

**GIOTTO’NUN *AĞIT* FRESKİNİN İKONOĞRAFİK VE
GÖSTERGEBİLİMSEL OKUMASI**

**AN ICONOGRAPHIC AND SEMIOLOGICAL READING OF
“LAMENTATION” BY GIOTTO**

Nedret Öztokat* - Serap Yüzgüller Arsal**

Abstract

The narrative of the Lamentation over Dead Christ, recounted specifically in the late medieval religious literature and not mentioned in canonical Gospels, finds its most striking visual equivalent in Giotto’s frescoes in the Arena Chapel (1304-6), as the precursor of a new mode of representation in Western art. The artist’s concept of depicting the subject announces a break from the preceding canon. Focusing on the innovation in the representation of the Lamentation, this study aims to present an iconographic and semiological dual reading in the context of an analysis of the layers of meaning in the scene.

Giriş

Sanat yapıtlarını insanın ve toplumların yolculuğunu aktaran anlatılara hatta tarihe düşmüş kayıtlara benzetebiliriz, sanatçılar ve yazarlar tarih yazımcıları gibi bize insanlığın yolculuğunu anlatmaktadır bir bakıma. Bu uzun yolculuğu yorumlamak ise sonu gelmeyecek bir başka serüvendir. Hangi dönem olursa olsun, üretilmiş yapıtların tarihsel, toplumsal, ruhsal, bireysel ölçeklerde farklı yorumlara açılması kaçınılmazdır. Sanat yapıtının, “açık yapıt” olarak her okumayla yeniden yorumlanabilirliği anlam olgusunun sınır tanımayışını gösterir. Yapıtların nasıl okunduğuna gelince kuşkusuz yöntemsel yaklaşımlar gelir akla. Bu çalışma resim tarihinin en

* Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul/Türkiye. Email: nedretozkat@yahoo.fr

** Yrd. Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Genel Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul/Türkiye. Email: serapyuzguller@gmail.com

ünlü yapıtlarından birine, Giotto'nun Ölü İsa'ya Ağıt freskine günümüzün önde gelen yönetsel olanakları çerçevesinde çözümleyici bir yaklaşımı amaçlıyor. Disiplinleri buluşturarak çok bileşenli bir okumayı amaçladığımız bu çalışmanın ilk aşamasında, yapıt, ikonografik yaklaşımla ikinci aşamada ise göstergebilimsel yaklaşımla yorumlanacaktır.

Yöntemlerin ışığında yapıt ve anlam

Her yapıt kendine özgü bir biçimsel kurguyla belli bir izleği, konuyu, kısaca anlamlı bir veriyi alıcıya iletir. İnsanlar arası iletişim biçimleri, arasında en yaygın olanı sözel alışverişten en özgül anlatım biçimi olan edebiyat ve sanat yapıtlarına değin ürettiğimiz ne varsa her şey sözceleyen özne ile sözcelenen özne arasında gerçekleşen toplumsal ve bireysel nitelikli, anlam aktarımını kapsayan bir etkinliği içerir. Roman Jakobson gibi yapısal dilbilimin tanınmasında ve yayılmasında önemli rol oynayan dilbilimcilerin belirli bir iletişim durumunda bir gönderici ve bir alıcı arasında iletinin aktarılması sürecinden¹ esinlenen göstergebilimciler, her yapıtın, her söylemin, her sözcenin bir ya da birçok anlam içerdiği ve aktardığı gerçeğinden yola çıkarak, çözümlemelerin olmazsa olmaz bir ögesi olarak çoğul anlam olgularını dikkate alırlar. Böylece anlam olanakları ve bunların aktarım süreci zamanla araştırmalarda önemli yer tutmaya başlar. Bunun yöntembilimsel bir sonucu, sanatsal, yazınsal, siyasal ya da toplumsal olsun, her tür söylemin (gazete makalesi, siyasal söylem, roman, film, resim vb) “anamlı bütün” olarak ele alınması gereğidir. Anlam aktaran her bütün, birden çok süreci kapsayan ve bu süreçlerin işlemesiyle anlatım bulan ve izleyici ya da okura ulaşan bir veri ya da bir ürün olarak tanımlanabilir.

Anlamın olduğu yerde ise okuma, betimleme, çözümleme, yorumlama, değerlendirme türünden birçok bilişsel etkinlik devreye girer, çünkü okumak anlam üzerinde yapılan bir etkinliktir.² Yapısalcılık sonrası eleştirinin yenilenmesi ve yeni bakış açılarının yalnızca eleştirinin değil, neredeyse sosyal bilimlerin inceleme modellerini geliştirmesiyle birlikte yüzyıllar öncesinden estetik algımıza sunulmuş sanatsal, yazınsal, kültürel ve söylemsel bütün yapılar, barındırdıkları anlamsallık değeri açısından “yeniden okunma”ya başlanır. Aristoteles'ten bu yana sanatın nesne/dünya ile iliş-

¹ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1973/2003, s.213

² Doğan Günay, *Metin Bilgisi*, Papatya, 4.basım, 2013, s.14

kisi *-mimesis* ve yeniden sunum (représentation) biçim(ler)i gerek eleştirmenler, gerek kuramcılar açısından birçok akıma temel oluşturmuştur. Ancak antik düşüncenin kavram, öğreti ve çözümleme modellerinin yeniden yorumlandığı günümüzde, yapıtların bizi davet ettiği anlamsal yolculuğun çeşitlenmesiyle gündeme gelen birbirinden farklı okuma etkinliğini göz ardı etmek olanaksız.

Félix Thürlemann'ın belirttiği gibi “tabloyu dış dünyanın varsayılan ya da hayal edilen/tasarlanan bir yansıması olarak algılamak, “göndergesel yanılısama”nın (illusion référentielle) tuzağına düşmektir. Resmin dış dünyayla sorgulanması için, öncelikle resmin kendi doğası içinde incelenmesi gerekir.”³ Nesnelere dış dünyaya ait şeylerdir, resimde gördüklerimiz ise göstergeleşmiş, resimsel düzlemin içinde “yaşayan” varlıklardır. Bu nedenle çözümlenmeleri, yorumlanmaları, anlamlandırılmaları yöntemsel süreçlere gereksinim duymaktadır. Bugün özellikle sanatsal ve yazınsal bütüncülerin çözümlenmesinde, gözle yapıtın buluşması deneyimini anlatmak için kullanılan “*aesthesis*” kavramı algılama ve alımlamanın yapıtın hem kurgulanma hem de çözümlenme sürecinde işlevini vurgulayan, özneye nesne arasında “görme” temelindeki buluşmayı anlatır; göstergebilimsel model, özellikle resim gibi görsel nesnelere anlam boyutunun incelenmesinde bu kavramı öne çıkarmıştır. Pierre Ouellet'nin de belirttiği gibi, “Aristoteles'ten bu yana “görüş” (vision) her tür poetikanın sihirli anahtarıdır”;⁴ işte bu nedenle *mimesis*'i yalnızca dış dünyanın ya da bir olayın aktarılması olarak değil, aktarılan nesne/olay temelinde duyumsallığı da içeren bir *praxis* bağlamında düşünmeliyiz. P.Ouellet “Anlatılar yalnızca olan ya da yapılan bir şeyi göstermez, yalnızca düşünülen ve söylenen de değil; dış, iç ve öz algılayımlarımızı kapsayacak şekilde gördüklerimiz ve hissettiklerimizi de gösterirler.”⁵ Böylece dış dünyayı aktarma (ve yorumlama) edimi farklı *aesthesis* –estetik alımlama etkinliklerini göz önüne almamızı gerektirir.

Yapıtla öznenin buluşması yapıt üzerine düşünsel bir etkinlik gerçekleştirilmesi beklenen alımlayıcı özne açısından (eleştirmen, yazar, sanat tarihçisi, göstergebilimci vb) söylemsel bir etkinliktir (*Logos*). Yapıtın

³ Félix Thürlemann, “Blumen-Mythos (1918) de P.Klee”, in *Ateliers de sémiotique visuelle*, A.Hénault-A.Beyaert, PUF, 2004, s.15

⁴ Pierre Ouellet, *Poétique du regard*, PULIM, Québec, 2000, s.248

⁵ *A.g.y.*, s.56

kurgusu aracılığıyla izleyen/okuyan özneye aktarılan söylemin alımlanması, yorumlanması, değerlendirilmesi bu önceden kurgulanmış söyleme katılmayla gerçekleşir. Katılmak resmi görmek, resim üzerine bir söylem oluşturma olanaklılığını içeren bilişsel ve duygusal nitelikli bir edimdir. Dominique Maingueneau'nun belirttiği gibi, metin, okuyucunun katılımını talep eder: "Yapıtın estetik statüsü metnin alıcısının anlamın oluşumuna katkıda bulunmasını gerektirir."⁶ Kuşkusuz yaratıcının ve alıcının kodlarının birbiriyle örtüşmesi beklenemez ama sözceleyen öznenin (görsel sanatlarda ressam, sanatçı, edebiyatta yazar) sözcelediği, kurguladığı kısaca oluşturduğu metin/söylem onu alımlayan öznenin katılımından bağımsız var olamaz.

Jean-Claude Coquet'nin geliştirdiği göstergebilimsel modele göre ise özne ve nesne arasında beden ve duyarlar düzeyinde gerçekleşen buluşma olan "*Phusis*" her tür söz edimi olan "*Logos*" önce gelen birincil aşamadır. Bu doğrultuda yapıt ve onu alımlayan özne arasında gerçekleşen buluşma daha sonra yapıt üzerine kurulacak söylemin temeli olması açısından önemlidir; alımlayıcı özne önce duyumsayışın alanında yer alır, ardından yapıtla kendisi arasında bir mesafe oluşturarak yapıt üzerine (fenomonolojinin "nesne" diye tanımladığı özneye sunulmuş yapıt) bir söylem kurar. Söylem yargılama, değerlendirme, akıl yürütme, düşünce üretme gibi bilişsel ve söylemsel edimlerle tanımlanır, J.-C.Coquet bu aşamayı "*Logos*" diye adlandırır.⁷ Hangi yaklaşım olursa olsun özneye nesne arasında, görüşümüze sunulan görsel nesne ile aramızda anlamlandırma olgusunun olmazsa olmaz ögesi olan bir "ilişki" söz konusudur. Bu ilişkiyi "*semiosis*" olarak adlandırabiliriz. Yapısal dilbilimin en önemli kuramcılarında, glosematik kurucusu Danimarkalı dilbilimci Louis Hjelmslev gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiyi "göstergesel ilişki" olarak tanımlar,⁸ kavramla onu temsil eden biçim arasındaki ilişkinin anlam üretiminin temel ögesi olması nedeniyle, göstergebilimin özne temelli okumaları bağlamında, nesne ile öznenin birbirinin karşılıklı varsayması durumunu "*semiosis*"le karşılayabiliriz.

⁶ Dominique Maingueneau, **Pragmatique pour le discours littéraire**, Bordas, 1990, s.35

⁷ Jean-Claude Coquet, **Phusis et Logos, Une phénoménologie du langage**, Presses Universitaires de Vincennes, 2007.

⁸ Louis Hjelmslev, **Prolegomènes à une théorie du langage**, Minuit, 1968, s.72.

Öte yandan özellikle Batı dünyasının ortak estetik belleğini oluşturan tarihsel ve estetik değerleri tartışılmaz yapıtlar söz konusu olduğunda, görsel sanat üretimlerinin okunmasında en belirleyici yöntemlerden biri, Grekçe *eikon* (imge) ve *graphia* (yazım) sözcüklerinin birleşimiyle tanımlanan ikonografidir. Aby Warburg'un çalışmalarıyla öncülük ettiği ikonografi yöntemi, Erwin Panofsky'nin ilk kez 1939'da yayımlanan "İkonografi ve İkonoloji" başlıklı makalesinde⁹ kuramsal açıdan temellendirilir. Yöntemi, "sanat tarihinin, sanat yapıtlarının biçimlerine karşı onların konu ya da anlamlarıyla uğraşan bir dalı" tümcesiyle özetleyen Panofsky, imgelerin tanımlanması, sınıflandırılması ve yorumlanmasını içeren üç yorum düzeyi ortaya koyar. Yöntemin ilk aşaması olan birincil ya da doğal anlam katmanlarının oluşturduğu "ön-ikonografik tanımlama", yapıttaki belli nesnelere ve olayların tanımlanması ile 'görünen'in açıklanmasıdır. İkincil ya da danişıklı anlamın belirlendiği "ikonografik çözümleme", sanat yapıtında betimlenen olay, nesne, tema ve kavramların ilişkilendirilmesi sonucunda imgelerin çözümlenmesi, öykü ve alegorilerin saptanmasıdır. İçsel anlam ya da içerik olarak tanımlanan "ikonolojik yorum" düzeyiyse, bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın, bir dinsel ya da felsefi anlayışın bir sanatçı kişiliği tarafından nitelenmiş ve bir yapıtta yoğunlaştırılmış temel davranışını belirten temel ilkelerin ortaya çıkarılışındır. Bu bağlamda ikonografik yöntem, sanat yapıtını danişıklı anlamın çözümlenmesi üzerinden okumakta ve yapıtı, yapıtın/sanatçının bağlı olduğu kültür kodlarıyla ilişkilendirerek yorumlamaktadır.

Dilbilimcilerin yaklaşımlarından hareket edersek, Panofsky'nin sanat yapıtını üç yorum düzeyi üzerinden okuyan yöntemi, anlam aktaran ve kimi zaman birden çok süreci kapsayan "anamlı bütünü" (görsel sanat yapıtı), birden çok süreci kapsayan bir yorumlama etkinliğiyle (üç düzeyli okuma) alımlamayı önerir.¹⁰ Bu noktada sanat tarihi disiplininin yöntemlerinden biri olarak ikonografi, sanat yapıtına yaklaşımında anlamı zorunlu kılar ve biçim üzerine odaklanan Heinrich Wölfflin'in yöntemine karşılık

⁹ Panofsky'nin bu makalesi ilk olarak "Studies in Iconology" (1939), daha sonra da "Meaning in the Visual Arts" (1955) adlı kitaplarında yayımlanmıştır. Metnin Türkçesi için bkz. E. Panofsky, **İkonografi ve İkonoloji: Renaissance Sanatının İncelenmesine Giriş**, (Çev: E. Akyürek), İstanbul 1995.

¹⁰ İkonografi ve göstergebilim yöntemleri arasında bir karşılaştırma için bkz: Christine Hasenmueller, "Panofsky, Iconography and Semiotics", **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 36, No: 3, 1978, s. 289-301.

görünenin ardındaki anlam katmanlarına yoğunlaşır. Söz konusu yapıt ele alınan tema açısından dinsel bir nitelik taşıyorsa, Kutsal Kitap metnindeki bir anlatının betimlendiği resimle izleyicinin buluşması, resme konu olan anlatının ya da metnin saptanması (*söz*), metin-betim ilişkisinin çözümlenmesi (*imge*) ve yapıtın bağlı bulunduğu ‘zamanın ruhu’ üzerinden alımlanması (*bildiri*) süreçlerini kapsar. Bu bağlamda yapıtla öznenin buluşmasını söylemsel bir etkinlik olarak açıklayan dilbilimci yaklaşımla özetlersek, ikonografik okuma söz-imge-bildiri ekseninde gerçekleşen bir etkinliği tanımlar. Nitekim Panofsky dinsel ya da mitolojik temalı yapıtlar üzerine anlam çözümlemeleri yapmakla kalmaz, 17. yüzyıl Hollanda iç mekan resimlerini ‘örtük anlamlar bütünü’ ya da Gotik katedralleri ‘skolastik bir metin’ gibi okur.

Bu temel gözlemler çerçevesinde Giotto’nun freskini görsel bir söylem olarak tanımlarsak, söylemin anlam evreni ve anlamın üreme koşulları üzerinde neler söylenebilir? Disiplinleri buluşturarak kapsamlı bir okuma gerçekleştirmek amacıyla, çalışmamızın ilk aşaması ikonografik yaklaşımla yapıtın yorumlanmasına; ikinci aşama ise göstergebilimsel bir yaklaşımla freskin anlam boyutunun çözümlenmesine yer verecektir.

İkonografik yaklaşımla Giotto’nun *Ağıt* freski

Padova kentinin ünlü bankerlerinden Enrico Scrovegni tarafından 1303 yılında inşa ettirilen ve Meryem’e adanan Scrovegni Şapeli, inşa edildiği alanda antik Roma döneminden bir arenanın kalıntılarının bulunması nedeniyle Arena Şapeli olarak bilinir. Tek nefli ve üstü beşik tonozla örtülü yapıtın duvarları Giotto (1267-1337) tarafından resimlenir. Şapelin resim programını Meryem ve İsa’nın yaşamlarından sahneler ile Yedi Erdem ve Yedi Kötülüğü temsil eden figürler oluşturur. Batı resminin dönüm noktalarından kabul edilen Giotto’nun freskleri, görünen dünyanın görünür kılındığı bir betimleme anlayışının ipuçlarını vererek resmin şemaya dönüştürüldüğü Ortaçağ geleneğinden ayrılan bir gösterim kipinin habercisi olur. Batı resminin Rönesans’la yeniden bulguladığı natüralist gösterim kipinin geç Gotik dönemdeki erken ve hazırlayıcı örnekleri olarak tanımlanabilecek Arena Şapeli freskleri, aynı zamanda bütün sahnelerde ortaklaşılan başka bir tutumu açığa vurur: resimlenen her sahnede figürlerin duygulanımlarını dışavuran jest aktarımı.

Giotto'nun yeni gösterim mantığını yaşama geçirmenin yanı sıra duygu aktarımı üzerine yoğunlaştığı Arena Şapeli fresklerinde, söz konusu iki 'yenilik' özellikle Ölü İsa'ya Ağıt resminde en yetkin anlatımını bulur. İsa'nın çarmıhtan indirilmesinin ardından ve mezara konmasından önce gerçekleştiği varsayılan bir olayı tanımlayan Ölü İsa'ya Ağıt ya da Ağlayış (*Lamentation*), şapelin ikonografik programında Çarmıhta İsa ile İsa'nın Dirilişi sahneleri arasında konumlanır. Kronolojik dizgede Ağıt'ın öncesi ve sonrasında yer alan İsa'nın çarmıhtan indirilişi ve mezara konuşu, Giotto'nun ikonografik programında yer bulmaz; dolayısıyla Ağıt, diriliş öncesi döneme ait İsa'nın gösterildiği son sahnedir. Bu noktada Ağıt'ın metin ve betim açısından köklerine değinmek, Giotto'nun yapıtının ikonografik okuması için bir başlangıç oluşturur.

Kanonik İncillerde İsa'nın çarmıhtan indirilişi sırasında Golgota'da bulunan kişilerin "Galile'den itibaren İsa'yı izleyenler" sözleriyle tanımlandığını okuruz (Matta 27: 56; Markos 15: 40-41; Luka 23:49, Yuhanna 19: 25). Sinoptik yazarlar söz konusu kişilerin özellikle İsa'nın takipçisi olan kadınlar olduklarına vurgu yaparken, İncil yazarı Yuhanna çarmıhın yanındakileri İsa'nın annesi Meryem, teyzesi, Klopas'ın karısı Meryem ve Mecdelli Meryem (Maria Magdalena) olarak anar.¹¹ Ayrıca Yuhanna, İsa'nın orada bulunan 'sevdiği öğrencisi'ne annesini emanet ettiğini belirterek kendisinin de orada bulunduğuna vurgu yapar. Öte yandan Kanonik İncillerde çarmıhtan indirilişinin ardından İsa'nın ölümüne tanıklık eden kişilerin onun ölü bedeni üzerinde ağlaştıkları ya da acılarını dışavurdularına ilişkin bir anlatıya rastlanmaz. İncil yazarları çarmıhtan indirilen İsa'nın ölü bedeninin Yahudi yöneticilerden korkmaları nedeniyle İsa'nın takipçisi olduklarını gizleyen Arimatealı Yusuf ve Nikodemus tarafından alındığını, Yahudi ölü gömme geleneklerine uygun biçimde yağlanarak gömüldüğünü aktarırlar. Dolayısıyla Giotto'nun Ağıt resminde betimlenen olay, metin olarak kanonik metinlerde karşılığını bulmaz. Öte yandan Ağıt ikonografisinin Arena Şapeli'ndeki resimden daha erken tarihli Bizans sanatı örneklerine dayandığını belirtmek gerekir. Çarmıhtan İndiriliş ve Mezara Konuş'tan bağımsız bir sahne olarak geç 11. yüzyıl Bizans sanatında ortaya çıkan Ağıt betimleri, oğlunun ölü bedenini kolları arasında taşıyan Meryem'in yani anne figürünün acısına odaklanan bir sahne olarak

¹¹ İsa'nın çarmıha gerilişi ve sonrasında İsa'nın annesi Meryem'e eşlik eden kadınlar (Mecdelli Meryem, Klopas'ın karısı Meryem, Meryem Salome), ikonografik gelenekte "Üç Meryem" olarak anılırlar.

seçkinleşir. Bizans sanatı örneklerinde düzenleme açısından iki kalıptan söz edilebilir.¹² İlki yerde uzanan İsa'nın başını tutarak ona boynundan sarılan Meryem ve ölü bedeninin ayakları ucunda yer alan Arimatealı Yusuf ve Nikodemus'un gösterildiği sahnelerdir. Bu kalıpta Üç Meryem genellikle mezar taşının arkasında bir grup olarak sahneye katılırlar. İkinci gösterim biçiminde Üç Meryem'den Mecdelli Meryem İsa'nın ayakları ucunda ve eğilmiş biçimde İsa'nın bir elini saygıyla öpen İncil yazarı Yuhanna ise sahnenin merkezinde betimlenirler. Bu düzenlemede Yusuf ve Nikodemus ile öteki iki Meryem 'İsa'nın en yakınlarının ağlayışı'na tanıklık edenlere dönüştürülürler. Her iki kalıpta da kimi zaman sahnenin üst kısmında ellerini kavuşturmuş melek figürlerine rastlanır. Bu melek betimlemesi, Çarmıhta İsa sahnelerinde çarmıhın dört köşesine yerleştirilen melek figürlerinin yinelenmesi gibidir. Nitekim özellikle ilk kalıba ait örneklerde arka planda gösterilen boş çarmıh, olayın geçtiği mekanın Golgota olduğuna işaret eden bir motiftir.

İncil yazarlarının sessizliğine karşın ikonografik programın bir parçası olarak betimlenen ve en erken örneklerine Bizans sanatında rastlanan Ağıt teması, sahneye kaynaklık eden metin bağlamında genellikle apokrif yazın geleneğine dayandırılır.¹³ Öte yandan Ağıt'ın Doğu ikonografisi kökenli olması ve özellikle Bizans litürjisindeki önemi bağlamında Bizans coğrafyasından bazı azizlerin, oğlu İsa'nın ölü bedenine sarılan Meryem'in acısına odaklanan ilahilerinin, sahnenin ortaya çıkışına kaynaklık ettiği de savlanır.¹⁴ Bu noktada Giotto'nun yapıtına geri dönersek, Ağıt'ın Arena Şapeli freskleri öcesinde de Batılı ustalar tarafından resimlenmeye başladığını belirtelim. 13. yüzyılın ortalarından itibaren altar resmi ya da kabartma olarak üretilen bu sahnelerde, büyük ölçüde benimsenmesine karşın düzenleme açısından Bizans geleneneğinden ayrılan bir motif göze çarpar. Bizans örneklerinde İsa'nın annesi Meryem ve Mecdelli Meryem dışındaki öteki kadınlar İsa'ya tutulan yazın 'uzaktaki tanıkları' ya da 'uzaktan

¹² Gertrud Schiller, **Iconography of Christian Art**, Vol. II, Çev. Janet Seligman, Lund Humphries, London 1971, s. 174-75.

¹³ Leslie Ross, **Medieval Art: A Topical Dictionary**, Greenwood Press, London 1996, s. 150. Yazar, Ağıt temasının *Pilatus'un İşleri* ya da *Nikodemus İncili* gibi apokrif metinlerde ayrıntılı biçimde anlatıldığından söz eder; ancak anılan apokrif metinler incelendiğinde çarmıhtan indirilen İsa'ya ağıta ilişkin bir anlatıya yer verilmediği saptanabilir.

¹⁴ Gabriele Finaldi vd., **The Image of Christ**, National Gallery Company&Yale University Press, London 2000, s. 128.

izleyicileri' konumundayken Batılı ustaların yapıtlarında İsa'nın ölü bedene dinginlikle yaklaşarak acıya ortak olma niteliği kazanırlar. Giotto'nun Trecento resminin başlangıç sürecine tarihlenen yapıtıysa, Bizans geleneği ve Batı'daki erken örneklerin ardından hem sahnenin düzenleme mantığı hem de figürlerin jestleriyle güçlenen dramatik anlatım bağlamında Ağıt ikonografisinin en anıtsal örneğini ortaya koyar.

Giotto'nun Ağıt'ında resmin arka planı, fresk çevriminin bütününde izlenen ve şapeli örten tonozda da yinelenen mavi renkli bir alan sunar. Arka planın gösteriminde mavi rengin kullanımı sanatçının daha erken tarihli Assisi fresklerinde de (San Francesco Aşağı Kilise, 1297-1300) karşımıza çıkar. Böylece Ortaçağ'ın şematik resim anlayışına bağlı olarak arka planının gösteriminde benimsenen ve doğaya ilişkin hiçbir göndermesi olmayan altın sarısı renk, bu fresklerde terk edilir. Ağıt temasında olduğu gibi özellikle açık alan sahnelerinde bu mavi renk doğrudan gökyüzünün temsiline dönüşür. Üstelik yine arka plana ait motiflerden biri olan kayalık ve kayanın üzerindeki ağaç bu temsili güçlendirir. Yapıtı figürlerin kompozisyona yerleştirilişi açısından incelersek, İsa'nın ölü bedeninin kadınlar tarafından çevrelendiğini görürüz. Anne Meryem, omuzlarından kavrayarak sarıldığı oğlunun sırtını bacaklarının üzerine yerleştirir. İsa'nın ayaklarının ucunda oturan Mecdelli Meryem çivi yaraları görünen ayaklarını tutarken, İsa'nın elleri öteki Meryem'lerden biri ve sırtı izleyiciye dönük bir kadın tarafından kaldırılır. Arkası dönük başka bir kadın başını iki eliyle destekler. Dolayısıyla İsa'ya dokunan kadınlar aracılığıyla çarmıhtan indirilen ölü bedenin yerle teması kesilir. Andığımız figürler dışında anne ve oğlun buluştukları alanda ayakta onları izleyen başka kadınlar sahneye katılırlar. Bunlardan başındaki haleyle kutsallığı vurgulanan figür, Üç Meryem'den biridir. Mecdelli Meryem'in arkasında İsa'yı mezara koymak üzere gelen Arimatealı Yusuf ve Nikodemus görülür. İsa'nın elini tutan Meryem ile kayalığın arasında, eğilmiş ve iki kolunu yanlara açmış biçimde betimlenen İncil yazarı Yuhanna yer alır. Düzenlemenin üst kısmında tanıklık ettikleri yasa ağlayarak katılan çocuk melekler (*putti*) görülür.

Giotto'nun Ağıt'ı İsa'yı çevreleyen kadınların ölü bedene dokunuşları ve özellikle bazı figürlerin jestleri açısından yoğun bir duygusallık barındırır. Meryem'in oğlunun boynuna sarılarak bir anlamda onu 'dünyasal hayat'tan uğurlayışı, sahnenin ikonografik geleneği bağlamında bir yinleme olarak kabul edilebilir. Öte yandan öteki kadınlar ile İncil yazarı

Yuhanna'nın düzenlemeye yerleştirilme biçimleri ve jestleri Giotto'nun üretimini öncüllerinden bütünüyle ayıran bir nitelik taşıır. Anne Meryem ve Mecdelli Meryem dışındaki kadınlar Bizans'tan farklı olarak Batı resminin erken örneklerinde İsa'ya daha yakın bir alanda resmedilse de buradaki gibi İsa'nın bedenine dokunacak kadar acıya ortak edilmemişlerdir. Öyle ki -Mecdelli de dahil olmak üzere- iki Meryem doğrudan ölü bedenle dokunsal bir ilişki kurarken kadınlar grubunun önünde yer alan üçüncü Meryem, anne ve oğlun bulunduğu alana doğru eğilir ve üzüntüsünün ifadesi olarak bir elini yukarı kaldırır. Öte yandan Giotto'nun yapıtını kendisinden önceki ikonografik gelenekten ayıran en çarpıcı motiflerden biri, haleden yoksun bırakılışlarıyla dikkati çeken 'anonim' kadınların sahneye katılışıdır. Ayakta betimlenen Meryem'in arkasındaki grubun yanı sıra hemen yanında ellerini çenesinde kavuşturmuş kadın ve yine ilk kez yüzlerini göremeyeceğimiz biçimde, sırtları izleyiciye dönük olarak Ağıt'a eşlik eden kadınlar bütünüyle Giotto'nun buluşudur. Üstelik bu kadınlardan birisi, neredeyse sahnenin merkezinde yer almakta ve İsa'nın bütün bedeninin görünmesi noktasında adeta engel oluşturmaktadır. Bununla birlikte sanatçı bize, "içburkucu sahnenin her figüre yansıyan acısını öylesine inandırıcı bir biçimde göstermektedir ki, yüzlerini göremediğimiz bağdaş kurmuş figürlerde bile acıyı duyumsarız."¹⁵

Ağıt freskinde gerek İsa'nın bedenine yakınlıkları gerek jestleriyle İsa'nın ölümüne yas tutan kadınların belirgin biçimde öncüllendiğine tanıklık ederiz. Sahne zaten kurgulanışı açısından oğlunu kucaklayarak acısını yaşayan Meryem'e önemli bir rol biçer. Böylece Ağıt, kanonik İncillerde İsa'nın çocukluk dönemi sonrasında adeta kaybolan ve çile (*Passion*) dönemiyle birlikte ismi tekrar anılmaya başlanan Meryem'i, oğlu İsa'yla yeniden bir araya getiren dramatik bir sahneye dönüşür. Öte yandan Giotto'nun freski, salt oğluna yas tutan Meryem'in acısına odaklanan bir gösterim olmaktan çıkar. Burada artık Galile'den itibaren İsa'yı izleyerek bütün çile dönemine tanıklık eden 'kadın takipçiler'in acısı hayata geçirilir. Dolayısıyla Ağıt, anne Meryem'in oğlunun ölü bedeninin son kez kucaklaması olmanın ötesinde sahnedeki bütün kadınların ortaklaştığı kolektif bir acıya dönüştürülür. Giotto'nun kadınların yasını öncülleyen Ağıt yorumu, resmi, 13. yüzyılın ortalarında kaleme alınan ve inanan-

¹⁵ E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, s. 153.

ların -başta kadınlar olmak üzere- salt sözle değil imgelem ve duygular aracılığıyla da İncil anlatılarını deneyimlemelerini salık veren metinlerle ilişkilendirir. Batı ikonografisinin biçimlenmesinde oldukça etkili olan bu geç Ortaçağ metinlerinden Fransisken Aziz Bonaventura'ya (1221-74) atfedilen *İsa'nın Yaşamı Üzerine Meditasyonlar*'da, İncil öyküleri apokrif ayrıntılarla zenginleştirilirken özellikle konu edilen kişilerin duygularına yoğunlaşan anlatım dili dikkat çeker. Nitekim metinde Doğu ikonografisi kaynaklı bir anlatı olan Ağıt'a da yer verilir. Çivilerin çıkarılmasının ardından İsa'nın ölü bedeninin yere koyuluşu, Meryem'in oğlunun başını ve omuzlarını tutuşu, Mezdelli Meryem'in ayaklarının ucunda bulunuşu anlatılırken öteki kadınların da acı içinde bu ağlayışa eşlik ettiklerine değinilir.¹⁶ Dominiken ve Fransisken yazımına ait geç Ortaçağ metinlerinin (*Altın Efsane, Meditasyonlar* vb) Trecento resmindeki etkisi göz önüne alındığında, Giotto'nun *Meditasyonlar*'daki anlatım dilinden beslendiğini öne sürmek şaşırıcı olmaz. Üstelik başta Kana Düğünü olmak üzere şapel çevrimindeki bazı sahnelerin betimleme anlayışına *Altın Efsane*¹⁷ isimli başka bir geç Ortaçağ metninin kaynaklık edişi, sanatçının İncil dışında kendi yaşadığı çağda üretilen yazın geleneğini de referans alması bağlamında bu olasılığı daha güçlü kılar.

Kadın karakterler üzerine yapılan bu okumanın ardından Ağıt'ın üç erkek karakterine odaklandığımızda, düzenlemenin bir yanında dinginlikle olayı izleyen Arimatealı Yusuf ve Nikodemus'un tersine kollarını iki yana açarak anne ve oğlun buldukları alana doğru eğilerek sahnede aktif bir rol üstlenen İncil yazarı Yuhanna'yı görürüz. Ağıt'a katılan tek havari olmasıyla seçkinleşen Yuhanna, Bizans geleneğinde ve Batılı erken örneklerde saygıyla eğilmiş biçimde İsa'nın elini öperken gösterilir. Oysa Giotto'nun Ağıt'ında, İsa'nın ölü bedenini çevreleyen kadınların hemen üstündeki alanda el jestleriyle sahnenin dramatik yapısını güçlendiren Yuhanna, olayın duygusal içeriğinin etkin bir aktörüne dönüşür. O da kolektif acının bir parçasıdır. Giotto'nun İncil yazarı Yuhanna'ya biçtiği rol, fresk çevrimin öteki sahneleri düşünüldüğünde Yuhanna figürü bağlamında anlamlı bir bütünün varlığına işaret eder. İsa'nın suyu şaraba çevirdiği Kana Düğünü'nde evlenen kişinin İncil yazarı Yuhanna olarak betimlenmesi geleneğini bu fresklerde başlatan Giotto, şapelin altar duvarını kaplayan

¹⁶ H. W. Janson, *History of Art*, Harry N. Abrams, New York 1995, s. 395.

¹⁷ Giotto'nun Kana Düğünü freski, *Altın Efsane*'de konu edildiği üzere evlenen çifti İncil yazarı Yuhanna ve Mezdelli Meryem olarak tanımlayan en erken örneklerden biridir.

Son Yargı sahnesinde Enrico Scrovegni'nin yapının maketini Meryem'e sunması ayrıntısında Meryem'e eşlik eden figürlerden birini Yuhanna olarak resmeder. Dolayısıyla Yuhanna, Meryem'e adanan şapelin sunumunda başışçı Enrico Scrovegni için aracılık rolünü de üstlenir.¹⁸ Giotto'nun Son Yargı sahnesinin içine yerleştirdiği Scrovegni'nin başışında Yuhanna'yı resmetmesi, açık bir biçimde sanatçının Arena Şapeli fresk programı bağlamında ürettiği bir motiftir.

Yuhanna figüründeki yenilikçi yaklaşımına karşın Arimatealı Yusuf ve Nikodemus söz konusu olduğunda Giotto'nun ikonografik geleneğe bağlı kaldığı görülür. Bizans sanatında İsa'nın ayaklarının olduğu alanda eğilmiş biçimde gösterilen bu iki figür, Batı'nın erken örneklerinden itibaren konumları aynı kalmakla birlikte ayakta olayı izlerken betimlenirler. Yusuf ve Nikodemus İncil'de İsa'nın çarmıhtan indirilmesi ve gömülmesi sırasında ortaya çıkan kişilerdir ve Yahudi yetkililerden korkmaları nedeniyle İsa'nın 'gizli takipçileri' olarak anılırlar.¹⁹ Onların anlatıdaki rolü bütünüyle işlevseldir. Nitekim Ağıt'a kaynaklık eden metinlerde bu karakterler anılmaz; ancak Ağıt sahnesine katılmaları İsa'nın ölü bedeni üzerindeki ağlayışın öncesi (Çarmıhtan İndiriliş) ve sonrası (Mezara Konuş) sahnelerin vazgeçilmez figürleri oluşlarına bağlanabilir. İsa için mezar hazırlığı yapmaları nedeniyle oradalardır; Yuhanna gibi bir jest aktarımı sunmadıklarından kolektif acıya ortak olmasalar da Ağıt'ın sessiz tanıkları olarak sahneye katılırlar. Nitekim Yuhanna'nın tepkiselliğine karşılık onların duruşları oldukça dingin ve teslimiyetçidir. Bununla birlikte Giotto düzenlemenin bu üç erkek figürünü, İsa'nın ölü bedenine temas etmemeleri noktasında ortaklaştırır. Böylece yapıtın bağlı bulunduğu dönemin dinsel yazınında özellikle kadın inananlara salık verilen İncil öykülerini deneyimleme önerisi, İsa'nın ölü bedenine dokunma yetkisinin salt kadınlara verildiği Giotto'nun Ağıt'ında görsel karşılığını bulur.

Arena Şapeli'ndeki fresk, andığımız figürlerin yanı sıra gökteki melekleri de olayın tanığı kılar. Aslında bu melekler, Çarmıhta İsa sahnesinde çarmıhın sağ ve sol yanına dağılmış biçimde gösterilen on meleğin yine-

¹⁸ Robert H. Rough, "Enrico Scrovegni, the Cavalieri Gaudenti and the Arena Chapel in Padua", *The Art Bulletin*, Vol. 62, March 1980, s. 34-35.

¹⁹ Bu anlatıda adı geçen Nikodemus, İsa'nın çile dönemi ile dirilişini konu alan Apokrif Nikodemus İncili'nin yazarıdır. Metnin Türkçesi için bkz: **Diğer İnciller (Apokrif İnciller): Metinler ve Tarihi Bilgiler**, (Çev. ve düz. Ekrem Sarıkçıoğlu) Fakülte Kitabevi, Isparta, 2005, 141-73.

leniştir. Öte yandan ikonografik açıdan erken örneklerde sahnenin dört köşesine statik biçimde yerleştirilen melekler, bu kez adeta yeryüzündekilerin jestlerini yineleyerek yersel/dünyasal ağıta göksel/kutsal bir ağıtla karşılık verirler. Yersel-göksel ayrışmasında -ya da birleşmesinde- resmin arka planındaki kaya belirleyici bir motiftir. Kayanın yeryüzündeki başlangıç noktası, düzenlemede anne ve oğlun birleştikleri alandır. Kayanın sonlandığı noktada ise meyvesiz bir ağaç göze çarpar. Ağacın meyvesizliği, İsa'nın ölümü karşısında doğanın da Ağıt'a ortak oluşuyla açıklanabilir. Öte yandan kayanın başlangıç ve sonuç noktalarındaki figür ve motifleri Hıristiyan sembolizmi bağlamında okursak, Giotto'nun kayanın üzerine yerleştirdiği ağaç, Adem ve Havva'nın günahları nedeniyle kuruyarak meyvesiz kalan ve Meryem'in oğlu İsa'nın insanlık için kurban edilişiyle yeniden hayat bulacak olan Bilgi Ağacı'nı temsil eder.²⁰

Giotto'nun Ağıt'ı: Görsel söylemin içkin yapısı

Giotto'nun Ağıt'ı yukarıda da belirttiğimiz gibi, kaynağını İncil dışındaki kutsal metinlerden alan bir anlatıyı aktarmaktadır. Fresk, Giotto'nun kurguladığı görsel bir söylem olarak belirir. Çalışmamızın bu aşamasında, söz konusu söylemin sunduğu kurguyu oluşturan öğelere dayanarak metnin içkin (immanent) yapısına yönelik, yukarıda yer alan dinsel ve söylensel verilerden yola çıkarak metnin anlamlayım sürecini irdelediğimiz ikonografik okumayla eklemlenecek göstergebilimsel bir çözümleme amaçlanmaktadır.

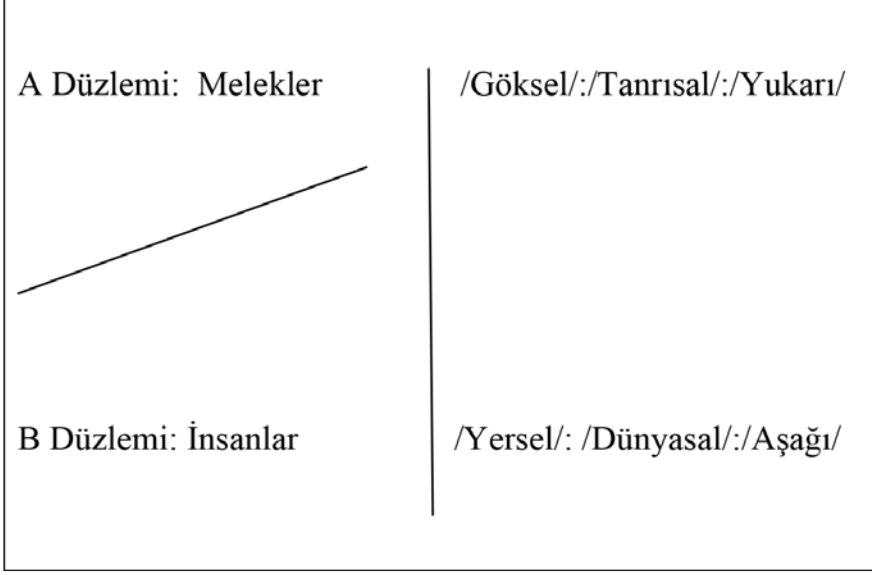
Görsel bir anlatı olarak Ağıt

Tıpkı bir edebiyat yapıtında olduğu gibi, sunulan uzam, zaman ve bu bağlamda yer alan aktörlerin betimlenmesi ve bu temel öğeler arasında kurulan ilişkiler ağının yorumlanması göstergebilimsel okumanın temel aşamalarıdır. Ancak göstergebilimsel çözümlemenin birinci işlemi "kesitleme"dir. Elimizdeki görsel yapı ortadan eğik geçen kayanın ayırdığı iki yaşam düzlemini göstermektedir. Resmi eğik kesen kayanın yukarısı ya da ötesi melekleri ve onlara ait uzamı göstermekte; kayanın alt tarafı ya da berisi ise çarmıhtan indirilmiş İsa'nın bedeninin çevresinde toplanmış insanları göstermektedir: insanlar yeryüzüne ait bir sahnede resmedilir-

²⁰ Janson, a.g.e., s. 375.

ken, melekler ait oldukları göksel uzamda gösterilmişlerdir. Uzama ilişkin /göksel/ ve /yersel/ anlamsal karşıtlığı tablonun iki kesitini oluşturmaktadır ancak aralarında özgül bir bağlantı vardır. Gökselliğin yer aldığı kesite A Düzlemi, yerselliğin yer aldığı kesite B Düzlemi diyebiliriz.

Giotto'nun Ağıt freskinin düzlemleri:



A ve B Düzlemlerinin aktardığı sahne, ikonografik okumanın da vurguladığı gibi, İsa'nın çarmıhtan indirilişi sonrasını göstermektedir. Tıpkı edebiyat ya da tarihsel anlatı türünden yazılı metinler gibi bu görsel yapı da “anlatısal”dır. Öykü kişileri gibi burada da anlatı kişileri belli bir zaman ve uzamın içinde edimleriyle gösterilmektedir. Resimde gösterilen zaman gün içi bir ân olarak tanımlanabilir. Anlatılan olayın sözce zamanı (gösterilen zaman) yeryüzü için de, gökyüzü için de ortak bir zamansallığa aittir. Böylece A ve B Düzlemlerinin ortak bir zamanı paylaştığı açıktır. İnsanlarla melekler İsa'nın çarmıhtan indirilişini aynı zamanda algılamakta gösterilmektedir. Giotto'nun bu ortak zaman kurgusu melekleri yalnızca uhrevi değil aynı zamanda laik bir dünyanın aktörleri gibi de değerlendirmemize olanak verir. Tablonun özgül uzamsal kurgusu burada kendini gösterir. /yersel/ ve /göksel/ anlam açısından uzamsal bir karşıtlığı vurgularken, zaman açısından ortaklığı akla getirmektedir.

Her anlatı yapısı “sözce” (anlatılan olay) ve “sözcelem” (olayın anlatılış biçimi) olmak üzere iki temel bileşeni kapsar.²¹ Giotto’nun freskinde kişi/uzam/ zaman öğelerinin özel biçimde kurgulanmasıyla kendine özgü bir sözcelem olgusuna tanık olurken, “sözce” boyutunda kutsal metnin kişi/uzam/zaman öğelerini yeniden ele alarak kurguladığını görürüz. Göstergebilimsel açıdan, görsel söylemin içerdiği anlatisallığın, Giotto’nun kurgusuyla özgülleşmiş bir “sözcelem” ve kutsal metinlerde yer alan temel bir izleği yineleyen “sözce” düzeylerinin eklemelişyle elde edildiğini söyleyebiliriz.

1. Anlatı Öğeleri/Sözce= Aktarılan olay: kutsal metnin anlattığı

Kişiler	Uzam	Zaman
Melekler	Gökyüzü	İsa’nın çarmıhtan indirilişi sonrası
İnsanlar	Yeryüzü	İsa’nın çarmıhtan indirilişi sonrası

2. Anlatının Kurgulanışı/Sözcelem= Olayın aktarılma biçimi, Giotto kurgusu

Kişiler	Uzam	Zaman
Ortak Özne (melekler)	Uzam 1 (gök)	Ortak zaman
Ortak Özne (insanlar)	Uzam 2 (yer)	Ortak zaman

Şemanın da gösterdiği gibi, Giotto kurgusu olarak tanımladığımız “sözcelem” boyutunun uzam ve zamanın kurgulanışıyla ilgili özgün stratejisi, meleklerin insanlarla paylaştığı ortak zamanı, bir başka deyişle insanlaştırılmış (anthropomorphe) bir zamanı akla getirmektedir. Zamanın ölümlüler ve ölümsüzlerce ortak payda olarak yaşanması bu görsel anlatının derin yapısında mutlaka bir karşılık bulacaktır.

²¹ Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours. De l’énoncé à l’énonciation*, Hachette, 1991, s.250-251

Anlatı Kişileri (A Düzlemi)

Freskin yüzey yapısında saptadığımız kesitlerden A Düzleminin kişileri/aktörleri olan on meleğin dağılımına bakarak bu görsel söylemin anlam katmanına (derin yapı) nasıl katkıda bulduklarını sorgulamalıyız. Göksel uzamın aktörleri melekler, sanat tarihçilerinin deyişiyle “put-ti”, Giotto’nun Ağıt’ında gökyüzünde topluluk olarak, dağınık biçimde resmedilmiştir. İnsan topluluğunun üzerinde yer almakta, uzaktan onları izlemektedirler. Figüratif olarak açık seçik tanımlanabilir özellikler taşımaktadırlar: Hepsi yoğun bir duygusallığı dışa vurmaktadır. Bedensel duruşlarından yansıyan, çarpınma, çaresizlik, hatta dehşet duyguları bu melekleri, duyumsayan özne (sujet sensible) olarak tanımlamamıza izin verir. Bedensel önerme diye adlandırılan *phusis* durumunu göstermektedirler. Acıyı duyumsayışları onları “duyumsayan özne” yaparken, yeryüzünde olanları izlemeleri, onları “bilişsel özne” (sujet cognitif) konumuna getirir. Ellerini kavuşturmaları, dua eder gibi ya da olanlara isyan eder gibi durmaları her şeyden önce bu varlıkları birebir algılayan özne olarak göstermektedir. Yüz ve baş ifadeleri ve el-kol devinimleri, gökyüzünde diziliş biçimleri “acıyı paylaşma”, “endişe”, “telaş” gibi özellikler taşıdıklarını gösterir. Vurgulanan bu betisellikleri (figurativité) tıpkı aşağıdaki aktörler gibi, anlamın derin yapısında /esenliksiz/ bir duruma işaret eder. Ortadaki melek dışında hepsi aşağıya bakmakta yeryüzünde olanı izlemektedirler. Ortadaki melek ise gözlerini kapamış adeta isyan ederce-sine başını kaldırmıştır.

Göksel aktörler (melekler), duyumsanan acıyı bedensel olarak yansıttıklarından hem tanık hem bilişsel özne olarak belirledikleri ölçüde insanlaşırlar. Yukarıda da belirttiğimiz gibi uzamları ayrı da olsa zamanı insanlarla ortak paylaşan melekler duyumsayan özne olarak bir kez daha yeryüzü ya da insan referanslı gösterilmektedir. Meleklerin “gözlemci”, “tanık”, “duyumsayan özne” sıfatıyla, aynı anda /insan/ ve /ruh/ yerdeşliğini²² vurgulayan ikili değerle gösterilmiş olması yine sözcelem olgusunu ilgilendiren, Giotto’nun görsel kurgusunun işlevsel bir ögesi olarak değerlendirilmedi.

²² Algirdas Julien Greimas-Joseph Courtés, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1993, s.197: “isotopie” yinelenen anlambirimciklerin oluşturduğu anlam katmanı olarak tanımlanır.

Meleklerin uzamı: Gökyüzü

B biçim:	Coğrafi uzam	Bilişsel uzam	Tutkusal uzam
(Betisel düzey)	Renkli (Mavi) /İlahi/ evren	Gözlemleyen melekler /İnsan+/Ruh?/	Duyumsayan melekler /Ruh+/İnsan/

Böylece ruh katı ya da ilahi evrenin aktörleri tanımları gereği ruhsal olmakla birlikte sözcelem stratejisi açısından insansal değer atfedilmiş olarak gösterilmektedir. Bu da resmin ana izleği “ağıt” düşüncesinin gösterim biçimiyle ilgili bir retoriğe işaret eder. /İnsansal-laik/ ve /ruhsal-ilahi/ yerdeşliğinin birbiriyle neredeyse iç içe olması bir düzdeğişmeceyi (métonymie) duyurmaktadır.

Anlatı Aktörleri: Ağıt yakan insanlar (B Düzlemi)

İkonolojik okumada bu freskin aktardığı anlatının temel kişileri ve gösterim biçimleri ayrıntılarıyla yer almaktadır. Bu bölümde kişilerin aralarındaki ilişkiler ve sunulma biçimleri üzerinde yüzey yapı ve derin yapı üzerinde bazı gözlemlerde bulunacağız. İkinci kesit insan aktörlerin yer aldığı düzlemdir. Freskin ikinci kesitini oluşturan B düzleminin merkezinde İsa'nın ölü bedeni, çevresinde ise yakınları ve bir topluluk resmedilmiştir. Bu yerleştirme biçiminde “yakınlık/uzaklık” uzamsal yerdeşliği dikkat çekmektedir. İkonografik okumada da belirtildiği üzere, İsa'nın bedenine en yakın mesafede annesi Meryem ve Üç Meryem yer alır. Yakını olan kadınlar onu çevrelemiş, doğrudan dokunmaktadırlar: Mecdelli Meryem İsa'nın ayaklarını tutmaktadır, annesi boynunu, omzunu, üç Meryem'den birisi kollarını. Kadınlar tam bir *phusis* durumunu gösterirler. Doğrudan olayın algısıyla konumlanmış duyumsama öznelidirler. Bu yöneliş içinde kadınlar çömelmiş, başları İsa'nın bedenine yönelmiş ve eğik olarak betimlenmişlerdir. Kim olduklarını bildiğimiz kadınlar oturma konumunda, topluluktan kadınların bir kısmı ayakta gösterilmiştir. *Phusis* konumunun aktörleri /yakınlık/ izleğine göre düzenlemeye yerleştirilmiştir. “Yakınlar” başlarındaki haleden de anlaşıldığı gibi İncil'in tanıdığı kişilerdir, izleyen ve duyulan “topluluk” ise sıradan insanları temsil etmektedir. Kadınların konumları kendi içinde anlamsal bir eklemlenime göre tasarlanmıştır. En yakınlar İsa'nın bedenine dokunabilirken, anonim topluluk uzakta durarak olanı izlemektedir. Burada *phusis*'in en temel kategorisi “dokunma” bu resimde tam olarak vurgulanması ve *phusis* alanının özü gereği dışıl

niteliği açıklıkla gözlemlenmektedir. Resimde yer alan kadınlara ilişkin şöyle bir şema kurabiliriz.

Uzamsal yerdeşlik:	/Yakın /	/Uzak/
Aktör	“Yakınlar” Anne Meryem ve Üç Meryem	“Anonim kadınlar”
Edim	“Dokunma”	“İzleme”

Erkekler, bu kesitin sağ düzlemine yerleştirilmiştir: Yuhanna, Yusuf ve Nikodemus erkek grubunu; sağda ağlaşanlar ise kadınlar topluluğunu gösterir. Böylece İsa’yı çevreleyen topluluk kendi içinde ikili bir yapıya göre sunulmuştur. Öte yandan kadın olsun erkek olsun, halelerinden de anlaşıldığı gibi, yedi kişi kutsal kişiler olmaları gereği İsa’nın yakınında yer almaktadırlar. Anonim topluluk ise ya sırtı dönük ya da başörtüleriyle betimlenmiştir. Tüm bu kişilerin üzüntüleri duruşlarıyla verilmiştir. Ölü İsa’yı çevreleyen bu topluluk bedensel duruş açısından /dikey/ ve /eğilmiş/ gösterilmişlerdir. Yüzleri İsa’nın cansız bedenine dönüktür. Onlar da tıpkı melekler gibi hem “gözlemleyen”, hem de “acıyı üstlenen” rolündedirler.

Yapıtın merkezinde gördüğümüz, elleri iki yana açılmış olan İncil yazarı Yuhanna’yı ikonografik okumada hem dramatik bir öge olarak anlam üstlendiğini belirtmiştik; diğer iki erkek figürle ilişkilendirdiğimizdeyse Yuhanna bu trajik olay karşısında isyanı ve yadsımayı el-kol devinimiyle dışa vururken, geride hareketsiz duran Yusuf ve Nikodemus’un yüz ifadelerinde “acı” ve “endişe”den çok “kabullenme” okunmaktadır. Erkek grubunun acıyı yaşama süreci ikili bir değerle gösterilmekte, resim yüzeyinde erkeklerin yerleştirimi kendi aralarında farklı ve birbirini tamamlayan bir anlamsallık üretmektedir.

Yuhanna /Devinimsel/	Yusuf ve Nikodemus /Durağan/
“İsyan”	“Kabul”

Öte yandan tablonun orta ve sol tarafında görünen kadınların aktardığı yoğun acıyı sağda yerleştirilmiş bulunan iki erkeğin kabulü dengelemektedir. Acının karşısında insanların tepkiselliği hareketli/hareketsiz, endişeli/kabullenici gibi anlam eksenlerinde anlatı kişileri aracılığıyla yapıta

yerleştirilmiştir. Resme temel olan anlatının kadınları barındıran sol ve erkekleri taşıyan sağ düzlemleri, acının yaşanma süreçleri olan “endişe” ve “kabul” aşamalarını bir arada kullanmakta, acının yaşanma sürecini ele aldığımızda, ikili bir düzenlemeyi düşündürmektedir.

Tablonun düzlemleri	Sol	Sağ
Kişiler	Kadınlar	Erkekler
Uzamsal ve izleksel değer	Yakın “endişe”	Uzak “kabul”

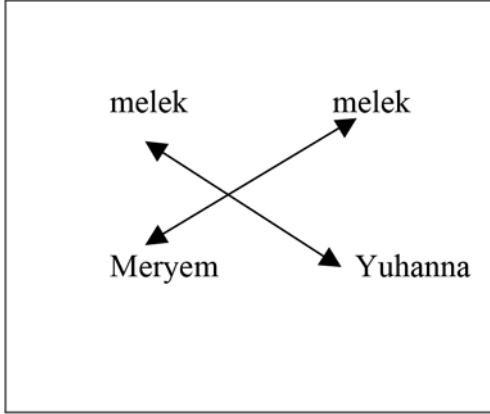
Görsel yüzeyi tamamlayan sol ve sağ kesitler anlamsal düzeyde acının yaşanma sürecini kapsamaktadır. “Endişe” ve onu izleyen “kabul” süreci Meryemler ile Nikodemus ve Yusuf arasında paylaştırılmış, Yuhanna’nın resimsel yüzeyde merkeze yakın bir yerde ellerini iki yana açmış betimi iki süreç arasında bir denge ya da geçiş olarak görülebilir. Böylece bu kesitin kişileri ve uzamla ilişkilerini farklı ve birbirini tamamlayan bir anlamlılık içinde değerlendirebiliriz.

Topluluk	Ayakta duran+oturan /dikey/ : /yaşam/
Meryem, Üç Meryem	Çömelmiş+eğilmiş+yakın /Eğik/ : /yaşam/
Yuhanna	Ayakta+eğilmiş+yaklaşmış /dikey/ : /yaşam/
Yusuf, Nikodemus	Ayakta+ uzakta /dikey/ : /yaşam/
İsa	Yerde uzanmış /yatay/ : /ölüm/

Şemada da görüldüğü gibi kişilerin sunumunda dikey /yatay değerliği derin yapıda yaşam/ölüm anlam ikiliyle ilişkilenebilir ve bu kişilerin ölüme bakışı, başların ya da bedenlerin eğikliğinin yanı sıra, başların yönüyle de verilmektedir. Bedensel gösterimlerde başların eğik oluşu izleksel bir değer olan “ciddiyet”i vurgulamaktadır: Yaşanan olayın ağırlığıyla örtüşen bir ciddiyet yüzlerine egemendir. “Ağıt”ı “gösterilen” olarak aldığımızda, bedensel duruşlar ve başlar “gösteren” işlevi üstlenerek bir *semiosis* oluştururlar.

Resimde “ağıt” kavramına eşlik eden bir başka gösteren de “el”lerdir. Düzenlemenin en sağında, dolayısıyla bitiş noktasında yer alan Nikodemus’un birbirine kavuşturduğu elleri “kabul”ü vurgularken, resmin solunda kalan kadının çenesi altında buluşan elleri biraz “çaresizlik” biraz da “acı”yı anlatırken, Yuhanna’nın açılmış kolları ve avuçları dışa bakan elleri “telaş”, “inanmazlık”, “şaşkılık” hatta “isyan” olarak okunabilirken, kadın grubundan da ayakta duran Meryem’le bakışumlu bir yapı sunar. Yukarıda da sol üst köşede meleğin elleri Yuhanna ve Meryem’in elleriyle aynı konumdadır. Böyle bir düzenleme erkek, kadın ve melek üçgeninde aynı bedensel tepkinin paylaşılmasını akla getirir. Bir kez daha A düzleminde saptadığımız ruhsal/insansal ya da ilahi/laik yerdeşliğinin net bir karşıtlık olarak okunmayacağı açıktır. Giotto’nun burada dizdiği melekler laik dünyaya daha yakın bir konumdadır.

Resimde saptadığımız ellerin konumu melekler ve insanlar (Üç Meryem’den biri ve Yuhanna) arasında çapraz bir örtüşme düzenini göstermektedir.



İster ruh katında olsun, ister insan katında, resimde yer alan aktörlerin tümü İsa’nın ölümüne tanıklık eden, acıyı duyumsayan öznelerdir. Her iki düzlemde yer alan aktörlerin beden ya da el kol devinimleriyle aktarılan bu tepkiler, “ölüm” izleğinin tabloda değişik bir zamansallıkla işlendiğini akla getirmektedir. Giotto’nun resminde, “acı” zamana yayılmış bir kavramdan çok, güçlü bir vurgu taşıyan, “an”da (moment) yoğunlaşmış, tümüyle insansal bir “süreç” (procès) olarak okunmaktadır.

Böylece resmin, derin yapıda, ikili bir zamansallık (temporalité) içerdiğini söyleyebiliriz. /An/ ve /süre/ ölümün karşısındaki tepki ve duruş biçimlerini aktaran “süreç”ler gibi belirir. /An/ telaşa, endişeye, isyana, acının yoğunluğuna, kısaca yaşanan olayın trajik boyutuna gönderirken, /süre/ ölüm karşısındaki duruşumuzu anımsatır: Kabulde sonuçlanacak bir süreçtir kayıp. Freskin bu ikili zaman kullanımı (an/süre) yazgı karşısındaki insanın duygu durumunu anlatır. Başa geldiği haliyle sarsan, endişe ve isyan uyandıran yazgısal olay, eninde sonunda zaman içinde birey üzerindeki gücünü yitirmeye mahkumdur; başa gelen olay, özne (ler) üzerindeki etkisini/şiddetini zaman içinde yitirecek, hayatın doğal akışına izin verecektir. Göstergibilim, bize olayların algılanma sürecinde iki “değerlilik”ten söz eder.²³ Bunlar, noktasallığı gösteren, zamanı dikey boyutta algılamamızı sağlayan /yoğunluk/ ya da /şiddet/ ve bu kategorinin karşısında yer alan, zamanı yatay boyutta üstlenen, özellikle “alışma” süreciyle iç içe olan /yayılm/’dır. Tablomuzda yer alan zamansallık söylem içinde bu iki değerliliğe göre işler.

Yazgının yaşanma süreci:	An: /yoğunluk/	Süre: /yayılm/
Bireysel davranış:	“Tepkisellik”	“Alışma”, “kabul etme”

Resmi oluşturan A ve B düzlemleri (Gökyüzü/Yeryüzü), İsa’nın ölümünün yeryüzünde ve gökyüzünde varlıklar arasında yol açtığı acının her iki uzamda da hemen hemen aynı biçimde paylaşıldığını gösterir; derin yapıda /esenliksiz/ olarak nitelenen uzamlar, hem tamamlayıcı, hem de bir yankı gibi birbirini içerirler (implication). Ancak işlevsellikleri bununla sınırlı değildir: Yazgının izlenmesi, ölüm karşısındaki davranışlar, endişe ve kabul, melekler ve insanlarca paylaşılmaktadır. Dolayısıyla iki düzlem de bilişsel ve tutkusal uzamlar olarak belirir. Göksel olanla yersel, bu “ağıt” sürecinde birleşerek birbiriyle bakışlılık içerir.

Sonuç gözlemleri

“Ağıt”ın sözcük anlamı ölünün ardından acının gösterilmesiyle ilişkili ağlama, yakarmadır. Bu tanım, yaşayanların ölüme ve ölene sunduğu duygusal ifadeleri aklımıza getirir.

²³ Jacques Fontanille-Claude Zilberberg, *Tension et signification*, Mardaga, 1998, s.12

Batı sanatında ikonografik kalıpların olgunlaşmasında belirleyici bir rol üstlenen Giotto, Batı ikonografisi açısından gelenek yaratan bu rolünü Ağıt freskinde yetkin bir görsel dile dönüştürür. Apokrif yazının ürettiği Ağıt anlatısını, sözcüğün anlamındaki gibi ölüm karşısındaki tepkinin imgesi olarak yorumlayan sanatçı, kendisinden önceki gelenekten ayrılan bir düzenleme mantığı ortaya koyar. Bu noktada Bizans kalıplarından beslendiği gerçeği göz ardı edilmemekle birlikte, Giotto'nun Ağıt'ı figürlerin yerleştirilişi ve jestleri açısından geç Ortaçağ dinsel yazınının ürettiği sözü, izleyicinin paylaşımına sunan görsel bir bildiri niteliğindedir. İzleyiciye (ya da inanan kişiye) yönelen bu bildiri, acıya ortak kılınma çağrısıdır. İnananlar, İncil'de değinilmeyen dolayısıyla tasarlanan bir anlatıyı yeni bir tasarı (Giotto'nun düzenlemesi) üzerinden okumakla kalmaz; yerel ve göksel düzlemde kendisine aktarılan acıyla ortaklaşmaya çağrılır. Giotto'nun buluşu olarak andığımız arkaları izleyiciye dönük iki anonim kadın, bu çağrının yaşama geçisi açısından başrol figürleridir. Nitekim izleyici (ya da inanan kişi), sahneye yerleştiriliş biçimlerine bağlı olarak öncelikle bu figürlerle ortaklaşma olanağı bulur. Bununla birlikte İsa'nın ölü bedenine dokunuş, söz konusu iki kadınla izleyiciyi ayırıştıran bir durum olarak belirir. İşte tam da bu noktada, dönemin dinsel yazınında salık verilen İncil anlatılarının deneyimlenmesi önerisi devreye girer ve dokunsallık sezgisel açıdan yaşama geçirilir. Bunun yanı sıra Ağıt betiminin – ve aynı zamanda çile ve sonrasına ilişkin bütün sahnelerin- üç şerit halindeki fresk çevriminin en alt şeridinde yer alışı, sahneye görsel açıdan kurulan ilişki bağlamında izleyicinin deneyimini destekleyici bir işlevdedir. Öte yandan kutsal ve anonim kadınların dokunuşlarıyla yerle teması kesilen başka bir deyişle yerel/göksel düzlemler arasında adeta yer değiştiren İsa'nın bedeni, Ağıt'ın ardından gelen 'boş mezar' imgesiyle bütünleşerek izleyiciye dirilişin müjdesini verir. Böylece Giotto'nun düzenleme mantığı, kolektif acıya eşlikçi kılınan izleyiciyi, yine sanatçının yeğlediği ikonografik program bağlamında görsel olarak İsa'nın gömülüşüyle karşılaştırmaksızın, Ağıt'ta kadınların yerden kaldırdıkları ölü bedeninin dirilişine tanıklık etmeye yönlendirir.

Giotto'nun resmi, yaşadığımız dünyayı algıladığımız biçimiyle, bedensel ve ruhsal olanı, bu dünyaya ve diğer âleme ait olanı "ağıt" bağlamında bir araya getirerek sunmaktadır. İsa'nın ölümün ardından yeryüzünün ve gökyüzünün aktörleri birlikte ağıt yakmaktadır. Fresk paylaşılan acının resmidir: Böyle bir acı zaman ve uzam içinde yayılan, kabul gören ve de-

ğişim/dönüşüme uğrayan bir duygu olarak söylemleştirilmiştir. Aktörleri, bu duygusal süreci yaşayan varlıklardır. Bu açıdan yapıt, dinsel yerdeşlik olan “Hıristiyan” görüşünün yanı sıra, “laik” bir yerdeşliği de duyurur. Kuşkusuz buradaki “ağıt”, İsa’ya inananları ve Tanrı’nın meleklerini birinci derecede ilgilendirmektedir ve bu tablonun oluşturulmasını sağlayan sözcelem edimi bu yerdeşliği (/dinsel/) vurgulamaktadır. Öte yandan “ağıt”ın kayıp yaşayan insanlara özgü ruhsal ve bedensel bir edim ve durum olduğunu göz önüne alırsak, /laik/ yerdeşliği de göz ardı edemeyiz. Kaldı ki, İsa’nın yanı başında toplanmış insanlar arasında kutsal aktörler kadar anonim bir topluluk da bulunmaktadır.

Çözümlemenin başında saptadığımız iki düzleme dönersek, “yersel” ve “göksel”in kişileri ve uzamları resimde birbirinden ayrı gösterilmiştir. Bununla birlikte tutkusal boyutta birbirlerinin aynası gibi dururlar. Bu iki düzlemin bir aradalığını “ağıt” sağlar. Daha açık söylemek gerekirse, bu duygu izleği, görsel söylemde, /göksel/ olanla /yersel/ olanı, /ruhsal-ila-hi/ olanla /insansal-laik/ olanı kaynaştıran, birleştiren bir öge olarak işlev görmektedir. Freskin anlamsal yoğunluğu, iki düzlemde (A: göksel ve B: yersel) paylaşılan “acı”, “endişe”, “üzüntü” gibi duyguların ortaklığıyla, “ağıt” ediminin duygusal derinliğini vurgulamasından kaynaklanmaktadır. Böylece yapıta da adını veren “Ağıt” bu görsel söylemde, metinsel birleştirici öge (connecteur textuel) olarak, hem anlamsal, hem söylemsel bir işlev üstlenirken, bir araya getirdiği topluluğu göz önüne alırsak dinsel ve ekinsele bir ritüele bağlanması nedeniyle kılıksal bir işlev daha üstlenmiş olur.

Bu çoklu işlevselliğinin yanı sıra, tabloda “ağıt” bir süreç olarak işlenmektedir. Ölüm ve daha geniş anlamda yazgı karşısında insanın duygusal koşulları ve davranışları, bu resimde zamansallık kategorisini ikili değerlilik (bivalence) üzerinden eksiksiz bir biçimde göstermektedir. Ağıt ritüeli burada süreçleştirmiş (aspectualisé) bir biçimde sunulmaktadır.

Giotto’nun freskinde, her sanat yapıtında olduğu gibi metni düzenleyen ögeler arası bağıntıları sözcelem kapsamında ele aldık. Buradaki görsel söylemin algılanmasında izleyici, kurgulanmış yapının işleyişi kadar, gösterileni/anlatılanı algılama biçimini de ilgilendiren estetik deneyimin alımlayıcısı konumundadır. Sözcelem öznesi (=Giotto) için ikili bir etkinlik söz konusudur: Görsel söylem bir yandan olay/nesne ile ilgili bu öznenin bakış açısını etkinleştirmekte, estetik algımıza sunduğu “şey”, bu öznenin

görüŖüyle oluşturulmuş bir *praxis*'le bize ulaşmaktadır. Diğer yandan da, kurduğu sözcüye (=resim yoluyla anlattığı) özgü bir düzenleme, izleyenin gözüyle (görüŖüyle) buluşmakta, resmin içeriğiyle ilgili estetik algımız sözcülem öznesinin sunduğu içeriği yakalamakta, iki taraf için de ortak bir nesne çevresinde estetik bir deneyim meydana gelmektedir. Böylece yapıt dediğimiz şey, nesne ile dil arasında sözcülem ve algılayımın buluşmasından meydana gelen bir estetik etkinlik olarak tanımlanabilir.

Öznenin varlık alanında olay/nesneyle kurulan “temas”tan anlam ürüyor eğer, (bu süreç ikili bir etkinliği kapsar: sözcenin kurgulanışı ve sözcenin alımlanışı), öncelikle öznenin her şeyden önce yargısız, salt beden, ya da Coquet'nin dediği gibi yükümsüz- özne olarak *phusis*'in alanında bulunduğunu; ardından, düşünce ileri sürme, değerlendirme, yargılama çerçevesinde *logos*'un alanına geçtiğini anımsatalım. Giotto'nun Ağıt'ında yas tutanları *phusis* alanında değerlendirmiştik, *logos*'un alanı ise Giotto'ya ve onun görsel söylemini alımlayan biz izleyenlere aittir. *Logos*'un alanı “tutku”nun (*pathos*) söze döküldüğu/söylemleştiiği ve dünyayı anlamlandırdığımız uzamdır.

İkonografik çözümlemeye eklediğimiz ve göstergebilimin son yirmi yılı kapsayan çalışmalarında öne çıkan *aesthesis*, *praxis*, *phusis* ve *logos* kavramları ışığında betimlemeye çalıştığımız, on dördüncü yüzyılın hemen başlarına tarihlenen Giotto'nun bu önemli freskinin zamana direnen “söylemselliği”yle çok zengin bir anlam evreni sunduğu açıktır.



Giotto, *Ölü İsa'ya Ağıt*, 1304-6, Arena (Scrovegni) Şapeli, Padova.

