

SİNEMA-RESİM İLİŞKİSİ VE GÖSTERGELERARASI ÇEVİRİYE BİR ÖRNEK DEREK JARMAN'IN CARAVAGGIO (1986) FİLMİ

Yrd. Doç Dr. Gülşen SAYIN*

ÖZET

Bu makalede Derek Jarman'ın *Caravaggio* (1986) filmi göstergelerarası çeviri ve aynı zamanda uyarlama örneği olarak ele alınır. Göstergelerarası çeviri, farklı gösterge dizgelerini birbirine çevirmek yoluyla anlam üretme veya en basit haliyle bir metnin veya sanat dalının (gösterge dizgesinin) kendine özgü dilini bir başka sanat dilinde (gösterge dizgesinde) yeniden kurma olarak tanımlanabilir. Bu çalışmada, Derek Jarman'ın filmi, on yedinci yüzyılda yaşamış İtalyan ressam Caravaggio'nun 'yaşam metni' nin sinema dilinde yeniden yapılandırılmış olması nedeniyle bir çeviri metin ve aynı zamanda uyarlama olarak irdelenir. Ancak, yaşam metninin öznesi ressam olduğu için filme bir üçüncü dil olan resim dili de girmiştir. Göstergelerarası sanatlararası ilişkide resim, sinema ve biyografi sanatlarının kendilerine özgü dillerinin taşıdığı anlamların kesiştiği noktada ortaya çıkan bu film, her üç dilin ve anlam evrenlerinin kaynaşmasından oluşmuş hibrid bir yapıdadır ve yeni anlamlar üretir.

Anahtar Kelimeler: Caravaggio, Derek Jarman, göstergelerarası çeviri, uyarlama, biyografi.

ABSTRACT

This article, within the conceptual framework of semiotics, analyses Derek Jarman's film *Caravaggio* (1986) as an example of intersemiotic translation as well as adaptation. Intersemiotic translation or adaptation can be defined as the transformation of meaning from one symbolic structure to another. In the context of this article, intersemiotic translation or adaptation will be discussed as the transformation of meaning from one artistic language or semiotic system (the artist's life text/biography) to another medium (cinematographic language). However, the language of painting appears in the film as a third symbolic structure, and Jarman's film, with its hybrid texture, is a good example of producing meaning at the intersection of these three artistic languages (writing, painting, cinema) whose natures are rather different from each other.

Keywords: Caravaggio, Derek Jarman, intersemiotic translation, adaptation, biography.

* Yrd. Doç. Dr., Beykent Üniversitesi, Mütercim Tercümanlık Bölümü (İng.),
gulsensayin.@beykent.edu.tr

I. GİRİŞ

Aristoteles’in kuramsal yapıtı *Poetika*’dan köklerini alan Batı estetik geleneğinin temelinde sanatın doğayı taklit etmesi (*mimesis*), veya Hamlet’in deyişiyile “doğaya ayna tutması” ilkesi vardır. Resim sanatı, erken Rönesans döneminden on dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar, Giotto’dan Manet’ye ve İzlenimcilere kadar bu ilkeyi başarıyla kullanmıştır. Daha sonraları edebiyat alanında Flaubert, Balzac, Dickens ve Tolstoy romanları ve sahnede Ibsen ve Chekhov oyunları anlatı tekniklerinin izin verdiği ölçüde doğa ve topluma ayna tutmayı sürdürmüşlerdir. Ancak, fotoğrafın icadıyla, doğayı en iyi yansıtan sanat ünvanının fotoğraf sanatına, kameranın kullanılmaya başlamasıyla da sinemaya geçtiği düşünülür. Bu durumda, sanatın amacı doğadaki gerçeği kopyalamaksa veya gerçeğin görüntüsünü yakalamaksa, bunu en iyi sinema sanatı yapar diyerek bu konudaki tartışmalara kolaylıkla nokta konulabilir. Ancak, sanatın amacı, sanat yapıtlarının varoluş nedeni bu mudur? Gerçekçilik karşıtı kuramcı ve sanatçıların¹ görüşlerine göre, bir sanat yapıtı yaratmak, doğayı öykünmekle sınırlı kalmayıp, ona artı değerler katmalı, onu yorumlamalı, hatta yeni ve özgün bir başka dünya daha sunmalıdır. Bu da ancak, yaratıcının/sanatçının duygularının, düş gücü ve yaratım gücünün devreye girmesiyle olur.² Sanatçı, doğadan aldığı malzemeyi farklı bir forma sokabilir veya duygularını soyut bir biçimde elindeki doğal malzemeyle birleştirebilir. Kısacası, sanat yapıtı yaratmada doğayı kopyalamak yetersiz kalmakta ve yeni anlam evrenleri oluşturmada sanatçıya büyük rol düşmektedir. Sanatların (*gösterge dizgelerinin*) doğayı taklit etmenin dışında farklı amaçlarla var olabileceklerini savunanlar sadece

¹ John Locke, George Berkeley, Wilhelm Friedrich Hegel felsefe alanında gözle görülen maddeyi ve mutlak gerçeği sorgulayan öncü kuramcılardır. Bakınız: *Tabiat Kanunu Üzerine Denemeler*, John Locke, Çev. İsmail Çetin (İstanbul: Paradigma Yayınları, 1999); George Berkeley: *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, ed. Jonathan Dancy, (Oxford University Press, 1998).

² Gerçekçilik karşıtı sanatçılara sürrealist ressamları ve tiyatrodada Bertolt Brecht’i eklemeliyiz. Sinemada ise doğada var olanı kopyalamak yerine filme bir “yeniden yaratma” süreci olarak bakan yönetmenlerin başında Rainer Werner Fassbinder, Jean-Luc Godard, Alain Resnais gelir. Bakınız : *Film: A Critical Introduction*, Maria Pramaggiore ve Tom Wallis, (London: Laurence King Publishing, 2005).

gerçekçilik karşısı sanatçı ve kuramcılar değildir. Göstergebilimsel eleştirii kuramcılarının bu konudaki görüşlerini Mehmet Rifat bize şu soruları sorarak aktarır:

Dünyadaki her çeşit gösterge dizgesinin [sanatın] anlam taşımamasını, anlam belirtmesini, anlam aktarmasını sağlayan şey (özellik) gönderme yaptığı gerçeklik düzeyi midir? (...) Bir göstergeler dizgesi, bir anlamlı bütün, gerçeği yansıttığı için mi anlam taşır ve bir bilgi iletir, yoksa gerçeği yeniden oluşturduğu, yeniden düzenlediği ve anlamlandırdığı için mi? (1999: 10)

Bu çalışmada, Derek Jarman'ın *Caravaggio* filmi irdelenirken, sinema-resim ilişkisi başlığı altında hangi sanatın, resim sanatı mı yoksa sinemanın mı gerçekliği daha iyi yansıttığı, birbirlerinden nasıl etkilendikleri, birbirlerini nasıl besledikleri veya birbirlerine göre üstünlükleri konuları ele alınmaz. Bu çalışma, göstergebilim ve yorumbilim yardımıyla filmi göstergelerarası çeviri örneği olarak genelde uyarlama, özelde biyografi uyarlaması olarak tartışır. Diğer bir deyişle, bu makale, bir toplumsal gruba özgü düşünce, inanç ve öğretileri yansıtan bir göstergeler dizgesindeki, yani ressamın yaşadığı dönem, yaşam metni ve ürettiği sanat yapıtlarındaki anlam evreninin çözümlenerek tamamen farklı bir çağa ve toplumsal gruplara, üstelik farklı bir gösterge sistemi olan sinema aracıyla aktarılması sürecini irdeler.

II. GÖSTERGELERARASI ÇEVİRİ

Roman Jakobson "On Linguistic Aspects of Translation" adlı makalesinde çeviri türlerini üçe ayırır: Bir doğal dil içinde, yeniden ifade etme veya özetleme gibi, o dilin kendi içinde yapılan çeviri (*intralingual*); İngilizce'den Türkçe'ye veya tersi gibi iki farklı doğal dil arasında yapılan çeviri (*interlingual*); ve son olarak da doğal diller ile farklı gösterge dizgeleri arasında veya sadece farklı gösterge dizgeleri arasında yapılan çeviri (*intersemiotic*) (1959: 114). Bu sonucusu, yani belli bir gösterge dizgesinde, o dizgenin gereçleriyle oluşturulmuş anlamın, farklı gereci

kullanan bir başka gösterge dizgesine aktarılarak verilmesi ‘göstergelerarası çeviri’ ve aynı zamanda ‘uyarlama’ olarak tanımlanır ve bu tür çeviride anlam, kaçınılmaz olarak dönüşüme uğrar (*transmutation*).

Jarman’ın *Caravaggio* filmi, on yedinci yüzyılda yaşamış ünlü bir ressamın yaşamını konu edinen bir film olduğu ve her şeyden önce, yazılı metin veya metinleri kalkış metni olarak kullandığı için bir çeviri metin, bu metnin anlam evreninin çözümlenerek sinema dilinde yeniden yapılandırılarak dönüşüme uğramış olması nedeniyle de aynı zamanda bir ‘uyarlama’dır. Uyarlama denince akla ilk gelen edebiyat uyarlamaları olsa da gösterge sistemleri arasında yapılan her türlü anlam aktarımı ve bu süreç içinde kaçınılmaz olarak oluşan yeni anlam üretimi ‘uyarlama’ tanımı içine girer. Bu, edebiyattan (roman, tiyatro, şiir) sinemaya olabileceği gibi, edebiyattan müziğe veya dansa, fotoğraftan edebiyata veya resimden sinemaya gibi farklı gösterge sistemleri arasında olabilir.

Jarman’ın *Caravaggio* filmine geldiğimizde, farklı gösterge dizgeleri arasında gerçekleşen bir çeviri ve uyarlama sürecine tanık oluruz. Öncelikle, ressamın nerede doğduğu, nasıl yaşadığı ve yapıtlarının özellikleri, yani yaşam öyküsü, bu film çekilmeden çok önce metinleşmiştir. Burada kullanılan ‘metin’ kavramı, elbette Barths ve Greimas’ın görüşlerinde de yer aldığı gibi, “evrensel ve tek bir gösterge sisteminde temsil edilen değil, sistemlerarası geçirgenliği olan, bağımsız anlatı kodlamasıdır” (Marcus 1993:14). Tam olarak Roland Barths’ın söylemini kullanırsak, bu bir *yaşam metni*’dir (1993: 15) ve anlam boyutları içerir. Mehmet Rifat’ın deyişiyle, böyle bir metin “hem gerçekleşmesi tamamlanmış bir üründür hem de yeni bir bakış açısına göre yeniden yaşanacak, yeniden anlamlandırılacak bir üretim kaynağıdır” (37). Bu durumda ilk olarak yaşam metninden sinema diline çeviri söz konusudur. Yaşam öyküsü sinema diline aktarılacak kişinin ressam olduğu gerçeğini de göz önünde bulundurduğumuzda, aktarım süreci içine kaçınılmaz olarak üçüncü bir dil (resim dili) daha girecektir. Özne müzisyen olsaydı, sinema dilinin içine müzik dili, dansçı olsaydı dansın kendine özgü beden dili girebilirdi. Dolayısıyla, *Cravaggio* filmi ve bunun gibi bir ‘yaşam metni’ nin anlam evreninin

sinema dilinde yeniden kurulduğu her film, aslında o kişinin yaşam öyküsünün, yazılı veya yazılmamış biyografisinin veya yaşamından kesitlerin sinema diline çevrilmesi veya sinema diline uyarlanmasıdır. Bu çalışmada ele alınan filmde biri kavramsal (*yaşam metni*), diğer ikisi görsel (sinema ve resim) anlatı sanatına dayalı üç sanat dalı arasında dillerarası aktarım veya gösterge sistemleri arasında çeviri söz konusudur ve bu şekilde dillerarası aktarımın olduğu her yerde anlam değişime uğrayacağı için ‘uyarlama’ kaçınılmazdır. Tam bu noktada, Batı hümanizmasında çok önemli bir tür olan biyografi/otobiyografi türüne değinmek faydalı olacaktır. Bu alandaki anıtsal çalışması *A History of Autobiography in Antiquity* adlı kitabında Georg Misch, bu yazınsal türü tanımlarken “biyografinin tarihi bireyin kendinin farkına varmasının tarihidir” der (1951: 8). Georges Gusdorf da biyografinin Batı hümanist kültüründe birey olma kavramıyla eşdeğer olduğunu savunur (1980: 29, 30). Biyografinin bu çalışmadaki rolüne gelince, biyografi, bir kişinin yaşam tarihinin yapısını yeniden kurma kavramını içinde barındırdığı için, yani saydam bir tür olduğu için sembolik yapıların yorumlanmasına iyi bir model oluşturur. Bir başka deyişle, biyografinin, sanatlararası ilişkide en geçirgen türlerden biri olduğu ve bu yüzden anlam üretmeye oldukça elverişli olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Uyarlama sürecinde sanatçının yaşam metni sanatsal/estetik değeri olan bir gösterendir (*signifier*). Anlamı, farklı yorumlara açıktır. Bir başka sanat/gösterge dizgesi (sinema), bu göstereni alır ve kendi gösterileni (*signified*) veya göndergesi (*referent*) yapar. Film, gösterene, yani ‘yaşam metne’ sıkıca bağlı ise, yani bir başka dilin gösterileni (*signified*) durumundaysa gösterene (*signifier*) sadakat söz konusudur. Buna, kaynağa sadık uyarlama denir. Film, ‘yaşam metin’den, yani ressamın yaşam öyküsünden esinlenilerek, yaşam metnine göndermelerde bulunularak çekilmişse gösteren (*signifier*), yani ‘yaşam metni’ filmin göndergesi (*referent*) durumundadır. Buraya kadar özetlemek gerekirse, gösterge sistemleri arasındaki ilişkide bir metnin göstereni ikinci bir dilde anlamlandırılırken en bilindik iki yol vardır: Bu yollardan ilki metne veya ruhuna sadakat; ikincisi ise metinden esinlenmedir. Uyarlama kuramcılarında Dudley Andrew ise üçüncü bir yöntem

önerir: Kesişme (*intersecting*) (1984: 422) ve Jarman’ın filmi bu kuramı tam olarak destekler niteliktedir. Kesişme kuramına göre, bir sanat (sinema), bir başka gösterge sisteminde oluşturulmuş model metnin (‘yaşam metni’ veya resim sanatında üretilmiş bir tablo) gösterenini kendine gösterilen olarak alırken, onun farklılığını, özgünlüğünü, ama aynı zamanda onun aslında kendisi için ‘öteki’ olduğunu göstererek, onunla diyalektik bir etkileşim içine girer; o dilin kendine özgü bir yaşamının olduğunu kabul ederek bu yaşama saygı duyar ve bu dilin (metin dili veya resim dili) kendi dilinin içinde – bizim örneğimizde sinema dilinin içinde – yaşamasına izin verir. Sinema kuramcısı Andre Bazin’in bu konuda aydınlatıcı bir benzetmesi vardır. Bazin, *What is Cinema?* adlı kitabında model metni çok gösterişli ve güzel bir kristal avizeye benzetir. Avizenin ince bir işçiliği vardır; küçük kristal parçaları işlenerek ve birleştirilerek oluşturulmuştur. Bazin, bir de çekimlerde kullanılan kaba bir flaş lambası düşünmemizi ister. Sinemanın kaba flaş lambasını avizenin estetik değeri ile karşılaştırırsak yanlış yapmış oluruz. Oysa, sinemanın kaba ışığını avizenin ışığı ile aynı anda yakarsak, orada burada, kenarda köşede karanlıkta kalmış olan her nesneyi aydınlatarak göstermiş oluruz (Bazin 1968: 142). Bazin’in verdiği bu örnekte olduğu gibi her iki ışık da birbirinin içinde birbirini tamamlayarak yaşar. Birinin ışığının ulaşamadığı yere diğersinin ulaşır ve oradaki nesnelere görünmesini sağlar. Derek Jarman’ın filmi de aynı farklı iki ışık kaynağı gibi, farklı gösterge dizgelerinin kesişmesine iyi bir örnektir. Filmde üç dilin -biyografi, sinema, resim - birbiriyle etkileşiminden, yani birlikte var olmasından melez (*hybrid*) ama özgün bir anlamlı bütün (*gönderge*) oluşur. Bu son ürün ne Aristotelesçi yaklaşımın benimsediği gerçeğin ta kendisidir ne de gerçekten kopuktur. Bu son ürün, “gerçeği yeniden oluşturduğu, yeniden düzenlediği ve yeniden anlamlandırdığı için” (Rifat 1999: 10) özgündür ve değeri vardır.

III. CARAVAGGIO'NUN 'YAŞAM METNİ'

İtalyan Rönesans'ının son ressamlarından biri olan Michelangelo Merisi'nin 1573'de Milano yakınlarında Caravaggio kasabasında doğduğu ve adını doğduğu kasabadan aldığı bilinmektedir. Yoksul bir ailenin çocuğu olmamakla birlikte 11 yaşında öksüz kalmış ve daha o yaşlarda Roma sokaklarında yaptığı resimleri satarak hayatta kalmayı başarmıştır. Önceleri Roma'da bazı ressamların yanında çıraklık yapmış, resimleri satmaya başlayınca Kardinal Francesco de Monte'nin dikkatini çekerek onun himayesine girmiştir. Daha sonra da kendine sponsorluk yapacak ve işlediği suçlardan aklanmasını sağlayacak nüfuzlu bir koruyucuyu her zaman bulmayı başarmıştır.

Tablolarında manzaraya değil insan figürlerine yer veren Caravaggio, konularını döneminin çoğu ressamı gibi İncil'den alsa da bu kutsal karakterleri sıradan insanlarmış gibi resmederek çağdaşları arasında farklılaşmıştır. Gerçek yaşamdan, özellikle alt tabakadan seçtiği kumarbazları, çingeneleri veya fahişeleri model olarak kullanmış, ağzı burnu yaralı, dişleri dökülmüş, elleri ve dudakları soğuktan çatlamış, kirli giysiler içindeki bu insanları Hazreti İsa, Vaftizci John olarak resmetmiş, fahişe modelleri de ya meleksi figürler olarak ya da Bakire Meryem veya Kutsal Ana temalarında kullanmıştır³. Bu tarzıyla rahatsız edici bir naturalizm yaratarak din çevrelerinde tepki toplamıştır. Bu tepkinin tek nedeni ilahi karakterleri resmederken sokak fahişelerini, kumarbazları veya bahişçileri model olarak kullanması değildi; ikinci bir neden de resimlerde dikkati çeken tenselliği.

³ Bu çalışmada kullanılan Caravaggio tablolarının fotoğrafları Timothy Wilson-Smith'in *Caravaggio* (London: Phaidon Press, 1998) kitabından ve <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/caravaggio/> web sayfasından alınmıştır.



İsa'nın Gömülmesi (1602-1604)

İnsanda dokunma hissi uyandıran tiril tiril ipeksi kumaşların örtemediği yarı çıplak bedenler, tek kaynaktan verilen güçlü ışık altında giysileri yırtarak dışarı fırlamış gibi duran tenler, çok iyi gözlemlenerek resmedilmiş erkek bedeninden dışarı taşan homoerotik arzu özellikle din çevrelerini rahatsız etmiştir. Bu noktada, tek kaynaktan özne üzerine gönderilen güçlü ışık kullanımı, yani kiaroskuro tekniği de Caravaggio'nun resimlerindeki tensel ve duygusal yoğunluğu arttıran önemli bir faktör olarak görülebilir. Bu teknik Caravaggio'dan önce de vardı ama Caravaggio, resmedilecek özne üzerine tek kaynaktan güçlü ışık göndererek gölgeleri daha koyulaştırıp, özneyi sert bir ışık demeti içine hapsetti. Böylece bu tekniği hem kendi klostrofobik dünyasını yaratmada, hem de insan ruhunun karanlık tarafını dışarı vurmada anlatı aracı olarak kullandığı söylenebilir. Bu yüzden resimlerinde siyah, koyu kahverengi veya koyu yeşil ya da bu koyu renkler üzerinde patlayan kırmızılar gözlemlenir. Maviye hemen hemen hiç rastlanmaz. Bernardo Bertolucci'nin görüntü yönetmeni ve aynı zamanda bir sanat eleştirmeni de olan Vittorio Storaro'ya göre, Caravaggio, güçlendirilmiş ışık-gölge tekniğiyle bilinçaltı ve

üstünü ayırır. Bilinçaltında sakladığımız ve içselleştirdiğimiz ahlaki yanımızı yansıtmada güçlü gölgeleri (yani siyahları, koyu kahveleri) kullanırken, kendimiz için arayışta olduğumuz o ilahi yaşam kesiti için ise ışık kullanarak içsel gerçeklikle dışarıda ulaşmaya çalıştığımız ilahi varoluş biçimini ayırır (2008: 96). Sanat tarihçilerinin hemfikir olduğu diğer bir görüşe göre de hem bu güçlü kiaroskuro kullanımı hem de bedenlerin bir eylem içinde betimlenmesi, Caravaggio tablolarına teatral bir özellik kazandırarak onu çağdaşlarından farklı kılar.

Caravaggio, resim sanatındaki devrimci tarzıyla Roma'daki genç sanatçılar tarafından örnek alınmış ve hayranlık toplamıştır. Ancak, özel yaşamındaki ünü sanatçı olarak oluşturduğu üne göre her zaman daha kötü olmuştur. Bazı kaynaklara göre, lisanssız kılıç taşımaktan, hakaretten, bir anne ve kızını tacizden, bir avukata saldırmaktan, oğlancılıktan hüküm giymiş ama nüfuzlu koruyucuları sayesinde her zaman hapis cezasından kurtulmanın bir yolunu bulmuştur, ta ki tenis benzeri bir oyunda rakibi olan Ranuccio adlı delikanlıyı öldürene kadar. Cinayetten yargılanan Caravaggio hapse girmiş, hapisten kaçmayı başarmış ama Roma'dan da kaçmak zorunda kalmıştı. Caravaggio, otuz dokuz yaşındayken ateşli bir hastalığa yakalanarak yoksulluk içinde öldü.



Oğlan Çocuğu ve Koç(1602-1603)



Holofernes'in Başını Kesen Judith

(1598)

Caravaggio tablolarındaki homoerotik vurgu, dikkatleri sanatçının cinselliğine çekerek eşcinselliğini gündeme taşıdı. Bu sırada, Caravaggio'nun değil, Kardinal de Monte'nin eşcinsel olduğu, Caravaggio'nun ise onun zevkleri doğrultusunda resim yaptığı da söylendi. Kardinal hiç evlenmemişti ve malikanesinde kastre edilmiş erkek hizmetkar ve müzisyen sayısının bir hayli fazla olduğu söyleniyordu. Onun malikanesine taşınan Caravaggio'nun burada genç erkek bedenini gözlemlene olanağı bulduğu düşünülebilir. Ayrıca, erotik şiirin en iyi temsilcilerinden biri olan, klasik dönem şairlerinden Ovidius'un hermafrodit dediğimiz hem erkek hem kadın cinselliğine sahip, yani çift cinsiyetli kahramanlarının öykülerini okumak on yedinci yüzyıl sanatçıları arasında çok yaygındı. Büyük bir olasılıkla Caravaggio da bu öyküleri biliyordu ve belki de *Bacchus* tablosunu bu öykülerden etkilenerek yapmıştı. Ayrıca, dönemin estetik anlayışı da hem kadın hem erkek güzelliğini içinde barındıran androjen güzelliği, yani çift cinsiyetli güzelliği övüyordu ve belki

de bu yüzden o dönemde biseksüel olmak sofistike olmanın da göstergesiydi (Wilson-Smith 1998: 14).

IV. DEREK JARMAN'IN CARAVAGGIO FİLMİ

Derek Jarman'ın İngiliz Film Enstitüsü tarafından finanse edilen *Caravaggio* (1986) uyarlamasına geldiğimizde Jarman'ın *Caravaggio*'nun 'yaşam metnini' sinemanın kendi gösterge sistemine başarıyla 'çevirdiğini' görürüz. Jarman bir yandan, *Caravaggio*'nun kişiliğinin ve yaşamının özüne inerek ondaki şiddet ve suç işleme dürtülerini çözümlenmeye çalışırken sanatçının yaşam metnine yeni anlam boyutları ekler; bir başka yandan da sanatçının yaşadığı dönemin özüne inerek sanat ve din-merkezli siyasal güç arasındaki ilişki dinamiklerini irdeleyerek günümüz sanatçısının toplumsal dinamikler arasındaki yerine de dikkat çeker. Ancak, hepsinden de önemlisi, Jarman, *Caravaggio*'nun tablolarının oluşturulma sürecini, yani sanatçının sanat yapıtı üretme sürecinde deneyimlediği yaşantılarını filmin merkezine koyarak her bir yapıta bir yaşam öyküsü kazandırır. Böylece, tablolardaki homoerotisizme, bedenler ve kumaşlarla izleyene geçen tenselliğe ve fırçadan yayılan tutkunun da özüne inmiş olur. Bu açıdan bakıldığında film, kendi çağdaşları arasında özgündür. Ressamların yaşam metinlerinden yola çıkılarak yapılan pek çok filmde tablolar, filmin arkaplanında dekor olarak kullanılırken, Jarman onları filmin ana malzemesi olarak merkeze koymuştur.

Şiiri çok seven Jarman, *Caravaggio*'nun resimlerindeki şiirselliğe de duyarsız kalmaz. Hatta Jarman, *Caravaggio*'yu şiirsel sinemanın en başarılı uygulayıcısı Pier Paolo Pasolini'ye benzetir. Onun, on yedinci yüzyılda, daha icat edilmemiş bir teknolojiyle yaratılan bir sanatın ışığını kullandığını ve eğer günümüzde yaşasaydı Pasolini gibi bir yönetmen olabileceğini söyler (Jarman 1991: 23).

Anlatı tekniği olarak film, geriye dönüşler (*flashback*) üzerine kuruludur. Filmin temel anlatısı, ölmek üzere olan *Caravaggio*'nun (Nigel Terry) hasta yatağında geçmiş yaşantılarına geri dönmesi ve bu anıları kendi gözünden bize

aktarması üzerine kurulur. Yani, anlatıcı, ressamın kendisidir. İlk geriye dönüş, sanatçının çocukluk yıllarında Roma sokaklarında resim yaptığı günlere olur. Bu sahnelerde sanatçının çocukluğunu Dexter Fletcher oynar.



Filmde Sean Bean⁴



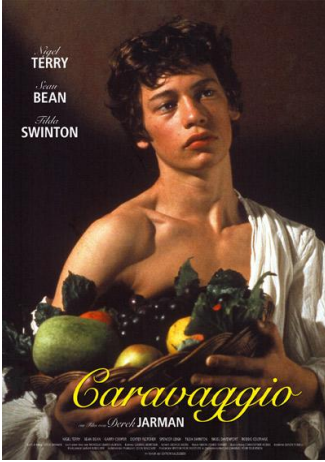
Vaftizci John (1605)

Sonra, Kardinal Francesco de Monte'nin (Michael Gough) himayesi altında geçen zaman dilimine döneriz. Üçüncü geriye dönüş, sokakta kumar ve bahis oynattıran boksör Ranuccio (Sean Bean) ile karşılaşması, onu ve sokak fahişesi sevgilisi Lena'yı (Tilda Swinton) Kardinal'in malikanesine getirmesi ve oradaki yaşantıları üzerinedir. Burada Caravaggio, Ranuccio ve Lena arasında çetrefilli bir aşk üçgeni izleriz. Caravaggio, Ranuccio'dan hoşlanmakta, kiralık model Ranuccio ise hem sevgilisi Lena ile ilişkisini sürdürmekte hem de Caravaggio ile giderek yaklaşmaktadır. Ancak, Ranuccio, sanatçının ilgi ve sevgisinin değil parasının peşindedir. Sokaklarda yaşamaktan bıkmış olan Lena, malikanedeki yaşamından hoşnuttur ama daha fazlasını arzulamaktadır. Kardinal'in yeğeninden hamile kalır ve artık zengin olup bu hayattan kurtulacağını sandığı sırada nehirden boğulmuş olarak bulunur. Ranuccio, Lena'yı öldürmekten suçlanır ve hapse atılır. Ranuccio'nun masum olduğuna

⁴ Filmle ilgili fotoğraflar için bakınız : (<http://www.themightybean.com/caravaggio.htm>)

inanın Caravaggio, sevgilisini kurtarmak için hem kendi nüfuzunu hem Kardinal'in nüfuzunu kullanır ve onu kurtarır. Ancak, Ranuccio, hapisten çıkınca, cinayeti işlediğini itiraf eder ve üstelik bunu, sanatçıya olan aşkından yaptığını söyler. Çılgına dönen Caravaggio, Ranuccio'nun boğazını keser. Bu özetten anlaşıldığı gibi, filmin olay örgüsünde hem Caravaggio'nun yaşam metninden direkt alıntılar hem de bazı yerlerde metnin yapısının Jarman tarafından yeniden kurulması söz konusudur.

Caravaggio ve Jarman'ın ayrı ayrı yaşam metinlerine baktığımızda bu metinlerde örtüşen çok yanlar olduğunu görürüz. Öncelikle, Jarman'ın da resim eğitimi almış bir yönetmen olduğunu göz ardı edemeyiz.



Caravaggio film posteri

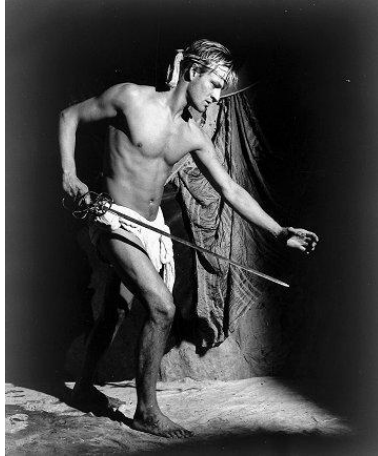


Meyve Sepetli Oğlan (1593-94)

Ancak, Jarman, resim eğitimi yarıda bırakarak sahne tasarımı ve mimari eğitime yönelmiştir. Jarman da Caravaggio gibi eşcinsel, toplumun tam içinde değil, sınırlarında yaşamış ve hem yaşamında hem de sanatında ikilemler olan, anlaşılması zor biridir. Bu iki marjinal sanatçıyı birleştiren en önemli öğenin, her ikisinin de, birinin on yedinci yüzyılda yaşamış olmasına rağmen, kişisel olan her şeyin aynı zamanda politik olduğunun altını çizerek

bireysel özgürlük arayışı içinde yaşamaları ve sanat üretmeleri olduğu söylenebilir. İki sanatçının ölümleri bile birbirine benzer. Jarman, Caravaggio gibi ağır hastalanır (son yıllarında AIDS hastası olduğunu bilmektedir) ve kendisiyle bir iç hesaplaşma içinde ölümü bekler. Hatta bu filmin Caravaggio’nun biyografisinden daha çok Jarman’ın otobiyografisi olduğunu söyleyebiliriz. Bu film, Caravaggio’nun yaşamından bilinen bazı gerçeklere yer verilerek tasarlanmış, ancak Derek Jarman’ın sanat, cinsel arzu, eşcinsellik, şiddet ve güç üzerine kişisel görüşlerini görselleştirdiği bir filmidir. Dudley Andrew’nun kesişme (intersecting) kuramını açıklarken ileri sürdüğü görüşlerin bu filmde aynen uygulandığını görüyoruz. Yani, her iki sanatçının yaşam metinleri birbirlerini işgal etmeden birlikte var olurlar; birbiriyle diyalektik ilişki içinde yeni anlam katmanları üretirler. Burada biyografi/otobiyografi türünün Batı hümanizmasının oluşumundaki önemini yeniden anımsamak yerinde olacaktır. Daha önce de değinildiği gibi, Batı hümanizmasında biyografi ve otobiyografinin yeri çok önemlidir, çünkü bu türler bireysel dünyaya yapılan yolculuklarda çağın özelliklerini de açığa çıkaran, “bireyin içinde kültürel sistemleri ve kurumları irdeleyen” (Kronick 1984: 100) türlerdir. Bu noktada Jarman’ın filminde biyografi ile otobiyografi iç içe geçer. Jarman, sanatçıyı çoğunlukla stüdyosunda, modelleri ve patronlarıyla ilişki içinde resim yaparken ele alır. Patronun ressamı, ressamın modele para ödediği sistemde sanatçının sanat, din merkezli güç ve cinsellik üçgenindeki yaşantısı ele alınır. Bu, sadece o dönemin sanatçısının sistemle ilişkisini değil, günümüz sanatçısının da sistem içindeki yerine işaret etmektedir. Bu bağlamda, gösterge dizgeleri arasında gerçekleşen çeviri sürecinde, tözün, yani değişmeyen anlamın nasıl dönüşüme uğrayarak günümüze uyarlandığına tanık oluruz. Bunu yaparken, Jarman’ın diğer uyarlamalarında da görmeye alışkın olduğumuz, anlatısına cesurca yerleştiği görsel anakronizmler dikkat çeker. Film boyunca kullanılan anakronist öğeler, filmi günümüze taşıyarak iki sanatçının, Caravaggio ve

Jarman'ın birlikte var olabilmelerini sağlamakla kalmaz, yeni anlam katmanları oluşmasını da sağlar. Örneğin, on yedinci yüzyıl yaşamına yerleştirilen elektrikli lambader, dijital hesap makinesi, daktilo, bisiklet gibi daha sonraki dönemlere ve günümüze ait nesnelere, arkaplandan gelen uçak ve tren sesleri, Caravaggio tablolarının yer aldığı magazin dergisi ve hatta filmde Caravaggio'nun bir başka ressamına modellik yaptığı günlerde toy bir delikanlıyken söylediği "Ben bir sanat objesiyim" cümlesi bile postmodern bir söylem olarak günümüze aittir. Bu anakronistik öğelerin kullanımı, Jarman'ın diğer dönem filmlerinde olduğu gibi, olayı yaşandığı dönemden çıkarıp günümüze taşıma, Brehtiyen söylemle ifade edersek, tarihselleştirme amacını taşır. Yani, (eşcinsel) sanatçının kendisiyle, toplumla ve güç odaklarını oluşturan din ve politik kurumlarla ilişkileri yüzyıllardan bu yana aynı ekseninde süregelmektedir. Ayrıca, Caravaggio'nun da İncil'den aldığı ilahi figürlere kendi yaşadığı dönemin giysilerini giydirerek anakronizmi kullandığını da anımsadığımızda Jarman'ın, çevirinin bu noktasında Caravaggio'ya, yani orijinal modele sadık kaldığını görüyoruz.



Filmde Sean Bean



Aziz Matta'nın Şehit Edilmesi (1599-1600)

Bu makalenin Giriş bölümünde de değinildiği gibi gösterge dizgeleri arasında gerçekleşen çeviri sürecinde yaşam metninin öznesi ressam olduğu için, çeviri sürecine resim dilinin sinema diline çevrilmesi veya en azından sinema dili içinde kendine bir yer bulması da girer. Bir başka deyişle bir gösterge sisteminin gösterileni (*signified*) bir başka gösterge sistemine aktarılırken onun göstereni (*signifier*) olur. Filmden örneklemek gerekirse, resim sanatında üretilen tablolar, film çerçevesi içine taşınırken tablo olarak değil, gerçek oyuncular tarafından canlandırılan birer olay olarak taşınır ve böylece o tablonun neden esinlenilerek ve nasıl yaratılmış olabileceği izleyiciye gösterilir. 35 mm. ile çektiği filmde Jarman, film boyunca, hemen hemen tüm karelerde Caravaggio'nun resimlerinde kullandığı kiaroskuro tekniğini çerçeve kompozisyonunda kullanarak Caravaggio'nun tablolarda yarattığı teatral atmosfere sadık bir çeviri yapmış olur. Filmin her karesi bir Caravaggio tablosunun arkaplanda dekor olarak kullanılması değil, film diliyle sinemada yeniden yaratılmasıdır. Burada Jarman'ın aldığı resim ve sahne tasarımı eğitiminin de büyük rolü vardır. İzleyici, filmi izlerken tablonun içinde yer alan bir figüre baktığını sandığı bir sırada figür kıyıdayıp hareket edince

şaşırır. Çünkü baktığı sahne tablo değil gerçek yaşamdan bir kesittir. Caravaggio'nun çizdiği tablodaki figürler canlanmış ve yaşamın içine girmişlerdir. Şöyle de düşünülebilir: O anda yaşanmakta olan olay, daha sonra, sanatçı tarafından resmedilecek ve sanat tarihindeki yerini alacaktır. Jarman, resimle yaşamı yaşamla resmi birbirinin içinde kesiştirirken resim dilinin sinema dili içinde varlığını nasıl sürdürerek yeni anlam katmanları üretebileceğini gösterir. Böylece filmin ana konusu yapıtların içine yerleştirilerek yapıtlara etkin bir rol verilir. Bu öyle önemli bir roldür ki aslında yapıtlar filmin en temel anlatı aracı olurlar. Başka bir deyişle, bu çalışmanın Giriş bölümünde özetlenen kuramsal çerçeveye geri dönersek, Caravaggio'nun çizgileri (yani resim dilinin göstereni) sinema dilinin gösterilenine dönüşerek yeni anlam katmanları oluşturulmuştur.

Filme egemen motif, bakma eylemi olarak sanat veya bakışlara kodlanmış sanat denilebilir. Karakterler, sessizlik içinde uzun uzun birbirlerine bakarlar. Caravaggio, nasıl genç erkek modeller kullanarak çalıştıysa, film setinde Jarman da aynı şekilde genç erkek oyuncularını bir model gibi kullanarak çalışmaktadır. Bir başka deyişle, Jarman yine kendini yakalamaktadır Caravaggio'da. Caravaggio, çalışırken, modellerine dakikalarca hareketsiz bir şekilde tutkuyla ve homoerotik arzuyla bakarken, Jarman'ın kamerası da uzun uzun oyuncusu Nigel Terry'ye bakmaktadır. Bu bakışlarla Caravaggio, öznesini erotize ederken Jarman da kendi öznesini erotize etmekte ve izleyiciye çerçeve içinde çerçeve göstermektedir. Yani kamera çerçevesinin içine resim çerçevesi yerleştirir Jarman. Ancak, yakın çekim ile resim tuvaline yaklaştığımızda resmin öznesi olan beden kımıldayınca, tuval çerçevesi ihanete uğrar, çünkü artık film çerçevesi içine girmiştir izleyici.

Lena'nın ölüm sahneleri Jarman'ın kamerayla şiir yazdığı sahnelere örnek sahnelerdir. Fahişenin cesedi, karnındaki ölü çocuğuyla gömülmeye hazırlanırken çok tatlı bir ironiyle Caravaggio'nun 1601'de yaptığı *Bakire'nin Ölümü* tablosuna dönüşür. Ranuncio tarafından katledilen Lena, kurbandır

artık. Leo Bersani'nin deyişiyle hem Madonna hem fahişedir Lena şimdi (1999: 11). Hem fahişe hem de Bakire Ana'dır karnındaki çocuğuyla. Batı kültürünün kadınıla ilgili çözemediği, takılıp kaldığı, kadını ya kutsal ana Bakire Meryem ya da tövbekâr fahişe Magdalalı Meryem diye iki zıt kutupta ele alan şablonunu ironik bir şekilde yıkar geçer Jarman.

Filmin sonunda filme ait zamana, yani filmin şimdiki zamanına döneriz ve hastalığının son dönemini yaşayan Caravaggio geçmiş yaşantılarının acı anıları içinde kıvrınarak ölür. Gömülmeye hazırlanırken bir an yine resmin gösterileni sinemanın göstereni oluverir, yani bir kez daha resimle yaşam iç içe geçer. İsa'nın gömülme sahnesinin betimlendiği *İsa'nın Gömülmesi* tablosundaki İsa figürünün yüzüne yakın çekim girildiğinde, yüzün Caravaggio'ya ait olduğunu görürüz. Fahişe Lena'nın Kutsal Ana Meryem'e dönüşmesi gibi, suç dosyası kabarık, insan canı almış sanatçı Caravaggio'nun İsa'ya dönüşmesi, yani fahişe Lena'nın hiç doğmadan ölen oğluna dönüşmesi sanat(çı) – din arasındaki ilişkiyi ironik olarak sunar.

V. SONUÇ

Bu çalışmada, göstergelerarası çeviri sürecinde göstergebilim kuramından destek alınmıştır, çünkü göstergebilimsel okuma, aynı dillerarası çeviri sürecinde olduğu gibi, bir metnin, yani bir gösterge dizgesinin yapısını önce bozar, onu parçalarına ayırıştırır ve yeniden yapılandırır. Bu süreçte anlam da dönüşüme uğrayarak yeniden üretilir.

Bu makalede on yedinci yüzyılda yaşamış İtalyan ressam Caravaggio'nun yaşam öyküsü '*yaşam metin*' olarak düşünülmüş ve bir çeviri metin/ uyarlama olarak ele alınmış, bu metnin anlam evreni çözümlenerek anlamın bir başka gösterge dizgesi olan sinemada nasıl yeniden kurulduğu irdelenmiştir. Sonuç olarak, Jarman, bu filmde Caravaggio ve kendinin yaşam metinleri üzerinden sanat üretme-sanatçı-toplum ve toplumsal kurumlar (güç) arasındaki ilişkilere ait deneyimlenenleri yeniden anlamlandırmıştır. Caravaggio'nun yaşam

metninin Jarman'ınkiyle örtüştüğü noktalarda sanatçının yaşamı, sanatçı-toplum ilişkisi, üretim süreci, sanatçı-sistem ilişkileri tarihselleştirilerek geçmişe ve günümüze ait yeni anlam katmanları oluşturulmuştur.

KAYNAKÇA

Barths, Roland (1993). *Göstergibilimsel Serüven*. (Çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat).

İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bazin, Andre (1968). *What is Cinema?* Berkley: University of California Press.

Bersani, Leo ve Ulyse Dutoit (1999). *Caravaggio*. London: British Film Institute.

Dudley, Andrew (1984). "Concepts in film Theory: Adaptation". Editörler: Gerald

Mast, Marshall Cohen ve Leo Braudy. *Film Theory and Criticism* (4. Basım). New

York, Oxford: Oxford University Press, 1992.

Gusdorf, Georges (1980). "Conditions and Limits of Autobiography". Editör: James

Oney. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton

University Press.

Jakobson, Roman (2000). "On Linguistic Aspects of Translation" (1959). Editörler: Venuti

ve Lawrence. *The Translation Studies Reader*. Londra: Routledge. Ss. 113-118.

Jarman, Derek (1986). *Derek Jarman's Caravaggio*. London: British Film Institute.

----- (1986). *Caravaggio: The Complete Film Script and Commentaries*. London:

Thames and Hudson.

Kronick, Joseph G (1984). "Hermeneutics and Literary Biography". *Boundary 2*,

Vol.12, No.3, On Humanism and the University I: The Discourse of Humanism

(Spring- Autumn): 99-120.

Lippard, Chris (Ed). (1996). *By Angels Driven: The Films of Derek Jarman*.
Westport, Connecticut: Praeger.

Marcus, Millicent (1993). *Filmmaking By the Book: Italian Cinema and
Literary
Adaptation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Misch, Georg. (1951). *A History of Autobiography in Antiquity*. Cambridge:
Harvard University Press.

O'Pray, Michael (1996). *Derek Jarman: Dreams of England*. London: British
Film Institute.

Rifat, Mehmet (1999). *Homo Semioticus*. İstanbul: Kaf Yayınları.

Rogers, Holly (2008). "Audio-Visual Biography: The Collaboration of Music
and Image
in Derek Jarman's Caravaggio". *Journal of Musicological Research*, 27, 2
(April):
134-168.

Storario, Vittorio (2008). "On Caravaggio". *Aperature Magazine* 190 (Spring):
96.

Wilson-Smith, Timothy (1998). *Caravaggio*. London: Phaidon Press.

Wollen, Roger (1996). *Derek Jarman: A Portrait*. London: Thames and
Hodson.

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/caravaggio/>