

Resimden Sinemaya Işık Kullanımı ve Caravaggio'nun Tenebrizm Kavramı

Lighting Design from Painting to Cinema and Caravaggio's Tenebrism

Tolga GÜROCAK^{1*} , Sibel TİMUR² 

Gönderilme Tarihi: 21.11.2024 - Kabul Tarihi: 25.04.2025

Özet

Işık ve gölge hem resim hem de sinema sanatında derinlik, mekânsallık ve dramatik etkiler yaratmada temel bir araçtır. Barok sanatında ışığı başarılı şekilde kullanan Caravaggio'nun eserlerinde ön plana çıkan chiaroscuro tekniğinin daha abartılı hâle getirildiği tenebrizm, sinemada da karşılığını Derek Jarman'ın *Caravaggio* filmi ile bulmuştur. Jarman, bu barok etkisi ve estetiğini sinematik bir dille yeniden yarattığı filmde ışık kullanımı aracılığıyla ışık ve gölge oyunlarını, Caravaggio'nun resimlerindeki atmosferi ve dramatik anlatımı güçlü bir şekilde yansıtmaya gayretindedir. Yönetmenin ortaya koyduğu bu görsel dil, izleyiciye barok sanatın ruhunu modern bir medya aracılığıyla deneyimleme fırsatı sunmuştur. Bu çalışma ile Caravaggio'nun resimlerinin yeniden canlandırıldığı sahneler ve filmin genel atmosferinde aydınlatmanın, sanatçının estetiğiyle uyumlu şekilde uygulanmasının belirlenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda filmin Barok Dönem'e ilişkin aydınlatma tekniklerinin, filmin sinematografisine nasıl yansıtıldığı biçimsel (stilistik) analiz yöntemi kullanılarak çözümlenmiştir. Çözümleme için filmde elde edilen görüntülerin incelenmesiyle, filmin aydınlatmasının Caravaggio'nun resimlerindeki ışık yaklaşımı çerçevesinde yaratıldığı ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Caravaggio, Barok, Işık, Tenebrizm, Derek Jarman.

Abstract

Light and shadow are fundamental tools for creating depth, spatiality and dramatic effects in both painting and cinema. The Chiaroscuro technique, which comes to the forefront in the works of Caravaggio, who used light successfully in Baroque art, and the *tenebrism* in which he made this technique more exaggerated, found its counterpart in cinema with Derek Jarman's *Caravaggio*. Jarman recreated this baroque effect and aesthetics with cinematic language in the film, where the play of light and shadow strives to strongly reflect the atmosphere and dramatic narrative in Caravaggio's paintings. This visual language created by the director offers the audience the opportunity to experience the spirit of baroque art through modern media. This study aims to determine the compatibility of lighting practices with the period and the works of the artist in the scenes where Caravaggio's paintings are recreated and in the general atmosphere of the film. For this purpose, how the lighting techniques related to the baroque period are reflected in the cinematography of the film was analyzed using the stylistic analysis method. By analyzing the images obtained from the film for the analysis, it was revealed that the lighting of the film was created within the framework of the light approach in Caravaggio's paintings.

Keywords: Caravaggio, Baroque, Light, Tenebrism, Derek Jarman.

Atıf: Gürocak, T. ve Timur, S. (2025). Resimden sinemaya ışık kullanımı ve Caravaggio'nun tenebrizm kavramı. *Modular Journal*, 8(1), 139–161.

¹ Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, Afyon, Türkiye. tgurocak@gmail.com

² Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Afyon, Türkiye. stimur@aku.edu.tr

* Sorumlu Yazar

Extended Abstract

Introduction: Light has always been a fundamental component of visual representation in both painting and cinema. Beyond its technical function of rendering forms visible, it also serves as a means of creating atmosphere, expressing emotion, and conveying symbolic meaning. Among the artists who most effectively manipulated light for such purposes is Caravaggio, whose dramatic use of chiaroscuro and tenebrism marked a turning point in Baroque art. His intense contrasts between light and shadow gave his works a unique emotional and theatrical depth. Cinema, emerging centuries later, inherited many of the visual strategies developed in painting, especially those related to lighting. In particular, Caravaggio's influence is evident in the way filmmakers use lighting to build mood and articulate visual meaning. Derek Jarman's *'Caravaggio'* (1986) exemplifies this relationship by translating the painter's stylistic use of light into a cinematic language. Through this study, the film is examined as an intermedial work that bridges classical painting and contemporary film through lighting aesthetics rooted in the Baroque tradition.

Purpose: This research aims to explore how Caravaggio's painterly visual language—particularly his use of tenebrism as a defining feature of Baroque aesthetics—is translated and reimagined within the cinematic medium through Derek Jarman's biographical film *Caravaggio*. The study seeks to understand to what extent the film's lighting design remains faithful to Caravaggio's artistic vision and whether this visual continuity reinforces the narrative's historical authenticity and emotional resonance. Rather than focusing solely on the storyline or biographical accuracy, the research prioritizes visual fidelity, asking how Jarman's use of light contributes to a contemporary reinterpretation of Caravaggio's representational strategies. The objective is twofold: first, to assess the precision and coherence of the lighting design in scenes that directly reconstruct specific Caravaggio paintings through tableaux vivants, and second, to analyze how Baroque lighting conventions are employed in more loosely constructed sequences that do not directly correspond to any individual artwork but still evoke the painter's aesthetic spirit. In both cases, the study examines whether chiaroscuro and tenebrism are used purely for stylistic purposes or as integral elements of cinematic storytelling that shape mood, thematic meaning, and character psychology. Furthermore, the research contributes to broader debates in visual culture and intermediality by considering the film not only as a narrative about an artist, but as a visual and conceptual homage that bridges painting and cinema. By examining how a 17th-century painter's techniques are adapted into a 20th-century film, the study opens a dialogue about the continuity of visual expression across media and the ways in which cinema can serve as a reflective and generative space for the reinterpretation of classical art traditions.

Method: The methodology adopted for this study is based on formal-stylistic analysis, with a particular emphasis on the principles laid out by Heinrich Wölfflin concerning visual dynamics, contrast, and expression. The analysis focuses on cinematographic elements such as light intensity, direction, source, shadow distribution, and the spatial arrangement of figures and objects. The scenes in *'Caravaggio'* are categorized into two groups: those that recreate specific paintings by the artist (e.g., *Boy with a Basket of Fruit*, *The Death of the Virgin*) and those that present original narrative content. High-resolution stills from each category are analyzed to determine how closely the lighting in the film emulates Caravaggio's tenebrism techniques. Elements such as key lighting, rim lighting, backlighting, and ambient contrast are examined not only for their technical execution but also for their symbolic and narrative functions within the cinematic text.

Findings: The findings demonstrate that Derek Jarman's film is a profound visual homage to Caravaggio's artistic legacy. In the tableau vivant scenes, the film meticulously replicates the compositions, lighting angles, and emotional tones of the original paintings. These recreations serve not only as visual references but also as affective anchors, enhancing the viewer's immersion into the Baroque worldview. The use of tenebrism is particularly evident in scenes where a single light source illuminates the central figures while casting the background into deep shadow, creating a theatrical and spiritual effect. Even in scenes that do not directly quote Caravaggio's artworks, Jarman maintains visual continuity by employing chiaroscuro lighting techniques—candlelight, low-key setups, and diffused glow—to evoke a timeless and painterly aesthetic. This consistent application of Baroque lighting across both reconstructed and fictional scenes indicates a deliberate stylistic strategy that bridges the temporal gap between 17th-century painting and 20th-century cinema.

Conclusion: This study concludes that *'Caravaggio'* by Derek Jarman successfully reinterprets the Baroque painter's dramatic lighting style within a cinematic framework. The film does more than recount the life of the artist; it revives his aesthetic vision through carefully constructed lighting compositions and visual staging. By employing chiaroscuro and tenebrism not only in recreated paintings but throughout the film's original scenes, Jarman maintains a consistent visual tone that aligns with Caravaggio's emotional and spiritual intensity. The film demonstrates how light can function as both a stylistic and narrative device, shaping mood, meaning, and viewer perception. In this sense, *'Caravaggio'* becomes an intermedial work that reflects cinema's capacity to reframe classical art in contemporary forms. Ultimately, the study affirms the enduring influence of painterly traditions in cinematic language and highlights the role of lighting design as a key expressive tool in bridging historical and modern visual cultures.

Keywords: Caravaggio, Baroque, Light, Tenebrism, Derek Jarman.

GİRİŞ

Görsel üretim araçlarını kullanan ışığın ve aydınlatmanın en temel işlevi, kaydedilecek nesnenin görünür hâle gelmesini sağlamaktır. Böylece görüntülenecek nesnenin formu açığa çıkmaktadır. Leonardo'nun deyişiyle önce formu açığa çıkarma görevindeki ışık, daha sonra hacmi ve son olarak da rengi görünür kılmaktadır (Parramón, 2012, s. 7). Bununla birlikte ışık kullanımı, ışığın estetik, işlevsel ve duygusal yönlerini planlayarak mekânlara, objelere veya yüzeylere özel bir atmosfer ve algı kazandırmayı amaçlamaktadır. Böylece, ışık yalnızca bir görünürlük aracı olarak işlev görmekle kalmayıp, aynı zamanda bir ifade biçimi hâlini almaktadır. Işık kullanımı, bir yüzeyin algısını dönüştürme gücüne sahip temel bir tasarım unsurudur. Işık kullanımının temel amaçları arasında; estetik bir atmosfer oluşturmak, işlevselliği artırmak ve duygusal bir deneyim sunmak yer almaktadır. Işığın doğru kullanımı, bir kompozisyonun derinlik, hareket ve atmosfer gibi özelliklerini şekillendirerek izleyicinin dikkatini yönlendirmekte; belirli bir mesajı vurgulamakta ve alımlayıcının duygusal bir bağ kurmasını sağlamaktadır. Fiziksel veya dijital fark etmeksizin iki boyutlu bir yüzey üzerinde çalışan tasarımcılar için aydınlatma, görsel bir dil yaratmanın ve bu dili güçlendirmenin en etkili yollarından biridir. Görsel unsurların hiyerarşisini belirlemek için stratejik bir araç olan aydınlatmada doğru kullanılan ışık kaynağı, önemli bir detayı öne çıkarırken; gölgelerle desteklenen alanlar, bir tasarımın bağlamını ve hikâyesini güçlendirebilmektedir. Işığın yoğunluğu, yönü ve rengi, görsel bir tasarımın ya da eserin algılanışını değiştiren temel faktörlerdir. Bu bağlamda aydınlatma, yalnızca bir yüzeyin görünürlüğünü arttırmakla kalmayarak, aynı zamanda estetik bir bütünlük ve etkili bir iletişim sağlamaktadır.

Işık kullanımı, mekânsal tasarımlardan ürün tasarımına, sahne sanatlarından görsel iletişim tasarımına kadar alışveriş merkezleri, müzeler, konser sahneleri, dijital ekranlar ve şehir aydınlatmaları gibi geniş bir yelpazede uygulanmaktadır. Aydınlatmanın etkileri, yalnızca üç boyutlu mekânlarla sınırlı değildir; iki boyutlu yüzeyler üzerinde yapılan sanatlar ve tasarımlar için de büyük bir öneme sahiptir. Resim, illüstrasyon, grafik tasarım ve poster tasarımı gibi alanlarda aydınlatma prensipleri, yüzeyin algılanışını şekillendirmek için kullanılmaktadır. İki boyutlu yüzeylerde aydınlatma, bir kompozisyonun derinliğini arttırmakta; odak noktalarını vurgulamakta ve bir hikâyenin duygusal etkisini güçlendirmektedir. Tasarımda kullanılan parlak bir aydınlatma efekti, mesajın daha hızlı ve etkili bir şekilde iletilmesine yardımcı olabileceği gibi; yaratılan ışık ve gölge kontrastı, izleyicinin dikkatini belirli bir noktaya yönlendirerek eserin genel atmosferini şekillendirebilmektedir.

Işık kullanımıyla ilgili çalışmalar ise sinema ve videodan, hatta fotoğraftan yüzyıllar önce başlamış, gelişmiş ve biçimlenmiştir. Dolayısıyla kamera aracılığıyla görüntü üreten fotoğraf ve sinema, aydınlatmayı keşfetmemiş, resimden ödünç almıştır. Resimde ise mağara resimlerinden başlayarak sınırsız deneme, yaklaşım ve akım sonucu ortaya çıkan ışık ve aydınlatma bilgisi bulunmaktadır. Rönesans'ta ışık kullanımı, gerçekçi ve doğalcı betimlemelerin temel unsuru hâlinindedir. Sanatçılar, ışık-gölge kontrastlarını kullanarak nesnelere hacim kazandırarak derinlik hissi yaratmıştır. Leonardo da Vinci, Caravaggio gibi ustalar, ışıqla gölgeyi ustalıkla birleştirerek dramatik sahneler oluşturmuştur. Barok Dönem'de ise ışık, duygusal yoğunluğu vurgulamak için kullanılmıştır. Aşırı kontrastlar, hareketlilik ve dinamik kompozisyonlar, barok resmin karakteristik özelliklerindendir. Daha sonra gelen akımlarda ışık, denge ve düzenin simgesi olarak görülmüştür. Sanatçılar, yumuşak geçişler ve doğal aydınlatma ile idealize edilmiş bir dünya yaratmaya çalışmıştır. İzlenimcilikle birlikte ise ışık, resmin ana konusuna dönüşmüştür. Ressamlar, ışığın sürekli değişen doğasını yakalamak için kısa fırça darbeleri ve açık renkler kullanmıştır. Böylece ışık, resmin atmosferini ve hissiyatını belirleyen en önemli unsurlardan biri hâline gelmiştir. Işığın belirlenimi, anlık bir sahneyi, doğanın sürekli değişen karakterini ve günün farklı zamanlarındaki etkilerini vurgulamak için öne çıkmaktadır. İzlenimciliği takip eden dönemlerde ise ışık, kişisel duyguları ve ifadeyi vurgulamak için kullanılarak sanatçıların iç dünyalarını dışa vurmada yardımcı olmuştur.

Işık, sadece fiziksel bir olgu olmanın ötesinde, sanatın her dalında sanatçıları etkileyen ve eserlerine derinlik katan temel bir unsurdur. Işık, nesnelere hacim kazandırmakta ve derinlik hissi yaratmaktadır. Gölgeleme sayesinde nesneler daha gerçekçi görünmektedir. Işık, renklerin algılanışını etkilemekte; bir renk, farklı ışıklar altında farklı tonlarda görülebilmektedir. Işık aynı zamanda perspektif oluşturarak uzayda derinlik hissi vermektedir. Duyguları, fikirleri ve anlamları ifade etmenin güçlü bir aracıdır. Bir eserdeki atmosferi belirlemede kritik bir rol oynamaktadır. Yumuşak ışık, sıcaklık ve huzur verirken; sert ışık, gerilim ve dramı vurgulamaktadır. Buradan yola çıkarak sanatçılar, ışık kullanımı ile sevinç, üzüntü, korku gibi birçok duyguyu ifade edebilmektedir. Fotoğraf ve sinema da bu yaklaşımları bünyesine dâhil ederek onları içselleştirmiş ve ortaya çıkan eserler bu doğrultuda şekillenmiştir. Bu durum, çağdaş medya uygulamalarının yalıtılmış bir biçimde değil, ilişkisel olarak varlık göstermesiyle ilgilidir. Bu durum beraberinde, her zaman kendilerinden önce gelenle bağlantılı olmalarını zorunlu kılmaktadır. Fotoğraf, tarihi boyunca daha çok belgesel türde, dolayısıyla doğal ışık kullanılan bir yaklaşım benimsemişken; sinema, kurmaca filmin getirdiği fırsatlar dâhilinde daha çok yapay ışık kullanmak durumunda kalmıştır. Yapay ışık kullanıldığı durumda ise resme başvurmuş ve resimsel ışığı kendine dayanak noktası olarak almıştır. Yapay ışıklandırmayı bu bilgilere göre oluşturmuş, kendi diline uyarlayarak resimsel aydınlatmayı kendi parçası ve vazgeçilmezi kılmıştır. Kompozisyon ve atmosfer yaratmada sinema, resimden etkilenmiştir. Özellikle Rönesans ve barok dönemlerinden gelen ışık ve gölge oyunları, dramatik etkiler yaratmak için sinemada sıkça kullanılmıştır. Işığın duygusal tonları ve atmosferi belirlemedeki rolü, sinema estetiğinin temel unsurlarından biri olmuştur. Gölge ve silüetler, sinemada dramatik etkiler yaratmak için sıkça kullanılmıştır. Barok resimlerdeki gölgelerin ve ışık oyunlarının etkisiyle sinema, özellikle silüet kullanımını vurgulamıştır. Gölge aynı zamanda karakterlerin ruh hâlini yansıtabilmekte veya tematik unsurları görselleştirebilmektedir. Bunun sonucunda, özellikle Alman dışavurumcu sineması gibi aydınlatma kullanımı ile ortaya çıkan sonucun görsel ve psikolojik etkilerinden yararlanan sinema akımları ortaya çıkmıştır. Sinemanın resimsel ışıktan en fazla yararlandığı sanatsal dönemlerden bir tanesi ise Barok Dönem'dir.

Araştırmanın Problemi

Işık, resimde olduğu gibi sinematik hikâye anlatımı alanında da yalnızca sahneleri aydınlatmak için kullanılan bir araç değildir. Filmin ruh hâli, tonu ve anlatımı aydınlatma aracılığıyla güçlendirilmekte ve seyircinin anlatıya dâhil olması sağlanmaktadır. Kara film, korku ya da dram türlerinde sıklıkla barok aydınlatma biçimleri kullanılmaktadır. Bununla birlikte, bir ressamın hayatının anlatıldığı biyografik dönem filmleri söz konusu olduğunda, dönemin atmosferini yansıtmaya ve sanatçının sanat anlayışına uygun ışık kullanımının gösterilebilmesi açısından resimde ışık kullanımı önem kazanmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı, sanatçılara ilişkin biyografik filmlerde, filmlerin geçtikleri zaman dilimindeki sanatçıya ait estetik yaklaşımın ışık kullanımı özelinde sinema yapısına yansıtılıp yansıtılmadığının ortaya konmasıdır. Bunu tespit etmenin yollarından bir tanesi, belli bir tarihsel dönemde geçen filmlerde ışık kullanımının söz konusu dönemin ve konu edinilen sanatçının sanat anlayışıyla uyumlu olup olmadığının karşılaştırmalı olarak araştırılmasıdır.

Araştırmanın Soruları

Yapılan ön inceleme sonucunda filmde iki tür görselleştirmenin var olduğu belirlenmiştir. Bunlardan ilki, Caravaggio'nun resimlerinin sinemasal anlatıya dâhil edilerek canlandırılması; diğeri ise bu sözü geçen ve ressamın eserlerinin yeniden canlandırıldığı sahnelerin dışında kalan sahnelerin görselleştirilmesidir. Bu bağlamda, araştırmanın amaçlarına ulaşabilmek için aşağıdaki araştırma soruları belirlenmiştir:

1. Ressamın hayatının ele alındığı biyografik filmlerde, sanatçının resimlerinin yeniden canlandırılması (yaşayan tablo / tableau vivant) sırasında, resimde yer alan ışık kullanımları benzer biçimde uygulanmış mıdır?
2. Caravaggio'nun resimlerinin bire bir canlandırıldığı sahneler dışında yönetmen, filmin geçtiği zamanın ve ressamın ışık kullanım pratiklerine uygun ve seyirciyi dönemle özdeşleştirecek ışık kullanılmış mıdır?

Araştırmanın Kapsamı

Sinema tarihinde resamlara ilişkin çekilmiş pek çok biyografik film bulunmaktadır. Belgesel ya da kurmaca türlerinde karşılaşılan bu yapımlardan bazıları aktarılan bilgiye öncelik vererek görselliği geri plana atmaktadır ve daha didaktik bir yapıya sahiptir. Görselliğin sanatçının yaşadığı dönemle uyumlu olduğu diğer yapımlarda ise görsellik yalnızca sanatçının eserlerinin canlandırılmasında değil, anlatının aktarılmasında da anahtar rol oynamaktadır. Görsel sanatlarda ışık, sanatçının elinde hem bir araç hem de bir dil olarak işlev görmektedir. Işık, nesneleri ortaya çıkararak hacimlerini belirlemekte, derinliğin hissedilmesini sağlamakta ve duyguları aktarmaktadır. Karanlık ise ışığa zıt şekilde gizemi, bilinmeyen ve bazen de tehlikeyi temsil etmektedir. İkisi birlikte, görsel bir anlatının temel yapı taşlarını oluşturmaktadır. Güçlü ve doğrudan bir ışık kaynağı, dikkat çekmek istenen bir noktayı vurgulayabilirken; yumuşak ve dağılmış bir ışık, sakinliği ve huzuru yansıtabilmektedir. Gölge ve karanlıkta kalan alanlar, nesnelere derinlik ve hacim kazandırırken aynı zamanda gizemli bir atmosfer de yaratabilmektedir. Işık ve karanlık arasındaki bu denge, sanatçının anlatım gücünü belirleyen en önemli etkenlerden biridir. Bu sayede sanatçı, izleyiciyi duygusal bir yolculuğa çıkarmakta ve farklı anlamlar üretebilmesine olanak tanımaktadır.

Dolayısıyla bu çalışmada, Barok Dönem'in ışık kullanımını yansıtan filmlerin incelemesi uygun görülmüştür. Bu filmler içinden ise barok sanatta çok önemli isimlerden bir tanesi, 17. yüzyılın en önemli İtalyan ressamı olarak kabul edilen (Hibbard, 2018) Michelangelo Merisi da Caravaggio hakkındaki filmlerden Derek Jarman'ın 1986 tarihli 'Caravaggio' adındaki filmi çalışmanın örnekleme olarak seçilmiştir. Caravaggio'nun örnekleme filmi seçilen ressam olarak tercih edilme sebebi, gerçekçilik ve doğalcılık (Spear, 1985, s. 22; Witting ve Patrizi, 2015, s. 111) konusunda büyük bir ustalık göstermesidir. Caravaggio'nun ışık kullanımı, sanki gerçek bir ışık kaynağından geliyormuş gibi doğaldır; bu da onun eserlerini sıradan hayatın ve gerçekliğin güçlü bir yansıması hâline getirmektedir. Sanatçı, ışığı sadece görsel bir araç olarak değil, aynı zamanda duygusal derinlik yaratmak için de kullanmıştır. Işığın figürleri dramatik bir şekilde aydınlatması, onları izleyiciye daha yakın ve gerçek kılmaktadır. Caravaggio, idealize edilmiş figürler yerine, yüzlerindeki kırışıklıklar, ellerindeki kirler ve doğal olmayan duruşlarıyla sıradan insanları tasvir etmiştir. Bu yaklaşım, resimlerini daha doğalcı bir zemine oturtarak, figürlerin ve sahnelerin izleyicinin yaşam deneyimiyle doğrudan bağlantı kurmasına olanak tanımaktadır. Caravaggio'nun figürleri, idealize edilmiş birer sanatsal temsilden çok, izleyiciye insan olmanın sıradan hâlini göstermektedir. Keskin ışık ve gölge geçişleri, karakterlerin yüz ifadelerini, jestlerini ve bedenlerini vurgulayarak her bir detayın duygusal yoğunluğunu arttırmaktadır. Işık, figürlerin iç dünyalarını dışa vururken, izleyicinin bu duygusal anlamları daha yoğun bir şekilde algılamasını sağlamaktadır.

KURAMSAL ÇERÇEVE

Barok Sanat

Reform hareketi, 15. yüzyılda Marsilio Ficino ve Rotterdamlı Erasmus (Desiderius Erasmus) gibi hümanist düşünürlerin öncülüğünde ortaya konan lâiklik kavramı ve Martin Luther'in 1517'de 'Doksan Beş Tez'ini yayınlamasıyla başlamıştır. Protestanlığın gelişmesiyle Katolik Kilisesi, kaybettiği gücü geri kazanmak için Papa III. Paul öncülüğünde Karşı Reform hareketini başlatmıştır. Bu doğrultuda sanat, Katolik inancını yaymak için kullanılmış ve sanatın doğrudan, duygu yüklü ve ruhsal tahayyüle uygun olması gerektiğine

karar verilmiştir. İlk dönemlerde Protestanlığın etkisiyle sade eserler verilse de (Bazin, 1964, s. 11; 1998, s. 349), zamanla gösterişli ve tanrısal ululuğu vurgulayan eserler yapılmaya başlanmıştır (Grzymkowski, 2015, s. 219). Farago'ya (2017, ss. 90-91) göre barok sanat, Tanrı merkezli öğreti ile laik düzenin nesnelleştirdiği dünyayı bağdaştırmaya çalışmıştır.

Barok kelimesi, Portekizce *barrocco* (kaba ve kusurlu inci) teriminden türetilmiştir (Carl ve Charles, 2009, s. 7) ve 'Fransız Akademisi Sözlüğü'nde 'garip, gülünç, tutarsız' anlamlarına gelmektedir (Buchholz vd., 2013, s. 212; Yetkin, 1977, s. 14). Neoklasik eleştirmenlere göre aşırılığı ifade eden bu terim, zamanla klasik üslup kadar değerli görülmeye başlanmıştır (Bazin, 1998, ss. 342-348).

Barok sanat; Lodovico, Annibale ve Agostino Carracci gibi sanatçılar aracılığıyla maniyeizmin entelektüel biçimciliğine karşı bir tepki olarak doğmuş ve Katolik Reformu'nun açık ve anlaşılır olma hedefi doğrultusunda gelişmiştir (Neuman, 2012, s. 466). Bu doğrultuda Rönesans'ın natüralizm, düzen ve uyumlu denge anlayışı yeniden canlandırılmıştır (Soergel, 2005, s. 466), Rönesans'taki kapalı ve statik evren anlayışı, barok sanatla birlikte açık ve dinamik bir hâl almıştır (Norberg-Schulz, 1986, s. 8).

Barok resim, dramatik etkiyi artırmak için ışık ve gölge zıtlıklarını, açık ve koyu renk tonlarını, köşegen hatları ve süslü dekorları kullanmıştır. Wölfflin'e (2015, s. 21) göre barok sanat, insanın kendini içinde hissedebileceği bir gerçeklik yerine, hareketi ve oluşu sergilemeye yönelmiştir. Güzellik artık varlıkta değil olayda aranmıştır. Bu geçişi Wölfflin, 'Renaissance and Baroque' (1979) adlı kitabında detaylıca ele almış, barok sanatının figürlerinin hareketli ve dramatize edilmiş bir ifade taşıdığını belirtmiştir. Figürlerin kıyafet kıvrımları, yüz ifadeleri ve duruşları, sabit bir an yerine süreklilik hissini vermektedir.

Işık, barok sanatta yalnızca bir vurgu değil aynı zamanda değişim ve zamansallık unsuru hâline gelmiştir. Chiaroscuro ve tenebrizm teknikleri, figürleri dramatik biçimde öne çıkararak üç boyutlu bir illüzyon yaratmaktadır. Rönesans resminde figürlerin konturları belirgin ve netken, barok resimde daha yumuşak ve belirsizdir. Bu sayede figürler ve nesneler çevreyle kaynaşarak gerçekçi ve dinamik bir algı oluşturmaktadır. Dolayısıyla barok sanatta ışık yalnızca aydınlatma amacı taşımamakta, aynı zamanda figürlerin ve mekânın şekillendirilmesinde temel bir araç hâline gelmektedir.

Barok sanatta hareketli, duygusal yoğunluğu olan figürler tercih edilmiştir. Katolik Reformu'nun açık ve anlaşılır olma çabasına karşın barok resim, izleyiciyi içine çeken bir atmosfer yaratmıştır. 15. yüzyıl ortalarından 17. yüzyıla kadar, barok sanat ekseninde Avrupa'da portre sanatı büyük bir evrim geçirmiştir. Küçük ve statik portrelerden, büyük ve hareketli boy portrelerine geçilmiştir (Woods-Marsden, 2013, s. 459). İtalya'daki resmî, suskun ve onurlu portre anlayışının aksine, Hollanda'da hareketli ve mesleki unsurları içeren anlatılar tercih edilmiştir (Carl ve Charles, 2009, s. 67). Katolik İtalya, İspanya ve Fransa'nın aksine Protestan ülkelerde sanata farklı bir yaklaşım benimsenmiştir. Dinsel konular yerine portreler, natürmortlar ve peyzaj resimleri ön plana çıkmıştır (Dickerson, 2018, ss. 162-163). Bu durum, tür (janr) resimciliğinin doğmasına yol açmıştır.

Barok Dönem'in temel karakteri, formların çokluğu ve uzamsal genişlemedir. Formlar, çevresindeki uzamı kaplarken tinsel bir aşkınlık da kazanır. Farago'ya (2017, ss. 91-92) göre barok sanatın amacı, uzamı istila edip fethetmek ve ona egemen olmaktır. Sonsuz uzam, işgal eden formların çokluğu ve hacimlerinin belirsizliğiyle çarpıcı hâl gelmektedir. Wölfflin, barok sanatın belirlilikten kaçındığını ve izleyiciyi öznel yorumlarla baş başa bıraktığını belirtmektedir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2010, s. 134). Barok sanat, klasik sanatın çöküşü değil apayrı bir sanat formudur (Wölfflin, 2015, s. 55). Yeni Çağ ile birlikte bilimsel ilerleme ve uzmanlaşma arttıkça, sanat ve bilim arasındaki birliktelik zayıflamış; sanatçılar yalnızca teknik bilgiyle sınırlı kalmıştır (Norberg-Schulz, 1986, s. 8).

Rönesans, geometrik perspektifle sınırlı bir mekân algısı yaratırken; barok sanat, ışık ve gölge oyunları ile sonsuzluk hissi kazandırmıştır. Barok resim, yalnızca görsel bir anlatım değil, izleyiciyi içine çeken mistik bir derinlik sunmaktadır. Figürler ve nesneler bu mekânda etkileşim hâlinde olup, yalnızca bir görüntü değil, sonsuz ilişkiler ağı yaratmaktadır. Spinoza'nın varlıkların birbirine bağımlılığı anlayışı, barok mekânın sonsuz etkileşimiyle benzerlik taşımaktadır. Böylece barok sanat, somut mekân algısını aşarak değişken bir uzam oluşturmuştur.

Işığın farklı açılardan düşmesiyle oluşan gölgeler, resimlerde yalnızca hareket yaratmaz; aynı zamanda zamansal bir yapı sunar. Barok sanatta ışık ve gölgenin sürekli değişen etkileri, mekânda bir hareket algısını güçlendirirken, figürler ve nesneler arasındaki dramatik ilişkileri derinleştirmektedir. Rönesans'ın statik denge anlayışı, barok sanatın dramatik ve akışkan doğasına yerini bırakmıştır. Böylece, barok sanat eserleri daha doğal ve yaşanmış bir estetik düzleme taşınmıştır. Bu yenilikçi yaklaşım, izleyiciyi yalnızca görsel değil aynı zamanda duygusal bir deneyime de davet ederek barok sanatın etkisini artırmıştır.

Caravaggio ve Işık Kullanımı

Barok Dönem'e ilişkin pek çok önemli sanatçı arasında Caravaggio, hiç kuşkusuz en önde gelenlerdendir. Caravaggio, o zamana kadar kimsenin cesaret edemediği gerçekçilikte resimler yapmıştır (Soergel, 2005, s. 466) ve İtalya'dan Avrupa'ya yolculuk yapan başka ressamın sayesinde bu yeni sanat anlayışı tüm kıtaya yayılmıştır. Caravaggio'nun önemi, ruhsal dünyanın sanata yansımalarının yeniden güçlenmesini sağlamış olmasıdır. Daha önceden kullanılan dinî ve manevi temalar, Caravaggio'nun ışık ve gölge kullanımıyla derinleştirilmiş ve figürlerin içsel dünyaları daha belirgin hâle getirilmiştir. Caravaggio, imgelerin etki alanını genişleterek, izleyiciye sadece görsel bir deneyim sunmakla kalmamış, aynı zamanda duygusal ve manevi bir etkileşim de yaratmıştır. Bu yönüyle figürlerin yüz ifadeleri ve beden dilleri, bireysel içsel çatışmaları ve manevi arayışları yansıtarak, sanatın daha kişisel ve etkileyici bir dil kazanmasına öncülük etmiştir. Rönesans'ın idealist estetik anlayışının tam aksine Caravaggio, yaşamın gerçekliğine olduğu gibi ve zamansallığı dışlamadan yansıtan bir natüralizmle dikkat çekerek, yalın kompozisyonlar yanında görsel etkiyi kuvvetlendirmiştir. Caravaggio'nun ışık ve gölgeyi kullanma biçimi, yalnızca resim sanatının teknik bir unsuru değildir aynı zamanda aydınlatma açısından da dönemin sanat anlayışını köklü bir şekilde etkilemiştir. Resimlerinde ışığın mekânı nasıl şekillendirebileceğini ve izleyicinin algısını yönlendirebileceğini ustaca göstermiştir. Bu yaklaşım, günümüzde sahne tasarımı, sinema ve fotoğrafçılık gibi alanlarda kullanılan modern aydınlatma tekniklerinin temelini oluşturmuştur. Caravaggio'nun ışık oyunları hem estetik hem de sembolik anlamlar taşıyan bir görsel dil yaratmıştır. Bu dil, izleyicinin odak noktalarını belirlemede ve sahnenin duygusal tonunu artırmada oldukça etkili bir yöntem sunmuştur.

Caravaggio'nun ortaya koyduğu aydınlatma biçimi, ışık kullanımına yepyeni bir yaklaşım getirmiştir. Resimlerindeki dramatik etkiyi artırmak amacıyla tek kaynaktan yayılan ışık kullandığı için, aydınlık ve gölge arasında yüksek kontrast bulunmaktadır. Kontrast ise resimlerdeki gerilimin artmasına ve canlılık kazanmasına sebep olmaktadır. 'Chiaroscuro' olarak tanımlanan bu teknik, ışık ve gölgenin dengesine ve örüntüsüne işaret etmektedir (TATE, 2024). Chiaroscuro, İtalyanca 'chiaro' (açık) ve 'scuro' (koyu) kelimelerinden türemiş olup ışık ve gölge kontrastını vurgulayan bir görsel teknik olarak tanımlanmaktadır. Bu teknik, özellikle Rönesans ve Barok Dönemlerinde yaygın olarak kullanılmış; sanatçılar tarafından hacim, derinlik ve dramatik etki yaratmak amacıyla geliştirilmiştir (Gombrich, 2002). Rönesans'ta Leonardo ile ortaya çıkan bu teknik, barok sanatın bütün ustaları tarafından benimsenmiş ve bu ressamın her biri, chiaroscuro tekniğini kişisel duyarlılıkları doğrultusunda resimlerde kullanarak önemli sonuçlar elde etmişlerdir. Sanatçıların chiaroscuroyu kullanma biçimi, sadece görsel derinlik ve dramatik etki yaratmakla kalmamış; aynı zamanda dönemin toplumsal, düşünsel ve ekonomik dönüşümleriyle de ilişki kurmuştur. Reform süreciyle birlikte değişen dinî ve felsefi görüşler, ışık ve gölgenin sembolik anlamlarını daha da derinleştirmiştir. Özellikle dinsel temalar etrafında şekillenen resimler, ilahi ve dünyevi arasındaki sınırları

bulanıklaştırarak, izleyiciyi ruhsal bir uyanışa ya da içsel bir sorgulamaya davet etmiştir. Caravaggio'nun ışık kullanımı açısından yenilikçi yaklaşımı, sadece resim yüzeyinde değil aynı zamanda mekânsal algının yeniden tanımlanmasında da etkili olmuştur. Aydınlık ve karanlık arasındaki güçlü zıtlıklar, figürlerin çevreleriyle olan ilişkisini dönüştürerek, izleyiciyi bir resimden çok bir tiyatro sahnesinin içine çekiyormuş gibi hissettirmiştir. Bu durum, aydınlatmanın duygusal ve dramatik bir anlatı unsuru olarak kullanılmasına dair çığır açıcı bir anlayışı beraberinde getirmiştir.

Barok resimde, çizilen figürlerin dış hatları mekân ile kaynaştırılmıştır. Bunu yapmak için ışıklı kısımlar net, kesin ve doğru şekilde verilirken; gölgeli kısımlar bulanık, belirsiz ve hafif deformasyona uğramış şekilde resmedilmiştir (Parramón, 2012, ss. 12-14). Temsil edilen figürler, yandan alınan ışığın neden olduğu kontrastlık ile dramatik gölgeleri birleştirerek çarpıcı bir chiaroscuro etkisi yaratmıştır. Bu teknik, sadece estetik bir tercih değil aynı zamanda figürlere derinlik, hacim ve gerçekçilik kazandıran bir anlatım biçimidir. Caravaggio'nun yarattığı ışık ve gölge arasındaki bu keskin karşıtlıklarla, figürleri ve nesneleri belirginleştirerek, izleyiciyi sahnenin içine çeken bir atmosfer oluşturulmuş olmaktadır. Rönesans'ta kullanılan biçimi, nesnelerin kendi üzerlerine düşen ve karanlık taraflarını yaratan 'yapışık gölge'dir. Yeni yöntemde ise, nesnenin hacmini ifade etmekte faydalı olmayan, yere veya başka nesneler üzerine düşen 'ayrık gölgeler' kullanılmıştır. Ayrık gölgenin kullanılmasıyla mekânlarda ve diğer nesnelerin yüzeylerinde parçalanmalar olmuş ve hacimler net olarak anlaşılamayarak nesnelerin birbirlerinden ayrılmasını engellemiştir (Eşen, 2015, s. 71). Resimler böylece, ışık ve gölgelerden oluşan kompozisyonlara dönüşmüştür ki bu da barok resmin en temel ayırt edici özelliği olmuştur. Bu teknik sayesinde ışık-gölge kontrastları ile resim yüzeyinin neredeyse tamamını dolduran, sahnenin ön planında yer alan figürler ve koyu tonlar ile arka plandaki olayın vurgusu artırılmıştır.

Caravaggio bu tekniği biraz daha abartılı bir hâle getirmiş, ışık ve gölgeyi dramatik etki yaratacak şekilde zıt bir şekilde kullanarak tenebrizmi oluşturmuştur. Barok sanatında genellikle dinsel veya ahlaki anlatılarda kullanılan tenebrizm, Tanrı'nın varlığını, ilahi müdahaleyi ya da gerçeğin aniden fark edilmesini ışık yoluyla; belirsizliği veya tehditkâr bir atmosferi ise karanlık aracılığıyla göstermeyi sağlamaktadır. Böylece sanatçı, izleyiciyi istediği şekilde odak noktalarına yönlendirerek sahnenin duygusal yoğunluğunu artırmaktadır (De Rynck, 2016, s. 331). Çoğu zaman siyah fon üzerine koyu bir şekilde gerçekleştirdiği ışık-gölge tekniği sayesinde konuların içinde gizli olan şiddeti, gaddarlığı ve kötülüğü anlatmayı başarmıştır (Gürsel, 2003). Bazin'e (1998, s. 348) göre Caravaggio'nun kompozisyonlarındaki sadelik, yandan vuran ışığın sebep olduğu ışık ve gölge karşıtlıklarıyla, İtalyan resmine hacimlerin belirginliğini yeniden kazandırmıştır. Bu bağlamda, Caravaggio'nun tenebrizm yaklaşımı, modern aydınlatma anlayışında da izlerini bırakmıştır. Özellikle tiyatro ve sinema gibi görsel sanatlarda ışığın dramatik etkisini vurgulama yöntemi, Caravaggio'nun bu tekniklerinin doğrudan bir yansımasıdır. Aydınlatmanın, yalnızca sahnenin bir unsuru değil aynı zamanda hikâye anlatımının ayrılmaz bir parçası olduğu fikri, sanatçının yenilikçi yaklaşımında köklenmiştir.

Caravaggio, sahnelerine kattığı bu görsel dinamizmle yalnızca resim sanatının teknik yönlerine değil aynı zamanda anlatsal gücüne de katkıda bulunarak yenilikçi barok estetiğini inşa etmiştir. Sanatçının ışığı sahnenin farklı bölgelerine odaklanacak şekilde kullanması, izleyicinin dikkatini yönlendiren ve belirli duygusal tepkiler uyandıran bir aydınlatma anlayışını beraberinde getirmiştir. Bu teknik, sadece figürlerin estetik etkisini artırmakla kalmamış, aynı zamanda izleyicinin sahneyi deneyimleme biçimini de dönüştürmüştür. Caravaggio'nun bu yenilikçi estetiği, Rönesans'ın idealize edilmiş güzellik anlayışını yıkarak, yaşamın sert ve çarpıcı gerçekliğini sanata taşımıştır. Karşıtlıklarla dolu natüralist anlayışı, özellikle Hollanda ve İspanya'da benimsenmiş ve pek çok başarılı sanatçı tarafından devam ettirilmiştir.

YÖNTEM

16. yüzyılda geçen filmdeki ışık kullanımının Barok Dönem'in ve Caravaggio'nun ışık kullanımına benzerliğinin ve uygunluğunun incelendiği bu çalışmada, biçimsel (stilistik) analiz yöntemi kullanılmıştır. Biçimsel çözümleme ile filmin Barok Dönem'e ilişkin ışık kullanım tekniklerinin filmin sinematografisine nasıl yansıtıldığı, Wölfflin'in (2015) biçimsel analiz tekniği ile incelenmiştir. Bu doğrultuda, ilk olarak filmdeki sahneler ressamın bir resminin sinematik canlandırması ya da resimlerden bağımsız özgün çekimler olup olmamasına göre iki ölçüt çerçevesinde sınıflandırılmıştır. Ardından filmde elde edilen ekran görüntüleri aracılığıyla her iki ölçüte göre belirlenen bu çekimlerdeki aydınlatmanın, Caravaggio'nun ışık kullanımıyla formel uyumu çözümlenmiştir.

BULGULAR

Derek Jarman'ın 1986 yılında yönettiği 'Caravaggio', ünlü İtalyan ressam Michelangelo Merisi da Caravaggio'nun hayatını konu alan, sanatsal ve deneysel bir biyografik filmidir. Film, sanatçının hem kişisel hem de sanatsal yaşamını dramatik ve sembolik bir anlatımla işlerken, onun yaşadığı toplumsal ve politik çalkantılara da ışık tutmaktadır. Hikâye, ölüm döşeğindeki Caravaggio'nun (Nigel Terry) geçmişini hatırlamasıyla başlar. Geri dönüşlerle, onun gençlik yıllarına, Roma'daki sanatsal yükselişine ve saray çevresindeki ilişkilerine odaklanılır. Film, Caravaggio'nun hamileri, modelleri ve aşk ilişkileri aracılığıyla onun tutkulu, asi ve çatışmalı doğasını gözler önüne serer. Sanatçının hayatındaki önemli figürlerden biri hem modeli hem de sevgilisi olan Ranuccio (Sean Bean) adlı sokak dövüşçüsüdür. Caravaggio'nun diğer önemli ilişkisi ise Ranuccio'nun sevgilisi Lena (Tilda Swinton) ile olan karmaşık bağıdır. Bu aşk üçgeni, kıskançlık, ihanet ve trajediyle sonuçlanır. Lena'nın şüpheli ölümü, Caravaggio ile Ranuccio'nun ilişkisini geri dönülemez bir noktaya sürükler. Sonunda Ranuccio'nun öldürülmesi, Caravaggio'nun hayatındaki en büyük kırılma anlarından biri olur ve onu kaçak bir sanatçı hâline getirir.

Jarman, filmi tarihî gerçekçilikten çok, ressamın eserlerine ve ruh hâline uygun bir görsellik oluşturur. Film boyunca Caravaggio'nun ünlü tablolarına doğrudan göndermeler yapılır ve sahneler, sanatçının dramatik ışık-gölge tekniğiyle (chiaroscuro) şekillendirilir. Jarman, aynı zamanda zamanlar arası geçişlerle modern unsurları da filme dahil eder; örneğin, filmde daktilo ve motosiklet gibi Caravaggio'nun dönemine ait olmayan nesneler görülür. 'Caravaggio', geleneksel bir biyografi filminden farklı olarak, ressamın iç dünyasını, sanatının arkasındaki tutkuları ve kaosu keşfeder. Jarman'ın şiirsel sinematografisi ve sembolik anlatımı, filmi yalnızca bir sanatçının yaşam hikâyesi olmaktan çıkarıp; sanatın, arzusun ve toplumsal dışlanmışlığın bir portresi hâline getirir.

Filmde iki farklı durumda Caravaggio'nun ışık kullanım tekniklerine başvurulmuştur. Bunlardan ilki, ressamın kompozisyonlarının canlandırıldığı yaşayan tablo olarak da adlandırılabilir sahnelerdir. Bu tür sahnelerde Caravaggio'nun hayatının farklı dönemlerinde yaptığı resimlerden yola çıkılarak sinematografik bir anlatım ortaya konmuştur. Yönetmenin, Caravaggio'nun kullandığı tenebrizm ışıklandırmasını filme yansıttığı diğer sahnelerde ise ressamın resimlerine gönderme bulunmamaktadır. Dolayısıyla yönetmen, resimleri bire bir yansıtmaya çalışmadığı için ışık kullanımında serbesttir. Bununla birlikte, barok estetiğin önemli unsurlarından olan chiaroscuro aydınlatmanın dönemin atmosferini yansıtmada önemli olduğunun farkında olan yönetmen, bu sahnelerde de benzer aydınlatmayı kullanmıştır. Bunun sonucunda her bir karenin âdeta bir tuval gibi gözüktüğü görüntüler elde etmiştir.

Filmde Oluşturulan Tableau Vivant Sahnelerdeki Işık Kullanımları

Caravaggio'nun resimlerinin zaman dilimleri ve sanatsal disiplinler arasında sıçrama yapabilme yeteneği, bugün anlaşılan şekliyle barok sanatın temel bir özelliğidir. Caravaggio'nun sahnelerden resim yapması,

çizim yapmadan iki boyutlu yüzey üzerinde figürleri doğrudan renklerle ve boyayla inşa etmek şeklindedir. Derek Jarman'ın 1986 tarihli Barok Dönem'in ilk büyük sanatçısı ve bir chiaroscuro ustası olarak kabul edilen İtalyan ressam Michelangelo Merisi da Caravaggio hakkındaki filmi, sanatçı figürünü ve onun sanatını yaratıcı bir şekilde gözler önüne sermiştir. Bunu yaparken resimleri tarihsel bağlamlarından kopararak, orijinal kronolojilerini kasıtlı olarak göz ardı etmektedir. Kendi anlatı gündemine hizmet etmek ve kendi yarı Jarman yarı Caravaggio profilini inşa etmek için karakterleri ve olayları yanıltıcı bir bağlamda konumlandırmaktadır. Gerçekte Jarman hem sanatı hem de biyografiyi kurgulamakta, bu kurgulamanın yanında resimlerini üretirken onları nasıl oluşturduğunu yeniden yaratma ile görselleştirmektedir. Filmdeki bu görselleştirme sırasında sanat eserlerinin inşası hem resim hem de film medyasının varlığını ortaya koymaktadır (Saunders, 2012).

Caravaggio'yu dönemindeki diğer sanatçılardan ayıran özelliklerden birkaçı; karanlık atmosfer, ayırt edilebilir bir arka planın olmaması ve teatral ışık-gölge (chiaroscuro) tekniğini ustalıklı kullanmasıdır (Prose, 2010, s. 72). Ancak asıl çarpıcı olan, onun çağdaş olanı zamansız olana dönüştürme yeteneğidir. Caravaggio'nun eserlerinde figürler, yüzeyde dönemine ait çağdaş bireyler olarak görünürken; derinliklerinde kolektif belleğin zamansız, evrensel ve sürekli yeniden var olan görüntülerine dönüşmektedir. Bu, Spinoza'nın zamansal olanın ötesinde bir varlık düzlemini işaret eden ve bu düzlemde tek tek bireylerin değil, evrensel olanın değişmez yasalarının hüküm sürdüğü sonsuzluk anlayışıyla benzerlik göstermektedir (Dutton, 2024). Caravaggio'nun figürleri de bu bağlamda, bireysel kimliklerinden sıyrılarak sonsuz bir metafizik düzenin temsilleri hâline gelmektedir. Kullandığı ışık-gölge oyunları, bu düzenin hem gizemini hem de açıklığını ifade etmektedir. Işık (aydınlık), Spinoza'nın 'natura naturans' (yaratıcı doğa) kavramını çağrıştırarak, varlığın dinamik ve sürekli yaratım hâlindeki doğasını ortaya koymaktadır. Karanlık ise 'natura naturata' (yaratılmış doğa) olarak, bu yaratıma dair sınırlı insan algısını ve dolayısıyla sonsuzluğun kavranamaz yönlerini simgelemektedir. Bu nedenle, Caravaggio'nun eserlerinde çağdaş bir ortamın görünürlüğü, aslında bir illüzyondan ibarettir; figürlerin ve mekânların barok bir sonsuzluk algısına işaret eden metafiziksel bir zamansızlığa köprü oluşturmaktadır. Spinoza'nın felsefesindeki 'zihin ve beden birliği' anlayışı gibi, Caravaggio'nun kompozisyonlarında da biçim ve anlam birbirine sıkı sıkıya bağlıdır ve bu bağlamda, sanatçı sadece bireysel bir deneyimi değil, kolektif bir hakikati görselleştirmektedir. Dolayısıyla, filmin yönetmeni Derek Jarman da bu benzerlikleri kurmak için yoğun çaba harcamıştır. Benzerliği ve atmosferi yakalamak resimlerin canlandırıldığı sahnelerde görece kolaydır, çünkü yönetmenin baz alabileceği ışıklandırma tekniği zaten resimlerde gerçekleştirilmiştir.



Şekil 1. Caravaggio, 'Meyve Sepetli Çocuk', 1595, 70x67 cm (Borghese Gallery in Rome, ty.)



Şekil 2. Derek Jarman, 'Caravaggio' filmindeki sahne, 1986 [00:11:19]

Bu sahne, filmde ressamın 'Meyve Sepetli' Çocuk (Şekil 1) tablosuna doğrudan bir gönderme yapmaktadır. Sanatçı, elinde elma ve üzüm salkımı gibi doğanın tipik kusurlarına sahip meyvelerle, sonbahar yapraklarıyla dolu bir sepet tutan genç bir figürü resmetmiştir. Resim, Caravaggio'nun doğayı keşfetmeye yönelik belli başlı eserlerinden biridir. Filmde Caravaggio'yu canlandıran karakterin resimdeki model olduğu

görülmektedir (Şekil 2). Arka plandaki ışık, tablodakiyle aynı açıdan ve benzer yoğunlukta verilerek figürün bedeninde yansıma yaratılmaya çalışılmıştır. Genç bir model olan Francesco, Caravaggio'nun himayesine giren ve ona poz veren karakterlerden biridir. Bu an, Caravaggio'nun Roma'daki sanat kariyerinin başlangıcını simgelemekte ve onun yoksulluk içinde geçen gençlik yıllarında hamiler aracılığıyla yükselmesini anlatmaktadır. Sahnedeki ışık kullanımı, ressamın chiaroscuro tekniğini yansıtarak figürü öne çıkarırken, arka planı karanlıkta bırakmıştır. Modelin kırılğan ama çekici ifadesi, Caravaggio'nun hem sanatsal hem de kişisel dünyasına dair ipuçları vermektedir. Filmde Francesco, ressamın yakın ilişkiler kurduğu gençlerden biridir ve bu sahne, Caravaggio'nun sanatındaki erotizm ve dünyevi gerçekçiliğin nasıl iç içe geçtiğini gösteren önemli anlardan biri olarak öne çıkarmaktadır.



Şekil 3. Caravaggio, 'Aziz Matta'nın Şehit Edilişi', 1600, 323x343 cm (caravaggio.org, ty.)

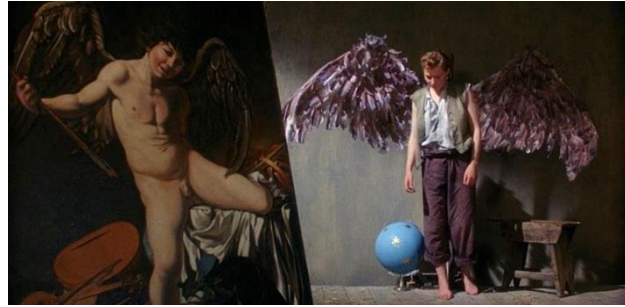


Şekil 4. Derek Jarman, 'Caravaggio' filmindeki sahne, 1986 [00:36:34]

Eroğlu'na (2014, s. 431) göre Caravaggio'nun sanatında ışık ve gölge arasındaki dramatik zıtlık, yani Chiaroscuro tekniği, onun hırçın ve yoğun duygusal dünyasını görselleştirmek için temel bir araçtır. Resimlerinde karakterler, sanki bir tiyatro sahnesindeymiş gibi, karanlık bir ortamdan belirgin bir ışık hüzmeleriyle aydınlatılmaktadır. Bu ışık, sahneye bir pencere ya da kapı aralığından sızıyor izlenimi vermektedir. Ancak bu ışık, figürlerin tümünü yıkamamakta; bunun yerine, onları karanlıktan fırlayıp gelen birer dramatik aktör gibi sunmaktadır. Böylelikle figürler sanki sahnenin karanlığına meydan okurcasına belirginleşmekte ve izleyiciye doğrudan hitap eden bir güç kazanmaktadır. Kendi hayatındaki çatışmaları ve dramatik olayları, sanatının bu sert kontrastlarıyla güçlü bir şekilde resmetmiştir. Filmde Caravaggio'nun büyük tuval üzerinde bu resmi (Şekil 3) yaptığı sahnede elinde kılıçla cellat olarak istediği poza soktuğu modeli (Şekil 4), filmde karanlığa karşı tek bir figür olarak ressamın dikkatini odaklamaktadır. Merkezdeki figürün üzerine düşen yoğun ışık, filmde de dikkati çekmektedir. Tüm bu çaba, tabloda yaşanan vahşeti izleyiciye olduğu gibi aktarma gayesindendir. 'Caravaggio' ressamın en önemli modellerinden ve sevgililerinden biri olan Ranuccio'nun, sanatçının dünyasında nasıl bir figür hâline geldiğini göstermektedir. Ranuccio, hem ressamın ilham kaynağı hem de ona karşıt bir güç olarak konumlandırılmaktadır. Caravaggio, onu şiddet ve trajedi içeren eserleri için model olarak kullanırken aralarındaki gerilim giderek artmaktadır.



Şekil 5. Caravaggio, 'Amor Vincit Omnia', 1602, 156x113 cm (Gemäldegalerie, ty.)



Şekil 6. Derek Jarman, 'Caravaggio' filmindeki sahne, 1986 [00:44:29]

Caravaggio'nun oldukça gerçekçi bir şekilde tasvir ettiği aşk tanrısı (Şekil 5), dramatik aydınlatma ve fotografik netlik sayesinde idealize edilmiş görünmektedir (Şekil 6). Film boyunca Caravaggio; aşk, tutku ve güç arasında sıkışmış bir karakterdir. Bu sahnede, genç model sahte kanatlarıyla adeta kanatları kırılmış bir melek gibi durmakta, bu da onun masumiyetini ve sanatçının dünyasında kaybolmuşluğunu simgelemektedir. Sol taraftaki küstah ve güçlü aşk figürü yerini sağdaki yorgun ve bitap düşmüş bir zıddına bırakmıştır. Filmde bu figür, Caravaggio'nun atölyesinde çalışan ve ona bağlı olan genç bir modeldir. Sahnedeki kontrast, Caravaggio'nun idealize edilmiş sanatı ile gerçek hayatı arasındaki farkı göstermektedir. Arka plandaki dünya küresi, aşkın ve arzunun evrenselliğini hatırlatırken, figürün eğik başı ve bitkin duruşu, Caravaggio'nun hayatındaki ilişkilerin çoğunlukla trajediyle sonuçlandığını vurgulamaktadır.

Filmin genelinde Caravaggio'nun eserlerinin yer aldığı sekanslarda hareketsiz resimlerin yeniden yaratıldığı ve tabloların kendisinin de yer aldığı sahnelerin çoğu, Caravaggio'nun atölyesinde, bir resim üzerinde çalışırken geçmektedir. Filmin anlatısı içine yedirilen resimlere hazırlık pozları hem ressamı hem de izleyiciye poz veren modeller ve ressamın üzerinde çalıştığı tuval aynı karede gösterilmektedir. Bahsi geçen düzenlemeyi içerenlerden birisi 'Amor Vincit Omnia' (Aşk Her Şeyi Fetheder) adlı eseridir. Bu düzenlemeler ya da tableau vivant sahneleri, resimlerin birer kaynağı görünümündedir çünkü Jarman'ın görsel olarak önerdiği şekilde Caravaggio'nun tablolarında kullanılan ışık, ressamın çalıştığı odanın doğal ışığından yaratılmıştır. Tabloda figürün gövdesindeki yoğun ışığın ve arka planda kalan kanatların aydınlatmasının doğal ışığın aktarımı olduğu görülmektedir.



Şekil 7. Caravaggio, 'Meryem'in Ölümü', 1601/1606, 369x245 cm (Louvre Müzesi, ty.)



Şekil 8. Derek Jarman, 'Caravaggio' filmindeki sahne, 1986 [01:13:13]

Caravaggio, sanat-imge dizilerinde odak noktalarını vurgulamak için görüntüyü bölümlere ayırmaktadır. Bir olayı çok sayıda karakterle birlikte sunduğu 'Meryem'in Ölümü' sahnesinde (Şekil 7), yine bu bölümlendirme yapılmış; ışık yoğunluğu Meryem'in yasını gözler önüne serecek şekilde onun üzerinde toplanmıştır. Caravaggio, İncil'deki Meryem Ana'nın cennete yükselmeyi beklerken ölümünü anlatan sahneyi tasvir ettiği

bu tablosunda, din ve sanat arasındaki yakın, yararlı ilişkiyi kendi ifade biçimleriyle ortaya koymuştur. Jarman da bu sahnede etraflarında karanlık alan bıraktığı figürleri daha seyrek şekilde yerleştirmiş, seyirciye tablodakinden farklı bir açıdan seyrettirmeyi tercih etmiştir (Şekil 8). Ancak figürlerin sıralaması, renk kullanımı ve dökümlü kumaş ayrıntılarına dikkat etmiştir.

Filmde bu sahne, Caravaggio'nun hayatındaki en trajik anlardan biri olan Lena'nın ölümünü tasvir etmektedir. Lena, ressamın en önemli modellerinden biridir ve Caravaggio için hem sanatsal hem de duygusal anlamda büyük bir öneme sahiptir. Onun ölümü, ressamın hem kişisel hem de sanatsal dünyasında bir kırılma noktasıdır. Sahnedeki kompozisyon, Caravaggio'nun tablolarındaki dramatik düzenlemeyi birebir yansıtmaktadır. Lena'nın kırmızı kıyafeti, kutsal ama aynı zamanda dünyevi bir ölümü simgelerken, çevresindeki yas tutan figürler derin bir acıyı gözler önüne sermektedir. Arka plandaki kırmızı perde, barok sanatın teatral anlatımını güçlendirirken, Caravaggio'nun yaşamındaki kayıpların sanatına nasıl yansıdığını ve gerçek acıların onun eserlerinde nasıl ölümsüzleştiğini göstermektedir.

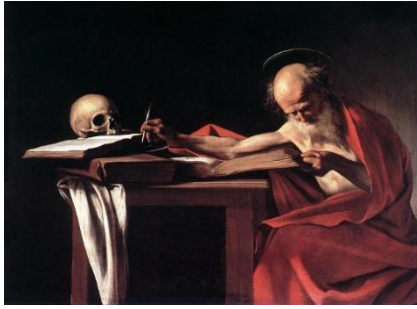


Şekil 9. Caravaggio, İsa'nın Mezara Konuluşu, 1600-1604, 369x245 cm
(Pinacoteca Vaticana, ty.)



Şekil 10. Derek Jarman, Caravaggio filmindeki sahne, 1986 [01:27:55]

Bu sahne, Caravaggio'nun kendi ölümüyle yüzleştiği ve varoluşsal bir çöküş yaşadığı anlardan biridir. Bedenin taşınma şekli, Caravaggio'nun eserlerindeki dramatik kompozisyonları yansıtırken, figürlerin yüz ifadeleri ve jestleri derin bir yas duygusunu ifade etmektedir. Hikâye bağlamında bu sahne, Caravaggio'nun hayatındaki kayıpların ve trajedilerin bir yansımasıdır. Filmde ressamın yaşadığı acılar, onun sanatına birebir yansımakta ve ölüm teması, onun eserlerinde olduğu gibi filmde de büyük bir yer tutmaktadır. Arka plandaki karanlık alan ve figürlerin kontrastı, Caravaggio'nun chiaroscuro tekniğini sinematik olarak yeniden üretirken; bu sahne, ressamın hem kendi ölümlülüğüyle hem de sanatında işlediği dinsel imgelerle olan hesaplaşmasını gözler önüne sermektedir. Figürlerin abartılı duruş biçimleri ve kıyafetleri yüzünden son derece teatral özellik taşıyan tabloda (Şekil 9) İsa'nın bedeni, renk ve ışık kullanımıyla kompozisyonun en çarpıcı elemanı hâline gelmiştir. Böylece eserdeki hareket etkisini artıran atmosferik yapı vurgulanmıştır. Yönetmen, Caravaggio'nun 'İsa'nın Mezara Konuluşu' eserindeki hissi yaratmak için incelikle oluşturduğu ve tüm figürlerin poz verircesine bir süreliğine donup, ölü bedeni kavrayan figürün doğrudan izleyiciye baktığı sahne ile izleyiciyi de o hisse dâhil ederek filmin kapanışını yapmaktadır (Şekil 10). Bu sahnede figür dizilimi, bedensel hareketler ve konunun duygusal etkisini arttırmak için kullanılan dramatik açık-koyu kontrastıyla görsel olarak çarpıcı bir şekilde betimlenen jestlerin ve fizikselliliğin ifadesi tablodakiyle aynıdır. Işık doğrudan ölü İsa figürünün üzerinde yoğunlaşarak oradan diğer figürlere yansımış gibi verilmiştir.

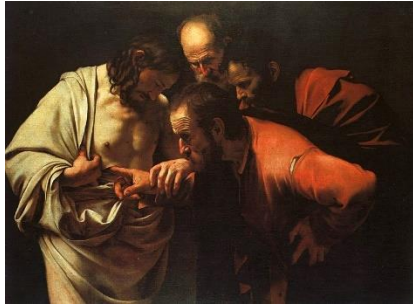


Şekil 11. Caravaggio, 'Aziz Jerome Yazısı', 1605-1606, 112x157 cm (Borghese Gallery in Rome, ty.)



Şekil 12. Derek Jarman, 'Caravaggio' filmindeki sahne, 1986 [01:16:29]

Aziz Jerome'un sembolü olan kuru kafa, 'memento mori' kavramıyla ilişkilendirilerek derin bir anlam katacak şekilde düzenlenmiştir (Şekil 11). Azizin çıplak kafasının belirgin biçimde aydınlatılması, onun manevi önemini vurgularken, yenilikçi bir anlayışla ele alınan hâle, dikkat çekici arka plan önünde güçlü bir derinlik hissi oluşturmaktadır (Giorgi, 1999). Filmde (Şekil 12) oldukça karanlık bir arka planın önünde, nesnelerin ve Kardinal figürünün yerleşimlerinin tabloyla yüksek oranda benzerlik gösterdiği görülmektedir. Sembolik anlama sahip tüm nesnelerin yerleşimleri ve figürün pozisyonu, ışığı eserdekiyle aynı açıdan almayı sağlamıştır. Filmde bu figür, bilgelik ve ölüm üzerine düşünen bir karakter olarak konumlandırılmıştır. Masanın üzerindeki kitaplar, bilgi ve entelektüel birikimi simgelerken; kafatası, ölümün kaçınılmazlığını hatırlatmaktadır. Sahne, Caravaggio'nun kendi ölümüyle yüzleşmeye başladığı bir noktayı işaret etmektedir. Film boyunca sanat ve hayat arasındaki gerilim giderek artarken bu sahnede sanatçının yalnızlığı, pişmanlıkları ve ölüm düşüncesi ön plana çıkmaktadır. Açıkta kalan bedeni ve kırmızı kumaş, Aziz Jerome'un geleneksel tasvirine bir gönderme yaptığı gibi Caravaggio'nun hayatının çalkantılı doğasını da simgelemektedir.



Şekil 13. Caravaggio, 'Kuşkucu Thomas', 1602-1603, 112x157 cm (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, ty.)



Şekil 14. Derek Jarman, 'Caravaggio' filmindeki sahne, 1986 [00:40:41]

Caravaccio'nun Aziz Thomas'ı resmettiği tablosunda (Şekil 13), İsa'ya merakla bakan üç havariden biri parmağını onun böğründeki yaraya sokmaktadır. İdealize edilmeyen bu dindar insanlar, kırışık alınları ve yıpranmış yüzleriyle sıradan işçileri andırmaktadır. Bu tabloda, Caravaggio'nun ışığının vücuda zarafet ve yumuşaklık vermenin aksine sert ve derin gölgelerle kontrastlar yarattığı görülmektedir (Gombrich, 2002, p. 393). Yönetmen, filmde başroldeki Caravaccio'yu İsa yerine koyarak diğer karaktere yarasını işaret etmektedir (Şekil 14). Tablodan daha karanlık bir atmosferde ve alışılmış teatralikten biraz uzak bir sahne de olsa yine de tabloya gönderme yapıldığı anlaşılacak şekilde bir ışık-gölge uygulaması ve alan kullanımı söz konusudur. Filmde bu an, Caravaggio'nun en önemli ilişkilerinden biri olan Ranuccio ile arasındaki gerilimli bağı temsil etmektedir. Orijinal tabloda, Aziz Thomas şüpheyle İsa'nın yarasına dokunurken; filmde benzer

bir jest, Caravaggio ve Ranuccio arasında gerçekleşmektedir. Sahnede Caravaggio'nun hem fiziksel hem de duygusal yaraları açığa çıkmaktadır. Caravaggio'nun vücudu, sanatı ve hayatı boyunca maruz kaldığı şiddeti ve kırılganlığı simgelemektedir. Ranuccio'nun dokunuşu ise hem merak hem de bir yüzleşme anını içermektedir; bu, filmdeki aşk, ihanet ve ölüm temalarının yoğunlaştığı noktalardan biridir. Işık ve gölge kullanımı, sahneye barok bir derinlik katarken, iki figür arasındaki yakınlık ve gerilim, Caravaggio'nun yaşamındaki içsel çatışmayı yansıtır.



Şekil 15. Caravaggio, 'Genç Baküs', 1596, 85x95 cm (Uffizi Gallery in Florence, ty.)



Şekil 16. Derek Jarman, 'Caravaggio' filmindeki sahne, 1986 [00:11:10]

Caravaggio, derin bir karanlık ile parlak bir ışığın keskin zıtlığına dayanan bir stil yaratmasının yanı sıra, natüremordun da ustasıdır. Kadeh ve sürahi dikkat çekici bir şekilde doğallığı sunarken, meyvelerin aşırı olgun, hatta çürük oluşu hayatın faniliğini yansıtarak bu şehvetli ve körpe bedenin de kısa bir süre sonra solup çürüyeceğini göstermektedir (Carr-Gomm, 2014, s. 14) (Şekil 15). Yönetmen, filmde özellikle üç boyutlu sanat-imaj özelliği taşıyan tableau vivantlar (Şekil 16) ile resim ve sinema alanlarını, sanatçı-eser ve izleyiciyi ortak zaman ve mekânda birleştirmektedir. Jarman'ın sanatçının resimlerini yorumlayıcı ve tartışmaya açık bir şekilde son derece kişisel bir şekilde okuması, biraz da resmin durağan derinliğine karşı filmin ardışık bir yapısı olmasındandır. Buna göre yağlıboya resim; sessiz, hareketsiz, zamansız, el yapımı, benzersiz bir nesnedir. Oysa sinemanın ve televizyonun görüntülerine sesler ve müzik eşlik eder; hareketlidirler, çokludurlar, zamansaldırlar (Walker, 1993). Jarman'ın filminde bu durum, gerçekliğin vizyonu ile belirginleşir ve rollerini oynayan aktörlerle canlanan yeniden yaratılmış tabloların hareketi resimlerdeki figürlerdir ve fiziksel olarak sanatçının evreninin bir parçasını oluşturmaktadır.

Filmde, Resimlerden Bağımsız Yaratılan Sahnelerdeki Işık Kullanımları

Görüldüğü üzere, Caravaggio'nun resimlerinin canlandırmaları yönetmene aydınlatmanın barok stilini yansıtmakta yardımcı olmuştur. Resimlerin sinemasal yeniden üretimlerine doğrudan yer vermeyen yönetmen, Barok Dönem'in ışık kullanımını sürdürerek filmde bütünlük oluşturmayı amaçlamış; bu doğrultuda geliştirdiği film dili çerçevesinde diğer sahnelerde de barok aydınlatma stilini kullanmıştır. Görsel bir dayanak noktası bulunmamasına rağmen chiaroscuro aydınlatmayı yine kullanmayı amaçlayan yönetmen, aydınlatma elemanlarını istediği Barok Dönem'deki resimlerle aynı etkiyi yaratacak biçimde incelikle düzenlemiştir.



Şekil 17 ve 18. Derek Jarman, 'Caravaggio' filmindeki sahne, 1986 [00:03:35] ve [00:04:52]

Şekil 17'deki sahnede yönetmen, tableau vivant olmamasına rağmen Caravaggio'nun aydınlatma geleneğini takip ederek çerçevenin içinde aydınlık ve karanlık zıtlığını yaratmıştır. Çerçevenin kenarlarının karanlıkta bırakılarak merkezdeki konuların aydınlık kılınması, Caravaggio'nun tenebrizminin sinemadaki yansımasıdır. Anahtar ışık kaynağının tek noktadan gelmesi, çevrenin koyu tonlarda, merkezdeki konuların ise parlak gözükmelerini sağlamaktadır. Böylece, seyircinin algısı yönetmen tarafından istediği şekilde yönlendirilerek yaşlı kadın, adam ve çocuk ön plana çıkarılmaktadır. Şekil 18'de ise aynı sahnenin farklı bir açıdan çekilmiş görüntüsü vardır. Karanlık ön planda zorlukla seçilebilen adam, anahtar ışığın aynı zamanda arka ışık olarak kullanılmasıyla geri plandaki karanlıktan ayrılmaktadır. Bu durum, sahnedeki derinliği artırırken; çocuğun yüzündeki aydınlık, diğer iki kişinin bakış yönleriyle birleşerek seyirciyi tek bir noktaya, çocuğa bakmaya zorlamaktadır.

Bu sahne, ressamın çocukluk anılarına ve onun hayatındaki alt sınıflarla kurduğu bağlara odaklanan önemli anlardan biridir. Film boyunca Caravaggio'nun sanatı, sadece estetik bir ifade biçimi değil aynı zamanda yaşam deneyimlerinin bir yansıması olarak sunulmuştur. Burada küçük Caravaggio'nun yaşlı kadın ve gizemli adam ile karşı karşıya gelmesi, onun sanat anlayışının ve karakter gelişiminin temellerini simgelemektedir. Sahne, Caravaggio'nun hayatındaki ilk gözlemlerini ve toplumsal sınıflar arasındaki farkları nasıl erken yaşta keşfettiğini göstermektedir. Adamın gölgeler içinde kalması, otorite ya da tehlike figürünü simgelerken; çocuğun yüzüne düşen ışık, onun masumiyetini vurgulamaktadır. Yaşlı kadın, bilgeliğin ve geçmişin tanığı olarak sahnede yer almaktadır. Mum ışığı ve loş ortam, Caravaggio'nun eserlerindeki chiaroscuro tekniğinin sinematografik bir yansımasıdır. Bu sahne, ressamın sokak hayatından edindiği deneyimlerin, onun sanatına nasıl doğrudan ilham verdiğini ve tablolarındaki karakterlerin çoğunun gerçek hayattan geldiğini göstermesi açısından önemli bir anlatı unsurudur.



Şekil 19 ve 20. Derek Jarman, 'Caravaggio' filmindeki sahneler, 1986 [00:25:00] ve [01:05:42]

Yukarıdaki her iki sahnede (Şekil 19 ve 20), gece karanlığında ay ışığıyla aydınlatılmış karakterler görülmektedir. Ay ışığının soğuk tonlardaki renk ısı, ışık kaynaklarından elde edilen mavi ışık ile vurgulanarak gecenin soğukluğu ortaya çıkarılmaktadır. Sahnelerde, fon önündeki figürler tenebrizmin gerektirdiği gibi karanlık fonla muazzam bir kontrast ortaya çıkarmaktadır. Böylece, izleyiciye iki sahnede de gecenin karanlığı içindeki yalnızlık duygusu, filmin anlatısını destekleyecek biçimde verilmektedir. Caravaggio'nun

resmin bazı alanlarını tamamen siyah tutarak diğer alanların genellikle tek bir ışık kaynağından güçlü bir şekilde aydınlatılması gibi, Jarman da sahnelerini aynı şekilde aydınlatarak gizemli ve kasvetli bir ortam yaratmıştır; ki tenebrizm, kelime anlamı olarak kasvetli ya da iç karartıcı anlamlarına gelmektedir.

Şekil 19'da yatakta çıplak yatan figür, filmde Caravaggio'nun hem modeli hem de sevgilisi olan Ranuccio'dur. Bu sahne, ressamın sanatında idealize edilmiş beden ve ölüm temalarını nasıl iç içe geçirdiğini göstermektedir ve Caravaggio ile Ranuccio arasındaki gerilimi ve yaklaşan trajediyi simgelemektedir. Caravaggio'nun ellerinde bir bıçak tutması, ilerleyen sahnelerde Ranuccio'nun ölümüne sebep olacağına dair bir önsezi yaratmaktadır. Sahnenin loş ışıklandırması ve mavi tonları, barok sanatın dramatik ışık kullanımını sinematografik olarak yeniden üretirken, Caravaggio'nun hem tutkuyu hem de ölümü sanatına nasıl yansıttığını gösterir. Bu an, filmde ressamın aşk, ihanet ve ölümle olan kaçınılmaz yüzleşmesini simgeleyen sahnelerden biridir.

Şekil 20'deki sahne ise kilise otoritesini temsil eden kardinalin, dinsel sembollerle sahte bir kutsallık sergilediği anlardan biridir. Film boyunca Caravaggio'nun sanatı, dinsel kurumlarla olan çalkantılı ilişkisini ve otoritenin ikiyüzlülüğünü eleştiren bir araç olarak kullanılmıştır. Burada kardinalin elindeki inci, tespih ve cam sürahi hem dinsel saflığı hem de dünyevi gösterişi simgelemektedir. Caravaggio'nun sanatını ve özgürlüğünü kontrol altına almaya çalışarak onun yaratıcı ruhuyla çatışma hâlindeki kardinalin vurgulu hareketleri ve dramatik ışık kullanımı, sahneye teatral bir hava katarken; bu figür, dinsel gücün nasıl bir tür sahne performansına dönüştüğünü ima etmektedir. Caravaggio'nun eserlerinde kutsal ile dünyevi arasındaki sınırların belirsizleşmesi gibi bu sahne de Kilise'nin gösterişli ritüellerinin altındaki ikiyüzlülüğü vurgulayan bir anlatı unsuru olarak öne çıkmaktadır.



Şekil 21 ve 22. Derek Jarman, 'Caravaggio' filmindeki sahneler, 1986 [00:28:57] ve [01:04:07]

Caravaggio'nun resimleri, güçlü ışık kombinasyonu aracılığıyla oluşturulan sert geçişler ile ana figürleri vurgulama amacı gütmektedir. Dolayısıyla, ressamın hayatının anlatıldığı filmde de yönetmen aynı tekniği kullanmıştır. Şekil 21'deki sahnede kadın, odun ateşiyle aydınlatılmıştır. Yüzü ve elleri gibi önemli ayrıntılar, baskın olan karanlık bir ortamla tezat oluşturarak vurgunun buralara yönelmesine neden olmaktadır. Ayrıca ay ışığıyla aydınlatılan sahnelerin aksine bu sahnedeki aydınlatmanın ocaktan gelen odun ateşiyle gerçekleştirilmesi, az önceki soğuk tonların yerini sıcak sarı tonların almasına yol açmıştır. Sahne, Caravaggio'nun toplumun alt tabakalarına duyduğu ilgiyi ve onların gerçekçiliğini sanatına nasıl yansıttığını göstermektedir. Kadının elinde tuttuğu örgü ip, belirsiz bir bekleyişin ve belki de kaderin iplerini simgelerken; sahne, kutsallık ile sıradan hayatın iç içe geçtiği anları vurgulamakta ve ressamın insanlık ve acıya olan derin duyarlılığını yansıtan bir anlatı unsuru olarak öne çıkarmaktadır.

Şekil 22'de ise benzer bir sahneleme göze çarpmaktadır. Bu kez Caravaggio'nun yardımcısı Jerusaleme'nin bir kabin içinde boya yaptığı bu düzenleme, Şekil 21'deki kadar kontrast bir görüntü olmasa da yine aydınlık ve karanlık zıtlığının ön planda olduğu Caravaggiocu bir aydınlatmaya sahiptir. Tenebrist resimlerde figürler sıklıkla arka planındaki yoğun karanlığın önünde tasvir edilmekte, ancak figürlerin kendileri üç boyutlu

formlarını sert ama son derece kontrollü bir şekilde ortaya çıkaran parlak, araştırıcı bir ışıkla aynı bu iki sahnede olduğu gibi aydınlatılmaktadır. Sahnede arka plandaki tablo, Caravaggio'nun sanatsal üretim sürecini ve onun barok estetiğini yansıtan dramatik kompozisyonlarını hatırlatırken; ön plandaki Jerusaleme, sanat üretiminin fiziksel yönünü temsil etmekte ve Caravaggio'nun sanata yaklaşımındaki gerçekçiliği ve onun atölyesinde geçen süreçleri vurgulamaktadır. Çevredeki nesneler, Caravaggio'nun günlük çalışma ortamının detaylarını yansıtarak sanatın yalnızca bir ilham meselesi olmadığını, aynı zamanda fiziksel bir çaba ve işçilik gerektirdiğini göstermektedir.



Şekil 23 ve 24. Derek Jarman, 'Caravaggio' filmindeki sahne, 1986 [00:37:25] ve [00:37:35]

Şekil 23 ve 24'teki sahne ise bu kez gün ışığı olarak nitelenen güneş ışığıyla aydınlanmış etkisi yaratacak şekilde düzenlenmiştir. Bu nedenle ateşin sarı ve ayın soğuk tonlara sebep olmasının aksine, bu sahnede renkler beyaza daha yakındır. Pencereden gelen sert anahtar ışık nedeniyle sahnedeki aydınlık-gölge kontrastlığı bir hayli yüksektir. Böylece Caravaggio'nun hastalığının neden olduğu karamsarlık sahneye yansıtılabilmektedir. Ölüm (yatakta yatan) ile yaşam (yerde yatan), ışık kullanımıyla birlikte iki zıt tarafı temsil etmektedir. Caravaggio, aslında tenebrizm tekniğini yaratıp onu kusursuzlaştırmakla kalmamış, aynı zamanda sinemada kullanılan bölgesel ışık etkisini henüz 16. ve 17. yüzyılda tanımlayıcı bir özellik hâline getirmiştir. Sahnede, yatakta yatan Caravaggio, hayatının son dönemlerinde yaşadığı yalnızlık, düşkünlük ve hastalık içinde görülmektedir. Yerde uyuyan figür ise onun yoldaşı ve çırağı olarak, ressamın yaşamındaki eşitsiz ama derin bağları temsil etmektedir. Görüntüler, Caravaggio'nun fiziksel ve ruhsal çöküşünü, sanat dünyasındaki yükselişine zıt bir görüntüyle sunmaktadır. Bu karşıtlık, Caravaggio'nun yaşadığı dramatik düşüşü vurgulamaktadır. Çıplak duvarlar, sade yatak ve yıpranmış örtüler, ressamın sefalet içindeki son günlerine dair güçlü bir görsel anlatım sunarken sanatı uğruna ödediği bedeli de izleyiciye hatırlatmaktadır.



Şekil 25. Derek Jarman, 'Caravaggio' filmindeki sahne, 1986 [01:28:53]



Şekil 26. Caravaggio, 'Aziz Matta'nın Çağrısı', 1599-1600, 340x322 cm (Contarelli Chapel, ty.)

Caravaggio, siyah alanlar ve derin gölgeler içeren resimlerin genellikle tek bir ışık kaynağı tarafından yoğun bir şekilde aydınlatılması gibi ışık ve karanlık arasında dramatik karşıtlıklar kullanmaktadır. Chiaroscuro aydınlatmanın üçüncü boyutu ortaya çıkarma çabası, tenebrizmde yerini kompozisyona bırakmaktadır ve derin karanlığı bir tür negatif alan olarak kullanırken, diğer alanlardaki yoğun ışık dramatik aydınlatma

olarak adlandırılan şeyi yaratmaktadır (Şekil 26). Şekil 25'teki sahne de bu yaklaşıma bir örnektir. Yüksekteki pencereden odaya dolan keskin güneş ışığı, sert gölgelerin oluşmasına neden olmaktadır. Koyu gölge alanın önündeki rahibeler ve yere çömelmiş oturan erkekler bu karanlığı içinde kaybolup gitmektedir. Yatakta elleri göğsünde kavuşturulmuş yatan Caravaggio ile yatağın yanında ayakta duran Jerusaleme ise bu ışıkla aydınlatılmaktadır. Böylece bu iki karakter kasıtlı olarak seyircinin dikkatinin yöneleceği bir aydınlatmaya maruz kalmaktadır. Ayrıca her iki karakterin giydikleri giysilerin koyu rengi, üzerinde bulundukları parlak fonlar (yatak ve duvar) ile kontrast oluşturacak biçimde tasarlanmıştır. Bu görsel kontrast, dramatik etkisini yalnızca sahnenin kompozisyonuna değil aynı zamanda anlatının duygusal yoğunluğuna da taşımaktadır. Caravaggio, ışığın yönlendirici gücünü kullanarak izleyiciyi yalnızca belli figürlere odaklanmaya değil aynı zamanda sahnenin ruhsal ve metafizik boyutlarını da derinlemesine hissetmeye yönlendirmektedir. Böylece ışık, yalnızca fiziksel bir aydınlatma unsuru değil aynı zamanda anlatının anlamını derinleştiren bir araç hâline gelmektedir. Hikâye bağlamında ele alındığında ise bu sahne Caravaggio'nun yaşamının dramatik sonunu ve ölümünün etrafındaki mistik atmosferi yansıtmaktadır. Siyah giysili yas tutan kadınlar, ressamın dinsel temaları sıkça işleyen eserlerinde görülen figürleri andırırken; mumlar ve gölgeler, onun sanatındaki chiaroscuro tekniğinin sinematografik bir yansımasıdır. Arka planda başını yukarı kaldırarak sanki ilahi bir mesaj bekliyormuş gibi duran figür, Caravaggio'nun hayatı boyunca kutsal ile dünyevi olan arasında gidip gelen sanatsal anlayışının ve ruhsal çatışmalarının bir yansımasıdır. Sahne, ressamın ölümüyle birlikte ardında bıraktığı sanat mirasını ve onun trajik yalnızlığını simgeleyen etkileyici bir final niteliğindedir.

SONUÇ

Barok sanat, izleyici üzerinde yaratacağı etki ve duygusal deneyime odaklanan bir sanattır. Barok sanatta hareket ve dinamizm, çeşitli görsel unsurlarla ortaya konmaktadır. Bunlardan en önemlisi, ışık kullanımıyla ortaya çıkan ışık-gölge ile ilgili tekniklerdir. Bu teknikler bir resmin ya da bir sahnenin mekânsal özelliklerini, yaratılmaya çalışılan duygusal etkileri artırmaya büyük ölçüde katkı sağlamaktadır. Bu teknikleri resimlerinde başarılı bir şekilde kullanan sanatçılardan birisi olan Caravaggio, kendi sanatı içinde olduğu kadar sinema için de önemli bir figür olmuştur. Caravaggio'nun resimsel dilini sinema estetiğiyle birleştirerek ortaya koyan yönetmenlerden birisi Derek Jarman'dır.

Jarman'ın 'Caravaggio' filminde ressamın estetik anlayışı, yalnızca doğrudan alıntılarla değil; ışıklandırma, kompozisyon ve figürlerin jest-mimikleriyle sinematografik olarak yeniden inşa edilmiştir. Film, Caravaggio'nun chiaroscuro ve tenebrizm tekniklerini sinema diline uyarlayarak hem dönemin atmosferini yaratmış hem de izleyiciyi ressamın dünyasına taşıma görevini üstlenmiştir. Bu noktada filmdeki ışık kullanımı, aydınlatmanın yalnızca teknik bir uygulama değil aynı zamanda tematik ve dramatik anlatımı güçlendiren bir unsur olarak nasıl işlev görebileceğini ortaya koymaktadır. Aydınlatma, sahne düzenlemelerinde ışığın stratejik bir araç olarak kullanılmasıyla hem görsel hem de anlatısal bir etki yaratmıştır. Bu yaklaşımla film, yalnızca ressamın yaşamını değil, estetik mirasını da beyaz perdeye taşıyan ve sinemada ressam biyografilerinin görsel ve anlatımsal zenginliğine özgün bir katkı sunan bir yapıya sahiptir.

Filmdeki ışık kullanımı, Caravaggio'nun tablolarında görülen dramatik aydınlatma ve gölgeleme tekniğinin ötesine geçerek, bu tekniklerin modern sinema bağlamında nasıl yeniden yorumlanabileceğini göstermektedir. Jarman, statik bir sanat formu olan resmin zamansal doğasını film diliyle genişletirken, ışığın hem resimde hem de sinemada anlatıyı yönlendiren evrensel bir dil olduğunu vurgular. Yine yönetmenin filmde, ressamın aydınlatma tekniklerine iki farklı durumda başvurduğu görülmüştür. Bunlardan ilki, Caravaggio'nun resimlerinden yola çıkarak oluşturulan ve yaşayan tablo (tableau vivant) olarak adlandırılabilir sahnelemelerdir. Bu sahnelerde, ressamın hayatının farklı dönemlerinde yaptığı eserler, sinematografik bir anlatımla yeniden canlandırılmıştır. Yönetmen, Caravaggio'nun tablolarındaki tenebrizm aydınlatma tekniğini bu sahnelerde başarılı bir şekilde kullanarak izleyiciyi Barok Dönem'in

estetik atmosferine taşımayı başarmıştır. Aydınlatmanın bu sahnelerdeki etkisi, ressamın eserlerindeki dramatik ışık ve gölge kontrastlarının bir anlatı unsuru olarak nasıl yeniden yorumlandığını gözler önüne sermektedir.

Filmdeki ikinci durum ise ressamın resimlerine doğrudan bir gönderme içermeyen sahnelerden oluşmaktadır. Bu sahnelerde yönetmen, Caravaggio'nun eserlerini bire bir yansıtmaya çabasına girmede için ışık kullanımında daha serbest davranmıştır. Ancak bu özgürlüğe rağmen barok estetiğin önemli bir unsuru olan chiaroscuro tekniği, dönemin atmosferini yansıtmaya ve görsel tutarlılığı sağlama amacıyla tercih edilmiştir. Böylece yönetmen, bu sahnelerde de ressamın estetik anlayışını koruyarak, her bir karenin âdeta bir tuval gibi görüldüğü güçlü bir görsellik elde etmiştir. Bu görsellik, modern aydınlatmayla şekillendirilmiş olup ışığın hem sahnenin dramatik etkisini artıran bir araç hem de izleyicinin algısını yönlendiren bir rehber olarak kullanılmasını sağlamıştır. Bu durum, Jarman'ın yalnızca ressamın resimlerini uyarlamakla kalmadığını, aynı zamanda Barok Dönem'in estetik mirasını sinema diline taşıyarak yeniden inşa ettiğini ortaya koymaktadır. Film, ışık ve gölge oyunları aracılığıyla, Caravaggio'nun resimsel anlatımındaki dramatik hikâye anlatımı ve duygu yoğunluğunu sinematografik bir üslupla yansıtarak, izleyiciye dönemin estetik ve anlatısal zenginliğini deneyimleme imkânı vermektedir.

Filmde kullanılan ışık ve gölge karşıtlıkları, barok resim sanatındaki dramatik etkileri yansıtarak sahnelere derinlik ve yoğunluk kazandırmaktadır. Jarman, Caravaggio'nun eserlerindeki teatral aydınlatmayı filme uyarlayarak, figürlerin hem fiziksel hem de duygusal boyutlarını vurgulamaktadır. Işık kullanımının bu teatral niteliği, izleyicinin sahneyi yalnızca izlemekle kalmayıp sahnenin bir parçası hâline gelmesini sağlamaktadır. Bu ışık düzenlemeleri, yalnızca estetik bir tercih değil aynı zamanda anlatısal bir araç olarak da işlev görmektedir. Caravaggio'nun karmaşık kişiliği, tutkulu ruhu ve yaşadığı dönemin çalkantılı gerçeklikleri, ışık ve gölge oyunları ile simgesel bir düzleme taşınmaktadır. Özellikle karakterlerin yüzlerindeki ışık vurguları, içsel çatışmaları ve sahnelerdeki duygusal gerilimi açığa çıkarmaktadır. Jarman da barok ışık kullanımını yalnızca görsel bir teknik olarak değil aynı zamanda tematik bir ifade biçimi olarak benimseyerek, Caravaggio'nun hayatı ve sanatını modern bir bağlama taşımaktadır. Film, bu ışık estetiği aracılığıyla, Caravaggio'nun resimlerinde sıkça rastlanan kutsallık ve dünyevilik arasındaki gerilimleri de yeniden üretmektedir. Böylece Jarman'ın filmi, barok görselliğin sinema diline ustaca entegre edilmesiyle izleyiciye hem Caravaggio'nun dünyasını hem de yönetmenin özgün yorumunu sunmaktadır.

Yazar Katkı Beyanı

Sıra	Adı soyadı	ORCID	Yazıya katkısı*
1	Tolga GÜROCAK	0000-0002-5284-8447	1, 2, 3, 4, 5
2	Sibel TİMUR	0000-0002-0067-3489	1, 2, 3, 4, 5
*Katkı bölümüne ilgili açıklamanın karşılığına gelen rakam(lar) yazılmıştır.			
1. Çalışmanın tasarlanması 2. Verilerin toplanması 3. Verilerin analizi ve yorumu 4. Yazının yazılması 5. Kritik revizyon			

Çıkar Çatışması Beyanı

Çalışma kapsamında herhangi bir kişisel ve/veya finansal çıkar çatışması yoktur.

KAYNAKÇA

- Bazin, G. (1964). *Baroque and Rococo Art* (J. Griffin, Çev.). Frederick A. Praeger, Inc., Publishers.
- Bazin, G. (1998). *Sanat Tarihi* (Ü. Nural ve S. Hilav, Çev.). Sosyal Yayınlar.
- Borghese Gallery in Rome (ty.). *Boy with basket of fruit*. Merisi Michelangelo called Caravaggio <https://www.collezione.galleriaborghese.it/en/opere/boy-with-basket-of-fruit>
- Borghese Gallery in Rome (ty.). *Saint Jerome Writing*. <https://borghese.gallery/collection/paintings/saint-jerome-writing.html>
- Buchholz, E. L., Bühler, G., Hille, K., Kaeppler, S., ve Stotland, I. (2013). *Sanat* (D. N. Özer, Çev.). NTV Yayınları.
- caravaggio.org (ty.). *Martyrdom of Saint Matthew, 1600 by Caravaggio*. <https://www.caravaggio.org/martyrdom-of-saint-matthew.jsp>
- Carl, K. H., ve Charles, V. (2009). *Baroque Art* (G. Roth, Çev.). Parkstone Press International.
- Carr-Gomm, S. (2014). *Sanat: Sanatın Gizli Dili: Batı Sanatında Kullanılan Sembol ve Figürlere Dayalı Bir Bakış* (L. Deadato, Çev.). İnkılap Kitabevi.
- Contarelli Chapel. (ty.). *Vocazione di san Matteo*. <https://saintlouis-rome.net/horaires-visite-opening-hours/caravage/>
- De Rynck, P. (2016). *Resim nasıl okunur?* (S. Yüzgüller ve N. Karasu Gökçe, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Dickerson, M. (2018). *A'dan Z'ye sanat tarihi - tarihöncesinden postmodern zamanlara görsel sanatlar* (O. Düz, Çev.). Say Yayınları.
- Dutton, B. D. (2024). Benedict De Spinoza (1632-1677). *Internet Encyclopedia of Philosophy*. <https://iep.utm.edu/spinoza/#SSH3b.i>
- Eroğlu, Ö. (2014). *Sanatın tarihi*. Tekhne Yayınları.
- Eşen, A. C. (2015). *Resim sanatı tarihinde devrimler ve karşıdevrimler*. Kaynak Yayınları.
- Farago, F. (2017). *Sanat* (Ö. Doğan, Trans.; 3. b.). Doğu Batı Yayınları.
- Gemäldegalerie (ty.). *Zwölf Bilder*. <https://www.smb.museum/fileadmin/website/Nachrichten/2020/12/LeseprobeCaravaggio.pdf>
- Giorgi, R. (1999). *Art Book Caravaggio: Işık ve gölgenin yaratıcısı* (Ö. Özbek, Çev.). Dost Kitabevi.
- Gombrich, E. H. (2002). *Sanatın öyküsü* (E. Erduran ve Ö. Erduran, Trans.; 3. b.). Remzi Kitabevi.
- Grzymkowski, E. (2015). *Sanat 101: Leonarda da Vinci'den Andy Warhol'a sanat hakkında bilmeniz gereken her şey* (O. Düz, Trans.; 2. b.). Say Yayınları.
- Gürsel, N. (2003). Adını kana bulayan ressam. *Sanat Dünyamız*, (87), 45–51.

- Hibbard, H. (2018). *Caravaggio* (Revised b.). Routledge.
- İpşiroğlu, N., ve İpşiroğlu, M. (2010). *Oluşum süreci içinde sanatın tarihi*. Hayalbaz Kitap.
- Jarman, D. (1986). *Caravaggio* [Sinema Filmi]. British Film Institute (BFI) ve Channel Four Television.
- Louvre Müzesi (ty.). *La Mort de la Vierge*. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062304>
- Neuman, R. (2012). *Baroque and Rococo*. Pearson.
- Norberg-Schulz, C. (1986). *Baroque Architecture*. Rizzoli International Publications, Inc.
- Parramón, J. M. (2012). *Işık ve gölge* (E. Erduran ve E. Tuzcular, Çev.; 6. b.). Remzi Kitabevi.
- Pinacoteca Vaticana. (t.y.). *Caravaggio, Deposition*. <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-xii---secolo-xvii/caravaggio--deposizione-dalla-croce.html>
- Prose, F. (2010). *Caravaggio: Painter of Miracles* (Yeniden b.). Harper Perennial.
- Read, H. (2014). *Sanatın anlamı* (N. Asgari, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Saunders, K. (2012). Caravaggio's cinematic painting: Fictionalising art and biography in the artist biopic. *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, 5(3, The Biographical Narrative in Popular Culture, Media and Communication). <https://doi.org/10.31165/nk.2012.53.282>
- Soergel, P. M. (2005). *Arts and Humanities Through the Eras: The Age of the Baroque and Enlightenment (1600-1800)*. Thomson Gale.
- Spear, R. E. (1985). The Critical Fortune of a Realist Painter. In B. D. Kelleher (Ed.), *The Age of Caravaggio*. The Metropolitan Museum of Art ve Electa International.
- Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg - Gemäldesammlung Collection (ty.). *Der ungläubige Thomas*. <https://brandenburg.museum-digital.de/object/11898>
- TATE. (2024). *Chiaroscuro*. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/chiaroscuro>
- Uffizi Gallery in Florence. (t.y.). *Bacchus by Caravaggio*. <https://www.visituffizi.org/artworks/bacchus-by-caravaggio/>
- Walker, J. A. (1993). *Art and Artists on Screen*. Manchester University Press.
- Witting, F., ve Patrizi, M. L. (2015). *Caravaggio* (A. Byrd ve M. Metcalf, Çev.). Parkstone Press International.
- Woods-Marsden, J. (2013). The meaning of the European painted portrait, 1400-1650. *A companion to Renaissance and Baroque art* içinde (ss. 442-462). Wiley-Blackwell.
- Wölfflin, H. (2015). *Sanat tarihinin temel kavramları* (A. Cemal, Çev.; 2. b.). Hayalperest Yayınevi.

YAZAR BİYOGRAFİSİ

Tolga GÜROCAK

Anadolu Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümünde lisansını, Sinema ve Televizyon Programında yüksek lisansını tamamladı. Ege Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema programında video sanatı ve gerçeklik üzerine yazdığı doktorasını tamamladı. Afyon Kocatepe Üniversitesinde doktor öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Çalışma alanları film yapımı, belgesel film, video tasarımı üzerinedir.

Sibel TİMUR

2001’de Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Lisans Programını bitirdi. 2004’te Anadolu Üniversitesi EBE Resim-İş Öğretmenliği YL tamamladı. 2016 yılında SDÜ GSE Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı’nda SY programını tamamladı. 2002’den beri Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde Araştırma Görevlisi Doktor olarak çalışmaktadır. Çalışma alanları baskı resim, disiplinlerarası sanat, resim üzerinedir.