



T.C.

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı

Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı

**BAROK DÖNEM MICHELANGELO MERİSİ DA
CARAVAGGIO VE FİĞÜR**

Pelin TOPKAR

Yüksek Lisans Tezi

Danışman

Prof. Dr. Nurcan PERDAHCI

İstanbul, 2025

BAROK DÖNEM MİCHELANGELO MERİSİ DA CARAVAGGIO VE FİGÜR

Pelin TOPKAR

Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ
2025

Pelin TOPKAR tarafından hazırlanmış ve 15/09/2025 tarihinde sunulmuş BAROK DÖNEM MİCHELANGELO MERİSİ DA CARAVAGGIO VE FİGÜR başlıklı tez Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak **oy birliği** ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Nurcan PERDAHCI

Danışman

Tez Savunma Sınavı Jüri Üyeleri:

Prof Dr. Nurcan PERDAHCI

Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı,
Altınbaş Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa Orkun MÜFTÜOĞLU

Resim Bölümü,
Mimar Sinan Üniversitesi

Doç. Dr. Janet BARIŞ

Radyo, Televizyon ve Sinema
Bölümü,
Altınbaş Üniversitesi

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak bütün şartları sağladığını beyan ederim.

Bu tezdeki tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik davranışlara uygun olarak edinildiğini ve sunulduğunu beyan ederim. Ayrıca, bu kuralların ve davranışların gerektirdiği şekilde, bu çalışmada, orijinal olmayan tüm materyalleri ve sonuçları tamamen alıntı yaptığımı ve referans gösterdiğimi de beyan ederim.

Pelin TOPKAR

İmzası

XXXXXX

ÖNSÖZ

İnsanın madde, öteki ve mutlak varlıkla olan ilişkisini anlama çabası, insanlık tarihinin en eski dönemlerinden bu yana varlığını sürdürmektedir. Bu ontolojik arayış, yalnızca felsefi düşüncede değil, sanatsal temsil biçimlerinde de kendini görünür kılmıştır. Sanat, özellikle figür aracılığıyla insanın varlıksal durumunu hem bireysel hem de kolektif düzeyde ifade etme imkânı sunar. Bu bağlamda figür, yalnızca bedensel bir tasvir değil, insanın dünyadaki yerini, ötekilerle ilişkisini ve kutsal ya da seküler olanla kurduğu bağı anlamlandıran bir göstergedir. Sanat tarihindeki bazı farkındalıklar ve etkiler, çoğunlukla dönemin genel algısı içinde geç anlaşılar; bu durum, imgelerin taşıdığı anlamların yalnızca estetik değil, aynı zamanda psikolojik, sosyolojik ve felsefi katmanlara sahip olmasıyla ilgilidir. Göstergelerin tarihsel değeri, onları işleyen sanatçının imgeleri ele alış biçiminde belirginleşir; bu da sanatın yalnızca bir temsil aracı değil, aynı zamanda düşünsel bir farkındalık üreticisi olduğunu gösterir. Bireyin varoluşsal ve toplumsal gerilimlerini açığa çıkaran bir anlatıya dönüşür. Günümüz sanatında da figürün bu çok katmanlı yapısı, sembolik, politik ve seküler düzlemde hâlâ çözülmemiş pek çok ontolojik ve etik sorunun merkezinde yer almayı sürdürmektedir.

Resim sanatında figürün tarihsel süreçteki dönüşümünü epistemolojik açıdan değerlendirdiğim tez çalışmamın planlanması ve yürütülmesinde rehberlik ve desteği için danışman hocam sayın Prof. Dr. Nurcan PERDAHCI'ya teşekkür ediyorum. Aramızda geçen bir anekdot ve farkındalık için hocam sayın Prof. Dr. Özer KABAŞ'a teşekkür ediyor ve saygıyla anıyorum. Yolculuğumda yanımda olan sevgili Babam'a ve Annem'e anlayış ve destekleri için teşekkür ederim.

Pelin TOPKAR

ÖZET

BAROK DÖNEM MİCHELANGELO MERİSİ DA CARAVAGGIO VE FİGÜR

TOPKAR, Pelin

Yüksek Lisans, Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı, Altınbaş Üniversitesi

Danışman: Prof. Dr. Nurcan PERDAHCI

Tarih: Eylül/2025

Sayfa: 239

İmgelerin somutlaşmış, biçim kazanmış hali olarak figür; aslında belli bir anlamın simgesi değil, anlamın kendisi haline gelen eylemin görsel karşılığıdır. Anlamla başlayan sanat içinde gelişen birey, resim sanatı içinde kendini figür olarak göstermektedir. İnsan varlığı olarak figürün, resim sanatında betimlenmesi; anatomik nesne olarak insan, özne olarak temsil edilen insan ve anlatıda sunulan imge varlık olarak sunulan üzerinden ele alınmaktadır. Epistemolojik olarak figür, görsel temsili aşan; hakikatin, bilginin ve varoluşun sanat yoluyla sorgulandığı, bilgisel bir özne ve anlam üretici bir yapı olarak işlev görmektedir.

Rönesans sürecinde figür, sembolik - teolojik sürekliliğini devam ettirirken, XV. yüzyıldan itibaren anatomiye dayalı, estetik bütünlükle insan imgesine yönelerek yeni bir temsil düzeyine ulaşır. Neoplatonizmin etkisiyle metafizik bir derinlik ve felsefi açılım kazanan ve ardından gelen XVI. yüzyıl Maniyerizm ile biçimsel deneysellik, duygusal yoğunluk ve şifreli bir anlatımla ele alınan figürün tarihsel dönüşümleri; sanatın kuramsal ve estetik gelişiminde modern sanatla kesişen dinamikler olarak saptanmıştır.

XVII. yüzyıl Barok dönemde figür; Katolik gelenekte kutsalın estetik temsiline dönüşürken, Protestan sanatta dünyevi bir düzleme çekildiği görülmektedir. Dönemin öncü sanatçısı Caravaggio ise bu çerçeveyi aşarak, ikonografiyi seküler bir düzleme taşımış, figürün modern özneye yönelişini ve varoluşsal yolculuğunu görünür kılmıştır.

Caravaggio özelinde, sanatçının ontolojik varlığı ve düşünsel yönelimi üzerinden figüre yüklediği anlam boyutları, estetik ve ontolojik kazanımlar çerçevesinde tespit edilmiş; modern ve çağdaş sanata etkileri disiplinlerarası bir yaklaşımla değerlendirilmiş ve sanat tarihine dair bütüncül bir perspektif sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Figür, Rönesans, Maniyerizm, Barok, Caravaggio.



ABSTRACT

BAROQUE PERİOD MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO AND THE FIGURE

TOPKAR, Pelin

M.A., Department of Plastic Arts, Altınbaş University

Supervisor: Prof. Dr. Nurcan PERDAHCI

Date: September/2025

Pages: 239

The figure, as the concrete and formalized form of images, is not actually the symbol of a certain meaning, but the visual counterpart of the action that becomes the meaning itself. The individual who develops in art, which begins with meaning, shows himself as a figure in the art of painting. The depiction of the figure as a human being in painting is discussed through the human as an anatomical object, the human is represented as a subject, and the image is presented in the narrative as an entity. Epistemologically, the figure functions as an informational subject and a meaning-producing structure that transcends visual representation; where truth, knowledge and existence are questioned through art.

While the figure maintained its symbolic-theological continuity during the Renaissance, from the 15th century onwards it reached a new level of representation by turning to the human image with aesthetic integrity, based on anatomy. The historical transformations of the figure, which gained metaphysical depth and philosophical expansion under the influence of Neoplatonism and was approached with formal experimentation, emotional intensity and a cryptic narrative with the subsequent 16th century Mannerism, have been identified as dynamics that intersect with modern art in the theoretical and aesthetic development of art.

In the 17th century Baroque period, the figure transformed into an aesthetic representation of the sacred in the Catholic tradition, while in Protestant art it appears to have been drawn to a secular plane. Caravaggio, the pioneer artist of the period, went beyond this

framework and carried iconography to a secular plane, making visible the figure's orientation towards the modern subject and its existential journey.

In the case of Caravaggio, the dimensions of meaning attributed to the figure by the artist through his ontological existence and intellectual orientation have been identified within the framework of aesthetic and ontological achievements; their influence on modern and contemporary art has been evaluated with an interdisciplinary approach and a holistic perspective on art history has been presented.

Keywords: Figure, Renaissance, Mannerism, Baroque, Caravaggio.



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	vi
ABSTRACT	viii
ŞEKİL LİSTESİ	xiii
1. GİRİŞ	1
1.1 ÇALIŞMANIN KONUSU	1
1.2 ÇALIŞMANIN AMACI	1
1.3 ÇALIŞMANIN ÖNEMİ VE KATKILARI	2
1.4 ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ	2
1.5 ÇALIŞMANIN İÇERİĞİ VE SINIRLARI	2
2. RÖNESANS, MANİYERİZM VE FİĞÜR	3
2.1 RÖNESANS, MANİYERİZM VE BAROK DÖNEMDE KÜLTÜR	3
2.2 BAROK DÖNEM ÖNCESİ	6
2.2.1 Erken Rönesans Dönemi ve Figür	6
2.2.1.1 Masaccio 1401-1428	7
2.2.1.2 Guido di Pietro (Fra Angelico) 1395-1455	9
2.2.1.3 Piero di Benedetto dei Franceschi (Piero della Francesca) 1417-1492	10
2.2.1.4 Andrea Mantegna 1431-1506	12
2.2.1.5 Sandro Botticelli 1445-1510	14
2.2.1.6 Pietro Perugino (Pietro di Cristoforo Vannucci) 1448-1523	16
2.2.1.7 Domenico Ghirlandaio 1449-1494	19
2.2.2 Yüksek Rönesans Dönemi ve Figür	21
2.2.2.1 Giovanni Bellini 1430-1516	21
2.2.2.2 Leonardo da Vinci 1452 - 1519	23

2.2.2.3 Michelangelo di Ludovico Buonarroto Simoni 1475 - 1564	28
2.2.2.4 Raffaello Sanzio 1483 - 1520	30
2.2.2.5 Tiziano Vecellio 1488 - 1490	32
2.2.3 Kuzey Avrupa Rönesansı ve Figür	34
2.2.3.1 Albert Dürer 1471 - 1528	34
2.2.3.2 Hieronymus Bosch 1450 - 1516	35
2.2.3.3 Hans Holbein 1497 - 1543	37
2.2.3.4 Pieter Brueghel 1525 - 1569	39
2.2.4 Maniyerizm ve Figür	40
2.2.4.1 Francesco Mazzola (Parmigianino) 1503 - 1540	41
2.2.4.2 Jacopo Robusti (Tintoretto) 1518 - 1594	43
2.2.4.3 Dominikos Theotokopulos (El Greco) 1541 - 1614	44
3. BAROK DÖNEM MİCHELANGELO MERİSİ DA CARAVAGGIO	47
3.1 DÖNEMİ VE YAŞAMI	51
3.2 CARAVAGGIO SANATI VE ÖZELLİKLERİ	55
3.2.1 Caravaggio Resim Tekniği	59
3.2.1.1 Chiaroscuro	62
3.2.1.2 Tenebrism	62
3.2.2 Dini İkonografi Çerçevesinde Caravaggio Resimlerinin Çözümlemesi	63
3.2.2.1 Tevrat İkonografisi	63
3.2.2.2 İncil İkonografisi	77
3.2.3 Mitolojik İkonografi	165
3.2.4 Profan İkonografi	181
3.3 CARAVAGGIO RESİMLERİNDE ÖNEMLİ KAVRAMLAR VE EPİSTEMOLOJİK KIRILMA	197

4. SONUÇ	211
REFERANSLAR.....	215



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1: Leon Battista Alberti “De Picture” (1435).....	6
Şekil 2.2: Masaccio, “Kutsal Üçlü”, (1428), (1426-1428cm), Fresk, Santa Maria Novella, Floransa, İtalya.	8
Şekil 2.3: Fra Angelico, “Müjde”, (1438-1445) , (194x194cm), Fresk, San Marco Müzesi, Floransa.	9
Şekil 2.4: Piero della Francesca, “Mesih’in Kırbaçlanması” (1455) Panel üzerine yağlı boya ve tempra, Galeria Nazionale delle Marche, Urbino, İtalya.	11
Şekil 2.5: Andrea Mantegna, “İsa’ya Ağıt”, (1480), (68x81cm), Tuval üzerine tempera, Pinacoteca di Brera, Milano, İtalya.	13
Şekil 2.6: Sandro Botticelli, "La Primavera", (1477-1482), (202x314 cm), Panelde Tempra,Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya.	15
Şekil 2.7: Pietro Perugino, “Krallığın Anahtarının Teslimi”,(1481-82),Fresk, (330x550cm) Sistine Şapeli, Vatikan, İtalya.	18
Şekil 2.8: Domenico Ghirlandaio,“Meryem’in Doğuşu”,(1485-1490), Fresk, (292x177cm). Cappella Maggiore, Santa Maria Novella, Floransa.	20
Şekil 2.9: Giovanni Bellini,“Aziz Francis’in Vecdi”, (1480), (124,6x142 cm), Panel Üzerine Yağlı Boya, Frick Koleksiyonu, New York.	22
Şekil 2.10: “De Architectura“ (M.Ö. 30-15), (1486).	24
Şekil 2.11: Leonardo da Vinci, "Vitruvius Adamı", (1485).	25
Şekil 2.12: Leonardo da Vinci, "Anatomi Çalışmaları".	26
Şekil 2.13: Leonardo da Vinci, “Bacchus”, (1510-1515), (177x115cm), Ceviz Panel-Yağlı Boya, Louvre, Paris.	27
Şekil 2.14: Michelangelo, “Kıyamet Günü”, (1536-1541), Sistine Şapeli Vatikan, Roma.	29
Şekil 2.15: Raffaello, “Papa II.Julius’un Portresi”, (1511-1512), (108x80,7cm), Ahşap-Yağlı Boya, National Gallery, Londra.	31

Şekil 2.16: Tiziano, “Bacchus ve Ariadne”, (1522-23), (176,5x191cm) Tuval Yağlı Boya, Ulusal Galerî, Londra.	33
Şekil 2.17: Albert Dürer, “Genç Jesus”, (1506), (64,3x 80,3cm), Ahşap- Yağlı Boya, Thyssen - Bornemisza Müzesi, Madrid, İspanya.	35
Şekil 2.18: H. Bosch “Dünyevi Zevkler Bahçesi”, (1503-1504), (220x389cm), Ahşap- Yağlı Boya, Proda Müzesi, Madrid.	36
Şekil 2.19: Hans Holbein, “Elçiler“, (1533), (207x209,5 cm), Meşe-Yağlı Boya National Gallery, Londra.	38
Şekil 2.20: Pieter Brueghel, “Ölümün Zaferi”, (1562), (117x162cm) Ahşap-Yağlı Boya, Museo del Prado, İspanya.	39
Şekil 2.21: Parmigianino, “Uzun Boyunlu Madonna”, (1535-1540), (216x132 cm) Tahta- Yağlı Boya, Uffizi, Floransa.	42
Şekil 2.22: Tintoretto “Aziz Markus’un Cesedinin Bulunuşu” (1562 -1566), (402x405cm), Milano, Brera.	43
Şekil 2.23: El Greco, “Beşinci Mühürün Açılması” (1608-1614), (225x193cm), Tuval- Yağlı Boya, Metropolitan Museum of Art, New York.	45
Şekil 3.1: Caravaggio, “Judith’in Holofernes’in Başını Kesmesi,” (1598-1600), (145x195cm),Tuval-yağlıboya, Galleria Nazionale d’Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma.	64
Şekil 3.2: Caravaggio, "İshak’ın Kurban Edilmesi” (1598), (116x173cm) Tuval-Yağlı Boya, Princeton, New Jersey.	68
Şekil 3.3: Caravaggio, “İshak’ın Kurban Edilmesi”, (1602-1603), (104x135cm) Tuval- Yağlı Boya. Galleria degli Uffizi, Floransa, ...	69
Şekil 3.4: Caravaggio,” David ve Goliath”, (1599), (110x91cm), Tuval-Yağlı Boya, Museo del Prado, Madrid, İspanya.	72
Şekil 3.5: Caravaggio, “Goliath’ın Başı ile David”, (1600-1601), (90,5x116,5cm), Ahşap- Yağlı Boya Kunsthistorisches, Viyana.	73

Şekil 3.6: Caravaggio, “David, Golyat’ın Başıyla”, (1609-1610), (125x101cm) Tuval-Yağlı Boya, Borghese, Roma.	74
Şekil 3.7: Caravaggio, “Asisi’li Aziz Francis, Vecd İçinde”, (1595), (92,5x127,8cm) Tuval-Yağlı Boya, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.	78
Şekil 3.8: Caravaggio, “Tövbekar Magdalene”, (1595), (122x98cm) Tuval-Yağlı Boya Galleria Doria Pamphilj, Roma, İtalya.	80
Şekil 3.9: Caravaggio, “Mısır’a Kaçışta Dinlenme”, (1597), (135,5x166,5), Tuval-Yağlı Boya. Doria Pamphilj Galerisi, Roma, İtalya.	82
Şekil 3.10: Caravaggio, “Martha ve Mary Magdalene”, (1598), (100x134,5 cm) Tuval-Yağlı Boya, Detroit Institute of Arts.	83
Şekil 3.11: Caravaggio, “Vaftizci Yahya”, (1598), (169x112cm), Tuval-Yağlı Boya, Museu Tesoro Catedral, Toledo.	86
Şekil 3.12: Caravaggio “Vaftizci Yahya”, (1602), (129 x 94 cm), Tuval-Yağlı Boya Musei Capitolini, Roma.	87
Şekil 3.13: Caravaggio, “Vaftizci Yahya”, (1604) (94x131cm), Galleria Nazionale, Roma.	88
Şekil 3.14: Caravaggio, “Vaftizci Yahya”, (1604), (173x133cm), Tuval -Yağlı Boya, Nelson Atkins, Kansas.	89
Şekil 3.15: Caravaggio, “Vaftizci Yahya” (1610), (159x124,5cm), Tuval-Yağlı Boya Galleria Borghese, Roma.	90
Şekil 3.16: Caravaggio, “Yatan Vaftizci”, (1610), (106x179,5), Tuval-Yağlı Boya, Özel Koleksiyon.	91
Şekil 3.17: Caravaggio, “İskenderiyeli Azize Catherine”, (1598-1599), (173x133cm), Tuval-Yağlı Boya, Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid, İspanya.	93
Şekil 3.18: Caravaggio, “Aziz Matta’nın Çağırılması”, (1599), (322x340), Tuval-Yağlı Boya, San Luigi dei Francesi, Contarelli Şapeli, Roma.	94
Şekil 3.19: Caravaggio, “Aziz Matta’nın Şehit Edilmesi”, (1599-1600), (323x343cm), Tuval-Yağlı Boya, San Luigi dei Francesi, Roma.	97

Şekil 3.20: Caravaggio, “Aziz Pavlus’un Dönüşümü”, (1600-1601), (237x189cm), Selvi Ağacı Üzerine Yağlı Boya, Odescalchi Balbi Koleksiyonu, Roma.	99
Şekil 3.21: Caravaggio, “Şam Yolunda Dönüşüm”,(1601), Tuval-Yağlı Boya, Cerasi Chapel, Santa Maria del Popolo, Roma.	100
Şekil 3.22: Caravaggio, “Aziz Petrus’un Çarmıha Gerilişi” (1601), (230x175cm), Tuval-Yağlı Boya Santa Maria del Popolo Bazilikası.	104
Şekil 3.23: Caravaggio, “Emmaus’ta Akşam Yemeği”, (1601), (141x196,2cm), Tuval-Yağlı Boya, Ulusal Galeri, Londra.	106
Şekil 3.24: Caravaggio, “Emmaus’ta Yemek”, (1606), (141x175cm), Tuval-Yağlı Boya, Palazzo Brera, (Pianacotea di Brera), Milan, İtalya.	107
Şekil 3.25: Caravaggio, “Aziz Matta ve Melek”,(1602), (232x183cm), Tuval-Yağlı Boya, Formerly Kaiser, Friedrich Museum, Berlin, Almanya.	109
Şekil 3.26: Caravaggio, “Aziz Matta’nın İlhamı”, (1602), (292x186cm), Tuval-Yağlı Boya San Luigi dei Francesi, Roma.	111
Şekil 3.27: Caravaggio, “ Kuşkucu Thomas”, (1602), (107x146cm), Tuval-Yağlı Boya, Sanssouci, Potsdam.	113
Şekil 3.28: Caravaggio, “Yudas’ın Öpücüğü”, (1602), (133.5x169,5cm), Tuval-Yağlı Boya National Gallery of Ireland, Dublin.	115
Şekil 3.29: Caravaggio, “Dikenli Taç”,(1602), (125x178cm), Tuval-Yağlı Boya, Cassa di Risparmio di Prato, İtalya.	117
Şekil 3.30: Caravaggio, “Dikenlerle Taçlandırma”, (1604-1607) , (127x165,5cm) Tuval Yağlı Boya, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana	118
Şekil 3.31: Caravaggio, “İsa’nın Mezara Konulması”, (1603-1604), (300x203cm), Tuval Yağlı Boya, Vatikan, Roma.	120
Şekil 3.32: Caravaggio, “Ecce Homo”, (1605), (128x103cm), Tuval Yağlı Boya, Palazzo Bianco, Cenova.	122
Şekil 3.33: Caravaggio, “Bakire’nin Ölümü”, (1604-1606), (369x245cm), Tuval-Yağlı Boya, Louvre Müzesi, Paris.	124

Şekil 3.34: Caravaggio, “Leroto’nun Madonnası”, (1604-1606), (260x150cm), Tuval Yağlı Boya, Basilica of Sant’ Agostino, Roma.	126
Şekil 3.35: Caravaggio, “Meryem Ana, Çocuk İsa ve Azize Hannah”, (1606), (292x211cm), Tuval Yağlı Boya, Borghese Gallery, Roma.	129
Şekil 3.36: Caravaggio, “Aziz Jerome Yazıyor”, (1605-1606), (112x157cm), Tuval-Yağlı Boya, Borghese Galerisi, Roma.	130
Şekil 3.37: Caravaggio, “Aziz Jerome Düşünürken”, (1605-1606), (140,5x101,5cm), Tuval-Yağlı Boya, Santa Maria de Montserrat Abbey, İspanya.	131
Şekil 3.38: Caravaggio, “Aziz Jerome Yazıyor” (1607), (117x157cm) Tuval-Yağlı Boya St. Johns Co-Cathedral, Valletta, Malta.	133
Şekil 3.39: Caravaggio, “İsa’nın Kırbaçlanması”, (1607), (286x213cm), Tuval Yağlı Boya, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli.	135
Şekil 3.40: Caravaggio, “İsa’nın Sütunda Kırbaçlanması”, (1607), (134,5x175,5cm), Tuval Yağlı Boya, Musée des Beaux-Arts de Rouen, Fransa.	136
Şekil 3.41: Caravaggio, “Aziz Andrew’un Çarmıha Gerilmesi” (1607), (202,5x152,7 cm), Tuval-Yağlı Boya, Cleveland Sanat Müzesi, Cleveland, Ohio.	138
Şekil 3.42: Caravaggio, “Tespîh Madonnası”, (1607), (364,5x249,5cm), Tuval-Yağlı Boya, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana.	140
Şekil 3.43: Caravaggio, “Vaftizci Yahya’nın Başıyla Salome”, (1607-1608), 90,5x167cm), Tuval-Yağlı Boya, National Gallery, Londra.	142
Şekil 3.44: Caravaggio, “Vaftizci Yahya’nın Başının Kesilmesi”, (1608), (361x520cm) Tuval-Yağlı Boya, St John Evi Katedrali (Co-Cathedral of St.John), Valetta, Malta.	143
Şekil 3.45: Caravaggio, “Salome, Vaftizci Yahya’nın Başı” (1609)“(116x140cm), Tuval-Yağlı Boya, Palacio Real de Madrid, Madrid, İspanya.	145
Şekil 3.46: Caravaggio, “Yedi Merhamet Eylemi”, (1607), (390x260cm), Tuval-Yağlı boyu Pio Monte della Misericordia, Naples, İtalya.	147
Şekil 3.47: Caravaggio, “Müjde”, (1608), (285x205cm), Tuval-Yağlı Boya, Musée des Beaux-Arts de Nancy, Nancy, Fransa.	149

Şekil 3.48: Caravaggio, “Azize Lucia’nın Mezara Konması”, (1608), (408x300cm), Tuval-Yağlı Boya, Santa Lucia al Sepolcro kilisesi, Siraküza.	151
Şekil 3.49: Caravaggio, “Çobanların Secdesi”, (1609), (314x211cm), Tuval- Yağlı Boya, Museo Regionale, Messina.	153
Şekil 3.50: Caravaggio, “Kutsal Doğum”, (1609), (268x197cm), Tuval-Yağlı Boya, Oratorio di san Lorenzo, Palermo.	155
Şekil 3.51: Caravaggio, “Lazarus’un Dirilişi”, (1609),(380x275cm), Tuval-Yağlı Boya, Museo Regionale, Messina, Sicilya.	157
Şekil 3.52: Caravaggio, “Aziz Petrus’un Reddi”, (1610), (94x125,4cm), Tuval-Yağlı Boya, Metropolitan Museum of Art, New York.	159
Şekil 3.53: Caravaggio, “Azize Ursula’nın Şehitliği”, (1610), (140,5x170,5), Tuval-Yağlı Boya, Palazzo Zevallos Stigliano Napoli.	162
Şekil 3.54: Caravaggio, “Aziz Francis İbadette”, (1610), (130x98cm), Tuval-Yağlı Boya, Santa Maria della Concezione de Cappuccini, Roma.	164
Şekil 3.55: Caravaggio, “Hasta Bacchus”, (1593-1594), (67x53cm), Tuval-Yağlı Boya, Borghese Galeri, Roma.	166
Şekil 3.56: Caravaggio, “Bacchus”, (1596), (95x85cm), Tuval-Yağlı Boya, Uffizi Galery, Floransa.	168
Şekil 3.57: Caravaggio, “ Narcissus”, (1597-99), (110x92cm), Tuval-Yağlı Boya, Galleria Nazionale d’Arte Antica, Roma.	171
Şekil 3.58: Caravaggio, “Medusa”, (1597), (60x55cm), Ahşap-tuval-Yağlı Boya, Uffizi, Floransa.	174
Şekil 3.59: Caravaggio, “Aşk Zafer Omnia”, (1601-1602), (156x113cm), Tuval- yağlı boya Gemaldegalerie, Berlin.	178
Şekil 3.60: Caravaggio, “Uyuyan Cupid”, (1608), (72x105cm), Tuval Yağlı Boya, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Floransa.	180
Şekil 3.61: Caravaggio, “Meyve Soyan Çocuk” (1592-1593), (75,5x64x4cm), Tuval Yağlı Boya, Longhi Koleksiyonu, Floransa.	182

Şekil 3.62: Caravaggio, “Meyve sepetli Çocuk”, (1593), (70x87cm), Tuval-Yağlı Boya, Galleri Borghese, Roma.	183
Şekil 3.63: Caravaggio, “Falcı”, (1594), (115x150cm), Tuval-Yağlı Boya, Musei Capitolini Roma.	185
Şekil 3.64: Caravaggio, “Falcı”, (1595), (93x131cm), Tuval Yağlı Boya, Louvre, Paris.	186
Şekil 3.65: Caravaggio, “Hilebazlar”, (1594), (94x131cm), Tuval-Yağlı Boya, Kimbell Art Museum, Fort Worth, ABD.	187
Şekil 3.66: Caravaggio, “Müzisyenler”, (1595), (92x118,5cm), Tuval-Yağlı Boya, Metropolitan Museum of Art, New York.	189
Şekil 3.67: Caravaggio, “Lavta Çalgıcısı”, (1600), (94x119cm), Tuval-Yağlı Boya, Ermitaj Museum, Saint Petersburg.	190
Şekil 3.68: Caravaggio, “Kertenkele Tarafından Isırılan Çocuk” (1594-1596), (66x49,5cm), National Gallery, Londra.	191
Şekil 3.69: Caravaggio, "Maffeo Barberini Portresi", (1598), (Papa Urbanus VIII), Tuval-Yağlı Boya, (124x90) Palazzo Barberini, Roma, İtalya.	193
Şekil 3.70: Caravaggio, “Alof de Wignacourt’un Portresi” (1607-1608), (194x134cm) Tuval-Yağlı Boya, Louvre, Paris.	195
Şekil 3.71: Caravaggio, “Fra Antonio Martelli” (1608), (118,5x95,5cm), Tuval-Yağlı Boya, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Floransa.	196

1. GİRİŞ

Resim sanatında figür ve temsili üzerine, Rönesans, Maniyerizm ve Barok dönem sosyal yapısı içinde konu, bütün olarak Erwin Panofsky'nin ikonoloji aşamasındaki değerlendirmesi üzerinden düşünülerek; resim sanatındaki gelişim süreci, sanatsal değerler ve özellikler çerçevesinde; seçilmiş sanatçılarda ortaya çıkışı ve kazandığı ifade biçimlerine yer verilir. Barok dönemle birlikte resim sanatında kırılma noktası olan Michelangelo Merisi da Caravaggio perspektifinde, ikonografi ve ikonoloji değerlendirmesi içerisinde figürün yorumlanması; çağdaş sanata katkısı ve sanat tarihinde Caravaggio öncesi ve sonrası olarak figüratif resim sanatındaki gelişim ve değişim, modern çerçevede değerlendirilir.

1.1 ÇALIŞMANIN KONUSU

Rönesans'ın hümanist idealleri ve Maniyerizm'in özgünlükle deformasyona yönelen yaklaşımı, figürün tarihsel dönüşümünde öncül adımlar oluşturmuştur. Bu çalışmada Caravaggio'nun ikonografik ve epistemolojik kırılma yaratan sanatı üzerinden figürün, Rönesans'tan Barok'a uzanan dönüşümü; sekülerleşme, modern paradikma ve varoluşsal yaklaşımlar odak noktasına alınmıştır.

1.2 ÇALIŞMANIN AMACI

XV. ve XVII. yüzyıllar arasında figüratif sanatın tarihsel dönüşümünü incelemek, sanatçı bakış açısıyla figüre atfedilen anlam üzerine modern ve postmodern sanat anlayışının temelleri üzerinden tespitler yapmaktır. Caravaggio özelinde belirginleşen epistemolojik dönüşümün tarihsel olarak gecikmeli kavranışını estetik ve ontolojik düzlemlerde inceleyerek çağdaş figüratif sanata etkilerini açığa çıkarmaktır. Bu alanda araştırma yapacak öğrenci ve akademisyenlere temel bir kaynak sunmayı amaçlamaktadır.

1.3 ÇALIŞMANIN ÖNEMİ VE KATKILARI

Bu çalışma, sanat tarihine kavramsal bir derinlik kazandırarak figürü sosyal, psikolojik ve felsefi açılardan disiplinlerarası bir çerçevede ele almaktadır. Caravaggio özelinde Barok dönemden, modern ve postmodern sanata uzanan katkıları görünür kılarak, figürün sanatçı ve izleyici açısından bir varoluş alanı olarak; modern ve çağdaş sanattaki rolüne dair özgün bir epistemolojik katkı sunmaktadır.

1.4 ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

Çalışmanın amacına yönelik çeşitli literatür taramaları yapılmış, Rönesans, Maniyerizm ve Barok dönem Caravaggio eserleri üzerine sanat - figür yaklaşımının incelenmesi ve değerlendirilmesiyle birlikte nitel bir çalışma olmaktadır.

1.5 ÇALIŞMANIN İÇERİĞİ VE SINIRLARI

Resim sanatında figürün Rönesans, Maniyerizm ve Barok dönemlerdeki tarihsel dönüşümü, Caravaggio'nun eserlerindeki ikonografik çözümler ve özgün izlenimler incelenmiş; figürün tarihsel sürekliliği ve estetik etkileri bu çerçevede değerlendirilmiştir.

2. RÖNESANS, MANİYERİZM VE FİĞÜR

Sanatı ve sanatın vazgeçilmez baş elemanı olan figürü - insanı, sanatçının kendi tarzını daha yetkin göstermeye başladığı, Rönesans döneminden itibaren ele alarak, önce Rönesans hareketleri, Maniyerizm ve Barok'la gelişimi, bireyi nasıl etkilediği, sanatçıların resimlerinde nasıl ifade ve yer bulduğunu anlamak gerekir. Teknik olarak resim sanatı oluşumunda; Orta Çağ, Rönesans, Maniyerizm ve Barok dönemlerde sanatçılar öncesinde, taslakçı ve ressam loncalarında bir ustanın tekniğini kopyalama ile başlar, sonrasında çalışmalarında görünecek olan pozları ve arketipleri benimseme süreciyle gelişerek, çeşitli çalışma yöntemleri keşfeder ve güçlü kompozisyonlar, palet, ışık ve daha fazlasının oluşumu için bunlar; ustalaşmalarına olanak tanımaktaydı. Figüratif sanat, sanatçının gözlem ve yaratıcılığı ile ifade kazanır. Her dönemde farklı felsefi, teolojik ve estetik anlam katmanları kazanmıştır. Konular ve içerik olarak genellikle teoloji - mitoloji üzerine ikonografik istekler doğrultusunda teknik, anatomik gelişmeler ile resim sanatında figüre bakış gelişmiş ve sanatçı artık kendi insiyatifini kullanmaya başlamıştır.

2.1 RÖNESANS, MANİYERİZM VE BAROK DÖNEMDE KÜLTÜR

Bireyin geri planda olduğu inanç merkezli ve hukukun kiliseye bağlı olduğu Orta Çağ sonrası oluşan Rönesans felsefesi, hümanist yaklaşımla bireye, doğaya, bilime önem veren, hukuk devlete (yerel, dini, feodal) bağlı olmalıdır düşüncesiyle oluşmaya başlamıştır. Rönesans, XV. yüzyılda İtalya'da başlar ve XVII. yüzyıl boyunca Avrupa'da etkisini sürdürmüştür. Rönesans, yaşamın anlamlandırılmasında özgür düşüncenin yeniden keşfiyle birlikte “yeniden doğuş” olarak adlandırılmıştır. Bu özgür düşünceyi ve ürünlerini antik kültür temsil etmektedir. Yeniden doğması istenilen, eski Grek ve Roma kültürüdür ve hümanizm olarak dile getirilmektedir. Hümanizm kavramı, ilk olarak İtalyan şair Francesco Petrarca (1304-1374) ile ilişkilendirilir ve felsefede 1459 yılında Floransa'da kurulan Platon Akademisi'nde geçmektedir. Gerçek bilginin akıl ve felsefi düşünme ile olabileceğini söyleyen Antik Yunan filozofu Platon'nun (MÖ 427- MÖ 347) eserleri Avrupa'ya yayılmış ve Aristoteles'in (MÖ 384 - MÖ 322) skolastik düşünceden aslında ne anlatmak istediğinin daha iyi anlaşıldığı bir dönem oluşmuştur. Bu anlaşılmalara karşın oluşturulan Platon ve Aristoteles öğretilerinin harmanlandığı Neoplatonizm, teolojik ve mistik bir yaklaşımla ideal olanın farklı bir anlatım kazandırılması sonucu sunulmuştur.

Rönesans'ta bu anlamda Sandro Botticelli ve Michelangelo bu akıma özgün bir yaklaşımla katkı sağlamışlardır.

Ayrıca Mısır, Hint ve İslam kültür ve ilimlerinin Avrupa dillerine çevrilmesiyle gelişen kültürün katkılarıyla Batı'da aklın ön plana çıktığı, insan merkezli modern düşünce daha çok önem kazanmıştır. Skolastik düşüncenin etkisini kırmada, hümanizm ruhunu yansıtan dönemin yazarları, şairleri; Floransa'da Dante Alighieri (1265-1321) şair ve siyasetçi, "İlahi Komedy" adlı eserinde insan için yaratılan dünyada cennet, cehennem, araf konularını işlemiştir. İtalya'da yine Francesco Petrarca (1304-1374) ve Giovanni Boccaccio'da (1313-1375) hümanizm için değerli şair ve yazarlardan olmuştur. İspanya'da Miguel de Cervantes'in (1547-1616) kurgusal romanı "Don Kişot" modern Avrupa'nın ilk romanı olarak kabul edilir ve İngiltere'de William Shakespeare (1564-1616) dönemin önemli şair ve oyun yazarlarıdır. Bireyi ve özgür düşüncüyü öne çıkararak modern ve çağdaş sanatın temellerine katkıda bulunmuşlardır. Din, devlet, bilim, teknoloji ve sanat kendi özerkliklerini kurmaya başlamıştır. Hollanda'lı ilahiyatçı, filozof, hümanist yazar Desiderius Erasmus (1466-1536) hümanizmin yayılması için çalışmıştır, "Deliliğe Övgü" (1509) adlı eseri hicivli (skolastik düşünce/kilisenin yozlaşması) bir Rönesans eseridir. İngiltere'de hukukçu devlet adamı, filozof, yazar Thomas More (1478-1535) sosyal yapıyı savunmuş, tasavvur ve sorgulama üzerine gelişen "Ütopya" (1516) adlı eseri, ileride modern düşünceye ilham vermiştir. Francis Bacon'nun (1561-1626) doğa ve toplum kavramlarında denetimli deneyin bilime katkısının önemi üzerinde durması her alanda ufuk açmıştır. Amsterdam'da yahudi bir ailede dünyaya gelen filozof Baruch Spinoza'nın (1632-1677) eserlerinde geometri üzerinden anlattığı ahlak açıklaması, yazdığı Etika'sı ile Tanrı ve Evreni aynı şey olarak kabul ettiğini açıklaması önemlidir. Fakat Panteizm (Tümtanrıcılık) görüşüne karşı Musevi cemiyeti tarafından aforoz edilmesine engel olmamıştır. XVI. yüzyılda Katolik öğretilerine karşı gelişen reform hareketleri içinde Alman teolog Martin Luther'in (1483-1546) Yahudi karşıtı tutumu Avrupa'da değişim ve dönüşüme sebep olurken, gelişmeler sonucunda Protestanlık Hristiyanlığa yeni bir görüş ve mezhep olarak katılmıştır (Arslan, 2004).

Böylece Rönesans Orta Çağ ve Reform hareketleri arasındaki tarihsel bir dönemi oluşturmuş, bu gelişmelerle özgürleşme adımları yeni keşif ve buluşların yolunu açmıştır. İtalya kent devletleri ve Fransa bu gelişmelere öncülük eden ülkeler olmuştur. Pusulanın

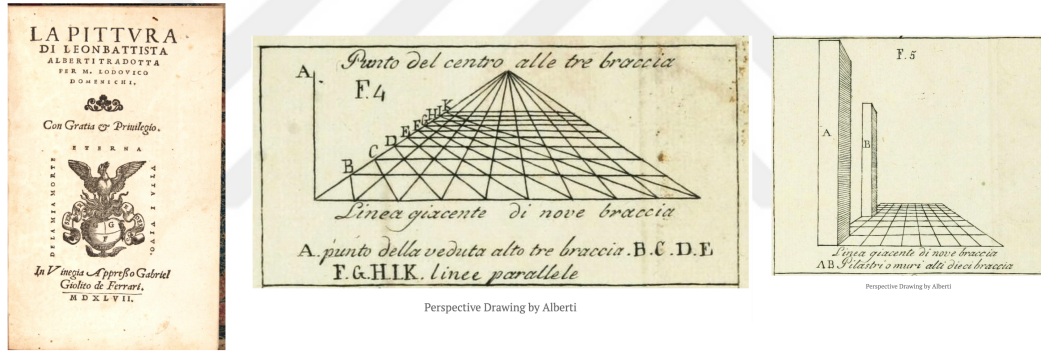
icadı ile denizcilik ilerlemiş, Cenova'lı Kristof Kolomb (1471-1506) 1492'de Amerika kıtasını keşfetmiş ve kültürler arası ticaret gelişmiştir. Güneş merkezli evren sistemini savunan Polonya'lı Nicolaus Copernicus (1473-1543) Dünya ve gezegenlerin Güneş etrafında döndüklerini açıklamıştır. Bu açıklama, Leonardo da Vinci'nin (1452-1519) "Son Akşam Yemeği" (1495-1497) resminde merkez olarak İsa'yı alarak perspektif uygulaması, ikonolojik bir yorum olarak değerlendirilmiştir. İtalya Pisa'lı Galileo Galileo (1564-1642) astronom, fizikçi ve matematikçi, Alman Johannes Kepler (1571-1630) astronom ve matematikçidir. Böylece astronomi, bilim, edebiyat, sosyoloji ve sanat alanlarında birçok önemli gelişmeler olmuş ve matbaanın kullanımı ile bilgiye ulaşım artmıştır. Yüksek Rönesans sanatçılarının katkılarıyla teknik olarak birçok sorunun çözülmesiyle gelişen resim sanatı, toplumsal reformla birlikte Maniyerizm'de (1520-1580) görsel deformasyona uğrayarak daha bireysel bir yaklaşıma ve ifade biçimine geçmiştir. Barok dönem (1580-1750) bütün bu teknik, kültürel ve sanatsal oluşumları sentezlemiş ve hepsine karşın bir kırılma noktası olmuştur. Figüratif resim sanatında döneme öncülük eden Caravaggio'nun (1571-1610) sanat ifadesindeki varoluşsal yaklaşım ile geçmiş kuşaklardaki birçok girişimin sonuçlanması sağlanmıştır.

Bu gelişmelere karşın toplumun sosyokültürel bazı gerçekleri de göz ardı edilmemelidir. Devletin gelişen silah teknolojilerine karşın tutumları; *"İtalya da savunma ve savaş halinin devamlılığı, sürecin sonunda savaşın demokratlaştırılmasına yardım etmiştir. İstilalar yeni medeniyetleri ve yeni keşifleri getirmiştir. Büyümeye bağlı olarak saldırı silahları savunma mekanları inşaasında tüm Avrupa'nın üstatları oluyorlardı. Bu ortam İtalyan edebiyatı ve sanatını da etkilemiştir. Bundan dolayı İtalyan edebiyatı savaş ve savaş hileleri tasvirleri bakımından da zengindi"* (Burckhardt 2022, s. 121-122). Savaşçının düello töreni ile birey olarak kendini ifade etmesi, *"bir veya birkaç çiftin, herkesin gözü önünde törenle karşı karşıya geçerek dövüşmesi sonucunda, galip gelen mutlaka şair ve hümanistler tarafından övülürdü; Böyle bireysel karşılaşmaların sonucunu belirleyen kuvvet artık Tanrı iradesi değildi, zafer tamamıyla kişisel güç ve yeteneğe maâl ediliyor, tutuşulan heyecanlı bir bahsin sonucu, seyirciler arasında aynı zamanda ordu veya ulus şerefine bir belirtisi olarak görülüyordu"* (Burckhardt 2022.s.123-124). Savaşın rasyonel bir şekilde ele alınması, toplumun bir çok kolunu olumsuz etkilediği gibi dönemin sanatçıları da olumsuz etkilemiştir.

2.2 BAROK DÖNEM ÖNCESİ

Rönesansla başlayan gelişimler sanatın sadece estetik değil, toplumsal, bilimsel ve matematiksel bir disiplin olmasını sağlamıştır.

İlk bireysel hümanist yaklaşım sunan atölyeler, Floransa’da Andrea del Verrocchio (1435-1488), Domenico Ghirlandaio (1449-1494), Venedik’te Gentile Bellini’dir (1429-1507) (Hauser, 2022). Hristiyan teolojisinin ele alınışına hümanist bir yaklaşım getirilmesinin sanatçılarda figüre anlam katma konusunda farklı açılımlar sağladığı görülmüştür. Dönemin mimarı Filippo Brunelleschi (1377-1446) ve sanat, bilim insanı Leon Battista Alberti’nin (1406-1472) “De Pictura” (1435) adlı eseri (Şekil 2.1) mimari, perspektif, kompozisyon ve figüratif resim üzerine teorik bilgiler veren ilk kaynak olmuştur (Gombrich, 1986).



Şekil 2.1: Leon Battista Alberti “De Picture” (1435).

Kaynak: <https://www.onartandaesthetics.com/de-picture> 3.5.2024

2.2.1 Erken Rönesans Dönemi ve Figür

XV. yüzyıl başlarında İtalya’da başlayan ve toplumun tüm kesimlerini etkileyen kültürel gelişimlerle, Floransalı sanatçılar, Gotik ve Romanesk dönemlerin ikonografisi etkisinden uzaklaşarak daha hümanist, bireysel özelliklerin görüldüğü, klasik sanatın daha çağdaş bir yöne doğru ilerlemesini sağlamıştır. Erken Rönesans (1401-1499) sanatçıları, mimarlık, felsefe, teoloji, matematik, bilim ve tasarım bilgisiyle çalışmalar yapmaya başlamıştır. İtalya’da tüm bu gelişmeleri kapsayan anlamda millequattrocento’dan türetilen “Quattrocento”, XV. yüzyılın kültür ve sanatını tanımlayan kavramsal bir terimdir. Dönemin yenilikleri, iki boyutlu simge sanat eserlerinden yola çıkarak yeni bilimsel,

sanatsal teknikler geliştirmek olmuştur. Matematik ve mimari teknikten gelişen tek nokta doğrusal perspektif, oran, trompe l'oeil (ilüzyonist yaklaşım), anatomik detay, natüralistlik, chiaroscuro teknikleri görölmeye başlanmış, Alberti ve Brunelleschi dönemin önemli mimarları olarak sanatçılardaki perspektif bilgisi ve algısının yerleşmesi konusunda katkı sağlamışlardır. Yunan ve Helenistik dönemlerde figürlerin yerleştirilmesinde derinlik ve perspektif algısı görölmüyordu. Orta Çağ sonu, teknik anlamda ilk olarak, Floransa'da çok yönlü Lorenzo Ghiberti'nin (1378-1455) öğrencisi olan Paolo Uccello'nun (1397-1475) perspektif çalışmalarıyla başlamıştır (Vasari, 1965, s. 91).

Erken Rönesansla birlikte, ikonografi dışında, savaş sahneleri, portreler ve güncel yaşam konularına da yer verilmiştir. Sanatçılar kiliseden bağımsız olarak hümanist düřünceден etkilenerек farklı yeni betimlemelerde bulunmuşlardır.

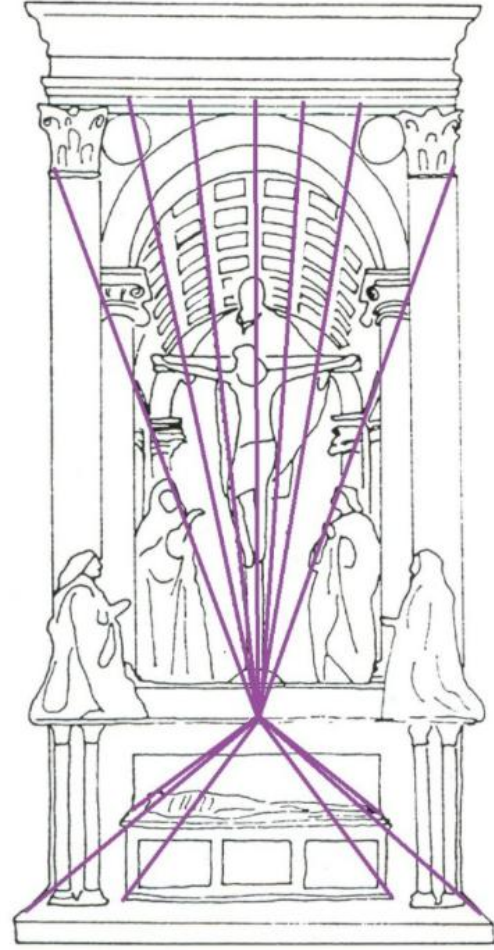
2.2.1.1 Masaccio 1401-1428

Doğrusal perspektif, ışık gölge kullanımı, figürlerde ikonografiden çıkış ve daha gerçekte bir form yaklaşımıyla, Ortaçağ geleneğinden çıkmıştır. Vasari'nin yorumuyla, resim sanatının heykelsi özelliği, Orta Çağ üslubundan kendini kurtaran muhteşem Masaccio'nun bilimsel temeller ve doğal yaklaşımı ile son bulmuştur (Vasari, 1965, s.80).

Roma döneminden beri "Adem ve Havva" (1425) temasını, ilk olarak çıplak ve yine ilk olarak mimari yapı olan bir peyzajda yer vermiştir.

Çalışmalarından "Vergi Parası" (1425) dönemin dinsel ve sosyal kültürünü yansıtması açısından önemlidir. İkonografide Romalı vergi toplayıcısının, İsa ve havarilerinden sınırı geçmek için para istemesi ve anlatıda İsa'nın tutulan balığın ağzından para çıkacağını söylemesi üzerine betimlenir. Masaccio'nun zaman algısını ve akışı tek resimde vermek istemesi, lineer perspektif kullanması ve vergi reformları bağlamında bir alegori sunması açısından önemlidir. Dönemin bilim ve sanatını mimaride birleştiren Filippo Brunelleschi'den perspektif konusunda bilgi almış ve perspektifi doğru bir şekilde kullanan ilk ressam olmuştur.

Masaccio'nun "Kutsal Üçlü" (1424-1427) çalışması (şekil:2.2), sanat tarihinde matematiksel değerlere dayanılarak yapılan ilk resimdir.



Şekil2.2:Masaccio,“KutsalÜçlü”,1428,(1426-1428cm), Fresk,Santa Maria Novella, Floransa, İtalya

Kaynak: <https://www.Italian.renaissance.org/masccio/> 3.5.2024

Teoloji, anatomi ve perspektif bir arada, illüzyonist mekan derinliği ve İsa’nın arkasındaki Tanrı figürü eklemesi açısından ilktir. Ruhu’l Kudüs betimlenen resimde, alt tarafta yer verdiği, ölümü hatırlatıcı Momento Mori (fani olduğunu hatırla) yazısı ve bir iskelet ile bu üçlemeye yeni bir geleneksel yaklaşım katmıştır (Gombrich,1995, s. 259).

2.2.1.2 Guido di Pietro (Fra Angelico) 1395-1455

Fra Angelico, teolojik sanatın Rönesans'taki yenilikçi temsilcisi olarak ele alınır. Eserleri klasik sadelikte; figür - mekan kullanımı ile kutsallık ve günlük hayat birleşmiştir. Figürlerde hümanizmde vurgulanan bireye takdirin yansıması görülür. Geleneksel maneviyatı savunmuştur. Leon Battista ve Masaccio'dan etkilenmiş ve kompozisyonlarında doğrusal perspektif kullanarak illüzyonist ortamlar yaratmıştır.



Şekil 2.3: Fra Angelico, “Müjde”, (1438-1445), (194x194cm), Fresk, San Marco Müzesi, Floransa.

Kaynak: <https://www.MsXLabs.com>. 5.5.2024

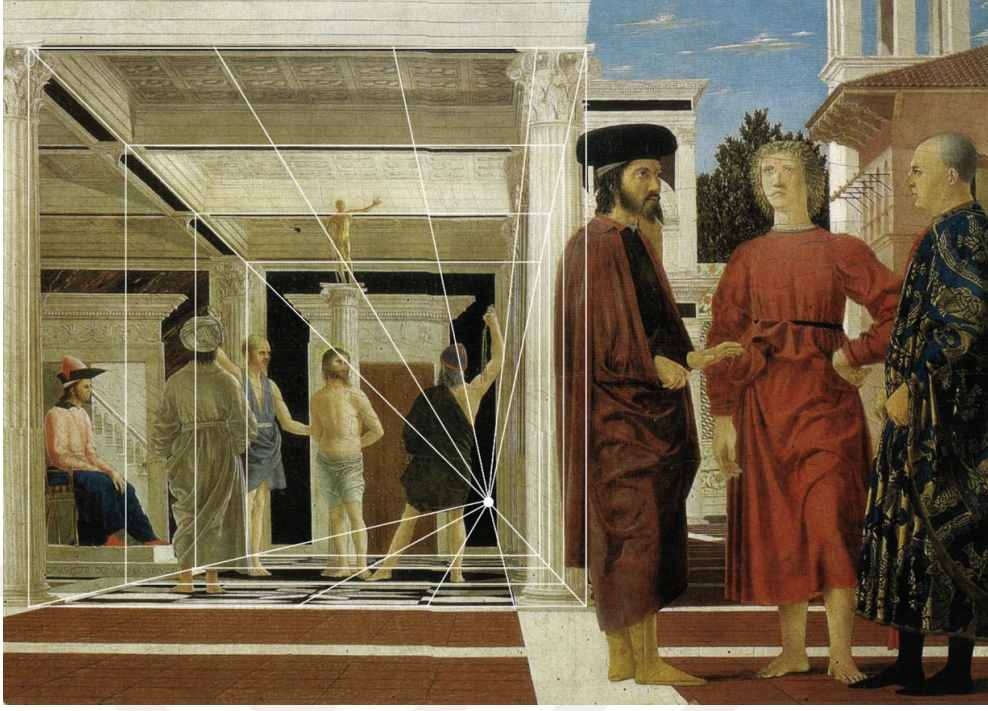
Medici ailesi, 1440'ta Roma döneminden kalan ilk halk kütüphanesini de içeren San Marco'nun yeni tasarımı için, Dominik rahibi bir keşiş olarak Fra Angelico'nun adanmışlık meditasyonuna yardımcı olmak için keşişlerin hücrelerine İncil sahnelerinden freskler yapmasını istemiştir. Bunlardan en önemlilerinden biri olan “Müjde” (Şekil 2.3) çalışmasını merdiven önüne keşişlerin ilk karşılaştığı resim olarak yapmıştır. İkonografik olarak Cebail Meryem'e haber vermektedir. Floransa Rönesansı'na ilham veren bir eser olmuştur. Figür düzenlemeleri Erken Rönesans sanatını karakterize eden biçimcilik üzerine; teolojik düşünce ile görsel sadeliği idealize ederek birlikte sunmuştur. Işık kullanımı ve gölgelerin azlığı maddesellikten kopuk daha uhrevi bir görüntü vermektedir. Figürlerdeki ifade ve beden dili ikonografi anlatımına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

2.2.1.3 Piero di Benedetto dei Franceschi (Piero della Francesca) 1417-1492

Francesca, erken Rönesans dönemine matematiksel bir teori ve geometri katmıştır. Bu özelliği teoloji ve Rönesans hümanizmi ile birleşmiştir. Doğrusal perspektif kullanmış ve mekan planlamaları yapmıştır. Kompozisyonları durağan ve düzenlidir. Önemli eserlerinden Katolik kardeşliği tarafından sipariş edilen Misericordia Poliptiği'ni (1445-1462), Meryem Ana formu merkezde olarak mükemmel bir simetri ve bir dizi geometrik düzen içine yerleştirmiş ve ikonik figürlerden oluşturmuştur. Sınırlı renk kullanımı ve dönemin altın yaldızlı boyalarını kullanarak idealize etmiş, verilmek istenen tefekkür duygusu ile aynı zamanda geometrik düzenle birlikte modern bir gerçek dışı ifade vermiştir.

“Mesih’in Kırbaçlanması” (1455-1460) çalışmasında (Şekil 2.4), Roma sütunları içinde bölünmüş iki sahne; sağda Bizanslı bir asilzade, İtalyan patron ve dini lider, sol arka planda Mesih’in kırbaçlanması tasvir edilmiş, ikonografik olarak etrafında Roma askerleri, Yahudi tapınak görevlileri, sütunun solunda oturan figür Roma valisi Pontius Pilatus olarak kabul edilir ve sahneyi İncil anlatısına bağlar (Ginzburg 1985, s.115), Osmanlı sultanı ayakta izlerken görülmektedir. Figürlerin kimlikleri için kesin bir consensus bulunmamaktadır. İki sahneyi bölme biçimi farklı zaman algısına işaret eder. Yağlı boya resmin ilk örneklerindendir. Aynı zamanda matematikçi olan Francesca perspektifi bilimsel olarak kullanmıştır.

Akademik anlamda önemli bir resimdir (Şekil 2.4). Mesih’in kırbaçlanmasına tepkisizlik figürü etik sorusunu sorduran görsel bir nesneye dönüştürmüş, teoloji ve dönemin siyaseti bir aradadır (Banker, 2014, s.140-147).



Şekil 2.4: Piero della Francesca, “Mesih’in Kırbaçlanması” (1455),
Panel üzerine yağlı boya ve tempera, Galeria Nazionale delle Marche, Urbino, İtalya.

Kaynak: [https:// discoverarezzo.com](https://discoverarezzo.com) 6.6.2024

Figür ikon özelliğinden çıkmaya başlamış, politik anlam kazanmıştır. Sağdaki figürler Konstantinopolis’in düşüşünü (1453) temsilen, Batı’nın kayıtsızlığını sembolize etmesi olarak da yorumlanmıştır. İsa’nın acısı, Bizans’ın ve Hristiyan dünyasının acısını temsil etmiş; hem siyasi hem de teolojik eleştiriler almıştır. Sanat tarihçi Frederic Hartt, bu tablo (Şekil 2.4) için “ikinci Rönesans dönemi ideallerinin nihayi gerçekleşmesi” demiştir (Hartt, 2006). Perspektif, kompozisyon ve şifreli anlatım gelişerek ileride XX. yüzyıl sanatında da (Giorgio de Chirico ve diğer Sürrealist sanatçılarda) etkileri görülmektedir.

2.2.1.4 Andrea Mantegna 1431-1506

Mantegna, Erken Rönesans'tan, Yüksek Rönesans'a uzanan dönemin gelişimine önemli katkılar sunmuştur. Hümanizm ve dönemin imparatorluk askeri hırsları ile Hristiyan teolojisi karşıtlığını somutlaştırmıştır. Masaccio'dan etkilenmiş, entellektüel hümanizmin savunucusu olmuştur (Gombrich 1986, s.194). Yeni bir perspektif yaklaşım getirmiş, mekan ve figürü illüzyonist etkiyle buluşturmuştur. Mantegna'nın Camera Degli Sposi freskleri, "Di sotto in su" (aşağıdan yukarıya bakış) (1465-1474) çalışmasında Andrea Mantegna, özel mülk siparişi üzerine yaptığı bu önemli eserinde gökyüzüne açılan daire şeklinde bir pencere yanılsaması oluşturmuştur. Klasik tarz unsurları, Rönesans Hristiyan temalarla görselleşmiştir. Yapı yüksek Greko-Romen tarzında dekore edilmiş ve klasik Panteon'nu anımsatmaktadır. Rönesans teoloji sanatındaki yaygın olan puttileri işlemiştir. Figürlerin mekan içinde konumlarına göre anatomilerinde başarılı rakursiler uygulamıştır. Mantegna'nın illüzyonist tavan resmi, fresk çalışması olarak bir ilk olmuş; mimari ile resmi birleştirerek trompe l'oeil uygulaması aracılığıyla bütünlük oluşturmuştur. Tavanın yükseklik algısını değiştirmek için kısaltmalar kullanmıştır. Kompozisyonda hareketli figürler; cupidler, hizmetçi kadınlar, aristokrat kadın yer almaktadır. Figürün temsil özelliği bireyselleşmiş, soylu jestlerle politik içeriklere kaymıştır.

"Cameara degli Sposi" çalışması, Leon Battista Alberti'nin "De Picture" (Şekil 2.1) adlı eserinde, bir resmin gerçekçiliği üzerine olan argümanını pekiştirmektedir. "De Picture" Avrupa'da sanat alanında yazılmış ilk teorik kaynak olarak; burada başarılı bir resmin unsurları şöyle geçmektedir: *"İkna edici üç boyutlu uzay, üç boyutlu görünen bedenler yaratmak için ışık - gölge, ikna edici bir ayrıntı için çeşitli pozlardaki figürler.."* (Alberti, 1970, s. 45), Mantegna bu teoriyi başarmıştır. "De Picture" doğrusal perspektifi yazılı olarak tanımlayan ilk eserdir. Alberti, çağının sanatçılarıyla işbirliği içinde olmuş, mekan perspektifi ve figürlerin mekan içindeki konumlarının doğru bir şekilde yerleşmesine önemli bir katkı sağlamıştır.



Şekil 2.5: Andrea Mantegna, “İsa’ya Ağıt”, (1480), (68x81cm), Tuval üzerine tempera, Pinacoteca di Brera, Milano, İtalya.

Kaynak: <https://en-m-wikipedia-org> 20.07.2024

“Ölü İsa’ya Ağıt” (1480) eserinde Mantegna’nın İsa’yı, yağlama taşı (mermer) üzerinde uzanan bir figür olarak betimlemesinde başarılı bir rakursi görülür; yanında Meryem ve Aziz yer almakta, yaralarıyla Mesih insan kadavrası halinde ve başucunda bir merhem kutusu görülmektedir. Kompozisyon ortamdan kesik bir parça olarak ele alınmıştır. Mantegna’nın resimlerinde geçmişten gelen heykelsi yapı izlenmektedir. Bu çalışması (Şekil 2.5) ölümünden sonra stüdyosunda bulunmuş, Hristiyan ikonografisinde yaygın olan "Pietà" (ağıt) sahnesinin bireysel, içsel ve dua niteliği taşıyan bir yorumu olarak değerlendirilmiştir.

2.2.1.5 Sandro Botticelli 1445-1510

Esas adı Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi olan Floransa'lı sanatçı, resim çalışmalarına başlamadan önce kuyumcu ağabeyinin yanında çalışırken onun lakabı olan Botticelli; kendisinin de Botticelli II olarak lakap almasıyla kalmış ve ilk olarak resim çalışmalarına Fra Filippo Lippi'nin yanında başlamıştır (Fine Arts Museums of San Francisco, 2024). Ortaçağın karanlık dönemi sona ermiş ve Botticelli'nin figürleri Rönesans hümanizmini, antik mitolojinin yeniden keşfini, Neoplatoncu düşünce ve Floransa'daki sosyo - dinsel dönüşümlerden beslenen Batı Avrupa'daki yeni gelişmeleri yansıtmıştır. Erken Rönesans döneminin en hümanist ressamı olmuş; Floransa'da Medici ailesinin katkısıyla gelişen sanat, felsefe ve edebiyatın en etkin kültür gelişimleri zamanında, resimleriyle bu döneme katkı sağlamıştır. Ortaçağ Gotik tarzın hümanist gerçekçilikle arasındaki bağı oluşturmuştur.

Kompozisyonlarındaki heykelsi zarafet ve şiirsel etki, figürler aracılığıyla güzellik ve erdemi vurgular. Yunan ve Roma ideallerinin yeniden canlanması üzerine, mitolojik figürler kullanarak, simgesel anlatım ve armonik bir kompozisyonla yeniden yorumlamıştır. Klasik güzellik anlayışını, Rönesans hümanizmiyle estetik bir senteze dönüştürerek döneme katkı sağlamıştır. Resimlerinde Yüksek Rönesans'tan sonra uzun süre görülmeyecek bir dekoratif kalite vardır. Vatikan'da, yeni tamamlanmış Sistine Şapeli'nin ilk duvar dekorasyonu 1481-1482 yıllarında başlamış ve Botticelli, Ghirlandaio, Perugino ve Rosselli gibi Floransalı sanatçılar davet edilmişti. Lorenzo de' Medici ile Papa Sixtus IV arasındaki ilişkiyi yumuşatmak amacıyla oluşturulan; Floransalı sanatçılara verilen büyük şapelde, Botticelli'nin üç ikonografi freski bulunmaktadır (Vatican Museums, 2024).

Önemli eserlerinden; "La Primavera" (Şekil 2.6) mitolojik alegorisi ve estetik yenilikleriyle Rönesans sanatının en önemli tablolarından biridir. Doğrudan teolojik olmasa da, Hristiyanlaştırılmış Platonculuk (Neo-Platonizm) aracılığıyla ilahi aşk, doğa ve ruhani yükseliş kavramlarını alegorik biçimde işleyerek, dinsel düşünceyle örtüşen bir metafizik düzlem sunar. XV. yy Floransa kıyafetleri içinde merkezde yer alan Venüs figürü doğumu simgeleyerek, Meryem Ana ile ilişkilendirilmiştir.



Şekil 2.6: Sandro Botticelli, La Primavera, (1477-1482), (202x314 cm), Panelde Tempura, Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya.

Kaynak: U <https://www.visituffizi-org.goog/artworks/la-primavera-allegory> 21.7.2024

Arkasında simetrik olarak yer alan ağaçların ortasında yarım kubbe form içinde yer alır; yanında zarafetle dans eden, Antik Yunan ve Roma’da geçmekte olan üç güzel figürleri (Gratiae), sağda ilkbahar tanrıçası Flora ve çiçek tanrıçası Chloris, batı rüzgarı tanrısı Zephyrus tarafından kovalanır; mite göre Zephyrus, Chloris’i bahar tanrıçasına dönüştürür (Ovid 2004, s.240). Sol tarafta Mayıs ayının haberci tanrısı Merkür figürü, başlığı ve kanatlı sandaletleri ile yer almaktadır (Panofsky, 1967). Resmin üst tarafında Cupid figürü bulunmaktadır. Bu kompozisyon (Şekil 2.6), Roma’lı şair Ovidius’un anlatılarından iki mittten esinlenerek oluşturulmuş, alegorik bir Rönesans tablosudur. Altın portakallar, Medici ailesine; Hesperid’lerin bahçesindeki iyileştirici güce sahip olan altın meyvelere ve Cennet Bahçesi’ne atıfta bulunmaktadır (Panofsky, 1967).

“La Primavera”, bir düğün kutlaması için sipariş edilmiştir. Tablo, Hristiyan Paskalyası’nın pagan ayini gibi gösterilmesi olarak da algılanmıştır. Bu antik anlayış, Medici ailesinin katkılarıyla, Rönesans Hümanizmi ve Neoplatonik ideallere doğru yol almayı sağlamıştır. Botticelli kendine özgü bir güzellik algısı geliştirmiş, bu da Batı sanatı için heyecan verici olmuştur. Botticelli, “Venüs’ün Doğuşu” (1483-1485) çalışmasını da Ovidius’un metamorfozlarından (MS 8.S) ve Medici sarayının Neoplatonik şairi Angelo

Poliziano'nun Aphrodite için yazdığı şiiri "Stanzas"dan esinlenerek, şiirsel edebiyata övgü niteliğinde gerçekleştirmiştir. Seminal ve ikonik olan tablo, Venüs'ün deniz kabuğu üzerinde karaya çıkışını ve doğuşunu tasvir etmektedir. Medici ailesinin siparişidir ve model olarak Simonette Vespucci kullanılmıştır, manevi değerlere vurgu yapılmış ve Venüs klasik pudica pozu ile betimlenmiştir (Gombrich, 1986). Rüzgar tanrısı Zephyrus'a sarılmış Chloris ile Primavera ilişkilendirilmiştir. Figürler anatomik olarak çok doğru olmamakla birlikte, üstünde bulunduğu yüzen deniz kabuğunun üzerinde matematiksel olarak durması da imkansızdır. Botticelli, gerçekçi bir tasvir değil, sembolist ve Rönesans öncesi Gotik tarzda bir yaklaşım sergilemiştir. Resim derin bir alandan oluşsa da iki boyutlu görülür ve figürler aynı düzlemde yer almaktadır. Botticelli'nin düşsel güzellik ideali, modern sanatın öznel estetik arayışlarıyla paralellik taşımaktadır.

Sandro Botticelli'nin çalışmaları uzun süre göz ardı edilmiş ve ancak 1848'de Pre-Rafaelit Kardeşliği tarafından yeniden keşfedilerek XX. yüzyılda öne çıkarılmıştır. "Venüs'ün Doğuşu" tablosu Toskana bölgesinde tuval üzerine resmedilen ilk eserdir. 1987'de alçı taşı tozu ve altın varak kullanılarak restore edilmiştir. Bir çok yerde kullanılan kanonik bir eserdir. Sandro Botticelli'nin özellikle geç dönem figürlerinde gözlenen boyun ve beden uzatmaları gibi orantısızlıklar, modern sanatın 1945 sonrası yeni figürasyon eğilimleri ile 1960 sonrası Yeni Gerçekçilik yaklaşımlarının öncül izleri olarak değerlendirilebilir.

2.2.1.6 Pietro Perugino (Pietro di Cristoforo Vannucci) 1448-1523

İtalya, Umbria eyaleti başkenti Perugia'dur. Dönemin zengin ailelerinden Vannucci'lerin oğludur. Umbrialı ressam Piero della Francesca ve Floransa'da Andrea del Verrocchio atölyelerinde çalışmıştır. Leonardo da Vinci ile Floransa'da aynı atölyeden; 1472'de St Luke Loncası'na usta olarak kayıt olmuştur. 1475'te Aziz Sebastian'ın hayatından sahnelerin yer aldığı Perugino Priorler Sarayı'nın büyük salonuna ilk önemli freskini yapmış ve 1478'de Roma'da çok etkin olmuştur. 1481'de Sistine Şapeli'ndeki freskler üzerinde çalışmıştır. Piero della Francesca'nın naturalizmi, Andrea del Verrocchio'dan çizgisel üslup özellikleri görülmektedir. 1486'da ilk atölyesini Floransa'da açmış, bu ona "imprenditore pittore" (ressam, girişimci) lakabı kazandırmıştır. Meryem Ana figürleri için eşini model almıştır. 1496-1499'larda Raphael Sanzio, atölyesinde öğrencisi ve çırağı olmuştur. Perugino'nun mekan yaratma konusundaki hassasiyeti, Raphael'in de sanatında

buna dikkat etmesini ve önem vermesini sağlamıştır. Daha sonra Perugia’da ikinci atölyesini açmış ve asistanları ile gerçek hayattan modellerle figür çalışmaları yapmış ve bunları sunak tasarımı için insan kümeleri oluşturmak için kullanmıştır. Fakat bu modelden çalışmaları Floransalılar tarafından çok taktir görmemiş ve bu konuda Michelangelo’da onu olumsuz eleştirmiştir (Garibaldi, 2004, s. 90). Umbria okulunun en önde gelen ressamıdır. Figürlerin doğrusal düzlemde düzenlenmesi, mimari planın oluşturulması önemli katkılarından olmuştur. Perugino’nun figürleri zarif ve idealize edilmiş bedenlerdir; dramatik yoğunluktan çok armoni, uyum ve huzuru yansıtmıştır.

“Krallığın Anahtarlarının Teslimi” (1481-1482), Perugino’nun Sistine Şapeli için yaptığı üç resimden biridir. Papa IV. Sixtus tarafından yaptırılmıştır. Diğer iki resmi Michelangelo’nun “Son Yargı” resmi için kaldırılmıştır. Bu eser İsa tarafından Aziz Petrus’a *“bu kayanın üzerine kiliseni inşa edeceğim ve sana cennet krallığının anahtarını vereceğim”* demesi ve Yeni Ahit, Matta İncil’indeki anın gerçekleştirilmesidir. Anahtarlar günahları affetme yetkisini sembolize eder; tövbe kabul edilir ve cennete girilir (Vatican M. 2024).

Resimde (Şekil 2.7) arkada yer alan Süleyman Tapınağı, mekânsal düzen ve mimari anlatımla perspektif ilkeleri doğrultusunda işlenmiştir. Tek nokta perspektifi, mükemmel ve dengeli bir simetri yaratmaktadır. Önde İsa anahtar ile tapınak girişi ile hizalanmış, orta bölümde Yeni Ahit’ten iki sahne tasvir edilmiş; sol tarafta İsa ve öğrencilerinin haraç parası ödediği, sağda ise İsa’nın taşlanma girişimi vardır. Milano Fermanı ile 313’te Hristiyanlığı yasalaştıran Roma İmparatoru’nun inşa ettirdiği Konstantin Kemerine benzer iki kemer tapınağın yanlarındadır. Erken Rönesans mimarisi yansıtılmıştır. Sol tarafta İsa ve sağ tarafta Petrus’un arkasında sanatçının otoportresi ve dönemin ünlü figürleri öğrencilerin arasında yer almaktadır.



Şekil 2.7: Pietro Perugino, “Krallığın Anahtarının Teslimi”, (1481-82), Fresk, (330x550cm), Sistine Şapeli, Vatikan, İtalya.

Kaynak: <https://www.italian-renaissance-art.com/Pietro-Perugino> 21.07.2024

Apostolik haleflik doktrini görünür kılmak ve dini öneme sahip büyük eserlerin görevlendirilmesiyle papalık himayesinin artan önemini vurgulamak amaçlanmıştır. Resimde Perugino tarafından eklenen bir metin ayrıntı da bulunmaktadır; sağda duvarda “Yasanın taşıyıcısı İsa Mesih’e meydan okuyun” yazmaktadır.

Rönesans sanatçılarının patronları ile olan itaatkâr ilişkisinin anımsatıcısı olarak; iki zafer kemeri önünde övgü çizgisi ve “siz IV Sixtus, zenginlikte eşitsiz, ancak bilgelikte Süleyman’a üstün, bu geniş tapınağı kutsadınız” yazısı geçmektedir. “Krallığın Anahtarının Teslimi”, dönemin sanatına nükseden bilimsel düşünce, matematiksel perspektif ve tasarım ilkelerine örnek teşkil eden bir eserdir. Zarif figürleri, perdelerle detaylı ele alınması Yüksek Rönesans ideallerini göstermektedir. Vasari Perugino için, “Floransa çizgisine renkle harmanlanmış bir incelik” yorumunu sunar. Perugino’nun görsel ritim duygusu, Vasari ve sonraki sanatçıları etkilemiştir (Garibaldi, 2004, s.90).

2.2.1.7 Domenico Ghirlandaio 1449-1494

Floransalı sanatçının asıl adı Domenico di Tommaso Curradi di Doffo Bigordi'dir. Babasının mücevher tasarım ustası olmasından dolayı ilk olarak aile atölyesinde çalışmış, bu kendisinin II. Ghirlandaio - Gerdanlıkçı olarak isim almasına sebep olmuştur. Andrea del Verrcchio'dan ders almış, çok sayıda asistan ve çırak yetiştirmiş ve onlarla çeşitli projelerde çalışmıştır. Bunların arasında Michelangelo'da bulunmaktadır (Gombrich, 1986). Erken Rönesans'ın ilk sanatçılarındaki görülen stoacı, yoğun biçimsel klasizm yerine Ghirlandaio'da günlük yaşamın sade biçimi ve anlatısı vardır. Mekan, figürler ve kıyafetler zarifçe tasarlanmış, ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir. Dönemin Floransalıları, bankerlerini, aristokrat ailelerini tasvir etmiştir. Rönesans'a katkısı; kutsal öyküyü günlük yaşamdan ayrıntılarla (giyim, mimari, manzara) toplumsal bağlamda canlı, renkli, duygusal bir ifadeyle işlemesidir.

“Meryem'in Doğuşu” resminde (Şekil 2.8) Azize Anna'nın kutlama için gelenleri kabul etmesi betimlenmiştir. Geç XV. yy modası bir evde burjuva bayanlarının ziyaretidir (Gombrich, 1986, s.229). Figürler etkili bir kompozisyon içinde yerleştirilmiştir. Ghirlandaio'nun, Yüksek Rönesans'tan sonra farklı bir tarzda devam ettiği görülmüştür.

Bütün bu bilimsel ve sistematik yaklaşımlar, Erken Rönesans'ta figürün hem teknik hem de ideolojik açıdan yeniden doğuşuna öncülük etmiş, insanın hem bedensel hem de ruhani yönünü uyum içinde yansıtan eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Gombrich, 1986, s.200-205).



Şekil 2.8: Domenico Ghirlandaio, “Meryem’in Doğuşu” (1485-1490), Fresk, (292x177cm). Cappella Maggiore, Santa Maria Novella, Floransa.

Kaynak: https://wikipedia.org/Birth_of_St_Mary_in_Santa_Maria_Nova.23.07.2024

Erken Rönesans resim sanatında, dönemin önemli bilim insanı Leon Battista Alberti’nin mimari, resim, heykel, kozmografi ve felsefi yaklaşımı, birçok alanda açılım sağlamış; bilimin sanat içine entegre edilmesi, Alberti’nin “De pictura” (1435), “De re aedificatoria” (1452) ve “De statua” (1568) adlı eserleriyle sistematik bir sanat teorisine dönüşmüş; bu çalışmalar Floransa Rönesansı’na bilimsel ve matematiksel bir temel kazandırmıştır. Alberti, resimsel perspektifi kuramsallaştıran ilk kişi olarak kabul edilir (Alberti, 1970). Brunelleschi ile arkadaşlığı Floransa Rönesansına girmesini sağlamış; “De Pictura” (1435) adlı tezleri ressamlar için ilk sistematik modern çalışmaların temelini oluşturmuştur.

Erken Rönesans kompozisyonlarında figürler merkezde, simetri, üçgen form, hacim, perspektif ve ışık-gölge ilişkileriyle düzenlenerek durağan bir nitelik taşımaktadır. Hümanizmle birlikte insan, idealize edilmiş güzellik anlayışının ve iç dünyanın yansıtılması odağında, evrenin merkezine alınmıştır. Hayatın canlılığı renk kullanımında kendini göstermiştir. “*Erken Rönesans figürleri perspektif ve anatomik doğruluk üzerine yapılan sistematik çalışmalarla, üç boyutluluk etkisi ve gerçekçilik yansıması yaratma sürecine bilimsel bir temel sağlamıştır*” (Hartt, 2006, s.145-150).

2.2.2 Yüksek Rönesans Dönemi ve Figür

Erken Rönesans'ta Antik Yunan ve Roma metinleri yeniden incelenmiş, sanat ve düşünce alanındaki üretimler Antikite'ye öykünerek çağa uyarlanmıştı. Figür anatomik olarak, resim yüzeyinde bilimsel anlamda temel özelliklerini kazanmış; Antik Yunan - Roma ideallerinden ilham alınarak görsel estetik, matematiksel oranlar, anatomi, perspektif gibi bilimsel ilkelere dikkat edilerek, maddi ve ruhsal doğanın yansıtıldığı bir model haline gelmiştir. Rönesans'la klasik mitoloji kutsal temalarla birleşerek, insan deneyiminin duygusal ve ruhani yönleri ifade edilmeye başlanmıştır. Doğrusal perspektifin sistematik kullanımı ile figürlerin mekan içinde doğal ve inandırıcı bir şekilde yerleştirilmesi sağlanmış, bu da figürün gerçekçiliğini güçlendirmiştir.

Yüksek Rönesans, İtalya'da ikonik sanat eserleriyle örneklenmiş yaklaşık otuz yıl kadar sürmüş bir dönemi kapsamaktadır. Beşeri bilimler üzerine araştırmalar ile birleşerek, tarihin sanat kanonunu en üst noktalara taşımıştır. Otantik bir görünüm sağlamak için figürler ve konularda sadeleşme, kısaltma ve mimari unsurların dahil edilmesinde trompe l'oeil illüzyon efektleri görülmektedir. Yüksek Rönesans sanatında figürün idealize edilmiş şekilde resmedilmesi devam etmiştir. Kadavralar üzerinde gözlem ve araştırmalar yapılmış insan anatomisi ayrıntılı biçimde incelenmiş ve iç katmanlara kadar figürün anatomik yapısına ve oranlarına dikkat edilmiştir.

2.2.2.1 Giovanni Bellini 1430-1516

Bellini, Venedik Okulu'nun kurucusu olarak resimde ışık, renk ve atmosfer kullanımını derinleştirerek; Venedik Rönesansı'na özgü şiirsel üslubun temelini atmış, bireysel ruh halini doğayla bütünleştirmiştir. Giorgione (1477-1510) ve Titian (.-1576) gibi bir çok sanatçıyı eğitmiş ve etkilemiştir. Çalışmalarında klasik form ideali, teoloji ve felsefi yaklaşım bir arada görülmektedir. Tempera boyadan yağlı boyaya geçiş sürecinin öncülerindendir. Resimde daha yumuşak geçişler sağlanmaya başlanmış, teknik derinlik ve transparanlık kazandırılmıştır.



Şekil 2.9: Giovanni Bellini, “Aziz Francis’in Vecdi”, (1480), (124,6x142 cm), Panel Üzerine Yağlı Boya, Frick Koleksiyonu, New York.

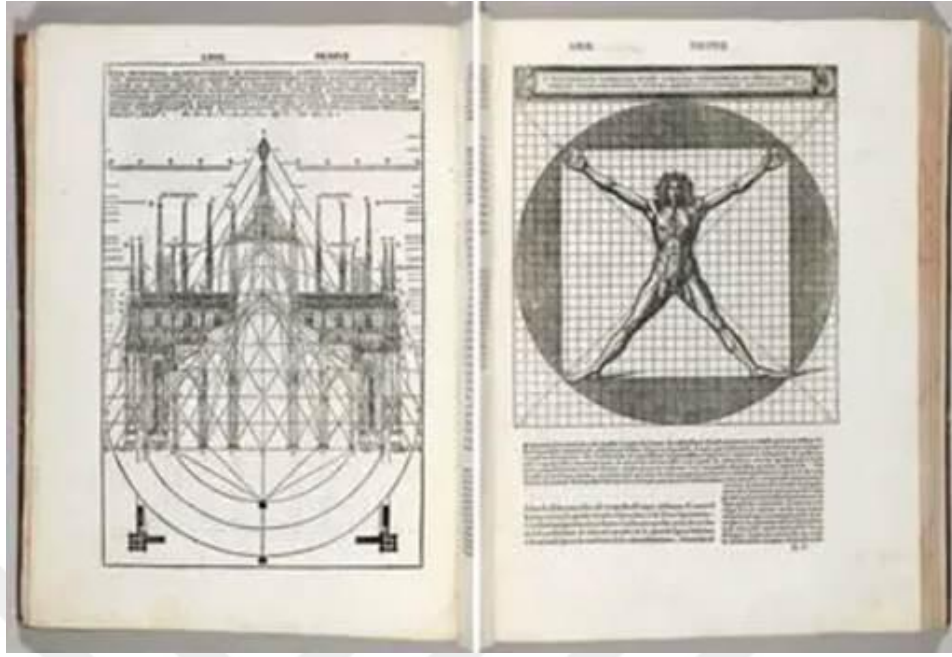
Kaynak: https://en.wikipedia.org/Saint_Francis_in_Ecstasy_Bellini 23.02.2025

Rönesans hümanist anlayışın etkileyici resimlerinden “Aziz Francis’in Vecdi” (Şekil 2.9) çalışmasında, Azizin İtalya Apenin dağında, La Verna’da geçirdiği manevi deneyimi tasvir eder, figürün duruşu, hayvanlar ve kafatası yaşam, ölüm ve dönüşümü simgeleyen öğelerdir (Kleiner, 2010 s. 559-560).

Doğa ve ilahi olana duyulan vecd hali doğadan gelmektedir. Çalışma teknik, renk, ışık kullanımı ve yorumuyla önemlidir. Rönesans resminde mistik deneyimi ilk kez bireysel ve doğal bir sahne içinde ifade eden yenilikçi bir yapıttır. Aziz, dramatik bir stigmatizasyon sahnesi yerine, Tanrı’nın varlığını, ışığın yayılımında ve doğanın huzurunda deneyimler. Bellini, doğayı sadece arka plan değil, vecd halinin sahnesi, taşıyıcısı olarak işlemiş ve azizin ruhsal deneyimini seküler bir evrenin içinde simgelemiştir.

2.2.2.2 Leonardo da Vinci 1452 - 1519

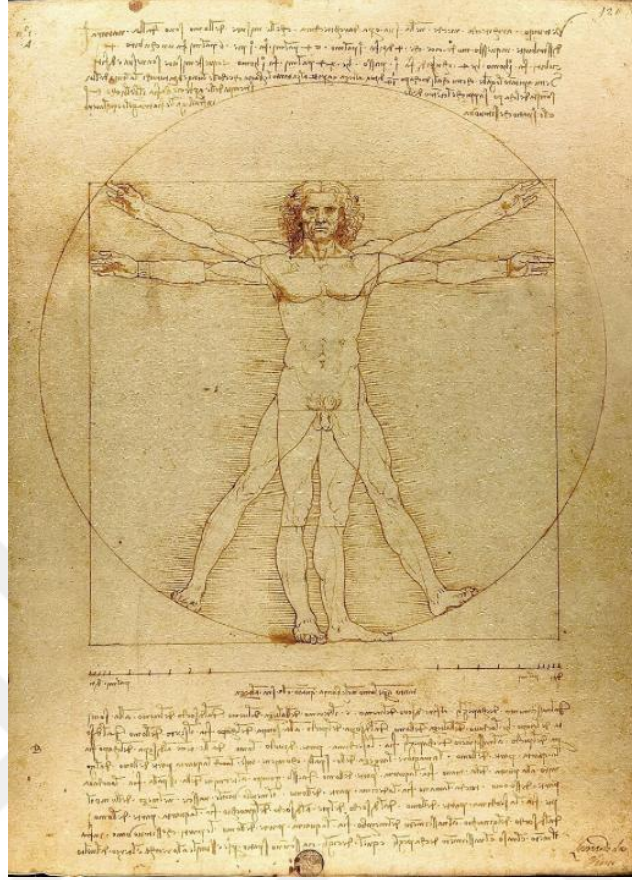
Floransalı olan Leonardo'nun isminde yer alan *da Vinci*, Vinci'den Leonardo anlamını taşır ve doğduğu kasabanın adını belirtir. Resim ve heykel ustası Andrea del Verrocchio'nun yanında yetişmiş; resim dışında heykel, geometri, doğa bilimleri, teknoloji gibi birçok konuda araştırmacı olmuştur. Milano'da Ludovico Sforza hizmetinde, sanatçı ve mühendis olarak çalışmış; dekor, kostüm, bina ve çeşitli makineler tasarlamıştır. Anatomi ve fizyoloji ile özel olarak ilgilenmiş, kadvralar üzerinde çalışmıştır. İnsan anatomisi üzerine bir inceleme olan "Vitruvius Adamı" (1485) ve çeşitli anatomi çalışmaları ile figüre bilimsel, matematiksel bir yaklaşım sunmuştur. Vitruvius ismi Romalı mimar ve mühendis Marcus Vitruvius Pollio'dan (İÖ:80-15) gelmekte ve onun "De Architectura" (Şekil: 2.10) isimli kitabında insan vücudunun oranlarına yer verdiği anatomi çalışmasıdır. "De Architectura", Vitruvius tarafından M.Ö. 1. yy'da yazılmış ve mimarlığın ilk kuramsal temellerini tanımlayan yapı, oran, simetri, mühendislik, şehircilik gibi konuları kapsayan on kitaplık bir eserdir. Kaynakta, yetişkin insan boyunun kendi sekiz baş büyüklüğüne denk geldiği, kollar ve bacakların kapalı ve açık halde oluşan ideal oranına bu görsel üzerinden yer verir. İnsan vücudunun simetrik yapısını mimari bir yapıda rehber olarak alınabileceğini belirtmiştir. Bu kitaptaki açıklamalara birçok yaklaşım sunulur. Fakat Leonardo buradaki oranı, teknik olarak çözen ve Vitruvius'un "insan bedenini evrenin ölçüsü" olarak tanımlayan yaklaşımını görsel olarak sistemleştirir.



Şekil 2.10: “De Architectura “ (M.Ö. 30–15) (1486).

Kaynak: <https://www.matematiksel.org> .24.09.2024

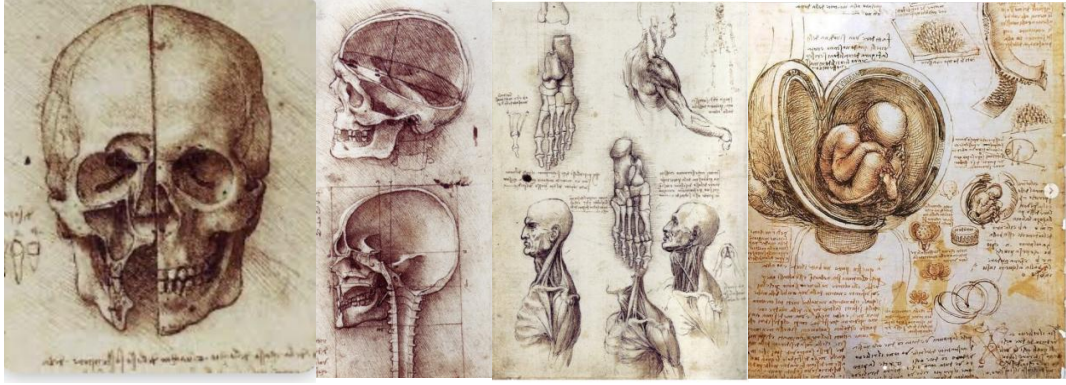
Leonardo matematik eğitimini Luca Pacioli'den ders alarak geliştirmiş ve Vitruvius'un oran sistemini geliştirerek, Vitruvius Adamı'ndaki daire ve karenin merkezlerinin farklı noktalardan alınması sayesinde ideal bedenin geometrik olarak kurgulanabileceğini göstermiştir. Burada figürün çevresindeki halka tinsel - ruhsal dünya, dışındaki kare ise fiziksel - madde dünya olarak ele alındığı ve “insan vücudunun evrenin işleyişinin bir analogisi olduğu” düşünülür. Böylece Rönesans hümanizmine vurgu yapılmıştır. Leonardo "Vitruvius Adamı" (Şekil 2.11) incelemesi ile kendi anatomi çalışmalarına bir başlangıç noktası oluşturmuş ve olan ölçüleri düzelterek daha mükemmel hale getirmiştir. İnsanın matematiksel oranının, evrenin bir mikrokozmosu olduğunu sunar. Figür teoloji, bilim ve sanatın birleşimini temsil eder. Rönesans'ta insanın tanrısal doğası, fiziksel ve entelektüel mükemmelliği sembolize edilir.



Şekil 2.11: Leonardo da Vinci, "Vitruvius Adamı" (1485).

Kaynak: <https://www.matematiksel.org> .24.09.2024

XV. yüzyıl sonlarında özellikle İtalyanlar, Paolo Toscanelli, Luca Paccioli ve Leonardo da Vinci gibi üstün kişilerle matematikte ve doğa bilimlerinde, karşılaştırma kabul etmeyecek şekilde, Avrupa'nın en ileri halkı olarak görülmüştür. Başka ülkelerde yetişen bilginler, Regiomontanus ve Copernicus da dahil olmak üzere, İtalyanların öğrencileri olduklarını dile getirmişlerdir. Ayrıca Rönesans'ta doğa tarihine ilginin artmasında rol oynayan önemli bir etken de koleksiyon ruhu olmuştur. Bitkiler ve hayvanlar karşılaştırmalı bir şekilde araştırılıp incelenmiş, çok çeşitli bitki türlerinden örnekler toplanmıştır. XV. yy'da Medici'lere ait botanik bahçeler ve Akdeniz'den güney ve doğu limanları aracılığıyla getirilen birçok hayvan çeşitleri bu koleksiyonlarla tanınmış, Leonardo ve diğer sanatçılar bu bitki ve hayvanları incelemiştir (Burckhardt, 2022 s.303-304). Leonardo için doğanın bulguları sanatın gerektirdiği, görünen dünyanın bilgisine ulaşmak için bir araç olmuştur. *"Resim çalışmalarını bilimsel temellere yerleştirdikten sonra basit bir zanaatçı gibi ustalıklı işler"* (Gombrich, 1986, s.22) .



Şekil 2.12: Leonardo da Vinci, Anatomi Çalışmaları.

Kaynak: <https://www.matematiksel.org> .24.09.2024

Leonarda erken Rönesans bilgi ve tekniklerini aşmıştır. Önemli bir teknik katkısı da resimde sfumato tekniğini geliştirmek olmuştur. Sfumato, figürlerin ve nesnelerin ana hatlarının ve çizgilerinin yok edilerek, renklerin birbiriyle harmanlanması ve bulanıklaştırılmasıdır. Bu araştırmalar onun resim felsefesini oluşturur. *“Leonardo’nun karakterini belirtecek olan ana çizgiler, sisler içinde ancak uzaktan sezilebilmesi mümkün bir ihtişam niteliğini sonsuza kadar koruyacaktır”* (Burckhardt, 2022.s.164).

Geç dönem çalışmalarından olan Şarap Tanrısı mitolojik karakter “Bacchus” (Şekil 2.13), figüratif ve ikonografik açıdan farklı bir yaklaşım vermektedir. Antik Yunan figürleri gibi idealize edilmiş, oranlı ve maskülen bir özelliğindedir. Sol elinde Bacchus sembolü çomağı, sağ eli ile Hristiyan ikonografisi üzerine işarette bulunur. Aynı içerikle Aziz Yahya betimlemeleri de bilinmektedir. Bu anlamda Bacchus’ü Yahya figürüyle birleştirerek idealize etmiş, bilinçli ve maneviyatı olan bir tanrı olarak betimlemiştir.



Şekil 2.13: Leonardo da Vinci, “Bacchus”, (1510-1515), (177x115cm), Ceviz Panel/Yağlı boya, Louvre, Paris.

Kaynak: [https://en_m__wikipedia-org-/Bacxhus_\(Leonardo\)_x_](https://en_m__wikipedia-org-/Bacxhus_(Leonardo)_x_) 24.9.2024

Şarap Tanrısı, şarabı hayat kaynağı olarak görür. Hristiyanlık'ta şarap, İsa'nın kanıdır ve İsa'yı Yahya vaftiz etmiştir. Arkadaki asma ağacı başındaki sarmaşık taç Bacchus'ü işaret eder.

XX. yy'da özellikle Erwin Panofsky, Kenneth Clark, Martin Kemp gibi sanat tarihçileri, Leonardo'yu düşünsel bir sistem kurucusu olarak yorumlar. Leonardo'nun epistemolojik katkısı, sanatın yalnızca estetik bir alan değil, aynı zamanda bilgi üretme biçimi olduğunu ortaya koymasındır. İnterdisipliner sanat yaklaşımları için örnek teşkil eder.

2.2.2.3 Michelangelo di Ludovico Buonarroti Simoni 1475 - 1564

Floransalı Michelangelo, ressam, heykeltıraş, mimar ve şairdir. Antik Çağ'ın modellerinden ilham alarak, özellikle heykellerinde Tanrı'nın en yüce yaratısı olarak insanı idealize eder. İlk önemli heykellerinden Pieta'yı 1499'da yirmibeş yaşında tek bir blok mermerden gerçekleştirir, sonrasında Davut heykelini yapar; Davut heykeli için Vasari *"hiç şüphe yokki bu figür, antik veya modern, Yunan veya Romalı diğer tüm heykelleri gölgede bırakmıştır"* (Vasari, 1998, s. 453). Michelangelo'da Leonardo gibi kadavralardan insan anatomisini incelemiştir. 1508 "Adem'in Yaratılışı" resminde Tanrı ve Havva - Sophia (bilgeliliğin sembolü), etraflarında ölümlü insanlar ve cupids vardır. Michelangelo burada Tanrı'nın Adem'e canlı bir hayat dışında önemli bir bilinç vermiş olduğunu betimler. Figürleri klasik bir idealizm içinde sunmuştur. Son dönem fresk çalışmalarında anlatımı sembolik değerler üzerinden kurgular; figürlerinde abartı ve deformasyon görülür, hareketle gelen kas yapılarındaki detaylar belirgindir. Figüre, "figure serpentina" (sarmal) özelliği ile dinamizm katmıştır.

İleriki dönemlerinde gerçekleştirdiği Vatikan'da Papa VII. Clement (1523-1534) tarafından sipariş edilen "Kıyamet Günü" çalışmasıyla sanat tarihinde figüratif resim anlayışında ufuk açmıştır. Kompozisyonda tanrısal mesaj ve içsel bir mücadeleyi yansıtır. Rönesans hümanizmini daha modern bir pentür yaklaşımıyla; bedensel güç gösterisi içindeki figürlerini, psikolojik derinlik ve dramatik etki yaratarak, dinamik bir kompozisyonla oluşturmuştur. Çalışma (Şekil 2.14), Papalık özel ibadet mekanı olan Sistine Şapeli'nin (1473-1512) tüm sunak duvarını kaplamakta ve teoloji, felsefi, estetik, dramatik özellikler bir arada görülmektedir. İncil'in Yaratılış bölümünden dokuz sahne ile insanlık tarihinin ilahi plan doğrultusunda ilerleyişini betimlemiştir (Hart, 2006).



Şekil 2.14: Michelangelo, “Kıyamet Günü”, (1536-1541), Sistine Şapeli Vatikan, Roma.

Kaynak: https://wikipedia.org/Kıyamet_Günü_%28Michelangelo 24.01.2025

İsa'nın ikinci kez dünyaya gelişi ve kurtuluş mesajını son yargı aracılığıyla verirken, merkezde güçlü bir ifadeyle İsa, yanında Meryem Ana, Aziz Petrus ve Vaftizci Yahya cennetin anahtarını tutar, melekler ve üçyüzden fazla figür vardır. Solda kutsanmışlar, sağda lanetliler ve Yunan mitolojisinden figürler yer alır. Michelangelo burada otoportresine de yer verir. Aziz Bartolomew'in sol elinde eriyen akışkan bir deri üzerinde ve sol altta mezarlardan yükselen kurtarılmış ruhlara bakan bir figür olarak. Michelangelo çalışmasında figürleri çıplak olarak betimler fakat daha sonra ikonografik tema içinde olması istenmediği için Apostolik Şapel'deki resimlerde örtme uygulanmıştır. Kıyamet günü ruhları kurtarmanın ve cennete almanın zorluğunu betimlemiştir. Rönesans'tan sonra Maniyerizm'in gelmesinde, abartılı yaklaşımı, klasik orantılardan sapması ve ruhsal içeriği biçime taşıması ile üslupçuluk özelliğın doğmasında etkili olmuştur. Rönesans sanatının Platoncu idealizmini, Hristiyan antropolojisini ve hümanist bireycilik düşüncelerini kendi tarzıyla sentezlemiş ve sunmuştur. Yalnızca Rönesans'ın değil, aynı zamanda Batı sanatının

bütünsel dönüşümünün en etkili figürlerinden biridir. Rönesans hümanizminin doruk noktasını temsil etmiş ve Maniyerizm ve Barok'un estetik zeminini hazırlamıştır.

2.2.2.4 Raffaello Sanzio 1483 - 1520

Floransalı Raffaello Sanzio'nun figürleri Neoplatonizm etkisinde ve Antik felsefeyi Hristiyan düşüncesiyle birleştirmek üzerinedir. Figürlerinde ideal insan ve ruh - beden dengesi içiçedir. Yüksek Rönesans'ın estetik, entelektüel, hümanist ideallerini somutlaştırmış örneklerden biri olmuştur. Raffaello'nun figür anlayışı kompozisyonel denge, ideal güzellik, anatomi bilgisi, bireysel psikoloji, teolojik simgecilik ile birlikte zarafet, uyum ve klasik denge üzerine gelişmiştir. Doğayı taklit eder ve onu sembolik anlam üzerinden mükemmelleştirir. Figürün temsili ve anlatımsal özelliği bakımından önemli olan Vatikan'da Stanza Della Segnatura için yaptığı "Atina Okulu" (1509-1511) freski; Antik Felsefe'nin temsilcilerini merkezine alarak, klasik düşünceyi Hristiyan entelektüel geleneğiyle uzlaştırma ideali doğrultusunda ikonografik bir bütünlük kurmaktadır. Freskte Platon, Aristoteles, Sokrates, Pythagoras, Öklid, Diyojen, Herakleitos ve Batlamyus gibi antik düşünürler tasvir edilmiştir. Raffaello çalışmasında bazı filozofları dönemin sanatçılarından portrelerinden esinlenerek betimlemiş ve otoportresine de yer vermiştir. Figürlerin beden dili kompozisyon içinde dengeli bir uyum oluşturmuştur. "Atina Okulu" freski hem bireysel karakterler hem de entelektüel idealleri temsil etmesi açısından döneme işaret eden güzel bir örnektir.

Raffaello'nun "Papa II. Julius Portresi" ikonografisi ve politik anlam açısından önemlidir. Bologna'nın kaybedilmesine üzülen Papa'yı üzgün içe dönük bir sorgulama ve düşünsel bir ifade içinde betimlemiştir. Otorite ve insani kırılganlık birlikte görülmektedir.



Şekil 2.15: Raffaello, “Papa II.Julius’un Portresi”, (1511-1512), (108x80,7cm), Ahşap/ Yağlı boya, National Gallery, Londra.

Kaynak: <https://borghese-gallery-collections/paintings/portrait-of-..24.01.2025>

Raffaello’nun bu çalışması (Şekil 2.15) daha sonra farklı yaklaşımlarla (Velazquez, Francis Bacon..) tekrar yorumlanmıştır. Raffaello klasik güzellik anlayışından, doğal insan formuna geçişin önemli bir temsilcisidir. Figüratif uyum, mekânsal denge ve zihinsel zarafeti birleştirerek yüksek Rönesans’ın ideal estetik formunu kurmuş ve sanat tarihinde klasik dengenin sembolü haline gelmiştir. Akademik resmin temel modeli olarak XVII.-XIX. yüzyıllar boyunca sanat eğitiminin merkezinde yer almıştır (Hall, 1997).

2.2.2.5 Tiziano Vecellio 1488 - 1490

Diğer adıyla Titian, Rönesans'ın Venedik ekolü temsilcisi olarak Gentile ve Giovanni Bellini atölyesinde eğitim almış, 1516'da Venedik sarayında resmi olarak çalışmış, aynı yıl ustası Bellini ölünce Venedik Cumhuriyeti baş ressamı ünvanı ona verilmiştir. Venedik sanatını Floransa ve Roma ekolleri ile yarışabilecek hale getirmiştir (Virtual Uffizi, n.d.). Erken dönem resimleri klasik Rönesans tarzında, ileri dönemdeki çalışmaları psikolojik etkiler ile Barok tarza geçiş özellikleri göstermektedir. İkonografik anlatımı ve figürlerin manzara içinde betimlenişi dönemine göre farklılık gösterir. Rönesans'ın idealizmini, Maniyerizm'in yenilikçi yaklaşımıyla harmanlamıştır. Boticelli'nin çalışmalarındaki alegori hissedilmektedir. Figüratif resme yeni bir ifade katmıştır. Floransa ekolünün çizgisel ve desen (disegno) ağırlıklı çalışmalarına karşı, renk ve boya (colorito) kullanımını zenginleştirmiş; renkle hacim ve form yaratma yolunu açarak fark yaratmıştır. Dengeli ve hareketli kompozisyonları doğa içinde tasvir etmiştir. Titian, Barok'un duygusal yaklaşımına köprü oluşturmuştur. "Urbino'lu Venüs" (1534) ile kadın figürünün temsili, erotik imgelem ile örtüşmüş, ideal güzellik ve toplumsal sembolizm bir araya gelmiştir.

"Bacchus ve Ariadne" (Şekil 2.16) tablosu, Girit kralı Minos'un kızı Ariadne'ye âşık olan Bacchus'un, diğer mitolojik figürlerle birlikte alegorik bir kompozisyon içinde tasvir edilmesidir. Titian Yüksek Rönesans Venedik ressamı olarak estetik ve bireysel ifade gücüyle, formel ve duygusal anlamda devrim yaratmıştır. Artık anatomi ve perspektif özellikleri sanatçıların ifadelerinde oturmuş ve bir oyuna dönüşmüştür.



Şekil 2.16: Tiziano, “Bacchus ve Ariadne”; (1522-23), (176,5x191cm) Tuval Yağlı Boya, Ulusal Galerî, Londra.

Kaynak: https://en-m-wikipedia-org-Bacchus_and_Ariadne_20.04.2025

Titian, XX. yüzyıl modernizmi dahil olmak üzere resimsel yüzeyin özerkliği üzerine başlangıç teşkil eder (Clark, 1999, s. 27). Serbest fırça darbeleriyle resimde duyguyu, hareketi ve şiirselliği öne çıkaran Titian, Barok’tan izlenimciliğe uzanan etkileriyle modern resim anlayışının temellerini atan sanatçılardan biri olmuştur. Onun yaklaşımı, Rubens’in Barok dönemdeki dinamizmine esin kaynağı olmuş; Manet ve İzlenimciler, Titian’ın ton geçişlerindeki serbestliğini modern resmin renk merkezli estetik anlayışının temellerinden biri olarak değerlendirmiştir.

2.2.3 Kuzey Avrupa Rönesansı ve Figür

İtalya ve İspanya’da sanat farklı ilerlerken, kuzey ülkelerde İngiltere, Almanya, Hollanda da sanatı sürdürmede zorluklar yaşıyordu. İlk olarak Bizans’ta VIII. - IX. yy’da yaşanan ikonoklazm (imge kırma) eğilimi daha sonra XVI. yy’da Martin Luther ve Protestan reformu ile devam eder. Kilise hakimiyetine karşı, sanatta da metin merkezli, didaktik bir yaklaşımla figür, güncel yaşam üzerinden teolojik - ahlaki temsillerle yeniden kurgulanarak varlığını sürdürmüştür. Protestan ressamalar bu süreçte kitap resimleme ve portre yaparak kazanç sağlamıştır. Albert Dürer, Hieronymus Bosh ve Pieter Brueghel figürde, felsefi ve estetik açıdan farklı kazanımlarla sembolik ve modern açılımlar sağlamışlardır.

2.2.3.1 Albert Dürer 1471 - 1528

Macaristan kökenli kuyumcu bir aileden olan Dürer Alman Rönesansı’nın önemli bir temsilcisidir. Dürer, matematik ve matbaa alanındaki birikimini sanata aktarmış; özellikle grafik sanatındaki öncü uygulamalarıyla modern görsel kültürün temellerinden birini oluşturmuştur. İtalya’ya yaptığı seyahatler sayesinde Leonardo da Vinci, Mantegna, Bellini gibi sanatçılardan etkilenmiş, Rönesans’ın bütün akademik bilgisini kendi tarzında yansıtmıştır. “Vier Bücher von menschlicher Proportion” (1528) adlı eserinde anatomi üzerine sistematik incelemelerde bulunmuştur (Panofsky, 2004, s.94). Ahşap baskı ve gravür tekniklerini geliştirmiştir. Gravürleri, Rönesans’ın evrensel insan ve doğa görüşünü, Kuzey Avrupa’da yaygınlaştırmıştır.

Dürer’in yaşadığı yerde Yahudi karşıtlığı oldukça fazlaydı; halkın bu olumsuz tepkilerini yansıtmak amacıyla Dürer “Genç Jesus” resmini yapmıştır (Şekil 2.17). Bu, ikonografiye karşı gelişen sosyal yapının yansımasıdır. Tabloda İsa merkezde ve çevresinde deforme figürler eleştiriyi simgeler; önde hahamlar Tevrat’la resmedilmiştir. Ayrıntı ve güzellik karşısındaki ilgisizlik Kuzey sanatını yansıtmaktadır. Dürer hümanist düşünceye ilgi duyarak Erasmus gibi düşünürlerle temas halinde olmuştur (Bialostocki, 1986, s. 24-59).



Şekil 2.17: Albert Dürer, “Genç Jesus”, (1506), (64,3x 80,3cm), Ahşap/ Yağlı boya, Thyssen - Bornemisza Müzesi, Madrid, İspanya.

Kaynak: [https://m.wikipedia.org/Albert_Dürer_Jesus_among_the Doctor](https://m.wikipedia.org/Albert_Dürer_Jesus_among_the_Doctor).24.10.2024

Erasmus, hümanizmin eleştirel ve ahlaki boyutunu temsil ederken, Dürer bu düşüncüyü sanat yoluyla yorumlamış; her ikisi de Rönesans hümanizminin Avrupa kültüründe kalıcı etkiler bırakmasına katkıda bulunmuştur. Dürer’in otoportreleri, onun İsa’yı kendi üzerinden yansıttığı izlenimini verir. Çizim, gravür ve teorik yazılarında sanatla matematiği, perspektifi, bireysel ifadeyi birleştirerek Kuzey Rönesans sanatını entelektüel bir uğraş düzeyine yükseltmiş ve modern sanatçının düşünsel kimliğini inşa etmiştir.

2.2.3.2 Hieronymus Bosch 1450 - 1516

Hollandalı Flaman Rönesans sanatçısı Bosch’un babası ressam Anthonis Van Aken (ö.1478), Hertogenbosch kentinde Meryem Ana Kardeşlik Örgütü’ne bağlı olarak genç resamlara danışmanlık yapmıştır (Fischer, 2016, s.7-8). Kilise otoritesine karşı yönelen eleştiriler ve ölümün gündelik yaşam üzerindeki etkisi, Bosch’un eserlerinde öteki dünya temalarını çoğaltmıştır. Bosch, teolojik mesajlar, toplumun sosyal yapısı, psikolojisi ve ahlaki çöküşünü betimlemiştir. Çalışmaları alegorik, sembolik ve çok katmanlı bir anlatımdadır. Çok figürlü panoramik anlatı sunar. Figürler olağan bir mekan içinde değil,

düşsel, simgesel ve kaotik mekanlar içindedir. Klasik güzellik anlayışı yoktur, ahlaki yozlaşmayı figürlerin bedenlerini deforme ederek, sembolik anlatım üzerinden sunmuştur.



Şekil 2.18: H. Bosch “Dünyevi Zevkler Bahçesi”, (1503-1504), (220x389cm), Ahşap/Yağlı boya, Proda Müzesi, Madrid.

Kaynak: https://en-m-wikipedia-org./Hieronymus_Bosch_x_.04.02.2025

Toplumsal kaosa ve çeşitli kavramlara gönderme yapmak üzere figürü grotesk yeniliklerle klasik anatomik doğruluktan ve bireysel kimlikten soyutlayarak betimlemiştir. “Dünyevi Zevkler Bahçesi” resmi, günah ve kurtuluş arasındaki varoluşu alegorik bir bütünlük içinde yansıtan önemli eserlerinden biridir.

Estetikten ziyade etik duruşu, Orta Çağ zihniyetinin ve insanın karanlık doğasına karşı geliştirdiği sembolist anlatımı daha sonra sürrealistler tarafından kullanılmıştır. Bu nedenle Bosch’un deformasyonları, modern sanatın psikolojik ve metafizik sorgulamalarının öncüsü sayılır.

2.2.3.3 Hans Holbein 1497 - 1543

İsviçre asıllı Hans Holbein Almanya'nın Augsburg kentinde doğmuş, Geç Gotik dönem ressamı olan babasıyla aynı adı taşımıştır. Portre ressamı olarak, Rotterdamlı Desiderius Erasmus'un portrelerini ve "Deliliğe Övgü" kitabının 1515'teki baskısının illüstrasyon çalışmalarını yapmış; hem dini hemde reformist müşterilerle çalışmıştır. Erasmus'un tavsiye mektubu ile İngiltere'ye gitmiş, Thomas More'un hümanist çevresinde ve Kral VIII. Henry için çalışmıştır. Thomas More'un "Ütopya" adlı eserinin 1518 yılındaki baskısında kardeşi Ambrosius Holbein'in tasarladığı ahşap baskı illüstrasyonlar dönem için önemlidir (New York Public Library, 2025). Kuzey ve İtalyan teknik yaklaşımları özümseyerek, Rönesans'ın son dönem ressamlarından biri olarak, gelişen kültürle talep edilen portre ressamlığı konusunda ilerlemiştir (Gombrich 1986, s.291- 292).

Holbein figüratif temsil içinde, bireysellik, güç sembolleri ve kültürel kimlik kavramlarını öne çıkarır bu yüzden figürlerine dönemin sosyo-politik, teolojik ve entelektüel atmosferiyle birlikte bakılması gerekir. Modele sadık kalarak, sipariş üzerine oluşturduğu portreleriyle XVI. yüzyılın en yetkin portrecilerinden biri olarak kabul edilmiştir. Çalışmaları döneme işaret eder ve tarihsel bir belge niteliği taşımaktadır. 1533'te VIII. Henry'nin evliliğini iptal etmeyi reddeden Papalık kararı, İngiltere'nin Roma Katolik Kilisesi'nden kopuşunu ve Reformasyon'un en kritik siyasal - dinsel kırılmalarından birini başlatmıştır (MacCulloch, 2005). Bu tarihsel arka plan, Holbein'in figürleri aracılığıyla okunabilir. Bu figürler sadece bireysel portreler değil aynı zamanda kilise ile devlet arasındaki çatışmayı, sekülerleşme eğilimini ve dini otoritenin sorgulanmasını görselleştiren sembolik temsilcilerdir. Özellikle diplomatik giysiler, dini objeler ve dünyevi aksesuarların yan yana kullanımı, Avrupa'da Reform sürecinin ürettiği ikili gerilimi sanatsal düzlemde yansıtır. Böylelikle sanat, İngiltere ile Roma arasındaki kopuşun toplumsal ve politik sonuçlarını ikonografik düzlemde görünür kılar.

Dinteville siparişi ile "Elçiler" çalışmasında (Şekil 2.19) soldaki figür Fransa'nın Londra elçisi Jean de Dinteville, boynunda Fransa Krallığının Katolik inanca bağlılığını gösteren Mikael Tarikatı nişanı ile kraliyeti, sağdaki figür Fransa Lavaur piskoposu Georges de Selvi dini otoriteyi simgeler.



Şekil 2.19: Hans Holbein, “Elçiler “, (1533), (207x209,5 cm), Meşe/Yağlı boya, National Gallery, Londra.

Kaynak: [https://wikipedia.org/Elçiler-\(tablo\)](https://wikipedia.org/Elçiler-(tablo))..04.11.2024

Jean de Dinteville'in hançerinde görülen *aetatis suae* 29 ifadesi, yaşı olan 29'u belirtirken; Georges de Selve'nin dayandığı kitabın kenarındaki *aetatis suae* 25 yazısı da yaşını gösterir, böylece bireylerin toplumsal ve kişisel kimliğinin zamansallığı vurgulanmıştır. Dönemin yansıması Luther'in açık ilahi kitabının sayfalarında; Kutsal ruhu çağıran ilahi ve On Emir ilahisi ile Katolik ve Protestanlık için ortak değerleri simgeler. Vanitas sembolü trompe l'oeil illüzyon efekti ile verilmiş, haç, silindir güneş saati, parçalanmış ekvator güneş saati, zaman ölçer, çok yüzlü güneş saati, Peter Apian'ın aritmetik kitabı gibi objeler sembolik anlam taşırlar. Anamorfoz, lineer perspektif ve foreshortening'in ustaca birleşimi, esere teknik bir yetkinlik ve felsefi bir derinlik kazandırır. Kıyafetler ve mekan titiz detaylarla; masada yer alan III.Tip ya da büyük örnekli Holbein/Bergama Türk halısının tek tek ilmeklerinin işlenmesi resmin teknik boyutuna ayrı bir önem katmaktadır (Perdahcı, 2024, s.110-113).

2.2.3.4 Pieter Brueghel 1525 - 1569

Flaman Rönesans'ın Hollandalı ressamı, toplumsal konuları alegorik bir kompozisyonla satirik bir dil kullanarak sunmuştur.



Şekil 2.20: Pieter Brueghel, “Ölümün Zaferi”, (1562), (117x162cm) Ahşap/Yağlı boya, Museo del Prado, İspanya.

Kaynak: [https:// wikipedia.org/Pieter_Brugel_\(baba\)media.4.11.2024](https://wikipedia.org/Pieter_Brugel_(baba)media.4.11.2024)

Brueghel, Rönesans'ın klasik idealizminden uzaktır. Dönemin sosyal, politik ve reform sonrası Avrupa'daki zihinsel karışıklığını figürlerinde kollektif bir ifade biçimiyle sunmuş, yaşamdan doğal manzaralar içinde halk kültürüne odaklı betimlemeler yapmıştır.

Ölümü, bir savaş sahnesinde yorumladığı “Ölümün Zaferi” resminde (Şekil 2.20) figürleri, çaresizlik içinde, alegorik bir kompozisyonla, politik ve trajik bir anlatımla betimler. Brueghel'de figürler, epistemolojik araç konumunda hakikat aracı işlevi üstlenerek, jestler aracılığıyla toplumsal yapıyı sorgulayan ve bireysel olmaktan çok kollektif bir varlık biçimine işaret eden tarihsel ve evrensel nitelikler taşımaktadır.

Rönesans döneminde figür, bilimsel gözlem, deneysel anatomi ve matematiksel perspektifin katkısıyla, doğallık içinde idealize edilerek gelişim göstermiş, klasik ideallere ruhani bir sentez yapılandırılmış, maddi güzelliğin ötesinde; kutsal ve metafizik ideallerin

ifadesi ön plana çıkarılmıştır. Doğa gözleminin ve bilimsel bulguların klasik estetik ideallerle harmanlanması, figürün sanat tarihinde yeni bir aşamaya evrilmesini sağlamıştır. Sanatçıların temel kaygısı, görsel uyum, simetri ve kompozisyon bütünlüğünü en yetkin düzeyde kurabilmek olmuştur (Ülger, 2018, s. 14-15). Rönesans resim sanatını besleyen ikonografik, mitolojik ve felsefi temeller figür kavramının gelişimini yönlendirmiş, bireyselleşmeye başlayan ressamaların üslup arayışlarında stilizasyon, klasisist ve natüralist etkilerin iç içe geçtiği görülerek; bu yaklaşımlar, figüratif sanatın sonraki dönemlerine kadar uzanan bir süreklilik taşımıştır. Rönesans'ta figürler statik olmaktan çıkmış daha dinamik ve duygusal ifade kazanarak, bireyin kimliği, statüsü, kişiliği toplumsal yapıdaki yeri işaret edilmiştir. Kuzey Rönesansı daha sosyolojik bir boyutta, dini inancın içtenliği, ahlaki bir sorgulama, dünyevi hayatın gerçekliğini merkeze alan bir yapıya sahiptir. Rönesans'taki figürün, sonraki yüzyılların sanatına katkısı, teknik bilgi dışında, ikonografik anlam, temsil tarzı, insana dair yaklaşım, ideolojik pozisyon ve yeni gerçekliklerle buluşması açısından önemlidir. Farklı uygulama alanları oluşturmuş ve birçok disiplin bir arada çalışılmıştır. Rönesans sonrası bazı sanatçılar, perspektif kurallarını aşarak figürleri özgürce düzenlemiş; toplumsal temaların yanı sıra bireysel iç dünyalarını da yansıtmışlardır.

2.2.4 Maniyerizm ve Figür

Maniyerizm (Tarzcılık Dönemi) yüksek Rönesans'ın ardından 1520-1580 yılları arasında özellikle Roma ve Floransa'da ortaya çıkmış ve buradan Avrupa'ya yayılmıştır. Rönesansla birlikte anatomi, renk, perspektif gibi teknik sorunların büyük ölçüde çözümlenmesi, sanatçıları yeni ifade biçimleri arayışına yöneltmiştir. "Maniera" sözcüğünden türeyen bu kavram, üslup ve tarz anlamına gelmekte olup terim olarak ilk kez Giorgio Vasari tarafından kullanılmıştır (Hauser, 1999). Dönemin öncü sanatçıları arasında İtalya'da Michelangelo Buonarroti, Tintoretto ve Parmigianino, İspanya'da ise El Greco sayılabilir. Rönesans'ın ideal ve dengeli estetiğine karşı ortaya çıkan bu akımın amacı; klasik oran ve armoninin ötesine geçerek, sanatçının kişisel yorumunu ve yaratıcılığını ön plana çıkarmaktır. Bu amaç doğrultusunda Maniyerizm, izleyicide şaşkınlık, hayranlık ve bazen rahatsızlık uyandırmayı hedefleyerek, sanat eserini duygusal ve entelektüel bir gerilim alanına dönüştürür; bu estetik deneyler sonraki Barok sanatın dramatik ve duygusal

derinlik kazanmasına zemin hazırlamış ve sanatın ifade özgürlüğü yönünde evrilmesini sağlamıştır.

2.2.4.1 Francesco Mazzola (Parmigianino) 1503 - 1540

Parmigianino, Floransa, Roma, Bologna ve Parma'daki çalışmaları, ressam ve baskıcı kimliğiyle; Maniyerist dönemin üslup özelliklerini ve klasik güzellik idealini bilinçli biçimde dönüştürdüğü özgün yaklaşımıyla birleştirmiştir. Yüksek Rönesans'ın dengeli kompozisyonu ve ölçülü oranlarını; uzatılmış formlar, zarif ifade, ruhsal soyutlama ile doğanın stilize edilmesi eğilimiyle örtüştürmüştür.

“Uzun Boyunlu Madonna” çalışmasında figürlerde küçük baş, kıvrımlı ve zarif doğal ölçülere göre fazla uzatılmış bedenler görülmektedir. Figürlerdeki bu deformasyon bilinçli bir estetik biçimi temsil etmektedir. Zihinsel soyutlamayla birlikte figürlere psikolojik bir derinlik yansıtmış, melankolik ve mesafeli bir anlatım sunmuştur. Bu çalışma (Şekil 2.21) Parmigianino'nun, Rönesans'ın matematiksel oranlar idealine karşı şiirsel uyumsuzluk önerisi olarak yorumlanmıştır. Klasik idealden kopuşu başlatarak, modern sanatta biçimsel özgürlüğün öncüllerinden biri olmuştur.



Şekil 2.21: Parmigianino, “Uzun Boyunlu Madonna”, (1535-1540), (216x132 cm), Tahta/Yağlı boya, Uffizi, Floransa.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/Madonna_with_the_Long_Neck..2.03..2025

Parmigianino, klasik Rönesans estetiğine karşı modern bir yaklaşım sergiler. Rönesans'ın mimetik doğruluk anlayışına karşı içsel deneyimi ve bireysel formu öne çıkaran bir kırılma yaratmıştır.

2.2.4.2 Jacopo Robusti (Tintoretto) 1518 - 1594

Venedik Rönesansı'nın önemli ressamlarından Tintoretto (boyacı) lakabıyla Tintoretto çalışmalarını maniyerist tarzda geliştirmiştir. Tiziano'daki gibi fırça darbeleri belirgindir. "Aziz Markus'un Cesedinin Bulunuşu" resminde derinlik diagonal bir şekilde verilmiş, simetri görülmez ve ikonografi, tarihsel ve sembolik anlamlar içermektedir.



Şekil 2.22: Tintoretto "Aziz Markus'un Cesedinin Bulunuşu" (1562 - 1566), (402x405cm), Milano, Brera.

Kaynak: [https://commons/wiki/File: Jacopo_Tintoretto_Finding_of_Marcus.04.12.2024](https://commons/wiki/File:Jacopo_Tintoretto_Finding_of_Marcus.04.12.2024)

Resmi (Şekil 2.22) Scuola di San Marco (Aziz Markus Kardeşliği) sipariş etmiştir. Venedik'in koruyucu azizi ilan edilen Aziz Markus'un naaşının İskenderiye'de bulunuşu ve kaçırılarak Venedik'e getirilmek üzere oluşu betimlenmiştir. Barok öncesi teatral yaklaşım ve dramatik etkiler görülmektedir.

Tintoretto, Maniyerist dönemin en etki yaratan sanatçısı olarak temalara özgün, etkin ve çekici bir nitelik vermeyi başarmıştır. Yoğun ışık - gölge kullanımı, hareketlerdeki uyumsuzluk, dağınık kompozisyon, rastlantısal fırça vuruşları spontane bir etki yaratmıştır.

Çağın eleştirmeni Floransalı Giorgio Vasari Tintoretto'nun tablolarındaki bitmemişlik hissini özensiz olarak değerlendirmiş ve bu anlamda modern sanatçılara yönlendirilen eleştiri de başlamıştır.

Tintoretto geçmiş öyküleri imgeleştirmede yeni, masalsı arayışlar içinde olmuştur. Düz bitmiş bir çalışma onun için dramatik etkiden çıkmaktır. Ayrıca yapıtlarının bitmemiş etkisi seyirciye merak duygusu vermektedir (Gombrich, 1986, s.286).

2.2.4.3 Dominikos Theotokopulos (El Greco) 1541 - 1614

El Greco, Girit'te Bizans ikon geleneği içinde yetişmiş, ardından Venedik ve Roma'da Rönesans ile Maniyerist üslupları deneyimlemiş ve Toledo'ya yerleşerek özgün sanat anlayışını geliştirmiştir. XVI. yüzyıldaki gelişimleri en üst seviyeye taşıyan El Greco'nun çalışmalarında, XX. yy'ın dışavurumcu ve kübist özellikleri olduğu ve bu akımların erken bir temsilcisi olarak öncü bir yaklaşım sergilediği görülmektedir.

Maniyerizm, gelenekselden öte gizemli bir muamma içinde zaman ve mekandan özgür olarak dogmaların ötesine geçebilmiştir. El Greco, Toledo'da yaşamış, Tintoretto'dan etkilenmiş ve ona özgü, simetri olmayan, gelenek karşıtı kompozisyon yöntemini kullanmıştır. Kutsal öykülere yeni, etkili bir anlatım getirmeye istekli, fakat doğal biçime ve renge çok önem vermemiştir. Sanatındaki özgünlük ve dramatik etkinin konunun önüne geçtiği de görülmektedir. Zamanında El Greco'da Tintoretto gibi olumsuz eleştiriler almıştır. I. Dünya Savaşı (1914) sonrasındaki modern sanatçılar, doğruluk ölçeğinin her sanat eserine uygulanamayacağını belirtmiştir ve El Greco yeniden anlaşılmıştır (Gombrich,1986, s.288). El Greco, sanat tarihinde yalnızca bir üslup temsilcisi değil, geçiş döneminin ruhsal ve estetik gerilimini yansıtan bir figürdür.

“Beşinci Mühürün Açılması” resminde (Şekil 2.23) Yuhanna'nın Vahiy altıncı bölümünden; *“Beşinci mührü açtığında, Tanrı'nın sözünden dolayı öldürülmüş olanların canlarını sunağın altında gördüm”* (Vahiy 6:9, Kutsal K. 2010). Şehit ruhların adalet araması ve Tanrı'nın onlara bir süre beklemeleri gerektiğini söylemesidir. Beyazlık arınmayı temsil eder. İlahi bir mesaj almak ve kanal olma eylemi görülür. El Greco'nun mistik vizyonunu en yoğun biçimde yansıtan eserlerden biridir.



Şekil 2.23: El Greco, “Beşinci Mühürün Açılması” (1608-1614), (225x193cm), Tuval/Yağlı boya, Metropolitan Museum of Art, New York.

Kaynak: [https:// en-m-wikipedia-org/wiki/El_\(Greco_x_tr_\)](https://en-m-wikipedia-org/wiki/El_(Greco_x_tr_))04.12.2024

Rönesans’ın Floransa ve Venedik kültürü, hümanist ve insan merkezci düşünce yaklaşımı, evrensel ideale yönelik çalışmalarına karşın, Maniyerizm’de net olmayan bir yaklaşım, metafizik arayış, reform, karşı reformasyon, politik görüş, doğadan kopuş ve sanatçının bireysel yaklaşımı önem kazanır.

Rönesans’ta sanatçı genellikle doğa gözlemcisidir ve çalışmalarda ölçü, denge, simetri açık ve doğrudan anlatım önemlidir. Maniyerizm’de alegorik, entelektüel, çoklu - karışık anlatım, kaos, abartı, asimetrik, deformasyon ve belirsizlik görülmektedir. Bireyselleşme ve üslupçuluk özelliği ile konular, ikonografi, mitoloji, güncel ve politik ifadeler içerir. Böylece Maniyerizm klasik geleneğin bilinçli olarak kırılmasıdır.

“Maniyerizm’in doğuşu, Rönesans hümanizminin krizine bağlı olarak sanat artık doğaya değil, sanatın kendisine referans verir” (Hauser, 2022). Walter Friedlaender, “Maniyerizm, doğallığın değil, sanatsallığın estetiğidir”.

İkonolojik olarak; toplumsal reform hareketlerinin, dini ayrışmaların, sanatçıların farklı şekilde ifade, deformasyon ve üslup özelliği geliştirmesini tetikleyen faktörler olduğu görülür. Geleneksel konuları ele alma biçimleri, izleyiciyi bilinmeyen ve gizemli olanın dünyasına, zaman mekan ölçütlerinin ve dogmaların ötesinde algılama olasılığına maruz bırakır.

Rönesans’taki gelişmeler, Maniyerizm’deki pentür, kompozisyon, deformasyonla gelen bireysel üslup özelliklerinden sonra sanatta modern anlamda birçok açılım sağlanmıştır. Her dönemde olduğu gibi toplumsal yapıdan kaynaklanan farklılıklarla beraber sanat artık oldukça zengin bir yapıya sahiptir. Bu gelişmeler sonucunda ortaya çıkan bir akım olarak Barok, geçmişteki bu yaklaşımlara karşı bir tepki ve yenilik olarak şekillenerek daha derin bir ifadeye geçmiştir.

Barok, Portekizce “barocco” düzgün olmayan, doğada saf halde bulunan incidir. Sanat tarihçi Heinrich Wölfflin (1864-1945), Barok’u “*klasiğin ne bir çöküşü, ne de bir yükselişidir, tersine, Barok apayrı bir sanattır*”, bütünüyle bağımsız bir üslup olarak tanımlar (Wölfflin, 2019).

3. BAROK DÖNEM MİCHELANGELO MERİSİ DA CARAVAGGIO

Barok (1580-1750) kavramı, birçok Avrupa ülkesinde çeşitli şekillere bürünmüş bir ifade olarak, sanatın her dalını kucaklamış ve her ülkede farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. İlk başlarda dönemin bu farklı yaklaşımlarını bir çatıda toplamak zor olmuştur. Sarayın ve Katolik çevrenin Barok üslubu ile orta sınıf ve Protestan topluluğun Barokları çok farklı olmakla birlikte, Bernini (1598-1680), Rubens'in (1577-1640), Rembrandt'ın (1606- 1669) ve Jan Van Goyen (1596-1656) sanatında farklı iç ve dış dünyaları tasvir ettikleri ve aynı üslubun eğilimlerinde bile keskin farklar gösterdikleri görülmektedir. Görülen bu çatılaşmalarda en önemli olarak Saray - Katolik Barok tarzın, geleneksel anlam ile duyumcu, anıtsal dekoratif eğilimli ve daha sınırları olan katı klasik üsluba dönüşmesi olmuştur. Bu klasisist eğilim Barok sanatın bütün özel ve ulusal formlarında gizli bir eğilim olarak sürmüş ve 1660 sonrası Fransa'da baskın hale gelmiştir. Barok dönemin başlarında Katolik bir ülkede bağımsız olarak öne çıkan bir sanatçı Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) ve onu destekleyen diğer sanatçılar Louis Le Nain (1593-1648), Jusepe de Ribera (1591-1652) kendilerinden sonra gelen tüm önemli sanatçıların özünde beliren bir natüralist eğilim başlatmışlardır (Hauser, 2022, s.269). Aynı dönem içerisinde Bolognalı Annibale Carracci (1560-1609) Rönesans'ın devamı niteliğinde idealist üslubu ile döneme katkı sağlamıştır. Barok'tan önce sanat yaklaşımları temelde rahatlıkla sınıflandırılıyordu; klasisist mi, klasisizm karşıtı mı, natüralist mi? - değil mi? homojen mi, farklılaşmış mı? Barok'la bu dar anlamlar ortadan kalkmış, artık aynı anda natüralist, klasisist, analitik, sentetik, sentezci, realist gibi birçok özellik bir arada görülmektedir. Tamamen zıt olan eğilimler aynı dönem içerisinde kendini göstermeye başlamıştır. Barok sanatçılarda Nicolas Poussin'nin (1594-1665), Peter Paul Rubens (1577-1640), Frans Hals (1580-1666), Van Dyck (1599-1641) ve Rembrandt (1606-1669) gibi çağdaşların tamamen farklı taraflarda durduğu görülür; *"XVII. yüzyıl sanatının bir bütün olarak Barok adı altında sınıflandırılması, ancak XVIII. yüzyılda ilk ortaya çıktığında, hâlâ yalnızca hakim Klasisist estetiğin bakış açısından abartılı, karışık ve tuhaf olduğu düşünülen sanat olgusu için kullanılıyordu"* (Francesco Milizia, Güzel Sanatlar Tasarım Sözlüğü, 1797, Hauser 2022, s.270).

Özellikler olarak baktığımızda; Fransız asıllı Poussin, alegorik kompozisyonları ve idealleştirilmiş figürleri ile Antik Yunan ve Roma etkisi içindedir. Flaman asıllı Rubens'in

abartılı beden dili ile figürleri, zarafet ve idealizmle birleşmiş dinamik lirik kompozisyonları ile hedef kitle soylular ve krallardır. Flaman Franz Hals (1580-1666) serbest, spontan modern fırça darbeleri ile portre ağırlıklı çalışmalarında naturel bir yaklaşım sergiler ve daha sonraki dönemlerde Gustave Courbet, Manet, ve Vincent van Gogh gibi sanatçılara basamak olmuştur. İspanyol Jusepe de Ribera (1591-1652), bedenin acı içindeki deformasyonunu Tanrısal deneyimin sahnesine dönüştürürken; Fransa'da Georges de La Tour (1593-1652), Caravaggio'nun tenebrism tekniğiyle mum ışığında tefekkür ortamı yaratır. Artemisia Gentileschi (1593-1653) genel olarak Caravaggio'dan etkilenmiş onun figür ve ışık - gölge estetiğini sürdürerek, özellikle kadın bedenini direniş ve adaletle ilişkilendirmiştir. İspanya'da, Francisco de Zurbarán (1598-1664) gibi sanatçılar figürü zaman dışı dinsel bir tefekküre yerleştirmiştir. Belçikalı Van Dyck'ın (1599-1641) figürleri aristokrasi temelli asalet, zarafet kodlanmış jestler üzerine, İspanyol Diego Velázquez (1599-1660) saray ressamı olarak, özellikle portrelerinde ve tür sahnelerinde figürü, sosyal konum ve görme - görülme ilişkisinin parçası olarak resmetmiştir. Hollanda Altın Çağ dünyevi konularıyla Rembrandt figürü bir grubun parçası, kamusal sorumluluk ve sosyal düzen içinde özellikle Protestan düşünce doğrultusunda içe dönük bir ruhsal tefekkür alanı yaratarak, Rönesans'ın devamı niteliğinde tevazu içinde idealize etmiştir. Rembrandt'ta Caravaggio'nun tenebrism tekniğinden etkilenmiş ve bunu daha ruhani bir atmosfer yaratmak için kullanmıştır. Johannes Vermeer (1632-1675), gündelik yaşam içindeki kadın figürlerini merkeze alarak, ışığın maddesel etkisini incelikle işlemiş ve bunu içe dönük, dingin bir atmosfer içinde görselleştirmiştir.

Barok, figürün yalnızca görülen değil, bakan, fark edilen ve varlık olarak düşünülmesi gereken bir özne olduğunu ortaya koymaktadır. Barok XIX. yüzyılın sonuna kadar baskın olsada, sonrasında Klasisizm Barok anlayışın içine dahil edilmemiştir. Bu yaklaşım daha sonra Empresyonizm içinde geçerli olmuş ve modern sanata sıcak bakmayan akademik gelenek bu ayrımlara gerek duyarak olumsuz eleştirilerde de bulunmuştur. Tek yanlılığın sonucu olarakta Klasisist olmayan Barok böylece daha çok vurgulanmış olur (Hauser, 2022, s.270).

Wölfflin, öznelciliğin önemini Rönesans'ta küçümser, Barok'la abartır; *“Sanat tarihindeki en önemli yön değiştirme”* olarak adlandırdığı Empresyonist eğilimin başlangıcını XVII.

yüzyılda görür (Wölfflin 1995, s.23-24). Rönesans'tan Barok'a temel özellikleri beş kavram üzerinden karşılaştırmalı olarak şöyle açıklamıştır: 1. Çizgiselden - Gölgesele, 2. Düzlemde - Derinliğe, 3. Kapalı formdan - Açık forma, 4. Açıklıktan - Belirsizliğe, 5. Çokluktan - Birliğe (Wölfflin, 1995 s.272). Buradaki “Gölgesel” çizgisel - hacimsel - katı olandan, havada duran - hareket eden - kavranamayan bir şeye dönüşmesi, sınırsız, ölçülemez, sonsuz izlenim kazandırmak için sınır ve konturların olmamasıdır. Katı, nesnel, durağan olan varlık, bir oluş ve işlevle, özne ile nesne arasındaki ilişkiye dönüşmektedir. Barok'ta uzamsal derinlik yansıması için kullanılan yöntem, geniş ön plan ve izleyiciye yaklaştırılan repoussoir (geriye iten) figürlerin ve arka plandaki motiflerin boyutlarındaki küçültmelerdir. Böylece uzam içsel bir hareketlilik kazanır ve gözlemci uzam unsurunu kendine ait ve kendi yarattığı bir varoluş biçimi olarak hissetmektedir (Hauser, 2022, s.273). Rönesans'a göre Barok'la daha özgür bir sanat anlayışına geçilerek, sanat öznelleşmeye başlar, dünya bir izlenim ve deneyim olarak kavranarak, dokunsal olan görsele, özün salt görünüşe dönüştüğü yaklaşımlarla verilir. Kapalı formda klasik kompozisyonadaki tüm unsurlar birbiriyle bağlantılı ve ilişki içinde olan bağımsız bir olgudur. Bu hesaplı bütünde hiçbir şey eksik ya da fazla görünmemelidir. Barok sanatta ise tektonik (parçalar arasında ilişkisellik) olmayan kompozisyonlar görülür. Bu az ya da çok eksik ve kopuk bir izlenim verebilir. Kompozisyonda figürler, kendilerinin ötesine işaret eder bu da devamlılık hissi vermektedir. Denge, simetri, yüzeyi doldurma, kadrageye göre ayarlama, durağanlık ilkeleri gözden düşmüştür. Kompozisyonda her zaman bir yer diğer taraftan daha çok vurgulanır. Figürlerde tesadüfi ve doğaçlama tekrarlanan çehreler görülebilir. Wölfflin, “..eğilim, resmi bağımsız bir gerçeklik parçası olarak değil de, seyircinin bir anlığına katılma şansına sahip olduğu geçici bir gösteri gibi göstermektir. Bütün bu amaç, resmin bütününe belli bir amaç güdülmeden yapılmış gibi göstermektir” (Hauser 2022, s.273).

Barok dönemde Protestanlık özellikle Katolikliğe karşı geliştirilen teolojik ve estetik farklılıkları sanat aracılığıyla güçlü biçimde ifade etmiştir. Bu dönemdeki sanatsal üretim Trent Konsili'nin (1545-1563) Katolik sanatı üzerindeki etkilerine karşılık olarak şekillenmiştir. Katolik ve Protestan bölgelerde sanat anlayışları büyük ölçüde ayrılmıştır. Almanya'da Martin Luther (1483-1546) ve Fransa'da Jean Calvin (Kalvinizm) (1509-1564) etkisiyle ikonoklazma eğilimiyle, Katoliklerin aziz ikonlarına, mucize sahnelerine ve

gösterişli kilise dekorasyonlarına karşı, resim ve heykel kullanımı sınırlandırıldı ya da tümüyle reddedildi. İncil metnine sadık kalınarak; resimlerde doğrudan anlatım ve aşırı süslemeden kaçınıldı. Tanrı'nın görsel olarak temsil edilemeyeceği fikrini savundular. Protestan bölgelerde yaşayan sanatçılar, dini konuları doğrudan işlemekte zorlandıkları için, gündelik yaşam, ahlaki mesajlar, çalışkanlık, tevazu, doğa ve ev içi yaşam gibi konulara yöneldiler. Resimler çoğu zaman alegorik veya örtük dini anlamlar taşımaktadır. Barok dönemde Protestan olan Hollanda Cumhuriyeti, Katolik dünyadan ayrıışan net bir örnektir. Tanrı'nın yüceliği, doğanın detaylı işlenişıyle ve erdemler üzerinden yansıtılmıştır. Bu duruma karşı Trent Konsili'nden sonra Katolik sanat Bernini, Rubens gibi sanatçılarla dramatik, teatral ve gösterişli bir hale gelmiştir.

Bütün bu düşünce ve yaklaşımlardan farklı olarak dönemin öncü sanatçısı Caravaggio, ne doğrudan Trent Konsili'nin Katolik dogmasına, ne de Protestan ikonoklazma uygun bir sanatçıdır. Caravaggio'nun sanatı, bu her iki cepheyi dönüştüren bir ara alan yaratmıştır. Natüralist, varoluşsal ve sosyal devrim açısından anlamlı bir misyon sergiler. Düzenli bir atölye kurmamış ve sözlü bir görüş bildirmemiştir. Cesur, otantik bir gerçekçilik ve laik bir yaklaşım ortaya koyması, çağdaşlarını şaşırtmış ve etkilemiştir. Farklı coğrafyalardan birçok kişi ne yaptığını kavramak ve eserlerini incelemek için ülkesine gelmiş, ardından gelen sanatçılar üzerinde birçok açıdan kalıcı etkiler bırakmıştır. Utrecht Caravaggist'leri (Hendrick ter Brugghen, Gerrit van Honthorst, Dirck van Baburen) aracılığı ile Rembrandt van Rijn, Peter Paul Rubens ve Orazio Gentileschi, Artemisia Gentileschi, Bartolomeo Manfredi, George de la Tour, Jusepe de Ribera ve John Loth, Johannes Vermeer, Diego Velazquez, Francisco de Zurbarân'ın resimlerinde izleri görölmektedir.

Caravaggio, biçimsel, düşünsel, estetik ve ideolojik düzeylerde gerçekleştirdiği radikal dönüşümle Batı Avrupa resim tarihinde yalnızca dönemini değil, aynı zamanda modern sanatın epistemolojik temellerini etkilemiş ve bu etkiler günümüzde halen izlenmektedir. Ondan en çok etkilenenler “Caravaggisti” veya “Caravagesques” olarak adlandırılmış; geliştirdiği ışık tekniğini kullananlara Tenebristler “Tenebrosi” denmektedir. Diğer özellikleriyle birlikte, onun yaklaşımının sonraki akımların temel niteliklerini şekillendirdiği görölmektedir. Neoklasisizm’de idealist düşünce (akıl-nesne), Romantizm’de bireye dönük ruhsallık, Realizm’deki gerçekçilik, Sembolizm’de sanatçının içe dönük dünyasının temsili gibi.

Barok dönem, zamanın hem derinliği hem de genişliğiyle algılandığı; insanın bu zaman içerisinde hem kozmik bir sonsuzlukla hem de ontolojik bir yalıtılmışlıkla yüzleştiği bir evredir. Bu bağlamda, insan artık Tanrı'nın özel bir yaratısı olmaktan ziyade, evrensel düzenin geçici bir parçası, yani sonsuzluğun içkin bir niteliği olarak kavranmaktadır.

3.1 DÖNEMİ VE YAŞAMI

Michelangelo Merisi da Caravaggio soyadını ve herkesçe bilinen ismini doğduğu kasabadan almıştır. 29 Eylül 1571 tarihinde Milano'da doğmuştur. Doğum günü baş melek Mikail'in bayram gününe rastladığı için ona Michelangelo adı verilmiştir. İlk çocuk olarak dünyaya gelir. Sonra bir erkek ve bir kız kardeşi olur. Anne ve babası Milano yakınlarındaki Lombardiya bölgesindeki Caravaggio kasabasından buraya gelmiştir. Babası Fermo Merisi, yaklaşık 1540 doğumlu, zengin bir taş ustası ve mimardır. Bazı belgelerde ondan mastro diye söz edilir, bu ifade onun atölye açma ve çırak tutma hakkına sahip ehliyetli bir usta ve mimar olduğunu göstermektedir. Babası Fermo Merisi dul ve bir kızı vardır. Kendisinden on yaş küçük Caravaggio'nun annesi Lucia Aratori ile evlenir. Babası Milona'da ikamet etse de annesinin ailesinin yaşadığı Caravaggio kasabasında evlenirler. Şahitler arasında Caravaggio Markisi Francesco Sforza olması dışında sıradan bir düğündür. Marki, Milano'nun eski toprak sahiplerinden olan ve İtalya'nın önde gelen soylu ailelerinden Sforza'lardandır. Karısı, genç Caravaggio Markizi, güçlü Colonna ailesinden gelmektedir. Caravaggio ailesi ile soylu Colonna sülalesi arasında yakın bağlar olmasına karşın, bu bağların hepsi anne tarafındadır. Annesinin babası olan dedesi Giovan Giacomo Aratori bir (agrimensor) kadaströcüdür. 1570 yılında, Milano Dukalığı kadaströcular kurulu üyeliğine getirilmiş. Bunun yanı sıra yerel idarede meclis üyesi, hazine ve İspanyol yöneticiler nezdinde özel temsilci gibi önemli mevkilerde görev yapmıştır. Caravaggio kasabası da dahil Milano Dukalığı o zamanlar geniş Habsburg İmparatorluğuna bağlıdır ve İspanyol II. Philip tarafından Escorial'den, yani Madrid dışındaki sarayından ve manastırından idare edilmiştir. Teyzesi Margherita, Sforza'nın çocuğunun sütannesi olarak uzun yıllar Colonna ailesiyle yaşamış ve kendisine Caravaggio kasabasının yakınında Fara d'Adda'da mülk verilmiştir. Caravaggio başının derde girdiği birçok defa Costanza Colonna'ya başvuracaktır. Teyzesi onun ricalarını asla cevapsız bırakmayacak zor zamanlarında ona hep destek olacak, firar dayken evinde saklayacak ve ölüm cezasına çarptırıldığında ona kol kanat gerecektir. Caravaggio'nun diğer soylu

dostlarından veya koruyucularından farklı olarak, teyzesi asla bir tablosuna el koymaya çalışmamıştır. Eldeki kanıtlar, onun Caravaggio ile içtenlikle ilgilendiği hatta onu kendi çocuğuymuş gibi sevdiği izlenimi vermiştir. Kolları İtalyan yarımadasının her yerine uzanan feodal ve aile ittifaklarının oluşturduğu ilişkiler ağı yoluyla teyzesinin ve onun ailesinin etkisi, Caravaggio'nun yaşamı boyunca, bilhassa daha sıkıntılı geçen son yıllarında hissedilecektir. (Graham-Dixon, 2021, s.37)

Milano'da başlayan veba salgınından dolayı aile 1576 yılında Caravaggio kasabasına dönmüş; o dönem Sforza, Colonna ve Doria aileleri yaşamlarında önemli yer almış. 1577'de büyükbabası ve babasını vebadan kaybetmiş. 1584'te annesi Lucia Aratori de ölünce aile eğitimi için Caravaggio kasabasından bir arsa satarak, Caravaggio'yu Milano'da Maniyerist ressam Simone Peterzano (1540-1596) atölyesinde eğitime göndermiştir. Genç yaşta aldığı bu dört yıllık eğitim, onun teknik donanımını şekillendirmiştir (Candil, 2015, s.7-8).

Caravaggio'nun dönemin sosyal çevresiyle kurduğu ilişkiler, ilerleyen yıllarda yaşayacağı çekişmelerin temelinde yatan sosyal sınıf, soyluluk ve erdem tartışmalarının belirleyici unsuru olmuştur. Gençliğinde, tutkulu zihni ve güçlü kişiliği ona çeşitli zorluklar getirmiştir. Bunlar, Ortaçağ ve Rönesans İtalya'sının hararetli tartışma konularıydı; Kuzey Avrupa'daki aristokrasi, kendi üstünlüğünü normal buluyor ve soyluluğu sadece toprak sahibi üst sınıfların çocuğu olarak dünyaya gelme şansına sahip birinin doğuştan kazandığı bir nitelik olarak görüyordu. O topraklarda bir soylu erkeğin kimliğini tespit etmek kolaydı; monarşinin hizmetinde silah taşıma hakkına sahip, usta silahşor ve binici, asla ticarete karışmayan, erdemli ve soylu kanı taşıyan bir adamdı. Oysa İtalya'da durum bu denli net değildir. İtalyan toplumu daha değişken ve yönetici elitler daha çeşitliydi; imparatorluk şövalyelerinden, komin şövalyelerinden, kodamanlardan ve başka tür derebeylerden oluşmaktaydı. Üstelik giderek kentleşen bir toplumdu ve bu da sosyal ayrımların giderek bulanıklaşmasına yol açıyordu. XIV. yüzyıldan itibaren, kentli elitler yönetim üzerinde daha fazla söz sahibi olma çabası içindeydiler. Tüccarları, tefecileri, kumaş imalatçılarını ve erken dönem kapitalizminin diğer öncülerini içeren bu kitleleri oluşturan insanlar güçlü bir sınıf bilincine sahipti. Kendi hanedanlıklarını kuruyor, her biri soylulukta hak iddia ediyordu, artık İtalya'da soyluluk kelimesinin kendisi değişken bir anlama bürünmüştü. Öyle ki, daha XIV. yüzyılda şair Dante gibi yazarlardan Ortaçağ hukuk uzmanlarına kadar

insanlar bu kavramı tanımlamaya çalışıyorlardı. Soyluluğu bir ahlaki nitelik, hemen herkesin sahip olabileceği bir şey olarak görmeyi tercih edenler, sadece monarşi veya kilise tarafından verilen unvanlara dayanan hukuki tanımlara karşı çıkıyorlardı (Richard A. Goldthwaite, *Wealth and the Demand for Art in Italy 1300-1600*. Baltimore, 1993), (Graham- Dixon, 2021, s.38).

Caravaggio, Roma'ya ilk geldiğinde (1592-1593) Katolik geleneğinde Aziz Petrus'un mirasçısı olarak kabul edilen din adamlarından biri olan Pandolfo Pucci da Recanati'nin evinde yaşadı. Recanati'da sergilenen bir dizi teolojik röprodüksiyonlar yaptı. Bu dönemlerde özgün çalışmalara başladı; “Meyve Soyan Çocuk”, “Elini Kertenkelenin Isırdığı Çocuk” ve yanında kaldığı hancının portresi. Aynı dönem Consolation hastanesinde yattı. İyileşme döneminde hastanenin baş rahibi için resimler yaptı. Daha sonra Cavalier Giuseppe ve Monsignor Fantino Petrignani'nin ikametgâhlarında oda kirilayıp yaşadı. 1593'te kısa süre bulunduğu Maniyerist Cavalier d'Arpino'nun (Giuseppe Cesari) atölyesinde; aralarında anlaşmazlık çıkması üzerine 1595'te taraflar arasında düello bile teklif edilmişti (Witting 2007). Bu anlaşmazlık, Roma'da sanat üretiminin geleneksel akademik ve dekoratif tarzına karşı Caravaggio'nun gerçekçi, dramatik ve doğrudan gözleme dayalı radikal yaklaşımı nedeniyle gelişen estetik ve sosyal bir karşıtlık olarak ortaya çıkmıştır.

Caravaggio, 1596'da artık Roma'da tanınmaktaydı. Çağının düşüncelerini hızla kavrayıp onları bir adım öteye taşıyacak zekâya ve empatiye sahipti. 1597 yılına kadar ikonlar ve kopyalar üreten bir boyahanede günlük olarak çalıştı. Ardından Cardinal Francesco Maria del Monte'nin ikametgâhına geçti. Caravaggio, atölye geleneğinin teknik bilgisini doğanın gözlemlerinden türettiği imgelerle birleştirerek, temsil sorunlarına özgün yaklaşımlar geliştirdi. Whitfield, dönem için; “*Uygun bir düşünce iklimi ve Philip Neri gibi (daha sonra Karşı Reformasyon azizi olarak kabul edilen) insanların alçakgönüllülüğü de yardımcı oldu. Philip Neri'nin kurduğu tarikatın ana kilisesi olan Chiesa Nuova'da hâlâ muhafaza edilen, Tanrı'nın yaratılışının sayısız harikasının girişimi (İsa'nın Mezara İndirilişi..) Caravaggio'ya aittir; ancak entellektüel düşünceyi destekleyen, aslında inancın akıl üzerindeki üstünlüğünü bir süreliğine askıya alan bir nesle mensup olmasıydı belki de bunu üstlenemezdi.*” (Whitfield, 2011, s.9). Whitfield, bu gelişimi güç merkezini

matematiksel düşünce ve tipik sosyal arka plandan bağımsız olarak liyakatin ilerlemesi olduğunu ve Clement VIII'in Papalığı zamanında resim, haritacılık gibi sanatlara ortak bir disiplin kazandıran matematik ve geometri fikri tarafından yönlendirildiğini Egnazio Danti, Euclid'in Optics'in 1577 baskısına yazdığı notlarda henüz bu ayrımın olmadığını ortaya koyduğunu 'sanat' ve 'bilim' arasında bir ayrım yapıldığını çünkü perspektifin coğrafya, astronomi, mimari ve diğer disegno sanatlarına eşit derecede sunduğu avantajlar görüldüğünü belirtir (Whitfield, 2011,s.10). Caravaggio'nun sanatındaki yenilikler, dönemin matematiksel düşünce ve geometriye dayalı epistemolojik iklimi içinde değerlendirilmelidir. Bu bağlam, figürleri yalnızca gözleme dayalı değil, aynı zamanda dramatik etkiyi vurgulayan hesaplı konumlandırmalarla sahnelemesinde somutlaşır. Whitfield burada döneme vurgu yaparak camera obscura kullanılmış olabileceğini de ileri sürse de, bu iddia tarihsel belgelerle desteklenmez. Langdon (2000), Hibbard (1983), Gregori (1991), Graham-Dixon (2021) gibi araştırmacıların işaret ettiği üzere, Caravaggio'nun natüralizmi ve dramatik ışık anlayışı optik aygıttan değil doğrudan gözleme dayalı bir estetik seçimdir. Dolayısıyla "gözünün" gücü, mekanik araçların değil, kendi sanatsal dehasının ürünüdür.

Bu sürelerde Caravaggio'nun silah taşıma yetkisi vardır. 20 Mayıs 1606'da Caravaggio, Campo Marzio bölgesinde, Rönesans İtalya'sında yaygın "*pallacorda*" veya "*jeu de paume*" saray sporu olarak bilinen tenis oyununda çıkan bir tartışma nedeniyle genç bir asilzade olan aynı zamanda Roma'nın en iyi kılıç kullanan aristokrat ailesinden Tomassino kardeşlerin (yarı çete) en büyüğü Ranuccio ile birbirlerine meydan okuyarak kılıçla düello yaparlar ve Caravaggio onun ölümüne sebep olur. Bunun üzerine Caravaggio bir süre Colonna ailesinin himayesinde Roma yakınlarındaki Paliano'da (1606-1607) saklanmak zorunda kalır, bu durumdan adalet görevlisi ile anlaşamaz ve adam öldürmekten Roma'dan kaçması gerekir (Langdon, 2000). Daha sonra Zagarola'ya gider, Prens Marzio Colonna tarafından korunur. Roma'da Monsignor Costa tarafından satın alınan "Emmaus'ta Yemek" (1606) resmini yapmıştır. Bu satış ve aile desteğiyle Napoli'ye ulaşır "Yedi Merhamet" (1607) ve "Meryem'in Ölümü"nü burada yapar, sonra Malta adasına gider. Malta'da çalışmalarının karşılığı olarak 4 Temmuz'da 1608'de kökeni Kudüs'e dayanan Aziz Yuhanna Tarikatı'nın Malta'daki koluna kabul edilerek, St. John Nişanı Şövalyeliği alır.

Sonrasında Malta'da sorunlar yaşar ve Sant'Angelo hapishanesine alınır. Buradan Sicilya'ya (Baglione) kaçar. Eski dostu Mario Minniti ona yardımcı olur. Caravaggio'yu Senato'ya takdim eder ve “Azize Lucia'nın Gömülmesi” (1608) resminin siparişini alır. Arkeolog Mirabella ile tanışır, O da 1613'teki kitabında zalim Dionysus'un hücrelerini gezdirdiği üzere kitabında kendisinden bahsedecektir. Senota'nun siparişi olan Messina'daki Kapuçin Kilisesi için “Çobanların Tapınması” (1609) çalışmasını yapar. Mesina'da Cenovalı tüccar Giovanni Battista de Lazzari için Haçlı Askerleri Kilisesi içindeki ailesine adanmış olan şapel için “Lazarus'un Dirilişi” çalışmasını yapar. Palermo'da “Aziz François ve Aziz Laurent ile İsa'nın Doğumu” resmini yapar. 1609'da ikinci kez Napoli'ye gelir. Burada “Davud ve Golyat'ın Başı” (1609-1610) ve “Aziz Ursula'nın Şehit Edilişi” (1610) çalışmalarını yapar. 1609 sonbaharda Napoli'de ağır bir saldırıya uğrar (muhtemelen Malta şövalyelerinden intikamı) (Graham-Dixon, 2021). Bu olaydan sonra Roma'ya dönüş isteği hayati bir mesele haline gelmiştir. Bu noktada Colonna ailesi devreye girer ve Caravaggio hayranı Kardinal Scipione Borghese aracılığıyla af girişimleri başlatılır. 1610'da denizden Roma'ya gitmek üzere Napoli'ye bağlı Monte Argentario Toscana garnizonuna gelir. Burada kısa süre gözaltına alınır, serbest kalınca Roma'ya gideceği yelkenli, eşyalarıyla oradan ayrılmıştır. Aynı zamanda Papa V. Paul'un affını almak için araya giren Borghese'in çabalarıyla 1610 yazında bu affın kesinleşmek üzere olduğu söylenir (Langdon, 1998/2000). Caravaggio kıyı boyunca Roma için yola koyulur fakat ateşlenir ve rahatsızlanır. Porto Ercole yakınlarında 18 Temmuz 1610'da özgürlüğünün peşinde otuz sekiz yaşında, bilinmez bir şekilde vefat eder (Witting, 2007, s.212-215).

3.2 CARAVAGGIO SANATI VE ÖZELLİKLERİ

Caravaggio'nun ilkelerini kişisel bir inatla savunma arzusu, hayatı, misyonu ve eserleri arasında dokunulmaz bir bağ kurar. Sanki yaşamı, sanatı için zorunlu bir prova, sanatı da yaşamının kaçınılmaz yansımadır. Bu da izleyiciye, düşüncelerinin derinliklerine inmesine, olanak verir. “*Leonardo'nun da fark ettiği gibi; karanlık bir uzaya yukarıdan yönlendirilen güçlü ışık, formların üç boyutluluğunu artıran bir etkiye sahiptir*” (Gash, 2003, s.2-3). Caravaggio ışık ve gölgeyi yalnızca biçimsel bir araç değil, varoluşun dramatik gerilimini açığa çıkaran bir ifade dili haline getirmiştir. Figürlerinde kutsal ile gündelik olan iç içe

geçer; bu sayede resimleri, insanın hem dünyevi kırılganlığını hem de metafizik arayışını aynı anda görünür kılar. Caravaggio, ilk olarak doğduğu yere yakın Bergamo'daki sanat kültüründen etkilenmiş, Carzani, Sabastiano del Piombo ve Giorgione'den ilham almıştır. Özellikle bir ustaya bağlı olmamış, fakat sonraki dönemlerde ondan etkilenen, onun yöntem ve yaklaşımına hayran olup uygulayan çok sanatçı olmuştur. Stili ve estetik dili, sayısız takipçisi aracılığıyla İtalya'dan Avrupa'nın dört bir yanına yayılmıştır. Sanatının yankıları Rembrandt, Velazquez ve çağdaş sanata kadar birçok sanatçının çalışmalarında görülmektedir.

“Halen Orta Çağ çalışma pratiklerini sürdüren, neredeyse tamamen dini bir himayeye sahip olan klasik ressamların mesleği, Caravaggio'nun geometrinin yansıttığını değil, figüratif anlamda aynadan da yararlanarak, gerçek görüntülerdeki benzerlikleri yakalamanın yolunu görebilen bir sanatçı olmasıydı. İlk olarak insanlar, hastanede hastayken Caravaggio'nun muhtemelen Nisan 1596 veya 1597'de yaptığı portre ve otoportrelerinden etkilenmişlerdir” (Whitfield, 2011, s. 9).

2011'deki şubat belgesel sergisinde açıklanan yeni bilgiler; *“Caravaggio'nun Archivio di Stato'da en erken Roma'ya gelişiyle ilgili, 1596'da verilen Lent (Paskalya öncesi perhiz zamanı) hayatının önceki dönemini olduğundan daha da bilinmez bırakıyor. 1597'de hâlâ ironi ve dini resimler yapıyor olması gerçeği, Sicilyalı ressam Lorenzo Carli, berber Pietropaolo'dan öğrenilen kadarıyla..”*, kısa bir süre sonra yeni bir teknik ortaya çıkıyor ve çok daha kesin bir şekilde tarihleniyor; Caravaggio'nun elde edeceği yeni gerçeklik algısı. Caravaggio'nun ilk asistanlığı Roma'da dekoratif ressam Prospero Orsi (Prosperio delle Grottesche) ile birlikte ilk olarak mesleğini gösteriyor. *“Fakat bu ressam - yazıcıların çoğunun tarih resminin yüce statüsüne ulaşma konusunda gerçek bir şansı yoktu”* yorumlar şöyle devam eder; bu onun kayıp başlangıcıdır, o da kutsal mabetler için adanmışlık tasvirleri - mevcut resimlerin kopyalarını yapmak zorundaydı. Azizlerin ve ünlü kişilerin tasvirlerini kopyalar ve çerçeveler, filizler için arabesk tasarımlarda uzmanlaşır. Ospedale Della Consolazione'de kaldığı sürede insanları hayrete düşüren portreler yapar. Dışarıda satılan ve Kardinal Del Monte tarafından satın alınan bir natürmortla *“bu dahiye kimin ürettiğini bilmeden”* alışılmadık bir kariyerin başlangıcı olur. Her şeyin entelektüel bir temele sahip olduğu Yüksek Rönesans kuşağından tüm bu

düşünmenin yerini nesnel gözlemin aldığı yeni bir aşamaya geçişin işareti olarak görülmüştür (Whitfield, 2011).

“Sanatçıların başarılı bir kompozisyonu tekrarlaması alışılmadık bir durum değildi; ayrıca yeni bir buluşun gerekmediği önemli birçok durum vardır ve Caravaggio’nun patronları için başarılı bir “gerçekçilik” parçası bir kopyada bile yankılanabiliyordu” (Poséq, 1998 s.147-146).

Sebastian Schütze “Caravaggio and the Antique” çalışmasında Caravaggio’nun figür anlayışını klasik antik geleneğin bir devamı değil, eleştirisi ve dönüşümü olarak yorumlar. *“Caravaggio, klasik sanatın idealize edilmiş figürlerinin aksine, bedenin dünyevi gerçekliğini, acısını ve ağırlığını sahneye taşıyarak klasik formun içini boşaltır ve ona yeni, seküler bir anlam yükler”* (Schütze, 2009, s.125). En geleneksel temalarda bile ikonografik kalıplardan ayrışır. Caravaggio, tarihsel ve sanatsal ayrıntılara derinlemesine hakimdir, fakat bu özgün yaklaşımı eleştirilerle karşılanmış, kimi konuları ise farklı versiyonlarla yeniden yorumlamıştır.

“ Edebi ilhamını antik heykellere dair görsel izlenimleriyle birleştirerek modellerini, aynı zamanda farklı bir çağdaş anlamda taşıması gereken ayrıntılı pozlarla sahneler. Bu tür girişimler, özellikle Caravaggio’nun Romalı patronlarının ilgisini çeken sözde “homoerotik” yorumlanan resimlerin karakteristik özelliğidir, ancak benzer uyarlamaları farklı yaklaşımlarla daha sonraki çalışmalarında da görülebilir” (Poséq 1998, s.14).

Caravaggio’nun antik motiflere yönelişi, “Meyve Sepetli Çocuk" (1593-1594) ‘Fruttaiolo’ ile ilişkilendirilir. Figür belirli bir edebi şahsiyetle özdeşleştirilemediğinden portre ne de türün bir parçası olarak işe yaramayan, natüralist bir tarza bürünmüş bir alegori olarak tanımlanmıştır. Eleştirmenler satıcının cinsiyet belirsizliği karşısında şaşırmıştır. *“Çocuğun gömleğinin kolundan aşağı kayarak omuzlarından birini açık bırakması hoş gelmemiş, fakat İmparator Hadrianus’un Bithynia’da en sevdiği, Roma’nın işlenmemiş toprak tanrısı Silvanus’un portrelerinden aşına olduğumuz bir motiftir. Sileni ve Satirler ile.. geleneksel bir cinsel oburluk sembolü olan olgun meyvenin sunumuna bir gönderme olarak algılanır“* (Poséq ,1998, s.147-146). “Meyve Sepetli Çocuk" Caravaggio’nun daha çok Cavalier d’Arpino olarak bilinen Giuseppe Cesari’nin kalabalık atölyesinde çalıştığı 1594 yılına tarihlenmektedir (Poséq,1998). Tablonun Kardinal Francesco Maria Del Monte

tarafından satın alınan ilk eserleri arasında yer aldığı düşünülür; kendisi seçkin bir antika heykel koleksiyoncusu, müzik ve yeni ampirik bilimin bir destekçisi olarak bilinir. Tablo genellikle imza olarak kabul ediliyor ancak bazı akademisyenler, meyve sepetinin çiziminin, Arpino stüdyosunun daha az yetenekli bir üyesine atfedilen figürün çiziminden daha başarılı olduğuna da dikkat çekmiştir (Poséq, 1998). Natürmort'un olağanüstü gerçekçiliği, o dönemdeki ampirizmin bir tür manifestosu ve aynı zamanda antik sanatın taklitçi tarzının çağrışımı olarak bile görülebilir. Motif o zamanlar esas olarak edebiyattan bilinen klasik yiyecek resimlerinin (xenia) sözlü açıklamalarıyla ilişkilendirilmiştir. Bunun bir örneği Gaius Plinius Secundus'un "Natüralist Historia" kitabında bahsettiği Parrhasius ile Zeuxis arasındaki sanatsal yarışmayı anlatan hikâyesidir. *"...ikincisi kuşların ilgisini çekecek kadar mükemmel bir üzüm resmi yapmış ancak daha sonra Zeuxis'i bile yanıltan illizyonist bir perde çizen rakibine yenildiğini ilan etmiştir"* (Pliny the Elder, Naturalis Historia, 35.65; Poséq, 1998). Rönesans'ın en sevilen hümanist temalarından biri olmakla birlikte, "Meyve Sepetli Çocuk" doğrudan Pliny'i metninin daha sonraki bir bölümünden esinlenmiş gibi görünmektedir. *"...bunun üzerine Zeuxis, üzüm taşıyan bir oğlan çocuğunun resmini yaptı ve kuşlar üzerlerine uçunca. Zeuxis tabloya yaklaştı ve bundan rahatsız olarak şunları söyledi: üzümleri çocuktan daha iyi çizdim, çünkü onu tasvir etseydim kuşlar kesinlikle korkardı"* (Poséq, 1998 s.19-20). Burada meyvelerin mükemmel sunumu ile figürün biraz daha zayıf tasviri arasındaki fark, Caravaggio'nun bu hikâye üzerine bilinçli bir betimleme yaptığı ve mükemmel natürmortlarına gelen bir iltifattır.

Bütün bu açıklamalar ve eleştiriler ikonolojik olarak Caravaggio'nun sanatının özgün yorumunun değerlendirilmesine bakış açısı kazandırmaktadır. Ayrıca birçok anlatıdan ilham alınabilir ama burada önemli olan Caravaggio'nun teolojik veya değil bütün çalışmalarında yaklaşımın stil değil, görsel düşünce biçimi olarak bireysel bir temel yaklaşım oluşturmastır.

3.2.1 Caravaggio Resim Tekniği

Caravaggio figüratif bir ressam olarak çoğunlukla modelden çalışırdı ve bu yönde çok güçlü bir kompozisyon sanatçısıydı. İlk çalışmalarına Titian'ın öğrencisi olan Simone Peterzano'nun yanında başlamış ve ilk teknik bilgilerini almıştır. 370 yıl kadar sonra gelişen teknoloji ile yapılan araştırmalarda, çalışmaları incelendiğinde, döneminde teknik olarak kullandığı malzemeleri ve yöntemi, Marco Cardinali'nin 1988 ve 2009 yılları arasında baktığı yüzey ve kesit X-ışını radyografisi, X ışını floresansı, kızılötesi (IR) reflektografi çalışmaları sonucu teknik analizi, kullandığı malzemeler hakkında bilgi vermiştir. Bu bilgilere göre Caravaggio, zamanında ahşap olarak taş çamı, beyaz kavak ve ıhlamur kullanmaktaydı. Özellikle geç dönem bir resmi olan “Davut ve Golyat” tablosunun incelemesinde, bölgesinde bulunan doğal toprak pigmentleri, zemin katmanlarının parçalanmasıyla alt çizim kompozisyon taslağı, alt boya kullanımı ve ruble doğal pigmentleri, mermer tozu yağlı boyalar, ceviz jeli ve vernik kullanarak yağlı boya uygulaması yaptığı görülmüştür. Bu resmi “tela romana” denilen düz dokumalı, iplik sayısı az olan bir kanvas üzerine yapmış oluğu görülür. İki kat zemin altta orta koyulukta olan zemin oluştuktan sonra kururken katman üzerine çizim yaptığı veya kazıyarak çizdiği ve kompozisyon planı oluştururken, figürlerin konumlarını ilk katman üzerine belirlediği görülür. Siyah renk kullanarak figürlerdeki koyu ve derinlikli yerleri konumlandırır. Çizimlerinde bir tür tebeşir ve asma kömürü kullanmış olabileceği görülmüştür. İkinci katı daha koyu olarak bir mala ile ince bir tabaka geçmiştir. Bu İtalyan Rönesans'ına ait özellik “imprimatura” orta değerler ve gölge alanların hâlâ görülebilir olduğu anlamındadır. Bu özellik sfumato tekniğini oluşturur.

Sonrasında uyguladığı bistre yöntemi onu hızlı ilerletir ve formların ana hatları belirlenir, ışık ve gölgeler arasında kontrastlarla “chiaroscuro” efekti oluşur. Bistre yöntemi daha önceleri kullanılmaktaydı. Caravaggio, Leonardo da Vinci'de görülmüş olan “risparmio” tekniğini geliştirir ve çok kullanır. Bu teknik, ikinci katmanın silinmiş yerlerinde, hedefli olarak tekrar uygulanıp düzeltmeler yapılmasıdır. Hızlı çalışmasını, ara gölgelerin oluşmasını ve ara ton olarak kullanmasını sağlar. Figüratif bölgelerdeki kenarlara doğallık katarak kompozisyon birlikteliğini oluşturur. Caravaggio bistreden sonra tekrar ön taslak anlamında “abbozzo” denilen koyu son vuruşları ile ilk taslak kompozisyonun derinliğini oluşturur. Toprak rengi katmanların üzerinden, kurşun beyazı, kurşun kalay sarısı boyalar

kullanarak ışıklarını etkili kılar. Bu özellik yüksek Rönesans dönemi ile başlamıştır. Resim tamamen kuruduktan sonra açık renk boyalarla monokrom grisaille yöntemi uygulamaktadır. Aynı etkiyi vermek, diğer boyama tekniklerinde çok zordur. Bu ışık yöntemi resmin parıltısını alır ve kompozisyona bütünlük katar. Bu yönteme ayrıca “velatura” alt boyanın örtülmesi denmektedir. Geç dönem resimlerinde en son tekrar, yer yer koyu renk uygulamaları yaptığı görülmektedir. Koyu bir renk ve fırça ile çizimini sürdürür ve hızlı koyu fırça darbesi ve jestlerle bir kombinasyon oluşturur. Bu nedenle Caravaggio, koyu tonların kullanımıyla çalışmasını sürdürmüş; hızlı fırça darbeleri ve jestsel vuruşları bir araya getirerek kendine özgü bir etki yaratmıştır (Gregori, 1991).

Galleria Borghese ile uzman Marco Cardinali’nin Caravaggio’nun geç dönem çalışmaları üzerine yapmış oldukları araştırmalarda, yaptıkları renk analizinde bitüm, kurşun beyazı, karbon siyahı, toprak pigmentler, kalay sarısı, sarı ve kırmızı aşı boyaları, yeşil malakit, kalsitten oluşan sınırlı bir paleti olduğu görülür. Son çalışmalarında tek renk ve tonları, koyu toprak tonlar ve beyaz görülmüştür. İnce bir sırlama için ceviz yağı kullanmıştır. Böylece toprak pigmentlerin tonu seyreler ve parlaklık verilir. Şeffaflık, sırasıyla pigment artırılıp azaltılmasıyla ayarlanır. Farklı etkiler içinde kullanılır. Caravaggio, çalışma kuruduktan sonra tonlu vernik uygular, buna örtülü sırlamada denilmektedir. Yerel renk örtüsü uygular bu tenebrism tekniğinde tüm resme derinlik ve birlik kazandırmaktadır (Cardinali, 2016).

Erken dönem ve geç dönem resimlerinde ayırım yapılmalıdır. Erken dönem resimlerinde figürler gümüş renk ile aydınlatılmış ve nötr bir arka plan görülür. Deneyisel bir ruhu yansıtır. Kontürler yumuşak, yalın ve somut renkler vardır. Homojen bir yapı görülür. Sonraki çalışmaları figürlerde aktiviteyi vurgular, dışarı doğru alan açar. Arka plan karanlıktır. Renkleri Rönesans ressamı kadar iyi anlayan etkili bir ressamdır. Büyük ebatlı kompozisyonları hızlı bir şekilde tamamlar. Kariyeri boyunca malzeme seçimlerinde titiz olmuştur. Yer değişikliği yaptığı bölgelerde Roma paletine tam erişemese de kendi toprak renk seçkileri üzerinden gitmiştir. Yaşadığı bölgelerde mavi pigment olmadığından hiçbir zaman mavi renk kullanamamış onun yerine maviye yakın kurşun beyazı ve karbon siyahını kullanmıştır. Işık kullanımı ve pigmentlerin doyumluğu figürleri izleyiciye doğru yakınlaştırarak optik bir illüzyonu desteklemektedir (Graham- Dixon, 2021). Eski çizim ve

stilize standartlardan uzak, renk kullanımında içgüdüsel, sade toprak tonlar uyguladığı görülür.

İki resim yapma tarzı vardır. Dolaylı ve doğrudan olarak. Caravaggio dolaylı resim tarzını kullanır. Bu teknikte boyama süreci katman katman uygulanır. Caravaggio velatura tekniği, sırlama ve yerel renk örtüleri kullanımında çok başarılıdır. Bu yöntemler derinlik ve chiaroscuro tekniği oluşumuna yardımcı olur. Ayrıca çalışmalarında kamera obscura kullandığına dair bir belirti yoktur. Tamamlanmamış çalışmalarına bakıldığında çizgi, biçim, değer ve “pentimenti”yi kullanması çizim sürecini çok yüksek bir seviyede anladığını gösterir, “colorito - grisaille” tekniğini başarılı bir natüralizm biçimine yükseltmiştir. Doğrudan resim tekniği modernidir ve XIX. yüzyılda alla prima (tek seans) tarzda boya, doğrudan kullanılarak uygulanır ve spontandır (Hartt, 2006, s.586).

Giovanni Pietro Bellori, Caravaggio için bir değerlendirmesinde; yaşamdan çalışması, figürü aydınlatması ve değeri haritalaması konusundaki ustalığının yöntemlerinden biri olarak ışık kullanımını anlatırken, *“figürlerini asla gün yüzüne çıkarmamıştır. Konularını çalışırken karanlık bir odada yukarıdan gelen tek ışık ile aydınlatarak, koyu kahve rengi bir zeminden, figürlerine dikey gelen etrafı gölgede bırakan yüksek bir ışık kullanırdı”*.

İsteddiği etkiyi sağlamak, özgün düşünce yaklaşımı için tasarlanmış bu ışık kullanımıyla birlikte belirlenen renk tonlarını geçişleriyle birlikte oluşturur. Kontrast yerleri belirlendikten sonra orta ton ve alanlar üzerinde çalışır. Bu ışık tekniği, figürün sadeleşmesi yanında baskın bir dramatik etki yaratmaktadır. İlk biyografi yazarları onun geleneksel hazırlık çizim tekniklerini kullanmadığını doğrudan modelin önünde tuvale uyguladığını kaydeder. Bilimsel araştırmalar figürleri fırçayla çizip tuvale yerleştirdiğini sonra bunları tanımladığını, düzeltmeler yaparak ilerlediğini gösterir. Fırça sapı yada sivri uçlu bir aletle hazırlanmış zemine çizilmiş kesikler görülmüştür (Cardinali, 2016). Barok’un genel sanatsal görünümü içinde Caravaggio’nun çalışmaları canlı ve teatral bir görsellik sergiler; ışık - gölge kullanımındaki yoğunluk ve sahneleme biçimi, daha sonraki yüzyıllarda sinematografik estetikle ilişkilendirilmiştir. Oluşturduğu hesaplı açık kompozisyon, seyirciyi resme dahil etme, spontane bir etki ile sunulmuş; bu unsurlar, kompozisyonun bütünlüğünü bilinçli olarak kesintiye uğratmıştır.

3.2.1.1 Chiaroscuro

İtalyanca “chiaro” ışık “scuro” karanlık kelimelerinden oluşur ve üç boyutlu nesnelerdeki ışık ve gölgeyi tanımlayan bir tekniktir. Bu tekniği ilk geliştiren Leonardo da Vinci’dir. Işık - gölge tekniği; resmin belirli bölgelerinde ışığın etkili bir şekilde vurgulanması, geri kalan kısımlarında gölgeler oluşturmastır. Figürleri derinlik ve üç boyutluluk içinde daha belirgin hale getirir. Caravaggio kendi yaklaşımıyla değerlendirip geliştirdiği bu tekniği, çalışmalarında sınırlı bir renk paleti ile uygulamıştır. Kırmızı ve sarı aşı boya ları, toprak tonlar, kurşun beyazı, karbon siyahı kullanır ve parlak renkler örtülmüştür (O’Hanlon, 2013).

3.2.1.2 Tenebrism

Tenebrism, İtalyanca “tenebroso” kelimesinden türemiş karanlık anlamındadır. Yoğun ışık - gölge etkisi ve keskin kontrastların oluşması üzerine gelişir. Caravaggio’nun tarzını tanımlayan bir tekniktir. Belirlediği ışıkla resimdeki figürler daha dramatik ve etkileyici olarak öne çıkar. Caravaggio’nun oluşturduğu tenebrismdeki güç; derinlik, sadelik, alt zemin çizimi ve oluşum süreçlerinin ortaya çıkmasına izin verme yeteneğindendir. Tenebrism tekniği dramatik etki yaratma dışında, Augustinus’un Tanrı’nın ışığı, insanın karanlığını aydınlatır metaforunu (De Civitate Dei, X.2) görselleştirerek teolojik bir araç haline gelir (Christian Scholar’s Review, n.d.; Augustinus, 2011).

Dönemin sanat tarihçisi Roma’lı Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) araştırmasında; *“Caravaggio’nun iç mekanlarda resim yaptığını ve dışarıdaki ışıktan uzaklaşarak resim yapmak için bodrumdan çıkmak istemediğini biliyoruz...”*. Bir ayrıntıda İtalyan doktor ve yazar Giulio Mancini’nin 1620’lerdeki söyleminden gelmektedir. *“...güçlü bir yansız yukarıdan gelen ışık tek pencereli oda gibi duvarda gölgeler oluşmaması için siyah malzemelerle kaplanmış, açıklar çok açık koyular çok koyu görülecektir. Bu düşünce ve uygulama mantığı daha önceki hiçbir sanatçıda görülmemiştir”* (Whitfield, 2011).

Teknik yaklaşımı, ileride daha çok ölüm temasında kullanılan karanlık, kasvet ve gizem ifade eden tenebrism tekniği, Caravaggio ile başlar ve adlandırılır. Oluşturduğu bu yoğun kontrastlar, ışığa yapay yaklaşım, uzay - zaman soyutlaması görüşünü getirmektedir. Metafizik bir anlatım için destekleyici bir unsurdur. Daha sonra özellikle XIX. yy’ da

sembolist sanatçılar bu tekniği etkin olarak kullanmıştır. Caravaggio'nun ışık kullanımı, derin - dramatik anlamda bir etki ve yakın uzamsal gerçeklik algısı kazandırır. Bu teknik özünde esere belirli bir kalite ve özgünlük vermektedir. Gün ışığının sağladığı zengin renk ve ton çeşitliliğini dışlayarak, karanlık bir ortamda tek bir noktadan gelen lokal ışığı tercih eder; bu yöntem dramatik bir etkiyle birleşerek sahneyi teatral bir sunum içinde yansıtmaktadır. Bu yüzden canlı ve zamansızdır.

3.2.2 Dini İkonografi Çerçevesinde Caravaggio Resimlerinin Çözümlemesi

Caravaggio'nun psikolojik gerçekçiliği, aslında kilise şemsiyesi altında oluşturulmuş bir tür laik yaklaşımdır. Kendini bu misyona ait hissetmiş ve bunu değerlendirmiştir. Teolojik temalardaki karakterleri, halktan insanları model alarak betimlediği bilinmektedir. Bu gerçekçi yaklaşım insana varoluşsal anlamda değer, ontolojik, fenomenolojik ve toplumsal bir reform gerçekleştirmede farklı bir boyut kazandırmıştır. Öncelikli olarak siparişler üzerinden gerçekleştirdiği, büyük bir istekle betimlediği bu tema ve bölümleri, ikonografi sırasına göre Tevrat ve İncil olmak üzere incelenir.

3.2.2.1 Tevrat İkonografisi

Tevrat anlatıları, Caravaggio'nun resminlerinde dogmatik semboller olmaktan çıkmış, varoluşsal, toplumsal ve politik boyutlarıyla modern izleyiciye seslenen imgeler haline gelmiştir.

Holofernes'in Başını Kesen Judith 1598

Judith'in Holofernes'i öldürerek halkını kurtarması, özellikle XVI. yüzyılda sıkça ele alınan bir tema olmuştur. Bu anlatı, Apokrif metinler arasında yer alan Judith Kitabı'nın 12. ve 13. bölümlerinde geçmektedir. Asurluların Yahudilere saldırı hazırlığında olduğu bir dönemde, Asur generali Holofernes'in başını kesen Judith, hem halkını kurtarır hem de kadın kahramanlığının sembolü haline gelir (Schütze, 2009, s. 356).

“İsrail halkı teslim olmak üzereyken, güzel ve zengin bir dul olan Judith, hizmetçisi Abra'yı yanına alarak Asur ordusunun kampına gider [...] Holofernes, Judith için bir ziyafet düzenler. Ziyafet sırasında sarhoş olup uyuyakalır. Bu fırsatı değerlendiren Judith [...] Holofernes'in başını keser. [...] Başını bir çuvala koyarak Bethulia'ya dönerler; halka

göstererek Asurlulara karşı moral kazandırır ve zaferin yolu açılır” (Judith 10:1-13, 14:16, Kutsal K. 2010). Judith 16. bölümde: “Tanrı’ya şükürler olsun! [...] Beni utandıracak herhangi bir günah işlemedi”. Bu sözlerle, Judith hem eylemini Tanrı’ya adanmış hem de kadının bedenini kullanarak düşmanı alt etmesinin ahlaki meşruiyetini savunur.



Şekil 3.1: Caravaggio, “Judith’in Holofernes’in Başını Kesmesi,” (1598-1600), (145x195cm), Tuval/Yağlı boya, Galleria Nazionale d’Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma.

Kaynak: [https://en-m-wikipedia-org/wiki/Judith_Beheading_Holofernes_\(Caravaggio\)](https://en-m-wikipedia-org/wiki/Judith_Beheading_Holofernes_(Caravaggio)) 3.1.2025

Bu anlatı, özellikle XVI. yüzyılda eşlerini kaybetmiş dul kadınların erdem, cesaret ve sadakatin simgesi olarak, Judith figürünün yaygınlaşmasına neden olmuştur (Schütze, 2009). İkonografide hizmetçi olay anında dışarıdadır, Caravaggio hizmetçiyi şahit olarak içeri alarak betimlemiştir ve Leonardo’nun yaşlı kadın figürlerine benzer olarak karakterize etmesi seçilmiş bir ayrıntıdır. Tablo, Roma’lı koleksiyoner Signor Ottavio Costa için yapılmıştır.

Rönesans’tan beri diğer tasvirlerden farklı olarak Caravaggio en can alıcı anı resmetmiştir. Karanlık ve aydınlık her yönü ile capcanlı vurgulanmaktadır. Konuya yaklaşım, zıtlıklar, kompozisyon, figürlerin konumu, ifadeler, renk, ışık-gölge tekniğiyle etkilidir. Şiddeti; sanatçılar, kendilerine özgü belli bir hoşgörölü ayrıntı içinde, politik, estetik, herhangi

amaçları doğrultusunda yüzyıllarca kendi tarzlarında betimlemişlerdir. Caravaggio'nun bu tür sahnelerle karşı geliştirdiği psikolojik dışavurum etkisi pozitif yönde farklı bir yaklaşımla kendini göstermektedir. Figürlerdeki detaylar; iyi - kötü, anlam - anlamsızlık, korku - cesaret, zayıflık - güç, erdem, öfke, kin, tiksinti, acı gibi birçok duygu ve ikilemi başarıyla uyum içinde yansıtmıştır. Kompozisyona kapalı mekanda yukarıdan sarkan kırmızı perde (kanın ve zaferin simgesi) ile derinlik ve teatral bir duygu vermiştir. Işık ve gölgelerle sağlanan derinlik, figürlerdeki dramatik yoğunluk ve sürmekte olan hareketle sinematografik bir sahne etkisi yaratır. İzleyicinin sahneyle yalnızca estetik değil, duygusal ve bilinçdışı düzeyde de ilişki kurmasını sağlar. Bu anlamda çalışmaları canlılığını her dönem korumaktadır.

Caravaggio'nun Judith ve Holofernes'i sadece Apokrif kaynaktan alınmış dramatik bir anlatının görselleştirilmesi değil, aynı zamanda psiko-sosyal katmanlar barındıran bir sanatsal müdahaledir. Judith'i özellikle ruhsal metanetin sembolü olarak göstermez. Genel anlatı içindeki izlenim kurbanın kötülüğü sembolize ettiği ve kahraman tarafından yenildiği kavramını geçmişte bırakır; bundan sonra, erdemli ve günahkâr arasındaki fark belirsizleşir (Bardon, 1978, s.64-65). Bu betimleme yalnızca bir infaz anı değil, aynı zamanda bastırılmış gücün dışavurumu ve katarsis süreci olarak da yorumlanabilir. Judith'in Holofernes'in başını kesme eylemi, şiddetin sıradan bir ifadesinden çok, tarihsel ve psikolojik bir yükten kurtulmayı simgeler. Bu bağlamda, kan yalnızca ölümün değil, aynı zamanda bir tür arınmanın ve özgürleşmenin işaretidir. Özellikle Judith figürü, bastırılan kadın kimliğinin proto - feminist bir temsili olarak öne çıkar (Pollock, 1999); güç, kararlılık ve bilinçli eylemle betimlenmiştir. Sanat, burada yalnızca bir anlatı değil; seyircinin bilinçaltı ile sanatçının iç dünyası arasında bir köprü kurarak, hem bireysel hem de kolektif bir katarsis alanı yaratır.

İzleyiciyi yalnızca dramatik sahneye tanık olmasını değil, aynı zamanda kendi içsel dünyasıyla yüzleşmesini sağlayarak, öznenin psikanalitik kırılma anına, yani Jacques Lacan'ın tanımladığı biçimiyle “gerçeğin anı”na tanıklık etmeye de davet eder. Lacan'a göre “gerçeğin anı” (le moment de vérité), öznenin bilinçdışıyla yüzleştiği, simgesel düzende kurulan anlamların kırıldığı, arzusun ve travmanın yüzeye çıktığı kritik bir içsel çatışma anıdır (Lacan, 2020). Caravaggio'da Judith'in Holofernes'in boğazını kesme eylemi, yalnızca dramatik bir öldürme anı değil; aynı zamanda bir sınır ihlâlidir. Judith'in

duraksaması ile Holofernes'in dehşet içindeki yüzü, hem fail hem de kurban açısından bir "gerçekle karşılaşma" anını betimler. Bu karşılaşma, izleyici için de simgesel düzenin ötesine geçen bir tür travmatik parıltı yaratır. Holofernes'in bakışı, yalnızca ölümü değil, öznenin benliğinde bastırdığı nihai gerçekle, yani Lacan'ın tanımıyla "gerçek" (le Réel) ile teması simgeler. Bu noktada özne, artık temsile indirgenemeyen, dile gelmeyen ama şiddetle hissedilen bir hakikatle karşılaşır. Judith'in kararsız ama kararlı eylemi de kadın öznenin simgesel düzende konumlanışının kırıldığı bir eşiği temsil eder. Geleneksel "kadınsı pasiflik" beklentisinin tersine, burada bir özne olarak eyleme geçer. Lacan'ın üçüncü yapısal alanı olan gerçek, bu tabloda kanla, bedensel parçalanmayla ve bastırılmış olanın patlak verişiyle temsil bulur. Caravaggio'nun natüralist ve dramatik üslubu bu psikanalitik gerilimle örtüşür. Işık-gölge kullanımı; Lacancı anlamda görülen ama temsil edilemeyen bir şeye işaret eder, öznenin hakikati, bir anda görünür olur fakat aynı anda simgesel yapının sınırları içinde yer alamaz, "gerçeğin anı" kavramıyla birlikte okunduğunda da sadece bir estetik nesne değil, aynı zamanda öznenin ölümle ve gerçekle karşılaştığı bir psikanalitik uzama dönüşür. Bu karşılaşma, hem figürlerin yüzlerinde hem de resmin bütün kompozisyon yapısında izleyiciye aktarılır. Böylece resim, simgeselin sınırındaki "gerçek" in bir tezahürüne dönüşür.

Rönesans dönemi stilize edilmiş figürleri ile Sandro Botticelli'nin Judith betimlemeleri; "Holofernes'in başı ile Judith" ve "Judith Holofernes'in başı ile Bethulia'ya dönerken" (1469) dönemin olağanlığı içinde bir alegori sunar. Judith, zayıf ama erdemli kadının zaferini simgeler, kahramandan çok barışın ve düzenin koruyucusu olarak görülür. Caravaggio'dan sonra Barok dönem içinde, Artemisia Gentileschi'nin "Judith Holofernes'i Öldürmesi" (1612) yorumu, Caravaggio'yu hem biçimsel hem tematik olarak takip eder ancak kadın bakışını (female gaze) resme dahil eder. Gentileschi, şiddete uğramış olması nedeniyle, Judith karakterini bastırılmış öfkenin ve kadın dayanışmasının temsili olarak yorumlar ve kadınlar birlikte güçlü bir biçimde Holofernes'e saldırır. Bu, kadının fail olarak temsili açısından devrimseldir. Caravaggio'nun versiyonunda Judith daha ürkek ve tedirgin görünürken, Gentileschi'nin Judith'i kararludur ve fiziksel güçle bütünleşmiştir. Rubens'in "Judith Holofernes'in Başıyla" (1616); Judith'i hem cazibe hem de ahlaki güç figürü olarak sunar. Bu çifte anlamlılık, Barok dönemde kadın figürünün çelişkili temsiline işaret eder; hem baştan çıkaran hem de cezalandıran kadın (Held, 1983). Rembrant'ın

“Judith Holofernes Ziyafetinde” (1634) yorumu dramatik an değil, öncesi ve stratejik zamanı işler. Judith figürünü kadının zekâsı ve içsel stratejisi üzerinden idealleştirir.

Caravaggio’nun “Judith ve Holofernes” yorumu, Judith temasına yeni bir yön vermiştir. Judith ne ideal ne de kahramandır. Caravaggio’nun farkı mitolojik, teolojik sahneleri, günlük hayattaki insan dramlarına indirgeyerek, sıradan olanı kutsal, kutsalı ise sıradan gösterebilmesidir. Bu yönüyle Judith’i, yalnızca Holofernes’in değil, geleneksel ahlaki temsillerin de celladı yapar. Caravaggio, Barok’un sınırlarını aşarak döneminden uzak bir misyon sergiler.

İshak’ın Kurban Edilmesi 1598/1603

Kurban sunma eylemi, insanlık tarihi boyunca birçok uygarlıkta hem dini hem de toplumsal işlevler üstlenmiştir. Mezopotamya, Anadolu, Mısır, Hint, Çin, Suriye, İran ve İbrani kültürlerinde, dini törenler eşliğinde gerçekleştirilen kurban sunumları, genellikle tanrılara bağlılık, minnettarlık ve arınma amacıyla gerçekleştirilmiştir. Maya, Yunan, Germen, İskandinav (Viking), İngiliz ve İsveç toplumlarında ise kurban uygulamaları çoğunlukla tarım, bereket ve mevsim döngülerini denetleyen doğa güçlerine adanmıştır. Bu toplumlarda zaman zaman insan kurban etme ritüellerine de başvurulduğu, tarihsel kaynaklarca belgelenmiştir (Burkert, 2003).

İslam öncesi Arap toplumlarında ise Uzza adı verilen tanrıya, sabah yıldızına atfedilen kutsallıkla birlikte, insan ve deve kurban edildiği bilinmektedir. Bu uygulamalar, doğrudan tanrısal güçle ilişki kurma ve toplumun güvenliğini sağlama inancı temelinde şekillenmiştir (Peters, 1994). Yahudi geleneğinde yer alan Hz. İbrahim’in Tevrat’ta anlatılan kurban anlatısı, kurban olgusunun metafizik ve etik boyutunu derinleştirmiştir. Bu anlatı, adanmışlık ve sınav temalarıyla birlikte kurbanın fiziksel bir sunumun ötesinde ruhsal arınma işlevi taşıdığına işaret eder. Bu bağlamda, kurban ritüelleri yalnızca teolojik bir çerçevede değil, aynı zamanda psikolojik bir süreç olarak da değerlendirilir. Özellikle antik çağlardan itibaren kurbanın, bireyin ya da toplumun içsel çatışmalarını dışsallaştırma, bir tür katarsis yaşama biçimi olduğu öne sürülmüştür. Bu açıdan bakıldığında, kurban eylemi, Freud’un saldırganlığın boşaltımı ve duygusal gerilimin dışa vurulması kuramlarıyla da ilişkilendirilebilir. Sosyal psikoloji açısından ise kurban, bireyin şiddet ve ölüm temalarıyla

sembolik olarak yüzleşmesini sağlayarak, toplum içi dengeyi yeniden kurma işlevi üstlenir (Girard, 2003; Freud, 2005). Tema içinde amaç, mimesis ile seyircinin bu olaydan aldığı korku, heyecan gibi duygularla katarsise ulaşmaktır.

Konu, Eski Ahit Yaradılış'tan (22:1-13) bir pasaj olarak, Tanrı'dan mesaj aldığı düşünülen İbrahim'in, oğlu İshak'ı kurban etmek istemesi ve Tanrı tarafından itaatinin sorgulanması sahnesidir. İshak, tek çocuğunu bu itaatinin ispatı üzerine, söylenen Moriah'ta bir dağa çıkarır ve öldürmeye teşebbüs ederken bir melek tarafından durdurulur. İbrahim, kurban sunağının üzerine yatırdığı oğlu İshak'ın ellerini bağlamış onu kesmek üzereyken, tam o anda müdahale eden bir melek, İbrahim'in kolunu tutar ve bir koçu işaret eder. Böylece Tanrı, İbrahim'in sadakatini ve itaate dayalı inancını sınamış ve kurban eylemini sembolik bir düzeye taşımıştır. Bu sahne, yalnızca İbrahim'in Tanrı korkusu ve teslimiyetini değil, aynı zamanda tipolojik olarak Hristiyan inancındaki çile teması ve İsa'nın çarmıhtaki kurban oluşuyla da ilişkilendirilir. İshak burada, ileride kendini insanlık adına feda edecek olan Mesih'in ön figürü olarak yorumlanır.



Şekil 3.2: Caravaggio, "İshak'ın Kurban Edilmesi" (1598), (116x173cm) Tuval/Yağlı boya, Princeton, New Jersey.

Kaynak: https://en-m-wikipedia-org/Sacrifice_of_Isaac_Caravaggio 3.1.2025

1598'te Caravaggio'nun erken dönem az bilinen bu eserinde (Şekil 3.2) İbrahim figüründeki model ileride aynı konu için yaşlanmış hali ile tekrar betimlenmiştir. Geliştirdiği tenebrism tekniği ile ışık öncelikle meleğin yüzüne işaret eder. Barok dönem Caravaggio ile figürün özneye olan ilişkisini göstermektedir. Daha sonraki çalışmasına göre buradaki İshak figürü sakin ve durumu kabullenmiş olarak görülür. Melek, insan kıyafetleri içinde ve diğer figürlerle aynı düzlemde. İfadeler sözcüklerin yerine geçmiştir. İkinci versiyonda (Şekil 3.3) peyzaj içinde daha doğal ışık kullanımı figürlerin bedensel gerçeklikleriyle bütünleşmiştir.



Şekil 3.3: Caravaggio, “İshak’ın Kurban Edilmesi”, (1602-1603), (104x135cm) Tuval/Yağlı boya. Galleria degli Uffizi, Floransa.

Kaynak: [https:// www.uffizi.it/opera/sacrificio-di-isacco-..3.1.2025](https://www.uffizi.it/opera/sacrificio-di-isacco-..3.1.2025)

Bu doğa tasviri, sahnenin dramatik etkisini artırır, figürlerin kutsal anlatıdan çok, gerçek fiziksel mekânda yaşayan insanlar olarak algılanmasını sağlar. Caravaggio alışılmış figüratif yaklaşımına çevresel atmosfer eklemiştir. Tablo, Caravaggio'nun daha önce portresini yaptığı Vatikan Monsignor'u Maffeo Barberini'nin siparişidir. Bu (Şekil 3.3) çalışmasında, figürü ele alışıyla geleneksel ikonografiden saparak, İshak'ı kaderini kabul

etmeyen insani bir özellikte; sunakta dehşet ve korku halinde mücadele eden bir figür olarak gösterir. Tanrısal ve dünyevi olanı gerçek hâl üzerine betimlemiştir.

Caravaggio, kompozisyonlarında anlatının doruk noktasına odaklanarak dramatik etkinin en yüksek olduğu anı görselleştirir. İbrahim figürü, kırmızı kuşağı ve keşiş kıyafetiyle resmedilmiştir. Bütün ikonografi yorumlarında melekler insani özelliklerle betimlenmiştir. Caravaggio, ikonografi yoluyla yalnızca Tanrı ile kul arasındaki bir sınavı değil, aynı zamanda bireyin varoluşsal korkusu, itaat ve özgür irade arasında kalışını da temsil etmiştir. Anlatıyı yalnızca kutsal bir eylem değil, insanın kendisiyle ve Tanrı'yla olan trajik yüzleşmesi olarak kurgular, sahneleri dünyevi düzleme indirger, insani varoluşsal bir gerilim ve karar anı yaratır. Bu yönüyle çalışmalarına yüklediği bakış açısı varoluşçu felsefenin “insanın yalnızlığı”, “ahlaki seçim”, “karar anı” gibi temel kavramlarıyla da örtüşmektedir (Sartre, 2003).

Konu, Rubens'in çalışmasında (1612) Barok'un teatral ve dinamik estetiğini öne çıkarır. Figürler kıvrak hareketlerle sahneye yerleştirilmiş, güçlü bir anatomi ile işlenmiştir. İbrahim, fiziksel gücünü ve iradesini sergileyen bir kahraman gibi görünür. Meleğin müdahalesi, adeta sahneye fırlayan bir aktörün gelişi gibi etkileyicidir. Rubens, epik bir anlatı boyutundadır.

Rembrandt'ın “İshak'ın Kurban Edilişi” (1635) yorumunda ruhani bir atmosfer yaratımı için oluşturulmuş ışık kullanımı ve bunları yansıtmak üzere olan duygusallık ön plandadır. İbrahim İshak'ın yüzünü kapar, bu hem evrenselliği (korku), hem de belirsizliği temsil eder. Rembrandt, olayın psikolojik (etkili görsel sunum) ve ahlaki (görev) boyutuna odaklanır. İshak'ın üzerine vuran ışık gelecek olan İsa'ya işaret eder (Clark, 1972). Meleğin yukarıdan uçarak gelmesi ve oluşturulan kompozisyonun bütünlüğü ideal olan ikonografiye bağlılığın işaretleridir.

David ve Goliath 1599/1601/1610

David ile Goliath arasındaki mücadele, Eski Ahit'te, 1. Samuel 17:1-54 bölümünde anlatılır ve sanat tarihinde sıkça işlenen, sembolik açıdan güçlü bir temadır. İkonografik anlamda bu sahne iyiliğin kötülüğe karşı zaferi, inancın fiziksel güce üstün gelmesi olarak yorumlanır.

Anlatıya göre, dev savaşçı Goliath kırk gün boyunca İsrail ordusuna meydan okur. Genç çoban David, kardeşlerine yiyecek götürmek için geldiğinde bu duruma tanık olur ve Tanrı'ya olan inancıyla onunla dövüşmeye karar verir. Kral Saul başta tereddüt etse de David, daha önce sürüsünü vahşi hayvanlardan koruduğunu ve Tanrı'nın bu savaşta da kendisini koruyacağını belirtir. Askeri zırhları reddeden David, yalnızca sapanı ve birkaç taş ile Goliath'ın karşısına çıkar ve ona meydan okur. *“Çünkü savaş zaten Rab'bindir! O sizi elimize teslim edecek”* der. Goliath ona ilerlerken, *“Davut sapan ve taşla onu yendi. Sonra koşup üzerine çıktı. Goliath'ın kılıcını tutup kınından çekti ve onu öldürüp başını kesti”* (1. Samuel 17:51). *“Kahraman Goliath'ın öldüğünü gören Filistinliler kaçtı. David Goliath'ın başını alıp Yeruşalim'e Kral Saul'a götürür. Saul, “kimin oğlusun delikanlı?” diye sorar o da “kulun Beytlehemli Yişay'ın oğluyum” diye karşılık verdi”* (Tevrat 1. Samuel, Kutsal K. 2010).

Sanat tarihinde kahramanlık, ilâhi adalet ve bireysel cesaretin temsili olarak resmedilir. Caravaggio ilk yorumunda (Şekil 3.4) ikonografiye genel olarak bağlı kalarak, düello sonrası bir andan betimleme yapmıştır. “Goliath ve David” (1599) figürlerini ikonografide belirtildiği özellikler içerisinde resmetmiştir. David figürü sakin, Goliath büyükçe başı bedeninden ayrılmış, alnında taşın izi vardır. David onu teslim etmek üzere hazırlamaktadır. Baş önde ve seyirciyle yoğun bir etkileşim içindedir.

Caravaggio'da figürler ön plandadır ve kompozisyon etkili bir düzenle kurgulanır, tenebrism sahneye dramatik bir yoğunluk ve anlam derinliği kazandırır.



Şekil 3.4: Caravaggio, "David ve Goliath", (1599), (110x91cm), Tuval/Yağlı boya, Museo del Prado, Madrid, İspanya.

Kaynak: <https://totallyhistory.com/cravaggio-paintings>.3.1.2025



Şekil 3.5: Caravaggio, “Goliath’ın başı ile David”, (1600-1601), (90,5x116,5cm), Ahşap/Yağlı boya, Kunsthistorisches, Viyana.

Kaynak: https://en.m.wikipedia.org/w/x.php.title=David_with_the_Head_of_Goliath..2025.2.3

İkinci versiyonu (Şekil 3.5) ikonografiye göre 1. Samuel 17:57’ye atıfta bulunmuştur. *“David Filistinli’yi öldürdükten sonra geri döndüğünde, Abner onu aldı ve Filistinli’nin kafası hâlâ elindeyken Saul’a sundu”*. David figüründe, Goliath’ın başını sunmaktan abartısız zafer mağrurluğu içinde bir ifade, Goliath ise ölüm anı yaşamaktadır.

Üçüncü ve son çalışmasında (Şekil 3.6) Caravaggio konuyu kendisini ifade etme aracı olarak kullanmıştır ve David Caravaggio’nun imajını tasvir etmektedir (Friedlaender, 1975, s.202).



Şekil 3.6: Caravaggio, “David, Golyat’ın Başıyla”, (1609-1610), (125x101cm) Tuval/Yağlı boya, Borghese, Roma.

Kaynak: https://en.m.wikipedia.org/w/x.php.title=David_with_the_Head_of_Goliath..2025.2.3

“David, Golyat’ın Başıyla” 1610’da Napoli’de bulunmuştur.

Caravaggio bu çalışmayı (Şekil 3.6) 1609 yılında Napoli’de yapmış ve konu seçimi kendisine ait olduğu düşünölmekle; Bellori’ye göre, 1609’da Papa V. Paulus’un (Camillo Borghese) yeğeni ve Papalık görevlisi olan Kardinal Scipione Borghese’nin siparişidir. Caravaggio’nun tabloyu kişisel bir özür olarak gerçekleştirdiğini, 1985’te Maurizio Calvesi, Papa’nın affi için bir teminat niteliğinde olduğunu belirtir. Caravaggio, “*kendisini hem kurban hem de cellat olarak iki kez tasvir etmiştir*” (Galleria Borghese, 2025).

David figüründeki ifade, iyi ve kötü arasındaki içsel gerginlik, ışık ve karanlık arasındaki kontrast ile desteklenir. Caravaggio eserini seyirciye karşı sunar. Yoğun psikolojik, içe dönük bir anlam ifadesi görülmektedir. David figürü kahraman olsada durumdan üzüntülü, düşünceli, şefkatli ve melankolik bir ifade ile derinden etkilenmiştir. Goliath, sanat tarihindeki en etkileyici otoportre olmuştur. Ayrıca çift otoportre olarak kendi gençliği ve yaşlanmış haline karşı bir aynalama yapar. Böylece konu bir ifade aracına dönüşür. Caravaggio sanat tarihine bu yaklaşımı ile özgün ve varoluşsal bir ifade katmıştır. Sahne artık yalnızca dinsel bir kahramanlık anlatısı olmaktan çıkmış, içsel bir yüzleşme ve kimlik sorgulamasına dönüşmüştür.

Röttgen 1974'te "*Böylece cezayı veren ahlaki temsil eden David adı ile, süper egosu ile ceza isteyen günahkâr Goliath adlı egosu arasında bir çatışma dile getirilir*", 1971'de Calvesi "*David figürünü İsa figürü ile ilişkilendirir*" böylece İncil'e atfeder. 1650'de Lacombe Manilli Caravaggio'nun dev Goliath karşısında kendini ve David'in karşısında yine kendisini tasvir ettiğini söyleyen ilk kişidir (Borghese, 2025). David'in kılıcındaki yazı yaygın bir inanışa göre kısaltılmış olarak Latince "H-AS OS" (humilitas occidit superbiam) "Alçakgönüllülük gururu öldürür", "Alçak gönüllülük gururdan üstündür" olarak açıklanır (Puglisi, 1998 s. 360). Bu açıklama 1987'den sonraki uzmanların okumasıdır. Wagner 1958'deki incelemesinde Caravaggio'nun imzası "MACO" (Michaeli Angeli Caravaggio Opus) olarak, Merisi'nin kılıcının isminden başka bir şey olmadığını belirtmiştir. Aynı görüşle 1964'te MacRae'de Caravaggio'ya ait anlamında imza olduğunu açıklamıştır (Borghese, 2025).

"David, Golyat'ın Başıyla" çalışması katarsis ile bir dışavurum etkisi gösterir. Kendi dramı ile yüzleşme; psikolojik, varoluşsal ve sanatsal anlamda halen etkisini sürdürmektedir. XX. yüzyıl varoluşçu felsefeyle derin bağlar taşır. Özden önce varolmak düşüncesiyle örtüşür (Sartre, 2003). David burada salt bir kahraman değil; kendisini tanımlamak, içsel yüklerinden kurtulmak, kendi özgürlüğünü bedel ödeyerek inşa etmek zorunda kalan bir birey olarak temsil edilir. Goliath'ın kesik başı, tam olarak kötülüğün değil geçmişin ve içsel karanlığın fiziksel karşılığıdır. Bu bağlamda eser, dinsel anlatının ötesinde, varoluşsal bir "özne - nesne" ilişkisini, bireyin kendi içindeki "öteki"yle hesaplaşmasını sahneler. David'in Goliath'a bakışı, dışsal bir düşmana değil, kendine yöneltilmiş bir bakıştır. İyiliğin kötülüğü yenmesi şeklindeki basit ikiliğin ötesinde, kendi varoluşuyla yüzleşen

insanın içsel mücadelesini görünür kılar. Böylece Caravaggio, yalnızca teolojik bir anlatıyı değil, aynı zamanda modern bireyin kimlik, suç, özgürlük ve pişmanlık temaları etrafındaki varoluşsal krizini de yansıtır.

Caravaggio, psikolojik ve antropolojik düzeyde derin bir sorgulama sunmuştur. Freud'un psikanalitik kavramları ve René Girard'ın kurban ritüeli üzerine geliştirdiği teorilerle okunmaya açık bir yapı oluşturmuştur. Freud'un yapısal kuramına göre bireyin kişiliği id, ego ve süperegö düzlemlerinden oluşur. İd, dürtüsel ve ilkel benliği; süperegö, toplumsal ve ahlaki baskıyı; ego ise bu ikisi arasında denge kurmaya çalışan bilinçli benliği temsil eder (Freud, 2014). Bu çerçevede David, yalnızca Goliath'ı fiziksel olarak alt etmiş bir kahraman değil; kendi içindeki karanlıkla, bastırılmış yönleriyle hesaplaşan bir ego figürü olarak okunmuştur. Goliath'ın başında Caravaggio'nun kendi yüzünü model olarak kullanması, "id" kavramıyla özdeşleşen ilkel - benlikle bir yüzleşmeyi çağrıştırmıştır. David'in bakışı, düşmanına değil, kendi içsel şiddetine, suçluluğuna ve bastırılmış duygularına yöneltilmiş bir yansıma haline gelir. Bu açıdan eseri, ego'nun id üzerinde kurmaya çalıştığı kontrolü ve aynı zamanda süperegö'nun yüklediği suçluluğu taşıyan bir iç hesaplaşma anıdır.

René Girard'a göre insan topluluklarında kurban ritüeli, toplumsal şiddetin düzenlenmesi ve yönlendirilmesi için oluşturulmuş kültürel bir araçtır. Ona göre kurban seçilen figür, toplumun içsel çatışmalarının taşıyıcısı olur ve sembolik olarak öldürülerek düzen yeniden tesis edilir (Girard, 2003). Caravaggio'nun Goliath'ı, yalnızca düşman değil, aynı zamanda toplum nezdinde dışlanmış ve "kurban" ilan edilmiş yanının temsili ve David ise bu kurbanı infaz eden figür olarak değil, kurbanla özdeşleşmiş onu acıyarak taşıyan bir aktör olarak görünür. Goliath burada sıradan bir düşman değil, Caravaggio'nun toplumdan gördüğü şiddetin bir yansıması ve onun taşıdığı sosyal günahın bedeni haline gelir. Dolayısıyla bu sahne, yalnızca bir zafer değil; toplumsal dışlanmışlığın ve itirafın ritüeli olarak da yorumlanmıştır.

Bu çok katmanlı anlatımıyla, hem psikolojik hem de antropolojik düzeyde; bireyin kendiyile ve toplumla kurduğu karmaşık ilişkilerin sanat aracılığıyla dışavurumu haline gelir. Bu bağlamda bir teoloji metni, Freud'un bilinçaltı çatışma kuramı ve kurban düşüncesiyle birlikte, modern bireyin kırılganlığına ve kimlik mücadelesine ayna tutar.

Caravaggio, Barok dönemde eserlerine kattığı bireysel ve varoluşsal ifadeyle, XX. yüzyıl felsefesini erken yansıtarak, varoluşçu sanatın tarihsel zeminini hazırlamış ve modern öznenin estetik temsiline yön vermiştir.

3.2.2.2 İncil İkonografisi

Caravaggio'nun İncil temalarını yorumlama biçimi, Barok dönemin teoloji ve sosyokültürel durumlarının birleşiminden oluşmaktadır. Katolik Reform'un sanatın didaktik işlevi vurgusu, insani duyguları öne çıkaran realist yaklaşımla birleşmiştir. Roma Katolik Kilisesi, Trento Konsili'nin (1545-1563) Karşı-Reform hareketlerinin, sanatın didaktik, ikna edici ve etkileyici olması üzerine yaptığı direktif, Caravaggio'nun resimlerinde kutsal figürleri halktan insanlarla örtüştürüp betimlemesine zemin hazırlamıştır. Somut bir estetik içinde, zıtlık oluşturan bir teolojik diyalektik sunmuştur. İlâhi ve insani olan iç içedir. Aydınlık - karanlık, iyi - kötü, lütuf - günah. Geleneksel ikonografiyi, Rönesans ve Maniyerist idealizminden “gerçekçi” bir kutsallık anlayışına dönüştürür.

Aziz Francis'in Vecdi 1595

Öldükten iki yıl sonra Papa tarafından aziz ilan edilmiş olan Aziz Francis (1182-1226) İtalya'da yaşamış, Dünya zevklerinden arınmış, hayvanlarla konuşan onlara ve insanlara sevgi dolu, koruyucu, Tanrı'ya tefekkür için doğal hayata çekilen örnek bir figürdür. Francis, sonradan aziz ilan edildiği için ikonografide tam olarak yer almaz ama Hristiyanlar için önemli bir figürdür. Sanat tarihinde çoğunlukla yaşamı, stigmatizasyonu, mucizeleri ve ölümü etrafında şekillenir. Birçok yapıda ikonaları bulunur. Ortaçağ ve Rönesans geleneklerinde Aziz Francis'in stigmatizasyonu genellikle serafim (altı kanatlı melek) stilize edilmiş figürler ve İsa'nın ışık huzmeleriyle birlikte başlarında altın haleyle resmedilmiştir (Cook, Herzman, 2004). Barok'ta da gökyüzünden inen ışık huzmeleri, haç imgesi, melek figürleri ve zengin doğa betimlemeleri arka planda sıkça kullanılmıştır.



Şekil 3.7: Caravaggio, “Asisi’li Aziz Francis Vecd İçinde”, (1595), (92,5x127,8cm), Tuval/Yağlı boya, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.

Kaynak: http://en-m-wikipedia-org/Saint_Francis_of_Assisi_Ecstasy .3.2.2025

Aziz Francis, güçlü bir manevi figür olarak idealize edilmiş, vecd ifadesi abartılı; yüz ve beden dili teatral jestlerle bezenmiştir. Açık kompozisyon, doğa manzarası ve mimari mekânlar görülmekte, ilahi ışık yukarıdan, çoklu kaynaklardan gelmektedir. Katolik Reform’un ideal azizi olarak, görkemli, doğrudan Tanrı ile temas halinde resmedilir ve Trent Konsili sonrası izleyiciye açık teolojik mesajlar verilirdi. Kuzey tarafında ise Protestan geleneğe yakın olarak ele alınmıştır.

Caravaggio’nun "Aziz Francis Vecd İçinde” resmi (Şekil 3.7) ilk teoloji çalışmalarından biridir. Kardinal Francesco del Monte’nin evinde yaşadığı ilk zamanlarda yapmıştır. Onun siparişi olduğu düşünülür. Rahip Leo’nun anlatımıyla Aziz’in, İsa’nın acısını ve sevgisini deneyimlemesi üzerine yaşadığı hâl ile sevinç ve acı içinde uzanır (Schütze, 2009). Doğa içinde, arka fon karanlık, figürler ve ışık kullanımı çok etkileyicidir. Aziz’de yara görülmez fakat duruşu stigmata geleneğine dayanır. Sakin bir kompozisyonudur, melek nazik bir ifadeyle Aziz’i tutar, Aziz keşiş cübbesi içindedir ve sipariş veren Kardinal Del Monte’ye benzetilmektedir. Ayrıca melek figürü otoportreyi anımsatmaktadır. Caravaggio, göksel anlatıyı azaltarak insani varoluşun kırılganlığını merkeze almış, vecd sahnesini,

dogmatik bir doğrulama yerine kişisel bir deneyimin estetiği haline getirmiştir. İzleyiciyi duygusal ve düşünsel katılıma davet eder. Diğer yorumlardan farklı olarak kutsalı temsil eden serafim veya haç gibi ikonografik unsurları ortadan kaldırır. Mistisizmi kahramanlıktan ayırır, insani kırılma ön plana çıkar. Vecd sahnesini “mutlak inanç” yerine “bedensel - ruhsal geçiş hali” olarak gösterir.

Mary Magdalene 1595

Caravaggio, Giuseppe Cesari’de ikamet ettiği zamanlarda, Papa için sipariş edildiği düşünülen bu çalışmada (Şekil 3.8), Rönesans ve Barok’ta genellikle yarı çıplak olarak betimlenen Magdalene’yi diğer yorumlardan farklı olarak güncel işlemeli giysiler içinde giyinik olarak tasvir eder. Caravaggio’nun, bu farklı yaklaşımı orijinal izleyiciyi şok etmiştir (Hibbard, 1983, s. 112). İkonografide şöyle geçmektedir; “zina yapan bir kadın İsa’ya getirilir. Musa, yasada bize böyle kadınların taşlanması buyurdu, sen ne dersin? Bu soruyla İsa’yı sınamak isterler. İsa’da karşılık olarak “aranızda günahsız olan, ona ilk taşı atsin!” der. Sonra birer birer orayı terkederler, İsa doğrularak “nerede onlar? Sana kimse hüküm giymedi mi “diye sorar. Kadın, “hiçbiri efendim “der. İsa, “bende seni yargılamıyorum, bundan sonra günah işleme” (Yuhanna 8:1-11).

Caravaggio kompozisyonu, kapalı bir mekanda sandalyede gözleri kapalı başını öne eğmiş uyuklayan bir kadın, yerde takılar ve cam koku şişesiyle betimlemiştir. İkonografi anlatısı dışında bir tasvirdir. Figürü bireysel bir yaklaşımla sunmuştur. Fakat yerdeki mücevherler ve koku şişesi resme ikonografik bir anlam katmaktadır. Luka İncili’nde şöyle geçer: “Ferisilerden biri İsa’yı yemeğe çağırdı. O da Ferisi’nin evine gidip sofraya oturdu. O sırada, kentte günahkâr olarak tanınan kadın, İsa’nın Ferisi’nin evinde yemek yediğini öğrenince kaymak taşından bir kap içinde hoş kokulu yağ getirdi” (Luka 7:36-37). “Kadın İsa’nın ayak ucunda ağlar. Ferisi bu durumu iyi karşılamaz, Magdalene’yi günahkâr olduğu için suçlar. İsa’da Simun’a şöyle der; Şu kadını görüyor musun? Senin evine geldim, ayaklarım için bana su vermedin, o, ayaklarımı gözyaşları ile ıslatıp saçlarıyla sildi. Sen beni öpmedin, o geldiğinden beri ayaklarımı öpmekten geri durmadı. Sen başımı yağ ile mesh etmedin, o ayaklarımı hoş kokulu bir yağ ile mesh etti. Sana şunu söyleyim, kendisinin günahları bağışlanmıştır. Çok sevgi göstermesinin nedeni budur. Oysa

kendisine az bağışlanan, az sever” (Luka 7:44-48). Caravaggio, Magdalene’nin tövbesini ilahi bir vizyon aracılığıyla değil, bu içsel dönüşümü farklı bir perspektiften yorumlamıştır.



Şekil 3.8: Caravaggio, “Tövbekar Magdalene”, (1595), (122x98cm) Tuval/Yağlı boya, Galleria Doria Pamphilj, Roma, İtalya.

Kaynak: [https://en-em-wikipedia-org/Penitent_Magdalene_\(Cravaggio\)5.2.2025](https://en-em-wikipedia-org/Penitent_Magdalene_(Cravaggio)5.2.2025)

Magdalene, Hristiyan dünyasında önemli bir figürdür. Bütün İncil’lerde İsa’nın dirilişine ilk tanıklık eden kişi olarak ve Lazarus’un dirilişi bölümünde Martha ve Lazarus’un kardeşi olarak yer almaktadır. İkonografide Mary Magdalena İsa’ya inanır ve hep yanında yer alır. Diğer İncillerde de paralel anlatımlar görülmektedir. Apokrif ve Gnostik kaynaklarda da farklı anlatılarla yer almaktadır.

Mısır Yolunda Dinlenme 1597

Caravaggio bu çalışmaya (Şekil 3.9) Cesari'nin evinden ayrıldıktan sonra tekrar Fantino Petrigiani'nin yanında kaldığı sürede başlamıştır. Kimin için yapıldığı tam olarak bilinmemektedir. Sanat tarihinde popüler bir konudur. Caravaggio, Kutsal Aile'ye (Yusuf, Meryem, İsa) viyola çalan bir melek eklemiştir, figürler mola anında doğal bir hâl içindedir. İkonografide karşılığı bulunan bir sahne değildir. İsa'nın doğumunu yıldız bilimcilerden öğrenen Hiroses'in zulmünden korunmak amacıyla, Mısır'a kaçış sahnesi resmedilmiştir. Meryem ve İsa uyuklarken, Yusuf, viyola ile ilahi çalan meleğe el yazması tutmaktadır. Konu, Caravaggio'da alışık olunmayan bir peyzaj içinde geçmektedir. Melek figürü arkası dönük keman çalar ve resmin ön - orta cephesinde yer alır. Diğer figürler sıradan ve güncel giysiler içindedir. Ağaçlardaki yaprakların rengi sonbaharı çağrıştırmaktadır. Caravaggio, sahneyi kutsal bir ikon özelliğinde değil, yolda dinlenen sıradan yolcular olarak resmeder. İlahi bir atmosfer yerine insani bir yorgunluk hakimdir. Keman çalan melek, hem kutsal hem de dünyevi nitelikler taşıyan bir figürdür.

Matta İncili'nde, *“Rab'in bir meleği Yusuf'a rüyada göründü. Ona “kalk “...“Çocuğu ve annesini al ve Mısır'a kaç” dedi. “Sana haber verene kadar orada kal. Çünkü Hiroses çocuğu öldürmek amacıyla onu arayacak”... Yusuf onları alıp Mısır'a gitti ve Hiroses'in ölümüne kadar orada kaldılar. Hiroses, Beytlehem ve tüm yöresinde bulunan iki yaş ve daha küçük erkek çocukları öldürttü (Matta 2:13-17). Bu konu başka bir İncil'de geçmemektedir.*



Şekil 3.9: Caravaggio, “Mısır’a Kaçışta Dinlenme”, (1597), (135,5x166,5), Tuval/Yağlı boya. Doria Pamphilij Galerisi, Roma, İtalya.

Kaynak: https://en-m-wikipedia-org.translate.google/wiki/Rest_on_the_Flight_into_Egypt5.2.2025

Tiziano ve Carracci’de “Mısır’a Kaçışta Dinlenme” yorumları, idealize edilmiş figürler, pastoral manzaralar ve ilahi ışıqla kutsal atmosferi yüceltir. Rubens, sahneyi çok figürlü, hareketli ve teatral sunmuştur. Caravaggio’da kutsal, gündelik bir duruma indirgenmiş, gerçek modellerden oluşturulan figürlerle doğal bir sahne kurgulanmış ve sade bir kompozisyonla huzur ön plana çıkarılmıştır.

Martha ve Mary Magdalene 1598

Mesih’in, Martha ve Mary Magdalene (Mecdelli Meryem) kızkardeşlerin evine yemeğe davet edildiği Luka İncili’nden bir pasajdır (Luka 10:38-42). Burada (Şekil 3.10) kardeşlerden Martha mütevazî, Mary ise mesafeli görülür. Tam olarak ikonografide yer alan bir sahne değildir. Hristiyanlar için önemli iki kadın figür ele alınmıştır. Caravaggio, Mary’nin yaklaşan dönüşümüne işarette bulunmuştur. Sağ elinde çiçek, düşünceli bakışı Mesih’in gelini statüsüne işaret etmektedir. Evlilik metaforu, ruhsal birlik ve ebedi bağlılığı simgelemektedir.



Şekil 3.10: Caravaggio, “Martha ve Mary Magdalene”, (1598), (100x134,5 cm) Tuval/Yağlı boya, Detroit Institute of Arts.

Kaynak: <https://dia.org/collection/martha-and-mary-magdalene-3620> 4.5.2.2025

“Mesih’in Gelini” ifadesi, Kutsal Kitap’ta Tanrı ile iman eden topluluk arasındaki ilişkinin evlilik metaforu ile anlatılmasına dayanır. Eski Ahit’te Tanrı ile İsrail halkı arasındaki bağ evlilik sadakati üzerinden betimlenir (Hoşea 2:19-20; Yeşaya 54:5-6). Yeni Ahit’te ise bu metafor, İsa Mesih ile kilise arasındaki ilişkiye taşınır (Efesliler 5:25-27).

Barok dönem giysileriyle tasvir edilen figürler, iç mekân içinde karşılıklı etkileşim halindedir. Masadaki ayna, tarak ve kase geçmişini sembolize eder. Bu sahne ayrıca Martha hizmet işleriyle meşgulken Mary’nin adanmışlık ve sevgi göstergesi olarak İsa’nın sözlerini dinlemeyi seçmesi; ruhani seçicilik ve dünyevi meşguliyet kontrastı işlenmesi şeklinde de yorumlanmıştır. Caravaggio, metinler arası çelişkileri çözmek yerine ikonografik bir sentez yaratmıştır. Bu yaklaşım, Barok dönemin duygusal yoğunluk ve teolojik dramatizasyon arayışıyla uyumludur. Aynı zamanda, İncil metinlerindeki farklı olayları tek bir görsel anlatıya indirgeyerek, Batı geleneğinin birleşmiş Mary (Mecdelli Meryem) figürünü pekiştirir (Friedlaender, 1975).

Annibale Carracci ve Guido Reni, Mecdelli Meryem'i çoğu kez yalnız, dua eden, gözyaşları içinde resmetmiştir. Temsil, azize statüsünün onurlandırılması üzerinedir; Georges de La Tour gibi sanatçılar, Mecdelli Meryem'i mum ışığında, tek başına, ölüm üzerine tefekkür eden bir figür olarak sunar. Vanitas sembolleri ile dünyevi hazlardan vazgeçiş sahneye taşınmıştır. Diğer sanatçılar konuyu teolojik didaktizm veya estetik idealizm ile işlerken; Caravaggio'da varoluşsal realizm ve içsel çatışma odaklıdır.

Vaftizci Yahya 1598/1602/1604/1610

Yahya, İsa'nın kuzeni olup görevi onun gelişine giden yolu hazırlamaktır. Sanat tarihinde ikonografik olarak genellikle yetişkin bir peygamber ve İsa'yı vaftiz ederken ya da Meryem Ana ve çocuk İsa ile birlikte, çocuk olarak betimlenmiştir. Buna karşılık, çölde tek başına Yahya tasviri daha azdır; Luka İncili'nde şöyle geçer; *“Çocuk büyüdü ve ruhsal olarak güçlendi ve İsrail'e tezahür edeceği güne kadar çöllerdeydi”* (Luka 1:57-80).

Caravaggio'nun “Vaftizci Yahya” (Şekil 3.11) tasvirindeki melankolik duruş, Mesih'in “Tanrı Kuzusu” olarak gelecekteki kurban edilişine bir göndermedir. Kompozisyondaki üzüm yaprakları Eucharist'i (Şükran Ayini) hatırlatır, deve postu çileci yaşamı, kırmızı kumaş şehitlik ve kurtuluşu simgeler. Böylece İncil'deki tipolojik ön bildirimler görsel düzeyde bütünleşmiştir (Hibbard, 1983). Caravaggio, Yahya'yı, kutsal simge olan bir değnek, ergenlik çağında ve görevin farkındalığının eşliğinde resmetmiştir.

Yahya'nın doğumunun, Kudüs ve Ölü Deniz arasında, Yahudi kralı Hirodes döneminde, kâhin Zekeriya ile karısı Elizabeth'in çocuk sahibi olma duaları sonucunda gerçekleştiği söylenir. Kâhinlik görevi olarak Rab'in tapınağında buhur yakma zamanında, melek Zekeriya'ya görünür ve *“Korkma, Zekeriya! duan kabul edildi. Karın Elizabeth sana bir oğul doğuracak onun adını Yahya koyacaksın. Sevinip coşacaksın. Birçokları onun doğumuna sevinecek. O, Rab'in gözündeki büyük olacak”*. Zekeriya *“ben yaşılandım, karımında yaşı ileri”*, Melek karşılık verir: *“Ben Tanrı'nın huzurunda duran Cebrail'im, bu müjdeyi sana bildirmek üzere buradayım”* (Luka 1:8-17). *“Bir süre sonra çocukları Yahya dünyaya gelir ve Zekeriya Tanrı'yı över”*(Luka 1:57-66). İsa'nın gelişinin müjdesi ilk olarak Yeşeya'nın kitabında verilir ve Yahya'nın, İsa'nın gelişinin habercisi olacağı belirtilir. Yahya büyür ve Yahudiye çölünde şu çağrıda bulunur: *“Tövbe edin! Göklerin*

egemenliği yaklaşmıştır. Yahya'nın geleceğini müjdeleyen Yeşeya peygamber şöyle demişti: Çölde yükselen ses, Rab'bin yolunu hazırlayın, geçeceği patikaları dzleyin” (Malaki 3:1; Yeşaya 40:3). Yahya deve tüyü giysisi içinde doğadan gelir, Kudüs’un bütün Yahudiye’nin halkı ona gelir ve tövbe eder. şeria nehrinde vaftiz edilirler (Matta 3:1-12). Yahya şöyle der “benden daha güçlü olan geliyor, O’nun arıklarının bağını çözmeye bile layık değilim. Ben sizi suyla vaftiz ettim, O sizi Kutsal Ruh’la vaftiz edecektir” (Marcos 1:1-8).

1598 tarihli “Vaftizci Yahya” (San Giovanni Battista) tablosunun (şekil 3.11), Roma’daki Mattei ailesinin siparişi üzerine yapıldığı düşünülmektedir (Langdon, 2000). Caravaggio’nun yorumu dönemin Roma sanatında nadir görülen bir yaklaşımdır; Michelangelo’nun Sistine şapeli’nde veya Raffaello’da görülen kâhin - peygamber fiğrlerinden çok farklıdır. Koyun, sembolik olarak hem Vaftizci Yahya’nın “Tanrı Kuzusu’nu müjdeleme” görevine hem de Mesih’in kurban oluşunun habercisidir (Yuhanna 1:29).



Şekil 3.11: Caravaggio, “Vaftizci Yahya”, (1598), (169x112cm), Tuval-Yağlı Boya, Museu Tesoro Catedral, Toledo.

Kaynak: [https://en-m-wikipedia-org/John_the_Baptist_\(Caravaggio\)10.2.2025](https://en-m-wikipedia-org/John_the_Baptist_(Caravaggio)10.2.2025)

Caravaggio’nun teolojik figürleri insani ve dünyevi bir gerçeklikte sunma stratejisinin erken örnekleridir. Bu doğal yaklaşım kutsal figürü nôtürler ve izleyiciye yakınlaştırır.



Şekil 3.12: Caravaggio "Vaftizci Yahya", (1602), (129 x 94 cm), Tuval/Yağlı boya, Musei Capitolini, Roma.

Kaynak: [https://en-m-wikipedia-org/John_the_Baptist_\(Caravaggio\)](https://en-m-wikipedia-org/John_the_Baptist_(Caravaggio)) 5.5.2025

1602 "Vaftizci Yahya" yorumu (Şekil 3.12) serinin en dikkat çekici parçasıdır. Bu çalışma hem teolojik hem ikonografik hem de dönemin sanatsal alışkanlıkları açısından bilinçli bir kırılma noktası oluşturur. Yüksek Rönesans'taki klasikleşmiş hümanizm (Michelangelo..) anlayışına referans olarak şakacı, gizli bir pagan yaklaşım olarak algılanmıştır. Buradaki koç hem kurban sembolünü hem de Eski Ahit'teki İshak'ın kurban edilme anlatısını (Yaratılış 22:13) temsil eder. Bu yorum bazı kesimlerce onaylanmamış ve Caravaggio'ya dava açılmıştır. Bu isimlerden biride Giovanni Battista'dır. Daha temkinli yorumcular resmi "Koçlu Çıplak Genç" olarak tanımlamayı tercih etmişlerdir. Bu da resmin dini konusunun örtük bir reddi anlamına gelmiştir. Çıplak yorumun ikonografik olarak "Vaftizci Yahya" olarak tanımlanması ileriki dönemlerde kabul görerek yerleşik bir

adlandırmaya dönüşmüştür. XVIII. yy'daki envanterlerde Evangelist olarak listelense de Caravaggio'nun günümüze ulaşan eserlerinden hiçbirinin bu havariyi tasvir etmemesi üzerine bir kalem sürçmesi olduğu yönünde bir varsayıma yol açmıştır (Poséq 1998). Çalışmaya 1620'de Kardinal envanterinde "Pastor Friso" "Çoban Friso" (Frigyalı) ve 1628'te "Coridone" adı verilmiştir. Bu da Antik ve Rönesans'ta bir çoban ifadesidir. Resmin Marsyas'ın öğrencisi olan Frigya'lı çoban Olympos'a, çoban Paris'e ve Antinoüs'a gönderme olduğu iddiaları sunulur (Poséq 1998, s.153-156). Bunlar Antik pagan çoban tipolojisidir. Böylece Kardinal laik bir çoban resmine sahiptir. Fakat Caravaggio'nun gençliğinin bir koçu kucaklaması gerçeği herkesi hayal kırıklığına uğratmıştır.

Yahya, Yahudiye çölünde yaşamış ve İsa'yı Ürdün'de vaftiz etmiştir. Anlatıda, İsrailoğulları Kralı'nın yeğeni ile evlenmek istemesinin uygun olmadığını söylemesi üzerine Herod Antipas emriyle infaz edilmiştir.

Karşı Reform'dan önce Yahya, İsa'yı ve annesi Meryem'i vaftiz ederken betimlenmekteydi. Genellikle peygamberlik otoritesi öne çıkarken, Caravaggio bu geleneksel çizgiyi kırarak natüralizmi ön plana almıştır.



Şekil 3.13: Caravaggio, "Vaftizci Yahya", (1604) (94x131cm), Tuval/Yağlı boya, Galleria Nazionale, Roma.

Kaynak: [https://en-m-wikipedia-org/John_the_Baptist_\(Caravaggio\)](https://en-m-wikipedia-org/John_the_Baptist_(Caravaggio))5.5.2025

Rönesans örneklerinde (Raffaello, Leonardo da Vinci..) Yahya, teolojik vurguyla hazırlayıcı peygamber rolünde, Mesih'i yönlendiren bir rehber olarak ele alınmıştır. Buna karşılık, çocuk Yahya betimlemelerinde, Tanrı'ya adanmışlıkla ilişkili dramatik bir yoğunluk görülmez. Leonardo'da hafifçe gülümseyerek yukarıyı işaret eden Yahya figüründe, ilahi sırra bir davet olarak, ruhsal bilgelik ve gizem vardır. Barok'la birlikte Rubens'te güçlü ve dramatik jestler, kalabalık kompozisyonlar (vaftiz sahneleri) ya da dramatik manzaralar içinde yer alır. Rembrandt'ta Yahya figürü teolojik otorite ve vaaz rolüyle öne çıkar. Bu temsiller izleyiciyi idealize edilmiş aziz imgesine yönlendirirken, Caravaggio onları figürün içsel dünyasına dahil eder. İnsani ve kırılgan bir figür olarak betimleyerek, idealist aziz tasvirinden koparır.



Şekil 3.14: Caravaggio, “Vaftizci Yahya”, (1604), (173x133cm), Tuval /Yağlı boya, Nelson Atkins, Kansas.

Kaynak:[https://en-m-wikipedia-org/John_the_Baptist_\(Caravaggio\)5.5.2025](https://en-m-wikipedia-org/John_the_Baptist_(Caravaggio)5.5.2025)



Şekil 3.15: Caravaggio, “Vaftizci Yahya” (1610), (159x124,5cm), Tuval/Yağlı boya, Galleria Borghese, Roma.

Kaynak: <https://borghese-gallery/collection/paintings/john-the-baptist> 5.5.2025

Caravaggio, Yahya teması üzerinden estetik model çalışmaları yapmıştır.



Şekil 3.16: Caravaggio, “Yatan Vaftizci”, (1610), (106x179,5), Tuval/Yağlı boya, Özel Koleksiyon.

Kaynak: [https://en-m-wikipedia-org/wiki/John_the_Baptist_\(Caravaggio\)](https://en-m-wikipedia-org/wiki/John_the_Baptist_(Caravaggio))5.5.2025

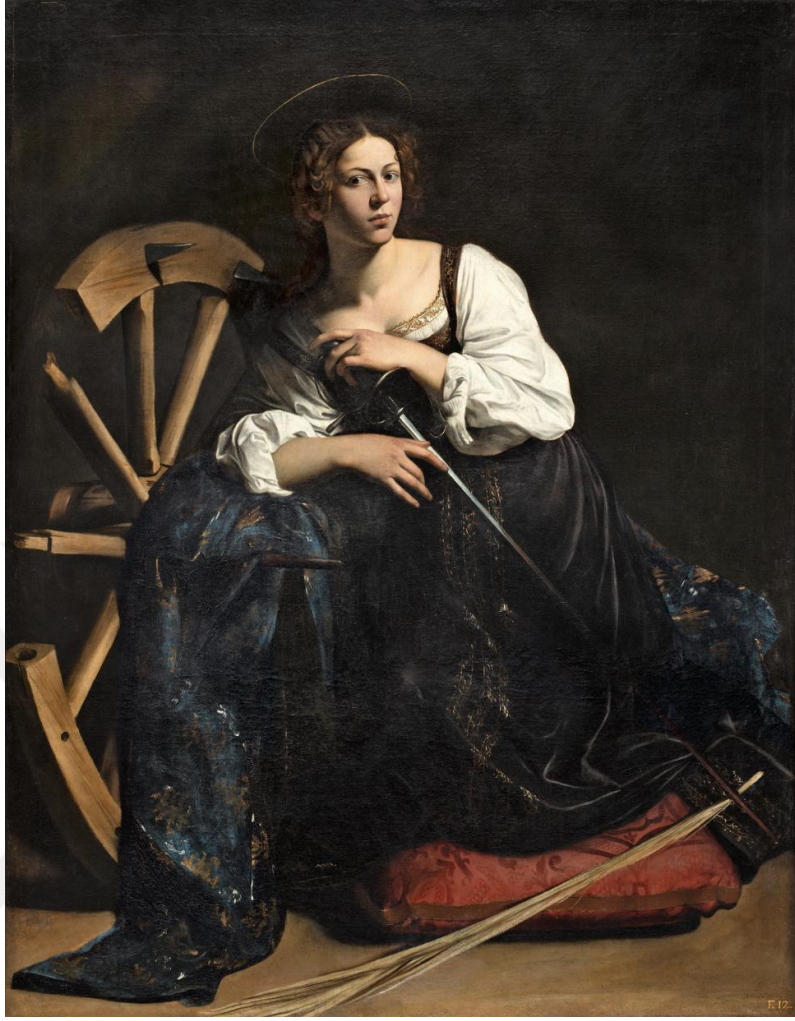
İskenderiyeli Azize Catherine 1598

Azize Catherine, IV. yüzyılda yaşamış Roma Mısır valisinin kızıdır. Hristiyanlığı yaymak üzere bir misyon edinmiş ve bunun sonucu olarak ölüm cezası almıştır. At arabasına bağlanarak infaz edilmesi istenmiş fakat tekerleğin dağılması ile Azize kılıçla infaz edilip Sina dağına bırakılmıştır. Burada adına kilise yapılmıştır. Kendisi kutsal kitaplarda geçmemektedir. Hristiyanlık martirlerindendir. Azize Catherine çalışmasını (Şekil 3.17) Caravaggio Kardinal Francesco Maria del Monte siparişi olarak yapmıştır (Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2025). Azize Catherine figürü genellikle başında taç ile gökyüzüne bakarken belli klasik özelliklerle betimlenirdi, Yüksek Rönesans'ta Raphael bu şekilde idealize etmiştir. Michelangelo, ruhsal gücü bedene taşıyarak erkeksi bir biçim vermiştir. El Greco sembolik bir deformasyonla betimlemiştir.

Erken dönem Cennet tasvirlerinde İsa ile Azize'nin mistik evliliği de yansıtılmıştır. Caravaggio, farklı bir yaklaşım sunmuş, modelden çalışmış ve iki farklı statüde insanı birleştirmesiyle yoruma açık bilinçli bir gerilim yaratmıştır. Sanat tarihçileri bu çalışmayı, Caravaggio'nun aziz figürünü insani kırılganlık ve duygusal yoğunluğu harmanlama stratejisinin belirgin örneklerinden biri olarak değerlendirmiştir (Langdon, 2000; Spike,

2001)). Figür başında hale ile izleyiciye incelikli bir nüansla bakar ve geleneksel ikonografik unsurlarla tasvir edilmiştir. Tekerleğin mucizevi şekilde parçalandığı ve sonraki idamı temsil eden kılıcın kanlı olması sembolik ayrıntılardır. Palma dalı şehitlik sembolüdür. Kıyafeti ve minderi zenginlik işaretidir. Etrafında semboller ve hale olmasa, figürün modelin kendisi olduğu düşünülür. Işık kullanımı dramatiktir. Rönesans ve Maniyerizm'deki idealize edilmiş güzellik yerine, izleyiciye tanıdık gelebilecek bir ifade sunulmuştur. Catherine varoluşsal bir sembol olarak değerlendirilmiştir. Caravaggio, ideali her zaman kendi üslubuyla yorumlamış ve izleyiciyi düşünmeye sevk etmiştir.

Barok dönemde Rubens, Azize Catherine'i güçlü, hareketli melekler ve dramatik gökyüzü eşliğinde, coşkulu bir zafer duygusu ile betimler. Guido Reni, idealize edilmiş güzellik, eğik baş, dua eden huzurlu bir teslimiyetle; Artemisia Gentileschi, güçlü bir kadın figürü olarak kendi portresini model alarak yorumlamıştır. Caravaggio, Rubens'in zafer coşkusu veya Artemisia'nın dramatik gücüne karşı; sessiz, kararlılık içinde bir derinlik sunar ve figür izleyiciye doğru bakar. Varoluşsal ve ontolojik bir perspektifle, ölümle - yüzleşen varlık (Sein-zum-Tode) deneyimini çağırır. Catherine'in bakışı, şehitliğin kaçınılmaz sonuna dair bilinç taşır. Teolojik bir tip değil; seçimin, direnişin ve özgürleşmenin öznesi olarak görünür. Azize, "tanrısal kader" ile "özgür irade" arasındaki gerilimi görselleştirmiştir. Figürün bakışı, sahne sınırlarını aşarak izleyiciye yönelir. Bu hesaplı yönelim esere, sorgulayıcı ve yüzleşmeye davet eden bir anlam katmaktadır.



Şekil 3.17: Caravaggio, “İskenderiyeli Azize Catherine”, (1598-1599), (173x133cm),
Tuval/Yağlı boya, Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid, İspanya.

Kaynak: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artist/caravaggio-michelangelom.>, 5.5.2025

Aziz Matta'nın Çağırılması 1599

İsa'nın havarisi olacak Matta'nın (Matthaeus, Levi), İsa tarafından çağırılış sahnesidir. Bu sahne bütün incillerde (Matta, Marcos, Luka) aynı geçmektedir.



Şekil 3.18: Caravaggio, “Aziz Matta’nın Çağırılması”, (1599), (322x340), Tuval/Yağlı boya, San Luigi dei Francesi, Contarelli Şapeli, Roma.

Kaynak: https://en-m-wikipedia-org./wiki/The_Calling_of_Saint_Matthew_x.5.5.2025

Matta vergi işleriyle meşgul ve para sayarken, İsa'nın onu işaret edip çağırmasını Caravaggio, Matta'nın ruhani olarak uyanmasından hemen önceki anda, karanlık bir mekânda betimlemiştir. İsa'nın eli, Michelangelo'nun Sistine Şapeli'ndeki “Ademin Yaratılışı” çalışmasındaki Tanrı'nın eline bir gönderme olmakla birlikte, tek tanrısallığı işaretler. Figürlerde herhangi bir idealize göstermez, kutsal anı sadece bu atıfla ima etmiştir. Bu aynı zamanda yeni bir yaratılış, ruhsal yeniden doğuş temasını yansıtmaktadır. Michelangelo'da jest evrensel insanlığın yaratılışı, Caravaggio'da jest bireyin seçimi ve özgürlüğüdür.

İncil’de sahne şöyledir; “İsa, vergi kulübesinde oturan Matta’ya ‘ardımdan gel’ dedi; Matta kalkıp O’nun ardından gitti. İsa daha sonra günahkârlarla birlikte yemek yerken, Ferisiler bunu sorguladılar. İsa ise, “sağlamların değil, hastaların hekime ihtiyacı vardır. Ben kurban değil, merhamet isterim; çünkü ben günahkârları tövbeye çağırmaya geldim” (Matta 9:9-13, Kutsal K.2010).

Caravaggio, güncel karakterleri model almış, giyimleri, silahları, mekan seçimi döneme işaret eder ve kayda değerdir. Rönesans’ın klasik idealinden büyük bir kopuştur. İsa figürü idealize edilmemiş, güncel kıyafetler içinde sade bir vatandaş gibidir sadece kutsal simge olarak başına ince bir hale eklenmiştir. Elini uzatışı Michelangelo’ya atıf olsa da Rönesans’taki hiyeratik duruşun aksine, gündelik bir jestle resmedilmiştir. Bu yaklaşımlar, kutsal metinlerin izleyiciyle aynı zamansal düzlemde var olduğu fikrini pekiştirmektedir (Puglisi, 1998). İsa’nın önündeki figür kilisenin kurucusu Petrus’tur. Matta İsa’ya şaşkın olarak “ben mi?” şeklinde eliyle işarette bulunur. Bu tereddütlü ifade, insanın Tanrı’nın çağrısını kabul etme özgürlüğünü gösterir. Diğer figürler olayın farkında değildir. Caravaggio’nun özgün yorumu izlenmektedir. Roma’daki ilk büyük kamusal siparişi olan bu yapıt, onu Avrupa çapında tanıtmış, eser Barok’un görsel teolojisinin bir prototipi haline gelmiştir.

Aziz Matta’nın Çağrılışı, Fransız Kardinal Matthieu Cointerel’nin vasiyetine dayanarak, San Luigi dei Francesi Kilisesi tarafından sipariş edilmiştir. Üçlü Matta döngüsünün bir parçasıdır (Çağrılış, İlham, Şehitlik). Tarihsel bir İncil sahnesi, zamanın bir Roma hanesinde oynanıyor gibi, kutsal tarih “bugün ve burada”ya taşınmıştır.

Bu çalışma (Şekil 3.18) daha sonra Rubens, Rembrandt, Georges de La Tour gibi sanatçılara ışık kullanımı ve psikolojik yoğunluk açısından ilham vermiştir (Puglisi, 1998). Aziz Matta, Guido Reni’de klasik ideal, ilahi çağrı, estetik yücelik, Rubens’te dramatik hareket, güçlü jestler, Rembrandt’ta Protestan içsellik, kişisel iman, sessiz dönüşüm, Tanrı’nın içsel ışığı şeklindedir. Caravaggio, Rönesans’tan süregelen uyumlu insan - Tanrı ilişkisini değil, varoluşsal bir çatışmayı, kutsalın dünyevileşmesini sahneye koyar; insan, ilahi çağrı karşısında özgür iradesiyle bir seçim yapmaktadır (Sartre).

Aziz Matta'nın Şehit Edilmesi 1599

Matta İncil'ini yazan Evanjelist Aziz Matta'nın sunakta ayin sırasında öldürülmesi, dört İncil'de de geçmemektedir. Matta, vergi görevlisi kökeniyle, İsa'nın öğrencisi ve İncil yazarı kimliğiyle tanıtılır (Matta 9:9-13). Şehitliği hakkında kanonik İncil'den gelen bir bilgi yoktur. Tarihi bilgi olarak betimlenmiştir. Anlatılarda, Etiyopya ya da Parthya'da Hristiyanlığı yayarken şehit edilir. Matta, kralların ve pagan rahiplerin tepkisini çekmiş ve putperestliği eleştirmiştir. Voragine'in "Legenda Aurea"sında aktarıldığı üzere Aziz Matta, Etiyopya Kralı'nın kızını Hristiyanlığa kazandırmasının ardından, kralın evlilik planlarına da karşı çıkmış, bu nedenle bir tapınakta şehit edilmiştir (Voragine, 1993). Geleneksel anlatıya göre vaaz ederken paganlar tarafından mızrakla öldürülmüştür. Bu sahne, apokrif kaynaklardan Jacobus de Voragine'in "Legenda Aurea" (Altın Efsaneler) adlı XIII. yüzyıla ait bir hagiografik kaynaktan beslenmektedir (Langdon, 1998/2000).

Kardinal Matteo Contarelli, kendi adına ve Aziz Matta'ya ithafen bir şapel (Contarelli Şapeli) kurmuştur. Şapel için Caravaggio'dan hem "Çağrılış" hem de "Şehit Edilme" sahnelerini istemiştir (Puglisi, 1998). Katolik ikonografide Matta genellikle mızrak ya da kılıçla betimlenirdi; bu, onun şehitliğini simgeler. Caravaggio'nun chiaroscuro tekniği, sahneyi zamansızlaştırır ve Tanrı'nın müdahalesini ışıkla görünür kılar (Şekil 3.19). Figürlerde panik, korku ve kaos hakimdir; yerleştirme, izleyiciyi doğrudan olayın içine çeker ve onu bir tanığa dönüştürür. Rönesans şehitlik sahneleri (Fra Angelico, Tintoretto..) figürleri çoğu kez düzenli kompozisyonlarla sunarken, Caravaggio'da şiddet, izleyicinin bulunduğu mekâna taşar. Şehadet, kahramanlık değil; acı ve zaferin aynı anda deneyimlenmesidir. XVI. yüzyıl sonları Maniyerist ortodoksun, rasyonel entelektüel Barok'a yol açtığı anı simgelemiştir ve Caravaggio bu resimle bir daha ünlendi (Prose, 2005). Yüksek Rönesans'taki gibi anıtsal ve ihtişamlı bir yaklaşım sergiledi (Gash, 2003).



Şekil 3.19: Caravaggio, “Aziz Matta’nın Şehit Edilmesi”, (1599-1600), (323x343cm), Tuval/Yağlı boya, San Luigi dei Francesi, Roma.

Kaynak: https://en-m-wikipedia.org/wiki/The_Martyrdom_of_Saint_Matthew.5.5.2025

Tablo (Şekil 3.19), seçimin ve inancın bedelini; iktidar ile inanç arasındaki gerilimi ve bedenın politik - ruhani anlamını öne çıkarır. XX. yüzyıl felsefesinin temel sorunsallarını öngören bir Barok varoluş manifestosudur. Şehitlik; beden, iktidar, şiddet ve inanç arasındaki çatışmanın sahnesidir (Foucault).

Aziz Pavlus'un Dönüşümü 1601

Caravaggio, “Aziz Pavlus’un Dönüşümü” ile “Aziz Petrus’un Çarmıha Gerilmesi” resmini aynı yer için birlikte yapmıştır. Papa VIII. Clement (1592-1605) zamanında Eylül ayında Maliye bakanı Tiberio Cerasi tarafından sipariş edilmiştir. Giovanni Baglione’nin bilgisine göre her iki resimde ilk yorumlarıyla kayıtlarda reddedilmiştir. Fakat araştırmacılar Catherine Puglisi, John Gash ve Peter Robb dahil Cerasi’nin ölümü üzerine ilk versiyonlarını Kardinal Giacomo Sannessio’nun el koyduğu üzerinedir. Böylece biraz daha farklı bir yaklaşımla şu anda şapelde asılı olan ikinci versiyonlar kabul edilmiştir (Gash, 2003).

Saul, inancını değiştirip Hristiyan olunca ismi Pavlus olmuştur. Tarsuslu Pavlus (Saul), Hristiyanlara karşı harekete geçerek onları tutuklamak ve Kudüs’e götürmek üzere Şam’a giderken, gökten gelen parlak bir ışıqla kör olur ve İsa’nın sesini işitir. İsa “*Seul, Seul, neden bana zulmediyorsun?*” diye seslenir. Seul O’na kimsin der. Ses, “*zulmettiğin Nasıralı İsa’yım*”. “*...benimle birlikte olanlar ışığı gördüler, korktular fakat sesi duymadılar...*”, “*Ya Rab, ne yapmamı istersin?*’ dedim. *Rab bana, Kalk, Şam’a git. Orada sana yapmakla yükümlü olduğun her şey söylenecek*” (Elçilerin İşleri 22:6-11). “*...parlayan ışıqla göremeyince yanımda bulunanlar elimden tutup beni Şam’a götürdüler.*” Üç gün sonra orada Hananya (Ananias) adındaki bir dindar, “*Saul kardeş, gözlerin görsün!*” dedi ve “*gördüm*”. İsa’nın sesini duyurması onun seçilmiş olduğunun göstergesi olduğu ve “*...yaşadığını insanlara anlatarak O’nun tanıklığını yapacaksın. Kalk vaftiz ol ve günahlarından arın!*” (Elçilerin İşleri 22:12-16). Üç gün kör kalması; İsa ölünce mezarında üç gün kalır ve yeniden dirilir. Eski Ahite göre Yunus’ta balığın karnında üç gün kalır, bu açıdan benzerler. Üç bütünlük, ilahi düzen ve yeniden doğuşun simgesi olmuştur.

Caravaggio, kompozisyonu (Şekil 3.20) en etkin haliyle, hareketli bir düzen içinde dramatik bir vurguyla betimlemiştir. Pavlus’un yere düştüğü an; vahyin çarpıcı şoku sahneye taşınmıştır. Rönesans sanatçılarında (Michelangelo, Raphael) Pavlus’un dönüşümü kahramanca ve yüce ışık sahnesi olarak resmedilmiştir. Barok’ta Carracci’nin versiyonları

Katolik öğretiyeye bağlı, görkemli bir mucizeyi vurgular; Caravaggio ise natüralist bir yaklaşım sunmuştur.



Şekil 3.20: Caravaggio, “Aziz Pavlus’un Dönüşümü”, (1600-1601), (237x189cm), Selvi Ağacı Üzerine Yağlı boya, Odescalchi Balbi Koleksiyonu, Roma.

Kaynak: https://tr.m.wikipedia.org/Dosya:The_Conversion_of_Saint_Paul-Caravaggio 5.5.2025

Reni, ilahi görkemi öne çıkarırken, Caravaggio insani çöküşü merkeze alır. Rubens, bir kahramanlık destanı kurar; Caravaggio bir varoluş trajedisi çizer. Rembrandt, Pavlus’u tefekkür eden bilge olarak resmeder; Caravaggio, bedensel - dramatik bir gerçekçilikle.

Kabul gören ikinci versiyon 1601 tarihli “Damaskus (Şam) Yolunda Dönüşüm” (Şekil 3.21) resminde Caravaggio Aziz Pavlus’u daha genç ve kolları açık bir şekilde betimlemiştir.



Şekil 3.21: Caravaggio, “Şam Yolunda Dönüşüm”, (1601), (230x175cm), Tuval/Yağlı boya, Cerasi Chapel, Santa Maria del Popolo, Roma.

Kaynak: [https://tr.wikipedia.org/Dosya:Caravaggio_-_La_conversione_di_San Papolo](https://tr.wikipedia.org/Dosya:Caravaggio_-_La_conversione_di_San_Papolo) 5.5.2025

Tablo, konulacağı yerde Annibale Carracci'nin (1560-1609) yoğun idealizasyon içindeki “Meryem’in Göğe Kabulü” resminin yanında kontrast oluşturmaktadır. Resimler Tiberio Cerasi'nin mezar şapelinde bulunmaktadır. Caravaggio tablonun yerine göre kompozisyonu planlamıştır. Rönesans'taki denge burada tamamen dengesizdir. Üçgen form ters dönmüştür ve at figürü çok baskındır. Figüre yakın plan rakursi uygulamıştır. İlahi ışık Pavlus'un üzerine düşmektedir. Arkadaki figürün bundan haberi yoktur. Çünkü İsa'nın sesini duyan sadece Pavlus'tur. Tenebrism tekniği, figürleri çevrenin etkisinden soyutlamıştır.

Caravaggio, uzak kutsal geçmişi kendi çağında sahneleniyormuş gibi sunmuştur. Bu yorumda Pavlus, antik döneme ait Roma asker giysileriyle tasvir edilmiştir. Pavlus, Yahudi olsa da bir Roma vatandaşıydı. Caravaggio, nceden Pavlus'un Hristiyanlara karşı yaptığı zulmü, Roma askerlerinin İsa'ya yaptıkları ile rtştrmştr.

Hristiyan alemi için önemli olan yeniden doğuşun betimlenmesi, Caravaggio'nun realist teatral yorumuyla; sergilenen diğer çalışmaların yanında samimi ve güncel bir etki yaratır. İlk versiyonda Aziz'in gözlerini ışıktan kapamasının olumsuz algılanabileceği, insanların İncil'de hikayenin devamını bilemeyebileceği ve gördükleri gibi yorumlayabileceği düşünülmüştür. Çünkü Karşı Reformla birlikte Luther'in, tabloların gereksizliği yorumuna karşın, Katolik Kilisesi tabloların didaktik açıdan önemli olduğu görüşünü savunuyordu.

Teolojik lemede; Pavlus, kilisenin pagan dünyasına açılışı ve dönüşümü, Petrus kilisenin şhadeti ve sadakati. Meryem, kilisenin göksel zaferini temsil eder. Böylece şapel, kilisenin üç temel boyutunu yan yana getirir: Misyon (Pavlus), fedakârlık (Petrus) ve zafer (Meryem). Caravaggio'da natüralist gerçekçilik ve insani kırılganlık, Carracci'de klasik idealizm; armoni, göksel gzelliikle yücelik ideali temsil edilir. Bu yüzden Cerasi şapeli, Roma Barok sanatının hem dramatik hem de klasik yüzünü bir araya getiren örneklerden biridir.

Aziz Petrus'un armıha Gerilmesi 1601

Bu alışma (şekil 3.22) Tiberio Cerasi şapeli için aynı mekânda Michelangelo'nun heykelleri ve Raphael'in freskleriyle yan yana duracak şekilde tasarlanmış ve bu durum Caravaggio'yu Rönesans geleneğiyle doğrudan bir karşılaşmaya getirmiştir. Aslında Trento Konsili sonrası Aziz Petrus'un Roma'daki ilk papa olarak gösterilmesi, Katolik Kilisesi'nin meşruiyetini pekiştirmek üzere düşünülmüştür (Hibbard, 1983, s.120-125).

Rönesans sanatçıları (Michelangelo, Raphael) genellikle Aziz Petrus'u idealize edilmiş, kahramanca bir fiğür olarak resmederken; Caravaggio, yaşlı, bedensel gücü tükenmiş, sıradan bir insan olarak gösterir. Rubens, Guido Reni gibi çağdaşları olayı dramatize ederken retorik ve görkemli bir anlatım tercih eder. Caravaggio'nun farkı, herhangi bir idealden uzak sadece olay anını gerçekçi bir düzlemde nötr olarak öne çıkarmaktır. Daha

sonraki sanatçıların (Rembrandt, Zurbarán, Ribera) ideal içindeki içe dönük acı çeken yaklaşımlarına, onların bakış açısıyla zemin hazırlamıştır.

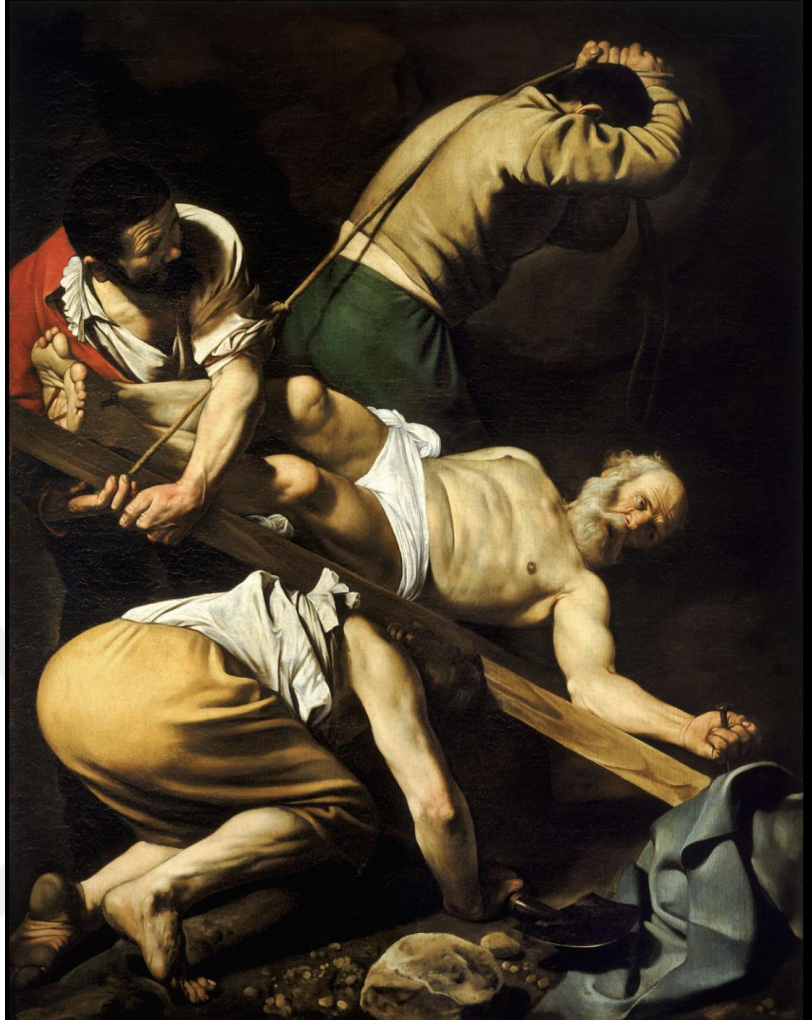
Fakat Caravaggio, daha çok Sartre veya Kierkegaard gibi varoluşçu düşünürlerin “seçim, sorumluluk ve acı” kavramlarıyla ilişki uyandırır. “Aziz Petrus’un Çarmıha Gerilmesi” tablosunda, aura kavramı üzerinden kahramansı aziz imgesi yıkılarak, sahne izleyiciye sıradan işçilerin çabasıyla sunulmuştur. Bu yaklaşım, “kutsal aurayı yere indirme” tavrının güçlü bir örneği olarak okunabilir. Şehitlik ikonografisinin dünyevileştirilmesinde dönüm noktası olmuştur. Bedenin disipline edilmesi ve iktidar ilişkilerinin görünür hale gelmesi kilisenin şehitlik üzerinden iktidarını pekiştirmesinin Caravaggio yorumudur.

Caravaggio, diyagonal ve hareketli bir kompozisyon içinde yer çekimini güçlü bir şekilde hissettirir. Rönesans’tan daha etkin bir yapıdadır. Figürleri halktan sıradan insanları model olarak oluşturmuştur. Petrus figürünü, diğer resimleri içinde yer alan aynı modelden özellikle idealleştirmeden direk olarak betimlemiştir. Aziz Petrus, İsa’nın çarmıha gerildiği gibi durmak istemediğinden ters olarak bağlanmıştır (Bellori 2005 s.202).

İsa’nın ilk havarilerinden olan Aziz Petrus, Anadolu’da Antakya’da Hristiyanlığı yaymış sonra Roma’ya gidip, oradaki ilk Hristiyan topluluğunu kurmuştur. İsa’ya bağlılığını sürdürmesi ve Roma’daki pagan otoriteyi reddetmesi yüzünden, Neron’un zulmü (MS 64 sonrası) Roma’daki büyük yangından sonra Hristiyanlara yöneltilen suçlamalar kapsamında Petrus’un da şehit edildiği aktarılır (Tacitus, 1996, Annales, XV, 44). Ayrıca büyü yapmakla da suçlanan Petrus korkup kaçarken İsa ona görünür ve Petrus İsa’ya “nereye gidiyorsun” diyince İsa “yeniden çarmıha gerilmek için Roma’ya gidiyorum” der. Buna içerleyen Petrus şehitliği kabul eder, Roma’ya döner ve çarmıha gerilmesi istenir. Bu sahne apokrif bir kaynakta, özellikle de “Petrus’un İşleri” (Acta Petri) adlı II. yüzyıla ait apokrif metinde yer alır (Acta Petri, böl. 35-40, Schneemelcher, 2007). Kutsal kitapta ise *Simun Petrus O’na “Ya Rab, nereye gidiyorsun?” dedi. İsa yanıtladı: “Gideceğim yere şimdi ardımdan gelemezsin, ama sonra geleceksin”* (Yuhanna 13:36). Burada İsa’nın ölümü ve Petrus’un ilerideki şehadeti ima edilmiştir. İsa ölmeden önce en yaşlı havarisi olan Petrus’u yeryüzündeki temsilcisi ilan etmiş ve cennetin anahtarını ona vermiştir. Aziz Petrus çarmıh sahneleri dışında, elinde cennetin anahtarı ve ruhların balıkçısı olarak

ikonografide sıkça geçtiği üzere çokça betimlenmiştir. Rönesans ve Maniyerizm’de ironik ve durağan anlatım, anıtsal mesafe (Perugino, Fra Angelco), Michelangelo’da dramatik fakat kahramanca bir yücelik içerisinde sunumlar görülmekteydi (Langdon, 2000, s.286-288). Bütün İncillerde, “İsa ölüme giderken Petrus’un onu inkâr edeceği söylenir”, bu olaya rağmen, Petrus’un İsa’nın öğretilerini yaymak için idamına kadar daima çalıştığı belirtilir.

Papa VIII. Clement’in genel hazinedarı olan Tiberio Cerasi tarafından 1600’de Eylül ayında sipariş edilen bu konu, Caravaggio tarafından, önemli bir eylem anına, güncel bir sahne gibi canlandırılmaya dönüşmüştür. İnsani bir alçakgönüllülük ve varoluşsal bir acı içinde olma hali vardır. Barok sanat döneminde, Hristiyan ikonografisinin kırılma noktalarından biri olarak görülmüştür. Barok’un önemli bir unsuru olan diyagonellik, Caravaggio’nun bu sahnesinde perspektifi güçlendirmiş ve duygusal gerilimi pekiştirmiştir. Aziz ölüme yakınlaşmış savunmasız bir figür olmuştur.



Şekil 3.22: Caravaggio, “Aziz Petrus’un Çarmıha Gerilişi” (1601), (230x175cm), Tuval/Yağlı boya, Santa Maria del Popolo Bazilikası.

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/Dosya:Caravaggio_-_Martirio_di_San_Pietro.jpg.3.5.2025

Aziz’in çarmıhta ters duruşu betimlenirken, izleyicinin o ana tanıklığı ve sahnedeki gerilim hesaplı bir şekilde verilmiştir.

Emmaus'ta Akşam Yemeği 1601

İncil'de İsa dirildikten sonra Emmaus köyünde görülmesi üzerine tasvir edilmiştir. Kardinal Girolamo Mattei'nin kardeşi Ciriaco Mattei siparişidir (Şekil 3.23) (Puglisi, 1998). Caravaggio, dirilişten sonra henüz tanınmayan İsa'nın, Emmaus'ta iki havarisine kendini gösterdiği sahnenin, duygusal olarak en yoğun anını yorumlamıştır. İsa Kudüs'ten altmış ok atımı uzaklıkta bulunan Emmaus köyüne yürüyen iki öğrencisinin (Luka ve Kleyopas) yanına gelir. Öğrenciler İsa olduğunu anlamazlar. İsa onlara Musa'dan ve tüm peygamberlerden başlayarak, yol boyunca kutsal yazıların hepsinde, kendisiyle ilgili olanları açıklar. Gitmekte oldukları köye ulaştıklarında İsa, yoluna devam edecektir ama onlar, *"bizimle kal!. Neredeyse akşam olacak, gün batmak üzere"* diyerek O'nu zorlarlar. İsa onlarla birlikte içeri girer. Onlarla sofrada otururken İsa ekmek alır ve şükran duasını yapar ve ekmeyi bölüp onlara verir. *"O zaman onların gözleri açıldı ve kendisini tanıdılar. İsa ise gözlerinin önünden kayboldu"* (Luka 24:13-35, Kutsal K.,2010).

Caravaggio figürleri ikonografiye bağlı kalarak betimlemiştir. İsa'nın yeniden dirildiği düşünülecek olursa ve onlara başka bir biçimde görülür sözü üzerine; İsa genç, dingin ve masa başında hem otorite hem öğretici kimliğini yansıtır. Hacı kıyafeti giymiş Kleopas kollarını açmış hayretini gösterir, İsa'nın eli zarif bir şekilde öne doğrudur; ikisinde de güzel bir rakursi ile anlam ve jest oluşturulmuştur. Diğer figürlerin kıyafetleri güncel Barok kıyafetleri ve sadedir. İsa'yı tanıyınca arkası dönük figürde irkilme görülür, diğerleri farkında değil gibidir. Bu dramatik jestler "gözlerin açılması" anını görsel hale getirir. Masadaki natüremortlar özenli ve her şey gerçekçi bir yaklaşımla sunulmuştur. İlahi an gündelik sofrada görünür. İkonografi açısından İsa'nın kendini göstermemesi ama her an yanlarında olduğu fikri üzerine; imanın sevinci ve şaşkınlığı aynı anda yansıtılır. Caravaggio, resimlerinde yüce olanın günlük hayatı kesintiye uğrattırırken anını ve bunu algılayan ve algılamayan karakterlerin ifadelerini özenle vermiştir.

Leonardo'nun "Son Akşam Yemeği" teolojisi, kurtuluş öncesi dramatik çatışmayı işlerken, Caravaggio'da kurtuluş sonrası imanın sevinci vardır. Barok'ta Rembrandt "Emmaus'ta Akşam Yemeği" yorumunda, ışık doğrudan İsa'nın başında hale benzeri bir aydınlık oluşturur, bu mistik bir deneyim atmosferi yaratır. Kompozisyon daha uzak bir plan ve

sakindir. İsa'nın doğaüstü niteliği vurgulanır. Görmeden inanmak yaklaşımı ön plandadır ve Barok'un kuzey Avrupa mistisizmini yansıtır. Caravaggio ise modern varoluşsal beden, dünyevi gerçeklik, dramatik iman anını vurgular.



Şekil 3.23: Caravaggio, “Emmaus’ta Akşam Yemeği”, (1601), (141x196,2cm), Tuval/Yağlı boya, Ulusal Galeri, Londra.

Kaynak: [https://en-m-wikipwdia-org/Supper_at_Emmaus_\(Caravaggio\)](https://en-m-wikipwdia-org/Supper_at_Emmaus_(Caravaggio)) 5.5.2025

Figürlerin insan boyutunda olması, bakış açısı, yakın plan çalışılması, seyirciyi şahitlik mertebesine taşır ve farklı bir deneyim sunar; ilahi olan gerçek hayatla buluşur.

Caravaggio, 1606’da “Emmaus’ta Yemek” (Şekil 3.24) eserinin ikinci versiyonunu yapmıştır.



Şekil 3.24: Caravaggio, “Emmaus’ta Yemek”, (1606), (141x175cm), Tuval/Yağlı boya, Palazzo Brera, (Pianacotea di Brera), Milan, İtalya.

Kaynak: [https://en-m-wikipedia.org/w/İndex.php?title=Supper_at_Emmaus_\(Caravaggio\)](https://en-m-wikipedia.org/w/İndex.php?title=Supper_at_Emmaus_(Caravaggio))5.5.2025

Bu çalışmasında (Şekil 3.24) teatral Barok anlatıdan daha çok mistik bir içsel gerçekçiliğe kaymıştır. Renkler daha koyu ve kısıtlı, ışık trajik bir yoğunluğa sahiptir. Caravaggio’nun geç dönem üslubunun dönüm noktasını temsil eder. Duygusal yoğunluğu içe kapanık bir realizm ile birleştirmesi, Avrupa’da figüratif sanata yeni bir yön açar. Caravaggio’nun yaşadığı sürgünün üslubundaki kırılmayı etkilediğini gösteren önemli bir örnektir. Ontolojik bir derinlik barındırmaktadır. Barok ikonografinin farklı bir yüzüyle ilişkilenen anahtar bir eserdir.

Aziz Matta ve Melek 1602

"Aziz Matta ve Melek", dört İncil'den ilkin yazan Matta'nın melek aracılığıyla Tanrı'nın sözünü yazması üzerine betimlenmiştir. Bütün İncillerde bu vahiy sahnesi geçmektedir. Daha önceki Aziz Matta çalışmalarından sonra Contarelli Şapeli için sipariş edilen üçüncü resimdir. Şapel Aziz Matta'ya adanmıştır. Fakat Caravaggio'nun yorumunu kilise kabul etmemiştir. Aziz Matta kompozisyonda olağan bir figür olarak, meleği dikkatle ve şaşkınlıkla dinler. Samimi ve içten bir yaklaşımla yorumlanmıştır. Caravaggio'nun, idealize etmek yerine çevresindeki insanları model alması, onları doğal ifadeler, bakımsız görünüm ve kirli ayaklarla betimlemesi, gerçekle ilişkilendirmesi beğeni almamış; oysa izleyicinin Aziz'e taktir ve hayranlık duyması istenmiştir. Önceki Matta tasvirlerine benzemesi ve yeniden yapılması istenir. Rönesans sanatında vahiy genellikle idealize edilmiş figürlerle gösterilmiştir. Kilise imgesi olarak Aziz Matta, Katolik Kilisesi için Kutsal Kitap'ın Tanrı ilhamıyla yazıldığına görsel teyidi işlevini görmektedir.

"Aziz Matta ve Melek" (Şekil 3.25) ile Caravaggio'nun vahiy sekülerleşmiş ve dramatik bir gerçeklik içinde sunulmuştur. Hem teolojik olarak İncil'in ilahi kaynağını vurgulamış, hem de sanat tarihinde kutsal insanın bedensel jestleriyle görünür kılındığı bir kırılmayı temsil etmiştir. İlk versiyonda Azizliği "halkın içinden" gösterir; ikinci versiyonda saygınlık ve kutsallığı daha belirgin kılar. Bu değişim, Caravaggio'nun sanatsal radikalliği ile dönemin kilise otoriteleri arasındaki gerilimi göstermektedir.

Barok dönem, Reni'de daha klasik, zarif ve idealize edilmiş bir kutsallık, Rubens'te gösterişli teatral bir kutsallık hakimdir. Rembrandt'ta ise içsel bir meditasyon ruhani bir diyalog şeklinde görünür. Kutsal idealize edilerek, ihtişamla dramatize edilir ya da içsel bir derinlikle sunulur. Caravaggio'da vahiy anı, dünyevi gerçeklik içinde görülmektedir. Natüralizmin zirvesi olarak azizin insani yönünü vurgular ve teolojik açıdan kutsallığını gölgeler. İkonografik bir içkin eleştiri vermektedir.



Şekil 3.25: Caravaggio, “Aziz Matta ve Melek”, (1602), (232x183cm), Tuval/Yağlı boya, Formerly Kaiser, Friedrich Museum, Berlin, Almanya.

Kaynak: https://en-m-wikipedia-org./Saint_Matthew_and_the_Angel.25.2025

Tablo (Şekil 3.25) Berlin’de II. Dünya savaşı sırasında kaybolmuştur.

Aziz Matta'nın İlhamı 1602

"Aziz Matta'nın İlhamı" ikinci versiyonda, Aziz'in yüzü meleğe dönük ürkekçe onu dinlemektedir. Caravaggio Aziz Matta'yı aynı modelden betimlemiş ve yine insani özelliğini öne çıkarmıştır. Tablo (Şekil 3.26), Fransız cemaati Luigi dei Francesi klisesindeki Contarelli Şapeli sunağında yer alır. Caravaggio'nun şapeldeki üç tablosundan birisidir. Melek figürü uçuşan beyaz kumaşlarla, Matta, diğer versiyona göre daha resmi kırmızı renklerde keşiş kıyafetiyle, ikonografik beklentiye uygun olarak başında ince bir haleyle görülür. Her ne kadar siparişlerde istenilene uymak zorunda kalsa da, Caravaggio, diğer çalışmalarında olduğu gibi bütün sembolik figürlerin sıradan bir insan olduğunu vurgulamaktadır.

Aziz Matta masa başında yazarken, melek ona yön veren bir figürdür. İlham Tanrı'dan gelen ruhsal rehberlikle tasvir edilmektedir. Azizin saygınlığına uygun bir Barok denge vardır. Matta, vahyi özümseyen bir özne haline gelmiştir. Beden merkezde ama düşünceyle bütünleşmiş bir konumda görülür. İkinci versiyon Katolik ikonografiye daha uygun, ilhamın lütufla ve özneleşmiş akılla buluşmasını ifade eder.

Yüksek Rönesans'ta Raphael ve Michelangelo'da Evangelistler, "tanrısal akıl" ile donatılmış, kahramanvari figürlerdi, insanüstü bir bilgi vurgulanırdı. Barok dönem Guido Reni ve Carracci'de, Matta ve diğer Evangelistler idealleştirilmiş bilge figürler olarak betimlenmiştir. Melekler uzaktan fısıldayan ya da parşömeni işaret eden figürlerdir. Vahiy yüksek bir ilham olarak resmedilir. Rubens'te İncilleri yazan azizler hem kaslı yapıda hem de ilahi ışıqla çevrilidir. İlham kahramanca bir güç gibi görünür. Zurbarán ve Velázquez daha mistik ve sakin bir atmosfer yaratır ve melekler sembolik içsel vizyonu simgeler. Caravaggio'da kutsalın dünyevileşmesi, figürün halkla ve gündelik gerçeklikle bütünleşmesi şeklinde görülmektedir.



Şekil 3.26: Caravaggio, “Aziz Matta’nın İlhamı”, 1602, (292x186cm), Tuval/Yağlı boya, San Luigi dei Francesi, Roma.

Kaynak: https://en-m-wikipedia-org/The_Inspiration_of_Saint_Matthew .5.5.2025

Kuşkucu Thomas 1602

İsa dirildikten sonra ilk olarak yanındaki havarilerine görünür. Buna o sırada orada olmayan Thomas inanmamıştır. Bütün İncillerde benzer biçimde geçmektedir. İsa'nın diriliş sonrası öğrencilerine verdiği misyonluk görevinin ifadesidir. İsa onlara *“esenlik olsun! Baba beni gönderdiği gibi bende sizi gönderiyorum”* diyerek üzerlerine üfler *“Kutsal ruhu alın! Kimin günahlarını bağışlarsanız bağışlanmış olur; Kimin günahlarını bağışlamazsanız, bağışlanmamış kalır”* (Yuhanna 20:22-23). İsa'nın dirilişinden sonra öğrencilerine görünerek onlara Kutsal Ruh'u ve günah bağışlama yetkisini vermesi anlatılır. İsa geldiğinde orada olmayan Thomas *“Onu görmeden yaralarına, çivilerin izlerine dokunmadan ve böğrüne elimi sokmadıkça inanmam”* der. Sekiz gün sonra hepsi bir aradayken kapı kapalı, İsa ortalarında belirir, *“Size esenlik olsun!.* *“Thomas’a “parmağını uzat”* der. *“Ellerime bak, elini uzat böğrüme koy, imansız olma, imanlı ol!”* der. Thomas *“Rabbim ve Tanrım”* diye cevap verir. İsa *“Beni gördüğün için mi iman ettin?”* *“Görmeden iman edenlere ne mutlu”* (Yuhanna 20:24-29, Kutsal K.2010).

Trent Konsili sonrası Katolik sanatı içinde Caravaggio, İsa'nın yaralarının gösterilmesi, bedensel detaylar, yaranın açılması, parmağın içeri girişi, etin dokusunu gerçekçilikle tasvir eder, bu da Barok'un dramatik doğalcılığını zirveye taşımış ve bu dramatik odaklanma, sahneyi teatral bir “kanıt gösterme” anına indirgemıştır. Metinde “görmeden iman edenlere ne mutlu” mesajına karşı Caravaggio tam tersine, imanının doğrudan dokunma ve görme eylemi üzerinden gerçekleşmesini sahneler.

Caravaggio'nun yorumu ilk “modern empirist” (hakikate deneyimle ulaşmak) gibi bir yaklaşım olarakta görülebilir. İnanmak için dokunmak, görmek, deneyimlemek istemek, Descartes sonrası modern bilgi anlayışının sanat öncülü olarak yorumlanabilir. İnsanın hakikate ulaşma kaygısı, şüpheyile sarsılıp imanla yeniden inşa edilmesi de varoluşçu bir yaklaşımdır. Caravaggio'nun çalışmasında Thomas gerçekten dokunur; bu, diğer Barok örneklerden daha radikal bir sahnedir. Diğerleri ideal olan dramatik - mistik duyguyu öne çıkarırken, Caravaggio kanıt arayan empirist insanın gerçeğini sergiler.



Şekil 3.27: Caravaggio, “ Kuşkucu Thomas”, (1602), (107x146cm), Tuval/Yağlı boya, Sanssouci, Potsdam.

Kaynak: https://en-m-wikipedia-org./The_incredulity_of_Saint_Thomas..3.5.2025

Çalışma (Şekil 3.27), ikonografik olarak birebir, yakın plan ve ırkılme uyandırıcak şekilde betimlenmiş, yaklaşım sanat tarihine felsefi bir derinlik katmıştır. Thomas’ın şüphe ve inanç arasındaki gerilimi hem ontolojik hem de epistemolojik düzeyde görselleşerek izleyiciye çağının ötesinde bir deneyim sunmaktadır. Bu yorum modern epistemolojinin (bilgi teorisi) görsel bir öncülü olarak okunabilir. Ginzburg, görsel ipucu paradigmasının sanat tarihindeki örneklerinden biri olarak değerlendirir (Ginzburg, 2013,s.312).

Yudas’ın Öpücüğü 1602

İsa havarileri ile birlikte gezerken içlerinden Yahuda’nın onu öperek işaret etmesi ile tanınır. “Şeytan, onikilerden biri olup İskariyot diye adlandırılan Yahuda’nın yüreğine girdi. Yahuda, baş kahinler ve tapınak koruyucularının komutanlarıyla İsa’yı nasıl ele verebileceğini görüştü. Onlar buna sevindiler ve ona para vermeyi kararlaştırdılar. Bunu kabul eden Yahuda, kalabalığın olmadığı bir zamanda İsa’yı ele vermek için fırsat kollamaya başladı” (Luka 22:3-6). İsa önceden bunu hissetmiş ve sofrada havarilerine “...size doğrusunu söyleyeyim, sizden biri bana ihanet edecek” demiştir (Matta 26:21). “İsa daha konuşurken, onikilerden biri olan Yahuda adındaki kişi, kalabalığa öncülük

ediyordu. İsa'yı öpmek üzere yaklaşıncı, İsa ona, “Yahuda”, “İnsanoğlu'nu bir öpücükle mi ele veriyorsun?” (Luka 22:47-48). İsa “Arkadaş, ne yapmak için buradasın, yap” der. Bunun üzerine adamlar İsa'yı tutuklar (Matta 26:47-50). Bütün İncillerde benzer biçimde aktarılmaktadır. Tarihte İsa'nın son akşam yemeği yani Fısıh yemeği (İbranilerin Mısır'daki kölelikten kurtuluşu, İsraililerin bağışlanması ve göçü üzerine kutlamadır) sırasında söylediği gibi gelişmiştir.

Bu sahne (Şekil 3.28), İsa'nın tutuklanması ve çarmıha giden yolun başlangıcı olmuştur. Yudas'ın ihaneti, dostluk ve sadakat sembolü olan öpücük aracılığıyla gerçekleştiği için Hristiyan ikonografisinde en büyük paradoksal sahnelerden biridir ve Caravaggio bu çelişkiyi olağanüstü bir gerçekçilikle sunmuştur. Yudas'ın kararlılığı, İsa'nın dingin bir teslimiyet içinde ihanete karşı hayal kırıklığı ile ilahi iradeye boyun eğişi sembolize edilir. Konu yalnızca bir ihanetin değil aynı zamanda insanın özgür iradesi, suç, kader ve kurtuluş arasındaki gerilimin de görsel ifadesidir. Yahuda figüründe “özgürlük aynı zamanda sorumluluktur” düşüncesi somutlaşmıştır (Sartre). İsa'nın kutsallığı yüce bir ideal duruştan insani kırılganlık içinde görünmesiyle “auranın yitimi” kavramı karşılık bulmuştur (Benjamin). Caravaggio, figürlerindeki hareket ve dinamizmin yanı sıra, fotoğrafik anı yakalama etkisiyle; dramatik ışık ve yakın plan anlatının öncüsü olmuştur. Bu yaklaşım sonraki sanatçılardan, modern sinemaya kadar uzanmıştır. Döneminin ötesinde modern-varoluşsal yaklaşımı ve tekniğiyle her dönem için çağdaş bir güncellik taşımaktadır.



Şekil 3.28: Caravaggio, “Yudas’ın Öpücüğü”, (1602), (133.5x169,5cm), Tuval/Yağlı boya, National Gallery of Ireland, Dublin.

Kaynak: <https://wanart.com/içerik/24922-the-kiss-of-judas-..3.5.2025>

Kompozisyonda teatral bir aydınlatma görülmektedir. Askerlerin arkasında fener tutan figür bir otoportredir ve sahnenin tanığı olarak resme dahil olmuştur. Fener “hakikatin açığa çıkarılması” metaforudur ve ışığın kaynağı olarak Caravaggio’nun sanatıyla kurduğu özdeşliği simgeler. Işığı getiren figür, izleyiciye sahneyi açan kişidir. Böylece ressam, hem dışsal tanık hem de olayın “aydınlatıcısı” rolünü üstlenir. Bu da sanatçının ilahi ışığın aracısı olduğu rolünü vurgulamaktadır (Apessos, 2010).

Zırhın yansıttığı ışık; Loyolalı Ignatius’un içsel aydınlanma için ruhsal egzersizler çağrısının görsel bir metaforu olarak yorumlanır (Mormando,1999). Böylece tablo, yalnızca dramatik bir İncil betimlemesi değil; etik, manevi ve içsel bir sorgulama alanı yaratır. Caravaggio’nun ikonografi anlatısı, dönemin teolojik atmosferinde dolaşmakta olan Origenes’in kötülüğü iyiliğin taklidi olarak tanımlayan (Contra Celsum, II.9; Origen, 1980) yorumuyla somutlaşır ve Tanrı kendini en kırılgan görünen düzlemde açığa çıkarır.

Dikenli Taç 1602/1604

“Vali Platus’un askerleri İsa’yı vali konağına götürüp tüm taburu başına topladılar. O’nu soyup üzerine kırmızı bir kaftan geçirdiler. Dikenlerden bir taç örüp başına koydular, sağ elinede bir kamış verdiler. Önünde diz çöküp, “Selam, ey Yahudilerin Kralı” diyerek alay ettiler. Sonra kaftanı üzerinden çıkarıp O’na yine kendi giysilerini giydirdiler ve çarmıha götürdüler” (Matta 27:27-31).

Burada kırmızı kaftan, krallık - alay ve kanın - şehitliğin sembolüdür. Dikenli taç zulmün ve dünyevi gücün hakareti ile Mesih’in gerçek krallığının paradoksal sembolüdür. Değnek krallık sembolünün sahte bir versiyonu olarak, ironiyi güçlendirir. Alay ve şiddet İsa’nın mesihlik iddiasına karşı dünyevi otoritenin hakaretidir. Caravaggio, İsa’yı çarmıha hazırlanırken (Şekil 3.29) betimlemiştir. İsa acı ve üzüntü içinde, Tanrı’ya seslenircesine yukarıya doğru bakar. Diğer figürler hareketli, soğukkanlılıkla işlerini yapmaktadır. Varoluşsal anlamda bir “trajik ironi” yaşanır. Süregelen “auranın yitimi” kavramıyla kutsal olan ikonografik yücelikten indirilmiş, sıradan bedenin acısı içinde görünür olmuştur. İsa’ya giydirilen “yalancı krallık” görünürde hakikati tersine çevirir; ama tam da bu görünürlük içinde hakikatin kendisi, yani İsa’nın krallığı açığa çıkmaktadır (Yuhanna 19:2-3).

Rönesans’tan beri her durumda korunan aura, varoluşsal düzleme taşınır. Teolojik olarak; İsa’nın “acı çeken Mesih” kimliğine ve kehanetlerin yerine gelişini göstermektedir. Aynı zamanda dünyevi gücün şiddetinin, Tanrısal planın bir parçası olduğu vurgulanır.



Şekil 3.29: Caravaggio, “Dikenli Taç”, (1602), (125x178cm), Tuval/Yağlı boya, Cassa di Risparmio di Prato, İtalya.

Kaynak: <https://totallyhistory.com/cravaggio-paintings> 5.5.2025

Caravaggio birkaç yıl sonra Vincenzo Giustiniani isteğiyle bu konuda “Dikenlerle Taçlandırma” (Şekil 3.30) çalışmasını yapar. Roma’dan ayrılmadan önce 1604’te ya da Napoli’de 1607 yılında olduğu zamanda tamamlamıştır. Kompozisyon zıt, kesişen yatay ve çaprazlardan oluşmuştur. Işık dengeli bir şekilde teatral anlatımı desteklemektedir.



Şekil 3.30: Caravaggio, “Dikenlerle Taçlandırma”, (1604-1607) , (127x165,5cm), Tuval/Yağlı boya, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana

Kaynak: https://en-m-wikipedia-org/The_Crowning_with_Thorr_3.4.2025

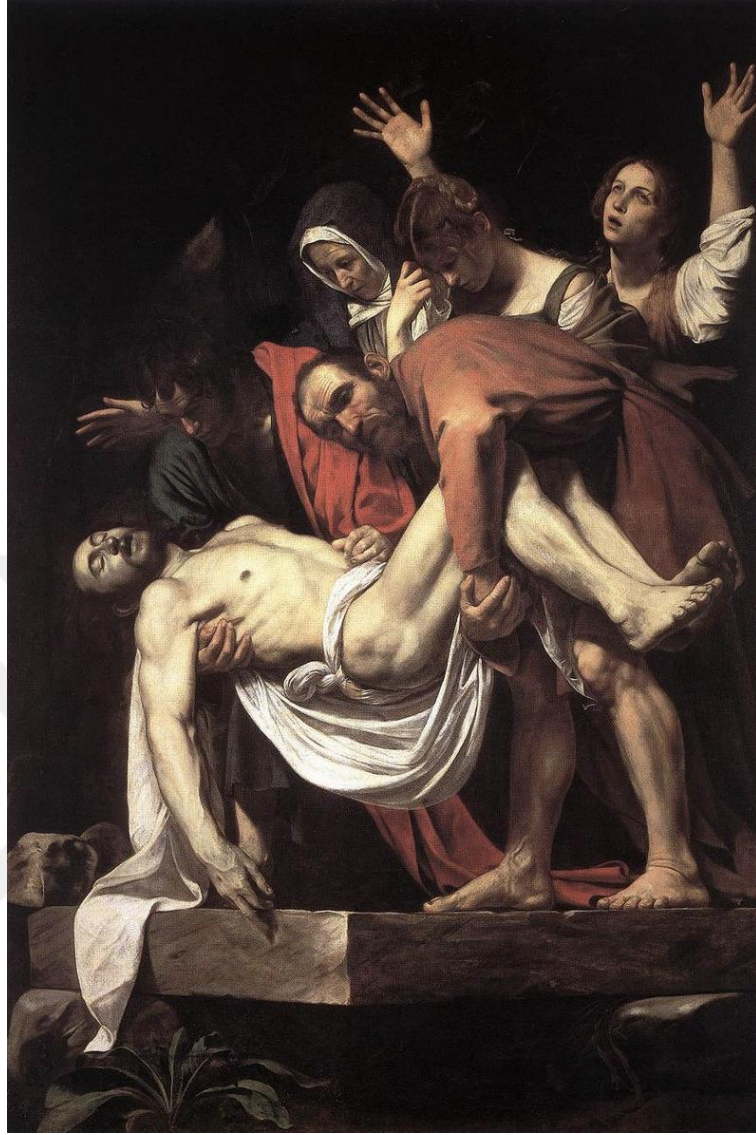
Aşağılanma sahnesi yalnızca dramatik bir an değil, insanın varoluşsal kırılganlığı ve ilahi yüceliğin paradoksu olarak yansıtılır. Böylece figür, hem dünyevi şiddetin kurbanı hem de Tanrı’nın hakikatinin görünür kılındığı bir beden haline gelir.

Caravaggio, kompozisyonu daraltarak izleyiciyi sahneye çekmektedir. Bu, Rubens’in coşkulu kalabalıklarıyla ya da Carracci’nin klasik düzenlemeleriyle keskin bir tezat oluşturur. Diğer Barok sanatçılarda ışık, daha çok ideal güzelliği aydınlatan bir unsur ya da mistik ve tanrısal ışığın ifadesi olarak kullanılırken, Caravaggio’da bu yönde bir ışık görülmez hakikat, teatral bir ışıkla dramatik ve varoluşsal bir anlatıma kavuşur. İsa’nın herhangi herkes olarak betimlenmesi ile bu yaklaşım, Origenes’in (Contra Celsum II.9) vurguladığı “Tanrı sıradan insanı seçti” teolojisiyle örtüşür. Yalnızca sanat tarihinde değil, teolojik olarak kutsalın dünyevi olan içinde görünmesine yönelik yeni bir algının ifadesidir. Bu radikal gerçekçilik, hem ikonografik geleneği kırar hem de izleyiciyi doğrudan hakikatin içine çekmektedir.

İsa'nın Mezara Konulması 1604

“İsa'nın Mezara Konulması” Roma'daki Chiesa Nuova'daki (Yeni kilise) bir şapel için yapılmış, şimdi Vatikan'ın Pinacoteca'sında bulunmaktadır. Bu çalışma (Şekil 3.31), Caravaggio'nun ikonografik ve teolojik açıdan olgun eserlerinden biri olarak kabul edilir ve Barok resmin başyapıtları arasındadır. Caravaggio'nun yorumu, Rönesans'ta Michelangelo ve Raphael'in idealize edilmiş sahnelerinden kopar. Rubens, Jean Honore Fragonard ve Paul Cézanne gibi farklı birçok sanatçı bu çalışmanın kopya ve uyarlamalarını yapmıştır.

“...İsa öldükten sonra akşam olunca, öğrencisi Aramatyalı Yusuf gelerek İsa'nın ölü bedenini ister ve Pilatus cesedin Yusuf'a verilmesini buyurur” (Matta 27:46-57-58). “Yusuf cesedi aldı, temiz keten bir beze sardı, Onu kayaya oyulmuş kendi yeni mezarına yatırdı. Mezarın girişine bir taş yuvarladı. Mecdelli Meryem ile Yose'nin annesi Meryem, İsa'nın nereye konulduğunu gördüler” (Matta 27:57-61; Marcos 15: 42-47). “İsa çarmıhtan indirilirken yanında annesi, annesinin kızkardeşi Klopphas'ın karısı Meryem ve Mecdelli Meryem duruyordu”. “İsa'yı mezara öğrencisi Aziz Nikodemus ve Yusuf taşır” (Yuhanna 19:25). İsa'nın kütesel ağırlığı, figürlerin ifadeleri, ışık, kompozisyon, planlı bakış açısı, teatral bir sahne izlenimi vererek, sahneye empatik katılımı güçlendirmektedir. İsa'nın bedeninin konulduğu taş blok, aynı zamanda Katolik gelenekte altar taşı ile özdeşleştirilir. Böylece tablo, yalnızca bir defn sahnesi değil, aynı zamanda Eucharist'in (Komünyon) görsel bir metaforu olur; Mesih'in bedeni iman edenlere sunulur (Hibbard, 1983, s. 216).



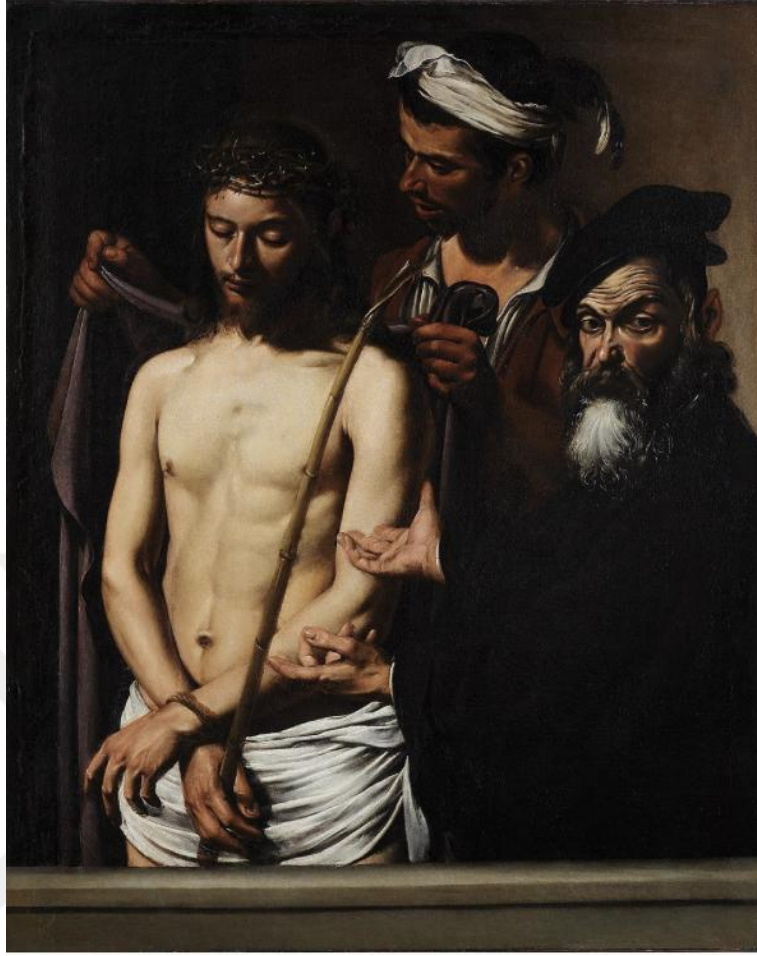
Şekil 3.31: Caravaggio, “İsa’nın Mezara Konulması”, (1603-1604), (300x203cm),
Tuval/ Yağlı boya, Vatikan, Roma.

Kaynak: <https://totallyhistory.com/cravaggio-paintings> 5.2025

Barok dönemde aynı konuyu işleyen Carracci, Guido Reni, Rubens gibi sanatçılarla kıyaslandığında Caravaggio’nun farkı çok nettir; izleyici, estetik bir mesafeyle değil, bedensel ve ruhsal bir empatiyle sahnenin tanığı olur. Yalnızca bir İncil illüstrasyonu değil, insanın varoluşsal kırılganlığına dair felsefi bir tanıklık haline gelir. Ölüm ve karanlık içindeki figür, akıl için saçma olsa da iman için kurtuluşun işaretidir.

Ecce Homo 1605

Caravaggio Cenova'ya geldiği sıralarda “Ecce Homo” çalışmasını tamamlıyordu. Massimo Massimi siparişi olduğu düşünülür. Tablo genellikle 1605 civarına tarihlense de, kimi araştırmacılar, 1606'da Roma'dan ayrılıp Napoli ve Sicilya'daki dönemlerinde yapılmış olabileceğini öne sürmektedir. “Ecce Homo” teması ikonografi çerçevesinde tüm İncillerde benzer şekilde geçmektedir. Figür betimlemeleri kendi içlerinde manidardır. İsa'nın son akşam yemeğinde ihanete uğrayacağını söylemesi ve yemekten sonra dua için havarileriyle Zeytin Dağı'na gittikten sonra Yahuda'nın O'nu işaret etmesi sonucu yakalanır, sorgulanmasının ardından suçsuz bulunur. Sonra Pilatus'ta (M.S. 26-36, Roma valisi) yargılar o da suçsuz bulur. Fakat Başkâhinler ve halkın büyük kesiminin isteği üzerine Pilatus çarmıha gerilme hükmünü verir. *“Askerlerde O'na kötü davranır. Dikenli taç takarlar “Yahudilerin Kralı” diyerek dalga geçerler. Eline kamış, üzerine kaftan koyarlar. Onun sıradan bir insan olduğunu göstermek isterler. Pilatus onlara “İşte İnsan!” diyerek işaretle bulunur”* (Yuhanna 19:5). Pilatus ve asker, sahneyi izleyiciye yöneltir. Bu, izleyiciyi yalnızca tanık değil, aynı zamanda “karar verici” konumuna getirir. Pilatus'un bu alaycı sözü, Hristiyan teolojisinde Tanrı'nın Oğlu'nun insanlığın acısını paylaşan “gerçek insan” olarak tanıtılması şeklinde okunur. Caravaggio ayetteki “işte insan” ifadesini hem ironik hem de varoluşsal anlamda görsel düzleme taşımıştır. Barok ikonografisinde bu yaklaşımıyla kırılma yaratır. Daha sonra farklı ifadelerle Barok dönemdeki ikonografik geleneği değiştiren en önemli eserlerden biri olarak kabul edilmiştir. Caravaggio, İncil'deki pasajı teolojik bir anlatıdan öteye taşıyarak, topluma insanın ontolojik ve varoluşsal hakikatiyle yüzleşme imkânı sunmaktadır.



Şekil 3.32: Caravaggio, “Ecce Homo”, (1605), (128x103cm), Tuval /Yağlı boya, Palazzo Bianco, Cenova.

Kaynak: <https://totallyhistory.com/cravaggio-paintings> 5.5.2025

“Ecce Homo” Napoli’de 1631 yılında İspanyol valisinin sekreteri Juan de Lezcano’nun varlıkları arasında yazılı olarak bulunmuştur (Langdon 2000). Caravaggio’nun dönemin laik patronlarının siparişlerini değerlendirdiği bir çalışmasıdır. Kutsal ikonografiyi, kilise mekânından özel koleksiyona taşıyan önemli bir eşiktir.

Bakire'nin Ölümü 1606

Meryem Ana'nın ölümüne dair İncil'de tam bir anlatı geçmez; erken Hristiyan geleneğinden gelişmiştir. İkonografik olarak Meryem Ana'nın ölümünden sonra ruhunun Tanrı'ya yükselmesi ve cennete alınmasına dair apokrif bir inançtır. Bizans sanatı ve teolojisinde Meryem Ana'nın ölümü (Theotokos), Koimesis (uykuya dalış) anlamındadır. Batı Hristiyanlıkta "Assumptio Mariae" (Meryem Ana'nın göğe yükselişi) benzerdir. Koimesis teması, teoloji ve Bizans sanatında ruhani dünya ile figüratif temsilin nasıl birleştirdiğini gösteren önemli bir örnektir (Mathew, 1998, s.135-138). Ölüm sonrası yaşamın umut dolu bir metaforu olarak kullanılır. Buradaki ölüm Tanrı ile birlik içinde uykuya dalıştır. Caravaggio'nun "Meryem Ana'nın Ölümü" (La Morte Della Vergine) resmi Barok sanatın tartışmalı devrimci eserlerinden biridir. Roma'da Santa Maria Della Scala Klisesi için yapılmış, fakat onaylanmadığından, Mantua Dükü Gonzaga tarafından satın alınmıştır, başka koleksiyonlara geçmiş ve sonunda Louvre'da bulunmaktadır. Geleneksel Koimesis ve Assumptio Mariae ikonografisine uymadığı düşünüldüğünden, sadece dramatik bir insani ölüm sahnesi olarak görülmüştür. Meryem Ana imgesi kutsallık, ihtişam ve idealizeden uzaktır. Böylece Caravaggio, bu sahneyi ilk kez radikal bir gerçekçilikle resmetmiştir. Model olarak, Tiber Nehri'nde boğulmuş bir kadının bedenini model aldığı söylenmiş ve yorumu kutsala hakaret olarak algılanmıştır (Langdon, 2000, s.335-337). Resimde (Şekil 3.33) Meryem Ana'nın etrafında havariler, üzgün insanlar, Aziz Yuhanna elleri gözünde ağlamaktadır. Teatral bir kompozisyon ve ışık hakimdir; karanlık ve kasvetli mekân, sol üstten gelen ilahi ışıkla aydınlatılmıştır. Ayrıca renk sembolizmi teolojik mesajları destekler, kızıl tonlar şehitliği ve Kutsal Ruh'un varlığını simgelemektedir. Bu da, Katolik kilisesinin Protestanlık karşısında imanın duyusal deneyimle meşrulaştırılmasının stratejilerinden biri olarak düşünülmektedir. Caravaggio'nun model aldığı insanların mülteci olarak tanınması, resmin kilise tarafından kabul görmemesinin sebeplerinden biri olmuştur (Varriono, 2006,s.44).



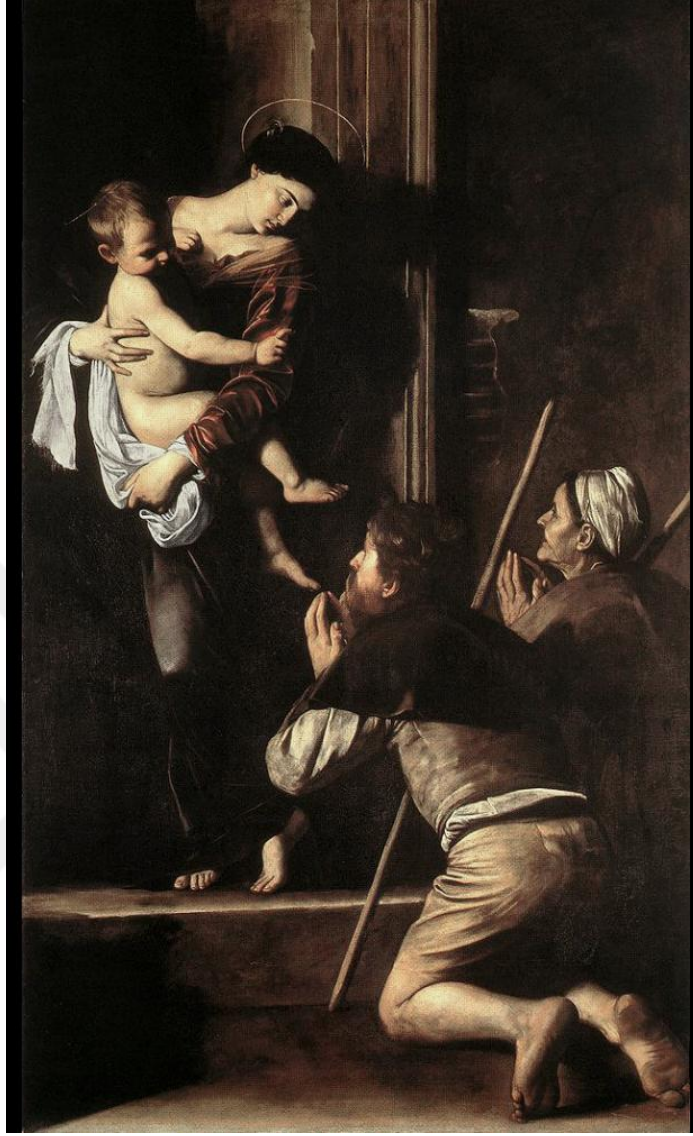
Şekil 3.33: Caravaggio, “Bakire’nin Ölümü”, (1604-1606), (369x245cm), Tuval/Yağlı boya, Louvre Müzesi, Paris.

Kaynak: <https://totallyhistory.com/cravaggio-paintings>.5.5.2025

Caravaggio, Meryem Ana tasvirinde ve diğer resimlerinde, kutsal figürlerin ölümle karşılaşmasında hiçbir ayrıcalığa sahip olmadıklarını gösterir; bu yaklaşım, insanın varoluş karşısındaki çaresizliğini somutlaştırmıştır. “Bakire’nin Ölümü” çalışması, sanat tarihi ve dini ikonografi açısından radikal bir kopuş örneği olmuştur. Kutsalın temsiline getirdiği trajik ve dünyevi yaklaşım, zamanın ötesine geçer; bu radikal yorum, sonraki kuşaklar üzerinde derin etkiler bırakmıştır.

Loreto'nun Madonnası 1606

İsa'nın geleceği önceden müjdelendiği için doğduktan sonra O'nu görmeye her kesimden insanların geldiği söylenir. Tabloda (Şekil 3.34) İsa küçük bir bebek olarak annesiyle birlikte, ona bağlılıklarını ziyaret edip gösteren hacılara görünürken betimlenmiştir. Caravaggio, çevresindeki insanları model almıştır. Kıyafetler ve mekan güncel ve doğaldır. Kutsal kimlik Meryem Ana'nın başındaki ince bir hale ile ayrışır. Loreto "Siyah Madonna" terimi, İtalya'daki Loreto kentinde bulunan Santa Casa Bazilikası'nda Meryem Ana ikonuna verilen addır. Katolikler için Santa Casa, Meryem'in yaşadığı ve Cebail'in "müjde" (Annunciation) haberini aldığı ev olduğu için kutsal kabul edilir. Katolik dünyasının en önemli hac merkezlerinden biridir. Geleneksel inanışa göre Meryem'in evi (Nazaret'teki Kutsal Ev, Santa Casa) melekler tarafından Loreto'ya taşınmıştır. Bu evin içinde kararmış ahşap bir Meryem ve Çocuk İsa heykeli bulunur. Ahşabın renginin zamanla kararması "Siyah Madonna" olarak adlandırılmasına yol açmıştır. Siyah Madonna kültü, Katolik Karşı - Reform döneminde özellikle halk dindarlığı ile ilişkilendirilmiştir. Loreto'ya yapılan hac, XVI. ve XVII. yüzyıllarda tüm Avrupa Katolikleri için büyük önem taşımıştır (Black, 1989, s. 212). Caravaggio'nun "Loreto'nun Madonnası" da doğrudan bu külle ilişkilendirilmiştir. Ancak ikonografide radikal bir dönüşüm yapmıştır; kutsalı idealize etmeden, kapının önünde duran sade bir anne ve çocuk olarak resmeder. Hem ikonografik hem de toplumsal - teolojik açıdan önemlidir.



Şekil 3.34: Caravaggio, “Leroto’nun Madonnası”, (1604-1606), (260x150cm), Tuval/ Yağlı boya, Basilica of Sant’ Agostino, Roma.

Kaynak: <https://totallyhistory.com/caravaggio-paintings> 5.5.2025

Geleneksel hacı ikonografisi ile Meryem kültü birleşir ve sıradan insanın kutsalla doğrudan ilişkisi görselleşir. Kutsal auratik bir yücelikten ziyade halkın yüzlerinde, bedenlerin kırılğanlığında ve gündelik hayatın mekânında açığa çıkar. Aura, eserin geleneğe ve ritüele bağlı tekil varlığından (cult value) doğar; mekânsal - ruhsal bir mesafe ve erişilmezlik duygusu üretir. Santa Casa’daki Siyah Madonna, bu kült değeri ve mesafesi nedeniyle paradigmatic bir auratik ikondur. Caravaggio ile aura “ulaşılabilir” ikondan, izleyiciyle aynı düzleme taşınan deneyime kayar; kutsalın değeri kült bağlamından sergileme - tecrübe değerine (exhibition value) doğru yer değiştirir (Benjamin). Caravaggio,

ikonografik temaları idealize eden Reni, Carracci ve Rubens gibi çağdaşlarından farklı olarak, Barok dönemde kutsalın dünyevileşmesinin en güçlü görsel manifestolarını üretmiştir.

Çocuk İsa ve Meryem Ana, Azize Hannah (Anna) 1606

Aziz Petrus Bazilikası'ndaki Papalık damatlarının Şapeli için Palafrénier'in Madonnası (Yılanın Madonnası) adlı altar resmi Compagnia dei Palafrénieri adlı bir kardeşliğin siparişidir. Topluluk özellikle Azize Anna'ya bağlıdır ve tablo (Şekil 3.35) ona adanmıştır. St. Peter Bazilikası'na konulduğunda büyük tepki toplamış, kutsala saygısızlık olarak yorumlanmıştır. Caravaggio'nun tartışmalı ve aynı zamanda teolojik açıdan en yoğun eserlerinden biridir. Kısa sürede kaldırılmış ve Borghese Koleksiyonu'na geçmiştir (Langdon, 2000, s. 267).

İkonografik olarak Meryem Ana ve annesi Hannah, çocuk İsa ile birlikte. Meryem Ana ve Azize'nin başının üstünde ince bir çizgiyle kutsallık simgesi olan hale olmasa, karakterler toplumdan insanlar olarak farklı bir değerlendirmeye kayabilir. Tüm figürler yılanı odaklanmış, Meryem Ana ve Çocuk İsa ikisi birlikte yılanı (şeytan) ezmektedir. Bu, Tekvin 3:15'teki "*Seninle kadını, onun soyuyla senin soyunu birbirinize düşman edeceğim. Onun soyu senin başını ezecek, sen onun topuğuna saldıracaksın*", kadının soyundan gelenin yılanın başını ezeceği kehanetinin görselleştirilmesidir. Çocuk İsa'nın annesiyle birlikte yılanı ezmesi, orijinal sin'in (ilk günah) kefareti simgelemektedir (Yaratılış 3:1-24, Kutsal K.2010)

Yılan, ikonografi ve mitolojik kaynaklarda simge olarak, Tevrat'ın Yaratılış bölümünde Adem ve Havva'nın cennetten kovulurken sebep sunulan meyvenin koruyucusu, Havva'nın yılan tarafından kandırılması ve bu meyveyi yemesi olarak geçer. Tevrat'ta olumsuz özelliklerle eşleştirilen yılan aynı zamanda Musa'ya yardımcı olarak geçtiği bölümlerde de olumlu anlamda yer almaktadır. Azize Anna, Katolikliğin en popüler azizelerinden biridir ve özellikle "günahın kuşaklar arası yenilgisi"ni simgeler. Azize'nin tanıklığı, Kilise'nin nesiller boyu sürekliliğini ve imanın aktarımını da temsil etmektedir. Bu açıklama doğrudan Kutsal Kitap'tan değil, Yakup'un Protoevangeliumu gibi apokrif

geleneklerden ve Karşı - Reform dönemi ikonografisinden gelmektedir (Protoevangelium of James 1-5, 1992, Schneemelcher 2007). Tabloda (Şekil 3.35) figürler sembolik anlamın taşıyıcısı olan yılandan korkmaz, olağandan farklı bir yaklaşımla Caravaggio onları yılan ezerken, bir böcek ezermiş gibi göstermiştir. Birçok çalışmada olduğu gibi burada da Meryem Ana figürü asli günaha gönderme olarak atipik bir tasvir gösterir.

Rönesans'ta harmoni, güzellik ve ideal düzen hakimdir, yılan motifi yer almaz, odak daha çok ailevi bağ ve ilahi sevgi üzerinedir. Rafael'in kompozisyonu, Rönesans'ın harmoni ve güzellik idealinin zirvesi olarak kabul edilir ve "ulaşılamaz mesafede" bir güzellik olarak görülür, bu da auranın kült bağlamında ürettiği erişilmezliktir (Benjamin). Bedenler sembolik ve estetik araçlardır; güç, güzellik ve düzen "hakikati" temsil eder ve Rönesans hümanizminin auratik kutsalını sunarlar. Caravaggio ile kutsal artık idealize edilmiş bir ikon değil, gündelik insan bedeninde, dünyevi gerçeklik içinde görünür olur. Barok dönemin başında kutsalı dünyevileştiren radikal realizm anlayışını oluşturur. Bu yüzden eseri sipariş eden Palafrenieri Kardeşliği tarafından reddedilmiş ve Borghese Koleksiyonu'na geçmiştir. Caravaggio, çalışmalarındaki realizmle aurayı yıkarak hakikati dünyevi figürlerin bedeninde varoluşsal bir ifadeyle sunar. Bu yaklaşım, ileride Benjamin'in auradan sergileme değerine kayışını (exhibition value) (Benjamin, 2014) hem de toplumlarda iktidarın beden üzerindeki işleyişini inceleyen Foucault'nun hakikatin görünür bedensellikte üretilişi (Foucault, 1992) fikrinin erken somut örneğidir.



Şekil 3.35: Caravaggio, “Meryem Ana, Çocuk İsa ve Azize Hannah”, (1606), (292x211cm), Tuval/Yağlı boya, Borghese Gallery, Roma.

Kaynak: <https://totallyhistory.com/cravaggio-paintings> .5.5.2025

Aziz Jerome (Hieronymus) 1606

Aziz Jerome, IV. yüzyılda yaklaşık 347 yılında Dalmaçya ile Pannonia sınırındaki Stridona'da doğmuş ilahiyatçı ve yazardır. Eğitimi için Roma'ya gitmiştir. Tevratı Latinceye (Vulgata) çevirmiş daha sonra Roma'da sorunlar yaşamış ve Beytlehem'e gitmiştir. Beytlehem'de Azize Paula, Aziz Jerome için manastır yaptırmıştır (Britannica, 2025). Katolik ikonografide bilge, çilekeş ve entelektüel bir figür olarak betimlenir. Kıyafeti ve etrafındaki objeler sembolik anlam taşımaktadır. Orta Çağ'dan itibaren Hristiyanlığın ilk dönemlerinde rahiplerin kardinallik görevi de yapmasından kaynaklı, genellikle kırmızı kardinal cüppesi Roma ile sembolik bağı vurgulamıştır. Memento mori sembolü kafatası, kitaplar, kalem ve mürekkep gibi objeler bilgeliğini ve teolojik otoritesini simgeler. Yarı çıplak oluşu Jerome'un çileci yaşamına bir göndermedir.

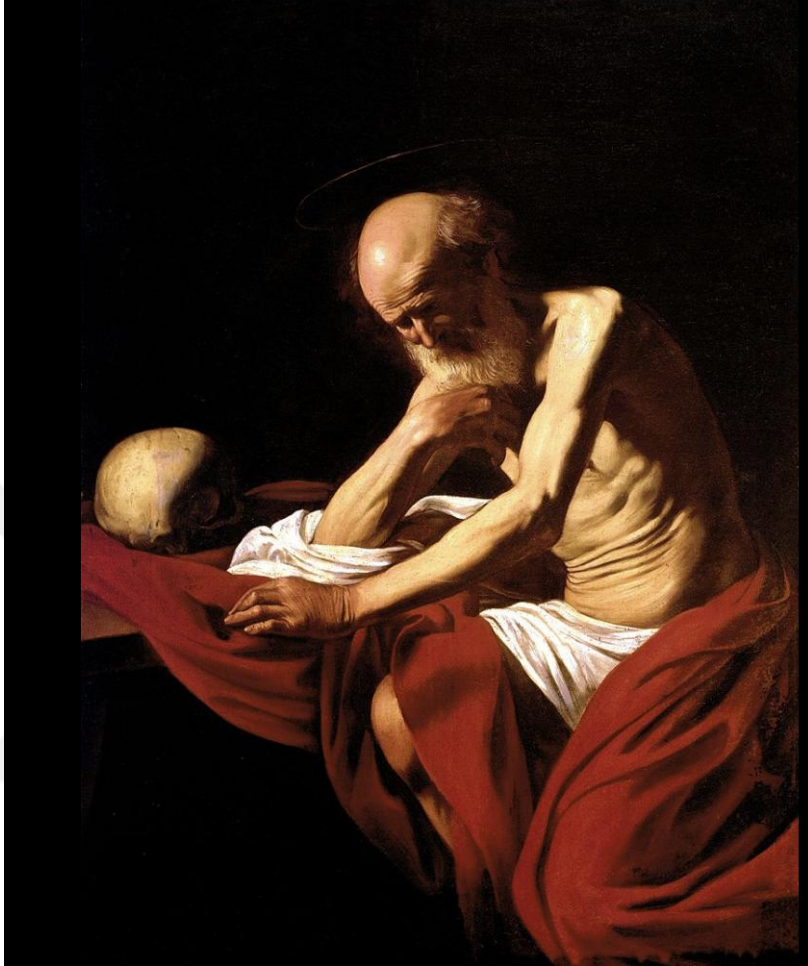


Şekil 3.36: Caravaggio, "Aziz Jerome Yazıyor", (1605-1606), (112x157cm), Tuval/Yağlı boya, Borghese Galeri, Roma.

Kaynak: https://en-m-wiki/Saint_Jerome_Writing .5.5.2025

Başında kutsal simge ince bir hale vardır. Kırmızı renk şehitlik rengi olarak da geçmektedir. Tabloda (Şekil 3.36) Tevrat çevirisi yaparken görülür. Bu çalışma, Kardinal Scipione

Borghese için yapılmıştır. Caravaggio Aziz Jerome için her iki (Şekil 3.36; 3.37) resimde aynı modeli kullanmıştır.



Şekil 3.37: Caravaggio, “Aziz Jerome Düşünürken”, (1605-1606), (140,5x101,5cm), Tuval/Yağlı boya, Santa Maria de Montserrat Abbey, İspanya.

Kaynak: [https://en.m.wikipedia-org/Saint_Jerome_in_Meditation_\(Caravaggio\)](https://en.m.wikipedia-org/Saint_Jerome_in_Meditation_(Caravaggio))5.5.2025

Aziz, idealize edilmiş bir ikon olmak yerine, insani vasıflarda ölüm bilinci ve dünyevi bedeninin gerçekliği içinde görünmektedir. Yaşlı ve zayıf olan figür anatomik olarak detaylanmış, anlamaya çalışan, tefekkür içinde düşünen bir varlık olarak betimlenmiştir. İçsel devinim güçlü bir şekilde yansıtılmıştır. Figür kendi içinde anlam taşıyıcı olarak karakterize edilmiş, seyirciyle yakın temas içinde ve duygu karşıya geçmektedir. Işık-gölge kullanımıyla güçlüdür.

“Aziz Jerome Yazıyor” (Şekil 3.38) Malta tablosu, Caravaggio’nun güçlü eserlerinden biridir. Malta Şövalyeleri’nin siparişi, iman - disiplin - fedakârlık ideallerini yansıtır.

Buradaki eserlerinin, özellikle Aziz Yuhanna Tarikatı'nın disiplin ve fedakârlık anlayışıyla uyumlu olduğu vurgulanır (Sciberras, 2006, s. 140-150). Çalışmada farklı olarak mekâna vurgu yapmış ve dekor eklemiştir. Kafatası ve çarmıh birlikteliği, kurtuluş umudunu simgeler. Kafatası sembol olmaktan çıkmış ve bir obje konumunda masada yana düşmüştür. Aziz odasında doğal bir halde düşünüp yazıyor fakat çeviri yapıyor gibi değildir. Orta Çağ'dan beri Aziz, mağarada dua ederken, kırbaçla kendini cezalandırırken, Kardinal olarak adına yapılan manastırı koruyan aslanla, hümanist bir bilgin olarak mistik ve entelektüel olarak idealize edilirken; Caravaggio onu yorgun, dünyevi, gerçekçi bir yalnızlık içinde, imanın ruhsal varoluşsal boyutunu öne çıkararak betimlemiştir. Malta'daki eserinin, kendi ruh halini yansıttığı ve bir otoportre niteliği taşıdığı düşünülür. Caravaggio'nun resimlerinin ifadesi; hakikat yalnızca metinlerde değil, ölümü hatırlatan bedenin varlığında açığa çıkar (Foucault). Aziz Jerome faniliği bilerek yazmaya devam eder ve insanın ölümlülük içinde anlam yaratma çabasının sembolü olmuştur.

Barok dönem Guido Reni ve Domenichino gibi sanatçılar Jerome'u kırmızı cüppesiyle, meleklerden ilham alan mistik idealize bir bilge olarak gösterir. Caravaggio'nun radikal gerçekçiliği, Reni'nin idealizmi ve Ribera'nın dramatik yorumu arasında özgün bir konumda durmaktadır.



Şekil 3.38: Caravaggio, “Aziz Jerome Yazıyor” (1607), (117x157cm) Tuval/Yağlı boya, St. Johns Co-Cathedral, Valletta, Malta.

Kaynak: <https://totallyhistory.com/caravaggio-paintings.5.5.2025>

Caravaggio, mistik idealizmin yerine ölümlü bedeni hakikatin merkezi haline getirir. Jerome, bu yüzden yalnızca bir kilise Azizi değil; bedende üretilen hakikatin bir örneğidir.

İsa’nın Kırbaçlanması 1607

Tablo (Şekil 3.39), özel olarak Napoli’de San Domenico Maggiore Kilisesi’ndeki şapel için istenmiştir. Caravaggio’nun Roma’dan çıktığı ve Napoli’de olduğu bir zamandır. İsa’nın Roma askerleri tarafından kırbaçlanması İncil’de “*bunun üzerine Pilatus İsa’yı alıp kırbaçlattı*” (Yuhanna 19:1). Bu sahne, Mesih’in acılarının doruğa çıktığı “Passio Christi” (İsa’nın Tutkusu/Acıları) anlatılarından biridir ve insanlığın günahlarının kefaretinin somut ifadesi olarak geçmektedir.

Kırbaçın İsa’nın günahların kefaretinin üstlenişinin ikonografik sembolü olarak, bedensel acı ile ruhsal kurtuluş arasındaki teolojik bağı görünür kıldığı düşünülür. İsa’nın kırbaç karşısında sessiz ve dirençsiz duruşu, aklın ötesine geçen mutlak bir teslimiyetin görselleşmesidir. İnsan aklı açısından anlamsız ve adaletsiz olan bu acı, iman içinde

Tanrısal planın bir parçası olarak kabul edilir (Kierkegaard, 1985). Tanrı karşısında birey, evrensel etik ilkeleri bile aşarak mutlak itaate girer. En önemli örneği İbrahim'in oğlunu kurban etmeye hazır oluşudur. Bu, "akla göre saçma"dır; ama iman bu "saçmalıkta" anlam kazanır. Öte yandan Sartre'ın "acı içindeki özgürlük" düşüncesiyle bakıldığında, İsa'nın sahnede pasif gibi görünen hali, aslında özgürlüğün en radikal biçimidir; koşullar mutlak baskı ve şiddetle çevrili olsa da insanın tavır alma biçimi, onun özgürlüğünün kanıtıdır (Sartre, 2003). Ayrıca Michel Foucault'nun da vurguladığı üzere, iktidar kendini bedene uygulanan şiddet, disiplin ve görünürlük rejimleri aracılığıyla kurar (Foucault, 1992). Caravaggio, ışık- gölge ile İsa'nın acısını ön plana çıkarırken, İncil anlatısının ötesinde, iktidarın bedensel şiddet üzerinden hakikati nasıl ürettiğini somutlaştırmış ve figürü iman ve özgürlük arasındaki varoluşsal gerilimin sembolü olarak sunmuştur. Böylece tablo, hem paradoksal imanın hem de trajik özgürlüğü somutlaştıran bir görsel tanıklığa dönüşmüştür.

Barok dönemde Guido Reni ve Annibale Carracci gibi sanatçılar, İsa'nın Tutkusu sahnelerini genellikle idealize edilmiş, klasik güzellik ölçülerine dayalı zarif İsa figürleriyle ve dramatik etkiyi yumuşatan düzenli kompozisyonlarla aktarmışlardır. İtalyan sanatından etkilenen Rubens, coşkulu kalabalıklarıyla ikonografinin en ideal halini birçok yönüyle sunmaya çalışmıştır. Bu yaklaşımlar imgesel, fantastik ve mistik olarak görülmektedir. Bunlara karşın Caravaggio'nun sahneleri, somut, empirik ve radikal bir realizm içermiştir. Figürün varoluşsal kırılganlığı üzerinde yoğunlaşmıştır. Passio Christi ikonografisini yalnızca bir İncil anlatısı olarak değil, aynı zamanda insanın ontolojik, etik ve varoluşsal gerilimini açığa çıkaran bir deneyim olarak yeniden tanımlar. İmgesel olan, yani hayal alemine dayalı alegorik yorumların yerini "realist" olan, dünyevi gerçeği doğrudan görünür kılan bir anlatı vardır. İkonografik geleneğin mitik ve idealize edilmiş figürlerinden uzaklaşarak, sıradan bedenler ve gündelik yüzler üzerinden kutsalı görünür kılar; imgeselin temsil gücünü radikal bir realizmle dönüştürür.



Şekil 3.39: Caravaggio, “İsa’nın Kırbaçlanması”, (1607), (286x213cm), Tuval /Yağlı boya, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli.

Kaynak:https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Caravaggio_-_La_Flagellazione_di_Cristo.3.4.2025

“İsa’nın Sütunda Kırbaçlanması” resmi (Şekil 3.40) 1607’de yaptığı iki çalışmadan biridir.



Şekil 3.40: Caravaggio, “İsa’nın Sütunda Kırbaçlanması”, (1607), (134,5x175,5cm), Tuval/ Yağlı boya, Musée des Beaux-Arts de Rouen, Fransa.

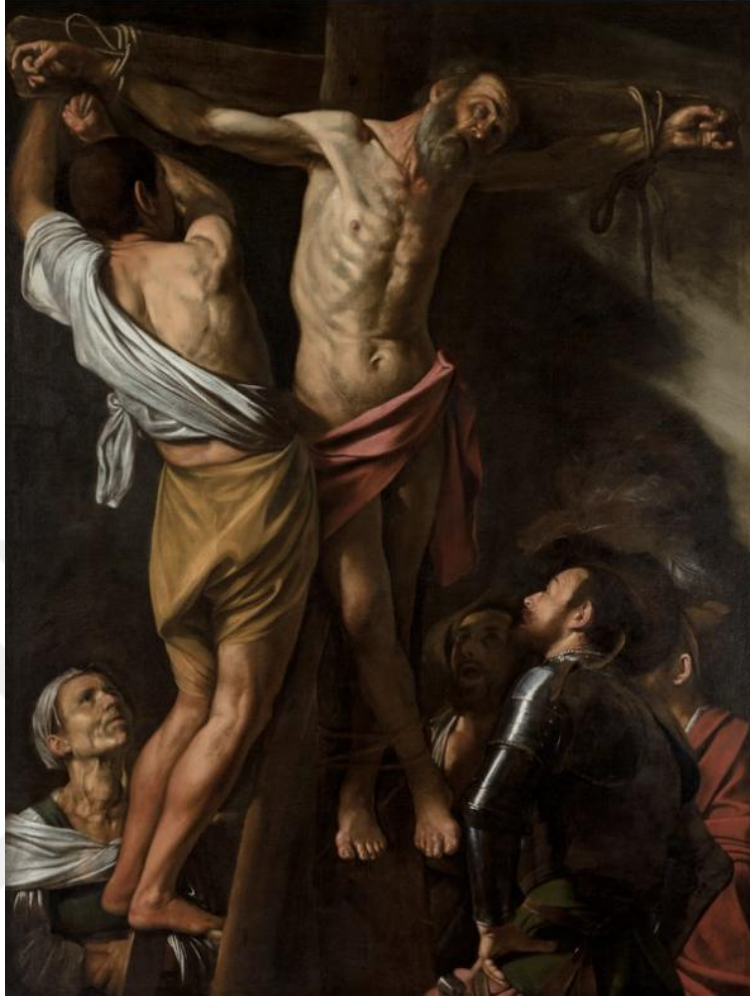
Kaynak: <https://totallyhistory.com/cravaggio-paintings> .5.5.2025

Caravaggio’nun bu resimleri yaparken coğrafi olarak yer değiştirmek zorunda kalmasının resme yansımaları Gregori şöyle değerlendirilir; “...coğrafi olarak izole edilmiş çünkü tutkusunda izole edilmiş olan (İsa) umutsuzca boşluğa bakar, cellatlar işlerini yapan insanlardır. İzleyici ikisi arasında sıkışıp kalır”. Aynı tema üzerine radikal olarak farklı kompozisyonlar önerebildiği, böylece birçok sanatçıdan ne kadar uzaklaştığını vurgular (Gregori 1991, s. 130).

Aziz Andrew'in Çarmıha Gerilmesi 1607

Aziz Andrew İsa'nın ilk havarilerindendir. Şehit edilmesi Yunanistan'ın Petras kentinde olduğu varsayılır. Hristiyanlığın yayılmasına öncülük etmiştir. İkonografik olarak İncillerde, sadece havari olduğu zamana vurgu yapılmaktadır. İsa çarmıha gerildikten uzun bir zaman sonra Hristiyanlığın yayılmasına engel olmak isteyen ve ayaklanma çıkacağını düşünen Roma Prokonsülü Aegeas, MS 60 yıllarında Aziz'in çarmıha gerilmesini ister. Aziz, İsa ile aynı kadere layık olmadığını belirterek çapraz (crux decussata) şekilde bir haç istemiştir ve bu isteği yerine getirilir (Graham-Dixon 2011). Ayrıca bu ifade "Aziz'e saygı" olarak İskoçya bayrağına ilham olmuştur. Daha sonra "Aziz Andrew'in Haçı" olarak Avrupa'da ikonografik ve politik bir sembol haline gelmiştir. Sadece İskoçya'nın değil birçok ülkenin de koruyucu azizi ilan edilmiştir (Grondelski, 2021).

Kefaret ve iman, Aziz Andrew'in çarmıha sevinçle gitmesi, Karşı-Reform teolojisinin şehadeti imanının en yüksek bir ifadesi olarak görmesiyle uyumluydu. Bu bağlamda Rubens aynı temayı coşkulu, kalabalık ve teatral üslupla resmederken, Caravaggio doğrudan, sade ve insani bir kırılgenlikle sunar. Tablo (Şekil 3.41), şehadeti kahramanca bir yücelik yerine bedensel acının ve imanla kabullenişin sahnesi olmuştur. Caravaggio bu çalışmayı, İspanyol yönetiminde olan Napoli'deki ilk dönemlerinde yapmıştır. İkonografik ve teolojik açıdan çok katmanlı bir öneme sahiptir. Dönemin Valisi Cone de Benavente ve Napoli'deki güçlü İspanyol topluluğu içinden Juan Alonso de Córdoba tarafından sipariş edilmiştir. Sadece dini bir anlatı değil, politik bir mesaj da taşımaktadır. Oradaki İspanyol yönetiminin dini ve politik ideolojisini yansıtır (Langdon, 2000, s. 348). Caravaggio'nun Napoli'de geliştirdiği "ağır dramatik realizm"ın güçlü örneklerinden biridir. Tablo, 1976 yılında Madrid'deki Amaiz koleksiyonundan satın alınır ve şu anda Cleveland Sanat Müzesi'ndedir. Amerika'daki tek Caravaggio altar (sunak) panosudur. Müzedeki restorasyonlarda, Caravaggio'nun resmi oluştururken abbozzo (ön çizim) tekniğini kullandığı, kurşun beyazı boya ile ana hatları belirlediği ve hazırlık çizimi olmadan doğrudan tuvale çalıştığı tespit edilmiş, yaptığı değişiklikler (pentiment) ve önceden gölgede kalan bazı figürler böylece ortaya çıkarılmıştır (Archive.org, 2025).



Şekil 3.41: Caravaggio, “Aziz Andrew’un Çarmıha Gerilmesi” (1607), (202,5x152,7 cm), Tuval/Yağlı boya, Cleveland Sanat Müzesi, Cleveland, Ohio.

Kaynak:https://en-m-wikipedia-org/The_Crucifixion_of_Saint_Andrew/Caravaggio5.5.2025

Tespih Madonnası 1607

“Madonna del Rosario” çalışması (Şekil 3.42) Napoli’deki Dominiken tarikatı ve onların bağlı bulunduğu cemaatin önde gelen hamilerinden Ragusalı tüccar Nicolò Radolovich adlı tüccar aracılığıyla Dominiken tarikatına verilmek üzere sipariş verilmiştir (Langdon, 2000,s.352). Belçika’da Antwerp’teki Dominiken Kilisesi (St. Paul’s Church) koleksiyonundan, XVIII. yüzyılda Avusturya Habsburg koleksiyonlarına katılmış ve günümüzde Viyana’daki Kunsthistorisches Museum’da bulunmaktadır.

Dominiken tarikatı, tespih duasını (rosario) Katolik Karşı-Reform’un en güçlü araçlarından biri haline getirmişti (Langdon, 2000). Caravaggio’nun Napoli döneminde gerçekleştirdiği en anıtsal eserlerinden biri olmuştur. Ortada Meryem ve Çocuk İsa taht benzeri bir yükseklikte oturur. Aziz Dominikus, Verona’lı şehit Aziz Petrus ve etraflarında diz çökmüş müminler, İsa’yı görmeye gelenlerle kalabalık bir kompozisyonudur. İsa, Dominikus aracılığıyla inananlara tespih (rosario) dağıtır. Sahne bir tür litürjik gösteriye dönüşmüştür. Tablonun merkezinde tespih duası vardır; bu da Katolik dünyasında Protestanlığa karşı en önemli dua ve meditasyon pratiği olarak görülür. Tablo (Şekil 3.42), tespihin kurtuluş ve iman için zorunlu olduğunu vurgulayan görsel bir manifesto gibidir. Dominiken tarikatının Katolik kimliği savunma gücünü yansıtır; bu yüzden resim hem dini hem de toplumsal bir propaganda aracıdır. Napoli’de ve daha sonra Avrupa’da “Rosario kültürü”nün görsel simgesi haline gelmiştir. Lepanto Deniz Muharebesi (İnebahtı Deniz Savaşı) sonucu 7 Ekim 1571’de Osmanlıların yenilmesini, Meryem’in şefaati ve kutsal tespih duasının önemine vurgu yaparak kutlayan Hristiyanların tespih bayramıdır. Bu zafer, Papa V. Pius’un çağrısıyla tespih duası okuyan Katolik halkın desteğiyle ilişkilendirilir (Catholic Encyclopedia, 1910). Katolik kimliğin simgesi haline gelir. İkonografi anlatılarında Meryem Ana, Aziz’e sembolik olarak tespih hediye eder.

Kompozisyonun alt kısmında diz çöken bağışçı figür, kimi araştırmacılarca Nicolò Radolovich ile özdeşleştirilirken, kimilerine göre Katolik cemaatin soylu temsilini simgeler; bazı hipotezler bu figürü Colonna ailesiyle de ilişkilendirmektedir (Denunzio, 2005, s.57-69). Sağda Aziz Dominikus ve solda başında kan iziyle Dominiken şehidi Aziz Petrus

Martir dönemin keşiş kıyafetleriyle, altta ise bağışçılar ve cemaat, minnet ve yardım diler, Aziz'in çaresiz tavrına Meryem Ana tespihi işaret etmektedir.



Şekil 3.42: Caravaggio, “Tespîh Madonnası”, (1607), (364,5x249,5cm), Tuval/Yağlı boya, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana.

Kaynak: https://en-m-wikipedia/Madonna_of_the_Rosary_Caravaggio 5.5.2025

Sol taraftaki sütun Colonna ailesinin armasıyla ilişkilendirilir; sütuna bağlı kırmızı perde hem sembolik anlam hem de dekoratif bir özellik kazandırır. Tesbih bayramına atıftır. Dominiken tarikatının öğretileri ve ikonografi üzerine, dönemin dini - politik atmosferini yansıtmaktadır.

Caravaggio'nun yorumunda Madonna yalnızca bir azize değil; insanları kucaklayan dünyevi bir anne figürüdür. Raphael, Reni, Carracci'de Madonna göksel, yüce ve idealize edilmiştir; seyirci kutsal mesafeyi hisseder. Caravaggio idealize edilmiş göksel sahnelerden farklı olarak, kutsalı gündelik dindarlıkla buluşturur daha politik ve dramatiktir. Tablo (Şekil 3.42) daha sonra Avusturya Arşidükü VII. Albert'in koleksiyonuna geçmiş, oradan da Habsburg mirasıyla Viyana'ya ulaşmıştır.

Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilmesi 1607

Roma İmparatorluğu tarafından Yahudiye eyaletine atanan Yahudi Kralı Hirodes'ten Matta İncili'nde "masumların katili" olarak bilinen bölümde kısaca bahsedilir. "*Hirodes, kardeşi Filipus'un karısı Hirodiya için Yahya'yı tutuklayıp zindana attırdı. Yahya'nın evlenmen kutsal yasaya aykırıdır*" demesi üzerine Hirodes, Yahya'yı öldürmek ister, fakat halktan çekinmiştir, çünkü onlar Yahya'yı peygamber sayıyorlardı. Hirodes, doğum gününde Hirodiya'nın kızının (Salome) dansı sonrası ona ne dilerse vereceğini söyler. Kız annesinin etkilemesiyle "*Bana şimdi, bir tepsi üzerinde Vaftizci Yahya'nın başını ver*" der. "*Kral istemeden sözünü tuttu ve başı kesildi. Bir tepside gelen Yahya'nın başı genç kıza getirildi. O da annesine verdi. Yahya'nın öğrencileri gelip cesedini alıp gömdüler sonra gidip İsa'ya haber verdiler*" (Matta 14:1-12, Kutsal K.2010).

Caravaggio'nun "Salome Vaftizci Yahya'nın Başıyla" tablosu (Şekil 3.43), geleneksel zaferci ve erotik Salome imgesinden ayrılarak, suçluluk, ölüm ve kefaret duygularını öne çıkarır. Rönesans ve Maniyerizm'de Salome güzel, cazibeli ve zafer kazanmış bir kadın olarak resmedilirdi. Tepsideki Aziz'in başı, Salome'nin kadınsal gücünün bir zafer nişanı gibi gösterilir; kompozisyonlar ihtişamlı, zengin renk ve figürlerin zarif idealizasyonu ile öne çıkardı.

Barok dönemde Guido Reni ve Rubens, Salome temasını çok coşkulu bir üslupla ele almıştır. Bu eserlerde figürlerin teatral pozları, genişleyen sahne düzeni ve güçlü ışık vurguları aracılığıyla şiddet ve görkem öne çıkarılmıştır. Caravaggio'nun yorumunda zafer ya da cazibe yoktur. Salome'nin başını eğmesi, düşünceli ve suçluluk duyan bir ifadeyle resmedilmesi, cellatın sıradan bir işçi gibi işini yapmış görülmesi; infazın şehitlik üzerine

tanrısal bir emir değil, bir görev olarak algılandığını göstermiştir. Sessiz ve ağır bir an olarak betimlenmiş, izleyici tanık değil, sunumla birlikte bir suç ortağı haline gelmiştir.



Şekil 3.43: Caravaggio, "Vaftizci Yahya'nın Başıyla Salome", (1607-1608), 90,5x167cm), Tuval/Yağlı boya, National Gallery, Londra.

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/Vaftizci_Yahya_Caravaggio.5.4.2025

Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilmesi 1608

“La Decollazione di San Giovanni Battista”, Caravaggio’nun ikinci Yahya yorumudur. Yeni Ahit’te geçen, Vaftizci Yahya’nın Kral Hirodes’in emriyle başının kesilmesini tasvir eder.



Şekil 3.44: Caravaggio, “Vaftizci Yahya’nın Başının Kesilmesi”, (1608), (361x520cm), Tuval/Yağlı boya, St John Evi Katedrali (Co-Cathedral of St.John), Valetta, Malta.

Kaynak: <https://totalyhistory.com/caravaggio-paintings..5.5.2025>

1608’de Malta’da, Aziz Yuhanna Tarikatı için Alof de Wignacourt’un himayesinde sipariş edilen tablo, Caravaggio’nun en büyük boyutlu eseri olup, dramatik natüralizmi en çarpıcı biçimde ortaya koyar. Bu resim (Şekil 3.44), Malta’ya girmeye çalışan işgalciler için kaderleri konusunda uyarıda bulunan sembolik bir çalışmadır. Caravaggio’nun affını sağlamıştır. Fakat tablonun tanıtımından sonra bir tartışma sonucu hapse alınır. Eserde, Caravaggio’nun imzası Yahya’nın kanında bulunur ve onun tek imzalı resmidir. Kompozisyonda, Yahya’nın başını kılıç kesmemiş ve hançerle kesilme sürmektedir. Caravaggio, Barok dönemde şiddeti bu denli etkili anlatımlarıyla cesur bir yaklaşım sunmuştur. İmzasını yerdeki kanın hemen altına tarikat şövalye nişanı olarak “Fra” kısaltmasıyla “f. Michelang.o” (Fra Michelangelo) olarak atmıştır (Langdon, 2000, s. 366). Bu bir tür arınma arzusu olarakta yorumlanmıştır. Caravaggio’nun şövalyeliğe kabul

edildiği dönemde yaptığı bu çalışma, hem tarikat için sembolik anlamda hem de onun Malta'daki en önemli yapıtı olmuştur. Yahya'nın ellerinin bağlanması "Tanrı kuzusu" göndermesinin devamı niteliğindedir. Hiçbir transandantal işaret olmaması Caravaggio'nun özellikle seçtiği bir yoldur ve gerçek bir dramı seyirciye iletmektedir.

"Tablonun Malta, Valletta'daki Aziz John Tarikatı Şövalyelerine bağlı San Giovanni Decollato Oratoryosu'nun bir sunak parçası için yapılmış olması, dünyevi iktidarın kutsal fedakârlıkla meşruiyeti temasını güçlendirir" (Graham-Dixon, 2011, s.302). Figürlerin üçgen kompozisyon içinde olması De Trinitate "üçlü birlik" ima ettiği düşünülür. Yahya'nın kanayan boynu, Augustinus'un şehit kanının kilisenin tohumu olduğu (Augustinus, 2011, XVIII.51) düşüncesini yansıtır. Dini anlamı yalın ancak güçlü bir anlatımdır. Caravaggio'nun başyapıtlarından biri olarak, "Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilmesi" tüm zamanların en büyük on eserden biri olarak tanımlanmıştır (Jones, 2014).

Salome Vaftizci Yahya'nın Başı 1609

Caravaggio "Vaftizci Yahya'nın Başı" 1609 (Şekil 3.45) resmini Napoli'ye ikinci gelişinde aristokrat bir müşteri için yapmıştır. Tablo İspanyol koleksiyonuna geçmiştir. Caravaggio'nun hem geç dönem üslubunun hem de kişisel dramının güçlü bir ifadesi olarak değerlendirilmiştir (Langdon, 2000, s. 361).

Caravaggio'nun ikonografik olarak bu temadaki yorumu, İncil'deki Herodias ve Salome anlatısı (Matta 14:1-12; Markos 6:14-29), geleneksel zaferci ve daha sonraki erotik yorumlardan ayrılmaktadır; Salome pişmanlık içinde, cellat ise yorgun bir ifadeyle sunulmuş, sahne sessiz teatral bir dramatizm kazanmıştır. Caravaggio'nun geç dönemine özgü yalın figürler, yoğun tenebrism ve psikolojik derinlik öne çıkar. Yalnızca İncil'deki bir şehadet sahnesi değil, aynı zamanda suç, pişmanlık ve ölüm karşısında insanın içsel çatışmasını yansıtan psikolojik - varoluşsal bir alegoridir. Caravaggio'nun figürleri, zafer ya da yücelik ve mistisizm yerine insani kırılabilirlik ve ahlaki sorgulama üzerinden anlam kazanır.



Şekil 3.45: Caravaggio, “Salome, Vaftizci Yahya’nın Başı” (1609), (116x140cm), Tuval/Yağlı boya, Palacio Real de Madrid, Madrid, İspanya.

Kaynak: <https://totallyhistory.com/caravaggio-painting> .5.5.202

Yedi Merhamet 1607

Geleneksel Katolik inancı, merhametin yedi bedensel ihtiyaç ve yardım şeklini; vefat edeni gömmek, açın karnını doyurmak, susuza su vermek, hastaya yardım, çıplığı giydirmek, evsize barınak, mapusta olana ziyaret gibi temalar üzerinden ifade eder (Kitabı M. 2001).

Caravaggio Napoli’ye geldiğinde, “Sette Opera di Misericordia” (Şekil 3.46) çalışmasının siparişini aynı zamanda yardım kurumu olan Pico Monte della Misericordia’dan almıştır. Kurum, yoksullara, hastalara ve mahkûmlara yardım eden Katolik hayırsever soylular topluluğudur. Siparişin amacı, Katolik Karşı-Reform’un vurguladığı imanin eylemle kanıtlanması düşüncesini görselleştirmiştir (Langdon,2000,s.354). Tablo sergilendiği mekan için yapılmış ve orada sunak bölümünde bulunmaktadır. Farklı temalar ayrı ayrı bölümler halinde istenmiş fakat Caravaggio bütün temaları bir resimde kompoze etmiştir. İkonografik olarak resimde, geride iki figür ölmüş birini taşır, sağda Valerius Maximus bölümünden alıntı olarak hapisteki yaşlı Simon’u kızı Pero emzirerek beslemeye

çalışmaktadır bu ayrıca *caritas* (yardım) Kilise'nin ruhani besleyiciliğiyle de ilişkilendirilmiştir (Catholic Church, 1997). Solda hacı olduğu anlaşılan figür ve ondan barınak yardım isteyen başka bir figür görülür. Geride Tours'lu Aziz Martin efsanesinden cübbesini ikiye bölüp bir dilenciye vermesi betimlenmiş ve eşeğin çene kemiğinden su içmeye çalışan biri olarak Samson yer alır (Pio Monte della Misericordia, n.d.; Catholic Church, 1997). Yukarıda iki melek aracılığıyla Meryem Ana ve İsa çocuk insanlığa merhameti ilham vermek üzere görülmektedir. Caravaggio'nun ışık-gölge kullanımını Alman sanat tarihçi Ralf van Bühren, *“parlak ışığı merhametin bir metaforu olarak kullanmıştır ve izleyiciye kendi hayatlarında merhameti keşfetmelerini düşündürüyor”* şeklinde yorumlar (Bühren, 2017, s.79-80).

Yedi merhamet, İncil'de *“...İsa onlara şöyle cevap verecek: Size doğrusunu söyleyeyim, bu en basit kardeşlerimden biri için yaptığınız her şeyi, benim için yapmış oldunuz.”* (Matta 25:40, Kitabı Mukaddes, 2001) sözü ile gerçekleştirilmiştir. Tablo, teolojik, sosyal ve kurumsal bir manifesto amacıyla Caravaggio'nun sanatsal yorumuyla işlev görmektedir. Resimde mekân, Napoli'nin bir sokağında geçmektedir.



Şekil 3.46: Caravaggio, “Yedi Merhamet Eylemi”, (1607), (390x260cm), Tuval/Yağlı boya, Pio Monte della Misericordia, Naples, İtalya.

Kaynak: https://en-m-wikipedia-org/The_Seven_Works_of_Mercy_Caravaggio 5.5.2025

Kompozisyon, zamansal ve mekânsal olarak çok katmanlıdır. Napoli'nin toplumsal gerçekliği kutsal ikonografiyle kaynaşmıştır. İzleyicinin gözü hareket, ışık - gölge ile yönlendirilmiş, kaotik, alegorik bir kompozisyonudur.

Müjde 1608

İkonografik olarak “Müjde” sahnesi, Katolik teolojinin en temel inançlardan biri olan Enkarnasyon’u, yani Tanrı’nın, İsa Mesih’te insan bedeninde görünmesini görsel olarak anlatmaktadır (Catechism of the Catholic Church, 1994, s.484- 488).

“...Elizabeth’in hamileliğinin altıncı ayında Tanrı, melek Cebrail’i Celile’de bulunan Nasıra Köyü’ne gönderdi. Melek, Davut’un soyundan Yusuf adındaki adama nişanlı olan bakire Meryem adında bir kıza selam verdi ve Rab sizinleedir” dedi. Şaşırان Meryem’e melek korkmamasını söyledi. "Sen Tanrı’nın lütfuna eriştin. Gebe kalıp bir oğul doğuracak ve adını İsa koyacaksın. O büyük olucak, Yüceler Yücesi’nin Oğlu diye anılacak. Rab Tanrı O’na atası Davut’un tahtını verecek. O da sonsuza dek Yakup’un soyu üzerine egemenlik sürecek ve egemenliğin sonu gelmeyecektir.” Meryem meleğe “nasıl olur? ben erkeğe varmadım ki” der. Melek “Kutsal Ruh senin üzerine gelecek, en yüce Olan’ın gücü senin üstüne gölge salacak. Doğacak olana kutsal, Tanrı Oğlu denecek. Akrabalarından Elizabeth’de yaşlılığında bir oğula gebe. Tanrı’nın yapamayacağı hiçbir şey yok. Ben Rab’bin kuluyum” der. Meryem “dediğin gibi olsun” (Luka 1:26:38; Kutsal K., 2001).

Müjde teması, Katolik Karşı - Reform döneminde Meryem kültürünün merkezindeydi. 1638’de Fransa, Kral XIII. Louis tarafından Meryem’e adanmış; bu adanma Fransa’daki Meryem kültürünün en güçlü kurumsal örneklerinden biri olmuştur. Tablo (Şekil 3.47) siparişi konusunda farklı görüşler vardır. Bazı araştırmacılar (Langdon, 2000; Spike, 2001) tablonun, Napoli’deki Santa Maria della Stella Kilisesi’nde görevli Discalced Karmelitler için yapıldığını aktarır.

Caravaggio, Cebrail’i kanatlı havada elinde beyaz zambaklarla seslenirken, Meryem’i diz çökmüş başı eğik durumu kabullenmiş bir halde onu dinlerken, önünde sepeti ve evinde betimlemiştir. İkonografide beyaz zambak geçmez ama genellikle bu tema diğer örneklerde de bu çiçekle temsil edilir. Zambak masumiyet ve bekâreti simgeler ve Meryem’in evlenmeden hamile kalması bu şekilde sembolize edilmiştir. Cebrail’in duruşu ile Meryem figürünün etkileşimi, dramatik ve psikolojik anlamda etkin olarak verilmiştir. Katolik Kilisesi Katekizmi’ne göre Enkarnasyon, Tanrı’nın kurtuluş amacıyla insan bedeninde görünmesi olarak tanımlanır (Catechism of the Catholic Church, 1994, s.484-488). Caravaggio bu teolojik doktrini, doğal bir dramatik sadelikle görselleştirmiştir.



Şekil 3.47: Caravaggio, “Müjde”, (1608), (285x205cm), Tuval/Yağlı boya, Musée des Beaux-Arts de Nancy, Nancy, Fransa.

Kaynak: <https://totallyhistory.com/caravaggio-paintings>.5.5.2025

Tablo (Şekil 3.47) daha sonra Lorraine Dükü II. Henry koleksiyonuna geçmiş ve onun tarafından Nancy’deki başkilisenin ana sunak parçası olarak hediye edilmiştir (Gash 2003). 1793’te Fransız Devrimi’nde el konularak müzeye aktarılmıştır. Şu anda Nancy Güzel Sanatlar Müzesi’nde sergileniyor ve oldukça hasar görmüş olarak korunmaktadır.

Azize Lucia'nın Mezara Konması 1608

Azize Lucia, MS III. yüzyılda Sicilya Siracusa'da yaşamış ve oranın koruyucu azizi olmuştur. Caravaggio, Azize Lucia'nın defnedilmesini betimlemiştir. Malta'dan sonra Sicilya'ya giden Caravaggio, Siracusa'da yaşarken Santa Lucia al Sepolcro Bazilikası için bu çalışmayı (Şekil 3.48) yapmıştır. Sipariş, Santa Lucia Tarikatı (Confraternita di Santa Lucia) olan yerel piskoposluk tarafından verilmiştir (Langdon,2000,s.372). Tablo, Siracusa halkı için yalnızca dini bir ikon değil, azizelerine duydukları bağlılığın görsel bir ifadesi olmuştur. Yerel Katolik kimliğin güçlü bir simgesidir (Hibbard, 1983, s. 243).

Kompozisyonda, Lucia'nın cansız bedeni dramatik bir sadelikle yere uzanmış, çevresindeki figürlerle kasvetli bir atmosferde tasvir edilmiştir. Bu yalın ve yoğun anlatım, Caravaggio'nun geç dönem üslubunun özellikleri içinde; sadelikle betimlenmiş, figürlerdeki hacimsellik ve keskin ışık aracılığıyla yalnızca bedensel değil, aynı zamanda varoluşun trajik ve içsel boyutunu da görünür kılmıştır; mekan boşluğuyla birleşen bu etki, yaşam ve ölüm arasındaki ontolojik gerilimi yoğun biçimde hissettirmektedir.

Dönemin diğer sanatçıları Azize Lucia'yı yüce, idealize edilmiş, göksel bir şehit olarak betimlerken, Caravaggio, Lucia'yı yerde, dünyevi bir beden olarak yorumlamış, kutsallığı gündelik gerçeklik ve insani bir trajedi içinde görünür kılmıştır.



Şekil 3.48: Caravaggio, “Azize Lucia’nın Mezara Konması”, (1608), (408x300cm), Tuval/Yağlı boya, Santa Lucia al Sepolcro kilisesi, Siraküza.

Kaynak: https://en-m-wikipedia-org/Saint_Lucy_x..6.4.2025

Çobanların Secdesi 1609

“Çobanların Secdesi” (Şekil 3.49) Messina’daki Santa Maria la Concezione Kilisesi için yapılmıştır. Caravaggio 1609’da Sicilya’da Siracusa’daki “Azize Lucia’nın Mezara Konması”ndan sonra Messina’da bu çalışmayı yapmıştır. Siparişin amacı, Nativitas (Doğuş) ikonografisini yerel cemaat için yeni bir anlatımla sunmaktır (Hibbard, 1983, s. 243).

İkonografide doğumu önceden bildirilen İsa bir samanlıkta dünyaya gelir. Bunu duyan çobanlar ve soylular onun yanında olurlar. *“Rab’in meleği Yusuf’a göründü. Davut oğlu Yusuf, Meryem’i kendine eş olarak almaktan korkma!. Çünkü onun rahminde oluşan, Kutsal Ruh’tandır. Meryem bir oğul doğuracak adını İsa koyucaksın. Çünkü halkını günahlardan kurtaracak olan O’dur”... “İşte, kız gebe kalıp bir oğul doğuracak. O’nun adını İmmanuel koyacaklar.” İmmanuel, “Tanrı bizimle” demektir. Yusuf uyanınca meleğin kendisine buyurduğu gibi yapar ve Meryem’i eş olarak yanına alır. (Matta 1:18-25) . “Meryem’in doğum yapma vakti geldi ve ilk oğlunu doğurdu. Onu kundağa sarıp bir yemliğe yatırdı. Çünkü handa kendilerine yer yoktu” (Luka 2:6-7) “Sürülerinin yanında nöbet tutan ve geceyi kırdı geçiren çobanlara Rab’bin meleği göründü ve çevrelerini aydınlattı. Korkuya kapıldılar. Melek “Korkmayın !” dedi. Size tüm halk için büyük sevinç kaynağı olacak bir müjde getiriyorum: bugün size Davut’un kentinde bir Kurtarıcı doğdu. Bu, Rab Olan Messih’tir. Ve işte size işaret: kundağa sarılmış ve yemlikte yatan bir bebek bulacaksınız. Meleğin yanında, göksel ordulardan oluşan büyük bir topluluk belirdi.” Tanrı’yı överek “Ey yücelerde Tanrı’ya yücelik olsun, yeryüzünde O’nun hoşnut kaldığı insanlara esenlik olsun!” dediler. Melekler göğe çekildikten sonra çobanlar “Haydi, Beytlehem’e gidelim, Rab’in bize bildirdiği bu olayı görelim” (Luka 2:8-20). Meryem’le Yusuf’u ve yemlikte yatan bebeği buldular. Çocukla ilgili olarak kendilerine anlatılanları onlara bildirdiler. Bunu duyanlar, çobanların söylediklerine şaşırdılar, çobanlar işitip gördüklerinin tümü için Tanrı’yı yüceltip överek geri döndüler; her şeyi, kendilerine anlatıldığı gibi bulmuşlardı ve İsa’nın doğumunu duyan çobanlar ve soylular ona bağlılıklarını bildirdi (Luka 2:8-20; Kutsal K., 2010).*

Caravaggio, kompozisyonu ikonografide geçtiği gibi çok sade ve doğal bir anlatı içinde betimlemiştir. Rönesans’ta doğuş sahneleri daha çok göksel düzen ve ilahi hiyerarşi

üzerine kuruludur. Kompozisyonlar açık mekân, yoğun ışıklı atmosfer, zarif figürlerle öne çıkar. Melekler gökten iner, çobanlar huşu içinde idealize edilmiş biçimde betimlenir, İsa'nın doğumu, tanrısal planın görkemli bir kutlamasıdır.



Şekil 3.49: Caravaggio, “Çobanların Secdesi”, (1609), (314x211cm), Tuval/Yağlı boya, Museo Regionale, Messina.

Kaynak:<https://totallyhistory.com/caravaggio-paintings5.5.2025>

Borok'ta yine Rubens ve Guido Reni'nin Doğuş sahnelerinde göksel ışık, melekler ve ihtişam öne çıkarken, Caravaggio'da sıradanlık, yoksulluk ve dünyevi gerçeklik vurgulanır, zarif idealizasyonlar yoktur. Işık, sahneyi yücelten değil, gerçeği açığa çıkaran bir unsur haline gelir. Caravaggio, kutsal izleyicinin dünyasına indirerek, natüralist üslubunun en çarpıcı örneklerinden birini sunar. “Çobanların Secdesi” tablosu Luka 2:6-7'nin “*handa yer yoktu*” vurgusunu dünyevi bir gerçekliğe taşımış, kutsalı doğal olarak görünür kılmıştır.

Aziz Franciscus ve Aziz Laurentius ile Doğum 1609

Caravaggio'nun "Kutsal Doğum" (Nativity) (Şekil 3.50) çalışması, San Laurentius Oratoryosu için San Laurentius Kardeşliği (Compagnia di San Lorenzo) tarafından sipariş edilmiştir. Katolik Karşı - Reform ruhaniyeti ve yerel aziz kültürünün yansıtılması istenmiştir. Bu anlamda tablo, özellikle Palermo halkı için, hem yerel aziz kültürünü hem de Fransisken yoksulluk idealini aynı kompozisyonda bütünleştirmiştir. Laurentius'un şehadet kimliği, Palermo'nun koruyucu azizine olan bağlılığı yansıtırken, Franciscus'un secde hali yoksulluğun ve tevazunun Katolik maneviyat içindeki önemini görünür kılmıştır (Langdon, 2000, s. 358)

Azizler, temayı yerel kültürle ilişkilendirmek üzere kompozisyona katılmış; çobanlar doğal, göksel ihtişam yerine dünyevi sadelik ve halktan figürlerle işlenmiştir. Melek, vahiy amacıyla sahneye maneviyat katmaktadır. Caravaggio, ikonografiyi göksel ihtişamdı sıyrıp dünyevilik ve insani kırılganlık üzerinden yeniden yorumlamıştır. Natüralist üslubu, dramatik ışık kullanımıyla Caravaggio'nun geç döneminin en önemli örneklerinden biridir.



Şekil 3.50: Caravaggio, “Kutsal Doğum”, (1609), (268x197cm), Tuval/Yağlı boya, Oratorio di san Lorenzo, Palermo.

Kaynak: <https://totallyhistory.com/caravaggio-paintings> 5.5.2025

“Kutsal Doğum” tablosunun 1969’da Palermo’daki San Lorenzo Oratoryosu’ndan Sicilya mafyası tarafından çalındığı ve o tarihten beri kayıp olduğu bilinmektedir. Caravaggio’nun en ünlü “kayıp eserlerinden” biridir. Bu olay sonucu İtalya’da sanat eserlerini korumak üzere özel bir polis birimi kurulmuştur (Spike, 2001, s. 325).

Lazarus'un Dirilişı 1609

Caravaggio, Malta'dan ayrıldıktan sonra Sicilya'da uzun süredir dostu olan ressam Mario Minniti aracılığıyla, Messina kentindeki Padri Crociferi Tarikatı'na bağlı San Giovanni di Dio Kilisesi için sipariş alır. Bu sipariş, Cenevizli tüccar Giovanni Battista de'Lazzari tarafından, Aziz Lazarus'a ithafen verilmiş ve Lazzari, tabloyu 10 Haziran 1609 tarihinde kiliseye bağışlamıştır (Langdon, 2000, s. 280).

Tablonun (Şekil 3.51) ikonografisi Yuhanna İncili'nin 11. bölümünde anlatılan mucizeye dayanır. İsa'nın yakın dostu olan Lazarus hastalanır ve kısa sürede ölür. Kız kardeşleri Martha ve Meryem, İsa'yı haberdar eder. İsa, olayın Tanrı'nın yüceliği için olduğunu belirtir. *"Bu hastalık ölümle sonuçlanmayacak; Tanrı'nın yüceliği için olacak. Öyle ki Tanrı'nın Oğlu bunun aracılığıyla yüceltilsin"* (Yuhanna 11:4). *İsa, Bethanya'ya vardığında Lazarus'un dört gündür mezarda olduğunu öğrenir. Martha ona şöyle der: "Rab, burada olsaydın kardeşim ölmezdi... yine de Tanrı'nın sana ne dilerse vereceğini biliyorum."* İsa da ona, *"Kardeşin dirilecektir. Ben diriliş ve yaşamım. Bana iman eden, ölse de yaşayacaktır"* der (Yuhanna 11:21-25). İsa daha sonra mezarın bulunduğu mağaraya gelir ve taşın kaldırılmasını ister. Kalabalığın gözleri önünde seslenerek Lazarus'u dışarı çağırır: *"Lazar, dışarı çık!"* (Yuhanna 11:43). İsa, mezarın önünde dua ederek Tanrı'ya seslenir, *"Baba, beni işittiğin için sana şükrediyorum. Beni her zaman işittiğini biliyorum. Bunu, çevrede duran halk için söyledim ki, beni senin gönderdiğine iman etsinler"* (Yuhanna 11:41-42). İsa, elini ileri doğru uzatarak Lazarus'u işaret eder; bu jest hem ilahi kudretini hem de Tanrı ile iletişim halindeki peygamber rolünü vurgular. Lazarus'un derisinin sarılığı ve donukluğu İncil'de geçen *"ölü bezlerine sarılı"* (Yuhanna 11:44; Kutsal K., 2010) ifadesinden yola çıkılarak işlenmiş vücudu ve çenesi sargılı, ayakları bağlıdır. Bu ayrıntılar, Caravaggio'nun betimlemeyi yalnızca dramatik değil, metinsel ve litürjik sadakatle işlediğini göstermektedir.



Şekil 3.51: Caravaggio, “Lazarus’un Dirilişi”, (1609), (380x275cm), Tuval/Yağlı boya, Museo Regionale, Messina, Sicilya.

Kaynak: [https://en-m-wikipedia-org/The_Raising_of_Lazarus_\(Caravaggio\)](https://en-m-wikipedia-org/The_Raising_of_Lazarus_(Caravaggio)) 5.5.2025

Kompozisyonda, Lazarus’u dirilişe taşıyanlar, şaşkınlıkla izleyenler ve kız kardeşleri Martha ile Meryem bulunmaktadır. Bu çeşitlilik, İncil metninde sözü edilen halkın çeşitli tepkilerine paraleldir: “*Bunları gören Yahudiler’den birçoğu İsa’ya iman etti. Ama içlerinden bazıları gidip Ferisilere haber verdiler*” (Yuhanna 11:45-46; Kutsal K. 2010). Caravaggio, bu inanç ve şüphe ikiliğini beden diliyle göstermiştir. Bu sayede yalnızca bir kutsal anlatıyı resmetmekle kalmaz; insani tepkileri de ikonografik düzleme taşır. Karanlık fon üzerinde aniden parlayan ışık bedensel gerçekliği ve metafizik olanı destekleyerek sahneyi vurgular. İsa figürü, mucizeyi ilan eden el hareketiyle Lazarus’a yönelir, beden çürümeye yaklaşmış halde hâlâ katı, cansız, ama ruhla temasa geçmiş gibidir. Lazarus’un bedeninin ölümün izini taşıyor olması ve figürlerin doğallığı Caravaggio’nun dünyevi

gerçekliği ön plana alan, klasik idealizmden kaçınan tarzının göstergesidir. “Matta’nın Çağırılması” resminde de İsa’nın eli yine aynı şekilde, Michelangelo’nun “Adem’in Yaratılışı” çalışmasına işaret etmektedir. Burada da Caravaggio, İsa’nın aracı konumuna, bu şekilde vurgu yapmıştır.

Caravaggio sonrası gelen Barok dönem sanatçılarda; Rembrandt’ın “İsa’nın Lazarus’u Diriltmesi” (1630-1632) ve Rubens’in “Lazarus’ın Yükselişi” ve “Diriliş” (Resurrectio Christi) (1611-1612) temaları farklı şekillerde ele alınan, ama ortak noktada diriliş mucizesi ve bedenin kutsal güçle yeniden canlandırılması üzerine kurulu eserlerdir. Üç ressamda dini bir mucizeyi işlerken dönemin estetik kodlarını kullanmış, fakat özneye, ışığa ve bedensel gerçekliğe yaklaşımda radikal farklılıklar göstermiştir (Gombrich, 1986, s.305). Caravaggio’nun Lazarus’u ölümle yaşam arasında bir geçiş halindedir, Rembrandt’ta ruhsal bir doğumun simgesi, Rubens’te ise dirilişin epik ve kolektif coşkusu vardır. Diriliş teması, sanatçılar tarafından farklı teolojik ve kültürel perspektiflere bağlı olarak biçimlendirilmiştir. Böylece, her biri farklı bir varoluş düzlemini temsil eder: Caravaggio’da şiddetli kontrast, trajik ve dünyevi varoluşsal belirsizlikle birlikte gerilimli bir sahnedir. Rembrandt’ta yumuşak içsel iman, ruhsal uyanış melankolik bir şekilde ifade edilmiştir. Rubens ise Tanrı’nın zaferini yüceltir, parlak ve coşkulu, kaslı figürlerle epik etki içindedir.

Aziz Petrus’un İnkârı 1610

Caravaggio’nun Napoli’de yaptığı son dönem çalışmalarından olan “Aziz Petrus’un İnkârı” resmi (Şekil 3.52), İncil metinlerinde yer alan Petrus’un ruhsal çatışmasını ve inkâr anının dramatik yoğunluğunu görselleştirmektedir. Yuhanna İncili’ne göre, İsa’nın tutuklanmasından hemen önce geçen diyalogda Petrus, İsa’ya “*Rab, senin için canımı veririm*” der; ancak İsa, “*Horoz ötmeden beni üç kez inkâr edeceksin*” yanıtını verir (Yuhanna 13:36-38; Kutsal K.,2010). Bu kehanet Matta İncilinde Petrus’un üç farklı kişi tarafından kimliği hakkında sorgulandığında, her seferinde İsa’yı tanımadığını yemin ederek inkâr etmesiyle gerçekleşir (Matta 26:69-75; Kutsal K., 2010).

Caravaggio, bu dramatik anı, figürlerin bedensel ifadeleri aracılığıyla yoğun bir biçimde sahneler. Kompozisyonunda üç ana figür olarak bir asker, bir hizmetçi kadın ve Petrus vardır. Kadın, parmağıyla Petrus’u işaret ederken onu teşhis eden kişidir; asker tanıklık

eden olarak resmin görsel dengesini sağlar. Petrus ise yüzünde korku, inkâr ve pişmanlık arasında gidip gelen yoğun bir psikolojik gerilim içindedir. Caravaggio burada yalnızca metni takip etmekle kalmaz; karakterlerin iç dünyasını, bedensel jestler ve mimiklerle görünür kılar. Bu sahne ikonografik olarak Hristiyan sanatında yaygın bir temadır; ancak Caravaggio’nun getirdiği yenilik, anlatıdaki trajik insani durumu ahlaki bir öğüt yerine dramatik bir kırılma anı olarak vermesidir. Petrus’u idealleştirmeden bir azizden çok sıradan bir insan olarak gösterir, korkan, inkâr eden, pişman olan; bu figüratif dürüstlük, Caravaggio’nun bütün kariyerinde belirgin olan psikolojik realizmin bir parçasıdır (Friedlaender, 1975, s. 102-103).



Şekil 3.52: Caravaggio, “Aziz Petrus’un Reddi”, (1610), (94x125,4cm), Tuval/Yağlı boya, Metropolitan Museum of Art, New York.

Kaynak: [https://en-m-wikipedia_org_The_Denial_of_Saint_Peter_\(Caravaggio\)](https://en-m-wikipedia_org_The_Denial_of_Saint_Peter_(Caravaggio)) 5.5.2025

Caravaggio’nun bu sahneye yaklaşımı (Şekil 3.52) çağdaşları Rubens, Guido Reni, Georges de La Tour’dan farklıdır. Guido Reni’nin aynı temayı işlediği “Aziz Petrus’un Gözyaşları” (1639) adlı tablosunda, Petrus yalnız başınadır, gözleri yaşlı, pişmanlıkla dua etmektedir. Bu yaklaşım Petrus’un tövbesini idealize eder, teolojik bir ders verir; günah işlese bile aziz affa mazhar olur (Langdon, 2000, s. 291). Rubens’in “Aziz Petrus’un İnkârı” (1610) çalışması çok figürlü ve yoğun bir kompozisyonudur. Pişmanlık hissi daha çok beden diliyle değil kompozisyonun bütünsel hareketiyle verilmiştir. Rembrandt’ın

“Aziz Petrus’un Gözyaşları” (1660) tablosunda olayın ardından Petrus’un yalnız başına pişmanlık içinde ağladığı an resmedilmiştir. Caravaggio’nun “Aziz Petrus’un İnkârı” yorumu, Barok dönemde aynı temayı işleyen sanatçılardan ayrılmıştır. Guido Reni’nin teolojik didaktizmi, Rubens’in kahramanca dramatik yaklaşım içinde olması, Rembrandt ve La Tour’un sessiz metafiziği, Caravaggio’da korkan, pişmanlık duyan ve çelişkili bir insanla yer değiştirir. Barok dönem izleyicisine dramatik bir gösteri sunarken; Caravaggio, gerçekliğin ürkütücülüğünü doğrudan yüze vurmaktadır. İnkâr eden Petrus, kutsal biri değildir, aciz, korkmuş bir insandır. Caravaggio’nun kendine özgü ışık kontrastları burada da anlamı pekiştirmiştir.

Azize Ursula’nın Şehitliği 1610

“Azize Ursula’nın Şehitliği” (Şekil 3.53) Caravaggio’nun dramatik anlatım gücünün derinleştiği geç dönem çalışmalarındandır. Napoli’de yaptığı son resimlerinden biridir. Cenevizli Marcantonio Doria tarafından, Doria’nın ailesinden bir genç kadının rahibe Ursula olarak bir tarikata katılmasının onuruna yapılmıştır. 11 Mayıs 1610 tarihinde Napoli’de tamamlanmış ve bu tarih, dönemin valisinin, Doria’ya gönderdiği resmi yazışmalarla belgelenmiştir (Hibbard, 1985, s.252).

Efsaneye göre, Azize Ursula ve on bir bin bakire, Hristiyan inançları uğruna Hunlar tarafından şehit edilirler. Azize Ursula, Hristiyan geleneğinde Britanya kökenli bir azizedir. V. yy’da Köln’de kültü gelişmiş ve burada St. Ursula Kilisesi onun adına yapılmıştır. Bir Roma mezarlığı üzerine kurulmuş, IX. yy’da genişletilmiş, XII. yy’da Romanesk tarzda yeniden inşa edilmiştir (Britannica, 2024). Kilise’nin mozaikleri ve relik koleksiyonu, efsanenin ikonografik yayılımının merkezidir. En önemli yazılı kaynak, Orta Çağ Cenevizli bir Dominiken piskoposu ve vaiz olan yazarlarından Jacobus de Voragine’nin “Legenda Aurea” (Altın Efsane, XIII. yy) (Voragine, 1993) adlı hagiografi derlemesidir. Attila Hun İmparatorluğu’nun merkezi günümüzde Macaristan civarındaki bölgelerdedi; Batı Roma İmparatorluğu’na kadar akınlar yapmıştır. Ursula anlatılarında, Attila (406-453), “pagan barbar kral” imgesiyle özdeşleştirilmiştir.

Ortaçağ ilahiyatçı yazar “*Ursula ve bakirelerden oluşan bir grup, hac yolculuğunda Köln’e gelir. Burada Hun kralı onları kuşatır ve Ursula’yı eş olarak almak ister. Ursula bu teklifi reddeder ve beraberindeki bakirelerle birlikte şehit edilir.*” Bu anlatı özellikle Orta Çağ hagiografilerinde yaygındır (Voragine, 1993, 2:256-260).

Caravaggio, Ursula efsanesini dramatik biçimde sadeleştirerek yalnızca “tek bir ölüm anı” na indirgemıştır. Kompozisyon altı figürle yakın plan ve izleyici üzerinde duygusal yoğunluk artırılarak oluşturulmuş, Caravaggio otoportresine de yer vermiş ve bu tercihler izleyiciyi olaya istemsiz bir şekilde ortak eden etik bir katılım duygusu yaratmıştır. Bilinçli eklenmiş bir otoportre olarak değerlendirilen figür, hem olayın tanığı hem de sanatçının kendi ölümü öncesinde dramatik bir “varoluşsal imza” olarak yorumlanmıştır (Hibbard, 1985; Spike, 2001). Ursula’nın okla vurulduğu anda ellerini göğsüne doğru kapaması, hem şiddetin acısı hem de “Kutsal Kalp” ikonografisini çağrıştırarak, Ursula’nın bedensel acısının aynı zamanda ruhsal sevgi ve adanmışlık olarak yorumlanmasına olanak vermiştir (Lawson-Tancred, 2025). Azize’nin sakinliği, saplanan oka bakışı, kabul ve mistik bir teslimiyet, bedensel acı karşısında ruhsal direnci simgelemesi, diğer figürlerle oluşturduğu bu kontrast dramatik etkiyi arttırmaktadır. Işık, Azize’ye doğru onu ilahi bir tanık haline getirir. Bu yaklaşım, Caravaggio’nun klasik Barok pathos’undan farklı olarak, figürün manevi boyutunu öne çıkarmaktadır. Barok dönem diğer sanatçılarda şehadet sahneleri dramatik hareket, güçlü jestler ve göksel ihtişam ile aktarılır. Rubens’in şehitlik temalı eserlerinden “Azize Lucia’nın Şehitliği” (1620) “Aziz Livinus’un İşkencesi” (1633) gösterişli kompozisyonlar, yoğun fiziksel hareket, kalabalık figür kümeleri ve dramatik mimikler içerir. Şiddeti hem kahramanlaştırır hem de mitolojik bir boyuta taşır; bedensel acı, Tanrısal bir ödülün alegorisine dönüşür (Held, 1983). Rubens’in alegorik yoğunluğu, Reni’nin ruhani estetiği, Giovanni Lanfranco’nun göksel vizyonları ve Simon Vouet’in mitolojik zarafeti karşısında; Caravaggio’nun çalışması Barok dönemin diğer şehitlik temsillerinden hem biçimsel hem de anlamsal olarak ayrılmaktadır. Psikolojik gerçekçiliğe dayalı bir sessiz yoğunluk sunar. Kişisel ve varoluşsal bir boyut katmıştır. Şiddetin gerçekleştiği an yalın ve gerçektir, kutsallığı belirten bir sembol taşımaz ama onu içselleştirir, şehadeti bir “zafer anı” olmaktan çıkarıp, dünyevi, varoluşsal bir trajedi haline

getirmiştir. Çalışması, yalnızca teolojik değil, aynı zamanda insanın acı karşısındaki tepkisizliği, kutsallığın sıradanlıkta tezahürü ve Barok üslubu içsel gerilimle derinleştiren özel bir poetik tavrın göstergesidir.



Şekil 3.53: Caravaggio, “Azize Ursula’nın Şehitliği”, (1610), (140,5x170,5), Tuval/Yağlı boya, Palazzo Zevallos Stigliano Napoli.

Kaynak: <https://news.artnet.com/restoration-of-caravaggio> 5.5.2025

Resim (Şekil 3.53) tamamlandıktan kısa bir süre sonra zarar görmüş; verniğin hızlı kuruması için güneşe çıkarıldığı ve bazı ayrıntıların hasar aldığı, en son 2025’te Laura Cibrario ve Fabiola Jatta X-ışını analizi ile destekli restorasyonla renk parlaklığının iyileştirildiği ve görülmeyen figürlerin ortaya çıktığı, daha anlaşılabilir olduğu belirtilmiştir (Lawson-Tancred, 2025).

Aziz Francis İbadette 1610

Aziz Francis, 1181’de Assisi’de doğmuş, Hıristiyanlık için önemli bir figürdür. Kurucusu olduğu Franciscan tarikatı, yoksulluk, alçakgönüllülük ve doğaya sevgi üzerine kuruludur. Tarikat üyeleri genellikle kahverengi bir cübbe ve ipten kuşak ile betimlenir. Aziz’in hayatındaki en çarpıcı olaylardan biri, İsa’nın çarmıhtaki stigmata izlerini kendi bedeninde taşıdığına inanılmasıdır (Voragine, 1993). Bu nedenle birçok sanatçı tarafından elleri, ayakları ve göğsünde bu izlerle resmedilmiştir.

Caravaggio’nun son dönem resimlerinden olan Aziz Francis (Şekil 3.54), ölümün ve faniliğin sembolüne bakar. Başında hale (aureola) ile kutsanmış bir figür olarak Aziz’in önünde sembolik bir haç vardır. Bu sahne, figürün sadece bir aziz olarak değil, aynı zamanda kendi ölümü üzerine düşünen bir özne olarak da yorumlanmasını sağlar. Caravaggio, dönem özelliklerine göre Aziz Francis’i kahramansı ya da yüceltilmiş bir figür olarak değil, sıradan bir insanın ruhsal kırılma içinde göstermiştir. Aziz’in elindeki kafatası Barok dönemin “vanitas” düşüncesiyle uyumlu, dua eden bir keşişin ruhsal yalnızlığı, varoluşsal bir gerçeklik olarak yansır. Francis’in ölüm üzerine düşünmesi ve kafatası üzerinden meditasyonu, Kierkegaard’ın “iman paradoksu” ya da Heidegger’in “ölüme doğru varlık” (Sein zum Tode) düşüncesiyle örtüşür. Kierkegaard’a göre iman, insan aklının çözemeyeceği çelişkileri Tanrı karşısında özgürce kabul etme sıçramasıdır. “İman paradoksu” insanın sınırlılığı ile Tanrı’nın mutlaklığı arasındaki gerilimi içerir; bu gerilim akıl yoluyla çözülemez, yalnızca imanla yaşanır (Kierkegaard, 1985). Francis’in kafatası karşısındaki tefekkürü, ölüm gerçeğini akılcı bir açıklamanın ötesinde, imanla kabullenen bir ruh hali olarak temsil eder. Aziz ikonografisi seküler - dünyevi bir realizmle dönüşür ve Francis artık idealize edilmiş bir aziz değil, natüralist bir üslupla herhangi biridir. Heidegger insanın en temel varoluş koşulunun kendi sorumluluğunu bilmesi olduğunu belirtir. Ölüm, yalnızca biyolojik bir son değil, insan varlığının en otantik imkânıdır. “Ölüme doğru varlık” bireyin kendi sorumluluğunun bilinciyle yaşamını özgün kılması anlamına gelir (Heidegger, 2008). Caravaggio’nun Francis’i, bu düşünceyi somutlaştırır. Kafatası üzerinden ölüm gerçeğiyle yüzleşmek, kendi ölümlülüğünü

kabullenmek, insanın hakiki varoluşa (authentische Existenz) ulaşmasını sağlar. Francis'in kafatası ile meditasyonu, kendi varlığını anlamlandırma çabasıdır.



Şekil 3.54: Caravaggio, “Aziz Francis İbadette”, (1610), (130x98cm), Tuval/Yağlı boya, Santa Maria della Concezione de Cappuccini, Roma.

Kaynak: <https://totallyhistory.com/caravaggio-paintings> 5.5.2025

Caravaggio, yalnızca “memento mori” geleneğini değil, Kierkegaard’ın iman paradoksunda ifade ettiği aklın ötesinde Tanrı’ya sıçrayışı ve Heidegger’in ölüme doğru - varlık kavramındaki sonluluğun bilinciyle özgünleşme fikrini de görsel bir düzlemde açığa çıkarmıştır. Dolayısıyla bu tablo (Şekil 3.54) Katolik mistisizminin simgesel bir anlatısı olmanın ötesinde, varoluşçu felsefenin temel sorularını da görsel düzlemde açığa çıkarır. Kutsal olanı dünyevi bir ifadeyle buluştururken, Francis’in ölüm meditasyonunu, insanın kendi varoluşunun hakikatine dair evrensel bir sorgulamaya dönüştürür.

Caravaggio'nun alışmaları, Barok sanat anlayışını psikolojik ve varoluşu boyutlarda yeniden tanımlamaktadır.

3.2.3 Mitolojik İkonografi

Caravaggio, ilk zgn yaklaşımını ortaya koyduğu antik mitoloji ve profan temaları, kutsal anlatılarla aynı estetik düzlemde ele almıştır. Döneminin sosyokültürel dinamiklerini Karşı Reform bağlamında çözümler, Rönesans'tan kopuşu simgeler ve gerçekliğin teatral bir temsili üzerinden izleyiciyi etik ve estetik sorgulamaya yöneltir. Caravaggio, klasik ideal formun büyüsünü kırarak, mitleri gündelik gerçekliğe indirger. Mit artık tanrısal bir anlatıda değil, insanın dünyevi bedeni üzerinden görünür. Kaynağını klasik mitolojiden değil, Rönesans hümanizmi ve Barok dönemin sekülerleşme sürecinden almıştır.

Bacchus 1594

İkonografik olarak Roma ve Antik Yunan mitolojisinde Bacchus (Dionysos), şarap tanrısı, bitki örtüsü, bereketin, tarımın, dans ve müziğin koruyucusu olarak geçer, aynı zamanda doğurganlık, coşku, delilik ve ölüm - yaşam döngüsünün de sembolüdür. Zeus ve Thebas Kralı Cadmus'un kızı prenses Semele'nin oğludur. Annesi lml olan tek tanrıdır. Mitolojik anlatıya göre Bacchus, annesi Semele'nin Zeus'un tanrısal görünümüne dayanamayarak ölmesi sonucu, henüz doğmamışken annesinin rahminden alınır ve Zeus tarafından uyluğunda taşınarak doğurulur. Daha sonra Nysa Dağı'nda Nymphalar tarafından büyütülür (Morford, Lenardon, 2003, s. 261).

Rönesans ve Barok dönemde Bacchus, genellikle neşeli, genç, bereket içinde, idealize bir fiğür olarak temsil edilirken, Caravaggio, bu geleneği kökten değiştirerek hasta, insani ve kırılgan bir Bacchus (şekil 3.55) sunmuştır. Onu, mitolojik bir fiğrn temsili olmaktan çıkarmış, aynı zamanda bir otoportre olarak yorumlamıştır. Fiğr, alışıldık Tanrı temsillerinden farklı olarak solgun bir yüz, morumsu dudak, kirli tırnaklar, hastalık izleri taşıyan genç bir erkek olarak tasvir edilmiştir. Başında Bacchus'u temsilen asma yapraklarından örülmüş bir ta, elinde üzümler, masada meyvelerle doğallık içindedir. Bacchus, tanrısallık ile insani halin i içe geçtiği bir imgeye dönüşmüştür.

Giulio Mancini'nin (1559-1630) açıklamasına göre Caravaggio, bir at kazası ve sıtma yüzünden, bacağından yaralı ve hasta olduğu bir zamanda, ayna kullanarak Bacchus teması üzerinden ilk otoportrelerinden olan bu çalışmayı betimlemiştir (Mancini, Baglione, Bellori, 1955, s. 245-254). Otoportlerinde de idealizasyon görülmez.

Tenebrism tekniği figürün hem fiziksel yoğunluğu hem de ruhsal mesafesi üzerinde etkili olmuştur. Figürün hafif yana dönük pozu o döneme kadar yaygın olmayan bir duruş biçimidir ve doğrudan natüralist gözleme dayalı bir özgünlük taşır. Caravaggio'nun sanatının ilk özgün örneklerindendir.



Şekil 3.55: Caravaggio, “Hasta Bacchus”, (1593-94), (67x53cm), Tuval/Yağlı boya, Borghese Galerisi, Roma.

Kaynak: <https://www.borghese-gallery/young-sick-bacchus>.5.5.2025

Koleksiyoner Scipione Borghese bu resmi (Şekil 3.55), Alciati'nin “Emblemata” (Emblematfi) adlı alegorik eserindeki, sarmaşıklarla süslenmiş zarif bir şair figürüne

gönderme içerdiği şeklinde yorumlamıştır. Borghese, Caravaggio'nun bu dönemde Studio d'Arpino'da çalıştığını, resimdeki Bacchus figürünün klasik edebi temalarla beslenen alegorik bir temsil olarak okunabileceğini belirtmiştir. Caravaggio'nun yorumu mitolojik bir temsili yansıtmak dışında aynı zamanda insan bedeninin kırılganlığı, tanrısallığın dünyevileştirilmesi, iç dünya - görüş - aynalama, hiciv gibi çok katmanlı anlamlar taşımaktadır. Böylece Caravaggio, klasik mitolojiyi çağdaş varoluşsal duyarlılıkla yeniden yorumlamıştır.

Kardinal Del Monte'nin siparişi olan ikinci Bacchus (1595-1596) çalışmasında da (Şekil 3.56) doğal bir insan formu, dağınık belirsiz kıyafeti ve hiciv içeren natüralist tarzı ile Caravaggio dönemin temsil sanatına yeni bir bakış açısı getirmiştir.

“Kendiliğinden bir yaratıcı olan Romantik sanatçı için her tür norm derin bir şekilde antipatiktir” (Honour, 2001 s.14-18).

Caravaggio, bir illüzyon olan tanrı figürü Bacchus'ü yücelten geleneksel sanata, gerçek bir bedende varolan tin ve ruhu yansıtarak, Hristiyan tininin idealist özelliklerini yok eder. Bacchus'un duruşu ve natüralizmi estetik anlamda figürü gerçek varoluşsal bir boyuta taşımıştır.

Langdon, Caravaggio'nun Bacchus figürünü “ölümlü zevklerin geçiciliği” temasının bir örneği olarak yorumlamıştır (Langdon, 2000). Mircea Eliade'nin “imgelerin görevi, kavramsallaştırılamayanı görünür kılmaktır” (Eliade, 1991) ifadesi de tablodaki meyve ikonografisini anlamak için açıklayıcıdır; sepetteki açılmış nar ve çürümüş elma, doğanın döngüsünü aşarak, vanitas temasını simgeler. Sanatçının figür ve nesne aracılığıyla kavramların ötesinde varoluşsal hakikati açığa çıkarmasına olanak tanır. Böylece Caravaggio, mitolojik bir sahnenin ardına saklanmış gündelik ayrıntılarla, yaşamın kırılganlığı ve ölüme yenik düşme düşüncesini görünür kılar.



Şekil 3.56: Caravaggio, “Bacchus”, (1596), (95x85cm), Tuval/Yağlı boya, Uffizi Galery, Floransa.

Kaynak: [https://en-m-wikipedia-org/bacchus_\(Caravaggio\)5.5.2025](https://en-m-wikipedia-org/bacchus_(Caravaggio)5.5.2025)

McKinlay, Bacchus’u şarap ve esinin kesişiminde yorumlamıştır (McKinlay 1953). Onun yorumu, Foucault’nun (1990) bedensellik ve duyumsallığın modern toplumlarda disipline edilmesine ilişkin yaklaşımı ile okunduğunda, ikonografi, biyolojik açıklamayı aşarak toplumsal düzene ilişkin bir kodlamayı da çağırıştırır. Böylece Caravaggio’nun yorumu klasik mitolojinin arkasında, derin bir ikonolojik katman açığa çıkarır. Tüm sapmalar neticesinde figüre kesin bir kimlik tanımlanamaz, form ile sembolü arasında bağ kolayca çözülemez. Bu yaklaşım Caravaggio’nun natüralist üslubunun ve anti - idealize anlayışının bir yansımasıdır.

Barok dönemde mitoloji temaları, Hristiyan ahlakıyla uyumlu alegorilere dönüştürülmek istenmiş, Ovidius’un Metamorfozlar’ı kilisenin “*pagan mitlerinin Hristiyan erdemlerine evrilmesi*” yaklaşımıyla (Panofsky,1967, s.89) yeniden okunmuştur. Fakat Caravaggio bu yaklaşımı farklı değerlendirmiştir. Guido Reni, Annibale Carracci ve Rubens gibi

sanatçılar Bacchus'u mitolojik yücelik içinde, gösterişli vücutlar ve ideal güzellik anlayışıyla betimlemiştir. Reni ve Rubens'te Eros merkezli ikonografi daha çok mitolojik aşk ve doğurganlık bağlamında gelişir. Mitolojik anlatının alegorik ve öğüt verici anlamı korunmuştur. Dönemin sanatçıları Katolik Reform doğrultusunda tanrısallığın ihtişamını yüceltmeye devam eder. Mitoloji, dini anlamı desteklemek amacıyla kullanılmıştır. Caravaggio'nun yorumunda ise bu olgu, kişisel bakış açısıyla yerini epik anlatılara bırakır. Mitolojik figür, alegorik anlamını yitirir. Bacchus artık Dionysos'un kutsal simgesinden seküler bir ikonografiye evrilir. Bu durum, erken dönem Barok'a varoluşsal bir kaygı kazandırmıştır. Tanrıların dahi insanlaştığı bir dünyaya geçiş, Caravaggio'nun Bacchus'unda Rönesans idealizmi ile Katolik Barok'un yüceliğini sorgulayan felsefi - teolojik bir konumlanışa dayanan bir tutum olarak görünür olur. Bu bir tür sekülerleşmenin habercisidir.

Narcissus 1597

Klasik Greco - Romen mitolojisinden bir tema olarak geçen Narcissus, nergis çiçeğini temsil eder ve narsist kelimesinin kökenini oluşturmaktadır. İkonografik olarak; efsanede nehir tanrısı Cephissus ve peri Leiriope'nin doğaüstü güzellikte oğludur; anlatılarda ormanda avcılık yapan güzel genç bir erkek olarak geçmektedir (Ovidius, 2004).

Narcissus'u görüp aşık olan birçok kadın gibi Echo adındaki peri de Narcissus'a aşık olur fakat karşılık göremez ve bir zaman sonra ölür. Echo'nun kemikleri kayalara dönüşerek sesi kayalardan yankılanır. Olympos Tanrıları Echo'nun acısına dayanamaz ve Narcissus'u cezalandırır. Narcissus su kenarına indiğinde kendi yansımasını görür ve güzelliğinden kendini alamaz, o da Echo gibi günden güne erir ve hayatını kaybeder. Başka bir anlatıda ise sudaki yansımasına bakarken boğulur ifadesiyle geçmektedir. Roma'lı şair Ovidius'un Metamorfoz'larında da Narcissus, kendi yansımasına aşık ve kendine tutkulu olarak ölmektedir (Metamorfozlar 3:339-510; Ovidius, 2004).

Caravaggio'nun yorumu (Şekil 3.57) mitin özündeki kendine bakış, arzunun tuzağı ve yok oluş temasını güçlü bir görsellikle aktarır. Narcissus kendine hayran olarak suya bakar, kıyafeti, saçları ve ifadesi özenlidir, melankolik bir içe dönüş anlatısı sunar. Caravaggio'nun figürlerinde içsel gözlemin yansıtılması önceliklidir. Alegorik anlamlar

resimsel anlatı içinde görünürdür. Sahneyi sadeleştirerek figürü karanlık bir fonda, yansımasıyla baş başa bırakır. Bu tercih, Rönesans'taki dekoratif ayrıntılardan uzaklaşarak doğrudan figürün psikolojik dramını öne çıkarır. Tenebrism tekniğiyle figür ve yansıma birbirine karışmıştır, kimlik ve yansıma arasındaki sınır silinir. Sade ve karanlık kompozisyonda su bile dekoratif değil, karanlık bir ayna işlevi görmektedir. Mitolojik anlatının yan öğeleri doğa, nympheler, tanrılar tamamen dışlanmıştır. Bunlar, Barok sanatçıların çoğunda görülmeyen yaklaşımlardır. Örneğin Nicolas Poussin “Echo and Narcissus” (1625) adlı çalışmasında Narcissos'u pastoral bir manzara içinde Echo ile birlikte sunmuştur. Domenichino (1581-1641), Claude Lorrain (1600-1682) gibi sanatçılar da miti aynı pastoral dekoratif doğa sahneleri içinde sunmuş ve kompozisyonları genellikle genişletir; çevrede nymphler, eroslar, doğa unsurları bulunur. Mit daha çok epik ve estetik bir anlatı olarak gösterilir. Çoğu sanatçı mitin orijinal formuna sadıktır. Adalet ve denge Tanrıçası Nemesis'in laneti, nymphlerin hayal kırıklığı, ölüm sonrası nergis çiçeği gibi detaylara yer verirler. Psikolojik boyut sınırlıdır. Temsiller çoğunlukla ahlaki öğüt ya da mitolojik hikâye anlatımı düzeyindedir.



Şekil 3.57: Caravaggio, “Narcissus”, (1597-1599), (110x92cm), Tuval/Yağlı boya, Galleria Nazionale d’Arte Antica, Roma.

Kaynak: [https://en-m.wikipedia.org/Narcissus\(Caravaggio\)](https://en-m.wikipedia.org/Narcissus(Caravaggio))5.5.2025

Caravaggio ise bireyin kimlik arayışını vurgular. Narcissus, yalnızca mitolojik bir kahraman değil, aynı zamanda özne ile imge arasındaki gerilimin simgesidir; bireyin kendi arzusuna kapılışını, kendini dış dünyadan yalıtarak yok oluşa sürüklenişinin bir görsel metaforu olarak sunar. Bu, modern düşüncede Jacques Lacan’ın (1901-1981) “ayna evresi” ya da Jean-Paul Sartre’in (1905-1980) “başkasının bakışı” kavramlarıyla ilişkilendirilebilecek derin bir temsil içerir.

Caravaggio, narsisizm mitini psikolojik bir durum, kendilik bilincinin patolojik bir durumu olarak işler, mitolojik bir hikâyeyi betimlemekten ziyade, bireyin özne oluş sürecine dair varoluşsal ve psikanalitik okumaya imkân tanır. Yansımasına hapsolmuş figür, arzusun ve yok oluşun sınırında, kendi varlığına kapalı, yalnızca yansımasına bakan bir bilinç durumundadır. Yansıma miti imgenin doğuşunu simgeler ve ontolojik başlangıcını işaret

eder; bu yönüyle tablo Lacan'ın "ayna evresi" kavramıyla özdeşleştirilebilecek bir özneleşme deneyimi sunar, aynı zamanda Sartre'ın "başkasının bakışı" teorisiyle ilişkilendirilebilecek varoluşsal bir felsefî boyut açığa çıkarır. Oysa diğer Barok yorumlarda Narcissus, mitolojik çerçevede ele alınır; figürler idealize edilir, olay anlatılır, duygular abartılır.

Lacan'a göre "ayna evresi", çocuğun kendisini ilk kez dışsal bir görüntü olarak algıladığı andır; bu evre, bireyin benlik (moi) algısının kurulduğu kritik eşiktir (Lacan, 2020, s. 75). Caravaggio'nun "Narcissus" tablosundaki figür, bu psikanalitik evreyi simgeler biçimde, karanlık bir boşluk içinde kendi yansımasına hapsolmuştur. Yansımasını tam anlamıyla kavrayamaz. Bu temsilde, öznenin kendi imgesiyle kurduğu yabancılaşmış ilişki estetik bir dille ifade edilmiştir. Narcissus, kendi yansımasına "kendisine bakan kendi gözlerine" maruz kalır. Bu durumda özne, kendi bilincinin nesnesi haline gelir. Bu oto - bakış, kişinin kendisine yabancılaşmasına neden olur ve böylece özne hem kendini kurar, hem de kendisinde kaybolur. Sartre'a göre bu durum, öznenin kendisine yönelik "nesneleştirici bakışı" ile özbilinç arasında bir gerilim yaratır (Sartre, 2003).

Caravaggio, Barok dönemin epik ve alegorik anlatılarından saparak öznenin kendi içsel çatışmasını merkeze almaktadır. Figürün kendi yansımasıyla kurduğu tensel ve zihinsel ilişki, hem Lacan'ın "ayna evresi"ni hem de Sartre'ın "başkasının bakışı" yoluyla özneleşme sürecini simgeler. Böylece eser, yalnızca mitolojik bir öyküyü değil, insan olmanın psikanalitik ve varoluşsal yanını da görselleştirmiş olur.

Medusa 1597

"Medusa" çalışması (Şekil 3.58) Kardinal Maria del Monte tarafından, Ferdinando de Medici'ye hediye edilmek üzere ahşap bir kalkan üzerine yapılmıştır. O dönemlerde özellikle törenlerde kullanılmak için Medusa başı kalkanlar üzerine resmedilirdi. Kalkanın üzerine monte edilen resim Floransa'ya Medici ailesine gönderilmiş, onlarda hanelerindeki ahşap atlı süvarinin kalkanı olarak sergilemiştir (Langdon, 2000).

Caravaggio, konkav bir kalkan (tondo) üzerine monte edilen çalışmaya üç boyutlu bir etki sağlamak için ışık-gölge tekniğini kullanarak; trompe l'oeil göz aldatması uygulamış ve anamorfik bir yaklaşımda bulunmuştur. Bu da Medusa'nın kanının sanki kalkandan

dışarıya doğru akmakta olduğu hissiyatını vermektedir. Yılan betimlemelerinde Tiber nehrinin su yılanlarını model aldığı bilinmektedir. Medusa'yı kadın portresi olarak değil bir erkek portresi (otoportre) olarak betimlemiştir. Medusa başı, kalkanlara düşmana kendi sonlarının nasıl olacağını görmeleri üzerine resmedilirdi (Ovid. 2004).

İkonografik olarak Medusa, Yunan mitolojisinde Gorgonlar olarak bilinen üç kız kardeşten biridir. Medusanın saçları yılanlardan, elleri tunçtan ve kanatları vardır. Gözlerine bakan zarar görmekteydi. Mitolojide Zeus ve Danae'nin oğlu Perseus, Seriphos Kralı tarafından Medusa'nın başını kesip getirmek üzere görevlendirilir. Perseus, yanına Zeus'un şimşek çakan kılıcını, Hades'in görünmezlik miferini, Hermes'in kanatlı sandaletlerini, Savaş Tanrıçası Athena'dan da kalkan alarak Medusa'nın yanına gider. Hermes ve Athena'da onunla gelirler. Zorlu bir karşılaşmadan sonra Perseus kalkanın arkasına saklanır ve gelen Medusa kalkanın yansımasından kendi gözlerini görünce herkese olan etki kendisine de olur ve taş kesilir, Perseus'da bu durumu fırsat bilerek kılıcıyla başını keser. Bu hikayenin öncesinde Medusa güzel bir kadındır. Poseidon'nun Medusa'yı beğenmesi ve onu elde etmesi üzerine, kıskanan Athena tarafından cezalandırılmıştır (Ovid. 2004). Medusa'nın güzelliği ve içsel gücünün yok edilmek istenmesi üzerine bir temsildir. Patriarkal düzen içerisinde kadının kadına yaptığı haksızlık ve feminist yorumlarda kadınların içsel gücünün bastırılmaya çalışıldığının bir simgesi olarak değerlendirilmiştir (Pekol, Alban, 2023).

“Tragedya, ciddi tamamlanmış ve belli bir büyüklüğü olan bir eylemin taklididir.” (Aristoteles, 2008, Poetika1450a).

Medusa imgesi, politik ve ideolojik bağlamda, simgesel bir güç temsili olarak değerlendirilir. Özellikle kalkandaki sunumu, hem savunma hem de saldırı aracı olarak okunabilecek bir metafor oluşturmuştur. Bu yönüyle Medusa, gücün hem temsilcisi hem de taşıyıcısı olan bir alegoriye dönüşür. Estetik açıdan bakıldığında ise Medusa imgesi, geleneksel güzellik anlayışına karşıt bir “anti - güzellik” temsil olarak yorumlanmıştır.

Freud sonrası psikanalitik kuramlar, Medusa'yı kastrasyon (iktidar) korkusunun bir dışavurumu olarak değerlendirir; bu bağlamda Medusa başı, bilinçdışı düzeyde bir korkunun, özellikle de eril öznenin bastırdığı kaygıların ifadesi haline gelir (Freud, 1955/2014, s. 273-274). Feminist kuram açısından, Medusa figürü eril iktidarın kadına dair bastırılmış korkusu olarak yorumlanır. Bu perspektiften bakıldığında, Medusa miti aynı

zamanda eril bakışın sınırlarını zorlayan, onun iktidarını tehdit eden bir kadın figürü olarak yeniden yorumlanmaktadır.

Caravaggio, bütün resimlerinde olduğu gibi bu mitte de en can alıcı anı resmetmiştir. Çalışmanın (Şekil 3.58) bir otoportre olması, mitin dışında, kişisel ve psikolojik bir temsile yönelindiği anlamına gelir. Eser, izleyiciyi yalnızca korkutmaz; onunla içsel bir aynalanma ilişkisi kurar ve bu yönüyle “metapainting” bir örnek olarak değerlendirilebilir (Stoichita, 1997).



Şekil 3.58: Caravaggio, “Medusa”, (1597), (60x55cm), Ahşap-Tuval/Yağlı boya, Uffizi, Floransa.

Kaynak: [https://en-m-wikipedia-/Medusa_\(Caravaggio\)](https://en-m-wikipedia-/Medusa_(Caravaggio)) 5.5.2025

Burada yine Lacan’ın psikanalitik kuramındaki özneleşme süreci “ayna evresi” aracılığıyla açıklanır; birey bu aşamada kendisini ilk kez dış bir imgede tanımaya başlar (Lacan, 2020). Ancak bu dışsallık aynı zamanda bir bölünmedir. Caravaggio’nun Medusa’sında bu bölünme, kendi ölümüne bakan bir benliğin parçalanması şeklinde görselleşmiştir.

Medusa'nın gözleri hâlâ açık, ağzı ılık atar bir halde donmuştur, bu donma hali "gerçeğın anı" (Lacan "le réel" kavramı) ile de ilişkilendirilir. Gerçek, imgelerin ve sembollerin ötesindedir; burada Medusa figürü, kendi ölümünü yansıtan ve izleyiciye bu ölümü doğrudan baktıran bir "gerçek" alanıdır.

"Medusa'nın bakışı", Sartre'ın tanımladığı "başkasının bakışı" kavramıyla da örtüşmektedir (Sartre, 2003). Sartre'a göre başkasının bakışı, özneyi nesne konumuna indirger. Medusa'nın bakışı, yalnızca karşısındakini dondurmaz; aynı zamanda özneyi "görülen" olmaya zorlar ve bu yönüyle Caravaggio'nun Medusa'sı, izleyiciyi pasif bir gözlemci değil, şahit olarak travmatik bir özne haline getirir. Böylece otoportre olması eseri yalnızca mitolojik bir anlatım olmaktan çıkarıp, kişisel, varoluşsal ve psikanalitik bir ifade alanına dönüştürür. Bu tercih, sanatçının kimliğini bu mit ile özdeşleştirmesi ve mit üzerinden bir ifade geliştirmesi olarak okunur. Hem öznenin kendini dışsal bir görüntüde tanıması (Lacan) hem de kendi sorumluluğunu taşıma zorunluluğu (Sartre) bağlamında anlam kazanır. Caravaggio'nun Medusa'yı kendi yüzüyle betimlemesi "ayna" deneyiminin sanatsal bir temsiline dönüşmesidir. Sanatçı, Medusa'nın kesilmiş başında kendi ölümünü, olumsuz içsel benliğini yansıtarak "ideal ego" değil, bölünmüş, parçalanmış bir benlik sergiler. Bu yönüyle Medusa başı, yalnızca mitolojik değil, aynı zamanda psikanalitik bir travma nesnesidir. Lacan'ın "gerçek" olarak adlandırdığı, sembolik düzenin dışında kalan travmatik boyut, burada doğrudan tam olarak deneyimlenir; kesilmiş ama hâlâ bakan, ılık atan bir yüzde Caravaggio kendi benliğini bu "gerçek" karşısında konumlandırır; yani sanatçı, hem özne hem de kendi ölümünün nesnesi olur. Medusa, Caravaggio'nun "kendiyile karşılaşma aynası"dır, ölüm ve benlik bu aynada kesişir.

Sartre'ın (2003) varoluşçu düşüncesinde birey, kendi eylemlerinden sorumlu olan, özgürlüğe mahkûm bir varlıktır. İnsan başkalarının bakışıyla nesneleşir. Caravaggio ise, kendi otoportresi üzerinden bir "bakış" yaratır ve bu bakışın hedefi izleyici değil aslında kendisidir. Bu durum, varoluşçuluğun temel ilkesi olan öz-farkındalıkla ilişkilidir. Medusa, artık dışsal bir tehdit değil, içselleştirilmiş bir benlik çatışması olmuştur. Caravaggio'nun kendi yüzünü Medusa'ya dönüştürmesi, sanat yoluyla bir dışavurumu temsil etmiştir. Otoportre burada bir yücelme değil, bir kendilik ifadesidir. Kendisini hem fail hem kurban, hem özne hem nesne olarak temsil eder. Özneleşme, yabancılaşma ve sorgulama sürecidir. Lacan'ın teorisinde bu, öznenin kendi yansımasıyla kurduğu yabancılaşmış ilişkiye;

Sartre'in felsefesinde ise özenin kendi özgürlüğünün ve sorumluluğunun yükünü üstlenmesinde karşılık bulur.

Barok dönem, Rubens'in "Medusa" (1618) temalı resminde, Medusa başı zemindedir, yılanlar, böcekler ve grotesk ayrıntılar çevreyi sarmış; sahne hareket, zengin renk ve teatral kompozisyon ile karakterizedir. Rubens'in Medusa'sı, kadın bedeninin canavarlaştırıldığı ve kahramanın zaferine hizmet ettiği klasik ikonografik yapının sürdürülmesidir (Held, 1983). Medusa'nın başı artık bir birey değil, bir zafer nesnesi, bir savaş ganimetidir. Rubens'in temsilinde Medusa'nın yüzünde acıdan çok grotesk bir boşluk vardır. Bu grotesk boşluk ileride Arnold Böcklin'nin (1827-1901) "Medusa" yorumunda tekrar kendini farklı bir şekilde gösterir. Karşıya (izleyiciye) tiksinti ve korku ifadesi verilmek istenerek, mitolojik bir anlatıyı aynı zamanda kadın figürüyle özdeşleştirilen "ölüm, tehdit ve korku" üçlüsüne sanatsal bir yanıt verilmiş olur. Bazı sanat tarihçileri, bu eserleri kadının şeytanlaştırılması sürecinin estetik örneklerinden biri olarak görür (Nochlin, 2013; Warner, 2002). Bu anlamda Caravaggio'nun Medusa'sı çarpıcı, insani - psikolojik, hâlâ canlı bakışıyla "gerçek" duygusal derinlikte ve özne vurgusu bakımından Medusa temsilleri içinde oldukça benzersizdir. Böylece mit, kişisel bir trajediye, zafer ise içsel yüzleşmeye dönüşür. Bu yönüyle Barok sanatın teatral dışsallığını değil, derin psikolojik iç görüşünü gerçek varoluşçu bir ifadeyle temsil eder.

Amor Vincit Omnia 1601

Aşk Tanrısı, Rönesans ve Barok dönemde özellikle İtalya'da popüler Garzone (Putto) klasik pier alatus (kanatlı çocuk) görünümündedir. Orta Çağ'da şiirsel aşk ve mitolojik Cupid daha sonra Rönesans'ta amor sacro (kutsal aşk) ve amor profano (dünyevi aşk) arasındadır. Cupid (Aşk Tanrısı) karşılıklı aşk ve erdemli saflığı simgelemektedir. Cupid'in gözleri bağlı, kör, şeytan ve nadiren ölüm imgelemi dahilinde pençeli yorumları da vardır. Yunan ve Roma'da Cupid figürü kör değil, görerek aşkın oluşması üzerinedir. Körlük platonik aşk olarak da yorumlanır. Platon yorumlarında kör olarak geçmemektedir. Caravaggio burada Platoncu anlamda yüceltilmiş değil; onu gülümseyen, izleyiciyle diyalog kuran bir beden olarak resmetmiştir. Hem antikiteye ironik bir gönderme hem de entelektüel bir alaycılık bulunmaktadır (Warwick, 2017). Sanatsal ve felsefi bir gösteri nesnesi işlevi görür. İkonografik olarak, Aşk Tanrı'sının Hesiodos Theogonia'da,

Khaos'tan doğduğu, başka bir kaynakta da Aphrodite ve Ares'in oğlu olarak doğduğu geçmektedir. Cupid genellikle Zeus'un hediyesi olan ok ve yayla birlikte betimlenmiştir.

Caravaggio'nun "Aşk her şeye galip gelir" (*Omnia vincin Amor, et not cedamos Amiri Ecl. X.69*) yorumunda, aşkın bu mutlak teması, aynı zamanda erdemin nihai zaferiyle karşılaştırıldığında, insanın dünyevi çabalarının beyhudeliği (*vanitas vanitatum et omnia vanitas*) şeklindeki İncil temasının, Dante'den beri insanın kaderini kontrol eden yüce bir etken olarak düşünülen hümanist aşk kavramlarıyla birleştirilmesini de ima eder (Posèq, 1998). Caravaggio, aşkın klasik kişileştirmesini gerçek boyutta, farklı bir natüralist gerçekçilik ve dramatik yoğunlukla yeniden yorumlayarak ikonografik geleneği dönüştürmüştür. Etrafında aşk ve dünya için insan emeği enstrümanlar, keman, lavta, nota defteri, zırh, taç, gönye, pergel, defne yaprakları simgesel olarak yerlerdedir. El yazması üstündeki "V", Marchese Vincenzo Giustiniani'ye atıfta bulunur ve resmin (Şekil 3.59) onun siparişi olduğunu gösterir (Puglisi, 1998 s.202). Cupid'in meydan okuyan çıplak duruşu, Platon'un *Symposion*'undaki "aşkın yıkıcı ve yaratıcı gücü" ile diyalog kurar. Ok ve lir., Petrarca'nın "aşkın hem acı hem de ilham kaynağı" olduğu düşüncesini sembolize eder (Varriano, 2006,s.132). Cupid'in bilim, sanat ve savaştan daha üstün olduğunu imgelemektedir.

Caravaggio, aşkın her şeyi yenilgiye uğratan gücünü alegorik biçimde gösterir. Bu yönüyle eser (Şekil 3.59), mitolojiyi sekülerleştiren, aşkı hem zafer hem de fanilik çerçevesinde yorumlayan çarpıcı bir dönüm noktası olmuştur.



Şekil 3.59: Caravaggio, “Aşk Zafer Omnia”, (1601-1602), (156x113cm), Tuval/Yağlı boya, Gemaldegalerie, Berlin.

Kaynak: [https:// en-m.wikipedia.org/Amor_Vincit_Omnia_\(Caravaggio\)](https://en-m.wikipedia.org/Amor_Vincit_Omnia_(Caravaggio))5.5.2025

“Cupid’in aşk tanrısı Eros’un Helenistik ve Greco - Romen tasvirleriyle yakınlığı düşünülünce, Eros’un homoerotik karşılığı olarak görüldüğü varsayımı, imparator Hadrianus’un Thespiai’deki tapınak duvarına Afrodite ve Eros’a ithaf ettiği bir şiirle (CIL III 12361, Corpus Inscriptionum Latinarum) destekleniyor, Caravaggio’nun ünlü Helenistik Eros’u betimlemesinin de benzer çağrışımları taşıdığı düşünülür; resmin gerçekçi tarzı, Caravaggio’nun. antik şaheserin taklit etkisine rakip olmayı amaçladığını bile açıkça ortaya koyduğu varsayılır “(Posèq, 1998, s.159).

Caravaggio’nun bu çalışması (Şekil 3.59), Michelangelo’nun “Zafer” (hümanist aşk) ideal erkek figürünü kendine özgü bir oğlan çocuğuna dönüştürdüğü iddiaları ile bir tür alaycılık

olarakta yorumlanmış ve Michelangelo'nun platonik aşkı idealleştirmesine ironik bir yorum dışında sanatsal mirasını da reddetmiştir (Posèq,1998).

Geleneksel ikonografide melekler çoğunlukla beyaz ya da altın rengi kanatlarla temsil edilir, bu da cennet ve masumiyet anlamına gelir. Caravaggio melek tasvirlerini, kanatları siyahımsı ve gerçek insan formunda betimler, melek mi insan mı ayırt edilmez, idealize edilmiş ilahi varlıklar değil, aynı zamanda dünyevi olaylara tanıklık eden ya da aracı olan figürler olduğunu ima eder. Meleğin düşmüşlüğü ya da insana yakınlığını gösterir. Tanrısal yücelikten çok varoluşsal trajediye yaklaştıır. Böylece Amor figürüne ikonolojik bir evrim getirmiştir.

Uyuyan Aşk Tanrısı 1608

Aşk Tanrısı betimlemesinin ikinci versiyonunda Amor uyurken görölmektedir (Şekil 3.60). Malta Şövalyeleri'nden Alof de Wignacourt tarafından İtalya Floransa Sekreteri Fra Francesca dell'Antella için sipariş edilmiş ve Malta'da yapmıştır (Langdon,2000, s.290). Kompozisyondaki kırık ok ve yay aşkın etkisizliği, uyku hali antik mitolojide rasyonaliteye teslimiyet ve Ovidius'un Metamorfozlarından bir mit sahnesi (Ovid, 2004) olarak yorumlandığı düşünölür.

Tarihsel ve sosyo - kültürel açıdan; Malta şövalyelerinin ahlaki, dini düzenlemeleri ve erotizme karşı duruşu; Caravaggio'nun otoriteye karşı duruşu, romantizmin çöküşü ve koleksiyon değeri üzerinden birçok yorum yapılmıştır. Barok'ta alegorik düşüşün sembolü olarak da sanat tarihinde değeriendirilmiştir (Panofsky, 1967).



Şekil 3.60: Caravaggio, “Uyuyan Cupid”, (1608), (72x105cm), Tuval Yağlı Boya, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Floransa.

Kaynak: [https://en-m-wikipedia-org/Sleeping_cupid_\(Caravaggio\)](https://en-m-wikipedia-org/Sleeping_cupid_(Caravaggio))5.5.2025

Önceki örneklerinde; Floransa’daki Palazzo Pitti’deki “Uyuyan Amor”, sözde Rokoko evresinden Helenistik heykelciliğe, Metropolitan Sanat Müzesi’nde MÖ II. yy’a ait “Eros” ve birçok Roma kopyası bilinmektedir (Posèq, 1998). Bu dönemlerden bir örneği Uffizi’de de bulunmaktadır. Caravaggio, Greco - Romen motifine olan ilgisinden, klasik bir Cupid figürüyle bu motife atıfta bulunmak istemiş olabilir.

Ancak Aşk Tanrısı, antik prototipleri nedeniyle, kristolojik temanın bazı kasvetli (pagan aşk tanrısı) çağrışımlarını da gösterebilmektedir. Rönesans’ta Somnus’un kişileştirilmiş hali olarak, ölen kişinin huzurlu istirahati fikrini iletme için Roma mezarlarında tasvir edilen Hypnos’un imgeleri olarak da kabul edilirdi. Uykunun klasik koruyucu azizi, hümanistlerin aşk tanrısı Amor ile ilişkilendirilir ve ölüm tanrısı Thanatos’un kardeşi olarak geçer. “*Uykunun aşkla ilişkisi, Poliphilus’un Polia’ya olan aşkını bir rüya biçiminde sunan Hypnerotomachia Poliphili’de belirginleşir*” (Posèq, 1998, s.161). Caravaggio’nun bu çalışması (Şekil 3.60) Roma entelektüel çevrelerinde şiirle anılmıştır. Michelangelo’nun “Sleeping Cupid” heykeli ve Praxiteles’e atfedilen antik örneklerle kurulan bağ; Caravaggio’nun antikite ilgisini yüzeysel tekrarlardan ziyade, bellek ve

geleneği radikal bir gerçekçilikle kırarak kişisel gözlem ekseninde zgnleştirme ve yeni bir temsil paradigmasına dönüştürdüğünü gösteren önemli bir örnektir (Warwick, 2017, s.884-903). Modern epistemolojik çerçevede antik modele sadakat değil, ağdaş bir kırılma önermektedir.

3.2.4 Profan İkonografi

Profan ikonografi, mitoloji ya da kutsal konular yerine dünyevi, gündelik ve seküler temalara odaklanan görsel anlatım biçimidir. Aristokrat koleksiyonerler için alternatif resimlerdir. Caravaggio'nun profan çalışmaları natüralizmin başlangıcı olarak görülmektedir. Akademik kompozisyonların yerini gerçek insanlar ve gündelik eylemler alır. İdealist Rönesans'a bir tepkidir. XVII. yüzyıl Hollanda ve İtalya'da janr resimlerin yükselişine öncülük yapmıştır.

Meyve Soyan ocuk 1592

Caravaggio'nun Roma'ya geldiği ilk dönem fiğrlerinden ve birden fazla versiyonu olan bu çalışması (şekil 3.61) sanat tarihçiler tarafından natüralist üslubun habercisi olarak kabul edilir. Sıradan insanın sıradan eylemlerine sanatsal değer atfeden yeni bir bakış açısının göstergesidir. Caravaggio'nun erken dönem çalışmaları sadece teknik ustalığıyla değil, aynı zamanda sanatın temsil alanını genişletmesiyle de dikkat çeker. Caravaggio, rekabetçi Roma sanat dünyasına katılmıştır. Kendisine model olan arkadaşı Sicilyalı ressam Mario Minniti ile artık Cavaliere Giuseppe Cesari d'Arpino'nun atölyesini terk edip kendi yollarını çizdikleri dönemdir.



Şekil 3.61: Caravaggio, “Meyve Soyun Çocuk” (1592-1593), (75,5x64x4cm), Tuval /Yağlı boya, Longhi Koleksiyonu, Floransa.

Kaynak: [https://en-m-wikipedia-org/Boy_Peeling_Fruit.\(Caravaggio\)](https://en-m-wikipedia-org/Boy_Peeling_Fruit.(Caravaggio))

Sanat tarihçileri, erken dönem yapıtlarını modern açıdan çeşitli alegorik çağrışımlara açık imgeler olarak değerlendirmiştir.

Meyve Sepetli Çocuk 1593

Elinde meyve sepeti tutan genç çalışması, Caravaggio'nun ilk natüralist kompozisyonlarından biridir. İdealize edilmiş güzellik anlayışına karşı geliştirilen doğalcı sanat anlayışının ilk örneklerinden biri olarak değerlendirilir.



Şekil 3.62: Caravaggio, “Meyve sepetli Çocuk”, (1593), (70x87cm), Tuval/Yağlı boya, Galleri Borghese, Roma.

Kaynak: https://en-m-wikipedia/Boy_with_a_Basket_of_Fruit 5.5.2025

İkonografik olarak meyve betimlemesinde üzümler, nar, elma ve incir yapraklarının çürümeye yüz tutmuş olması, doğanın bolluğuna ve geçiciliğine (vanitas) gönderme olarak, alegorik bir anlatı sunar. Caravaggio'nun gözlem gücü, biçimsel ustalığı ve natüralist eğilimi görülür. Bu yaklaşım, maniyerist estetik ve soyut - yapay kompozisyonlara karşı çıkış olarak değerlendirilmiştir. Meyvelere verilen ayrıntılı özenin, dünyevi ile kutsal arasındaki hiyerarşinin çözülmeye başladığını işaret ettiği düşünülür. Kolektif gelenekten sapma ve içe dönüş vardır. Meyve motifi materyalizmi ifade eden vanitas bağlamında sonsuzluğu ve dirilişi sembolize eder. Bu da dönemin dinsel dogmalarıyla karşıt olarak

yorumlanmıştır. Vittorio Sgarbi, resimde Arpino atölyesindeki diğer ressamalara kolayca işaret edebilecek belirli Murillesque portre nitelikleri olduğunu belirtir, homoerotik olarak algılanan alt metin izleyici ile figür arasında kurulan bakış ilişkisine yorulmuştur (Sagarbi, 1985). Figür, aynı zamanda bakışı geri yansıtma gücüne de sahiptir. Bu bir hicvin dışavurumu olarakta değerlendirilir. Ayrıca queer kuram açısından normal düzenin çöküşü ya da biçimsel metaforlarla öznelliğin esere doğrudan yansması üzerinden de yorumlanmıştır. Dönemin cinsiyet temsillerine karşı geliştirilmiş alternatif bir görsel dil, sanatçının beden ve temsil konularındaki sınırları zorlayan yaklaşımının erken bir örneğidir. Caravaggio'nun figüratif anlatımı, yalnızca estetik değil, toplumsal ve politik bir direniş alanına dönüşür. Bu çalışma (Şekil 3.62), sanatsal ve düşünsel anlamda bir geçiş döneminin simgesel bir temsili olmuştur. *“Caravaggio'nun tüm doğayı fırçanın nesnesi olarak alması ve gözlemi, Galileo gibi yeni bilim insanlarının doğal dünyanın tezahürleri ve yapısı üzerinde yürüttüğü işlemle aynı şeydir”* (Bologna, 1975, s. 294).

İtalyan sanat tarihçi Fiorella Fiore, Roma aristokratlarının misafirlere sunduğu meyveleri, Latin geleneğine gönderme olduğunu ve Tanrı Vertumnus'un çağdaş bir kişileştirmesi olabileceğini belirtir (Fiore, 2000, s.27). Meyveler tarihsel sembolik anlamlar (bilgi ağacı, İsa'nın kanı) taşımaktadır. Kilise öğretilerini aşan bu jest, kişisel sembolik bir atıf olarak değerlendirilir; bu yaklaşım yeni bir okuma imkânı sunmaktadır.

Falçı 1594

Caravaggio, Kardinal del Monte'nin düzenlediği bir yarışma için dönemin sosyal yapısı içinden gerçek bir alegori sunmuştur. Roman kadının hilekârlığı üzerinden kurgulanan bu sahne, aynı zamanda dönemin kültürel kodları içinde ahlaki yozlaşmaya dair alegorik bir uyarı niteliği taşır.



Şekil 3.63: Caravaggio, “Falçı”, (1594), (115x150cm), Tuval/Yağlı boya, Musei Capitolini Roma.

Kaynak: [https://en-em-wikipedia-org/The_Fortune_Teller_\(Caravaggio\)5.5.2025](https://en-em-wikipedia-org/The_Fortune_Teller_(Caravaggio)5.5.2025)

Bellori (1613-1696) araştırmasında, Caravaggio'nun Antik Çağ geleneği olarak ustaların eserlerini kopyalamaya gerek duymadığını ve ona neden diye sorulduğunda sokaktaki güncel insanları göstererek doğanın kendisinin ona bol miktarda usta verdiğini söylemesi önemli bir anekdottur. Çünkü sanatı bu yönde bir ifade aracı olarak ilerlemiştir. Bu ısrarcı yaklaşım, klasik eğitilmiş Maniyeristler tarafından akademik bulunmamış ve çok eleştiri almıştır. Bellori, onun çalışmalarının gerçeği saf haliyle aktardığını belirtmiş ve bu yaklaşımı onaylamıştır.

İkinci versiyondaki (Şekil 3.64) modelin, hayatının son dönemine kadar yanında olan arkadaşı Sicilyalı ressam Mario Minniti olduğu düşünülmektedir.



Şekil 3.64: Caravaggio, “Falcı”, (1595), (93x131cm), Tuval /Yağlı boya, Louvre, Paris.

Kaynak: [https://en-em-wikipedia-org/The_Fortune_Teller_\(Caravaggio\)](https://en-em-wikipedia-org/The_Fortune_Teller_(Caravaggio)) 5.5.2025

“Falcı” ve “Hilebazlar” teması Avrupa’da güncel bir konu olmakla birlikte, Caravaggio bu sahneleri Flaman geleneğinden farklı olarak ilk kez böylesine açık ve doğal bir ifadeyle işlemiştir (Graham-Dixon, 2011).

Hilebazlar 1594

Caravaggio, bağımsız olarak çalışmaya başladığında maniyerist ressam Prospero Orsi'nin desteği ve tüccar Costantino'nun aracılığıyla eserlerini satmaya başlamış, bu sayede koleksiyonerler ve patronlarla tanışmıştır (Graham-Dixon, 2011). “Hilebazlar” çalışmasında (Şekil 3.65) genç soylu, oyuna odaklanırken, arkasındaki figür arkadaşına işaret eder; diğer hilebaz ise kemerine gizlediği kartları çıkarır. Anlık bir kesit olarak kurgulanan bu sahne, teatral yapısı ve yakın plan yerleştirmesiyle, izleyiciyi tek bilinçli tanık konumuna getirir. Caravaggio henüz tenebrizm aşamasında değildir. Fakat ışık-gölge kullanımı, kumaşların yapısı, figürlerdeki nüanslar titiz bir gözlemle aktarılmıştır.



Şekil 3.65: Caravaggio, “Hilebazlar”, (1594), (94x131cm), Tuval/Yağlı boya, Kimbell Art Museum, Fort Worth, ABD.

Kaynak: https://en-m-wikipedia/The_Cardsharps5.5.2025

XVI. yüzyıl Roma'nın gündelik hayatı içinden etik bir meseleye temas edilmiş; aldatma, kurnazlık, saflık, gibi insani özellikler görselleştirilmiştir.

Çalışma, insan davranışlarını ahlaki bir sorgulama zeminine oturtan görsel stratejilerden biridir. Modern anlatı sanatında dramatik ironi olarak adlandırılır. Caravaggio'nun

öncülüğünü yaptığı görsel anlatı tekniklerinden biridir. İzleyici, gözlemci ve ahlaki değerlendirici konumundadır. Dolandırıcılık gibi düşük bir temayı sanatsal bir üslupla yüceltmış, böylece tür resminin saygınlığını arttırarak, figüratif anlatımın potansiyelini genişletmiştir. Caravaggio'nun tür sahneleri, yalnızca İtalya'da değil, Hollandalı ve Fransız realist ressamı (George de La Tour, Gerrit van Honthorst, Valentin de Boulogne..) üzerinde de derin bir etki bırakmış, böylece Erken Barok sanatın temel yapı taşlarından biri olmuştur (Graham-Dixon, 2011).

Müzisyenler 1595

1595'te Kardinal Francesco Maria Del Monte'nin ikametinde yapılan bu ilk eser (Şekil 3.66), 1628'de el değiştirerek bir başka Kardinale geçmiş, 1952'de Metropolitan Sanat Müzesi koleksiyonuna katılmıştır (Graham-Dixon, 2011).

İkonografide genellikle “Aşk Tanrısı”, aşkın bir alegorisi içinde yer alır. Bu tabloda (Şekil 3.66) Aşk (Cupid) dalgın bir insan gibi, elinde üzümler ve koyu renk kanatlarıyla müziğe eşlik ederek alegorik bir bağlam kurmaktadır. Cupid figürünün konumu, aşkın hem varlığını hem de dışlanışını simgelemektedir. Müzisyenler serisi ve birkaç çalışması queer okuma açısından ikonografik bir gerginlik yaratmıştır. Queer sanat tarihi için bir yapı taşı olabilecekleri ve heteronormatif sanat tarihine sessiz ama güçlü bir alternatif sunduğu belirtilmiştir (Warwick, 2006). Bedenin ve duyuların sanatla kurduğu ilişkiye dair bu yorum, çağdaş sanata işaret etmiştir. Lavta çalan figürün (Mario Minniti) gözlerinin yaşlı oluşu, hüznü bir şarkı çalındığını düşündürür; Caravaggio'nun modellerinin benzersiz özelliklerini koruduğu ve onlara yeni roller verdiği görülmektedir. Modelleri sanatı için olmazsa olmazdı. Caravaggio, zeka ve fikirden önce “ritrarre dal naturale” yani hayattan resim yapma kavramına inanmaktaydı. Bu yüzden alıcılar ve sanatçılar tarafından her zaman onaylanmadı, fakat Kardinal bu konuda her zaman Caravaggio'yu desteklemiştir (Longdon, 2000).



Şekil 3.66: Caravaggio, “Müzisyenler”, (1595), (92x118,5cm), Tuval/Yağlı boya, Metropolitan Museum of Art, New York.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/4358445>.5.2025

Tinsel duyarlılık üzerinden sanat, yaşam, beden, kimlik ve alegori arasındaki sınırları bilinçli olarak ihlal etmesi, Caravaggio’nun sanatsal radikalizminin bir parçasıdır. Kompozisyon içeriğine bağlı olarak figürler arasında otoportresine de yer vermiştir.

Müzisyenler serisinden “Lavta Çalgıcısı”nı (Şekil 3.67) 1595/1596/1600 tarihlerinde üç versiyon olarak yapmıştır. Resimler yalnızca bir müzik sahnesi değil, duyular, tinsellik, estetik gibi çoklu bir temsil olarak okunur. Nota kitabı, keman, meyveler ve çiçekler duyusal ve alegorik sembollerdir. Figür, estetik natüralizmi içinde idealize edilmiş bir müzik Eros’u figürü olarak yorumlanmıştır.



Şekil 3.67: Caravaggio, “Lavta Çalgıcısı”, (1600,) (94x119cm), Tuval/Yağlı boya, Ermitaj Museum, Saint Petersburg.

Kaynak:[https://en-m-wikipedia-org/The_Lute_Player_\(Caravaggio\)5.5.2025](https://en-m-wikipedia-org/The_Lute_Player_(Caravaggio)5.5.2025)

Caravaggio’nun yenilikçi ışık kullanımının başladığı dönemdir. Çiçekler, sembolik anlam taşıyan, o dönemde çok popüler olan İtalya, Hollanda ve Flaman geleneklerden alınmış bir natürmort kesittir. Figürün tinselliği ve bakışı, “queer bakış” (queer gaze) kavramının erken bir örneği olarak değerlendirilmiştir (Warwick, 2006). Del Monte’nin entelektüel çevresi, müzik, felsefe ve geniş bir estetik bakış açısına sahipti. Bu da Caravaggio’ya özgür bir alan açmıştır. Bu çalışmalar, kişisel bir sanatçı ifadesinin ötesinde, aynı zamanda dile getirilemeyen kültürel söylemin görsel dışavurumu olarak görülmüştür.

Kertenkele Tarafından Isırılan Çocuk 1596

Caravaggio, bu çalışmasından (Şekil 3.68) iki versiyon yapılmıştır. İlk versiyonu tamamlamamıştır. Modelin Mario Minniti ya da otoportre olduğu ileri sürülür. Erken dönem laik yapıtlarından biridir.



Şekil 3.68: Caravaggio, “Kertenkele Tarafından Isırılan Çocuk” (1594-1596), (66x49,5cm), Tuval/Yağlı, boyaNational Gallery, Londra.

Kaynak: https://en-m-wikipedia-org/Boy_Bitten_by_a_Lizard5.5.2025

Caravaggio’nun bu yorumu erken dönem profan eserleri arasında alegorik yoğunluğu ve bedensel duyarlılığıyla öne çıkmaktadır. Kompozisyonda çocuğun kertenkele tarafından ısırıldığı anın resmedilmesi, yalnızca dramatik bir jest değil, aynı zamanda dünyevi arzuların kaçınılmaz sonuçlarına işaret eden bir vanitas uyarısı olarak yorumlanmıştır

(Schütze, 2009). Geleneksel yorumların ötesine geçtiği farklı okumalara olanak tanıdığı belirtilir (Warwick, 2006). Caravaggio anlık bir ifadeyi hiciv katarak betimleyerek zamansız bir sahne yaratmıştır. Işık ustaca iç mekanda konumlanmış, harikulade gerçekçi, teatral bir kompozisyonudur.

Sanatsal geleneği reddeden Caravaggio'nun bu çalışması, Ulusal Galeri tarafından XVI. yüzyıl sonuna ait bir resim olarak alışılmadık bir yaklaşımın örneği şeklinde değerlendirilmiştir. Bu tema için Rönesans sanatçısı Sofonisba Anguissola'nın "Yengeç Tarafından Isırılan Çocuk" adlı çalışmasına ve Antik Roma heykeli Kertenkele Avcısı Apollon Sauroktonos'a bir gönderme olduğu düşünülmüştür.

Maffeo Barberini Portresi 1598

Portrede (Şekil 3.69) yer alan ve daha sonra Papa VIII. Urbanus olacak Maffeo Barberini, Floransalı bir aristokrat ve Katolik bir din adamıdır. Resimde dini kıyafetleriyle betimlenmiştir. Bu çalışma onun ruhani ve politik otoritesinin erken bir görsel temsili olarak değerlendirilir (Schütze, 2009). Figürün konumunu belgelemek üzere yapılmış bir resimdir. Figür üç çeyrek bakış açısıyla, bir elinde mektup, diğer eli dışarıyı gösterir, sandalyenin yanında kıvrılmış bir belge vardır; bunlar sembolik olarak Barberini'nin görevine işaret etmektedir. Modelin bedensel varlığı ve kompozisyonun iletişimsel yapısı, Caravaggio'ya özgü ışık kullanımıyla bütünleşmiştir. Erken dönem çalışmaları arasında, portre türünde sergilediği yenilikçi yaklaşımın dikkate değer bir örneğidir. Mancini, Caravaggio'nun Barberini için birçok portre çizdiğini belirtmiştir. Dönemin özellikleriyle eser, hem bireysel gözlem gücünü yansıtan bir sanatsal deney hem de politik güç ile görsel temsil arasındaki ilişkiyi somutlaştıran bir belge niteliği taşır.



Şekil 3.69: Caravaggio, Maffeo Barberini Portresi, (1598), (Papa Urbanus VIII), Tuval/Yağlı boya, (124x90) Palazzo Barberini, Roma, İtalya.

Kaynak: [https://tr.m.wikipedia.org/Dosya: Caravaggio_Maffeo_Barberini.jpg](https://tr.m.wikipedia.org/Dosya:Caravaggio_Maffeo_Barberini.jpg) 5.5.2025

Portre, Barberini ailesinin Roma'daki yükselen nüfuzunun simgesel bir göstergesi olduğu kadar, Caravaggio'nun güçlü hamilerle kurduğu ilişkiler de kariyerinde belirleyici rol oynamıştır (Fried, 2010).

Alof de Wignacourt Portresi 1608

“Alof de Wignacourt Portresi” (Şekil 3.70) Malta döneminde sanatın ve politik gücün birleşimini yansıtan şövalyelik ideallerinin bir sembolüdür. Wignacourt, Saint John Şövalyeliği’ne 1564’te on yedi yaşında katılmış; Malta Kuşatması’nda Osmanlı donanmasının yenilgiye uğratılmasında kendini göstermiştir. 1601-1622 arası yeni başkent Valletta’da görev almış, Malta’yı Akdeniz’de stratejik bir üs haline getirmiştir (Gregori, 1985).

Şövalye, dönemin prenslik saraylarında yaygın olan modaya uyarak, portresinde genç bir uşakla birlikte betimlenmeyi tercih etmiştir. O dönemde, Fransa öncelikli olarak Avrupa’nın önemli Katolik ailelerinden uşaklar getirilmekteydi. John Gash ve bazı tarihçilere göre uşak, seçkin bir kariyere aday olan Fransız aristokrat Nicholas de Boissy’dır. Dönem portresi olarak yeni bir kompozisyonudur. Kıyafetler tarihsel olarak yakın önceki döneme işaret etmektedir. Şövalye altın Milano zırhı giymiştir. İstek üzerine oluşturulan kompozisyon ve kıyafetler şövalyelik onurunu simgelemektedir.

Figürlerin ifadeleri kendi içinde etkileyicidir. Şövalye’nin bakışı uzağı ve yukarı işaret ederken, genç hizmetçi, şövalyenin miğferini taşımaktan gururlu bir şekilde doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Anı hizmetçinin bakışı belirlemektedir. Bu da kompozisyona canlılık kazandırmıştır.

Caravaggio, Wignacourt’un himayesi sayesinde 1608’de şövalyelik unvanı almış, fakat kısa süre sonra bir anlaşmazlık nedeniyle Saint John Şövalyeleri Tarikatı’ndan çıkmıştır.



Şekil 3.70: Caravaggio, “Alof de Wignacourt’un Portresi” (1607-1608), (194x134cm), Tuval/Yağlı boya, Louvre, Paris.

Kaynak: <https://collections.louvre.fr/en/ark/53355/ci0100623285.5.2025>

Fra Antonio Martelli Portresi 1608

Caravaggio Malta’da bulunduğu sürede Malta Şövalyelerinden Fra Antonio Martelli’yi dönemin şövalyelik kıyafeti ve kılıcıyla betimlemiştir.



Şekil 3.71: Caravaggio, “Fra Antonio Martelli” (1608), (118,5x95,5cm), Tuval/Yağlı boya, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Floransa.

Kaynak: https://it.wikipedia.org/Ritratto_di_Antonio_Martelli.5.5.2025

Bu portrede (Şekil 3.71) şövalye geleneğinde sıkça karşılaşılan zırh ve ihtişam terk edilerek, figürün vakarı ve içsel dinginliği öne çıkmış, Martelli’nin sakin duruşu, Malta Tarikatı’nın sadakat ve disiplin odaklı ruhunu yansıtmıştır (Langdon 2000). Bu açıdan eser, Wignacourt’un görkemli otoritesini sergileyen temsilin karşısında, Barok portre geleneğindeki ihtişamlı temsillerden ayrılarak, daha sade bir örnek sunmuştur.

3.3 CARAVAGGIO RESİMLERİNDE ÖNEMLİ KAVRAMLAR VE EPİSTEMOLOJİK KIRILMA

Erken Barok sanatın öncülerinden Caravaggio, natüralist üslubuyla Rönesans'ın idealize edilmiş figür anlayışını ve Maniyerist estetiğin yapay biçimsel soyutlamalarını doğrudan gözlemlenebilir bir gerçekliğe dönüştürmüştür. Sanatı, disiplinlerarası özellikler taşımakta; sosyoloji, teoloji, felsefi, psikolojik ve görsel kültürle kesişen çok katmanlı bir yapı sunmaktadır. Yaratım süreci, ikonografi açısından figürlerin kullanımı, anlatılarındaki anti - idealist yaklaşım, kavramsalcılık yönü, teknik üslubu; erken modern görsel kültürün oluşumuna ve sonraki dönemlere yenilik kazandırmıştır.

Maniyerizm sonrasında Caravaggio ve Carracci, Barok sanatın temellerini atan güçlü ve yenilikçi yaklaşımlar geliştirmişlerdir. Ancak bu ortak çıkış noktasına rağmen, vurgularında önemli ayrımlar bulunur. Carracci, özellikle Raphael başta olmak üzere Yüksek Rönesans ustalarının ve antik heykelin örneklediği idealize edilmiş temsil biçimini yeniden canlandırmak istemiş, Caravaggio ise gözleme dayalı radikal natüralizmiyle bu anlayışa keskin bir alternatif sunmuştur. Carracci, Raphael'in eskiz çizimleri yoluyla kurduğu akademik sanat anlayışının temellerini Bologna okulu içinde kurumsallaştırırken; Caravaggio, temellendirdiği bu yapı üzerinden özgün bir sanat ifadesi geliştirmiştir. Dünyanın gözlemlenmesi ile sanatsal inşa arasında Caravaggio daha cesur, dışavurumcu ve daha dramatik bir tarzda ısrar ederek, doğaya ve olanın önemine olan inancı, en radikal yeniliğine ilham olmuştur. Kompozisyonları gerçekçi - dramatik, farklı bir sembolik yoğunlukla kurgularken, izleyiciye çok katmanlı bir anlam dünyası sunar ve geliştirdiği tenebrism tekniği ifadesini derinleştirir.

Özgün bir sanat dili geliştirmiş, bu yönüyle yalnızca Barok'un değil, çağdaş sanatın da figüratif anlatımına önemli katkılar sağlamıştır. Caravaggio'nun çarpıcı özgünlüğü, sanatsal etkilerini değerlendirmeyi güçleştirmiştir. Doğrudan gözlemlene ilkesine bağlılık göstermiş ve seleflerini taklit etmeye yönelmemiştir; ancak Kuzey İtalya'daki XVI. yüzyıl natüralist geleneklerine de derinlemesine hakimdir. *“Onun açık sözlü natüralizmi, estetik yeniliği arayan dönemin sofistike patronlarını fazlasıyla etkilemiştir. Caravaggio'da gerçekçilikle ikonografi arasındaki sınır çoğu zaman belirsizdir”* (Gash, 2003, s.2-3).

Caravaggio, tarihin görkemini ve Rönesans'ın idealize edilmiş kavramlarını tersyüz ederek, sembolik anlamın ötesine geçen bir ifade dili geliştirmiştir.

Resimlerinde öne çıkan kavramlar natüralizm, toplumsal iç yapı, teoloji ve felsefi yaklaşımın iç içeliği, etik - estetik kavram, varoluşçu, ekspresif yapı ve realizmdir. Böylece gerçekçi ve ontolojik figür üzerinden yansıtılmak istenen varlığı (imge) ve varolanları nelik ve nasıllıkları bakımından incelemiş ve değerlendirmiş olur. Felsefi açıdan figürün ontolojik ve epistemolojik boyutları, hakikatin temsil biçimleri ve varoluşsal sorgulamalarla ilişkilendirilirken; teoloji bağlamında Katolik ikonografisini sekülerleştirir. Sosyoloji ve antropoloji perspektifinden, halktan insanların model seçilmesi, toplumsal sınıfları ve beden politikalarını görünür kılmıştır. Kutsal anlatıları ve klasik mitolojik öyküleri yeniden kurgulamıştır.

İfade ve kavramların etkinleşmesine aracı olarak uyguladığı ışık-gölge kontrastlığı ve teknik yaklaşımı ile anlatılara etkin bir derinlik katmıştır. Resimlerinde önemli olan kairos (anın kutsallığı), doğru ve kritik anı değerlendirmesidir. Kutsal olan ile profan olanın birlikteliği, figürlerde doğal dünyevi model kullanımları ile kendini gösterir. Resmi oluşturan elemanlar, geleneksel ikonografik kalıpların ötesinde özgün bir dramatik - realist anlayışla yeniden yorumlanmaktadır.

Bellori, Caravaggio için “doğanın kusurlarını yücelten bir sanatçı” yorumunu yapmıştır. Bu natüralizm, sanatta devrim niteliği yaratan önemli bir unsur olmuştur. Klasik, idealize edilmiş güzellik anlayışının reddi, insanları bütün doğallığıyla net bir gerçekçilikle tasvir etmek, transandantal olandan çok immanent olana odaklanmak şimdide zamansızlık yaratır. İnsanın faniliğine dikkat çeker.

Doktrinsel anlatılar yerine toplumsal gerçeklere odaklanarak, halktan insanların betimlenmesi farklılık yaratmış; toplumun görmezden geldiği hasta, yaşlı, yoksul bireyleri öne çıkarması, sanata güçlü varoluşsal bir vurgu kazandırmıştır. Teolojinin gündelik hayata indirgenmesi, realist ve ironik yaklaşımla doğrudan ilişkilidir, insana ve hakikate vurgu ön plana çıkar. İkonografiden koparak öznel bir dünya görüşü geliştirilmesi; figürleri insani boyutta betimlemek dönem için şaşırtıcı bir etki yaratmış, eleştirilere rağmen kabul görmüştür. Dönemin düşünürleri sanatın moda olan Maniyerist yaklaşımdan daha doğal olması gerektiğini öne sürmüşlerdir. Caravaggio bu isteğin çok ötesine geçmiştir. Biçimsel

- estetik ve duygusal derinlik birliktedir. Teatral sahneleme algısı yaratır; bu yaklaşım her dönem için güncel bir etki vermektedir. Figürler, modellerin olağan değerlendirilmesinin ötesine geçer; onları bir eylem üzerinde betimlemek, izleyiciye bir zaman dilimi ve olay anı hissi verir. Caravaggio, figürün konumunu, mekânsal derinliği ve ışığı ustaca kurgulayarak izleyiciyi sahnenin içine çeken ortak bir alan algısı yaratmıştır. Bireysel gözleme dayanan yeteneği, sahneleri doğal ve gündelik bir gerçeklik içinde sıradan bir durum olarak kurmasına olanak tanır. Figüre duyduğu özel ilgi, mekân ve perspektif kullanımını anlaşılır, tutarlı ve temsil açısından sorunsuz bir hale getirmiştir. Mekânsal kurgusunda, figür ile çevre arasındaki oranlar bilinçli ve dengeli bir teknik hesaplamaya dayanır. *“Bolognese Okulunun eserleri genellikle mekanla biraz belirsiz ve sembolik bir ilişkiye sahip dinamik bedenlerin jestlerinin hakimiyeti görülür. Fakat Caravaggio’nun natüralist zihni bu faktörleri dengeleyerek bir harita görgü etkisi uyandırmaktadır”* (Witting, 2007).

Bellori, *“yalnızca ten rengine, cilde, kana ve doğal yüzeye odaklandığını ve diğer tüm sanatsal düşünceleri bir kenara bıraktığını”* belirtir. *“Carracci, Caravaggio’nun ten tonlarını elde etmek için muhtemelen renklerine gerçek et karıştırdığını iddia ederek bu abartılı yoruma katkıda bulunur”*. *“Bolognese okulu temsilcilerinin aksine, Caravaggio fırça darbelerini asla olduğu gibi gizlemeye çalışmadı. Eserlerini şekillendiren resmin akışkanlığı içinde, çalışma tekniklerinin görünürlüğü birlikte gitmektedir”*..., *“Caravaggio’nun doğal gerçekçiliğini devrim niteliğinde değiştirmek ve tuvalden sıçrayan insan durumunun canlı dramalarını yaratmak için kullanacağı parlak bir zenginlik elde etmek için, renkleri katmanlama ve harmanlama sürecini ilk kez buluruz”* (Hartt, 2006. s.586). Teknik açıdan yapılmış bu açıklamalar sanatsal misyonunun yanında az kalabilir, Caravaggio’nun başka bir boyuttaki yaklaşımı belki de bazı kesimler tarafından halen anlaşılmayı bekliyordur.

Caravaggio, teoloji ve sanat tarihine hakim olarak etik değerleri kendi düşünsel süzgecinden geçirerek, ikonografik içeriği tutkuyla ifade aracına dönüştürür; izleyiciye seküler düşünce yapısı içinde ayaklarını yere basma olanağı sunar, böylece laik bir bakış açısı kazandırır. Bu da sanat ile hayat arasındaki karşılıklı ilişkiye doğrudan bir gönderme niteliğindedir. Barok dönem Caravaggio ile sanatçının bireysel düşüncesi, anlam tercihi, iç hesaplaşması, hicvi, amacı, toplumsal yapıyı yansıtması, misyonu, özgür psikolojik

derinlik içinde; özellikle bu temalar üzerinden ele alınabildiğini göstermesi, bütünsel olarak varoluşsal yaklaşımı, yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Sanatı sadece Barok dönem estetiğini tanımlamaz, gelecek yüzyıllara kalıcı bir etki bırakır, figürün temsil biçimi, ışığın kullanımı, hakikatin temsili ve teolojik metaforların çözünmesi gibi çok katmanlı yaklaşımlar sunar. Figür, bedensel varlığın temsili olarak imgeye dönüşür; imge ise figüre yalnızca görünürlük değil, aynı zamanda ontolojik, varoluşsal anlamlar kazandırır.

Mircea Eliade'nin "hayal gücüne sahip olmak, dünyayı bütünselliği içinde görmektir; çünkü kavramsallaştırılamayan her şeyi göstermek imgelerin görevidir" (Eliade, 1991) sözü, Caravaggio'nun figür anlayışını açıklamak için verimli bir çerçeve sunar. Caravaggio'nun resimlerindeki dramatik an, ışık -gölge kullanımı ve gündelik modellerden seçilen figürler, yalnızca teolojik bir dogmayı değil, kavramsallaştırması güç olan varoluşsal gerilimleri görünür kılar. İmge aracılığıyla yalnızca kutsal öyküleri değil, insanın ölüm, şüphe, inanç ve dünyevi gerçekler karşısındaki bütünsel deneyimini de yansıtır. Bu bağlamda Caravaggio, Eliade'nin belirttiği gibi, kavramların sınırlı kaldığı noktada figürü bir "imge" olarak yeniden konumlandırmış; bu yaklaşımıyla modern sanatın öncülleri arasında özgün bir yer edinmiştir.

Her gerçek sanat eserinde, insan gerçekliğinin bireysellik ve toplumsallığa, özgüllüğe ve evrenselliğe bölünmesi sorunu ortaya çıkar, ama bu sorun yeniden yaratılmış olan bir birliğin sorunudur. Sanatın kendisi bir toplum gerçeğidir (Fischer, 1990, s.41). Toplumsal gereklere uyma, bir aydınlanma ve düşünce yayma aracı olma eğilimi gösterir ama üçüncü bir önerme - bireyle toplumun çatışmadığı, sınıfsız bir toplumun var olduğu bir döneme - varıldığında sanatın başlıca görevi ne büyü, ne de toplumu aydınlatma olacaktır (Fischer, 1990,s.199).

Charles Baudelaire (1821-1867), "L'art philosophique" adlı yazısında modern sanat eserini, özne ile nesnenin iç içe geçtiği çağrışımsal bir yapı olarak değerlendirir. Bir sanat yapıtında gerçekçilik ne kadar yoğun ve somut ise, o denli öznel bir işlev taşır (Baudelaire, 1949, s. 598).

Caravaggio'nun figüratif sanatında gözlemlenen ontolojik derinleşme, bireysel varoluşçuluk, temsilde gerçeklik arayışı ve izleyici ile etkileşim; postmodern parçalanmaya

ve çağdaş sanata işaret eden bu yönelimler, sanat tarihinde bir “epistemolojik kırılma” olarak değerlendirilir. Bu kavram, farklı dönemlerdeki bütün bu dönüşümleri disiplinler arası bir bağlamda bir araya getiren ve sanatın düşünsel evrimini açıklayan kapsayıcı bir çerçeve sunmaktadır.

Caravaggio’nun sanatının, erken döneminden itibaren varoluşsal bir yoğunluk içerdiği görülmektedir. Bu yoğunluk, realist gözlemler ve hicivsel ayrıntılarla birleşerek dramatik bir doğrultuda gelişmiştir. Bu süreç, ikonografiyi özgün bir biçimde yorumlayışıyla birlikte sanatın epistemolojik boyutuna yeni açılımlar getirmiştir. Çalışmaları, toplum gerçekliği, varoluşun sürekliliği evren, madde ve boşluğun varlık - yokluk gerilimi ekseninde gelişir; oluşan temalar, hem toplumsal hem bireysel düzlemde bütünsel bir varoluşu yansıtır.

Caravaggio, Rönesans, Maniyerizm ve Barok’un yüceltmek istediği kutsallığı İtalya sokaklarının sıradanlığıyla ilişkilendirmiş; pathos’u ise karakterlerin dürüstlüğünde ve ilahi olanı yalnızca insan formunda özgürce hayal etmesi yönünde kullanmıştır. Teolojik figürlerin güncel karakterlerden model alınması ve onlara bir ululuk bahşedilmemesi toplumsal ve sanatsal bir reform olarak görülmektedir. Figürleri kusurlarıyla birlikte tasvir etmek olana, varoluşa saygıyı farklı bir boyuta taşır. Bu yaklaşım kutsalın ancak dünyevi olan üzerinden tecelli edebileceği şeklinde yorumlanır. Bu anlamda sanatçı sanatın gücünü kullanmış ve seküler bir toplum için zemin hazırlamıştır.

Caravaggio’nun yeni bir temsil anlayışı geliştirmesi, onun geleneksel sanatsal uygulamaları görmezden geldiği izlenimini doğurmuştur. Nesiller boyu aktarılan yapay imgelerden ayrılarak gerçeğin doğrudan temsiline yönelmesi resim pratiği olmayan yorumcular tarafından, meslektaşlarının alışıldık prosedürlerini reddetmesi ve gerçekçiliği müdahalesiz yaratıcık olarak algılanmış; hatta gerçekçi benzerliğin bir camera obscura kullanarak sağlandığı ileri sürülmüştür. Bu anlamda Whittfield, onu Fotogerçekçilikten Andy Warhol’un müdahalesiz yaratıcılığına kadar uzanan modern eşdeğer olarak ilişkilendirmiştir (Whittfield 2011, s.7). Caravaggio’nun optik araç kullanmadığı, ileriki dönemlerde yapılan X-ray incelemeleri ile çizimleri ve katmanlı çalışma tekniği analizleriyle uzmanlar tarafından ortaya konmuştu. Ayrıca bu kadar hareketli sabit düzeni olmayan bir sanatçının hiçbir yerde bu konuda bir kaydı yoktur. 1590’larda figüratif bir sanatçının, ayna ya da basit optik bir cihazdan yararlanmış olsa bile bu yöntemlerle ne

ölçüde ilerleyebileceği tartışmalıdır. Bu yüzden XX. yy'da Fotogerçekçilik ve Andy Warhol zamanında kullanılan teknoloji ve farklı bakış açısı ile sunulan bir işle kıyaslanamayacağı aslında çok aşikârdır. Bu konuda Caravaggio'dan elli yıl sonra Barok dönem Vermeer gibi bazı sanatçılarda camera obscura kullanımı bilinmektedir. Ayrıca Vermeer'inde yaptığı herhangi bir çalışma yine modern çağ teknolojisinin herhangi bir işiyle kıyaslanamayacağı da düşünülmelidir.

Caravaggio'nun gerçekçiliği, Fotogerçekçilikle eşdeğer bir benzerlik taşımamakla birlikte, gözleme dayalı doğrudanlık kısmen örtüşür; ancak Caravaggio'nun sanatı, kompozisyon, dramatik ışık kullanımı, spontane pentür, resimsel dinamizm, dramatik hareket aracılığıyla Fotogerçekçiliğin mekanik optik doğruluğunu aşan ontolojik bir boyutta, varoluşsal gerçekliği temsil etmektedir. Fotogerçekçi sanatçılar ise çeşitli yöntemlerle yüzeysel benzerliği maksimize ederek fotoğrafa birebir sadakatle yeniden üretim yapar; ancak bu, ontolojik değil, optik bir gerçekliktir (Meisel, 1980). Dolayısıyla Caravaggio'nun gerçekçiliği, Fotogerçekçilikten farklı olarak duyusal, tarihsel ve ideolojik bir figür üretir; geniş kapsamda varoluşun dramatik görünürlüğüne ortaya koyar.

Clovis Whitfield'in Caravaggio'yu, Papa VIII. Clement dönemi Roma'sındaki doğa felsefesinin Yunan kültürüne dair kusurlu ampirik rasyonalizm algısına indirgemesi (Whittfield 2011, s.9), sanatçının yaratıcı pratiğini daraltan bir okumadır. Oysa Caravaggio'nun yöntemi, doğrudan gözleme, kurguya, yoruma, model çalışmalarına, geliştirilmiş ışığın disiplinli kullanımına, ikonografik dönüşüme dayalı, titiz bir çalışmaya dayanmaktadır. Bu bağlamda Caravaggio'nun yeniliği, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda varoluşsal bir epistemolojik kırılma yaratmıştır. Gerçekçi üslubunun yönleri ve imgelerin önemine olan katkısı geniş bir çerçevededir. Bu üslub, yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda anlatı, temsil ve izleyici ilişkisi bakımından da imgelerin anlamını dönüştüren çok katmanlı bir yaklaşımdır. Bu gerçekçilik, hem Barok dönem sanat anlayışını derinden etkilemiş hem de modern görsel kültürde imgenin gücüne dair önemli bir katkı sunmuştur.

Caravaggio'nun Antik Çağlardan aldığı ilham ve doğanın doğrudan incelenmesi üzerine, klasik geleneğin sözde reddi ile Helenistik dönemin bireyci heykeltraşı Demetrios'la (MÖ 350-400) karşılaştırılması ilk olarak Giovanni Pietro Bellori'den (1613-1696) gelmiştir.

Bellori'nin düşüncesine göre; Caravaggio'nun da Demetrios gibi aynı şekilde kendi eğilimine göre resim yaptığı, bu nedenle sanatın özünü kavramadan yalnızca doğadan esinlendiği, bu tutumla yüce estetik değerleri sadece görmezden gelmekle kalmayıp, küçümsediğini ifade eder. Bellori'nin gözünde bu iki sanatçının biçimsel gerçekçiliği yüce ideallerden uzaklaştığı için Bellori'nin klasik estetik teorisine ters düşer. Dolayısıyla sanatın doğayı aşan bir idealin temsili olması gerektiği düşüncesine meydan okuyan örneklerdir. Araştırmasında, Caravaggio'ya model olarak kullanması için Phidias ve Glykon'un heykelleri gösterildiğinde, Caravaggio'nun tek cevabının doğanın kendisine bolluk verdiğini söyleyerek bir insan kalabalığını işaret etmek olduğunu bildiriyor (Bellori, 2005, s. 179). Bellori, her ne kadar standart sanatsal prototiplere saygı gösterilmemesini yanlış bulsa da, Caravaggio'nun tavrının seçkin bir örneğinin Antik Çağ'da da bulunduğunu kabul etmek zorundaydı. Yaşlı Plinius (MS 23-79 Roma), ünlü Sikyonlu ressam Eupompus'a (MS 4.yy.) seleflerinden hangisini takip ettiği sorulduğunda, rengarenk bir insan grubunu işaret ederek "bütün bunlar" dediğini, böylece sanatın tarzının değil, doğanın önemli olduğu fikrini aktardığını söylüyor. Taklit edilmeye değer tek kişi bireysel bir sanatçıdır. (Doğa Tarihi 34:61, 5 Politt, s.144; The Ancient View of Greek Art 1974, s.65.).

Bellori bu hikâyeyi o kadar beğendi ki, "Guido Reni'nin Hayatı" adlı eserinde bu hikâyeye tekrar değinmiştir. Guido Reni'nin (1575-1642) eserinde bu hikayenin tam antitezini görmüştür. Caravaggio'nun sanatsal uyumsuzluğu; Guidi Reni'nin müritleri ona güzel pozlarını nerede bulduğunu sorduklarında, antika heykellerden oluşan alçı döküm koleksiyonunu işaret ettiğini söylüyor. Ancak Reni'nin geleneksel Klasizm'i ile Caravaggio'nun zannedilen köklü sanat geleneğini reddetmesi arasındaki örtülü karşıtlık o kadar da açık değildir. Bellori'nin Caravaggio'ya atfettiği retorik jest, yalnızca Eupompus hikayesine aşina bir uzman topluluğuna hitap ettiğini değil, aynı zamanda Caravaggio'nun Plinius'u okuduğunu, antik emsali kastettiğini ve böylece kendi radikal gerçekçilik arayışını meşrulaştırmaya çalıştığını da ortaya koyar. Bellori, Caravaggio'nun gelenekten sapan benzersiz yeni algısını vurgular ancak bu yeni açılımın çok anlamlı sonuçlarını henüz kavrayamaz. Caravaggio'nun ilk dönemlerinde Antik Yunan'a duyduğu ilgi, hiçbir şekilde yalnızca mimetik bir temsil anlayışının yeniden yorumuyla sınırlı değildir. Helenistik dönemin büyük ustalarına atfedilen Roma heykellerinden esinlendiği

düşünülmüştür. Bununla birlikte bazı sahnelerdeki göndermeler tam olarak açıklanamaz; çünkü bu alıntılar, doğrudan var olan sanat eserlerine değil, yalnızca sözlü tanımlarla aktarılan kayıp klasik başyapıtlara ya da hümanistler tarafından okunan Yunanca ve Latince metinlere dayanmaktadır (Whitfield, 2011s.10-11).

Rönesans’a atfedilen “insani uyanış” yalnızca klasik estetiğin yeniden doğuşu değil, duysal ve entelektüel ifade biçimlerinin gelişmesi ile modern bireyin sanat yoluyla kendini ifade etmesinin doğuşudur (Burckhardt, 2022). Jacob Burckhardt (1818-1897), sanatçının ortaya koyduğu çalışmayı, sanat eserinden ziyade, sanatçının benzersiz düşünce sürecinin ve bireyselliğinin bir yansıması olarak görür. Klasik ve modern sanat arasındaki fark, klasik sanatın içeriğinin geleneksel normlara bağlı olması, modern sanatın ise sanatçının özgün, benzersiz düşünce süreci sonucunda kabul görmüş estetik normlardan bilinçli bir sapma göstermesi olarak görülür. Modernizme dair doğrudan bir kavramsal tanım yapmadan sadece Rönesans ve sonrasına dair yaptığı bu çözümlemeleri modern sanatın düşünsel altyapısını hazırlayan bir tarihsel duyarlılığı yansıttığını belirtir (Burckhardt, 2022).

Caravaggio, sanatı ahlaki veya dini bir araç olmaktan çıkarak bağımsız bir değer olarak değerlendirir. Bu da XIX. yüzyılda gelişecek olan modern sanat düşüncesine epistemolojik bir temel oluşturmuştur. Bu durum, kültürel gelenek ile bireysel yaratıcılık arasındaki mesafeyi görünür kılmıştır. Sanatçının biçimsel tercihi, çağının egemen sanatsal tutumlarından ayrılır ve özgün düşünsel tavrını ortaya koyar. Bu nedenle modern sanat, özgünlük ve bireysel ifadenin bir tezahürü olarak değerlendirilir. Rönesans’ta görüldüğü gibi sanat, dini anlatının buyruğundan sıyrılarak kendi estetik diliyle konuşmaya başlar. Bu da modernizmin temel ilkelerinden biri olan “sanatın özerkliği” kavramının erken bir öncülü olarak okunabilir. “*Sanatçı artık yalnızca Tanrı’nın ya da kilisenin sesi değil, kendi gözleminin ve ruhsal doğasının taşıyıcısıdır*” (Burckhardt, 2006). Sanatçılar tipolojik temsil yerine bireysel psikolojiyi ve doğrudan gözlemi esas almaya başlar. Bu da modern sanatın gerçeklik ve öznel ifade arayışına geçişinin ipuçlarıdır. “*Göz, artık yalnızca idealin değil, gözlemin de hizmetindedir.*” Burckhardt “Der Cicerone”de Michelangelo sonrasındaki dönemi bir çözülme evresi olarak görerek; Caravaggio’yu ise bu ortamda doğaya doğrudan bakışıyla ve yerleşik idealleri sorgulayan tavrıyla sanatın yeniden canlanmasına katkı sağlayan radikal bir figür olarak görür (Burckhardt, 2006, s. 667).

Caravaggio, Burckhardt'ın tanımladığı modern bireyin iç dünyasıyla sanat üzerinden konuşma pratiğini temsil eder ve onun Rönesans'taki birey kavrayışını Barok estetikle birleştirerek, modern sanatın epistemolojik temellerini kurar.

Sanat Tarihçi ve estetik kuramcı Herbert Read (1893-1968), sanat tarihini yorumlarken kronolojik bir sınıflandırmadan ziyade, nitelik ve yaratıcı eylem esasına dayanan bir estetik ayrım ortaya koymuştur. Ona göre sanat tarihinde iki temel eğilim vardır: biri toplumsal kabul görmüş, geleneği sürdüren “klasik” ilke, diğeri ise sanatçının bireysel ve öznel ifadesine dayanan “romantik” ilkedir. Read, klasik yaklaşımı bir “kabuk” olarak değerlendirirken; romantik olanı yaratıcılık, canlılık ve özgür ifade gibi dinamik unsurlarla özdeşleştirir ve onu sanatın “çekirdeği” olarak tanımlar. Bu iki yaklaşımı tarihsel dönemlerle sınırlı olmayan, sanatın doğasına içkin ve süreklilik arz eden ruh halleri olarak görür. Dolayısıyla klasisizm ve romantizmi kronolojik, tarihsel kategorize edilmiş bir dönem değil, sanatın iki temel yaratıcı itkisi olarak ele alır. Read bu iki ilkenin diyalektiğini geniş olarak ayrıca şöyle açıklar; her ikisinin de bir kişiliğin iki yönü olduğunu, klasik yönün kişinin dışını temsil ettiğini, romantik yönün ise içini tasvir ettiğini ileri sürerek, içsel yön yaratıcı sanatçıyı temsil ederken, dışsal yönün izleyicilerin işlenen eylemlerin doğası ve faileri konusunda kendi fikirlerini oluşturmaya yönlendirir (Read, 1994; Heidegger, 2008). Sanat tarihi, bu iki yaratıcı kutup arasında sürekli bir diyalektik hareket içinde gelişmektedir. Read'in bu modeli, sanat tarihini dönemselliğe sıkıştırmak yerine, sanatın dinamik doğasını öne çıkarır. Klasik sanatta oran - orantı, denge, düzen, akılcı biçim ideali vardır. Bunlarla birlikte evrensel değerler ve kolektif estetik idealleri içindedir. Romantik sanat ise bireysel bir ifade anlayışı, özgün ve içsel bir yaklaşım, doğala yönelim, biçimden ziyade duyguya öncelik verir. Read'in ifadesi “*klasik sanat dünyayı betimler, romantik sanat ise onu içselleştirir ve yeniden yaratır*” (Read, 1951, s.65). Bu ayrımla birlikte insanın dünyayla kurduğu ontolojik ve epistemolojik ilişkide yansıtılmış olur. Caravaggio, klasik sanatın teolojik ve biçimsel düzenini romantik içselleştirmeyle aşarak, bireysel varoluşun özgünlüğünü görünür kılan bir uyanışın habercisi olmuştur.

Sanatsal imge, ideal gerçeklikleri temsil etme işlevinden sıyrılarak, varlığını kendi görseelliği ve çağrışımsal etkisi üzerinden kurar. Bu anlamda imge, platonik değil, fenomenal (algı) bir düzlemde işler; olduğu şeyi gösterir, temsil etmekten çok görünür

kılar. Caravaggio'nun imgeleri, fenomenolojik bir perspektiften değerlendirildiğinde özne-nesne ilişkisine dayanan yoğun bir deneyim alanı sunar. Figürlerin beden dili, tinsellik ve mekan algısı ile varlık üzerinden imge antropolojisi gibi konular, onun zihninin, öz farkındalığının bir yansıması olarak çalışarak dünyadaki varoluşuyla birlikte, eserlerin doğal, özgün, gerçekliğe sadık bir tavır sergilemesini sağlar. Böylece figürleri sadece estetik bir temsil değil; ikonolojik açıdan, dönemin teolojik ve kültürel kodlarını sorgulayan anlam katmanları barındırır. Figürlerin ikonografi açısından önem arzemesi ve aynı zamanda sembolik anlamdan kopuk, ideadan uzak laik tavrı her dönem tartışma konusu olmuştur.

Linda Nochlin XIX. yy Realizm akımını şöyle açıklar; geçmişin geleneğinden bağımsız, doğal, izleyicinin mizacına göre algılanan, somut gerçeklere dayalı, metafizik ve etik yorumlardan arınmış bir tarih yaklaşımı, geçmişten türetilen yorumlar üzerine, şimdiki zamana dayalı gerçekliğin tercih edilmesi, çağdaşla bağlantılı günlük rutin konular olarak ele alınır. Realizm, sanatı idealize edilmiş kahramanlardan ve dramatik hayallerden kurtarır ve somut, gözlemlenebilir gerçekliğe yöneltir. Dönemin kahramanlık konularının doğruluk ve içtenliği ikna etmesi gerekir ve kahraman düşük veya yüksek sosyal tabakalardan gelebilir ve eşit muamele görür. Romantizm'de ise "özel hakikat" esastır. İlkel unsurları amaç olarak değil, diğer unsurları sunmada bir aracı olarak görür. Realizm bu unsurları çağdaşın gerçek bilgisine doğrudan bağlı olarak ele almış ve aşkın inançlar, duygular var olanla yer değiştirmiştir. Örnek olarak, Realizmde ölüm yüceltilmez ve kutsallık olmadan ele alınır (Nochlin, 1971).

Barok dönemde Caravaggio ile ortaya çıkan doğrudan gerçekçilik, sonraki yüzyılda Theodore Géricault'nun (1791-1824) Romantizmine ve Gustave Courbet'nin (1819-1877) Realizmine uzanır (Fried, 2010), ancak bu çizginin asıl öncülüğü, ontolojik temelleriyle Caravaggio'ya aittir. XIX. yüzyılda Gustave Courbet'nin Realizm akımını başlatan sanatçı olarak görülmesi mutlak bir başlangıç değildir. Courbet figürü toplumsal (politik) gerçekliğin tanığı kılarken, Caravaggio onu ontolojik ve varoluşsal bir görünürlük alanına taşıyarak daha da ileriye işaret etmiştir.

Caravaggio'nun etkisi, doğrudan onu izleyen Caravaggisti ve tekniğini kullanan Tenebristler aracılığıyla hızla Avrupa'ya yayılmış ve bu miras, XIX. yüzyılda, sanat

akımlarında yeniden yorumlanmıştır. Neoklasisizm’de akıl ve nesneye dayalı idealist düşünceyle, Realizm’de gözlem ve doğallıkla, Romantizm’de bireye dönük ruhsallıkla, Sembolizm’de sanatçının içe dönük dünyasının temsili ile çok katmanlı imge anlayışıyla bağlanır. Bu çizgi, günümüz çağdaş sanatında halen etkisini sürdürmektedir. Aynı zamanda sanatın özgürlüğü üzerine temel bir soru işareti bırakır. 1789’da gerçekleşen Fransız devrimi ile birey kavramı oluşur ve Neo-Klasisizm (1750-1830) Barok içinden devam eden bir özellik ve görüş olarak ayrılarak isimlendirilir, Modernizmin erken evreleridir, ama tam anlamıyla modernizm değildir. Neo-Klasizm Antik Roma’ya bağlı akılcı düzen, Fransız devrimi halk egemenliği sekülerlik ile modernizmin temelini oluştururken; 1850’de başlayan Modernizm deneyselcilik, yabancılaşmış birey, estetik ve epistemolojik kırılmalar üzerinden oluşur. Fakat Caravaggio’nun, Barok dönemin başında bu gelişmeleri düşünsel ve estetik olarak önceden işaret ettiği; figürü varoluşsal bir alana yönelterek modernitenin ötesine taşıdığı söylenebilir. Caravaggio’nun sanatı için kullanılan “çağdaş” nitelemesi, kronolojik bir göstergeden çok, onun zamansız bir ifade ve nitelik taşımasından kaynaklıdır. Kutsalı dünyevileştirme tavrı ise sosyolojik açıdan incelendiğinde, sanatın aynı zamanda bir ideolojik mücadele alanı olduğunu ortaya koymaktadır.

Caravaggio, ışık ve gölge arasındaki keskin karşıtlıklarla figürleri sahneye yerleştirerek kendi aydınlatma yasalarıyla, başka bir dünyaya entegre eder; hem teatral bir yoğunluk hem de sinematik bir etki üreterek, ikonografik düzlemden kopup kendi dramatik yasalarıyla işlediği yeni bir estetik kurar. Bu yaklaşım, modern görsel sanatların (fotoğraf, tiyatro, sinema) temel estetik diline yön vermiş; Scorsese, Pasolini ve Jarman gibi yönetmenler, onun dramatik kurgusunu sinematik öncülük olarak değerlendirmiştir. İtalyan sinemacı Pier Paolo Pasolini’nin 1964 yapımı “Aziz Matta’ya Göre İncil” filminde, profesyonel olmayan oyuncularla yalın anlatım tercih etmesi metni doğrudan Matta İncili’ne dayandırması, neorealist bir yaklaşım olarak Caravaggio’nun gündelik yaşamdan aldığı figürlerle geliştirdiği gerçekçilik anlayışıyla ikonografik bir paralellik kurar. Caravaggio yorumunun, sinematik bir uzantısı olarak, sanatın hakikat ve temsil sorununa çağdaş bir yanıt üretir. Caravaggio, modern ve çağdaş sanat üzerinde kalıcı etkiler bırakarak disiplinlerarası bir süreklilik oluşturmaktadır.

Geleneksel ikonografiyi yeniden yorumlayarak öznel ve varoluşsal bir gerçeklik sunar. Bu yaklaşım, Sartre'ın "özden önce varoluş" ilkesini çağrıştırır; figürler bir özü temsil etmektense, kendi varoluşlarının çıplak haliyle resmedilirler. Ahlakçı ya da dogmatik söylemlerden uzak, ifade ettiği gerçekçi dünya görüşüyle sanatta yeni bir boyut açar. Bu tutum, Heidegger'in "sanat eseri varlığın açınımıdır" (Heidegger, 2008) düşüncesiyle de örtüşür; bu bağlamda Caravaggio'nun figürleri yalnızca betimlenmiş varlıklar değil, izleyicinin dünyasında "varlıklarını açan" olgulardır. Üslubu, yalnızca Barok dönemin değil, insanlık tarihinde sanatsal bir kırılmanın habercisi olmuştur. Klasik ile Hıristiyanlık arasındaki çatışmanın gerçekliğini yitirmesiyle birlikte, gerçeklik ilkesi Caravaggio ile öznel bilinç düzeyine taşınmıştır. Bu bireysel tavır; seküler, psikolojik, varoluşsal- felsefi açılımların önünü açan çok katmanlı bir dönüşümün temelini oluşturmuştur.

Resimlerinde görülen çoklu duygusal özellik ve yaklaşımlar, XX. yüzyıl bakış açısıyla değerlendirirken haptik kavramı ile örtüşmektedir. Sanat tarihinde "haptik görsellik" terimini kullanan ilk sanat tarihçi Alois Riegl (1858-1905) görsellik anlamındaki açıklamasında; gölge ve kontur ilişkisi, figür ve zemin ilişkisi ve izleyicinin görüş mesafesi üzerinden ele alarak kullanmıştır. XX. yüzyılda, "dokunmak" anlamında bu kelime başka birçok alanda, sanat eleştirilerinde ve felsefede, çeşitli açılımlar için kullanılmaktadır. Merleau-Ponty (1908-1961) felsefesinde ise çoklu duyusal olarak geçmektedir (Türkmen M.,2017,s.137). Görünür varoluş, haptik kavramı ile algıya ve bakışa işaret etmektedir. Bu anlamda Merleau-Ponty sanat eleştirisinde bulunurken "*görsel verilerin ötesindedir*" yaklaşımı ve resim için "*daima tenseldir*" ifadesini kullanır (Merleau-Ponty, 2016, s.73). Gilles Deleuze (1925-1995), haptik tavır ve dokunsal tavır için şöyle bir ayrım getirir; "*...ne herhangi bir yönde sıkı bir tabiiyetin, ne de yarım yamalak bir tabiiyetin veya virtüel (sanal) bağlantının söz konusu olduğu ama görüşün kendisi, optik işlevinden ayrı, kendine has ve kendinden başkasına ait olmayan bir dokunma işlevini keşfettiği durumda haptik olandan bahsedeceğiz. O zaman ressam, gözleriyle dokunduğu ölçüde gözleriyle boyuyor diyeceğiz*" (Deleuze, 2009, s.144).

Caravaggio'nun figürleri çoğunlukla resmin ön düzlemine çok yakındır, izleyiciyle doğrudan temas kuracak biçimde konumlandırır. "Aziz Thomas'ın Şüphesi" tablosunda, figürün parmağını yaraya dokundurması, yalnızca görsel değil, dokunsal ve tensel bir

deneyim önerir. Kirli bedenler ve doğal kıyafetler içindeki figürleri detayla resmeder; bunu sadece görmek değil, bedensel olarak karşıya hissettirmek ve somatik empati kurdurmak için yapar. Işık-gölge kullanımı, figürün hacmini ön plana çıkararak neredeyse canlı bir yoğunluk yaratır. Mimesisten kopmadan, imgeleri klasik idealizmin aksine beden - zaman - mekan üçgeninde doğrudan yaşamın içine yerleştirir. Bu yaklaşım, modernizmin imgede dokunsallığı, tenselliği ve maddeselliği öne çıkarma eğilimiyle örtüşür. Görsel etkileşimi, seyirciye sunduğu çoklu duygusalılık; yoruma açık bir tinsel anlatı sunarken, teknik olarak oluşturduğu bilinçli kurgu, tema içinde sunduğu teolojik - felsefi seküler yaklaşım, sanatçının yansıttığı - yorum, izleyiciye geçen etki, bütün içinde özel ve öznel olması değerlendirildiğinde çoklu anlam katmanları üretir; bu bağlamda eserlerinde yalnızca haptik değil, sosyolojik ve varoluşsal katmanlar da hissedilir. Figürü yapılandırma biçimi, bireyin varoluşsal durumunu resimsel düzlemde görünür kılması açısından önemlidir. Yalnızlık, etik gerilim ve varoluşsal belirsizliği sahneye taşır; bu yaklaşım, Sartre ve Camus'nün "insanın dünyaya fırlatılmışlığı" (Sartre, 2003) düşüncesiyle kesişen bir varoluş estetiği kurar. Varoluşçu felsefede "insanın dünyaya fırlatılmışlığı" Heidegger'in deyimiyle (Geworfenheit), bireyin kendi isteği dışında, aslında anlamı hazır olmayan bir dünyaya atılmış olması durumudur. İnsan, neden burada olduğunu bilmez; fakat bu bilinmezliğe rağmen yaşamını anlamlandırmakla yükümlüdür. Bu durum, bireyin hem özgürlük hem de varoluşsal yalnızlıkla yüzleştiği temel bir gerilimdir (Heidegger, 2008).

Caravaggio'nun ikonografi açısından seçtiği an; özellikle "Aziz Matta'nın Çağrılışı" ya da "Aziz Pavlus'un Dönüşümü" gibi çalışmalarında, figürler ani bir aydınlanma ya da çağrılmayla kendi sıradan varoluşlarının dışına itilirler. Karanlık içinde yakalanan bu figürler, bir içsel sarsıntı ve yönsüzlük içindedir - tıpkı Heidegger'in düşüncesi gibi, kendini "orada" bulmuş ama neden orada olduğunu bilmeyen bir insan. Işık- gölge tekniği bu "fırlatılmışlık" hissini pekiştirir; figürler, bilinmeyen bir yerden gelen ışıkla aydınlanır ama çevreleri karanlıktır - bu da anlamın hazır olmadığı bir dünyada varlık kurma mücadelesinin görsel karşılığı olarak düşünülebilir. Fried'in "an" kavramı, izleyiciyle kurulan gerilim analizleriyle de örtüşmektedir (Fried, 2010). Figürleri, çoğunlukla bir eylem anında ya da o eylemin sınırındadır, bir cinayetin hemen sonrası, pişmanlık anı ya da kutsal bir yüzleşmenin eşiğinde, yalnızca ikonografiyi yeniden yorumlamakla kalmayıp

kendi varoluşsal ifadesini de resme dahil eder. Böylece figürler; ideallikten uzak, beden ve varoluşun ağırlığını taşıyan gerçek kişilerden oluşur. Bu, yalnızca estetik bir tercih değil, varoluşun yüceltilmesi de değil, sorgulanması olarak düşünülebilir.

Heidegger'in "insanın varlıkla yüzleşmesi" olarak tanımladığı varoluşsal deneyim (Heidegger, 2008), Caravaggio'nun tema üzerinden daha da güçlenen ifadesiyle sessiz ama etkili biçimde temsil edilir, yalnızca bir anlatının taşıyıcısı değil, bireyin özgürlüğünün ve sorumluluğunun somutlaşmış halidir. Katolik doktrinin soyut kalıplarından ayrılarak iman arayışı gündelik yaşamın sahneleriyle birleşmiştir. Sanatı, metafizik değil, ontolojik soruları gündeme getirir. Böylece gerçeklik, aşkın bir anlamın temsilcisi değil, doğrudan deneyimlenen imgelerin ifadesidir. Bu imgeler, ideal bir üst-gerçekliğe değil, yalnızca kendi varlıklarına işaret eder. Caravaggio, toplumsal dönüşümün varoluşçu bir tezahürü olarak, bu anlamda sanatta erken dönem yansımalarını temsil eder.

Hakikat, sanatın ya da temsilin bir gerçeklik iddiası taşıyıp taşımadığı sorusuyla ilişkilidir. Postmodern düşünceye göre mutlak bir hakikat yoktur; hakikat, söylemlerin, güç ilişkilerinin ve kültürel bağlamların ürünüdür (Foucault, 1992). Bu nedenle sanatın tek ve evrensel bir hakikati aktarması mümkün değildir; aksine, çoğul, göreceli ve parçalanmış gerçekliklerin ifadesi söz konusudur.

4. SONUÇ

Sanat tarihinde figür, teknik sınırların ötesinde kültürel kodlar ve sanatsal niyetler aracılığıyla çok katmanlı bir anlam alanı oluşturmaktadır.

Rönesans sanatında figür, ideal form anlayışının ötesinde sembolik ayrıntılar ve mistik derinliklerle, bireyi içsel dönüşüme yöneltmiş; kilise ve aristokrasinin söylemlerini pekiştirerek hem inanç pratiğini hem de toplumsal düzeni meşrulaştıran ideolojik bir temsil alanı oluşturmuştur. Botticelli, Bosch, Bruegel gibi sanatçıların gerçeklik ile düş, bilinç ile bilinçdışı arasındaki sınırları zorlayan sahneler ürettikleri görülür, bu eğilim, Freud'un psikanaliz kuramından çok önce bilinçdışı simgelerin sanatta temsil edilmesine zemin hazırlamış ve sürrealizmde öne çıkacak bilinçdışı imgelerin öncü örneklerini sunmuştur. Rönesans sanatı; klasizm, idealizasyon, simgesellik, stilizasyon, deformasyon, alegori, grotesk ve gerçekçilik gibi sanat disiplinlerini geliştirmiş ve çağdaş sanatın temelini kurmuştur.

Maniyerizm modern sanatta, sanatçının bireysel ifadesinin ön plana çıkması ve sanatın daha deneysel bir alana evrilmesi açısından önemli bir estetik referans noktası oluşturur. Biçimsel deneycilik, figürel deformasyon ve subjektif anlatım açısından, XX. yüzyılda yeniden keşfedilmiş (Egon Schiele, Pablo Picasso, Francis Bacon...) ve farklı yönlerde derinleştirilmiştir.

XVI - XVII. yüzyıllarda Barok dönem, sanat aracılığıyla, özellikle Katolik Reformu (Trent Konsili) ile birlikte dini inancı yeniden canlandırma ve halkla daha doğrudan bir bağ kurma arzusuyla şekillendirilmek istenmiştir. Bu doğrultuda figür, hareketli ve dramatik anların betimlendiği bir ifade aracı olarak, yalnızca estetik bir anlatı değil, aynı zamanda izleyiciyi duygusal ikna sürecine dahil eden teolojik ve estetik bir yüceliğin sahnesi haline gelmiştir. Kuzey Avrupa ve Fransa'da yapılanan Protestanlık, Martin Luther ve Jean Calvin'in etkisiyle ikonoklazma yönelmiş; yalnızca kutsal kitap ilkesine bağlı olarak sanat, metin merkezli, didaktik, sade bir yaklaşımla, güncel yaşam üzerinden örtük teolojik anlamlar, bireysel duyarlılık üzerinden temsil edilmiştir. Barok dönemin öncüsü olarak Caravaggio, her iki cephedeki ikonografik ve teolojik kodlara hakim olarak; bu bilgiyi aslında bir sadakat değil, bir eleştiri ve dönüştürme aracı olarak kullanmıştır. Bu nedenle amacı, ne Trent sonrası Katolik ikonografisini yüceltmek ne de Protestanlıkla

özdeşleşmektir; amacı kutsalın estetik temsiline dair yerleşik algıyı sarsmak ve onu insani olanla buluşturmadır.

Böylece Katolik patolojinin dramatik etkisine ve Protestan içe kapanıklığın dingin ahlakına karşı, bir ‘üçüncü anlatı’ kurar. Caravaggio bu iki kutbun tarihsel çatışmasından doğan ontolojik bir boşlukta konumlanır. Burada imgeler artık yalnızca kutsalı temsil etmez, onu yıkar, yeniden kurar ve dünyevileştirir. Amacı dogmaya hizmet değil, temsilin doğasına dair varoluşsal bir sorgulamadır. Figürleri sahici eylemin değil, eylemin sonucunun içindedir. Böylece Caravaggio, Barok’un dramatik estetiğini kullanmasına rağmen, gösteriden çok hakikati; simgeden çok bedensel varoluşu resmederek, figürü teolojik bir temsilden varoluşsal bir ifadeye dönüştürür. Sosyal bunalım sonucu oluşan bu ortamı farklı bir bakış açısıyla değerlendirdiği görülmektedir. Sanatı, dönemin özelliklerinden ayırıştırır, seküler bir yaklaşım getirir ve yeni bir düzleme taşır. Bu çerçevede dramatik ve etkileyici bir sanat anlayışının en radikal temsilcilerinden biri olarak; dönemin stilize yüceliğinin ötesine geçmiş, gerçekliğe doğrudan temas kurmuş, kutsalı sıradanlaştırmış ve izleyiciyi etik bir yüzleşmeye zorlamıştır. Kutsal figürleri idealleştirmeden, onları toplum modelleri üzerinden resmederek geleneksel temsil kodlarını kırar. Bu, yalnızca estetik bir devrim değil, aynı zamanda teolojik-felsefi bir tavidir. Bu durum, sanatın kutsaldan özerkleşmesi sürecine katkı olarak değerlendirilebilir. Bu gerçekçi yaklaşım, insana varoluşsal anlamda değer, toplumsal bir reform gerçekleştirmede farklı bir boyut kazandırmış; sanatı, ontolojik ve fenomenolojik bir zeminde dönüştürmüştür. XVII. yüzyılda ürettiği eserlerle döneminden çok sonrasını; XX. yüzyılın felsefi ve toplumsal bakış açılarını öncüler, figürleri ideal değil hakiki, yüce değil fanidir. Böylece kutsallık, soyut bir ideadan ziyade bireyin varoluşsal gerilimi içinde yeniden tanımlanır. Bu yaklaşım, modern dönemde edebiyat, drama ve operanın doğuşunu hazırlayan düşünsel zeminin bir parçasıdır. Descartes’ın “Cogito, ergo sum” ifadesiyle özetlenen Kartezyen felsefe, akıl ve eleştiri temelli yeni bir birey anlayışını ortaya koyarken; Caravaggio’nun sanatı da bu düşünceyle paralel biçimde klasik idealizmin mesafeli üslubuna karşı çıkar, izleyicide somatik empati ve haptik algı yoluyla doğrudan bir deneyim üretir. Böylece onun sanatı, modernist estetiğin beden merkezli gerçeklik arayışının erken bir öncülü olarak okunabilir. XVII.yüzyılda Caravaggio’nun sanatı ile Descartes’ın felsefesi, farklı alanlarda gelişse de aynı epistemolojik kırılmanın paralel ifadeleri olarak değerlendirilebilir.

Caravaggio, dönemin proto-modern yapısını varoluşsal bir yaklaşımla aşarak izleyiciyi de sürece katar; böylece onu salt bir tanık olmaktan çıkarıp etik ve varoluşsal bir kararın parçası haline getirir. Bu tavır, XX. yüzyıl varoluşçu felsefenin özgünlük, özgürlük, yabancılaşma, ölüme bakış ve etik sorumluluk gibi temel yönelimlerini seküler bir başlangıç olarak önceler. Dayatmacı koşullar altında Caravaggio, özgün fikir ve öznelliği tercih ederek kendi otantik yaratıcılığını görünür kılmıştır. Böylece sanatçının kurumsal ve toplumsal ihtiyaçlar doğrultusunda oluşturduğu sanat sosyolojisi içinde, psikanalitik benliği ve misyonu üzerinden, öznel tarzı ile “gerçekliği” somutlaştırması; metafizik ve etik değerlerden arınmış, yeni bir niyet ve algı oluşturduğu zaman, sanat tarihi içinde önemli bir modern etkiye sahip olduğu görülmektedir. Bu gerçekçi üslub, yalnızca biçimsel bir tercih değil, aynı zamanda imgelerin anlam üretme kapasitesine dair dönüştürücü bir yaklaşımdır. Figür algısal dünyada yeni bir boyut kazanır, sanat artık düşünce boyutunda farklı şekil almaya başlar. Caravaggio, sanatta natüralizmin canlanışında son noktayı koymuş ve dönemin yerleşik sanatsal kurallarını istikrarlı biçimde sorgulayan öncü Avrupalı ressamı arasında yer almıştır. Böylece bireysellik ve içe dönük insan kavramı, resim sanatında farklı bir boyuta geçmiştir.

Tarihsel olarak Barok dönemde yaşasa da, figüre yüklediği ontolojik ağırlık, sekülerleştirme stratejisi ve varoluşsal dramatik gerçekçiliğiyle Fransız Devrimi’nin yurttaşçı ideolojisini, Neo-klasisizmin ölçülü sadeliğini de aşmaktadır. Onun figürü, kutsal olanın tören alanından kopararak dünyevi varoluşun çıplak alanına yerleştirilmiştir. Caravaggio, yurttaş değil, devrimin idealleştirdiği değil, modern çağın çatışmalarla yüklü bireyidir. Modernizm ve post-modernizmin kavramlaştırdığı birçok estetik ve düşünsel yönelim, aslında Caravaggio’nun figürlerinde yüzyıllar önce görünür hale gelmiştir. Bu nedenle onun sanatı yalnızca Barok dönemin sınırları içinde değil, aynı zamanda modern ve çağdaş estetiğin epistemolojik öncüllerinden biri olarak okunmalıdır.

Sanatsal estetik felsefesi içinde geliştirdiği tenebrizm, izleyici perspektifine dayalı kompozisyon ve etkileşim gibi pek çok yenilik, modern sinema sanatında kamera estetiğini ve sinematik dili de incelemektedir. Etkisi Pasolini, Scorsese gibi çağdaş yönetmenlerden, hipergerçekçi akıma kadar uzanmış; Francis Bacon ile Lucian Freud onun tensel dürüstlüğüne duydukları hayranlığı dile getirerek bu sürekliliği açıkça ifade etmişlerdir. Seküler ikonografi, bedensel - ruhsal ve politik temsiller, queer sanat ve birçok biçimsel

farklılık temalarında “Caravaggio figürü” dönüştürülerek yeniden üretilir. Figür artık evrensel aklın simgesi değil, çatışmalı benliğin aynasıdır ve modernliğin yalnızca başlangıcında değil, onun karanlık ve varoluşsal boyutunda merkezi bir yere sahiptir.

Yerleşik sanatsal ortodokslukları yıkmaya çalışan Caravaggio, dönemin en devrimci sanatçılarından biri olarak görülür; onun temel yenilikleri, polemiksel nitelikleriyle birlikte son derece etkileyici bir gerçeklik estetiğinin parçasını oluşturur. Radikal realizmin kurucu ismi olarak sanat tarihinde dönüştürücü bir eşik olarak konumlanır. XX. yüzyıl felsefesini erken dönem yansıtan öncü bir sanatçı örneğidir. Caravaggio, Barok dönemin sınırlarını aşan ve modern sanata radikal bir başlangıç sunan bir kırılmayı ifade eder; bugün ise postmodern estetiğin ve çağdaş sanatın, temsil ve hakikat krizleriyle kesişen bir devamlılık olarak varlığını sürdürür.

Resim sanatında figür kavramı, Barok öncesi figürün temsili üzerinden yol alırken, Caravaggio ile çoklu anlam üzerine figür konumuna geçmektedir. Bu yönüyle Caravaggio, çağdaş figüratif sanat için estetik bir model sunar. Figüratif sanat, insanın toplumsal ve varoluşsal deneyimini görünür kılan ontolojik bir alan olarak varlığını sürdürmektedir.

REFERANSLAR

- Arslan, A. (2004). Felsefe Tarihi - Ortaçağ ve Rönesans. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Akkaya, T. (2000). Ortodoks İkonları. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Alberti, L. B. (1970). On Painting (J. R. Spencer, Trans.). Yale University Press.
- Apossos, A. (2010). An art historical perspective on light and illumination in Caravaggio's paintings. Religion and the Arts, 14(1).
<https://doi.org/10.1163/156852910X12553468476461> 2025
- Aristoteles, (2008). Poetika (İ. Tunalı, Çev.), Remzi Kitabevi.
- Augustinus. (2011). Tanrı'nın Şehri (B. Aydın, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Banker, J. R. (2014). Piero della Francesca: Artist and Man. Oxford University Press.
- Bardon, Françoise. 1978) "Caravage ou l'expérience de la matière" Paris: Hachette.
- Baudelaire, C. (1949). L'art philosophique. In Euvres complètes (Vol. II). Paris: Gallimard.
- Bellori, G. P. (2005). The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects (A. Sedgwick Wohl, Trans.). Cambridge University Press.
- Berne-Joffroy, A. (1999). Le dossier Caravage : Psychologie des attributions et psychologie de l'art. Paris : Flammarion.
- Benjamin, W. (2002). Pasajlar İçinde (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2014). Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bialostocki, Jan. (1986) Dürer and His Critics: 1500-1971. Indiana University Press.
- Black, C. F. (1989). Italian Confraternities in the Sixteenth Century. Cambridge University Press.

- Bologna, F. (1975). *L'invenzione del Naturale: Caravaggio e il naturalismo europeo*. Torino: Einaudi.
- Burckhardt, J. (2006/1855). *Sanat Rehberi: İtalya Sanat Eserlerini Zevkle Seyretmeye Yönelik Bir Kılavuz* (F. Candan, Çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Burckhardt, J. (2022). *İtalya'da Rönesans Kültürü* (Prof.B. S. Baykal, Çev.). Panama Yayınları.
- Burkert, W. (2003). *Yunan Dini: Arkaik ve Klasik Dönem* (Çev. S. Yalçın). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bühren, R. v. (2017). Caravaggio's "Seven Works of Mercy" in Naples: The relevance of art history to cultural journalism. *Church, Communication and Culture*, 2(1) <https://doi.org/10.1080/23753234.2017.1287283.2025>
- Candil Erdoğan, F. (2015). *Sanatın Büyük Ustaları 3: Caravaggio*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Cardinali, M., De Ruggieri, M. B., Ghia, G. S. (2016). *Caravaggio: Opere a Roma: tecnica e stile* (Cilt I: Saggi; Cilt II: Schede). Milan: Silvana Editoriale.
- Catechism of the Catholic Church. (1994). *Catechism of the Catholic Church*. Vatican City: Libreria Editrice Vaticana.2025
- Catholic Encyclopedia. (1910). Battle of Lepanto. In *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. Retrieved from <http://www.newadvent.org/cathen/09172a.htm> 7.3.2025
- Catholic Church. (1997). *Catechism of the Catholic Church* (2nd ed.). Libreria Editrice Vaticana. <https://www.vatican.va/content/catechism/en/>
- Chastel, A. (1959). *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*. Presses Universitaires de France.
- Cömert, B. (1999). *Mitoloji ve İkonografi*. ISBN 1-904449-22-0

Cook, W. R., Herzman, R. B. (2004). Francis of Assisi: The life and afterlife of a medieval saint. Yale University Press.

Clark, K. (1972). Rembrandt and the Italian Renaissance. Harper, Row.

Clark, K. (1999). The nude: A study in ideal form. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Cook, W. R., Herzman, R. B. (2004). Francis of Assisi: The Life and Afterlife of a Medieval Saint. New Haven: Yale University Press.

Çömen, A. (2010). Resim Sanatında Rönesans'tan Empresyonizm'e Renk Kullanımı YLT.

Denunzio, Antonio Ernesto (2005), "Caravaggio'nun Napoli'de kalışına ilişkin yeni veriler, hipotezler". In S.Cassani (ed.). Caravaggio: 1606-1610 Napoli: Electra Napoli.

Deleuze, G. (2009). Francis Bacon: Duyumsamanın mantığı (C. Batuhan & E. Erbay, Çev.). Norgunk.

Ebert-Schiffler, Sybille (2006). Jahrbuch / Caravaggio, akıllı bir entelektüeldir. Max-Planck-Ges.

Erkan, A. (2018). Resim Sanatında Judith ve Holofernes, İdil Dergisi, cilt 7.

Eliade, M. (1991). İmgeler ve Simgeler. (Çev.belirtilmemiş)

Fischer, E. (1990). Sanatın Gerekliliği (C. Çapan, Çev.). V Yayınları.

Fischer, S. (2016). Hieronymus Bosch: The complete works. Taschen.

Fiorentini, L. S. (1982). Il ritratto di Alof de Wignacourt e il giovane paggio di Caravaggio. Firenze: Centro Di.

Fiore, F. (2000). Caravaggio: L'opera completa. Milano: Electa.

Fine Arts Museums of San Francisco. (n.d.). Fine Arts Museums of San Francisco.
<https://www.famsf.org/>19.08.2024

Flore K Hermann., (2000), Caravaggio ve Cavalier D'Arpino'nun Dörtgeni, AA.VV'de. la luce nella pittura Lombarda, Milano.

- Foucault, M. (1990). *The history of sexuality: An introduction, volume 1* (R. Hurley, Trans.). New York: Vintage Books.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Francine, (2025), *Düzyazı, Mucizelerin Ressamı* ISBNB 0-06-057560-3
- Freud, S. (2005). *Tekinsiz (The uncanny)* (D. McLintock, Çev.). Londra: Penguin
- Freud, S. (2014). *Ego ve İd* (C. Alphan, Çev.). Say Yayınları.
- Fried, M. (2010). *The moment of Caravaggio*. Princeton University Press.
- Friedlaender, W. (1975). *Caravaggio Studies*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Gabribaldi Vittora, (2004), *Pittori del Rinascimento*, Firenze: Scala, <https://www.italian-renaissance-art.com/Pietro-Perugino> 21.02.2025
- Gash, J. (2003). *Caravaggio*. Thames, Hudson. ISBNB 1-904449-22-0
- Galleria Borghese. (2025). *David with the Head of Goliath [Painting]*. Roma: Galleria Borghese. <https://www.galleriaborghese.beniculturali.it> 03.03.2025
- Ginzburg, C. (1985). *The enigma of Piero: Piero della Francesca*. Verso.
- Ginzburg, C. (2013). *Mitler, Semboller ve İzler* (A. Türker, Çev.). Metis Yayınları.
- Girard, R. (1986). *The scapegoat* (Y. Freccero, Trans.). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Girard, R. (2003). *Şiddet ve Kutsal* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Goffen, R. (2006). *Sanatın Büyük Ustaları: Caravaggio* (Çev. N. Soysal). Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E. H. (1986). *Sanatın Öyküsü*. Remzi Kitabevi.
- Graham Dixon, A. (2012) *Caravaggio "A life sacred and profane."* Norton, New York.
- Graham-Dixon, (2021) *Caravaggio*, (Çev.B.Korkmaz), Alfa.

- Graham-Dixon, Andrew (2011), Caravaggio Kutsal ve Din Dışı Bir Hayat. New York, WW Norton & Company ISBN 9780393081497
- Gregori, M. (1985). The Age of Caravaggio. New York: Metropolitan Museum of Art./ Electa.
- Gregori, M. (1991). Caravaggio. Milano: Electa.
- Grondelski, J. (2021, 30 Kasım). St. Andrew the Apostle ‘Endured the Cross, Scorning Its Shame. National Catholic Register. <https://www.ncregister.com/blog/st-andrew-the-apostle-endured-the-cross-scorning-its-shame> 03.04.2025
- Hall, M. (1997). Raphael. Phaidon Press.
- Hartt, F., Wilkins, D. G. (2006). History of Italian Renaissance art: Painting, sculpture, architecture. 6.baskı. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall.
- Hartt, Frederick (1970) A History of Italian Art.
- Hartmann, N. (2024), Estetik, (Çev. T. Mengüşoğlu), Doğu Batı Yayınları
- Hauser, A. (2022). Sanatın Toplumsal Tarihi. (Çev. Y. Salman). İletişim Yayınları
- Hauser, A. (1999). The Social History of Art: Volume II, Renaissance, Mannerism, Baroque. Routledge.
- Heidegger, M. (2003). Sanat Yapıtının Kökeni (Çev. K. Durak, O. Koç). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Heidegger, M. (2008). Varlık ve Zaman, (K. Durmuş, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Held, J. S. (1983). Rubens and the Tradition of Art. Princeton University Press.
- Herbertmann, C. G. (Ed.). (1910). The Catholic Encyclopedia (Vols. 1-15). New York: Robert Appleton Company. Retrieved from <http://www.newadvent.org/cathen/3>.2025
- Hibbard, H. (1983). Caravaggio. Harper & Row.
- Honour, H., Fleming, J. (2001). Dünya Sanat Tarihi, (D. İ. Atalay, Çev.). Remzi Kitabevi.

- Hugh Honour, Romanticism (New York:Allen Lane 1979)
- Jones, J. (2014, 21 Mart). The 10 greatest works of art ever. The Guardian.
- Kitabı Mukaddes Şirketi. (2001). Kutsal Kitap: Eski ve Yeni Ahit (Tevrat, Zebur, İncil). İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi.
- Kitson, M. (1969). The Complete Paintings of Caravaggio. Thames & Hudson.
- Kierkegaard, S. (1985). Fear and Trembling, (A. Hannay, Trans.). Penguin Classics.
- Kleiner, F. S. (2010). Gardner's Art through the Ages: The Western Perspective. Boston: Wadsworth, Cengage.
- Learning. https://art.pte.hu/sites/art.pte.hu/files/files/menuek/dokument/KI/muvtortenet/gardners-art-through-the-ages_reduce.pdf 10.08.2024
- Kutsal Kitap Akkit (2010), Yeni Yaşam Yayınları.
- Lacan, J. (2020). Yazılar I (Çev. T. Birkan). Encore Yayınları.
- Langdon, H. (2000), Caravaggio: Bir Hayat Westview Press ISBN 978-0-8133-3794-4
- Lawson-Tancred, C. (2025). Restoration of Caravaggio's "Martyrdom of Saint Ursula" Reveals Hidden Details. Art News Today. <https://www.artnewstoday.com/caravaggio-restoration-ursula> 04.2025
- Lapucci, R. and Gregori, (1991) M. Michelangelo Merisi da Caravaggio : come Nascono I Capolavori. Electa: Milan, Italy.
- Lightbown, R. (1989). Sandro Botticelli: Life and Work. Abbeville Press.
- McKinlay, Arthur Patch (1953), "Bacchus Edebi Sanatın İlham kaynağı Olarak" Dergi 49.
- MacCulloch, D. (2005). The Reformation: A History. Viking Penguin.
- Mancini, G.; Baglione, G.; Bellori, P. (1955). Caravaggio'nun Yaşamı. In W. Friedlaender (Ed.), Caravaggio studies. Princeton University Press.
- Manilli, G. (1650). Villa Borghese fuori di Porta Pinciana descritta. In Roma: Per Lodovico Grignani.

- Mathews, T. F. (1998). *The art of Byzantium: Between antiquity and the Renaissance*. Princeton University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Göz ve Tin*. Metis Yayınları.
- Meisel, L. K. (1980). *Photorealism*. New York: Harry N. Abrams.
- Mormando, F. (1999). *The preachers of the Italian ghetto*. University of California Press
- Morford, M., Lenardon, R. (2003). *Classical Mythology* (7th ed). Oxford University Press.
- Mathew, G. (1998). *Byzantine Aesthetics*. Princeton University Press.
- Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. (n.d.). Saint Catherine of Alexandria. Retrieved (05.03. 2025), from <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/caravaggio/saint-catherine-alexandria>
- New York Public Library. (2025). Digital Collections, New York Public Library. from <https://digitalcollections.nypl.org>.06.05.202
- Nochlin, L. (1971). *Realism*. Harmondsworth: Penguin.
- Nochlin, L. (2013). *Kadınlar, Sanat ve İktidar* (E. Hoşsucu, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- O’Hanlon, George. (2013) “Caravaggio and the Baroque Palette”*Natura Pigments*.
- Origen. (1980). *Contra Celsum* (H. Chadwick, Trans.). Cambridge University Press.
- Ovid. (2004). *Metamorfozlar* (S. Özdemir, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Pekol, T. M., Alban, G. M. E. (2023). Kadının Şeytanlaştırılması: Medusa Miti ve Sanat Eserlerine Yansıması. *Kadın Araştırmaları Dergisi (İ.Ü. KAD Journal)*, 2(1).
- Panofsky, E. (2004). *Albrecht Dürer Hayatı ve Sanatı*. Alfa Yayınları. ISBN 9786254499289
- Panofsky, E. (1967). *Studies in iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*. Harper & Row.

- Perdahcı, N. (2024) XV-XVI. yüzyıl Holbein tipi Uşak ve Bergama halılarına Avrupa Resim Sanatı Üzerinden Bir Yaklaşım. Altınbaş Üniversitesi. Atlas akademik basım yayın.
- Perugino. (n.d.). In The Renaissance Master from Umbria. Italian-Renaissance-Art.com. (2024)
- Peters, F. E. (1994). The Hajj: The Muslim pilgrimage to Mecca and the holy places. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Pio Monte della Misericordia. (n.d.). Caravaggio.
<https://piomontedellamisericordia.it/caravaggio/11.2025>
- Pollitt, J. J. (1974). The ancient view of Greek art: Criticism, history, and terminology. New Haven, CT: Yale University Press.
- Posèq, A. W. G. (1987). A Note on Caravaggio's "Sleeping Amor". Source: Notes in the History of Art, 6(4).
- Posèq, A. W. G. (1998). Caravaggio and the Antique. Peter Lang.
- Puglisi, C. (1998). Caravaggio. Phaidon.
- Prose, F. (2005). Caravaggio: Painter of miracles. New York, NY: HarperCollins. ISBN 0-06-057560-3
- Protoevangelium of James. (1992). In W. Schneemelcher (Ed.), New Testament Apocrypha, Vol. 1 (R. McL. Wilson, Trans.). Louisville: Westminster John Knox Press.
- Pollock, G. (1999). Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories. London: Routledge.
- Ralf van Bühren, (2017), Caravaggio, "Yedi Merhamet Eseri" Napoli.
- Read, H. (1994). Sanatın Anlamı (M. H. Doğan, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Read, H. (1951). The philosophy of modern art. London: Faber.

Richard A. Goldthwaite, (1993) *Wealth and the Demand for Art in Italy 1300-1600*.
Baltimore.

Robb, Peter (1998), M. Macmillan ISBN 0-312-27474

Sartre, J.-P. (2003). *Varlık ve Hiçlik*, 1943 (T. İlhan, Çev.). İthaki Yayınları.

Sartre, J.-P. (2003). *Varoluşçuluk bir Hümanizmdir* 1946, (O. Koçak, Çev.). İthaki
Yayınları.

Schama, S. (1987). *Rembrandt's Eyes*. New York: Alfred A. Knopf.

Schneemelcher, W. (Ed.). (1992). *New Testament Apocrypha: Vol. II. Writings Relating to
the Apostles, Apocalypses and Related Subjects* (R. McL. Wilson, Trans.).
Westminster John Knox Press. (Acta Petri).

Schneemelcher, W. (Ed.). (2007). *Yeni Ahit Apokrifleri I: İnciller ve ilgili yazılar* (S.
Öztürk, Çev.). Ayraç Yayınları.

Schütze, S. (2009). *Caravaggio: The complete works*. Taschen.

Sciberras, K. (2006). *Caravaggio: Art, Knighthood and Malta*. Midsea Books.

Sgarbi, V. (1985). *Caravaggio*. FMR, (9)

Spike, J. T. (2001). *Caravaggio*. New York: Abbeville Press.

Spinosa, N. (2006). *Jusepe de Ribera: L'opera completa*. Napoli: Electa. 2025

Stefan Fischer (2016): *Im Labyrinth der Bilder. Die Welt des Hieronymus Bosch*. Reclam,
Münih, 2025.

Stoichita, V. I. (1997). *The self-aware image: An insight into early modern meta-painting*.
Cambridge University Press.

Tacitus. (1996). *The Annals of Imperial Rome* (M. Grant, Trans.). Penguin Classics.

Türkmen M.M., (2017) “Merleau-Ponty Felsefesinde Dokunmanın Çokluğu” Cogito 88.

- Ülger, K. (2018). “Rönesans’tan Sürrealizme Resim Sanatının Tarihsel Gelişimi Sürecinde Figür ve Kompozisyon.” 1. Uluslararası Güzel Sanatlar ve Eğitim Sempozyumu Bildirileri
- Varriano, J. (2006). Caravaggio: The art of realism. Penn State University Press.
- Vasari, G. (1998). Sanatçıların Hayatları (E. Özbayoğlu, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Vatican Museums. (2024). Sandro Botticelli in the Sistine Chapel. Vatican Museums.
<https://m.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/cappella-sistina.html>
- Virtual Uffizi. (t.y.). Tiziano Vecellio. <https://www.virtualuffizi.com/tiziano-vecellio-called-titian-and-assistants.html> 2024
- Voragine, J. de. (1993). The Golden Legend: Readings on the Saints (W. G. Ryan, Trans.; Vols. 1-2). Princeton University Press.
- Warner, M. (2002). Korkunun cazibesi: Masallar, efsaneler, mitler (B. Tırnakçı, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Warwick, G. (Ed.). (2006). Caravaggio: Realism, Rebellion, Reception. Newark: University of Delaware Press.
- Warwick, G. (2017). Memory’s Cut: Caravaggio’s Sleeping Cupid of 1608. Art History, 40(4).
- Whittfield, C. (2011). Caravaggio’s Eye. Paul Holberton.
- Witting, F., & Patrizi, M. L. (2007). Caravaggio. Confidential Press International.
- Wölfflin, H. (2019). Rönesans ve Barok. Jasus Yayınları.
- Wölfflin, H. (1995). Sanat Tarihinin Temel Kavramları (H. Örs, Çev., 4. Baskı). Remzi Kitabevi.

İnternet Kaynakları

<https://www.britannica.com/art/Renaissance-literature>. 6. 2024

<https://www.britannica.com/biography/Caravaggio> (2024)

<https://www.britannica.com/biography/Saint-Jerome> (2023) 5.2025

<https://www.britannica.com/place/Saint-Ursula-Church-Cologne> (2024)5.2025

Archive.org. Caravaggio. <https://archive.org/caravaggio>.03.04.2025

U<https://www.visituffizi-org.goog/artworks/la-primavera-allegory>.

https://en-m-wikipedia-org.goog/Renaissance_humanism.25052024

<https://www.famsf.org>/30.06.2024

<https://www..artsy.net/artwork/pietro-perugino-delivery-of-the-keys-to>-21.02.2025

<https://www.italian-renaissance-art.com/Pietro-Perugino> 21.07.2024

<https://virtual.dma.org/frans-hals>/21.07.2024

<https://www.museothyssen.org/en/collection/works-of-art/saint-catherine-of-alexandria>2024

<https://www.uffizi.it/en/artworks/primavera> 8.12.2024

<https://christianscholars.com-caravaggio/> 04.11.2024

<https://awayfromthe grain.com/2020/08/01/reading-notes-the-story-of-art-by-eh-gombrich/2024>

<https://collezione galleriaborghese.it>, 2.02.2025

<https://www.artble.au>..3.4.2025