

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

MELANKOLİNİN GÖRSEL ANATOMİSİ:

19.YY AVRUPA RESMİ'NİN BAŞYAPITLARINDA
MELANKOLİNİN TEMSİLİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20036086 Esmâ ERDOK

Danışman:

Prof.Kemal İskender

İSTANBUL-2006

KISALTMALAR

Agk. Adı geçen kitap.

R. Resim

RESİMLER LİSTESİ**Sayfa No.**

- | | |
|---|----|
| R.1. Nehir Tanrısı, Benevento Zafer Takı, M.S 114,rölyef. | 20 |
| R.2. Giulio Campagnola, ‘Satürn’,15.yy. | 20 |
| R.3. Girolamo da Santa Croce, Satürn,Paris Musée Jacquemart-André. | 21 |
| R.4. ‘Ruh ve Mezamir Şairi’ 9.yy kitap resmi, Stuttgart, Landesbibliothek. | 21 |
| R.5. ‘Boetius ve Felsefe’ 1415-1420, New York,Pierpont Morgan Library. | 22 |
| R.6. ‘Melankoli ve Uyum Şairi Ziyaret Ederken’ 1489 kitap resmi,Paris. | 22 |
| R.7. Alain Chartier, ‘Melankoli ve Akıl’,1525-1530, New York Pierpont Morgan Libraray. | 22 |
| R.8. ‘Müzikle Avuntu’ 13.yy kitap resmi, Londra British Library. | 22 |
| R.9. ‘Saturn’ün Çocukları’ 14.yy, Padua Sala della Ragione, İtalya. | 23 |
| R.10. ‘Müzikle tedavi’,13.yy kitap resmi, Nürnberg Stadtbibliothek,Almanya. | 24 |
| R.11. ‘Dayakla Tedavi’,1300, kitap resmi, Paris. | 24 |
| R.12. ‘Melankolik’ Kauterisations Scheme,13.yy,Erfurt Wissensachftliche Bibliothek,Almanya. | 24 |
| R.13. ‘Dört Mizaç; Sanguinik,Kolerik, Phelgmatik,Melankolik’ Augsburg Takvimi,1480, ağaç baskı,Almanya. | 24 |
| R.14. ‘Acedia’, kitap resmi,1490, Basel,Kupferstichkabinett, Fränkischer Einblattdruck Kunst Museum. | 25 |
| R.15. ‘Dört Mizaç’ kitap resmi, 15.yy ortaları, Zürich, Zentralbibliothek. | 25 |
| R.16. Pieter Bruegel, ‘Desidia’ 1557, desen, 21,4x29,6 cm. Graphische Sammlung Albertina, Vienna. | 33 |
| R.17. Matthias Grünewald, ‘Isenheim Mihrab Resmi’,1512-1515, ahşap üzerine yağlıboya, 265x141 cm.,Musée d’Unterlinden,Comlar. | 34 |
| R.18. Martin Schongauer, ‘Aziz Antuan’ın Şeytanlar Tarafından Saldırıya Uğraması’,1470-73, gravür, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes et la Photographie, Paris. | 34 |
| R.19. Jerome Bosch, ‘Günaha Teşvik Edilen Aziz Antuan’, 1490, ahşap | 34 |

- üzerine yağlıboya, 26x19,4 cm. ,Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada.
- R.20.** Lucas Cranach (Büyük), ‘Aziz Antuan’ın Günaha Teşvik Edilişi’ 34
1506, gravür,41,1x28 cm., Strasbourg, département des Estampes et des Dessins.
- R.21.** Gérard de Saint-Jean, ‘Çölde Aziz Jean-Baptiste’, 1480-85 35
tuval üzerine yağlıboya, 42x28 cm. Staatliche Museen Gemäldegalerie, Berlin.
- R.22.** Albrecht Dürer, ‘Melencolia I’,1514, gravür, 24x18,9 cm. 36
Vevey, Musée Jenisch, Cabinet Cantonal des Estampes.
- R.23.** Herr Walther von der Vogelmeide, Kodeks Manesse, 1300 37
Buchmalerei auf Pergament Universitätsbibliothek,Heidelberg.
- R.24.** Roma Sanatı, Augustus Dönemi ‘Aias’, bronz 37
George Ortiz Koleksiyonu.
- R.25.** Amiens Katedrali, ‘Luxuria’ rölyefi. 39
- R.26.** ‘Sanguinik Mizaç’ İlk Alman takviminden baskı resim 39
Augsburg(Blaubirer), 1481,ağaç baskı.
- R.27.** ‘Sanat’,1376 tarihli Fransız el yazmasından minyatür detayı, 39
Den Haag,Museum Meermannno-Westreenianum.
- R.28.** Gregorius Reish’in ağaç baskısı, ‘Margarita Philosophica’ 39
kitabından ‘Typus Geometriae’, 1504, Stassburg (Grüninger)
- R.29.** ‘Satürn’ Alman Minyatürü,15.yy sonu,Tübingen,Universitätbibliothek. 40
- R.30.** ‘Melankolikler’ Augsburg Takvimi, 1481, ağaç baskı. 40
- R.31.** Jacob II de Gheyn, ‘Melancholicus’, 1596, gravür, 23x17,2 cm. 47
Amsterdam,Rijksmuseum.
- R.32.** Albrecht Dürer ‘Melancholia Genorissima Düreri’ desen, 1512-13. 49
- R.33.** Albrecht Dürer, ‘Otoportre’,1491,desen, 20,4x20,8 cm. Erflangen 50
Universitätsbibliothek.
- R.34.** Albrecht Dürer, ‘Duvar Önünde Meryem’,1514, gravür, 14,9x10,1 cm. 51
özel koleksiyon.
- R.35.** Albrecht Dürer, ‘Doktorun Rüyası’, 1498, gravür, 18,7x11,9 cm. 51
Staatliche Graphische Sammlung, Münih, Almanya.

- R.36.** Albrecht Dürer, ‘Vespertilio’, 1522, kağıt üzerine sulu boya ve siyah mürekkep, 13,2x20,3 cm., Musée des Beaux-Arts et d’Archéologie, Besançon. 51
- R.37.** Albrecht Dürer, ‘Dürer’in Eşi’ desen. 52
- R.38.** Albrecht Dürer, ‘Yaşlı Adamın Başı’, 1521, desen, 42x28,2 cm. 52
Özel koleksiyon.
- R.39.** Albrecht Dürer, ‘Acıların Adamı’, 1522, desen, 40,8x29 cm. 52
Kunsthalle Bremen, Almanya.
- R.40.** Albrecht Dürer, ‘Acıların Adamı İsa’, 1493, ahşap panel 52
üzerine yağlıboya, 30x19 cm., Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.
- R.41.** Albrecht Dürer ‘Aziz Jerome Çalışma Odasında’, desen. 53
- R.42.** Albrecht Dürer, ‘Aziz Jerome Çalışma Odasında’ 1514, 53
gravür, 25x19 cm. Özel koleksiyon.
- R.43.** Lucas Cranach (Büyük), ‘Melankoli’, 1528 53
Vormals Sammlung des Earl of Crawford and Balcarres.
- R.44.** Lucas Cranach (Büyük), ‘Melankoli’, 1533, den Haag, özel koleksiyon. 53
- R.45.** Lucas Cranach (Büyük) ‘Melankoli, bir Alegori’, 1532, ahşap 54
üzerine yağlıboya, 51x97 cm., Statens Museum für Kunst Copenhagen.
- R.46.** Lucas Cranach (Büyük), ‘Melankoli’, 1532, ahşap üzerine yağlıboya 55
76,5x56 cm. Comlar, Musée d’Unterlinden.
- R.47.** Raffaello Sanzio, ‘Atina Okulu’ndan ayrıntı, 1510-11, fresk, 57
Vatikan, Satanza della Segnatura, Roma.
- R.48.** Giorgione denilen Giorgio da Castelfranco, ‘İkili Portre’, 1502, 57
tuval üzerine yağlıboya, 77x66,5 cm., Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia.
- R.49.** Hans Holbein (Genç) ‘İngiliz Hükümetinde Fransız Elçiler’, 60
1532, tuval üzerine yağlıboya, 203x209 cm., National Gallery, Londra.
- R.50.** Moretto da Brescia, ‘Genç Adamın Portresi’, 1530/40, 60
ahşap panel üzerine yağlıboya, 113x93 cm., National Gallery, Londra.
- R.51.** Robert Burton’ın ‘The Anatomy of Melancholy’ kitap resmi, 63
1638, Oxford.
- R.52.** Nicholas Hilliard, ‘Northumberland’in 9. Kontu Henry 63

- Percy'nin Portresi' parşömen üzerine minyatür desen, 25,7x17,3 cm.,Amsterdam Rijksmuseum,Rijksprenten Kabinet.
- R.53.** Jost Amman, 'Melancholia' Wappen und Stammbuch'tan bir sayfa, 1589,20x14,3cm. Paris Bibliothèque Nationale de France, Département Littérature et Art. 63
- R.54.** H.S. Beham, 'Melankoli', 1525. 63
- R.55.** Abraham Janssens 'Melankoli ve Neşe',1623,Dijon, Musée Magnin. 64
- R.56.** Cesare Ripa, 'Melancholicus', İconologia Kitabından, 1603, gravür. 65
- R.57.** Cesare Ripa, 'Malinconia', İconologia Kitabından,1603,gravür. 65
- R.58.** Domenico Fetti, 'Tövbekar Maria Magdalena', 1617-21, tuval üzerine yağlıboya, 98x78,5 cm, Phamphili, Roma. 67
- R.59.** Francesco Furini, 'Maria Magdalena', 1630-35, tuval üzerine yağlıboya, 69x59,5 cm., Kunsthistorisches Museum Gemäldegalerie, Viyana. 67
- R.60.** Domenico Fetti, 'Melankoli',1614, tuval üzerine yağlıboya, 172,5x 128,2 cm. Paris Musée du Louvre, Département des Peintures. 68
- R.61.** Georges de la Tour, 'Gece Lambasıyla Magdalena' 1630-35, tuval üzerine yağlıboya, 128x94 cm., Musée du Louvre, Paris. 69
- R.62.** Georges de la Tour 'Tüten Alevle Magdalena', 1640, tuval üzerine yağlıboya,127x91,8 cm., County Museum of Art, Los Angeles. 69
- R.63.** Georges de la Tour, 'Tövbekar Magdalena', 1638-43, tuval üzerine yağlıboya, 133,4x102,2 cm., Metropolitan Museum of Art, New York. 69
- R.64.** Georges de la Tour, 'Günahkar Magdalena' ya da 'Ayna Önünde Magdalena',1630, tuval üzerine yağlıboya, Washington, D.C, Amerika. 69
- R.65.** Georges de la Tour, 'Günahkar Magdalena' ayrıntı. 70
- R.66.** Francisco Zurbaran, 'Nasıra'daki Ev',1630, tuval üzerine yağlıboya, 165x218 cm.,The Cleveland Museum of Art. 71
- R.67.** Rembrandt van Rijn, 'Aristoteles Homeros'un Büstünün Önünde Düşünürken',1653, tuval üzerine yağlıboya, 143,5x136,5 cm., Metropolitan Museum of Art,New York. 72
- R.68.** Philippe de Champaigne, 'Vanitas' ya da 'İnsan Hayatının Alegorisi', 74

- 18.yy,ahşap üzerine yağlıboya, 28,4x37,4 cm., Le Mans, Musée de Tessé.
- R.69.** Jacques II de Gheyn, ‘Vanitas’, 1603. 75
- R.70.** Harmen Steenwijck, ‘Vanitas’, 1640, ahşap panel üzerine 75
yağlıboya, 37,7x38,2 cm. Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden.
- R.71.** Pieter Claesz, ‘Kafatası ve Tüy Kalemle Natürmort, 1628, 75
ahşap üzerine yağlıboya, 24,1x35,9 cm.
- R.72.** Pieter Claesz, ‘Vanitas’, 1634, ahşap üzerine yağlıboya, 65,6x78,7 cm. 75
- R.73.** Williem van Aelst ‘Vanitas, Çiçeklerle Natürmort’,1656, tuval üzerine 76
yağlıboya, 55,9x46,4 cm.
- R.74.** Sebastian Stoskopff, ‘Grande Vanité’, 1641. 76
- R.75.** Michael Sweerts, ‘Genç bir Adamın Portresi’,17.yy, tuval üzerine
yağlıboya 114x92cm., Saint-Petersburg, Ermitaj Müzesi.
- R.76.** Johannes Vermeer, ‘Bir Hanımefendi ve İki Centilmen’, 1659-60, 78
tuval üzerine yağlıboya, 78x68 cm. Herzog Anton Ulrich Museum.
- R.77.** Jean Antoine Watteau, ‘Pierrot’,1718-19, tuval üzerine yağlıboya, 81
184x149 cm. Musée du Louvre, Paris.
- R.78.** Jean Antoine Watteau, ‘Mezzetin’,1717-19, tuval üzerine yağlıboya, 82
55,3x43,2 cm. , Metropolitan Museum of Art, NY.
- R.79.** Jean Antoine Watteau, ‘İki Kuzen’, 1716, tuval üzerine yağlıboya, 82
30,5x36 cm. Musée du Louvre , Département des Peintures.
- R.80.** Jacques-Louis David, ‘Bürütüs ve Oğulları’ 1789, tuval üzerine 82
yağlıboya, 323x422 cm. Musée du Louvre,Paris.
- R.81.** Jacques-Louis David, ‘Brütüs ve Oğulları’ ayrıntı. 83
- R.82.** Constance Charpentier ‘Melankoli’, 1801, tuval üzerine yağlıboya, 86
130x165 cm, Musée du Louvre, Paris.
- R.83.** Joseph Marie Vien, ‘La Douce Mélancolie’, 1758, tuval üzerine 86
Yağlıboya, 73x63,5 cm, Toulouse Musée des Augustins.
- R.84.** Louis Lagrenée, ‘Melankoli’, 1785, tuval üzerine yağlıboya, 87
50x62,5 cm, Musée du Louvre, Paris.
- R.85.** F.André Vincent, ‘Melankoli’,1801, tuval üzerine yağlıboya, 88
78x63,4 cm.Ruelil-Malmaison, Musée National du Château de
Malmaison et Bois-Préau.

- R.86.** Heinrich Füssli (Henry Fuseli) ‘Ezzelin Bracciferro ve Meduna’, 1780, tuval üzerine yağlıboya, 50,8x61,0 cm. Sir John Soane Museum, Londra. 89
- R.87.** Heinrich Füssli ‘Sessizlik’, 1799-1801, tuval üzerine yağlıboya, 63,5x51,5 cm., Kunsthaus, Zurich. 90
- R.88.** Heinrich Füssli, ‘Günbatımında Yalnızlık’, 1820, Kunsthaus, Zurich, İsviçre. 91
- R.89.** Francisco de Goya y Lucientes, ‘Sueño’ 1797, desen, 24,7x17,2 cm., Museo del Prado, Madrid. 92
- R.90.** Francisco de Goya y Lucientes, ‘Gaspar Melchor de Jovellos’un Portresi’ 1798, tuval üzerine yağlıboya, 205x133 cm. Museo del Prado, Madrid. 94
- R.91.** Francisco de Goya y Lucientes, ‘El sueño de la razon produce monstrous’,1797-8, gravür,21,6x15,2 cm. 94
- R.92.** Rubens, ‘Satürn’ 1636, tuval üzerine yağlıboya, 180x87 cm. Museo del Prado Madrid. 95
- R.93.** Francisco de Goya y Lucientes, ‘Satürn’, 1821-3, tuvale aktarılmış alçı üzerine yağlıboya, 146x83 cm., Museo del Prado, Madrid. 95
- R.94.** Francisco de Goya y Lucientes, ‘Zaman’(Les Vieilles), 1810-12, tuval üzerine yağlıboya 181x125 cm. Musée des Beaux-Arts, Lille. 98
- R.95.** Francisco de Goya y Lucientes, ‘Los Desastres de la Guerra’ no.69, 1810, gravür. 98
- R.96.** Francisco de Goya y Lucientes, ‘Dev’, 1818, 28,5x21 cm., gravür, Museum of Modern Art, N.Y. 101
- R.97.** Caspar David Friedrich, ‘Günbatımı/Kardeşler’ 1830-35, tuval üzerine yağlıboya, Ermitaj Müzesi, St.Petersburg, Rusya. 103
- R.98.** Caspar David Friedrich, ‘Seher Vakti Yürüyüş’ 1830-35, tuval üzerine yağlıboya, 33,3x43,6 cm. J. Paul Getty Museum. 103
- R.99.** Caspar David Friedrich, ‘Hayalci’, tuval üzerine yağlıboya, 27x21 cm. Ermitaj Müzesi, St.Petersburg, Rusya. 104
- R.100.** Caspar David Friedrich, ‘Melankoli’,1803, ağaç baskı, 17x11 cm. 104
- R.101.** Caspar David Friedrich, ‘Deniz Kıyısında Keşiş’,1808-10, 104

- tuval üzerine yağlıboya, 110x171,5 cm., Staatliche Museen Nationalgalerie Berlin.
- R.102.** Caspar David Friedrich, ‘Denizde Ayın Doğuşu’,1822, 105
tuval üzerine yağlıboya, 55x71 cm. Staatliche Museen Nationalgalerie Berlin.
- R.103.** Caspar David Friedrich, ‘Denizde Ayın Doğuşu’ 1821, 105
tuval üzerine yağlıboya, 135x170 cm. Ermitaj Müzesi, St.Petersburg, Rusya.
- R.104.** Jean Louis André Théodore Géricault, ‘Medusa’nın Salı’, 109
1819,tuval üzerine yağlıboya ,491x716 cm., Musée du Louvre, Paris.
- R.105.** Jean Louis André Théodore Géricault, ‘Medusa’nın Salı’ ayrıntı. 109
- R.106.** Jean Louis André Théodore Géricault, ‘Deli Kadın’, 1822, 112
tuval üzerine yağlıboya, 77x65 cm. Musée du Louvre, Paris.
- R.107.** Jean Louis André Théodore Géricault, ‘Deli Adam, Kleptomani’, 112
1821-24,tuval üzerine yağlıboya, Museum Van Schoone, Kunsten, Gent.
- R.108.** Jean Louis André Théodore Géricault, ‘Bir Adamları Bir Kadının 112
Giyotinle Vurulmuş Başları’, 1818, tuval üzerine yağlıboya, 60x61 cm. Stockholm, Nationalmuseum, İsveç.
- R.109.** Eugène Delacroix, ‘Tasso Deliller Evinde’, 1839, tuval üzerine 112
yağlıboya, 60x50 cm. özel koleksiyon.
- R.110.** Eugène Delacroix, ‘Sanatçının Hamlet Olarak Portresi’, 1821, 113
tuval üzerine yağlıboya, 41x33 cm., Musée du Louvre, Paris.
- R.111.** Eugène Delacroix, ‘Michelangelo Atölyesinde’, 1850, tuval üzerine 113
yağlıboya, 40x32 cm.
- R.112.** Eugène Delacroix, ‘Sardanapal’ın Ölümü’,1827, tuval üzerine 113
yağlıboya, 395x495 cm. Musée du Louvre, Paris.
- R.113.** John Everett Millais, ‘Ofelya’, 1851-52, tuval üzerine yağlıboya, 119
76,2x111,8cm., Tate Gallery, Londra.
- R.114.** Dante Gabrielle Rossetti, ‘Beata Beatrix’, 1867-70, tuval üzerine 119
yağlıboya, 34x26 cm. Tate Gallery, Londra.
- R.115.** John Everett Millais, ‘Sonbahar Yaprakları’, 1855-56, tuval üzerine 122

- yağlıboya, Manchester City Art Galleries.
- R.116.** Arnold Böcklin, 'Die Toteninsel' (Ölüler Adası), 1883, ahşap üzerine yağlıboya, 80x150 cm., Berlin Staatliche Museen. 122
- R.117.** Camile Corot, 'Melankoli', 1860, tuval üzerine yağlıboya, 48x36 cm. 122
Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek.
- R.118.** Camile Corot, 'Mektup' 1865, ahşap üzerine yağlıboya, 122
54,6x36,2 cm.
- R.119.** Camile Corot, 'Mandolinli Kadın', 1866, tuval üzerine yağlıboya, 122
48x64cm. Musée du Louvre, Paris.
- R.120.** Vincent van Gogh, 'Botlar', 1886, tuval üzerine yağlıboya, 129
37,5x45 cm., Amsterdam Rijksmuseum.
- R.121.** Vincent van Gogh, 'Dr. Gachet', 1890, tuval üzerine yağlıboya, 129
68x57 cm, Musée d'Orsay, Paris.
- R.122.** Vincent van Gogh, 'Vincent'in Pipoşuyla Sandalyesi', 1888, 129
93x73,5 cm, National Gallery, London.
- R.123.** Vincent van Gogh, 'Paul Gauguin'in Kollu Sandalyesi', 1888, 129
tuval üzerine yağlıboya, 90,5x72,5 cm. Amsterdam Rijksmuseum.
- R.124.** Vincent van Gogh, 'Kargalarla Buğday Tarlası', Temmuz 1890, 131
tuval üzerine yağlıboya, 50,5x103 cm, Amsterdam Rijksmuseum.
- R.125.** Paul Gauguin, 'Faaturuma Aka, Melankoli' 1891, tuval üzerine 131
yağlıboya, 90x68 cm.
- R.126.** Odilon Redon, 'Gözler Kapalı', 1890, tuval üzerine yağlıboya, 131
94x36 cm. Musée d'Orsay, Paris.
- R.127.** Odilon Redon, 'Melankoli', 1876, kağıt üzerine, karışık teknik, 134
The Art Institute of Chicago, Amerika.
- R.128.** Odilon Redon, 'Goya'ya Saygı' albümünden 'Rüyamda 134
gökyüzünde gizemli bir yüz gördüm.' adlı litografi, 1885.
- R.129.** Edvard Munch, ' St. Cloud'da Gece' (ayrıntı) 134
- R.130.** Edvard Munch, 'Melankoli' litografi.
- R.131.** Edvard Munch, 'Melankoli/Jappe Sahilde' 1892, tuval üzerine 135
yağlıboya, 72x98 cm., National Gallery, Oslo.
- R.132.** Edvard Munch, 'St. Cloud'da Gece, 1890, tuval üzerine yağlıboya, 135

- 64,5x54 cm. National Gallery, Oslo.
- R.133.** Edvard Munch, 'Keder', 1892, tuval üzerine yağlıboya, 92x67 cm. 135
Thielska Galleriert, Stockholm.
- R.134.** Edvard Munch, 'Melankoli: Laura', 1899, tuval üzerine yağlıboya, 138
134,5x160 cm.
- R.135.** Edvard Munch, 'Melankoli', 1891, tuval üzerine yağlıboya, 72x98 cm. 138
- R.136.** Edvard Munch, 'Ölü Anne ve Çocuk', 1897-99, tuval üzerine
yağlıboya, 104,5x179,5 cm, Munch Museum, Oslo.
- R.137.** Edvard Munch, 'Hasta Çocuk', 1896, tuval üzerine yağlıboya, 142
121,5x118,5cm., Göteborgs Konstmuseum, Göteborg.
- R.138.** Edvard Munch, 'Hasta Çocuk' litografi. 142
- R.139.** Edvard Munch, 'Hasta Odasında Ölüm', tuval üzerine yağlıboya, 142
50x167,5 cm. Nasjongalleriet Oslo.
- R.140.** Edvard Munch, 'Sahilde Inger', 1889, tuval üzerine yağlıboya, 143
109,5x84 cm, Nasjongalleriet Oslo.
- R.141.** Edvard Munch, 'Çılgılık', 1893, tuval üzerine yağlıboya, 92x73,5 cm. 143
Nasjongalleriet, Oslo.
- R.142.** Edvard Munch, 'Keder', 1894, tuval üzerine yağlıboya, 143
Munch Museum Oslo.
- R.143.** Edvard Munch, 'Tedirginlik', 1894, tuval üzerine yağlıboya, 143
94x74 cm, Munch Museum Oslo.
- R.144.** Jacek Malczewski, 'Melankoli', 1890-1894, tuval üzerine yağlıboya, 147
139x240 cm., Ponzan.
- R.145.** Giorgio de Chirico, 'Le Jeux Terribles', 1925-26, tuval üzerine 147
yağlıboya, 81x65 cm., Galleria dello Scudo, Verona.
- R.146.** Giorgio de Chirico, 'Sokağın Gizemi ve Melankolisi', 1914, 147
tuval üzerine yağlıboya, 80x72 cm.
- R.147.** Otto Dix, 'Melankoli', 1930, ahşap üzerine karışık teknik, 137x98 cm. 147
Stuttgart, Sammlung Landesbank Baden-Württemberg.
- R.148.** Anselm Kiefer, 'Melancholia', 1989, cam ve kurşun, 470x370x215 148
cm. Poligen; 62x70x70 cm.
- R.149.** Edward Hopper, 'Güneşte bir Kadın', 1961, tuval üzerine yağlıboya, 148

- 101,92x155,58 cm.,New York.
- R.150.** Edward Hopper, 'New York'ta Sinema', 1939, tuval üzerine yağlıboya, 81,9x101,9 cm., N.Y.,MOMA. 148
- R.151.** Käthe Kollwitz, 'Otopotre',1921,desen. 149
- R.152.** Käthe Kollwitz, 'Dul',1922-23,ağaçbaskı. 149
- R.153.** Käthe Kollwitz, 'Kilise Duvarında',1893,gravür. 149
- R.154.** Pablo Picasso 'Ağlayan Kadın' ,1937,gravür,68,9x 41,5 cm. 150
- R.155.** Mario Sironi, 'Yalnız Kadın',1925, 103x85 cm. Galleria Nazionale d'Arte, Roma. 150
- R.156.** Pablo Picasso, 'Guernica',1937, tuval üzerine yağlıboya, 350x782 cm.Museo Nacional Centro del Arte Reine Sofia, Madrid. 150
- R.157.** Zoran Music, 'Gri Koltuk',1998,tuval üzerine yağlıboya,162x130 cm,Cenevre. 151
- R.158.** Francis Gruber 'İş',1944, tuval üzerine yağlıboya, 161,9x129,9 cm.Londra. 151
- R.159.** Esmâ Erdok, 'Cam' ayrıntı. 155
- R.160.** Esmâ Erdok, 'Cam',tuval üzerine yağlıboya, 79x63 cm.,2006. 156
- R.161.** Esmâ Erdok, 'Carrington' tuval üzerine yağlıboya,146x89 cm., 2004. 157
- R.162.** Esmâ Erdok, 'Pierrot', ayrıntı. 158
- R.163.** Esmâ Erdok, 'Pierrot' ahşap üzerine yağlıboya,50x35 cm., 2003. 159
- R.164.** Esmâ Erdok, 'Blahernai' tuval üzerine yağlıboya,2005. 160
- R.165.** Esmâ Erdok, 'Sınır', tuval üzerine yağlıboya, 110x132 cm, 2005-2006. 161
- R.166.** Esmâ Erdok, 'Mavi Oda II', tuval üzerine yağlıboya, 100x75 cm., 2006. 162
- R.167.** Esmâ Erdok, 'Ressam', tuval üzerine yağlıboya, 88x100, 2003. 163
- R.168.** Esmâ Erdok, 'İstila',tuval üzerine yağlıboya, 100x50 cm,2006. 164
- R.169.** Esmâ Erdok, 'Bahçe' ayrıntı. 164
- R.170.** Esmâ Erdok, 'Bahçe' tuval üzerine yağlıboya, 96x120 cm. 2005-2006. 165
- R.171.** Esmâ Erdok, 'Seval Erdok'un Portresi', tuval üzerine yağlıboya, 114x126 cm, 2006. 166

- R.172** Esmâ Erdok 'Osetya', tuval üzerine yağlıboya, 89x116 cm. 2004-2006. 167
- R.173** Esmâ Erdok 'Seval Erdok'un Portresi II', tuval üzerine yağlıboya, 110x90 cm.,2006. 168

TABLÖLÄR

Tablo II.1 , sayfa 7.

I.GİRİŞ

Antik Yunan felsefesinde köklerini bulduğumuz melankoli konusu fikirler tarihinde, edebiyat eserlerinde ve psikanalizde olduğu kadar sanat tarihinin de merkezinde yer alır.

“Neden felsefede, politikada, şiirde ya da sanatta olağanüstü olan bütün insanlar melankoliktir?”. Bu sorunun Aristoteles ya da öğrencisi Theophrast’a ait olduğu düşünülür ve İsa’dan önce ikinci yüzyılda sorulduğu günden beri cevabı tartışılmaktadır.

Melankoli her zaman vardı. İnsanlığın onunla doğduğu da söylenebilir. Melankolinin ifadesi yüzyıllar boyunca değişime uğramıştır. Bulunduğu zamanın kültürel formu onu da biçimlendirmiştir. Antikite, yaşama yorgunluğunu (taedium vitae) araştırır. Hipokrat melankoli konusunda kara safradan bahsetmiş, Aristoteles onda derinlik ve bir tür ışık görmüş, Epikür ondan korkmuştur.

Hıristiyanlıkla birlikte melankoli şeytani bir kavram olmuş ve *acedia* (ölümcül günah) haline gelmiştir. Rönesans’la melankoli kavramı yenilenmiş, değişime uğramıştır. 1480-1630 yılları arası gerçek melankoli çağıdır aslında. Dürer’in 1514 yılında yaptığı ‘Melencolia I’ gravürü ve Robert Burton’ın 1621 yılında kaleme aldığı ‘The Anatomy of Melancholy’ adlı yapıtı bu döneme damgasını vurmuştur. Geleneksel değerlerin etkisi, kültürel dalgalanmalar, hümanizmin ilerleyişi ve varlığa yönelen düşünme tarzı modernliğe giden yolu açmaya başlamıştır.

Şeytan insan ruhunun derinliklerindedir. İnsan doğası Adem’den beri kötüdür. Büyük bir sıkıntı içindedir ve kendini yeniden yaratmak ister, aydınlanmanın eşliğindedir. Romantizmle yüzyılın şeytanı gelir. Yeni nesil, yaşam çılgınlığına kapılmış, mantığı reddetmekte ve Sanayi Devrimi’nin materyalist dünyasına girmektedir. Romantik nesil, melankolinin, lanetli şairleri ve ressamlarının neslidir. 19.yy büyük bir keder sentezidir esasında.

Üretilen melankoli imajları için özel bir açıklama gerekmektedir. Melankoli yüzyıllar boyunca merkezde yer alan kültürel bir fikirdir ve çok uzun bir zaman dilimine yayılan farklı bir resim geleneği yaratmıştır. Dürer'in 'Melencolia I' gravüründen Delacroix'nın 'Deliler Evinde Tasso'suna, Munch'un 'Melankoli'sine gelene kadar uzun bir yol kat etmiştir melankoli.

Burada, melankolinin fikirler tarihi ışığında açılımını göreceksiniz. Melankolinin yaratım sürecine etkisini ve sanat eserlerindeki temsilini araştırdık. Melankolinin zengin ikonografisinde ön örneklere yer verdikten sonra 19.yy Avrupa Resim Sanatı'nın başyapıtlarını inceleyerek melankolinin bu eserlerde ele alınış şeklini tanımlamaya çalıştık.

Çalışmanın Amacı:

Melankolinin Avrupa Resim sanatının başyapıtlarındaki temsil şekillerini fikirler tarihi ve sanat tarihi bağlamında ortaya koymak. Zamanla değişen yaklaşımları tespit etmek ve kendi resimlerimde melankolinin oynadığı rolü açıklamak.

Çalışmanın Kapsamı:

14.yy'dan 19.yy.ın sonuna kadar resimlerde melankolinin temsil şekilleri ortaya konacak, kendi resimlerimden örnekler verilecek ve kısaca 20.yy.da melankolinin resimlerdeki varlığına değinilecek. Veri toplama teknikleri; Kitaplar,yayımlanmamış yapıt ve sözlüklerden ibarettir.

Çalışmanın Planı:

Giriş/Fikirler Tarihinde Melankoliye Bakış/Deha-Delilik-Melankoli/
Melankolinin İkonografisi/Öznel Melankoli, 19.yy./Gün Ortasında
Karanlık:Resimlerim/Sonuç.

II.FİKİRLER TARİHİNDE MELANKOLİYE BAKIŞ

II.1 Kahramanlar Hastalığı

Melankoli üzerine ilk araştırmayı Yunan fizikçi Hipokrat yapmıştır. Melankoli kelimesi MÖ. 430-410 yılları arasında Hipokrat'ın yazdığı 'İnsan Doğası' adlı eserde yer alır. 'Melankoli' ; 'melas' (kara) ve 'khole' (safra) kelimeleri ile oluşturulmuştur.

Yunan Bilimi dört elementi -toprak, hava,ateş,su- öğretir ve sağlığın vücuttaki dört özsuyun dengeli ilişkisiyle mümkün olabileceğini savunur. Bu dört temel özsu; kan, salgı (phlegma/balgam), kara safra ve sarı safradır. Özsuların karışım oranı bir insandan diğerine değişir ve insanların mizacı vücutlarındaki karışımın özelliğine göre oluşur. Dört özsuyn klasik sınıflandırılışı Antik Yunan'da çok iyi biliniyor olsa da insan psikolojisine etkisi belirli bir kaynağa dayanmaz.

Hipokrat, melankoliyi bir duygulanım bozukluğu olarak değil ruhsal yeteneklerde azalmaya neden olan bedensel bir rahatsızlık durumu olarak değerlendirmiştir. Melankoli durumunda kara safranın diğer özsularla karışımı bozulmuştur. Hipokrat kitabında melankolikleri şöyle tarif eder:

Çökkün, umutsuz, tüm cesaretini yitirmiş bir durum. Üzüntülü. Acı içinde kıvrınma. Işıktan ve insanlardan kaçma. Karanlığı sevme...Konuşmaktan, herhangi bir şeye, soruya muhatap olmaktan kaçınma...Bu durumda bedensel yorgunluk iyi değildir.Hastalığın uzaması ya da tekrarlaması öldürücü olabilir. Melankolik mizaçlı insanlar bir günlük zaman dilimi içinde bile, kimi zaman hüzünlü, kimi zaman heyecanlı olabilirler.Bu tür davranışları birbirleriyle çok çelişkili olmayan insanlarda, büyük bir heyecan potansiyeli bulunabilir...Bunlar arasında çok yönlü, yetenekli-hatta dahi tipli- kişilikler görülebilir... Vurgulamak gerekirse, bu tür melankolik

mizaçlı insanlardan genellikle melankoli hastalığı değil, olağanüstü kişilikler ortaya çıkabilir.²

Antikçağın iki melankolik kişiliği Demokritos (MÖ.460-370) ve Herakleitos (MÖ.540-470)tur. Demokritos gülen, Herakleitos ise ağlayan melankolik filozof olarak tanımlanmıştır. Onların yüz ifadeleri tiyatronun simgesi olmuştur. Hipokrat Demokritos'un hasta bir insandan çok bilge birisi olduğunu ve hiçbir şey söylemeden gülümsemesinin bir savunma yöntemi olduğunu söyler. Demokritos yaşlandığında gözlerine metal plaka oturtarak kendini körleştirir. Amacı ruhsal görme yeteneğini geliştirmektir. Nietzsche'ye, Schopenhauer'e öncülük eden Herakleitos da filozofların en karamsarıdır. Yalnızlık, kötümserlik ve umutsuzluk onun adıyla anılır. Yaşamı boyunca ölümü övmüş ve insanın doğduğu andan itibaren dinginlik yani ölüm özlemi içinde olduğunu savunmuştur. Demokritos'un da uzun yaşamın gerçekte uzun ölmek olduğunu söylediği bilinir. Doğa yasalarından başka değer sistemini ve yasaları dışlayan bu filozoflar, bir yandan özgürleşmenin hazzını yaşarken diğer yandan değer ölçülerinden uzaklaşmanın getirdiği boşlukta acı ve korkuyla pençeleşirler. Demokritos'un gülümsemesi bu acı dolu deneyimin ironik bir simgesidir.

Hipokrat önemli bir saptama yapmış, uzun süren korku ve kederin melankoli habercisi olduğunu yazmıştır. Bu tespit Rönesans'a kadar varlığını sürdürmüş ve sonrasında da melankolinin 'nedensiz' korku ve hüznle direkt bağlantısı irdelenmiştir. Hipokrat'ın oldukça yaklaştığı melankoli ile olağanüstü kişilik ilişkisi sonraki yıllarda, Theophrast ve Aristoteles'in yapıtlarında giderek somutlaşıp tüm düşün dünyasını binlerce yıl etkileyecek tespitlere neden olmuştur.

Platon, MÖ. 4.yy.da çağımızda depresyon dediğimiz ruh durumunun özelliği olan mani ile melankoli arasında ilişki kurmuştur.Platon'un sağlıkla ilgili sınıflandırmasına göre kara safranın çokluğu birini çılgınlığa eğilimli yapar ve bu kutsal ilhamla müzik ve şiir gerçekleştirilebilir. Phaedrus diyalogunda Sokrates

² Serol TEBER, 'Melankoli Normal Bir Anomali', Say Yayınları İstanbul, 2001,100-104

“...aslında çılgınlık, cennetin armağanı olarak gelir ve o en büyük kutsanmayı bize ulaştıran kanaldır.”³ demektedir.

Bu sanı hemen popüler hale gelir ve bin yıldan fazla bir süre desteklenir. Platon’un vurguladığı nokta şuydu; Ancak, hayatın esas itibariyle ezici doğasından etkilenecek kadar hassas olanlar bunu sanatlarında ifade edebilirlerdi. Gellius, Platon’un çağdaşıdır ve o da melankolinin kahramanların hastalığı olduğu görüşündedir. Bu fikir daha sonra Aristoteles’in doğal felsefe görüşünün sistematığı ile şekillendirilmiş ve sadeleştirilmiştir.

Yunan filozof Aristoteles (MÖ.384-322) melankoliyi **‘Problemler’ (Problemata Physica)** eserinde ele alır. Bu eserin Aristoteles’i izleyen Theophrast’a ait olduğu düşünülmektedir. Aristoteles/Theophrast parlak zekalı ve başarılı insanlarla kara safra ve melankoli arasındaki bağı sorgular. Tezin başlangıcında bir soru vardır:

“Felsefede, politikada, şiirde ve sanatta olağanüstü olan adamların hepsinin melankolik olmasının sebebi nedir? Bazıları kara safradan kaynaklanan hastalıklara yakalanacak kadar melankoliktir, tıpkı kahramanlardan Herakles’in hikayesinde anlatıldığı gibi. Herakles bu karakterde görünür, bu yüzden eskiler onun namında epilepsi hastalığına 'Kutsal hastalık' derler. Bu, onun çocuklarına karşı deli davranışları ve Oeta Tepesi’nde kaybolmadan önceki şiddet patlamaları ile kanıtlanmıştır. Kara safradan muzdarip olanlar arasında yaygın bir durumdur bu. Benzer hiddetlenmeler Spartalı Lysander’in ölümünden önce de görülür. Aynı durum Aias ve Bellerophon için de geçerlidir; ilki tamamen delirmiştir ve ikincisi de çöl yerleri arar hale gelmiştir. Homeros şöyle yazar:

“Ama bir gün tanrılar tiksindi Bellerophon’tan
Aleion ovasında kaldı o tek başına
İnsan uğrağından uzakta yedi kendi kendini.”

³ PLATO, Phaedrus and Letters VII and VIII London Penguin Books 1973.

Birçok kahraman benzer acıları çekmiştir. Sonraki zamanlarda Empedokles, Platon, Sokrates ve iyi bilinen birçok adam. Şiirle uğraşanlar için de geçerlidir bunlar. Vücuttaki karışımdan kaynaklanan bu hastalıktan çok insan acı çekmiştir bunun dışında kalanlar da benzer sorunlara yatkındır. Her koşulda, söylendiği gibi hepsi doğal olarak bu karakterdedir.”⁴

En yüksek yaratıcı yetenek için tek kaynak olarak çılgınlık kavramının ele alınışı Platoncu düşünce şeklidir. Deha ve delilik arasında varlığı kabul edilen gizemli ilişkiyi rasyonel bilimin parlak ışığı altına getirmeye çalışan da Aristocu düşünce şekli olmuştur. Kutsal çılgınlık ruhun hassaslığı sayılmış ve bir insanın ruhsal büyüklüğü deneyim kapasitesine ve ne kadar acı çektiğine bakılarak ölçülmüştür.⁵

Aristoteles’in ya da takipçisi Theophrast’ın yazdığı bu tezin zamanına göre cesur atılımı batıda ve doğuda çok saygı görmüş, Rönesans’ta Aristoteles yazılarına ilginin artmasıyla gereken sorular sorulmaksızın tez kabul edilmiş ve tezde sorulan sorunun cevabı aranmaya başlanmıştır.

İlham ve melankoli arasındaki bağ tartışılırken haksız savlar da üretilmiştir bu tezde. Yine de yazar parlak zeka ve melankoli bağı konusunda tezini sağlam temellere oturtmaya çalışıyor ve Homeros destanından kahramanları örnek veriyor. Herakles’in, Spartalı Lysander’in Homeros destan karakterleri olan Aias ve Bellerophon’ın hastalıklarının kara safradan kaynaklandığına dair kanıtlar ortaya koyuyor. Bu örnekleri vererek yazar Platon’dan gelen ilham ve ‘kutsal hastalık’ olan epilepsi arasındaki bağı aktarıyor.

Hipokrat da Aristoteles de dört özsu olduğunu kara safranın melankoliyle ilintili olduğunu savunur. Safra esasında kara değildir. O zaman neden ‘kara’ sıfatı kullanılmıştır? Batı kültürü karalığa negatif çağrışımlar yüklemiştir. Karalık

⁴ Jennifer RADDEN, ed., The Nature of Melancholy From Aristotle to Kristeva, , Oxford University Press,2000 ,55-59.

⁵ R.KLIBANSKY,E. PANOFKY, F.SAXL ‘Saturn and Melancholy’ ,41.

‘diğeri’ni farklı olanı, anormali eksik olanı simgeler. Bu yüzden delilikle ilintilenen melankoli ve ona sebep olduğu düşünölen safraya ‘kara’ denilmiştir.

Roma döneminin iki büyük Yunan fizikçisi Efesli Rufus (MS. 98-117) ve Bergamalı Galenos’tur (MS.130-200). Efesli Rufus melankoli üzerine önlü bir kitap yazmıştır. Galenos ondan önceki medikal yazıları düzenlemiş, bir sistem oluşturmuş, kendi yaptığı deneylerden elde ettiği bulgularla teorisini ortaya koymuştur.

Galenos konuyu özetlemek için dört kısımlı bir şema kullanır:

Tablo II.1

Özsu	Mizaç	Mevsim	Özellik	Element
Kan	sanguinik	ilkbahar	ılık+nemli	hava
Sarı safra	kolerik	yaz	ılık+kuru	ateş
Kara safra	melankolik	sonbahar	soğuk+kuru	toprak
Salgı	phlegmatik	kış	soğuk+nemli	su

Galenos’un yazılarında toprak, ateş, su ve hava elementleri başka özelliklerle eşleştirilmiştir. Ateş sıcakla, hava soğukla, su nemle ve toprak kurulukla eşleşir. Kara safra kuru ve soğuk, sarı safra ılık ve kuru, phlegma soğuk ve nemli, kan ılık ve nemlidir. Galenos dört özsu teorisine kendi katkısını ılık, soğuk, kuru ve nemli özelliklerini ekleyerek yapmıştır.

Galenos da Hipokrat ve Aristoteles gibi korku ve kederin melankoliye eşlik ettiği kanısındadır. Ayrıca ‘karalık’la ilgili iki düşüncesi vardır. İlk düşüncesi özsu ile ilgilidir. Onun için ‘atrabilia kanı’⁶nın fazla ısınması sonucu üreyen is benzeri bir buhar beynin aktivitesini gölgeleyen bir buluttur ve karadır. İkinci olarak da melankoli hastalarının yüz renginin kara olduğu kanaatindedir.⁷

⁶ Atrabilia, melankolinin Latince’deki karşılığıdır. Galenos, melankoliye neden olduğunu düşündüğü salgıya ‘atrabilia kanı’ demektedir.

⁷ Galenos’un bu tesbitininin 1514 yılında Dürer tarafından ‘Melencolia I’ gravüründe kullanıldığını göreceğiz.

GALEN, On the Natural Faculties. Translated by Arthur John Brock, London; Heinemann and Harvard University Press 1916 ,184-85

Galenik melankoli tanımı hakkında Kapadokyalı Aretaeus (MS. 150-200) ve İbni Sina (MS.980-1037)'nin da kitapları bulunmaktadır. İbni Sina'nın başyapıtı, Arapça yazmış olduğu, 'Tıp Kanunu' dur⁸. Bu kitapta İbni Sina melankoli üzerine yazmış, melankoli tanımının Arap tıbbından antikçağ ve ortaçağ batı toplumuna yolculuğunu anlatmıştır. Grekçe bildiği için Grek kültürünün kaynaklarını okuyabilmiş ve yazılarıyla bunların batıda tekrar keşfedilmesini sağlamıştır.

II.2 Şeytanın Banyosu

Antikçağ'da Aristoteles'in kahramanların ve olağanüstü insanların hastalığı olarak yücelttiği melankoli Ortaçağ Hıristiyan düşüncesinde aynı itibarı görmedi. Aristoteles'in görüşleri dışlandı ve unutturulmaya çalışıldı. Melankoli, acedia, ölümcül bir günah kabul edildi. Gurur, hırs, şehvet, tembellik (acedia), oburluk, kıskançlık, öfke yedi günahtır Hıristiyanlıkta. Melankoliklerin toplumsal yaşama uyum sağlayamaması, kendi içlerine çekilişi, hayatlarından şikayet eder oluşları ve yaşama anlam veremeyip intihar edişleri tanrıya karşı inançsızlık ve başkaldırı olarak görüldü.

Böylelikle melankolikler din ve devlet politikası gereği yargılandı ve çoğu öldürüldü. İnsanları tembelleştiren, hüzne ve ölüme götüren 'melankoli şeytanı'nın varlığına inanılmış, şeytanın melankoliklerde tanrıya karşı zafer kazandığı düşünülmüştür. Martin Luther'in "Melankolik kafa şeytanın banyosudur" sözü bu düşünceyi anlatmak için iyi bir örnektir. Ortaçağ boyunca din ve devlet adamlarının yanı sıra Dante Alighieri gibi şair ve yazarlar da melankoliklere eserlerinde günahkar olarak yer vermiştir. Dante 'İlahi Komedyası'nın 7.Kantosu'nda melankoliklerin nasıl cezalandırıldığını anlatmıştır.⁹

⁸Bkz.(4), RADDEN,75-76.

⁹DANTE, İlahi Komedyası, Çev. Rekin Teksoy Oğlak Yayınları 2001,80-81.

MS.3.yy.in sonundan itibaren Hıristiyanlar Suriye ve Mısır'da çöl manastırlarına çekilip İsa'nın dünyaya yeniden gelişini karşılamak için çileli bir hayat tarzı benimsemişlerdir. Çöl manastırlarında uzun süre kimseyle konuşmadan, çok az yemek yiyerek ibadet eden bu insanlar bir süre sonra yaşam koşullarının getirdiği olumsuzluklar sonucunda hüznü ve isteksiz hale geliyorlardı. İçine girdikleri hüznü tembellik durumu, şeytanın onları yoldan çıkarmaya çalışması olarak kabul edilmiş, bir tür cin çarpmasına uğradıkları düşünülmüştür. Kendisi de çöl manastırına kapanmış olan Evagrius Pontikos (MS.345-399) insanların onları günaha götüren 'acedia'ya nasıl kapıldıklarını, nasıl ruhsal değişiklikler geçirdiklerini kitaplarında anlatmıştır. Johannes Cassia (MS 360-435) ve Bonaventura (1217-1274) da melankoliye olumsuz yaklaşmıştır. Bonaventura'ya göre insan bedeni özel bir karışımdır. Adem ve Havva'ya üstün bir karışım verilmiştir ama ilk günahattan sonra bu karışım bozulmuş insan sefil ruhlu bir yaratık haline gelmiştir. Ancak güçlü bir tanrı sevgisi ve inancı insanın içindeki karışımı iyiye doğru değiştirebilir. İradesiz, kuşkucu ve inançsız insanlar günaha yatkındır ve Bonaventura'ya göre melankolikler böyledir.

Alman Ortaçağ karakterlerinden en ilginç Bingen'li Hildegard'dır (1098-1179). 'Kutsal İyileşmenin Kitabı' (MS.1151-58) nı yazmış ve melankolikleri bur kitapta anlatmıştır. Diğer yazarlardan farklı olarak melankolinin kadın ve erkeğe göre değişik formlara girdiğini tespit etmiştir. "Melankolik erkekler şüpheli, hayata küsmüş, tutkularına gem vuramayan insanlardır ve kadınlarla ilişkileri bir eşeğinki gibi düzensizdir." Melankoliye yatkın olan kadınlar da dengesiz ve sorumsuz olabilir. Onlar cinsel düzensizlik sonucu bekar hayatını tercih ederler. "Etraflarında bir erkek olmadan daha mutlu, güçlü ve sağlıklı olurlar çünkü bir kocayla girilecek ilişki onları hasta eder." Hildegard'ın yazıları bir anlamda feminizmin habercisidir. "Hastalık olarak melankolide kara safra acıdır ve her tür şeytanı ve beyin hastalıklarını ortaya çıkarır. Kalp damarlarını fazla kanla doldurur; depresyona ve şüpheye sebep olur. Melankolik insan dünyada ve ahrette teselli bulamaz. Melankoli, insan doğasının şeytan tarafından uğradığı ilk saldırıdan kaynaklanır çünkü Adem elmayı yiyerek tanrının emirlerine karşı gelmiştir. Bu yemekten dolayı Adem'in ve

sonraki kuşakların içinde gelişen melankoli insanlarda görülen tüm ciddi hastalıkların nedenidir”.¹⁰

Melankoli üzerine yazarken ve saptamalarda bulunurken Bingenli Hildegard gibi yazarlar melankolinin fazileti değil faziletsizliği yansıttığını savunan düşünceyi kuvvetlendirdi.¹¹ Burada melankoli konusunda Tanrı'nın Adem'i ve tüm yaratılışı yargılamasına benzer bir yargılama söz konusudur. Böylelikle melankoli basit bir şekilde gündelik hayatın acılarıyla değil daha çok temel günahla ilintilendirilmiştir.

Bir tıp adamı acıyı rahatlatmanın yollarını bulabilir ama irsi ve evrensel olan bu hastalığı iyileştiremezdi. Melankoli klasik filozoflara göre arzulan bir şeyken, ortaçağ teolojisine göre aforoz ve lanetlenme demektir. Bu ikilem, özellikle Platon'u izleyenler için hassas bir konuydu. Onlar için melankoli ruhsal bir boyuta sahipti, basitçe 'iyi' değildi, ilahi, kutsal bir şeydi. Kilisenin perspektifinden bakıldığında ise melankoli şeytanın işiydi. Bu ikilem Ficino tarafından çözüldü. Ficino, sanatta ve felsefede Neo-Platonist canlanmanın öncülüğünü yaptı.

II.3 Satürn'ün Altında

Floransalı Neo-Platonistler Aristoteles'in doktrininin Platon'un 'ilahi delilik' teorisine bilimsel bir zemin oluşturduğunu anlamakta gecikmediler. Melankoli salgısının davranışını Aristoteles sert şaraba benzetmiştir. Bu salgı şarap gibi akli baştan alır ve vücudu neredeyse öldürürken ruhu sevinçten kendinden geçirir. 'Furor melancholicus'¹² ifadesi 'furor divinus'¹³la aynı anlamda kullanılmaya başlanmıştır. Bela sayılan, en hafif formuyla bir handicap diyebileceğimiz melankoli tehlikeli ama yüceltilmiş bir ayrıcalık haline getirilmiştir. Dehanın ayrıcalığı ortaya atılır.

¹⁰ Hildegard of BİNGEN, Saint 1994 Book for Holistic Healing. edited by M. Palmquist and J.Kulas Collegeville, Minn.: Liturgical Press.

¹¹ Bkz.(5), R.KLIBANSKY, E.PANOFSKY, F.SAXL, 79.

¹² Melankolik delilik, Latince.

¹³ İlahi delilik, Latince.

Aristoteles ve Platon'un birleşik kehanetiyle oluşan bu fikir insanların 'ilahi' filozof ya da şair değil de aziz olabildiği Ortaçağ'da yaşayanlara yabancıdır. Aşağılanmış melankoli bir kez daha yüceliğin halesine sarılır. Üstün başarılar içinde melankoli adı da otomatik olarak geçmeye başlar. Raphael için 'malinconico come tutti gli uomini di questa eccellenza'¹⁴ denmiştir. Tüm büyük adamların melankolik olduğunu söyleyen Aristoteles'in tezi kısa zamanda tüm melankoliklerin büyük adamlar olduğu iddiasına dönüşmüştür: 'Melancolia significa ingenio'¹⁵ denilerek iyi ressamların şairler ve filozoflar kadar melankolik olduklarına işaret edilir.¹⁶

Melankolinin bu hümanist zaferi başka bir fenomeni, Satürn gezegeninin hümanist yükselişini de beraberinde getirmiştir. Fiziki kütleler olarak yedi gezegenin her birinde karasal elementlerin dörtlü kombinasyonu bulunmaktadır. Diğer taraftan gezegenler, göksel karakterler olarak adlarını aldıkları klasik tanrıların özelliklerine sahiptirler. Onlar da dört mizaç ile ilintilenir. 9.yy Arap kaynaklarında tam bir koordinasyon sistemi bulunmaktadır. Örneğin sanguinik(kan) mizaç dost Venüs ile anılır. Hava kadar nemli ve sıcak kabul edilir. Bu mizacın daha sık iyi huylu ve yardımsever Jüpiter ile eşleştirildiği görülür. Kolerik mizaç ateşli Mars'la, phelgmatic mizaç Shakespeare'in 'sulu yıldız' dediği Ay'la ve melankolik mizaç da toprağın antik tanrısı Satürn'le eşleştirilir. Batıda 'melankolik' ve 'Satüryen' kelimeleri eş anlamlı kullanılmıştır.

Kara safra özuların en kötüsü olarak düşünüldüğü için 'saturnus impius'(günahkar Satürn) göksel etkilerin en talihsizi kabul edilmiştir. Gezegenlerin en yükseği Olimpiyalıların en yaşlısı, Altın Çağ'ın eski yöneticisi güç ve zenginlik verebilirdi. Fakat kuru ve buzul bir yıldız olan Satürn tahtından indirilmiş zalim baba-tanrı, hadım edilip dünyada hapsedilerek, yaşlılıkla, sakatlık, keder, sefillik ve ölümle ilişkilendirilmiştir. Bazı durumlarda onun etkisi altında doğanlar vericilik ve iyi kalplilik şartıyla zengin ve güçlü olabilirler ya da mutluluktan fedakarlık ederek akıllı olabilirler. Normalde, çok çalışan köylüler ya da taş/ahşap işçileri- Satürn

¹⁴ Bu meslekteki tüm adamlar gibi melankolik, İtalyanca.

¹⁵ Melankoli deha demektir, İtalyanca.

¹⁶ Erwin PANOFISKY, 'The Life and Art of Albrecht Dürer', Princeton University Press, 1955, 166.

toprağın tanrısı olduğu için- tuvalet temizleyenler, mezar kazanlar, sakatlar, dilenciler ve suçlular Satürn etkisiyle doğanlardır.

Aristoteles melankoliyi nasıl yücelttiyse Floransalı Neo-Platonistler de Satürn'ü benzer bir şekilde yüceltmıştır. Yüksek olan alçak olandan daha yücedir, baba olan her şeyin temelinde daha yakındır, Satürn Jüpiter'den üstündür, Satürn dünyanın aklını sembolize ederken Jüpiter ruhunu temsil eder. Jüpiter'in yönetmeyi şöyle böyle öğrendiği şeyi düşünerek bulan Satürn banal pratik aksiyon karşısında derin düşünceyi temsil eder. Başları düşünmek ve en yüksek en gizli şeyleri araştırmak için eğilmiş kişiler Satürn'ün hakimiyetini gönüllü olarak kabul ederler. Göksel patronlarının önünde saygıyla eğilirler, tıpkı melankoliyle anlaşıp onu dünyasal durumları olarak kabul ettikleri gibi.¹⁷

Floransa çevresinin en ünlü üyeleri, ki bunların arasında Ficino, Pico della Mirandola ve Muhteşem Lorenzo vardır, kendilerini Satürnyenler olarak nitelendirirler. Onlara göre Platon da Satürn işaretinin altında doğmuştur. Satürn'ün bu felsefi rehabilitasyonu onun en kötücül gezegen olduğuna dair popüler inancı zayıflatamamıştır.

Marsilio Ficino (1433-1499) İtalyan Rönesans'ının ve hümanist Platonizmi'nin önde gelen figürüdür. 'Libri De Vita Triplici'¹⁸ adlı eserinde entelektüel hayatla ilgili sağlık tehditleri onun konusu olmuştur. 17.yy.da Robert Burton'nın yazdığı 'The Anatomy of Melancholy'¹⁹ kitabının ilham kaynağıdır.

De Vita Triplici, okumuş ve akıllı insanların sağlığına odaklanarak Rönesans'ta yazılan ilk kitaptır. Aristoteles'in parlak bir insan olma ve melankoli arasında kurduğu ilişkiyi tekrar gündeme getiren ilk Rönesans çalışmasıdır. Aristoteles'in tezine Satürn'le melankoli arasındaki astrolojik bağın varlığını da eklemiştir. Ficino, azim, sabır ve konsantrasyonu Satürn'ün etkisi olarak tanımlar.

¹⁷ Bkz.(5), R.KLIBANSKY, E.PANOFSKY, F.SAXL,165.

¹⁸ Hayat Üzerine Üç Kitap, İtalyanca.

¹⁹ Robert BURTON, 'The Anatomy of Melancholy' 1621, edited and introduction by Holbrook Jackson,New York Review Boks,2001.

De Vita'da; Merkür'ün zihinsel enerjisiyle birleştiğinde Satürn'ün etkisinin ikiye katlandığını anlatır. Satürn'ün doğası soğuk ve kuru kabul edilir. Bu özellik melankolide de vardır. Kara safra düşünceyi konunun esasını keşfetmek için zorlar, düşünceyi anlayışın en üst seviyesine çıkartır çünkü gezegenlerin en yükseği olan Satürn'le uyumludur.²⁰ Ficino melankolinin Ortaçağ'da temel günah sayılması durumunun üstesinden gelinemeyecek ama kabul edilip bir onur nişanı gibi taşınması gereken bir durum olduğunu eserinde savunur. Melankolinin ikili doğası nedeniyle eziyet çeken sanatçı, üzüntünün derin çukurlarıyla dehanın yüksek tepeleri arasında fizyolojik bir işkence aletine gerilmiş gibidir. Entelektüel karşıtlıklar atmosferinde yeni hümanist bilinç durumu gerçekleşmiştir. Kendinden emin 'homo literatus'²¹ kendini onaylamanın uç noktalarında bazen gururla yükselirken bazen de umutsuzluk ve kedere gömülmüştür. Bu ikili deneyim yeni bir entelektüel kalıp bulunmasını sağlamıştır. Trajedinin ve kahramanlığın uyumsuzluğunun yansıması sonucu 'modern deha' ortaya çıkar. Satürn işaretinin altında modern dehanın oluşumu böylece gerçekleşmiş olur. Ficino'nun Neo-Platonist tezinde gezegenlerin en yükseği ruhun, aklın ve spekülasyonun en soylu niteliklerini insana hediye ediyordu.²² Ficino, Hermetik²³ anlayışa duyduğu hayranlık ve saygıyla bir sistem yaratmıştır. Buna göre birbirini izleyen kozmolojik katmanlar vardır. De Vita Triplici'de üç evrenden söz edilir. Birinci katman 'mens imaginato'²⁴dur ve yöneticisi Mars'tır, işlevi keşif ve yaratıcılıktır. İkinci katman 'mens ratio'²⁵dur ve yöneticisi Jüpiter'dir, işlevi mantıkla sonuca varmaktır. Üçüncü katman ise 'mens contemplatrix'²⁶tir Satürn tarafından yönetilir ve işlevi üstün sezgidir. Üç kademe olduğu halde çılgınlık sizi hangi kademedede bırakırsa orada kalırsınız. Sistem statiktir. Evrim ya da öğrenme mümkün değildir. Ancak hayal ve mantıkla gölgelenmemiş düşünce melankoli adını hak eder. Hayallere gömülmüş bir zihnin melankoliye yükselemeyeceği görüşü hakimdir. Dertli zihin bir üst seviyeye geçemez. De Vita Rönesans'ta standart bir referans olarak kullanılmıştır.

²⁰ Bkz.(5),R.KLİBANSKY, E.PANOFSKY, F. SAXL, 29.

²¹ Eğitilmiş İnsan, Latince.

²² Bkz.(5), R.KLİBANSKY, E.PANOFSKY, F. SAXL, 247.

²³ Hermetizm; Eski Mısır Gizemciliği. Bkz.İnanç Sözlüğü, Orhan Hançerlioğlu.

²⁴ Hayal gücünün hakim olduğu zihin.

²⁵ Mantığın hakim olduğu zihin.

²⁶ Derin düşüncenin hakim olduğu zihin.

Ficino gibi melankoliyi araştıran Henricus Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535) ‘De Occulta Philosophia’²⁷ kitabında Aristoteles’in öğretilerinden yola çıkarak melankolinin bilge, yetenekli, imgelemi kuvvetli, doğasında sanatkarlık bulunan insanlarda olduğunu savunmuştur. Bu kitap, Rönesans Hümeranistlerini ve Albrecht Dürer’i etkilemiştir.

1531’de yayımlanan kitapta Agrippa’nın Ficino’nun üç katman teorisini kabul ettiği görülür. Bu katmanlara Agrippa, ‘melancholia imaginativa, melancholia rationalis ve melancholia mentalis’²⁸ adlarını verir. “Antik çağ ruhun kapasitesine göre üç farklı form önermektedir. Hayalci, mantıksal ve mental form. ‘Humor Melancholicus’²⁹ tarafından özgür bırakıldığında ruh tam olarak hayalciliğe konsantre olur ve aşağı ruhların mekanı haline gelir. Bu yolla el sanatları konusunda üstün bir şekilde bilgilenir...fakat ruh tam olarak mantığa konsantre olduğunda orta ruhların evi haline gelir ve doğayla, insanla ilgili bilgiye ulaşmanın yolunu bulur...ruh tamamen akla odaklanırsa en yüksek ruhların konakladığı bir yer olur ve ilahi meselelerin gizlerine ulaşır...”³⁰ Agrippa’ya göre melankoli çılgınlığı ilhamlı yaratıcı ilerlemenin kaynağıdır ve inançlı, disiplinli bir öğrenci en yüksek mertebesine erişebilir. Agrippa Ficino’dan önemli bir noktada ayrılır.Ficino’nun politikaya ilgisi azdır ve sanatla da hiç ilgilenmez. Dehayı ‘studiosi’³¹ ve ‘literati’³² bağlamında ele alır. Ona göre yaratıcı Satürnyen melankoli ilahiyatçılar, şairler ve filozofların önceliğidir. Sadece saf matematiksel ve sezgisel ‘akıl’(mens) Satürn’ün ilham verici etkilerine açıktır. Tutarsız mantık (ratio) ahlaki ve politik aksiyonun alanını kontrol eden Jüpiter’e aittir. Hayal gücü (imaginatio) ise sanatçının ve zanaatkarların ellerini kontrol eder, Mars’a ya da Güneş’e bağlıdır. Agrippa’ya göre ise; furor melancholicus Satüryen ilhamdır ve bu üç bölümü olağandışı ve insanüstü bir şekilde harekete geçirir. Agrippa üç çeşit deha arasında ayrım yapsa da ona göre hepsi Satürn’ün ve onun ‘furor melancholicus’unun etkisi altındadır. Hayal gücü

²⁷ Gizemli Felsefe, Latince.

²⁸ ‘Yaratıcı melankoli, mantıksal melankoli, zihinsel melankoli’ Latince.

²⁹ Melankolik salgı, Latince.

³⁰ Bkz.(5), R.KLIBANSKY, E.PANOFISKY, F.SAXL, 357.

³¹ Araştırma,çalışma, Latince.

³² Eğitim,okuma. Latince.

(imaginatio) akla ve mantığa göre daha güçlü olan kişiler harika sanatçılar ve zanaatkarlar olur, ressam ve mimarlar gibi. Eğer, kehanet yeteneğine sahiplerse öngörülerini fırtına, deprem ya da sel, salgınlar ve açlık ve diğer felaketler gibi fiziki fenomenlere bağlıdır. Mantığı dominant olanlar, bilim adamı, fizikçi ya da devlet adamı olurlar ve öngörülerini olursa ancak politik olaylar hakkında olur. Sezgisel aklın ağır bastığı kişiler de ilahi alemin gizlerini bilirler ve ilahiyat biliminde başarılı olurlar.³³

Agrippa'nın yaptığı sıralamada ilk olarak 'melancholia imaginativa'nın, sanatçılara özgü yaratıcı melankolinin gelişi Dürer'in 1514 tarihli 'Melencolia I' gravürüne de ilham kaynağı olmuştur.

II.4 Melankolinin Anatomisi

Aristoteles'in melankoliye üstün sıfatlar veren doktrininin Rönesans İtalya'sında dirilişinden sonra bu konu Elizabeth İngilteresi'nde çok ilgi görmüş, 16. ve 17.yy.da İngiliz yazınında Bright ve Burton tarafından araştırılmıştır.

Melankoli üzerine yazılan ilk İngilizce çalışma doktor Timothie Bright'a aittir. 1586'da yayımlanan 'Treatise of Melancholy'de Bright, "Melankoli adını alan değişik durumlar vardır, ad birdir ancak farklı uygulamalar söz konusudur" der. Bright kitabında melankoli hastalığını melankoli mizacından ayırır. Melankoli mizacını da doğal olan ve olmayan diye ikiye ayırır. Çeşitli şekillerde vücudun ısınması sonucu doğal melankoli mizacı ortaya çıkabilir ve melankoli hastalığına dönüşebilir. İlk önce ısınma sonucu oluşan dalak çıkışlı buharlar ve melankolik özsu (kara safra) beyinin fonksiyonlarını etkiler, inanç ve karar alma mekanizmasını , hafızayı ve hayal gücünü bozar ve 'canavarımsı hayaller' görülmesine neden olur. Sonra kalp buna cevap verir ve keder, korku getirecek yeni meseleler ortaya çıkar. Zamanla geri dönüşüm sistemi diyebileceğimiz bir düzen oluşur. Kalp her şeyden

³³ Erwin PANOFISKY, 'The Life and Art of Albrecht Dürer',1955,169.

korkmaya başlar, endişeyi, güvensizliği, kederi ve şüpheyi çağırır. Bright, melankoli ile ahlaki acı çekme, pişmanlık durumunu karşılaştırıp aralarındaki farkı da ortaya koymaya çalışmıştır. Yazara göre dertlenmiş vicdan melankoliden apayrı bir şeydir çünkü vücuttan ya da herhangi bir salgıdan kaynaklanan bir şey söz konusu değildir o durumda. Günah düşüncesiyle acı çekme durumu melankoliden ayrılır. İkisi birbirine karşıdır, ruhsal olanın bedensele karşı olduğu gibi.³⁴

16.yy ; Erasmus'un 'Deliliğe Övgü', Thomas More'un 'Ütopya' ve Tomasso Campanella'nın 'Güneş Ülkesi' yapıtlarını verdiği, hümanist yazarların içinde buldukları toplum düzenini eleştirdiği ve yeni önermelerde bulunduğu bir yüzyıldır. Hümanist yazarlar, insanların yoksulluktan ve adaletsiz toplum düzeninden muzdarip oldukları için melankolik olduğunu, kitleler halinde delirdiklerini savunmuş, kitaplarında insanların daha özgür ve mutlu yaşayabilecekleri bir düzenden bahsetmişlerdir. Sonuçta, düzene karşı insanları kışkırttıkları gerekçesiyle yazarlar cezalandırılmış ve ölüme mahkum edilmiştir. 16.yy İngiltere'sinde yaşayan ve melankoli üzerine yazdığı 'The Anatomy of Melancholy' kitabı günümüze ulaşan Robert Burton da insanın düşüşünü, deliliğini, heyecanını ve acı çekişini anlatmıştır. Burton bu dev araştırmasında insanın içinde yaşadığı durumu, varoluşsal çaresizliği ve melankoliklerin suskunluklarıyla gösterdikleri tepkileri anlatmıştır. Sonraki dönem İngiliz ozanları tarafından 'donmuş-taşlaşmış öfke' olarak da tanımladıkları bu suskun yaşam ve davranış tarzını anlaşılır kılmaya çalışmıştır.³⁵

II.5 Kayıp

Rönesans sonrasında doğa bilimlerinin gelişmesiyle din, tanrı, günah konularına bakış da değişmiş, rasyonalizm hakim olmuştur. Ortaçağ'da dine muhalefet yaptıkları, şeytanla işbirliği içinde oldukları ve günahkar kabul edildikleri için dışlanan ve öldürülen melankolikler aydınlanma çağında bu sefer rasyonalizmin normlarına göre yaşamadıkları için toplumdan dışlanmış ve hücrelere

³⁴ Timothie BRİGHT, 1586 A Treatise of Melancholy London: John Windet.

³⁵ Bkz.(2),TEBER, 214.

kapatılmışlardır. Bu yüzyıla gelindiğinde melankoli delilik olarak tanımlanıp yeni bir kalıba sokulmuştur. Yapılan yayınlarda melankoli ruhun hastalığı olarak adlandırılır ve hastalık sınıflandırmasında yerini alır. Öyle ki, enstitülerde tedavi edilmesi gereken bir durum olduğuna karar verilir. Michael Foucault 'Deliliğin Tarihi'nde bu tarihsel olaya 'büyük kapama' adını vermiştir. Burjuva melankolisi 18.yy.da duygusal yaşamdan kaynaklanan bir hastalık olur çıkar. Kendini tanımak için insan doğada yalnız başına kalır. İçedönüş yaşanır.

Nietzsche Tanrı'nın ölümünü ilan ederek dünyanın uzun tarihini sona erdirmiş ve insanın dünyadaki yalnızlığını mühürlemiştir. Umut kırıcı gerçeklikten kaçışla melankolik tavır kendini dünyanın trajik bir şekilde reddedilişine dönüştürmüştür. 19.Yüzyılın sonuna doğru, melankoli kendisini daha da sertleştirir ve gerçek bir metafiziksel kedere düşerek Baudelaire ve Huysmans'nin eserlerinde kendi ifadesini bulur. Melankoli, bir dini gerçekleştirmek için şeytanla savaş değildir artık, insanın içinde bulunduğu büyük şehirde keder dolu hayatının çaresiz hastalığıdır.

19.yy.ın başında Philippe Pinel'in melankoli üzerine yaptığı araştırmalara gelindiğinde kara safraya ve dört mizaca yapılan referansın tamamen ortadan kalkmış olduğunu görüyoruz. Gizemli teoriler değil semptomların gözlemlenmesi gerekliliği savunulur Pinel tarafından. Pinel, melankoliyi, 'Bir konuya odaklanmış delirium' olarak tanımlasa da yaptığı analizler kendinden öncekilerde olduğu gibi melankoli kavramının tek tanımı olmadığını gösterir.³⁶

'Yas ve Melankoli'de Freud sevilen birinin kaybıyla oluşan normal üzüntüyle insanı ruhsuzlaştıran ve kendinden nefrete dönüşen klinik melankoli durumunu karşılaştırır. Freud, 'kayıp' üzerinden melankoliyi baştan kurar. Dengesizlik durumu ve keder halinde 'melankolia' bir şeyin kaybı ile zihni kuşatır.

³⁶ Bkz.(4), RADDEN,10.

Freud'dan önce yapılan tespitlerden 'Yas ve Melankoli'yi ayıran üç önemli husus vardır: Birincisi; kayıp temasıdır, ikincisi kendini suçlama ve melankolik öznelikte kendini istememe, dışlama ve üçüncü olarak da narsisizm teorisi; onun yarattığı kimlik ve kendini olduğundan başka biri gibi görme durumu.

'Melankolia' Freud'da 'obje'nin kaybını, sevgili ebeveynin yok olan sevgisini temsil eder. Kendini suçlama ve kendinden nefret etme Freud için melankolik hastanın merkezi karakteristik özelliğidir. Burada söz konusu olan, sevilen objeden kendine döndürülen bir hiddetin varlığıdır. Böyle bir öfke dönüşümü gerçekleşir çünkü melankolik kişi kendisini kaybolana kadar diğeri ile tanımlamıştır. Bu tanımlama o kadar güçlüdür ki Freud diğer kişiden 'benlik tarafından anonimleştirilen' diye bahseder. Anonimleşme durumu için kullandığı teknik tanım 'kendini başka biri sanma' (introjection)dır. Başta çocuğun sevgi enerjisi egoya yöneliktir. Sonra bu sevgi enerjisi 'diğeri'ne, kişinin beraber tanımlandığı sevilen kişiye döner. Bu tanımlanma durumu egonun anneyi ya da objeyi anonimleştirdiği fantezisine yol açar. Melankoliden muzdarip olan yetişkinlerin kederinde bu çocukluk deneyimleri etkindir. Konuşma konumuna gelindiğinde ego sevilen anonim 'obje'ye atakta bulunur ve onu kendisi ile bir bütün olmayıp 'başkası, diğeri' olduğu için suçlar.

Freud'un yazdıkları yenilikler içermektedir ama eski melankoli konusundaki araştırma geleneği ile bağı olduğu da görülür. Örneğin melankolinin tanımlanması konusunda 'melankolia tanımlaması belirsizdir, çeşitli klinik formlar alır...bir tanıma indirgenmesi pek mümkün değildir.' demektedir ki bu konu üzerinde yüzyıllar boyunca çalışmalar yapılmış, melankolinin tek anlamlı mı yoksa çok anlamlı mı olduğu sorusu tartışma konusu olmuştur. 'Yas ve Melankoli'de geçmişle Freud'u bağlayan ilk göze çarpan özellik budur. İkinci olarak, burada melankolia bir objenin kaybıyla tanımlanıyor ve bu kaybın konusunun bilinçaltında olabileceği söyleniyor. Bu söylem de Freud'u geçmişte yapılan bir önermeye, melankolinin nedensiz korku ve kederle tanımlanışına bağlıyor. Son olarak da Freud'un Hamlet karakterini örnek olarak seçmesi önemlidir. Melankoliklerin 'gerçek söz konusu olduğunda diğerlerine göre zekalarının daha keskin olduğunu' kabul etmektedir Freud. Bu görüşü Freud'u

antikçağdaki melankoli anlayışına bağlamaktadır. O da Aristoteles gibi melankolinin etkileyici ve üstün bir yanı olduğunu düşünmemize izin vermiştir.³⁷

20.yy.da Julia Kristeva'nın da kendinden önceki Freud'un yaptığı gibi melankoliyi kayıp teorisiyle açıkladığı görülür. Erken gelişim annenin bebeğini süttten kesmesiyle gerçekleşir ancak bu bir kayıptır, çocuğun annesiyle olan fiziksel bağı kaybetmesidir. Gerçekleşen kayıpla depresyon tanımlanır. Erkeklerin gelişimi daha kolay gerçekleşir çünkü onlar kayıp sevgi objesinin yerine yine aynı cinsten bir sevgili ya da eş koyarlar. Fakat, kız çocukları, homoseksüelliği tercih etmedikleri sürece, bu kaybın yerini asla dolduramazlar. Anne ile olan ilk ilişkinin yokoluşu kız çocuğun içinde doğan öfkeyi kendine yönlendirmesine ve melankolik ya da depresif olmasına neden olur.

Melankolinin bir mizaç ve hastalık olmasının dışında şiirsel melankoli diyebileceğimiz öznel ve geçici bir hal olması da söz konusudur. Melankolinin şiirsel nosyonu onun keder, yalnızlık, sessizlik, karanlık ve hüznle bağını ortaya koyar. Melankoli, Romantik Dönem Avrupa Resmi'nde karşımıza çıktığı şekliyle, 'derin insani keder'i de içine alır. Melankolik halin tasviri yüzyıllar boyu süregelen bir resim geleneğini oluşturur.

³⁷Sigmund FREUD(1917)1967. "Mourning and Melancholia" In Collected Papers Vol.4.London:Hogarth Press.

R.1 Nehir Tanrısı, Benevento Zafer Takı, M.S 114, rölyef.

R.2 Giulio Campagnola, 'Satürn', 15.yy.

R.3 Girolamo da Santa Croce, Satürn, Paris Musée Jacquemart-André.

R.4 'Ruh ve Mezamir Şairi' 9.yy kitap resmi, Stuttgart, Landesbibliothek.

R.5 'Boetius ve Felsefe' 1415-1420, kitap resmi.

R.6 'Melankoli ve Uyum Şairi Ziyaret Ederken'
1489 kitap resmi.

R.7 Alain Chartier, 'Melankoli ve Akıl', 1525-1530.

R.8 'Müzikle Avuntu' 13.yy kitap resmi.

R.9 'Satürn'ün Çocukları' 14.yy, Padua Sala della Ragione, İtalya.

R.10 'Müzikle tedavi', 13.yy kitap resmi.

R.11 'Dayakla Tedavi', 1300, kitap resmi.

R.12 'Melankolik' Kauterisations Scheme, 13.yy.

R.13 'Dört Mizaç; Sanguinik, Kolerik, Phelgmatik, Melankolik'
Augsburg Takvimi, 1480, ağaç baskı, Almanya.

R.14 'Acedia', kitap resmi, 1490, Basel, Kupferstichkabinett, Fränkischer
Einblattdruck Kunst Museum.

R.15 'Dört Mizaç' kitap resmi, 15.yy ortaları, Zürih, Zentralbibliothek.

III.DEHA-DELİLİK-MELANKOLİ

Deha ve delilik arasında varolduğu düşünölen bağ hakkında öne sürölen tezlere ilk olarak Yunan'da rastlarız. Platon klinik delilik ile yaratıcı deliliği ayırmıştır. Kahinler ve şairlere özğü dediği 'ilahi delilik' Platon tarafından ayrı bir yere konmuştur. Helenistik dönemde sanatçılar da şairler gibi ilhamlı delilik çemberinin içine alınmışlardır.Platon 'ilahi sanatçı'nın yolunu açmakla kalmamış aynı zamanda deha ve delilik arasında bağlantı kurulmasını sağlamıştır.Seneca'nın bilinen sözü;

“Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit” “Hiçbir büyük yetenek bir parça delilik olmaksızın varolmamıştır” tamamıyla Platon'un 'ilahi ilham'ının ateşine göndermedir. Burada akıl hastalığı değildir bahsedilen. Bu söz 17.yy ve sonrasında genellikle yanlış değerlendirilmiştir. Örneğin Schopenhauer buradan hareketle “Deha, ortalama zekaya sahip olanlardan daha yakındır deliliğe.” diyebilmiştir.³⁸

'Deli Sanatçı' fikrini anlamak için Aristoteles'in doktrinini anımsamak gerekir. İlk bölümde de bahsettiğimiz gibi Aristoteles Hipokrat'ın salgı patolojisini geliştirmiş ve melankolik mizaçla sanat ve fendeki üstün yetenekler arasındaki bağlantıyı öne sürmüştür. Ona göre felsefede, politikada, şiir ve sanatta üstün olan kişiler açıkça melankoliktir. Bu kişilerin melankolisi onlara hediye ve sadece 'homo melancholicus'³⁹ yüksek mertebelere çıkabilir. İçinde buldukları durum deliliğin sınırlarına gelebilir. Marsilio Ficino 'De Vita Triplici' (1482-89)de Aristoteles'in yarı unutulmuş doktrinini canlandırır. Aristoteles ve Platon'un görüşlerini birleştirerek Satürn yıldızı altında doğanların Platon'un ilahi 'mania'sına sahip oldukları sonucuna varır.⁴⁰ Ficino'nun bu tezi zamanında kabul görmüştür. Buna göre sadece melankolik mizaç Platon ilhamına ulaşabilir. Bu saptamalardan sonra yetenekli insanlar Satürnyen kategorisine alınır ve yaratıcısının melankolik olmadığı bir sanat eserinin büyük bir eser olamayacağına inanılır.

³⁸ R. WITTKOWER, “Born Under Saturn. The Character and Conduct of Artists. A Documentary History from Antiquity to the French Revolution, London and N. Y. 1963,99.

³⁹ Melankolik İnsan.

⁴⁰ Bkz.(5) R.KLİBANSKY, E.PANOFISKY, F.SAXL, 378.

Floransalı filozof Marsilio Ficino Platon'un düşüncelerinden yola çıkarak ilham hakkındaki görüşünü geliştirmiştir. 1457 Yılında arkadaşı Pellegrino Agli'ye yazdığı mektupta; "İlahi güzelliği ve harmoniyi duyularıyla olabildiğince yakalamaya çalışan ruh ilahi delilikle kendinden geçer. Güzel bir vücut görmek ilahi güzellik için yanan tutkuyu ateşler ve ilham alan bu insanlar ilahi delilik haline girerler." demektedir.⁴¹ Bundan sonra sanatçının ilhamlı delilik halinde eserlerini yarattığı tartışılmış ve çoğunlukla bu fikir kabul görmüştür. Rönesans Ficino'nun 'sadece melankolik mizaca sahip olanlar Platon'un yaratıcı şevkine hakimdir' saptamasıyla vardığı sonucu kabul etmiştir.

16.yy.da melankoli dalgası tüm Avrupa'yı sarmıştır. Melankoliklerin duyarlılığı, yalnızlığı ve ilginç kişilikleri moda olmuştur. Melankolik diye tanımlanan sanatçılar arasında Dürer, Rafael ve Michelangelo da vardır.⁴² Michelangelo'nun 'deli' ve 'melankolik' kelimelerini kendisi için kullandığı bilinmektedir. Deha ve delilik konusunda semantik bir probleme değinmeden geçemeyiz burada. Modern psikologların kullandığı terminoloji açık ve nettir ama 19.yy.dan önce 'deli' kelimesi çok anlamlıydı. İtalyanca'da 'pazzia' hem delilik, hem gariplik hem de ilginçlik anlamında kullanılıyordu. Armenini 'delilik günahı'ndan sanatçıların uzak durması gerektiğini söylerken bu terimi 'mantıksızlık' yerine kullanmıştır.⁴³ Michelangelo da kendinden söz ederken 'pazzo' demiştir ama bu 'klinik bir deli'yim demek değildir. Sonuçta diyebiliriz ki 'deli sanatçı' tanımı akıl ve duygulanım dengesizliği kastedilerek kullanılan bir kavram değildir. 'Yaratıcı insanın mitsel betimlemesi onun ilhamlı, asi, kararlı, takıntılı, yabancılaşmış ve nevrozlu olduğu yönündedir.'⁴⁴

Sanatçıların toplumda özel bir yer edinebilmek için mücadele ettikleri Rönesans'ta 'deli sanatçı' imajı genel olarak kabul görmüştür. 'Deli Sanatçı'

⁴¹ Marsilio FİCINO. Opera Omnia. (Basel,1561).

⁴² Philip P. WIENER, The Dictionary of the History of Ideas, 'Genius:Individualism in Art and Artists',1974, 311.

⁴³G.Battista ARMENİNİ: "Dei Veri Precetti della Pittura" (Ravenna 1587).

⁴⁴ W. PHİLLİPS, "Art and Psychoanalysis" 1957 New York, Criterion Books.

problemi konusunda tarihsel perspektiften bakacak olursak üç farklı delilik formuyla karşılaşırız: İlki Platon'un 'mania'sıdır ve ilhamla, şevkle dolu bir deliliktir bu, ikincisi çeşitli akıl hastalıklarıdır, üçüncü formu da aşırılıklarla dolu davranış biçimidir.

Vasari'nin 'Hayatlar' adlı kitabında anlattığı ressamalardan çoğu melankolik tasvir edilmiştir. Melanchton, Melencolia I gravürünü yaratan Dürer'in kendisinin 'melancholicus'⁴⁵ olduğunu söylemektedir.⁴⁶ Rafael için de 'ayrıcalıklı yeteneği olan tüm insanlar gibi o da melankoliye meyillidir.' denmiştir. Rafael, 'Atina Okulu'nda Michelangelo'ya düşüncelere gömülmüş bir melankolik duruş vermiştir.

Bu bilgileri tarihsel gerçekler olarak kabul etmek ya da psikolojik teoriler oluşturmak için kullanmak doğru olamayabilir. Vasari, dönemin sanatçılarında ne görmek istiyorsa onu yazmış, spekülatif saptamalarda bulunmuştur. Michelangelo'nun varsayılan deliliğini ve melankolisini ele alalım. 'Pazzia' kelimesini kullanır kendisi için , ona rahat vermeyen tutkusundan, takıntısından bahseder. Michelangelo ünlü sonesinde "Melankoli benim neşem/ ve rahatsızlık benim huzurumdur" demiştir. Acı çektiği ve huzursuz olduğu mektuplarından anlaşılır. Bir mektubunda: "Benim yaşlı ve deli olduğumu söyleyeceksin, ama deli olmaktan başka akıllı huzurlu ve sağlıklı tutmanın daha iyi bir yolu yoktur."demektedir.⁴⁷

1585'te Roma'da Accademia di San Luca'nın sekreteri olan Romano Alberti'nin kaleme aldığı tezde sanatçının melankolik kabileye dahil olma durumundan bahsedilir. "Resamlar melankolik olurlar çünkü, taklit etmek isterler. Zihinlerinde görüntüler sabitlenir çünkü onları sonra gerçekte gördükleri gibi tekrar üreteceklerdir. Bu bir defalık olan bir şey değildir, süreklidir çünkü hayatlarını bunu

⁴⁵ Melankolik insan.

⁴⁶ Bkz.(38) R. WITTKOWER,104.

⁴⁷ Bkz.(38) R. WITTKOWER,74.

yaparak geçirirler. Böylelikle zihinlerini soyut ve gerçeklikten bir anlamda uzak tutarlar. Sonucunda Aristoteles'in savında söylendiği gibi melankolik olurlar.”⁴⁸

Melankoli modasının en üst seviyelere ulaştığı zamanlarda bile şüpheler uyanmaya başlar. Sonunda Rönesans'ın 'melancholicus' anlayışının yerini uyumlu sanatçı imajı alır. 17.yy.ın büyük ustaları-Rubens, Bernini, Rembrandt ve Velasquez-melankolik olarak tanımlanmazlar. Romantik dönemde Caspar David Friedrich gibi sanatçılarla birlikte melankoli mental ve duygusal katarsis olarak yeniden ortaya çıkar.

19.yy.da yapılan klinik teşhisler deha ve delilik arasında varolduğu öne sürülen bağı onaylamışlardır. Fransız Moreau (1804-84), İtalyan Lombroso (1836-1909) ve Alman Moebius (1853-1907) psiko ve artistik yaratıcılığı ilişkilendirdiler. Onların bulguları 20.yy psikiyatristlerini etkilemiştir. Yüzyılın başında Courbon, 'megalomania sanatçılarda doğaldır' demiş, Lange-Eichbaum'un ansiklopedik çalışması 'Deha, Delilik ve Ün' de dahilerin ruh dengesi bozuk, anormal nevrozlu insanlar olduğu tezi savunulmuştur.

Sanatçılar Oedipus ve suçluluk kompleksine sahip, narsist ve biseksüel olarak ya da 'süper-ego'larının öfkenin ve ruhsal travmaların kurbanı olarak tanımlanmışlardır. Proust "Dünyadaki her büyük şey nevrozlulardan gelir. Onlar dinleri kurmuş ve başyapıtları tasarlamışlardır" demektedir.⁴⁹

19.yy.da Charles Lamb 'Gerçek Dehanın Akıl Sağlığı' adlı yapıtında genel geçer deli-dahi imajına karşı çıkmıştır. Lamb kitabında; "Şimdiye kadar doğru kabul edilen, muhteşem dehanın delilikle bağlantılı olduğu savının aksine gerçek deha en sağlıklı yazarlarda bulunmaktadır. Deli bir Shakespeare'i tasavvur etmek imkansızdır. Burada şiirsel yetenek olarak anlaşılan zekanın en büyüğü tüm

⁴⁸ Romano ALBERTI, "Trattato della mobilità della pittura", Roma, 1585.

⁴⁹ Bkz.(38)R.WITTKOWER, 99.

özelliklerin dengeli birlikteliğinde kendini gösterir. Delilik bu özelliklerden birinin fazlalığı ya da oransızlık yaratan bir bozukluktur.” demektedir.⁵⁰

Charles Lamb’i takip eden C. Pelman 20.yy.ın başında; “Deliliğin izine rastlanmayan üstün kişilikler deli olan dehalara oranla daha çoktur. Büyük dehalardan birinin bile akıl hastası olduğu söylenemez. Eğer sonuçta delilik oluşmuşsa bile bu yaratıcı gücün yok olduğu anlamına gelir. Pelman, Lambroso ve onun okuluna karşıdır. Pelman’ın görüşünü paylaşan birçok çağdaş psikiyatrist vardır. V.E.Frankl “Psikozun kendisi yaratıcı değildir...sadece insanın akli yaratıcıdır, aklın hastalığı değil.” görüşüyle Pelman’ı desteklemiştir. D. Schneider de; “Yetenekli erkek ve kadınlar, kendini geri çekme, keder,huzursuzluk gibi devrelere girerler ve bunları üretkenlik devreleri izler...bu dengesizliğin deha ile bağlantılı olduğu öngörülmüştür. Tabii ki bunlar sanatçıya özel değildir. Beysbol oyuncularını, kamyon şoförleri ve sosyetik insanlarda da bu durum görülür.”⁵¹ ‘Deli Sanatçı’ tarihsel bir gerçektir ve derin önemi olan bir konuyu bu şekilde basitleştirip bir kenara itmek çok da doğru olmasa gerek.

⁵⁰ Bkz.(42), WİENER,312.

⁵¹ Daniel SCHNEİDER, “The Psychoanalyst and the Artist” (New York,1950).

IV. MELANKOLİNİN İKONOĞRAFİSİ

IV.1 Melankoli Şeytanı

‘Fikirler Tarihinde Melankoliye Bakış’ başlıklı bölümde melankolinin çok çeşitli şekilleri olduğuna değinmiştik. Melankoliyi tanımlama çabasındaki filozoflar, bilim adamları ve yazarlar Robert Burton’nın da belirttiği gibi çok başlı bir canavarı yakalamaya çalışmış, melankolinin değişken yüzü onları her seferinde şaşırtmıştır. “Babil Kulesi’ndeki diller karmaşası melankolinin semptom çeşitliliğinin yarattığı karmaşanın yanında az kalır.”⁵² diyen Robert Burton melankolinin çok katmanlı doğasına işaret eder.

Ortaçağ ve Rönesans kültüründe melankoli çok anlamlıydı. Bir ruhsal hali, bir mizacı ya da bir hastalığı ifade edebiliyordu. Bu çeşitliliğin yanında hiçbir zaman derin hüznün ve umutsuzlukla ilişkisi kaybolmadı.⁵³ Tristesse (Tristitia)⁵⁴ ve umudun kaybı melankolinin temel özelliğidir. Derin üzüntü ve umutsuzluğa düşme durumu kederi işaret eder. Bu yüzden melankoli imajı aynı zamanda kederin de imajıdır.⁵⁵ Keder içinde insanın davranış biçimi de farklılık gösterir. Pasif bir ruh haline girdiği gibi, aşırı derecede canlanıp kendine zarar verici bir çılgınlığa da kapılabilir melankolik insan. Ancak, yüzyıllar boyunca melankoli, zihnin pasif konumda oluşu göz önüne alınarak pasif figürlerle tasvir edilmiştir. Alegorik ya da tarihsel bir figür melankoli durumunda hareketsiz betimlenir. Melankolinin ikonografisindeki ortak nokta figürlerde görülen hüznün ve pasifliktir. Genel keder fikri düşünülerek temel bir kompozisyon formülü geliştirilmiştir.

Melankolinin pasif süregelen doğası sanatçıların ‘acedia’⁵⁶ imajını model olarak kullanmalarını sağlamıştır. **(R.14)** Acedia; kaygısızlık halidir. Desidia (tembellik) ve tristitia (hüznün) ile anılan bir günahdır. Kaygısızlık, tembellik ve hüznün

⁵² Bkz. (4)RADDEN, 5.

⁵³ Bkz.(5)R.KLIBANSKY, E.PANOFSKY, F.SAXL, 220.

⁵⁴ Hüznün, Latince.

⁵⁵ Bkz.(4),RADDEN,223.

⁵⁶ Bkz.(II.)Fikirler Tarihinde Melankoliye Bakış.

doğrudan melankoli ile ilişkilendirilir. Tembellerin doğasında hareketsizlik vardır ve bu durum kederle birleştirilir. Günahlarla dolu tembelliğin dünyası Brueghel tarafından 1557 yılında ‘Desidia’ adlı çizimde tasvir edilmiştir **(R.16)**. Burada, etrafta şeytanlar cirit atarken hareketsiz ve güçsüz bir halde başını eline dayamış duran, bir şey yapmaktan aciz olan birçok figür resmedilmiştir. İnsanların direncinin kırıldığı ve melankoliye kapıldıkları noktada şeytanın işleri ele alacağını gösterir ressam. Bu çizime eşlik eden metinde; “Tembellik güçsüz bırakır ve sınırları kurutur, böylelikle insan hiçbir işe yaramaz hale gelir.” denmektedir.

MS.4.yy.da Hıristiyan keşişler dünyadan elini eteğini çekip çöl manastırlarında yaşamaya başlar.⁵⁷ Çileci yaşamları ‘Çöl Babaları’ nı ruhsal dengesizliğe ve melankoliye itmiş onların çeşitli hayaller görmesini sağlamıştır. Bu durum, ortaçağda cin çarpması ya da şeytanın tanrıyla savaşını insanı melankoli hastalığından muzdarip ederek sürdürmesi şeklinde değerlendirilmiştir. Yalnız başına düşüncelere dalmış melankolik aziz tasvirini Gérard de Saint-Jean'nın 1480-85 yıllarında yaptığı ‘Çölde Aziz Jean-Baptiste’ **(R.21)** ve Jerome Bosch'un 1490 yılında yapmış olduğu düşünülen ‘Günaha Teşvik Edilen Aziz Antuan’ **(R.19)**resminde görüyoruz. Matthias Grünewald'ın 1515 yılında yaptığı Isenheim Mihrap Resmi'nde de şeytani yaratıklar tarafından günaha teşvik edilen Aziz Antuan konu alınmıştır. **(R.17)** Şeytanın insan üzerinde galip gelmeye çalışmasının başka bir tasviri Martin Schongauer'in 1470-73 yıllarında yaptığı ‘Aziz Antuan'nın Şeytanlar tarafından Saldırıya Uğraması’ adlı gravürde vardır.**(R.18)** Martin Schongauer 1430'larda bürenle gravür tekniğini yeni bir sanat formuna dönüştürmüş ve Alsace bölgesinin önde gelen sanatçısı olmuştur. Dürer ilk yolculuğunda Schongauer'i ziyaret etmekte sabırsızlanmış ama 1490'da Colmar'a ulaştığında Schongauer çoktan ölmüştür. Schongauer'den sonra Dürer ikinci büyük gravür ustası olmuştur. Cranach da Aziz Antuan'ın şeytanlarla savaşını tasvir etmiştir. **(R.20)** Luther'in 1566'da öne sürdüğü ‘melankolik kafa şeytanın banyosudur’ tezinin habercisi gibidir bu resimler. Burada, insanın kendisini melankoliye kaptırmaması ve Tanrı inancıyla melankoli

⁵⁷ Bkz. (II)

şeytanının neden olduğu acılara dayanması gerektiği savunulur. Ortaçağ'ın acedia anlayışı melankolik aziz tasvirlerine yansımıştır.

IV.2 Satürn'ün Çocukları⁵⁸

Melankoli tasvirinde temel bir form kullanılır. İçine düştüğü kederden ötürü kendine zarar veren, çılgınlık halindeki figürün tasviri bu kalıbın dışındadır. Melankoli, Avrupa Resmi'nde, derin düşünceden ve kederden ağırlaşmış başını eline yaslamış, tamamen hareketsiz kalmış figür tasvirinde ifadesini bulur. İlk akla gelen ve konunun merkezinde olan eser elbette Dürer'in 1514 tarihli 'Melencolia I' gravürüdür.(R.22) Ancak, melankoli pozunu Dürer icat etmemiştir. Roma döneminden kalan heykelerde, örneğin Aias'ı derin düşüncelere dalmış gösteren bir heykelde(R.24) ve bir çok kitap resminde bu poza rastlanır.(R.5-6) Dürer her ne kadar melankoli pozunu yaratmamışsa da kendinden öncekilerden farklı bir şey yapmış,bu pozu melankoli ile tanımlamış ve onu melankolinin kodu haline getirmiştir.

R.16 Pieter Bruegel, 'Desidia' 1557, desen, 21,4x29,6 cm.

R.17 Matthias Grünewald

R.18 Martin Schongauer

R.19 Jerome Bosch

R.20 Lucas Cranach (Büyük)

R.21 Gérard de Saint-Jean, 'Çölde Aziz Jean-Baptiste', 1480-85, tuval üzerine yağlıboya, 42x28 cm. Staatliche Museen Gemäldegalerie, Berlin.

R.22 Albrecht Dürer, 'Melancholia I',1514, gravür, 24x18,9 cm., Vevey, Musée Jenisch, Cabinet Cantonal des Estampes.

⁵⁸ Ortaçağ ve Rönesans'da melankoliklere Satürn'ün Çocukları denmektedir.

Dürer'in 'Melencolia I' (1514) gravürüne gelene kadar melankolinin birçok tasviri yapılmıştır. İlaçlar üzerine yazılan teknik tezlerde, popüler kitaplarda dört özsu teorisinin bulunduğu sayfalarda, el yazısı ya da baskı takvimlerde melankolinin tasviri bulunmaktadır. **(R.12-13)** 9.yy.a ait 'Ruh ve Mezamir şairi' adlı kitap resminde melankolik duruşun ilk örneklerinden biri yer alır. **(R.4)** 13.yy.a ait dört mizaç tasvirinde de 'Melankolik' adı altında ayakta duran figür bir elinin yumruğu sıkılmış diğeri başına dayanmış halde betimlenmiştir. 1300 Tarihine ait Manesse Kodeksi'nde Herr Walther von der Vogelweide'nin resmettiği melankolik bir kral figürü vardır. **(R.23)**

R. 23 Herr Walther von der Vogelweide
Kodeks Manesse, 1300

R.24 Roma Sanatı, Augustus Dönemi 'Aias'
bronz.

Medikal kitaplarda melankoli bir hastalık olarak ele alınmış ve bu kitaplardaki resimlerde tedavi yöntemleri gösterilmiştir. Melankolinin müzikle, dayakla ya da dağlama yoluyla nasıl tedavi edildiği tasvir edilmiştir bu resimlerde. **(R.8-10-11)**. Popüler sayfalarda ve takvimlerde melankoli patolojik bir vaka olarak değil insan mizacının bir çeşidi olarak tasvir edilir. Melankolik kişi dört figür arasında gösterilir, böylelikle özsu teorisi⁵⁹ gözetilerek dört farklı mizaç anlatılır.

Betimlemelerde her mizaç bir figürle tasvir edilir. II. Bölümde de açıkladığımız gibi, insanlar sanguinik, kolerik, melankolik ve phlegmatik olmak üzere dört mizaca ayrılır. Vücudun ve beynin dört özsuyun yönetiminde olduğunu varsayan antik düşünürler özuların (kan, sarı safra, kara safra ve phlegma ya da balgam) karışımına göre mizaçları tanımlar. Bu dört kişi, genelde ayakta betimlenir ya da bazı durumlarda at üzerindedirler. Bu durum yaşa, sosyal statüye ve yaptıkları işe göre değişir. 15.yy.a ait bir ağaç baskıda **(R. 15)** sanguinik mizacı genç, modaya uygun giyimli şahin terbiyecisi olarak gösterilmiştir. Bulutların ve yıldızların üstünde yürür. Hava elementi ile sanguinik mizacın bağıntıyı ortaya koymak için bu şekilde

⁵⁹ Bkz.(II)

tasvir edilmiştir. Phlegmatik mizacı betimlemek zordur çünkü Galenos'un⁶⁰ da ortaya koyduğu gibi onun salgısı karakteristik özellikler sergilemez. Burada şişmanca bir kasabalı olarak görünür, su birikintisinde durmaktadır, elinde çelenk tutar. Phlegmatik, su elementiyle ilişkili olduğundan figür bu şekilde tasvir edilmiştir. Kolerik mizacı temsil eden kişi bir askerdir ve bu mizacın elementi olan ateşten yürüyerek geçmektedir. Sinirli mizacı gösterebilmek için elinde kılıç bulunmaktadır. Son olarak melankolik mizaç mutsuz bir şekilde ayakta dururken betimlenmiştir. Üstü parayla kaplı kilitli bir masaya eğilmiş, düşünceli bir şekilde başını sağ eline dayamış diğer eliyle de belinden sarkan keseyi tutmaktadır.

Sahneleme ve dramının öne çıktığı kitap resimlerinde dört mizaç çiftlerle anlatılır. **(R.13)** Kural olarak, element ayrımı haricinde bu figürler arasında yaş, sosyal durum ve meslek ayrımı yoktur. Mizaçları tavırlarıyla belli edilir ve bu da kalıplaşmış günah tasvirleri baz alınarak yapılır. Ahlak kurallarına ve teolojiye uygun bir şekilde ortaçağ insanının davranış biçimi tasvir edilmiştir. Günahlar adı altında Chartres (12.yy Paris) ve Amiens (13.yy) Katedralleri'nde rölyeflerde betimlenmişlerdir. Ortaçağın sonlarına doğru bu ahlaksal kalıplar karakter çeşitlemelerine dönüştürülmüş, iyi-kötü üzerindeki vurgu azaltılmış hatta yok edilmiştir. 15.yy.da bir sanatçı dört mizaçla ilgili bir betimleme yapacağı zaman ortaçağda gelenekselleşen tasvir tiplerini kullanmak zorundaydı. Sanguinik mizacın dramatik anlatımı baskı takvimler ve resimli el yazmalarında aynı zamanda ortaçağın lüks yaşamını da betimler konumdadır. Amiens Katedrali'nde bulunan Luxuria rölyefinde sanguinik mizaca sahip olanlar bir çift olarak betimlenmiş ve birbirine kenetlenmiş olarak gösterilmişlerdir. **(R.25)** Benzer şekilde sarı safra mizacı bir adam olarak tasvir edilmiştir ve bir kadını tekmelemektedir.

⁶⁰ Bkz.(II)

R.25 Amiens Katedrali, 'Luxuria' rölyefi.

R.26 'Sanguinik Mizaç' Ausburg Takvimi, 1481.

R. 27 'Sanat', 1376 tarihli Fransız el yazmasından minyatür detayı.

R.28 'Typus Geometriae', 1504.

R.29 'Satürn' Alman Minyatürü, 15.yy sonu

R.30 'Melankolikler' Augsburg Takvimi, 1481

Popüler ortaçağ yazmalarında melankolinin ana karakteri asık yüzlülük ve uyuşukluktur. Bu mizaç, tembellik ya da kaygısızlık ibaresi altında betimlenir. Bu kalıp Dürer'in 'Doktorun Rüyası' adlı eserinde (R.35) kullanılmıştır. Resim günah dolu uyku fikri üzerine kuruludur. Benzer resimlerde, sobanın yanında uykuya dalmış bir çiftçi, haça dua etmesi gerekirken yanında uyuyakalmış bir kasabalı, örekesiyle uykuya dalmış bir kadın görülür. Bu üçlü tasvir şekli çok yaygın bir şekilde kullanılır.

Melankolinin dramatik temsilinde genellikle uykuya dalmış bir kadınla masada ya da yatakta uyuyan bir adam görülür. Bazen de tembellik, kitabının üstünde uykuya dalmış bir adam olarak tasvir edilir. (R.30) Bu tembel çifte, sonradan yalnızlığın ve mütevazı çalışmanın temsilcisi bir münzevi katılır. Bu resimler Dürer'in ön örnekleri sayılabilir. Primitif oldukları halde Dürer'in 'Melencolia I' gravürü ile benzerlikleri açıktır. İki resimde de ana figürün önemli özelliği hareketsiz oluşudur. Aslında örnekler arasındaki fark benzerlikten daha ağır basar. 15.yy minyatürlerinde ve tahta baskılarında ikincil figür ana figür kadar uykulu ve tembel tasvir edilir. Bunun aksine Dürer'in gravüründe 'melancholia'nın eylemsizliğinin kontrastı olarak putto figürü yer alır. Daha da önemlisi, 'melancholia' işsizdir, aylaktır. Oysa ön örneklerde kadınlar işlerini başka sebeplerden dolayı bırakmışlardır. Onlar tembellikten uykuya dalmıştır. 'Melencolia' ise aksine tam anlamıyla ayıktır. Bir noktaya odaklanmış bakışı sonuçlanmayacak bir arayışadır. Çalışmak için çok tembel olduğundan değil çalışmak onun için anlamını yitirdiği için hareket edemez hale gelmiştir. Enerjisi

uykuyla değil düşünceyle felç olmuştur. Dürer'in gravüründe melankoli anlayışı ön örneklerin çok ötesine gitmiştir. Tembel bir kadın yerine üstün bir varlık vardır bu gravürde. O sadece kanatlarının oluşu gerçeği ile değil zekasının ve hayal gücünün gerçeğiyle üstündür. Yaratıcılığın ve bilimsel araştırmanın sembol ve araçlarıyla kuşatılmıştır. Bu noktada Dürer'in kompozisyonunu geleneğe bağlayan ince bir ipin varlığını fark ederiz.

12.yy.ın ortalarından itibaren Chartres'in 'Portail Royal'ıyla birlikte sanatları kişiselleştirmenin giderek daha çok kullanıldığına şahit oluruz. Martianus Capella yedi hür sanatın varlığını ortaya koymuştur fakat daha sonra bu sınırlandırma genişletilerek bir rakam verilmeden 'Mekanik Sanatlar' adı altında Aristotelesçi yaklaşımla 'mantıksal bir prensibe dayanarak gerçekleştirilen her üretken eylem' tanımlaması yapılmıştır. Bu imajların kompozisyonu belirli bir formüle göre yapılır. Bir kadın figürü sanatlardan birini temsil eder ya da duruma göre genel olarak sanatı temsil eder. Bazen yanında yan karakterler olarak asistanları vardır ve uğraşını temsil eden şeylerle kuşatılmıştır. Mesleği ile ilgili aletlerin en karakteristik olanını elinde tutar. 14.yy minyatürü (R.27) 'genel olarak sanatın' az bulunur tasvir örneğidir. Bu minyatürde üç boyutlu bir yüzeye dağılmıştır teknik araçlar. Dürer'in Melencolia I'na bir adım daha yaklaşılır böylelikle. Dürer'in eseri ile bu gibi minyatürler arasında kurabileceğimiz kesin bağlantı bir kitap resminde açıkça ortaya çıkar.

Gregor Reish'in 'Margarita Philosophica'(Felsefenin İncisi) sı 16.yy.ın en çok okunan bilimsel çalışmasıdır. Bu kitabın 1504 ve 1508 tarihli baskılarında 'Typus Geometriae' başlıklı bir tahta baskı bulunur.(R.28) Bu resimde, Dürer'in gravüründe bulunan parçaların neredeyse hepsi mevcuttur. Typus Geometriae liberal sanatlar ve teknik sanatların sentezini yaparak tüm zanaatı ve geometriye dayalı doğal felsefenin çoğu branşını gösterir.

Geometri, gösterişli bir hanımefendi olarak resmedilmiştir ve elindeki pergelle bir küreyi ölçmektedir. Üzerinde teknik malzemeler olan bir masada oturmaktadır. Bir hokka ve ölçüm aletleri vardır masada. Resimde bitmemiş bir yapı görülür, büyük bir taş blok vincin ucundadır ve bir asistan tarafından kontrol

edilmektedir. Resimde bulunan diğer iki kişi topografik bir araştırma yapmak amacıyla çizim tahtası üzerinde çalışırlar. Yerde etrafa dağılmış halde bir çekiç, cetvel ve iki kalıp vardır. Bulutlar, ay ve yıldızlar, yükseklik ölçüm aletleri ve usturlap Dürer'in gravüründeki gökyüzü fenomeninin habercisidir. Sadece meteoroloji ve astronomi değildir iki resim arasındaki ortaklık. Geometri'nin başındaki şapkada tavus kuşu tüyü bulunmaktadır. Tavus kuşu yıldızlı semanın geleneksel sembolüdür. bütün teknik sanatların temeli geometridir ve Dürer'in anlayışı bu temel üzerine kurulur.

Dürer'in 'Underwesung der Messung'(Sanatçının El Kitabı) adlı kitabı sadece ressamalara değil aynı zamanda altın zanaatkarlarına, heykeltıraşlara, taş ustalarına, marangozlara ve geometriyi kullanan herkese adanmıştır. 1513-1515 yıllarında yazdığı notlarda düzlem ve torna konu edilir. İkisinin de işlevi geometrik ilkeye bağlıdır. Melencolia I'da düzlem ve kürenin kompozisyonda yan yana konulması gibi metinde de beraber anılırlar. Gravürde resmedilen kitap, hokka,saf geometri için duran pergel,büyük karesi, çan ve kum saati, cetveller, teknik gereçler,uygulamalı ve tanımlayıcı geometri için paralel kenar 'typus geometriae' başlığı altında toplanabilir.

Dürer'in gravürü iki ikonografik formülün birleşimidir. Popüler takvimlerin melankolik mizaç tasvirleri ve 'Typus Geometriae'nin desenlerinden oluşur bu birleşim. Sonuç olarak, melankoli figürü entelektüelliğe geometri figürü de insani duygulara yaklaştırılmıştır. Dürer'den önceki melankoli tasvirlerindeki kişiler şanssız birer sefil ve miskindir. Onlar anti sosyal davranışları ve yetersizlikleri yüzünden küçük görülen insanlardır. Eski geometri tasvirlerinde de soylu bir bilimin ideal kişileştirilmiş hali görülür. Geometri insani duygulardan ve çekilen acılardan uzaktır. Dürer, entelektüel güce ve bir sanatın teknik ustalığına sahip olduğu halde kara mizacın bulutunun altında üzüntü içinde oturmuş bir canlı hayal etmiştir. Dürer, melankoliye kapılmış bir 'geometri' ya da başka bir şekilde söylemek gerekirse geometri adı altında anılan her şeyde yetenekli bir 'melankoli' çizmiştir. Kısacası burada gördüğümüz 'melancholia artificialis' sanatçının melankolisidir. Melencolia I gravüründeki hemen hemen tüm motifler iyi bilinen yazınsal ve resimsel gelenekle

bir yandan melankoliye öbür yandan da geometriye bağlanır. Dürer kullandığı motiflerin amblem anlamının tam olarak bilincindedir ve buna ek olarak onlara ifadeci ve psikolojik anlam da yükleyebilmiştir. Ressam bilinen geometri gereçleri ve sembolleri durgunluk ve rahatsızlık duygusunu ifade etmek üzere etrafa saçılmış olarak gösterir. Kuyruklu yıldız ve gökkuşağı sahneyi gergin bir alacakaranlıkla aydınlatır. Bunlar sadece astronomiyi değil aynı zamanda çıkışlarıyla garipliği ve uğursuzluğu da işaret ederler. Gravürde görülen yarasa ve köpek figürleri de melankoli ile ilintilidir. Vespertilio(yarasa) akşam karanlığında ortaya çıkar ve yalnız karanlık izbe yerlerde yaşar. **(R.36)** Köpek de diğer hayvanlardan daha çok kederin hatta deliliğin sembolü olarak kullanılır. Köpeklerin gamlı görünüşünün altında çok zeki oldukları bilinir. Dürer'in gravüründe yarasa ve köpek sadece amblem değildir, yaşayan canlılardır. Birisi çığlık atan kötü bir yaratık diğeri de kederle yerinde büzüşmüş bir canlıdır.

Melencolia I'da kullanılan ikincil öneme sahip öğeler için geçerli olan her şey ana figür için de geçerlidir. Kitap ve pergel 'geometri'nin temel niteliklerine aittir. O, yine de cansızlığını ve kederini açık etmez ve bu durumdan faydalanmaz. Başını eline dayaması ilk çağlara kadar izini sürebileceğimiz bir geleneğe bağlıdır. Kederli düşüncenin, yorgunluğun ve hüznün ifadesi olarak bu duruş yüzlerce binlerce figürde bulunur ve melankolinin, acedia'nın sembolüdür. Burada figürün eli yumruk olsa da bu görüldüğü kadar olağandışı bir durum değildir. 'Pugillum clausum' sıkılı yumruk hırsın tipik sembolüdür. Dante sefillerin 'col pugno chiuso' yumrukları sıkılı dirileceklerini söyler. Melankolinin gerçek delilik boyutuna eriştiği vakalarda hastalar yumruklarını hiç açmazlar çünkü içinde değerli bir şey tuttuklarını ya da tüm dünyanın bu yumruğun içinde olduğunu sanırlar. Dürer'in gravüründe bu motifin anlamı tamamen başkadır. Ortaçağ minyatürlerinde melankoliğin sıkılmış yumruğunu göstermesi semptomal bir özellik olarak karşımıza çıkar. Aziz Bartolomeo'nun bıçağını ya da Maria Magdalena'nın merhem kavanozunu göstermesi gibi. Dürer burada yumruğu, düşüncenin ve hayalin merkezi olan başa destek yaparak, karakteristik hatta medikal bir semptomu ifadeci bir jeste dönüştürür. Onun 'melankoli'si bir sefil ya da bir akıl hastası değildir. Zihin karmaşası içinde

düşünen biridir. Varolmayan bir konuya değil çözülemeyecek bir probleme takılıp kalmıştır.

Geleneksel melankoliğin başlıca özelliği, toprağa benzer esmer cildir. Bu ‘facies nigra’ kara surat ‘Melankoli’yi tasvir ederken Milton’ın aklındadır. “Aziz yüzü çok parlak olan/ insanın bakışına çarpacak kadar/bizim zayıf görüşümüze/ kara ile kaplı çıkar, vakarlı bilgeliğin tonunda” Milton kadar usta olan Dürer, tenin rengi yerine ışık efektini kullanır. Melencolia’nın yüzü gölgede kalmıştır. Bu yüzün etkisi gözlerin beyazı ile oluşturulan kontrasttan kaynaklanır. Figürün başındaki çelenk ‘humor melancholicus’⁶¹un tehlikelerine karşı bir koruyucudur. Kuruluğun kötü etkilerini savmak için sulu doğası olan bitkilerin başa konması önerile gelmiştir. Buradaki çelenk de böyle tasarlanmıştır, içinde düğün çiçeği ve su teresi vardır. Çelenk aynı zamanda fikri üstünlük ve neşe sembolüdür. Dürer’in yaptığı Hümanist portrelerinde bulunur. Bu figürler hüznün Dürer’in sanatında yer alan genel atmosferine bu şekilde bağlanırlar. Belki de Melencolia I’da yer alan her detayın bir anlamı olduğunu savunmaya hakkımız yoktur. Fakat, sulu doğaları hariç ortak hiçbir yanı olmayan iki önemsiz bitkinin seçilmesi tesadüf değildir. Dürer kendisi de gravürdeki elemanlar ve kostümün amblemsel önem taşıdığını söylemektedir. Melencolia’nın beline bağlı bir kese ve anahtarlar vardır. ‘Duvarın Önündeki Bakire’(R.34) gravüründeki eşyaların düzenli görünümüyle ‘Melencolia I’daki anahtarların ve kesenin duruşunu karşılaştırdığımızda kanatlı figürün akıl karışıklığı yaşadığı açıkça anlaşılır. Anahtarlar dağınık durur ve kese yarı açık kalmıştır. ‘Dikkatsiz perişanlık’ın açığa vuruluşu yine Elizabeth sahnesinin melankoliğini işaret eder. Dürer’in Melancholia I skeçlerinden birinde şu not görülür: “Schlüssel betewt gewalt, pewtell betewt reichtum” Anahtar gücü, kese de zenginliği işaret eder. Kese, zenginliğin, aynı zamanda cimrilik ve hırsın bilinen sembolüdür. Anahtarların gücü papalıkla ilgili olarak İngilizce değişlerde yer alır. Kese sefil melankoliğin simgesidir ve anahtarlar da melankoli kavramına bağlıdır. Melankoli mizacı Satürn’le ilintilenir. Yaşlı ve en eski gezegen gücü hem kullanır hem verir. Satürn bir anahtarla ya da anahtar grubuyla temsil edilir.

⁶¹ Melankoli Özsu (Kara Safra), Latince.

Dürer'in 'Melencolia'sı sıradan melankoli mizacına sahip değildir. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi o ; 'Melancholia Artificialis' ya da 'sanatçının melankolisi'dir. Güç, zenginlik ve profesyonel sanatsal aktivite arasında bağ olup olmadığını sorgulayabiliriz. Kuramsal yazılarında Dürer, zenginliğin sanatçının hak ettiği bir ödül olması gerektiğini savunmakla kalmaz aynı zamanda güç anlamına gelen 'gewalt' sözcüğünü belirli bir kavram olarak kullanır. Ona göre her sanatçının erişmek istediği son hedef olan ustalığa tutkulu bir çalışma ve Tanrı'nın izniyle ulaşılır: "Gerçek bir sanatçı bir çalışma güçlü(gewaltsam) mü değil mi hemen anlar ve büyük aşk anlayanların içinde büyür.", "Tanrı samimi insanlara daha çok güç verir. Mükemmel ustalık Dürer'e ve diğer Rönesans düşünürlerine göre iki başarının uyumuyla sağlanır: Kuramsal anlayış, geometri konusunda tam hakimiyet ve pratik beceri gereklidir. "Bu ikisi bir arada olmalı" der Dürer "Biri diğeri olmadan yararsızdır". Okuduklarımız ışığında, gravürdeki anahtarların ve kesenin düzensiz durumunun gücün ve zenginliğin varlığından çok yokluğunu işaret ettiğini anlarız. Melancholia'nın hareketsizliğine kontrast teşkil eden puttonun⁶² varlığı da önemlidir.

Düşünen ama harekete geçemeyen Melencolia kuramsal anlayışı simgeler. Cahil çocuk, taş tahtasına anlamsız karalamalar yapmaktadır. Onun fazla düşünmeden davranan pratik beceriyi simgelediği söylenebilir. Üzerinde durulması gereken nokta şudur; kuramsal anlayışı bir kadın figürü pratik beceriyi de erkek figürü temsil etmiştir burada. Dürer'in istediği gibi teori ve pratik bir arada değildir aslında. Tamamen ayrı yerlerde onlar ve bunun sonucunda zayıflık ve mutsuzluk vardır. Üç soru cevaplanmayı beklemektedir. İlki; Dürer aşağı görülen bir mizacın (melankoli) duygusuzluk ve tembelliğinin yerine nasıl ruhsal bir trajediyi koymuştur? İkincisi; hangi temele dayanarak melankoli fikrini geometri ile bağdaştırmıştır? Üçüncüsü de 'Melencolia'yı takip eden 'I'nın anlamı nedir?

İlk sorunun cevabı için II.Bölüm'de bahsettiğimiz Marsilio Ficino tarafından melankoliye yeni bir bakış getirildiğini hatırlamamız gerekir. Ficino, Floransa'da

⁶² Çocuk melek resmi.Putto tekil, putti çoğul.İtalyanca.

Neo-Platonist Akademi'nin başta gelen figürüdür. Onun 'Mektuplar'ında ve 'De Vita Triplici' eserinde yer verdiği doktrin İtalya'da olduğu kadar Almanya'da da büyük başarı kazanmıştır. 'Mektuplar' Koberger tarafından yayımlanmış, üç kitaptan oluşan 'De Vita'nın iki kitabı da Almanca'ya çevrilmiştir. Bu gelişmelerden Dürer'in haberi vardır çünkü Platoncu fikirlere 1512 gibi erken bir tarihte yazılarında yer vermiştir. Platon ve Aristoteles'in görüşlerini birleştiren Ficino sayesinde melankoli yüceltilen bir ayrıcalık ve dehanın simgesi olmuştur. Melankolinin bu hümanist zaferi sonucunda Dürer de gravüründe konuyu böyle ele almıştır. İkinci sorunun cevabı ise Satürn'ün yüceltilmesi ile ilgilidir. Gezegenlerin mizaçlarla eşleştirildiklerini II.Bölümde görmüştük. Kuru ve buzul bir gezegen olan Satürn Neo-Platonistler tarafından yüksek olan alçak olandan yücedir savıyla yüceltilmiştir. Düşünürlerin ve sanatçıların bu yıldız altında doğdukları bu yüzden melankolik oldukları düşünülür. Yine de Satürn'ün kötücül güçlerini defetmek için Jüpiter'in güçlerini uyandırmaya, bunun için tılsımlar yapmaya devam ederler. Melencolia I'daki gizemli dörtgen de büyü bir dörtgen olan 'mensula Jovis'tir.

Satürn toprak tanrısıdır, taş ve ağaç işleriyle ilgilidir. Satürnyen meslekler tabir edilen taş işçiliği ve marangozluğun eski tasvirlerine Padua'da Sala della Ragione duvar resimlerinde rastlıyoruz. **(R.9)** Tarımın tanrısı olarak Satürn nesnelere ölçüleri ve niceliğini ve kısmen toprağın parsellenmesini denetler. 15.yy el yazmalarında Satürn pergelle betimlenmiştir **(R.29)**. Jacob de Gheyn Satürn-Geometri bilginini gravüründe melankolik pozla betimlemiştir. **(R.31)** Satürn resmedilirken melankoliyle bağını ortaya koymak için başını eline dayamış olarak gösterilir. **(R.1-2)** 15.yy el yazmalarında 'Satürn gezegeni bize geometriyi öğreten ruhları gönderir' denir ve Nuremberg'de Melencolia I'ın basımından bir sene sonra yayımlanan bir takvimde 'Saturnus...bezaichet aus den Künsten die Geometrei' Sanatlar içinde Satürn geometriyi işaret eder denmektedir.

R.31 Jacob II de Gheyn, 'Melancholicus', 1596, gravür, 23x17,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

Geometri ve Satürn arasında bulunan astrolojik bağlantıya ek olarak, geometri ve melankoli arasında daha gizli psikolojik bir bağ vardır. 'Apologia de descensu Christi ad Inferos'⁶³ adlı melankoli analizi kabul görmüş Pico della Mirandola'yla ilişkilendirilen büyük skolastik filozof Ghent'li Henry bu bağlantıyı ortaya koymuştur. Buradaki sav iki çeşit düşünür olduğu yönündedir. Bir yanda melek fikri ya da evren dışı hiçlik gibi metafizik sanıları anlamakta güçlük çekmeyen felsefi beyinler, diğer yanda hayal gücünün kavramaya yönelik güçten daha ağır bastığı zihinler vardır. Sonuncular tasavvurlarının sınırları dahilindeki sunumları kabul ederler. Akılları tasavvurlarının sınırını aşamaz, sadece uzamı(magnitudo) ya da uzamda yeri olanı kavrarlar, düşündükleri her şey miktarla alakalıdır. Bu yüzden bu adamlar melankoliktir, mükemmel matematikçiler olurlar ama berbat metafizikçilerdir. Düşüncelerini matematiğin esası olan nicelik ve uzamın ötesine taşıyamazlar. Melankolikler geometri yeteneğine sahiptir. Henry'nin kendisi de matematik alanını 'situs et magnitudo'⁶⁴ bilimi olarak tanımlar. Onlar maddi imajlar bağlamında düşünürler, soyut felsefi kavramlar bağlamında değil. Bunun karşısı olarak da geometriye yatkın olanlar melankoliktir çünkü uzanamayacakları bir yerde bulunan kürenin varlığı, ruhsal kuşatılmışlık ve yetersizlik hissetmelerine neden olur. Dürer'in Melencolia'sı da bu deneyimden geçmektedir. Kanatlıdır ama yere çömelmiştir, başında çelenk vardır ama gölgelerle başı bulutlanmıştır. Sanatın ve bilimin araçlarına sahiptir ancak çalışmaksızın kederlere dalmıştır. O, daha yüksek bir kavrayış ve düşünceden kendini ayıran engelleri aşamayacağının bilincinde olduğu için umutsuzluğa düşmüş yaratıcı bir canlı izlenimi verir. Belki de bu yüzden Dürer Melencolia'nın yanına 'I' rakamını koymuştur, ilk ya da en düşük derecedeki başarıyı vurgulamak istemiştir. Bu numaranın diğer mizaçlara gönderme olarak konmuş olması zayıf bir olasılıktır. Gravürdeki 'I' anlamak için kompozisyonun yazınsal kaynağı olabilecek Nettessheim'lı Cornelius Agrippa'nın 'De Occulta

⁶³ Cehenneme İnen İsa'nın Hikayesi.

⁶⁴ Yapı ve büyüklük.

Philosophia' (Gizemli Felsefe)⁶⁵ eserine bakmamız gerekir. 1531'de yayımlanan kitabın Alman hümanistlerinin arasında el yazısı olarak dolaştığı bilinmektedir. Ayrıca Agrippa'nın dostu olan Trithemius Würzburg aynı zamanda Dürer'in de dostudur. Agrippa, Ficino'nun üç katman teorisini kabul eder ve onlara melancholia imaginativa, melancholia rationalis ve melancholia mentalis adlarını verir. Bunları melankolinin hayalci, mantıksal ve zihinsel formu olarak özetleyebiliriz. İlki sanatçıları yaratan melankolidir. Dürer gravürüne 'I' rakamını bu formülden yola çıkarak koymuş olabilir. Bu sistemin ışığında Dürer'in 'Melencolia'sı sanatçının melankolisidir ve 'Melencolia I' şeklinde sınıflandırılır. Hayal gücünün alanında dolaşan bu canlı uzamsal nicelikler alanındadır aynı zamanda ve bu canlı ilk yaratıcı insan formunu temsil etmektedir. İcat edip inşa edebilir ve Ghent'li Henry'i anımsarsak hayalgücü düşüncesine ayak uydurduğu oranda bunu başarır ama metafizik dünyaya geçemez. Kehanet alanına girmiş olsa da fizik fenomenleri ile sınırlandırılmış olacaktır. Gravürde semada görünen uğursuz tayf astronomiyi ve fonda görünen ağaçların suyla çevrili olması selleri betimler, ki bu da melankolik hayalcinin öngördüğü Satürn'ün ve Satürn kometlerinin neden olduğu varsayılan felaketlerden biri olabilir. Dürer'in Melencolia karakteri düşüncesini uzamın sınırları ötesine genişletemeyen biridir. İsteddiği şeye ulaşamadığı için ulaşabileceğini reddeder.

Melencolia I'nın etkisi melankoli kavramını bilimsel ve bilimsel olmayan folklor alanından sanat düzeyine çıkarmıştır. Etkisi tüm Avrupa kıtasına yayılmıştır. Evrensel çekiciliğine rağmen Dürer'in gravürünün üstün kişisel bir çağrışımı vardır. Gravürün karanlık havasının, Dürer'in annesini 17 Mayıs 1514 tarihinde kaybetmesinden duyduğu hüznü yansıttığı iddia edilir. Ölüm tarihinin numaraları 16 birim içeren büyü karesinde yer alır. Her sıradaki dört rakam 34 toplamını verir. Bu rakam Dürer'in yaşının, 43'ün tersidir. Annesinin öldüğü tarih de karenin alt sırasındadır. Gezegegenlerin Mührü ve Mensula Jovis de denilen büyülü kareye 9.-10.yy Arap kaynaklarında rastlanır. Dürer fakir ve dindar annesine saygı duyan görevinin bilincinde bir oğul olarak onun zor hayatı için üzülüyor kendi deyişiyle

⁶⁵ Bkz.(II).

‘birçok acılı hastalık, büyük yoksulluk, alaya alınma, küçük görülme, küçümseyen sözcüklere maruz kalma ve diğer dertler’e karşı sabrını taktir ediyordu. Ancak, Dürer’in annesinin ölümü bu gravürü yaratma sebebidir demek zordur. Aslında Melencolia I tek üzücü deneyimdense Dürer’in tüm kişiliğini yansıtmaktadır. 1512/13 yıllarında doktora danışmak amacıyla yapmış olabileceği bir çizimde (R.32) Dürer çıplak görünür ve parmağı sol tarafındaki lekeye işaret etmektedir. Yazıda “Parmağımla işaret ettiğim sarı noktanın olduğu yer acıyor.” demiştir Dürer. Acıyan nokta büyük ihtimalle dalaktır ki bu organ melankoli hastalığının merkezidir.

R.32 Albrecht Dürer , desen, 1512-13.

Dürer, “Melancholia genorissima Düreri” Dürer’in en soylu melankolisi deyişle melankoliyi yüceltir.

Böylece deha doktrini bağlamında onun melankolik olduğunu söyleyebiliriz. Dürer kendisi, en azından kendi öyle olduğunu düşünüyordu, kelimenin tam anlamıyla melankolikti. Luther’in çağdaşı ve hümanist olan Philip Melanchton Dürer’i ‘en soylu melankolik olarak tanımlar’⁶⁶‘Yukarıdan gelen ilham’ hakkında bilgisi vardı, güçsüzlük duygusunu ve kederi biliyordu. Bunlardan daha önemlisi Dürer sanatçının geometrici olduğuna ve sevdiği disiplinin kısıtlamasından muzdarip olduğuna inanıyordu. Daha genç olduğu dönemde, Adem ve Havva gravürünü tasarladığı günlerde cetvel ve pergelle dördörtlük bir estetik yaratmaya çalışıyordu ancak Melencolia I’ı yaratmadan kısa

R.33 Albrecht Dürer, ‘Otoportre’1491, desen.

bir süre önce ; “Mutlak güzellik nedir, ben bunu bilmiyorum. Tanrı hariç hiç kimse bilmiyor.” demiştir. Birkaç sene sonra da; “Geometri bazı şeylerin gerçekliğini kanıtlayabilir ama başkalarına saygı göstererek insanların görüş ve kararlarına kendimizi bırakmalıyız.” yazar. “Yalan bizim

⁶⁶ Rose-Marie ve Rainer HAGEN, ‘What Great Paintings Say’, Volume 2, Taschen, 2003, 133.

anlayışımızdadır, karanlık beynimize öyle yerleşmiştir ki el yordamıyla ilerlememiz bile başarısız olur.”Bu cümle Melencolia I gravürünün düsturu olabilir.

Dürer’in en şaşırtıcı gravürü olmasının yanı sıra Melencolia I genel felsefenin objektif bir önermesi ve bir insanın sübjektif itirafıdır. Yazın ve temsil gibi iki büyük geleneği birleştirip dönüştürmüştür. Melankoliyi hem dört mizaçtan biri olarak hem de onu geometri olarak tarif etmiştir. Pratik beceriye saygı gösteren ama matematiksel teoriye özlem duyan Rönesans sanatçısı tanımlanmıştır burada. O, göksel etkilerle ve sonsuz fikirlerle ilhamı hisseder fakat entelektüel sınırlardan ve insani zayıflığından dolayı acı çekmektedir. Melencolia I Agrippa’nın Neo-Platoncu Satürn teorisinin resmedilişi ve aynı zamanda Albrecht Dürer’in ruhsal otoportresidir.⁶⁷ Sanatçının melankolik mizacının varlığı diğer eserlerine de yansımıştır. Kendini 1491’de genç yaşta resmettiği desende (**R.33**), ‘Acıların Adamı İsa’ resminde(**R.40**), Melancholia I ile aynı dönemde yaptığı ‘Aziz Jerom Çalışma Odasında’ gravüründe (**R.42**), ‘Yaşlı Adamın Başı’(**R.38**) deseninde Dürer’in melankolisi somutlaşır.

R.34 Albrecht Dürer, ‘Duvar Önünde Meryem’,
1514, gravür.

R.35 Albrecht Dürer, ‘Doktorun Rüyası’, 1498,
gravür.

R.36 Albrecht Dürer, ‘Vespertilio’, 1522, kağıt üzerine sulu boya ve siyah mürekkep.

⁶⁷ Erwin PANOFSKY, “The Life and Art of Albrecht Dürer” Princeton University Press,1955,157-171.

- R.37 Albrecht Dürer, 'Dürer'in Eşi' desen, R.38 Albrecht Dürer, 'Yaşlı Adamın Başı',1521, desen
- R.39 Albrecht Dürer, 'Acıların Adamı', 1522, desen R.40 Albrecht Dürer, 'Acıların Adamı İsa',1493.
- R.41 Albrecht Dürer 'Aziz Jerome Çalışma Odasında', R. 42 Albrecht Dürer, 'Aziz Jerome Çalışma Odasında'
desen. 1514, gravür.
- R.43 Lucas Cranach(Büyük) 'Melankoli',1528. R.44 Lucas Cranach(Büyük) 'Melankoli',1533.

IV.3 Dürer'den Sonra

16.yy.da Dürer'in Melencolia I gravüründe yarattığı melankoli imajı defalarca kopya edilir ve melankoli kavramı kişileştirilerek elinde geometriyi ve Satürn'ü temsil eden pergel ve küreyle resmedilir. (R.53-54)

Dürer'in 1528 yılındaki ölümünün ardından Cranach'ın melankoli konusunu ele aldığını görüyoruz. Alman ressamın 1528-1533 yılları arasında yaptığı 'melankolia' serisi yaşadığı dönemin genel melankoli temsiline dısında kalan ilginç resimlerden oluşur. (R.43-44-45-46)

R.45 Lucas Cranach (Büyük)'Melankoli, bir Alegori',1532.

Copenhagen'da bulunan resmin bu serinin ikinci ya da üçüncü resmi olduğu düşünülür. (R.45) Cranach'ın ilham kaynağının 'Melencolia I' gravürü olduğu açıktır. Melankoli burada da kanatlı bir kadın figürü olarak betimlenmiştir. Putti, tazi ve küre kullanılan ortak elemanlardır ancak onlara ressamların kompozisyon içinde yükledikleri anlam farklıdır. Dürer için geometrik ve matematiksel bir öge olan küre Cranach'ın resminde putti grubunun oyuncuğu olmuştur ve Dürer'in uyuyan tazısı burada uyanmış, olup biteni izlemektedir.Cranach'ın 'Melankoli'si hüznü olmaktan uzaktır. Elindeki sopayı yontarken putti grubunu izler. Cranach, Dürer'in

gravüründen farklı olarak peyzaj formatı kullanmış ve fonda uğursuzluk sembolü komet ve yarasanın yerine kara bir bulut içinde yaklaşan şeytani bir alay resmetmiştir.

Cranach'ın melankoli resimleri kalıplaşmış yorumlara direnir. Melankolinin anlaşılması zor yapısı ve karşıt doğasını ifade etmek için Cranach aykırı bir dil kullanmayı tercih etmiştir. Melankoli konusunda netleşen ifadeci, entelektüel, oyuncu ve hayalci fikirler bu gizemli resimde yer alır.

Cranach'ın melankoli serisinin Colmar Unterlinden Müzesi'nde bulunan versiyonunda kırmızı elbiseli kanatlı bir kadın figürü terasta otururken resmedilmiştir. **(R.46)** Bu figür de diğer resimde olduğu gibi elindeki sopayı bıçakla yontmaktadır. Tazı ayağının dibinde yatar. Kompozisyonun solunda önceki resimden farklı olarak bir masa ve üstünde meyvalarla dolu tepsi yer alır. Uzakta iki keklik vardır ve masanın arkasında dört putti görülür. Üçü, salıncağa binen dördüncü puttoyu izlemektedir. Diğer resimde yer alan cadı alayı burada da kompozisyonun sol köşesinde kara bulutla birlikte yaklaşırken görülür.

Dürer'in gravüründe derin düşüncenin hareketsizliği varken bunun karşısında Cranach'ta dinamizm görülür. Düşünceye gömülmekten zarara uğrayan Dürer'in kanatlı yaratığı bize kendini kırmızı elbisesiyle gösteren genç bir kadına dönüşmüştür. Figür Satürnyen olmaktan daha çok cazibesiyle Venüs'ü andırır. Etrafı hoş elemanlarla sarılıdır. Masadaki iştah açıcı elmalar, fondaki çulluklar, gökten sallanan salıncak (denge sembolü) davetkar bir ortam görüntüsü verir.

R.46 LucasCranach (Büyük), 'Melankoli', 1532.

Kırmızı elbisesi içinde 'Melankoli' çok tehlikelidir. Yonttuğu sopanın sivri ucu göz önüne alınca cazibesiyle insanı kandırıp sonra ona zarar vereceği izlenimi doğar.

Cranach'ın 'Melankoli'si bir çok açıdan Dürer'inkine karşıttır. Dinamizm durağanlığın, seksüel semboller aseksüelliğin, boşluk doluluğun, renk akromatiğin

karşısındadır. Dürer'deki siyah-beyaz kompozisyon Cranach'da çok renkli bir oyuna dönüşür. Cranach, kırmızı, sarı ve mavi renkleri iç mekanda; siyah, yeşil ve moru dış mekanda kullanır. Oluşturduğu hareketli kompozisyonda rengin büyük önemi vardır.

Melankolinin geleneksel rengi 'kara'dır ancak Cranach kırmızıya sembolik bir geçiş yapmıştır resminde. Kırmızı melankolik mizaçtan çok sanguinik(kan) mizacının rengidir. Salıncaktaki putto kırmızılı kadını gerideki kabus bulutuna bağlayan resimsel bir öğedir. Melankolik insan mantığını yitirip şeytanlar, yılanlar, ölümler gibi hayaller görebilir. Kara bulutun içindeki üç cadı ve onların kurbanları da bunu simgeler. Cranach'ın melankoli anlayışı Satürn'le değil şeytanla ilintilidir. Melankoli insanın günlük hayatını tehdit eden şeytani bir şeydir.

Dürer ve Cranach'ın bakış açıları tamamıyla farklıdır. Dürer hümanizmden yanadır Ficino ve Agrippa'nın astroloji ile desteklenen dört özsu teorisine ve dört mizaca inanır. 'Melancholia I' eserinin altyapısında bu düşünce vardır. Diğer taraftan Cranach, Ortaçağ teolojisinin devamı niteliğindeki Reformist düşüncelyi izler. Cranach, Luther'in "Ubi is melancholium caput, ibi Diabolicus habet suum balneum"⁶⁸ tezini benimsemiştir . Luther, dört mizaç sistemiyle alay etmektedir. O, inancın getirdiği coşku ve sevinçle melankolinin alt edilebileceğini savunur. Cranach'ın resmindeki putti grubu bu düşüncenin ifadesidir.

Cranach'ın tehlikeli 'Melankoli'sinin güzelliği ona bakan kişiyi hapseder. Bu güzel bayan bir cadıdır ve kanatlarıyla gücünü şeytandan alır.

16.yy boyunca melankoli motifi Jacop II de Gheyn'nin 'Melancholicus' gravüründe ve Giorgione'nin 'İkili Portre'sinde karşımıza çıkar. Rafael de 'Atina Okulu' eserinde Michelangelo'yu kalabalığın ortasında, kendi düşünceleriyle baş başa geleneksel melankoli pozunda göstermiştir. **(R.47)** Michelangelo burada kağıda bir şeyler yazmaktadır. Rafael Herakleitos'u Michelangelo olarak resmetmiştir. Michelangelo, 1511'de tamamlanan freskin boyanan son figürüdür. Rafael bu freski

⁶⁸ Melankolinin başladığı yerde şeytan banyo alır, Latince.

yaparken Michelangelo da Sistine Şapeli'nin fresklerini yapmaktadır. Michelangelo, yalnız başına kalmayı tercih eden bir sanatçıdır ancak yazdığı sonelerden ve mektuplarından onun güzellik, aşk, din, hayat ve sanatın anlamı hakkında neler düşündüğünü ve karakteri hakkındaki ipuçlarını öğreniriz. 5300 sayfa tutan defterleri vardır. Bu yüzden Rafael onu yazarken resmeder.

Michelangelo ünlü sonesinde;
 'La mia allegrez' é la maniconia
 E'l mio risposo son questi disagi'⁶⁹demektedir.

R. 47 Raffaello Sanzio, Atina Okulu'ndan ayrıntı,
 1510-11.

R.48 Giorgione, 'İkili Portre' 1502.

Yüksek Rönesans'da Giorgione (**R.48**), Palma Vecchio, Sebastiano del Piombo ve Tiziano aşıkları, şairleri ve müzisyenlerin portrelerini yaparlar. Bu dönem İtalyan resminde ikili portre geleneği oluşmuştur. Bu geleneğin kökleri Antik Yunan lahitlerindeki rölyeflerde.

İkili portreye diğer bir örnek de Hans Holbein'nın 'İngiltere'deki Fransız Elçileri'dir. (**R.49**) Holbein'nın resmettiği kişiler Jean de Dinteville (1504-1555) ve Georges de Selve (1508-1541) dir. Londra'da uzun yıllar kalan Dinteville arkadaşının ziyaretini ölümsüzleştirmek için resmi ısmarlamıştır. Dinteville'in kıyafeti de Selve'ninkine kıyasla daha gösterişlidir. Georges de Selve Lavour Piskoposu görevine 1526'da getirilmiş olduğu için bu mütevazı kıyafet ona tam olarak uygundur. Elçilerin dayandıkları açık dolabın raflarında onların ilgi alanlarını temsil eden objeler yer almaktadır. Üst rafta dünya küresi, pergel, silindirik takvim, terazi, güneş saati gibi göksel araştırmaların yapılmasına yardımcı aletler, alt rafta ise daha çok günlük yaşamla ilgili objeler vardır. Dünyasal şeylerle daha çok

⁶⁹ "Melankoli benim neşem
 ve rahatsızlık benim huzurumdur."

ilgilendiği işaret edilen Dinteville'in yanında Peter Apian'ın 'Tüccarlar için Hesap' kitabı açık durmaktadır ve bir dünya küresi vardır. Sağ tarafta de Selve'nin yanında ise Luther'in ilahilerini içeren Johann Walter'in kitabı ve müzik aletleri bulunmaktadır. Kompozisyonda kullanılan objeler, elçilerin Rönesans hümanizminden yana olduklarını gösterir. Burada dini motifler olsa da onlara ikinci derecede önem verilmiştir. Katolik piskoposun uyum arayışı lutun varlığı ile sembolize edilmiştir. Hümanizm dini, etik bir yol gösterici olarak kabul etmiş, hayatın kısalığı ve ölümün varlığı kadar fiziki gerçekliğin de farkında olmanın gerekliliğini savunmuştur. Holbein'nin eserinde yer alan anamorfik kafatasının varlığının nedeni açıktır. Ölümün sembolünün elçilerin hayatındaki ağırlığı kafatasının yere düşen koyu gölgesiyle ifade edilmiştir.⁷⁰

Holbein'in resminde realist yaklaşımına tezat olarak kafatasının farklı ele alındığını görüyoruz. İlk bakışta ön plandaki nesneyi kafatası olarak tanımlamak zordur. Kafatası burada, sağdan ya da soldan bakıldığında veya bir lens kullanıldığında boyut kazanan bir imajdır. Holbein'in yaşadığı dönemde (16.yy) anamorfik imajlar resimlerde yaygın bir şekilde kullanılır. Holbein'in resminde bunun dışında bir kafatası daha bulunmaktadır, o da Dinteville'in beresindedir. Kafatasının ikili görünümü tesadüf değildir. Holbein resminin yaratacağı etkiyi iyi hesaplamış ve imajları özenle seçmiştir. Resmin teması vanitastır yani boşluk,hiçliktir. Vanitas'ın 16.yy.da anlamı,hayatta asıl önemli olan şeylere karşı körlük ve yaşam mücadelesinin faydasız oluşudur. Boş bir insan bir gün öleceğini çok kolay unuttur. Bilim sayesinde dünyanın tüm bilgisine ulaşabileceğine inanmak da boştur. Hans Holbein bu resmi yaptıktan bir süre sonra, 1529'da Alman yazar Cornelius Agrippa 'sanatın ve bilimin belirsizliği ve boşluğu'ndan yakınıyor. Sanat ve bilim 'sadece kurallar ve insanların hayalden yarattığı şeylerdir' gerçek ise ' o kadar yüce ve özgürdür ki bilimin yardımıyla kavranamaz, sadece inançla kavranması mümkün olur.'⁷¹

⁷⁰ Norbert SCHNEİDER, 'The Portrait', Taschen, İtalya,2002,119,120.

⁷¹ Bkz.(66) HAGEN,Volume 1,139.

Holbein'in resmi basit bir ikili portre örneği değildir. İlk bakışta konusu tam anlamıyla dünyasaldır. Bilim ve matematik araştırmalarında kullanılan araçlarla sarılı iki genç adamın portresini görürüz ilkin. Resmin kompozisyonu da güçlü yataylar ve dikeylerle matematik kurallara göre oluşturulmuştur. Sadece anamorfik kafatası resimde diyagonal bir şekilde yüzmektedir. Hesaplanan her şeyin yanı sıra hayatta saklı olan süprizlerin varlığını da gösterir bu gizli kafatası. Agrippa'nın metniyle resmi karşılaştırınca bu resmin sanatın, bilimin, yüksek mertebenin boşluğunu işaret ettiği yargısına varabiliriz. Ancak aynı zamanda, kafatasını gizlemiş olmasıyla başka bir yargıya da varılabilir. Sanat ve bilim çalışmaları boş uğraşlar değildir, sahip olduklarımızın değerini bilmemiz ve dünyayı daha derin bir kavrayışla algılamamız bu uğraşlarla mümkün olur. Ölümün varlığı sadece bilim ve sanatla bir fenomenin ötesinde görünür hale gelebilir.

Gerçek adı Alessandro Bonvicino olan Moretto da Brescia öncelikle altarlara resimleyen ve dini konuları işleyen resimler yapan bir sanatçıdır. Çok az sayıda portre çalışmıştır ama bu eserlerin psikolojik gözleme dayanan derinliği onların Lorenzo Lotto'nun tablolarının yanında anılmasını sağlamıştır. Moretto da Brescia'nın 1530/40 yıllarında yaptığı 'Genç Adamın Portresi' (**R.50**) tablosunda doğrudan izleyiciye bakan zengin İtalyan soylusunu görürüz. Bir perdenin önünde oturmaktadır. Aslında tam olarak oturduğu söylenemez. Sol eli ile sandalyenin kolundan destek almaktadır ve her an kalkacakmış izlenimi verir. Başını sağ eline dayamış, masanın üstündeki yastıklar sağ kolunu desteklemek için yerleştirilmiştir. Bu melankolinin tipik pozudur. Soylu adamın şapkasında 'Ne yazık ki çok fazla şey istiyorum' anlamına gelen Grekçe 'iou lian potho' yazılıdır. Buna benzer 'motto'⁷² taşımak zamanın geleneğidir. Soylu adamın duruşu ve şapkasındaki motto'da yer alan 'çok fazla şey' lafi dünyasal varlıkla alakalı değildir, çünkü o zaten zenginliğe ulaşmıştır. Burada figürün arayışta olduğu ve henüz bulamadığı şey ruhsal zenginliktir. Bu yüzden tüm zenginliğine rağmen keder içinde oturmaktadır.

⁷² Slogan.

R.49 Hans Holbein (Genç) 'İngiliz Hükümeti'nde Fransız Elçiler',1532, tuval üzerine yağlıboya,203x209 cm., National Gallery, Londra.

R.50 Moretto da Brescia, 'Genç Adamın Portresi', 1530/40, ahşap panel üzerine yağlıboya, 113x93 cm., National Gallery, Londra.

IV.4 İngiliz Hastalığı

Elizabeth dönemi İngiltere'sinde 1580'lerde hümanistler ve sanatçılar arasında 'English Malady'⁷³ de denilen melankoli moda olmuştur. Melankoli modasını İngilizler Neo-Platonist Ficino'nun(1433-1499) yazılarına borçludur. Onun sayesinde melankoli dehanın damgası olmuş ve bu düşünce uzun süre kabul görmüştür. Sanatla uğraşanlar ve entelektüeller arasında yaygın olan melankoli hastalığı aynı zamanda iyi aile evladı centilmen kişilerin de hastalığı olmuştur. Robert Burton 'The Anatomy of Melancholy' kitabında çalışan insanlardan ziyade rahat yaşam süren iyi eğitim almış aristokratların melankoliye eğilimi olduğunu öne sürer. **(R.51)** Tembelliğin melankolinin kaynağı, çalışmanın ise onun tedavisi olduğu kanısındadır. Kitabında 'There is no greater cause of melancholy than idleness, no better cure than business' demektedir.⁷⁴

Elizabeth ve Jakoben portreciliğinde melankolinin yansımaları görülür. Zayıf ve solgun görünümlü genç adamlar melankolinin gelenekselleşen pozunda daha çok minyatürlerde resmedilir. Aslında Burton, bilimsel bir çalışma ortaya koyarak romantikleştirilen melankoli anlayışına karşı bir tavır geliştirmiştir. Melankolinin semptomlarını ve tedavi yöntemlerinden bahsetmek onun gerçeğini ortaya koymuş ve moda haline gelen anlayışı eleştirmiştir.

⁷³ İngiliz Hastalığı.

⁷⁴ Melankolinin tembellikten daha büyük bir nedeni, işten daha iyi tedavisi yoktur.

Nicholas Hilliard, Northumberland'in 9.Kontu olan Henry Percy'nin portresini melankoli modasına uygun bir şekilde yapmıştır.(**R.52**) Hilliard, kraliçe Elizabeth'in minyatür portreleri ile ünlenmiştir. Henry Percy, söz konusu minyatürde, çimenlere uzanmış, melankoli pozunda başını eline dayamıştır. Yerde Percy'nin şapkası ve bir kitap vardır. Ayakucuna doğru eldivenlerini atmıştır. Geride sallanan bir terazi görülür. Bu terazinin bir ucunda tüy diğer ucunda ise küre bulunur.

Katolik sempatizanı olan Henry Percy, Elizabeth I'den sonra James VI of Scotland'in tahta geçmesini engellemek için düzen kurmak suçuyla 16 yıl Londra Kulesi'nde hapsedilir. Thomas Harriot ve Sir Walter Raleigh'le dostluk kuran Percy onlarla bilim üzerine konuşmalar yapar. Kont'un malikanesinde toplanan bilim adamları ve astrolog arkadaşı John Dee kastedilerek Percy için 'Büyücü Kont' denilmiştir. William Shakespeare 'Love's Labour's Lost'(1564) eserinde 'Gece Okulu'ndan söz eder. Büyük ihtimalle Kont'un malikanesinde toplanan ,aralarında Christopher Marlowe'un da bulunduğu yazarlar ve bilim adamları grubu anlatmaktadır.

R.51 Robert Burton'in 'The Anatomy of Melancholy'
kitap resmi ,1638,Oxford.

R.52 Nicholas Hilliard, Henry Percy'nin Portresi,
Minyatür.

R.53 Jost Amman, 'Melancholia 1589.

R.54 H.S. Beham, 'Melankoli', 1525.

R.55 Abraham Janssens 'Melankoli ve Neşe',1623,Dijon, Musée Magnin.

IV.5 Barok Melankoli

Hipokrat'tan beri melankoli nedensiz korku ve kederle ilişkilendirilmiştir. Galenos'a göre her melankolik hasta farklı davranırsa bile hepsini birleştiren ortak özellik korku ve kederdir. Burton da nedensiz üzüntü ve korkuyu melankolinin ayrılmaz eşlikçileri ve karakteristik özelliği olarak tanımlar.

Öznel durumlar ve keder de resim geleneğinin parçasıdır. Büyük İtalyan sanatçı ve ilüstratör Cesare Ripa 1603 yılında 'Iconologia' adlı çalışmasını yayımlamıştır. Amblem kitaplarındaki sembolizmi örneklediği eserinde Ripa, 'Melancholicus' (R.56) karakterinin portresini çizmiştir. Melankolik entelektüelin arkasında bulunan bir figür kendini nehre atmak üzeredir. Ripa, "Melankolik adam hüznü meyilli, hiçlik duygusuna ve kedere sahip olan insandır." yorumunu resme eklemiştir.⁷⁵

R.56 Melancholicus, C.Ripa, Iconologia, 1603.

R. 57 Malinconia, C.Ripa, Iconologia, 1603.

'Iconologia' ünlü bir ikonografik derlemedir. Cesare Ripa adıyla yazan Giovanni Campani hakkında çok az şey bilinmektedir. Ripa, profesyonel akademisyen değildir. Yine de Siena ve Perugia'daki akademik çevreyle bağlantısı vardır. Barok dünyasında çok kullanılan ikonografik formların sözlüğünü derleyerek ünlü olmuştur. Klasik ve barok sembolizmini alfabetik sıraya koyarak 1593'te Roma'da sözlüğün ilk baskısını yapmıştır. 1603'te kitabın ikinci baskısı yapılmıştır. Bu kitapta kişileştirilen 700'ün üstünde terim vardır. 17.yy sanatında bu alegoriler sıkça kullanılmıştır. Bu kitapta imajlara ve aynı zamanda anlamlarına yer verilir. Ripa çalışmasını mitolojik el kitaplarından, 'emblemata'⁷⁶dan, arkeoloji ve nümismatik ile ilgili kaynaklardan derlemiştir, heykeller, madalyalar, paralar, gravürlerden de yararlanmıştır. Ripa'nın kitabında melankoli başını ellerinin arasına almış oturmakta

⁷⁵ Bkz.(4), RADDEN, 10.

⁷⁶ Amblem Kitapları.

olan bir kadın olarak betimlenmiş **(R.57)**, tembellik, düşünceli olma durumu ve dört özsü teorisine göre belirlenen dört mizaç da kitapta yer almıştır

IV.5.1 Azizenin Melankolisi

Melankoli Ripa'nın eserinde bir kayanın üzerinde oturan yalnız ve ümitsiz genç bir kadındır. Bu form 17. ve 18.yy.larda da ressamlar tarafından temel alınarak melankoli tasvirinin ifadesi olarak korunmuştur.

Hıristiyan ikonografisinde, Maria Magdalena⁷⁷, günahlarından İsa'ya inancı sayesinde kurtulmuş bir kadındır. İsa çarmıha gerildiğinde Meryem gibi o da çarmıhın dibinde yas tutar. Çölde otuz yıl yalnız yaşadığına ve melekler tarafından beslendiğine inanılır. İsa'nın ölümünden sonra görüldüğü ilk kişidir. İsa Tanrı'ya gitmekte olduğunu ona söyler ve Magdalena'dan öğrencilerine bu haberi iletmesini ister.

17.yy.da Domenico Fetti, Francesco Furini, George de la Tour ve Zurbaran, Magdalena ve Meryem karakterinde melankoliyi kişileştirmişlerdir.

17.yy Barok dönem ressamlarından Francesco Furini Maria Magdalena'yı başını eline yaslamış olarak kalsik melankoli pozunda resmetmiştir. Bileğine bağlı olan merhem kasesi ile sabırla beklemektedir.**(R.59)** Domenico Fetti'nin 1614 yılında yapmış olduğu 'Melankoli'**(R.60)** adlı tabloda ise Maria Magdalena derin düşüncelere dalmış halde resmedilmiştir. Magdalena yere diz çökmüş önüne koyduğu kafatasına bakmaktadır. Pelerinin ucunda onun simgesi olan merhem kasesi vardır. İsa çarmıhtan indirildikten sonra onun cansız bedenine sürmek için kullanacağı kokulu merhem kasesi yanındadır Magdalena'nın. Önde açık duran kitabın ve köpeğin resimde yer alması melankoli tasvirinin genel formuna uygundur ancak, ressama ait fırçaların,paletin ve küçük heykelin de kompozisyona dahil edilmesi ilginçtir. Bu nesnelere kompozisyona yerleştirerek ressam Magdalena'nın

⁷⁷ Mecdelli Meryem.

melankolisine ortak olduğunu ifade etmektedir. Kendi varlığını da bu hüznü atmosferin içine dahil etmiştir.

R.58 Domenico Fetti, 'Tövbekar Maria Magdalena', 1617-21, tuval üzerine yağlıboya, 98x78,5 cm. Phamphili, Roma.

R.59 Francesco Furini, 'Maria Magdalena', 1630-35, tuval üzerine yağlıboya, 69x59,5 cm., Kunsthistorisches Museum Gemäldegalerie, Viyana.

R.60 Domenico Fetti, 'Melankoli', 1614, tuval üzerine yağlıboya, 172,5x 128,2 cm. Paris Musée du Louvre, Département des Peintures.

Maria Magdalena'nın figürünü kullanarak resimlerinde melankolik kompozisyon kuran diğer bir ressam George de la Tour'dur. Ressamın Magdalena'yı mum ışığında düşünürken betimlediği dört resmi vardır.

Georges de la Tour 'Gece Işığında Magdalena' ve 'Tüten Alevle Magdalena' resimlerinde kafatasını vanitas imajı olarak kullanmıştır. **(R.61-62)** Magdalena kafatasını kucağında tutarak masada oturmaktadır. Masanın üzerinde natürmort düzenlenmiştir.

R.61 Georges de la Tour 'Gece Lambasıyla Magdalena' 1630-35.

R.62 Georges de la Tour 'Tüten Alevle Magdalena', 1640.

R.63 Georges de la Tour 'Tövbekar Magdalena' 1638-43.

R.64 Georges de la Tour 'Günahkar Magdalena', 1630.

R. 65 Georges de la Tour, 'Günahkar Magdalena' ayrıntı.

Resmin tek ışık kaynağı olan gaz lambası, iki kitap, bir kırbaç ve tahta bir haç bu natürmortu oluşturan öğelerdir. Magdalena'nın sağ eli melankoli meditasyonu ifadesiyle çenesini desteklemektedir. Azizenin meditasyonu Fetti'nin resminde gördüğümüz gibi doğrudan kafatasına odaklanmamıştır. Buradaki figür, kafatasından uzağa lambanın uzun alevine bakmaktadır. Düşünceleri, başka bir dünyada mümkün olacak kurtuluşa odaklanmıştır. Işık elinden kucağındaki kafatasına akmaktadır. Ressam ışığı bu şekilde dolaştırarak figürle kafatasını birbirine bağlamıştır. Aynı zamanda sol kolun pozisyonu da kafatasını doğrudan figürün başına bağlamaktadır. Kafatası dünyasal yaşamın sonu olan ölümü, kırbaç dünyada çekilen acıları ve haç da bu acılara dine bağlı kalarak katlanılabileceğini ifade eden resimsel öğelerdir. Diğer 'Tövbekar Magdalena' resimlerinde de la Tour ayna motifini kullanır. Aynada yansıyan kafatası geleceğin habercisidir.**(R.63-64)**

Meditasyonda Magdalena teması melankoli ve vanitasın sentezidir. La Tour, ölümün tefekküründe tanrı ve günahkar arasındaki dokunaklı diyalogu resmetmiştir.

Francisco de Zurbaran'nın 1630 yılında yapmış olduğu 'Nasıra'daki Ev'(R.66) adlı tabloda da Azize Meryem melankoli pozunda resmedilmiştir. Meryem ve çocuk İsa Nasıra'daki evlerindedirler. İsa'nın kucağında dikenli taç vardır. Belli ki biraz önce onu eline almış ve dikenli taç eline batmıştır. Meryem'in bakışları uzak bir noktaya adeta geleceğe odaklanmış haldedir. Kucağında İsa'yı sarmak zorunda kalacağı kefeni işaret eden beyaz bir kumaş vardır. En önde yer alan beyaz güvercinler de İsa'nın göğe yükselişini temsil eden figürlerdir. Çocuk İsa'nın yarası şimdilik eline aldığı dikenli taç yüzünden az kanar. Ayaklarının dibinde bulunan çanak ise İsa çarmıha gerildiğinde akacak olan kanıyla dolup taşacaktır. Bu resimde keder dolu geleceği müjdeleyen öğeler kullanılmış ve böylelikle farklı bir melankoli alegorisi yaratılmıştır. Şimdiye kadar gördüğümüz örneklerde geçmişe odaklanan melankoli ifadesi burada değişmiştir. Ressam bize figürlerin varolduğu zamanı gösterirken aynı zamanda yarını da betimleyerek çok katmanlı bir eser yaratmıştır.

R.66 Francisco Zurbaran, 'Nasıra'daki Ev',1630, tuval üzerine yağlıboya, 165x218 cm.,The Cleveland Museum of Art.

Zurbaran'ının ve George de la Tour'un resimlerine benzer bir ifade Rembrandt'ın 'Aristoteles Homeros'un Büstü Önünde Düşünürken' (**R.67**) resminde de vardır. 1653 Yılında yapılan resimde çağdaş görünümlü sakallı Aristoteles epik şairin sakallı büstüne bakmaktadır.

Aristoteles'in sol eli belindedir ve sağ eli uzanmış büstün başında durmaktadır. Işık, heykelin başından Aristoteles'in yüzüne açık duran kolundan geçmektedir. Bu etki ve iki figürün de sakallı oluşu onları birbirine bağlar.

Vanitasta bulunan kafatası gibi taştan yontulmuş bu baş geçmişten cansız bir görüntüdür. Büste bakan Aristoteles en parlak insan gayretinin dahi ne kadar boş olduğu gerçeğiyle karşı karşıyadır. Bu başta bir zamanlar bir dil vardır ve o zamanlar şarkı söylemektedir. Büst aynı zamanda Aristoteles'in geleceğini temsil eder. Gelecek bir zamanda onun da fiziksel varlığı aynı şekilde susacaktır.

R.67 Rembrandt van Rijn, 'Aristoteles Homeros'un Büstünün Önünde Düşünürken', 1653.

Rembrandt'ın resminde çok net bir şekilde yontulmuş başın bir çeşit ayna olduğunu görüyoruz. İki adam da sakallıdır ve birbirlerine benzerler. Yontulmuş baş ölümden konuşur ve kendisiyle birlikte geçmişin yükünü taşır. Bu geleceğin de haberdar olması gereken bir yüküdür. Aristoteles'in çağdaş kıyafetinin anakronizmi gösteriyor ki Rembrandt'ın kafasında iki Yunan düşünürün konusunu basitçe işlemekten çok yaşayan adamı ölüme bağlayan evrensel ilişkiyi resmetmek vardır.

Aristoteles'in geçmişin imajı olarak gördüğü kendi ölümünün zamanı aynı anda Rembrandt'ın zamanıdır ve genişleyerek bizim zamanımız olur. Anakronik

kıyafet vanitas motifiyle beraber zamanın yapay sınırlarına üstten bakmamızı sağlar. Heykeller elle biçimlendirilen eserlerdir ve onlar sonunda kabul etmek zorunda kalınan ölüme karşı duruşun sembolleridir.

Vanitas motifi 16. ve 17.yy.larda gördüğümüz basit bir fenomen değildir. Vanitas motifi, sanatçıların çalışmalarını sürdürürken gözettiği ‘zeitgeist’⁷⁸ın bilindik ve önemli ögesidir.

IV.5.2 Memento Mori⁷⁹

Hayatın geçiciliğini, boşluğunu vurgulayan ve insanlara onları ölümün beklediğini hatırlatan özel bir natürmort türüdür ‘vanitas’. Adını İcıl’in Vaiz bölümünden alır. ‘Vanitas vanitatis; vanitas vanitatis et omnia vanitas.’ ‘Boşların boşu; boşların boşu ve her şey boş.’

Ressamlar ‘vanitas’ natürmortlarda kafatasları, kum saati gibi çeşitli saatler, solmuş çiçekler, çürüyen meyveler ve sönmüş mumlar kullanarak hayatın kısıllığını ve varlığın bağlı olduğu ince sicimi işaret ederler. Vanitas’lara ‘homo bulla’⁸⁰, ‘mors vincit omnia’⁸¹ ve ‘memento mori’ vecizeleri eklenir.

R.68 Philippe de Champaigne, ‘Vanitas’ ya da ‘İnsan Hayatının Alegorisi’,18.yy

Vanitaslarda varlığın yok olacağına dair bir söz vardır. Natürmortlara bakan kişi hayat çiçeğinin bir zaman solacağını, kum saatinin boşalacağını ve bir kemik yığına dönüşeceğini okur bu resimlerden. Ona bir ‘kayıp’ gösterilir. Kendi biricik yaşamının kaybı vanitasın ve beraberinde getirdiği melankolinin merkezindedir.

⁷⁸ Zamanın Ruhu.

⁷⁹ Öleceğini hatırla (Latince).

⁸⁰ İnsan köpüktür (Latince).

⁸¹ Ölüm her şeyde galip gelir (Latince).

Örneğin, Philippe de Champaigne'nin Vanitas resmi (**R. 68**) sadece en yalın esaslara yer veriyor. Resmin mekansal ortamı dar ve sınırlı. Resmedilen üç nesne neredeyse birbirlerine değiyor. Öyle ki gözlerinizi hiç sağa sola oynatmadan sahnenin tamamını görebiliyorsunuz. Bizler burada ölümün yüzüyle doğrudan karşılaşıyoruz.⁸² Kafatasında olmayan gözler bize bakıyor. Nesnelerin bir mezar taşının üstünde olduğu izlenimi uyanıyor. Lalenin canlı rengi bakışı çeliyor ve iki nesne arasında gelip gitmesine neden oluyor. Ya hazzı temsil eden güzel laleyi seçiyorsunuz ya da kafatasını. Ressam burada açıkça hayatın güzelliğini sunuyor bize ve hemen ardından nasıl elimizden alınacağını gösteriyor.

R. 69 Jacques II de Gheyn, 'Vanitas', 1603.

R.70 Harmen Steenwijck, 'Vanitas', 1640

17.yy'da Leiden'li bir grup ressam monokromatik stille vanitas natürmortlar yapıyorlardı. Grup olmamalarına rağmen ve sadece vanitas yapmadıkları halde Leiden vanitas ressamı olarak anılırlar. Kitaplar, yazı gereçleri, az bulunan değerli objeler, bilim ve müzik enstrümanları, mumlar, saatler kullanırlar kompozisyonlarında. Özellikle beş duyuyu vurgulayan objeler resmedilir vanitaslarda. Ressamlar vanitaslara yazılar ekleyerek hayatın geçiciliğini anlatan didaktik eserler yaratırlar.

R. 71 Pieter Claesz, 'Kafatası ve Tüylü Kalemle Natürmort' 1628

R.72 Pieter Claesz, 'Vanitas', 1634

R. 73 Williem van Aelst 'Vanitas,Çiçeklerle Natürmort'1656.

R.74 Sebastian Stoskopff, 'Grande Vanité', 1641.

Harmen Steenwijck (**R.70**)bu kategorinin önde gelen ressamıdır. Leiden'li portre ve vanitas ressamı olan amcası David Bailly'den ders almıştır. David Bailly ise Jacques de Gheyn II'nin öğrencisidir. Jacques de Gheyn II 1603'te Hollanda resminin ilk vanitas resmini yapan ressam olarak bilinir. (**R.69**) Yaptığı vanitasta en

⁸² Richard LEPPERT, "Sanatta Anlamın Görüntüsü",Ayrıntı Yayınları,2002,88.

öne paraları koymuş, sahip olunan zenginliğin gerçekte hiçbirşey ifade etmediğini göstermek istemiştir. Fransız ressam Sébastien Stoskopff'un 1641 yılında resmettiği 'Grande Vanité'⁸³ (R.74)adlı vanitasta da kitaplar ve bir kutunun üstüne oturtulmuş kafatası görülür. Bu resimde farklı olarak öne yerleştirilmiş bir kağıt parçasında çizilmiş bir figür yer alır.

17.yy. Hollanda ressamlarından Pieter Claesz (R.71-72) vanitas kompozisyonunda ölümü işaret eden kafatası ve kemiklerin yanında öğrenme yoluyla elde edilen gururu simgelyen kitaplar ve yazı gereçlerini, geçici zevklerin simgesi olan camdan şaraplık ve zenginliğin sembolü altın kadeh bulunur. En soldaki metal küreden ressamın görüntüsü yansır.

Her vanitasta kafatası ve kemikler bulunmaz. Willem van Aelst'in 'Vanitas Çiçeklerle Natürmort' (R.73) eserinde yalnızca vazoda çiçekler, bir köstekli saat ve bir fare vardır. Yıl boyunca değişik zamanlarda açan çiçekler burada bir vazoda toplanmıştır. Çiçeklerin gerçekçi tasviri sizi yanıltmasın. Yenmiş yapraklar, bir fare tarafından kemirilen bir tohum, dünya üzerindeki kısıtlı zamanımızı simgeleyen saat vanitas fikrini oluşturur. Taze çiçekler çabucak solar, yeni yeşerecek tohumlar bile büyümeye fırsat bulamadan yok olabilir.

17.yy.da Hollandalı ressamlar portrelerde ve janr sahnelerinde de melankolik kompozisyonlar gerçekleştirmiştir. Bir süre İtalya'da kalıp, Roma'da Accademia di San Luca'nın üyesi olan Hollandalı ressam Michael Sweerts de bu ressamlardandır. Banboccianti⁸⁴ tarzından etkilenmiştir. İtalya'dan dönüşünde de eserlerinde Vermeer'in etkisi görülür. Resimlerinde soğuk renklerden oluşan bir palet ve basitleştirilmiş form anlayışı hakimdir. 'Genç bir Adamın Portresi'(R.75) büyük ihtimalle bir otoportredir ve melankoli pozunda resmedilmiştir.

⁸³ Büyük boşluk.

⁸⁴ Hayat düzeyi düşük insanları ve janr sahnelerini resmeden Hollandalı ve Flaman ressamların ortak adı.

Vermeer'in 1696 yılına ait 'Bir Hanımefendi ve İki Centilmen' (R.76) adlı tablosunda da geride yer alan figürün başını eliyle desteklediğini ve düşüncelere dalmış olduğunu görüyoruz. Söz konusu sahnede melankolik poz bir ayrıntıdan ibarettir ancak buradaki varlığı resmin ifadesini güçlendirmektedir. Önde gerçekleşen mutlu sahneye katılmayan hüznü bir figür vardır bu resimde. Dolaylı da olsa melankoli çağrışımı olduğu söylenebilir.

R. 75 Michael Sweerts, 'Genç bir Adamın Portresi', 17.yy R.76 Vermeer, 'Bir Hanımefendi ve İki Centilmen', 1659-1660.

IV.6. Aydınlanmanın Işığı ve Gölgesi, 18.yy.

18.yy. insanların gözlerini sonuna kadar açarak doğaya baktıkları ve onu anlamaya çalıştıkları aydınlanma çağıdır. 'Sapere Aude!'⁸⁵ yüzyılın mottosudur. Aydınlanma bilgi demektir. Özellikle insanın kendini bilmesi, insan doğasına dair bilgi edinmesi önemlidir bu çağda. Doğa mantıklıdır, doğa anlaşılabilir ve rasyoneldir. İnsan doğanın parçasıdır, bu yüzden o da anlaşılabilir. Doğa ve akıl 18.yy'da en çok kullanılan iki kelime olmuştur. İnsan doğanın kurbanı değil onun efendisidir. İnsan, sadece günahkar bir varlık olarak görülmemelidir, kendini inkar edip kurtuluş olarak görülen ölümü beklemesi kabul edilemez bir şeydir.

Aydınlanma tarihe, geçmişe ve Hıristiyanlık'a saldırır. Hıristiyanlık akılcı değildir, mucizelerin akılcı bir açıklaması yoktur. Eleştiri şarttır ve dini hoşgörüsüzlük, fanatizm, batıl inançlar, mutlakiyetçilik ve devletin çürümüş yapısı ortadan kaldırılmalıdır. Çağın sonuna doğru bu fikirler Fransız Devrimi'nin gerçekleşmesini sağlar. Eski rejim yıkılır, Roma Katolik Kilisesi'nin varlığı Fransa'da son bulur.

18.yy'da resim sanatına rokoko ve neo-klasisizm akımları hakimdir. Rokoko sanatı, Barok sanatın ağır temaları ve koyu renklerinin aksine oyuncu bir hafifliğe

⁸⁵ Bilmeye cesaret et!

sahiptir. Konular epik ya da dini temalardan çok aristokrat hayatın hafif aşk hikayelerine odaklanmıştır. Dekoratif anlayış bu dönemde ağır basar. Ressamlar açık tonlar ve yuvarlak formlar kullanır. 18.yy ortalarına doğru Neo-klasik akım Rokoko'nun yerini alır.

Antoine Watteau (1684-1721) ilk Rokoko ressamı kabul edilir. Kendinden sonra gelen François Boucher ve Jean-Honoré Fragonard'ı etkilemiştir. Watteau'nün samimi tablolarında günün izlenimi şiirsel fantazi duygusuyla harmanlanmıştır. Parka benzer manzaralarda müzik ve sohbetle kendilerini rahatlatan zengin çiftleri resmettiği tabloları vardır. Bu sahneler kaygısızlığı ve zevki anlatır.

Watteau'nün tiyatro sahnelerini tasarlayan Claude Gillot'un yanında çalışmaya başlaması resmini zenginleştirir. Gillot sayesinde Commedia dell'Arte⁸⁶ ile tanışır. Tiyatro karakterlerinden 'Pierrot' ve 'Mezzetin' resimlerinde yer alır.

Ressamın, geçirdiği tüberküloz nedeniyle zayıf bir bünyeye ve huzursuz, melankolik bir ruh yapısına sahip olduğu bilinmektedir. 'Pierrot' (R.77), 'Mezzetin' (R.78) ve 'İki Kuzen' (R.79) adlı tablolarında karakterinin melankolik yansımalarını açıkça gösterir bize. Özellikle yüzünde naif bir ifadeyle düşüncelere dalmış, etrafında olup biteni umursamadan duran Pierrot tiplemesi melankoliyi ifade etmektedir.

Pierrot tipi 16.yy'da Padua komedi tiyatrolarında ortaya çıkar. Rönesans'ın ahlaki sapmaları ve toplumsal çarpıklıklar bu karakter üzerinden eleştirilir tiyatrodaki. Toplumdan dışlanan sanatçılar yüzlerine maske takarak ve beyaz kostümler giyerek içinde buldukları durumu gitar eşliğinde şarkılar söyleyerek anlatırlar. İtalyan komedisi Fransa'da oynanmaya başlar ve buradan tüm dünyaya yayılır.

Pierrot toplumsallaşamayan bir karakterdir. Hayatın saçmalığını açıkça görür, kalabalığın içinde yapayalnızdır. Her zaman hüznü, çekingen ve güçsüz garip bir insandır. Sanatçılar kendilerini bu toplum dışı karakterle özdeşleştirir.

⁸⁶ İtalyan tiyatrosu.

Watteau'nün resminde Pierrot'nun ardında hareketli bir sahne vardır. Yarı gizlenmiş figürler, eşeğin üzerinde doktor, Léandre, Isabelle ve Capitaine karakterleri hummalı bir uğraş içindedir. Buna karşılık Pierrot önde ay çarpmış gibi hareketsiz durur. Bu karşıtlık Pierrot'nun içinde bulunduğu ruh halini anlatmak için kullanılmıştır. Pierrot güçsüzdür, beyaz giysileri içinde tükenmek üzeredir. Üzerindeki giysinin kolları fazlasıyla uzun, paçaları boyuna göre kısadır, yakası Pierrot'nun boğazını öyle bir sıkmıştır ki neredeyse nefes almasına engel olacaktır. İçinde bulunduğu koşulların bu karakterle ne derece uyuşmadığını Pierrot'nun üzerindeki giysi bize anlatır. Yaşam mücadelesinin içinde çaresiz donakalmıştır, bize bakarak adeta yardım istemektedir. Zarif ayakkabılarıyla yürüyüp ulaşabileceği hiçbir yer yoktur.

Watteau kendisi de hasta, melankolik ve hiç bir yere ait olamayan insanlardandır. Ölümünden kısa bir süre önce boyadığı Mezzetin tablosunda komediyi melankoliye dönüştürür. Mezzetin aslında komik bir karakterdir. Giyinin süslense de hiçbir zaman sevdiği kızı elde edemez ve diğer karakterler onunla alay eder. Watteau Mezzetin'i bir tiyatro sahnesinde gösterir. Ardında, sahnenin fonunu oluşturan resim yer alır. Resimde bir kadın vardır. Arkası dönük olan bu figür aslında taştan yontulmuş bir heykeldir. Gerçeklikten çok uzaktır bu kadın figürü. Gösterişli giysisinin ve komik şapkasının aldaticılığından çıktığımızda Mezzetin'nin acı içinde kıvranan bir adam olduğunu görürüz. Gitarın tellerine basan parmakları o kadına ulaşamamasının verdiği hüznle gerilmiştir. Watteau bu resimde başkalarına gösterdiğimiz halimizle kendi gerçeğimizin arasındaki farkı sorgulamıştır.

Watteau'nün 'İki Kuzen' adlı tablosunda da melankolik bir yaklaşım vardır. Ayakta tek başına duran figürün arkası bize dönüktür. Yüz ifadesini göremeyiz. Ancak, eşleşen ve iyi vakit geçiren diğer iki figüre doğru baktığını ve bu tablunun onun için keder dolu olduğunu ressam bize başının ve vücudunun hareketiyle gösterir. O oyunun dışında kalmıştır, tıpkı Pierrot karakterinde olduğu gibi.

R.77 Jean Antoine Watteau, 'Pierrot',1718-19, tuval üzerine yağlıboya, 184x149 cm. Musée du Louvre, Paris.

R.78
Jean Antoine Watteau, 'Mezzetin',1717-19.

R.79
Jean Antoine Watteau, 'İki Kuzen', 1716.

R.80 Jacques-Louis David, 'Brütüs ve Oğulları' 1789, tuval üzerine yağlıboya, 323x422 cm. Musée du Louvre,Paris.

18.yy.ın sonuna doğru, Fransız Devrimi kendi çocuklarını yutmaya başladığında melankolinin kara güneşi tekrar doğar. Neo-klasik akım Rokoko'nun yerini alır.Bu dönemde Fransız İhtilali gerçekleşir ve kahramanlık konularını ele alan resimler yapılır.

Fransız İhtilalcileri kendilerini yeniden doğmuş Yunanlılar ve Romalılar olarak düşlemekten hoşlanıyorlardı ve mimarlıkta olduğu gibi resim alanında da Roma ihtişamı denilen bu beğeniye yansıtılar. Neo-klasik üslubun en önde gelen sanatçısı ressam Jacques-Louis David'di(1748-1825).⁸⁷ Bu dönemde yaşanan terörü ve melankoliyi David Roma tarihindeki olayları ele alarak gösterir. 'Brütüs ve Oğulları' (1789) tablosunda oğullarının komplo kurdukları gerekçesiyle öldürülmesine karar veren Brütüs'ün karanlıkta acı içinde oturan figürü bize yaşanan trajediyi ve yarattığı derin melankoliyi anlatır. **(R.80-81)**

R. 81 Jacques-Louis David, 'Brütüs ve Oğulları' ayrıntı.

David'in 'Brütüs ve Oğulları' resmi 1789 Salon'unda sergilenmiştir. David, Birinci Konsül J.Brütüs'ün oğullarını cezalandırdıktan sonra evine döndüğü anı resmetmiştir. Roma İmparatorluğu'na karşı Tarquinius'la birlik olan oğullarının ölüsünü baltacılar taşıyarak eve getirmektedir.

⁸⁷ E.H.GOMBRİCH, Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi, 1997, 485.

David, bu resimde ölüm ve ülkeye hizmet kavramlarını ele almıştır. Kendi kanından olanların bile yüksek idealler söz konusu olduğunda kurban edilmesi gerekmektedir. Lucius Junius Brütüs -ondan 500 yıl sonra yaşayan ve Sezar'ı katleden Markus Brütüs'le karıştırılmasın- Roma'yı tiran Tarquinius'tan kurtarmıştır. Bu eylemin altında yatan neden; Tarquinius'un oğlu Sekstus'un erdemli Lukretia'ya tecavüz etmesi ve Lukretia'nın kocası Collatinus ve Brütüs'ün gözleri önünde kendini bıçaklayarak intihar etmesidir. Brütüs, Lukretia'nın ölü bedeninden bıçağı çekip kanının intikamını alacağına ve monarşiyi yok edeceğine dair yemin etmiştir. Tarquinius sürgün edilir ve M.Ö 508'de Roma Cumhuriyeti kurulur. Brütüs ve Collatius konsül seçilir. Brütüs'ün iki oğlu, Titus ve Tiberius Tarquinius'la birlik olur ve monarşinin yeniden başa gelmesi için düzen kurarlar. Bu yüzden babaları onları ölüme mahkum eder.

Bu korkunç olayı resmeden David radikal bir kompozisyon formatı kullanır. Ana karakter Brütüs, en solda gölgenin içindedir. Eyleminin sonucunda kederden vücudu gerilmiş adeta düğümlemişdir. Ölüm belgesini pençeleşmiş eliyle kavramıştır ve ayaklarını çapraz tutmuştur. David, Brütüs'ün duruşunu büyük olasılıkla Michelangelo'nun Sistine Şapeli'nde tavanda yer alan peygamber Yeşaya figüründen almıştır. Brütüs'ün karakteristik özelliklerini de kendisinde bir kopyası bulunan Capitoline Brütüs denilen ünlü büstten aktarmıştır.

Resmin diğer yanında acılı kadınlar ışıık içindedir. Resmin ortasında domestik hayatı simgeleyen dikiş sepetinden ibaret bir natürmort yer alır. Suçlayan ve acı çeken anneyi, kederden kendini kaybetmiş kızlarını ve en sağda acı ve kederi ifade eden kafasını örtülere gömmüş bir kadın figürünü görürüz. Düşüncenin kara bulutuna gömülmüş kahraman solda gölgeler içinde kalmıştır. Yüzünde sert bir ifade vardır. Uğruna oğullarını feda ettiği Roma'nın karanlık sembolünün gölgesinde oturmaktadır. Onun arkasında kurban edilen oğullarından birinin ölüsü eve getirilirken görülür. Bu teatral sahneyi bir sütun böler. Bir tarafta kederin kara gücü diğer tarafta onun yarattığı duygusal tepki yer alır. Resimdeki ışığın ve gölgenin kontrastı aktarılan trajedi duygusunu ve teatral etkiyi güçlendirmiştir.

Fransız Devrimi ve sonrasında yaşananlar nedeniyle ressamların melankoli temasını sıkça ele aldıkları görülür. Joseph Marie Vien, François André Vincent, Louis Lagrenée ve Constance Charpentier'in 'Melankoli' resimleri buna örnek teşkil eder.

Fransız Devrimi ve onu takip eden savaşlar sırasında ölen sayısız genç insan vardır. Kayıp her yaşta ve cinsiyette insanı etkilemiştir. Bu dönemde kadın sanatçı yeni bir şey değildir. Paris'te David'le ilişkili olan kadın ressamlar vardır. Bunlardan Constance Charpentier'in 'Melankoli' tablosu (R.82)1801 Salon'unda sergilenir. Ressam, melankoliyi yalnız başına ormanda oturmakta olan bir kadın olarak gösterir. Kayıp sevgilinin ardından düşüncelere dalmış, melankoliye gömülmüştür. Pasif bir adanmışlık duygusu hakimdir resme. Büyük kayıp ardından, geçmişi düşünmekten başka yapacağı bir şey yoktur bu kadının. Zaman ve duygulanım onun için donmuştur.

David'in hocası olan Joseph Marie Vien'nin 'La Douce Mélancolie'⁸⁸ adlı resminde de başını eline dayamış, klasik melankoli pozunda oturmakta olan bir kadın figürü yer alır. (R.83)Kıyafeti neo-klasik üslubun özelliği doğrultusunda Roma dönemini çağrıştıracak şekilde resmedilmiştir ve içinde bulunduğu odada doğu motifleri vardır. Buhurdanlıktan çıkan kokunun etkisindeki kadın melankolik meditasyon halindedir. Yanıbaşındaki masada açık bir kitap ve vazoda çiçekler vardır. Figür kucağında bir güvercin tutmaktadır. Bu motiflerle doğa ve insan arasında analogi kurulmuştur.

R. 82 Constance Charpentier 'Melankoli', 1801.

R.83 Joseph Marie Vien, 'La Douce Mélancolie', 1758.

R.84

Louis Lagrenée, 'Melankoli', 1785, tuval üzerine yağlıboya,50x62,5 cm,
Musée du Louvre, Paris.

⁸⁸ Yumuşak Melankoli.

Louis Lagrenée'nin 'Melankoli' adlı resminde de önceki örneklere benzer şekilde başını eline dayamış bir kadın figürü görülmektedir. **(R.84)** Diğer resimlerden farklı olarak figürün oluşturduğu üçgenin haricinde kompozisyonda başka hiçbir öğeye yer verilmemiştir. Figür adeta kadrajın içine sıkıştırılmış ve bakışın başa odaklanması planlanmıştır. Işıklı figür karanlık fonun önünde yer alır ve yaratılan bu kontrastla keskin bir ifade oluşur. Kullanılan sadeleştirme resmin amacına hizmet etmiştir.

F.André Vincent'in 1801'de yapmış olduğu 'Melankoli' **(R.85)** resmi de aynı yıl sergilenen Constance Charpentier'inki ile benzerlik gösterir. Charpentier'in resminde olduğu gibi Roma dönemine ait beyaz elbisesiyle bir kadın ağaçların arasında oturmaktadır. Burası büyük olasılıkla mezarlıktır. Figür koyu tonlarla sarmalanmış ve ışık bedeninin üst kısmıyla başında toplanmıştır. Üzerine yürüyen gölgeler onu yutacak gibidir. Melankoli içinde kaybettiklerini ve geçmişi düşünür.

R.85 F.André Vincent, 'Melankoli',1801.

Yüzyılın sonuna doğru Johann Heinrich Füssli (Henry Fuseli) ve Fransisco de Goya y Lucientes'in fantastik öğelerle oluşturdukları ilginç kompozisyonlarda melankoli motifi görülür.

Heinrich Füssli (1741-1825) Zürih doğumludur ancak 1764'ten sonra İngiltere'de yaşamaya başlar ve adını Henry Fuseli olarak değiştirir. Londra Tiyatrosu'nda çalışır ve burada sahnelenen Shakespeare oyunlarından ilham alır. Ona Shakespeare ressamı da denilmiştir. Resimlerinde teatral etki ve hayal unsuru hakimdir. 'Kutsal topraklardaki yokluğunda kendisine sadık kalmayan Meduna'yı öldüren Ezzelin Bracciaferro onun ölüsünün başında düşünmektedir.' adlı resminde Füseli kurduğu sahnede sevdiğini öldüren ve bir adım sonra delirmek üzere olan bir adamın portresini çizmiştir. **(R.86)** Bu hikayenin kaynağını haftalarca araştıran ve bulamayan Lord Byron Fuseli'ye sorduğunda Ezzelin ve Meduna'yı ressamın kendi yazdığı bir hikayeden resmettiğini öğrenir.

Melankoli pozu verilen Ezzelin'in Meduna'yı öldürdüğü kılıç geride duvara dayalı durmaktadır. Korkunç eserinin başında oturan Ezzelin'in bir elinin parmakları hiddetten kasılmış, diğeri ise kara düşüncelerle sarılmış alnında durmaktadır. Dayandığı masada açık bir kitap, kum saati ve tespihin ucundan sarkan bir haç bulunmaktadır. Bir ayağını yerde ölü yatan Meduna'nın ayaklarının arasına koymuştur. Işık Meduna'nın geriye düşen başından bedenine, onun ayaklarından Ezzelin'in bacağına ve bacağına pençe gibi duran elinden başına koyduğu eline ve oradan da Ezzelin'in hiddetli portresine akarak sonsuz bir çember oluşturur. Ezzelin de böylesine bir kısır döngünün ortasındadır ve işin içinden ancak delirerek çıkabilir. Figürlerin etrafını saran koyuluk melankolinin kara yüzüdür.

R.86

Heinrich Füßli (Henry Fuseli) 'Ezzelin Bracciferro ve Meduna', 1780, tuval üzerine yağlıboya, 50,8x61,0 cm. Sir John Soane Museum, Londra.

R.87

Heinrich Füßli 'Sessizlik', 1799-1801, tuval üzerine yağlıboya, 63,5x51,5 cm., Kunsthau, Zurich.

Fuseli'nin 'Sessizlik' (**R.87**) adlı tablosunda da melankolik bir figür resmin merkezinde yer alır. Kollarını ve başını umutsuzca aşağı sarkıtmış bu kadın figürünün yüzünü göremesek de duruşundan acı içinde olduğunu anlayabiliriz. Taşlaşmış, bir heykel gibi duran figür, karanlığın içinde bir daha yerinden hiç kalkamayacak gibi durmaktadır. Melankoliklerin sessizleştiği ve neredeyse taş kestikleri bilinmektedir. Ressam tabloya sessizlik adını vermiştir ancak resimden çaresizliğin çığılığı duyulur.

R.88 Heinrich Füßli, 'Günbatımında Yalnızlık', 1820, Kunsthau, Zurich, İsviçre.

Ressamın ‘Günbatımında Yalnızlık’ adlı tablosunda da köpeğiyle baş başa oturan melankolik bir adam vardır. **(R.88)** Figürün başı bu resimde de gölgede kalır. Uyuyan figürün aksine köpek tetikte, uzakta gördüğü bir şeylere havlarken resmedilmiştir. Uyuduğu halde figürün duruşu bize melankoliyi çağırır.

18.yy.ı 19.yy.a bağlayan ve eserlerinde melankolinin kara yüzünü gördüğümüz sanatçı Goya’dır. Kesinlik detaycılık ve teknik bilgiyle ustalık gerektiren gravür ve litografi tekniğini kullanan Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) yaşadığı zor zamanların tanıklığını 1797-1814 yılları arasında yaptığı ‘Los Caprichos’⁸⁹, ‘Los Desastres de la Guerra’⁹⁰, ‘Tauromaquia’⁹¹ ve ‘Los Disparates’⁹² serileri ile gerçekleştirmiştir.

1792’de Cádiz’de ağır bir hastalık geçiren Goya sağırlaşır. Dış dünyayla iletişimi azalınca kendini çalışmalarına verir. Fransız Devrimi ile değişmekte olan Avrupa’da onun da özgür ve eleştirel karakteri şekillenir. İspanya’daki rejimin sosyo-politik yapısı, gelenekleri, toplum, asalak soylular, sosyal kontrolü elinde tutan kilise, engizisyon, sosyal bir anlaşma olan evlilik, davranış biçimleri, iki yüzlülük, hayat kadınlığı gerçeği, yoksulluk ve dilencilik Goya’nın ele aldığı konulardır.

R.89 Goya, ‘Sueño’ 1797, desen.

Goya’nın yaşadığı 1746 -1828 yılları arasındaki dönemde tarihte iz bırakan olaylar gerçekleşmiştir. 1751’de L’Encyclopédie yayımlanır. 1787’de Amerika Birleşik Devletleri kurulur. 1789’da Paris’te Bastille düşer ve İnsan Hakaları Deklarasyonu yapılır. 1793’te monarşi ortadan kaldırılır. 1799’da Directoire’a karşı Napolyon zafer kazanır. 1803’te imparator olarak taç giyer. 1808’de Avrupa’da Napolyon Savaşı başlar. İspanya kralı Charles IV tahttan iner ve İspanya’da Fransız işgaline karşı Bağımsızlık Savaşı başlar. 1812’de Napolyon devrilir.

⁸⁹ Saçma Arzular, Kaprisler.

⁹⁰ Savaşın Felaketleri.

⁹¹ Boğa Güreşi.

⁹² Aptallıklar.

Bu olaylar büyük dalgalanmalardır. Goya'nın eserleri bu tarihsel etkiyle yoğrulur. Goya'nın dünyaya bakışı ve kendi hayatıyla ilgili düşünceleri acı ve melankoli doludur. Her gün, gerçek ona işkence eder. Ressam da bu acı dolu yaşamı gösterirken gerçeküstü karakterleri ve durumları motif olarak kullanır resimlerinde. Rüyaların ve bilinçaltının grotesk, absürd, sanrılı bilinmeyen alanından özgür ve çarpıcı formlar çıkartır Goya. Bu yüzden modern sanatın kaynağı Goya'dadır.

Los Caprichos'ta Goya, çizgisel anlatımdan tonal ifadeye, aquatint tekniğine geçer. Aynı yıllarda yapılan yağlıboyalarında da, örneğin Jovellanos'un portresinde de tonal ifade hakimdir.

Goya, bakan Gaspar Melchor de Jovellanos'un portresini yaparken bu devlet adamının duygu dünyasını gözler önüne serebilecek kadar cesur davranmıştır. **(R.90)** Gerçekte yazar olan Jovellanos'un ağır devlet görevinden hoşnut olmadığı ve doğduğu Gijón'daki enstitüde ders vermenin ona daha büyük bir mutluluk verdiği günlüklerinden bilinmektedir.⁹³ Goya devlet adamının insani yanını, görevinden kaynaklanan mutsuzluğunu, onu klasik melankoli pozunda resmederek su yüzüne çıkarmıştır. Jovellanos masasındaki kağıt yığınınca aldırış etmeden oturmaktadır. Bilgeliliğin tanrıçası Minerva'nın heykeli ona bakmaktadır. Resme hakim olan yeşil, gri-mavi renkler figürün iç dünyasını yansıtır.

17.yy. yazarı Francisco de Quevede'nin hiciv denemelerini topladığı Sueños⁹⁴ eserinde rüyaların sosyal hiciv aracı olarak kullanıldığı görülür. Goya'nın zamanında bu kitap popülerdir ve Goya da Sueño adını verdiği bir desen serisi yapar. İlkinde bir sanatçı, masasına başını koymuş uyurken resmedilmiştir. **(R.89)** Gördüğü şeyler sanatçı uykudayken, rüyasında ona gelir ve bunların içeriğinden o sorumlu değildir. Kapkara bir yarasa kanatlarını açmış ve ardından gecenin yaratıklarını, baykuşları ve bir vaşağı getirmiştir. Desenin sol tarafında aydınlık bir ark yer alır. Bu kontrastla sanatçının içinde kaldığı gölgeli alan vurgulanmıştır.

⁹³ Janis TOMLINSON, 'Francisco Goya y Lucientes 1746-1828', Phaidon,1994,108.

⁹⁴ Rüyalar.

Goya bu desenlerden yola çıkarak 'El sueño de la razon produce monstrous'⁹⁵ (R.91) adlı gravürü yapar. Ressamın yaşadığı çağ, aydınlanma ve akıl çağıdır. Her şey akılcılığın kalıbında şekillendirilir. Ancak akıl, hayal gücü olmadan ilerleme kaydedemez. Hayal gücü de aklın denetimi olmadan gravürde gösterildiği gibi canavarlar yaratır. 'Goya'nın gücü iki şeyin bilincinde olmasından gelir, bunlardan biri insanın akılcı olma sorumluluğu, ikincisi de doğasında bu sorumluluğu yerine getirmesini zorlaştıran akılcı olmayan elemanların varlığıdır. Ona göre akıl gücü olmaksızın hayal gücü hastadır.'⁹⁶ Goya eserinin altına not düşmüştür; "Sanatçı, rüya görmektedir. Amacı zararlı yaratıkları uzaklaştırmak ve gerçeğin bildirisi olan caprichos çalışmasına devam etmektir." Goya gerçeğin peşindedir ve arayışının merkezinde insan vardır. Sanat insana adanmıştır. Goya'nın eserlerinin dili yazdıklarıyla birlikte daha da keskinleşir.

R. 90 Goya, 'Gaspar Melchor de Jovellos'un Portresi'
1798.

R.91 Goya, 'El sueño de la razon produce monstrous',
1797-8, gravür.

Goya'nın gravüründe, desende olduğu gibi, gecenin yaratıkları ürer ve desende var olan ışık arkı kaybolur. Aquatint alanın önünde açık tonda baykuşlar⁹⁷, bir vaşak ve uyuyan sanatçı yer alır. Sueño kavramı sayısız yaratıkla görselleştirilmiştir ve bu yaratıkların hepsi de sanatçıya hükmeder. Baykuş, sanatçıya tebeşir tutacağını uzatır ve onu uyuşukluktan çıkması için adeta dürter. Yaratım, sanatçının bilinçli olarak yönettiği bir eylem değildir artık. O şimdi sanatçı aracılığıyla kendini gösteren bir güçtür.

R.92 Rubens, 'Satürn' 1636

R.93 Goya, 'Satürn', 1821-3.

⁹⁵ Aklın uykusu canavarlar üretir.

⁹⁶ Michael LEVEY, 'Rococo to Revolution', Thames and Hudson, 1990, 201-202.

⁹⁷ Modern zamanda bilgelikle ilintilenen baykuş Goya'nın zamanında cahilliğin sembolüdür.

Gravürde masanın önünde yazılı olan ‘Aklın uykusu canavarlar yaratır’ sözünde kullanılan sueño kelimesi iki anlamı içinde barındırır. Sueño hem uyumak hem de düş demektir. ‘Akıldan yoksun imgelem, çılgın bir ortamda körebe oynayan canavarlar üretir, akılla bütünleşen imgelem ise bütün sanatların anasıdır’,⁹⁸ yorumu yapılır gravürdeki yazı için. Başka bir yorumda ise, aklın düşlemeye yönelmesinin canavarlar yaratacağı öne sürülür. ‘İlk yorumun, akılcılığın baş tacı edildiği Aydınlanma Çağı’nda, diğerinin ise, imgelem gücünün, dehalığın tek ölçüt sayıldığı Romantizm hareketinden sonra yaygınlık kazanması, akıl ve imgelem ya da bir diğer deyişle, akıl ve duyuş ikileminin tarihsel boyutlarda birbirini tamamlayan bir karşıtlık ilişkisi sergilediğine işaret eder. Zaten Goya’nın da akılcılığın doruk noktasına ulaştığı bir çağda, duyarlı bir insanlılığın(Hümanizm) gereği olarak akılcı davranmak zorunluluğu romantik bir anlatımla dile getirmiş olması, bu iki ayrı yoruma çanak tutmaktan başka, akıl ve duyuş arasındaki karşıtlığa da dikkat çekecek bir nitelik taşır. Goya’nın sanatı, insanın akılcı olmak zorunluluğu ile doğasındaki akıl dışı öğelerin çatışması üstüne kuruludur. Bu nedenle Goya’nın bu amaç açısından akılcı ancak kullandığı imgeler arası ilişkilerin yarattığı bağlam açısından akıl dışı görünmesi doğladır.’⁹⁹

Günlük hayatta yaşananları fantastik bir dille aktaran Goya, hayatın boşların boşu olduğunu bize gösterir. Los Caprichos serisinde yer alan ‘Hasta la muerte’,¹⁰⁰ ayna önünde süslenen yaşlı ve kör bir kadının etrafını saran gençler tarafından alaya alındığını gösteren ironik bir gravürdür. ‘Les Vieilles’,¹⁰¹ (R.94) tablosunun ön çalışmasıdır bu gravür. Les Vieilles’de hiciv ve alegori harmanlanmıştır. Zaman Baba da kompozisyona eklenmiştir. Resimde görünen iki yaşlı kadın çoktan modası geçmiş, yüzyıl öncesinin elbiseleri içindedir. Oturmakta olan yaşlı kadının hizmetçisi neredeyse iskelete dönüşmüş, hastalıklı bir kadındır ve üzerinde ‘Que tal?’¹⁰² yazılı bir ayna tutar sahibesine. Arkalarında Zaman Baba iki yaşlı figürü süpürüp atmaya hazırlanmaktadır.

⁹⁸ Prof.Kemal İSKENDER, ‘Rönesans’tan Barok’a ‘Geçerli Kullanımlar’ ve Biçim Yenilenmesi İlişkileri’ Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1.

⁹⁹ A.g.k, 2.

¹⁰⁰ Ölene Kadar.

¹⁰¹ Yaşlılar. Bu tabloya ‘Zaman’ da denmektedir.

¹⁰² Yeni ne var? Ne haber? anlamında.

1819'da Goya, Madrid'in batısında 'Quita del sordo'¹⁰³ yu satın alır. Evin önceki sahibi de Goya gibi sağır bir adamdır. Günümüzde 'Kara Resimler' olarak bilinen 'Las Pinturas Negras' serisini Goya doğrudan bu villanın duvarlarına, alçının üzerine yapmıştır. Resimler, zemin ve birinci katın 4,5x9 m.lik duvarlarında yer almıştır. Goya'dan sonra evi satın alan kişi resimlerin iki yıl içinde alçıdan tuvale aktarılmasını sağlamış ve böylece 'Kara Resimler' sergilenmiştir.

Las Pinturas Negras korkunç sahneler, karakterler ve rahatsız edici alegorilerden oluşur. Goya burada hayatın sentezini, kendi uzun yaşamının özetini, yeni bir dünyaya inanmış ama yenilmiş, inancını yoğun bir melankoli ve keder atmosferinde kaybetmiş bir insanın hikayesini bize sunar.

'Kara Resimler' arasında 'Satürn'(R.93) bu resimlerin kışkırtıcı doğasını bize en çarpıcı şekilde gösterir. Goya'dan önce 1636'da Rubens Torre de la Parada için 'Oğlunu Yiyen Satürn' resmini yapmıştır.(R.92) Rubens'in tanrısı kompozisyonun merkezindedir. Anatomisi idealize edilmiştir. Bu resimde dehşet ifadesi, yaşlı tanrının dişlediği çocuğun yüzündedir. Goya barok modeli dönüştürür. Onun devi dengesizdir. Kompozisyonun sağ yanından içeri doğru eğilmiştir. Bakışa yakalanmış gibidir. Anatomisi deforme edilmiştir. Rubens'in Satürn'ünün elindeki çocuk Goya'da bir yetişkine dönüşmüştür. Rubens'in resmindeki çocuğun dehşetli ifadesi de Goya'nın resminde delirmiş tanrının yüzüne yerleşmiştir. Paranoia ve korku Satürn'ün yuvalarından fırlamış gözlerindedir.

Satürn, İtalya tanrısıdır ancak Yunan etkisiyle Kronos'la bir tutulur. Kronos, Uranos ve Gaia'nın son oğludur. Titanlar onun kardeşidir. Kronos babası Uranos'u devirerek evren baştanrılığı tahtına oturur. Rhea (Anadolu'da Kibele) ile evlenir. Doğan çocuklarını, yerini almasınlar diye yutar. Çocuklarından sadece biri, oğlu Zeus hayatta kalır. Zeus Kronos'u devirip başa geçer ve babasının yuttuğu kardeşlerini Hestia, Demeter, Hera, Hades ve Posiedon'u ağzından geri alır.

¹⁰³ Sağır adamın villası.

Kronos/Satürn miti Goya'nın resminin motifidir ancak amaç mitolojiyi resmetmek değildir.

R.94 Goya, 'Zaman' (Les Vieilles), 1810-12.

R.95 'Los Desastres de la Guerra' no.69, 1810, gravür.

Goya'nın eşi, Josefa'nın defalarca hamile kaldığı ancak bir çocuğun, oğlu Javier'in hayatta kaldığı bilinmektedir. Çocukların hayatının daha başlamadan sonlanması Goya'nın yakından tanık olduğu bir gerçektir. Satürn, toprak tanrı, çocukların yaşamalarına izin vermemiştir. Goya'nın Satürn'ünün parçaladığı figür bir çocuk değil bir yetişkindir. Fransa ve İspanya arasındaki savaşta toprak birçok genç insanı yutmuştur. Goya'nın Satürn'ü savaşla da analogi kurar. Bu açıdan baktığımızda, Satürn resminin Goya'nın insanlığa uyarısı olduğunu görürüz. Savaşları, acımasızlığı bitmeyen, batıl inançlara ve sahte tanrılara sahip olan insanlar yok olmaya yazgılıdır. 'Los Desastres de la Guerra' serisinin 69 no'lu gravüründe 'Nada' kazanmıştır. 'Göreceğimiz hiçbir şey yok'. **(R.95)**

Mitolojik, sosyal, tarihsel ya da dini anlamlar yükleyebiliriz bu açık uçlu esere. Ancak odak noktası yine de, Satürn'nün kendi oğlunu yok ediyor oluşudur. Babalar ve oğulları çok şey paylaşır ancak ilişkileri çoğu zaman karmaşıktır. Goya'nın sağır olduğunu da düşünürsek Javier'le iletişimi zorlu olmuştur. Aralarında söylenmemiş çok şey kalmış olmalı. Aileler duygusal dramla doludur. Aile bireyleri arasındaki ilişkiler dışardan bakanlarca anlaşılabilir ve her zaman gizemli kalırlar. Dışarıdakiler sadece spekülasyon yapabilirler. Goya umut etmiştir, oğlunu da kendi yolunda yürürken görmek istemiştir. Servetini hiç düşünmeden ona harcar ama Javier onun rüyalarını gerçekleştirecek niteliklere sahip değildir. Josefa öldüğünde Javier mirasını ister ve Goya, matador Romero'nun ve Alba Düşesi'nin portreleri hariç tüm eserlerini, evini, kütüphanesini oğluna verir. Quinta del Sordo'ya taşınır ve yerleşir yerleşmez duvarlarını manzaralar, yeşiller ve mavilerle doldurur. Hatta kastanyetle dans eden bir adam bile resmeder. Sonra bir şey olur. Renkler kararır ve canı dev

yavaş yavaş karanlığın içinden çıkmaya başlar. Goya'nın içinde biriken duygular yüzeye yayılır. Yok edici tanrı ve kötücül karakterler Quinta'yı ele geçirir. İnsan sadece nefretle ve kıskançlıkla yok etmez. Aşırı sevgiyle de yok eder. Sevdiklerimizi canavarlardan korumak isteriz, bunun için her şeyi yaparız ta ki o canavarların arasında kendi yüzümüzü görene kadar. Ona bakan kişinin huzurunu kaçıran bu dehşetli resim Goya'ya huzur vermiştir.

Goya'nın 'Kara Resimler'ini yaptığı 1821 yılında Belçikalı Etienne-Gaspard Robertson, Madrid'deki Príncipe Tiyatrosu'na daha sonra ününü tüm Avrupa'ya yayacak bir fantazmagori gösterisi getirmiştir. Fantazmagori sinemanın öncülü kabul edilir. Karanlıkta, saydam bir bezin üstünde, gizlenmiş izdüşüm aygıtlarıyla şekiller yaratılır. Lambanın yardımıyla figürler gösteri mekanının içinde süzülürler, tıpkı hayaletler gibi. Gösteri sırasında Robertson ölümden, ölümsüzlükten, doğaüstü yaratıklardan bahseder, rüzgar ve çan sesleri seyircileri iyice ürkütme için kullanılır. Seyirciler iyice dehşete kapıldığı anda karanlığın içinden gizemli ışıklı figürler çıkıp seyredenlerin kafalarının üstünden geçer. Robertson'un 18.yy.da kullandığı büyü lampa bugünün slayt projektörünün ilk formudur. O dönemde Gotik hikayeler çok yaygındır ve fantazmagori bunları gözler önüne serer. Goya'nın Quinta'daki resimleri fantazmagoriyi anımsatır. Özellikle mum ışığında bakıldığında odanın duvarlarında karanlıktan çıkan figürler onlara bakan kişinin etrafını sarar. İnsan bir anda başka bir dünyanın içine çekilir. Goya bu resimleri yaparken 74 yaşındadır.

Goya'nın 1818 yılında yapmış olduğu gravürde, yalnız başına oturmuş bir dev resmedilmiştir. **(R.96)** Boş bir ufkun üstünde oturan dev başını görünmeyen bir ışık kaynağına çevirmiştir. Bir anda ona baktığımızı fark edip bize dönmüş gibidir. Kamburlaşmış sırtı ve yüzündeki şaşkın ifadeyle koca dev aslında bizim bakışımızdan ürkmüş görünmektedir. Dürer'in Melencolia I gravüründe olduğu gibi burada da melankolik dev Goya'nın ruhsal portesidir.

R.96

Francisco de Goya y Lucientes, 'Dev', 1818, 28,5x21 cm., gravür, Museum of Modern Art, N.Y.

V. ÖZNEL MELANKOLİ: 19.YY.

Melankolinin özneliği, 18.yy.ın sonunda Romantik melankoli fikriyle güçlendi. Romantik yazında, melankoli adamı, acı çeken Werther gibi, hassas ve duygusaldır. Bu durumda, yalnızlık duygusu, keder, acı çekme, umutsuzluk gibi abartılı hisler oluşur. Öznel bir duygulanım olarak melankoli hastalıktan çok geçici bir haldir. Ressamlar, figürleri yalnız başlarına doğada resmederek bu öznel durumu ifade etme yoluna gitmişlerdir.

Önceki yüzyıllarda korkulan acımasız melankoli gerçeği, 19.yy.da ideal bir duruma dönüşür. Acı olsa da zevkli bir durumdur söz konusu olan. Depresyonla heyecan, mutsuzlukla yabancılaşma, ölüm gerçeği ve yaşama güdüsü arasında oluşan gerilimle gelişen melankoli hali, sanata yeni bir canlılık getirmiştir. Ressamlar, yoğun bir şekilde ‘derin kişisel keder’i ifade etmeye yönelir.

V.1 Evrene Dokunan Resimler

Alman ressam Caspar David Friedrich 19.yy.da romantik akımın önde gelen ressamıdır. Melankolik peyzajlarında sakin bir doğa parçasında figürlerini resmeder. Resimlerinde sükunet ve sonsuzluk duygusu hakimdir. İngiliz çağdaşı Turner’ın aksine onun resimlerinde fırtına ya da savaş sahnelerine rastlanmaz. Girdapsal hareketten kaçınır. Sükunet ve sonsuzluğun yanında resimlerinde yer alan başka bir şey de ‘geçmiş’tir.

Friedrich, Vorpommern’de Greifswald’da doğmuştur. Resminde görülen dini ve melankolik motifin temelinde babasından aldığı din eğitimi ve erkek kardeşinin zamansız ölümünün yarattığı derin keder vardır. Friedrich, Batlık Denizi’nde patenle kayarken buzun kırılması sonucu suya düştüğünde kardeşi onu kurtarır ancak kendisi hayatını kaybeder. Kız kardeşinin de tifodan öldüğü bilinmektedir. ‘Günbatımı’ diğer adıyla ‘Kardeşler’ tablosunda (R.97)bu trajedinin getirdiği melankoli duygusu

hakimdir. İki adam günbatımını izlerken görülür. Koyu tonda boyanan iki figür beraber bir dolmen formunu oluşturur ve çağlar öncesine ait bir mezar anıtı gibi

R.97 Caspar David Friedrich, 'Günbatımı/Kardeşler' 1830-35.

R.98 Caspar David Friedrich, 'Seher Vakti Yürüyüş' 1830-35.

R.99 C.D.Friedrich,'Hayalci'.

R.100 C.D.Friedrich, 'Melankoli' ağaçbaskı.

R.101 Caspar David Friedrich, 'Deniz Kıyısında Keşiş',1808-10, tuval üzerine yağlıboya, 110x171,5 cm. Staatliche Museen Nationalgalerie Berlin.

R.102 Caspar David Friedrich, 'Denizde Ayın Doğuşu',1822.

R.103 Caspar David Friedrich, 'Denizde Ayın Doğuşu' 1821.

dururlar. Friedrich, kardeşi yaşasaydı onunla nasıl omuz omuza duracağını gösterir bu melankolik resimde.

Ressam Dresden 'de yaşar ve dostları arasında Goethe, Heinrich von Kleist, Novalis ve Schelling vardır. Yazarlar onu gizemli bir karakter olarak tanımlar ve neredeyse bir keşiş gibi yaşadığı söylenir. Atölyesinde fazla eşya yoktur ve çalışmak için yalnızlığa ihtiyaç duyar. Friedrich, sepya desenleri ve suluboyaları geliştirdikten sonra 30 yaşında yağlıboya çalışmaya başlar. Rügen kayalıkları, Dresden çevresi ya da Elbe'den yaptığı skeçleri simetrik ,dengelenmiş, sembolik kompozisyonlara dönüştürür. Rügen adasındaki megalitler resimlerinde yer alır. **(R.98)** Megalitler, birçok romantik ressam ve şair için önemli bir motiftir. Nostalji ve duygusallık Alman Romantizmi'nin iki önemli ögesidir. Öznel duygular Aydınlanmanın akılcılığına, bilim, otorite ve geleneğine karşıdır. Nostalji, dünyaya romantik bakışın önemli bir kısmını oluşturur. Geçmiş duygusal olarak tamamlanmıştır, bugünün

endişelerinden ve parçalanmışlığından uzaktadır. Friedrich, gotik kilise kalıntılarını ve megalitleri resmederek yüzünü geçmişe döner. Megalitler, romantik nihilizmin ve melankolinin sembolüdür. İnsanın hiçliği ve ölümü onların pagan gölgesinde yatar.

Aydınlanma çağı ressamlarından Gainsborough insanın özelliklerini ortaya koymak için doğayı kullanır. Friedrich'in resimlerindeyse mesele Tanrı'dır. Ressamın bize gösterdiği, Tanrı'nın karşısında varoluşumuzun yalnızlığı ve küçüklüğüdür. Onun resimlerindeki insanlar kurtuluş arayışındadır. Doğanın her yerinde var olan Tanrı ile ruhsal diyalog kurma çabasındadırlar. Figürler genelde arkası dönük resmedilmiştir. Ruhsallığın alegorisi olan bu figürler resme bakan kişi ile doğa arasında duran bir araç gibidir. Resimlerde tanrının kendini doğada gösterdiği düşüncesi ve panteist bir anlayış hakimdir. Yalnız insan doğanın içinde cüceleşmiş görünür ve ışığın dramatik kullanımı bazen süblime bazen melankoliye yaklaşan bir duygu dalgalanımı yaratır.

'Melankoli' adlı ağaç baskısında Friedrich çıplak ağaçların arasında oturan bir kadın resmetmiştir. **(R.100)** Başını eline dayayan figürün ardında bir örümcek ağı vardır. Dürer'in Melancholia I eserinde olduğu gibi buradaki figürün de yüzü karanlıkta kalmıştır. Hayatın geçiciliği ve doğanın kanunu eserin mesajıdır. Figürün bakışı boşluğa odaklanmıştır.

Gotik kiliseler ve kilise kalıntıları Friedrich'in resminde tekrar tekrar yer alır. Ressam ve çağdaşları için Gotik kilise önemli bir motiftir. Gotik, onlar için sadece Rönesans veya Barok gibi bir dönem değil aynı zamanda bir kod, büyük Alman tarihinin kodudur. Fransızların kültürel hegemonyasından kurtulmak için Alman geçmişini diriltirler. Romantik duygu ortaçağa odaklanmıştır. Ulusal miras Friedrich'i gururlandırır ve Napolyon savaşları sonrasındaki restorasyon hareketine destek verir. Resimlerinde ulusal özgürlük umudu vardır. 'Hayalci' resminde **(R.99)** yıkılmış bir manastırın büyük gotik penceresinde oturan bir adam görülür. Yıkıntının içi koyu kırmızılarla tanımlanmıştır fakat aynı zamanda parlak altın ışıklar resmin merkezinden gotik yapının boşluğuna dolar. Oturan figür kendi düşüncelerine dalmış haldedir. Karanlığın ve ışığın karşıtlığı yalnızlığı ve aynı zamanda umudu anlatır.

Friedrich'in peyzajları gerçekte var olan doğa parçasının hayal gücü ile şekillendirilmesiyle oluşturulan eserlerdir. Bazı eleştirmenler hayalden resmettiği için doğanın fakir bir yansımasını gerçekleştirdiğini öne sürmüştür. Buna karşılık Friedrich, sadece gözlemlenilen eserin duyguları harekete geçiremeyeceğini, bir eserin 'seelenvoll' (ruh dolu) olması için de doğanın birebir resimlenmesinin şart olmadığını savunur. Friedrich, üniversitede mimari çizim dersleri almıştır. Hocası Johann Gottfried onun üzerinde etkili olmuştur. Edebiyat ve estetik profesörü Thomas Thorild ona fiziki göz(dış) ve ruhsal göz(iç) arasındaki farkı göstermiştir. Bu fikir Alman idealizminden daha çok İngiliz estetiğine yakındır. Sanattan ruhun yükselişini ve dini ilham bekler Friedrich. Ressam bu konuda " Gözünüzü kapatın, böylelikle resminizi ilk olarak ruhsal gözünüzle görürsünüz, sonra gördüğünüz resmi karanlıktan gün ışığına çıkarın, böylece bakan kişiler üzerinde dıştan içe etki edebilir." demektedir. "Ressam yalnız gözünün önünde olan şeyi boyamamalıdır. Aynı zamanda kendi içinde gördüğünü de boyamalıdır. Eğer kendi içinde bir şey göremezse gözünün önünde olanı da boyamayı bırakmalıdır." der Friedrich.

'Deniz Kenarında Keşiş' (**R.101**) tablosunda fonda hiçbir şey olmayışı sonsuzluk duygusu yaratır. Buradaki figür sonsuzlukla bizim aramızdaki tek varlıktır. Göz kapakları kesilmişçesine bir bakış söz konusudur. Friedrich kendisini bir keşiş, Faust benzeri bir düşünür olarak tanımlar. Keşiş, varoluşu, boşluğu ve doğanın enginliğini düşünür. O, evrenle, doğayla, geçmiş ve gelecekle mistik birlik içinde kendi içine giden yoldadır. Ayın duruşunu seyreden, bir dağın tepesinde duran ya da deniz kıyısında bulunan figürler daima uzağa bakarken resmedilmiştir. Bu figürler derin düşüncede kaybolmuş meditasyon halindeki insanlardır. Kendini doğaya bırakmak romantik bir düşünce şeklidir. Şair Novalis bu romantik anlayışı zor bir sanat olarak açıklar; "Derin düşünme sanatı zordur. Dünyaya yaratıcı gözlerle bakmak sadelik ister, müdahale edilmemiş ilişki kurma kabiliyeti ciddi bir yansıtmadır; ödül, yalnızca bilgi ve büyümenin coşkusu ve evrene daha derinden dokunmak olacaktır."

V.2 Devrimden Sonra

1814 yılında Fransa'da Burbonlar hükümdarlığa döner ve kendi yönetimlerini öven resimlerin Salon'da sergilenmesini isterler. Salon sergileri, rejime ve yakın ortağı kiliseye saygı çerçevesinde azizlerin hayatından sahneler ve geçmiş Fransız monarşisini gösteren tablolar ile dolup taşar. 1819 Salon sergisinde 'Gemi Kazasından Görünüm' adı altında sergilediği resimle Géricault 27 yaşında bu geleneği bozar. Sergilediği resim 'Medusa'nın Salı'dır ve Géricault bu resimle rejimin unutmak isteyeceği bir skandalı tekrar gözler önüne serer. **(R.104)**

1816 Yılı'nın eylül ayında 'Medusa' adlı firkateyn batır. Bu felaketi anlatan haberler aylarca Fransız basınının gündeminde yer alır. Bir salın üstünde yaşam mücadelesi veren 147 kazazededen sadece 10 kişi hayatta kalmıştır. Salda yaşanan olayların ortaya çıkması sonucu ilgili bakan ve 200 subay görevinden alınır.

Géricault tablosunu sergilediğinde olayın üstünden üç yıl geçmiş olmasına rağmen toplumda yarattığı dehşet unutulmamıştır. Medusa Salı'nda olanlar hayatta

R.104 Géricault, 'Medusa'nın Salı',1819, tuval üzerine yağlıboya ,491x716 cm., Musée du Louvre, Paris.

R.105 Géricault, 'Medusa'nın Salı' ayrıntı.

kalan on kişiden biri olan cerrah Henri Savigny tarafından yazılıp kitap haline getirilir. Géricault onun ve haritacı Alexandre Corréard'ın portresini kompozisyonun sağında ayakta duran figürlerde kullanır. Géricault, resmi yapmadan önce hem kitabı okumuş hem de bu kişilerle modern bir gazeteci gibi röportaj yapmıştır.

Batı Afrika kolonisi olan Senegal'e gitmek üzere yola çıkan gemi kaptanın beceriksizliği ve mürettebatla anlaşmazlığı sonucunda Kanarya Adaları ve Cap

Verde arasında karaya oturur. Gemide 400 kişi vardır. Haritacı Corrérard, kolonide çalışmak üzere görevli 60 bilim adamı arasındadır. Gemiye tekrar yüzdüremedikleri için kaptan tahliye emri verir. Kaptan adamlarıyla altı filikaya biner ve geride kalanlara bir sal yapmalarını söyler. Gemiden koparılan parçalarla yapılan sal iplerle filikalara bağlanır. Amaç salı en yakın kara parçasına kadar çekmektir ancak ipler bir şekilde kopar ve filikalar salı kaderine bırakarak gözden kaybolur. Salda hayatta kalma mücadelesi başlar. 147 kişi bir kutu bisküviyi paylaşır. İlk gecenin sonunda yiyecekleri ve suları biter. Yanlarında sadece birkaç fıçı şarap vardır. Salda kargaşa çıkmasının nedeni yiyecek paylaşımı değildir asıl neden dalgaların kenarda kalan insanların hayatını tehdit etmesi ve onların da salın merkezinde yer alabilmek için ortada duranlara saldırmalarıdır. Salın merkezinde duran kişiler, sivil görevlilerdir ve silahlarıyla 65 kişiyi öldürürler. İlk haftanın sonunda 28 kişi kalır salın üstünde. Çoğunun vücudu yaralarla kaplanmış ve bilinç kaybına uğramışlardır. Savigny doktor olduğu için bu durumdakiler arasında seçim yapar ve onları denize atar. Salın yüzeyi ölümlerle kaplıdır ve açlıktan deliren insanlar ölümleri yemeye başlar. Savigny ölümlerden parçalar kestiğini ve onları güneşte kuruttuğunu yazmıştır.¹⁰⁴

Géricault bu yamyamlığı resminde doğrudan göstermez .Yamyamlığı ancak salda melankoli pozunda oturmakta olan figürle hatırlatır. Bir eliyle ölmüş genç adamı tutan diğeriyle başını destekleyen figürü resmederken Géricault Kont Ugolino'nun hikayesinden yola çıkmıştır.¹⁰⁵ **(R.105)** Kont Ugolino della Gherardesca Pisa'da iktidarı ele geçirir ancak bir süre sonra Pisa başpiskoposu Ruggieri onu devirir.Kontu iki oğlu ve iki torunuyla Gualandi kulesine kapatıp anahtarı Arno nehrine atar. Kulenin adı o zamandan beri açlık kulesidir. Ugolino kendinden önce ölen oğullarının cesetlerini yiyerek hayatta kalmaya çalışır ama sonunda o da ölür. Dante İlahi Komedya'da Cehennem'in XXXIII. Kantosunda kontun öyküsünü anlatır: 73 körelmiş gözlerim, her birini elledim,/ölümlerinin ardından iki gün onlara seslendim./Acının yapamadığını açlık başardı sonunda.

¹⁰⁴ Bkz.(66),HAGEN,Volume 1,377.

¹⁰⁵ Agk.,377.

Satürn'ün çocuklarını yutması ve Kont Ugolino'nun çocuklarını ve torunlarını hayatta kalmak için yemesi arasında paralellik vardır. Ugolino da Satürn gibi vahşi bir eylem gerçekleştirir ve benzer bir yamyamlık Medusa'nın salında da yaşanır. Satürn melankolinin gezegenidir ve aynı zamanda çocuklarını yiyen babadır. Ugolino Satürn'e hem melankoli pozuyla hem de gerçekleştirdiği yamyamlıkla bağlanır. Géricault, salda melankoli pozunda duran figürü boyarken yaşanan tüm vahşiliği o figürün örtüsünün altına gizlemiştir.

13. Günün sonunda saldakiler onları aramak için gönderilen gemiyi, 'Argus'u görür. Géricault'nun resminde saldakiler gemiye kendilerini göstermeye çalışıp bez sallamaktadırlar. Bu resmi yapabilmek için Géricault yaşayanlarla konuşur ve salın bir modelini atölyesinde inşa eder. Resmin boyutları 491x 716 cm olduğu için yeni bir atölye tutar. Atölyesi hastahanenin yanındadır ve oradan aldığı vücut parçalarıyla çalışır. Géricault, ölü bedeninin aldığı rengi gözlemler ancak yaptığı resimdeki ölülerde idealleştirilen canlı bir ten görünümü vardır. Ressam vücutlarda açılan yaraları göstermemiştir. Romantik resim belli bir oranda idealleştirmeyi de içinde barındırır. Genellikle deniz konulu resimlerde deniz çok yer kaplar ve gemiler küçük boyutta resmedilir. Oysa Géricault'nun salına bakan kişi ona adım atabilecek durumdadır. Sal ve figürler büyük boyuttadır. Bitmiş resmi atölyesinin dışına çıkarıp baktığında Géricault kompozisyonun zayıf kaldığını fark eder ve sol ve sağ alt köşelere iki ceset daha ekler. Böylelikle 'X' şeklindeki kompozisyon kurulmuş olur. Işıklı bir diyagonal resmin sol alt köşesinden insanların omuzlarında yükselen siyah adama doğru oluşturulmuştur. Diğer diyagonal de resmin sol üstündeki fırtına yüklü kara buluttan ve rüzgarla şişen yelkenden sağ altta denize kayıp gitmekte olan cesede iner.

Boyutta ve kompozisyondaki anıtsallık tarihi resmin özelliğidir. 19.yy.da bir ressamın yeteneğini tarihi resimlerle ortaya koyduğu düşünülmektedir. Ulusal, dinsel ya da antik tarihten alınan sahneler resmedilir. Ancak, Géricault'nun resmi bu kalıpların dışında kalır. Resme bakanlar onu donanmaya hakaret etmekle suçlar ve Burbon kralı ressamın umut ettiği gibi resmi satın almaz. Resim sanatsal olmaktan çok politik bulunmuştur. 18 Aylık zorlu bir çalışmanın sonunda hak ettiğini

bulamayan ressam, yeteri kadar iyi bir şey yaratamadığı için birkaç defa intihara teşebbüs ederek kendini yok etmek istemiştir. Sonunda 32 yaşında atından düşerek ölür.

R.106 Géricault, ‘Deli Kadın’, 1822.

R.107 Géricault, ‘Deli Adam, Kleptoman’, 1821-24.

R.108 Géricault, 1818.

R.109 Delacroix, ‘Tasso Deliler Evinde’, 1839.

R.110 Delacroix, ‘Sanatçının Hamlet Olarak Portresi’, 1821.

R.111 Delacroix, ‘Michelangelo Atölyesinde’, 1850.

R.112 Delacroix, ‘Sardanapal’in Ölümü’,1827.

Géricault’nun eserlerinin bütünü göz önüne alındığında ilk bakışta baştan sona bir ‘ölüm hikayesi’ okunur. Hastahaneden aldığı ceset parçalarıyla, giyotinle kesilmiş kafalar, kollar ve bacaklarla yaptığı kompozisyonlar bizi dehşete düşürür. Ancak dikkatli bir inceleme sonunda Géricault’nun ölümü hayata dönüştürdüğünü görürüz. Kolları ve başları resimlerinde düzenlemiş ve bu cansız parçaları tekrar insanlaştırmıştır. Kesik iki baş, kadın ve erkek, bir yastığa başlarını koymuş uyumakta olan bir çift gibidir. **(R.108)** Aynı şekilde birbirine dolanmış kol ve bacaklar da insani bir ilişkiyi işaret eder. Parçaları kumaşlarla sarar ve iki aşğın bedeni gibi düzenler onları.

Géricault insan bedeninin kokmak üzere olan tortularını, toplumun çöpe attığı bedenlerin, özellikle de yoksul ve mazlumların bedenlerinin tortularını atölyesine

getiriyor ve idam fermanıyla asıl yok edilmeye çalışılan şeyi görselleştiriyor: Paramparça olmuş kalıntılardan hayatın ve insanlığın resmini yapıyordu.¹⁰⁶

Deliler de toplumun duvarlar arasına kapadığı artık olarak gördüğü yaşayan ölülerdir. Géricault onların da portrelerini yapmış gözden uzak tutulan bu insanların varlığını hatırlatmak istemiştir. Resimlerinde protest bir retoriğin görselleştirilmesi söz konusudur. **(R.106-107)**

1789'da gerçekleşen Fransız Devrimi'nden sonra, neo-klasik geleneğe bağlı kalan ressamlar eski düzenle, 'ancien régime'le, modernler ise yeni bir akım olan Romantizm'le tanımlandılar. Devrim sonrasında farklı bir gelecek görüşüne sahip olan bu iki hareket kısa zamanda politize edilmiştir.

Eski geleneğe bağlı kalanlar, politik olarak tutucudurlar ve akademik sanatla ilişkilidirler. Diğer yandan, modernler, ilerici sol kanattır ve devrim duygusuyla anti-akademik Romantizmle ilişkilidirler. Bu ayrımın doğası Eugène Delacroix ve Jean-Dominique Ingres'e bakıldığında açıkça anlaşılır.

Eski rejimin sağ kanat muhafazakar düşüncesinin ve klasik akademik teorisinin temsilcisi Ingres'in resmi için eleştirmenler 'le beau' güzel derken, onun karşısında, stili 'le laid' çirkin bulunan Delacroix'nın eseri hem konu seçiminde hem de konuyu ele alış şeklinde daha liberal, anarşik ve moderndir. 1827/28 Salon Sergisi'nde Ingres'in 'Homeros'un Yüceltilişi' resminin karşısında Delacroix'nın 'Sardanapal'in Ölümü' **(R.112)** resmi sergilenir. Delacroix bir manifesto yazmamıştır fakat Sardanapalus sanatçının hakim klasik kurallara ve anlayışa karşı duruşunun ifadesidir. Ingres'in estetiğinin dominant özellikleri armoni ve çizgidir, bunun karşısında Delacroix'da renk ve hareket vardır. Akademik kuralları reddeden Delacroix kendi duygularının ifadesinin peşindedir.

¹⁰⁶ Richard LEPPERT, 'Sanatta Anlamın Görüntüsü', 2002, Ayrıntı Yayınları, 199.

Muhafazakarlar için Ingres düzeni, geleneksel değerleri ve eski rejimin güzel günlerini temsil eder. İlerlemeci politikacılar, Delacroix'ı entelektüellerin, devrimin ve anarşinin temsilcisi olarak görürler. Delacroix sanatta tiranlığı yıkıp, özgürlük prensibini getiren kişidir.

Ressam sosyal girdabın merkezindedir. Resimlerinde tarihi olayları konu almış, dönüm noktalarını resmetmiştir. Aynı zamanda daha öznel bir bakışla sanatçının yalnızlığına, yaratım sürecinde yaşadığı melankoliye de yer vermiştir.

1821 Yılında Delacroix kendini Hamlet görünümünde resmeder. 'Sanatçının Hamlet Olarak Portesi' **(R.110)** genç yaşta kendini melankolik Hamlet'le özdeşleştirdiğini gösterir bize.

Shakespeare'in yarattığı Hamlet karakteri babasının intikam isteyen hayaletini gördüğü andan itibaren melankoliyle boğuşmaya başlar. İntikamını neden sürekli geciktirdiğine dair kendine bir açıklama yapamaz ve bu düşünce onu içten içe kemirir. Duygusal dengesizlik yaşar ancak deli değildir.

Delacroix hücreye kapatılan, tutku dolu İtalyan şairi Torquato Tasso'yu resmetmiştir. **(R.109)** 1544-95 Yılları arasında yaşayan ve hayatı acı dolu olan bu şairi konu alan resimleri Baudelaire'i de etkilemiş, o da bu resimler üzerine sone yazmıştır. Şairin ressamı, ardından başka bir şairi etkilemesi sonucu ortaya çıkan eserlerle karşı karşıya kalırız böylelikle. Baudelaire'i Delacroix'nın resimlerine çeken sadece tarihi, alegorik ya da politik konuları değildir. Sanatçının enerjik mücadelesi Delacroix, Tasso ve Baudelaire'de ortaktır. Baudelaire'in değişiyile; "En ilginç mücadeleler kendilerine karşı verdikleridir...en beklenmedik devrimler ve olaylar kafatasının gölgeğinde, beynin dar ve gizemli laboratuvarlarında gerçekleşir."¹⁰⁷

¹⁰⁷ BAUDELAIRE, 'Ouvres Completes', Paris Gallimard Pleiade ,1957, 429.

Delacroix Tasso'nun iki portresini yapmıştır. İlki 1824 ikincisi ise 1839 tarihlidir. İlkini, Byron'ın Tasso üzerine yazdığı şiirin Fransızca tercümesine karşılık olarak yapar ressam. Bu şiir üzerine yazdığı yazıda şöyle der Delacroix; "Tasso'nun hayatı gerçekten ilginç, değil mi? Ne kadar mutsuzdu bu adam! Onu düşmanlarından korumak adına sıkıntıya boğan, onu kederlendirip üstün yazılarından uzaklaştıran değersiz insanlara karşı nasıl da öfke duyuyor insan! Onları kendisinden almak için onu delilik ve verimsizlikle suçlayanları gördükçe öfkesinden ve kızgınlığından ne çok gözyaşı dökmüştür. İnsanın çöküşünü düşündükçe kafasını değersiz hücre demirlerine vurmuş ve aşkıyla ölümsüzleştirdiği kadının yetersiz sevgisini suçlamış olmalı. Yavaşlıkla günleri nasıl geçmiştir. Deli bir adamın hücrelerinde onların meyvesiz geçişini görmek nasıl bir acı olmuştur! Onun için ağlarsın: Hayatını okuyarak sandalyende kıvranırsın, gözlerin tehditkar bir bakışa bürünür, onun başına gelenleri düşündükçe dişlerini gıcırdatırsın. Lord Byron'nun mersiyesini kendi dilinden okuyamadığıma hayıflanıyorum; Güzel olduğunu söyleyebilirim, onun da yanan bir ruhu var ve konu ona çok uygun."¹⁰⁸

Delacroix, Tasso'nun hayatında otobiyografik yansımalar bulmuş olmalı. Ressam, öfke nöbetleri, depresyon ve melankoliye boğulmuştur hayatı boyunca ve bu yüzden Byron'ın mersiyesine konu olan; politikadan bunalmış, aşta ihanete uğramış, deliliğin ele geçirdiği dahi kahraman amblemine yanıt olarak resim yapmıştır.

Delacroix'nın resimlerinin kargaşası günün düzenini tehdit eder. Tıpkı, Baudelaire'in dilinin ya da Tasso'nun hayatı ve çalışmalarının yaptığı gibi. Baudelaire'in Delacroix'nın resimlerinden alıp not ettiği şey 'melankoli'dir. Baudelaire'e göre melankoli dramı Delacroix'nın çalışmalarındaki jestte bulunur. Delacroix 'eski ustaların değerli takipçisidir' aslında.¹⁰⁹

Tasso'nun hayatı bir çok sanatçıyı etkilemiştir. Özellikle Rousseau, Goethe ve Byron bunların arasındadır. Büyük tarihi olayları kaydeden Tasso, Este Ailesi'nin

¹⁰⁸ Eugène DELACROIX, 'Ouvres Litteraires', Paris:Nizet,1923.

¹⁰⁹ Bkz.(107) BAUDELAIRE, 441.

ve Kardinal Aldobrandini'nin şairidir. Yetişkin hayatının yarısını manastırda ve akıl hastanesinde geçirmiştir. Politik sürgün, psikolojik dengesizlikler, seksüel eğiliminin belirsizliği sonucu kendi lirik hassaslığının getirdiği yalnızlığın ve deliliğin duvarları arasında mahkum olmuştur.

1575'te 'Gerusalemme Liberta'¹¹⁰ adlı eserini bitirir Tasso. 1580'de izinsiz basılmasından duyduğu üzüntü onun altı yıl kapatılmasına neden olur. Tedaviden sonra içine girdiği politikanın ağırlığına dayanamaz, şizofreni hastası olur ve manastıra kapanır. Eserlerinde içsel mücadele, dramatik tema ve lirik hayal gücü ile birleşir. Tasso şiirinde ressamdır, tıpkı Delacroix'nın resminde şair olduğu gibi. Tasso'nun hayatındaki ironik trajediye paralel olarak şiirlerinde sahnede drama oynanırken yalnızlık ve ölüm kanatlarda bekler.

Delacroix'nın resmettiği Tasso, şehit olmuş bir sanatçının portresidir. Ulvi şeylerin arayışındayken günlük hayatta sıkışmış, tedirgin, hüzünlü, yalnız, ölümden hem korkmuş hem de onunla büyülenmiş bir 'deli adam'dır o.

Delacroix, şair Tasso'yu yalnız başına deliler evinde resmettiği gibi büyük usta Michelangelo'yu da atölyesinde melankoli pozunda resmeder. **(R.111)** Michelangelo'nun kendi sözlerinden bilinir yalnız ve melankolik olduğu. Bu yüzden Delacroix'nın onu bu duruşta resmetmesi şaşırtıcı değildir.

Delacroix'nın 'Sanatçının Hamlet Olarak Portresi', 'Tasso Deliler Evinde' ve 'Atölyesinde Michelangelo' resimleri sanatçının yalnızlığını, içsel mücadelesini, melankolisini ve yaratım sürecinde yaşadığı yabancılaşmayı gözler önüne serer.

¹¹⁰ Özgür Kudüs.

V.3 Ölümler Adasına Yolculuk

Viktorya dönemi ressamı için Shakespeare ilham kaynağıdır. Özellikle Hamlet eseri birçok ressamın tablosuna konu olmuştur. John Everett Millais 1852 yılında Ofelya'nın trajik ölümünü resmeder. **(R.113)**

Shakespeare'in eserinde Hamlet tarafından terk edilen Ofelya her zaman kıyısından çiçek topladığı nehre kendini atarak hayatına son verir. Pre-Raphaelite grubunun üyesi olan Millais bu resmin doğa parçasını yapabilmek için beş ay boyunca açık havada, Ewell'da nehir kıyısında çalışır. Çiçekler hem sembolik anlamları için hem de Hamlet'te adları geçtiği için resimde yer alır. Doğada çalışması bu kadar uzun zaman aldığı için farklı zamanlarda açan çiçekler bir arada görülür. Benzer bir durumu 17.yy Hollanda vanitas natürmortlarında görmüştük. Hayatın boşluğu ve geçiciliğini göstermek için farklı zamanlarda açtıkları halde bir arada kullanılan çiçekler söz konusuydu.

Resimde Ofelya'nın ölü bedeninin üstüne eğilmiş olan salkım söğüt yüzüstü bırakılan terk edilen aşkı simgeler. Salkım söğüdün dalları arasındaki ısırgan otu acıyı ifade eder. Ofelya'nın sağ elinin yanında yüzen papatyalar saflığı, düğün çiçekleri çocukluğu anlatır. Yanağının yanındaki güller ve beyaz kır gülleri Leartes'in kız kardeşini 'Mayıs Gülü' diyerek çağırmasına göndermedir. Güller; gençlik, aşk ve güzellik sembolüdür. Ofelya'nın boynundaki menekşeler sadakati, iffeti ve genç yaşta ölümü sembolize eder. Elbisesinin üstünde yüzen hercai menekşeler düşünceleri ve boş aşkı, onların yanındaki sülüngözü Ofelya'nın kederini, gelincik kara tohumlarıyla ölüm ve uykuyu, nergisler sahte umudu simgeler. Resimdeki ardıçkuşu salkım söğüdün dalları arasındadır. Birinci oyunun beşinci

R.114 Dante Gabrielle Rossetti, 'Beata Beatrix', 1867-70.

R.115 John Everett Millais, 'Sonbahar Yaprakları',
1855-56.

sahnesinde Ofelya "For bonny sweet Robin is all my joy"¹¹¹ demektedir. Kuş ruhu sembolize eder. Burada ressam ardıçkuşunu hem oyunda sözü geçtiği için hem de kırmızı göğsünden ötürü tercih etmiştir. Kırmızı geleneksel olarak Katolik inançta şehitliğin, kanın ve ölümün rengidir. Yaz mevsiminde erkek ve dişi ardıçkuşları eş seçmek ve yaşam alanlarını belirlemek için savaşırlar. Tek başına duran ardıçkuşu Ofelya'nın Hamlet tarafından terk edilmesini işaret ediyor.

Millais titiz bir ayrıntıcılıkla boyadığı doğa parçasını bitirdiğinde atölyesinde Ofelya figürünü resmetmeye başlar. Millais'in modeli 19 yaşındaki Elizabeth Siddall'dır. Bu uzun boylu ince yapılı kadın daha sonra Dante Gabriel Rossetti'nin eşi olur. Siddall poz verirken kıyafetiyle su dolu küvette yatar. Küvetin altında gaz lambaları yakıldığı halde hastalanması kaçınılmazdır. Bu rahatsızlık Lizzie'nin hayatında dönüm noktasıdır. Kendisi de melankolik bir şair olan Lizzie hastalığı sırasında verilen afyon tentürüne bağımlı hale gelir ve sonunda Ofelya'nın kaderini paylaşır.

Millais'in 'Sonbahar Yaprakları' adlı diğer bir resminde , üç genç kız ve bir kız çocuğu görülür. Onların sararmış yaprakları döküyor oluşu, güzelliğin ve gençliğin baki olmadığını, bu özelliklerin tıpkı sonbahar yaprakları gibi solup,vakti gelince elden kayıp gittiğini gösterir. Sonbahar melankoli ile ilişkilendirilen bir mevsimdir. **(R.115)**

Millais, William Holman ve Dante Gabriel Rossetti 1848 yılında Pre-Raphaelite kardeşliğini oluşturduklarında doğaya sadık olan, canlı renklerin kullanıldığı sosyal ve ahlaksal yorum taşıyan eserler ortaya koymayı hedefler. Erken İtalyan ressamlarından, Giotto'dan Raffaello'ya kadar ressamların samimiyetine coşkusuna, onların naifliğine gıpta ederler. Modern hayattan, edebiyattan konuları,

¹¹¹ Güzel tatlı ardıçkuşu benim tüm neşemdir.

figürleri tarihi kostümlerle betimleyen resimler yaparlar. Aynı zamanda şair olan Rossetti başı çeken figürdür.

Rossetti'nin ölen eşine itafen yaptığı 'Beata Beatrix'¹¹² (1870) ressamın melankolik yaklaşımını gözler önüne serer. **(R.114)**Dante'nin, Beatrice'ye olan aşkını anlattığı 'Vita Nuova'¹¹³ 'Beata Beatrix' resminin konusudur.

Gözlerini kapatmış adeta transa geçmiş Beatrice, geleceğini, ölümünü ve cennete çıkışını düşlemektedir. Kutsal ışıktaki yıkanan mistik kuş Beatrice'nin koluna konarak kutsal ruhu simgeleyen ikonik güvercin gibi onu çağırır. Gagasında taşıdığı gelincik iffet ve huzuru temsil etmenin yanında ölümün de sembolüdür. Beatrice'nin yüzünün sağında bir güneş saati vardır. Gölge 9 rakamını gösterir. 'Vita Nuova' boyunca Dante bu rakamı Beatrice'yle ve onun ölümüyle ilişkilendirmiştir. Beatrice'den yansıyan altın renkli ışık güneş saatini çevreler. Fonda Arno nehri köprüsü, Ponte Vecchio ve Duomo'nun silüeti görülür. Beatrice'nin 1290'da ölümüne kadar Dante ve ölümsüz aşkı burada yaşar. Geride sağda yer alan Dante soldaki 'aşk' figürüne bakar. Aşk kırmızı bir elbise giymiştir ve muhtemelen Vita Nuova olan bir kitap vardır elinde. Alevli bir kalp de tutmaktadır. Dante, Beatrice'yi rüyasında gördüğünde Aşk Beatrice'yi cennete götürmektedir. Rossetti'nin resminde de Aşk, Dante'yi cennete götürmek istercesine onu çağırır gibi bakmaktadır.

Rossetti'nin eşi öldüğünde tüm şiirlerini onunla birlikte gömdüğü bilinmektedir. Siddall'in melankolisi ve hastalığı onu yener. Rossetti'nin sadakatsizliği yüzünden tedirgin ve rahatsızdır. Evliliğinin ilk yılında çocuğunun ölü doğması da bu hastalıklı kadını tamamen felakete sürükler. Aşırı dozdan öldüğünde Rossetti'nin de psikolojisi bozulur ve o da eter bağımlısı olur. Bir süre sonra eşinin tabutunu açtıran Rossetti şiirlerini geri alır. Kendi ölümünden 12 yıl önce yapmış olduğu resimde güneş saatinde işaretlediği 9 rakamı garip bir tesadüfle ölüm tarihi olur. Şair ve ressam Rossetti 9 Nisan 1882'da ölür.

¹¹² Kutsanmış Beatrice.

¹¹³ Yeni Hayat.

Bahsettiğimiz İngiliz ressam, ölüm, sadakat ve ölümden sonra ruhun kutsanması motifini resimlerinde kullanarak melankolik bir atmosfer yaratmıştır. İsviçre’li ressam Arnold Böcklin de resimlerinde bu motiflere yer verir.

R.116 Arnold Böcklin, ‘Die Toteninsel’ (Ölüler Adası),1883, ahşap üzerine yağlıboya, 80x150 cm., Berlin Staatliche Museen.

R.117 Corot, ‘Melankoli’1860.

R.118 Corot, ‘Mektup’,1865.

R.119 Corot, ‘Mandolinli Kadın’,1866.

Caspar David Friedrich’in sembolik peyzajlarından etkilendiği bilinen Böcklin doğayı melankoli duygusunu ifade edebilmek için araç olarak kullanır. Güneye yaptığı yolculuklar sonucunda İtalya’nın ışığı ve antik eserleri resminde yer alır. Yüzyıllar boyunca sanatçılar İtalya’ya gitmiştir. İdeal antikite, mimari ve heykel kalıntıları onlar için insani mükemmelliğin eseridir. 19.yy.da kendi şehirlerini çok sesli ve karmaşık bulan ressam da İtalya’ya kaçır. Böcklin de bu sanatçılardandır. Zamansız bir Arkhadia¹¹⁴ arayışında olan sanatçı bu gelişmemiş ülkeye yolculuk yapar. Klasik mitolojiden ve Alman efsanelerinden temaları resmeder. 1880 ve 1886 yılları arasında bugün ‘Die Toteninsel’ adıyla bildiğimiz beş resim yapar. Bu resimlerden dördü Basle, Berlin, Leipzig ve New York’tadır ve biri kayıptır. Ressamın resimlerine ad vermediği ve bu seriye sanat taciri Fritz Gurlitt’in 1883’de ‘Toten Insel’ dediği bilinmektedir. **(R.116)**

Böcklin, Toteninsel serisinin ilk resmini Floransa’da yapar. Genç yaşta dul kalan Marie Berna kocasının ölümünün ardından kendisine ‘gündüz düşleri’ gördürecek bir resim yapmasını ister ressamdan. Evinde her işini uşaklarına gördüren üst sınıfa mensup insanların can sıkıntısından kaçış yoludur gündüz düşleri. Kadınlar arasında hülyalara dalarak kendini buldukları dünyadan soyutlamak yaygın bir alışkanlıktır.

¹¹⁴ Mutluluk Beldesi, Yunanistan’da bir bölgenin adı.

Böcklin'in 'Toteninsel' resimlerinin her birinde bir kayıkçının, beyaz giysili birini ve bir tabutu karşısındaki kayalık adaya geçirdiği görülür. Adada merkezde kara serviler gökyüzüne uzanır ve antik Yunan'da rastlanan nekropol¹¹⁵ benzeri yapılar göze çarpar. Serviler güney Avrupa'da her mezarda bulunur. Antik dönemde de tapınakların yanına dikilirler. Işık tanrısı Apollon'un bir genci alev şekilli serviye dönüştürdüğü ve yer altı dünyasının tanrılarının bu ağaçla ilgili olduğu mitolojide yer alır. Serviler her zaman yeşildir ve uzun yaşarlar. Bu yüzden hayatın ve ölümden sonraki sonsuzluğun sembolleridir onlar.

Böcklin adasını İsviçre'den uzağa güneye yerleştirmiştir ve resimde kendi yaşadığı dönemden başka bir zamanı kurmuştur. İtalyan inancına göre ölü kendi tabutuna kendisi girer. Kayıkta ayakta duran beyaz giysili figürün Charon¹¹⁶ olduğu düşünülür. Adaya varmak için geçilen su da Acheron¹¹⁷la ilintilenir. Yaşamdan ölüme geçiş suda yolculukla sembolize edilmiştir. Karanlık sular yaşayanların dünyasını ölülerinkinden ayırır. Böcklin resminde ölümden sonra yaşamın devam ettiği duygusunu yaratır.

Ressam, 25 yaşında Roma'ya yaptığı bir yolculuk sırasında evlenmiş ve eşi 1855-73 yılları arasında 11 çocuk doğurmuş, ancak bu çocuklardan beşi ölmüştür. Böcklin'in Toteninsel resimlerinden beş tane yapmış olması da bu bilgi ışığında ilginçtir. Kaybedilenlerin ardından yaşanan melankoli duygusu hakimdir Böcklin'in resimlerine.

V.4 Ressamın Atölyesi: Doğa

19.yy. Manzara resmi modern sanatın gelişiminde önemli rol oynamıştır. 14.yy.ın sonuna doğru manzara sadece dini sahnelerde fon olarak yer alıyordu.

¹¹⁵ Antik Yunan ve Roma'da mezar alanı.

¹¹⁶ Charon: Yunanca çok aydınlık demektir. Hades'in kayıkçısıdır. Etrüsk'teki karşılığı Charun'dur. Yeni ölen kişiyi eğer bir obolus (para)u varsa Achenon nehrinin bir kıyısından diğerine geçirir. Antik Yunan'da ölümler dillerinin altına konan parayla gömülür. Parasız olanlar Acheron nehrinin kıyısında yüz yıl bekler.

¹¹⁷ Acheron: Kuzeybatı Yunanistan'da Epirus Bölgesi'nde bir nehirdir. Acheron 'Ağıt Nehri' demektir. Yunan mitolojisine göre bu nehrin bir kolu da yer altı dünyasına, Hades'e giden Acheron'dur.

15.yy.a kadar manzara ayrı bir resim türü olarak görülmez. 17.yy. ve sonrasında Hollanda ve Fransız manzara resmi arasında birbirine zıt iki felsefe gelişir. Hollanda'da ressamlar açık havada resim yapmıyor olsalar da realist bir yaklaşımı benimser. Diğer tarafta Fransa'da Académie des Beaux-Arts¹¹⁸ manzara resmini 'genre mineur'¹¹⁹ sayar. Fransız sanatçılar, Pussin ve Lorrain manzaranın bağımsız bir tür olduğunu ortaya koyan eserler verirler. Doğayı resmin ihtiyacına göre düzenleyip idealleştirirler ve resimlerinde anlatımcı öğeler kullanırlar. Bu iki anlayış arasındaki karşıtlık Hollanda realizminin karşısında Fransız idealizminin olmasından kaynaklanır. 19.yy.da Fransa'da akademinin prestiji devrim sırasında zarar görmüş ve bu yüzden Restorasyon'dan sonra geleneksel anlayış daha katı ve dogmatik uygulanmaya başlanmıştır. Doğayı olduğu gibi göstermek isteyen ressamların sayısı artar ve açık havada kasabalardan görünüm resmederler. Courbet'yi izleyenler kendi yöntemlerini geliştirir ve böylelikle manzara resmi daha prestijli bir tür haline gelir. 'En plein air'¹²⁰ resmi doğar. Akademi bu yöneme karşı çıkar ve ressamları Salon sergilerine almaz. Bu harekete cevap olarak da 'Indépendants'¹²¹ organize edilir.

Barbizon ressamların Paris'in gürültüsünden kaçıp resim yapmaktan hoşlandıkları ve doğayla iç içe olabildikleri bir yerdir. Barbizon'da Rousseau, Diaz, Millet, Corot ve Daubigny birçok ressamla birlikte doğayı keşfetme çabasına girişirler. Jean-Baptiste-Camille Corot resimlerini doğada başlayıp atölyesinde bitirir. Doğadan tuvale aktarılanları kontrol etmek için resmin üzerinde atölyede çalışılması gerektiğini savunur. Son dönem resimlerinde anıtsal figür ve peyzaj arasındaki gerilimi çözümlenmeye çalışmış empresyonistleri büyük oranda etkilemiştir. 1796 yılında doğan Corot, 26 yaşında manzara ressamı Achille-Etna Michallon'nun atölyesine girer. Kendisiyle hemen hemen aynı yaşta olan hocası onu Neo-klasisizm doktriniyle tanıştır ve 'en plein air' çalışması için onu yüreklendirir. Michallon'un zamansız ölümü sonucu daha yaşlı bir ressam olan Jean-Victor Bertin'la çalışır. Corot da daha önce bahsettiğimiz ressamlar gibi İtalya'ya gider.(1825-28). Manzara

¹¹⁸ Güzel Sanatlar Akademisi.

¹¹⁹ Daha az öneme sahip bir tür.

¹²⁰ Açık havada yapılan resim.

¹²¹ Bağımsızlar sergisi, Salon sergilerine alternatif olarak gerçekleştirilir.

resimleri yaptığı halde figürü de çok önemser. Her zaman figürü peyzaja sokmak ister ve bu uğraşının en güzel örneklerini hayatının son yıllarında 1860'la 1870 yılları arasında verir.

İtalya'dan kalan izlenimlerle Corot doğada ya da ressamın atölyesinde tek başına duran kadın figürleri resmeder. Corot için köylü elbiseleri içinde poz veren genç kadınlar atölyesinin bulunduğu Montparnasse'da tanıştığı işçilerdir. Çeşitli bölgelerden resimler yaparken o bölgeye ait kostümlerle resmeder figürlerini. Böylelikle resmine o yerin ruhunu katar ressam.

Corot yetmiş yaşına geldiğinde 'L'Atelier de Corot'¹²² adını verdiği bir dizi resim yapar. 1865 ve 1872 yılları arasında yaptığı altı resimde şövalenin başında oturan modeller görülür. Birinde oturan kadın mandolin tutmaktadır. Bir diğerinde ise figürün arkası dönüktür ve eliyle başını destekleyerek melankoli pozunda durur. Önündeki tuvalden uzağa bakar. Courbet'nin 'Atelier du peintre'¹²³ resmi akla gelir. Courbet'ninkiyle Corot'nun atölyesini karşılaştırsak ikisinin birbirine zıt olduğunu görürüz. Courbet modele arkasını dönmüş peyzaj çalışırken görülür. Atölye insanlarla dolup taşmıştır. Oysa Corot'nun atölyesinde model tek başınadır, ortalığa sessizlik ve yalnızlık hakimdir. Corot'nun resimlerinde 'gerçek' vardır çünkü modeli model olarak sunar bize. Yapılan resimlerin mutfağını gösterir. Burada, model belki iki poz arasında dinlenmektedir ve düşünmektedir. Model başını Corot'nun şövalesinde duran peyzajdan uzağa çevirmiştir. Atölyedeki peyzajlar figürü içlerine çekmek için bekler. Corot büyümlü bir atmosfer yaratmıştır. Modelin açık havadan atölyenin içine yürüyüp girmiş olduğunu düşünmeden edemeyiz. **(R.119)**

Corot, 'Rêverie'¹²⁴, 'Musa'¹²⁵, 'Mektup' **(R.118)**, 'Elinde mandolin tutan kırmızı bolerolu genç kadın' ve 'Melankoli'**(R.117)** adını verdiği resimlerde figürleri yakın bir bakış açısıyla resmederek onları anıtsallaştırır.

¹²² Corot'nun atölyesi.

¹²³ Ressamın atölyesi.

¹²⁴ Düş, hülya.

¹²⁵ İlkçağ yazınında bir tanrısal varlıktır. Bu varlık, Yunanca 'mousa', Latince 'musa' diye adlandırılıp batı dillerinin hepsine giren esin perisidir. Bkz. Azra Erhat 'Mitoloji Sözlüğü'.

Melankolinin 19.yy Avrupa resminde temsilinden bahsederken Doktor Gachet'nin portresine değinmeden geçemeyiz. Van Gogh, kardeşi Theo'ya yazdığı bir mektupta resmedilen kişinin karakterinin birebir kopyalama yoluyla değil özgürce kullanılan renklerle temsil edildiği 'modern portre' hakkındaki heyecanından söz eder. Honoré Daumier (ifadeci ve karikatüresel çizgi kullanımından ötürü) ve Delacroix (rengi kullanımdan ötürü) van Gogh'un etkilendiği ressamlardır. Paul Gauguin de van Gogh'la 1888 sonbaharında çalışmış ve onun üzerinde etkili olmuştur. Gauguin, daha az gözleme dayanan sezgisel yaklaşımdan bahseder van Gogh'a.

Van Gogh, 1888 yılının şubat ayından itibaren Arles'da yaşar ve Gauguin'e yanına gelmesini teklif eder. Orada sanatçılar kolonisi kurulacak, ilerici fikirleri paylaşan sanatçılar kardeşliği oluşturulacak, sanatçılar yapıtlarını eleştirip birbirlerine ilham vereceklerdir. Van Gogh bu düşünceye tutkuyla bağlanır ama Gauguin oraya gidişini hep erteler. Arkadaşı gelmeden önce van Gogh sevinçli bir çocuk gibi, ona evini tanıtmak istermiş gibi, odasını, sandalyelerini resmeder. Arles'in yoğun ışığında gölgeler yok olur ve tonal geçişler azalır. Van Gogh saf ve ışıklı renkleri buradan da aldığı etkiyle tuvaline taşır.

İki arkadaşın, günlük çalışmasının ardından oturup sohbet edeceği sandalyeleri resmeder van Gogh. **(R.122-123)** İki sandalye adeta iki ressamın portresi olur. Oturma bölümü saman olan sarı ahşap sandalye van Gogh'undur. Bu sandalye gün ışığıyla yıkanır, hatları kabadır, bacakları ve sırt tahtaları kalındır. Mavi duvarın önünde çıplak taşların üstünde durur. Sandalyenin üstünde van Gogh'un elinden düşürmediği piposu ve tütünü vardır. Ressam Gauguin'in gelmesini ve beraber sohbet ederken piposunu tütürmeyi beklemektedir. Gauguin'in sandalyesi ise kıvrımlı ve zarif hatlarıyla, kırmızı rengiyle feminen bir görünüm sergiler. Desenli halının üstünde duran sandalyede sarı kapaklı iki kitap yer alır. Sandalyedeki mum ve duvarda asılı duran gaz lambası dehanın iki alevini simgeler. Bu resimde diğerinin aksine gece vakti olduğu görülür. Van Gogh en iyi sandalyeyi misafirine ayırmış kendisine daha rahatsız olanı seçmiştir.

Sandalyedeki farklılıklar iki ressamın karakter farkını işaret eder. Basit şeyleri alıp onların güzelliğini ve farklılığını ortaya koymaya çalışan Van Gogh'un aksine basit şeylerle yetinmeyip konularını bulabilmek amacıyla dünyanın öteki ucuna giden Gauguin karşı karşıyadır. Resme başladığında realist çalışmalar yapan van Gogh Courbet ile Empresyonistleri izler oysa Gauguin sezgisel hareket eder, doğadan parçaları alıp kendi sentezini yapan Cézanne'a daha yakındır. Kış geldiğinde kişiliklerinin yarattığı gerilim hat safhaya ulaşır. Ben merkezci, acımasız Gauguin hassas, kırılğan ve deliliğe yatkın van Gogh'u patlama raddesine getirir ve büyük bir kavga yaşanır. Van Gogh ilk önce Gauguin'i yollarda takip eder ama sonra yaşadığı bu korkunç olayın şiddetini kendisine yöneltir ve kendini bilmez bir halde kulağının bir parçasını keser. Bu parçayı gidip bir hayat kadınına verir. Atölyesine döndüğünde çok kan kaybettiği için kendinden geçer. Polise haber veren kadınlar onun kurtarılmasını sağlar. Bu olaydan iki gün sonra Gauguin tek kelime etmeden Arles'ı terkeder.

Van Gogh'un Arles halkına tehdit oluşturduğunu düşünenler otoriteleri ikna ederler ve ressam kitapsız, boyasız ve piposuz kapalı kapılar ardına hastahaneye konur. Van Gogh'u düşünerek Antonin Artaud'un yazdığı 'Van Gogh; Cemiyetin İntiharı' adlı bir nesiri vardır. Fransız dramatist Artaud kendisi de akıl hastahanesinde kalmıştır. İmitasyon meselesine şöyle yaklaşır; "Bu dünya için değildir, bu toprak için hiç değil, bunca zamandır çalışıyor oluşumuz, mücadeleyle, dehşetle, bağırarak, açlık, ihtiyaç, nefret, iftira ve iğrenme ile zehirlenmişiz, çünkü hepimiz, zavallı van Gogh gibi, cemiyetin intihar ettirdikleriyiz."

Van Gogh intihar etmeden önce Auvers-sur-Oise'da yaşamaktadır. "Bizi burada tutacak hiçbir şey yok, kesinlikle hiçbir şey, Gachet hariç." yazar Theo'ya. (Mektup 638) "O bizim arkadaşımız olarak kalacak, buna eminim. Onu ne zaman görmeye gitsem iyi bir izlenim bırakıyorum, her Pazar ve pazartesi beni yemeğe davet ediyor." Van Gogh'un Auvers'e gitmesinin asıl nedeni Doktor Gachet'nin orada yaşıyor oluşudur.

Yüzyılın ortalarında Courbet ve çevresindeki sanatçılar, genç bir tıp öğrencisiyle tanışır. Bu kişi sanata ve modern çağa ilgiyle yaklaşan genç Gachet'dir. Ressamların toplantılarına katılır. Yıllar içinde resim koleksiyonu yapar. Cézanne Auvers'e taşınır, Pissaro da oradan çok uzak olmayan Fontaine-aux-roses'de yaşamaktadır. Theo van Gogh'a Doktor Gachet'den bahseden Pissaro'dur. İnsan ruhundan ve sanattan anladığı için van Gogh için iyi bir terapist olacağı düşünülür. Dostlukları devam ederken van Gogh doktorun iki portresini yapar. **(R.121)** Gachet onu gravür tekniğini kullanmaya teşvik eder ve bir gravür çalışmasının konusu da yine Doktor

R.120 Vincent van Gogh, 'Botlar', 1886.

R.121 Vincent van Gogh, 'Dr. Gachet', 1890.

R.122 Vincent van Gogh, 'Vincent'in Pipoşuyla Sandalyesi' 1888.

R.123 Vincent van Gogh, 'Paul Gauguin'in Kollu Sandalyesi', 1888.

Gachet olur. Gachet bu resimlerde düşünceli ve melankoliktir. Gachet'nin doktora tezi de melankoli üzerinedir. Hem yapısı itibariyle hem de ilgi alanı yüzünden van Gogh bu duruşu Gachet'ye uygun bulmuştur. Aynı zamanda da van Gogh 'alter ego'sunu bu portre üzerinden resmeder. Geleneksel melankoli duruşunu alıp yaşadığı anın insani detayları ile doldurur.

“Bundan yüz yıl sonra ,vizyonların belirmesi gibi, insanları çarpacak portreler boyamak istiyorum. Bunu fotografik benzerlikle kotarmaya çalışmıyorum; daha çok, tutkulu bir ifade yoluyla, modern renk bilginizi kullanarak ve ifadeyi sağlayan günümüz renk anlayışıyla karakteri yükseltmeye çalışıyorum.” (mektup W22) demektedir ressam. Görüşlerinin katalizörü Gachet'dir.

Auvers şehrinin atmosferi mükemmeldir. Daubigny buraya taşınmış ve Daumier'le Corot onu takip etmiştir. Von Gogh'un değer verdiği üç sanatçı bölgeyi dikkatle incelemiş, resmetmiş ve şehrin insanlarına sanatı göstermişlerdir. Van Gogh da onların adımlarını takip eder ancak ressamın Auvers'de geçen üretken dönemi intiharıyla noktalanır.

'Kargalarla Buğday Tarlası' Van Gogh'un ölmeden önce 1890'nın Temmuz ayında yaptığı son resimlerden biridir. **(R.124)** Kendini bu tarlalardan birinde vurduğu söylenir ancak bu kesin olarak bilinmemektedir. Göğsüne saplanan kurşunla evine döner. Doktor Gachet yarasını sarmaktan başka bir şey yapamaz ve Theo'ya haber verir. Theo geldiğinde abisini yatakta pipo içerken bulur. Ertesi gün van Gogh ölür. İntihar ettiği için kilisede tören yapılmaz.

Resimde tarladan uzaklaşan kargalar görülür. Tuval ikiye bölünmüştür. Gökyüzünün mavisi ile toprağın kızılı ve tarlanın sarı buğdaylarının kontrastı söz konusudur. Kızıl kahverengi yol tarlanın ortasından ufka doğru gider ve karga kümesinin hareketiyle gökyüzüne bağlanır. Van Gogh'un intihar ettiği bilgisine sahip olduğumuz için bu tablonun bedeni terk eden ruhun resmi olduğunu düşünmeden edemeyiz.

R.124 Vincent van Gogh, 'Kargalarla Buğday Tarlası', Temmuz 1890, tuval üzerine yağlıboya, 50,5x103 cm. Amsterdam Rijksmuseum.

R.125 Paul Gauguin, 'Faaturuma Aka, Melankoli' 1891. R.126 Odilon Redon, 'Gözler Kapalı', 1890.

Melankoli kaçınılmazdır çünkü doğa her ne kadar yardım öneriyor olsa da sanatçı tamamen kendi başınadır. Kendisini dünyaya eklemleyen anlamı bulmak zorundadır. Yalnız başına arayışını sürdürürken yarım kalan cevaplarla ya da hiç cevapsız bir şekilde keder içinde yaşamını sürdürür. Tam da bu noktada Van

Gogh'un 1886 yılında Paris'te yapmış olduğu bir çift bot resmini düşünelim. **(R.120)** Van Gogh botları bir çok defa resmetmiştir. Ama bu resimler arasında keskin bir ayrım vardır. Van Gogh köylülerin botlarını düzgün ve giyilmemiş gibi resmeder. Onlar problemsiz natüremortlardır. Oysa yıpranmış, kırış kırış olmuş botlar ressama aittir, problemlerle doludur içleri. Yalnız bırakılmış, yıpranmış botlar Van Gogh'un otoportresidir. Van Gogh hayatı boyunca doğanın içinde yalnız başına yürümüş, tutkuyla bağlı olduğu resim onu nereye götürürse oraya gitmiştir. Botlar onun acılarıyla dolu hayatının, yürüdüğü yolların ve üstüne bastığı toprağın sembolüdür. Botlar hakkındaki gerçek, sanatçının eserdeki varlığı hakkındaki gerçektir aslında.

8 Haziran 1891'de Thaiti'ye varışından üç ay sonra Gauguin 'Faaturuma aka; Melankoli' adını verdiği resmi yapar. **(R.125)** Noa Noa günlüğünde bahsettiği metresi Tehura resmin modelidir. Resimde geri planda duvarda asılı bir manzara resmi görülür ve ressam 'Faaturuma aka' (Asık yüzlü, kederli kadın) adını o resmin çerçevesine yazmıştır. Gauguin, figürün başını eğik, gözlerini ise bir noktaya sabitlenmiş olarak resmetmiştir. Gauguin'in melankolik figürü de Corot'nunkiler kadar anıtsal görünür. Kompozisyonu kurma şekliyle Gauguin, Corot'nun 'Mektup' adlı resminden etkilenmiş görünür. **(R.118)** İki ressamın biçim anlayışları ve renk kullanımı tamamen farklı olsa da melankoliyi ele alış şekli benzerdir.

Resimlerinde melankoli motifini gördüğümüz başka bir ressam da Fransız Odilon Redon'dur (1840-1916). Redon hayatının ilk elli yılında siyah beyaz çalışmış ve son yirmi yılında renk patlaması yaşamıştır. Ressam eserlerinde doğal dünyayı karanlık görünümlere ve garip fantezilere dönüştürür. Gizemli kara çizimleri (Les Noirs), ışıklı pastelileri, zengin tekstürlü tuvaleri ve dramatik gölgelerle yarttığı litografileri sanatını oluşturur. Sembolizm ve dekadansla işbirliği içinde olan Redon'un sanatı fantastik rüyaları ve zihnin oyunlarını gerçek hayata tercih eder. Redon hayal gücü ile melez yaratıklar panteonu yaratır. Edebiyat, İncil ve mitolojiden konuları kendi yorumuyla aktarır. İlk önce kadifemsi karalarla sonra da girdapsal renkli bir atmosferle sanatını yüzen kafalar, canavarımsı insan, bitki ve hayvan kombinasyonlarıyla, vücutsuz dişlerle, gülen örümcekler, kanatlı arabalar ve

garip bitkilerle gerçekleştirir. Hayvanların insan yüzüyle melezeleştirilmesi doğanın insan eliyle ölçülmesi ve bilimle tanımlanmasını ifade eder.

Darwin'in türlerin kaynağı konusundaki araştırmalarını bilen Redon Paris'teki Doğa tarihi Müzesi'ni ziyaret eder, tıp okulunda derslere girer. Redon'un yarattığı yüzen hücreler, cinsiyetsiz figürler evrim ve insan hayatının başlangıcı üzerine düşüncelerdir. Redon'un tek gözlü kiklopları, yumurta kafaları, gülen örümceği, insan bitkisine kadar canavarımsı melez yaratıkları vardır. Tanımlanamayan bu yaratıklar gerçek hayatta bulunan duygusal derinliğe sahiptir. Redon, fantastikle gerçeği, hayal gücüyle gözlemi birleştirir. Hayatı boyunca şiir ve nesir hayal gücü üstünde etkili olmuştur. Yazarlarla ilişkisi onun eserlerinin itici gücü olur. Hennequin ve Mallarmé tarafından Fransızca'ya çevrilen Edgar Poe'nun Grotesk Hikayeler'i için bir seri litografi yapar. Yazar Huysmans'ın 'A Rebours' adlı kitabı için de bir dizi hazırlar. 1885 Yılında yaptığı 'Goya'ya Saygı' litografi serisinden 'Rüyamda, gökyüzünde, gizemli bir yüz gördüm.' (R.128) adlı baskıda melankolik bir figür vardır. 1890'a geldiğinde renkçi ressamlar olan Vuillard ve Bonnard onu renk konusunda etkiler. 'Gözler Kapalı' (R.126) resmiyle renk kullanmaya başlar. Arkadaşı botanikçi Armand Clavaud'un intiharı ve ölümü onu derinden etkiler. Clavaud Bordeaux'nun Botanik Bahçesi'nden sorumludur ve Redon'a doğaya bir mikroskoptan bakmayı o öğretir. Redon'un Darwin'in Türlerin Kaynağı çalışmasından etkilenip bir seri litografi yaptığı bilinmektedir. 'Gözler Kapalı' resmini arkadaşının ölümü üzerine yapar. Resimde gözleri kapalı olan figür ışık seli içindedir. Gözlerini ancak karanlıkta açabilecek melankolik bir insanın resmini yapmıştır Redon. Arkadaşının ölümünün ardından bir de 'Rüyalar' adı altında litografiler yapar. Gauguin'in ayrılmasından sonra Nabiler grubunun ana figürü Redon olur. 'Melankoli' adını verdiği çalışmasında yüksek bir tepede kayalıkların üstünde tek başına oturan bir kadın görülür. Batmakta olan güneşin merkezinde yer alan figürün başı kederle eğilmiştir. (R.127)

R.127 Odilon Redon, 'Melankoli', 1876.

R.128 Odilon Redon, 'Goya'ya Saygı' litografi, 1885.

R.129 Edvard Munch, ' St. Cloud'da Gece'
(ayrıntı).

R.130. Edvard Munch, 'Melankoli' litografi.

R.131. Edvard Munch, 'Melankoli/Jappe Sahilde'
1892.

R.132 Edvard Munch, 'St. Cloud'da Gece, 1890.

R.133 Edvard Munch, 'Keder', 1892.

V.5 Melankolinin Çılgılığı

“Biz doğanın ortalama bir fotoğrafından daha fazlasını istiyoruz. Salona asılacak güzel resimler istemiyoruz. İnsanlara bir şey verebilecek bir sanatın temellerini ortaya koymalıyız. Alıkoyan ve ilişki kuran bir sanat, kalbin en derininden yaratılan bir sanat istiyoruz. Artık iç mekanda okuyan ya da örgü ören kadınlar boyanmamalı. Onlar yaşayan, nefes alan, hisseden, acı çeken ve seven insanlar olmalı.”

Bu sözler genç bir ressam olarak Munch'un 1889 yılında yazdığı manifestodur. Ressamın yaratmak istediği basit bir öznel duyusundan ibaret değildir. Munch, bireysel değerlerden evrensel değerler yaratma eğilimindedir ve bunu insanın en derin duygularını, aşk, ölüm, tedirginlik ve heyecanı kristalleştirerek yapmaya çalışır. Bu duygular zamanın burjuva toplumunun unuttuğu, üstünü örttüğü primitif özelliklerdir. Munch'un Gauguin gibi primitif insan doğasını gözlemlemek için Thaiti'ye gitmesi gerekmez çünkü o Thaiti'yi içinde taşır.

Munch, patlamış iç dünyasının parçaları gibi tuvalin yüzeyine çıkan fragmanlarla düşkün özünü, kendi kara deliğini gösterir bize. Ressamın hayattaki

deneyimi, kayıp ve yoksunluktur. Bu durum zihnine kazınmıştır ve resimlerinde kırmızı bir şerit olarak sembolleşir.

Munch 1868'de annesini kaybettiğinde beş yaşındadır. Beş çocuğun ikincisidir. Kız kardeşi Sophie ondan bir yaş büyüktür ve o da annesi gibi tüberküloz yüzünden yaşamını yitirir. Teyzesi beş çocuğun sorumluluğunu alır. Babaları doktordur ve hayatı boyunca döngüsel psikozdan muzdarip olur, karısını tedavi edemediği için suçluluk duyar. Diğer kız kardeşi Laura da akıl hastası olur. 1888-89 yılları arasında Munch ruhsal çöküntü yaşar. Paris'e burslu gittiğinde orada yaşarken 1889'da babasının ölüm haberini alır. Babasının ölümünün verdiği kederle 1890'da 'Saint Cloud'da Gece' adını verdiği resmi yapar. 1895'te erkek kardeşi Andreas ölür. Yüzyılın sonunda Munch klinikte yatar. 1902'de Tulla Larsen'le yaşadığı çalkantılı ilişki şiddetli bir kavga ile sonuçlanır. Ateşlenen silah Munch'un sol elinin bir parmağını kaybetmesine neden olur. Bu olay Munch'un zihnine kazınır ve bir çok resimde Tulla'nın figürünü resmeder. Alkolizme bağlı olarak oluşan sinir hastalığı sonucunda 1906-1908 yıllarında yeniden hastahaneye yatar. Geçirdiği kriz hayatında dönüm noktası olur ve 1944 yılındaki ölümüne kadar Oslo yakınındaki Ekely'de resimleriyle başbaşa yalnız yaşar. Ölümünün getirdiği tedirginlik ve acı ile sanatçının iç dünyası resimlerinin ana motifi olur.

Munch'un çocukluğunda yaşadığı olayların resimleri üzerinde büyük etkisi olmuştur. Sanatını travmaların üzerine kurar. Çocuğun zihninde annenin yerinin bir anda boşalması orada kara bir delik oluşmasına sebep olur. Ana sevgi objesinin yok oluşu Munch'ta tedirginlik ve korku yaratır.

'Ölü Anne ve Çocuk' (1897-1999) resminde Munch beş yaşındayken gözlerinin önünde olanları yansıtır. **(R.136)** Altı yaşındaki kız kardeşini annesinin yattığı yatağın önünde gözleri sonuna kadar açılmış, dili tutulmuş, ölümün sessiz çılgınlığını duymamak için ellerini kulaklarına götürmüş bir halde resmeder. Kız çocuğunun büyümüş gözlerinde önceden orada mevcut olan görünüm kaybolduğu için sadece büyük bir boşluk vardır. Yerdeki kızıl gölge annenin yatağıyla kız çocuğunu birbirine bağlar. Annenin kaderi kızının üstüne çökmüştür. Yatağın

altındaki kızıl gölge pıhtılaşan kanın sembolüdür ve kızın elbisesinde de bu rengi görürüz. Hastalık ve ölüm anneden kıza geçer. Ön plandaki kız çocuğu aynı zamanda ressamın kendisidir. En önemli sevgi objesinin kaybı ile ortaya çıkan tedirginlik resmin motifidir.

“Lambayı yaktıktan sonra bir anda devasa gölgemin duvardan duvara ve tavana yürüdüğünü görüyorum, sobanın üstündeki büyük aynada kendimi görüyorum, kendi hayali yüzüme bakıyorum ve ölümlerle yaşıyorum, annemle, kız kardeşimle, büyükbabam ve hepsinden çok babamla yaşıyorum. Bütün hatıralarım en küçük olaylar yüzeye çıkıyor...” Görüldüğü gibi, Munch’un yaratıcılığının içsel dinamizi bellektir.

R.134 Edvard Munch, ‘Melankoli: Laura’, 1899.

R.135 Edvard Munch, ‘Melankoli’, 1891.

R.136 Edvard Munch, ‘Ölü Anne ve Çocuk’, 1897-99, tuval üzerine yağlıboya, 104,5x179,5 cm, Munch Museum, Oslo.

‘Hasta Çocuk’ (1885-86) tablosu ile Munch çok eleştirilir. **(R.137)** Kazımalar, derine gömülen fırça darbeleri bunları izleyen dokunuşlar resmin plastik karakterini oluşturur ve hafızadaki imajı resmetmek için kullanılırlar. Munch, odadaki varlığını, olup biteni gördüğünü, gözkapaklarının açılıp kapanışıyla kirpiklerinin hareketini, resimdeki dikey kazımalar ve fırça darbeleriyle gösterir. Zamanında skandal olduğu düşünülen resim ‘lekeli’ olarak tanımlanır ve Sophie ile teyzesinin ellerinin beceriden uzak resmedildiği söylenir. Resimde gördüğümüz eller, Sophie ve teyzesi arasında ölüm ve çaresizliğin geçtiği bir pasajdır. Bu pasaj, uzağa gidenle burada kalanı birbirine bağlar. Sophie’nin ve kederden iki büklüm olmuş teyzesinin elleri silinmiş gibidir, yıkanıp gidenin ardından kalan bir leke gibi görünürler. Çocuğun ölümüne engel olmak mümkün olmadığı için, o anı elde tutmanın imkansızlığı ve çaresizliği içinde eller mahvolmuş, yıpranmıştır. Kızkardeşi

Munch'un gözleri önünde ölüme gitmektedir. Gözleri ışığa, ondan uzaklaşan hayat ışığına çevrilidir. Çocuğun kederini hafifletmek için bir şey yapamaz ikinci figür bu yüzden yığılmış görünür.

'Hasta Odasında Ölüm' (1894-95) resminde de Sophie'nin ölümü vardır. **(R.139)**Munch'un bu konuları ele alırken kompozisyonlarında abartılı perspektif ve merkezi figür kullanımı gibi ortak özellikler göze çarpar. Merkezdeki figürle kompozisyonda yer alan diğer figürler izole olmuş gibidir. Merkezde yer alan figür gözlemciyle psikolojik ve duygusal bağ kuran tek figür olur. Hasta Odasında Ölüm resminde Munch'un kızkardeşi Inger ön planda ayakta durur, yüzü acıdan maskeleşmiş bir haldedir ve bize dönüktür, diğer kız kardeş Laura ise iki büklüm oturmaktadır. Laura'da gördüğümüz kederle çökmüş, sırtı kamburlaşmış figür motifi 'Küller' resminde de vardır. Munch bütün resimleri birbirine bağlayan bir sembolizm yaratır. Hasta Odasında Ölüm resminde ilk önce öndeki figür grubu bakışı çeker sonradan geride solda Munch'un figürüne ve arkadaki gruba bakarız. Resimde yer alan kişiler çocuğun öldüğü yaşta değil resmin yapıldığı yaşadıkları. Inger Munch'la beraber yaşayacak olan kardeştir ve odaya bakışımızı o karşılar. Odaya tepeden bakarız çocuğun bedenini terk eden ruhun geride bıraktıklarına ve ölüme bakışı gibi.

'Saint Cloud'da Gece' (1890) resmini babasının ölümünün ardından yapar Munch. **(R.129-132)** Bu resimde, düşüncelere dalmış bir figür, Seine nehrine bakan ışıklı bir pencerenin önünde oturmaktadır. Pencerenin haç formundaki gölgesi yere yansır ve ölümü hatırlatır bize. Pencerenin dışındaki renk ve ışık akışı ile yalnız adamı saran odanın boşluğu tezattır ve resmin mavi atmosferi derin bir melankoli duygusu uyandırır.

19.yy.ın sonunda dekoratif yüzey ve ifadeci çizgi empresyonizmin resimsel dilinin yerini alır. Renk artık görülen gerçeği tanımlamak için değil içsel dünyanın, hissedilenin ifade edilmesinde kullanılır. Renklerin belirli duygulara ve notalara karşılık geldiğini savunan teoriler geliştirilir. Ressamlar dıştaki fiziki dünyayı resmetmeyi bir kenara bırakıp içe döner, kalbin ve zihnin gizli hayatını resmetmeye yönelirler.

Munch yüzyılın sonuna doğru psikolojik gerilimi yüksek resimler yapar. ‘Melankoli; Laura’ (1889) bunlardan biridir. **(R.134)** Çocukluğunda kız kardeşi Laura’ya melankoli teşhisi konmuş ve Laura hayatı boyunca depresyonda yaşamıştır. Munch kız kardeşine çok yakındır ve ondan sorumlu hisseder kendini. Depresif dönemlerinde ondan desenler yapar. Söz konusu resimde ön planda görülen büyük masanın örtüsü kırmızı rengi ve üstündeki motifle pıhtılaşmış kanı ve kesidi alınmış beyni hatırlatır. Masanın üstündeki çiçek Munch’un sıkça kullandığı bir motiftir. Çiçek, kandan beslenen sanatın sembolüdür. Yaratıcı güç acıdan beslenip büyür. Bu resim hakkında Munch ‘Det Gula Huset’ (sarı ev) adını verdiği yazıda düşüncelerini belirtir; “Melankolik figürü alevli kırmızı masanın ardına oturttum ve arkada pencere var. Amaç, onu sonsuz, suskun, kara kederinde cesur, etkileyici ve heybetli göstermekti. Bu akıl hastahanesinde gördüğüm kardeşimin oturuş şeklidir. Onunla yumuşak bir tonda konuşan kızkardeşini tanımadı, hiçbir şey anlamıyor, büyük kara gözlerinde pırıltı yok, odaya boş ve sabit gözlerle bakıyor.”

1889 Yılında yapmış olduğu başka bir resimde de diğer kız kardeşi Inger vardır. ‘Sahilde Inger’ adlı resimde kayaların üstünde oturan figür manzara ile duygusal uyum içindedir. **(R.140)** Burada manzara ruhun aynasıdır. Inger Munch’la birlikte yaşanan acıya göğüs geren bir kişidir ve bu yüzden Munch onu lirik bir atmosferde resmeder.

Munch’un 1891 ve 1892 yılında yaptığı ‘Jappe Sahilde’ ya da ‘Melankoli’ adıyla bilinen resimlerin stilize edilmiş formu etkileyicidir. Ressam, Norveç’in altın çağını oluşturan naturalist anlayıştan uzaklaşmıştır. Paul Gauguin’in ve 1880’lerin sonuna doğru Maurice Denis’in prensiplerini oluşturduğu Nabiler Munch üzerinde etkili olur. İfadeye yönelik sadeleştirme Nabiler’in çıkış noktasıdır. Munch’un bu tarihten sonraki resimlerinde van Gogh’un ekspresyonist tavrı, Degas ve Toulouse-Lautrec’in kompozisyon anlayışı, Gauguin’in resimlerindeki yüzey anlayışı, çizgisel tanımlama ve rengin ifadeye yönelik kullanımını etkili olur. ‘Melankoli’ adını verdiği resimleri Munch’un sembolist sanatının gideceği yönü gösterir. İki resimde de akan formlar, geniş renk alanları ve rahatsızlık veren abartılı bir perspektif vardır. Kıyı

boyunca bakış güçlü bir hareketle içeri çekilir, öndeki figürden ve kaya kütlelerinden dalgakıranda duran çifte, kayığa ve oradan tekrar ön plandaki adamın yüzüne gelir. Resimde anlatılan bir hikaye olup olmadığını anlamamız resmin içine, derine girebilmemizle mümkün olur. Yüzeydekenden daha derin bir anlam olduğunu keşfetmeye davet ederiz.(**R.130-131-135**)

‘Melankoli’ adlı resimlerinde öndeki figüre model olan kişi Munch’un arkadaşı yazar Jappe Nilssen’dir. Resimlerin yapıldığı tarihe yakın bir zamanda evli ve kendinden yaşça büyük bir kadınla aşk yaşamış, tutkusunun kurbanı olmuştur. Burada Jappe’yi kıskançlık duygusuna kapılmış halde sahilde tek başına otururken görüyoruz. Geri planda sevdiği kadın kocasıyla yaz akşamında kayıkla geziye çıkmak üzeredir. Naturalistler karşılardakine bakarken sembolistler karşılardakinin içine bakar ve özneliği yansıtırlar. Şeyleri tanımlamaktan çok soyut olanı ‘zihni’ tanımlamaya çalışırlar. Jappe’nin yüzündeki ifade bizi adamın rahatsız zihnini çözümlenmeye iter. Koyun arkı, açık koyunun ritmik yapısı, kaya oluşumlarının döngüsel hareketi yüzeyden bize adamın ve dolayısıyla ressamın içindeki girdabı gösterir. Munch da Jappe’ninkine benzer tutkulu bir ilişki yaşamış olduğu için kendi hikayesini Jappe figürünü kullanarak bize anlatmıştır.

R.137 Edvard Munch, ‘Hasta Çocuk’, 1896

R.138 Edvard Munch, ‘Hasta Çocuk’ litografi.

R.139 Edvard Munch, ‘Hasta Odasında Ölüm’1894-95.

R.140 Edvard Munch, ‘Sahilde Inger’, 1889.

R.141

Edvard Munch, ‘Çığlık’, 1893

R.142

Edvard Munch, ‘Keder’, 1894

R.143

Edvard Munch,
Tedirginlik’, 1894.

Munch ardında resimleri kadar günlükler, desen defterleri ve makaleler de bırakmıştır. ‘Moss Ledger’ (1915) de Melankoli resimleriyle ilgili bir yazı bulunur.

“Bir akşam su kenarında tek başıma yürüdüm---
Taşların arasında iç geçirdim ve ıslık çaldım---
Ufukta uzun gri bulutlar vardı---
Her şey kurumuş gibiydi---sanki
Başka bir dünyada---bir ölüm manzarasıydı---
İskelede hayat vardı---
Bir kadın ve bir erkek---ve başka bir adam
geldi---sırtında küreklerle---kayık
oradaydı--- ayrılmaya hazır

‘Keder’ (1892) adlı resimde de yalnız başına duran bir figür vardır. Önde köprünün üstünde duran şapkalı bir adam profilden görülür. Kan rengi bulutlar gökyüzündedir. Bu resim ‘Çılgılık’ resminin ön çalışmasıdır. **(R.133)**Bu resmi ve daha sonra ‘Çılgılık’ resmini yaratmasına neden olan duygu hakkında Munch şöyle yazar; “İki arkadaşımın yol boyunca yürüyordum-gün batımını izliyordum - gökyüzü birden kan kırmızı oldu-durdum, korkuluğa dayandım, ölürcesine yorgundum - kara-mavi fiyordun ve şehrin üstünde ateş ve kan dilleri yatıyordu - arkadaşlarım yürüyüp uzaklaşırken ben tek başına kaldım, korkudan titreyerek - ve bu manzaradan sonsuz bir çılgılığın geçtiğini hissettim.”¹²⁶

Nietzsche’nin Tanrı’nın ölümünü ilan ettiği ve Schopenhauer’in ‘Philosophie der Kunst’ (Sanat’ın Felsefesi)da resim sanatının sınırlı olduğunu çünkü çılgılığı temsil edemeyeceğini öne sürdüğü bir sırada Munch ‘Çılgılık’ (1893)resmini yapar. **(R.141)** ‘Keder’ resminin devamı niteliğindeki ‘Çılgılık’ta köprünün üstünde mummyya benzeyen cinsiyetsiz bir figür dehşetle bağırılmaktadır. Munch ‘Çılgılık’la sesin resimle temsilinin mümkün olmadığı savını ortadan kaldırır. Figürü içine alan doğa, gökyüzü ve fiyordun ses dalgasıyla eğilip bükülür. Gökyüzü kan rengi bulutlarla

¹²⁶ Alf BOE, ‘Edvard Munch’, 1989, Ediciones Polígrafa, Barcelona.

kaplıdır ve bu sembol annenin ve kardeşin ölümünü haykırır. Doğanın çılgınlığını duymamak için figür kulaklarını kapatmaya çalışır. Kırmızı Munch'un çocukluk travması yeşil ise doğanın güçlü, solmayan, sonsuz rengidir. Bu resimde ve diğer bir çok resminde yer verdiği köprü geçmişle geleceği birbirine bağlandığını işaret eden bir semboldür. Resimde gördüğümüz manzara Ekeberg'den görünümüdür. Fiyord'a bakan yüksek bir yerdir Ekeberg ve Oslo'nun büyük mezbahanesi ile Laura'nın yattığı akıl hastahanesi buradadır. Kesilen hayvanların sesi delilerin çılgınlığına karışır. Resimde gördüğümüz figürü 1889 yılında Paris'te gerçekleşen bir sergide gördüğü Peru mumyasından esinlenerek yapmıştır Munch. Bu mumyanın duruşunu Gauguin de 'Nereden geliyoruz? Neyiz? Nereye gidiyoruz?' resminde yaşlı kadın figüründe kullanmıştır.

Çılgılık, sembolizmin ve Gauguin'in sentetizminin etkisiyle yapılmış bir resimdir ve ekspresyonizmi müjdeliyor oluşu yüzünden bir dönüm noktasıdır sanat tarihinde. Acının ve kederin ekspresyonist manifestosudur bu resim. Kuvvetli renkler sanatçının tedirginliğini ve heyecanını anlatır. Sadeleştirilmiş biçimler ifadeye hizmet eder. Renk alanlarının ve eğilen bükülen çizgilerin ritmi bakan kişiyi bir girdabın içine çeker. Perspektifin abartılmış oluşu gerilimi artırır. Figür açık havada olduğu halde doğanın aldığı klostrifik formun içine sıkışmış gibidir. Munch'un 'Carl Johan Caddesi'nde Akşam'(1892) ve 'Tedirginlik' (R.143) resmi (1894) de 'Çılgılık'la ilişkili resimlerdir. Munch, formu sadeleştirerek ve rengi devreye sokarak zihnin karmaşık dünyasını resim diline dönüştürmenin yolunu keşfetmiştir.

İki büyük savaşın getirdiği yıkımın, açlığın ve yoksulluğun yaşandığı bir çağ olan 20.yy.da bu derin kederin etkisinde melankoli resimlerde kendini gösterir. 19.yy'ın sonunda Polonyalı ressam Jacek Malczewski'nin 'Melankoli' adını verdiği eserinde toplumsal başkaldırı ve özgürleşme sürecinde ressamın ve resmin işlevi gösterilmektedir. (R.144) Makineleşmenin ve teknolojinin sonucunda antikitenin melankolisini Giorgio de Chirico eserlerinde yansıtır. Özellikle 'Les Jeux Terribles' resminde sanatçının melankolisinin antikite ve modernlik, akıl ve teknoloji, sanat ve zamanın politikası arasında olma durumundan kaynaklandığını gösterir. (R.145-146) Käthe Kollwitz savaşın felaketlerini, halkın açlıktan ve yoksulluktan kırılışını

resmederken Hitler döneminde yaşayan bir kadın sanatçı olarak bir çok zorluğa göğüs gerer. Hem kadın olduğu için hem de eserlerinde gerçekleri gösterdiği için yönetim ona var gücüyle engel olmaya çalışmıştır. **(R.151-152-153)** Birinci Dünya Savaşı'na katılan Otto Dix ise savaşın travmasıyla boğuşan bir ressamdır ve melankolinin temsiline onun resimlerinde de rastlanır. **(R. 147)** Antonin Artaud'nun portrelerinde, Picasso'nun savaşın yıkımını gösteren 'Ağlayan Kadın'ı ve 'Guernica'sında **(R.154-156)**, Edward Hopper'ın resimlerinde¹²⁷ **(R. 149-150)**, Anselm Kiefer'in soykırımı işaret eden resimlerinde melankoli vardır. Kiefer 'Melankolia' yerleştirmesinde Dürer'in gravüründe bulunan poligen cismi bir savaş jetinin kanadına oturtarak melankolinin medeniyetin hastalığı olduğunu gösterir bize. **(R.148)** Mario Sironi'nin 'Yalnız Kadın'ı **(R.155)**, Francis Gruber'in 'İş' **(R.158)**adlı resmi ve Zoran Music'in 'Gri Koltuk' **(R.157)** adını verdiği resim melankolinin hakim olduğu eserlerdir.

Sanat tarihine baktığımızda her akımın bir diğerine tepki olarak karşıt değerlerle doğduğunu görürüz. Ancak, yeni bir akım doğarken eskinin bazı değerleri sonradan gelenin içinde yaşamaya devam eder. Sanat tarihinin yapısı birbirine geçmiş halkalardan oluşan döngüsel bir yapıdır. Bu yüzden, araştırmamızda 19.yy.a gelene kadar görülen ve 20.yy.da yer alan örneklere de kısaca değindik.

R.144 Jacek Malczewski, 'Melankoli',1890-1894.

R.145

Giorgio de Chirico, 'Le Jeux Terribles', 1925-26.

R.146

Giorgio de Chirico, 'Sokağın Gizemi ve Melankolisi', 1914.

R.147

Otto Dix, 'Melankoli',1930.

¹²⁷ Edward Hopper Amerikalı bir ressam olduğu halde bahsetmeden geçemedik çünkü eserleri melankoli yüklüdür.

R.148 Anselm Kiefer, 'Melancholia',1989.

R.149 Edward Hopper, 'Güneşte bir Kadın', 1961.

R.150 Edward Hopper, 'New York'ta Sinema'1939.

R.151 Käthe Kollwitz, 'Otoportre',1921,desen.

R.153 Käthe Kollwitz, 'Kilise
Duvarında',1893,gravür.

R.152 Käthe Kollwitz, 'Dul',1922-23,ağaçbaskı.

R.154 Pablo Picasso 'Ağlayan Kadın' ,1937.

R.155 Mario Sironi, 'Yalnız Kadın',1925.

R.156 Pablo Picasso, 'Guernica',1937.

R.157 Zoran Music, 'Gri Koltuk',1998.

R.158 Francis Gruber 'İş',1944.

VI. GÜN ORTASINDA KARANLIK: RESİMLERİM

Dürer'in 'Melencolia I' gravüründe yer alan ana figür, kanatları olduğu halde yere çakılmış görünen, ilerleyebileceği boyutları sadece düşünebilen ama hayata geçiremeyen, bir çok bilgiye sahip olup, ulaşamadığı şeyin özlemine çektiği için elinin altındakini yapmayı, başarmayı reddeden bir sanatçı/bilgin modeliydi. Gravürde söz konusu olan figür melankolinin kendisidir. Melankolinin tüm özelliklerini taşır. Melankoli gece ve karanlıkla ilişkilendirilir. Melankoliklerin yüzleri gölgededir, ruhlarının karanlıkta kalışını, düşünceyle başlarının ağırlaşmasını

ressamlar böyle gösterir. Resimlerimdeki figürleri birbirine bağlayan ortak özellik de buna benzer melankolik bir duruştur.

‘Ressam’da tuvalin merkezinde bakışı karşılayan bir figür vardır. Penceresiz, dış dünyaya kapalı bir yerde resim yapar. **(R.167)** Dürer’de olduğu gibi benim resmimde de sanatçının melankolisi merkezdedir. Figürün arkası tuvaline dönüktür, elinde fırçalar ve bir bez vardır, diğer elinin yumruğu sıkıdır, ona yönelen bakışı hiç de hoş karşılamaz. Işıksız dünyasına koyu renkler hakimdir. Ona yönelen bakış çalışmasını bölmüş ya da onu işinden alıkoymuş olabilir. Bu bakışla taştığı için acı çeker. Yüzündeki ifadeden rahatsız ve tedirgin duygular okunur. Bakışa karşı ayakta durmaya, varılmaya çalışır. Delacroix’ın Tasso Deliler Evinde resminde dört duvar arasına sıkışmış bir şairin portresini görmüştük. Büyük bir dehanın eli kolu bağlı, keder içinde oturunu gösterir bize Delacroix. Resmimde yaratım süreciyle gündelik hayatın zorunlulukları arasında sıkışmış bir ressam vardır ancak o keder içinde oturmaktansa ona yönelen ve rahatsızlık veren bakışa isyan eder konumdadır. ‘Carrington’ adlı resimde de atölyesi istila edilen bir ressamın kederli duruşu görülür. **(R.161)** ‘İstila’resmine de benzer bir duygu hakimdir. **(R.168)**

Yaptığım portrelerde gündelik yaşamın içinde sıkışmış, yapacaklarından bir şekilde alıkonmuş insanların sıkıntılı, kederli yada kızgın ifadesini yansıtıyorum. Resimlerimi birbirine bağlayan görünmez bir sicim olduğunu düşünürsek o sicimin üzerinde melankoli yazdığı söylenebilir.

Tek figür üzerinden ve o figürü ön planda, merkezde tutarak çalışıyorum. Her şey yüzeyde olup bitiyor. Tuvali delmek, başka boyutların yanılması yaratmak derdinde değilim. Zihnin karmaşasını sadeleştirilmiş bir form anlayışıyla ifade etmek esas uğraşımdır.

Toplumsallaşamayan, toplumun kenarından, dışardan olup biteni gözlemleyen, istese de artık bu kalabalığın içine giremeyen Pierrot karakterini Watteau’nün resminde görmüştük. Onun tedirgin ve yalnız duruşu melankoliyi

anlatmak için güçlü bir araç. Ben de ‘Pierrot’ resminde geçmişten gelen bu melankolik figürle maskelenmiş kederin resmini yaptım . **(R.163)**

‘Blahernai’ ve ‘Sınır adlı resimler diğerlerinden farklı olarak manzarayı ve Bizans kalıntılarını kullandığım resimlerdir. Bu iki resme de melankoli duygusu hakimdir. Romantiklerin, melankoli ve nostaljiyi ifade etmek amacıyla yıkıntıları resmetmesi gibi ben de İstanbul’da Bizans’tan kalan tek sivil yapıyı, ‘Blahernai Sarayı’ndan geriye kalan duvarları geçmişe dönük düşünceyi ve melankolik ‘hal’i somutlaştırmak için araç olarak kullandım **(R.164-165)** Tabii ki Caspar David’de olduğu gibi bir idealleştirme ve tarihin belirli bir dönemine öykünme söz konusu değildir benim resimlerimde.

‘Bahçe’ adlı resimde küçük bir kız çocuğu karanlık bir bahçenin ortasında oturur haldedir .Elinde ölümün sembolü olan bir çiçeği, gelinciği tutar.**(R.170)** Geride, duvarın üstünde olmayan gözleriyle ona bakan bir kafatası vardır. Bu resim vanitasla ilintilidir.**(R.169)** Kız çocuğunun bahçesinde yarattığı küçük dünyası ölümle yıkılabilir. Memento Mori!

‘Seval Erdok’un Portresi’nde figürün yumrukları sıkıdır ve kırmızı yüzü bizden uzağa çevriktir. Portrenin profilden görünüşü önemlidir. Figür bize bakmaz, bizim bulunduğumuz dünyayı düşünmez. Kendi içine bakar bizi de kendi içimize bakmaya zorlar.¹²⁸**(R.171)**‘Mavi Oda II’ adını verdiğim resimde ve Sınır’da da figürün portresini profilden resmettim. **(R.166-165)** Resimlere bakan kişiyle resimde yer alan figürün ilişkisini kopararak bir tür yabancılık yaratmak böylece mümkündür. Resimlerin her birinde koyu tonların hakimiyeti söz konusu. Koyular figürleri sarıp sarmalıyor, tıpkı melankolinin belleği kuşatması gibi.

Eser metninde ‘kayıp’tan ve melankoliye neden oluşundan bahsetmiştik. Melankolinin, kayıp, ölüm, yas ve kederle ilişkisi güçlüdür. ‘Osetya’ adını verdiğim resimde yaşanan vahşetten geriye kalan izleri, ölen çocukları gösterirken gerideki

¹²⁸ Bkz. Neş’e Erdok, ‘Figüratif Resim’de ‘Bakış’ Diyalektiği ve ‘Bakış-Espas’ İlişkisi’, VII.3. ‘Profilden Bakış’, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayın No.70, İstanbul 1977.

figürü geleneksel melankoli pozunda resmederek melankoliyi 'kayıp' motifiyle tanımladım. **(R.172)**

'Seval Erdok'un Portesi II'de de figür geleneksel melankoli pozundadır. Bu seferki figür bakışı cepheden karşılar ancak kendi bakışı yine bizden uzağa çevrilidir. Melankolik olan bir kaçış halindedir. Bulunduğu zamandan ve diğer insanların bulunduğu mekandan kaçır, içine dönük yaşır. Bu figür balkonda olduğu halde aslında dışarıda değil içerdedir, kendi kurduğu dünyanın içindedir. **(R.173)**

Resim yaparken kendi içimde derinleşebileceğim bir yerde, penceresiz, kapısız bir mekanda, kendime ait bir odadayım. Bu odaya bakıyor ve onun içinde ayakta kalmaya çalışan figürün sınırlarını çiziyorum. Dış dünyaya karşı iç dünyanın geliştirebileceği bir yer arayışım sürüyor. Her geçen gün, kaybedilenlerin kazanılanlardan daha fazla olduğunun ayırına varmak tarifsiz bir boğuntu veriyor. Resimlerimde, hiçbir şeyin denetleyemeyeceği öznel bir dünyanın içine çekilme sürecinde olan melankolik figürler, dışarıda gün ışığı varken kendi yarattıkları karanlıkta, düşüncelerine gömülmüş halde yaşıyorlar.

R.159 Esmâ Erdok, 'Cam' ayrıntı.

R.160 Esmâ Erdok, 'Cam' tuval üzerine yağlıboya, 79x63 cm. 2006.

R.161 Esmâ Erdok, 'Carrington' tuval üzerine yağlıboya, 146x89 cm.,2004.

R.162 Esmâ Erdok, 'Pierrot', ayrıntı.

R.163 Esmâ Erdok, 'Pierrot' ahşap üzerine yağlıboya,50x35 cm.,2003.

R.164 Esmâ Erdok, 'Blahernai' tuval üzerine yağlıboya, 110x125cm. 2005.

R.165 Esmâ Erdok, 'Sınır', tuval üzerine yağlıboya, 110 x 132cm. 2005-2006.

R.166 Esmâ Erdok, 'Mavi Oda II', tuval üzerine yağlıboya, 100x75 cm. 2006.

R.167 Esmâ Erdok, 'Ressam', tuval üzerine yağlıboya, 88x100 cm. 2003.

- R.168 Esmâ Erdok, 'İstila', tuval üzerine yağlıboya, 100x50 cm. 2006
- R.169 Esmâ Erdok, 'Bahçe' ayrıntı.
- R.170 Esmâ Erdok, 'Bahçe' tuval üzerine yağlıboya, 96x120 cm. 2005-2006.
- R.171 Esmâ Erdok, 'Seval Erdok'un Portresi', tuval üzerine yağlıboya, 114x126 cm 2006.
- R.172 Esmâ Erdok 'Osetya', tuval üzerine yağlıboya, 89x116 cm. 2004-2006.
- R.173 Esmâ Erdok 'Seval Erdok'un Portresi II', tuval üzerine yağlıboya, 110x90 cm. 2006.

VII. SONUÇ

Araştırmanın bütünü göz önüne alınacak olursa, Dürer'den günümüze gelene kadar melankolinin temsilindeki değişim fark edilir. Antikçağ'da deha ile ilişkilendirilen melankoli yüceltilir, daha sonra Ortaçağ'da acedia kabul edilen melankoli günah sayılır ve ondan gerçek dindarların uzak durması gerektiği yönünde telkinler yapılır, toplumsal tehdit olarak görülen melankolikler öldürülür.

Melankoli tasvirlerine medikal kitaplarda, ortaçağ el yazmalarında ve baskı takvimlerde rastlanır. Antik çağda ortaya konan dört salgı teorisi kitaplarda dört figürle betimlenmiştir. Melankolinin bu ilk tasvirleri daha sonra Rönesans'da ressamalara kaynak teşkil eder. Rönesans'da deha doktrini tekrar baş tacı edilir böylelikle melankoli düştüğü çukurdan çıkarılıp eski tahtına oturtulur. Hümanizm melankoliyi ve melankolikleri sever.

Dürer 1514 yılında yaptığı 'Melencolia I' gravüründe melankoliyi kadın figürüyle kişileştirir. Önceki yüzyıllarda Satürn'nün ve Satürn çocuklarının tasvirinde melankoli pozu kullanılırken Dürer'le birlikte kadın figürü melankolinin alegorisi olur. Rönesans güçlü ve yeni bir başlangıçtır ancak yüzeyin altında aynı oranda güçlü bir melankoli dalgası da yatmaktadır. Çağın duyarlı zihinleri, karanlık vizyonlara ve kederli yüzlere sahiptir.

16.yy.da Avrupa toplumunda çoğunluk okuma yazma bilmediği için resimlerin dili çok önemlidir.Başın ele yaslandığı motif resimlerde sıkça kullanılır. Amaç hem melankoli hastalığını ve nasıl tedavi edilebileceğini, hem de melankolinin günah boyutunu halka göstermektir. Acedia melankolinin en ciddi formu olarak tanımlanır. Melankoli acedia olarak tanımlandığında sadece depresif bir 'hal' değil, çok daha derin bir şeyler yapamama, ya da yapmak istememe durumudur. Bu isteksizlik hali ve tembellik günahdır. Resimlerde melankoliye düşen azizlerin keşiş hayatında şeytanın onları sınaması gösterilir.

Melankoliyi açıklamak için her dönemde çabalayan yazarlar bu hastalığın semptom çeşitliliği yüzünden onun tek tanımının yapılamayacağını ortaya koyarlar. Bilimsel araştırmaların ilerlemesiyle salgı teorisi varlığını sürdüremez ancak yapılan dört mizaç tanımlaması popüler hale gelir ve kalıcı olur. Melankoli ile ilgili teoriler çeşitlenir, özellikle Freud 'kayıp' teorisi ile bambaşka bir bakış açısı getirir bu kavrama.19.yy.a gelindiğinde hastalık olarak tanımlanan melankoliyi depresyondan ayıran sınır hala net bir şekilde çizilememiştir.

16.yy.dan 19.yy.a gelene kadar melankolinin katettiği yolda değişmeden kalan bir şey vardır, o da melankolinin kadın figürü ile amblemleştirilmiş olmasıdır. Tasvir örneklerinin geneline baktığımızda erkek figüründen çok kadın figürünün yaygın bir şekilde kullanılması dikkat çekicidir.

Melankoli, insanı akılcılıktan uzaklaştıran, hareketsiz ve güçsüz bırakan bir hastalık yada geçici bir duygulanım hali olarak kabul edilir. Erkek akıllı ve mantığı temsil ederken kadın onu bu özelliklerinden yoksun bırakan melankoliyi temsil eder. 16.yy.da Alain Chartier'in, 'Melankoli ve Akıl' adlı resminde melankoli yaşlı bir kadındır ve akıllı sembolize eden genç erkeğin üstüne kara bir kumaş örtmeye çalışırken tasvir edilir.**(R.7)** Bu resimde melankoli kötücül bulaşıcı bir hastalık olarak gösterilir ve kadın figürü ile tasvir edilmesi önemlidir. Chartier'in resmi toplumda kadına olan bakışı özetler haldedir.

15. ve 16.yy.da resimlerde melankoli pozunda gördüğümüz kadınlar belirli bir kişi değil melankoli kavramını betimlemek için kullanılan anonim figürlerdir. Onlar hem erkeklerin melankolisinin kaynağı hem de onların içindeki dişiliğin ve erkek kederinin metaforudur. İtalyan hümanist dönemi boyunca deha ve melankoli arasında sıkı bir ilişki olduğu varsayılmış ve melankoli resimlerde kadın figürü ile temsil edildiği halde deha kategorisinde sadece erkeklere yer verilmiştir.

17.yy.da gördüğümüz melankolik resimlerde önceki dönemlere göre daha öznel bir anlatım şekli çıkar karşımıza. Melankoli artık belirli, yaşamış bir kişidir. Bu dönemde gerek Meryem'in gerek Magdalena'nın olsun ,azizenin melankolisi resmedilir. Dini temalar resimlerde melankoli motifi ile ele alınır. 18.yy.a gelindiğinde bir önceki dönemde tanrı inancıyla sabreden ve melankoliye gömülen kadınlar bu sefer savaşların ardından kaybedilenler için yas tutarken resmedilir. Portreler, melankoli kavramının genelleştirilmiş halini değil daha çok bireysel acıyı ve kederi yansıtmaya başlar. 19.yy.da da bu durum en üst seviyesine ulaşır. Sanayi Devrimi, şehirleşme, makineleşme ve teknoloji sanatçıların gürültünün içinde kendi dünyalarına kapanmasına, buldukları yerden kaçmasına sebep olur. Kendi duygularıyla ve içsel mücadelesiyle başbaşa kalan sanatçılar öznel melankolinin resmini ortaya koyarlar. Erkek figürü de kadın figürü kadar melankolinin temsilinde yerini alır. Kadın figürü ile amblemleşen melankolinin tasvirinde geleneksel poz kullanılmaya devam eder ancak tasvir tek cinsle sınırlandırılmaz.

Burada ele alınan resimleri melankoli başlığı altında toplayarak onları bu kavramın gölgesine hapsetmek ve bu eserlerin tek önermesi olduğunu ortaya koymak gibi bir amacımız yoktur. Avrupa Resim Sanatı'nın baş yapıtları açık uçlu ve çok katmanlı eserlerdir. Bu araştırmayı gerçekleştirerek söz konusu eserlerde ve resimlerimde en yoğun şekilde algılanan estetik duygunun melankoli olduğunu ortaya koymaya çalıştık.

VIII. KAYNAKÇA

- ALBERTİ,Romano,(1585)Trattato della Mobilità della Pittura,Roma.
- ARMENİNİ,G.Battista,(1587)Dei Veri Precetti della Pittura,Ravenna.
- BAUDELAİRE,(1957)Ouvres Completes,Gallimard Pleiade,Paris.
- BOE,Alf ,(1989)Edvard Munch, Ediciones Polígrafa,Barcelona.
- BRİGHTE,Timothie,1586,A Treatise of Melancholy,John Windet,London.
- BURTON,Robert,(1621)The Anatomy of Melancholy, edited and introduction by Holbrook Jackson, New York Review Boks, 2001.
- DANTE,(2001),İlahi Komedya,Türkçesi Rekin Teksoy, Oğlak Yayınları,İstanbul.
- DELACROİX,Eugène,(1923)Ouvres Litteraires,Nizet,Paris.
- ERDOK,Prof.Neş'e,(1977)'Figüratif Resim'de 'Bakış' Diyalektiği ve 'Bakış-Espas' İlişkisi', İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayın No.70, İstanbul.
- ERHAT, Azra, (1997), 'Mitoloji Sözlüğü', Remzi Kitabevi, İstanbul.
- FİCİNO,Marsilio,(1561)OperaOmnia,Basel.
- FREUD,Sigmund,(1967) Mourning and Melancholia,London Hogarth Press.
- GALEN,(1916), On the Natural Faculties,translated by Arthur John Brock, Heinmann and Harvard University Press, London.
- GOMBRİCH,E.H.,(1997) Sanatın Öyküsü,Remzi Kitabevi,İstanbul.
- HAGEN,Rose-Marie ve Rainer,(2003) What Great Paintings Say, Volume 1, Taschen,Slovenya.
- HEİDEGGER,Martin,(1950)Der Ursprung des Kunstwerkes,Holzweg, Frankfurt, Vittorio Klosterman.
- HİLDEGARD of Bingen,(1994)Saint,Book of Holistic Healing, edited by M.Palmquist and J.Kulas Collegville, Linturgical Press.
- İSKENDER,Prof.Kemal, 'Rönesans'tan Barok'a 'Geçerli Kullanımlar' ve Biçim Yenilenmesi İlişkileri', Yayınlanmamış doktora tezi.
- KLİBANSKY,R.-PANOFSKY,E.-SAXL,F., (1964)Saturn and Melancholy, Nelson & Sons
- LEPPERT,Richard, (2002)Sanatta Anlamın Görüntüsü,Ayrıntı Yayınları,İstanbul.
- LEVEY,Michael, (1990) Rococo to Revolution,Thames and Hudson, London.
- PANOFSKY,Erwin,(1955)The Life and Art of Albrecht Dürer,Princeton University Press.
- PHİLLİPS,(1957),Art And Psycholanalysis,Criterion Books,New York
- PLATO, (1973)Phaedrus and Letters VII and VIII, Penguin Books.
- RADDEN, Jennifer, (2000)The Nature of Melancholy,Oxford University Press.
- SCHNEİDER,Daniel,(1950)The Pschoanalyst and the Artist,N.Y.
- SCHNEİDER,Norbert,(2002) The Art of Portrait,İtalya.
- TEBER,Serol,(2001), Melankoli Normal bir Anomali, Say Yayınları, İstanbul.
- TOMLİNSON,Janis, (1994), Francisco Goya y Lucientes,Phaidon,Hong Kong.
- WİENER,Philip P., (1974)The Dictionary of the History of Ideas,Charles Scriber's Sons,New York.

WITTKOWER,R.(1963)Born Under Saturn,The Character and Conduct of Artists.A Documentary History from Antiquity to the French Revolution,London and N.Y.

IX.ÖZGEÇMİŞ

Esmâ Erdok;

11 Nisan 1974 tarihinde İstanbul'da doğdu.

1996 Yılında İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü'nden mezun oldu.

2003 Yılında Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü'nden mezun oldu.

2006 Yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı'ndan mezun oldu.

Sergiler:

2004 Yılında Karma Sergi,Koşuyolu Sanat Galerisi.

2004 Yılında TÜYAP 14.İstanbul Sanat Fuarı, Karşı Sanat.

2005 Yılında '17.05' Sergisi, Denizatı Sanat Galerisi.

2005 Yılında 'Genç Portreler' Sergisi,Teşvikiye Sanat Galerisi.

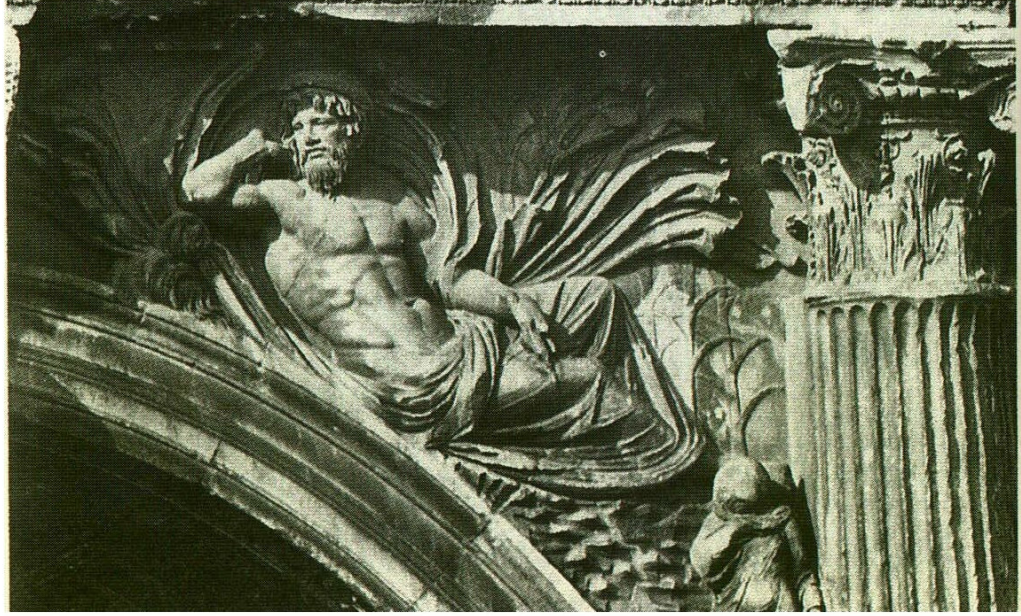
2005 Yılında TÜYAP 15.İstanbul Sanat Fuarı, Karşı Sanat.

2005 Yılında TÜYAP 15.İstanbul Sanat Fuarı,Akademililer Sanat Merkezi.

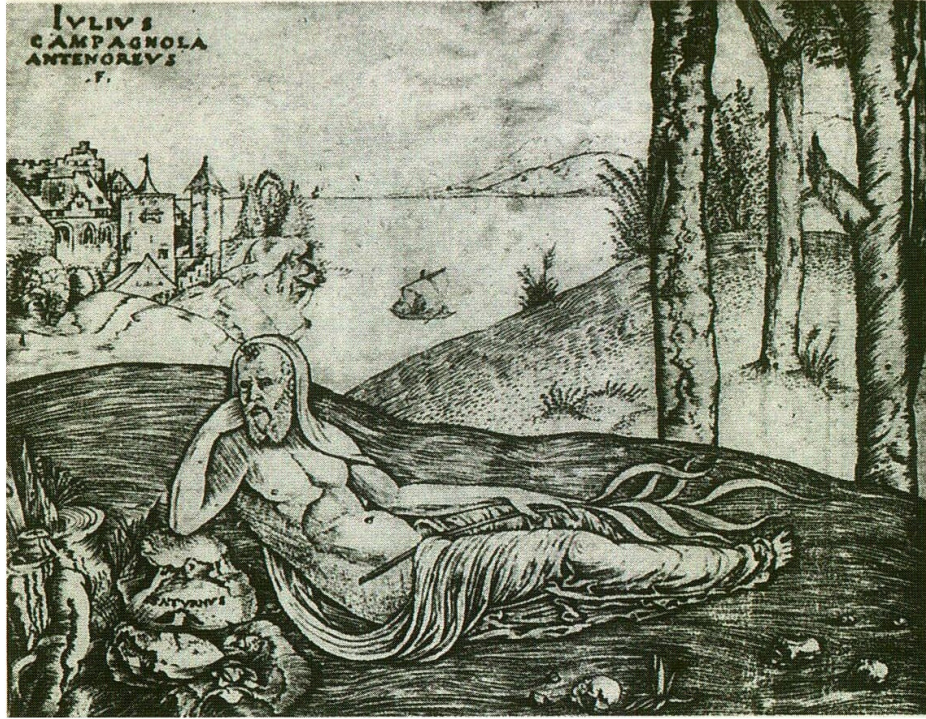
2005 Yılında Karma Sergi, Akademililer Sanat Merkezi.

Etkinlikler:

2004, İsveç'li sanatçılarla ortak The Colours of the East Projesi.



R.1 Nehir Tanrısı, Benevento Zafer Taktı, M.S 114, rölyef.



R.2 Giulio Campagnola, 'Satürn', 15.yy.



R.3 Girolamo da Santa Croce, Saturn, Paris Musée Jacquemart-André.



R.4 'Ruh ve Mezamir Şairi' 9.yy kitap resmi, Stuttgart, Landesbibliothek.



R.5 'Boetius ve Felsefe' 1415-1420, kitap resmi.



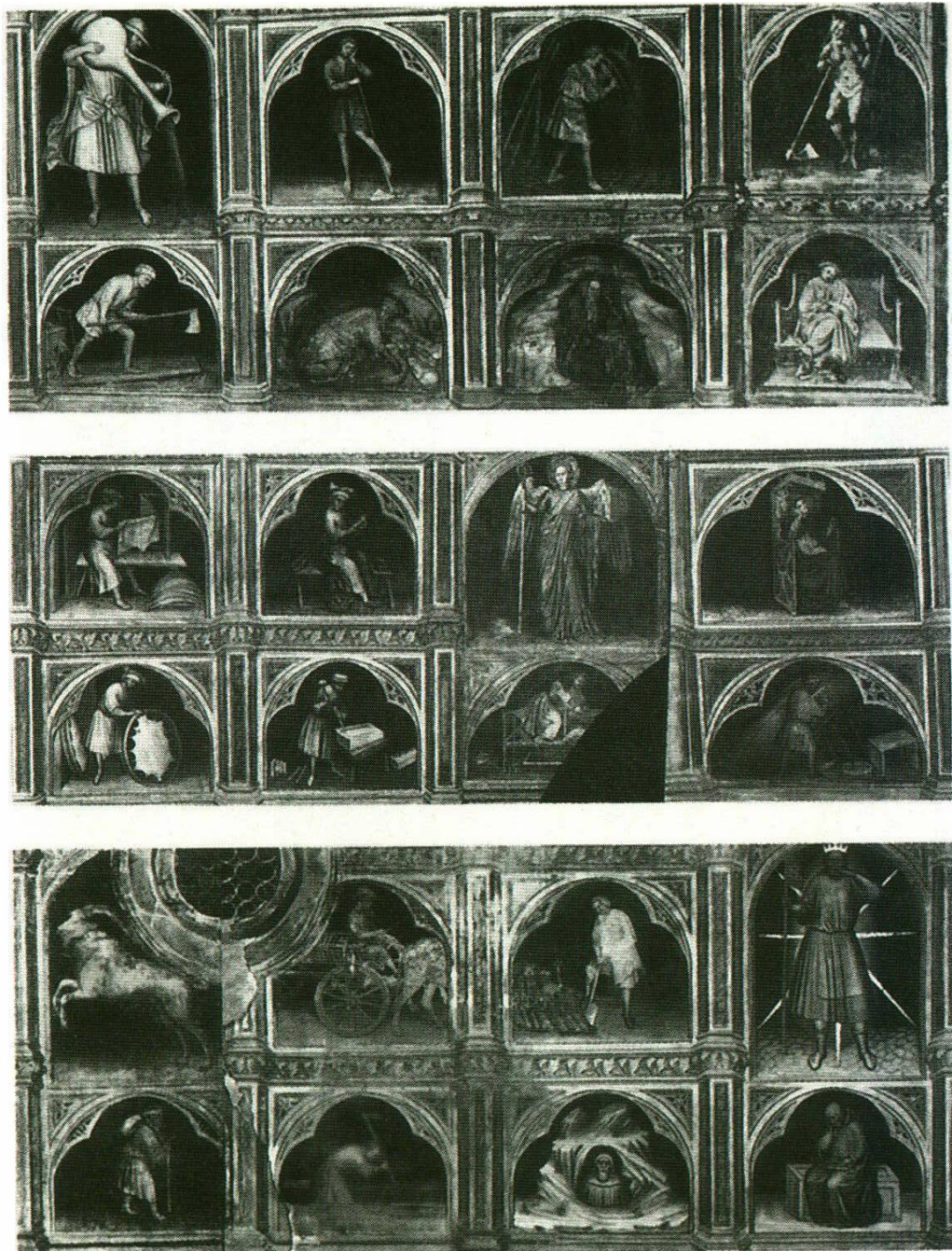
R.6 'Melankoli ve Uyum Şairi Ziyaret Ederken'
1489 kitap resmi.



R.7 Alain Chartier, 'Melankoli ve Akıl', 1525-1530.



R.8 'Müzikle Avuntu' 13.yy kitap resmi.



R.9 'Satürn'ün Çocukları' 14.yy, Padua Sala della Ragione, İtalya.



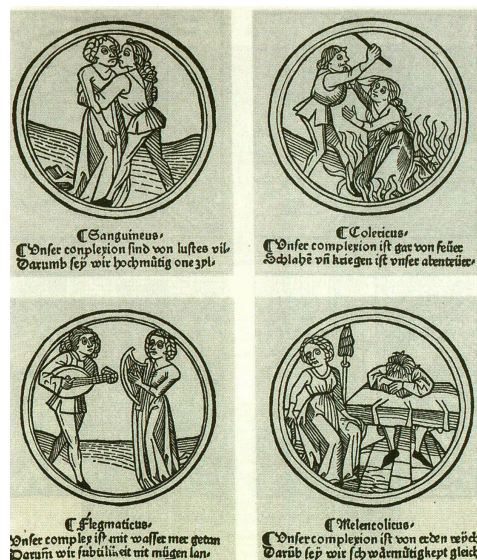
R.10 'Müzikle tedavi', 13.yy kitap resmi.



R.11 'Dayakla Tedavi', 1300, kitap resmi.



R.12 'Melankolik' Kauterisations Scheme, 13.yy.



R.13 'Dört Mizaç; Sanguinik, Kolerik, Phelgmatik, Melankolik' Augsburg Takvimi, 1480, ağaç baskı, Almanya.



R.14 'Acedia', kitap resmi,1490, Basel,Kupferstichkabinett, Fränkischer Einblattdruck Kunst Museum.



R.15 'Dört Mizaç' kitap resmi, 15.yy ortaları, Zürich, Zentralbibliothek.



R.16 Pieter Bruegel, 'Desidia' 1557, desen, 21,4x29,6 cm.



R.17 Matthias Grünewald.



R.18 Martin Schongauer.

R.19 Jerome Bosch .

R.20 Lucas Cranach (Büyük).





R.21 Gérard de Saint-Jean, 'Çölde Aziz Jean-Baptiste', 1480-85, tuval üzerine yağlıboya, 42x28 cm. Staatliche Museen Gemäldegalerie, Berlin.



R.22 Albrecht Dürer, 'Melancholia I', 1514, gravür, 24x18,9 cm., Vevey, Musée
Jenisch, Cabinet Cantonal des Estampes.



**R. 23 Herr Walther von der Vogelweide
Kodeks Manesse, 1300**



R.24 Roma Sanati, Augustus Dönemi 'Aias' bronz.



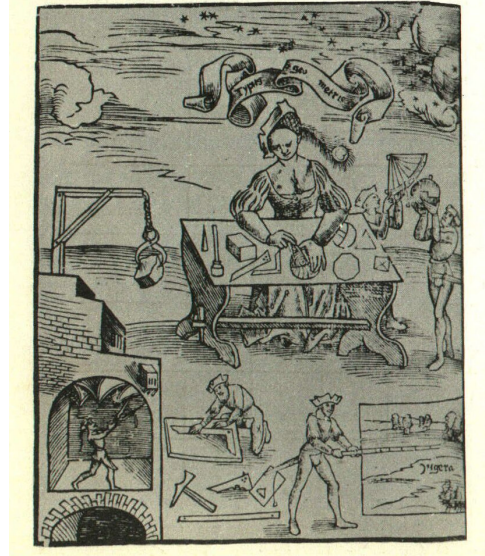
R.25 Amiens Katedrali, 'Luxuria' rölyefi.



R.26'Sanguinik Mizaç'Ausburg Takvimi, 1481.



R. 27 'Sanat',1376 tarihli Fransız el yazmasından minyatür detayı.



R.28 'Typus Geometriae', 1504.



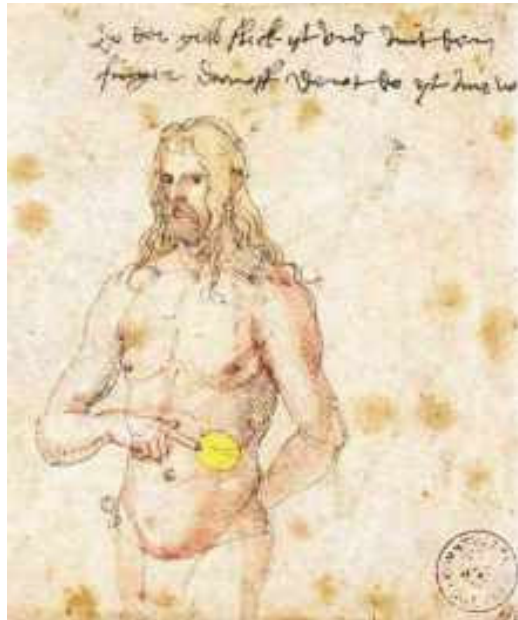
R.29 'Saturn' Alman Minyatürü,15.yy sonu



R.30 'Melankolikler' Augsburg Takvimi, 1481



R.31 Jacob II de Gheyn, 'Melancholicus', 1596, gravür, 23x17,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.



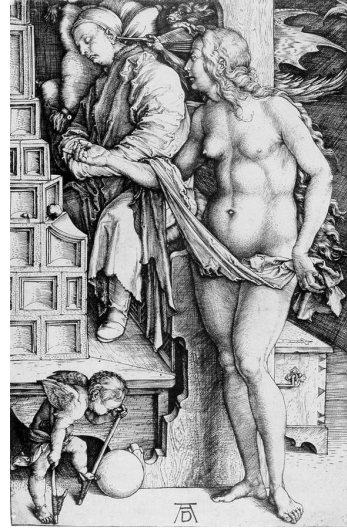
R.32 Albrecht Dürer , desen, 1512-13.



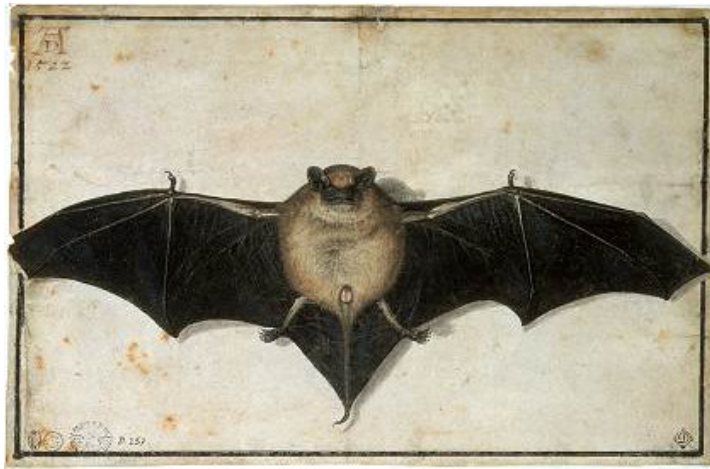
R.33 Albrecht Dürer, 'Otoportre' 1491, desen.



R.34 Albrecht Dürer, 'Duvar Önünde Meryem',
1514, gravür.



R.35 Albrecht Dürer, 'Doktorun Rüyası', 1498,
gravür.



R.36 Albrecht Dürer, 'Vespertilio', 1522, kağıt üzerine sulu boya ve siyah mürekkep.



R.37 Albrecht Dürer, 'Dürer'in Eşi' desen.



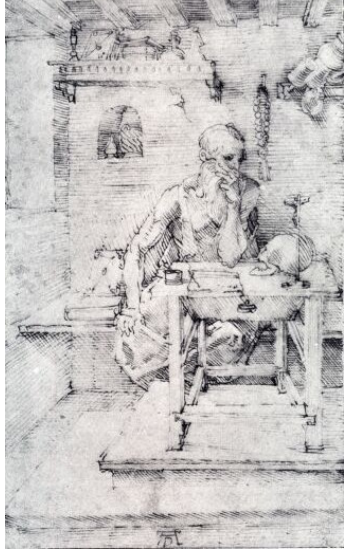
R.38 Albrecht Dürer, 'Yaşlı Adamın Başı', 1521, desen



R.39 Albrecht Dürer, 'Aclanın Adamı', 1522, desen



R.40 Albrecht Dürer, 'Aclanın Adamı İsa', 1493.



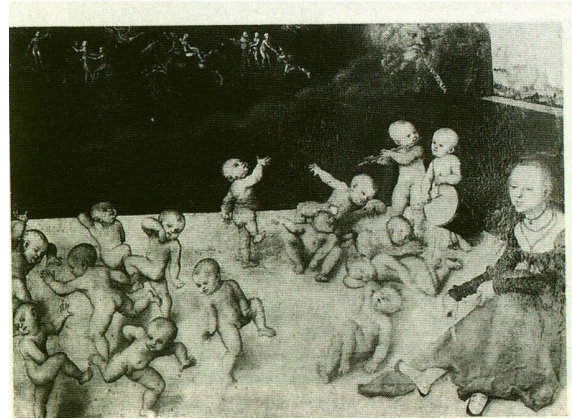
R.41 Albrecht Dürer 'Aziz Jerome Çalışma Odasında',
desen.



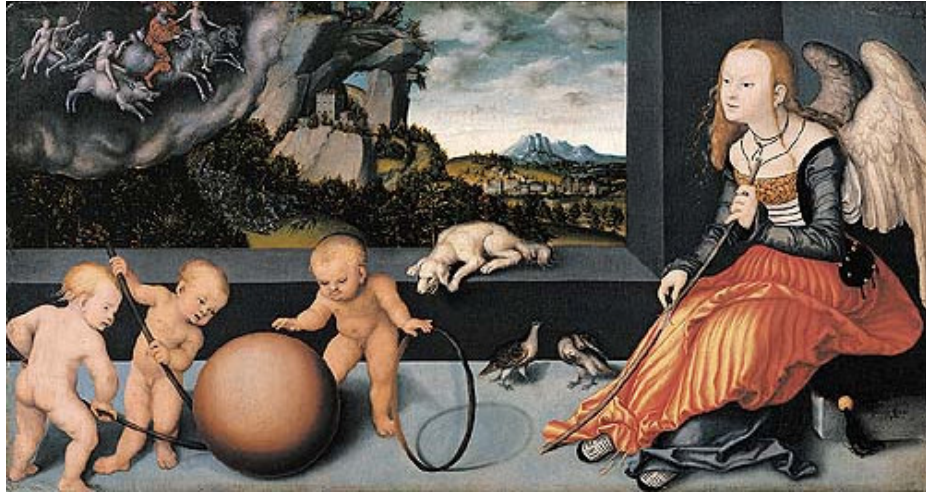
R. 42 Albrecht Dürer, 'Aziz Jerome Çalışma Odasında'
1514, gravür.



R.43 Lucas Cranach(Büyük) 'Melankoli',1528.



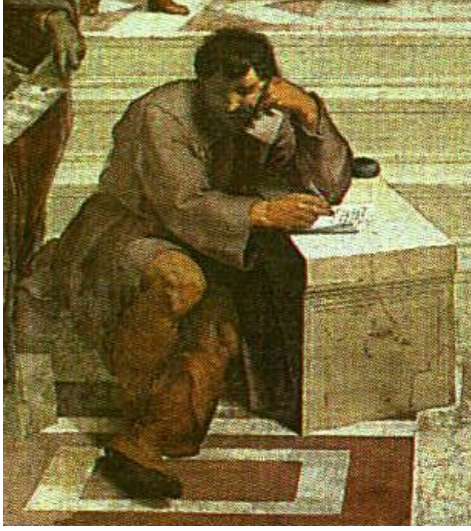
R.44 Lucas Cranach(Büyük) 'Melankoli',1533.



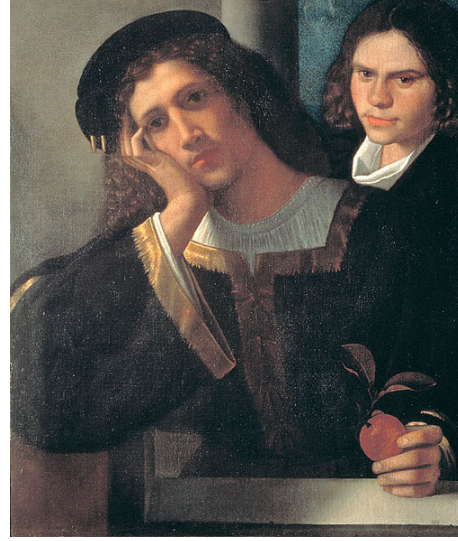
R.45 Lucas Cranach (Büyük)'Melankoli, bir Alegori',1532.



R.46 LucasCranach (Büyük),'Melankoli', 1532.



R. 47 Raffaello Sanzio, Atina Okulu'ndan ayrıntı, 1510-11.



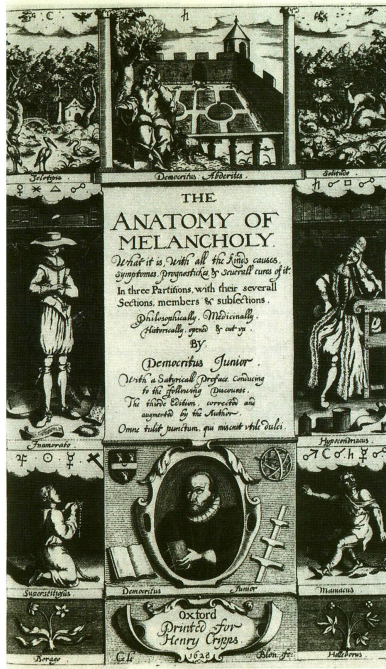
R.48 Giorgione, 'İkili Portre' 1502.



R.49 Hans Holbein (Genç) 'İngiliz Hükümeti'nde Fransız Elçiler', 1532, tuval üzerine yağlıboya, 203x209 cm., National Gallery, Londra.



R.50 Moretto da Brescia, 'Genç Adanın Portresi', 1530/40, ahşap panel üzerine yağlıboya, 113x93 cm., National Gallery, Londra.



R.51 Robert Burton'in 'The Anatomy of Melancholy' kitap resmi ,1638,Oxford.



R.52 Nicholas Hilliard, Henry Percy'nin Portresi, Minyatür.



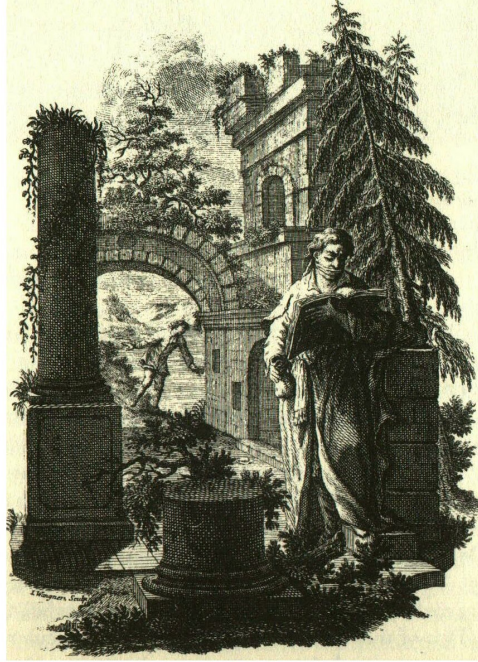
R.53 Jost Amman, 'Melancholia 1589.



R.54 H.S. Beham, 'Melankoli', 1525.



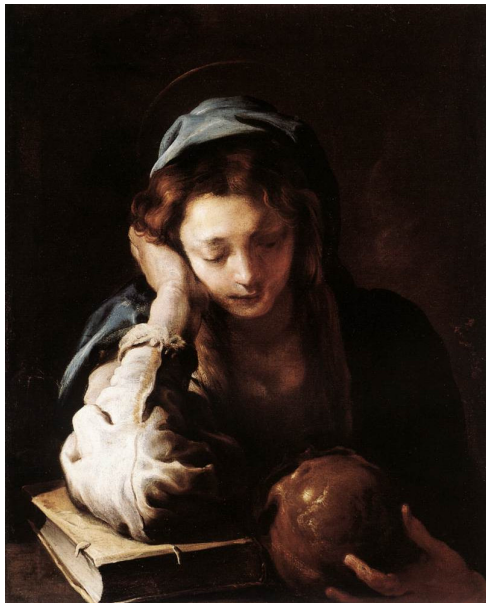
R.55 Abraham Janssens 'Melankoli ve Neşe', 1623, Dijon, Musée Magnin.



R.56 Melancholicus, C.Ripa, İconologia, 1603.



R. 57 Malinconia, C.Ripa, İconologia, 1603.



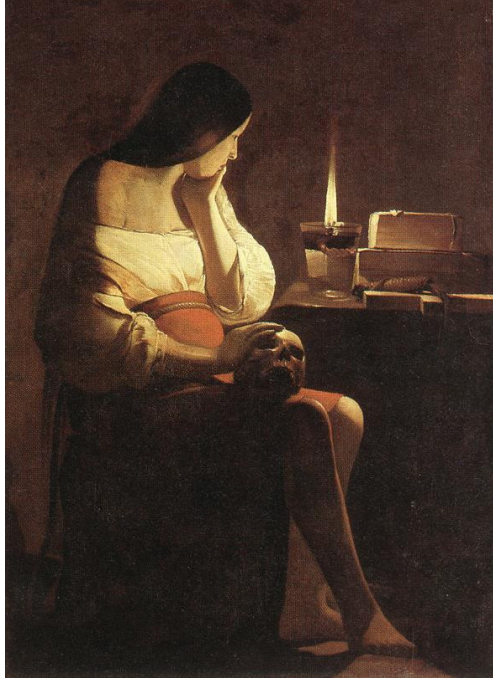
R.58 Domenico Fetti, 'Tövbekar Maria Magdalena', 1617-21, tuval üzerine yağlıboya, 98x78,5 cm. Phamphili, Roma.



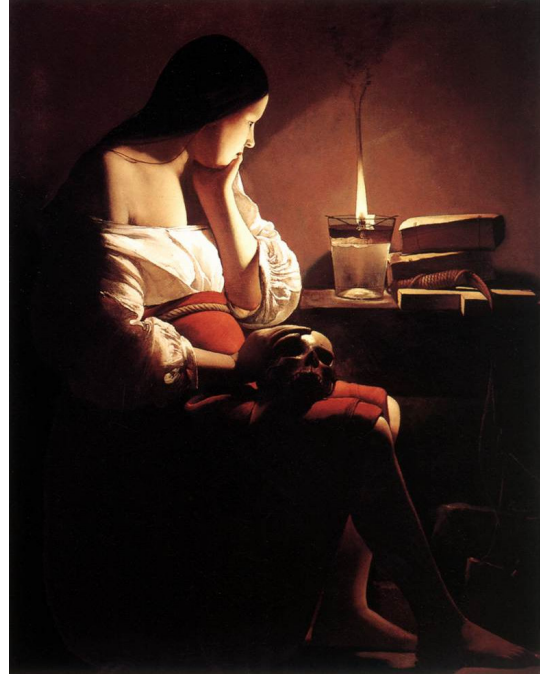
R.59 Francesco Furini, 'Maria Magdalena', 1630-35, tuval üzerine yağlıboya, 69x59,5 cm., Kunsthistorisches Museum Gemäldegalerie, Viyana.



R.60 Domenico Fetti, 'Melankoli', 1614, tuval üzerine yağlıboya, 172,5x 128,2 cm.
Paris Musée du Louvre, Département des Peintures.



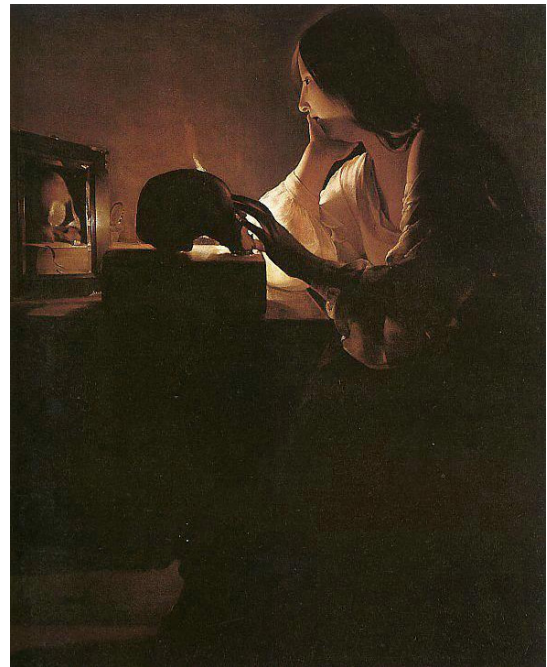
R.61 Georges de la Tour 'Gece Lambasıyla Magdalena' 1630-35.



R.62 Georges de la Tour 'Tüten Alevle Magdalena', 1640.



R.63 Georges de la Tour 'Tövbekar Magdalena' 1638-43.



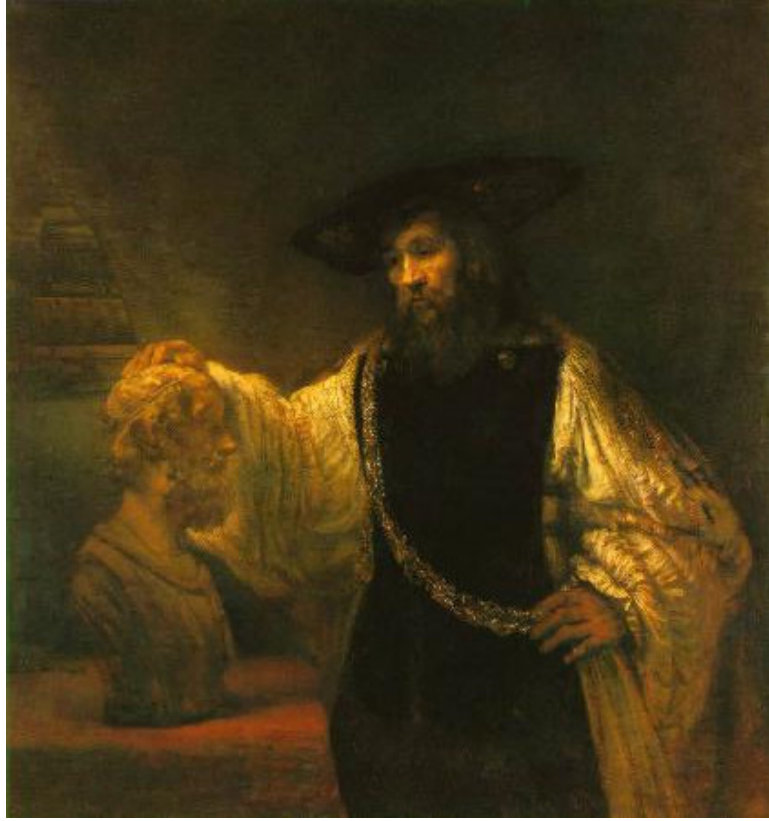
R.64 Georges de la Tour 'Günahkar Magdalena', 1630.



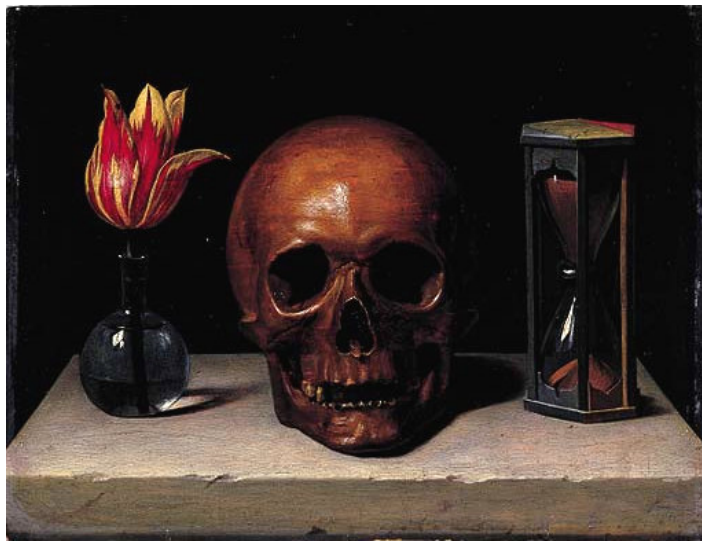
R. 65 Georges de la Tour, 'Günahkar Magdalena' ayrıntı.



R.66 Francisco Zurbaran, 'Nasıra'daki Ev',1630, tuval üzerine yağlıboya, 165x218 cm.,The Cleveland Museum of Art.



R.67 Rembrandt van Rijn, 'Aristoteles Homeros'un Büstünün Önünde Düşünürken', 1653.



R.68 Philippe de Champaigne, 'Vanitas' ya da 'İnsan Hayatının Alegorisi', 18.yy



R. 69 Jacques II de Gheyn, 'Vanitas', 1603.



R.70 Harmen Steenwijck, 'Vanitas', 1640.



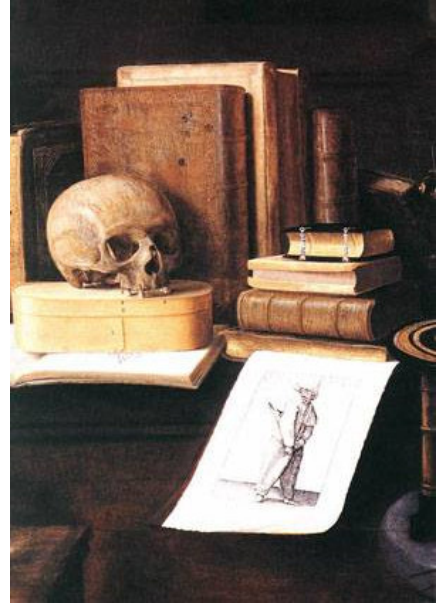
R. 71 Pieter Claesz, 'Kafatası ve Tüy Kalemle Natürmort
1628.



R.72 Pieter Claesz, 'Vanitas', 1634.



R. 73 Williem van Aelst 'Vanitas,Çiçeklerle Natürmort'1656.
Vanité', 1641.



R.74 Sebastian Stoskopff, 'Grande Vanité', 1641.



R. 75 Michael Sweerts, 'Genç bir Adamın Portresi', 17.yy



R.76 Vermeer, 'Bir Hanımefendi ve İki Centilmen',1659-1660.



R.77 Jean Antoine Watteau, 'Pierrot', 1718-19, tuval üzerine yağlıboya, 184x149 cm. Musée du Louvre, Paris.



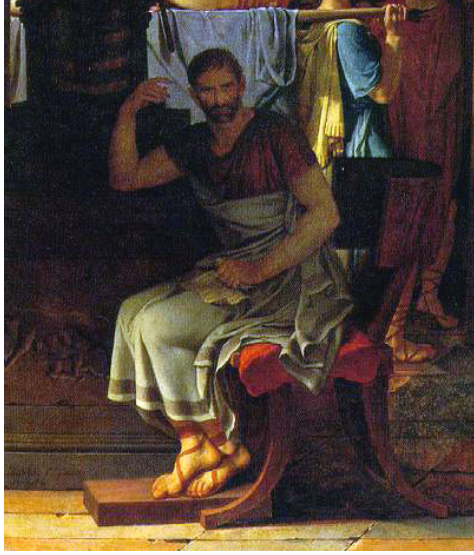
R.79
Jean Antoine Watteau, 'Mezzetin', 1717-19.



R.78
Jean Antoine Watteau, 'İki Kuzen', 1716.



R.80 Jacques-Louis David, 'Bürütüs ve Oğulları' 1789, tuval üzerine yağlıboya,
323x422 cm. Musée du Louvre, Paris.



R. 81 Jacques-Louis David, 'Brütüs ve Oğulları' ayrıntı.



R. 82 Constance Charpentier 'Melankoli', 1801.



R.83 Joseph Marie Vien, 'La Douce Mélancolie', 1758.



R.84

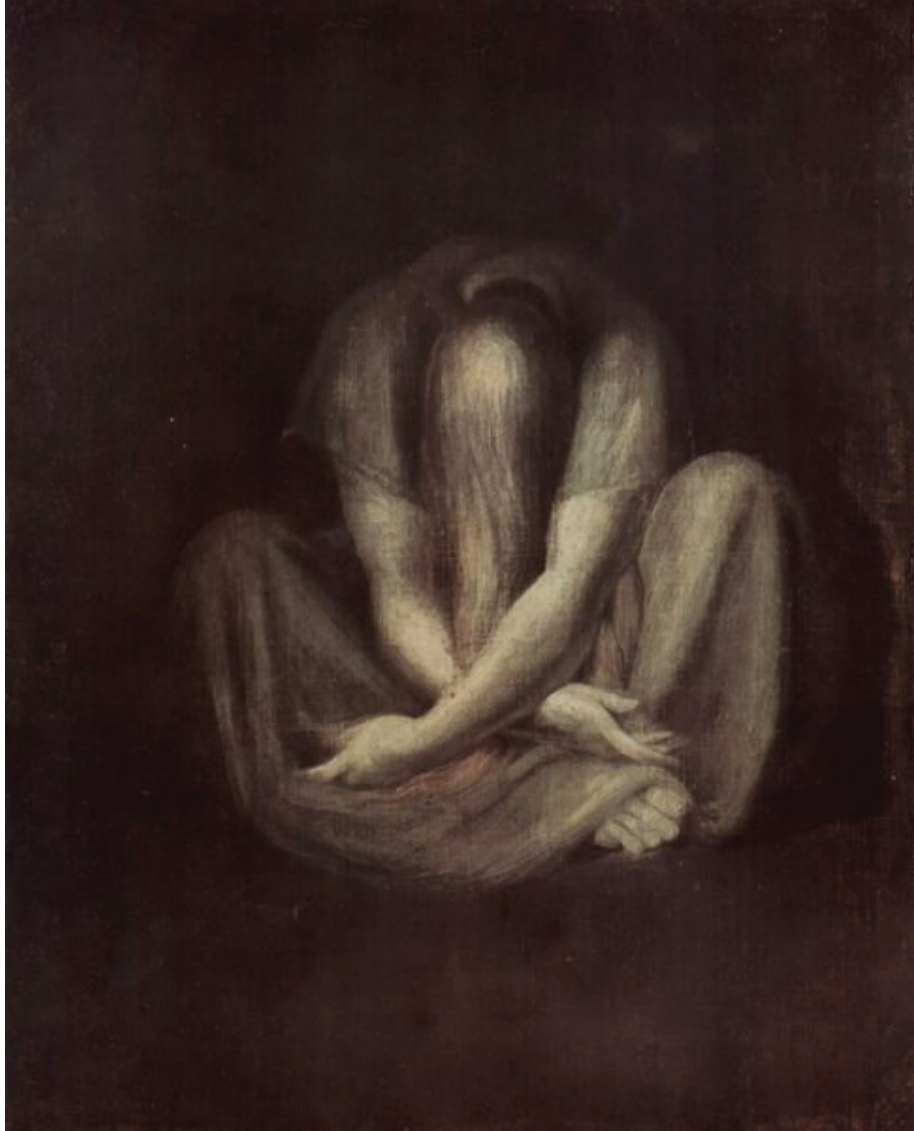
Louis Lagrenée, 'Melankoli', 1785, tuval üzerine yağlıboya, 50x62,5 cm,
Musée du Louvre, Paris.



R.85 F.André Vincent, 'Melankoli',1801.



R .86 Heinrich Füssli (Henry Fuseli) 'Ezzelin Bracciferro ve Meduna', 1780, tuval üzerine yağlıboya, 50,8x61,0 cm. Sir John Soane Museum, Londra.



R.87

Heinrich Füssli 'Sessizlik', 1799-1801, tuval üzerine yağlıboya, 63,5x51,5 cm., Kunsthau, Zurich.



R.88 Heinrich Füssli, 'Günbatımında Yalnızlık', 1820, Kunsthau, Zurich, İsviçre.

R.89 Goya, 'Sueño' 1797, desen.





R.90 Goya, 'Gaspar Melchor de Jovellanos' un Portresi' 1798.



R.91 Goya, 'El sueño de la razón produce monstruos', 1797-8, gravür.



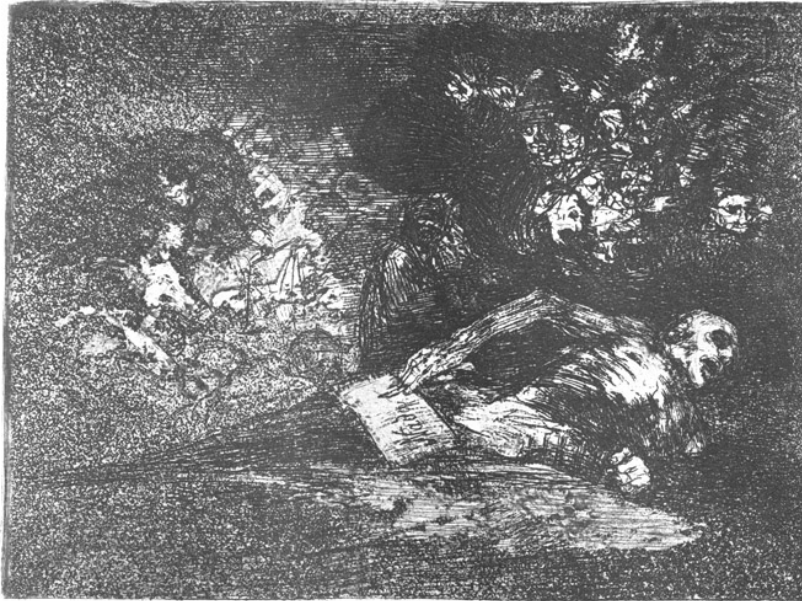
R.92 Rubens, 'Saturn' 1636



R.93 Goya, 'Saturn', 1821-3.



R.94 Goya, 'Zaman' (Les Vieilles), 1810-12.



R.95 'Los Desastres de la Guerra' no.69, 1810, gravür.



R.96

Francisco de Goya y Lucientes, 'Dev', 1818, 28,5x21 cm., gravür, Museum of Modern Art, N.Y.



R.97 Caspar David Friedrich, 'Günbatımı/Kardeşler' 1830-35.



R.98 Caspar David Friedrich, 'Seher Vakti Yürüyüşü' 1830-35.



R.99 C.D.Friedrich,'Hayalci'.



R.100 C.D.Friedrich, 'Melankoli' ağaçbaskı.



R.101 Caspar David Friedrich, 'Deniz Kıyısında Keşiş',1808-10, tuval üzerine yağlıboya, 110x171,5 cm.
Staatliche Museen Nationalgalerie Berlin.



R.102 Caspar David Friedrich, 'Denizde Ayın Doğuşu', 1822.



R.103 Caspar David Friedrich, 'Denizde Ayın Doğuşu' 1821.



R.104 Géricault, 'Medusa'nın Sahi', 1819, tuval üzerine yağlıboya, 491x716 cm., Musée du Louvre, Paris.



R.105 Géricault, 'Medusa'nın Sahi' ayrıntı.



R.106 Géricault, 'Deli Kadın', 1822.



R.107 Géricault, 'Deli Adam, Kleptoman', 1821-24.

R.108 Géricault, 1818.



R.109 Delacroix, 'Tasso Deliler Evinde', 1839.



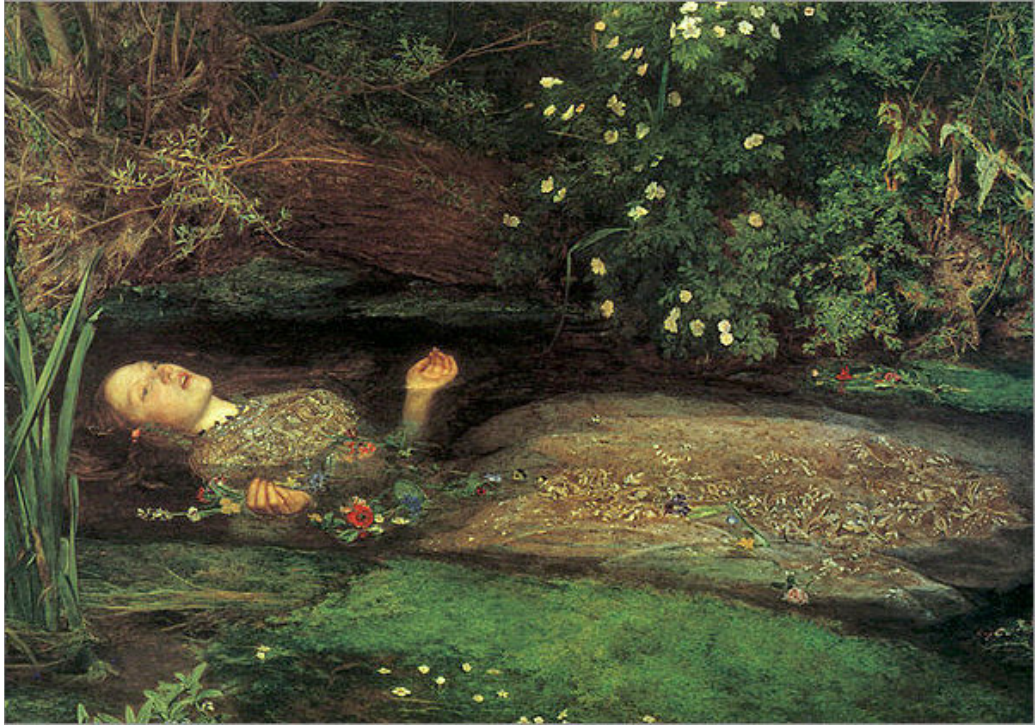
R.110 Delacroix, 'Sanatçının Hamlet Olarak Portresi', 1821.



R.111 Delacroix, 'Michelangelo Atölyesinde', 1850.



R.112 Delacroix, 'Sardanapal'in Ölümü', 1827.



R.113 John Everett Millais, 'Ofelya', 1851-52, tuval üzerine yağlıboya, 76,2x111,8 cm., Tate Gallery, Londra.



R.114 Dante Gabrielle Rossetti, 'Beata Beatrix', 1867-70.



R.115 John Everett Millais, 'Sonbahar Yaprakları', 1855-56.



R.116 Arnold Böcklin, 'Die Toteninsel' (Ölüler Adası),1883, ahşap üzerine yağlıboya, 80x150 cm., Berlin Staatliche Museen.



R. 117 Corot, Melankoli, 1860.



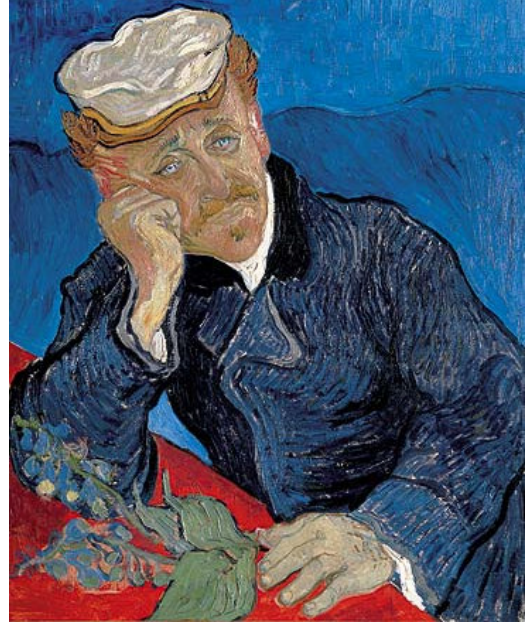
R. 118 Corot, Mektup, 1865.



R. 119 Corot, Mandolinli Kadın, 1866.



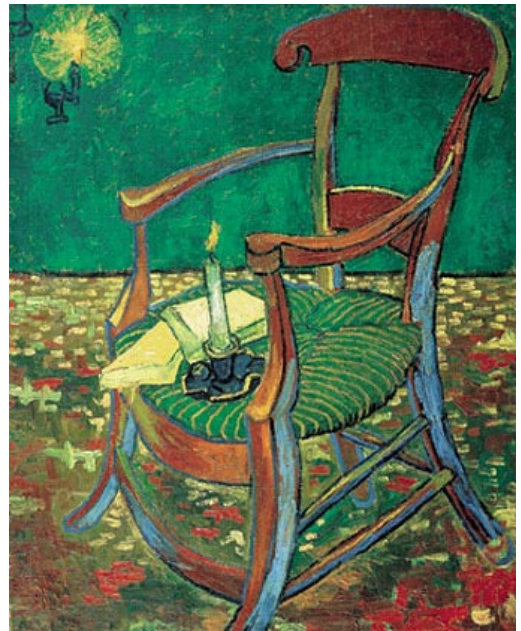
R.120 Vincent van Gogh, 'Botlar', 1886.



R.121 Vincent van Gogh, 'Dr. Gachet', 1890.



R.122 Vincent van Gogh, 'Vincent' in Puposuyla Sandalyesi' 1888.



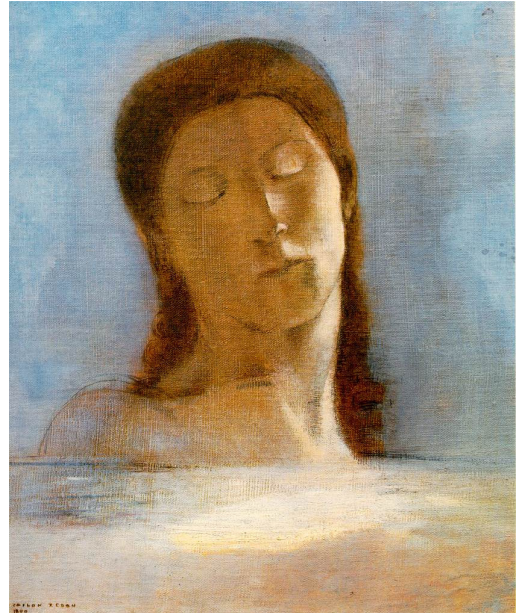
R.123 Vincent van Gogh, 'Paul Gauguin'in Kollu Sandalyesi',1888.



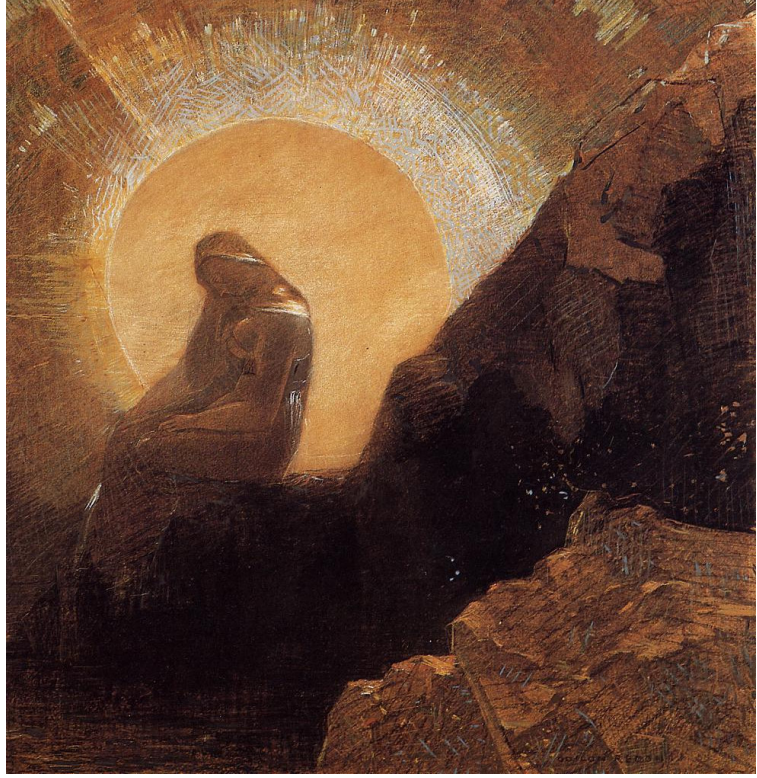
R.124 Vincent van Gogh, 'Kargalarla Buğday Tarlası', Temmuz 1890, tuval üzerine yağlıboya, 50,5x103 cm.
Amsterdam Rijksmuseum.



R.125 Paul Gauguin, 'Faaturuma Aka, Melankoli' 1891.



R.126 Odilon Redon, 'Gözler Kapalı', 1890.



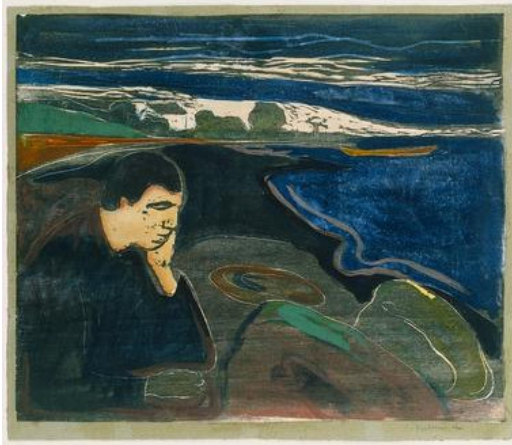
R.127 Odilon Redon, 'Melankoli', 1876.



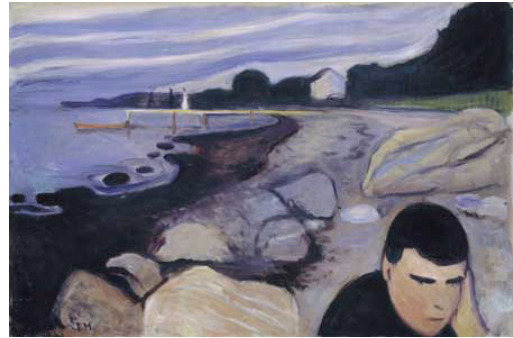
R.128 Odilon Redon, 'Goya'ya Saygi' litografi, 1885.



R.129 Edvard Munch, ' St. Cloud'da Gece'
(ayrinti)



R.130. Edvard Munch, 'Melankoli' litografi.



R.131. Edvard Munch, 'Melankoli/Jappe Sahilde'
1892.



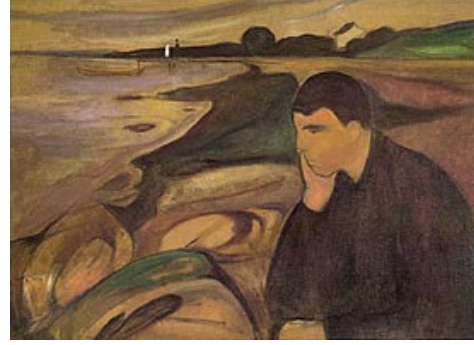
R.132 Edvard Munch, 'St. Cloud'da Gece, 1890.



R.133 Edvard Munch, 'Keder', 1892.



R.134 Edvard Munch, 'Melankoli: Laura', 1899.



R.135 Edvard Munch, 'Melankoli', 1891.



R.136 Edvard Munch, 'Ölü Anne ve Çocuk', 1897-99, tuval üzerine yağlıboya, 104,5x179,5 cm, Munch Museum, Oslo.



R.137 Edvard Munch, 'Hasta Çocuk', 1896



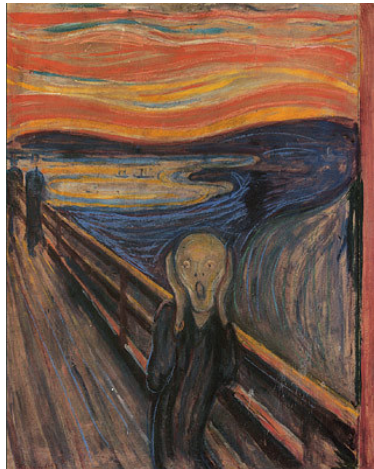
R.138 Edvard Munch, 'Hasta Çocuk' litografi.



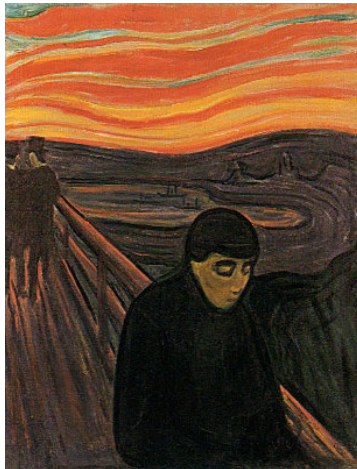
R.139 Edvard Munch, 'Hasta Odasında Ölüm' 1894-95.



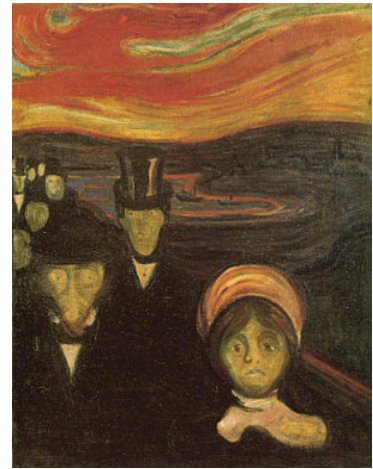
R.140 Edvard Munch, 'Sahilde Inger', 1889.



R.141
Edvard Munch, 'Çığlık', 1893



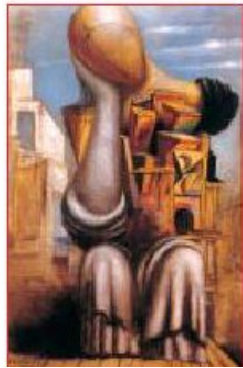
R.142
Edvard Munch, 'Keder', 1894



R.143
Edvard Munch,
'Tedirginlik', 1894.



R.144 Jacek Malczewski, 'Melankoli', 1890-1894.



R.145
Giorgio de Chirico,
'Le Jeux Terribles', 1925-26.



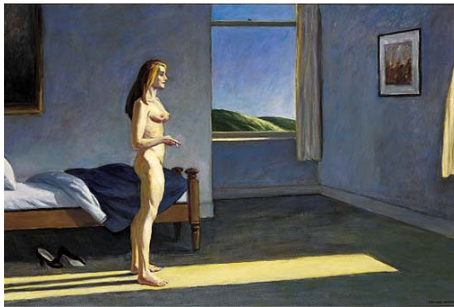
R.146
Giorgio de Chirico,
'Sokağın Gizemi ve Melankolisi', 1914.



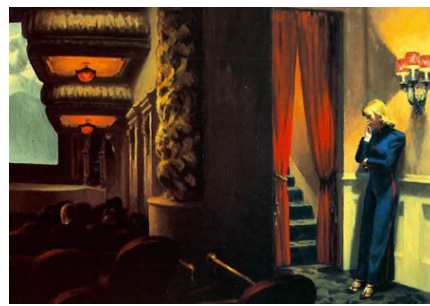
R.147
Otto Dix, 'Melankoli', 1930.



R.148 Anselm Kiefer, 'Melancholia', 1989.



R.149 Edward Hopper, 'Güneşte bir Kadın', 1961.



R.150 Edward Hopper, 'New York'ta Sinema' 1939.



R.151 Käthe Kollwitz, 'Otoportre', 1921, desen.



R.152 Käthe Kollwitz, 'Dul', 1922-23, ağaçbaskı.



R.153 Käthe Kollwitz, 'Kilise Duvarında', 1893, gravür.



R.154 Pablo Picasso 'Ağlayan Kadın' ,1937.



R.155 Mario Sironi, 'Yalnız Kadın',1925.



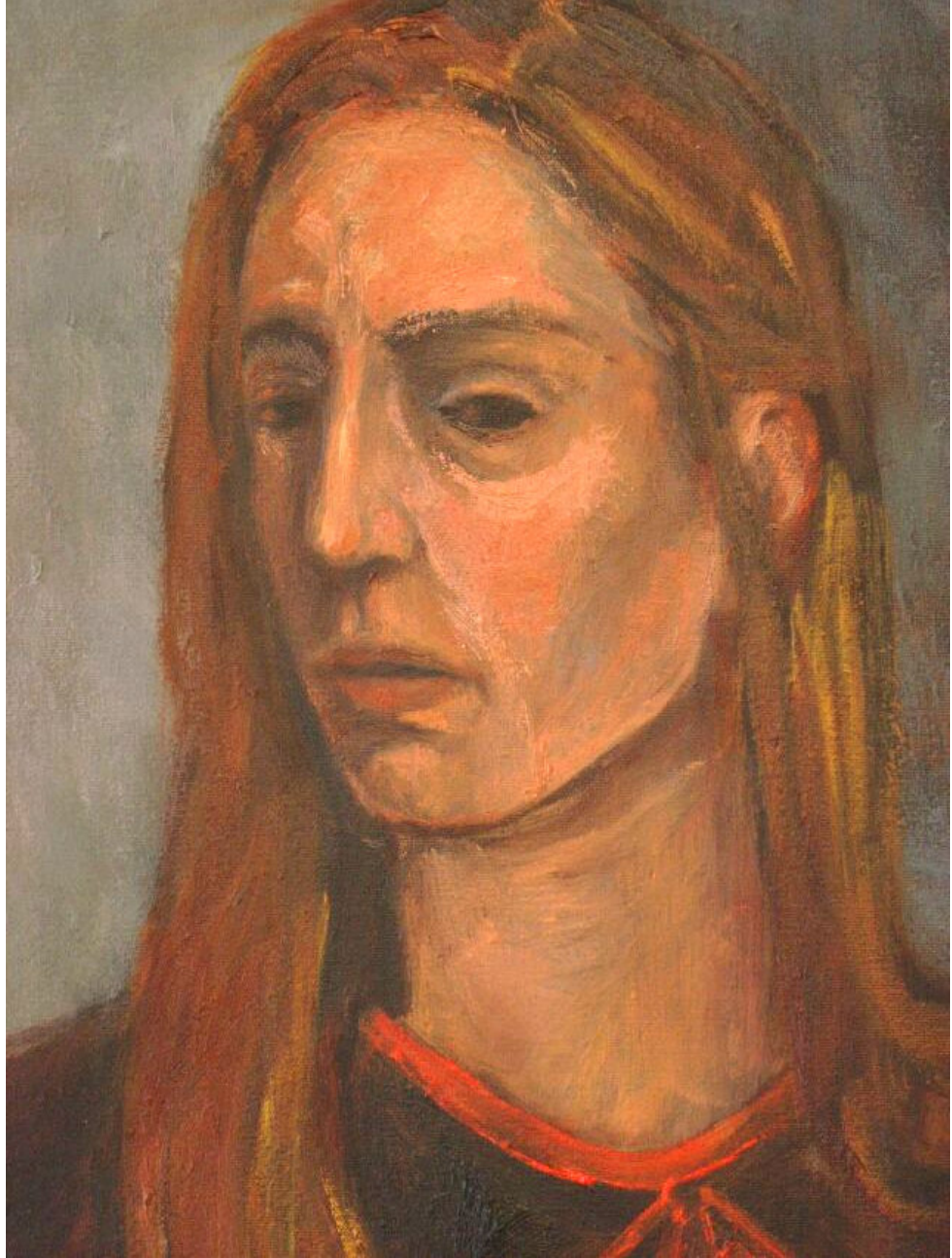
R.156 Pablo Picasso, 'Guernica',1937.



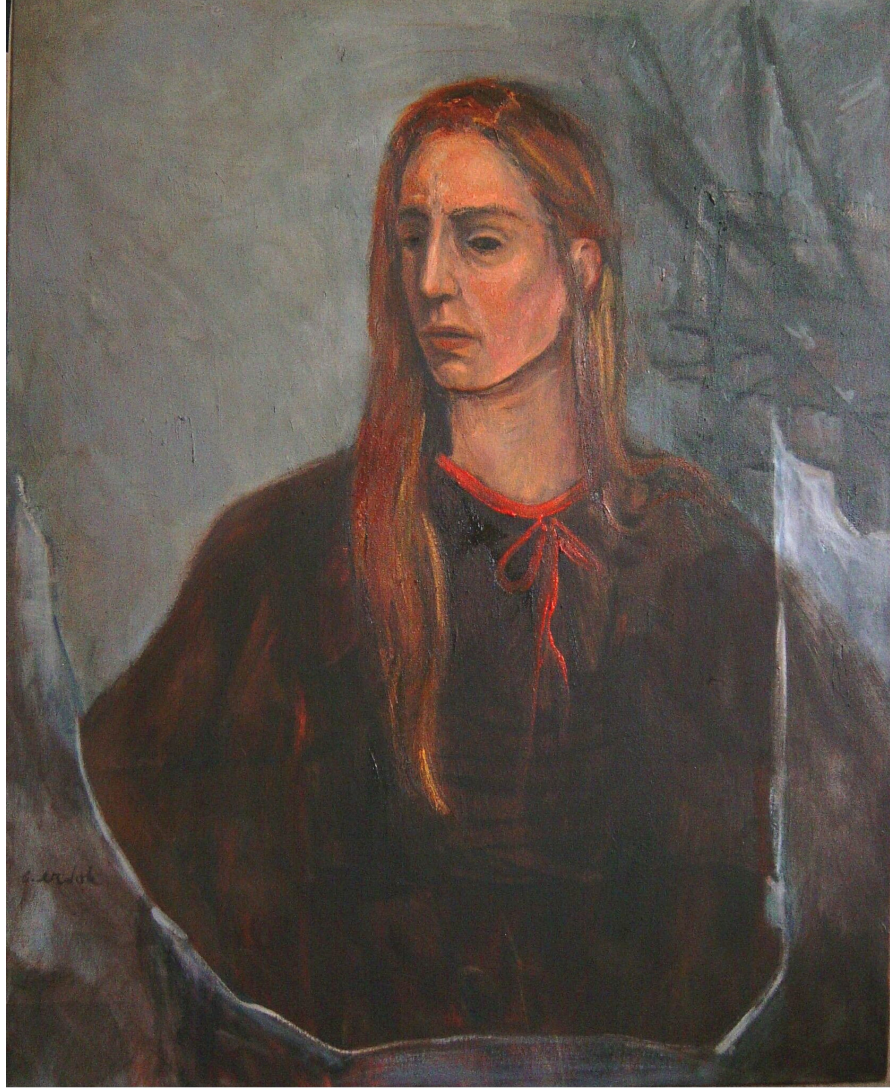
R.157 Zoran Music, 'Gri Koltuk',1998.



R.158 Francis Gruber 'İş',1944.



R.159 Esmâ Erdok, 'Cam' ayrıntı.



R.160 Esmâ Erdok, 'Cam' tuval üzerine yağlıboya, 79x63 cm. 2006.



R.161 Esmâ Erdok, 'Carrington' tuval üzerine yağlıboya, 146x89 cm.,2004.



R.162 Esmâ Erdok, 'Pierrot', ayrıntı.



R.163 Esmâ Erdok, 'Pierrot' ahşap üzerine yağlıboya, 50x35 cm., 2003.



R.164 Esmâ Erdok, 'Blaherna' tuval üzerine yağlıboya, 110x125cm. 2005.



R.165 Esmâ Erdok, 'Sınır', tuval üzerine yağlıboya, 110 x 132cm. 2005-2006.



R.166 Esmâ Erdok, 'Mavi Oda II', tuval üzerine yağıboya, 100x75 cm. 2006.



R.167 Esmâ Erdok, 'Ressam', tuval üzerine yağlıboya, 88x100 cm. 2003.



R.168 Esmâ Erdok, 'İstila', tuval üzerine yağlıboya, 100x50 cm. 2006



R.169 Esmâ Erdok, 'Bahçe' ayrıntı.



R.170 Esmâ Erdok, 'Bahçe' tuval üzerine yağlıboya, 96x120 cm. 2005-2006.



R.171 Esmâ Erdok, 'Seval Erdok'un Portresi', tuval üzerine yağlıboya, 114x126 cm 2006.



R.172 Esmâ Erdok 'Ossetya', tuval üzerine yağılıboya, 89x116 cm. 2004-2006.



R.173 Esmâ Erdok 'Seval Erdok'un Portresi II', tuval üzerine yağlıboya, 110x90 cm. 2006.

Esmâ ERDOK tarafından hazırlanan Melankolinin Görsel Anatomisi:19.YY.Avrupa Resminin Baş Yapıtlarında Melankolinin Temsili adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 29 / 06 / 2006

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

Jüri Üyesi : Prof.Kemal İSKENDER(Danışman)

Jüri Üyesi : Prof.Mehmet ÖZER
(M.Ü.Öğr.Üy.)

Jüri Üyesi : Prof.Nedret SEKBAN

İmzası:



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No.</u>
ÖNSÖZ	III
TEŞEKKÜR.....	IV
ÖZET.....	V
SUMMARY.....	VII
KISALTMALAR.....	IX
RESİMLER LİSTESİ.....	IX
TABLolar.....	XIX
I. GİRİŞ.....	1
II. FİKİRLER TARİHİNDE MELANKOLİYE BAKIŞ.....	3
II.1. Kahramanlar Hastalığı.....	3
II.2. Şeytanın Banyosu.....	8
II.3. Satürn'ün Altında.....	10
II.4. Melankolinin Anatomisi.....	15
II.5. Kayıp.....	16
III. DEHA-DELİLİK-MELANKOLİ.....	26
IV. MELANKOLİNİN İKONOĞRAFİSİ.....	31
IV.1. Melankoli Şeytanı.....	31
IV.2. Satürn'ün Çocukları.....	33
IV.3. Dürer'den Sonra.....	54
IV.4. İngiliz Hastalığı.....	61
IV.5. Barok Melankoli.....	64
IV.5.1 Azizenin Melankolisi.....	66
IV.5.2 Memento Mori.....	73
IV.6. Aydınlanma'nın Işığı ve Gölgesi;18.yy.....	78
V. ÖZNEL MELANKOLİ: 19.YY.....	102
V.1. Evrene Dokunan Resimler.....	102
V.2. Devrimden Sonra.....	108
V.3. Ölüler Adasına Yolculuk.....	118
V.4. Ressamın Atölyesi: Doğa.....	124

V.5. Melankolinin ığlığı.....	136
VI. GÜN ORTASINDA KARANLIK: RESİMLERİM.....	152
VII.SONUÇ.....	169
VIII. KAYNAKÇA.....	172
IX. ÖZGEÇMİŞ.....	173

ÖNSÖZ

Melankolinin görsel ifadesini sanat tarihinin önde gelen ressamalarının eserlerinde aramak ve bu konu üzerine yazmak da başlı başına melankolik bir eylem esasında. Sanat tarihinde yer alan eserler uzun zaman önce söndükleri halde bize ışık göndermeye devam eden yıldızlar gibi çoktan yok olmuş bir 'varlığı' ifade ederler.

Dünyanın geri çekilmesi ve çürümesi hiçbir zaman son bulmayacak. Eserler bir zamanlar oldukları gibi değiller artık. Onlar kendileri, orası kesin, onlarla karşılaşırız, fakat onlar kendileri çoktan geçip gitmiştir.¹

Günümüzde fiziki varlıklarını sürdüren eski eserlere bakarken onların sesli, hararetili varlıklarının uzun süre önce susturulmuş olduğunu kavradığımız an son derece derin bir melankoliyle yüz yüze kaldığımız andır. Bu durum tanımlanmaktan çok hissedilen bir durumdur.

Geçip gitmiş olan şey hakkında güvenebileceğimiz bilgi imajlarda yatar. Çağdaş kelimelerle tarihsel imajları birbirine bağlamanın imkansızlığı da melankoliyi getiriyor beraberinde. Geçmişle bugün, sözcükle imaj arasındaki uzaklık hiçbir zaman kapanmayacak bir yaradır. Bu yüzden sanat tarihi üzerine yazma disiplini de melankoliktir.

Melankolik olan yaraları hep açık tutar.

¹ Martin Heidegger, 'Der Ursprung des Kunstwerkes' 1950.

TEŞEKKÜR

Bu eser metni, beni küçük yaşta resim sanatıyla tanıştıran sevgili babam Saydam Erdok'a ve benden desteğini esirgemeyen sevgili annem Seval Erdok'a ithaf edilmiştir.

İncelemenin hazırlanmasında yardımcı olan Sayın Hocam Prof. Kemal İskender'e, kitaplar konusunda yardımcı olan BÜ İİBF öğretim üyesi sevgili arkadaşım Yrd.Doç.Dr Selcan Kaynak'a, Portland State University'den Prof. Dr. Tuğrul Daim'e ve Yonca Daim'e ayrıca Muzaffer Ünsaldı'ya teşekkür ederim.

Haziran 2006

Esmâ ERDOK

Esmâ Erdok

Melankolinin Görsel Anatomisi:

19.YY Avrupa Resmi'nin Başyapıtlarında Melankolinin Temsili

ÖZET

Avrupa'da melankoli kavramı yüzyıllar boyunca birçok disiplin tarafından ele alınan, incelenen bir kavramdır. Melankoliyi her dönemde bu kadar ilgi çekici yapan yönü onun tek tanım içine sığdıramayışıdır. Felsefede, edebiyatta, sanatta, tıpta, psikiyatride,din ve teolojide merkezde yer alan bir konudur melankoli.

Geleneksel olarak melankolinin, acının ve deliliğin kaynağı olduğu düşünülmüştür. Aristoteles'in zamanından beri büyük adamların,kahramanların ve dehaların mizacı melankoliktir. 'İlahi hastalık' tanımlamasından da anlaşılacağı gibi melankolinin yapısında ikilik vardır. O bir yandan süblime bir yandan da düşkünlüğe yakındır.Melankoli, depresyon adını aldığı günümüzde dahi halen gizemlidir. Medikal ve bilimsel araştırmaların konusudur.

Melankolinin ikonografisi burada da görüleceği gibi çok zengindir. Melankolinin çeşitli boyutları; keder, düşünceli olma durumu,şiddet,kızgınlık umutsuzluk durumları resimlerde yer alır.

Melankoli günümüzden 2500 yıl önce Yunan'da vücut sıvıları teorisiyle açıklanmış ve bu kara hal, kara safranın çokluğuyla ilintilenmiştir. Zaman içinde salgılar ve mizaçlar gezegenlerle ve organlarla eşleştirilir, melankolinin gezegeni Satürn ve organı dalak olarak kabul edilir.

Her dönem melankoli için kendi açıklamasını yapar ve zamanla değişen anlayış şekli resimlere de yansır. Erken Hıristiyan dönemde, melankolinin sebep olduğu can sıkıntısı ve tembellik, özellikle keşişler arasında yaygın olan ve şeytanın

galip gelmesine yol açan bir durum olarak kabul edilir. Melankoliye kapılan din adamları ve azizler şeytanla mücadele ederken resmedilir.

Dinin hakim olduğu Avrupa Sanatı'nda acı ve keder merkezdedir. İsa'nın acıları, onun çarmıha gerilmesi ve ölümüyle yas tutan Meryem'in ve azizelerin kederi defalarca resmedilir. Resimlerde kederi ve melankoliyi işaret etmek için, figürün başını eline dayamış halde gösteren ortak bir poz geliştirildiği gözlenir. Dürer Melencolia I gravürü ile sanatçının melankolisini ifade ederken aynı zamanda da melankoli pozunu bir kod haline getirir. Dürer'den sonra yapılan resimlerde bu melankolik duruş her yüzyılda kendini gösterir.

19.yy.da Melankoli bir hastalık olarak tanımlanır ancak aynı zamanda şiirsel bir boyut da kazanır. Bu yüzyılda melankoli, resimlerde 'kayıp' üzerinden kurulur. Sevilen varlığın kaybı ile oluşan büyük boşluk resimlerde de ifadesini bulur. Ressamlar için melankoli çoğunlukla kendi zihinsel durumları yüzünden çekicidir. Melankolinin geleneksel pozuyla ifade edilmediği ancak estetik bir duygu olarak melankoliden bahsedebileceğimiz birçok resim vardır.

20.yy.da melankoli ve depresyon arasında kesin bir sınır hala çizilememiştir. Endüstrileşmenin, şehirleşmenin ve savaşların etkisiyle melankoli sanatçıların eserlerinde yerini korumaya devam eder.

Anahtar Kelimeler: Melankoli, Temsil, Resim, İkonografi, Avrupa.

Esma Erdok

**The Visual Anatomy of Melancholy:
Representation of Melancholy in the Masterpieces of 19th Century
European Painting**

SUMMARY

Melancholy is a term that has been examined by lots of different disciplines through ages. The most appealing thing about melancholy is that it hasn't got a singular description. In philosophy, literature, art, medicine, psychiatry, religion and theology it has been the central issue.

Traditionally, melancholy is thought to be the source of suffering and madness. Since Aristotle's day great men's, heroes' and geniuses' temperament has been melancholic. Melancholy is defined as 'sacred malady' and it has duality in its structure. Melancholy is close to the sublime as much as decadence. Today, having the name depression, melancholy is still mysterious.

As you will see here, the iconography of melancholy is very rich. Many aspects of melancholy like sadness, reverie, gloom, violence, fury and despair take their place in the art of painting.

In Greek, 2500 years before our time, melancholy was identified with the body fluids theory and this black mood was related to the excess of black bile. In time, humors and temperaments were also linked to the planets and organs. Melancholy's planet was Saturn and its organ was the spleen.

Every era makes its own description of melancholy and the changing approaches to melancholy can be seen in the paintings. In early Christian time, the boredom and sloth that were evident among monks was a situation caused by

melancholy and it was thought to be making the devil win the game. The monks and saints are shown in combat with demonic animals in paintings.

European Art was dominated by religion and pain and sadness were in the center. Christ's passions, his tortured figure on the cross and the mourning St Mary and the saints' despondence are often seen in the paintings. To point at the figures' despondence painters use a common head-in-hand pose. Durer's *Melencolia I* etching identifies the artist's melancholy and the melancholic pose becomes a code. After Durer, this head-in-hand pose often takes place in paintings.

In 19th century, melancholy is identified as an illness but it gains a poetic aspect too. In this century, melancholy in the paintings is represented by the feeling of 'loss'. By losing the object of love the great vanity occurs and this huge gap in the human soul finds its representation in the melancholic paintings. For the painters melancholy is appealing because of their own restless minds. There are also a lot of paintings in which the traditional melancholy pose isn't used but we can still talk about melancholy in them as an esthetic emotion.

In the 20th century the line between melancholy and depression isn't still clear. By the impact of industrialization, urbanization and wars, melancholy continues to have its place in the works of art.

Keywords: Melancholy, Representation, Painting, Iconography, Europe.

