

CARAVAGGIO'NUN ESERLERİNDE VAHŞETİN GÖRSELLİĞİ

MERVE UÇAR

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

CARAVAGGIO’NUN ESERLERİNDE VAHŞETİN GÖRSELLİĞİ

MERVE UÇAR

Yüksek Lisans, Sanat Kuramı ve Eleştiri, Işık Üniversitesi, 2014

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’ne

Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

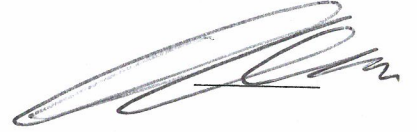
2014

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

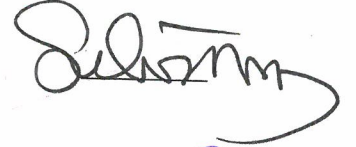
CARAVAGGIO'NUN ESERLERİNDE VAHŞETİN GÖRSELLİĞİ
YÜKSEK LİSANS TEZİ
MERVE UÇAR

ONAYLAYANLAR:

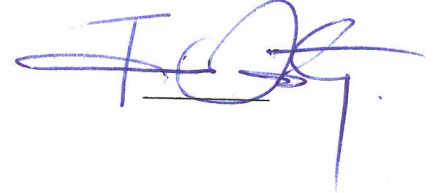
Prof. Dr. Evangelia ŞARLAK İşık Üniversitesi
(Tez Danışmanı)



Prof. Dr. Filiz ÖZER Kemerburgaz Üniversitesi



Prof. Tamer BAŞOĞLU İşık Üniversitesi



Onay Tarihi: 15/09/2014

CARAVAGGIO'NUN ESERLERİNDE VAHŞETİN GÖRSELLİĞİ

ÖZET

Barok resim sanatının ustalarından kabul edilen Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), yoğun gölge ışık kullanımı, özellikle içerisinde dehşet, vahşet ve cinayet olan Katolik ve mitolojik hikayeleri dondurulmuş anlarımışçasına resmetmesiyle büyük bir üne sahiptir. Bu çalışmanın amacı, ressamın eserlerinde cinayet, vahşet ve şiddet eğilimi ve hikayelerinde işlemeyi seçtiği dini konulardaki yaklaşımını bireysel protestoları üzerinden incelenmesidir.

Konu ele alınırken öncelikle, “Hristiyanlık öncesi dönem” ve “Hristiyan dininde” olmak üzere dinde şiddet ve vahşet kavramlarına bakılmıştır. Devamında monoteist dinsel tematiklerdeki şiddet ve vahşetin sanatta işlenişi ele alınmıştır. Bu ele alınmış kendi içinde klasik dönem ile Hristiyan dininde Rönesans öncesi, Rönesans dönemi, Barok ve Caravaggio çağdaşları olmak üzere üç alt başlık halinde incelenmiştir. Ardından Caravaggio ve sanatı, yaşamı, kişiliği ve sanatsal üslubu üzerinden değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmelerin devamında Caravaggio'nun Medusa, Judith Beheading Holofernes, David and Goliath, David with the Head of Goliath, Sacrifice of Isaac ve The Beheading of St. John eserlerinde işlenmiş vahşetin görsel anlatımı analiz edilmiştir.

Bu çalışmada, ressamın reform hareketlerine karşı olmasına rağmen, sanatında bu tutumu sergilemekten öte eserlerine kimi zaman kendisini kafası kesilmiş bir kurban, kimi zaman da bu vahşete tanık olan bir yüz olarak eklemesiyle resmettiği görülmektedir. Bu durum, ressamın konu seçimlerinde agresif ve kavgacı kişiliğini, iç dünyasını, özellikle de korkularını ve öfkesini bireysel bir protesto aracına dönüştürmüş olduğu doğrultusunda yorumlanmaktadır.

THE VISUAL EXPRESSION OF VIOLENCE IN CARAVAGGIO'S WORKS

ABSTRACT

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), who has been considered as one of the masters of Baroque Painting, has a tremendous reputation for depicting themes of Catholic or mythological stories with an intense use of light and shadow, horror, violence and murder as if they were frozen moments in time. The aim of this study is to analyze the themes of murder, savagery and his violence tendencies and the religious stories he processes in his works as a personal protest.

Firstly violence is analyzed in the period before Christianity and Christian Religion. Then it looks at how art is processed in monotheist religious themes in Classical Period, Christianity, pre Renaissance, Renaissance and Baroque period with Caravaggio and his contemporaries. Later Caravaggio and his art is assessed via his life, personality and artistic style. In continuation of these assessments, the visual analysis of violence is done by artist's works Medusa, Judith Beheading Holofernes, David and Goliath, David with the Head of Goliath, Sacrifice of Isaac and The Beheading of St. John.

In spite of the fact that Caravaggio is a counter reformist, by adding himself as the decapitated victim or a witness to such violent crime to his works, his aggressive personality and tendency to fight increases the possibility that the choice of subjects he depicts might also be reflecting his inner world, his personality, his fears and especially his anger. This thesis is interpreting his approach to be a personal protest.

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans eğitimim boyunca beni yönlendiren ve değerli fikirleriyle çalışmamın tamamlanmasında emeği geçen danışman hocam Sayın Prof. Dr. Eva Şarlak'a teşekkür ederim.

Beni sanat kuramları ve eleştiri yüksek lisans programına yönlendiren, bu alanda yaptığım çalışmalara destek veren ve değerli bilgi birikimini paylaşan ressam Prof. Dr. Süleyman Saim Tekcan'a ve sanat tarihi öğretmenim değerli Arőo Kasparyan'a tüm desteği ve öğretileri için teşekkürü bir borç bilirim.

Eğitime verdikleri önemle bana örnek olup yol gösteren, bu çalışmayı yapmam için beni yüreklendiren ve maddi manevi desteklerini esirgemeyen, babam Dünder Uçar'a ve annem Belma Uçar'a teşekkür ederim. Son olarak bu tezin hazırlanması sürecinde yardım eden kuzenim Nazlı Uçar'a ve sınıf arkadaşlarım Cansu Kuman ve Esra Özlük'e teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

Özet.....	i
Abstract.....	ii
Teşekkür.....	iii
İçindekiler.....	iv
Özgeçmiş.....	vi
GörselListesi.....	vii
1. Giriş.....	1
2. DinlerdeŞiddetveVahşetKavramlarınaGenelBirBakış.....	8
2.1 HristiyanlıkÖncesiDönem.....	8
2.2 HristiyanDininde.....	15
3. MonoteistDinselTematiklerdekiŞiddetveVahşetinSanattaİşlenişi.....	18
3.1 KlasikDönem.....	19
3.2 HristiyanDininde.....	23
3.2.1 RönesansÖncesi.....	25
3.2.2 RönesansDönemi.....	31
3.2.3 Barokve Caravaggio Çağdaşları.....	37
4. Caravaggio VeSanatı.....	45
4.1 YaşamıveKişiliği.....	45
4.2 SanatsalÜslubu.....	62

5.	Caravaggio'nun Eserlerinde Vahşetin Görsel Anlatım Analizi.....	79
5.1	Medusa	79
5.2	Judith Behading Holofernes.....	87
5.3	David And Goliath.....	93
5.4	David With The Head Of Goliath.....	98
5.5	Sacrifice Of Isaac.....	100
5.6	The Beheading Of St. John.....	114
6.	Değerlendirme ve Sonuç.....	112
7.	Kaynakça.....	116

ÖZGEÇMİŞ

1985 yılında İstanbul'da doğdu. İlkokul eğitimi Özel Sezin İlköğretim Okulu'nda tamamladı. Orta Eğitimi Özel Boğaziçi Lisesinde gördü. 2003 yılında Özel Eyüboğlu Lisesi'nde IB International Baccalaureate programını tamamladı. Lisans eğitimini Koç Üniversite Sosyoloji Bölümü'nde tamamladı.

2011 yılında İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde Karşılaştırmalı Edebiyat ve Medya yüksek lisans programlarının derslerine misafir öğrenci statüsünde katıldı.

2011 yılında Işık Üniversitesi'nin Sanat Kuramı ve Eleştiri programında Yüksek Lisans eğitimine başladı. Bu çalışma MA derecesi almayı hedeflemektedir.

Görsel Listesi

- Görsel 1:** Peleus ve Atalanta'nın Güreşi, (550 BC), Staatliche Antikensammlungen, Almanya
(http://en.wikipedia.org/wiki/Atalanta#mediaviewer/File:Atalanta_Peleus_Staatliche_Antikensammlungen_596.jpg).....19
- Görsel 2:** Ancient Roman Statute, At Sırtındaki Amazon, M.S. 2. YY, Mermer, Naples Archaeological Museum, İtalya
(<http://romegreeceart.tumblr.com/post/57129254791/ancientart-amazon-on-horseback-ancient-roman>).....19
- Görsel 3:** Alexandermosaic, M.Ö.100, Yer Mozayığı, (271x513cm), Napoli Arkeoloji Müzesi
(http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Mosaic#mediaviewer/File:Alexandermosaic.jpg).....19
- Görsel 4:** Laocoön ve Oğulları, From The Remains of Roman-Titus Palace, M.S. 1YY., Mermer, Vatican Palace, Vatikan
(<http://www.bluffton.edu/~sullivanm/laocoon/laocoon.html>).....20
- Görsel 5:** Theseus'un Başarıları, M.Ö. 440-430, Kil figür, Britihs Museum, İngiltere
(http://ancienthistory.about.com/od/theseus/ss/102609TheseusAdventures_4.htm).....20

Görsel 6: Pergamon Altar, M.Ö. 180-160, Staatliche Antikensammlungen, Almanya (http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2014/aug/14/top10ancientgreekartworksjonathanjones).....	21
Görsel 7: Antik Yunan Güreşçileri, M.Ö. 3.Y.Y. Staatliche Antikensammlungen, Almanya (http://free1000s.blogspot.com.tr/2008/07/man-marble-apankratiasts-copy-of-rofter.html).....	22
Görsel 8: Francescuccio Ghissi, Ölü İsa ve Bebek İsa'ya Hayranlık, 1373 Sonrası, Tahta Üzerine Tempera ve Altın, (39x29 CM), Pinacoteca, Vatikan (http://www.wga.hu/html_m/g/ghissi/dead_chr.html).....	25
Görsel 9: No. 35 İsa'nın Yaşamından Sahneler: 19.Çarmıha Gerilme, 1304, Fresko, (200x185 CM), Scrovegni Chapel, İtalya (http://www.friendsofart.net/en/art/giotto-di-bondone/no.-35-scenes-from-the-life-of-christ:-19.-crucifixion).....	26
Görsel 10: Duccio di Buoninsegna, Çarmıha Gerilme, 1308-11, Tahta üzerine tempera, (100x76 cm), Museo dell'Opera del Duomo, İtalya (http://www.wga.hu/html_m/d/duccio/maesta/verso_3/verso20.html).....	27
Görsel 11: Aziz Stephen'in Taşlanması, 1278-79, Fresko, Lateran Palace, Roma (http://www.wga.hu/html_m/m/master/xunk_it/xunk_it1/).....	28

Görsel 12: Masaccio, Kutsal Üçleme, 1425, Fresko, (667x317cm), Santa Maria Novella, İtalya
([http://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Trinity_\(Masaccio\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Trinity_(Masaccio))).....28

Görsel 13: Paolo Uccello, San Romano Savaşı, 1438-40, That panel üzerine tempera,(182 x 320cm), Galleria degli Uffizi, İtalya
(http://en.wikipedia.org/wiki/The_Battle_of_San_Romano#mediaviewer/File:Uccello_Battle_of_San_Romano_Uffizi.jpg)29

Görsel 14: Fra Angelico, Aziz Lawrence'ın Şehit Edilişi, 1447-49, Duvar Freski, Vatican
(<http://www.wikiart.org/en/fraangelico/martyrdomofstlawrence1449>).....30

Görsel 15: Piero di Cosimo, Prometheus Efsanesi, 1520, Panel üzeri yağlı boya (68x120cm), Alte Pinakothek, Almanya
(http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a9/Piero_di_Cosimo_038.jpg/1280px_Piero_di_Cosimo_038.jpg).....31

Görsel 16: Giulio Romano, Adoni'i Kovalayan Mars, 1526-28, Fresk, Sala di Psyhce, Palazzo del Te, İtalya
(<http://www.lib-art.com/artgallery/52303-mars-chasing-adonis-from-venus-s-pavilion-giulio-romano.html>).....32

Görsel 17: Antoino Pollaiuolo, Herkül ve Hydra, 1475, tahta üzerine tempera, (17x12cm), Galleria degli Uffizi, İtalya
(<http://www.lib-art.com/artgallery/15306-hercules-and-the-hydra-antonio-del-pollaiuolo.html>).33

Görsel 18: Andrea Mantegna, Aziz Sebastian, 1480, Tuval üzeri yağlı boya, (255x140cm), le Musée du Louvre, Fransa
([http://en.wikipedia.org/wiki/St._Sebastian_\(Mantegna\)#mediaviewer/File:Andrea_Mantegna_088.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/St._Sebastian_(Mantegna)#mediaviewer/File:Andrea_Mantegna_088.jpg))34

Görsel 19:Albrecht Dürer, Mahşerin Dört Atlısı, 1498, Ağaç Baskı, (39,5x28 cm), British Museum, İngiltere
([http://en.wikipedia.org/wiki/Apocalypse_\(Dürer\)#mediaviewer/File:Durer_Revelation_Four_Riders.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Apocalypse_(Dürer)#mediaviewer/File:Durer_Revelation_Four_Riders.jpg))35

Görsel 20: Lucas Cranach the Elder, Martin Luther'in Vaazı,1547, yağlıboya, Stadtkirche Wittenberg, Almanya
(<http://www.art-prints-on-demand.com/a/cranach-the-elder/the-preaching-martin-luth.html>).....36

Görsel 21: Luca Signorelli, Cehenneme Gönderilen Lanetliler, 1499, fresko, Duomo di Orvieto, İtalya
(http://www2.gwu.edu/~art/Temporary_SL/32lfr/earlyren1st_12.html).....37

Görsel 22: Francesco Albani, Adonis'in Ölüşü, 17.yy, Tuval üzeri yağlıboya, Musée des Beaux-Arts, Fransa
(<http://eu.art.com/products/p15141694sai2938335/posters.htm?ui=869EC4B550514D23B23EE2B173949D6E>).....41

Görsel 23: Rubens, Oğullarını Yiyen Satürn, 1636-37, Tuval üzeri yağlı boya, (180x87cm), Museo Nacional del Prado, İspanya (http://en.wikipedia.org/wiki/Saturn_Devouring_His_Son#mediaviewer/File:Rubens_saturn.jpg).	42
Görsel 24: Anthony van Dyck, Çarmıha Gerilme, 1622, Tuval üzeri yağlıboya, San Zaccaria, İtalya (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anthony_van_Dyck_-_Crucifixion_-_WGA07434.jpg).....	43
Görsel 25: Merisi Da Caravaggio, Aziz John'un Kafa Kesimi, 1608, Tuval üzeri yağlıboya, (361x520cm), St John's Co-Cathedral, Malta (http://www.maltagc.com/2011/the-beheading-of-saint-john-the-baptist/).....	55
Görsel 26: Görsel 25'in imza detayı (http://caravaggista.com/2013/09/happybirthdaycaravaggio2013/).....	56
Görsel 27: Merisi Da Caravaggio, Aziz Ursula'nın Şehit Edilişi, 1610, Tuval üzeri yağlıboya, (154x178cm),Galleria di Palazzo ZevallosStigliano, İtalya (http://en.wikipedia.org/wiki/The_Martyrdom_of_Saint_Ursula_(Caravaggio)#mediaviewer/File:CaravaggioUrsula.jpg)	57
Görsel 28: Francisco Goya, Köpek, 1819-1823, Tuval üzeri yağlıboya, (131,5x79,3cm), Museo Nacional del Prado, İspanya (http://en.wikipedia.org/wiki/The_Dog_(Goya)#mediaviewer/File:Goya_Dog.jpg).....	58

Görsel29: Merisi Da Caravaggio, Goliath'ın Kafasını Tutan David, 1610, Tuval üzeri yağlıboya, (125x101cm), Galleria Borghese, İtalya

(http://en.wikipedia.org/wiki/David_with_the_Head_of_Goliath#mediaviewer/File:Caravaggio_-_David_con_la_testa_di_Golia.jpg).....58

Görsel 30: Merisi Da Caravaggio, Aziz Paul'ün Dönüşümü, 1600-1601, Selvi ağacı üzeri yağlıboya, (237x189cm), Odescalchi Balbi Collection, İtalya

[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Conversion_of_Saint_Paul_\(Caravaggio\)#mediaviewer/File:The_Conversion_of_Saint_PaulCaravaggio_\(c._16001\).jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Conversion_of_Saint_Paul_(Caravaggio)#mediaviewer/File:The_Conversion_of_Saint_PaulCaravaggio_(c._16001).jpg)).....60

Görsel 31: Merisi Da Caravaggio, Loreto'lu Madonna, 1604-1606, Tuval üzeri yağlıboya, (260x150cm), Sant'Agostino, İtalya

([http://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_di_Loreto_\(Caravaggio\)#mediaviewer/File:Michelangelo_Caravaggio_001.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_di_Loreto_(Caravaggio)#mediaviewer/File:Michelangelo_Caravaggio_001.jpg)).....64

Görsel 32: Merisi Da Caravaggio, Rosary'li Madonna, 1607, Tuval üzeri yağlıboya, (364,5x249,5cm), Kunsthistorisches Museum , Avusturya

([http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madonna_of_the_Rosary-Caravaggio_\(1607\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madonna_of_the_Rosary-Caravaggio_(1607).jpg))....64

Görsel 33: Merisi Da Caravaggio, İsa'ya İhanet, 1603, Tuval üzeri yağlıboya, (133x169cm), National Museum of İreland, İrlanda

(<http://www.artbible.info/art/large/429.html>).....67

Görsel 34: Merisi Da Caravaggio, David ve Goliath, 1605-1606, Tuval üzeri yağlıboya, (110x91cm), Nacional del Prado, İspanya
(<http://caravaggista.com/2011/09/kingdavidsymbolofperfectionandjustice/>).....67

Görsel 35:Merisi Da Caravaggio, Aziz Matthew'un Şehit Edilmesi, 1599-1600, Tuval üzeri yağlıboya, (323x343cm), Church of St. Louis of the French, İtalya
(<http://www.truthincharity.com/wpcontent/uploads/2012/09/24conta.jpg>).....68

Görsel 36: Merisi Da Caravaggio, Genç ve Hasta Bacchus, 1593, Tuval üzeri yağlıboya, (67x53cm), Galleria Borghese, İtalya
(http://en.wikipedia.org/wiki/Young_Sick_Bacchus#mediaviewer/File:Selfportrait_as_the_Sick_Bacchus_by_Caravaggio.jpg).....68

Görsel 37:Merisi Da Caravaggio, Holofernes'in Başını Kesen Judith, 1598-1599, Tuval üzeri yağlıboya, (145x195cm), Galleria Nazionale d'Arte Antica, İtalya
(http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Judith_Beheading_Holofernes_by_Caravaggio.jpg)..69

Görsel 38: Merisi Da Caravaggio, Isaac'ın Kurban Edilişi, 1603, Tuval üzeri yağlıboya, (104x135cm), Galleria Uffizi, İtalya
([http://en.wikipedia.org/wiki/Sacrifice_of_Isaac_\(Caravaggio\)#mediaviewer/File:Sacrifice_of_Isaac-Caravaggio_\(Uffizi\).jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Sacrifice_of_Isaac_(Caravaggio)#mediaviewer/File:Sacrifice_of_Isaac-Caravaggio_(Uffizi).jpg))70

Görsel 39: Merisi Da Caravaggio, Medusa, 1597, Tahta üzerime tuval üzeri yağlıboya, (60x55cm), Galleria Uffizi, İtalya
([http://en.wikipedia.org/wiki/Medusa_\(Caravaggio\)#mediaviewer/File:Medusa_by_Caravaggio_2.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Medusa_(Caravaggio)#mediaviewer/File:Medusa_by_Caravaggio_2.jpg))70

Görsel 40: Merisi Da Caravaggio, Falcı Çingene, 1594, Tuval üzeri yağlıboya, (115x150cm), Galleria Capitolini, İtalya
([http://en.wikipedia.org/wiki/The_Fortune_Teller_\(Caravaggio\)#mediaviewer/File:Caravaggio_\(Michelangelo_Merisi\)_-_Good_Luck_-_Google_Art_Project.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Fortune_Teller_(Caravaggio)#mediaviewer/File:Caravaggio_(Michelangelo_Merisi)_-_Good_Luck_-_Google_Art_Project.jpg)).....74

Görsel 41: Merisi Da Caravaggio, Hilebazlar, 1594, Tuval üzeri yağlıboya, (94x131cm), Kimbell Art Museum, Amerika
(<http://www.albany.edu/scj/jcipc/vol6is3/cardsharps.html>).....74

Görsel 42: Merisi Da Caravaggio, Aziz Matthew'a Sesleniş, 1599-1600, Tuval üzeri yağlıboya, (322x340cm), Church of St. Louis of the French, İtalya
([http://en.wikipedia.org/wiki/The_Calling_of_St_Matthew_\(Caravaggio\)#mediaviewer/File:CaravaggioContarelli.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Calling_of_St_Matthew_(Caravaggio)#mediaviewer/File:CaravaggioContarelli.jpg))75

Görsel 43: Merisi Da Caravaggio, Bakirenin Ölümü, 1604-1606, Tuval üzeri yağlıboya, (369x245cm), le Musée du Louvre, Fransa
([http://en.wikipedia.org/wiki/Death_of_the_Virgin_\(Caravaggio\)#mediaviewer/File:Michelangelo_Caravaggio_069.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Death_of_the_Virgin_(Caravaggio)#mediaviewer/File:Michelangelo_Caravaggio_069.jpg))77

Görsel 44: Peter Paul Rubens, Medusa'nın Başı, 1617-1618, Tuval Üzeri Yağlı Boya, (69X118 cm), Kunsthistorisches Museum, Viyana
(http://commons.wikimedia.org/wiki/Peter_Paul_Rubens/16181620).....85

- Görsel 45:** Merisi Da Caravaggio, Narcissus, 1597-1599, Tuval Üzeri Yağlı Boya, (110X 92 cm), Galleria Nazionale D'arte Antica, İtalya
([http://en.wikipedia.org/wiki/Narcissus_\(Caravaggio\)#mediaviewer/File:NarcissusCaravaggio_\(1594-96\)_edited.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Narcissus_(Caravaggio)#mediaviewer/File:NarcissusCaravaggio_(1594-96)_edited.jpg))86
- Görsel 46:**Christofano Allori, Holofernes'in Kafasıyla Judiht, 1613, Tuval Üzeri Yağlıboya, (139X 116 cm), Palatina Galleria, İtalya
(http://en.wikipedia.org/wiki/Cristofano_Allori)..... 91
- Görsel 47:** Peter Paul Rubens, Holofernes'in Kafasıyla Judiht, 1616, Tuval Üzeri Yağlı Boya, (120 X 11 cm), Herzog Anton Ulrich Museum, Almanya
(<http://www.lib-art.com/artgallery/16336-judith-with-the-head-of-holofernes-pieter-pauwel-rubens.html>)91
- Görsel 48:** Lorenzo Sabatini, Holofernes'in Kafasıyla Judiht, 1562, Tuval Üzeri Yağlı Boya, (110X 85 cm), Banca Del Monte Di Bologna E Ravenna, İtalya
(<https://judith2you.wordpress.com/category/gory/>).....92
- Görsel 49:** Michelangelo, David, 1501-1504, Mermer (517 cm), Dell'accademia Galleria, İtalya
(<http://smarthistory.khanacademy.org/Michelangelo-David.html>).....94
- Görsel 50:**Merisi Da Caravaggio, Goliath'in Kafasıyla David, 1595, Panel Üzerine Yağlı Boya, (116X 90cm), Kunsthistorisches Museum , Viyana
(<http://www.art-prints-on-demand.com/a/michelangelo-caravaggio/david-with-the-head-of-go.html>).....95

- Görsel 51:** Giorgione, Goliath'ın Kafasıyla David, 1510, Tahta Üzerine Yağlı Boya, (65X 74,5 cm), Kunsthistorisches Museum , Viyana
(<http://www.wikiart.org/en/giorgione/david-with-the-head-of-goliath-1510>).....96
- Görsel 52:** Merisi Da Caravaggio, Goliath'ın Kafasını Tutan David, 1610, Tuval Üzeri Yağlı Boya, (125X 101 cm), Borghese Galleria, İtalya
(http://en.wikipedia.org/wiki/David_with_the_Head_of_Goliath).....98
- Görsel 53:** Donatello, Herod'un Ziyafeti, 1427, Bronz Rölyef Heykel, (60X 60 cm), Siena Cathedral,İtalya
([http://en.wikipedia.org/wiki/The_Feast_of_Herod_\(Donatello\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Feast_of_Herod_(Donatello))).....109
- Görsel 54:** Bernardino Luini, Aziz John'un Kafasıyla Salome, 1515-1525, Panel Üzeri Yağlı Boya, (62.23X 51.43 cm), Museum of Fine Arts, ABD
(<http://www.mfa.org/collections/object/salome-with-the-head-of-saint-john-the-baptist-31925>).....109
- Görsel 55:** Merisi Da Caravaggio, Vaftizci John'un Kafasıyla Salome, 1607, Tuval Üzeri Yağlı Boya, (91.5 X 106.7 cm), National Gallery, İngiltere
([http://en.wikipedia.org/wiki/Salome_with_the_Head_of_John_the_Baptist_\(Caravaggio\),_London](http://en.wikipedia.org/wiki/Salome_with_the_Head_of_John_the_Baptist_(Caravaggio),_London)).....110

1. GİRİŞ

“Caravaggio’nun Eserlerinde Vahşetin Görselliği” başlıklı bu çalışmanın amacı monoteizm öncesi ve süresince dinde işlenen vahşet kavramının özellikle Caravaggio’nun eserlerinde hangi şekillerde vücut bulduğunu ve bu vahşetin nasıl bireysel bir protestoya dönüşmüş olabileceğinin görsel anlatım analizini incelemektir. Vahşet kavramının içerisine şiddet, cinayet ve insan bedeninin acı çektiği/çektirildiği örnekler dahil edilirken bunların tarihsel bir sırayla ilk olarak Hristiyanlık öncesi dinlerde ve devamında ise Hristiyanlıkta nasıl vuku bulduğuna bakılmaktadır. Paleolitik dönem insanların hayatta kalma ve beslenme ihtiyaçları dolayısıyla can almaya başladıkları yaşam mücadelesinden başlayan bu serüven günümüze kadar uzanmaktadır. Aile içerisinde miras bırakma fikri, toprağın yaşam kaynağı haline gelmesi, ölülerin gömülmesi ve yerleşik düzenin faydaları zaman içerisinde birleştiğinde toprağa yerleşme ile ortaya çıkan bir başka gelenek tapınma olmuştur. Tarlaların ve ekilen tahılların özellikle hayvanlardan korunması için çevrenesiyle ve hayvanların evcilleştirilmeye başlanmasıyla geçilen neolitik dönemde özellikle savaşlar dolayısıyla sitelerin yeni ihtiyacı olan üreme karşısında insanlar doğurganlık idolleri, tanrıça heykelleri ve figürinler yapmaya başlamıştır. Böylelikle insanların ihtiyaçları doğrultusunda şekillenen dinin ve sanatın izleri günümüze kadar ulaşmıştır.

İnsanın evrilmesi, değişen tapınma şekillerinde de gözlemlenebilmektedir. İnsanların uzun seneler güneşe duydukları muhtaciyet ve saygı şekiller, çizimler ve yazılarla betimlenmiştir. İnsanları ve dünyayı aydınlatan, karanlıktan kurtaran, sıcaklığı sağlayan, güven veren, ekinleri büyüten, hayatın devamını sağlayan ve geceleri insanları tehdit eden yırtıcı hayvanlardan koruyan güneş bu özellikleriyle görülmeyen yaratıcının yerini

alıp tanrıyı sembolize etmiştir. İnsanoğlunun güven duyma ve kendisinden büyük bir güce sığınıp umut etme ihtiyaçlarının tanrı olgusunu doğurduğu kabul edilen fikirlerden biridir.

Hristiyanlık öncesi dönemde dindeki şiddet ve vahşet özellikle savaşlarda, idamlarda ve işkence örneklerinde görülmektedir. Din ile sanat da insalık tarihi boyunca birbirinden kopmamış hatta birbirinden beslenmiş olgulardır. Musevilikte ve Müslümanlıkta İsa ve diğer peygamberlerin ve tanrının görsel tasvirleri sınırlı kaldığından; Caravaggio genel bağlamda Hristiyanlık hikayelerini çalışıp, hristiyan bir gelenekten gelip Eski Ahit'i Yeni Ahit, İncil, bağlamında ele aldığı, Müslümanlık ve Müseviliği eserlerinde fazla yansıtmadığı için bu çalışmada bu dinlere ve yansımalarına yer verilmemiştir.

Hristiyanlıkta vahşetin işlenişine bakıldığında görülecek en büyük örnek İsa ve çarmıha gerilmesidir. Kurtarıcı İsa tüm insanlığın acısını çekme yolunda muazzam bir işkenceye ve acıya maruz bırakılmıştır. Bedeni tüm şahitler önünde öldürücü bir eziyete ve vahşete uğrarken sevdikleri ve müritleri de duygusal ve psikolojik şiddet görmüşlerdir. Savaşlar, azizlerin şehit edilmesi, kurban edilme, cehennem olgusu ve çekilen acılar, ihanet, derinin yüzülmesi, vücuda açılan yaralar gibi farklı vahşet ve şiddet örnekleri Hristiyanlıkta sıklıkla tekrar eden kavramlardır.

Hristiyanlıkta vahşet kavramına genel bir bakışın ardından sanatta dinsel temalı şiddet ve vahşetin uygulanış biçimleri incelenmektedir. İnsanların yaşadıkları dünyaya anlam

vermek, kendisini konumlandırmak, iletişim kurmak, kültürlerini şekillendirip aktarmak, dini inanç ve pratiklerini yaşamak ve devam ettirmek için kullandıkları sanat insanlığın doğuşundan beri varlığını sürdürmektedir. Yazıyı keşfetmeden önce sanatı, çizimi, süslemeciliği ve işlevselliğini keşfeden insan çağlar boyunca hikaye ve dini aktarımları için de sanata ve sembollere başvurmuşlardır. Tüm bu serüven içerisinde şiddet ve vahşetin de sanatta belirli işlenişleri ve yeri olmuştur.

Bu bölümde önce gerçekçiliğin başlangıcı kabul edilen Antik Roma ve Klasik Dönem sanatında vahşetin ve şiddetin işlenişine bakılmıştır. Antik Roma ve Yunan'da insanların mozaiklerde, amforalarda ve heykellerde gündelik yaşam ve savaş ritüellerini işledikleri görülmektedir. Davranış ve sonuç bakımından insanlar için belirli kuralları oluşturan, gizemlere ışık tutan, hayatlarına ve ölüm sonrasına anlam katan mitoloji, tanrıların savaşları ve insan yaşamına müdahaleleri gibi hikayelerle sanatta yerini almıştır. Olympos Dağı'ndaki tanrıların insanları cezalandırdıkları, kaçırdıkları, tecavüz ve eziyet ettikleri farklı ibretlik hikayelerle tekrarlayan konulardandır. Metamorfoz yoluyla kendini veya karşısındakini başkalaşım yoluyla elde etmek, bir insanın başkalaşım geçirmesi de farklı türlü bir şiddet kabul edilebilir. Savaş sahneleri ve mitleri, kalkan ve mızraklar ve güreşen savaşçı erkekler klasik dönem sanatında tekrar eden şiddet ve vahşet unsurlarındandır.

Devamında dindeki şiddet ve vahşet tasvirlerinin sanatta görsel anlatımı Hristiyan Dönem ve sonrasında ise Rönesans öncesi, Rönesans dönemi, Barok ve Caravaggio çağdaşları olmak üzere üç alt başlıkta incelenmektedir. Rönesans öncesi dönemde sanata bakıldığında kuralcılık ve dikte çerçevesinde dinin halka görsel yollarla anlatımına

hizmet eden bir anlayışın varlığı görülmektedir. Gerek mitolojik öyküler gerekse dini hikayeler sanat yoluyla insanlara ibret ve ders teşkil etmiştir. Cennet ve cehennem fikirleri, ölümler, İsa'nın acısı şiddetin, vahşetin, kanın, acının, bedenın uğradığı tahribatın çok vurgulanmadığı bir tarzda sunulurken yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans ile başlayan, sanata ve sanatçıya hümanizm felsefesiyle yaklaşan bu düşünüşte üç boyutluluk, perspektif, somutlaşan figürler, gerçekçi tarzlar, akılcı bir temele oturmuş sanat, zaman ve mekan anlayışının yansıtıldığı eserler, özne-nesne sorgulamaları, doğa incelemeleri, matematiksel derinlik ve orantı hesapları, sanatçı öznelliği ve sanatçı imzaları, estetik kaygılar ve sanat için sanat anlayışı giderek önem kazanan ve tanımlayıcı hal alan olgular haline gelirken mitoloji ve dini hikayeler yine sevilen konulardan olmuştur. Bu dönemde insan bedeni gerçeğe daha yakın resmedilmiş hatta idealleştirilmiştir. Cinayet, ölüm ve şiddet öncesi döneme kıyasla daha gerçekçi bir hal almaya başlamış olsa da ideal güzelliklerin ve erdemın arandığı bu eğilimde bir donukluk, sessizlik ve sakinlik hakimdir.

17. yüzyıla gelindiğinde ise biçimsiz anlamına gelen Barok tarz dönemi başlamıştır. Barok resimlerde sıklıkla işlenmiş temalara bakıldığında mitolojik öyküler, azizler ve yaşantıları, aile tarihleri, portreler ve çeşitli kahramanlık hikayelerine rastlanılmaktadır. İdeal ve güzel insana, orana ve geometriye önem veren akılcı tutumu ile Rönesanstan farklı olarak Barok tarzda duyguların ağırlık kazandığı, dramatik, teatral, duyusal, güçlü, etkileyici, yoğun, daha doğalcı, ışık ve gölgenin sembolik anlamlar taşıdığı, daha özgürlükçü, insanın iç dünyası ve içinde bulunduğu anın duygusallığının gerçekçilikle anlatıldığı, anatomik detaylara odaklanılan çok yönlü kompozisyonlar yer almaktadır. Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), Peter Paul Rubens (1577-1640), Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), Diego Velazquez (1599-1660) ve Rembrant van Rijn (1606-1669) Barok resim sanatının öncü ustaları kabul edilmektedir. İdeal güzelliğin arandığı, zaman zaman durgun ifadeli yüzlerin cinsiyetsizliğe yaklaştığı antik çağ

eserlerine gönderme yapan Rönesans'ın ardından dolgun yapılı kadınlar, derileri buruşmuş yaşlı insanlar gerçekçi bir üslupla resme ve sanata aktarılmaya başlamıştır. Artık eserlerde, detaylarla ve ışığın dramatik kullanımıyla desteklenen umutsuzluk, korku, telaş, çaresizlik, dram ve öfke gibi duygular etkileyici bir tarzla izleyiciye sunulmaktadır. Bu dönem eserlerinde zamansız ve mekansız gibi işlenen hikayelerde, özellikle Caravaggio'nun eserlerinde, duygu yoğunluğu ile izleyiciye sunulan cinayet, şiddet ve vahşet örnekleri artmıştır.

Bir sonraki bölümde ise Barok dönem ustası Caravaggio ve sanatı incelenmektedir. Kavgacı ve saldırgan kişiliğiyle ün salmış Caravaggio aynı zamanda cinayetten aranan bir kanun kaçağıdır. Eserlerine bakıldığında şiddetin, cinayetin ve özellikle kafa kesiminin, kanın, yoğun karanlığın ve acının dini hikayeler aracıyla doğal ve gündelik yaşamdan alınmış figürlerle resmedildiği görülmektedir. Figürlerin ilahi bir havadan veya destansılıktan uzak olmalarıyla beraber farklı resimlerde aynı denebilecek kadar benzer figürleri kullandığı gözlemlenmektedir. Sanata eğitimi olmadan kendini yetiştiren, ustaların eserlerini kopyalayan ressam reform hareketlerinin yaşandığı dönemde bu protestolara karşı gelip Katolik Kilisesi'nin uygun gördüğü üzere dinsel çalışmalarına ağırlık vermiştir fakat bu propogandayı aslında kendi içerisindeki bir protestoyla birlikte yürütüp kendi saldırganlığına ve şiddet eğilimine can vermiştir. Reform karşıtı bir sanatçı olmasına rağmen aslında eserlerindeki bu protestoya yakın eğilimi küçük yaşta ailesini kaybetmesi, şiddete ve kavgaya düşkün hırçın ve öfkeli kişiliği, cinayet işlemiş olması sebepleriyle kendini ifade etme aracına dönüşmüş olabileceği bir ihtimaldir. Reform karşıtı hikayeleri ve Barok dönemde sevilen konulardan olan mitolojiyi bile şiddeti ve ölümü ön plana çıkartacak şekilde işlemiş olması kendi içerisinde yaşadığı bir baş kaldırımı, isyanı ve şiddet tutkusunu ön plana aldığını göstermektedir. Kendi içinde yaşadığı bu şiddeti ve öfkeyi dini hikayelere sığınıp onları protesto edip birer idam, cinayet ve vahşet sahnesi haline getirmiş olması

fikri tartışmaya açıktır. Kendi içinde bastırmaya çalıştığı bu eğilimlerini, cinayet işlemiş olmanın getirdiği vicdan azabını dini hikayelere sığınıp kendini bazen kurban yerine koyup bazen de bir şahit yaparak kendince bir kefaret arayışı içinde olduğu da düşünülebilir. Belki de dinin, kilisenin, şövalyelik gibi rütbelerin ardına saklanıp, ailesizlik, eğitimsizlik, dönem dönem ciddi maddi sıkıntılar çekmesi gibi eksiklikleri, içindeki öfke ve şiddet eğilimiyle bir protestoya dönmüştür.

Gölge ve ışık kullanımında karanlığı aslında ışık kaynağı haline getirerek, resme dramayı, çarpıcılığı, bakışları yönlendirmeyi farklı bir duygusal yoğunlukla katmıştır. Modellerini sokaklardan bularak, ihtişamdı ve hikaye gereği alışılmış etkileyici bir görkemden uzak, doğal ve sıradan görünüşlü insanları resmederek dini ve mitolojik konuları işleme, Caravaggio'nun bireysel korkularının, acılarının, kişiliğinin, akıl sağlığının veya kendini cezalandırma isteğinin dışı vurumu olabileceği tartışılabilir. Çok tanrılı dinlerden tek tanrılı dinlere geçen hikayeler ve hikaye anlatma geleneği Caravaggio için bireysel hikayesini anlatmanın veya içinde bulunduğu duygusal ve psikolojik çıkmaz ve durumların yansıtılmasının görsel bir yolu haline gelmiş olması da bir ihtimaldir. Bu yaklaşımda da sanatçının psikolojik eğilimleri ve davranışları tartışılırken kendisinden, tanıyanlardan birebir fikir alma olasılığı veya bu konuların üzerinde detaylıca kendi zamanı içerisinde çalışılmış bilimsel kaynakların olmaması tez için kısıtlayıcı unsurlar olmuştur.

Çalışmanın beşinci bölümünde ise Caravaggio'nun şiddet içeren *Medusa (1597)*, *Judith Beheading Holofernes (1599)*, *David and Goliath (1599)*, *Sacrifice of Isaac (1601-1602)*, *The Beheading of St. John the Baptist (1608)* ve *David with the Head of Goliath*

(1610) adlı eserlerinde vahşetin görsel anlatım analizi yapılmıştır. Özellikle tekrar eden kafa kesimi, kan, şiddet, korkudan donmuş yüzler, dikkatle dinlense duyulacak gibi haykıran yüzler, acı çeken insanlar büyük bir gerçekçilikle yansıtılmıştır. Mitolojik ve dini hikayeleri anlatan ressam ilahiyetten uzak bir yaklaşımda insanın ve bedenin çektiği acıyı, cinayet, kurban edilme gibi olaylarla izleyene korkuyu, dehşeti, öfkeyi ve çaresizliği hissettirircesine işlemiştir. İncelenen eserler ve kullanılan diğer yardımcı görseller çalışma boyunca sanatçıları, isimleri, yapılış tarihleri, kullanılan malzemeleri, boyutları, buldukları müzeleri ve ülkeleri olmak üzere açıklanmıştır.

Çalışmanın son bölümü olan değerlendirme ve sonuç kısmında ise hikayelerde anlatılmaya başlanan vahşetin farklı inanış ve dinlerde sanatsal olarak tasvirinin Caravaggio'nun eserlerinde nasıl bireysel bir protestoya dönüştüğü tartışılmaktadır. Sanatçının tarzını incelemeyen önce vahşetin insanlık tarihindeki ve dini inanış sistemlerindeki yerine bakılmış ardından çağdaşları ve farklı ve dönem ressamlarıyla kıyasla bireysel bir inceleme yoluna gidilmiştir. Bu bölümde ressamın çalışmada incelenen eserleri çeşitli dönem örnekleriyle kıyaslanarak bireysel tutum farkı açıklanmıştır. Caravaggio'nun dini ve mitolojik konulu eserlerinde ön planda tuttuğu acı, şiddet, vahşet, ölüm, korku, dehşet, bedenin maruz bırakıldığı zulüm ve işkence, kan, çaresizlik ve öylece donup kalmış ölüm anları ideal dini bir yaklaşımdan ziyade sanatçının bireysel bir protestosu halini almıştır.

2. DİNDE ŞİDDET VE VAHŞET KAVRAMLARINA GENEL BİR BAKIŞ

İnsanoğlu, çağlar boyunca kendini, içinde yaşadığı hayatı ve karşılaştığı bilinmezlikleri bir inanç sistemi içerisinde anlamlandırmaya çalışmıştır. Mitoslarla birlikte pekişen varoluşu açıklama çabası tek tanrılı dinlerin ortaya çıkmasıyla birlikte sistematik bir hale gelmiştir. Bu bölümde, iki ana başlık altında dinde uygulanan şiddet ve vahşet kavramları, cezalandırma, idam, işkence ve bedene uygulanan / uygulatılan çeşitli acılar örnekler üzerinden tartışılacaktır.

2.1 Hristiyanlık Öncesi Dönem

Doğanın kanunlarını bilmeyen insanlar başta ölüm korkusu olmak üzere çeşitli korkularını yenebilmek, hayata karşı içinde buldukları çaresizliklerin üstesinden gelebilmek ve zafere ulaşmak için kendi kültürleri doğrultusunda yarattıkları kudretli varlıklardan medet ummuşlardır. Ortak kültür ve ihtiyaçlardan doğan mitosların çok tanrılı bir din sisteminin ve insan zihninin simgesel öyküleri olduğunu söylemek mümkündür. Mitolojik hikayeler yabancı toplum insanları için davranışsal ve sonuçsal açıklama ve örnek teşkil etmiştir. Kendisini, içinde bulunduğu çevre ve doğayı, dünyayı, ölümü ve sonrasını anlamak ve bunlara dair bilgi sahibi olmak ihtiyacı içindeki insan yaşadıklarını ve gördüklerini bu bilinmezliklerle hayalgüçlerinde, inanma ihtiyaçlarında harmanlayıp nesilden nesile aktarmışlardır. İnsanlar bu mitolojik hikayeler aracılığıyla içine doğdukları dünyanın oluşumuna, kardeşliğe, ihanete, sadakate, cinayete, cezalandırılmaya, şükretmeye, toplumda belirli bir düzen ihtiyacına, aşka, sevgiye, bilgeliğe, ölüme ve sonrasına, doğaya, kurnazlığa, adalete ve insanın çeşitli duygularına anlam ve cevaplar aramışlardır.

İsmail Gezin'in Sanatın Mitolojisi kitabında bahsettiği üzere "Mitoslar antik çağların psikolojilerini yansıtır. Sanat da, en azından başlangıçta, psikolojik bir ihtiyaçtan kaynaklanmıştır. İnsanın kitonyen doğasının karanlığından ortaya çıkmış Apollonik ürünlerdir" (2008:9). Bu anlamda mitoslarla sanatın aynı kaynaktan çıktığını, yazı öncesi sanatın insanların bilinçdışından yükselen mitosları temsil ettiğini söylemek bile mümkündür. "Yazı öncesi sanat eserleri piktografik mitoslardır. Yazılı mitoslar gibi sembolik bir dile sahiptirler ve uygun sorulara cevap verebilecek kadar da yeteneklidirler. Hatta yazılı kültürler kanalıyla bildiğimiz birçok mitosla da benzerlik gösterirler" (2008:9). Bir başka deyişle, yazılı kültür mitosları, yazının keşfinden önce insanların mağaralara veya taşlara çizdiği, aktardığı mitolojik ifadelerin devamı olarak kabul edilebilir.

Tek tanrılı dinlerdeki figürler ve işlenen hiyakeler, binlerce yıl eskiye dayanan mitolojik hikayelerle kıyaslandığında ortaya çıkan benzerlik bazı yaklaşımlarla oldukça büyük kabul edilmektedir. Bu fikre göre insanların güven duyma, tapınma ve ait olma ihtiyaçları arttıkça, sözlü ve yazılı aktarılan mit ve mitolojik inançlarını daha sistematik bir temele oturtup yeniden düzenleyerek günümüz kitaplarını ve tek tanrılı inanç sistemlerini oluşturmuşlardır.

"Kelime anlamıyla bakıldığında mitos, tarihsel ya da edebi bağlama gönderme yapmaksızın insan düşüncesinin, insan zihnine içkin yapının açıklığı ya da diğer bir deyişle bilinçdışı süreçlerin ürünü olan daha doğrusu bu süreçlerin açıklanması olarak ele alınabilecek olan kültür ürünü, bir dildir" (Strauss, 1963:210). Böylelikle mitosların da tıpkı dil gibi bilinçdışı bir süreçte işleyen düzenliliğe ve yapıya sahip olduğu ve zamandan bağımsız bir nitelik gösterdiği de söylenebilir.

İnsanoğlunun ortak anlatım, üretim ve bilinçdışının yansıtıldığı mitoloji 20. yüzyılın önde gelen psikiyatrist ve psikoterapist Carl Gustav Jung için de önemli bir yere sahiptir. “Jung, düşleri ve mitosları inceleyerek her ikisinde de bulunan simgeselliği kendi çalışmalarının odağı haline getirmiştir” (Jung, 1982:201). Jung’a göre mitoloji insanların bilinçdışı süreçleridir. “Anlatılan öykülerde veya görülen düşlerde ortaya çıkan canavarlar gerçek yaşamda, doğada, var olmadıkları için psikolojiktir” (Jung, 1982:263).

İnsanlığın tarihsel gelişimine bakıldığında, sanatın doğuşunda bireylerin ve toplumların hem fiziksel hem de psikolojik ihtiyaçlarının varlığına dair kanıtlar bulmanın mümkün olduğu söylenebilir. İlk insanlardan günümüze uzanan sanat serüveninin başlangıcında yer alan mağara ve duvar çizimlerinin, belirli ritüelleri, tapınmaları ve büyüleri sembolize ettiği anlaşılırken din ile sanatın ilk çağlardan itibaren insanlığın ortak bilincinden üretilen ve birlikte işlemeye başlayan sistemler olduğunu söylemek mümkündür. Temel hayatta kalma becerileri limitli paleolitik dönem insanları yaşam mücadelesi içerisindeyken, avcılık ve toplayıcılık yaparken, büyü onlar için büyük bir umut kaynağı olmuştur. Mağaralarında çeşitli hayvan ve dans ritüellerinin resmedilmiş olması bu insanların büyü yardımı ile avcının ve avın etkilenmesini amaçladıklarını göstermektedir.

Aile içerisinde sonraki nesillere miras bırakma fikri, toprağın gittikçe yaşam ve besin kaynağı haline gelmesi, ölümlerini farklı sebeplerle gömme alışkanlıklarının başlaması ve yerleşik düzenin çeşitli faydaları zaman içerisinde bir araya geldikçe toprağa yerleşme sonucu tapınma fikri ve gelenekleri de oluşup yaygınlaşmaya başlamıştır. İnsanlar tarlalarını ve ektikleri tahıllarını dış tehditlerden korumak için çevrelemesiyle ve hayvanlarını evcilleştirilmeye başlamasıyla geçilen neolitik dönemde özellikle savaşlar dolayısıyla sivil toplumun yeni ihtiyacı olan üreme karşısında

insanlar doğurganlık idolleri, tanrıça heykelleri veya figürinler yapmaya başlamıştır. Dinin ve sanatın, böylelikle insanların ihtiyaçları doğrultusunda şekillendiğini söylemek mümkünken izleri de günümüze kadar ulaşmıştır. Mitoloji ve Din adlı kitapta konuya şu şekilde yaklaşmıştır: “İnsanların geçim, savunma ve üreme gibi aktiviteleri, örneğin mağara ve kaya resimlerinde hayvan resimleri ve av sahneleri, insanın doğaya ve topluma egemen olamadığı dönemlerdeki düşünme biçimini yansıtır” (2012:23). Böylelikle insanın rastlantısal nedensellik izlerini bu mitolojik unsurlarla arayıp bulduklarını söylemek mümkündür. “İnsan rastlantısal yer ve zaman çağrışımlarıyla bir olay sırasında dikkatini çekip belleğine yerleşmiş olan şeyleri, o olayın sorumlusu, nedeni olarak görmektedir” (2012:23). Sebebi doğaüstü ve rastlantısal olunca, onunla ilgili açıklamalar da kaçınılmaz bir nitelikte mitolojik olacaktır. “Böylelikle mağara duvarına hayvan resmi çizmek suretiyle, dışarıda avlanacak hayvanlar bulacaklarına inanılmakta, dinsel ayinlerle avlanan hayvan sayısının artacağı düşünülmektedir” (2012:23-24). Aynı düşünce tarzında , hamile bir kadın heykelciği yaparak, kadınların doğurganlığına ve üremenin önemine vurgu yapılmaktadır. Çünkü hayatta kalma ve savunma için nüfus her zaman stratejik ve hayati bir öneme sahip olmuştur. Böylesi tören, gelenek pratikleri ve ayinler yoluyla bir yandan da topluluk üyeleri arasında ortak bir dil, duygu, yaklaşım, düşünüş ve davranış birliği oluşturulmaktadır. “İnsanın doğa ve toplumla olan yoğun ilişkileri, insanın yazgısının denetlenemeyen doğaüstü güçler ve egemen toplumsal güçlere bağlılığını arttırmakta ve böylece hayatın devamlılığı bu güçlerle iyi ilişkiler kurma ve onlara saygılı olma anlamında, bir nevi onlara tapınmayı ve aracı güçlere olan ihtiyacı kuvvetlendirmektedir” (2012:24). Çünkü düşünüldüğünde insanlar için mutlu bir hayat demek doğa ve toplumu yönetip yönlendiren güçlerle iyi geçinip onlara bağlılık göstermek demektir. “Cezanın karşılığı olarak eza ve cefa çekme, ödülün karşılığı olarak mükafat görme, doğaüstü güçlerin varlığını ortaya çıkarmış ve düşünce tarihinde yönetici- tanrı benzetmesi, hiyerarşik varlık dizgesi, mitolojik ve dini düşünce alanının en somut simgelerinden birini oluşturmaya başlamıştır” (2012:24).

İnsanın evrim hikayesi değişen tapınma şekillerinde de gözlemlenebilmektedir. İnsanların seneler boyunca aydınlığı sağlayan, ısıtan, güven veren, yaşamın devamını sağlayan, besin ve ekinleri büyüten ve geceleri insanları tehdit eden yırtıcı hayvanlardan koruyan güneşe duydukları muhtaciyet, bağlılık ve saygı şekiller, çizimler ve yazılarla betimlenmiştir. Bu özellikleriyle güneşin görülmeyen, somut bir şekilde açıklanamayan yaratıcının yerini alıp tanrıyı sembolize ettiği söylenebilir. İnsanoğlunun güven duyma ve kendisinden büyük bir güce sığınıp umut etme ihtiyaçlarının tanrı olgusunu doğurduğu kabul edilen fikirlerden biridir.

Toplumsal bilicidışının üretimi olan mitler, içinde bulunulan kültürün ve toplumun izleriyle çok yönlü bir doğa ile çağlar boyunca sözlü, resimsel ve yazılı olarak aktarılmıştır. Antik dönem insanının psikolojik tutumlarını, düşünme biçimlerini ve düşünsel düzeydeki ihtiyaçlarını yansıtan mitlerin tarih boyunca ve hala günümüzde aynı amaca hizmet etmek için kullanıldığı da söylenebilir.

İlk insanlar mağaralarda avlarını, öldürdükleri veya öldürmeyi hayal ettikleri hayvanları resmederken şiddetin anlatımsal boyutu da hikayeler aracılığıyla ortaya çıkmıştır. Tanrıların oturduğu Olympos Dağı'ndan insanlığın kaderine karar verilmekteydi. İnsanları cezalandıran, kaçırın, ırzına geçen tanrılar ve hikayeleri aracılığıyla yaşama, düzene ve adalete dair cevaplar aranmaktaydı.

Başlangıçta Kaos'un olduğu ve onun içinden çıkan Gaia'nın (yer) kendisine Uranos'u (gök) yaratarak eş seçtiği bilinen ilk yaşam ve kozmoz oluşum hikayelerdendir. Bu kozmik evlilikten ikinci tanrı kuşağı çocuklar olmuştur; altı erkek altı dişi titan, üç gözlü bir Kyklop ve Yüzkollular. Uranos çocuklarından nefret ederek onları toprağın bağrına, Gaia'nın bedenine, sakladıkça oğlu Kronos intikam

almak ister ve bir tırpan ile babasının erkeklik organını keserek onu yener. Babasının yerine geçen Kronos kardeşi Rhea ile evlenir fakat oğlunun elinden öleceği kehaneti sonucu çocuklarını yutmaya başlar. Zeus'u doğuran Rhea, Kronos'a oğlu yerine yutması için taş verir. Büyüyen Zeus da kendi babası gibi intikam almak ister; babasına kardeşlerini kusturup ölümlü ve ölümsüzlerin yöneticisi olur. Aile içerisinde başlayan şiddet ve vahşet, intikam duygusuyla nesillerden nesillere devam etmektedir. Gücü elinde tutmak isteyen babalar evlatlarına yaşama şansı vermemektedir. Çapkınlığıyla ün yapan Zeus zaman zaman insanları kaçırmayı ve tecavüz etmesiyle birlikte kızgınlığıyla insanoğluna acı dersler vermesiyle de bilinmektedir. Eşi Hera da kıskançlığı yüzünden çeşitli mitlerde yarı tanrılara ve insanlara zarar vermektedir; kocasının sevgililerini ve çocuklarını öldürmektedir.

Prometheus insanlara denizcilik ve tıp gibi konularda önemli beceriler öğretmiş, etin bir kısmını kendilerine saklayıp kalanını nasıl tanrılara kurban edeceklerini göstermiştir. Eti hayvanların derisine ve kemiklerini de yağlarına sarmıştır ve Zeus yağın içerisindeki kemikleri seçtiğinde öfkelenip insanlardan ateşi alır. İnsanlara yardım etmek amacıyla Olympos Dağı'ndan kamışın içerisinde gizlediği ateşi yere indirip insanlara veren Prometheus'u her gün bir kartalın gelip, ölümsüz ciğerini (kendisini gece iyileştiren) parçalaması için bir kayaya zincirlemiştir. İnsanlara ise Pandora'yı gönderip kaygı, sıkıntı, salgın hastalıklar ve felaket ile cezalandırmıştır. İnsanlara yardım etmek isteyen Prometheus, Herakles tarafından kurtarılmaya dek her gün bir kartal tarafından işkenceye maruz bırakılmıştır (Eliade, 2007:314).

Savaşın, intikamın ve ölümün anlatıldığı bir diğer mit ise Truva'da geçmektedir. Truva prenslerinden biri olan Paris, Yunan Kralı Menelaus'un karısı Helen ile kaçır ve bu ihanet Truva savaşını başlatır. Tanrılar ise Olympos Dağı'nda savaşı izlerken tuttıkları tarafları etkileyerek savaşın gidişatına yön verirler. Truva prensi Hektor,

Aphrodite ve Poseidon tarafından desteklenirken, Yunan generali Agamemnon ise Apollo, Athena ve Hera tarafından desteklenmektedir. Savaşın sonunu getirsen ise tanrıların Odysseus'ın aklına içerisinde askerlerin saklanacağı tahta bir atı şehre hediye etme fikri olmuştur. Yunanlılar atı şehrin kapısına bırakırlar ve geri çekildiklerinde atı şehre alan Truvalılar kurnazlığın kurbanı olarak savaşı şehrin içerisine almış olurlar. Kapıları açan yunanlılar içeriden ve dışarıdan saldırarak Truva'yı yok ederler. Paris'in Helen ile birleşmesinin ardında da tanrıçaların olduğunu anlatan mitlere rastlamak mümkündür; "Savaşı başlatan olay Truva prensi Paris'in Hera, Athena ve Aphrodite tarafından ziyaret edildiği İda Dağı'nda gerçekleşmişti. Anlaşmazlık tanrıçası Eris onlara bir elma sunmuş ve bunun aralarında en güzel olana verilmesini söylemişti". (Wilkinson,2001:60-61) Bunun üzerine hangisinin daha güzel olduğuna karar vermesi için Zeus, Hermes'e onları Paris'e götürmesini emretmiştir. Athena savaşta barışı, Hera gücü ve Aphrodite ise güzelliği ile ünlenmiş Helen'in aşkını rüşvet olarak sunmuşlardır. Menelaus'un eşi olan Helen Paris ile kaçmasıyla Truva ve Yunanistan arasındaki düşmanlık da başlamış oldu. Mitin sonunda ise binlerce insan ölür, Yunanlılar kazanır ve Helen evine döner.

Hristiyanlık öncesi çeşitli dinlerde ve hikayelerde geçen bir başka vahşet örneği ise ilk cinayet olarak bilinen Habil ve Kabil kardeşlerin hikayesidir. "Tekvin'in 4.-7. bölümlerini yazanlara göre, bu ilk günah cennetin yitirilmesine ve insanın varoluş durumunun dönüşmesine yol açmakla kalmadı, yanı zamanda insanlığın başına bela olan bütün felaketlerin de bir anlamda kaynağını oluşturdu" (Eliade, 2007:208). Havva'nın toprakla uğraşan Kabil ve koyun çobanı olan Habil adında iki oğlu olmuştur. Yahve'ye (ibrani terminolojisindeki tanrı) ürünlerinden adaklarını sunan kardeşlerden çoban Habil'in adağı seçilince öfkelenen ve kıskanan Kabil kardeşini öldürür. Tanrı ise kardeş katili Kabil'i toprağa akan kardeş kanıyla lanetleyip ürün alamaması için lanetlemiştir.

Yine insanların günahlarına kötülüklerine kızan Yahve insanlığın sonunu tufan ile getirmeye karar verir. Tanrılara hizmet etmek için yaratılan insanların türlü şiddet ve vahşete maruz kalmaları Hristiyanlık öncesi dinlerde oldukça yaygın bir konudur. Örneğin çeşitli uygarlıklarda tekrar eden tufan mitleri vardır. Özünde konu aynıdır; “yozlaşmış bir insanlığın yaşadığı eski dünya sulara gömülür ve bir süre sonra su kaosundan yeni bir dünya çıkar” (Eliade,2007:84). İnsanlar işledikleri günahlar sonucu sular altında kalarak cezalandırılır ve hepsi hayatını kaybeder. Tevrat’taki anlatılışında Yahve insanlar arasından doğru ve iyi adlettiği Nuh’a her hayvan türünden birer çift alacağı bir gemi yapmasını emreder ve böylelikle Nuh ve ailesi yeryüzündeki insanlığı kalanı can verirken gemideki temsili hayvanlarla insanlığın soyunu devam ettirmekle görevlendirilmiş olurken tüm insanlık şiddet ve vahşet dolu bir ölümle yeryüzünden silinmiştir.

İsrail dininden bir başka vahşet örneği ise klasik kurban edilme geleneğindedir. İhsak’ın kurban edilme töreni Tanrı’nın babaya oğlununun canını sunmasını emretmesidir. “Tanrı İbrahim’den oğlunu kendisine yakarak kurban etmesini istemişti ve İbrahim tam onu kurban etmeye hazırlanıyordu ki, İshak’ın yerine bir koç indirildi” (Eliade,2007:215). Evlat katli, kurban ve adak sunma geleneği çoğu primitif inanışta ve Hristiyanlık öncesi dinde görülen olgulardandır. İnsanların cinayete kurban edilişi tanrılara sunulmaları vahşice öldürülmeleri insani duyguların ötesine geçebilen bir iman şeklidir.

2.2 Hristiyan Dininde

İlk çağlardaki mitoslar sanatçıların üretimleri kabul edilirse, mitosların sistematik hale getirilmiş, insan iradesi adı altında anlaşılır kılınmaya çalışılmış, sınıflı toplum

uygarlıklarında işlenişlerini de tek tanrılı din öğretileri, kuralları ve din adamlarının üretileri olarak kabul etmek mümkündür.

Sınıflı bir toplum düzenine geçildikçe zaman içerisinde tek tanrılı dinin ve öğretilerinin belki de insanlığın en önemli, açıklayıcı, yol gösterici ve düzenleyici unsuru olduğunu söylemek mümkündür. Din olgusu tarih boyunca insana nasıl yaşaması gerektiğini, cennet ve cehennem fikrini, toplumsal kuralları, doğru ve yanlış dikte eden en önemli ve sistematik kurumların başında yer almıştır.

Hristiyanlığın doğuş hikayesinde Vaftizci Yahya görülmektedir; insanları günahlarından arınmaya ve başışlanmak için tövbe etmeye, vaftiz olmaya çağıran Yahya yahudiliğe baş kaldırmıştır. Kendisini mesih olarak kabul etmeyen Yahya, çağrısına Filistin'den gelen binlerce insan arasından Nasıralı İsa'nın, bazı anlatılara göre, gördüğü gibi mesih olduğunu anlamıştır. Vaftizin ardından çöle giden İsa oruç tutar ve anlatılara göre şeytanın çeşitli şekillerde onu sınamıştır ve hatta baştan çıkarıcı güç ve zenginlikler sunmuştur. Yahya gibi insanları vaftiz eden İsa yurduna dönerken Yahya'nın kitleler üzerindeki etkisi dolayısıyla bir ayaklanma çıkmasından endişe ediliyordu. Celile'ye gelen İsa "Evangelos'u yani Tanrı'nın müjdesini duyurdu: Zaman doldu, Tanrı'nın Egemenliği yaklaştı. Tövbe edin, Müjde'ye inanın!" (Eliade,2009:382). İlk zamanlar İsa müritleri ile toplanıp halka açık alanlarda ve sinagoglarda vaazlar verip sıradan halka ve yoksul kesime hitap ediyordu. İsa da, zaman içerisinde tekrar ettiği gibi, insanları iyileştirme, içlerindeki kötülüklerden ve kötü ruhlardan kurtarmak gibi mucizeleri gerçekleştirebiliyordu fakat bunun sonucunda büyücülükle suçlanan İsa'ya ölüm cezası verildi. Son yemeğinde öğrencileriyle olan İsa bedeninin temsili olan ekmeği paylaştırıp kanının temsili şarabı onlara içirdi. Böylelikle efkaristiya geleneği doğmuştur. Tanrı'nın oğlu olduğunu söylemesi, mucizeler gerçekleştirmesi, ayaklanma çıkarması, insanların onun yolundan gidip vaftiz olmaları yargılanmasına yol açan sebeplerdendir.

Yargılanmasının sonucunda “tipik bir Roma cezası olan çarmıha gerilerek idam edilmeye mahkum oldu” (Eliade,2009:385). Roma’ya karşı başlayan ayaklanmaların önüne geçilmesi amacıyla mor kıyafetler giydirilen İsa başına dikenlerden yapılmış bir taç giydirilerek çarmıha gerilmiştir. Tanrı’nın oğlu, babasının insanları affetmesi için onların günahlarının acısını çekmeye razı olmuştur. Tanrı insanlığın beden ve ruhlarını kurtarması için oğlunu Müjde ile insanlığa göndermiştir. Ölümünün ardından dirilen İsa’nın bedenine iki türlü bakılabilir: çarmıha gerilip işkencelerle parçalanan beden ve zaferle yeniden dirilen beden. Bakıldığında beden hem dinselğin, tecrübenin ve geleneklerinin kökeniyken hem de dinin elde etmek istediği şeydir. Dinde yasaklara uğrayan beden, bedeninin sergilenmesi, dürtüleri aşılanıp yasaklı tutulurken diğer yandan yüceltilmektedir. İsa’nın bedeni vücut bulmuş bir Tanrı’nın dinini simgelemektedir. “Hristiyanlık bir bedeninin, İsa’nın bedeninin yok oluşu üzerine” kurulmuştur (Corbin, 2007:19).

Masih’in bedeni üzerinden düşünüldüğünde Hristiyanlık yaratıcının vücut bulduğu tek dindir ve çektiği çile de hayatının özeti olarak kabul edilebilir. Haç, dikenli tel, mızrak ve çiviler uğradığı işkencenin en bilinen aletleridir. Bedene söz geçirmek, onu alt etmek, değersizleştirmek, oruç yoluyla açlıkla disipline etmek gibi çeşitli şiddet öğeleri dinde müjdelenen kurtarıcının yanında olabilmenin yolları arasında kabul görmektedir.

Dinde şiddet ve vahşet kavramalarına genel olarak bakıldığında tanrıların insanlara ve birbirlerine uyguladıkları şiddeti, afetlerle insanoğlunu sınanmasını ve hatta yeryüzünden silinmesini, çıplak bedeninin arzularına karşı koyamayan insanın cennetten sürülüp fani dünyaya atılmasını, kurban edilme ayinlerini ve ölümlü bir bedeninin çektiği acıların üzerine kurulan bir dini görmek mümkündür.

3. MONOTEİST DİNSEL TEMATİKLERDEKİ ŞİDDET VE VAHŞETİN SANATTA İŞLENİŞİ

Dünya tarihi boyunca inanışlar, dinler ve sanat insanların öncelikle ihtiyaçlarını karşılayan sonra zaman içerisinde iletişimi mümkün kılan, hem insanları hem de toplumları veya daha büyük ölçeklerde ülkeleri birbirinden ayırıştırıp onlara kültürel ve bireysel boyutlarda farklılıklar katan unsurlar arasında olmuştur. Yerel sanatların çevre sanatlarıyla etkileşime girmeleri, kültürlerin oluşup sanatın abidevi bir nitelik kazanmasına yol açarken tarihlerinde sanat eseri bulunmayan toplulukların kalıcı olamadığından söz etmek mümkündür. Yazının icadından önce keşfedilen sanat, iletişimin başlangıcı ile sembolere ve devamında da yazının geliştirilmesine yol açmıştır. Yazının icadından öncesinde ve sonrasında da uzun çağlar boyu okuma-yazma bilmeyen insanlara hikayeler, tek tanrılı dinler öncesinde kural ve yasalar, dini söylemler, sanat ve semboller yoluyla aktarılmıştır. Kültürler, kendi sanat eserleriyle somut biçimlerine kavuşurken, yaşanan dini, siyasal, ekonomik veya doğal tüm olaylar, gittikçe globalleşen dünyanın iletişim içinde olan tüm katman ve parçalarını etkileyerek farklı yaklaşımların, kavramların ve sanat çeşitlerinin doğmasına yol açmaktadır. Primitif sanatlardan günümüz sanatına kadar yapılmış binlerce yıllık yolculuk içinde bir çoğu farklı ve benzer yaklaşımı, tarzı, üslubu ve ideolojiyi barındırmaktadır. Bakıldığında ilk insanlar ve minimalist sanatçıların üretimleri arasında aslında çok fark olmasa da büyük bir sanat serüveni vardır; insanları ilkel sanattan en aza indirgenmiş, sadeleştirilmiş bir sanata taşıyan bilinç vardır. Dinsel tematiklerde şiddet ve vahşetin işlenişi öncelikle Klasik dönem devamında ise Hristiyanlık dini olarak iki ana başlık altında incelenecektir.

3.1 Klasik Dönem

Günümüze kadar ulaşan çizim ve eserlere bakıldığında insanların geride bıraktıkları üretimlerinden, içinde yaşadıkları dünyayı algılamak ve anlamlandırmak istedikleri görülmektedir. İnsanoğlu kendinden ve neye benzediğinden önce çevresini, çevresindeki yaşamı ve onun bu bütünlükle olan ilişkisini tasvir etmeye çalışmıştır. Anlamlandırma arayışındaki figürler baştaki yalınlıklarından gerçekçiliğe, öz ve güzellik arayışına doğru ilerlemiştir. Ağaçtan sonra hem günlük hayatta kullanılan kaplar için hem de devamında soylu eserlerde, heykellerde ve estetik mimaride vazgeçilmez bir unsur olan yaşam kaynağı toprak ilk sanatçı malzemeleri arasında da yerini almıştır.

Yunan sanatına baktığımızda, “ulaştığı üstünlüğün nedeni ve temeli, kısmen iklimin etkisi, kısmen yasalar, yönetim ve bu nedenle oluşan düşünme tarzıdır” (Winckelmann,2012:113). Kanunlarına bakıldığında, sanatın bu denli üstün tutulmasındaki başlıca sebeplerden birinin özgürlükçü anlayışın egemenliği olduğu görülmektedir. Özgürlüğün, felsefi arayıştaki saygınlığın, güzelliğe öykünmenin yanısıra mükemmele ulaşma arzusu da değerli kabul edilmiştir. Sadece mükemmele ulaşmayı azrulayıp başarılı olan sanatçıların değil zanaatsal anlamda da en iyi addedilenlerin isimleri de tanınmıştır. Bir mimar nasıl adını duyurmuşsa zanaatında başarılı bir taş ustasının da nam yaptığı görülmektedir¹. İdeal güzellik aranmış, mitik tanrıların sanatsal çalışmalarında büst ve bedenlerdeki güzellik, kuvvet ve ideallik sunulması amaçlanmıştır. Antikçağ sanatında, Yunan ve Roma'nın felsefik, özgürlükçü, ideal arayışındaki, bilimsel nitelikler barındıran sanatsal etkileri yüzyıllar sonra Rönesans döneminde yeniden canlandırılmıştır. Özellikle hızlı bir gelişim gösteren heykel sanatıyla birlikte çanak-çömlek ve amfora süslemeciliği de günümüze ulaşan eserlere örnek teşkil etmekteydiler. Eserlerde matematiksel hesaplamalar, uyum ve denge unsurlarıyla mantıksal yaklaşım değerli tutulmuştur.

¹ Örneğin, Samos Adası'nda bir su kemeri inşa eden mimarın adını ve sütun çalışmalarıyla ünlü taşçı ustası Architeles'in adının bilinmesi gibi (Winckelmann 2012:119).

Savaşlarla geçen bu dönemlerde de şiddet ve vahşetin sanatta işlenişi bu tarz eserlerde bulunabilmektedir.



Görsel 1: Peleus ve Atalanta'nın Güreşi, (550 BC), Staatliche Antikensammlungen, Almanya

http://en.wikipedia.org/wiki/Atalanta#mediaviewer/File:Atalanta_Peleus_Staatliche_Antikensammlungen_596.jpg

Görsel 1'de Kral Pelias'ın cenazesinde Peleus ve Argos Kralı Iasus'ın kızı Atalanta'nın güreştikleri amfora görülmektedir. Erkek evlat isteyen Argos Kralı kızını bir dağın tepesinde ölüme bıraktığı halde aylar tarafından emzirilip büyütüldüğü bazı efsanelere konu olan Atalanta vahşi doğada büyümüş, avcılık yetenekleriyle ünlenmiş ve bekaret yemini etmiştir. Güreşler, yarışmalar, ölümcül rekabet insan karakterini tanımlamada özellikle hikayelere sıkça konu olmuştur.



Görsel 2: Ancient Roman Statute, At Sırtındaki Amazon, M.S. 2. YY, Mermer, Naples Archaeological Museum, İtalya

<http://romegreeceart.tumblr.com/post/57129254791/ancientart-amazon-on-horseback-ancient-roman>

Amazon kültüründe ata binen savaşçıların temel önemine görsel bir örnek teşkil eden Görsel 2’de at sırtında savaşırken yaralanan bir savaşçı tasfir edilmiştir. Atın devinimi, savaşçının aldığı darbeye yana yatışı ve havaya kaldırdığı kalkanı dönemin ileri görüşlü tarzına bir örnektir.



Görsel 3: Alexandermosaic, M.Ö.100, Yer Mozaiği, (271x513cm), Naples Archaeological Museum, İtalya
http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Mosaic#mediaviewer/File:Alexandermosaic.jpg

Görsel 3’e bakıldığında aslında Roma yer mozaiği olan fakat Pompei şehrinde keşfedilen bu mozaikte Büyük İskender ile Pers Kralı 3. Darius’un savaşı betimlenmektedir. Destansı savaşları, zaferleri ve imparatorluğuyla dünya tarihinde yerini almış İskender’in anlatıldığı çok sayıda eser bulmak mümkündür.



Görsel 4: Laocoön ve Oğulları, From The Remains of Roman-Titus Palace, M.S. 1YY., Mermer, Vatican Palace, Vatikan

<http://www.bluffton.edu/~sullivanm/laocoon/laocoon.html>

Görsel 4'te ise Truvalı bir rahip olan Laocoon ve oğullarının Vatikan'da bulunan mermer heykeli görülmektedir. Düşmanların şehrine bıraktığı Truva Atı'nın bir kandırmaca olduğunu şehre anlatmaya çalışan rahip bu uyarısı karşılığında Truva'nın düşmesini isteyen tanrılar tarafından oğullarıyla birlikte boğdurulmuştur. Tanrılar'ın bir savaşta taraf tutup rahibi ve masum oğullarını yılanlarla boğdurdukları dönemin şiddet dolu hikayelerine bir başka örnek teşkil etmektedir.



Görsel 5: Theseus'un Başarıları, M.Ö. 440-430, Kil figür, Britihs Museum, İngiltere
http://ancienthistory.about.com/od/theseus/ss/102609TheseusAdventures_4.htm

İyonya'nın kahramanlarından olan Theseus Atina Kralıdır. Görsel 5'teki kil figürde ise kahramanın çeşitli savaş hikayeleri ve mücadeleleri anlatılmaktadır. Ortadaki figürde ise kabirente hapsedilmiş canavar Minotor'u öldürmesi betimlenmiştir.



Görsel 6:Pergamon Altar, M.Ö. 180-160, Staatliche Antikensammlungen, Almanya
<http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2014/aug/14/top-10-ancient-greek-artworks-jonathan-jones>

Görsel 6’da ise Pergamon Altar’ında şehrin tanrıçası Athena ve Nike’nin dev Alkyonues ile savaştığı sahne görülmektedir. Sağ alt kısımda ise topraktan çıkan Gaia’nın oğullarının canı için yalvardığı anlatılmıştır.



Görsel 7: Antik Yunan Güreşçileri, M.Ö. 3.Y.Y. Staatliche Antikensammlungen, Almanya
<http://free1000s.blogspot.com.tr/2008/07/man-marble-apankratiasts-copy-of-rofter.html>

Görsel 7’ye bakıldığında ise Antik Yunan’da en popüler sporlardan olan güreşin günümüze ulaşan görsel bir örneği verilmiştir. Rakibin sırtını yere değdirmeye çalışan savaşçılar için üstün konumda olmak asıl amaçtır. Bir spor olmanın yanında çeşitli güreş teknikleri farklı dövüş stillerinde de rakibi öldürmek için kullanılmaktaydı.

Çeşitli örneklerde de görüldüğü üzere antik Yunan ve Roma döneminde, askerliğin, güçlü savaşçı erkeklerin, özgürlüğün, mitolojinin önemi açıktır. Sanatta işlenen şiddet ve vahşet örneklerinden bazıları amforalardaki savaş sahnelerinden, zırhları ve savaş kıyafetleriyle at üzerinde savaşan figürlerden, mızraklı ve kalkanlı askerlerin savaştığı sahnelerden, Truva savaşındaki Apollon Tapınağı rahibinin ve oğullarının tanrılar tarafından cezalandırılıp öldürülmesinden, Athena’nın Alkyoneus ile dövüşünden, Theseus’un Minotor’u öldürmesinden ve eski bir spor geleneği olan güreşen erkeklerden oluşmaktadır. Klasik dönem sanatında şiddet ve vahşet mitolojik öykülerden, savaş alanlarından ve yetiştirilen güçlü, savaşçı erkeklerin hikayelerinden esinlenmiştir.

3.2 Hristiyan Dininde

Hristiyanlık dinine bakıldığında ise öncelikle vücuduna mızraklar saplanan, taşlanan, çarmıha el ve ayakları çivilenerek gerilen, kamçılanan, dikenli taç giydirilip aşağılanan İsa'nın yaşadığı acının sanatta işleniş örnekleri çeşitlidir. İsa ve çilesi Hristiyanlığın kabulünden itibaren bekli de her sanat akımı için popülerliğini korumuş bir konu olmuştur. İsa'nın ve şehit edilen azizlerin çalışmaları dinsel anlamda sanata yansıyan şiddet, vahşet ve işkence için geniş bir çalışma alanı teşkil etmiştir. Hristiyan dinindeki bu sanatsal yansımalar Rönesans Öncesi, Rönesans Dönemi ve Barok ve Caravaggio Çağdaşları olarak üç alt bölümde incelenecektir.

Çağlar boyu adaletin, yönetimin, eğitimin ve günlük hayatın temellerinde yer alan dine bakıldığında, 15. ve 17. yüzyıllar süresince gelişen Reform Hareketleri ile yeni bir mezhebin oluştuğu ve zamanla yerleşmiş olan yozlaşmanın son bulmasının gerçekleştiği görülmektedir. Katolik kilisesinin dünyevi işlerle, siyasetle fazlasıyla yakından ilgilenmesi ve gün geçtikçe zenginleşip yozlaşması devamında bir rahibin Almanya'da Endüljans denilen affedilme sertifikaları satması, cennete giden anahtarın para karşılığı verilmesi, Papalık için büyük bir gelir kaynağı oluştururken bir diğer yandan Reform Hareketleri'nin başlamasına sebep olan son vaka olmuştur. Protestan Reform Hareketleri'ni resmi olarak başlatan unsur ise Cermen kökenli bir teolog ve filozof olan Marthin Luther'in 31 Ekim 1517 tarihinde Wittenberg Kalesi kilisesinin kapısına Endüljans karşıtı fikirlerini içeren 95 maddelik bildirgeyi asması olmuştur. Marthin Luther ve Jean Calvin'in öncülüğünü yaptığı reform hareketlerinin sonuçlarına bakıldığında Avrupa'daki mezhep birliğinin bozulduğu, Protestanlık ve Kalvenizm gibi çeşitli mezheplerin doğduğu, Katolik Kilisesi'nin kendisini yeniden düzenlemek zorunda kaldığı, feodalite ve kilise etkilerinin azaldığı, laik bir eğitim sistemine geçiş yapıldığı, çeşitli kiliselerdeki mal ve topraklara el konulduğu, Engizisyon mahkemelerinin kurulduğu ve Avrupa'da Haçlı Seferi'nin iptali gibi, çeşitli siyasi etkilerin ortaya çıktığı, bilimde ve düşünce yapısında pozitivist

eğilimlerin başladığı gözlemlenmektedir. Bunlarla birlikte bu yeni çağ Avrupa'sında matbaacılığın yaygınlaşması, gemicilikte ve haritacılıkta ilerlemelerin başlaması ve barutun ateşli silahlarda kullanımı da yaşanan önemli teknolojik gelişimlerdenidir. Hümanizm ile geri kazanılan özgürlük ve bilim kaçınılmaz olarak sanata da etki etmiştir. Rönesans ile başlayan, sanata ve sanatçıya hümanizm felsefesiyle yaklaşan bu düşünüşte yukarıda da tartışıldığı üzere üç boyutluluk, perspektif, somutlaşan figürler, gerçekçi tarzlar, akılcı bir temele oturmuş sanat, zaman ve mekan anlayışının yansıtıldığı eserler, özne-nesne sorgulamaları, doğa incelemesi, matematiksel derinlik ve orantı hesapları, sanatçı özelliği ve sanatçı imzaları, estetik kaygılar ve sanat için sanat anlayışı giderek önem kazanan ve tanımlayıcı hal alan olgular haline gelmiştir.

3 Aralık 1563 yılında Trent meclisinin 25. ve son oturumu sırasında, resimlere saygı hükmü karara bağlanmıştır. Bu karara göre, Katolik ibadet için resimlerin kullanılması onaylanmış ve piskoposların kontrolüne bırakılmıştır. Bu kutsal tasvirler ilahiyatsal konuları açık ve kesin bir şekilde aktarma amacı gütmüş ve izleyiciyi duygularına hitap ederek kazanmayı amaçlamıştır. Tasvirin doğrulunun incinsel kaynaklar ve kilise doktrinleri ile uyuşması ilahiyatsal danışmanlar tarafından kesinleştirilmiş ve bu resimlerin yorumlanmasında kesinlikle otoriteye itaatkar bir tutum sergilenmesi konusunda bir zemin hazırlamışlardır. Katolik reform dönemindeki dini resimlerin tarihini daha geniş bir bakış açısı ile incelediğimizde, tek tip resimlere rastlamamız mümkün değildir. O zamanın koşulları bu resimleri sadece bireysel piskoposluk bölgeleri ya da bazı piskoposlar arasında ayırmakla kalmayıp, her bir bireyin dahil olduğu ve farklılık gösterdiği bir sisteme bağlamıştır. Sanatçı, onun destekçisi ve ilahiyatsal danışmanlarının etkisi, bu tasvirlerden sorumlu olan ve kiliseyi yöneten piskopos ve rahiplerden aşağı kalmamıştır.

3.2.1. Rönesans Öncesi

Hristiyan dininde Rönesans öncesi dönemde şiddet ve vahşetin sanatta işlenişini baktığımızda İsa ve çeşitli savaş sahneleri mozaiklerde, fresklerde, ahşap üzeri tempera tekniklerinde, Gotik ve Romanesk sanatta çeşitli tasvirler bulunmaktadır. Özellikle İsa, ellerindeki ve ayaklarındaki çiviler, yatan ölü bedeni, etrafında acı ve isyan içerisinde acı çeken müritleri ve annesi ile resmedilmiştir. Eserlerde ilerideki dönemlerde işlendiği gibi dramatik, detaycı, canlı, ifadelerin ve şiddetin etkileyici bir şekilde anlatımından ziyade düz çizgilerle temsili bir şiddet ve vahşet anlatımı hakimdir. Yoğun kan ve beden tahribatı örneklerine rastlamak pek mümkün değildir.

Dönemin sanatının izlenebileceği yegane kaynakları büyük taş yapıları kiliseler teşkil etmektedir. Kiliseye ve dine hizmet amacı güden sanat özellikle okuma yazma bilmeyen nüfusa dinin aşılması ve yayılması için kullanılmaktaydı. Sanatta

Rönesans ile çalışılmaya başlanacak perspektif olmadığı için genellikle çizimler ve anlatımlar derinlik noksanlığında ve çevresi altın varakla süslenmişlerdir. Bizans sanatında ise mozaik eserlerde sıkça kullanılırken ikonolar yeniden görülmeye başlanmıştır.



GÖRSEL 8: Francescuccio Ghissi, Ölü İsa ve Bebek İsa'ya Hayranlık, 1373 Sonrası, Tahta Üzerine Tempera ve Altın, (39x29 CM), Pinacoteca, Vatikan

http://www.wga.hu/html_m/g/ghissi/dead_chr.html

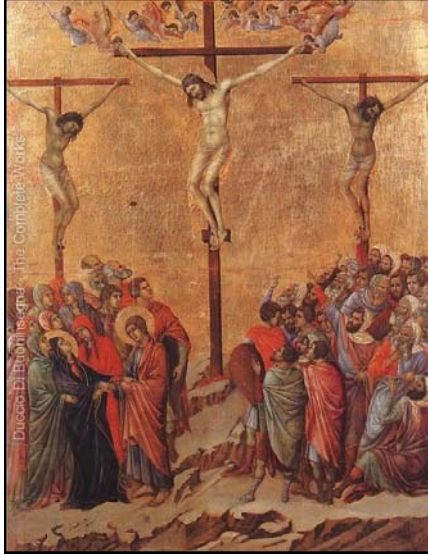
Görsel 8'deki panele bakıldığında iki kısım içerisinde ölü İsa ve enkarnasyonu anlatılmaktadır. İlk kısımda elleri göğsünde birleşmiş İsa ölmüştür; başı yana eğik, gözleri kapalı ve başında haresi vardır. Elleri aynı şekilde göğüslerinde kenetlenmiş melekler de ilahi dirilişi bekler gibi resmedilmiştir. İkinci kısımda ise vücudundan çıkan ışınlarla bebek İsa haresiyle yerde yatmaktadır. Ölümün solgunluğu ve bebeğin bedenine adeta batar gibi resmedilmiş ışınlar izleyiciye acıyı, yaşanan şiddet ve zulmu hatırlatmaktadır. Ghissi'nin eserine bakıldığında kutsallık ve zenginlik çağrışımı yapan yoğun sarı renk kullanımıyla birlikte perspektiften uzak, İsa dışında kıyafetlerle örtünmüş bedenlerin profilden çizildiği, meleklerin insanlarla birlikte resmedildiği, detaycılıktan, gerçekçilikten ve etkileyici bir dramatiklikten uzak, bedenlerin çektiği acının, işkencenin temsili kan kullanımıyla anlatıldığı sade bir çalışma görülmektedir. Bebek İsa'nın üzerine düşen veya vücudundan çıkan kutsal ışınlar adeta etine saplanmış onlarca bıçak gibi resmedilmiştir. İsa'nın maruz bırakıldığı şiddetli işkencenin ve vücudunda açılmış onlarca yaranın izlerine rastlamak pek mümkün değildir. Çarmıha ellerinden çakılan çivilerin temsili kanı dışında solgun İsa ölümünün şiddetini yansıtmamaktadır.



Görsel 9: No. 35 İsa'nın Yaşamından Sahneler: 19.Çarmıha Gerilme, 1304, Fresko, (200x185 CM), Scrovegni Chapel, İtalya <http://www.friendsofart.net/en/art/giotto-di-bondone/no.-35-scenes-from-the-life-of-christ:-19.-crucifixion>

Görsel 9'a bakıldığında 1304 tarihli bu eserde de yine bedenler ve insanlar genellikle profilden resmedilmiş, göklerin ve ruhaniliğin vurgusunu kuvvetlendiren mavi renk yoğun kullanılmış, düz çizgilerin ve yine perspektiften uzaklığın görüldüğü, meleklerin insanların üzerinde olduğu görülmektedir. İsa çarmıhta cansız bedeniyle

insanların üzerinde meleklerin altındadır fakat bu eserde de bedene yaşatılan vahşet ve işkence işlenmemiştir. Ellerinden ve ayaklarından tahtaya çivilendiği bilinen ve görülen İsa'nın üzerinde ne kan ne de yara vardır. Ailesinin üzüntüsü ve çaresizliği resme duyguları katan tek unsurdur.



Görsel 10: Duccio di Buoninsegna, Çarmıha Gerilme, 1308-11, Tahta üzerine tempera, (100x76 cm), Museo dell'Opera del Duomo, İtalya http://www.wga.hu/html_m/d/duccio/maesta/verso_3/verso20.html

1308 tarihli bir diğer örnek olan Görsel 10'a baktığımızda ise İsa ve diğer suçluların çarmıhtaki bedenleri görülmektedir. Canlı olarak yaşandığı andaki vahşet ve şiddet, acı çeken bedenlerin tahtaya el ve ayaklarından çivilenip işkence ile ölürken topluma sergilenişi hem bireyin kendisi için tahmin edilemez bir acıyken hem de yakınları ve onu izyelen ailesi için de dayanılmaz bir çaresizlik ve acı teşkil etmektedir. Oysa ki bu eserde de bedenler son derece dokunulmamışken acı çeken yakınlar da sakinlik içerisinde verilmiştir. Çarmıhtaki suçluların el ve ayaklarından biraz kan akmaktayken sadece İsa'nın başından yine melekler resmedilmiştir. Eser İsa ile adeta ortadan ayrılmıştır; sol yanda İsa'nın müritleri, ailesi ve sevenleri üzüntü içerisinde resmedilirken diğer tarafta alaycı ve İsa'ya karşı çıkan rahip ve askerler vardır. Figürler yine çoğunlukla düz çizgilerle ve profilden resmedilmiştir.



Görsel 11: Aziz Stephen'ın Taşlanması (batı duvarı sol kısım), 1278-79, Fresko, Lateran Palace, Roma
http://www.wga.hu/html_m/m/master/xunk_it/xunk_it1/

Görsel 11'de verilen bir diğer örnek ise 1278-79 tarihinde yapılmış freskodur. Aziz Stephen'ın taşlanışını anlatan esere bakıldığında yine düz çizgilerle hareket eden, koyu renklerin ön planda olduğu olduğu, perspektiften yoksun bir çizim görülmektedir. Dua eden aziz ifadelerinden duyguları okunmayan, hepsi birbirine benzeyen yüzler tarafından taşlanmaktadır. Taşlanarak öldürülmek de acı ve vahşet dolu bir idam şekliyle eserdeki anlatım gerçekte olana oldukça tezattır; olayın en can alıcı sahnesinde kana, ölüme, şiddete dair tek iz azizin kafasındaki kan damlasıdır. Sağ üst köşeden gelen ışık ve kutsallık azize kurtuluşu gösterirken aslında eserde anlatılan bir canın taşlanarak alınmasıdır.



Görsel 12: Masaccio, Kutsal Üçleme, 1425, Fresko, (667x317cm), Santa Maria Novella, İtalya
[http://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Trinity_\(Masaccio\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Trinity_(Masaccio))

Erken rönesans olarak düşünölebilecek dönemlere geçildiğinde ise hareket ve anlatıma verilen özenin biraz daha arttığını gözlemek mümkündür. Masaccio'nun Görsel 12'de verilen 1425 tarihli freskosuna bakıldığında çarımha gerilmiş İsa'nın bedeni yine temiz ve kurtarılmış gözükse de eserdeki ağır renkler, oturaklı ifadeler ve verilen derinlik hissi önceki versiyonlarına kıyasla izleyiciye daha yoğun duygular yaşatabilmektedir. Düz çizgiler yerini harekete verirken insanlar sadece profilden değil İsa dışında babası da izleyiciye karşıdan bakmaktadır. Hala vahşet dolu konular duvarları sakinlik ve şiddetten uzak doldursa da vücutta az da olsa temsilen gösterilen kana ilave resmin altında ölümü, bedenin çürüyerek yok olmasını hatırlatan mezar ve üzerinde resmedilmiş bir de iskelet vardır.

Şiddetin, vahşetin ve ölümün belki de en yoğun ve toplu olarak işlendiği savaş alanı örneği de bu dönemde Paolo Uccello tarafından perspektif arayışı içerisinde resmedilmiştir.



Görsel 13: Paolo Uccello, San Romano Savaşı, 1438-40, That panel üzerine tempera,(182 x 320cm), Galleria degli Uffizi, İtalya

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Battle_of_San_Romano#mediaviewer/File:Uccello_Battle_of_San_Romano_Uffizi.jpg

Savaş alanı içerisinde hayatı pahasına savaşanların karmaşası, yatay olarak yerde uzanan atlara tezat dikey resmedilmiş mızraklar, devinimler, manzaranın derinlik vermek isteyen algısı rönesan döneminin artık neredeyse başlayacağını habercisiyken savaş alanını gösteren Görsel 13 numaralı bu eserde şiddet ve vahşet karmaşasının içerisinde gerçekleştiği algısını yaratmanın ötesinde kan, yaralanmış ve

acı çeken beden gibi tasfirlerden uzaktır. Kan kırmızısı mızrakların haricinde ölümü çağrıştıran başka bir nesne açıkça görülmemektedir.



Görsel 14: Fra Angelico, Aziz Lawrence'ın Şehit Edilişi, 1447-49, Duvar Freski, Vatikan
<http://www.wikiart.org/en/fra-angelico/martyrdom-of-st-lawrence-1449>

1449 senesine bakıldığında ise sanatta işlenen vahşet ve cinayete erken rönesans döneminden bir başka örnek Fra Angelico'nun eserinde, Görsel 14'te görülmektedir. Aziz Lawrence'ın şehit edildiği bu sahnede yine insanların arasında gerçekleştirilen bir idam sahnesi resmedilmiştir. Bir avlu içerisinde çıplak yatan aziz vücuduna batırılan mızraklarla öldürülmektedir. Üzerine yatırıldığı metal şiltenin altından çıkan alevler ve vücuduna saplanan mızraklarla acı ve vahşet içerisinde idam edilmektedir. Yukarı kısımdan bu idam emrini verenler uygulanaşına bakarken başına toplananlar da izlemektedir. Eserin sol tarafındaki odanın içerisinde başında altın sarısı haresiyle resmedilmiş figür kutsallığı sembolize etmektedir. Rönesans'a yaklaştıkça eserlerde işlenen konuların anlatımındaki, derinliklerindeki ve detaylarındaki farklar kendilerini belli etmeye başlamıştır. Bu eserdeki cinayet diğer örneklere kıyasla daha detaylı ve acının, itirazın, vahşetin daha anlaşılabilir resmedildiği bir çalışma olmuştur.

3.2.2 Rönesans Dönemi

Başlangıcı İtalya olan Rönesans Yunan idealizmini, Roma felsefesini, antikitenin kültürel ideallerini yeniden canlandırmayı amaçlayıp hümanizmayı temeline yerleştirmiştir. Aydınlanma çağı olarak nitelendirilen Rönesans döneminde bilginin yeniden doğuşuyla antik döneme akılcılık göndermeleri, sanatın bilgi ve ilim ile modernleştirilmesi, perspektifin, mekan, oran ve derinlik algısının sanatta gerçekçi, matematiksel ve akılcı temellere oturtulması ve çalışılması, üç boyut fikri, güzelliğin aranmasının yanısıra anatominin önem kazanması ve incelenmesi, somutluk kazanan figürler, sanatçıların eserlerine imza atmaya başlamaları ve öznellikleriyle sanat ve sanatçı kavramlarının oluşması, hümanizm, mitolojinin sembolik uyarlamaları, koleksiyonerlik fikrinin tohumları, özne-nesne sorgulamaları, doğanın incelenişi, estetik kaygıların yaygınlaşması, özgürleşme, gerçekçiliğin önem kazanması sanatta büyük değişimler olarak tarihte yerini almıştır. Rönesans'ta insan bedeni, mitoloji ve Hristiyan dini popüler konulardandır. Bu dönemde şiddet ve vahşetin yine İsa üzerinden, mitolojik hikayelerden ve savaşlardan anlatıldığı görülmektedir.

Mitolojik örneklere bakıldığında Prometheus'un hikayesini anlatan sanatçılardan birisi Piero di Cosimo'dur.



Görsel 15: Piero di Cosimo, Prometheus Efsanesi, 1520, Panel üzeri yağlı boya (68x120cm), Alte Pinakothek, Almanya

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a9/Piero_di_Cosimo_038.jpg/1280px-Piero_di_Cosimo_038.jpg

Görsel 15’te beş panelden oluşan eserin dördüncü panelinde anlatılan cezalandırılma miti geniş bir arazi üzerinde, dünyanın ve yerleşimin o dönemdeki boşluk ve sakinliğini yansıtacak bir şekilde gösterilmiştir. Cezası gereği bir ağaca bağlanmış Prometheus her gün tepesinde resmedilmiş kartal tarafından ölümsüz ciğeri yenirken geceleri iyileşmektedir. Çektiği acı, maruz kaldığı vahşet ve yalnızlık eserin sağ köşesindedir. İnsanlığa ateşi çalıp veren Prometheus bir yandan aydınlığı, bilimi, yaşamı simgelerken diğer yandan da cezalandırılmış bir hırsızdır. Sanata hareketin, renk farklılıklarının, heykelin, doğanın, perspektif ve derinlik algısının, manzara çiziminin, bedenlerin anatomiye uygun ve duyguları yansıtır bir şekilde çizilmesinin girdiği bu örnekte de görülmektedir. Prometheus’un acı içinde arkaya doğru yatmış bedeni, çaresizlik içinde üzerinde işkencesinin kahramanı olan kartalın konduğu ağaca bağlanmıştır. Resmedilen anda görsel olarak verilmiş kan veya tahrip edilmiş bir beden gibi şiddet unsurları olmasa da infazın ne tarafından yapıldığı ve her an başlayabilecekmişçesine avının tepesinde olması heyecanı ve gerginliği yansıtmaktadır.



Görsel 16: Giulio Romano, Adoni’i Kovalayan Mars, 1526-28, Fresk, Sala di Psyche, Palazzo del Te, İtalya
<http://www.lib-art.com/artgallery/52303-mars-chasing-adonis-from-venus-s-pavilion-giulio-romano.html>

Görsel 16’da ise pastel renklerin ağırlıklı kullanıldığı eserde Adonis’i kovalayan Mars ve onu engellemeye çalışan Venüs resmedilmiştir. Antik dönemin heykelleri, melekleri ve giysileri anlatılırken savaşçı kıyafetleri içindeki Mars ve elindeki kılıcı, Adonis’in korku içinde ve çaresiz ifadesiyle kaçıışı yine olacakları izleyicinin hayalgücüne gerginlik ve korku dolu bir anda bırakılmıştır. Cinayet engellenmeye çalışılmaktayken neredeyse Mars’ın yapılı kolu büyüklüğündeki kılıç, kızgın ifadesiyle avını yakalamak üzere yaptığı hamle yaşanacak vahşeti rönesansın anatomiye verdiği önem çerçevesinde detaylı ve daha gerçekçi bir tarzda anlatılmaktadır.



Görsel 17: Antoino Pollaiuolo, Herkül ve Hydra, 1475, tahta üzerine tempera, (17x12cm), Galleria degli Uffizi, İtalya

<http://www.lib-art.com/artgallery/15306-hercules-and-the-hydra-antonio-del-pollaiuolo.html>

Mitolojinin popüler kahramanlarından Herkül de şiddet dolu eserlere konu olmuştur. Görsel 17’de görüldüğü üzere geniş bir araznin tepesinde doğanın, canavarın, kumaşın ve beden hareketlerinin uyum içerisinde bir görsellikle anlatıldığı hikayede Herkül savaştığı canavarı boynundan yakalamış ve öldürmek üzeredir. Rönesans ile birlikte önem kazanan beden yapısının gerçekçi aktarımı bu eserde de Herkül’ün

abidevi kas yapısı ve güçlü beden tasviri ile gösterilmektedir. Başında önceki avının kafası, elinde canavarı öldüreceği sopası ve kararlı yüzüyle Herkül ağzı dehşetle açılmış, bacağına sarılmış yaratığı öldürecektir Bu eserde de ölüm anının şiddet ve kan dolu görünümü izleyicinin hayalgücüne bırakılırken heyecan doruk noktasındadır. Yaratığın bacağına sarıldığı noktadaki az miktarda kan sahneneye akılcı bir gerçeklik katmıştır.



Görsel 18: Andrea Mantegna, Aziz Sebastian, 1480, Tuval üzeri yağlı boya, (255x140cm), le Musée du Louvre, Fransa

[http://en.wikipedia.org/wiki/St._Sebastian_\(Mantegna\)#mediaviewer/File:Andrea_Mantegna_088.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/St._Sebastian_(Mantegna)#mediaviewer/File:Andrea_Mantegna_088.jpg)

Görsel 18'de, Mantegna'nın eserinde şehir kalıntılarının önünde bir sütuna bağlanmış ve vücuduna oklar saplanmış St. Sebastian hüzünlü ve acı dolu ifadesiyle göklere bakmaktadır. Resme hakim olan sakinlik ve sisli karanlığa yakın donuk tonlu renkler bedenine uğratıldığı şiddeti adeta sessizce örtmektedir. Ayaklarından ve kollarından bir kurban gibi bağlanmış azizin vücudunu delip geçen oklar ve bıraktıkları minik kan damlaları yoğun bir işkence ve acının tek kanıtıdır. Vebanın

insanları topluca öldürdüğü dönemde aziz bu korkunç hastalığın koruyucusu olarak da anılmaktadır. Saplanan okların kıyım yapan vebanın bir simbolizasyonu olduğu düşünülürse eserdeki açık ve gizli anlamdaki her iki ölüm şekli de acı ve şiddet içermektedir.



Görsel 19:Albrecht Dürer, Mahşerin Dört Atlısı, 1498, Ağaç Baskı, (39,5x28 cm), British Museum, İngiltere
[http://en.wikipedia.org/wiki/Apocalypse_\(Dürer\)#mediaviewer/File:Durer_Revelation_Four_Riders.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Apocalypse_(Dürer)#mediaviewer/File:Durer_Revelation_Four_Riders.jpg)

Görsel 19’da ise sanatta vahşet ve şiddetin bir diğer örneği sayılabilecek Dürer’in Mahşerin Dört Atlısı eseridir. Yeni Ahit’in Vahiy Kitabı’nda geçen mahşeri 15 baskı resimde tasvir eden sanatçı dört savaş arabasının gelişi kehanetini anlatmaktadır. Ölümü getiren atlar cestlerin üzerinden, bulutların ve meleğin eşliğinde insanlığa

doğru koşmaktadırlar. Altlarında can verenlerin çaresiz ve korkunç ölümleri mızrak, terazi, kılıç ve ok taşıyan dört atının şiddetli ve güçlü gelişiyle başlamıştır. Sol alt köşede can veren bir adamın kafası canavarın ağzındayken diğer bedenler dehşet içerisinde ölmeye başlamıştır.

Hristiyanlık örneğine bakıldığında ise yine İsa ve bedeni üzerinden şiddet işleyişi örneği bulmak mümkündür.



Görsel 20: Lucas Cranach the Elder, Martin Luther'in Vaazı, 1547, yağlıboya, Stadtkirche Wittenberg, Almanya
<http://www.art-prints-on-demand.com/a/cranach-the-elder/the-preaching-martin-luth.html>

20 numaralı görsel bakıldığında reformcuların anlayışını yansıtan eserde Marthin Luther'in vaazı resmedilirken duvarlar sanki acı içerisinde can çekişenlerin izlerini barındırdığı görölmektedir. Kanlı duvarlar, çarmıha gerilmiş İsa, taş yapının soğukluğu yalnız bir ölümin, çivilenmiş el ve ayakların acı ve şiddetini göstermektedir. Başında tel örgü tacı, ellerindeki ve ayaklarındaki çivilerin berlirginliği, acı ve hayalkırıklığı ile yana düşmüş başı ve vücudundaki yaradan sızan kanıyla İsa vaazın ortasında aniden belirlen ilahi bir figür gibidir. Bedeninin maruz kaldığı acı ve şiddet sonrası üzüntü, yıkım ve üzerinden sızan kanıyla İsa yine kan izleriyle dolu duvarlar ve yer arasındaki çizgilere paralel bir şekilde resmedilmiştir.



Görsel 21: Luca Signorelli, Cehenneme Gonderilen Lanetliler, 1499, fresko, Duomo di Orvieto, İtalya
http://www2.gwu.edu/~art/Temporary_SL/32lfr/earlyren1st_12.html

Görsel 21’de şeytanların cehenneme götürdüğü kalabalık bir grup insana işkence yaptığı, boyunlarını ısırıldığı, ellerini ayaklarını bağladığı, boğazını sıktığı, sırtına aldığı ve canını yaktığı görülen eserde bedenler çaresizlik ve korku içerisinde resmedilmiştir. Günahları sonucu cezalandırılacakları yere götürülecekleri ilk andan itibaren maruz kaldıkları şiddet ve vahşet devamında çekecekleri acı anlamında oldukça ürkütücüdür. Kimisi yerde baygın yatan kimisi korkunç bir şeytanın sırtındaki acı çekenler izleyenlere adeta ibretlik bir vahşetin görsel sunumunu sağlamaktadır. Kanın veya bedenden ayrılmış parçaların olmadığı eserde vahşet vücut bütünlüğü korunmuş haldelerken başlamaktadır.

3.2.3 Barok ve Caravaggio Çağdaşları

Bu muazzam sanat serüveninde 17. yüzyıla gelindiğinde ise ortaya çıkan sanat akımı Barok olmuştur. Stephen Farthing’in genel editörlüğünü yaptığı Sanatın Öyküsü adlı kitaba göre “Barok biçimsiz demektir ve üslupla ilişkili akıcı, neredeyse sonsuz

formları ifade eder. Geç Rönesans'ı izleyen ve ardından Rokoko'nun geldiği döneme ait mimari, müzik ve sanat eserlerini belirtmek için bu terim kullanılır. Klasik dönem idealizminin yerini sakin bir güzelliğe bıraktığı 16. yüzyıl sonunda moda olan yapmacık üsluba tepki olarak görülen Barok, zellikle Katolik Kilisesi tarafından yaptırılan eserlerle ilişkilendirilir. Ağır bir sslemecilik, karmaşık ancak sistematik bir tasarım, renk, ışık ve gölgenin gösterişli bir şekilde kullanılmasıyla karakterize edilir” (2012:213).

Boyut Yayın Grubuna ait Sanat Atlası adlı esere göre “17. yüzyıla Barok slubu egemen oldu. Bu cesur, gösterişli stilin özellikleri hareketlilik, duygusal yoğunluk, ve ışığın çarpıcı kontrastlarıdır. Katolik Kilisesi'nin yeniden kazandığı iktidarını kutlamak amacıyla Roma'da başlayan akım, İspanya, Portekiz, Almanya ve Fransa'ya yayılmış ve özellikle Fransa'da başta XIV. Louis olmak üzere kralların ihtişamını ve gücünü temsil etmiştir” (2010:192).

Barok resimlerde sıklıkla işlenmiş temalara bakıldığında mitolojik öyküler, azizler ve yaşantıları, aile tarihleri, portreler ve çeşitli kahramanlık hikayelerine rastlanılmaktadır. İdeal ve güzel insana, orana ve geometriye önem veren akılcı tutumu ile Rönesanstan farklı olarak Barok tarzda duyguların ağırlık kazandığı, dramatik, teatral, duygusal, güçlü, etkileyici, yoğun, daha doğalcı, ışık ve gölgenin sembolik anlamlar taşıdığı, daha zgrlk, insanın iç dünyası ve içinde bulunduğu anın duygusallığının gerçekçilikle anlatıldığı, anatomik detaylara odaklanılan çok yönlü kompozisyonlar yer almaktadır. Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), Peter Paul Rubens (1577-1640), Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), Diego Velazquez (1599-1660) ve Rembrandt van Rijn (1606-1669) Barok resim sanatının nc ustaları kabul edilmektedir.

Rzepinska ve Malcharek'in makalesine göre dönemin resminde ışık ve gölge ilişkisi görsel yapının ve en önemli ifade şekillerinin ana problemiydi. 17. yüzyıl

resimlerinde ışığın görüldüğü şekil, yoğunluk ve karanlık taraflarının miktarıyla belirlendi. 15. yüzyıldan beri karanlık giderek daha çok yer kaplamaya başladı ve bir çok İtalyan ve İspanyol resminde kanvasın üçte ikisine ya da daha fazlasına yayılarak ışıktan daha geniş bir hakimiyet sergiledi (1986:98).

Büyük sayılara ulaşan 17. Yüzyıl sanatçı gruplarının resimlerinde geniş karanlık alanlar, ışık ve gölgenin güçlü kontrastları “pittura tenebrosa” denen belirli bir stilistik trendin ifade edilişi bulunmaktadır. Bu her şeyden evvel, yeni sanatsal deyim formulasyonunun en radikal olan Caravaggio’nun sanatına gönderme yapmıştır. Özellikle ışık ve gölge arasındaki şiddetli kontrastı betimleyen, bazı kısımların gizlilik içinde saklanması olan “soverchia oscurita”yı resme yıkıcı bir etkisi olduğunu düşündükleri için kınanmıştır. Saptama kategorileri ise Rönesans döneminde şekil alan geleneksel klasik estetiğin şablonlarından öteye geçmemiştir. Caravaggio gibi Rembrandt da çizimdeki kusurlarını karanlığa saklamakla suçlandı.

Sanatın ifadesel, psikolojik ve biçimsel değerlerine olan günümüz duyarlılığı açısından resimsel dilde olan değişiklikleri eski teorisyenlerden daha iyi anladığımız ifade edilebilir. En temel yenilik, ışığın kullanımıyla doğal olarak ilişki halinde olan, karanlığın ya da gecenin keşfi olarak tanımlanır. Işık, Barok tarz resimde özellikle önemli bir rol oynar; bazı yazarlar belirli bir zamanda temsil edilen sahnenin gerçekçi ve geçici işlevini vurgular (gece, gündüz, şafak, alacakaranlık). Buna karşın diğerleri ışığın dini yorumunu ortaya çıkarmayı hedeflerler ve bu yorumun en belirgin özelliği yapaylık izlenimi veren yoğun ışık kullanımınıdır. Yalnızca etkin karanlık kullanarak böyle bir ışık efekti elde etmek mümkündür. Böyle bir karanlık hem psikolojik hem sanatsal olarak etkin bir değerdir ve ışığın çeşitli olasılıklarını sergilemek, gizem, muğlaklık ve önemsiz gösterme öğelerini sunmak için vazgeçilmezdir. Karanlıkla kontrast ışığa dinamik bir nitelik verilir ve drama öğeleri getirilir. Bu kontrast sayesinde geleneksel İncil konuları yeni anlamlar ve yüce bir hal alır.

Dini resimlerin büyük çoğunluğunda sahnenin yer ve zamanı deşifre edilemez. Gündüz mü gece mi sahne içerde mi dışarıda mı emin değildir. Işık kaynağı sıklıkla görünmezdir; resmin dışında kalır. Böylece sadece biraz parlaklık görülebilir ve resmin içinde görüldüğünde, ışık Çocuktan, Kutsal Ruhtan ya da meleklerden çıkar ve böylelikle bunları temsil eden modelin gerçek ışıksal efektleri takip etmesine rağmen metafiziksel bir doğa açıkça oluşur. Ancak ışık gerçek bir ışık kaynağından gelse bile sembolik anlamlar da taşıyabilir. Yanan bir mum, cahilliği yok eden bir ışık anlamına gelebilir ama ayrıca içsel, ruhsal bir aydınlanma olarak da okunabilir. Ne var ki ışığın bu sembolik anlamları, sırf aşırı karanlıkta ışığın yoğunluk derecesine ve değişkenlerinin çeşitliliğine tekabül eden yoğunlukta görüldüğü için algılanır. Resimlerin bazı bölümlerinde karanlık, koyu karanlığın derinliğine erişir ama bu sanatsal olarak olumlu bir değer olarak anlaşılır, bazı eski eleştirmenler tarafından safça inanıldığı gibi kusurları örtme olarak değil.

Barok resimdeki karanlık aydınlık problemi aslında tamamen sanatsal değildir. Zamanın tüm entelektüel, dini, felsefi ve doğal bilimlerini araştırmalarına girmiştir. Bu aynı zamanda Avrupa tarihi kültüründe ışık ve karanlık fenomenasının bu kadar ses getirdiği ve daha önce sahip olup olmadığı bilinmeyen önemli bir yer kazandığı tek dönem oldu. 16. yüzyılın sonu kusursuz ve emsalsiz bir biçimde karanlığın teolojisinin formülasyonuna tanık olmuştur (Malcharek,1986).

İdeal güzelliğin yeniden aranmaya başlandığı, antik çağ eserlerine gönderme yapan Rönesans'ın ardından dolgun yapılı kadınlar, derileri buruşmuş yaşlı insanlar gerçekçi bir üslupla resme ve sanata aktarılmaya başlamıştır. Artık eserlerde, detaylarla ve ışığın dramatik kullanımıyla desteklenen umutsuzluk, korku, telaş, çaresizlik, dram ve öfke gibi duygular etkileyici bir tarzla izleyiciye sunulmaktadır.

Karşı reform hareketlerinin temsilcilerinden olan Michelangelo Merisi da Caravaggio, 17. yüzyılın başlarından 18. yüzyılın ortalarına kadar süregelen Barok sanat akımında etkisi büyük sanatçıların başında yer almıştır. Rönesans ardından gelen bu dönemde özellikle beden detayları, kas anatomisi ve ten rengi, açık kompozisyonlar, hareketlilik ve karmaşık, dramatik sahneler, resmedilen olay ve maddelerin gerçekçiliği, duyguların yoğunluğu ve teatral ifadeleri, karanlığın ışık gibi kullanımı, kullanılan boyanın güzelliği ve eserde resmedilen maddenin dokunusunu yansıtması gibi unsurlar ön plandadır. Rönesanstaki desen ve çizgi yerini ışık ve gölge kullanımına bırakmıştır. Doğa manzaraları, mitolojik ve dini konular bu dönemde de sıkça işlenmişlerdir.



Görsel 22: Francesco Albani, Adonis'in Ölüşü, 17.yy, Tuval üzeri yağlıboya, Musée des Beaux-Arts, Fransa
<http://eu.art.com/products/p15141694sai2938335/posters.htm?ui=869EC4B550514D23B23EE2B173949D6E>

Barok dönemi eserlerde vahşet ve cinayetin işleniş örneklerinden birisi olan Görsel 22'deki Yunan mitolojisi kahramanı Adonis'in ölüşüdür. Yunan mitolojisinde güzellik ve arzunun tanrısı olarak bilinen Adonis'i avlanma yetenekleri dolayısıyla kıskanan Artemis gönderdiği yabandomuzu ile öldürtmüştür. Vahşi, salyaları keskin

dışlerinden akan hayvanlar, telaş içerisindeki figürler doğanın tüm sakinliği içerisinde Adonis'in kan

kırmızısı pelerininin hareketleriyle uyumlu olacak bu cinayet işlenmek üzeredir. Havaya kaldığı mızrağının kendisini koruyamaya yetmeyeceğini anlayan Adonis vazgeçmiş bir ifade ile başını yana ağmıştır. Hayvanlar tarafından parçalanarak ölmeye önceki son anında kan kırmızısı pelerini içerisinde çaresizce donup kalmış gibidir.

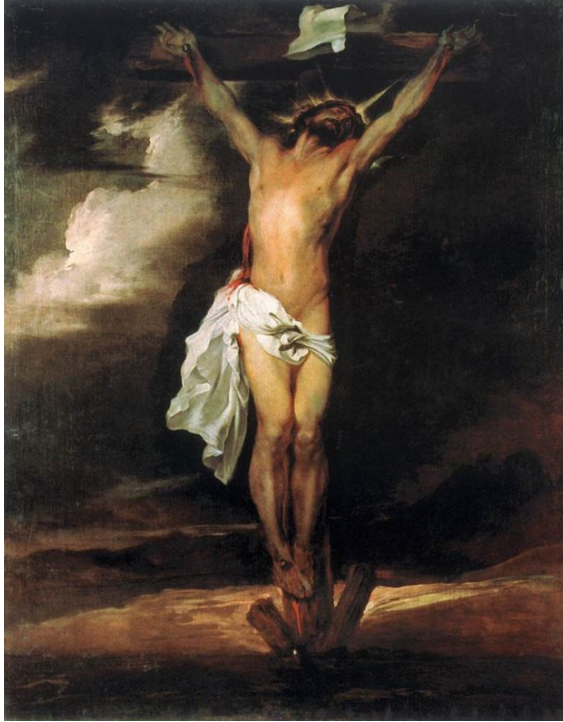


Görsel 23: Rubens, Oğullarını Yiyen Satürn, 1636-37, Tuval üzeri yağlı boya, (180x87cm), Museo Nacional del Prado, İspanya

http://en.wikipedia.org/wiki/Saturn_Devouring_His_Son#mediaviewer/File:Rubens_saturn.jpg

Görsel 23'e bakıldığında ise Yunan mitolojisindeki, kehanet korkusu ile çocuklarını yutan Kronos'un hikayesi Rubens'in eserine de konu olduğu görülmektedir. Karısı Rhea'ya dayanılmaz acı veren bu kehanetin sonucu izleyiciye beden detaylarının inceliği yoluyla da son derece etkileyici bir görsellikle sunulmaktadır. Dehşet ve öfke

dolu gözlerle çocuğunun etini kopartan Saturn yaşlı bedeni, uzun ve beyazlaşmış saç ve sakalı, güç aldığı bastonu ile bulutların üzerinde adeta işi bitene kadar saklanmak ister gibidir. Acı içinde babasının kollarından sarkan çocuk dehşetin ve cinayetin etkileyici bir kurbanı olmuştur.



Görsel 24: Anthony van Dyck, Çarmıha Gerilme, 1622, Tuval üzeri yağlıboya, San Zaccaria, İtalya
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anthony_van_Dyck_-_Crucifixion_-_WGA07434.jpg

Bir diğer Barok dönemi ressamı olan Anthony Van Dyck İsa'nın çarmıha gerilmesini görsel 24'teki örneğine bakıldığında daha önceki örneklerinden oldukça farklı işlediği söylenebilir. Sonsuz gökyüzünün ortasında haçta asılı kalmış gibi resmedilen İsa karanlığı ölmüş bedeninin aydınlığıyla yarmış gibidir. İnsanlığın acılarını taşıyan oğul yaralı vücuduyla babaya döner gibidir. Anatomik detayları, kumaşın kıvrımları ve parlaklığı dönemin etkilerini taşıırken kırmızı kan beyaz kumaş üzerine boşalmaktadır. Bedendeki tahribat tüm açıklığıyla verimemiş olsa da çiviler ve akan kan ile zamansız bir boşlukta asılı kalmış yalnızlık, işlenmiş cinayet ve işkencenin hem bedensel hem de duygusal yanlarını ortaya koymaktadır.

Monoteist dinsel tematiklerdeki şiddet ve vahşetin sanatta işlenişine Klasik Dönem, Hristiyanlık Dönemi, Rönesans Öncesi ve Rönesans Dönemiyle Barok Dönem boyunca bakıldığında mitolojinin popülaritesini yitirmeyen konulardan olduğu görülmektedir. Tanrıların insanlara işkenceleri, birbirleriyle olan şiddet dolu ilişkilerinin yanında Hristiyanlığa bakıldığında en büyük şiddet ve işkence örneği İsa'nın çilesidir. Bu dönemler boyunca farklı teknik, yaklaşım, öncelik ve özellikle cinayetin, vahşetin ve şiddetin, sanatta çeşitli işleniş ve görsel örneklerine rastlamak mümkündür.

4. CARAVAGGIO VE SANATI

Bu bölümde öncelikle sanatçının yaşantısı, kişilik özellikleri ve kendisine dair günümüze ulaşan yorum ve görüşler incelenmiştir. Sanatçının eserlerine yansıyan, gelişen tarzının kişiliğinden, hayat tarzından, deneyimlerinden nasıl etkilendiğini görebilmek adına öncelikle yaşamı ve sergilediği kişiliğine devamında ise tüm bunların etkisiyle oluşan, gelişen ve değişimler gösteren sanatsal üslubuna bakılmıştır.

4.1. YAŞAMI VE KİŞİLİĞİ

Çalkantılarla dolu ve sıradışı yaşantısı şiddet ve kavga düşkünü kişiliğiyle tanınmış ressam Michelangelo Merisi da Caravaggio 1571 – 1610 tarihleri arasında yaşamıştır. Boyut Yayın Grubu'nun Sanat Atlası eserinde Caravaggio'nun hayatı kısaca şu şekilde anlatılmaktadır: “Kısa süren hayatı sıkıntılarla dolu olduğu halde, Caravaggio'nun İtalyan ve (doğal olarak Avrupa) sanatı üzerindeki etkisi çok güçlü oldu ” (2010, 198). Popülaritesini yavaş yavaş kaybetmeye başlayan maniyerizm akımından koparak resim sanatına yeni bir sağlamlık ve ağırlık getirmiştir. Mesleğinin ilk zamanlarında hedonist konulara ilgi duyan ressam olgunluk dönemine geldiğinde ise kasvetli dinsel konulara yoğunlaşmıştır. Bilindik hikayeleri kendince bir kere daha, karakterlerini idealleştirilmiş görünümünden uzak, Roma sokaklarındaki gerçek insanlar gibi hayal edip onlara can vermiştir. Kimi çağdaşları dinselliği böylesine dünyevileştirmenin saygısızlık olduğu kanısındaiken çoğu sanatçı ise onun gerçekçi detaylarına, gölge ve ışık kontrastına öykünmüş olsalar da

duygusal anlamdaki derinlik veya yoğunluğa ve görkemine ulaşamadılar. Caravaggio sert mizacı ile kötü bir şöhrete sahip olurken aynı zamanda dehası ile de ünlenmiştir. 1606'da yaptığı bir düelloda rakibini öldürmesi Roma'dan kaçmasına sebep olmuştur. Hayatının geri kalan dört yılında kanundan kaçarken önemli ve büyük siparişler almaya ve özellikle gittiği yerlerdeki yerel ressamlar üzerinde etki bırakmaya devam etmiştir.

Caravaggio'nun biyografi yazarı Giovanni Baglione Caravaggio'nun karakterini gururlu, alaycı aynı zamanda geçimsiz ve savaşçı olarak tanımlamaktadır (Varriano, 2005:11). Caravaggio'nun tüm yaşantısına hakim olan bir öfke, saldırganlık, kavgaya meyil hali eserlerinde de yoğun duygusal dışa vurum ve tutku ile beden bulmuştur. Eski ustaların heykel ve resimlerini kopyalamak ile sanat serüvenine başlayan Caravaggio zaman içerisinde kendine has tarzını geliştirmiştir. Güzelliği, umudu, acıyı, öfkeyi, telaşı, korkuyu, çaresizliği, zaman zaman ölüm anını, çırpınışı, umutsuzluğu, tanrısal figür ve mitolojik hikayeleri gündelik yaşamdaki insanları kullanarak duyguların verdiği gerçeklikle ve karanlığı ışık olarak kullanımıyla insanların yaşadıkları, ait oldukları dünyadaki savaşlarını ve deneyimlerini oldukça insani bir tarzda eserlerinde yansıtmıştır. Etten ve kemikten bir insanı ilahileştirmektense özellikle işlediği mitolojik ve dini öykülerdeki kahramanlarını, ilahi güçleri, çaresiz, hasta, zayıf veya yenilmiş birer insan gibi tasfir etmeyi; ilhamı mucizevi göklerden değil içinde yaşadığı gerçek dünyadan almayı tercih etmiştir. Eserleri incelendikçe eskiz veya taslak yapmadan sokaklardan topladığı modellerini inceleyip direk tuval üzerinde çalışmaya ve boyamaya başladığı anlaşılmaktadır. Kurallara uymayan, kendi doğrularında, duygularının zaman zaman mantığının önüne geçtiği anlaşılan Caravaggio yoksul, çaresiz ve acı çeken insanların acılarını paylaşabiliyordu.

Andrew Graham Dixon'ın makalesine göre Caravaggio'nun hayatı, yaptığı resimler gibi büsbütün dramatik ve şiddet doluydu. Caravaggio'nun biyograficisi İngiliz sanat eleştirmeni Dixon'a göre, sanatçının dinsel konuları ele alış şekli hala bize hitap etmektedir. Roma'nın, Hristiyanlığın en önde gelen hac merkezi olduğunun farkında olan Caravaggio, resimlerini oldukça takdir edilecekleri hac rotası üzerindeki kiliselere koymayı severdi. Gündüzleri meyve ve çiçekler, melekler ve azizler resmederken geceleri ise Roma mahkeme kayıtlarında bahsedilen kavgalarda bulunmuş, eli kılıç tutan, sert biriydi. (2012: 35).

Chorpenning'in makalesine bakıldığında kariyeri boyunca Caravaggio'nun sadece böylesine inatçı ve gelenek dışı bir kişilikten beklenebilecek çeşitli sürtüşmelere yol açtığından bahsedilmektedir. Caravaggio ve onun yolunu takip edenlere, çizim ve resimlerinde mümkün olduğunca çok direkt olarak doğadan yararlandıkları için naturalist denmiştir. Caravaggio'nun geleneksel atölye eğitimini az çok görmezden gelmesi, bu eğitime katılanlar tarafından özellikle işin inceliklerini öğrenmediğini gösterecek noktaları resimlerinde bulmanın kolaylığı dolayısıyla hemen fark edilebilmiştir. Eğer resimlerine doğrudan bir estetik kaygısı gütmeyen ancak bundan önce gelmesi gereken sanatçı kimliğinin anlayışlarını açık eden bir şekilde bakılırsa, gözde canlandırılabilir bir zemin planı olmadığından bireysel formların detaylıca birbirlerine geçmeme eğiliminde oldukları görülür. Chorpenning'e göre eğer onları ararsanız, Caravaggio'nun teknik mahcubiyetleri yeterince ortadadır. Caravaggio'nun sanatı profesyonel iş arkadaşlarının bazıları tarafından teknik zayıflık ve hatta beceriksizlik olarak adlandırılmıştır. Ancak bunların Caravaggio'nun kompozisyonlarını kanvas üzerinde şekillendirdiği -nispeten aykırı sayılabilecek uygulamasıyla – diğer bir deyişle kompozisyonun soyutluğunu, doğrudan yaklaşımının izin verdiği doğayla iç içelik gerçeğine tabi kılarak- kısmen bağdaştırılabileceği vurgulanmalıdır. Caravaggio'nun, kendisini çağının temel mecburiyetlerine cevap verme durumunda bulması, eserlerinin neredeyse en başından beri neden ilgi uyandırmış olması gerektiğini ve yankılarının neden böylesine etkileyici ve büyük ölçüde duyulduğunu açıklamaya yarayabilir.

Caravaggio, yaratılışı gereği kendisine bir şey öğretilmesini hoş karşılamayan, epey söz dinlemez bir karakterdi. Ona göre gerçek, kendisine söylenen değil, kendisinin tecrübe yoluyla öğrendiği idi. Atölyelerde ağızdan ağıza dolaşan hazır yapılmış aletleri kullanmaya gönülsüz olan Caravaggio, kendisine Venedik göreneklerine yabancı olmayan ama Roma'da yenilik denilebilecek bir uygulama olan doğrudan doğal bir modelden yağlı boya çalışarak ilk ilkelerini oluşturduğu tarzı baz aldı. Gayet mantıklı olarak giderleri az ve modeli her zaman hazır olan natürmortla başlayıp devamında buna yarım boy portreler ekledi ve en sonunda Caravaggio, figür kompozisyonlarına doğru çiçek açtı ama işi ancak yaşamsal köklerini inatla kendi kendine öğrenmeyi seçmiş bir natürmort ressamından aldığı akılda tutulursa tam olarak anlaşılabilir. Değişken eğilimlerinin utangaçlığını asla yenememesi aşırı derecede karakteristiktir. Caravaggio'nun gerekli olan her bakımdan kendi kendini eğitmiş olduğu gerçeği tabi ki tüm çoşkulu iddialarına rağmen temel öğretilere karşı durarak başkalarının sanatını tamamen görmezden geldiği anlamına gelmez; aslında çalışmaları ilerledikçe, ilgi duyduğu ressamların başarılarını iyi saklayan bir hafıza ve duyarlı bir göz edindiği daha da belli olmaktadır. Fakat Yüksek Rönesans algısında resimli temsilin işleyen mekaniği dediğimiz şey, Caravaggio için hiçbir zaman açık bir kitap olmamıştır (1987: 154).

Tehlikeli ve sefalet dolu sokaklarda kavgalara karışan, saldırgan Caravaggio'nun yaşam tarzı karanlık, duygu dolu resimlerine de kaçınılmaz bir şekilde yansımaktaydı. İlahi konulu eserlerinde bile ölümsüzlük yerini gerçekçi bir ölüm anına, korkuya, dehşete ve çaresizliğe bırakmaktadır.

Caravaggio'nun çizim yapmayı öğrendiğine dair bir kanıt olmamakla beraber çoğunlukla kendi kendini eğittiğinin sanıldığı tartışılmaktadır. Eskizler içermeyen tekniğiyle birlikte kafa pozisyonlarını resimde kesikler yaparak işaretlediği anlaşılmaktadır. Yukarıdaki bir kaynaktan aydınlatma kullanarak kanvas üzerine ıslak boya üzerine ıslak boya yapmaya eğilim göstermiştir. Resimlerinde ana hatlar

üzerine odaklanırken arka plan siyahtır. Model olarak fahişeleri ve proletaryanları kullanmıştır. Makalede resimlerinin rahatsız edici derecede gerçek ve epey tüyler ürpertici olduğu belirtilmektedir. Kimi zaman kendini arka planda bir figüran olarak kullanmıştır. Hayatı kötüye gittikçe tarzı da daha katı ve kasvetli hale gelmiş ve biyograficileri bu resimlerden onun ruh haliyle ilgili birçok çıkarım yapmıştır (Longhi, 1953: 218).

O dönemde Roma’da asalet ve erdem olguları önemli sayılırdı ve kişinin onurunu koruması, itibarını kaybetmekten kaçınması ya da bunun için hakkını araması gerekliydi. Caravaggio bu dünyaya gururlu, çabuk alınan, kızgın, fevri bir kişilikle geldi ve kendi kendini sabote etmekte ustaydı. 1604 yılı itibariyle Caravaggio, güvenilmezliği ve dengesiz tavırları ile ün salmaya başlamıştı. 1606 yılının 28 Mayıs’ında Caravaggio Roma’daki bir tenis kortunda Ranuccio Tomassoni’yi öldürmüştür. Kavganın neden çıktığına dair çeşitli teoriler bulunmaktadır ancak Graham-Dixon bunun, muhtemelen Tomassoni’nin elinde olan bir fahişe ya da Tomassoni’nin karısıyla ilgili -o dönemde İtalya’da kanundışı olmasına rağmen- bir düello olduğunu ileri sürmektedir. Caravaggio daha sonra başına öldürülmek üzere ödül konan anlamındaki ‘bando capitale’ olarak adlandırılmıştır. Caravaggio’nun zihinsel bir rahatsızlığı olduğuyla ilgili hiçbir kanıt bulunmamaktadır. Graham-Dixon, Caravaggio’nun aşırı bir içki alışkanlığı ya da illegal uyuşturucu kullandığı üzerine bir yorumda bulunmamıştır. Ne var ki, içinde bulunduğu şiddet olayları genelde dönemin tavernalarında ya da bunların civarında meydana gelmiştir. Dahası, boyalardaki maddelerin neden olduğu kurşun zehirlenmesi, iyi bilinen bir şikayetti ve bundan muzdarip kişiler semptomları hafifletmek için fazlaca içerlerdi. Bu sebeple Caravaggio’nun da aşırı derecede içmiş olabileceği bir ihtimaldir.

1600’lü yılların başında ilk cinayetini işleyen Caravaggio’nun hayatı bu olaydan sonra eskisi gibi olmamıştır Bir düello sonucu rakibini öldüren sanatçının yaşadığı duygular eserlerindeki tarzında, seçtiği konularda ve işleyişinde kendini ele vermiştir.

Biyografi yazarları Caravaggio'nun sanatının ve yaşamının kaynağını şiddet ve ölüm olarak görmüşlerdir. Kimisine göre Caravaggio bir katildir ve resimleri gücünü çoğu zaman bıçaklanmış ve dövülmüş kişiler ile kesik kafalar ve idamlardan alır. Başlangıç ve bitişler, anlatımın her iki tarafı, kötülük ve intikam ile doludur. Çoğu sanatçı göze çarpmadan yaşlılık ve anlaşılamayan nedenlerden dolayı ölmüştür. Bazıları da kendilerini ciddi biçimde ölümlerine hazırlamış (Michelangelo ve Bernini) ya da aşırı dindarlıklarından dolayı ölmüşlerdir (Bandinelli gibi). Bazıları ise ölene kadar çalışmışlardır. Ayrıca konunun yol açtığı ölümlerde vardır; tıpkı Leonardo'nun 1. Francis'in kollarında ölümü gibi. Ancak pek az sanatçı, hayatın ölümü taklit ettiği ve ölümlerinin resimleriyle bir bütün olduğu sanatsal bir ölüme ulaşabilmiştir. Spinello Aretino saldırıya uğradıktan sonra öylesine vahşi ve korkutucu bir şeytan resmi çizmiştir ki bu şeytan resimden kaçmışçasına gece uykusunda adeta bir kabus gibi Spinello'ya görünmüştür. Uyandığında korkudan yer değiştirmiş gözleri bir kaç gün sonra kendisinin korkudan ölmesine yol açarak bir nevi kendi yarattığı sanatsal obje ile kendi mezarını kazmıştır. Diğer sanatçılar ya bir kadının kollarında ya da bir şeyi yakından takip ederek ölmüşlerdir. Giorgione, Raphael ve Domenico Puligo gibi sanatçıların stilleri zarafet, yumuşaklık ve hassaslık gibi feminen özellikler ile ilişkilendirilmiştir. Pontormo "dropsi" dediğimiz bedenini şeklini bozan, büyük bir göğüs ve ufak bacak ve kollar gibi biçimsiz hale getiren bir hastalıktan dolayı ölmüştür. Bir başka deyişle ölüm sanatçının sanatı hakkındaki nihai gerçeği ortaya çıkaran bir olaydır. Lucretius der ki " Bir insana ya bir belanın ortasında ya da ölümlerle göz göze gelmişken bakacaksın ve ancak bu zor durumlarda bir insanın ne olduğunu görebilirsin; maske düşmüş gerçekle baş başa kalınmıştır." Ölüm sanatçının tekniğine bir ayna görevi görür, tabii Caravaggio'nun durumunda bu tamamiyle farklıdır. Caravaggio'nun ölümünü diğer ölümlerden ayıran ölümüyle ilgili hikayelerin fazlalığı ve çeşitliliğiyle doğru orantılıdır. Caravaggio'nun ölümü hakkında bilgi veren her 17. yüzyıl şiiri ve biyografisi, onun ölümünü farklı bir şekilde yorumlar. Bu yorumlamalar anlatılmak istenen şeyi kanıtlamak adına garip ve çılgın bir şekilde bile olabilir. Baglione bitirirken Caravaggio'nun ölümü hakkında bu iki yorumu yapmıştır: "yaşamı gibi zavallı bir biçimde öldü", "resimleri kadar kötü şekilde öldü".

Caravaggio'nun ölümü iki ayrı kategoriye ayrılabilir. Gerçeği anlatma gibi bir gayesi olmayan mitolojik hikaye ve şiirler veya tarihsel kesinlikle konuşan ve inanan ya da inanmak isteyen kişilerin yazdığı biyografiler. İlk kategori hakkında konuşmak gerekirse, bu kategori tamamiyle kurmaca ve sanatın yorumlanması olarak görülebilir. Caravaggio'nun ölümü ile aynı zamanda yaşamış bir yazar olan Giambattista Marino, doğa ve ölümün Caravaggio'ya bir komplo hazırladığını iddia etmiş ve buna kanıt olarak, doğanın Caravaggio'nun her fırça darbesinde bastırılmaktan korktuğunu ve ölümün ise Caravaggio'nun fırçasının yaşam saçmasını kanıt olarak göstermiştir. Başka bir deyişle, Caravaggio bir naturalist olarak sanatsal başarısı yüzünden ölmüştür. Caravaggio'nun arkadaşı ve mezar kitabesinin yazarı Marzio Milesi, Caravaggio hakkında bir sone yazarak onu Icarus'a benzetip, tıpkı onun gibi güneşe yakın uçtuğunu ve sonunda düştüğünü söylemiştir. Bu benzetmeyi yaparken Milesi, Icarus'un kibiri ile Caravaggio'nun kibirini benzetmiş olabilir ancak amacı Caravaggio'yu büyük bir dahi olarak yüceltmektir ve uçuşundan da kastı sanatsal yetenek ve hayal gücüne doğru bir uçuştur. Bu kadar yüksekten uçmasaydı, ölmemiş olabilir. Burada da yine aynı ders karşımıza çıkıyor; sanatsal başarı ölümü getirmektedir. Caravaggio doğaya savaş açmış ve bunun sonunda doğa tarafından öldürülmüştü. 1675 yılında yayımlanan ancak 1629 ile 1635 yılları arasındaki hikayeleri de içinde barındıran Joachim von Sandrart'ın hikayesi Caravaggio'nun ölümünü jenerasyondan jenerasyona geçiş töreni ve sanatsal ilerleme olarak görüyordur. Bir gün Caravaggio eski bir hesabı kapatmak adına eski işverenine bir düello teklif eder. Cavaliere Giuseppe Cesare d'Arpino bu düelloyu asilzade birinin kendinden düşük bir konumda olan biri ile dövüşmesinin onur kırıcı olacağını söyleyip reddederek, Caravaggio'yu herhangi bir kılıçtan çok daha derin bir biçimde yaralamıştır. Bunun üzerine herşeyi satıp şövalye olmak amacı ile Maltaya yerleşen Caravaggio, şövalye olduktan hemen sonra d'Arpino ile olan bu eski hesabı kapatmak adına Roma'ya dönmüştür. Ancak bu acele ona d'Arpino'nun yanına yüksek ateş ile hasta bir şekilde dönmesine yol açıp ölümüyle sonuçlanmıştır. Sandrart'ın Caravaggio'nun ölümüne bakış açısı sadece Fransa'da kabul görmüştür. Roger de Piles, Caravaggio'yu Ranuccio Tomassoni'nin Cavaliere d'Arpino'nun yerine geçerek öldürdüğünü söylemiştir. 1882 yılında Felix Pyat bu senaryoyu değişik bir şekilde yorumlayarak Caravaggio'yu ilk defa romantik bir kahramana

çevirmiştir. Sandrart'ın hikayesi yoruma oldukça açıktır ve biyografiden çok bir ahlaki öyküye benzemektedir çünkü ahlaki durumu ve gerçekçiliği karıştırmak için çok fazla zemin bulunmamaktadır. Mecazi içerik yüzeye oldukça yakın olup sanat eleştirisine uygulanmak istendiği oldukça açık ve kafa karıştırıcıdır. Daha çok sanatçının yaşamından ziyade sanatın yaşamıyla ilgilidir. Sandrart Caravaggio'nun hatalarının ölümüne yol açtığını göstererek Mannerism'den Barok Naturalizmi'ne bir kapı açmıştır.

Caravaggio'nun kendisiyle ilgili grafiksel, otobiyografiksel notları yeni değildir; önceki sanatçılar kendilerini örneğin kalabalıktaki bir gözlemci olarak sahneye sokarlardı. Michelangelo'nun son heykellerinden birinde, mezar taşı için ikinci bir Pieta'da, yüzünü, düşmüş oğlu desteklerken hem İsa hem de Meryem'in üzerinde durmuş antik Nicodemus'unkinin üzerine koydu. Ama Caravaggio bizi ve kendisini sahnenin yoğunluğuna çok daha fazla sokar. Perseus'un varlığı olmadan yalnızca Medusa'nın oynayan yılanlarla dolu ayrılmış başını görürüz (Bknz: Görsel 58). Ancak bize bakan, öfkeden çok korku ifade eden görüntüde gözler ve açık ağız Caravaggio'nundur (Szajnberg,2013: 61).

Andrew Butterfield'in eleştirisinin tonu Caravaggio'nun 1610 yılındaki ölmüne göre ayarlanmıştır. Bu elestride Caravaggio cahil, anti-klasik ve ayrıca doğaya çok fazla düşkün olmak ile suçlanmıştır. 1672 yılında İtalyan teorisyen Giovanni Pietro Bellori Caravaggio'nun dahiliğini övmüş ancak şunu da eklemiştir ki Caravaggio sanatın onurunu ayaklar altına almıştır; kafasına göre hareket etmiş, istediği herşeyi yapmıştır. Ayrıca, bunların sonunda güzel şeyleri aşağılamış ve eskinin güzelliğini yok etmiştir. Ancak 20. yüzyılın başından sonra Caravaggio'nun duruşu önemli derecede düzelebilmiştir. Modernizmin, gelenekselliğe ve yeteneğe olan bakış açısını değiştirmesiyle anti akademik görüş ressamı anlamakta yeni bir model oluşturmuştur. Roger Fry ise bu gelişimin öncülerinden biri kabul edilmektedir. 1905 yılındaki yazısında, Caravaggio'yu ilk modern sanatçı, evrimle değil devrimle hareket eden, kendi davranışlarını otoritesini ve geleneklerini oluşturan ve bunları tutkusu ile birleştiren bir sanatçı olarak ilan etmiştir. Bundan önce Raphael karşıtı

olmak ile suçlanan Caravaggio şimdi ilk Manet olarak övülmüştür. Dahası, onun resimlerinde bulunan gerçekçi ve etkileyici karakterler, Caravaggio'nun sanatının sadece realizm ile değil ayrıca modern sanat araçları olan fotoğrafçılık ve sinema ile karşılaştırmasını sağlamıştır. Eldeki tüm veriler, Caravaggio'nun çılgın, kötü ve tehlikeli bir kişilik olduğunu ortaya koymaktadır. Kendisi, fahişeler ile ilişkilendirilmiş ve resimlerinde erkek güzelliklerini de çizmiştir. Kolaylıkla kızan, ve onur kavramına takıntılı olup bir çok kez vahşi kavgalara karışan bir profil çizmiştir. En az bir adamı öldürmüş ve sayısız kişiyi yaralamıştır. Defalarca ölümün eşğine gelmiş ve 38 yaşında yüksek ateşten ölmesinden hemen önce feci şekilde dövülmüştür.

Kendini beğenmiş ve şiddete eğilimli olan Caravaggio ne reddedilmeyi ne de başarıyı elinde tutamamıştır. Sanatçı olarak başarısı ve şöhreti arttıkça, yaşamı daha dengesiz ve düzensiz bir hal almıştır. Caravaggio'nun adına Roma Polis Kayıtları'nda bolca rastlamak mümkün olup, 1604 yılına geldiğimizde kendisi neredeyse kanunla her daim başı dertte olan birine dönüşmüştür. Sadece 1604 yılında 3 defa hapse girmiştir. Rönesans ve Barok dönemindeki çoğu sanatçı sınırlı ve şiddete meğillidir. Örneğin Bernini, metresini dövdürtmek için bir serseri ile anlaşmış ve kendi kardeşini öldürmeye çalışmıştır. Ancak, kendisiyle aynı zamanda yaşayanların gözünde bile Caravaggio'nun davranışları oldukça aşırı ve uç noktadadır.

O dönemlerde varlıklı kardinallerin dışında Roma askerler, serseriler, çingeneler, dilenciler ve fahişelerle kaynayan oldukça zorlu bir şehirdir. Sanatçılar gibi bir çok asker ve fahişe de kardinalleri için çalışmıştır. Dolayısı ile sanatçılar çoğu zaman zorlu bir kalabalıkla muhattap olmuşlardır. Caravaggio'nun St. Catherine of Alexandria ve bir kaç resminde daha poz veren Fillide Melandroni hakkında çıkan bir belge ile Caravaggio'nun resimlerinde görülen serseri ve fahişelerin ressamın bizzat tanıdığı kişiler olduğu iyice net bir hale gelmiştir.

1605 yılına gelindiğinde Caravaggio'nun davranışlarında artan düzensizlik ve karmaşa çok daha belirgin bir hal almıştır. Caravaggio yıkık çocuk eşyaları olan eski bir evi kiralamış ancak zaman geçtikçe bunu bile karşılayamayarak evsiz kalıp, bir arkadaşına muhtaç olmuştur. Finansal problemlerine rağmen, Caravaggio 6000 Scudi'lik bir servet değerinde olan işi reddetmiştir. Dahası, kendisi savunmasız bir adamı öldürmeye teşebbüsten haziran ayında tutuklanıp ekim ayında da bir kavgada ağır bir şekilde yaralanmıştır. Bunlara rağmen sanat destekçileri tarafından hala peşinden koşulan ve şairler tarafından sayılan Caravaggio, o yılın sonbaharında kariyerinin en önemli ve prestijli işlerinden birini almıştır. Bu işe göre, St. Peters kilisesi için bir altar panosu yapması gerekmektedir fakat bu iş beklenildiği gibi gitmeyerek kötü sonlanmıştır. Resim sanat destekçileri tarafından koyulmasından kısa bir süre sonra reddedilmiş, akabinde ise Cardinal Scipione Borghese tarafından satın alınmıştır.

Caravaggio'nun Roma'daki dönemi bir sonraki yıl sona ermiştir Modern kayıtlara bakıldığında her ne kadar kesin olmasa da, dönemin bitmesine yol açan kavganın, tenis maçında bir çizgi kararı üzerine çıktığı söylenmektedir. Kesin olan şudur ki, 28 Mayıs 1606 Pazar akşamı Caravaggio ve içinde tek gözlü bir askerinde bulunduğu "sert" arkadaşları Viadella Scrofa da Ranuccio Tomassoni'yi beklemişlerdir. O gece kavgaya yer arayan Tomassoni de bir kaç erkek arkadaşıyla hepsi silahlı olan akrabasını toplayıp gelmiştir. Adeta bir savaş çıkmış ve bu savaşın sonunda Tomassoni Caravaggio tarafından bıçaklanarak öldürülmüştür. Bunun sonucunda ölüm cezası alan Caravaggio şehirden kaçmıştır. İlk olarak Alban tepelerinde duran Caravaggio, Colonna ailesine sığınmıştır.

Napoli'deki başarısına rağmen Caravaggio yoluna devam etmeye karar vermiştir. 1607 yılının Haziran ayında Malta'ya yola çıkmıştır. O zamanın bütün sanatçıları gibi kendisi de bir şövalye olmanın hayalini kurmaktadır. Pek az kişinin ulaşabildiği

bu merteye ile Malta Şövalyeleri dönemin Avrupa'sının en önemli tarikatlarından biridir. Caravaggio'nun bu ortama girişi Colonna ailesinden bazı bağlantıları sayesinde daha kolay bir hal almış, gelişinin üzerinden çok gün geçmeden tarikatın lideri olan Alof de Wignacourt ile bir görüşmesi olmuştur. İkisinin bu görüşmede vardığı anlaşmaya göre Caravaggio sarayın baş ressamı olacak ve bunun karşılığında şövalye mertebesine yükseltilecekti. Caravaggio için bu sadece daha yüksek bir sosyal statü değil aynı zamanda sonunda affı getirebilecek bir rehabilitasyon şansıydı. Caravaggio, Wignacourt'un portresi dışında trajik ve bir o kadar da görkemli bir çalışma olan Beheading of St. John'u (Görsel 25) resmetmiştir.



Görsel 25: Merisi Da Caravaggio, Aziz John'un Kafa Kesimi, 1608, Tuval üzeri yağlıboya, (361x520cm), St John's Co-Cathedral, Malta

<http://www.maltagc.com/2011/the-beheading-of-saint-john-the-baptist/>



Görsel 26: Görsel 25'in imza detayı

<http://caravaggista.com/2013/09/happy-birthday-caravaggio-2013/>

Bu çalışmaya azizin boynundan akan kana yaptığı vurgu ile imzasını atmıştır. 14 Temmuz 1608 yılında, Caravaggio gelişinden bir yıl ve bir gün sonra tarikata resmen kabul edilmiştir. Ancak daha sonra birşeyler ters gitmiştir; 18. yüzyıl biyografi yazarlarının anlattığına göre onun agresifliği ve sinirli doğası devreye girmiştir ve Caravaggio diğer şövalyeler ile bir kavgaya girişmiş, bunun sonucunda da tarikattan kovulup bir hücreye hapsedilmiştir. Kendisi bu hücreden kaçmayı başarmış ve Sicilya'ya gitmiştir. Sicilya'nın soyluları, uluslararası bir üne sahip olan sanatçıyı kahramanlar gibi karşılayıp onu ağırlamaktan çok mutlu olmuşlarsa da ressam bu dönemde en dengesiz halindeydi. Öyle ki onunla aynı zamanda yaşayan kişiler onu tamamiyle dengesiz ya da deli olarak adlandırmışlardı. Caravaggio hala Roma'da ölüm cezasına çarptırılmışken şimdi de Malta Şövalyeleri'nden gelecek tehlikelerden korkan bir haldedir. Her yere silahlı gidip, uyurken bile bıçağını hiç yanından ayırmamıştır.

Bu tarz ağır suçları işleyen kimseler üç yılın sonunda zaman zaman affedilebiliyorlardı. Papa'nın yeğeni Scipione Borghese'nin de aralarında bulunduğu Caravaggio'nun güçlü ve Papa'ya yakın arkadaşları da bu af üzerinde çalışıyorlardı. 1609 yılının yazında Caravaggio af beklentisi ve peşindeki şövalyeleri atlatma umuduyla Sicilya'dan Napoli'ye geldi. Ekim ayında Caravaggio, Napoli'nin en ünlü hanlarından biri olan Osteria del Cerriglio'da dört adam tarafından saldırıya uğradı. Bunun alelade bir kavga mı yoksa planlanmış bir suikast mı olduğu bilinmemektedir. Caravaggio bu saldırıdan kurtulmuş olsa da yüzü tanınmayacak hale gelmiştir. İyileştikten sonra yaptığı resimler kariyerinin en karanlık resimleri olarak görülmektedir. Resimdeki figürler yalnızlaştırılmış ve gölgeler içerisinde kaybolmuştur. Caravaggio bu dönemdeki resimlerinin ikisinde kendisini de kullanmıştır ve bu resimler onun oldukça rahatsız edici oto-portrelerinde en üst sıralarda yer almaktadır. Martyrdom of Saint Ursula (Görsel 27) resminin arka planında bulunan Caravaggio acı içinde ve umutsuzluktan boğulan bir figür olarak görülmektedir. Bu resimde Goya'nın The Dog (Görsel 28) resmindeki hayvan kadar acınası bir haldedir.



Görsel 27: Merisi Da Caravaggio, Aziz Ursula'nın Şehit Edilişi, 1610, Tuval üzeri yağlıboya, (154x178cm),Galleria di Palazzo Zevallos Stigliano, İtalya

[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Martyrdom_of_Saint_Ursula_\(Caravaggio\)#mediaviewer/File:CaravaggioUrsula.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Martyrdom_of_Saint_Ursula_(Caravaggio)#mediaviewer/File:CaravaggioUrsula.jpg)



Görsel 28: Francisco Goya, Köpek, 1819-1823, Tuval üzeri yağlıboya, (131,5x79,3cm), Museo Nacional del Prado, İspanya

[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Dog_\(Goya\)#mediaviewer/File:Goya_Dog.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Dog_(Goya)#mediaviewer/File:Goya_Dog.jpg)

Caravaggio'nun bir diğer self portresi de David'in elinde Goliath'ın gövdesinden ayrılmış kafasının bulunduğu bir eserdir (Görsel 29) .



Görsel 29: Merisi Da Caravaggio, Goliath'ın Kafasını Tutan David, 1610, Tuval üzeri yağlıboya, (125x101cm), Galleria Borghese, İtalya

http://en.wikipedia.org/wiki/David_with_the_Head_of_Goliath#mediaviewer/File:Caravaggio_David_con_la_testa_di_Golia.jpg

David ve Goliath'ın hikayesi geleneksel olarak iyi ile kötü, İsa ile Şeytan arasındaki karşılaşmayı anlatan bir hikayedir. Caravaggio'nun da bu self portrede başarmak istediği buna yakındır. Tevazu kibiri yener sözü Augustine tarafından David için söylenmiştir. Dolayısıyla, Caravaggio kendisini haklı bir şekilde yok edilen şeytani kibrin ve isyankarlığın figürü olan Goliath ile ilişkilendirmiştir. David'in Goliath'ı yenmekteki başarısı bir zafer ve kutlama niteliğindedir ancak yine de Caravaggio'nun resmi tamamiyle keder ve pişmanlıktan ibaret değildir. David'in ilahilerinden biri der ki "Kalbim ızdırap içinde; ölümün gölgesi üzerime düştü, korku ve endişe peşimde ve bu dehşet beni boğuyor." Caravaggio'nun resmi işte aynen böyle bir tema içerisinde resmedilmiştir.

1610 yılının Haziran ayında, Caravaggio af sözüyle Roma'ya gider. Güneyde Tiber'in ağzında bulunan Palo kalesinden karaya çıkan Caravaggio burada bir süre hapsedilmiştir ancak bu cezalandırılışın aften mi yoksa bir karışıklıktan mı kaynaklandığı bilinmemektedir. Gemi Caravaggio'nun bütün resimlerinin, Scipione Borghese ve diğer nüfuslu arkadaşlarından aldığı hediyelerin de içinde bulunduğu tüm malvarlığı ile yoluna devam eder. Salıverilişinden sonra, Caravaggio ümitsizce gemiyi yakalamak için yola çıkar. Geminin sonraki durağı olan Porto Ercole'ye yaptığı zor bir yolculuktan sonra vardığında gemi oradan çoktan ayrılmıştır. Caravaggio burada yüksek ateşe yenik düşerek yalnız ve beş parasız, dünyanın en ünlü ressamlarından biri olarak ölmüştür.

Braider'in makalesine göre Rönesans resim ve şiir teorisyenleri sanatın baharının doğanın taklidinde yattığı ve bu sanatın okullarda örnek olarak gösterilmesini konusunda ısrar etmişlerdir. Caravaggio, Michelangelo'dan miras kalan anti-naturalist stili benimsemiş kişilerden resmin kurtarılmasına yardımcı olmuştur. Caravaggio resme insan vücudunun doğuştan gelen renkleri ve davranışlarını geri

katmıştır. Dahası bu devrimsel aydınlanma insanlığa derin bir nefes aldırarak gerçeklik algısını, acı ve gücünü arttırmıştır (1998: 288)

Bellori'nin de anlattığı gibi problem, doğayı incelemek için gösterilen bu takdire şayan çaba sırasında Caravaggio'nun kendi yaptıklarını geliştirmek için hiçbir çaba sarfetmemiş olmasındadır. Bunun aksine, bütün modellerini gördüğü gibi tekrar resmetmekle kalmayıp, modellerini güzelliklerinden çok aykırılık ve kabalıklarından ortaya çıkan bir görsel isteğe göre seçmeye başlamıştır. Caravaggio, sanatın tek rehberi olduğu bu yolda ilerleyerek, işi modellerini sokaktan geçerken tanıştığı insanlar arasından seçmeye kadar götürmüştür. Kullandığı bu metod ile yaptığı resimler hileciler, falcılar ve yaramaz çocuklarla dolmuştur. Caravaggio'nun durumu ve resimlerinde işlediği bu kasti çirkinlikler onun problemlili melankolik durumuna bağlanmıştır. Ayrıca Caravaggio'nun içinde bulunduğu melankolik durum onun ünlü kibiri ve paranoyasına ve daha sonrasında bir bar kavgasında adamı öldürmesine yol açan şiddetli davranışlarına ve cinsel yatkınlıklarına bağlanarak devam etmiştir. The Conversion of St. Paul resmine bakıldığında eserin genel yapıtında bir erkeksilik bulunmaktadır. Bir çok vücudun bir boşluğa koyulması resimde klostrufobik bir eksiklik yaratmaktadır ve bu eksiklik resim ile izleyici arasındaki mesafe düşürülerek desteklenmektedir.



Görsel 30: Merisi Da Caravaggio, Aziz Paul'un Dönüşümü, 1600-1601, Selvi ağacı üzeri yağlıboya, (237x189cm), Odescalchi Balbi Collection, İtalya

[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Conversion_of_Saint_Paul_\(Caravaggio\)#mediaviewer/File:The_Conversion_of_Saint_Paul-Caravaggio_\(c._1600-1\).jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Conversion_of_Saint_Paul_(Caravaggio)#mediaviewer/File:The_Conversion_of_Saint_Paul-Caravaggio_(c._1600-1).jpg)

Resimdeki Aziz (Görsel 30) bu şekilde izleyicinin kucağına düşmektedir. Eserde güçlü bir ışık sanatı mevcuttur; karanlık ve aydınlık arasında bir zıtlık yaratarak, dik bir açıyla hem atın yan kısmını hemde Aziz'i aydınlatmaktadır. Caravaggio'nun resimleri yüksek bir erotik güç ve şiddet ile tasvir edilmektedir ve bu tasvir resimleri kesinlikle eşsiz kılmaktadır. Judith ve Holofernes'teki (Görsel 37) baş kesilmesi sahnesine bakıldığında beraberinde korku ve zevk ile harmanlanmış bir çok karakteristiği getirildiği ortadadır. Bu anlatımda, zorlukla gizlenmek istenen kastrasyon fantezisi Judith'in ifadesindeki belirsiz gerilimde ve Caravaggio'nun kendisini Holofernes rolüne koyması ile ortaya çıkmaktadır. Başın kesilmesi gerçekten Caravaggio'nun otoportrelerinde olmazsa olmaz temalarından biri olarak gözükmektedir. Bu temayı David and Goliath isimli tabloda (Görsel 34), ayrıca daha da önemlisi Perseus'un kalkanından kendi suratının yansımasını gördüğünde şoka uğramış bir şekilde resmedilmiş Medusa'da (Görsel 39) da görebiliyoruz. Medusa'nın esrarengiz bir şekilde yansıtılması Caravaggio'nun otoportre tarzını özetler niteliktedir ve tabi ki bu özet resmin doğasının da temelini oluşturmaktadır. Buna göre resmin doğası hem ressam hem de izleyici için aslında hiç doymayan bir iştahı doyurmaya çalışmak gibidir. Medusa'nın durumunda bu resmin doğasına direk olarak bakarsak yokolmaktan korkabiliriz (Braider, 1998: 230).

Barok dönemin en usta sanatçılarından kabul edilen Michelangelo Merisi da Caravaggio hem milattan önce süregelen mitolojik hikayelerden hem de bu hikaye aktarımının devam ettirildiği tek tanrılı dinlerin öğretilerinden ilham alarak kafa kesmeli konuları tüm şiddeti ve çarpıcılığıyla işlemiştir. Bu eserler tek tek incelendiğinde psikanalitik bir yaklaşımla mitolojiye ve hikayeye, eserin işlenişine, bazı resimlerdeki otoportre kullanımına, sanatçının duruşuna ve tarzına farklı açıklamalar getirmek mümkündür. Modellerini sokaklardan bularak, ihtişamdan ve hikaye gereği alışılmış etkileyici bir görkemden uzak, doğal ve sıradan görünüşlü insanları resmederek dini ve mitolojik konuları işlemesi, Caravaggio'nun bireysel korkularının, acılarının, kişiliğinin, akıl sağlığının veya kendini cezalandırma isteğinin dışı vurumu olabileceği tartışılabilir. Çok tanrılı dinlerden tektanrılı dinlere

geçen hikayeler ve hikaye anlatma geleneği Caravaggio için bireysel hikayesini anlatmanın veya yansıtmının görsel bir yolu haline gelmiş olabileceği de bir ihtimaldir.

4.2 Sanatsal Üslubu

1600'lerde Roma'ya bakıldığında Hristiyan dünyasının gördüğü en büyük protestoların ve propogandaların merkezi olduğu söylenebilir. Katolik Kilisesi görselliğe ve zenginliğe önem vermeye devam edip büyük ustaların eserleriyle kiliselerini süslemeye devam ederken protestanlar da sefalet içindeki insanları, sokakları dolduran hayat kadınlarını, katilleri, dilencileri, hırsızları, sarhoşları, sakatları, insan hayatına gösterilmeyen değeri ve kilisenin bu umarsız tutumunu protesto edip kente saldırılarda bulunmuşlardır. Vatikan'dan ve sarayların ihtişamlı hayatından uzakta sefalet içinde yaşayan yoksul, suça meyilli ve ümitsiz halk Roma sokaklarını doldurmaktaydı.

Caravaggio'yu ve dini resimlerini anlamak için, Katolik Reform'u süresince üretilmiş sanat eserlerini ve kişilerin bu eserlere olan bakış açılarını göz önünde bulundurmak gerekmektedir. 3 Aralık 1563 yılında Trent meclisinin 25. ve son oturumu sırasında, resimlere saygı hükmü karara bağlanmıştır. Bu karara göre, Katolik ibadet için resimlerin kullanılması onaylanmış ve piskoposların kontrolüne bırakılmıştır. Ancak bunun dışında bu karışık ve tartışmalı konu detaylıca görüşülmemiştir. Bu kutsal tasvirler ilahiyatsal konuları açık ve kesin bir şekilde aktarma amacı gütmüş ve izleyiciyi duygularına hitap ederek kazanmayı amaçlamıştır. Tasvirin doğrulunun incinsel kaynaklar ve kilise doktrinleri ile uyumu ilahiyatsal danışmanlar tarafından kesinleştirilmiş ve bu resimlerin yorumlanmasında kesinlikle otoriteye itaatkar bir tutum sergilenmesi konusunda zemin hazırlamışlardır. Katolik reform dönemindeki dini resimlerin tarihini daha

geniş bir bakış açısı ile incelediğimizde, tek tip resimlere rastlamamız mümkün değildir. O zamanın koşulları bu resimleri sadece bireysel piskoposluk bölgeleri ya da bazı piskoposlar arasında ayırmakla kalmayıp, her bir bireyin dahil olduğu ve farklılık gösterdiği bir sisteme bağlamıştır. Sanatçı, onun destekçisi ve ilahiyatsal danışmanlarının etkisi, bu tasvirlerden sorumlu olan ve kiliseyi yöneten piskopos ve rahiplerden aşağı kalmamıştır. Bu sistem her durum için oluşturulmalı ve tarihsel bağlamı değerlendirilmelidir. Şaşılacak olan şudur ki, teori ve pratikte bu durum değişmektedir. Aynı durum, Papa Roma'sında 16. ve 17. yüzyıl arasında da değişiklik göstermektedir. 8 Haziran 1592 yılında, Papa 8. Clement, secilişinden dört ay sonra piskoposluk bölgeleri için "Sacra Visita Apostolica"yı duyurmuştur. Bu duyuruya ve Katolik Reform'un gerekliliklerine göre, her kilisenin bu katolik ruhu yansıtması için altarı ve dekorasyonları teftiş edilecektir. Papa'nın kendisi 14 Haziran'da teftiş Roma Laterano'daki San Giovanni kilisesi ile başlamıştır. 1593 Aralık ayında Kardinal Girolamo Rusticucci tarafından verilen hükümde, kilisenin iç görünüşü için resimlerin kullanılmasını şart koşturmuştur. Bu tarz kutsal resimler piskoposları ve onların dini otoriterlerini kontrol altına almak için kullanılan bir araçtı. Sanatçılar bu tarihlerin yaşatıldığı ve yine bu kutsallığa uygun çizimler yapmak zorundalardı. Bu kurallara uymayan sanatçılar 50 altın, hapis, sürgün ve hatta ölüm cezasına kadar çarptırılılabiliyorlardı (Stone,1997:168).

Another Look at Caravaggio and Religion adlı makaleye bakıldığında reform karşıtı tefekkür teknikleri, tefekküre yatan kişiye, dini bir sahneyi sanki olay şimdide gerçekleşiyormuş ya da kişi o tarihi anda bulunuyormuş gibi hayal etmeyi, duyular ve hayal gücünün yardımıyla bu sahnede yer almayı öğütlediğinden bahsedilmektedir. Caravaggio'nun din temalı resimleri ise bu tip metotların resimsel denklığıdir. Sanatçı, İsa'yı, Meryem'i ve azizleri insan olarak resmederken ayrıca sıradan fakir izleyicileri Madonna di Loreto (Görsel 31) ve Madonna of the Rosary'de (Görsel 32) olduğu gibi bu kutsal karakterlerin yanında konumlandırır.



Görsel 31: Merisi Da Caravaggio, Loreto'lu Madonna, 1604-1606, Tuval üzeri yağlıboya, (260x150cm), Sant'Agostino, İtalya

[http://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_di_Loreto_\(Caravaggio\)#mediaviewer/File:Michelangelo_Caravaggio_001.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_di_Loreto_(Caravaggio)#mediaviewer/File:Michelangelo_Caravaggio_001.jpg)



Görsel 32: Merisi Da Caravaggio, Rosary'li Madonna, 1607, Tuval üzeri yağlıboya, (364,5x249,5cm), Kunsthistorisches Museum, Avusturya

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madonna_of_the_Rosary-Caravaggio_\(1607\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madonna_of_the_Rosary-Caravaggio_(1607).jpg)

Sonuçta kutsal sahnelerin sıradan birer insan dramlarıymışçasına sunulduğu görülmektedir. Caravaggio, olağanüstü olanı olağan ve gerçek kılar ve böylelikle izleyicinin resmedilen gizemi tanımasını sağlayarak izleyici ve sahne arasında doğrudan bir ilişki kurar. Bir başka deyişle Caravaggio'nun dini sanatı, mucizevi veya gerçeküstü olanı neredeyse elle dokunulabilecek derecede izleyiciye

yakınlaştırarak aynı etkiyi yaratmayı başarır. Sanatçının, dönemindeki tefekkür uygulamalarına cevabı, uzun bir değişim ve gelişim geçirmiştir. Bu anlamda Caravaggio'nun başarısını takdir etmek için dinsel sanatla reform karşıtlığındaki takva kültürü arasındaki yakın ilişkiyi iyi anlamak gerekmektedir. Caravaggio'nun dini konuları anlaması ve yorumlaması, doğanın ayrılmaz bir parçası olduğu reform karşıtı ayinlerle tam bir uyum içindedir. Friedlaender, Caravaggio'nun kutsal sahne ve izleyici arasında kurduğu ruhani ilişkiyi, neredeyse Caravaggio'nun San Luipi serisiyle başlayan tüm dini eserlerinin, hristiyanların tapınması için tasarladığı altar tabloları olduğu gerçeğine bağlar. Caravaggio'nun olağanüstü olanı gerçek ve somut kıldığı altar resimleri, çağının ökaristik takva anlayışıyla tamamen uyumluydu. İzleyenin, tapınanın tefekkür etmesine ve olağanüstünün varlığının bilincinde olmasına yardım eden altar resimleri yoluyla Caravaggio, çağının takva kültürüne ve tefekkür tekniklerine kutsal sahne ve kişileri bilinçli ve devamlı olarak resmederek cevap verdi. Olağanüstünün insanlaştırmasını başarabilmek için sanatçı, geleneksel kuralları görmezden geldi ve bu da eserlerinden bazılarının kabul görmemesine yol açtı (Chorpenning,1987:153).

Caravaggio'nun eserlerinde gerçekçi bir gözlemin, duyuşsal ve fiziksel insanla buluşması dramatik bir ışık kullanımı ile aktarılmaktadır. Kendine özgü ışık ve gölge kullanımlarıyla karanlığı da bir çeşit ışık haline getiren ressam eserlerinde dramatik ve etkileyici bir hava yaratmıştır. Gilles Lambert'in Caravaggio isimli eserinde de anlattığı üzere ressam manyerizme sert bir tepki olarak teatral bir gerçekçilik dili geliştirerek modellerini de sokaklardan seçmiştir. (2007:7) İşlediği her konunun en dramatik anını seçen Caravaggio aynı zamanda çeşitli suçlara karıştığı, bir cinayet zanlısı olarak arandığı ve birden fazla defa hapse girip çıktığı bilinen asabi yapılı, provokatif ve saldırgan doğallı bir adam olarak tanınırdı. Acı çekmeyi resmedişinde ise kaba bir şiddet bulunmaktadır.

Çalışmalarında mitolojik ve tek tanrılı dinlerin hikayelerine sıkça rastlanan ressam için özellikle kafa kesilmesi olan sahneler, cinayetler ve kanlı ortamlar tekrarlanmaya değer bulunmuştur. Bu yaklaşımının altında psikolojik nedenler yatıyor olma ihtimali oldukça yüksektir. Yoğun koyu renk ve kan rengi olan kırmızının kullanımı, cinayet temasının ve özellikle kafa kesme sahnesinin tekrarı -ki psikanalitik bir okumaya göre bu iğdiş fobisiyle, bir başka psikolojik yaklaşıma göreyse de şizofreniyle açıklanabilecek bir eğilimdir- hikayenin en dramatik anında sessiz çılgınlıklar atar gibi ağızları açılmış kurbanların adeta acı içinde donmuş halleri ve zaman zaman kendi portresini eserlerinin içine bir şahit veya kurban gibi yerleştirmesi düşünüldüğünde Caravaggio dinsel ve mitik hikayeler yoluyla belki de kendi hikayesini, içinde bulunduğu durumları ve duygularını anlatmayı dini eserler üretmekten önce tutmuştur.

Malvasia Caravaggio'yu karanlık ve şiddet dolu bir stil ile çizmekle suçlamış ve bu stilin ışık ile gölgeyi şiddet dolu bir çarpışmada karşı karşıya getirdiğini savunmuştur. Diğer eleştirmenler Caravaggio'nun bu tenebrizmine kasvetli, edepsiz ve vahşi yakıştırmalarını yapmışlardır. Caravaggio'nun militarist ve fiziksel olarak agresif gözüken metaforları onun resimlerinde hayat bularak, herhangi bir dilin anlatabileceğinden canlı ve hareketli hale gelmektedir. Giovannina Battista Passeri'ye göre Caravaggio'nun bu güçlü stili geleneksel resim sanatına bir saldırı olarak görülmektedir. Caravaggio'nun sanatında güçlü ve gerçekçi naturalizmin yanı sıra hastalık derecesinde bir narsisizm de mevcuttur. Bellori'ye göre Caravaggio kendinden başka hiç kimseyi takdir etmeyerek kendine doğanın en iyi taklitçisi ünvanını takmıştır. Baglione'nin bu onur kırıcı ithamlarını Caravaggio'nun kendi sanatını eşsiz ve taklit edilemez olarak görmesine dayandırmıştır. Baglione'ye göre Caravaggio yaşamında geçmişteki ve dönemindeki sanatçılar ne kadar seçkin olursa olsun, onları yermiştir çünkü kendisi bu alanda hepsini egale ettiğini düşünmektedir. Her ne kadar narsisizmin evrensel ve kaçınılmaz bir doğası olsa da bu semptomlar ile sınırlandırılmaz, çünkü bu semptomlar her zaman narsisizmin habercisi değildir. Ancak Caravaggio'nun stili, ele aldığı konular ve kendini tekrar tekrar resimlerinin

içinde bulundurması nedeni ile narsist bir profil ortaya çıkmaktadır. Önceleri kendini resmetmesi bir motivasyon aracı olabilir ancak Betrayal of Christ (Görsel 33) ve David and Goliath (Görsel 34) gibi eserleri resmettiğinde, daha kişisel amaçları olduğu açıktır ve bu amacın temeli bir tek özellik ile açıklanabilir; narsisizm.



Görsel 33: Merisi Da Caravaggio, İsa'ya İhanet, 1603, Tuval üzeri yağlıboya, (133x169cm), National Museum of İreland, İrlanda

<http://www.artbible.info/art/large/429.html>



Görsel 34: Merisi Da Caravaggio, David ve Goliath, 1605-1606, Tuval üzeri yağlıboya, (110x91cm), Nacional del Prado, İspanya

<http://caravaggista.com/2011/09/king-david-symbol-of-perfection-and-justice/>

Michael Fried bu konuya merak uyandırıcı bir olasılık ile katılmıştır. Caravaggio'nun resim yaparken kendisini gösterme isteğinin göldeki narcissus imajını yarattığını savunmuştur. Bir çok erken dönem modern ressamları bu kendini resmetme eğilimi ile iç içedir ancak kendilerini resmin içinde önemsiz gözlemciler olarak tasvir

ederler; tıpkı Caravaggio'nun Martyrdom of Saint Matthew (Görsel 35) isimli eserinde yaptığı gibi.



Görsel 35: Merisi Da Caravaggio, Aziz Matthew'un Şehit Edilmesi, 1599-1600, Tuval üzeri yağlıboya, (323x343cm), Church of St. Louis of the French, İtalya
<http://www.truthincharity.com/wp-content/uploads/2012/09/24conta.jpg>



Görsel 36: Merisi Da Caravaggio, Genç ve Hasta Bacchus, 1593, Tuval üzeri yağlıboya, (67x53cm), Galleria Borghese, İtalya
http://en.wikipedia.org/wiki/Young_Sick_Bacchus#mediaviewer/File:Selfportrait_as_the_Sick_Bacchus_by_Caravaggio.jpg

Caravaggio ayrıca kendini birincil karakter olarak Young Sick Bacchus isimli eserinde kullanmış (Görsel 36) ve Goliath olarak David and Goliath (Görsel 34) adlı

tablosunda da tasvir etmiştir. Ancak, Caravaggio bunu öyle bir stil ile yapmıştır ki, bu yaptığı şey sanatını tanımlayan bir araç haline geldiği söylenebilir. Sanatı vasıtasıyla kendini tasvir etmesi çeşitli eserlerinde rahatlıkla gözlemlenebilir.

Szajnberg'ün Caravaggio Four Centuries Later: Psychoanalytic Portraits of Ambivalence and Ambiguity adlı makalesine göre Caravaggio'nun ifade edilen duyguların, özellikle olumsuz olanlarının, görsel tasvirlerine yenilikçi katkıları, duygu karmaşası ve son derece samimi hatta eleştirel otoportrelerinin temsillerini de içerdi. Yani duygusal anları, öncekilerden daha büyük bir karmaşa ve muğlaklıkla yoğun bir şekilde resmetmiştir. Caravaggio bakını çerçevenin içine çekmek için bir sürü yenilik ve tema kullanarak ve duyguları çok karmaşık bir şekilde resmetmiştir.

Ana konu (kilisenin öğretilerine karşın) çürümenin ve ölümün hakimiyetini içeren daha dürüst insan portrelerinin kıyasını zorlar: David ve Goliath, Judith ve Holofernes, Abraham and Isaac, Medusa, birçok sefer Aziz John, sabit bir gülümsemeye keyifsiz bir Bacchus, değişen yüz özellikleri ile İsa'nın portreleri. Genelde bir karakter diğeriyle birbirine ters düşmüştür. Tekli portrelerde bile, örneğin Aziz John temsilleri (bazen yozlaşmış bir gülümsemeye), figür gözlemciye karşı oynar (kilise büyüklerini de içerdiğini tahmin edebilir).



Görsel 37: Merisi Da Caravaggio, Holofernes'in Başını Kesen Judith, 1598-1599, Tuval üzeri yağlıboya, (145x195cm), Galleria Nazionale d'Arte Antica, İtalya
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Judith_Beheading_Holofernes_by_Caravaggio.jpg



Görsel 38: Merisi Da Caravaggio, Isaac'ın Kurban Edilişi, 1603, Tuval üzeri yağlıboya, (104x135cm), Galleria Uffizi, İtalya

[http://en.wikipedia.org/wiki/Sacrifice_of_Isaac_\(Caravaggio\)#mediaviewer/File:Sacrifice_of_Isaac-Caravaggio_\(Uffizi\).jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Sacrifice_of_Isaac_(Caravaggio)#mediaviewer/File:Sacrifice_of_Isaac-Caravaggio_(Uffizi).jpg)



Görsel 39: Merisi Da Caravaggio, Medusa, 1597, Tahta üzerine tuval üzeri yağlıboya, (60x55cm), Galleria Uffizi, İtalya

[http://en.wikipedia.org/wiki/Medusa_\(Caravaggio\)#mediaviewer/File:Medusa_by_Caravaggio_2.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Medusa_(Caravaggio)#mediaviewer/File:Medusa_by_Caravaggio_2.jpg)

Caravaggio'nun ellerinde portrelenen karakterler, her birinin duyguları cevabı olarak çalan küçük bir oda orkestrasının üyeleri gibi diğerlerinininkiyle uyum ya da

uyumsuzluk içinde performans sergilerler; resmin çağrıştırdığı duygular, bu kişiler arasındaki duygular oyunuyla kuvvetlenir. Judith Beheading Holoferenes'te Caravaggio Yahudi dulun onu baştan çıkararak generalin başını aldığı anı yakalar. Uluyormuş gibi duran açık ağzıyla; şok içinde, belki de inanamayan, yukarı dönmüş gözleriyle, kendini ölüm döşeğinden uzaklaştırmak için sol eliyle yatak örtüsünü tutarken bile Holofernes'i fiziksel olarak heybetli çizer. Ama Judith'in ifadesi nerdeyse durağandır; kaşları zorla çatılmıştır. Holoferenes'in kabarık kaslarının aksine, sol eli yumuşakça Holoferenes'in bir tutam saçını tutarken sağ eli de palayla kanı izleyicinin kucağına fıskırtarak başı gövdeden ayırmaya devam eder. Judith'in yaşlı hizmetçisi ayrılan başı yakalayacak bir torbayla içeri girer; yüzü öfkeli ve muhtemelen hor görülmekten alınmıştır. Bu üç karakterin duygular üçgeni, sahnenin gücünü arttırır ve insanlaştırır.

Akeda'da Abraham'ın (İbrahim'in) oğlu Isaac'ın (İsmail) kurban edilişi bir melek tarafından engellenir. Yaşlı, kel, güçlü ve kararlı Abraham Isaac'ın suratına bastıran sol eliyle ve çocuğun yanağına bastıran baş parmağıyla oğlanın yüzünü çarpıtarak harekete hazırdır. Abraham'ın kılıç tutan eli de sanki oğlanın kolunu doğruyormuş gibi resmedilmiş ve hazır vaziyettedir. Abraham oğlana değil arkadaki meleğe bakar; alnı kırışıktır, kaşları ise hem kararlılıktan hem de öfkeden çatıktır. Isaac'ın gözleri ve bağıryormuş gibi ağzı açıktır; asimetrik yüzü ise acılı durur. Koçun tarafına doğru bakan meleğin yüzünden duyguları okunmamaktadır. Daha yakından bakarsak; muğlaklık meleğin iki eli arasındaki farklılıkta kendisini belli eder: sol el parmakları (yumuşakça) Abraham'ın göğsünü geçip koça doğru işaret eder, ama sağ eli, bileğinin kırışıklığı sonucu, Abraham'ın bıçağı tutan elinin bileğini sıkıca tutup oğlanın boynuna doğru bastırıyormuş gibi görünür. Caravaggio'nun bunu kasıtlı yaptığına inanırsak, melek duygu ikilemi gösterir: bir el Abraham'ın bakışını dışarıya çevirir, diğeri kolunu oğlanın boynuna doğru bastırır. Gözlemci, meleğin sağ kolunun niyetinden emin olmasın diye, sanatçı kaslı önkolu ve trisepleri geniş geniş gösteriyor (biceps ve fleksörlerden ziyade sanki Abraham'ın bıçağını uzakta tutuyormuş gibi). Resmin X-ray çalışması altta yatan daha büyük bir belirsizlik ve

duygu tezatlığı göstermektedir. Görünürün altında, Caravaggio melek ve Isaac'ın tasvirleri için hizmetlisi ve öğrencisi Cecco Boneri'yi kullanmıştır fakat ressam daha sonra çok benzer olmasınlar diye iki figürün yüz ifadelerinde değişiklik yapmıştır. Ama X-ray doğru şekilde yorumlanırsa Caravaggio'nun bu senaryoya psikoanalitik bir karmaşa eklediği tartışılabilir: kurban edilecek kişi Isaac ile Abraham'ı duygu ikilemi içerisinde durduran melek maskelerinin altında aynı kişilerdir. Bu, Caravaggio'nun dahiliğini ortaya koyar: kurban aynı zamanda muhtemel celladının elini zorlarken bile eylemi durduranla aynı kişidir. Caravaggio için alışılmadık bir dokunuşta, üst sağ köşedeki –Isaac'ın ve koçun kafasının üzerinde duran - bir manzara parçasıdır. Ama arka planın parçası gölgelenmiştir ve gözlerimizi sahneye doğru iter.

Caravaggio dikkatimizi çekmek için ışığı, karanlık yarıkları ve zirveleri yontar. İlk önce arka planda figürleri önplana çıkaran koyu tonlar kullanır. Sahneye odaklanmamız için de ışık ve gölgeyle oynar. İlk eserlerinde ışık soldan genellikle sol yukarıdan belli bir kaynak olmadan ekran dışı gelir. X-ray çalışması Caravaggio'nun ışık kaynağı üzerinden resmettiğini gösterir (pencereden sızan ayışığı). Önemli bir istisnaysa Judas'ın ihanet öpücüğü portrelemesidir. Burada zayıf ışığın kaynağı sağdan sessiz bir merak içindeki tanıdık gözlemcinin tuttuğu loş bir lambadan gelir. Sonra ışığı, bakanın sol omzu üzerinden akıyormuş gibi getirir. Şimdi bir çift efekt görüyoruz, hissediyoruz: karanlık arka plan, figürleri bize doğru itiyor; arkadan üstümüzden parlayan ışık bizi resme doğru çekiyor.

Caravaggio her bir karakterin bir oda orkestrasındaki enstrümanlar gibi birbirlerine karşı çaldıkları çeşitli duyguları, yoğun bir insanlığı resmeder. Bir insanın duygularını okumanın ve takdir etmenin -yüzselsel, mimiksel, simgesel- en iyi yolu dramadaki diğerlerini çalışmaktan geçmez; hiçbiri yalnız değildir.

Caravaggio'nun beden dilini ve mimikleri yakalanan anın dinamizmini vermek için kullandığı söylenebilir; nitekim duyguların sadece yüzde değil mimikte ve harekette de yakalandığını görülmektedir. Yaratıları statik olan ressamın zorlu görevinin izleyene anın duygusunu sunmak olduğunu tartışmak mümkündür.

Caravaggio için insanlar bir aradayken yoğun bir şekilde bir aradadırlar, sık sık öldürücülük ya sahnelenmiştir ya da yakındadır. Cinayetin varlığı birçok resminde açıktır. İsa portreleri ya şiddet ya da dolaylı bir şiddet içerir ama İsa ilgisiz ve nötr görünür; muhtemelen üzgündür. Caravaggio'nun İsaları bu anlamda diğerlerinden farklı değilken Caravaggio'da ölümün ve çürümenin olduğu, insanlar yaklaştıkça cinayet ya da ölümün sahneye girdiği bir tarz vardır. Psikoanalitik şartlarda Caravaggio insanlar arasındaki muğlaklık ve duygu tezatlığını özellikle duyguların yoğun olduğu zamanlarda tanımlar ve resmeder. Freud'un yakın ilişkilerimizdeki duygu tezatlığı tanımına bunu görsel olarak üç yüz yıl önce tanımlayarak katkılar sağlamıştır.

Makul olarak açık pazar da satışa sunulan resimleri, Caravaggio'nun provokatif ve aynı zamanda çekici karakteristik özelliklerini yansıtıyordu. Ayrıca bu karakteristik özelliklerin yanı sıra direk ve agresif bir naturalizm de Roma sanatına bu resimler ile giriş yapmıştır. Caravaggio, D'Arpino'nun stüdyosundan ayrılıp 8 aydan sonra tek başına hareket etmeye karar vermiştir. Yeteneğinin farkındaydı ve kendine çok geçmeden Constantino Spata adında bir satıcı buldu. Spata, Piazza San Luigi dei Francesi'de yaşıyordu ve tesadüfe bakın ki şehrin en zeki uzmanlarından, hep yeni yetenekleri arayan Kardinal Francesco Del Monte'de buradaydı. Spata aracılığı ile,

Gypsy Fortune Teller (Görsel 40) ve The Cardsharps (Görsel 41) isimli tabloları alıp Caravaggio'yu kendi konağına davet etti.



Görsel 40: Merisi Da Caravaggio, Falcı Çingene, 1594, Tuval üzeri yağlıboya, (115x150cm), Galleria Capitolini, İtalya

[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Fortune_Teller_\(Caravaggio\)#mediaviewer/File:Caravaggio_\(Michelangelo_Merisi\)_-_Good_Luck_-_Google_Art_Project.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Fortune_Teller_(Caravaggio)#mediaviewer/File:Caravaggio_(Michelangelo_Merisi)_-_Good_Luck_-_Google_Art_Project.jpg)



Görsel 41: Merisi Da Caravaggio, Hilebazlar, 1594, Tuval üzeri yağlıboya, (94x131cm), Kimbell Art Museum, Amerika

<http://www.albany.edu/scj/jcipc/vol6is3/cardsharps.html>

Bu Caravaggio'nun yaşamı için bir dönüm noktasıydı. Önündeki 11 yıl boyunca Caravaggio, Del Monte ve yine Del Monte'nin arkadaşları olan ve Roma toplumunun tepesinde bulunan önemli bir grup sanat destekçisi adına çalıştı. Del Monte ideal bir Rönesans sanat destekçisiydi. Titan ve Arentino, Del Monte'nin vaftizinde hazır bulunmuşlardı ve kendisi Castiglione tarafından ünlenen ve humanist özellikleri göze çarpan Urbino'da eğitim görmüştür. Oradaki sınıf arkadaşlarından

biri büyük şair Tasso'dur. Başlarda, Caravaggio resimlerini sadece özel gösterimler için yapmıştır.

Caravaggio özel sanat destekçileri ile çalışarak belli bir saygınlık kazanmış ancak şöhrete ulaşamamıştır. Sanatçılar öncelikli olarak halka açık ya da yarı açık sergilerde gösterilen dinsel ve mitolojik konular üzerindeki yorumlarıyla yargılanmıştır ve Caravaggio henüz bu tür bir resim yapmayı başaramamıştır. 1599 yılında bu değişmiştir. Del Monte, San Luigi dei Francesi'deki Contarelli Şapeli'ne duvar resimleri ve altar panosu yapılması için Caravaggio'yu görevlendirdi. Bu şapel aynı zamanda Kardinal'in konağının yanında bulunuyordu. Caravaggio daha önce böyle zorluğu kanıtlanmış ve devasa bir işte çalışmamıştı. Şapelin sağ duvarı için ilk iki denemesi olan Martyrdom of St. Matthew'da (Görsel 35) başarısız olan Caravaggio, sinirli bir şekilde bu resmi bırakıp diğer duvar ile ilgilenmeyi başladı. Bu duvara çizdiği resmin adı The Calling of St. Matthew'du (Görsel 42). Böylelikle her iki resimde bir harmoniye kavuştu ve Caravaggio İtalyan sanatındaki en orjinal resimlerden birini yapmış oldu.



Görsel 42: Merisi Da Caravaggio, Aziz Matthew'a Sesleniş, 1599-1600, Tuval üzeri yağlıboya, (322x340cm), Church of St. Louis of the French, İtalya
[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Calling_of_St_Matthew_\(Caravaggio\)#mediaviewer/File:CaravaggioContarelli.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Calling_of_St_Matthew_(Caravaggio)#mediaviewer/File:CaravaggioContarelli.jpg)

Bu resim modern gözükten bir ortamda, Roma'da bir sokak köşesini ya da bir hanı temsil ediyor. St. Matthew ve diğerk hancılar bravi kostümünün içinde şehrin zıpkın delikanlılarını temsil ediyor. Dolayısıyla, Calling of St. Matthew sanki şu an gözümüzün önünde oluyormuş gibi resmedilmiştir. Sanatçılar zaman zaman bu tarihsel ve modern zamanı birleştirmiş ancak hiçbirini bunu bu kadar şok edici bir şekilde yapmamıştır. Resmin ışık ve gölge boyutları da ayrıca olağanüstüdür. Karakterler güçlü bir ışığın altında zengin ve yoğun renkler ile resmedilmiştir ve karakterlerden başka herşey siyah ya da kahverengi resmedilerek gölgeler içinde bırakılmıştır. Calling of St. Matthew resmi ile nasıl yapacağını kararlaştırmış olan Caravaggio için artık Martyrdom of St. Matthew'u bitirmek hiç de zor değildir. Bu resmin potansiyeli karışık ve bir o kadar da çalkantılı havasıyla çok daha üst seviyededir. Bu iki resim birlikte 1600 yılında sergilenmiştir ve sergilenmesinden sonra Caravaggio uluslararası bir sanat figürü haline gelmiştir. Roma'nın en çok tanınan, orjinal ve bir o kadar da tartışmalı ressamı Caravaggio çok beğenilmiş, övülmüş ve taklit edilmeye çalışılmıştır. Bu işi bitirmesinden aylar geçmeden Caravaggio yeni ve yine bir o kadar büyük bir iş almıştır.

Devam eden bir kaç yıl boyunca Caravaggio yaratıcılığının en üst seviyesinde birbiri ardına önemli resimler üretmiştir. Onunla aynı dönemde yaşayan kişilerin gözünden, Caravaggio'nun resimlerinde en çarpıcı özelliği realizm olan ve bunun en iyi şekilde yansıtan ressamdır. Rönesans ve Barok dönemlerinde din, sanatsal gerçekçiliği arzu etmiştir ve desteklemiştir. Ne Caravaggio'nun resimlerindeki başarısı ne de skandalları bu gerçeği görmeden ve takdir etmeden anlaşılabilir. Barok realizm ve din arasındaki ilişkiyi mükemmel bir şekilde gösteren bir dönemdir. Bu dönemde ve ilişkiyi kurmada hiçbir sanatçı Caravaggio'yu geçememiştir. Ancak çoğu kişi tarafından Caravaggio'nun ileriye gittiği de düşünülmektedir. Caravaggio'nun resimleri çoğu zaman ideallik ve edepten uzak oluşu sebebiyle resimde kullandığı konuların itibarının zedelenmesine ve küçük görülmesine sebep olmuştur ve tam da bu sebepten üç altar panosu reddedilmiştir. Bunlardan en göze çarpanı The Death of

the Virgin, Bakirenin Ölümü'dür (Görsel 43). Bu altar panosu oldukça eleştirilmiş ve burdaki bakire pis bir fahişeye benzetilmiştir.



Görsel 43: Merisi Da Caravaggio, Bakirenin Ölümü, 1604-1606, Tuval üzeri yağlıboya, (369x245cm), le Musée du Louvre, Fransa

[http://en.wikipedia.org/wiki/Death_of_the_Virgin_\(Caravaggio\)#mediaviewer/File:Michelangelo_Caravaggio_069.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Death_of_the_Virgin_(Caravaggio)#mediaviewer/File:Michelangelo_Caravaggio_069.jpg)

Caravaggio'nun resimlerinde realizm akımı öylesine etkilidir ki, onunla aynı zamanda yaşayan bir çok sanatçı onu sanatın sofistikeliği ile ilgilenmeyen, eğitimsiz ve sadece naturalist olduğunu düşünmüştür. Bellori bir yazısında Caravaggio'yu hayal gücünden, edepten ve resim sanatıyla ilgili herhangi bir bilgiden yoksun olduğu gerekçesiyle eleştirmiştir. Dönemin yaygın eleştirilerinden biri de Caravaggio'dan resmin modelini aldığımızda hiçbir şey kalmadığıdır. Caravaggio'nun sanatının altında yatan sihir ise ideallik ve gözlemsellik arasındaki savaştan doğmuştur.

Caravaggio'nun eserlerine baktığımızda çok sayıda mitolojik ve dini hikayenin işlendiği ve özellikle kafa kesme sahnesinin bu eserlerde tekrarlandığı görülmektedir. Karanlığı, gölgeyi ve ışığı çok canlı kullandığı, donmuş anları resmetmiş izlenimi verdiği, şiddetin, kanın, ve cinayetin, mitolojik ve tek tanrılı dinlere ait çeşitli hikayelerle aktarıldığı Medusa (1597), Judith Beheading Holofernes (1599), David and Goliath (1599), Sacrifice of Isaac (1601-1602), The Beheading of St. John the Baptist (1608) ve David with the Head of Goliath (1610) adlı eserlerinde kafa kesme temasına yer verilmiştir. Bu hikayelerden Medusa Yunan Mitolojisine aitken Judith Beheading Holofernes hem İncil'de geçmekte hem de bazı museviler tarafından Tevrat'ta var olan bir hikaye olarak da kabul edilmektedir. The Sacrifice of Isaac, David with the Head of Goliath ve David and Goliath eserleri Tevrat'tan hikayelerken, Beheading of John Baptist ise İncil'de geçen hikayelerdir.

5. CARAVAGGIO’NUN ESERLERİNDE VAHŞETİN GÖRSEL ANLATIM ANALİZİ

Caravaggio’nun eserlerindeki vahşetin görselliğini incelemek için şiddetin ve cinayetin dinseliliğin yansıtılmasından daha önplanda tutuldukları, ilahi hikayelerden ziyade gündelik yaşamda insanın vahşiliğini gösteren sahnelermiş gibi yansıtıldığı Medusa (1597), Judith Beheading Holofernes (1599), David and Goliath (1599), Sacrifice of Isaac (1601-1602), The Beheading of St. John the Baptist (1608) ve David with the Head of Goliath (1610) adlı eserleri bu çalışmada tercih edilmiştir.



(Bakınız: Görsel 39)

5.1. Medusa

1597 tarihli Medusa eserinde Caravaggio Perseus mitinin en can alıcı sahnesini resmetmiştir. Koyu renklerin hakim olduğu eserde sadece Medusa’nın başı adeta kılıç tarafından kesilip havada asılı kaldığı anda resmedilmiştir. Işığın sol taraftan geldiği eserde başında yılanlar gezen Medusa ölümün verdiği dehşet ile kaşları çatık,

ağız açık ve gözleri korkuyla büyümüş bir halde çizilmiştir. Vücudundan ayrılmış kafasınının hemen altından fişkiran kanların birer bıçak gibi dikeyliğiyle başında kıvrım kıvrım dönen yılanların hareketi tezat oluşturmaktadır. Stefano Zuffi'nin Caravaggio adlı kitabına göre Medusa'nın açık ağız, kafasının etrafında kızgın bir şekilde dolaşan yılanları subjeye belirli bir acı ve uyarılma durumu vermektedir. Ayrıca ressam daha sonra sessiz bir çılgınlıkla açılmış ağız temasını Sacrifice of Isaac (Görsel 38) ve The Martyrdom of St. Matthew (Görsel 35) adlı eserlerinde de yinelemiştir (2012:64).

Kendisine bakanları taşa çeviren, kafasında saç yerine yılanlar olan Medusa, kardeşleri arasındaki tek ölümlü Gorgondur ve ölümü de yarıtanı Perseus'un elinden olmuştur. Philip Wilkinson'un Efsaneler ve Mitler adlı eserinde Medusa'nın hikayesi aktarılmaktadır: Perseus, üç canavar Gorgonlardan birinin kafasını keseceğini söyleyerek Polydektes'e övünür. Polydektes onun bu iddiasını göstermesini isteyince de bir bakışıyla erkekleri taşa çeviren Gorgon Medusa'yı öldürmeye karar verir. Bu görevi başarıyla tamamlayabilmesi için ilahi yardıma ihtiyacı vardır; Olympos Dağı'nın tanrıları başarılı olabilmesi için Perseus'a çeşitli nesnelere gönderirler. Medusa'nın yaşadığı yere uçabilmek için Hermes'in kanatlı sandaletlerini giyer, Medusa'nın yaşadığı yere ulaşabilmek için Hades'in görünmezlik sağlayan miğferini takar. Athena'nın ayna gibi parlatılmış kalkanyla, onun doğrudan bakışlarına hedef olmadan Gorgon'a yaklaşır ve Hephaistos'un elmas kılıcıyla Medusa'nın kafasını keser. (2011:56)

Başkalarına görünür hale gelince savunmasızlaşan insanın bu durumu ilk günahı çağrıştırmalıdır. Bir yılanın etkisiyle baştan çıkan Havva bilgiyi elde etme arzusuna yenik düşünce Adem ve Havva cennet bahçesinden kovulurak kendi çıplaklıklarının farkına varırlar. Günahkarlığı örtme ihtiyacı, öğrenme ve bakma arzularının sonucu doğmuştur. İsmail Gezgin'in Sanatın Mitolojisi adlı kitabına baktığımızda bu duruma ve yılan sembolizasyonuna değinilmiştir: “Yılanın durumu da irdelenmeye değerdir bu mitosta. Yılan Musevi, Hristiyan ve İslam geleneklerinde ve mitlerinde genellikle şeytanla özdeşleştirilir. İslam inancına göre cennetten kovulmaya neden olan İblis'ti” (2008:129). Adem ve Havva'nın elindenölümsüzlüğü çalan yılan Gılgamış'ın

elinden de sonsuz gençlik ilacını çalmıştır. Psikanalistlerin erkeklik organıyla özdeşleştirdikleri yılan aynı zamanda tarım ve bereket gibi sembolik çağrışımları olan bir unsurdur. Adem ve Havva'nın cennetten kovulmalarına neden olurken bir diğer yandan da tarımın keşfedilmesini de sağlamıştır. Hem ölümü hem yaşamı sembolize eden yılanın bu anlamda iki bir temsiliyeti vardır. Diğer dinlerle karşılaştırıldığında Hristiyan ikonografisinde bu mitosun daha büyük bir öneme ve anlama sahip olduğu söylenebilir. “Tanrı'nın oğlu İsa'nın çarmıha gerilmesiyle doğrudan ilişkili olan bu mit, neredeyse dinin temelini teşkil eder. Hristiyan felsefesi, ilk insanlar olan Adem ve Havva tarafından işlenen bu günah nedeniyle, tüm insanlığın günahkar doğduklarını ve bu nedenle İsa'ya kadar peygamberler dahil tüm insanların cehenneme gittiklerini kabul eder” (2008:130). İsa'nın kurtarıcı olarak anılmasının nedeni de budur.

Psikanalitik bir yaklaşımla bakıldığında açıkça görünen semboller olan yılan ve kafa kesimi akla Oidipus kompleksini getirmektedir. Yine Wilkinson'un Efsaneler ve Mitler adlı eserine bakıldığında ise Oedipus'un hikayesi şöyle anlatılmaktadır: “Delfi'de bir kahin, Thebai Kenti'nin kral ve kraliçesi Laius ve Jocasta'ya oğullarının babasını öldürüp annesiyle evleneceğine dair bir kehanette bulunur. Kehanetin gerçekleşmesinden korktukları için oğulları Oedipus doğar doğmaz onu bir dağa bırakır ve terk ederler” (2011:58). Hikayenin devamında ise bir dizi olay sonucu Thebai kentine bir kahraman olarak dönen Oedipus ve annesi gerçeği bilmeden evlenip çocuk sahibi olurlar fakat bir süre sonra kahinden gerçeği öğrendiklerinde Jacosta kendini öldürür; Oedipus ise gözlerini kör eder. Bu mitolojik hikayeden ismini alan Ödip Kompleksi'ni Yusuf Alper, Psikanaliz ve Aşk adlı eserinde açıklamıştır: “Freud'a göre 3-4 yaşlarındaki çocuklar karşı cinsten ebeveynlerine karşı bazı yasak cinsel duygular (incest) duyumsarlar ve bu nedenle aynı cinsten ebeveyni tarafından cezalandırılacaklarını (erkek çocuk babanın kendisini iğdiş edeceğini) düşünürler, onları rakip ve düşman olarak görürler” (2003:67). Üreme organının kesilmesinden korkan erkek çocuk anneye olan yasak duygularını bilinçdışına bastırırken babayla özdeşim kurarak onun gibi olma yoluna girer. Böylelikle babanın küçük bir örneği olarak, olağan cinsel kimlik kazanma sürecine girmiş olur. Bu bastırılmanın sembolizasyonları olarak yılan fallik objeyi,

kesilen kafa da iğdiş korkusunu yansıtmaktadır. Tıpkı kız çocuğun üreme organını ve penis eksikliğini görüp erkekliğinin elinden alınmasından korkan oğlan çocuk gibi Medusa'nın kafasının kesimi de birşeyin görülmesine bağlı kastrasyon korkusunu yansıtmaktadır. Fallik bir sembol olan saçın Medusa'nın kafasında yılanlar halinde olmasıyla artan penis sembolizasyonu iğdişi de iyice vurgulamaktadır.

Hikayeye bakacak olursak kendisine bakanları, bakma hazzını yaşayanları taşa çevirerek cezalandıran Medusa'yı öldürmenin yolu ona bir ayna tutmaktır. Bu durumda görmek ve görülmek arasındaki ayrım önem kazanmaktadır; tıpkı elmayı yiyen Adem ve Havva'nın görmeye ve görülmeye başlamaları gibi. Perseus'a benzer olarak Caravaggio da canavarın gözlerine bakıp taşa dönmeden onu görebilmeyi eseriyle mümkün kılmaktadır. Böylelikle kendisine bakana geri bakamayan canavar etkisiz ve zararsız hale gelirken Caravaggio belki de eserlerinde işlediği, mitolojiden günümüze kadar insanlığa dair hikayelerin anlatıldığı olaylar yoluyla şiddeti, cinayeti, kafa kesimini, cezalandırılmayı ve ölümü gerçek hayatta deneyimleden yaşama fırsatını bulmaktadır.

Hal Foster'ın Medusa and the Real adlı makalesine göre Medusa efsanesi Hesiod ve Apollodorus'tan Ovid ve Lucan'a kadar çeşitli şekillerde görülmektedir ancak hikayenin temeli o kadar da belirli değildir. Medusa, ölümler diyarında gecenin yaratıkları diye bilinen ve kanatlı canavarlar olan üç Gorgonların ilki ve tek ölümlü olanıdır. Zeus ve Danae'nin oğlu Perseus, Medusa'nın kafasını gövdesinden ayırmak suretiyle öldürme görevine kalkışan biri tarafından uyarılır. Bu görev kutsaldır çünkü Medusa'nın korkunç yüzü bütün ölümlülere dehşet saçmakta ve hatta bakanları taşa çevirmektedir. Medusa ile karşılaşmadan önce Perseus sadece perilerin sunabileceği üç tılsımı ele geçirmelidir. Bu üç tılsımı bulmak için öncelikle üç Gorgonların kardeşleri olan üç Graiai'yı Medusa'nın yerini öğrenmek için konuşturmak zorundadır. Yaşlılık ve gençliği bir arada tutan bu canavarların sadece bir gözü vardır ve bu sayede Perseus onları bir bir yakalamaktadır. Mercury'nin kanatlı terliği Perseus'u Medusa'nın yanına götürürken Hades'in miğferi de Perseus'u Medusa'ya karşı yenilmez yapıp onun bakışlarının gücünden biraz olsun koruyacaktır. Periler ayrıca Perseus'a Medusa'nın başını kesmesi için kıvrık bir kılıç verirler (Freud

yorumuyla okuduğumuzda bu kılıç hadım etme figürünü taşıyor, tıpkı evrenin ilk hükümdarı Ouranos'un oğlu Kronos tarafından hadım edilmesi gibi). Perseus, Medusa'nın uykuya dalmasını bekler ve Athena tarafından verilen bronz kalkan ile bakışlarından kurtularak, Medusa'ya sadece kalkanın yansıması ile bakar; hikayenin bazı diğer versiyonlarında ise Athena Perseus'a Medusa'nın başı karşılığında yardım eder. Medusa ölmüş olsa da hala çok tehlikelidir. Poseidon tarafından daha önce tecavüze uğrayan Medusa, Pegasus isimli bir ata ve Chrysaor isimli bir deve sahiptir ve bunları ölürken boynundan çıkartır (Adeta Athena'nın Zeus'un alnından doğmuş olduğu gibi) ve daha da önemlisi Medusa'nın bakışları hala öldürücüdür. Perseus Medusa'nın başını Athena'ya sunduğunda Athena bu başı bir kalkana hapsetmiştir. Gözleri kalkana sabitlenmiş olan Medusa daha sonra yılan saçlı kadın olarak bilinir. Medusa'nın bakışlarıyla kör eden bir silahtan bir kalkan yansımasına dönüşmesi efsanenin kritik noktasıdır.

Claude Levi-Strauss'a göre efsane önemli bir tema etrafında bir dizi çeşitlilikten oluşup, anlatımlarında da görüleceği gibi, kültürü içinde temel tezatlıkları mevcuttur. Bunun en önemli örneklerinden biri Oedipus'un efsanesidir. Bu efsanede, dünyevi veya ailesel teorilerden kan bağlarına kadar insanlığın kökeni hakkındaki teoriler çözümlenmektedir. Bunun ışığında Medusa'nın efsanesi, bakışın gücü ve onun kontrol kapasitesi etrafında toplanmaktadır (Belki de Medusa bilmece ise Oedipus kaderin ve kimliğin gizemidir). Öte yandan Pygmalion'un tam tersi olan Gorgon insanları taşlaştırmasıyla ünlüdür fakat bu güç Gorgon türünü ve Medusa'yı, bir bakışlarıyla heykelvari bir sanat yapma şansına sahip olmalarından ötürü birer sanatçı yapmaktadır. Ancak bu efsanenin tasviri ile ilgili önemli noktası efsanenin başka bir kısmında bulunmaktadır. Gorgon'un Gorgoneion'a, Medusa'nın bakışlarının Athena'nın kalkanına dönüşmesi oldukça ilginç ve efsanenin önemli noktasıdır ve bu dönüşümde iki önemli an vardır. Birincisi, Medusa'nın kalkandaki yansıma ile yakalanmasıdır. Medusa'nın bakışları benzetmenin, tasvirin ilk örneklerindedir. İkincisi Medusa'nın kesilmiş başının Athena'nın kalkanına koyulması ve gücünün bir kısmını bu kalkanda korumasıdır. İlk durum Medusa'nın bakışını hapsederken, ikinci durum aynı zamanda karşı tarafta bulunan kişiyi de hapsetmektedir. Bu konular efsanenin incelenmesinde altı çizilmesi gereken önemli noktalar.

Klasisist Jean-Pierre Vernant'a göre Medusa 17. yüzyılın Yunanistan'ında hem figür hem de maske görevi görmektedir. Medusa'nın bakışı bütün tasvirleri hapsetmektedir. Medusa'nın gücü canavarlığın bütün kategorilerini bulandıran bir figürdür. Medusa çoğu zaman hem yaşlı hem genç, hem güzel hem çirkin, hem ölümlü hem ölümsüz, hem kutsal hem şeytani olarak tasvir edilmiştir. Ayrıca yılanvari saçları, aslanvari kafası, öküz gibi kulakları, domuzvari gözleri ile hem bir canavar hem de bir insan gibi tasvir edilmektedir. Medusa bütün cinsiyetleri içinde barındırır. Bazen sakalı, bazen dili, yüzü ve suratu bir cinsel organ gibidir. Medusa'nın gücünün bakışından geldiği kabul edilirse bu gücün bir şekilde insanlıktan geldiği de tartışılabilir. Vernant'a göre maskede yakalanan aslında sizin bakışınızdır. Gorgon'unn maskeden sizin görmenize izin verdiği şey aslında sizin dünyanın ötesindeki halinizdir ve karanlıkla kaplanmış maskedeki Gorgon'un gözü aslında gerçeği göstermektedir. Başka bir deyişle biz ona bakarken o da bizim bakışımıza gergin, vahşi ve kafası karışmış bir şekilde karşılık vermektedir. Dolayısıyla bu kahramanvari dönüşüm, bakışların kesişmesidir ki bu efsanenin en önemli kısmı Medusa'nın bakışının Athena'nın kalkanında yansımastır.

Vernant'a göre Medusa'dan korkulma sebebi, kategorilerin bulandırılmasından ve belirsiz ve biçimsiz bir hal almasından dolayıdır. Ayrıca Medusa'nın güçleri, dünyanın ötesinden, ölümden, karanlıktan ve hiçlikten gelmektedir Lacan için de Medusa mükemmel bir kaygı objesidir. Kesinlikle gerçeğin yansımastır ve Medusa'nın başı gerçeğin ta kendisi olup, obje olmaktan çıkmış önem arz eden bir figürdür. Bu bakış açısına göre Medusa'nın terörü hadım etme dehşetinden daha ilkel bir dehşettir. Freud Medusa'nın imgesinde terörden çok, bir farklılık görmektedir. Yani eğer bu bir terörse farklılıkların azlığının terörüdür. Freud ayrıca farklılıkların ortaya çıktığı (cinsel,simbiotik,sembolik) ancak tam anlamıyla oluşturulmadığını görmektedir. Ancak bu halde, eğer Medusa bu korkutucu gerçekliğin sembolik düzenden hiçbir farkı olmadığını anlar ise, kendi gerçeğini azaltmak ilk hamlesi olacaktır.

Orta Çağ'dan Rönesans'a kadar, Perseus ve Medusa'nın hikayesi sık sık yeniden yazılmış ve içine iyinin kötüyeye karşı ulaştığı zaferi konu alan hristiyanlık tonları koyulmuştur. Ayrıca Rönesans'tan Romantik Dönem'e kadar, amacı dünyadaki şeytani varlığı bastırmak olan Grotesk türüne bir ön metin olarak hizmet etmiştir. Medusa Barok sanatına özel bir güç ile geri dönmüştür. Caravaggio ve Rubens'in korkutucu baş çizimlerinde bu özellikler görülmektedir.



Görsel 44:Peter Paul Rubens, Medusa'nın Başı, 1617-1618, Tuval Üzeri Yağlı Boya, (69X118 cm), Kunsthistorisches Museum, Viyana
http://commons.wikimedia.org/wiki/Peter_Paul_Rubens/1618-1620

Caravaggio'da düzen vardır. Ayna Gorgoneion ve resim arasındaki bağlantıya dikkat çekerken bir yandan da yansıma, koruma ve tasvir arasındaki bağlantı üzerinde de durur. Louis Marin'in yazısında önerdiği gibi, bu ikiye katlama ve benzetmede aşırılığa kaçma sonucunda resim geleneksel dokunuşlarından bazılarını ve kendi ilüzyonunu kaybedebilir. Belki de Poussin'in Caravaggio hakkında söylemek istediği aşırılık buydu. Poussin tam olarak şöyle diyordu: "Caravaggio bu dünyaya resmi yoketmeye gelmiş". Bu resimdeki tuval bir ayna ya da kalkan değildir; resmin yapımı kısa bir anlığına görülebilir ancak yine de ilüzyonundan hiçbirşey kaybetmemiştir. Marin'e göre resmin adeta bir eldiven gibi içi dışına çıkmıştır. Sonuç olarak bu resim sadece Medusa'nın bakışının yoğunluğunu değil aynı zamanda Medusa gerçeğinin korkusunu da yansıtıyor ve bunları birbirine aktarıyordur.

Freud'a göre Medusa'nın görüntüsü hem dehşet hem de teselliği bir arada sunmaktadır. Bu resimde fetişist bir şekilde hem hadım edilme korkusu hem de

dönüşümün tesellisi yaşanmaktadır. Medusa'nın görüntüsü hem hadım edilmeyi hem de ona karşı korunmayı konu alıyor. (Foster, 2003:183).

Louis Martin ve Elizabeth Crapper'ın detaylıca açıkladıkları gibi, Caravaggio, kalkanı üzerindeki Medusa efsanesini, tuvalde ona mimiğine kadar hayat vererek ve aynı zamanda onu resme sabitleyerek tasvir etmiştir. Resimdeki bu paradoks Caravaggio'yu ikili bir role sevk etmiştir: Pygmalion gibi yaptığı işe hayat veren ve aynı zamanda Medusa gibi taşa çeviren. Bu ikili rol, resmin eşsiz bir karmaşıklık ve yoğunlaşma ile görsel olarak anlatılmasını sağlamıştır. İnsanları taşa çeviren Medusa'nın başı, Caravaggio'nun yaratıcı fırça darbeleri ile öyle etkileyici bir şekilde tasvir edilmiştir ki görenler bu tasvir karşısında hayranlık ve korku ile tabiri caizse dona kalırlar. Resmin kendini işaret eden karakteristik özelliği gösteriyor ki Caravaggio muhtemelen Medusa'nın tasviri için kendi yüzünü ayna karşısında çalışıp kendini bir nevi taslak olarak kullanmıştır. Kalkanın mecazi boyutu Gaspare Murrola tarafından (1603) Madrigali'nin "Medusa'nın Kalkanı İçin" adlı bölümünde açıklanmıştır. Bu bölümde izleyici, resmin aldatıcı havasına boyun eğmemesi ve Medusa'nın öldürücü bakışları altında bir taş gibi dona kalmaması konusunda uyarılmıştır. Caravaggio'nun resimde limit kavramı, yansıtmadaki zorluk ve ihtimaller hakkındaki soruları Medusa ve Narcissus adlı eserlerinde örnek niteliğinde gösterilmiş ve bu eserin onun dini resimlerindeki kavramları anlamakta önemi büyüktür (Stone, 1997:168).



Görsel 45: Merisi Da Caravaggio, Narcissus, 1597-1599, Tuval Üzeri Yağlı Boya, (110X 92 cm), Galleria Nazionale D'arte Antica, İtalya

[http://en.wikipedia.org/wiki/Narcissus_\(Caravaggio\)#mediaviewer/File:Narcissus-Caravaggio_\(1594-96\)_edited.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Narcissus_(Caravaggio)#mediaviewer/File:Narcissus-Caravaggio_(1594-96)_edited.jpg)

Direkt olarak izleyiciye ve onların historia sacra'nın modernleştirmesine olan hitabında, Caravaggio'nun amacı radikal bir tutum ile kurtuluşun tarihi, günümüz dünyası, resmin ve izleyicinin gerçeklikleriyle bir ilişki kurmaktır. Caravaggio'nun dini resimleri, hemen hemen onun tür resimleriyle aynı zamanda 1590 yılının ortalarına doğru doğmuştur.

Eserdeki kopmuş insan yüzü başındaki yılanlar dışında yine mekan ve zaman belirsizliği sonucu insani bir yapıya sahiptir. Mitolojik hikayede geçen, insanlara ve kurbanlarına korku ve dehşet saçan yaratık ölüm karşısında son derece insani bir tepkiyle resmedilmiştir. Hikayenin kahramanlığı ve destansılığı yerine kopmuş başı havada asılı kalmış bir canavarın acı, şaşkınlık ve öfke dolu ifadesi, boynundan akan kan ile yüzünden eksilen ışığı ve rengiyle ölüm anı şiddet içerisinde anlatılmaktadır.



(Bakınız: Görsel 37)

5.2 Judith Beheading Holofernes:

1599 yılında Caravaggio, Eski Ahit'e bağlı olup İbranice yazıları olmaması sebebiyle bazıları tarafından Tevrat ve İncil'e kabul edilmeyen fakat yine de bazı kiliseler tarafından kutsal sayılan Judith ve Holofernes'in apokrif hikayesini resmetmiştir. Med Kralı ile savaşan Kral Nebukadnezar'ın komutanı Holofernes, Betulya şehrini

kuşatınca genç bir dul olan Judith komutanı öldürüp İsrail halkını kurtarmak için bir plan yapar. Yanına hizmetçisini alan Judith komutanın kampına giderek Holofernes'i etkiler ve halkıyla beraber ölmek istemediğini, komutanın zaferi için duacı olduğunu söyleyerek kampın civarında kalmak için izin ister. Judith'ten etkilenen komutan ona

izin verir ve altıncı günün sonuna geldiğinde güzel dudu ziyafete yanına çağırır. Holofernes'in içki içip kendinden geçerek uyumasını sağlayan Judith duasını ederek komutanın kılıcıyla kafasını keser. Hizmetçisinin de yardımıyla kesik kafayı alıp halkının yanına dönen Judith bu devrimsel hikaye ile pagan dinin devamını sağlamıştır.

Eser yine zamanı ve yeri belli olmayan karanlık bir sahnede geçmektedir. Sol üst köşede başı kesilen Holofernes'in vücut hareketleriyle uyumlu koyu kırmızı renkli perdeler can çekişir gibi resmin ortasına uzanmaktadır. Diğer iki kişi ise tereddüt duyar edasıyla düşmanın başını kılıcı ile gövdesinden ayıran Judith ile öfkeli ifadesiyle düşecek başı almak için sabırsızlanın yaşlı hizmetçidir. Resmin üst ve alt kısımlarındaki kumaş kıvrımları kılıcın düz ve hayati keskinliğine ve aynı anda bedenden dehşetle ayrılan kafanın ve ruhun hareketlerine ahenkle eşlik etmektedir. Diğer eserlerde olduğu gibi burda da sanatçı koyu ve açık tezatıyla korkuyu, ölümü, kanı çağrıştıran sade ve güçlü renkler tercih etmiştir. Diğer eserlerindeki gibi canı alınan kurban ölüm anına geçerken dehşet, acı ve çaresizlik ifadeleriyle tasvir edilirken yalınlığıyla beyazlar içindeki Judith zafer kazanmaktan uzak yaptığının yanlış olduğunu hissettiren bir ifade ile kurbanıyla arasına mesafe koymaya çalışır gibidir. Güçlü kumandan, genç katil ve yaşlı hizmetçi sessizlik içinde dramatik bir sahnede donup kalmış gibidirler.

Stefano Zuffi, Caravaggio adlı eserinde bu yağlı boya resimden bahsetmektedir. Ona göre bu dramatik resimde Caravaggio 17. yüzyıl İtalya'sının sevilen konularından birisi olan Asurlu general Holofernes'in İsraili Judith tarafından başının kesilmesini ele geçirmiştir. Soğuk ve duru ışığın figürlere düşüp öne çıkarması neredeyse onlara üç boyutluluk kazandırmıştır. Sahnenin dramı genç cellatın yüzüne odaklanmıştır. Soğukkanlılık ve nefret karışımı bakışlarla, ağzını ölüm korkusunun çılgılığıyla açmış

kurbanına bakmaktadır. Genç kahramanın yanında duran ve yaşından dolayı tahribata uğramış hizmetçiyle aralarındaki tezat ise daha büyük olamazdı. Parlak ışık bu ürkünç sahnenin tüm detaylarına amansızca düşmektedir; can çekişerek bükülmüş baş ve adamın kesilen kafası, kılıcın kanlı keskin kısmı ve kadınların zıt ifadeleri. Caravaggio için karakteristik olarak figürler, çalışmalardan veya skeçlerden değil gerçek yaşamdan resmedilmişlerdir. Karanlık arka plan kullanımı da tipiktir (Zuffi,2012:49).

Stukenbrock ve Töpper tarafından yazılmış 1000 Masterpieces of European Painting adlı eserde de Judith ve yaşlı hizmetçi figürlerinin yaşamdan alındıkları vurgulanmıştır. Esere göre tepede asılı görkemli kırmızı perde hem icraatın kanlı doğasını hem de kadın kahramanın zaferini simgelemektedir. Judith'in elleri ve yüzü güneşte çalışmaktan daha koyu bir renk almışken güçlü ve aktif vücudu solgundur. Yaşlı kadının yüz hatları ve yıpranmış elleri de aynı derecede çarpıcıdır (2005,174). Psikanalitik bir yaklaşımla bakıldığında bu eserde de kastrasyon korkusu, bir kadın tarafından sünnet edilme endişesi göze çarpmaktadır. Rowena ve Shepherd'ın 1000 Symbols adlı kitabına göre kılıç çoğu kültürde yaşam ve ölüm üzerindeki sembolik gücü ve dolayısıyla kutsal iradenin uygulayıcıları olarak kabul edilmektedir. Bu kutsal niyetin kondüktörü kılıçlar ilahi gücü, haklı intikamı ve adaleti sembolize etmektedirler. Tanrı Adem ve Havva'yı Cennet Bahçesi'nden men ederken yanan bir kılıç kullanmıştır ve kılıç Başmelek Mikhael'in silahlarından biridir (Stukenbrock & Töpper 2002,292).

Eser yine kafası kesilen kurbanın acı dolu anını dondurmuş gibidir; izleyici ölümden yaşama geçişi en dramatik haliyle görmektedir. Holofernes'in kasılmış vücudu, çarşafa sarılmış eli, son haykırışı, donmuş bakışları, tepedeki görkemli kırmızı kumaşın kurbanın boynuyla uyumlu hareketleri ve kırmızısı, Judith'in ve hizmetçinin kurbanın cesedinin rengine benzeyen kumaşlarıyla kesik başın uyumlu eğik hareketleri, Judith'in kararlı kolları, tereddüt ve kızgınlık karışımı bakışları, yaşlı hizmetçinin sabırsız bekleyişi, kararlı ve cesaret veren bakışları, kesik kafayı koyacağı bezi hırsla ve sıkıca tutuşu gerilimli ve heyecanlı sahneyi tüm dramatikliğiyle yansıtmaktadır. Yine sıradan insanlarla anlatılan bu eski hikaye dini

bir mesajı veya öyküyü anlatmaktan ziyade işlenen bir cinayeti tüm şiddetini ve vahşiliğini vurgulayarak, insani duyguların altını çizerek vermektedir.

Braider'in makalesine göre Caravaggio'nun resimleri yüksek bir erotik güç ve şiddet ile tasvir edilmektedir ve bu tasvir resimleri kesinlikle eşsiz kılmaktadır. Judith ve Holofernes'teki baş kesilmesi beraberinde korku ve zevk ile harmanlanmış bir çok karakteristiği getirmektedir. Bu anlatımda, zorlukla gizlenmek istenen kastrasyon fantezisini sadece Judith'in ifadesindeki belirsiz gerilimde ve ayrıca Caravaggio'nun kendini Holofernes rolüne koyması ile görülebilmektedir (Braider, 1998:298-299).

Caravaggio'nun erken dini resimlerinin sonuncusu olan bu eser Ottavio Costa koleksiyonunda bulunmaktadır. İncilsel bir hikayenin heyecan verici, doruk noktasına odaklanan resim şu haliyle önümüzdeki yılların sanat eserlerini göz önüne sermektedir. Resim Judith'in kitabından, Judith'in Holofernes'in kafasını kestiği sahneyi göstermektedir. Ana kahraman resmin ön planında gözükmemektedir. Judith, yanında hizmetçisi Abra ile sarhoş bir şekilde yatağında yatan Holofernes'in çadırına kafasını kesmek için girerler. Judith, sol eliyle Asur'lu generali saçından yakalamış ve kafasını sağ elindeki kılıcıyla gövdesinde ayırmasına az kalmıştır. Holofernes'in güçlü bir şekilde modellendirildiği vücudu kıvrılmaktadır, boğazından kanlar fışkırmakta ve yüzü acı ve şok ile çarpılmıştır. Bu önemli olayın perde arkasını göstermek için kırmızı perde tasviri kullanılmıştır. Bu perde olayın ortamına ve Holofernes'in çadırına ışık tutmakta, aynı zamanda burada teatral performansın kalitesini de ortaya koymaktadır. Bütün resim zıtlıklar ile belirlenmiştir. Judith kurbanının acı içinde donmuş suratının karşısında korku içerisindedir. Kollarını sonuna kadar açmış kurbandan olabildiğince uzak durmaya çalışmaktadır. Bu korkunç ve kanlı işten irkilmiş olduğu kesindir ancak yine de halkını kurtarmak için sonunu getirmek zorundadır. Holofernes'in çadırına girmesini ve esir almasını sağlayan gençliği ve erotizm akan güzelliği, yanındaki hizmetçisi tarafından vurgulanmıştır. Ayrıca hizmetçi bu sahneye herhangi bir acıma duygusu olmaksızın bakmakta, Holofernes'in kesik kafasının koyulacağı ve Judith'in bu kesik kafayı Yahudi halkına zafer niteliğinde ve kurtuluşları olarak sunulmasında kullanılacak

olan kara bir çuval ile beklemektedir. Hizmetçinin bu grotesk yüz ifadesi, Judith'in bu hassas ve psikolojik karakterizasyonuna etkili bir zıtlık sağlamıştır.

Öte yandan, bu konuda yapılan diğer resimlerde ya Holofernes'in kafasının kesilmesinden önceki an ya da Judith'in kesik kafayı gösterdiği zafer anı resmedilmiştir. Ancak Caravaggio bunun yerine, bu heyecan verici olayın doruk noktasını seçmiştir.



Görsel 46:Christofano Allori, Holofernes'in Kafasıyla Judith, 1613, Tuval Üzeri Yağlıboya, (139X 116 cm), Palatina Galleria, İtalya
http://en.wikipedia.org/wiki/Cristofano_Allori



GÖRSEL 47:Peter Paul Rubens, Holofernes'in Kafasıyla Judith, 1616, Tuval Üzeri Yağlı Boya, (120 X 11 cm), Herzog Anton Ulrich Museum, Almanya
<http://www.lib-art.com/artgallery/16336-judith-with-the-head-of-holofernes-pieter-pauwel-rubens.html>

Örneğin Lorenzo Sabatini'nin Bolonya'daki Judith with the Head of Holofernes isimli eseri eski ahit kadın kahramanın tiyatral girişi ile oldukça ilgilidir ama Philistine'nin kopmuş kafasında eserinde sunar.



GÖRSEL 48:Lorenzo Sabatini, Holofernes'in Kafasıyla Judith, 1562, Tuval Üzeri Yağlı Boya, (110X 85 cm), Banca Del Monte Di Bologna E Ravenna, İtalya
<https://judith2you.wordpress.com/category/gory/>

Caravaggio bunların üzerinde olayın ekstrem duygularını ve psikolojik boyutunu tasvir etmek ile ilgilenmiştir. Judith'in insanı zayıflığına yapılan vurgu sadece bu kahramanca işin önemini destekler. Judith ve Holofernesaynı zamanda Caravaggio'nun ilk tarihsel resmidir. Caravaggio eski ahitten bir hikayeyi alıp onu çarpıcı bir görsel ile olağanüstü bir psikolojik etkiye çevirmiştir (Schütze, 2009).

Caravaggio bir eserinde daha dini bir hikayeyi insani bir boyutta işlemiştir. İzleyicinin dikkati abidevi, destansı hikayenin özünden çok ışık ve beyazlar içindeki ürkek, kendinden emin olmayan, tiksiniş ve belki de kendini tam anlamıya haklı görmeyen bir katille onun elinde acı ve kanlar içerisinde can çekişerek karanlıktan aydınlığa uzanmaya başlamış kafası kesiken bir kurbanı yönlendirilmektedir. Hikayeyi bilemeyenler için bu ürkek bir genç kadının yaşlı, kızgın ve sabırsızlıkla kesilecek kafayı almayı bekleyen bir kadının eşliğinde belki de hazırlıksız yakalanmış masum bir adamın cinayete kurban gidişi olarak da yorumlanabilir.



(Bakınız: Görsel 34)

5.3 David And Goliath:

Sanatçı İncil’de anlatıldığı gibi genç bir çoban olan David’in Filistinli zalim dev Goliath’ı akıl yoluyla öldürüşünü anlatmıştır. Goliath, Filistinli dev bir canavardır ve İsrail’in gelecekteki kralı olan genç David tarafından yenilmiştir. Zırhlı ve kalkanlı Goliath’ı sapanıyla alnından vurup yere düşüren David, kafasını bedeninden ayırmıştır. Paganlığın ve zulmün karşısında akıl, karakter ve inanç gücünün yoluyla zafere ulaşan David’in İsrail’in gerçek kralı olduğu vurgulanmaktadır. Devin bedeninden ayrılmış başını saçlarından bağlıyor gibi resmedilen genç çoban ilahi bir kahraman olmaktan uzak yalınlık ve insanilik ile günlük bir işini yapan çocuk edasıyla gösterilmektedir. David’in çalışmaktan zarar görmüş elleri, genç bir çocuğun sanki tarlada bir iş yaparmışçasına pozuyla, Goliath’ın kafasını bir ip yardımıyla keserek bedeninden ayırmıştır. David’in yüzü nispeten karanlıkta kalırken, alnından aldığı darbesi kanlı bir şekilde görülen Goliath da diğer resimlerdeki kurbanlar gibi açık gözleriyle yaşamdan ölüme geçtiği anda açık ağızıyla adeta donmuştur. Goliath’ın acı içinde can cekişen bir halden ziyade sakinlikle ölümü kabul etmiş, bir ifadesi vardır; sıkıttığı yumruğu yaşam mücadelesinin ve öylece teslim olmadığının tek göstergesidir. Sanatçı ışığı canı alan kolda, güç alınan bacakta

ve devin aldığı ölümcül yaranın kanında yoğunlaştırmıştır. Resme hakim olan genel karanlık izleyicinin sahnenin nerede, günün hangi saatinde veya kimlerin huzurunda geçtiğini anlamasını imkansız kılmaktadır. Adeta David'in karanlık bir rüyasında işlediği cinayet tasvir edilmiştir. Genç çobanın ifadesi ve hisleri açıkça belirtilmemişken sakinlik içinde kendini işine vermiş gibidir. Resmin sağ alt köşesine yerleştirilmiş, sanatçının otoportresi olduğu düşünülen, kesik baş eserde saklanmış en dramatik imgedir. Devin başından aldığı ölümcül yaradan akan bir kaç damla kan, boşlukta affedilmeyi arzulayan, başarısızlığın dehşetiyşe donmuş bakışlar, biraz daha karanlıkta kalan son nefesi verirken açık kalmış ağız ve sol tarafta ise yumruk halinde yerde kalmış eliyle can vermiş dev adeta ölüm anında kalmıştır. Resme hakim olan karanlık ve içine yerleştirilmiş ışık izleyiciyi devin muazzam ifadesine yönlendirmektedir. Hikayede geçen zalim, devasa, korkutucu savaşçı Goliath ile Caravaggio'nun resmettiği figür birbirlerinden çok farklıdır. Örneğin Rönesans utsalardan Michelangelo'nun David heykeli tiranlığa karşı mücedele eden bu genci beden ve ruhen uyarılmış, dimdik duran, kasları belirgin, kendine güvenen bir halde betimlemiştir ve heykel sanatının baş yapıtlarından biri olarak kabul edilmiştir.



GÖRSEL 49: Michelangelo, David, 1501-1504, Mermer (517 cm), Dell'accademia Galleria, İtalya
<http://smarthistory.khanacademy.org/Michelangelo-David.html>

Caravaggio'nun eserinde ise zifiri karanlık bir boşlukta anlatılmak istenen eski bir kahramanlık öyküsünden ziyade ölümün ağırlığının hakim olduğu bir cinayet, bir başın bedenden ipe ayrılması anıdır.

David ve Goliath arasındaki savaşın hikayesi I Samuel 17'de detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Genç David korkusuz bir şekilde dev Philistine ile yüzleşir ve onu sapanıyla anının tam ortasına attığı tek bir taş ile öldürür. Caravaggio bu konuyu daha önce Madrid'deki Prado'da ve Viyana'daki Kunsthistorisches Müzesi'ndeki eserlerinde ele almıştır.



Görsel 50:Merisi Da Caravaggio,Goliath'ın Kafasıyla David, 1595, Panel Üzerine Yağlı Boya, (116X 90cm), Kunsthistorisches Museum , Viyana

<http://www.art-prints-on-demand.com/a/michelangelo-caravaggio/david-with-the-head-of-go.html>

David üç çeyrek büyüklüğünde tamamiyle karanlık olan bir arka plana karşı durmuş bir figür olarak resmedilmiştir. Perde şematik olarak sol üstte gösterilmiştir. Resimdeki figürlerden biri toprak rengi pantolon ve sadece üstünün yarısını kaplayan beyaz ince bir üst giymiş bir çoban çocuktur. Beyaz üstün kumaşı güçlü ve usta bir şekilde siyah arkaplana paralel fırça darbeleriyle işlenmiştir. David sağ eliyle kılıcı kaldırmış ve diğer eliyle de Goliath'ın korkutucu kafasını izleyicilere gösterir biçimde kaldırmıştır. Devin alnındaki öldürücü taş darbesi açık bir şekilde gözükmektedir. Philistine'in kesik boynundan kanlar fişkırmıştır; boşluğa doğru ağzı açık bir şekilde bakmakta ve gözlerindeki ışık yavaşça sönmektedir. David figüründe ve eserde zıtlıklar göze çarpmaktadır. David'in kesik başı tutan kolu vücudunun tersi yöne yani sol tarafa uzatılmıştır ve ışıpta parlayan kılıç David'in bu fazlasıyla uzanmış koluna bir paralel oluşturmaktadır. David kurbanına acıma duygusuyla,

düşünceli hatta üzgün bir ifade ile bakmakta ve bu çocuksu ifade Goliath ile David arasında önemli bir zıtlık oluşturmaktadır. David burada kahramanca zafer kazanmış birinden çok trajik bir figür olarak gözükmektedir.

Caravaggio'nun hem kendi portresi hem de işini birleştirmesi kariyerinin son evresinde resminin renkli yorumlarından biridir. Braunschweig'teki parça parça halini bugün dahi koruyan David otoportresinde Giorgione'e zıt olarak, bu sefer Caravaggio kendini başı vurulmuş Philistine olarak resmetmiştir.



Görsel 51: Giorgione, Goliath'ın Kafasıyla David, 1510, Tahta Üzerine Yağlı Boya, (65X 74,5 cm), Kunsthistorisches Museum , Viyana

<http://www.wikiart.org/en/giorgione/david-with-the-head-of-goliath-1510>

Bu gerçek Caravaggio'nun yaşamının sön dönemlerindeki resimleri hakkında bir psikolojik analize dönmüştür ve bu analiz Caravaggio'nun, Mayıs 1606'da Ranuccio Tomassoni'yi öldürmesinden sonra hayatındaki çarpıcı değişiklikleri, sonuçları ve bunların sanatına nasıl yansıdığını aktarmaktadır. Röttgen bu resmi Caravaggio'nun insani korkusuna ve ölüm arzusuna bağlamış; resmin bir tür kendini cezalandırma ve günah çıkarma görevi gördüğünü söylemiştir. Manilli, David'in homoerotik yorumlara sebep olan, Caravaggio'nun özelliklerini taşıdığını söylemiştir. Ancak daha mantıklı olan şudur ki, bu resim Caravaggio tarafından 5. Paul'a ya da kardinalin yeğenine verilerek papalık affına doğru yardımcı olacak bir araç olarak yapılmıştır (Schütze, 2009).

Caravaggio erken dini çalışmalarını eski ahit konularından iki resim ile sonlandırmıştır. Bunlardan biri Madrid Prado'da bulunan David and Goliath, bir diğeri Roma Palazzo Barberini'de bulunan Judith and Holofernes adlı eserlerdir ve her ikisi de 1598/99 yılları arasında yapılmıştır. David, askeri hizmet için epey genç olan çoban bir çocuktur ve Goliath isimli devin karşısında korkusuzca çıkıp devi sapanından attığı tek bir taş darbesiyle öldürüp yenilmiş devin kocaman kafası keserek, King Saul ve halkına zaferini göstermek için götürmüştür. Bu resim Caravaggio'nun bu konuda çizdiği ve Viyana'da Kunsthistorisches Müze'sinde ve Borghese Konağı'nda bulunan resimleriyle zıt düşmektedir. Caravaggio burada daha sakin bir anı seçmiştir. David sol ayağını Goliath'ın devasa göğüsüne bastırarak ve hali hazırda kesilmiş kafasını saçını bağlamak için yana doğru yatırmıştır. David'in omuzlarından Goliath'ın zırhla kaplı vücudunun gölgeleri karıştığı gözlenmekte, sağ eli öne doğru, sol eli köşeye doğru kaskatı bir şekilde uzanmaktadır. Goliath'ın sakallı kafası izleyiciye doğru yatmışken ağzı ve gözleri apaçık şekilde bakana çevrilmiştir. Alnındaki ölümcül yara açıkça görülmektedir. Daha önce gerçekleşmiş olaylar dizisine itafen, bir kaç taş ve Philistine'nin devasa kılıcı ön planda yatmaktadır. Caravaggio'nun genç David'i neredeyse bu kahramanca hareketinde habersiz sessiz ve sakin bir şekilde devin kafasını bağlamakla meşguldür. Kutsal bir kararlılık tarafından yönlendirilen David, sadece Yahudi halkını Philistine'den kurtarmak için gerkeni yapmıştır.

Gerek hikayenin doğası yüzünden gerekse de yüzyıllar boyunca abidevilikle anlatılmış, tasvir edilmiş David ve kahramanlığı Caravaggio'nun fırçasından neredeyse asıl kahramanın arkasından başı vücuttan ayırma işlemi kendisine kalmış bir hizmetkar gibi yansıtılmıştır. Işık kullanımıyla da desteklendiği gibi sanatçı izleyicinin dikkatini kırışmış alnından kanlar damlayan, ağzı ve gözleri ölüm anıyla açık kalmış devin kaygılı, çaresiz ve sanki itiraz etmek istediği birşeyler varmış edasıyla resmettiği ifadeye yönelmektedir. David büyük bir kahraman olmaktan, acımasız dev Goliath ise de korkutucu bir canavar olmaktan uzak, hareket ve ifadeleriyle son derece insani birer varlık olarak resmedilirken eserde işlenen cinayet ve vahşet yine ilahi bir hikaye olmaktan uzaktır.



GÖRSEL 52: Merisi Da Caravaggio, Goliath'ın Kafasını Tutan David, 1610, Tuval Üzeri Yağlı Boya, (125X 101 cm), Borghese Galleria, İtalya

http://en.wikipedia.org/wiki/David_with_the_Head_of_Goliath

5.4 David With The Head Of Goliath:

Caravaggio 1610 senesinde işlediği aynı konuyu farklı bir şekilde resmetmiştir. David artık ham bir şekilde doğallıkla kafayı boyundan ayıran bir genç değildir; elinde kılıcıyla kestiği kafaya acıyarak bakan bir çocuktur. Yüzü biraz değişen Goliath neredeyse gözlerinde aynı boşluk, yüzünde aynı ifadeyle yaşamdan ölüme donarak geçmiştir ama burda açıkça görüldüğü üzere ressam kendisini çizmiştir. Gilles Lambert, Caravaggio adlı eserinde resmi şöyle anlatmaktadır: “Galeri Borghese'nin David with the Head of Goliath adlı resmi son ve acı içinde bir otoportreyi bir devin kafasıyla sunmaktadır. Bu sahneyi daha önce de çalışmış olsa da hiç böyle bir şekilde olmamıştır. David mahsundur; muzaffer değildir. Kurbanında dünyevi gücün kibirini seyretmektedir. Korkmuş ve süzgün bir şekilde boşluğa bakan Goliath ressamın derin kaygısını anlatmaktadır” (Lambert,2007:87).

Eser yine zaman ve mekan kavramından uzakta karanlığın ortasında beliren bir imgedir. Köylü kıyafetlerinin içinde yarı çıplak göğsüyle genç çoban kestiği kafayı saçlarından tutmaktadır. Yüzünde acımayla karışık tenkit edemişçesine bir bakış olan David bu eserde de kahramnvari olmaktan ziyade sıradan bir insan gibi resmedilmiştir. Esere hakim renkler yine sade ve azdır; beyaz, ten rengi, sarı, biraz kan kırmızı ve siyah. Resmin sol alt köşesinde bedenden ayrılmış kafadan akan kanlar yine kılıç ile ahenklidir. Diğer eserlerinde olduğu gibi sanatçı hikayenin, konunun, en dramatik anını zaman içerisinde insanı duyguların tasvir edildiği şekliyle donmuşçasına anlatmaktadır.

Sakallarından kanlar damlayan Goliath'ın alnındaki yara izi bu resimde de görülmektedir. Kılıç ve kesik baş yine pskilanalitik yaklaşımda hadım korkusunu hatırlatsa da ressamın kendini kurban olarak çizmesi akla bir cezalandırılma isteği sorgusunu getirmektedir. Ressam kendini kafası kesilerek öldürülmüş bir canı ile özdeşleştirmiştir. Ernst Rebel, Self-Portraits adlı eserinde bu durumu incelemiştir: Ressam kendi yüz hatlarını çirkinleştirmiştir: ölümden donmuş, acı ve nefretle işaretlenmiş bir maske vardır. Bitik gözler, ölümcül yaradan rengi koyulmuş kırışıklık, acıdan bağırarak kalmış ağız, kırık dişler ve kanayan ağız. Solmuş, rengi uçmuş ölüm açıkca fatihin renkli ve genç etinden ayrıştırılmaktadır. David diğer yanda iyinin, güzelin ve tanrıyı memnun edenin oluşumudur. Skandalların ve suçun biçimsizleştirdiği bir yaşamın son evresinde envanter yapan Caravaggio için bu belki de kamusal bir özür dilemeydi. Kişisel ahlak bozukluğu, kasıtlı sanatsal utanmazlığı, öldürücü sınırı (1606 yılında adam öldürmek suçundan dava açılmıştır) ama bir yandan da sanatçı olarak dehası komplike bir özaçıklamaya motivasyon olmuş olabilir (2008:38).

Kafası kesilerek can vermiş bir tiranın yerine kendisini resmetmesiyle Caravaggio'nun kendi hayatındaki dramı ve kefareti arayışını göstermeyi amaçlamış olması muhtemel bir çıkarımdır. David Wilkins ve Iain Zaczek tarafından hazırlanan

The Collins Big Book of Art adlı esere göre otoportreler izleyiciye ressamın iç dünyası ve karakteri hakkında fikir vermektedir (2005:325). Seçtiği eski bir hikaye ile yine kafa kesimini kanla, dehşetle ama gündelik hayatın içinden figürlerle işleyen Caravaggio izleyicilere yine dinsel içerikli bir temadan çok yenilmiş, kafası bedeninden ayrılmış, yaralı ve kanı akmış bir adamla genç bir çocuğu resmetmiştir.

Michael Fried'in makalesine göre ne David'in ne Goliath'ın yüzleri izleyiciye doğru bakmaktadır; onun yerine her iki yüz de acı içine gömülmüş gibidir. Goliath'ın iki defa öldürülüşünü düşünmek mümkündür: biri alınına atılan taşla diğer kafasının yarılmasıyla diğeri ise bakışındaki bir düşüncenin uzantısını anımsatan bir etken ya da belki de hissettirilen şey, açık ama görmeyen gözleriyle, genç David'in tiksindirici bakışının ifadesiyedir. Goliath'ın bakışı David'inkini yansıtır, ya da tam tersidir (David'in çıplak kılıcının aynavari parlamasıyla ima edildiği gibi silahlar genelde Caravaggio'nun sanatında ayna imgesiyle ilişkilidir) ki bu da zamanda birbirlerine olan mahkumiyetlerini de ifade ettiğini ortaya atmaktadır (Fried, 1997).

Philistine'nin yarılmış boynundan kanlar akmakta ve ağzı açık bir şekilde boşluğa bakarken gözlerindeki yaşam ışığı sönmektedir. Caravaggio sahneyi öyle bir gerçekçilikle işlemiştir ki Philistine'in ölüm çılgınlığını neredeyse duyulabilir gibidir. Maurizio Calvesi bu otoprotreyi, sanatçının suçluluk duygusu ve affedilme arzusu ile ilişkilendirmiştir. Hoşgörü ve merhamet umudu ile, ressamımız kendisini Papa ve kardinal yeğenine tövbe bir günahkar olarak sunmaktadır. Ayrıca, Marini'nin yorumladığı gibi kılıcın üzerinde günümüzde zar zor çözülebilen tevazu kibri yener yazısında aynı durumu işaret etmektedir (Schütze, 2009).

Yüzü ve boynu kanlı, kızgın ifadesi artık David'in ellerinde boşluğa asıla kalmış dev bu anlatımda da zaman ve mekandan bağımsız bir şekilde ölümle tanışmıştır. Sanatçı ilahi bir başarı hikayesini bir kere daha destansılıktan uzak sanki kranalık bir zihnin hayalîymişçesine resmetmiştir.



(Bakınız: Görsel 38)

5.5 Sacrifice Of Isaac:

1603 yılında Caravaggio bir başka dini hikayeyi daha resmetmiştir. Karanlık ve ışığın dramatik bir oyun oynadığı bu eserde melek, İbrahim ve oğlu Isaac vardır. Yerleşim yerlerinin uzağında, ağaçların arasında bir yerde yine karanlık içerisinde, yaşlı baba oğlunu kurban etmek üzereyken resmedilmiştir. Eserin sol tarafında karşıyı işaret eden melek açık teniyle resmedilmiştir; orta bölüme doğru baba ve sol uçta da beyaz tenli Isaac ve yanı başındaki koç vardır. Melekten koçun kafasına doğru açık renkten oluşan eğimli bir yay vardır. Bu eserde de hakim renkler siyah, kırmızı, ten rengi ve koyu sarıdır. Işıktaki kalan yerler dramatik sahnedeki ifadelerdir. İbrahim'in kumaş hareketleri Isaac'in uzanışıyla uyumludur. Melek donuk bir

ifadeyle görevini yaparak koçu işaret etmekteyken bakışları farklı bir yeri göstermektedir. Kararlı İbrahim sanki meleğe rağmen kurban etme eylemini yerine getirmeye çalışmış gibi, adeta işi yarıda bölündüğü için öfkelenmiş bir ifadeyle meleğe bakarken korku içindeki Isaac sunağın üzerinde yere bastırılmış başı ve çığlık atan ağzıyla donup kalmıştır. Bu eserde de sanki ölümün dehşeti, korkuyla atılan çığlıklar ve vahşet karanlık bir anda izleyiciler için donup kalmıştır.

İsmail Gezgin'in Sanatın Mitolojisi adlı kitabında bu öyküden şu şekilde bahsedilmektedir: “Kutsal kitapların ortak noktalarından birisini oluşturan İbrahim peygamber ve kurban miti de insanlığın yaşam biçimini etkilemiş, şekillendirmiştir. İslam mitolojisinde de mitos benzer biçimdedir; iki mitos arasındaki tek farklılık İslam mitosunda İshak yerine İsmail'in olmasıdır” (2008:149). Yunan mitolojisine bakıldığında da benzer bir mitos bulunmaktadır. Musevilikte ve İslamta tanrının vermiş olduğu yaşamın diyeti olarak kurban kesilirken, Hristiyanların en büyük kurban –günaha batmış tüm insanlık için kendisini kurban eden- İsa olduğu inancı nedeniyle bu eyleme pek itibar etmedikleri söylenebilir. “Ancak, yaratılış mitosunda olduğu gibi, insanların hayvanlara karşı tutumları da oluşturan bir mitos olduğu söylenebilir. İnsanın doğadaki “biricikliği ve her şeyin onun için yaratıldığı” fikrini desteklediği ortadadır” (2008:151).

Resme bakıldığında oldukça insana benzeyen bir meleğin hikayede anlatıldığı gibi gökten Abraham'a seslenerek değil koluna uzanarak kurban etme eylemini durdurduğu görülmektedir. Korkuyla bağırarak Isaac ve kendini tanrının isteğine koşulsuzca adamaya kararlı Abraham yine adeta donmuştur. Uffizi Gallery'nin Art History Collections adlı eserine göre çaresizce bağırarak çocuğun kafasının ardında tanrının kurbanda yerini alması için gönderdiği koç vardır. Işık vuruşlarının olduğu sahne İsa'nın kurban edilmesinin önceden tasarlanmasıdır ve zamanın yenilenen ruhaniliğiyle uyum içindeki inancı ve itaati sembolize etmektedir (2011,:267).

Oğlunun boğazını kesmek üzere olan Abraham'ın ifadesi, çatık kaşları, kırışık alnı, sığıdığı yumruğu, oğlunu yerde tutmak için harcadığı çaba, Isaac'ın korku ile açılmış ağzı ve çığılığı, koyu renklerin yoğunluğu, yine kanı çağrıştıran kırmızı kumaşı ve gerçekçi detayları Caravaggio'nun diğer eserlerindeki gibi gerilim ve dehşet dolu bir anı dondurarak izleyicilere sunmuştur. Bu eserin işleniş şeklinde yine önemli dini bir anın vurgusundan çok çaresizce kararlı bir babanın dehşet içinde bağıran oğlunun kafasını keserek kurban etmesi ritüelinden, insani bir görünümdeki melek tarafından azat edilmesi resmedilmiştir. Suça yatkınlığı ve işlemesiyle ün yapmış, öfkesi ve kavgalara karışmasıyla bilinen ressam için bu sahnenin suçsuz bir ölümle özgürleşmeye öykündüğü tartışılabilir bir yaklaşımdır. Bu eserde ölümün kanlı yüzünü değil insan bedeninde ve ruhunda yarattığı dehşet ve gerilim dolu korkusunu izlemek mümkündür.

Sherwood'un makalesine göre İncil'in Eski Ahit okuyucuları için insanlığın hayvanlaştırılması, bıçak, kumaş ve çanta gibi araçların detaylı bir şekilde hazırlanması, Isaac'ın kurban edilmesini hatırlatmaktan başka birşey değildir. Bu hazırlanış ve araçlardaki vurgu bıçağı, tahtayı ve ateşi içermektedir (Sherwood, 2004)

Caravaggio bu eseri Maffeo Barberini'ye yapmıştır ancak daha sonra bu resim 8. Pope Urban'a verilmiştir. The Sacrifice of Isaac isimli resim İncil'in Genesis 22:I-13 bölümünde detaylıca açıklanmıştır. Tanrı'nın isteklerine boyun eğen Abraham tek oğlunu Moriah Dağı'nın tepesine kurban etmek için götürür. Caravaggio'nun resmi ise bir kez daha bu İncisel ve heyecanlı hikayenin doruk noktasını göstermektedir. Abraham resmin ön planında güçlü bir şekilde tasvir edilmiş, üzerinde kırmızı bir pelerin ve toprak rengi bir üst bulunmaktadır ve kurbanı vermek üzeredir. Isaac'i etkisiz hale getirmiş ve adak taşının üzerine sol eliyle güçlü bir şekilde bastırmıştır. Sağ elindeki bıçağı da oğlunun boğazına dayamıştır. Çıplak ve elleri arkada birleştirilmiş Isaac, korkmuş bir bakışla seyirciye doğru döndürülmüştür. Son anda, sol taraftan kanatlı bir melek gelir ve Abraham'ın kolunu tutarak resmin sağ tarafındaki koçu gösterir ve oğlu yerine bu koçu kurban etmesi istenir. Babası Abraham sınavı geçmiş ve koşulsuz itaatiyle Tanrı'ya boyun eğmiştir. Sacrifice of

Isaac isimli eser hem tutkuyu hem de İsa'nın çarmaha gerilip kurban edilişini temsil eder. Eski Ahit'teki bu sahnenin tasviri Caravaggio'nun kahramanları doğal bir şekilde resmetme eğilimi ile resimde oldukça vurgulanmaktadır. Çocuk hikayenin aksine kurban edileceği taşın üzerinde kaderi ile debelenmekte ve gözleri korku ve dehşet içinde seyircilere bakmaktadır ki çocuğun bu tasviri İncilsel hikayeden farklı ve daha rahatsız edici olarak görülmektedir. Abraham'ın koşulsuz itaati ve kararlılığı, suçsuz bir çocuğun insanı tepkisiyle çatışmaktadır (Schütze, 2009).

Sanatçı bir eserinde daha dini anlamda popüler bir hikayeyi kahramanlarını ve hatta meleği ilahiyetten uzak insani varlıklar olarak resmederek izleyiciye İbrahim'in bir yandan oğlunun başını kesmeye hala niyetli yaşlı bir adam gibi anlatıp, İbrahim'in sessizlik içinde attığı dehşet veren cıgıllıklarıyla korkutucu bir tablo bırakmıştır.



(Bakınız: Görsel 25)

5.6 The Beheading Of St. John The Baptist:

Caravaggio 1608 yılında yaptığı bir başka eserinde Vaftizci Yahya'nın başının kesilmesi hikayesini resmetmiştir. Bu görkemli eser çoğu insan tarafından ressamın başyapıtlarından biri sayılmaktadır. Bu sefer de karanlık bir atmosferde sessizce işlenen bir cinayete tanıklık edilmektedir. Kompozisyonda beş erkek ve iki kadın vardır; parmıklıklar ardında idamı izleyen iki suçlu, başı kesilmiş St. John, celladı ve başın koyulacağı tepsiyi işaret eden adamla birlikte bir yaşlı bir de genç bir kadın. Bu

eserde de günün hangi saati veya mekanın tam olarak neresi olduğunu söylemek mümkün değilken ışık yoğun bir karanlık kullanımına tezat oluşturacak şekilde celladın, cansız bedeninin ve kafayı almak üzere kollarını uzatmış geniş kadının kollarındadır. Sakinlik ve sessizlik içerisinde işlenmiş cinayete üzüntü ve çaresizlik gösteren tek kişi elleriyle yaşlı başını tutan kadındır. Yine koyu ton renklere eşlik eden rengin kan ile uyumlu kırmızı olduğunu görmek mümkündür. St. John'un bedeninden ayrılmış başıyla üzerini örten kırmızı kumaşı hem renk hem de çizgisel anlamda ahenklidir. Yaşlı kadın ve cansız beden dışındaki aktörlerde adeta günlük yapılan bir işin sorgusuz, telaşsız ve alışılmış havası vardır. Karanlık ve soğuk duvarların ardında elleri arkasında bağlı başı boynundan tamamen ayrılmak üzere azizin ifadesi diğer eserlerle kıyaslandığında ölüme çok daha sakin, belki haklı ve mücadelesizce, korkusuzca gitmiş gibidir. Sanatçı aslında zindan gibi bir ortamda, soğuk taşlarda, parmaklıklar ardında muhtemelen hiç tanınmayan iki suçlunun belki de kendileri olmadıkları için duydukları keyifli merakın eşliğinde gerçekleştirilen yalnız ve vahşet dolu bir idamı olağanlık, sessizlik ve kabulleniş içinde anlatmıştır. Şiddetin, vahşetin işlendiği yer olarak bakıldığında azizin başı ve boynundan akan kanı eserdeki ışığın başlangıcı gibidir. Eserdeki ışık alt kısmınının da ışıқта kalacağını tahmin ettiğimiz bir haç gibi dağılmıştır.

Roma İmparatorluğu altındaki Filistin ve İsrail'de Galile Kralı Hirodes Antipa kardeşinin ölümü üzerine karısı Herodias ile evlenmiştir ve Salome de böylelikle kralın üvey kızı olmuştur. İsa'nın geleceğini müjdeleyen Vaftizci Yahya ise bu evliliğin geçersiz olduğunu ilan ederek lanetlemiştir. Hristiyanlıkta kadın cazibesinin ölümcül tehlikesini sembolize eden Salome ise kralın doğum gününün kutlandığı bir ziyafet akşamı herkesi büyüleyen yedi tül dansının ardından kraldan ne isterse alabileceğini öğrenmesi üzerine annesine danışarak Vaftizci Yahya'nın başını istemiştir.

Stefano Zuffi'nin Caravaggio adlı eserine göre ressamın bu işi kendi adıyla imzaladığı (John Baptist'in boynundan akan kan ile) tek eserdir (Bknz: Görsel 32). Bu abidevi baş kesme ayrıca ressamın stilistik gelişiminin son aşamasını da göstermektedir. Parlak renkleri ve Roma yıllarından gelen keskin detaycılığı sona

ermiştir; burdaki tek istisna Bapstist'in dramatik, kan kırmızısı cübbesidir. Bu tarihten itibaren kompozisyonlarının odak noktası alan ve bu alanın içerisinde olayların sahneleniş olmuştur. Bu eserde aktif figürler solda toplanmışken sağ tarafta kasvetli bir duvarın önünde izbe bir hapishane alanının boşluğu vardır. Baş kesilmiş John the Baptist yerde yatarken kemerinden kafayı bedenden tamamen ayırmak için bıçağını çıkarmaya yönelmiş cellat ona doğru eğilmiştir. Gardiyan ise hizmetçinin tuttuğu (kimi kaynaklarda ise Salome'nin tuttuğu) ve Salome'ye kafanın içerisinde götürüleceği altın kaseyi işaret etmektedir. Dehşete düşmüş yaşlı bir kadın yüzünü ellerinin arasında saklamaktadır. (2012:24)

Boyut Yayıncılık tarafından basılmış Sanat Atlası adlı esere göre “oldukça yadırganan bu cesur kompozisyonda ana grup solda yer alıyor ve sağda geniş bir duvar olmasına rağmen yine de ilgi uyandıran bir gerçeklik duygusu yaratıyor. Parmaklıklar ardından bakan iki adam belki de mahkumdurlar. Caravaggio da birkaç kez çeşitli suçlardan kısa sürelerle hapis yatmıştı; şiddet dolu yaşantısında sıklıkla kan döküldüğünü görmüş olmalıydı” (2010:198).

Caravaggio bir kere daha tam başın kesilmesinin bittiği anı resmetmiştir. Caravaggio önemli bir dini karakterin, Vaftizci Yahya'nın idamını ve can vermesini ilahi bir atmosferde melekler veya ilahi bir ışığın eşliğinde canlandırmaktansa gerçekçi bir anlatım ile kasvetli, adaletin olmadığı, işkenceyi, cezalandırılmayı ve acıyı akla getiren bir hapishane önünde baş kesilmiş bir adamı resmetmiştir. Kanun tarafından aranan ve hapis cezası olan Caravaggio'nun bu kompozisyonu ve imzasını da kurbanın kanyla atmış olması belki de kendini kurbanla özdeşletirdiği ve bu eserin kişisel mesajlar içerdiği fikirlerini akla getirmektedir.

Stone, The Context of Caravaggio's Beheading of St John in Malta adlı makalesinde yazdığı üzere 1 Aralık 1608'de Maltese Cezaevi'nden kaçışından ve Sicilya'ya gidişinden iki ay sonra Fra Michelangelo da Caravaggio, St John of Jerusalem the Knight of Malta (Malta Şovalyeleri, Kudsü Aziz John) tarikatındaki kardeşleri ve

büyük üstat Atof de Wisnacourt tarafından 14 Haziran tarihinde verilen şövalyelik mertebesinden çıkarılmıştır ve böylelikle 1606 yılında Roma'da işlediği cinayet suçuyla Papa'dan gelen affi almak için olan şansını oldukça azaltmaktaydı. Şövalyeler bu yeni yapılan ve Valetta'da bulunan Aziz John kilisesindeki S. Giovannia Decollato hatipliğinde Caravaggio'yu tarikattan kovma muhakemesini gerçekleştirmişlerdir. Bu durumdaki Caravaggio, yeni bitirdiği Behading of Saint John the Baptist adlı eserinin önünde küçük düşürülmüştür. Yargılanmasının sonucunda tutanağa göre Caravaggio adeta çürümüş bir ağaç dalı gibi tarikattan atılmış ve sürülmüştür.

Caravaggio arkasında sürekli psikanalitik bakış açısı ile incelenen bir şaheser bırakmıştır. Bu idam edilişteki okumalar, suçluluk duygusunu cinayetin üstünde gösterip, Aziz John'a duyulan takıntı ya da bu patolojik derecedeki şiddetli mizaç ile sanatçının konuyu nasıl ele aldığı kadar önemliydi. Ancak bu fikirlerin atladığı nokta resmetmenin ayrıca içinde bulunduğu konum ve patronlar ile de alakalı olduğuydu. Kesinlikle, Caravaggio'nun ele aldığı tema ve temaya yaklaşımı, şövalyeleri eğitme görevini üstlenen bu tarikat tarafından direkt olarak etkilenmiştir. Bu çevrede, çıkışından itibaren Caravaggio'nun Şövalyelerin patronu olan Aziz John'un vahşice başının kesilişini gösteren bu portre, tarikatın ilk düşen şövalyesini yansıtıyor olarak kabul edilebilirdi. Ayın sırasında, Aziz John'un yarı ayrılmış kafasından akan kan, Caravaggio'nun kardeşliği simgeleyen imzası Fra Michelangelo'yu desteklemeye yeter şekildeydi. Aziz John bu portrede inançları için kurban edilen bir kurbanlık koyun gibi resmedilmiştir. Aziz John tarikatına ve şehitlerine, yüce İsa ve onun sofrasına giden yolu hazırlamıştır. Kilise duvarlarının tıpkı bir ayna gibi boyanmasının da katılmasıyla, bütün duvar tarikatın manevi kurucusuna ve bu uğurda kendilerini feda eden şövalyelere adanmıştır (Stone, 1997).

Yedi Tül Dansı çok sayıda edebi eserin, tablonun ve dansın olduğu gibi Richard Strauss'un operası ve Oscar Wilde'ın tiyatro oyununun da merkezidir ve kadın vücudunu hayal gücüne ve yaratıcı amaçlara açtığından kendi cazibesine sahiptir. Güç ve sömürü kazanımları uğruna erotik çıplaklığı doğurmuştur ve bugün dünyanın birçok yerinde hala –striptiz formunda- canlı olan, tarihi ya da dini bağlamın önceki

formlarını aşan bir stratejiyi temsil etmektedir. Odak noktası, kadın kimliğinin oluşturulmasıdır. İronik biçimde, hikaye, dünyanın bu konuyu günümüze dek yasaklamış olan bölümünde, Orta Doğu'da geçmektedir. Fakat ne var ki, dans ve ölüm, baştan çıkarma ve özgürlük bileşimleri temel olarak doğu dünyasında yer alır. Yedi Tül Dansı olumlu ve olumsuz yönleriyle hem erkek bakışını sömüren kadın vücudunu hem de eski kadın bağımlıklarının yeni bir özgürlük biçimine dönüşümünü barındırır. Salome, eski ve yeni tarihin *femme fatale* karakteri olmasının yanı sıra cinsiyetlerin özgürlük, bağımsızlık ve eşitlik savaşçısı olarak görülebilir ve görülmüştür de. Tarihöncesi zamanlara bakıldığında dans, erotik cazibe ve doğurganlık konseptiyle ilişkili en eski mitolojik figürlerden biri, yer altı dünyasından sevgilisini kurtarmak için Yedi Tül Dansını sergileyen tanrıça Istar'dır. Istar, Homer'den dahi yaklaşık iki milenyum önce yazılmış, en eski edebi belgelerden biri olan Gılgamış Destanı'nın bir parçasıdır. En önemli dans tarihçilerinden biri olan Wendy Buonaventura, Istar'ın işlevini şöyle tanımlamaktadır: "Istar, yer altı dünyasının en gizli bölümlerine girmek için, yedi kere yedi kapıdan geçmek zorundadır; her yedi kapılık bölümden sonra kabul bedeli olarak son kapıların her birinden bir tane çıkarmak üzere bir mücevher ve bir tül den kendini kurtarır". Istar'ın örtüsünü açması, yer altı dünyasına olan yolculuğu ve özellikle de başarılı geri dönüşü, yokluğunda hayatın durma noktasına gelmesi nedeniyle doğa doğurganlığının bir sembolü olarak görüldü. Bu nedenle Istar'ın dansına verilen isim, Grek miti Demeter ve Persephone'ye benzer olarak doğanın kendisini yenileyişi adına, Karşılama Dansı olmuştur. Ayrıca İbranice'de Salome veya Shalome karşılama ya da barış anlamlarına geldiği için Yedi Tül Dansı ve Salome arasında muhtemel bağlar vardır. Bu yüzden de dansı, Karşılama Dansı olarak da adlandırılabilir. Tarihteki Salome İ.Ö. 15 yılında doğmuştur ve antik Filistin'de Trachinitis şehri dörtler erki olan Philipp (Phillippus) ile evlenmiştir. 37 yıl boyunca büyük ve önemli bir şehri yönettikten sonra İ.Ö. 34 yılında ölmüş ve birkaç yıllık evlilikten sonra Salome'yi dul bırakmıştır. Salome ilk kuzeni Aristobolus'a eş olup ve ondan üç oğlan dünyaya getirmiştir. Tarihteki Salome'nin İncil'deki Salome ile çok az benzerliği vardır; Mark ve Matthew inancında kralın önünde dans ettikten sonra Aziz John'un kellesini isteyen ve istediğini almak için onu baştan çıkararak kadın yalnızca Herodias'ın kızı olarak bahsedilir ve bir ismi yoktur. Mark inancında, Herod'un kızı ve Erk'in eşi "içeri girip, dans etmiş ve Herod ve misafirlerini memnun kılmıştır". İlk kez tarihçi Flavius Josephus, Herodias'ın kızı

olan bu kadını isimlendirmiştir. Tarihsel kanıt yok oldukça, Orta Çağ'da Salome'nin tuhaf akrobatik bir dansçı olarak bahsedildiği çok sayıda efsane ve söylenti farklı şekillerde yer bulmuştur. 15. ve 16. yüzyıllardaki temsillerin pek çoğu şimdilerde saray bağlamı içinde temsil edilen Salome görüşünde değişiklikler gösterir. Siena Katedrali'ndeki dans eden Salome sahnesini ve Aziz John'un başının temsilini gösteren saray atmosferinin olduğu Donatello rölyefinden de anlaşılır.



Görsel 53: Donatello, Herod'un Ziyafeti, 1427, Bronz Rölyef Heykel, (60X 60 cm), Siena Cathedral, İtalya
[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Feast_of_Herod_\(Donatello\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Feast_of_Herod_(Donatello))

Salome'nin çok önemli bir diğer örneği de daha sonra Caravaggio'nun da yaptığı gibi, Salome'yi hüzünlü ve sakin bir tavır içinde resmeden İtalyan Bernardino Luini'nin Salome adlı eseridir.



Görsel 54: Bernardino Luini, Aziz John'un Kafasıyla Salome, 1515-1525, Panel Üzeri Yağlı Boya, (62.23X 51.43 cm), Museum of Fine Arts, ABD

<http://www.mfa.org/collections/object/salome-with-the-head-of-saint-john-the-baptist-31925>

Salome, Caravaggio'nun resimlerinde özne olarak önemli bir rol oynar ve şaşırtıcı olarak bu sanatçının resimlerinde pek karşılaşılmamasına rağmen sakin bir hal çizer. Londra'daki Ulusal Müze de bulunan Salome con la testa del Battista tablosu, Helen Langdon tarafından tanımlandığı üzere bu sahnenin alışılmışın dışında kalan bir yorumudur: "Burada Caravaggio, Herod'dan arsızca Aziz John'un kafasını isteyen, dans eden, kız hikayesini insan yaşamının boşunallığı üzerine önemli bir tefekküre dönüştürür. Zarif ve baştan çıkarıcı Salome ile sert ve zalim infazcı arasındaki o çok kullanılmış artistik kontrastı reddederek tüm erotik potansiyeli görmezden gelir ve bu üç figürü hazin bir tasavvurda birbirine bağlar" (Kultermann,2006).



Görsel 55: Merisi Da Caravaggio, Vaftizci John'un Kafasıyla Salome, 1607, Tuval Üzeri Yağlı Boya, (91.5 X 106.7 cm), National Gallery, İngiltere

[http://en.wikipedia.org/wiki/Salome_with_the_Head_of_John_the_Baptist_\(Caravaggio\),_London](http://en.wikipedia.org/wiki/Salome_with_the_Head_of_John_the_Baptist_(Caravaggio),_London)

Caravaggio bir kafa kesilme hikayesini daha insanın günlük rutin işlerinden biriymişçesine bir doğallıkla resmederken duygularını belli eden tek figür başını

ellerinin arasına almış yaşlı kadındır. Karanlığın içinden ve cesedin etrafından bu idamı izleyenler atmosferi normalleştirirken aslında dehşetin de altını çizmektedirler. Dini hikayede geçen, erkeklerin başını döndüren ölümcül kadın karakter Salome'nin, entrikalarının ve dişiliğinin eserde en ufak bir kanıtı yokken sadece şiddet dolu etkisi ve bir adamın idamına yol açışı görülmektedir. Hikayeyi bilmeyen bir izleyici için eser herhangi bir yerde kurbanlık bir hayvan gibi başı kesilerek öldürülen bir adamı ve etrafındaki insanları anlatmaktadır. Celladın, izleyicilerin ve hatta cesedin sakin tavrı tüm sessizlik içerisinde bu idamı daha korkutucu kılmaktadır.

6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Yaşamına anlam kazandırmak, inanışları dorultusunda pratiklerini düzenlemek ve uygulamak, hayata ve ölüme dair açıklama getirmek, iletişim kurmak, kendisinden iz bırakmak ve kendini ifade etmek isteyen ve bunlara ihtiyaç duyan insanoğlu için sanat yaşamın başlangıcından beri kullanılmış bir araç niteliğindedir. Verdiği mesajlar kimi zaman açık kimi zamanda eser içerisinde gizlenmişken izleyicinin yorumuna bırakılan okumalar sanatçının içinde yaşadığı dönem ve kültür gözardı edilmeksizin oluşturmalarıdır. Bu bağlamda Caravaggio'nun eserlerinde işlenen vahşet olgusuna öncelikle dinsel bağlamda bakılmalıdır. İkinci bölümde de tartışıldığı üzere dinde şiddet ve vahşetin ilk çağlardan günümüze kadar çeşitli örnekleri görülmektedir. Mitolojide tanrıların gazabından ve birbirleriyle insani duygular çerçevesinde yürüttükleri ilişkiler üzerinden şiddet örnekleri görülmektedir. İnsanlığı kuraklık, açlık, sel ve benzeri felaketlerle cezalandıran tanrılar, cinayetle sonuçlanan kıskançlıklar, savaşlar ve kavgalar Hrsitiyanlık öncesi dönemde dindeki vahşet ve şiddet kavramlarına örnek teşkil etmektedir. Hrsitiyanlık dinine bakıldığında ise İsa'nın bedenine uygulanan şiddet ve işkence, çektirilen acı dinsel şiddetin en dikkat çekici örneğidir. İdam cezasına çarptırılan, çarımıha el ve ayaklarından çivilerle gerilen, başına dikenli taç takılan, aşağılanan, göğsünden yaralanan İsa bu işkenceler sonucunda acı içerisinde can vermiştir. Kendisi gibi şehit edilen azizlerle birlikte, din uğruna yapılan savaşlar da şiddet olgusuna bir diğer örnektir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde anlatıldığı gibi monoteist dinsen tematikler bağlamında incelenen bu şiddet ve vahşetin çeşitli dönemlerde sanattaki ifadeleri de farklılıklar göstermiştir. Klasik dönem sanatında Antik Yunan ve Roma'da ideal güzellik, matetaiksel hesaplamalar ve mükemmelliyetçilik ile savaşlar, yine şiddet örnekleri barındıran mitolojik öyküler ve savaçı bedenler freskler, mozaikler ve heykeller aracılığıyla yaşam bulmuşlardır.

Hristiyanlık dininde ise özellikle İsa'nın çarımıha gerilişi ve çilesi yine freskler ve tablolar aracılığıyla özellikle halkın tüm kesimlerine ulaşmasını hedefleyerek

yapılmıştır. Sanatsal yaklaşımlar dönemsel farklılıkları ortaya koyarken Rönesans öncesi dönem dini eserlerde yoğun sarı renk kullanımı, düz çizgilerle tek boyutlu bir çalışma tarzı, profilden resmedilen figürler görülürken Rönesans ile sanatta bilimsellik, orantısallık, derinlik, perspektif, öznellik ve hümanizma gibi özgürleştirici unsurlar incelenmeye ve temele koyulmaya başlanmıştır. Bedenler anatomiye daha gerçekçi bir uyumla çizilirken şiddet ve vahşetin işlenişi önceki dönemlere kıyasla daha etkileyici bir hal almıştır. Barok döneme geldiğinde ise abartılı sahneler, dramatik ifadeler ve yoğun karanlığın ışık gibi kullanımı vahşetin, çaresizliğin, şiddetin, cinayetin, işkencenin ve beden üzerine uygulanan çeşitli acıların çok daha gerçekçi ve izleyici etkisi altında bırakır hale gelmesini sağlamıştır.

Tezin dördüncü bölümünde anlatıldığı üzere Barok dönemin kurucu ustalarından sayılan Caravaggio eserlerinin yanı sıra saldırgan ve öfkeli mizacıyla da ün yapmıştır. Ailesini genç yaşta kaybederek zorlu bir başlangıç yapan sanatçı alkole ve hayat kadınlarına düşkünlüğü ve kavga çıkarmaya eğilimi sayesinde kötü bir üne sahip olmuştur. Eserlerinde sokaklardan aldığı kadın ve oğlanları (cinsel tercihleri de bu doğrultuda sorgulanmıştır) kullanarak özellikle abidevi hikayeleri anlatması hoş karşılanan bir durum olmamakla beraber hayatın içinden donmuş kareleri etkileyici bir gerçekçilikle anlatmasına yardımcı olarak da görülebilir. Gölge ve karanlığı adeta ışık gibi kullanarak sanata alışılmamış bir soluk getiren sanatçı (örneğin Görsel 25-29-34-37-39) reform karşıtı bir görüşe sahip olmasına rağmen seçtiği eserleri bu duruşa uygun anıtsal ve ruhani bir yaklaşımla değil yaşanan hayatın içerisinden anlarmış gibi resmetmiştir. Özellikle mitolojik ve dinsel hikayelerine bakıldığında şiddet ve vahşetin de bu yaklaşımla uyum içerisinde olarak işlendiği görülmektedir. Medusa başı bedeninden ayrılmış bir insanın donmuş çılgınlıklarını belirsiz bir boşlukta atarken mitolojik bir canavar olmaktan –saçındaki yılanlar haricinde- uzaktır. Halkını kurtarmak için komutan Holofernes'in, cilve yoluyla kandırıp, başını kesen kahraman Judith de zaferin gücünü yansıtmaktan ziyade ürkek ve çekingen, sıradan bir köylü kızı gibidir (Görsel 37). Akıl yoluyla korkunç ve zalim devi yenen David ise her iki çalışmasında da günlük işini yapan bir çoban gibidir (Görsel 29-34).

Goliath'ın kafasını bedeninden ayırırken sanki zaferi kazanan kahramanın ardından kirli işi yapan bir hizmetkar veya kesik başla poz veren bir şahit gibidir (Görsel 34). Isaac'ın kurban edilişi de kitapta anlatılan ruhanilikten ve mucizevi olaydan daha uzak bir sahneymişçesine anlatılmaktadır (Görsel 38). Korku içerisinde bağırarak çocuğu taşa bastırarak babası melek tarafından durdurulması gerekirken hala kolu itiliyor gibidir. St. John'un idamı ise karanlık bir köşede günlük işlerinin sırasını yaşlı kadın harici duygusuzca bekeyen insanlar olarak resmedilmiştir (Görsel 25).

Çalışmanın dördüncü bölümünde sanatçının kişiliği ve sanatsal üslubu bölümlerinde de bahsedildiği gibi karşı reform görüşünü savunan sanatçı dini hikayeleri dönemin beklentileri doğrultusunda abidevi ve ruhani unsurlarını ön plana çıkartarak resmedip inananları dine ve uhrevi yaşama yeniden davet etmeliyken seçtiği şiddet, idam ve cinayet dolu öyküleri sonsuzluk içinde gündelik yaşamın donmuş anları gibi sunmaktadır. Reform karşıtı sanat izleyenin kendisini o sahnenin içerisindeymiş veya sahne o anda gözlerinin önünde yaşanıyormuşçasına hissettirilmesini amaçlarken Caravaggio bunu dinselikten öte insani ve gündelik yaşamdan karelermişçesine gerçekleştirmiştir. Resmedilen kahramanlar ve kurbanlar anıtsallıktan, göklerdeki dünyaya ait olmaktan uzak sıradan insanlar gibi tasvir edilmiştir. Kimi zaman başı bedeninden ayrılmış Goliath gibi kurbanın yerine -yok edilmesini haklı çıkarmak istercesine- kimi zamanda idamı uzaktan izleyen bir şahit olarak kendisini de eserlerde kullanması şiddet ve vahşeti özümlediğini, şiddet dolu yaşamında kendi affedilme arayışını gösterdiği düşünülebilir. Reform protestoları karşısında ressam sanatı yoluyla dinin anıtsallığını anlatım şekli ve unsurlarıyla bireysel bir başkaldırı ve protestoya dönüştürmüştür ve bu tutumu sebebiyle de eleştirilere de maruz kalmıştır. Medusa, Judith Beheading Holofernes, David and Goliath, David with the Head of Goliath, Sacrifice of Isaac ve The Beheading of St. John adlı eseleri özellikle dinsel hikayelerin şiddet ve vahşeti önplana çıkarttığı bireysel protestosuna açık birer örnek teşkil ettikleri için seçilmişlerdir. Donmuş ölüm anları, vahşice ve duygusuzca idam edilen kurbanlar ve başları bedenlerinden

ayrılmış figürlerle bu eserler sanatçının protesto vari yaklaşımını açıklığa kavuşturan örnekler olmuştur.

Yaşamının son senelerini ölüm tehditi içerisinde hep endişe ve huzursuzluk içerisinde geçiren ressam işlediği cinayetten ömrünün son gününe kadar kaçamamıştır. Mitolojideki ve dindeki gizemin, insanlara cevaplar sunan hikayelerin sanatçının eserlerinde bu amaçlarından uzak, insanların ve kahramanların karanlık içerisinde, yalnız bırakılmış, zayıf, çaresiz bir şekilde vahşet ve şiddet dolu sahnelerle açığa çıkartılmıştır. Mucizelerin, zaferlerin görkemli ve izleyeni heyecanlandırıcı anlatımı yerini gündelik yaşamın şiddet dolu bir anlatımına bırakmıştır. Kibiri, paranoyaya yatkınlığı, asiliği ve hırçınlığıyla tanınan ressam işlediği konuları reform karşıtı duruşa uygun olarak seçmiş olsa da işleniş biçimleri aslında bu protestoya kendi protestosunu kullanarak, kendi şiddet ve vahşet eğilimlerini belki cezalandırılmak belki de bir kefaret arayışı içerisinde olduğunu düşündürmektedir. Dini yatkınlığını eserlerine kendi iç dünyasını ve protestosunu yansıtmak için bir araç olarak kullanmıştır. Hayatı kötüye gittikçe tarzının da daha sert ve kasvetli bir hal aldığı gözlemlenen Caravaggio'nun ilahi hikayeleri sokak kadınlarını kullanarak resmetmesi, hikayenin özünün işlenen şiddet ve vahşetten geri planda kalması ve bu sahnelerin oldukça insani bir gerçeklikle verilmesi sanatçının eleştirilere maruz kalmasına sebep olmuştur. Bu araştırma sonucunda sanatçının dini bir yaklaşım ve tutumun ardına saklanıp bireysel protestolarını vahşet ve şiddet dolu sahnelerle izleyicilere sunduğu görülmüştür.

7. KAYNAKÇA

Alper, Y. *Yaşamım ve Psikanaliz*. Çizgi, 2003

Bauer, L., & Colton, S. (2000, July). Tracing in Some Works. *The Burlington Magazine*, 142(1168), 434-436.

Bell, J. C. (1993). Some Seventeenth-Century Appraisals of Caravaggio's Coloring. *Artibus et Historiae*, 14(27), 103-129.

Bonsanti, G. *Caravaggio*. Scala, 1991

Braider, C. (1998). The Fountain of Narcissus: The Invention of Subjectivity and the Pauline Ontology of Art in Caravaggio and Rembrandt. *Comparative Literature*, 50(4), 286-331.

Butterfield, A. (January, 2000). The Return of Caravaggio; Brushes With Death. *The New Republic*, 25-33.

Camiz, T. F. (1990). Death and Rebirth in Caravaggio's "Martyrdom of St. Matthew". *Artibus et Historiae*, 11(22), 89-105.

Christiansen, K. (1986). Caravaggio and "L'esempio davanti del naturale". *The Art Bulletin*, 68(3), 421-445.

Christiansen, K. (1990, January). Some Observations on the Relationship between Caravaggio's Two Treatments of the 'Lute-Player'. *The Burlington Magazine*, 132(1042), 18-26.

Chorpenning, J. F. (1987). Another Look at Caravaggio and Religion. *Artibus et Historiae*, 8(16), 149-158.

Çığ, İ.M. Kur'an, İncil ve Tevrat'ın Sümer'deki Kökeni. Kaynak Yayınları. 2013.

Dixon, A. G. (2011). Caravaggio: A Life Sacred and Profane. *The Journal of Forensic Psychiatry & Psychology*, 22(3), 472-478.

Eliade, M. *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına*. Kabalcı Yayınevi, 2007.

Farthing, S. *Sanatın Tüm Öyküsü*. Hayalperest Yayınevi, 2012

Fossi, G. *Uffizi Gallery, Art History Collections*. Giunti, 2011.

Foster, H. (Autumn, 2003). Medusa and the Real. *Anthropology and Aesthetics*, 44, 181-190.

Freud, S. *Yaşamım ve Psikanaliz*. Say Yayınları, 2005.

Fried, M. (Autumn, 1997). Thoughts on Caravaggio. *Critical Inquiry*, 24(1), 13-56.

Gezgin, İ. *Sanatın Mitolojisi*. Sel Yayıncılık, 2008.

Kennick, W.E. (1985). Art and Inauthenticity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44(1), 3-12.

Kultermann, U. (2006). The "Dance of the Seven Veils"; Salome and Erotic Culture around 1900. *Artibus et Historiae*, 27(53), 187-215.

Lambert, G. *Caravaggio*. Taschen, 2007.

Lavin, I. (Mar., 1974). Divine Inspiration in Caravaggio's Two St. Matthews. *The Art Bulletin*, 56(1), 59-81.

Leppert, R. *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. Sanat ve Kuram Dizisi, 2009

Levi-Strauss, C. (1977) Sanat ve Felsefe Akrşısında Yapısalcılık. *Birikim*, Cilt 5, 28-29, İstanbul.

Levi-Strauss, C. (1997). Irk Tarih ve Kültür. *Metis Yayınları*, İstanbul.

Light and Color in Caravaggio's "Supper at Emmaus" Author(s): Janis C. Bell Source: *Artibus et Historiae*, Vol. 16, No. 31 (1995), pp. 139-170.

Longhi, R. (Jun., 1953). Contrasts in Art-Historical Method: Two Recent Approaches to Caravaggio. *The Burlington Magazine*, 95(603), 212-220.

Loughery, J. (2002, Summer). Sexual Violence: Baroque to Surrealist. *The Hudson Review*, 55(2), 293-300.

Macrac, D. (Sep., 1964). Observations on the Sword in Caravaggio. *The Burlington Magazine*, 106(738), 412-416.

Magalhaes, R. *The Little Big Book of Classical Mythology in the Visual Arts*. McRae Books, 2007.

Mahon, D. (July, 1956). A Late Caravaggio Rediscovered. *The Burlington Magazine*, 98(640), 224-229.

Mahon, D. (Sep., 1951). Caravaggio's Chronology Again. *The Burlington Magazine*, 93(582), 286-292.

Mahon, D. & Rousseau T. (Oct., 1953). On Some Aspects of Caravaggio and His Times. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, 12(2), 33-45.

Malcharek, K., & Rzepińska, M. (1986). Tenebrism in Baroque Painting and Its Ideological Background. *Artibus et Historiae*, 7(13), 91-112.

Mather, R. Caravaggio and the Physiology of Schizophrenia. *PSYART: A Hyperlink Journal for the Psychological Study of the Arts*. 2009

Nasio, J.D. *Psikanaliz'in Yedi Büyüğü*. Kırmızı Yayınları, 2008.

Park, R., & Park, M. (Dec. 24 - 31, 1988). Medusa In Medicine And Art. *British Medical Journal*, 297(6664), 1677-1679.

Poleross, F. (1991). Between Typology and Psychology: The Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representations. *Artibus et Historiae*, 12(24), 75-117.

Posèq, W.G. (1990). Caravaggio and the Antique. *Artibus et Historiae*, 11(21), 147-167.

Rebel, E. *Self-Portraits*. Taschen,2008.

Rosenthal, D. A. (Dec., 1978). Géricault's 'Raft of the Medusa' and Caravaggio. *The Burlington Magazine*, 120(909), 836-841.

Rowena & Shepherd, R. 1000 Symbols. *Thames and Hudson*, 2002.

Sanat Atlası. Boyut Yayın Grubu, 2010.

Schütze, S. Caravaggio, The Complete Works, Taschen, 2009.

Sherwood, Y. (Dec.,2004). Binding-Unbinding: Divided Responses of Judaism, Christianity, and Islam to the "Sacrifice"of Abraham's Beloved Son. *Journal of the American Academy of Religion*, 72,(4), 821-861.

Shom, P. (Sep., 2002). Caravaggio's Deaths. *The Art Bulletin*, 84(3), 449-468.

Smith, K. S. (February, 2012). The Spiritual Hedonist, Caravaggio: A Life Sacred and Profane. *America Magazine*, 514, 35-36.

Stone, M. D. (1997). The Context of Caravaggio's 'Beheading of St John' in Malta. *The Burlington Magazine*, 139(1128), 161-170.

Stukenbrock, C. & Töpper, B. *1000 Masterpieces of European Painting*. Könemann, 2005.

Szajnberg, N. M. (2013) Caravaggio Four Centuries Later: Psychoanalytic Portraits of Ambivalence and Ambiguity. *Journal of Psychoanalytic Association*. 311-331.

The Galleria Borghese, *The Masterpieces*. Scala, 2006.

Uffizi, *The Great Masterpieces*. Scala, 2004.

Walsh, R. (2010). Realizing Paul's Visions: The New Testament, Caravaggio, and Paxton's Frailty. *Methodist College; Biblical Interpretation*, 18, 28-51.

Wilkins, D. & Zaczek, I. *The Collins Big Book of Art*. HarperCollins, 2005.

Wilkinson, P. *Efsaneler ve Mitler*. Alfa Yayınları, 2011.

Zuffi, S. *Caravaggio*. Prestel, 2012.