

## TÖVBEKAR MECDELLİ MERYEM: İNZİVANIN ANLAMSAL DÖNÜŞÜMÜNDE GÖRSEL MOTİFLER



### PENITENT MARY MAGDALENE: VISUAL MOTIFS IN THE TRANSFORMATION OF THE MEANING OF SECLUSION

Serap YÜZGÜLLER\*

#### ÖZ

Batı sanatında Karşı Reform dönemi, Hıristiyan ikonografisinde bazı temaların dönüşüme uğradığı ve aynı zamanda yeni temaların ortaya çıktığı bir süreçtir. Reform hareketine dini sanatı da propaganda aracı kullanarak yanıt üretmeye çalışan Katolik Kilisesi, doktrin açısından belirleyici olan sakramentler üzerine yoğunlaşarak özellikle Luther'in şiddetle eleştirdiği tövbekarlık olgusuna odaklanmıştır. Trento Konsili (1545-1563) kararlarıyla altı daha da etkili biçimde çizilen tövbekarlığın resim sanatındaki yansıması ise günahkarlıktan tövbekarlığa evrilen yaşam öyküsüyle tartışmasız biçimde Mecdelli Meryem figürüdür. Katolik Kilisesi'nin hem Protestanlara hem de genel anlamda Hıristiyanlara tövbenin simgesi niteliğinde bir önerme olarak sunduğu Mecdelli Meryem, 16. yüzyılın başlarından itibaren, sıklıkla günahkarlığına atıfla çıplaklığının vurgulandığı ve adeta bir portre niteliği taşıyan betimlerde karşımıza çıkmaktadır. Tiziano'nun 1531 tarihli yapıtı (Palazzo Pitti, Floransa), bu türün prototip olarak anılan örneklerinden biridir. Karşı Reform'la beliren ve Barok dönemde yoğunlaşan tinsel iklimin etkisiyle bu "erotik portre", tövbekarlık ve ölüm üzerine tefekkürün görsel motifleriyle kompozite edilen yeni bir betimleme anlayışını gündeme getirmiş, dünyevi şeylerden feragat ve *memento mori* düşüncesi bu sahnelerin temel bildirisi haline gelmiştir. Bu çalışmada *Tövbekar Mecdelli Meryem* betimlerini seri halde üreten ve azinenin inzivasının içeriğini gerek figürün gösterim biçimi gerekse kompozisyona dahil edilen görsel motifler bağlamında farklı anlam katmanlarını temsil eden bir anlayışla ele alan Tiziano, El Greco, Domenico Fetti ve Georges de la Tour'un yapıtları referans alınmıştır. Özcesi, metinde amaçlanan, Panofsky'nin "sembolik değerler dünyası" paradigmasından hareketle Tövbekar Mecdelli Meryem ikonografisinde ortaya konan görsel kodun Karşı Reform ruhu, dini literatür, Hıristiyan sembolizmi, yeni dindarlık modeli ve melankolik ruh hali çerçevesinde çözümlenmesidir.

**Anahtar kelimeler:** *Mecdelli Meryem, Karşı Reform, tövbekarlık, tefekkür, memento mori*

\* Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8459-1797> ♦ E-mail: [serapyuzguller@gmail.com](mailto:serapyuzguller@gmail.com)

Bu araştırma, genel olarak Karşı Reform ve Mecdelli Meryem'in tövbekarlığı arasındaki ilişkiye odaklanan bir çerçevede, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi tarafından 07-09 Ekim 2020'de düzenlenen 24. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu'nda "Tövbekarlığın Temsili: Karşı Reform Sanatında Mecdelli Meryem" başlığıyla, sözlü bildiri olarak sunulmuştur. Tam metni yayımlanmamış olan çalışma, belirli sanatçıların yapıtlarından hareketle görsel motiflerin anlamsal çözümlenmesi üzerinden kapsamlı bir okuma amaçlanarak makale haline getirilmiştir.

**ABSTRACT**

The Counter Reformation period in European art was a process in which some themes were transformed and also new themes emerged in Christian iconography. While the Catholic Church attempted to respond to the Protestant Reformation by using religious art as propaganda on the one hand, it focused on penitence – which was strongly criticized by Luther - on the other hand by concentrating on the sacraments which are determinative in terms of the Catholic doctrine. The most significant reflection of penitence in religious painting, which is more effectively underlined by the decrees of Council of Trent (1545-1563), is indisputably the figure of Mary Magdalene, with her biography evolving from sinfulness to penitence. The biography of the saint, whose controversial identity in the canonical gospels was “clarified” by the homily of Pope Gregory, was expanded with narratives in the late medieval literature that detailed the period of her seclusion. Thus, the image of the *Penitent Mary Magdalene*, distinguished by being the first follower to witness the resurrection of Jesus Christ, served as a remarkable model in the defence of the Counter-Reformation.

Presented by the Catholic Church as a symbol of repentance to both Protestants and Christians in general, Mary Magdalene has been depicted in paintings with the characteristics of portraits in which her nudity is often emphasized with reference to her sinfulness since the beginning of the 16th century. Tiziano’s painting dated to 1531 (Palazzo Pitti, Florence) is one of the prototype examples of such depictions in European art. With the influence of the spiritual environment that emerged with the Counter-Reformation and intensified in the Baroque period, this “erotic portrait” brought a new mode of representation composed with the visual motifs of contemplation on repentance and death while renunciation of worldly things and the idea of *memento mori* became the main statement of these scenes. As a matter of fact, in the widespread depictions within this period, the skull motif can be defined as an invariable attribute.

In the study, the content of the saint’s seclusion was examined in the context of both gestures of the figure and the visual motifs included in the composition, with reference to painting series of the *Penitent Mary Magdalene* by Tiziano, El Greco, Domenico Fetti and Georges de la Tour. The basis of this preference lies in the idea that motifs such as a skull, the Bible, a candle, a mirror, and jewels allow different meanings to be read in the scene created by these painters. While the paintings of Tiziano and El Greco trace the contrast in the sinful/penitent identity of the saint, Domenico Fetti and Georges de la Tour deepened the contemplation of the saint with “a melancholic touch” by feeding off the repertoire of the Baroque allegories. This paper aims to analyse the visual code revealed in the iconography of the *Penitent Mary Magdalene*, based on Panofsky’s “a world of symbolic values” paradigm, within the framework of the spirit of the Counter-Reformation, religious literature, Christian symbolism, the new mode of piety and the melancholic temperament.

**Keywords:** *Mary Magdalene, Counter-Reformation, penitence, contemplation, memento mori*

*“Çekicilik aldatıcı, güzellik boştur; ama Rabbe saygılı kadın övülmeye layıktır.”*

(Süleyman’ın Özdeyişleri 31: 30)

## Giriş

Batı sanatında kapsamlı bir içeriğe sahip ikonografisiyle dikkati çeken Mecdelli Meryem, kanonik İncillerde hatırı sayılır biçimde ismine değinilen bir kadın karakterdir. İncil yazarları karşılaştırmalı okunduğunda Meryem olarak anılan başka kadınların (İsa’nın annesi dışında) varlığı hatta aynı konunun ele alındığı anlatılarda kimi zaman İncil yazarlarının ilgili kadının kimliğini farklı tanımlamalarla yorumladıkları göze çarpar. Kimliğine ilişkin İncil metninden kaynaklanan bu tartışmalı duruma karşın Katolik Kilisesi son kertede belirli anlatılarda değinilen -ismi her zaman anılmasa da- “belirli bir kadının” kimliğini Mecdelli Meryem olarak tanımlamayı yeğlemiştir.<sup>1</sup> Ferisi Simun’un evindeki yemek sırasında İsa’nın ayaklarını değerli yağlarla meshederek saçlarıyla kurulayan kadın, İsa’nın Beytanyalı arkadaşları olarak anılan Lazarus ve Marta’nın kız kardeşi, İsa’nın çarmıha gerilişi sırasında Golgotha Tepesi’nde bulunan kadınlardan birisi, İsa’nın mezarını ziyaret eden “Üç Meryem” olarak anılan kadınlardan biri ve dirilişinin ardından İsa’nın görüldüğü ilk takipçi (*Noli me Tangere*). Söz konusu anlatıların yanı sıra yine İncil’de karşımıza çıkan “günah içinde yaşayan kadın” (Luka 7: 37) ve “İsa’nın yedi cin çıkardığı kadın” ifadeleri (Markos 16:9, Luka 8: 2-3) azizenin yaşamına günahkarlığı da dahil eder. Öte yandan Mecdelli Meryem’in ikonografisi İncil anlatılarıyla sınırlı değildir, başta *Legenda Aurea* (Altın Efsane, 13. yüzyıl) olmak üzere geç Ortaçağ dinsel yazınına ait metinlerle azizenin biyografisi yaşamının son yıllarını kapsayacak biçimde genişletilmiştir ki bu da bizi Mecdelli Meryem ile tövbekarlık teması arasında kurulan bağlantıya taşımaktadır. Geç Ortaçağ yazınına göre azize, Marsilya’ya yolculuk eder ve sonrasında yaşamının yaklaşık son otuz yılını bir mağarada inzivaya çekilerek tefekkür içinde geçirir.<sup>2</sup> Kanonik ve apokrif metinlerle örülen bu biyografinin başlıca izlekleri, erken tarihli bir örnek olarak Magdalena Altarı’nda (1280’ler, Galleria del Accademia, Floransa) görülmektedir.<sup>3</sup>

Mecdelli Meryem’in günahkarlıktan tövbekarlığa dönüşen deneyiminin izi sürüldüğünde İncil’de geçen “İsa, Meryem ve Marta’nın Evinde” anlatısındaki İsa’nın Marta’ya yönelttiği sözler bir referans niteliğindedir: “*Bir sürü iş için kaygılanıyor, yakınıyorsun. Ama gerekli olan tek şey vardır. Meryem de yararlı (iyi) payı, kendisinden hiç alınmayacak olan payı seçmiş bulunuyor*” (Luka 10: 41-42). İyi diye tanımlanan bu pay, *Legenda Aurea*’da doğrudan tövbekarlıkla ilişkilendirilmiştir.<sup>4</sup> Bununla birlikte

1 Hall, 1974, 202. Ayrıca Mecdelli Meryem’in kimliği üzerine ikonografik bir değerlendirme için bk: Tükel, 2005, 21-31.

2 Voragine, 1993, 380.

3 Yine bir geç Ortaçağ örneği olarak, Giovanni da Milano’nun Santa Croce’de bulunan Rinuccini Şapeli’ndeki fresk çevrimi (Floransa, 1315) anılabilir.

4 Voragine, 1993, 375.

azizenin günahkarlık-tövbekarlık bağlamındaki yeri, Ortaçağ yazınında pekiştirilmesinin öncesinde Latin Kilise Babalarından Papa Gregorius tarafından kayda geçirilmiştir. *Homiliarum in Evangelica* (İncil Üzerine Vaazlar, 593) metninde Gregorius, Mecdelli Meryem'in İncil metnindeki tartışmalı kimliğini, yukarıda değinilen anlatılarda anılan kadınları “tek bir kadın” olarak tanımlayarak açıklığa kavuşturmuş ve azizenin günahtan tövbeye uzanan deneyimini İncil referanslarıyla vurgulamıştır:

“Gözleriyle dünyevi şeyleri arzulamıştı, şimdi o gözler tövbekarlık içindeki gözyaşlarıyla tükeniyor. Yüzünü taçlandırmak için saçlarının güzelliğini teşhir etmişti, ama şimdi saçları gözyaşlarını siliyor. Dudaklarıyla kibirli şeylerden söz etmişti, ama şimdi İsa'nın ayaklarını öperken, dudakları Kurtarıcı'nın ayaklarında. Suçlarını öyle çok erdeme dönüştürdü ki, günah içinde Tanrı'yı hor gören her şey kefaretle Tanrı'nın hizmetine sunuldu.”<sup>5</sup>

### Tiziano'nun Mecdelli Meryem'leri

Sanat tarihçisi Jane Dillenberger, 17. yüzyılın “Mecdelli Meryem'in yüzyılı” olarak isimlendirilebileceğini öne sürer.<sup>6</sup> Nitekim Karşı Reform sürecinin tezleriyle de biçimlenen 16. yüzyılın ikinci yarısı ve Barok dönem sanatındaki tinsel iklimin en yoğun etkilerini, tövbekarlık temasının tezahürüne dönüşen Mecdelli Meryem figüründe bulmak mümkündür. İncil anlatılarındaki rolüyle birçok dini sahnede yer bulan Mecdelli Meryem'in 16. yüzyılın başlarından itibaren tek figür olarak ve etrafındaki nesnelere birlikte adeta portre niteliğinde betimlendiği resimlere sıkça rastlanmaktadır. Bu betim tipinin en erken örnekleri, Leonardo da Vinci'nin takipçisi olan bir grup ressam tarafından üretilen, azizeyi genellikle belden yukarısı görünecek biçimde gösteren ve tövbekarlığını vurgulayan resimlerdir.<sup>7</sup> Batı sanatındaki *Tövbekar Mecdelli Meryem* betimlerinin ikonografik açıdan en çarpıcı örneklerini veren ilk ressamlardan biri, Venedikli ressam Tiziano'dur (1488/90-1576). Sanatçının ve stüdyosunun bu betim tipinin kaç versiyonunu resmettiği konusunda fikir yürütmek hala güç görünmekle<sup>8</sup> birlikte 1531 ve 1560'lara tarihlendirilen versiyonlar, hem temaya ilişkin ikonografinin temel motiflerinin hem de Tiziano'nun betimleme anlayışındaki farklılıkların saptanması açısından özellikle kayda değerdir.

Erken tarihli versiyonda<sup>9</sup> Mecdelli Meryem'in çıplak bedeni uzun saçlarıyla kısmen örtülü durumdadır; azize bir elini göğsüne bastırsa da tövbekarlığına gönderme yapan bu jesti göğüslerinin görünürlüğünü engellememiştir (Resim 1). Geleneksel atribüsü yağ kabı yanındadır, bakışı ise yine tövbekarlığını imleyen biçimde göğe

5 Gregorius, 1892, XXXIII. Papa Gregorius, İncil'den alıntılarla çeşitli anlatılarda ismiyle ya da isimsiz anılan kadının aynı kişi- yani Mecdelli Meryem- olduğuna vurgu yapar.

6 Dillenberger, 1985, 135.

7 Joannides, 2016, 159.

8 Joannides, 2016, 160.

9 Tiziano'nun bu yapıtı hakkında ayrıntılı bir çözümleme için bk: Aikema, 1994.

doğru yönelmiştir. Azizenin gözlerden uzakta, bir mağaraya çekildiği inziva dönemini yansıtan görsel unsur ise arka plandaki manzaradır. 1560'lara tarihlenen versiyonda<sup>10</sup> Tiziano, el jestleri ve bakışın göğe yönelmesi açısından aynı gösterim tipini yeğlese de bu kez azizenin bedenini saçlarından ziyade bir kumaşla örtmüş ve göğüslerini açıkta bırakmamıştır (Resim 2). Bununla birlikte ilk versiyonda yalnızca yağ kabına yer veren sanatçı, kurukafa ve üzerinde bir kitap motifini kompozisyona dahil etmiştir. İki versiyon arasında göze çarpan başka bir farklılık, azizenin gözyaşlarının -tıpkı Papa Gregorius'un vaazında belirtildiği gibi- dramatik anlatımı pekiştirecek bir dokunuşla Pitti'dekine nazaran çok daha belirgin kılınmasıdır. Rönesans döneminin Yeni Platoncu anlayışından beslenen yapıtlar vermiş bir sanatçı olarak Tiziano, ilk versiyonda<sup>11</sup> adeta Venüs imgesini çağrıştıran<sup>12</sup> bir Mecdelli Meryem figürü tasarlamışken 1565 tarihli yapıtında nispeten hem çıplaklıktan feragat ederek hem de kurukafa ve Kutsal Kitap'ı temsil eden kitabı kompozisyona ekleyerek yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaygınlaşan *Tövbekar Mecdelli Meryem* betimlerindeki geleneksel kalıbın prototipini ortaya koymuştur.

Sanatçının ilk versiyondan yaklaşık otuz yıl sonra tercih ettiği bu betim tipi Karşı Reform hareketinin dini sanatla ilgili belirlediği ilkelerden bağımsız değerlendirilemez. Katolik Kilisesi'nin Protestanlıkla mücadelesinde karşı yanıt işlevi gören alanlardan biri de, teolojik ilkelerin savunmasında bir propaganda aracına dönüştürülen dini sanat üretimidir. Bu çerçevede bir parantez açarak Luther'in 95 Tez'inde özellikle Katolik Kilisesi'nin günah çıkarma, kefaret ve tövbekarlıkla ilgili sakramentini şiddetle eleştirdiğine<sup>13</sup> ve Katolik Kilisesi'nin ise karşı tavır olarak yedi sakramenti<sup>14</sup> yeniden tesciline değinmek gerekir. Bu sakramentler arasında -Protestanlara bir çağrı amacı da güdülerek- özellikle vurgulanan ise tövbekarlıktır. Nitekim Trento Konsili'nin (1545-63) ardından dini sanatta

10 Hermitage Müzesi'ndeki bu versiyon, manzaradaki bazı ayrıntılar ve yağ kabı için tercih edilen materyal dışında Tiziano'nun 1550'lerde gerçekleştirdiği aynı konulu yapıtındaki (Resim 4) gösterim kalıbını yinelemektedir.

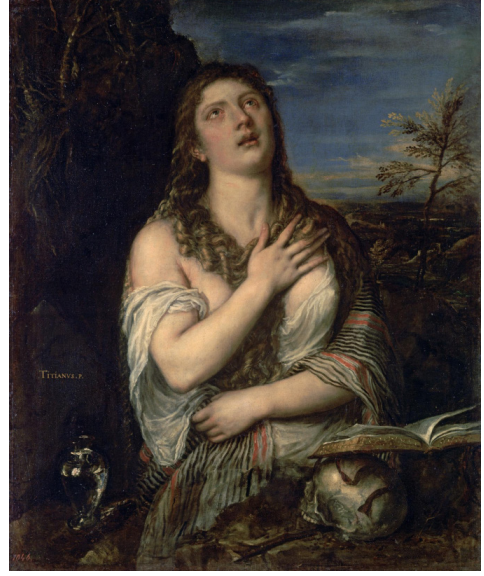
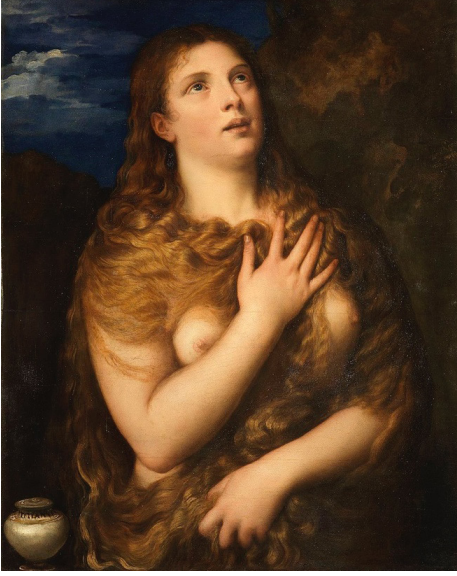
11 Tiziano'nun Palazzo Pitti'de bulunan ve makalede "ilk versiyon" olarak anılan resmi, Mantova Dükü Federico Gonzaga'nın siparişidir. Dük, siparişiyle ilgili Tiziano'ya yazdığı mektupta sanatçıdan "Mecdelli'yi güzel kılmak için her türlü çabayı sarf etmesini" ister; Vittoria Colonna'ya yazdığı mektupta ise ressamdan "gözleri yaşlı, en güzel Mecdelli Meryem'i resmetmesini" istediğini belirtir. Resmin sipariş süreci ve mektuplardaki ayrıntılar için bk: Goffen, 1997, 177-178.

12 Tövbekar Mecdelli Meryem betimlerinde "Venus Pudica" tipinin etkileri için bk: Aikema, 1994, 48-54; Joannides, 2016, 159.

13 Luther, 95 Tez'ine Papalığın günah çıkarma ve tövbekarlık sakramentine itirazıyla başlar: "Rabbimiz ve efendimiz olan İsa Mesih, 'tövbe edin' derken inananların tüm yaşamının bir tövbe olmasını istemiştir. Bu söz, Sakramental Tövbe olarak, yani rahiplerin yönettiği günah çıkarma ve kefaret ödeme olarak anlaşılabilir. Ayrıca yine bu söz sadece içsel tövbe anlamına da gelmez, bedene dışarıdan çeşitli çileler çektirilmedikçe böyle bir içsel tövbenin anlamı yoktur. Dolayısıyla insanın öz nefreti devam ettiği sürece günahın cezası da devam eder; bu da Göğlerin Egemenliği'ne girene dek süren gerçek içsel tövbedir." Bk: Luther, 2018, 9.

14 Yedi Sakrament: komünyon, vaftiz, günah çıkarma (tövbe), konfirmasyon (kiliseye kabul), evlilik, ruhbanlık, hastaların mesh edilmesi.





**Resim 1:** Tiziano, *Tövbekar Mecdelli Meryem*, y. 1531, tuval üzerine yağlı boya, 85,8x69,5 cm. (Palazzo Pitti, Floransa) **Resim 2:** Tiziano, *Tövbekar Mecdelli Meryem*, 1560'lar, tuval üzerine yağlı boya, 119x97 cm. (Hermitage Museum, St. Petersburg)

yaygınlaşan temaların başında özellikle havari Petrus ve Mecdelli Meryem figürlerinde karşılığını bulan pişmanlık ve tövbecarlık sahneleri yer alır. Karşı Reform hareketini destekleyen sanatçılardan El Greco'nun her iki figürü de ele aldığı resimleri bu sürecin ürünleridir. Bununla birlikte 17. yüzyıl sanatında tövbecarlığın temsili açısından Mecdelli Meryem tartışmasız biçimde sembolik bir figür haline gelmiştir. Karşı Reform sürecinin belirleyici isimlerinden, Cizvit tarikatının kurucusu Loyolalı Aziz Ignatius, ibadet ve sanat arasındaki ilişkiye odaklandığı *Exercitia Spiritualia* (Ruhsal Egzersizler, 1548) metninde, “resimler üzerine tefekkür”ü salık vererek yeni bir dindarlık modeli önermektedir. Hem Ignatius hem de Trento Konsili sırasında ve sonrasında Katolik Kilisesi'nin reformcu din adamları tarafından kaleme alınan metinlerde pişmanlık, tövbecarlık, kurtuluş gibi dinsel motiflerin tefekküründe model olarak sunulan başlıca figür, yine Mecdelli Meryem'dir.<sup>15</sup>

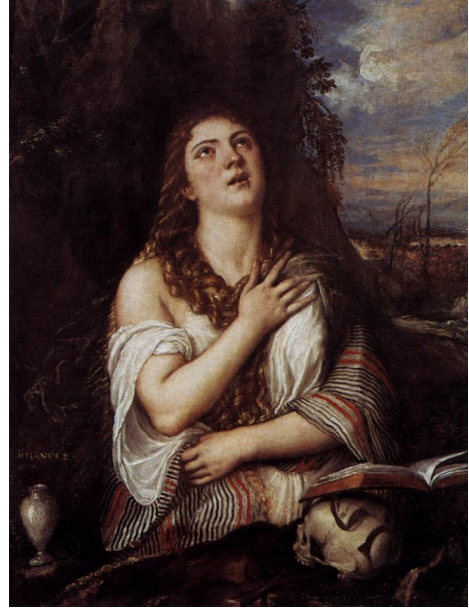
### El Greco'nun Mecdelli Meryem'leri

Maniyerist üslubun özgün isimlerinden El Greco (1541-1614), 1577 yılında yerleştiği İspanya'da, yapıtlarını büyük ölçüde Karşı Reform hareketinin tinsel taleplerine yanıt veren ikonografik bir repertuar çerçevesinde gerçekleştirmiştir. Cizvit tarikatının yoğun etkisinin yanı sıra Engizisyon'un “ağırlığını” da bünyesinde barındıran Toledo kentinde, Katolik literatürdeki azizlerin yaşamları üzerine kaleme alınan derlemelerden

15 Hornik, 2014, 90-91.



**Resim 3:** El Greco, *Tövbekar Mecdelli Meryem*, 1576-77, tuval üzerine yağlı boya, 156,5x121cm. (Museum of Fine Arts, Budapeşte)



**Resim 4:** Tiziano, *Tövbekar Mecdelli Meryem*, 1550'ler, tuval üzerine yağlı boya, 128x103cm. (Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli)

(*Flos Sanctorum*) esinlenen<sup>16</sup> sanatçının sıklıkla tuvaline taşıdığı konular, tövbekar ya da tefekkür halindeki aziz betimleridir. El Greco, 1577'den ölümüne dek yaşadığı Toledo'da bulutların egemen olduğu atmosferik etkiyi yansıtan ve genellikle kayalıkların bulunduğu bir manzara önünde, yarım boy figür olarak tefekkür halinde aziz betimleri üretmiştir. Bu repertuvara dahil olan ve yaklaşık kırk yıllık bir süre içerisinde resmedilen *Tövbekar Mecdelli Meryem* serisinin en erken tarihli örneği, Venedik'te bulunduğu dönemde *manierasını* etkileyen ustaların ve özellikle Tiziano'nun izini güçlü bir biçimde açığa vuran yapıtıdır (Resim 3). “Venedik tarzı fırça vuruşu” olarak anılan bu etkinin yanı sıra Mecdelli Meryem'in bir göğsünü açıkta bırakan çıplaklığı, arka plandaki manzara, obje olarak yağ kabı, kitap ve kurukafa üçlemesi Tiziano'nun yapıtlarındaki (Resim 1, 2) ikonografik kurguyu çağırıştırır; bununla birlikte El Greco'nun Giulio Clovio'nun portresini gerçekleştirdiği sırada Palazzo Farnese'nin duvarında Tiziano'nun *Tövbekar Mecdelli Meryem* resminin (Resim 4) asılı olduğu<sup>17</sup> bilgisi de bu etkileşimi daha dolaysız kılmaktadır.

16 Gomez, 2020, 86.

17 Riello, 2020, 33. Palazzo Farnese'de asılı olan bu tablo, Giorgio Vasari'nin *Le Vite* metninde andığı resim olmalıdır: “Tiziano bir Mecdelli Meryem resmi yaptı, kalçalarının yarısına kadar tasvir ettiği azizeyi perişan bir vaziyette, saçları omuzlarına, boynuna ve göğsüne dökülmüş olarak resmetti. Mecdelli Meryem bakışlarını göğe dikmiş, başını kaldırmış haliyle gözlerinin kırmızılığında pişmanlığını, döktüğü gözyaşlarında günahlarından duyduğu üzüntüyü belli eder.

El Greco'nun ilk versiyonu, özellikle çıplaklık vurgusu ve objeler seçkisi ile Tiziano'nun Mecdelli Meryem'lerinin adeta bir bileşkesini sunmakla birlikte azizenin bedeni frontal bir duruşa sahipken başı -ve dolayısıyla bakışı- yana çevrilidir. Tiziano'da azizenin bir eli tövbekarlığını temsil eden bir jestle göğsünde, diğer eliyse bel kısmından bedenini sarmaktadır. El Greco ise azizenin bir elini yine göğsünde betimlerken diğer eli kurukafanın üzerinde konumlandırmıştır. Öte yandan Tiziano kurukafayı Kutsal Kitap'a adeta bir tür altlık kılarken, El Greco kitabın üzerine yerleştirdiği ve azizenin el işaretiyle varlığını imlediği kurukafayı daha görünür kılmıştır. Karşı Reform ruhunun sızdığı önemli alanlardan biri de daha önce belirtildiği üzere yeni bir dindarlık modelidir ve bu modelin çerçevesi özellikle "son dört uğrak" bağlamında tasarlanmıştır: Ölüm, son yargı, cennet ve cehennem. Cizvitler, Loyolalı Ignatius'un *Exercitia Spiritualia*'da vurguladığı gibi, ölüm üzerine tefekkürün tutkuları denetim altında tuttuğu inancıyla tövbekarların karanlık bir odaya kapanmalarını önermekte ve kurukafanın tefekkür için destekleyici bir unsur olacağını salık vermekteydi.<sup>18</sup>

Karşı Reform sürecinin etkisiyle yaygınlaşan ve Aziz Jerome, Aziz Francesco gibi isimler üzerine odaklanan azizlerin kurukafa ile gösterildiği tefekkür sahnelerinde bir kadın olarak yine Mecdelli Meryem'in ön plana çıktığına tanıklık edilir. El Greco bu bağlama yerleşen seri üretimindeki, bazı ayrıntılar dışında birbirini yineleyen bir kompozisyon kurgusunun görüldüğü y. 1577 (Resim 5) ve 1580-85 (Resim 6) tarihli resimlerinde azizenin inzivaya çekildiği mağarayı tanımlayan manzaraya yer vermeyi sürdürür. İlk versiyonda da kayalığın üzerinde görülen ancak bu örneklerde daha canlı ve resim çerçevesinin dışına taşan biçimde gösterilen sarmaşık, azizenin ölüm üzerine tefekkürüne "ölümsüzlük umudu"<sup>19</sup> ile karşılık vermiş gibidir. Yağ kabının yanındaki varlığıyla bir *memento mori* imgesi olarak sahnede yerini alan kurukafa, dünyevi olanın beyhudeliğini anımsatmayı sürdürürken Mecdelli Meryem'in ağlayan gözlerle göğe yönelen bakışı son uğrağın tövbeyle gelen kurtuluş olduğunu sezdirmektedir.

Bu geç tarihli örnekler ilk versiyonla karşılaştırıldığında, Kutsal Kitap'ın kompozisyona dahil edilmemesi, çıplaklık vurgusunun iç giysisiyle neredeyse devre dışı bırakılması, azizenin ellerinin dizin üzerinde kenetlenmesi gibi gösterim motifleriyle El Greco'nun pışmanlık ve tövbekarlıkla gelen teslimiyete ve bu teslimiyetin günahkarlığı geride bırakmasına atıfta bulunan bir ikonografyi benimsediğini düşündürür.

Kuşkusuz El Greco söz konusu olduğunda, Maniyerist üslubun bu özgün isminin insan bedeni bir yana doğa unsurlarını da natüralist betimleme anlayışından sıyrılan bir *maniera* ile ele alış, ikonografik kurgunun dışında tutulamaz. Özellikle 1580-85 tarihli

---

*Bu resim bakan herkesin duygularını ayağa kaldırır; üstelik, Mecdelli Meryem figürü son derece güzel olmasına rağmen insanı arzudan ziyade acıma duymaya yönelir."* Bk: Vasari, 2013, 387.

18 Haskins, 1993, 269. Haskins, mezarlıklardan ve cesetlerin bulunduğu mahzenlerden kurukafaya erişilebildiği bilgisine yer verir. Ayrıca bu süreçte bir elinde kafatası, diğer elinde dua kitabı olan bir keşişin sokaklarda görüldüğüne ilişkin bir söylentinin yayıldığından söz eder.

19 Sarmaşık, özellikle *vanitas* temalı natüremort resimleri geleneğinde ölümsüzlüğün simgesidir. Sarmaşığın Hristiyan sembolizmindeki yeri için bk: Hall, 1996, 138, 148.





**Resim 5:** El Greco, *Tövbekar Mecdelli Meryem*, y. 1577, tuval üzerine yağlı boya, 108x101,3 cm. (Art Museum, Worcester)



**Resim 6:** El Greco, *Tövbekar Mecdelli Meryem*, 1580-85, tuval üzerine yağlı boya, 101,6x81,92 cm. (Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City)

resminde gökyüzü ve sarmaşığın yeşerdiği kayalığa indirgenen manzarada tezahür eden bu anlayış, Toledo'nun kasvetli atmosferi kadar apokaliptik bir imgelemi de kompozisyonun arka planına taşımaktadır. Bulut motifini bir gösterge olarak çözümlendiği metninde Hubert Damisch'in değindiği sözler, sanatçının alametifarikası olarak nitelenebilecek resim dilini tam da bu perspektiften deşifre eder: "El Greco zemine ayrılan alanı, kompozisyonlarının dünyevi temelini, en aza indirmeye veya bu alanı doğanın bütün zorunluluklarından kurtarmaya çalışır."<sup>20</sup>

### **Mecdelli Meryem'in Erotik İmgesi**

Tiziano ve El Greco'nun Mecdelli Meryem serilerinin ilk versiyonlarında rastladığımız çıplaklık, dini sanatı genel olarak kapsayacak bir çerçevede Trento Konsili kararlarınca eleştirilmiş ve kutsal figürlerin betimlenmesinde uyulması gereken ilkeler belirlenmiştir.<sup>21</sup> Konsilin önemli figürlerinden Bologna Başpiskoposu Gabriele Paleotti'nin *De imaginibus sacris et profanis* (Kutsal ve Profan İmgeler Üzerine Söylev, 1582) metninde kaleme aldığı bazı pasajlar konumuz açısından özellikle dikkat çekicidir. Dini konuların profan unsurlarla ele alınmasını kınayan Paleotti, sanatçıların kutsal figürleri betimleme anlayışlarını sert bir dille eleştirirken örnek olarak Mecdelli Meryem'i de anar:

20 Damisch, 2012, 191.

21 Konsil kararlarının dini sanat üzerindeki etkisi için bk: Blunt, 1962, 103-136.

“İblis, yasayı saptırmaya ve imgelerin kurallara uygun kullanımını çarpık ve gayrı meşru kanallara yönlendirmeye yeltenir; böylece bir ressamın İsa yerine Apollon betimlemesine ve bir heykeltıraşın bir şehit aziz yerine hayal ürünü bir dönüşüm kompoze etmesine sebep olur. Figürlerin çoğunlukla çıplak ve şehvet dolu resmedilmesiyle ilgilenir. Azizlere bile aynı şekilde yaklaşır ve eğer kutsanmış Mecdelli Meryem, Aziz Yuhanna ya da bir melek betimlenecekse, onların fahişeler ya da aktörlerden daha beter giyininip kuşanarak süslenmelerini sağlar. Ya da konu bir azize olduğunda onu ressamın metresinin portresine dönüştürür.”<sup>22</sup>

16. yüzyılın ilk yarısından itibaren (daha önce anıldığı üzere Leonardo da Vinci ekolünden Giampietrino gibi isimlerle başlayarak) büyük ölçüde İtalyan ressamların tuvallerine taşınan ve azizenin günahkar yaşamına atıfta bulunan erotik Mecdelli Meryem imgesi, pişmanlığın nedenini görselleştirirken bir yandan da azizenin tensel/dünyevi niteliklerini canlı tutar. Kitap, kurukafa gibi nesnelere ve figürün teslimiyeti vurgulayan jestleriyle günahkar yaşamını geride bıraktığı açıkça beyan edilse bile uzun saçları, idealize edilmiş bedeni ve çıplaklığıyla tutkulu doğası duyumsanmaktadır. Öte yandan erotik vurgunun güçlü biçimde hissettirildiği *Tövbekar Mecdelli Meryem* resimlerinin kilise ya da manastır gibi kamusal alanlar için üretilmediğine, seçkinlerin kişisel dindarlığında bir tövbe modeli olarak tercih edildiğine<sup>23</sup> değinmek gerekir. Susan Haskins, “a kind of penitential pin-up”<sup>24</sup> sıfatıyla tanımladığı erotik Mecdelli Meryem imgelerinin aristokrat kesimin kişisel siparişleriyle dolayısıyla kişisel mekanlara asılmak üzere üretilmiş ve çoğu kez küçük boyutlu resimler olduğuna dikkat çeker.<sup>25</sup> Yazara göre tam da bu sebeple azizenin kederi ve coşkusunun güçlü bir gerçekçilik duygusuyla verildiği örnekler, dini kurumlar tarafından sipariş edilmeyen bu türden erotik imgelerdir. Küçük boyutlu olmakla birlikte, dini kurumlar için üretilmeyen Tiziano ve El Greco’nun resimlerinde de, Haskins’in değindiği keder ve coşkunun dingin sıfatıyla tanımlanabilecek gerilimi, izleyiciye (başka bir deyişle resmi sipariş eden elit erkeğe) hissettirilmektedir.

### **Domenico Fetti’nin Mecdelli Meryem’leri**

Sanat tarihi literatüründe hakkında sınırlı bilgiye sahip olunan İtalyan ressam Domenico Fetti’nin (1589-1623) ismi, Mantova Dükü ve kardinal Ferdinando Gonzaga’nın saray ressamları arasında anılmaktadır.<sup>26</sup> 1614 yılı itibarıyla Mantova kentinde bulunduğu süre zarfında gerçekleştirdiği Mecdelli Meryem resimlerinden erken tarihli

22 Paleotti, 2012, 158.

23 Consavari, 2012, 149.

24 Haskins’in bu tanımlaması, popüler kültürün “pin-up model”ine göndermede bulunurken, adeta tövbekarlığın iliştiirildiği bu erotik imgenin, dindarlık motivasyonunun yanı sıra erotik bir görünümü de talep eden aristokrat erkeklerin odalarına asılmak üzere sipariş edildiğine vurgu yapar.

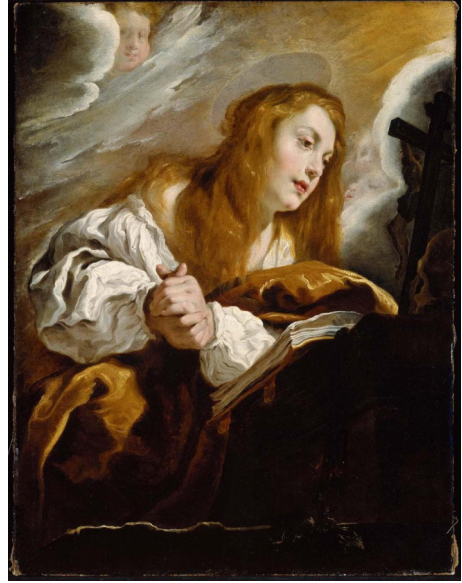
25 Haskins, 1993, 262-263. Yazarın değindiği küçük boyutlu bu türden resimlere, Annibale Carracci’nin Fitzwilliam Museum’da bulunan *Manzarada Tövbekar Mecdelli Meryem* (1598; 32x43 cm) yapıtı örnek verilebilir.

26 Furlotti ve Rebecchini, 2008, 244.

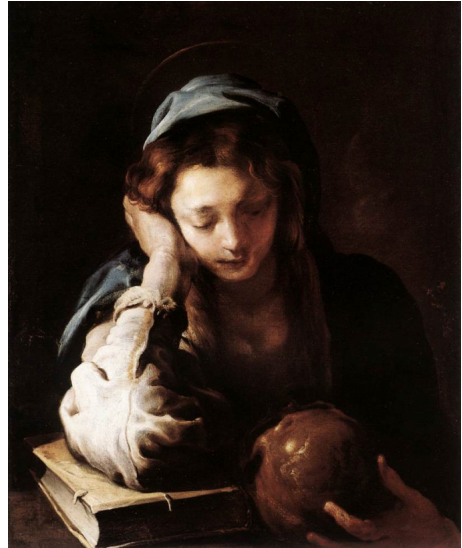
olan yapıtında Fetti, azizeyi ellerini kavuş-  
turmuş ve önündeki Çarmıhta İsa imgesine  
odaklanmış biçimde betimlemiştir (Resim  
7). Tiziano ve El Greco örneklerindeki gibi  
tefekürünü inzivaya çekildiği doğa orta-  
mında gerçekleştiren ve önünde açık halde  
Kutsal Kitap bulunan azize, kurukafanın ye-  
rine geçirilen ve karanlıkta kalan Çarmıhta  
İsa'ya bakmakta, göksel bir ışık azizenin  
yüzünü ve tövbekarlıkla kavuşan ellerini  
aydınlatmaktadır. Arka plandaki bulutlar, at-  
mosferik bir etki yaratmaktan ziyade, Barok  
resimde tinselliğin görsel motifleri olarak  
dinsel sahnelerde sıklıkla rastlandığı üzere,  
yüzleri görünen *puttoların* varlığıyla tanrısal  
alanı (cenneti) temsil etmektedir.

Fetti'nin, figürü, bulutların arasın-  
daki alana diyagonal biçimde yerleştirilmesi  
ve aynı zamanda izleyicinin bakışı için re-  
sim düzleminin daha aşağısında bir konum  
belirlemesi, Mecdelli Meryem'in inziva ve  
tefekürünün ardından meleklerce göğe ta-  
şınması anlatısını sahneye taşıdığını düşün-  
dürür. Özellikle kompozisyona *puttoların*  
dahil edilişi, *Legenda Aurea*'daki anlatımı  
çağrıştırmasıyla bu düşünceyi güçlendirir:  
Mecdelli Meryem tefekürü için ıssız bir  
çöle çekildiğinde melekler ona eşlik etmiş,  
melekler tarafından günün belirli saatlerinde  
göğe alınarak kutsal maiyetin görkemli mü-  
ziğini bedensel kulaklarıyla işiterek ruhunu  
göksel besinle doyurmuş ve nihayetinde azi-  
zenin ruhu meleklerle birlikte gökte görül-  
müştür.<sup>27</sup>

Domenico Fetti'nin ilk versiyon-  
dan sonra gerçekleştirdiği Mecdelli Meryem  
resmi, öncelikle azizeyi doğa ya da mağara  
ortamından iç mekana taşınması açısından  
dikkat çekicidir (Resim 8). Karanlık bir arka  
plan önünde otururken betimlenen Mecdelli



**Resim 7:** Domenico Fetti, *Tövbekar Mecdelli Meryem*, 1615, tuval üzerine yağlı boya, 99x77,2 cm. (Museum of Fine Arts, Boston)



**Resim 8:** Domenico Fetti, *Tövbekar Mecdelli Meryem*, 1617-21, tuval üzerine yağlı boya, 98x78,5 cm (Galleria Doria Pamphilj, Roma)

27 Voragine, 1993, 374-383.

Meryem, neredeyse resim alanının tamamını işgal eder. Beyaz iç giysisi üzerindeki mavi cüppesi omuzlarını ve saçlarının bir kısmını örtmektedir. Dirseği, masada kapalı durumda bulunan kitabın üzerindeyken başı da eline yaslanmış durumdadır. Aşağıya doğru yönelmiş bakışının başka deyişle tefekkürünün nesnesi, diğer eliyle hafifçe kavradığı kurukafadır. Fetti'nin Mecdelli Meryem'i tefekkür teması ve "başın ele dayanması" jestinin birlikte oluşturduğu görsel kod ile açıkça Batı resmindeki melankoli imgesi geleneğine bağlanmaktadır.

Kuşkusuz melankoli, hem kavramsal çerçevesi hem de Batı sanatındaki anlamsal dönüşümleri bağlamında kavramın kendisi kadar derinlikli bir ikonografi sunmaktadır. Buradan hareketle melankoli temasının görsel arşivini "azizlerin melankolisi" kapsamında sınırlamak, Fetti'nin yapıtının çözümlenmesinde kılavuzluk edebilir. Daha önce belirtildiği üzere, Karşı Reform'un salık verdiği dindarlık modeli ölüm ve ölümden sonra dirilişle gelen yeni yaşama odaklanmaktaydı; bu anlayışın görsel manifestolarından biri de, ölüm üzerine tefekkürün melankolik jestle bütünleştiği aziz betimleridir. Rönesans döneminde Yeni Platoncu düşünürlerin Aristoteles'e atfedilen "Neden bütün dehalar melankoliktir?" tümcesinin de esiniyle yeniden gündeme getirdikleri deha-melankoli ilişkisi,<sup>28</sup> *vanitas* motifi olan kurukafanın kompozisyona dahil edilmediği, üretken bir dini tefekkürün temsili anlamında özellikle Kutsal Kitap'ı Latinceye çeviren Aziz Jerome'u (Hieronymus) çalışma odasında gösteren resimlerde ifadesini bulmaktadır. 15. yüzyılda hem İtalya hem de Kuzey coğrafyasında rastlanan bu sahnelerde aziz, etrafını çevreleyen kitap, yazı gereçleri, dindarlıkla ilgili bazı nesnelere birlikte çalışma masasında otururken gösterilir (Resim 9). Önündeki rahlede Kutsal Kitap açıktır ve aziz melankolik jestle başını eline yaslamış durumdadır.

Rönesans'ta yeşeren Satürn'ün etkisindeki üretken melankoli söyleminin görsel bildirisi, 16. yüzyılda yerini ölümün temsil edildiği "melankoli portresi"ne bırakmaya başlamış ve bu yeni betim tipi büyük ölçüde Aziz Jerome figürüne aktarılmıştır.<sup>29</sup> Hollandalı ressam Aertgen van Leyden'e atfedilen resimde, Rönesans dönemindeki gibi yazı gereçlerinin bulunduğu bir masanın önünde otururken gösterilen aziz, mum ışığının loş ortamında melankolik jestin yanı sıra gözleri yarı açık bir halde elinde tuttuğu kurukafaya dalgın bir halde bakarken betimlenmiştir (Resim 10). Kompozisyondaki *memento mori* vurgusunun başka bir beyanı ise, mumun yanında görülen küçük kağıtta okunabilen<sup>30</sup> Latince deyiştir: "*respice finem*" (sonu/nu düşün). Böylece üretken tefekkürün eylem halindeki aziz imgesi, ölüm -ve sonrasının- düşüncesiyle başını -ve bakışını- önündeki kurukafaya eğen eylemsiz bir imgeye evrilmiş; zihin, üretkenlikle ilgili nesnelere bağını kesmiş, Kutsal Kitap'ta geçen "*vanitas vanitatum et omnia vanitas*"<sup>31</sup> sözlerinde çarpıcı

28 Rönesans dönemindeki melankoli-deha ilişkisi ve melankoli betimleri üzerine sanat tarihsel bir değerlendirme için bk: Yüzgüller ve Altun, 2017, 41-68.

29 Klibansky, Panofsky ve Saxl, 1979, 387-388.

30 Rijks Museum, URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3903/catalogue-entry> (E.T: 15.01.2022)

31 "Her şey boş, bomboş, bomboş!" (Vaiz 1: 2)





**Resim 9:** Jan van Eyck, *Aziz Jerome Çalışma Odasında*, y. 1435, tuval üzerine yağlı boya, 20x12,4 cm. (Institute of Arts, Detroit)



**Resim 10:** Aertgen Claesz van Leyden (?), *Aziz Jerome Çalışma Odasında*, 1520-30, tuval üzerine yağlı boya, 47,4x37,2 cm. (Rijksmuseum, Amsterdam)

bir ifadeyle tanımlandığı gibi boşluğun düşüncesine saplanmıştır. Karşı Reform'un ardından melankolinin karanlık doğasının sindiği azizlerin tefekkür sahneleri Barok resimde yaygınlaşırken, süreç içerisinde tefekkürün ürkütücü konusu ölüm ile tefekkür edenin diri güzelliği arasındaki karşıtlığın vurgulandığı Mecdelli Meryem betimlerinin Aziz Jerome'un yerini aldığı görülmektedir.<sup>32</sup>Domenico Fetti'nin yapıtının (Resim 8), *vanitas* ve melankoli temalarını azizlerin tefekkür sahneleriyle sentezleyen ikonografik geleneğe eklenildiği açıktır; bununla birlikte sanatçının, burada özetlenen sürecin yanı sıra Barok dönemde yaygınlaşan ve doğrudan bir alegori olarak melankoliyi ele alan resim geleneğine de dahil olduğu gerçeği gözden kaçırılmamalıdır. Fetti, Mecdelli Meryem resimlerini ürettiği sırada, kayıtlarda "Melankoli" ve "Tefekkür" isimleriyle anılan, bazı ayrıntılar dışında birbirini yineleyen üç resim gerçekleştirir. Dürer'in *Melencolia I* (Resim 11) gravürüne açıkça göndermede bulunan Fetti'nin bu serisinde, dış mekanda diz çökmüş bir kadın melankolik jestle ve derin bir düşünce içinde elinde tuttuğu kurukafaya bakmaktadır. Kompozisyonun ön ve arka planında kitap, gök küre, gönye, pergel, pusula, palet, fırçalar, torso, kum saati gibi nesnelere ve Dürer'in gravüründeki

32 Klibansky, Panofsky ve Saxl, 1979, 388.



uyku halindeki cılız köpeğin yerine uyanık, kanlı canlı bir köpek yer almaktadır. İnsanın düşümsel ve sanatsal etkinliklerini temsil eden nesnelere varlığına karşın bu dünyevi meşguliyetlere sırt çeviren kadın figürünün eğilimi, ölüm üzerine tefekkürdür.

Dürer'in *Melencolia*'sı ile Fetti'nin serisindeki temel ayırım, Fetti'nin sahneye eklediği kurukafa ile Dürer'in eylemsiz figürünü, zihinsel anlamda eylem halinde kılarak belirli bir amaca yönlendirmesidir. İnsanın entelektüel etkinliğinin sonsuzluk düşüncesiyle karşı karşıya kalındığında bir anlamı olup olmadığı sorusunun yanıtını muğlak bırakan Dürer'den ayrılan Fetti, soruyu kesin ve net bir "hayır" ile yanıtlar,<sup>33</sup> pratik, teorik ya da artistik bütün insan etkinlikleri "*vanitas vanitatum et omnia vanitas*" deyişinde somutlaştığı gibi beyhudedir. Kaçınılmaz olan ölüm, son kertede muzafferdir. Sanatçının "Tefekkür" ismiyle sergilenen yapıtında arka plandaki yıkık duvarda betimlediği ve serinin diğer resimlerinde bulunmayan asma yaprakları, söz konusu tefekkürün dini göndermelerini pekiştiren bir motif olarak yorumlanır.<sup>34</sup> Yuhanna İncili'nde İsa'ya atfedilen "Ben



**Resim 11:** Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, gravür, 24,1x19,1 cm. (Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau)



**Resim 12:** Domenico Fetti, *Melancholia*, y. 1615, tuval üzerine yağlı boya, 149,5x113 cm. (Art Institute, Chicago)

**Resim 13:** Domenico Fetti, *Tefekkür (Meditation)*, y. 1618, tuval üzerine yağlı boya, 179x140 cm. (Gallerie Accademia, Venedik)



33 Klibansky, Panofsky ve Saxl, 1979, 389.

34 Gallerie Accademia Venezia, URL: <https://www.gallerieaccademia.it/en/meditation>

gerçek asmayım, Babam da bağcıdır” (Yuhanna 15: 1) sözünün referansıya asma yaprakları, Hıristiyan ikonografisinde doğrudan İsa’yı sembolize eder. Bu yaklaşımdan hareketle Fetti’nin serisindeki bu resim, bir ruh hali olarak melankolinin alegorisi ya da kişileştirilmesi olmanın yanı sıra Hıristiyan sembolizmine atıfla “azizlerin melankolisi” resim geleneğiyle de ilişkilenebilir. Sanatçının melankolik Mecdelli Meryem’ine (Resim 8) geri dönersek, Tiziano ve El Greco örneklerini izleyen ilk versiyonundaki (Resim 7) doğanın ıssız bir köşesine çekilen azize imgesini terk ettiği, tefekkürü figürün kendisinin işgal ettiği alan kadar daralttığı bir iç mekana taşıdığı görülür. Fetti, kitap ile kurukafaya indirgenen nesnelere birlikte melankoli serisindeki ortamdan izole edilmiş kadın figürünü bu kez profilden değil de cepheden göstererek, tövbekar Mecdelli Meryem kimliğinde adeta izleyicinin bakışına yeniden sunmuştur.

### **Georges de la Tour’un Mecdelli Meryem’leri**

Barok dönemin Fransız ressamlarından Georges de la Tour (1593-1652), çoğunlukla dini konulara odaklanan üretimini Protestan coğrafya ile sınır komşusu olması sebebiyle Karşı Reform’un kalelerinden biri kabul edilen Lorraine bölgesinde gerçekleştirmiştir. Kariyerine ilişkin tarihsel belgeler kısıtlı olsa da sanatçının -tıpkı El Greco ve Toledo örneğindeki gibi- Katolik doktrinlerin etkisinin ağırlıklı hissedildiği bir ortamda sanat anlayışını inşa ettiği bilinmektedir. Bu inşa sürecinde belirleyici isimlerden biri, ressamın meseni de olan şair, yazar, gravür sanatçısı Alphonso de Rambervillers’dir. *Les dévots élançemens du poète chrestien* (Hıristiyan Şairin Dini Öğretileri, 1603) metninde Rambervillers, çağdaşı İtalyan ve İspanyol dini literatüründe vurgulandığı gibi kurukafanın tefekkürdeki eşlikçi rolüne değinmiş, tövbekar Mecdelli Meryem imgesini manevi ışığın cisimleşmesi olarak yorumlamıştır.<sup>35</sup> Yaşadığı ortamın ve yakın çevresindeki dini kişiliklerin zihinsel atmosferiyle yoğrulan Georges de la Tour, “tövbekarların kurukafa eşliğinde karanlık bir odaya kapanarak ölüm üzerine tefekkür etmeleri” söylemini, üretiminde alışlageldiği üzere mum ışığı ile yarattığı *chiaroscuro* etkisiyle de çarpıcı bir görsel koda dönüştüren *Tövbekar Mecdelli Meryem* serisi gerçekleştirmiştir.

1640 yılı civarına tarihlenen serisinde Georges de la Tour, izleyiciyi doğrudan Mecdelli Meryem’in bakışı ya da yaşlı gözleriyle karşı karşıya getirmez; bunun yerine hem figür hem de kompozisyonu tamamlayan nesnelere ve mum ışığının yarattığı mistik ortam aracılığıyla inziva ve tefekkürün deneyimlenmesini öncüller. Washington’daki örnekte (Resim 14), profilden ve bir sandalyede oturmuş halde gösterilen Mecdelli Meryem masanın üzerine koyduğu bir elini yanağına yaslamışken, diğer eliyle masadaki kitabın üstünde yer alan -ve yine profilden gösterilen- kurukafanın göz çukurlarına dokunmaktadır. Mum, kitap ve kurukafanın arkasına yerleştirildiğinden ancak yükselen alev ve yansıttığı ışık ile varlığını hissettirir. Mecdelli Meryem’in bakışının nesnesi konumundaki ayna, adeta bir *vanitas* natüremortuna dönüşerek kitap ve kurukafayı yansıtmakta, böylece karanlıkta bırakılması nedeniyle görsel olarak algılanması güçleşen bu nesnelere mum ışığının etkisiyle aynada yeniden üretilmesi, tefekkürün amacını görünür kılmaktadır.

35 Carleton, 2020, 34.

Sanatçı yine ayna kullandığı başka bir yapıtında (Resim 15), Mecdelli Meryem'i göz alıcı bir kırmızı etek ve beyaz gömlek ile sahneye taşır. Kurukafa bu kez masada değil, azizenin dizlerinin üstündedir ve Mecdelli Meryem teslimiyetinin ifadesi olan kavuşturduğu ellerini kurukafanın üzerine yerleştirmiştir. Bu kez cepheden görünen ve azizenin -erişemediğimiz-bakışını yönlendirdiği ayna, önünde duran mumu aksettirir. Mumdan yayılan ışık, figürün giysilerini aydınlattığı gibi hem azizenin hem de kurukafanın pürüzsüzlüğüne dikkati çeker. Ressam bu versiyonda metinde ele alınan yapıtlarda rastlanmayan mücevherleri (masanın üzerindeki inciler ve zeminde yere saçılmış takılar) Mecdelli Meryem'in günahkar yaşamının anımsatıcıları olarak kompozisyona dahil etmiştir. Georges de la Tour'un resimlerinde görsel tasarımın okunması açısından ayna, belirleyici rolindedir. Batı resmi serüveninde bizatihi resim sanatının temsil niteliğinden sembolik bağlama değin çok katmanlı bir anlam evreninin taşıyıcısı olan ayna, ikonografik gelenekte kibir ve şehvet günahlarına<sup>36</sup> ilişkin sembolizmle bağlantılı olarak dünyevi yaşamın geçiciliğine gönderme yapar; ancak bu resimlerde figürün bedenini aksettirme işlevini yerine getirmez. Ressam, aynayı -sahne halihazırda bulunan- yaşamın geçiciliğini anımsatan kurukafa ve kutsal ışığın simgesi mumun yinelenmesi bağlamında kullanmıştır. Böylece günah referansının devre dışı bırakılması, Hıristiyan ikonografisindeki aynaya ilişkin zengin sembolizmin tövbecarlıkla ilgili başka bir katmanını gündeme getirir. Bu bağlamda Georges de la Tour'un resimlerindeki ayna, insan doğasını ve dünyevi dürtüleri aşabilme mertebesine ulaşan azizenin tövbecarlığının temsiline dönüşmüştür.<sup>37</sup> Sanatçının yapıtlarını görme, görünürlük

36 Hall, 1996, 5.

37 Dubois, 2013, 158.



**Resim 14:** Georges de la Tour, *Tövbekar Mecdelli Meryem*, 1635-40, tuval üzerine yağlı boya, 113x92,7cm. (National Gallery of Art, Washington)



**Resim 15:** Georges de la Tour, *Tövbekar Mecdelli Meryem*, y. 1640, tuval üzerine yağlı boya, 133,4x102,2 cm. (Metropolitan Museum of Art, New York)

ve görünmezlik perspektifinden tartışan Dalia Judowitz'e göre Mecdelli Meryem serisindeki ayna, bakan'ın potansiyel körlüğünü görünür kılarak görünen ve görünmeyen arasındaki sınırı işaret eder.<sup>38</sup> Judowitz'in savı ve andığımız son sembolik okuma bir arada ele alındığında Georges de la Tour'un aynası, günahkarlıktan tövbekarlığa evrilen deneyimiyle Mecdelli Meryem'in eriştiği ve belki de bakan'ın erişemeyeceği, görünenin ötesindeki gerçekliğin temsili olarak okunabilir.

### **Değerlendirme**

Katolik Kilisesi'nin doktrinleri, Karşı Reform sürecinin argümanları ve yeni dindarlık modeli bağlamında, 16. yüzyılın ortalarından itibaren tövbekar kimliğiyle ikonik kadın figürü haline gelen Mecdelli Meryem, Jane Dillenberger'in Barok dönem dini sanatını referans alarak kaydettiği "Mecdelli Meryem'in yüzyılı" tanımlamasını teyit eder nitelikte yoğun içerikli bir ikonografik okumanın öznesi konumundadır. Karşı Reform literatürüne göre Havva ve Bakire Meryem arasında insanlığın geçiş yapabileceği bir köprü kuran azize, dünyevi cinselliğin ve ruhsal kurtuluşun bileşkesinden doğan cazibesi ve dünyevi bedeninin göksel besinle doyurulması aracılığıyla bu köprüyü inşa eder.<sup>39</sup> Panofsky'nin tabiriyle "sembolik değerler dünyası" açısından değişen gösterim kalıplarını benimsedikleri savlanan dört sanatçının *Tövbekar Mecdelli Meryem* yapıtları arasında karşılaştırmalı bir çözümleme sunan bu çalışmanın ortaya koyduğu, günahkar-tövbekar kimlikleri arasında devinen ve tefekkürün anlam boyutunun değişkenlik gösterdiği bir Mecdelli Meryem portresidir. Dini literatürün köprü metaforunu sürdürürsek, Tiziano erken tarihli yapıtında, tövbenin nedeni olan günahkarlığa atıfla çıplaklığını ön plana çıkardığı ve yalnızca geleneksel atribüsü yağ kabı ile betimlediği azizeyi güçlü bir erotik vurguyla resmetmiştir. Trento Konsili sürecinin sanat ortamında yarattığı iklimin etkisiyle, Tiziano'nun daha sonraki versiyonlarında ve ele aldığımız diğer ressamın yapıtlarında özellikle *memento mori* motifi olarak kurukafanın kompozisyona neredeyse istisnasız dahil edilmesi, tövbekarlığın içeriğine dünyevi şeylerin beyhudeliğini de eklemiştir.

Domenico Fetti ve Georges de la Tour, Barok dönemde bazı azizlerin betimlerinde rastlanan ölüm üzerine tefekkür düşüncesini *Tövbekar Mecdelli Meryem* ikonografisine taşıırken, köprü metaforundaki ruhsal kurtuluşa uzanan yolun belki de son aşaması olarak "kederli tefekkür" halini cisimleştirmişlerdir. Azize bu betimlerde Tiziano ve El Greco örneklerinde olduğu gibi inzivaya çekildiği doğada değil, gökle temasının kesildiği karanlık bir odada tefekkürünü derinleştirmiştir. Barok ressamların üretimlerine yansıyan, çıplaklıktan feragat edilse de güzelliğin temsiline sürdürüldüğü Mecdelli Meryem betimlerini Emile Malé şiirsel bir anlatımla dile getirir: "Yanmakta olan bir buhur gibi Tanrı'nın önünde kendisini tüketen güzellik, gözlerden ırak ve yalnızlık içinde tövbekarlığın heyecan verici imgesi haline gelir."<sup>40</sup>

38 Judowitz, 2016, 151.

39 Hart ve Stevenson, 1995, 75-76.

40 Malé, 1949, 171-72.

Benedetto Castiglione'nin *Melankoli* gravüründe<sup>41</sup> yer verdiği “*Ubi inleabilitas ibi Virtus*” (Kederin olduğu yerde erdem vardır) deyişi, melankolik kederle erdemi ilişkilendirirken, Domenico Fetti ve Georges de la Tour'un Barok çağın melankoli alegorisindeki görsel kodlarla besledikleri resimlerinde, kaçınılmaz ölümden başka bir sonu da olanaklı kılan ruhsal kurtuluşa kederli bir köprü kurulmaktadır. Mecdelli Meryem'in “kendine ait oda”da içselleşen tefekkürü, -dindarlığın yeni bir modeli de olarak- Castiglione'nin alıntıladığı keder-erdem koşutluğunu, Aziz Paulus'un Kutsal Kitap'ta kaydettiği başka bir söze atıf yapacak biçimde yeniden üretmektedir: “Tanrı'nın isteğiyle çekilen acı, kişiyi kurtuluşla sonuçlanan ve pişmanlık vermeyen tövbeye götürür” (Korintoslulara II. Mektup 7: 10).

---

41 Castiglione'nin 1645-46 tarihli bu gravürü, Londra'daki Kraliyet Koleksiyonu'ndadır.



## KAYNAKÇA

- Aikema, B. (1994), Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti: An Ambiguous Painting and Its Critics, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol 57, 48-59.
- Blunt, A. (1962). *Artistic Theory in Italy 1450-1600*. Oxford: Oxford University Press.
- Carleton, E. (2020) *Sacred Flame: Meditative Mysticism in the Works of Georges de la Tour*, Lisans Bitirme Tezi, Scripps College, California.
- Consavari, E. C. (2012) "Tintoretto's Holy Hermits at the Scuola di San Rocco", *Mary Magdalene: Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, Ed M. A. Erhardt-E. M. Morris, Leiden-Boston: Brill, 135-160.
- Damisch, H. (2012). *Bulut Kuramı: Resim Tarihi İçin Bir Katkı*, (E. B. Şaman, Çev.) İstanbul: Metis Yay.
- Dillenberger, J. (1985) "The Magdalen: Reflections on the Image of the Saint and Sinner in Christian Art", *Women, Religion and Social Change*, Ed Y. Haddad-E. B. Findly, New York: State University of New York Press, 115-146.
- Dubois, D.C. (2013) From Contemplative Penitent to Annihilated Soul: The Recasting of Mary Magdalene in Marguerite Porete's Mirror of Simple Souls, *Journal of Medieval Religious Cultures*, Vol. 39, 149-172.
- Furlotti, B., Rebecchini, G. (2008). *The Art of Mantua: Power and Patronage in the Renaissance*, (A. Lawrence Jenkins, Çev.) Los Angeles: Getty Publications.
- Gallerie Accademia Venezia*. URL: <https://www.gallerieaccademia.it/en/meditation> (E.T: 11.01.2022)
- Goffen, R. (1997). *Titian's Women*, New Heaven-London: Yale University Press.
- Gomez, L. R. (2020) "El Greco's Workshop in Spain", *El Greco: Ambition and Defiance*, Ed R. J. Long, Chicago: The Art Institute of Chicago, 83-93.
- Gregorius (1892) *Homiliarum in Evangelia*. Libreria Academica Wagneriana. Erişim: 22.12.2021, <https://archive.org/details/sanctigregoriim00igoog/page/n6/mode/2up>.

- Hall, J. (1974). *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. London: John Murray.
- Hall, J. (1996). *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*. Colorado: Westview Press.
- Hart, C., Stevenson, K. G. (1995). *Heaven and the Flesh: Imagery of Desire from the Renaissance to Rococo*, New York: Cambridge University Press.
- Haskins, S. (1993). *Mary Magdalen: Myth and Metaphor*. London: Harper Collins Publishers.
- Hornik, H. J. (2014) “The Invention and Development of the Secular Mary Magdalene in Late Renaissance Florentine Painting”, *Mary Magdalene in Medieval Culture*, Ed. P. V. Loewen-Robin Waugh, London: Routledge, 75-96.
- Joannides, P. (2016), An Attempt to Situate Titian’s Paintings ‘Penitent Magdalen’ in Some Kind of Order”, *Artibus et Historiae*, Vol. 37, 157-194.
- Judowitz, D. (2016) “Georges de la Tour: The Enigma of the Visible”, *The Beholder: The Experience of Art in Early Modern Europe*, Ed T. Frangenberg-R. Williams, London: Routledge, 143-157.
- Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F. (1979). *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nendeln-Liechtenstein: Kraus Reprint.
- Luther, M.(2018). *95 Tez*, (C. C. Çevik, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.
- Malé, E. (1949). *Religious Art from the Twelfth to the Eighteenth Century*. New York: Pantheon Books.
- Paleotti, G. (2012) *Discourse on Sacred and Profane Images*, (W. McCuaig, Çev.) Los Angeles: Getty Research Institute.
- Riello, J. (2020) “El Greco and Giulio Clovio: Three Gazes”, *El Greco: Ambition and Defiance*, Ed R. J. Long, Chicago: The Art Institute of Chicago, 29-38.
- Rijks Museum*. URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3903/catalogue-entry> (E.T: 15.01.2022)
- Tükel, U. (2005). *Resmin Dili*. İstanbul: Homer Kitabevi
- Vasari, G. (2013). *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*, (E. Gökteke, Çev.) İstanbul: Sel Yay.

Voragine, J. (1993). *Golden Legend, Vol. I.* (W.G. Ryan, Çev.) New Jersey: Princeton University Press.

Yüzgüller, S., Altun, G. C. (2017) Satürn'ün Çocukları: Batı Sanatında Melancholia İmgesi. *Navisalvia: Dr. Sina Kabağaç'ı Anma Toplantısı: Melankoli 2016*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yay., 41-68.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*  
**Sanat Tarihi Dergisi** | ***Journal of Art History***  
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064  
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | *Volume: 31, Issue: 1, April 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erisim) | Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK  
<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

*Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.*

