

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI
RESİM PROGRAMI

RESİM SANATINDA EKSPRESİF BEDENİN MELANKOLİ KAVRAMI İLE
İLİŞKİLENDİRİLMESİ
(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:
20136159 Nesli Türk

Danışman:
Yrd. Doç. Emre Zeytinoglu

İSTANBUL-2017

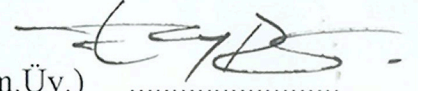
Nesli TÜRİK tarafından hazırlanan **Resim Sanatında Ekspresif Bedenin Melankoli Kavramı ile İlişkilendirilmesi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 20 / 03 / 2017

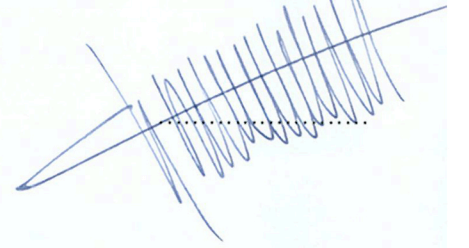
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

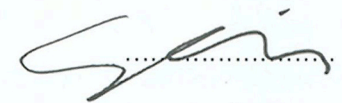
Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Emre ZEYTİNOĞLU (Danışman – Tez İzl.Kom.Üy.)



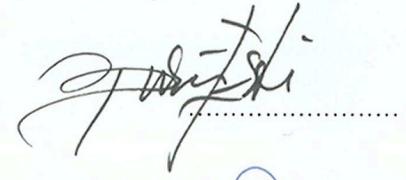
Jüri Üyesi : Prof. Caner KARAVİT
(MSGSÜ.Temel Eğitim-Tez İzl.Kom.Üy.)



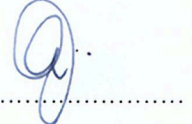
Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Can AYTEKİN (Tez İzl.Kom.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Burçin ERDİ (Namık Kemal Üniv.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Dalila ÖZBAY (Namık Kemal Üniv.Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

ÖNSÖZ.....	IV
ÖZET.....	VI
ABSTRACT.....	VIII
RESİM LİSTESİ.....	X
1.GİRİŞ.....	1
2. BEDEN.....	3
2.1 Sanatta Beden.....	7
2.2 Felsefede Beden.....	22
2.2.1 Aristoteles.....	24
2.2.2 Friedrich Nietzsche.....	26
2.2.3 Martin Heidegger.....	29
2.2.4 Merleau-Ponty.....	31
2.2.5 Theodor W. Adorno.....	33
2.2.6 Julia Kristeva.....	35
2.2.7 Gilles Deleuze ve Felix Guattari.....	37
3.MELANKOLİ.....	40
3.1 Hipokrat.....	49
3.2 Aristoteles.....	51
3.3 Bergamalı Galen.....	52
3.4 Cornelius Agrippa.....	55
3.5 Marsilio Ficino.....	56

3.6 Sigmund Freud.....	57
3.7 Walter Benjamin.....	59
3.8 Julia Kristeva.....	60
3.9 Satürn Etkisi-Üstün Uğraşların ve Düşüncenin Gezegeni	61
3.10 Melankolik Sanatçı ve Sanatta Melankoli İlişkileri	63
3.11 Melankolik Poz.....	66
3.12 Melankolinin Rengi: Renk Olmayan Renk-Gri.....	71
3.13 İkinci Renk-Mavi.....	76
4. SANAT TARİHİNDEN ÖRNEKLER.....	78
4.1 Albrecht Dürer ve Melencolia.....	79
4.2 Lucas Cranach.....	82
4.3 Francisco Goya.....	83
4.4 Théodore Géricault.....	89
4.5 Utagawa Hiroshige.....	92
4.6 Henry Wallis.....	95
4.7 Max Klinger.....	97
4.8 Louise Bourgeois	103
4.9 Jan Švankmajer	107
4.10 Paula Rego	110
4.11 Anselm Kiefer	112
4.12 Kiki Smith	116
4.13 Peter Doig	122
4.14 Matthew Barney	124
4.15 Jenny Saville	126
4.16 Cecily Brown.....	132
4.17 Folkert de Jong	135
5. ŞİİR ve SİNEMADAN ÖRNEKLER.....	139
5.1 Friedrich Schiller.....	140
5.2 Friedrich Hölderlin.....	143
5.3 Charles Baudelaire.....	145
5.4 Gottfried Benn.....	147

5.5 George Trakl.....	148
5.6 Marguerite Yourcenar.....	152
5.7 Lars von Trier.....	153
5.8 Steven Soderbergh.....	156
6. RESİMLERİM ÜZERİNE.....	159
6.1 Bedenin Hafızası ve Kara Duyu.....	160
6.2 Gretchen'den Madam Bovary'ye.....	173
7. SONUÇ.....	182
8. KAYNAKÇA.....	185
9. ÖZGEÇMİŞ.....	189

ÖNSÖZ

Eser metni olan bu çalışmada, bir makine olarak bedenin olanak ve faaliyetleri, tensel ve tinsel olanın resim sanatında melankoli kavramı ile bağdaştırılarak ele alınmış süreci biçim ve içerik yönünden incelenmiş, söz konusu iki kavramın bu mizaca sahip olan ve özellikle ekspresif eğilimler gösteren sanatçıların işlerine yansımaları, melankolik sanatçı ve sanatta melankoli ilişkileri bağlamında, kendi resimlerimden hareketle araştırılmıştır. Tensel olan daima bedensel bir coşku ve arzu ile birlikte düşünüldüğünden, melankoli ve beden kavramları çelişkili bir tını yaratabilir; ancak Platon'un "melankolik mizaç ile *fureur divine* (ilahî öfke) ve *alienatio mentis* (kutsal çılgınlık) birleştiğinde büyük insanlar yaratır" savını hatırlamak gerekir. Melankolikler cinsel enerjileri yüksek kimselerdir-sanatçıların işlerinde bedensel olanın özgürleştirilmesi, bu *ilahî öfke* ve Nietzscheci diyonizyak etki yoluyla mümkün kılınır.

Heidegger'in değerlendirmesiyle ölüm, hiçin ve korkunun sınırınıdır. Bu sınırdan dolaşan sanatçı, Alman Romantizmi ile başlayan geleneğin uzantısında, varoluş fenomeni karşısında bireyselleşmeyle *büyük bedenden* kopmuş, öz-bedeni ile yüzleşmek durumunda kalmış, bu yüzleşme moderniteyle doruğa ulaşan *kaygılı* bireyin doğuşunu öncelemiştir.

Melankolik mizaca sahip sanatçıların genellikle toplum dışına itilerek acılı bir yaşam sürdükleri, hatta intihara sürüklendikleri inkâr edilemez bir gerçek olarak karşımıza çıkar. *Toplumun intihar ettirdikleri'nin*, *Satürn Çocukları'nın* bedenleri ile serüveni, kendi bedenini kullanan bir kadın sanatçı olarak resimlerimin temel meselesidir.

Bu çalışmanın oluşum sürecinde desteğini esirgemeyen değerli hocam, tez danışmanım Yrd. Doç. Emre Zeytinoğlu'na katkılarından ve desteğinden ötürü sonsuz teşekkürler.

2017

Nesli TÜRK



ÖZET

Sanatın ve felsefenin odak noktasında yer alan kavramlar olarak beden ve *ilahî hastalık* melankoli, çağlar boyunca çeşitli dönüşümlere uğramış, yüceltilmiş ve alaşağı edilmiştir. Bütün bu değer biçmeler, sanatsal tezahürlerde farklı biçimsel yaklaşımlar dolayısıyla yankısını bulur. Bedeni ruhun mezarı olarak gören Platon'dan, bir makinenin prensibiyle açıklayan Descartes'a, beden daima ruhla birlikte düşünülmüş ve nihayet Nietzsche ile birlikte bu ikilik son bulmuş, Sartre ise "ben bedenimim" demiştir.

Melankoli, Homeros Destanları'ndan bu yana *Kahramanlar Hastalığı* olarak nitelenmiştir. Özellikle Aristoteles'in monografik çalışması *Problemata Physica*'da ortaya attığı o malum soruyla birlikte melankolikler dahî mertebesine ermiş, hatta Cicero ironik bir biçimde melankolik olmadığından, dolayısıyla önemli biri sayılamayacağından yakınmıştır... Fakat bu savlar ortaçağda yadsınmış, her ne kadar Rönesans'ta Ficino'nun çalışmalarıyla tekrar ilgi odağı haline gelmişse de, ortaçağ teolojisinin uzantısında reformist Luther melankoliyi *Şeytanın Banyosu* olarak tanımlamış ve inancın coşkusuyla alt edilmesi gerektiğini öne sürmüştür.

Pagan antikçağda oranlara dayalı katı, kanonik bir güzellik formülü uygulanırken, figürlerin klasik-melankolik tasvir biçimlerine özellikle mitolojik kahramanların konu edildiği arkaik dönem seramik vazolarında ve heykellerinde sıklıkla rastlanır. Ortaçağ bedeni geri plana itmiş, kirin ve pisliğin yüceltildiği kapalı bir beden imgesi doğmuş, gotik sanat grotesk formlarla sürdürülmüştür. Erken Hıristiyan dönemde tembellik ve içe kapanmayla sonuçlandığı düşünülen melankoliye yakalanan din adamları, şeytanın bu baştan çıkarmasına karşı direnirken resmedilir.

Rönesans'ta beden saklanmak yerine Antik düşünceye dönüşün etkisiyle gururla sergilenmeye başlanmış, çıplaklık tekrar yüceltilmiştir. Yeni Platoncu düşünürlerin melankoli üzerine yaptığı araştırmaların Dürer'in çalışmalarına

yansıması, başı ellerinin arasına dayanmış, temaşa halindeki melek figürünün görsel sanatlarda bir ikon haline gelmesiyle sonuçlanır. Barok tasvirlerde sanatçının tensel olanın ve dünyevî arzunun yansıtılmasına yönelik arayışı, kıvrımlı, eklemsiz ve uçucu bedenlerin, dolayısıyla *flesh* kavramının temellerini atmış, *kaygı* ve melankoliden etkilenmiş sanatçının önceliği, taklitte mükemmeli yakalamak değil, mana arayışı olmuştur.

Kartezyen gelenek 20. yüzyıla kadar bedeni ikincil tutmak için yoğun uğraşlar vermiştir. Neo-Ekspresyonistler, grotesk ve deforme beden tasvirleri yoluyla abjecte de gönderme yapan işler üretmişler, diyonizyak etkiyle özgürleşen esrime halindeki bedenin sanata yansıması, arzunun serbest bırakılmasının yolunu açmıştır.

Ortaçağda olduğu gibi modern zamanlarda da toplum düşmanı olarak görülen melankolikler, deli, toplumsallaşamayan-uyumsuz, din karşıtı gibi olumsuz sıfatlarla ötekileştirilmişlerdir. 19. yüzyılda materyalist dünya ile aidiyet kuramayan, rasyonel düşünceyi reddeden melankolik sanatçı miti, özellikle Baudelaire'in kimliğinde ve yapıtında şiirsel bir boyut kazanmıştır. Tarih boyunca çelişkili adlandırmaların yakıştırıldığı melankolikler, hem düşkünlüğü hem ilahî olanı barındıran çift değerli bir yapı sergiler (mania ve depresyon). Manik-depresifler psikanaliz tarafından çeşitli yöntemlerle bedenleri üzerinden denetim altına alınmaya çalışılır. Günümüzde beden ile zihin arasındaki ayrımın ortadan kalkmasıyla birlikte insan, yarı tinsel-yarı bedensel bir varlık olarak algılanmaya başlanmıştır.

ANAHTAR KELİMELER: Acedia, Abject, Beden, Ekspresyon, Furor, Gri, Grotesk, Kara Safra, Melankoli, Satürn, Ten

ABSTRACT

Body and *divine disease* melancholy, as concepts in the center of art and philosophy has been undergone various conversions, subdued and overthrown throughout the ages. All these valuations are echoed through different formal approaches within artistic manifestations. From Plato, who considered the body as a grave to soul, to Descartes, who explained it by the principle of a machine, body has always been conceived along with soul and finally with Nietzsche this dichotomy had come to an end; Sartre declared *I am my body*.

Melancholy has been described as disease of heroes' since Homer Epics. Especially with that particular question Aristotle put forward in his monographic work *Problemata Physica*, melancholics have extended to the order of genius, Cicero even complained ironically that he was not melancholic, so he could not be considered as an important person. However, these arguments have been denied in the Middle Ages, although during Renaissance with Ficino's work, melancholy in the extension of the Middle Ages' theology, reformist Luther has described it as the *Devil's Bath*, and claimed that must be subdued with enthusiasm of faith.

In Pagan Antique Age, a solid, canonic beauty formula based on proportions was applied. The classical-melancholic forms of figures are frequently encountered on the archaic period ceramic vases and sculptures, in which especially the mythological heroes are mentioned. The Medieval Age has pushed the body into the background, a covered body image was born where filth and scum were glorified and gothic art continued with grotesque forms. In the early Christian period, melancholy-which was thought to have ended in laziness and closure-caught clergymen, are depicted while resisting against this temptation of satan.

Instead of concealing the body, in Renaissance, it began to be proudly exhibited by the influence of turning to Ancient thought and nakedness was again exalted. New Platonist thinkers' study on melancholy and its reflection on Dürer's

work, results in an angel figure which stands in the position of contemplation, becoming an icon in visual arts. In Baroque paintings, artist's quest for the reflection of sensual and earthly desire, has taken on the basis of curved, inarticulate and volatile bodies and thus formed the basis of concept *flesh*. Anxiety and melancholy-influenced artist's priority is not reaching perfection but searching for meaning.

Cartesian tradition has made intense effort to keep the body in secondary position until 20th century. Neo-Expressionists have produced works that refer to abject through grotesque and deformed body portrayals. Reflection of the body in the form of ecstasy which is freed by Dionysian, has smoothed the path for desire.

Melancholics who are considered as enemies of society in modern times as well as in Middle Ages, are otherized as mad, non-socialized and non-conformist... Melancholic artist who rejects the rational thought of the materialist world in the 19th century, has especially gained a poetic dimension in Baudelaire's personhood and work. Throughout history, melancholics to whom contradictory nomenclatures have been attributed, reveal a dual-value structure (mania and depression) that embraces both sensuality and divinity. Manic-depressives are tried to be controlled by psychoanalysis over their bodies. Today, the distinction between body and mind has abolished and man has begun to be perceived as a semi-spiritual semi-bodily being.

KEY WORDS: Acedia, Abject, Body, Expression, Furor, Gray, Grotesque, Black Bile, Melancholy, Saturn, Flesh.

RESİM LİSTESİ

RESİM 2.1 Athenodoros of Rhodes, Polydorus of Rhodes, Agesander of Rhodes, *Laocoön ve Oğulları*, M.Ö. 200, beyaz mermer, 2.08x1.63 cm, Musei Vaticani, Vaticani

RESİM 2.2 Alexandros of Antioch, *Venus de Milo*, M.Ö. 130-100, Paros Mermeri, yükseklik:203 cm, Louvre Museum, Paris

RESİM 2.3 *Willendorf Venüsü*, M.Ö. 25.000 civarı, oolitik kireç taşı, yükseklik:11 cm, Naturhistorisches Museum, Wien

RESİM 2.4 Leonardo da Vinci, *Vitruvius Adamı*, 1492, kâğıt üzerine mürekkep ve kalem, 34.6x25.5 cm, Gallerie dell'Accademia, Venezia

RESİM 2.5 Peter Paul Rubens, *Der trunkene Silen* (Sarhoş Siren), 1616-17, panel üzerine yağlı boya, 212x214.5 cm, Alte Pinakothek, München

RESİM 2.6 Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (Sis Denizinde Amaçsızca Dolaşan Adam), 1818, tuval üzerine yağlı boya, 94.8x74.8 cm, Kunsthalle, Hamburg

RESİM 2.7 George Grosz, *Mayıs 1920'de Daum Mektepli Otomatı George İle Evleniyor*, John Heartfield *Buna Pek Memnun Oluyor*, 1920, suluboya ve kolaj, 42x30.2 cm, Galerie Nierendorf, Berlin

RESİM 2.8 Otto Dix, *Verwundeter* (Yaralı Asker), 1924, gravür, aquatint, 19.7x29 cm, Australische Nationalgalerie, Australia, Museum of Modern Art, New York

RESİM 2.9 Georg Baselitz, *Acker* (Tarla), 1962, tuval üzerine yağlıboya, 139x189 cm, Städel Museum, Frankfurt

RESİM 3.1 Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920, monoprint, 31.8x24.2 cm, İsrail Müzesi, Kudüs

RESİM 3.2 Bilinmeyen Sanatçı, *Aias'ın İnhitahı*, M.Ö. 400-350, kırmızı figürlü Etrüks Vazosu, British Museum, London

RESİM 3.3 Charles le Brun, *Dört Mizaç*, 17. yy. kâğıt üzerine kurşun kalem, 48.6x32.4 cm, Château de Versailles, France

RESİM 3.4 Asmus Jacob Carstens, *Termessa ve Eurysakes ile Kederli Ajax*, 1791, grafit üzerine suluboya, 22.7x33.6 cm, Weimar, Kunstsammlungen

RESİM 3.5 *Penelope*, M.Ö. 5. yy. mermer, yükseklik:1.15 cm, Musei Vaticani, Vaticani

RESİM 3.6 Anselm Kiefer, *Sprache der Vögel* (Kuşların Dili), 2013, kurşun, metal, ahşap ve plaster, 325x474x150 cm, özel koleksiyon

RESİM 3.7 Anselm Kiefer, *Kunersdorf*, detay, 1969-88, vitrifiye çelik çerçeve, fotoğraf üzerine ferforje kurşun, 170x230 cm, Städel Museum, Frankfurt

RESİM 3.8 Edward Hopper, *Mavi Gece*, 1914, tuval üzerine yağlı boya, 91.44x182.88 cm, Whitney Museum of American Art, New York

RESİM 4.1 Albrecht Dürer, *Melencolia-I*, 1514, gravür, 24x18.8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, British Museum, London, Musée Jenisch Cabinet Cantonal des Estampes, Vevey

RESİM 4.2 Lucas Cranach the Elder, *Melancholy*, 1532, panel üzerine yağlı boya, 51x97 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhagen

RESİM 4.3 Francisco José de Goya y Lucientes, *Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır*, 1799, gravür, aquatint, 21.5x15 cm, Johnson Museum of Art, Cornell University, New York The Metropolitan Museum of Art, New York, Musée Jenisch Cabinet Cantonal des Estampes, Vevey

RESİM 4.4 Francisco José de Goya y Lucientes, *Satürn*, 1820, tuvale aktarılmış duvar resmi, 145x82.9 cm, Museo del Prado, Madrid

RESİM 4.5 Peter Paul Rubens, *Oğlunu Yiyen Satürn*, 1636, tuval üzerine yağlı boya, 180x87 cm, Museo del Prado, Madrid

RESİM 4.6 Jean Louis Théodore Géricault, *Bir Adamla Bir Kadının Giyotine Vurulmuş Başları*, 1818, tuval üzerine yağlı boya, 60x61 cm, National Museum, Stockholm

RESİM 4.7 Jean Louis Théodore Géricault, *Anatomik Parçalar*, 1817-18, tuval üzerine yağlı boya, 52x164 cm, Musée Fabre, Montpellier

RESİM 4.8 Utagawa Hiroshige, *İlkbahar Gecesi*, 1851, ukiyo-e, Museo delle Culture, Lugano

RESİM 4.9 Utagawa Hiroshige, *Kar, Ay ve Çiçekler: Kisaoji'de Kar*, 1857, triptik, renkli ahşap baskı (nishiki-e), her kâğıt panel 37.9x25.9 cm

RESİM 4.10 Utagawa Hiroshige, *Kar, Ay ve Çiçekler: Kanazawa Civarında Ay*, 1857, triptik, renkli ahşap baskı (nishiki-e), her kâğıt panel 38.3x26.0 cm

RESİM 4.11 Henry Wallis, *Chatterton*, 1856, tuval üzerine yağlı boya, 62.2x93.3 cm, Tate Britain, London

RESİM 4.12 Max Klinger, *Beethoven*, 1902, farklı renklerdeki kayaç taşları, bronz, cam, metal, fildişi ve değerli taşlar, yükseklik:310 cm, Museum der Bildenden Künste, Leipzig

RESİM 4.13 Max Klinger, *Filozof*, 1885, gravür, aquatint, 50x34 cm, Museum der Bildenden Künste, Leipzig

RESİM 4.14 Max Klinger, *der Pinkelnde Tod*, 1880, tuval üzerine yağlı boya, 95x45 cm, Museum der Bildenden Künste, Leipzig

RESİM 4.15 Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1994, beyaz mermer, 12x24.5x7.6 cm, sanatçının koleksiyonu

RESİM 4.16 Louise Bourgeois, *Yataktaki Yedili*, 2001, kumaş, paslanmaz çelik, cam ve ahşap, 172.7x85x87.6 cm, The Easton Foundation, New York

RESİM 4.17 Louise Bourgeois, *Fillette (Küçük Kız)*, 1968, sıva üzerine lateks, 59.5x26.5x19.5 cm, Museum of Modern Art, New York

RESİM 4.18 Jan Švankmajer, *Možnosti Dialogu (Diyaloğun Boyutları)*, part 2, 1982

RESİM 4.19 Jan Švankmajer, *Možnosti Dialogu (Diyaloğun Boyutları)*, part 3, 1982

RESİM 4.20 Paula Rego, *Aşk*, 1995, alüminyuma monte edilmiş kâğıt üzerine pastel, 120x160 cm, Casa das Histórias-Museu Paula Rego, Lizbon

RESİM 4.21 Paula Rego, *İsimsiz No. 2*, 1998, alüminyuma monte edilmiş kâğıt üzerine pastel, 110x110 cm, özel koleksiyon

RESİM 4.22 Anselm Kiefer, *Elisabeth von Österreich*, 1991, fotoğraf üzerine karışık teknik, 170x130 cm

RESİM 4.23 Anselm Kiefer, *Die Orden der Nacht* (Gecenin Buyrukları), 1996, tuval üzerine emülsiyon, akrilik ve gomalak, 356x463 cm, Seattle Art Museum, Seattle

RESİM 4.24 Kiki Smith, *Melancholia* (Blue Prints Serisi'nden), 1999, gravür, 38.1x30.48 cm, Modern Museum of Art, New York

RESİM 4.25 Kiki Smith, *Tidal* (Med-Cezir), 1991, akordeon biçiminde katlanmış fotogravür kitap ve Japon kâğıdı üzerine fotolitografı, 25x22 cm, Neiman Center for Print Studies, Columbia University, New York

RESİM 4.26 Kiki Smith, *Born* (Doğum), 2002, bronz, 99.1x256.5x61 cm, Sarah Norton Goodyear Fund, New York

RESİM 4.27 Kiki Smith, *Rapture* (Vecd), 2001, bronz, 671.4x62x261.4 inç, Pace Gallery, New York

RESİM 4.28 Peter Doig, *Man Dressed as Bat* (Yarasa Kılığına Girmiş Adam), 2007, keten üzerine yağlıboya, 275x200 cm, Gavin Brown enterprises, New York

RESİM 4.29 Peter Doig, *100 Years Ago-Carrera* (100 Yıl Önce), 2005-07, tuval üzerine yağlı boya, 229x359 cm, Musée national d'art Moderne Centre de Création industrielle, Paris

RESİM 4.30 Matthew Barney, *Drawing Restraint 9: Shimenawa* (Çizgiyi Çekmek-9), 2005, litografı, gümüş renkli ofset baskı, 73x51 cm, özel koleksiyon

RESİM 4.31 Jenny Saville, *Voice of the Shuttle-Philomela* (Mekiğın Sesi-Philomel), 2014-15, tuval üzerine pastel ve füzen, 280x360 cm, özel koleksiyon

RESİM 4.32 Abel ve Auguste Pollet

RESİM 4.33 Peter Paul Rubens, *Oğlu Itylus'un Başını Gören Tereus*, 1636-38, panel üzerine yağlı boya, 195x267 cm, Museo del Prado, Madrid

RESİM 4.34 Jenny Saville, *Interwine*, 2012-14, tuval üzerine yağlı boya ve füzen, 219.5x290 cm, Gagorian Gallery, London

RESİM 4.35 Jenny Saville, *Odalisque* (Odalık), 2011-14, tuval üzerine yağlı boya, 217x236.5 cm, Gagorian Gallery, London

RESİM 4.36 Cecily Brown, *New Louboutin Pumps*, 2005, keten üzerine yağlı boya, 206x205 cm, özel koleksiyon

RESİM 4.37 Cecily Brown, *Trouble in Paradise* (Cennette Karmaşa), 1999, tuval üzerine yağlı boya, 191.2x229.3x51 cm, Tate Modern, London

RESİM 4.38 Folkert de Jong, *Les Saltimbanques* (Akrobatlar), 2007, strafor, poliüretan köpük, pigment, değişken boyut, James Cohan Gallery, New York

RESİM 4.39 Folkert de Jong, *Seht der Mensch; the Shooting Lesson* (Atış Talimi), 2007, 7 akrobat figür, 5 ağağ gövdesi, enstelasyon, 800x800x300 cm, Saatchi Gallery, London

RESİM 4.40 Folkert de Jong, *Dans*, 2008, strafor, pigmente poliüretan köpük, yapay değerli taş, enstelasyon, 190x400x300 cm, Saatchi Gallery, London

RESİM 5.1 Arnold Böcklin, *Die Toteninsel* (ller Adası), 3. varyasyon, 1883, ahşap pano üzerine yağlı boya, 80x150 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin

RESİM 5.2 Lars von Trier, *Melancholia*, 2011

RESİM 5.3 Lars von Trier, *Melancholia*, 2011

RESİM 5.4 Pieter Bruegel (baba), *Karda Avcılar*, 1565, ahşap pano üzerine yağlı boya, 117x162 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien

RESİM 5.5 Steven Soderbergh, *the Knick*, 2014

RESİM 5.6 Steven Soderbergh, *the Knick*, Operating Theatre, 2014

RESİM 5.7 Rembrandt van Rijn, *Dr. Nicolaes Tulp'ın Anatomi Dersi*, 1632, tuval üzerine yağlı boya, 216.5x169.5 cm, Mauritshuis, Den Haag

RESİM 6.1 Nesli Türk, *Satürn*, 2014, kâğıt üzerine karışık teknik, 151x116 cm.

RESİM 6.2 Nesli Türk, *Kuşlar Hükmü*, 2012, tuval üzerine yağlı boya, 200x175 cm, özel koleksiyon

RESİM 6.3 Nesli Türk, *Melankoli*, 2015, tuval üzerine yağlı boya, 200x175 cm, özel koleksiyon

RESİM 6.4 Nesli Türk, *Bellek-I*, 2012, tuval üzerine yağlı boya, 175x175 cm.

RESİM 6.5 Nesli Türk, *Kubur*, 2013, tuval üzerine yağlı boya, 175x175 cm.

RESİM 6.6 Nesli Türk, *Baş*, 2014, tuval üzerine yağlı boya, 46x38 cm.

RESİM 6.7 Nesli Türk, *Kara Safra*, 2014, kâğıt üzerine kurşun kalem ve füzen, 100x70 cm x 2, özel koleksiyon

RESİM 6.8 Nesli Türk, *Hayvan Gözler*, 2011, kâğıt üzerine kurşun kalem ve füzen, 220x70 cm.

RESİM 6.9 Nesli Türk, *İzsürücü*, 2014, asit indirme, 40x30 cm.

RESİM 6.10 Nesli Türk, *Gretchen*, 2014, tuval üzerine yağlı boya, 225x200 cm.

RESİM 6.11 Nesli Türk, *Şifacı*, 2015, tuval üzerine yağlı boya, 200x225 cm.

RESİM 6.12 Nesli Türk, *Hayır, Ben Madam Bovary Değilim!* 2013, tuval üzerine yağlı boya, 210x190 cm.

RESİM 6.13 Nesli Türk, *Gretchen'in Annesi-II*, tuval üzerine yağlı boya, 2014, 210x200 cm, özel koleksiyon

RESİM 6.14 Nesli Türk, *Gretchen'in Annesi-I*, 2014, tuval üzerine yağlı boya, 210x200 cm, özel koleksiyon

RESİM 6.15 Nesli Türk, *Madam Bovary*, 2013, kâğıt üzerine kurşun kalem ve yağlı boya, 100x80 cm.

1. GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, felsefe ve sanat tarihi bağlamında, 19. yüzyılın sonuna kadar bir mekanizmalar yığınyken günümüzde tarihsel bir araştırma konusu haline gelmiş olan beden, *et, deri-beden* olarak beden kavramının ve özellikle ekspresif beden imgesinin, kökleri Antik Yunan'a dek uzanan melankoli kavramı ile ilişkisini araştırmaktır. Besin tüketen, dışkılayan, boşalan, deforme olan, üreyen beden ile melankoli kavramı arasında oluşturulacak ilişkilerde, tinsel ve tensel olanın sentezini kurmak ve resim sanatının olanakları dâhilinde bu sentezin gerçekleştirilebilme imkânlarını incelemektir.

Homeros döneminde melankolik belirtiler gösteren kişilerin incelenmesinde kullanılan orta bölge (göğüs ve karın bölgesi), karar, öfkelenme gibi birtakım bedensel (somatik) tanımlamalar, bir ruh-beden bütünlüğüne işaret eder ki bu, melankoli-beden ilişkisini anlamlı kılan kilit bir unsurdur.

Söz konusu çalışmada belirtilen konu üzerine, önce bedenin ve bedene dair kurgu, imge ve söylemlerin kültür tarihinde ele alınış biçimleri ile toplumsal bir form olarak insan yaşantısında oynadıkları belirleyici rol otaya konmuş, ardından melankolinin tüm bu yaklaşımların uzantısında sanat alanında nasıl kurgulandığı üzerinde durularak, beden tasvirleri ile melankoli sentezinin yapıldığı eser örnekleri ele alınmıştır.

Konunun plastik sanatların yanı sıra şiir ve sinema gibi farklı disiplinlerdeki yansımaları, işlerim üzerinde de etkisi olan örnekler üzerinden yorumlanmıştır.

Albrecht Dürer döneminde melankolik etkinin gökyüzünden kaynaklandığı yolundaki inanç, Kant'dan Hegel'e uzanan süreçte tamamen yıkılır. Baskı mekanizmalarının güdümü altında, insanı dehşete düşüren ölümün ezici sınırı ile norm sistemlerinin gerilim hattı arasında konumlanmış bedenin, kutsallık vurgusunun zayıflaması sonucu moderniteyle ivmelenen ve daha çok Batı kültürüne özgü bir kavram olan melankoli ile -özellikle toplumsal karmaşa dönemlerinde- derinlikli bir bağ kurması kaçınılmazdır. Bu çalışmada sözü edilen sanatçılar, bu derin bağı bedenin özgürleştirilmesinin yolunu açan çalışmalar gerçekleştirerek kurmuştur.

Kristeva'nın da dediği gibi: "Melankoliye bir eğilim olmaksızın ruhsallık yoktur; yalnızca eyleme ya da oyuna geçiş vardır."

Çalışmanın Planı:

- 1.Resim sanatında ve felsefî metinlerde "beden" konusunun incelenmesi
- 2.Melankoli kavramının açıklanması ve kavrama dair tasvir biçimlerinin örneklendirilmesi
- 3.Bu iki faktörü birlikte ele alan eser örneklerinin ve son olarak kendi çalışmalarımın taranması
- 4.Sonuca bağlı bir serginin sunulması

2. BEDEN

Yunanca “soma” ya da Latince “corpus” beden ve gövde, uzun yıllar felsefi-metafizik ya da dinsel tartışmaların merkezinde yer almışlardır. Örneğin “corpus” bir tarafıyla “ölü” hareketsiz bir bütüne, gövdeye göndermede bulunur. Yani vücut ısısı (term) olmayan bir maddîliktir gövde. Platon’dan bu yana egemen metafizik, idea’ya ve ruh’a karşı beden’i ikincil kılmış; arkasından Hıristiyanlık beden ve gövdeyi günah ve “düşmüşlük” ile anlamaya çalışmıştır. Özellikle Hıristiyan düşüncesinde beden, günaha ve arzulara teşne bir uzantımızdır.

“Beden hem gerçeklik hem de imge-kavram olarak ele alınabilecek bir şeydir. Beden anatomik ya da fizyolojik araştırmanın değil ama öznel bir fenomen olarak insan bedeni, yaşama deneyiminin konusu olan ve yaşadığımız bir şeydir. Yaşayan beden, anatomik ve fizyolojik beden varlığının farkında olduğumuzu varsayar. Böylece öznel beden nesnel beden yalnızca bir refleksiyonu olmaktan çıkar. O öznel, ama aynı zamanda zorunlu bir yaşama koşulu-yaşama deneyimi anlamında nesnel. Beden kavramı her zaman ruh kavramıyla birlikte düşünülmüş ve ele alınmıştır. Öyle ki çoğunlukla ruh kavramının gölgesinde kaldığını ve ancak modernlikle birlikte beden ruhun gölgesinden çıkarak gerçeklik, imge ve gösterge olarak kendini ortaya koyduğunu söyleyebiliriz. Bu ortaya çıkışın izlerini felsefi ve edebî metinlerde bulmak mümkün.”¹

Antikçağ düşünürleri beden karşısında ruhun üstünlüğünü savunmuş, örneğin Sokrates bedeni “ruhun mezarı”, Platon “hapisanesi” olarak tanımlamıştır. Aristoteles ise Platon’un dualizmine karşı çıkarak, ruh ve bedeni bir tözün iki ayrı ögesi olarak ele almıştır.

¹ http://www.felsefeekibi.com/dergi12/s12_y1.html

Parthenon'un inşa edildiği (M.Ö. 5. yüzyıl), Atina'nın altın çağı olarak bilinen Periklesçi dönemde şehrin mimarî yapısı, yurttaşın bedeni ile uyum içinde paralellikler gösteriyordu: Şehir, insanların bedenlerini gönüllerince teşhir edebileceği şekilde tasarlanmıştı (15. yüzyılda Medicilerin yönetimindeki Floransa bu dönemle sık sık karşılaştırılacaktır). “Çıplaklığa yüklenen değer, kısmen Perikles dönemi Yunanlar'ının insan bedeninin içi hakkında düşünme tarzlarından kaynaklanıyordu. İnsan fiziolojisinin anahtarı vücut sıcaklığıydı: Vücut sıcaklıkları üzerinde en fazla yoğunlaşp onu tanzim edebilenlerin giysiye ihtiyacı yoktu.”²

Hıristiyanlığın yaygınlaşmasıyla birlikte bedene bakış, yaklaşık 1100 yıl süren ortaçağ boyunca pejoratif bir hal almış, Hıristiyan inancına göre (doğuştan) günahkâr olarak kodlanmış, *kirli* insan bedeni, bu günahlardan işkence, eziyet yoluyla arındırılmaya çalışılmıştı. Hıristiyan düşünürlerden Gregorius, bedeni “ruhun şu iğrenç giysisi” olarak adlandırırken, Saint Louis Joinville, “İnsan öldüğünde şu beden cüzamından kurtulur” diyordu. Bu olumsuz bakış açısı tıbbın gelişmesine de sekte vururken, beden her türlü aşağılamaya maruz bırakılmış, akıl almaz işkence metodlarının legal kullanımı yaygınlaşmıştı. Keşişlerin çilecilik pratiklerinin geniş kitlelerce benimsenmesi sonucunda arzunun ruhu alçalttığı düşünülmeye başlandı. Beden saklandı, rehavet veren banyo ve temizlik uygulamaları en aza indirgendi, kir ve pislik ermişler tarafından yüceltilirken *kapalı* bir beden imgesi doğdu. Öyle ki çiftler bile birbirlerinin vücutlarını tam anlamıyla göremezler, doğrudan ışık altında bedenlerine bakamazlar, karanlıkta ya da örtünerek ilişkiye girerlerdi. Oysa antik dönem insanı, ortaçağın kendi bedenine, çıplaklığına yabancılaşmış insanından bambaşkaydı: “Antik dönem Atinalıları'na göre kişinin kendini teşhir etmesi, bir yurttaş olarak sahip olduğu vakarın onaylanması demektir.”³ Öte yandan ortaçağda groteskin egemen olduğu zengin bir halk kültüründe şölenlerle, kahkahalarla, her türden aşırılıkla kutlanan bedensel bir coşku da söz konusuydu.

² Richard SENNETT, *Ten ve Taş*, Çev. Tuncay Birkan, 27.

³ A.g.e. 26.

Kilise bedene karşı çift yönlü bir yaklaşım geliştirdi; beden bir taraftan aşağılanırken, diğer taraftan yüceltiliyordu. Tabulaştırılan kutsal beden (Tanrı katına yükselen İsa'nın bedeni), tıbbi araştırmaların konusu olarak da sınırlı bir pratiğin alanında tutuldu. Ortaçağın sonlarına kadar diseksiyon yapılmamasının ardında, teşrihin yaradılışın gizemine duhul etmek anlamına geldiği yönündeki algı yatıyordu. Katolik Kilisesi'nin yasaklamaları sonucu gizlenmek zorunda kalan beden, teşhire açık olmadığı gibi teşrihe de kapalıydı.

“Çıplak bedenin o hakiki kaybedilmiş cennet mitiyle bağlantılı olduğu ve insan cennetten kovulduğundan beri, günahkârlarla dolu olan bir dünyada ona eski gözle bakılamayacağı düşünülürse, giyinik bedenden bahsetmek neredeyse bilinen bir şeyi gereksiz yere tekrarlamak gibi oluyor. Tıpkı bir kumaş gibi ölümlü olan, kendi ‘kumaşında da’ birbirine benzemez ‘dokular’ ve ‘kemikler’ olan beden, Hıristiyanların tanrısının gözünde gerçekten var mıdır? Bir kefenle bir mezardan başka bir ‘şey’ midir sahiden?”⁴

Ortaçağda tek tek bireylerden söz etmek mümkün değildi. İnsanın kendine dair bilinci, belirli bir toplumsal yapının, kolektif öte dünya anlayışının, büyük bedenin parçası olarak şekillenmişti. Umberto Eco, *Ortaçağ* adlı yapıtında şöyle söyler: “Beden öldüğü zaman eriyip gitmeyen tek unsur, ölümsüz ve yok olmaz Tanrı fikridir ve bu fikir Tanrı’yı düşündüğümüz zaman, aklımızın dışından kaynaklanır.”

15. yüzyıl Rönesans insanı, ilgisini göksel olandan dünyevî olana yönlendirir; bilimsel düşünceye dayalı bir yaşam tarzını benimser. Özerk, seküler bireyin doğuşu gerçekleşir. “Platon’un Şölen’ini çeviren Ficino, bu eser üzerine yazdığı detaylı açıklamada, bedenle ruh birbirinden ayrılamaz olduğundan, bedensel arzuların kendi başlarına kötü olmadığını ama Tanrı'nın bilgisine ulaşmak için değil de sadece

⁴ Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE, Georges VIGARELLO, *Bedenin Tarihi-1, Rönesans'tan Aydınlanma'ya*, Çev. Saadet Özen, 122.

bedenin tatmini için kullanıldığında kötü olduklarını öne sürer.”⁵

16. yüzyıla gelindiğinde ise Katolik Kilisesi’ne karşı gelişen Reform hareketi ve Protestanlıkla birlikte bu kez de çalışmaya ve üretmeye koşullu bir makine-beden algısı doğdu. Çalışmaya koşullu bedene iyi bakılması, verim alınması için sağlığının korunması gerekiyordu. Aşağılanmadan kurtulmakla birlikte beden, bu kez de üretim ilişkilerinin ağır şartları altında ezildi.

Bedeni ruhun düşmanı olarak gören Platon’la başlayan beden-ruh ikiliği, 17. yüzyıla gelindiğinde Descartes’ın Kartezyen metodu ile doruğa ulaştı; 18. yüzyılda ise aydınlanmayla birlikte yerini beden-zihin ikiliğine bıraktı. Descartes’ın akıldan, düşünceden, zihinden (res cogitans-düşünen şey) tamamen ayırarak bir makine olarak gördüğü ve saatin mekanik prensibiyle analogi kurarak açıkladığı, zekâdan yoksun bir beden (res extensa-uzamlı şey) kavramı ortaya çıktı. Bedenden kutsallık vurgusu kaldırıldığında, kendini gerçekleştirme itkisiyle hareket eden birey doğdu. “Fransız Devrimi’nin zirve noktasında, Paris’teki en radikal gazete, eğer insanlar devrimi bedenlerinde hissetmiyorlarsa gerçek bir devrim olamayacağını beyan ediyordu.”⁶

18. ve 19. yüzyıllarda Avrupa’da buharlı makinelerin icad edilmesiyle gerçekleşen Sanayi Devrimi ile birlikte fabrikasyon üretim sistemine geçildi ve işçi sınıfı ortaya çıktı. Bu dönemde beden tamamen metalaşmış, ruh ölmüştü. Marx (1818-1883), işçinin bedeninin makineleşmesine-hayvansallaşmasına karşı çıktı. Disposable (atılabilir) bir nesne olan işçi bedeni çok çalıştırılmaya ve vakitsiz ölmeye mahkûmdu. Nietzsche ise Hıristiyan ahlâkının beden ideolojisine karşı bedeni ve benliği bütünleştirdi.

⁵ F. Deniz KORKMAZ EKİCİ, *Dada’dan Günümüze Plastik Sanatlarda Anti-Estetik Form Olarak Beden*, 47.

⁶ A.g.e. 95.

Modernizmle birlikte bireyselliğini kazanan insan büyük bedenden kopmuş, kolektif güvenlik duygusundan yoksun kalmıştı; ödenmesi gereken bir bedeldi bu. 20. yüzyıla gelindiğinde dünya savaşlarının dehşeti ile yüz yüze kalındı; insanlık ideali çöküntüye uğradı. Jean-Paul Sartre (1905-1980), “Ben şu anda ne isem bedenim odur...” diyordu. Kaygılı bir birey ve deforme, grotesk, çirkin bir beden algısı doğdu.

1945 sonrası ve 21. yüzyıl başları, medyanın hâkimiyetinde metalaşmış imge-bedenin doğuşuna yol açtı ve estetik ameliyatların güdümünde yeni bir güzellik ideali yarattı. 20. yüzyıl ile birlikte doğaya ve kendine yabancılaşmaya başlayan insanın bedeni de değişime uğradı; kozmetik ürünlerinin kullanımı arttı, obezite yaygın bir hal aldı. Bedensel hazza dayalı tüketimin yaygınlaşması ve küreselleşmeyle birlikte iktidar, beden ve arzu üzerinden kitleleri denetleme mekanizması kurdu. Uygar beden bireyselleşmiş, fakat aynı zamanda bireyin denetim alanından çıkarak kamusallaşmıştı. Post-modernizmle birlikte tıp biliminin insan üzerinde kurduğu denetim doruk noktasına ulaştı ve *tanrısalın sureti* sayılan insanın kusurlu yanını ortaya koyularak bireylere “kendi bedenlerini yaratma fırsatı” verildi.

2.1 Sanatta Beden

Batı düşüncesi bedene dair sürekli bir anlam üretme çabası içinde olmuş, bedeninin temsil ettikleri ve beden imgesi çağlar boyunca çeşitli dönüşümlere uğramıştır. Sanat tarihi boyunca çok farklı biçimlerde ele alınmış olsa da beden kavramı daima sanatın merkezinde yer almıştır. Batı geleneğinde tasvire dayalı resim sanatının dönüşüm süreci, bedeninin ve bedene dönük anlayışın geçirdiği dönüşümün paralelinde gerçekleşir.

Antik Yunan'da bedensel üstünlüğe, tanrısal bir vücuda ve kas yapısına sahip olmak, gücü-iktidarı elde bulundurmanın koşullarından biri olarak belagat kadar önemli bir yer edinmiş, ideal oran-orantıya dayalı katı bir güzellik formülü uygulanmıştır. Antikçağda insan bedeni üstün bir teknik performans ve beceriyle idealize edilir; görünenin ele geçirilmesi (doğanın taklidi-mimesis) ve betimlenmesi, kanonik formül uygulanan antik dönem figürlerinde karşılaştığımız detaylı kas anlatımları ve tensellik, kemikten ve etten bir varlık olarak bedenin tasviri son derece gerçekçi olmakla birlikte ölçülüdür, natüralisttir.

Mimesis, doğayı birebir taklit etmez; onda bulunan çirkinlikleri, kaba, hoşça gitmeyen olguları görmezden gelir- taraflı bir yaklaşımdır bu. Trajik mitlerin betimlenişinde bile bedene ait herhangi bir aşırılığa rastlanmaz. Çılgılık atan ağız bile zarafetle aralanmıştır; ölümcül yaralardan bile kan yahut irin akmaz. Gerilmiş kaslar, tendonlar, acının ifadesinde yüz hatlarından fazlasını söyler (bkz. *Laokoon*). Ünlü Alman sanat tarihçisi Winckelmann, *Laokoon* üzerinden şu saptamada bulunur: “Yunan başyapıtlarının genel ve ayırt edici özelliği, hem duruşta hem de ifadede asil bir sadelik ve sakin bir yücelik taşımasıdır. Yüzeyi ne kadar şiddetle çalkalansa da denizin derinlikleri nasıl her zaman dinginse, içlerindeki tutkular ne denli güçlü olursa olsun, Yunan yontularının ifadeleri de hep sakin ve dengeli bir ruh gösterir.”⁷

18. yüzyılda Fransız Devrimi dolayısıyla kahramanlık konuları tekrar gündeme gelecek, Neo-Klasisizm ile birlikte sanatçılar, Yunan ve Roma heykellerinde kas ve tendonların modle edilmiş biçimlerini inceleyerek beden tasvirlerinde yeniden soylu bir güzellik anlayışına yöneleceklerdir. Dünyevî varlığın görünür kılınmaya çalışıldığı heykellerde seküler yapının izlerine rastlanır.

⁷ Gotthold Ephraim LESSING, *Laocoön-An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, 7.



RESİM 2.1

Antikçağ heykellerinde cinsellik vurgusu yapılmaz; cinsellik şiddet gibi biçimsel güzelliği zedeleyecek bir unsur olarak görülür. “Bunun yanında Yunan heykeltçileri, örtü altından hissedilen gövdenin formunu ortaya çıkarmanın çekiciliğini de fark etmişlerdir. Elbise kumaşı, vücuda ıslak bezin yapıştığı gibi yontulmuş olmasına rağmen, kumaşın vücuda değen kısımları doluluk ve yumuşaklıkla verilmiştir. Bu şekilde beden daha çekici kılınmıştır.”⁸

⁸ Bkz. (5), KORKMAZ EKİCİ, 26.



RESİM 2.2

Ortaçağ ile birlikte ise sanatçı İncil’de geçen olayları inananlara anlatmak amacıyla daha primitif bir dil kullanmış, betimlediği hikâyedeki unsurların dramatik etkisini arttırmak uğruna, yeri geldiğinde oran-orantı, espas gibi resimsel öğeleri feda etmiş, figürlerin boyutlarını hiyerarşik ilişkileri baz alarak belirlemiştir. Dünyevî varlığından arındırılmak istenen, kutsallık vurgusu yapan, uçucu bedenlerdir bunlar. Etten kemikten ziyade tahtadan yontulmuşçasına mekanik bir izlenim veren figürlerin hareketleri, ancak Ön Rönesans’ın sonlarına doğru insanî bir dinamizm kazanmaya başlayacaktır. Bu figürlerde dönemin metafizik temelli felsefesinde - Dogmatik Skolastik felsefe- teolojik anlayışın belirleyici rolü net bir biçimde okunur. “İsa’ya öykünme insanların bedeninin, özellikle de acı çeken bedeninin farkına daha bir sempatiyle varmalarını sağlamıştı.”⁹ Elbette ki hedeflediği etki doğrultusunda değerlendirilmesi gereken ortaçağ sanatçısı teknik beceriksizlikle suçlanamaz.

“İnsanlığın beden ile ilişkisi ağırlıklı olarak grotesk formlarla sürdürülmüştür. Antikitenin Sokrates ve Platon ile bütünleşen ve Mısır’ın geometrisinden devralınmış güzellik anlayışının dışında grotesk, zengin bir halk kültürü içinde hayatını sürdürmüştür ya da Rönesans’ın ideal güzelliğin temsili olan Venüs’üne karşı doğurgan tanrıça figürü olan *Willendorf Venüsü*’nün dünyasıdır bu. Grota kavramı Latince gübre etimolojisinden gelerek taşkınlığı, üremeyi, doğurganlığı ve biçimsizliği anlatır. Yani grotesk güzel’in ‘oran’ ‘uyum’ gibi anlayışlarının tam zıddında yer alır. Grotesk tümüyle bedenseldir. Şişen, dışkılayan, arzulayan, kabına sığmayan ve bazen korkutucu ve güldürücü olan bedendir. Diğer halk kültürleri gibi ortaçağ da groteskin imparatorluklarından biridir.”¹⁰

Groteskin en yetkin örneklerine daha sonra Rönesans idealizmine karşı Bosch ve Bruegel gibi kuzeyli sanatçıların karamsar dünyalarında, dehşet saçan cadı ve iblislerle vebadan kırılan toplulukların, kıyamet sahnelerinin, karnavalesk bir kurgu içinde abartılı uzuvlara sahip köylülerin betimlendiği resimlerde rastlarız.

⁹ Bkz. (2), SENNETT, 193.

¹⁰ Nesli TÜRK, 20.yy. Resminde Ekspresif Beden İmgesi, 4.



RESİM 2.3

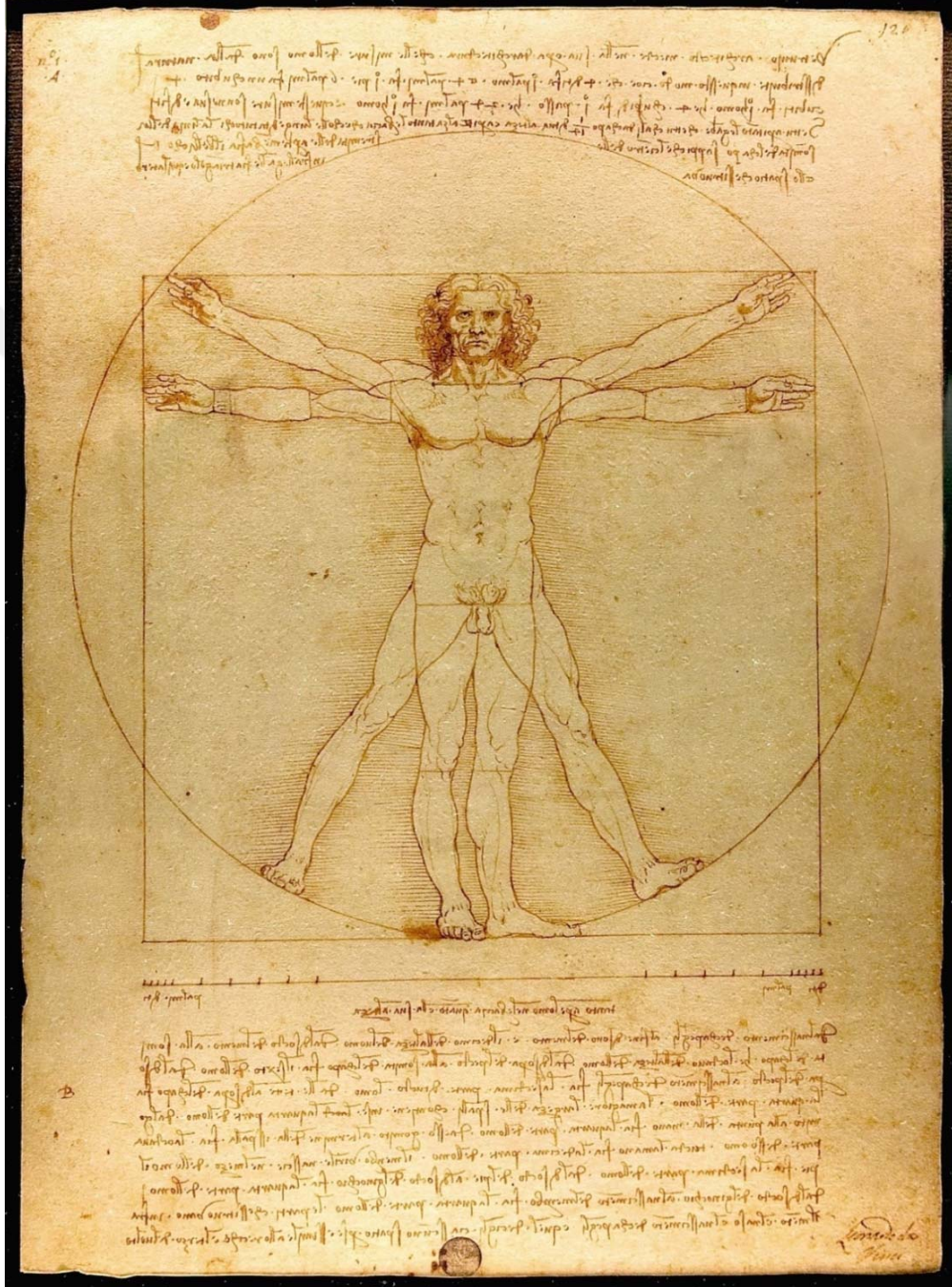
İnsan bedeninin bilimden sanata her alanda derin araştırmalara konu edildiği Rönesans döneminde ise insan merkezli bir dünya anlayışı benimsenmiş, dolayısıyla insan bedeni de merkezi bir hal almıştır. Yoğun bir tarihsel dönem olan ortaçağ boyunca görmezden gelinen beden, antikçağ ülküsüne dönüşle yeniden yüceltilmiş, bilimsel yaklaşımın konusu haline gelmiştir. Ruhunun yücelmesini hedefleyen sanatçı, sanatını -her ne kadar imge üreten kişileri k  mseyerek *Devlet*'den kovmuş olsa da- Platon felsefesinde temellendirir.

Rönesans sanatçışı bakışını, tasvirlerde yaratılışın ideal hali olarak Tanrı'nın suretinde vücut bulan, sağlıklı ve güzel bedenlere yönlendirir. "İnsan vücudunun evrenin işleyişinin bir analogisi olduğunu" düşünen Leonardo da Vinci (1452-1519),  nl  mimar Marcus Vitruvius Pollio'nun (M. . 80-15) mimarî oranlar üzerine açıklamalarından yola çıkararak, tahmini 1492 yılında çizdiği *Vitruvius Adamı*'nda bu yüceltmeyi ideal oranların mükemmeli betimlenişiyle ortaya koyar. "...ressamın gerçek görevi, İdeler yardımıyla Tanrı'yı taklit etmektir: Doğayı kusursuz bir biçimde kopyalamaktan ziyade yaratmaktır ki, kopyalamak da ressamın ikincil olarak yerine getirmesi gereken bir görevdir."¹¹ İnsan bedeni, her Şeyin başlangıcının sayı olduğunu iddia ederek güzelliği matematiksel prensiplere dayandıran Pisagor'un (M. .570-495) oran-orantı üzerine araştırmalarından ve  klid'in (M. .330-275) matematiksel kuramlarından hareketle tekrar ele alınır; bilimsel yöntem izlenir.

Ortaçağ skolastiği ile biçimlenen beden imgesi yıkılmıştır. Dünyanın merkeze alındığı bir dönem olarak Rönesans'ta İsa'nın bedeni ve acısı, Meryem Ana ve Azizler, gene de öncelikli konularını sürdürmektedir. Antikçağın *güzel* bedeni, Hristiyan ikonografisinin başat figürlerinin yanı sıra çıplak beden betimlemelerine vesile olacak biçimde tanrılar, tanrıçalar, kahramanlar, nemfalar ve satirler gibi mitolojik figürlerde ve edebî kahramanlarda vücut bulur. 19. yüzyıla kadar devam edecek bir gelenektir bu.

¹¹ France FRAGO, *Sanat*,  ev.  zcan Doğan, 95.

Dünyevîleşme, tasvir biçimlerinde özellikle soylu portrelerinde gücün sembolü olarak erkek bedeninin kürk, mücevher gibi pahalı giysiler, kadın bedeninin ise erotik bir anlam kazanmaya başlayan çıplaklığı dolayımıyla belirir.



RESİM 2.4

“Barok kültür, 16. yüzyılın sonunda bedeni ve dünyayı aklın egemenliğine sokmaya çalışan Protestan ahlâka karşı çıkıştan doğmuştur. Bedenin tutkulu, tensel kıvrımlarını yücelttiğinden dolayı, Deleuze bu dönemi *kıvrım* kelimesi ile tanımlar. Protestanlığın kendisini dayatan bedensiz aklı ile dalga geçen Barok sanatçı, bedeni bu boyunduruktan kurtarıp, duygusal-tensel kuvvetlerin ve haz ilkesinin doğrultusunda bir beden tasvirine yönelmiştir. Kıvrımlar yoluyla beden bir işlerlik kazanmıştır; burada söz konusu olan artık statik bir varoluş değil, evrenin özünü kurulan dirimsel bir ilişki ve bu ilişkinin temsilidir.”¹²



RESİM 2.5

¹² Bkz. (10), TÜRK, 13.

“Pascal’ın teoloji özlemi ve Descartes tarafından metafizik olarak temellendirilen doğanın matematikleştirilmesi (ki bu akılcı bir benin bakış açısıyla dünyayı nesnelleştirir), Barok çağın doğmasına neden olur. Ve Barok çağı, inanca denk düşen Tanrı merkezli dünya görüşü ile bilimsel nesnelleştirme süreçleriyle dünyanın büyüsünün bozulması arasında doğmakta olan çarpıklığı ortadan kaldırma çabası olarak ortaya çıkar.”¹³

Açık (atektonik) kompozisyonlarla kadrajın dışına taşan ve bedensel hareketin -genişleyerek istila edilmek, doldurulmak istenen- uzamda devam ettiği hissini yaratan bu figürler, tek tek vücut parçalarının değil, eklemsizleştirilme yoluyla bedensel hazzın aktarımını amaçlayan bütünü tasviridir. Tek tek parçaların kusursuz bir biçimde incelenmesi yerine, bütüne dair bir sezginin iletilmesi amaçlanır. Figür, Rönesans heykelinde olduğu gibi frontal bakış açısında mükemmelleştirilmek yerine, mekâna dâhil edilir. Rubens’in ölümsüzlük iddiası taşıyan, İtalyan Rönesansı’ndan devralınmış tutkulu, kıvrak beden hareketlerinin etkisiyle konturların eridiği, kanlı-canlı figürleri, *fleshin* ilk ve en yetkin örneklerini verir; masif bedenlerin dirimselliği uğruna net bir görünüş feda edilir; dokunsal olana odaklı temel Rönesans anlayışından, görsel olanı baz alan Barok anlayışa geçişin sonucudur bu. “Hollanda üslubunda güzellik, olanca özgürlüğüyle kullanışlıyken, Rubens’in Güneş Kral’ın sarayında ifade ettiği güzellik tüm özgürlüğüyle shevîydi.”¹⁴

Neo-Klasik beden imgesi, güzelliği güzel olarak algıladığımız bir şeyin sahip olduğu bir özellik olarak görmüş ve *çeşitlilikte birlik* anlayışı ile *oran-uyum* yasalarına odaklanmışken, “18. yüzyılda deha, zevk, hayal gücü ve duygu gibi yeni bir güzellik kavramının doğmak üzere olduğunu belirten sözcükler yaygınlaştı.”¹⁵

¹³ Bkz. (11), FRAGO, 99-100.

¹⁴ Umberto ECO, *Güzelliğin Tarihi*, Çev. Ali Cevat Akkoyunlu, 209.

¹⁵ A.g.e. 275.

Kant, estetik üzerine araştırmaları sonucunda güzelin yanı sıra yüce (sublime) kavramından bahseder. Kant'a göre matematiksel yüce ve dinamik yüce olmak üzere iki tür yüce vardır. Bu ilk tür yceden bahseden Kant'a göre, mutlak bir byklg olan Şeyi yüce olarak adlandırırız. Kant'ın yücelik kavramı, iselligi yakalamayı hedefleyen Romantik dönem sanatını büyük ölçüde etkilemiştir; özellikle Caspar David Friedrich'in resimlerinde *Mutlak Büyük* kavramını karşılayan fenomenler karşısında temaşa halindeki figürler, bu duyguyu geçiren en yetkin örneklerdir.



RESİM 2.6

Ekspresyonizm, bedenlerin kusursuzluğuyla simgeleşen antikçağ ve bu kusursuz beden imgesini yeniden sanatın başlıca meselesi haline getiren Rönesans'ı bölen ortaçağ anlayışı ile paralellikler gösterir. Ortaçağ felsefesi ve dolayısıyla sanatında beden, tutsağı olduğumuz dünyasal varlığımızı temsil eder. Beden, dönemin insanı için ruhun hapisanesi gibidir. Ancak ekspresyonist sanatçı, ortaçağ sanatçısı gibi öbür dünyaya dair kolektif bir bilincin karnavalesk imgelerinden çok, romantik bir tavırla bireysel kaygılarını yansıttığı bir beden deformasyonuna yönelir.

Başta Almanya olmak üzere kuzey ülkelerinde izlenimciliğe tepki olarak gelişen Ekspresyonizm'de temel amaç, duyguların ve içsel yaşantının ön plana çıkarılmasıdır. Bu uğurda sezgisel bir yaklaşımla biçim bozmaya yönelen sanatçı, formel problemlere bireysel çözümler getirir. Anti-natüralist bir anlayışın ürünü olan Ekspresyonist bedende savaşın yıkımları veya varoluş acısı cismanileşir; deneyimle bedensel tezahür mutlak bir birlik oluşturur. Ekspresyonist sanatçı, ölümün ve felâketin hüküm sürdüğü trajik bir dünyada, sahte ve ikiyüzlü bulunduğu *güzel* ereğinden ve klasik-estetik değerlerden alabildiğine uzaklaşır; vahşeti ve tutkuyu barındıran *çirkin beden* odak noktası haline gelir. Bu çirkin beden, erotik dürtüyü tikslenme ve korku yaratacak biçimde yönlendirir.

Birinci (1914-1918) ve İkinci (1939-1945) Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan travma, George Grosz (1893-1959) ve Otto Dix (1891-1969) gibi savaşı cephede, pratik olarak deneyimleyen pek çok ekspresyonist Alman sanatçının satirik eserlerinde yankısını bulur. Savaş alanında bütünlüğü bozulmuş ceset parçaları, bedene dair her türlü idealist-ütöpik yaklaşımın içini boşaltmış, deformasyonun sadistik, grotesk-karnavalesk olmak üzere farklı yaklaşımlarının önünü açmıştır.

Birinci Dünya Savaşı'nda arkadaşının vurulmasına şahitlik eden bir askerin şu sözleri, söz konusu sanatçıların eserlerinin âdeta alt metni gibidir: “Besleyip baktığımız, özene bezene süslediğimiz insan bedeninin... aslında iğrenç maddelerle dolu, dayanıksız bir zarf olduğunu anlamak dehşet vericiydi.”



RESİM 2.7



RESİM 2.8

Grosz ve Dix'in hicivli, eleştirel tutumu, daha sonra ekspresyonistlerin romantik özlemlerine post-ekspresyonist bir tepki olarak 1930-40'lara kadar devam eden *Neue Sachlichkeit* (Yeni Nesnelcilik) akımını doğurur. Sanatçılar, bedeni ve eşyanın gerçeğini ışık-gölgeden yoksun, keskin hatlarla vermeyi hedefleyen *verist*-katı bir gerçeğe uygunluk anlayışıyla ele almışlardır.

Yeni Gerçekçi Yves Klein'ın (1928-1963) antropometrik çalışmalarıyla açılan damarın uzantısında 20. yüzyıl sonlarında sanatçılar bedenlerini doğrudan işlerine dâhil etmeye başlar; beden artık yalnızca tasvirin konusu olan nesne değil, bizzat kullanılan medyumun kendisi olarak özne halini alır. Çağdaş-güncel sanatçıların işlerinde ise beden *flesh* kavramı üzerinden yorumlanırken, bazı sanatçıların çalışmalarında yoğun bir ifadecilikle birlikte ele alınır. Post-modernizmle deformasyon çok daha uçlaşmış bir boyut kazanır; abject kavramı doğrultusunda

bedene ait her türden tabu sanatın meselesi haline gelmiş, Post-yapısalcılık bağlamında özellikle feminist sanatçılar, *kimlik*, *fark* ve *ötekilik* gibi öğeler içeren otobiyografik çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bedenin metalaşmasıyla artan estetik ameliyatlar ve obezite, güncel sanatın konusuna dâhil olur.

Bedenin sanat alanında araçsallaşması yönünde hızla kat ettiği sürecin paralelinde, 1970'lerin başlarında bir sanat akımı Avrupa'da belirleyici bir rol edinmeye başlar. Georg Baselitz'in (1938-) aralarında yer aldığı, *Neue Wilden* (Yeni Vahşiler) olarak da adlandırılan Yeni Dışavurumcular, Minimalizm ve Kavramsal Sanat'a tepki olarak içe dönük, anti entelektüel bir yaklaşımla resimsel bir dil geliştirmiş, insan bedenini metafor, alegori, otobiyografi ve cinsellik gibi unsurlar etrafında dönerek tekrar resmin konusu haline getirme girişiminde bulunmuştur. Nazilerin İkinci Dünya Savaşı sırasında ve Weimar periyodunda dönemin sanatçıları dejenere ilan etmiş olmasına tepki olarak Komünist Doğu Almanya, Neo-Ekspresyonizm'i resmî stili ilan eder.



RESİM 2.9

2.2 Felsefede Beden

Felsefede beden-madde dediğimizde, ruhu da ister istemez meseleye dâhil etmek durumunda kalıyoruz. İnsanın biri maddî diğeri madde-dışı bu iki cevherin yalnızca birinden mi, yoksa her ikisinden mi meydana geldiği sorusu, binlerce yıllık bir felsefî tartışmanın, özellikle zihin felsefesinin odağında yer alıyor.

Çağlar boyunca pek çok filozof beden ve ruh ile ilgili araştırmalarda bulunur. Zihin-beden sorununun çözümüne yönelik iki büyük düşünce ekolü dualizm ve monizmdir. Dualizm, Platon ve natüralizmin en büyük ve ilk temsilcisi olan Aristoteles'e kadar geri götürülebilir. Ancak sorun en net biçimiyle 17. yüzyılda Descartes tarafından formüle edilmiştir. Antikçağda ruhun ölümsüzlüğünden bahseden Platon ve ruh ile bedenın ayrılamayacağını öne süren Aristoteles ile şekillenen beden algısı, yeniçağda Descartes'ın dualizm savıyla başka bir boyut kazanır. Descartes'a göre (1596-1650) ruh ve madde olmak üzere birbirinden bağımsız iki töz bulunduğundan bahsetmiştik; bu savı destekleyen görüşlerin yanı sıra karşıt fikirler belirirken, beden düşüncesinin etrafında şekillendiği metafizik zihin felsefesi oluşmaya başlar.

Tekçilik (monism) ontolojik olarak zihin ve bedenın ayrı olmadığını iddia eder. Bu görüş Batı felsefesinde ilk kez M.Ö. 5. yüzyılda Parmenides tarafından dile getirilmiş, daha sonra 17. yüzyılda beden ve ruhun birbirlerine olan üstünlükleri yerine paralelliklerini savunan rasyonalist Baruch Spinoza (1632-1677) tarafından da benimsenmiştir. "Spinoza'ya göre ruh ve madde ayrı tözler değil, tek tözün sıfatları, yani tözün özünü oluşturan temel nitelikleridir. Zihin bedenın kavramıdır ve bedendeki oluşumların zihinde mutlaka bir kavramı, idesi olmalıdır. Yani bedende bir fiziksel oluşum ortaya çıktığında, zihinde de buna karşılık gelen bir zihinsel oluşum ortaya çıkacaktır. Zihinle beden arasındaki ilişki, bu paralel oluşumlar biçiminde gerçekleşir."¹⁶

¹⁶ http://www.felsefe.gen.tr/filozoflar/baruch_spinoza_zihin_beden_paralelizmi.asp

Leibniz (1646-1716) ise *monad* kuramı ile insanın yalnızlığını penceresiz oldukları için dışarıyla gerçek anlamda iletişim kuramayan, metaforik atomlar-monadlar dolayısıyla ortaya koyar. “Leibniz, ‘içine girdiğimiz’ bedenın sahibi olan insanın algısını göremeyeceğimizi söylerken kesinlikle haklıdır. Algı yalnızca onu yaşayan kişi tarafından, yalnızca acıyı, gıdıklanmayı -ya da esrimeyi- hissetmekte olan kişi tarafından tecrübe edilir. İşte Descartes’ın bedenlerimizle derinden bağılı olduğumuzu söylerken kast ettiği de kısmen budur. ‘Acımı hissediyorum’ demek duygudaşlık saçmalığıdır.”¹⁷

Eleştirel felsefenin babası olarak kabul edilen Alman filozof Immanuel Kant (1724-1804), *Kritik der reinen Vernunft* (Saf Aklın Eleştirisi)’da rasyonalizm ve empirizm arasında bir sentez kurar. *Nasıl biliyorum* sorusuna odaklanan Kant’a göre, duyular aracılığıyla algıladığımız fenomenal gerçeklik ile tanımlanamaz ve bilinemez *ding an sich*-kendinde şey olarak numenal gerçeklik olmak üzere iki tür gerçeklik vardır. Nietzsche’ye göre Kant’ın damarlarında bir teoloğun kanı dolaşmaktadır. Kant’ta beden bir tapınak, ruh ise idrak etme olanağı bulunmayan mutlaktır. Bedenin akıl ya da ruh ile çatışmasında düşmüşlük, bayağı maddilik içinde değerlendirilen beden, aşkın ya da yüce olanın alanına yakıştırılan ise ruh olmuştur. 19. yüzyılda *Tanrı’yı öldüren* Nietzsche, “Bedeninizde en derin felsefenizden daha fazla bilgellik vardır” diyerek yaşamı olumlar; böylece kırılma gerçekleşir. Beden imtiyazlandırılır; alternatif bir *aşkınlık olanağı* olarak tekrar ele alınır.

Nietzsche insanın bu alçaltılışına, yaşamın cinsellikle başladığı, temelde Diyonizyak olanın, arzu ve esrimenin bulunduğu ve bedensel olanakların moral tarafından kısıtlandığı gerekçesiyle itiraz eder. (Spinoza-Nietzsche-Deleuze hattı) Akıl ve beden arasında köklü bir ayırım yapmanın gerekliliğinden bahseden Kant’ın aşkın ben bilincini yıkar; aklın kullanımı yerine bedensel olanın etkin kılınmasını hedefler. Oysa Kant’ta arzunun öznesi *kendinde şeye* ulaşmaya çalışır; fakat *kendinde*

¹⁷ Arthur C. DANTO, *Sanat Nedir?* Çev. Zeynep Baransel, 97-98.

şey bilinemez olduğundan bu nafil bir çabadır. “Nietzsche için ‘Dile yaslanan bir bilinçlilik arayışı Dionisyen bir filozoftan itibar görmemelidir; bunun yerine bedenin tepkilerine duyarlık kazanmayı seçmek gerekir.’ Oysa Batı felsefesinin Socrates sonrası uzun gerileyişi tam da ‘bedensiz yüceleşme’ peşinde kaybedilmiş bir zamandır.”¹⁸ Nietzsche, Zerdüş’ün dördüncü bölümüne *Bedeni Küçümseyenler Hakkında* başlığını koyar: “Ben diyorsun ve mağrursun bundan ötürü. Lâkin çok daha büyük olan, senin inanmak istemediğin hani-bedenin ve onun büyük aklıdır: O, Ben demez, Ben gibi davranır.” Güç İstenci’nde ise şunları söyler: “Bedene duyulan inanç, ruha duyulan inançtan daha temellidir: İkincisi bedenin ıstırapları üzerine bilimsel olmayan bir yansımadır.”

“Spinoza’ya göre insanın ilüzyonları, Nietzsche’ye göre Hıristiyanlık ya da Deleuze’e göre temsil... Nedeni ne olursa olsun, felsefede aşkınlık kavrayışı içinde gelişen ‘yücelik’ arayışında bu payeye uygun görülenin hiçbir zaman beden olmadığı açıktır.”¹⁹ Bu çalışmada bahsedilecek olan ve bedeni *Dasein*-orada olan varlık olarak alan Heidegger, *bedene sahip miyiz, yoksa beden miyiz* sorusunu ortaya atan Merleau-Ponty ve bedene *abject* kavramı üzerinden açıklama getiren Kristeva gibi düşünürlerin Nietzsche ile başlayan kırılmanın uzantısında bedene dair ikiliklerin ortadan kalktığı, özgürleştirici bir beden teorisinde buluştuklarını görüyoruz.

2.2.1 Aristoteles

Aristoteles felsefesi Platon’un aksine ruh (psykhe) değil doğa (physis) odaklıdır. Madde-form öğretisine paralel bir beden-ruh ilişkisi kurarak, bedenin varlığının ruha, ruhun varlığının ise bedene bağlı olduğunu, ruhun bedenden ayrılıp kendi başına bir yaşam sürmesinin olanaklı olmadığını savunur. Beden madde, ruh da formdur. Form, fiil olan ruh beden formunu kaybettiğinde çözünür, parçalanır.

¹⁸ Çetin BALANUYE, *Beden ve Aşkınlık*, <http://www.flsfdergisi.com/sayi6/49-59.pdf> 54.

¹⁹ A.g.m. 51.

Hayvan sorusunu ilk olarak kendi içinde bir araştırmamanın konusu olarak ele alan Aristoteles (M.Ö. 384-322), zoolojiyi kozmolojinin alanından çıkarır. “Hayvan sorusu başka bir soruyla birlikte felsefeye girdi... ‘Bir beden ne yapabilir?’ sorusuyla birlikte...”²⁰

Aristoteles, bütün canlı organizmalarda hiyerarşik bir yapıda (bitkilerde ve hayvanlarda da) ruh bulunduğunu düşünür. Sokrates öncesi filozofların ruh kavramını hem canlıyı cansızdan, hem de insanı diğer canlılardan ayırmak için kullanmalarından dolayı, hayvan, insanla eşya arasında bir noktada sıkışıp kalmış gibiydi. Aristoteles, bu sorunu çözmek için ruhu insana özgü olmaktan çıkarır; bedene bakarak ruhu yeniden tanımlar; insan-hayvan ve bitki için farklı ruh kategorileri geliştirir. “Kısacası, hayvansal ruhun ne olduğu, hayvan bedeninin ne yapabildiğine bağlı. Aristoteles öncesi filozoflar bedenden söz etseler de beden kavramını sorunsallaştırmamışlardı; nominal bir beden tanımıyla yetinmişler, bedeni herhangi bir cisimden ayıran gerçek farkı göstermemişlerdi.”²¹

Aristoteles, hem bedene eklenilen, bağımsız bir töz olarak ruh fikrini (dualizm), hem de kendisinden önceki maddeci ruh öğretilerini (monizm) eleştirir. “Aristoteles ruhu doğada, maddeden bağımsız olarak tanımlamak yerine, onu aktif bir güç olan doğaya bağlamakta, psikolojisinde onu değişimin formu olarak sunmaktadır. Böylece ruh bedenin entelekeiası (her varlığın erişmeye yöneldiği olgunluk durumu) olmaktadır. Ayrıca Aristoteles ruhu çeşitli kısımlara ayırmakta ve onlara birtakım güçler atfedip canlı varlığı karakterize eden esas fonksiyonu duyum olarak almakla arzu, acı ve hareketi, hareketin prensibi olan duyuma bağlamaktadır.”²²

²⁰ Hakan YÜCEFER, *Bir Beden Ne Yapabilir? Aristoteles'te Hayvanlar, Beden ve Ruh*, Felsefede Hayvan Sorusu, Cogito, 198.

²¹ A.g.m. 200.

²² Mustafa KAYA, *Aristoteles'in Ruh Anlayışı*, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 96.

2.2.2 Friedrich Nietzsche

“Güzellik ülküsü, klasik heykel bedeni ve insan bedeninin kendisi baştan aşağı ‘tiksintinin’ topografyasına ve kronolojisine tabidir.”

“Mantıksal bir çıkarsamayla, ama sezginin anında oluşan keskinliğiyle, sanatın sürekli gelişiminin Apolloncu ve Dionysosçu bir ikiliğe bağlı olduğunu anladığımızda, estetik bilimi için çok şey yapmış oluruz: Yaradılışın, bazen araya giren uzlaşmalara rağmen sürekli çatışan cinsiyetliliğine bağlı olması gibi.”

Nietzsche

Nietzsche (1844-1900), Post-modernizm ve Post-yapısalcılık’ı derinden etkileyen, son derece önemli bir düşünür olarak kendisinden sonra gelen ve görüşlerini onun düşüncelerine dayandıran pek çokları için öncüdür: Heidegger, Derrida, Foucault ve Danto, Nietzsche ile onun kaleme aldığı otuz kitabın yarattığı etkiler üzerine yazanlardan bazılarıdır.

Nietzsche, Hıristiyanlığın sahtekârlık olduğu inancını benimsemiştir. “İlk Hıristiyanlar’ın hem teni hem de taşı aşma arzuları üzerinde kafa yormuş bütün modern yazarlar arasında bu arzudan en çok nefret edeni, genç Friedrich Nietzsche olmuştur. Nietzsche, bu arzuyu bir hile, güç taktiğinden ibaret bir şey olarak görüp reddetmiştir. Schopenhauer gibi Nietzsche de güçlü bedenün öz-bilincin, zihnin yükünü taşımadığını, kendine karşı kör olduğunu”²³ düşünür. Nietzsche’ye göre şimdiye kadar ruha yeryüzündeki başka her şeyden daha sıkı sıkıya inanılmış olmasının nedeni, ölümlülerin çoğunun, her türden zayıf ve ezilen insanın, zayıflığı

²³ Bkz. (2), SENNETT, 129-130.

özgürlük diye yorumlayan o yüce kendi kendini aldatmaya kapılmasını mümkün kılmasıdır.

Sokrates öncesi Yunan felsefesinden etkilenen Nietzsche, Yunan Trajedileri üzerine yaptığı araştırmalar sonucunda, Tragedya'nın Doğuşu'nda Apollon-Dionysos karşıtlığını kurarak sanata ve estetik alana önemli, etkileyici bir katkı sağlar. Özgür-çıplak insanlar olarak Yunanları över. Mitolojide biçimlendirici (görsel) sanatların ve ışığın tanrısı olan Apollon, aklın, uyumun, ölçülülüğün, klasik güzellik ülküsünün ve düzenin simgesi olarak, daha çok biçimciliğin, desen ve yontuculuğun alanına girer. Dionysos ise arzuyu, beden ve bedensel ihtiyaçların serbest bırakılmasını, yaratıcı boş zamanı, esrime, belirsizlik ve yoğun bir iç görü halini temsil eder ve müzik gibi zamana bağlı, daha soyut yaratım alanları onun hâkimiyetindedir.

“Daha sonra Tragedya'nın Doğuşu'nu fazla Hegelci bulduğunu söyleyen Nietzsche, bu ikiliği Dionysos lehine bozar.”²⁴ Ekspresif -ya da tüm dünyevî halleri, sıvıları ve kokularıyla- beden, Dionysosçu estetik alanın sınırları dâhilinde kurgulanır.

Batı düşünce geleneğinde insan çağlar boyunca kendi varlığına, bedenine karşı bir tiksinti duymuş, bedenini ruhunun hapisanesi gibi görmüştür. Nefsiyle mücadeleye girerek bedenini baskı altına almaya, gizlemeye çabalamıştır. Kant, bu tiksintiyi “can sıkıntısı” kavramı ile açıklar. “...Türkçede ‘can sıkıntısı’ kavramı, imgesel bir ifade ile kişiye kendi canının verdiği rahatsızlığı, tiksintiyi, sıkıntıyı net olarak dile getirir. Tiksintinin istenmeyen bir yakınlığın deneylenmesi, ‘güçlü bir hayır’ deme dürtüsü şeklinde tanımlandığı düşünülürse, Kant’dan onu en az seven düşünür olan Nietzsche’ye sığrayıp, sorunu Nietzsche’nin kavramlarıyla

²⁴ Barış ACAR, “Deus Ex Machine”ye Karşı Zerdüş, Tragedya, Cogito, 128.

düşündüğümüzde, tiksintinin (güçlü bir hayır) anlamına geldiğini görürüz.”²⁵

“Çağlar boyu içinde yaşadığı dünyayı geçici (sanal) dünya olarak görmesi için telkinler yapılan insanın, içinde yaşadığı bedeni sevmemesi, ondan utanması şaşırtıcı değildir. ‘(Bedenden) çıkan utandırır (dışkı, idrar, tükürük, meni).’ Bedenler, özellikle de kendini tüm cisimselliği (yani dolgunluğu) ile ortaya koyan beden, rahatsızlık verir. Güzel beden, ölçülü bir bedendir; utandırmaz, kokmaz.

Nietzsche’nin Kant’ın güzellik kavramını en fazla eleştirdiği yön, özneliğin tamamen dışlanmasıdır. İzleyici, güzele bakarken ona öznel bir deneyimden yola çıkarak ulaşamaz. Güzel ancak nesnel bir düzleme hitap edebilir. Dolayısıyla, kişinin özneliği yine yadsınmış, reddedilmiştir. Öznellik -dolayısıyla tek bir varoluşa, bedensel yaşantıya ait bir görüş- güzelliğin alanına izleyici konumu ile bile giremez, çünkü o çok daha aşağı bir düzeyde tutulmaya mahkûm edilmiştir.”²⁶

“Batı düşüncesinde Tanrı’nın ölümünü ilan ederken Nietzsche’nin amacı, aslında insana, insan bedenine yer açmaktır. Nihilizm içinde yuvarlanmaktansa bu boşluğu insanın kendisi ile doldurmayı, Tanrı’dan boşalan yere insanı koymayı öneriyordu.”²⁷ Nietzsche’nin geleceğin insanına dair öngörüsü, üst insan (übermensch)’dir. Üst insan kendini gerçekleştirme itkiyle hareket eder ve Hıristiyanlığın köle ahlâkına karşı güç istencine dayalı bir ahlâk kurar; burada maddeyi aşan düşüncelere, metafizik öğelere yer yoktur. Sürekli bir kavrayış ve yaratış halinde olan üst insan, doğayla bütünleşir.

“Zerdüş’ten bu yana geçen bir yüzyıllık dönemin ardından, bugün insan

²⁵ Elif DALDENİZ, *Zerdüş: Tiksinti Duymayan İnsan*, Nietzsche: Kayıp Bir Kıta, Cogito, 252.

²⁶ A.g.m. 256.

²⁷ A.g.m. 253.

bedeni konusunda birçok tabunun yıkıldığını biliyoruz. İnsanlık aslında Nietzschevari bir şekilde bedene ‘evet’ demiştir (Güzelliğin, bedenselliği hapseden sıksa bedenlerle özdeşleştirilmesinden sonra, şişmanlar arasında güzellik yarışmaları düzenlenmeye başlanmasını anımsayalım). Buna karşın Zerdüş’tte karşılaşılan ceset imgesinde de olduğu gibi, eski çağlarda beden ne kadar aşağılanmış olsa da, kirliliği, kokusu, çürümüşlüğüyle beraber 20. yüzyıla kadar, gerek savaşlar, gerekse salgınlarla günlük yaşamın içinde daha fazla yer almıştır.

Çağdaş sanatta bedenin bir sanat nesnesi olarak gittikçe daha fazla yer alması, Nietzsche’nin hiç de haksız olmadığını kanıtlar gibi. Günümüz sanatçıları tam tersi bir eğilimle, sanatı salt ‘güzel’ olanın alanından kurtararak, sanatın konusuna ‘bulantı’ yaratabilecek görüntüleri taşımakta ve böylece âdeta tiksintiyle bir hesaplaşmaya girişmektedirler.”²⁸

2.2.3 Martin Heidegger

Tüm felsefesinde varlık problemini araştıran Heidegger (1889-1976), insanı soyut bir özne olarak değil, somut bir birey olarak ele alır. Bu dünyaya istemi dışında fırlatılmış, terk edilmiş birey, dünyaya özüyle birlikte gelmemiştir; gene istemi dışında varlığı son bulana dek kendini gerçekleştirmeye çalışır. Bu, sürekli bir oluş halidir ve birey bu gerçekleşmeyi sağlayacak kapasite ve özgürlüğe sahiptir. *Dasein*, dünyada-orada varlık olarak varolan varlığın-kendinin anlamını sorgular.

Almanca’da bedene dair iki kelime arasındaki ayrım, Heidegger’i anlamak açısından önemlidir: 1. niceliksel cismani beden (Körper) 2. yaşayan beden (Leib).

²⁸ A.g.m. 258-259.

Heidegger, *Sein und Zeit* (Varlık ve Zaman)'da bedene dair her türlü ikiliği reddeder. "Heidegger'in bakışını çevirdiği beden, Kartezyen modelden farklıdır. Heidegger, *gerçekten* yaşayan, diğer bir deyişle besin tüketen, iş gören, ölen, endişe duyan, orada, dış dünyada yaşayan beden ile ilgilenir -doktor sehpasında uzanan ceset, gövde ya da cisim-bedenle (corpse) değil. Heidegger'e göre maddesellik, sadece bedenin fiziksel mevcudiyetini (korperhaft) gösterir. Beden, yaşamsal bağlam veya çevre içinde kişiselleştirilmiştir. Kişi ayrı vücut parçalarından ibaret değildir ve Kartezyen modelde olduğu gibi bir zihin-beden ikiliği teşkil etmez; ancak belirli bir zaman ve mekân içinde konumlanmış, bütünlüğü olan (entegre) bir bedensel birimdir."²⁹

"Heidegger'in cisimleşmiş ve dünyevî Dasein'ı, beden ve dünya arasında pre-refleksif bir bağ önerir. 'Beden' sözcüğünü kullanırken çok dikkatli davranır; cisimleşmiş Dasein'a daha az öncelik vermek istediğinden değil de, daha çok bedensel doğamıza dair anlayışta kabul edilebilir tek model olarak, özne-nesne modellerinin ikili kullanımında isteksiz olduğundan yapar bunu. Bu açıdan bedenimiz bizim için bir problemdir. Heidegger'in belirttiği gibi, 'Dasein'ın bedene ilişkin doğası, başlı başına bir sorunsal içerir.'³⁰

Heidegger, insana varlık, ruh, özne ya da cismanî beden olarak değil de, *Dasein* olarak baktığı noktada metafizik gelenekten ayrılır. Beden kavramı, insan varoluşunun nesnel bir öz, statik cismanî bir madde (res extensa) olarak ele alındığı ana akım Anglofon felsefede (Kıta felsefesi) Kartezyen ve ampirik bilgi kuramlarına dayanır. Yaşayan beden ise (lieb) Kartezyen bedene örnek teşkil edemez. Heidegger, insan bedenine dair natüralist anlayışa karşı çıkar. Nietzsche üzerine verdiği bir konferansta şunları söyler: "Kıyıda bıçak taşıdığımız şekilde bir bedene sahip değilizdir. Bir *bedene* sahip olmaktan çok *bedenseliz*. Cisimleşmiş varlığımız, esasen

²⁹ Akoijam THOIBISANA, *Heidegger on the Notion of Dasein as Habited Body*, Indo-Pacific Journal of Phenomenology, 1.

³⁰ A.g.m. 2.

yalnızca bir organizmaya ipotekli olmaktan başka bir şeydir. Beden ve bedenın cisimleşmesi hakkında doğa bilimlerinden öğrendiğimiz pek çok şey, salt doğal beden olarak bedenın yanlış yorumlamaları üzerine kurulmuş tanımlamalardır.”

2.2.4 Merleau-Ponty

Varoluşçu felsefesini fenomenolojik bir yönde geliştirmiş olan Merleau-Ponty (1908-1961) için insan, dünyayı kendi gözleriyle gören bir varlıktır. Beden, Ponty felsefesinin temel kavramlarından biridir. Algı, duyum ve deneyim yoluyla beden ve ten kavramlarının etrafında dönen özne-nesne ikiliğini irdeler. Beden, hem özne hem nesnedir. *Göz ve Tin*'de, dünyayı algılayan bir özne olarak beden ve aynı şekilde öteki özneler tarafından bir algılanan olarak nesne problemini ayrıntılı bir biçimde inceler; algı fenomenolojisini kurar: “Vücudum hem görendir, hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün ‘öbür yanını’ tanıyabilir. Kendini gören olarak görmektedir; kendine dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir.”³¹

Beden, hem şeylere, hem kendisine dokunabilen; hem dünyayı, hem kendisini görebilen bir kendidir. Ponty'ye göre, “bir yüzü ve bir sırtı, bir geçmişi ve bir geleceği” vardır. Ponty, ötekinin bedenini “başkası cehennemdir” diyen Sartre'da olduğu gibi olumsuzlamaz; kendi bedeni gibi özne-nesne olarak görür. Heidegger'in temel kavramı olan *dasein* (orada olma), fenomenolojinin kurucusu Edmund Husserl'in yönelimsellik ilkesi ile birlikte Ponty felsefesini şekillendiren temel prensiplerdendir. Platon felsefesinin aksine, bedenın inkârı bizi hakikate götürmez; dünyayı alımlamanın yolu maddî bir bedende vücut bulmuş olmaktan, şeylerle ten ve beden yoluyla dokunsal temas kurmaktan, hissetmekten geçer. Zihnin bedenden

³¹ Merleau-PONTY, *Göz ve Tin*, Çev. Ahmet Soysal, 33.

mantıken bağımsız olduğunu savunan Descartes'a ve rasyonalizme şiddetle karşı çıkar. Fenomenler kendilerini bakıştan çok dokunuşa açarlar. Hacmi olan bir bedene bürünmüş öznenin algısı dışında başka bir dünya yoktur. Batı düşünce geleneğinde zihin ya da ruh karşısında aşağılanan, hor görülen bedene saygınlığını yeniden kazandırmayı amaç edinmiştir Ponty.

“Valéry, ‘ressam vücudunu katmaktadır,’ der. Gerçekten de bir Tin’in nasıl resim yapabileceği bilinmez. Ressam, dünyaya vücudunu vererek, dünyayı resme dönüştürür. Bu töz dönüşümlerini anlamak için, işlem yapan ve şimdi varolan vücudu bulmak gerekir-bir uzay parçası, bir işlevler demeti olmayıp bir görüş ve hareket girişikliği olan vücudu.”³²

“Dünya vücudun kumaşından yapılmıştır,” diyor Ponty. “ ‘Saf tin’ safi aptallıktır: Sinir sistemini ve duyuları; ‘ölümlü örtü’yü hesap dışı bırakırsak; yanlış hesap yapmış oluruz-başka bir şey değil!” diyor Nietzsche.

“ ‘Tenin kalınlığı’dır bizi dünyaya açan, dünyanın bize gelmesini sağlayan: İç ile dışın birbirlerine karşılık düşmeyen örtüşmesi. Bir kesişme-karşılaşma anı olarak ‘temas’. Michelangelo’nun insanın yaratılışını yorumlarken, onu nefesten dokunuşa çevirmeyi öneren cüretkâr buluşunun söylediği gibi: Dünyaya dokunmak, gözlerle, kulakla, koklayarak ya da tadarak onu avuçlamak insanın yaratılışının yegâne yoludur. Ten kumaşının kalınlığında olup biter her şey.”³³

Ponty ve Nietzsche’nin felsefesi, (tüm farklılıklarına rağmen) tende çakışır. Ponty, Nietzsche’nin irrasyonalizminden büyük oranda etkilenir. Arzu ve deneyim üzerinden hareket eden Dionysosçu insan lehine, kökleri Platon’a kadar uzanan

³² A.g.e. 32.

³³ <http://www.cafrande.org/ten-kumasi-nietzsche-ve-merleau-ponty-felsefelerinde-diyalektik/>

kuramsal insanı yok etmeyi hedefleyen Nietzsche ile rasyonel düşünceyi uç boyutlarda eleştiren Ponty, dünyayı aklın egemenliğinden kurtarma çabasına girerler. “Elbette iki filozofun da işe aklın eleştirisiyle başlamalarının oldukça sağlam tarihsel dayanakları var: Bölük pörçük olmuş, dekadan modern yaşantı ve dünya savaşları görmüş bir yerküre... İki filozof da akla karşı bedeni, dünyadan kopmuş bir düşünüm yerine yaşamı koymaya çalışmışlar. Tüm belirlenemezliğine karşın, algısal yaşantının ilksel verilerine övgüler düzmüşler.”³⁴

2.2.5 Theodor W. Adorno

Adorno (1903-1969), Eleştirel Kuram’ın etkin üyelerinden biridir. 1930-70 yılları arasında kurulan, multidisipliner bir oluşum olan Frankfurt Okulu, “Modern Batı toplumunun bireysel özerkliği saf dışı bırakan kapalı totaliter sistemleri”ne karşı eleştirel bir yaklaşım geliştirir.

“Adorno, estetik konusunda özellikle önemli bir eleştiri kuramcısıdır ve ölümünden sonra yayımlanan *Estetik Kuram*’ın yazarıdır. Walter Benjamin Adorno’nun dostuydu ve birbirlerinin düşüncelerinden etkilenmişlerdi. Benjamin, Adorno’nun Karl Marx’a olan ilgisini desteklemişti. Adorno’nun üslubu, hiçbir düşüncenin piyasanın etkisinden kaçamayacağı ya da eleştirdiği söylemin ötesine geçemeyeceği savını paylaşan Jacques Derrida’nın yaklaşımının öncüsüdür.

Adorno, pasif konumdaki izleyenleri destekleyip, politik farkındalığı yok ederek yenilikleri kaçırdığına inandığı için ‘kültür endüstrisi’ni (kitlese tüketime yönelik eşya üreten kültür, popüler medya ve popüler kültür) eleştirir. Kültür

³⁴ <http://www.cafrande.org/ten-kumasi-nietzsche-ve-merleau-ponty-felsefelerinde-diyalektik/>

endüstrisi insanları politik açıdan duyarsız, pasif tüketiciler olarak nesneleştirir; sadece kâr beklentisiyle kitleleri kullanır (küreselleşmeyi ve eğlence endüstrisini düşünün). ‘Gerçek sanat’ panzehirdir. Özerktir ve ticarileşmeye karşı durur. Öznelliği korur, onu nesneleşmeden uzak tutar. Sanat popüler medyanın kısa süreli sözde duygulanımlarını değil, özde mutluluğu sağlar. Sanat popüler medyayı dengeleyecek bir içerik sunar ve toplumu dönüştürür. Sanat konforla ve pasiflikle mücadele eder. Clement Greenberg, Adorno’nun sanatın kitlesel kültüre ya da kitschin yok edici etkilerine direnmesi gerektiği yolundaki düşüncelerinden etkilenmiştir.”³⁵

Adorno’ya göre “Auschwitz’ten sonra şiir yazmak da barbarlıktır ve barbarlığın ne olduğunu söylemeyi kemirir; çünkü kültürün kimliği ve kritiği, kültür diyalektiğinin en son basamağında barbarlığın karşısında durmaktadır.”

Adorno, nadiren bir beden filozofu olarak görülür. Arzulayan, öfkelenen, salgılayan beden, onun çalışmasını karakterize eden yoğun metinlerle bağdaşmaz gibidir. Bununla birlikte Adorno’nun yazılarında beden, hem modernite eleştirisinin hem de kapitalizmin mutlak hâkimiyetine karşı umut ve arzu alanının merkezine oturur. Araçsallaşmış kapitalizm ve kitle kültürü bedeni sömürgeleştirir, bireyi kendi haz duygusuna yabancılaştırarak hazzı yönetilebilir kılar; insan kendi yaşamının öznesi olamaz.

Adorno’nun çalışması her ne kadar kasvetli olarak tanımlanabilirse de, negatif diyalektik, kapitalizm eleştirisi ve aydınlanma düşüncesi üzerine çalışmasında acıya karşı direnen, duyumsal ve duygulanımsal bedenlerle karşılaşırız. Gerekliliği olan tüm teknolojik ve bilimsel potansiyele rağmen, acının neden hâlâ varlığını sürdürdüğünü ortaya koyabilmek, kapitalizmi devirmek ve sosyal-kültürel yapısı dolayısıyla bedensel olanlar da dâhil olmak üzere sebep olduğu acıları

³⁵ Terry BARRETT, *Neden Bu Sanat?* Çev. Esra Ermert Tınaz, 245.

azaltmak veya ortadan kaldırmak için eleştirel teoriye ihtiyaç vardır.

Adorno'ya göre dil, bedenin deneyimlediği gerçeklik duygusunu yansıtmaktan çok uzaktır. "Eğer Adorno, kavramlar dünyasını ve düşüncüyü bedene geri vermek niyetini taşıyorsa, o halde söz konusu niyeti gerçekleştirebilmenin yolu neydi? Bunun ilk bakışta, bir tek yöntemi bulunuyordu: Bütünün içinden, tikel olanı çıkartıp almak; dilin genelleme özelliği ile bedenin tikel olarak hissettikleri çerçevesinde bir gerilim yaratmak..."³⁶

2.2.6 Julia Kristeva

"Atıklar ve cesetler bana yaşamam için sürekli kenara atmam gerekenleri gösteriyor."

Kristeva

Post-yapısalcı teorinin gelişimine büyük katkıları olan Bulgar düşünür, psikanalist, romancı ve feminist Kristeva (1941-), 1970'lerin başlarında eleştirel kuram alanında bedene dair önemli bir kavram olan abjection'ı (iğrençlik) geliştirir: Kavram, 1980 yılında yazdığı *Korkunun Güçleri* isimli kitabında karşımıza çıkar ve feminist söylemde önemli bir yere sahiptir.

³⁶ Emre ZEYTİNOĞLU, *Theodor Adorno'nun Sanat Tanımı ve Protesto*, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe, Cogito, 247.

Kristeva, saf olmayanda iğrenç olan biçimi şöyle tanımlar: “Yiyecekten, kirden, atıktan, pislikten tiksınme. Beni koruyan spazmlar ve kusmalar. Beni kirden, dışkıdan, pislikten ayıran ve uzaklaştıran iğrenme ve mide bulantısı. Gizli anlaşmanın, aynı anda iki yanda birden olmanın, ihanetin alçaklığı... Beni bu alçaklığa yönelten ve bundan uzaklaştıran büyüleyici irkilme.”³⁷

İğrençlik, ataerkil toplumlarda daha çok kadın bedenine ve onun bedensel süreçlerine mâl edilir. Rönesans’tan bu yana erkek bakışına sunulan erotik nesne olarak kadın bedeni algısı sanata hâkim olmuştur. Güncel sanat içinde Kristeva’nın abject kavramından yola çıkan özellikle feminist-kadın sanatçılar, sıklıkla otobiyografik öğeler de kullanarak, beden ve kimlik sorgulamaları üzerinden, bu bakışı yıkmaya yönelik çalışmalar gerçekleştirirler. Şiddet ve cinsellik etrafında dönen bu işlerde hedeflenen, iğrenç olanın baskılanmak yerine açığa çıkarılması ve bu yolla öz bedenle arkaik bir tür barışmanın gerçekleştirilmesidir. Yaşamsal faaliyetlerin, bedenden çıkan ve bedene giren şeylerin (doğum yapmış bir anne için bebek de bedensel bir atıktır) sanatın konusu olması ve dolayısıyla arzusunun serbest bırakılması yoluyla -düzenin karşısında konumlanan- iğrençlik, kamusal alana açılmış olur.

Abject, Freud’un uncanny (tekinsiz) kavramı ile benzerlikler gösterir: Olağan olanda bizi rahatsız eden şey olarak tekinsiz kavramı ile kişinin bedeniyle özdeşleşmesinde bir engel olan, rahatsızlık verici eylemler (beden dışkılarak, terleyerek, kokarak varlığını sürdürmek zorundadır; bunlar olağan yaşamsal eylemlerdir) olarak abject kesişir. Kavram, kendi iç organlarının dehşetiyle yüzleşmeyi ve yüceltmeyi beraberinde getirirken, Vahşet Tiyatrosu’nun kurucusu Antonin Artaud’nun *Organsız Beden*’i ile de yakınlık gösterir.

³⁷ Julia KRISTEVA, *Korkunun Güçleri*, Çev. Nilgün Tatal, 15.

“Kristeva’ya göre aşağılama, ruhun sınırlarını tehdit eden her şeyi dışlayarak gerçekleştirilen bir işlemdir. Yaşam boyunca bireyin karşılaştığı ilk büyük tehdit, anneye olan bağımlılığıdır. Bu nedenle Kristeva ‘Siyah Güneş, Depresyon ve Melankoli’ adlı çalışmasında anne katlinin bizim için yaşamsal önemde olduğunu, çünkü ataerkil bir kültürde birey olabilmek için anne bedenini aşağılamamız gerektiğini vurgular. Kristeva’ya göre, kadınlar aynı zamanda kadın olmalarını niteleyen anne bedenini aşağılayamadıkları için, cinselliklerinde de depresyona yakın bir duruma bürünürler. Dolayısıyla bu aşağılama, aynı zamanda kadınların ataerkil toplumdaki baskılanışlarını ve küçük görülmelerini açıklamanın bir yolu olmaktadır. Abject sanat genelde iki yöne eğilimlidir. Bunlardan birincisi, iğrenç olanla özdeşleşmek, travmanın yarattığı yarayı deşmek için ona bir şekilde yakınlaşmak, gerçeğin müstehcen nesne bakışıyla temas etmektir. İkincisi ise, iğrençlik sürecini abartarak iğrenç eylem esnasında yakalamak, geri yansıtmak, hatta kendi açısından tiksindirici hale getirmek için işleyişini abartmaktır.”³⁸

Ekspresyonizmle beraber plastik sanatlarda beden dönüşüm süreci düşünüldüğünde, iğrenç olana kadar kat edilen yol hiç de şaşırtıcı değildir. Deformasyonun atıkların yüceltilmesine varması, 19. yüzyılın sonlarına doğru modernleşmeyle beraber güzel ve hoş kavramlarının içinin boşalmasına dayanır.

2.2.7 Gilles Deleuze ve Felix Guattari

“Deleuze (1925-1995) ve Guattari (1930-1992), Nietzsche’nin modernist temsiliyet eleştirisini ileri götürmüş, hayatın dil, kültür ve beden olmaksızın temsil edilemeyeceği ya da yansıtılamayacağı iddiasındaki gerçekçi kuramları reddetmişlerdir. Dünyanın algılanması, toplumsal olarak inşa edilmiş söylemlere ve

³⁸ <http://cins.ankara.edu.tr/colak.html>

özelliklere bağımlıdır. Deleuze, Platon'un öz ve görünüm arasındaki ikiliğini yıkmış, onun yerine farklılık, geçicilik, çelişki, kimliksizlik ve 'simulacrum' kavramlarını benimsemiştir.³⁹

Deleuze ve Guattari, "organizmaya karşı savaş açmış" olan Antonin Artaud'nun Organsız Beden'ini kuramsallaştırırlar. Deleuze ve Guattari için nihai erek olan Organsız Beden, organların yokluğunu değil, organize olmayışını, hem beden, hem toplum üzerinden arzunun dolayimsızlaşmasını, katmansızlaşmayı ifade eder. Deleuze, organsız bedeni yumurta imgesi üzerinden ele alır; kendinde, içkin bir varlık olarak yumurta, Deleuze'e göre bedenin organik temsilden önceki durumunu gösterir: "Ağız yok, dil yok, diş yok, gırtlak yok, yemek borusu yok, mide yok, karın yok, anüs yok."⁴⁰

Toplumsal kurum ve normların baskıladığı, denetim altına almaya çalıştığı arzu üretimi, organsız bedenle özgürleşir. Arzu, Deleuze ve Guattari felsefesinin temel kavramlarından biridir; o her şeyin temelindedir ve devrimci bir öze sahiptir. Toplumsal yapı için yıkıcı bir tehdit unsurudur. Arzunun bir eksiklikten ileri geldiği görüşünü tersyüz eder (Lacan); böylece psikanalizde olduğu gibi, bastırma ve eksikliğin güç kaynağı olarak arzuyu beslediği görüşü yerine, yaratıcı süreci olumsuz etkilediğini savunur. Deleuze'e göre beden arzulayan, olumlayıcı, üretken bir makinedir ve aktif hale getirilmelidir. Kendisinden başka bir şey olma eğilimindeki beden, bir özdeşleşme ya da benzerlik kurmayla değil, farklı oluşlar aracılığıyla öteki üzerinden değişir ve genişler (hayvan-oluş, melez-oluş vb.)

Deleuze, arzulayan makine olarak birbirine eklemlenmiş bedenlerden bahseder; böylece arzu ve emek kavramlarını bağlar. Arzu makinelerinin yolları yatay düzlemde (rizom-köksap) kesişir (güçler akışı) ve ayrışır. Katı ve geçirimsiz

³⁹ Bkz. (35), BARRETT, 253.

⁴⁰ Gilles DELEUZE, *Duyumsamanın Mantiği*, Çev. Can Batukan-Ece Arbay, 49.

geleneysel düşünce nin metaforu olarak dikey gelişen ağaç (kök ve gövde) imgesinin tersine rizom, yatay ve geçirimlidir. Deleuze, tinsel ve tensel olanı birbirinden ayırmaz. Zihinsellik de beden in zihinselliğidir; zihin beden in kendisidir.



3. MELANKOLİ

“Hiçbir melankolik yanım olmadığına göre, önemli biri sayılmamın olanağı yok.”

Cicero

“Tende bir zihin vardır, ama şimşek gibi hızlı bir zihin. Yine de, tenin coşkusu zihnin yüce tözünden nasibini alır.”

Antonin Artaud

“Oysa beden hep problemdir. Artaud’nun gerilim imgeleminde, beden ile ruh birbirlerinin zeki olmalarını önler. Artaud, güvendiği tek bilgi kaynağı olan teninden yükselen ‘anlak feryatları’ndan bahseder.”⁴¹

“Artaud’nun güçlükleri, düşünülemez olanı (bedenin nasıl zihin, zihnin de nasıl bir beden olduğunu) düşündüğü için hiç bitmez. Her türlü hiyerarşik ya da salt dualistik bilinç anlayışına karşı mücadelesinde, kendi zihnini sürekli olarak sanki o bir tür bedenmiş (ya tertemiz kalmış olduğu ya da ziyadesiyle kirlendiği için sahip olamayacağı bir beden; ayrıca, düzensizliğine ‘sahip olduğu’ mistik bir beden) gibi değerlendirir.”⁴²

⁴¹ Susan SONTAG, *Satürn Yıldızı Altında*, Çev. Osman Akınhay, 63.

⁴² A.g.e. 27.

SATÜRN-I

heybetli çingirakların çağrısı

kurşundur ilk maddesi karasafralılığın

midede ılıklaşan o ilk gri renk

toprak gruplarının atası

muhtevalar silikon kaplarda oluşturuluyor, olgunlaştırılıyor

polyester bir cilt kremi ile ovuyorum memnun tenimi

ne benim yedim altıya düşecek ne de 4'e çıkacak senin 3'ün

bütün delikleri tıkanmalı ise vücudun,

ayçiçeği buyurganlaştı-korkuyorum!

sular ve seslerin ketum umursamazlığından...

simyanın ilk maddesi ile zehirlendi Satürn'de doğan

yükselen çocuk, ormanlarla örüyor haresini

gırtlığımdan olur olmaz kanatlar fişkırıyor

uç diyor! öl diyor!

kellemi vuruyor gümüş, gazbetona düşüyorum

astar koku gibidir, değiştirir her şeyi

ağzından bir bebek ayağı fırlıyor

önleyemiyorum



RESİM 3.1

“Çılgınlarla, inlemelerle, gülüşlerle, tuhaf şarkılarla kurulmuş o uzun alayın hareket noktasıdır melankoli; sanatı dölleyip kimi kez ütopyacılar ve ideologlarda ‘aşırı akıl’ kılığına bürünmüş o akıldışının tarlasını ekerek bütün yüzyıllarımızı kat eden duman içinde salınan bayraklar onunkidir.”⁴³

⁴³ Yves BONNEFOY, *Sunuş*, Jean Starobinski, *Aynada Melankoli*, Çev. Mehmet Emin Özcan, 19-20.

Aristoteles (veya öğrencisi Theophrast), İsa'dan önce 4. yüzyılda düşünce tarihinin üzerine en çok düşünülüp tartışılan sorusunu ortaya atar: “Neden felsefede, politikada, şiirde ya da sanatta olağanüstü olan bütün insanlar melankoliktir?” Ortaya çıktığı antik dönemden bu yana, çağlar boyunca uygarlık tarihinin ve insan yaratıcılığının farklı disiplinleri tarafından ele alınan melankoli kavramı sürekli dönüşüme uğramış; felsefe, psikoloji, edebiyat ve elbette sanat alanında (hem sanatın konusu, hem de sanatsal yaratım sürecine etkileri bağlamında) dönemsel olarak hastalıktan günaha, dehadan depresyona farklı kavram ve bakış açıları doğrultusunda yorumlanmıştır.

Kelimenin kökeni Melas (kara) ve Khole (safra)'dan gelir (melaina kole). Rengi hiç de *kara* olmayan safraya bu sıfatın yakıştırılmasının altında, karanlık, kötücüllük gibi çağrışımlar yapan siyah ile melankoliyi olumsuzlama çabası yatar.

“Modern dilde ‘melankoli’ kelimesi, farklı kavramlardan herhangi birini ifade etmek için kullanılır. Her ne kadar son zamanlarda tıbbi bir terim olarak büyük ölçüde anlamını yitirdiği bir gerçekse de, ağırlıklı olarak, derin depresyon ve yorgunluk ile anksiyete ataklarının karakterize ettiği zihinsel bir hastalık anlamına gelir. ‘Dört humours’ ya da eski ifadesiyle ‘dört complexions’ sistemini oluşturan sanguine, kolerik ve flegmatik ile birlikte belirli bir karakter türünü ifade eder. Kimi zaman acı çeken veya depresif, kimi zaman sadece hafif dalgın veya nostaljik, geçici bir zihinsel durum anlamına gelir. Bu durumda melankoli, sonrasında aktarım yoluyla nesnel dünyaya isnat edilen saf subjektif bir ruh halidir. Bu halde ‘gecenin melankolisi’nden, ‘güz melankolisi’nden, hatta Shakespeare’in Prens Hal’ünde olduğu gibi, ‘Moor-ditch (Kır hendeği) melankolisinden söz etmek, akla uygun olur: ‘Şehir duvarlarının ötesinde, pis, durgun hendek, Moorfields’in bataklık zeminini boşaltıyor.’”⁴⁴

⁴⁴ Raymond KLIBANSKY, Erwin PANOFKY, Fritz SAXL, *Saturn and Melancholy*, 1.

“Aristoteles’ten bayrağı devralan Ficino, kalıcı bir tanımlama getirmiştir: Melankolik kişi en yüksek düşüncelere diğerlerinden daha iyi ulaşan kişidir; ama çok ateşli olan kara hüznün yanmayı bırakır da soğursa buz dağı gibi olur ve Baudelaire’in kullanacağı terimlerle, ‘kara zehre’ dönüşür. 16. ve 17. yüzyılda geliştiği haliyle edebî ve ikonografik geleneğe bir kez daha dikkatle bakmak yeterlidir: Birliğe ulaştığına ilişkin içgüdüye kapılarak, vecd içinde ruhu göklere uçan kişi melankolik kişidir; hareketsizlik içine gömülürken, umutsuzluğun uyuşukluğuna ve şaşkınlığına kapılan, bir kenarda yapayalnız kalan da yine melankolik kişidir.”⁴⁵ Safranın soğuması ya da kanla karışıp ısınması, melankolinin içe kapanma ve ekstaz arasında gidip gelen, ambivalan durumu üzerinde belirleyicidir. Raymond Klibansky ve arkadaşlarının tanımlamalarıyla *thermodynamische ambivalenz* (termodinamik ikilem) söz konusudur.

“Melankoli, özellikle toplumsal huzursuzlukların arttığı dönemlerde yaşanan güvensizlik ortamlarında sıklıkla sözü edilmeye başlanan bir yaşam tarzı, bir ruhsal durum, bir kişilik tipidir. İçinde bulunduğu ortamla, diğer insanlar ve kurumlarla pek anlaşamayan, özcesi toplumsallaşamayan melankolik kişiliklerin ilk örneklerinin ozanca betimlenişi Homeros (M.Ö. 8. yüzyıl) destanlarına kadar uzanır; örneğin, Sisyphos’un torunu Bellerophontes, olasılıkla yazılı tarihin tespit edebildiği ilk melankolik kişiliktir. Ayrıca, Troya savaşlarının ünlü komutanlarından Aias (Ajax), sonu intiharla biten hezeyanlı (paranoid) melankolinin gene ilk örneklerinden biri olarak bilinir. Agamemnon, kimi zaman coşup köpüren, ortalığı kasıp kavuran, kimi zaman da hüznülenip köşesine çekilen, kendisine yöneltilen en ağır eleştirileri bile ses çıkarmadan dinleyen, duygulanım (affektion) dalgalanmaları sergiler.”⁴⁶

Gücü ve güzelliği ile tanrıları kıskandıran Aias, Troya Savaşı’nda büyük bir haksızlıkla karşılaşır; Akhilleus’un silahları, o öldükten sonra kendisine verilecekken Odysseus’a geçer. Tanrıların gazabına uğradığını anladığı an Aias’ın

⁴⁵ Bkz. (43), STAROBINSKI, 47.

⁴⁶ Serol TEBER, *Melankoli*, 9.

yüzünde beliren ünlü ironik gülüş (Aias gülüşü), melankoliklerle özdeşleşmiştir. Tanrıların nedensiz yere *tiksindiği* (İlyada), kusursuz bir güzelliğe sahip olan cesur Bellerophon'tes ise insanı tanrıların boyunduruğundan kurtarmak ister. Kanatlı atı Pegasos'a binip Olympos'a gitmeye kalkışır; ancak öfkelenen Zeus, onu gökten aşağıya atarak yalnızlığa ve kedere mahkûm eder.

“Homeros destanları salt şiir-yazın ve tarih dünyasının değil, ruhbilim çalışmalarının da vazgeçilmez başyapıtlarıdır. Ruhbilim araştırmalarının ilk yazılı kaynağı, Homeros destanlarındaki kahramanların, tanrıların serüvenleridir. Bu kahramanların, tanrıların konuşmaları, düşleri, düzenleri, sahtekârlıkları, öfkeleri, heyecanları, hezeyanları, hastalıkları ve hatta tedavi önerileri, binlerce yıldır ruhbilimcilerin temel bilgilenme kaynağını oluşturmuştur.”⁴⁷ “Homeros destanlarında genellikle tanrısal gazaba uğramış insanlarda görülen mitolojik melankoli/psikoz örnekleri sergilenir. Bu durum, tarih boyu tanrı-insan ilişkilerini anlamada son kerte önemli ipuçları verir.”⁴⁸

Antik Grek trajedilerine konu edilen olağanüstü melankolik kahramanlara ayrıca Sophokles'in (M.Ö. 406-496) metinlerinde rastlarız. Melankoliyi bir olgudan ziyade durum olarak alan ve *Trakhis Kadınları* trajedisinde isim olarak değil, sıfat olarak kullanan Sophokles, üç büyük trajedisinde -Kral Oidipus, Oidipus Kolonus'ta ve Antigone- tanrısal düzene isyan eden melankolik-trajik kahramanları konu alır. Özgürlük arayışı içindeki bu kahramanlar, melankoliklere özgü bir biçimde patetik eylemlerde bulunurlar. Antigone trajedisinin savı, kişisel yükümlülükleri yerine getirme özgürlüğünün toplumsal kurallara ve yasalara başkaldırıcıyı gerektirdiği anların gelebileceği, bu kural ve yasaların birtakım olağanüstü durumlarda mutlak kabul edilemeyeceği yönündedir. Oedipus'un kızı olan Antigone'nin tavrı, (sürgüne gönderilen babasına yol göstermesi, kral olan dayısının yasağına karşın kardeşinin cesedini gizlice gömmesi) aynı zamanda erkek aklına ve iktidarına bir başkaldırıcıdır.

⁴⁷ A.g.e. 79.

⁴⁸ A.g.e. 80.



RESİM 3.2

Aristoteles felsefesi ile anlam kazanan melankoli-deha ilişkisi, Antik Grek felsefesinden Hıristiyan teolojisine geçişin etkisiyle ortaçağ boyunca sekteye uğrar: Hıristiyan inanışında Superbia-kibir, Avaritia-açgözlülük, Luxuria-şehvet, Invidia-kıskançlık, Gula-oburluk, Ira-öfke ve Acedia-tembellik olmak üzere yedi ölümcül günah bulunur. Melankoli, toplumsal düzene ve Tanrı'ya bir tür isyan olarak görülen, bu yedi ölümcül günahtan (acedia) biri sayılır. Politik bir eylem veya örgütlenme dâhilinde olmasa bile, melankoliğin bu "iç göç"ü din ve devlet otoritesine karşı öyle büyük bir başkaldırı olarak görülmüştür ki, melankolikler kovuşturmaya tabi tutularak ölüm cezasına bile çarptırılmışlar, asılmışlar, türlü işkencelere maruz kalmışlardır.

Rönesans’la birlikte ortaçağ melankolik tipinin günahkârlığı yerini deliliğe bırakır. Toplumsal üretime aktif olarak katılmayan bu deliler tıbbın, daha sonra da psikiyatrinin insiyatifine bırakılmıştır; artık cadı avında yakalanıp infaz edilmezler fakat zincire vurularak, teşhir edilip küçük düşürülerek, hücrelere kapatılarak akılcı-üretken toplumsal yaşamdan tecrit edilirler. (Michel Foucault, *Deliliğin Tarihi*’nde bu olaya büyük kapama adını verir.) “Ruh sağlığı mutluluk için değil, çalışmak ve üretmek için bir araç (bir önkoşul) olarak değerlendirilmiştir.”⁴⁹

Diğer taraftan Rönesans ve hümanizmin başlangıcıyla Aristoteles’in melankoli kuramına büyük bir ilgi doğar. Melankolik için bir yaşam alanı, özgürlük olanağı belirir. “Halen yarı dinsel olan ‘acedia’ kavramının, yerini tam olarak hümanist ve kesin bir ‘Aristotelesçi’ terim olan ‘melankoli’ kavramına bırakması, ‘furor’ sözcüğünün Platoncu ‘fureur divine’ (ilahî öfke) anlamını yeniden kazanarak, görkemli bir şekilde saygınlığını geri alması için, 15. yüzyılı beklemek gerekecektir.”⁵⁰ Dürer’in (1471-1528) *Melencolia* isimli sembollerle yüklü, alegorik gravürü, kavramın yaratıcı dehayla ilişkisi üzerine âdeta bir manifesto niteliğindedir. Klibansky, Erwin Panofsky ve Fritz Saxl, 1923 yılında yayımladıkları detaylı bir incelemeyle oyma baskıyı “esinli melankoli” nin bir temsili olarak ele alırlar.

Aydınlanma Çağı’nda melankolikler kliniklere kapatılmaya başlanır. Modernizme giden süreçte düşünürler ve sanatçılar arasında umutsuzluk artar; nihilizm başgösterir. “Aydınlanma Çağı ile başlayan olağanüstü gelişmeler, insanların kendi ruhsal sorunlarına bakışlarını da tümüyle değiştirmiş. İnsan beyninden bağımsız bir ‘ruh’ anlayışı yadsınmış. Bunun yerine, merkezi sinir sisteminin işlevi sonucu ortaya çıkan ussal (rasyonel) ‘anlaşılabilir ve anlatılabilir’ yeni bir ruh anlayışı getirilmeye çalışılmıştır. Bu gelişmelere koşut olarak ruhsal rahatsızlıkları ve hastalıkları (da) bu yeni anlayış içinde yeniden yorumlama denemelerine girişilmiştir. Bu bağlam içinde, Aydınlanma Çağı sonrası ruhbilimleri,

⁴⁹ A.g.e. 222.

⁵⁰ Erwin PANOFSKY, *Satürn ve Melankoli*, Çev. Cem İleri, Melankoli, Cogito, 199.

genellikle melankolinin gizemli tarihinden ve tanımlamalarından kurtulup, bu tür ruhsal durumlara ussal açıklamalar olanağı veren çabalar içinde sürmüştür. Bu kuşaklar, ortaçağdan modernizme, dinbilimden modern tıbbı geçilen köprüleri oluşturmuşlardır.”⁵¹ Fransa’da çağdaş psikiyatrinin kurucularından Philippe Pinel (1745-1826), melankoli ve mani benzeri ruhsal rahatsızlıkları teoriler değil semptomlar üzerinden incelemiş ve bunları birbirlerine dönüştüren “yabancılaşma”, “çılgınlık” durumları olarak nitelendirmiştir. Almanya’da nörolog ve psikiyatrist Wilhelm Griesinger (1817-1868) ise “ruh hastalıkları beyin hastalıklarıdır” demiş, ruhsal yapıyı beynin fizyolojisi ile ilintilendirirken, ruhsal rahatsızlıklarla melankoliklerin acılarını da beynin işleyişindeki aksamalar ve sinir hücrelerinin uyarımları ile açıklama yoluna gitmiştir.

“Kant’tan Hegel’e uzanan düşünce sürecinde, melankolinin nedeninin insanın doğasından ya da gökyüzünden gelmediği, tam tersine, baskıcı toplumsal norm sistemlerinin içselleştirilmesinin insanları melankolik yaptığı vurgulanmıştır. 19. yüzyılda, melankolinin nedenlerinin toplumsal koşullar olduğu anlaşılmaya başlandıktan sonra insan, artık ‘asıl oyun yeri’ olan dünyadan ve toplumlardan kaçmaya başlamıştır. Dış dünyanın, çoğunluğun norm sistemlerini, Kant’ın ‘sensus communis’ dediği kitle psikolojisini, Gustave Le Bon, Durkheim, Freud, Wilhelm Reich, Merton ve daha pek çokları araştırmışlar.”⁵²

Ortaçağın *acedia* kavramı, 19. yüzyılda değişime uğrayarak büyük kentin kahramanı olan farklı bir melankolik tipte tekrar karşımıza çıkar. Melankoli, moderniteyle birlikte yaratıcılıkla kurulan yüceltici bağlamın dışına sürüklenerek, psikolojide anksiyete, depresyon, nedensiz-varoluşsal iç sıkıntısı ile bağdaştırılmış, *hastalar* psikiyatri araştırmalarının nesnesi konumuna indirgenmiştir. Bu anlamda ortaçağ anlayışına bir tür geri dönüşün söz konusu olduğunu düşünüyorum.

⁵¹ Bkz. (46), TEBER, 227-228.

⁵² A.g.e. 300.

Nazi Almanyası'nda melankolikler toplama kamplarına gönderilmiştir. Ortaçağın *günahkâr*, Ön Rönesans'ın *deli* diye yaftaladığı, Aydınlanma Çağı'nın ise, katı rasyonalizmin etkisi altında, akılcılıktan uzak *çılgınlar* olarak tanımladığı melankolik tip, modern zamanların tutunamayanıdır. Foucault, gene Deliliğin Tarihi'nde modern dünyanın delilikten yalnızca akıl hastalığının serinkanlı ve nesnel terimleriye söz ettiğinden ve onun patetik değerlerini patolojinin ve insancılığın karma anlamları içinde iptal etmek için sarf ettiği gayretten bahseder.

3.1 Hipokrat

Antikçağda uzun süren, nedensiz korku ve kederin melankolinin habercisi olduğunu yazan, Kos Adası Tıp Okulu'ndan Hipokrat (M.Ö. 460-370)'dir. Sophokles'in metinlerinden yola çıkan Hipokrat, bir ruh durumu olarak melankoli kavramı üzerine bilinen ilk araştırmaları gerçekleştirmiştir; melankoli kelimesine ilk defa onun yapıtında rastlanır. Hipokrat, bedende bulunan ve oranları kişiden kişiye değişen sıvılar üzerine yaptığı araştırmalar sonucu, melankoliklerde kara safranın diğer özsularla karışımında aksamalar saptar. Hipokrat'a göre kara safranın değişen niteliği, koyulaşıp acılaşması sonucu karışımda oransal bir bozulma söz konusuydu. (Homeros'un da destanlarında kahramanların âni kaygı ya da öfke nöbetine kapıldıkları durumlarda, *merkezi orta bölgenin* kararmasından bahsettiğini görürüz; hem fizyolojik, hem de psikolojik bir kararmadır bu.)

Melankoli ruhsal bir bozukluk değildi; bedensel rahatsızlıklardan kaynaklanıyordu. Hümorale patoloji, 19. yüzyıl tıp araştırmalarına kadar Avrupalı doktorlarca yaygın kabul görmüş bir teoridir. Hastalıkların nedenlerini insan bedenindeki açık renkli safra, koyu renkli safra, kan ve mukusun bileşimindeki uyumsuzlukla açıklamaya çalışmıştır. Bedende bu salgılardan hangisi baskınsa, kişi o salgıyla ilintili organlardan kaynaklanan hastalıkların potansiyel etkisi altındaydı.

Sıvıların bedende ne çok düşük, ne de çok yüksek miktarda bulunması ise bedensel ve ruhsal sağlığın göstergesiydi ki bu çok da olası olmayan bir tür sağlık idealiydi.

Hipokrat'ın *İnsan Doğası* adlı eserinde temellendirdiği hümoral patolojisinin kökenini, eski Mısır'a kadar giden *ahlât-ı erbaa* oluşturur. Mısırlı hekimler, hastalık sebebi olarak bünyedeki kan, balgam, kara safra ve sarı safradan ibaret dört sıvının kirlenmesini gösterirlerdi. Bundan dolayı tedavide kirli sıvıların boşaltılması (kan almak, müshil vermek vb.) yoluna gidilirdi. Eski Yunan'da Hipokrat ahlât nazariyesini geliştirmiş ve bu anlayış, 19. yüzyıla kadar etkisini sürdürmüştür. Doğadaki oluşma ve bozulmayı meydana getiren dört unsurun insan bedenindeki karşılığı olarak düşünölen dört sıvı, Hipokrat'ın hümoral patolojisinin temelini oluşturmuştur. Böylece "Hümoral patoloji" düşüncesi doğmuştur.

Hipokrat, evreni oluşturan dört unsurun özelliklerini belirler: Hava-sıcak, Toprak-soğuk, Su-nemli, Ateş-kuru. Bedende de dört ayrı sıvı vardır, bunlara *hiltlar* da denir: Kalpten gelen Kan, Beyinde bulunan Balgam, Karaciğerde bulunan Sarı Safra, Dalak ve midede olan Kara Safra.

Hipokrat, melankolikleri şu şekilde tanımlar: "Çökkün, umutsuz, tüm cesaretini yitirmiş bir durum. Üzüntölü. Acı içinde kıvranma. Işıktan ve insanlardan kaçma. Karanlığı sevme... Konuşmaktan, herhangi bir şeye, soruya muhatap olmaktan kaçınma... Bu durumda bedensel yorgunluk iyi değildir. Hastalığın uzaması ya da tekrarlaması öldürücü olabilir. Melankolik mizaçlı insanlar bir günlük zaman dilimi içinde bile kimi zaman hüznölü, kimi zaman heyecanlı olabilirler. Bu tür davranışları birbiriyle çok çelişkili olmayan insanlarda büyük bir heyecan potansiyeli bulunabilir... Bunlar arasında çok yönlü, yetenekli -hatta dahî tipli- kişilikler görölebilir... Vurgulamak gerekirse bu tür melankolik mizaçlı insanlardan genellikle melankoli hastalığı değil, olağanüstü kişilikler ortaya çıkabilir."

3.2 Aristoteles

Hipokrat'ın kavramlarından yola çıkan Aristoteles, melankoli meselesine *Sorular*'da (Problemata Physica'nın XXX. Kitabı) değinmiştir; ancak bu kitabı takipçisi Theophrast'ın (M.Ö. 370-287) yazmış olabileceğine dair görüşler vardır. Hipokrat'ın oldukça yaklaştığı olağanüstü kişiliklerle melankoli ilişkisi, Aristoteles'de son halini alır. Melankoliyi patolojiden ayıran Aristoteles'in doğa felsefesi, tamamen tıbbi bir kavram olan melankoli ile Platon'un (M.Ö. 427-347) savunduğu frenzy, kutsal çılgınlık (alienatio mentis) kavramını ilk kez birleştirmiştir. Platon, mani ile melankoli arasında ilişki kurar, klinik delilik ile yaratıcı deliliği birbirinden ayırır; deliliği yaratıcılığın tek koşulu olarak kabul eder. İnsanın tinselliği, çektiği acılarla doğru orantılıdır.

Aristoteles'e göre kara safra, şarap gibidir; ruhu coştururken bedeni yorar. Kara safranın karışımıyla şarabın yapısı arasında paralellik bulunur; fazla şarap insanları kara safralılar gibi yapar ve içilince binbir türlü kişilik ortaya çıkar: öfkeli, insan canlısı, yufka yürekli, gözükara. Oysa bal, süt, su ve benzer bir şey hiç de böyle yapmaz. Bir insan içtikçe ve belli ölçüde şarap aldıkça kişilikten kişiliğe büründüğü gibi bunlardan her birine denk düşen insanlar vardır.

Aristoteles, olağanüstü bütün kişilerin melankolik olduğu yolundaki savını, melankolik olan herkesin olağanüstü olabileceğine kadar vardırıır. Homo melancholicus (melankolik insan)'a şiirle uğraşanların çoğu ile Empedokles, Platon ve Sokrates'i örnek verir. Aristoteles'e göre bu kişilerin birçoğunun vücudunda bir tür karışımdan ileri gelen hastalık görülmekte, diğerlerinin yaradılışları ise böylesi hastalıklara yatkın olma eğilimi göstermemektedir. "Neden felsefede, siyasette, şiirde, sanatlarda bütün sıradışı insanlar bariz kara safralı? Destanlarda Herakles için söylendiği gibi kara safra kaynaklı rahatsızlıklara yakalananlar olmuş; Herakles'in herhalde doğası öyleydi ki eskiler ona bakarak saralıların rahatsızlıklarına kutsal

hastalık derlerdi. Çocuklarının karşısında sapıtması da Oite’de gözden yitmeden önce ülserlerin çıkması da bunu gösteriyor, birçoklarında kara safradan dolayı olur bu çünkü. Ölmeden önce Spartalı Lysandros’ta da o ülserler baş göstermiş. Aias’la Bellerophonates’e gelince-ilki büsbütün sapıtmış, öbürü ücra köşelere kaçmış. Ne demiş Homeros:

Ama gün geldi bütün tanrılar ondan tiksindiler;

Aleion Ovası ’nda bir başına gezindi

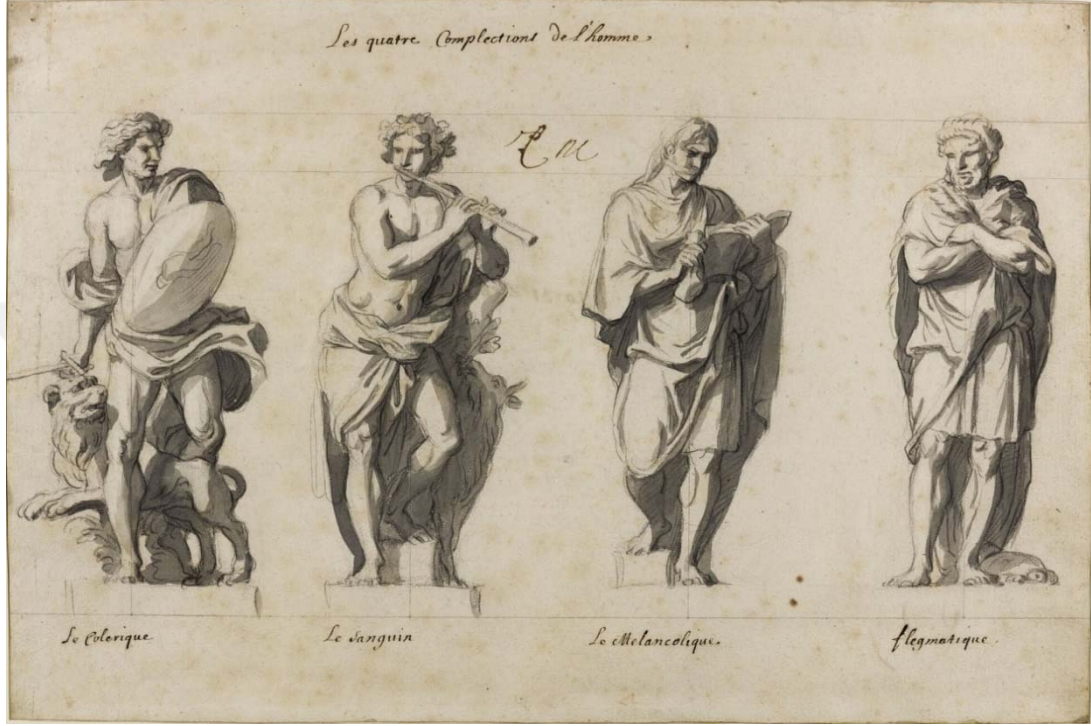
İnsan uğrağından sakındı, içi içini yedi.”⁵³

3.3 Bergamalı Galen

İnsan psikolojisini ve farklı mizaçları makrokozmos ile mikrokozmos arasında ilişki kurarak açıklamaya çalışan Galen (M.S.130-200), Aristoteles’in fikirlerinden etkilenecek ve Hipokrat’ın terminolojisini yorumlayarak, ortaçağ boyunca egemenliğini sürdüren Galen Psikolojisi’ni oluşturur. Dört sıvı (sıvı) teorisine göre insan vücudunda bulunan temel sıvılar (kan, balgam ya da phlegma, sarı safra ve kara safra) dört temel öğeye (İyonya doğa filozoflarınca evreni oluşturan toprak, su, hava ve ateş) karşılık geliyordu. Galen, bu doktrini dört mizacın isimlerini belirleyerek genişletmiş ve bir sistematik oluşturmuştur; doğada ve insan bedeninde bulunan bu dört temel öğe (*arkhe*) aynı zamanda dört gezegen ile etkileşim içindeydi ve farklı kişiliklerin oluşumunu belirliyordu. Galen’e göre *atrabilia kanının* (melankolinin Latince’deki karşılığı) fazla ısınması, beynin faaliyetlerini gölgeleyen is benzeri siyah bir duman oluşturur. Roma döneminin büyük Yunan fizikçisi, filozof ve bilim insanı olan, ayrıca ilk deneysel fizyolog olarak kabul edilen Galen’in

⁵³ ARİSTOTELES, *Problemata Physica*, XXX, 953a10-955a40

Stoacılar karşı beden ve ruhun, madde ve tinin bir bütün olduğunu savunması, teoriyi geliştirmesine olanak sağladı. Gene de vücudu ruhun geçici bir meskeni olarak kabul etmesi, teolojik fikirlerinin kabul görmesinin önünü açmıştır.



RESİM 3.3

Galen, kara safranın vücutta toplandığı farklı bölgelere göre üç farklı tip melankoliden bahseder. Bunlar kara safralı kanın bedenin genelinde, beyin bölgesinde ve midede toplandığı (hipokondrik) melankolik rahatsızlık durumlarıdır. Galen, teoriye ılık, soğuk, kuru ve nemli özelliklerini ekleyerek katkıda bulunur. Teoriyi özetlemek için bir şema oluşturur:

Sanguinik, (sıcak, cana yakın), hava, kan, ilkbahar, nemli-ılık

Kolerik, (çabuk sinirlenen, âni tepki gösteren), ateş, sarı safra, yaz, kuru-ılık

Flegmatik, (miskin), su, balgam, kış, nemli-soğuk

Melankolik, (hüzünlü, durgun), toprak, kara safra, sonbahar, kuru-soğuk

Ayrıca beslenme şekillerinin bedensel ve ruhsal sağlığa ve özellikle melankolik duruma etkisi üzerine detaylı araştırmalar gerçekleştirmiş, mide ve bağırsak rahatsızlıkları ile melankoli arasında paralellik bulunduğunu saptamıştır.

“Antikçağın beden özsuları (humores) öğretisi, ortaçağda kişilikler/mizaçlar (temperament) ve gezegenler öğretileriyle karıştırılıp yeniden yorumlanmıştır. Bunun için Antik Çağ İyonya materyalist filozoflarının ve özellikle de Empedokles’in dört asıl element öğretisi temel alınmıştır. Büyük evren ve birey insanla ilgili pek çok olgu, bu dört temel öğeye indirgenip, birbirleriyle bağdaştırılıp bütünleştirilip, dört temel kişiliğe/mizaca uygun özelliklerde kristalize edilmeye çalışılmıştır. Evrenin (Kozmos’un) temel aşamaları öncelikle yeraltı, yeryüzü, gökyüzü ve tin/idea anlayışı olarak gene dört gelişme düzeyinde düşünülmüş. Evrenin çoğalması, genişlemesi ve gelişmesi dört asıl element ve ısı durumuyla birlikte mantıksal dörtgen içinde gösterilmiştir.”⁵⁴

“Bu mantıksal dörtgenin çeşitli boyutlarda çoğaltılmasıyla karmaşık kişilik/mizaç cetvelleri ortaya çıkmıştır. Bu tür öğretileri somutlaştırmak için, en genel çizgileriyle bir örnekleme sergilemek yararlı olabilir. Buna göre melankoliklerin, toprak, kara safra, kuru/soğuk, sonbahar, orta yaşlılık, öğleden sonrası, kara, acı/ekşi, asık suratlı, dik kafalı, hüznü... parametrelerin ortaya çıkaracağı bir humoral patolojinin ‘humor melancholicus’un oluşturduğu ‘karışımın’ kişilikleri/mizaçları olabilecekleri öngörülmüştür...”⁵⁵ İyi huylu Jüpiter ve Venüs ile anılan sanguinik mizaçlı, kanlı-canlı insanlar aktif, iyimserdi; neşeli, başarılı, dışa dönüktü; bu insanlardan iyi yöneticiler ve tüccarlar çıkardı. Savaş tanrısı Mars’ın etkisindeki kolerik insanlar kavga etmeye yatkın, geçimsiz kimselerdi. Shakespeare’in “sulu yıldız” dediği Ay’ın etkisindeki flegmatikler ise sakin, bir ölçüde uyuşuk insanlardı. Mevsim geçişleri, yaş dönemleri ve günün saatlerine bağlı olarak baskın olan sıvı da değişim gösteriyordu.

⁵⁴ Bkz. (46), TEBER, 165.

⁵⁵ A.g.e. 166.

“Kuram, astrolojiyle bağlantılıydı. Bir yıldız falında Satürn egemen konumdaysa, ilgili kişi melankoliye yatkın olacaktır; Jüpiter egemen konumdaysa, sonuç daha iyimser olacaktır; vb.”⁵⁶

3.4 Cornelius Agrippa

“Orta Çağ’da öne sürülen bu son derece karmaşık savlar, Agrippa’nın (1486-1535) *Gizemli Felsefe* (De Occulta Philosophia) yapıtında gizemli evren görüşü olarak sistemleştirilmeye çalışılmıştır...”⁵⁷ Bu eser, Dürer üzerinde büyük bir etki bırakmıştır: “Agrippa’nın çalışması, *Melencolia I* gravürünün tinsel bazını oluşturan başlıca yapılardan biri olmuştur.”⁵⁸

Heinrich Cornelius Agrippa, insanların zihinlerinde cadıların, cinlerin, iblislerin, yarı-insan yarı-hayvan varlıkların cirit attığı bir dönemi, ortaçağ ruhunu anlamada yüzyıllar boyunca önemli bir yol gösterici olmuştur. Hukuk, tıp ve teoloji doktoru olan Agrippa, ortaçağın en karanlık zamanlarında yaşamış, cadı avında yakalanarak mahkemeye çıkarılmış bir kadının avukatlığını yapmış ve kadının işkence görerek öldürülmesini engellemiştir. Kilise’nin baskısı ve engizisyon tehlikesi altında zor, acılı bir yaşam sürmüştür. Ünlü yapıtında “Hıristiyanlık, gizemli evren öğretileri ile Yeni-Platonculuğu ve Antik Grek felsefesini yeni bir sentez içinde toplamayı denediğini... felsefe, bilgelik, gizli bilimlerle gökyüzü güçlerinin desteğini alarak, yeryüzündeki bozuklukları yeniden denetim altına almaya çalıştığını söylemiştir.”⁵⁹ Bir okültist olan Agrippa, Aristoteles’in melankoliklerle ilgili olumlayıcı savını destekler nitelikte çalışmalar gerçekleştirmiş, melankolikler için

⁵⁶ Frances A. YATES, *Gizli Felsefe ve Melankoli: Dürer ve Agrippa*, Çev. Kemal Atakay, Melankoli, Cogito, 172.

⁵⁷ Bkz. (46), TEBER, 166.

⁵⁸ A.g.e. 171.

⁵⁹ A.g.e. 170.

muskarlar yazmıştır. “Büyük bir zaman dilimi içinde pek çok hümanisti etkilemesine karşın, Agrippa’nın bu yapıtında gerçekten ne demek istediği bugün bile yeterince anlaşılmamıştır. Agrippa, bu büyük çalışmasında dört temel elementi, Hıristiyan tanrısını, Babil bilimcileriyle Parisli büyücüleri, Platon ve Aristoteles ile Augustinus ve Aquinolu Thomas’ı bir potada eritip yeni bir güç ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Sistematik bir öğretici olmasa da, ortaçağın tekdüze karanlığından bunalmış hümanistlere soluk alma olanağı vermiştir.”⁶⁰ Ficino gibi Agrippa da imgesel, mantıksal ve mental formlardan oluşan üç katman teorisini kabul etmiştir.

3.5 Marsilio Ficino

Hermetik araştırmalar yapan Floransalı Yeni-Platoncu düşünür Ficino (1433-1499), bilge kişilerin sağlığı üzerine Rönesans’ta yazılmış ilk kitap olan *Libri de Vita Triplici*’de (Yaşam Üzerine Üç Kitap) “yalnızlıktan ve çalışmaları üzerine yoğunlaşmaktan ötürü melankoli acısı çektikleri düşünülen öğrencilere seslenerek, Satürngil ya da melankolik kişinin, mizacı itibarıyla yatkın olduğu derin incelemelerden kaçınmaması, ama Satürngil ciddiliği coşkulu Jüpiter ve erotik Venüs etkileriyle dengelemeye dikkat etmesi gerektiğini belirtir.”⁶¹ Müziğin sağaltıcı etkisini vurgular. Büyük bir Rönesans hümanisti olan Ficino’ya göre insan, mikrokozmos olarak makrokozmosun bir prototipi niteliğindedir ve küçük bir evren olan ruhsal dünyası, tanrısal yetkinliğe sahiptir.

Ficino, Platon felsefesi ve Plotinus ile Augustinus mistisizmini birleştirmeye çalışır. Aristoteles’in izinden giderek, tanrısal olanla insan yaratıcılığı ilişkileri üzerine düşünmüş ve bir *dahî kişilik, tanrısal sanatçı* anlayışı geliştirmiştir.

⁶⁰ A.g.e. 171.

⁶¹ Bkz. (56), A. YATES, 173-174.

“Ficino ve Agrippa öğretilerinden çıkarılan anlamlara göre, melankolik insanların kişiliğini oluşturan ‘karışım’ homojen bir yapıda değildir. Bu mikrokozmetik karışım, özellikle çeşitli makrokozmetik olayların-güçlerin etkisiyle değişik hiyerarşik düzeylerde ortaya çıkar. Bunlar başlıca üç büyük kümede yoğunlaşırlar. I. melancholia imaginationis, II. melancholia rationis, III. melancholia mentis. İmgelem gücünün yüksek olduğu, melancholia imaginationis grubu I. aşamayı oluşturur. Bu gruba giren melankolikler sanata, ressamlığa, mimarlığa, teknik alanlardaki yaratıcı etkinliklere yönelme eğilimindedirler. II. aşamayı oluşturan, melancholia rationis grubuna girenlerin doğa bilimlerine, biyolojiye, tıbbı, politikaya eğilim gösterdikleri öngörülmüştür. III. grubu oluşturan ve sezgi gücü yüksek olduğu düşünülen melancholia mentis grubundakilerin tanrısal gizemi anlamaya, sezinlemeye başlamış büyük din bilgelerinden, peygamberlerden oluşan son derece az sayıdaki yetkin, bilge kişiyi kapsadığı varsayılmıştır.”⁶²

Ficino ve Agrippa, kendilerini *Satürnyenler* olarak nitelendirirler. Ficino’ya göre Satürn dünyaya en uzak, tanrıya en yakın gezegen olduğu için ruhun acıyla başedip tanrıya yaklaşması, Satürn aşamasıdır. Ruh gelişimini sürdürdükçe tanrıya yaklaşmayı sürdürür.

3.6 Sigmund Freud

“Psikanalizi 16. yüzyıl mizaç tıbbının günümüze kadar gelebilmiş dallarından ayıran yol, melankoliyi akıl hastalıklarının vahim çeşitlerinden biri olarak sınıflandıran modern psikiyatri biliminin doğuşu ve gelişimiyle kesişir.”⁶³

⁶² Bkz. (46), TEBER, 40-42.

⁶³ Giorgio AGAMBEN, *Kayıp Nesne*, Melankoli, Cogito, 258.

Freud (1856-1939), 1917 yılında yazdığı *Yas ve Melankoli* isimli makalesinde, sevilen bir yakının, nesnenin ya da düşünsel-soyut bazı değerlerin kaybından dolayı doğal bir tepki süreci olarak girilen yas dönemi ile melankoli kavramı arasında analogi kurar. Melankolik hastaların genellikle libidonun yöneldiği, sevilen nesnenin kaybı (burada muhtemelen yasda olduğu gibi ölüm söz konusu değildir) karşısında yaşadıkları çöküntü, diğer bir durumda ise kaybedilen nesnenin ne olduğunun, kaybın nasıl gerçekleştiğinin -hatta bir kaybın söz konusu olup olmadığı- melankoliğin kendisi tarafından bile bilinemediği farklı durumlar söz konusudur. Melankolikler, kendilerini benlikleri yok olana kadar öteki üzerinden tanımlar, böylece libidoyu soğuran yoksunluk duygusu içinde acı çekerler. Freud ayrıca Hamlet örneği ile melankoliklerin sezgi güçlerinin diğerlerine kıyasla daha yüksek olduğunu söyleyerek, üstün bir yanları bulunduğunu belirtmiş olur. Freud, kara safra mizacını iki öge etrafında şekillendirir: kayıp nesne ve tefekküre dalma.

“Freud’a göre melankolinin dinamik mekanizması esas özelliklerini kısmen yastan kısmen de narsisistik regresyondan alır. Yasta, libidonun, sevilen kişinin artık var olmadığı gerçeğinin kanıtına tepki olarak, sevilen nesnenin her anısına ve onunla bağlantısı olmuş olan her nesneye sabitlenmesi gibi, melankoli de sevilen nesnenin kaybına verilen bir tepkidir; ancak beklenenin aksine, bu kaybı libidonun başka bir nesneye aktarımı değil, libidonun narsisistik bir biçimde kayıp nesneyle özdeşleşmiş olan egoya uzaklaşımı izler.”⁶⁴

Freud, ayrıca libidonun (psişik enerjinin) gelişiminde oral dönem ve melankoliyi ilişkilendirir ve egonun, nesnesini onu yutarak içine almak için şiddetli bir arzu duyduğunu ileri sürer. “Melankolik ilişkinin nesneyle olan muğlak ilişkisi böylece libidonun nesnesini yok eden ve aynı zamanda içine alan yamyamlığa asimile edilmiş oluyordu.”⁶⁵

⁶⁴ A.g.m. 258.

⁶⁵ A.g.m. 261.

3.7 Walter Benjamin

Alman Yas Oyunu'nun Kökeni'nin yazarı Benjamin (1892-1940), 20. yüzyılın en önemli melankolik figürlerinden biridir. Baudelaire'in yaşamından ve yapıtından yola çıkarak *Pasajlar* (Passagenwerk)'da anlattığı, kalabalık caddelerde, tek başına hayal kurup gözlem yapan, “yürüyerek düşünen” ya da “düşünerek yürüyen” *flâneur*, ona göre *Satürn Çocukları*'nın son temsilcisidir.

Melankolik aylak *flâneur*, dinin cezalandırmaktan vazgeçtiği bir figürdür; toplumsal yapı içinde metalaşmak, zaten onun en büyük cezasıdır ki engizisyonda yargılanmaktan daha korkunç bir azap kaynağıdır bu. *Flâneur*, boş zamanı değerlendirme biçimiyle *avâreden* ayrılır. Onun için boş zaman, verimli bir düşünce üretiminin tercih edilmiş alanıdır. *Flâneur*'ün yaşamı, burjuva hayatının çalışmayla zaman üzerine koyduğu o büyük ambargoya karşı bir direniş estetiğidir.

“ ‘*Flâneur* ya da münzevi kent gezgini, yol göstermek için kaplumbağası ile yola çıktığında, onu yabancı bir anlamda yeniden oluşturacak olan kentli yığın tohumlarına karşı heybetlice hareket eder; bu anlamda yürüme tarzının kendisi, kendi içinde bir siyasettir. Bu, sanayi öncesi dünyanın, yerli iç-yapının ve metalaşmamış nesnenin estetize edilmiş vücududur, modern toplumun istediği, yeniden yapılanmış, teknoloji ile imal edilen ve kent yaşamının âni konjonktürlerine ve kesintilerine uyumlu bir vücuttur. Benjamin'in projesi kısaca, yeni bir tür insan bedeninin inşasıdır.’ *Flâneur*, kalabalığın içinde ama ona rağmen bir tür oluşu simgeler, bu niteliğiyle modern çağın tipi değil, bütün boyutlarıyla tam da karakteridir. ‘Pasajlar sayesinde sokak evi gibi olmuş, dışarıyı içleşmiştir.’ ”⁶⁶ Herhangi bir insanın aksine, sokak ve evin karşıtlaşmış mefhumlarına sahip değildir *flâneur*.

⁶⁶ Tuğba DOĞAN, *Walter Benjamin'de ve Yusuf Atılgan'da Flâneur İmgesi Üzerine Bir Deneme*, Walter Benjamin, Cogito, 103.

3.8 Julia Kristeva

Kristeva, Gerard de Nerval'in *El Desdichado* şiirine göndermede bulunarak *Black Sun* (Kara Güneş) ismini verdiği çalışmasında melankoliyi Freud'un yaptığı gibi kayıp nesne (lost thing) kavramı üzerinden açıklar.

Kristeva'ya göre annenin kaybıyla baş edememe, melankoliyle sonuçlanır. Erkek, karşı cinste yaşadığı cinsel hazzı erotik nesne olarak anne kaybının yerine koyarken kadının -eşcinsel olmadığı sürece- böyle bir şansı olmaması, onu daha derin bir melankoliye sürükler. Kristeva, cinsiyetçi bir yorumlama getirerek, erkek ve kadının melankoli ile olan ilişkisini ayırıştırır. İki seçenek vardır: intihar ya da anneye dair olanı (maternal thing) öldürmek ve otonom bir alan yaratmak. Ana katili olmakla melankolik olmak arasında seçim yapmak...

Kara Güneş, karanlığın ve parlaklığın oluşturduğu karşıt anlamlı bir imgedir. “*Black Sun*'da Kristeva, parlak tarafta melankolinin hermetik katmanını açılmaya girişir.”⁶⁷ Kristeva'ya göre temelinde melankoliyle başetme itkisi bulunan bir sanat, sembolik yüceltmeye dayalı bir form oluşturur. Sembolik olarak anneye dair kayıp nesnenin yerini alan bir yüceltmedir bu. “Melankolik şair Nerval'in amacı, nesneye (the Thing) yaklaşan ve ardından bu travmatik deneyimi 'bağımsız bir sembolik nesne'-bir sone mertebesine yüceltecek şiirsel bir dil yaratmaktır.”⁶⁸

Kristeva, Aristoteles'in dahî melankoliği ile Ficino'nun heroik melankoliğini, zamanın ruhu (Zeitgeist) içinde Freudyen ve Lacancı psikanalizin modern değerlendirmeleri doğrultusunda yeniden ele alır.

⁶⁷ Tsu-Chung SU, *Writing the Melancholic: The Dynamics of Melancholia in Julia Kristeva's Black Sun*, 165.

⁶⁸ A.g.m. 171.

3.9 Satürn Etkisi-Üstün Uğraşların ve Düşüncenin Gezegeni

Gezegener, mitolojik tanrı ve tanrıçaların isimleriyle anılır. Mitolojide tanrıların en yaşlısı ve kozmolojide gezegenlerin en yükseği olan Satürn, ölçü sanatının, harmoninin, geometrinin, herkesin bolluk içinde yaşadığı düşünülen zamanların tanrısıdır. Çalışma, emek, zaman, varıllık, güzellikle ilgili antik bir *altınçağ tanrısıdır*.

Mitolojide babası Uranos'u bir orakla hadım eden Satürn'ün (Yunan mitolojisinde Kronos-zamanın tanrısı), daha sonra oğlu Zeus tarafından iktidarı elinden alınacaktır. Sürekli ambivalan (çelişkili) bir yapı sergiler Satürn: Orak, hem ölümün hem de bereketin, ürün yetiştirmenin sembolüdür. Bir taraftan tanrıların ve insanların iyicil babasıyken, diğer taraftan öz çocuklarını yiyen, dehşet saçan bir canavardır; yeryüzünün hükümranyken en dipteki katmana, Tartaros'a sürgüne gönderilerek düşmüşlükle anılır.

“Dört suyuğun en talihsiz olanı ve en nefret edileni Satürn-Melankoli’ydi. Melankolik kişinin teni esmerdi, siyah saçlı ve siyah yüzlüydü-melankolik karaktere özgü kara safranın yol açtığı facies nigra ya da kara renk... Melankoliğin ‘yetenekleri’ ya da tipik uğraşları bile çekici değildi. Melankolik, ölçme, sayma ve hesaplamada -arazi ölçme ve para hesaplamada- ustaydı ama kanlı canlı Jüpiter insanının olağanüstü yetenekleriyle ya da Venüs altında doğmuş olanların zarıflığı ve sevimliliğiyle karşılaştırıldığında, nasıl da aşağı ve maddî uğraşlardı bunlar!”⁶⁹

“Neredeyse bütün geç ortaçağ ve Rönesans yazarları, ister marazi, ister tabii olsun, su götürmez bir gerçek olarak melankolinin Satürn ile özel bir ilişkisinin

⁶⁹ Bkz. (56), A. YATES, 172.

bulduğunu ve melankoliğin talihsiz karakteri ile kaderinden Satürn'ün sorumlu olduğunu öne sürerler. Bugün bile kasvetli ve melankolik eğilim hâlâ Saturnine (Satürn'e dair) olarak yorumlanır ve Karl Giehlow'un net bir biçimde ortaya koyduğu gibi, 16. yüzyıl sanatçısı için melankoliyi tasvir etmek, Satürn'ün çocuklarını betimlemekten geçer.”⁷⁰

“Astrolojik alanın katı sınırları dışında dahi Satürn-Melankoli ilişkisinin 10. yüzyılın sonlarında, sözde ‘Faithful of Basra’ ve ‘Pure Brothers’ (the Brethren of Purity, ezoterik öğretisini mektuplar halinde yaymış, 8. veya 10. yüzyılda, Irak Basra'daki Müslüman filozoflardan oluşan gizli bir topluluk) gibi çevreler arasında temellendirildiğini görüyoruz. Kuşkusuz burada tarif edildiği gibi balgam, sisteme henüz dâhil edilmemiştir. Satürn üzerine yorumlarına göre: Dalağın vücuttaki konumu, Satürn'ün evrendeki konumuyla aynıdır: Yaydığı ışınlarla aşkın güçleri dünyanın her bir noktasına nüfuz eder.”⁷¹

Soğuk, kuru, ağır ve donuk bir gezegen olan Satürn'ün değişken ve karmaşık bir doğası vardır. Ancak Platon'un yaratıcı dehanın ve esinin kaynağı olan furor (çılgınca öfke, taşkınlık, heyecan) kavramı, melankolik mizacın kara safrasıyla birleştiğinde büyük insanlar yaratır. Floransalı Neo-Platonistler, Satürn'ü yüceltmişlerdir. “Satürn'ün ve melankolik mizacın ‘yeniden değerlendirilebileceği’ dört suyuğun en aşağısından en yükseği -büyük insanların, büyük düşünürlerin, peygamberlerin ve din kâhinlerinin suyuğu- mertebesine çıkarıldığı bir düşünce çizgisi vardı. Melankolik olmak, bir deha göstergesiydi; Satürn'ün ‘yetenekleri’nin, melankolik kişiye atfedilen sayma ve ölçme çalışmalarının, insanı tanrısal olana en çok yaklaştıran, en yüksek türden bilgi olarak işlenmesi gerekiyordu. Melankoliye yaklaşımdaki bu kökten değişikliğin, insanların zihinleri ve çalışmaları yönündeki bir değişimi etkileyen sonuçları oldu.”⁷²

⁷⁰ Bkz. (44), KLIBANSKY-PANOFKY-SAXL, 127.

⁷¹ A.g.e. 129.

⁷² Bkz. (56), A. YATES, 173.

3.10 Melankolik Sanatçı ve Sanatta Melankoli İlişkileri

Melankoli kavramının sanattaki yansımaları, resim sanatında özellikle Romantizm ile birlikte hissedilmeye başlanır; insan ruhunun karanlık doğasının, Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri*'nin zamanıdır Romantik dönem. Bu dönemde kavram hiç olmadığı kadar yüceltilir; trajedinin yoğunluğu ile örülü kişisel tarih, artık bir övünç kaynağı, sanatçının beslendiği bir gerilim hattıdır. "Romantik ruh, ne düşün seçkin saygınlığına, ne de duygusal yaşamın nazik büyüüne her zaman sahiptir. Mario Praz'ın 'kara romantizm' adını verdiği ve beden, ölüm ve şeytan gibi üç sözcüğün özetlediği şeyde ortaya çıkan bir yoğunlaşmaya, bir hastalıklı abartıya da yakalandığı olur. Zevk ile acı, güzellik ile dehşet birbirine karışır."⁷³ Resim sanatında ekspresyonist bedeni melankoli kavramı ile ilişkilendirirken, tıpkı güzelden çok çirkine-groteske mal olan ekspresif bedende olduğu gibi, ekspresyonizmle bu ikiliklere tekrar rastlarız.

18. yüzyıl Aydınlanma Çağı, Rokoko ve görsel sanatlarda 1760'larda başlayan Neo-Klasisizm'in etkisindedir. Yüzyılın sonlarına doğru, devrimle birlikte bireyciliğin destansı yüceltilişi ve bir kahramanlık miti baş gösterir. Romantizmin temelleri, melankolik bir hareket olan *Sturm und Drang* ile birlikte atılır. Belli noktalarda Endüstri Devrimi'ne tepki gösteren Romantikler, geçmişin değerlerini yüceltmış, klasisizme kıyasla ortaçağa yakınlık duymuş, bireyselliği ön plana almış, derin duygulanımı benimsemişlerdir. Romantikler, estetik deneyimin temeline yücelik kavramını koyarlar. Yüce, doğal fenomenlerin karşısında duyumsanır (Kant).

"Romantizmi en temel anlamda aydınlanmanın akıl, bilim, ilerleme ve kesinlik gibi ideallerine yönelik bir kuşku olarak okuyabiliriz. Romantizmin manifestosu olan Novalis'in kitabının ismi bile bunu açıkça ortaya koyar: Geceye

⁷³ Francis CLAUDON, *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, 26.

Övgü. Edebiyattan siyasete (kültür, gelenek, folklor ve milliyet fikri), felsefeden (tinselliğe ve yüceye dönüş) gündelik hayata geniş bir alanı kuşatan romantik tahayyül; mite, düşlere, bilinçdışına, açıklanamaz olana ve duygulara geniş bir yer açarak, insanın sadece akılcı bir yaratık olduğu iyimserliğine karşı bir tür ‘kötümserliğin örgütlendiği’ bir estetik çıkarmıştı. Özellikle de doğanın hâkimiyet altına alınması ve düzenlenmesine karşı, doğanın bizzat kendisine bir dönüş söz konusuydu. Kentlerin araçsallığından ve sınıfsallığından, artan sefaletten bunalan eğitilmiş orta sınıf aydınlar için doğa, masumiyete, bozulmamış, kaybettiğimiz cennete bir çağrıydı. 19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde olgunlaşan ve yaygınlaşan romantik tahayyül, değerlerin yerinden oynaması ve artan inançsızlıkla nihilizmden güç alarak, taşkın bir dekadans eğilimi de ortaya çıkaracaktır.

Değersizleşmenin taşkın dili dekadansı, ahlâkçı olmadan en genel anlamda bir ‘çöküş estetiği’ olarak nitelendirebiliriz. Dilini en çok Nietzsche’nin taşkın, hırçın ve suçlayan dilinde gördüğümüz dekadans duyarlılık, araçsal burjuva dünyasının reddiyesini üretmeye çalışıyor; geçmişin anıtsal değerlerini itibarsızlaştırıyordu. Dekadans estetiği öncelikle kötümser, taşkın, tutkulu (patetik), sivri, erotik ve ironik olarak düşünmek mümkün. Dekadans, bütün değerlerin yerinden oynadığı bir ‘zeminizliğin’ ve ‘değersizliğin’ (anomi) ifadesiydi. Bu estetik kendiliğinden bir anti-kapitalizm taşıırken, doğaya, güce, iradeye vurgusuyla, 20. yüzyılda uç verecek olan faşizme de malzeme taşıyacak bir potansiyele sahipti. Hem romantizm, hem de dekadansın en temel duygulanımını melankoli oluşturuyordu. Hatta 19. yüzyılda bohem içinde yer alan genç sanatçılarda solgun yüzlü, veremli ve melankolik görünmek, istenen bir görünüm olmuştu.”⁷⁴

“19. yüzyıl sanatının tarihi, hiçbir zaman çağının başarılı ve en çok para kazanan ustalarının tarihi olmayacak; tersine, kendi adlarına düşünme korkusuzluğunu ve inatçılığını gösteren, zamanın egemen kurallarını korkmadan

⁷⁴ Ali ŞİMŞEK, *Dekadans Estetik*, Birgün Gazetesi, 2012.

eleştiren ve böylece sanatları için yeni olanaklar yaratan bir dizi yalnız insanın tarihi olacaktır.”⁷⁵

Bu yalnızlığın temelinde Rönesans boyunca sanatın “koruyucusu, patronu” olan kilisenin yerini, Reform hareketiyle protestanlığın ivmelendirdiği, Katolik kilisesinin gücünün gerilemesi sonucu, önce aristokrasinin, 18. yüzyıldan itibaren ise burjuvazinin ve kapitalizmin alması yatar ve bu kayma, melankolik bir sanatçı profiline doğuşunu da beraberinde getirir. Üslup alışkanlıklarının etkisini yitirmesi ve gelenekten kopuş, sanat alıcısıyla çatışan estetik değerler ve yargılar, sanatçıya bireyselliğini ifade etmek için sayısız olanak sunmakla birlikte, maddî anlamda güvensizlik ve boşluk duygusu yaratır. Üretim ilişkilerinin olumsuz sonuçlarına maruz kalan sanatçı, mizantropiye, hatta intihara kadar sürüklenebilir.

Sanatçıların melankoli kavramı üzerine düşünmesi ve üretmesinin kökeninde, kendi melankolik mizaçlarını dışavurma, daha da ileri giderek söyleyecek olursak bir tür sağaltım isteği yatar. Yapıt, melankolik ruh halinin katatonik yapısını yaratıcı eyleme dönüştürerek ortaya koyan sanatçının bu çabasının yansıması niteliğindedir; burada eylemin kendisi bir coşkunluk hali (Platon’un furor kavramı, diyonizyak etki) ve ortaya çıkan yapıt, bir fenomen olarak bu eylemin cisimleşmesidir.

Melankoli sanatı yalnızca eserin içeriği, ele alınan konu bağlamında ilgilendirmez. Yazdığı mektuplardan kendisinin de melankolik bir kişilik olduğunu ve olumsuz sonuçlarından ötürü acı çektiğini gördüğümüz Ficino, “Böyle zamanlarda ne istediğimi bilmiyorum, belki bildiğimi hiç istemiyorum, bilmediğimi istiyorum. Balık burcunda duran Jüpiter'den sana verilen güven, aslan burcunun etkisindeki Satürn’ün olumsuzluklarında bana verilmiyor...”⁷⁶ demiştir.

⁷⁵ E.H. GOMBRICH, *Sanatın Öyküsü*, Çev. Bedrettin Cömert, Erol Erduran-Ömer Erduran, 504.

⁷⁶ Bkz. (46), TEBER, 48.

3.11 Melankolik Poz

“Melankoliğin üzüntüsünü ve depresyonunu gösteren tipik fiziksel duruşu, başını elinin üzerine yaslamaktı.”⁷⁷

Kederi ve derin bir umutsuzluğu ifade eden, yüzünü sağ eline yaslamış klasik melankolik figür, M.Ö. 500 yılından beri sanata hâkim olmuştur. Bu duruş, zihnin özgürleşme arzusuyla ağırlaşmış olan bedensel varlığın temsilidir. Burada bir ten-tin dualizmi söz konusudur. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Dürer’in ünlü oyma baskısını ve Kiefer’in (1945-) kanatlarını akla getiren dizelerinde bu tutsaklık haline göndermede bulunur:

“Ah, tinin kanatları öyle kolayca

Dönüşmez ki gövdenin kanatlarına”



RESİM 3.4

⁷⁷ Bkz. (56), A. YATES, 172.



RESİM 3.5



RESİM 3.6

Melankoli konusu şüphesiz sanatta bedeni önemser; bununla birlikte, bedenin yalnızca melankolik halin tasvirinde bir araç olarak kullanıldığını söyleyemeyiz. Özellikle çağdaş-güncel sanatta, figüratif temelli işlere bakıldığında *tenin melankolisi*, *bedenin hafızası* gibi olgulardan söz etmek gerekir. Mimetik resim geleneğinde, görünürün ustaca tasviri nihâi sanatsal amaç halindeyken, melankolinin kişileştirilmesi (bkz. Dürer, Cranach), bedenin ağırlığından kurtulmak isteyen ruhun kanatları, kompozisyonlarda sıklıkla görülen bir imgedir.

Portreciliğin de resim sanatı tarihinde melankolinin konu edildiği önemli bir yeri vardır. İngiliz Aristokrat sınıf portrelerinin yanı sıra, soluk benizli, hülyalı bakışlarıyla zayıf ve hastalıklı görünümlü gençlerin özellikle İngiliz resminde örneklerine rastlanır. Maddî kaygılardan uzak oluş, iyi eğitim almış bu aristokratlara fazladan *boş zaman* sağlar. “İlk büyük ‘deli salgını’ İngiltere’de görülmüş. ‘İngiliz

hastalığı', 'The English Malady', 'Madness', 'English Spleen', 'İngiliz melankolisi' gibi çeşitli adlarla tanımlanmıştır. Ve gene ilk 'büyük kapatma' hazırlığı, ilk orijinal modern burjuva devleti İngiltere'de başlamış."⁷⁸

"Melankolik insanlarda başın bu konumda tespiti kuşkusuz yeni bir şey değildir. Sıkıntılı, hüznü insanları tasvir eden hemen hemen tüm ortaçağ yapıtlarında, başın bir yana eğilmiş durumda betimlenmesi gelenekselleşmiştir. Bunun sayısız örnekleri vardır. Geleneksel inanca göre, yumruk yapılmış el, sorunu olan organı gösterir. Burada da (Dürer) kadının başını tutmakta, hatta onun desteksiz duramadığını göstermektedir..."⁷⁹ Günümüz sanatında da figürün bu pozda konumlandırıldığı çalışmalara sıklıkla rastlarız.

"Coşkunluk ve düşkünlük: Bu uç durumlardan biri onun aksi olan durumla birlikte olabilirmiş gibi -bu bir tehlike ya da bir şanstır- iki karşıt ruh durumu aynı mizaçta bulunur. Ressamlar, gravürçüler, heykeltıraşlar kısır üzüntüyü üretken tefekkürden (Fr. meditasyon, ç.n.), boşluğun yarattığı çarpıntıyı bilginin verdiği doluluktan ayırmayı sağlayacak bazı kesin ipuçlarının kimi kez eksik kaldığı imgeler sunmuşlardır. Esinli ağırbaşlılık, düşünceli deha çoğunlukla bu durumların ortalarında yer alır: Bu kişilikleri yaratan sanatçı o kişilerin ölüm duygusuna ve ölümsüz düşüncelere saplanıp kaldıklarını bilmemizi ister. Görsel sanatlarda, başı eğilmiş, kimi kez başını eline dayamış duruşun kazanabileceği anlam belirsizliği buradan kaynaklanır. Bu duruş bedeninin ağırlığınca varolduğunu ama zihnin orada olmadığını anlatır-zihin orada değildir, nerededir peki? Dönüşü olmayan sürgünde mi? Yoksa 'gerçek vatan' da mı?

Melankolik kişilerin, melankoli alegorilerinin albümünü (dikkatli tarihçiler yapmıştır bu albümü) karıştırmak istersek o kadar çok başı eğik, düşünceli beti

⁷⁸ Bkz. (46), TEBER, 222-223.

⁷⁹ A.g.e. 27.

görürüz ki! Sanatçılar Latince'den Fransızca'ya geçen türetmelerde izleri bulunabilecek bir psikolojik bağı fark edip gösterebilmişlerdir. Pencher (eğilmek) pendicare'den gelir, pendere (Latince: asmak, asılmak, bir şey bağlamak, bağlanmak, ç.n.) eyleminin sık yapıldığını gösterir. Penser (düşünmek) ise, pen sare yoluyla pensum'dan gelir; pensum ise pendere'nin geçmiş zaman kipidir. (Pek disiplinli olmayan bir imgelem -peki, ama disiplin bu alanda gerekli midir?- melankoli çıkmazının dibinde kendini asmış birinin gölgesini, 'Kara giysili Gerard'ı, ya da 'Kyther'e Yolculuk'un idam mahkûmunu görecektir.) Gerçi sözcüğün kökenine bakıp gizli bir anlamı ortaya çıkardığımızı söyleyemeyiz. Sonuçta sözcüklerin kökenlerini temel alan kanıtlamaları hiç sevmem. Herhangi bir doğal dile ait sözcüklerle oynamak felsefe için bir tehlikedir, bilgiye giden yol Merkür ile Filoloji'nin halvetinden geçse bile. Bu durumda betimlenemeyen melankoli söz konusu olduğunda, betiler ona bir beden kazandırmaya asla yetmeyecektir: Sözlüğümüzde eskiden beri var olan sözcüklerden vazgeçemeyiz, ayrıca yanlış yorumlanan sözcük kökenleri de yanlışların artmasına neden olacaktır.

Bu kişiler ne üstüne eğilmişlerdir? Kimi zaman boşluk üstüne ya da uzaklardaki sonsuzluk üstüne. Kimi kez zihnin başka zihnin izlerini gördüğü işaretlerin üstüne: Ciltli kitaplar, büyü tarifleri, geometri şekilleri, astronomi tabloları, çözümsüz denklemler üstüne eğilmişlerdir. Ya da üzüntü öne çıktığında yıkıntılara, su saatlerine, kurukafalara, yıkılmış anıtlara, yani yaklaşan ölümü bildiren eski zamanın ölülerine eğilirler. Barok üstatların tablolarında melankolik kişinin gözü önüne geçiciliği simgeleyen nesnelere serilir: ipi kopmuş kolyeler, tükenmek üzere olan mumlar, narin kelebekler, sessizliğe terk edilmiş çalgılar, çift çizgiyle duraklatılmış melodiler. Seyircinin düşüncesi memento mori (ölümün anımsanması) ve günahattan arınma yoluyla sonsuzluğa doğru yönelir. Melankolik kişinin gözü maddesel olmayana ve geçici olana dikilmiştir: Yansıyan kendi görüntüsüdür bu. Seyirci ise bakışlarını ters yöne doğru çevirmelidir.”⁸⁰

⁸⁰ Bkz. (43), STAROBINSKI, 48-49.

Susan Sontag tarafından “notes on camp” isimli makalede tanımlanmış olan *camp* estetiğinin de günümüz sanatında figürün pozlandırılmasında -bu çalışmada bahsedilecek olan Paula Rego ve Folkert de Jong gibi sanatçılar tarafından- sıklıkla kullanıldığını görüyoruz. Burada melankolik etki, bedenin abartılı hareketlerle pozlandırılmasıyla yansıtılır. Sontag, makalesinin ilk maddesinde: “Camp, belirli bir estetik anlayıştır. Dünyayı estetik fenomen olarak görmenin bir yoludur. Bu yol, güzelliğin değil, yapaylık derecesinin ve stilizasyonun yoludur,” der. Söz konusu sanatçıların işlerine hâkim olan dramatik etki düşünüldüğünde, kitsch ile bağımlı koparmış bir camp anlayışı ile karşı karşıya olduğumuzu görürüz. Sontag’ın “camp olarak yaklaşılabilir sanat eserlerinden bazıları vardır ki, en ciddi şekilde incelenmeyi ve hayranlık duyulmayı hak eder,” dediği türden işlerdir bunlar.

3.12 Melankolinin Rengi: Renk Olmayan Renk-Gri

“Kuzeye özgü, dehşetli gri, gri içinde gri, güneşsiz, kavramsal, spektral...”

Nietzsche

“Gri geçişsiz ve hareketsizdir. Ancak bu hareketsizlik, iki aktif rengin bileşimi olan ve ikisinin ortasında konumlanan yeşilin sükûnetinden kaynaklanır. Bundan ötürü grinin hareketsizliğinin telafisi yoktur. Bu gri ne kadar koyulaşırsa, telafisiz öge de o kadar vurgulanır; ta ki boğucu hale gelene dek.”

Wassily Kandinsky, On the Spiritual in Art

“Açık kül renginin adı olan gri de Fransızca ‘duman’ anlamındaki ‘gris’ten gelmiştir. Türkçe boz sözcüğünün bir anlamı da gridir.”⁸¹

Bulutlarla kaplı gökyüzünün, küllerin ve kurşunun rengi... Nötr veya akromatik grinin tarihine baktığımızda, melankoliyle ilişkisinin antik döneme ve ortaçağa dek uzandığını görüyoruz; işçiler ve yoksulların kıyafetlerine, boyanmamış, ham yünün rengi olan gri hâkimdi.

Aynı zamanda tevazu ve yoksulluk simgesi olarak Fransisken tarikatına mensup rahipler de İsa’nın giysisini anıştıran gri renkli kıyafetler giyerdi. Bu sebeple İngiltere ve İskoçya’da din adamları “Gri Keşişler” olarak anılırdı. Kül rengi olan gri, Hıristiyan inanışında yasın, çul ve külle tasvir edilen nedametın İncil’deki sembolüdür. Ayrıca Japonya’da ve Kore’de budist rahipler ve keşişler de sıklıkla gri cübbeler giyer.

Rönesans’ta ve Barok dönemde ise gri, sanatta ve modada önemli bir rol oynamaya başladı. Siyah, özellikle İtalya, Fransa ve İspanya’da asaletin simgesi sayıldı-gri ve beyaz ise onunla uyum gösteriyordu. Gri, *grizay* tekniği ile yağlıboya tabloların çiziminde kullanılıyordu. Özellikle altın ve ten renkleri için iyi bir arka plan oluşturuyordu. Rembrandt van Rijn’in pek çok portresi için en çok kullandığı fon rengi gri idi; ayrıca El Greco, merkezi figürlerin portre ve kostümlerinin modle edilmesinde griyi sıklıkla kullanmaya başlamıştı. Rembrandt’ın paleti neredeyse tamamen kasvetli renklerden oluşuyordu: Sıcak grileri kurşun beyazıyla karıştırılmış, kömür veya yanmış hayvan kemiklerinden yapılmış siyah, ya da kök boyadan bir parça kırmızı ile sıcaklık kattığı, kireçten yapılmış beyaz pigmentlerden ürettiyordu. Sıcak, karanlık ve zengin griler, kahverengiler, portrelerden yansıyan altın ışığın vurgulanmasına hizmet ediyordu.

⁸¹ <https://tr.wikipedia.org/wiki/Gri>

19. yüzyılda ise Whistler'in zengin grilerle kurgulanmış bir arka plan önünde resmettiği annesinin portresi, müzik dünyasında Fransız besteci Claud Debussy üzerinde büyük bir etki bıraktı. Debussy Noktürnlerinden (Gece Müziği), “tek bir renkten elde edilebilecek farklı kombinasyonlarda yaşanan bir deneyim” olarak bahseder; Debussy'ye göre “grinin böylesine kullanımı, ancak resimde mümkün olabilir.”

“Ruhbilimleri açısından siyah, insanlığın ilk günlerinden beri ağır bir hüznün, matem ve ölümün rengidir. Bu yanı sıra siyah rengin tavrı ve görünümü açık ve nettir. Buna karşın gri -özellikle de koyu gri- yaygın ve yoğun bir belirsizliği, heyecansızlığı, her türlü tinsel/ruhsal eğilimden yoksunluğu simgeler. Gri, ne renklidir ne de renksiz. Gri, kanı-kurumuş, fantasmagorik, belirsiz gölgeli bir bölgenin rengidir. Gri, nesne-özne, dışsal-içsel eğilimlerden tümüyle yansızdır. Ne ruhsal bir gerilimi belirler, ne de gevşekliği. Canlı yaşamın olmadığı bir bölgenin rengidir.”⁸² Donald Kuspit'in *the Spirit of Grey* başlıklı makalesinde de ortaya koyduğu melankoli ile gri renk ilişkisi ekseninde düşünüldüğünde, Dürer'in siyahtan çok gri rengin baskın olduğu gravürünün, Kiefer'in çalışmalarının ve benim bazı son dönem resimlerimin bu tür bir gri rengin etkisi altında olması, anlatılmak istenen yaşam tarzının ciddiyetini daha da belirginleştirmektedir. Yağmurlu günler ve soğuk havalar, can sıkıntısı, yalnızlık ve boşluk duygusu, belirsizlik, gizlilik ve gölgeler... Goethe'nin *Faust*'u, ölümüne dek dört gri kadın tarafından takip edilir: acı, zorunluluk, suçluluk ve sefaletin alegorisi. Hem ruhanî hem dünyevî, hem maskülen hem feminen (dolayısıyla nötr, cinsiyetsiz), hem sıcak hem soğuk olabilen renk açık-uçluluk, belirsizlik, yılgınlık, kayıtsızlık ve tevazu barındırır.

Kuspit, makalesinde Kiefer'in melankoli temelli çalışmalarını gri renk üzerinden analiz eder: “Caspar David Friedrich'in bazı resimlerinde görülen, sisler içinde dünya ile kesin bir benzerlik gösteren, daima bulutlu bir gökyüzü hissi

⁸² Bkz. (46), TEBER, 31.

kaçınılmazdır. Spektral izleri kalsa da her şey gride çözünür; hiçlik içinde muğlaklaşır. Şeyler belirginliğini yitirdiğinde, geriye kalan kavramlar beyaz gölgelerdir. Almanya'nın üzerine çöken, asla dağılmayacak sistir bu; kasvetli tarihi, görkemli müziği ve felsefede Nietzsche'nin bağnaz entelektüelleşme dediği gizemli ülkedir.”

Odilon Redon'un tüm renklerin ruhu dediği gri, renk psikolojisi açısından bakıldığında, renk olmayan siyah ve beyaz arasında bir geçiş alanıdır; renk değerinde ve sıcak-soğuk ilişkilerinde çeşitlilik gösterdiği noktalarda dahi durağan ve katı gri, kaotik bir dünyada yalıtılmış, özerk bir alan belirler. Gri alan, belirli bir ahlâki önermede bulunmaz. Önseldir (a-priori), kendinde şeydir, mutlak bir aşkınlık duygusu uyandırır. Aynı zamanda 1930'lu yılların sonlarında savaşın ve endüstrileşmenin sembolü haline gelmiştir. Picasso'nun İspanya İç Savaşı üzerinden savaşın dehşetini konu edindiği *Guernica*'da kompozisyon gri tonlarla kurulmuştur. İşlevsel, prototip mimarinin rengidir gri; kentleşmenin boğuculuğunu, kasvetini anırtır. Modern mimarinin, Uluslararası Üslubun rengi... Savaş sonrası gri takım elbise, kalıplaşmış düşünce sisteminin metaforu olmuştur.

“Pek çok ozan, kendi bulunduğu kenti Dürer'in gravüründeki karanlık-gri yerleşim yeri ile karşılaştırıp melankoli üzerine şiirler yazmıştır. Bunlardan James Thomson'ın 'City of Dreadful Night-Karanlık Gecede Kent' (1870-74) isimli şiiri en çok anımsananlardan biridir.”⁸³

O melancholy Brothers, dark, dark, dark!
 O battling in black floods without an ark!
 O spectral wanderers of unholy Night!
 My soul hath bled for you these sunless years,
 With bitter blood-drops running down like tears:

⁸³ A.g.e. 72-73.

Oh dark, dark, dark, withdrawn from joy and light!

Ah kardeşlerim, nasıl da kapkaranlık melankoli!

Ah, amansız fırtınada gemisiz kalmak!

Ey hayalî gezginleri günahkâr gecenin!

Güneşsiz yıllar boyunca sizin için kanadı ruhum,

Gözyaşları gibi süzülen acı kan-damlaları akıtarak

Ah, neşesi ve ışığı çekilmiş zifiri karanlık!

Çev. Nesli Türk



RESİM 3.7

3.13 İkinci Renk-Mavi

Melankolik çağrışımlar yapan bir diğer renk de mavidir. İngilizce can sıkıntılığını karşılayan bir deyim olan *feel blue*, üzüntülü bir ruh durumunu gösterir. Genç Werther'in Acıları'nda Werther, aşk acısının sembolü haline gelmiş olan mavi bir frak giyer: "Lotte ile ilk kez dans ederken giydiğim sade mavi frakı çıkarıp atmaya karar vermem zor oldu ama artık tamamen havı silinmişti. Tam önceki gibi, yakası ve yen kapağı, bir yenisini yaptırdım; ayrıca aynısından yine bir sarı yelek ve pantolon..."

Avrupa resim geleneğinde pahalı bir pigmenttir mavi. Dürer, bir mektubunda yalnızca otuz gram ultramarin için 12 duka ödediğinden bahseder. 17 ve 18. yüzyılda kimyagerler, lapis lazuli, azurit ve diğer materyallerin masraflarından kurtulmak için sentetik mavi pigment oluşturmanın yollarını aramaya başlar. 18. yüzyılda Prusya mavisinin Almanya'da keşfedilmesinin ardından ilk kez Fransa'da Antoine Watteau, Japonya'da ise Hokusai (ünlü dalga resminde) ve Hiroshige Prusya mavisini kullanır.

20. yüzyılın başlangıcında, pek çok sanatçı mavinin duyumsal gücünü fark etmiş, resimlerinde merkezî bir öge olarak vurgulamıştır. Picasso mavi dönem resimlerinde melankolik bir atmosfer yaratabilmek için sıcak renklere neredeyse hiç yer vermeden, mavi ve yeşillerden oluşan bir skala kullanır. Almanya'da Ekspresyonizm'in öncü hareketlerinden *Der Blaue Reiter* (Mavi Süvari, 1911-1914) grubu, maviyi tinselliğin ve sonsuzluğun sembolü olarak alır.

Edebiyat ve plastik sanatların yanı sıra müzikte de özel bir anlamı vardır mavinin. 19. yüzyılın sonlarına doğru hüznü ve melankoliyi temsil eden bu *mavi şeytanlar*'ın müziği tüm dünyaya yayılır. *Blues* terimi, Batı Afrika kültüründe cenaze ve yas törenlerinde 'acının ifadesi' olarak kullanılan 'çivit rengi' üzerinden mistisizme dayanır. 400 yıllık geçmişi bulunan ve Afrika kökenli bir müzik türü olan Blues, 17. yüzyıldan köleliğin kaldırılmasına kadar Afrika'dan getirilen kölelerin tarlalarda çalışırken söyledikleri umudu ve derin acıyı anlatan şarkılardan doğmuştur.

“Edward Hopper'in (1882-1967), 1914 yılında yaptığı Mavi Gece adlı yapıtında, toplumsallaşamayan Pierrot olağanüstü bir çarpıcılıkta sergilenmiştir. Burada Pierrot, başkalarından farklı beyaz giysileri, boğazını sıkkan yakalığı, kırmızı boyanmış gözleri, dudaklarıyla arkasını denize dönmüş oturmaktadır... Piyero ve diğer insanların neden bu dünyada oldukları belli değildir. Fakat kendisini diğerlerinden çok farklı duyumsayan Piyero, son derece gergin bir ruhsal durumla, suskun ve umutsuz, sıkıntı içinde kendisini dizginlemeye, yaşamını sürdürmeye çalışmaktadır.”⁸⁴ 1545 yılında Padua komedi tiyatrolarında, ağız ve burun kısmını açık bırakıp gözlerini kapatan deri maskeler (Apolloncu bir maskedir bu) ve beyaz giysiler giyerek Rönesans dönemi ahlâkını eleştiren oyuncular, *Pierrot* tipini ortaya çıkarır. Antoine Watteau'nun (1684-1721) 1718 yılında resmettiği, bu ölümsüz kırılğan-hüzünlü tipi resim sanatında bir ikon haline gelir. Hopper, mutsuz proleteriyayı, toplumla uyuşamayan sanatçıyı, aylağı temsilen bu yeni Pierrot tipini mavi bir kompozisyon içinde kurgulayarak tamamen melankolik bir atmosfere sokar. “Pierrot, dünyaya fırlatılıp atılmışlığın saçmalığını gören, bu trajikomik durumun bilincinde olan, ancak yüzüne taktığı maske ile insanlar arasına katılabilen bir insandır.”⁸⁵



RESİM 3.8

⁸⁴ A.g.e. 310.

⁸⁵ A.g.e. 203-204.

4. SANAT TARİHİNDEN ÖRNEKLER

Goya'nın *Çocuklarını Yiyen Satürn*'ü, Kiefer'in *Saturnzeit*'i... Sanat tarihi boyunca yalnızca ekspresyonizm akımı içinde değerlendirilmeyen, aynı zamanda ekspresif eğilimler gösteren pek çok sanatçı, melankoli teması etrafında dönen, melankolik anıştırmaları bulunan işler üretmiştir.

Neo-Klasisizm ile birlikte Romantizmin egemen olmaya başladığı ve yüzyılın sonlarına doğru kutuplaştığı 19. yüzyıl sanatı, Fransız Devrimi sonrasında meydana gelen savaşlarda ve toplumsal alanda yaşanan çatışmaların, verilen kayıpların yol açtığı melankolik etkinin resim sanatında en baskın olduğu dönemlerden biridir.

Kavram (melankoli), 20. yüzyıldan çağdaş-güncel sanata, bedeni mesele edinmiş birtakım sanatçıların işlerinde olduğu gibi, benim resimlerim üzerinde de önemli bir etkiye sahiptir: Tenin melankolisi besin tüketen, dışkılayan, boşalan, deforme olan, üreyen bedenle bir tezat teşkil eder. Çağdaş-güncel sanatta Jenny Saville'in *Voice of the Shuttle*'ından, Louise Bourgeois'nın psikoseksüel çocukluk travmalarına dayanan işlerine, Kiki Smith'in beden ve beden hallerine odaklı, kuşlara hayvanlara ve kâinata dair mistik çalışmalarından, Folkert de Jong'un karanlık ruh halleriyle zıtlık yaratacak şekilde, son derece canlı renklerdeki gotik temalı, *abject grotesk-karnavalesk* figürlerine kadar, melankoli bir leitmotif olarak günümüz sanatında da yankısını bulur. Söz konusu sanatçıları doğrudan melankoliyi konu edinen çalışmaları bir yana, işlerine sinmiş bir duygu durumu, yarattıkları atmosfer bağlamında da melankoliyle ilişkilendirmek gerekir.

4.1 Albrecht Dürer ve Melencolia

Dürer, bir monografi niteliğindeki *Melencolia* gravürünü Rönesans hümanizmi içinde melankoliye bakışın uğradığı başkalaşım, Floransalı filozofların, Agrippa ve Ficino'nun olumlu savlara uzantısında gerçekleştirir. Yapıtını özellikle Agrippa'nın *Gizli Felsefe*'sindeki bir bölüme dayandırır: “Ruh, *Humor melancholicus* (melankolik suyu) tarafından özgür bırakıldığında, bütünüyle *imgelem*'de yoğunlaşır ve hemen, çoğunlukla el sanatlarında olağanüstü bir eğitim aldığı aşağı cinler için bir yaşam alanı haline gelir.”

“Umberto Eco'nun söylemini yinelersek, bu son kerte açık yapıt, *sonluluk içinde sonsuzluk, tamamlanmışlık içinde bir tamamlanmamışlık* içermektedir. Bu yapıt, Dürer'in yorumculara emanet ettiği, tamamlanmış gibi görünen tam bir açık yapıt örneği sergilemektedir.”⁸⁶

“Kimi araştırmacılara göre, kanatlar gerçekte bedenden çok ruhla ilgilidir. Bunlar beden değil, ruhun kanatlarıdır. Kutsal kitaplarda, söylencelerde anlatılan ve ermişlerin, bilicilerin ruhlarını gökyüzüne uçuran kanatlar olabilir bunlar. Platon öğretisinin uzantısında, erdemli insanların ruhlarının bir an önce özkaynağa-idea'ya, gökyüzüne uçmasını sağlayacak sembollerdir kanatlar. Ve ortaçağ sanat geleneğinde bu amaçla sık kullanılmışlardır. Kadının yüzü gölgelidir. Ancak bu gölgenin çevreden onun yüzüne yansıyan bir gölge olabileceği kanısına kapılıyor insan. Gerçekte kadının yüzü, melankoliklere özgü, üzüntüden kararmış (*faciel nigra*) konumunda değildir. Yüz ifadesinde üzüntüden çok gergin bir öfke sezilenmektedir. Melankolik kadının konumunda yalnızlıktan çok terk edilmişlik, korkudan çok kuşku görülmektedir.”⁸⁷

⁸⁶ A.g.e. 21.

⁸⁷ A.g.e. 28.

Mistik bir coğrafyada, bir tür organik zamanda beliren figür, belirli bir zamandan ve mekândan azâde kılınmış bir biçimde, dünyasal algımızın üzerinde durmaktadır. Kadının içsel yaşantısının işleyişi ile dünyanın akışı aynı doğrusal düzlemde değil gibidir. Kendisi de melankolik bir yapıya sahip olan, ömrü boyunca pek çok ruhsal çalkantı yaşamış Dürer'in ve melankoliklerin sıklıkla deneyimledikleri bir durumdur bu.

Gene kanatlı betimlenen çocuktan (Putto) yerdeki polygene (çok yüzlü taş kütle) ve iyiyi kötüye çevirdiğine inanılan Jüpiter dörtgenine (Mensula Jovis) figürün elindeki para kesesi ve anahtardan (gücün ve şiddetin sembolü; kadın bunlara sahip olmakla birlikte ilgisiz kalmaktadır) başındaki taze düğünççeklerine kadar, ilk bakışta aralarında bağlantı yokmuş gibi görünen tüm bu elemanlar, anlamlı bir bütünün, incelikli bir tasarımın parçası olarak bir araya getirilmiş simgesel öğeleridir. Kadın bir anlamda *femme fatale*'dir. Goethe, kadını *özgürlüğüne kavuşma sürecinde, acılar içinde kıvranan bir Rönesans tanrıçası* olarak niteler.

“Melankolik kadın uyanıktır. Yüz ifadesine göre, yorgun ve uykulu bir durum söz konusu değildir. Arka plandaki yarasanın haykıran durumuna, kornetin dünyaya çarpacakmış gibi görünmesine, çevrenin, alacakaranlığın gölgelemesine karşın, kadının gözlerinde ve de özellikle gözbebeklerinde şaşırtan bir parlaklık görülmektedir. Melankolik kadının tüm bedensel çökmüşlüğüne, çevresinin dağınıklığına karşın, gözlerindeki bu açık, canlı, ışıklı ve hatta enerjik bakışlar, yaşanan çelişkili durumu daha da vurgulamakta; trajedinin boyutları üzerine kimi ipuçları vermektedir. Tüm yapıt ile gözler ve gözbebekleri arasında temel bir çelişki vardır. Belki de antikçağdan beri, 2500 yıldır tartışılan melankoli tarzı yaşamın gizi, tam da bu temel çelişkide düğümlemektedir.”⁸⁸

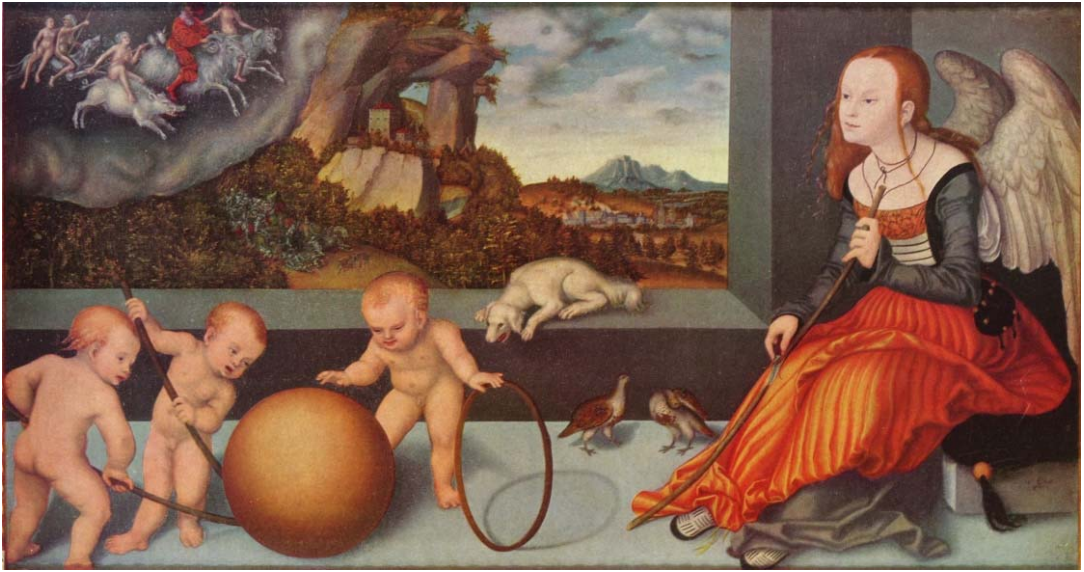
⁸⁸ A.g.e. 29.



RESİM 4.1

4.2 Lucas Cranach

Dürer'den sonra Rönesans'ta melankoli konulu bir diğer önemli eser, gravür ve ahşap baskılarıyla ünlü olan Alman ressam Cranach'a (1472-1553) aittir. Cranach, dört farklı varyasyonla ele aldığı melankoli kavramına dönemin bakışını aşan, açık uçlu bir yaklaşım getirir.



RESİM 4.2

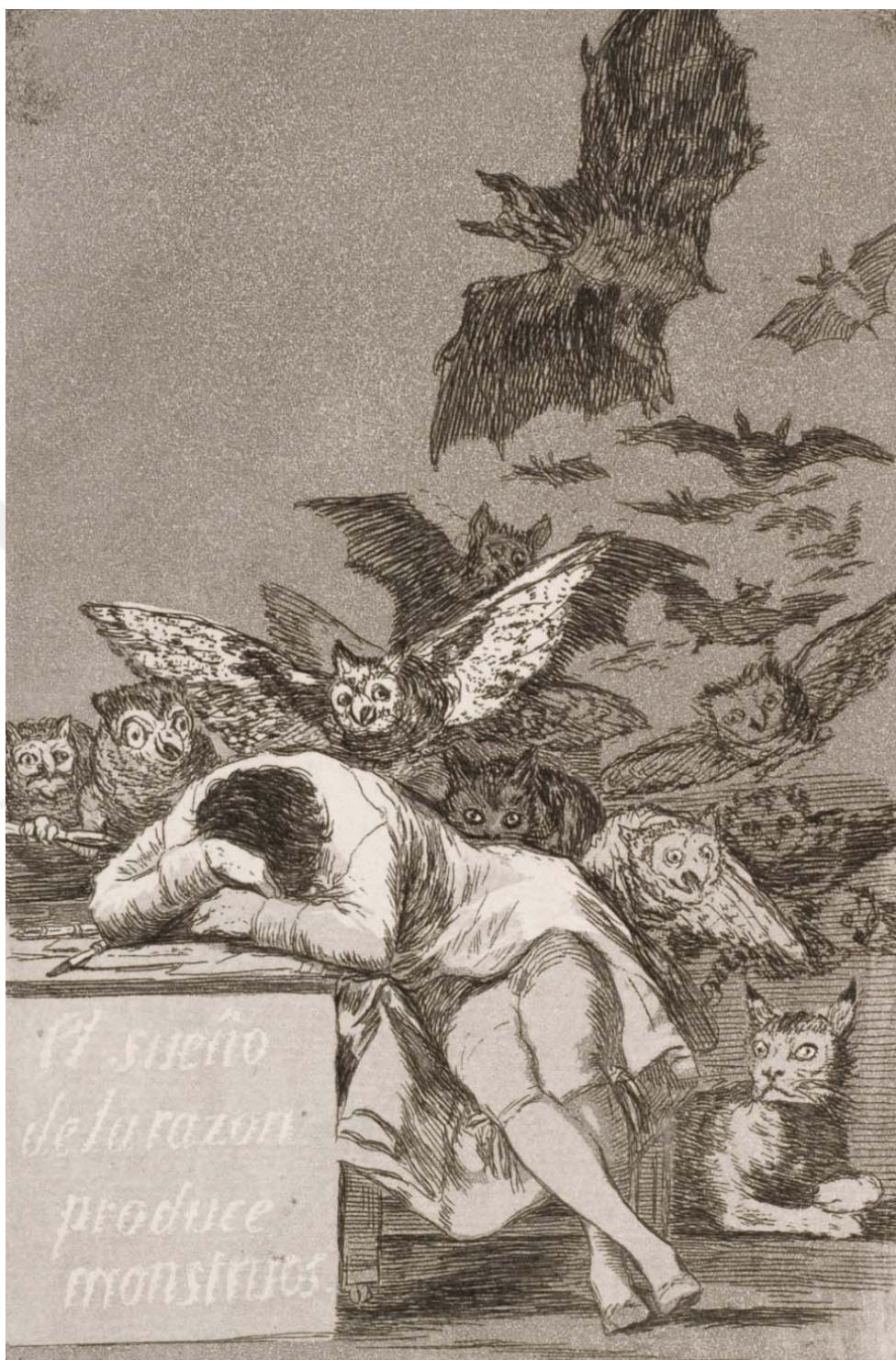
Bu varyasyonlar içinde öne çıkan tartışmalı alegoride Cranach, Dürer'in oyma baskısından esinlenerek gene kadın figürünü merkeze alan bir kompozisyon kurar. Ancak buradaki kanatlı figür, masum bir melek görünümünde değildir; aksine, melankolik esrime halinde şeytana tapan bir cadıdır ve gücünü şeytandan alır. Kırmızı elbisesiyle koyu renk bir minderin üzerine oturmuş, içe dönük fakat kötücül, elindeki uzun sopayı, bir küreyi çemberin içine çekmeye çalışarak oynayan çıplak bebek figürlere (putti grubu) doğru uzatır. Resmin arka planında, pencerenin gerisinde dehşetli bir sahne görülür; etrafı surlarla çevrili kasabalar ve kalelerin yükseldiği tepelerle sarp bir Sakson manzarasında, silahlı iki grup çatışmaktadır.

Gökteki fırtınada vahşi pagan tanrılardan, iblis ve cadılardan oluşan bir alay, aşağıda gerçekleşen katliama karşı kayıtsız bir biçimde, domuzlar, tazılar ve koçlar eşliğinde av peşinde koşar.

Kendisi de reformist olan Cranach, çağdaşı Martin Luther'in melankoli üzerine görüşünü yansıtmış gibidir: Luther'e göre melankoli, ruhanî sevinç ve Tanrı kelâmına karşı savaşı, "şeytanın banyosu"dur. Luther'in de etkisiyle, Dürer'in çalışmasıyla kıyaslandığında çok daha dünyevî kadınlardır bunlar. Cranach'ın enigmatik tablosu, insanlığın ortak kaderinin sembolü niteliğindedir. Meleğin (yoksa cadının mı?) tavrı, hayvanlar ve karanlık arka plan, gelecek nesillerin bu şiddet döngüsüne mahkûm olacağı hissini verir.

4.3 Francisco Goya

Melankoliğin toplumsal alanda var olamaması, dışlanmasının yanı sıra, toplumsal karmaşanın yoğun olduğu dönemlerde, sosyal yaşamda ve birey üzerinde uyanan melankolik halin de sanatçı üzerindeki etkisi dolayısıyla sanata yansması söz konusudur. İspanyol ressam ve gravürçü Goya (1746-1828), yaşadığı dönemin tarihi derinden etkileyen çalkantılı olaylarının, devrim ile değişen sosyo-politik yapının etkileri ile birlikte, melankoli olgusunun toplumsal bağlamda en belirleyici olduğu işleri üreten sanatçılardan biridir. Fransız kuvvetlerinin İspanya'yı kuşatmasıyla başlayarak sağırlığını ve zihinsel rahatsızlığını tetikleyen İspanyol Bağımsızlık Savaşı (Yarımada Savaşları, 1808-1814) sırasında Madrid'de bulunan Goya, savaşın yıkımlarından derinden etkilenmiş, *2 Mayıs* ve *3 Mayıs* isimli tablolar ile *Savaşın Felâketleri* isimli gravür serisinde bu etkiyi net bir biçimde ortaya koymuştur.



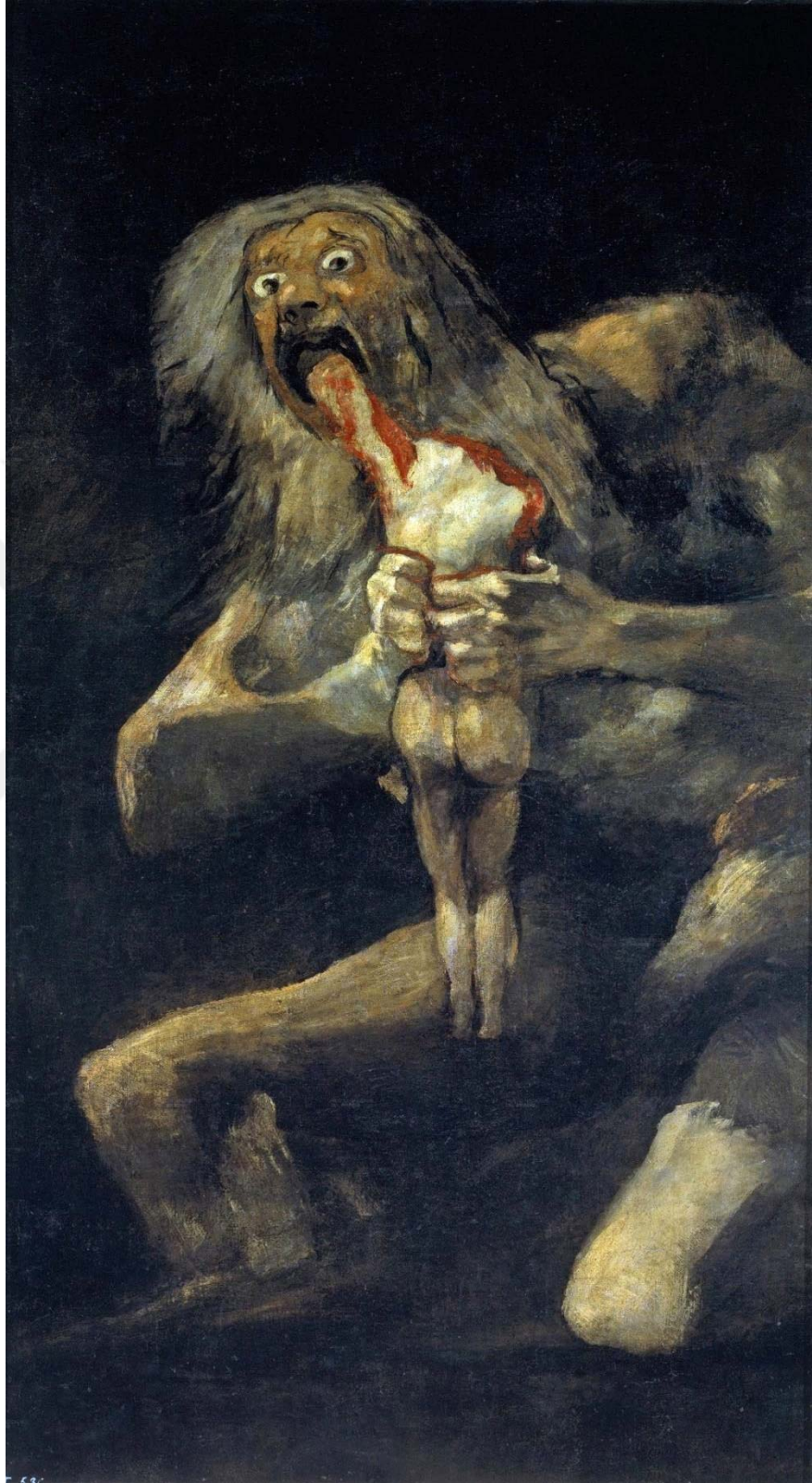
RESIM 4.3

Bu döneme ait diğer gravür serileri, insanlığa yönelik satirik bir eleştireliliğe sahip olan *Los Caprichos* ve *Los Disparates*'dir. Akıl hastaneleri, cadı toplulukları ve fantastik varlıkların betimlendiği, delilik, dinî ve politik yozlaşma temalı bu çalışmalarda Goya'nın hem ülkesinin geleceği, hem de kendi fiziksel ve ruhsal sağlığı için duyduğu kaygılar gün yüzüne çıkar. Bu noktada kavram (melankoli), metafor olarak belli birtakım toplumsal-kişisel göndermelere hizmet eder.

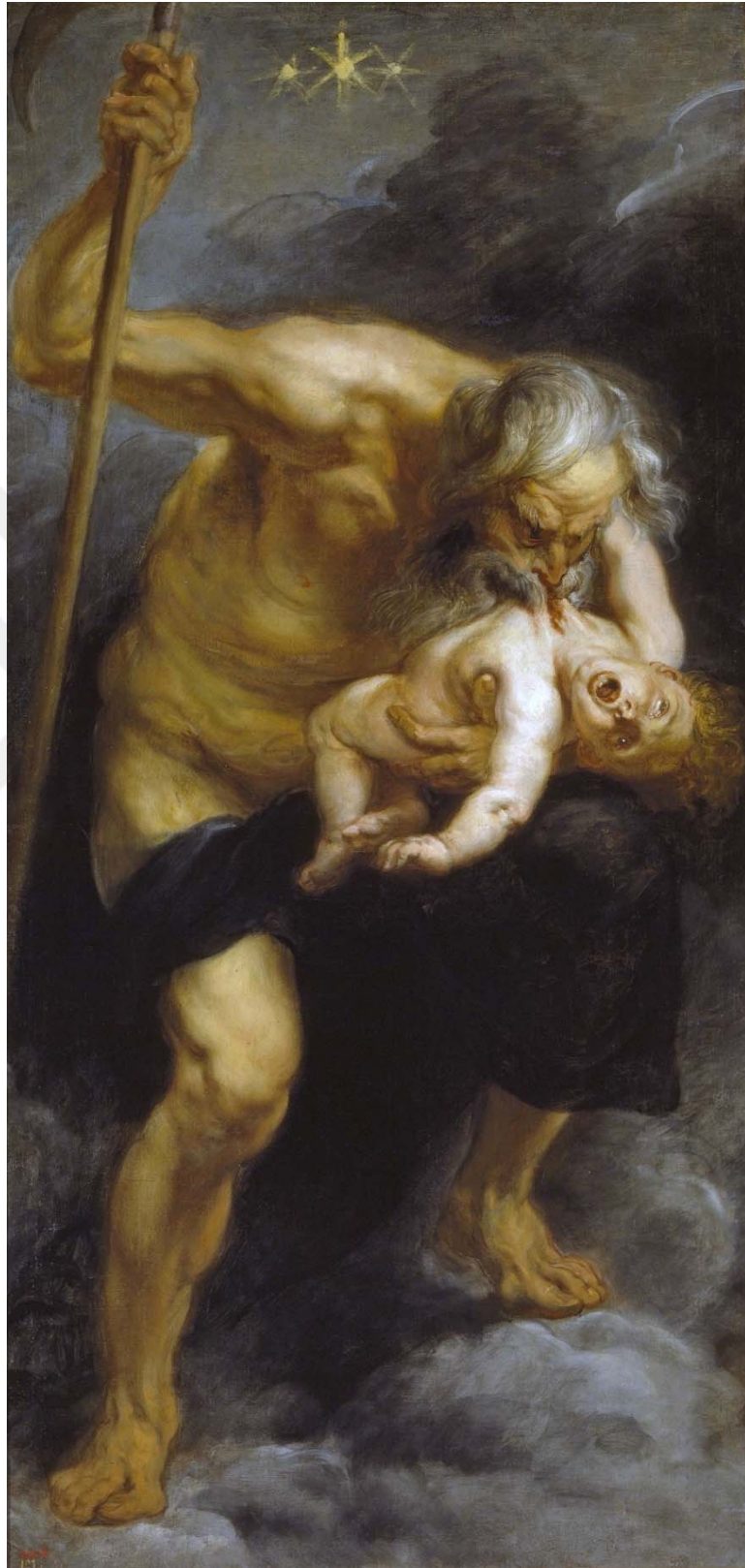
Akılın Uykusu Canavarlar Yaratır isimli ünlü gravüründe bu metaforlara rastlarız; masasının başında, çizim gereçleri arasında uyumakta olan sanatçı, başına üşüşen hayal gücünün ürkünç varlıklarını görür; bunlar sanatsal esinin alegorisidir-baykuşlar ahmaklığın, yarasalar ise cehaletin simgesidir. Ancak Aydınlanma Çağı'nda akıl gücü ile denetim altına alınmaları gerekir. Tıpkı Ficino'nun *Libri de Vita Triplici*'de melankoliklere salık verdiği üzere, Satürn'ün Jüpiter'le dengelenmesi, melankolik kapanmanın sanatsal üretimle sonuçlandırılması gerektiği gibi... Sanatçının kâbusu, *Caprichos*'da betimlediği yozlaşmış İspanyol toplumu hakkındaki düşüncelerini yansıtır.

İspanya'daki sosyo-politik gelişmelerden ötürü yaşadığı hayal kırıklığı ile izole bir yaşam sürmeye başlayan Goya, doğrudan "Quinta del Sordo"nun (sağır adamın evi) duvarlarına yaptığı ve ölümünden sonra tuvale aktarılarak müzede sergilenmeye başlanan *Karanlık Dönem* resimlerinden birinde, melankolik gezegen Satürn'ü konu alır.

Mitolojik bir figür olarak, çocuklarını yiyen Tanrı'yı betimlediği Satürn, kendi babası olan Uranos'u devirdiği için kendisinin de çocuklarından biri tarafından devrileceği korkusuyla doğar doğmaz altı çocuğunu da yer. Fakat anneleri Kibele (Rhea) Zeus'u kaçırmak için bir taş parçasını beze sararak Satürn'ü kandırır. Zeus daha sonra Satürn'ü öldürerek yuttuğu kardeşlerini midyesinden çıkartacaktır.



RESİM 4.4



RESİM 4.5

Çocuklarını Yiyen Satürn'de ekspresif ruh, bedenın şiddetli bir biçimde deforme edilişı üzerinden aktarılır. Melankolik yapı, trajik örgü, savaşıa, yıkıma ve ölüme yazgılı insanlık gerçeğinin alegorisi niteliğindedir. Goya'nın resminde bebek figürünün yerini bir yetişkinin almasının, Satürn'ün faltaşı gibi açılmış gözleriyle bir kâbustan fırlamış izlenimi uyandıran görüntüsünün sebebi belki de budur. Resim, savaş ve devrim ortamında öz evlatlarını yok eden İspanya'nın alegorisi olduğu gibi, Goya'nın kendi çocuklarını kaybedişı ile yaşadığı trajedinin de yansımasıdır.

Rubens'in Satürn'ünden farklı olarak, kurbanın çoktan hayati uzvunun-başının yenmiş olması ve Satürn'ün yüzündeki dehşet ifadesine eklenen hezeyanlı ruh hali, Rubens'in Michelangelo etkisindeki idealize edilmiş erkek bedeniyle tezat oluşturacak biçimde tanrısalardan çok, demonik bir varlığı çağırıştırır. Rubens'in resminde gökte bulunan üç yıldız (ortadaki büyük olan Satürn'ün kendisi, diğer ikisi ise gezegenin etrafını saran ve teleskopla net bir biçimde görülemeyen halkalardır) resmin yapımından birkaç yıl önce Galileo'nun tanımladığı Satürn gezegenini temsil eder.

Romantik dönemin en önemli figürlerinden olan Goya, 20. yüzyıl sanatçılarının düş gücünü doğrudan etkilemiştir. Realist portreciliği ile uzun süre saray ressamı olarak kalmışsa da, ekspresif üslubu, jestüel fırça sürüşleri ve bireyselliği sanat tarihinde ilk kez bu kadar gündeme getirmesi ile birçok eleştirmen tarafından modernizmin bir ön temsilcisi olarak kabul edilmiştir.

Sanatçının büyük bir hayranı olan Baudelaire'e göre Romantizm ile modern sanat bir ve aynı şeydir. Baudelaire, 1857 yılında Goya hakkında bir makale yazar: "...Cervantes döneminde zirveye ulaşan, temelde neşeli ve şakacı İspanyol yergici ruhuna çok daha modern bir şey, günümüzde çok takdir gören bir nitelik, tanımlanamayana düşkünlük, hayvanî özellikler edinmiş insan çizgileriyle dehşetengiz bir doğa kavramı eklemiştir..."

4.4 Théodore Géricault

Fransız ressam ve litografi sanatçısı Géricault (1791-1824), insan bedenine ait kesik parçalardan, kol-bacak ve başlardan oluşan *Fragments Anatomiques* (Anatomik Parçalar) serisinde kesilip atılmış uzuvları resmeder.



RESİM 4.6

Bu çalışmalarda, hastanelerden ve ölüm cezasına çarptırılmış mahkûmlara ait cesetlerin teşhir için gönderildiği hücrelerden (Bicetre) alıp -Soutine'in Sığır Karkası'nı çalışırken yaptığı gibi- atölyesine taşıdığı ceset parçalarını kullanır.

Bir Adamla Bir Kadının Giyotine Vurulmuş Başları isimli resminde iki kesik baş yan yana durur. Bir çifti andıran başlardan biri, neredeyse huzurlu bir uykuya dalmış gibidir. Birbirine karışmış ve kaç cesete ait olduğu belli olmayan kol ve bacaklarda ise örtük bir cinsellik bulunur; Géricault, toplum tarafından (cellat, anatomici) çöpe atılmış artıklardan yeniden bir yaşamsallık üretmek ister gibidir. Günümüzde Jenny Saville'in *Voice of the Shuttle*'ı, bu kesik başlara referans verir. Resimler ayrıca *Medusa'nın Salı* için birer ön çalışma niteliğindedir. Yalnızca ölümle yüzleşmenin değil, aynı zamanda ölçülü bir kompozisyon içinde, renk ve doku canlılığıyla tasvir edilen etin tazeliği ile eş zamanlı olarak parçaların kopukluğunun algılanışı, izleyicinin deneyimini çok daha sarsıcı kılar.



RESİM 4.7

Fragments Anatomiques, bizi bedeninin o güne dek bilinen tarihinin sonuna getirir. Devrim zamanı yaşanan karmaşa ve şiddet ortamının yanı sıra, döneminde insanın trajedisıyla doğrudan yüzleşmek adına, tiksinti duyularak tabulaştırılan bedene ait atıklaşmış parçalar, belki de ilk kez bu şekilde doğrudan, kompozisyonun merkezine yerleştirilerek ele alınmıştır. İzleyicinin bakışını ters yüz etmek isteyen Géricault, clair-obscur tekniğiyle dramatik etkiyi artırır.

Fragman estetiği, biçimin bozulmasına dair modernist bir strateji olarak doğar. “19. yüzyılla birlikte beden de parçalarıyla temsil edilmeye başlar. Gövde artık sadece yekpare haliyle değil, el, ayak gibi belirli bölümleriyle, fragmanlarıyla da resmedilir.”

“Baudelaire’in stratejisi kötülüğe doğa yerine sanatın hükmetmesidir. Sanat ancak doğanın kötülüğünden güzellik damıtmayı başararak ona direnebilir. Kötülüğü ele geçirir ve onu yeniden kurar, yaratır. İçimizdeki doğa, ender ve zarif olanın karşıtıdır, *herkestir* o. Herkes gibi yemek, herkes gibi uyumak, herkes gibi sevişmek; ne delilik!”⁸⁹ İşte Romantizmin öncülerinden Géricault, resminde bu *ender* ve *zarif* olanın karşıtını kurar; herkes gibi ölmeyi gösterir.

Hem Géricault’nun, hem Goya’nın (özellikle Goya’nın) işlerinde melankoli temasının -erken ekspresyonist bir tavırla- bozulmuş, deforme bedenlerin, yüksek eleştiri dozuyla toplumsal metaforlara hizmet ettiğini söyleyebiliriz. “Géricault, vücutları işleyiş tarzıyla, acı çekenlere ve yüz ifadelerini incelediği, takınak ve saplantılarını anladığı delilere karşı biraz iç karartıcı düşkünlüğüyle, kalın ve yoğun boya tabakalarındaki yalın ve gerçekçi tekniğiyle Goya’ya yaklaşır.”⁹⁰

⁸⁹ Ali ARTUN, *Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm*, Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, 61-62.

⁹⁰ Bkz. (73), CLAUDON, 42.

4.5 Utagawa Hiroshige

Utagawa Okulu'nun bir üyesi olan, manzaralarıyla, kuş ve çiçek betimlemeleriyle tanınan Hiroshige (1797-1858), ukiyo-e'nin (yüzen dünyanın resimleri) son büyük temsilcisi olarak kabul edilir. Ukiyo-e, Japonya'da önemli kültürel gelişmelerin yaşandığı Edo dönemi'nde (Modern Tokyo, 1603-1868) ortaya çıkmış bir resim türüdür. Müzikli-danslı Japon halk tiyatrosu *kabuki* ve kukla tiyatrosu *bunraku*, gene bu döneme ait formlardır. Sanatçılar, kabuki-bunraku oyuncularını, sumo güreşçilerini, geysalar gibi folklorik temaların yanı sıra erotik ve floral betimlemelere odaklanarak genellikle renkli ahşap baskılar ve kâğıt rulolar üzerine fırça ile çalıştıkları işler üretmişlerdir.



RESİM 4.8

Ayrıca bu dönemde uygulanan, yabancıların ülkeye girmesini ve Japonların ülke dışına çıkmasını yasaklayan uygulama *sakkoku*, ülkenin dış dünyayla ilişkisini kesmiş, dolayısıyla içe kapalı, melankolik, izole bir ulusun oluşmasına yol açmıştır.

Hokusai'ın Fuji Dağı serisinden etkilenen Hiroshige'nin kadınları, aktörleri konu aldığı ilk dönem çalışmaları, ustası Utagawa Toyohiro'nun ölümünden sonra dramatik bir hal alır. Daha gerçekçi bir anlatımdan yana olan Hokusai'ın aksine Hiroshige, kuşlarını ve çiçeklerini daha lirik ve aşkın bir dünyaya taşımış, örneğin *Kar, Ay ve Çiçekler* üçlemesinde Japonya'nın melankolik-panoramik görünümünü dört mevsimin imajları, renkleri ile bütünleştirmiştir. Çarpıcı renk kullanımı, kompozisyon anlayışındaki bireysel tavrı ve küçük boyutlu çalışmaları ile manzara baskı resminde belirleyici bir rol oynayan Hiroshige, başta Van Gogh olmak üzere Empresyonistleri fazlasıyla etkilemiştir. Van Gogh, Hiroshige'nin bazı resimlerinden doğrudan espi kopya çalışmalar gerçekleştirmiştir. Hacimselliğin, modlenin yerine süslemeci tavır, derinlik yanılması yerine resimsel yüzey, temsilî değer yerine renk ve ritmin, nokta ve çizginin gerçek değeri, natüralist öykünmecilik yerine ekspresif duygu... Avrupa avangardı kendisini harekete geçiren bütün bu öğelerle Japon baskılarında olgun bir sanatsal form olarak karşılaşır.

Çin ve Kore Konfüçyüsçülüğü gibi, Edo dönemine hâkim olan Neo-Konfüçyüsçülük, birey ve evren arasında uyumlu bir ilişkinin mümkün olduğu düşüncesine dayanır. Uzakdoğu kültürü bedeni küçük bir evren olarak alır ve beden evrensel unsurlarla etkileşim içinde olduğunu savunur; Platon'dan Nietzsche'ye uzanan batı düşüncesinin aksine onu çevresinden ayrı bir varlık olarak görmez. Beden beş element veya üç mizaç arasındaki bir denge uyarınca incelenir. Beş element toprak, su, ateş, rüzgâr ve boşluktur. Boşluk (uzay), bedenin içindeki mekânsal nitelikleri ifade eder-çeşitli organların konumu ve mide gibi içi boş organlar, vb... "Gökyüzü'nün ve toprağın sahip olduğu erdemleri taşır içinde insan, karşılıklı etkileşim nedeniyle Gökyüzü ve Toprak, aynı zamanda Uzam ve Zaman'ı da temsil eder. Burada Zaman kavramı, özü bakımından Toprak kavramına bağlıdır; orada bu kavram, güncelleşmiş dirimsel boşluk olarak görünür. Ve Uzam da gene özü bakımından Gökyüzü ile ilişkilidir, o da dirimsel bir özellik gösterir, çünkü Zaman kavramını tam da nitelik yönünden kanıtlamaktadır."⁹¹

⁹¹ François CHENG, *Boşluk ve Doluluk-Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi*, Çev. Kaya Özsezgin, sf.71.



RESİM 4.9



RESİM 4.10

Boşluğun keşfi Batı modernizmi içinde kritik bir eşiği gösterir. Aslında bir taraflıyla “boşluk” ve yüzeyin “bizzat” kendisiyle hesaplaşmak, modernizmin en önemli unsurlarından biridir. Zen estetiğinin 19. yüzyıl sonlarında Japon estamları dolayısıyla Batılı sanatçılara ulaşması daha sonra fotoğrafın ortaya koyacağı hayatın doğal boşluğu ve espasıyla dinamik etkiler kuracaktır.

4.6 Henry Wallis

İngiliz Pre-Raphaelist ressam Henry Wallis'in (1830-1916) 1856 yılında Royal Akademi'de sergilediği, ön-Romantik şair Thomas Chatterton'ın henüz on yedi yaşındayken gerçekleştirdiği trajik intiharını konu alan portresi, melankolik resim geleneğinin portre resmindeki etkileyici bir yansımasıdır. Yoksul bir tavan arasında, arsenik içerek yaşamına son veren Chatterton, döneminin sanatçıları ve edebiyatçıları arasında anlaşılammış bir deha olarak Romantizmin "kahraman" figürlerinden sayılmıştır. Wallis, canlı, kontrast yaratan zengin renkleri, figürün arkasından sızan gün ışığını ustaca kullanımı ve özenle seçilmiş sembolist detaylarıyla, dönemin resim anlayışının önemli örneklerinden birini vermiştir.



RESİM 4.11

Model olarak Viktoryen dönem roman yazarı ve şairlerinden genç George Meredith'i kullanır ki bu, Pre-Raphaelistlerin "doğaya sadakat" düsturuyla örtüşür. Dönemin büyük eleştirmeni ve Pre-Raphaelistlerin tutkulu bir hayranı olan John Ruskin, resmi "kusursuz ve olağanüstü" olarak yorumlar.

Edebî anlamda başarıyı yakalayamayan şair, yaşadığı umutsuzluk sonucu intihara sürüklenir: Resimde Chatterton'ın kıpırtısız bedenini ve yatağın kenarından sarkmış olan solgun başını görürüz; başucundaki sandıktan yere saçılmış kâğıt parçaları, yırtılmış el yazıları, az ileride yere yuvarlanmış zehir şişesi, yatağın altındaki devrik ayakkabı teki, şairin yaşadığı acılara dair izleyiciye ipucu verir. Koyu renk arka planda beyaz gömleği ve çorapları silüet etkisi yaratırken, kontrast oluşturan canlı ultramarin-mavi pantolonu ile başı bir hale gibi saran kızıl saçları, yüzü odak noktası haline getirir. St. Paul Katedrali'nin uzaktaki manzarası, arkadaki ufak pencereden yansıyan Londra şafağının berrak ışığı, pencerenin önündeki kırılğan bitki ile devam eden yaşam-resmin karanlık sol köşesindeki sehpanın üzerinde duran mumlukta sonuna kadar yanmış mum ile sembolize edilen ölüm döngüsünün yarattığı tezat...

Tüm bu sembol zenginliği ve canlı renk kullanımıyla zıtlık kurarak oluşturulan ve bütün resme hâkim olan olağanüstü melankolik yapı, şairin -ve hassas fırça sürüşüne bakılırsa ressamın- melankolisiyle çakışır ve etkinin dozunu katlar.

Wallis, şairin kimliğinde Benjamin'in Baudelaire'in yapıtından sonra modern-kentsel deneyimin arketipi olarak yorumlayıp kavramlaştırdığı kent kâşifi *flâneur*'ün portresini çizer. *The Death of Chatterton*, 19. yüzyıl Fransası'nın tutunamayanı modern-melankolik tipi *flâneur*'ün en etkin tasvirlerinden biridir.

4.7 Max Klinger

“1880’lerde simbolist Alman ressam Max Klinger (1857-1920), henüz Paris’te öğrenciyken Ludwig van Beethoven anısına bir anıt projesi gerçekleştirmeye odaklanır. Klinger, bu heykel fikrinin zihninde ilk kez piyano çalarken belirlediğini söyler. Böylece anıtın alçıdan yapılmış ve canlı renklere boyanmış ilk versiyonu ortaya çıkar. 1990’dan önceki yıllar boyunca Klinger, büyük boyutlu heykeli tasarlamak için bu modeli kullanır. Beethoven’ı yarı çıplak, olimpik bir Tanrı gibi betimler; böylece geleneksel Tanrı tasvirlerine de atıfta bulunur. Bestecinin belden aşağısını kaplayan geniş kumaş ve ayağındaki sandaletler, antik dünyanın geleneklerine göre tasarlanmıştır. Beethoven, zengin bezemelerle süslü bir tahtta oturur. Ayaklarının dibinde, Jüpiter’in simgesi olan kartal figürü bulunur. Beethoven’ın elleri yumruk yapılmış haldedir; yüz ifadesi yoğunlaşma ve enerji doludur. Klinger’ın heykelinde Beethoven’ın ‘üst düzey’ yaratıcılığı, tahtın dış cephesinde yer alan Hıristiyan kökenli alegorik kurtuluş sahneleriyle pekiştirilir.”⁹²

Kimi akademisyenlere göre ise Klinger, Beethoven’ı İncil yazarı (Evangelist) John ile özdeşleştirmiştir ve kartal, aziz John’un simgesidir. 5000 kilo ağırlığında olup mermer, tunç ve fildişinden yapılan heykelde malzeme zenginliği ile renk ve doku çeşitliliği, heykelin heybetli ve coşkulu görünümüne katkıda bulunur.

Klinger’ın Beethoven anıtı, ilk kez 1902 yılında, Viyana Secession’ın Ludwig van Beethoven’a adanan ondördüncü sergisinde, Gustav Klimt’in figür gruplarının yer aldığı friz ile aynı salonda (ana salon) sergilenir. Bu sıra dışı heykel sert eleştirilere maruz kalır; modern müziğin babası olarak kabul edilen bir figürün böyle yarı çıplak ve yarı çömelmiş bir pozisyonda tasvir edilmesi, izleyicilerde infiale neden olur ve anıt alaya alınır.

⁹² www.beethoven-haus-bonn.de



RESİM 4.12

Oysa heykel Beethoven'ı tasvir etmesinin yanı sıra, yüzünde ve duruşundaki güçlü ve tutkulu ifade ile yaratıcı esinin, Klibansky, Panofsky ve Saxl'ın *esinli melankoli* tanımının en görkemli örneklerinden biridir: Çömelmiş hali, o anda zihninde beliren tınıya doğru saf bir coşku, ekstaz ve itkiyle kendiliğinden atılmasından ileri gelir. Beethoven, heroik bir ikon olarak tam bir esrime, ilahî bir taşkınlık (Platoncu *furor*) içinde, şafak tanrıçasının arabasına binmiş gibidir.

Eleştirmenlerin çoğu eseri “kafa karıştırıcı” olarak niteler. Bununla birlikte bazı eleştirmenler, Klinger'in on beş yılına ve ciddi miktarlarda harcamalara mal olan bu görkemli eserin detaylı sembolizmini takdir etmeyi bilir. Birkaç yıl sonra Klinger, heykeli Leipzig şehrine satar ve bundan sonra heykel, besteciyi yaratıcı güçle ve esinle tanrılaşabilen insan aklının simgesi olarak somutlaştıran, ideal bir anıt olarak görülür. Klinger'in yapıtı, görsel sanatların, müziğin ve şiirin bir sentezi olarak bir *Gesamtkunstwerk* (bütünlüklü sanat eseri) örneğidir.

“Heykelin bir Asur hamamına benzediği yolundaki eleştiri asılsız değildir; hatta Secession sanatçılarının bir *Raumkunst* (mekânsal sanat) yaratma konusundaki belirli hedefini ortaya koyar. Sanatçılar, serginin izleyici için her şeyi kapsayan -bir hamama girerken insanı ele geçiren ana soyut bir biçimde benzetebilecekleri türden-mekânsal bir deneyim olmasını hedeflemişlerdir. Secession sanatçıları bu düşüncelerden yola çıkarak, ana salonu, sanat eserinin ‘görsel ve felsefi özü’nü tamamlayıcı bir mekân olarak tasarlar; *Tempelkunst* niteliğindeki ana salon, Asur hamamından ziyade, izleyicide yücelik duygusu uyandıran bir tapınak gibidir.”⁹³

Klinger, resim, heykel ve baskı resim de dâhil olmak üzere geniş bir alanda üretimde bulunmuştur. Baskı serileri halindeki gravürlerden oluşan ve 1878 yılında sergilenmeye başlanan grafik çalışmaları, karmaşık, karamsar ve zengin bir hayal

⁹³ <http://secession.nyarc.org/omeka/beethoven>

gücünün ürünüdür. Goya'nın etkisinin sezildiği bu marazi imgelerde Klinger'in ürküntü verici olana, groteske yakınlığı açıkça okunur. Baskı resme özel bir ilgi duyan Klinger, ilk çalışmalarda realist bir tutum sergilerken, eserlerin niteliği gittikçe sürrealist-veristik sürrealist, hatta enigmatik bir hal almaya, rüya âlemini anıştırmaya başlar. Heykel ve resimlerindeki *grand manner* yaklaşımına karşın, gravürlerde “modernist” bir tavır sergiler.

Ölüm üzerine ikinci oyma baskı dizisinden *Der Philosoph* (Filozof) isimli iki farklı plaka kullanarak gerçekleştirdiği gravürlerden ikincisinde, “filozofun temsili, entelektüel güçleri ve göz alıcı başarılarının bile kaçınılmaz olan ölümü bertaraf etmek şöyle dursun, tam anlamıyla kavramaya bile el vermediği, toplumun en üst tabakasında yer alan hükümdar ve deha kavramları ile birleşir. Klinger, kendiyile karşılaşmanın bu temaşa halindeki imgesinde entelektüelin anlama çabasını ortaya koymaya çalışır.”⁹⁴

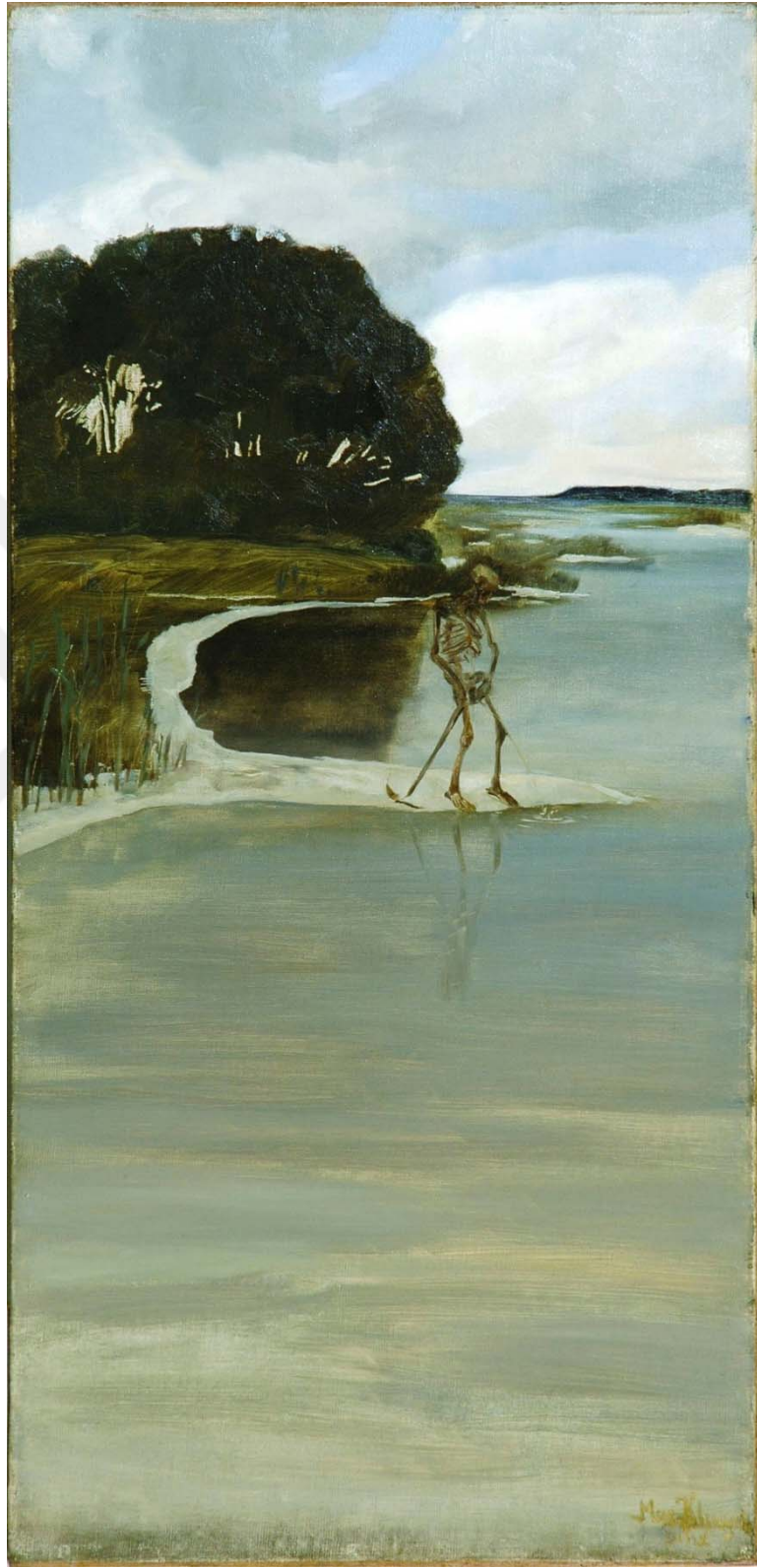
“Klinger filozofu -belki de oto portresini- sırtüstü yatan anıtsal bir kadın figürünün yanında, çıplak ve ayakta betimler. Kadın formuna ait bu imge, katı zeminle suyun arasında askıya alınmış gibidir; karanlık ve aydınlık bölgeler arasındaki ayrımı belirler. Ton skalasındaki değişimler, dikey taramalar ve mürekkep lekeleri, zengin dokulu, fantastik bir dünya yaratır. Klinger'in pek çok baskısında olduğu gibi, Filozof'a hikâyeye dair sezgiyi doğrudan açığa vurmada verdiği o belirleyici anda odaklanılır. Klinger baskıdaki eyleme yoğunlaşarak, filozofu, doğanın kişileştirilmesinin ötesine, aydınlık gerçekliğe ve kadının bedeninin diğer tarafında, aynadaki kendi suretine eriştiği farkına varma anında sunar.”⁹⁵

⁹⁴ J. KIRK, T. VARNEDOE with Elizabeth STREICHER, *Graphic Works of Max Klinger*, 90.

⁹⁵ Amelia JONES, Andrew STEPHENSON, *Performing the Body, Performing the Text*, 14-15.



RESİM 4.13



RESİM 4.14

4.8 Louise Bourgeois

Kendisini dışavurumcu bir sanatçı olarak tanımlayan ve Yeni Ekspresyonist harekete dâhil olan Bourgeois (1911-2010), tehdidi, korkuyu, endişeyi sanatın iyileştirici gücüyle dönüştürdüğünü söyler. Eleştirmen Donald Kuspit ile yaptığı bir röportajda “Sanat bir ayrıcalık, bir lütuf, bir tesellidir. Ayrıcalık sizin gözde olduğunuz anlamına gelir, yaptığımızın sadece birikimimizden, dolayımımızdan değil, size bahşedilen lütuftan geldiğidir. Ayrıcalık bir şey hak etmediğinizde size verilen bir ünvandır. Ayrıcalık sizin sahip olduğunuz ama başkalarında bulunmayan bir şeydir. Sanat bana bahşedilen bir ayrıcalıktı ve benim de onu izlemem gerekti, üstelik çocuk sahibi olma ayrıcalığından daha fazla” diyen Bourgeois, sanatın mistik, tinsel, melankolik (melankoli geçmişe gömülmek, anılarda boğulmaksa Bourgeois’dan daha melankolik bir sanatçı düşünemeyiz) muhtevasını, psikoanalitik yorumlar gerektiren bireysel sembollerle bir araya getirir. “Yürek sıkıntısıyla kendisine patlayan evlerin bedene, bedenlerin ise bu sıkıntıdan arınmaya çalışan örümceklere dönüştüğü işlerinde Bourgeois’ın uyumsuzluğu sanata çevirebilme duyarlılığı, aynı zamanda sarsıcı bir öge olarak karşımıza çıkıyor.”⁹⁶

Bir dizi resimden oluşan ve daha sonra heykel serisine dönüşen *Femme Maison*’da (Fransızca ev kadını, işlere bakınca kadın ev demek daha doğru), çıplak kadın figürlerinin başları ve bedenleri, binalar ve evler gibi mimarî formlara dönüşür. Bourgeois, *Kadın Ev* için “yarı çıplak olduğunun ve saklanmaya çalıştığı farkında değildir. Bu da demek oluyor ki tamamıyla başarısızlığa uğramıştır; çünkü kendini tam da saklandığını düşündüğü anda açık eder,” der. Mimarî, içsel yaşantıya karşıt olarak bireyi tanımlayan sosyal yaşantının sembolüdür. Beden ve mimarî arasındaki gerilim, zihin ve beden ikiliğinin bir yansımasıdır. Gövdesini -başını- eve gömen kadında ev, hem melankolik sıkışmışlığı, hem de kadın cinsel organının temsilidir.

⁹⁶ Derya UZUNKALA, *Kadın Doğmak ve Kadın Olmak Arasında Radikal Bir Kahkaha: Louise Bourgeois, Bir Beden Dili: Giyim Kuşam, Sanat Dünyamız*, 155-156.



RESİM 4.15

Bourgeois'nın sanatı, bedenın ele alınışında Kristeva'nın iki temel kavramı etrafında döner: *abject* (iğrenç) ve melankolinin kaynağı olarak gösterdiği *lost thing* (kayıp nesne). Fakat Bourgeois'nın kayıp nesnesi, Kristeva'nın savında olduğu gibi maternal değildir; babaya daırdır. Sembolik olarak kayıp nesnenin yerini alan bir yüceltmenin izini sürer. Lateksten doldurulmuş kumaşa, alçıdan çeliğe kadar bir malzeme çeşitliliği gösteren çalışmalarında Bourgeois, artıkların ve sıvıların yüceltilmesi yoluyla bedensel faaliyetlerin (cinsellik, dışkılama gibi) kuklamsı, grotesk figürler üzerinden parodileştirildiği bedenler ve abartılı fallik nesnelere kullanarak, Rönesans'tan bu yana erkek bakışının hizmetine sokulan güzel kadın-güzel beden imgesini alaşağı eder. Önceki bölümlerde sözünü ettiğimiz gibi, Kristeva'nın deyişıyla *gerçeğin müstehcen nesne bakışıyla temas eder*. Feminist

eleştiri bağlamında ele alınan sanatçıların çalışmalarını form ve içerik açısından ayırt edici kılan öğelerdir bunlar.



RESİM 4.16

“Kadının ve erkeğin cinsel organları Bourgeois’da tekrar eden konulardır. 1968 tarihli *Küçük Kız* (La Fillette), telle asılı ‘bir nefret nesnesi olarak görülen, hadım edilmiş bir et parçası’dır. *Küçük Kız* ve sanatçının diğer eserleri için ileri psikoanalitik yorumlar getiren Hal Foster ve ortak yazarları, genellikle ‘babayı katletme öfkesi’ne atıfta bulunurlar:

Freud’a göre kadınlar penisle ve bebekle özdeşleşebilirdi, birincisinin yokluğunu ikincisiyle telafi etmek için. Ancak bu ‘küçük kız’ sadece bir fetiş ya da

penis yerine geçen bir şey değil; kendi başına bir karakter. Bu anlamda *Küçük Kız* gözü pek bir hareket (...) Sembolik fallusun feminist sahiplenmesi.”⁹⁷



RESİM 4.17

⁹⁷ Bkz. (35), BARRETT, 146.

4.9 Jan Švankmajer

Sürrealist Çek yönetmen ve animatör Švankmajer (1934-), David D'archy ve Bob Edwards ile röportajında şunları söylüyor: “İnanıyorum ki şiir tektir ve onu hangi yordamla kullandığımızın bir ehemmiyeti yoktur. Ve kendimi bir sinemacı olarak takdim etmemdeki sebep, filmden başka kolaj sanatı, grafik sanatı ve dokunsal deneylerle eşit kertede iştigal ediyordum...”

Sansür, birçok filmi nedenini açıklayamadan yasaklıyordu. Belki filmler gösterim sırasında izleyiciler güldüğü için yasaklandı; insanların neden güldüklerini anlamadıkları için, filmde rejime karşı bir şeyler olduğuna inandılar ve işi sağlama almak için filmi yasakladılar. ...Bu uygarlık, çok rasyonel bir uygarlıkmiş gibi yapıyor. Öyle bile olsa, insan doğası irrasyoneldir. Ve eğer uygarlık irrasyonel olana hak ettiği konumu gündelik hayatta ve toplumda veremezse, irrasyonel türlü absürlükler şeklinde fıskırır. Bu totaliter rejimlerde karşılaştığımız bir şey ama demokratik rejimlerde bunu yeniden deneyimliyoruz. Bu, uygarlık irrasyonel tarafımıza toplumda hak ettiği saygınlığı vermediği için ödemekte olduğumuz bir bedel.”⁹⁸

“Švankmajer’de her şey ağızdan çıkıp gene ağıza girer; ağız aynı zamanda anüstür, çünkü hem yutmak hem de atmak için kullanılır. Ağız yaratır ve yok eder; dilin, kültürün, şiddetin, cinselliğin kaynağında yer alır. Ağız hep beklenmedik ve şiddet dolu olan her insanî edime yataklık eder. Ama asla konuşmaz. Konuşma devre dışı bırakılmıştır.”⁹⁹ Hatırlanacağı üzere, Adorno’nun dilin bedenini deneyimlediği gerçeklik duygusunu yansıtmaktan uzak olduğu yolundaki savından bahsetmiştik.

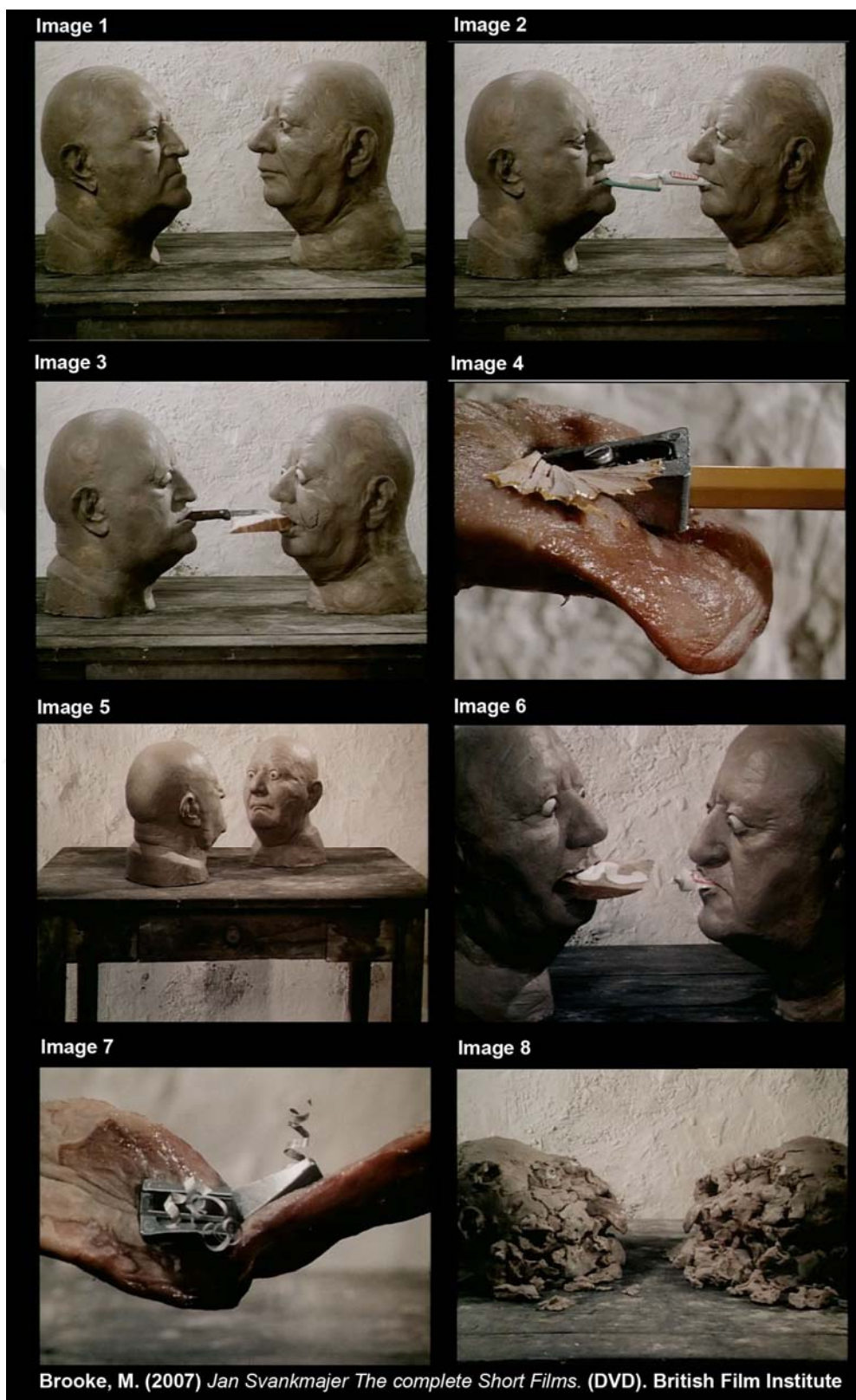
⁹⁸ Levent ŞENTÜRK, *Jan Švankmajer Kara Grotesk*, 8.

⁹⁹ A.g.e. 28.

Švankmajer yönetmen olarak Adorno'nun kültür endüstrisinin görsel imgeler yoluyla pasifleştirilmiş, politik olarak etkisizleştirilmiş bireyler yarattığı yolundaki modernite eleştirisine katılır.



RESİM 4.18



RESİM 4.19

4.10 Paula Rego

Portekizli ressam ve baskı sanatçısı Rego (1935-), London Group of Art'ın üyesi olduğu dönemde (1960-70'li yıllar) ürettiği ilk çalışmalarında Neo-Dadaist bir üslubu benimser. Son dönem eserlerinde görece realist bir yaklaşım sergiler ve ismi Yeni Ekspresyonistlerle anılmaya başlar. Babaannesinden dinlediği masalların ve mitlerin etkisiyle, folklorik öğeler içeren işler üretir. Rego'nun feminist tınılar da barındıran işlerinde figürün konumlandırılması, kasıtlı pozlandırılması, teatralliği, biçimi deforme edişi ile *camp* estetiğini akla getirir. *Love* (Aşk) isimli resimde, kırmızı bir fonda yatağa uzanmış bir kadın figürü ile karşılaşırız.



RESİM 4.20

Son derece melankolik bir pozda, ellerini kalbinin üzerinde kavuşturmuş, uzakta bir noktaya kilitlenmiş hülyalı bakışlarıyla bu kadın figürü, kara sevdanın etkili bir betimlenişidir. Burada melankolik mizacı gene Freud'da olduğu gibi *kayıp nesne* ve *tefekküire dalma* öğeleri belirler.



RESİM 4.21

1997 yılında Katolik Portekiz’de kürtajın yasalaştırılması üzerine referandum yapılır. Devlet yönetimi ile kilisenin öğretileri arasında zor bir tercih yapmak zorunda kalan halkın *hayır* oyu vermesiyle tasarı reddedilir. Merdiven altı operasyonlarda, acı içinde kıvranan melankolik-dramatik kadın bedenleri ile bedene dair sosyal ve dinsel anlamda en tartışmalı meselelerden biri olan kürtaj üzerine gerçekleştirdiği *Untitled* serisinde Rego, en politik işlerinden birini üretmiş olur. Burada doğrudan göstermese de işaret ettiği *iğrenç* bedensel atıklar (cenin) ve bedensel faaliyet, figürün konumlandırılışı ve ekspresyonist tavır, *pathos* ile iç içe geçmiştir.

Rego’nun karnavalesk gruplar halindeki kuklavari kadın, erkek ve çocukları, abject ve grotesk imgenin alanı dâhilindedir. Kristeva’ya göre karnaval, söylemi toplumsal ve siyasal bir protestodur. 19. yüzyıl sonlarında -ortaçağda olduğu gibi- sanatta başlayan grotesk eğilimler, çirkinin yeniden yüceltilmesi ile sonuçlanır. Rego ve de Jong gibi sanatçılarda bu sonuçların uzantılarını görürüz. Rego’nun meşum görünümlü deforme figürlerle kurduğu tekinsiz-unheimlich (bastırılmış olanın geri dönüşü-Freud) kompozisyon anlayışı ve büyülü gerçekçilik duygusu, de Jong’da olduğu gibi canlı renk kullanımı ile melankolik öge arasında gerilimli bir bağ kurar.

4.11 Anselm Kiefer

Alman ressam ve heykeltıraş Kiefer (1945-), 1980 sonrasında ulusal kimlik ve kolektif bilinç meselelerinin dışına çıkar ve kabalaya ilgi duymaya başlar. 1988 yılında, Strasbourg’da *Saturne en Europe* isimli bir grup sergisinde *Saturnzeit* başlığı altında topladığı ezoterizm ve teoloji temelli on yedi adet çalışma sergiler. Burada sergilenen işler arasında *Martin Heidegger*, *Isis und Osiris*, *Kunersdorf* ve *Elisabeth von Österreich* bulunur.

“Satürn sembolüne dair modernite görüşü, ya da daha net bir biçimde, Dürer’in oyma baskısına ilişkin literatürün büyütecinden yansıyan görünüş, Anselm Kiefer’e kendi sanatını tanımlarken oldukça uygun görünmüş olmalıdır. Şayet Dürer’in baskısı ‘satürne dair bir inceleme’ olarak yorumlanabilirse, Kiefer’in çalışması da ‘satürne dair resim’ olarak değerlendirilebilir.”¹⁰⁰

“Kuru, karanlık ve soğuk bir gezegen olan Satürn, yeryüzünün ağır metali kurşun ve siyah renk ile ilişkilendirilir. Kara safranın hâkimi ve bundan ötürü melankolinin etkeni, ekinlerin ve zamanın tanrısı, çürümenin ve yıkımın, felâketin, ızdırabın ve kör talihin tetikleyicisi olan Satürn’ün bu akıllara kazınan karanlık tarafları, Kiefer’in çalışmasında güçlü bir dokusal etkinlikle tekrar karşımıza çıkar. Böylece Kiefer, Satürn’e dair materyaller olan kum, saman, kül ve kurşundan, resimlerinin Satürn evrenini hem soyut, hem de somut bir biçimde yaratıp yeniden kurgular: İki nehrin diyarı Babil’den (Zweistromland) 1930’ların fantastik Berlin’ine, felâket, savaş ve ölüm kalıntıları ile tinin gerçekliğinde olduğu kadar, tarihteki yüce afetlerin boyutlarında da derinlemesine çatlamış yeryüzü manzaraları ve nihayet, ilkel ve sentetik mitlerin parçaları ve montajları-bütün bunlar Kiefer’in Satürn evrenini, derinliğin ve etkileyici materyal dolgunluğuyla yoğunluğun kasvetinin çok yüzü, kırık dökük ve sahneye konmuş dünyasını bünyesinde toplar.

Kiefer ‘satürnvari resimleri’ni gerçekleştirdiği kurşun levhası *Schwarze Galle* (Kara Safra)’da, resim yapmak için asit ve kuru boya (crayon) kullanır ve doğrudan kurşun yüzeye çizim yapar. Arap astrolog Alcabitius’un 10. yüzyılda söylediği gibi, yalnızca kurşunun kendisi değil, kurşunun kullanıldığı bütün çalışmalar Satürn tarafından yönetilir.”¹⁰¹

¹⁰⁰ Peter Klaus SCHUSTER, *Saturn, Melancholy and Mercury Notes on Kiefer's "Saturnine Painting"*, Germano Celant, Anselm Kiefer, Salt of the Earth, 148.

¹⁰¹ A.g.m. 150.

“Anselm Kiefer’in yeni resimlerini (2002) ilk kez gördüğümde hissettiğim şey, gri rengin baskınlığı oldu. Bu resimler, onu ortadan kaldıramasa da griye doğru yayılan, bazen bir parça parlaklığın izini bıraktığı, bazen ışığın derinden aydınlattığı, devasa gri alanlar halinde. Ayrıca -grinin ve ışığın büyük oyunu içinde bütünüyle ölü noktalar misali- siyahlık geçişleri bulunuyor. Şahit olduğumuz şafak mı, yoksa alacakaranlık mı? Bunu söylemek güç. Bu yüksek bilinç düzeyiyle kasvetin nüfuz ettiği dilsiz, kırıp geçmeye çalışan -yoksa yitip gidiyor mu?- ışık tarafından temsil edilen, benim ‘Orta Avrupa koması’ dediğim şeyin hâkim duygusu. İçten içe kaynayan ışık, bazen gride fokurdar -Alman tarihinin kasvetli tünelinin ucundaki ışıktır bu- bir irade kısıntısıdır belki de: bir ilüzyon, aldatıcı bir aydınlanma anı, sahte bir vahiydir. Bu daha çok cesetlerle dolu bir zindandır ve ışık, öz bilincin kıvılcımından öte, durmaksızın çürümekte olan cesetlerin fosforlu ışıltısıdır.”¹⁰²

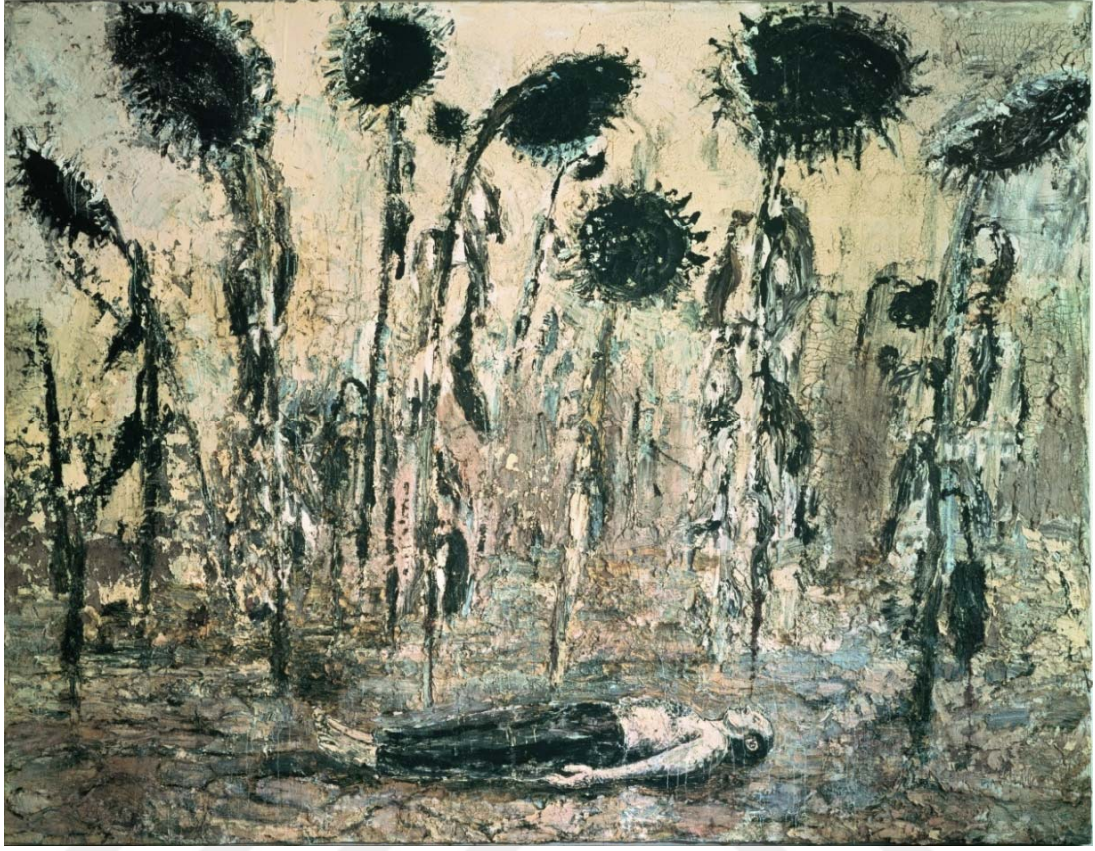
“Griilik yası veya melankoliyi mi sembolize eder? Kiefer Almanlara özgü melankolide soykırımı mı somutlaştırıyor? Yoksa yok edilen Yahudiler için gerçekten yas mı tutuyor? Freud’dan alıntılarsak, kimyasal olarak başarıya ulaşmış bir yas vardır ve burada birey, ölümden âzâde kılınır. Fakat yas -kişi ölümler için kendisini suçlu hissedip cezalandırıyorsa dahi- eğer onlara karşı sorumluluk duyuyorsa, daha melankolik hale gelebilir. Onları hakikaten sevmemiştir ve kendisini gerçekten sevdiklerini hiç düşünmemiştir; hep birlikte yaşasalar dahi. Böylece kişi onlardan (ölülerden) asla kurtulamaz-içinde yaşamayı sürdürürler; tıpkı Kiefer’in resmindeki heyecan verici siyah yamalar gibi. Bu yamalar, kişinin kendi içindeki opak uçurumlardır ve kişinin kendi imgesini karartırlar. Ben Kiefer’in çalışmalarının yastan çok melankoliyle -geleneksel Alman mistisizmi ile yakından alakalı olan, Almanlara özgü geleneksel melankoliyle- ilintili olduğunu öne sürüyorum. Kiefer, Dürer’in ‘Melencolia-I’ gravürünün, sanatçının melankolisinin yanı sıra bir Alman tarafından tasarlanmış, parçalı modern varyasyonlarını üreten, geleneksel Alman melankolik-mistiğidir...”¹⁰³

¹⁰² Donald KUSPIT, *The Spirit of Grey*, Germano Celant, Anselm Kiefer, Salt of the Earth, 179.

¹⁰³ A.g.m. 182.



RESİM 4.22



RESİM 4.23

4.12 Kiki Smith

Bourgeois'da olduğu gibi Kristeva'nın abject kavramını işlerinde mesele edinen bir diğer önemli kadın sanatçı, gene feminist dalga içinde konumlandıracağımız Kiki Smith (1954-)’dir. Ancak Smith, Bourgeois’dan farklı olarak *kayıp nesne* ile hesaplaşmaz; onun işlerinde melankoli kavramı evrensel bir mistisizm tınısı verir. Bedensel süreçleri, üreme, sindirim ve boşaltım sistemlerini, iç organları -çoklukla kadın bedenini kullanarak- ele alan Smith, bedeni bu dünyadaki varlığımızı sorgularken bir araç olarak görür; Deleuze ve Guattari’nin savunduğu, bedensel istekleri serbest bırakılmış, özgürleşmiş birey ile bu mistik-melankolik tını arasında özgün bir sentez kurar.

“Kiki Smith, 1980’lerin başında sanat yapmaya başladığından beri hikâye anlatmaktadır. Smith’in anlattığı hikâye bütününde bedeni merkeze alarak, köklerimizi ve varlığımızı anlayışımızı belirleyen dinî, edebî, sanat tarihsel hikâyelerin uyarlandığı ve yeniden şekillendiği, kendi yaratıcı mitine ait formdadır.”¹⁰⁴

“Smith’in çizimleri Rönesans’ın ideal kahraman, yiğit erkek bedenine ve sadece memnuniyet veren pasif kadın bedenine acı, geçicilik ve geçirgenlik üzerinden meydan okuyarak sınırlarını aşar. Hoş olmayanı gizlemek ya da düzeltmek yerine Smith, her eserinde açık, öne çıkmış, uzamış, salgılayan bedenin ve deliklerinden dışarı salgıladığı maddenin hassasiyetini vurgular. Smith, bedenimizin bizden çalındığını ve (sanatının) kişinin kendi alanını geri kazanma çabası ya da kişinin burada bulunma aracı olduğuna, onu burada nasıl bulunduğumuzu izlemek için kullandığımıza inanır.”¹⁰⁵

Smith’in *Blue Prints* serisinden *Melancholia* isimli gravürü, kavramın çağdaş-güncel sanattaki yorumlarına örnek gösterilebilir. Baskıda Dürer’in çalışmasını anırtır biçimde kanatlı bir kadın-melek figürü, klasik-melankolik pozda yüzünü avucuna bastırarak elini dizine dayamış, maviler içinde, açık mavi gökyüzüne bakarak dalıp gitmiştir (mavi renge yüklenen anlamlardan bahsetmiştik). Hemen yanında duran çokgen benzeri geometrik nesne, Satürn’ün uğraşları olan sayılar ve ölçmedeki becerilerine göndermede bulunur. Aldığı Katolik eğitimin de etkisiyle Smith, beden üzerine çalışmalarında yoğun bir mistik kaygı güder.

“Smith, ‘Benim için en temel şey, sizin manevi hayatınızdır,’ der. Bir beden üzerinde çalışırken Weitman’ın dediği gibi, bedenin ‘işlevlerini sökmeye çalışır,

¹⁰⁴ Bkz. (35), BARRETT, 159.

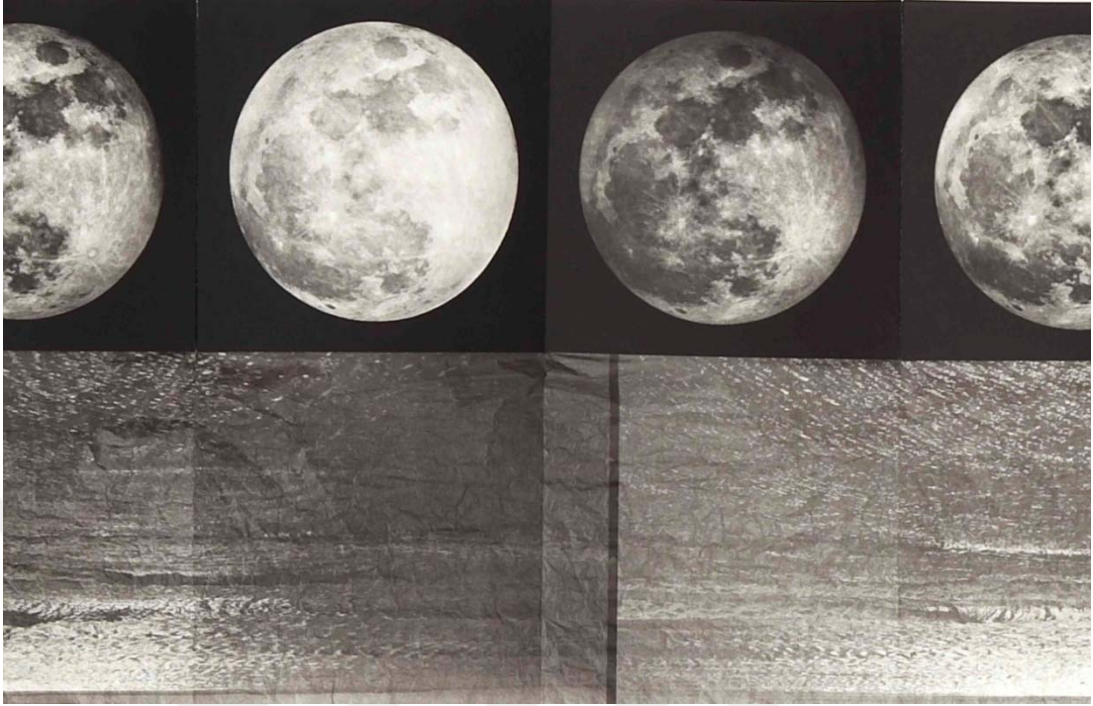
¹⁰⁵ A.g.e. 165.

gizemlerine hayret eder ve daha geniş bir çevredeki yerini kabul eder.’ ”¹⁰⁶ Gene Weitman’a göre Smith, aynı zamanda erkek sanatçıların kadın bedenini erotik estetik aracı olarak sömürdükleri uzun geçmişe bir sekte vurur.



RESİM 4.24

¹⁰⁶ A.g.e. 166.



RESİM 4.25

“Smith, göklerin insan üzerindeki etkilerine de dikkat çekmiş, Ay’ı ve takımyıldızları önemli motifler olarak kullanmıştır. Columbia Üniversitesi’nde konuk sanatçı olduğu sırada, üniversitedeki bir astronom ile birlikte Ocak 1997’de bir gece Columbia’nın teleskobuyla Ay’ın fotoğrafını çekmiştir. Smith, ay ve okyanus dalgalarının görüntülerini birleştirerek akordeon kıvrımlı on üç panelden oluşan Med Cezir (Tidal) adlı çalışmasını meydana getirmiştir. On üç sayfanın her birinde yıl içindeki on üç dolunayı temsilen Ay’ın bir fotogravürü yer alır. Ayların altına rulo haline getirilmiş okyanus dalgalarını ima eden uzun bir kâğıt iliştilmiştir. Med Cezir, Ay’ın durağanlığıyla dalgaların hareketindeki ikileme ve Ay ile denizin zıtlaşan güçlerine işaret eder. Weitman’a göre, ‘Ay’ın bir ayda okyanus dalgaları üzerindeki çekimi aynı zamanda kadının aylık periyodunu da çağrıştırıyor, Smith’in insan ve doğa arasındaki karşılıklı bağımlılık temasına vurgu yapıyor.”¹⁰⁷

¹⁰⁷ A.g.e. 158.

“Yaz-kış, gece-gündüz, uyku-uyanıklık, Ay’ın devinimleri, menstruasyon kanamaları gibi olayların ‘devri’ özellikleri hep ilgiyle izlenmiştir. Ayrıca bazı mevsimlerde ya da dolunay durumlarında ortaya çıkan ruhsal değişimler ‘Lunatismus’ hep söylenegelmiştir. Antikçağlardan beri insanların ‘duygulanım’ (affektion) durumlarında da devri değişimler gözlenmiştir.”¹⁰⁸



RESİM 4.26

Smith’in kışkırtıcı kompozisyonuna karşıt olarak, realist, idealize edilmiş, geleneksel-figüratif bir yaklaşımla yonttuğu bronz heykellerden biri olan *Born* (Doğum)’da, son derece kayıtsız bir biçimde yetişkin bir kadını doğuran, görece küçük bir geyikle karşılaşıyoruz. Bu iki figür, mitolojide genellikle yanında bir geyikle tasvir edilen, Antik Roma av tanrıçası Diana’yı akla getirir. Amerika yerli kültürlerinde ruhsallığın simgesi olan geyik ile kadın figürünün ilişkisi, Smith için önemli bir motif olan doğal yaşantıyla ve hayvanlarla karmaşık bağlarımıza vurgu

¹⁰⁸ Bkz. (46), TEBER, 230.

yapar. Çalışmanın arka planında Smith'in Louvre'da görüp etkilendiği (hayvanlarla ilişki kurarak kurtları evcilleştirebilen ve bir kurttan doğan) Aziz Genevieve'in tasvir edildiği bir resimden, kurdun karnından yara almadan çıkan Kırmızı Başlıklı Kız'a; Avrupa dualizminden, heykeltıraş Paul Manship'in çalışmalarına kadar bir dizi dolambaçlı etkileşim yatar.

Benzer bir kompozisyonla gene aynı plastik anlayışla ele alınmış *the Rapture* (Ekstaz)'da karşılaşırız. Bu kez kadın figürü hayvanın karnından *Born*'da olduğu gibi edilgen değil, etkin bir biçimde çıkar.



RESİM 4.27

4.13 Peter Doig

“Ben manzara resimleri yapıyorum ve bunların bazılarında figürler var; tüm bilmeniz gereken bundan ibaret.”

Peter Doig



RESİM 4.28

Pek çok versiyonu olan *Man Dressed As Bat* (Yarasa Kılığına Girmiş Adam), İskoçyalı ressam Doig'un (1959-) en ilgi çekici işlerinden biridir. Bir arkadaşından aldığı kartonpiyer bir figürden esinlenerek gerçekleştirdiği çalışma, ruhaniliğinin

yanı sıra, sanatçının atölyesine dair mistik bir deneyim sunar. Atölyesinin duvarına vuran gölgeyi fark eden Doig, bu gölgenin resmini yapmaya karar verir. Renk resmi niteliğindeki *Man Dressed As Bat*'de, net bir biçimde okunmayan yatay espasta belirsiz hatlarıyla dikey kanatlı figür, resmin uçucu pastel tonları ile birleştiğinde melankolik çağrışımlarda bulunur.



RESİM 4.29

2000-1 yıllarında üçlü bir yapı içinde cesurca basitleştirilmiş *kano resimleri* başlığı altında topladığı *100 Years Ago* (100 Yıl Önce), Doig'un da belirttiği gibi, modernist resmin canlılığını koruyan mirasını ve meselesini araştırmak için yola koyulduğu bir manifesto gibidir. "Peter Doig'un kano resimleri, güncel sanatta ikonlaşmıştır. *100 Years Ago* Carrera, ufuktaki bir ada manzarasının önünde, açık denizde kanoya binmiş bir adamı gösterir. Rengin ve biçimin düz boya sürüşleri

halinde ele alındığı kompozisyona, Henri Matisse ve Amerikan savaş sonrası sanatı geleneğinden gelen, âdeta yeni bir renk alanları resmi hâkim olmuştur. Geniş planların güçlü etkisi, ince, hafif palet ile yumuşatılmış ve boya dokusunun modülasyonu ile hafifletilmiştir. Bundan dolayı resim, melankolinin nüfuz ettiği düşsel, hüznü bir ruh haline bürünür. Zamanda ve mekânda kaybolmuş insanın yalnızlığı, ada motifi ile güçlendirilir; gördüğümüz Carrera'nın Trinidad kıyılarındaki mahkûmlar adasıdır. Doig, aynı zamanda Arnold Böcklin'in sembolist resmi *Isle of the Dead'e* (Ölüler Adası) referans verir."¹⁰⁹

4.14 Matthew Barney

Beş epik film den oluşan *Cremaster Cycle*'dan sonra Barney, 1998 yılından beri bir dizi performanstan oluşan *Drawing Restraint* ile direnç, fiziksel koşullar, bedensel dayanıklılık ve beden in sınırlarını irdelediği ve bu sınırları cinsellik ve şiddet yoluyla aştığı, şaşırtıcı derecede karmaşık bir yapıya sahip olan uzun metrajlı filmi *Drawing Restraint 9* (Çizgiyi Çekmek 9)'ı çeker. Serinin son halkası olan film, devasa boyutlarda erimiş vazelin taşıyan bir Japon balina gemisinde geçer. Vazelin bir kalıbın içine dökülür. Gemi soğuk sulara açıldıkça sıvı katlaşır ve içinde bulunduğu kalıptan ayrılır; bir anlamda sınırlarından âzâde olur. Barney (1967-) ile Björk'ün canlandırdıkları "Batılı Konuklar", Şintoizm'e gönderme yapan dinî bir ritüel havasındaki Japon çay seremonisinde, denizin çarpıcı ve büyüleyici, fiziksel ve metaforik değişimiyle birleşirler. Bu törensel birleşme, doğal cinsel birleşmenin çok ötesinde, her türlü bedensel olanağın aşıldığı bir meydan okuma niteliğindedir. Barney'nin bu yüksek dozda şiddet içeren bedensel meydan okuyuşu, bütünlüğü bozulan beden in melankolisiyle karışır. Öteki üzerinden içkin bir varlık boyutuna geçişle kendi *organsız bedeninin* (Artaud) keşfi olarak okunabilir; Deleuze için aşkınlık şiddettir.

¹⁰⁹ <https://www.fondationbeyeler.ch/en/ecards/100-years-ago-carrera-2001>

“Guattari ve Deleuze ikilisi, bireylerin arzularını özgürleştirmek suretiyle, kendilerini modernist anlayışın sabit kimliğinden uzaklaştırdıkları radikal bir toplumsal değişimin savunuculuğunu yapmışlardır.”¹¹⁰



RESİM 4.30

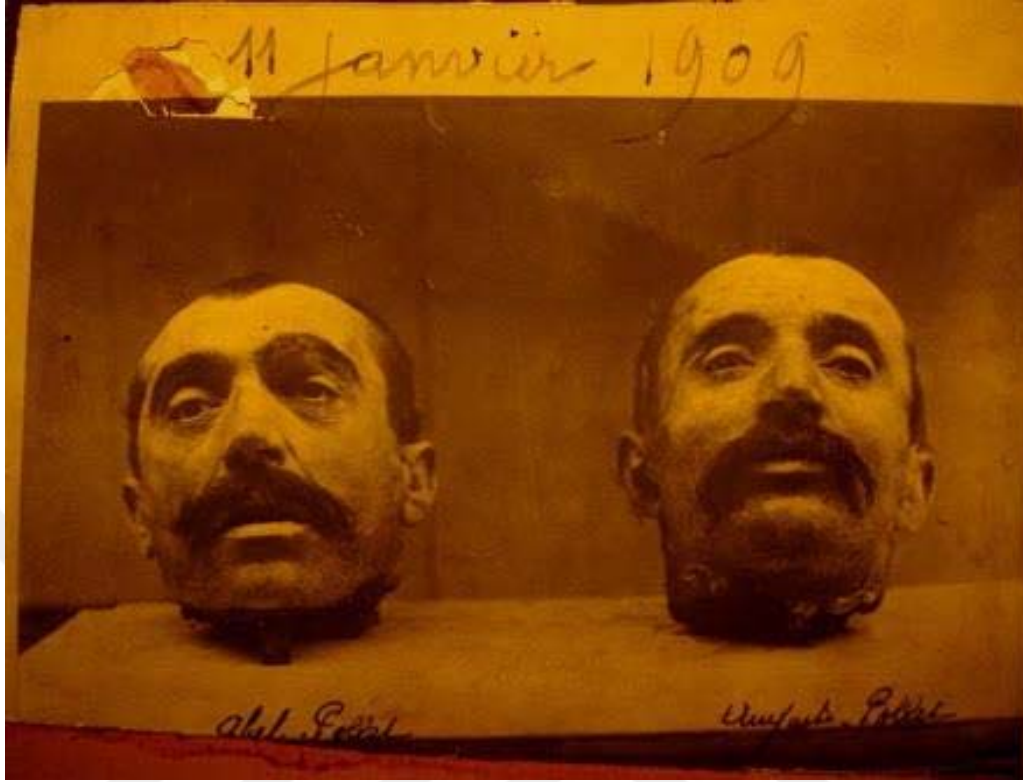
¹¹⁰ Bkz. (35), BARRETT, 253.

4.15 Jenny Saville

Young British Artist'in üyelerinden İngiliz sanatçı Saville (1970-), Rubens'in Picasso'dan Sarah Lucas'a, 20. ve 21. yüzyıl sanatçıları üzerindeki etkilerini göstermek üzere Londra Royal Akademi'de *Rubens and his Legacy-Rubens ve Mirası* isimli bir sergi düzenler. Bu sergide yer alan *Voice of the Shuttle-Mekiğin Sesi* (Philomela) adlı çalışması, Rubens'in de betimlediği bir mit üzerinedir. Resmin merkezinde bir uzuv yığının üzerinde duran iki kesik baş bulunur; fakat bir kadrajın içine alınmış ve farklı bir uzama taşınmış gibidirler. Philomela mitindeki erkek karakterler olan Tereus ve Pandion'un başlarıdır bunlar. Resim monokrom olmakla birlikte, belli belirsiz kırmızı-mavi lekeler ve arka planda inceltilmiş, gelişigüzel boya sürüşlerine rastlanır.



RESİM 4.31



RESİM 4.32

Minör bir mitolojik figür olan Philomela, Atina prensesidir. Trakya kralı Tereus'un karısı olan kızkardeşi Procne'yi ziyarete giderken, kendisine refakat eden Tereus tarafından tecavüze uğrayıp sakat bırakılır. Olanları babasına anlatmakla tehdit ettiğinde Tereus, Philomela'nın dilini keser. Bir yıl boyunca tutsak edilerek tekrar tekrar tecavüze uğrayan Philomela, hikâyesini anlattığı bir halı dokuyarak bunu Procne'ye gönderir. Dehşete uğrayan Procne, oğullarının başını keserek bedenini bir ziyafet sırasında Tereus'a yedirir ve ardından çocuğun başını sunar (resimde kenarda duran kesik oğlan başı). Tereus çılgına döner; kardeşleri öldürmek üzere eline bir balta alır; fakat Tanrı uçup gitmeleri için onları birer kuşa (Procne'yi kırlangıca, Philomela'yı bülbüle) dönüştürür. Mitin içerdiği şiddet ögesinden ötürü, bülbülün ötüşü Batı sanatında melankolik bir ağıt şeklinde yorumlanıp, betimlemelere konu olmuştur. Oysa doğada yalnızca erkek bülbüller şakır.

Saville'in Tim Marlow ile sergi üzerine yaptığı söyleşide dediği gibi, Philomela'nın sesi, dokuma tezgâhında bir ileri bir geri gidip gelen (Sophokles'in deyişiyle) "mekîğin sesi"ne dönüşmüştür.

Saville, doğrudan Rubens'in resmine göndermede bulunmadığını, Ovid'in Metamorfozlar'ından yola çıktığını söyler. Başlar için 1909 yılında işledikleri çeşitli suçlardan dolayı giyotine vurulan Abel ve Auguste Pollet isimli iki kardeşin fotoğrafını kullanır. Bülbülün ötüşünü anıstıran *jug jug* (cik cik) ibaresi ise, T.S. Elliot'ın Philomela mitini doğrudan konu aldığı, *Kayıp Diyar* isimli epik şiirine göndermede bulunur:



RESİM 4.33

The change of Philomel, by the barbarous king
 So rudely forced; yet there the nightingale
 Filled all the desert with inviolable voice
 And still she cried, and still the world pursues,
 “Jug jug” to dirty ears

Değişimiydi Philomel’in, o barbar kralın
 Onca zorladığı; ama bülbül kesilmiş orda,
 Sarmıştı tüm çölü kirletilemez bir sesle,
 Ve hâlâ ağlıyordu ve dünya hâlâ o yolda,
 “Cik cik!” kös dinlemiş kulaklara

Çev. Suphi Aytimur

“Saville, Londra’daki kişisel sergisi Oxyrhynchus’da, keşfedilmiş en önemli arkeolojik alanlardan biri olan Oxyrhynchus’daki -aralarında Euklid’in Elementler’inin ve Sappho’nun şiirlerinin de bulunduğu atık belge ve edebî metin yığınları- antik Mısır çöplüğünden esinlenerek oluşturduğu birkaç yeni eserini sergiler. Konular heykelsi fakat soyutun sınırına yaklaşan formlar üzerinden, kavraması güç bir boyutlulukla massettirilmiştir. Saville, son çalışmalarında kucaklaşan ve iç içe geçen figürler aracılığıyla daimi figüratif araştırmalarını ileri bir boyuta götürür. Gölgeler ve yansımalarla üst üste binmiş yüzler, torslar ve bacaklar gibi ikili nesnelere derin katmanlaşması, bu tarihe atıfta bulunur; yaşayan bedenlerle atalarının ruhlarını aynı parşömende yeniden yazar. Yağlı boya yüzey üzerine kömür kalemle çizilmiş silüetler, eskizin zamanın ötesindeki insanî sürecini canlandırırken,

kucaklaşan merkezi figürlerin hareketini vurgular. Bu ara çalışmalar -bir zamanlar atılmış, şimdiyse paha biçilemeyen- gün ışığına çıkmış kâğıtların değişen durumunu yankılar.”¹¹¹



RESİM 4.34

Saville'in groteskin sınırında duran yüceltilmiş et figürleri, Heidegger'de olduğu gibi bir bedene sahip değildir; daha çok bedenseldir. Nietzsche ile birlikte başlayan kırılmanın birer yansımasıdır; büyük boyutlu tuvalerin dışına taşan kütleli-çıplaklar, bedeninin dışında aşkın bir gerçekliğin bulunmadığını vurgular niteliktedir.

¹¹¹ <http://www.gagosian.com/exhibitions/jenny-saville--june-13-2014>

Bununla birlikte, Cecily Brown'un cinsel eylem halindeki esrik figürlerinden farklı olarak Saville'de bedensel işleyiş, bireyselliklerini kaybetmenin eşliğindeki figürlerde nevrotik bir deformasyonun, dolayısıyla yoğun bir melankolinin izlerini taşır. İsa'nın yaralarının (stigmata) yarattığı dramatik etkinin yerini, post-modern dönemde estetik ameliyatların açtığı bireysel yaralar almıştır.



RESİM 4.35

4.16 Cecily Brown

Ekspresyonizmle soyut resmin sınırında duran İngiliz sanatçı Brown (1969-), Bacon ve De Kooning gibi flesh'i temel meselesi haline getirmiş sanatçılara referans verir. De Kooning'e göre, "yağlı boyanın icat edilmesinin sebebi flesh'dir."

Brown'un resimleri baskın bir biçimde cinsellik tasviri üzerine kuruludur. İlk dönem çalışmalarında yarı soyut, kimi zaman melankolik manzaralarla iç içe geçmiş, çoğunlukla cinsel eylem halindeki etten (flesh) figürlerle karşılaşırız. Malzemesinin çoğunu pornografik kaynaklardan edinmekle birlikte, soyut ekspresyonizm ve geleneksel figüratif anlayışın birleştiği teknikle, konunun resimsel düzlemde parçalanışı ve alanların belirsizleşmesi sonucu, ortaya çıkan sonuç farklılaşır.

Brown'un renk kullanımında dahi yoğun bir hedonist vurgunun hissedildiği çalışmaları, yaşamın kutlanması ve hazzın olumlanmasını hedef alan Dionisyen bir şölen niteliğindedir. Bir bedenin nerede bitip, diğerinin nerede başladığını söylemenin neredeyse imkânsız olduğu, kütle yığınları halinde eriyen formlar, Nietzsche'nin "Oluş sonsuzca egemendir; varlığa akmaz, varlıkla kesintiye uğramaz. Dionysos'un esrikliğiyle kendini yalnızca ve yalnızca beden olarak ortaya koyar; akar" sözlerini akla getirir. Brown'un resimleri Dionysosçu esrimenin, coşkunun yükselişinin gerekliliğine vurgu yapan, irrasyonalist Nietzsche felsefesi ile bağdaşır.

New Louboutin Pumps'da, bir eşya karmaşası içinde gene çiftleşen iki figür görürüz. Tracey Warr, katalog metninde şöyle yazar: "Bu resim kadına özgü deneyimi, kadına özgü uzamda tasvir eder: kısmen sanatçının stüdyosu, kısmen kadının küçük, özel odası. Bu, erkek bakışı için kadın bedeni üzerinden gösterilen ve teşhir edilen farklı bir arzu mekânıdır. Bu dişi varyasyonda odak noktası, tümüyle içine girilen vajinanın duyumsaması üzerinedir."



RESİM 4.36

Brown, son dönemde enigmatik ve melankolik olarak tanımladığı bir dizi çalışma gerçekleştirir; *Fallen Paradise* (düşmüş cennet) temalı bu monotiplerde, iblisler, kuşlar ve memento mori'ye dair sembollerle dolu birtakım bahçe-manzara kesitleri görülür. *Fallen Paradise*'da, genellikle bedensel sınırları akla getiren ten rengi tonları halinde de olsa flesh'e tekrar rastlarız.

Trouble in Paradise'da, Brown'un pek çok resminde olduğu gibi belli-belirsiz bir cinsel eylem sezilir; resmin sol tarafındaki geniş tensel alanla, bir kadının ayrılmış bacakları, sol üst kısımda zevk veya dehşet içinde açılmış ağızıyla bir yüz belirir. Kompozisyonun merkezinde yer alan gri alan, bir erkeğin çıplak sırtına benzer. Dramatik yapıyı vurgulayan siyah arka plana karşı sıcak ten renkleri, resmin neredeyse tüm yüzeyine hâkim olur.



RESİM 4.37

4.17 Folkert de Jong

Hollandalı sanatçı de Jong'un (1972-) tablo görünümlü ekspresif heykel grupları ve gerçek boyutlu yerleştirmeleri, psikolojik ve bedensel insanî durumlara duyulan güçlü bir çekimden doğar. Büyük ölçekli bu çalışmalar, rahatsızlık verici sahnelerle tekinsizin sınırlarında dolaşır ve grotesk yergi ögesi barındırır. Rego'da olduğu gibi, de Jong'da da grotesk imge, karnavalesk kurguyla verilir.



RESİM 4.38

De Jong'un geçmiş ile günümüz arasında kurduğu bağ, dört ana yerleştirmeden oluşan *Les Saltimbanques*'de melankolik, kuklamsı figürler aracılığıyla vücut bulur. Harlequin temasında işlediği abartılı şiddet, psikolojik gerilim ve korku öğeleri içeren çalışma, yeni yaklaşımıyla "anıt" fikrinden ayrılır.

Poliüretan ve strafor köpük gibi genellikle geri dönüşüme uğramayan, güncel malzemeler kullandığı ve şurup boyasıyla son derece canlı, titreşimli renklere boyadığı figüratif heykelleri, delikli bir dokuyla, gelişigüzel, pürüzlü bir yüzeyle kaplanmıştır: “Grotesk imgenin santasal mantığı, bedenın kapalı, pürüzsüz ve nüfuz edilemez yüzeyini yok sayar, sadece fazlalık oluşturan çıkıntıları (filizleri, tomurcukları) ve delikleri, yani sadece bedenın sınırlı uzamının ötesine uzanan ya da bedenın derinliklerine giren kısımları seçer.”¹¹² Rembrandt van Rijn, Johannes Vermeer ve Frans Hals gibi ataları olan eski Felemenk ustaların resimlerinde betimledikleri figürlere ve kıyafetlere atıfta bulunur. Değersiz, kırılğan ve geçici malzemeler kullanılarak, büyük bir özenle işlenmiş figürlerdir bunlar.



RESİM 4.39

¹¹² Mihail BAHTIN, *Rabelais ve Dünyası*, Çev. Çiçek Öztekin, 348.

The Shooting Lesson (Atış Talimi)'daki kimsesiz figürler, yaşam döngüsü ve insanın âcizliği karşısında bu sonsuza dek donup kalmış, itibarsızlaşmış, pasaklı soytarı-cüceler, Picasso'nun Pembe Dönemi'nden Harlequinleri'nin soyundan gelir. De Jong'un *Harlequin*'i, ekspresyonist yorumu ve köksüz mevcudiyeti ile insanın çılgın doğasına dışarıdan tanıklık eder. Heykel gruplarına hâkim olan melankoli ögesi, canlı renk kullanımı ile çakışır ve böylece oluşan gerilim dolayısıyla vurucu bir hal alır.



RESİM 4.40

De Jong, ayrıca önemli tarihî olayları konu alan, savaşa ve politik meselelere, sömürge fetihlerine (özellikle kendi ülkesi Hollanda'nın tarihine) değinen işler üretir.

Bunlardan biri olan *The Dance*'da, Hollanda'nın Manhattan'ı Amerika Yerlileri'nden boncuk ve ayna karşılığında satın almasını konu edinir. Hepsi tek bir kalıptan dökülen figürler, bu satın almanın anısına New York Battery Park'a dikilmiş olan anıtı anımsatır. De Jong *The Dance* için, "klonlar kendi aralarında, kendi türleriyle ticaret yapıyorlar; birbirlerini kazıkıyorlar ve kaderleri karşısında dans ediyorlar-bu öz yıkımdır" diye açıklamada bulunuyor. Üzerlerini kaplayan ve akan kara katranın sembolik tınısıyla karakterlerin kâbusvari şarkıları ve danslarının ölümcül melodisi iç içe geçiyor.



5. ŞİİR ve SİNEMADAN ÖRNEKLER

“Nietzsche’ye göre felsefe, şiir, sanat özdeş kaynaktan beslenen kardeş yaratmalardır. Hangi anlamda alınırsa alınsın felsefe sanat, sanat ise felsefedir.”¹¹³ “Şiirin ortamı evrenin dışında değildir” diyen Nietzsche’ye göre şiir, evrenin içsel bir anlatımıdır. *Neşeye Övgü* için *Tragedya’nın Doğuşu*’nda şunları söyler: “Dionysosça olmanın büyüü altında, yalnızca kişi, kişiyle yeniden bağlantı kurmaz; doğanın coşkunu içinde sevince kapılarak, birbirine dış bileyenler yabancılaşanlar... Bir düşünülün Beethoven’ın *Seviç*’inin (Freude) resme dönüştürülmesi, onun düş gücüyle milyonlarca insanın kendinden geçip toz duman içinde kalışı. İşte Dionysosça olana da ancak böyle yaklaşılabilir. Her tutsak bir özgür kişidir şimdi, değişmez sanılan bütün düşmanca sınırlamalar kalkar ortadan...”¹¹⁴

Plastik Sanatların alanı dışında müzik, şiir ve sinema gibi farklı disiplinlerde de beden ve melankoli temalarının iç içe geçtiği eserlerin üretildiğini görüyoruz. Resmim üzerinde de etkisi olan, özellikle savaşın yıkımlarından doğrudan etkilenmiş Trakl, Benn gibi ekspresyonist şairler bedensel olanı, *tene işlemiş* insanlık dramı üzerinden verdikleri şiirler yazmış; örneğin büyük melankolik Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri* (1857) isimli ünlü kitabında ölümü betimlerken *eriyip yok olmak üzere kurtlar tarafından kemirilen cesetlerden* bahsetmiştir.

Von Trier, Soderbergh gibi yönetmenler ise bedeni ontolojik olarak ele alırken, özellikle izleyicileri bedenin kırılabilirliği dolayısıyla aşağılama noktasında kışkırtan von Trier, aynı zamanda mistik ve teolojik bir görsel dil geliştirebilir.

¹¹³ Friedrich NIETZSCHE, *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu, 11.

¹¹⁴ A.g.e. 21.

5.1 Friedrich Schiller

Schiller (1759-1805), Alman besteci, şair, filozof, oyun yazarı ve tarihçidir. 18. yüzyılın ortalarına doğru ortaya çıkan, ismini Maximilian Klingler'in aynı adlı oyunundan alan ve bir tür duyarlılığı özgürleştirme akımı olan *Sturm und Drang* (Fırtına ve Çağrı, ya da Fırtına ve Bunalım)'ın temsilcisi olan Schiller, bu anlayışı uzun bir süre -19. yüzyıl başlarına kadar- sürdürdü. Hareketten ayrıldı ve daha sonra Weimar Klasisizmi'ni benimsedi.



RESİM 5.1

Özellikle edebiyat ve müzikte bir ön-Romantik hareket olan *Sturm und Drang*, rasyonalizme ve aydınlanmanın dayattığı estetik değerlerle kısıtlamalara karşı duygusal patlamalarla bireysel ve subjektif olanı ön plana koymaya yönelik, melankolik bir hareketti (Romantizmde Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları*, Sembolizmde Böcklin'in *Ölümler Adası* örnek gösterilebilir). Ortaçağın *acediası* ile Romantizm'in *weltschmerzi* benzer kavramlardır. Jean Paul takma adlı Alman

yazarın ortaya attığı *Weltschmerz* (Dünyasal Acı), bir başka melankolik adlandırmadır. *Neşeye Övgü*, 1785 yılında Friedrich Schiller tarafından yazılmıştır. Ludwig van Beethoven, 1824 yılında tamamladığı 9. senfonisinin dördüncü ve sonuncu bölümlerini -koral bölüm- bu şiire uyarlamıştır. Türkçede *Neşeye Ağıt*, *Özgürlüğe Ağıt* biçimlerinde de adlandırılır.

NEŞEYE ÖVGÜ-AN DIE FREUDE

Neşe, Tanrıların güzel kıvılcımı,

Ey Elizyum kızı,

Giriyoruz coşkuyla,

Senin ilahî, kutsal mabedine!

Senin büyüyle birleşir,

Geleceğin acımasızca ayırdığı;

Tüm insanlar kardeş olur,

Yumuşak kanadın altında.

Kim başarırsa,

Bir dostun dostu olmayı,

Kim bulmuşsa kutsal bir eş,

Katılsın sevincimize!

Ya da tek bir kalp bile bulduysa,

Onundur bu mutlu dünya!

Kim başaramazsa bunu
Ağlayarak ayrılın aramızdan!
Neşe emer tüm varlıklar
Doğanın göğsünden;
Tüm iyiler, tüm kötüler
Gider onun çiçekli yolundan.

Öpüş ve şarabı bize o verir,
Ölümlle denediği bir dostu da;
Şehvet verilmişti solucana
Ve melekse yükselir Tanrıya.

Şen nasıl uçuyorsa onun güneşleri
Tantanalı gökyüzünde
Koşun, kardeşler, yolunuzda siz de
Neşeyle, zaferle bir kahraman gibi.

Neşe, Tanrıların güzel kıvılcımı,
Ey Elizyum kızı,
Giriyoruz coşkuyla,
Senin ilahî, kutsal mabedine!

Senin bynle birleşir,
Geleceğin acımasızca ayırdığı;
Tüm insanlar kardeş olur,
Yumuşak kanadın altında.

Kucaklaşın, ey milyonlar!

Bu pş tüm dnyanıdır!

Kardeşler, yıldıızlı gökyüzünde

Bir sevgili Baba olmalı.

Yere kapanıyormuşsunuz, milyonlar?

Yaratamı sezdin mi dünya?

Onu yıldıızlı gökyüzünde ara!

Yıldıızların üstünde yaşamalı O.

5.2 Friedrich Hölderlin

“Pek işsiz, pek korkulu çevrem, her şey

Parçalanıp dağılmakta, nereye baksam.”

Friedrich Hölderlin, *ağın Ruhu*, Şiirler, ev. A. Turan Oflazoğlu

Edebiyatta Alman Romantizmi'nin doruk noktalarından olan Hölderlin (1770-1843), aynı zamanda Alman İdealizmi'nin önemli düşünürlerinden biridir. Fransız Devrimi'nin erken dönem destekçileri arasında yer almış, Hegel ve Schelling ile birlikte teoloji okumuştur. Ömrü boyunca yozlaşmış bulduğu toplumsal yapının bir parçası olamamış, dolayısıyla toplumdan geri çekilmeye (resignasyon) yönelmiş ve bunun acısını çekmiş, devrimin gündelik hayattaki yansımalarını sığ bulmuş, inziva içinde lirik şiirler yazmış, yaşadığı büyük kayıpların da etkisiyle son derece sancılı bir yaşam sürmüştür.

“Başta modern psikiyatrinin kurucularından Griesinger olmak üzere ruhbilimciler, romantiklerden, ozanlardan, sanatkârlardan hep şikâyetçi olmuşlar, birbirleriyle geçinememişler. Ruhbilimciler ile sanatkârlar birbirlerinin gözlerine hep kuşkuyla bakmışlardır. Fakat bu hiç de hoş olmayan durumda kaybedenler daha çok sanatkârlar olmuştur.”¹¹⁵ Ruhbilimde “Hölderlin Vakası” denen olay, psikanalistler için yıllar boyu tartışmalı bir mesele olmuştur; hipokondri-psikosomatik belirtiler göstermiş, melankoli-depresyon benzeri ruhsal rahatsızlıklar yaşamış olan Hölderlin'e şizofreni-katatoniden şizofaziye (ağır konuşma bozukluğu) kadar pek çok farklı tanı konmuştur. “Fransız kökenli Alman dili ve Hölderlin uzmanlarından Pierre Bertaux (1907-1986), ‘Hölderlin gibi bir ozana ruh hastası, psikoz denmesi beni rahatsız ediyor’ diye başlayan olağanüstü kapsamlı araştırmasında, şimdiye değin yazılanların tersine, Hölderlin'in ruh hastası olmadığını, en yakınları tarafından çevrilen entrikalara karşı bir tür tepki-inkâr olarak sustuğunu ve psikozu kendisini korumak için bir maske olarak kullandığını savunmuştur.”¹¹⁶

Nietzsche, Hölderlin'de Orfik ve Dionysosçu etkiyi dinî motiflerle harmanlamış bir şair görür. Antik Yunan kültürünün hayranı olan Hölderlin için Yunan tanrıları mermer birer yontu değil, âdeta yaşamakta olan kanlı-canlı figürlerdir. Tek tanrılı dinlerin baskıcı, ikiyüzlü yapısına karşı Panteist bir anlayışı,

¹¹⁵ Bkz. (46), TEBER, 268.

¹¹⁶ A.g.e. 267.

Tanrı-doğa-insan bütünlüğünü benimsemiştir. Aynı zamanda felsefî meseleler ve şiirsel kuram üzerine yazan Hölderlin, teori odaklı olmasa da Heidegger, Foucault, Derrida gibi düşünürleri etkiler.

“Hölderlin’i Goethe ile tanıştırmak isteyen Schiller, onun bazı şiirlerini Goethe’ye yollayarak fikrini istemiş; Hölderlin daha sonra Goethe’yi ziyaret etmişti. Goethe, Schiller’e yazdığı bir mektupta bu ziyaretten söz edip Hölderlin’in mütevazı, ürkek ve açık yürekli, aynı zamanda da hüzünlü ve kırılgan bir izlenim bıraktığını yazmıştı. Çağdaşı romantik şairlerin şiirini ‘hastane şiiri’ olarak isimlendiren, bu şairlerin ‘bütün dünya bir hastaneymiş ve kendileri de hastaymışlar gibi’ yazdıklarını söyleyen Goethe, olasılıkla daha o zaman Hölderlin’de ‘hasta’ bir şair görmüştü.”¹¹⁷

5.3 Charles Baudelaire

“1848 devrimler döneminin, bu yeni ‘uyumsuz’, ‘düşünen aylak’, melankolik tipinin, Charles Baudelaire (1821-1867) kişiliğinde ve yaşamında somutlaşması klasikleşmiştir.”¹¹⁸ Modernizm, 19. yüzyıl Fransası’nda Baudelaire ile başlar diyebiliriz. Baudelaire’in çöküş estetiği, sanatın modern kent yaşamıyla kaynaşması sonucu güzelin değişen doğasını yansıtır. Kahramanları fantasmalar diyarının habisi, lanetli kimseleridir. “Baudelaire’in gözünde bütün kötülüklerin kaynağı doğadır ve doğal haliyle insan doğuştan günahkârdır. Sanat doğanın kötülüğünü, insanın günahkârlığını ele geçirerek gene onların karşısına diker. Başka deyişle sanat, doğayı bozdukça, yapaylaştıkça kötü, kötüleştikçe iyidir.”¹¹⁹

¹¹⁷ Haldun SOYGÜR-Bahar SUBAŞI, *Friedrich Hölderlin*, 2-3.

¹¹⁸ Bkz. (46), TEBER, 155.

¹¹⁹ Bkz. (89), ARTUN, 60-61.

Modernizmin toplumsallaşamayan, tipik melankolik mizacı olarak pek çok intihar teşebbüsünde bulunmuş, nihayet annesinin kollarında frengiden ölmüş olan Fransız şair ve eleştirmen Baudelaire, melankoli, erotizm ve kötülük temaları etrafında dönen ünlü eseri *Kötülük Çiçekleri* (Les Fleurs du mal) için şunları söyler: “Bu korkunç kitaba bütün düşünce ve yüreğimi, bütün dinimi, bütün tiksintimi koydum.” *Paris Sıkıntısı* (Le Spleen de Paris) kitabı ise adını dalak anlamına gelen ve Arap Astrolojisi’nde melankolinin kardeş organı sayılan *spleenden* alır.

İÇE KAPANIŞ

Derdim, yeter, sakın ol, dinlen biraz artık
 Akşam olsa diyordun, işte oldu akşam
 Siyah örtülere sardı şehri karanlık
 Kimine huzur iner gökten, kimine gam
 Bırak, şehrin iğrenç kalabalığı gitsin
 Yesin kamçısını hazzın sefil cümbüşte
 Toplasın acı meyvesini nedametin
 Sen gel, derdim, ver elini bana, gel şöyle
 Bak göğün balkonlarından, geçmiş seneler
 Eski zaman esvaplarıyla eğilmişler
 Hüzün yükseliyor gülyüzle sulardan
 Seyret bir kemerde yorgun ölen güneşi
 Ve uzun bir kefen gibi doğuyu saran
 Geceyi dinle, yürüyen tatlı geceyi

Çev. Sabahattin EYÜBOĞLU

5.4 Gottfried Benn

Alman doktor ve ekspresyonist bir şair olan Benn (1886-1956), okurda tiksinti uyandıran anatomik bir üslup kullanır. Mansfeld Prusya'da dünyaya gelen Benn, bir protestan papazının oğludur. Birinci Dünya Savaşı'nda askeri hekim olmuş, 1935'e kadar Berlin'de deri ve tenasül hastalıkları uzmanlığı yapmıştır. Gottfried Benn, döneminin pek çok ekspresyonist sanatçısına ilham kaynağı olmuş, şiirlerinde Chaim Soutine'in et resimleri gibi pek çok ekspresyonist resimle birebir örtüşen bir ruh halinin ve beden tasvirinin edebî yansıması niteliğinde bir atmosfer inşa etmiştir.

Ekspresif beden anlayışı bağlamında, görsel imgelerle tasvir edilmek istenen dramatik birey, Benn'in şiirinde tam karşılığını sözel olarak bulur. Benn'in psikolojisi, teolojinin idealist dünyasından âniden fırlatılıp, anatomik kokuşmuşluğun dehşeti ile yüzleşmek durumunda kalmış bir tıp öğrencisinin psikolojisidir. Burada bedenın gerçek anlamda *dışavurumu* söz konusudur. Trakl'in savaş sırasında deneyimlediği, insanın varoluşuna dair yıkıcı gerçeklik karşısında Benn farklı bir tavır sergilemiş; kapıldığı dehşet duygusu ile cesetleri açıp doğrudan içlerine bakarak, âdeta bir manzara veya natüremort karşısındaymış gibi tasvir ederek baş etmiştir.

GÜZEL GENÇLİK

Uzun süre sazlıklarda kalmış bir kızın ağzı

acayıp kemirilmiş gibi görünüyordu.

Göğsü kesip açtılar ki yemek borusu delik deşik.

Nihayet diyaframın altındaki bir ufak odacıkta

bir yuva buldular küçük sıçanlarla dolu.

Küçük kız kardeşçiklerden biri ölmüş kalmıştı.

Diğerleri yaşamlarını ciğer ve böbreklerden sürdürüyorlar, soğuk kanı içiyorlardı ve güzel bir gençlik geçirmişlerdi burada.

Ve ölümleri de güzel ve çabuk oldu:

Suya attılar hepsini.

Ah, nasıl da ciyakladı küçük ağzıcıkları!

Çev. Oğuz Tarihmen

5.5 George Trakl

Avusturyalı ekspresyonist bir şair olan Trakl (1887-1914), Birinci Dünya Savaşı'nda orduda tıbbî görevli olarak çalışırken karşılaştığı kanlı manzaralar sonucunda depresyona girer ve kendini vurmaya kalkar; ancak arkadaşları ona engel olur. Bu intihar teşebbüsünün arkasında yatan sebeplerden biri de kızkardeşi Gretl'in evlilik haberidir. Haberi alan Trakl, tepkisini şu sözlerle ifade eder: “Vur beni acı! Işıldayan yara. Bu ızdıraba bakmak istemiyorum.” Askeri hastaneye yatırılır. Kendisini ziyarete gelen Wittgenstein, Trakl'ın aşırı dozdan ölmüş olduğunu öğrenir.

İlk şiirleri daha felsefi olmakla birlikte, genel olarak gece ve sessizlik temaları etrafında döner. Kızkardeşi Gretl ile yaşadığı fırtınalı ilişki ve ömür boyu

etkisinde kaldığı bu *kara sevda*, pek çok şiirinde hissedilen melankolik yapının temelini oluşturur.

“Öteki dışavurumcular gibi Trakl da tahrik edici bir dil kullanıp okuyucuyu bilinçlendirmeyi amaçlıyordu. Bu nedenle ‘siyah kar’, ‘kırmızı parmak’, ‘beyaz uyku’, ‘çıplak odalar’, vb... deyişleri severek kullanmıştır. Trakl’ın bir şiirinde ‘hezeyan’ın hiç çekinmeden dile getirildiğine tanık oluyoruz. Şair bu şiirinde kış manzarası ‘siyah kar’ ile başlayıp, ölü bir kızın soğuk gülümseyişine kadar karanlık bir dünyayı, kendi iç dünyasını anlatmaya çalışır: yalnızlık, soğuk bir doğa, ölüm. Görsel dilde ‘çürümüş eller’, ‘renksiz bakış’, ‘taş olmuş kişiler’, ‘sevgililerin mezarı’, ‘billur dalgalar’, ‘ay boncukları’... gibi deyişler, okuyucuyu şairin istediği atmosfere çekebilir.” Bedenselin etrafında dönen bu ekspresif, deforme imgelerin patetik-dramatik yapıyla nasıl iç içe geçtiği açıkça görülür.

“Trackl’ın acılarla dolu yaşamı, şiirine de yansımıştır. Kullandığı simgeler, bir ressam için veya resimden anlayan bir okuyucu için tablo oluşturabilecek niteliktedir.”¹²⁰

Trakl şiirinde melankolinin rengi gri, tekrar karşımıza çıkar: “Şair ayrıca ‘koru’yu dile getirmek için griye kucak açar: ‘korkunun kül rengi yüzü’. Bu griye yakın olan ‘soluk’ sıfatına da sık sık başvurur; dolayısıyla Trakl’ın gördüğü düşler, uyanırken görmüş olduğu imgelerdir ve en sevdiği saat, şiirlerinde akşamın çıkıp geldiği saattir. Aydınlığın tam gitmediği, karanlığın ise henüz egemen olmadığı saattir bu.”¹²¹

¹²⁰ Gertrude DURUSOY, Ahmet NECDET, *George Trakl’ın Şiirinde Görsellik*, George Trakl, Akşamları Kalbim, 8.

¹²¹ A.g.m. 8.

KEDER SAATİ

Koyulaşarak izler bir ayak sesi güz bahçesinde

Işıldayan ayı,

Çöker donan duvara o dehşetli gece.

Ah, dikenli saati kederin.

Karanlık basan odada gümüş gibi parlar yalnız'ın ışığı,

Ölmek üzeredir, zira düşünmektedir o karanlık şeyi

Ve eğilir taşlaşmış baş geçmiş'in üzerine,

Şarapla ve gecenin tatlı sesiyle mest.

Kulak izler her zaman

Karatavuğun yumuşak sesini fındıklıkta.

Tesbih duasının karanlık saati. Kimsin sen

Yalnız flüt,

Ve karanlık zamanlar üzerine, donarak eğilmiş alın.

Keder Saati'nde, geçmişin üzerine eğilen taşlaşmış baş, ve karanlık zamanlar üzerine donarak eğilmiş alın dizeleri, bir kez daha yüzü geçmişe dönük olan tarih meleşini akla getirir. Tam bir melankolik içe dalışın tasviridir bu dizeler.

GRODEK

Akşam oldu mu sonbahar ormanları
Sarsılır sesiyle kan kusan silahların,
Altın ovalarla mavi göller üzerinde güneş
Çoğalan kederiyle devrilir gider;
Gecedir, örter can çekişen savaşıları,
Ve keskin çığlığını parçalanmış ağızların.
Ne var ki içinde öfkeli bir Tanrı'nın
Oturduğu o kıpkızıl bulutlar,
Çayırların üzerinde sessizce toplar
Akıtılan kanı, ay ayazında;
Bütün yollar siyah bir çürümüşlüğe çıkar.
Altın dalları altında gecenin ve yıldızların
Salınır kızkardeşin gölgesi suskun ormanda,
Selamlamak için ruhunu kahramanların,
Ve kanlı başları;
O anda sesi duyulur hafiften
Sazlıkta sonbahar flütlerinin.
Sen ey gururlu hüzün! Siz tunçtan sunaklar
Dev bir acıyı besliyor işte ruhun sıcak alevi,

Doğmayacak torunlar.

Çev. Gertrude Durusoy, Ahmet Necdet

5.6 Marguerite Yourcenar

Fransız kökenli romancı, deneme ve öykü yazarı Yourcenar (1903-1987), düzyazı şiirlerden oluşan kitabı *Ateşler*'de, melankoli-kara sevda ilişkisi düşünüldüğünde bedensel deneyim olarak erotizm, arzu nesnesi olarak beden ve sevilen nesnenin kaybına odaklanır: “Mutsuz aşk yoktur: Sahip olmadığımızı sahibizdir yalnız. Mutlu aşk yoktur: Sahip olduğumuza sahip değildir artık.”¹²²

Yourcenar, *Ateşler*'i şöyle anlatıyor: “Bir aşk bunalımının ürünü olan Ateşler, bir aşk şiirleri derlemesi sayılabilir ya da şöyle de diyebiliriz: belli bir aşk mefhumuyla birbirlerine bağlanmış bir dizi lirik düzyazı. Bu haliyle eser hiçbir yorum gerektirmez, çünkü kurbanına hem bir illet hem bir temayül olarak kendini dayatan mutlak aşk, en eski zamanlardan beri, tecrübe edilmiş bir olgu ve edebiyatın en çok işlenmiş konularından biri olmuştur. Bu kitaba kaynaklık eden aşk gibi, yaşanan her aşkın, karmaşık bir duygular ve şartlar karışımının yardımıyla, verili bir durumun içinde oluştuğu, ardından bozulduğu hatırlatılabilir. Ateşler'de bu duygular ve bu şartlar kâh doğrudan, ama oldukça gizli bir şekilde, başlangıçta çoğu günce notları olan kopuk ‘düşünceler’ aracılığıyla, kâh tersine dolaylı yoldan, efsaneden ya da tarihten ödünç alınmış ve zamanın içinden şaire birer destek olarak hizmet etmesi düşünülmüş hikâyeler aracılığıyla dile gelirler.”

¹²² Marguerite YOURCENAR, *Ateşler*, Çev. Sosi Dolanoğlu, 23.

“Sen yokken, yüzün evreni dolduracak denli genişliyor. Hayaletlerin akışkan haline geçiyorsun. Sen buradayken, yüzün koyulaşiyor; en ağır metallerin, iridyumun, cıvanın yoğunluğuna ulaşıyorsun. Bu ağırlık yüreğimin üzerine yıkılınca beni öldürüyor.”¹²³

5.7 Lars von Trier

“Alman Romantizmi’nin uçurumuna kafa üstü atlamak istedim... Fakat bu yenilgiyi ifade etmenin bir başka yolu değil mi? Sinemasal ortak paydaların en sığ olanı karşısında yaşanan yenilgi. Romantik olan, ana akım işlerde ardı arkası gelmeyen donuk yöntemlerle suistimal ediliyor...”

Lars von Trier



RESİM 5.2

¹²³ A.g.e. 17.



RESİM 5.3

İsveç'te çekilmiş olan 2011 Danimarka yapımı *Melancholia*, gene Lars von Trier (1956-) tarafından yazılıp yönetilmiş psikolojik bir felâket filmidir. Trier Melankoli'de, Thomas Vinterberg ile teorize ettiği ve 1995 yılında uygulanmaya başlanan avangard film hareketi Dogma 95'in ilkelerini -kameranın elde taşınması, sahne içinde üretiliyor olmadığı sürece müzik kullanılmaması, çekimlerin stüdyo dışında yapılması bu ilkeler arasındadır- büyük ölçüde bir kenara bırakır. *Dünyanın sonuna dair güzel bir film* olan Melankoli, iki kızkardeş etrafında döner; kardeşlerden biri düğün hazırlıkları yapmaktadır ve bu sırada dünya, kurmaca bir gezegen olan Melankoli'nin kendisine çarpma tehlikesiyle karşı karşıya kalır.

Von Trier, *Melancholia*'da Richard Wagner'ın Kelt kökenli melankolik bir aşk destanı olan *Tristan ve Isolde* (1857-9)'dan esinlenerek bestelediği ünlü operasındaki prelüd kısmı kullanmıştır. Film, resmî olmayan *Depresyon Üçlemesi*'ndeki (birinci film *Antichrist*, üçüncü film *Nymphomaniac*) ikinci filmidir.

“Melancholia, dünyanın sonunda başlıyor” diye nitelendiriyor filmi von Trier. “Filmin konusunun ne olduğunu söyleyebilirim ama nasıl ve niye yaptığımı söyleyemem. Böylece oturup filme dair komplo teorileri kuracaksınız. Bir planım var ve bu planı asla anlamayacaksınız.”



RESİM 5.4

Trier'nin film için ilhamı, kendisinin de muzdarip olduğu depresif bozukluktan gelir. Bir terapi seansında von Trier'nin doktoru, depresif insanların, zaten kötü şeylerin gerçekleşeceğine dair beklenti içinde olduklarından, dolayısıyla katastrofik olaylar sırasında ve baskı altında bile barışçıl, hatta huzurlu kalabildiklerinden bahseder. Filmin motiflerinden birisi de insanların felâket karşısında geliştirdikleri tutum ve davranışların incelenmesidir. Trier, kardeşlerin davranış biçimleri hakkında “Melankolik kardeş (gelin) kaya gibi sakin, karanlık dünyasına baktığımızda kaderi bekler gibi davranıyor. Diğer kız kardeş ise giderek panik yapıyor,” diyor. Gelin, yaklaşan son karşısında stoacı ve güçlü bir tavır sergiler.

Filmin ilk yarısında görece normal seyirinde süren yaşam, ikinci yarısında tüm insan varoluşunun yok olma tehlikesiyle yüz yüze gelmesiyle anlamını yitiren gündelik kaygılarla kurulan yüksek kontrast, varoluşun içinin boşaltılması sonucu izleyicide güçlü bir hiçlik duygusu yaratır. Filmin yapay ışığın dışlanması gibi ilkeler doğrultusunda Pre-Raphaelist estetikle kurgulanmış durağan başlangıç sahneleri, renk kullanımı ile güçlü birer tablo niteliğindedir; bu sahneler, ana karakterler ve imajlarla filmin görsel leitmotifine dair ipuçları verir: Arkasına yığılan kuşlarla derin bir melankoliye gömülmüş gelin Justine, çimlerle kaplı ağaçlık alan, iki farklı gölgesi olan güneş saati, Pieter Bruegel'in yanmakta olan *Kardaki Avcılar* resmi (genellikle idealize edilmiş bir nostalji yorumlaması olarak vurgulanır), ağır çekimle ölümcül bir biçimde yere yıkılan siyah at, nehir boyunca savrulan gelin Justine ve nihayet, dünya Melankoli'ye çarpmadan önce yeğeniyle birlikte inşa ettikleri sihirli mağara... Burada melankolinin vücut bulmuş hali olarak Gelin'in bedeni birincil semboldür; diğer melankoli sembolleriyle birlikte oluşturulan resimlerin ana figürüdür. Bu resimlerden birinde Justine, suyun üzerinde Ophelia gibi uzanmıştır.

5.8 Steven Soderbergh

Amerikalı sinemacı Soderbergh'in (1963-) yönetmenliğini yaptığı, 1900'lerin başlarında New York'da bir hastanede (Knickerbocker Hospital) geçen televizyon dizisi *the Knick*, bir grup radikal cerrah, doktor ve hemşirenin dönemin kısıtlı tıbbi koşullarında yenilikçi uygulamalar ve deneyler gerçekleştirme çabalarına odaklanır.

İnsan bedeninin ve ona ait *iğrençliklerin, açılıp içine bakılan* son derece rahatsız edici, pornografiye varan sahnelerle gösterildiği, izlenmesi zor bir yapımdır *the Knick*. Salt depresif içeriği ontolojiktir.



RESİM 5.5

Anatomik incelemeler (diseksiyon), 1600'lü yıllar Hollandası'nda "anatomik tiyatro" adı altında halka açık şekilde gerçekleştirilen sosyal aktivitelerdi. Belirli bir ücret karşılığında insanlar bu aktiviteye katılabırdı. *The Knick* de Operating Theatre (Operasyon Sahnesi) ile Rembrandt'ın *Dr. Tulp'ın Anatomik Dersi*'ni akla getiren bir resimselliğe sahiptir.



RESİM 5.6



RESİM 5.7

Bedenin sınırlarının geçildiği, kanın ve irinin algılandığı her noktada melankoli de vardır. Bedenin nesnel gerçekliği ve bedensel bütünlüğün dağılışı dehşeti doğurur ve ardından gelen çaresizlik duygusu bu dehşetin eşliğinde zihin süzgecinden geçirilmedikçe, varoluşun yüceliği kavranmış sayılmaz. Soderbergh, the Knick’de bu kavrayışı güçlü bir estetikle ortaya koyuyor. Dizinin afişinde *Tanrı’nın Knick’te bir rakibi var* ibaresi yer alıyor.

6. RESİMLERİM ÜZERİNE

“Klee’nin Angelus Novus isminde bir tablosu vardır. Bu tabloda, gözlerini ayırmadan üzerine düşünmekte olduğu bir şeyden uzaklaşmak üzereymiş gibi duran bir melek resmedilmiştir. Gözleri dimdik bakmaktadır, ağzı aralıktır, kanatları da açılmıştır. İşte tarihin meleği de böyle görünmelidir. Yüzü geçmişe dönüktür. Bizim bir olaylar silsilesiyle karşılaştığımız yerde, o ayağının ucuna savrulan üst üste yıkıntılardan oluşan tek bir felâket görür. Melek kalmak isteyecektir, ölüleri uyandırmak ve parçalanmış her şeyi bütünlüğe kavuşturmak isteyecektir. Ama cennetten bu yana bu fırtına esmektedir; fırtına meleğin kanatlarını öylesine şiddetle yakalamıştır ki artık kanatlarını kapatamaz. Bu fırtına karşı konulmaz bir şekilde, meleği arkasını dönmüş olduğu geleceğe doğru savurmaktadır, önünde kalan yıkıntılar yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bu fırtına, bizim ilerleme dediğimiz şeydir.”

Walter Benjamin, Parıltılar

“Peter Paul Rubens ile başlayan geleneğin günümüzde Lucian Freud ve Jenny Saville gibi ustalarca getirildiği noktada referansını bulan resmimde rastladığımız başat kavramlardan biri de, Türkçe’de tam olarak karşılığını bulamadığımız ‘flesh’ kavramıdır. ‘Flesh’ kelimesinin anlamını ancak yanına başka birçok kelime getirerek yakalayabiliyoruz: şehvet, ten, beden ve deri gibi...”¹²⁴

¹²⁴ Bkz. (10), TÜRK, 68.

Beden, et ve ten; çürümekte olan bedene hapsolmaktan dolayı sürekli hissedilen Melankoli-kara safralılık, hemen hemen bütün işlerimin atmosferine koku gibi sinmiş bir olgu. Fakat resimlerimde figürler -özellikle beni temsil eden kadın figürler- salt bir depresif eylemsizlik içine hapsolmazlar; Platon'a göre bütün esinin kaynağı olan kahramanca çılgınlık, ya da delilik, ya da furor, melankolik mizacın kara safrasıyla birleştiğinde büyük insanlar yaratır; o, dehanın mizacıdır. Çirkin-grotesk beden pürüzlü ve gözenekli yüzeyi, bünyesinde barındırdığı dışkı ve sıvıları ile pürüzsüz, modern klasik iktidara karşı bir direnme, Dionysos estetiği ile Apollon'a bir başkaldırıdır. Resmimi melankoli kavramı üzerinden ele alırken, onu pasif bir depresyona, bir atalet haline sıkışmışlıkla sınırlamak hata olur. Bahtin'in Rabelais üzerine incelemesinde bahsettiği grotesk beden, çirkinin bedeni, ekspresif beden -besin tüketen, dışkılayan, boşalan, deforme olan, üreyen beden- düşünülmeden işlerimi değerlendirmek mümkün değildir. Çalışmalarımın tinsel ve tensel olanın bir sentezi olduğunu düşünüyorum. Ruh ve bedenin tek ve bileşik bir töz olduğu bedenler...

6.1 Bedenin Hafızası ve Kara Duyu

Beden temel mesele olmakla birlikte, bedensel sıvıların taşıdığı, ağızdan çıkan, fiziksel olarak kusulan yahut net bir biçimde tanımlanamayan birtakım nesnelere aracılığıyla, melankolinin maddesi olan kara safraya atıfta bulunduğum (Karasafrı I ve II isimli desenler) işler üretiyorum. Bu oral-atıksal nesnelere bazen bir çiçeğe (Madam Bovary, Gretchen), bir bebek ayağına (Hayvan Gözler) veya böcek yığına (Bedenin Hafızası), bazense -örneğin tamamen izleyicide tiksinti yaratmak amacıyla abjecte ve bedensel sıvılara göndermede bulunan- soyutlama dozu yüksek bir nesneye dönüşebiliyor. Espası dolduran koku (Koku), figürün eteğinin altından bir kuyunun dibine doğru sarkan kıllar (Kubur)... Antikçağdan gelen dört sıvı teorisi ile günümüz güncel-çağdaş sanatının beden-ajekt kavramları arasında bir paralellik

kuruyorum: *Bütün delikleri tıkanmalı ise vücudun... korkuyorum, sular ve seslerin ketum umursamazlığından!*

Özellikle *Kuşlar Hükmü* isimli çalışmamda, tüm resim yüzeyine sızan ve sinen sarı bir fon önünde yaratıcı esinin ağırlaşmış kurşun kanatlarıyla uçamadan, çakılmış gibi duran figür -aynı zamanda oto portre- Dürer'in gravüründeki melek gibi, yaratıcı esinin çıkmazlarının, fakat aynı zamanda yoğun bir esrimenin sembolü niteliğindedir. Sağ kanadın üzerinde düşecek gibi duran yuvarlak gök cismi, Nerval'in "kara güneş"ine atıfta bulunur. Zemindeki küçük yapraklı bakır rengi dallarla birlikte, figürün hemen yanında açmış olan metalik bitki de Satürn'e özgü bir bitkidir ve bu dünyada yetişmiştir. Melankolik figürün aksine, yerde duran kuşların her an uçabileceğini biliriz.

Benzer bir imgeye, başının üzerinde asılı durduğu figürü varoluşçu bir iç-sıkıntısıyla boğan bakır bir gök cisminin yer aldığı *Bulantı* isimli resimimde de rastlarız. Bu güneş-ay benzeri cisimden yansıyan parıltılar, aynı amaca hizmet eder.

Gene *Satürn* adlı desende gümüşî cisim, doğrudan melankolinin makrokozmosdaki karşılığı olarak kabul edilen gri, kuru ve soğuk gezegene referans verir. Bu çalışmada figürün elleri ve kolları, (bazı işlerimde tuvale doğrudan alüminyum folyo yapıştırarak, bazı işlerimde ise yaldızlı-gümüşî boya kullanarak bu etkiyi vermeye çalışıyorum) gümüşle sarılarak işlevsiz hale getirilmiştir. *Kubur*'da da durum aynıdır (ortaçağın ölümcül günahı Acedia). Kuyunun dibinde yatan kayıp nesnenin yarattığı yoksunluk duygusu... Böylelikle yaratıcı esin kendisini terk etmiş, melankolik bunalım, anksiyete, depresif hal veya sebepsiz-varoluşsal iç sıkıntısı resimsel espasa hâkim olmuştur. Freud'a göre melankolik kimi kaybettiğini bilir ama o kişide *neyi* kaybettiğini bilmez. *Kubur*'da da, *Gretchen*'de de çuvalın içindeki ya da kuyunun dibindeki kayıp nesnenin gözükmemesinin sebebi budur.

Bakır (sarı rengin) ve gümüşün, özellikle gümüş ve gri rengin resimimde önemli bir yeri var: Karanlık bir gezegen olan Satürn'e ait maddesellik, mikrokozmosla ilişkilendirildiğinde toprak ve kurşunla karşılaşırız. Kiefer, *Saturnzeit* (Satürn Zamanı) başlığı altında topladığı işlerinde kurşun kullanır. Ben de benzer bir etki arayışıyla resimsel düzlemde kırılğan ve kolayca dağılabilecekmiş izlenimi veren alüminyum folyoyu, gümüşü ve yaldızı kullanıyorum. (*Kuşlar Hükmü, Bellek-I, Satürn, Kim-Kimi-Nasıl?*)

Bellek-I'de figür, gene (bu kez ayaklarından bağlanarak) hareketsiz kılınmıştır. Yüzü geçmişe dönüktür, başını kaldırıp geleceğe bakamaz; ayaklarını hapseden küçük metalik evler, çocukluk anılarının birer sembolüdür. Anılarda boğulmuştur -melankoli biraz da anılarda boğulmadır, içe gömülmedir çünkü- tıpkı Benjamin'in Klee'nin Angelus Novus'u üzerine söylediği gibi, geçmişin çekimi ile geleceğin cazibesi arasında asılı kalan bir melek gibidir. Bedenin Hafızası sürekli karşımıza çıkar; melankolik tefekkür hali, neredeyse bütün işlerde bir leitmotif olarak kendisini hissettirir. Yere yahut toprağa uzanmış veya kapaklanmış figürler (*İzsürücü*) her an çürümekte olan bedenleri içinde melankoliye hapsolmuşlardır.

Renk ve desen ilişkisi bağlamında, plastik anlamda iki farklı yol izliyorum. Birincisi, yekpare canlı renk alanları halinde sürdürdüğüm fonlar ve bu fon renklerinin yarattığı psikolojik-melankolik atmosferde konumlandırılan figürler; ikincisi, tamamen desen ağırlıklı giden -özellikle son dönem- işler ve *Hayvan Oluş* serisi. "Ana eleman olarak deseni kullanmakla birlikte, resmin leke ve renk gibi temel plastik elemanlarını bir araya getirerek, hava perspektifini dışlayıp yüzeye gelen bir resim dili oluşturmaya çalışırken, Barok ışığı net bir biçimde Pre-Raphaelist bir mantıkla dışlıyorum."¹²⁵

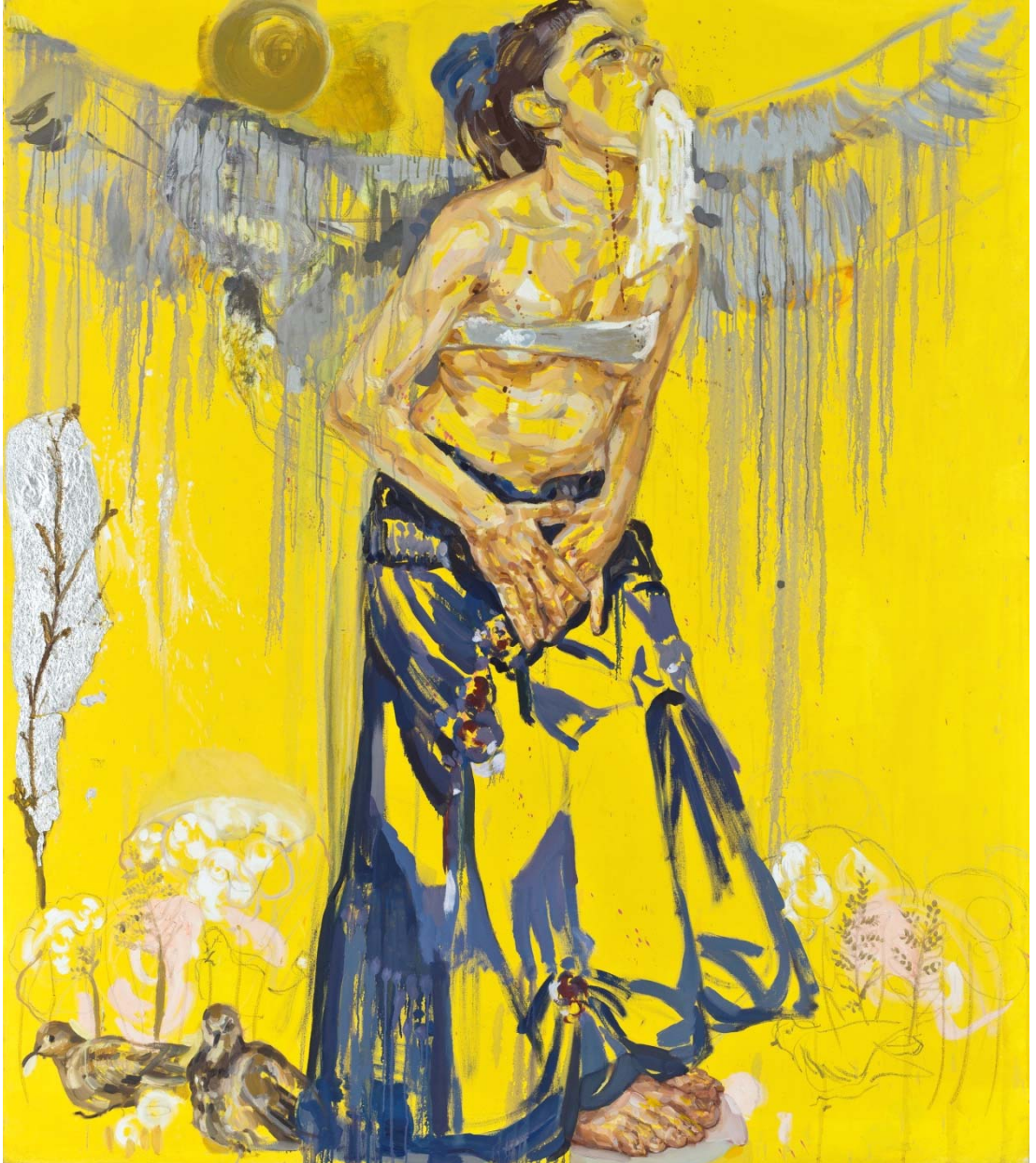
¹²⁵ A.g.e. 69.

Melankolik etkiyi yakalama yolunda -Kiki Smith, Louise Bourgeois gibi kadın sanatçıların çalışmalarında da rastladığımız bir yaklaşımla- çoğunlukla kendi bedenimi kullandığım, otobiyografik unsurlardan yararlandığım işler üretiyorum. Trajik-edebî kadın karakterler (modern bireyciliğin mitlerinden sayılabilecek Madam Bovary ve “modern arzu ve duyarlılıkların, geleneksel bir dünya üzerindeki hem patlayıcı hem de patlatıcı trajik etkisini dramatize eden karakter olarak Gretchen”¹²⁶) ile tragedya kahramanlarını da (Medea) işlerimde konu ediniyorum; bu karakterleri kendimle özdeşleştiriyorum. Ne de olsa yazılı tarihteki ilk melankolik-trajik kahramanlara Homeros’un destanlarında, ayrıca Sophokles’in ve Euripides’in tragedyalarında rastlıyoruz.

¹²⁶ Marshall BERMAN, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker 80.



RESİM 6.1



RESİM 6.2



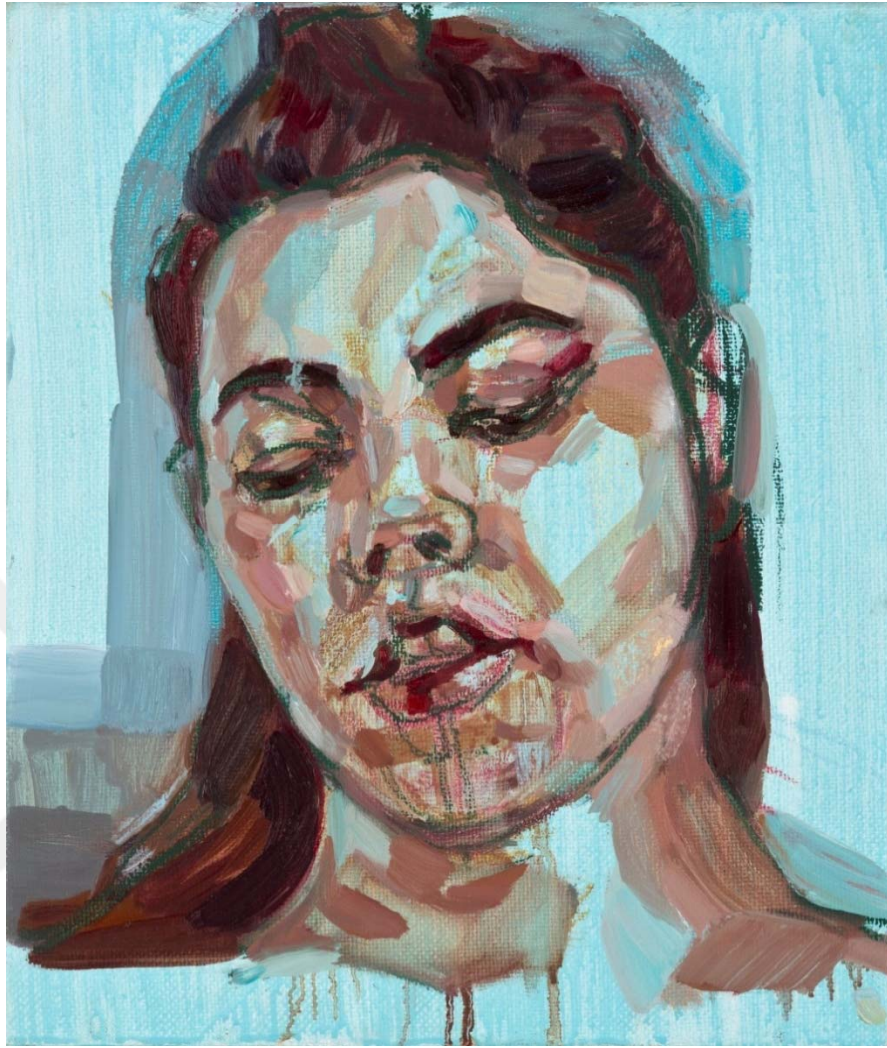
RESİM 6.3



RESİM 6.4



RESİM 6.5



RESİM 6.6



RESİM 6.7



RESİM 6.8



75

"Zervich"

Nobil TPAK '13

RESİM 6.9

6.2 Gretchen'den Madam Bovary'ye

Gretchen'in Annesi isimli diptik, trajedi-melankoli ilişkisi düşünüldüğünde, Faust'un Gretchen'i baştan çıkarmak üzere odasına gizli bir hediye bırakmasından önceki anı ve bu anın gerilimini yansıtır. Faust, "odayı bir *mabed*, kulübeyi *cennetin bir krallığı*, oturduğu koltuğu *bir kral tahtı* olarak kutsar."¹²⁷ Aynada hayranlıkla kendisini seyreden Gretchen yerine sarkık memeleri, pörsümüş vücuduyla anneyi görürüz. Annenin sırtı aynaya dönüktür; ortada artık keyifle seyredilecek bir beden kalmamıştır çünkü. Kitapta anneden detaylı bir biçimde bahsedilmese de Gretchen'in trajedisinde baskıcı dünya düzeninin, toplumsal normların ve katı ahlâk kurallarının, patriyarkanın, panoptik bakışın temsili olarak anne figürünün önemli bir yeri olduğunu düşünüyorum. (Daha önce Kristeva'da ataerkil toplumda birey olabilmek için anneyi devirmek, bedensel olarak aşağılamak gerektiğinden bahsetmiştik.)

Gretchen isimli çalışmada ise, Faust kasabayı terk ettikten sonra arzu nesnesini kaybetmenin dehşeti ile çakılıp kalan trajik kahramanı görüyoruz. Nasıl ki Faust için antagonist olan karakter Mephisto ise, Gretchen için de Faust'dur. Gretchen, geçirdiği dönüşüm sonrasında önünde açılan ufka (Faust'un açtığı ufuk) bakamaz; bakışını içe yöneltir-melankoli. Açlık ve mahrum bırakılmışlıkla, yarı çıplak bir halde, bir çiçek demetini hırsla ağzına tıkar. Faust gitmiş ve Gretchen, yaşadığı deneyimden arta kalanın sembolü mahiyetinde, yerde duran devasa turuncu çuvalla -koca bir yük- kalakalmıştır.

Ian Watt, *Modern Bireyciliğin Mitleri* isimli kitabında Faust, Don Quijote, Don Juan ve Robinson Crusoe üzerinden çağdaş dünyanın dört mitini irdeler. "Bu mitlerin hepsi 16 ila 18. yüzyılda yaratılmıştır, yani tarihsel bakımdan yeni olan bir toplumun seçkin eserleridir. Watt, Faust (1587), Don Qijote (1605) ve Don Juan'ın

¹²⁷ A.g.e. 81.

(yaklaşık 1620) özgün hikâyelerinin, bu üç karakteri hiç pohpohlamadığını söylerken, bir yandan da, iki yüzyıl sonra ortaya çıkan Romantik dönemde, bu karakterlerin takdire şayan kişiler, hatta kahramanlar olarak nasıl yeniden yaratıldığını gösteriyor.”¹²⁸

Gustav Flaubert ise *Madam Bovary*'de (1856), bireyciliğin öne çıktığı modern dönemin yalnızlık, narsisizm, benlik ve toplum çatışması gibi sorunlarını ilk kez bir kadın karakter üzerinden ele alır. Bovary, uçlarını Faust'un kadın kahramanı Gretchen'de veren ilk modern-trajik kadın kahramandır. Gretchen'in aksine Bovary, tıpkı bahsedilen bu dört erkek kahraman gibi durmaksızın bedensel arzularının ve hırslarının peşinde koşar. Ian Watt'ın Faust, Don Juan ve Don Quijote için söylediği gibi: “içinde Rönesans'ın ilerici ve bireyci dürtülerini taşır; başkalarına aldırmaksızın kendi yolundan gitmek ister. Fakat kendisini Karşı-Reform güçleriyle hem ideolojik hem de siyasi olarak ters düşmüş bulur ve bu suçtan ötürü cezalandırılır.”

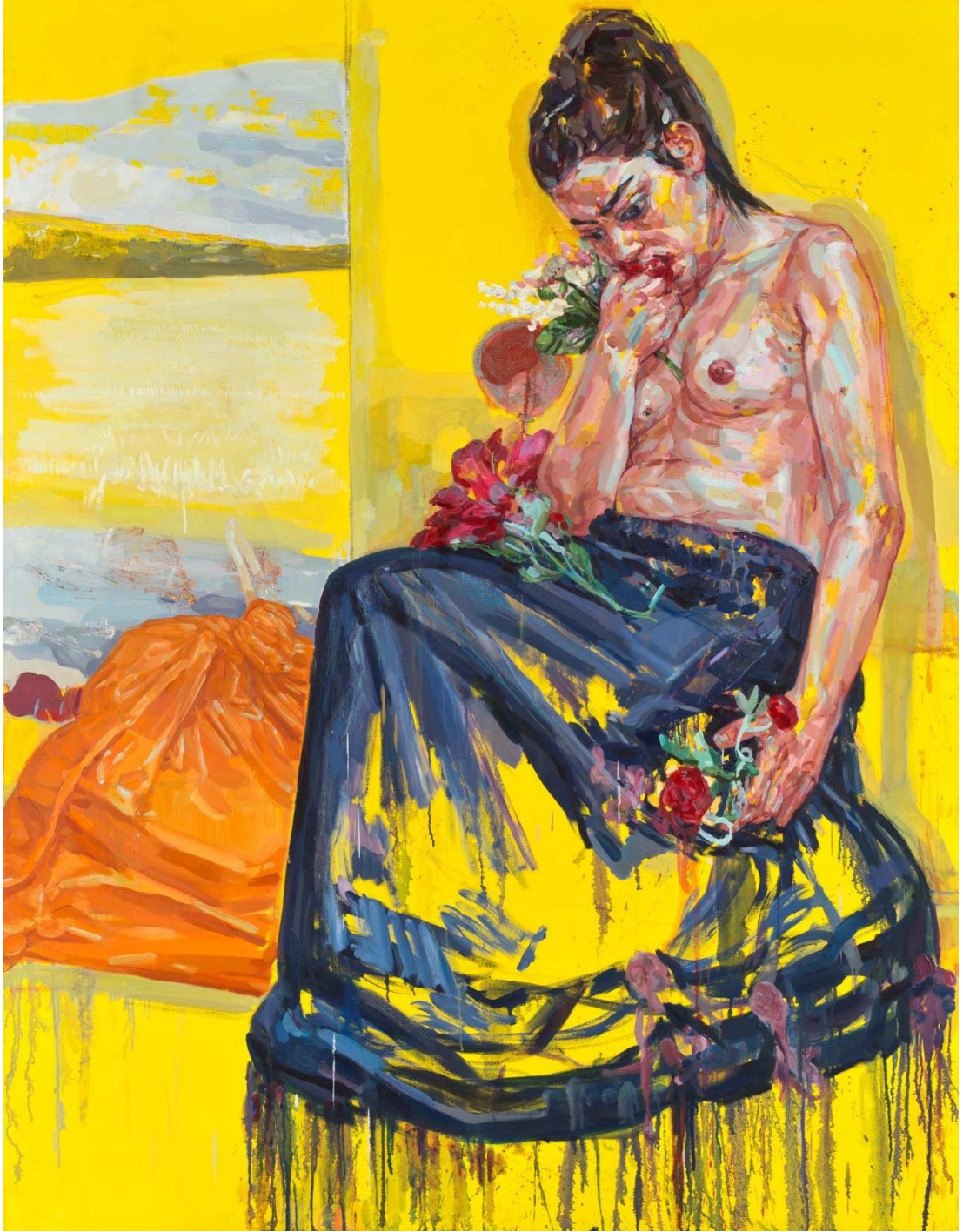
Gretchen ise Bovary ile kıyaslandığında romantik, idealist ve gerçek olamayacak kadar saf görünmekle birlikte, tipik bir trajik kahramandır. Biri romantik, diğeri modern dönem karakteri olsa da, nihayetinde toplumun intihar ettirdikleri olarak Gretchen de, Bovary de aynı bedeli öder.

Model olarak annemi kullandığım bir diğeri çalışma, *Hayır, Ben Madam Bovary Değilim!*'de annesinin üzerine basarak örgü ören bir figür var; anne figürü de aslında ataerkilliği temsil ediyor, yani anne de erkek egemenliğine hizmet ediyor. Ana figür anneyi ve temsil ettiklerini ayağıyla eziyor; bir forma dönüşüyor ördüğü şey, ama gene de çabalıyor; Bovary'nin aksine yaşamaya ve üretmeye devam ediyor.

¹²⁸ Ian WATT, *Modern Bireyciliğin Mitleri*, Çev. Mehmet Doğan, XV.

Şifacı ise Bovary'nin fare zehri içip ölmek üzere yatağa uzandığı melankolik-trajik anın bir yorumudur. Elindeki tepsiyle ilaç taşıyan, (belki de zehri kendi elleriyle sunan) sözde bir alakayla Bovary'nin başına toplanan kasabalıları temsilen gene anne figürüyle karşılarız (model annem). Bu toplanmada kasabalıların bakışı panoptiktir; şefkat veya empatiden yoksundur.





RESİM 6.10



RESİM 6.11



RESİM 6.12



RESİM 6.13



RESİM 6.14



RESİM 6.15

7. SONUÇ

Bedenin ve melankolinin dönüşüm süreçlerini incelediğimizde, her iki kavramın da uygarlık tarihi boyunca benzer bir yol kat ettiğini söylemek yanlış olmaz: Antikçağda yüceltilen beden imgesinin ortaçağın Hıristiyan ahlâkında pejoratif bir hal aldığı, Aristoteles'in dahî mertebesinde konumlandığı melankoliğin ise yerini ortaçağ boyunca aşağı uğraşlar ve ölümcül günah *acedia* ile ilişkilendirilerek -tıpkı bedende olduğu gibi- günahkâr-hasta olarak görülmüş olan melankoliklere bıraktığı yönünde bir sonuca varmak mümkün. Nasıl ki Rönesans'ın hümanist anlayışıyla bedene yitirdiği itibar ve yücelik geri verildiyse, Aristoteles'in tekrar ele alınan savları doğrultusunda da melankoliklere yeniden yüksek bir değer atfedildiğinden, özellikle Dürer'in alegorik oymabaskısının bu yüceltmede önemli bir rol oynadığından bahsettik.

Bu iki kavramın felsefede, plastik sanatlarda ve edebiyatta ele alınışının, birbirine koştur olarak değişen bu yaklaşımlar çerçevesinde gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Antikiteden güncel sanata, farklı disiplinlerde iş üreten pek çok sanatçı melankoli kavramını beden imgesi üzerinden yorumladıkları eserler üretmiş, görsel tasvirde figür temelli belirli bir biçimsel duruşun (poz) ve belirli bir renk skalasının (gri) izlerini sürmüştür. Rego ve de Jong gibi camp estetiğine yakın sanatçıların canlı renk kullanımını ise melankoli ile ironik bir bağ kurmuştur. Kanat, melek gibi imgeler, sanat tarihinin değişen biçimsel yaklaşımları doğrultusunda melankolik anırtımlarla tekrar tekrar karşımıza çıkar.

Bu çalışmada gördüğümüz gibi özellikle ekspresyonist bir yaklaşım sergileyen sanatçılar, ölüme yazgılı bireyi varoluş acısı ile tezat yaratarak dışavurmuşlardır. Merleau-Ponty'nin değerlendirmesiyle bedenimiz, bilincin ete

kemiğe bürünmüş halidir ve sanatçıların, bu ete kemiğe bürünmüş bedeni nasıl betimledikleri araştırılmıştır. Bütün bu araştırmalar, 20. yüzyılın ilk yarısında, dünya savaşlarına katılmış pek çok ekspresyonist şair ve ressamda tenin melankolisi ile melankolik et imgelerinin nasıl iç içe geçtiğini net bir biçimde ortaya koymuştur. Ortaçağ sanatçısı gibi çirkin beden imgesine odaklanan ekspresyonist sanatçı, öte dünyaya dair kolektif bir bilinci değil, romantik geleneğin uzantısında sezgiyi, bireysel kaygılarını ön plana koyar. Beden artık Tanrı'nın bu dünyadaki ideal bir prototipi olmaktan çok uzaktır ve bu uzaklık, kaçınılmaz olarak melankolik tını -bir kez daha- doğurur.

Düşünce tarihi boyunca özdek-madde-beden ve tin-töz-ruh ikiliği, üzerine en çok kafa yorulan mesele olmuş, 19. yüzyılda Nietzsche ile bu ikilik ortadan kalkmış ve aşkınlığa olan inancın sarsılmasıyla bedensel olanın tezahürleri başkalaşmış, dirimselleşmiştir.

Melankolik figür tasvirleri, Dürer'in *Melencolia-I* isimli gravüründen itibaren kadın imgesi ile ikonlaştırılırken, 20. yüzyılda Kristeva'nın da savlarıyla melankoli, daha çok kadınlara atfedilmiş bir duygu durumu olarak alınmıştır. Bu bağlamda yüzyılın son çeyreğinde özellikle pek çok kadın sanatçının alt metninde feminist-otobiyografik öğeler barındıran, geçmişe dönük ya da mistik-melankolik işler ürettiklerini gördük.

Hem bedende, hem melankolide olumsuz çağrışımlarla sık karşılaşırız: Bedensel olanın, özellikle *alt bölgenin* faaliyetleri *abject* ile birlikte düşünülürken, melankoliklerde hastalığın sebebi olarak orta bölgenin kararması gösterilmiştir; melankolinin bir organı bile vardır (dalak) ki bu da bedensel bir *iğrençlik* olarak alınabilir.

2500 yıl önce ortaya atılan salgı teorisi günümüzde bilimsel olarak değerini yitirse de dört mizaç tanımlaması kalıcı hale gelmiştir. Melankoli ile depresif hal arasında bugün bile net bir ayrım yapılamadığını belirtmek yerinde olur. Modern toplumun (psikanaliz) deli diye yaftaladığı melankolik tip, Post-modernizm ile metalaşmış bedenine de tamamen yabancılaşmış, dilde ise (dolayısıyla görsel sanatlarda) gösterge ile gönderge arasındaki ayrım ortadan kalkmıştır. 1970'lerde Neo-Ekspresyonistlerin Minimalizm gibi dönemin belirleyici sanat akımlarına koşut olarak mitleri yeniden sanatın konusu haline getirme çabası içinde olduklarını, çalışmalarına içsel olanı, Klee'nin yüzü geçmişe dönük tarih meleşti Angelus Novus gibi kişisel bellekle de derin bir bağ kuran işler ürettiklerini biliyoruz. Yüzyılın sonlarına doğru ise bedenin kendisi sanatçılar tarafından bir medyum olarak kullanılmaya başlanmıştır.

8. KAYNAKÇA

KİTAPLAR

ARISTOTELES, (2016), **Problemata Physica**, Çev. Oğuz Özügül, Isık Yayınları, İstanbul

BAHTIN, Mihail (2005), **Rabelais ve Dünyası**, Çev. Çiçek Öztekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

BARRETT, Terry (2015), **Neden Bu Sanat?** Çev. Esra Ermert Tınaz, Hayalperest, İstanbul

BERMAN, Marshall (1999-2011), **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker, İletişim, İstanbul

CHENG, François (2006), **Boşluk ve Doluluk-Çin Resim Sanatının Anlam Biçimi**, Çev. Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi, Ankara

CLAUDON, Francis (1988), **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul

CORBIN, A.- COURTINE, J. J. et al. (2005), **Bedenin Tarihi 1-Rönesans'tan Aydınlanma'ya**, Çev. Saadet Özen, YKY, İstanbul

DANTO, Arthur C. (2014), **Sanat Nedir?** Çev. Zeynep Baransel, Sel Yayıncılık, İstanbul

DELEUZE, Gilles (2009), **Francis Bacon-Duyumsamanın Mantığı**, Çev. Can Batukan-Ece Arbay, Norgunk, İstanbul

ECO, Umberto (2006-2012), **Güzelliğin Tarihi**, Çev. Ali Cevat Akkoyunlu, Doğan Kitap, İstanbul

FRAGO, France (2006), **Sanat**, Çev. Özcan Doğan, Doğu Batı, Ankara

GOMBRICH, E.H. (1997-1999), **Sanatın Öyküsü**, Çev. Bedrettin Cömert, Erol Erduran-Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul

JONES, Amelia STEPHENSON, Andrew (1999), **Performing the Body, Performing the Text**, Routledge, London and New York

KRISTEVA, Julia (2004), **Korkunun Güçleri**, Çev. Nilgün Tural, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

KIRK, J. VARNEDOE, T. with STREICHER, Elizabeth (1977), **Graphic Works of**

Max Klinger, Dover Publications Inc. New York

KLIBANSKY, Raymond PANOFSKY, Erwin SAXL, Fritz (1964), **Saturn and Melancholy**, Nelson & Sons, Tennessee

LESSING, Gotthold Ephraim (1962-1984), **Laocoön-An Essay on the Limits of Painting and Poetry**, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London

NIETZSCHE, Friedrich (1963-2011), **Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu**, Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu, Say Yayınları, İstanbul

PONTY, Maurice Merleau (1996-2006), **Göz ve Tin**, Çev. Ahmet Soysal, Metis, İstanbul

SENNETT, Richard (2002), **Ten ve Taş**, Çev. Tuncay Birkan, Metis, İstanbul

SONTAG, Susan (2013), **Satürn Yıldızı Altında**, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul

ŞENTÜRK, Levent (2015), **Jan Švankmajer Kara Grotesk**, Kült Neşriyat, Kocaeli

TEBER, Serol (1997-2009), **Melankoli**, Say Yayınları, İstanbul

YOURCENAR, Marguerite (1997), **Ateşler**, Çev. Sosi Dolanoğlu, Metis, İstanbul

WATT, Ian (2014), **Modern Bireyciliğin Mitleri**, Çev. Mehmet Doğan, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul

MAKALELER

ACAR, Barış **“Deus Ex Machine”ye Karşı Zerdüşt**, (Bahar 2008), COGITO, Tragedya, YKY, İstanbul

AGAMBEN, Giorgio **Kayıp Nesne**, (Yaz 2007), COGITO, Melankoli, YKY, İstanbul

ARTUN, Ali **Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm**, (2003-2004), Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, İletişim, İstanbul

BONNEFOY, Yves **Sunuş**, (2001), Jean Starobinski, Aynada Melankoli, Çev. Mehmet Emin Özcan, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara

DALDENİZ, Elif **Zerdüşt: Tiksinti Duymayan İnsan**, (Kış 2001), COGITO, Nietzsche: Kayıp Bir Kıtta, YKY, İstanbul

DOĞAN, Tuğba **Walter Benjamin’de ve Yusuf Atılgan’da Flâneur İmgesi Üzerine Bir Deneme**, (Güz 2007), COGITO, Walter Benjamin, YKY, İstanbul

DURUSOY, Gertrude NECDET, Ahmet **George Trakl’in Şiirinde Görsellik**, (2006), George Trakl, Akşamları Kalbim, Artshop Yayıncılık, İstanbul

KAYA, Mustafa **Aristoteles’in Ruh Anlayışı**, (18-2004), Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Denizli

PANOFSKY, Erwin **Satürn ve Melankoli**, Çev. Cem İleri, (Yaz 2007), COGITO, Melankoli, YKY, İstanbul

SCHUSTER, Peter Klaus **Saturn, Melancholy and Mercury Notes on Kiefer's "Saturnine Painting"**, (2011), Germano Celant, Anselm Kiefer, Salt of the Earth, SKIRA, Milano

SU, Tsu-Chung **Writing the Melancholic: The Dynamics of Melancholia in Julia Kristeva's Black Sun**, (January 2005), National Chi Nan University, Nantou

ŞİMŞEK, Ali **Dekadans Estetik**, (2012), Birgün Gazetesi

THOIBISANA, Akoijam **Heidegger on the Notion of Dasein as Habited Body**, (September 2008), Indo-Pacific Journal of Phenomenology, Perth, Johannesburg

YATES, Frances A. **Gizli Felsefe ve Melankoli: Dürer ve Agrippa**, Çev. Kemal Atakay, (Yaz 2007), COGITO, Melankoli, YKY, İstanbul

YÜCEFİR, Hakan **Bir Beden Ne Yapabilir? Aristoteles’te Hayvanlar, Beden ve Ruh**, (Bahar 2005), COGITO, Felsefede Hayvan Sorusu, YKY, İstanbul

ZEYTİNOĞLU, Emre **Theodor Adorno’nun Sanat Tanımı ve Protesto**, (Yaz 2003), COGITO, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe, YKY, İstanbul

KUSPIT, Donald **The Spirit of Grey**, (2011), Germano Celant, Anselm Kiefer, Salt of the Earth, SKIRA, Milano

UZUNKALA, Derya **Kadın Doğmak ve Kadın Olmak Arasında Radikal Bir Kahkaha: Louise Bourgeois**, (Kış 2008), SANAT DÜNYAMIZ, Bir Beden Dili Giyim Kuşam, YKY, İstanbul

İNTERNET ADRESLERİ

http://www.felsefeekibi.com/dergi12/s12_y1.html

<http://www.flfsdergisi.com/sayi6/49-59.pdf> 54

<http://www.cafrande.org/ten-kumasi-nietzsche-ve-merleau-ponty-felsefelerinde-diyalektik/>

http://www.felsefe.gen.tr/filozoflar/baruch_spinoza_zihin_beden_paralelizmi.asp

<http://cins.ankara.edu.tr/colak.html>

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Gri>

www.beethoven-haus-bonn.de

<http://secession.nyarc.org/omeka/beethoven>

<http://www.gagosian.com/exhibitions/jenny-saville--june-13-2014>

<https://www.fondationbeyeler.ch/en/ecards/100-years-ago-carrera-2001>

<http://www.zarifce.com/PDF/holderlin.pdf>

TEZLER

TÜRK, Nesli (2013), **20.yy. Resminde Ekspresif Beden İmgesi**, yayınlanmış yüksek lisans eser metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

KORKMAZ EKİCİ, F. Deniz (2010), **Dada'dan Günümüze Plastik Sanatlarda Anti-Estetik Form Olarak Beden**, yayınlanmış sanatta yeterlik eser metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

9. ÖZGEÇMİŞ

1983 yılında, İzmir’de doğdu.

2002 yılında Yeditepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Plastik Sanatlar Bölümü’nde İngilizce hazırlık okudu.

2003 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim Bölümü’nde lisans öğrenimine başladı.

2009 yılında lisans öğrenimini tamamladı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Bölümü, yüksek lisans programına girmeye hak kazandı.

2010 senesinde Erasmus öğrenci değişim programı ile Almanya’da Halle, Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design/Burg Giebichenstein Sanat ve Tasarım Üniversitesi’nde öğrenim gördü.

2013 yılında yüksek lisans programından 20. yy. *Resminde Ekspresif Beden İmgesi* isimli eser metni çalışması ile mezun oldu.

Kişisel Sergiler

2011 Akademililer Sanat Galerisi, *Bedenin Hafızası*

2015 KARŞI Sanat Çalışmaları, *Kara Duyu*

Karma Sergiler

2008 68. Devlet Resim-Heykel Sergisi

2009 69. Devlet Resim-Heykel Sergisi

2009 Casa Dell’Arte, Genç Sanatçılar Sergisi-İstanbul

2009 Casa Dell’Arte, Genç Sanatçılar Sergisi-Bodrum

2010 MKM Usta Gençler-Genç Ustalar Sergisi

2010 “Hayır, Ben Öldürdüm!”

- 2010 70. Devlet Resim-Heykel Sergisi
 2010 Kadınlar Günü Karma Sergisi-İzmir
 2011 Art Bosphorus Uluslararası Çağdaş Sanat Fuarı
 2011 Öteki Bedenler Resim Sergisi-Akademililer Sanat Merkezi
 2011 International Art Center ‘100 Genç Yüz’
 2011 Antrepo-İstanbul Yaz Sergisi
 2012 Tü yap Artist
 2012 Küçükçekmece Resim Yarışması Sergisi
 2013 ArtRandS Genç Sanat Sergisi, İzmir
 2013 İnsanlık Halleri Resim Sergisi-Akademililer Sanat Merkezi
 2013 Oasis, Osaka-İstanbul, Tophane-i Amire
 2013 Tü yap Artist, Doruk Sanat Galerisi
 2013 Tü yap Artist, ana salon
 2013 KAV Sanat Galerisi, Küçük İşler-II
 2014 Mabeyn Galeri karma sergi
 2014 Gaziantep Güzel Sanatlar Üniversitesi, desen yarışması sergisi
 2014 Nuri İyem yarışma sergisi, Galeri Evin
 2014 Tü yap Artist, ana salon, “Mülksüzleş!”
 2014 Tü yap Artist, KARŞI Sanat Çalışmaları
 2015 Tü yap Artist, ana salon, “Amarcord”
 2016 Batum Uluslararası Baskı Festivali
 2016 Tü yap Artist, KARŞI Sanat Çalışmaları
 2017 MKM Çağdaş Sanat Galerisi, “All of Us”

Çalıştaylar

- 2009 Summart-Moldova Painter’s Campus
 2011 Bodrum Art Suites Gallery-Workshop
 2012 IV. Portakal Çiçeği-Uluslararası Plastik Sanatlar Kolonisi
 2013 Bodrum Art Suites Gallery-Workshop
 2016 Bodrum Art Suites Gallery-Workshop

Ödüller

68.Devlet Resim Heykel Yarışması, Özgün Baskı, Başarı Ödülü

2007 İpek-Ahmet Merey Resim Yarışması, Başarı Ödülü

2008 İpek-Ahmet Merey Resim Yarışması, Başarı Ödülü

