

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
HEYKEL PROGRAMI

MELANKOLİNİN GÖRSEL GRAMERİ

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:

20116004 Fulya ASYALI BÜYÜKERMEN

Danışman:

Yrd.Doç. Ömer Emre YAVUZ

İSTANBUL 2016


Nur Fulya ASYALI BÜYÜKERMEN tarafından hazırlanan **Melankolinin Görsel Grameri** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 22 / 06 / 2016

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

İmzası :

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



Jüri Üyesi : Prof. Neslihan PALA (Tez İzl.Kom.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. Seda YAVUZ (İ.Ü-Tez İzl.Kom.Üy.)



Jüri Üyesi : Prof. Rahmi AKSUNGUR



Jüri Üyesi : Prof. Nilüfer ERGİN DOĞRUER (M.Ü.Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ

ÖZET

SUMMARY

RESİMLER LİSTESİ

GİRİŞ

1

1. MELANKOLİNİN TARİHSEL SERÜVENİ

- 1.1. Sisyphos'un kayasından Dante'nin Arafına 3
- 1.2. Albrecht Dürer ve Melankolinin Dağınık Odası 11
- 1.3. Aydınlanma Çağında Karanlıkta Kalanlar 19

2. MELANKOLİYE RUHBİLİMSEL YAKLAŞIMLAR

- 2.1. Melankolinin Çift Kutuplu Evreni 23
- 2.2. Kara Güneş 26
- 2.3. Yaralanmış Meleksilik 28
- 2.4. Kendini Tüketen Deha : Yaratıcılığın Sancısı 33
- 2.5. Eşikte Olmanın Melankolisi 36

3. ÖLÜM, TRAJEDİ, MELANKOLİ ÜZERİNE

- 3.1. Melankolinin Uçsuz Bucaksız Manzarası 39
- 3.2. Melankolik Eylemsizliğin İfadesi 45
- 3.3. Trajedi ve Ölümün Şiirselliği 51

4. MELANKOLİNİN SANATTA GÖRSEL GRAMERİ

4.1. Yıkıntı ve İssız Manzara	58
4.2. Gözden Düşmüş Nesne ve Melankolik Alegori	74
4.3. Dramatik Figürler	93
4.4. Melankolinin Zamansız Dokusu	110

5. SONUÇ	116
----------	-----

6. HEYKELLER	119
--------------	-----

7. KAYNAKLAR	126
--------------	-----

8. ÖZGEÇMİŞ	131
-------------	-----

ÖNSÖZ

*Biz, zaman kırıntıları,
zaman sinekleri,
tozlu camlarında günlerin sessiz kanat çırpınlar
ve lüzumsuz görenler artık
bu aydınlıkta kendi gölgelerini!
Sanki siyah, simsiyah taşlar içinde
siyah, simsiyah kovuklarda yaşadık biz,
sanki hiç görmedik birbirimizi,
sanki hiç tanışmadık!*

(...)

*Aynalar sonsuz boşluğa
çoktan salıverdi çehremizi,
Yüzüyoruz,
ipi kopmuş uçurtmalar gibi.
Biz uzak seyircisi bu aydınlık oyunun,
birdenbire bulanlar içlerinde
gülüncün sırrını,
ne kadar benziyoruz şimdi,
aynı tezgâhtan çıkmış testilere
bir şey, bir şey kaldırdı bütün ayrılıkları !*

Ahmet Hamdi Tanpınar

Sanatçı Önder Büyükeremana, tüm kalbimle.

ÖZET

Melankolinin, varoluş üzerine düşünmenin, sonsuzluk içinde sonluluğun gerilimini hissetmenin ve yaşamın çift kutuplu bütünlüğüne dönük gözlemin yarattığı durum olduğu kabul görmüştür. Aşkınığa dair anlamı yakalamak uğruna dünyevi gerçekliğı sorgulayan bu arayışın keder ve hazzı birlikte barındıran yapısı, yaratıcılıkla ve ruhsal gelişimle olan bağı yüzünden sanat üretiminin yapı taşlarındanadır.

Melankolinin sanatta oluşturduğu dil incelenirken, araştırma yapılan farklı alanların birbirine geçişkenliğı ve melankolinin sanatçı için bir temadan ziyade tüm yapıtlarına gölgesini düşüren bir düşünce pratiğı olması, metinde sanatsal açıdan disiplinlerarası bir yaklaşım izlenmesini doğurmuştur. Melankoli yayan sanat yapıtlarının izini sürerken, metin boyunca üzerinde durulan iki kutuplu varoluşun rehberliğı, sanat tarihinde, yas ve acıdan beslenen yapıtlardan farklı olarak, zamansız ve mekansız, her zamanlılık taşıyan imgelere sahip sanat yapıtlarını, bu eser metnine ait heykelleri öncüleyen referanslar olarak seçmeyi öngörmüştür.

Anahtar Kelimeler : Melankoli, Varoluş, Çift Kutupluluk, Alegori, Ölüm

SUMMARY

Melancholy is accepted as a situation emerged from feeling the tension of finity in infinity, meditating on existence and observation on the bipolar structure of life. The joyful and disconsolate structure of this pursuit which examines worldly reality in the cause of attaining the meaning of transcendence, it is one of the constituents of art production because of its bond with creativity and spiritual progress.

Analysing the language created by melancholy in arts, transivity of different researched disciplines and the fact that it is a thought practice that lays its shadow on all works rather than a theme for the artist, procreate a multidisciplinary approach in terms of artistic elements in the text. While tracing art Works of spreading melancholy, the guidance of bipolar existence throughout the text predicted to choose these works of art which have images that are indefinite in means of time and space, and unlike those works of art which feed on pain and grief as references preceeding sculptures pertaining to this text.

Keywords : Melancholy, Existence, Bipolarism, Allegory, Death

RESİMLER LİSTESİ

1. Resim 1.1.1 Gustave Doré, İlahi Komedya, Araf no.13, Gravür, 1868,
http://www.worldofdante.org/pop_up_query.php?dbid=I303&show=more
2. Resim 1.2.1 Albrecht Dürer, Melancholia I, 1514, Gravür, 24 x 18.8 cm,
www.metmuseum.org
3. Resim 1.2.2 Rembrandt van Rijn, Faust (A Scholar in his Study) Gravür,
21.7 x 16.7 cm, 1652
<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/373045>
4. Resim 1.2.3 Francisco Goya, Aklın uykusu canavarlar yaratır, 1799,
Los Caprichos Serisi, Gravür, 29.5 x 21 cm,
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/18.64.43/>
5. Resim 1.2.4 Anselm Kiefer, Melancholia, 2004, Tuval üzerine akrilik ve cam
poliedron, 281 x 382 cm, <http://apsyda.tumblr.com/image/93906915234>
6. Resim 1.3.1 Hieronymus Bosch, Deliler Gemisi, 1490-1500, 58 x 33 cm,
Tuval üzerine yağlıboya, <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/ship-fools-or-satire-debauched-revelers>
7. Resim 2.3.1 Hugo Simmerg, Yaralı Melek, 1903, Tuval üzerine yağlıboya,
127 x 154 cm, <http://www.simbergintoinenmaailma.fi/en/works/the-wounded-angel/>
8. Resim 2.3.2 Ron Mueck, Melek, 1997, Silikon ve karışık malzeme,
110x87x81 cm, http://www.saatchigallery.com/aip/ron_mueck.htm
9. Resim 2.3.3 Anselm Kiefer, Kanatlı Kitap, 1994, Kurşun ve metal, 74 3/4 x
208 5/8 x 43 3/8 inç, <http://themodern.org/collection/Book-with-Wings/1156>
10. Resim 2.3.4 Paul Ambroise Slodtz, İkarus'un Düşüşü, 1743, Mermer, 38 x 64
x 54 cm,
http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=4348
11. Resim 2.3.5 Giulio Paolini, Arya, 1983, Yerleştirme, 312 x 190.5 x 90 cm,
figür 211x 190.5 x3 cm glass,
<http://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=54730>

12. Resim 2.4.1 Vincent Van Gogh, Mısır tarlası ve Kargalar, 1890, Tuval üzerine yağlıboya, 50.5x103 cm,
<http://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0149V1962>
13. Resim 2.5.1 Lars Von Trier, Melancholia, 2011,
<http://www.melancholiathemovie.com>, film
14. Resim 3.1.1 Francisco de Zurbaran, Saint Francis of Assisi in His Tomb, 1630/34, Tuval üzerine yağlıboya, 204.79×113.35 cm
<http://artradish.tumblr.com/post/63148470029/francisco-de-zurbarán-saint-francis-of-assisi-in>
15. Resim 3.1.2 Caspar David Friedrich, Deniz Kenarında Keşiş, 1809, Tuval üzerine yağlıboya, 110 x 171.5 cm,
<https://tr.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism/romanticism-in-germany/a/friedrich-monk-by-the-sea>
16. Resim 3.1.3 Michelangelo Merisi da Caravaggio, Aziz Francis'in tefekkürü, 130×90 cm, Tuval üzerine yağlıboya,
http://www.wga.hu/html_m/b/bocklin/isle1.html
17. Resim 3.1.4 Arnold Böcklin, Ölüler Adası, 1880, Tuval üzerine yağlıboya, 111 x 155 cm, http://www.wga.hu/html_m/b/bocklin/isle1.html
18. Resim 3.2.1 Francisco Goya, , Boğulan köpek, 1820 - 1823. Duvar üzerine karışık teknik, 131 x 79 cm, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection>
19. Resim 3.2.2 Samuel Beckett, Mutlu Günler oyunu, 1961, Theatre @ Boston Court, 2015, oyuncu Brooke Adams performansına ait bir görüntü.
20. Resim 3.2.3 Azade Köker, Çözülüş, Sergi kataloğu, Elgiz Müzesi
21. Resim 3.3.1 Raffaello Sanzio, Madonna Sistina, 1513-1514, 265 x 196 cm, Tuval Üzerine yağlıboya, <http://www.arteworld.it/madonna-sistina-raffaello-analisi/>
22. Resim 3.3.2 John E. Millais, Ophelia, 1851-1852, Tuval üzerine yağlı boya, 76,2 x 111,8 cm, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>
23. Resim 3.3.3 Shirin Neshat, Mahdokht, 2004, video yerleştirmeden bir görüntü, <http://www.ghasembrahimian.com/mahdohkt.htm>
24. Resim 3.3.4 Lars Von Trier, Melancholia, Film, 2011
Kaynak: <http://www.melancholiathemovie.com>

25. Resim 3.3.5 Rachel Whiteread, Siyah Küvet, 1996, Kompozit malzeme, 207 x 80 x 110 cm, The Surreal House, Derleyen : JaneAlison, Barbican Art Gallery, Londra
26. Resim 4.1.1 Giovanni Battista Piranesi, Satürn Tapınağı, 1748, 54,2 x 78,1 cm, gravür, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piranesi-17013.jpg>
27. Resim 4.1.2 Giovanni Battista Piranesi Carceri no. XVI, 1761
<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/362799>
28. Resim 4.1.3 Caspar David Friedrich ,Yıkılmış Umut, 1823-24, Tuval üzerine yağlı boya, 96,7×126,9 cm
http://www.wga.hu/html_m/f/friedric/3/309fried.html
29. Resim 4.1.4 Caspar David Friedrich, Karda Cloister Mezarlığı, 1819, Tuval üzerine yağlıboya1945'te zarar gördü. 110 × 171 cm
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_049.jpg
30. Resim 4.1.5 William Turner, Fırtınada Gemi, 1842, Tuval üzerine yağlıboya, 91 cm x 122 cm, <http://www.tarihnotlari.com/william-turner/william-turner-snow-stormsteam-boat-off-a-harbours-mouth/>
31. Resim 4.1.6 Raoul Ubac, Eiffel Kulesinin Fosili, Minotaure dergisi n° 12-13, 1939
32. Resim 4.1.7 Anselm Kiefer, Lilith, 1997, Tuval üzerine karışık teknik, 330 x 560 cm, <http://www.fondationbeyeler.ch/en/collection/anselm-kiefer>
33. Resim 4.1.8 Anselm Kiefer, Nuremberg, 1982, Tuval üzerine karışık teknik, 280 x 380 cm, <http://www.artchive.com/artchive/k/kiefer/nurmberg.jpg.html>
34. Resim 4.1.9 Canan Tolon, Kaza Eseri, 1995, Karışık Teknik, 56 x 43 cm
www.canantolon.com
35. Resim 4.1.10 Matthew Simmonds, Gizli Peysaj, 1999, Verona mermeri, 50x50x170 cm, 2.Uluslararası Heykel Sempozyumu, İtalya
<https://www.yatzer.com/matthew-simmonds>
36. Resim 4.1.11 Mona Hatoum, Bunker, 2011, 22 adet farklı ölçülerde Çelik Heykel. <http://www.artslant.com/9/articles/show/41197>
37. Resim 4.1.12 Claudio Parmiggiani, Porto, Yerleştirme, 2007, 302 x 320 x400 cm, Cam, Gerçek boyutlarda çapa.,
<http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=19892>

38. Resim 4.1.13 Valerie Hegarty Çimenli Halı, 2012, Kumaş Üzerine Karışık Teknik, 24 x 144 x 96 inç,
<http://www.marlboroughgallery.com/exhibitions/valerie-hegarty-altered-states>
39. Resim 4.2.1 Paul Reichel için Cenaze kutusu, 1580, Anonim,
<http://www.alaintruong.com/archives/2013/10/08/28173712.html>
40. Resim 4.2.2 Martin Scorsese, Hugo, Film, 2011
Brian Selznick tarafından yazılan *The Invention of Hugo Cabret* isimli romandan uyarlama, Oyuncu Ben Kingsley'nin performansından bir sahne.
<https://ceciliamouatcroxatto.files.wordpress.com/2013/03/hugo-6.jpg>
41. Resim 4.2.3 Robert Doisneau, Kaldırımında plaj, Les Champs-Élysées, Paris VIII^e, 1971, Fotoğraf, Rue Jacques Prévert, Hoebeke Yay. 1992
42. Resim 4.2.4 Orhan Pamuk, Masumiyet Müzesinden bir görüntü, 2013
<http://www.themaggar.com/gercek-ve-hayalin-ic-ice-gectigi-yer-masumiyet-muzesi/>
43. Resim 4.2.5 Domenico Remps, A Cabinet of Curiosity, 1675, 99x137 cm,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenico_Remps__Cabinet_of_Curiosities_-_WGA19254.jpg
44. Resim 4.2.6 Marcel Duchamp, La Boite en valise, Karışık Malzeme, 88x40x6.5 cm, The Surreal House, Derleyen : JaneAlison, Barbican Art Gallery, Londra
45. Resim 4.2.7 Joseph Cornell, Mavi yarımada boyunca, 1953, Karışık Malzeme, 36.8x26x14 cm, The Surreal House, Derleyen : JaneAlison, Barbican Art Gallery, Londra
46. Resim 4.2.8 Claude Cahun, Otoportre, 1936, Fotoğraf, 17.7x12.7 mm, The Surreal House, Derleyen : JaneAlison, Barbican Art Gallery, Londra

47. Resim 4.2.9 Louise Nevelson, Gökyüzü katedrali, 1958, Ahşap, 292.1x 342.9x50.8 cm <http://www.albrightknox.org/collection/collection-highlights/piece:nevelson-sky-cathedral/>
48. Resim 4.2.10 Edward Kienholz, Bekleyiş, 1964-65, Yerleştirme, 213.4 x 406.4x203.2 cm, The Surreal House, Derleyen : JaneAlison, Barbican Art Gallery, Londra
49. Resim 4.2.11 Arman, Çıkmak için, 1961, Masumların Katli serisinden, 1996, Ahşap, Pleksiglas Ve Hazır Malzeme, 35x24 x24.5 cm, <http://www.artnet.com/artists/arman/pour-sen-sortir-to-get-by-from-le-massacre-des-5UuJd05lZ6b1iRlGDHxZYA2>.
50. Resim 4.2.12 Kris Kuksi, Adoration of the Magi, 2010, Karışık malzeme asamblaj, 19.75 x 22.5. x 9.5 inç, <http://kuksi.com/artworks/sculpture/8/>
51. Resim 4.3.1 Esteban Murillo, Genç Dilenci, Tuval üzerine yağlıboya, 1645-1650, 134x110 cm, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartolom%C3%A9_Esteban_Murillo_-_The_Young_Beggar.JPG
52. Resim 4.3.2 Eugene Delacroix, Hamlet olarak otoportre, 1821, Tuval üzerine yağlıboya, 41x33 cm, <https://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/delacroix/autopoportraitenhاملet.htm>
53. Resim 4.3.3 Theodore Gericault, Sanatçının Atölyesinde Portresi, 1820 Tuval üzerine yağlıboya, 147x114 cm
54. Resim 4.3.4 Gustave Doré , Pierrot Grimaçant, Tarih bilinmiyor, 64,2x 50,5 cm <http://www.paperblog.fr/7017845/gustave-dore-1832-1883-l-imaginaire-au-pouvoir/>
55. Resim 4.3.5 Georges Rouault, Trajik Palyaço Başı, 1904, Tuval üzerine yağlıboya, <http://amare-habeo.tumblr.com/post/41062122957/georges-rouault-1871-1958-the-head-of-tragic>
56. Resim 4.3.6 Charlie Chaplin, Sahne Işıkları filminden sahneler, 1952

57. Resim 4.3.7 Edward Hopper, Mavi Gece, 1914, Tuval üzerine yağlıboya, 91.4×182.9 cm. http://whitney.org/image_columns/0026/4253/soir-bleu_800.jpg?1367685419
58. Resim 4.3.8 J. Prevert / Marcel Carné Gün Doğuyor filminden bir sahne, 1939, <http://randybyers.net/?p=1884>
59. Resim 4.3.9 Brassai, Bijou au Bar de la Lune, Montmartre, 1932, 23x25.5 cm <http://collections.vam.ac.uk/item/O1061628/bijou-of-montmartre-photograph-brassai/>
60. Resim 4.3.10 Alberto Giacometti, Köpek, Bronz, 1951, 45.7x99x15.5 cm <http://www.moma.org/collection/works/80979?locale=en>
61. Resim 4.3.11 Magdalena Abakanowicz, Kalabalık, 1986-1988
62. Resim 4.4.1 Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi Dış Paneller 1503-1504, Ahşap üzerine yağlı boya, 220×389 cm https://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCnyevi_Zevkler_Bah%C3%A7esi
63. Resim 4.4.2 Man Ray-Marcel Duchamp, Toz üretimi, Jelatin Baskı, 1920, 25.4x19.6 cm, Kaynak : The Surreal House, Derleyen : JaneAlison, Barbican Art Gallery, Londra
64. Resim 4.4.3 Anselm Kiefer Aurora, 2009, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 280x380 cm
65. Resim 4.4.4 Antoni Tapies Sandalye, 1983, Ateş kili, 97x46x54 cm, Kaynak : Conversations Antoni Tapies, B. Catoir, Editions Cercle d'Art, 1988
66. Resim 4.4.5 Antoni Tapies, Açık Yatak, 1986, Ateş kili emaye, 98 x 221 x 98 cm, <http://www.waddingtoncustot.com/artists/55-Antoni-Tapies/news-press>
67. Resim 6.1 Fulya Asyalı Büyükerman, Gecelik, 175x65x50 cm, Metal, Karışık Teknik, 2014
68. Resim 6.2 Fulya Asyalı Büyükerman, Berduş, 110x100x70 cm, Metal, Karışık Teknik, 2013
69. Resim 6.3 Fulya Asyalı Büyükerman, Fahişe, 115x45x43 cm, Metal, Karışık Teknik, 2013
70. Resim 6.4 Fulya Asyalı Büyükerman, Balerin, 145x70x70 cm, Metal, Karışık Teknik, 2013

71. Resim 6.5 Fulya Asyalı Büyükerman, Gelin, 110x100x65 cm, Metal,

Karışık Teknik, 2013

72. Resim 6.6 Fulya Asyalı Büyükerman, Topaçlı  ocuk, 88x28x28 cm, Metal,

Karışık Teknik, 2013



GİRİŞ

Sanatı, felsefeyi, ruhbilimi ilgilendiren melankoli, dünyevi gerçekliğin sınırları ile yetinmeyen bilincin, nesnesi belirsiz bir kayıp duygusu peşindeki ruhsal arayışıdır. Varoluş üzerine düşünen özneye eşlik eden psişenin durumu olan melankolinin, yaşamın sonluluk - sonsuzluk döngüsüne sahip çift kutuplu bütünlüğüne dönük gözlemi ve keder ile hazzı harmanlayan çelişkili yapısıyla sanatsal yaratının kökeninde var olduğu öne sürülebilir. Kederle lekelenmiş olmasına rağmen bu yaşayışın barındırdığı haz, yaratıcı derin düşünceye ve ruhsal dönüşüme ortam sağlayışı nedeniyle, hayata anlam katan gizlere erişmeyi vaat eden koyu bir yalnızlığın zengin imgeleminden beslenir.

Bu metinde tanrısalı da dünyeviye de seyir alanına alan melankolinin sanatta oluşturduğu dil incelenirken, onunla ilgilenen alanların çeşitliliğine ve birbirine denk düşen tanımlarına uygun olarak, disiplinlerarası sanat yapıtı örneklerinin birbiriyle konuştuğu bir yapı kurulmaya çalışılmıştır. Melankoli üzerine öne sürülen düşüncelerin, sanat yapıtlarının merceğinden süzülerek görselleştiği bu eser metnini oluştururken, melankolinin zıtlıklarla dolu, parçalı yapısına uygun, farklı sanat alanlarının kendi biçimsel özellikleri içinde aynı etkiyi verdiği yapıtlarla bir bütün yaratmak çabası ön planda tutulmuştur. Metinde yakalanmaya çalışılan bu çok sesliliğin armonik yapısı, melankolinin sanatçı için bir tema olmayıp, tüm ruhsallığına sinmiş ve tüm sanatsal yaratısından sızan bir etki oluşuyla alakalıdır. Eser metninin ‘Melankolinin Görsel Grameri’ başlığı, bu düşünce bütünlüğünün parçalı yapısı ve bu eser metnine ait heykellerin de aynı şekilde ‘parçaların birbirine eklenmesi ile oluşan bütün’ yapısını karşılayan bir plastik dil ile sonuçlanması yüzünden uygun görülmüştür.

Melankoli sözcüğünü doğrudan kullanmayan ancak tam da bu nedenle melankolinin sessiz ve derinden işleyen sezgisel yapısına ait gözüken çift anlamlı yapıtların izini sürmek, bir nevi melankolinin gölgesini takip etmek, *bu ruh derbederliğini güven verici bir sükunet içinde incelemeyi*¹ mümkün kılmıştır.

Metnin ilk bölümünde, melankoliyi tarihsel çağlar boyu süregelen tanımlama çabası işlenmiş, bu dönemlerin melankolinin algılanışına yeni ufuklar açan önemli sanat yapıtları eşliğinde melankolinin fiziksel bir hastalığın ruhsal yankısından ölümcül bir günaha, zararsız bir delilikten kendini tüketen bir dehaya doğru değişen tanımını gözlenmektedir.

İkinci bölümde melankoliye dair ruhbilimsel yaklaşımlara değinilerek, melankolinin yas ve acıdan farkı, çift kutuplu yapısı, nesnesiz arayışının sanatçıyı varoluşsal bir sancıya sürükleyişi, yaratıcılık ile olan bağı, ve bu etki altında imgeleminin dönüştüğü durumlar incelenmektedir.

Üçüncü bölümde sanat ve felsefede sonluluk - sonsuzluk ve trajedi ekseninde, melankolinin konumu, melankolideki eylemsizliğin niteliği ve ölümü şiirselleştirmenin sanatsal izdüşümleri ele alınmaktadır.

Son olarak dördüncü bölümde ise, önceki bölümlerde yoğun olarak dile getirilen teorik birikimin tamamen sanat alanındaki tezahürü görülmektedir. Melankolinin Sanatta Görsel Grameri bölümünde altbaşlıklardaki imgeler, taşıdıkları çift kutupluluk, iç/dış tezadı, işlevsizlik, fısıltı halindeki direniş etkileri ile aynı bakışın filtresinden geçmişlerdir.

¹ Yves Bonnefoy, Jean Starobinski, Aynada Melankoli Önsöz, Çev: M. Emin Özcan, Dost Kitabevi, 2007, s.22

1. MELANKOLİNİN TARİHSEL SERÜVENİ

1.1. Sisyphos'un Kayasından Dante'nin Arafına : Antikçağdan Ortaçağa Melankoli

Yaşamdaki temel karşıtlıkları ve çelişkili durumları bir arada barındıran melankoli durumunu antikçağdan beri süregelen tanımlama çabası, melankoliyi felsefe ve sanat tarihinde önemli yer işgal eden bir kavram olmaya değer gösterdiğinden Aristoteles ve Theophrast'ın *Problemata Physica*'nın XXX. kitabının *Melankoli* başlıklı bölümü ile başlar. Bu metin melankolik kişiliklerin gözlemlenen bedensel özelliklerini ve davranışlarını inceler ve felsefede, politikada, sanatta olağanüstü fikirler üreten kişilerin melankolik olduğuna dair bir sav içerir.

Melankolinin yaratıcı bir ruh halinin altyapısı olarak kabul edilmesi ancak Rönesans döneminde başlayıp sonrasında devam etse de, antik çağdan itibaren kültür dünyasının olduğu kadar ruhbilim çalışmalarının da temel kaynaklarından olan Homeros destanlarındaki kahramanlar melankolik mizacın görünür olmasında başlangıç sayılmıştır. Bu destanlarda tanrısal gazaba uğrayan kahramanlar, melankolik biçimde yazgılarını yaşarlar. Burada 'tanrıların düzenini yıkmak için' hareket eden insanın duygu durumu ve katlandığı sonuçlar melankolinin alanına girmektedir. Tarihin ilk melankolik kahramanları olarak düşünülebilen, tanrıları hor gören, ölüme kin duyan Sisyphos, ömür boyu sonu gelmez *saçma* bir işi yapmaya, dev bir kayayı tepeye yuvarlayıp çıkarmaya ve kaya düştükçe bunu tekrar etmeye mahkum edilmiştir, torunu Bellerophon'tes ise nefret ettiği tanrılardan uzaklaşmak için mitolojinin kanatlı atı Pegasus'a binerek onu Olympos dağına sürmüş ve bu başkaldırı sonucu Zeus'un gazabına uğrayıp aşağı atılarak keder ve yalnızlık içinde bir yaşam içine hapsedilmiştir.

Tabi ki bu alegorik anlatı içerisinde Homeros mitolojik kahramanlar yani insani zaafıyla dolu tanrılar ve tanrılara başkaldıran insanlar arasındaki çizgiyi iyice incelterek insanın içsel varlığının tözünü oluşturan durumu yansıtmak istemiş ve Hegel'in vurguladığı gibi Homeros'un eserlerinde *tanrılar bireyselleşmiş görünürlerken insanlar tanrılaşmışlardır.*² Bu bağlam içinde Homeros *destanlarında insanların kendi içsel duygularıyla tanrısal etkilerin aynı kaynaktan türediği görülmüştür.*³

Albert Camus, Sisyphos'un tepenin doruğuna yuvarladığı kaya her seferinde yere düştüğünde tekrar harekete geçmeden evvelki ana dikkat çeker. Ona göre bu kısır döngüyü trajik yapan kahramanın 'bilinçli olması', her deneyişinde tekrar düşeceğini bile bile taşı çıkarmaya gayret etmesidir. Camus, burada tüm eserlerinde dile getirdiği, felsefesini üzerine inşa ettiği 'Saçma' (absurde) kavramına iyi bir örnek bulmuştur. Onun düşüncesi, varoluşun tam anlamıyla anlaşılabilirliğinin bilincine varılması ile meselenin buna nasıl dahil olunduğu, dikkatin mevcut hayatın nasıl 'işlendiğine' verilmesidir. Camus intihar sorunu ile beraber ele alır insanın kendi kaderi hakkındaki iradesi sorununu ve melankoliyi – melankoli olarak dile getirmese de – yenilgisini neredeyse horgörü ile kabul eden kahramanına ait ruh hali olarak hissettirir. Bundan sonrasını Camus'nün kelimeleriyle anlatmak daha doğru olur :

*Sisyphos, tanrıların paryası, güçsüz ve ayaklanmış Sisyphos, düşkün durumunun tüm, enginliğini bilir : İnişi sırasında bunu düşünür. Bunalımını oluşturan açık görüşlülük aynı zamanda yengisini de tüketir.*⁴ Sisyphos'un melankolisi, yazgısının üzerine düşündüğü zaman başlar : *Uçsuz bucaksız kederi taşınamayacak kadar ağır olan Sisyphos'un tragedyası, yazgısını bildiği andan itibaren sahnelenir.*

² Georg Wilhelm F. Hegel , Estetik, Güzel Sanatlar Üzerine dersler, Cilt I, Çev. Taylan Altuğ- Hakkı Ünler, 1994, Payel Yay., s. 226.

³ Serol Teber, Melankoli, Say Yay.,2013, s. 84

⁴ Albert Camus, Sisifos Söyleni, Çev: Tahsin Yücel, Can Yay., 2002, s.129

*Ezici gerçekler tanındılar mı yokolurlar. Sıkıntısı üzerine gözleme başladığı zaman, putları susturur. Kederinin içinde sessiz sevinci buradadır, onu mutlu olarak tasarlamak gerekir, çünkü tepelere doğru tek başına didinmek bile bir insan yüreğini doldurmaya yeter.*⁵ Bu durumda uçsuz bucaksız varoluş sıkıntısını çekirdeğinde taşıyan ama onu sessiz sevinçler ile havalandıran melankoli intiharı yener.

Antikçağda, Hipokrat'ın araştırmaları melankoliyi, duygu durumu olmaktan çok fiziki belirtilerin ortaya çıkardığı bir hastalık olarak gösterir. Melankolinin patolojikleştirilmesi ve yoğun ilgiye hedef olması melankoli tanımının insanın kendi üzerine düşünmesiyle paralel olarak genişleyerek değişeceğinin habercisi gibidir. Platon'un tefekkür halindeki insanın – örneğin filozofun, sanatçının – akli aşkın bir bakışa sahip olduğu kendinden geçiş halini değerlendirdiği 'mani' durumu, bu ruhsal kabarma, daha sonra Aristoteles'in düşüncesinde gelişmiştir. Sorunlar XXX adlı kitabında bedensel anormallikler sonucu ortaya çıkan bir hastalık olduğu düşünülen melankoli halindeki çelişkileri inceler. Burada melankolik mizaç ile hastalık olarak melankoli birbirinden ayrılır. İlk defa yaradılıştan gelen ve mizaç türü olarak melankoli konuşulmaya başlar. *Doğaları gereği melankolik mizaçta olanlar hasta değillerdir. Bunlar özgün bir ahlak (ethos) ve özünde haklı çıkmış tutkulu bir güçle heyecanlanabilme (pathos) yeteneğinde insanlardır.*⁶ Mani halindeki ruhsal kabarmalar, düşüncenin demlendiği içe dönük melankoli dönemlerinde oluşan anlamlandırma süreçlerinin sonucudur ve bu iki durum birbirini izler. Varoluş üzerine düşünmenin serüveni, melankoliyi mitolojik kahramanların trajik yazgıları ile sınırlamaz, Sisypheos ruhuna sahip insanları çevreler. Modern zamanın melankoliği Charles Baudelaire, yüzyıllar sonra Sisypheos'u anacaktır:

*Bu kadar ağır yükü kaldırmaya
Sisypheos, cesaretin gerekiyor!
Sanat uzun, zaman kısa,
Kişi yürekte işe sarılsa da.*

(...)

⁵ A.g.k s.131

⁶ Serol Teber, Melankoli, Say Yay., 2013, s. 119

*Ünlenmiş mezarlıklardan çok uzak,
Sapa düşmüş bir kabristana doğru,
Kalbim, andırıp boğuk bir davulu,
Gidiyor cenaze marşı çalarak.⁷*

Melankoli, ortaçağın din hükümdarlığındaki yaşayışı içinde derinlemesine araştırılan bir konu olmaya devam etmiş ama çoğunlukla günah ve suç olarak kabul edilmiştir. Varlığın karanlık kuyusuna eğilen bir ruha sahip insanlar, her türlü otoriteye – en başta korku duyulması gereken cezalandırıcı Tanrı düşüncesine – ve toplumsal hayatın uyulması emredilen düzenine olan inançlarını kaybetmişler ve iktidarlar için tehlikeli sayılmışlardır. Bilinmeyene duyulan merak, doğaötesi ile kurulan bu bağlantı, yeryüzü varoluşundan soyutlamaktadır insanı, içkin bir yoldan dünyeviliği terkettirmektedir. Eylemsizlik de, ‘itaatsizliğin eylemi’ olarak müdahale edilmesi gereken bir durum olmuştur. Bu yüzdendir ki antikçağda melankoli adı ortaya atılmışken artık *Acedia* kavramı ile iç içe düşünülmektedir. *Acedia*, dilsizleşmiş, eylemsizleşmiş, kendi dünyasında yaşayan bir insanın durumu, toplum açısından tembellik ve sorumsuzluk ile de ilişkilendirilen ve günah kabul edilen bir durumdur. Hristiyan teolojisinde bu ruhsal ağırlığa, ‘aklı çelinmeye’ karşı koymamak, kabullenmek, ibadet zamanını yaşamın anlamını/anlamsızlığını düşünerek harcamak ölümcül bir günahdır. Jean Starobinski, bu kendini ifade edememe, ruhsal sessizlik durumunun sanat alanında alegorik betimlenişine örnek olarak Dante’nin İlahi Komedya’daki cehenneminde bulunan *accidiosi*’leri gösterir : Bunlar, devasa bir bataklıkta içinde saklanan, anlaşılmaz gurultulardan ibaret sesler çıkaran, şairin deyişiyle *içlerini ağır bir sis bulutu kaplayan* bataklık canlılarıdır.

İlahi Komedya’da melankoli, Cehennem ve Arafta farklı yönleriyle yer almaktadır. Ortaçağın *Acedia* günahkarları, Starobinski’nin örnek verdiği ‘tembeller’ diğer günahkarlar gibi cehennemde yerlerini almışlardır.

⁷ C.Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, Talihsizlik, Çev:Ahmet Necdet, Adam Yay. 2001, s.34

Arafta ise, ‘*Acılar ülkesinin bütün dairelerini aşıp da buraya gelen, yeryüzü kusurlarından arınmadan ölümün dışlarını geçirdiği masum çocuklar, üç kutsal erdemi⁸ sırtına geçirmeyen ama hiç hata etmeden öteki erdemleri benimseyip izinden gidenler* vardır. Dante’nin şiirsel dili, düşsel bir öte dünyayı detaylıca görselleştirir. Şiirde Cehennem, dibine doğru inildikçe daralan, iç içe dokuz kattan oluşan bir çukurdur. Katların her biri bir günaha karşılık gelir ve günahkarlar orada cezalandırılırlar. Dibe doğru inildikçe günah da cezası da ağırlaşır. Hristiyan inancında başlarda Araf kavramı dile getirilmemektedir, kilisenin Cehennem ve Cennet olarak kabul ettiği öte dünyaya , ancak XIII. yüzyılın sonlarında Araf kavramı dahil edilmiştir. Dante bunun ardından *İlahi Komedya*’da Araf’a yer vermiştir. Araf cennet ve cehennemin belirgin imajlarına, şüphe uyandırmayan ruh hallerine göre belirsiz, tümü kapsayan bir kesişme alanı olarak görülmektedir. Araf tasvirleri ilk zamanlar yazarlara göre farklılıklar gösterir, kimi arafı cehennemin daha hafif günahları ve cezalandırmaları olan daha ‘az hasarlı’ hali olarak kabul ederken, Dante, arafı; siyah ile beyazın, madde ile mananın, acı ile mutluluğun orta yerine koyar. Onun yedi kattan oluşan arafı, cehennem ile cennet arasında bir köprü, cehennemin başlangıcındaki karanlık ormanın karşıtı yeryüzü cennetindeki kutsal orman ile son bulan dik merdivenli bir dağdır. Burası, *Güneş’i, yaptıkları için değil, yapmadıkları için yitirenlerin bulunduğu, içinde çığlık değil, yakınmaların iç çekişten ibaret olduğu, acı çekenlerin değil, yalnızca karanlığın hüznü kıldığı bir yerdir.* Araf XXI. Şarkı adlı bölümden alıntılanan şu bölümde melankolik hareketsizliği görünür kılmak mümkün :

Gölge söze girdi: “Bu dağın düzenini bozan, sıra dışı bir şey söz konusu değildi. Beklenmedik bir değişiklik olmaz burada: ne olursa, nedeni yine göğün kendisidir, başka hiçbir şey değildir.

⁸ Acedia : Yunancada tinsel tembellik, isteksizlik/kaygısızlık.

Accidiosi (it. Tembeller)

Üç kutsal erdem : Hristiyanlığın öngördüğü üç erdem: İnanç, umut, sevgi.

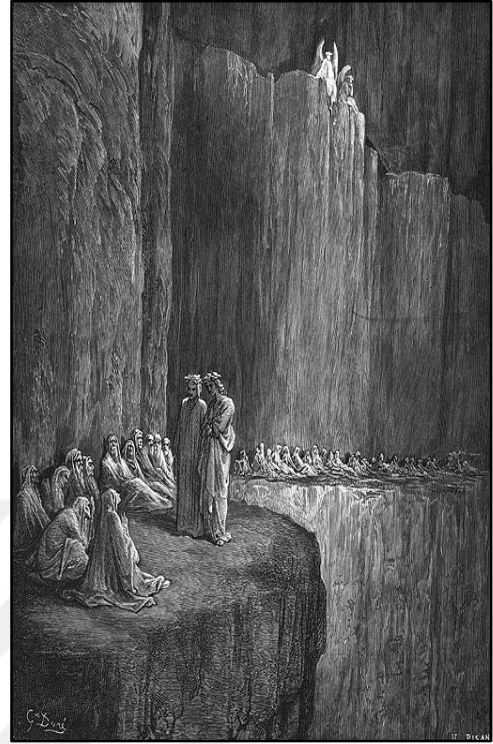
*Bu nedenle, küçük merdivenin yukarısında
ne yağmur, ne dolu, ne kar yağar,
burada ne şimşek çakar,
burayı ne kırağı, ne çiy kaplar,
ne ince, ne kalın bulut sarar*

(...)

*Daha aşağıda, dağ az çok titrer belki;
ama burada, nedendir bilinmez,
yer içinde gizli rüzgârın etkisiyle hiç
titremez.*

(...)

*Ancak bir ruh arınıp da göklere
yükselmeye hazır duruma gelince titrer;
bir de çığlık eklenir bu titremeye:
Arınan ruh özgür bulunca kendini,
yer değiştirmek ister kendi isteğiyle,
bu istektir arınmanın tek belirtisi.⁹*



Resim 1.1.1 Gustave Doré, İlahi Komedyâ, Araf, 1868

Araf dağını tırmanarak aşmak

günahlarından arınan ruhun yolculuğunu simgelemektedir. Ruhlar, Araf'ın dik basamaklarına tırmanmadan önce günahlarının ağırlığı ile orantılı olarak bir süre burada bekler, ancak üst katlarına doğru çıkıldıkça günahın ağırlığı ve gerektirdiği ceza azalır. Araftaki süreç, ruhun kendi içine bakışı, günahlarıyla yüzleşmesi, arınması ve bunun sonucunda 'yükselmesi' ile ilgilidir. Kötülükten ve acıdan, iyiliğe ve huzura giderken orta alandır, dönüşüm mekanıdır. Tasvir edilen koşullar fiziki hareketsizliği ve çift kutuplu duyguların sentezlendiği bütün bir ruh halini yansıtır. Melankoli hakimdir bu durağanlığa. Bu eserde olduğu gibi, Antikçağda felsefenin melankoli ile yaratıcılık arasındaki bağlantılarla uğraşması onu prestijli bir alana taşımaya başlarken, ortaçağın sanat eserlerinde melankolikler, ilgisiz, tembel, vasat insanlar olarak betimlenmişlerdir. Ortaçağ yazarları melankolik mizacı, diğer bazı ruhsal hastalıklar gibi, ilk günahla ilişkilendirmişlerdir.

⁹ Dante Alighieri, İlahi Komedyâ, Çev: Rekin Teksoy, Oğlak Yay. 2011 s.444

Örneğin XII. Yüzyılda rahibe ve yazar Hildegard von Bingen'e göre melankoli, *Adem Tanrının buyruğuna karşı geldiği andan itibaren* insanın kanına işlemiştir ve *tıpkı ışık söndüğünde aydınlığın kaybolması, ama kandilin ucundaki ipin is çıkararak kötü bir kokuyla yanmaya devam etmesi gibi*¹⁰ insanın ruhunda barınmaktadır. Yine bir cezalandırma yöntemi olarak melankoliye mahkum edilme inancı ile karşı karşıyayız. İnsanın varlığı üzerine düşünmesi kendisi için hazzın ve kederin harmanlandığı bilinçli bir yol ise de toplumsal açıdan bakıldığında, insanları bir arada tutan ve aşırılıklarını törpüleyen bir 'Tanrı baba' otoritesi altındaki inancın sorgulanması iktidar tarafından cezalandırılmayı hak etmiş görünmektedir.

Toplumsal disiplini sağlamak adına duygular dahi din, hukuk, siyaset tarafından kontrol altına alınmaya çalışılmıştır. Bu durumun korkunç sonuçlarından biri de ortaçağda süregelen cadı avlarıdır. Melankolik görüntü veren, تنها yerlerde rahat eden, günlük hayata fazla karışmayı tercih etmeyen, üzerinde çalıştığı gizli bir konu olduğu etkisini veren kadınlar, uğraştıkları şeyin düzen bozucu 'büyüler' olduğu düşünülerek yıllarca katledilmişlerdir. Bu trajik inancın son bulması, Rönesansı geçirmiş Avrupa'da ancak 18.yüzyılın sonlarında gerçekleşmiştir. Acedia tanımı, ortaçağ sonrası önemini yitirir ve ancak XIX. Yüzyılın ortalarında modernizmin çağın hızına ayak uyduramayan melankolik aylak tipinin 'bilinçli yararsızlığında' kendini hatırlatır ve adı geçer.

Afrikalı Konstantinus'un (1010–1087) antikçağ Arap ve Grek düşünürlerin melankoli hakkındaki düşüncelerini sentezlediği *Melankoli* adlı monografisi, melankoliyi ortaya çıkaran etmenler olarak doğüstü güçleri kabul eden ortaçağ Avrupası için aydınlatıcı bir çalışma olmuştur. Geç antikçağ bilimi ile ortaçağ Hristiyanlığı arasında bağ kurması açısından değerlidir. Melankoliyi, yine fiziksel nedenlere bağlı hastalıklar sonucu oluşan bir ruh hali olarak tanımlar ancak ruhsal etkilerini düşünceye bağlı gelişen duyguların oluşturduğunu ve zihinsel bir faaliyet içerdiğini gösterir:

¹⁰ Jean Starobinski, Tanrı Katında Ruh: Akedia Günahı, Cogito 51 YKY 1997, s. 228

*'Hüzün, gerçekte sevilen bir nesnenin yitirilmesinden, kaygı ise gelecek bir felaket beklentisinden kaynaklanır. Ancak, melankoliklerde –çok kez- bu durumlar söz konusu değildir. Melankolikler bunları kendi imgelemlerinde üretirler.'*¹¹ Konstantinus melankolinin fiziksel semptomları hakkında Antik kültürün bilgi birikimi benimsemiştir, bedensel bozukluklar sonucunda beynin ve düşüncelerin etkilendiğini ve ruh yapısının da korku, kaygı, hüznün içinde hastalandığını belirtir. Ancak önemli bir tespiti bunların kişinin imgeleminde oluştuğunu saptamasıdır. Yeri yönü tam belli olmayan bir 'kayıp' duygusu insanın ruhunu kemirmekte, ve süresiz olarak düşüncesini meşgul etmektedir. XX.yüzyıla gelindiğinde yas ile melankoli arasındaki fark ile ilgili çalışmasında Freud da benzer bir kayıp nesne belirsizliğinden ve geçicilik/kalıcılık farkından söz edecektir.

Satürn gezegeni ile melankolik mizacın bağdaştırılması, birçok mitolojik söylence ve astrolojik varsayım sayesinde gelişerek oluşmuştur. Antikçağ astrofiziğinde Satürn gezegeninin soğuk olarak nitelendirilmesi, güneşe uzak oluşuyla ilintilidir. Başlarda tanımlandığı gibi uzak, yalnız ve yavaş melankolik mizaç ile ilişkilendirilmiştir. Karanlık bir mizaca sahip olduğu kabul edilen, düzen karşıtı, bezgin, düşünceli, ölümden korkmayan yapıya ait insanlar Satürn'ün Çocukları diye anılır. Roma mitolojisinde Satürn, 12 Titandan birisidir ve Zaman tanrısı 'Kronos'a karşılık gelir. Kronos'un mitolojik hikayesinin sanat alanında görselleştiği yapıtlardan biri Goya'nın *Çocuklarını Yiyen Satürn* tablosudur. Satürn, babası Ouranos'un (Uranüs) kaderini paylaşacak olduğunu duyar ve doğacak çocuklarının onu tahtından indireceklerini öğrenir. Resim, Satürn'ün bu korkuyla oğlunu diri diri yiyerek ortadan kaldırdığı anı betimler. Resim sembolik olarak farklı yorumlamalara açıktır : Goya'nın Satürn'ünün yüz ifadesi deliliğin bakışına sahiptir, insanın şüphe, korku, ve hırs ile aciz bir hale düştüğü düşünülebilir.

¹¹ E. Creutz, Die Melancholia bei Constantinus Africanus und seine Quellen, Arch. Psychiatrie 97,1972, s. 251 Aktaran : Serol Teber,Melankoli, Say Yay.,2013, s. 179

Öte yandan zamanın acımasız yıkıcılığı, gençlik ile yaşlılık arasındaki çatışma gibi zamansız ve evrensel anlatıyor olabileceği gibi, 1808'de başlayan İspanyol iç savaşından çok etkilenerek yapıtlarında açlık, ölüm, kabuslar, canavarlar ve grotesk unsurlara yer bir durumu veren Goya'nın yaşadığı dönemin İspanya'sındaki ahlaki ve kültürel kıyameti resmettiği de olasıdır.

Melankoli ile ilgili alegorik anlatımlarda genelde keşişler kullanılmıştır. Burada özellikle ortaçağda uğursuz bir imaj yüklenen melankolinin yine ikili varoluşu açığa çıkmaktadır : Düşüncelere dalma hali *acediannın* tehlikeli koridorlarında gezmeye de açıktır, kendini derin bir tefekküre bırakmış alimin üstün bir bilgiye ulaşmasına da. Marsilio Ficino şöyle demektedir: *Ruhu, tekil şeylerin merkezini aramaya iter, ve kendisi de bizzat dünyanın merkezine benzemektedir. Ruhu, en yüce şeyleri anlaması için eğitir, ta ki gezegenlerin en yücesiyle tamamen uyum içinde anlaşabilsin.*¹²

1.2. Albrecht Dürer ve Melankolinin Dağınık Odası

Albrecht Dürer'in 'Melencolia' adlı gravürü, sanatçının yaşadığı dönemin toplumsal ve kültürel bir geçiş dönemi olması ve melankolinin anlam yolculuğu adına önemli bir kırılmaya tanıklık eder. Ortaçağdaki *acedia* karanlığının etkisi zayıflasa da devam etmekte öte yandan melankoli artık günahın alanından kurtularak ruhsal yükselmenin eşliğine gelmiştir. Gravür, melankolinin alegorik bir anlatımıdır. Işık kaynağı tam belli olmayan, bu yüzden belirsizliği, cansızlığı, aidiyetsizliği taşıyan koyu gri rengin gölgeli etkisi içinde, bulunduğu zaman dilimine ya da coğrafyaya ait belirgin ipuçları taşımayan bir oda görülür.

¹² Erwin Panofsky , Satürn ve Melankoli, Cogito Melankoli, 51, YKY, 2007, s.204

Her biri sembolik olarak melankolinin özelliklerine atfedilen durumlara ait nesnelerin karmaşık şekilde kuşattığı bu odanın sakini, başını eli yardımıyla dik tutabilen kanatlı kadın figürü, vücudunun bitkin görünümüne ve etrafın düzensiz haline rağmen açık, canlı gözleriyle, bilinmez bir ufka bakmaktadır. Odadaki ‘karmaşık düzen’ zihnin yapısını andırmaktadır. Bu gizemli oda Dürer’in döneminin insana ve hayatın anlamına dair teolojik, felsefi, sanatsal ve bilimsel (geometri-matematik) tüm fikirlerini harmanladığı bir kutu gibidir.

Dürer’den oldukça etkilendiği bilinen Goethe’nin ünlü *Faust* yapıtında, Doktor Faust yaşamın sırrına asla tam olarak ulaşamayacağı düşüncesiyle kederlendiği sahnede, Dürer uzmanlarından Wölfflin’e göre Dürer’in gravüründeki kadınla aynı



çaresizliği paylaşmaktadır.

Gravürdeki melankolik kadın, eylemsizdir, işlevsiz nesnelere dolu hücreyi andıran bir kadraj içinde bir ‘şeyi’, veya sadece zamanın geçmesini beklemektedir. Doktor Faust da, sanki Dürer onun bu iç konuşmasını resimlemiş gibi, kendi sınırlarını aşmak, yaratıcı gücün en derindeki kaynaklarına inmek, sonluluğun bunaltıcılığından sonsuzluğun coşkulu alanına taşmak istemektedir.

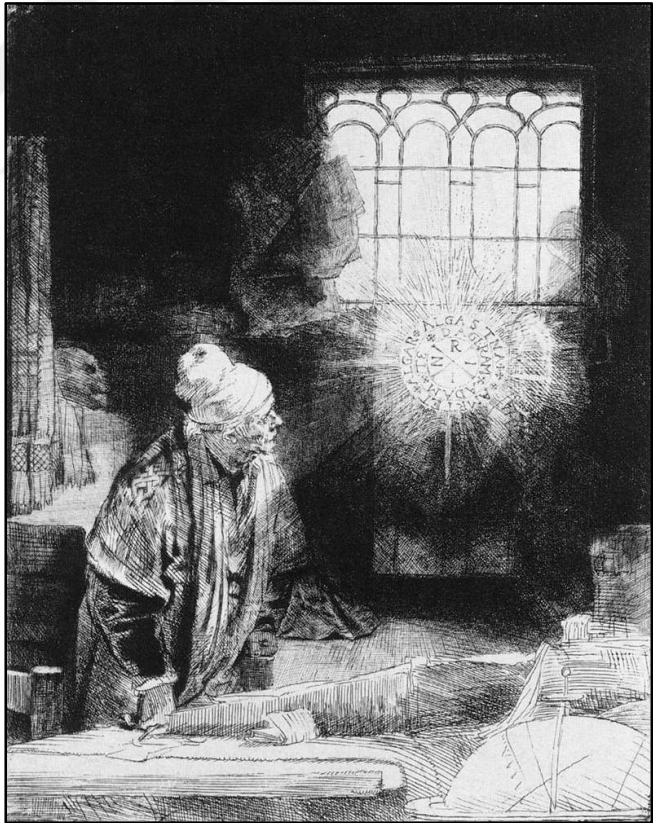
Resim 1.2.1 Albrecht Dürer, Melancholia I, 1514

*Ah, işte felsefe, hukuk, tıp...
 Ve maalesef, ilahiyatı da fazlasıyla okudum,
 Hem de ateşli bir çabayla.
 Ama ben işte yine aynıyım... Neden eskisinden daha akıllı değilim?
 (...)
 Ve görüyorum ki hiçbir şey bilemiyoruz. İşte bu yüzden içim yanıyor.
 (...)*

*Ve bütün insanlığın payına düşenin,
 Kendi içimde isterim tadına varmak,
 Anlağımla doruğu ve uçurumu kavramak,
 Sevincini üzüncünü göğsüme yığmak,
 Kendi özümü onların özüyle yoğurmak,
 Ve ben de onlar gibi, sonunda zıbarmak.
 (...)*

*Soruyor musun hâlâ, yüreğin
 Niçin ürkek göğsünde sıkışıyor?
 Niçin anlatılmaz bir acı senin
 Bütün yaşam hissini bastırıyor?
 Yaşayan doğanın yerine,
 Tanrı'nın insanları yarattığı,
 Sarıyor seni duman ve küf içinde
 yalnızca hayvan iskeleti, ölü
 kemiği.¹³*

Goethe'nin düşüncesinde evrenin çekirdeği insanda mevcuttur. Varoluşu üzerine düşünen ve fenomenlerin çelişkili büyüü altında içe dönen insan, varlığının özüne ulaşmak için ruhsal ve zihinsel sınırlarını devamlı aşmak çabasında, doğadaki devinime ayak uydurma sürecinde etkilere açık olarak yaşamaktadır.



Resim 1.2.2 Rembrandt van Rijn, Faust (A Scholar in his study) 1650-54

¹³Johann Wolfgang Goethe, Faust Çev: Yüksel Pazarkaya, Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi: 62 Çağdas Matbaacılık Yay.,1999, s.5

Ne var ki Goethe'nin Faust'un ağzından *görüyorum ki hiçbir şey bilemiyoruz, işte bu yüzden içim yanyor* dediği gibi insan, durmadan geliştiğine inandığı halde hayatın anlam veremediği olgularıyla karşı karşıya kaldığı veya bilinemeyenin duvarıyla yüzyüze geldiğinde umutsuzluğa düşme, doğadan kopma, Faust'da olduğu gibi şeytan ile pazarlığa girme tehditi altındadır. Şeytan burada, insanın maddi dünyadaki yaşayışı boyunca kendine takındığı kimlik, etrafına inşa ettiği sosyal kabuk, onu kendi öz benliği ve diğer insanlar karşısında fikirleriyle, yargılarıyla, korkularıyla ayıran zırhıdır.

Bu iki sanat eserinde yaşamın çok kutuplu, trajik yapısı üzerine düşünen, onunla baş etmeye çalışan, durulmayan zihne sahip insan betimlenmiştir. Tarih boyunca insanın önündeki pratik yaşam koşulları kolaylaşmış, isteklerine ulaşma süresi hızlanmış, ancak ruhsal gelişim teknolojik ilerlemeyle paralel olmamıştır. Bunalım artmakta, varlığa dair huzursuzluk dünyanın somutluğunda panzehirini bulamamaktadır. Özgürlük arayışı içindeki ruhun sınırları, beden sınırlarının ötesindedir. Bu durumda ölüm bir son değil, bir dönüşüm olarak büyümlü bir çekicilik kazanmakta, ancak dünyevi gerçeklikten bir bilinmeyene doğru bu sıçrayış, insanı korkutmakta, eylemsiz bırakmaktadır.

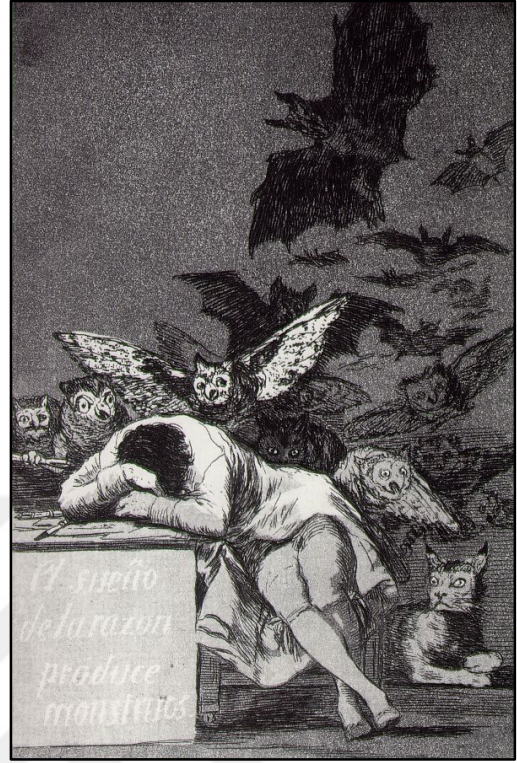
Dürer'in Melancholia gravüründeki kadının kanatlarına rağmen ağırlık çökmüş ve tamamıyla yeryüzüne bağlı görüntüsü, gözlerinin açıklığı gibi çelişki yaratır ve gravürdeki nesnelere de sembolik anlamları dahilinde ama sanatçının ezber bozan müdahaleleriyle değerlendirmeye davet eder. Buradaki nesnelere bir *vanitas* natüremortu gibi ruhu ölüm (yerdeki çekiç ve çiviler, çarpmıha gerilişi anımsatır), zamanın durdurulamaz akışı (yarım dolu kum saati), geçmişin yitirildiği geleceğin henüz gelmediği yerde hiç geçmeyen 'şimdi' (çalmayan çan) durağanlık (dengede duran terazi) üzerine tefekküre çağırır. Geleneksel sembolik anlamlarına göre yeri değiştirilerek anlam kaymasına uğrayan iki örnek verilebilir:

Melankolik kadının eteğinden yere doğru sarkmış, neredeyse yere, ayaklarının altına düşmüş ve ilgilenmediği para kesesi ve anahtar destesi pek çok ortaçağ sanat yapıtında iktidarın gücünü, denetim adına yapılan zorbalığı, egemenliği, maddi zenginliği simgelemek için kullanılmıştır. Fakat burada durum tam tersi bir vurguyu içermekte, melankolik kadın düşüncelerle örülmüş dünyası içinde tüm toplumsal konumları yok saymakta, yaratılmak istenen korkuya, güce karşı kayıtsız kalmaktadır. Düşkün durumda da değildir üstelik, istese içinde rahat edebileceği bir zenginlik içinde olduğu görülür. Ama onun akli gözlerini diktiği yerdedir, Dürer'in bize göstermediği yerde.

Figürün kanatları için yapılan yorumlara göz atmak gerekirse, yapıtı Rönesans ikonografisi içinde çözümleyen Panofsky'e göre bu işlevsiz kanatlar engellenmiş dehanın özlemleridir. Yapıtta, başarısızlık ve yetersizlik duygusu yüzünden melankolik eylemsizlik içine düşmüş yaratıcı dehanın acı içindeki durumunun yansıtıldığı görüşündedir. Bazı yorumlara göre ise kanatlar ruhun kanatlarıdır, kutsal kitaplarda geçtiği üzere ermişlerin ruhlarını gökyüzüne uçuran kanatlar, tanrısallığın ifadesidirler. Bu bağlamda bakıldığında da bu eserde 'tanrısal kanatların işlevsizliği' beden ve ruhun katılaşmasını, çöküntüsünü, ağırlığını vurgulayan bir semboldür. Son olarak gravürdeki yarasa üzerinde de durmak, bizi yine Goya'ya götürecektir. Tüm ortaçağ boyunca melankoli, uykusuzluk, yarasa ve Satürn gezegeni arasındaki ilişkiler üzerinde durulmuştur. *Satürn gezegeninin tüm gece kuşlarıyla ilgisi olduğu, yarasa kanı içerdiği, yarasa kalbinden yapılan muskaların gündüz uykularına ve tembelliğe yatkın olanlara verildiği*¹⁴ bilinmektedir. Rönesans hümanizmine gelindiğinde bu uykusuzluk gece çalışmasına - uyku uykusuzluk, gece gündüz ritminin bozulmasının sağlığa zararı olsa da - üretken geçen geceye işaret eder. Şeytani bir varlık olarak kabul edilen yarasa bu gravürde ne kuş ne kemirgen olarak melez bir hayvan, burada çift kutupluluğu : Melankolik mizacın ikiliklerini, hastalıkla dehayı, sıradanlıkla olağanüstülüğü, bilgelikle cadılığı simgeliyor olabilir.

¹⁴ Serol Teber, Melankoli, Say Yay., 2013, s. 37

Goya'nın , karanlık, uyku, kabus, canavar sahneleriyle dolu *Los Caprichos* serisinden *Aklın Uykusu* adlı gravüründe masada yazı yazarken uyuyakalan figürün üzerine üşüşen yarasalar ve baykuşlar - dini öğretilere ve söylencelere göre gecenin 'uğursuz' hayvanları - görülmektedir. 'Aklın uykuya dalması canavarlar üretir ' der resmin altında Goya. Prado Müzesinde gravür şu etiket ile sergilenmektedir : 'Aklın uykuya dalması canavarlar üretir, bununla beraber harikalara ve sanatlara hayat verir. (*L'imagination sans la raison produit des monstres impossibles: unie avec elle, elle mère des arts et à l'origine des merveilles*) Aydınlanma çağının bilgiyi akılcı ve akıldışı diye ayırarak, akıldışını reddettiği katı bilimsellik, melankolikler tarafından benimsenemeyecektir, çünkü onlara göre evrenin gerçeğine ulaşmak için dünyanın maddi gerçekliği kadar manevi soyutluğunun da önemi vardır.



Resim 1.2.3 Francisco Goya, Aklın Uykusu
Canavarlar Yaratır, 1797-98, Les Caprichos serisi,
No:43

Rönesans döneminin Yeni Platoncu düşünürü Marsilio Ficino Dürer'in düşüncelerinden etkilendiği bir isimdir. Çalışmalarının dikkat çekici yanı melankolinin içinde barındırdığı huzursuzluğun ve korkunun 'bilinçli' olduğuna vurgu yapması, bu durumun yaşamın akışı karşısında kendi özgürlüğünün, gücünün sınırlarıyla meşgul bir tinin doğal hali olduğunu öne sürmesidir. Bu sancı, bu varlığın 'can sıkıntısı' çalışmakla dağılabilir ancak. Daha önce değinildiği gibi ortaçağ döneminin alegorilerinde Satürn etkisi altındaki melankolikler 'keşiş' imgesiyle yer alırlar.

Bunlar çoğunlukla rahiplerinin öğüdünü dinleyip, acedia günahına kapılmamak için bedenini ve zihnini meşgul eden, zanaat ile uğraşan keşişlerdir. Ortaçağın çözüldüğü, Rönesansın aydınlığının yavaş yavaş kendini gösterdiği dönemde Ficino, çalışmayı yaratıcılığın alanında değerlendirir, melankoliyi yaratıcı insan mizacına ait bir özellik olarak tanımlar. Melankoliğin yaşadığı ruhsal sancı, huzursuzluk, kalabalıkların şölenlerinden uzak durma onu iç dünyasına dalmaya, kendini bilmeye, kendini yaratmaya götürür. Bilgeler, felsefi deneyimleri sırasında acı çeker, sorularına cevap arayan bir huzursuzlukta putlarını birer birer yıkar. Ficino'ya göre felsefe bu tür acılı bilinçlenmeyle başlar. Sonluluk/sonsuzluk , irade/yazgı , aidiyetsizlik gibi konular üzerine düşünceye dalan insanın, bilinci arttıkça melankolisi yoğunlaşır. Daha baştan benliğinin oluşumunda bile siyasi bir yapının parçası olduğunu, şekillendirildiğini farkeder. Kendi yaşamına kendisi anlamı vermek istediğinde engellerle karşılaşır ve içine döner. Ancak bu acısına sabırla katlanabildiğinde kavramlar önünde saydamlaşır, evrenin bilgisi kendini ona sunar. Bu aşamada melankolinin *sessiz sevincine* ulaşabilir.

İçe dönük özgürleşme süresince dünyayı ve günlük yaşama tümüyle yabancılaşma tehlikesini içermesine rağmen bu durum ruhun yükselebileceği en yüksek aşama, tanrıya yaklaşma düzeyidir. Ficino, melankoliğin düşünce ile eylem arasındaki



tıkanık, gri alanına da değinmiş, bunu ruhsal karmaşaya sebep olan bir yarık olarak değerlendirmiştir. Burada melankoliye özgü yavaşlık, aradalık, hem herşeyi dışlayan hem de kapsayan hali işaret ettiği söylenebilir.

Resim 1.2.4 Anselm Kiefer, Melankoli, 2004

Melankolinin kendi temsilini yaratması için düşüncenin doyunluğa ulaşması, imgelerini yaratması, mürekkebini damlatması gerekir.

Rönesansın hümanizm düşüncesiyle tanrıya yaklaşmak için sanatın en kısa yollardan biri olarak kabul edilmesi, tanrısal yaratı ile sanatçının yaratıcılığı arasında makrokozmos – mikrokozmos arasındaki bağın olduğu düşünmesi, sanatçıların ‘tanrısal’ niteliklerle kuşatıldığı fikri, ortaçağın tutuculuğundan dehalarıyla sıyrılan sanatçılar için Tanrı fikriyle yeni bir ilişki kurma olanağı yaratmıştır. Doğa bilimlerinin gelişmesi ve doğadaki kusursuz ölçülülük, sanat eserlerinde geometri, matematik, oran ile tanrısallığa yaklaşılabilceği düşünülürken, 1500 yılında Dürer’in kendini Hz. İsa’ya olarak yaptığı otoportre, sanat tarihinde bu türün ortaya çıkmasına yol açar. Hristiyan teolojisinde Hz. İsa, evrendeki harmoninin, kusursuzun, aydınlığın vücut bulmuş hali, tanrının temsilidir. Dürer tanrı ile yaratıcı sanatçı arasındaki geçişi kendi fizyonomisinde somutlaştırmış, altına ‘*Ben, Nürnbergli Albrecht Dürer, 28 yaşında kendi kendimi yarattım*’ diye not düşmüştür. Dürer’in bu denemesinden sonra otoportre türü resim tarihine yerleşmiş, özellikle 20. Yüzyılın ekspresyonistleri ruh durumlarını kendi portrelerini resmederek, yüz ifadeleriyle yansıtmak istemişlerdir.

Melankoli kavramı ile ilgili resimler yapan ve melankoliyi Dürer gibi kadın figürüyle kişileştiren bir diğeri sanatçı Lucas Cranach, Dürer’in döneminde yaşamıştır ama o Martin Luther’in melankoli ile ilgili düşüncelerinden etkilenmiş gözükmektedir. Luther, keder ve melankolinin insanı şeytana götüren yollar olduğunu belirtmiştir. Dörthe Binkert’e göre bu şeytansılık ve büyü anlayışı, Cranach’ta melankoliyi baştan çıkarıcı, genç ve güzel bir cadıya dönüştürme isteğini yaratmıştır.

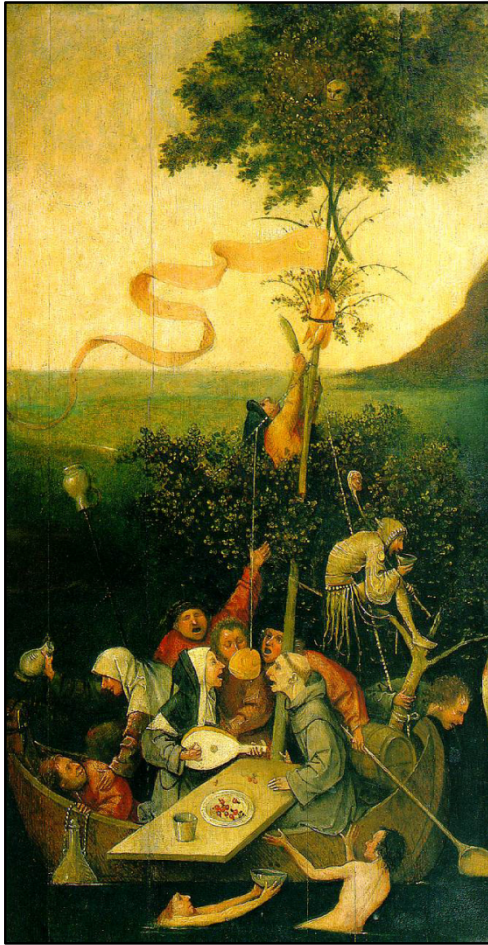
1.3. Aydınlanma Çağında Karanlıkta Kalanlar

Antikçağ tragedyalarının yeniden gündeme geldiği ve sanatsal temalarda, felsefi örneklemelerde kendine yer bulduğu Rönesansın devamı olan dönem, ortaçağın skolastik düşüncesinden sıyrılışına sahne olmuş, akli ön plana alan ve akıldışı diye nitelendirilen, deneye tabi olmayan her türlü fikri dışlayan bir düşünce yapısıyla ilerlemiştir. Aklın hükümdarlığında ‘deliliğin’ alanı çok genişler, çalışma hayatına, aile hayatına, toplumsal ritüellere uymayan insanı içine almaya başlar.

Delilik, topluma uyumsuzluk kabul edilmektedir. Normal ve anormal arasındaki ayrım da başlar.

Ortaçağ Avrupasında toplumdan dışlanmış ve ‘şeytanla karanlık bir bağı’ olduğu düşünülen insanlar arasında cüzzamlılar, meczuplar, fahişeler, dilenciler, çingeneler, bedensel engelliler vardır. Victor Hugo’nun Notre Dame’ın Kamburu romanında ucube kabul edilen Quasimodo ve çingene kızı Esmeralda’nın trajik kader birliği, ortaçağın ‘normal’ insan tipi dışında kalanlarının durumunu tasvir edişi açısından anlamlıdır. Toplumlarda deliliğe yaklaşım rönesansa geçiş döneminde değişikliğe uğramış, ortaçağda tanrı tarafından cezalandırılmış ve gözden çıkarılmış görülen bu ‘cehennemlik günahkarlara’ rönesans döneminin hümanist yaklaşımıyla dikkatler çevrilmiş ve dönemin ses getiren sanat eserleri aracılığı ile anlam değişikliği görünür olmuştur. Delilik, insanın varoluş karşısında duyduğu ‘dehşet’ sonucu olabildiği gibi, bilgeliğe giden bir ruhsal yükselmenin beklenmedik sonu da olabilir. Bilimsel gelişmenin vadettiği özgürlük, hızlanan gündelik hayat, daha kolay ulaşılan bilginin hazzı ve günah- ceza çıkmazı içindeki toplumun trajik arayışının, sığ inançlarının alegorik tasvirleri ile dolu, ‘çılgnlığı’ işleyen bu eserler, dönemin deliler konusundaki kararsız tutumunun en belirgin belgeleridir : Sebastian Brant’ın *Deliler Gemisi* adlı şiiri (1492) – ki resimlemelerinin birçoğunu çağdaşı Dürer yapmıştır – ve Hieronymus Bosch’un muhtemelen bu eserden esinlenerek yüzyılın son on yılında yaptığı aynı adlı resmi.

Brant'ın hiciv türü şiirinde bir grup deli – aslında deli tiplmesi altında açgözlülük, taşkınlık, kibir gibi davranışlarla dolu halk - vadedilen 'Deliler Cenneti'ne ulaşmak üzere bir gemiye biner, gemi batmadan evvel bolluklar ülkesine de uğrar. Bosch resminde deliliğin yelpazesini geniş tutarak, alegorinin imkanlarını sonuna kadar kullanır. Onun gemisinin yolcularından biri karşısında enstrüman çalıp şarkı söyleyen kadına coşkuyla eşlik eden bir rahiptir. Bu yaklaşım deliliğin toplumdan uzaklaştırılışına, hiç olmazsa göz önünden kaldırılışına niyetlendiğini gösterse de, dahiliğin temelinde bir parça delilik olduğu savı da güçlenmektedir ve deliler nedensellik ilkesinden yoksun konuşmaları, her türlü otoriteye başkaldıran cesaretleri, olağanüstü hayalgüçleri ile hala ilgi çekmekte ve sanat yapıtlarında yer



Resim 1.3.1 Hieronymus Bosch, Deliler Gemisi, 1490-1500

almaktadır. Burada, iktidara karşı söylenmek isteneni, deliliğin avantajını sahip olduğu rol ile kullanıp dile getiren 'palyaço' tiplmesine değinmek yerinde olur:

Palyaço, insanın mantık dışı tarafını, hepimizin içinde olan düzene itaatsizlik ve başkaldırı gücünü ortaya koyan fantastik bir varlığın özelliklerini yansıtır.

Hayvansı ve çocuk, alay edilen ve alay eden yanlarıyla insanın bir karikatürüdür.

Palyaço, insanın kendi gülünç, biçimsiz ve komik yönlerini gördüğü bir aynadır.

Palyaço onun gölgesidir, ve hep olacaktır.¹⁵

¹⁵ Federico Fellini, Gölgede bir yolculuk, Fellini Anlatıyor, Buchet-Chastel. Aktaran : Jean Pierre Berthomé, Sanat Dünyamız, 74, Sanatın 'Gambaz'ları, Sinemada, Bir Karakter Türü Olarak Palyaço, 'Dünyayı Anlatma Yeteneği' s.201

Baskı altındaki toplumların ‘hastalanmış’ zihinlerine, bedensel hastalıkların ve deliliğin kol gezdiği yaşayışlarına çözüm olarak yeni yönetim biçimleri öneren filozoflar, ilk olarak Sokrates ve Platon’un beraber tamamladığı *Devlet* yapısının ortaya çıkardığı ütopya kavramını geliştirerek, yeni toplumsal düzen önermeleri yapmışlardır. More ve Campanella’nın insanlara özgürlük ve mutluluk vadeden ütopyalarında toplumsal hayat yine her bireyin kendine düşen görev içinde topluma yararlı olacağı, belirlenmiş süreler ve aktiviteler içinde yürütülen bir düzendir. Bu filozoflar kilise aleyhine toplumu kışkırtmak ile suçlanarak mahkum edilmişlerdir. Yapıtları hiç kuşkusuz toplumsal eleştiri ve başkaldırı tarihinde önemli dönüm noktalarıdır. Önerdikleri türde bir yönetim sisteminde, kim tarafından olursa olsun belirlenmiş katı kurallara uymakta zorluk çeken melankolikler için çok da umut vadedici bir görüntü yoktur, insanı zamanını maddi sonuçlar yaratan bir üretkenlik içinde geçirmeye örgütleyen bu sistemler, zihinsel karmaşaya, varoluşa dair ruhsal arayışa ait kendi zamanını yaratan melankoliğe, bu özgürlüğü tanımamaktadır.

‘Bütün insanların, doğum ve ölüm gibi, çok ortak bir yanları daha var. Hiçbir koşulun farklı kılamadığı bir yanları. Tarihte hiçbirimizin gerçek bir başkaldırısı olmadı. Özgürlükler hep belirli sınırlar içinde arandı. Özgürlük diye din değiştirildi, tarikat değiştirildi, tiran değiştirildi. Bu sınırlar içinde ileri geri oynamalar uygarlık - ilkelik, kölelik- özgürlük sayıldı. Bu sınırın dışına çıkanlar, kendilerini gerçekten özgür kılanlar sadece sanatçılar ve deliler. Onlar dışında kimse, yönetenin dayattığı sürü hayatlarının güvencesinden yoksun kalmak istemiyor. Yönetilmek rahat. Bu kolayımıza gidiyor.’¹⁶

Düşüncüyü bütün otoritelerden bağımsız kılmaya, yaşam ve fenomenler hakkında yalnız deneyin ve aklın sağladığı doğrulara dayanmaya inanan aydınlanma felsefesinin tohumları Rönesansta atılmıştır.

¹⁶ Adalet Ağaoğlu, *Dar Zamanlar III*, Hayır, İş Bankası Kültür Yay.,2007, s.181

Aydınlanma felsefesinin ruhbilimsel gelişmeleri, vücuttan bağımsız ruh anlayışını yadsıyarak, ruhsal rahatsızlıkları merkezi sinir sisteminin işlevi sonucu ortaya çıkan fiziksel belirtiler olarak ele alır. ‘Deli’ kavramının alanının epey genişlediği bu dönemde melankolinin *ateşsiz bir delilik* olarak tanımlanması kabul görür.

XVII.Yüzyıla gelindiğinde sanayi devriminin büyülediği iktidarların, artık yeni kentleşme ve çalışma düzenine ayak uyduramayan bu anormallere, akılcı toplum düzeninin simetrisini bozan bu aylak figürlere tahammülü kalmamıştır. Böylece artık deli tanımını da aşar şekilde, hızlanan çalışma hayatına ve ideal insan tipine göre şekillenen toplumsal hayata uymayan herkes toplumun dışına itilmekte ve ıslah edilmesi gereken bir ‘hasta’ olarak gözükmektedir. İşte bu durumda bu insanları *normalleştirmek* için Avrupa’da hastaneler kurulur. Foucault, *Deliliğin Tarihi* adlı yapıtında bu olaya ‘Büyük Kapatılma’ adını vermiştir. Her ne kadar tedavi amaçlı ortaya çıkmış gözükse de bu kurumlar daha çok tecrit etmek amacıyla kullanılmıştır.

XVII. yüzyıl Avrupa’sının ilk ‘büyük kapatılması’ 1656’da Paris’te görülmüştür. Evsizler, engelliler, melankolikler, deliler, kimsesiz yaşlılar... yıllar içinde binlerce insan buralarda hücrelere kapatılmış, toplumsal sağlığın yasal çerçeve ile denetimi, bu durumu *normal* insanın, toplumun bütün ötekilerine yönelttiği bir ıslah eylemine dönüştürmüştür. Bu ‘göz önünden kaldırma’ işlemi o kadar örgütlü bir hal almıştır ki, şehir sık denetlenen bölümlere ayrılmış, polis, muhbir vatandaşlar, ve birbirinden rahatsız olan herkesin ötekini kapattırabileceği yazılı ihbar mektupları ortada dolanmaktadır.

2. MELANKOLİYE RUHBİLİMSEL YAKLAŞIMLAR

2.1. Melankolinin Çift Kutuplu Evreni

Tarihi boyunca ruhbilim, melankoliyi, yas ve depresyon ile beraber ele almış, melankolinin kendi iklimi bu kıyaslamalar yardımıyla tanımlanmıştır. Psikanalizin kurucusu Freud'un 1917 tarihli 'Yas ve Melankoli' makalesi, bu tür çalışmaların önemli bir örneğidir. Freud daha yazısının başlarında melankoli karşısında temkinli tavrını belli eder ve melankolinin uçsuz bucaksız evreninin genellemelerle tam anlamıyla belirlenemeyeceğini söyler. Freud, psikanalizin doğası gereği melankoliyi patolojik olarak ele almaktan vazgeçmese de, yastan farklı olarak soyut kavramların hatta bazen bilinmeyen bir şeyin kaybına bağlı olan, kesintisiz, geniş bir imge evrenine sahip melankolinin, gerçeği herkesten daha keskin gören bir yapı yarattığını belirtir. Ne var ki Freud, melankoliğin, bu gerçekliğe bağlı gelişen özeleştirisinin hastalığa vardığını ve egonun narsizm, sadizm ve mazoşizmin kesiştiği diyarlarda kendisini yok ettiğini, egodaki bu çöküşün, nesnesiz kaybın kendine dönüşü olduğunu düşünmektedir. Melankolide bizzat benliğin çöküşünün, en temelde, kendi üzerine düşünen, yaşamın gerçekliği ile insani ideallerin arasında sıkışan benliğin anlam arayışından kaynaklandığını düşünülebilir. Psikanaliz; kayıp nesne, çifte değerlilik ve doğum öncesine denk uzanan travma tespitleriyle melankoliyi de depresyon gibi patolojikleştirirken, saptadığı özelliklerin öznesine göre değişik anlamlar yüklenebileceğini bilmektedir, belki de melankoliyi, bizzat hakkında araştırma yapan hekimlerce ruhbilimin sınırlarının dışına taşabilir bulan onun olumluyla olumsuzu beraber taşıyan ve sanatçıların elinde altına dönüşen bu zengin yapısıdır.

Yas durumunda kaybın nesnesi bellidir ve zihin kaybı kabullendiğinde veya yerine başka bir nesne koyarak telafi ettiğinde yas hali bitebilir.

Melankolide ise ‘kaybedilen’ şey bazen hiç ulaşılmamış olandır, hatta bu dünyada ulaşılması mümkün olmayan. Bu yüzden *politik ve dinsel putların yıkılışını gören dönemler, kriz dönemleri özellikle kara mizaca uygundur.* Bu dönemlerde kendini yıkılan ideallerin, çarpık anlayışların, kültürel çatışmaların ortasında bulan insan güvensizliğe düşer ve *kriz döneminde melankoli kendini kabul ettirir, konuşur, arkeolojisini oluşturur, temsillerini ve bilgisini üretir.(...) Gizemli bir çelişki karşısındayız : eğer kaybetme, yas, yokoluş hayali eylemi tehdit ettiği ve yıktığı sürece uyandırıyor ve sürekli besliyorsa, aynı zamanda yapıtın fetişinin oluştuğu, hareket ettirici bu hüznü kabul etmemek dikkat çekicidir. Melankoliyle tükenen sanatçı, aynı zamanda üzerini kaplayan sembolik inzivayla savaşmak üzere olan en azgın kişidir. Ölüm başına gelene kadar veya bazıları için intiharın kaybedilen nesnenin yokluğu üstünde son zafer olarak kendini kabul ettirmesine kadar...*¹⁷

Freud çifte değerlilik kavramının, melankolinin ön koşullarından biri olduğunu iddia eder. Burada ‘sevilen nesneye’ dönük olarak temellendirdiği sevgi ve nefret gibi karşıt duyguların nesnesi, varoluşun anlamı ile uğraşan melankolik için yaşamın türlü görünümünde bir süre için nesneleşse de aslında yaşamın ta kendisi olabilir. Varoluşsal nedenlere bağlı, kendi iç iniş çıkışlarıyla kalp atışı gibi süren devamlılığı içinde melankolinin, günlük yaşamın telafi edilebilir maddesel kazanç ve kayıplarından aldığı duyguyla uçurumun sınırında yaşadığını düşünmek pek mümkün değildir. Melankolinin mani ile olan ilişkisi için de aynı şey geçerli olabilir, özellikleri açısından melankolinin ters kutbu gibi görünen mani ve melankoli arasındaki dönüşüm alanı, Freud’a göre melankolinin en dikkat çekici yanlarından biridir. Mani - melankoli arasındaki ilişkiye yaklaşırken de aynı temkinliliği sürdürmektedir Freud, melankolinin farklı türlerinde mani ile ilişkisinin değiştiğini ama genel olarak manide egonun kayıp nesnenin yarattığı çöküşü ve özgüvensizliği aştığını, kişinin kendini bu yükten kurtulmuş olarak coşkulu hissettiğini belirtir. Mani durumunda zaman, mekan, ötekiyle ilişkiler tümüyle kendine has bir ritim izler, melankoliden farklıdır.

¹⁷ Julia Kristeva, Kara Güneş, Sanat Dünyamız 56 Melankoli, Çev: Mukadder Yakupoğlu, YKY, 1994, s.51

Ne var ki, melankoliğin maniyeye geçiş döneminden bahsedildiğinde, peşinden koşulan o ‘şey’ ile kurulan sarsıcı ilişki, maniyeye melankoliye eşit ağırlıkta zıt bir vaka değil de, kendi içerdiği bir özelliği, arada kendine verdiği tenefüsler olarak da düşünebilmemize olanak sağlar. Melankolide barınan mani, yaşamdaki ironiyi gözlemleyerek bazen kendini ona katmak, içinde kendini unutmak, yok etmek, saçmalığın rollerini en iyi şekilde oynamak durumudur. Sanatçıların gerçek dünyanın maddesel sınırları ile aşkınlık arasında yaşadıkları trajik ruhsal parçalanmayı ifade eden imgeleri buldukları an yaşadıkları sarhoşluk da bir mani biçimidir, ruh geçici bir süre için bile olsa bir taşma yaşamıştır ve bu durumda melankolinin acı ile hazzı karıştıran harcının haz kısmıdır mani. Dünyevi gerçeklik üzerinde tanrısallığın gölgesini görmek, sanatçıyı dibine indiği derin kuyudan ani bir sıçrayışla çıkarabilir. Bazen şiddete varan taşkın bir hareketlilik görülse de bu öncesini ve sonrasını durağan, melankolik birikim dönemlerinin sardığı, öngörülemez volkan patlamalarıdır.

Melankoli ve maninin biraradalığı konusunda, Foucault’nun *Deliliğin Tarihi* adlı kitabında aktardığı üzere, T. Willis *Opera Omnia* (1681) adlı çalışmasında, ampirik bir bakış açısından burada birbirine bitişik hastalıklar, veya tek hastalığın birbirini izleyen iki belirtisi söz konusu olduğunu söylemektedir. *Eğer melankolide beyin ve hayati ruhların bir duman ve kalın bir buharla karartıldıkları söylenebilirse, mani de onlar tarafından başlatılan bir yangını tutuşturuyorsa benzemektedir.*¹⁸ Foucault’nun yorumuna göre de alev, canlı hareketi içinde dumanı dağıtmaktadır; ama o da düşerken alevi boğmakta ve aydınlığını söndürmektedir. Willis’e göre mani ile melankolinin birliği bir hastalık değildir: alevlerin ve dumanın içinde mücadele ettikleri gizli bir ateştir, bu ışığın ve bu karanlığın taşıyıcısı olan unsurdur.

¹⁸ Thomas Willis, *Opera Omnia*, c. 11, s.255, aktaran : M. Foucault , *Deliliğin Tarihi*, Çev: M.Ali Kılıçbay, İmge Yay. 1992, s.406

2.2. Kara Güneş

Teorisyen ve psikanalist Julia Kristeva, Freud'un fikirleri üzerine temellendirdiği melankoli hakkındaki kitabına 'Kara Güneş' adını vererek romantizmin en melankolik şairi Gerard de Nerval'e atıfta bulunur. Bu, melankolinin çoğu zaman azap dolu varoluşuna rağmen çekici ve besleyici bir yanı da olduğunun ön kabulüdür. Nerval, Kara Güneş ifadesini kullandığı *El Desdichado* adlı şiirinde kullanmıştır :

*Ben Zifiri Karanlık ben ki dul çaresizim,
Şatosuna el konmuş, ben, Aquitaine prensi
Tek yıldızım da öldü, -şimdi yaldızlı sazım
Taşıyor melankolinin kara güneşini¹⁹*

Kristeva'ya göre Nerval, çoğu yapıtında değindiği Kara Güneş imgesi ve onun temsilleri ile, melankolisini çokseslilik içinde ehlileştirmekte ve şiiri ona panzehir olarak kullanmaktadır. Şair, zamanda farklı düzlemler, değişik tarihsel çağlar arasında gezinmekte, kendini tarihin ve mitlerin kimi trajik kahramanlarıyla özdeşleştirmektedir. Düşlerin katı gerçeğe kurduğu hakimiyet – bazen kabuslar olsa bile – o kayıp nesneye doğru girişilen mücadelede benliğe güç kazandırır. Kristeva'nın da alıntılardığı gibi Nerval, Aurelia'da '*Herkes düşlerde, çoğu zaman çok daha canlı bir aydınlığın algılanmasına sahip olunmasına rağmen, hiçbir zaman güneşin görülmediğini bilir* demektedir.²⁰

Kara Güneş imgesi, batı sanatında, özellikle aydınlanma döneminin akımı romantizm şairleri tarafından kullanıldığına bakılırsa batı geleneği içinde aydınlanmanın ardındaki dönemin yarattığı hayalkırıklıklarıyla, yitirilmiş olan altınçağ ülküsü ile henüz ulaşılmamış olan meçhul insani ilerleme arasında savrulan ruhun, arada kalmışlığın ağıtına işaret eder.

¹⁹ Gerard de Nerval, *El Desdichado*, Düş Gezgin, Çev: Erdoğan Alkan, Broy Yay., İstanbul, 1994

²⁰ Julia Kristeva, *Kara Güneş*, Sanat Dünyamız 56 Melankoli, Çev: M. Yakupoğlu, YKY, 1994 , s.54

Melankolinin kara güneşi, onun kayıp nesne arayışında öznenin kendini onda yok eden yıkıcı halinin, tüm çabalarına rağmen ulaşılmaz olan o şeyin peşinde kendini bitmeyen bir mücadelede, karanlık bir ışığın altında eylemsiz bulmasının simgesidir. Doğu kültüründe ise, şiirde karşımıza çıkan ve ‘kara nur’ olarak günümüz Türkçesine çevrilen ‘Nur-ı siyeh’ imgesinin işaret ettiği yer daha değişiktir. İki ‘Kara Güneş’ : *Melankoli ve Tasavvuf* adlı yazısında Hilmi Yavuz’un aktardığı üzere imgenin geçtiği eserlerden Şebüsteri’nin Gülşen-i Raz adlı eserinde ‘nur-ı siyeh’i Abdülbaki Gölpınarlı şöyle yorumlar : ‘*Siyah renk sufilere göre kemal mertebesine mahsus bir renktir. Gece nasıl karanlığı ile herşeyi örterse, Tanrı’nın zat tecellisi de, her şeyi bütün mecazi varlıkları örter, yok eder. Bu bakımdan kemal rengi ‘kara nurdur’.* Aynı yazıda Şebüsteri’nin eserindeki kısmı da alıntılıyor Yavuz : ‘*Tanrı’nın pek parlak, pek nurlu olan zatına karşı aklın nuru, güneşe bakmaya çalışan göze benzer. Göz, güneşe bakmaya kalkıştı mı, kamaşır, kararır, bir şey görmez olur. Fakat bir bilsen...Karanlık, Tanrı zatının nurudur. Ab-ı hayat, o karanlık içindedir. O kara nur, ancak göz nurunu alır. Sen bakışı bırak... Zaten burası bakış yeri değil...*’²¹ Görülüyor ki ‘kara güneş’ batıda kendini bulma yolculuğuna eşlik eden ve fenomenler dünyasında nesneleşen sarsıcı bir ruh hali olarak melankoliye, doğu tasavvufunda kullanılan ‘kara güneş, kara ışık’ imgeleri ise bu yolculuğun sonuna, melankolinin silindiği yere, yani fenomensiz hiçliğe işaret eder. Batıda siyah renk nasıl ölüm ve yasın rengiyse, doğuda da yokluğun - ancak tasavvuf felsefesinde doğumdan itibaren ayrı düşünülmüş ve kavuşmak hasretiyle acı çekilen mutlak yaratıcıya, tanrıya kavuşmanın anı olan yokluğun rengidir. Ne var ki bu metinde melankolinin gramerini incelenirken, onun karşıtlıklar arasında düşe kalka yolunu bulan yapısına eğilerek, oksimoron imgeleri takip edilmektedir.

²¹ Hilmi Yavuz, Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar, YKY, 2005, s.266

2.3. Yaralanmış Meleksilik

Romantizmin şairi Gerard de Nerval'in dünyayı, içsel parçalanma hissine dalmamış bir varoluşun yadırgayabileceği bir melankoli içinde, sayıklama hissi veren anlatımları ve gerçek ile gerçeküstü imgelerin hızlı geçişleriyle yüklü şiirsel dönüştürüşü, onun sanatını, sanatçılar kadar, melankoli ile ilgilenen ruhbilimcilerin odağına da koymuştur. Nerval kara güneş imgesini kullandığı *El Desdichado* adlı şiirinden başka, *Aurelia ya da Rüya ve Yaşam* adlı romanında da, melankoliyi görselleştiren bir anlatım kullanmıştır. Nerval, romanda, rüyasında kendisine Dürer'in *Melencholia I* gravüründeki kanatlı meleği hatırlatan bir 'şey' ile karşılaştığından bahseder :

*Hep yolumu şaşırdım uzun koridorlarda ve ana galerilerin birinden geçerken acayip bir görünümle çarpıldım. Akla hayale sığmaz koca bir varlık – erkek mi kadın mı bilemiyorum – boşluğun üzerinde korkunç uçuyor, yoğun bulutlar arasında sanki çirpiniyordu. Gücü tükendi sonunda, soluk soluğa kaldı, kesildi, kanatlarını çatılar ve trabzanlar boyunca salıp karanlık avlunun ortasına yığıldı. Bir an seyredildim onu. Kiremit rengindeydi ve binlerce değişik yansımalarla parlıyordu kanatları. Pileleri eski zamandan kalma uzun entarisıyla, Albrecht Dürer'in Melankoli meleğine benziyordu. Dehşetle haykırdım ve sıçrayarak uyandım.*²²

Umutsuz bir melankolinin sarsıcı bir aşkın gölgesi altına saklandığı Aurelia'da, Albrecht Dürer'in melankoli meleğinin yaralanmış kanatları karşımıza içinde hapsolünmüş melankoli sisinin metaforu olarak çıkmaktadır. Şair bizzati yaşamaktadır ki yaşamın kendisi, bitmez tükenmez, bizim şahsi pes etmelerimize kayıtsız akışı ile bize dışardan bakmaktadır. Burada yabancılaşma ve içteki parçalanma, yaşanan ve bunun sanat yapıtına damıtılmış hali sanki iç içe geçmiştir. Sonuç, yaratıcı buluşun nevroitik yaşanmışlığı dönüştürerek şiirsel bir değişime uğrattığı ve bir bakıma onu yendiğidir.

²² Gérard de Nerval, Aurélie Rüya ve Yaşam, Çev : Erdoğan Alkan, Cumhuriyet Yay., 2001, s.15

İçsel yaşanmışlığın ürkütücü ağırlığı hafiflemiş, sanatçının onu sunuşta bulduğu zarafet, ağırlıkları dizlerinden çözüvermiştir. Buradaki meleğin düşüşü, can yakıcı duyarlılığın yarattığı maraziliği dile getirir. Melankolinin meleği üzerinde yaralanmış bir gökselliğin izi olan düşmüş bir melektir. Daha önce değinildiği gibi Dürer'in gravüründe melankoli meleğinin 'tanrısallığa ait' kanatlarının işlevsiz durumu, kısıtlanmış dehayı ve maddi-manevi hayat arasında karşıtlıkların geriliminde yaşayan insanın mevcut durumunu, mücadelesini gösterir. İnsan dünyevi hayatın sınırlarını aşmak istemekte ama tanrısallığa ulaşacak arınmayı kendinde bulamamaktadır: Kanatları vardır, ancak şimdilik kullanışsızdır. Bu bağlamda *darbe almış meleksilik* ²³ de 'orada olan ama aydınlatmayan' kara güneş gibi ideal olana varmanın umutsuzlukla karşılaşmasını ve hayal ile gerçek arasındaki yarılmayı gözlemleyen melankolinin güçlü metaforlarından. İyiliğin, doğruluğun, güzelliğin sembolü olan melek figürü, işlevinin dışına çıkıp ezber bozan meleksilik görünümüne dönüştüğünde - örneğin şair Rainer Rilke'nin Duino Ağıtları'ndaki melek gibi



korkunç olduğunda ²⁴ - ya da yaralı, bezgin bir halde görüldüğünde insan ruhunun gelişemeyen, hastalıklı yanlarına dönük hayalkırıklığını ve bunlarla yüzleşmeyi görselleştirmesiyle melankoliktir.

Resim 2.3.1 Hugo Simmerg, 1903, Yaralı Melek

²³ Eugenio Borgna, Melankoli, Çev : M.M.Çilingiroğlu, YKY, 2014, s.69

²⁴ Her melek korkunçtur. Ve buna karşın, ne acı

Şarkım yine sizlere, ey ruhun neredeyse ölümcül kuşları

Hilmi Yavuz, Rilke'nin hayatından bağımsız düşünemeyeceğimiz şiiri için şöyle der: 'Âh, evet hem hüznün verir Rilke'nin şiirleri, hem bahtiyarlık! Ferahlık duygusuyla baş dönmesi birliktedir onda. Ne yaşamın olumsuzluğunu olumluya dönüştürür Rilke ne de tam tersini yapar. İkisi bir aradadır ve elbette aynı anda! Yaşamı da, tıpkı gül gibi, mezar taşına yazıldığı üzere, bir saf çelişkiye dönüştürmüştür.' Bu saf çelişkinin en yüksek perdeden tezahürüdür Duino Ağıtları. 'Aynı anda biliyoruz çiçeklenmeyi ve solmayı.' demiyor muydu dördüncü ağıt'ta Rilke. Çelişkilerden görünmez'in arısı olarak hem dünyevî hem uhrevî bilgelik emerken varlık'ın sınırlarında gezer daima. E. Yılmaz, Alacakaranlık melekler ya da Duino Ağıtları, www.kitapzamani.zaman.com.tr, 2006

Melek figürlerini gündelik hayat içinde, toplum arasında dikkat çekmeyen bir görüntüde, sıradan insanların hal ve jestleri, dünyevi acizlikleri içinde gösteren sanat yapıtları; sanatçının dünyevi yaşamdaki iyilik/kötülük çelişkisi karşısındaki sorgulayıcı konumunu gösterir.

Ron Mueck'in Melek adlı heykeli (*Angel, 1997*), bir tabure üzerinde düşünceli ve



Resim 2.3.2 Ron Mueck, Melek, 1997

melankolik bir poz içinde oturan, melek kanatlı bir figürdür. 1990'ların sonlarına doğru doğum, yaşlılık gibi her zamanlı geleneksel konuları işleyen Mueck'in bu figürü, sanatçının diğer heykellerine göre oldukça farklı boyutta, minyatürleştirilmiş ölçülerde yapılmıştır. Ortayaşlarında bulunan prototip bir erkek figürü, meleksilikle tezat oluşturan çaresiz ve umutsuz pozuyla, yerleşik melek imgesini dönüşüme uğratmakta ve izleyiciyi kendi hayalleri ve yetersizlikleri ile yüzleştirmektedir.

Anselm Kiefer ise figürü tamamen ortadan kaldırır. *Kanatlı Kitap* (Book with Wings, 1994) adlı heykelinde iki yanında melek kanatları olan büyük bir kitap görülür.



Resim 2.3.3 Anselm Kiefer, Kanatlı Kitap, 1994

Bu yıllanmış görüntüsü veren, ağır, yıpranmış, metal malzemedен yapılmış kitaba bir de uçmayı ve melekliğin ele avuca sığmayan hafifliğini imkansız kılan kurşundan kanatlar eklenmiş, sanatçının gözünden ülkesi Almanya'nın ağır tarihinin aklanma zorluğu ortaya konmuştur. Kiefer, sanatında sıkça kullandığı gökyüzü ve gökselliğe ait imgeler ile cennet arayışını gösterir, ne var ki cennete 'yükselmenin' koşulu önce günahlardan arınmaktır ve insanlığın ardarda yüklendiği günahlardan kurtulup melekliğe göz dikmesi bu koşullarda zor görünmektedir. Bunun gerçekleşmesi - en azından sanatçının öngörebildiği bir zaman dilimi içerisinde - hantal kurşun kanatlarla uçmaya çalışan metal bir bedenin işi kadar zordur.

Melek figürünün yaralı, durgun, melankolik görünümüleri batı sanatında önemli bir imgedir. Düşüncesini geliştirerek kalıplardan, korkulardan, içsel ve toplumsal baskıdan kurtulmayı arzu eden insanın yeryüzündeki halini ve karşılaştığı engellere bağlı eylemsizliğini görselleştirir. Bu çabayı ve sonuçlarını toplum içinde en keskin şekilde taşıyan özneyi, sanatçıyı; bu varoluş mücadelesi, göksellik ve yeryüzü arasında bu savrulmuş, derinden etkileyen bir temadır. Mitolojik kahraman İkarus'un serüveni de sanatçı için bu yönden ilgi çekicidir ve benzer bir melankoli yayar. Sürgünde doğan ve bir labirentte tutsak olan İkarus, yaptığı kanatlarla uçmaya başladığında babasının *ne çok yüksekte, ne de çok alçaktan uçmamalı* nasihatine uymaz ve bedelini kanatlarının yaralanışı ve ölümle öder. İkarus'un düşüşüdür sanatçının ruh halinin özdeşleştiği ve kendi durumunun metaforu olan : düşüncesinin yaratıcı katmanları arasında gezinirken tümüyle uzaklaştığı dünyevi gerçekliğe ve toplumsal hayata dönüş mecburiyetidir. Onun yaşamın sırrına varmak adına çıktığı yolculuğundan, onun İkarus'un yükselişinde gördüğü sembolik uçuştan toplum habersizdir ve buna kayıtsızdır. Sanatçının sonuçlarını da bilerek bilinçli şekilde giriştiği bu trajik mücadeleyi toplum hayatıyla birlikte geniş açıdan ele alan Pieter Brueghel'in *İkarus'un düşüşü sırasında manzara* adlı yapıtı (Landscape with the Fall of Icarus, 1590-95) bu düşünceye örnek verilebilir. Brueghel İkarus mitini kendi çağına uyarlamıştır.

Brueghel'in resminde İkarus, geniş bir peysajın içinde herkesin kendi halinde olduğu, gündelik hayattan bir sahnenin içinde farkedilmesi dikkat isteyen bir detay olarak resmedilmiş, denizde düşüşü sonrası sadece bacakları dışarda kalmış halde gösterilmiştir.



Resim 2.3.4 Paul Ambroise Slodtz, İkarus'un Düşüşü, 1743

İkarus'un düşüşü, özgürlük arayışına bağlı bir serüvenin dramatik sonu olarak, estetize edilmiş, şiirsel bir ölüm sahnesi hayal eden sanatçılara zengin bir kaynaktır. Paul Ambroise Slodtz'un *İkarus'un Düşüşü* adlı heykeli (La Chute d'Icare, 1743) bu sahneyi barok dönemin teatral dramatik biçim anlayışı

içinde etkili biçimde görselleştirmiştir.

Günümüz sanatında ise Giulio Paolini *Arya* adlı yapıtında (Aria, 1984) tavandan baş aşağı asılmış kanatlı figür görüntüsü ile izleyiciyi İkarus'un trajik serüvenini hatırlamaya davet eder. Paolini 1980'ler boyunca göksellik ve yeryüzü arasındaki gerilimi, önüne geçilemeyen uçuş hayalinin şiirselliğini ve yeryüzüne düşüşün kaçınılmazlığını işlemiştir. Yapıtta görülen figür, Antonio Canova'nın Papa Clement XIII'in mezar heykelinin çift yönlü fotoğraf baskısıdır, ama kanatları ayaklarındadır ve yerde düşeceği noktada cam kırıkları vardır.



Resim 2.3.5 Giulio Paolini, Arya, 1984

2.4. Kendini Tüketen Deha : Yaratıcılığın Sancısı

Kristeva, melankolinin, kendini oluşturma sürecindeki öznenin yaşamsal atılımını harekete geçiren şeyin arayışı olduğunu ve melankoliğin, *Şey'inden yoksun kaldığını bilerek, her zaman düşkırıncı olan aşkların ve serüvenlerin peşine düştüğünü veya isimsiz Şey'le başbaşa sessiz ve avuntusuz olarak içine kapandığını* belirtmektedir. Yaşamında karşısına çıkan herşey kayıp nesnenin geçici barınaklarıdır ve melankolinin yaratıcı tarafına gelince, örneğin Nerval'de ya da Van Gogh'da olduğu gibi, durum; ay ışığında imge ormanlarında gezinmeye benzer. Varoluşçu teorisyen Karl Jaspers'ın metinlerinden birinde, melankolinin yaratıcı deneyimi; normal insanlarda rasyonellik tarafından frenlenen ve ancak ruh sağlığı dengesinin bozulduğu durumlarda ortaya çıkan bir tür özellik olarak belirtilir. Jaspers'a göre, *psikotik evrim şiddetli ve keskin bir seyir gösterene dek, ruh mutlak bir özgünlük içeren altüst edici, hiç duyulmamış derinlikler ifşa eder, psikotik deneyimin çözülmesi ya da radikal yıpratıcılığını yitirmesi halinde ise, ruh gündelik hayatı çukurlarına sığınır ya da yapışkan bir anlamsızlık halinde taşlaşır.*²⁵ Hubertus Tellenbach ise yaratıcılık ve melankoli konusunda daha da ileri giderek melankolide normal insanların ve dahi insanların melankolisi olarak niteliksel bir ayrıma gitmiştir. Dahilerin melankolisinde, çeşitli nedenler ve kısıtlamalar nedeniyle dehasal itkinin kuraklaşması, yaratıcı çalışmanın bozularak durması sonucu ruhsal hayatta oluşan durgunluğu, hiçlik deneyimi izler. *Dehasal insani durumdan 'normal' bir insani duruma kayma görülür, bu da dâhilerde köklü bir özgünlük noksanlığı deneyimine denk gelir. Ancak ruhsal yaratıcılık onlara varoluşsal bir tatmin vermektedir ve onlar için ancak bu anlam taşımaktadır, her nevi yaratıcılık ufuklarının kapanması halinde ise, içlerinden sonu olmayan bir hüznün ve umutsuzluk fışkırrır : ve bu, istemli ölüm düşüncesine, istemli ölüm düşüncesi de intihar teşebbüsüne varır.*²⁶

²⁵ Eugenio Borgna, Melankoli, , Çev : M.M.Çilingiroğlu, YKY, 2014, s.181

²⁶ A.g.k. s.184

Kuşkusuz bu sınırlarda gezinen ruh durumunda imgenin geçirdiği dönüşümleri gözlemek için sanatı kadar ruhsal yaşantısı hakkında az da olsa bilgi sahibi olduğumuz Van Gogh örnek verilebilir. Van Gogh, çocukluğundan itibaren dini, toplumsal ve ailevi baskılar altında hırpalanmış ve ruh sağlığı, yetişkinliği boyunca sanrılar ve sinir nöbetleri tarafından sarsılmıştır. Ne var ki yaratıcılığı, melankolisinin gözetim altında olduğu dönemde, inkar edilemez şekilde artmıştır. Sanatçının ruhsal mücadelesini, içindeki çatışmayı, aynı tabloları gibi dramatik bir zenginlikte dile getirdiği kendi yazılarından okumak, bu noktada melankolinin grameri konusunda bize yardımcı olacaktır. Hastalık ve geçim sıkıntısı onu iyice yalnızlaştırdığında, mektuplarında insanın kendi köklerini yitirmemek adına her yerde içinde *doğaya bağlı münzevilikten bir şeyler taşıması, ruhundaki ateşi hiçbir zaman söndürmemesi hatta körüklemesi gerektiğini yazacaktır* ve hastalığının onun zırhı olduğunu bilir. Çünkü zihnen ‘normalleştiğinde’ hem taşrada hem de sanat çevresinde varolmak ve kabul görme çabası onu bezdirmekte ve bazen ona sanatın gerekliliğini sorgulatmaktadır. Bu yüzden bazen sıradan bir yaşamın özlemine duysa da kendisine hem yaşadığını hissettiren hem de onu tüketen, onu trajik bir varoluşa sürükleyen dertlerine, sıkıntılarına kendi deyişle ‘sevecenlikle’ dönmektedir. Ne var ki günün birinde herşeyin *ölümün gölgesinin düştüğü vadiden geçeceğini bilmenin* melankolik görünümleri peşini bırakmadığından bazen kendini uyuşturarak yüklerinden kurtulmak ister. Buna rağmen kendini, çoğu kez, sanatta tüm ruhunu adayacağı bir yer bulduğu, resim yapmak bir tür *sığınılacak yuva olduğu için*, yoksul bir kulübede dahi ilham bulduğu için *krallar kadar zengin bulmaktadır*. Van Gogh’un sanatından yayılan melankoli ve trajik arayış, melankolinin ölümcül olduğunu hissetmesinden ve son ana kadar sanatın sağaltıcı yönüne kuvvetle sarılmasından - yine de trajik sondan kaçamamasından - kaynaklanır. *İnsanı kendi içinde kapalı tutan, çevresine aşılmaz duvarlar ören, hatta sanki toprağa gömen şey nedir, her zaman bilemeyebilir, ama yine de birtakım parmaklıkların, kapalı kapıların, duvarların varlığını* ²⁷ hisseder.

²⁷ Vincent Van Gogh, Theo’ya Mektuplar, Çev: Pınar Kür, YKY, 2012 , s.47

Öte yandan *bir köşede oturup, tıpkı ağına kurulmuş, sinek bekleyen bir örümcek gibi, olayların akışını seyretmekten* mutludur, çünkü her geçen gün daha iyi kavramaktadır ki *yaşam yalnızca bir ekme dönemidir, hasat mevsimi yoktur burada.*²⁸ Van Gogh da Faust gibi hiç bir şey bilemediğinden yakınmakta ve her gün yaşadığı günlük yaşamı *tek yönlü bir tren yolculuğu* haline getirenin de bu *bilmeme* duygusu olduğunu söylemektedir ve hızla ilerlerken hiçbir nesneyi detaylıca tanıyamadığından ve en önemlisi, *lokomotifi göremediğinden* bahsetmektedir. Bu daimi kayıp duygusu onu hırpalamaktadır, manzaralarında gerek formların aldığı biçimler gerekse hırçın fırça darbelerindeki ihtiras benliğini nesnelere parçalamak isteğini hissettirir. *Kayba karşı verilen melankolik yanıt, aksi takdirde temsil edilemeyecek olan psişik yaşamı, kaybın yol açtığı ikircikliliği, kısacası içsel topografiyi masallaştırarak temsil etme yolu olarak düşünülebilir. Melankolinin masallaştırıcı ve mecazlar üreten sahnesinin önemli bir özelliği – hatta mührü, imzası demeliyiz – bu yüzden manzaradır. Melankoli, zamanı askıya alma ya da tam tersine çevirme çabasıyla mekansallaştırır ve manzaralar üretir.*²⁹



Resim 2.4.1 Vincent Van Gogh, Mısır Tarlası ve Kargalar, 1890

²⁸ A.g.e. s.102

²⁹ Judith Butler, İktidarın Psişik Yaşamı, Ayrıntı Yay. Çev: F.Tütüncü, İst.2005, s.113 Aktaran : Umut Tümay Arslan, Mazi Kabrinin Hortlakları, Metis Yay.,2010, s.149

Van Gogh'un 'Mısır tarlası ve Kargalar' (1890) adlı resmi, mısır tarlasına dadanmış kargalarıyla sanatçının ruhsal gerilimini - terkedilmişliğin acısını görselleştirmiştir. Bu resimle ilgili mektubunda, kırsaldaki hayatın - onun açısından doğa imgelerinin - şifalı bir yanı olduğunu ve bu resmi yakından görenlerin, onun hislerinin kelimelerle anlatılamaz durumuna tanıklık edeceklerini söylemiştir.

2.5. Eşikte Olmanın Melankolisi

Kristeva, Freud'un izinde devam ederek melankoliyi olumlu yanları da olabilen bir hastalık olarak değerlendirirken, yazar Dörthe Binkert *Melankoli Kadındır* adlı kitabında melankoliyi olumlu sonuçlara varan bir içe dönüş olarak savunmaktadır. Freud melankoliyi diğer bazı kavramlarla beraber ve yaşamdan önce başlangıçtaki cansız duruma dönüş isteği olarak ölüm dürtüsünün ifadesi olarak kabul ederken Dörthe Binkert buna karşılık sürekli dönüşüm, olmak ve olmamak, oluşmak, geçip gitmek ve yeniden oluşmak arasındaki gerilim alanına ait olduğunu düşünmeyi tercih ettiğini söylemektedir. Ona göre Freud'un bahsettiği ölüm alanı depresyon için doğrudur, depresif kişi kendini ve etrafındaki herşeyi cansız görme eğilimindedir, onun durumunda muhtemel bir dönüşmeyi barındıran bir bakış açısı yoktur, felçleşme vardır. Melankolinin ise merkezinde birbiriyle ilişki içinde yaşam ve ölümün daimi dönüşümü vardır. Binkert melankoliyi doğanın döngüsü ve kadının fiziksel dönemleri ve bunların ruhsal geçişleri üzerinden incelemiştir : Çocukluk, menstrasyon, bekaretin kaybı, gelin olma, annelik ve menopo. Bedensel değişimler ruhsal değişimlerine sıkı sıkıya bağlıdır. Her dönem bir yeni aşama uğruna başka bir şeyi feda edip ve örneğin doğum, Binkert'in melankolinin tercih edilemez ölçüde dengeli bir ağırlıkta zıt duyguları barındırdığı - trajedinin farkında olduğu - savına iyi bir örnek sağlar : Kadın doğum esnasında ölümlü bir canlıya can vererek aynı zamanda ölümü doğurmuştur. Değişimin ve dönüşümün kaçınılmaz duygusunu hem biyolojik olarak kendi bedeninde yaşar, hem de kendi dışında yaşamda da seyrederek.

Gelin imgesi ise - düşüncelere dalmış, durgun bir gelin - geçiş döneminin aradığını görselleştirir : Her ne kadar günümüzde toplumsal roller ve bunların sorumlulukları epey çeşitlilik içinde görünse de temelde taşınan bir 'kopuş' duygusuna bağlı olarak gelin daima 'eşikte' bir görünüm çizer. Üstleneceği görevler hakkında ortalama bir fikri olduğu yeni statüsünü merak etmekle birlikte, sadece kendi ihtiyaçlarına dönük korunaklı dünyasını ve başına buyrukluğun rahatlığını terkettiğinin farkındadır. Veda edilmesi gereken şeylere dönük bir burukluk ve yeni olan karşısındaki tedirginliğin harmanlandığı bu durum melankoli taşır. Bu geçişin kendi melankolik hali bir yana, melankolik mizaç için evliliğin ona vaadi kendini 'normalleştirme' umududur, melankoliğin bir yanı evlenmek ve yaşadığı daimi aidiyetsizlik ve köksüzlük içinde dünyevi hayata ruhsal bir düğüm atmak ister, ancak diğer yanı, rolünün hakkını verip veremeyeceği kuşkusu, bu beyazlar içinde harenmiş umudu lekeler. Melankolik bakış açısı burada, gelinliğin teslimiyetçi ve kırılgan beyazlığında bir an için kefenin ya da hayaletsiliğin hiçliğe ait beyazlığına benzeyen bir kıvılcım yakalayabilir : Tıpkı *Melancholia* adlı (2011) adlı fiminde Lars Von Trier'in yaptığı gibi. Lars Von Trier'in neredeyse sinematografik bir melankoli şiiri niteliğindeki bu filmi, kahramanı Justine üzerinden 'orada olamama' duygusunu etkileyici bir şekilde vermektedir. Canlı bir tablo etkisi veren başlangıç görüntülerinden birinde Justine - ruhsal sıkıntısının iklimine uygun şekilde ağır çekim bir sahnede - gelinlikle bir şeyden kaçmaya çalışırken kökü görünmeyen dallar ve sarmaşıklar tarafından zapt edilmiş halde görünmektedir.



Resim 2.5.1 Lars Von Trier, Melancholia filminden bir sahne, 2011

Evliliğin Justine için pek de yararlı olmayacağı filmin başından belli eder kendini, çünkü o çoktan melankolisiyle evlidir. Dünyanın tamamıyla yokolmasına geri sayımın başladığına dair duyular üzerine ruh dünyaları türlü fırtınalara uğrayan karakterler arasında, filmin başında kendi düğün gecesini yalnızlık nöbetleriyle ve isteksizliğiyle sabote eden Justine, yokoluş fikrini adeta bir oyuna çevirecek ve zaten hiçbir yere sabitleyemediği aidiyetsiz ruhunu, hiçliğe huzur içinde teslim edecektir.

Binkert'e göre melankoli, insan ruhunda değişimlerin farkına varıldığı ve 'hazmedildiği' olumlu bir dönüşüme imkan veren bir durumdur, hatta özellikle bu çağın kaotik haz arayışında bir haktır, moladır. *Melankoli kanatlıdır ve aynı zamanda da hem – hem de'ye uygun olarak ağırdır. Değişim onda gerçekleştiğinden yükseliş barındırır. Karanlıktır, yine de ışığa doğru götüren odur. Melekler – 'haberciler' gibi yukarı ve aşağısı arasında, keder ve bilgi arasında aracıdır.*³⁰

³⁰ Dörthe Binkert, Melankoli Kadındır, Ayrıntı Yay.,1995, Çev: İlkur İgan, s.147

3. ÖLÜM, TRAJEDİ, MELANKOLİ ÜZERİNE

3.1. Melankolinin Uçsuz Bucaksız Manzarası

*Bu azap ta hilkatten beri bizimle ve bizde
Geçinir, kurt nasıl ölüyle, tırtıl meşeyle
Beslenirse biz de besleriz onu*

Tanpınar

Melankolinin yaşam ile ölüm, sonluluk ile sonsuzluk arasındaki gerilimden beslendiğini, insanın varoluşu karşısında gücünün sınırları üzerine düşündüğü bir durum olduğunu görülmektedir. Yaşamın dünyevi canlılığından çok, ölümün son ve sonsuz arasındaki gizemli büyüüne yüzünü dönen melankoli, beyazdan siyaha giden yolda griye yerleşir, maddesel gerçekliğin sınırlarına olan umutsuzluk, onun anlam arayışının özüdür.



Resim 3.1.1 Francisco de Zurbarán, Saint Francis of Assisi in His Tomb, 1630-34, Detay

Kierkegaard, umutsuzluğu ‘ölümcül hastalık’ olarak tanımlarken umutsuzluğun işkencesinin, can çekişmede olduğu gibi ölümlle savaşılmasına rağmen yine de ölemekten kaynaklandığını söyler. *Ölmek herşeyin bitmesi anlamına gelir, ama ölümlü ölmek, ölümlünü yaşamak demektir, ve bunu tek bir an yaşamak, onu sonsuza kadar yaşamak demektir.*³¹

³¹ Sören Kierkegaard, Ölümcül Hastalık Umutsuzluk, Çev : M. Yakupoğlu, Ayrıntı Yay., 1997, s.26

Melankolinin yarattığı hareketsizlik, geçmiş ile gelecek arasındaki bir türlü geçmeyen boşluğa asılı ‘şimdi’, umutsuzluğun neden olduğu bir yıkıntılar alanıdır çünkü *umutsuzluğa düşülen her an, umutsuzluğa ‘yakalanılır’, şimdi, gerçek geçmiş haline gelerek durmadan yok olur, umutsuzluğun her gerçek anında umutsuz kişi olası tüm geçmişi bir şimdi gibi taşır.*³² İnsanın, sonsuzluk ile sonlunun, geçici ile kalıcının, özgürlük ile zorunluluğun bir sentezi olduğuna vurgu yapan Kierkegaard, umutsuzluğun acısını çekmenin insanı hayvandan ayıran, düşüncesinin yüceliğini gösteren bir gereklilik olduğunu belirtmiştir. Bu umutsuzluk, girmenin de çıkmanın da deneyimlenmesi gereken bir tünel, Rönesans döneminde Ficino’nun bahsettiği putları birer birer yıkan acılı bilinçlenmenin yolu, melankolinin tohumudur. İnsan kendi benliğine ulaşana dek bu gri koridoru geçecektir, bu süreç boyunca *yaşamın kederi, günün uzunluğu ve zamanın sonsuzluğunu*³³ içinde hissederek. İnsanın düşünce varlığı olması, düşünerek kendini ‘gerçekleştirmesi’ durumuna Kierkegaard’ın yaklaşımı sonradan XX.yüzyılın varoluşçu düşünürlerini etkileyecek bir referans noktası olmaktadır. Karanlığı da ışığı da barındıran melankoliyi, yücelik gibi estetik bir kategoriye dahil eden ve kendi sanatsal atmosferini yaratmasını sağlayan bu ikili doğasıdır.

Immanuel Kant ‘Yücelik’ duygusunun acıyı ve hazzı aynı anda barındıran üstün bir duygu olduğunu söylemektedir. Kant’ın melankoli ve yücelik arasında kurduğu bağlantı, melankoli duygusu veren sanat yapıtlarının altyapısını anlamak açısından önemlidir : Evrenin sonsuzluğu karşısında kendi sonluluğunu ve güçsüzlüğünü duyan insan acı ve hazzı birlikte hissederek melankoli içinde evrenin bütünlüğü ile yüzleşir ve düşüncesini toplum içindeki gündelik yaşantısını dolduran türlü kısır düşüncelerden arındırır. İnsan doğadaki uçsuz bucaksız, gücünü tam anlamıyla öngöremediği ve kendinden ölçü alamadığı bir görüntü karşısında kaldığı zaman başedebileceği ve hakimiyet kurabileceği bir görüntü ile karşılaştığı zamanki gibi kendisini özgür ve güvende hissetmez, korku duyar.

³² A.g.e. s.25

³³ Sören Kierkegaard, a.g.e

Ama Kant'ın verdiği örnek gibi eğer güvenli bir yerde olup da doğanın bu gücü 'seyrediliyorsa' durum bir şölene tanıklık etmeye dönüşür . Ortalığı kasıp kavuran bir fırtınaya , bir uçurumun dünyanın merkezine indiğini hissettiren sonuna, görülebildiği kadarıyla tüm kara parçasını dev bir çatı gibi örten bulutlara bakmak, *onları seyretmek, korkusuz olduğumuz için, daha da çekicidir; bunlara tereddütsüz yüce nesnelere adını veririz, çünkü ruhun güçlerini hepimizin içinde bulunduğu sıradanlıktan kurtararak yükseltilere çıkarırlar ve sonra içimizde bambaşka türden bir direnme gücü hissederiz, bu güç bize her şeye kadir gibi görünen doğanın karşısında kendimizi ölçme cesareti verir.*³⁴

Kant'ın evrenin görkemli gücü karşısında hissettiği yücelik hissini, ruhsal kabarmayı sanatçı estetik bir yetkinliğe ulaştırır ve sanat yapıtında izleyiciye sunarak evrene aracılık eder. Caspar David Friedrich'in 'Deniz Kenarında Keşiş' adlı tablosunu düşünelim. Friedrich'in kadrajın büyük kısmını kaplayan engin gökyüzü altında, puslu manzaraya karşı duran figürü, tablonun isminden anlaşıldığı kadarıyla bir keşiş olarak düşünülmüştür. Doğa nesnelere konturlarının silindiği, tüm öğelerinin tek bir ruhsal ahenge hizmet ettiği bu görüntünün karşısında keşiş varoluş ve evrenin ile bütünlüğü üzerine düşünen öznedir.



Resim 3.1.2 Caspar David Friedrich, Deniz Kenarında Keşiş, 1809

³⁴ Eva Scharper, Beğeni, Yücelik ve Deha, Cogito, Sayı:41-42, 2005. s.169-170.

Ruhbilimin kendi bilimsel gelişimi boyunca değişik bakış açılarıyla ve yöntemlerle ele alınan ve hep patolojikleştirilen melankoli, sanatsal ve felsefi açıdan ise estetik bir dil ile dışa vuran bir duygu hali, aynı zamanda varoluşsal bir başkaldırı ve sorgulamadır. Kierkegaard gibi Heidegger'in söyleminde de insan varlığının anlamlı özüne, varlık üzerine düşünülerek, gündelik varoluştan, şeyler dünyasından uzaklaşılarak girilen yalnızlıktan varılabilir. Çünkü *en ilginç devrimler ve olaylar kafatasının kubbesi altında, beynin dar ve gizemli laboratuvarında meydana gelir.*³⁵ Toplum hayatının dışına çıkmak aslında kahramanca bir mücadeleyi gerektirir, insanın ruhunun sonsuzluğuyla baş başa kalmasına, düşüncesinin katmanları arasında dolaşmasına imkan verirken gündelik hayatın cazibesinin tamamıyla kaybolması riskini de hep sırtında taşır. Düşüncenin varoluş üzerine yoğunlaşması bir vanitas natürmortunun loş ışığına hapseder insanı, bu da insanın sosyal hayatının dengesine tehdit yaratabilir. Heidegger'e göre kendi 'Hiç'ini bir çekirdek gibi daima içinde taşıyan insanın onun sınırına yaklaşması kaygı yaratır, cesaret gerektirir. Heidegger, insanı, varoluşun en derindeki temelleriyle yüzleştiren duygular arasında kaygı gibi can sıkıntısını da göstermiştir. Hiçlik ile bağlantılı olan durum kaygıdır ancak Heidegger'in deyişiyle *sessiz bir sis misali varoluşun derinliklerine gidip gelen can sıkıntısı da, herşeyi, tüm insanları ve tüm insanlarla beraber, insanın kendisini de tuhaf bir kayıtsızlık halinde birleştirir. Bu can sıkıntısı, varlığı bütünlüğüyle ifşa eder.*³⁶ Şeyleri albenili kılıfından sıyırıp görmeyi sağlayan can sıkıntısının güçlü metaforlarından birini, *anlamını yitiren ve çorak bir anlamsızlıkta yekpareleşen : her tarihselliği yutan bulanık ve boş uzaklıklarda kaybolan mekan sonsuzluğuna atıfta bulunan*³⁷ 'çöl' imgesi yaratır. Ölümlülüğün yarattığı sıkıntı altında, her tür tehditkar güç, kuma gömülür.

Ölüm, yaşamın kesintisiz akışı içerisinde insan ömrünün sonudur. Ölüm de doğum gibi, insanın kendisi tarafından deneyimlenemeyen, ancak 'karşılaştığı' ve sonluluğunu ona hatırlatan, onu bilinmeyenin karanlığı ile kaybının boşluğu arasında asılı tutan bir olgudur.

³⁵ Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı Çev: Ali Berktaş, 2004, İletişim Yay.,s.109

³⁶ Martin Heidegger, *Che cos'è la metafisica?*, Segnavia, Adelphi, Milano 1987, s.59-78

³⁷ Eugenio Borgna, Melankoli, Çev : M.M.Çilingiroğlu, YKY, 2014, s.158

Ölümün verdiği tedirginlik, ölümün kaçınılmazlığının farkında olmayla yaşama arzusu arasındaki gerilimden kaynaklanır, insanın gölgesi gibi peşindedir. Melankolide, ölüm bir tefekkür alanıdır, gerçekliği kabullenilmiş, korku yerini umutsuzluğa, *ölümün şuuruna*, umutsuzluğun *dört tarafımızı saran mengene dışlerine*³⁸ bırakmıştır. Bu şuur, sonsuzluk içinde sonlu olmanın bilinci, Barok dönemin sanatında belirgin bir temadır. Azizlerin, ‘dünyevi’ karanlığın içinde ruhsal aydınlanmaya doğru ‘yol gösteren’ fener ışığına benzer keskin bir ışık ile kurgulanmış inziva köşelerinde tefekkür halleri karşımıza çıkar. Bu yapıtlarda özne ; yaşam, ölüm, zamanın akışı, kadim bilgiler gibi konulara gönderme yapan nesnelere arasında bulunmaktadır. Caravaggio’nun Aziz Francis’i bir kurukafa ve kitabın üzerine eğilmiş, düşüncelere dalmış halde gösteren *St. Francis in Meditation* adlı tablosu (1604-1606) bu duruma örnek verilebilir.

Yaşam akışının trajedileri ve mucizeleri arasındaki denge ve çelişkiyi bütüne ait parçalar olarak aynı coşku ile seyretmek melankoliğin dünyasında mümkündür. Melankoli, ne dünyeviye ne tanrısalı, hiçbir şeyi alanının dışında bırakmaz. Ölümün



Resim 3.1.3 Michelangelo Merisi da Caravaggio, Aziz Francis’in Tefekkürü,, 1604-1606

terazisinde, dünyanın görünüşleri Hiç’in karşısında anlamını yitirir. Melankolideki büyü ve tam anlaşılmaz güç, var olanın öngörülebilir yitirilişine, yıkımına karşın tutunduğu tutumdan, her türlü iktidarın maskesini düşüren ölümlülüğün kavrayışına sahip altyapısından gelir. Sanatçı bu yitirme duygusu karşısında, elinde kalanlar ile ortaya alegorik ağıtlar koyar, varlığın sınırları, yok olma, çürüme, seçilmiş ölüm, ölüm sonrası yaşam, sanat yapıtının ölümsüzlüğü gibi temalar üzerine yoğunlaşır.

³⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, Huzur, Dergâh Yay, 2002, s. 125

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste* adlı romanında *Yaşamda esas olan der, zaman dediğimiz şeyi insan ruhunun benimsemesi, bir meyve ısırır gibi, kendi izlerini ona kuvvetle geçirmesidir ve ıstırap insanoğlu için gündelik ekmek, ölümse sadece bir kader* olduğu bu durumda *asıl dâva, derin bir şekilde yaşamak ve kendi kendisini gerçekleştirmek, ölümlü hayata şahsî bir çeşni vermek*³⁹ olabilir ancak. Bu nedenle melankolinin fenomenolojisi trajiktir. Melankolik etkinin yayıldığı yapıtlarda ölüme dair dramatik imgeler çevreler izleyiciyi : Sanat tarihi boyunca kafatası ile ‘yüzleşen’ düşünceli figürlerden, ölümün hemen öncesindeki tedirginliği ya da hemen ardındaki ‘dumanı üzerinde’ sessizliği yansıtan ıssız manzaralara, estetik bir terbiye içinden geçen hayvan leşlerine rastlanır. Yalnızlık, tefekkür, ölüm ve öte dünya imgeleriyle dolu, melankoli yayan sanat yapıtlarıyla Sembolist akımın sanatçıları - elbet Romantizm ile birlikte - Barok dönemi sanatçılarındaki görülen ruhsallığın dindışı bir ikonografisini sunar. Melankoli, barok sanatın karanlık ve ışık estetiğinden, loş odasından, aydınlanma döneminin puslu manzaralarına taşar.



Resim 3.1.4 Arnold Böcklin, Ölüler Adası, 1880

Örneğin Arnold Böcklin'in *Ölümler Adası* (1880) adlı tablosu, ölüm sonrasına ait bir mekan tasviridir. Yüksek kayaların çevrelediği, selvilerin gölgesinde meçhul bir merkezi olan bir adadır burası.

³⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, Dergâh Yay., İstanbul, 1999, s.75

Adanın kendisi bir *tecrit, yalnızlık, ölüm simgesidir*⁴⁰ ve Böcklin'in adasının gizemli atmosferi onu daha önce karşılaşılan cennet, araf, cehennem tasvirlerine mesafeli, yoruma açık bir noktada tutmaktadır.

3.2. Melankolik Eylemsizliğin İfadesi

*Vücut nasıl donarsa içinde sonsuz karın,
Bak, her an, her saniye beni yutuyor Zaman;
Şu yuvarlak küreye bakıyorum yukardan,
Meraklısı değilim sefil sığınakların.*

Baudelaire

Şair Charles Baudelaire'in melankolisi, ona bir simyacı gibi eğilen dehasından ve yarattığı sarsıcı dilden olsa gerek, kendi çağından bugüne dek melankoli estetiği üzerine düşünenlere kılavuz olmuştur. Büyük kentin ilk sakinlerindedir Baudelaire, onun manzarası şehrin labirent etkisi veren sokakları, insan yığınları, vitrinler, hızlanan hayata ayak uyduramamış görünen figürlerdir. Her görüntü onun için kendine ve yaşama açılan bir kapıdır. Sarhoş denizcilerin maskarası olmuş bir albatros kuşunda, barakasındaki neşesiz yaşlı soytarıda, parkta yalnız oturan vakur dul kadında toplumdan ayrı düşmüş sanatçıyı görür. Yıkıcı zamanı, geçiciliği, duyguların, değerlerin ve modaların ardarda ölümünü seyreder. Düşlerin sınırsızlığı ve gündelik yaşamın kısır gerçekliği arasında, yeryüzünde hiçbirşeyin onu doyuramayacağını bildiği için acı çekmektedir. Acının, sanatçının güzellik ve adalet duyguları geliştiği ölçüde büyüdüğünü hissetmektedir. İçindeki çelişkiler ona *gerek ruh gerekse beden yönünden hep uçurum duygusu içinde* olduğunu yazdıracaktır.

⁴⁰ J.E.Cirlot, A Dictionary of Symbols, Routledge & Kegan Paul Ltd 1962, s.160

Tüm inkarına rağmen çağdaşları arasında anlaşılmak, övülmek ihtiyacından vazgeçemediği ve horgördüğü çevrelere girdiği için, kendini pazarladığını düşünür, tutumunu fahişlikle özdeşleştirir. Faust'un dışarda bulup pazarlığa oturduğu şeytani Baudelaire kendi içinde yakalamıştır. O yüzden bilir *hem yara hem bıçak, hem kurban hem de cellat* olduğunu.

Benzer bir iç çatışma, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın günlüklerindeki serzenişlerde de görülür : Kendini hep bir geç kalmışlık ve tıkanmışlık içinde hisseden yazar, verimli bir çalışmanın huzuruna eremediğinden şikayetçidir ve kendini *zamanı öğütmekten başka işe yaramayan değirmene* benzetir. Onu hareketsiz bırakan melankolisini ifade ederken bile aslında şiirin alanından çıkmaz ancak yine de *kuvvetle hissettiği ama tam anlayamadığı birşeyin hamlesini yarım bıraktığı, bütün bir hayatın ayaklarının ucuna kadar gelip orada ölü bir dalga gibi kırıldığı*⁴¹ hissinden kurtulamamaktadır. Tanpınar'ın günlüklerinde türlü şiirsel imgelerle tasvir ettiği bu tıkanmanın sanatçıların bir dönem için hissettiği ilham eksikliğinden değil, yazarın 'kendini inşa ettiği' düşüncesinin 'edemediği' sezgisi tarafından istila edilmişinden ve kendi kaderine hakim olamamanın sancısından kaynaklandığı hissedilir.

Melankolinin eylemsizliği, sanatçının düşünceyle uyuşan yaşamının gündelik hayatın karmaşası karşısındaki tavrıdır. Zaman algısının melankolideki çözülüşü, içsel zamanla dünyanın her tür öznelikten bağımsız zamanı arasındaki kopukluk, melankoliği, dünyanın gürültülü hızına yetişemediği hissiyle çevreler. *Can sıkıntısı çölü ile melankolinin yanıp yanıp sönen karanlığını birbirine bağlayan gizemli yol*⁴² her zaman net olarak seçilemese de birbirine en çok zaman algısı üzerindeki bu parçalanmayla yaklaşır. Melankolide düşünce ve çalışma arasındaki ilişki de sarsıcı bir çift yönlülüğe sahiptir : Düşüncenin uçsuz bucaksız perspektifi insanı çalışmaktan alıkoymaz, yarım kalmış eylemlerin içinde taşlaşmış bir zamana mahkum eder.

⁴¹ Nurdan Gürbilek, Benden Önce Bir Başkası, Büyük Tıkanma, Metis Yay., 2011, s.81

⁴² Eugenio Borgna, Melankoli, Çev : M.M.Çilingiroğlu, YKY, 2014, s.171

Resim geleneğinde kişileşmiş melankolinin dağınık çalışma odası, kullanılmayan aletlerin etrafa saçılışı, bir yandan kusursuz sonuca ulaşma yolunda dehayı bir sonraki sıçrayışa hazırlayan durgunluk anını gösterirken öte yandan etraftaki karmaşaya dalan aklın bu anı hep kaçırmayı görselleştirir. Melankoli bu 'ağından çıkamama' anının duygusudur. Bununla birlikte düşüncenin alegoriler arasında hareket edişi, yapıtı - daha doğrusu hayatı - daimi bir inşa haline getiren çağrışımlar dolu bir yaratıcı bir 'çalışma' gerçekleştirmesi, sanatçının, melankolinin eylemsizliğini bazı anlar için kırmasına ve onun temsilini sunmasına imkan tanır.

Baudelaire'in *romantizm sanatçının hissetme biçimindedir*⁴³ sözünden onun - ve onunla beraber geleneğin kırıldığı, öznelliğin çok kutuplu anlatımlarına açık bu dönemin sanatçılarının - vaaz vermek, öykü canlandırmak gibi bir amacı olmayan, tüm otoritelerden kurtularak hakikati kendi sorgulayan, melankolik bir isyan barındıran sanat yapıtlarına yöneldiği anlaşılmaktadır. Susan Sontag'ın öne sürdüğü gibi; kendi üzerine düşünen öznenin yalnızlığı yaratıcı bir yalnızlıktır, acı vericidir ama sanatçının *örnek bir çilekeş* olması tam da bundandır, *acı çekmenin en derin katmanlarına inmiş, hem de çektiği acıyı, sanat uğruna kullanmayı keşfetmiş* kişidir sanatçı, *tıpkı azizlerin, ruhların selameti için acı çekmenin yararlı ve gerekli olduğunu keşfetmeleri gibi*.⁴⁴ İmgelem, yaratıcı görme eylemidir, ürünü ise sanatçının içselliği ile kullandığı dilin dışsallığı arasında can bulan nesnedir.

Goya'nın ilk modern ressam sayılmasına neden olan, insana özgü tüm karanlık yönlerin vücut bulduğu, aklın baskısından kurtulduktan sonra ortaya çeşitli canavarlar olarak ortaya çıktığı gravür serisi *Los Caprichos*'u 1828'de keşfeden Baudelaire, Goya'nın doğaüstü imgelerinin tümüyle 'insana has' olan özelliklerle bezendiğini ve gerçek olanla hayal ürünü olan arasındaki çizgiyi iyice incelttiğini düşünmüştür.

⁴³ Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, Çev: Ali Berktaş, 2004, İletişim Yay.,s.96

⁴⁴ Susan Sontag, *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, Metis Yay.,Çev.Y.Salman, M.Sökmen, 1998, s.76

Onun trajedi, komedi, yergi arasındaki cüretkar geçişleri ve insanda bastırılmış olanı kendine has deformasyon üslubuyla biçime döküşü Baudelaire’i büyülemiştir.

Goya’nın, melankoliyi en yoğun hissettiren ve döneminin resim geleneğinden daha keskin bir kopuş olan *Boğulan Köpek* (El Perro Semihundido, 1818-1823) adlı



Resim 3.2.1 Francisco Goya., Boğulan Köpek, 1818-23

yapıtına bakıldığında sele kapılmış ya da karanlık bir denize ancak başı dışarda kalacak kadar batmış, terkedilmiş bir köpek görülür - en eski kaynaklardan beri, bilgelere, ermişlere eşlik eden köpek burada tek başınadır. Hayvan ürküntü ile gökyüzüne bakmaktadır, gökyüzünün boğucu kapalılığına bakılırsa gelmesi için pek de umut olmayan ilahi bir müdahalenin onu kurtarmasını beklemektedir. Goya’nın çok sade bir biçimde kurguladığı an ve köpeğin bakışının yöneldiği nesneyi resmin kadrajının dışında bırakması, resme gizemli bir hava katmıştır.

Ölümünden evvel yaşadığı evin duvarlarına yaptığı ve ‘Kara Resimler’ olarak

adlandırılan son seriye ait bu yapıtta kaçınılmaz sona yaklaşan köpek, belki savaşın vahşetine şahit olmuş Goya’nın Aydınlanmanın ideallerinin ve Fransız devriminin değerlerinin aldığı yaraya tepkisi, belki de Van Gogh’un kargaların saldırdığı tarlası gibi kendi kopkoyu yalnızlığına ve yaklaşan ölümüne cevabıdır. ‘Yarıya kadar batmış’, hareketsizliğe hapsedilmiş, geçmeyen bir şimdiki zamana tutsak edilmiş gibi hissettiren bu görüntü kuşkusuz melankolidir. Tıpkı, oyunlarında çoğunlukla anlaşılabilir dünya karşısında hissedilen umutsuzluk ve melankoliye rağmen yaşamda kalma isteğini işleyen Samuel Beckett’in *Mutlu Günler* adlı (1961) oyununun kahramanı Winnie gibi.

Sahnede dümdüz arazi ile gökyüzünün uzak bir ufukta birleştiği bir manzara önünde beline kadar toprak yığınının içine batmış olan, Beckett'in kahramanı, trajedisinin farkında gözükmemektedir, onun farkında olmadığı tutsaklığı karşısında sıkıntı duymak izleyiciye bırakılmıştır. Camus'nün Saçma (Absurde) düşüncesini oyunlarıyla canlandığı söylenen Beckett, varoluş sıkıntısı duyan ancak bunun farkında gözükmeyen kahramanlarıyla 'sınırlarını aşamamanın' trajedisini sahneye koyar. 'Mutlu Günler' oyununda, zamanın ve mekanın kestirilemez olduğu sahnede Winnie, büyük hayalleri ile küçük hakikatleri arasında sıkışmış insanın 'beklemekle' geçen anlamsız hayatını göstermektedir. Hergün sık sık çalan zil sesiyle zaten kesintisiz devam eden gündüz rüyasında ara uyanışlar yaşayan kadın, anlam taşımayan ve ani sessizliklerle bölünen monologlarıyla, sıradan günlük eşyalar ile dolu çantasının düzeniyle oyalanıp durmasıyla hayatın yüzeysel detaylarına kapılıp giden bireyin sıkıntısını sahnelemektedir. Beckett'in ironik şekilde 'Mutlu Günler' adını verdiği oyununda Winnie'nin - ölümsüzlüğü arayan herkesin - Beckett'in deyişiyle hep deneyip hep yenildiği, daha iyi yenilmeye çalışmakla geçirdiği hayatı göz önüne serilir.



Resim 3.2.2 Samuel Beckett, Mutlu Günler (1961) oyununun 2015 yılı Theatre Boston Court'da sahnelenişinde oyuncu Brooke Adams'ın performansından bir görüntü.



Resim 3.2.3 Azade Köker, Çözülüş, 2015

Beckett'in *kanatlarına petrol bulaşmış bir kuşa*⁴⁵ benzettiği Winnie, Dante'nin cehenneminde açık mezarlarda yatmak zorunda bırakılan günahkarları anımsatır. Beckett'in çoğu oyununda Dante göndermeleri mevcuttur. Dante'nin günahkarları gibi Winnie için de, artık zamanın geçişine dair hiçbir işaret yoktur, ebedi bir şimdi vardır.

Azade Köker'in *Çözülüş* adlı heykeli (2015), sergi mekanının tavanından zemine doğru sarkan gerçek boyutta bir gemi zinciri görüntüsüdür. Gazlı bezden yapılmış olan ve üzerinde kan lekesine çağrışım yapan pas lekeleri olan bu zincir, nesnenin asıl işlevinin aksine, kanayan bir yaranın hassaslığına sahiptir ve hiçbirşeyi sabitleyecek gibi gözükmez. Yaraları saran ve iyileşme umudu taşıyan gazlı bezin, zamana ve işlevsizliğe ait bir iz olan pas ile lekenlenmiş haldeki görünüşü, kendi şimdisine demir atmışlığı, melankoliye ait bir zaman anlayışını görselleştirir. İnşa/çürüme, düzen/düzensizlik, kalıcılık/ geçicilik arasındaki dönüşümü, yani doğrudan hayatın yapısını sanatında işleyen Köker'in zinciri melankolik eylemsizliğin varış noktasının iki yöne de olabileceğini hatırlatır.

⁴⁵ Martha Fehsenfeld in Ben-Zvi, L., (Ed.) *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1992), s.55

3.3 Trajedi ve Ölümün Şiirselliği

Ölüm üzerine düşünmek, yaşam - ölüm karşıtlığı üzerinde düşünmeye dalmak yaşamın kendi içindeki zıtlıklara da alakayı getirir. Melankolikler yaşamdaki tüm çelişkiler ve zıtlıklar arasında ruhsal olarak savrulurlar : *Bilgi açlığı ile bilginin anlamsızlığı, bilicilik ile büyücülük, varlık ile hiçlik, büyük işler başarma isteği ile intihar, mutluluk ile mutsuzluk, güçlülük ile güçsüzlük, geçmiş zaman ile şimdiki zaman çelişkisi, varlık ile yokluk, ilgisizlik ile duyarlık, herşeyi evetlemek ile herşeyi tahrip etme istemi*⁴⁶ görülen çelişkilerin akla gelenleridir. Karşıtlıklar üzerine bu düşünsel yoğunluğu, melankolinin trajedi ile sıkı bağının da nedenidir : Yaşamdaki karşıtlıkların sürekli birbirini izlemesi, eşit değerdeki karşıtlıkların birinin diğerini yok edememesi olarak tanımlanan trajedi, melankolinin seyir alanıdır.

Maurice Blanchot, *Trajik Düşünce* adlı makalesinde, trajik insanın arayarak kendisinin sonsuzca dışında ve üstünde olup bir başlangıç olayında en büyük aydınlıkla en büyük karanlıkla bir arada tutan şeye rastlamış olduğunu söyler. Artık hayatı dönüşsüz şekilde sıradan olmaktan çıkmıştır, karşıtlıklar arasındaki aşırı gerilimde yaşar. Varoluşun kuyusuna indiğinde, oradaki ışığın herşeyi başkalaştırdığı, ayrımları ortadan kaldırdığı ve ortayolu varlıkla hiçliğin çarpışma alanına dönüştürdüğü anlaşılacaktır. Kesin isteklerin gerilimi içinde dinlenmeden, alçaklığımla birlikte yücelikle, bu yüceliğin anısıyla silinip gitmiş halde...⁴⁷

Tragedya ise, Aristoteles'in tanımıyla, yaşamın karşıtlıklarını şiirsel bir biçimde yorumlayıp toplumu yaşamın, karşıtlıkları bir arada içeren bütünsel yapısı üzerine düşündürerek katarsis yaratan bir sanat disiplini ve trajik kavramının filizlendiği alandır. Trajik olan ancak bir sanat eseri içinde estetik bir filtreden geçtiğinde izleyene 'trajik haz' verir.

⁴⁶ Serol Teber, Melankoli, Say Yay., 2013, s.160

⁴⁷ Maurice Blanchot, Trajik Düşünce, Cogito, Sayı 54 2008, s.207

Bu durum M. Kagan'ın *Estetik ve Sanat Notları* adlı kitabında tragedyanın en önemli örneklerinden biri olarak tanımladığı ve Dostoyevski'nin *insan ruhunun en mükemmel işşası* dediği Raphael'in *The Sistine Madonna* adlı yapıtında görülebilir. Meryem burada, yüzündeki acı, kaygı ve teslimiyet ile, ortaçağa özgü dinsel gizemden de rönesansın idealize edilmiş kutsal anne görüntüsünden de uzaktır, solundaki Aziz Sisto'nun işaret ettiği yere - kilisedeki yerleşiminde Çarmıha gerilmiş İsa ikonuna - yani oğlunun başına gelecek felakete bakmaktadır. Meryem'in 'gerçek ve dokunaklı' bakışı belki de bütün resmin etki alanının toplandığı yerdir. Bu bakış *oğlunu insanlığa kurban ederken, oğlunun trajik alinyazısını duyduğu kadar, bu kurbanı vermenin zorunlu ve doğru olduğunun da bilincinde*⁴⁸ olan ruhunun yaşadığı trajediyi yansıtmaktadır. Tragedya sanatı *'Dünyanın kaçınılmaz dönüşümüne geçici bir biçim kazandırma çabasıdır. 'Sanat, bütünü eğilimini deyim yerindeyse küçük ölçekte yinelemektir' – şimdi şu farkla ki, iradi bir çabayla.*⁴⁹



Resim 3.3.1 Raffaello Sanzio, Madonna Sistina, 1513-1514, Detay

⁴⁸ S.Moissey Kagan, *Estetik ve Sanat Notları*, Karakalem Yay. Çev. Aziz Çalışlar, 2008, s.181

⁴⁹ Joshua Foa Dienstag, *Tragedya, Pesimizm, Nietzsche*, Cogito Sayı 54, YKY, 2008, s.141

Ölüm, tragedyanın temel öğesidir ve insanın karşısına onur, özgürlük, adalet gibi kavramlar için savaşan, otorite ile hesaplaşan insanın ‘soylu’ tavrı olarak çıkar çoğu kez. Ölüm, fiziksel bir yasa olmanın ötesinde alegorik olduğu zaman trajiktir ve estetikdir. Tragedyalarda ölüm, idealin gerçek olana yenik düşüşünün alegorisidir ve insansal idealin yokolup gitmesinden daha trajik bir durum yoktur. Trajik insanda kendi yazgısını kendisinin belirleme arzusu ve bunu imkansız kılan engeller onu melankoli içindeki eylemsizliğe hapseder. Yaşamda anlamın peşine düşmenin bazen karanlık bir sonu olur, tek eylem kalır geriye : İntihar. Yani ‘seçilmiş’ ölüm. Örneğin Yunan tragedyası olan *Antigone*’de, Antigone, kral tarafından kardeşinin cesedini gömmesi yasaklanınca aklına koyduğunu yapar ve cezalandırılmadan evvel kendi inancını yoksayan düzende yaşamayı reddederek, günahkar olarak yaşamaktansa, seçimini ‘onurlu’ bir ölümden yana yapar. Diğer yandan Shakespeare’in 16. yüzyıl tragedyası olan *Hamlet*’de iktidar, din, aile gibi güçlü baskı odakları arasında hırpalanmış ve Hamlet’e olan aşkına karşılık bulamamış Ophelia her zaman kıyısından çiçek topladığı nehre kendini atarak hayatına son verir. Ölümü seçmenin bu ‘şiirsel’ görüntüsü, birçok sanatçıya ilham vermiştir.

John E. Millais *Ophelia* (1851) adlı tablosunda bu anı resmetmiştir. Ophelia’nın suya yarı batmış, yaşam ile ölüm arasında sürüklenen bedeni, etrafındaki canlı doğanın parlak renkleriyle kendi hayaletimsi solgun yüzü arasındaki karşıtlık, özlem duyduğu ve umudu kalmayan ‘şeyin’ yokluğu, bu sahnede melankoliyi şiirsel biçimde görselleştirmiştir. Bu resim vasıtasıyla, melankolinin görsel grameri içinde ‘ağır ağır batma’ ya da ‘sürüklenme’ imgesine de değinmek yerinde olur. Geçmişin hüznünü de geleceğin endişesini de şimdide taşıyarak ölümün kıyısında yaşar melankoli ve bu yüzden melankolik, Virginia Woolf’un günlüğüne yazdığı gibi yaşamını *uçurumun üstündeki küçük bir kaldırım şeridine* benzetmektedir. Melankolik, geçmişten tamamıyla kopamaz çünkü şimdiki kimlik kaçınılmaz şekilde geçmişte inşa edilmiştir ve temeline bağlıdır. Geçmişin gerçekten ‘geçtiğine’ inanmamak, onun yarı batık, yarı unutulmuş bir hayat olarak akan derenin bir alt akımı olarak aktığını ve sık sık yüzeye taşmalar yaptığını kabul ettirir.



Resim 3.3.2 John Everett Millais, Ophelia, 1851–52

Geçmişini şimdi içinde devamlı olarak yeniden kurgulayan, bu kurguya dalmış ve oradan çıkma gayreti de olmama hali olan melankolinin vücut bulduğu görüntülerden biri de bu nedenle iki durum arasında ‘asılı kalmış’, ‘yarı batmış’ görüntülerdir. Belleğin çarpıtıcı merceği, suya yarı batmış ve ölüme sürüklenen figür imgelerinde etkileyici bir biçimde vücut bulmuştur. Fakat Walter Benjamin’in dediği gibi bu tip yapıtlarda ‘Hayatın kaotik elementi olan su, ıssız dalgalarıyla insanı batırmakla tehdit etmiyor burada, gizemli sakinliğinde onu kendi yıkıntısına daldırmakla tehdit ediyor’.⁵⁰ Buradaki analogi görünen ve görünmeyen, görünen ve kaybolanın, ölümün ve suret değiştirmenin arasındaki *bulanıklığı* vermesi açısından önemlidir. Varlık ve yokluk, arınma ve günahkarlık, dünyevilik ve aşkınlık arasındaki gerilimde yaşayan ruhun ‘aradılığı’ ve düşünceyi kontrol altına almaya çalışan tüm dogmatik baskılara karşı tepki olarak köksüzleşme isteği biçimsel olarak suyun optik yanılsamasının verdiği ‘konturları silinerek çözülme’ etkisi ile dramatik bir görsellik kazanmaktadır. Arthur Rimbaud *Ophelia* adlı şiirinde acı özgürlük olarak tanımlamıştır bu görüntüyü :

⁵⁰ Walter Benjamin, ‘Goethe’s Elective Affinities’ (1925) in Selected Writings, Volume 1, Harvard Un. Press, 2004, s.305 Çev: Fulya Asyalı Büyükerman

*'Sen ey solgun Ofelya, kar gibi güzel!
Sulara gelin oldun ergen çağlarda!
Çünkü Norveç doruklarında esen yel
Acı özgürlüğün tadını öğretti sana'*



Resim 3.3.3 Shirin Neshat, Mahdokht, 2004

İranlı sanatçı Shirin Neshat'ın *Mahdokht* adlı videosundan (2004) John Millais'nin Ophelia'sını andıran fotoğrafta, beyaz kefen içinde suya yarı batmış halde bir kadın görülmektedir. Neshat'ın kadın kahramanı Mahdokht, yaşadığı toplumda cinselliğe ait tabuların gölgesinde yaşayan,

ortayaşlarına yaklaşmaktayken halen süregelen bakireliği, cinsel fantezileri ve anne olma arzusu arasında sıkışmış, gerçek ve hayal arasında parçalanan bir figürdür. Bu sahnede Rembrandt'ın bazı resimlerini anımsatır şekilde soldan yayılan bir ışık ile sonsuzluk hissi veren koyu fon (su) üzerinde kısmen aydınlanmış gövdesi, fotoğrafa Barok dönemi yapıtlarını andıran dramatik ve mistik bir hava vermektedir.

Neshat'ın fotoğrafındaki kadının vücudu, zamanın puslu içinde sürüklenirken geride

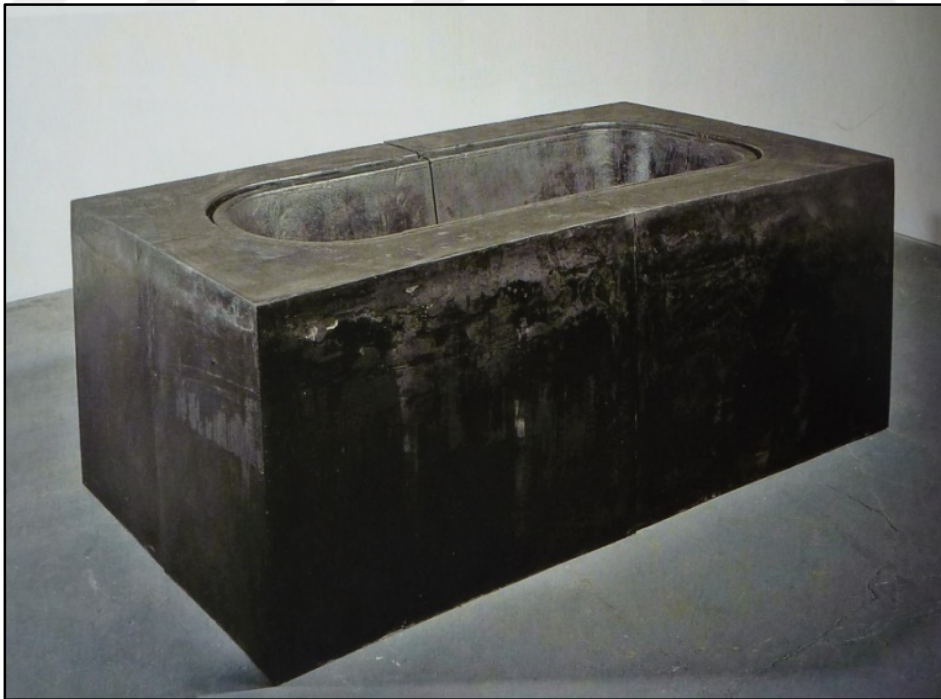


Resim 3.3.4 Lars Von Trier, Melancholia filminden bir sahne, 2011

bıraktığı felaketin ağırlığından kurtulmuş gözükmektedir.

Daha önce bahsedilen, Lars Von Trier'in *Melancholia* filminde ise, Millais'nin Ophelia'sına atıfta bulunan görüntüde Justine, kendini kurtulamadığı bir kefen gibi taşıdığı gelinliği içinde dereye bırakmış görünmektedir.

Romantik düşünceyi taşıyan sanatçı, yeni olarak sunulan şeylerde de dünyanın çehresinin değişmeyişi ve bu ebedi şimdi duygusunu yılğnlık ile karşılar. Ölümü seçmenin teslimiyetten ziyade kahramanca bir başkaldırı olarak düşünüldüğü, ölüm sürecinin de destansı ve sarsıcı olması gerektiği ve adeta bir sanat yapıtı gibi tasarlandığı bir düşünceyi taşır. Sanatçının yapıtından alınan haz, onun aynı zamanda öldüren 'deliliğinin' mürekkebinden yayılır ve sanatçı yaşamın trajedilerini derinden kavrayan kişi olduğundan kendi kaçınılmaz sonu da ona kendini bir sanat yapıtı gibi hazırlar. Jean Paul Sartre'm Baudelaire için dediği gibi sanatçı *kendi gözünde bir nesne olmak, bu nesneye sahip olabilmek, onu uzun uzun gözleyebilmek ve onun içinde eriyebilmek (...)* ve *kendi gözünde kendi şiiri olmak*⁵¹ ihtiyacındadır.



Resim 3.3.5 Rachel Whiteread, Siyah Küvet, 1996

⁵¹ Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı Çev: Ali Berktay, 2004, İletişim Yay.,s.28

Ölüm fikrinden alınan hazza dair sanat yapıtlarının bir örneği olarak düşünülen Rachel Whiteread'ın *Siyah Küvet* (1996) adlı heykeli, sanatçının diğer birçok yapıtı gibi yokluk ve ölüm ile ilgilidir . Normal boyutlarından büyük, eski Mısır lahitlerini andıran siyah granitten bu küvet, 'arınarak' haz alınan bir nesne ve ölüyü muhafaza eden başka bir nesnenin melezi oluşuyla şiirselleştirilmiş bir ölüm yolculuğu sunar. J.Louis David'ın *Marat'ın Ölümü* (1793) adlı yapıtı şüphesiz trajik bir ölüm sahnesinde küvet imgesini gördüğümüz en ünlü yapıtlardandır. David'ın yapıtında, ortada bir cinayet sahnesi olmasına rağmen görünürde bir karmaşa yoktur ve sanatçı 'davasız uğruna can veren' Fransız Devriminin radikal figürü Marat'ya, öldürüldüğü küvette vakur ve onurlu bir şehit ifadesi vermiştir. Sanatı izleyiciyi ruhsal bir yolculuğa çağıran Whiteread'ın boş küveti ise 'kurbanının' trajik yazgısı üzerinde ipucu vermez, heykel, ölüme soğukkanlı teslimiyetiyle İngiliz romantizmine özgü ucu açık atmosferi yayar.

4. MELANKOLİNİN SANATTA GÖRSEL GRAMERİ

4.1. Yıkıntı ve Issız Manzara

*Ve dünya dönüşünce ıpslak bir zindana,
Umut sanki orada bir yarasadır, uçar,
Vurarak gider ürkek kanadını dört yana,
Ve başını çürümüş pis tavanlara çarpar*

Baudelaire

Melankolinin karşıtlıklarla dolu dünyası şiirsel imgelemden ayrılamaz. Ölümlülük hakkındaki keskin farkındalık ve sanatçının aşkınlık arzusu arasındaki gerilim, sanatçı kendini iki alanda da varetmeye çalışırken içinde parçalanmaya neden olur, ve sanatçı bu dualite ile, ancak iki alan arasında duyusal olarak benzeyişler bulunduğu, zamanın doğumları da ölümleri de barındıran döngüsel dokusunu taşıyan nesnelere ile bu gerilimi görselleştirdiğinde uzlaşabilir. Bu benzeyişlerden biri insanın doğada kalmış izleridir : Yıkıntılar. Yıkıntı, gerçeklik ile aşkınlığın gizemleri arasındaki duyusal alanı sunar çünkü geçici düzlemde devamlılığın görüntüsüdür. Zamanın yıpratıcı etkisiyle ya da insan şiddetiyle oluşan yıkıntılar, insan üretimi biçimlerle organik doğanın melezi olarak yüzyıllardır insanın imgeleminde önemli bir yer tutmaktadır. Rönesans dönemi itibariyle yayılan ‘yıkıntı şiirselliği’ farklı bağlamlarda temellenerek de olsa günümüze kadar sürmüştür. Rönesansta yıkıntılara dönük merak, antikitenin yeniden canlandırılması hayaline bağlı olarak gelişse de, tüm dönemlerde asıl etki, geçmişin bugün üzerindeki etkisinin yıkıntıda görselleşmesindedir.

Tarihsel bir olayın fiziksel izi olan yıkıntının yaydığı çelişkili etki, çöküşün nesnesinin bir kültürün dünya üzerindeki gücü, imzası olması ve kültürel bir manzara olarak siyasi olmasındandır. Tarihsel yıkıntı, toplumsal bellekte bir dokudur.

Çökmüştür ama ihtişamlı günlerini unutturmaz, oradadır, dramatik bir görüntüsü vardır ama hala direnmektedir, bugünü de yaşamaktadır.

George Simmel ‘*The Ruin*’ (1911) adlı makalesinde, mimarinin; insanlığın arzuları ve doğanın gerekleri arasındaki mücadelenin uzlaşmaya vardığı, ruhun yükselişi ile doğanın yerçekiminin dengede durduğu tek sanat olduğunu söylemektedir. Yıkıntıda, doğa bir el önde görünmektedir, onun soyan, aşındıran, parçalayan gücü; anlaşılmaz, dokunaklı, şiirsel yeni bir biçim oluşturmaktadır. Ancak bu noktada yıkıntıda ruh ve organik madde arasında bir savaşın galibinden değil, dayanıklılık ve çöküş arasında nazik bir dengeden, bir geçiş döneminden bahsedilebilir.

XX. yüzyıl düşünürü Walter Benjamin, *Pasajlar* adlı kitabında, kendi tarih felsefesini ‘görsel imgelerle düşünmek’ olarak tanımladığı ve diyalektik imgelerle örülmüş bir sistem üzerine inşa ederken, barok dönemi sanatının alegori geleneği üzerine detaylıca eğilmiştir. Benjamin, barok alegoristlerin daha önce bahsedilen vanitas temalı sanat yapıtlarında, yıkıntı görünümünde, parçalı geçiş halindeki nesneye odaklanmıştır. XVII. Yüzyıl Avrupasında oldukça uzamış ve iktidarları yıpratmış savaştan ötürü dinsel öğreti darmadağın bir haldeyken, barok alegoriciler tarafından insan varlığının ve dünyevi gücün geçiciliğinin simgesi olarak kullanılan insan kafatası simgesi gibi yıkıntı da benzer şekilde insan medeniyetinin beyhudeliğinin, geçici görkeminin simgesidir, bunun içinde tarih durmak bilmez bir çözülme süreci olarak okunur. En vazgeçilmez imgesi, dekor elemanı yıkıntı olan barok tiyatro sahnesi, çöküş ve çözülmenin kaçınılmazlığına ilişkin melankolik bir tefekkür alanıdır, sahne tasarımı ; gökteki Tanrı ile yerdeki Şeytan ve arada kalmış insanın evrenini verecek biçimde, dikey ve perspektiflidir. Sahnedeki her unsur, dünyanın gelip geçiciliğini, dünyanın bir rüya olduğunu vermeye yönelik amaca hizmet etmekte ve alegorik anlatıma, insanı aşan güçlerin canlandırılmasına yaramaktadır. Sahne içinde sahne yapısı, yaşamın sürekli akışı içinde kesintili insan yaşamının durumunu, ‘rüya içinde rüya’ halini görselleştirmektedir.

Yıkıntı, Barok dönemin ruhaniliği içinde siyasi değildir ama Benjamin'in marksist yaklaşımı altında Pasajlar kitabı boyunca, yıkıntı imgesi kapitalist kültürün geçiciliği ile beraber aynı zamanda yıkıcılığının da imgesi olarak okunur. Benjamin'e göre alegori, kitleleri ilerleme rüyasıyla uyutan mitin panzehiridir ve bu bakış açısı altında yıkıntı siyasal açıdan uyarıcı hale gelir. *Sanayi kültürü enkazı tarihsel felakete teslim olmayı değil, bu felaketin zorunlu olduğunu söyleyen toplumsal düzenin kırılğan olduğunu öğretir. Medeniyetin ölümsüzlüğünü anlatmak için inşa edilmiş olan anıtların böyle un ufak oluşu daha ziyade geçiciliğinin kanıtı olur.*⁵²

Yıkıntıların sakladığı enerjiyi XX. Yüzyılda inceleyen Benjamin'in Barok alegoristlerden ayrıldığı nokta tam da burasıdır, o barok dönemin edilgen melankolisi ile yetinmez, *ona göre zamansal (dünyevi) gücün geçiciliği efkara yol açmaz, siyasal pratiği şekillendirir.*

Satürn canavarlarının evi olan yıkıntıların sanattaki tarihine bakıldığında insan figürünün, sahnedeki yıkımın devasallığına dikkat çeken ufak bir işaret olana dek kademeli olarak azalmasına tanık olunur. XVIII.Yüzyıldan

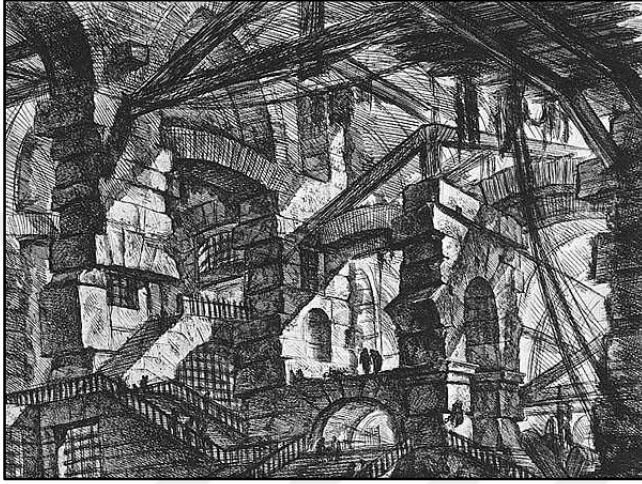


Resim 4.1.1 G. B. Piranesi, Satürn Tapınağı, 1748

itibaren, yıkıntı imgesi ve doğrudan metafiziğin alanına girmiş ıssız manzaralar, yitik ideallerin anıt mezarı gibidir. Bu dönemde Avrupa'nın filozof ve sanatçıları Antik Roma'nın yıkıntılarında bu 'kusursuz' uygarlığın küllerini aramaktadırlar, Venedikli ressam- mimar Giovanni Battista Piranesi'nin *Antichita Romane* gravürleri (1756) bu yaklaşımın en önemli sanat yapıtlarındandır. Piranesi'nin, gerçekçi bir üslupla ele aldığı yıkıntıları, doğa tarafından yer yer istila edilmiş halde ve bazen etrafında yerel halkın varlığı ile çizilmiş ve sanatçı bu gravürlerde tarihsel geçmişi - özlem çekilen uygarlık fragmanlarını - güncelin içine usta bir şekilde dahil etmiştir.

⁵² Susan Buck-Morss, Görmenin Diyalektiği, W. Benjamin ve Pasajlar Projesi, Çev : F.Burak Aydar, Metis Yay.,2010, s.189

Öte yandan yıkıntı üzerine bu ruhsal eğilim onu, bu yıkıntıların içinde tutsak edilmiş ve ıslah edilen suçluların olmasını düşündüğü ‘Hayali Hapishaneleri’ni tasarlamaya da itmiştir. (1747) Sonsuz etkisi veren koridorlar, merdivenler, yollar ve duvarlarla dolu kasvetli bir labirent atmosferiyle bu devasal hapishanelerde izleyici için ilk deneyim kuşkusuz ‘kayboluş’ olacaktır. Bu hapishanenin bizzat yeryüzünün bir metaforu



Resim 4.1.2 G. B. Piranesi , Carceri serisi, No: XVI, 1761

olduğunu öne süren Enis Batur’a göre, *Piranesi’nin imgelemindeki hapishane, eksiksiz bir karabasan portresi doğurmuştur: Dışarıyla, Dünya’yla artık hiçbir bağlantısı, ilişiği kalmamış, kendi üzerine kubbesi kapanmış makrokozmetik bir kafesin iç organları arasında kaybolmaya çağırır bu gravürler, içine*

*süzülen her bakışı.*⁵³ Bu on altı resimlik seriyi hazırlarken Piranesi’nin, çağının akli yücelten yaygın düşüncesine karşı hayal dünyasını ve bilinçaltını savunan düşünce yapısı ve yıkıntıyı sanatına, ruhsallığa ait bir imge olarak dahil eden estetiği, sonradan romantiklerin ve sürrealistlerin ustalarından biri sayılmasına neden olacaktır.

Geçmiş ile geleceğin iç içe geçtiği düşlerin ve mistik duyguların övüldüğü Romantizm’de - ve sembolizmde - sanatçılar yoğun melankoli duygusu içinde kendilerine şiirsel bir gizemcilik aramışlardır. Çağın dokunaklı hissiyatını görselleştirmede yıkıntının lirik imgesi başı çekmektedir. Yıkıntı ve insan izinin silindiği ıssız manzaralar, ne derece gerçeklik içinde ele alınırsa alınsın bu arayışa uygun imgelerdir.

⁵³ Enis Batur, Başkalaşımın XXIV, Piranesi’nin Kurmaca Hapishaneleri, Sanat Dünyamız Sayı 79, YKY, 2001, s.155

Bu dönemde yıkıntıların taşıdığı anlama ve pitoresk cazibesine ilgi o kadar artmıştır ki sanatçılar sağlam olan mevcut yapıları bile yapıtlarında yıkıntı halinde biçimlendirmeye başlamışlardır. İngiliz araştırmacı yazar Robert Burton, 1651'de yayımlanmış olan *Melankolinin Anatomisi* adlı kitabında (*The Anatomy of Melancholy*), bazı ortaçağ fizikçilerinin görüşlerine de dayanarak ; puslu, sisli, bulutlu havaların ya da çöl veya bataklık etkisi veren manzaraların marazi olduğunu ve melankoliye neden olduğunu söylemiştir. Ne var ki sanatçılar, içlerindeki ontolojik sancılara bağlı melankoliyi ifade etmek isterken nesneyi ‘batıran, yutan, hareketsiz bırakan, gömen’ bu görüntülere bilinçli olarak çekilirler. Jean Starobinski’nin Baudelaire’in şiiri üzerinden tarif ettiği gibi ruhun çöküşü, bu yavaş çekim imgelerle izleyicinin imgelemine kısıkvrak yakalar. *Melankolinin bütün öğelerini tanımak için düşen ya da inen vb. varlık ile ona egemen olan düşman çevre arasındaki bağı görmek gerekir.*⁵⁴ Starobinski’nin gösterdiği yolu takip edilirse, ‘romantik yıkıntı’ şiir ve görsel imge arasında gezinerek daha iyi kavranabilir.

Caspar David Friedrich’in buz denizinde parçalanmış gemisi (*Die gescheiterte Hoffnung*, 1823–1824) Baudelaire’in *Kutba saplanmış bir gemi, sanki billurdan bir kapan, araştırır hangi yoldan, bu zindana düştüğünü* dediği gemiyi getiriyor akla. Tabloda, parçalanmış buz tabakasının ortasında, zorlukla seçilen, batmış bir geminin



Resim 4.1.3. Caspar D. Friedrich, Yıkılmış Umut, 1823-24

enkazı görülür. Buz tabakalarının çarpışması sonucunda oluşmuş neredeyse anıtsal yapının, ‘yutulan’ gemiye göre devasal büyüklükte olduğu bu yapıtına sanatçı ‘Yıkılmış Umut’ adını vermiştir.

⁵⁴ Jean Starobinski, Aynada Melankoli, Çev: M. Emin Özcan, Dost Kitabevi, 2007, s.43

Bu şiddetli ve dramatik yıkımın görselleştiği tablodan başka, Friedrich'in; kadrajında gotik kilise kalıntılarından ıssız kıyıları, megalitlerden sarp kayalıklara kadar sükunet dolu bir melankoli uyandıran imgelerle dolu manzaraları, ışığın dramatik kullanımı ile yücelik ve melankoliyi aynı anda hissettiren bir etki yaratır. Melankolinin bilinçli yalnızlığı, bu dönemde kule, manastır, ada, kulübe gibi bazen sığınak, bazen tecrit bazen de sürgün yeri olan ıssız mekanları geçmişe oranla daha fazla kadrajına alır. Bu tablolardan biri *Karda Cloister Mezarlığı* adlı (Cloister Graveyard in The Snow, 1817-19) kar altında bir manastır yıkıntısını ve mezarlığı gördüğümüz tablodur.

Doğanın ve insan üretimi mimarinin yücelik uyandıran birlikteliği görülen resimde, insanın sonlu ömrü, kaçınılmaz kaderi kendini açığa vurmaktadır.



Resim 4.1.4. Caspar D. Friedrich, Karda Cloister Mezarlığı , 1817

Arnold Böcklin'in *On the Pontine Swamps* (1851) adlı yapıtındaki manzara, gündüz ışığında gece koyuluğuna sahip iç mekanı ve bakışı içine çeken gizemli gölgesiyle tümüyle ruhsal duruma ait bir imgedir, tıpkı dönemin bir başka sanatçısı W. Turner'ın *Fırtınada Gemi* (*Steam-Boat off a Harbour's Mouth, 1842*) adlı tablosunda kar fırtınasında çarpınan aciz gemisinin, sanatçının ifade etmek istediği 'kısıtılmış' ruh durumunun şairane bir görüntüsü olması gibi. Burada nesnenin konturları tamamıyla silinmiş hali, melankolik ruh halinin, herşeyi tek bir bakış altında eritmesine bağlı olarak gelişir.



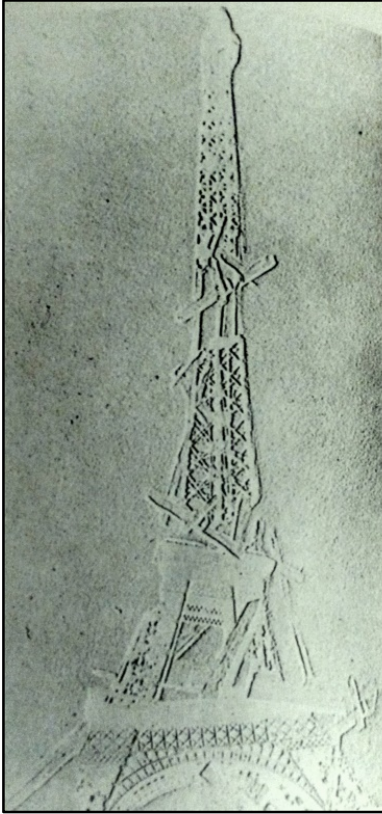
Resim 4.1.5 William Turner, Fırtınada Gemi, 1842

XIX. Yüzyıl ortaları, bu sancılı gelenekten modernliğe geçiş döneminin sanatçılarının kimi toplumsal ve yaşamsal dönüşümden ‘masalsı’ doğaya sığınırken bazıları da Baudelaire gibi yangın yerinde kalmayı tercih etmiştir : Onda melankolik alegoriye yol

açan şey ilerleme vaadiyle yeni inşa edilmiş kentin göz kamaştırıcı ve bir o kadar da sersemleten görkemidir. O yüzden gözünü bu parlaltının girmediği kuytu köşelere, eskinin mabedleri, şimdinin yıkıntılarına diker : *bir şehrin biçimi de, çabuk değişir, yazık! bir faninin kalbinden.*⁵⁵ Daha sonra XX. yüzyılın büyük ekonomik çalkantıları , yüzyıl içinde savaşın ve kentleşmenin gerektirdiği yeni yıkımlar ve yeniden inşalar, bu yapılanmada işlevselliğin gerisinde kalan anıtsallığın yarattığı boşluk, modern sanatçıyı geride kalan hayalet manzaraların peşine düşürür. Kesintisiz bir çöküş sürecinin melankolik farkındalığı içinde yaşayan Barok şairleri, tarihin kronolojik akışını askıya alıp cennetin zamansızlığına dalmak için panoramatik bir tarih anlayışını alegorik imgelerle görselleştiren dekorlar oluşturmaktaydılar. Düşünceleri ve deneyimleri harabeler olarak algılayan Walter Benjamin, modern dönemde bu eğilim için barok sahne dekorunun bayrağını, zaman katmanlarının beklenmedik eklemlenmeleriyle düş benzeri mekanlara sahip olan, şairin peşine düştüğü ‘gerçeğin’ hayaletsi varoluş biçimlerine büründüğü sürrealist kentin devraldığını söylemektedir. Nesnenin yüceltildiği bu çağın, kendisini nesnelere psikolojik anlamlar yükleyerek ifade eden sanatçısı, gözden düşmüş mekanların tenhalığında Benjamin’in deyişiyle *son bakışta aşkı* bulur.

⁵⁵ C.Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, Kuğu, Çev:Ahmet Necdet, Adam Yay. 2001, s.210

Şair Louis Aragon, yeni yüzyılın rüzgarına direnemeyeceği aşık olan zanaat ustaları ve dükkanlarıyla dolu dar Paris pasajları ile bu tür bir bağ kurar. Sürrealist estetikte yıkıntı, harabe ve gözden düşmüş nesne, kapitalist arzunun vefasızlığına düş simgelerinin harabe olarak sunumu vasıtasıyla karşı gelmek için kullanılır. Breton, *La femme 100 Tetes*'in (1929) önsözünde; sürrealist montajın, *önceki, şimdi ve*



Resim 4.1.6 Raoul Ubac , Eiffel Kulesi Fosili, 1939

gelecekteki hayatların eriyerek tek bir hayatta birleştiği, gerçekten tanınma yanılısamaları yaratan 'zamandaki yarıklar' olduğunu belirtmiştir. Barok sanatın ve Romantik düşüncenin kavramlara bağlı olarak kullandığı mimari yıkıntılar gibi, sürrealistlerin şehir imgelerine yaklaşımında da psikolojik anlam vardır, şehre ait nesnelere zihin içindeki yapılanmanın maddi metaforları olarak düşünülmektedir. Paris'in sokaklarını, pasajlarını aşındıran, kuytu köşelerini keşfeden kentli sanatçıya içsel olarak ruhsal labirentlerin arasında dolaştığı, düşüncelerinde eski ve yeni, ihtişamlı ve gözden düşmüş arasındaki geçişleri keşfettiği bir deneyim eşlik eder. Bu kent deneyiminin ruhsal etkisini Aragon, *açıklanamayan bir süreklilik ve bunun kendi yüreğime kadar uzanışı*⁵⁶ diye tanımlamıştır.

Sürrealizmin romantik öncülerinden devraldığı bir hayranlık da, yıkıntı haldeki haldeki şato imgesine yöneliktir. Yıkıntı şatodaki karanlık gizem, sürrealist nesnenin çocukluğa özgü merakını taşır. Bu dönemin arşiv fotoğrafçısı Eugene Atget, Paris'in hayalet manzaralarını keşfe çıkmış ve dönüşümü belgelemiştir. Atget, yenilenme sürecindeki Paris'te kentin terkedilmiş mahalleleri kadar, 'Eski Paris' adını verdiği serilerde, XVII. ve XVIII. yüzyıldan kalma fantastik mimari detaylara da odaklanmış, acuzeler, ucubeler, ejderhalar ve deniz canavarlarından oluşan yaratıkların olduğu grotesk mimari süslemelerin yakın çekimi ile şehrin mevcut halinin fantastik ve masalsı olduğuna dair kanaatini sunmuştur.

⁵⁶ Sürrealizm/Mimarlık, Çev : Nur A. Artun, İletişim Yay, 2014, s.178

Bu bakış altında şehrin olası aura kaybı da sanki bu yaratıkların korkunç kehaneti gibidir. Bir başka fotoğrafçı Raoul Ubac ise kehaneti daha ileri götürür ve Eiffel kulesi gibi dönüşümün henüz taze abidelerini, gümüş jelatin baskı tekniğiyle kuma gömülmüş bir fosil gibi gösterir, yerlerinden edilen eski yapılarla aynı akibete uğrayacaklarını söylemiş olur. XX. Yüzyılın yıkıntıları sayısız sanatçının, şehir gezgininin ve araştırmacının saplantısı olmuştur, bunun kanıtı terkedilmiş okullara, atölyelere, devasal depolara ait yakalanmış yüzlerce görüntüdür. Son yıllarda endüstriyel enkazlar, Antik Roma yıkıntılarının pitoresk manzarasının güncel dengi olarak görülebilir: Estetiğin alanına o kadar girmiştir ki neredeyse maddi anlamını terketmiştir.

Yıkıntı karşısında, çöküşün yarattığı ürperti, şahsi yıkımları geri çağırır. Geçmişinde saklayan yıkıntının yaydığı melankoli, kaybı yaşamış benlik ile kaybın yaşanmadığı zamanın daha kaygısız benliği arasında bir diyalog başlatır. U. Tümay Arslan *Mazi Kabrinin Hortlakları (Türklük, Melankoli ve Sinema)* adlı kitabında Abdülhak Şinasi Hisar'ın yıllar sonra Boğaziçi'nde yıkılan yalıyla karşılaştığındaki hissiyatının çelişik yapısından bahsetmektedir. Kendini '*yarasını bilen bir mahluk*' olarak tanımlayan yazar, yıkılan yalıyı görmeye gittiğinde, hem geçmişte kaybolmanın haz dolu özleminin tadını çıkarır hem de *hatıralarının doldurduğu, çürüdüğü, geride bıraktıkları harabeyi* gördüğü bir mezarlığa geldiğini söyler. *Yıkılan yalı, bir yandan tamamlanmamışlığı, eksikliği, terk edilmişliği temsil ederek ben'in oluşumunu başlatan kaybın mekansallaşmış mecazı, diğer yandan ise harap olmuşluğu, yıkık döküklüğü, ezilmişliği ve kırıklığıyla, yadırganan ve yabancı olunan değil, terkedilmiş imkansız bağlılığın korunup sürdürüldüğü melankolik dönüşün, ben'in kendi yeridir.* Yıkılan yalı, yitip giden birşeylerin mezarıdır ama hayaletsiliği ile de bağlılığın kırılıp gitmesinin reddidir aynı zamanda: '*Suların, rüzgarların hür, ebedi gençliği yanında, mazarını bildiğimiz, kendi iklimimizden bir harabe! Ruhumuzun uyuklayan bütün kuvvetlerini coşturmak için bundan daha dokunaklı bir manzara bulunmuyor.*'⁵⁷

⁵⁷ Umut Tümay Arslan, *Mazi Kabrinin Hortlakları*, Metis Yay.,2010, s.157-158

İşte XX.Yüzyıldan bu yana, günümüz sanatında da yıkıntı ister şahsi bir geçmişin izlerini taşıyan bir ‘yuvanın’ kalıntısı ister toplumsal olarak paylaşılan bir belleğin tarihi anıt - mekanı olsun, korunaklı ve koruyucu, ‘kutsanmış’ bu duvarların - tıpkı düşmüş meleklerde olduğu gibi - yaralı görünümü, bu ‘dokunaklı manzaralar’, yitik idealler ve geleceğin bunları telafisine duyulan güvensizlik arasındaki hantal durağanlığı, melankoliyi bünyesinde hapseden imgelerdir. Araştırmacı Svetlana Boym, XX. Yüzyıl sanatının bir tür yıkıntı sapkınlığına (Ruinophilia) sahip olduğunu söylerken yıkıntı görüntüsünden alınan hazzın nostalji ile farkına değinmiştir. Ona göre *Ruinophilia*, yurt özlemi ya da kültürel kimlik hasretinin ötesinde, daha çok; dünyaya bağlılık duyan ruhun, zamanın durdurulamayan ve geri döndürülemeyen yapısını tecrübe edişinin maddi görüntüsü olan yıkıntıya duyulan tutku ve bunun temsillerinin ruha ettiği tesirdir.

Yüzyıllar boyunca süren savaşların ardında bıraktığı yıkıntı şehir görüntüleri sanat eserinin parçası olarak karşımıza çıktığında duyduğumuz haz, tragedyalarda olduğu gibi, içinde kaçınılmaz olanla bir yüzleşme ve ardı sıra gelen barışmayı içerdiğinden olsa gerektir. Bu bağlamda Anselm Kiefer’in sanatı, kırsal talanın ve yıkımın apokaliptik sahneleri, kurşun topakları ve saman destelerinin gömülü olduğu, ay yüzeyine benzer çatlamış yüzeyleri ve tabaka halinde- balçık hissi veren - boya sürüşleri ile karakteristiktir. Sanatında mistik, edebi ve siyasi göndermelerle dolu alegorik yaklaşımının, yakıp yıkılmış bir tarla, düşmüş bir uçak, terkedilmiş bir trenyolu ya da harap olmuş çocuk elbiseleri gibi imgelerin dilinden yaydığı etki, sanatçının tüm bu yıkım ikonografisine rağmen aşkınlık umudunu da barındıran yoğun bir melankolidir. Kiefer için manzaranın trajik dönüşümü, yıkımı, insanlığın acılarının metaforudur.



Resim 4.1.7 Anselm Kiefer, Lilith, 1997

Kiefer'in *Lilith* adlı (1997) yapıtında, afet bölgesi haline gelmiş, yıkıntı halde bir şehrin üzerine savrulmuş bir kağıttan uçak imgesi görülür. Ancak bu uçak kurşundan yapılmıştır ve kanatlarından siyah saç tutamları sarkmaktadır. Sanatçının bu devasal tablosunun önünde izleyici repliğini unutmuş bir aktöre benzer : Kiefer burada izleyicinin kendi varlığı için bir sahne hazırlamıştır.

Anselm Kiefer'in bir diğer yapıtı *Nuremberg Alanı* (1982) bize ıssız manzaraların sakladığı şiddeti ve şiddetin bıraktığı izleri yansıtmada etkisini gösterebilir. Nuremberg kentinin Almanya tarihi içerisinde geçirdiği dönüşüm, öncesi ve sonrası arasındaki görünümü tümüyle değiştiren korkunç olaylar manzarada bıraktığı izler üzerinden görselleşmiştir. Almanya'nın Nazi dönemi öncesi bir kültür kenti olarak öne çıkan Nuremberg kenti, soykırım zamanında fabrikaların üretimden yeri olmaktan çıkıp hapishanelere dönüştürüldüğü, verimli tarlaların toplu mezar haline geldiği boğucu bir atmosfere sahip olmuştur. Sanatçının karışık malzeme ile ürettiği yapıtında saman, kül, toprak kullandığı ön yüzeydeki balçıklaşmış, terkedilmiş tarla manzarasının daha önceki canlılığına çöken ölümü tüm trajikliği içinde vermektedir. Yapıtta terkedilmiş, ihmal edilmiş kırsalın kendi doğal malzemesini doğrudan kullanışı izleyiciye bu yıkıma bizzat şahit olduğu duygusunu yaşatır.



Resim 4.1.8 Anselm Kiefer, Nuremberg Alani, 1982

Türk sanatçı Canan Tolon bir söyleşisinde (1997) sanatını şöyle tanımlıyor :
Hayalet şehirler, kimseye ait olmayan topraklar ve savaş meydanları gibi boş, terkedilmiş, ıssız ve çorak arazilerde odaklaşıyorum. Dikkatimi yokluk üzerine



Resim 4.1.9 Canan Tolon, Kaza Eseri, 1995

yoğunlaştırıyorum. Bu, sadece savaş yorgunu değil, tüketim ya da mahrumiyet yüzünden de iflas eden manzaralarda duyduğunuz türden bir yokluk. Doğu Avrupa kırsalında seyahat ederseniz, yarım bırakılmış inşaatlarla dolu geniş araziler görürsünüz. Bu yerler, daha tamamlanmadan hayalet şehirler haline gelmişler, henüz varolmadan anlaşımlardır. Onlar boşlukta çürümeye bırakılan gerçekleşmemiş hayallerdir.

*Yapıtlarımda temsil edilen mekanlarda ne tarih ne hayat var, onlar yapım ve yıkım arasında sanki cennetle cehennem arasında asılı kalmışlardır.*⁵⁸ Canan Tolon'un tuvallerinde yıkıntıların kontrastlı canlılığı, onun hayatın meydana getirdiği dönüşümle ve fiziksel maddede vücut bulan bozulma süreci ile ilgilendiğini hissettirir. Örneğin *Kaza Eseri* adlı sergisinde (1995) yer alan tuvallerdeki ortak etki, yıkımın sanatçı onu resmettiği an gerçekleşiyormuş hissi veren akışkan ve hareketli plastik üslubudur.

İngiliz heykeltıraş Matthew Simmons, doğanın mimari yıkıntıyı içinde taşıdığı ya da kapladığı hissini veren heykellerinde, doğal taş bloklarına antik döneme ait üslupta mimari fragmanlar yontarak, mimarinin, insanın doğa üzerindeki 'zaferini' sergilediği prensibini tersine çevirir.

Tarihi görüntüsünde olan ve ince işlenmiş detaylı iç mekanları ile bu minyatür yıkıntılar, yontuldukları kayanın içerisinde gizlenmiş bina fosilleri gibi şaşırtıcı bir etki yaratırlar. 1999 yılında Verona'da yaptığı *Gizli Peysaj* adlı mermer heykeli bu çalışmalarına örnektir.



Resim 4.1.10 Matthew Simmons, Gizli Peysaj, 1999, Detay

Beyrut doğumlu sanatçı Mona

Hatoum, iç savaş başladığında (1975) terkettiği ülkesi ve doğduğu şehir hakkındaki belleğini apokaliptik bir manzara olarak sunar. *Bunker* adlı (2011) 22 adet çelik konstrüksiyondan oluşan bina heykelleri barındıran düzenleme, terkedilmiş bir şehrin içinde gezinildiği hissi yaratmaktadır.

⁵⁸ Constance Lewallen'in Canan Tolon ile söyleşisi, Çev: Dara Çolakoğlu, Ekim 1997, Berkeley, Limbo yayını için, s.24 , www.canantolon.com

En küçük mimari detaydan dahi arındırılmış ve en temel inşaat formuna indirgenmiş bu yapılardan bazıları Beyrut'ta halen mevcut olan kimi yapıları andırmaktadır. Hatoum'a göre sanat yapıtının duyuşsal deneyimi her zaman önce gelir. Bunker yerleştirmesinde de durum budur : Bu 'modern' yıkıntılarının molozunun arasında dolanan izleyici arda kalanın lirik vahşeti tarafından kısıkırak yakalanır. Burası pek



de davetkar olmayan ücra bir yerdir ve tümüyle korunaksızdır.

Resim 4.1.11 Mona Hatoum, Bunker, 2011

Claudio Parmiggiani (1943 -) genel olarak geçmişin geride kalan izleri, zamanın yıkıcı akışı ve belleğın gücü üzerine yapıtlar üreten bir sanatçıdır. Sanatı, sanatsal, tarihi ve ahlaki geçmişe derin bir ilginin yansımasıdır. Ölüm, yaşam, kutsal duygular üzerine derin tefekkürlere dalan Parmiggiani, bu düşünce bütünlüğünü bazen yerleştirmelerinde nesnelere maddileştirerek, bazen de fotoğraf ya da resim yoluyla ortaya çıkarır. İlk defa 1970'lerde başladığı, kendisiyle özdeşleşen *Delocazioni* adlı serisinde, kurguladığı yerleştirmelerde nesnelere önce yakıp sonra bunları yerinden çıkardığında geride bıraktıkları is ile romantik dönemi anımsatan puslu görüntüler yakalamaktadır. Duman vasıtasıyla ölümsüzleştirilen silüetler, bu ışık ve gölge manzarasında, yokluğu yansıtırlar. Sanatçının; kalıntılar, kül, toz, gölge kullandığı yapıtları, aşkınlık için arzu yaratan, sonsuzluklara, soyutlamalara ve dünyada isimsiz ve gürültüsüz iz bırakan şeylere dönük bir tefekkürü besleyen etki yaratır. Cam da, Parmiggiani'nin sık olarak kullandığı, yıkıntı formlarının lirik üslubuna uygun düşen bir malzemedir.



Resim 4.1.12 Claudio Parmiggiani, Porto, 2007

Porto (2007) adlı yerleştirmesinde, galeri mekanının bir köşesinden ortaya doğru yayılan farklı boyutlarda paramparça halde turkuaz rengi camlar ve üzerinde büyük bir gemiden artakaldığı izlenimi veren bir gemi çapası asılı durmaktadır. Kırık camlar, bu gemiyi yutan

hırçın deniz dalgalarını ve aynı zamanda parçaladığı geminin yıkık parçalarını aynı imgede çağrıştıran bir büyüye sahiptir. Burada, camın transparanlığı suyun transparanlığını çağrıştıırır, yıkan da, yıkılan da aynı bütünün içinde erimiştir. Parmiggiani'nin yerleştirmesi C. Friedrich'in daha önce değinilen gemi enkazını andırır.

Amerikan sanatçı Valerie Hegarty, ülkesi Amerika'nın güncel çalkantılı durumuna ilgili olduğu kadar geçmişinden de beslenerek, 'sondan başa arkeoloji' olarak tanımladığı çalışma üslubuyla, genellikle sergilerinde galeri alanını tümüyle dramatik bir alana dönüştürür. Büyük ölçekli yerleştirmelerinde, duvarlardan yerlere doğru yayılan boyanmış kağıt katmanları, yakılmış ve parçalanmış, aristokrasiye ait nesnelere ile mekanda maddi bir hafıza yaratmayı mümkün kılar. Erken Amerikan tarihinden tabloların kopyalarını yaparak ardından bunlara zarar veren sanatçı, bu parçaları tarihi anlamlarına bağlı şekilde yöntemlerle yıkıma uğratar. Hegarty'nin *Altered States* (2012) adlı sergisinden *Rug with Grass* adlı yapıtta, yer yer çürüyerek parçalanmış, yüzeyinden otlar fışkıran imparatorluk dönemi stilinde bir halı, belki de, eski çağlardan alınacak bir ilhamla *yeşertilebilecek* yeni bir şeyin oluşumunu öngörmektedir.



Resim 4.1.13 Valerie Hegarty , Rug with Grass, 2012

İç mekan nesnesi olan halı ölçeğinde minyatürleştirilmiş bu manzara, parçalanmış toprak parçasını, vatani sezdirir, yıkımların toplumdan bireye, genelden detaya

etki ettiğinin görüntüsü

olmakla beraber, parçalanma ve yeşerme arasındaki çelişki, sanatçının değişim karşısındaki fikrini belirsiz bırakır.

Görüldüğü gibi günümüz sanatında yıkıntı imgesine dönük merak, ne tam anlamıyla dünyevi *vanitas* üzerine tefekküre dalan Barok dönemdeki mistik anlamı taşır, ne de geçmişin yitirilmiş bütünlüğüne romantik bir ağıttır. Harap olmuş maddede saklı pitoresk romantikliği geri döndürmekten ziyade, modernitenin yıkıntıları bize radikal bir çok açılı bakış önererek böyle bir dünya imajı yaratmayı ve bunun sonsuz tekrarını sorgulatırlar. XXI. Yüzyılın bakış açısı, yıkıntı vasıtasıyla asla gerçekleşmemiş gelecek tasarılarını okur, yarım kalan ‘şanlı tarihleri’ gün yüzüne çıkarır. Ama bu tasarılar tamir edici bir nostaljiye ilham vermektense ziyade, bize ilerleme görüşünün gelip geçici heveslerinin farkında olmayı öğretir. Günümüzde yıkıntı merakı estetiğin kaybına duyulan yasın görüntüsüdür, bize, kiç objede olduğu gibi, güzelliğin (ve yüceliğin) dönüşsüz kapı dışarı edildiği, anlamsızlığın büyük bir hoşnutlukla çerçeveslendiği ve bunun sonsuza dek yinelenebilir olduğu bir dünyayı göstermektedir. Bu bir melankoli dünyasıdır ve sonsuzluk ‘geçiciden’ yansiyarak görünür burada, usandırıcı bir tekrar olarak.

4.2. Gözden Düşmüş Nesne ve Melankolik Alegori

*Köşesinde siyah örümcek
örüyor dramını ve uyuyor ağına yakalanmış bir uykuyu
ve oda rüyalarını yiyor sonunda.*

J.Pierre Duprey

Melankolinin bakışı altında, varlık ile dünya arasında, anlamı ortaya çıkarmaya dönük bağlar kuran, zihni yaratıcı düşünmeye sevk edenler, insan ilişkilerinden ziyade nesnelere. Özellikle makine çağının insanında, nesne ile kurulan ilişki, yaşamın ve değerlerin derinden değişmesi nedeniyle içten kanayan bir yarannın merhemi olmuştur : İnsanın duygusal yapısındaki ve birbiriyle ilişkisindeki dönüşüm, *barbarca kayıtsızlık*⁵⁹ onu ; birtakım cansız nesnelere dolu bir dekor içinde kendini doğrulama ve yalıtılmışlığın kadrajını biçimlendirme ihtiyacına iter. XIX. Yüzyılda romantik sanatçıların, dünyaya kaybettiği masalsılığı, endüstrinin soğuk konstrüksiyonlarını puslu renkler altında yoksayan doğanın cennetsi temsili ile vermeye çalışması gibi, şehrin labirentimsi yeni doğası içinde kentli sanatçı ise, kendi konturlarını, kendini yabancı hissettiği tümüyle işlevsel modern kadrajın içinde şeffaf bir zar gibi çevreleyebilecek nesnelere arar. Koleksiyonculuk, minyatür bir dünya, daha içkin bir açıdan ele alırsak bir şahsiyet inşasıdır.



Resim 4.2.1. Paul Reich için Cenaze Kutusu, 1580

⁵⁹ Georg Simmel, *Metropol ve Zihinsel Yaşam*, Çev. Celal A.Kanat, Defer, 1991, Sayı 16, s.88

Hızın ve rekabetin yoğurduğu bu yeni hayatın rüzgarına kapılmayan, yaşamın solgunlaşmasının ayırımına varmış melankolik, ipi kopmuş uçurtma gibi savrulmaktan kurtulamamaktadır. Bu noktada iç ya da dış mekanda olsun ‘şeylere’ dönen yoğun bakışın, kendinden hareketle yeni bir dünya inşası olduğu aşikardır, koleksiyoncu ruh üzerinden izini sürdüğümüz bu inşada, montaj kavramını soyuttan somuta – anlamdan biçime bir süreç olarak düşünmekteyiz.

Walter Benjamin, ilerleme mitinin iç yüzünün, hurdaya dönüştürdüğü imgeleri gösterge sayan zihinlerce okunabilir olduğunu savunmaktadır. Friedrich Schlegel gibi Benjamin de tarihin esas sorununun insan gelişiminin çeşitli öğeleri arasındaki eşitsiz ilerleme, özellikle entelektüel ve etik gelişim arasındaki büyük uçurum olduğunu düşünmektedir. Benjamin’in düşüncesinde, tarih çizgisinin gelişmeye doğru düz bir doğru olarak süregelmediği argümanı, sürrealist estetikte olduğu gibi gözden düşmüş nesnenin yüceltilmesi ile desteklenmiştir. Bu gözden düşmüşlüğü içselleştirip toplumdan ayrılan, düzenin içinde düzene direnen bir insan türünü, hayatı vakit kazanmakla geçen insanların yanında *kendi zamanına çelme atmakla yaşayan*⁶⁰ kendi kentli melankoliğini yaratır düzen. Kendini soyutlamanın melankolisi, nesnelere ilişkide, değişim değeri yerine kazandığı anlam üzerine odaklanır, *her bir unsuru belli bir işlevi yerine getirmek zorunda olan bir düzene kafa tutan ve tanıklık etme, anı, özlem hayal kurma gibi farklı taleplere yanıt veren bir düzene ait nesnelere*, kendi varoluşuna inancı kalmayan insanın imdadına yetişirler: *Bu nesnelere sayesinde geleneksel ve simgesel düzen bir hayatta kalma mücadelesi vermek gibidir.*⁶¹

Teknolojik gelişmelerin zihinde uyandırdığı merak ve yeniliklere dair heyecan ile eş zamanlı seyreden, en az bunlar kadar küreselleşen bir şey de nostalji duygusudur. Bir savunma mekanizması olarak nostalji, ortak hafızası olan bir topluluğa duyulan dokunaklı bir hasret ile parçalanmış bir dünyada sürekliliğe duyulan bir özlemi taşır.

⁶⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, Saatleri Ayarlama Enstitüsü, YKY, s.185

⁶¹ Jean Baudrillard, Nesnelere Sistemi, Boğaziçi Üniv. Yay. S.92

Svetlana Boym'un nostalji hakkındaki düşünceleri, bize melankoli, nostalji ve bunlara panzehir olarak 'biriktirmenin' haritasını çıkarmakta yardım edebilir : *İlk bakışta nostalji bir mekan özlemidir, ama aslında farklı bir zamana (çocukluk zamanına, rüyalarımızın yavaş ritmine) duyulan hasrettir. Daha geniş anlamda nostalji modern zaman fikrine, tarih ve ilerlemenin zamanına karşı bir isyandır. Nostaljik kişiler tarihi silmek ya da özel ya da kollektif bir mitolojiye dönüştürmek, zamanı da mekan gibi ziyaret etmek isterler, zamanın geri çevrilemezliğine boyun eğmeyi reddederler.*⁶² Yalnızca eski düzenin ihtişamlı günlerine değil, aynı zamanda geçmişin gerçekleşmemiş düşlerine ve eskiyen gelecek hayallerine de duyulan bir özlem olan nostaljinin melankoliden farkı, ruh ve beden, gerçek ve gerçeküstünün sürekli çatışma halinde olduğu, her şeyi ölümün kantarında tartan - S.Boym'a göre keşif ve filozoflara özgü olan - melankoliye karşılık nostaljinin göç ve sürgün duygusunun hakim olduğu ruhlarda ortaya çıkan bir çözüm arayışı olmasıdır. Boym'un *düşünsel nostalji* adını verdiği eğilim, hafızanın parçalanmış fragmanlarından hazzeder ve mekanı zamansallaştırır. Nostalji, melankolinin içindedir, yapısı gereği melankoli evreninin bir gezegenidir çünkü *tekrarlanamayanın tekrarı, maddi olmayanın maddileşmesi ile ilgilidir.*⁶³

Yönetmen Martin Scorsese'nin *Hugo* adlı filmi (2011), 1920'lerin Paris'inde çocuk kahraman Hugo'nun, hikayesini bilmediği bozuk otomatın tamirati için dadandığı oyuncak dükkanında farkında olmadan ilk sinemacılardan George Meliés ile karşılaşması ile başlar. Film, otomatla uğraşan çocuğun, sanatından kopup melankolisine hapsolmuş bu yaşlı adamın yaşama dönüşüne vesile olmasını anlatır. Oyuncakçı Meliés'in melankolik havası, oyuncak dükkanının rengarenk atmosferine tezat yaratır, onun yerinden edilmiş bir kral ya da kendi icadının kurbanı olmuş bir deha olduğu izlenimi verir. Hugo'nun uğraştığı otomat gibi, Meliés de canlandırılmak ihtiyacındadır.

⁶² Svetlana Boym, *Nostaljinin Geleceği*, Çev : F. Burak Aydar, Metis Yay. 2009, s.16

⁶³ Svetlana Boym, *Nostaljinin Geleceği*, Çev : F. Burak Aydar, Metis Yay. 2009, s.19



Resim 4.2.2 Martin Scorsese, Hugo filminden bir sahne, 2011

Antropomorfik nesnenin dilsizliği, yetişkinin eylemsizliğinin başlı başına bir temsilidir. Mekanikleşme ve metalaşma çağında sanatçıların trajikomik özdeşleşmeleri yansıtmak için balmumundan figürleri, oyuncak bebekleri, vitrin mankenlerini ve otomatları kullanmaları da bu açıdan oldukça anlaşılırdır. Otomatların tekinsizliği üzerine çok konuşulmuştur : Meta, insan cansızlaştıkça canlanır. Modern öncesi makine, model aldığı insanın ya da hayvanın organik hareketlerini taklit eder gibidir, itaatkardır. Endüstri çağında ise makine tanrılaşmıştır, işçi ona ayak uyduran uzvu, mekanik anlamda aleti haline gelir, işte otomatlar bu tersine dönen işleyişin vücut bulmuş halleri olarak oyuncaktan çok gören göz için provokatif minyatürler gibidirler. Çalışma hayatından elendiğinde dahi, posası kalan insan ‘cihazlaşmışlığından’ o kadar kolay kurtulamaz. Makine - insan anlayışı ve tasvirleri , ruhsal deformasyona ait farkındalığın yeni bir kent mitolojisi ve kahramanları yaratılarak yeni bir romantizm ile çekilir hale getirilmesine yarar. Filmde çocuk kahraman Hugo şöyle demektedir :

Herşeyin bir gayesi vardır. Saatler zamanı gösterir, trenler insanları bir yerlere götürür. Hepsi kendi üstüne düşen görevi yapar. Belki de bu yüzden bozuk makineler beni bu kadar üzüyor. Üstlerine düşen görevi yapamıyorlar.



Resim 4.2.3 Robert Doisneau, Kaldırım üzerinde plaj 1971

Filmde ‘canlandırılan’ savaşın ardından toplumun ‘gözden düşmüş’ sanatçısı Meliés’tir ve filmin sonunda onurlandırılmaktadır. Meliés’in film boyunca oyuncak dükkanının kaotik doluluğunda saklamaya çalıştığı kendi varoluş amacının kaybı, şüphesiz filmin melankolik görüntüsüdür.

Koleksiyonculuk ve çocukluk, gündelik hayat üzerinde hayal gücünün egemenlik kurmasına zemin hazırlayan, özgün dünyaların serbest kalmasına izin veren heyecanda buluşur. Nesnelere biriktirmek, yıkıcı zamana ve değişime estetize edilmiş bir direniştir ve meta

fetişizminin egemen olduğu, nesnelere tüketim maddesine dönüştüğü çağ kültürünün fısıltı halindeki eleştirisidir. Koleksiyoncunun amacı da metayı nesneye dönüştürmek, nesneye kişiliğini yeniden kazandırmak, kendine niteliğini yeniden kanıtlamaktır. İçine kapanan insanın ruhunun tavanarasında bir şey bulmaya çalışması, zihinsel karmaşaya çözülme - bağlanma imkanı verir. Bu noktada bu koleksiyoncu ruhun, mucitliğe göz kırpan bir örneği akla gelir : İlerleme modasının hızına yetişemeyen melankolik şahsiyetlerin romancısı Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Acıbadem’deki Köşk* adlı hikayesinde imparatorluğun son yıllarındaki çöküş sürecinde köşk sahibi eski bir çarkçı yüzbaşısı olan kahramanı. Yazarın ‘yapan’ ve ‘yaratan’ anlamına gelen *Sani* adını verdiği kahraman, insan aklının üç büyük gayesinin ‘icat, ıslah ve tadil’ olduğuna inanmaktadır. Sani bey’in, köşkün mimarisine müdahale düşüncelerini hayata geçirmek için çalıştığı gizli atölyesi, *tam mânasıyle bir kırılmış, dökülmüş âlet mahşeri* durumundadır.

Bu atölyede Sani Bey'in dünyası tüm 'karmaşık düzeni' içinde sergilenmektedir, (...) *yolda, yaymacılarda, Haydarpaşa garı atelyelerinde, mezatlarda, iskelelerde, hurda demir eşyası satılan yerlerde ne kadar işe yarar veya yaramaz makine parçası* (...) *Kırık gemi dümen parçaları, parçalanmış uskurlar, pervaz enkazları, çarklar, borular, somunlar, davlumbazlar, büyük çiviler, saç levhaları, paslanmış pistonlar, saç kazanlar*⁶⁴ ve yazarın adını bilmediği bir yığın şey burada toplanmıştır. Köşkün orta yerinde, hurdalarla dolu atölyesi, Sani Bey'in eskiye bağlı dağınık zihninin bir topografyası olmakla beraber, imparatorluğun çöküşüne ve sonuçlarını öngöremediği toplumsal çözülmeye ruhsal direnişini de yansıtmaktadır. Sani Bey atölyesinde, çevresindekilerin alaya aldığı 'beyhude' icatlarının içinde kendini canlı tutmakta, hayata bağlanmakta, melankolisiyle oyun vasıtasıyla başatmaktadır. Nitekim Tanpınar hikayenin sonunda yüzünde herkesi *o kadar çeken ve korkutan o çocuk ifadesi* olan kahramanı için *gördüğüm insanlar içinde mesut olmak çaresini bilen tek adamdı* diyecektir.

Baudrillard, *Nesneler Sistemi* adlı (1968) adlı kitabının eski nesne merakına ve koleksiyonculuğa değindiği bölümünde, daha önce değişik şekilde ifade edildiği gibi, uygar insanın eski nesnede, kendini rahat hissedemediği işlevsel çevrede, şimdiki zamandan kaçmayı ve zihnindeki gerçekdışılığı yaşatmayı mümkün kılacak bir *embriyon* gördüğünü söyler. Koleksiyonculuğun oyun tarafı yani düzene sokma, sınıflandırma, parçacıklardan bütün yaratma, bozma... İnsana yaratıcı güce ve seçim özgürlüğüne sahip olduğu bir rüyayı hatırlatır, bir ölçüde de canlı tutar. Benjamin, çocuğun, koleksiyoncunun ve modern sanatçının eylemleri arasındaki duygusal bağı XX. yüzyılın melankolisinin içinde incelemiştir. Çocuğun zihinsel yapısı ve yaşamı algılayışı, nesnelerin yerleşik anlamına sadık olmaktansa onları yaratıcı bir şekilde yeni anlamlar ortaya çıkaran şekilde kavraması, Benjamin'e felsefesinin düşünsel kurgu yöntemi için ilham sağlamıştır. Benjamin'in kendisini de yetişkin dünyasının işlevsel yapılanmış dünyasındansa onun gözden düşmüş nesnelere cezbetmektedir.

⁶⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, Acıbademdeki Köşk, Hikayeler, Dergah Yay. 2006, s.218

Çocuk bu nesnelere kullanırken yetişkinlerin dünyasını birebir yaşatmaktan ziyade, oyun oynarken birbirinden çok farklı türde malzemeleri yeni bir sezgisel ilişki içinde bir araya getirir, kurduğu özdeşlikler maddesel gerçekliğin ötesine geçer, bazen nesnede kendini bulur : *Dünyası hiçbir şekilde bir insanın başkası hakkında taklit edebilecekleriyle sınırlı değildir. Çocuk yalnızca bakkal ya da öğretmen olmaz, yel değirmeni ve tren de olur.*⁶⁵

Koleksiyoncu ruhun nesnelere yüklediği anlamın yansımalarının hayatına anlam yüklediği ve zamanın dışına çıkmak için insanları modern hücrelere hapseden zamanın meta fetişine tersten dahil olduğu aşıkardır. Baudrillard'ın deyişiyle, *belli bir nesnenin aynı narsistik yansıtma sürecinin çok sayıda nesne aracılığıyla yinelenmesine kesinlikle karşı çıkmayıp, tam tersine nesnelere ortasında yaşayan kişinin kendini tüm bu nesnelere benzetmesi türünden bir sonuca yol açtığı ve bu mucizeye koleksiyon denildiği söylenebilir. Zira deyim yerindeyse insan yalnızca kendi kendisinin koleksiyonunu yapar. Böylelikle sahiplenme sisteminin yapısı daha iyi anlaşılacaktır, zira koleksiyon denilen şey birbirini izleyen parçalardan oluşmakla birlikte koleksiyoncu ifade eden nihai parçadır.*⁶⁶

Zamanı dokusunda taşıyan nesnelere, gözden düşmüş nesnelere, moda ya da direnemeyen nesnelere bit pazarlarında, hurdacılar ya da antikacılar insanın karşısına çıkar. Taze istekler tarafından alaşağı edilmiş şeylerin, zamanın dışına çıkmak isteyenler için anlam ifade eden yanı sıra tam da bu gözden düşmüşlüklerinde, işlevlerinin geçmiş bir zamanı ve işleyişi işaret eden bir hikaye anlatıcısına dönüşmesindedir. Koleksiyoncu gözün biriktirdiği nesnelere, sanatçı için melankoliyi yaratıcı hale dönüştürmenin sadece başıdır. İnsanın uyurgezer halde sürüklendiği çöküşü içten kavrayan sanatçı, toplum belleğini 'uyanık tutmak' için mitsel anlatıma karşı alegoriyi kullanır. Kitle kültürünün istekleri metalaşmış ve zamanın fantezilerini zapt ederek kültür imgeleri olmuşlardır.

⁶⁵ Susan Buck-Morss, Görmenin Diyalektiği, Çev : F.Burak Aydar, Metis Yay, 2010, s.293

⁶⁶ Jean Baudrillard, Nesnelere Sistemi, Çev : O. Adanır, A. Karamollaoğlu, Boğaziçi Üniv. Yay, s.113

Sanayi devriminin başından itibaren oluşan görünümün ardından, sanatçıya pırlıltının ardında önceki yüzyılın *çürüyen parçalarında fiziksel doğa ile anlam arasındaki pürüzlü ayırım çizgisini görünür kılan kültür imgeleri inşa etmek üzere en modern montaj yöntemini kullanmak*⁶⁷ düşer. Aynı nesnelere yinelemek de, farklı parçalardan bir makine oluşturur gibi bir bütün oluşturmak da aynı değerdedir burada, *belki de şahsiyet dediğimiz şey bu, yani hafızanın ambarındaki maskelerin zenginliği ve tesadüf, onların birbiriyle yaptığı tesadüf, onların birbiriyle yaptığı terkiplerin bizi benimsemesidir.*⁶⁸

Yazar Orhan Pamuk, yaşadığı şehrin otobiyografik detaylarla iç içe geçmiş kültürel tarihinin melankolik bir ruh hali ile izini sürdüğü *İstanbul : Hatıralar ve Şehir* adlı kitabında (2003) şehre panoramik bir bakışla yaklaşmış ve birbiri üzerine eklemlenen yaşantıların yıkıntılarını göz dikmiştir. Daha sonra yazdığı *Masumiyet Müzesi* (2008) adlı romanında ise toplumdaki ziyade bireyin yıkıntısına girer ve asla

tam anlamıyla kavuşulamayan bir aşkın peşinde yıllarca süren bir anı /nesne biriktirme halini anlatır. Pamuk, romanıyla beraber başladığı ve sonradan tamamladığı müzesinde, romanında kelimeler ile ördüğü düşsel mekanları ve bu mekanlarda kahramanın taşıdığı duyguyu, yazılmış her bölümün yaydığı ruh hali nesnelere tortulaşmışçasına düzenlediği ahşap çerçeveli vitrinleriyle görsel olarak canlandırmıştır.



Resim 4.2.4 Masumiyet Müzesinden bir görüntü, Orhan Pamuk, 2012

⁶⁷ Susan Buck-Morss, *Görmenin Diyalektiği*, Çev : F.Burak Aydar, Metis Yay. s. 186

⁶⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama enstitüsü*, YKY, s.54

Kıtabın 83 bölümünün her birine ait bu minyatür sahneler, 1975-1985 dönemi Türkiye'sinin, İstanbul'unun toplumsal yapısını anlatan eşyalarla dolu bu vitrinler, yazarın roman boyunca sahip olamadığı, dünyasına ait olmadığını bildiği, yaklaştıkça uzaklaşan bir aşkın arkasına gizlenmiş melankolisiyle baş etmek için her ziyaretinde çalarak biriktirdiği irili ufaklı nesnelere dolu bir müzeyi oluşturur. Sigara izmaritlerinden inci küpelere, gazete küpürlerinden küçük şişelere, fotoğraflardan biblolara kadar maddi değer ve işlev farkı gözetilmeksizin adeta bir sarhoşluk hali içinde biriktirilen bir sürü nesnenin bu düzenlemesi, izleyicide, kaybı hem saklamaya çalışan hem de onun için yapılmış bir anıt mezarın süslemeleri gibi kaybı temsil eden yapısıyla karmaşık bir duygu bırakır. Masumiyet müzesindeki bu kurgu ve sergileme, akla Rönesans Avrupa ile başlayan 'Wunderkammer' (Antika/tuhaf şeyler dolabı) geleneğini getirir. Özellikle Sürrealistler, çocukça fanteziler, masallar, oyunlar, oyuncaklar kadar, büyü bir odayı andıran bu dolaplardan da esinlenmişlerdir. Bu tür düzenlemelerde, buluntu nesnelerin (etnografik, jeolojik, arkeolojik) yanında sanat eserleri ve antikaların da bulunduğu koleksiyonları içeren dünyanın belleğine ait küçük bir tiyatro dekorunu ve kişisel bir zevkin tarih müzesini andıran dolaplar görülmektedir. Biriktirme ve bu istiflenen objelerden neredeyse bir mekan yaratma, sürrealist fragman estetiğinin özgün bir yanını oluşturmuştur. Minyatür parçaların düzenlenmesinden ortaya çıkan şiirsel bütünlük, sanatçıya, iç - dış diyalektiğini aşmaya, çocukluğa ait denetimsiz hayal gücünün dolaysız kurgularını canlandırmaya, büyüsunü kaybetmiş hayatının melankolisini savuşturmaya bir kapı açmaktadır. Sürrealizm sergilerinde de bu tür düzenlemeler yapılarak sergi alanı tümüyle izleyicinin kendini zamanı ve mekanı kestirilemeyen bir rüya aleminde bulacağı hale getirilmiştir.



Resim 4.2.5 Domenico Remps, Antika/Tuhaf Şey Dolabı, 1675

Yabancı kùltürlere ait objeler ve sanatçuların kendi yapıtları yan yana sergilenmiştir. Charles Ratton Galeri’de 1936 tarihindeki ‘Sürrealist Objeler Sergisi’ bu sergilerin en ünlüsüdür, Meret Oppenheim’in, Dali’nin, Giacometti’nin, Bellmer’in ve daha birçok sanatçının sürrealist objeleri bit pazarlarından bulunmuş ilginç parçalar ve Eskimo maskları, Okyanusya objeleri, Güney Amerika seramikleri gibi yabancı kùltürlerin otantik nesnelere ile birlikte sergilenmiştir. Bu koleksiyoncu eğilim ve yeni bir minyatür dünya yaratma ihtiyacı, yazar André Malraux’nun değişik kùltürlerden seçtiği sanat yapıtlarını zamansız bir düzenleme içinde düşlediği hayali müzesi gibi, sanatçılara hayal dünyasının topografyasını çıkarma imkanı verir.

*Sürrealizmin dehası, Barok’taki harabe kùltürünü, tam bir kendinden geçişle genelleştirmesinde; modern çağın nihilistik enerjilerinin her şeyi bir harabeye ya da parçacığa dönüştürdüğünü –bu nedenle de biriktirilebilir kıldığını- kavramakta yatar. Geçmiş artık (tanımı gereği) ömrünü doldurmuş, şimdisiye seri antika üretimine geçmiş, şifre çözücülerini ve koleksiyoncularını davet eder nitelikte bir dünyadır bu.*⁶⁹ Buluntu nesnelere ile sanatçı bazen izleyicinin içinde kendini kahramanı zannedebileceği tiyatro dekoru gibi sahneler kurar, bazen ise bu ‘biriktirilebilirlik’ temanın kendisidir, sanatçı nesnelere minyatürleştirdiği ölçüde bu bütünü küçük bir dünya olduğunu sezdirmek için bavullar, kutular, sandıklar içinde düzenlemeler yapar. Minyatürleştirilen nesnelere oluşturduğu bütün, parçaların



kendi başına yarattığı düşsel serüven bir yana, iç dünyayı yansıtan bir bütündür.

Resim 4.2.6 Marcel Duchamp, Valizde Kutu, 1920

⁶⁹ Susan Sontag, Sanatçı:Örnek Bir Çilekeş, Haz:Y.Salman, M.G.Sökmen, Metis Yay.,1998, S.109



Resim 4.2.7 Joseph Cornell, Mavi Yarımada boyunca, 1953

İnsan ruhunu deşifre edilecek bir metin gibi gören sürrealistler ile aynı dönemde üreten Joseph Cornell, nesnelere beklenmedik bir araya gelişleri ile zihindeki odaları çağrıştıran minyatür kadrajlarında gözü ; geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek üzerine melankolik bir algıya davet eder. Kaosu düzenli bir çerçeve içinde hapseden Cornell'in camlı kutularında, kelepirci dükkanlardan alınmış oyuncak, biblo, eski fotoğraflar ve diğer buluntu eşyalar büyüdü bir minyatür kadraj içinde düzenlenmiştir. Genellikle çocukluğun saf algısına, uzayın sınırsızlığına ve kuşların özgürlüğüne dönük özlemi görselleştiren nesnelere ile kurulan bu rüya dekorları içinde her nesne yeni bir bakış

açısıyla tekrardan 'görülme' hak ederken aynı zamanda bütünün oluşturduğu düşsel dünya, Cornell'in kendi gibi diğer münzevi sanatçıya da kaçış imkanı sunar. Gaston Bachelard *Mekanın Poetikası* (1957) adlı kitabında minyatürleşirmenin ruhsal etkisine şöyle değinir : *Elinde bir büyüteç olan insan aşına dünyanın – çok basit olarak – yolunu keser. Yeni bir nesne karşısındaki yeni bakışı temsil eder. Botanikçinin büyüteci yeniden yakalanan çocukluktur. Böylece küçük olan, kapısı dar da olsa önümüze bir dünya açar. Bir şeyin ayrıntısı, yeni bir dünyanın bütün öteki dünyalar gibi büyüklüğün özniteliklerini taşıyan bir dünyanın göstergesi olabilir. Minyatür büyüklüğün barınaklarından biridir.*⁷⁰ Sanatçı için maddi ve fiziksel gerçekliğin düş gücü ile aşılabilmesi minyatürleşirmede en etkili hallerinden birine sahip olur, minyatürde değerler yoğunlaşır ve küçüğün içinde var olan büyüğü görebilmek için mantığı aşan bir tefekküre ihtiyaç duyulur. Cornell'in minyatür imgeleri vasıtasıyla yayılan 'kaçış' duygusu, Bachelard'ın aynı kitabında verdiği edebi bir örnekle – tam bir düz anlam ile – denk düşmektedir.

⁷⁰ Gaston Bachelard, *Mekanın Poetikası*, Çev: Aykut Derman, Kesit Yay, 1996, s.173

Bachelard'ın aktardığına göre yazar Herman Hesse bir yazısında hücresinin duvarına manzara resmi yapan bir tutukluyu anlatır. Bu resimde bir tünele girmekte olan küçük bir tren vardır. Gardiyanlar tutukluyu alıp götürmeye geldiğinde, onlardan trene binmek için izin ister ve gülen gardiyanlara aldırış etmeden gittikçe küçülerek trene biner, tren tünele girer ve kaybolur, ardından dumanı da, tablo da. *Ressam-şair hapishanesinin duvarlarına kimbilir kaç kez tüneller açmıştır!*⁷¹ der Bachelard. Şiirsel sahneler ve hafıza kutuları olarak da değerlendirilebilen bu kutular, içindeki nesnelere bağlı belleğe çağrışımlar yaptırırken aynı zamanda saklama ve çerçeveleme ihtiyacının ruhsal altyapısını da düşündürür. Cornell'in kutuları, asamblajın bu tür ilk örnekleri olarak, daha sonra nesne odaklı modern ve çağdaş Batı sanatı biçimlerine, yerleştirme sanatına ve Fluxus kutularına yön vermiştir.

Kutu gibi dolap, raf, sandık da sürrealist ev anlayışının minyatürleridir. Dolap, içsellik kabuğudur, ve *dolabın iç mekanı, bir içtenlik mekanı, her önüne gelene açılmayan bir mekan*⁷² oluşuyla ruhsal bir imgedir. Çocuğun saklı ve ulaşılmaz olana dönük merakını paylaşan sanatçı için, eskimiş ama saklanan, kendine ait bir



Resim 4.2.8 Claude Cahun, Otoportre, 1932

zamanı taşıyarak hayatın içinde tutulan nesnelere istiflendiği kilitli dolap belleğin şiirsel bir nesnesidir. Dolap, sadece evin içi ve dışı arasındaki gerilimin bir nesnesi olmakla kalmayıp aynı zamanda iki iç arasındaki gerilimi de yansıtır, dolap ve çekmece sadece bir saklama yeri değil, salonun ya da yatak odasının mahrem alanından bile sakınılan bir iç varlığa ait kutsal bir yerdir.

⁷¹ Gaston Bachelard, *Mekanın Poetikası*, Çev: Aykut Derman, Kesit Yay, 1996, s.168

⁷² A.g.e, s.101

Aynı zamanda bu iç varlık sadece dolap dikkatli bir bakışa doğru açılmaya başladığı zaman tam anlamıyla ifade kazanır. Claude Cahun, *Otoportre* (1932) adlı fotoğrafında kendini, dolaptaki diğer nesnelere birlikte oracığa tıkmış bir oyuncak bebek olarak fotoğraflamıştır.

Svetlana Boym, ‘modern dışı’ olarak adlandırdığı düşüncede, hem modernizmin daimi yenilik anlayışına hem de en az bunun kadar modern olan geleneğin canlandırılmasına dair bir eleştiri olduğunu altını çizmektedir. Modern dışı düşüncenin sanatı, geçmiş ve geleceğin melezlerini araştıran yapısıyla, hüznün ve özlemin, yabancılaşma ve bağlılığın kol kola girdiği, fragman estetiğine dayanan bir sanat anlayışıdır. Koleksiyonculuğun bir adım ötesinde; pratik işlevini aşip psikolojik işlev yüklenen bağımsız parçaların birbiriyle ilişkilendirilmesiyle yeni bir gerçeklik olgusu yaratan montaj tekniği sayesinde geçmiş ile geleceğin ortasında duran, sanatçının imzasını taşıyan görsel bir gramer oluşur. Sanatçının belleği, dünyanın belleği ile etkileşerek ifadesini oluşturur. Montaj, düşüncede başlar. Sanatçının metafor malzemesi olmadan önce koleksiyonunun parçası olan nesnelere, montaj yoluyla inşa etmek istediği yapıtın ham maddeleridir. Sanat yapıtına dönüşmek üzere kurgulanmadan önce sadece biraradalığı ile bile onları gören, seçen ve saklayan zihnin panoramasıdır. Koleksiyon, üreten ve dönüştüren sıfatını canlı tutmaya çalışan ruhun çabasıdır. Koleksiyoncu sanatçının eylemi çocuğun oyundaki eylemine benzer, *formda ve havalarında oldukları zaman tüm çocuklar mutlak birer faaliyet canavarıdır. (...) yıkarlar, parçalarlar, inşa ederler, her zaman iş üstündedirler. Yapacak daha iyi bir şeyleri olmadığında da ağlarlar.(...) çevrelerindeki şeyler üzerinde ya da bunlar aracılığıyla hangi şekilde olursa olsun ancak etkide bulunabildikleri oranda bilinçli olduklarını söyleyebilirsiniz: Aslında eylem herşeydir.*⁷³

⁷³ Paul Valery, *Idée Fixe*, Çev: D.Paul, Bollingen Dizisi XLV.5, Newyork Pantheon Books, 1965, s.36

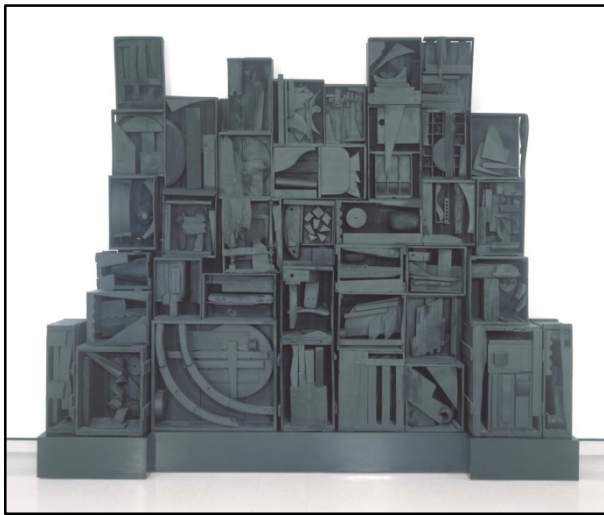
Fragmanlaşma, felsefede ve sanatta, modernite ile beraber doğmuş sayılmaktadır, çağın parçalı kültürel yapısının fragman estetiği, asıl bağlamından koparılmış parçaların yeni bir düzen içinde kurgulanışı ile alegori yaratmayı hedefler. Düşüncenin 'şeylerde' yaşadığı bir dönemin hızını ve parçalanmışlığını yansıtmada haklı bir tavidir bu. Montajda yıkıcı olan ve inşacı olan birlikte mevcuttur : melankoliyi yaratıcı güce dönüştüren bir duruş, ebedi olanı yakalamak ve tarihin döngüsel olduğuna dair belleği canlı tutmak için, montaj yöntemiyle farklı imgelerin biraradalığı ile eşzamanlılık yaratmaya çalışmaktadır.

Peter Bürger, *Avangard Kuramı* adlı kitabında, alegori yaratmanın fragman estetiği ile ilişkisini tanımlarken, bağlamından koparılan, işlevinden yoksun bırakılan imgenin özü itibariyle fragman olduğunu ve yalıtılmış gerçeklik fragmanlarının bir araya gelişi ile yaratılan anlamın alegorik olduğunu öne sürmektedir. Bu yazısında Benjamin'in, alegoriyi, melankolinin dışavurumu olarak gördüğünü hatırlatır Bürger, Benjamin'e göre *nesne melankolik bakış altında alegorikleşiyorsa, melankoli onun içindeki hayatı alıp onu ölü ama sonsuza kadar muhafaza edilmiş olarak bırakıyorsa, o nesne alegoriste kayıtsız şartsız teslim olmuş demektir. Artık kendine ait bir anlam yaymayacaktır, anlam adına sahip olduğu ne varsa, alegoristin ona yüklediklerinden ibarettir.*⁷⁴ Bürger'in avangardist olarak tanımladığı sanatçı, rönesanstan bu yana hakim olan temsil sistemini yıkararak, modernitenin sunduğu gerçekliğin paradoksal, ucu açık yapısına dönük yeni bir anlam oluşturmak amacıyla fragmanları bir araya getirir. Örneğin sürrealistler asamblajın ifadeciliğinde, kendi içinde bir araya getirilmiş farklı nesnelere doğurduğu duygu ve düşünceler üzerine kurulduğundan dolayı, doğaya yakın, kültürel, geleneksel yaşamın klasik sanatı ile makine çağının toplumu arasındaki kopukluğa teorik ve biçimsel panzehir bir yapı görmüşlerdir. Benjamin'in fragmanların yarattığı bütünü arayışta melankolik bulduğu şey benzersiz olana odaklanmadır, melankolik kayba hiçbir nesne karşılık gelmediği için hiçbir zaman amacına ulaşamayacak bu montaj süreci melankolinin gerçeği arayışına denktir.

⁷⁴ Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, Çev: Erol Özbek, İletişim Yay.,2014, s.135

Alegorinin kullanımı, barok sanattan modernitenin avangard akımlarına kadar fark edilir bir değişim geçirmiştir, barok sanatta dünya görünümünün cennetin kusursuz imajı adına değersizleştirilmesine karşın avangard sanatta, insanın özgünlüğünü ve özgürlüğünü açık şekilde kısıtlayan yeni yaşayış sisteminden duyulan korkuyu da taşıyan bir kabul vardır. Çözüm metafizik alanlarla yaşamsal gerçekliğin kaynaştığı alanlarda, formlarda aranmakta ve sanat ile dünyadaki yaşamı gözden çıkarmaktan ziyade onu değiştirmek amaçlanmaktadır. Şiirsel imge, nesnelere arasındaki mantıksal bağlantıyı aşarak ortaya çıkar ve nesnenin duyularla algılanan kimliğini bir kenara bırakıp, onu bilincin iç dünyasıyla ilişkilendiren bir şiirsel gerçekliğin peşinden yeni bir nesne yaratır. Cansız nesne ile özdeşlik kuran melankolinin dili, imgelerin bu şiirsel örgüsüyle oluşur. Nesnelere alışık olduğumuz temsilleri dışında kullanarak sanat yapıtları üreten birkaç sanatçıya değinerek koleksiyoncu sanatçı ve sanat yapıtı inşası üzerine düşünceler örneklenebilir.

Louise Nevelson, asamblaj heykellerinde Joseph Cornell gibi kaosu çizgisel bir çerçeve içinde disipline sokmayı seçen sanatçılardandır. Bu çerçeveleme, vitrine, kutuya koyma gibi biçimsel yaklaşımlar metaforik olarak düşünceleri kontrol altına alma ve belleğin insanda tehdit yaratan parçalarını bütünü içinde eritmek gibi bir ihtiyacın sonucudur denilebilir. Cornell'de kadrajlamış olsa da masalsı bir özgürlük içinde bir arada bulunan farklı nesnelere karşın Nevelson'da nesne fragmanları



Resim 4.2.9 Louise Nevelson, Gökyüzü Katedrali , 1958

monokrom bir rengin bütünsel disiplini içinde daha ciddi bir hal alırlar. Nevelson *Gökyüzü Katedrali* (Sky Cathedral, 1958) adlı heykelinde eski binalardan topladığı parça tahtaları ve diğer enkaz parçalarını soyut bir kompozisyon halinde düzenlemiş ve New York şehrinin kimliksel ve biçimsel karmaşasına dikkat çekmek istemiştir.

Bütünüyle siyah renge boyanmış heykel, tüm renkleri içeren bir renk olarak siyahın bütünsel yapısı içinde farklılıklar üzerinde otoritenin gölgesini de görselleştirmektedir.

Edward Kienholz topladığı ve bir araya getirdiği nesnelere tiyatro dekoru havası veren sahneler kuran bir sanatçıdır. Sanat yapıtı olarak teatral mekan, izleyici üzerinde psikolojik etki yaparak, sergi mekanını sanat eserinin teşhir edildiği bir mekan olmaktan çıkarma imkanı sunar. Kienholz, yerleştirme sanatının, düşünceyi gündelik hayatın algısını aşmaya, toplumsal ve ahlaki kalıpların dışına taşmaya ikna edebilen yapısını etkili biçimde kullanır. Yerleştirmelerinde, buluntu nesnelere ile gündelik hayata ait mekanlar hazırlayan Kienholz, bu nesnelere tedirgin edici konumlarıyla çoğu zaman kabus atmosferi yaratır. 1950'lerin ve 1960'ların sanatında kendine yer bulamayan şiddet, ayrımcılık, cinayet, ölüm yalnızlığı gibi konulara odaklanmış olan sanatçı, izleyiciyi çağdaş kültürün işleyişinde göz ardı edilen acılarla yüzleştirir. *Bekleyiş* (The Wait, 1965) adlı yerleştirmesinde izleyici, yaşlı bir kadının ölümü beklediği tek göz odasında bulur kendini, ne var ki hayvan kemiğinden bacaklarını, sararmış bir gençlik fotoğrafıyla temsil edilen yüzünü, kucağındaki tahnit kediyi gördüğünde bu yarı yarıya gerçekleşmiş ölüm karşısında merhamet besleyemez, tedirgin olur. Bu anlamda buluntu nesnelere düzenlemesiyle insanı psikolojik yolculuklara çıkaran Kienholz, 1930'ların Sürrealist sanatının



Resim 4.2.10 Edward Kienholz, Bekleyiş, 1965

devamını getirir.

Sürrealizmin gölgesinde nesnenin yer değiştirmesi, sıradan gerçekliğin görsel bütünlüğünü parçalar ve bu da çoğu zaman tüm görüntünün ruhsal dönüşümüne yol açar.

Bir diğ er sanatçı Arman, seçtiğ i nesnenin onlarca çeş idinin, saydam bir çerç e ve içinde çoğ ul halde üst üste yığı lması ile oluşturduğ u heykellerine *Accumulations* (Yığı ntılar) adını vermiştir. 1960' larda Amerikan tabanlı Pop Art akımına Fransa'nın cevabı niteliğ inde ortaya çıkan Yeni Gerçekç ilik hareketine dahil olan Arman, bu yapıtlarda nesneye seri üretimde kaybettiğ i anlamı yeniden yüklemeyi amaçlamaktadır. Sanat yapıtının alınıp satılan bir metaya indirgenmesine gösterilen tepkinin nesne odaklı sanatı doğ urduğ u dönemin sanatç ılarından Arman, modernizmin temposunda insan ruhunda verilen fireyi ve kaçınılmaz sıradanlaş mayı nesnelerin iş levinden uzaklaş mış ve hurdaya çı kmış bu halleriyle özdeşleşt irmiştir. Arman'ın ısrarlı şekilde gözden düş müş nesnelere toplu mezarlara benzer düzenlemelerle sunuş u, bir yandan insanlık tarihinin enkazına ait fragmanları gözler önüne sererken diğ er yandan da bu üretim/tüketim anlayış ının en sonunda insanlığ ın sonunu getireceğ i tehditini de taş ır. Sanatç ının yapıtlarından Masumların Katli serisinden (*La massacre des innocents*) *Ç ıkmak için* adlı (Pour s'en sortir, 1961) heykelde, pleksiglas bir kutuda üst üste yığı larak bir hacim oluşturmuş oyuncak bebek fragmanları, bu çocukluk nesnesinin aş ına olduğ umuz sıcak duygusundan çok uzakta, telafisi olmayan bir kaybı yansıtmaktadır.



Resim 4.2.11 Arman, *Ç ıkmak için*, 1961

Son olarak koleksiyoncu - sanatç ının en güncel örneklerinden biri olarak Kris Kuksi örnek verilebilir. Kuksi, heykellerini topladığ ı minyatür nesnelere, oyuncaklar, makine parçaları gibi değ iş ik nesnelerin bir araya geliş leri ile oluşturur. Heykellerde büyük, merkezi bir figürün etrafına kurulmuş apokaliptik bir kent izlenimi veren bir yapı vardır.

Kuksi'nin yapıtlarının çok elemanlı karmaşık yapısı, onları zamanı kestirilemeyen bir döneme ait, kutsalın koruyuculuğu ile kıyametin acımasızlığının birbirine üstün gelemediği bir durumun aynası yapar. Barok döneme ait ölüm anlayışı, antik heykellerden figürler, H.Bosch'un kompozisyonları gibi minyatür manzarada düşsel ve kaotik sahneler, hepsi Kuksi'nin modern çağın parçalanmış yapısına ve insanlığın yeryüzüne ve kendisine verdiği zarara cevabıdır. Dünyanın taşıyabileceğinden daha fazla ahlakını yitirmiş bir kalabalığa sahip olduğunu ve doğal kaynaklarını kaybederek bir sona yaklaştığını düşünen Kuksi, bir röportajında *dünya bir insan olsaydı, muhtemelen insanlık diye bilinen bir hastalıktan muzdarip, marazi bir tip olurdu*⁷⁵ diye dile getirmiştir.



Resim 4.2.12 Kris Kuksi, Adoration of the Magi, 2010

⁷⁵ Kris Kuksi, Joshua Liner Gallery Interview, p.47. Çev: Fulya A.Büyükerman, Ret. 2012-01-25.

Sanat tarihinde ‘*Adoration of the Magi*’ olarak bilinen ve yeni doğan Hz. İsa’yı görmeye gelen üç münecimi konu alan temayı kendi üslubuyla yorumlayan Kuksi’nin aynı adlı heykeli (2010) sanatçının melankolik yaklaşımına bağlı karanlık bir tablo çizmektedir. Diğer sanatçıların İncil’e bağlı kalan tasvirlerindeki sükunete karşın burada Meryem aşığı doğru başını eğmiş yeryüzündeki karmaşıya bakmakta ve masum bebek İsa’yı bu ürkütücü manzaradan sakınmak istercesine biraz geride tutmaktadır.



4.3. Dramatik Figürler

*Haykıran kargalar
Darmadağın uçuşuyor kente doğru:
Neredeyse yağacak kar
Yeri yurdu olanlara ne mutlu!*

Nietzsche

Melankolinin figüratif temsilleri, sanat tarihi boyunca özellikle Dürer'in Melencholia gravüründen beri 'melankoli pozu' olarak kanıksanmış bir duruşta, başı eline dayalı, bakışı kadrajın dışında bir noktaya kilitli, düşünceye dalmış figürlerdir. Bu tür figüratif yaklaşımlar, sanatçının kendi melankolisini alegorik bir anlatıma başvurmadan otoportresini çizer gibi sonuca ulaştırdığı yapıtlardır. Ancak melankolinin diğer temsilleri gibi figüratif yaklaşımda da, iç/dış dünya ve maddi/manevi hayat arasındaki gerilime ışık tutan, alegori ile bu karşıtlıkları şiirsel biçimde ortaya koyan yaklaşımları incelemek, melankolik sanatçının dilini anlamak açısından bize daha yardımcı olacaktır.

XIX. Yüzyıl ve sonrasında, melankolinin figüratif temsilleri, özdeşleşmeleri kullanmıştır. Sanatçılar, kendilerini, trajik yazgıları olan mitolojik ya da sanat tarihinin kurgusal kahramanlarıyla özdeşleştiren yapıtlar üretmişlerdir. Bununla birlikte, toplum düzeni içinde ayrıksı bir figür olan sanatçının ilgisini, kendisi gibi düzenin işlemeyen taraflarının kahramanı olmuş figürler cezbeder ve kendini sadece tarihsel akış içinde ikonlaşmış kahramanlarla değil, tıpkı gözden düşmüş nesnede olduğu gibi, hızlı kent hayatında itibar görmeyen tiplerle de özdeşleştirir.



Resim 4.3.1 Esteban Murillo, Genç Dilenci, 1645 - 50

Melankolinin bu bakışı, idealin doygun imgelerinden çok, yetişkinliğin sert dünyasına erken adım atmış çelimsiz çocuklara, güldürmekle yükümlü ihtiyar ve halsiz palyaçolara, parıltılı kentin yersiz yurtsuz gece kuşlarına - fahişelere, berduşlara, hurdacılara, haydutlara - dikilir. Bu figürlerde melankolinin durduğu yer, bu figürlerin kendi ruh hali değil, hayatın bir arada barındırdığı karşıtlıkları geniş çerçevede gören ve imgelerini bunu ortaya koyacak biçimde seçen sanatçının ruhudur. Melankoli, sanatçının hayata bakışını damıttığı, kendini gerçekleştirdiği yapıtta ortaya koyduğu yorumda ortaya çıkar. Bu açıdan bakıldığında, çağının (XIX. Yüzyılın) insanının, onu erdemlerinden uzaklaştıran acı bir bireyselleşmenin içine girdiğini bir çocuk masalında, masal yapısının içine günlük kent yaşamından dokunaklı sahneler koyarak açığa vuran Hans Andersen'in bu tavrı melankoliktir. Andersen, masalı günlük kent hayatının sahnelerine yerleştirmiş, gündelik hayata ait nesnelere canlandığı, bu nesnelere ve kimi hayvanların insan hal ve hareketlerine büründüğü masallar yazmıştır. Andersen'in masallarında, ruhsal acılar deneyimleyen kahramanlarla karşılaşılır ve bazı masalarda bu kahramanlar masalların geleneksel '*ve sonsuza dek mutlu yaşadılar*' sonunu yıkarak hayatın girdabında kaybolurlar. Bulduğu sürünün içinde kendini hep yabancı hisseden *Çirkin Ördek Yavrusu*'ndan kendini ulaşamadığı hayallerin içinde kaybedip yaşamın katı gerçekliğine yenilen *Kibritçi Kız'a* Andersen'in kahramanları çocuklardan evvel yetişkinleri etki altına alır görünmektedir. Az bilinen masallarından *Vartou'daki Pencere*'de pencereden bakıp oynayan çocuklarda kendi geçmişini hatırlayan ve hayatın sonsuz döngüsüne melankolik bir bakışla dalan yaşlı kadını ve *Eski Sokak Feneri* adlı masalda hurdaya çıkarılacak eski bir sokak fenerinin son akşamında şahit olduğu yaşantıları melankolik bir sevecenlikle hatırladığı iç konuşmasını kendi üslubuyla 'masallaştırır' Andersen. Andersen'in kentin kendi halinde sakinlerine yaklaşımı, neredeyse Baudelaire'in Paris Sıkıntısı adlı kitabındaki fragmanların melankolik yaklaşımını sezdirir okuyucuya.

Daha önceki bölümlerde de vurgulandığı gibi, romantik düşünce melankoliyi yüceltir. Romantizmde, sanatçının, kendi melankolisinin imgesi olarak toplumun gündelik hayata bağlı yapısından sıyrılıp düşüncenin katmanları arasında gezinen ‘düşünen insanı’ seçtiği iki örneği ele almak bu noktada faydalı olacaktır. Baudelaire, ressam Delacroix’ın seçtiği temalardan ve resimlerindeki kurgusundan tuhaf bir melankoli yayıldığını söylemektedir. Delacroix’ın melankolisini açığa vuran bir iz olarak Baudelaire’in dikkat çektiği bir nokta, onun çok figürlü dinamik kompozisyonlarında genellikle kalabalıktan daha kederli, etraftaki tüm acı sanki onun şahsında birikmiş gibi duran ayıksı bir figür olmasıdır. Delacroix, yaşamın karşıtlıklarına ve aradaki bocalamanın insani acısına eğilen iki büyük sanatçı Dante ve Shakespeare’i okumuş ve bir dönem bu yazarların zihninde canlandırdığı sahneleri ve kahramanlarını sanatına konu olarak seçmiştir. Bu yapıtlardan en önemlilerinden biri olan, kendini Hamlet olarak çizdiği otoportresi (*Autoportrait dit en Ravenswood ou en Hamlet, 1821*) onu sanat yapmaya iten şeyin Hamlet ile aynı duygu durumu olduğunu dışa vurur. Hamlet tragedyası Shakespeare’in en zor anlaşılır oyunlarından biri, Hamlet figürü de sanatçının iç dünyasıyla gözler önüne en çok serilen, hakkında bir yargıya varmanın zor olduğu çok yönlü kahramanıdır. Hamlet, yazıldığı dönemin ötesine geçen, her çağın insanında varolan çelişkileri barındıran bir figürdür. Yaşama karşı ihtirası vardır, toplum değerleri ve insan ilişkileri onu derinden ilgilendirmektedir ama oyunda birkaç kez dile getirildiği üzere ‘çürümekte olan’ toplumsal düzenin içinde düşünmekten bezginleşmekte, harekete geçecek inancı kendisinde bulamamaktadır.



Resim 4.3.2 Eugene Delacroix, Hamlet Olarak Otoportre, 1821

Hamlet, kuşkularıyla, acılarıyla, çevresine yabancılaşmasıyla ölümü seçmeyi düşünecek kadar ruhunun derinliklerine inmekte, kendisini adayacak bir dava bulamamakta ve iç dünyasında kısılıp kalmışlığıyla melankolinin durağanlığında yaşamaktadır. Hamlet oyunun III. perdesindeki meşhur tiradında, ‘*Var olmak mı, yok olmak mı, bütün sorun bu!*’ dedikten sonra göğsüne bir bıçak saplayıp kurtulmayı düşünür ve ruhunun bu azaptan kurtuluşunu hayal eder. Ancak melankolik hareketsizliğin ölümü fiziksel değil ama ruhsal olarak defalarca yaşattığını yine görür ve şöyle der :

*Düşüncenin soluk ışığı bulandırıyor
Yürekten gelenin doğal rengini
Ve nice büyük, yiğitçe atılışlar
Yollarını değiştirip bu yüzden
Bir iş, bir eylem olma gücünü yitiriyorlar*⁷⁶

Hamlet, kendi kurgusal yaşam süresi içinde trajik durumların içinde döner durur, izleyicide bazen acıma uyandıracak zayıflıklara düşer gözükür, ancak ne var ki bir sanatçı için tragedyanın ‘ana kahramanı’ olmaya değer bir figür ancak sanatçının kendisi gibi, yaşam ile arasında bu ihtiraslı gerilimi taşıyan bir figür olabilir. Shakespeare, Hamlet tragedyasında, Aristoteles'in Poetika'sında yer alan tragedya anlayışına - bir dramının karakterlere değil eyleme odaklanması gerektiğini savunan geleneksel tragedya yapısına - uymayarak seyirciye Hamlet'in duygu ve düşüncelerini eylemden ziyade monologları ile göstermiştir. Hamlet, ontolojik sorgulamalarının kendisini planladığı eylemlerin yararlılığı konusunda şüpheye düşürdüğü trajik bir kahramandır. Delacroix'nın çağdaşı bir diğer romantik ressam Theodore Gericault, *Sanatçının Atölyesinde Portresi* adlı yapıtında (Portrait of an Artist in his Studio, 1820), bir sanatçıyı atölyesinde düşünür halde, melankolinin ikonik pozunu içerisinde resmetmiştir.

⁷⁶ William Shakespeare, Hamlet, Çev: S. Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Yay., 2008, s. 72



Resim 4.3.3 Theodore Gericault, Sanatçının Atölyesinde Portresi, 1820

Bu resimde, sanatçı, atölyesinde çalışmayı bedenlen değil düşüncesiyle yapmaktadır ve sanat tarihi içerisinde bir sanatçıyı atölyesinde resmeden yapıtlar içinde bu resmin dikkat çekici yanı burdadır. Sanatçı, kendisi olarak resmedilmiştir ancak filozofların sanatsal tasviri gibi kendine ait mekanında, ana eylemi düşünmek olarak sunulmuştur. Shakespeare'in oyununda Hamlet'in elindeki kurukafa, bu resimde atölyenin rafındadır ve yaratı üzerindeki gölgesini ortaya koymaktadır.

Romantik sanatçı için bizzat inzivaya çekilmiş sanatçı imgesi, ölümlü

yaşamdaki anlamı yakalamak isteyen yapısıyla düşüncenin yuvasıdır, atölyesi de denebilir ki, bu yuvanın kabuğudur.

Romantizmde melankoliyi taşıdığı düşünülen ve sanatta kendine çokça yer bir diğer figür, gösteri dünyasının karmaşık şatafatını üzerinde taşıyan figürdür. Çağımız sanatına kadar devam eden bu eğilim, abartılı makyajları, kostümleri, jestleri içinde palyaço, soyтары figürlerinin aldatıcılığına ve cambaz, akrobat gibi, eylemleriyle hem hayranlık hem de dehşete düşme duygusunu uyandıran figürlere ilgi duyar. Bu ilginin kaynağında, yaşam ile ölüm arasındaki bıçaksırtı durumlara, doğa ve doğaüstü arasındaki alana olan duyarlılık ve örneğin akrobat, cambaz gibi figürlerin sıçrayışında uçmaya duyulan arzusunun altyapısı vardır. Cambazın sıçrayışı, elbet düşüşünü de içinde barındırarak iki kutup arasında verilen mücadeleyi simgeler.

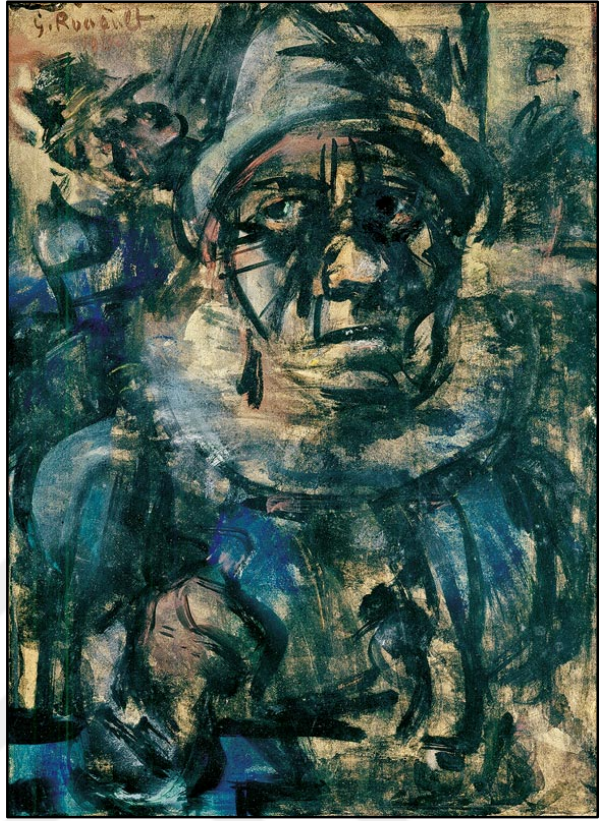
Jean Starobinski, bu sıçrayışlar karşısında hissedilen duygunun ve sanatçılar tarafından bu görüntünün kullanılmasının, romantik görüşün özünde de var olmasından hareketle, *yüce olana ulaşma özleminin bir göstergesi* olarak yorumlanabileceğini söylemektedir. Jean Starobinski'nin düşüncesine göre melankolik kişinin gözünde dünya bir tiyatrodur, cambaz ya da soytarı da sonuçta bu tiyatronun abartılı figürüdür. Yazar, gösteri dünyasının figürlerini melankoliyle yakından ilişkilendiren çalışmalarında, özellikle *'Sanatçının Soytarı Olarak Portresi'* adlı (Portrait de l'artiste en saltimbanque, 1984) kitabında palyaço figürünün trajikliğini, Baudelaire'in şiiri ve sanatçının varoluşu hakkındaki düşünceleriyle kurar. Şair, Baudelaire için *bir madde kadar sessiz ve sonrasız bir aşka düşsün diye* yaratılmış, *uykuların düşmanı*, içinde taşıdığı ölümcül melankoli ile gündelik hayata karışmaya çalışması bile soytarının çabasına denk düşen bir figürdür. Sanatçının yaratım sürecindeki ciddiyeti ile kalabalıklar içindeki maskelenmiş varoluşu arasındaki geçişler, gerçeklik/sahtelik algısında melankolik savrulmalar yaratır. Starobinski sanatçının mücadelesinde palyaçonun imgesini görür : kendi gibi olamamanın, hep başkasını oynamanın sancısı ve coşkularının altında umutsuz bir ruh. Gösteri bittiğinde hayat devam eder ve palyaçodan geride kalan bu ruh hali ilgilendirir kendi varoluşunu trajik palyaço imgesiyle yansıtmak isteyen sanatçıyı.



Resim 4.3.4 Gustave Doré, Pierrot Grimaçant.

Romantik dönemde G. Doré'nin, H. Daumier'in sirk sanatçılarının zor hayatlarına dair çizimleri olduğu gibi, XIX. Yüzyılın sanatçıları da sirk dünyasını en az romantikler kadar öne çıkarmışlardır. Soytarı, palyaço, piyero, cambaz, akrobat ve bunları kapsayan bir tema olarak sirk, Picasso, Rouault, Léger, Klee, Buffet, Calder gibi modern sanatçıların odağında olmuştur.

*Hayatın anraktlarını doldurmakla
yükümlü sanatçı palyaçoyla
örtüşür kendisini, varoluş
yazgısını denge ipindeki
akrobatıyla çakıştırır, iki kanlı
Dünya savaşı'nın ortasında bir
şaka, bir çılgınlık, bir tragedya
şahsiyeti olarak algılar varlığını :
Sirk, onu bundan çağırıştır. ⁷⁷*



Resim 4.3.5 Georges Rouault, Trajik Palyaço Başı, 1904

Bu sanatçılardan Rouault ve Picasso, sirk sanatçılarının yersiz yurtsuzluğu, göçebe yaşayışları ile asıl ruhsal durumları ile sahnedeki halleri arasındaki farkları işlemiş iki sanatçıdır. Sirk çalışanlarının coşkulu halleri ve gösterişli kostümleri ile gösteri sonrası bitkin ve melankolik halleri arasındaki geçişi - en dramatik görüntüyü - dondurarak seyirciye sunmuşlardır. Palyaço halen kostümlüdür, ama yüzünden eğlendirmeye güdümlü ifadesi silinmiş, yorgunluğu ile, başbaşa kaldığı mahrumiyetleriyle yüzleşir görünmektedir. Rouault, kostümdeki ve makyajdaki karmaşık renkliliğin dramatik portreleri istila etmesi ile rolün eziciliğini vurgularken, Picasso, sirk figürlerini gösteri sonrası yaşantılarında aileleriyle, bitkin ve ciddiye içinde resmederek, sanatçının sanatı ve toplumsal hayatı arasındaki yarığı gözler önüne sermiştir.

⁷⁷ Enis Batur, Hokka'baz, Sanat Dünyamız Sayı 74, Sanatın 'Gambaz'ları, YKY, 1999, s.142

Sanatçı/Palyaço üzerine bu yoğunlaşma aklımıza Charlie Chaplin'in *Sahne Işıkları* (Limelight, 1952) adlı filmini getiriyor. Film, geçmişte rağbet gören bir sahne sanatçısı, modern bir palyaço olan Calvero karakterinin son dönemini ele alır. Calvero'nun gözden düştüğü ve sanatına uzaklaştığı yaşlılık döneminde, intihara kalkışan kırılğan balerin Terry ile karşılaşmasını ve bir yandan onu yaşama bağlamaya çalışırken öte yandan kendi yaşam amacının kaybı ile yüzleşmesini izlenir. *Sahne Işıkları*, sinema kuramcısı André Bazin'e göre Chaplin'in diğer tüm filmlerinden çok daha kısa sürede ortaya çıkmış bir film oluşuyla, sanatçının yüreğinin en gizli yanını dile getiren, belki de farkında olmaksızın uzun süredir içinde taşıdığı düşüncenin somutlaştığı bir filmidir ve yapımdaki bu hızlılık kusurlara neden olmak bir yana tümüyle bilinçaltından kaynaklandığı için esere kesin bir uyum katmıştır. Chaplin'in ilk kez Şarlo rolüne girmeden, kendi yüzüyle oynaması ve yaşlanmakta olan bir palyaçonun hikayesini anlatması filmin otobiyografik olarak algılanmasında etkindir. *Calvero, hem Chaplin'in korkulu düşü hem de bu korkuya karşı kazandığı zaferdir. Başarısızlık kabusu bu filmde bizzat musallat olduğu kişi tarafından somutlaştırılıp nesnellik kazanmıştır.*⁷⁸

Chaplin'in değindiği esas konu yaşlanan ve gözden düşen palyaço değil, sanatçının kendi gerçeğine sıkı sıkıya bağlı kalarak değişen zamanların beklentilerine uyamadığı ve seyircisi olmayan sanatçıdaki hiçlik duygusuna kapıldığı zamanlardır. Calvero, bir palyaço olarak sadece başkaları için varolmuştur. Aynası seyircidir, kendini ancak bu aynada değerlendirir. Filmde Calvero, rol yapamayacak kadar yorgun ve inançsızdır, ancak sanatın etkisine girmiş bir ruhun sanattan vazgeçemeyeceğini de bilmekte ve tüm bilgeliğine karşın bunun melankolisinden kurtulamamaktadır. Her ne kadar Chaplin filmi çektiği dönemde Calvero gibi bir düşüş içinde olmasa da *Sahne Işıkları*, sanatçı trajedilerinin en dokunaklı örneklerindedir.

⁷⁸ André Bazin, *Sahne Işıklarının Büyüklüğü*, Charlie Chaplin, Çev: İlkay Kurdak, AFA Yay.,1989, s.105

Ayna karşısında kendini komik olduğuna inandırmaya çalıştığı sahne ve soyunma odasında makyajını çıkarttığı sahne gibi sahneler, *dünyanın tüm bezginliğinin üstünde okunduğu bu halsiz düşmüş çehreyi* ⁷⁹ izleyicinin ruhuna kazımıştır. *En iyi yazar, zamandır. En güzel sonları o yazar* der Calvero. Aslında Calvero'nun sonu, hayatın ve sanatın sonsuz döngüsüne vurgu yaparcasına, hayata tutunmasına yardım ettiği, eski neşesine kavuşan balerin Terry'nin adım adım yükselmesiyle eş zamanlı başlar. Terry'nin baş balerin seçmeleri için dans ettiği sahnede, sahne ışıkları Terry'de odaklanmışken Calvero karanlıkta bir köşede dikkat çekmeden oturmaktadır. Terry sahneden çekildikten sonra yavaş yavaş sahne ışıkları sönmeye başlar ve Calvero karanlıkta unutulur. Daha sonra filmin son sahnesinde, Calvero, son gösterisinin bitiminde sahnedeki davulun içine düşerek yaralanır, ama belli etmez ve ardı arkası kesilmeyen alkışların arasında perde iner. Artık sahnenin dışındadır, ve hayatta değildir.

⁷⁹ A.g.e.



Resim 4.3.6 Charlie Chaplin, Sahne Işıkları filminden sahneler, 1952

Edward Hopper'ın *Mavi Gece* adlı yapıtındaki (Le Soir Bleu, 1914) palyaço figürü ise, içinde bulunduğu mekanda çevresindekilerle tümüyle ilişkisiz, kostümü ve rolü ile tezat oluşturan bir ciddiyette oturmaktadır. Hopper'ın palyaçonun melankolisini, Parisli sanatçılar gibi kuliste ya da belirsiz bir mekanda resmetmek yerine kamusal bir mekanda göstermesi, bireyin, toplumun gündelik hayatındaki yabancılaşmasını vurgulaması açısından önemlidir. Hopper, melankoliyi, ilk bakışta film sahnelerini anımsatan bu gibi görüntülerle, birbirine yabancılaşmış kent insanlarının, kentin ortak alanlarında sessiz, kendi dünyalarına kapalı yalnızlığı ile yansıtan bir sanatçıdır. Hopper'ın sanatına canlılık veren, resimdeki yaşantıyı hem tanıdık hem de tuhaf yapan durum, kadrajdaki etki alanının özel ve genel arasındaki dengesidir denebilir.



Resim 4.3.7 Edward Hopper, Mavi Gece, 1914

Hopper'ın resimlerinde, üçüncü sınıf otel odalarında, tren vagonlarında, ıssız otobanlardaki benzin istasyonlarında, yolcuların vakit öldürdüğü barlarda düşüncelerine gömülmüş suskun figürler görülür. Hopper'ın resimlerindeki sinematografik yapı, şair ve film senaristi Jacques Prévert'in aynı dönemlerdeki üslubunu resimsel olarak çağırıştırır.

Prévert, şiirinde sinema tekniğine başvurur çoğu zaman, kurguladığı somut görüntüler birbirini izler. Şiirlerinde kent hayatına ait farklı görüntüleri ve sesleri ardarda dizelerde kullanarak, okurun zihninde tüm bu figürlerin aynı duygunun armonisine hizmet ettiği bütünsel bir atmosfer kurar. Yansıttığı bu atmosfer, savaşların ve dünyadaki sosyo - ekonomik buhranın hırpaladığı sınıfların hayatından yayılan melankolidir. Burada sanatçı, taşıdığı melankoli ile kentte bir gece gezintisine çıkar ve gözlemiyle, yakaladığı görüntülerle onu nesnelleştirir.

*Dedikleri gibi
Siz deliksiz uyuyun
Ben geziniyorum ve gecenin nöbetini tutuyorum
Gölgeler görüyorum çığlıklar duyuyorum
Acayip çığlıklar
Dedikleri gibi
Siz deliksiz uyuyun
Ölüme havlayan bir köpek bu
Şu aşka miyavlayan bir kedi
Bir koridorda kaybolmuş bir sarhoş
Çatıya çıkmış davul çalan bir deli
Bir kızın gülüşünü de duyuyorum
Sahte neşesiyle memnun etmek için müşterisini⁸⁰*

(...)

Prévert, Gecenin Gürültüleri, 1963

Buhranın Avrupa sinemasındaki etkisi de Prévert'in senarist olarak başı çektiği Şiirsel Gerçekçilik adı verilen (*Réalisme Poétique*) sinema akımı olmuştur. Gündelik hayatın işleyişinde şiirselliği arayan, sisli ve boğucu gökyüzü altında, kasvetli veya تنها mekanlarda çekilen lirik görüntülerin hakim olduğu bu filmlerin dramatik kahramanları, Hopper'in resimlerindeki figürler gibi kendi dünyasına kapanmış, anlamsız yaşamını ve melankolisini tüketmekle meşgul gözükten yalnız tiplerdir.

⁸⁰ Jacques Prévert, Histoires, Les Bruits de la Nuit, Collection Folio,1963, Çev : Fulya A. Büyükerman, s.126

Sanatçı, ister resim, ister şiir isterse sinema vasıtasıyla çürüyen toplumsal değerler ve yara alan ruhların trajedisini, daha ziyade kentin kuytularındaki görüntülerde yakalar ve yansıtır.

Prévert'in şiirleri için yazdığı yazıda Maurice Nadeau, Hopper'in resimlerindeki sinematografik etkinin gücünü de açıklamış olur : *Bilindiği gibi iyi, sahici bir film gevezeliklerden arınmıştır; en dramatik durumlar duygularla, jestlerle, davranışlarla (yerde yuvarlanan madeni bir parayla, açılan bir kapıyla, su üstünde dalgalanan bir hasır şapkayla...) belirtilir. Az şeyle çok şey anlatmayı amaçlayan bu teknik Prévert'in hemen bütün şiirlerinde görülebilir. (...) Prévert katı, acımasız bir dünyanın soluk yansımaları olan görüntüleri sergileyen biri değildir sadece, o aynı zamanda sahici bir dünyanın yaratıcısıdır.*⁸¹



Resim 4.3.8 Jacques Prévert, - Marcel Carné, Gün Doğuyor filminden bir sahne, 1939

Şiirsel gerçekçilik filmleri ikinci dünya savaşının adımlarının duyulur olduğu bir dönemde yapıldığından, genel olarak kötümserdir. Prévert'in senaristliğini yaptığı *Le jour se lève* adlı filmde (Gün Doğuyor, 1939) başroldeki François'ın, onuru kırıldıktan sonra işlediği cinayetin ardından,

saklandığı köhne otel odasında onu masumiyetinden koparıp bu duruma getiren olaylar üzerine düşünüşü ile karşılaşılır.

⁸¹ Maurice Nadeau, La Revue Internationale, Temmuz 1946, Aktaran : Orhan Suda, Jacques Prévert, Sözler, YKY, 2003, s.8-9

Film, Prevert'in şiirsel replikleri ve dekorun beraberce ördüğü dramatik yapısıyla, iç dünyasına tanık olduğumuz 'katil' François'nın tutuklanmadan önce hayata dair taşıdığı umutsuzluğu ve intiharını şiirsel bir görüntü estetiği içinde ortaya koyar.

Modern kentin yeni sanatı, tanrısal sahnelerin hakimiyetinden kurtulan sanatçının kentin kalabalığına karışıp dikkatini çeken gerçeklere yönelmesine imkan tanımıştır. Fahişe, kumarbaz, sihirbaz, hokkabaz, paçavracı, haydut, berduş... Kent hayatının yeraltı kahramanları, toplumsal düzene meydan okuyan yapılarıyla, taşkın duygular arasındaki gerilimli yaşantılarıyla sanatçının hem öznesinin mecazi özdeşi, hem de nesnesidirler. Baudelaire'in deyişiyle *kumarbaz bilge gibi belirir ve ruhunu kumarda kaybetmesi karşılığında şairi tüm illetlerin ve ilerleme kabusunun kaynağındaki kasvetten kurtarır. (...) Sihirbaz, mucizeleri sayesinde tanrıyla rekabet eder, hokkabaz ise gerçekliği yoldan çıkarır.*⁸² Romantik kırılmadan beri sanatçılar için bu tür figürler her zaman cezbedici olmuştur. Baudelaire'in şiirinde şairin aynası olan, kentin lanetli tiplerini olarak karşılaşılan bu figürler, XX. yüzyılın sanatçıların yaklaşımında da özdeşleşen figürler olarak gözükmektedir. Örneğin *paçavra toplayıcısı gibi sanatçı da endüstriyel sürece marjinal kalmıştı ve o da değişim değerlerine karşı kültür hurdalarını topluyordu. Öte yandan ise tıpkı fahişe gibi sanatçı da pazara çıkmış, niyetinin pazarı görmek olduğunu söylese de, aslında niyeti kendisine bir alıcı bulmaktır, demek ki aynı zamanda hem satıcı hem mal olan fahişeye özdeşleşmesi de buradan kaynaklanır.*⁸³ Sürrealistler bu özdeşleşmeleri biçimsel olarak da kullanmışlardır. 1938'de açılan büyük Sürrealizm sergisine, sanatçıların her birinin şahsi müdahaleleriyle heykele dönüştürdüğü vitrin mankenlerinin müşteri bekleyen fahişeler gibi sıraya dizildiği koridor düzenlemesi ile girilmektedir.

⁸² Ali Artun, Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı (Sunuş) 2004, İletişim Yay.,s.14

⁸³ Hal Foster, Zoraki Güzellik, Çev: Şebnem Kaptan, Ayrıntı Yay, 2011, s.166



Resim 4.3.9 Brassai, Bijou au bar de la Lune, 1932

Fotoğraf sanatçısı Brassai, bir yazısında *'Sanatçı iki yetenek ile donatılmıştır'* der, *'bir yandan yaşama dair özel bir farkındalık, öte yandan bunun görüntülerini yakalama becerisi'*⁸⁴ Brassai, iki savaş arası Avrupa'nın bunalımlı döneminde kentin düzensiz ve tekinsiz çehreli yerlerine, gece hayatının gizlerini taşıyan figürlere doğru çekilir. Onun fotoğraflarında hayatını kazanma ve şahsi arzularını kovalama gibi ikiz ihtiyaçlarını gidermek için dışarda olan kalabalıkların görüntüsü, yalnızlığın ve ağır yaşam koşullarının melankolisi ile birbirine karışır. Göçmenlerin ayakta kalma çabası, gece vardiyalarında çalışanlar, yapay bir neşeyi taşıyan fahişeler, gizlenen eşcinseller, dağılan bir gösterinin yorgun dansçıları... 1930'ların kent fotoğrafçılığı bu dönemde kent hayatındaki yabancılaşmayı ve geleceğe dair umutları zedelenmiş yığınların melankolisini yayar.

Alberto Giacometti'yi de bu zedelenmiş ruhların temsili ilgilendirir. Ancak onun heykellerinde toplumsal kimlikler alegori yaratmak için kullanılmaz, figürler; insanda kök halde bulunan, insanlıkta ortak olan en derin varoluş sancısının taşıyıcısı olmak için yalınlaşmışlardır. O, örneğin, fahişe karşısında soyunduğunda onda bir tanrıça görür ve heykellerinde bu fahişe de herşeye rağmen ayakta kalan her kadın olarak, tanrıça olarak varolur. Giacometti, özellikle savaş sonrası dönemde, yangın yerine dönmüş dünya üzerindeki insanın durumunu, kırılğanlığı ve direnci aynı formda görselleştirecek bir dil arayışındadır.

⁸⁴ Michele Dantini, *Modern & Contemporary Art*, Çev: Fulya A. Büyükerman, Sterling Publishing Company, Inc., 2008, s.114

Giacometti'nin sanatının, varoluşçuluk ve fenomenoloji ile ilgilenen düşünürleri ve sanatçıları heyecanlandıran yönü, öz bilincin yapısını ve ötekiyle ilişkiyi ana eksenine oturtan bu iki felsefi akımın, Giacometti'nin; yalnızlık hissini, yabancılaşmayı ve yıkımın ardından sessiz direnişi işlediği yapıtlarından yayılan melankolide ifadesini bulmasıdır. Giacometti, Jean Genet ile konuşmalarının birinde, ona göre sokağa onca güzellik katan şeyin; varlıkların ve şeylerin sığındığı gizli alanın; daha özet şekilde söylemek gerekirse 'yalnızlığın' olduğunu söyler. Örneğin yolda hızla giden bir aracın içindeyken yaptığı çizimlerde onu etkisi altına alan şeyin, her insanın, *bütün varlığının hücum ettiği, fakat kendisinin tam olarak idrak etmediği yarası eliyle yerleştirildiği yalnızlık sayesinde, varlığının en yeni, en belirsiz, - ama hep bir yara olarak kalan - yanıyla* ⁸⁵ gözüne gözükmeye başladığını söylemiştir. Giacometti için yalnızlık, *acınacak bir durum değil, daha çok gizli bir krallık, derin bir iletişimsizlik, fakat el uzatılmaz eşsizlikte, az çok belirsiz bir anlama biçimidir.* ⁸⁶



Resim 4.3.10 Alberto Giacometti, Köpek, 1951

⁸⁵ Jean Genet, Giacometti'nin Atölyesi, Çev : Hür Yumer, Metis Yay., 1990, s.29

⁸⁶ Jean Genet, Giacometti'nin Atölyesi, Çev : Hür Yumer, Metis Yay., 1990, s.30

Sanatçının figüratif çalışmaları için saatler süren model çalışması yaptığı bilinirken, 'Köpek' (1951) heykelini gerçekleştirişi kendi dile getirdiği gibi farklı bir yol izlemiştir. Yağmurlu bir günde, binaların duvarlarına iyice ilişmiş başı eğik ve biraz da üzgün bir şekilde yürürken kendini vaktiyle bir yerlerde gördüğü ve hafızasında kalmış bir köpek ile özdeşleştirmiş ve bu heykeli yapmıştır. Köpeğin besinsiz kalmışlığını dışa vuran bedeni ile sükunet içindeki savruk ilerleyişi, sanatçının kent içinde dolanırken taşıdığı melankolisini hissettirir. Sanatçının dalgın halde arasında sürüklendiği kent kalabalığının görüntüsü ise, Magdalena Abakanowicz'in 1970'li yıllarda gerçekleştirdiği 'Abakanlar' serisindeki figürleri akla getirir. Bu figürler, modern dünyanın nitelikli bireyden ziyade niceliksel çoğunluğu yarattığını hatırlatmaktadır. Başsız, ait olduğu kimliğe dair ipucu vermeyen ve bir arada oluşlarıyla ürkütücü bir kalabalık yaratan bu figürler, birbiriyle ilişkisiz, sessiz ve eylemsiz görüntüleriyle, yıpranmış dokunun ve griliğin zamansız etkisiyle, birlikteliğin sarsılmazlığının aksine yalnızlığın melankolisini yayarlar. Bu figürler baskı rejimlerinin ve her alandaki otoritenin sessizleştirdiği yığınların anıtıdır. Abakanowicz'in figürleri her türlü kimliğe ait veya ideolojik çağrışımı reddederler, insanlığın ortak duygu dünyasıyla alakalıdırlar ve kalabalığın içindeki yalnızlığı görselleştirirler.



Resim 4.3.11 Magdalena Abakanowicz, Kalabalık, 1986-1988

4.4. Melankolinin Zamansız Dokusu

*Ben zamanı gördüm,
içimde ve dışımda sessiz çalışıyordu,
bir mezar böyle kazılırdı ancak,
yıldırımsız ve baltasız,
bir orman böyle devrilirdi!*

Tanpınar

Melankoli, sanatsal ifadelerde kendine yer bulduğu zamandan beri biçimsel olarak çoğunlukla gri renk ve renklerin grileşmiş tonlarıyla oluşan pastel bir atmosfere sahip olmuştur. Hayatın doğum - ölüm döngüsüne, zamanın etki ettiği dönüşümlere, ruhsal zedelenmelerin mecazı olarak kullanılan fiziksel deformasyonlara dönen melankolik bakış, sanat yapıtlarında puslu renkler kadar bu süreçleri dokusunda taşıyan malzemeyi de kullanır. Gri; aynı zamanda külün, tozun, dumanın, sisin, solmuşluğun rengi olarak hareketsizliğin, geçmişin, hayaletsiliğin görselleştirilmek istendiği yapıtlarda kendine yer bulur. Özellikle Dürer'in ışığın kaynağını tam olarak belirgin kılmadığı Melencholia gravüründeki gri atmosferden bu yana gri ve tonları, melankoli etkisi veren sahnelere, zamanın ve mekanın belirli bir dönemi işaret etmediği, bu belirsizliğin ve zamanda asılı kalmışlığın yansıtılmak istendiği yapıtlara uygun zemin sağlamıştır. Gri, ruhbilim açısından genel olarak matemin, ölümün ve yokluğun rengi olarak kabul edilen siyah ve saflığın, doğuşun, umudun rengi olarak düşünülen beyazın sentezi, yoğun bir belirsizliği, durgunluğu, eylemsizliği yansıtan bir renktir. Siyahın da beyazın da temsil ettiği bu durumları yapısında birlikte barındırdığı düşünülürse, melankoliyi temsil eden rengin gri olması anlaşılardır. Bu açıdan siyah-beyaz, karanlık-aydınlık arasındaki geçiş ve bu kutupları kapsayan bütünün tasviri sanat alanında cennet-cehennem tasvirlerinde görünürdür.



Resim 4.4.1 Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Dış paneller, 1490-50

Dante'nin daha önce bahsedildiği gibi cehennem - araf - cennet arasındaki ilişkiyi maddeden manaya, siyahtan beyaza doğru işlediği İlahi Komedya'da araf gridir : İki tarafa da ait nitelikler barındırır, iki uç arasında geçittir. Araf, insanlığın dini imgeleminde ölüm sonrasına ait bir yer olarak düşünülse de, doğum öncesi – ölüm sonrası arasındaki sürenin, yani yeryüzündeki yaşamın kendisinin araf olduğuna dair düşünceler ortaya atılmıştır. Hieronymus Bosch'un triptik olarak gerçekleştirdiği *Dünyevi Zevkler Bahçesi* adlı yapıt (The Garden of Earthly Delights, 1490-1510) Enis Batur'un *Yeryüzü : Cehennem* adlı kitabında (2001) aktardığı üzere birçok yorumcuya göre bu düşünceyi görselleştirmiştir. Bu düşünce takip edildiğinde panonun dış panelleri kapatıldığında ortaya çıkan - bütünü temsil eden - görüntünün gri bir küre oluşu ilgiyi çeker. Bosch'un yapıtında panonun iç kısmındaki üç bölüm cennet, dünya ve cehennem olarak yapılmıştır. Ortaya, Dante'nin metninde arafı koyduğu yere Bosch 'dünyevi zevklerin' arenasını koymuştur ve cennet de cehennem de barındırdıkları çok anlamlı, tekinsiz imgelerle belirgin imajlarından taşmış, sanatçının bu tavrı, resmedilenin açıkça insanın yeryüzündeki sınavı olduğunu düşündürmüştür. Bu kaosu içine hapseden oldukça pürüzlü gri renkte bir zemine sahip küre ise dünyayı andırır ve zıt kutupların birbiriyle harmanlandığı içerinin çok renkli kaotik yapısına tezat oluşturan bir durgunlukta durur. Grinin; bir trajedinin 'dumanı üzerinde' hali ile fırtına öncesi sessizliğin titreşimi arasındaki durgunluğunda. Renk sembolizminin diyalektiği ile varılan noktaya, Bauhaus ekolünde renk teorileri üzerine çalışmış olan Paul Klee daha bilimsel bir yoldan ulaşmaktadır .

Dante'nin daha önce bahsedildiği gibi cehennem - araf - cennet arasındaki ilişkiyi maddeden manaya, siyahtan beyaza doğru işlediği İlahi Komedya'da araf gridir : İki tarafa da ait nitelikler barındırır, iki uç arasında geçittir. Araf, insanlığın dini imgeleminde ölüm sonrasına ait bir yer olarak düşünülse de, doğum öncesi – ölüm sonrası arasındaki sürenin, yani yeryüzündeki yaşamın kendisinin araf olduğuna dair düşünceler ortaya atılmıştır. Hieronymus

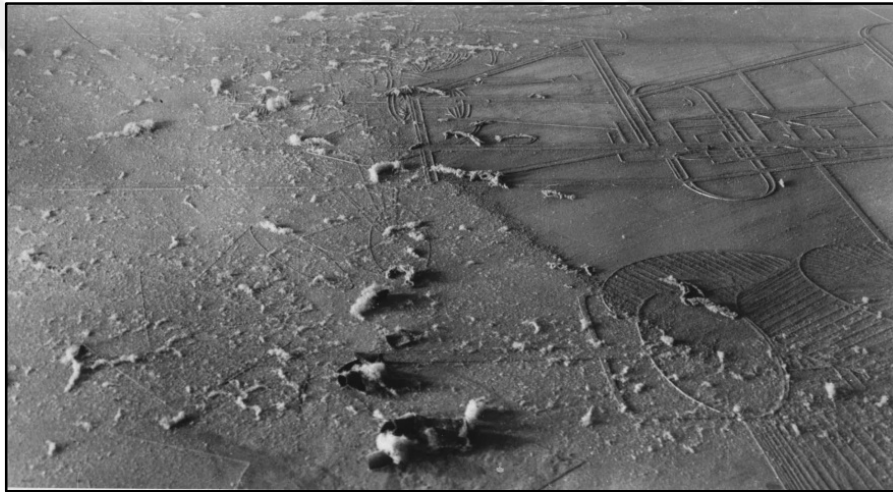
Çağdaş Sanat Kuramı adlı kitabında (Théorie de l'art moderne, 1945) grinin 'kavranabilir olmayanın' simgesi olan noktanın rengi ve çelişkisizliğin kuramsal olmayan kavramı olduğunu söylemiştir. Klee'ye göre *siyah ve beyaz noktalar kutuplardır. Gri nokta (kürenin merkezi) beş temel unsurdan eşit uzaklıktadır: beyaz, mavi, sarı, kırmızı, siyah. Bütünlüğün kuralı budur.*⁸⁷ Gri, varlık ile yokluk , yaşayanla ölen arasındaki kaçınılmaz noktadır ve *kaosta bir nokta oluşturmak demek, bir noktada toplanma özelliği nedeniyle, kaçınılmaz olarak onu gri benimsemek ve ona evren düzeninin fişkiracağı her boyuta yayılacağı bir temel merkezin niteliğini vermek demektir.*⁸⁸

Modern sanat yapıtına gözden düşmüş nesnenin biçimsel olarak da dahil olmasıyla eskiliğin ve işlevsizliğin dokusu ve renkleri de kadraja girmiş olur. Yapıtın konusu inşa etmenin ve yoketmenin sürekliliği olduğunda, lekelenme, yıpranma ve çürüme gibi çeşitli süreçler esnasında meydana gelen geçiş evrelerinin görüntüsünü yakalamak, sanatçıları, yapıtlarda zamanın ve maddenin ilişkisinden oluşan rastlantılara da yer açmaya yöneltilir. Ruhsal değerlerin parçalanışının metaforu olan yıpranmış nesne fragmanları, yaralı yüzeyler, melankolinin dokusunu oluşturur denebilir. II. Dünya savaşı sırasındaki doktorluk deneyimini, lekeli sargı bezleri ve kanlı bandajları yapıtlarında metafor olarak kullanarak sanatına taşıyan sanatçı Alberto Burri'den, yapıtlarında toz, saman, toprak, kül kullanan Anselm Kiefer'e bazı sanatçılar melankolik etki bırakan yapıtlarında bu yaklaşıma sahiptirler. Beton hantallığına hapsolmuş çeşitli nesnelere üreten Antoni Tapies ele aldığı her nesneye duvar etkisi veren bir doku kazandırır. Canan Tolon ise ot, yosun, pas ve kahve telvesi gibi nihai sonucu öngörülemeyen malzemeleri kullanıp maddenin dönüşüm süreçlerini sanatının konusu yapar.

⁸⁷ Paul Klee, Renkler Üzerine Bir Teori Denemesi, Çev: Berran Ersan, Sanat Dünyamız 46 YKY, s.46

⁸⁸ Paul Klee, Çağdaş Sanat Kuramı, Çev: Mehmet Dünder, Dost Kitabevi, 2006, s.54

Man Ray'ın 1920 yılında Marcel Duchamp'ın atölyesinde çektiği fotoğraf, Duchamp'ın cam yüzeyi tozlanсын diye aylar boyunca atölyesinde bıraktığı *Büyük Cam* adlı yapıtının (*La Mariée mise à nu par ses célibataires, 1915*) fotoğrafıdır. Toz, bir plastik öge olarak yer almıştır burada ve Toz Üretimi (*Élevage de Poussière, 1920*) adı verilmiş bu fotoğraf, kuşbakışı görülen bir peysaj etkisi verir. Bir sanat yapıtının zamanın doğal etkilerine maruz bırakılarak edindiği görüntünün yeni bir sanat yapıtına ortaya ilham verdiği bu durum bir bakıma 'kaçınılmaz olanı' yansıtır. *Saydamlığı, parlaklığı, saflığı aşındırırken, irkiltici de olsa, geçmişı, anıları çağrıştıran kir ve toz, tam da bu nedenle sürrealistleri cezbeder.*⁸⁹



Resim 4.4.2 Man Ray, Marcel Duchamp, Toz Üretimi, 1920

Donald Kuspit, *Grinin Ruhı* adlı yazısında, (The Spirit of Grey, 2002) Anselm Kiefer'in yapıtlarında grinin sarsılmaz hakimiyetine vurgu yapar. Kuspit, Kiefer'in resimlerinde herşeyin gri içinde çözüldüğü, silinmeye yüz tutmuş görüntülere ve görünürlüğü kalmamış bir şeyin belli belirsiz izlerini bıraktığı hissine değinir. Kiefer'in yapıtlarında grinin cansızlığı, kutsalın, yücenin alanını ters yüz eder, hiçliğin girdabına çeker izleyiciyi. Sanatçının dev bir mezarı andıran 'gri kozmozu', onun ölüm fikriyle yaşadığı hazzı hissettirir.

⁸⁹ Nur Altınyıldız Artun, Mimarlık Nesnesi ve B. aşka nesnelere, Skopdergi, Sayı 2, 2012, <http://www.e-skop.com/skopdergi/mimarlik-nesnesi-ve-baska-nesnelere/580>

Kuspit, Kiefer'in geleneksel Alman mistisizmine sıkı sıkıya bağlı Alman melankolisine sahip olduğunu ve Kiefer'in sanatının Dürer'in Melancholia gravüründen modern fragmanlar ürettiğini söyler.



Resim 4.4.3 Anselm Kiefer, Aurora, 2009

Katalan sanatçı Antoni Tapies yazılarında, yapıtlarında toprak, çamur, is, duvar çatlakları, gazete kağıdı, moloz ve çeşitli atıklar kullanımından bahsederken Jacques Dupin'in düşüncesini aktarır : *Sanatçının eli adeta sırf bunları toplamak, terkedilmişlikten, yorgunluktan, yırtılmaktan, insan ve zaman tarafından çiğnenmenin belirtilerinden kurtarmak için işe karışmıştır. Madem ki bugün dünyada tüm değerler altüst olmuş haldedir, öyleyse bu tür bir yaklaşım da etkili olabilir.*⁹⁰ Üretim sırasında kendini *saplantıya varan bir adanmışlık içinde* bulan Tapies, çalışma sürecini *maddenin her milimetresine atılan pençeler, vurulan darbeler, açılan yaralar, kesip biçme, bölme ve alt bölmeler* olarak tanımlar. Ona göre her tuval yaraların sayılamadığı bir savaş alanıdır.

⁹⁰ Antoni Tapies, Sanat Pratiği, Çev : İsmet Birkan, Dost Kitabevi, 2014, s.50



Resim 4.4.4 Antoni Tapies, Sandalye , 1983

Yüzey ile uğraşmayı bir tefekkür haline çeviren Tapies, kendi deyişiyile *çalgın çirpiniş ve tükenmez dinamizm* halindeki çalışmanın sonlarında vardığı toz ve kül halindeki yüzey yoluyla insanın ötekiyle ve doğayla ilişkisinin kökenine iner ve büyülenir. Doğu felsefesine ilgi duyan Tapies'in duvar imgesi merakı, kendi varoluşu üzerine dönen ve gürültüden sessizliğe inen düşüncenin dingin nesnesi oluşundandır. Sanat vasıtasıyla bu öze erişmek istediğinde yapıtında *daha önce fokur fokur kaynama olan şey kendiliğinden dümdüz bir sessizliğe*⁹¹

dönüşür. Duvar, var olduğu zaman boyunca üstüne sinen uğultuyu sanatçının söyleşisine

sunar. *Duvar imgesinden ve türevlerinden akla o denli çağrışım gelebilir ki! Ayırma/ayrılma, kuşatma/hapsetme, ağlama duvarları, mapushane duvarları, zamanının akışının tanıkları, düz, pürüzsüz, durgun, beyaz yüzeyler, yaşlanmış, buruşmuş, çürümüş yüzeyler, insan, nesne, doğal öge vb. dokunuşunun izleri; çaba, mücadele, yıkım, kıyamet, ya da yapım, yaratım veya denge duyguları, sevgi, elem, iğrenme, kargaşa kalıntıları, ören yerlerinin romantik prestiji, organik maddelerin katkısı, manzara duygusu, büyük kütlelerin çeşitli dağılım ve birleşim imkanları, düşüş, çöküş, genişleme ve yoğunlaşma duyguları, dış dünyanın reddi, içsel seyredaliş, tutkuların yokedilişi, sessizlik, ölüm (...)*⁹²



Resim 4.4.5 Antoni Tapies, Açık yatak, 1986

⁹¹ Antoni Tapies, Sanat Pratiği, Çev : İsmet Birkan, Dost Kitabevi, 2014, s.107

⁹² Antoni Tapies, Sanat Pratiği, Çev : İsmet Birkan, Dost Kitabevi, 2014, s.108

5. SONUÇ

Melankoli, antikçağdan itibaren felsefenin eğildiği bir konu olmuş, farklı tarihsel dönemlerde melankoliye yaklaşım değişiklik gösterse de varoluş sancısına bağlı olarak sonluluk - sonsuzluk arasındaki gerilimde yaşayan insanın, karşıtlıkları barındıran yaşamın bu yapısı üzerine düşünüşünden doğduğu fikri kabul görmüştür. Ortaçağ karanlığındaki insana dini dogmaları sorgulatan, toplumsal hayatın uyulması emredilen zorunlu düzenine olan inancını kaybettiren ve sebep olduğu eylemsizlik günah çerçevesinde ele alınan melankoli, dilsizleşmiş, kendi dünyasına kapanmış insanın durumu, toplum açısından tembellik ve sorumsuzluk ile de ilişkilendirilen Acedia kavramı ile beraber ele alınmıştır. Bu dönemde İlahi Komedi adlı önemli yapıtında, Dante'nin arafında çılgınlık değil iç çekişler vardır ve kendinden başka kimseye zarar vermemiş ancak kendi üzerine kapanan düşüncenin eylemsiz kıldığı ruhlar bulunmaktadır. Dante'nin şiiri melankoliyi zarifçe günahkarlıktan kurtarır ve onu, hakkında kolay hüküm verilemeyen, yüzünü cennete de cehenneme de dönebilecek, çelişkili bir noktada, arada, 'köprüde' bırakır. Dante siyah ile beyaz, erdem ve günah arasında değişime açık bir orta alan sunarak, bir bakıma Rönesans düşünürlerinin ve sanatçılarının; derin düşüncenin ve yalnızlığın, insanı yaşamın bilinemezliğine iten gizemli yapısına verdiği değeri öncüler. Dürer'in Melancholia gravüründe çevresindeki nesnelere ilgisiz, düşüncesi ve bakışı yeryüzünün sınırlarını aşmış, aşkınlığa dalmış görünen figür, işlevsiz melek kanatlarıyla melankoliyi, evrenin saklı hakikati altında dünyasal gerçekliği sorgulayan insanın halini yansıtır. Rönesans filozoflarından Ficino'nun antikçağ düşüncesini tekrar canlandırarak melankoliyi yaratıcı insan mizacına ait bir özellik olarak tanımlamasıyla ve bilgelerin felsefi deneyimleri sırasında melankoliye kapıldığını ve felsefenin bir tür sancılı bilinçlenmeyle başladığını öne sürmesiyle melankoliye bakış olumlu değer kazanmıştır. Aydınlanma çağının bilgiyi akılcı (bilinen) ve akıldışı (bilinmeyen) diye ayırarak, akıldışını reddettiği katı tutum 'deli' kavramının alanını genişlettiğinden melankoli bu dönemde *ateşsiz bir delilik* olarak kabul görülür ama bu ona felsefenin ve sanatın yaratıcı alanında önemini kaybettirmez.

Ficino'nun ortaya attığı gibi insanın bilincini geliştirmeye dönük serüvenine eşlik eden duygu olarak görülür.

Kierkegaard ve Heidegger insanın benliğine ulaşması için, her türlü zorluğa rağmen düşüncesini dış dünyadan soyutlayarak içine dönmesinin gerekliliğini savunur. Hiçliğin sınırına gelmek, insanda, varoluşun kaynağına yaklaşmak adına gerekli bir durumdur ve ancak melankolinin derin yalnızlığı insanı bu sınıra getirebilir.

Ruhbilimin melankoliyi, yas ve depresyonla beraber değerlendirmesi XX. yüzyıl sonrasında da sürer ancak Freud'un yas ve melankoli arasındaki farkları incelediği çalışması, melankolinin somut nesnesi belli olmayan bir arayış ve zıtlıkları içinde barındıran, çevresini farklı ve daha derin bir okuma becerisi geliştiren, yapıcı ve yıkıcı çift kutuplu bir durum olduğunu ortaya koyar. Bu tanım XX. yüzyıldan günümüze kadar melankoliye ruhbilimsel yaklaşımların yönünü belirler niteliktedir. Karl Jaspers, H. Tellenbach gibi XX. yüzyılın düşünürleri ve J. Kristeva, E. Borgna, D. Binkert gibi çağımızın teorisyenleri melankoliyi, ortaya çıkardığı yaratıcı deneyim ile birlikte değerlendirmişlerdir.

Sanatçılar, kendilerini ele geçiren çelişkiyi, duygu durumunu şiirsel imge yoluyla ifade etme yeteneğine sahiptirler. Rollo May'in *Yaratma Cesareti* adlı kitabında dediği gibi *çelişki sınırları öngörür ve sınırlarla mücadele gerçekte yaratıcı üretimlerin kaynağıdır*. Ölümün en büyük sınır olduğu yaşamda, sanat yapıtı, insanı sınırlayan şeyi içererek ve ona başkaldırarak ortaya çıkar. Sevgi, merhamet, estetik gibi değerler içeren niteliksel yüce kavramlarla gündelik hayatta salt maddeye indirgenmiş niceliksel yaşayışın içgüdüsel kabalığı arasındaki çelişkiyi gözlemleyen ve bu ebedi karşıtlık karşısında umutsuzluğu içselleştiren melankolinin çift yönlü farkındalığı, sanat alanında kendini, tezatları birlikte barındıran imgelerin kurgusuyla bütünsel bir dil olarak ortaya koyar.

Metin boyunca üzerinde durulan bu iki kutuplu varoluş, melankolinin sanatta görsel gramerini takip ederken kılavuz olmuştur. Melankoli yayan sanat yapıtları yas ve acıya bağlı olarak gerçekleştirilen yapıtlardan farklı olarak belirli bir olayı ve buna bağlı üzüntü anını görselleştirmez.

Varoluşta, yaşam ve ölümün sonsuz döngüsü ve aşkınlık arzusu üzerine dönen düşüncenin imgeleri, insanlıkta ortak oluşu ile bağlantılı olarak, belirli tarihsel dönem ve coğrafyanın ötesinde her zamanlılık taşıyan imgelerdir. Varlık ve yokluk, arınma ve günahkarlık, dünyevilik ve aşkınlık gibi kutuplar arasında sıkışan ve gidiş gelişler yaşayan ruhun temsili, sanatçının yapıtında iki alana da ait gibi gözükken, olumlu ve olumsuz duygular hissettiren imgelerde görselleşir, nesneyi ‘batıran, yutan, hareketsiz bırakan, gömen’ sahneleri ortaya çıkarır. Öte yandan insan üretimi ve doğanın melezi hayaletsi yıkıntılar, yaşanan yıkımların izlerini taşıyan ıssız manzaralar, koleksiyoncunun ısrarıyla şimdiki zamanda direnen ve zamansız yeni bir dünya kuran gözden düşmüş nesnelere, kent hayatının toplum dışına çıkmış figürleri, bu imgeler sanatçı için aynı amaca hizmet ederler.

*Abartılı bir şekilde şöyle denebilir : Eğer melankoli hem – hem de olarak yaşam ve ölümün bütünlüğünü kendi imgelem dünyasında barındırıyor ve sürekli olarak yeniden birbirine bağlıyorsa, bu durumda melankolinin temel durumu yaşamın kendisine denk düşmektedir. Melankolik imgelem, olmayanı fantezide var ederek varlık kazanır. Olmayandan olan oluşur ve olan ancak böyle tamamlanır. Ancak melankolide imgeden tekrar uzaklaşılır, imgelenen saf fantezi olarak kabul edilir ve anlaşılır. Yani melankoli yine özlenen imgeye veda eder ve böylece yeni etkinliklere alan açar.*⁹³

⁹³ Dörthe Binkert, Melankoli Kadındır, Ayrıntı Yay.,1995, Çev: İlknur İgan, s.153

6. HEYKELLER

Eser metni çalışması süresince yapılan ve izleyiciye melankoliye ait çift kutuplu duyguyu, kederin içinden sızan hazzı yansıtması tasarlanan heykeller, metin boyunca vurgulandığı gibi yaşam içindeki karşıtlıklardan beslenmiştir. Kutsal/ideal/yüce olarak sunulanın zarafeti ile toplumun yaşayışındaki baskı ve şiddet arasındaki uçurum ile iç - dış dünya arasındaki farklılık gibi gündelik yaşamda



Resim 6.1. Fulya Asyalı Büyükerman, Gecelik, 2014

her an gözlemediğim ve düşüncemi meşgul eden durumlar, heykellerimi tasarlarken seçtiğim imgelere ve farklı duyguları taşıyan bu imgelerin birlikteliği ile oluşturduğum bütünlüğe temel oluşturmaktadır. Yaşamın içinde barındırdığı doğum ve ölüm ritmi, ve insan doğasının, tarih boyunca yön verdiği tüm kültürel ve bilimsel ilerlemeye rağmen ahlaki nitelik olarak aynı kalışı – hatta bu ilerlemeden fayda sağlayamayarak geriye düşüşü – düşüncemi ve sanatsal yaklaşımımı etkileyen konudur. İnsan doğası üzerine odaklanmış bu bakış, beni herhangi bir dogmaya, ideolojiye ya kimliğe tümüyle kendimi adamaktan alıkoymakta, bu alanlarda eylemsiz bırakmakta ve en yoğun hissettiğim duygunun aidiyetsizlik olmasına neden olmaktadır. Bu aidiyetsizliğin yarattığı yalnızlık ve köksüzlük duygusu, dünyayı melankolinin tül perdesinin arkasından izlemeyi doğuruyor. Trajediler ve mucizeler; maddi gerçeklik ile manevi sonsuzluk arasında seyreden yaşamda bütünsel bir anlam bulma çabamı bire bir temsiliyetin kırıldığı, örtülü anlatımlara sahip bir heykel anlayışı ile görselleştirmeye çalışıyorum.

İnandırıcılığını kaybetmiş, yara almış idealleri, düşünceleri, hayalleri yıkıntı bina imgeleriyle somutlaştırıyorum. Yıkıntı imgeleri, heykellerimde, korunaklı ve kalıcı olması niyetiyle inşa edilen yapıların hayatın dönüştürdüğü ölçüde gelip geçiciliğinin mecazının yanı sıra yapım ve yıkım arasındaki hayaletsi halleriyle artık canlanması beklenmeyen ama bir zamanlarki varlığı ince bir sızı halinde hissedilen şeyleri yansıtıyor.

Doğal insan bedeni ölçüsünde bacaklarını kullandığım figürlerin gövde kısmı, kendi iç mekanı, odaları, kuytu köşeleri olan, metal malzemeden ürettiğim bu yıkıntı binalardan oluşuyor. Gövde, söz konusu figürün oranına uygun bir bina enkazına dönüşerek biçimsel olarak yaralanmış dünyevi canlılığı ve içe dönük bir dünyanın loş mekanını simgelemekte iken figürler; toplumsal rollerine uygun kıyafetleri içindeki bacakları ile dış dünyanın gündelik düzenine karşı koymadıklarını, melankoliğin dünyayı bir sahneye benzettiği düşünülürse, bu sahnede rollerini uysalca oynadıklarını gösteriyorlar. İç dünyanın kırılğan sırrı, dış dünyanın sarsılmaz gücü yücelten gözlerinden saklanıyor.



Resim 6.2 Fulya Asyalı Büyükerman, Berduş, 2013

Kent hayatının kimi tiplerine ait beden fragmanlarını, yıkıntı haldeki minyatür mekan fragmanlarıyla birleştirerek inşa ettiğim gerçeküstü tarzda diyebileceğim bu figüratif heykeller, benim; çelişkiyi üzerinde taşıyan ve varoluş - görünüş arasındaki gerilimi en derinde saklayan toplumsal roller arasından seçtiğim kahramanların, melankolimin bakışı altında aldığı görüntüdür. Ruhunu çevreleyen yıkıntılardan zarafetiyle doğrulan balerin, yorgunluğunu avam bir neşenin arkasına



Resim 6.3 Fulya Asyalı Büyükerman, Fahişe, 2013

gizleyen fahişe, sürgün ruhu taşıyan gelinin vakur teslimiyeti ve diğerleri, tüm bunlar, yapılarında barındırdıkları tezatlarla, bu metin boyunca izini sürdüğüm melankolik etkinin görselleşmesinde bende ilham uyandırmış imgelerdir. Canlı ile cansızın, eski ile yeninin, keder ve sevincin tezati, başsız, göz ifadesinden yoksun ve dolayısıyla prototipleşen bu figürlerde bir arada sunulduğunda, iç ve dış dünyanın çelişkilerine ve aldatıcı bir mükemmelliğe duyulan ihtiyaca dair hissettiğim rahatsızlığı ifade etmemde bir çıkış yolu oluyor.

Heykellerin biçimlendirme tekniği, farklı malzemelerden kendi form bütünlüğü içinde üretilmiş parçaların montajı oluşuyla, geçmiş - gelecek arasında devamlı bir inşa halinde olan varoluşun, bitmeyen bir şantiye hissi verişine hizmet ediyor.

Yıkıntılarda metal malzemenin kullanımı, hali hazırda inşaat malzemesi olması nedeniyle çalışma esnasında yanma, aşınma, yırtılma gibi müdahalelere maruz kaldığında doğal etkiler yakalanmasıyla ve malzemenin soğuk etkisinin yaratmak istediğim mekanın metruk, ıssız yapısına uygun düşüşüyle bağlantılıdır.

Bu metal yıkıntıları, tezati en uç noktada vermek çabasıyla ‘idealize edilmişliğin sıradanlığı’ içinde olan vitrin mankeni bedeni fragmanlarıyla bir arada kurguluyorum. Beden fragmanları üzerinde, figürün kimliğine ve karakteristik



pozuna uygun hareket, renk ve doku oluyor. Yıkıntı ve manken imgeleri, kendi bünyelerinde taşıdıkları melezlikle (yıkıntı: doğal ve yapay olan, manken: insansı olan ve olmayan) Sürrealist estetiğin başlı başına yücelttiği imgelerdir, akım sanatçılarının ‘sarsıntılı güzellik’ olarak nitelendirdiği durum, *tıpkı yücede olduğu gibi, şekilsiz olanın altını çizmek ve temsil edilemeyi çağrıştırmakla kalmaz, zevki dehşetle, cazibeyi iticilikle karıştırır.*⁹⁴ Kant’ın düşüncesindeki gibi *hayati güçlerin aniden yoklanmasıyla ve olumsuz bir haz* ile alakalıdır.

Resim 6.4 Fulya Asyalı Büyükerman, Balerin, 2013

⁹⁴ Hal Foster, Zoraki Güzellik, Çev: Şebnem Kaptan, Ayrıntı Yay, 2011, s. 56

Figüratif yaklaşımında çift anlamlı imgelerin biçimsel olarak bir araya gelip tek duygu yayan bir kurguya imkan vermeleri, bana, düşüncelerimi heykel yoluyla ortaya koyarken bir gramer yapısı kullandığımı hissettiriyor.

İlk bakışta izleyiciyi etkisi altına almasını önemseyemediğim kolaj etkisi, heykellerin izleyiciyle hemzemin olmasını ve boyutunun bire bir insan ölçülerinde olmasını gerektiriyor. Bu durumda gövde ölçeğinde minyatürleşen metruk mekan da minyatürleştirilmenin kendine has etkilerini heykellerimde kullanma olanağı yaratıyor: Minyatür, gerçek oranın düşsel ikizi oluşuyla gözün içerde gezinebildiği ancak girilemeyen, insanı doğrudan ruhsallığın mekanına sokan sahneler kurgulama imkanı veriyor.

Heykellerim bitmeden az evvel, son hamle olarak bazılarının iç mekanının kuytularına sakladığım, hikayelerine uygun minyatür nesnelere, benim melankolinin daimi bir değişim ve dönüşüm hali olduğuna dair düşüncemin nişaneleridir. Kederin içinden doğan hazzın, umudun sembolleridir. Mekanların viranlığında beklenmedik bir canlılık yaratan, 'Balerin' heykelindeki pikabın ya da 'Fahişe' heykelindeki sallanan sandalyenin yaptığı gibi.



Resim 6.5 Fulya Asyalı Büyükerman, Gelin, 2013



Resim 6.6 Fulya Asyalı Büyükerman, Topaçlı çocuk, 2013

7. KAYNAKLAR

- AĞAOĞLU, Adalet, 1996, Hayır, Dar Zamanlar III, YKY, 2.Baskı, İstanbul
- ALIGHIERI, Dante, 2011, İlahi Komedya, Çev: Rekin Teksoy, Oğlak Yay., 12. Baskı, İstanbul
- ANDERSEN, Hans Christian, 2013, Andersen masalları, Cilt 1, Çev: Saffet Günersel, Pinhan Yay., 1. Baskı, İstanbul
- ARSLAN, Umut Tümay, 2010, Mazi Kabrinin Hortlakları, (Türklük, Melankoli ve Sinema), Metis Yay., 1.Baskı, İstanbul
- BACHELARD, Gaston, 1996, Mekanın Poetikası, Çev: Aykut Derman, Kesit Yay, 1. Baskı, İstanbul
- BATUR, Enis, 2001, Yeryüzü : Cehennem, Altkitap e-kitap Yayınevi, İstanbul
- BAUDELAIRE, Charles, 2001, Kötülük Çiçekleri, Çev: Ahmet Necdet, Adam Yay., 1. Baskı, İstanbul
- BAUDELAIRE, Charles, 2004, Modern Hayatın Ressamı, Çev: Ali Berktaş, İletişim Yay., 3. Baskı, İstanbul
- BAUDRILLARD, Jean, 2010, Nesnelere Sistemi, Boğaziçi Üniv.Yay., 1.Baskı, İstanbul
- BAZIN, André, ROHMER Eric, 1989, Charlie Chaplin, Çev: İlkay Kurdak, Afa Yay., 1.Baskı, İstanbul
- BINKERT, Dörthe, 1995, Melankoli Kadındır, Çev: İlknur İgan, Ayrıntı Yay., 1. Baskı, İstanbul
- BORGNA, Eugenio, 2014, Melankoli, Çev : M.M.Çilingiroğlu, YKY, 1.Baskı, İstanbul
- BOYM, Svetlana, 2009, Nostaljinin Geleceği, Çev : F. Burak Aydar, Metis Yay., 1. Baskı, İstanbul
- BUCK-MORSS, Susan, 2010, Görmenin Diyalektiği, W. Benjamin ve Pasajlar Projesi, Çev : F. Burak Aydar, Metis Yay., 1. Baskı, İstanbul
- BÜRGER, Peter, 2014, Avangard Kuramı, Çev: Erol Özbek, İletişim Yay., 8. Baskı, İstanbul

CAMUS, Albert, 2002, Sisifos Söyleni, Çev: Tahsin Yücel, Can Yay., 7. Basım, İstanbul

CIRLOT, J.E., 1971, A Dictionary Of Symbols, Routledge & Kegan Paul Ltd., 2.Baskı, Londra

DANTINI, Michele, 2008, Modern & Contemporary Art, Sterling Publishing Company, 2. Baskı, Amerika

FOSTER, Hal, 2011, Zoraki Güzellik, Çev: Şebnem Kaptan, Ayrıntı Yay, 1.Baskı, İstanbul

FOUCAULT, Michel, 1992, Deliliğin Tarihi, Çev: M.Ali Kılıçbay, İmge Yay., 4. Baskı, İstanbul

GENET, Jean, 1990, Giacometti'nin Atölyesi, Çev : Hür Yumer, Metis Yay., 1. Baskı, İstanbul

GOETHE, Johann Wolfgang, 1999, Faust, Çev: Yüksel Pazarkaya, Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi: 62 Çağdaş Matbaacılık Yay., İstanbul

GÜRBİLEK, Nurdan, 2011, Benden Önce Bir Başkası, Metis Yay., 1. Baskı, İstanbul

HEGEL, Georg Wilhelm F., 1994, Estetik, Güzel Sanatlar Üzerine Dersler, Cilt I, Çev. Taylan Altuğ- Hakkı Ünler, Payel Yay., 1. Baskı, Ankara

KAGAN, S.Moissey, 2008, Estetik Ve Sanat Notları, Çev.Aziz Çalışlar, Karakalem Yay., 1. Baskı, İstanbul

KIERKEGAARD, Sören, 1997, Ölümcül Hastalık Umutsuzluk, Çev: M. Yakupoğlu, Ayrıntı Yay., 2. Baskı, İstanbul

KLEE, Paul, 2006, Çağdaş Sanat Kuramı, Çev: Mehmet DüNDAR, Dost Kitabevi, 1. Baskı, Ankara

MAY, Rollo, 2008, Yaratma Cesareti, Çev: Alper Oysal, Metis Yay., 11. Baskı, İstanbul

NERVAL, Gerard De, 1994, Düş Gezgini, Çev: Erdoğan Alkan, Broy Yay., 1. Baskı, İstanbul

PREVERT, Jacques, 1997, Histoires, Collection Folio, Fransa

PREVERT, Jacques, 2003, Sözler, Çev: Orhan Suda, YKY, 2. Baskı, İstanbul

- SARTRE, Jean Paul, 1964, Baudelaire, Çev: Bertan Onaran, De Yay., 1.Baskı, İstanbul
- SHAKESPEARE, William, 2008, Hamlet, Çev: S. Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Yay., 12. Baskı, İstanbul
- SONTAG, Susan, 1998, Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş, Çev.Y.Salman, M.Sökmen, Metis Yay., 2. Baskı, İstanbul
- STAROBINSKI, Jean, 2007, Aynada Melankoli, Çev: M. Emin Özcan, Dost Kitabevi, 1.Baskı, Ankara
- SÜRREALİZM/MİMARLIK, 2014, Derleyen: Nur A. Artun, İletişim Yay, 1.Baskı, İstanbul
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, 1998, Mahur Beste, Dergâh Yay., 4. Baskı, İstanbul
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, 2004, Huzur, Dergâh Yay., 13.Baskı, İstanbul,
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, 2006, Hikayeler, Dergâh Yay., 6.Baskı, İstanbul
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, 2000, Saatleri Ayarlama Enstitüsü, YKY, İstanbul, 1. Baskı, İstanbul
- TAPIES, Antoni, 2014, Sanat Pratiği, Çev : İsmet Birkan, Dost Kitabevi, 1.Baskı, Ankara
- TEBER, Serol, 2013, Melankoli, Say Yay., 5. Baskı, İstanbul
- TEBER, Serol, 2014, ‘Tutunamayanlar’ın Politik Psikolojisi, Okuyanıs Yay., 1. Baskı, İstanbul
- VALERY, Paul, 1965, Idée Fixe, Derleyen : D.Paul, Bollingen Dizisi XIV.5, Newyork Pantheon Books, Amerika
- WOMEN IN BECKETT, PERFORMANCE AND CRITICAL PERSPECTIVES, 1990, Derleyen : Linda Ben-Zvi, Illinois Üniv. Yay, 1. Baskı, Amerika
- VAN GOGH, Vincent, 2013, Theo’ya Mektuplar, Çev: Pınar Kür, YKY, 10. Baskı, İstanbul
- YAVUZ, Hilmi, 2005, Edebiyat Ve Sanat Üzerine Yazılar, YKY, 1. Baskı, İstanbul

SÜRELİ YAYINLAR :

Cogito, Tragedya, 2008, Sayı : 54, YKY

Cogito, Melankoli, 1997, Sayı : 51, YKY

Cogito, Walter Benjamin, 2008, Sayı : 52, YKY

Defter Dergi, 1991, Sayı 16, Metis Yay.

Sanat Dünyamız, Melankoli, 1994, Sayı : 56, YKY

Sanat Dünyamız, Sanatın 'Gambaz'ları, 1999, Sayı : 74, YKY

Sanat Dünyamız, Ses Tını Gürültü, 2001, Sayı : 79, YKY

Sanat Dünyamız, 1992, Sayı : 46, YKY

YARARLANILAN İNTERNET SİTELERİ

www.e-skop.com

www.canantolon.com

www.artnet.com

www.jstor.org

www.metmuseum.org

www.tate.org.uk

www.theartstory.org

www.commonswikimedia.org

YARARLANILAN TEZLER

DEKEERSGIETER Colin, Wordsworth, Ruins and the Dialectics of Melancholia, City University OF Newyork, Graduate Center, 2014

SCHOEMAN Gerhard Theodore, Melancholy Constellations : Walter Benjamin, Anselm Kiefer, William Kentridge and The Imaging of History As Catastrophe, University Of The Free State, 2007

MAKALELER

BOYM Svetlana, Ruinophilia : Appreciation of Ruins, Svetlana Boym, Architecture of The Off-Modern, Architectural Press, New York 2008.

BRADY Emily, HAAPALA Arto, Melancholy as an Aesthetic Emotion, Volume 1, 2003

KUSPIT, Donald, Spirit Of Grey, 2002

LAUTERWEIN Andréa, Anselm Kiefer / Paul Celan : Myth, Mourning and Memory, Hyperion Magazine, Volume III, Issue 3, 2008

ZUCKER Paul, Ruins - An Aesthetic Hybrid, The Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol. 20, No. 2, 1961, s. 119-130

8. ÖZGEÇMİŞ

Fulya Asyalı Büyükerman

1981, İstanbul

2012 - MSGSÜ Heykel Bölümünde Araştırma Görevlisi Olarak Görev Yapmaktadır.

Eğitim

2011- Sanatta Yeterlilik, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümü

2006-2008 Yüksek Lisans, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümü

Yüksek Lisans Tezi: Modernizm Bağlamında Sürrealist Düşüncenin Heykel Sanatına Yansıması

2004-2005 AB LDV Devlet Bursu İle 'Association Marbres Du Sud' Kurumunda (Montpellier, Fransa) Modern Heykel Üzerine Staj

1999-2004 Lisans, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümü

Kişisel Sergiler

2014 ‘Maça Ası’, Çağla Cabaoğlu Gallery, İstanbul

2012 ‘Çok Sesli Sessizlik’, Galeribu, İstanbul

Karma Sergiler

2015 Grup Sergisi 12/ Yeni Eserler Kış 2015, Çağla Cabaoğlu Gallery, İstanbul

2014 Contemporary İstanbul 2014, Çağla Cabaoğlu Gallery, İstanbul

2014 Sinopale, Sinop Bienali , Sinop

2014 Transform Sergisi, Doğu Avrupa Sanat Akademileri, Bükreş, Romanya

2013 Contemporary İstanbul 2013, Çağla Cabaoğlu Gallery, İstanbul

- 2013** Türk Görsel Sanatlar Sergisi, China Central Academy Of Fine Arts, Pekin, Çin
- 2013** ‘Mahremiyet’ Konulu Karma Sergi, Çağla Cabaoğlu Gallery, İstanbul
- 2013** I.Biennial Of The South Panama 2013, Summoning Worlds, Panama
- 2012** Turkish Contemporary Art, Artspace London, Londra
- 2012** ‘Aile’ , Düet Sergi, Çağla Cabaoğlu Art Gallery, İstanbul
- 2009** 86/86 Cumhuriyet’’ Sergisi, Taksim Cumhuriyet Sanat Galerisi, İstanbul
- 2008** ‘İsimsiz’ Karma Sergi, Galeri 5, İstanbul
- 2008** Genç Heykeltıraşlar Sergisi, Artisan Galeri, İstanbul
- 2007** Artist İstanbul MSÜ Sergisi
- 2007** TSKB Çevre Karma Heykel Sergisi, Istanbul
- 2006** Yesemek Genç Sanatçılar Bienali, Gaziantep
- 2004** Tüyap Sanat Fuarı MSÜ Sanatta Tasarım Sergisi
- 2003** Galeri X Karma Resim Heykel Sergi, İstanbul
- 2002** Galeri Örümcek Karma Bronz Heykel Sergisi

Sempozyumlar

- 2014** Alanya Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu, Antalya
- 2008** 1. Ulusal Ahşap Heykel Sempozyumu, Kastamonu
- 2007** 1.Uluslararası Balkan Taş Heykel Sempozyumu, Bulgaristan
- 2006** 2.Uluslararası Karya Taş Heykel Sempozyumu, Muğla
- 2004** 1.İstanbul CNR Natural Stone Fuarı Ulusal Taş Heykel Sempozyumu
- 2003** 1.İstanbul Fındıklı Uluslararası Mermer Heykel Sempozyumu
- 2002** 5. Marmara Adası Uluslararası Mermer Heykel Sempozyumu

Ödüller

- 2004** Sabancı Vakfı MSGSÜ Heykel Bölümü Birincilik Ödülü