

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**RESİM SANATINDA KULLANILAN CHIAROSCURO
IŞIK TEKNİĞİNİN
SİNEMADA GÖRSEL DİLE KATKISI**

SANATTA YETERLİK

Aybars Bora KAHYAOĞLU

Enstitü Anasanat Dalı : Resim

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Besim F. DELLALOĞLU

ARALIK 2018

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**RESİM SANATINDA KULLANILAN CHIAROSCURO
IŞIK TEKNİĞİNİN
SİNEMADA GÖRSEL DİLE KATKISI**

SANATTA YETERLİK

Aybars Bora KAHYAOĞLU

Enstitü Anasanat Dalı: Resim

“Bu tez 25.12/2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / ~~Oyçokluğu~~ ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ	İMZA
Prof. Dr. Beyim F. Dellaloğlu	BASARILI	B. Dellaloğlu
Doc. Dr. Nure Baydar	Basarılı	N. Baydar
Dr. Öğr. Üyesi BURAK DEHER	BASARILI	B. Deher
Dr. Öğr. Üyesi M. Murat Fidan	BASARILI	M. Fidan
Dr. Öğr. Üyesi Kenan Göker	Basarılı	K. Göker

 SAKARYA ÜNİVERSİTESİ	T.C. SAKARYA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU	Sayfa : 1/1
Öğrencinin		
Adı Soyadı	:	AYBARS BORA KAHYAOĞLU
Öğrenci Numarası	:	1560d17003
Enstitü Anabilim Dalı	:	RESİM ANASANAT DALI
Enstitü Bilim Dalı	:	
Programı	:	☐ YÜKSEK LİSANS ☒ SANATTA YETERLİK
Tezin Başlığı	:	RESİM SANATINDA KULLANILAN CHIAROSCURO IŞIK TEKNİĞİNİN SİNEMADA GÖRSEL DİLE KATKISI
Benzerlik Oranı	:	%02
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,		
☐ Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.		
 25/12/2018 Öğrenci İmza		
☐ Sakarya Üniversitesi Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.		
Bilgilerinize arz ederim.		
.../.../2018 Öğrenci İmza		
Uygundur		
Danışman Unvanı / Adı-Soyadı: Prof. Dr. Besim F. Dellaloğlu		
Tarih: 25/12/2018 		
İmza:		
☐ KABUL EDİLMİŞTİR	Enstitü Birim Sorumlusu Onayı	
☐ REDDEDİLMİŞTİR		
EYK Tarih ve No:		

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	iii
RESİMLER LİSTESİ.....	v
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	vi
ÖZET.....	x
SUMMARY	xi
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1. CHIAROSCURO’NUN OLUŞUMU.....	6
1.1. Chiaroscuro’nun Anlam Çerçevesi	6
1.2. Ahşap Oymacılığı ve Baskı Tekniklerinde Chiaroscuro.....	10
1.3. Erken Rönesans’ta Chiaroscuro	14
1.4. Perspektif ve Chiaroscuro	22
1.5. Da Vinci’nin Sanatında Chiaroscuro	26
BÖLÜM 2. CHIAROSCURO’NUN RESİMDE YÜKSELİŞİ.....	33
2.1. Barok Öncesi.....	33
2.2. Caravaggio’da Chiaroscuro Kullanımı	39
2.2.1. “Aziz Matta’nın Çağrısı” Tablosu	49
2.2.2. “İsa’nın Götürülüşü” Tablosu	56
2.2.3. “Yudit ve Holofores” Tablosu	60
2.3. Rembrandt ve Chiaroscuro.....	64
BÖLÜM 3. SİNEMADA CHIAROSCURO	73
3.1. Sinema Işığı ve Chiaroscuro	73
3.2. Sinemanın İlk Dönemlerinde Bir Stil Olarak Chiaroscuro	83
3.3. Erken Dönem Alman Sinemasında Chiaroscuro.....	88
3.4. Film Noir ve Chiaroscuro	94
3.5. Üç İtalyan Sinemacı ve Chiaroscuro.....	100
3.6. Türkiye’den Bir Chiaroscuro Örneği	110

BÖLÜM 4. ESER METNİ.....	115
4.1. Çekim Öncesi	115
4.1.1. Senaryo Yazım Süreci.....	115
4.1.2. Senaryo Üzerinden Çekim Hazırlığı	117
4.2. Çekim	119
4.3. Çekim Sonrası	120
 SONUÇ.....	122
KAYNAKÇA	132
EKLER.....	137
ÖZGEÇMİŞ.....	153

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1 : Diyojen.....	9
Resim 2 : Arslanı Terbiye Eden Adam, Dürer	12
Resim 3 : Yeşil Tutku.....	17
Resim 4 : Melankoli	17
Resim 5 : Kırmızı Türbanlı Adam.....	18
Resim 6 : Otoportre	19
Resim 7 : Ufuk Çizgisi	24
Resim 8 : Kutsal Üçleme.....	25
Resim 9 : Cisim ve Işık	29
Resim 10: Aydınlatılmış Profil.....	30
Resim 11: Cisim Büyüklüğü	31
Resim 12: Uzun Boyunlu Madonna	36
Resim 13: Meditasyonda Aziz Francis.....	46
Resim 14: Esrime Halinde Mary Magdalene	46
Resim 15: Davut ve Golyat	47
Resim 16: Meditasyonda Aziz Francis.....	47
Resim 17: Aziz Matta'nın Çağrısı.....	50
Resim 18: Adem'in Eli, Yaratılış	54
Resim 19: İsa'nın Götürülüşü.....	56
Resim 20: Yudit ve Holofores	61
Resim 21: Sütçü Kız.....	65
Resim 22: İnci Küpeli Kız.....	66
Resim 23: Otoportre	68
Resim 24: Davut Golyat'ın Kafasıyla	69
Resim 25: Rembrandt ve Saskia, Savurgan Oğul.....	70
Resim 26: Otoportre	70
Resim 27: Sihirli Projeksiyon.....	73
Resim 28: Üçkağıtçılar	93

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1 : Iphone 8 Portre Işığ1 Uygulaması	3
Fotoğraf 2 : Iphone 8 Stüdyo Işık Reklamı	3
Fotoğraf 3 : Sihirli Lamba	73
Fotoğraf 4 : He/She.....	77
Fotoğraf 5 : Elektro Manyetik Tayf.....	79
Fotoğraf 6 : Chiaroscuro Işık	82
Fotoğraf 7 : Pipa'nın Geçiş1.....	86
Fotoğraf 8 : Hoşgörüsüzlük	87
Fotoğraf 9 : Dr. Caligari'nin Kabini, Set Tasarım	89
Fotoğraf 10: Dr. Caligari'nin Kabini, Set	90
Fotoğraf 11: Dr. Caligari'nin Kabini, Set	91
Fotoğraf 12: Nosferatu.....	92
Fotoğraf 13: Nosferatu Sahne	93
Fotoğraf 14: Yurttaş Kane	95
Fotoğraf 15: Yurttaş Kane, Işık1	96
Fotoğraf 16: Yurttaş Kane, Işık 2	96
Fotoğraf 17: Yurttaş Kane, Işık 3	96
Fotoğraf 18: Hiroşima Sevgilim	99
Fotoğraf 19: Hiroşima Sevgilim	100
Fotoğraf 20: Baba	101
Fotoğraf 21: Baba	102
Fotoğraf 22: Baba	103
Fotoğraf 23: Gazino	103
Fotoğraf 24: Taks1 Şoförü.....	104
Fotoğraf 25: Günaha Son Çağrı	105
Fotoğraf 26: Konformist	107
Fotoğraf 27: Konformist	107
Fotoğraf 28: Konformist	109
Fotoğraf 29: Konformist	109
Fotoğraf 30: Batman, Kara Şövalye Yükseliyor.....	110
Fotoğraf 31: Bir Zamanlar Anadolu'da	111
Fotoğraf 32: Bir Zamanlar Anadolu'da	112

Fotoğraf 33: Bir Zamanlar Anadolu'da	113
Fotoğraf 34: Bir Zamanlar Anadolu'da	114



Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksek Lisans	☐	Sanatta Yeterlilik	☐
Tezin Başlığı: Resim Sanatında Kullanılan Chiaroscuro Işık Tekniğinin Sinemada Görsel Dile Katkısı			
Tezin Yazarı: Aybars Bora KAHYAOĞLU Danışman: Prof. Dr. Besim F. DELLALOĞLU			
Kabul Tarihi: 25.12.2018		Sayfa Sayısı: x(Ön kısım) + 136 (Tez) + 18 (Ek)	
Anasanat Dalı: Resim			
Görsel bir sanat dalı olan resim, fotoğraf ve ardından sinemanın gelişimiyle birlikte, 20.yüzyılın başlarında, kapsamlı felsefi tartışmalara konu olur. Fotoğraf, çerçeveye aldığı uzayı ve objeleri, biçimsel olarak daha gerçekçi yansıtmaktadır. Sinema ise, görünür olanı yansıtmakla kalmaz, kadrage hareket de getirir. Dolayısıyla, resmin bir sanat dalı olarak varlığını nasıl sürdüreceği, fonksiyonu ve etki alanına dair akademik soruşturmalar da artarak çoğalır. Bunun sonucunda, klasik görsel sanatların kilit taşı konumundaki resim, biçimsel ve içeriksel zeminde hızlı bir dönüşüme uğrar. Bu tezin amacı, resim sanatında kullanılan belli tekniklerin, diğer görsel sanatlar karşısında etki ve anlamını yitirdiği önermesini reddederek, tam aksine görsel dile biçim ve içerik katkısında bulunduğu tezini savunmaktır. Bu bağlamda, 14. yüzyılın başlarında beliren ve günümüze kadar uygulaması süregelen “chiaroscuro” – “karanlık ışık” tekniği, tezin savunması için belirlenen kapsamın temel konusu kabul edilir. Bu tezde, chiaroscuro’nun tarihsel süreç içinde ortaya çıkışı sanatsal olduğu kadar, onu besleyen siyasal, sosyolojik ve teolojik açılardan da ele alınır. Chiaroscuro’nun resimde yükselişi, sembolik anlam çerçevesi ve bu tekniği kullanan ünlü ressamların çalışmaları analiz edilir. Bu analizleri, sinemanın ilk dönemlerinde yapılan filmlerde chiaroscuro kullanımı ve bu tekniği benimseyen sinemacıların izini süren soruşturmalar takip eder. Yönetmen ve görüntü yönetmenlerinin, chiaroscuro’yu bilinçli tercihlerle resim sanatından sinemaya nasıl aktardıklarının örnekleri ve gerekçeleri, kronolojik dizinle sunulur. Son kısımda ise, analizi ve soruşturması yapılan fikirlerin, görsel dille savunmasına geçilir. Bu bağlamda, Sanatta Yeterlik tezinin eser ve performans kısmını oluşturacak şekilde, chiaroscuro’nun resimden sinemaya uyarlanmasını içeren bir kısa filme yer verilir. “Döngü-C” adlı kısa filmin yapım süreci ve ortaya çıkan eser, varılan sonucun sinematografik ifadesidir.			
Anahtar Kelimeler: Resim, Sinema, Chiaroscuro, Işık, Rönesans, Barok			

Sakarya University
Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

Master Degree	☐	Proficiency in Art	☐
Title of Thesis: The Contribution of Painting Light Technique “Chiaroscuro” To The Visual Language of Cinema			
Author of Thesis: Aybars Bora KAHYAOĞLU		Supervisor: Professor Besim F. Dellaloğlu	
Accepted Date: 25.12.2018		Number of Pages: x(pre text) +136 (main body) + 18 (App)	
Department: Painting			
Painting, a subfield of fine arts has been subject to philosophical discussions after the development of photography and cinema at the turn of 20th century. Photography reflects the space and objects included in the frame realistically. Cinema is not limited to reflecting what is visible, but also brings motion into the frame. Therefore, the academic discussions about the sustainability of painting, its function and sphere of influence grows increasingly. Thus, as one of the main pillars of visual arts, painting evolves formally and content-wise. The goal of this thesis is to champion the idea that art of painting contributes to the form and content of visual arts; while challenging the suggestion that art of painting is in decline of importance compared to other fields of visual arts. In this context, the technique of “chiaroscuro” which has been around since the 14th century is acknowledged as the main subject of this thesis proposal. In this thesis, the emergence of chiaroscuro is analyzed within the historical perspective through political, sociological and theological aspects. The rise of chiaroscuro in painting, its symbolic meaning frame and the works of pioneers who made use of chiaroscuro are the main subjects of our analysis. Investigations about the use of chiaroscuro utilized in movies in the first decade of cinema and famous directors’ and cinematographers’ use for the mentioned technique follows. Examples and justifications of how directors and cinematographers consciously transform chiaroscuro from painting to cinema is represented chronologically. In the last chapter, the ideas analyzed and investigated are justified via visual language. In this context, a short film demonstrating the adaptation of chiaroscuro from painting to cinema is presented as the performance part of this “Proficiency In Art” thesis. The short film, named “DÖNGÜ – C” / “LOOP – C” becomes the cinematographic statement of the conclusion.			
Keywords: Painting, Cinema, Chiaroscuro, Light, Renaissance, Baroque			

GİRİŞ

Tezin Konusu

Işık; sanat, düşünce ve bilim alanlarında nicel ve nitel çalışmalarda kullanılan, disiplinler arası bir kavram olmasıyla, yüzyıllar boyunca pek çok araştırma, gözlem ve deneye konu olmuştur. Araştırmalarda ışık, fiziksel özelliklerini kapsayan hızı, kaynağı, hareket yapısı ve algılanma biçimleriyle ele alınır. Bununla birlikte güzel sanatlarda daha özel teorilerin temel düşünce taşlarından olma potansiyelini, biçim ve estetik analizlerinde daha belirgin gösterir. Yeri geldiğinde, ışığın fiziksel yapısı, yansıma ve yayılma karakteriyle ilgili bazı görüşlere yer verecek olsak da tezin konusu, ışığın güzel sanatların bir alt dalı kabul edilen görsel sanatlar bağlamında “Resim Sanatında Kullanılan Chiaroscuro Işık Tekniğinin, Sinemada Görsel Dile Katkısı” üzerinedir. Bu sebeple, farklı ışık kullanım uygulamaları ve teorileri arasından Chiaroscuro’nun tanımı, gelişimi ve bu ışık formunun ressamlarla sinema sanatçıları tarafından gerçekleştirilmiş uygulamaları, takip edeceğimiz ana hatır.

Tezin Önemi

Sanat tarihi, bir takım sanat ekollerini genellikle bugünden düne yöneltilmiş bir bakışla dönemlere ayırma, bu dönemleri isimlendirme ve adı geçen zaman aralığında öne çıkan düşünce ve teknikleri, sonradan kurgulanmış bir tarih çizgisi üzerinden tanımlamaya eğilim gösterir. Dolayısıyla, kendi zamanında özel bir şekilde isimlendirilmemiş bazı formlar, teknikler ve zihinsel yaklaşımlar, tanımlı başlıklar altında ele alınır. Bunun sebebi, tarihsel sürecin, bugün bizim tarafımızdan kategorik olarak anlaşılması, nedensellik bağlamında değerlendirilmesi ve belki de dünden bugüne yeni çıkarımların sağlanma çabasına bağlanabilir.

İtalyanca “ışık - karanlık” olarak Türkçe’ye çevrilen “Chiaroscuro” terimini, ilk olarak kimin kullandığına dair araştırma sürecinde kesin bir bilgiye rastlanamamasına rağmen, tekniğin varlığı, farklı sanatçıların eserlerinde 14. Yüzyıldan itibaren gözlemlenebilir bir olgudur. Dönem dönem ortaya çıkmış ve sonrasında etkinliğini kaybetmiş pek çok sanat tekniğinden farklı olarak Chiaroscuro’nun, bazen adı telafuz edilmeden bile günümüz sanat uygulamalarında sıkça kullanılır olması, konu üzerine daha kapsamlı bir araştırma yapılmasını motive edici bir unsurdur.

Resim sanatı, kimileri tarafından klasik ve kendini yenileme imkanları zor olan, gözden düşen bir sanat dalı olarak görülürken, kimileri tarafından da eski formundan tamamen sıyrılması gereken abstrakt bir sanat olarak sınıflandırılmaya çalışılıyor. Oysa her iki görüş de resmin, sinema sanatından kopmasına sebep olurken, aralarındaki ilişkiyi tazelemek yerine, çürütmeye yol açıyor. Son yıllarda ressamların hayatları ve bazı ünlü tablolarından esinlenilerek yapılmış sinema filmleri, sözü geçen bağın kuvvetlenmesine katkı sağlar görünse de, yeterli derinlikte bir anlam üretimini gerçekleştirmeye yönelik çalışmalara az rastlanıyor.

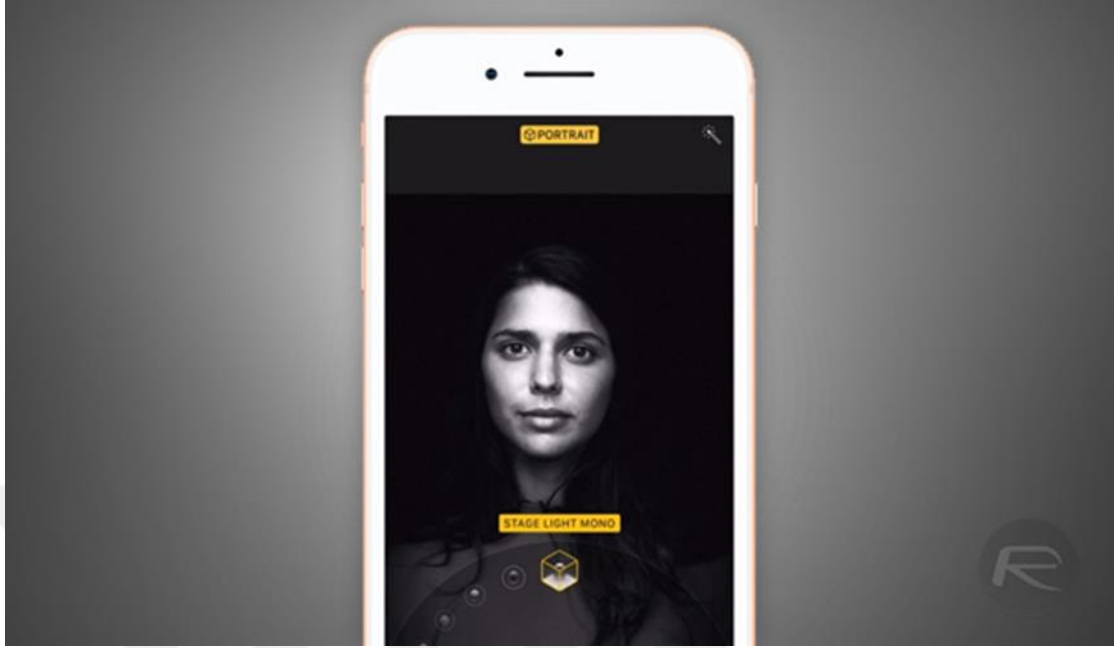
Resim ile sinemanın görsel dilleri arasında bir yakınlık, bir bağ kurma arzusu kimileri için zorlama bir yaklaşım, gereksiz bir çaba olarak görülebilir. Ne var ki multi-disipliner sanatçılar ve eserlerle daha sık karşılaştığımız bir dönemde, bu girişim gittikçe daha değer kazanmaktadır. Bu iki önemli sanat dalı arasındaki geçişkenlik imkanlarının artması, resim ve sinemaya katkı sağlamakla birlikte, yepyeni görsel anlatım formlarının gün ışığına çıkmasına da zemin hazırlayabilir.

Tezin Amacı

Chiaroscuro, resim, fotoğraf ve sinema alanlarında bilinmeyen, yeni bir terim değildir. Yukarıda adı geçen tüm dallarda, 14. Yüzyıldan itibaren kesintiye uğramaksızın kullanılmış ve uygulaması varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Ne var ki günümüzde bu ışık formunu tercih edenlerin, ancak çok az bir kısmı bu tercihi bilinçli şekilde, düşünce ve eser üretiminin anlamlı bir parçası olarak değerlendiriyor. Bu tavır, chiaroscuro'nun görsel dile katkısını anlamlı hale getirmekten çok, onu sadece “göze güzel görüldüğü” için rastgele seçilmiş bir estetik atraksiyon seviyesine indirgiyor.

“Güzel fotoğraflar çeken” bir cihaz olarak reklamı yapılan Iphone8'in reklam stratejisinde “Portre” çekim olarak tanıtılan, hazır kullanımlı otomatik ışık uygulaması bile aslında bir Chiaroscuro'dur. Buna rağmen neden “güzel” olduğunun algılanması, üretici firma için önemli değildir. Bu teknik yalnızca satılır ve tüketilir bir telefon uygulaması haline getirilmiştir.

Fotoğraf 1:
İphone 8 Portre Işığ Uygulaması



Kaynak: <https://www.iphoneincanada.ca/how-to/how-to-shoot-edit-portrait-lighting-iphone-8-plus/>

Fotoğraf 2:
İphone 8 Stüdyo Işık Reklamı



Kaynak: <http://austinmann.com/trek/iphone-8-camera-review-india>

Resimde, fotoğrafta ve sinemada adıyla sanıyla yer alması gereken Chiaroscuro, farklı sanatçılar, üreticiler ve kampanyalar içinde ismiyle anılıp tanımlanmadıkça, karakteri bozulmaya uğramaktadır. Bu tez, özellikle Rönesans dönemi resim sanatında kimliğini kazanmış, sonrasında sinema sanatında en etkili kullanımlarına rastladığımız

Chiaroscuro'ya hak ettiği itibarı, kimliği kazandırmanın yanısıra, imkanlarının bilinçli bir şekilde anlamlandırılarak, görsel dile katkılarına daha kapsamlı bir çerçeve çizmek gayretindedir. Bu bağlamda, bu çalışma ve uygulama, resim sanatının diğer tüm görsel sanatlar için önemini sürdürmekte olduğunun ve gereken değerin resim sanatının tüm alanları için farklı spesifik alanlarda araştırma yapılarak sağlanmasının gerekliliğini vurgulamayı amaçlar.

Yöntem

Sanatta Yeterlik tezi, temel dört bölümü kapsayacak şekilde tasarlanmıştır. Birinci bölümde Chiaroscuro'nun tarihsel süreç içinde ortaya çıkışı, nedenleri ve etkileri ana başlığı oluşturur. Chiaroscuro'nun tarihsel süreç içinde izini sürmek adına, Rönesans öncesi dönem, tekniğin kimliğini bulduğu Rönesans dönemi ve devam eden asırlarda varlığını nasıl koruduğu ele alınır.

İkinci bölümde, Chiaroscuro üzerine düşünen ve eserlerinde bu tekniğe yer veren ressamalar ve eserleri analiz edilir. Bu sanatçılar arasından Leonardo Da Vinci, Caravaggio ve Rembrandt'a, Chiaroscuro'nun evriminde oynadıkları önemli rol sebebiyle, daha kapsamlı şekilde değinilir.

Tezin üçüncü bölümü, adı her zaman dile gelmemiş olsa da Chiaroscuro'nun sinema sanatında kullanımının izini sürer. Özellikle, Alman ekspresyonistlerinin ilk dönem filmleri, 1940'larda gelişim gösteren "Film Noir" akımı ve daha geç dönem sinemacılarından Martin Scorsese, Vittorio Storaro, Francis Ford Coppola ve Nuri Bilge Ceylan'daki belirgin Chiaroscuro örnekleri, analizlerimizin öne çıkan konu başlıklarını oluşturur.

Son ve dördüncü bölüm ise, Sanatta Yeterlik çalışmasının asıl tezi/eseri ve ekte yer alan "DÖNGÜ-C" adlı filmin fikir, senaryo yazımı, çekim öncesi hazırlıkları, storyboard çalışmaları, çekim süreci, kurgu, post – prodüksiyon ve gösterim aşamalarının anlatıldığı "Eser Metni" olarak kaleme alınmıştır.

Sınırlamalar

Değişik sanat disiplinlerinde görülebilecek çeşitli Chiaroscuro örneklerinin varlığına karşın, tezde sadece resim ve sinema ilişkisi üzerinden bir bağ kurmak tercihinde bulunulmuştur. Bunun bizce en önemli sebebi ise, görsel dilin biçimlendirilmesinin

yanısıra, anlamlandırılması kapsamında resim ile sinema arasında devam etmekte olan güçlü bir bağ olduğuna inanıyor olmamızdır. Bu bağın düşünce, uygulama ve eser üretimi seti içinde yer alan nedensellik ve anlam analizi, her iki dalda da (resim ve sinema), farklı anlatı teknik ve biçimlerinin bulunmasına sebep olabilir.

Chiaroscuro uygulamalarına, görsel sanatların farklı disiplinlerinde rastlamak mümkün olsa da, tez bu tekniğin resim ve sinema sanatında kullanımlarını ele alır. 14. yüzyılın başlarından itibaren varlığını geliştirerek ve değişerek sürdüren chiaroscuro'nun tüm örneklerini ele almak mümkün olmadığından, tarihsel süreç içindeki kırılma noktaları değerlendirilir.

Adı geçen tekniği bilinçli şekilde sanatlarına dahil eden ve onun biçimsel evrimine katkıda bulunan ressam ve sinemacılar üzerinden çıkarımda bulunulur. Chiaroscuro'yu kullandığı belirlenebilecek tüm sanatçı ve eserlere değinme çabası, sınırlama çerçevesinin dışında bırakılmıştır. Çünkü asıl olan chiaroscuro'nun ortaya çıkışı, yükselişi ve gelişiminin değerlendirilmesinin ardından, resimden sinemaya nasıl geçiş yaptığını ortaya koymaktır.

“DÖNGÜ-C” adlı film, tezin kapsamı içinde yer alan ressamlar ve sinemacıların eserleri göz önüne alınarak çekilmiştir. Farklı yaklaşımlarla yazılabilecek senaryolar, çekim ve yapım uygulamalarının çoklu olasılıklarına karşın, chiaroscuro tekniğinin gerek biçimsel gerek anlam çerçevesini yansıtacak yaklaşım, tek filmlik bir performans formunda tasarlanmıştır.

BÖLÜM 1. CHIAROSCURO’NUN OLUŞUMU

1.1. Chiaroscuro’nun Anlam Çerçevesi

Chiaroscuro, İtalyanca iki kelimenin birleşmesinden ortaya çıkan bir terimdir. İtalyanca’da “chiaro” ışık, “scuro” ise karanlık anlamına gelir. Sanat bağlamında, iki boyutlu yüzeyde üç boyut görünümü sağlamak için ışık ve gölgeyi kullanma tekniğidir.

“Antik Yunan ve Roma’da bazı sanatçıların kullandığına dair söylemler olsa da, [...] Da Vinci’den sonraki dönemde pek çok ressam için temel bir teknik olarak kabul edilmiştir. 17. Yüzyılın sonlarında resim, baskı, çizim gibi farklı tüm alanlarda ışık ve gölgenin kademeli kullanımına bu isim verilir.”

<https://www.britannica.com/art/chiaroscuro>, 2018)

Ahşap oymacılığından resime, resimden fotoğrafa ve sinemaya evrimsel bir geçişkenlik gösteren chiaroscuro tekniği, uzun bir tarihsel süreçte varlığını gösterir. Antik dönemde ilk izlerine rastlandığı öne sürülen bu tekniğin ortaya çıkışı ve gelişimini belli bir dönem ve kişiye bağlamak oldukça güçtür. Ne var ki ilerleyen bölümlerde ayrıntılı değineceğimiz gibi, özellikle Caravaggio ve sonrasında Rembrand’ta, chiaroscuro’nun kimliğini tam olarak bulduğu söylenebilir. Bu form, hümanist akımın etkisiyle sadece gerçekçi bir üslup olarak değil, insan psikolojisinin derinliklerine inme potansiyeli ile de dikkat çeker.

Bize göre chiaroscuro, insanın en güçlü yanlarını parlatmanın yanı sıra, en karanlık taraflarını da bir kuyunun dibinde su arar gibi arayan bir stildir. Ruhu adeta kazıyan bir resmetme, içi dışı çıkartma, görünür kılma uygulamasına dönüşmüş bir form olarak tanımlanabilir. Sinemanın chiaroscuro’yu hızlıca sahiplenmesinin önemli nedenlerinden biri de budur. Sadece bir ışık tekniğinden öte olan uygulama, asıl kanvası insan olan sinemaya, ışıkla hacimli psikolojik görsel bir düzlem kazandırmıştır. Chiaroscuro’nun uzayı, sinemanın uzayını genişletir ve derinleştirir. Sinema da bu simgesel biçimin anlamını ve tarihsel değerini yenileyerek, sürekliliğini sağlar.

“Resim bir uzay sanatıdır, tual ya da kağıt üzerine yapılır, ve devingenler üretme kaynağına sahip değildir. Ama hareketsiz tual, bir yer değiştirme telkin edebilir.”
(Ponty, 2012: 71)

Fotoğraf makinelerinin kullanıma girmesiyle birlikte, resmin artık öldüğü söylemleri sıkça sanat çevrelerinde o dönemde yer bulmuştur. Ancak fotoğrafa direnen ve kendi evrimini gerçekleştiren resim, kısa süre sonra sinemayla karşı karşıya kalmıştır. “Motion Picture Camera” adıyla, yani “Resimli Hareket Kamerası”yla hayat bulan sinemanın ilk yıllarında, yine resmin geleceğine dair kötümser senaryolar ortaya atılmıştır. Resmin ölmek üzere olduğu nidaları, sanat çevrelerinde belirgin şekilde yükselmiştir. (Farago, <http://www.bbc.com/culture/story/20150217-is-painting-dead>, 2015). Buna rağmen, sinemanın bir sanata dönüşme evriminde, resim sanatına sıkı bağlar kurması her iki disiplini de karşılıklı besleyen bir durum ortaya koymuştur. Sinemanın görsel dilinin resmin kaidesi üzerinde yükselmesiyle beraber, resim de sinemanın sunduğu görsel yenilikler ışığında farklı akımlar geliştirmiştir. Chiaroscuro, bu bağın en sağlam ve görünür olduğu alanların başında gelir. Dolayısıyla tekniğin tarihsel sürecini ve uygulama felsefesini kavramak, resimle sinema arasında görsel dil bağlamında ne kadar güçlü ve geçişken bir yapı olduğunu anlamak bakımından önemlidir.

Gombrich’e göre (Gombrich, 2015: 38) ahşap baskı ve resimde chiaroscuro, sanatçının zemini daha koyu yapmasıyla şekillenir. Böylece kağıdın beyaz tonu, ışığın daha iyi gösterilebilmesine aracı olur. Ton alanının basit gibi görünen genişletme tercihiyle sağlanan kazanç, şaşırtıcı seviyededir.

“Çünkü ışıkların betimlenmesi yalnızca plastik etki izlenimimizi güçlendirmekle kalmamakta, ama belli bir yüzeyin, üstüne düşen ışık karşısında gösterdiği tepkiye bağımlı olan malzeme karakterine ilişkin izlenimi de sağlamaktadır.” (Gombrich, 2015: 38)

Chiaroscuro’ya adını ilk olarak kimin hangi dönemde verdiği bilinmemekle birlikte, 1756 yılında Jackson of Battersea’nın; “İşleme ve Baskı Sanatı’nda Chiaroscuro’nun İcadı” isimli makalesi (1756), konu hakkındaki en eski ve kapsamlı kaynaklardan biri olarak karşımıza çıkıyor. Bu makalede yazar (Jackson, 1756: 2), Chiaroscuro’nun kökenini ahşap oyma, işleme ve baskı sanatı’na dayandırır.

Jackson (Jackson, 1756: 8), tekniğin kendisinden önce ünlü ressam ve ahşap oymacılar tarafından kullanılmış olduğunu görmezden gelmez, ancak ilk defa bu tekniği kendisinin detaylı bir araştırmayla ele aldığını ve isimlendirdiğini öne sürer. Bu iddia

geçerliliğini, chiaroscuro başlıklı daha eski bir metin bulununcaya kadar sürdürecektir. Bununla birlikte chiaroscuro'nun uygulama alanında daha eski tarihlere uzanan varlığı, Jackson tarafından da reddedilemez tarihsel bir gerçekliktir. Bu tekniğin isim babasının kim olduğu tartışmasını, tarihsel bir araştırma konusu kabul ederek bir tarafa bırakırsak, tekniğin kökenlerinin Ortaçağ sonlarında, Rönesans öncesinde çalışmalar yapan Alman, Flaman ve İtalyan sanatçılara dayandığı söylenebilir.

“Aynı sanat tekniğini Dürer'in *Kıyamet'in Tarihi*, *Dört İncil'in Tarihi* ve *Oranlar* kitaplarında görmek mümkün, bu yüzden benim iddiamaya karşı çıkanlar olabilir.” (Jackson 1756: 5) diyen yazar, Chiaroscuro'nun gözlemlenebileceği diğer sanat eserlerine de değinir. Venedik'te ahşap oymacılığının çok üst seviyede kullanıldığının altını çizer. *Titian*, *Salviati*, *Campagniola* gibi ünlü ressamların kendi eserlerini ahşap oymalar haline getirdiklerini söyler. Bu teknikle ressamların tanışmış oldukları belirgindir. Jackson, Roma ekolünün etkisi altında dahi ressam *Raphael* ve *Parmegiano*'nun *Hugo di Carpi* tarafından kesilen ahşap blokları kendi elleriyle boyadıklarını açıklar. Hugo di Carpi, Jackson'a göre Chiaroscuro baskı tekniğinin mucididir. (Jackson, 1756: 6-9)

Resim 1:
Diyojen



Kaynak: Diyojen, Ugo Di Carpi (1520), Resmin Tarihi

Hockney (Hockney ve Gayford, 2017: 69) ise, savını tarihçi Plutarkhos'a dayandırarak chiaroscuro tekniğini ilk kullanan kişinin Atinalı Apollodorus olduğunu iddia eder. İddiaya göre, Apollodorus ışığın azalıp gölgenin ortaya çıkmasını, M.Ö. 408 yılında keşfetmiştir. Yine aynı yıl düzenlenen olimpiyatlarda, ışık ve gölge oyunları ile bir takım gösteriler yapar. Bu bilgiye dayanarak Hockney, onu görüntüleri temsil etme metodunu bulan ilk kişi olarak tanımlar. Ne var ki Apollodorus'un yaptığıyla ilgili herhangi bir görsel elimizde bulunmadığından, chiaroscuro'nun kullanımını, kesin olarak o döneme götürmenin mümkün olmadığı fikrindeyiz.

Chiaoroscuro'nun belli bir kişi, şehir veya coğrafyaya dayandırılmasını zorlama bir çıkarım olarak görüyoruz. Burckhardt (Burckhardt, 1965: 2) ve İnalçık'ın (İnalçık, 2018: 69) anlatımlarında da görülmektedir ki Rönesans sanatı belli şehirlerde yükselişe geçmiş olsa da, ortaya çıkışını tam olarak tarihlendirmek veya ona kesin çizgilerle tasvir edilmiş bir harita biçmek oldukça zor.

“Rönesans sanatı, ortaçağın genel akışının doğurduğu yeni bir dünya görüşünün, bir olgunluğun sonucudur. Roma – Yunan dünyasının keşfi bu ruhun gereksinimlerini karşıladığı içindir ki, onun tarafından örnek alınmıştır. Yoksa yeni sanatı, Roma – Yunan sanatı doğurmuş değildir” (İnalcık, 2018: 70)

diyen İnalcık, yeni sanatın uzun bir gelişim ve olgunlaşmanın sonucu olduğunu ifade eder. Rönesans döneminde, resim sanatının özellikle İtalya’da bir kırılma yaşadığı ve önemli bir evrime uğradığı doğrudur. Öte yandan, bu değişim ya da “yeniden doğuş” kısa bir kesitte, başka hiçbir şeyden etkilenmeden, tek başına varlık bulmamıştır.

Aristoteles’in mantığı parçalar halinde, birbirinden ayrı dedüktif yapılardan oluşur. Hegel bu klasik ve statik bakış açısını bütüne doğru dinamik bir hareket anlayışıyla dağıtır. Hegel’e göre bütün, alt ettiğini de koruyan bir alt edici; aştığını da muhafaza eden bir aşkınlıktır. Hiçbir şey kaybolmaz ve yok edilmez. Ancak bir döngü içindeymiş gibi muhafaza edilerek yükseltilir. Bu bakış, mekanikten ziyade organik bir mantıktır. Aşanın aştığını da aynı zamanda muhafaza etmesi çelişkisi, Hegel tarafından “Aufhebung” olarak adlandırılır.

(<https://www.marxists.org/reference/archive/hegel/help/easy.htm>, 2018)

Hegel’in “Aufhebung” kavramından açılımla bakarsak, Rönesans İtalyası geçmişi içine almış, onu özümsemiş, sonrasında özgürlük ve bireyselliğin etkisiyle, onu aşmıştır. Dolayısıyla, chiaroscuro özelinde şunu söylemek mümkündür: Günümüzde bile kullanım alanlarını kaybetmemiş bu teknik, geçmiş ve geleceği içinde barındırır. Ayrıca tüm diğer sanat disiplinlerinden etkilenmesi ve farklı ülkelerin sanatını içermesiyle, kendini aşmış simgesel bir biçim olarak belirir.

Chiaroscuro’nun tek bir nedensellik çerçevesi içinde, tek bir ülkeden, tek bir dönemden, tek bir kişiden varlık bulmadığı kabulünün ardından, onu besleyen ve olgunlaştıran sebeplere bakabiliriz. Pergelin merkezini, İtalyan Rönesansında Caravaggio olarak belirlersek, Caravaggio’ya kadar olan süreçteki sanat ve resim anlayışını irdelemeyi sürdürmek için, Ortaçağ ahşap oyma ve baskı tekniklerine kısaca değineceğiz.

1.2. Ahşap Oymacılığı ve Baskı Tekniklerinde Chiaroscuro

Metropolitan Sanat Müzesi Baskı ve Çizim Bölümü’nden Wendy Thompson’a (https://www.metmuseum.org/toah/hd/wdct/hd_wdct.htm, 2018) göre, ahşap bloklarla baskı tekniği, Japonya’da 8. yüzyılda bilinen bir uygulamaydı. Figürlerin ahşap üzerine

izilmesi ve boyanması sonrasında, baskı tekniği tekstil yüzeylere uygulanırdı. Tekniğin Avrupa’da ortaya çıkışı ise, genellikle 1400’l yılların başına dayandırılır. Kitap süslemeleri ve illüstrasyonları için tercih edilen teknik, zaman içinde resim reproduksiyonları ve farklı mimari süsleme amaçları için de yaygınlaşmaya başladı.

Resimler Ortaçağ’da daha çok kurumlar, otorite erkleri ve kilise tarafından sahiplenilirdi. Resim, farklı mekanlarda süsleme olarak kullanılan, mekanı dolduran ve dinsel anlatıyı betimleyen bir unsur olarak görülürdü. Ressamların, yaptıkları bir resmi ahşap oyma ve baskı tekniğiyle oğalttıklarına sıkça rastlanırdı. Gayford’un “Baskılar, ilk resimsel kitle iletişim araçlarıdır” (Hockney ve Gayford: 154) yorumu, bu seri üretim tekniğine dayanır.

Matbaanın icadına dayandırılan “seri üretim” anlayışı, aslında resimlerin ahşap bloklar aracılığıyla yeniden ve tekrar üretilmesine kadar gider. Bu retim uygulaması zahmetli olsa da ardında yatan mantık oldukça basittir. Resmi oluşturan çizgiler, bir ahşap blok üzerine geçirilir. Ardından bu çizgiler takip edilerek ahşap oyulur ve böylece resim, ahşap bloğun üzerine kopyalanır. Daha sonra bu blok boyandığında ve üzerine bir başka kağıt konduğunda, resim saniyeler içinde o kağıda geçmiş olur. Tekniğin uygulamasını ayrıntılı olarak gösteren *Royal Academy of Arts* kurumunun yayınladığı video, bu noktada kılavuz olarak kabul edilebilir. (www.vimeo.com/85263386, 2014)

Chiaroscuro, bu boyama sırasında  ton belirleyerek, iki boyutlu düzeyde daha hacimli ve üç boyuta yakın bir görünüm elde etmek için kullanılmaya başlanmıştır. Resmin çizgileri üzerine oyulan ahşabın bir kısmının parlak/ışıklı/yüksek tonda boyanması *Chiaro*, diğer kısmının koyu/karanlık tonlarla boyanması ise *Scuro*’ya karşılık gelir. Rönesansın ilerleyen dönemlerinde, 17. yüzyıldan sonra ahşap oymacılığı geri planda kalan bir sanata dönüşür. Chiaroscuro da yetenekli ressamların elinde natüralizm ve realizmin önemli bir aracı olarak isimlendirilir.

İlk örneklerinde renkli baskıların yapıldığı ahşap oyma baskı sistemi, Alman sanatçı Albrecht Dürer’in, *Arslanı Terbiye Eden Adam* alışmasıyla farklı bir forma bürünür.

Resim 2:
Arslanı Terbiye Eden Adam, Dürer



Kaynak: Albrecht Dürer (1471) <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/24.63.111/>

Dürer bu çalışmayı renkli yapmak yerine, siyah beyaz yapmayı tercih eder. Işık ve gölge arasında degrade geçişler, Rotterdamlı Erasmus'u da etkilemiştir. "Dürer renk kullansaydı, bu çalışma büyük yara alırdı" sözü kayıtlara geçen Erasmus (https://www.metmuseum.org/toah/hd/wdct/hd_wdct.htm, 2018) bu yorumuyla, yaklaşımda olan etkin chiaroscuro ahşap oyma ve baskı tekniklerine de gönderme yapar. Çünkü chiaroscuro, kullanımıyla sadece ışığa biçim veren bir yaklaşımdan öte, sanatçının renklere karşı tutumunu ve tercihlerini de belirleyen bir bakış geliştiren. Tek kaynaktan objeye vuran ışığın ve onun ortaya çıkarttığı gölgenin değişimlerini en etkin biçimde göstermek hedeflenir. Bu yüzden, monokrom renk paleti tercih ederek, tek bir rengin tonlarıyla çerçeve içindeki atmosferi oluşturmak, chiaroscuro kullanımında sıkça yaşanan bir durumdur.

Adı geçen çizimlerde, ahşap üstüne benzerini geçirmek amacıyla çizimin yapıldığı ve renklendirilen kağıt, orta ton olarak kabul edilirdi. Sanatçı ışığa (chiaro) doğru beyaz guajla aydınlık ekleyerek; ve karanlığa (scuro) doğru kurşun kalemle çapraz tarama yaparak veya fırçayla koyu ton yıkama gerçekleştirerek çalışırdı. Ahşap oyma ve baskı

teknğinde kullanılan yöntem, bu yüzden sanat tarihçileri tarafından “Chiaroscuro” olarak adlandırıldı. Ne var ki bunun o dönemde yerleşik bir ifade mi olduğu, yoksa sanat tarihçileri tarafından sonradan uygun görülen bir isim olarak mı karşımıza çıktığı belirsizdir.

Ahşap oymacılıkta bugün kabul edilen biçimiyle chiaroscuro, Almanya’da Hans Burgkmair tarafından (Jackson, 1754: 15) 1509 yılında ilk kez uygulandı. Burgkmair, kontürleri ve taramaları içeren çizgi halindeki bloğu tek başına siyah beyaz kullanılacak şekle getirdi. Yanına eklediği diğer bloklarla ton üzerinde oynayarak, chiaroscuro efektini sağlamayı başardı. Birden fazla ahşap blok kullanılması, renk üzerinden ışık ve gölgeyle ton farkları yakalanmasını mümkün kıldı.

“Chiaroscuro baskı uygulamalarının icadı, birden fazla ahşap kalıbın süperpoze edilmesiyle oluşuyordu. Bu da gölge ve vurguların çoklu baskılarla tasvir edilmesini sağlıyordu.” (Hockney ve Gayford, 2017: 154)

Aynı dönemlerde, kitapların hareketli baskı makinelerinde (matbaa) çoğaltılmaya başlamasıyla chiaroscuro ahşap oymalar, kitap içi görseller ve illüstrasyonlar için önemli bir stil fonksiyonu kazandı. Düz baskı yüzeyinin yanına ahşap oymalar konulabiliyor ve aynı zamanda metinle birlikte basılabiliyordu. Aynı görsel, farklı metin ve kitaplarda kullanıma hazır olduğu için ahşap oymacılık, kitap üretiminin de önemli bir parçası haline geldi. Avrupa’ya yayılan kitaplar aracılığıyla, oyma sanatı özellikle İtalya’da benimsendi. Bu durum, ahşap oyma tekniğiyle üretilen resimlerin metinle iç içe geçmiş illüstrasyonlarında, chiaroscuro tekniğini daha görünür kıldı. İtalya şehirlerinde okuyan herkes - ki Burckhardt’a göre “o zaman İtalya’da okuma bilmeyen eşek bile yoktu” - (Burckhardt, 1965: 120), şu ya da bu şekilde, chiaroscuro’nun ilk kullanımlarıyla, okumaları üzerinden tanıştı. Her şeyden önemlisi göz, tek renkli ışık gölge oyunları, iki boyutlu bir kitap sayfasında, üç boyut hissinin nasıl üretilbileceğine aşina olmaya başladı. Çok geçmeden İtalya’da basılan kitaplarda da bu teknik kullanıldı, ancak ömrü kısa sürdü. 16. yüzyılın ortalarında, kitap illüstrasyonlarında ahşap oymacılığın yerini, gravür aldı. Ne var ki chiaroscuro, belki adı sanı bilinmiyor olsa bile, Rönesans okur yazarlarının ve sanatçıların gözüne “girmiş”, ilk yalın haliyle de olsa tanışıklığını gerçekleştirmişti.

1.3. Erken Rönesans'ta Chiaroscuro

“Yeniden doğuş olgusunu açıkça geçmişte belli bir dönemde meydana gelmiş tarihsel bir gerçek olarak gören ilk kişi, ressamların yaşam öykülerinin yazarı Giorgio Vasari’ydi (1511 – 1574).” (Huizinga, 2016: 27).

Bu tespiti yapan Huizinga, Rönesans kelimesinin Latince kökünü de *rinascita* (yeniden doğmak) olarak tanımlarken, Vasari’nin yeniden doğuş kavramını ilk kavramsallaştıran kişi olduğunun altını çizer.

“Yeniden Doğuş” kavramı, bir biteni, bir “öleni” de içinde barındırır. Rönesans olarak adlandırılan dönemde sona eren ve yerini yeni doğana bırakan nedir? Yeniden doğan, ardında bıraktığından tamamen kopuk mudur, yoksa geçmişin genetiğini de içinde barındırır mı? Rönesansın tam olarak ne zaman başladığı ve bittiği, sanat tarihçileri arasında halen sürüp giden bir tartışma konusudur. Rönesans’ın ortaya çıkmasında nelerin etkili olduğu hakkında da sayısız araştırma ve akademik çalışma mevcuttur. Bu kadar kapsamlı bir dönemden bahsederken bizim araştırma dairemizin çapı, ancak resim sanatında chiaroscuro kullanımını kapsayacak kadardır. Chiaroscuro’nun kullanımına etki eden düşünce ve sanattaki nedenselliklerin yanısıra, sanatçıların elinde bu tekniğin nasıl evrildiğini analiz edebileceğimiz alanlar, araştırma konumuzun temelini oluşturur. Dolayısıyla, genel anlamda bir Rönesans eleştirisi, resim ve güzel sanatlardaki genel tüm değişimlerin ele alındığı analizlere yer verilmeyecek, bu bölümde Caravaggio’ya kadar olan dönem, chiaroscuro özelinde ele alınacaktır.

Erken Rönesans döneminin başlangıcını genel olarak belirlemek gerekirse, Fransızların 14. yüzyılda “Renaissance par Baptisme” deyimini (İnalcık, 2018:55) kullandığını görmek mümkündür. Ancak İnalcık’ın da belirttiği gibi; “Bu deyim, kültürün yenilenmesi ve yeni bir dönemin doğması şeklinde bir içerik kazanması, Petrarca’dan sonra olmuştur” (İnalcık, 2018: 56)

Courajod’a göre Rönesans’ın oluşumunda Felemenk ustaların Fransa’ya götürdükleri doğa ve gerçeklik duygusu etkilidir. Burchardat’a göre “bireycilik” Rönesans’ı asıl tanımlayan anahtar kavram iken, Courajod “gerçekçilik” terimini merkeze koyar. (Huizinga, 2016: 41). Bu durumda, Jan Van Eyck’ın resimlerindeki gerçekçilik, Rönesans ruhunun mihenk taşlarındandır.

“Eski Yunan – Roma uygarlığının Rönesans’ı doğuran ilke olduğunu toptan reddeden kişi, Rembrandt üzerine dikkat çekici bir kitabın yazarı olan Carl Neumann’dır” diyen Huizinga (Huizinga, 2016: 42)

Neumann’ın Bizans araştırmalarını çıkış noktası olarak aldığıın da altını çizer.

“Eğer biri benim alnıma tabancayı dayayıp, sanatı tarihsel olarak üç dönemde ele al deseydi; ne yanıt verirdim” (Dellaloğlu, 2017: 37) sorusunu yönelten Dellaloğlu,

“Modern öncesi sanat, modern sanat, çağdaş (post-modern) sanat. Evet, bu nitelemeler ilk bakışta gerçekten tarihsel gibi gözüktürler ama aslında bu dönemleri nitelemek için kullanılan her sıfat yoğun olarak değer içerir. Modern, çağdaş gibi sıfatlar aslında dönemlere değil, değerlere karşılık gelir.” (Dellaloğlu, 2017: 37)

yanıtını verir. Dolayısıyla, chiaroscuro’nun izini sürebilmek için biz de tarihsel süreçten öte değerler üzerine kurulu bir yaklaşımı tercih ettiğimizi söyleyebiliriz. Rönesans’ta ortaya çıkan değişimlerin geçmişinde Ortaçağ, sonrasında ise modern kültür uzanır. Rönesans bu iki farklı zaman dilimi arasında geçişi sağlayan tarih çizgisi içinde, adeta arada kalmış bir dönemdir. Ancak Rönesans’la birlikte Ortaçağ kültür ve sanat anlayışının bıçakla kesilmiş gibi bittiğini ve modern kültürün de birdenbire ortaya çıktığını savunanlar az değildir. Oysa, resim sanatı üzerinden bir değerlendirmeye gidildiğinde, Ortaçağ geleneklerinin de biçimsel tekniklere evrilerek Rönesans’a eridiğini ve bununla birlikte modernizmin de bu tohumdan filizlendiğini öne sürmek mümkündür. (Hauser, 2016: 193-199). Sanat stilleri söz konusu olduğunda, zaten “Rönesans” diyerek yüzeysel bir bakış açısı geliştirmenin verimli olmadığı görülür. Klasik Rönesans, Yüksek Rönesans, Maniyerizm, Barok, Klasik, Rokoko gibi tanımlamalar, iç içe geçmiş ve birbirinden etkilenmiş pek çok dönem ve stilin sanat tarihi açısından değerlendirmelerimizi etkilediğini ortaya koyar.

Birbirinin içine erimiş bunca stil ve dönem söz konusu iken, chiaroscuro’nun kullanımına zemin hazırlayan gelişmeleri nasıl belirleyebiliriz? Tekniğin farklı ülkelerde, farklı sanatçılar eliyle olgunluk dönemine erişme sebeplerini, diğer gelişmelerden ayrı bir sete nasıl koyabiliriz? Bunun için takip etmeyi tercih edeceğimiz yöntem, resim sanatındaki temel kavramlardan ışık, perspektif ve istoria üzerine yoğunlaşmak olacak.

Ahşap oymacılığı ve baskı teknikleri sayesinde, chiaroscuro'nun ilk örneklerinin, kitaplar üzerinden nasıl Avrupa'ya, özellikle İtalya'ya yayıldığına daha önce değindik. Bununla birlikte, siparişle yaptıkları işleri çoğaltmak veya resimlerini koruma gayesiyle, ünlü ressamların ahşap oyma tekniğini kullanmalarını da ele aldık. Öyleyse diyebiliriz ki chiaroscuro, Ortaçağ geleneğinden Rönesans İtalya'sına geçişini 15. yüzyıl sonlarında gerçekleştirmiştir. Ne var ki İtalya'da chiaroscuro'nun Da Vinci'yle başlayan ve Caravaggio'yla zirveye ulaşan günlerinden önce, bu tekniği daha erken dönemde kullanan iki etkili ressam göze çarpar: Alman Albrecht Dürer ile Flaman Jan Van Eyck.

Panofsky'e göre Gotik stil Fransa'da ortaya çıkmış, Rönesans ve Barok İtalya'nın kucağında filizlenmiş ve Hollanda'nın işbirliğiyle mükemmelliğe ulaşmıştır. İlerleyen dönemde beliren Rokoko ve 19. Yüzyıl Empresyonizm'i yine Fransız; 18. Yüzyıl Klasisizm ve Romantizmi ise temelde İngiliz'dir. Bununla beraber Panofsky, bütün bu dönemler içinde Almanya'dan söz edilmediğini ve hakkının teslim edilmediğini öne sürer. (Panofsky, 1955: 3, 4). Shiner'in yorumu da,

“Erken dönem Rönesans ressamı dinsel resimlerinde, tapınan insanlar arasında zaman zaman kendilerini de çizmelerine rağmen, 1450 yılına gelindiğinde İtalya'da yeni bir tür olarak bağımsız kendi portresi ortaya çıkmıştı. [...] Fakat Rönesans döneminin en ünlü kendi portreleri İtalya'dan değil, Almanya'dan çıkmıştı” (Shiner, 2013: 73)

şeklindedir. “Albert Dürer'in 1500'lerin başında, chiaroscuro tekniğini diğer tüm Alman resamlardan önce özel bir dikkatle çalıştığı ortadadır” (Hirakawa, 2009: 50) yorumunu getiren Hirakawa ise, Dürer'in baskılar da dahil çok çeşitli formlarda chiaroscuro çizim denemeleri yaptığını belirtir. Dönem dikkatlice incelendiğinde, bunlara örnek olarak on iki yapraktan oluşan *Yeşil Tutku* ve *Melankoli* örnek verilebilir.

Resim 3: Yeşil Tutku



Kaynak: Albrecht Dürer, (1504), <http://www.cjrfinearts.com/museum-masters/6232-Albrecht-Durer-Green-Passion-Christ-ahead-Kaiphas.html>

Resim 4: Melankoli



Kaynak: Albrecht Dürer, (1514) <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/northern/durer/a/durer-melancholia>

Dürer'in İtalya'ya ve ardından Hollanda'ya yaptığı seyahatlar, hem oradaki akımlardan etkilenmesine hem de bu ülkelerdeki akımları etkilemesine sebep olmuştur. Sanatçının otobiyografik portleri ise, chiaroscuro kullanımı açısından önemli bir yere sahiptir.

Otoportre söz konusu olduğunda belirtmek gerekir ki 15. yüzyıldan önce, sanatçılar resimlerinde kendilerini çizmekten kaçınırlardı. Ortaçağ'ın sonlarına doğru ise, resmin içinde arka planda kalan veya önemsiz karakterler olarak, kendilerine yer vermeye başladılar. Ancak bunu yaparken, genellikle kendilerini resmettikleri bilgisini gizli tuttular. 1400'lerin ilk yıllarında resmin konusuna - yani istoria'ya şahit olan ikincil karakterler rolünde, kendilerini daha ön plana çekerek resmetmeye giriştiler. Ne var ki kendilerini resmettikleri, hep daha sonra anlaşılan bir sır olarak kaldı. Sanatçılar kendi suretlerinden esinlenmiş olsalar bile, bunu tablonun adında veya tanıtım açıklamasında belirtmediler.

Resim 5:
Kırmızı Türbanlı Adam



Kaynak: Van Eyck (1433), <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-portrait-of-a-man-self-portrait>

Mesela 1433 tarihli, “Türbanlı Adam” portresinde, daha sonra anlaşıldığı üzere Jan van Eyck kendisini çizmiş, ancak böyle yaptığından bahsetmemiş, bu ayrıntıyı gizli tutmuştur. Chiaroscuro tekniğinin kullanıldığı bu resimde,

“Kendine bakışın resminde göz ve yansıma ön plana çıkar. Doğadaki çeşitli yüzeylerin yansımalarının bir antolojisi vardır bu portrede. Sıvı dolu bir kürecik

olarak insan gözü, neredeyse resimde ayna işlevini de görür.” (Hockney ve Gayford, 2017: 122)

1471 yılında doğan Alman sanatçı Albrecht Dürer ise, henüz on üç yaşındayken otoportreler çizmeye başlar. 1500 tarihli otoportresi, temel bir chiaroscuro örneği olmasıyla birlikte, sanat alanında ciddi değişimlerin olacağının da ilk önemli işaretlerindendir.

**Resim 6:
Otoportre**



Kaynak: Albrecht Dürer (1500), (Berger, 2018: 79) Portreler

O güne dek çerçevede yer alan, resime konu olan kişilerin direkt olarak karşıya, alımlayanın gözünün içine bakması nadir görülen bir durum iken; Dürer bu otoportrede kendinden emin bir ifadeyle, resme bakanın gözünün içine bakar. Uzun saçları, kadifemsi, kürklü kahverengi kaftanın üzerine dökülen duruşuyla, adeta İsa'yı andırır. Eserlerini çizdiği ve yaratıcılığının sembolü olan sağ eli, hafif yukarı dönüktür. Parmaklarında, sanki ilhamını direkt Tanrı'dan almış ve hatta Tanrı kendisiymiş de

resime bakanları kutsayacakmış gibi bir jest görmek mümkündür. (Berger, 2018: 79-83). Resmin bize göre sağ, Dürer'in kendisine göre sol tarafında, şu metin yer alır: "Ben, Nuremburg'tan Albrect Dürer, 28 yaşında kendimi bu solmaz, kalıcı renklerle resmettim."

Dürer bu çalışmasıyla, o güne dek çoğunlukla eski ve yeni ahitten sahnelerin yer aldığı resimlerin yanısıra, mitolojinin unutulmaz trajedilerine ve figürlerine yer veren ressamlardan farklı bir şey yapar. Resmin ortasına Tanrı'yı, peygamberleri, melekleri ve azizleri değil, kendini koyar; yani insanı. Ressamların eserlerine konu olan metinleri ve içeriği ifade eden "istoria" kavramı, daha sonra sanat tarihinde ikonik değer kazanan bu eserle başka bir içeriğe bürünür. Artık *istoria*, Tanrı'nın kendi suretinde yarattığı ve belki bir gün kendisi de Tanrılaşacak olan insandır.

Alberti, *istoria* kavramını resmin ele aldığı tarihsel içerik olarak tanımlamış olsa da, Barasch (Barasch, 1997: 245) kavramın anlam çerçevesini daha da genişletir. Yazara göre, Rönesans sanatındaki kullanımıyla *istoria*, zaman içinde sürekli açılan ve yayılan olayın kendisidir.

"İstoria'nın içinde hem geçmiş, hem gelecek vardır. Yani aslında bir zaman boyutuna sahiptir. Alberti'nin övdüğü şekliyle istoria, devinimli bir zaman boyutunu içerikle resme taşır." (Barasch, 1997: 246)

Rönesans ve sonrasında olgunlaşan humanist akımın, kiliseden ve kutsal anlatılardan kopuşunun ilk emarelerinden biri olan bu resim hakkında çok az konuşulan ve bizim açımızdan kayda değer bir ayrıntı daha vardır. Dürer'in ikonik otoportresi, 16. Yüzyılda Caravaggio'nun olgunluk dönemine kavuşturduğu *chiaroscuro* tekniğinin, resimde ilk ve en önemli yapı taşlarından biridir. Buradan da görülmektedir ki *chiaroscuro*, sadece renk ve ışık düzenlemesiyle ilgili basit bir teknik değildir. *İstoria*'nın, inancın, düşünce biçiminin evrimiyle yakın ilişkili simgesel bir biçimdir. Daha sonra detaylı değineceğimiz bu ilişki, Dürer'in eserinde, insanı ön plana çıkartan ve onun haricindeki tüm kurum, düşünce ve zamanı belirsiz bir *espas* kullanımıyla, arkada siyah fona atarak reddeden ya da görünmez biçime sokan bir kompozisyonla belirgindir. Işığın sadece resimde gördüğümüz İsa/Tanrı suretli kişi üzerine düşmesi, çevresini ve fonu siyaha gömerek onu dramatik ağırlıkta öne çıkartması, *chiaroscuro* kullanımıyla mümkün olmuştur. Ortaçağ sanat anlayışında, hep arka planda yer alan bir manzaranın, anlatının,

tarihsel olayın içindeki insan figürü, şimdi tek başına gözümüzün içine bakan bir tavırla “ben buradayım, bundan sonra tanımlanmam için kiliseye, mitolojiye, kurumlara, topluma ihtiyacım yok” der gibidir.

Chiaroscuro kullanımıyla kendini, dolayısıyla insanı ön plana çıkartan Dürer, bu eseriyle bir başka zihinsel değişimi daha başarmıştır. O zamana kadar, sanatçıdan öte bir demir ustası ya da bir marangoz gibi görülerek zanaatkar sınıfında kabul edilen ressam, artık sanatının gerçek sahipliğini eline alarak, bir “sanatçı” olarak kimliğinin kabul edilmesini talep etmektedir. Bu otoportredeki duruş, adeta sanatın Tanrı’dan insana bir hediye olarak görülmesini, buna herkesin sahip olamayacağını ve dolayısıyla, sanatçının bir “deha” olarak kabul edilmesini önerir. Işık yukarıdan sanatçının üzerine vurmakta, Tanrı’dan aldığı ışığı, bilgiyi ve sanatı, sanatçı dehasıyla kendi suretinde kişiselleştirmektedir.

Dellaloğlu’na göre, “İnsan modern çağın başından beri Tanrının yerini almaktadır. İnsanın Tanrı ürünü olmadığı, tam tersine Tanrının insan ürünü olduğu modernliğin en önemli buluşudur.” (Dellaloğlu, 2017: 34). Modernizm bağlamında bugün bizler için çok anlaşılır ve sık rastlanır görüşler olmasına rağmen, Dürer’in 1500 yılında chiaroscuro tekniğiyle ortaya koyduğu bu eser, kendi zamanı açısından çok cesur, reformist ve iddialı bir tavidir. Zaten bu otoportre öyle bir çılgır açar ki, Dürer’den sonra gelen hemen hemen tüm iyi ressamlar, en azından bir otoportre çizmeyi, dehalarının sembolik geleneği haline getirirler.

(Dobrzynski, www.judithdobrzynski.com/3013/staring-durer-in-the-face, 2008)

Dürer’in bu otoportreyi yaptığında pek çok farklı ülkeye seyahat gerçekleştirmiş olması önemlidir. Almanya, İtalya ve İsviçre genç yaşlarda gittiği yerler arasındadır. Kendi stilini oluşturmakla bilinmesine rağmen, İtalya’da “icat edilen” perspektif (Arasse, 2017: 31), kompozisyon orantıları ve ahenk konusunda öğrendiklerini uygulamaktan kaçınmamıştır. Daha önce ele aldığımız ahşap oymalar ve resimlerinde, Rönesans döneminin iç içe geçmiş tüm izlerini tespit etmek mümkündür.

Kuzey Rönesansının en önemli ismi kabul edilen Dürer, elbette sadece bu otoportresiyle değil, ahşap oymadan kitap baskılarına, siyah beyaz eskiz çizimlerden renkli resimlere kadar geniş skalada verdiği eserlerle, dönemin İtalyan ressamı kadar önemlidir. Dürer’in sipariş aldığı veya satmak istediği için değil de, kendisi ve yakın arkadaşlarına

göstermek için boyadığı 1500 tarihli bu otoportre, bizim araştırmamız bakımından farklı bir önem de arz eder. Bize, chiaroscuro'nun henüz genele yayılmadığını, sanatçıların kendi özel çemberlerinde denemekte oldukları bir üslup olduğunu gösterir niteliktedir. Nitekim chiaroscuro, Ortaçağ ve erken rönesansta hakim olan sanat ve düşünce yapısı içinde bile fazla iddialı ve riskli bir stildir. Henüz dünya, bu kadar bireyselleşmeye hazır değildir.

Shiner'a göre, "küçük bir seçkinler sınıfı arasında yeni fikir ve tutumların ortaya çıkmasına rağmen, çoğu uygulama hala eski sanat sisteminin varsayımlarınca düzenleniyordu". (Shiner, 2013: 67) Güzel sanatlar kategorisi ortaya çıkmamıştı ve kendini ifade etme ve özgünlük peşinde koşan bağımsız sanatçı idealinden bahsetmek mümkün değildi. Sanatçı kavramı yerine *artifice*, yani "usta" terimi geçerliydi. (Shiner, 2013: 73)

1.4. Perspektif ve Chiaroscuro

Kuzey Avrupa'da Dürer ve Van Eyck gibi ressamaların, geleneğin sınırlarını aşmaya başlayan çalışmaları, İtalya'da ortaya çıkan değişimden bağımsız değildi. Ekonomi, ticaret ve bilimde gözle görülür ilerleme sağlayan İtalyan şehirleri, on beşinci yüzyıl ortalarında sanatçıların kendilerini ifade etmeleri bakımından uygun zemini oluşturuyordu. Özellikle Floransa'da Antik Yunan ve Roma medeniyetlerine yönelik yeni bakış açısı, doğaya dönüşü de beraberinde getiriyordu. Gerek Endülüs'ün dağılmasıyla gerek Konstantinopolis'in düşmesiyle yaşanan göç dalgaları, İtalya'da yaşayan bilim insanları ve sanatçıları yeni metinlerle tanıştırdı. Batıdan ve Doğu'dan göçen yahudiler, müslümanlar ve Bizanslılarla birlikte, ışık ve optik konuları matematiksel bağlamda ressamaların gündemine geldi. (Siesling, 2015: 67, 68)

Örnek vermek gerekirse, Arap biliminin geliştiği dönemde hakim olan rasyonellik, Avrupa'da o dönemde yeni denenen bir unsurdu. Endülüs'ten yayılan rasyonellik dini yüklerden arınmış, gözlem ve deneye dayalı bir yapıydı. İbnü'l Heyzem'in optik üzerindeki makalesinin çevirisi, Rönesans Avrupası'nda biliniyordu. Ancak etkisini ancak bir kuluçka döneminden sonra gösterdi. İbnü'l Heyzem'in göz ışın teorisine göre, göz fiziksel partiküller yaymıyor, buna karşın nesnelerin görsel şekilleri göze nüfuz ediyordu. Ortaçağ'ın görme teorisine aykırı bir durumdu bu. Heyzem görme sürecine psikolojiyi de devreye sokarak, sanatla gerçeklik arasında bir bağlantı kurmaya

çalışıyordu. Antikçağ optiğini geliştiren Heyzem, bir devrime imza atmıştı. (Belting, 2012: 108, 110, 137)

“Batı’da en büyük yankıyı İbnü’l Heyzem ve onun başyapıtının *Perspectiva* adıyla bilinen Latince çevirisi yaratmıştı” (Belting, 2012: 14) diyen Belting, konuyla ilgili yanlış anlaşılmalara da işaret eder. Yazara göre, Heyzem’in görme teorisi felsefidir ve ampirik deneylere dayanır. Bu deney sonuçlarının resimde uygulanmaya çalışılması, ışık ve perspektif alanında bir takım olumlu sonuçlar doğurmuştur. Ne var ki Heyzem’in *Perspectiva*’sı bir resim kitabı değil, bilim kitabıdır. Işık mistik bir güç olarak Hristiyan teolojisiyle bağdaşır. Ancak Heyzem’in önerdiği şekliyle ışığın duyuşsal algıdaki rolü, bu mistik yaklaşıma deneylerle gözlemlenmiş sonuçlarıyla ters düşer. Ancak Arap kültüründe tasvir etmek için kullanılan geometri, süslemenin ötesinde resim üretmenin bir yöntemi olarak iz bırakır. (Belting, 2012: 135, 137)

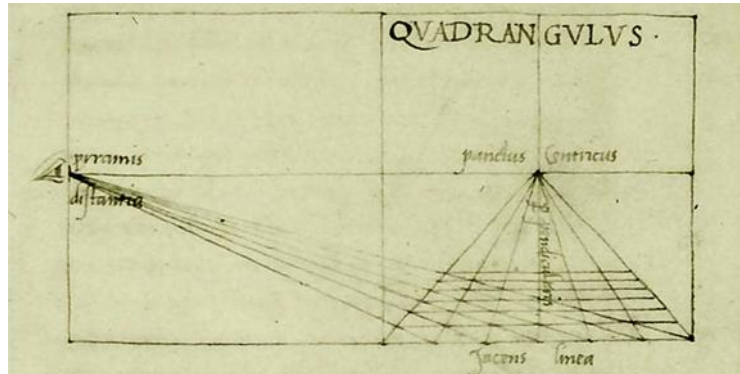
Gerek Endülüs, gerek Bizans İmparatorluğu’ndan Avrupa’ya geçiş yapan metin ve zanaatkarlar, şartların uygun olması nedeniyle İtalya’da bir araya geldiler. İtalya’ya bilgi arşiviyle göçenlerin yanı sıra, zanaatkardan sanatkâra geçiş yapan kimlikleri destekleyen şehir devletlerdeki müreffeh ailelerin varlığı, önemli eserler veren ressam ve heykeltıraşların çoğalmasında etkili oldu. Çok yönlü sanatçılar resim, edebiyat, heykel, fizik ve diğer doğa bilimlerinde çalışmalar yapmaya giriştiler. Kilise, sanatın önemli hamileri arasında yer almayı sürdürdü. Şehirlerde boy gösteren seküler yapı da sanatı şekillendirmeye girişti. Soylular, sanata önem veren büyük aileler ve ticaret erbabı, cömert ödemeler yaptıkları siparişlerle, sanatçıların farklı eserler vermelerini destekleyen öğeler olarak belirdiler. Din temalı anlatıların yanı sıra, doğayı mümkün olduğu kadar gerçekçi yansıtan bir resim anlayışı ön plana çıkmaya başladı. (Simmons, 2016: 294-306). Bu anlayış, yeni tekniklerin keşfine ve geçmişten gelen bilgiler hakkında sistematik araştırmalar yapılmasına zemin hazırladı. Mimari ve resimde ortaya çıkan en önemli yeniliklerin başında ise, şüphesiz perspektif yer almaktaydı.

Panofsky, perspektifin tanımını Dürer’den ödünç alır. “*Perspectiva* Latince bir sözcüktür, içinden bakmak anlamına gelir” derken, (Panofsky, 2013: 9) resmin adeta bir pencereye dönüştüğünü, ve gözün bu pencerenin ötesindeki bir düzleme baktığına inandırıldığı durumlarda, perspektifin kullanıldığını söyler. Aslında bu tanım, Alberti’nin meşhur “*Della pittura*” eserinde yer alan görüşten alıntıdır. Hockney’e göre ise, Alberti’nin perspektifi, resme bakını matematiksel bir noktaya indirger. Aslında

hiçbir insanın bu şekilde görmediğini belirten Hockney, gözün sürekli hareket ettiğini ve yöne birlikte perspektifin de gözün hareketiyle döndüğünü savunur. (Hockney ve Gayford 2017: 102)

1435'te yayınlanan eserinde Alberti, mistik, soyut, düşünsel şeylere değil de görünen şeylere inandığını ifade eder. Bu dünyanın gerçekliği onun asıl ilgilendiği konudur. Yine de Alberti, algıların bizi yanıltabileceğini ve gözlerimizin önündeki dünyanın göreceli olduğunu da yadsımaz. Dolayısıyla, nesnelerin resimlerde sunumlarının matematiksel olarak değerlendirilmesi fikrini önemser. Her şey ölçüdür ve uzamda sabitlenmesi mümkün olmalıdır. (Alberti, 2011: 50-58). Alberti perspektifi kullanan ilk kişi değildir belki, ama çizgisel perspektif hakkında yazan ilk kişi olduğunda, hemen hemen tüm sanat tarihçileri hemfikirdir (Sanat Tarihinin Tarihi, Minor: 88) Alberti resmi, “Görsel piramidin belli uzaklığa göre merkezi belirlenip ışıkları oluşturulduktan sonra ustaca çizgiler ve renklerle gösterilen belli bir yüzeyde kesiştirilmesi” olarak tanımlar. (Castelli, 2013: 60), Alberti'nin (Alberti, 2011: 55) görüşlerine katılarak. Alberti için perspektifin ışıktan ayrılması mümkün değildir. Perspektifin, ışığın saçılan parıltısıyla bir araya gelerek resmi oluşturmasından dolayı, perspektifin ahengi “altın” oran olarak adlandırılır.

Resim 7:
Ufuk Çizgisi

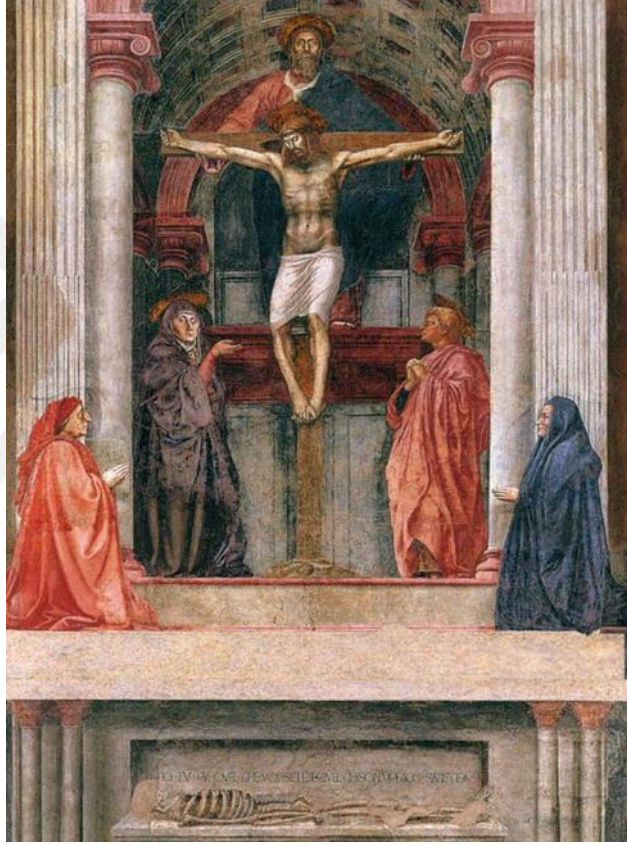


Kaynak: Leon Battista Alberti (1435), <http://www.scienceviz.com/tag/leon-battista-alberti/>

Alberti'nin görüşlerini dayandırdığı Brunelleschi'nin adı, mimari alanda geliştirdiği çalışmalar esnasında perspektifi icat eden kişi olarak geçer. Hockney'ye göre ise, zaten varolan bir şey tanımlanmıştır. Perspektif optik bir kuraldır. Dolayısıyla, bilimsel bir kuralın icadından değil, ancak keşfinden söz edilebilir. (Hockney ve Gayford, 2017: 94)

Üç boyuttan iki boyuta indirgendiğinde, uzakta kalan nesnenin küçülmesini anlaşılır kılacak matematik yaklaşımlar, Antik Yunan’da kullanılmıyordu. “Ufukta kayboluncaya dek gerileyen ünlü ağaç dizisini hiçbir klasik sanatçı çizemezdi. Bu sorunu çözmek için gerekli matematiksel araçları sanatçıların eline Brunelleschi verdi” diyen Gombrich (Gombrich, 1980: 171), matematiksel kurallara dayandırılarak yapılan ilk resimlerden birini de Masaccio’nun Kutsal Üçlü freski olarak gösterir.

Resim 8:
Kutsal Üçleme



Kaynak: Massacio (1424), <http://www.italianrenaissance.org/masaccios-holy-trinity/>

Perspektifin icadıyla birlikte, iki boyutlu yüzeyde üç boyut algısını vermek Rönesans resminin önemli biçimlerinden/üsluplarından biri haline gelir. Perspektifin kullanımı, erken rönesansta nesnelerin ufuk çizgisine doğru uzaklaşmaları veya bakan kişiye yaklaşmasına göre çizgisel bir düzlem oluşturunca, ışık ve gölge kullanımı da matematiksel olarak ele alınmaya başlanır. Işık, uzayda ve mekanda belli bir çizgisel düzlemde yayılır. Işığın nesneye, kaynağından ne kadar uzakta vurduğu ve bununla orantılı bir hesaplamayla aydınlatma gücünün nasıl etkilendiği de İtalyan ressamın zihnini meşgul eder. Güneşten gelen bir ışık dalgası, belki mekana eşit güçte yayılır görülmektedir. Öte yandan, mum gibi insan elinden çıkma kaynaklardan ışığın

yayılması, mesafeye, dolayısıyla perspektife göre farklılık göstermektedir. Gölgeler ve karanlık, bu şekilde biçimlenmektedir. (Shearman, 1962: 27-29)

Nesnelerin kapalı bir mekanda bulunması durumunda, aralarındaki ışık ve gölge farklarının kuvvetli yansıtılması gerektiğini söyleyen Da Vinci, gölgelerin cisimden uzaklaştıkça genişlediği ve uzadığının altını çizer:

“Işık ile nesne arasındaki mesafenin azalmasıyla orantılı olarak, ışık o nesnenin daha küçük bir bölümünü aydınlatır. Işık nesneden uzaklaştıkça da daha büyük bir bölümünü aydınlatır.” (Da Vinci, 2015: 82).

Perspektifle ışık arasındaki bağlantının önemine defalarca değinen Da Vinci’nin “perspektifte gölgelerin büyük öneme sahip olduğunu düşünüyorum” cümlesi (Da Vinci, 2015: 83) önemlidir. Perspektif, üç boyut algısını resimde iki boyutlu düzleme aktarmak için kullanıldığı kadar, ışığın resimde boyutlanmasına ve dramatik etkisini artırmasına da etki etmiştir.

Perspektifin icadının, resim ve sanat anlayışını nasıl derinden etkilediği üzerine olumlu ve olumsuz pek çok görüş belirtilir. Ne var ki bizim için önemli olan, perspektifin Rönesans resim sanatında hakimiyet kurmasıyla birlikte, ışık kullanımının nasıl değiştiği ve bunun chiaroscuro’nun olgunlaşmasına etkisidir. Perspektifin tartışmalı, günümüzle bağlamı kurulabilecek önemli bir sanat kavramı olduğunun bilincinde bulunmamıza rağmen, diğer tüm tarihi, felsefi ve teknik tartışmalara, tezin kapsamı dışında kaldığı için değinmeyeceğimizin altını çizmek isteriz.

1.5. Da Vinci’nin Sanatında Chiaroscuro

Chiaroscuro, daha önce yer verdiğimiz örneklerden de görüleceği gibi ahşap oymacılıktan mimariye, kitap illüstrasyonlarından resime kadar pek çok farklı alanda dönem dönem boy göstermiştir. Belli bir isimle anılmaması veya isim kullanımının uzun dönem baskı oyma tekniğiyle sınırlı kalması, onu Leonardo Da Vinci’ye kadar resim sanatında etkin bir üslup olarak belirgin kılmaz. Üstelik, chiaroscuro uygulamalarının kopuk ve süreklilik arz etmeyen varlığı, bu tekniğin perspektif kadar bilinen bir üslup haline gelmesini, Barok dönem olarak kabul edilen 1600’lü yıllara kadar ertelemiş görünür. Çizimlerinde yer almasına rağmen, Da Vinci bile chiaroscuroyla değil, çizgileri ve sınırları dumansı bir görünüme sokan “sfumato” tekniğiyle daha çok bilinir. Belki de bunun sebebi, kendisinin pek çok farklı disiplinde

yaptığı araştırmalar sırasında chiaroscuro'yu yeteri kadar dile getirmemiş olmasıdır. Shearman'a göre (Shearman, 1962: 20) sfumato tekniği de aslında chiaroscuro'nun bir versiyonudur. Parlak renklerden arındırılmış, homojen bir resonansın atmosfere sahip olduğu bir chiaroscuro türünden bahsetmek mümkündür. Ne var ki Da Vinci'nin, Caravaggio'da zirveye ulaşan chiaroscuro kullanımının alt yapısını, sadece ışık değil perspektif ve istoria bağlamındaki çalışmalarıyla da desteklediği kuşku götürmezdir.

Rönesans'tan önce ışık, bazı istisnai eserler hariç, resimde üç boyut algısını ilahi bir aydınlanmanın temel kaynağı göstermek için kullanılır. Gerçekliği, yani üç boyut algısını iki boyutlu resim yüzeyine yansıtmamanın temel unsuru olma özelliği yoktur. 15. Yüzyılın ortalarında doğaya dönüş ve doğayı olduğu gibi yansıtma fikrinin (mimesis) öne çıkmasıyla birlikte, ışık – gölge kullanımı önem kazanmaya başlar. Işığın tanrısal bir varlık olmasından öte vahiy, hatta Tanrı'nın ta kendisi olduğu fikri, Ortaçağ düşünürleri tarafından sıkça dile getirilirdi. Göklerden dünyaya yayılan ışık ruhu, kalbi ve aklı aydınlatan yegane unsurdu. Kutsal metinlerde, karanlıktan yoksun ışık bilginin kaynağı, Tanrı'nın imgesi olarak kabul edildiğinden, İsa'nın ve azizlerin başındaki hâle de ışıktandır. Hristiyanların, yirmidört ve yirmibeş aralık tarihlerini İsa'nın doğumu olarak seçmeleri bile tesadüf değildir. Bu tarihler, pagan güneş tanrısı Mitra'nın ölümsüzlüğünün kutlandığı günleri işaret eder. Böylece İsa, Mitra'ya yani ışığın tanrısına galip gelir, ölümsüz güneşe dönüşür. Yeni Platoncu savlarda ise, ışığın Tanrı'dan yayıldığı fikri bir kenara bırakılır. Işığın Tanrı'dan ayrı bir varlığı olduğu vurgusu yapılır. Görme eylemi ancak ışıkla mümkün olduğundan, o şeylerin süsü ve güzelliğidir. (Castelli, 2013: 55 - 57)

On beşinci yüzyılın ilk asırlarında üç tür ışık yorumu açıkça öne çıkmaktadır. Fiziksel, alegorik ve metafizik ışık yorumları edebiyat, resim ve felsefede belirleyicidir.

“Eğer Rönesans sırasındaki ışık ve gölgeyi tanımlamak zorunda kalsaydım, kronolojik açıdan iki anı, on beşinci yüzyılın başı ile on altıncı yüzyılın sonunu, coğrafi açıdan da Flandre ve İtalya'yı belirlerdim” (Castelli, 2013: 59)

diyen Castelli, ışığı karakterize eden isimleri de Alberti, Leonardo ve Caravaggio olarak sıralar. Işık da renk gibi görsel deneyimin bir parçasıdır, ne var ki Rönesans onu simgesel biçime dönüştürür.

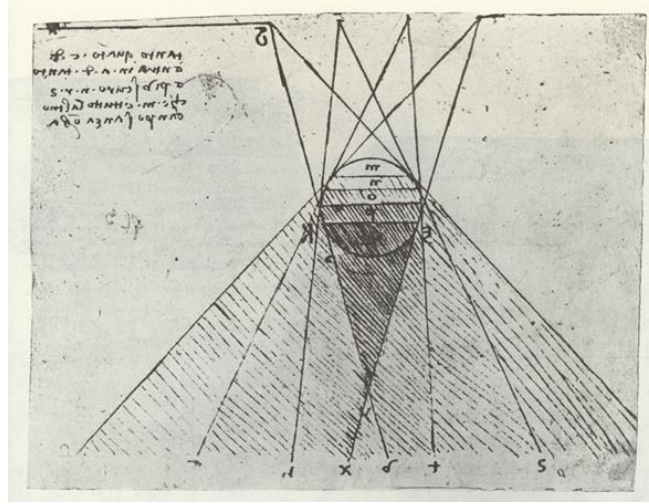
Leonardo Da Vinci (1452 – 1519) çalışmalarını genellikle Floransa, Milano ve Roma üçgeni arasında gerçekleştirmiştir. Çeşitli sanat ve bilim alanlarında aldığı notlar, Rönesans'ın önemli belgeleri arasında kabul edilir. “Lenoardo'nun Defterleri” adıyla günümüze ulaşan çalışmalarda, chiaroscuro'yla ilişkili ışık ve gölgeyle ilgili önemli tespitler yer alır.

Leonardo'ya göre ışık karanlığı kovar, gölge ise ışığın engellenmesidir. Gölge, maddenin doğasının bir parçasıdır. Işığın en zayıf olduğu, karanlığın en güçlü olduğu alandır. Işık, parlak bir cismin özelliklerini taşır. Gölge, ışığın yansımaya izin vermeyen bir cisim tarafından engellenmesiyle belirir. Işık ve gölgenin her varlıkta daima birlikte bulunduğunu öne süren Da Vinci, chiaroscuro'nun ışık ve karanlığı bir araya getiren ismine de gönderme yapar bir bakıma. Gölge, ışıktan daha güçlüdür. Çünkü bir ışık ne kadar kuvvetli olursa olsun, gölgeye alan açar ve onu cisimden uzaklaştıramaz. Oysa gölge, cisimleri ışıktan alıkoyabilir. “Görülebilene her nesne ışık ve gölge ile çevrelenmiştir” diyen Da Vinci, siyah beyaz gösterilen bir cismin gölgesinin de daha güçlü olacağını ifade eder. (Da Vinci, 2015: 75-76). Gayford'un gölgeyle ilgili tanımlaması da Da Vinci'nin gözlemlerine çağdaş bir göndermedir:

“Gölge negatif bir olay: Işık kaynağından gizlenen ışık geçirmez bir nesnenin arkasındaki alandır. Eğer ışık tek bir noktadan gelirse gölge daha keskin hatlı olur. Sonuçta, yansıtılan negatif bir imge: Belirgin dış çizgilerle çevrelenen bir karanlık alan.” (Hockney ve Gayford, 2017: 56)

Farklı ışık kaynakları üzerine fikir yürüten Da Vinci, saydam olmayan cisimleri görünür kılan dört temel ışık çeşidinden bahseder. Bunlardan ilki, atmosferde dağılmış ışıktır ki bu daha sonra kendisinin Sfumato tekniğinde rehberi olacaktır. Diğer önemli ışık kaynağı pencereden, kapıdan veya herhangi bir açıklıktan gelen güneş ışığıdır. Bunu, yansıyan ışık takip eder. Kağıt gibi yarı saydam cisimlerden geçen dördüncü bir ışık türü olduğunu da öne süren Da Vinci, her türün resmedilme teknikleri hakkında teoriler geliştirir. Bu teori sürecini gözlem ve deneyle de pekiştiren düşünür, ışığın bir cisme çarpmasıyla ilgili yaptığı çizimle yansıma açılarını da inceler. (Da Vinci, 2015: 78)

Resim 9:
Cisim ve Işık



Kaynak: Leonardo Da Vinci, (Da Vinci, 2015: 79)

Yukarıda yer alan çizimde Da Vinci, bir cismin ışığı nasıl aldığını, aydınlandığını ve gölge oluşumunu gözler önüne serer. *m* harfiyle belirtilen, cismin en aydınlık kısmıdır. Bu bölge, ışığı direkt olarak alır. Herhangi bir gölge oluşumu göze çarpmaz. Küre şeklinde düşünülmüş cismin arka tarafına doğru, yani cismin ışık kaynağına daha uzak olan kısımlarında gölge oluşumu başlar. Burada da görüldüğü gibi gölge, çizgi halinde birdenbire başlayıp biten değil, ışıkla iç içe var olan bir şeydir. Işığa uzaklığı ve açısıyla orantılı olarak, degrade bir gölgelenme belirir. Bu çizimin, chiaroscuro'nun temelinde yatan optik ve matematiksel görsel biçimin ifadesi olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim chiaroscuro, ışığı en yakın ve kuvvetli alan cisim veya nesnenin, arkasında kalan fondan, fonu gölgede yani karanlıkta bırakarak ayrışmasını sağlayan bir tekniktir. Üç boyut algısının ışık – gölge kullanımıyla oluşmasını Da Vinci;

“Tam yuvarlak olan her nesne ışık ve gölgeyle çevrelendiğinde, bir kenar oransal olarak diğerinden daha aydınlık olduğu için kenarlarından biri diğerlerinden daha büyük görünür”

sözleriyle açıklar. (Da Vinci, 2015: 79)

Resim 10:
Aydınlatılmış Profil



Kaynak: (Da Vinci, 2015: 80)

Yukarıda yer alan ışığın yüze vuruşunu teknik olarak açıklayan çalışma da chiaroscuro bağlamında önemlidir. Bunun sebebi, chiaroscuro'nun açık alan, doğa resimlerinden daha çok, insanı merkeze koyan anlatımlarda kullanılmasıdır. Chiaroscuro, ilerleyen bölümlerde ayrıntılarına değineceğimiz gibi resim ve sinemada merkeze insanı koyar. İnsanın ruhsal durumu, iç sıkıntıları, geçmiş ve gelecek bağı, kısacası modern tanımıyla “draması”, chiaroscuro tekniğinin simgesel biçimlendirmesi için biçilmiş kaftandır. Buna göre, her ışığın tek bir noktadan geldiğinin kanıtlandığı durumlarda, ışığın aydınlattığı kısım en aydınlık formda, ışığın en dik açığı yaptığı noktada görülür. Böylece, aydınlığın en az belirdiği bölge, ışık çizgisinin eşit olmayan iki açısı arasına düştüğü yerdir.

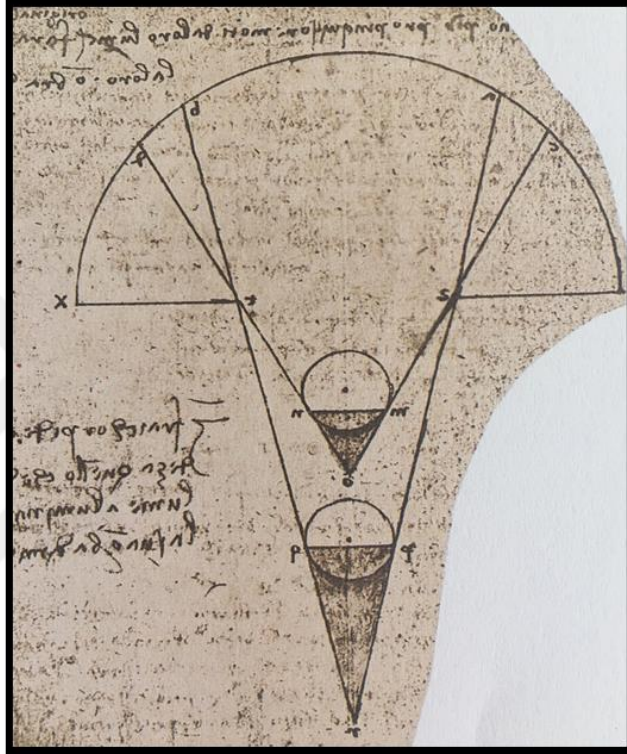
Da Vinci, insan yüzündeki aydınlatılmış bölgelerin bazılarının neden daha aydınlık olduğunu sebeplendirdiği ve kanıtladığı çalışmalarıyla, 1500’lü yılların sonlarına doğru olgunlaşacak chiaroscuro’ya bilimsel zemini hazırlar:

“Karanlık, ışığın yokluğudur. Gölge, ışığın azalmasıdır. Temel gölge, gölgeli cisme bitişik olan gölgedir; cismin, üzerine ışık düşmeyen yanında yer alır. Türeyen gölge, gölgeli cisimden ayrı olarak, boşlukta da devam eden gölgedir. Yanşıyan gölge, aydınlatılmış yüzeyin çevrelediği gölgedir. Basit gölge, kendisini

meydana getiren ışığın hiçbir kısmını almayan gölgedir. Basit gölge kendisini ışıklı cisimlerin sınırlarından ayıran çizgide başlar.” (Da Vinci, 2015: 83)

Işığın perspektifle olan bağlantısına değindiğini belirttiğimiz Da Vinci’nin, aşağıda yer alan çalışması da optik algının oluşumunu açık şekilde gösterir.

Resim 11:
Cisim Büyüklüğü



Kaynak: Da Vinci, (Da Vinci, 2015: 81)

Bu çizime göre, cisimlerin gölgeleri, ışık kaynağına yakınlıkları oranında uzayıp kısalmır. Cisimler arasında gölgesi en büyük olan, cisimler arasında en güçlü ışığa maruz kalandır. Işık – gölge ilişkisini deney ve gözlem yaparak bilimsel bir yöntemle inceleyen Da Vinci, $m - n$ cisminin, $p - q$ cismine göre aynı kaynaktan daha fazla ışık aldığını gösterir. Ressam burada, $v c a b d x$ aksını gökyüzünden gelen asıl ışık kaynağı kabul eder. $t - s$ çizgisi ise, ışığın girdiği penceredir. Da Vinci $m n$ cisminin gölgesinin küçük olmasını, cismin gölgede kalan bölümünün küçük olmasına ve buna rağmen gölgeyi üreten ışık kaynağının büyüklüğüne bağlar:

“Esas ışık kaynağı olan $c d$ büyüktür; onun türeyen gölgesi olan $p q$ de büyüktür; çünkü orijinal gölgede daha fazladır. $m n$ cisminin türeyen gölgesi daha küçüktür,

çünkü a b yarımküresinin o bölümü aydınlatan kısmı m n'yi aydınlatan c d yarımküresinden daha küçüktür.” (Da Vinci, 2015: 81)

açıklamasını yapan Da Vinci, “göze eşit uzaklıkta, eşit mesafedeki cisimler arasından daha aydınlık bir zeminde olan cisim, daha küçük görülecektir” sonucuna varır. (Da Vinci, 2015: 81)

Da Vinci'nin, diğer önemli ressamalar gibi üzerine çalıştığı perspektif ve bu algının Rönesans'taki hakimiyeti, modern ve çağdaş sanat akımlarında her ne kadar eleştirilirse de, o dönem için yeni bir görüştü. Işık ve gölge ilişkisi üzerine yürüttüğü ince araştırma ve gözlemler, sonraki dönemlerde resim, fotoğraf ve sinemada çığır açan yeniliklerin tohumunu atıyordu. Mimari, mühendislik, heykel, silah yapımı gibi alanlarda düşüncelerini not defterine çizerek bize bırakan Da Vinci, yine de resim sanatını her şeyin üstünde tutuyordu. Ona göre resim, *uno cosa mentale* - bir akıl işiydi. (Arasse, 2017: 20). Ne var ki chiaroscuro'nun olgunlaşması için Rönesans düşünürlerinin deney, gözlem ve akla dayanan yaklaşımları yeterli değildi. Birilerinin, insan benliğinin en karanlık dehlizlerine inme cesaretini göstermesi, belki de tüm yerleşik yaklaşımları protesto ederek insanın içini dışına çıkartması, tuale yansıtması gerekliydi. Chiaroscuro'nun büyük ustası olarak anılacak Caravaggio, özel yaşamındaki çalkantıları, geleneksel resim tekniklerine hakimiyeti ve soylulardan sıradan insana çevirdiği bakışla, tam da bunu yapacak kişi olarak ufukta belirmişti.

BÖLÜM 2. CHIAROSCURO’NUN RESİMDE YÜKSELİŞİ

2.1. Barok Öncesi

Leonardo da Vinci’nin “Son Akşam Yemeği” tablosunun tamamlanması (1498), sanat tarihçileri tarafından Rönesans’ın en yüksek seviyeye ulaşmasında bir kırılma noktası olarak kabul edilir. Bundan sonraki yaklaşık otuz senelik dönem ise, Yüksek Rönesans olarak sınıflandırılır. Bizim için önemli olan ise, Rönesans akımlarının tarihsel kategorilerini tartışmak değil, Da Vinci’den sonra chiaroscuro’nun resimde yükselişini hazırlayan genel şartları anlamaktır.

16. yüzyıl içinde Maniyerizm de dahil olmak üzere, Barok olarak adlandırılan sürece gidiş yolunda, resim sanatında önemli bir yükseliş ve üretim gözlemlenir. Bunun sanat ve resimde geliştirilen tekniklerle ilişkili sebeplerine değinmeden önce, Martin Luther’in Wittenberg Kilisesi’nin kapısına, 1517 yılında *Doksan Beş Tez*’i asmasına (İnalçık, 2018: 172) değinmek yerinde olacaktır. Bu tarihte Luther, sanata da belirleyici şekilde hamilik yapmış olan Katolik Kilisesi’ne karşı reform hareketini başlatır. Avrupa’da kısa sürede yayılan ve bu harekete katılanların, daha sonra Protestan adıyla anılacağı dönem, chiaroscuro’nun varlığını ilerleyen yıllarda sürdürmesiyle yakından ilişkilidir.

Protestanlar ve katolikler arasında, imgeler ve söz bağlamında ciddi bir farklılık belirir. Katolik Kilisesi’nin, “cahil halka” resim yoluyla dini öğretmek tavrının karşısına, Luther kutsal metni, yani “söz”ün kendisini koyar. Böylece Tanrı’nın sözünü yorumlayabilme ve onun adına dünyada ceza kesebilme veya cennetten yer satabilme yetkisine sahip olan din adamlarının statüleri de bir anlamda ellerinden alınmış olur. Luther’in açtığı yolda, artık inançlılar dini sadece imgeler üzerinden kendilerine anlatıldığı şekliyle kabul etmek zorunda değillerdir. Matbaanın icadı ve İncil’in yaygın şekilde basılmasıyla birlikte, herkesin okuma ve dini ruhban sınıfın aracılığı olmadan yorumlama özgürlüğü vardır. Buna karşılık, Roma’yı merkez edinmiş Papa dahil tüm ruhban sınıfı, cennetin anahtarlarının sadece kendi ellerinde olduğunda ısrarcıdır. İnsan ruhu, ancak din adamlarının gösterdiği yoldan kurtuluşa erebilecektir. (Öndin, 2018: 15-16)

“Martin Luther’e göre, Katolik inancının kurumsallaşmış aldatma eğilimi sanattaki imgeler yoluyla da devam ettirilir. İsa’nın, Meryem’in, azizlerin resim

ve heykel sanatına yansıyan imgeleri, Katolik Kilisesi'nin idolleri haline gelir. İdolleşen bu imgeler, Luther taraftarlarını çok kızdırır ve Protestan Kilisesi imgeleri yasaklar” (Öndin, 2018: 15)

İmgelere karşı başlatılan bu harekete, Roma Katolik Kilisesi karşılık vermekte gecikmez. Böylece karşı-refom olarak başlayan süreçle birlikte, Katolik Kilisesi, özellikle İspanya ve İtalya’da ressamı yeniden hatırı sayılır şekilde desteklemeye başlar. Resim sanatı, Rönesans’tan önce, yüzlerce yıl ruhbanların statüsünü koruyacak şekilde, halka dini anlatıların yayılmasında etkili olmuştur. Ancak Rönesans’ta baş gösteren bireyci tutumla birlikte, kilisenin resim sanatına bakışında kuşkulu yaklaşımlar ortaya çıkmış, resamlara verilen destek nispeten azalmıştır. Yine de resimlerini satma imkanı yakalayan sanatçılar, büyük aileler ve zengin tüccarlardan aldıkları destekle, üretime devam etmişlerdir. Hatta bu üretim Rönesans’ın değerleriyle ilişkili olarak, seçilen konuların dini anlatılardan bazen uzaklaşabilmesine, doğaya ve insana dönmesine olanak sağlamıştır. Bütün bunlara rağmen, Luther’in reformuna karşı hareket başlatan Katolik Kilisesi, anlatısını halka yayabilmek ve iktidarını sürdürebilmek adına yeniden resme sarılır. İnsanların duygularına kitlesel ölçekte nüfuz edilebilmesi öncelik olarak kabul edilir. Seçilen konular dini olmalı, fakat bu konular öyle gerçekçi ve dramatik resmedilmelidir ki, halkın Katoliklerin yanında yer alması sağlanmalıdır. (Öndin, 2018: 15-19)

Kitleye dönük, duygulara hitap eden resim anlayışının yeniden gündeme gelmesi, buna çok uygun olan chiaroscuro’nun yükselişine önemli bir öncül olarak, Barok dönemin hemen başında karşımıza çıkacaktır. Bir sonraki bölümde değineceğimiz gibi, “hareketli resim kamerasının”, kitlesel bir mecra olarak sinemayı mümkün kılması ve sinemada chiaroscuro tekniğine dönülmesi de, tesadüften öte bir olgudur. Katolik kilisesinin karşı reform hareketinde resim sanatına destek vermesiyle, sinemada kitlenin duygusuna yönelik anlatımlarda chiaroscuro’nun tercih edilmesi arasında, yadsınamayacak bir benzerlik vardır.

16. yüzyılın ilk dönemlerinde resim sanatı, idealize edilmiş, belli kurallara bağlı, gerçekçi yaklaşımlar sergiler. Dönemin ilk yılları sanat tarihçileri tarafından zaten bu sebeple yüksek rönesans olarak da adlandırılır. Luther’in reform hareketinin, Katolik Kilisesi’nin kurumsallaşmış yapısına başkaldırısı, resim alanında kendini maneyarizm olarak gösterir. Protestanlığın ortaya çıkmasıyla maneyarizm arasında kesin bir bağlantı

kurmak bilimsel olarak mümkün değildir. Ancak aynı yıllarda hissedilen zamanın ruhu, böyle bir ilişkinin mümkün olabileceğine dair ipuçlarını da bize verir. Çünkü maneyarizm, temel olarak yüksek rönesansın getirdiği resim yapma standartlarına belli alanlarda karşı çıkan ve bu standartları bozarak reforma gitme yolunu tercih eden bir ekoldür. Maneyarizmde chiaroscuro kullanımı çok öncelikli değildir. Ne var ki chiaroscuro'nun önemli ustası Caravaggio'nun Roma'da maneyarist ressamların atölyelerinde de bulunmuş olması, maneyarizmle ilgili bir parantez açmayı gerektirir.

1520 – 1560 tarihleri arasında İtalya'da ön plana çıkan maneyarist dönem, adını “üslup” şeklinde çevirilebilecek İtalyanca “maniera” kelimesinden türeyerek alır. (Minor, 2017: 104). Leonardo'nun bilimsel ve matematiğe dayalı bir resim biçimi önermesi, dönemin resme bakışını net olarak yansıtır. Mükemmeliyetçi tavrı reddeden maneyaristler, doğayı gözlemleyerek resim yapmak yerine, başkalarının eserlerini, abartılı yorumlar getirerek taklit ederler. Maneyaristler, Yüksek Rönesans sanatçılarındaki figürlerin farklı özelliklerini abartılı formlarla deforme ederler. İçerikten çok üsluba odaklanmaya çalışırlar. Bilinçli bir şekilde, eserlerinde gerilim üretmekle kalmayıp, perspektifte denge yerine dengesizlik kurarlar. Hatta portre çalışırken, model olarak kullandıkları kişileri gerçeğe en yakın şekilde birebir resmetmek yerine, görünenin ötesine geçme gayretine girişirler. Modelin aslını değil, kendilerinin o modele dair algılarını yansıtmaya çalışırlar. Aslında bu yaklaşım, resmi hem düşündürücü, hem de kışkırtıcı hale getirmeyi amaçlar. Aynı zamanda, sanatçının genel kabul görmüş mükemmel oranlarla dilediği şekilde oynama hakkının olduğunun da ifadesidir. (Pevsner, 2016: 253-255)

Resim 12:
Uzun Boyunlu Madonna



Kaynak: Parmigianino, (1535), <https://www.virtualuffizi.com/discovering-the-uffizi-gallery%3A-room-74%2C-dedicated-to-parmigianino.html>

Parma doğumlu ressam Parmigianino'nun (1503 -1540) yukarıda yer alan 1534 tarihli "Uzun Boyunlu Madonna" olarak bilinen tablosu, maneyarizmin en klasik eserlerindendir. Tablo adını, çocuk İsa'yı kucağında tutan Meryem'in, gerçek dışı uzun görünen boynundan alır. Asıl adı "Meryem ile İsa, Aziz Jerome ve Meleklerle Birlikte" şeklindedir. Görüldüğü gibi maneyarist stilde, yüksek rönensasın tersine, insan vücudu bile gerçekliğinden uzak resmedilmiştir. Meryem'in boynunun rahatsız edici derecede, olması gerekenden uzun olduğu hemen farkedilir. Bununla birlikte, Meryem'in kucağında yatan bebek İsa'nın olağandışı uzunluğu ve gövdesinin büyüklüğü de gözden kaçmaz. Parmigianino, bu figürlerdeki deformasyonlarla birlikte, fonda yer alan sütun ve gökyüzünü de perspektif dengesizliği üretecek şekilde çizmiştir. Böylece, resimde derinlik ve denge yerine, dengesizlik ve rahatsız edici bir hava oluşur. Ne var ki aslında ele alınan konu, alışıldığı gibi huzur verici bir kompozisyonu çağırmaktadır.

"Eğer Yüksek Rönesans'ın en önemli özellikleri denge ve uyumsa, manierizm bunun tam tersidir; çünkü bazen bozma düzeyindeki duygusallığı (Tintoretto, El Greco), bazense kendini ortadan silen disipliniyle (Bronzino) dengesiz, kopuk bir sanattır". (Pevsner, 2016: 254)

Yirminci yüzyılın önemli eleştirmenlerinden Jacques Derrida, taklit edilenin, taklit etmeden (veya taklit edilenden) daha ayrıcalıklı veya önemli olduğunu savunan bir gelenekten bahseder. Derrida'nın, "Bu, diğerlerinin yanında metafizik bir jest değildir

sırf; metafizik bir zorunluluktur da; en değişmez, en kapsamlı, en muazzam ve en etkili yöntemdir” yorumunu aktaran Minor, (Minor, 2017: 102) Derrida’nın (Derrida: 1998) görüşlerine katılarak,

“Derrida’nın kastettiği şey, postmodernist sanat teorisinde üslubun, anlam işlevi gördüğü ya da görmesi gerektiğidir. Üslubunuzun bir ağacın resmedilmesine yönelmesine izin vermemeniz gerekir. Ama maniyerizmde üslupla anlam arasında bir mücadele var gibidir” (Minor, 2017 : 102)

der. Barok dönemin önemli ilk isimleri, maniyerizmi benimseyen atölyelerde bulunmuş, bu ekolü yakından tanımış, ancak bunu devam ettirmemişlerdir. Ancak yine de maniyerizmin, genelin kabul gördüğü sanat değerlerine aykırı tavır geliştirmesi, Barok dönemi ressamlarının yeni riskler almalarında etkili olmuştur. Bununla birlikte, ideal olan perspektif ve gerçekçiliği Katolik Kilisesi’nin de etkisiyle kullansalar bile, Caravaggio ve sonrası dönemde özgün üslup arayışları belirgenleşmiştir. Panofsky, Baroğun Maneyarizmi terk etmesini şu şekilde ifade eder:

“Barok, dolaşık kompozisyon ve eğik büyük duruşlara yönelik Maniyerist beğeniyi, klasik disiplin ve denge için değil, düzenleme, ışıklandırma ve ifadede sınırsız görünen özgürlük için terk eder”. (Panofsky, 2014: 275)

Barok öncesi dönemde varlık gösteren, ancak devamlılığından bahsedemeyeceğimiz maneyarizm, üslup açısından yeniliklerin denendiği yıllardır. Luther’le birlikte Protestanlığın yükseldiği Avrupa’da, Yüksek Rönesans’a karşı bir harekettir. Merkezi Roma olmakla birlikte, daha sonra Hollanda ve Fransa’ya göçen ressamlar aracılığıyla, bu ülkelerde de bir süre etkin olduğu görülür. (Bodart, 2008: 103-104)

Caravaggio’da chiaroscuro kullanımıyla ilgili bölümü açmadan önce, buraya kadar çizdiğimiz panoramaya bir ek daha yapmamız gerekmektedir. Bu ek, Chiaroscuro’nun bir üslup olarak olgunlaşmasına ciddi katkıda bulunan yağlıboya kullanımıyla ilgilidir.

Rönesans’ın Ortaçağ’dan devşirdiği bir takım fikirler ve teknikler söz konusu olmasına rağmen, temel farkın gözle ilgili olduğunu öne sürmek mümkün. Erken ve yüksek Rönesans olarak adlanlandırılan 16. yüzyıl başlarında göz, insanın dünyayı algıladığı temel duyu organı olarak önemini artırdı. Hatta bilginin, doğrunun ve aklın anahtarı olarak kabul edildi. Dolayısıyla görsel sanatlarla ilgilenen sanatçılar, Rönesans

toplumlarında hatırı sayılır bir değer kazandılar. Heykeli bile geride bırakan, resim alanında panel veya kanvasa yağlı boya uygulamaları, diğer teknik ve mecralara üstünlük sağladı. Yağlı boyanın belirgin avantajları vardı. Herşeyden önce, anıtsal freskolara kıyaslandığında alımlayana daha fazla “yakınlaşma” şansı veriyordu. Daha incelikli işlerin yapılmasına imkan tanıyor, kaygan ve parlak yüzeyiyle tüm detayları görünür kılıyordu. Kalem ve mürekkepten daha dayanıklı ve kalıcıydı. Soylular arasında dolaşan kitaplardaki ilüstrasyonların aksine, toplumun görüşüne açıldı. Resimlerin ticari bir meta olarak satıcıların elinde olması, yağlı boyanın daha renkli ve parlak duruşunu aranırl bir özelliğe çeviriyordu. (Siesling, 2015: 92-93) Üstelik, Gayford’un belirttiğı gibi “yağlıboya ve tualin bileşimi, insan derisinin ve etinin tasvirinde müthiş başarı sağladı.” (Hockney ve Gayford, 2017: 142)

Yağlı boyanın gözde bir boyama tekniğine, ilk önce Hollanda’da dönüştüğü genel olarak kabul edilen bir olgudur. 1425 yıllarında İtalya’da çizgisel perspektifin ortaya çıktığı yıllarda, Bruges’den Jan Van Eyck adını duyurmaya başlar. Uzun yıllardır ressamlar çeşitli yağları, renkleri birleştirmek için kullanıyorlardı. Ancak Van Eyck, hepsinden farklı bir şey yaparak, sırrı kendisinde saklı bir yöntemle yağı kurutmayı başardı. Ağır ağır kuruyan boya, farklı katmanlarda çok incelikli boyamaların yapılmasını mümkün kıldı. O dönemde yağlı boyanın formülü, ustalar arasında kimseyle paylaşılmayan kıymetli bir sırdı. Bu teknik, gözlemlenen dünyanın daha gerçekçi olarak resmedilmesine imkan tanıdı. Bezir/keten tohumu yağının kullanımı, pürüzsüz bir ayna yüzeyi kadar düz ama parlak boyaların, gölgeleri bile renklendirmesini sağladı. Hollanda, rakibi İtalya karşısında yağlı boyayla bir anda ciddi bir üstünlük elde etti. Yağlı boya resim, Batı Avrupa’yı kısa zamanda fethetti. Fransa, Almanya, İsviçre, Venedik, Roma, Napoli ve İspanya’ya kadar yayıldı. Gotik sanatta mecra, vitray ve kitap ilüstrasyonu olarak minyatürdü. Bizans sanatı, tercihini mozaikten yana kullanmıştı. Seramik, Çin ve Japonya’da en soylu sanat kabul edilirken, Avrupa’da daha az kabul görüyordu. (Siesling, 2015: 94-95)

Yağlı boya, Caravaggio’nun ünlendiğı 17. Yüzyıl başlarında, onun sanatının ve chiaroscuro kullanımının temel unsurlarından biri oldu. 16. yüzyılda, zanaatkar ve sanatçı kavramları arasındaki makas açılırken, sanatçıların bireyselleşmeleri, ünlenmeleri ve yeni yaklaşımlar geliştirmeleri, icat ettikleri tekniklerden bağımsız düşünülemezdi. Zanaatkarlıktan da gelme, iş bitirme, çözüm üretme, siparişleri

yetiştirmek için üretim sürecini hızlandırma pratikleri, yeni tekniklerin keşfini besliyordu. Yeni teknikler dünyayı ahşaba, kanvasa, kağıda vb. Çizim ve boyayla aktarmanın farklı koşullarını oluşturdukça, yeni eserlerin tarih sahnesine çıkmasının kapısı aralanıyordu. Farklı bir yöntemle yapılmış bir resim, resime dair düşünce setini de değiştirmekte gecikmiyordu. Bazen fikir, yeni bir resim tekniğinin öncülü olsa da, hiç denenmemiş bir malzeme ve metodun da karşılıklı olarak resim ve sanata dair fikirleri değiştirebildiğine şahit olmak mümkündü.

2.2. Caravaggio’da Chiaroscuro Kullanımı

Öncelikle, Caravaggio ncesi dönemde görülen toplumsal yapı ve görsel sanatlardaki gelişmelerin, chiaroscuro’nun yükselişini adım adım hazırladığını, özellikle belirtmek isteriz. Chiaroscuro’nun birlikte en çok adının anıldığı ressamın Caravaggio olması, onun bu tekniği birdenbire, kendi dehasıyla icat ettiği anlamına gelmez. Zaten chiaroscuro’nun ve onu etkileyen unsurların izini bu noktaya kadar srmemizin sebebi budur. Tarihsel süreç içinde birbirini tetikleyen farklı değişimler, yenilikler, fikirler, bilimsel ve teknik buluşlar chiaroscuro’nun hamurunu birlikte karmıştır. Caravaggio bu hamuru, deyim yerindeyse fırınlayıp pişiren kişi olduğundan; onun ekmek teknesi hep chiaroscuro’yla anılmıştır. “Ekmek teknesi” diyoruz, çünkü hayatını zor şartlar altında sürdüren Caravaggio, diğer pek çok Rönesans sanatçısı gibi hayatını kazanmak için aldığı siparişler için fırçasını kullanmıştır.

Perspektifin İtalya’da keşfi, yağlı boyanın sunduğu tüm imkanlarla birlikte Hollanda’dan Avrupa’ya yayılması, İtalyan şehir devletlerinin dini otoriteden sıyrılan daha seküler toplum yapılarına zemin hazırlaması, zanaatkarın bireyselleşmeye başlayarak sanatçıya evrilme sürecinin hızlanması, görsel sanatların tüccar, büyük aileler ve soylular arasında en st düzeyde kabul görmesi, İtalya’nın Bizans ve Endülüs’ten aldığı glerle birlikte farklı metinlerle buluşması, ışık üzerine detaylı optik gözlemlerin yapılması, Luther’in reform hareketi, Maniyeristlerin Yüksek Rönesans’a karşı üslup arayışları... Daha önce ele aldığımız tüm bu başlıklar, chiaroscuro’nun resimde yükselişine giden yolun taşlarının, tarihsel süreç içinde 15. yüzyıldan 17. yüzyılın başlarına dek sabır ve özenle döşenmesine sebep olmuştur. Ve bunun ardından, sanat tarihinde Barok olarak adlandırılan dönemin şafağında, chiaroscuro’nun en önemli ustası Michelangelo Merisida Caravaggio belirir.

Soyadını, doğduğu (1571) ve yirmisine kadar yaşadığı Caravaggio kasabasından alan ressamın, ilk eğitim yıllarıyla ilgili kapsamlı bilgi yoktur. Lombardiya yılları olarak bilinen gençlik döneminde yaptıkları hakkında, sanat tarihçileri ancak başkaları tarafından kaleme alınmış üç beş not bulabilmişlerdir. Caravaggio'nun Lombardiya yıllarından kalan tek bir çalışmasına bile rastlanmamıştır. Peterzano'nun yanında çırak olduğu bilgisinden başka, ressamın gelişimi, kültürel ve dini yaklaşımlarıyla ilgili hiçbir biyografik bilgiye rastlanmaz. Dolayısıyla, ilk yirmi yılında Caravaggio'nun hangi tür resimleri ağırlıklı ele aldığı da kesin olarak bilinmez. Sanat tarihçilerinin ressamın geçmişine ve erken dönem çalışmalarına ilişkin son yıllarda artan araştırmalarına rağmen, Caravaggio'nun Roma'daki olgunluk dönemi öncesi hakkında karanlık bir alan vardır. Bu karanlık alan bize adeta, ressamın chiaroscuro'yla yaptığı resimlerdeki karanlık fonu çağırıştırır. Gölgele içindeki geçmişine rağmen, Campi'nin 1584'te aldığı notların ortaya çıkmasıyla birlikte, Caravaggio hakkındaki bir iki cümle, çeşitli teorilerin ortaya atılmasına sebep olmuştur. Campi, Caravaggio'nun Peterzano'nun yanında çırak olarak çalıştığı bilgisine yer verir. Ve bir cümleyle, ressamın ustasının yanında “cursus academicus” tedrisatından geçtiğini not düşer. Bu not üzerinden hareketle, Caravaggio'nun çalışma aşamaları şöyle sıralanabilir: Ustaların çalışmalarını taklit, rölyef yapımı, doğanın gözlemlenerek resmedilmesi, portre ve ardından tarihi konulu resim yapımı. Bu sıralamada rölyef çalışmaları, bizim için dikkat çekicidir. Çünkü Lombardiya ekolünde rölyefin, bazen chiaroscuro modellemesi olarak da tanımlandığı bilgisi vardır. Bu isimlendirme, ahşap baskı tekniğinde olduğu gibi, ışığın hareketi ve üç boyut tasarımıyla ilgili olabilir. Caravaggio'nun bir dönem Milano atölyelerinde çalıştığı bilgisi ışığında, ressamın fresko yapımını öğrendiği de iddia edilebilir. Ancak sanatçının sonraki yıllarında herhangi bir fresko yapımına rastlanmaz. Tabii ki bu, çalıştığı atölyelerde diğer ustaların fresko yapımlarına katılmadığı anlamına da gelmez. Ancak konuyla ilgili ayrıntılı bilgi, maalesef belgelerde mevcut değildir. Yine de bu durumda, Caravaggio'nun portreden manzara resmine, freskodan rölyefe, portreden tarihi konuların anlatımına kadar geniş yelpazeye yayılan bir eğitim aldığı kabul edilebilir. Bu da ressamın ilerleyen yıllarda ortaya çıkarttığı yapıtlarda kullandığı tekniklerin ve üslup farkının alt yapısını açıklayıcı olabilir. (Schütze, 2015: 23-26)

Cursus Accademicus müfredatının yanısıra, Caravaggio'nun Lombardi ekolünden gelen Peterzano'nun yanında uzun süre çıraklık yapmış olduğu bilgisi, chiaroscuro bağlamında bizim için ayrı bir yer tutar. Çünkü o dönemde, Lombardiya ekolünde ışığı

ve renkleri simgesel olarak kullanma denemeleri yapılmaktadır. Lombardiya kültürünün koyu ve karanlık resimleri, ışık ve renklerin karakteri olduğu fikrini Lomazza'dan alarak olgunlaşmıştır. (Castelli, 2013: 69). Dolayısıyla, Roma'ya gittiğinde Caravaggio'nun resimde ışık-gölge kullanımına hakim olduğu iddia edilebilir. Zaten Roma'da kısa süre içinde verdiği eserlerdeki ustalığa bakıldığında, bunun daha önceden edinilmiş bir bilgi zemini üzerinde yükseldiğini düşünmek mantıklı bir sav olarak belirir.

Caravaggio, Lombardi yıllarının ardından, 1592 yılında Roma'ya yerleşir. Roma, Protestan ve Katolik Kiliseleri arasında imge üzerinden süren tartışmanın katolikler için merkez şehridir. Dolayısıyla, tam da Katolik dünyanın aradığı gerçekçi ve dramatik resimleri yapma konusundaki yeteneğini kullanabileceği bir ortamda bulur kendini. Tabii öncelikle fırçasıyla neler yapabildiğini görünür kılmak ve Roma'da tanınması gerekir. Bunu ona sağlayan da Romalı ustaların atölyelerinde çalışmaya başlamasıdır. D'arpino'yle birlikte çalışmaya başladığı yıllarda, açık pazar için küçük, yarı boy resimler yapmaya başlar. *Baküs, Bir Sepet Meyve, Kertenkele Tarafından Isırılan Çocuk* gibi 1607 yılında D'arpinin atölyesinden çıkan resimler, Caravaggio'nun kendisini bu bakımdan tam olarak yansıtmaz. Bu resimler, daha çok pazara sunmak ve satmak üzere yapılmış ticari işlerdir. Yine de anlaşılan o ki bu tip çalışmalar, ressamın farklı üslubunu ve o dönem aranan dramatik gerçekçilikteki ustalığını, kısa sürede Roma'ya duyurmasına imkan sağlamıştır. (Salerno, 1985: 18-20)

Caravaggio'nun Chiaroscuro kullanımı ve bu ışık üslubunun “babası” olarak ünlenmesi bağlamında ressamın eserlerine değinmeden önce, Roma dönemi ve sonrasına bakmak gerekir. “Avrupa sanatını dönüştüren gizemli deha” şeklinde Caravaggio'yla ilgili özenli araştırma kitabına başlık atan Schütze, Roma yıllarıyla birlikte ressamın yaşadığı dönemde bile efsaneleştiğini anlatır. Caravaggio hem kendi döneminde hem de sonrasında çok sert ve farklı eleştirilerin ortasında kalmış bir isimdir. Bazıları onu naturalizm ve resim sanatına ilişkin icatlarıyla göğe çıkarırken, bazıları onu resmi yok eden kişi olarak tanımlar. Kendisinin, Katolik Kilisesi'nin karşı reform hareketinin bir temsilcisi olduğu yorumuna sık rastlanır. Ne var ki Caravaggio'nun resimleri üzerindeki çalışmalar ve kapsamlı analizler derinleştikçe, onun aslında özgür düşüncenin peşinde, sosyal hiyerarşilere karşı bir heretik olduğu da ifade edilir olmuştur. (Schütze, 2015: ii)

Roma’da yaşayan Kardinal Francesco Maria Del Monte, Caravaggio’nun Roma’da ünlenmesinde kilit rol oynayan kişidir. 1594-1595 yıllarında ressamın yeteneğini farkederek Del Monte müzik, simya ve bilime meraklı bir kişiliktir. Caravaggio’nun natüralist ve gerçekçi üslubu, onu yakından etkiler. Del Monte ressama içinde yaşayabileceği bir atölye verilmesini sağlar. Eserlerini alarak da ona maddi katkıda bulunur. Hamisi Del Monte olunca, tabii ki Caravaggio’nun resmetmeyi seçtiği konular hem onun kişisel ilgi alanlarıyla hem de Katolik Kilisesi’nin önemli saydığı konulara yönelir. Del Monte’nin müziğe ilgisi sebebiyle, “Müzişyenler”, “Lut Çalgıcısı” gibi resimler ve natürlmortlar, kardinalle ilişkisinin ilk dönemlerine rastlar. Yine de ressam, konular tanıdık ve sipariş olsa da resimlerine kendi üslubunu katmaktan ve genel kurallara karşı gelmekten geri durmaz. Roma’da Kardinal sebebiyle kazandığı statü sonrası, asi ve hırçın bir kişiliğe sahip olduğu bilinen Caravaggio, şehirde belinde kılıçla dolaşmaya başlar. Bu yüzden pek çok kavgaya da karışır. (Schütze, 2015: 36-37)

İçinde yer aldığı tartışmalardan birinde, Caravaggio hatırı sayılır bir noteri bıçaklayarak ağır yaralanmasına sebep olur. Ceza almamak için kaçtığı Cenova’da, soyluların yanında çalışmaya başlar. Fakat ressamın dinmek bilmeyen fırtınalı iç dünyası yeni tartışmaları körükler. Onu koruyan soylu ailenin üyelerinden birine yapılan sözlü sataşma sonrasında, karşı ailenin üyelerine saldırınca büyük bir arbede çıkar. Caravaggio bu kavgada, Francesco Tommasini adlı kişiyi öldürür. Artık Roma’da olduğu gibi cinayetten teşebbüsle suçlanmasından öte, herkesin gözü önünde cinayet işlemiş bir katildir. Ressam yine kaçmayı başarır ve Napoli’ye gider. Aynı yıl, Napoli’den Malta Adası’na göç eder. Malta’da St. John şövalyeleri etkin bir konuma sahiptir. Caravaggio’nun adada yaşarken yaptığı “Vaftizci Yahya’nın Başının Kesilmesi” resmi, şövalyelerin kıdemli isimlerinden büyük beğeni alır. Cömert şekilde ödüllendirilen ressama, kısa süre içinde şövalye ünvanı da verilir. Ancak ünvanı almasından birkaç ay sonrasında bir başka şövalyeyle kavga edince, hapse atılır. Başına aldığı türlü belalardan kurtulmakta da ustalaşmış olan Caravaggio, hapisten kaçarak Siraküza’ya gider. Sicilya’da bir süre kaldıktan sonra, affedileceğini umarak Roma’ya doğru yola çıkar. Ancak şehre girmeden önce ölür. (Öndin, 2018: 62-64)

Chiaroscuro’nun resimde yükselişini analiz edebilmek için Caravaggio’nun özel hayatını bilmek, dönemin siyasi ve toplumsal değişimlerinin farkında olmak kadar önceliklidir. Çünkü “on yedinci yüzyıl, sanatsal imgelemle psikolojiyi birleştirmesi

bakımından önemlidir.” (Minor, 2017: 112). Sipariş üzerine pek çok iş yapması, Katolik Kardinalleri tarafından uzun süre desteklenmesi, Caravaggio’nun psikolojisini resimlerine etkin olarak yansıtmasına engel teşkil etmemiştir. İç dünyasını dış dünyaya açmaktan çekinmeyen, baskıya boyun eğmeyen, asi ve “katil” bu ressamın tüm yaşadıkları, resimlerinde yüksek kontrastlı ışık ve gölgeye siner.

Protestan reform hareketinin karşısında yer alan Katolik karşı reformuna hizmet eden resimler yaptığı için Caravaggio bazı çevrelerce sert eleştiri oklarının hedefinde kalır. Ne var ki Rönesans döneminde sipariş almadan konu seçen ressama rastlamak pek de mümkün değildir. Ünlü isimlerin, bugün sanat eseri olarak değerlendirilen çalışmaları için yaptıkları sözleşmeler de bunun en açık delilidir. “Bu sözleşmelerde genellikle resim ya da heykelin yalnızca ebadı, fiyatı ve teslim tarihi değil aynı zamanda işlenecek konu ve malzemelere dair şartlar da konuyordu”. (Shiner, 2013: 76) Dolayısıyla, Caravaggio’yu bir kilisenin ya da soylu ailelerin desteğini aldığı için küçümsemek ve işlerini bu sebeple değersizleştirmek, maksadını aşan bir eleştiri olur. Çünkü o da dönemin şartları gereği, sanatını icra etmek adına belli istek ve siparişler doğrultusunda çalışmak zorunda kalmıştır.

Caravaggio’nun kendi çalışmalarına dair Leonardo Da Vinci gibi kapsamlı notlar tutmamış olması; onun sanatını daha da tartışılır hale getirir. Özel yaşamıyla ilgili çalkantılara ilişkin belgelere ulaşılsa da ressam bize, kendi çalışma yöntemleri ve yapıtlarına ışık tutmaya yetecek kadar belge bırakmamıştır. Ne de olsa Caravaggio cinayet suçuyla aranan bir katil, hayatın ve şehirlerin karanlık sokaklarını avucunun içi gibi bilen bir kaçaktır. Yazılı belge bırakmak, onun yaşam pratiğine ve psikolojisine ters bir eylemdir. Caravaggio için gizlilik, hayatta kalmak için önemli bir gerekliliktir. Dolayısıyla, onun bize bıraktığı en önemli belgeler yapıtlarıdır. Bu yapıtlar, pek çok farklı bağlamda ele alınarak farklı yorumlar yapılabilir. Ne de olsa,

“Her sanat yapıtı, gerekliğin poetikasına açık veya örtük bir biçimde uygun olarak yaratılmış olsa bile temelde her biri başka bir bakış açısıyla, farklı bir zevkle, farklı bir kişisel icrayla yapıta yeniden yaşam veren, sonsuz farklı biçimde okunmaya açıktır.” (Eco, 2000: 93)

Yapıt açıktır. Bizim için bu tez kapsamında önemli olan ise, Caravaggio’nun yapıtlarının chiaroscuro bağlamında değerlendirilmesidir. Nitekim bu bağlam,

chiaroscuro'nun ilerleyen yüzyıllarda bir form ve simgesel biçim olarak sinema tarafından devşirilmesinin ipuçlarını barındırır.

Caravaggio'nun yapıtlarında, chiaroscuro neden bir ışık formu olarak tercih edilmiştir? Ressam, bu ışık kullanımıyla ne anlatmak istemiştir? Chiaroscuro'nun resme bakan, yani alımlayan üzerindeki etkisi nedir? Bu soruların, resimler üzerinden analizlerle yanıtlarına yer vermeden önce, birkaç önemli anahtar kavrama daha değinmek yerinde olacaktır. Bundan sonra ele alacağımız yapıtlarla ilgili yorumlarımız açısından resim için seçilen konu, yani yapıtın ne anlattığı - istoria kavramı değerlidir. İkinci olarak, iki boyutlu yüzeyde üç boyut algısını oluşturma arzusu (ki bunun tarihsel bağlamda önemine önceki bölümlerde değindik), gerçeklik algısını yaratma gayretiyle ilişkili olarak ele alınacaktır. Üçüncü ve önemli diğer konu ise, sinemayla da paralellik gösteren hareket unsurudur.

Barok dönemin başlangıcı olarak sınıflandırılan 17. yüzyıl resim sanatı ve kelimelerin buluşma dönemi olarak da önemlidir. Sadece William Shakespeare (1564 – 1616) ve John Milton (1608-1674) değil, İspanya, Hollanda ve İtalya'da şiirle birlikte tiyatro da yükseliştir. Resim sanatı, tiyatroyla birlikte Avrupa'nın ruhunun izlendiği bir büyük sahne haline gelmiştir. Bu dönemde resim, iki boyuta indirgeme konusunda kanvası da sahne gibi kabul eder. Tiyatro da anlatım açısından sahnede bir ilüzyon kurmak durumundadır. Ancak bu ilüzyonun sağlanması için önemli teknik beceri gerekmektedir. İtalyan tiyatrosunun o dönemde çok görkemli olduğuna inandığını belirten Hockney, değişim sahnelerinin Barok ve Rönesans dönemlerinde tiyatrodaki önemine değinir. Değişim sahneleri derken ifade edilmek istenen, ışığın ve sahnenin değiştiği anlardır. (Hockney and Gayford, 2017: 168)

Dönemin sanatçılarının, bu anlayışı ortak bir kabul olarak benimsediklerini yapıtlarında görmek mümkündür. Gerçekçi ve etkileyici bir anlatım için tiyatrodaki olduğu gibi, usta ressamlar da ışıkla birlikte perspektifi yeniden kutsarlar. Belki de bahsettiğimiz perspektif, Alberti'nin önerdiği kadar katı ve çizgisel olmaktan öte, çoklu bir perspektiftir. Resmedilen “sahne” daha az şeyin gösterilmesiyle, bakanın algısına yapıtın “tamamlanması” için daha fazla imkan sağlandığının farkına varılır. Dolayısıyla, resimde gördüğümüz uzayda ışığın kullanımı, gösterilenin ne kadarının aydınlıkta ve ne kadarının karanlıkta kaldığı, ustalık seviyesinin de bir ölçüsü olarak belirir. (Siesling, 2015: 120 -121)

“Değişebilirlik, her zaman alışlagelmiş zevkler ve eğilimler çerçevesinde, sonuçta yorumlanacak malzemenin somut esnekliği tarafından sınırlandırılıp yönlendirilir.” (Eco, 2000: 92) Barok dönemin erken dönemlerinde, bu yönlendirmenin temel aracı ışıktır. Yapıtlarından görüldüğü kadarıyla, Caravaggio bunun bilincindedir. Üstelik asi karakteri ve şehrin karanlık yer altı dünyasını bilen biri olarak, ışık – karanlık ilişkisini şekillendirmekte risk almaktan çekinmez. Işık hakkındaki gizemli tüm sanatsal denemeler ve yorumlar, Caravaggio’nun yaşadığı dönem ve coğrafyada kâmil haline zaten gelmek üzeredir. Tevratı Şerif’te “Ve Allah dedi: Işık olsun; ve ışık oldu. Ve Allah ışığın iyi olduğunu gördü; ve Allah ışığı karanlıktan ayırdı” (Tevratı Şerif: 3-6) şeklinde yer alan ilk cümleler dikkat çekicidir. Tanrı’nın ilk ayetlerinin ışığa yaptığı göndermeler, Avrupa’da din ile sanatın iç içe geçmişliğinde konuyu, zaten hep ışık merkezli bir yere koymuştur. Işık fiziksel bir olgudur, ama mistik olarak da sembolik anlamlar atfedilmesine elverişlidir.

“Bizans ustalarının mozaikle yaptığını Gotik yüzyıllarca vitrayla devam ettirir. Barok dönemde bu süreklilik yağlı boyayla sürer. Sanatçı, materyal dünyanın belirsizliğini ve müphemliğini, yağlı boya aracılığıyla ifade eder. Caravaggio bunu yaparken, ışığı önce Roma sokaklarının karanlık dünyasına tutar. Bu ışık, bizim deyimimizle chiaroscuro’dur ” (Siesling, 2015: 120).

Caravaggio’nun deneysel ve gözlemci bir ressam olduğu söylenebilir. Işık ve etkileri hakkında atölyesinde sürekli deney yaptığı da bilinmektedir. Tıpkı Heyzem’in Karanlık Oda, yani Latinceye çevirisiyle *Camera Obscura* teorisinde (Belting, 2012: 103) olduğu gibi, duvarları siyah boyanmış bir odada deneylerini gerçekleştirir. Caravaggio, pencereden iç mekana vuran güneş ışığı işlevini görecekteki tek bir kaynak kullanır. Böylece, ışık tek ve yüksek bir açıdan, siyah duvarlar sayesinde, yansımadan model üzerine vurur. Model veya nesne haricinde hemen her şey “ombra” yani gölgede kalır. Bu sayede ressam, ışık ve karanlık arasında güçlü bir kontrast sağlar. Atölyesinde kurduğu ortam, “camera ombrosa”, yani gölge kutusu olarak da isimlendirilebilir. Dini anlatılarda yer verdiği resimlerde geleneği takip ederek, alacakaranlık atmosferinden faydalanır. Bu durumda, chiaroscuro, tam aydınlanmadan yoksun bir çeşit “ruhani karanlığa” dönüşür. (Kraguljac, 2008: 11)

Resim 13:
Meditasyonda Aziz Francis



Kaynak: Caravaggio (1585), (Schütze, 2015: 183)

Resim 14:
Esrime Halinde Mary Magdalene



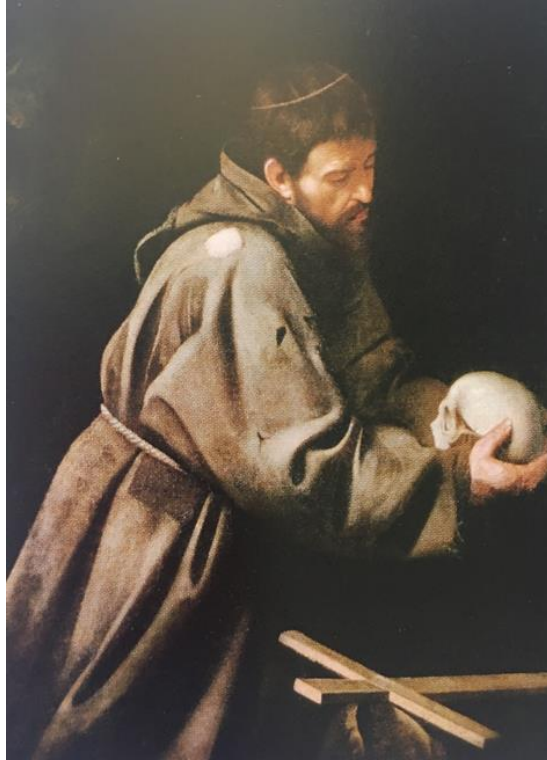
Kaynak: Caravaggio (1606), (Schütze, 2015: 292)

Resim 15:
Davut ve Golyat



Kaynak: Caravaggio (1598), (Schütze, 2015: 88)

Resim 16:
Meditasyonda Aziz Francis



Kaynak: Caravaggio (1606), (Schütze, 2015: 273)

Ruhani karanlık dendiğinde, buradan hareketle insanın iç dünyasında iyiyle kötünün ya da ışıkla karanlığın çatışmasının Caravaggio’da resme dönüştüğü söylenebilir. Deleuze’ün yorumuyla, “ışık ancak dışarıya ait hiçbir şeyin görünmesine izin vermeyecek kadar iyi gizlenmiş, yalnızca saf bir içerin dekorlarını aydınlatan ya da renklendiren deliklerden geçerek gelir”. (Öndin, 2018: 23) Deleuze’ün (Deleuze, 2006: 45) görüşlerine katılarak. Caravaggio da resimlerinde dış dünyayı dışarıda bırakmış, ışığın hep bir delikten geçerek gelmesi üzerine çalışmıştır.

Ressamın ilk dönemlerinde kontrast daha düşük ve geçişler yumuşaktır. Ancak, ilerleyen dönemlerde ışık *vehemenza di chiaro, e di oscuro* – yüksek kontrasta bürünmüş ışık ve karanlık aracılığıyla oluşan bir güce dönüşür. (Kraguljac, 2008: 11). Bu sertleşmenin, Caravaggio’nun özel yaşamındaki dramatik olaylardan kaynaklandığını söylemek mümkündür. “Karanlık ışık” olarak da çevirilebilecek *chiaroscuro*, belki de bu sebeple Caravaggio’da kimliğini bulmuştur. Diğerlerinin sadece dışarıdan baktığı olağandışı karakterler ve olaylar, onun bizzat yaşadığı hayatın unsurlarıdır. Bıçaklı kılıçlı kavgalar, cinayet, kan, hapishaneler, sarhoşlar, hayat kadınları, soyluların reddettiği sıradan insanlar... Tüm bunlarla Caravaggio kadar yüz yüze gelmiş bir başka ressamdan, o döneme kadar tarihte söz edildiğine pek rastlanmaz.

Berger’e göre (Berger, 2018: 110), Caravaggio’nun güçlü olanlardan tiksinti duyduğu aşıkardır. Lümpen-proleteryanın ve daha aşağı sınıfların yaşadığı hayatı resmeden ilk ressamdır o:

“Caravaggio ’nun izinden yürüyerek bugüne dek birçok ressam – Brower, Ostade, Hogarth, Goya, Gericault, Guttoso – aynı toplumsal sınıfı resimlerine konu ettiler. Fakat hepsi de – eşsiz olsalar da – birer “türe” ait resimlerdi; öteki insanlara, talihsizlerin ya da korku verici insanların nasıl yaşadıklarını göstermek için yapılmışlardı. Caravaggio ’daysa bu, türlü görünümler sunmak sorunu değil, olayların iç yüzünü göstermek sorunuydu. O ötekilere yeraltı dünyasını göstermiyordu, onun gösterdiği resmettikleriyle paylaştığı bir dünyaydı.” (Berger, 2018: 110)

Berger, sanat tarihçilerinin Caravaggio’yu ışık ve gölgenin babası olarak adlandırdığına değinir. Rembrandt ve ardından gelen diğer ustalara ilham kaynağı olduğunu hatırlatır. Onun dehasının, Avrupa’da sanatın gelişim ve evriminde ne kadar büyük bir adım

olduğunu ifade eder. Flaman burjuvasının evcil sanatıyla Karşı-reformasyonun iddialı sanat anlayışı arasında Caravaggio'yu bir bağ olarak görür. Sonuç olarak Berger, bu bağın karakterinin ışıqla olduğu kadar, karanlıkla da ifade edilebilecek yeni tür bir uzam anlayışı koyduğunu iddia eder. (Portreler, 2018: 111)

Caravaggio, ışığı Avrupa'nın karanlık ve bilinmeyen dünyasına tutar. İnsana huzur veren doğa manzaraları, soyluların duvarlarını süsleyecek portreler, dingin kutsal anlatımlar, onun kanvasında yerini, insan psikolojisinin dışı vurulmayan karanlık çehresine bırakır. Üstelik, bunu ironik şekilde, çok kuvvetli bir ışıqla yapar. Ressamın kutsal Meryem'i resmetmek için ölü bir fahişeyi model olarak kullanması, neşe ve mutluluk tanrısı Bakhüs'ü bitkin ve hasta gri dudaklarla resmetmesi, kesik kafalara kendi suretini çizmesi, akan kanı tüm çıplaklığıyla boyaması, tek kelimeyle hayret uyandırıcıdır. Bunlar aynı zamanda, Caravaggio'nun toplumla olduğu kadar, kendi içindeki çatışmaların da işaretidir. "Caravaggio daha önce hiçbir sanatçıda görülmeveni, saf-temiz ile kabanın birlikteliğini resim sanatına ithal eder." (Öndin, 2018: 39)

Chiaroscuro'nun "babası" olarak anılan ressamın hayatı, iç dünyası ve dönemin önemli ekolleri hakkındaki bilgilere değinmemizin ardından, şimdi ressamın bazı yapıtlarını chiaroscuro bağlamında inceleyebiliriz. Yüze yakın çalışması sanat kataloglarında yer alan Caravaggio'nun elbette tüm çalışmalarını incelemek, bu tezin sınırlarını aşan bir girişim olacaktır. Dolayısıyla, biz ressamın chiaroscuro kullanımını ustalıkla kullandığını düşündüğümüz ve daha sonra sinemayla ilişkilendirebileceğimiz üç çalışmasına yer vereceğiz.

2.2.1. "Aziz Matta'nın Çağrısı" Tablosu

Ele almak istediğimiz çalışmalardan ilki, Caravaggio'nun 1599 yılında Contarelli Şapel'i için aldığı sipariş kapsamında yaptığı "Aziz Matta'nın Çağrısı" olacak.

Resim 17:
Aziz Matta'nın Çağrısı



Kaynak: Caravaggio (1599), (Schütze, 2015: 101)

Resim adını, İncil’de yer alan bir anlatıdan alır. “Ve İsa oradan geçerken gümrük yerinde oturan ve Matta denilen bir adam görüp ona: Ardımca gel, dedi. O da kalkıp ardınca gitti” (İncili Şerif: 9) Böylece Matta, ruhani olarak “yeniden doğuşunu” gerçekleştirir ve İsa’nın havarileri arasında yerini alır. Matta’nın, İsa’dan gelen çağrı uyarınca materyal dünyayı bırakıp, manevi zenginliğin peşinden gitmesi asıl fikirdir. Bu sebeple Matta, ilerleyen yüzyıllarda, ticaretin bereketi için de koruyucu azizlerden biri olarak kabul edilir. İncil’de anlatıldığına göre, Matta’nın İsa’nın çağrısına yönelmeden önceki ismi, vergi memuru Levi olarak geçer. Resmin sol tarafında kalan, uzun sakallı kişi odur.

Aslında İncil’de anlatıldığı şekliyle İsa yoldan geçerken, Matta ve yanındakileri bir iç mekanda görür. Ve çağrısını dışarıdan içeriye doğru pencereden yapar. Dış mekanı çerçevenin içine almamasıyla bilinen Caravaggio, bu resimde de tüm anlatıyı iç mekana toplar. Böylece, chiaroscuro kullanımına uygun bir ortam yaratır. Arka planda yer alan pencere, adeta tasvir edilen iç mekandan kopuk bir düzlemdir. Işık, gözümüzün gördüğü pencereden değil de sağ tarafta kalan görmediğimiz bir yerden gelir. Bir dalga halinde gelen ışık, en belirgin şekilde çağrının muhatabı olan Matta’nın üzerine düşer.

Chiaroscuro tekniğinde, üç boyutu sağlamak ve dramatik ağırlığı karakterlere vermek için fonun siyaha düşürülmesi, temel kullanımdır. Bu bağlamda ışığın içeride yansımaması ve fonun karartılması için özel bir detay göze çarpar: Pencerenin pancuru.

Bir sinema seti için düzenlenen ışık, *zenci* veya *bayrak* denilen siyah perdelerle yönlendirilir. Işığın gitmesinin istenmediği bölgeleri karanlıkta bırakacak şekilde, ışığın hareket ettiği çizginin üzerine, ayaklar üzerinde *zenci* ve *bayraklar* konur. Bunun amacı, ışığın aydınlatma hattı üzerinde, gerekli görülen noktalarda ışığı kesmektir. Bu resme dikkatlice bakıldığında, Caravaggio'nun da ışığı kesmek için pencerenin pancurunu, adeta bir siyah bayrak gibi kullandığı görülür. Normal şartlarda, belirsiz kaynaktan içeri düşen ışığın sağdan sola doğru hareket hattı, masa çevresinde oturanların arkasındaki duvarı da aydınlatacak istikamettir. Eğer ışığın duvara vurmasını engelleyecek bir şey olmaksızın ışık duvara vurursa, kompozisyonun gerçekçiliği bozulacaktır. Perspektif açısından da gözü rahatsız edebilecek bir durum belirecektir. Caravaggio'nun bu durumu düşündüğü ve ışığı gerçekçi biçimde kesmek için, arkada yer alan pencerenin pancurunun bir kanadını, üstelik de içeriye doğru açık bıraktığı görülür. Işığın iç mekanda genişlemesi ve tüm duvarlardan yansıyarak chiaroscuro kullanımını bozacak şekilde ilerlemesi, bilinçli olarak engellenmiştir. Işık dalgası, çerçeveye girişinden hemen sonra inceltilerek, karakterler ve masa üzerine odaklanmıştır.

Işığın kaynağının belirsizliği de üzerinde durulması gereken diğer bir unsurdur. Caravaggio, ışığı gördüğümüz bir pencereden içeri almaz. Onu tanımsız, yüksekten gelen bir noktadan içeri kabul ederek yayar. Bizim bakışımıza göre, resmin sağ tarafının çerçeve sınırının dışında kalan bir kaynaktır bu. Bu tercih, iki önemli etki yaratır. Öncelikle, ışığı ilahi bir simge konumuna taşır. Daha önceki dönemlerde de sıkça kullanılan metaforik yaklaşımla, ışık Tanrı'dan gelen kutsal çağrı, Tanrı'dan inen vahiy veya Tanrı'nın ta kendisidir. İçeri düşen ışık kaynağının gizlenerek soyutlanması, Tanrı'nın da o odadaki varlığını pekiştirir bir atmosfer ortaya koyar. Diğer önemli husus ise, ışık kaynağının gizlenerek seyircinin bakışının çerçevenin dışına atılmasıdır. Bu tercih, aslında seyircinin kompozisyonu, zihninde tamamlamasına olanak sağlar ve resmin uzamını genişletir. Bu resmin bir Şapel'in duvarı için yapıldığı düşünülürse, alımlayıcının ışığın kaynağını arayan bakışının, adeta Şapel'in duvarlarını da aşarak, zihninde dışarıya, Tanrı'ya kadar uzanabileceğinin de yönlendirmesidir.

Bize göre, masanın ve Matta'nın solunda kalan iki kişinin, İsa'nın odadaki varlığından ve ilahi ışıktan haberleri yok gibidir. Farkında olsalar bile, onu umursamaz bir tavır içinde para hesaplarıyla meşgul oldukları görülür. Yine bize göre, Matta'nın ve masanın sağında yer alan iki gence bakıldığında, onların ışığa doğru döndükleri belirgindir. Bu iki kişi, diğerlerine göre daha gençtir. Burada, genç olanların ilahi çağrıya daha eğilimli olduklarının ifade edildiği veya özellikle resme bakacak gençlere İsa'nın çağrısının ulaşması için bir konumlandırma yapılmış olduğu düşünülebilir.

İsa'nın hemen üzerinden geçen güçlü ışık dalgası, onun kafasına ve yüzüne değmez, teğet geçer. Kafası üzerindeki incecik ışık halesi dışında, yine belirsiz bir kaynaktan düşen farklı bir aydınlatmadan söz etmek mümkündür. Matta ve yanındakileri aydınlatan ışıktan farklı bir ışıktır bu. Ancak yine chiaroscuro kullanımından ödün verilmez. Çoğu zaman ıslıl ıslıl resmedilen İsa'nın yüzü, bu resimde neredeyse yarı yarıya aydınlıktır. Tanrı'yla eşdeğer görülen İsa'nın suretinde, karanlıkla aydınlık eşdeğer olarak vardır. Bu kullanım, sık görülmeyen, devrimsel nitelikte, o dönemin şartlarına göre cüretkar bir yaklaşım kabul edilebilir.

Kompozisyonun sağ tarafında kalan, sırttan gördüğümüz ve yüzü çok az ışık alan Aziz Peter'in varlığı da dikkat çekicidir. İncil'deki anlatıya göre, Aziz Peter o an orada değildir. Zaten;

“Radiyoloji çalışmaları, St. Peter'in kompozisyona sonradan eklendiğini gösterir. Böylece, kompozisyonun sağ tarafı ağırlık kazanarak dengelenir. Ayrıca St. Peter, kilisenin mesajını iletmede temel aracı kişi kabul edilen bir figürdür.”
(Schütze, 2015: 105)

Chiaroscuro, Caravaggio'da yalnızca göze güzel görünmesi ve estetik kaygılarla kullanılan bir üslup değildir. Bölümün başında belirttiğimiz gibi ışığın simgesel anlamı, psikolojisi, resmin konusu – istoria ve hareketin belirginleştirilmesi açısından, iç içe geçen bir değerlendirme yöntemi benimsenmelidir. Bu bağlamda, İsa'nın chiaroscuro'yla biçimlendirilmesi üzerinde, istoria kavramı üzerinde durmak gerekir. Genel bir kabul olarak bilindiği gibi, Caravaggio'ya kadar olan dönemde, resmin içinde yer alan figürlerin belirgin bir hiyerarşisi vardır. Ortaçağ'da bu, kilisenin belirlediği bir yapıyken Rönesans'ta ressamın belli bazı gelenekleri sürdürmesinden kaynaklanmıştır. Dönemin genel geçer kabul gören hiyerarşisine göre, İsa en önde, en

büyük, en belirgin ve en aydınlık figür olmalıdır. Oysa değildir. Hatta vücudu en az görünen, en karanlıkta kalmış kişidir o. Caravaggio'nun Katolik Kilisesi'ne körü körüne hizmet eden bir ressam olduğunu iddia edenlerin karşısında, ressamın yapıtlarında belirgin olan bu tip aykırı yaklaşımlar sebebiyle, Berger tersi bir iddia ortaya atar:

“Caravaggio kilise ve dine aykırı bir ressamdı: Eserleri konuları nedeniyle kilise tarafından reddedilmiş, eleştirilmişti, ama bazı kiliselerce savunulmuştu da. Onun dine aykırılığı dinsel konuları popüler tragedyalara dönüştürmesinden kaynaklanıyordu” (Berger, 2018: 112)

Popüler tragedyaya dönüştürmekten bahsederken, resimde yer alan figürlerin kostümleri, hareketleri ve duygularına değinmek de yerinde olacaktır. Çünkü bir sonraki bölümde ele alacağımız şekliyle, sinema da popüler tragedyalara yer veren, kitlesel bir sanat olarak karşımıza çıkacak. Sinemada chiaroscuro kullanımlarında ise ışık, karakterlerin psikolojileri ve sinemanın en önemli ayırıcı unsurlarından hareket algısıyla resim sanatı arasında önemli bir köprü oluşturacak.

“Matta'nın Çağrısı” tablosunda, resmin solunda masada oturan gümrük memurları ve sağında yer alan İsa'yla Aziz Peter arasında önemli bir fark daha göze çarpar. Masadaki karakterlerin kostümleri Caravaggio'yla çağdaştır. Oysa, İsa ve Peter kendi yaşadıkları döneme uygun antikiteyi yansıtan tunikler/kaftanlar giymektedirler. Aslında İsa'nın kostümü o kadar belirsizdir ki, resme bakan kişi zihninde ona bile çağdaşı bir kostüm giydirebilir. İstoria bağlamında, tarihsel gerçekçilik bakımından Caravaggio'nun bu yaklaşımları da oldukça cesur girişimlerdir. Bu resimde adeta çizgisel bir zaman yoktur. İsa sadece geçmişte değil, her zaman ve her yerdedir. Bu tip bir istoria anlayışına en elverişli ışık formu, elbette chiaroscuro'dur. Chiaroscuro, resmin uzamının neredeyse yarısını karanlığa gömer. Hatta denilebilir ki ışık, adeta karanlığın rahminden doğarak resme boyut katar. Geçmiş ve bugün arasındaki sert çizgiler, geçişkenlikler kaybolur. Işık ve gölgenin arasında gidip gelen bakışlar aracılığıyla, zihin tüm zamanları tek bir kompozisyonda aynı anda tecrübe edebilir.

Vergi toplayıcılar gibi yüksek sosyal statüde yer alan ve zenginliğin sembolü parayla iş gören bu kişiler, ihtişamlı bir ortamda resmedilmezler. Bu, Caravaggio'nun istoria dizaynında karşımıza sık çıkan bir olgudur. Onun kompozisyonları için genellikle bir masa ve birkaç sandalye yeterlidir. Gereğinden fazla eşya, aksesuar kullanılmaz. Bu

sebeple, modern bir ifadeyle, minimalist yaklaşımla çerçeveye konulan eşyalar, chiaroscuro üslupta sadece fonksiyonlarını yerine getirirler. Eğer Caravaggio, resmin çerçevesini ihtişamlı ve belirgin aksesuarlarla doldurmak isteseydi, şüphesiz Chiaroscuro yetersiz bir ışık formu olurdu. Ne var ki hayatını ışıltılı salonlardan çok, karanlık arka sokaklarda geçirdiği bilinen ressam için chiaroscuro, biçilmiş kaftandır. Az eşyanın veya hiçbir eşyanın yer almadığı kompozisyonları sebebiyle mi chiaroscuro'yu tercih etmiştir? Yoksa, chiaroscuro'yu kullandığı için mi eşyadan uzak durmuştur? Bu sorunun yanıtını vermek elbette bizler için zor. Ne var ki her iki tercihin birbirini çok iyi beslediği ve mükemmel bir uyum ortaya koyduğu açık.

Bu resim için son olarak, hareket algısının üretimi ve bu bağlamda chiaroscuro'nun kullanımı üzerinde durmak isteriz. Caravaggio'da ışık kullanımı, tekstil üzerindeki kıvrımlarla hareket algısını etkileyici biçimde üretir. Sinemadan farklı olarak hareket algısının sürekli olarak akmadığı ve duran tek bir çerçeve içinde oluşturulması gerekliliği, resim sanatında zorlu ve ustalık isteyen alanlardan biridir. Bir film kamerası, hareketi mekanik olarak kolayca kaydederken, resimde hareketi ve o hareketle bağlantılı psikolojiyi vermek sadece ressamın sorumluluğundadır. Caravaggio chiaroscuro'yu yukarıda yer alan yorumlarımızda belirttiğimiz sebeplerle birlikte, hareket ve o harekete bağlı duyguların resmedilmesi için büyük bir ustalıkla olgunlaştırır. Resmin çerçevesi içinde hareketin olması, dramatik olarak da önemli bir etki yaratır. Belki de ressamın yapıtları için popüler tragedya sıfatlandırmaları bunun içindir. O, resimlerine bakan herkesin, karakterlerin hareketlerini ve duygularını, bakar bakmaz açık şekilde hissedebilecekleri bir tavrın sahibidir.

Resim 18:
Adem'in Eli, Yaratılış



Kaynak: Michelangelo, 1508-1512,
<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/cappella-sistina/volta/storie-centrali/creazione-di-adamo.html>

İsa'nın eli, Michalengolo'nun "Yaratılış"ındaki gibi bir hareketle Matta'ya uzanır. Işıkla birlikte sağdan sola giden çizgiyi hem İsa'nın eli, hem de ışık üzerinden takip eden göz, yolunu şaşmadan Matta'yı bulur. Matta'nın "ben mi?" dercesine kendisine dönük el hareketi de kuşkuyla yer bırakmayacak biçimde, bize kalabalık masada Matta'nın kim olduğunu gösterir. El hareketlerini belirgin kılan en önemli unsurlardan biri, kolları kaplayan kumaşlardaki kıvrımlardır. Bu kıvrımların belirgin olarak görünmesi ve hareket algısı oluşturmaları, ancak chiaroscuro gibi tek, güçlü bir kaynaktan düşen ışıkla mümkündür. Gölgeler sertleştikçe hareketle birlikte tekstilde oluşan kıvrımlar belirginleşir. Bu belirginleşme, hareketi resmin tüm uzamına yayarak onu tekrar eden ve hiç bitmeyen dinamik bir ögeye dönüştürür.

Karakterlerin iç dünyalarını ve duygularını hareketle birlikte bize en iyi hissettiren şeylerden bir diğeri de gözlerdir. Nicholas Ray'ın ifadesiyle "sinemada melodi gözlerdedir." (Ray, 1993: 12). Caravaggio chiaroscuro'nun en parlak şekilde gözlere vurarak ifadeye yer verdiği noktada, sinemanın bu öncülüne de yer vermiş sayılır. Tabii ki gözlerdeki ifadenin ustalıkla resmedilmesi pek çok ressamın eserlerinde görülebilir, ancak yüzleri ışık ve karanlık arasına alarak, Caravaggio hatları keskinleştirir. Keskin ve belirgin hatlar arasından, karanlıkla ışığın sarmalından beliren ifade dolu gözler, hareket ve figürlerin iç dünyalarıyla resmin uzamını doldurur. Karanlıkta bırakılan fon, önce sureti ve hemen ardından gözleri en belirgin unsur olarak bize doğru ittirir. Karanlığın, aydınlanmış olan nesne ve figürleri bize doğru ittirmesi, üç boyut algımızla doğrusal orantılıdır. Bakışlarımızı nesne ve figürlerden geçirip ileriye - fona doğru ittirme gayretimiz ise, bizi bir yere götürmez. Bakış karanlığa çarpar ve geri dönerek tekrar ışığın düştüğü yere bakmaya bizi zorlar. Caravaggio, hırçın karakteriyle resimlerine bakanları, adeta bakılmasını istediği yere hapseder. Hapishenelerden ve cinayet suçlamalarından kaçmakta usta olan bu ressam, bakana kaçış noktası vermemek konusunda da ustadır. Bir tek kaçış noktası hariç: Işık. Dileyen göz, çerçevenin dışına doğru bakışı götürebilen ışığın peşine takılabilir. İç mekanda bakışı sadece dilediği yere odaklayarak hapseden Caravaggio, ışığı takip edeni ise özgür bırakır. Artık resim uzamını genişletmek, bakanın zihninin gidebildiği yer kadar mümkündür. Belki de ressam tüm bunları resime bakan için düşünerek değil de, "karanlık ışıkla" yoğurulmuş kendi iç dünyasıyla ilgili bir kaçış olarak görmektedir.

2.2.2. “İsa’nın Götürülüşü” Tablosu

Caravaggio’nun chiaroscuro kullanımıyla ilgili ele alacağımız ikinci resim ise, “İsa’nın Götürülüşü” olacak.

Resim 19:
İsa’nın Götürülüşü



Kaynak: Caravaggio (1599), (Schütze, 2015: 166-167)

Dublin Ulusal Galeri’de bulunan ve 1990 yılında keşfedilen yukarıdaki resim, Caravaggio’nun tarihsel dini içerikli tabloları arasında önemli bir yer tutar. Bu resimdeki istoria’nın öncülü, ressamın eserlerinde sıklıkla görüldüğü gibi kutsal metinlerdir. Seçilen konu, Judas’ın İsa’yı ihbar etmesi sonrasında, Romalı askerlerin geceyarısı İsa’yı bulup tutuklamalarını anlatır. Bu konu, İncil’in farklı versiyonlarında yer alan tüm Hristiyanlar tarafından kabul gören bir konuyu kapsar.

İstoria kavramı bağlamında, şunu söylemek mümkündür: Diğer pek çok Ortaçağ ve Rönesans ressamı gibi, İncil’deki anlatılar, ressamın çalışmaları için öncül bir konuma sahiptir. Bu durum, ressamın mutlaka dindar olmasıyla ilişkili değildir. Kilise ve ruhban sınıfı tarafından verilen siparişler için çalışıyor olmaları da önemli bir etkidir. Bu nedenle, Caravaggio’nun Cirriaco Mattei için yaptığı bilinen (Schütze, 2015: 154)

bu tablodaki konu seçimiyle, ressam arasında özel bir ilişki kurmayı gerekli görmüyoruz. Ancak sipariş bile olsa ele alınan konunun hangi karakterlerle, nasıl bir renk ve ışık anlayışla ele alındığına değinmek istiyoruz.

Sinema filmlerinde istisnai durumlar olsa da genellikle kamera önünde kurulan resmin öncülü, senaryodur. Senaryo, kelimelerle seyircinin ne göreceğini ve kamera önünde neler olacağını, gerekiyorsa diyaloglar da kullanarak tarif eden bir metindir. Kelimeler yönetmen ve görüntü yönetmeni tarafından resme, yani kameranın kaydedebileceği görüntülere dönüştürülür. Caravaggio'nun resimlerinde de, Eski ve Yeni Ahit metinlerinin adeta bir senaryo gibi kullanıldığını görmek mümkündür. Aldığı siparişler neticesinde, ressam Kitabı Mukaddes'te yazanları adeta kendi atölyesinin karanlık duvarlarında zihninde canlandırarak izler. Sonra siyah duvarlara bakarken zihin perdesinde gördüklerini, o karanlıktan alır ve üç boyut algısıyla resmederek bize projekte eder. Bununla da yetinmeyerek, hayalinde kurduğu kompozisyonu, atölyesini sahneye dönüştüren bir tiyatro yönetmeni gibi modeller aracılığıyla canlandırır.

Caravaggio'nun okuduğu metinleri resme dönüştürürken kurguladığı kompozisyon ve seçtiği an, çağını aşan bir yaklaşım sergiler. Caravaggio, metinlerde geçen en dramatik anları ve figürleri, o güne kadar eş benzeri görülmemiş şekilde bir araya getirir. Hatta gerçek karakterlere dayanan figürleri bile, ait oldukları zamandan alarak başka bir zaman eksenine taşır. Matta'ya çağrı tablosuyla ilgili açıklamalarımızda yer verdiğimiz gibi, karakterler çağdaş kostümler ve eşyalar arasında, bize zamanın çizgisel eksenine bir oynama yapıldığını gösterir. Kübistlerin farklı açılardan algıladıklarını tek bir kompozisyon içinde bir araya getirmeleri gibi, Caravaggio 17. yüzyılın başında ele aldığı konuların aktörlerini, dilediği tarih diliminden çekip alarak çerçevesine yerleştirir. Bu resimde bunun önemli örneği, Romalı askerlerdir. Metal zırhlarının gece içindeki ışıltı detaylarıyla dikkatimizi çeken Romalı askerler İsa'nın yaşadığı döneme değil, Caravaggio'nun dönemine ait figürlerdir. Çerçeve de yer alan konunun aktörlerinin farklı dönemlere ait tasarımları bir yana, ressamın çalışmada üç temel dramatik anı birlikte iç içe geçirdiği görülür. Resmin anlattığı olay, aslında metinlerde uzun uzadıya yer alır. Judas'ın Romalı askerlere İsa'yı ihbar etmesi, askerlerin gece vakti İsa'yı bulmaları, halkın toplanması ve İsa tutuklanıp götürülürken havarilerin olay yerinden kaçışmaları... (İncili Şerif: 29-32) Tüm bu adı geçen önemli başlıklar, "İsa'nın

götürülmesi” tablosunda, chiaroscuro ışıkla sarmalanarak tek bir çerçevede bize sunulur.

Resmi daha derinlemesine analiz etmek için baktığımızda, sonsuz siyah fon ve genel olarak figürlerin üzerine düşen tek kaynak ışık sebebiyle, burada da chiaroscuro’nun kullanıldığını söylemek mümkündür. Kontrast yüksek, ışık ve gölgeler arasında geçişler keskindir. Mekandan kopuk, fakat buna rağmen oldukça dolu bir kompozisyon vardır.

Resmin bize göre sol tarafından incelemeye başladığımızda, İsa’nın yüzünün, ışığı en çok alan bölge olduğunu farkedebiliriz. Ancak, chiaroscuro’nun temel kullanım özelliklerinden kabul edilen, ışık kaynağını yukarıdan belli bir açıyla verme prensibini dikkate alırsak, İsa’nın gözlerinin gölgede kaldığını da farkedebiliriz. Yüksek açıdan vuran ışık, göz çukurlarını gölgede bırakır ve göz içinde bir ifade aramaya müsaade etmez. Zaten İsa’nın gözleri de durumu kabullendiğini belirtir şekilde kapalıdır. Dolayısıyla, hem kapalı olan hem de chiaroscuro kullanımıyla sert bir gölgede bırakılan gözler, İsa’nın ne hissettiğini bizden gizler. Sırlanmış bakışlar, artık ancak alımlayanın, İsa’nın beden diline bakarak zihninde tamamlayabileceği bir şeydir.

Matta’ya Çağrı’da, İsa’nın çağrısına muhatap olan ve şaşkınlığı yüzüne vuran, ışıkla net gördüğümüz Matta’nın tersine bir kullanım vardır. İsa’nın gözündeki ifade karanlık ışıkla, gizemli ve ancak resme bakanın tamamlayabileceği bir formdadır. Çerçevenin orta alt kısmına doğru uzanan ve üzerine ışık düşen İsa’nın elleri ise, kendisinin durumu kabullenmesiyle ilgili duyguyu tamamlayıcı niteliktedir. Parmaklarını birbirine geçirerek, avuç içlerini kendine doğru çeviren, yani kendine dönen İsa, dünyadan ayrılmaya hazırdır.

Caravaggio, Hristiyanlık anlatıları arasında çok önemli yer tutan bu anı, ustalıkla resmetmekle yetinmez. İki koluyla İsa’ya sarılan Judas’ın pozisyonu, kabulleniş ve teslimiyetin karşısına ihaneti koyar. İncil’de anlatılana göre Judas, İsa’nın kim olduğunu Romalı askerlere göstermek için onu yanağından öper. O öpücük, ihanetin sembolüdür. Caravaggio burada o kadar ince bir anı resmetmiştir ki Judas’ın ihanet öpücüğüyle Romalı askerlerin İsa’yı tutuklamaları, gerçekçi bir kompozisyonda tek bakış üzerinden iç içe geçmiştir. Judas’ın İsa’yı öpmesinin hemen ardındaki an, chiaroscuro’yla dramatik etkisi artırılmış bir harekete bürünür. İsa, kendini üzüntüyle geri çekmektedir.

Judas'ın kolları hala onu omuzlarından tutmaktadır. Tanrı'nın oğluna hiç bu kadar yakın, ama bir o kadar da uzak olmamıştır. (Schutze, 2015: 154)

İsa'nın kimliğinin ifşa olması sebebiyle, Romalı askerlerden biri, koluyla İsa'ya uzanmış ve çarmıha giden süreci başlatmıştır. Romalı askerler, daha önce belirttiğimiz gibi İsa'nın yaşadığı atfedilen döneme değil, metal kostümleriyle Caravaggio'nun yaşadığı döneme aittirler. (Schütze, 2015: 155). Siyah metal zırhlar üzerinde parıldayarak resme boyut kazandıran parlamalar, chiaroscuro kullanımının en belirgin olduğu alanlardır. Askerlerin metal zırhlarından, tüm bu kompozisyonu aydınlatan ışık kaynağı kendini belli eder. Çağdaş figürlerle tarihi figürler, ışıkla birleşir. İsa'nın turuncu kaftanı, en aydınlık alanın içinde kendini öne çıkartarak, dramatik ağırlığı renk aracılığıyla da tam ressamın istediği noktada toplar.

İsa'nın hemen arkasında çerçevenin soluna ve dışına doğru haykırarak ellerini açan genç Aziz John, kompozisyonun diğer önemli bir unsurudur. Sağ taraftan olup biteni fener tutarak izleyen bakışı, Judas'tan İsa'ya, oradan da genç Aziz John'a kadar uzanır. Ancak Aziz John'un bakışları, tüm olan bitenin ters yönüne doğrudur. Çünkü burada anlatılmak istenen, İsa'nın bu önemli havarasinin olay yerinden kaçmasıdır. Bu kaçışta Aziz John'un yardım ister çığılığı, olay yerinden uzaklaşmasını çerçeve dışına taşıyan ileri açılmış kolları ve yüzüne vuran ışık, kompozisyona müthiş bir devinim katar. Neredeyse, resimden Aziz John'un haykırıları kulaklarımızı doldurur. Olayın yer aldığı uzam, onun baktığı ve hareketlendiği yöne doğru genişler.

Caravaggio, Judas'ın Romalı askerlere İsa'yı ihbar etmesini, İsa'nın buna tepkisini, askerlerin İsa'yı tutuklamasını ve havarilerin kaçışını tek bir imgeyle ustaca verirken, bir ayrıntı daha eklemekten çekinmez. O da metinlerde rastladığımız ve olayın gerçekleştiği anı izlemek için toplanan insanlardır. Ressam, bu insanları bir kalabalık olarak çizmemiş olsa da elindeki feneri, tüm yaşananların biraz üst ekseninde tutan erkek, metinlerde geçen insanları sembolize eder. Bu figürün bakışı chiaroscuro'yla öyle yarım ve vücuduyla karanlığın içindedir ki zihin rahatlıkla, onun arkasında duran başkalarını hayal edebilir. Kapalı olduğu iddia edilen bir yapıt bile Eco'ya göre açıktır, ama Caravaggio chiaroscuro tekniğiyle yapıtını bilinçli olarak zihnin tamamlayıcılığına, karanlık ışıkla açmaktadır. Üstelik, gece gündüz ayrımı yapmadan kompozisyonlarını siyaha düşürülmüş fon önüne yerleştiren Caravaggio, burada çok dikkat çekici bir şey daha yapar. Kutsal metinlere sadık kalmak açısından, saati tanımlar. İsa'nın askerler

tarafından götürülmesi, anlatıya göre gece gerçekleşmiştir. Bu bilgiyi görselleştirmek isteyen Caravaggio, diğer resimlerinde pek rastlanmayacak şekilde feneri kullanarak, bize gördüğümüzün gece yaşandığını açıkça anlatır. Bu resimde siyah fon bir iç mekan veya sembolik bir karanlık değil, gecenin karanlığıdır. Resimde ve sinemada, gece ışığı yapılandırmasının ne kadar zor olduğu düşünülürse, Caravaggio'nun her zaman kullandığı tekniğe bir fener ekleyerek bunu yapması hayret vericidir. Üstelik fener bütünüyle değil, sadece üçte biriyle görünmekte, aydınlığının tamamını resme vermemektedir.

Bu resimde bir araya getirilmiş olan bunca duygu, hareket ve olay bize “durdurulmuş bir film karesi” izlenimi verir dersek, sanırsız çok iddialı bir yorum yapmış olmayız. Durdurulmuş bu sahneyi ileri-geri sarsak bir film gibi izleyebileceğimiz duygusu, Caravaggio'nun chiaroscuro'yla hacimlendirdiği, hareketlendirdiği ve belirsiz karanlıklar içinde zihnimize açtığı kapılarla imkanı hale gelir.

Chiaroscuro ışığı obje veya kişilere yandan ve üst açıdan verme prensipi, burada da kendini gösterir. Tıpkı “Matta'ya Çağrı”da olduğu gibi, neredeyse tüm figürler ışığı direkt karşıdan değil, profilden alırlar. Hafif yukarıdan ve profilden gelen chiaroscuro, iki boyutlu kanvasta bizlere üst düzey bir üç boyut, dolayısıyla gerçekçi algı üretir.

2.2.3. “Yudit ve Holofores” Tablosu

Caravaggio'nun chiaroscuro kullanımını analizini, yukarıda yer alan 1599 tarihli “Yudit ve Holofores” adlı tabloyla sürdürmek istiyoruz.

Resim 20:
Yudit ve Holofernes



Kaynak: Caravaggio, (1598), (Schütze, 2015: 90-91)

Orijinali, Roma’da Plazzo Baerberini’de bulunan eserin konusu, eski ahite ek bir bölümden alıntıdır. Anlatıya göre, Betulyalı Yudit’in toplumu, Asurlu komutan Holofernes tarafından kuşatılır. Yahudi Yudit güzel ve dul bir kadındır. Fedakarlıkta bulunarak kavmini kurtarmak için komutana bir tuzak kurar. Asurlular gibi giyinerek Holofernes’e yakınlaşır. Gece saatlerinde yiyip içen komutanı güzelliğiyle baştan çıkartarak, onun çadırına kadar girmeyi başarır. Yudit yalnız değildir, yanında yardımcısı Abra da vardır. Birlikte Holofernes’in sarhoş ve güçsüz anından faydalanarak, Asur komutanını etkisiz hale getirirler. Yudit Holofernes’in kafasını keser. Abra’yla birlikte kesik kafayı bir çuvala koyarlar. Asurlulara gösterilen bu kesik kafa, onların geri çekilmesini sağlar. Böylece, Yudit kavmi için büyük bir fedakarlık ve kahramanlıkta bulunarak, insanlarını yok olmaktan kurtarır. (Book of Judith, 13: 7-8)

Caravaggio’nun bu anlatıyla ilgili oluşturduğu kompozisyon, yine dramatik olarak en yüksek ana göre tasarlanmıştır. Kendisinden daha önce aynı konuyla ilgili tablolarla ya Yudit’in Holofernes’in başını kesmeden önceki girişimi ya da çuvala uzaklaşırken ki anı resmedilmiştir. Caravaggio, Yudit’in Holofernes’in kafasını vücundan kılıçla ayırdığı anı kanlı bir şekilde resmetmekten kaçınmamıştır. Böylece, hem ölenin hem de öldürenle yardımcısının, o en yüksek dramatik andaki duygularına yer verme imkanı ortaya çıkmıştır.

Bu resimde Holofernes'in kesilen boğazından kan fışkırdığı görülür. Yüzü şok ve acı içindedir. Yaşananların arka planına atılan kırmızı kıvrımlı perde ise, adeta resmedilen kanın sıcaklığını daha derinden hissetmemizi tetikler. Hristiyan inancına göre, İsa çarmıha giden süreçte kanını tüm insanların günahlarına kefareten dökmüştür. Dolayısıyla kan, Hristiyanlık atıflı görsel sanatlarda önemli bir sembol olarak kullanılır. Günah, günahın bedeli, fedakarlık gibi kavramlara kanla atıf yapılması, özellikle Katolik sanatçılar için vazgeçilmez bir unsurdur. Ancak Caravaggio'ya kadar olan dönemde, kanlı sahnelerin eylemin vahşetini yansıtacak kadar gerçekçi çizimine az rastlanır. Bu yüzden bu resim, Caravaggio'nun ardından gelen ressamların ve hatta sinemacıların kan, savaş ve şiddeti görsel olarak ifade etme tavırlarına önemli bir referanstır.

Daha önce belirttiğimiz gibi, Avrupa'nın farklı ülkelerinde yükselen tiyatro sanatının sahneleme teknikleriyle, resim sanatının teknikleri arasındaki geçişkenliği burada da görmek mümkündür. Fona atılan perde sadece olayın tematik renginin, yani kanın altını çizmeye değil, aynı zamanda resmi daha teatral olarak biçimlendirmeye de yarar. Buna rağmen, chiaroscuro tekniğiyle tutarlı biçim sergileyen kompozisyonda, fon karanlıktır. Resmin sol tarafından vuran, genel ışığı sağlayan tek bir kaynaktan yayılan aydınlık, yüzlerdeki ifadeleri en canlı şekilde yansıtır. Olayın psikolojik hacimini genişletecek biçimde bakışların chiaroscuroyla belirlendiği kompozisyonda, ışık figürleri üç boyut algısıyla öne çıkar.

Yudit'in pozuna bakıldığında, bu kadar vahşi bir cinayeti isteyerek değil de, gerçekten mecbur kaldığı için yaptığına dair bir duruş farkedilir. Postürü öldürdüğü kişiye doğru değil, ondan uzaklaşan bir açıdadır. Adeta kendi eylemine bile, tiksinti ve üzüntüyle bakmaktadır Yudit. Basit gibi görünen ancak gövdenin postürünü ve yüzündeki ifadeyi net şekilde ortaya çıkaran chiaroscuro'yla, eşsiz bir dramatik anlatım uygulanır. Olayın kahramanı Yudit'tir. O bir kadın kahramandır. Dini metinlerde fedakarlığı ve cesareti örnek gösterilen bu kadın kahramanın, sebebi ne olursa olsun aslında vahşi bir cinayet işlerken resmedilme biçimi, onunla ilgili tüm algıyı belirleyici bir unsurdur. Caravaggio, Yudit'in bu öldürme eylemini, onun iç çatışması ve rahatsızlığıyla resmederek, Yudit'i gerçek bir kahraman seviyesine tekrar taşır. Çünkü Yudit, düşmanın kafasını mecburen keserken bile bundan rahatsız görünmektedir. Elinde kesik kafayı koyacağı çuvala bekleyen Abra ise, daha heyecanlı ve öldürme eylemini teyit eder görünür.

Holofernes'in ölüm anı, kesilen boğazdan fişkıran kan, Yudit'in kafayı keserken hem fizyolojik hem psikolojik pozisyonu ve Abra'nın heyecanlı bekleyişi... Caravaggio yine cümleler, paragraflar ve sayfalarla çizgisel olarak anlatılan bir metinden, duygusu ve aksiyonu en yüksek sekansları alarak tek bir resimde toplamayı başarır. Güçlü üç boyut algısı, siyah fondan bize doğru fırlayan karakterleri, hareket algısının yüksekliği ve şiddetli duyguları görselleştirmesiyle bu resim de chiaroscuro'nun önemli örneklerindedir. Kırmızı perde hariç siyah kabul edilen sonsuz fon, yine zihnin tamamlayabileceği bir alan açar. Caravaggio, bir çadır içinde olduğumuzu yalnızca bir perde kıvrımıyla hissettirmiş, ancak çadırı tüm gerçekliğiyle resmetmemiştir. Bu noktada önemli bir soru ortaya çıkar. "Hep gerçekçi çizim yapmasıyla anılan Caravaggio, aslında iki uzama böldüğü resimde, soyut bir yaklaşım mı sergilemiştir?"

Çadırı fotoğraflık gerçekliği veya zihinde hayal edildiği gerçekçiliğiyle çizmek burada mümkün iken, Caravaggio, Asurlu bir komutan çadırının tüm formunu, kırmızı bir perdenin kıvrık fonuyla bize resmeder. Yani diyebiliriz ki çadırın somut formunu soyutlar. Bu da bize, ressamın açtığı soyut uzamda eseri kendi yorumumuz, bakışımız ve zihnimizle tamamlamaya devam etmemize imkan sağlar.

Yaptığımız araştırmalarda, Caravaggio'nun hep ne kadar gerçekçi ve üç boyutlu resimler yaptığına ilişkin yorumlara rastladık. Ressam hakkında artık genel kabul görmüş, klişe kabul edilebilir, birbirini tekrar eden popüler yorumlarla da sıkça karşılaştık. Ancak, Caravaggio'nun gerçekçi üslupla birlikte, aslında diğer yandan ne kadar soyut çalıştığına dair herhangi ciddi bir söyleme rastlamadık. Dolayısıyla tezin bu bölümünde, Caravaggio'nun gerçekçi üslubu kadar, soyut yaklaşımlarının da yapıtlarında çok etkili olduğu iddiasında bulunduğumuzun altını çizmek isteriz. Zaten, chiaroscuro'nun Caravaggio'dan sonra tüm sanat dallarında ve özellikle sinemada etkin olmasının ardındaki önemli gerekçelerden birinin de bu olduğuna inanıyoruz. Eğer chiaroscuro, sadece her şeyi fotoğraf gibi iki boyuta aktarmaya yarayan "yüksek gerçekçi" bir üslup olsaydı, Caravaggio figürlerinin psikolojik derinliklerine tek bir kompozisyon içinde inemezdi. Resmin uzamını, alımlayanın bakışı üzerinden sürekli genişletmesi de büyük olasılıkla mümkün olmazdı.

Buraya kadar analizini yaptığımız ve benzer analizlerin yapılabileceği tüm Caravaggio resimlerinde, ışık değil, *karanlık ışık* vardır. Karanlık çok bilinçli olarak kullanılmaktadır. Öyle bilinçli ve yerinde ki resmin uzamını daraltmaz, genişletir.

Üstelik bunu, çerçeve içindeki siyah boşluklarla görsel ifade özürleri üretme riski varken, tam tersine bir etki üreterek yapar. Caravaggio'da karanlıklar da ışık olmakta, ancak soyut farklı bir uzam yaratarak, bunu resme bakanın tamamlayacağı bir aydınlığa çevirmektedir.

Caravaggio'yla ilgili sonuç bölümünde, şu iddiamızın altını çizmeyi bundan sonraki bölümlerin bağlamı açısından da önemli buluyoruz: Bize göre Caravaggio, sadece üç boyut algısı üreten gerçekçi resimler yapmış, kilisenin hizmetinde popüler yaklaşımların peşinde koşmuş paralı bir ressam değildir. O, çerçeve içinde chiaroscuro'yla, yani karanlık ışıkla bir uzay kurar. Tıpkı uzaydaki karanlığın her daim ışığa gebe, her daim ışıkla ilişkili olduğu gibi, Caravaggio'nun resim uzayı da genişleyen ve sonsuza talip bir boyut peşinde gibidir. Olayların ve karakterlerin öne çıktığı ve ışıkla kavuşan her nokta, uzaydaki gezegen ve yıldızlar kadar üç boyutlu, hareketli ve gerçekçidir. Karanlıkla boyanan her nokta ise, resime bakan herkes tarafından keşfedilmeyi bekleyen, geçmiş, bugün ve geleceği kapsayan farklı bir uzayın soyutlamasıdır. Caravaggio ışıkla karanlığı birlikte kullanarak, gerçekçi ve soyut üslubu, çağdaş sanatta örnekleri görülebilecek bir yaklaşımla yüzyıllar öncesinden ele almıştır. Roberto Longhi'nin deyişiyle:

“Caravaggio'nun chiaroscuro'sundan beklenmedik şekilde fırlayan soyut renk ve ışık yapısı hayret vericidir. Bu yapı, olayları aniden vuku bulan kadersel imgelere dönüştürür. Daha önce hiç hayal edilmediği kadar kavranabilir, hiç ifade edilmediği kadar doğal biçimde yapar bunu.” (Schütze, 2015: 184)

2.3. Rembrandt ve Chiaroscuro

Rembrandt, 17. yüzyılın başlarında Hollanda'nın Leiden kentinde, 1606 yılında doğdu. Gençlik yıllarından itibaren resimle meşgul olan sanatçı, yeteneğinin ufkunu genişletebilmek için yirmi beş yaşında Amsterdam'da yaşamaya başladı. O yıllarda Amsterdam, Avrupa'nın önemli ticaret ve sanat merkez şehirlerinden biriydi. Portekiz ve İspanya'dan aldığı yahudi göçlerinin yanı sıra, Protestan – Katolik çatışması arasında sürgün edilen sanatçılara da kucak açıyordu. Hollanda'nın altın çağı olarak tanımlanan 1620-1700 yılları, dini tolerans, ticari refah ve sanatçıya gösterilen saygı özellikleriyle, resim sanatının da yükselişte olduğu bir dönemdi. (Siesling: 120)

Hollanda'nın güneyi Katolikliği tercih ederken, ülkenin kuzeyi Amsterdam'ı da içine alacak şekilde Protestanlık inancını seçmişti. Dolayısıyla, Amsterdam'da Katolik sanat

anlayışındaki abartılı mizansenler yerine, günlük hayata ilişkin konular ön plandaydı. Resimlerin ikonlaştırılmasına karşı duran Protestan yaklaşım, daha sade zevk anlayışıyla birlikte resimde ayrıntıların önemsendiği bir gerçekçilik üslubunun gelişimine sebep oluyordu. Bu yüzden gölge ve ışık kullanımı, İtalyan ressamlardan etkilendiği bilinen Amsterdam resim atölyelerinde, ustalık için gerekli şartlardandı. Protestanlığın etkin olduğu bölgede, Katolik anlayışın hakim olduğu İtalya’da kullanılan ışık – gölge tekniğinin benimsenmesi belki ilk bakışta çelişkili görünebilir. Ne var ki İtalyan ressamlarını esin kaynağı gören Amsterdam atölyeleri, günlük hayatın sadeliğini resmetmek için de Katoliklerin dramatik anlatılarında olduğu kadar ışık – gölge oyunları yapmaları gerektiğinin bilincindeydiler.

“Bu dönemde, muazzam derecede gerçeğe benzeyen tablolar özellikle ilgi görmekteydi. Pencereleden içeri süzülen ışık efekti, aslen İtalyan Barok’una ait bir motifti”. (Hodge, 2013: 45)

Resim 21:
Sütçü Kız



Kaynak: Vermeer (1657-1661),
http://www.essentialvermeer.com/catalogue/milkmaid.html#.W_Gpl5Mzahc

Daha seküler konulara yönelmeyi tercih etmelerine rağmen, Hollandalı ressamların önemli bir kısmı da chiaroscuro’yu resimlerinde kullanmayı sürdürdüler. Böylece, chiaroscuro resmin konusu, arkasında yatan fikir ve siyasi farklılıkları aşan bir teknik olduğu konusunda ilk önemli sınavını da vermiş oluyordu.

Resim 22:
İnci Küpeli Kız



Kaynak: Vermeer (1665), <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/jan/25/girl-pearl-earring-story-painting>

Protestan – Katolik çatışmalarının şiddetli biçimde devam ettiği bir çağda, chiaroscuro mezhepler ve ülkeler üstü bir yayılma gösteriyordu.

“Örneğin Utrecht’te, Roma’yı ziyaret eden birçok sanatçı Caravaggio’dan çok etkilenmiş bir tarzda resim yapmaya başladı. İtalyan ustanın güçlü ışık ve gölge tonlarının üstünde duran tarzları, Utrecht Caravaggizmi olarak bilinmeye başladı. Konular farklılık gösterse de, genel olarak Barok tarzlar Hollandalı sanatçıları da etkiledi.” (Hodge, 2013: 48)

Kısaca Rembrandt olarak bilinen Rembrandt Harmenszoon van Rijn de, Amsterdam’da chiaroscuro tekniğini etkin şekilde kullanan ressamı arasında kısa zamanda yerini aldı. “Dürer gibi Rembrandt da, yalnızca büyük bir ressam değil, aynı zamanda bir oyma sanatçısıydı” diyen Gombrich (Gombrich, 1980: 333) bunun chiaroscuro’yla bağlantısına değinmez. Ancak daha önceki bölümlerde, chiaroscuro’nun hem isim hem de teknik olarak oyma baskıya dayandırıldığına ilişkin gerekçeleri hatırlarsak, bu bağlantıyı kurmak zor olmayacaktır.

Temelini oyma baskıda bulduğumuz, daha sonra Rönesans’la resime aktarılan bu tekniğe, Dürer gibi hem resim hem de baskı alanında usta olan Rembrandt’ın hakim olması şaşırtıcı olmamalı. Rembrandt’ın eserleriyle ilgili yapılan yorumlarda veya

ressamın bize bıraktığı belgelerde chiaroscuro adını kullanmaması, onun yapıtlarındaki apaçık chiaroscuro tekniğini tespit etmemize engel değildir. Bu tezde, zaten Rembrandt’a yer verilme sebebi, ileride daha ayrıntılı değineceğimiz bir yanlış anlaşılmalıdır. Sinemada chiaroscuro’yu kullanan bazı yönetmenlerin, Rembrandt tablolarından etkilendiklerini söylemeleri, chiaroscuro yerine bu ışık tekniğinin “Rembrandt Işığı” olarak algılanmasını beraberinde getirmiştir. Bu algı, zaman içinde chiaroscuro tekniğinin ardında yatan üslup, biçim, fikir, tarihsel gelişmeler ve kavramlarla ilgili tespitlerin eksik kalmasına sebep olmuştur.

Dönemin pek çok Hollandalı sanatçısının aksine İtalya’ya hiç gitmemiş olan Rembrandt’ın, buna rağmen İtalyan ressamların eserlerini titizlikle incelediği bilinmektedir.

“Zamanın öteki sanatçıları gibi Rembrandt da, Hollandalı taklitçiler aracılığıyla tanıdığı Caravaggio’nun bildirisini özümlemişti. O da Caravaggio gibi, güzellik ve uyuma, gerçeği ve içtenliği üstün tutuyordu.” (Gombrich, 1980: 334)

Resimde sipariş portre yapımının yükselişte olduğu Hollanda’da, Rembrandt da önemli sayıda portre yapmıştı. Hatta sürekli sipariş aldığı ve yaptığı resimleri satmakta zorlanmadığı şehirde, ressamdan çok bir iş adamı edasıyla dolaşıyordu. Portrenin altın çağında, chiaroscuro kullanımı önemliydi. Çünkü portreye konu olan kişiyi tek kaynaklı ışık, siyah ve fon ve keskin gölgelerle zamandan ve mekandan soyutlamak mümkündü. Bu da portrelerin belki de en önemli satış mantığını besliyordu: Kendinden bir sureti sonsuza bırakmak.

Resim 23:
Otoportre



Kaynak: Rembrandt (1659)

<https://useum.org/artwork/Self-Portrait-with-Beret-and-Turned-Up-Collar-Rembrandt-1659>

Portresi yapılan kişinin çerçevedeki varlığına sonsuzluk hissi katmanın yanısıra chiaroscuro, karakterlerin ifadeleri ve iç dünyaları açısından da etkileyiciydi. Rembrandt'ın yaptığı onlarca portrede kullanılan ışık tekniğinin, ilerleyen yüzyıllarda sinemada oyuncular üstünde denenmesi, bu sebepten ortaya çıktı. Daha önce adı geçen ressam, fakat özellikle Caravaggio'da olduğu gibi, Rembrandt da insanın iç dünyasını chiaroscuro'yla dışa taşımakta maharetliydi. Ne de olsa sanatından çok para kazanmasına rağmen, pek çok yakınına veba salgınında kaybetmiş, yasak aşk sebebiyle toplumsal yargılamalara maruz kalmış ve hayatının son döneminde iflas ederek, ciddi ruhsal sıkıntıları yüklenmişti.

Rembrandt yaşadıklarını yazarak değil, otoportreler yaparak belgeledi. Bu bakımdan da Dürer ve Caravaggio'yla benzerlik gösterir. Ancak, Rembrandt kendisine karşı Caravaggio kadar acımasız da değildir. Farklı yaşlarda yaptığı otoportreler, onun o döneme ait hissini yansıtırken çeşitlilik göster. Ne var ki Caravaggio'nun yüzü hep kesik bir başta veya hasta tiplerinin suratlarındadır. Caravaggio'nun son döneminde yaptığı Davut ve Golyat'da genç Davud ressamın gençliğinin, kellesi alınmış korkunç ifadeli Golyat da Caravaggio'nun olgunluk döneminin otobiyografik suretleridir.

Resim 24:
Davut Golyat'ın Kafasıyla



Kaynak: Caravaggio (1609), (Schütze, 2015: 237)

Ressam açıkça bir otoportre çizmemiş olsa da burada dini bir anlatım üzerinden yalnızca kendisini göstermektedir. Eline verilmiş hayatı ve gençliğini ziyan ederek, kendisini mahvolmuş, yenilmiş bir canavara dönüştürmüştür. Suçlu kendisidir.

Rembrandt olgunluk döneminde, kendisini başkaları üzerinden anlatmak yerine, otoportre çizmeye devam etmiştir. Hayatı boyunca çizdiği otoportrelerle, bize görsel bir kronoloji sunar. Ve bu portreleri net, keskin bir chiaroscuro'yla ıııklandırır. Dolayısıyla diyebiliriz ki kendi iç dünyalarına ilişkin görsel anlatımda bulunmak isteyen ressamlar, tesadüfı değil, bilinçli veya sezgisel bir seçimle, otoportrelerinde chiaroscuro'yu tercih etmişlerdir. Bu tercihin sebeplerine sıkça değindiğimiz tezimizin, Rembrandt açısından da analizini yapmak için aşıağıda yer alan iki resmin önemli olduğunu düşünöyoruz.

Resim 25:
Rembrandt ve Saskia, Savurgan Oğul



Kaynak: Rembrandt (1635-1636), (Berger, 2018: 158)

Resim 26:
Otoportre



Kaynak: Rembrandt (1658), (Berger, 2018: 159)

Yukarıda yer alan resimlerden “Savurgan Oğul”, Rembrandt’ın yirmi sekiz yaşında yaptığı bir çalışma. Hemen altında yer alan ikinci resim “Otoportre” ise, bundan otuz yıl sonra yapılmış. Resimlerin biri gençliği, diğeri yaşlılığı anlatmasına ve duyguları tamamen farklı olmasına rağmen; her ikisinde de chiaroscuro kullanımı açıkça gözlenmekte.

Gençlik resmi, Rembrandt’ın evlendiği yıla ait. Neşe ve gururla gösterdiği karısı Saskia, resmin yapılmasından altı yıl sonra ölür. Mutlulukla geçen günlerin hissini bize veren bu resimde, chiaroscuro kullanımı çok sert değildir, ama belirgindir. Figürler tek kaynaktan gelen ışığı profilden alırlar ve bu üç boyut algısını kuvvetlendirir. Neşeli günlerin hatırına, fon koyu siyah ve belirsiz değildir. Mekanın dokusu parça parça da olsa kendini gösterir. Işık en kuvvetli şekilde, ressamın çok sevdiği ve övünç duyduğu karısı üzerine odaklanmıştır. Adeta Saskia, odayı ve Rembrandt’ın yüzünü aydınlatıyor gibidir.

İkinci ve ressamın yaşlılık otoportresi olan resimde ise, daha sert bir chiaroscuro kullanımı mevcuttur. Yakınlarını kaybetmiş, iflas yaşamış ve hayatın acı yüzünü görmüş olan ressam, otoportresinde fonu karanlığa gömer. “İnsan artık (Rönesans’ta olduğu gibi) sadece kopya edilemiyordu, artık insan apaçık ortada değildi: Karanlıkta bulunması gerekiyordu” (Berger, 2018: 160). Berger’in aktarımıyla sinemacı Robert Kramer, Rembrandt’a ilişkin karanlık ve içsellik bağlamında şu yorumu dile getirir: “Gözlerin ardında ve bütün bedende. Devrelerin ve sinapsların evreni. Enerjinin sürekli aktığı çiğnenmiş patikalar” (Berger 2018: 161) Bu yorumu, Rembrandt’ın bedensel alanın resmini yapmasına bağlar Berger. Biz bu yoruma, bedensel alanın chiaroscuro kullanımıyla anlamlandırıldığını da eklemek isteriz. Tek kaynaktan yayılan ışık, resmin düzlemini yine adeta böler. Figürün arkasındaki karanlık alan, karanlık bir geçmiş uzayıdır. Oradan bize doğru gelen Rembrandt ise, henüz nefes alıp verdiği günün ışığında, gövdesiyle ağır geçmişin ve yaklaşmakta olan ölümün arasındadır. Hem yaşadıklarının ağırlığı, hem de yaşamın sonuna gelmesi nedeniyle, yirmi sekiz yaşındaki mutlu halinden eser yoktur. Yaşanmışlıklarla gerçek ifadesini bulan insanın iç dünyası imgeye hakim oldukça, chiaroscuro da olgunlaşır. Ve bu olgunlaşma, Rembrandt’tan sonra gelen çeşitli sanatçılarda bir ışık formu olarak varlığını sürdürür. Chiaroscuro resimi de aşarak; fotoğraf, sinema ve çağdaş sanat çevrelerinde, adı her zaman telafuz edilmese dahi görsel yaratıcılığın önemli bir karakterine dönüşür.

Chiaroscuro'nun Rembrandt sonrasında hangi ressam ve yapıtlarda kullanıldığının günümüze kadar izini sürmek elbette mümkündür. Ancak, tezin amacı chiaroscuro'nun dünden bugüne tarihçesini yazmak olmadığından, resim sanatı bağlamında chiaroscuro incelememizi bu noktada tamamlıyoruz. Bir sonraki bölümde, sinemada chiaroscuro'nun kullanım çerçevesinin içini doldurmaya çalışacağız. Bunu yaparken de Rembrandt'a kadar ele aldığımız ressam ve farklı yapıtların fikr-i takibini gerçekleştirerek, resimle sinema arasındaki görsel dil bağlantısını kurmayı umuyoruz. Resimde chiaroscuro'yla ilgili bu bölümü ise, sinemada olduğu gibi Rembrandt'ta da karakteristik olarak öne çıkan yüz, ışık, ifade ve duygu bağlamında bir yorumla tamamlamayı uygun buluyoruz:

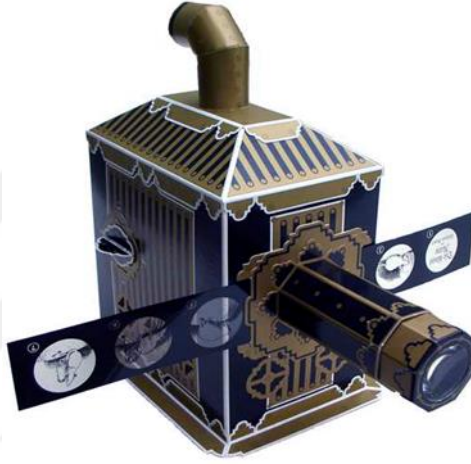
“Eğer yüz bir grubun içine saklanmamışsa, kendine has teatrelliği sayesinde, insan bir otoportreyi bir kilometre öteden tanıyabilir. Dürer'in İsa'yı, Gauguin'in serseri, Delacroix'nın züppeyi, genç Rembrandt'ın başarılı Amsterdamlı tüccarı oynadığını görebiliriz. Bir itirafa kulak misafiri olmuş ya da bir böbürlenmeye şahit olmuş gibi içten içe güleriz. Yine de çoğu otoportrenin önünde, inceleyen gözle bakışa karşılık veren göz arasındaki özel suç ortaklığı yüzünden bir opaklık hissederiz, bizi dışarıda bırakan bir çifte dramın açmazını seyrettiğimizi hissederiz”. (Berger, 2018: 168)

BÖLÜM 3. SİNEMADA CHIAROSCURO

3.1. Sinema Işığı ve Chiaroscuro

1985 yılında Paris Sinema Müzesi Direktörü Lotte H. Eisner ile Laurent Mannoni, sinemanın ortaya çıkışını tartıştıkları bir toplantı yaparlar. Eisner, Mannoni'ye kırmızı, mavi, yeşil ve sarı cılası hala parıldayan antik bir polykrom “magic lantern” – sihirli lamba gösterir.

Fotoğraf 3:
Sihirli Lamba



Kaynak: <https://www.theatkinson.co.uk/events/victorian-magic-lantern/>

Resim 27:
Sihirli Projeksiyon



Kaynak: Gaspard Robert (1784), <https://tempest2bassviols.wordpress.com/magic-lantern-projection-at-end-of-18th-century/>

15. Yüzyılda kullanılan optik bir alettir bu. Bu aletle çizilen ya da boyanan bir imge, yapay ışıkla çeşitli düzlemlere yansıtılıyordu. (Hockney and Gayford, 2017: 97). Mannoni, sinema kamerası ve projeksiyon makinelerinin atası sayılabilecek bu sihirli lambanın ne zaman ve nerede kullanılmış olabileceği sorusunu ortaya atar. İlerleyen günlerde yaptıkları araştırmalarda, Mannoni sinema tarihçilerinin, sinemanın temelleriyle ilgili 19. yüzyıldan geriye gitmedikleri gerçeğiyle yüzleşir. Jacques Deslandes gibi önemli yazarların metinlerinde bile sinema, adeta sihirli bir şekilde birdenbire ortaya çıkmış ve her şeyi değiştirmiş bir icat gibi anlatılmaktadır. Oysa, Mannoni’ye göre insanın bir duvara veya bir perdeye hareketli görüntüleri yansıtma hayali, insanın uçma hayali kadar eskidir. (Mannoni, 2000: xvi)

Pek çok tarihçi sinema söz konusu olduğunda, başlangıç noktasını Edison ve Lumiere Kardeşler kabul eder. Ne var ki sinema, daha geriye, onlardan iki – üç yüzyıl geriye uzanan, uzun bir yürüyüşün sonucudur. Işıkla yansıtılan imgelerle halk önüne çıkanlar arasında, şairlerden şarlatanlara kadar değişen farklı tipler belirir. Bununla birlikte ışık ve görüntü birlikteliği, bilim adamlarının çalışmalarına da konu olmuştur.

“16. Yüzyılda İtalyan Della Porta’nın (1540 – 1615) ışıklı gösterileriyle, 1895’te Lumiere Kardeşler’in yaptığı projeksiyon arasında, elbette önemli teknik farklılıklar vardır. Ancak bununla birlikte, tüm bu yüzyılları kapsayan bir üst Tanrısal arzudan da bahsetmek mümkündür: İnsanın üst egosunun, el çizimi ve kamera kaydıyla da olsa imgelerin canlı bir şekilde üretimi arzusu. Kısacası, hayatı yeniden yaratma arzusu.” (Mannoni, 2000: 17)

Niyetimiz, başlangıç noktası 19. yüzyılın sonları kabul edilen sinemanın tarihçesini sorgulamak değil. Mannoni’nin gerçekleştirdiği gibi sinema tarihinin “arkeolojik kazı çalışması”nı yapmak ise, tezimizin sınırlarını aşıyor. Ne var ki resimli hareket kamerasıyla çekilen görüntülerin, daha sonra tek bir kaynaktan verilen ışıkla perdeye projekte edilmesi bile, chiaroscuro bağlamında bizim için ilginç bir bağlantı noktası oluşturuyor. Acaba, önceki bölümlerde ele aldığımız Rönesans yıllarında, resimin yükselişiyle birlikte, imgelerin hareketli olarak yansıtılmasıyla ilgili çalışmalar var mıydı? Varsa, bu konuda ressamlarla sinemacılar arasında bir ilişki kurulabilir mi? Sinemayı “ışık ve gölgenin sanatı” olarak tanımlayan Mannoni’ye göre, bu ilişki reddedilemeyecek kadar belirgin. Bu ilişkinin önemli bir delili olarak edebi metinleri gösteren Mannoni, farklı yüzyıllarda kaleme alınmış bazı edebi metinlerde ve tiyatro

oyunlarında “Magic Lantern” aracılığıyla gösteri yapanların anlatıldığına değinir. Özellikle, Paris Ulusal Kütüphanesi’nde “Sihirli lamba veya Şeytanın Missisipisi” adıyla korunan tiyatro oyunu, yazım tarihi belirsiz olmasına rağmen öne çıkar. Kesin olarak tarihlendirilemese de kütüphane tarafından 17. yüzyıla ait olduğu belirtilen oyunda, Amsterdam’da bir panayır için yazılan sahne dikkat çeker. Adı geçen oyun, 17. yüzyılda imgelerin yansıtılması ve hareketlendirilmesi suretiyle, gezici olarak gösteriler düzenleyen seyyahların varlığına işaret eder. İşin diğer dikkat çekici noktası ise, bu gösterilerin ressamların da merakını cezbetmiş olmasıdır. Bununla ilgili olarak 1775 tarihli bir diğer oyun metni de örnek gösterilir. Oyundaki bir sahnede, eski ustaların önünde dekor olarak kullanılan çizili bulutlara, Fransız ressamların çalışmaları yansıtılır. Bu gösteriyi seyreden ressamlar, oyun gereği Raphael, Rubens, Titian, Verones, VanDyck olarak zikredilir. Sahne içinde yer alan Rembrandt “Yanılmıyorsam bu bir sihirli lamba!” diyerek hayretini göstermektedir. Bazı ressamlar, sihirli lambanın gösterisini “barok” olarak aşağılar ve alay ederler. Işıkla yansıtılan resimlerin, gösterim tarzı kural dışı ve düzensiz olarak nitelenir. (Mannoni, 2000: 82-85)

Chiaroscuro’nun resimde yükseldiği dönemin İspanyolca kökenli, bozuk – kural dışı anlamına gelen Barok kelimesiyle adlandırılmasıyla; resimli hareket kamerasının atalarından sayılan Sihirli Lamba’nın da bir oyun metni içinde olsa dahi “barok” olarak tanımlanması manidardır.

Tom Gunning’e göre (Mannoni, 2000: xviii) sinema, kaynağı ve ortaya çıkış süreci en tartışmalı zemin üzerinde oturan bir sanat dalıdır. Bu sanatın merkezi, perdenin ortaya çıkmasından öte, herhangi bir zeminde ışık ve gölge oyunlarının yapılmasına dayandırıldığı takdirde, tarihsel süreç tahminimizden çok daha gerilere gider. Ne var ki genel kabul, sinemanın hep 19. yüzyıl sonlarında, geçmişten kopuk bir şekilde tarih sahnesine çıktığı şeklindedir ki Mannoni’nin araştırmaları bunun yanlış bir varsayım olduğunu belgeler.

Gunning, Mannoni’nin sinemanın tarihini yeniden yazarak onu bilimsel ve teknolojik bir buluş olarak 16. ve 17. yüzyıllara konumlandığını belirtir. Yani, Rönesans’ın tam merkezine. Resim çizimlerinde perspektif için ve ressamların ışık incelemelerinde kullanılan optik cihazlar, Rönesans’a hakim olan – *curiotas* - meraklı tavrın belirgin araçlarıdır. Görsel merak, optik cihazların icadına, kullanımına ve bu yolla sanatın görsel dilinin belirgin evrimine neden olmuştur. Ve bu evrim temel olarak, ışık ile

gölgenin gözlemlenmesi ve aralarındaki ilişkinin görsel sanatlarda yeniden tanımlanmasıyla varlık bulmuştur. Chiaroscuro da ışık ile gölgenin yüksek kontrastına dayalı bir yaklaşım olduğundan, resimle sinema arasında bu alandaki geçişkenliğin anlaşılması, görsel sanatla ilgilenen sanatçılar için önem kazanır. (Mannoni, 2000: 24)

Mannoni'nin sinema tarihini sihirli lambaya kadar götürmesi, Marks'ın "fantazmagorya" kavramı bağlamında bir inceliği de gözler önüne serer. Sihirli lambanın seyyahlar tarafından farklı şehirlerdeki halka gösterimi, imkansız fakat ikna edici bir ilüzyonla sanatın başlangıcına işaret etmektedir. Halüsinasyona varacak şekilde algıların stimule edilmesi ve bunun fantazmagorya'ya dönüşmesi Marks'a göre, kapitalizmin baskısı altındaki modern kültürlerde gerçek-dışı olanın biçimidir. Bu aktarımı yapan Gunning, ürünün hipnoz eden sıradışılığının kitleleri etkisi altına aldığından ve üretimin şartlarını dikte ettiğinden alıntı yapar. (Mannoni, 2000: 24). Bu bağlamda sihirli lambanın, dönemin usta ressamı tarafından küçümsenmesiyle, günümüzün kitlesel sinemasının da çağdaş sanatçılar tarafından her zaman ciddiye alınmaması arasında benzerlik görülebilir. Ancak yine de ışık ve gölge kullanımının belli bir etki yaratmak için geçişken olarak resim ve sinema sanatlarının temelini oluşturduğu yadsınamaz.

Çağdaş ve kavramsal sanatta, ışık ve gölge oyunlarının kısmi reddiyeleri bile bu gerçeği değiştirmekte yeterli değildir. Soyut resim çalışmalarında ve bienallerde yer alan enstelasyonlarda, sergileme biçimi olarak bile ışık ve gölge daima kendini gösterir. Ne de olsa ışığın olmadığı yerde renk yoktur. Göz, ışık olmadan göremez. Dolayısıyla nihayetinde görsel sanat, ışıkla gölge arasında bir ilişki kurmak ve bu ilişkiyi görsel olarak bir biçimde ifade ederek varlığını sürdürmek durumundadır. Chiaroscuro ise, ışıkla gölge arasındaki ilişkiyi üç boyuttan iki boyuta aktarıma en etkili tekniklerden olduğu için, resim sanatından sinemaya en erken dönemlerde geçiş yapmıştır.

Fotoğraf 4:
He/She



Kaynak: Tim Noble ve Sue Webster (2004), http://www.timnobleandsuewebster.com/he_she_2004.html

Resim sanatında kullanılan chiaroscuro üslubunun sinemada kullanım örnekleri ve imkanlarına geçmeden önce, resimli hareket kamerasıyla ışığın çalışma prensiplerine ve chiaroscuro oluşum tekniklerine değinmek yerinde olacaktır. Resimde chiaroscuro ressamın sorumluluğundayken, sinemada ışık, pek çok farklı araç ve kişinin ortak sorumluluğu altına girer.

Resim sanatında ışık, ressamın algısıyla ilişkilidir. Ressam önünde varolan bir kompozisyonu, taklit amacıyla bile resmetmek istese, ışık ve renk ancak onun algıladığı forma girerek resimde varolabilir. Ressam gerçekte var olmayan bir ışığı, bir yansımayı zihninde canlandırarak çizebilir. Işığa gerçek hayatta mümkün olmayan hareketler, yansımalar ve formlar verebilir. Ressamın algıları, hayal gücü ve fırçası deyim yerindeyse kameranın işlevini görür. Yüzyıllar içinde resim sanatının varlığını devam ettirmesinde, bu önemli bir etkidir. Resimde insan çoğunlukla bir başka algı aracını araya katmaz. Oysa sinemada, bir görüntü için çalışanların tümü, elde etmek istedikleri görüntü için kameraya bağlıdır.

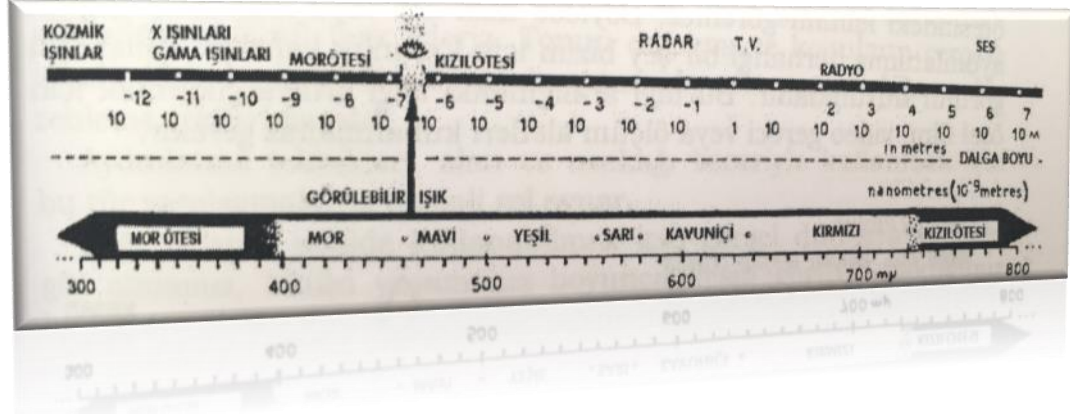
Kamera, önünde ne varsa onu kaydeder. Dolayısıyla ışık, sinemada hayali kurulan veya farklı sanat üsluplarıyla formu değiştirilebilen bir görsel araçtan ötedir. Işığın gerçek varlığı sinemada kabul edilmeli, onun hareketleri ve yansıma karakterleri bilinmelidir.

Gerçek ışık kaynaklarının kamera önündeki obje veya nesneye hangi güçte, hangi açıyla nasıl geldiği ciddi hesaplamalar gerektirir. Bununla da kalmaz, gözün gördüğünden öte, kurulan ışığı kameranın nasıl göreceği, yani algılayacağı devreye girer. Bir kayıttan önce kurulan sahnenin, önce gerçek ışık kaynaklarıyla aydınlatması kurgulandıktan sonra, kameranın sınırlı imkanlarıyla bu ışık ve yansımaları nasıl algılayıp kaydedeceğine dair de ince bir takım hesaplar yapılır.

Kameranin lensinin kutunun içine alacağı ışık, diyafram değişiklikleriyle yönlendirilir. Tıpkı insanın göz merceğinin karanlıkta daha çok ışık almak için açılması ve çok aydınlık ortamlarda kısılması gibi, kamera lenslerinin ışık alımları da ayarlanabilir. İnsan gözü bu ayarlamaları, bizim bilincimiz dışında gerçekleştirirken, kameranın diyafram açıklığı profesyonel kayıtlarda elle yapılır. Tüketicie yönelik kamera kayıt cihazlarında ortalama otomatik ayarlar bulunsa da, bu ayarlar profesyonel kayıtlarda tercih edilmez. Konumuz bağlamında chiaroscuro'yu ele alırsak, bir kameranın otomatik olarak ışığı kayıt için yapacağı ortalama bir düzenleme chiaroscuro'yu tamamen ortadan kaldıracaktır. Çünkü otomatik kayıta kamera ne karanlığı karanlık gibi, ne aydınlığı aydınlık gibi görür. İkisini ortalama bir değerde buluşturarak, bize ortalama bir aydınlık sunar.

Işığın, sinema sanatında gerçekliğiyle ele alınarak ortaya çıkacak görüntüde kullanılması gerekliliği, ışığa bilimsel yaklaşımı da beraberinde getirir. Işığın radyan enerjisi gerek doğal gerek insan yapımı malzemelerden yayılır. Güneş, lambalar, radyoaktif madenler ve ileticilerin yaydığı ışık, saniyede üç yüz bin kilometre hızla hareket eder. Bu hareket elektromanyetik bir radyasyon formundadır. Işığın elektromanyetik radyasyon karakteri, titreşim ve dalga boyuna göre farklılık gösterir. Aşağıda yer alan şekilde, ışığın geniş bir spektruma yayıldığı belirtilmiştir. Buna rağmen, ışığın insan gözüne ve kameraya görünebilen kısmı küçük bir bant aralığındadır. Dolayısıyla, ışığı sinemada kullananlar, gözle ve kamerayla algılanabilen, matematiksel olarak ifade edilebilen sınırlı bir bant aralığında çalışmak durumundadırlar. (Millerson, 1995: 19)

Fotoğraf 5:
Elektro Manyetik Tayf



Kaynak: (Millerson, 1995: 19)

İnsanın sağlıklı bir çift gözle gerçekleştirdiği görme eylemi, derinlik ve uzaklığı mikromilimetrelerle tanımlanabilecek tutarlılıkta algılar. Ancak, çift boyutlu bir düzlem üzerinde göze görünen ışık, farklı perspektif yaklaşımlarına yol açar. Sinemada perdeye bakan, ancak görüntü yönetmeni ve yönetmenin görünmesini seçtiği şeyi görür. Baktığımız perde üç değil iki boyutlu olduğu için, normalde üç boyutlu gören göz, sinemanın iki boyutlu görüntüsünü ikincil delillerle algılayabilir. Bu ikincil deliller kadraj içindeki obje ve nesnelerin boyu, birbirliklerine uzaklıkları, derinlik, ton, çizgi, renk, ışık ve gölgedir. Genellikle ışık alan bölgeler, karanlık bölgelere göre daha büyük ve uzak görünürler. Tonun, kontrastın dağılımı günlük hayatta hiç karşılaşmadığımız kreatif kompozisyonların üretilmesini sağlar. (Millerson, 1995: 20 – 21). Bu yüzden, ışığın kreatif şekilde kullanımı onun doğasını anlamak ve onu farklı uygulamalarla filtrelemekten geçer. Bu anlamda, bir sinema filminde yönetmenin vizyonu ile kamera ve ışık grubunun başında bulunan görüntü yönetmeninin performansı belirleyicidir.

Filmin sahibini yönetmen olarak kabul eden *auteur* teorisinin geçerli olduğu durumlarda (ki çoğu sinema eleştirmenlerinin kabul ettiği bir teoridir bu), görüntü yönetmeninin görsel dile katkısı maalesef küçümsenir veya görmezden gelinir. Halbuki, yönetmenin görsel dille ilgili vizyonunu, kameranın algılayabileceği şekilde ışıkla işleyen görüntü yönetmenidir. Bazı durumlarda da yönetmen ile görüntü yönetmeni, filmin çekimlerine başlamadan önce kuracakları görsel dili ve atmosferi birlikte konuşurlar. Mekanlara birlikte bakmaları, renk ve ton üzerine konuşmalarında görüntü yönetmeni etkin şekilde yer alır. Bu sebeple, ilerleyen kısımlarda *chiaroscuro*'nun kullanımı bağlamında sadece yönetmenlere değil, görüntü yönetmenlerine de değineceğimizi belirtmek isteriz.

Özel olarak, chiaroscuro bağlamında sinemada görsel dil oluşumunu ele almadan önce, ışığın kamerayla kaydedilmiş bir görüntüye etki etme potansiyelini, başlıklar halinde hatırlamak yerinde olacaktır. Millerson'a göre bu başlıklar şöyle sıralanır:

- *Işık detayı, dokuyu ve formu ortaya çıkarır.* Işğın yönü, gücü ve niteliğı belli doku ve formların görsel olarak altını çizer.
- *Işık örtebilir, kapatabilir.* Özenle kompoze edilmiş gölgeler, neyin görünür olup olmadığını belirler.
- *Işğın kademelendirilmesi, yüzey formlarını belirgin kılar.* Eğim ve kıvrımın olmadığı durumlarda bile, ışık düz bir yüzeyi eğimli ve kıvrımlı gösterebilir. Yuvarlaklaştırabilir.
- *Işık gerçekte varolmayan anahatları, belirgin şekilde imgede varmış gibi gösterebilir.* Çeşitli gölge kullanımlarıyla yağmurun yağdığı, güneşin battığı, pencerelerin ve uzaktaki diğer mimarı dokuların varlığı, gerçek olmadıkları halde varmış gibi gösterilebilir. Işğın bu algıya sebep olacak formlar arasından sahneye düşürölmesi yeterlidir.
- *Işık, ebat ve mesafe algımızı farklılaştırabilir.*
- *Işık, kişilerin ten rengini ve objelerin rengini değıştirebilir.*
- *Işık, bütün ayrıntı ve yüzey bilgilerini karanlığa düşürüp, sadece figürü ortaya çıkartabilir.* Böylece figür doku bilgisi olmadığı halde, silüet olarak görüntü içinde yer alabilir.
- *Işık, seyircinin gördüğüne verdiği tepkileri yönlendirebilir.* Işık görüneni kullanım biçimine göre gizemli, duygusal, korkutucu, neşeli hale getirebilir.
- *Işık, seyircinin ilgisini yönlendirebilir, odaklayabilir.* Seyircinin dikkatini bir noktadan diğerine geçişken veya sert ve direkt aydınlatmayla aktarabilir.
- *Işık, görüntü için genel bir atmosfer ve psikolojik durum yaratabilir.* Belli bir ambians belirleme gücüne sahiptir.

- *Işık, havanın durumunu, günün saatini belirleyebilir.* Bir sahnenin yönetmen ve görüntü yönetmenin tercihiyle güçlü güneş ışığıyla, ay ışığıyla veya fırtınalı, sisli bir hava ışığıyla aydınlatılması mümkündür.
- *Işık, mekansal belirginlikler üretebilir.* Işık formları bir hapishanede, yatakhane, camide, ormanda, gemide vb. farklı mekanlarda bulunulduğu hissini verebilir.
- *Işık, bir kişi veya nesneyi çevresindeki her şeyden tamamıyla ayırabilir.* Bu genellikle spot ışık kullanımlarıyla gerçekleştirilir.
- *Işık, görsel süreklilik yaratabilir.* Farklı mekanda, farklı zamanlarda çekilmiş parçalar ve sahneler, aynı ışık biçimiyle birbirine devamlılık algısı üreterek bağlanabilir.
- *Işık hareketin görselleştirilmesini sağlayabilir, hareketi görünür kılabılır.* Hareketli ışık formları, flaş lambalar, renk değişimleri vb. tekniklerle gerçekçi ve soyut hareketlerle çeşitli görsel efektler üretilebilir.
- *Işık teklik, sağlamlık ve form algılarını belirgin hale getirebilir.* Chiaroscuro, yani yüksek ışık ve gölge kontrastlarının kullanıldığı teknik bunun için çok elverişlidir. (Millerson, 1995: 16-18)

Yukarıda özetle yer alan, sinemada ışığın görsel algıya etki potansiyellerinin içinde bulunan chiaroscuro, üç boyut algısı ve dramatik etkisiyle bizim ana başlığımızı oluşturmaktadır. Chiaroscuro, ışığın obje üzerine hangi yönden verildiğiyle yakından ilgili bir tekniktir. Rönesans ve Barok dönemde, perspektifin gelişimiyle birlikte tek bir noktaya oturan bakış, aynı şekilde sinemada her şeyin kameranın gözünden görünmesi sebebiyle genellikle tek merkezlidir. Kamera objeye nereden bakarsa, seyirci kayıt edilen görüntüyü o perspektiften izler. Deneysel ve soyut sinema çalışmalarını kapsam dışı bırakırsak, ana akım sinema, kameranın bakış açısını seyirciye dikte eder. Filmde akan resimlere bakan kişinin, bakışının kaçacağı başka bir yer yoktur. Yönetmenin çizdiği çerçeve, yani kadrajla birlikte oluşturulan hareket aksı, takip edebileceğimiz tek hareket alanıdır. Resim ve sinemada tek merkezli bir perspektifin dikte edilmesi, daha önce belirttiğimiz gibi pek çok kavramsal ve felsefi tartışmanın konusu olmuştur. Ne var ki chiaroscuro, perspektifle doğrudan ilişkilidir. Kameranın objeyi nereden gördüğü ve bu açıya göre ışığın objeye hangi yönden vurduğu dramatik etkide belirleyici olur.

Ana akım sinemada bir sahne için tasarlanan ışık düzeni, daima kameranın görüş açısına göre belirlenir. Kameranın görüş açısı, seyircinin de yönetmen tarafından belirlenen bakış açısı olacaktır. Aşağıda yer alan şekilde de görüleceği gibi kameranın açısı ve ışığın yönü değiştikçe, gerçek gözle hep aynı formda algılanabilecek bir obje, çok farklı formlarda yeniden üretilebilmektedir. Ortada yer alan resim (Millerson, 1995: 65), objeye tıpkı Caravaggio'nun yapıtlarında olduğu gibi yandan verilen tek bir ışıkla, chiaroscuro etkisinin kamera için nasıl oluşturulduğuna iyi bir örnektir.

Fotoğraf 6:
Chiaroscuro Işık



Kaynak: (Millerson, 1995: 65)

“Chiaroscuro artık bize o kadar tanıdık gelen bir stil ki onun bilinçli olarak yapılır olduğunu unuttuk” (Millerson, 1995: 238) diyen Millerson, bu stilin ressamlar tarafından kullanımını da hatırlatır: “Rembrandt, Caravaggio ve Dali gibi pek çok ressam unutulmaz illüzyonlar yaratmak için chiaroscuro’yu ustalıkla kullandılar” der. (Millerson, 1995: 239)

Chiaroscuro, saf gerçekçilik bağlamında varlığını sürdüren bir teknik değildir. Tersine, gerçek dışı olana ikna etmenin görsel bir illüzyon aracı olarak da çoğu zaman karşımıza çıkar. Chiaroscuro’nun, iki boyutlu düzlemde üç boyut algısı yaratıyor olması, maalesef bu stilin kullanım alanlarını yetersiz tanımlama riskini ortaya çıkartır. Chiaroscuro’nun, gerektiğinde gözün gördüğünü en gerçekçi şekilde taklit ederek tuale veya perdeye aktarmak için kullanılabileceği kuşku götürmez. Ancak aynı stil, gerçek dışı olanın veya göze görünmeyen bir takım fikir ve duyguların, görsel dille ifadesinde de önemli

potansiyellere sahiptir. Önemli olan chiaroscuro’yu kavramsal, psikolojik ve bilimsel olarak doğru ve derinlemesine analiz etmektir. Sonrasında onu, görsel üretimde istenen etki için bilinçli şekilde kullanmaktır. Dolayısıyla chiaroscuro’yu sezgisel, rastgele, bilmeden uygulanabilecek bir stil şeklinde tanımlamanın yeterli olmayacağını da ifade etmek yerinde olacaktır.

3.2. Sinemanın İlk Dönemlerinde Bir Stil Olarak Chiaroscuro

1912 yılında Gestalt psikolog Max Wertheimer, görmekle ilgili bir fenomeni tanımladığında, aslında seyirci için sinemada hareket algısının nasıl oluştuğunu da ifade etmiş oldu. Dönmekte olan bir pervanenin her bir diski ayrı olmasına rağmen, sürekli bir dönüş sağladığında, bakan kişinin gördüğü bütüncül bir çemberdi. Disklerin ayrışıklığı bitiyor, sürekli ve hızlı bir hareketle buluştuklarında ortaya bir bütün çıkıyordu. Aynı durum renkler için de geçerliydi. Diskler farklı renklere sahip olsalar da hareketle birlikte bütünleşik tek bir renk olarak algılanıyorlardı. *Phi* fenomeni olarak algılanan bu olgu, sürekli bir hareketle arka arkaya gelen resimlerin bölünmez bir hareketle algılanmasını ve *sinematografi* olarak tanımlanan hareket illüzyonunu oluşturuyordu. Zaten bu sebeple, bugün kısaca kamera dediğimiz araç, sinemanın ilk dönemlerinde *Motion Picture Camera*, yani “Hareketli Resim Kamerası” olarak isimlendiriliyordu. *Phi* fenomeni, resim sanatıyla sinema sanatını yeni bir icat ortaya çıkmadıkça (ki hala çıkmadı) göbekten birbirine bağlıyordu. Resimli hareket kamerasıyla kaydedilen görüntünün bütüncül bir form ve hareketi sunması için başlangıç noktası resimdi. (Cook, 1990: 1-3)

Mande Daguerre, Paris’te John Herchel’e ilk dagerotipleri, yani bakır levhalara pozlama yöntemiyle elde edilen ilk fotoğrafları gösterdiğinde kullanılan terim de “resim” olmuştu. Fotoğraf ve resimli hareket kamerasının ortaya çıkarttığı görüntü, yeni bir resim olarak düşünülüyordu. (Hockney ve Gayford, 2017: 11). Bu noktada şunu da belirtmek gerekir ki bugün bile sinema setlerinde kayıttan önce hazırlanan sahnelerin vizörden görünümüne mesleki terim olarak “resim” denir. Kayıt başlamadan önce dekoru, ışığı ve tüm hareket imkanlarıyla yönetmen ve görüntü yönetmeninin üzerinde buluştukları kadraj, resim olarak ifade edilir. Resim “olduysa”, kamera tek tek o resmi ve ardından gelen resimleri kaydederek hareket algısı üreteceği için, film de “olur”. Dolayısıyla biz de bundan sonra yer vereceğimiz film sahnelerine ilişkin kareleri,

sinemanın evrensel uygulama terimleriyle tutarlılık sağlaması bakımından, *resim* olarak tanımlamayı uygun görüyoruz.

Resimli Hareket Kamerasıyla yapılan ilk kayıtlarda, resmin gelişmiş bir ışık stiliyle aydınlatılması öncelik değildi. Hareketli resimlerin şaşkınlık yarattığı 20. yüzyıl başlarında, kayıt edilenin net bir şekilde görünmesi yeterliydi. Karanlık alanlar ve boşlukların bulunduğu değil, tamamen aydınlatılmış ve tüm detayların seyirciye aktarıldığı resim anlayışı tercih ediliyordu. Hatta bunun sağlanması için Lumiere kardeşlerin çalışmalarında görüleceği gibi belgesel formunda kayıtlar yapılıyordu. Dış mekanlarda, iç mekanlardan daha güçlü bir ışık vardı ve resmin geniş bir aydınlatmaya sahip olması mümkün oluyordu.

“Laurel Hardy filmleri Hollywood’ta çekiliyordu; çünkü California’nın güneşli havası film yapımını kolaylaştırıyordu ve bu, filmin yapımcılarını, Caravaggio ve Leonardo da Vinci gibi büyük ustaların her zaman aklında olan ışık meselesiyle uğraşmalarını gerektiriyordu. Duyguları, düşünceleri en güçlü bir şekilde aktarmak için sahne aydınlatması çok önemliydi”. (Hockney ve Gayford, 2017: 15)

Resimli Hareket Kamerası’yla hareketin üç boyuttan iki boyuta aktarımının şaşkınlığının geçmesinin ardından, sinematograflar bu yeni araçla başka arayışlara girdiler. Kamerayı kullanarak yeni bir görsel anlatım dili ortaya çıkarılabilir miydi? Sinemanın imkanları nelerdi? Bu soruların peşinden giden Eisenstein ve Griffith gibi ilk dönem sinemacılar, resimleri stilize etmenin ve kurgu imkanlarını geliştirerek anlatım uzayını hacimlendirmenin peşine düştüler. Böylece kısa bir zamanda, daha önce kreatif potansiyellerini listelediğimiz ışık, sinemada görsel anlatımın önemli bir ögesi haline geldi. Ne de olsa, sinemayı sinema yapan ışığın varlığının ta kendisiydi. Gerek kayıt yaparken, gerek kaydedileni projekte ederken tüm resimler, ışığın uzayında şekilleniyordu. Bu yüzden, kaydedilen her bir resmin kendi uzamındaki ışığın nasıl kullanıldığı da arka arkaya projekte edildiklerinde, bütünü oluşturuyordu. Sinemada “büyük resim”, ancak her bir tek resmin birbirinin içine geçmesiyle mümkündü.

Rönesans ve Barok resim sanatına değinirken, ışıkla resmin konusu - istoria arasında kurduğumuz ilişki, sinemada da kendini 1900’lerin başında göstermeye başladı. Resimli Hareket Kamerası’yla öykülendirme yapılabileceği keşfedilince ve daha uzun kayıtlar

yapma imkanı ortaya çıktıkça, istoria için de geçmişe dönüldü. “Batı Avrupa’da Rönesans’tan 20. yüzyıl başına kadar yazılmış, bestelenmiş, söylenmiş, bale veya opera haline getirilmiş ne varsa, sinemaya aktarma hevesi oluştu.” (Cook, 1990: 55)

Tabii ki böyle bir ortamda, Shakespeare’nin metinleri, Bach’ın besteleri kadar Caravaggio ve Rembrandt gibi ustaların resimleri de sinemaya hayat veren kanona dahil olmaya başladı. Tiyatrodan edebiyata, müzikten resime tüm sanat dallarından beslenen sinema, zaten bu sebeple ilerleyen yıllarda yedinci sanat olarak adlandırılacaktı.

Kullanılan müzik ve konu ne olursa olsun, bir filmin olmazsa olması teknik tabirle “resim”, modern deyişle görüntüyü. Avrupa’nın elinde, diğer coğrafyalar ve kültürlerle kıyasla çok daha geniş bir resim kanonu bulunuyordu. Üstelik, Rönesans’la birlikte resimde hakimiyetini kuran perspektif, sinemanın resim oluşturma prensiplerine çok uygundu. Resimli Hareket Kamerası’ndan derinlikli, etkileyici ve ilüzyona inandırıcı bir filme aracılık etmesi bekleniyordu. Bu beklentinin karşılanması ise, kameranın bakış açısından oluşturulan sinematografik resmin, perspektif kurallarına tâbi olmasıyla yakın ilişkiliydi.

Uzun metraj filmin hızlı yükselişine, en büyük katkıyı ne ilginçtir ki Rönesans’ın önemli merkezi kabul edilen İtalya yaptı. 1905’ten 1915 yıllarına kadar çekilen epik filmler, sinemada bir Rönesans havası estirdi. *Julius Cesar*, *Troya’nın Düşüşü*, *Brütüs*, *Aziz Francis* ve Enrico Guazzoni tarafından çekilen *Quo Vadis?* gibi filmlerde, Rönesans’ın tüm birikimi ihtişamlı setler ve konularla ele alındı. Buna rağmen, chiaroscuro’yla ilgili ilk etkin denemeler, Amerikalı aykırı yönetmen D.W. Griffith’le belirginleşmeye başladı.

1908 yılında *Sarhoşun Reformasyonu* filminde Griffith, ışıkla ekspresyonist deneysel yaklaşımlar geliştirdi. Bir sahneyi sadece ateşten gelen ışıkla aydınlattı. Elektrikli merkür – cıva lambalarının kullanıldığı dönemde, bu radikal bir girişimdi. Çünkü iç mekan çekimlerinde kullanılan bu lambalar ışığı odaklamaya imkan vermiyordu. Bu yüzden yapılan kayıtlarda, tüm setin ortalama, eşit düz bir şekilde her tarafının aydınlatılması genel geçer üsluptu. Tüm set ortamı aydınlık olmalı, her şey en ince ayrıntısına kadar görünmeliydi. Elektrikli merkür lambasının, ışığı belli bir noktaya odaklama kabiliyetinden yoksun olması, çekimlerin düz bir aydınlatmayla yapılmasını, bir bakıma mecburiyete dönüştürüyordu.

Sarhoşun Reformasyonu filminde ortaya çıkan etkili sonuç, Griffith'i ışıkla deneysel yaklaşımlarını sürdürmek konusunda cesaretlendirdi. Kendisinin bu ilhamı nereden aldığına dair elimizde belge yok. Buna rağmen, Amerika ve Avrupa'daki sinemacıların, Avrupa resim kanonunu o dönemde ciddiyetle tekrar ele aldıklarını öncül olarak kabul edebiliriz. Dolayısıyla, Griffith'in de yağlı boya resimlerde gördüğü chiaroscuro'ya öykündüğünü, sonuçları karşılaştığımızda söylemek mümkün olabilir.

1909'da Griffith, Browning'in dramatik şiirini, *Pippa'nın Geçişi* adıyla filme dönüştürdü. Bir günün geçişi, yani zamanın hareketi tamamen ışık stiliyle simgesel olarak biçimlendirildi. Pencereden içeri vuran güneş ışığıyla yarı aydınlanan oda ve figür, açık bir chiaroscuro kullanımıydı. Rembrandt ve Caravaggio'nun resimlerinden tanıdığımız bir ışık üslubuydu bu.

Fotoğraf 7:
Pippa'nın Geçişi



Kaynak: D.W. Griffith, 1909, (Cook, 1990: 168)

1910'da yapılan *Thread of Destiny* adlı yapımda da yönetmen, chiaroscuro kullanımını sürdürdü. Belli ki her şeyin düz ve tamamen aydınlatıldığı sinemanın hakim olduğu dönemde, Barok tarzı ışıklandırmadan aldığı sonuçtan memnundu. Sinemada öykü anlatım prensiplerinin kurucuları arasında kabul edilen, zaman geçişlerini, farklı mekanlar arasındaki atlamaları etkin olarak kullandığı bilinen yönetmen, filmlerinde ışık ve gölgeyle denemeler yapmaktan kaçınmıyordu. *Thread of Destiny*'de kullanılan

İspanyol Kilisesi, yüksek pencereden içeri dolan tek bir ışık kaynağıyla aydınlatılıyor, ışığın değmediği tüm yerler ise yalnız ve karanlık bırakılıyordu. (Cook, 1990: 70).

Aynı stil, ırkçı ve ayrımcı içeriği sebebiyle eleştirilse de sinemada öykü anlatımı, form, kurgu ve ışık bağlamında mihenk taşı kabul edilen *Hoşgörüsüzlük* filminde de kendini gösterdi. Beşiğin sonsuz sallanmasıyla diğer sekanslar arasında bağ kuran sahnede, Griffith tonal ve atmosferik ustalığını, dönemin zirvesine çıkarttı. (Cook, 1990: 97). Yüksek açıdan gelen parlak ışık, beşik ve onu sallayan figürün üzerine, tam manasıyla chiaroscuro stilinde düşüyordu.

Fotoğraf 8:
Hoşgörüsüzlük.



Kaynak: D.W. Griffith, 1908, (Cook, 1990: 170)

Sinemanın ilk dönemlerinde yönetmenlik yapmaya başlayan Cecil B. de Mille de ışıkla ilgili deneyler geliştiren filmciler arasında yer alır. De Mille'in ifadesiyle, ilk dönemlerde dikkat çekici ışık efektleri, Hollywood'ta kabul edilmeyen bir yaklaşımdır. Düz ve geniş bir aydınlatma yerine, odaklı ve belirgin ışık efekti kullanmak, sinematografik bir hata sayılır. Ancak sahne çalışmalarına ve tiyatroya alışkın olan yönetmen, çektiği filmlerde ışığın etkisinden yararlanmaya karar verince, büyük bir tepkiyle karşılaşır. Adını belirtmediği bir filmde, casus karakterinin yüzünün yalnızca yarısını aydınlatan De Mille, aslında chiaroscuro olarak tanımlanabilecek bu ışık stilini,

gizem yaratmak için tercih ettiğini anlatır. Çekimleri perdede izlediğinde sonucu çok beğenmesine rağmen, yapımcıların sert suçlamalarına hedef olur. Bir adamın yüzünün yarısını gösterdiği filmin, seyirciye kesinlikle gösterilemeyeceği kendisine belirtilir. De Mille'in cevabı ise ilginçtir. Yönetmen kendisini eleştiren Hollywood yapımcılarına, "Eğer siz Rembrandt ışık ve gölge sanatını gördüğünüzde tanımayacak kadar aptal adamlarsanız suç bende değil" diyerek karşılık verir. (Sanat Olarak Sinema, 63).

De Mille'in daha sonra dilden dile dolaşan bu hikayesi sebebiyle, dramatik ışık efektleri ve aslen chiaroscuro kullanımı, Hollywood'ta uzun bir süre Rembrandt ışığı olarak anılır. Bu kullanım sinemacılarla ressamlar arasındaki bağı güçlendirse de, chiaroscuro'nun tüm potansiyelini Rembrandt'a indirgemektedir. Günümüzde bile, bazı sinemacıların halen alışılmış şekliyle chiaroscuro kullanımını, Rembrandt ışığı olarak adlandırmalarının sebebi budur. Esasen Rembrandt'ın kullandığı da chiaroscuro tekniğidir. Fakat ışık ve gölge kontrastlarını sınırlara doğru biraz daha yumuşattığı için, star sistemindeki oyuncular onun resimleriyle daha çok özdeşleştirilmiştir. De Mille'in yapımcıları alt etmek için verdiği dramatik cevapta Rembrandt'ı referans göstermesi de, ironik biçimde "Rembrandt Işığı" ifadesinin sinemada yer edinmesinde etkili olmuştur.

3.3. Erken Dönem Alman Sinemasında Chiaroscuro

1915 yılında 1. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla birlikte, tüm sanat dallarında olduğu gibi sinemada da ciddi değişimler ortaya çıktı. Savaşa katılan ve mağlubiyetle ayrılan Almanya'nın sinema üretimi, savaş yıllarında Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa'nın kuzey ülkelerindeki kadar fazla değildi. Bu dönemde Avrupa sinemasında kısa dönem için de olsa önemli bir İskandinav etkisi yaşandı. İsveç ve Danimarka'dan sinemanın büyümesine kapılan önemli sinematograflar belirdi. Dolayısıyla, Almanya'da savaştan fırsat bulunursa izlenen filmler de genellikle coğrafi ve kültürel yakınlık bakımından İskandinav filmleri oldu.

1917'de Almanya kendi film üretimini artırma kararı alarak, film yapım devi UFA – *Universum Film Aktiengesellschaft*'ı kurdu. Almanya'daki küçük büyük tüm yapım firmalarının birleştirilerek tek çatı altında toplanmasını öngören bu oluşumla, Almanya'nın sinema yoluyla içeride ve dışarıda ulusal imajını güçlendirmesi hedefleniyordu. 1918'te savaşın sona ermesiyle birlikte, UFA'nın hisseleri devlet tarafından *Deutsche Bank*'a satıldı ve bu tarihten sonra UFA özel bir şirket olarak

faaliyetlerini sürdürdü. 1920’lerde hem yapım hacmi hem de ticari olarak Hollywood’la rekabet edebilen tek yapım firması UFA oldu.

“Almanya’nın savaşta ciddi bir yenilgi alması, intelijansya tarafından geçmişin tamamen reddine ve sanatta deneysel avant-garde yaklaşımları benimsemesine sebep oldu. Weimar merkezli liberal demokratik bir cumhuriyet kuruldu. Marksizm, Alman tarihinde ilk defa entellektüel saygınlık kazandı. Ekspresyonizm sanat dallarında öne çıktı. Sinemadan sansür kaldırıldı. Bu durum, genç Alman sanatçıların sinemayı kitlelere ulaşılabilecekleri yeni bir sanat dalı olarak kabul etmelerini sağladı” (Cook, 1990: 115)

Ekspresyonist bir yaklaşımla film yapımına girişen Alman sinemacılar, set dekorlarından oyunculuğa, makyajdan çekim açılarına kadar farklı dizayn ve formları cesur bir tavırla uygulamaya koydular. Bu dönemin önemli filmlerinden *Dr. Caligari’nin Kabini*, sinemada ışık ve perspektif anlayışıyla ilgili değişik uygulamalarıyla, sinema tarihindeki önemli yerini aldı.

Fotoğraf 9:
Dr. Caligari’nin Kabini, Set Tasarım



Kaynak: Set Tasarım, Robert Wiene (1920), <https://www.spanawayhomevalue.com/123909/cabinet-of-dr-caligari-set-design/the-cabinet-of-dr-caligari-robert-wiene-1919-dr-caligari>

Dr. Caligari adlı bir karakterin, gösterileri için kasabaya gelişiyle ortaya çıkan bir dizi cinayeti konu alan film, delilikle deha arasında gidip gelen bir atmosfer kurar. Bu

yüzden film, perspektifi bozan asimetrik çizgiler, eğri düzlemlerle yükselen binalar, kuralları göze aşına bakışın dengesini bozan ve izleyenin ruhunu sallayan bir üsluba sahiptir. Bununla birlikte dikkat çekici olan nokta, filmde gerekli olan yüksek kontrastlı dramatik ışığın, yani chiaroscuro'nun sete çizilerek sağlanmış olmasıdır. Dramatik ışıklandırmanın, filmin fantastik setleri göz önüne alındığında çok maliyetli ve zor olacağı hesaplanmış ve ışık formlarının, dekorun boyanarak sağlanması yoluna gidilmiştir.

Fotoğraf 10:
Dr. Caligari'nin Kabini, Set



Kaynak: Robert Wiene (1920), https://walker-web.imgix.net/cms/cabinet_of_dr_caligari_weine_05_W.jpg?auto=format,compress&w=1920&h=1200&fit=max,%20https://walkerart.org/calendar/2012/brute-heart-with-the-cabinet-of-dr-caligari

Dr. Caligari'nin Kabini, resimle sinema arasında yüksek kontrastlı ışık geçişlerinin, chiaroscuro kullanımının ne kadar farklı yollarla denendiğinin iyi bir göstergesidir. Cinayetlerin yanısıra insan ruhunun karanlığını görsel anlatımla vermeye girişen film, sessiz dönemin belki de ilk deneysel yapımlarındandır. Sete boyanarak verilen ışık efektleri, elbette film lambaları kullanılarak yapılabilecek aydınlatma kadar üç boyutlu, derinlikli ve gerçekçi değildir. Ne var ki zaten filmin derdi, gerçek dışı olanı sinemaya taşımaktır. Buna rağmen, sete boyanan ışık efektleri de resmin bir kısmını aydınlatırken, diğer kısmını karanlıkta bırakması ve yüksek kontrast tercihiyle chiaroscuro'ya yakın

sularda dolaşır. Bu da bizler için chiaroscuro'nun gerçekçi üslup kadar, ekspresyonist bir filmde bile ışık stiline yön verebildiğinin işaretlerindendir.

Fotoğraf 11:
Dr. Caligari'nin Kabini, Set



Kaynak: Robert Wiene (1920), (Cook, 1990: 85)

*“Alman ekspresyonist filmlerinde baskın olan kabus gibi rahatsız edici deforme dekor, ruh hali ve atmosfer, değişken **chiaroscuro** ışık kullanımıyla sağlandı. Rahatsız edici akli ve duygusal durumlar, bu teknikle ifade edildi. (...) Caligari'nin yaratıcıları subjektif gerçekleri objektif terimlerle ifade ederek, seyirciye sadece bir öykü anlatmayı değil aynı zamanda bir zihin, bir ruh hali, bir atmosfer inşa etmeyi hedeflediler.”* (Cook 1990: 120)

Alman ekspresyonist dönemde yapılan bir diğer önemli film ise, Murnau'nun vampir filmi *Nosferatu* oldu. Ünlü görüntü yönetmeni Frits Ango Wagner'le işbirliği yapan Murnau, Caligari'de set dizayn ve çizimlerle yapılanı, sinemanın tüm öğelerini kullanarak filmine taşıdı. Kamera açıları, gerçek film lambaları ve montajın iç içe birbirini desteklediği bu yapım, korku ve vampir film türlerinin de ilk önemli klasik yapıtıydı. Ne ilginçtir ki ekspresyonist tarzda yapılmış bu film de o dönem iz bırakan çoğu film gibi, chiaroscuro stilinden faydalandı.

Fotoğraf 12:
Nosferatu



Kaynak: F.W. Murnau (1922),
https://media.spokesman.com/photos/2015/10/30/NOSFERATU_FILM_LIBO.JPG_t1140.jpg?abf36d44fcda22a1f7041162086f31df6a374511,%20http://www.spokesman.com/stories/2015/oct/29/spokane-symphony-adds-frightening-score-to-silent-/

Caligari kadar büyük bütçeye sahip olmayan ve daha çok kendi imkanlarını seferber ederek Nosferatu'yu çeken Murnau, büyük setler kurma şansına sahip değildi. Setler yerine gerçek mekanları kullanan Murnau ve Wagner, maliyeti yüksek olan lambalardan sette, ancak sınırlı sayıda bulundurabiliyorlardı. Bu da bir bakıma chiaroscuro kullanımının önünü açıyordu. Çünkü genellikle tek ana kaynaktan odaklı ışıklandırmanın yapıldığı bu teknikte, karanlıkta kalan bölgeleri de aydınlatmak için fazla sayıda büyük lambalara ihtiyaç yoktu. Belki imkanların sınırlılığı, chiaroscuro'nun Murnau tarafından tercihiine sebep oldu. Belki de chiaroscuro tarzında çekmeyi düşündüğü için büyük lambalara ihtiyaç duymadan filmi tamamlama şansını elde etti. Bunun yanıtını kesin olarak veremeyecek olsak da chiaroscuro'nun az sayıda film lambası ve daha düşük maliyetle uygulanabilen bir stil olmasının, bu stilin tercihinde bazen etkili olduğunu not düşebiliriz. Rönesans ve Barok dönemde ressamın satmak için yaptıkları tabloları, çerçevenin içini tamamen aydınlık detaylarla doldurmaktansa, chiaroscuro'yla çizerek işçilik süresini azalttıkları da belki iki sanat disiplini arasında meta-ticaret ilişkisi bağlamında, teklif edebileceğimiz diğer bir bağlantı olabilir.

Fotoğraf 13:
Nosferatu Sahne



Kaynak: F.W. Murnau (1922),
<https://fringearts.com/event/nosferatu/>

Resim 28:
Üçkağıtçılar



Kaynak: Caravaggio (1595),
(Schütze, 2015: 60-61)

Amerikan sinemasının merkezi Hollywood'un, UFA bünyesinde artan filmlerine karşı başlatılan ekonomik ve siyasi hamleler sonrasında, UFA 1927'te büyük bir değişime uğradı. Ayrıntılarına bağlamımız dışı olduğundan girmeyeceğimiz gelişmeler, bu tarihte UFA'nın en yetkili yöneticisinin, ekspresyonist akımın önünü kesen içerik değişiklikleri yapmasıyla sonuçlandı. Devamında yaşananlar ise, Nazi Partisi'nin UFA'da etkinleşmesine ve 1933'ten sonra UFA'yı tamamen kontrolü altına almasını beraberinde getirdi.

Dünyayı ikinci bir savaşa götürecek ortamın Almanya’da güçlenmesi ve sinema sanatçılarının bundan payını almaları sonucu, Nazi Partisi’nin propagandası için film çekmeyi reddettiler ve sansürlerle kısıtlananlar, ülkeden göç etmeyi tercih ettiler. Sinemacıların böyle bir durumda göç etmeyi tercih ettikleri ülke tabii ki sanatlarını devam ettirebileceklerini düşündükleri Amerika Birleşik Devletleri oldu. Böylece dramatik ışık efektleri ve chiaroscuro’yla ekspresyonist görsel dil kurarak, insan psikolojisinin derinliklerini filmleştiren sinematograflar, Amerikan setlerinde yeni bir rüzgar estirdiler.

3.4. Film Noir ve Chiaroscuro

1946 yılında Fransız eleştirmenler savaş boyunca kaçırdıkları Amerikan filmlerini yeniden heyecanla seyretmeye başladılar. Depresif, kötümser ve karanlık bir sinemayla karşılaştılar. Pek çok polisiye ve suç filminin yanısıra ünlü melodramlarda bile, görüntüye egemen olan karanlık bir ışık farkettiler. Ama o yıllarda gördükleri, sadece yeni yükselen bir akımın ilk örnekleriydi. 1949 yılına gelindiğinde, Amerikan filmleri derinleşen bir karanlığa bürünmeyi sürdürdü. Derinliğine karanlık denilen, elbette yalnızca ışık formu değil, işlenen konu ve perdeye yansıyan karakterlerin psikolojisiyle de ilgiliydi. 1940’lı yıllardan 1950’li yılların sonuna kadar bahsedilen şekilde yapılan filmler, sinema eleştirmenleri tarafından “Film Noir” yani “Karanlık Film” olarak tanımlandı. Bu film türünün güçlü bir aydınlatma ve derin gölgelerle dramatik atmosfer yarattığını belirten Hockney, “bir nevi şaka gibi görünecek ama Hollywood ışıklandırmasını Caravaggio keşfetti derken, bunu gerçekten inanarak söylüyorum” (Hockney ve Gayford, 2017: 60) ifadesini kullanır. Caravaggio’nun gerçek bir icat yaptığını öne sürerken, ressamın dramatik ışıklandırmayı kısa sürede çözerek, Hollywood’a yüzlerce yıl zaman kazandırdığını savunur.

Hakkında pek çok araştırma yapılan ve tartışmalara sebep olan “Film Noir” başarılı senarist ve yönetmen Paul Schrader’a göre bir genre – tür değildi. Hikayenin kurulumu ve ele alınış biçiminden öte, görsel ton ve atmosfer bir filmin *noir* – yani karanlık olup olmadığını belirleyiciydi. Bu tanımlamanın içine, Fransız Yeni dalga filmleri kadar Alman ekspresyonist yapımlar da eleştirmenler tarafından dahil ediliyordu. Ne var ki *film noir* asıl ününü, 1940’lı ve 1950’li yıllarda karanlık Amerikan kentlerinin sokaklarında sahnelenen yapımlarla kazanmıştı. Sert ışık ve sert gölgelerin sarmalında gerçekleşen cinayetler, suçlularla kurbanlar arasındaki çatışmalar ve iyiyle kötünün

savaşı, beyaz perdeye siyah bir ışık yani chiaroscuro’yu getiriyordu. (Duncan ve Müller, 2014: 8, 9)

1941 yılında çekilen ve sinema tarihinin en etkili ve iyi filmleri listesinde, her zaman ilk sıralarda yer alan *Yurttaş Kane*, aslında Amerika’da *Film Noir* dalgasını başlatan en önemli yapımdır. Daha önceki bölümde ele aldığımız UFA sinema çalışanlarının Hollywood’a göç etmeleri de ilk etkilerini bu filmde gösterir. Anlattığı hikayenin psikolojik derinliklerine görsel olarak inmek isteyen Orson Welles, farklı bir sinematografi geliştirmek için UFA stiline başvurur.

Fotoğraf 14:
Yurttaş Kane



Kaynak: Orson Welles (1941), (Carringer, 1996: 58)

“Bütün dehasına rağmen, *Yurttaş Kane* filminin çok fazla UFA görüldüğünü” söyleyen George Cukor (Carringer, 1996: 72), görüşlerinde yalnız değildir. Filmin yapımının ardından pek çok eleştirmen, Welles’in UFA’nın çok fazla etkisinde kalmış olduğunu kaleme alır. Bu tespit, filmin görüntü yönetmeni Greg Toland’ın çekim süreciyle ilgili yayınladığı makalede de belirgin şekilde ifade edilir. Sette, UFA’dan ayrılarak

Hollywood’a gelen Alman teknisyenleri de çalıştırdıklarını belirten Toland, Welles’le konuşmalarından aktararak,

“Uzun planlar, geniş alan derinliği bir yana, bizim için yüksek kontrast oluşturan bir ışık düzeni önemliydi. O gün Amerika’daki genel geçer tona aykırı bir şey yaptık ve filmin görsel biçiminde UFA ekspresyonizmini benimsedik.” der. (Carringer, 1996: 72-74)

Fotoğraf 15:
Yurttaş Kane, Işık 1



Kaynak: Orson Welles (1941),
(Carringer, 1996: 75)

Fotoğraf 16:
Yurttaş Kane, Işık 2



Kaynak: Orson Welles (1941),
(Carringer, 1996: 75)

Fotoğraf 17:
Yurttaş Kane, Işık 3



Kaynak: Orson Welles (1941), (Carringer, 1996: 75)

Schrader’a göre (Duncan ve Müller, 2014: 9), bir filmin “Film Noir” olarak sınıflandırılması dört temel katalist elemente bağlıdır. Savaş ve savaş sonrası hayal

kırıklığı, savaş sonrası gerçekçilik, Alman etkisi, karakterde duygusuzluk ve katılık. Bu elementlerin tümü, filmin görsel tonunun karanlık olmasına yol açar. Tabii ki bu elementler içinde chiaroscuro kullanımı bağlamında, bizim ele alacağımız, asıl olarak ışık stilidir.

“1940’larda Hollywood sinemayı siyah resmetmeyi seçince, filmci Alman göçmenler etkin şekilde ortaya çıktı. Ne de olsa sinemada chiaroscuro söz konusu olduğunda, Almanlardan daha ustası yoktu.” (Duncan ve Müller, 2014: 10)

Resimle ilgili bölümde Alman, Hollandalı ve İtalyan ressamların birbirinden etkilenerek chiaroscuro kullanım ustalığını üst seviyelere taşıdıklarını belirtmiştik. Kùltürler ve disiplinler arası geçişkenliğin bir benzeri, 20. Yüzyıl ortalarına doğru sinemada yaşanıyordu. Alman Ekspresyonistler, farklı ÷lkelerden Hollywood’a göç etmiş sinemacılarla birlikte sinema perdesini chiaroscuro’yla boyuyorlardı. Bu filmlerin hikaye, karakterler ve diğçer özelliklerinin ele alınarak Fransız eleştirmenlerce “Film Noir” olarak adlandırılması, chiaroscuro’nun öneminin yeteri kadar görünmesine engel oluyordu. Ancak Schrader gibi “Film Noir” tonunun, aslen chiaroscuro’ya dayandığını ve bu ışık tekniğinin öyküyü ve biçimi doğrudan etkilediğini, hatta tekniğin kendisinin simgesel bir biçime dönüştüğünü farkedendenler de yok değildi. Ancak bu görüşler, çok yüksek sesle ve sıklıkla dile getirilmiyordu. Bu yüzden chiaroscuro dönem dönem “Film Noir” tanımının küçük alt başlıklarından biri olarak kaldı. Halbuki coğrafyalar ve farklı sinemacıları birbirine bağlayan, yüzlerce yıldır resimdeki varlığıyla sinemanın görsel diline hayat veren chiaroscuro, farklı bir değçerlendirmeyi hak ediyordu.

Taksi Şoförü, Azgın Boğa gibi ödüllü filmlerin senaristi ve “Sinemada Transandantal Stil” kitabında Ozu, Bergman üzerine önemli çalışmalar yapmış olan Paul Schrader, karanlık ışığın Hollywood’un ilk dönemlerinde bir dip dalga olarak varlığından bahseder. (Duncan ve Müller, 2014: 11). Bu dip dalganın, Alman ekspresyonizmiyle buluştuğunda açığa çıktığını öne sürer. Schrader’a göre Fritz Lang, Robert Siodmak, Billy Wilder, Franz Waxman, Otto Preminger, John Brahm, Max Ophüls vs. pek çok Alman kökenli yönetmenin filmlerinde, karanlık ve ışık arasındaki sert kontrast belirgindir. Chiaroscuro çatışmalı gibi görünen öğeleri, uniform bir görüntüye dönüştürür. Görüntü yönetmenleri ve ışık teknisyenleri, doğal olmayan ekspresyonist ışıkları gerçekçi dekorlara tutarak, tüm dünyayı bir sete dönüştürürler. Realizm ve ekspresyonizm chiaroscuro sayesinde görüntüde el ele tutuşur ve birlikte varolurlar.

Mesela John Alton (Duncan ve Müller, 2014: 12), öğle ortasında Times meydanını doğal ışıqla gerçekçi bir stille çekmek yerine, tüm meydanı film lambalarıyla yeniden ekspresyonist bir yaklaşımla aydınlatır. Bu dönemde şehrin kendisi de bir karakterdir. Dolayısıyla, şehir en az yıldız oyuncular kadar ruhunu yansıtacak şekilde ışıqlandırılmayı hak eder. Eleştirilerin uzun yıllar *auteur* teorisi üzerinden yapılması ve yönetmenin filmin sahibi olarak görülmesi, karanlık filmin değerinin bilinmesini engellemiştir. “Film Noir” içinde kullanılan chiaroscuro, yeteri kadar ele alınmamıştır, çünkü chiaroscuro her şeyden önce bir stildir. Eleştirmenlerin genellikle tema üzerinde durmaları, sadece filmin ne anlattığıyla ilgilenmiş olmaları, bu stilin önemini çoğu zaman belirsiz kılar. Ne var ki “Film Noir” sosyolojiden öte koreografi ve görsel stildir. (Duncan ve Müller: 11, 12, 13, 18, 19)

Schrader, özellikle Amerikalı eleştirmenlerin sosyolojik alt yapıya sahip olduklarını belirtir. Sinema, sosyolojik bağlamda kitlesel bir sanat dalı kabul edildiğinden, bu eleştirmenlerin stilin temanın önüne geçmesini kabul etmediklerinden dem vurur. Bunun ardından, chiaroscuro’nun sıklıkla kullanıldığı “Film Noir” eserlerde, prensibin tersten işlediğini anlatır. Tema, stilin içinde saklıdır. Filme isnat edilen bazı temalar ise, stille zıtlıklar gösterebilir. Sosyolog eleştirmenlerin, sinemanın ön planda olması gereken görsel diline ilişkin stil teorilerinden çok, belli türlerin kitlesel anlatımlarına yönelmelerini eleştiren Schrader, sinemanın esasen bir stil işi olduğunu iddia eder. Yüksek kontrastlı “film noir”, her şeyden önce bir stildir. Çatışmaları tematik olarak değil, görsel olarak çözümlemeye girişir. Bu yüzden kendi karakterine ve kimliğine sahiptir. Sosyolojik sorunlara, sanatsal kreatif çözümler üretir. (Duncan ve Müller: 18, 19)

Amerikan filmlerine eleştirel yaklaşım getirerek yeni bir sinema dili kurmaya çalışan Fransız Yeni Dalga yönetmenleri de “film noir” etkisinde chiaroscuro kullanımını geliştirmişlerdir. Kapitalizmin, savaş sonrası travmaların ve dünyanın geldiği bunalımlı hali sorgulayan filmlerinde, ışık ve gölgeyi sık sık çarpıştırırlar. Savaş sonrası yaraları müzikallerle, renkli, pırıl pırıl filmlerle aşmaya çalışan Hollywood “karanlık ışık” günlerinden sıyrılmaya başlar. Tam bu dönemde, sosyal gerçekçilik düsturuyla Marksist filmler yapan Avrupalı sinemacılar, Amerika’da terkedilmekte olan “karanlık ışığı” tekrar evine, Avrupa’ya getirirler. 1920’li yılların Alman Ekspresyonist ışık stili, genç

Fransız Yeni Dalga yönetmenlerinin de sık sık başvurduğu bir referans olarak belirir. (Hayward, 2010: 149)

Fotoğraf 18:
Hiroşima Sevgilim



Kaynak: Alain Resnais (1959), <https://criticsroundup.com/film/hiroshima-mon-amour/>

Resnais'nin 1959 tarihili *Hiroshima Mon Amour* isimli klasik filmi, chiaroscuro için önemli bir örnek olarak kabul edilebilir. Işık stili sadece aydınlatmak amaçlı değil, biçimsel anlatım için de tercih edilmiştir. Resnais bu filmde, görüntü stiline dayalı şiirsel bir anlatım gerçekleştirerek, modernist bir eser ortaya koyar. "Stil sadece ulaşılmış bir sonuç veya kullanımda bir araç değil, anlamın ifade edildiği yöntemin ta kendisidir." (Hillier, 1992: 2) Açılış sahnesindeki sert ve radikal chiaroscuro kullanımı, o dönemin seyircilerini bile şoka uğratacak kadar karanlık bir anlatım içerir. Öyle ki Fransız Yeni Dalga'nın önemli sinema eleştiri dergisinde, Resnais'nin Barok anlatıma döndüğünden bahsedilir. Godard (Godard, 1985: 66), "Orson Welles daha Picasso gibi, ama Resnais sanatında belli bir yönde yansımayı kullanarak eserini Barok'a dönüştürüyor" derken, film yönetmenleriyle ressamlar arasındaki zihinsel ve sanatsal ilişkiye önemli bir göndermede bulunur. Barok olarak nitelendirilen ışık stili ise, aslen chiaroscuro'dan başka bir şey değildir.

Fotoğraf 19:
Hiroşima Sevgilim



Kaynak: Alain Resnais (1959), <https://www.criterion.com/films/217-hiroshima-mon-amour>

3.5. Üç İtalyan Sinemacı ve Chiaroscuro

1970’li yıllara gelirken, chiaroscuro sinemadaki büyük yükselişini, İtalyan sinemacılar eliyle sağlar. Caravaggio’nun chiaroscuro’yu neredeyse tüm resimlerine hakim kılması ve onu bilinçli bir şekilde araştırmalar yaparak kullanması gibi, Storaro, Scorsese ve Coppola da İtalyan köklerine geri dönerek, bu ışık stiline yeniden itibar kazandırır.

Francis Ford Coppola’nın, klasik kabul edilen *Baba* filminde, mafyanın karanlık ve gizli yüzünü görsel bir ifadeye dönüştürmek için kullanılan stil, açıkça chiaroscuro’dur. Coppola, karanlığın kullanımında görüntü yönetmeni Gordon Willis’le öyle riskler alır ki filmin bazı sahnelerinde beyaz ışıktan çok, siyah ışık hakimdir. Serinin ilk filminin ilk sahnesi, Caravaggio tablolarından fırlamış gibi görünen bir adamın, dövülen kızının intikamı için Baba’dan yasadışı yardım istemesiyle başlar.

Fotoğraf 20:
Baba



Kaynak: F.F. Coppola (1972), <https://coub.com/view/rjowo>

Baba'nın tüm film boyunca kullanılan ofisi, chiaroscuro'yla ıııklandırılmıştır. Eski zamanları andıran sarı kahve tonlarındaki ııık kaynağı, o kadar yüksek açıdan karakterlere vurur ki karakterlerin göz çukurları içinde gölgede kalan ifadeleri belirsiz kalır. Gözlerin pırıl pırıl görünmesi için bile özel ıııklandırmanın tercih edildiğı Hollywood'ta, oyuncunun gözlerinin karanlıkta kalması, herkesi hayrete düşüren bir yaklaşım olur. Ancak görüntü yönetmeni Gordon Willis bu tercihiyle, başka türlü söyleyip başka türlü yapan mafya karakterlerinin, gerçekten ne düşündüklerini seyirciden gizlemeyi başarır. Baba, karşındaki diğerkaraktere “dostluğumuz ebedidir” derken, gözünün içindeki asıl fikir ve düşünce gölgede gizlenmiştir. Bu stil, seyircinin ne zaman ne olacağını kestirememesi ve hep bir merak içinde hikayeyi takip etmesini sağlar.

“Karakterlerin gözlerini görüp görmemek umurumda değildi. Kafalarında dönenleri gizlemek için çoğı zaman gözlerinin içini görmemeyi uygun buldum. Tabii Hollywood'ta, yıldızların gözlerinin içine içine ııık yapan gelenekselciler, bu tavrımdan hiç hoşlanmadılar. Hollywood genel geçer kabul edilmiş formüllerle işlediğı için, yeni bir şey yapmanın bedelini ağır eleştirilere maruz kalarak ödedik. Neyse ki ilerleyen dönemlerde, bu tip bir ııık stilinin anlatılanla ne kadar örtüştüğü, pek çok kişi tarafından takdir edildi.” (Schaeer ve Salvato, 1984: 292)

Fotoğraf 21:
Baba



Kaynak: F.F. Coppola (1972), <https://www.quora.com/What-lighting-techniques-were-used-for-shooting-The-Godfather>

Filmin görüntü yönetmeni Gordon Willis'in sinematografik yaklaşımı, dönemi için devrimsel niteliktedir. Sepya renk skalası içinde yakaladığı ışık ve gölge oyunları, yıllarca filmin içeriği kadar konuşulur. Filmin önemli kahramanlarından Al Pacio'nun canlandığı Michael Corleone, tüm film boyunca Caravaggio portreleri gibi ışıklandırılmıştır. Willis, "Diyaframı düşük veya yüksek tutmanın ne anlama geldiğini anlamak gerekir. Aslında bu, perdede resim yapmanın yöntemidir." der. (Schaefer ve Salvato, 1984: 289). Bu ifade, mekanik bir araç olsa da kameranın insan tarafından yönlendirildiğine işaret eder. Resimli Hareket Kamerası'nın, lensin önündeki sahneyi nasıl kaydedeceği ve nasıl bir algı üreteceği, makinenin kendi hükmündeki bir şey değildir. "Bu sahneyi nasıl gerçek gibi gösterebilirim? Veya bu sahneyi, kafamdaki estetik forma göre şekillendirmek için ne yapmalıyım?" sorularını (Schaefer ve Salvato, 1984: 289) önemli bulduğunu belirten Willis, pek çok kişinin bu temelleri anlamadığından yakınır. Görüntü yönetmeni;

"Bugün pek çok kişi elinde kamerayla ortalıkta dolanıp bir şeyler çekiyor. Ancak ne yazık ki pek çoğu, filmin ışık ve karanlık sınırlarını bilmiyor. Işığın kullanmanın temel prensiplerden haberdar değiller." yorumunu yapar. (Schaefer ve Salvato, 1984: 289)

Fotoğraf 22:
Baba



Kaynak: F.F. Coppola (1972), <https://www.pinterest.com/pin/304344887300865101/>

Yine İtalyan kökenli ve “sinemacı olmasaydım katolik bir rahip olacaktım” diyen Scorsese de (Thompson ve Christie, 1990: 120), NewYork’ın yeraltı dünyasına ait hikayelerini, aynı yıllarda chiaroscuro stilinde görselleştirir. Şiddet, kan, günah ve ceza kavramlarına tam bir Katolik bakış açısıyla yer veren Scorsese, ışıkla gölgenin yüksek kontrast çarpışmalarıyla, karakterlerinin derin psikolojik çatışmalarını, chiaroscuro’yla stilize eder.

Fotoğraf 23:
Gazino



Kaynak: Martin Scorsese (1990), https://m.media-amazon.com/images/M/MV5BMmU2NGY2YmEtMWUzNC00OWRhLWIxNTctMWRjYjNkMDVjYmI1XkEyXkFqcGdeQXVyMjUyNDk2ODc@._V1_SX1777_CR0,0,1777,999_AL_.jpg,%20https://www.imdb.com/name/nm0129127/mediaviewer/

Film Noir hakkındaki görüşlerine daha önce yer verdiğimiz senarist Paul Schrader, Scorsese'nin yakın çalışma arkadaşıdır. Taksi Şoförü, Azgın Boğa gibi filmlerin künyesinde birlikte yer alırlar. Schrader'ın tıpkı Rembrandt gibi Flaman kökenli bir Kalvanist olmasıyla, Scorsese'nin Caravaggio gibi katolik bir İtalyan olması, sinemada chiaroscuro stil bağlamında ilginç bir buluşma olarak not edilebilir. Üstelik Scorsese'nin pek çok filminde, yine İtalyan kökenli Coppola'nın görüntü yönetmeni Willis'in asistanı Michael Chapman'ın yer alması, bu filmciler arasında oluşan belirgin bir organik bağ ve stilin sinemaya damga vurmasını beraberinde getirir. Zaten Coppola, Schrader, Scorsese ve Hopper, 1970'lerde sinemayı stüdyo sisteminin formüllerinden kurtaran Amerikan Bağımsız Sineması'nın kurucu babaları olarak kabul edilirler. Perdeye taşıdıkları sosyal sorunlara yönelik güncel anlatımlarla, Amerikan sinemasına başka bir kimlik kazandırırılar. (Hayward, 2010: 223)

Fotoğraf 24:
Taksi Şoförü



Kaynak: Martin Scorsese (1976), (Thompson ve Christie, 1990: 61)

Yönetmenlik kariyeri boyunca, yukarıda yer alan farklı film karelerinde de görülebileceği gibi, Scorsese sık sık chiaroscuro kullanımına başvurur. Scorsese'nin Caravaggio'yla tanışmasına Paul Schrader vesile olmuştur. 1970'lerde Taksi Şoförü üzerine çalışırken, senarist Schrader, Caravaggio'nun resimlerini yönetmen Scorsese'nin beğenisine sunar. Scorsese resimlerde onu ilk etkileyenin aksiyon

kullanımı olduğunu anlatır. Caravaggio, tam olarak anlattığı olayın en yüksek zirve noktasını resmetmesiyle yönetmeni etkiler. Scorsese,

“Caravaggio’nun resimleri kendisinden önceki Rönesans eserlerinden çok farklı. Modern film sahnelendirmeleri gibi. Sahnenin en yüksek anında, olan bitenin içine girmek duygusu var. Eğer Caravaggio bu dönemde yaşasaydı, kesinlikle çok iyi bir sinemacı olurdu. Buna eminim.” (<http://www.lacma.org/node/7010>, 2013)

der. Scorsese aynı internet sitesinde yer alan röportajında, özellikle –Günaha Son Çağrı– filminde, İsa’yı Caravaggio gibi perdede resmetmeye çalıştığından bahseder ve şöyle der: “Filmde temel fikrim, İsa’yı Caravaggio gibi perdeye aktarmaktı.” (<http://www.lacma.org/node/7010>, 2013).

Fotoğraf 25:
Günaha Son Çağrı



Kaynak: Martin Scorsese (1988), <https://www.slashfilm.com/the-last-temptation-of-christ-at-30/>

Amerikan Bağımsız Sineması’nda Coppola ve Scorsese gibi İtalyan kökenli sinemacılar chiaroscuro’yu etkin görsel bir dil olarak kullanırken, Avrupa’dan da yükselen bir ışık vardır. Bu kez chiaroscuro, İtalya’dan çıkan filmlerle yükselişe katılır. Bernardo Bertolucci’yle birlikte çalışan görüntü yönetmeni Vittorio Storaro, chiaroscuro’nun adını da net bir şekilde zikrederek, etkileyici görsel dile sahip filmlerle sesini duyurur. “Görüntü yönetmeni, yani sinematograf olmak ışıkla yazmaktır, resim yapmaktır”

(Schaefer ve Salvato, 1984: 219) diyen Storaro, kendini Caravaggio'nun chiaroscuro stilinin çırağı olarak da tanımlar.

Yönetmenliğini Bernardo Bertolucci'nin üstlendiğı, görüntü yönetmenliğini Storaro'nun yaptığı "Konformist" (1970) adlı film, Caravaggio'nun chiaroscuro kullanımına önemli göndermeler barındırır. "Konformist 1930'ların stüdyo filmi tarzında ışıklandırıldı; setteyken bile pek çok ışık ve ışık hedefleri vardı" diyen Bertolucci, chiaroscuro terimini kullanmaz. Ancak 1930'ların stüdyo filmi tarzı dediğı, Alman ekspresyonizminden etkilenen Hollywood'tur. Bu da temel olarak, chiaroscuro'nun filmlerin görsel dilini biçimlendirdiğı dönemdir. Bertolucci, Amerikan bağımsız film yapımcılarına da değinerek şu yorumda bulunur:

"Coppola, Scorsese, Brian de Palma ve Steven Spielberg, 1960'ların sonunda ve 1970'lerin başında, bu sıralarda sanki Avrupa Yeni Dalgası'yla ilgili bir aşağılık kompleksine kapılıp da bir anda bloke olmuş gibi uykuya dalan Amerikan Sineması'nı uyandırdılar." (Gerard, Jefferson ve Sklarew, 2009: 167).

Bertolucci (Gerard, Jefferson ve Sklarew, 2009: 71), faşist İtalya'nın gergin siyasi atmosferinde arada kalmış bir karakterin psikolojik hikayesini anlatan Konformist filminde kullanılan, ışığı kıran pancurlu pencerelerden ve insanların aralarından geçen ışınlardan bahseder. Bu ışık stilinin, psikolojik atmosferi oluşturmakta görsel dili biçimlendirdiğini anlatır. Aynı şekilde filmin görüntü yönetmeni Storaro da (<http://www.tasteofcinema.com/2012/the-conformist-a-visual-master-class>, 2012) pencereden giren güçlü ışıkların iç mekanlara bir mağara hissini verdiğini söyler. Böylece, karakterler görsel olarak, kendilerini kuşatan genel siyasi atmosferden, kendi iç dünyalarının mağaralarına sığınır. Storaro'nun bu ışık stiliyle ilgili verdiği referans ise, Caravaggio'yla ilgili bölümde geniş analizine değindiğimiz Aziz Matta'ya Çağrı resminden başkası değildir. Temel üslup, teknik ve istoria, bir kez daha gücünü chiaroscuro'dan alır.

Fotoğraf 26:
Konformist



Kaynak: B. Bertolucci (1970), <https://www.mondo-digital.com/conformist6big.jpg>

“Storaro, Caravaggio’nun tablosundaki ışık ve karanlık fikrinden ilham alır. Böylece bilinç ve bilinçaltını sembolik formda görsel olarak anlatma imkanını elde eder. Filmin kahramanının gözü önünde akıp giden bir gerçeklik vardır. Ama aynı zamanda, içinde sakladığı bir başka gerçek de söz konusudur.”

(<http://www.tasteofcinema.com/2012/the-conformist-a-visual-master-class/>, 2012)

Fotoğraf 27:
Konformist



Kaynak: B. Bertolucci (1970), <https://www.indiewire.com/2015/03/criticwire-classic-of-the-week-bernardo-bertoluccis-the-conformist-131291/>

Bilinç ve bilinçaltının bir sinema karesinde varlığını, iç içe aynı anda anlatmak için şüphesiz chiaroscuro eşsiz bir tekniktir. Işık ve karanlık iki boyutlu düzlemi, sanatçının

istediği şekilde farklı düzlem ve boyutlara ayırarak, farklı hikayeleri eş zamanlı görselleştirmesine olanak tanır. Diğer yandan da Storaro ve Caravaggio için aslında görüntü, gövdenin plastik gerçekliği hakkındadır. Işık, zamanın görsel bir form olarak dışı vurumu için de kullanılır. Bununla beraber ışık, hareketi ve boşluğu da keşfeden bir araç gibidir. Kanın ve ışığın ressamı olarak tanımladığı Caravaggio hakkında, Storaro şu yorumu yapar:

“Caravaggio müthiş bir sinemacıydı. Temayı ve kompozisyonu kavramsallaştırırdı. Sonra ona göre figürleri, kostümünü seçer, seti dizayn eder ve onları sinematograf gibi ışıklandırırdı. Sinemanın büyük devrimlerinde olduğu gibi, o da doğal ışıktan suni ışığa geçiş yaptı. Yudit ve Holofores’ten sonraki hemen hemen bütün resimlerinde, öznelere doğal ışıkla değil hep el yapımı lambalarla aydınlatıldı.”

(<http://sensesofcinema.com/2009/feature-articles/chiaroscuro-caravaggio-bazin-storaro>, 2009)

Caravaggio’nun resimlerini modellerle atölyesinde tüm detaylarıyla sahnelediği ve onlara aynalardan bakarak resmettiği konusundaki bazı teorilere de değinen Storaro, bu noktada resim ve sinema arasında ilginç bir bağlantı kurar:

“Caravaggio hiçbir zaman modellerine direkt bakarak resim yapmazdı. Modellerinin hareketlerini, kostümelerini ve ışığını bir kompozisyonda toplardı. Ardından, tasarımı yaptığı kompozisyonlara, aynadan bakardı. Kendi kendime bunun nedenini hep sordum. Neden? Neden aynaya bakarak çiziyordu? Sonra farkettim ki aslında biz sinemacıların yaptığını yapmıştı. Kamerayla kaydettiğimiz sahneye vizörden, monitörden baktığımız veya özneyi perdede gördüğümüz gibi bir bakıştı bu. Çerçeve - yani kadraj, özneyi çevresini saran gerçeklikten ayırır. Gerçek bir görsel sanat eserini yaratan, kompozisyonudur”

(<http://sensesofcinema.com/2009/feature-articles/chiaroscuro-caravaggio-bazin-storaro>, 2009, Angela Dalle Vacche)

Fotoğraf 28:
Konformist



Fotoğraf 29:
Konformist



Kaynak: B. Bertolucci (1970), <http://sensesofcinema.com/2009/feature-articles/chiaroscuro-caravaggio-bazin-storaro/>

Yukarıda yer alan örneklerde de görüleceği gibi, bütün bir sinema tarihi boyunca chiaroscuro kullanımının izini sürmek çok daha geniş çaplı bir araştırmayı gerektirir. Bir filmin tüm sahnelerinin bu teknikle çekilmesinden öte, bu teknikle çekilmiş tüm önemli sahneler de böyle bir araştırmanın kapsamına girer. Oysa bizim amacımız, resim sanatında chiaroscuro'nun gelişimini ve kullanımını ele aldıktan sonra, bunun yadsınamayacak oranda sinema sanatına geçiş yaptığı iddiamızı savunabilmektir. Sinemacıların mesela Caravaggio'yu "sinemacı" olarak tanımlamaları da tabii ki manidar bir yorumdur. Asıl altı çizilmesi gereken, sinemacıların bu önemli ressamlar sayesinde sinematografik dillerinin altını doldurma imkanını yakalamış olmalıdır. Caravaggio, Dürer veya Rembrandt'a katkı veren sinemacılar değil, tam tersine sinemacılara katkı sağlamış olanlar bu ressamlardır.

Stüdyo sisteminden daha bağımsız yapım modelleriyle film yapmaya girişen sinemacılar stüdyo kurallarını yıktıkça ve daha farklı hikayeler anlatmaya devam ettikçe, chiaroscuro yükselişini sürdürür. İnsanın doğasını, toplumu, modern dünya ve gelecekle ilişkimizi sorgulayan bilim kurgu filmleri 1980'lere doğru chiaroscuro'yu adapte etmekte gecikmez. Bunun yanı sıra, algılarımız üzerinde derin ve etkin izler bırakmaya girişen korku filmleri de chiaroscuro'yu görsel bir dil olarak sıklıkla benimser. 2000'lerde iyice ivme kazanan çizgi roman uyarlamalarındaki fantastik sinematografik dünyanın da, dikkatlice bakıldığında chiaroscuro'nun kaideleri üzerinde yükseldiği görülebilir.

Fotoğraf 30:
Batman, Kara Şövalye Yükseliyor



Kaynak: C. Nolan (2012),
<https://www.syfy.com/sites/syfy/files/styles/1140x640/public/wire/legacy/Batman-The-Dark-Knight-Wallpapers.jpg?itok=xCLL59wj×tamp=1497663261,%20https://www.syfy.com/syfywire/little-known-sci-fi-fact-heres-what-nolan-originally-planned-his-batman-trilogy>

3.6. Türkiye’den Bir Chiaroscuro Örneği

1970’lerin sonuna kadar olan süreçte, filmlerinde chiaroscuro kullanımını bir görsel form olarak sahiplenen sinemacıların uygulamaları, ilerleyen yıllarda artarak sinemanın görsel diline katkı sağlamayı sürdürmüştür. Özellikle korku, gerilim, polisiye ve bilim kurgu filmlerinin yanı sıra, modernist üslupla yapılan filmlerde, chiaroscuro’ya belirgin şekilde rastlanmaktadır. Chiaroscuro’nun teknik olarak nasıl tanımlanabileceğini bilen her göz, artık baktığı filmde onu tanıyabilir. Chiaroscuro’nun teknik, sembolik, psikolojik ve soyut formlarının izine, çeşitli görsel sanat eserlerinde rastlayabilir. Dolayısıyla, üretilmekte olan binlerce sinema filmi ve sanat eseri arasından, tek tek tüm chiaroscuro kullanımlarını burada analiz etmek, bizim çerçevemizin dışındadır.

Amerika ve Avrupa sinemasında, adı her zaman geçmese de gittikçe daha bilinçli kullanılan chiaroscuro’ya Türkiye’de rastlanmakta mıdır? Sanatta Yeterlik Tezi olarak çekimini gerçekleştirdiğimiz “DÖNGÜ-C” isimli filmin yapım sürecini anlatan ESER METNİ’ne geçmeden önce, Türkiye’den de chiaroscuro kullanımıyla ilgili bir örneğe değinmenin yerinde olacağı düşüncesindeyiz.

Bize göre, Türkiye’de henüz adı, sanı ve imkanlarıyla henüz yeteri kadar itibar bulamamış bu tekniği en bilinçli ve etkili olarak kullanan sinemacı, Nuri Bilge Ceylan’dır. Bu kullanımın en belirgin ortaya çıktığı filmlerinden biri ise, “Bir Zamanlar Anadolu’dur.” (2011)

“Bulunamayan bir cesetin üzerinden, başarılı chiaroscuro kullanımıyla tarihin anlatılmamış hikayeleri ve bilinmeyen hafızasına yönelik güçlü bir görsel dil” (Colin, 2014: 27) olarak tanımlanan film, chiaroscuro dili açısından hem Türkiye hem dünya sineması çerçevesinde kayda değerdir.

Fotoğraf 31:
Bir Zamanlar Anadolu’da



Kaynak: N.B. Ceylan (2011), <https://mubi.com/films/once-upon-a-time-in-anatolia>

Film, ön jenerikten sonra karanlığa uzanan bir bozkırda beliren arabaların farlarıyla açılır. Geçmiş belirsizdir. Gelecek de öyle. Varolan ve izleyiciye sunulan tek şey, anın kendisidir. An, araba farlarından bozkırı parça parça yaran ışığın hareket ettiği hız kadardır. Yolu, ışık belirler. Hikayeyi de... Sinematik zamana göre uzun bir süre yüzlerini görmediğimiz ve tanıma imkanı verilmeyen karakterlerin konuşmalarını dinlerken, bakabildiğimiz tek şey chiaroscuro stilineki araba farlarının aydınlattığı alandır. Dört bir yanı açık bozkırda, hikayenin nereye gideceği belirsizdir. Karanlık bilinmeyi örter. Tek yapabildiğimiz, yönetmenin bize tuttuğu ışıktan izleği takip etmektir.

Fotoğraf 32:
Bir Zamanlar Anadolu’da



Kaynak: N.B. Ceylan (2011), <https://www.slantmagazine.com/film/review/once-upon-a-time-in-anatolia>

Doktor ile Savcı’nın rüzgarla salınan başak tarlalarına, far ışıklarının kıyısından baktıkları sahne, filmin görsel diline ve stiline dair en öne çıkan anlardandır. Karakterlerin geçmişleri bizim için belirsizdir. Gecenin sonucunda ne olacağı, gizemli bir bilinmezlik atmosferi kurar. Silüet halinde sırtlarından gördüğümüz karakterlerin konuşmaları, düşünceleri, sırları bozkır boyunca uzayan far ışıklarının üzerine düşer. Görünür, aydınlık bir alan vardır. Ne var ki far ışıkları gerçekleri ortaya çıkartmak, aydınlatmaktan öte, adeta karakterlerin bürokrasi sarmalında birbirlerinden gizledikleri asıl düşüncelerini örter. Yani, kelimenin tam manasıyla karanlık bir ışık olur. Aydınlatmayan, örten. Gece ve hikaye boyunca çizdiği yola davet eden, içine girenin psikolojisini ve karakterini de perde perde açarak bize gösteren bir ışık.

Film boyunca bozkırı aydınlatan araba farları, tek kaynaklı bir chiaroscuro kullanımıdır. Gece içindeki portreler, anlatılmamış hikayeleri ve Anadolu’nun tüm geçmişiyle karanlık fon önünde belirirler. Geçmiş ile bugün arasında kalmışlıkları, yine chiaroscuro kullanımının imkanlarıyla görsel dile dökülür.

Fotoğraf 33:
Bir Zamanlar Anadolu’da



Kaynak: N.B. Ceylan (2011), <https://www.imdb.com/title/tt1827487/mediaviewer/rm2702042112>

Arabanın içinde devleti, sistemi ve bürokrasiyi temsil eden şahısların arasında, cinayet şüphelisi Kenan, hepsinin ortasında gölgede oturur. Işık, bütün herkesi bir araya getiren bu cinayetin sırlarını herkesten gizlercesine, onun yüzünde bir gölgeye dönüşür. Arkadaki arabadan vuran far aydınlatması ise, Kenan’ın başında bir hâle oluşturur. Herkes cinayetin cevabını bu adamda ararken, onun bakışları karanlık fona yerleştirilmiş, yüzüne vuran tek kaynaklı aydınlatmayla, perdeyi delip geçen ve neredeyse seyircinin gözünün derinine bakan bir hâl alır. Bu an, Caravaggio tablolarını aratmayacak kadar chiaroscuro’dur. Caravaggio’nun resimlerinde gördüğümüz şiddet anlarının neredeyse tümünü, formunda barındıran bir karedir. Sabit ve hareketsiz kamera kullanımı nedeniyle, ufak hareketler dışında ustaca çerçevelenmiş bir resimdir kadraj. Karakterin bilinmezleri, ancak görsel dil üzerinden bu resimle bize aralık bir alan bırakır.

Fotoğraf 34:
Bir Zamanlar Anadolu’da



Kaynak: N.B. Ceylan (2011), <http://fotodepo.fr/images/64845624225702440902.png>

“Bir Zamanlar Anadolu”, chiaroscuro’nun kültürel ve coğrafi sınır tanımaksızın kullanım alanı bulabileceğinin önemli bir görsel kanıtıdır. Bu filmle birlikte, chiaroscuro Anadolu bozkırlarını da kendi formunda stilize ederek, bu coğrafyanın karakterlerine bambaşka bir anlatı getirmiştir. Bu anlatı içinde geçmiş, gelecek, bürokrasi, hayaller, geçmiş, bireysellik, taşra, baskı gibi duygu ve kavramlar barınacak yer bulurlar. Chiaroscuro’nun, görsel dilde açtığı alanla, Türkiye’de sinemanın sadece içerik değil, biçimsel olarak da keşfedebileceği yeni ufukların olduğunun kanıtıdır bu.

BÖLÜM 4. ESER METNİ

4.1. Çekim Öncesi

“Hiç kimse kendini küçümsemesin. Her birimiz bu dünyada bekleniyorduk ve o söze katkı yapmak için buradayız”

(Dellaloğlu, 2013: 80)

4.1.1. Senaryo Yazım Süreci

Chiaroscuro üzerine yapılan teorik araştırmaların tamamlanması ve tez metninin yazılmasının ardından, araştırma sonuçlarının uygulamaya nasıl dönüştürülebileceği hakkında ön çalışma süreci başlatıldı. Tez, chiaroscuro’nun resimden sinemaya uyarlanmasını ele aldığı için, eser olarak bir film çekilmesine karar verildi. Bu film, senaryosu yazılmış kurgu bir eser veya sadece biçimsel chiaroscuro performansına yönelik deneysel bir iş olma potansiyelini taşıyordu. Ancak, düz bir ışık uygulaması göstermek yerine, chiaroscuro’nun içerdiği sembolik anlatımı da görsel çerçevede ifade edebilmek adına, hikayesi olan bir film yapımına karar verildi. Böylece, sadece teknik gösterimden öte, anlam üretimini mümkün kılan bir eser vermek tercih edildi.

Senaryo yazım aşamasına, chiaroscuro’nun biçimsel kullanımının yanısıra, anlatım içeriğine hacim kazandıracak bir öykü dizaynıyla başlandı. İlk önce, ortaya çıkan öykü sinopsis şeklinde kaleme alındı. Öykü üzerinden karakter çalışması yapıldı. Ardından öykünün sahne sıralaması, tretman formatında yazıldı. Son olarak, senaryo yazım sürecine gidildi. Bu sürecin sonunda, senaryo yazımı (EKLER) tamamlanmış oldu.

Senaryo çalışması sırasında ön plana çıkan yaklaşım, chiaroscuro ışık tekniğiyle film içinde özgün bir anlam üretmek, biçimsel bir görsel ifade alanı kurmaktır. Bireyin toplum içinde kendisine giydirilen statüleri kabulü, bu kabuller içinde yaşamını sürdürmesi, yani sürünün içinde önemsiz, etkinlik alanı dar bir varoluşa maruz kalması; düz, hacimsiz, yönü belirli ışıklarla anlatılabilir. Tek kaynaktan gelen ve aracısız bir şekilde, direkt olarak kişiye vuran chiaroscuro ise, kişinin normu zorlama, marjinalleşme, birey olma çabasını görselleştirebilirdi. “Toplumun ve yaşamın toptan bir fabrika haline gelişinin ve her ilişkinin, her sosyalliğin hatta kişinin kendisiyle ilişkisinin bile bir sömürü ilişkisine dönüştüğü yeni durumun ifadesi”nin (Delier, 2016: 8) öyküleştirmesi bakımından, filmin ilk sahnesi de fabrika üzerine kuruldu.

Filmin öznesi, fabrikada çalışan bir işçi olarak kabul edildi. Belli mesai saatlerine bağlı çalışan, işi bittiğinde her gün aynı güzergahtan toplu taşıma araçlarıyla evine dönen, kalabalıkların içinde bireyselleşemeyen bir figür. “Adam” olarak isimlendirilen bu karakterin, sistemin kısıracında yer alması, evindeki televizyon aracılığıyla medya üzerinden de devam etmeliydi. Ne olursa olsun ev, kişinin nispeten daha yalnız kaldığı, kendini dinleyebildiği, birey olarak varolmasının dışarıya kapalı, kendine açık bir mekanı kabul edilebilirdi. Yine de bu mekan eşyadan soyutlanmalı, kişinin içini yansıtacak şekilde tasarlanmalıydı.

“... bedenimiz düzen tarafından el üstünde tutuluyor. Ama ruhumuz, vicdanımız, yüreğimiz aklımız artık bize ait değil” (Dellaloğlu, 2013: 77) derken Dellaloğlu, sistemin bireyden, kendisini inşa etmenin imkanlarını da mülk edindiğine işaret eder. Chiaroscuro, senaryomuzda kendi gibi olmanın, içten gelen bir sesin peşine düşmenin, birey olmak için çabalamanın ve sistemin insana çizdiği çerçeveyi zorlamanın biçimsel simgesi olarak kabul edildi. Adam, evine belirsiz kaynaktan gelen ışığa doğru gitmek isteyen, kadrajı - yani normu zorlayan, seri üretim bir karaktere dönüşümden sıyrılmak için mücadele veren bir kişiye dönüştü. Ne var ki bu mücadelenin kazanılması, farklı olmaya imkan tanımayan, düz ve uniform ışığın iktidarını yıkmak olacağından, Adam engellenmeliydi. Böylece senaryoda, Adam’ın bu mücadelesini chiaroscuro ışık içinde, çağdaş dans formunda görselleştirmek fikri oluştu.

Mücadele, ışığa doğru kendi ritmi ve ruhunun istediği şekilde hareket etmekle perdeye yansıyabilirdi. Bunu yaparken kelimelerle konuşmayacaktı, suskun bir performanstı belki bu. Aslında performansın kendisi de kelimeydi, cümle kurmaktı.

“Konuşma ve konuşmama ya da görünme ve görünmeme arasında özgürlük ve boyun eğme kategorilerine denk gelen ikili bir şema söz konusu değildir; her konuşma bir sessizlik, her sessizlik de bir konuşma olarak düşünülmelidir.”
(Delier, 2016: 27)

Aslında senaryonun temel fikri özgürleşmek üzerine kuruludur. Chiaroscuro’yla anlatılmak istenen de bu özgürleşmenin, bireyselleşmekten geçtiğini görsel bir forma dönüştürmektir. Film boyunca diyalog kullanılmadı. Ana karakterin bakışları bir fısıltı gibi, sürekli içimize işleyen bir söylem kursa yeterliydi.

“Romantikler için yaşamın estetikleştirilmesi bir özgürleşmedir; fısıltı halinde dile getirilmiş olsa da. Modernlik ise, estetikleştirmeyi tam tersi bir amaç için kullanır. Modern toplum, giderek daha belirgin bir biçimde, tüm nesneleri metalaştırır.” (Dellaloğlu, 2017: 43)

Adam’ın evini, performansını ve mücadelesini metalaştırmamak adına, mutlu bir sonla senaryoyu bitirmek istemedik. Filmi belirli bir finalle kapatarak, “bu böyledir” demek de chiaroscuro’nun geniş anlam çerçevesine aykırı görünüyordu. Elbette filme bir son hazırladık, ama film tekrar başa dönmeli ve Adam tekrar tekrar seyircinin zihninde bireyselleşme ve özgürleşme çabasını sürdürmeliydi. Her seferinde tekrar tekrar ölmek ve dirilip başa dönmek pahasına bunu yapmalıydı.

Adam, filmin sonunda ölür. Norma, fabrikaya ve kent sokaklarına geri döner. Ne var ki filmin başa dönmesi ve döngünün sürmesi, kısır bir döngü değildir. Belki bir gün, belki bir an içinde döngü kırılabilir. Fakat kişinin kendi olma çabası, normu zorlaması ve kendine belirlenen çerçevenin dışına çıkması, hiç de kolay değildir. Film her başa döndüğünde, belki bir gün, finalin yeniden yazılabileceğini ve hem yapıtın, hem de insanın kendini inşasının açık olduğu umudunu saklı tutar. Senaryonun ismi bu yüzden “DÖNGÜ – C” olarak, chiaroscuro’nun ilk harfiyle tamamlanır.

4.1.2. Senaryo Üzerinden Çekim Hazırlığı

Yazım sürecinin ardından, senaryo “kırıldı.” Bir başka deyişle, senaryonun film olarak çekilmesi için gerekli olan karakterler, mekanlar, set ekibi ve ekipman ihtiyaçları belirlendi. Çıkan liste sonucunda, filmin çekimi için gerekli finans giderlerinin öngörüldüğü bir bütçe yapıldı.

Çekim için gerekli mekanlar aşağıdaki şekilde belirlendi:

1. Seri üretim yapan bir fabrikanın, üretim bandının da yer aldığı iç mekan.
2. Metrobüs durağı.
3. Metrobüs içi.
4. Metro istasyon durakları.
5. Metro içi.
6. Sokak çekimleri.
7. Tiyatro sahnesi.

Mekanlardan çekim izinleri alınması için görüşmeler başlatıldı. Gerekli durumda mekan kiralari için ödenmesi gereken ücretler, bütçe yeterlilikleri kapsamında değerlendirildi. Fabrika mekanı olarak, Sakarya’da bulunan Atasın fabrikasıyla anlaşma sağlandı. Tiyatro sahnesi için başlangıçta Bahçeşehir Üniversitesi’yle sözleşme yapılmış olsa da, sahnenin müsait günlerinin çekim tarihleriyle örtüşmemesi sebebiyle, bu mekanın kullanımından vazgeçildi. Sakarya Üniversitesi Kongre Merkezi’nde bulunan tiyatro sahnesinin kullanımı için gerekli izinler alındı. Metrobüs, metro ve sokak çekimleri için keşif turu yapılarak, hangi durakların ve güzergahların kullanılacağı, keşif turunun ardından belirlendi.

Tiyatro sahnesi üzerinde gerçekleşecek çekimde, profesyonel dans performansının yer alması sebebiyle, hem oyunculuk yapabilecek hem de bu performansı gerçekleştirebilecek oyuncu arayışına girildi. Yapılan görüşmeler sonrasında, başrol için İstanbul Devlet Opera ve Balesi’nde balet olarak çalışan Deniz Polat’la anlaşma sağlandı.

Chiaroscuro ışığın kullanımının yapılacağı tiyatro sahnesindeki performans için Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım Ve Mimarlık Fakültesi Araştırma Görevlisi Semra Çam’la görüşme yapıldı. Projenin adı geçen kısmının çekimden önce görselleştirilmesi için, kendisiyle birlikte storyboard çizimleri gerçekleştirildi.

Başrolle birlikte oynayacak yardımcı oyuncular için de yapılan görüşmelerin ardından, çekim tarihi belirlendi. Belirlenen tarihte kullanıma uygun olacak şekilde kamera ve ışık arayışı başlatıldı. Kameranın seçimi, chiaroscuro’nun sinematografik görsel dile dönüştürülmesi bağlamında önemliydi.

“Ayna, yüzeyinin yansıtıcı özelliği ve resmin içine öteki bakışı dahil etmekteki marifeti nedeni ile bir çok sanatçı tarafından farklı biçimlerde kullanılmıştır.”
(Baydar, 2012: 1)

Kamera da nihayetinde önünde yer alan uzayı ve objeleri, vizörden ayna aracılığıyla gösteren bir araçtır. Bir video kameranın içindeki ayna mekanizması, kamerayı kullananın vizörle daha yakın bir ilişki kurmasını sağlar. Günümüzde aynasız kameralarla da fotoğraf ve video çekimi gerçekleştiriliyor olsa da, chiaroscuro’daki gerçekçilik ve hacim için kullanılmış ayna, aslında çekim sürecinin de bir parçasıdır. Çerçeve netlik imkanlarının genişliği ve resimlerinde ayna yansımalarını kullanan

ressamlara bir gönderme olarak, bu sistemde görüntüyü kameramana ulaştıran bir tercih yoluna gidilmiştir.

Bütçenin kısıtlı olması sebebiyle, kameraya karar verme süreci beklenenden uzun sürdü. Sonuç olarak, SONY FDR-AX100 model 4K kayıt yapabilen bir kamera ile 750 Watt PAR lamba, çekim tarihi için rezerve edildi. Çekimlerde yardımcı olması için iki asistan tutuldu.

Farklı mekanlar ve şehirlerde yapılacak çekimler için ekipman ve ekipte yer alan insanlar için ulaşım seçenekleri değerlendirildi. Bütçe dahilinde gerekli çözümler üretildi.

4.2. Çekim

Çekimin ilk günü İstanbul'da yapıldı. Belirlenen metrobüs durağı ve metrobüste yapılan çekimlerde, başrol oyuncusu Deniz Polat yer aldı. Metrobüs içindeki insanların, çekim sürecinde kameraya bakmamaları ve sahnenin atmosferini bozmamaları için küçük aksiyon kameraları kullanıldı. 4K çekim yapabilen Sony Aksiyon kamerası ve 4K Iphone kullanıldı. Iphone için ışık ayarının sağlanması bakımından, profesyonel ışık düzenlemelerine manuel kullanım imkanı tanıyan, sinema uygulamalarına başvuruldu.

Metrobüs çekimlerinin ardından, sokak çekimleri gerçekleştirildi. Gerekli görülen ışığın yakalanması için güneşin şehir üzerindeki hareketleri belirlenerek, kullanılan sokakta güneş ışığının yer aldığı saatlerde çekim yapıldı.

Çekimin ikinci gününde, metro durakları ve metro içindeki sahneler kayda alındı. Bu sahnelerin çekimi için de aynı ekipman ve stratejiler benimsendi.

Çekimin üçüncü gününde başrol oyuncusu ve ekipman Sakarya'ya getirildi. İki gün sürecek çekim için oyuncuya konaklama tahsis edildi. SAÜ Kongre Merkezi'nde yapılan çekimde, 750 W Par ve sahne üstü takip lambaları kullanıldı. Gerekli dekor için tabure, sehpa ve televizyon mekana getirildi. Aksesuar olarak kan efekti verecek malzeme ve bıçaklanma sahnesi gerekli bıçaklar ayarlandı. Dans performansında yer alan iki diğer oyuncu da bu çekimlerde hazır bulundu. Chiaroscuro efektinin sağlanabilmesi için ışık teknisyenleriyle kapsamlı bir çalışma yapıldı.

Çekimin dördüncü gününde, Sakarya Organize Sanayi Bölgesi'nde yer alan, Atasın fabrikasına gidildi. Oyuncunun, diğer fabrika işçileriyle aynı kostüme sahip olması için işçi tulumu ve ayakkabılar satın alındı. Fabrika üretim bantlarında, üretimi sekteye uğratmayacak ve oyuncunun güvenliğini tehdit etmeyecek şekilde oyun ve mekan belirlendi. Fabrikada yapılan kayıtlarla birlikte, çekim süreci tamamlanmış oldu.

4.3. Çekim Sonrası

Profesyonel SD kartlara çekilen tüm görüntüler Final Cut Pro X programına aktarıldı. Öncelikle görüntülerin tasnifi yapılarak, kullanılacak görüntüler ayrıldı. Filmin senaryoda yer alan kurgusu belli olsa da, bir kez daha eldeki kayıtlar ışığında, nasıl bir kurgu stratejisi izleneceği tekrar ele alındı. Final Cut programında, öncelikle senaryoya göre sahnelerin klipleri ard arda dizildi. Kullanılacak kliplerin fazla kısımları çıkartılarak, ilk kaba kurgu elde edildi.

İlk taslak kurgunun elde edilmesinden sonra, ince kurgu olarak adlandırılan kesime geçildi. Bu aşamada, görüntülerin kare kare incelenerek son hallerine getirilmesi sağlandı. Final kurgu ortaya çıkınca, renklerin düzenlendiği “color” aşaması başlatıldı. Bu işlemde sahnelerin renk değerleri “Vectorscope” içinde incelendi. Renkler, tezin bağlamı kapsamında düzenlendi. Çekim sırasında oluşan hatalı pozlama ve beyaz ayarları normalleştirildi. Her plan tek tek incelenerek ışık ve renk değerleri, bir bütünlük teşkil edecek şekilde tasarlandı. Filmde yer alan kişilerin isimlerinin aktığı jenerik, dizaynı yapılarak filme eklendi. Tezin tesliminde istenen gerekli bilgilerin yer aldığı video kapak tasarlanarak, filmin başına eklendi.

Son aşamada ise, ses tasarımı yapıldı. Atmosfer seslerinin yanısıra, kurguya müzik yerleştirildi. Seslerde istenmeyen kısımlar atıldı. Ses kanallarındaki kayıtlar temizlenerek, maksimum etki için elden geçirildi. Gerekli kısımlarda, (foley) olarak tanımlanan ses efektleri, görüntüye iliştiler. Böylece görüntü ve sesin birleştirildiği, final miks süreci başladı. Filmin nasıl görüneceği ve duyulacağı, en ince ayrıntısına kadar son halini verecek şekilde, baştan sona kurgu programında analiz edildi. Elde edilen kurgunun son hali, gösterim amaçlarına uygun olması bakımından (Compressor) adlı kurgu uygulamasına atılarak, 4K'dan FULL HD – 1920 X 1080 oranına dönüştürüldü.

Tez, afiş ve sergilemede kullanılmak amacıyla seçilen sahneler, Final Cut programından Photoshop programına aktarıldı. Sahnelerin fotoğraf olarak düzenlenmesi yapılarak, baskıya hazır hale getirildi.



SONUÇ

“Dünyanın karanlığı asla ulaşamaz, varlığın ışığına”

(Heidegger: 7)

Güzel sanat dalları arasındaki multi-disipliner yaklaşımlar, gerek teorik gerek uygulama alanlarında gün geçtikçe daha çok benimseniyor. Bu bakımdan, disiplinler arası geçişkenliklerin kapsamlı analizlerinin yapılmasını, yeni fikir ve formların ortaya çıkması açısından değerli buluyoruz. Bu tez, resim sanatında kullanılan *chiaroscuro* ışık tekniğinin tarihsel süreç içinde izini sürerek, biçimsel bir tekniğin yüzyıllar boyunca sürekliliğini nasıl sağlayabildiğine teorik bir katkı yapar.

Resimde kullanılan bir uygulama tekniğinin, sadece biçimsel bir araç olmadığını, bu aracı kullanan ressamların yaşadıkları dönemlerdeki toplumsal ve zihinsel değişimlerle nasıl etkileşime girdiklerini ortaya koyar. Dolayısıyla, teorik bakımdan diyebiliriz ki sanatta kullanılan bir teknik, sadece estetik kaygılarla ortaya çıkan bir araç değil, aynı zamanda bireyin ve toplumun gelişimini kayda geçen kanvastır. Bununla birlikte, sanatsal bir teknik insana, düşünceye ve topluma dair ontolojik tekliflerde bulunabilir ve hatta genel geçer düşünce sistemlerini eleştirebilir.

Chiaroscuro’nun gelişim süreci üzerine yapılan araştırma göstermiştir ki sanatta kullanılan bir uygulama tekniği ırk, ulus, kültür ve dinsel sınırlamaların ötesine geçerek uygulamada kendine yer bulabilir. İnsana ilişkin anlam arayışının varolduğu her coğrafya ve zamanda, hem resim hem de sinemada chiaroscuro’nun tercih edilmesi, farklı disiplinlerdeki sanat tekniklerinin de bu bakış açısıyla değerlendirilmesine kapı aralayabilir.

Yapılan literatür taramalarında, chiaroscuro’nun farklı sanat disiplinlerinde kullanımına ilişkin yeterli uluslararası çalışma olmadığı gözlenmiştir. Hatta ulusal çerçevede bu tez, konuyla ilgili yazılmış ve bir filmle uygulaması yapılmış ilk Sanatta Yeterlik tezi olma özelliğini, yazım tarihi itibarıyla taşımaktadır. Bu bakımdan, tezin chiaroscuro gibi etkin bir ışık tekniğine ve benzer alanlara daha çok dikkat çekmeyi sağlaması umulmaktadır.

Chiaroscuro üzerinde yapılacak daha kapsamlı çalışmalar, resim sanatındaki belli eser ve dönemlere farklı bakış açıları getirebilir. Sanat tarihçilerinin ekol ve dönemleri yeni bir gözle değerlendirmesini sağlayabilir. Ressamlar, bu tekniğin imkanlarını keşfetmek

için farklı uygulamalar ve buluşlarla, eserlerine yenilikler getirebilirler. Film alanında çalışanlar ise, chiaroscuro'nun sinemaya uyarlanma imkanlarını bir kez daha gözden geçirerek, farklı form uygulamaları ve anlam üretiminde bulunabilirler.

Metodolojik bakımdan tez, şöyle bir yol takip eder: Belli bir sanat tekniğinin tarihsel sürecinin araştırılması, geçmiş uygulamaların analiz edilmesi ve buradan çıkan sonucun görsel olarak ifade edilmesini, eser üretimiyle sağlamak. Böylece, güzel sanatlar alanında teori ve uygulama arasındaki akademik bağı güçlendirmeye katkı sağlanır. Tezin araştırma süreci, üretilen sanat eserinin niteliğine olumlu katkıda bulunurken, eser de akademik bulguların uygulama sonuçlarıyla değerlendirilmesine zemin hazırlar.

Tezde elde edilen bulgu ve sonuçların, bir uygulamayla filme dönüştürülmesi, tezin varsayımıyla doğru orantılıdır. Tez, resim sanatında kullanılan chiaroscuro tekniğinin, sinemada görsel dile katkı yaptığı önermesini savunur. Alana sağladığı katkı ise, düşünce zemininde yaptığı savunmayı performansla taşıyarak, bir sanat eseriyle ifade etmesidir. Nihayetinde, chiaroscuro sadece sanat tarihi bağlamında ve teze eklenen şekillerle değil, hareketli görüntüler ve sinematografik demonstrasyonla da anlamı ve formu üzerinde durulması gereken bir tekniktir. Böylece, iki farklı sanat disiplini arasında teorik olarak kurulmaya çalışılan bağ, bir eser üzerinden de uygulanarak, akademisyenlerin yorum ve takdirine sunulur.

Umulur ki bu tez, chiaroscuro üzerinde yapılacak teorik çalışmalar için istek uyandırıcı bir zemin hazırlar. Metodolojik bakımdan, sanat alanında teorik araştırma ile uygulamaları birlikte kullanmaya teşvik edici olur. Sanatta Yeterlik alanında, farklı disiplinler arası etkileşimin güçlenmesine ve yeni eserlerin ortaya çıkmasına, nitelikli bir örnek kabul edilerek katkı sağlar.

Tezin merkezini oluşturan ve ekte yer alan film, asıl sonuç metnidir. Yürütülen teorik çalışmalardan çıkan sonuç, ifadesini görsel dil uzayında “DÖNGÜ-C” performansında bularak, jürinin takdirine sunulmuştur.

DÖNGÜ-C filmi fabrikadan bir detayla açılır. Metal platformun üstünde, metal sınırlarla belirlenmiş bir çemberin içinde dönen, birbirinin aynısı metal parçaların döngüsüyle... Merkezdeki tek vida, adeta bu parçaları belirli bir çekim kuvvetinin etkisiyle, kopup gitmelerine mücadele etmeden bir arada tutar. Bu merkez, devletin veya toplumun üzerinde egemen zihin yapısının otoriter gücünü temsil eder. Güç odağına ne

yaklaşmak mümkündür, ne de ondan bağımsızlaşabilmek. Zaten parçaların hiçbirinde farklılık, hakim güce başkaldıracak, kendince başka bir çember oluşturacak forma rastlamak mümkün değildir. Tüm parçalar merkez vidanın güdümünde aynı boyda, aynı biçimde, birbirinin üstüne yığılmış olarak varlık gösterirler. İmge, hiçbir parçanın tekliğine, bir başına varolabileceğine dair umut taşımaz. Bir makinenin içinde dönen bu parçaların üzerine yansıyan yeşil ışık, parçaların egemen merkeze tamamen teslim oluşlarını mümkün kılan elektronik tonda uyuşturucu bir yansıma olarak belirir. Tüm parçalar, döngü içinde bu ışığa maruz kalarak hareketlerini sürdürür. Ne var ki bu harekette kendini bulmaya değil, kendinden vazgeçerek teslimiyete açılan bir ritm hissedilir.

Film, fabrikanın içinde üretimi yapılan parçaların detaylarıyla devam eder. Tüm parçalar belirli aralıklarla, nizami bir şekilde bantlara yerleştirilmiştir. Bantlar ilerledikçe parçalar yerini bulur. Kime ait olduğunu henüz göremediğimiz eller tarafından bir kenara alınır ve kendilerine uygun görülen yere bırakılırlar. Parçaların üzerinde düşen dramatik bir ışığa, bilinçli olarak yer verilmemiştir. Burada mekanın her yerini ve herkesi, aynı derecede aynı şekilde aydınlatan floresan lambalarının, griye kayan soğuk yansıması gözlenir. Dolayısıyla görünenin hacimlenmesi, derinlik kazanması söz konusu değildir. Üretim alanında her parça bu uniform aydınlatmayla görünürdür, ancak hiçbir parçanın veya mekanın hacminden söz etmek mümkün değildir. Bu fabrikada asıl olan her parçayı tek tip, aynı formda seri üretimden geçirmektir. Parçaların kendileri gibi olmaları değil, seri üretimin dikte ettiği şekilde bantta akıp gitmeleridir esas olan. Nereden gelip nereye gittikleri adeta belirsizdir. Bir anda belirir ve bir anda kaybolurlar. Kendi istikametlerinde herhangi bir iradeleri yoktur. Her parça genel bir aydınlık içinde, üretim bantı üzerinde bilinç dışı bir yol tutmuştur. Hiçbirinin hâlesi yoktur. Hiçbir parça, biricik değildir. Bu noktada, üretilen metal parçalarla, onları üreten insanların durumuna görsel bağ kurmak için işçilerin gösterimine geçilir.

İşçiler de tıpkı üretimine katıldıkları parçalar gibi, kendilerine belirlenen bir sıralama içinde çalışırken gösterilir. Aslında üretimi yapılanla, üretenin pek de farkı yoktur. Üreten işçi de bant çevresinde, ancak kendisine belirlenmiş mekan ve görevle ekranda varolur. Her işçinin yeri, sırası, görevi bellidir. Kıyafetleri tek tiptir. Üstelik onlar da banttan geçen metal parçalarla aynı ışığa tâbidirler. Hiçbiri için kendiliğini ortaya

koyacak bir aydınlatmadan söz edilemez. Dolayısıyla genel olarak gayet aydınlık görünen bu mekanda, hacim, bireysellik ve hâlenin eksikliği, tesbiti zor bir karanlığı bize hissettirir. Fabrika, chiaroscuro'nun mümkün olduğu kadar tersi bir ışıkla aydınlatılmıştır. Karanlığı göstermeyen, her yeri görece aydınlatan, uniform bir ışık.

İşçilerin yanısıra, yakın gelecekte onların artık toplum içinde “gereksizler” sınıfına dahil edilebileceklerinin tehlike sinyali veren otomatik üretim makineleri ve robotlar da gösterilir. Büyük tek bir koldan ibaret robot, onu aydınlatan ışığın bilincinde olmaksızın, parçaları belirli mekanik bir ritimde alıp taşımakta ve montaj yapmaktadır. Robot kolun karşılığına düşen imge ise, ellerdir. Makineler kadar seri üretimi hala mümkün kılan emeğin en simgesel görseli eller... Saatlerce, günlerce, haftalar ve aylar boyunca, kısacası koca bir ömrü bu üretime feda eden eller.

Fabrikanın genel atmosferinin yansıtılmasından sonra, işçiler arasından birini kamera seçer ve onun üzerinde daha fazla kalmaya başlar. Bu işçi, senaryomuzda Adam olarak isimlendirdiğimiz İstanbul Devlet Opera ve Balesi baletlerinden Deniz Polat'ın canlandığı karakterdir. Kamera onun metal parçalarını silerken gördüğümüz elleri ve yüz ifadesine odaklanarak, bize de onun öyküsüne yaklaşmamızı teklif eder. Adam'ın çalışmalarıyla, robotun çalışmaları bir an iç içe geçer. Acaba bu robot, Adam'ın yerini ne zaman alacaktır? Adam, robotun onun yerini almasından sonra nerede çalışacak, hayatını nasıl sürdürecektir? Bu soruların yanıtları, şimdilik belirsizdir. Ne var ki kaçınılmaz tehlikeli sonu, yani insanın yerini makinenin alması öngörüsünü bir parantez olarak barındırır.

Mesaisini tamamlayan Adam için fabrikadan ayrılma zamanı gelmiştir. Kendisine ayrılan bantta uzaklaşırken, kimseyle konuşmaz, kimse onun ayrıldığıнын farkına bile varmaz. Üretimde yer aldığı kadarıyla var olduğu bir alandır bu.

Adam, fabrikadaki mesaisinden ayrıldıktan sonra yola düşer. Onu, ilk önce metrobüste görürüz. İnsanların birbirleriyle gerekmedikçe iletişimde bulunmadıkları, hatta iletişimden kaçındıkları bir alandır metrobüs. Her yolcu, duyguları yüzlerinden okunması güç iç dünyalarını kendilerine saklayarak, nötr ifadelerle metal bir kutunun içindedir. Yolcular, tıpkı fabrikada gördüğümüz makinelerin içindeki parçalar gibidir. Ne var ki burada metrobüsün pencereleri sokağa, dışarı, hayata açıktır. Metrobüsün içinde herhangi bir ışıklandırma yoktur. Hatta kendi karanlığına bırakılmıştır. Ancak

otobüsün her hareketiyle farklı yönlerden Adam'ı yalayıp geçen ışık belirgindir. Bu ışıklandırma, tarafımızdan bilinçli olarak belirtilen formda tasarlanmıştır.

Fabrikanın aksine, dışarıya en azından bir bakış etkileşimi sağlayan pencerelerden hayatın kaynağı güneş, yavaş yavaş kendini belli etmeye başlar. Güneş, dünyaya düşen en güçlü ve tek ışık kaynağıdır. Hatta, geceleri ayın yansıttığı ışık bile güneştedir. Bu bağlamda güneş, aydınlattığı mekanı ışığa, gölgede bıraktığı alanı karanlığa gömerek doğal bir *chiaroscuro* kuran büyük bir lambadır. *Chiaroscuro*'yla çalışan ressam ve sinematografların, güneşin karanlık bir mekana pencereden süzülen hüzmelerini örnek alarak uygulamalar yapmış olmaları da bununla örtüşür.

Adam evine giden yolda, bulunduğu otobüste hareketsizdir. Özgür değildir. Camdan yüzünü yalayıp geçen güneş ışığı, onu adeta dışarı çağırır. Yüzlerini, güneşin ışığına ve yokluğunun karanlığına dönerek, kendilerini doğanın içine bırakan romantiklerin kapıldığı bir seda vardır bu yansımada. Adam bu otobüsten inse, o fabrikadan ayrılrsa, bu kentten çıksa ve dışarıdan gelen her türlü baskıyı reddederek kendini uzun bir yürüyüşe bıraksas, belki her şey değişecektir. Buna rağmen, bahsedilen iradeyi gösterebilecek durumda değildir. Suni olmayan doğal ışık, içinde gidip gelen bu ihtiyacı imgeye taşırcasına, bir görünür bir yok olur. Metrobüsün içini yalayıp kaybolan sıcak tondaki güneş ışığı, Adam'ın içidir. Bakışlarının ardındaki hüznün sebebidir. Rutini kıramayışın, itiraz edemeyişin, egemen güç tarafından kendisine tanımlanan görev dışında varlık gösteremeyişinin simgesel biçimidir. Bu sekans, metal kutu metrobüsün gri ve tek düze karanlığıyla, bireyselleşmenin, kendi olmanın, içinin peşine düşmenin ışığıyla yaşanan çatışmaya dair ilk emareleri taşır.

Adam metrobüsten inince, onu sürekli gözleyen kameralar altından, fonda şehrin plazalarının yer aldığı ufka yürür. Onun emeğiyle büyüyen plazalardır bunlar. Doğal ışığı içine kabul etmeyen, güneşi geri yansıtan aynalı camlarıyla, içi görünmeyen, sokaktaki insan için ulaşılmaz mekanlardır. Ufuk, güç ve egemenlik sermayenindir. Adam'a ancak, "büyük göz" ün kontrolü altında evine dönmek düşer. Kameralar ve güvenlik görevlileri, her an Adam ve diğerlerini mevcut döngüyü sekteye uğratacak herhangi bir davranışta bulunmamaları adına gözetler.

Metroya ulaşmak için Adam yer altına iner. Doğal ışığın girmesinin mümkün olmadığı, sadece insan yapımı suni ışığın varolabileceği bir alandır bu. Yerin altındaki karanlık,

tüm toplumu düzenleyen güç tarafından uygun görülen şekilde aydınlatılmıştır. Karanlığı unutturan bir aydınlıktır bu. Elektrikler kesilse, derin bir karanlığa gömülecek, iğne deliği kadar bile ışığın geçeceği açıklık olmayan yerin, dibidir. Ne var ki insanlar, aydınlık ilüzyonu verilen böylesi bir karanlığın içinde yol aldıklarının farkında değillerdir.

Ekranda göz önünde olan bu aydınlamanın gerçekliğini sorgulamak için, kamera Adam'ı takip ederken, her daim ışık kaynaklarını da gösterir. Matematiksel bir hesaplama, organize bir yaklaşımla dizilmiş florasan kare lambalar, alt açılı tercih edilerek Adam'ın dünyasının ışık kaynağı olarak resmedilir. Toprağın onlarca metre altına inşa edilmiş metal tüp içinde o, yalnızca bu lambaların aydınlattığı kadar görülür. Buradaki ışık, terbiye edilmiş bir ışıktır. Hiçbir tayfin, istenmeyen bir alana kaçmasına izin verilmemiştir. Her ışığın aydınlatacağı alan, milimetrik olarak hesaplanmıştır.

Tıpkı, fabrikadaki florasan aydınlatmanın altında bantta akan seri üretim parçaları gibi, Adam da diğer insanlarla birlikte yürüyen bantlarda, hareketsiz ve ifadesiz bir duruşla akıp gitmektedir. Aslında o da seri üretimin sonucudur. Bireyselliği yok sayılmış, kendini inşa edecek ruhu elinden alınmış, Benjamin'in deyişiyle hâlesini yitirmiştir. Metrodaki sahneler, chiaroscuro tekniğinin karşı tezidir. Chiaroscuro kahraman ise, bu aydınlık onun anti-kahramanıdır. Sekans, ileride yer alacak chiaroscuro tekniğinin altının çizilmesi ve görsel dile katkısının belirginleştirilmesi bakımından, önce onun yokluğunun gösterildiği sahneleri kapsar. Burada, toplumun ortak üretiminden kesilen sermayeyle yapılmış ve onlara hizmet olarak götürülmüş bir aydınlık vardır. Peki burada karanlık nereye düşer? Gölgelere neden yer yoktur? Caravaggio'nun ışığı resmetmek için kullandığı ve figürlerine derinlik veren karanlığa metroda rastlanmaz. Çünkü "karanlık ışık" uniform değildir. Bireyselleşmenin önünü açar. Bu da egemen zihniyete göre, farklılıkların farkında olmayı beraberinde getirir. Tehlikelidir.

Adam metroyu beklerken, yine çizgi halinde tünelde uzanan ışıkların altındadır. Metro gelir. Ulaşım aracı yine tek tip aydınlatılmış bir tüptür. Adam, kendi dünyasıyla hiçbir bağı olmayan insanlarla birlikte. Onların konuşmalarını duyar, bebek ağlamalarını işitir. Ne var ki sahnede sesler, sadece onun yalnızlığını işitsel olarak imgeyle birlikte hacimlendiren bir fondan ibarettir.

Adamın metroda yer alan sahnelerinin tek uzun planlar şeklinde tutulması, onun içinden çıkamadığı döngünün hissini, seyirciye geçirmek için tercih edilmiştir. Hep hissedilen, ama dillendirilmeyen sıkıntının görsele taşınmasını hedefler. Adam, metrodan çıkmak için yürüyen merdivene tekrar bindiğinde, yukarıda yine mavi gökyüzü belirir. Metal bantın üzerinde sabit durup ilerlerken, büyük otelin bir serap gibi duvara yansıyan yakın imgesi dikkat çeker. Gerçek olanla, gerçeğin yansıması arasına sıkışmış bir yükseliştir bu. Bir parça gökyüzü belirgindir, ama ulaşılması güç bir fragmandır görünen.

Sokak, Adam'ın diğerlerine kıyasla kendi adımlarını daha rahat bulabildiği bir alan olarak resmedilir. Artık yürüyen bantlar üzerinde değildir. Dilediğinde durabilir. Yön değiştirebilir. Adımlarını yavaşlatabilir veya hızlandırabilir. Dolayısıyla güneş, burada da zaman zaman kendini gösterir. Bazen yüzünü kaybetmiş bir sokak mankeniyle Adam'ın durumu görselleşir, bazen insanların ve çiçeklerin rengiyle bir umut belirir. Yine de kaldırımların çizdiği hat bellidir. Uzun mesai ve yolun ardından gidecek yer kaçınılmazdır. Çalışmaktan ve hayatta kalmak çabasından başka, Adam'ın kendisine pek de bir şey kalmamıştır. Birey olma arzusu söndürülmüş bir insandan, daha fazlasını beklemek mümkün değildir.

Adam sokakta yürürken, televizyonda izlediği reklamların sesi, görüntünün üzerine binerek bizi eve götürür. Fabrikada ve metroda bireyselliği aydınlığıyla yok eden lambalardan sonra, şimdi sahnedeki tek ışık kaynağı televizyondur. Kesik kesik, fabrikadaki parçaların üzerine üretimde düşen renkli ışıklar gibi, insanı hipnotize eden bir ışık. Dikte edilen hayatın söylemi evde de sürer. Adam'ın yüzünü döndüğü televizyon ekranı, döngünün devam etmesini sağlayan önemli bir parçadır. Adam'ın gerçek bir yalnızlığa sahip olabilmesini ve içine dönmesini sağlayabilecek tek yer, belki de burasıdır: Evi. Buna rağmen, o yabancılara kapısını kapatmış ancak sanal yabancılara geçit veren televizyonu açmıştır. Şimdi, kendi dünyasına ait olmayan insanlar da evde onunladır. Hiçbir ihtiyacı olmayan, ama ihtiyacı olduğu söylemini sürekli dikte eden reklamlarla baş başadır.

Adam televizyonun ışığa kaynaklık ettiği ortamda, kendi evindeki gölgelerin ve karanlığın bile farkında değildir. Televizyondan gelen garip seslerin kısa bir süre duyulmasının ardından, birdenbire Adam'ın üzerine kaynağı belirsiz sert bir ışık düşer.

İşte bu sahne, filmin bu kısmına kadar hep anti-tezlerini gördüğümüz chiaroscuro'nun tüm varlığını ortaya koyduğu andır!

Da Vinci'nin deyimiyle – uno cosa mentale – resim, bir akıl işidir. Dolayısıyla chiaroscuro'yu uygulayan ressamlardan öğrendiklerimizle, chiaroscuro etkisini verecek ışık, bu sahnede resimden sinematografiye dönüşen bir form olarak tasarlanmıştır. Chiaroscuro'nun varlığında televizyon kapanmıştır. Şimdi ekranda, evin içine karanlığı yararak düşen ışıktan başka kaynak yoktur. Ne var ki bu ışık, karanlığı da var eden bir ışıktır. Karanlığın kendini göstermesine imkan sağlayan, karanlığın alanına müdahale etmeden onu da belirgin kılan bir ışık. Fabrikadaki veya metrodaki ışıklar gibi hesaplanmış, organize, formları düzleştiren değil; tam tersine forma hacim ve derinlik veren, mekanın içinde farklı tonların canlılığını sağlayan bir kaynaktır. Bu görsel dilin kurulumuyla arzulanan, Adam'ın içinde kaybolmaya yüz tutmuş bireyselliğini, özgünlüğünü, hâlesini imgeye taşımaktır. Tıpkı Rönesansla birlikte kamusal, siyasal ve dinsel sınırları zorlayan ressamların, ışıkla birlikte karanlığı cesurca kullanmalarıyla oluşturdukları, insanın inşasına dair kullanılan chiaroscuro gibi. Sanat tarihi boyunca ortaya çıkışından gelişimine kadar tezde izi sürülen görsel anlatının, performansa dönüştüğü sekanstır bu. Işığın sadece teknik olarak forma etkisini değil, istoria – yani anlatıyla da nasıl örtüştüğünü filme katabilmek adına, Adam'ın chiaroscuro ışık kaynağına doğru yürüyüşü başlar.

Ekranın solundan gelen ışığa doğru yöneliş, aslında kendi içine yöneliştir. Toplum içinde göstermediği ve belki de göstermesi engellenen bir dünyadır bu. Dolayısıyla, Adam'ın rutin hayat içindeki normal tavrından ve hareketlerinden farklı olmalıdır. Bu yüzden, kendine ulaşma çabası, alelade sıradan adımlarla değil, çağdaş bale formunda kendini gösterir.

Normun içinde kalmış Adam, önce ışığın nereden geldiğini anlamaya çalışır. Sonrasında nereden geldiğinden öte, ona doğru gitme arzusunu hisseder. Önce merak, sonra kendini ışığa bırakmaya yönelik bir tavırla ilerler. Günlük hayatında bazen ufak ufak kendisini göstermiş olan bu ışık, şimdi güçlü bir şekilde evinin içindedir. Gücü sadece aydınlatmasında değil, karanlığa da imkan tanımasında yatar. Bunu yapmasa, chiaroscuro olamayacaktır çünkü.

Işığa yaklaşmak, Adam’a farklı bir varlık alanı açar. Adeta üzerine düşen hüzmeleri kucaklar, ancak alıştığından kopmak o kadar da kolay değildir. Bazen arkasına dönüp bakar. Kurulu düzenini terkedip bu ışığa, yani kendini inşa etmek adına yürümeye cesareti var mıdır? İç ses tehlikelidir. Egemen zihniyetin dikte ettiği hayat ise, inandırıldığı şekliyle görece güvenli. Buna rağmen, chiaroscuro’nun mekana kazandırdığı hacim karşı konulamazdır. Adam resmin çerçevesini, yani sinematografik dille - kadrajını zorlamaya başlar. Çerçevenin dışına kaçıp gitmesine çok az kalmıştır. Normu zorlayıp, marjinalleşme çabasıdır bu. Chiaroscuro’nun varlığı, dansın yerçekimine karşı koyan hareketlerini de motive edici unsurdur. İlk defa Adam’ın ayakları yerden kesilmekte, kolları bazen karanlığa, bazen ışığa uzanmaktadır. Adam hafiftir artık, özgürleşecektir. Hareketleri esnekleşir, vücudu genişleyen uzamda ruhuyla birlikte dans eder hale gelir.

Chiaroscuro altında serbestçe hareket eden Adam için sorgulanmayacak hiçbir doğru, dikte edilen hiçbir kural, siyasi ve toplumsal hiçbir baskı yoktur. Ta ki tüm saydıklarımızın görsel karşılıkları ekranda belirene kadar. Adam, çerçevenin dışına kaçıp gidecekken, kendi içine uzanacakken, birdenbire karanlığın içinden beliren iki kişi Adam’ı sert hamlelerle yakalar. Bu iki kişi, aslında bireyi öldüren her türlü kavramın sembolik karakterleridir. Adam döngüyü kırmaya, onu aşmaya çalışmaktadır ve engellenmesi gerekmektedir.

İlk hamleleri bertaraf edip kurtulduktan sonra, Adam son bir kez “arafta” yüzünü ışığa vererek durur. Emeginin sembolü elini görürüz, televizyona, arkada bırakacağı dünyaya bakışını... Ve sonra heyecanla, tutkuyla chiaroscuro’ya doğru koşusunu! Ne var ki egemen otoritenin elinden kurtulmak, o kadar kolay değildir. Her türlü uyarı ve engelleme başarısız oluyorsa, artık sıra birey olmanın peşindeki kişinin canına gelmiştir. Böyle birinin canını almak, hakim güç açısından çoğunluğun faydasıdır. Adam kendini inşa etme, iç sesini dinleme, insanlığının peşine düşme çabasını canıyla öder. Kalbinden akıp tişörtüne bulaşan kan ise, kandan çok pastır.

Bu mücadelenin, tarihsel akış içinde hep ortaya çıktığını ve hiçbir zaman yok olmayacağını ifade edebilmek adına, film ilk sahneye döner. Döngü halindeki metal parçalar, ekranda yeniden belirir. Adam ise, hikayesini anlatmak için öldükten sonra tekrar dirilmiş gibi, fabrikada işini yapmayı sürdürmektedir. Onun ölümünden sonra aynı fabrikada belirmesi, bize az önce gözümüzün önünde yaşananların, tekrar tekrar

yaşanacağı hissini verir. Birilerinin bu çaba içinde ölmesinin, diğerlerinin bu çabaya son vermesi olmadığı söylemine yer veren bu dönüş, filmin adının da altını çizerek. Bu döngü, bu *istoria*, insan varoldukça sürecektir.

Kim kendini aydınlıktan yana tanımlarsa tanımlasın, kim karanlığın elçisi olmakla suçlanırsa suçlansın... İnsan, ancak ışık ile karanlığın birlikteliğinde olgun ve erdemli bir benliğe kavuşacaktır. Bu yüzden chiaroscuro, insanın derinliğini ve potansiyelini yansıtmak bağlamında, resim sanatının sinemaya ve diğer görsel ifade sanatlarına kazandırdığı, alabildiğince hacimli ve ifade alanı geniş bir tekniktir.



KAYNAKÇA

- ALBERTI, L., (2011). *On Painting*. R. Sinisgalli (çev.). London: Cambridge University Press (orijinal baskı 1435).
- ARASSE, D., (2017). *Resim Tarihi*. V. Kortan (çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- ARNHEIM, R., (2010). *Sanat Olarak Sinema*. İstanbul: Hil Yayın (orijinal baskı tarihi 1957)
- BARASCH, M., (1997). *The Language of Art: Studies in Interpretation*. USA: New York University Press.
- BAYDAR, Ş, N., (2012). *Resim Yüzeyindeki Terslik*.
<http://dergipark.gov.tr/sduarte/issue/20728/221504> (19.10.2018)
- BELTING, H., (2012). *Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi*. Z. Yılmaz (çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları (orijinal baskı tarihi 2009).
- BERGER, J., (2018). *Portreler*. B. Eyüboğlu (çev.). İstanbul: Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 2015).
- BODART, D., (2008). *Renaissance and Mannerism*. New York: Sterling
Book of Judith. 13: 7-8.
http://www.catholic.org/bible/book.php?id=18&bible_chapter=13
(18.08.2018).
- BURCKHARDT, J., (1965). *The Civilization of The Renaissance in Italy*". 7. Basım. Great Britain: Phaidon Press Ltd.
- CARRINGER, R., (1996). *The Making of Citizen Kane*. USA: University of California Press.
- CASTELLI, P., (2013). *Rönesans Estetiği*. D. Kuncakçı (çev.). Ankara: Dost Kitabevi (orijinal baskı tarihi 2005).
- COLIN, G, D., (2014). *The Routledge Dictionary of Turkish Cinema*. New York: Routledge.

- COOK, D., (1990). *A History of Narrative Film*. USA: W.W. Norton and Company.
- DA VINCI, L., (2015). *Leonardo'nun Defterleri*. A. Serin (çev.). H. Anna Suh (edt.) Ankara: Arkadaş Yayınevi (orijinal baskı 2004).
- DELEUZE, G., (2006). *Kıvrım Leibniz ve Barok*. H. Yücefer (çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları.
- DELIER, B., (2016). *Sanat Dünyasının Senaryoları*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- DELLALOĞLU, B.F., (2013). *Benjamin*. İstanbul: Say Yayınları.
- DELLALOĞLU, B.F., (2017). *Zamanın İçinden Dışından: Gelenek ve Modernlik Arasında*. Ankara: Heretik Yayınları.
- DOBZYNSKI, J., (2008). Staring Dürer In the Face. *The Wall Street Journal*.
- DUNCAN, P., ve MÜLLER, J., (2014). *Film Noir 100 All Time Favorites*. Çin: Taschen. ECO, U., (2000). *Açık Yapıt*. T. Esmer (çev.). İstanbul: Can Yayınları (orijinal baskı tarihi 1962).
- ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. *Chiaroscuro Art*.
<https://www.britannica.com/art/chiaroscuro> (25.08.2018)
- Excerpt from Hegel for Beginners*. (t.y.).
<https://www.marxists.org/reference/archive/hegel/help/easy.htm>
(19.04.2018)
- FARAGO, J., (2015). "Is painting dead?". <http://www.bbc.com/culture/story/20150217-is-painting-dead> (15.05.2018)
- GERARD, S., JEFFERSON, T., ve SKLAREW, B., (2009). *Bernardo Bertolucci*. B. Erdoğan (çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı (orijinal baskı tarihi 2000).
- GODARD, J.L., (1985). Hiroshima, notre amour - Cahiers Du Cinema 97. J. Hillier (edt.) L. Heron (çev.) *Cahiers Du Cinema The 1950's, Neo Realism, Hollywood, New Wave* içinde. USA: Harvard University Press, Harvard University Press, 1985, 59-70.

- GOMBRICH, E.H., (2015). *Sanat ve Yanılsama*. A. Cemal. İstanbul: Remzi Kitabevi (orijinal baskı tarihi 2002).
- GOMBRICH, E.H., (1980). *Sanatın Öyküsü*. B. Cömert (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi (orijinal baskı tarihi 1972)
- HAUSER, A., (2016). Rönesans Döneminde Sanatçının Toplumsal Konumu. A. Cemal (çev.). E. Batur (hızl.) *Rönesans'ın Serüveni* içinde. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016, 172-204.
- HAYWARD, S., (2010). *Cinema Studies - Key Concepts*. Canada: Routledge.
- HEIDEGGER, M., (2014). *Düşünme Deneyiminden*. M. Tüzel. (çev.) İstanbul: Nod.(orijinal baskı tarihi 1954)
- HILLIER, J., (1992). Introduction: Cahiers du Cinema in the 1960's. J. Hillier (edt.) *Cahiers Du Cinema - The 1960's New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood* içinde. USA: Harvard University Press, 1992, 1-24.
- HIRAKAWA, K., (2009). *The Pictorialization of Dürer's Drawings in Northern Europe in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Germany: 2009.
- HOCKNEY, D., ve GAYFORD, M., (2017). *Resmin Tarihi*. M. Haydaroğlu. (çev.) Çin: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık (orijinal baskı tarihi 2016)
- HODGE, S., (2013). *50 Sanat Fikri*. E. Gözgülü (çev.). Ankara: Bkz Yayıncılık (orijinal baskı tarihi 2011).
- HUIZINGA, J., (2016). Rönesans Sorunu. K. Atakay (çev.). E. Batur (hızl.) *Rönesans'ın Serüveni* içinde. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016, 24-76.
- İNALCIK, H., (2018). *Rönesans Avrupası - Türkiye'nin Batı Medeniyeti'yle Özdeşleşme Süreci*. 10. Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İncili Şerif*. Matta. 1-9
- İncili Şerif*. Matta. 29-32
- JACKSON, M., (1754). *Essay On The Invention Of Engraving And Printing Chiarooscuro*. Londra: A. Millar.

KRAGULJAC, I., (2008). *The Implementation of Chiaroscuro in Photography and Cinematography*. USA: Texas A&M University Graduate Studies.

Los Angeles County Museum of Art, Caravaggio. (2013).

<http://www.lacma.org/node/7010> (18.07.2017).

MANNONI, L., (2000). *The Great Art of Light and Shadow - Archaeology of the Cinema*. R. Crangle (çev.). UK: University of Exeter Press (orijinal baskı tarihi 1995).

MILLERSON, G., (1995). *Lighting for Television and Film*. Great Britain: Focal Press.

MINOR, V., (2017). *Sanat Tarihinin Tarihi*. C. Soydemir (çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları (orijinal baskı tarihi 1994).

ÖNDİN, N., (2018). *Barok Resim ve Heykel Sanatı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

PANOFISKY, E., (1955). *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton, New Jersey.

PANOFISKY, E., (2013). *Perspektif Simgesel Bir Biçim*. Y. Tükel (çev.). İstanbul: Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 1927).

PANOFISKY, E., (2014). *İkonoloji Araştırmaları*. O. Düz (çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık (orijinal baskı tarihi 1967)

PEVSNER, N., (2016). Rönesans ve Manierizm. L. Uysal (çev.). E. Batur (hızl.) *Rönesans'ın Serüveni* içinde. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016, 239-256.

PONTY, M., (2012). *Göz ve Tin*. A. Soysal. (çev.). İstanbul: Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 1964).

RAY, S., (1993). *I Was Interrupted*. London: University of California Press.

ROYAL ACADEMY OF ARTS. (2014). *Making a Chiaroscuro Woodcut*.

www.vimeo.com/85263386. (21.12.2017)

SALERNO, L., (1985). *The Roman World of Caravaggio: His Admirers and Patrons*. B. Kelleher (edt.) *The Age of Caravaggio* içinde. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1985, 18-21.

- SCHAEFER, D., ve SALVATO, L., (1984). *Master of Light*. USA: Univerity of California Press.
- SCHÜTZE, S (2015). *Caravaggio Complete Works*. Köln: Taschen.
- SHEARMAN, J., (1962). Leonardo's Color and Chiaroscuro. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 25.1: 13-47. <http://www.jstor.org/stable/1481484> (14.02.2018).
- SHINER, L., (2013). *Sanatın İcadı*. İ. Türkmen (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 2001).
- SIESLING, J., (2015). *Art is More*. Belgium: Arte Libro.
- SIMMONS, J., (2016). İtalya'da Rönesans. A. Babacan (çev.). E. Batur (hızl.) *Rönesans'ın Serüveni* içinde. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016, 294-307.
- Tevratı Şerif*. Tekvin. 1-6.
- THOMPSON, D., ve CHRISTIE, I., (1990). *Scorsese on Scorsese*. London: Faber and Faber.
- THOMPSON, W., (2003). *The Printed Image In The West*.
http://www.metmuseum.org/toah/hd/wdct/hd_wdct.htm (03.06.2018)
- VACCHE, A.D., (2009). *Chiaroscuro: Caravaggio, Bazin, Storaro*.
<http://sensesofcinema.com/2009/feature-articles/chiaroscuro-caravaggio-bazin-storaro>, (03.07.2018)
- ZOU, D., (2012). *The Conformist: A Visual MasterClass*.
<http://www.tasteofcinema.com/2012/the-conformist-a-visual-master-class/> (25.12.2017)

EKLER

EK 1. Eser Filmi Senaryosu

DÖNGÜ - C

Yazan

AYBARS BORA KAHYAOĞLU

TEZ DANIŞMANI:

PROF. DR. BESİM F. DELLALOĞLU

Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi

Resim Bölümü, Sanatta Yeterlik Tezi Proje Senaryosu

İÇ. FABRİKA. GÜN

YAKIN PLAN: Yuvarlak metal bir kasa içinde, ritmik şekilde dönen küçük metal parçaları. Ortada merkez olarak duran sivri bir metalin çevresinde, sıkışık ve üst üste bir formda dönüyorlar.

EKRANA GRAFİK GİR: DÖNGÜ-C

Bantların önünde sıralanmış, önlerine gelen işi tekrarlayarak çalışan işçiler: Hemen hepsi tulumlu. Tek renk.

Burada, birey olmak yok. Herkes, işleyen çarkın bir parçası. Herkes çalıştığı kadar var. Ne düşündüklerini, hayallerini, birey olarak farklarını kestirmek mümkün değil.

Sürekli aynı eylemi tekrar ederek yaptıkları iş, fabrikanın floresan ışıkları altında tek düze bir aydınlatma altında sürüyor.

KAMERA, çalışan işçilerin ve bantların arasından geçerek, ADAM'ı bulur. O da bu sürünün bir parçası. Çarkın bir dişlisi. İfadesiz bir yüzle önündeki metal parçalarla işlem yapıyor.

YAKIN PLAN: Eller, metal parçaları, iş.

Adam'ın mesaisi bitmiştir. Elindeki işi bırakır. İş bittiği için mutlu mudur? O bile belli değil. Ellerini tulumuna siler. Banttın ayrılır.

DIŞ. METROBÜS DURAK. GÜN

Adam metrobüs durağında gelen otobüslere doğru yürür. Diğer insanların arasından kendine bir boşluk bularak, araca biner.

İÇ. METROBÜS. GÜN

Adam metrobüste ilerler. Yer yok. Kendisine ayakta durabileceği bir alan bulur. Metrobüs hareket eder.

Metrobüsün içindeki düz ve çığ ışığa rağmen, camdan gelen güneş ışığı, hareketle birlikte zaman zaman Adam'ın yüzüne yansır.

Rutin bir iş gününün dönüşünde, söyleyemediklerini gösterircesine bir yansımadır bu.

DIŞ. METROBÜS DURAK. GÜN

Adam metrobüsten iner. Ufukta yer alan gökdelenlere ve üzerinde yükselen gökyüzüne bakmadan kafası önünde ilerler.

İÇ. METRO. GÜN

Adam yürüyen merdivenlerle metroya doğru iniyor. Hareketsiz, sabit, yorgun, heyecansız. Yanından insanlar hızla geçerken, o heykel gibi sabit ve ağır.

Metronun içindeki yürüyen yollar...

Kalabalıklarla birlikte kullanılan, yürüyen merdivenler...

Tekrar tekrar...

Adam'ın üzerinden akıp giden floresan lambalar. Tek tip ışıkların yol gibi uzandığı, hayattan kopuk suni bir tünel burası.

Metro bekleniyor. Trenin geçeceği yola paralel uzanan tepe lambaları. Metro gelir. Adam biner.

Metronun içinde yine ayakta. Burası da yine hiçbir gölge ve hacmi olmayan floresan lambalarla aydınlatılmış.

Oturanlar, ayakta duranlar ve ağlayan çocuğu susturmaya çalışan bir kadın. Adam umarsız bir halde, dalgın gözlerle, ardında sadece karanlık görünen camlara bakıyor.

DIŞ. METRO ÇIKIŞI. GÜN

Adam metrodan çıkarken, nihayet sokağa karışır. Yine insanların ve araçların arasından bir gölge gibi geçerek kaybolur.

Ana caddede ilerlerken, bir ara sokağa sapar. Nereye vardığı belirsiz yol boyunca, uzaklaşarak gözden kaybolur.

İÇ. DAİRE. GECE

YAKIN PLAN: Adam'ın yüzü. Belli ki televizyon izliyor. Yüzünde belirip kaybolan ışıklar. Televizyondaki reklamların SESİ duyuluyor.

Profilden gördüğümüz Adam'ın suratına, televizyonun hareketli mavi ışığı vuruyor. Hareketsiz, duygusuz bir şekilde televizyona kilitlenen Adam, bir süre öylece seyrediyor.

BİRDEN -

Evin içindeki ışık değişime uğramaya başlar. Adamın arkasından nereden geldiği belirsiz güçlü bir ışık tayfı süzülür: **CHIAROSCURO!**

Ev içindeki detaylar belirsiz. Sadece Adam'a vuran ışık ve onun gövdesi.

Adam, ışığın içeri dolmasıyla o tarafa doğru döner.

FONDA Prokofiev "The Catapults" çalmaya başlar.

O andan itibaren Adam, müzik eşliğinde bir performansla, koltuğu aşmaya ve ışığa doğru yürümeye başlar.

Performansı çağdaş dans, bale formundadır. Fakat hareketleri keskin ve belirgindir. Onu kuşatan, kendi olmaya izin vermeyen tüm zincirleri koparıp atmak ister gibi, tırmanır gibi ilerler ışığa. Ağır, adeta SLOW MOTION bir andır bu.

Adam ışığa doğru yaklaştıkça, müzik de ritmini ve ses yüksekliğini artırır. Ellerini uzatarak nereden geldiğini bilmediğimiz ışığa doğru ilerlemeye çalışan Adam, gittikçe hedefine yaklaşır.

Karanlık fonda Adam'ı takip eden bir iki silüet belirir!

Adam kadrajdan çıkıp, ışığa karışıp gözden kaybolmak üzereyken-

Birdenbire karanlık fondan belirenler, Adam'ın omuzuna yapışır ve onu geri çekerler!

Adam o elden kurtulmaya çalışırken- Bir çift el de onu belinden yakalar.

Karanlıkta, ancak belli belirsiz gördüğümüz birileri, Adam'ın ışığa doğru yalnız yürüyüşünü engellemektedir.

Prokofiev FONDA yükseldikçe, Adam'ın onu engelleyenlerden kurtulma çabası daha dramatik bir hal alır.

O kurtulup gitmek istedikçe, müdahaleler sertleşmektedir.

Artık eller Adam'ı sadece tutmakla yetinmiyorlar! Her hamleyle daha da sarsılan Adam, ışığa doğru yürüyüşünü sürdürmek için canını dişine takar.

Onu durdurmakta zorlananların arasından karanlıkta bir BIÇAK parıldayarak havada YÜKSELİR!

Müziğin en yüksek ve dramatik olduğu anda-

Havadaki bıçak, Adam'ın göğsüne doğru iner ve saplanır!

Üzerindeki t-shirt'de inceden bir kan belirir. Göğsüne saplanan bıçağı elleriyle kavrayan Adam, yavaşça dizleri üstüne düşer. Bir an öylece kaldıktan sonra:

Ölümüne düşerek, kadrajdan çıkar.

KES:

İLK SAHNEYE DÖNERİZ...

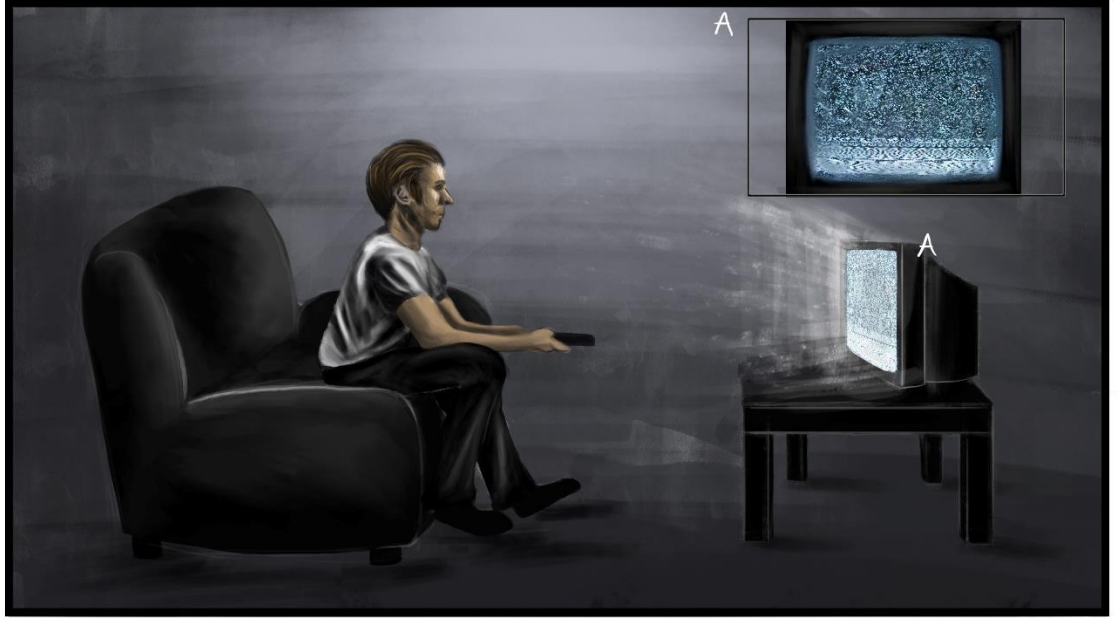
İÇ. FABRİKA. GÜN

YAKIN PLAN: Yuvarlak metal bir kasa içinde ritmik şekilde dönen küçük metal parçaları. Ortada merkez olarak duran sivri bir metalin çevresinde, sıkışık ve üst üste bir formda dönüyorlar.

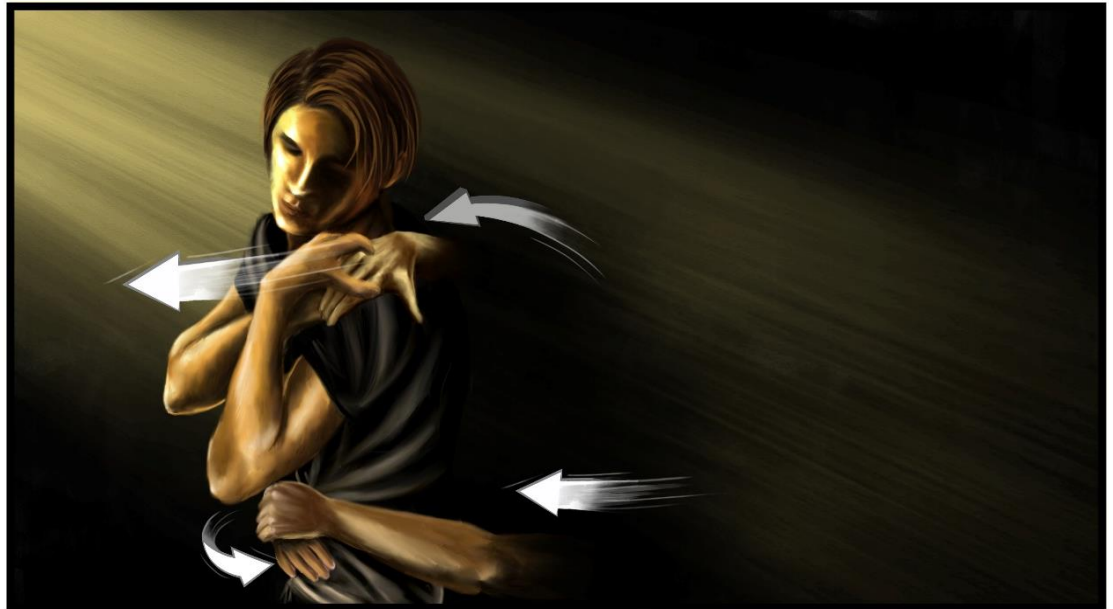
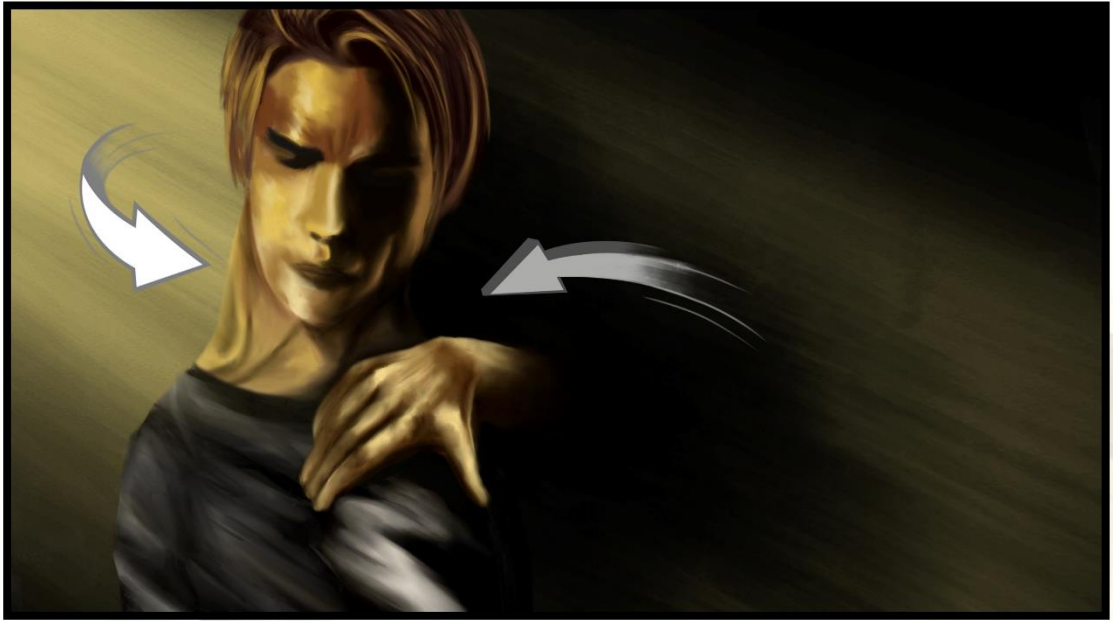
Ve filmin başındaki tüm sahneler bir LOOP - DÖNGÜ olarak aynı şekilde kendini tekrarlar.

FİLM, İLK SAHNEDEN SON SAHNEYE KADAR SÜREKLİ AYNI SARMALDA DÖNEREK HİÇ BİTMEYEN DEVAM EDER.

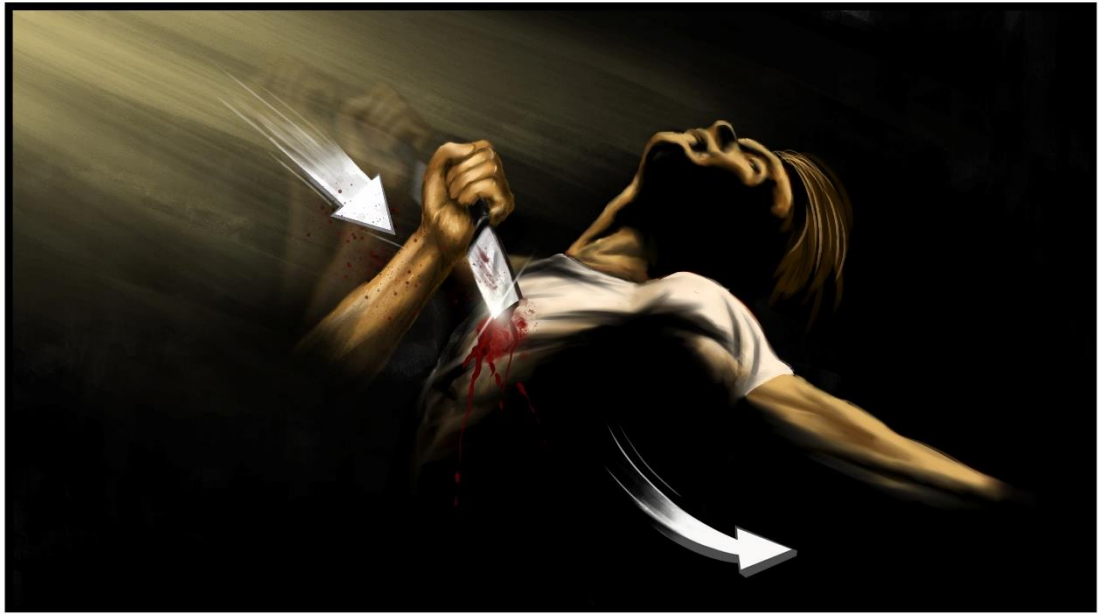
EK 2. Eser Filmi Storyboard Çizimleri







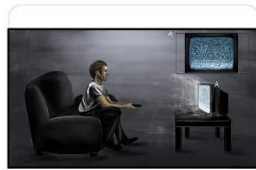


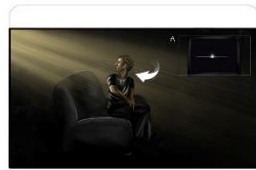


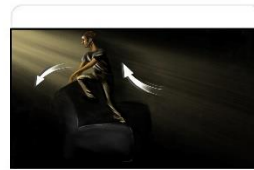


Title:	Scene	Seq.
	Dir.	DP

























EK 3: Eser Filmi'nden Kareler







EK 4: Eser Filmi CD’si.

“DÖNGÜ-C” adlı tez eser filmi, 720p görüntü kalitesine indirilerek, tezle birlikte teslim edilmiştir.



ÖZGEÇMİŞ

Aybars Bora Kahyaoğlu, 1975 tarihinde İstanbul’da doğdu. *İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı*’nda yarı zamanlı Klasik Gitar eğitimi gördü. *Kadıköy Anadolu Lisesi*’nden mezun olduktan sonra, Amerika Birleşik Devletleri’nde bulunan *Southwest Missouri State University*’de, medya alanında lisans eğitimine başladı. Uzmanlaşmak istediği sinema alanında çalışmalarını sürdürmek üzere, yine aynı ülkenin Chicago kentinde bulunan *Columbia College Chicago*’ya transfer oldu. Bu üniversitenin “Film Yönetmenliği” bölümünden “With Honors / Şeref Derecesi”yle mezun olarak, güzel sanatlar alanında “Bachelor of Arts” lisans diplomasını aldı.

1997 yılında *Sakarya Üniversitesi*’nde *Okutman* olarak bir yıl ve ardından; *Yıldız Teknik Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf ve Video* bölümünde *Araştırma Görevlisi* olarak bir yıl çalıştı. “TÜRVAK” ve “Akademi İstanbul” gibi özel medya okullarında film yapım dersleri verdi. 1999 yılında üniversitedeki görevinden istifa ederek, sinema ve televizyon sektöründe çalışmalara başladı. “TV8” Haber Merkezi’nde iki yıl, “CNNTURK”te bir yıl ve “NTV”de bir yıl olmak üzere toplam dört yıl *Haber Editörlüğü* görevini yürüttü. Bu süre içinde çeşitli savaş bölgelerinde haber yapmasının yanı sıra, uluslararası üst düzey diplomatik ve kültürel röportajlara imza attı.

2004 yılında, televizyon dizileri için senaryo yazarı olarak çalışmalara başladı. *Sinegraf Film Yapım Şirketi*’nde Osman Sınav ve *FilmaCass Yapım* firmasında Mine Vargı ile toplam yüz bölümün üzerinde televizyon dizisi ve iki sinema filminin senaryo yazarlığını yaptı. Bazılarının ise yönetmenliğini üstlendi. Ulusal kanallarda en yüksek reytingleri alan diziler arasında; “Acı Hayat”, “Pusat”, “Cam Kırıkları”, “Pars Narkoterör”, “Doludizgin Yıllar”, “Sakarya Fırat” sayılabilir. İlerleyen yıllarda belgesel alanında da çalışmaya başladı. İstanbul 2010 Kültür Ajansı Sponsorluğunda “İstanbul’un Şehirleri” isimli üç farklı kıta ve on üç farklı şehirde çekilen on dokuz bölümlük belgeselin yönetmenliğini yaptı. TRT’de gösterimi yapılan bu belgeselin ardından, Kanal D’de yayınlanan “112 Acil”, TRT’de yayınlanan “Sporda Irkçılık ve Ayrımcılık” belgesellerine de imza attı.

A.B.D’nin önde gelen film pazarlarından *American Film Market*’a iki kere katıldı. Uluslararası projeler için çalışmalarda bulundu. *Cannes Film Festivali*’ne

yapımcı/dağıtımçı sıfatıyla katıldı ve Avrupa sinema pazarıyla ilgili geliştirilen projeleri yerinde takip etti.

2010 yılında *Sakarya Üniversitesi*'ndeki görevine, *Öğretim Görevlisi* olarak yeniden başladı. *SAÜ Güzel Sanatlar Fakültesi*'nde bir dönem “Dijital Fotoğraf” dersi verdi. *SMYO*'da üç yıl boyunca “Basın Yayın” bölümünde çeşitli habercilik ve medya derslerine girdi. Rektörlüğe bağlı olarak çalıştığı bir yıl içinde, Sakarya Üniversitesi fakültelerinin tanıtım videolarının yapımını ve üniversitenin belgesel çekimini üstlendi. 2014 yılında, *SAÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü*'nde Yüksek Lisansı'nı tamamladı. 2018 yılında Marmara Üniversitesi Film Tasarım Programı'nda senaryo dersleri verdi. Aynı yıl, *Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi*'nde görevlendirdi.

Akademik çalışmaların yanısıra çeşitli projelerde senaryo yazarlığı ve yönetmenlik yapmayı sürdüren Aybars Bora Kahyaoğlu evli ve iki çocuk babasıdır.