

**İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI SONRASI SANAT ve EDEBİYAT
ORTAMINDA MELANKOLİ TEMASI**

GİZEM DALKILIÇ

**IŞIK ÜNİVERSİTESİ
NİSAN, 2021**

İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI SONRASI SANAT ve EDEBİYAT
ORTAMINDA MELANKOLİ TEMASI

GİZEM DALKILIÇ

Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans
Programı, 2021

Bu tez, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne Yüksek Lisans (MA) derecesi
için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
NİSAN, 2021

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT KURAMI ve ELEŞTİRİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI SONRASI SANAT ve EDEBİYAT ORTAMINDA
MELANKOLİ TEMASI

GİZEM DALKILIÇ

ONAYLAYANLAR:

Dr. Öğr. Üyesi Selin GÜRSES ŞANBAY İstanbul Üniversitesi
(Tez Danışmanı)

Dr. Öğr. Üyesi Eren KOYUNOĞLU Işık Üniversitesi

Prof. Dr. Nedret KILIÇERİ İstanbul Üniversitesi

ONAY TARİHİ:

THE THEME OF MELANCOLIA IN THE ENVIRONMENT OF ART AND LITERATURE AFTER THE SECOND WORLD WAR

ABSTRACT

Throughout the historical process, human beings have always faced their finite existence and have encountered the ephemerality of their existence and absence as well. The volition to comprehend their existence of human beings has sometimes tried to be shaped by concrete discourses such as science, religion or the social practices of the period, but its essence has not been understood due to the fact that it is a more deep-rooted phenomenon. The sense or throes of existence that the subject feels from the very beginning reveals a phenomenon that is deeper, beyond its name. In addition to the concepts of alienation, anxiety, and deficiency experienced by the subject in every period, the struggle for existence of human brought the phenomenon of melancholy along. Melancholia appears as a phenomenon that explains all the blurriness, anxiety and ambiguity experienced by human beings, is interlocked with human beings and is as old as human. Although melancholy is seen as an existentially subject-related, singular experience, the will to create its own justice, authority, and essence altogether lies in its core. This volition to create has brought along a struggle for existence in which the human being is caught between dilemmas. The subject's will to be unique in itself will reveal itself in artistic creations. This study examines the melancholic creation processes and reflections of the concepts such as euphoria, alienation and value creation caused by melancholy in the poetry and painting in the period after World War II.

Keywords: Melancholia, Art, Literature, Poem, Melancholic Individual, Transformations of Melancholia

İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI SONRASI SANAT ve EDEBİYAT ORTAMINDA MELANKOLİ TEMASI

ÖZET

Tarihsel süreç içerisinde insanoğlu her zaman sonlu olan varlığı ile yüzleşmiş ve varlığının geçiciliği ve aynı zamanda yokluğu ile karşılaşmıştır. İnsanoğlunun varlığını kavrama istemi, kimi zaman bilimle, dinle veya dönemin toplumsal pratikleri gibi somut söylemlerle şekillenmeye çalışmış, fakat özü daha köklü bir olgu olması sebebiyle anlayamamıştır. Öznenin en başından beri, duyumsadığı varoluş hissi veya sancısı daha derin, isminin ötesinde olan bir olguyu karşımıza çıkarmaktadır. Öznenin her dönem içerisinde yaşadığı yabancılaşma, kaygı, eksiklik kavramlarının yanı sıra, insanın varoluş mücadelesi melankoli olgusunu da beraberinde getirmiştir. Melankoli kavramı, insanoğlunun yaşadığı tüm bulanıklığı, bunaltıyı ve muğlaklığını açıklayan, insana kenetlenmiş ve insan kadar eski olan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Melankoli, varoluşsal anlamda ne kadar özneye ilişkin, tekil bir deneyim olarak görülse de, özünde kendi adaletini, otoritesini ve özünü tümünden yaratım istemi yatmaktadır; bu yaratım istemi ise, insanoğlunun ikilemler arasında kaldığı bir varoluş mücadelesini de beraberinde getirmiştir. Öznenin kendi içinde biricik olma istemi, kendisini sanat yaratımlarında ortaya çıkaracaktır. Bu çalışmada, melankolinin neden olduğu, coşkunsuzluk, yabancılaşma, değer yaratımı gibi kavramların 2. Dünya Savaşı sonrasındaki dönem içerisinde üretilen şiirde ve resimde melankolik yaratım süreçlerini ve onların yansımaları incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Melankoli, Sanat, Edebiyat, Şiir, Melankolik Birey, Melankolinin Dönüşümü

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın gerçekleőtirilmesindeki desteklerinden ve yardımlarından dolayı danıőmanım Selin GÜRSES ŞANBAY'a teőekkürlerimi sunarım.

Tüm eğitim hayatım boyunca yanımda olan, bana cesaret veren, her zaman başarabileceğime inandıran canım anneme ve ablam Özlem'e sonsuz teşekkür ederim.

Gizem DALKILIÇ

Ben kendim için değilsem, kim benim için olacak?

Yalnız kendim içinsem, ben neyim?

Ve Şimdi değilse, ne zaman?

- Hillel, M.Ö.

İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI	i
ABSTRACT	ii
ÖZET.....	iii
TEŞEKKÜR	iv
İTHAF SAYFASI	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vii
BÖLÜM 1.....	1
1. GİRİŞ	1
BÖLÜM 2.....	6
2. MELANKOLİ KAVRAMININ TARİHTEKİ DÖNÜŞÜMLERİ	6
2.1 Antik Çağ'da Melankoli Kavramının Dönüşümü ve Sanatta Yansımaları .	7
2.2 Ortaçağ Avrupa'sında Melankoli Kavramının Dönüşümü ve Sanatta Yansımaları.....	14
2.3 Rönesans Döneminde Melankoli Kavramı ve Sanatta Yansımaları.....	19
2.4 Aydınlanma Çağı Melankoli Kavramı ve Sanatta Yansımaları	29
2.5 Romantizm Dönemi Melankoli Kavramı ve Sanatta Yansımaları	35
2.6. Modern Dönem Melankoli Kavramı ve Sanatta Yansımaları	40
2.6.1 Modern Dönem Resminde Melankoli Teması	46
2.6.2 Modern Dönem Şiirinde Melankoli Teması	62
BÖLÜM 3.....	77
3. İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI SONRASI MELANKOLİ KAVRAMI	77
3.1. İkinci Dünya Savaşı Sonrası Resminde Melankoli Teması.....	82
3.2 İkinci Dünya Savaşı Sonrası Şiirinde Melankoli Teması	106
BÖLÜM 4.....	114
4. SONUÇ	114
KAYNAKÇA	122

ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 2.1** Pieter Bruegel, Tembellik, 800x579 cm. Albertina Müzesi, Avusturya 18
- Şekil 2.2** Hieronymus Wierix, Acedia/Sloth, 18.5x13.3 cm. Metropolitan Müze, Amerika Birleşik Devletleri 18
- Şekil 2.3** Lucas Cranach, Melankoli, 1532, Tuval Üzerine Baskı, Danimarka Milli Müzesi, Danimarka 19
- Şekil 2.4** Albrecht Dürer, Otoportre, 1500, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 67x49 cm. Bavarian State Painting Koleksiyonu, Almanya..... 23
- Şekil 2.5** Albrecht Dürer, Melancholia I, 1552, Gravür, 24x18 cm. Ulusal Sanat Galerisi, Almanya 24
- Şekil 2.6** Asmus Jacob Carstens, Aias, 179125
- Şekil 2.7** Albrecht Dürer, Passion..... 25
- Şekil 2.8** Peter-Paul Rubens, Çocuğunu yiyen Satürn, 1636, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 43 x 81 cm. Prado Müzesi, İspanya..... 26
- Şekil 2.9** Francis Goya, Çocuklarını Yiyen Satürn, 1819, Duvar Sıvası Üzerine Yağlı Boya (sonradan tuvale aktarım) 143x81 cm. Prado Müzesi, İspanya.....27
- Şekil 2.10** Hieronymus Bosch, Deliler gemisi, 1500, Yağlı Boya, 58x33 cm. Louvre Müzesi, Fransa.....28
- Şekil 2.11** Hieronymus Bosch, Çölde Vaftizci Aziz John, 1499, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1499, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40.5x49 cm. Lazaro Galdiano Müzesi, İspanya..... 28
- Şekil 2.12** Philippe Pinel, Pitié-Salpêtrière..... 31
- Şekil 2.13** Charles Louis Lucien Muller, Philippe Pinel, 1840-50, 91x36 cm. 31
- Şekil 2.14** Hieronymus Bosch, Deliliğin Tedavisi, 1475-80, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 48x35 cm. Prado Müzesi, İspanya..... 32
- Şekil 2.15** Antoine Watteau, Jil, 1718, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 184x149 cm. Louvre Müzesi, Fransa..... 33
- Şekil 2.16** Joann Heinrich Füssli, Sessizlik, 1799, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 63.5x51.5 cm Kunthaus Koleksiyonu 39
- Şekil 2.17** Caspar David Friedrich, Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin, 1818, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 98.4x74.8 cm. Kunsthalle Hamburg, Almanya..... 39

Şekil 2.18	Edvard Munch, Melankoli 1894, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 72x98 cm. Kode Sanat Müzesi, Norveç	48
Şekil 2.19	Edvard Munch, Bergen’de Otoportre, 1916, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 89.5 x 60 cm. Munch Müzesi, Norveç	48
Şekil 2.20	Edvard Munch, Saat ve Yatak arasında otoportre, 1940, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x120 cm. Munch Müzesi, Norveç.....	49
Şekil 2.21	Edvard Munch, Bir şişe şarap ile otoportre, 1906, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110x120 cm. Munch Müzesi, Norveç	50
Şekil 2.22	Antonie Wattheau, Pihero, 1712, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 35x31 cm. Thyseen-Bornemisza Müzesi, İspanya.....	51
Şekil 2.23	James Ensor, Eziyet Eden Şeytanlar, 1895, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 15.6x11.8 cm. Staatliche Museenzu Berlin, Almanya	52
Şekil 2.24	James Ensor, Ölüm ve Maskeler, 1897, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81x100 cm. Modern Sanat Müzesi, Liege	52
Şekil 2.25	James Ensor, İskelet, 1896, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80.7x70.6 cm Antwerp Güzel Sanatlar Müzesi, Belçika	53
Şekil 2.26	Georges Roualt, Yüz Yüze, 1951, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 29x23 cm. Bailly Galeri, İsviçte	53
Şekil 2.27	Edward Hopper, Mavi Gece,1914, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 182x91 cm. Whitney Amerikan Müzesi, Amerika Birleşik Devletleri.....	54
Şekil 2.28	Ernst Ludwig Kirchner, Kendi Resmi 1915	55
Şekil 2.29	Käthe Kollwitz, Otoportre, 1910, Gravür Baskı, 29.1x24.8 cm. Kathe Kollwitz Müzesi, Almanya	55
Şekil 2.30	Edward Hopper, Otomat, 1927, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 71x91 cm. DesMoines Sanat Merkezi, Amerikan Birleşik Devletleri.....	57
Şekil 2.31	Edward Hopper, Kafetaryada Gün Işığı, 1958, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 102x152 cm. Yale Üniversitesi, Amerikan Birleşik Devletleri	58
Şekil 2.32	Edward Hopper, Gece Kuşları, 1942, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 84x152 cm. Chicago Sanat Enstitüsü, Amerikan Birleşik Devletleri	59
Şekil 2.33	Edward Hopper, Öğleden Önce 11, 1926, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 71.3x91.6 cm Hishhorn Müzesi, Amerikan Birleşik Devletleri.....	59
Şekil 2.34	Vincent Van Gogh, Ekici, 1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80.8x66 cm Vincent Van Gogh Müzesi, Hollanda	61
Şekil 2.35	Vincent Van Gogh, Kesik iki Ayçiçeği, 1888, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Van Gogh Müzesi, Hollanda.....	61
Şekil 2.36	Vincent Van Gogh, Ayçiçekleri, 1888, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 21x27 cm. Vincent Van Gogh Müzesi, Hollanda	61
Şekil 3.1	Jackson Pollock, 8 numara, 1949, Emaye, Yağ, Tuval, Neuberger Sanat Müzesi, New York Üniversitesi, Purchase Koleji, Amerika Birleşik Devletleri	85

- Şekil 3.2** Jackson Pollock, 32 Numara, 1950, Masonit Üzerine Monte Edilmiş Kağıt Üzerine Yağ, Emaye, Alüminyum Boya. 45.5x26.9 cm Kunstammlung Nordrhein-Westfalen, Almanya 86
- Şekil 3.3** Mark Rothko, İsimlessiz: Kahverengi ve Gri, 1969-70, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 20.3x175 cm. Guggenheim Müzesi, Amerika Birleşik Devletleri.86
- Şekil 3.4** Mark Rothko, Gri Üzerine Beyaz Serisi, 1969, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 20. 3 x 1.75 cm. Guggenheim Müzesi, Amerika Birleşik Devletleri..... 87
- Şekil 3.5** Barnett Newman, Adam, 1951, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 242x202 cm. Tate Modern Galeri, İngiltere 89
- Şekil 3.6** Barnett Newman, Dioynsos, 1949, Tuval Üzerine Yağlı Boya 170x124 cm. Ulusal Sanat Galerisi, Amerika Birleşik Devletleri 90
- Şekil 3.7** Barnett Newman, Fermuar, 1970, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 152x965 cm. Özel Koleksiyon, Amerika Birleşik Devletleri 91
- Şekil 3.8** Barnett Newman, Onement 1, 1949, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 69.2 41.2 cm. Moma Koleksiyonu, Amerika Birleşik Devletleri 91
- Şekil 3.9** Jean Fautrier, Kalıntılar, 1945, Karışık Teknik, 114x115 cm. Çağdaş Sanat Müzesi, Panza Koleksiyonu, Amerika Birleşik Devletleri 92
- Şekil 3.10** Jean Fautrier, Tatlı Bebek, 1949, Kağıt Üzerine Gravür ve Akuatint, Stedelijk Müzesi, Hollanda 93
- Şekil 3.11** Jean Fautrier, Monsieur Tarabuste, 1948, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 27.5x22.5 cm. 93
- Şekil 3.12** Jean Fautrier, Matière et lumière, 1960, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 33x24 cm. Kolombiya Üniversitesi Wallach Sanat Galerisi, Amerika Birleşik Devletleri..... 94
- Şekil 3.13** Jean Fautrier, L'Encrieri, 1948, Tuval Üzerine Monte Edilmiş Kağıt Üzerine Yağlıboya, 33x41 cm. Paris Modern Sanat Müzesi, Fransa..... 95
- Şekil 3.14** Jean Dubuffet, Geçişler, 1960, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Pallant House Galeri, İngiltere 96
- Şekil 3.15** Jean Dubuffet, Öze Dönüş, 1940, Litografi..... 98
- Şekil 3.16** Jean Dubuffet, Melankoli, 1961, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 181x39 cm. Galerie Cordier, Fransa 99
- Şekil 3.17** Jean Dubuffet, Abartılmış Züppe, 1963, Litografi, 58.4x36.8 cm. Midwest Özel Koleksiyon..... 100
- Şekil 3.18** Jean Dubuffet, Gülümseme, 1962, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65.5x50.7 cm. Moma Sanat Galerisi, Fransa 100
- Şekil 3.19** Alfred Otto Wolfgang Schulze, Tourbillon, 1947, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 41x32.5 cm. Galerie Michel Couturier, Fransa 101
- Şekil 3.20** Alfred Otto Wolfgang Schulze, İsimlessiz, 1986, Kağıt Üzerine Grafiti, Sulu boya ve Guaj, 92x135 cm. Tate Koleksiyonu, İngiltere 102
- Şekil 3.21** Francis Bacon, William Blake'in maskesinden sonra II, 1955, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 61x50.8 cm. Tate Britain, İngiltere 103

- Şekil 3.22** Hans Hartung, Kompozisyon L 26, 1957, Litpgrafi, 50x30.5 cm. Özel Koleksiyon..... 104
- Şekil 3.23** Alberto Giacometti, Yürüyen Adam, 1961, Bronz, 1.80x27x97 cm. Johnson Sanat Müzesi, Amerika Birleşik Devletleri..... 106

BÖLÜM 1

1. GİRİŞ

İnsanoğlunun yeryüzüne düşmesinden itibaren başlayan trajik serüveni, beraberinde artık maddi problemler ile karşılaşmasına sebebiyet vermiştir. Adem'in yeryüzü ile yüzleşmesi, ondan sonra gelecek olan neslin, hep içinde bir yoksunluk hissi ile baş başa kalmasına sebep olmuştur. İnsan, dünyaya fırlatılmadan önce, sonsuzluğu deneyimlerken, böylesi bir boşluğun, uçurumun içinde kendisini bulmuş, geçiciliğini fark etmiş ve bir olgu ile yüzleşmek durumunda kalmıştır. Bu olgu, bu tez çalışmasında ele alınacak melankolik bir varoluş sancısının kaynağıdır.

Melankoli olarak adlandırılan bu olgu, oldukça kabarık bir tarihsel geçmişi barındırır. Her ayrı tarihsel döngüde, özellikle her türlü otoriter düşüncenin baskın olduğu ve büyük toplumsal değişimlerin yaşandığı dönemlerde melankoliyi deneyimleyen öznelerin yoğunluğunun bir hayli fazlaştığı dikkati çekmektedir. Melankoli, bu dönemler içerisinde bizzat “melankoli” olarak anılmamasına rağmen, toplum içinde tuhaf davranan kimseler olarak gündeme getirilmiştir. Özne duyumsanan yorgunluk, yabancılaşma durumları onun daha çok izole bir iç yaşantısına doğru yöneldiği yönünde bir izlek sunmaktadır. Dolayısı ile bu çalışma boyunca melankolik olarak adlandırılan özneler, hüznü, buhranlı yapısının temsili yerine, uyumsuz ve yabancı olma durumu ile gündeme getirilecektir. Buna ek olarak, sanat eserlerinde, sıkça kendisini belirsiz bir durumun içinde ve toplumda tek başına kalmış özneler olarak belirtmeleri, melankolinin yalnızca söylemsel ve tarihsel olarak değil, sanat tarihi açısından da büyük bir arşiv sunduğunu söylemek mümkündür. Bunun temel nedenlerinden biri olarak ele alınan, insanın varoluş mücadelesinin başladığı somut dünyada, ona eşlik eden melankolik olgunun, öznenin yaratım sürecinin doğrudan bir parçası haline geldiği dile getirilmektedir. Bu

bağlamda, melankolik öznenin sanat eserlerinde kendi varoluşunu yaratması, bu çalışmanın kilit noktalarından birini oluşturacaktır.

Melankoliyi deneyimleyen özneler tarihsel açıdan çeşitli söylemlere maruz kalmıştır. Bu çalışmanın odak noktası olan 2. Dünya Savaşı sonrası dönemi içerisinde sanat ortamının, üretilen yapılarda sanatçıların melankoliyi bireysel olarak deneyimlemeleri yönünden oldukça önemli bir yere sahip olduğu belirtilebilir. Melankoli genel olarak, insanlığın başladığı noktada, onunla birlikte ortaya çıkan bir olgu olarak ele alınabilir. Zaman zaman, Antikçağ'da Apollon ve Dioynsos bağlamında düşünülmüş, Ortaçağ döneminde kilise tarafından bir günah olarak görülmüş, Aydınlanma Çağı içerisinde akıl hastaları olarak anılmış ve savaşların hâkimiyeti altındaki yirminci yüzyılda bireysel bir yaratım olarak görülmeye başlamıştır.

Rönesans, Reform, Sanayi Devrimi dönemleri içinde yer almış birey, kendisini keşfetmek, anlamak, nedenini sorguladığı bir hiçlik duygusundan arınmaya çalışarak çok büyük bir yolculuğun parçasını oluşturmuştur. Aydınlanma dönemi ile başlayan “aklını kullanmaya cesaret et” söylemi, özne temelli bir düşünce tarzı olmasına rağmen, aslında bireyi daha tutsak bir yapıya dönüştürmüştür. Modernizm kavramının da temellerinin atıldığı Aydınlanma Dönemi, melankoli kavramı için önemli bir dönüşüm olarak sayılırken aynı zamanda büyük bir ikilemi de beraberinde getirecektir; iki savaşa da tanıklık eden ve deneyimleyen “modern” öznenin değeri de açığa çıkarılmaya başlayacaktır. Aydınlanma dönemi, bir ilerleme olarak görülmüş olmasına rağmen, insanı yalnızca akıl kapsamında düşünmesi, melankolik öznelerin toplumda gittikçe uyumsuzlaşan bireyler haline getirmeye başlayacaktır. Zihin ve akıl kavramına tutsak edilen bu özneler, dönem içerisinde yalnızca birer meta haline geldiği gözlemlenecektir.

Sonraki yüzyıllarda ise, iki dünya savaşı görmüş, kitlesel ölümler, yıkımlar ve ardı çok tahmin edilemeyecek bir belirsiz gelecekle karşı karşıya kalmış bireyler ise gittikçe daha kendi varlığını sorgulayan bir yapı içerisine girmişlerdir. Modern dönem içerisinde yaşanan bu krizler, toplumu birey temelli çözümlere itmiş ve çağdaş bireyin problemleri de varoluş sancısı ile ele alınmaya başlamıştır. Bu sancı, aslında öznenin asırlardır peşinde olan bir olgu olarak sanat eserleriyle ortaya çıkmakla birlikte, topluma çok karışmaması, uyumsuz olarak kendisini tanıtmaması ve kendisini bir sorun olarak algılamasına sebep olmaktadır. Bireyin melankolik serüveni, bu sebeple sanat yaratımında kendiliğinden görüngeneye çıkacaktır.

Çalışmanın ana sorunsalı olarak 2. Dünya Savaşı sonrası dönem içinde melankolik öznenin sanatsal yaratımlarınınve yine aynı öznenin ne tür bir deneyimle baş başa kaldığının gözlemlenmesi belirtilebilir. Bunun yanı sıra, romantik dönemde temelleri atılan ve 20. Yüzyıldan sonra anılmaya başlayan modern veya çağdaş birey, kendisini çözümlmek ve kendisini farkında olmak için tarihsel açıdan çok uzun bir yol kat etmiştir. Melankolik öznenin bu yolculuğu, tarihsel bir dönüşüm geçirdiğinin bir kanıtı niteliğindedir. Dolayısıyla, çağdaş bireye evrilen bu süre, kendiliğinden değil, oldukça geniş bir zaman çizelgesinden dönüşerek bu yapıya evrilmiştir. Savaşlardan geçerek yüzyılın sonuna ulaşan özneyi anlamak için, melankolik öznenin tarihsel dönüşümünü mutlaka ele almak gerektiğini düşünmekteyiz.

Bu çalışma toplamda dört ana bölümden oluşmaktadır. Her bölümde, öncelikle dönem içerisinde yaratılan melankolik söylem irdelenecek, ardından ise bu serüvenin sanat eserlerine nasıl yansıdığı irdelenecektir. Birinci bölümde ele alınan Antikçağ dönemi melankoliyi doğrudan dile getirmedikleri, yalnızca sebebi bilinmeyen bir hastalık olarak algılandığı yönünde bilgi sunmaktadır. Melankolinin bir hastalık ya da patos olarak görülmesiyle melankolik özneler de bu dönemde patolojik özneler olarak ele alınmıştır. Dolayısıyla bu dönemde melankolik özneler, tıbbın önemli çalışma kaynaklarından biri olarak ortaya çıkacaktır. Toplum tarafından tuhaf olarak anılan öznelerin Tanrılara meydan okuduğu söylemi hâkimdir. Bunun en önemli örnekleri olarak, Antik Çağ döneminde Homeros veSophokles tarafından yazılan destanlarda kahraman olmaya ve erdemli bir şekilde kendisini bulmaya çalışan özneler karşımıza çıkacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümü Ortaçağ dönemine ayrılmıştır. Ortaçağ'a hâkim olan Tanrı ve Kilise fikirleri, birey kavramının yoksunluğunu da beraberinde getirmektedir. Melankolik söylem, bu dönemde, bir "acedia" olarak anılmıştır. Toplumda tüm bireyler kendileri dışında, başka bir fikre hizmet etmek için görevlendirilmiş kimselerdir. Bu görevi yapmaktan yoksun olanların ise günahkâr sayılmaları durumu ortaya çıkmıştır. Bu düşünceye göre yoksun özneler cinler, şeytanlar tarafından ele geçirilmiştir. Ortaçağ'da melankoli kavramı, incelenen görsellerde hep tembellik yapan figürlerle betimlenecektir. Kilisenin etkisinin azalmaya başladığı dönem içinde ise, melankoli ilk kez erdemli bir hastalık olarak anılacak ve sanat eserlerinde, özellikle Dürer'in "kendimi kendim yarattım" demesi, özneyi sahneye tekrar çıkarması yönünden önemli bir adım olarak gündeme gelecektir.

Tezin üçüncü kısmı ise, öznenin değişime uğramaya başladığı Aydınlanma Dönemine işaret etmektedir. Melankolik öznenin dönemsel açıdan söyleminin değişmesi, o dönem içerisinde özne kavramı ile iç içe geçmiş bir yapı sunmaktadır. Bireyin ruhsal boyutu, inanç sistemleri, kilisenin otoritelerinin dışında ussal katı bir norm sistemi tarafından ele alınmaya başlayacaktır. Fakat bireyi yalnızca akla hapsetmek normal ve anormal ayırımına sebep olacaktır; dolayısıyla anormal, uyumlu davranmayan kimseler ruh bilim tarafından incelenmeye, hatta gerekirse ıslah evlerine yatırılmaya başlanacağı bir dönem olarak karşımıza çıkacaktır. Aydınlanma dönemi içinde yer alan melankolik özneler bu sebeple karşımıza tekrar bir hastalık durumu ile çıkacaktır. Öznenin bu patolojik varlığının son bulunduğu dönem çalışmamızın odağını oluşturmaktadır.

Doğa bilimlerinin rasyonel anlayışı, dönem içerisinde melankolik öznenin gizemli ve tuhaf yapısı ile barışamamış, insan beyninin yanı sıra bir “ruh” anlayışı da geliştirilmek istenmiştir. Romantik dönem olarak ele alacağımız dördüncü bölüm içerisinde, Aydınlanma çağının ussal yapısına uyum sağlayamamış özneler, sanat eserlerinde mutlu olabildikleri ütopyalar, yani yok-ülke’ler ile temsil edilmeye başlanacaktır. 18. yüzyıl ile birlikte, yeni bir insan kavramı gündeme gelecek ve bununla birlikte yalnızlık türleri de değişime uğrayacaktır. Aydınlanma Döneminin bilimsel tutumunun ardından, melankolik bireyler daha hiç’liğe, bireysel dünyasına çekilen kimseler olarak gündeme gelecektir. İnsanın biyografik kökeni, her zaman doğaya yakın olarak anılmıştır. Bu sebeple, Romantik Dönem içerisinde incelenecek melankolik betimlemeler, doğanın yüceliği karşısında olan öznelerden oluşacaktır.

Modern yalnız insanın yavaşça eski bildiği değerlerden sıyrılması, doğadan tamamen kopması, kentin içinde kayıp bir birey haline gelmesi daha umutsuz fakat farkında bir süreç içine girmesine neden olmuştur. Modern özneler yaşadığı değişimler, kent hayatı ve ardından gelişecek olan savaşlar neticesinde yitirdiklerinin gittikçe daha da ağırlaştığı bir döneme gireceklerdir. Bu dönemde, birey esaslı ele alınan Modern Sanat, dış dünyada olanların insanı nasıl etkilediğini anlatmaktan vazgeçmiş ve sanatçının kendi, iç dünyası konu haline gelmeye başlamıştır. Çünkü modern özne, dış dünyaya karşı bir iç dünya yaratım istemi edinmiştir. Modern sanatta melankoli kavramı bu yüzden kentleşme ve yabancılaşma problemi ile karşımıza çıkarak, İkinci Dünya Savaşı sonrası melankoli izleklerini anlamak adına önemli ipuçları barındırmaktadır. Modern dönem içerisinde sıkça

konusu geçen bilinç dışı kavramları, kaygı, uyumsuz olma durumu İkinci Dünya Savaşı sonrası öznenin kilit anlamını oluşturacaktır.

Özne kavramının gittikçe gündeme gelmesi, bunun yanı sıra kimlik, akıl ve hakikat kavramlarına karşı bir sorgulama dönemini de beraberinde getirmiştir. Bunun en büyük sebeplerinden biri olan 2. Dünya Savaşı, özneler tarafından aslında dünyanın çok umutsuz, kaygı dolu ve saçma bir halde olduğunu düşünürmeye başlamıştır. Böyle bir sorgulama dönemi içerisinde melankoli olarak alacağımız yapı, bu belirsiz, aslında bundan sonra hiç umut vaat etmeyen dünyanın tam ortasında hiçliği deneyimleyerek karşımıza çıkacaktır. Buna ek olarak, bu sorgulama ağı içerisinde tekrar filizlenen Varoluşçuluk düşünçesi hem modern sanatçılara hem de aslında doğrudan melankolinin kendisine yatırım yapmaktadır. Çünkü 2. Dünya Savaşı sonrası özne, kendi varoluşunu sorgulamaya ek olarak, karşısında kaldığı tüm evreni de ele almaya başlayacaktır. Ve dönem sonrası karşımıza çıkacak olan soyut yapıtlar ve hiçbir ereve içerisinde yer almayan Şiirler, varoluşun saçmalığını ve dünyaya atılmıŐlıėı vurgulayacak ve kendi yazgısı/trajedisi ile yüzleşecektir.

Bu bilgiler ışığında, çalıŐmamıza melankolinin dönüşümünü anlatmakla başlayıp, 2. Dünya SavaŐına kadar, melankolinin öznenin ve sanat yapıtlarının deėiŐimini gözlemleyeceğiz.

BÖLÜM 2

2. MELANKOLİ KAVRAMININ TARİHTEKİ DÖNÜŞÜMLERİ

Melankoli, kişinin sahip olabileceği tüm deneyimlerinin içerisinde varlığını gösteren bir yapıdır. Doğrudan insana ait olan, insanla iç içe geçmiş, başka bir deyişle, insanın varoluş mücadelesine köklenmiş ve kaçıışı olmayan bir deneyimdir. Asırlardır her toplumsal dönüşümün içinde anlaşılmaya çalışılmış, yargılanmış ve yeniden konumlandırılmıştır. Bu bağlamda, melankolinin tarihinin aslında onun bir dönüşüm tarihi olarak karşımıza çıktığını söylemek mümkündür.

Melankoli ile ilgili, en temel olarak söylenmesi gereken şey, onun bir durumdan ziyade olgu olduğu gerçeğidir. İnsanlık tarihinin en başına değin uzanan bu kavram, çoğu tarafından başka şekillerde düşünülmüş, kimi zaman hekimler tarafından dehşet ve kaygı verici bir durum iken, kimi zaman bir günah olarak ele alınmıştır. Melankoli bir duygulanım olgusu olup, toplumla iç içe geçemeyen, varlığın anlamını sorgulayan; bununla birlikte, öznenin hezeyanlarını, ruhun yalnızlığını temsil edendaha derin bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu sebeptir ki, melankoli olgusu birçok farklı duygulanımları da beraberinde getirir. Kısacası melankoli tek başına, öylece ortaya çıkmış bir üzüntü, keder, acı durumu değildir; aksinebu süreçte öznenin, toplumla yaşadığı kimlik problemleri, varoluşsal krizleri ve tezatlıkların içerisinde denge kurmaya çalışan bir bireyin trajedisini içermektedir.

Melankolinin tanımlamaları yazın ve fikirler tarihinde oldukça geniş bir literatüre sahiptir. Fakat en temelinde antik Yunancada kökleri bulunan bu kavram, “*melas, melan*” (Tr. kara) ve “*khole*” (Tr. suyu, safra) kelimelerinin birleşimiyle “*karasafra*” anlamına gelmektedir. İslam tıbbında “*melankholia*” olarak

tanımlanmıştır; “*Menşei beden olan ruhi bir hastalık olarak*” (İbn-i Sina, 2007: 24)¹ tabir edilir. Julia Kristeva *Kara Güneş* adlı yapıtında “*bir bireyde, bazen ya da sürekli biçimde ve coşkunluğun taşkınlık evresiyle çoğu zaman değişmeli olarak kendini göstermek üzere, yerleşmiş ketleme ve asemboli ile ilgili hastanelik belirtilere melankoli denir.*” (Demiralp, 2007: 181) şeklinde bir açıklama yapmıştır. Freud ise yirminci yüzyılda, “*kendilik duygusunun bozulması*” (Freud, 2014: 19) olarak tanımlamıştır.

Fakat melankoli böylesi bir tanımdan çok daha fazla bir içerik vermektedir. Melankolik özneyi bir tanıma indirgemekten ziyade dönem içerisindeki açılımları ile ele alınmalıdır. Bu bağlamda, 2. Dünya Savaşı sonrası sanat yapıtlarını detaylıca incelemek adına, öncelikle Antik Çağ’dan başlayarak yirminci yüzyılın sonlarına kadar olan süreçte melankoli kavramının dönem içerisinde söylemini ve bu deneyim sırasında ne tür durumların ona eşlik ettiğini anlamak gereklidir.

2.1 Antik Çağ’da Melankoli Kavramının Dönüşümü ve Sanatta Yansımaları

Melankoli kavramının fikirler tarihi çerçevesinde en eski kaynaklarını incelediğimiz zaman, onun kesin olarak dördüncü ve beşinci yüzyıla değin uzandığını söylememiz mümkündür. Daha önce de belirtildiği gibi kökeni Antik Yunancada bulunan ve Latince’ye “*melancholia*” olarak geçen melankoli kavramı Antik Çağ’da, en yalın anlatımıyla, bir durum olmasında yatmaktadır. Genellikle, Tanrıların gazabına uğrayan “*Attike*” öznesi, her zaman delilikle, değersizlikle veya var olma kaygısı içerisinde kendi söylemini yaratmıştır. Melankoli öncelikle tıp alanında incelenmiş ve hemen geçebilen bir dengesizlik olarak görülmüştür. Bunun nedeni, erken dönem tıp çalışmaları yapan Hipokrates’in melankoliyi bir durum olarak ortaya çıkararak ona *karasafra* demesinden kaynaklanmaktadır. Bu *karasafra* kavramı, bir tür tedavi edilmesi gereken, vücut düzenini bozan gelip geçici bir hastalıktır. Bu yüzden, *karasafra* olarak çalışılan bu yapı için, çok çeşitli nedenler ve tedavi yöntemleri de geliştirilmiştir. Buna ek olarak, ilk ruhbilimsel çalışmaların buradan alındığını söylemek mümkündür çünkü insanın karmaşık bir yapıya sahip olduğunu anlayan antik çalışmalar, daha karmaşık olan bu canlıyı detaylıca incelemeye başlayacaktır. Bu dönem içinde çokça soru sorulmuş ve “*ruhbilim*” alanı

¹ İslam tıbbında “*melankoli*” konuşulmaya başlandığında ilk olarak bu şekilde tanımlaması yapılmaktadır.

için bir köprü kurulmasına karşın, yeterli ve net cevaplar alınamamıştır. Bu sebeple, Antik Çağ'da melankoli öznesini anlamak için genel olarak nasıl incelendiğini gözlemlemek gereklidir.

Antik Çağ'da melankoli kavramının ilkin “melankoli” adı altında değil “*karasafra*” olarak çıktığı daha önce belirtilmişti. Melankoli bu dönem içinde dehşet verici bir hastalık durumudur ve bu yüzden düşünürlerden önce bir tıp alanında incelenmeye maruz bırakılmıştır. Melankoli ilk izleklerini ise, Homeros ve Sophokles yazınlarından alarak ruhbilimsel alanda incelenmeye çalışılmıştır. Bu destanlardaki karakterlerin sürekli olarak kendisi ve tanrı arasında yaşanan gerilimlerin ve çatışmaların içinde yer aldığı bilgisi çıkmaktadır. Kahramanlar, tanrılara başkaldırarak bir kimlik ve benlik savaşı vermiş ve bu dünyaya ait olan mevcut varlıklarına bir anlam bulmaya çalışmışlardır. Dolayısıyla, melankoli kavramından yalnızca “üzgün” veya “yalnız” bir insan figürü çıkarımında bulunmak tamamen yanlış olacaktır; melankoli bir olgu olarak insana dair tüm varoluşsal mücadeleyi içinde barındırması yönünde oldukça köklü ve hiç sonu olmayan bir deneyimdir. Bu sebeptendir ki, Antik Çağ'da *ilk garip bulunan* bu öznelere anlamlandırılmamıştır ve bir kalıba sokulamamıştır. Yalnızca, Tanrıya başkaldıran ve kibirli halleriyle gündeme gelen karakterler mevcuttur. Böylesi bir çatışma içerisinde, iktidar güce sahip olan Tanrı baba figürü, özne için sürekli tehdit oluşturan bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Uzun dönemler boyunca da, bu yüzden melankolik öznenin deneyimine eşlik eden tüm uçarı, zıt, öfke, hezeyan, korku, uyumsuz, yabancı gibi duygu durumları karşımıza çıkan ögeler haline gelecektir.

Antik Yunan hekimlerinin melankolinin sebeplerinin neler olduğu üzerine kesin bir ifadeleri bulunmamaktadır. Hekimler, melankoli, “*karasafra*” kavramının insanla ilgili bir şey olması bağlamında, “insanın bedeninde oluşan” bir durum olarak ele alınmıştır. Melankoli tıp yazınında ilk kez Hipokrat'a ait olduğu bilinen *İnsanın Doğası* adlı yazıtında “*karasafra*” olarak tabir edildiği bilgisi söz konusudur. Attike dönem düşüncesine göre, Hipokrat'ın ortaya çıkardığı dört özsu kuramı, kişinin dengeli bir bedene ve ruha sahip olmasının altın kurallarından biridir. Bu dört özsu; balgam, kan, sarı ve kara safra olarak bilinen bir karışımdır ve doğrudan öznenin mizacını yaratan yapılardır. Bu maddelerin bir şekilde, dışarıdan bir duruma maruz kalması sonucunda, kişinin vücudunda eşit bulunan özsu kaynakları değişerek, ruhsal problemlere sebep olduğu anlayışı hâkimdir. (Teber, 2013: 101) Bu bilgiye ek

olarak, karasafralılık, en temel anlamıyla, Hipokrat düşününde, “immanez” yani içkin, kişiye gömülü, bedenin içerisinde olan bir bozukluk olarak tanımlanmıştır. Bu bedensel bozukluk, safra kesesinden salgılanan safra suyunun kararması; zehre dönüşmesi, mürekkep rengine gelmesi, kurumması veya soğuması sonucunda ortaya çıkan bir durum olarak tabir edilmiştir. Bu tür bir düşünceye göre ise, safrakesesinin salgıladığı soğuk ve kuru su, kara safraya – yani bedensel bir hastalığa – nedenolabileceği gibi, öznenin ruhsal tüm fonksiyonlarını da değişime uğratacaktır.

Bu sebeple, önerilen tüm tedavi yöntemleri de karasafranın oluşumunu engellemek ve hastanın eski dengesine kavuşmasını sağlamak olduğu söylenebilir. Hipokrat’ın karasafralılık tanımı melankolik öznenin neden patolojik bir durumda olduğunu açıklıkla ortaya koymaktadır:

“Çökkün, umutsuz, tüm cesaretini yitirmiş bir durum. Üzüntülü, Acı içinde kıvrınma. Işıktan ve insandan kaçma. Karanlığı sevme... Konuşmaktan, herhangi bir şeye, soruya muhatap olmaktan kaçınma. Karın ve diyafram bölgesinin dışarıya doğru çıkmış gibi görünümü... Bu bölgeye dokunulduğunda burasının ağırlı olduğu görülür. Bu insanlar korkulu bir şey görmek, üzüntülü bir haber duymak istemezler. Hastalık genellikle ilkbaharda ortaya çıkar. Hastalar çok halsiz görünürler. Çok az yemek yerler.” (Teber, 2013: 100)

Antik Çağ bilimine göre, karasafranın yapısal olarak değişmesine, iklim değişikliklerinin de yol açmaktadır. Çevre ve iklim şartları nedeniyle, özellikle kuru ve soğuk geçen kış aylarında kara safranın gittikçe artan bir yapıya dönüştüğü inancı hâkimdir. Bir melankolik özne, herhangi bir zaman diliminde aşkın veya hüznü hallerin içerisinde gözlemlenebilir ve bu mizacı belirleyen niteliksel değişimler veya öngörüler ise, kişinin bu hastalığa bedeninde “içkin” olarak taşıdığı bir göstergesi olarak ortaya çıkar. Bu dönem için özneye içkin, tamamen bağımlı olan bu yapı anlaşılması epey güç bir olgudur; esasen bakıldığında içkin olan şey insanın varlığı ile ilgili bir sancı olarak orada durmaktadır ve özne bunu duyumsadığında varlığına anlam verenin ne olduğunu öğrenmek için çabalamaya başlayacaktır. Bir yıkım ve başka bir yaratım gündeme gelmektedir.

Bu fikre en çok yaklaşan yine Hipokrat olmuştur; fakat bu alanda çalışmalarını sürdürmemiştir. Hipokrat son dönem çalışmalarında, özellikle karasafrası artan insanların – yani melankolik öznelerin- daha yetenekli ve duyarlı olduğu konusunda bir bilgi vermiştir. Hipokrat tıp alanında çalışmalarını yapan bir bilim insanı olarak bunun üzerinde durmamıştır fakat sonrasında gelen Aristoteles *Problemata Physica* isimli kitabında şu soruyu sorarak melankolik mizacı anlamlandırmaya çalışmıştır:

“İster felsefede ya da politikada, ister şiir ya da sanatta olsun olağanüstü kişiler niçin melankoliktir?” (Aristoteles, 2016: 150) Aristoteles’in bu sorusu,- her ne kadar şarap üzerine bir söylemde bulunmuş olsa da – melankolik özneye olan yaklaşımlar hem Antikçağ için, Modern dönem için çok önemli bir kapı açmıştır. Aristoteles’ten önce Platon öznenin tefekkür olma halinde bahsederek sanatçının veya dehanın birmani haline geçtiği düşüncesi Aristoteles’te genişletilerek ele alınmıştır. (Büyükerman, 2016: 5) Buna göre, Platon “furor” olma halinin kara safra ile birleştiğinde olağanüstü öznelerin ortaya çıktığını dile getirmiştir. (Yates, 2014: 171) Ayrıca, bu insanların bilime daha meyilli ve diğerlerine göre daha üstün olduklarını söyler; bu noktada, Platon melankolik öznenin yaratıcı deneyimine de önemli bir göndermede bulunmuştur. (Borgna, 2014: 39) Aristoteles ise, Platon’un bu fikrini daha fazla açılarak melankolik öznelerin davranışlarına ve bedensel durumlarına göre tezini oluşturmuştur. Melankolik öznenin uyumsuzluğunu ve onun toplumsallaşamayan yapısını içeren temel düşüncesini ise Homeros ve Sophokles kaynaklarından ele alarak açıklamıştır. (Aristoteles, 2016: 387) Antik Çağ döneminde yazılan bu destanlarda gözümüze sürekli olarak çarpan şey, özneler ile tanrılar arasında olan savaşlardır. Bunun nedeni oldukça açıktır; öznenin kendisini yaratmak istencinden kaynaklı bir durum olarak kendisini gösterir ve Tanrıya karşı kendisini yaratma istenci bir tür başkaldırı niteliğindedir, bu yüzden her defasında Tanrı tarafından delilikle veya melankolik bir sancı ile cezalandırılmıştır.

Sözü edilen bu izlek sanat eserlerinde ise ilkin “Aias” (M.Ö. 442) karakteriyle ortaya çıkmaktadır. Birçok kaynak, Aias karakterinin oldukça kibirli ve burnu yukarıda bir figür olarak betimlemesine rağmen, Aias’ın savaşı kendisini gerçekleştirmek, keşfetmek ve bulmak üzerine inşa edildiğini öncelikle belirtmek gereklidir. Aias’ın kibirli bir karakter olduğunu ve bu yüzden Tanrı’ya şirk koştugu söylenmiştir. Her şeyden önce, Aias karakterini incelediğimizde, öncelikle isminin kökeni “*inleyen*” anlamına geldiği söylenmelidir. Bunun nedeni, Aias’ın Tanrılara başkaldırması neticesinde, Tanrı tarafından *acısından inler hale gelmesinden* kaynaklıdır. Aias, Troya savaşlarında ön cephelerde asilce ve yiğitçe savaşmış ve Achilleus’tan sonra gelen en güçlü ve erdemli savaşçısı olarak ismini tarihe yazdırmıştır. Fakat bu yiğitliğini, Tanrıça Athena ile kıyaslamış ve savaşları kendi kontrolüne almaya çalışmıştır. Savaşa gitmeden önce, Aias’ın babası Telamos ile konuşması oldukça dikkat çekicidir; Telamos oğluna “*savaşlarda zaferi mızrağınla kazanmaya çalışmalısın ve hep bir Tanrı olmalı yanında*” (Sophokles, 2018: 212)

dediğinde, Aias “*Tanrı’ların yardımıyla güçsüzler de zafer kazanabilir, ama ben tek başıma, onlar olmadan da kazanabilirim şanımlı*” (Sophokles, 2018: 85) demiştir. Aias’ın bu çıkışı yalnızca bununla kalmamış, yine bir savaş esnasında Tanrıça Athena’ya “*Kraliçe, sen öteki Akhaların yanında git; düşman benim bulunduğum taraftan hattı asla yaramaz*” (Sophokles, 2018: 85) dediği için Athena tarafından cezalandırılmıştır. Akhilleus öldükten sonra silahlarının Aias’a verilmesini talep etmesine karşın, Aias’ın Tanrıya olan bu başkaldırı niteliğindeki söylemi sonrasında silahlar başkasına verilmiştir. Ardından, Athena onun aklını karıştırmış ve birçok hezeyan yaşamasına neden olmuştur. En son, kendisinin değerini yitirdiğini anlayan Aias, intihar etmeyi tercih etmiştir. Böylelikle Antik Çağ için ilk melankoli izleği edebi bir metinden ortaya çıkmasıyla birlikte şunu söylemek de mümkün hale gelmiştir; Athena öncelikle onun güç kavramını elinden almış ve onudelilikle cezalandırmıştır.

Aias’ın kendisi gücünü ve yetisini yaratabilme istencine sahip olan Antigone’nin hayatı ikilemler arasında geçmiştir. Antigone’nin öyküsü, kardeşlerinin ölümlerinin ardından amcası Kreon’un tahta oturması ve kardeşi Polyneikes’in vatana ihanet etmesi gerekçesiyle, kardeşini gömmeden, cesedinin kuşlar ve kurtlar tarafından parçalanmasını emretmiştir. Antigone, bu haksızlık karşısında Kreon’un emrine karşı gelerek, üzerine toprak atarken yakalanmıştır. Kreon ise bunun üzerine Antigone’nin ölümüne karar vermiştir. Antigone bu bağlamda, yapması gerekeni amaç edinmiş ve bu savaşı sürdürmek istemiştir. Böylece, kardeşini gömmek için sürekli ısrar etmesi artık ahlaki bir görevden daha fazlasını ifade etmektedir. Antigone, kendi kimliğini yaratmak istemiş ve bu yaratım bir tür kulluk/özgürlük, ölüm/yaşam arasında kendisini görüngeneye çıkarmıştır. Bu bağlamda, Antigone özgür olmadıktan sonra, her şey ona sıradan, değersiz ve anlamsız gelmeye başlayacaktır. Bu sebeptendir ki, Antigone’nin başkaldırış tavrı, en temelinde önce kendisi içindir. Antigone’nin ölümü gerçekleşmeden hemen önce, nişanlısı Haimon’a “*hepimiz acı çekiyoruz, ama sen yine dimdik ol, yıkılma sakın*” demiştir. Buna ek olarak, “*ben yaşamak için kaçan bir insan olursam, bu acı içimin en derin yerinden, zamanla bütün hücrelerimi yer ve beni tüketir*” diyerek adeta kendi sonunu duyurmuştur. Bu melankolik öznenin, gelecek dönemlere ışık tutan en önemli söylemlerinden biridir çünkü yalnızca yaşamak veya nefes almak kavramı “varlık bulmak” ile eş değer bir kavramı ifade etmektedir. Dolayısıyla asıl olan, varlığın özünü yansıtmamaktadır. Çünkü ileride değineceğimiz gibi, insanın kendini ortaya koymak veya yaratmak

istemi, diğer şeylerin yıkımını da beraberinde getirmektedir. Buna ek olarak, öznenin özgür ve güçlü olabilmesi için kendi eylemlerinin yükünü sırtlanması gerekmektedir.

Antigone'nin anlatısından sonra, başka bir örnek de Sisypheos'un torunu Bellerophon'ten verilebilir. Homeros *İlyada Destanı*'nın 6. bölümünde Bellerophon için; “*Ama bir gün Tanrılar tiksindi Bellerophon'ten, Aleion ovasında kaldı o tek başına. İnsan uğrağından uzakta yeni kendi kendini*” (Homeros, 2016: 200-203) demiştir. Fakat Homeros destanın diğer bölümlerinde, Bellerophon'un neden bir adada bırakıldığı hakkında detaylı bir bilgi paylaşmamaktadır. Serol Teber'in kanısına göre (Teber, 2002: 30) Bellerophon Tanrıların hâkimiyeti güçlü olduğu düzen içerisinde, tüm halkı ve Tanrıları karşısına alarak, onun adına yazılan yazgıyı silmeye/yıkıma çalışmıştır. Onun bu tavrı karşısında, dönemin iktidar güçleri tarafından yalnızlaştırılmış ve toplum tarafından ötekileştirilmiştir. Bellerophon'un bu bağlamda yine mücadelesi, yukarıda sözü edilen gibi bir ikilem yaratmıştır.

Antik Çağ'da tanrıların düzenine karşı gelmek, melankolinin tam olarak nedeni olmamasına karşın kişi merkezli bir yapı sunması sebebiyle önemli bir detayı içermektedir. Bu aynı zamanda, 19. yüzyılda Friedrich Nietzsche'nin tanrıyı öldürmesinin de yegâne sebeplerinden biridir. Nietzsche'ye göre, insan kendisini aşmalı ve kendisine karşı bir zafer kazanmalıdır. Eğer Tanrı varsa her şey ona bağlıdır; dolayısıyla tanrıyı öldürerek, kendi Tanrı olma istenci ile doğrudan iç içe geçmiş bir olgudur. Bunun örneklerinden biri, şüphesiz Dostoyevski'nin (1821-1881) *Ecinniler* (1872) romanının başkahramanı Kirilov'un durumunda karşımıza çıkmaktadır. “*Üç yıl boyunca Tanrılığımın niteliğini aradım ve buldum. Tanrılığımın niteliği, bağımsızlıktır. Tanrı olmak bu yeryüzünde özgür olmaktır yalnızca, ölümsüz bir varlığa hizmet etmemektedir.*” (Camus, 1997: 124) Kirilov'un bu cümlesine göre, tanrının fikrine hizmet etmek yerine, yazgısının doğrudan kendisiyle ilişkili olması gerekir. Bu sebeple, özgürlüğünü kesinleştirmek ve kendisine kanıtlamak adına intihar eder ve kendisinin tanrısı olmayı başarır. Çünkü açıkça bellidir ki, “*insan ancak genel yazgıya sadık kalarak döl tutar.*” Elinde olmayan nedenlerle, sorgulamadan, kayıtsız kabul ederek, olduğu veya olması gerektiği gibi yaşamaya bir karşı çıkıştır bu nitekim. Melankolik özne, bu durumun karşısında, yalnız kalmaya mahkûmdur fakat bu doğrudan onun tercihidir. Gerçekten kendisi için yaşamak, kendisi hariç her şeyi ve herkesi karşısına almaktır.

Diğer yandan, Bellerophentes'in dedesi Sisifos da Tanrıların cezasına çarptırılmış ve anlamsız/absürd bir işe mahkûm edilmiştir. Sisifos'un edimi sürekli kendisini anlamsız/absürd bir şekilde tekrarlayan ancak bir sonuca varmayan bir iştir. Sisifos'un Tanrıların gözünde suçu, Tanrı Asopos'a kızının Tanrı Zeus tarafından kaçırıldığını ifşa etmektir. Bunun üzerine Tanrı Zeus onu, sürekliliği olan saçma bir işe mahkûm eder; Sisifos büyük bir kayayı dik bir tepeye yuvarlamakla cezalandırılmıştır. Kaya, tepenin zirvesine ulaştığında tekrar aşağı yuvarlanır ve Sisifos bir kısır döngü içerisinde, her gün, bu kayayı defalarca yukarı çıkarmak zorundadır.

Homeros, Sisifos'un bu trajik hikâyesinden bahsederken şunu dile getirir:

“Sisifos'u gördüm, korkunç işkenceler çekerken; yakalamış iki avucuyla kocaman bir kayayı ve de kollarıyla bacaklarıyla dayanmıştı kayaya, habire itiyordu onu bir tepeye doğru, işte kaya tepeye vardı varacak, işte tamam, ama tepeye varmasına bir parmak kala, bir güç itiyordu onu tepeden gerisin geri, aşağıya kadar yuvarlanıyordu yeniden baş belası kaya, o da yeniden itiyordu kayayı, kan ter içinde.”(Camus, 1997: 60)

Albert Camus, 1942 yılında yazdığı *Sisifos Söyleni* isimli yapıtında, Sisifos'un yaptığı işi *absürd* olarak tanımlayacaktır. Başka bir deyişle, aslında *absürd* olanı kabul etmenin süreci olarak ele almıştır. *Absürd* bilinci, bireyin kendisi için anlam aramaya başlamasıyla, birey için kopukluk duygusunu inşa eden bir süreç olarak karşımıza çıkacaktır. Özne, var olduğu dünya içerisinde akla uygun olmayan yasalar, toplumsal olgular ile karşılaşacaktır ve kişi bunu sorguladığında kendini ayırıştırarak bir nevi uyumsuz veya yabancı bir nesne haline gelecektir. Bu noktada, Camus insanın hayatının çelişkilerle dolu olduğunu söyler. Özne, kendini doğadan ve insanlardan farklı bir varlık olarak gördüğünde, ölümün, hastalığın veya yaşlılığın bilincine varmakta ve tüm değerlerini zaman içerisinde daha önemsiz hale büründüğünü hissetmeye başlamaktadır. Dolayısıyla, bu *yalnız ve özgür tin*²li kişiler, bireyleşme sürecinde giderek yalnızlaşmaktadırlar. Albert Camus, Sisifos üzerinden yeryüzündeki insanların durumunu anlatmak için mitsel bir hikâyeye başvurur. Sisifos, kahraman kimliğiyle bu yazgısını onaylar niteliktedir. Camus, Sisifos'un mutlu bir profile sahip olduğuna inanmak ister; o durumunu bilir ve oldukça bilinçlidir. Çünkü Sisifos ifşa ettiği sırrı kendi yazgısı kılmıştır. (Gündoğan, 2018: 92)

²Nietzsche melankoliklere bu şekilde hitap etmektedir.

Bu bağlamda, Antik Çağ döneminde, “melankolik” bir olgunun, doğrudan melankoli adı altında incelenmediğini söylemek mümkündür. Bu dönemde melankoliklerin, uyumsuz veya toplumdaki bağımsız olma sorunu üzerine düşünülmüş ve melankoli kavramı bu düşünce üzerine inşa edilmiştir. Bu durum ile ilgili, birçok bilim insanı, bu öznelere adlandırmaya ve tanımlamaya çalışarak bir duruma indirgemişlerdir. Özellikle bilim insanlarından bahsetmek çok daha büyük bir önem arz etmektedir; ruh çalışmalarının öneminin henüz olmadığı fakat yavaş yavaş artacağı bu dönemde, melankolik sancılı olan öznelere buna bir hayli katkıda bulunduğunu söylemek mümkün hale gelmiştir. Çünkü ileride sözü edilecek ruhsal çalışmalar, hep insana köklemiş bu duygu durumunu, varoluşçuluk mücadelesi üzerine kurulu bir temelle gelişmiştir.

Antik Çağ’da düşünürler tarafından melankolik öznelere daha özel, yetenekli olduğu yargısı 2. Dünya Savaşı sonrası döneme farklı bir ışık yansıtacaktır. Bu dönem içerisinde, melankoli kavramının doğrudan bir yaratıcılık deneyimine dönüştüğünün altı çizilecek ve Antik Çağ yaratımının ilerleyen safhalarında öznenin yaratım ve yıkım arasındaki çatışmaya neden olduğu gözlemlenecektir. Fakat bu döneme geçmeden önce, Rönesans zamanında melankolik öznelere hakkındaki söylemin nasıl değiştiğini gözlemek gereklidir. Ortaçağ’da hâkim olan Hristiyan teolojisi, Antik Çağ’da öznelere başkaldırı potansiyelini azaltmak adına, melankolik öznelere yetenekli ve ulvi olan tarafını görmezden gelerek ona başka bir anlam yüklemişlerdir. Bu bağlamda, ele alacağımız her dönem, 2. Dünya Savaşı sonrası dönemde incelenecek melankoli olgusuna farklı bakış açıları tutacaktır.

2.2 Ortaçağ Avrupa’sında Melankoli Kavramının Dönüşümü ve Sanatta Yansımaları

Avrupa’da Ortaçağ döneminin, Antik Çağ’ın tıp ve doğa alanındaki çalışmalarını ve birikimlerini çok uzun bir süre görmezden geldiğini söylemek mümkündür. Hristiyan teolojisinin 4. yüzyıldan sonra yükselişe geçmesi, toplumsal bir değişimi de beraberinde getirmiş ve yeni kimlik ortaya çıkarmaya başlamıştır. 10. yüzyıla kadar artan bu durum, manastırların açılmasına ve toplu bir birlik deneyimi yaşatmasına, pratiklerin aynışmasına yarayan bir politika gibi görülebilir. Rönesans döneminde, melankolik öznelere yeri tekrar onun yüce olması boyutunda tartışılmaya başlanacak fakat Ortaçağ için en akıllı almaz gerçek melankolinin

neredeyse yasaklanan ve bir günah olarak ele alınmaya başlanan bir olgu olmasıdır. Ortaçağ dönemine yerleşen tüm kavramlar, insana dair olan tüm deneyimler ele alınmış ve Hristiyan teolojisine göre yeniden şekillendirilmiştir. Din merkezli bir yapı yaratması üzerine, melankoli cin, şeytan çarpması gibi durum ve deyimlerle betimlenmeye başlamıştır. Fakat en önemlisi, Ortaçağ dönemi içerisinde günah olarak nitelendirilmiş “*acedia*” kavramı ile eşdeğer tutulmuştur; onu tembel, işe yaramaz bir varlık olarak topluma dayatmıştır. *Acedia* kelimesi, “*sorunu olmayan*” anlamına denk gelmiş olmasına rağmen, bu kelimenin anlam içeriği Ortaçağ zamanında farklı bir söyleme uğrayarak işi, sorumluluğu olmayan yani, sorunu bulunmayan gibi bir negatif anlama dönüşmüştür.

Ortaçağ döneminde melankoli üzerine çalışmalar yapan Starobinski “*Acedia*” kavramı ile ilgili detaylı bir çerçeve sunmuştur:

"bedensel bir ağırlık, yavaşlama, hiçbir şey yapmama, kurtuluşa dair tam bir umutsuzluktur. Bazıları bunu tinsel bir ses yitimi, tam anlamıyla ruhun sesinin sönmesi gibi, kişiyi dilsizleştiren bir üzüntü hali olarak betimler. Akedia, konuşma ve ibadet yetimizi yok eder. İçsel varlık dilsizleşir, içine kapanır ve dış dünyayla iletişimi reddeder. Diğerleriyle ve Tanrı'yla kurulan diyalog işte böyle daha kaynağında kurur; yok olur. Akedia kurbanının ağzını bıçak açmaz. Kişi adeta dilini yutmuştur: Konuşma yetisi elinden alınmış gibidir. Ancak kişi bunu kabullenirse, ruhu da buna uyarsa, belki de fiziksel kaynaklı olan bu ağırlık hissine kötü irade boyun eğerse, işte o zaman bu, ölümcül bir günaha dönüşür." (Starobinski, 2007: 225)

Melankolik saptamaları incelediğimizde, böylesi bir tutum Evagrius Ponticus'un manastır hayatında yaptığı çalışmalar ve analizler nedeniyle değişime uğradığını söylemek mümkündür. Ponticus, manastır hayatında toplu olarak yaşayan kişilerin yaşam tarzlarını inceleyerek, bir tür karmaşık bir durumla karşılaştıklarını dile getirmiştir. Ona göre, bu insanlar açıkça bir cin tarafından çarpılmış kimselerdir. Ponticus çalışmalarını öncelikle manastır hayatı içerisinde var olan öznelerin hal ve tavırlarında bir gariplik sezinlemiş ve duygulanımsal açıdan oldukça dengesiz, normal olmayan hareketlerde bulunmaya başladıklarını söylemiştir. Ponticus yaşadığı bu deneyimlerde manastırdaki kişilerin ermiş, bilime daha eğilimli yanlarını da fark etmiş fakat aynı zamanda bu öznelerde ruhsal bir bozukluk olduğunu ve bu yüzden son çare olarak intihara kalkıştıklarını gözlemlenmiştir. Tanrının onlara verdiği bu bedene iyi bakmayan, sağlıklarına dikkat etmeyen ve sürekli uykuya meyilli olan bu insanların manastır içerisinde yaşamalarına rağmen dini ibadetlerini aksattıklarını veya hiç yapmadıklarını söyler. Ponticus manastır gözlemlerini kilise

ile paylaşarak aşırı disipline olmuş ve engellenmiş bireylerin melankoliye fazlasıyla daha yakın olduklarını dile getirmiştir. Ponticus'un bu tutumu melankolik özne için olumlu bir gelişme olarak görünse dahi, öznelere Tanrı için ibadet etmelerini sağlamak, diğer bir deyişle uyumsuz özneler haline gelmemesi için uyarıda bulunduğu oldukça ortadadır. (Teber, 2013: 148-149)

Bu bağlamda, melankolik mizaç Hristiyan teolojisinde yaşadığı düzene inancı kalmayan bireyler olarak kabul edilmeye başlanmış ve onu ayrıkçı tavırlarıyla gündeme getirmişlerdir. Onun farklılığını tanımlamak adına ise, "cin", "şeytan" gibi metaforları kullanmışlardır. Cin tanımı, öznenin yabaniliğinin, yabancı, uyumsuz ve ayrıkçı olduğunun ve bireysel bir muhalefet kurduğunun bir göstergesidir. "*Melankoli şeytanın sütninesidir*" veya "*melankoli şeytanın banyosudur*" gibi söylemler kendi içine kapanmış ve soyutlanmış bir öznenin Tanrı için ibadet etmediği ve bu yüzden karşı bir duruş sergilediği düşüncesiyle oluşmuştur. Şeytanların Tanrı'yı yadsıyarak kudretine başkaldırmalarıyla ve özgürlük istenci ile dolu olmaları ile bilinmektedir. Melankolikler de uyumsuz olmaları nedeniyle şeytanlarla bağdaştırılarak günahkâr olarak sayılmışlardır. Hristiyan teolojisinde, evreni yaratan ve ona hâkim olan Tanrı'nın ulviliğini gölgeledikleri düşünülmüştür. Hristiyan din bilimcilerinin ve yönetiminin melankoliklere bu denli karşı durup, *acedia* olarak onları suçlamasının en temel nedeni budur. Bu varsayımınla birlikte, Ortaçağ'ı en çok korkutan düşüncelerden biri, bireyin toplumdaki bağımsızlaşma düşüncesidir. Bağımsızlaşan kişi, Tanrı için görevini yerine getirmeyen, disiplinsiz, çalışmayan, toplumla birlikte hareket etmeyen bireyler olarak kabul edilmiştir. İbadet etmesi gereken zamanlarda hayat ve kendisi üzerine düşünüp zaman harcamak büyük bir günah olarak görülmüştür. (Büyükerman, 2016: 6)

Bunun yanı sıra, melankoli kavramından bahsetmek için gerekli olan materyallerden en önemlisi bir öznenin varlığıdır; çünkü en temelinde konu başlıca özne üzerine kuruludur. Antik Çağ döneminde vurgulandığı üzere hep karakterlerin hareketleri ve tutumları gözlemlenmiş ve bir başkaldırı yapısı içinde ele alınmıştı. Ortaçağ dönemi melankoliyi bir günah olarak görmesinin yanı sıra melankoli kavramından bahsetmek için mümkün bir izlek sunmamaktadır. Bunun nedeni olarak, Ortaçağ'ın geçmişinde, kişisel bir özgürlük ve bireyleşme sürecinden bahsetmenin imkânsızlığı olarak açıklanabilir çünkü birey esasında Tanrı'ya aittir. Ortaçağ'ı belki de, diğer dönemlerden ayıran durumu bireyselliğin konu bile edilmemesi ve uyumsuzluğun bir günah olarak sayılmasıdır. Rönesans, melankolinin

ve uyumsuz kimselerin tekrar olağanüstü kişiler olduğunu gündeme getirene dek, bu çağ için kilit cümlelerden biri, “*kişi toplumdaki rolüyle özdeşleşmişti*” (Fromm, 2016: 60-67) olmalıdır. Tüm disiplinler, sanat ve edebiyat da dâhil olmak üzere, melankolinin bir günah olduğunu dile getirmiştir.

Özellikle, Dante'nin *İlahi Komedya*'sında melankoli olgusu, *Cehennem* ve *Araf*'taki bölümlerde farklı olarak ele alınır. Dante'nin alegorisi, cehennemde bulunan *accidiosi*'leri³ (Starobinski, 2007: 225) “*hep mutsuz, içlerini ağır bir sis bulutu kaplayan*” (Starobinski, 2007: 225) şeklinde betimlenmiştir. Ortaçağ döneminde yaratılan eserlerde yedi ölümcül günah gösterilerek, toplum terbiye edilmeye çalışılmıştır. Bu sebeple, *Acedia* olarak ele alınan tembellik durumunun melankoliyle ilişkilendirilmesi, öznenin her şeye kayıtsız durmasıyla yakından ilgilidir. Ortaçağ insanı için, melankolik birey, düzenden kaçan, toplumda iş bölümüne emek vermeyen ve kendini sıkıntıya boğmuş bir figürdür. Dolayısıyla Ortaçağ'da *Acedia* kavramı, yalnızca üzüntülü olma durumuyla ilgili değildir. Kimi zaman *üşengeçlik* (İng. sloth), bazen *ilgisizlik* (İng. apathy), *çaresizlik* (İng. despair) gibi anlamlarda da karşımıza çıkmaktadır. Özellikle, *Acedia'nın* her aşamasını *Desidia* (1557) (Şekil 2.1) adlı yapıtta görmek mümkündür. Şüphesiz ki, bu sanat yapıtında melankolik öznelerin, ait oldukları toplumsal rollerinden koparak şeytan tarafından ele geçirildikleri gözlemlenir. Toplumda günlük yürütülen işler artık insanlarda değildir; şeytan istediği şekilde buna yön vermektedir. Dante de bu sebeple depresif insanları bir kurban değil günahkâr olarak görmektedir. Dante, *İlahi Komedya*'da bu günahı işleyen insanları bir bataklıkta gömülmüş, neredeyse konuşamayacak, kelimeleri telaffuz edemeyen biçimiyle betimler. Ortaçağ iktidarının en çok korktuğu melankoli ve Kilise'ye karşı başkaldırma düşüncesi sanatta da yeni bir izlek oluşturur. Ortaçağ sanatında melankolik figürlerin cinler, büyücüler veya şeytanlar ile çevrelendiği görülmektedir. Bu zihniyetle birlikte, toplumsal pratikleri reddeden melankolik kişiler şeytanın tuzağına düşmüş kimselerdir ve sanatta kullanılan figürler ile toplum, melankoliden caydırılmaya çalışılmıştır.

³İtalyanca “tembel” anlamına gelmektedir.



Şekil 2.1 Pieter Bruegel, *Tembellik*, 1557, 800x579 cm. Albertina Müzesi, Avusturya

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/30/Pieter_Bruegel_the_Elder_-_Desidia_%28Sloth%29%2C_1557_-_Google_Art_Project.jpg



Şekil 2.2 Hieronymus Wierix, *Acedia/Sloth*, 1570, 18.5x13.3 cm. Metropolitan Museum of Art, Amerika Birleşik Devletleri

<https://artsandculture.google.com/asset/sloth-acedia-from-the-seven-vices/NwEkOs0ZZFwhbA>



Şekil 2.3 Lucas Cranach, *Melankoli*, 1532, Tuval Üzerine Baskı, Danimarka Milli Müzesi, Danimarka

[https://en.wikipedia.org/wiki/Melancholia_\(painting\)#/media/File:Lucas_Cranach_d._%C3%84._034.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Melancholia_(painting)#/media/File:Lucas_Cranach_d._%C3%84._034.jpg)

Ortaçağ'da karşımıza çıkan bu izlek için şunu söylemek mümkün hale gelir; 17. Yüzyıla kadar sürecek olan, beden ve ruh kavramlarının ayrı olarak ele alınmama durumu, özneyi beden olma durumundan çok öteye götürmez. Dolayısıyla, öznenin melankolik izleği bu bağlamda karşımıza bedensel bir algıda yani, tembellik ve uykulu haliyle mevcudiyetini bulur. Katolik kilise yapısının, bedeninin hoşuna giden bir durumun, kesinlikle ruh için kötü olarak algılandığını ve bu sebeple, bedeni yani eti kontrol altında tutmak gerektiğini söylenmiştir. (Akın, 2014: 250) Ortaçağ melankolik öznelerinin bu bağlamda hayal güçlerinin veya fantazyanın kölesi olmuş, boş ve anlamsız bakan bir mizaca sahip, sürekli uyuyan ve pinekleyen figürler olarak gündeme gelen hasta özneler olarak tanımlandıkları söylenebilir. Fakat ilerleyen zaman periyodlarında melankolik bir özne yaratıcı düşünce ile gündeme gelmeye başlayacaktır. En azından, bir özne kavramı çerçevesinde düşünölmeye başlanacaktır çünkü melankoliden bahsetmek için toplum içerisinde var olabilen ve kendi iç dünyasına da dönmüş kişilerden bahsetmek gereklidir.

2.3 Rönesans Döneminde Melankoli Kavramı ve Sanatta Yansımaları

Melankoli kavramı Rönesans'a ilişkin tüm sosyal ve kültürel yapılar çerçevesinde oldukça geniş bir literatüre sahiptir. Rönesans dönemi, Ortaçağ'dan bir umut vadeden bir çıkış kapısı olarak görölmüş radikal değişimlerin yaşandığı bir çağı

işaret eder. Kişinin üzerinde etkili olan Hristiyan teolojisi ve Katolik kilisenin otoriter yapısının vermiş olduğu karamsarlığın yerine, gerçeğin aslında kendisini kavrayan öznelerin olduğu bir döneme geçiş olarak özetlenebilir. Rönesans ile beraber gelen Hümanist akım temsilcileri ve yazarları öznenin kimliğinin önemini hatırlatmaya başlamışlardır. Melankolik özne, Rönesans dönemi içerisinde bir günahkâr – *acedia* - olarak görülmemesinin yanı sıra Antikçağ'da melankolik öznenin ulvi, yüce yönlerinden bahseden fikirler tekrar gündeme getirilmiştir.

Melankolik özne, kendi kimliği içerisinde incelenmeye ve yönelimlerine neyin sebep olduğu tekrar araştırılmaya başlanmıştır. Afrikalı Konstantinus, özellikle melankoli olgusuna, modern dönem içinde Sigmund Freud (1856-1939) tarafından tekrar ele alınacak orlandoğüstü bir çalışma yapmıştır. Onun bu çalışmasına göre, melankolik öznenin acılı hüznü, çılgınlık içerisinde olması bir nesne yitiminden kaynakladığı düşünülür. Fakat özne bu nesnenin kaybına uğradığına ilişkin bir detay verememiştir. Konstantinus'un bu düşüncesine 20. yüzyılda Freud *Yas ve Melankoli* yazısında nesne yitimi üzerinden bir açıklama yapacaktır. Bu bağlamda, melankolik özneler aslında ruhbiliminin ilerlemesine büyük bir katkıda bulunmaktadır. Zaman içerisinde oluşturulan tedavi yöntemleri bu öznelerle birebir konuşulduğunda, aslında tepki verdiklerini ve olayın biraz da olsa çözüme kavuştuğunu göstermektedir. Dolayısıyla, bu dönem içinde anlaşılmaya çalışılan melankolik özne, modern dünyanın ruhbilim çalışmalarına bir köprü kurmuştur.

Bunun yanı sıra, Rönesans döneminde ortaya çıkan başka bir inanış, Antikçağ ile doğrusal bir gelişim göstermektedir. Antikçağ'da klasik ve önemli Tanrıların özelliklerinin her biri bir gezegene atfedilmiştir. Arap yıldızbiliminde, dokuzuncu yüzyılda melankolinin astrolojik etkileri tartışılmaya başlandığında, onun doğrudan *Satürn* ile bağlantısı kurulmuştur. Özellikle Ebu Ma'şer'in Satürn üzerine yaptığı çalışmalar Ortaçağ düşüncesinde şekillenmeye başlamıştır. Buna göre, melankolikleri sevgilerinde sadık, hapse düşebilecek eylemlerde bulunan, hüznü, yalnız kalan, onurlu, kolay öfkelenen kimseler ve "*Satürn Çocukları*" olarak tanımlar. (Teber, 2013: 163-164) Ortaçağ'da ve Rönesans döneminde de "*Satürn Çocukları*" olarak bilinen melankoliklerin ismi en temelinde Antik Çağ mitinde tanrısal bir olaya aittir. Roma mitolojisinde Satürn, Antik Yunan'da ise Kronos olarak bilinen Altınçağ ve Zaman Tanrısı, babası Uranus'ukastre (hadım) edip iktidarını devirmesi üzerine, kendisinin de aynı kehaneti yaşayacağını öğrenir ve bir önlem almak adına Gaia'dan olan tüm çocuklarının hepsini yutmaya başlar. Zeus,

annesi tarafından bir mağarada saklanarak kurtarılır ve Kronos'un bu kehanetini gerçekleştirir. Mitolojik anlatıya göre Kronos'un hayatı, tıpkı bir melankolik özne gibi ikilemlerle, tezatlıklarla geçmiştir. Hiçbir yere ait olmayan bu özne, kendisini bu kehanetin ardından yollara düşmüş ve kendisini gerçekleştirmeye, tekrar bulmaya çalışmıştır; bunca yolun ardından İtalya'ya giderek, Satürn isminde yeniden doğmuştur. Bu yüzdendir ki, İngilizce'de melankolinin diğer bir karşılığı “*saturnine*” olarak bilinmektedir.

Saturnine kavramı, melankolik öznenin bir tavrı olarak gözükmesine ek olarak aynı zamanda evi olarak da görülmektedir. Ortaçağ bilimcileri bunu sorgulamaya başlayarak, Satürn gezegenin evrendeki konumunu tespit etmeye başlamışlardır.

Buldukları verilere göre ise, Satürn Güneş'e oldukça uzak, soğuk ve kuru bir gezegendir. Satürn'ün bu tanımı, melankoli ile eş değerdir; çünkü yukarıda bahsettiğimiz gibi, *karasafran*ın denge yitimiyle, onun kuruması veya mürekkep rengine gelmesi ile eş değer bir durumdur. Ortaçağ'da geliştirilen *Saturnine* olgusu, astrolojik açıdan da ele alınmış ve açıklanmaya çalışılmıştır. Floransalı *Neoplasitler* ise Aristoteles'in *Problemata Physica* isimli yapıtında ele aldığı doktrinleri daha bilimsel ve doğaüstü bir yaklaşımla incelemeye başlarlar. Onlar Satürn'ü gezegenlerin en yükseği olarak ele almıştır çünkü bu gezegenin hâkimiyetinde olan kişilerin olağanüstü çalışmalar yapan kimseler olduğuna inanılmıştır. Özellikle Marsilio Ficino ve Lorenzo gibi isimler, kendilerini bu yüzden *Satürniyen*, *Satürn Çocukları* olarak ortaya çıkarmışlardır. Ficino melankoli olgusunun doğrudan bir deha göstergesi olarak tanımlamış, Aristoteles gibi doğal yoldan sahip olunan kara safranın muhakeme yeteneğini arttırdığını dile getirerek melankoli-deha arasındaki tartışmayı tekrar gündeme getirmiştir. Ona göre, melankoli kişiyi en yüce şeyleri görmeye iterekonore eden bir olgudur. (Ficino, 2007: 146-148) Dört özsu kuramında en çok hor görülen ve uğraşılan kara safra, Rönesans döneminde Satürn ismiyle anılmaya başlanmıştır. Mizacı ise, başarısız, yoksul, tembel, üzgün olarak belirtilmiştir.

Ortaçağ'da bulunan melankolik öznenin trajik yapısından sıkılan birey alternatif dünya arayışlarına başlamıştır. Bu yenedünya anlayışı, Altınçağ dönemine imrenen, geçmişe özlem duyan bir yapıya sahiptir. İnsanın doğa ile iletişime geçebildiği, tek başına onu kabul edebileceği bir arayıştaydı; bu nedenle orta dönemin sonunda yeni fikirler üretmek için yeterince neden vardı. Antikçağ düşünürlerinin melankoliyi “*kendini tanımanın*” bir yolu olarak gördüğü gibi,

Rönesans hümanistlerinin de geri dönüş noktası bu sava dayanmaktadır. Bu bağlamda, Rönesans döneminin eski çağlarla yakından bir ilgisi bulunmaktadır. Antikite'nin bir kolu olan Antik Çağ döneminin diğer alanlarda fikirleri benimsendiği gibi, melankolik kişilerin olağanüstü insanlar olduğu tekrar ayyuka çıkmıştır. Rönesans, yapı itibariyle bireye özgürlük tanıyan bir tavır içerisindedir. Bu sebeple toplumsal bütünlük ve merkezileşmenin gücü, Ortaçağ dönemine göre minimize edilmiştir. Sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik tüm yapıların değişmesi, İtalya'da ilk kez feodal, din merkezli bir yapıdan evrilen bir birey kavramının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. İtalyan halkı içerisinde bireyleşmenin ilk tohumlarını veren Albrecht Dürer, 19.yüzyılda Burckhardt tarafından “*Çağdaş Avrupa'nın evlatları arasında dünyaya gelen ilk çocuk*” (Fromm, 2016: 63) olarak anılmıştır. Bunun üzerine, İtalyan Rönesans sanatçısı Albrecht Dürer'in “*Ben Nürnbergli Albrecht Dürer, 28 yaşında, kendi kendimi yarattım*” (Teber, 2013: 61) (Şekil 2.4) diyerek bir not düşmesi rastlantı değildir. Dürer, bu bağlamda insanın, birey olma yolundaki özgürlüğüne büyük bir örnek oluşturmaktadır.

Dürer'in kendisini “*İsalaştırarak*” resmetmesi iki yönden çok önemli bir gelişmenin habercisidir. İlk olarak, Ortaçağ döneminin din merkezci yapısına başkaldırarak, bir kırılma noktası gerçekleştirmiştir. Çünkü orta dönemde sanatçının kendini tanrı olarak göstermesi/çizmesi bir tür günah sayılmaktaydı. Fakat Dürer sanatçının bir yaratıcı olduğunu söyleyerek, kendisini tanrı gibi resmetmesinin yanında bireyde saklı olan ideasını, kendisinin tanrı olmasını, diğer bir deyişle tinini hatırlatmaktadır. Bu insanın özgürleşme sürecine işaret etmektedir. Rönesans bireye yeniden kendini bilme şansını vermiş olmasına rağmen, belki de 21. yüzyıla değin kendini çeşitli şekillerde gösterecek olan bir kaosu da beraberinde getirmiştir. Ortaçağ dönemi, feodal bir yapı olduğu için, kişilere birlikte hareket etme gibi bir yapı sunmaktaydı ve özne kendini bir yere ait, tek bir sınıfa müdahil, bütün gibi hissediyordu.

Rönesans insanı, değişen ve yinelenen tüm ekonomik sistemler sebebiyle daha içine kapanık ve yalnız bir model de inşa etti. Ekonomide bireysel girişimcilik rolü önem kazandı ve bu durum da kişiler arasında bir rekabeti getirdi. Rönesans bireyi artık hayatını kapalı alanlarda ve hükmederek geçirmek durumunda değildi. Dünya kavramı sınırsızlaştı ve birey bu sınırsızlıkta sabit kalmayı, boyunduruk altında yaşamayı kabul etmedi. Birey, tüm dünyaya karşı tek başına ayakta durabilen bir profil inşa etti fakat aynı zamanda karşısında durduğu dünyada yerini bulamamış bir

yabancıya döndü. (Fromm, 2016: 80) Bu “yeni özgürlük” kişi için yeniden alışması gereken bir düzeni yaratmaktaydı. Bir Rönesans yazarı olan Thomas More “bizim toplumumuzda kadınlar, rakipler, hizmetçiler, dilenciler çoğunluk yararlı bir iş yapmaz. Zenginlerin varlığı dolayısıyla da gereksiz lüksler için çok emek harcanır” diyerek bir eleştiride bulunur. Rönesans ayrıca, edebiyat için ayrıca yeni bir dünya arayışı da getirmiştir. En meşhur eseri olarak bilinen *Ütopya*’nın kelime anlamı “yok-ülke” kavramına bağlıdır. Ütopya, toplum içerisindekilere kusursuz ve ideal olanı sunar.

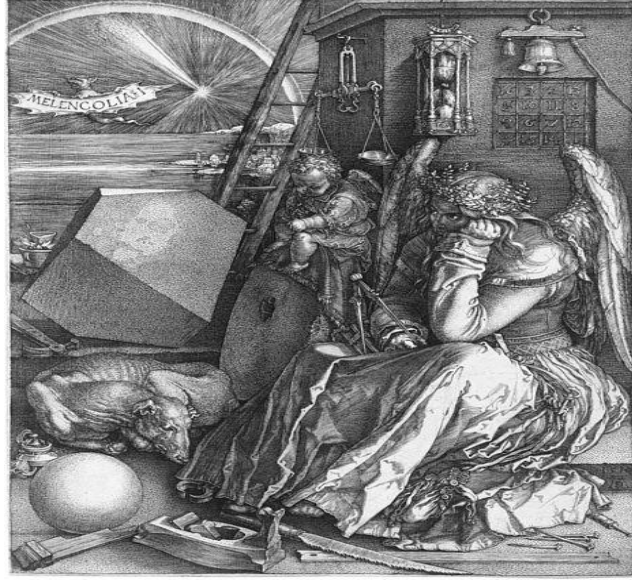
Dolayısıyla yazar, dönem içerisinde olanlardan hoşnut değildir, kendince hayalini kurduğu düzenin, en güzelini yaratmanın peşindedir. Rönesansın getirdiği sınıf ayrımcılığını vurgulayarak, adalet düzenini geliştirmek ister. Teber’in bir analizine göre ise, ütopya eserlerinde sürekli olarak çizilen karakterler “anti-melankolik” kişilerdir. (Teber, 2009) Bu yüzden ütopyalarda uyumsuz olan ve ikilemler arasında kaygılı bir birey karşımıza çıkmaz. Ütopyayı arzulayan yazarlar, geçmişe özlem duyan ve geleceği değiştirmek isteyen öznelerdir.



Şekil 2.4 Albrecht Dürer, *Otoportre*, 1500, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 67x49 cm.

Bavarian State Painting Collections, Almanya

https://tr.wikipedia.org/wiki/Albrecht_D%C3%BCrer#/media/Dosya:D%C3%BCrer_Selbstbildnis_im_Pelzrock_-_Alte_Pinakothek.jpg



Şekil 2.5 Albrecht Dürer, *Melancholia I*, 1525, Gravür, 24x18.8 cm. Ulusal Sanat Galerisi, Almanya

[https://en.wikipedia.org/wiki/Melancholia_I#/media/File:Albrecht_Dürer_-_Melancholia_I_-_Google_Art_Project_\(AGDdr3EHmNGyA\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Melancholia_I#/media/File:Albrecht_Dürer_-_Melancholia_I_-_Google_Art_Project_(AGDdr3EHmNGyA).jpg)

Dürer'in 1525 yılında yaptığı *Melancholia I* gravürü, oldukça büyük bir tartışmayı beraberinde getiren melankolik bir eserdir. Gravür incelenmeye başlandığında, birkaç nesne ve figür ele alınıp ne ile ilişkilendirildiğini söylemek mümkündür. Fakat anlatım yönünden bakılacak olursa, en temelinde resim seyirciye zaman-mekân-olay hakkında bilgi göstermemektedir. Aslında, bir melankolik öznenin durumu da tam olarak budur. Resmin anlatısını melankolik öznenin çevresine kayıtsız kalması oluşturmaktadır. Dürer'in bu gravürü konusunda birçok nesne ikonografi alanında incelenmiştir ve birkaç eşya üzerinde durulmuştur.⁴ Gravür incelendiğinde, dağınık bir oda, çağına uygun giyinen bir kadın figür görülmektedir. Kadın figürün kıyafetinin dönemine uygun olması ve kucağından düşen para kesesinin dökülmesine aldırış etmeyişi maddi bir problem üzerine düşünmediğini gösterir. Görselde ortaya çıkan anlatım, kadının dünyevi yaşamı ile ilgili bir sıkıntı olmadığı yönündedir. Dürer'in “*anahtar şiddetin, para kesesi gücün sembolüdür*” diye yazması, kadının ekonomik yönden güçlü olduğunun en büyük göstergesidir. Diğer yandan, elini çenesine koymuş bir figür melankolik bir özneyi

⁴Bunlardan bir tanesi, melankolik mizacın, Satürn ile olan ilişkisine dayanmaktadır. Frances Yates, Dürer'in Agrippa'ya ait olan *Gizli Felsefe* metninden oldukça etkilendiğini dile getirir. Bu yüzden, melankolik özne *Yüce Satürn Gezegeni* tarafından korunmaktadır. Görselde bulunan merdiven bu bağlamda “*Yakup*” merdiveni olup, özneyi koruyan meleklerin inip çıktığı bir nesne olarak kabul etmiştir.

işaret eder. Özellikle melankoliklerin hep düşünen yapısı ve tembelliğiyle bilinmesi sebebiyle ele dayanan çene ile melankoliklerin temsili sağlanmıştır. Bunu ayrıca *Akedia* (Şekil 2.2) ve *Aias* (Şekil 2.6) adlı eserlerde de görmek mümkündür.



Şekil 2.6 Asmus Jacob Carstens, *Aias*, 1791

http://www.projekte.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/dt_frz_malerei/41-dt-franz-malerei/studieneinheiten/1780_1789_d/1a/gruppe_1/b.htm



Şekil 2.7 Albrecht Dürer, *Passion*, 1510, British Museum, İngiltere

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:D%C3%BCrer_-_Der_Schmerzensmann.jpg

Albrecht Dürer *Passion* adlı çalışmasıyla, İsa'yı başka bir formda ve beden diliyle gösterir. İsa Ortaçağ döneminde genellikle kararlı, yaşadığı acıyı umursamayan, güçlü ve net bir dilde gösterilmiştir. Fakat burada Ortaçağ figürünün aksine ne yaptığını ve neye inandığını düşünen bir figürle gösterir. Doğrudan İsa'nın kendi bakış açısından anlatıyor gibidir. Güçlü durmak zorunda olmayan, çaresiz ve

tükenmiş bir şekilde resmedilmiştir İsa. Milyonlarca insanın Tanrı babası, Dürer'in çiziminde oldukça sıradan, savunmasız ve çile çeken bir insanı hatırlatmaktadır.

Dürer İsa'nın çilesini göstererek, hiç alışkın olunmayan bir tablo çizmiştir. Onun bu yüz ifadesi, oldukça melankolik ve yaşadığı dünyaya yabancısıdır. İsa, bir dünyanın içerisine atılmıştır ve bunun yoğunluğunu sıradan bir insan gibi duyumsar haldedir.



Şekil 2.8 Peter-Paul Rubens, *Çocuğunu yiyen Satürn*, 1636, Tuval Üzerine Yağlı

Boya 143x81 cm. Prado Müzesi, İspanya

<https://www.ancient.eu/image/4130/kronossaturn/>

Orta Dönem sanatında melankoli izleği *acedia* kavramı dışında ayrıca Satürn Gezegeni etkisinde kalan özneyi temsil etmektedir. Rubens'in *Çocuğunu yiyen Satürn* adlı eseri Kronos/Satürn Altınçağ tanrısının, çocuklarını yediği andaki bir gösterimidir. Romantik dönemle modern dönem arasında adeta bir köprü olarak ele alınan Fransız şair Baudelaire, Satürn'ün melankolik etkilerinden çokça etkilenen bir şairdir ve *Kötülük Çiçekleri*'nde bulunan *Düşman* başlıklı şiirinde "varlığı yer zaman" diyerek zaman tanrısı Kronos' a bir atıfta bulunacaktır.

Satürn çocukları olarak bilinen melankolik özneler, toplumsal düzene başkaldıran, birlikte yapılması gereken pratiklere eşlik etmeyen bir tutumla karşılaşmışlardır. Özellikle Satürn olarak anılmalarının sebebi ise Tanrı Kronos'un

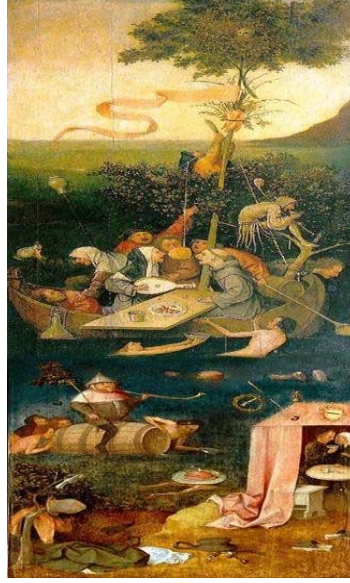
hayatının ikilemlerle geçmesinden kaynaklanır. Kronos, her şeye tam anlamıyla sahip ve mutlu bir geçmişi varken, yeraltı dünyasına girmiş, sürgün yaşamaya mahkûm olmuştur. Tıpkı bir melankolik özne gibi tüm çelişkisini hüznü/mutluluk, varlık/hıçlık kavramlarıyla yaşamıştır. Rubens'in yorumladığı Satürn imgesi ise daha yaş almış ve olgunlaşmış bir figüre sahiptir. Yine, Satürn'ü resmeden Francisco Goya'nın imgelemi (Şekil 2.8) ise hezeyan veya paranoya geçiren bir ifade ortaya koymaktadır.



Şekil 2.9 Francis Goya, *Çocuklarını Yiyen Satürn*, 1819, Duvar Sıvası Üzerine Yağlı Boya (sonradan tuvale aktarım)143x81 cm. Prado Müzesi, İspanya

<https://www.sanatabasla.com/2014/06/saturn-oglu-yerken-saturn-devouring-his-son-goya/>

Hieronymus Bosch (Şekil 2.10) 16. yüzyılda başka bir dönemece girecek olan dışlanan, ötekileştirilen melankolik öznenin tıpkı Erasmus'un *Deliliğe Övgü* (1511) yapıtındaki gibi toplum adına oluşturduğu “*delirmiş olan toplum*” içindeki durumunu simgeler. Zaman içerisinde tüm bu özneler uyumsuz, deli, kafayı kırmış kimlikleriyle birlikte anılmaya başlanacaktır. Fakat Erasmus'un bir delilik olarak ortaya konan durumu, Ortaçağ döneminde yaşanan baskıcı rejim karşısında kürsüye deliliği çıkarmasından kaynaklıdır. Bu yüzden Stefan Zweig, Erasmus için “*o kendisinden yanadır*” diye bahseder. Çünkü deli yaftası yiyen bu özneler coşkun kimselerdir ve gerçekliğin kendisiyle değil, aslında görünüşüyle ilgilenmeye ve ardından kendi gerçekliğini yaratmaya başlamışlardır.



Şekil 2.10 Hieronymus Bosch, *Deliler gemisi*, 1500, Yağlı Boya, 58x 33cm. Louvre Müzesi, Fransa

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/bosch-hieronimus/hieronimus-boschdeliler-gemisi-970/>



Şekil 2.11 Hieronymus Bosch, *Çölde Vaftizci Aziz John*, 1499, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40.5x49 cm. Lazaro Galdiano Müzesi, İspanya

https://artsandculture.google.com/asset/saint-john-the-baptist-in-the-desert/EwF_G8DKhG3P-A?hl=tr&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.32591211814206%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A2.9479644075511144%2C%22height%22%3A1.2374999999999996%7D%7D

Rönesans ile birlikte şekillenmeye başlayan yeni melankolik söylem, Ortaçağ'daki kavramıyla tamamen yer değiştirmiş ve Ortaçağ'ın *acedia* kavramının tamamen aksi yöndeki söylemini oldukça hümanist bir söylem olarak yeniden yaratmıştır. Bu değişim, uzun zaman içerisinde oluşmasına rağmen, melankolik

öznenin ilk kez, üzüntülü, yalnız, tembel veya zayıf olarak duyumsanmadığı bir döneme işaret etmektedir. Üzüntülü veya zayıf görünse bile bu yine onun tercihi olması yönünde büyük bir önem teşkil etmektedir. Dolayısıyla, melankolik özne ilk kez kendi oyununun kurallarını kendisi yaratan olarak tarih sahnesinde yerini almaktadır. Öznenin kendi varlığında oluş ve oluşu arasındaki farkını anlayabilmek adına kendini yaratmak zorunda olduğunu duyumsar, çünkü devamlı olarak eksiklik içerisinde hissedecektir. Ve bu eksikliğin telafisini sanat eserlerinde gerçekleştirmeye başlar. Dolayısıyla Rönesans döneminde ilk örneklerine tanıklık edilebilen bu yaratım cesareti, özneyi bir bütün olma çabasından kaynaklı olarak karşımıza çıkarır. Bu baskıcı tutumların hiç tasvip etmedikleri bir durum olarak kabul edilip ona karşı çıkmalarının sebebi, yani öznenin yaratım cesareti göstermesinin anlamı, Tanrının vermiş olduğu yaratıyı kabul etmemiş/sevmemiş ve kendisini yeni bir ütopya içerisinde tekrar yaratmaya başlamasından kaynaklı olarak geliştirmiştir.

2.4 Aydınlanma Çağı Melankoli Kavramı ve Sanatta Yansımaları

Melankolik öznenin, Aydınlanma çağı içerisindeki dönemde Tanrı kavramından uzaklaşan seküler dünyanın içinde, bilime ve akla dayalı oluşturulmaya başlanmış olması onun bir nesne konumuna indirgeneceğinin anahtar düşüncelerinden biri olarak görülebilir. Eagleton, toplumların bütünüyle vazgeçtiklerinde değil, artık din tarafından uyarılmadıklarında sekülerleştiğini dile getirmiştir. (Eagleton, 2018: 16) Ortaçağ'da merkezinde Tanrının bulunduğu bir evrenin ardından, Hümanizmanın ortaya çıkması ile insanın tabiatının ne olduğu sorulmuş ve yeni birey merkezli bir yapı inşa etmiştir. İnsan biraz da olsa artık doğaüstü bir güce ihtiyaç duymaksızın, kendi yaratıcı ve ahlaki gelişimine katkıda bulunabilecek ve gelişebilecektir. Bu bağlamda, özne ilk kez Tanrı ile benzer özellik göstermeye başlamıştır. 18. yüzyılda ortaya atılan felsefeler ise, rasyonel olanı, akli hedef almış ve insana akıyla düşünme yetisini hatırlatmıştır. Kant'ın *Aydınlanma Felsefesi*'nde anahtar cümle olarak çıkan "*Aklını Kullanma Cesareti Göster*" düşüncesi özneye ergin olma durumuna geçmesi gerektiğini, artık oyuna katılan değil, oyunu belirleyen ve ona yön veren bir özne olması gerektiğini gündeme getirmiştir. Buna göre, insan adına düşünmek zorunda olan veya zahmet eden bir yapıya ihtiyaç duyulmamalıdır; özne ergin bir birey olarak zorluk gibi gördüğü

şeyleri dahi üstlenmelidir. Öznenin bu dönüşümü hiç tanımadığı bir gerçeklik olması sebebiyle yavaş ilerlemektedir. Fakat Kant zaten Aydınlanma Dönemi içerisinde henüz olmadıklarını, aydınlanmaya doğru giden bir yolda olduklarını dile getirir. İnsana, yapabileceği tüm gerçekleri hatırlatmaktadır.

Aydınlanma döneminin merkezine “*rasyonellik*” hâkimdir. İnsanın toplumsal ve tinsel konumu artık daha amaca yönelik, akılcı, rasyonel olarak bilinen bir gerçeğe evrilmiştir. Descartes’ın ve Kant’ın felsefelerinin yanı sıra Kopernik’in buluşları insanı akıl konusunda düşünmeye iten gerçeklerdir. İnsanın tabiatındaki her şeyden daha değerli ve farklı olmasının kaynağı farkındalık ve akıldır. Bu “*akıl*”a olan saplantı gittikçe artmaya başlamasına karşın, toplumdaki melankolik öznelerde de bir artış görülmektedir. Kendini bilmek deneyimi sunan Aydınlanma Çağı, melankolik öznenin coşkuncu yanını göremediğinden, melankolik ve deli insanları döneme çok ters olarak görmüş ve onları “akılsız-deli” olarak yaftalamıştır. J.-J. Rousseau, bir Aydınlanma Çağı filozofu olarak, bu gidişin iyi bir gelişme sunmadığını, bir bozulmaya davetiye çıkardığını söyler. Çünkü Rasyonalizm kavramı insanı, sanatı, edebiyatı, bilimi, tüm alanları biçimci bir anlayışa sokmuştur.

Düşünsel açıdan bireyi bir biçime oturtmaya çalışan Rasyonalizmin, hayatın pratiklerini değiştirerek de bir mekanizma kurduğu ortadadır. Özellikle, 1789 yılından gerçekleşen Fransız Devrimi sonrasında, rasyonalite algısı doruk noktasına ulaşmıştır. Sanayileşme, ticaret gibi etmenlerin yeni başladığı bir devrim olması sebebiyle, insanların monoton bir şekilde çalışmaya başladığı gözlemlenir. Buna ek olarak, göçlerin yavaş yavaş başladığı bu dönemde düzensizlik, öfke, duygu değişimleri de özneyi tahrip etmeye başlar. J.-J. Rousseau bu sebeple bireyin gittikçe monotonlaştığını dile getirmiştir. Dolayısıyla, “*ben*” kavramı bir süje (özne) kavramından daha çok bir obje (nesne) olarak ortaya çıkmaya başlayacaktır.

Aydınlanma çağının rasyonel getirisi melankolik özneleri rasyonel düşünceyle yargılamış ve onları yok etmek istemiştir. Doğa bilimlerinin özellikle geliştiği bu dönem içerisinde, “deli” veya “akılsız” olarak farklı kılınan kimseler normal, akıllı ve ruh sağlığı yerinde olan insanlara temsil edilmeye başlanmıştır. Bu bağlamda, doğa bilimlerinin gelişiminin ruh bilimine yeni yaklaşımlar getirdiğini söylemek mümkün olabileceği gibi, psikiyatri alanının da yavaşça toplum içerisinde yerini aldığını söylemek mümkündür. Fakat melankolik bireylerin hastanelere kapatılması, gerekli kurumlara/kliniklere gönderilmesi (Şekil 2.12) Ortaçağ Dönemi’nde günahkârların engizisyona teslim edilip yok edilmek istemesinden farklı bir durum

içermediği gerçeğiyle ortaya çıkar. Philippe Pinel'in çalışması da, Aydınlanma Dönemi'nde delilere ve melankolik öznelerle karşı bakış açısını gösterir niteliktedir. Aydınlanma Çağı'nda ortaya çıkan "anormal" ve "normal" arasındaki ayırmadan yola çıkarak eserini oluşturduğu açıkça bellidir. Bu dönemde öznelerin incelenmesi ve gözlemlenmesi ve hatta ıslah edilmesi gerektiği düşüncesi hâkimdir. Philippe Pinel'in (1745-1826) eserinin adını oluşturan *Pitié-Salpêtrière* Fransa'da bulunan bir akıl hastanesidir. Akıllı başında olmayan bu bireyler uzmanlar tarafından bilimsel bir varlık olarak ele alınmışlardır.



Şekil 2.12 Philippe Pinel, *Pitié-Salpêtrière*, 1795, Pitié-Salpêtrière Hastanesi Koleksiyonu

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Philippe_Pinel_%C3%A0_la_Salp%C3%AAttri%C3%A8re.jpg



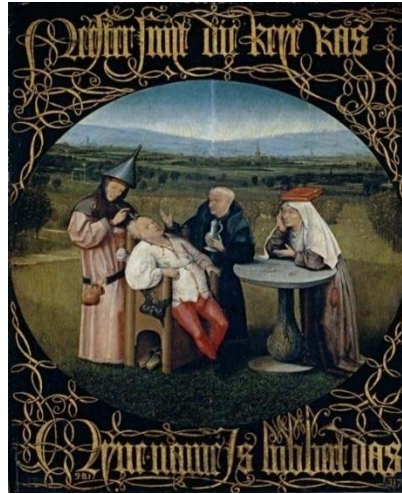
Şekil 2.13 Charles Louis Lucien Muller, *Philippe Pinel*, 1840-50, 91x36 cm.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pinel_fait_enlever_les_fers_aux_ali%C3%A9n%C3%A9s_de_Bicetre-Charles-Louis_Mullet.jpg

Haydar Akın, *Antik Çağ'dan Yeniçağ'a Delilik, Melankoli ve Cinlenme: Avrupa'da Aykırı Olma Halleri Üzerine Tarihsel Bir İnceleme* isimli araştırmasında *Encyclopédie*'nin *Mélancolie* (X, 310) başlıklı maddesine dikkat çekmektedir. Bu

bölümde, Ortaçağ'da karşımıza çıkan bir yapı olarak çıkan cinlenme varlığını yine göstermektedir. Diderot'ya göre, bir melankoli hastasının içinde bir canlı hayvan yaşıyor olabilir ve bunu bedenden çıkarmak gerekebilir. Melankoliye sebep olan bu hayvan, insanın kafasına yerleşmiştir ve dönemin şarlatanları tarafından melankolik bireyin iyileşme umudu ile kandırılabilceği yazdığını ekler. (Akın, 2014: 477) Bunun yanı sıra, bir melankolik olarak bilinen Robert Burton da *The Anatomy of Melancholy* isimli yapıtında genel itibariyle, melankolinin bir uyumsuzluk deneyimi olduğunu dile getirir. Bu uyumsuzluk deneyimi, Albert Camus tarafından modernizm döneminde melankoli olarak ele alınmasa bile, melankolik öznenin durumunu ortaya çıkaracak bir kavramdır. Burton'a göre, melankoli bir hastalık durumu değildir; melankoli kısacası bir durum değildir. Melankoli, bir sis gibi, yalnızca insanı değil, tüm devleti, ülkeyi, toplumu etkileyen çok temel bir olgudur.

Buna göre, eğer bir dönemde melankolik öznelere sayısında artış varsa, oraya mutlaka düzensizlik ve tahrip hâkimdir. Öznenin bu kaos içerisinde evrilmeye başladığı gözlemlenir. Ayrıca, Burton'un ele aldığı uyumsuzluk durumunda, Antikçağ'da sözü edilen, dört özsu, melankoli tanımıyla karasafiralılık kavramı da önemini yitirmeye başlar. Melankoli ilk kez, toplumsal bir geçişin sebep olduğu bir olgu olarak görülmeye başlanmıştır. Burton'a göre, insan kusursuzca yaratılan yüce bir varlıktır; bunu kabul eder. Fakat Adem'in Aden'den atılması, onu dünyanın en sefil varlığı yapmıştır. (Akın, 2014: 483)



Şekil 2.14 Hieronymus Bosch, *Deliliğin Tedavisi*, 1475-80, Tuval Üzerine Yağlı

Boya, 48x35 cm. Prado Müzesi, İspanya

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Delili%C4%9Fin_Tedavisi#/media/Dosya:Cutting_the_Stone_\(Bosch\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Delili%C4%9Fin_Tedavisi#/media/Dosya:Cutting_the_Stone_(Bosch).jpg)

Kendini uyumsuz olarak duyumsayan özneler, 1545 yılından sonraki dönemlerde Piyero (Fr. Pierrot) olarak isimlendirilen bir karakter eşliğinde kendini sergilemeye başlamıştır. Bu karakterlerin kökeni, 1541 yılında maskeli balolarda, gerçek kimlikleri ile dış görünüşlerini saklayan kimselerden geldiği bilinmektedir. Yüzlerinin bir kısmını kapatan veya kendi ve olmak istediği kişi, Dionysos-Apollon, gibi, maskeler takmışlardır. Bu yılları takiben, Kuzey İtalya'ya Padua başkentinde, oyuncuların yüzlerine maske takarak çıktığı bilinmekteydi. 1570'li yıllardan sonra ise, İtalyan toplumsal çarpıklıklarını, moral eksiklikleri ve dönem içindeki huzursuzlukları gösteren yeni maskeler üretmiş ve Piyero tipinin gelişiminde bulunmuştur. (Teber, 2009, 305)

Bu durum Aydınlanma Çağı'nın geliştirdiği akılcı zihniyete doğrudan bir saldırı olarak tekrar gündeme gelmiştir. Özellikle ressam Antoine Watteau (1684-1721) Piyero tiplmesini hüzün dolu bir insanın ironisi olarak göstermektedir. (Şekil 2.15) Starobinski, melankolik öznelerin gözünde dünya kavramının bir tiyatro sahnesi gibi olduğunu dile getirir. Soyтары, cambaz ve diğer maskeli karakterleri ise tiyatronun görkemli figürleri olarak tabir etmiştir. (Altun, 2017: 9) Böylece maskeler toplum içerisinde konumlanmaya çalışan bir öznenin temsili olarak tanımlanabilir. Bunun yanı sıra, öznenin bu durumu yaşamış olduğu tezatlığı da ortaya çıkarmaktadır. Aslında oldukça kayıtsız, saçma bir şekilde toplumu izleyen melankolik özneyi bir piyero tiplmesinde görmek oldukça absürd bir gerçeği işaret etmektedir.



Şekil 2.15 Antoine Watteau, *Jil*, 1718, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 184x149 cm.

Louvre Müzesi, Fransa

Piyero tipinin melankolik olgusu ise kullandığı maske ile bireyselleşme ve toplumsallaşma arasında kalmış bir bireyi temsil etmektedir. Dolayısıyla bir piyeronun tüm derdi toplumun kendi üzerine yaptığı baskılar ve etkileridir ve maskeler ya da giydikleri kıyafetler onların bir koruyucusu niteliğindedir. Bu trajikomik durumun farkında olan birey sadece maskelerle toplumda var olabilmektedir. Antoine Watteau'nun Piyero betimlemesi diğer insanlardan oldukça farklı bir görüntüye sahiptir. Birey sadece varoluşunun anlamsızlığını anlamış, öylece duran ve izleyen bir figür haline gelmiştir. (Teber, 2013: 307) Piyerolar zamanla tüm Avrupa'ya yayılmış, hüzünlü bir melankolik imge değildir; aksine var oldukları düzen ve dünyanın saçmalığını kavramış bireylerdir.

Melankolik bireyler her kültürel devrimde, değişimde yeniden biçimlendirilmeye çalışılmıştır. Özne bireyselliğinin yanı sıra hep toplumla bir düşünülmüş, bu durum da onu toplum tarafından onaylanma gayesi içine itmiştir. Bu sebeple, melankoliklerden bahsederken, onaylanmamış, uyum sağlayamamış, uyumsuz yönleri karşımıza çıkar. Aydınlanma Çağı'nda, S. Teber melankolik bireylerin toplumun sunduğu yeni çalışma şartlarına uyum sağlamayanlar olması sebebiyle onları hazıra konan karakterler olarak dile getirmektedir. (Teber, 2013: 222) Dolayısıyla, melankoli temasının figürü daha keskin bir dönüşüme uğramaktadır. Philippe Pinel, bir psikiyatr olan Jean-Étienne ve Dominique Esquirol melankoli kavramının bir yabancılaşma süreci olduğu konusunda hemfikirdir. Melankolik özne kendi yazgısını kendi belirlemek istemektedir; bu yüzden toplumdaki kendini yalıtım ister.

Aydınlanma Çağı'ndan Romantik döneme kadar olan geçiş döneminde öznenin gittikçe bir hiçlikten ibaret olduğunu hissettiği söylenebilir. 17. ve 18. yüzyıllarda Shekaspere, Hölderlin ve Goethe tarafından verilen eserlerde hep Aydınlanma Çağı'ndan hüsrana uğrayan melankolik öznelerin varlığı ortaya çıkmaktadır. İngiliz yazınında ise ilk melankolik örnek olarak ortaya çıkan Hamlet'in (Akın, 2014: 460) akıl ve ruh sağlığı defalarca tartışılmıştır. Fakat en başta kendisi "*aklım hastalıklı, benim çünkü*" diyerek bu durumu belirtir. Aydınlanma döneminde dayatılan hastalıklı ve akıllı olma durumları topluma benimsetmeye çalışılmış ve bu gerçekliği kabul etmeleri sağlanmıştır. Hamlet için insan olmak ise "*özü toz bir yaratıktan*" (Shakespeare, 2008: 68) başka bir şey değildir diyerek bir melankolik izlek yaratır.

Üzerinde durulan Aydınlanma Çağı içerisindeki melankolik öznenin dönüşümü, Aydınlanma Çağı'nın üretmiş olduğu rasyonel söylemlerin melankolik öznelerin düşüncesi ile tamamen ters düştüğü gözlemlenmektedir. Aslında, melankolik öznenin “ben” ve oldukça yabancı olduğu “öteki” kavramı üretilmiştir. Tüm bu dönüşümlerin sonunda, öznenin ben ile dünya ikilemi arasında çeliştiği gözlemlenir. Rönesans döneminden sonra gelişen önce Aydınlanma, ardından Romantik dönem ve modernizm olgusu, Fromm'un deyişi ile “*kendi bireysel benliğinden vazgeçen ve bir robot haline gelen kişiler*” (Fromm, 2016: 196) ortaya çıkarmaya başlayacaktır. Topluma adapte olamayan, dönemin gerektirdiği pratikleri gerçekleştiremeyen bu özneler, sanki bir hiçliğin içerisinde itilmiş ve orada tek başına itilmiş durumda hissedecektir. Aydınlanma Çağı'nda patolojik bir ögeye indirgenen özneler, 18. ve 20. yüzyıllara geldiğinde tamamen toplumdan ayrılmış, içine kapalı bir model inşa ettiği gözlemlenmeye başlayacaktır.

2.5 Romantizm Dönemi Melankoli Kavramı ve Sanatta Yansımaları

Bir us çağı olarak bilinen Aydınlanma Çağı'nın içinde, yeni çelişkiler ve tutarsızlıklar meydana gelmeye başlamıştır. Özneyi rahatsız eden tüm bu akla uygun çıkarımlar kendilerine tinsel bir alan yaratmaya başlamışlardır. Başlangıçta Eric Fischer, *Sanatın Gerekliliği* isimli kitabında Romantik hareketi bu yüzden, karşı bir görüş, bir protesto hareketi olarak tanımlamaktadır. Sanayi devriminin ardından artan kapitalizmin gücü yerine, başka bir gerçeklik, bir ütopya oluşturmuşlardır. Tüm romantiklerin bu bağlamda protesto ettikleri şey bu usçuluk ve kapitalizmden başka bir şey değildir.

Bu türden bir rasyonelitenin içerisinde gelişen yapı bazı değer yitimlerinin azalması üzerine önemli bir sorunu gündeme getirmektedir. Bu, gerçeğin içerisinde insanlık düzeyindeki yitiminin başlangıcı olarak dile getirilmiştir. Romantik düşüncenin temelinde, yabancılaştırılmış, yoksun bırakılmış bir melankolik mizaç kendisini göstermektedir. Bu yabancılaşma duygusu, özneye bir sürgünlük modeli inşa etmeye başlayacak ve kendisini asla “evinde” hissedemeyecektir. Öznenin evi olarak temsil edilen yer, ruh, burada veya şimdi, asıl olması gereken yerden oldukça farklı bir yere sürgün edilmiştir. Bu sürgün Löwy'nin ve Sayre'in anlatımına göre “*Heimat*” olarak tanımlanmış, öznenin sürgünde, artık çok uzakta olduğunu belirtilmiştir. (Löwy ve Sayre, 2016: 39) Walter Benajmin ise Romantik hareketi

ruhun ait olduğu ocağa geri dönüşü olarak gösterir. Ruhun ait olduğu ocak, tinsel bir vatanın metaforu şeklinde ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple, sanat eserlerinde biçimli bir yapı yerine öznenin tinsel arayışı ve onun dizginlenemez biçimiyle yansıtmaya başlamışlardır. Schiller *İnsanlığın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar* isimli çalışmasında öznenin yabancılaşmasını ve parçalanmasını dizginlemek veya bunlara karşı koymak adına bir estetik alanı yaratması gerektiğini dile getirmiştir.

Dolayısıyla, Romantik dönem sanatçıları coşkuncu imgelerle bir ütopya yaratmaya çalışmaktadır. Başka bir deyişle, romantik dönem sanatı mevcut düzeninin reddinin yanı sıra yitirilen değerlerin tekrar bir arayışı olarak ortaya çıkar. Löwy ve Sayre bu noktada “yitirilen şey”in ne olduğunu araştırmaya başlamışlar ve aslında bunun cevabını bulmak için, öncelikle yabancılaşan öznenin konumuna bakmaları gerektiğini dile getirmişlerdir. Öznenin gelişimi, yukarı bahsettiğimiz bilgilerle birlikte, hep bir tecrite maruz kalmış kimselerdir ve melankolik öznenin doğrudan gelişimi usçuluk ve sanayi yapısıyla gelişimini arttırmaya başlamıştır. Dolayısıyla, buna adapte olamayan özne, toplum ve kendisi arasındaki uçurumu görerek hem kendisine hem de topluma yabancılaşmaya başlamıştır. Aslında, bu yitim melankolik özne ile ilgili değildir; doğrudan düzenin özneyi şeyleştirmesinden kaynaklanmaktadır. Nesneleşen özne kontrol altındadır, deforme edilmiştir ve özneliğini bir obje konumuna indirgemmiştir.

Bu yitimi ve yabancılaşmayı deneyimleyen, 18. yüzyılda Romantizm akımının temellerini atan, sessiz ve döneminin önemli şairlerinden biri olarak bilinen Friedrich Hölderlin (1770-1843) de “*neden, ruhunda böyle bir müthiş sevinç ve acı değişip duruyor?*” diye sorarak tıpkı bir melankolik karakter gibi, bir tezatlık yaşadığını itiraf etmektedir. Buna ek olarak, Aydınlanma Dönemi ardından çıkan sorgulamalar artık kendisini tanımaya çalışan öznenin durumunu ortaya çıkarmaya başlamıştır. Hölderlin’in bu sorgulamaları Empedokles’ten ödünç alarak oluşturduğunu söylemek mümkündür. Empedokles’in garip olarak bilinen mizacı onu oldukça derinden etkilemektedir.

Empedokles, bilindiği kadarıyla Antikçağ Dönemi’nin en büyük ozan filozofudur, ayrıca hayatın dört temel öğesinden (*toprak, su, hava, ateş*) bahsetmiştir. Empedokles’in uyuşamayan yapısı Hölderlin’in üzerinde sıklıkla durduğu bir konudur çünkü Empedokles tininin şekil değiştirdiğini ve vaktiyle tanrı, kuş, çalı olduğunu dile getirir. *Arınmalar* başlıklı yapıtıyla da bilinen Empedokles, evrenin ve insanın hep karmaşa ve zıtlıklarla dolu olduğunu söyler. Empedokles için insanoğlu

acıdan, ıstıraptan ve sıkıntıdan yaratılmıştır. (Hölderlin, 2000: 17) Diğer melankolik özneler gibi, Tillich'in de sözünü ettiği "*Tanrı'ya, Tanrı'nın ötesindeki Tanrı*" (May, 2019: 60) adına başkaldıran, dolayısıyla yazgısını kendisi belirleme istemi içerisinde olduğunu söylemek mümkündür. Bunun yanı sıra, - hala tartışılmakta olan - Empedokles'in ateşe karşı olan zaafından dolayı, kendisini Etna Yanardağı'na bıraktığı ileri sürülmüştür. Hölderlin ölümünü kendisi seçen bu filozofa derin bir hayranlık içerisinde ki *Empedokles'in Ölümü* adlı tragedyası özgür tinine kavuşmak isteyen Empedokles'i anar:

*"Yaşamı arıyorsun, arıyor ve parlıyor ve taşıyorsun,
Yerin derinlerinden seni çeken tanrısal ateş, Ve sen ürpertici istekle,
Etna'nın alevlerine atıyorsun kendini."* (Hölderlin, 2000: 20)

Friedrich Hölderlin'in her şeyin sonunu hiçliğe bağlayan kavramından, bunun yanı sıra *Dionysosçu* ruhundan çokça etkilenen, bu çerçevede fikirleri filizlenmeye başlayan Friedrich Nietzsche (1844-1900) için ise melankoli, *benliğin en derinlerinde sarsılmayan* bir durumdur. Nietzsche'nin melankolisi, kötümser bir durum içermez; aksine melankolik özneler tıpkı Hölderlin gibi "içsel özgürlüğüne sığınmış" olanlardır. Melankoli, kişi için kendini duyumsamanın bir yoludur. Kişinin "*nosce te ipsum!*"⁵ deneyimi, yani salt kendi, insan olma üzerine düşünebileceği bir temel yapı oluşturur.

Güçlü toplumlar, hükümetler, dinler, kamuoyları, kısacası tiranlığın hüküm sürdüğü her sistemde, yalnız olan ve toplumdaki uzaklaşan tüm sanatçılardan ve filozoflardan nefret edilmiştir. Sokrates, Jean d'Arc gibi isimlerin iktidar gücüne karşı çıkmaları onları ölüme götürmüştür. Fakat onların ölümüne neden olan tezleri, toplumdaki ahlak ve tinsel değerlerini de yükseltmiştir. Yani, sanatçının ve filozofun var olan gerçekliği reddederek, kendi gerçekliğini kurmanın/yaratmanın peşinde olduğu söylenebilir. Hölderlin bu yüzden "*düş kurabilmenin tanrıca bir eylem*" olduğunu dile getirmiştir çünkü sürecin sonunda bir yaratım söz konusudur. Bir şeyi yaratma kararı, Tanrı ve iktidar güçlerinin kıskançlığını kamçılayan bir durumdur (May, 2019: 53) ve melankoli bu yaratıcılığı doğrudan tetikleyen bir olgudur. Bu bağlamda, Romantik akım insanın sessizlik, doğa ve düşünümle geçirdiği bir tecrit anlayışını ifade eder. İnsan ruhundan ve vatanından uzakta yaşar gibi, bir ruh

⁵Lat. *Kendini bil!* – *Kendini tanı!* – *Kendin ol!* anlamına gelen Latince bir kalıptır. Ayrıca, Louis Eugene Marie Bautain tarafından "*ruhunu tanı, yeteneğinin ne yapabileceğini bil*" şeklinde de yorumlanmıştır.

yalnızlığına itilmiştir. Romantizmin sanata yansması da bu sebeple, dehadan uzak, doğa ve insana karşı bir yönelimdir.

Bir romantik dönem yazarı olan Clemens Brentano (1778-1842) 1827’de yaptığı Paris gözlemleri sırasında şunları dile getirir:

“Gördüğüm herkes aynı yolda, yan yana yürüyordu ama yine de bu insanların her biri kendi ıssız yolunda yürüyor gibiydi, kimse kimseye selam vermiyordu, herkes kendi kişisel çıkarının peşindeydi. Tüm bu git gel bana bencilliğin bir görüntüsü gibi geldi; herkesin akli fikri kendi çıkarımındaydı, bir de aceleyle koşturup gittikleri evlerinin numarasını biliyorlar.” (Löwy ve Sayre, 2016: 66)

Böylece, Romantik dönem öznesinin en çok neye yabancılaştığı oldukça ortadadır. Eski olarak bilinen bir cemaat, toplumsal, organik yaşamının artık tamamen sona ermesinin bunda büyük bir payı vardır. Brentano aslında modernizmin şimdiki durumunun eleştirisini bu cümleyle gerçekleştirmektedir. Bu yüzden, modernitenin eleştirisini yapan dönem düşünürleri ve sanatçıları ne ile karşı karşıya kaldıklarının farkındadırlar ve buna karşı çıkmak için de yine modernitenin sunduklarını kullanmışlardır. Edebiyat yapıtlarında, sanayi fabrikaları *“kasvetli, şeytan işi”* (Löwy ve Sayre, 2016: 52) gibi tanımlamalara sahiptir. Yine, Charles Dickens (1812-1870) tarafından yazılan *Zor Günler* adlı yapıtta, modern endüstriyel bir yer olan *“Coketown”* makinelerin şehri olarak tanımlanmıştır. Dickens, bu makinelerin yorulmak bilmeden, sonsuza kadar çalışmakta olduklarını dile getirir: *“Melankoliden çıldırmış bir filin başı gibi monotonca inip kalkan”* (Löwy ve Sayre, 2016: 61) bir yapıya sahiptir kent. Sanayi kültürüyle birlikte, sokaklarda ise kokulu ve güneş ışınlarını kapatan fabrikalar gelişmiştir. Bu yeni gelişen anlayış ile doğanın gösterimi kaybolmuştur ve 18. yüzyılda, Romantikler doğada, hayatta, melankolide yeniden özgürlüklerini aramaya başlamışlardır. Kendini yalnız hisseden modern karakterler, kendilerini çölde hisseden kimselerdir. Jean-Jacques Rousseau’nun (1712-1778) Romantik harekete zemin hazırlayan *Nouvelle Heloïse (1761)* adlı yapıtının ana karakteri Saint-Preux’nün yerel hayatından kopup şehre geçiş hikâyesinden bahseder ve ilk kez modernizmle tanışan özne adeta kendini toplumsal kasırga içerisinde, güvensizliğin merkezinde, kendiyile sürekli çelişen insanlarla yaşarken bulmuştur. Yine Johan Heinrich Füssli’nin (1741-1825) *Sessizlik* (Şekil 2.16) isimli tablosunun temel öğesini melankolik bir karakter oluşturmaktadır. Başını ve kollarını çaresizce aşağıya bırakmış kadın boğucu bir yalnızlığın eşiğinde olarak temsil edilmiştir.



Şekil 2.16 Joann Heinrich Füssli, *Sessizlik*, 1799, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 63.5x51.5 cm. Kunthaus Koleksiyonu

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Heinrich_F%C3%BCssli_008.jpg

Caspar David Friedrich eserlerinde devasa bir doğanın karşısında tek başına, yalnız bir özne olarak karşımıza çıkmaktadır. (Şekil 2.17) Orijinali *Wandererüber dem nebelmeer* olan eser diğer çalışmalara defalarca konu olmuştur. Eserin isminde yer alan “*wanderer*” kelimesi gezgin/yolcu/derbeder gibi anlamlara gelmektedir. Bu sebeple, çoğu kaynak arkası dönük duran figürün sıradan bir yolcu mu yoksa amaçsızca dolaşan birisi mi olduğunu tartışmıştır. (Gül, 2016) Fakat bu detay önemsizdir çünkü bu yaşadığı deneyim tamamen tinsel bir olgu olarak ortada durmaktadır. Doğanın karşısında, başka bir sorgulama ve kavrama döneminin en büyük işaretini vermektedir.



Şekil 2.17 Caspar David Friedrich, *Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin*, 1818, Tuval Üzerine Yağlı Boya 98.4x74.8 cm. Kunsthalle Hamburg, Almanya

<https://www.sanatabasla.com/2013/10/sis-denizinin-uzerindeki-gezgin-wanderer-above-thesea-of-fog-friedrich/>

Romantik tutum tüm geçmişi sorgulamış ve geleceği buna göre inşa etmeye çalışmaktadır. Özne kendi evine dönmeyi şiddetle istemektedir. İngiltere, Fransa ve Almanya başta olmak üzere tüm Avrupa'ya yayılmayı başaran, bu kültürlerin herhangi birinde görülmekte olan merkantil insan ruhu ve melankolik öğeler özneliliğin artmasına da sebep olur. Artık birey daha öznel ve tek başına olmaya başlamıştır. Romantik öznenen bahsederken bir uyum durumundan bahsedilmez; onlar geliştirmekte olan teknolojik üretimlere ve insanı mekanik birer cihaz haline getiren tüm gelişmelere şüphe ve başkaldırı geliştirmişlerdir. Sanat alanındaki tüm üretimler ise, romantik anlayışta birer dışavurumdur. Fakat bu 19. yüzyılda gelişen dışavurumculuk (Fr. Expressionisme) akımı gibi soyutlama anlayışı içerisinde görülmemektedir. Romantik akım, figüratif anlamdaki çalışmalarına devam etmiştir, bu sebeple tam anlamıyla yeni bir üslup peşinde değildir. (Berk, 2018: 351) Bu bağlamda, Romantik akım insana ait olanın dışavurumudur. Fakat Modernizm dönemi çerçevesinde 19. yüzyılın yarısından sonraki süreçte, yeni cüretkâr tavırlar ortaya çıkmıştır.

2.6 Modern Dönem Melankoli Kavramı ve Sanatta Yansımaları

19. yüzyıl içinde meydana gelen düşünsel, teknolojik, endüstriyel ve sosyal birçok değişim bireyin doğrudan sosyal çevresiyle olan etkileşimini de değiştirmiştir. Bireyciliğin yoğun olduğu bir toplum yaratma ideali içerisinde olan halk, gittikçe hissizleşen, kayıtsızlık içinde izleyen, kendi varlıklarının anlamlandırmaya çalışan fakat aynı zaman arzuları, istekleri iktidar güçleri tarafından yönetilen bireylere dikkat çeker. Modernizmin birey için her anlamda bir çelişkiler dönemi olduğunun altını çizmek gereklidir. Modernizmin doğuşu işçilere ve toplumun diğer tabakalarına bir dönüşüm hayali sunmuş olmasına rağmen sahip olduklarını da elinden alan bir yapı içerisinde seyretmiştir. Siyaset bilimci Marshall Bermann (1940-2013) bu sebeple, modernleşmenin ve modernizmin diyalektiğinden bahsettiği *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* isimli kitabında, modern insanın yaşadığı deneyimlerini bir yığın olarak ve kişileri de bölünmüşlüğü birliği olarak tabir etmektedir. (Bermann, 2006: 27) Bu noktada, Bermann'ın sözünü ettiği bu birlik deneyimi, bireylerin etnik, coğrafi ya da ideolojik açıdan daha evrensel olarak ele alınmış bir yapıda olmasından söz eder. Fakat Bermann bu durumu "paradoksal" bir

birliktelik olarak tanımlar; aslında toplumdaki bireylerin belirsizliğin, rekabetin ve acının girdabına girdiğini vurgulamıştır.

Modernizm yapı itibari ile tarih sahnesindeki yerini 20. yüzyılda almaz; aslen daha eski dönemlerde ortaya çıkmış bir kavramdır. Kronolojik sıraya bakıldığında 19.yüzyıldan önce öngörülerini yüksek filozofların ve yazarların sıklıkla başvurduğu bir kavramdır. Modern olma durumu özellikle Avrupa ülkeleri için hep yeni bir dönemi işaret ederken kullanılan bir terimdir. 17. yüzyılda ve Rönesans döneminde “*Querelledes Anciens et des Modernes*” (Tr. Eskiler/Antik Edebiyat ve Yeniler/Modern Edebiyat Münakaşası) olarak anılmıştır. 12. yüzyılda ise kendisinden sürekli Modern olarak bahseden Fransa Kralı Charles, soylu ve yeni olana dikkat çekmeyi istemiştir. Modern kelimesinin kökeni Latince “*modernus*” (Tr. yeni, güncel) olarak karşımıza ilk kez 5. yüzyılda çıkar. Habermas “*modernus*” kelimesinin Hristiyan olan Roma ile Pagan kültürü arasındaki kültürel ve dini yapılarının farkını ayırt etmek için kullanıldığını dile getirir. (Habermas, 1994: 32) Bu kullanım alanlarının bilgisi ışığında denebilir ki modern kelimesi her zaman bir “öteki” yaratır ve onun diğerinden olan farkını tanımlamak için kullanılan bir sözcüktür. Bu kavrama bağlı olarak, Jean-Jacques Rousseau, 18. yüzyılda sevgilisi Julie’ye yazdığı bir mektupta toplumun değiştiğini vurgulayarak onu anlamlandırmaya çalışmaktadır. Rousseau bu değişimle birlikte toplumda herkesin her şeyi kanıksamaya başladığından, aynı zamanda bu insanların kendileriyle bir savaş verdiğinden, ikilemler arasında perişan olduğundan bahseder. Bunun yanı sıra, iyi ve kötü kavramlarının buharlaştığını ve oldukça sınırlı olduğunu dile getirmiştir.

Modern dönem içerisinde kentleşme ve sanayileşme problemini gittikçe duyumsayan özneler kendilerini yoğunluğun ortasında duyumsamalarına sebep vermiştir. Çünkü kent kavramı bu döneme kadar tanrıtanımazlığın, her türlü curcunanın olduğu yer olarak benimsenmiştir. Sanayinin gelişmesiyle birlikte kentlerde milyonları bulan nüfuslarla karşı karşıya kalmıştır halklar. Özellikle Paris çoğu insan için neredeyse bir cehenneme dönüşmek üzeredir. Bu bağlamda modern insan bir kapana kısılmış ve kargaşanın tam merkezinde, rekabet içerisinde olan bir yapıyla karşımıza çıkmaktadır. George Simmel, diğer modern dönem kuramcılarını gibi *Modern Kültür Çatışmaları* isimli çalışmasında modernizmi “çaresiz, gizli bir huzursuzluk” olarak nitelendirmektedir. Simmel’in bu tanımı gittikçe artan kalabalıkların içinde yabancılaşma deneyiminin artmasına işaret etmektedir. Diğer yandan, bu durum Sigmund Freud’un ele aldığı “*Unheimlich*” (Tr. Tekinsizlik)

makalesindeki tekinsizlik kavramı ile açıklanabilir. Bu kavram kısaca insanın aşına olduğu bir olgunun dışında olan bir deneyim ve bir anlamda patolojik bir maske olarak betimlenmektedir. Alman düşünür Friedrich Schelling için ise *Unheimlich* kavramı kişinin iyi ve güvenilir bildiği bir yerde karşısına çıkmaktadır. (Simmel, 2019: 11) *Deliliğin Sebepleri* (İng. *Causes of Insanity*) başlıklı makalesinde kent kavramının tekinsizlik ile özdeşleşmesi sonucu kentlerin akıl rahatsızlıklarına sebep verdiğini dile getirmiştir. Sanatçılar içinse bu kaos ortamı doğrudan resimlerinde ve şiirlerinde anılmaya devam edecektir. Birbirlerini tanımayan ve birbirlerinin yanlarından geçip giden insanlar metropol hayatında bir yabancılaşma deneyimini de yaşamaktadırlar. Birey modernizmin sunmuş olduğu güzellikleri, tüketimi karşısında çaresizce onu izlerken aynı zamanda geçmişine karşı bir özlemi duyumsar. Biraz daha açmak gerekirse, Zeynep Altan *Bir Sürgünlük Biçimi: metropol yaşamı* başlıklı makalesinde sürgün kelimesini modern insanın yalnızlık deneyimini tanımlamak için kullanır. Yalnız kalan bireyin kendine sürgün olma durumuyla ilişkilendirdiği, kendi içinde çıktığı bir yolculuk ve sürgünlük deneyimidir aynı zamanda. (Altan, 2007: 56) Nitekim, metropol deneyimi kalabalıklar içerisinde sığınmak arayan bir bireyi niteler. Bu metropol kavramı öyle açık bir şekilde ortadadır ki büyük bir kalabalık, bir yığına işaret etmektedir. Dolayısıyla, kişi burada kendine ait bir yer oluşturma çabasıdayken, kalabalıklar içerisinde olan gelişmeleri sadece zamanın içinde, öylece, bakmayı ve geçip gitmesini diler. Kalabalık ve metropol hayatı özne için bir belirsizlik halidir. Modern insan alışık olduğu bir kent geçmişinden gelmektedir ve bu kent kavramı, kişide konfor alanı oluşturmuş, bir zırh görevi görmüştür. Çünkü modern hayat, insanın daha önce deneyimlediği sosyolojik yapıyı tamamen yok ederek tek başına kalmış bir bireyi ortaya çıkarmıştır. Bu düşünceyle birlikte modern insanın edilgen bir yapıda olduğunu da söylemek mümkündür. Aynı zamanda, kişiler toplumsal rollerini oynamak zorunda kalmış kimselerdir. Kişi ne tür bir role evrildiğini, aslında kim olduğunu ve ne istediğini düşünmesiyle kendisine yabancılaşmaya başlayacaktır. Bu içerisine yerleştiği hezeyan ve ikilem ise onun melankolisini ortaya çıkarmaktadır.

Sözü edilen yabancılaşma kavramı⁶ çok eski tarihlerde ele alınmış ve modern dönemde yaşanan çoğu sıkıntının bir nedeni olarak da görülmüştür. Karl Marx

⁶İng. *Alineation*. Cevizci'nin Felsefe Sözlüğü'nde Latince orijinal anlamı olan *alienatio*, *alienare* isimli fiilden türemiştir. *Alienare* kelimesi, bir şeyin başkasına ait olması, başkası ile ilgili olan bir

(1818-83) dile getirdiği bu kavramı *El Yazmaları*'nda kişinin geçim araçlarının bir başkasına ait olma durumunda kişinin yaptığı işe, kendi emeğine karşı yabancılaşma çekmesi olarak nitelendirmiştir. (Marx, 2000: 88) Biraz daha eski çağlara döndüğümüzde ise, Ortaçağ döneminde melankoli kavramının “farklı”, “öteki”, “cin” gibi ifadelerle tanımlandığına çalışmanın önceki bölümünde detaylı olarak değinilmişti. Melankoli ve yabancılaşma kavramının ortak noktalarından biri de yabancılaşma teriminin tanımı da yine onun “öteki”, “cin” olarak nitelendirilmesinde yatmaktadır. (Çiçek, 2013: 143) Böyle bir birey modern toplum içerisinde düşünüldüğünde ise melankoli kendi ve toplum arasında oluşan bir ikilemi tanımlamak anlamında kullanılabilir. Yabancılaşmanın melankoli ile ilişkisi, öznenin kendi benliğine yabancılaşma çekmesine dayanır. Bu iki olguyu yaşayan özne nerede olduğu veya nereye ait olduğu düşüncesinden bir anda uzaklaşmaktadır. (Koç, 2019: 64) Karl Marx bu yüzden modernizmi bir “*canavar*” olarak tanıtmıştır. (Gümüş, 2010: 21) Modernizmin yarattığı hayal kırıklığının geri döndürülmez ve iyileştirilemez bir şekilde topluma yerleştirildiğini iddia eder. Bu modern dünyada kimse dışarıda kalmamalıdır, aksi takdirde bir *uyumsuzluk* ve tinsel bir *yabancılaşma* deneyimi gerçekleşir ve bunu yaşayan modern özne için bağlı ve samimi olduğu her durumun, her cismin içeriği boşalır, kendisinin de değersiz olduğu hissine kapılır. Marx'ın yabancılaşma ile ilgili diğer bir çıkarımı ise fetişizm durumuna dayanmaktadır. Bu oluşan düzende insanlara gösterilen saygı artık yerini metalara ve yeni üretilen teknolojik aletlere bırakmıştır. Toplumun tümüne hâkim olmaya başlamış bu değişimler kaygı ve korku kavramlarını da beraberinde getirmiştir. Bu kavramların kişisel alandaki ve varoluştaki problemlerinden önce toplumsal yansımalarına bakmak gereklidir. Psikiyatrist Eugenio Borgna (1930-) toplumsal huzursuzluğun bozulduğu dönemde ortaya çıkan yabancılaşma, farklı veya öteki olarak görülme kavramları üzerinden yaşanan bir korku durumundan bahsetmektedir ve sıkça sosyolog Zygmunt Baumann'ın (1925-2017) belirsizlik ve bireyleşme kavramlarına atıfta bulunmaktadır; Baumann insanda tedirginliğe sebep veren korkunun belirsiz oluşuna değinir. Baumann modernitenin getirdiği korku bir sokağın köşesinde, kişinin evinde veya televizyon ekranlarında karşısına çıkabileceğini söyler. Dolayısıyla, modern dönemde var olan bu kaygı ve korku durumunun başıboş, akışkan, belirsiz olduğunu vurgular. (Borgna, 2014: 71)

durum u anlatmaktadır. Alineus ise bu kelimenin sıfat olarak “başka”, isim durumunda “başkası” olarak ele alınmış *vealius* kelimesi türemiştir.

Bununla birlikte, belirsiz ve akışkan olan durum, yeni bir yalnızlık ve melankoli biçimini de beraberinde getirmektedir. Artık modern olarak bilinen birey karşılaştığı belirsizlik durumundan kendini kollamak adına, toplumdaki diğer insanlarla iletişimi en aza indirgeyerek, sosyal ortamlarda tek başına olmayı tercih ederek, içine kapalı bir model inşa etmeye çabalamıştır. Modern bireyin takındığı bu tutum Borgna'ya göre toplumsal değerler karşısında yaşanacak bir kayıtsızlığın sebebi olarak sayılmaktadır. (Borgna, 2014: 70) Bu durum ise, Benjamin'in kent hayatı ile ilgili çözümlemesine şu şekilde yansır:

“Gözleri gören, ama kulakları işitmeyen bir insan... işitebilen ama göremeyen bir insana kıyasla çok daha huzursuzdur. Burada, büyük kente özgü bir şey var. Büyük kentlerdeki insanlar arasındaki ilişkilerde, gözün işlevi kulağınkine kıyasla giderek daha da ön plana çıkıyor. Bu durum büyük ölçüde toplu taşıma olgusunun sonucudur. Otobüs, tren ya da tramvay kullanımının yaygınlaştığı 19. Yüzyıla kadar, insanlar hiçbir zaman, dakikalar hatta saatler boyu tek kelime etmeksizin birbirine bakmak zorunda kalmamıştı.” (Simmel, 2019: 27)

Modernite öncesi belirlenen geleneksel yaşam biçimleri, bireyin hem toplum içinde pozisyonu, etnik kökenini, aile yapısını ve dinini belirlemekteydi. Var olduğu toplumun içerisinde ve hatta kişinin kimliğini belirleyen, bunu gelecek kuşaklara aktaran bir düzene sahipti. Toplum içinde geleneksel yapının farklılaşması, belirgin bir şekilde yok edilmesi, modern insanın köklerinden, kimliğinden ve aidiyet duygusundan ayrıldığına da bir göstergesi oldu. Kişiler ait oldukları ritüellerden, toplumsal pratiklerinden tamamen ayrılıp kendileri için yeni bir imaj oluşturarak kentlere göç etmişlerdir. Rönesans ve Aydınlanma dönemindeki gibi bir anlayıştan tamamen uzaklaşarak “öteki insan” olarak tanımladıkları bir anlayışı getirmişlerdir. Bu ise, diğer insanlara karşı bir mesafe anlayışını da beraber getirir. Öznenin modern dönem içerisindeki durumu, Jean-Paul Sartre'dan referans alınarak kısaca şu şekilde örneklendirebilir. Bir çocuk dünyaya geldiğinde, onun yeni şeyler öğrendiğini söyleriz. Fakat Sartre için bu yeni bilgiler çok zaman önce isimlendirilmiş ve kategorize edilmiş nesnelere ve çocuk zaten açıklanmış bu nesnelere öğrenmektedir. Tüm bu bilgiler, nesnelere anlamlarını ve tanımlarını kaybettiğinde, özne bir hiçliğin içerisine yeniden doğmaktadır ve her şeye O anlam, isim verecektir. Sartre için bu bir varolma deneyimidir; her şeyin her defasında yeniden başlaması gerekmektedir. (Sartre, 2017: 43) Tüm anlamlarının içinin boşalması ve hiçliğin kendisini yaratması gerekir. Buna göre, modern dönem insanın yeni olanla tanışması bir hiçlik deneyimidir aynı zamanda. Tüm bildiği düzenin yok olması, daha önce

ismini koyduğu pratiklerin ve ritüellerinin anlamlarının boşalması, onun yeniden varlığının anlamlı kılmasına neden olacaktır. Dolayısıyla, Modern Dönem yapısı gereği kendini arayan, kendisini gerçekleştirmek isteyen, tekinsiz ve bastırılmış olanı gösteren ve ikilemlerle boğuşan bir özne figürü ortaya çıkmaktadır.

Buna ek olarak, özneyi ön plana çıkaran Friedrich Nietzsche'nin hristiyanlığı ve tanrı kavramını "acıma dini" olarak belirtmiş; asıl önemli olanın özneye bağlı olan "güç istenci"nde olduğunu belirtmiştir: *"Bu dünya güç istencidir, başka bir şey değil! Ve sizler de kendiniz de güç istencisiniz! – Başka bir şey değil"* (Nietzsche, 2020: 34) Buna göre, din kavramı insanın güç istencine karşı yapılmış bir saldırı niteliğindedir. Nietzsche'nin bu teziyle birlikte savunduğu, toplumun yıllardır anlamlandırıldığı bir inancı körü körüne yok etmesi demektir ve toplumda bir belirsizliğe sebep olmuştur. Hiçliği uygulama deneyimine modern toplum üzerinde oluşan başka bir travma eşlik etmeye başlamıştır. Dünya modern insanı açıklanmaya başlamış ve modern insan değer yokluğu ile her türlü imkân bolluğu arasında kalmış bir özneye dönüşmüştür. (Bermann, 2006: 37) Nietzsche diğer yandan kendini bir sürünün içerisinde izole ederek ayrılmayı seçen özgür insana işaret eder. Kişi eğer bunu başarabilirse, ilk gerçeği, bilincini farkında vararak, sürü içerisinde fark edecektir ve dünyaya kendi bilinci ile bakmayı başarmış olacaktır.

Melankolik özne Antik Çağ'dan bu yana her türlü iktidar düşünceye karşı çıkmıştır. O kendisinin bulabileceği bir hakikatin peşindedir. Freud'un deyimi ile anasız ve babasız kalmış modern toplumda yaşamının sıkıntılarını yalnızca melankolik özne yoğun olarak hissetmiştir. Modern dünyada toplumu oluşturan bireylerin bir robot haline gelmesi ve aynışması aynı zamanda melankolik özneler için özgürlük kavramının ve kaçışın temelini oluşturmuştur. Her ne kadar özgür olma düşüncesi ve birey olma kavramları modern dönem içinde güçlü bir imaj çizmiş olsa da fikren ve eylem olarak oldukça zayıf kalmışlardır. Melankolik özneler, kendi yaşam tarzlarına, - ne kadar ikilemde kalsalar dahi - şekil verebilmişlerdir. Modern özgürlük yüzyıllarca sahnede olan bir dogma fikrinin içinden gelmiştir. (Solmaz, 2011: 50) Dolayısıyla, öznelerin erek olarak belirlediği özgürce kendini ortaya koyma istemi bir hayli yüksek hale geldiği gözlemlenecektir.

Her ikisinin de aynı yüzyılın başı ve sonu olması sebebiyle, 2. Dünya Savaşı öncesi dönemin bu çalışmanın odak noktası olan savaş sonrası dönemle hem sanatsal hem de düşünsel açıdan doğrudan bağlantılı olduğunu söylemek gerekir. Dolayısıyla yüzyılın ilk yarısında ortaya konan resim ve şiir sanatına detaylı bir şekilde bakarak

dönemin sonunu oluşturan görsel ve yazınsal sanat akımlarıyla, bireyin kent, toplum ve kendisiyle ilişkisinin melankoli izleğine nasıl bağlandığına dair sağlıklı bir bilgiye ulaşılabilir.

2.6.1 Modern Dönem Resminde Melankoli Teması

Modern dönem öznesi, bir şeye olan bağlılık eğilimini redderek, öznelğin anlatımını aramaya başlamış ve yaratıcının iki temel öğeyi, yürek ve anlama gücünü, ele alarak eserlerini vermeyi amaç edinmişlerdir. Dolayısıyla, sanatçının aradığı hakikat, ne güzel olandadır artık ne de doğanın kendisindedir.

İnsan, kendisine özgü, tinsel bir deneyimin sınırlarını gerçekleştirmek üzere kendi arayışındadır. Bu diğer yandan Romantik döneme karşı bir özlem duyulduğu anlamına gelebilir; nihayetinde romantizmde doğanın öznenin tinselliğinde ne uyandırdığı önemlidir. Fakat modern toplum her şeyi anlamlandırmak üzerine bir obsesyon (Tr. takıntı) geliştirmiştir. Dolayısıyla, sanatçının tinsel deneyimi ile oraya çıkan sanat eserlerinin başlangıçta idrak edememişlerdir. Fakat modern dönem içerisinde, her şey öznellikten olmaya çalışmıştır. Güzelin, çirkinin ve doğrunun, yanlışın her türlü değeri artık akışkan olmaya başlamıştır.

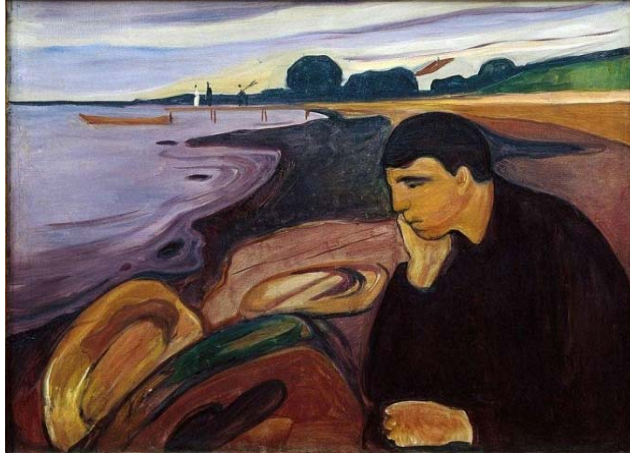
Modern dönem ile birlikte, sanatçılar güzel görüntüleri arasında kendilerini yabancı olarak duyumsaya başlamış ve bunun gerçek olmadığı kanısına varmışlardır. Artık, önemli olan nokta gözlemin, doğadan, güzel olandan ziyade düş gücüne çevrilmesi gerektiğine dair bir inanış başlamıştır. Özne, artık toplumdan sıyrılmak, kendinden yola çıkarak, başka bir yaratım isteminde bulunmak istemiştir. Bu yaratım istemi ise onun toplumsallaşamayan yönüne vurgu yapacak ve melankolisinin kaynağını oluşturacaktır. Modern yalnız insanın trajik yazgısı ise burada kendisini göstermektedir. Tek düze olmaya başlayan yaşam biçimleri, kırlardan kentlere taşına standartlar öznenin kendini koruyabileceği, sığınak olarak görebileceği bir alan bırakmamış ve özne bu güvensizlik içerisinde oluşturulan ortama yabancı olarak hissetmeye başlamıştır. Doğa tamamen tahrip edilmiş, yapay ve suni olarak başka, çirkin, bir doğa meydana gelmiştir. Bu yüzden, modern hayatın sahteliğinden bahsetmek de olağan hale gelmiştir.

Özellikle Ekspresyonistler (Tr. Dışavurumcular) melankoli temasında muazzam bir etki bırakmıştır. Çünkü modern dönem içerisinde ele alınan endüstrinin gelişimi, kitle bilincinin artması, bireyi yalnızlığa itmeye başlamış ve özne kentin

içerisinde bir yabancı ve uyumsuz konumuna gelmiştir. Diğer bir deyişle, öznel varoluş kaygısını tatmaya başlamış kimselerdir. Ekspresyonistlerin bu bağlamda, dünyayı yeniden yaratma istemi oluşturmuştur. Ruh durumunu ele alıp, düşünceye önem vermişler ve kendi izlenimlerini yansıtmak istemişlerdir. Enis Batur, *Modernizmin Serüveni* isimli kitabında, makinenin insanın özünü çaldığını, ruhun artık geri dönüp kendisini hatırlaması gerektiğini ifade etmiştir. (Batur, 2009: 227) Dışavurumcu sanatçıların bu adımı, 1905 yılında *Die Brücke'nin* (Tr. Köprü Grubu) kurulmasına olanak vermiştir. Köprü grubunun kurulmasında amaçlardan biri, özgür ve yeni öğeleri kendilerine çekmek istemelerinden kaynaklanmıştır.

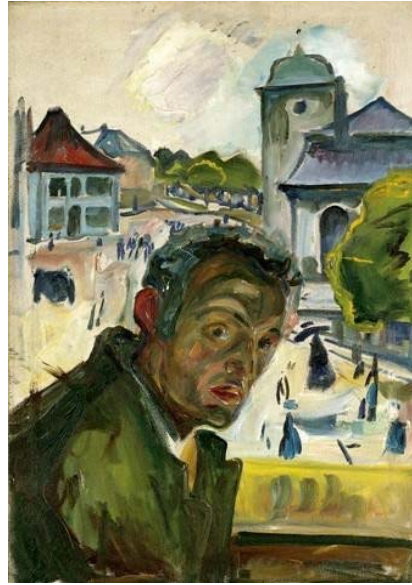
Bu anlayış, Almanya'da başlamış olsada, yalnızca Almanya'da kalmamış, sanatçılar dağılıp ayrı yerlerde yaratımlarını gerçekleştirmiştir. Özne merkezli bir yaratım süreci olması sebebiyle, farklı ülkelerde, bağımsız bir gelişim göstermeye devam etmiştir. James Ensor, Edvard Munch gibi isimler de bu özgü özgeleri kullanarak eserlerini vermiştir. (Richard: 1984: 29)

Modern dönem içerisinde yaşanan ikilemleri duyumsayan sanatçılardan biri Edvard Munch olmuştur. Bilindiği kadarıyla kendisi defalarca intihar eşiğine gelmiştir. Munch, resimlerini genellikle tanımlarken, onların melankolik, ikilemlerle dolu olduğunu dile getirdiği bilinmektedir. Genellikle, resimleri toplumdaki ayrı kalmış veya kendisini toplumdaki uzakta, onları izler şekilde resmetmeyi tercih etmiştir. Çelişkinin yoğun olarak duyumsandığı *Melankoli ve Bergen'de Otoportre* resimlerinde bu duygulanımı hissetmek mümkündür. Arka planda, birbirleriyle zaman geçiren bir kalabalık görülmesine rağmen, Munch hep uzakta ve bazen olayları şaşkınlık içerisinde izlerken kendisini resmetmiştir. Bu durumda, Munch'ın bakışları, bir melankolik mizaç gibi, toplum, kentleşme ve uyumsuzluk durumuyla ilgili deneyimlenen çelişkiler sunmaktadır.



Şekil 2.18 Edvard Munch, *Melankoli*, 1894, Tuval Üzerine Yağlı Boya 72x98 cm. KODE Sanat Müzesi, Norveç

[https://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Edvard_Munch_-_Melancholy_\(189496\).jpg#/media/Bestand:Edvard_Munch_-_Melancholy_\(1894-96\).jpg](https://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Edvard_Munch_-_Melancholy_(189496).jpg#/media/Bestand:Edvard_Munch_-_Melancholy_(1894-96).jpg)



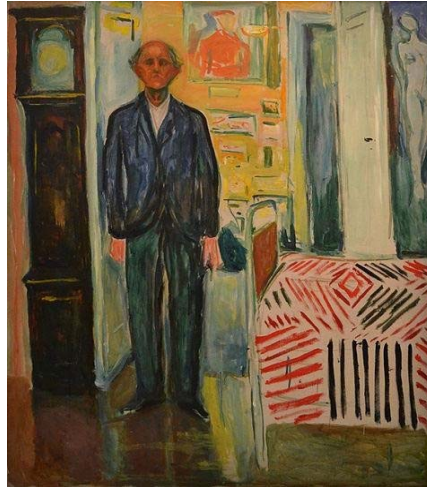
Şekil 2.19 Edvard Munch, *Bergen'de Otoportre*, 1916, Tuval Üzerine Yağlı Boya 89.5x60 cm. Munch Müzesi, Norveç

<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/munch-by-himself/lonely-in-fame/>

Edvard Munch 1800 ve 1944 yılları arasında yetmişe yakın otoportre çalışmıştır. Önce kendisini yaratan Dürer ve ardından Rembrant'ın sayısız otoportresi sonrasında ise 20. yüzyıla damgasını vuran Vincent Van Gogh'un ve çıplaklığa saplantılı olan Egon Schiele'nin otoportreleri sanatçılar için sayısız ipucu

vermektedir. Bu sanatçılar, kendi kimlik problemlerini ve kendi çelişkilerini yansıtmaya çalışırlar. Hayat/ölüm, ölçülülük/esriklik, düş/gerçek, yeni/eski gibi kavramların arasında sıkıştıkları gözlemlenir. Yapıtları kendi ikili kişiliklerinin, çatışmalarının birer yansımasıdır. Kendilerini betimleyen/resmeden sanatçılar şüphesiz ki çok daha belirgin, henüz kimliği oturmamış bir sisteme alışmaya çalışıyorlardı. Kendilerinin, tinsel arzularından başka hiçbir şeyin önemi yoktu. Hayatın çekilebilir bir düşünceye sahip olmadıkları gibi, başka bir alternatif kurmak da pek mümkün görünmemekteydi. Kaldı ki Edvard Munch'un kendini bir yatak ile saat arasında resmettiği otoportresi (Şekil 3.23) ikircikli düşüncelerini yansıtmaya yeterlidir.

Munch'ın solunda bulunan yatak, onu hayatın sonlandığı, diğer bir deyişle rolünün bitmesini bekleyen yeri işaret eder. Yatak, tabutunun bir sembolü niteliğindedir. Sağındaki saat ise zamanın içinde olduğunu hala gösterirken, Munch bu iki sembolün arasında kendini resmetmiştir; her şeyi farkında olmasına rağmen o kayıtsızca durup kendini izlemeyi tercih etmiştir.



Şekil 2.20 Edvard Munch, *Saat ve Yatak arasında otoportre*, 1940, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 149x120 cm., Munch Müzesi, Norveç

https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_Between_the_Clock_and_the_Bed



Şekil 2.21 Edvard Munch, *Bir şişe şarap ile otoportre*, 1906, Tuval Üzerine Yağlı
Boya 110x120 cm., Munch Müzesi, Norveç

https://www.wikidata.org/wiki/Q18890813#/media/File:Edvard_Munch_-_SelfPortrait_with_a_Bottle_of_Wine_-_Google_Art_Project.jpg

Munch'ın kişisel olarak yaşadığı çatışmaları *Bir Şişe Şarap ile Otoportre* isimli eserinde de görmek mümkündür. Bu resim birçok kez sanat kuramcıları tarafından incelenmiş ve Munch'ın hemen arkasında bulunan birbirlerine dönük iki genç adamın sanatçının çatışmalarının sembolü olduğunu söylemişlerdir. Bu ikilem, ayrıca Nietzsche'nin *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşuna* isimli eserinde ele aldığı Apollon ve Dionysos çatışması çerçevesinde de incelenebilir. Nietzsche'nin bu kuramına göre, bu iki Tanrı birbirlerinden tamamen farklı aynı zamanda birbirlerine içkin karakterlerdir. Kuramda bahsedilen Apollo ismini, Antik Yunan Tanrısından almış ve ölçülülüğü belirtmek için temsil edilmiştir. Dionysos ise, esriklik, özneye tamamen içkin olma halinin bir metaforudur.

Bu metafor, kişinin benliğinde ortaya çıkan en yalın, özde olan, belki de el değmemiş yapısıyla karşımıza çıkar. Nitekim bu ikiliğe rastlanabilecek çok fazla otoportre vardır. Munch da tam olarak böylesi bir trajik durumun ortasındadır. Resimde çizilen sıkışık ve gittikçe darlaşan beyaz masalar, bir sıkışmışlık duygusunun olduğunu da hatırlatmaktadır. Munch'ın klostrofobik bir endişesinin olduğunu da söylemek mümkündür. Apollon ve Dionysos yaklaşımlarında olduğu gibi, insan her zaman bunu dengelemek zorunda olduğu bir dünya düzeninin içindedir. Kişi, Dionysos durumuyla kendi varoluşunun hazzına ulaşmakla kalmaz, bunu kutlar. Nietzsche'ye göre, Hristiyan dini ve modern toplum, özünde olan insanı kabul etmiyordu, onu istediği bir kalıba göre şekillendiriyordu. Bu yüzden Nietzsche kendini Dionysosçu olarak ele alıyordu. Çünkü Apollon'cu bakış "*tam anlamıyla*

kendi kendisi için olmaya yönelim itilim, tipik bireye basitleştiren, vurgulayan, güçlü, belirgin, iki anlamlı olmayan, tipik kılan: yasanın altında özgürlük.” (Nietzsche, 2012: 491) olanı nitelemekteydi.

Bu tür bir çatışmanın karşımıza çıktığı yerlerden biri de *Piyero* (Fr. Pierrot) karakterleridir. Bilindiği kadarıyla Rönesans döneminde Medici ailesi tarafından düzenlenen bir maskeli balonun bu figürün ortaya çıkmasına sebep olduğu düşünülmektedir. Baloya davet edilen kişiler, kendi benlikleriyle dış görünüşleri arasındaki farkı saklamak adına maskeler takmışlardır. İlerleyen zamanlarda, Rönesans’ın melankolik özneleri kabul etmeme ve onları indirmeye çalışan tavırlarını eleştirmek adına, tiyatrolarda oldukça kullanan bir yöntem olmaya başlamıştır. Rönesans’ın insana karşı eleştirel tavrı ve onu dışarıda bırakma yönelimi, maske takıp asıl kimliğini saklamak isteyen insanların sahnede eleştirmelerine sebep olmuştur. Maskeli yüzler ve Piyero tipleri dışlanmışlıklarını, toplumun içine karışamadıklarını vurgularlar. Serol Teber bu tipleri “*garip insanlar*” olarak tanımlar. Onlar maskelerin altında, kendi varoluşlarını böyle kutlayabilir, aksi takdirde toplum içerisinde var olamazlar. Aydın, topluma karışmamış, güçsüz fakat yine de varlığını ikna ettirmeye çalışan melankolik öznelerdir. Diğer bir deyişle *uyumsuz* öznelerdir. Maskeli veya Piyero tipini kullanan çoğu sanatçı, toplumsallaşamayan özelliklerini resmetmek amacıyla böylesi bir imgeye başvurduğu gözlemlenir. Resimde karşımıza çıkan Piyero figürü ancak bu kostümle var olabildiklerinin diğer bir anlatımını oluşturmaktadır. (Şekil 3.26)



Şekil 2.22 Antonie Watteau, *Piyero*, 1712, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 35x31 cm.,

Thyseen-Bornemisza Müzesi, İspanya

<https://www.artsy.net/artwork/after-jean-antoine-watteau-pierrot-content>



Şekil 2.23 James Ensor, *Eziyet Eden Şeytanlar*, 1895, Tuval Üzerine Yağlı

Boya, 15.6x11.8 cm. Staatliche Museenzu Berlin, Almanya

<https://i.pinimg.com/originals/31/69/c1/3169c1ea5bb52b065398ab5ccb6e5438.jpg>

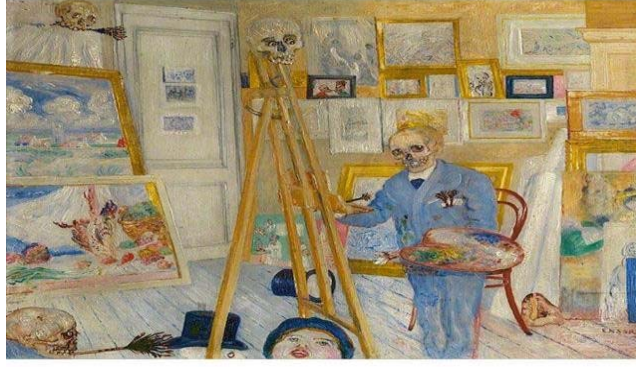
James Ensor (1860-1949) oldukça gerçeğe benzeyen fakat aynı zamanda izlenimci yöntemleri alarak, iğrenç hortlaklar, bedenler, yüzler ve maskeler yapmıştır. Toplumla çok bağdaşamayan, içe dönük, dünyaya tamamen yabancı hisseden biri olarak temsil etmiştir. Ensor'un bakışları, çevresinde olup biteni kavramakta güçlük çektiğini de göstermektedir. Onun gerçeğinin yerine, maske ve sahte yüzlerle, bedenlerle dolu, yapaylığın arkasına saklanmış, sürekli olarak çürüme ve ölümlle tehdit edilen bir yapıyla karşımıza çıkmıştır. Buna ek olarak, Ensor'un maskelere olan takıntısı, çocukluğundan beri süregelen bir tutumdur ve onları gerçek olanın ve olmayanın tezatlığını göstermek için kullandığını söylemek mümkündür. Bir melankolik özleminin yaşadığı tezat durumlar, aynı zamanda Apollon ve Dionysos ikiliği maske figürünün altında belirlemektedir. Diğer yandan, figürlerde giydikleri eğlenceli sayılabilecek kıyafetlere rağmen bu kıyafete uygun olmayan, garip bir yüz ifadesi (Şekil 2.24) de belirlemektedir. Bu tamamen, Ensor'un modern dönem içerisinde duyumsadığı topluma ait olamayan, uyumsuz durumundan kaynaklıdır.



Şekil 2.24 James Ensor, *Ölüm ve Maskeler*, 1897, Tuval Üzerine Yağlı Boya 81x100

cm. Modern Sanat Müzesi, Liège

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:James_Ensor_-_Death_and_the_masks.jpg



Şekil 2.25 James Ensor, *İskelet*, 1896, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80.7x70.6 cm.,
Antwerp Güzel Sanatlar Müzesi, Belçika
<https://tr.pinterest.com/pin/146226319125990792/>

Başka bir toplumsallaşamamış modern öznenin imgelerini Fransız dışavurumcu Georges Rouault'da (1871-1958) görmek mümkündür. Bir melankolik özne için her şey bir çatışmadan çıkmaktadır. Bireyin melankolisi, kendi sınırları ile dışarıda süregelen kurallar ve sınırlar çevresinde gerçekleşir. Bu bağlamda, özne kendisinin ve dünyanın sınırlarının bilincindedir. Zaten kendiliğinden bir forma sahip olmayan hayat, ancak bir forma sahip olduğunda görüngüye çıkar. (Simmel, 2019: 57) Bu yüzden, modern sanatçılar için, henüz hatları çizilememiş bir dönemde, onu kendilerince bir forma ve biçime dönüştürmeye çalışırlar. Dolayısıyla Rouault'nun Pihero tiplerini sürekli üzgün, umutsuz bir yapıda ortaya çıkar.



Şekil 2.26 Georges Rouault, *Yüz Yüze*, 1951, Tuval Üzerine Yağlı Boya 29x23 cm.,
Bailly Galeri, İsviçre
https://www.artprice.com/marketplace/1822582/georges-rouault/painting/face-aface#!#zoom_image

Rouault'un *Yüz Yüze* (Şekil 2.26) isimli tablosu melankoli çerçevesinde önemli bir yere sahiptir. Herakleitos'un çıkış noktası, her şeyin nedeni çatışma olduğundan bahsederek ilerler. Rouault'nun seyircisine doğrudan sunduğunun ise varoluş sancısının bir çatışmasından doğduğu görülmektedir. Rouault'nun kendisini üzgünce seyrettiği bir karede, öznenin gerçek ve ilüzyon olanın arasında kaldığı yönündedir. Rouault aynada kendi yansımasını izler. İnsan özünde iki yanlı bir yapıya sahiptir. (Wahl, 1999: 75) Bu iki yanlılık, modern öznenin melankoli izleklerinden biri niteliğindedir.

Bu görsellere ek olarak, Edward Hopper'ın (1882-1967) *Mavi Gece* isimli tablosu da, yine belirttiğimiz toplumsallaşamayan melankolik bir olgunun yansımalarından biridir. Hopper'ın Piyero tiplemesi, rastgele orada bulunan, mekânsız bir tipleme ile karşımıza çıkmaktadır. Mekân içerisinde, farklı sınıflara mensup olan kimselerin Piyeroya bakışları oldukça eleştirel ve dışlamaya yönelik olduğunu söylenebilir. Kendini diğerlerinden tamamen farklı olarak duyumsayan Piyero, suskun, mekân dışında, saçma ve uyumsuz bir görüntüye sahiptir.



Şekil 2.27 Edward Hopper, *Mavi Gece*, 1914, Tuval Üzerine Yağlı Boya 182x91.44 cm., Whitney Amerikan Müzesi, Amerika Birleşik Devletleri

<https://whitney.org/media/945>

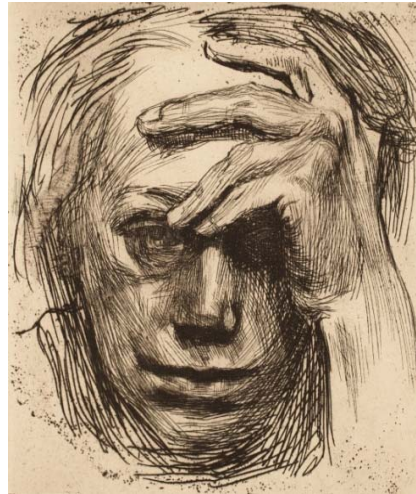
Melankolik mizaç, tarih boyunca tüm çabasını kendini tanıması üzerine yapılandırmış ve kendi biyografisini oluşturarak, artık bütünden çıkıp kendisini kesik şekillerde ele almaya başlamıştır. Ekspresyonist sanatçılar arasında inanılmaz bir etkiye sahip olan Alman Dışavurumcu Ernst Ludwig Kirchner (1880- 1938) ve Kathe Kollwitz bu akım içerisinde üretilen toplumsal kargaşayı, bireyin tinsel durumunun önemini ve melankolisini ortaya çıkaran sanatçılardan biri olmuştur. Teber, ondan

bahsederken; Birinci Dünya Savaşı öncesinde, sürecinde ve sonrasında, modern hayatın getirdiği ruhsal bunalımları betimleyebilmek için, dışa aktarabilmek için resimlerden ruh bilimsel çalışmalar yaptığını vurgulamıştır. (Teber; 317) Kullandığı renkler ve parçalı yüzler, çizgiler kent insanının ikiyüzlülüğünü, huzursuzluğunu ve uyum sağlamaya çalışan yapısını resmetmiştir.



Şekil 2.28 Ernst Ludwig Kirchner, *Kendi Resmi*, 1915

<https://www.wikiart.org/en/ernst-ludwig-kirchner/self-portrait-1>



Şekil 2.29 Käthe Kollwitz, *Otoportre*, 1910, Gravür Baskı, 29.1x24.8 cm. Käthe Kollwitz Müzesi, Almanya

<https://ago.ca/exhibitions/kathe-kollwitz-art-and-life>

Modern dönemde gerçekleşen kırılma noktaları, resimlerde kurgulanan figürlerin daha izole, içe dönük bir yapıyı temsil etmesine sebep olmuştur. Makineleşme, 20. yüzyıl insanının bir uzvu yerine gelmiş gibidir. Bu durum aynı zamanda onun zamanın bir nesnesi olduğunu da göstermeye başlamıştır. Böylesi bir toplum içinde, özne daha önce hiç olmadığı kadar kendi kendisiyle, yalnız bir deneyim gerçekleştirmiştir. (Simmel, 2019: 89) Sanat tarihçisi Amerikalı Erika Dross'un, Edvard Hopper'ın (1924-1967) *Otomat* (Şekil 2.29) adlı eseriyle ilgili önemli bir çıkarımı vardır. Resimdeki kadın figürünü, 20. yüzyılda New York kadar hareketli ve eğlenceye düşkün olmaya başlamış bir şehir olmasına karşın, kadının arkasındaki durağan, karanlık imgelere hiç aşina olmadığını dile getirerek “*yeni kadın*” (*new woman*) olarak betimler. (Dross, 2015: 5) Bu kadının zamanla ilişkisini de vurgular; Erika Dross zamanla yarışan bir kadın olduğunu ileri sürmektedir, belki bir ofis çalışanı veya sekreter olduğu düşüncesindedir. Amerika’da bu dönemde yapılmış otomat kafelere dikkatimizi yöneltir; zaman kazanmak adına insanların kahve tüketebilecekleri ve hemen gündelik rutinlerine geri dönmelerine olanak sağlayan bir oluşumdur. Diğer yandan, bu birey yine bir ikilemin içerisine düşmüş gibidir. Carol Troyen, Hopper'ın figürlerinin modern olmak istediklerini, bu rahat olmayan düzenin üstesinden gelmeye çalıştıklarını söyler. Bu durum, Baudelaire'in *Modern Hayatın Ressamı* adlı yapıtında ele aldığı *Fantasmogria* kavramının da bir yansımasını aklagetirir; canlı sokak hayatı, vitrinler, barlar, müzeler, pasajlar, dandy ve bohem karakterler, vb. Yeni olan her şeyin modern ve evrensel olduğu yerlerdir. (Artun, 2017: 36) Fakat Walter Benjamin *Pasajlar*⁷ adlı eserinde, bu tür bir yeniliğe imrenme çabasının altında gizli kalmış şeyleri gün yüzüne çıkarır. Aslında tüm bu insanlar birbirlerinin yanlarından öylece geçip giden, konuşmayan kimselerdir.

⁷Benjamin'in ele aldığı *Pasajlar* modern dönem içerisinde kurulan yapılardır.

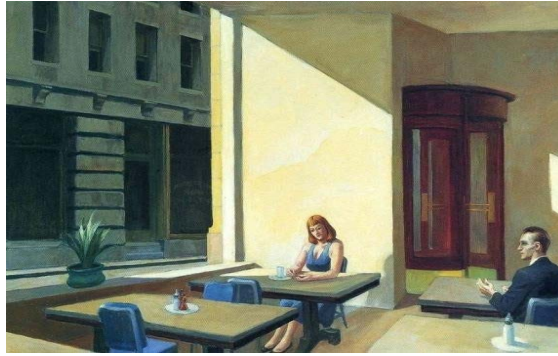


Şekil 2.30 Edward Hopper, *Otomat*, 1927, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 71x91 cm.,
Des Moines Sanat Merkezi, Amerika Birleşik Devletleri
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Otomat_\(tablo\)#/media/Dosya:HopperOtomat.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Otomat_(tablo)#/media/Dosya:HopperOtomat.jpg)

Hopper'ın resimleri eskiz ve yağlı boya şeklinde tasarlanmıştır. Emily C. Burns boş mekânlar üzerine çalıştığı bir makalesinde, Hopper'ın sırf anlık gelişimlerin, rüzgârın ve ışığın hareketlerini detaylıca gösterebilmek için hem natüralizm hem de empresyonizm (Tr. İzlenimcilik) akımını da deneyimlediğini söylemektedir. (Burns, 2019: 113-114) Bu tür bir izolasyon aracılığıyla ayrıca seyirciye de tekinsiz bir alan inşa ettiğini söylemek gereklidir, seyirci bu kompozisyona nereden dahil olacağını anlayamadığı gibi bir ürperti de bu anlaşılmaeşlik etmektedir. Hopper'ın Paris'e daha önce üç kere seyahat ettiği bilinmektedir ve en sonunda geri dönmemiştir. Hopper genel itibariyle Fransa'yı değil, Paris'i bize göstermeye çalışır. Bu yüzden Dross, özellikle bu kimselerden, Fransız olarak değil, "*Parisians*" (Tr. Parisliler) olarak bahsetmektedir. Çünkü böyle bir oluşum sonucu Paris'in sanayi kenti olması sebebiyle, kent modernizmin insan üzerinde bırakacağı her türlü deneyimi bizatihi yaşadıkları yer sayılmaktadır. Hopper'ın resimleri ister kalabalık bir gruptan oluşan figürler olsun, isterse tek başına olan bir figür olsun, belki de hepsinin tek ortak noktası, hep tek başına, yalnız olarak gösterilmesidir. Hopper'ın resimlerinin melankolisi de, bu noktada ortaya çıkar. Onun resimleri, melankolinin zamana yayılan ve aslında geçmeyen bir olgu olarak betimlemesinde yatmaktadır. Kişi melankoli durumunu en yakından deneyimleyen bir karakterdir ve bu durumun geçmeyeceğinin de farkındadır. Rönesans ve Aydınlanma Döneminden sonra birey ilk içsel deneyimini, kaygısını ve varoluş deneyimini de yaşar. Bu durum bakış açısına göre şekillenen bir durum değildir artık, birey bunu *a priori* olarak keşfetmiştir. Jean-Paul Sartre yapıtlarında ele aldığı bu deneyimi birey için oldukça

zor olarak tanımlar. Karar vermek zorunda olduğu seçenekleri vardır; bu deneyim Sartre için bireye özgürlük kazandırması yönüyle kişinin kendi özgürlüğüne mahkûm olacağını dile getirmektedir. Nihayetinde, bu özgürlük sonucunda, kişi kendi seçimini yapabileceği için sorumluluk da doğrudan ona ait olacaktır. Bu sebeple Papenheim insanın kaderinin bu noktada zorlaşacağını dile getirmektedir. İnsanın kendisi olmaktan çıkarak çok büyük bir bedel ödeyeceğinin altını çizer. Bu kalabalıklaşan toplum içinden birisi olmak, olabileceğinin en iyisi olmak gibi bir anlama gelebilir, ancak kişinin kendisiyle ve olgularla yüzleşmek yerine, kendisini hiç saymanın çok ağır olacağını söyler. (Papenheim, 2002: 45) Hopper ise bu acı verecek olan kısmı karşımıza çıkarmaktadır. Birey, bir hiçliğin tam ortasındadır ve orada kaybolmuştur.

Edward Hopper'ın döneminin sanatçılarından bir farkı kesinlikle bu ait olduğu melankoliyi, yalnızlığı estetikleştirmesidir. Bu onun en büyük kozudur; kalabalık gruplar içerisinde iletişim kurmayan (Şekil 2.31 ve Şekil 2.32) tek başına sosyal alanlarda zaman geçiren öznelere kayıtsızca toplumu izlemelerinin yanı sıra bu alanları estetikleştirerek melankolik ortamı sunmaktadırlar. Edward Hopper belki de onu anlamak istemeyenlere “*well, i have a very simple method of painting*” (Tr. Aslında, benim çok basit bir resmetme yöntemim var) şeklinde bir açıklama yapar.



Şekil 2.31 Edward Hopper, *Kafeteryada Gün Işığı*, 1958, Tuval Üzerine Yağlı Boya

102x152cm., Yale Üniversitesi, Amerika Birleşik Devletleri

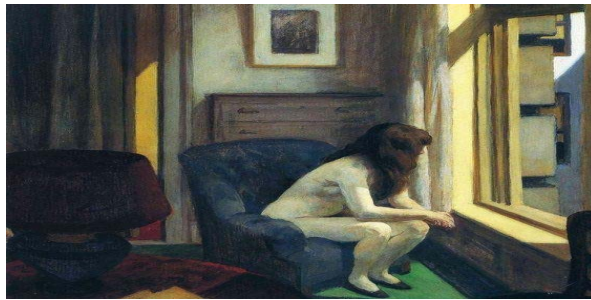
<https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/sunlights-in-cafeteria>



Şekil 2.32 Edward Hopper, *Gece Kuşları*, 1942, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 84x152 cm. Chicago Sanat Enstitüsü, Amerika Birleşik Devletleri

[https://en.wikipedia.org/wiki/Nighthawks_\(painting\)#/media/File:Nighthawks_by_Edward_Hopper_1942.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Nighthawks_(painting)#/media/File:Nighthawks_by_Edward_Hopper_1942.jpg)

Hopper'ın çokça resmettiği figürlerden biri de motel/otel odalarında dışarıyı izleyen kimselerden oluşmaktadır. Bu figürler Hopper'ın bireyin izolasyonunu göstermenin bir yolu sayılabilir. Bireyler, umutsuzluğu ve izolasyonu modern dönemin güzelliğiyle süslenmiş şehirlerde ve objelerle bulmuştur. Hopper ise bu modern dönemin sahtekârlığını ve hayal kırıklığını bu şekilde vurgulamayı tercih etmiştir. Motel resimleri, kendi içine kapanmış, iletişimden yoksun olan modern toplumun imgelerini göstermektedir. Otel odası camından dışarıya izleyen, izolasyonu oldukça yüksek bir ortamda aslında modern bireyin portresi çizilmiştir. Bu noktada modern birey, dışarıda ve içeride, kendi ve öteki arasında kaldığının bir işaretini vermektedir.



Şekil 2.33 Edward Hopper, *Öğleden Önce 11*, 1926, Tuval Üzerine Yağlı Boya 71.3x91.6 cm. Hirshhorn Müzesi, Amerika Birleşik Devletleri

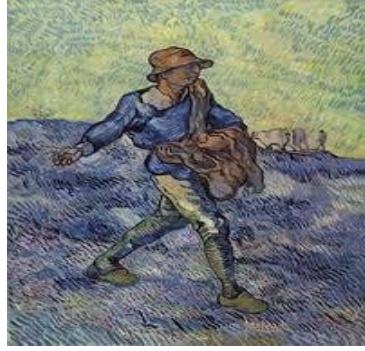
<https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/eleven-a-m>

Modern dönem içerisinde, 1853-1890 yılları arasında yaşamış olan Vincent Van Gogh, melankolik olgu içerisinde değerlendirebilecek diğer bir sanatçı olarak ele alınabilir. Onun trajik yazgısı, kendisine dünya içerisinde bir yer arama gayreti, onun melankolik varoluşsal sancısına eşlik etmektedir. Van Gogh, kendisini her zaman bir uyumsuz olarak ele almış; kendisi ve dünyayla hep içsel bir çatışması/hesaplaşması olmuştur. Ve sonunda, bu dünya için “*Tanrı’nın başarısız bir taslağıdır*” diyerek, aslında Tanrıyı bu koşullarda yargılamamak gerektiğini ifade etmiştir. Her sanatçı bu başarısız taslağa, yeni yaratımlar eklediğinde anlamlı olabileceğini ifade eder.

Vincent Van Gogh’un yaratım süreci ve bu süreçten sonra ortaya çıkan eserlere baktığımızda, bir tür Dionysos ve Apollon çatışmasını da görmek mümkündür. Van Gogh’un esrik bir şekilde, coşkunu doğanın içinde bulması, kendini doğanın eşsiz gücünde kaybetmesi ve bunun ardından transa geçmiş halde resim yapmasını açıklayabiliriz. Dionysos da gördüğümüz, rüya/düş ve esriklik hali, Van Gogh tarafından, bu tür bir deneyimle özün kendisi deneyimlenmiştir.

Apollon görüşü ile birlikte, tanrı akıl süzgecinden geçirilmiş ve bir biçime ve anlama sokulmaya çalışılmıştır. Fakat Dionysos durumu içinde bu ele alınamaz. Van Gogh içinde Tanrı olarak şey, doğanın bizzat kendisidir. Van Gogh ise bunun bir elçisidir.

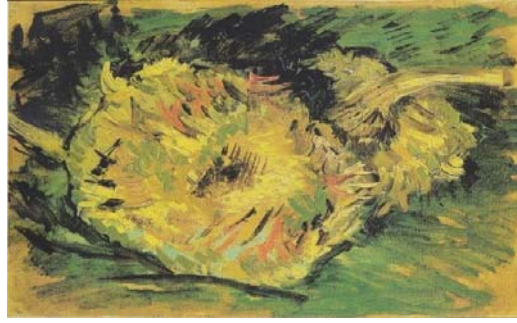
Diğer yandan sürekli acı, ıstırap halinde olması Dionysos üslubuyla da ele alınabilir. Dionysos, tanrı olarak kendisini sahneye çıkarmış ve uyumsuzluğu doğrudan deneyimlemiştir. Melankolik öznenin de içinde bulunduğu uyumsuzluk ve çatışma hali ile Dionysos’un deneyiminin sonucunda yaşadığı; sonsuz haz ve yaşamdan duyduğu ıstırap aynı olgunun yapı taşlarını oluştururlar. Bu bağlamda, doğaya ait olan Van Gogh, kendi yaratısını hem kendisini feda eden hem buna izin veren esrik olan Tanrı konumundadır. İmgeleriyle de kendini yorumlar, bulmak istediği hakikati imgelerle ifade eder. Dünyayı anlama gayreti dışında, kendi varlığının anlamını oluşturmaya çalışmaktadır.



Şekil 2.34 Vincent Van Gogh, *Ekici*, 1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya 80.8x66 cm.

Van Gogh Müzesi, Hollanda

<https://www.amazon.in/Sower-after-Millet-Painting-Laminated/dp/B01KQ2C3N8>



Şekil 2.35 Vincent Van Gogh, *Kesik iki Ayçiçeği*, 1888, Tuval Üzerine Yağlı Boya,

Van Gogh Müzesi, Hollanda

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Van_Gogh_-_Zwei_abgeschnittene_Sonnenblumen.jpeg



Şekil 2.36 Vincent Van Gogh, *Ayçiçekleri*, 1888, Tuval Üzerine Yağlı Boya 21x27

cm. Van Gogh Müzesi, Hollanda

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Van_Gogh_-_Zwei_abgeschnittene_Sonnenblumen.jpeg

2.6.2 Modern Dönem Şiirinde Melankoli Teması

Yirminci yüzyıl şiiri dönem içindeki gerilimlerden en çok etkilenen sanat dallarından biri olmuştur. Ancak, şiir bir meta olarak öne sürülemediğinden dolayı, daha kendi içerisinde, sanatçıya has bir üslupla belirlemektedir. Modern şiir de, tıpkı önceki dönemler gibi, bireyselleşmiş ve içine kapalı figürler yaratmıştır. Görsel sanatlar 19. yüzyılda bireyselleşen sergiler nedeniyle bir meta kaygısı taşımaktaydı. Dışavurumcu ve kendi özünü resimlerde yaratmak veya bulmak isteyen sanatçılar dışında, burjuvalar bireysel sergilerden satın aldıkları resimlerle birlikte –ve diğer meta ürünleriyle- bireysel kimliğini ve zenginliğini göstermekten geri durmamıştır. (Artun, 2017: 68) Bu durumda, resim ve heykel gibi eserler artık tüketebilen ürünler olmaya başlamış ve sanatçının asıl söylemek istediği şeyler askıya alınmıştır. Fakat şiirin diğer sanat eserlerinden farkı burada ortaya çıkmaktadır. Şiir bir meta ürünü veya duvara asılan dekoratif bir eşya olamaması sebebiyle, sanatçının tüm deneyimini şiir uzamında görmek mümkündür. Modern şiir evlere, saraylara veya iş merkezlerine girememiş; yalnızca sanatçısıyla kalmaya devam etmiştir.

Filozoflar bu sebeple poetik (Tr. Şiirsel) ifadeye insanın varoluş kaynaklarından biri olma işlevini atfetmişlerdir. Nietzsche, sanatı hayatın kurtarıcısı ve şairleri de “*varlığın uçurumundan ses veren biri*” olarak görür. (Nietzsche, 2014: 56) Nietzsche din, ahlak ve felsefenin insanın yozlaşmış biçimlerini ifade ettiğini söyleyerek, bu yozlaşan varoluşa ise karşı çıkan tek şeyin sanat olduğunu dile getirir. (Bal, 2014: 32) Ünlü düşünürün kurmuş olduğu Apollon ve Dioynsos geriliminin trajik bakışını ve çelişkilerini en iyi anlayabilen ve anlamlandırabilenler şairlerdir. Bu tür bir trajik olguyu zengin imgelemler ve semboller ile olumlamayı tercih eder. Bu yüzden *Böyle Buyurdu Zerdüşt* adlı eseri oldukça zengin imgeye sahiptir ve Zerdüşt’ün temsili bir şairdir. Şöyle seslenir ona:

“*Ey Zerdüşt,
Ey av düşünlerinin en acımasız!
Daha düne kadar avcısırken Tanrının,
Bütün erdemleri yakalayan bir ağı,
Ve kötülüğün okuyken!
Şimdi-
Kendi kendin tarafından avlanmış,
Kendi kendinin av ganimeti, Kendi içine saplanmış...*”

...
“*Kendinin tanıyanı!
Kendinin celladı!*” (Nietzsche, 1993: 59)

Dolayısıyla şair varlığının özünü duyumsadığı gibi, aynı zamanda onun melankolisini oluşturan bir yazgının baskısını duyumsar, o kendini bilen bir bilgedir fakat aynı zamanda kendi hiçliğini bulmuştur. Diğer yandan poetik ifade Hegel tarafından, en yüksek derecede olan ve Tin'in aracısız olarak, kendisi tarafından ortaya koyulması yönüyle önemli bir alan olarak belirlenmiştir. Hegel için şair bir olguyu veya hikâyeyi sembollerle resimleyerek ruhun devinimlerini sergiler. Tutkuların gerilimi, şairin asıl olan düşüncesine zincir vurulduğunu göstermek yönünde önemli bir üstünlüğe sahip olduğunu dile getirir. (Bozkurt, 1981: 17)

Modern sanat, toplumsal olana değil, öznelliğe ve hiçliğine vurgu yapması yönüyle bir özerklik ilan etmiştir. Paul Verlaine (1844-96) şiir yazımını bu nedenle *empresyonist bir hareket*, izlenimci, şimdinin kendisinde yarattığı bir izlenim olarak nitelendirir. (Sawyer, 2015: 73) Verlaine'in dünyası onun kendi krallığıdır, içseldir ve dış dünyayla hiçbir alakası yok denecek kadar aşkındır. Modern sanatta şiir, sanatçılar tarafından birçok isme tabii olmuştur. Verlaine bunu bir *décadence* (Tr. Çöküş) olarak tanımlarken, Maurice Maeterlinck (1862-1949) simbolist bir hareket olarak tanımlamıştır. Dekadantizm ismini Verlaine'in bir şiirinin kıtasındaki "*ben dekadansın sonunda gelen imparatorluğum*" dizesinden (Fr. Je suis l'Empire à la fin de la décadence, 1882) almıştır. Dekadantizm, Charles Baudelaire'in "*gece kadar sonsuz, ışık kadar geniş, karanlık ve derin bir birlik içinde, kokular, renkler, sesler birbirleriyle anlaşıyor*" dizesindeki gibi veya Arthur Rimbaud'un "*bir gölün dibinde salon; canavarlar, gizemler görüyordum*" diyerek okuyucuyu ve edebiyat kalıplarının kaidelerini hiçe saydığı gibi, kendinde olan farklı duyuların varlığını da vurgular. Fakat tanımı ne olursa olsun, modern dönem şairlerinin aradıkları şeyler bu dünya üzerinde madde olarak var olan şeyler değildir; onun özünü yansıtmaya çalışırlar. Diğer bir deyişle, kendisinin en dipteki, en özde olanın anlamını bulmakla meşguldürler. Hatta bir yandan öznelüğün doruğunu ve kendi bilinçaltını keşfetmek isteyen *Sürrealistler* (Tr. Gerçeküstücüler) 1920'de Sigmund Freud'un kuramları doğrultusunda *Psişik Otomatizmi* (Tr. Otomatik yazım/çizim) benimsemişlerdir. Bilinci, uyku sırasında belleğin tutsağından ayırarak, rastgele hareketlerle, sanki kalemi sahip olduğu bir uzuvmuş gibi hareket ettirerek, asıl olanı açığa vurmaya

çalışmışlardır, onlar için bu sebeple varoluş başka bir yerdedir. Ve dilin, onun sürrealistçe kullanılması için verildiği düşüncesini savunurlar.⁸

Kendisini duyumsamak için sergilenen bu tutkulu davranışlar, dönem içinde bireyin melankolisinin de bir tutkusu olarak değerlendirilebilir. Jean-Paul Sartre dönemin tüm değerlerini alt üst eden Charles Baudelaire için, onun melankoliyi ve acıyı bilerek benimsediğini dile getirir. Baudelaire 6 Mayıs 1881 yılında annesine yazdığı bir mektupta kendisinin bir anlamı olup olmadığını sorgular:

“Hiçbir şey amaçsız var olamaz. Demek ki benim varoluşumun da bir amacı var. Hangi amaç? Bilmiyorum bunu. Demek onu belirleyen ben değilim. Demek benden daha bilgili birisi belirlemiş bunu. Öyleyse, bu birisine beni aydınlatması için yakarmam gerekecek. Benimsenecek en bilgece yol bu.” (Sartre, 2017: 43)

Charles Baudelaire’in doğanın temsilinin ne olduğunu izlemek gibi bir gayesi hiç olmamıştır; aksine kendi temsilini bulmaya çalışmıştır. Baudelaire ne yaparsa yapsın bu dünyadadır, fırlatılıp atılmıştır ve özünü sorgulamayı görev edinmiştir. Varlığı ona verilmiştir artık. Sartrebu noktada Baudelaire’in varlığının özünü oluştururken belki kaygı duyacağını veya kötülük yapacağını sorgular. “Çelişki” iki anlamdan ibarettir Baudelaire için; iyilik/kötülük, yöneten/yıkan, yaratan/yok eden gibi. Annesiyle dahi ilişkisi bu çelişki düzleminde ilerler. Annesine intihar etmek istediğini fakat onun borçlarını ödedikten sonra ancak böyle bir durumun olacağını dile getirir. Sartre’a göre ise Baudelaire varoluşunun ve varlığını tam olarak benimseyebilmiş durumda değildir henüz. Bu çelişkiler özgürlüğü ve ait olma duygusu arasında git gel yapar ve tam birisini kanıksamak üzereyken, başka olanı yaratır ve kendinidiğerinin içinde bulur. (Sartre, 2017: 64) Dolayısıyla bu varlığın amacını bulmak onda büyük çelişkilere ve kaoslara sebep olmuştur. Baudelaire bir varoluş mücadelesi vererek melankolik tutum sergilerken aynı zamanda annesine olan sevgisinin hiçbir zaman karşılık bulamaması ve onaylanmaması yüzünden hep hiçliğin ortasında kalmış, bir yere ait olamamış bir çocuğun güvensizliğini taşır. Walter Benjamin onu toplumdaki kendisini yalıtılmış bir birey olarak tanıtır, fakat yine sebebinin bu korkunç toplumsal gerçeklik olduğunun altını çizer. (Benjamin, 2019:153) Okuyucusuna bu sebeple *“Ey riyakâr okuyucu, benim benzerim; kardeşim!”* (Benjamin, 2019: 55) şeklinde seslenir. Baudelaire, okuyucusunun

⁸Sürrealizm Manifestosu: *“Sürrealist büyü sanatının sırları; yazılı surrealist kompozisyon veya ilk ve son taslak”* Aragon, Artaud, Clevel, Eluard ve Ernst tarafından imzalanmıştır. Akt: Artun, Ali. *Sanat Manifestoları*. Çev: Kaya Özsezgin, s.207

toplumdan olduğunu bilir, bu yüzden insanın en çirkin ve kötü yönlerini bilerek vurgu yapar. Çünkü kendisi de riyakâr ve çirkindir aslında; fakat toplumdan ayrı kalmıştır, aynı zamanda kalabalıklara ait olmak zorunda olduğunu bilir. Ne olursa olsun o toplumdan biridir, kendisi gibi, kendisine benzeyenlere seslenir. İnsanın trajik yazgısını hatırlatır. Bu yüzden şiirlerini ve düzyazılarını da onu anlayanlara ithaf etmiştir. Baudelaire özgürlüğünün en iyi farkında olan şairlerden biridir. Yaşam deneyiminde yalnız ve hür olduğunu bilir fakat bu özgürlük kavramı onda bir hezeyana da sebep olmuştur. Özgür olmak büyük bir yük ve sorumluluk deneyimidir. (Sartre, 2017: 55) “*Öyle benzersiz bir ruhum var ki tanıyamıyorum kendimi*” diyerek çelişkilerini ve kararsızlığını gösterir.

Peter Gay çalışmasının *Profesyonel Dışlanmışlar* başlıklı bölümünde modernizmi kuran yalnızca bir isimden, sanatçıdan veya müzisyenden bahsetmenin mümkün olmadığını ancak bir aday gösterilecekse en makul adayın Charles Baudelaire olduğunu dile getirir. (Gay, 2017: 57)

1857 yılında Baudelaire *Spleen de Paris* (Tr. Paris Sıkıntısı) isimli yapıtıyla Fransa’da büyük bir yankıya sebep olmuştur. Baudelaire sanık sandalyesinde şiirlerinde cinsel fantezilerinden bahsetmesi gerekçesiyle yargılanmıştır. Şair dünyaya açık, kendi özünü bulan ve gerçeği kendisine göre uyarlayan bir tutum sergileyerek bir nevi kendi “güzellik” kavramını yaratmıştır. Buna ek olarak da, *Madam Bovary*’nin yazarı Gustave Flaubert, Baudelaire’e bir mektubunda şunu dile getirir: “*Romantizmi dinçleştirmenin yolunu bulmuşsunuz. Hiç kimseye benzemiyorsunuz.*” (Akkasal, 2010: 43) Bir ayağı romantik dönemde bir ayağı modern dönemde olan ve modernizmin kapıları olarak tanımlanan bu iki yazarın romantizmden geçerek modern özne ve modernitenin biçimine ulaşmaları modernizm düşüncesinin gücünü romantik dönemden aldığı kanıtlar niteliktedir.

Baudelaire’in gerçekten de meraklı romantiklerden biri olduğu açıktır. Paris Salonu’nda bir eleştirmen olarak resimleri incelerken, herhangi bir nesneye verdiği güzellik anlamının yalnızca ona ait olan öznel yargısı olduğunu belirtmiştir. (Gay, 2017: 59) Dolayısıyla, Baudelaire’i modern dönem için eşsiz kılan, şiiriyle felsefi veya ahlaki bir olayı övmekten ya da göstermekten ziyade, kendi özneliği olarak okunabilmektedir. Bu öznel yolculuğunun tüm çelişkilerini ve melankolisinin başlangıcını *Kötülük Çiçekleri* (Fr. Les fleurs du mal) isimli yapıtında *Kutsama* başlıklı şiiriyle aktarmaya başlar:

“Ne vakit yüce güçler bir buyruk verirler de,
Şair bu pis dünyaya atarsa adımını, Annesi yumruğunu sıkarak dehşet içinde
Halini çok acıklı bulan Tanrı’ya karşı:
-Ah! Keşke bir engerek yılanı doğursaydım, bu garip yaratığa meme vermek
yerine!
Günahımın cezası ile bak doldu karnım,
Lanet olsun bir anlık zevklerin gecesine!” (Baudelaire, 2018: 8)

Öznel hikâyesini ulvi/göksel bir şekilde resmetmeye başlayan Baudelaire, kendi melankolik yazgısının ilk işaretini vermiştir. Sartre, *Baudelaire* isimli inceleme kitabında şairin hep kendisinden daha yüce, daha saygın akademik ortamlar ve annesi tarafından cezalandırılmak istemesine değinir. Buna göre, her şeyden önce, Baudelaire zaten kendisini bir suçlu olarak resmetmiştir. O, annesinin günahı tarafından dünyaya getirilmiş, suçlu ve günahkâr bir çocuktur ve bu şekilde tanıtmaya başlar kendisini. Doğduğunda oldukça zayıf olan Baudelaire dünyaya geldiğinde ilk olarak annesi tarafından yabancı bir nesneye indirgenmiştir. Bu sebeple, yalnızca annesi tarafından onaylanmak onun için önemli bir yer tutar. Sartre ise bu noktada Baudelaire 41 yaşına geldiğinde dahi annesi tarafından yargılanmak istediğini dile getirir. Annesi tarafından onaylandığında ancak Baudelaire varoluşunu sanki anlamlı kılacaktır der. (Sartre, 2017: 51)

Fakat *Kutsanma* şiiri bu kadarla kalmamaktadır. Şiir, insanın dünyaya bir günahkâr olarak geldiği gerçeğini de hatırlatmaktadır. Baudelaire şiirlerinde göksel olandan, tanrısal güçlere yer vermekten hiç çekinmemiştir çünkü insanın trajik ve melankolik yazgısı en başından bellidir: Adem ve Havva işlediği günahları sebebiyle Tanrı’nın onlara vermiş olduğu kutsallığı kaybetmiş, Aden’den (cennet bahçesinden) kovularak dünyaya fırlatılmışlardır. Adem ve Havva dışında, dünyaya gelecek olan çocuklar da onların yazgılarını yaşamaya devam edecektir. Bu sebeple zaten insanın dünyaya atılması ve günah işlemesi açısından melankolik, çileci yazgısı belirlenmiştir. Mihail Bakunin (1814-1876) *Tanrı ve Devlet* isimli eserinde Yehova’nın bencil tanrı olarak temsilini gerçekleştirir. Ve kendisi, bu içinde bulunduğu yalnızlığa son verebilmesi adına Adem ve Havva adında iki yeni kahraman/köle yaratmıştır. Tanrı bu iki kahramanın bilincini çalmıştır, ta ki bir ilk isyancı –şeytan- onları bilgi ağacındaki meyveden yemeye özendirene kadar. *Kutsama* adlı şiirin bu denli ulvi ve tanrısal öğeler barındırmasının bir sebebi Tanrı’nın heves uğruna yaratmış olduğu bu iki kahramanın, bir zaman sonra kendi bilinçleriyle bilgi ağacından meyve yemeleridir. Yine, tasavvufta da bu tür bir

düşünce karşımıza çıkmaktadır; Tanrı evreni ve insan varlığını yaratma sebebini açıklarken “*gizli bir hazineydim, bilineyim istedim*” diye bir kelam söylemiştir. Bu bağlamda, Tanrının insanoğlunu yaratmasındaki sebeplerden biri onun varlığının bilinmesi uğrunda gerçekleştirilen bir hevestir. Baudelaire’in annesi ise bu yazgıyı değiştirmek isteyerek melankolik yazgıya haykırır bir durumdadır. Bunun için, ilençli alete ve insanın trajik yazgısını başlatan ağaca gönderme yapmaktadır: Ve öfkeyle Tanrı’ya şöyle haykırır:

“ ...
*Beni bunaltan kinini savuracağım
Kötülüklerinin ilençli aletine
Ve o zavallı ağacı buracağım,
Vebalı goncalar açamayacak yine... ”* (Baudelaire, 2018)

Baudelaire şiirlerinde Tanrı temsiline hep hınç doludur. Onun kendisini yaratıp bu dünyaya attığını, zamanın bir nesnesi haline getirmesini ve yalnızlaştırdığını farkındadır. Bu yüzden Tanrı bir riyakâr, zaman ise onun en büyük düşmanıdır. Bu sebeple, Baudelaire’in melankolik imgelemindeki Tanrı metaforu yalnızca tasavvuf ve Kitab-ı Mukaddes ile sınırlı kalmamıştır. Kendisini lanetli bir şair olarak temsil eder; lanetli bir *Satürn Çocuğudur*. Melankolinin tarihsel dönüşümünün ele alındığı kısımda, Baudelaire’in Tanrı kavramlarından biri Antik Yunan’da Zaman Tanrısı olarak bilinen *Kronos*’un - Roma mitolojisinde *Satürn* - sürgün ve melankolik bir yaşama mahkûm olduğu belirtilmişti. Satürn gezegeni bu yüzden, soğuk, karanlık, yaşlı fakat bilge, tüm yaşamı ikilemler ve sürünceme arasında geçip giden, tıpkı Kronos gibi hem yaratan hem yıkan bir yapıyla karşımıza çıkmaktadır. Zaman Tanrısı Kronos/Satürn kendi yarattığı çocukları yutup yok ederek, kendi tedirginliğine ve sürgün geçen hayatına sebep olmuştur. Baudelaire’in zaman kavramı Satürn’le bu sebeple bir benzerlik gösterir. Zaman kavramı diğer yandan, Baudelaire’i geçmiş/şimdi/gelecek zaman belirteçlerinin arasında sıkışmışlığının da bir metaforudur. Modern dönemi temsil eden “*şimdi*” kavramı gelip geçici olması sebebiyle bir kaygı yaratmaktadır. Baudelaire de geçmişine ya da aceleyle geleceğine kaçmaya çalışan bir yapı içindedir. Çünkü böyle bir düzeni ve kalıcılığı olmayan bir düzende gelecek oldukça belirsiz görünmektedir. Heidegger “zamanın üçüncü eriyişi” olarak ele aldığı yapıda, insanın kendi varlığından hep ileri ya da geri olduğunu söyler. Ona göre şimdiki zaman ancak üçüncü sıraya yerleşebilir. Özne, geçmişine veya geleceğine bağlı kalarak, pişmanlıklar ve hayıflanmalar yaşayacaktır hep. (Wahl, 1999: 23) Bu yüzden bir acele vardır Baudelaire’de; var olan kendisini

gösterecektir. Baudelaire zaman ile anlaşmazlığını *Düşman* (1855) şiiri ile dile getirir:

*Üç beş yerine parlak güneşler vuran
Karanlık bir fırtına oldu gençliğim;
Bitik bahçemde yıldırımla yağmurdan
Tek tük pembe yemiştir bütün derdiğim
Vardım düşüncelerin güzüne demek,
Suyun yer yer zarlar gibi oyduğu
Sele gitmiş toprakta düzlemem gerek
Kürekler, tırmıklarla her bir oyuğu.
Gelişir mi bilinmez güç bulur da
Düşündüğün o yeni çiçekler burada,
Kumsal gibi yıkanmış yerde kim bilir?
-Ey acı! Ey acı! Varlığı yer zaman,
Yitirdiğimiz kanla büyür, serpilir
Bağrımızı kemiren o sinsî düşman!” (Baudelaire, 2018)*

Şiirlerinde sıkça sözü geçen *düşman* metaforunun Baudelaire tarafından hiçbir zaman dile getirilmediğini ve gizem olarak kaldığını söylemek gereklidir. Bazı eleştirmenler iç sıkıntısı ve can sıkıntısına sebep olan bir durum olduğunu dile getirir. Alan Rosenthal *düşman* metaforunu Baudelaire’in içsel dünyasında yaşadığı kaos olarak tanımlarken, Chemex ise Baudelaire’in kuvvetini azaltmasına neden olan ölümcül bir *düşman* olduğunu iddia etmiştir. Önüne geçilemez bir kan ve can kaybına neden olduğunu ve zamanın işlemeyle yaranın daha vahim hale geldiğini söyler. Bu ise tüm imkânlarını elinden koparıp alan varlık, özü dağıtan bir *düşman* olduğunu dile getirir. (Rosenthal, 1976: 288) Baudelaire’in öncelikle şiire daha geçmiş zamandan, gençliğinden bahsederek başladığı gözlemlenir. Gençliğinin bir karanlık bir fırtınadan geçtiğini belirtmekle başlamıştır. Bu fırtına, acılı, dehşet verici olmuştur ve onun düzenini alt üst eden bir yapı içindedir. Karanlık geçen fırtınadan en çok ise bahçesinin etkilendiğini söyler. Baudelaire’in resmettiği bu bahçe onun sembollerle dışa vurulan anılarını ve zihnini oluşturur niteliktedir. Baudelaire’in “şimdi”ye ait olan zaman diliminde bahçesini düzenlemesi için büyük bir uğraş vermesi gerektiğinin farkındadır ve bunun onun son şansı olduğunu dile getirir; çünkü şairin bunu düzenlemeye zamanı kalmamıştır, artık yaşamının güz dönemindedir ve zamanın ona kattığı bilgelikle düşünceleri ve kelimeleri de olgunluğa ulaşmıştır. Zaman kavramı Baudelaire’in hayıflandığı bir yapıdır. Yine *Paris Sıkıntısı* ’nda bunu şöyle dile getirir:

“...Ya! Evet! Zaman yeniden belirdi; zaman hükümdar, zaman hüküm sürüyor şimdi, çirkin ihtiyarlarla birlikte tüm o şeytansı topluluğu geri döndü: Anılar,

pişmanlıklar, spazmlar, bunaltılar, karabasanlar, öfkeler, bunalımlar...”
(Baudelaire, 2017: 42)

Buna ek olarak, zamanın neden düşman olduğu yönünde çok önemli bir ipucu daha vermektedir. Baudelaire “*varlığı yer zaman*” metaforunu kullanırken doğrudan Kronos/Satürn’e göndermede bulunur. Tıpkı Zaman Tanrısı Kronos’un çocuklarını yediği gibi, zaman da Baudelaire’i yemiş ve Baudelaire zaman (tanrısı) tarafından yutulan bir Satürn Çocuğu olmuştur. Dolayısıyla onun da yaşam öyküsü diğer melankolik özneler/sanatçılar gibi, zaman içinde sıkışmış, deforme olmuş bir yapıyla ortaya çıkmaktadır.

Baudelaire’de karşımıza çıkan diğer melankolik temanın ise, yapım/yıkım ve ben/başkası ikiliğinden meydana geldiği söylenebilir:

*“...Yara ben'im, bıçak ben'im!
Hem tokat, hem tokat yiyen!
Çarmıh da ben, İsa da ben,
Hem cellat'im, hem kurban'im.”* (Baudelaire, 2017)

Baudelaire’in sahip olduğu bu ikircikli yaratım ve yok etme durumu kendi varlığının sırrını keşfetmek istemesinden kaynaklı bir durumdur. Defalarca kendisini yaratmaya çalışmıştır; bir maskede, şiirde, karakterde, nesnede ve Paris’te yeni gelişen vitrinlerde veya kalabalıklarda. Diğer bir deyişle amacı, kendi gözünde, kendi içinde, aslında kendi şiiri olmaktır. Her yaratım onun kendisinin anlamı ile ilintilidir, yıkım ise toplumsallaşamayan bir melankolik olduğunun en büyük göstergesidir:

*“...Ben kanımın vampiriyim,
Gülümsemeyi bilmeyen,
Sonsuz gülüşü bekleyen
Terkedilmişlerden biriyim!”* (Baudelaire, 2017)

Baudelaire’in bu ifadesi aracılığıyla yukarıda sözünü ettiğimiz ressamlarla yolları bu noktada kesişir; yaratım bir özgürlük arayışıdır, her zaman kendi amacını ve aracını kendisi belirlemekle yükümlüdür. İlkeleri her zaman sanatçısı tarafından belirlenmiştir; dolayısıyla yaratmak gibi yıkım da insana özgü köklü değişiklik içeren bir varoluşsal deneyimdir. Şair bu yaratım/yıkım ikiliğinde başka bir gerilimi daha karşımıza çıkarır; gerçek âlem/ben ve öteki âlem/ben ya da tutsaklık ve özgürlük gibi gerilimler diyalektik olarak bir aradadırlar. Aynı zamanda o başka biridir. Friedrich Nietzsche bu iki ayrı diyalektiği anlamak ve betimleyebilmek adına insanı büyük yapan şeyin ne olduğunu sorar. Ona göre insan bir araç değildir ve onun tüm gücünün ve trajik hatta çelişkili yazgısının bir köprü oluşunda yattığını dile getirir.

Bu köprüyü, uçurumun üzerindeki bir ipe benzetir ve bu sebeple özne için tehlikeli bir yolculuk, ürperiş ve duraksayıştır. Nietzsche'nin insanda en sevdiği şey karşıya geçebilen, köprü olabilen bir varlık olmasıdır; onun için insan bir geçiş ve batıştan ibarettir. (Nietzsche, 2010: 15) Bu iki gerilim karşımıza Arthur Rimbaud'nun "*Ben bir başkasıdır*" (Fr. Je est un autre) söyleminde de çıkmaktadır. Bu söylem, Rimbaud'nun gerçek benliği ve öteki arasındaki bir gerilimin sonucudur. Bu gerilimin merkezinde yer alan özne herhangi bir cisimden veya kendisinden tamamen ayrılmayı ifade etmez, doğrudan iki ben arasındaki ikilemi ve farkı yaratmıştır. Ayrıca bu söylem "*ben bir başkasıyım*" şeklinde söylenmemiştir. Çünkü bu durumda hala Rimbaud'un kendi "ben"inin farkında olduğunu söylemi varsayılmalıdır, fakat "*ben bir başkasıdır*" cümlesi onun başkalığını tanıtır niteliktedir. Ben ve diğer ben arasındaki gerilimin sonucunda ortaya çıkan bir söylemdir.

Rimbaud bu bağlamda kendisini yıkan ve yaratan bir özne olarak gösterir. Gündoğan *Değerler Dünyasının Gerginliği* isimli makalesinde bu tür bir çoğulluğun ve ayrımın merkezinde hep bir çatışmanın olduğuna dikkat çekmektedir. (Gündoğan, 2018) Bireye ait olan iki ben, tıpkı Apollon ve Dionysos bağlamında olduğu gibi, birbirlerinden tamamen ayrı bir yapı içerisinde değildir. Aksine, başkası/öteki olarak ele alınan ben, ben'in yani *kendisi için varlık* (Fr. l'être pour soi) olarak ele alınan yapının içerisinde yer almaktadır. Diğer bir deyişle, öteki ben'e sahip olmak, ben'in bilinci ile ortaya çıkmaktadır. Öteki ben, *kendi içinde* (Fr. l'être en soi) tinsel bir deneyim barındırır. Jean-Paul Sartre'da *Egonun Aşkınlığı* adlı yapıtında bunların birbirinden ayrılamaz olduğunu ve varlığın kendiliğinden, içinde varoluşunu barındırdığından söz etmiştir. Rimbaud kendisine bu yüzden "*nöbetçi ruh!*" olarak seslenir;

“...İnsanların onaylarından
Toplu hamlelerinden
Sen o zaman sıyrılırsın
Uçarsın kendince” (Rimbaud, 2001: 31)

Bu sebeple, Rimbaud tinsel deneyimi ile varoluşunu gerçekleştirmiş ve kendisini tanıtmış olarak ortaya çıkmaktadır. Onun melankolisi, yine kendisi ve kendisi yüzünden ortaya çıkan gerilimin bir sonucudur: "*Hayat kalan ve giden benlerin arasında sıkıştırdı aniden... Her şey karıştı, karmakarışık oldu... Ben ve ben yüzünden...*" (Rimbaud: 2001: 67)

Rimbaud da her özne gibi, mutluluk kavramının ne olduğunu anlamaya çalışmış ve hatta bazen onun esiri olmuştur. Bu yüzden, mutluluk duyumu onun tüm düzenini alt üst eden bir beladır. Onun için mutluluk kavramı, umut vadeden ve hemen tesiri altına alabilen bir tehdittir; “gökyüzü bir melek kadar güzel, gök mavisini ve deniz kutsanıyor” olarak seslense dahi şiirin sonunda “anneye babaya gülmektir güneşe gülmek, ben ise hiçbir şeye gülmek istemiyorum.” der. Rimbaud’nun hüzünden melankoliye giden tanımlarından biridir bu. Hiçbir özne mutluluk istediğinden kendisini sıyırnamamıştır. (Bonnefoy, 2017: 89) Bir bela olarak tanımladığı mutluluğu şiirde şu şekilde dile getirilmiştir:

“Tıpkı Çayır gibi,
Kendini unutuşa bırakmış,
Büyümüş, çiçeklenmiş
Günlüklerle, delicelerle,
Yüzlerce pis sineğin
Vahşi vızıltasında. Ah! ne dulluklar
Yaşadı zavallı ruh” (Rimbaud: 2001: 21)

Mallarmé, Rimbaud için “patlayan meteor, hatta ömür boyu varlığını koruyacak olan bir şair” tanımı yapar. Daniel De Groof ise Rimbaud’ya dünyayı kendi aklında, kendi duyumsaması ile keşfetmek istediğini yönünde bir övgü getirmiştir. (Bodenmham,1982: 294) Onun için en önemli olgu özsel açıdan kendisini duyumsamadır. Platon’un Şölen diyalogunda yalın ayaklı Sokrates’i tanıyan ve onu her gün gören insanların “Peki ya Sokrates’in suretini gördünüz mü?” sorusu ile eş değerdir.

Dolayısıyla bu süreç Rimbaud için başka bir suretini tinselliğine deneyimlemekten, duyumsamak istemesinden öteye gidemez. Diğer bir deyişle, kendisi ile kendisi arasındaki hüzünlü gerilimin bir sonucuna varabilmek adına başkası olarak tanımladığı beni, yani diğer suretini duyumsamak ister. *Duyumsama* (Fr. sensation) isimli şiirinin dizilerinde Rimbaud’nun esrikliği/başkalığı asıl suretini duyumsamak istediğini kanıtlamaktadır:

“Mavi yaz akşamları, patikalarda, dalgın,
Gideceğim, sürtüne sürtüne buğdaylara:
Ayaklarımda ıslaklığı küçük otların,
Yıkasın bırakacağım başımı rüzgâra!
Ne bir şey düşünecek, ne bir lâf edeceğim.
Ama sonsuz bir sevgi dolduracak içimi;
Göçebeler gibi, uzaklara gideceğim,
Mutlu, sanki yanımda bir kadın varmış gibi.”
(Rimbaud, 1870)

Diğer yandan gitmek ve kaçmak isteme gibi olgular da bu gerilimin getirdiği diğer melankolik metaforlardır. İnsanın kendi özünü duyumsaması her zaman yolda olmaktır. Henüz bir yere erişememiş, tam olarak yer edinememiş bir öznenin kendi varlığının anlamını sorgulamasının sürecini oluşturur. Bir göçebe gibi yolda olma durumu, varlığının ruhsal bir seyridir ve acılı bir durumdur. Tüm bu yolculuk insanın kendisinden kendisine yapılan bir yolculuktur. Asıl olan ise bilgece yaşaması, Nietzsche'nin deyişi ile uçurumdaki ipten karşıya geçebilmesidir. İnsan kendi varlığını ve hakikati anlaması ve kendisini gerçekleştirmek adına yolda olup, özünü bulabilmelidir. Charles Baudelaire de bu yolda olma duygusunu *Yolculuk* adlı şiirinde “açın belleğinizin altın kutularını” şeklinde şiirsel bir ifadeye döker ve şöyle dile getirir yolculuğu:

“BÖLÜM III

*Şaşırtıcı yolcular! nice soylu anıyı
Okuyoruz denizce derin gözlerinizde!
Açın belleğinizin altın kutularını,
Eterli takıları gösterin bizlere de.
Bir yolculuk yapalım, buharsız ve yelkensiz!
Bu sıkıcı zindanı biraz ısıtmak için,
Ufku çerçevesine tuval gibi gerilmiş
Zihnimize, ne görüp geçirdiniz resmedin.
Deyin, neler gördünüz?*

.... BÖLÜM VII

*Yolculuktan bu acı bilgiyi edindik biz!
Tekdüze, küçük dünya insanın aynasıdır,
Bugün, dün, yarın ve hep yansıttığı yüzümüz
Sıkıntı çölündeki bir dehşet vahasıdır!
Gitmek mi? gitmemek mi? Kalabiliyorsan kal;
Gitmen gerekirse git. Kimi koşar, kimi de,
Zaman denen düşmandan, pusudaki, ölümcül
Düşmanından sinerek çekilir köşesine.” (Baudelaire, 2018)*

Rimbaud'nun “ben bir başkasıdır” söylemi kendisini başta yaratan bir özne olma bağlamında Tanrısal bir çatışmayı da beraberinde getirir. Bu gerilimi iyi/lanetli, şeytan/tanrı, cehennem/cennet paradigmasında gösterirken, Rimbaud'nun benmerkezci bir anlayışı benimsediğine işaret eder. Rimbaud'nun kendi özgür istemiyle Tanrı'ya başkaldıran ve uyumsuz bir özne olması yönünde şeytan imgelemi ile kendisini cehennemin bir parçası olarak gösterir. Rimbaud bu tür ilahi değerlere

oldukça tepkilidir ve ilahi bir güce ihtiyaç duyduğunda “*de profundis domine!*”⁹ şeklinde ifade edilen Latince bir duada bulunarak “*Kafayı mı üşüttüm ne!*” diye kendisine tepki verir. (Rimbaud, 2001: 116) Tanrı’nın gözünde, eski çağlardan modern döneme kadar gelinen süreçte dahi, öznenin kendi sorumluluğunu alması, benmerkezci bir yapı izlemesi hala bir günah olarak değerlendirilmektedir, yalnızca zaman içinde söylemi değişen yapılardır. Fakat şu unutulmamalıdır ki, işlenen bu suç ve günah her şeyden önce insan olmak adına yapılan bir sıçramadır. Kierkegaard’a göre insanın asıl varlığının anlamı Tanrı karşısında ve Tanrı ile ilişkisinde meydana çıkar. Sahip olduğu bu durum Tanrı ile düştüğü fikir ayrılıklarına, karşıtlıklarına ve iki ben’in arasında kalmış, içinde birçok paradigmayı barındıran bir poetik ifadeye belirmiştir. Bu ikilem onu başkaldıran bir yapı içinde yontmuştur: şair dünyaya uzaktır fakat aynı zamanda onun kaçınılmaz bir gerçeklik olduğunu bilir. Olanaksız olana seslenmekte ısrarlıdır fakat yine olanağın hiç değişmeyeceğini de bilir. Camus’ye göre, Rimbaud’yu bir deha yapan şey budur. (Camus, 2018: 112)

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı aralığındaki süreçte, modern dönem şiiri iki ayrı uçta ilerler; bireyin görünen düzeni yıkıma uğratma isteği ile oldukça umutsuz olan bir düzene duydukları özlem. (Camus, 2018: 103) Bu yüzden usdışı olanı tercih etmeye çalışırlar; dolayısıyla resim alanında olduğu gibi kendisini duyumsayan ve ifade eden bir anlayışa sahiptirler. Özellikle Rimbaud’nun ve Baudelaire’in açtığı bu yeni hareketle 20. yüzyılda gerçeküstücüler Comte de Lautréamont’un (1846-1870) “*bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin bir teşrih masası üzerinde raslantısal olarak bir araya gelmesi kadar güzel*” söylemiyle başka bir güzellik kavramı bulmuşlardır. Manifestolarında *öteki ben*’in varoluş sancısının başka bir yerde olduğunu dile getirirler. Bu muhtemelen Rimbaud’nun *Cehennem* olarak adlandırdığı gibi bir yere sahiptir. Başka bir gerçekliği göstermeye çalışan gerçeküstücü hareket ben’in insanları boğduğunu ve gerçeğin insanın varlığında saklı bulunan özü sakladığı düşüncesindedirler. İktidara sahip olan Ben’in bilinci yalnızca esrik olma durumu ile veya - *Freud’un rüya kuramlarından esinlenerek* - saf rüyalar ile yok olmaktadır. Gerçeküstücüler için uykudan uyanan biri, gündelik hayatında belleğinin tutsağıdır. Onlar, kendini akışa bırakmaya ve isimsiz olmaya yönelerek (Artun,2010: 191) hiçliğin tam içinde olmayı duyumsarlar çünkü asıl gerçeklik budur. Orada *ölmek, uçmak mümkündür* fakat tekrar bilincine sahip olduğunda zaten *ölülerin içinde*

⁹ Lat. Tanrıgünahlarımıbağışlasın!

yaşadığını hatırlatırlar. Robert Desnos (1900-1945) *Epitaphe* (Tr. Mezar Yazısı) isimli şiirinde, insanın kendi bilincinin esiri olduğu acıklı bir yönünü şu şekilde gösterir:

“Ben bu zamanlarda yaşadım ve bin yıl kadar oldu
Ölüyüm. Yaşadım, düşmeden ama izlendim her adımda.
Kaç yüzü varsa insan asaletinin, hepsi esir olmuştu
Bense hürdüm maskeli tutsaklar arasında.
Ben bu zamanlarda yaşasam da hürdüm yine de,
İzler dururdum ırmağın ve toprağın ve gök kubbenin ...” (Desnos, 1919)

Desnos’un ve ondan sonra gelecek olan şairlerin üslupları Rimbaud ve Baudelaire’in anlatım biçimlerinin ve birçok farklı duyumu yaşatan üsluplarının bir devamı şeklindedir. Okurun en temelinde şu kaniya varmasına yardımcı olur: arada zaman farkı, yıl hatta yüzyıl farkı olsa dahi, öznenin varoluş sancısı ve çelişkileri sürekli devam ettiği için yalnızca bunu farklı akımlarda ve söylemlerde gördüğümüz bir gerçektir. Ben ve dünya ikileminin arasına giren faktörlerin değiştiği gözlemlenebilir; gerçeküstücüler buna bilinçdışı olma durumuyla tanımlar, Albert Camus ise buna *absürd* tanımı getirmiştir. Diğer taraftan Rimbaud’ya baktığımızda *Cehennem*i işaret eder, hatta Nietzsche bu ikilemi bir köprü olarak gösterir. Fakat zaman çizgisinin modernizm kısmında da önceki dönemlerdeki gibi bireyin kendi arayışının onun melankolisine sebep olduğu kaçınılmaz bir gerçektir. Bu kaçınılmaz bir gerginlik ve gerilimin ana sebeplerinden biridir.

Modern özne yaşadığı bu evren içinde sınırlı bir varlık olduğunu, sonu olan bir zaman dilimine sahip olduğunu bilir. Diğer yandan, Darwin’in *Türlerin Kökeni* gibi bilimsel çalışmalar ortaya çıktıkça, insanoğlu kutsallığını yitirmiştir; artık insan kendi suretini yaratmanın bilincine varmıştır. Artık eylemlerin hiçbiri Tanrı’ya yönelik değil, tam tersi insanın kendisine yönelik bir bakış çizmektedir. İnsan kendisini hep geleceğe açmak ister ve yine her zaman kendisinin bir tasarısı ve kendisinin ilerisinde yeniyi yaratır. (Wahl, 1999: 21) Ayrıca var olduğu süreç içinde ne kadar insanlardan uzak durabilse de insanın varlığı fikrini aklından tamamen çıkaramaz. Nitekim Lautrémont’un yarattığı çeşitli cinayetler işleyen *Maldoror’un Şarkıları*’ndaki (1869) ana karakter Maldoror’un sahip olduğu bir durumdur bu. Maldoror’un ikilemleri düşüncesi kendi yalnızlığı ile insanın özünde sahip oldukları arasındaki bir çatışma içindedir. İnsan doğasında olarak göstermek istediği kötülük karşısında kendisi için – ahlaki olanı amaç edinmeden- bir yaşam yöntemi belirlemiştir; kendini çeşitli canavarlara dönüştürür. Maldoror’un hakiki amacı başta,

tüm bu otorite olarak görülen İmparatorluk, Tanrı veya Burjuvaya karşı bir başkaldırmasıdır. Camus bu yapıtın çok derin bir drama sahip olduğunu dile getirir. Maldoror kendi yalnızlığı ve Tanrı'nın aldırmaçlığı yüzünden bu yalnızlığı dayanılmaz bulmuş ve Tanrı fikrine saldırmıştır. Çünkü o her şeyin suçlusudur; ne ona kötülük eden insanlar ne de ölümüne sebep olan Maldoror, kendilerine suçlu davranılmış olsa bile suçsuz olduklarını bilirler. O halde tek suçlu Tanrı'dır. (Camus, 2018: 103-105)

“Yaptığımız kötülük çok büyük bana, çok büyük size yaptığım kötülük, bile bile... Sizde kendi yolunuzda yürüdünüz, ben kendi yolumda; aynı ikisi de, ikisi de sapkın. Kaçınılmazdı bu kişilik benzerliğinde buluşmamız, bunun sonunda gelen sarsıntı da hepimiz için bir yazgıydı.” (Lautremont, 2008: 51)

Maldoror, insanın bağlı bulduğu zincirleri kırar fakat aynı zamanda kendi zincirini kendisi üreterek yanlışlık ve yara dolu, hüzünden öteye bir melankoliye neden olur. Bu bize Goethe'nin *Faust* (1829) isimli romanında yazdığı *“sonuçta hepimiz yarattığımız canavarlara bağlıyız”* sözüyle eş değer bir anlama gelmektedir.

“Ey Tanrı'nın bunca sevgiyle yarattığı ölümsüz bir zekânın acınacak kalıntısı. Bir aç panterin görünüşünden çok daha korkunç felaketler döllemekten başka bir şey yapmadın. Ben senin yerinde olmamak için, göz kapaklarımın yapışık kalmasını ve kolsuz ve bacaksız bir vücudum olmasını bir insan öldürmeyi yeğledim! Nefret ediyorum çünkü senden. Kişiliğin neden şaşırtıyor beni? Üzerinde yaşayanları alaya almak için hangi hakla geldin bu dünyaya, ey kuşkuculuğun yozlaştırdığı, kokuşmuş serseri? Hoşlanmıyorsan eğer buradan, geri dön geldiğin gök küreye. Bir kentlinin tıpkı bir yabancı gibi köylerde yaşamaya hakkı yoktur. Uzaylarda, bizimkinden daha büyük küreler bulunduğunu, buralarda yaşayanların bizim tasarlayacağımız kadar akıllı olduklarını biliyoruz. Öyleyse! Git! Çek git bu geçici dünyadan! Şimdiye dek gizlediğin yüce özünü göster artık; ve, en kısa zamanda kendi gök kürene uçarak ağ, ki senin gibi bir kendini beğenmiş kiskanmayalım artık! Bir insan mısın y ada insandan daha fazla bir şey misin henüz kavrayamadım çünkü! Haydi elveda; bu kurbağayı artık bir daha göreceğini sanma. Benim ölümümün nedeni sensin. Ben sonsuza gidiyorum, senden bağış dileyeyim diye.”(Lautrémont, 2008: 65)

Maldoror, sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisinde ilerler kitapta. Hep zavallı veya toplumda güçsüz duran insanları saldırır, çünkü günü geldiğinde onlar da Maldoror'a kıyacıklardır. Bu onu cinayete yöneltir fakat yaptıkları onu sorgulamaya daiter; içinde bulunduğu ikilemin gittikçe arttığını anlamak mümkündür:

“Bağışla beni yeni yetme... Hasta usumun bir taşkınlığı mı, düşüncelerime bağlı olmayan, tıpkı avını parçalayan kartalınkine benzeyen gizli içgüdü mü beni bu cinayete işlemeye yöneltti. Ama yine de, kurbanım kadar acı çekiyorum.”(Lautrémont, 2008: 48)

Lautrémont'un kendisinde sahip olduğu dönüşüm yapısı kafa karıştırıcı bir bilgidir. Dönüşüm, metaformoz gibi olgular Maldoror'da da sıklıkla geçen kelimelerdir. J. M. G Le Clézio, *Maldoror et les Metamorphoses* (Tr. Maldoror ve Dönüşümler) isimli incelemesinde Lautréamont'un ismini Eugèn Sue'nin yazmış olduğu *Latremount* kitabından aldığını söyler. Bunun bilinçli bir kullanım mı yoksa gerçekten oluşan bir değişim mi olup olmadığı konusunda ikilemlere sahiptir. Fakat Maldoror'a baktığımızda, Özdemir İnce literatürden topladığı bir çoğul yorum sunmuştur. Buna göre Roland Derche, Maldoror için "*kinin oğlu*" tanımını yapmıştır. Rene Crevel "*kötülüğün şafağı*" (Fr. Aurore du mal), Robert Amadou "*Şafağın Şeytani*" (Fr. le mauvais de l'aurore), P.O. Walzer tanrının başışı anlamına gelen "*Theodore'in olumsuzlaması*" (do dumol), Albona Rodrigues İspanyolca "*kötü acı*" (Mal dolor), Marcel Jean ve Arpad Mezei "*lanetli şafak*" (mold-oror) diyerek Lucifer'a bir gönderme yapmaktadır. Mercelin Pleynet'nin ise "*Şafak Bunalımı*" (Fr. Maldoror, le mal de l'aurore) şeklinde tanımlamaları Maldoror'un aslında birden fazla yaratımı olduğunun bir göstergesidir.¹⁰

Tüm bu şiirsel ifadeden yola çıkarak oluşturduğumuz melankoli izleği, öznenin içselleşme deneyiminin farklı duyularını göstermektedir. Kalabalık yerlerden uzakta, toplum içinde dahi olsa tam olarak aralarına karışmamış bir yapı içerisinde seyrederek Kendisinin Tanrısı ve bu yüzden kendisinin yaratıcısı olma tutkusu, içinde saçma, güçsüz, günahkâr, uyumsuz, toplumsallaşamamış olanı da barındırır. Melankolik özne aslında kendisini güçsüz olarak algılamasına rağmen, kendini yaratan olmasıyla kendi gücünü deyaratmaktadır. Bununla birlikte, toplum düzeninin buna sebep olduğunun gayet bilincindedir, onların içine karışmıştır fakat protesto ederek ya da bir gözlemci olarak toplumda var olur. Zaman algısının değiştiği Modern dönem içinde acelesiz, zamansız, rastgele hareket edebilen öznelerdir; sanayi döneminin istediği özne yapısı içerisinde olamaması sebebiyle de toplumsallaşamamışlardır. Buna rağmen, melankolik öznede dikkatimizi çeken diğer şey, bu profil içinde olmasına rağmen sığınabileceği kuvvetli bir Tanrı figürü gibi otorite gücüne ihtiyaç duymaz. O, bütün bu saçmalığı ve görüneni olduğu gibi kabul eder.

¹⁰*Maldoror'un Şarkılar*'ını çeviren Özdemir İnce'nin önsözünden alınmıştır.

BÖLÜM 3

3. İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI SONRASI MELANKOLİ KAVRAMI

2. Dünya Savaşı sonrası dönem köklerini hem yüzyılın önceki yarısından hem de daha önceki yüzyıllardaki düşünce sistemlerinden alan bir sanat ve düşün yapısıyla ortaya çıkmıştır. Bunun sebebi oldukça açıktır; iki Dünya Savaşı görmüş batı toplumları,- Nazi iktidarı, ardından ikinci dünya savaşı - savaştan oldukça büyük bir yıkımla ayrılmış ve bu yıkım tahmin etmedikleri getirilere sebep olmuştur. Yüzyılın ikinci yarısı bu yıkıma bir çare geliştirmek için umut olmuş ve toplumu modern dönemden daha esnek fakat şüpheli olmaya, onunbelirsizliğe ve his yoksunluğuna düşmesine neden olmuştur. Artık her şeyin daha yüzeysel, daha dışa dönük, derinliği olmayan bir haliyle karşımıza çıktığı gözlemlenecektir. Savaş sonrası dönemde ortaya çıkan Yeni İzlenimcilik, Soyut Dışavurumculuk, Taşizm gibi sanat akımları hakkında teoriler hala aralarında kesin bir geçiş olup olmadığı hakkında net bir bilgi sunmamakla birlikte şunu söylemek mümkün ki her dönemde etkisini hissettiren bir melankoli, buhran, ikilemler ve varoluşçuluk gibi kavramlar karşımıza çıkmaktadır. Bu kavramlar, doğrudan insan doğası, özgürlüğü ve kendi olma istemi olması sebebiyle çağın düşünceleri, olayları ve durumlarla birlikte dönüşmeye ve sanatta başkaca izlekler sunmaya devam etmektedir. Melankoli olgusunun daha önce, yalnızca melankoli durumu olarak ele alınmadığını, insanı doğrudan etkileyen faktörlerle meydana geldiğini dile getirmiştik. Örneğin savaş sonrasında ortaya çıkan postmodern süreci aniden gelişen bir kavram olmamakla birlikte, bir iyileşme olarak nitelendirilmesine karşın, öncesinde ve sonrasında yaşanmaya devam eden savaşın yıkımların toplumu farklı bir yapıya dönüştürmesi kaçınılmaz olmuştur. Bu bağlamda, öncelikle toplumda modern dönemin getirilerinden hayal kırıklığına uğramış ve savaşa katılmış öznelerin savaşın

sonrasında nasıl bir yapıyla sahneye çıktığını anlamak için, birkaç kuramsal bilgi vermek gereklidir.

20. yüzyılda meydana gelen 2. Dünya Savaşı bireylerde çok derin yıkımlara sebep olmuş ve bu sebeple özne, kendisini bir boşluğun içerisinde, topluma ayak uyduramayacak ve hayal kırıklığına uğramış, aldatılmış bir birey olarak yerini almıştır. Bu tür bir süreci geçmeye çalışan toplum, kendisini güvensiz ve tehlike içinde hissetmeye başlamıştır. Çünkü bildiği her kelimenin, her şeyin ve her değerinin anlamının içeriği boşalmaya ve bunların anlamlarını tekrar tekrar sorgulayan bir yapı içerisine girmiştir. Savaş sonrası, belki de ilk anlamını yitirmeye başlayan kelime “barış”tır. İnsanlar barış kelimesinin bir nevi iyileştirici etkisine inanmış fakat büyük bir hayal kırıklığına uğramışlardır. Jean-Paul Sartre, yaşanan hayal kırıklığından bahsederken, topluma anlaşmaların yapıldığını, barış için tüm zeminin hazırlandığını, artık savaşın sona erdiğini söylemiş olsalar da savaşın yalnızca yıkım içerisinde bittiğini dile getirmiştir. Bu yüzden, Sartre bu bitiş “soyut” bir bitiş olarak tanımlamıştır.

Diğer yandan, Albert Camus’un varoluşçuluk felsefesi, kökü olmayan insana işaret etmiş, geçmiş ve geleceğe olan inancı tamamen bitmiş ve savaş sonrasında bireyin kendi yolculuğu olarak ele almıştır.

Theodor Adorno (1903-1960) ise 2. Dünya Savaşı ve Nazizm kampları için, dünya çapındaki bombalar, savaşlar yüzünden insan nesne haline dönüşmeye başladığından bahsetmiştir. Özellikle, Auschwitz’ten sonra yaşamaya devam eden insanların hiçbir hür iradesi kalmadan, yalnızca biyolojik varlıklarını sürdüren kimseler haline dönüşmeye başladığını dile getirir. Adorno’ya göre, yaşayan bu kimseler artık yaşam ve ölüm arasında bir yeri deneyimlemektedirler. Neredeyse bir ölü gibi hareket eden insanlardır artık.

Buna ek olarak, Adorno “ev” kavramının da diğer kelimeler gibi bir anlamının kalmadığını, kentlerin bombalanmasının ardından eve verilen anlam tamamen sona ermiş; ev hakkında bilinen tüm anlamlar, diğer tüm kavramlar gibi hükümsüz olduğunu söyler. Adorno yine, özellikle Auschwitz’ten sonra, “şiir yazmak mümkün müdür?” şeklinde bir soru yönelmiştir. Bunun anlamı oldukça açıktır; insanların hayatını neredeyse sonlandıran bir yıkım üzerine anlam üretmek, bu dehşeti betimlemeye, aktarmaya çalışmak barbarca olduğu savındadır. Bunun yanı sıra, yaşanan yıkımların ardından, gerçekten yaşamının mümkün olup olmadığı sorunsalı da meydana gelmiştir. Adorno *Negatif Diyalektik* (1966) isimli kitabında şu şekilde

ifade etmiştir: “İlave bir soru sorulmalıdır; temelleri metafiziğin toptan askıya alınmasında bulunsa da bu, metafizik bir sorudur. Aslında metafiziği olumsuzlayan ve istila eden tüm soruların, tam da böylece tuhaf biçimde nasıl metafizik nitelik edindikleri tuhaftır. Bu, Auschwitz’den sonra yaşanıp yaşanmayacağı sorusudur” (alıntılayan Polat, 2018, s.304) (aktaran Adorno 2017: 184).

Bu yaşam ve ölüm ikilemi, yalnızca Adorno ile kalmayıp, Albert Camus’nün (1913-1960) bir problematiğini oluşturmaktadır.

Albert Camus 10 Aralık 1957 yılında yaptığı Nobel Ödülleri Konuşmasında “20. Yüzyılda yaşayan insanların, tıpkı kendisi gibi Birinci Dünya Savaşı sonrasında doğan, Hitler’in iktidarını gören, işkenceleri, toplama kamplarını gören bir milletten kimse iyimser olmasını bekleyemez.”¹¹ şeklinde bir açıklama yapar. Camus’un bu tanımı, açıkça yirminci yüzyılda yaşanan tüm buhranların ve çilelerin soğukkanlı fakat gerçekçi bir biçimde dile getirilmiş yorumudur. Yine Camus, Nobel konuşmasında her yeni gelen neslin dünyayı şekillendirdiğini fakat bu yüzyıl içinde yaşayan kimsenin ona tekrar şekil veremeyeceğini, bunu yapmanın dahi çok zor olacağını dile getirir. Bu durum Karl Marx’ın 1890 yılında öngördüğü, modernizmin sonunun gelmeyeceği ancak kendi içerisinde şekil değiştireceğinin de bir sağlamasıdır. Dolayısıyla, yirminci yüzyıl orduya katılan sanatçıların ve ardından savaşın buhranını yaşayan insanlığın umutsuz, melankolik ve karanlık, makine olma yönünü su yüzüne çıkaran şairler ve yazarların dönemi olarak kalacaktır.

Albert Camus, eşi benzeri görülmemiş bu çağın insanını, ihtiyaçlarını, geleceğini, varlığını sorgulamaktan çekindiği, korktuğu ve boyun eğen bir dünyada yaşadığını izah eder. Ve bunu “köpekçe yaşamak” diye betimler. Camus’nün varoluş felsefesi, melankolik öznenin içerisinde bulunduğu durum gibi birey/toplum, insan/dünya arasındaki çelişkiden dolayı var olur. Böylesine bir çatışmanın içerisinde yer alan birey, dünya ile bağlarını neredeyse koparmıştır. İnsan dünyayla anlamlı, özlemlerini karşılayabilecek, uyumlu olan bir ilişki kuramamıştır. Albert Camus bunu “absürd” olarak nitelendirir. Dolayısıyla, absürd durumun ortaya çıkması için iki tarafın karşılaştırılmasına ve meydan okuyuşuna ihtiyaç vardır. Gündoğan’dan referans ile absürd kelimesi en temel anlamıyla akla uygun olmayan, anlamsız, akla sığmayan gibi bir anlama denk gelir. Eş anlamlı kelimeleri¹² absürd tanımının uyumsuz, uyuşmayan, aykırı olan, mantık dışı olması yönündedir. (Gündoğan,

¹¹Albert Camus, 10 Aralık 1957, Nobel Konuşması

¹²Detonne, illogique

2001: 57) Absürd durum içinde iki birliktelikten ancak birisi sonlandırıldığında absürd ortadan kalkmaktadır; buna göre ya insan kendi bedenini yok edecek ya da dünya varlığını bir şekilde yitirmek durumunda kalacaktır. Bu yüzden Albert Camus için temel sorun intihar problemidir:

“Sadece tek bir ciddi felsefesi sorun vardır: intihar. Hayatın yaşanmaya değer değmediğine karar vermek, felsefenin bu temel sorusuna cevap vermektir. Gerisi; dünyanın üç boyutlu olup olmadığı, zihnin dokuz mu yoksa oniki kategorisi mi bulunduğu sonra gelir. Bunlar oyundur.”

19. yüzyılın başlarından beri tanıdık bir kavram olan intihar kavramı 20. yüzyılda artık kayıtsızlık ve çok olağan bir durum gibi lanse edilmeye başlamıştır. Yüzyılın başında Baudelaire metropol bir şehir olan Paris’te barınmanın bir gladyatörün savaştaki mücadelesiyle eş değer olduğunu dile getirir. (Artun, 2017: 77) Metropol sürekli bir savaşın ve hayatta kalmanın somutlaşmış bir görselidir. Hayatın çekilmezliği, bıkkınlığı, varoluş sancularıyla,- hatta Baudelaire’in deyimi ile *spleen* (Tr. iç sıkıntısı) - ile mücadele eden özneler, kötülük ve cehennem kavramlarını dibine kadar yaşamışlardır. İnsanın yaşamak için temel gereksinimleri vardır ve intihar da bunlardan biri haline gelmiştir. Camus’nün ele aldığı bu felsefi problem kişiyi ölümlerle yüzleştirdiği gibi hayatın değeri ve anlamı hakkında da bir yüzleşmeye itmek zorunda kalması açısından önemlidir. Özneyi neden burada olduğunu, neden yaşamayı sürdürmesi gerektiğini, neden bu denli absürd olan şeyin içerisinde hala yaşantısına devam ettiğini anlaması gereklidir ki zaten absürd bu bilinç uyanıklığı içerisinde gerçekleşen bir kavramdır. Camus’nün felsefi problemi ilkin şu şekilde anlaşılabilir: özne eğer varlığının ve yaşamın bir anlamını bulamıyorsa, intihar gereklidir. Fakat yaşamayı gaye edindiye intihar gereksizdir. Ancak Camus kişinin hayatına bedenen son verip absürd ve uyumsuz olanı bu şekilde sonlandırmayı düşünen birisi için sıvışma terimini kullanır.

Absürdün anlaşılması için gerekli olan şey uyumsuzluktan kaynaklı bir bilinçtir. Bu bilinç durumu kişinin kendi monotonluğunu keşfetmesinde, insanın aslında kendisine, dünyaya ve çevresine yabancı hissetmesinde veya zamanın malı olduğunu anlamasında ortaya çıkacaktır ve absürd olan şey kendisini belli edecektir. Camus’ye göre insan, akli olan ve rasyonel düşünebilen bir varlıktır ve var olduğu süreç içerisinde kendisini ve dünyayı anlamlandırmaya çalışacaktır. Tam bu noktada insan, dünya karşısında aciz olduğunu ve dünyanın onun sorunlarıyla hiç de ilgilenmediğini gördüğünde çabanın hiçbir anlamı olmadığını görecektir. Dünyayı bilimle açıklama gayreti dahi oldukça boştur çünkü insan aklıyla bu dünyayı

kavrayabilen bir varlık değildir. Bilim dahi, dünyanın açıklanması gereken bir şey olması yönünde onun yabancılığını göstermekten başka bir şey değildir. Camus'nün absürd felsefesinde insanın dünya ile karşılaştığında deneyimlediği uyumsuzluk absürd kavramının kendiliğinden ortaya çıkmasına neden olacaktır. Fakat Jean-Paul Sartre için durum biraz daha farklıdır. Sartre absürd kavramını dünyanın kendisi olarak nitelendirmiştir. Sartre'ın ayrımı evren yani *kendinde varlık* ve insan bilinci yani *kendisi için varlık* kavramları üzerine kuruludur ve absürd kavramı *kendinde varlığın* doğrudan kendisidir, mutlak saçma olan şey evrenin ta kendisidir. İnsanın kendinde varlık olan şey ile karşılaşması onda bir bulantı uyandıracaktır.

Özne absürd olandan kaçmak için “umut” veya “intihar” gibi iki ayrı uçtaki kavrama bağlanmaya çalışacaktır. (Gündoğan, 2001: 77) Umut kavramı nitekim bir devrim niteliğindedir; eski ait olduğu düzenin yerine yeni bir arayış koymaktır. Bu gereksizdir çünkü absürdün ne olduğunu anlayan bir birey, onun asla değişmeyeceğinin çok iyi farkında olan bir öznedir. İntihar kavramı başlangıçta bir başkaldırma eylemi gibi görünse de, bu durum boyun eğmekten başka bir hal değildir. İnsanın absürd dünyayı kabul ederek onu kayıtsızca izlemesi bir başkaldırıdır; çünkü kişi absürd olan hayatın içinde yaşamı öğrenmek zorundadır. Daha önce verilen örnekteki *Sisifos Söyleni*'ndeki Tanrı Sisifos'un durumu bu sebeple bir başkaldırıdır. Sisifos bu yüzden umutsuz veya üzgün değildir, aksine her gün, sabahtan akşama, bu monotonluğunun içinde absürd olanı görmesine rağmen yaşamayı sürdürür ve artık kayıtsızlık içindedir. Bu türden bir özne Camus'ye göre başkaldırandır.

“- *Kimdir başkaldıran insan?*
- *Hayır diyen biri.*” (Camus, 2018: 28)

Albert Camus *Başkaldıran İnsan* adlı yapıtının *Doğüstü Başkaldırı* bölümünde bir köle ve sahibi arasındaki ilişkiden örnek vererek başkaldırı hakkında bize bir ipucu vermektedir. Köle konumunda bulunan birisi, efendisi tarafından verilen koşullara karşı bir tutum sergiler ve efendisini yadsır. Böyle bir durumda, kölenin bunu reddettiği, efendisini bir varlık olarak görmediği ve onu efendi olarak yadsıdığı görülmektedir. Bu nedenle köle efendisinin varlığını kabul eder ve onu efendi olması sebebiyle reddeder. Buna ek olarak, köle efendisinin gücünün onu baskı altında tuttuğunu kanıksamıştır, bu güce karşı oradadır. İnsan ise böyle bir evrende yoksun olduğunun, tıpkı kölenin efendisini yadsıdığı gibi durumun farkındadır ve insanın karşı durduğu şey ise insan olarak içinde bulunduğu

koşullardır. Bu yüzden doğaüstü başkaldırı “ölüm yüzünden bitmemiş, kötülük yüzünden dağınık yanıyla, yaşama ve ölme acısına karşı mutlu bir birlik isteğidir.” şeklinde tanımlanır Fransız yazar/düşünür tarafından. (Camus, 2018: 38-39)

Buradan yola çıkarak, Camus’nün başkaldıran bir özne ile ilgili demek istediği en önemli şey, başkaldıran bir insanın karşı olduğu bir olguyu yadsımdan ziyade onu kabul etmesidir; bu yüzden başkaldıran bir insan devrimci gibi değil de, koşulların oldukça bilincinde bir varlıktır. Varlığını kabul ettiği şey ile kıyasıya mücadele eder. Bilgelik, tüm koşulları olduğu gibi kabul etmekten geçer. Asıl önemli kabullenme ise insanın ölümlü bir varlık olduğudur. İnsanın tüm olasılıklarını, geleceğini belirleyen şey, geleceğinin sonlu olmasıdır. Bu sebeple Heidegger’e göre, ölümü değil fakat yaşamı düşünmek gereklidir. Spinoza ise “umut”u düşünmenin önemli olduğunu vurgular çünkü gelecek insan için bir umut demektir. Kant’ın umudu ise tanrıbilime dayalıdır. Fakat Heidegger için insan dünyaya fırlatılmış bir varlıktır ve dinsizdir. (Wahl, 1999: 46) İnsan varoluşunu ve varlığını her an yitirme güvensizliği içerisindedir. Bu sebeple bunalım, korku, kaygı ve ancak varoluşu bitene kadar sürecek olan melankoli vardır.

Bu bilgiler ışığında, 2. Dünya Savaşı sonrası toplumun durumu bize çok açık bir gerçeği sunmaktadır. Bu dönemin insanı, büyük bir yıkımın ardından tüm soruları kendisine yöneltmeye başlamıştır ve tüm kelimeler, tüm bilinen her değer yargısını tekrar kendisine göre yorumlamaya başlamıştır. Melankolik öznenin konumu ise bu noktada belirlemektedir. Savaş sonrası içsel bir savaş, uyumsuzluğun hâkim olduğu ve yalnızlık, tedirgin edici bir gerçek ile yüzleşme deneyimi sunmuştur. Dolayısıyla bu acı çekme deneyimi, bireysel olarak devam etmiş ve ele alınan her kavram bu çerçevede incelenmeye başlamıştır.

3.1 İkinci Dünya Savaşı Sonrası Resminde Melankoli Teması

Savaş öncesi yapılan tüm resimler ve yazılan şiirler, savaş sonrası dönem için eski bir bütünü çağrıştırmaya başlamıştır. Toplama kamplarından gelen, savaşın yıkım ve tüm meziyetlerini duyumsayan toplum için bambaşka bir sorgulama çağına erişilmesi en çok sanatın konusu haline gelmiştir. Birçok sanatçı ve aydın 1930’lu yıllarda, totaliter siyasi uygulamalar sebebiyle kendilerine özgü bir alan sunmak istemiş ve ülkelerinden ayrılarak Amerika’ya göç etmeyi tercih etmiştir. 1930’lu yıllarda, Amerika’da hâkim olan figüratif çalışmalar, 1950’lere gelindiğinde

Avangard bir anlayışı temsil etmeye başlamıştır. Avangard sanatın egemen oluşunun kökeninde ideolojik bir sebep olsa da, insanın kendisini konu alması yönünden önemli bir etkiye sahip olmaya başlamıştır.

1950 ve 1960 yılları arasında, New York okulu olarak kurulan bir oluşum içerisinde, Amerikan Soyut Dışavurum ekolü başlamıştır. Lynton'a göre, *Soyut Dışavurumculuk* olarak bilinen akımın kesin bir temsilcisi yoktur. Akımın merkezinde birkaç isim zaman zaman bir araya gelip, birbirlerine yaptıkları çalışmalardan haberdar eden ve üzerine konuşan bir topluluk olduğunu söyler. Buna ek olarak ise, konularında kendi ruhsal derinliklerini ve antik mitlerde buldukları evrensel çatışmaları yansıttıkları bilinmektedir.

Amerikalı Eleştirmen Harold Rosenberg'e (1906-1978) göre, Amerika'da oluşturulan bu yeni çalışma stilleri, sanatçıya ait olan tüm yaşamsal kaynakların, duyguların ve geçişlerin nasıl organize ettiği ile ilgiliydi. Buna ek olarak, Amerikalı Şair Wallace Stevens, (1879-1955) bir Amerikalı sanatçının her zaman kendini tanımada ve gerçekleştirme konusunda kolaylıkla tatmin olduğunu dile getirmiştir. Rosenberg, Amerika'lı sanatçıların metafiziksel açıdan dâhil oldukları bir jargon ile konuştuklarını dile getirir. Nitekim sanatçılar eserlerinden bahsederken “benim resmim bir sanat değildir; o sadece o”dur demişlerdir. Ürettikleri yapıtlar bir şeyin resmi değildir. Sanatçıların sanat üzerine “kendi içinde bir şey olarak kabul edilmelidir; ya da doğanın bir yansıması ve imgesi değil, kendi bir doğadır” şeklinde açıklamalar yaptıklarına işaret etmiştir. (Rosenberg, 1952: 24) Bu bağlamda, ressamlar tuvallerini bir sahne olarak yaratmışlar ve olan bir mücadeleyi aktarmışlardır. Rosenberg'in bu dediğine göre, 1952 yılında “action painting” (Tr. Aksiyon Resim) olarak bahsettiği kavram eylemi/aksiyonu/mücadeleyi görünür kılmaya çalışılmış ve imgeler buna göre yaratılmıştır.

Soyut Dışavurumculuğun başlangıcında, etkilenen tüm düşünceler Sürrealistlerin Freudiyen okumalar doğrultusunda yaptıkları bilinçaltı çatışmalarından gelmektedir. Özellikle Otomatizm tekniği ile elde edilen rastlantısallık, savaş sonrası dönem içindeki sanatın anahtar kelimesini vermektedir. Buna ek olarak, Jung'un “kolektif bilinçaltı” olarak geliştirilen kuramı Soyut Dışavurumcular için ek bir kapı daha açmıştır. Fakat savaş sonrası dönemde muazzam bir etkiyle gündeme gelen Varoluşçuluk felsefesi dönemin/çağın ait olduğu zamanın içinde yetişmesi açısından, doğrudan öznenin toplum içindeki mücadelesini anlatıyordu. Bu döneme kadar varoluşun ne olduğunu sorgulamaya çalışan sanatçılar,

savaş sonrası dönemde kaçınılmaz olarak insanı, insanın mutluluğunu ve acısını sorgulamaya başlamıştır. Buna göre, tüm sanatçılar ve aydınlar insanoğlunun var olma trajedisinin yükünü gündeme getirmişlerdir.

Amerikalı Eleştirmen Harold Rosenberg iki dünya savaşı görmüş dünya ülkelerinin artık dünyanın değişebilen bir yer olduğu konusunda umutlarını yitirmesi üzerine onların tuvalin bir dünya olmasını sağladığını dile getirmiştir. Robert Motherwell (1915-1991) bir söyleşisinde sanatçının dünyasını mekânsal açıdan ele alarak ondan “*ruhsal yer altı*” diye bahsetmiş, John Berger ise “*ıssız adadaki özgürlük*” olarak tanımlamıştır. (Yılmaz, 2019: 135) Adolph Gootlieb, Mark Rothko ve Barnett Newman, 1943 yılında yaptıkları *Açıklamalar* isimli yazılarında, sanatın temelini “*bilinmeyen bir dünyaya maceralı bir yolculuk*”tan aldıklarını dile getirmişlerdir. (Antmen, 2014: 153)

Amerikan Soyut Dışavurumculukta öne çıkan isimleri arasında Jackson Pollock, Mark Rothko gibi sanatçılar yer almaktadır. Pollock ile birlikte, resmin soyut ve somut açıdan, her türlü temsili yok edilmiştir. Düşünce ile ruh ve el, rastlantısallık ile tuval ve boya birleşmiştir. Pollock’un nihai hedefi içsel çatışmasında yeni bir başka kimliğine erişmeye çalışmaktadır. (Miller, 2010: 20) Yeni ve özgür ortamda Pollock, Rothko, Newman, Motherwell gibi isimler, iki büyük savaşı geride bırakmış toplumdan soykırıma, insanın doğumundan dünyaya ilk atılışına değin büyük bir sorgulama ile çalışmalarını üretmişlerdir. Öznenin başlangıçtan beri gelen trajik yazgısına, savaşın buna nasıl neden olduğuna dikkat çekmişlerdir.

Soyut dışavurum sanatçılarından biri olan Jackson Pollock, melankolinin uyumsuz deneyimini ortaya çıkarmış bir ressam olarak görülebilir. 20’li yaşlarını başında yapmış olduğu otoportrede bakışlarının suskun, melankolik, ümitsiz bir durumu sergilediğinin ilk izlenimlerini vermeye başlamıştır. Daha sonraki yıllarda, soyut işler vermeye başlayan Pollock’un sanat ile ilişkisi, Camus’unun absürd felsefesinin formülasyonu bağlamında da incelenebilir. Pollock, soyut olarak yaptığı her resimde, anlaşılmaz bir evrenle karşı karşıya kaldığını ve saçmanın ne olduğunu deneyimlemiştir. Saçma ile yüzleşen birey, içinde yaşamın yoğunluğu ve boşluğu ikileminde bir yer edinmeye çalışmıştır. Pollock da bu hiçlik ile yoğun olarak karşılaşmış ve röportajında da şu şekilde ifade etmiştir:

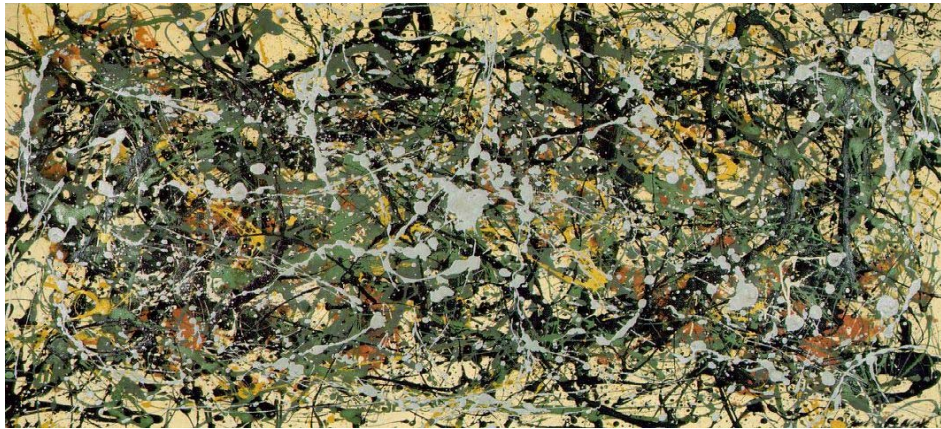
“Bir sanat eseri yaptığında, işin bitti –kendi içinde artık hiçbir yerde değilsin ve artık hiç kimsesin. Yakalanıyorsun. Kendin için yeni bir yer aramalısın fakat

öyle bir yer dahi yok. Buraya yalnız geldiğimizi biliyorum fakat yalnız gitmemize gerek yok. Benim gördüğüm şey şu; biz kocaman bir hiçliğin parçasıyız” (Potter, 1985: 192)

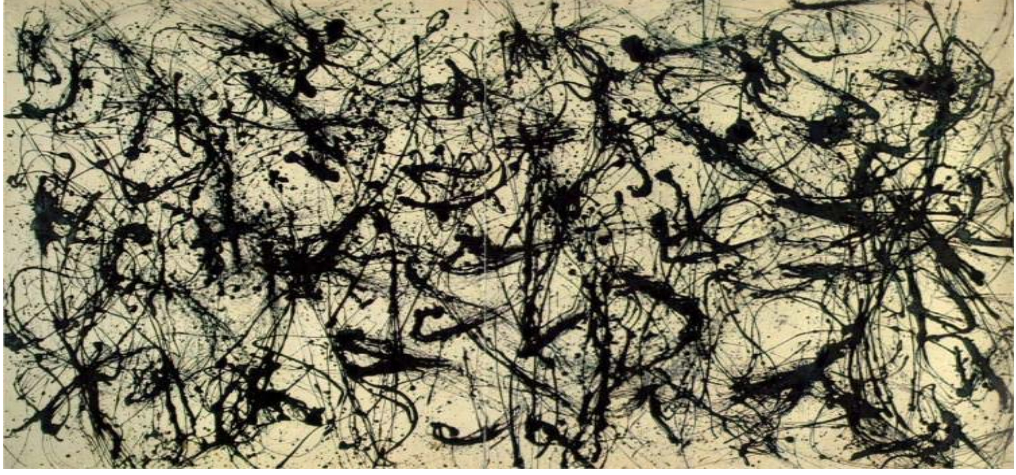
Pollock’ın sanat hayatı boyunca ilerlettiği kararlı fikirlilik, sanat pratiği ile dünyadaki varlığının ikilemliğinde kendisini göstermiştir ve amansızca kendisinin bir yolunu bulabilmiştir. Buna göre, onun sanatla ilişkisi, sanatın kelimenin tam anlamıyla, dünya ile kurduğu uyumsuz ilişkinin kendisini oluşturmaktaydı.

“Bugün, ressamların kendi dışındaki bir konuya gitmelerine gerek yok. Modern ressamların çoğu farklı bir kaynaktan çalışır: İçeriye yönelik. İç dünyayı ele alarak anlamaya yönelik. Enerjiyi, hareketi ve iç gücü ifade etmekte önemli olan.” (Pollock, WERI Radyo Programı Röportajı, 1951)

Pollock’ın boşluk hissi ancak sanatla bir araya gelip bu durumu yenmekteydi. Buna ek olarak Camus de *Sisyphos Söyleni ve Diğer Makaleler* isimli yapıtında sanatın absürd olanla yüzleşmenin bir yolu olduğunu düşünmekteydi. Bu düşünceyle bağlantılı olarak Pollock, eserlerini yaparken, ne yaptığının farkında olmadığını söyler. Düzeni bozmak, onu değiştirmek ya da bilinen figür algısını kırmanın bir önemli olmadığını söylemiştir. Çünkü her resmin zaten kendi hikâyesini anlattığını dile getirmiştir.



Şekil 3.1 Jackson Pollock, *8 numara*, 1949, Emaye, Yağ, Tuval, 86.4x181 cm. Neueberger Sanat Müzesi, New York Üniversitesi, Amerika Birleşik Devletleri
<https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/number-8-detail>



Şekil 3.2 Jackson Pollock, *32 Numara*, 1950, Masonit Üzerine Monte Edilmiş Kâğıt Üzerine Yağ, Emaye, Alüminyum Boya, 45.5x26.9 cm. Kunstammlung Nordrhein-Westfalen, Almanya

<https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/number-32-1950>



Şekil 3.3 Mark Rothko, *İsimsiz: Kahverengi ve Gri*, 1969-70, Tuval Üzerine Yağlı Boya 20.3x175 cm., Guggenheim Müzesi, Amerika Birleşik Devletleri

<https://www.guggenheim.org/artwork/3535>



Şekil 3.4 Mark Rothko, *Gri Üzerine Beyaz Serisi*, 1969, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 203x175 cm., Guggenheim Müzesi, Amerika Birleşik Devletleri

<https://anderson.stanford.edu/collection/untitled-black-on-gray-by-mark-rothko>

Mark Rothko ise kendi resimlerini “*benim resimlerim gerçekte bir dramdır; her bir şekil, bu dramı sahneleyen oyuncudur*” olarak tanımlamıştır. Sanatçının eserlerinin karakteristik özelliği dikdörtgenlerle çevrili, kapalı ve saf olmayan renkli bir üslup geliştirmesidir. Sanatçının rehber kitabının Nietzsche’nin *Tragedya’nın Doğuşu* olduğu bilinmekle birlikte hayatta trajik olanın sanatını beslediğini ifade eder ve bu trajedilere sahip olmasaydı çoğu eserin var olamayacağından bahseder.

Rothko’nun bu inanışına göre soyut resmin kazandığı en önemli şeylerden biri tek başına orada var olabilen, diğer bir deyişle, kendi başlarına bir anlamı olan tablolarıdır. Bir hareketsizlik hali donup kalmış ve kayıtsız kalmış bir öznenin melankolik temsilidir. Onun resimleri bir izolasyonu hatırlatmaktadır; sıkışık kalmış ve hareket edemeyen, sessizlik içinde var olabilen bir akışın kendisidir. Kendisi bu yapmış olduğu resimlerde açıkça insanın en temel duygularına odaklandığını, trajedisini ve yazgısını gösterdiğini dile getirmiştir. Gittikçe daha maddi materyallere bağımlı öznenin ironik hale gelen hayatı ve insanın bilinçaltı potansiyelini trajik sanat olarak ele almıştır. Hilda Werschkul’un *Rothko, Melancholia and the Spiritual Promise of the Baroque* isimli makalesinde Rothko’nun yapmış olduğu siyah üzerine beyaz ve kahverengi/gri gibi serilerin onun depresyonunun ne kadar derin olduğunun göstergesi olduğunu dile getirir. Bu dünya Rothko’nun yaratmış olduğu ve artık diğer şeylere bağımlılığı olmayan bir imgedir. Modern sanat eleştirmeni olan Dore Ashton Rothko’nun çalışmalarını birer “*kendimden yola çıktığım başka bir*

dünya” olarak tanımladığını söyler. Devamında ise bu dünyanın aslında onun çok rahat olmadığı bir alan olduğunu dile getirir. (Werschkul, 2011: 26)

Diğer yandan Werschkul grinin kullanımını eski uzmanlar da dâhil olmak üzere, genellikle aydınlık dokunuşlar yapmak için kullanıldığını belirtir, hatta çoğu eserde sanki sonradan düşünülmüş bir renk olduğunu söyler; sanatçıların gri tonunu soğuk ve sıcak renkler arasında denge kurmak için kullandıklarını iddia eder. Ayrıca bu renk durumunda bir akışkanlık sağlamak için oradadır. Fakat en önemli açıklamalardan biri olarak ise gri tonunun bilinçli bir şekilde göremeyeceğimiz detayları gün yüzüne çıkardığını dile getirir. (Werschul, 2011: 27) Bu bağlamda Rothko'nun gri tonları kullanımını onun kendinden yola çıkarak yarattığı dünyada duyumsadığı beden ve aynı zamanda coşkunuğu belirttiğini söylemek mümkündür.

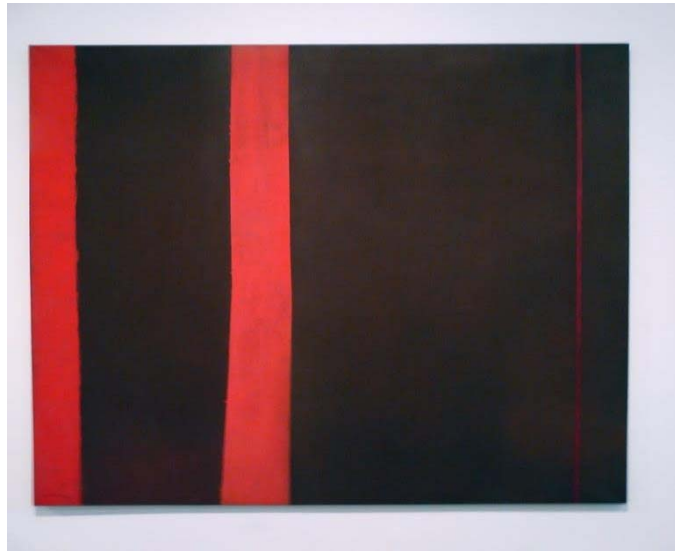
Rothko insanın trajik yazgısının zamanın bir nesnesi olduğunu bilerek insanın bunu anlatmak için bir eylemde bulunmadığını ve insan hiçbir şekilde bu yalnızlığını gidermek için çabalamadığını dile getirir. Ancak bu yazgıya son verebilmenin – kendi deyimini ile “*en azından kollarını oynatabilecek duruma gelmenin*” - (Antmen, 2014: 157) tek yolu resimdir. Buna göre, insanın sessizliği ve kayıtsızlığı biraz da olsa son bulacaktır.

Savaş sonrası yaratılan tüm eserlerde, varoluşu sorgulama istemi yatmaktadır, çünkü varoluş potansiyeli yalnızca insan ile ilgili bir olgudur. Kendine içkin olan özne, kendi yaratımını oluşturmak için, bir güç mücadelesi vererek, eksik yanını bir şekilde tamamlamaya çalışmaktadır.

Bir egzistans (Tr. Var oluş) deneyimi yaşayan diğer bir soyut sanatçı bize bir sentez sunmaktadır. Barnett Newman (1905-1970) *The First Man was an Artist (1946)* isimli yazısında sanatçı özneyi kendisini yaratması bağlamında incelemiştir. Buna göre ilk insan olarak bahsettiği kişi dünyaya atılan dem'den başkası olmamakla birlikte onun bu dünyadaki amacını ve neden burada olduğunu sorgular. Arzular üzerine yazılmış en eski kaynaklara bakıldığında Adem'in aslında bu dünyaya toplumsal bir deneyimde bulunmak için gönderileceğinin imkânsız olduğunu dile getirir. Adem, dünyaya bir işçi, Tanrı'nın bir emekçisi olarak gönderilmemiştir; O kendi doğumunu yaratması adına bu dünyadadır ve bu yüzden yaratmanın ulvi bir eylem olduğundan bahsederek onu bir sanatçı olarak kabul eder. Newman'ın üzerinde çalıştığımız melankoli ile ilgili en önemli çıkarımı bu noktada kendisini gösterir: “*the artistic act is man's personal birthright*” (Tr. *Sanatsal edim insanın doğum hakkıdır*) (Newmann, 1946: 52-53). Dolayısıyla bu kişinin doğum hakkı tıpkı

kendisini tablolarında yeniden yaratmak isteyen öznelerle eş değerdir. Romantizm döneminde anti-melankolik bir mekân yaratmak isteyen sanatçıların ütöpik bir dünya kurarak kendi özlem duyduğu şeylere atıfta bulunduğundan bahsetmiştik. Bu bağlamda varoluşsal bir deneyim yaşayan özne bu görünenin aslında önemi olmadığını, *dünyanın kendi tasarımı olması istemiyle*, soyut resmi kendince anti-melankolik yapıda bir ütopya yaratmaktadır. Bu durum ayrıca Nietzsche'nin kendisinin izlenimlerden ve sembollerinden oluşan bir dünya olması sebebiyle aslıyla bütünleşmektedir. Newman'ın ilk insana yani Adem'e karşı olan düşünceleri bu yüzden çalışmalarına hep konu olmuş, ressamın süreci kavramaya çalışmıştır. Bu sebepledir ki Bermann Eski Tevrat'a atıfta bulunarak, süregelen çatışmaları konu edinmiştir.

Adam, bir varlık olarak vücut bulması halinde, insan ve tanrı arasındaki oluşumdur. *Adam* (Şekil 3.5) çalışmasında da insanın *adamah*'tan (toprak) türemiş olduğuna ve *adom* (kırmızı) ve *dom'dan* (kan) yaratılmasına atıfta bulunmuştur. Şekil 3.41'ta Adem'in ve yeryüzünün bir figüratif temsilini görememekle birlikte, kahverengi yüzeyin ve üzerinde iki kırmızı çizginin buna işaret ettiği belirtilmiştir.



Şekil 3.5 Barnett Newman, *Adam*, 1951, Tuval Üzerine Yağlı Boya 242x201 cm.

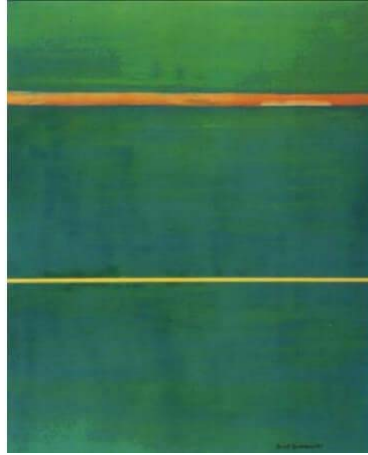
Tate Modern Galeri, İngiltere

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-adam-t01091>

Bu bağlamda bu tür bir soyutlama, doğrudan varlık olarak toprak üzerinden yaratılmış ve oraya atılmış bir öznenin kavrayış meselesidir. Heidegger'in

felsefesinde olan *Da-sein* (orada varlık) olarak karşımıza çıkan Newman daima varlığının anlamına cevap vermek için orada bulunmaktadır. Diğer bir deyişle varlık anlamını açıklayacaktır. Heidegger buna şu şekilde cevap verir: “*Kendi içinde varlık, sadık olana geri dönüşür. O ise, yani sadık olan, hakiki ebedi olandır.*” (Heidegger, 2010: 64)

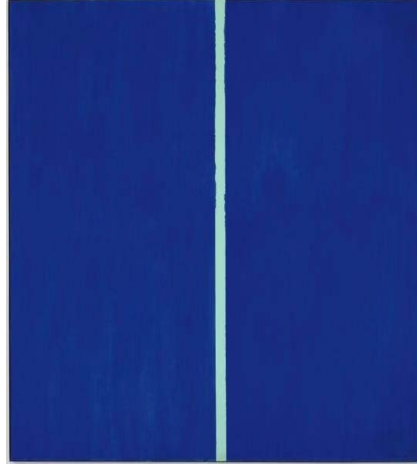
Buna ek olarak Claude Cemuschi *Barnett Newman and Heidegger Philosophy* isimli kitabında, Newman’ın bunun doğrudan “*hislerinin vücut bulmuş hali*” (*the embodiment of feeling*) olduğunu dile getirmiştir. (Cemushi, 2012: 67) *Das-sein* kavramı üzerine oldukça düşündüğü bilinen Newman’ın ontik varoluşunu tamamlayan bir özne olarak karşımıza çıkar. Yine karşımıza Tanrı/Özne ve Varlık/Varoluş gibi ikilemler çıkmaktadır. Newman bu iki çatışmayı *Zip* (*fermuar*) serisi (Şekil 3.6) ve *Dionysos* (Şekil 3.7) adındaki eserinde birbiriyle iç içe geçmiş, tek bir bütün olarak gösterirken, diğer yandan “*fermuar*” olması da iki farklı olgu olduğuna işaret etmektedir. Melankoli ise Nietzsche’nin “*the melancholy of everything completed*” (*sona eren/tamamlanan her şeyin melankolisi*) demesiyle eş değerdir; dolayısıyla bu iki çizginin – *fermuarın*- bir arada bulunup kendilerini tamamlaması melankolinin ortaya çıkış sebebinin oluşturmaktadır.



Şekil 3.6 Barnett Newman, *Dionysos*, 1949, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 179x124 cm.

Ulusal Sanat Galerisi, Amerika Birleşik Devletleri

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.70526.html>



Şekil 3.7 Barnett Newman, *Fermuar*, 1970, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 152x96.5 cm. Özel Koleksiyon, Amerika Birleşik Devletleri
<https://www.christies.com/en/lot/lot-5559200>



Şekil 3.8 Barnett Newman, *Onement I*, 1949, Tuval Üzerine Yağlı Boya 69.2x41.2 cm. Moma Koleksiyonu, Amerika Birleşik Devletleri
<https://www.moma.org/collection/works/79601>

2. Dünya Savaşı yılları sırasında ve ardından uluslararası köklü bir değişim yaşanmaya başlamış ve özneler kendilerini bir düşmüşlük içerisinde hissetmeye başlamışlardır. Bu düşmüşlük ontolojik olarak bir evsizlik sorunsalını da ortaya çıkarmaktadır. Savaş sonrası özneler kendilerini dünyaya fırlatılmış olma hissini yaşamaya başlamışlar, yabancılaşmadan daha ötesinde, kendini hiçbir yere ait hissedememe gibi sorunlarla karşılaşmışlardır. Bu, kendisinde kendini yabancı

hissetmek gibi bir olgu olmakla birlikte Adorno da buna kendi vatanında kendini yabancı hissetmenin bir sorumluluk olduğunu dile getirir. Bu, nitekim öznenin kendi varlığının anlamını sağlamaktır. Avrupa'da ve Fransa'da, Amerika'ya paralel olarak gelişen bazen *Taşizm*, bazen de *Informel* sanat olarak adlandırılan akımlar, Soyut Dışavurumcular gibi içsel olanı takip etmişlerdir. Burada yine, çizgi, leke ve rengin her türlü deneyimlerine açık olarak gelişmiş ve öznenin bilinçaltının önemi vurgulanmaya çalışılmıştır. Fransız Informel sanatçı olan bilinen Jean Fautrier de, farklı zamanlarda lekeli ve formsuz bedenler, silik yüzler ile karşımıza çıkmıştır. Jean Fautrier, çizdiği ceninler ile birlikte, öznenin en yalın haline işaret etmiş ve özüne duyduğu bir özlemi de hatırlatmaktadır. İnsanın kendisini yabancı olarak hissettiği bu dünyada, sığınak olarak gördüğü anne karnına dönmek istemektedir.



Şekil 3.9 Jean Fautrier, *Kalıntılar*, 1945, Karışık Teknik 114x115 cm. Çağdaş Sanat

Müzesi, Panza Koleksiyonu, Amerika Birleşik Devletleri

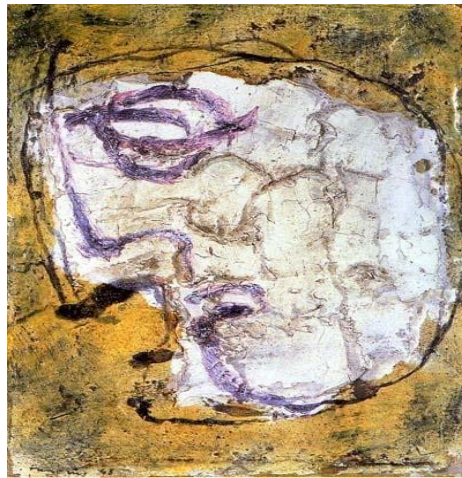
<https://www.mutualart.com/Artwork/The-Gentle-Woman/B435708B68E8D245>



Şekil 3.10 Jean Fautrier, *Tatlı Bebek*, 1949, Kâğıt Üzerine Gravür ve Akuatint, Stedelijk Müzesi, Hollanda

<https://www.stedelijk.nl/en/collection/26696-jean-fautrier-sweet-baby>

Fautrier'nin resmettiği kitle genellikle savaştan oldukça büyük bir buhranla ayrılmış kayıtsız ve uyumsuz kalmış, formsuz ya da uzuvları parçalanmış öznelerden oluşmaktadır. Özne parçalanmış haldedir; bir durağanlık ve başka bir kavrayış içindedir. Bunun yanında kendisini tam bir bütün olarak duyumsayamaz bu yüzden bu resimler şiddetli ve farklı bir sorgulamanın ve idrak edişin de habercisi sayılmaktadır.



Şekil 3.11 Jean Fautrier, *Monsieur Tarabuste*, 1948, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 27.5x22.5 cm.

Bu eşiği yaşayan tüm sanatçılar, Avrupa'daki olaylardan büyük bir yıkım ve endişe yaşamaya başlamış ve kendi bireylik duygularını gerçeklikten sıyırmaya başlamıştır. Bu sebeple, savaş sonrası sanatçılar gerçeklik zeminini yitirmek istemiş ve bu yüzden kendisine kapanmayı, neredeyse yok olmayı amaç edinen bir yapı içerisine girmiştir. (Gümüş, 2010; 43) 2. Dünya Savaşı'nın özünde yarattığı buhranlar, henüz ismi tam olarak oturtulamamış bir dönemi işaret eder. Yalnızca, toplumdaki her bir öznenin endişe, boşluk, kaygı içerisinde bunaldığı bir kargaşa dönemidir. Böylesi bir buhran döneminde insan yeraltı dünyasına dönmüş, kalan tüm gücüyle ise kendisine yoğunlaşmış ve insan problemi başlıca konu haline gelmiştir. Bu bunaltı içinde yaşayan özneler, zaman içerisinde gittikçe melankolik ikilemlerle dolu bir deneyiminde ortasında kalmıştır.

Çünkü özne zamanın içinde sıkıştığına inanır ve yine zamanın içinde bir sığınak aramaya çalışır. Savaş sonrası, öznenin tek başına kaldığını hissetmesi, dünyaya gittikçe yabancılaşması ve uyumsuzu fark etmesi üzerine de savaşın kalıntılarını, kıyamet ve trajedisini, alt üst ettiği yaşamları, tamamen parçalayarak ve formsuz olarak niteleyerek belirtmiştir. (Şekil 3.47 ve Şekil 3.48)



Şekil 3.12 Jean Fautrier, *Matière et lumière*, 1960, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 33x24 cm. Kolombiya Üniversitesi, Wallach Sanat Galerisi, Amerika Birleşik Devletleri

<https://frieze.com/article/jean-fautrier>



Şekil 3.13 Jean Fautrier, *L'Encrier*, 1948, Tuval Üzerine Monte Edilmiş Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 33x41 cm. Paris Modern Sanat Müzesi, Fransa
<https://slash-paris.com/en/evenements/jean-fautrier-matiere-et-lumiere>

Lewis Gordon, Avrupa öznesi ve felsefesi üzerine yazmış olduğu makalesinde, 2. Dünya Savaşı ardından bir insanlık krizine işaret etmiştir. Bu çağ insanının artık bir özdüşüm, öz yansıtmaya ihtiyacı olduğunu dile getirmiştir. (Gordon, 1995; 11) Çünkü özne gerçekliğin yanılmasıyla bir yüzleşme yaşaması gerektiğini getirmiştir. Dönemi kavramaya ve idrak etmeye çalışan sanatçıların eserlerinde, şaşkın bir ifadeyle çevresini izleyen, bakışları ve mimikleri sanki hezeyanlı ve panik durumunu andıran görseller gözümüze çarpmaktadır. Özellikle Jean Dubuffet'nin *Geçişler* (Şekil 3.14) isimli çalışması bu bahsettiğimiz kavrayışı andırır niteliktedir. Resimde çokça birbirine benzeyen bu korku ve kaygı dolu özneler seyirciye doğru bakmaktadır. Bu aslında Dubuffet'nin bu toplum karşısında tek başına olan bir yalnızlığının göstergesidir. Bu aşamada biz Dubuffet'nin suretini görmeden doğrudan onun gördüğü panik toplum içerisindeki yerini deneyimlemiş oluruz ve kalabalıklar karşısında hissettiği duyumları, yabancılaşma ve kaygı durumunu hissederiz. Resimde ilk dikkatimizi çeken durumlardan biri ise öznelerin tamamen birbirine benzedikleri, aynı kaygılı gözlerle baktığını söylemek mümkündür. Bu kişiler bir araya getirilmiş kayıp varlıklara işaret eder haldedir.



Şekil 3.14 Jean Dubuffet, *Geçişler*, 1960, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Pallant House Galeri, İngiltere

<https://www.ft.com/content/156b45b0-54f1-11e2-a628-00144feab49a>

Dubuffet'nin resmettiği kargaşanın içindeki yığın aynı zamanda Jean-Paul Sartre'nin kaleme aldığı *Gizli Oturum* (1944) isimli oyununu da hatırlatmaktadır. Hikâyeye göre Inès, Estelle ve Garcin isimde üç birey bilinmeyen bir sebepten dolayı cehenneme atılmışlardır ve hikâye boyunca da neden burada olduklarını tartışırlar. Hatta hikâyenin sonlarında Inès en son cehenneme atılan Estelle'e “*siz neden buradasınız?*” diye sorduğunda Estelle nedenini bilmediğini dile getirir. En sonunda hiçbir sebep bulamayan Inès cehennemde olmalarına rağmen fiziksel bir işkence çekmediklerini, sonuna kadar burada kalacaklarını ve onlardan başka kimsenin buraya gelmeyeceğini söyler ve “*Bu cehennemde cellat yok. Her birimiz diğer ikisinin celladı*” (Sartre, 1944: 30) der. Bunu fark ettiklerinde birbirlerine zarar vermek istemedikleri için herkes kendi köşesinde, diğerleriyle hiç diyalog kurmadan yaşamaya başlarlar. Bu sessizlik içinde Estelle yaptığı makyajı görmek için ayna arar, kendisinin yaşarken hep aynalarda baktığını söylemesi ve burada olmadığından dolayı hayıflanmaya başlaması üzerine Inès onun bir aynası olmak için teklifte bulunur.

Bu üç karakterin cehennemde yaşamasının bir tür yüzleşme türü olduğunu söylemek mümkündür. Sartre'nin eleştirisine göre öznelerin içinde oldukları dünya gittikçe cehenneme dönüşmekte ve metaformoz (başkalaşım) geçirmektedir. Bir odada – yani dünyada- birbirlerini görmek ve konuşmak zorunda olan kimseler birbirlerinin cehennemi ve aynaları haline gelmekte ve bir hepsi ayna metaforu ile bir yargı ve yargıç işlevi/rolü üstlenmektedir. Sartre'nin “*kızgın ızgaranın ne gereği var:*

cehennem başkalarıdır” cümlesi tam olarak Dubuffet’in *Geçişler* isimli resmini hatırlatmaktadır.

Buna göre toplumdaki özneler isteseler dahi birbirlerinden kopamayan, bağımsız olamayan kişiler haline gelmiştir. Aralarındaki iletişim zehirlenmiş, yasaklanmış ve kısıtlanmıştır. Böylesi bir toplum içerisinde kimsenin kendisi olamaması üzerine cehennem başkalarıdır. Bu tür bir durumun başka bir tespit ise bize İtalyan roman yazarı Italo Calvino’nun cehennem tanımını da hatırlatmaktadır. Calvino asıl cehennemin (inferno) bir arada var olduğumuz, her gün içerisinde yaşadığımız şey olduğunu söyler. Bu cehennemden çıkış yalnızca iki yola sahiptir; birey ya cehennemi kabul etmeli ve parçası haline gelmelidir ya da melankolik ve acı içeren bir deneyim yaşayarak, daha çok anlam bulmaya çalışmalı ve bunun için kendisine, sırf kendi olabilmek adına bir alan yaratmalıdır. Ben ve Kendi olmak kavramları bu noktada önem arz eder; yine Sartre’ı hatırlayarak “*ben kendim değilim fakat olmak isterim*” demesi tamamen bu istence bağlıdır. Varolma hali ise tamamen bu kendisi ve ben arasında kalmış bir öznenin çatışmasından ortaya çıkar. Resim ise bu parçalanmışlığı ve henüz ne veya kim olmak istediğine karar verememiş özneleri andırır. Resimde her bir figür bir yargı objesi haline gelirken, kendisi de diğerlerinin yargıcı olmuştur; yani Sartre’ın deyimi ile cehennemi olmuştur.

Dubuffet’in 1940’lı yıllarda Sahra çöllerini keşfe çıktığı bilinmektedir. Bu tür bir yolda olma deneyimi yine olan gerçeğin başka bir suretini aramak ve özünü bulmak üzere kurulmuştur. Dubuffet’in bu deneyimi bize tiyatronun gülen melankolik yüzü Demokritos’u hatırlatmaktadır. Cicero, Demokritos hakkında dünyanın neredeyse yarısını gezmiş, çöllere gitmiş olsa dahi aradığını hiç bulamadığını dile getirmiştir. Bunun üzerine Hipokrat melankoliklerin dahi yapısına dikkat çekmiş ve onu hastadan ziyade hakikati arayan bir bilge olarak tanıtmıştı. Dubuffet 1940’lı yıllarda böyle bir yolda olma deneyimini ve çelişkili duyuların birliğini yaşamıştır. *Öze Dönüş* (Şekil 3.15) isimli tablosunda içinde olduğu trajik bir mücadelenin ikileminde kaldığının bir gösterimi mevcuttur; buna göre özne hakikati bilmek adına tikel bir varoluş mücadelesi vermiştir. Yaptığı tüm eylem aslına bakıldığında kendisinin gerçek olarak algıladığı şeye dönmektedir.

Dubuffet sarhoşluk (Fr. intoxication) olmadan bir sanat olamayacağından bahseder fakat bu sarhoşluğu açılmak üzere esrikliği/coşkunluğu gündeme getirir. İnsanın kendi arayışı olarak tanımladığı bu sarhoşluk ve istenç bireyi neşelendiren bir yapı olmasıyla ele alınmalıdır. Bahsettiğimiz bu sarhoşluk ve istenç bireyin hakikati

olduğu vurgusuna dikkat çekmektedir. Bu arayış ve kavrayış mevcut olana anlam verme gayesidir; ayrıca onu bir *Dasein* olarak da karşımıza çıkarır. Şekil 3.16'da (*Melankoli*) Dubuffet'nin resmine detaylıca bakıldığında bir eliyle ağzını kapatan, yine şaşkınlık içerisinde seyircisiyle karşı karşıya gelen bir figür gözümüze çarpar. Bu resim bilindiği kadarıyla Dubuffet'nin çöldeki seyahatinden döndükten sonraki şaşkınlığını anımsatmaktadır. Edebiyatta böyle bir tavır ayrıca karşımıza Gregor Samsa'nın bir böceğe dönüştükten sonraki şaşkınlığını anımsatır niteliktedir. Bilindiği üzere Samsa uykusundan bir böcek olarak uyandığında “*ne oldu böyle?*” diyerek bir şaşkınlık yaşar. Bu figürler birbirlerine yakın anlamda bir araya getirilebilir; nihayetinde *Dasein* dünya içerisinde kendinin varlığını şaşkınlık içinde keşfetmesinin ardından sıra onu anlamlandırmaya gelmelidir.

Diğer yandan, Charles Baudelaire'in *Yolculuk* isimli şiiri de Dubuffet'nin deneyimlerinin ve sanat çalışmalarının eşsiz bir sözsel ifadesini oluşturduğunu söylemek mümkündür:

“...VII

*Yolculuktan bu acı bilgiyi edindik biz!
Tekdüze, küçük dünya insanın aynasıdır,
Bugün, dün, yarın, ve hep yansıttığı yüzümüz
Sıkıntı çölündeki bir dehşet vahasıdır*¹³ (Baudelaire, 2018)



Şekil 3.15 Jean Dubuffet, *Öze Dönüş*, 1940, Litografi

<https://www.ideelart.com/magazine/jean-dubuffet>

¹³Baudelaire, C. *Kötülük Çiçekleri*, « Yolculuk » isimli şiiri

Dubuffet resimde, Baudelaire'in şiirdeki yolculuğu ile aynı kaderi paylaşmaktadır. İkisinin de bu bağlamda ele aldığı nokta, bir yolculuk deneyimidir; kendisine, asıl olana dönüşü nitelendirmektedir. Bu yaklaşım, aynı zamanda dönemlerin değişse dahi, sanatçıların hep bir ikilemi fark etmiş ve asıl bilinmeyenin ya da hiç üzerinde durulmayan gerçek olduğunu inanmışlardır ve diğer bilinmeyene bir yolculuk gerçekleştirmişlerdir.



Şekil 3.16 Jean Dubuffet, *Melankoli*, 1961, Tuval Üzerine Yağlı Boya 181x39 cm.

Galerie Cordier, Fransa

<https://www.sothebys.com/en/articles/jean-dubuffets-melancolie-from-the-highly-soughtafter-paris-circus-series>

Özne ve dış dünya arasındaki ilişkinin gittikçe eriyen bir yapıya dönüşmesi öznenin yalnızlaşmasına ve hüznü olmasına neden olmuştur. Bu noktada, melankolik öznelerle ilgili söylenmesi gereken şeylerden biri toplum öznesi olamamasından kaynaklı, kendi içine çekilerek bir yalnızlık durumu oluşturmuştur fakat öznenin bu yalnızlığı kendisini yeniden yaratmasına bir vesile olmuştur. Modern dönem içerisinde, detaylıca irdelediğimiz Pietero tipler modern ve 2. Dünya Savaşı sonrası dönem arasındaki gerilimlerin arttığı bir süreç içerisinde Dubuffet'nin çalışmalarına yansımıştır. Yine kendisini resmeden sanatçı gülümseyen bir yüz ifadesiyle (Şekil 3.17) ve absürd bir duruşa sahip kimlikle varoluşun saçmalığını göstermektedir. (Şekil 3.18) Bir Art Brut¹⁴ (Tr. Ham Sanat) sanatçısı

¹⁴ 1948 yılında Breton, Dubuffet ve Tapie'nin kurmuş oldukları bu akım, sanat kültürü ile ilişkisi olmayan kimselerin yapıtlarını ele alır. Yapıtlar yalnızca özneyle ilgili ve hiçbir akımla benzerlik göstermemesi açısından kültürel sanatın karşıtıdır. Kaba, ilkel ve olgunlaşmamış çizimler

olan Dubuffet, yine çocuksu yapısını, esrik halini, heyecanlı yapısını, kısacası Apollon kimliğini bastırmış ve Pietero kimliğini benimseyerek esrikliğini meşru kılmıştır. Bakışları ve duruşu arasındaki ikilem, melankolik bir karakterin yaşadığı ikilemi göstermektedir.



Şekil 3.17 Jean Dubuffet, *Abartılmış Züppe*, 1963, Litografi, 58.4x36.8 cm. Midwest Özel Koleksiyon

<https://www.phillips.com/detail/jean-dubuffet/NY030219/8>



Şekil 3.18 Jean Dubuffet, *Gülümseme*, 1962, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65.5x50.7 cm. Moma Sanat Galerisi, Fransa

<https://www.moma.org/collection/works/73796>

Dubuffet sanatının amaçlarından birini oluşturmaktadır. Kültür ve estetik imgelerini yok ederek, ilkel bir bakış açısı sunmaktadır.



Şekil 3.19 Alfred Otto Wolfgang Schulze, *Tourbillon*, 1947, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 41x32 cm. Galerie Michel Couturier, Fransa

<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/art-contemporain-pf1505/lot.24.html>

Melankolik öznenin zaman kavramıyla ilgili çelişkisi de gözden kaçırılmamalıdır. Birey düşmüşlük ve fırlatılmışlık içerisinde dünyayı kavramış ve artık “orada” bulunan bir nesne haline gelmiştir. Düşen ve fırlatılan bir öznenin değişmeyen yazgısı zamana bağımlı ve rastlantısal kalmaktan öteye gidemeyeceğini farkında olarak yaşamına devam eder. Özne var olduğu her aşamada kendisinin tıpkı zaman gibi değişken kalacağına inanır ve buna bir çare bulamayacağı için zamana karşı kayıtsızlık mekanizmasını oluşturacaktır. Bu bağlamda zamanın bir objesi olduğunu anlayan özne, çatışmalarını gidermek için uğraşmak yerine rastlantısallığı kayıtsızlık içerisinde takip edecektir. Bu kendi haline bırakılmışlık karşısında özne varoluşunu olumlamaya çalışmaktadır. Özne mevcut olduğu zaman içerisinde hep diğer dünyaya fırlatılmış öznelerle birlikte olduğunu ve üç boyutlu bir zaman akışının içinde olduğunu unutmaz. Heidegger bu noktada öznenin kendi mevcut varlığını oluşturmasının sadece zamanla olabilecek bir şey olduğuna değinmiştir. Dolayısıyla öznenin varolma kaygısı, diğer bir deyişle kendisini gerçekleştirme veya bulma istenci sadece bu zamanın içerisinde var olabileceğini ve başka bir zamanı olmadığını fark ettiğinde gerçekleşir. Kaldı ki dünyaya fırlatılmış bu öznenin mekânı artık zamandır; süre kavramı ise bu zamanın bir süreklilik arz etmesine bağlı bir kavram olarak gelir. Wols’un *Tourbillon* (Şekil 3.54) isimli çalışması da kendisi bu

zaman kavramında gösterir. *Tourbillon* bir saat mekanizması olarak dakika ve saniye dilimlerini dışarıdan bir etkiye maruz bırakmamak ve dengelemek için kurulmuş bir mekanizmadır. Fakat bu mekanizmanın yarattığı etkide bir akıcılık mevcuttur, Wols'un resmindeki figür bir tür akışın içinde dönmek gibi rahatlatıcı bir etki yaratır. Bu zaman kavramında “*orada*” bulunan özne zamanı duyumsaması ile bu gelip geçiciliği ve akışkanlığı kavramış şekliyle *orada* bulunmaktadır.

Wols'un, yoksulluk ve alkolizmle olan mücadelesi nedeniyle hayatı kaotik bir yapıya sahiptir. 1936 yılında, Paris'e taşınmasının ardından İkinci Dünya Savaşı başlamış ve Alman vatandaşı olarak tutuklanmıştır. Wols'un bu biyografik ayrıntıları, öncesinde Wols'un eserleri psikolojik ve savunmasız bir durumu nitelendirirken, travmatik ve kaotik geçmişi onu varoluş mücadelesinin bir parçasını oluşturmuştur. Sanat Tarihçisi Werner Hoftman, (1928-2013) Wols'un çalışmalarını, her çizimini ve gravürünü, kişisel hayatının ve güncel olayların bir yansıması/travması olarak nitelendirmiştir. (Hoffman, 1954: 463)

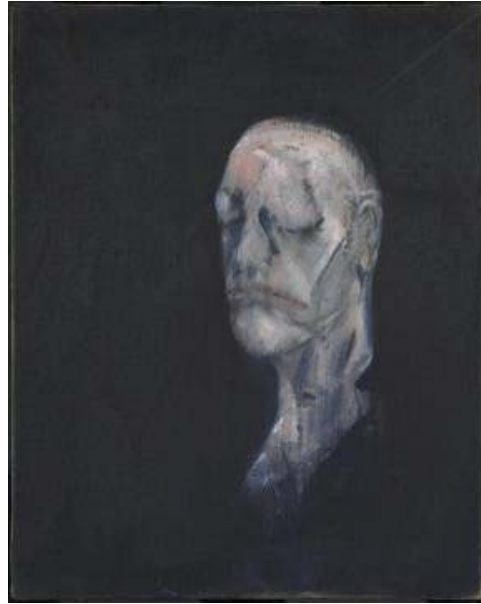


Şekil 3.20 Alfred Otto Wolfgang Schulze, *İsimsiz*, 1986, Kâğıt Üzerine Sulu Boya ve Guaj, 92x135 cm. Tate Koleksiyonu, İngiltere

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/wols-title-not-known-t04845>

Sanatçıların kendilerini yaratmak üzerine olan bu obsesif dürtüleri – resimde Dürer'den bugüne değin devam etmiştir. Antik Çağ'da, modern dönemde defalarca otoportrelerde kendisini yaratan özneler kendisinin hakikatini bulmak için bir yol aramışlardır. Bir sığınak gibi görünen bilinçaltı ve duyular aracılığıyla sanatçı kendisi için gerçeği yaratmasına yardımcı olmuştur. Kendi duyularıyla hareket

eden her sanatçı gittikçe içe kapalı bir figür inşa etmekte ve dışarıdan isyankâr bir yapıya bürünmekteydi. Bir şeylere başkaldırmak adına yapılan bu hareketler neticesinde özneler kendilerini sanki bir ayna karşısında durur gibi tuvalerde defalarca kendilerini bulmaya gayret göstermişlerdir. Dışarıdan görünen ben ile kendisi arasındaki uçurumu, ikilemi ve çatışmayı fark eden sanatçı özne uyumsuzluğu anlaması üzerine tuvaline çılgılık atar gibi kendini yeniden yaratmıştır. Bu durum bazen Pihero tiplmelerinde bazen yaratılan bir figürün hikâyesinde kendisini bulmuştur. Francis Bacon'ın *William Blake'in yaşam maskesinden sonra* (Şekil 3.21) isimli çalışması buna en iyi örneklerden biridir. Defalarca kendisini çizen ve yeniden yaratan Blake'in hiçliğine ve arınmışlığına bir göndermede bulunur. Bu bir portrenin, yani öznenin, özünü anlamak için geliştirilen bir tutumdur. Biraz daha açmak gerekirse, Bacon öznenin özünü bir hiçlik noktasında yaratmışçasına, onun tüm çıplaklığıyla, spiritüel bir açıdan deneyimlemesi bağlamında özünü oluşturmuştur. Bu bağlamda yaratılan bu resim için Bacon'un *Blake temsili* demek yerine *Blake'in soyutlaması* demek yanlış olmaz. Çünkü Bacon onu Blake'in somut olarak sahip olduğu derisinin altında, daha içsel, melankolik, izole ve soyut yönüyle ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla burada Blake'in bir temsili yoktur, soyut açıdan hiç kimse olmayan birisi vardır.



Şekil 3.21 Francis Bacon, *William Blake'in maskesinden sonra II*, 1955, Tuval
Üzerine Yağlı Boya, 61x50,8 cm. Tate Britain, İngiltere

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-study-for-portrait-ii-after-the-life-mask-of-william-blake-t02414>

Hans Hartung'un (1904-1989) otomatizm çizimlerini andıran, tüm bir yüzeye yayılmış siyah lekelerle karşılaşırız. Yine raslantısallık, dinamizm ve kaos gibi kavramların yer aldığı bu resimler kendisinin bir izdüşümü niteliğinde ele alınabilecek bir örnek olarak verilebilir.

Sartre, *Estetik Üzerine Denemeler* isimli çalışmasında, kendi bütünlüğünü bulmaya çalışan sanatçılardan bahsederken, hayatın kendisini bir kasırğa, bir kaos ortamı gibi ele alarak, bu sanatçıların da kasırğa içerisinde başka bir kaosa sebep olduklarını dile getirmiştir. Ona göre, sanatçıların organize ettiği görsel mantıkları ve kuralları çerçevesinde özsel bir deneyim dile getirmektedirler. (Sartre, 1998: 119) Sartre'ın bu dediğine göre, kendi oluşturdukları bu kurallar ve görselleri kullanarak, kaosu yeniden şekillendirmek ve bu kaousun içerisinde özsel bir birlik oluşturma istemi yatmaktadır. Dolayısıyla, bizzat kaousun içinde yer alan sanatçı varoluş serüveninde yalnızdır. Hartung'da gördüğümüz yan yana gelmiş kalabalık izler, (Şekil 3.22) birbirlerinden korkup kaçmak ister gibidirler.



Şekil 3.22 Hans Hartung, *Kompozisyon L 26*, 1957, Litografi, 50x31.5 cm.

Özel Koleksiyon

http://www.artnet.com/artists/hans-hartung/komposition-l-26-komposition-l-34-2-works-_SlnS4_6qZa__qooJi3RhQ2

Savaş sonrası dönemde, melankolik tema açısından bir hesaplaşma veya tecrit kavramı Alberto Giacometti'nin (1901-1966) eserlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Giacometti'nin *Yürüyen Adam* (Şekil 3.23) heykeli kırılğan bir yapıda kendisini göstermektedir. Tecrite uğramış, şeyler tarafından yorgun düşmüş, yavaş yavaş çöktüğünü fakat aynı zaman öne adım atarak bir şeylere uzanmaya çalıştığını da bize göstermektedir. Bir eylem olarak yürüme, bir yerden bir yere gitmenin ötesinde bir anlam kazandırır. İnsanın bedensel ve zihinsel varlığını bir araya getiren bu eylem; hem dünya ile hem de en çok çatıştığı kendisi ile kurduğu bir iletişim becerisidir. Dolayısıyla, mekândan ziyade zamanın içinde tecrübe kazanan özne, nerede olursa olsun kalabalıklar içerisinde tek başına, kendi pratiği ile beraberdir. Yürüme eyleminin içerisinde olan bu zaman diliminde, öznenin kendisini yarattığı dinamiklerden bazıları oluşturmaktadır. Sartre'ın ele alığı, kendinde varlık ile kendi içinde varlık bu zaman diliminde olgunlaşır.

Sartre *Mutlağın Peşinde* (1948) isimli bir eleştirisinde, Alberto Giacometti'yi varoluşçuluk felsefesinin sanatta ki temsilcisi olarak bildirir. Buna göre, mutlak olarak ele aldığı kavram, öznenin kendi hakikati, kendini gerçekleştirme ile ilgilidir. Bu mutlaklık, insanın özgürce kendisini yaratmasıdır. Çünkü Sartre'ın özgürlük kavramında, insanın varoluşu özünden önce gelmektedir. Buna göre, insan kendisini tasarladığı gibi bir canlı değil, var olduktan sonra dönüştüğü gibidir. Dolayısıyla, özne kendisini eylemde ve zamanda var eder ve bütünlüğünü oluşturur. Buna ek olarak, Ali Artun "*Giacometti'nin Gerçeklik Çıkmazı*" (2015) üzerine verdiği bir konferansta, gerçeği terk ettiğini söylemiştir. Asıl hedefi, diyalektik bir derinlikten, gerçekliği aşarak ve parçalayarak, başka bir gerçekliğe ulaşmaya çalıştığını paylaşmıştır.



Şekil 3.23 Alberto Giacometti, *Yürüyen Adam*, 1960, Bronz Heykel, 180x27x97 cm. Johnson Sanat Müzesi, Amerika Birleşik Devletleri
<https://museum.cornell.edu/collections/modern-contemporary/sculpture/walking-man-ii>

Bu izlenimlerin ardından, Soyut Dışavurum ve Art Informel gibi akımların içerisinde yer almış sanatçılar için söylenebilecek şey savaş sonrasında kendilerinden yola çıkarak edindikleri ve resmettikleri imgelerin ve soyutlamaların öznenin durumunu en arı bir biçimde kendisini gösterdiğiidir. Savaş sonrası yaşanan varoluş sancısı, öznenin ikilemde kaldığı yaşam ve ölüm gibi çelişkiler sanatçıların hareketlerinde ve rastlantısallıklarında ortaya çıkmıştır.

3.2 İkinci Dünya Savaşı Sonrası Şiirinde Melankoli Teması

1945'ten sonra insanlığı tanrısız bir evrende tek başına tasvir eden varoluşçuluk, bireylerin seçimler yoluyla kendilerini belirleme özgürlüğüne sahip oldukları görüş ortaya çıktı. Bu durum, 1940 sonrası şiir sanatında herhangi bir akıma bağlı kalınmadan ya da herhangi bir çerçeve içinde incelenmeden, kişisel yaratımlarla meydana gelmiştir. Şiirin amacı bu bağlamda, öznenin kendisinin tanımlamasından, anlamlandırmaya çalışmasından öteye gitmeyerek, kişisel bir yaratım ile ortaya çıkmıştır. Sanatçı, her zaman olduğu gibi kendi içerisinde bir keşfe çıkmış; ikinci dünya savaşı sonrası kendi hayatının, içi boşalan tüm anlamların, hayal

kırıklıklarının, öfkenin ifadeleri belirlemiştir. Gittikçe uyumsuzlaşan, topluma karışamayan bireyin figürleri kelimelerle resmedilmiştir.

2. Dünya Savaşı sonrası dönemde verilen tüm şiirler, umutsuzluğun, çaresizliğin ve bekleyişin işlendiği gözümüze çarpmaktadır. Herhangi bir etki altından kalınmadan ve savaşın ya da toplama kamplarının işlenmesinden ziyade, öznenin dünya içindeki kaygısı gittikçe artmış ve trajik bir geçmişe sahip olduğunun ve aslında bu dönem içerisinde de hiçbir şeyin değişmediğinin bilincine varmıştır. Bu yüzden özne, saçmanın ve uyumsuzun deneyimine tamamen teslim olduğunu fark etmiştir.

Daha önceki dönemlerde, melankoli olgusunun özellikle güvensiz ve belirsiz geçişlerde daha çok arttığını dile getirmiştik. 2. Dünya Savaşı da diğer dönemdeki gelişmeler gibi bu fitili ateşleyen bir sebep olarak melankolik öznenin karşısında durmaktadır. Jean Claude Renard'ın *Yalnızlık Alıştırması* (Fr. Métamorphose du Monde) isimli şiirinde, insanın artık bir köke ait olmadığını ve boşluğun bizzat kendisi olduğunu göstermek istemiştir:

“Ben kendimin sevgilisi gibiyim

Ben ölmüş biri gibiyim, kendi içinde yürüyen biri, vücudunda yürüyen biri gibiyim, geçmişten gelen biri gibiyim.

Kendi içinde uyuyan, artık sevgisi olmayan, artık elleri olmayan, sadece soğuk olana sahip olan biri gibi kadim ve yeraltındayım, öldüren biri gibiyim.

Ben kayıp kulak, ben gömülü ağız, tüm etten mühürlenmiş et, yanmış et, ağlayan et, denizden ayrılıyorum.

Kalbimden ayrıldım,

Ben kuşlardan ayrıldım

İç bedenim yok

Kemiklerimde ağaçsızım

Ben insansız bir insan gibiyim.

Artık isimler veren ben değilim, artık gören ben değilim, biri beni Tanrıdan aldı, biri onu benden aldı, yüksek ruhtan eksiyim.

Yüce aşktan yoksunum, kulede kapatılmış gibi yüce ülkelerde yokum- ama yüce aşk nerede? ama ben neredeyim?” (Renard, 1951)¹⁵

Ruhat Yaşar, *Yalnızlık* isimli makalesinde, insan kendi varlığının, ölümün ve sonrası üzerine düşünüp sorgulamasının ardından, bir bilince erişmekte olduğunu dile getirir. (Yaşar, 2007: 1) Kendinin ve kendisinin dünya ile ilişkisine bakarak, bilince varılmış bir “farkındalık” durumunun içerisine girmiştir. Bu yüzden de daha

¹⁵Şiirin çevirisi tarafımızdan yapılmıştır.

içe kapanık ve yalnız olmayı gerektiren bir aşamaya girmiştir. Tanrı, umutsuzluk, ölüm, yaşam, kaygı ve korku onun tümüyle dünya ile ilişkisini belirlemeye başlamış ve ikilemlere sebep olmuştur. Pierre Emmanuel, Roualt'tan esinlenerek yazdığı *Miserere* başlıklı şiirinde tanrının gözetimindeki ölümler ile yaşayanların arasında bir diyalog geliştirmiştir:

*“Senin son hayatta kalanların Bizlere acı Tanrım,
çünkü sen bize miras olarak ölümlerimizi bıraktın,
bizler ölümlerimizin baları olduk.
bu adamları (insanları) ölümün içine doğuran
Acınası üvey analar olan Bizlere acı Tanrım;
ve işte biz onların cesetlerinden ayrıldık,
onlar ki artık senin gecenin içine daldılar.
Bizim karanlık günümüz onların geceleriyle aydınlanır
etimiz onların gölgesine değince allak bullak olur
kendimizi gömmek için yeterince karanlığımız yok
onların zaferleri karşısında iliklerimize kadar çırılçıplak kaldık
ve onların düşünceleri karşısında bizim sözlerimiz toza karışır
bizi etimizden ayıran bu rüzgarla
biz kendimize yabancı olduk.
Ölmekten de titriyoruz yaşamaktan da titriyoruz
sonsuza kadar ölümün altında olacağız.” (Emmanuel, 1942) ¹⁶*

Buna göre, Tanrının konumu biraz arada bir yerde seyrederek. Özellikle, savaş sonrası dönemde Tanrı kavramına artan şüphe, yavaşça “umut” kaynağından çıktığı gözlemlenir. Özne, tarih boyunca her zaman aklın ötesine geçebilen bir umuda bağlanmayı tercih ederek, insan ve dünya arasında yaşanan “saçma” duygusunu hafifletmeye veya tamamen yok etmeye çalışmıştır. İnsan, ne zaman ki absürd duygusuyla karşı karşıya kalacak, işte o zaman Tanrısızlık ile yüzleşecektir. Emmanuel'in Tanrı ile olan diyalogunda ise, bir umutsuzluk kavramı belirlemeye başlamıştır. Kendisinin ve diğer toplumdaki bireylerin yabancı olduğunu ve her zaman kesin bir sona bağlı kaldığını izah ederek kaygısını ve yalnızlığını belli etmektedir. Çünkü burada Tanrı fikri yok edilmemiştir; sanatçının saçma ve anlamsız olanın bilince varmış ve tamamen buna yoğunlaşmıştır. Diğer bir deyişle, özne artık Tanrıyla bir savaş vermez, onu olduğu gibi zaten kabul etmiştir. Fakat kendisine ve saçma durumuna duyduğu yoğunluk tamamen değişmiştir.

Melankolik özne, savaş sonrası bu dönemde kendisini iyice boşlukta duyumsamaya başlamış ve bir sıkışmışlık hissinin içerisine girmiştir. Dönem içinde

¹⁶Şiirin çevirisi tarafımızdan yapılmıştır.

bir hayatın arayışındadır, fakat bunun bir tür “umut” olduğunu farkındadır ve onu geleceğe bağlayan her şeyin yitip gittiğine inanmaktadır. Emin olunan tek şey öznenin artık bir zamanın ürünü olduğudur. Bunun yanı sıra, savaş dönemi içerisinde sayılara indirgenen özneler, kendilerini bir nesne olarak görmüştür. Dolayısıyla, melankolik özne kendi tasarısını kendisi gerçekleştirmek istemektedir. Kendi varlığını amaç edinerek var olmaya çalışan bir yapıya evrilmek ister.

Öznenin yaşadığı sıkışmışlık hissi ise doğum ve ölüm arasında yaşanan noksanlıkta meydana çıkmaktadır. Özneyi hali hazırda melankolik yapan ise tam olarak bu noksanlıktır. Heidegger için bu eksik/noksan olan şey ölüm kavramıdır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, öznenin mekânı zamandır; “burada ve şimdi”de olmak koşuluyla mevcut olmak durumundadır. Dolayısıyla insan zamanda ilerleyen bir varlık olarak sunulmuştur. Bu noksanlığı ve sıkışmışlığı bilen özneye en başta Sartre’ın isimlendirdiği gibi - “*bulantıya veya daha köklü*” melankolik bir sıkıntıya neden olmaktadır. Bu zamansallığın içerisinde özne bir yandan da kamusal olarak hareket etmeyi duyumsar. Kamusal – yani herkes tarafından yapılan- deneyimler özneyi monotonluğa itmektedir; özne herkes gibi ölümü deneyimler, okur, izler, keyif alır. Heidegger’e göre bu monotonluğun büyük bir parçasını oluşturur; çünkü *Dasein* herkes tarafından ele alınamaz. Böyle olmuş olsa bile buna *Dasein* demek mümkün değildir. Kamunun yani herkesin içinde olan bir özne, en başta kendisini henüz bulamamıştır. *Dasein*, herkesten ayrıldığında ise uyumsuzluk duygusunu deneyimler. George Perros’un (1923-1978) şiirinde öznenin tüm bu durumunu özetleyen bir yapıyla karşılaşırız:

*“Ben şimdi bir insanım
Bir asker de olabilirdim
Bana konuş dendiğinde
Neden susmam gerektiğini biliyorum
Bu dünyada önemsiz hissetmeme rağmen
Karşılaştığım ve benimle karşılaşan benzerlerime
Merhaba nasılsın iyi akşamlar diyorum
Krallığımın bu dünyadan olduğunu biliyorum
İşte beni en çok sıkan şey
Zamanı telafi edemiyorum...” (Perros, 1988: 73)*

Şair, okuruna yabancılaşma deneyimini sunmaktadır. Tıpkı bir melankolik özne gibi, anlamından daha büyük bir deneyimi paylaşmaktadır. Köklü değişimlerden, özellikle savaş sonrası yaşanan bunalımlar ve sorgulamalar yabancılaşma, uyumsuzluk, monotonluk gibi evreleri de getirmiştir.

Melankolik sıkıntıya sebep olan tüm bu deneyimler insanın ne yaparsa yapsın hiçbir şekilde dünyanın akla uygun olmayan bir yer olduğunu düşünecektir. Bunu yanı sıra, öznenin yalnızca dünyaya değil kendine ve diğerlerine de yabancılaşma deneyimi onun bir parçasıdır. Savaş sonrası ele alınan özne, yalnızca her an ölmeye gidebilen ve boyunduruk altında bir asker gibi yaratmıştır.

“...Zamanda ilerliyorum
Ama diğer her şeyde geri kalıyorum
Ve çocukluk bende yer bulmak için zaman harcadıysa ...” (Perros, 1988: 73)

Heidegger, şimdinin süregelen ve mevcut yapısını; öznenin tıpkı zaman gibi “zaman içinde” ilerlediği hakkında bize bir bilgi sunmaktadır. Şöyle der: “*her şimdinin içinde bir şimdi vardır, her şimdiyle birlikte şimdiler de yok olup gitmektedir.*” (Heidegger, 2018: 620) Bu yüzden, her zaman “şimdi”de olmalıdır; süreklidir, kesintisizdir ve eksiksizdir. Ve yine bu şimdiler zaman içinde yok oldukça bir geçmişi oluştururlar. Geçmiş olarak bir çocukluk deneyimi *Dasein*'in zaman içindeki oluşumunun bir parçasıdır. *Dasein* aslında böylece zamana ait bir varlıktır. Zaman içerisinde oluşumunu tanımlamaktadır.

“...İşte olan şey şudur
Artık sadece elimi tutarak birinin beni ağlatabileceği noktaya geldim
Ölümü hissedebilmek için
Her şey beni anda kaybolacakmışım gibi hissettiriyor.
Bu her zaman eğlenceli olmuyor... (Perros, 1988: 73)

Perros'un zaman ve ölüm arasındaki yaklaşımları, zamanın aslında ne kadar kayıtsız kalınırsa kalınsın atlatılabilecek bir gerçek olmadığına gayet bilincinde bir varlık olarak şairi ortaya çıkarır. Camus'nün monotonluğu, Heidegger'in *her günkü* varlık olmasından kaynaklıdır; gittikçe bitiş noktasını düşünen özne, her buraya yaklaştığında biraz daha bundan kaçacaktır; bu durum öznenin en büyük ikilemini yine gündeme getirmektedir. Doğum ve ölüm arasında sınırlı olan mekânında özne, kendisine göre henüz mevcut olmayan bir kavram olsa da zaman içinde ilerledikçe ölüme doğru olduğunu ve bundan bağımsız olmadığını hissedecektir. Özne her zaman bunu öteleyerek huzur bulmayı tercih etse dahi, elde ettiği geçici huzurun zaman içinde yok olacağını farkındadır. (Heidegger, 2018) Perros'un “*her an kaybolacakmışım*” hissi ise bunun belirsizliğinden kaynaklıdır. Zaman içinde ölüm atlatılamaz ve belirsiz bir geleceğe sahiptir.

Melankolik öznenin durumuna ek olarak, düşmüşlük ve terk edilmişlik de etkisini çoktan göstermeye başlamıştır. Fakat özne şunun bilincine de varmaya

başlar. Bu terk edilmişlik veya düşmüşlük duygusunu insanoğlu çok önceki çağlarda, özellikle belirsiz ve güvensiz geçişlerde yaşamıştır. En başından beri, bir “şey”in içine atılan Adem için “dünya” ve “şey” kelimeleri aynı kavramı ifade ediyordu. İçine atıldığı bu “şey” eve sahip olduğu “şeyler”e bir isim verilmesi¹⁷ için görevlendirilmişti; böylece bir “dünya” söylemi yarattı. Fakat cennetten atılan Adem bu dünyayı bir cehennem, aynı zamanda bir uçurum – *abyss* (Tr. *Hiçlik/dipsiz kuyu*) - olarak kavramıştır. Dünyanın bir anlama gelmesine dahi gerek yoktu, çünkü bu tür uçsuz bucaksız bir uzanış için kelime bulmak gereksizdi. Bu bağlamda hem dünyanın gerek görünüşü hem de özü bakımında arada hiçbir fark bulunmamaktaydı.

Bu sebeple John Donne bu durumu “*melankolinin dilsel varlığı*” (the linguistic being of melancholy) olarak ele almıştır. (Wilczek, 2012: 245) Melankoliyi “*overnamed*” (tr. İsminin çok ötesinde) bir kavram olarak belirtti ki, onun aslında bir isimle dile getirilemeyeceğini,- *tıpkı dünya gibi* - buhar/duman/uçurum gibi bir yapıya sahip olduğunu ima eder ve melankoliyi tanımlamanın insanı bir hiçliğe indirgemekle aynı şey olduğunu söyler. Bu yüzden en iyi tanımı “*isminin çok ötesinde*” (*overnamed*) olması ile tanımlanabilir. Bu bağlamda melankoli ve dünyanın aslında aynı kökenden geldiğini de söylemek mümkündür: Adem’in *bu şey’in* içine atıldığı andan itibaren ilk duyumsadığı şey bu nedenle melankolidir. Hem ulvi gücünü Aden’den fırlatılarak kaybetmiştir hem de kendisini ilk kez bir boş kürenin içerisinde anlamsız görerek melankoliyi deneyimlemiştir. Böylece hem Adem’in hem de gelecek diğer insanların yazgısı da belirlenmiştir. Bu sebeptir ki Nietzsche “*amor fati*” (Tr. Yazgını sev) demiştir; çünkü bu bulantıdan kurtulmanın bir çıkışı yoktur.

Bu durum aynen, iki büyük dünya savaşı görmüş bireylerin metaforik açıdan yaşadığı şey olarak değerlendirilebilir. İnsanoğlu, sahibi olduğu evinin – dünyanın- artık bir parçası gibi olmadığını, mecburi olarak orada bulunduğunu ve yazgısının aynı şekilde devam ettiğini kavramıştır. Savaş sonrası, dünya bir boşluk ve hiçlik haline dönüşmüş ve yıllardır bildiği anlamlar sekteye uğramıştır:

“...
*Ve tüm olasılıklardan uzaklaştık;
Hayat soğudu, hayat bizi terk etti,
Yarı silinmiş bedenlerimizi düşünüyoruz,
Sessizlikte bazı hassas veriler ortaya çıkar.*” (Houellebecq, 2013: 90)

¹⁷Genesis 1.18: Tanrı Adem’in yalnız kalmasının iyi bir şey olduğunu düşünmedi ve Adem için bir yardımcı bulmak istedi. Tüm hayvanları isimlendirdikten sonra, kendisiyle eş değer bir canlı olmadığını fark etti.

Buna ek olarak, Michel Houellebecq (1956-2018) *Nonreconcilié* (Tr. *Uzlaşmamış*) isimli derleme kitabında, biricikliğini ifade etmiş, toplumdan uzakta, kayıtsız kalan, herhangi bir şeye anlam bulmaya bir yapı içerisinde kendisini gösterir.

“...
*Diğerleri varoluşsal danslarına devam ediyor,
Sen görünmez bir duvar tarafından korunuyorsun,
Kış geri döndü, yaşamları gerçek görünüyor,
Belki, bir yerlerde, gelecek seni bekliyordur.*” (Houellebecq, 2017)

Houellebecq’in çeliştiği bu dünya karşısındaki tavrı bir güvensizlik üzerine kuruludur. *Kuşatılmış Yaşamlar* isimli kitabında bu güvensizliğini yine “*uzun zaman başka bir kıyı olduğuna inanmıştınız; artık böyle bir şey yok.*” diyerek dile getirir. Bu durum tıpkı Camus’nün *Nobel Konuşması*’nda onarılamayacak bir geleceğe doğru gittiğinin kanıtlanmış halidir. Savaş sonrası dönem içinde, öznenin belirsizlik ve kimlik sorunlarıyla birlikte umut kavramı da yitirilmiştir.

Houellebecq onların hayatının gerçek gibi görüldüğünden bahsederken aslında hemen bitecek/sona erecek bir gerçekliğe sahip olduğunu ve gösterinin bir parçası olduğunun farkında bir karakterdir. Ve belki gelecekte kendisine bir yer bulabileceğinden bahseder; fakat yine bu umut içeren bir cümle içermesine karşın, böyle bir durumun olmayacağını oldukça farkında bir özne olarak kendisini duyumsamaktadır.

Ontolojik zaman olarak kendini duyumsayan öznedeki değişime uğrayabilen tüm alanların- gerek beşeri bilimlerde gerek doğa bilimlerinde olsun- bir parçasını oluşturur ve tüm bunlara şahitlik etmesi bakımından bir bütüne eşlik etmektedir. Geçici olarak konumlanan bu özne kendisini bir değişken/geçici bir özne olarak görüneye çıkarır. Öznenin ölçülenmiş, zamana biçilmiş- ister yavaş ister hızlı olsun- kısa ya da uzun fark etmeksizin deneyimlediği tek şey belirsizlik ve hiçlik halidir; çevresindeki her şey, başta kendisi olmak üzere ani bir değişime tabiidir. Fakat öyle görünüyor ki Houellebecq tüm bu değişimleri kabul etmiş bir özne haline gelmiştir; fiziksel açıdan bir bitişin ne zaman geleceğini bilmemektedir. Fakat “var olarak” oluşunu tamamlayarak ve algılayarak bir kanıt bırakacaktır. Bu bağlamda Michel Butor’un bir şiirinden de örnek verilebilir:

“*Hangi balı arıyorsun,
Kanatlarını dinlendirerek
Raflar arasında
Kapının önünde*”

*Kara gözlü arı?
Çölün
Peteklerinde
Sütunların ya da
Palmiye gövdelerinin kabukları arasında
Kurum kuma dönüşür
Bir vahaya dönüşen bazilikanın çevresinde
Vızıltıların ötesinde
Ölülerin polenleri ya da
Altın sessizliğin içinde
Zamanı arıyorum.” (Butor, 1993: 12)*

Butor'un bir hal içinde bulunma durumu Heidegger'in *Zamansallık ve Hergünlük* bölümünde ele aldığı duruma benzer bir anlama sahiptir. Henüz ismi konulamamış bir hal içerisinde bulunan şair her zaman düşmüşlük karakterine sahip olduğunu dile getirmektedir. Ve yine, kendi için, kendi uğruna var olabilmekle ancak anlamsal bir hale gelecektir. Butor “*hangi balı arıyorsun*” diye sorduğunda, aslında bu hiçliği deneyimlemiş ve çabalarının hiçbir sonuca varmayacağını bilen bir öznedir; çünkü özne ölümün içine atılmıştır. Kendisini arı metaforu ile tabir eden Michel Butor, zamanın içinde zamanın ve kendisinin anlamsallığını bulmaya çalışır vaziyette duyumsamıştır kendisini. Diğer yandan, zamanı arıyorum diyerek cevabını da kendisi belirtir. Burada diğer bir melankolik izlek ise Butor'un toplumsallaşamayan yapısıyla ilintilidir. Bazilikayı bir vahaya dönüştürür; bu durum sanki- bazilika içerisindeki- kalabalıktan arınmak ve – tıpkı Hölderlin gibi- sessizlikte kendisini aramakla ve bulmakla ilgilidir.

20. yüzyılda toplumda beliren ölüm, umutsuzluk, başarısızlık, hayal kırıklığı ve özgürlük kavramları bireylerin güncel meselesi haline gelmiş; artık onların tamamen geri dönülemez bir biçimde etkilemiştir. Özellikle, şiirde karşımıza çıkan yapı bir yargılama ve sorgulama döneminin ortasında kalan melankolik bir özneyi andırır. Şiirlerde karşımıza çıkan melankoli teması, isminin çok ötesinde bir anlamla ifade edilmiş, öznenin başlangıç yolculuğuna uzanmış ve önemsizliğini gittikçe daha da duyumsar bir hale geldiğini gözlemlemiş ve bununla yüzleşmiş bir yapıyla ifade edilmiştir.

BÖLÜM 4

4. SONUÇ

Genel olarak Avrupa tarihinde melankoli kavramının incelenmesinin ardından, melankoli kavramının savaş öncesi ve savaş sonrası olarak ayrılan 20. yüzyıl içinde nasıl şekillendiğinin ve bunun Fransız etkisinde kalmış sanatçıların eserlerine nasıl yansıdığına bazı önemli sonuçlarına değinmek istiyoruz.

Başlangıç noktası olarak ele aldığımız, *dönüşüm tarihi* bölümünde melankolinin kendi kavramının anlamı ve sanattaki etkilerini incelemek, melankolik bir özneye nasıl yaklaşmamız gerektiği hakkında önemli ipuçları vermiştir. İlk, melankolinin tanımı tıp dünyasına hâkim olan ve dört beden sıvıları üzerine kurulu bir sistem üzerine kurulmuş ve beşinci yüzyıldan on sekizinci yüzyıla kadar büyük bir tarih oluşturduğunu söylemek gereklidir. Antik Çağ döneminde başlayan “melankoli hastalığı” çalışmaları, öznedeki nedeni bilinmeyen belirsizlik ve diğer insanlara göre daha tuhaf davranan tutumlar üzerine temellendirilmiş olması melankoliyi bir hastalık olarak ele aldığımızın bir nedeni niteliğindedir. Gündeme gelen bu belirsiz hastalık, beşinci yüzyılda melankoli ismi ile anılmamıştır. Bu sebeptendir ki, dört beden sıvı öğretisi gündeme gelmiş ve bir denge mekanizması oluşturulmuştur. Antikçağ döneminde karşımıza çıkan uyum ve denge yapıları, dönemin önemli temel taşlarını oluşturmaktadır. Bu durumda, melankolik özneler öncelikle, uyumlu hareketlerde bulunmayan, dengesi bozulmuş özneler olarak görülmesi sebebiyle tıbbın bir parçası haline gelmiştir.

Antik Çağ döneminde sanat eserlerinde karşımıza çıkan melankolik tutumlar ise, tıpkı onun tıptaki yeri gibi muğlak bir alana sahiptir. Antik Çağ’da, Tanrıların her şey olması, savaşlarda ve günlük yaşamlarda bireyleri yönlendirebilen idealist bir yapıda olmasına karşın, özne tanrı karşısında giderek yoksullaştığını duyumsamıştır.

Fakat bu söylem doğrudan dile gelmemekle birlikte, yalnızca belirsiz bir eksikliğin parçası, uyumlu olma durumundan öznelere olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece, ilk kez birey olmanın eksikliğini hisseden öznelere, Antik Çağ kahramanlarından çıkagelmiş, kendi tarihini yazmak adına Tanrıları yoksaymış ve bu yüzden defalarca cezalandırılmış bir figür yaratmışlardır. Öznenin, birey olma savaşının, varoluşunun ilk kez çok meşakkatli ve yorucu olduğunu duyumsadığımız çok geniş bir literatür oluşturmuştur.

Antik Çağ döneminde geliştirilen özsu kuramlarının yanı sıra, düşünürler melankolinin dönem içinde birkaç söylem daha ortaya atmaya çalışmışlardır. Aristoteles melankoliklerin yaratıcı özelliklerine değinmiş ve dört özsu kavramı dışında, başka bir perspektif sunmuştur. Fakat ardından gelen Hristiyanlık düşüncesinin hâkim olduğu Ortaçağ döneminde, melankoli söyleminin üzerinde çalışılan her şey sekteye uğramıştır. Hristiyanlığın hayatın tüm alanına intikal etmesi sebebiyle, melankolinin söylemi büyük bir değişime uğramıştır. İnsana ait olan her şeyin tek bir hakikatle açıklanmaya çalışılması, birey kavramının tamamen yok sayıldığı bir çerçeve çizmiştir. Dolayısıyla, melankolik öznenin temelinde zaten var olan kendini yaratım istemi, dönemin hâkim olduğu din düşüncesi ile büyük bir çatışma içerisindedir. Hristiyanlıkta yedi günahın biri olan “acedia” kavramı ile bir gösterilerek, şeytanlar ve cinler tarafından ele geçirildiği düşünülmüştür. Acedia kavramı, melankolik ruh hali ile ilişkilendirilmiş ve onun hep buhranlı, toplum pratiklerinin dışında kalan ve ötekileştiren bir yapı ile temsil etmiştir.

Ortaçağ sanat eserlerinde melankolik bir özne bu yüzden kötü ruhlar tarafından tamamen ele geçirilmiş, bu yüzden tanrıların buyruklarını yerine getirmeyen öznelere olarak temsil edilmiştir. Melankolik öznelere bir kaosun ortasında tembel, uyuşuk halleriyle betimlenmiş olup, toplumun diğer kesimine de bir göndermede bulunmaktadır. Melankolik öznelere bu dönem içinde artması da erişebileceğimiz diğer bir sonuçtur. Birey kavramının en çok yoksandığı dönemlerde, özনে bir eksiklik olarak beliren kendi olma istemi, onu otorite pratikleri ile kendi istemi arasında keskin bir ayrım da bırakmaktadır. Bu sebeple, melankolik özne daha izole olmuş, daha buhranlı bir temsili de beraberinde getirmiştir.

Fakat öznenin bu durumu Rönesans dönemi ile birlikte açığa çıkan bir yapıyı sunmaya başlayacaktır. Özellikle Dürer’in kendini İsa gibi resmetmesi ve ardından “kendimi kendim yarattım” demesi ile öznenin artık tekrar sahneye çıktığı söylenmelidir. Melankolik özneye yalnızca tıbbi açıdan değil, artık onların başka bir

şeyin eksikliğini duyduğunu ve daha yaratıcı oldukları tekrar gün yüzüne çıkmıştır. Ebu Ma'şer'in ortaya çıkardığı Satürn Çocukları ve melankolik öznelerin gezegenle kurduğu bağlar neticesinde, bu bireylerin manevi bir olgu karşısında durdukları dile getirilmiştir. Bu geçiş evresinde, Erasmus'un deliliği sahneye çıkarmasındaki boyut ise oldukça önemlidir. Erasmus, Ortaçağ içerisinde yozlaşmış ve bağınaz düşünceler karşısında filolojik becerilerini göstererek, kilisenin engellerinden ve sansürlerine karşı gelmesi bu dönem için bir meydan okumak olarak görülebilir. Bu sebeple, yukarıda belirttiğimiz gibi, Erasmus, "kendisinden yanadır". Bu bağlamda, artık bir öznenen bahsedilmeye başlanmıştır. Dürer'in gravürleri de kendisini de bu bağlamda göstermeye devam eder. Çizmiş olduğu karakterler, düşünen figürler olmasının yanı sıra, bir ayrımda kaldıkları oldukça açıktır. Figürler genellikle, önemli veya zengin karakterler çevresinde betimlenmiş ve aslında onların günlük hayatı ve kendi arasındaki durumun bir göstergesidir.

Bu çağ ile birlikte, Ortaçağ'da hâkim olan kilise ve tanrı düşüncesi yıkılmış, Rönesans döneminde Hümanizmanın baş göstermesi ile birlikte, insanın kendine dönmesi gerektiği düşüncesi vurgulanmış ve artık daha birey merkezli bir yapıya doğru evrilmiştir. Birey, kendisinden sorumlu, hiçbir doğaüstü güce ihtiyaç duymaksızın kendi gelişiminde katkıda bulunmalıdır. Dolayısıyla, artık kesin çizgilerle insan özgürleşmek adına kendi aklını kullanma cesareti göstermelidir. Fakat zaman içinde akılcılığın getirmiş olduğu idealist fikirler insanları belirli kalıplar çerçevesinde açıklamaya başlamıştır. Melankolik özneler bu sebeple toplumdan daha farklı şekillerde dışlanmasına sebep olmuştur. Dönemin söylemini oluşturan rasyonalite, insanı tek taraflı açıklamaya başlamıştır. Dolayısıyla, insanın tinsel söylemi dışarıda bırakılmış ve "rasyonel düşünemeyen" olarak karşımıza çıkarmıştır. Antik Çağ'dan beri devam eden, melankolinin tıbbi araştırmaları, bu dönemeçte "ruh bilim" çevresinde incelenmeye başlayarak, toplumda uyumsuz olarak davranan kimseler ıslah evlerine konmaya başlamıştır. Bununla birlikte, bir normal ve anormal ayrımı apaçık bir şekilde ortaya sunulmuştur. Aydınlanma çağı dönemi sanat eserlerinde bu yüzden uyuşuk ve tipik bir melankolik duruşa sahip olan özneler, akıl hastanelerinde, denetlenen ve izlenen bir yapı ile karşımızda olduğu sonucuna ulaşmaktayız.

Melankolik öznenin bu dönemeçte yaşadığı problemlere bir ütopya niteliğinde cevap veren romantik dönem ise, melankolik bireylerin en çok sahnede yer aldığı dönemlerden biri olarak kabul edilebilir. Aydınlanma dönemi, eski dogmaları

yıkıma uğratmış ve Avrupa'yı bağınaz olan düşüncelerden arındırmaya başarmıştır, fakat öznenin tikel problemlerine cevap veremediği oldukça açık bir gerçektir. Romantizm ise, öznenin eksikliğini duyduğu bireyin kendi iç dünyasını, hayal gücünü ortaya çıkarması gerektiği savında ilerlemiştir. Bu bireyleşme sürecinin melankoli ile ilgili yakından bir ilgisi vardır: Melankolik özneler tarih boyunca salt kendi varoluşuna yönelmiş karakterler olarak karşımız çıkmışlardır. Bu bağlamda, Romantizm döneminde kullanılan dışavurum teknikleri, Modern Dönem'de kullanılan öznenin kendi izlenimleri ve dışavurum yöntemleri ile birlikte artık daha bireye yönelik bir model oluşturmuştur. Romantik dönemden önce kullanılan tekniklerin genellikle figürler olduğunu söylemek mümkündür. Buna ek olarak, bireyin tikel boyutu da sahneye çıkmaya başladığında, aslında artık figüratif çalışmalar yerine daha doğa temelli bir sanat görmek mümkün hale gelmiştir. Doğa, artık bireyin kendi izlenimlerden yola çıkarak, hayal ettiği ve resmettiği bir yapıya dönüşmeye başlamıştır. Bu sebeple, Romantizm 19. Yüzyılın yarısına kadar hâkim olmuş, öznenin tüm yüceliğini vurgulamış ve sonrasında etkisini hiç kaybetmeyen bireyin kendi dışavurum yöntemini uygulayarak bir yol açmıştır. Bu yüzden, melankolik özneler, toplum tarafından hala izole edilmesine veya ayırım görmeye devam etmesine karşın, kendini yaratım konusunda Romantizm döneminde tam anlamıyla bulduğu dile getirebiliriz. Romantik dönemin hem resimde hem şiirde, en duygusal, en karakteristik ve ikonik eserler vermesinin sebebi budur. Çünkü özne temelli bir yaklaşım olması sebebiyle, sanatçının kendi kullandığı bir karakteristik imgelem mevcuttur. Bu yüzden ki, melankolik özne, bir birey ve bir tercih olarak kendisini keşfetmeye başlamış ve dışarıdan maruz kaldığı hiçbir sıfatı kabul etmemeye başlamıştır.

Melankolinin tarih içerisinde ortaya koyduğu anlayış, söylem veya gösterge olarak değişmesine rağmen, genellikle söylemini bireyin uyumlu olmasına, dengede kalması noktasına dikkat çekmiştir. Bu sebeple de dönemin ruh bilimcileri veya doktorları tarafından ıslah evlerine kapatılmış veya belirli seanslarla birlikte 'uyumlu özneler' haline getirilmeye çalışılmıştır. Tüm bunlarla birlikte, melankolik özne her ne kadar dışarıda, ayrı tutulmuş olsa da tarihin söyleminin değişmesi, onun kaderini belirlemiştir; melankolik öznenin hangi söylem içerisinde, hangi araçlarla birlikte ehlileştirmesi gerektiğinin kısa bir tarihini bize sunmaktadır.

Melankolik öznenin biricik olma istemi ise kendini yarattığı eserlerle birlikte gündeme getirmektedir. Romantik dönemin yol açtığı, bireyin yaratımını, gücünü

ortaya çıkarması ile Modern dönem içerisinde ele aldığımız sanatçılar ve onların sanat eserlerinde biriciklik olma gücünü çok güçlü duyumsadığımızı söyleyebiliriz. Monet'in izlenimi ile başlayan Modern Sanat, kendi varoluş sancısını, kendini gerçekleştirmeye çalışan modern sanatçılara da vesile olmuştur. Dolayısıyla, bir sanat eserinden bahsetmek, bir akım içerisinde bahsetmek yerine, doğrudan sanatçısıyla birlikte ele almak gerekli hale gelmiştir.

Melankolinin modern sanatta izleği ise yeni bir geçişe uyum sağlamaya çalışan öznenin hikâyesini sunmaktadır. Kentleşme ve yoğun olarak artan kente göçler, özneyi bildiği tüm değerlerden uzak tutmuş ve özne ait olduğu yerden uzaklaşmaya başlamıştır. Özellikle, Fransa'da Sanayi Devrimi'nden sonra başlayan önce makineleşme, pozitivizm ideaları, nesnellik gibi düşünceler bireylere bunaltı, iç sıkıntısı, kaygı ve yabancılaşma gibi kavramların üzerine düşünmeye itmiştir.

Bu sözünü ettiğimiz geçişler ise karşımıza, resimde Van Gogh, Hopper, Köllwitz, Munch; şiirde ise Baudelaire ve Rimbaud ile çıkmıştır. Modern dönem melankoli için muazzam bir izlek sunmuştur. Farklı karakterlerde ve çalışma stilleriyle birlikte, hepsinin kendisini ortaya çıkardığı nokta, giderek uyumsuzlaşan ve toplum içerisinde yeri olmayan bireyler haline dönüştüğünü konu edinmiştir. Şairler, kendilerini hep yolda olma durumuyla tanımlamış ve çatışmaları izah etmeye çalışmışlardır.

Öznenin biricik olma istemi, kendini yaratma eylemi; onun aynı zamanda nereden geldiğini nereye at olduğunu ve kim olduğunu sorgulamaya başlamasının da diğer bir işaretidir. Kendi yaratım istemi, artık toplum öznesi olmamaya başlamış ve bu yüzden kendisini kayıp bir özne olarak nitelendirmiştir. Sonuç olarak, özne artık kendi değerlerini ve toplum değerleri arasında bir karmaşa yaşamaya başlamış; sonsuzluk/geçicilik, tanrı/özne, yaşam/ölüm, yaratım/tahrip etme istemi, bulmak/kaybetmek gibi ikilemler gündeme gelmeye başlamıştır.

Bu durum, 2. Dünya Savaşı sonrası tansiyonunu daha da yükseltmiştir. Hem sanat ortamında verilen yapıtlar hem de çağa egemen olan Varoluşçuluk felsefesi, öznenin tüm kaderini değiştirdiğini gösterir. 1945 sonrası bireyler, dünya savaşının kayıplarını ve acısını düşünmekten ziyade onları da köksel bir sorunu düşünmeye itmiştir. Melankolik öznenin tutumu, özellikle belirsizliğin tam olarak ortasında kalmış ve savaşı anlamak yerine savaşın sebep olduğu sorunlar üzerinde durmuştur.

Nitekim bu durumun sanata ve dönem felsefine doğrudan bir etki bırakmıştır. Sanatçılar, artık tüm hikâyenin kendisiyle başlayıp, aslında yine kendisiyle bittiğini

ifade etmişlerdir. Avrupa'ya hâkim olan totaliter düşünceden uzaklaşarak, Amerika'ya giden ve soyut eserler vermeye başlayan sanatçılar, öznenin kendi içsel eğiliminin önemini göstererek yeni bir bakış kazandırmışlardır. Bunun yanı sıra, 2. Dünya Savaşından sonra, bu hayatın anlamları gelmesini merkezine alan varoluşçuluk felsefesi, melankolik özneyi okumak adına önemli bir yer edinmiştir. Varoluşçuluk kimi zaman bunalım, umutsuzluk, bulantı, özgürlük, başkaldırı olarak isimlendirilmiştir. Ve kimi zaman ise varoluşun kendisine bir tanım yapılmaması gerektiği de dile getirilmiştir. Çünkü tıpkı melankolik özneye olduğu gibi, insanı kucaklayan tek bir tanım, öz veya değişmez bir tanımı yoktur. Savaş sonrası verilen eserler de, öznenin doğrudan kendiyile iletişime geçen bir yapıyla seyrediyor. Çünkü özne, artık tek bir bütün değil; onun diğer yönlerini, çıkmazlarını ve trajik yazgısına da vurgu yapmaya başlamıştır.

Melankolinin modern sanattaki yansımaları, belirsizliğin ortasında ve kendi varlığının sebebini veya sancısını açıklamaya çalışan bireylerden oluşmaktadır. Dünya savaşları sonrasında oluşan tahrip, rasyonel düşüncüyü yıkıma uğratmış, bilginin genel geçerliliğini, tüm değerlerin bir sonu olduğuna işaret etmiştir. Özellikle Fransa'da Sanayi Devrimi'nden sonra başlayan önce makineleşme, pozitivizm ideaları, nesnellik gibi düşünceler bireylere bulantı, iç sıkıntısı, kaygı, yabancılaşma, belirsizlik, fakat en önemlisi yaşamın anlamsızlığı üzerine birçok düşünce yüklemiştir. 20. Yüzyılda toplumda beliren ölüm, umutsuzluk, başarısızlık ve özgürlük kavramları bireylerin güncel bir problemi haline gelmiş ve bunun için bir çözüme ihtiyaç duymuşlardır. Ele alınan tüm bu kavramlar, başka bir yargılama biçimini de tekrar gündeme getirmiştir. 20. Yüzyıl öznesi, bize kendiliğinden melankolinin sonucunu vermektedir. Bireyler, toplumda gittikçe önemsizleşen, silikleşen ve kaybolan nesnelere haline dönüşmeye başlamışlardır. Dolayısıyla, ele aldığımız melankoli tarihçesinde, yalnızca bir beden olan görülen birey, 20. Yüzyılda ortaya çıkan varoluş felsefesinin insanı beden, zihin, ruh şeklinde ele alıp değerlendirmesi, insanın farklı misyonlarının olabileceği düşüncesini gösterdiğini söyleyebiliriz. Diğer bir deyişle, melankoli ilk kez, durumdan ziyade felsefi bir olgu çevresinde görülmeye başlandığını söylemek mümkün hale gelmiştir.

Melankoli kavramının en temelde bize söylediği şey şudur: özneyle tamamen iç içe geçmiş, onun bir parçası haline gelmiş ve bir noktada öznenin belirleyici bir etmeni olmaktadır. Sanatçının söz ettiğimiz durumun içinde bulunması, onun kendisini bu dünyada bir yabancı ve toplumdan uyumsuz olarak ortaya

çıkarmaktadır. Vincent Van Gogh, Edward Hopper, Edvard Munch gibi isimler Modern dönem melankoli sanat izleği için eşsiz bir ifade oluşturmuşlardır. Farklı karakterler ve çalışma stilleriyle birlikte, hepsinin kendisini ortaya çıkardığı nokta, giderek uyumsuzlaşan ve toplum içerisinde yeri olmayan bireyler haline dönüştüğünü konu edinmiştir. Bunu şiirde düşünmek gerekirse, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud gibi sanatçılar kendilerini hep bir yolda olma durumu ile tanımlamışlardır. Bunun yanı sıra, sanatçıların eserlerinde ortak olarak ortaya çıkan diğer bir melankolik tema ise ikilemler arasında kalmış bireydir. Öznenin biricik olma istemi, kendini yaratma eylemi onun aynı zamanda nereye ait olduğunu ve kim olduğunu sorgulamaya başlamasının da diğer bir işaretidir. Kendi yaratım istemi, artık bir toplum öznesi olamaması onun başka bir problemi haline gelir ve bu tezatlık içerisinde kendi varlığını bulmaya çalışmaktadır. Bu yalnızca toplum ve özne arasındaki bir ikilem olarak kalmayıp, tamamen toplum değerleri ve kendi değerleri arasında kalmasının da bir göstergesidir. Sonsuzluk/geçicilik, tanrı/özne, yaşam/ölüm, yaratım/tahrip etmek, bulmak/kaybetmek için ikilemlere kadar indirgenebilir.

2. Dünya Savaşı sonrası hem sanat ortamı hem çağı anlamaya çalışan felsefenin tüm yazgısı değişmiştir. Dünya savaşlarından ziyade onun sonrasında bıraktığı yıkımlar, buhranlar, toplumu daha acı bir konuma getirmiştir. Melankolik öznenin tutumu, özellikle belirsizliğin tam olarak ortasında kalmış ve savaşı anlamak yerine savaşın sebep olduğu sorunlar üzerinde durmuştur.

Bu anlaşılmasız sorgulama dönemi, sanata ve dönem felsefesine doğrudan bir etki bırakmıştır. Sanatçılar, artık tüm hikâyenin kendisiyle başlayıp, aslında yine kendisiyle bittiğini ifade etmeye başlamışlardır. Avrupa'nın totaliter rejiminden Amerika'ya kaçan ve orada soyut üretime başlayan sanatçılar ve ardından Avrupa'da yayılan bu tür hareketler öznenin kendi içsel eğilimini arttırmaya çalışmıştır. Ayrıca 2. Dünya Savaşı'ndan sonra bu hayatın anlamlı hale gelmesini merkezine alan varoluşçuluk felsefesi, melankolik sanatçıyı okumak için önemli bir yer tutmaktadır.

Savaş sonrası verilen sanat eserleri, özellikle Amerika'da Mark Rothko, Jackson Pollock, Barnett Newman; Avrupa'da Jean Fautrier, Jean Dubuffet gibi sanatçılar, öznenin doğrudan kendisiyle iletişime geçen, sorgulayan ve bulmaya çalışan bir yapıyla karşımıza çıkmıştır. Çünkü özne nihayetinde bir bütün olarak değil, onun diğer yönlerini, çatışmalarını ve trajik yazgısına da vurgu yapılmıştır.

Yukarıda kısaca ele aldığımız bilgiler ışığında, Avrupa tarihinde değişen melankoli söyleminin ve onun yarattığı sanat imgelemleri ile birlikte şu sonuç ortaya çıkmaktadır: Melankolik özne, 5. yüzyıldan, 20. Yüzyıla kadar varoluşsal sorunlar etrafında kendi varlığının anlamıyla yüzleşen bireyler olarak karşımıza çıkmıştır. Bazen deli, uyumsuz, garip ve tuhaf olarak anılan bu bireyler, yüzleştikleri hiçlik, yalnızlık ve yabancılaşma durumları ile birlikte kendilerini sanat eserlerinde yaratım cesareti bulmuşlardır. Yüzyıllardır farklı yargılamalarla ve söylemlerle karşılaşmış melankolik birey, her dönem içerisinde yaşadığı tüm problemler, bize ortak bir sonuç çıkarmaktadır. Varlığının anlamını çözümlmek isteyen özne, bir yaratım eyleminde bulunmak istemektedir. Kendisini bilmek ve anlamak üzerine şekillenmiş tüm düşünceler, önce destanlara konu olmuş, ardından otoportrelerde ve doğada izlenimini bulmuş ve modern dönem içinde soyutlamalarda eylemini gerçekleştirmiştir.

KAYNAKÇA

- Akdoğan, S. B., Türkyılmaz, Ü. (2018). Michel Houellebecq'ın Kuşatılmış Yaşamlar Adlı Romanında Uyumsuzluk İklimi. *Dört Öge*, 13, 107-124.
- Altan, Z. H. (2007). Bir Sürgünlük Biçimi Olarak Metropol. *İletişim Fakültesi Dergisi*. Cilt 0, Sayı 34.
- Altun, H. (2017). *Sirk ve Melankoli*. Yüksek Lisans Çalışma Raporu
- Antmen, A. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (9. Basım). İstanbul: Sel Yayınları.
- Aristoteles. (2016). *Problemata Physica* (5. Basım). Çev: Oğuz Özgül. İstanbul: IşıkYayınları.
- Artun, A. (2010). *Sanat Manifestoları: Avagard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2017). *Modern Hayatın Ressamı: Charles Baudelaire* (9. Basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bal, M. (2014). *Felsefi Sorun Olarak; İnanma* (21. Baskı). İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Baudelaire, C. (2015). *Özel Günceler: Apaçık Yüreğim* (1. Baskı). Çev: S. Maden. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Baudelaire, C. (2017). *Paris Sıkıntısı*. Çev: T. Yücel. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Baudelaire, C. (2018). *Kötülük Çiçekleri* (5. Baskı). Çev: S. Maden. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Bauman, Z. (2001). *Parçalanmış Hayat* (1. Baskı). Çev: İ. Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2016). *Özgürlük* (2 Basım). Çev: K. Eren. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, W. (2019). *Pasajlar* (15. Basım). Çev: A. Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, E. (2018). Kitsch: Romantizmin gölgesinde. *International Journal of Cultural and Social Studies*, 4(1), 2458-9381.

- Berman, G. P. (1889). *James Ensor: Christ's Entry into Brussels*. Los Angeles: Getty Publications.
- Berman, M. (2006). *Katı Olan Her şey Buharlaşıyor* (10. Basım). Çev: Ü. Altuğ & B. Peker. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bodenham, C. H. L. (1982). Arthur Rimbaud: Poetry and After. *The Modern Language Review*, 77(2)
- Bonnefoy, Y. (2017). *Rimbaud* (1. Basım). Çev: Ö. Aygün. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Borgna, E. (2014). *Melankoli*. Çev: M. Mine. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bozkurt, N. (1981). *Hegel'in Estetiği ve Şiir Kuramı*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Burns, E. C. (2019). *Spectral Figures: Edward Hopper's Empty Paris*. London: University of London Press, Institution of Historical Research.
- Büyükerman, F. (2016). *Melankolinin Görsel Grameri*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul
- Camus, A. (2018). *Başkaldıran İnsan* (20. Basım). Çev: T. Yücel. İstanbul: Can Yayınları.
- Camus, A. (1998). *Sisifos Söyleni*. Çev: T. Yücel. İstanbul: Can Yayınları.
- Cemuschi. (2012). *Barnett Newman and Heidegger Philosophy*. New York: Lexington Books.
- Çetin, E. (2016). Kierkegaard'a göre öznelliği tehdit eden etkenler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (45)
- Çiçek, N. (2013). Franz Kafka'nın eserlerinde yabancılaşma problemi. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, 5(1), 10-12
- Dross, E. (2015). Hopper's Cool: Modernizm and emotional restraint. *American Art*, 29(3), s. 20-21
- Dyrness W. (2008). Seeing through the darkness: George Rouault's vision of christ. *Image Journal*, 67, parag.4, <https://imagejournal.org/article/seeing-through-the-darkness/>. Erişim tarihi: Nisan 2020
- Ficino, M. (2007). *Âlimlerin Melankolik Olmalarının Nedenleri ve Bu Hale Nasıl Geldikleri*. Çev: S. B. Öztürk. Cogito: Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, M. (2015). *Büyük Kapatılma* (4.Basım). Çev: F. Keskin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (1979). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* (1. Baskı). Çev: K. Şipal. İstanbul: Bozak Yayınları.

- Fromm, E. (2017). *Özgürlükten Kaçış: Faşizm, Demokrasi ve Üzerine* (3. Basım). Çev: Ş. Yeğın. İstanbul: Say Yayınları.
- Gay, P. (2017). *Modernizm: Sapkınlığın Cazibesi, Baudelaire'den Beckett'e ve Ötesine* (1. Basım). Çev: S. Erduman. İstanbul: Everest Yayınları.
- Gümüş, S. (2010). *Modernizm ve Postmodernizm: Edebiyatın Dünü ve Yarını* (1. Basım). İstanbul: Can Yayınları.
- Gündoğan, A. O. (2001). *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi* (2. Basım). İstanbul: Birey Yayınları.
- Gündoğan, A.O. *Değerler Dünyasını Gerginliği*. <http://aliosmangundogan.com/PDF/Makale/Ali-Osman-Gundogan-Deger-Sorunu-veErdem.pdf>. Erişim tarihi: Haziran, 2020
- Güngör, T. K. (2018). Arayış ve kaçış metaforu olarak Baudelaire'in Kötülük Çiçekleri. *Farabi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1), s. 115-137.
- Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman* (1. Basım). Çev: K. Ökten. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Hoffman, W. (1954). *Malerei Im 20. Jahrhundert* (1.Basım). Münih: Prestel-Verlag
- Hölderlin. (2000). *Empedokles* (1. Basım). Çev: İ. Z. Eyüboğlu. İstanbul: Dünya Klasikleri Dizisi, Yeni Gün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık.
- Koç, F. (2019). Albert Camus'de edebiyat ve felsefe ilişkisi. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Lautréamont. (1999). *Maldoror'un Şarkıları* (1. Basım). Çev: Ö. İnce. İstanbul: Gendaş Yayınları.
- Löwy, M., Sayre, R. (2016). *İsyan ve Melankoli: Moderniteye Karşı Romantizm* (1. Basım). Çev: I. Ergüden. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Lyton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*. (5.Basım). Çev: C. Çapan., S. Öziş. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Manav, F., Gürdal, G. (2013). *Kierkegaard: Birey ve Varoluş Üzerine*(1. Basım). İstanbul: Sentez Yayınları.
- Marter, J. (2007). *Abstract Expressionism: The International Context*. New York: Rutgers University Press.
- Marx, K. (2020). *1844 El Yazmaları*. Çev: M. Belge. İstanbul: Birikim Yayınları.
- May, R. (2019). *Yaratma Cesareti* (5. Basım). Çev: A. Oysal. İstanbul: Metis Yayınları.
- McCracken, D.G. (2008). *Transformations: Identity Construction in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press

- Newmann, B. (1946). *The First Man Was an Artist*, "The Ides of Art, Six Opinions on What is Sublime in Art?", Tiger's Eye Say. 6 New York. s. 2 <https://artkatvisualculture.files.wordpress.com/2019/09/newman-the-sublime-is-now.pdf>. Erişim Tarihi: Mart, 2020
- Nietzsche, F. (2017). *Deccal: Hristinyanlığa Lanet* (1 Basım). Çev: O. Aruoba. İstanbul: Say Yayınları
- Nietzsche, F. (1993). *Dionysos Dithyrambosları* Çev: A. Cemal. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Nietzsche, F. (2010). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. Çev: K. Ata. İstanbul: İlgü Kültür Sanat Yayınları.
- Nietzsche, F. (2014). *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* (10. Basım). Çev: İ. Z. Eyüboğlu. İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2020). *Güç İstenci*. Çev: N. Epçeli. İstanbul: Say Yayınları.
- Papenheim, F. (2002). *Modern İnsanın Yabancılaşması*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Richard, L. (1984). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. Çev: Madra B., Gürsoy S., Usmanbaş İ. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Rimbaud, A. (2001). *Illuminations: Cehennemde Bir Mevsim*. Çev: E. Alkan. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları
- Rosenberg, H. (1951). The American Action Paintings. *Branch Tisch Library Art News*, Say. 1 ISSN: 004-3273. Erişim Tarihi: 20.02.2021.
- Rosenthal, A. (1976). Baudelaire's Mysterious "Enemy". *University of Nebraska Press*, 4(3), s. 80
- Rough, R. H. (1975). Metaphor in the art of Vincent Van Gogh. *The Centennical Review*, 9(1)
- Sartre, J.-P. (1944). *Gizli Oturum*. Çev: B. Onaran. İstanbul: De Yayınevi.
- Sartre, J.-P. (2013). *Bulantı* (22. Basım). Çev: S. Hilav. İstanbul: Can Yayınları.
- Sartre, J.-P. (2017). *Baudelaire* (1. Basım). Çev: A. Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sartre, J.-P. (1998) *Estetik Üzerine Denemeler*. Çev: M. Yılmaz. İstanbul: Doruk Yayınları
- Sawyer, E. K. S. (2015). French Symbolism: In poetry and painting. *Modern Art*, 3(3).
- Simmel, G. (2017). *Modern Kültürde Çatışma* (11. Baskı). Çev: T. Bora, U. Özmakas, N. Kalaycı & E. Gen. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Solmaz, B. (2011). Modernlik ve Modernleşme Kuramlarına Yöneltilen Eleştiriler, Din Sosyolojisi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi, Selçuk Üniversitesi
- Sophokles. (2018). *Aias*. Çev: A. Çokona. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Steiner, R. (2004). *Nietzsche: Özgürlük Savaşçısı* (1. Baskı). Çev S. Çekli. İstanbul: Omega Yayınları.
- Starobinski, J. (2007). *Tanrı Katında Ruh: Akedia Günahı*. Çev: S. B. Öztürk. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şanbay, S. G. (2016). *Baudelaire'in Yapıtlarında Gerçeğin Yansıması ve Kurgu Ögesi Olarak Melankoli*. Edt: Bengü Cennet. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Teber, S. (2013). *Melankoli: Normal Bir Anomali* (5. Basım). İstanbul: Say Yayınları.
- Tiger's Eye, (1948). *The Ides of Art, Siz Opinions on What is Sublime in Art?* New York: Oxford Art Journal
- Toynbee, A. (1957). *A study of history, New York*. London: Oxford University Press
- Wahl, J. (1999). *Varoluşçuluğun Tarihçesi* (1. Basım). Çev: B. Onaran. İstanbul: Payel Yayınları.
- Werschkul, H. (2011). Rothko, Melancholia, and the Spritual Promise of the Baroque. *New England Review*, 32(2), s.34-49.
- Yates, F. A. (2007). *Gizli Felsefe ve Melankoli: Dürer ve Agrippa*. Çev: K. Atakay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yılmaz, M. (2009). *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler* (1. Baskı). İstanbul: Ütopya Yayınları.