

T.C  
Mersin Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

MELANKOLİ KAVRAMI ÜZERİNE RESİMSSEL ÇÖZÜMLEMELER

Nazlı KILINÇ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin  
Mayıs-2006

T.C  
Mersin Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

MELANKOLİ KAVRAMI ÜZERİNE RESİMSEL ÇÖZÜMLEMELER

Nazlı KILINÇ

Danışman: Prof. Mehmet YILMAZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin  
Mayıs-2006

**Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,**

Bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan.....

Üye.....

Üye.....

**ONAY**

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylım.

...../...../ 200.....

Prof. Dr. Serra DURUGÖNÜL  
Enstitü Müdürü

## ÖNSÖZ

İnsan ruhsallığının temel bir niteliği olarak karşımıza çıkan melankoli, çağlar boyunca, düşünen, acı çeken, sıradan bir varoluşa başkaldıran yalnız insanın ruh halini temsil etmiştir. Aynı zamanda melankoli kavramı, eski çağlardan beri tıbbın, ruhbiliminin ve felsefenin dışında, pek çok romanın, şiirin ve sanat yapıtının konusunu oluşturmuştur.

Yaşadıklarımızın ağırlığını duymak, kederlenmek ve dış dünyaya karşı verimsiz dönemler yaşamak her insanın zaman zaman yaşadığı duygulardır. Hayata, olaylara ve kişilere ilgimizin azaldığı bu dönemlerde yaşadığımız duyguları, melankoli olarak adlandırabiliriz. Bu keder anlarında iç dünyamızda neler olmaktadır ki bakışlarımızı boşluğa, hiçliğe daldıran bu ruh halindeyken aynı zamanda kavrayışımız artmakta, estetik özellikleri de olabilen yepyeni bir benlikle karşılaşabilmekteyiz.

Günümüz koşullarında hüznün, melankoli yaşanması gereken değil kaçınılması gereken bir duygulanım olarak görülmektedir. Acılarımızla yüzleşememekte adeta onları yok saymaktayız. Kendi boşluğunu ortaya çıkaran kederden ve hüzünden uzak durmak günümüz bireyinin çoğunlukla başvurduğu bir yöntem olmaktadır. Oysa acı ve hüznün hayatı, kendimizi irdelememiz, daha derinden kavrayabilmemiz için fırsatlar sunar bize.

Bazı insanlar acı çektiği anlarda çok daha iyi düşünür, düşünerek acılarını bir nedene bağlamaya, anlamlandırmaya çalışır. Bu anlamda melankolinin kaçınılması gereken değil, yaşanması gereken bir duygu olduğu düşüncesi, hem araştırmmanın aynı zamanda da resimsel uygulamaların çıkış noktasının oluşturmaktadır.

Bu araştırmanın hazırlanmasında yardımlarından dolayı danışman hocam sayın Prof. Mehmet Yılmaz'a, desteğinden dolayı da eşim Metin Kılınç'a teşekkür eder, bu çalışmayı melankoli kavramı üzerinde düşünen, bu temaya yapıtlarında yer veren, sanatçı, yontucu ve yazın ustalarına armağan etmek isterim. Melankoliyi bu dünyada insancıl bir şekilde varolmamızın bir koşulu olarak gösterdikleri için...

## İÇİNDEKİLER

Önsöz.....	I
Özet.....	VII
Summary.....	IX
<b>GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>I.BÖLÜM: SANAT DIŞI DİSİPLİNLERDE MELANKOLİ</b>	
I.1. Ruhbilimde Melankoli ve Sanat.....	6
I.2. Felsefede Melankoli ve Sanat.....	13
<b>II. BÖLÜM: SANATTA MELANKOLİ</b>	
II.1. Edebiyatta Melankoli.....	24
II.2. Heykelde Melankoli.....	42
II.3. Resimde Melankoli.....	58
<b>III. BÖLÜM : MELANKOLİ KAVRAMININ RESİMSEL ÇÖZÜMLEMELERE</b>	
<b>DÖNÜŞÜMÜ</b>	
III. I. Uygulamalar.....	108
<b>SONUÇ.....</b>	<b>128</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>129</b>

## RESİMLER LİSTESİ

1. **Michelangelo, Buonarroti, *Pieta***, 1499, Mermer, 174 x 195 cm..... 44
2. **Michelangelo, Buonarroti, *Ölen Tutsak***, 1513, Mermer, Yükseklik: 229 cm.....46
3. **Michelangelo, Buonarroti, *Lanetli Adam***, 1534-41, Duvar Resmi, 1370 x 1220.....50
4. **Rodin, Aguste, *Düşünen Adam***, 1880, Bronz, 1.823 x 1.08 x 1.413 m.....50
5. **Giacometti, Alberto, *Ayakta Kadın***, 1947, Bronz, Yükseklik: 153 cm.....52
6. **Giacometti Alberto, *Orman***, 1950, Boyalı Bronz, 58 x 64 x 60 cm.....54
7. **Giotto Di Bondone, *Ölü İsa'ya Ağıt***, 1305-1306, Duvar Resmi, 200 x 185 cm.....60
8. **Leonardo da Vinci, *Mona Lisa***, 1503–1506, Tuval üzerine yağlıboya, 77 x 53 cm.....63
9. **Leonardo da Vinci, *Aziz Jerome***, 1482-83, Tuval üzerine yağlıboya, 103 x 75 cm..... 65
10. **Bruegel Pieter, *Körler Meseli***, 1568, Tuval üzerine yağlıboya, 154 x 86 cm..... 67
11. **Dürer Albrecht, *Melankoli I***, 1514, Gravür, 23,9 x 16,8 cm.....69
12. **De La Tour, Georges, *Bir Gece Işığında Mary Magdalena***, 1640, Tuval üzerine yağlıboya, 128 x 94 cm.....73
13. **Friedrich, Caspar David, *Hayalperest***, 1835, Tuval üzerine yağlıboya, 27 x 21 cm..75
14. **Friedrich, Caspar David, *Deniz Kıyısında Keşiş***, 1806, Tuval üzerine yağlıboya, 110 x 172 cm.....76
15. **Delacroix, Eugene, *Pieta***, 1850, Tuval üzerine yağlıboya, 35 x 27 cm.....78
16. **Gericault, Theodore, *Medusa Salı***, 1885, Tuval üzerine yağlıboya, 491 x 716 cm....79
17. **Van Gogh, Vincent, *Patates Yiyenler***, 1885, Tuval üzerine yağlıboya, 82 x 114 cm..... 80
18. **Van Gogh, Vincent, *Doktor Gachet'nin Portresi***, 1890, Tuval üzerine yağlıboya, 80 x 55 cm.....82

19. **Munch, Edvard**, *Hasta Çocuk*, 1907, Tuval üzerine yağlıboya, 118 x 121 cm..... 84
20. **Munch, Edvard**, *Karl John Akşamı*, Tuval üzerine yağlıboya, 84,5 x 121 cm.....85
21. **Munch, Edvard**, *Yalnız Birileri*, 1895, Tuval üzerine yağlıboya, 20 x24 cm.....86
22. **Friedrich, Caspar David**, *Ayı Seyreden Adam ve Kadın*, 1807, Tuval üzerine yağlıboya,..... 86
23. **Munch, Edvard**, *Melankoli*, 1891, Tuval üzerine yağlıboya, 72 x 98 cm.....87
24. **Ensor, James**, *Kendi Portresi*, Tuval üzerine yağlıboya, .....88
25. **Ensor, James**, *Acayip Maskeler*, 1892, Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 80 cm.....88
26. **Severini, Gino**, *Müzisyen Piyero*, 1924, Tuval üzerine yağlıboya, 130 x 89 cm.....89
27. **Watteau, Antoine**, *Piyero*, 1719, Tuval üzerine yağlıboya, 184 x 148 cm.....89
28. **Daumier, Honore**, *Crispin and Scapin*, 1863–65, Tuval üzerine yağlıboya, 82 x 60 cm.....90
29. **Dauimier, Honore**, *Okuyan Don Kişot*, 1565, Tuval üzerine yağlıboya,.....91
30. **Hopper, Edvard**, *Mavi Gece*, 1914, Tuval üzerine yağlıboya, 91,4 x 181,9 cm.....92
31. **Rouault, Georges**, *Trio Sirki*, 1928, Tuval üzerine yağlıboya, 76 x 106,5 cm.....94
32. **Chirico, Giorgio De**, *Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi*, 1914, Tuval üzerine yağlıboya, 88 x 72 cm.....96
33. **Chirico, Giorgio De**, *Güzel Bir Öğleden Sonra Melankolisi*, 1913, Tuval üzerine yağlıboya, 69,5 x 86, 5 cm.....98
34. **Picasso, Pablo**, *Melankolik Kadın*, 1902, Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 69,2 cm.....100
35. **Picasso, Pablo**, *Paltolu Kendi Portresi*, 1901, Tuval üzerine yağlıboya, 20 x 25 cm.....101
36. **Kollwitz, Kathe**, *Kendi Portresi*, Kâğıt üzerine karışık teknik, 61 x 66 cm.....103



<b>37. Kirchner, Ernst Ludving, <i>Bir Asker Olarak Kendi Portresi</i>, 1915, Tuval üzerine yağlıboya, 69,2 x 61 cm.....</b>	<b>104</b>
<b>38. Schiele, Egon, <i>Kendi Portresi</i>, 1913, Tuval üzerine yağlıboya.....</b>	<b>105</b>
<b>39. Kılınç, Nazlı, <i>Hüzün</i>, Tuval üzerine yağlıboya, 110 x 90 cm.....</b>	<b>110</b>
<b>40. “ <i>Melankoli</i>, Tuval üzerine yağlıboya, 125 x 110 cm.....</b>	<b>112</b>
<b>41. “ <i>Hasta Kadın</i>, Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 120 cm.....</b>	<b>114</b>
<b>42. “ <i>Acı</i>, Kağıt üzerine yağlıboya, 35 x 29 cm.....</b>	<b>116</b>
<b>43. “ <i>İsimsiz</i>, Tuval üzerine yağlıboya, 110 x 120 cm.....</b>	<b>118</b>
<b>44. “ <i>Melankolik bir an</i>, Kağıt üzerine suluboya, 23,5 x 14 cm.....</b>	<b>120</b>
<b>45. “ <i>İsimsiz</i>, Tuval üzerine yağlıboya, 110 x 100 cm.....</b>	<b>122</b>
<b>46. “ <i>Çiçekli Kompozisyon</i>, Tuval üzerine yağlıboya, 110 x 90 cm.....</b>	<b>124</b>
<b>47. “ <i>Melankoli</i>, Tuval üzerine yağlıboya, 115 x 110 cm.....</b>	<b>125</b>
<b>48. “ <i>İsimsiz</i>, Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 110 cm.....</b>	<b>127</b>

## ÖZET

Antik Yunan'da dâhilerin ve kahramanların kutsal hastalığı olarak bilinen melankoli, geçen zaman içinde çok çeşitli tanımlamalarla karşımıza çıkan bir kavramdır.

Melankolinin kuramsal tarihine baktığımız zaman, melankolik kişiliklerin ilk örneklerine Homeros destanlarında rastlamaktayız. Melankoli üzerine ilk kapsamlı tıbbi araştırmaları ise Antikçağ Kos Adası Tıp okulundan Hipokrat yapmıştır. Hipokrat melankoli ile kara safra arasındaki bağı çözmüş, melankolinin nedenini kara safranın bozukluğuna bağlamıştır. Hipokrat'tan sonra melankoli ile ilgili ilk kapsamlı açıklamayı da Aristoteles yapmıştır.

Ortaçağ döneminde ise, Hıristiyan Teolojisinin de etkisiyle melankoliye ve melankolik kişiliklere olumlu gözle bakılmamıştır. Hıristiyan inancına göre kalp tembelliği anlamına gelen melankoli, dinsel kuşkuyu ve bireysel bir tavır alışını simgelediği için ölümcül yedi günahın dördüncüsü sayılıyordu.

Melankoli Rönesans döneminde tekrar eski olumlu anlamını kazanmıştır. Bir anlamda Antikçağ'ın çok renkli düşünme biçimine geri dönülmüştür. Bu dönemdeki bireysel eğilimlerin ve hümanist gelişimlerin doğrultusunda insana ve insan ruhsallığına farklı bir gözle bakılmaktaydı. Hüzünden ilham alan sanatçılar yas, sonbahar ve yalnızlık gibi konulara el atıyorlar, dinsel bir bağlantı kurmaksızın, insanın ruhsal durumunu vurgulayan çalışmalar yapıyorlardı.

Rönesans döneminde yaşanan tüm bu gelişim ve değişimler Romantizm'in koşullarını hazırlamıştır. Kendi öznel değer yargıları ile toplumsal değer yargılarını

uzlaştıramayan Romantik dönem sanatçıları toplumsal ortamlardan kaçma, uzak ülkelere gitme düşleri kuruyorlar, içedönük ve melankolik bir hayat sürdürüyorlardı.

İnsanın ruhsal sorunlarını sanatlarının odak noktasına yerleştiren bir diğer sanat akımı da dışavurumculuktur. Savaşın olumsuz etkileri, sanayinin gelişmesi kent yaşamının getirdiği yabancılaşma ve yalnızlık bu dönem sanatçılarının üzerinde ağır baskıların oluşmasına neden olmuştur. Yaşadığı bu bunalımlı koşullarda sanatçı her şeyden önce kendi ruhunun derinliklerine bakmak, kendisini tanımak, anlamak ve çözümlenmek istemiştir. Bu nedenle kendi içine kapanarak, bir anlamda melankolik bir yalıtılma içinde insanlardan ve toplumdan uzaklaşmış; fakat bağımsız koşullarda bağımsız bir inat ve umutla üretmeye devam etmiştir

## SUMMARY

Melancholy, known as the sacred disease of gifted people and heroes in ancient Greece, is a concept which we have come across in different definitions in time.

Looking at the theoretical history of melancholy, we can see the early examples of melancholic personalities in Homer's legends. The first serious medical researches on melancholy are done by Hippocrates from Ancient Time Kos Island Medical School. Hippocrates sees the connection between melancholy and black bile, and he thinks that melancholy is caused by rotten black bile. After Hippocrates, Aristotle gives the first detailed explanation on melancholy.

In the Middle Ages, by effect of Christian Theology, melancholy and melancholic personalities aren't taken into account. According to christian beliefs, because it is symbolizing religious suspicion and individual attitude, melancholy, meaning the laziness of heart, is accepted as the fourth sin out of seven deadly sins.

During the Renaissance, melancholy gains its former positive meaning again. In a way, artists return to the colourful thinking form of ancient times. In the direction of individual tendencies and development of humanism in that period, they are able to look at human beings and their mental health differently. The artists inspired by sorrow are dealing with subjects such as mourning, solitude and autumn and producing art works putting great emphasis on human's mental position without any connections with religion.

All those developments and changes lived in the Renaissance prepare the conditions of Romantizm. The Romantic period artists, not being able to reconcile their

own subjective judgment with social judgment, dream of leaving for far away countries and running away from social environments and lead an introverted and melancholic life.

Another art movement is expressionism that is putting humans' spiritual troubles in the focus of their art. The negative results of the war, the industrial development, unfamiliarity brought by city life and solitude cause high pressure on the artists of that period. The artist living in those depressive conditions firstly wants to look into the deepness of his/her soul, know, understand and solve himself/herself. For this reason, by becoming reserved, on the one hand they are shy away from the people and the society in a mood of melancholy, but on the other hand they stubbornly and hopefully continue to produce their art works in free conditions.

## GİRİŞ

*Melankoli*, farklı dönemlerde farklı anlamlarla nitelendirilen bir kavram olarak çıkar karşımıza. *Kara sevda* ve *hüzün* anlamına gelen melankoli, yerine göre, acı, keder ve depresyonla; fakat aynı zamanda da sanatsal yaratıcılıkla, parlak zekâyla ve bilgelikle özdeşleştirilmiştir. Bu farklı dönemlere ait çeşitli kuramsal betimlemelerde, melankolinin nedenleri kara safra bozukluğundan, varoluşsal sorunlara, uyumsuzluktan, sevilen kişinin kaybına kadar sürekli değişime uğramıştır.

Genel bir tanımlamayla melankoli; “İnsanın dış dünya karşısında yetmezliğini, eksikliğini sergilemiş. İnsanın varoluşunun insanlaşma süreciyle birlikte ortaya çıkan bu garip ‘normal anormallik’ ya da ‘erdemli rahatsızlık’ durumunun sorgulanmasını içermiştir” (Teber, 1997, 97).

Melankolinin bir kavram olarak daha iyi özümsemesi için, bu araştırma çeşitli bölümlere ayrılmıştır. Bu ayrılan bölümlerde ise, konunun ele alınış ve çözümlenmiş biçimleri de o disipline ait bakış açısıyla vurgulanmıştır. Önce *Ruhbilimde Melankoli* konusu işlenmiştir. Bu bölümde amaç, bir hastalık olarak melankoliyi uzun uzadıya incelemekten ziyade, “İnsan ruhu (psyche) bütün bilimlerin ve sanatların kaynağıdır” (Jung, Akt: Bozkurt, 2000, 181) düşüncesinden hareketle ruhbilimin melankoliye bakışını kavramaktır. Bu bakıştan yansıyan bazı gerçekleri göz ardı etmeden dikkatle incelemek ve hastalık olan melankoli ile sanatta melankoli arasındaki farkları vurgulamaktır. Çünkü bu çalışmada vurgulanmak istenen temel nokta, yaratıcılık olarak melankoliyi “bireyle, bireyin bir sanatçı olarak eserine ve onun alımlanışına şekil veren geniş dünya arasında

aracılık eden anlamları” (Akcan, 2005, 50) kavramak ve irdelemektir. Tıp alanında başta Hippokrat olmak üzere Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Rollo May, Irvin Yalom ve Serol Teber, melankoli üzerine oluşturulan çeşitli kuramsal betimlemelerde, melankoli'nin nedenleri üzerine pek çok çalışma yapmışlardır. Bu bilim adamlarının melankoliye bakışları ve makalelerinden bazı ayrıntılar, *Ruhbilimde Melankoli* bölümünde verilmektedir.

*Felsefede Melankoli* bölümünde ise, geçmişten günümüze değin filozofların melankoliye bakışları ele alınmaktadır. Bu bakış ruhbilimin bakışıyla aynı doğrultuda değildir. Doğal olarak bazı farklılıklar içermektedir. “Depresyon tıbbi bir terimdir, melankoli ise felsefi. Hekim depresyonu aşmak ister. Filozof ise melankoliye tutunur” (Dellaloğlu, 2004, 39). Dolayısıyla yaşam, ölüm, hiçlik gibi varoluşsal sorular, felsefi cevaplar gerektirir. Hekim nasıl hastalıkla ilgileniyor ve tedavi olanaklarını arıyorsa, filozof da hastayla ilgilenir, hasta olma durumunu sorgular- melankoli bir hastalıksa eğer. Melankoli kavramıyla ilgilenen filozoflardan başta Aristoteles olmak üzere, Sören Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Immanuel Kant, melankoli ile bir kavram olarak ilgilenmekle kalmamışlar, melankolinin sanatla olan bağlantılarını da inceleyen çalışmalar yapmışlardır. Bu çalışmalarla ilgili ayrıntılar *Felsefede Melankoli* bölümünde incelenmektedir.

Edebiyatın melankoliyle ilişkisi de tıpkı melankolinin resim ve heykel ile olan ilişkisi gibidir. Sanatın bakış açısı farklıdır. Felsefe tarihine ve ruhbilim alanındaki makalelere bakıldığı zaman, melankolinin zihinsel bir hastalık ve baskın bir kişilik olarak adlandırıldığı görülmektedir. Melankolinin sanatsal yaratımlarda rol oynayan boyutu göz

ardı edilmektedir. Oysa yaşanan her çatışmanın, acının, kederin içinde, sanatsal ifadeyle anlam kazanan enerjiler söz konusudur. Bu anlamda melankoli sanatsal yaratımlarda önemli bir rol oynamaktadır. Sanat tarihi bunun çeşitli örnekleriyle doludur. Her sanatçı acı veren deneyimlerden kendi kişiliğine uygun sonuçlar çıkarır. Sanattaki özgünlüğünü, duruşunu çıkarılan bu sonuçlar belirler. Bu bağlamda dikkate değer bir yön de şudur:

Bunalımda yaratılan, bunalımda pay alınan çeşit çeşit sanat yapıtları, genellikle, yalnız yapıt- dışı dürtülerce değil, içerik ya da konu diye nitelenen yapıt-içi öz bakımından da bunalımla beslenip kotarılmıştır. İlk aykırı da görünse, yaşama ile sanat arasındaki sıkı varlık bağından ötürü böyle. Bunalım insan yaşamının mayası; bu yaşamın önemli bir etkenliği olan sanatta çok şey var bu mayadan. Böylece, önem ve anlamı gözden yitirilmemesi gereken bir dönüşüm seriliyor önümüze: Bunalımlı yaşama yoğrulan sanat, bunalımlı yaşama katkıda bulunuyor (...) Yaşamı zedeleyebilecek bazı bunalımlar, sanat duyarlılığı, sanat yapıtları, sanat etkenlikleriyle bir bakıma zararlarından arındırılıp yaşam için verimli ve kazançlı bir erdeme çevriliyor (Uygur, 1997, 252–253).

Edebiyatta, heykelde ve resimde melankoliyle kastedilen temel nokta budur. Edebiyatçılar ve şairler de melankoli konusuyla ilgilenmiş, romanlarında makalelerinde ve şiirlerinde bu kavrama yer vermişlerdir. Bu sanatçılardan ilk akla gelenler Fiyodor Dostoyevski, Franz Kafka, Walter Benjamin, Robert Burton, Susan Sontag ve Julia Kristeva, şairlerden, Homeros, Friedrich Hölderlin, Charles Baudelaire, Gerard Nerval bizden Tevfik Fikret ve Ahmet Haşim'dir.

Bir de alımlanışı bakımından melankolik etkiler bırakan sanat eserleri vardır. Özellikle *Resimde Melankoli* bölümünde bu konu tartışılacak ve çeşitli örneklerle konuya açıklık getirilmeye çalışılacaktır. Bunun yanı sıra başta Albrecht Dürer, Caspar David Friedrich, Edvard Munch ve Pablo Picasso olmak üzere melankoli kavramıyla ilgilenen başka sanatçıların eserlerine de bu bölümde yer verilmektedir.



*Heykelde Melankoli* bölümünde ise, Michelangelo, Rodin ve Giacometti'nin eserlerine yer verilecek ve bu eserlerin melankoliyle ilişkisi araştırılmaya çalışılacaktır. Yapılan çözümler, hem sanatçının eseriyle ilgili yapmış olduğu yorumlardan, hem de düşünür, sanat tarihçi ve yazarların o sanatçı ile ilgili yazdıkları kitap ve makalelerinden faydalanılarak yapılmaktadır.

Tez çalışmasının son bölümünde ise, birebir okullara ve huzurevlerine yapılan ziyaretlerin sonucunda oluşturulan eskizler ve fotoğrafların tuvale aktarıldığı, çalışmalara yer verilmektedir. Bu uygulamalarda insan yüzlerindeki çeşitli ifade olanakları kullanılırken, aynı zamanda dramatik etki yaratmak amacı ile boyanın olanakları da kullanılmıştır. Resimsel uygulamalarda melankolinin herhangi bir yaş, mevkii ya da gruba has bir kimlik değil, tüm insanların zaman zaman yaşayacağı bir duygulanım olduğu düşüncesinden hareketle, kendi ruhsal dünyam üzerindeki etkilerinden de yararlanarak araştırma tamamlanmıştır.

*Yasta dünya zavallı ve boş görünür,  
melankoli de ise egonun kendisi.*

Sigmund Freud

## I.2. RUHBİLİMDE MELANKOLİ VE SANAT

İnsanın varoluşundan beri süregelen *melankoli*, değişen koşullara göre, hep farklı şekillerde tanımlanmış, fakat varlığından ve öneminden fazla bir şey kaybetmeden günümüze kadar gelebilmiş bir ruhsal durumdur.

Ruhbilimin kendi bakış tarzı, melankolinin gizemli, felsefi romantik tanımlamalarıyla uyuşmamış; melankolinin, depresyon tanımı ile eşdeğer giden bir yolda olduğu, tüm soru işaretlerine ve tartışmalara rağmen uzun süre ruhsal biliminde kabul görmüştür.

Eski tıbbın *kan*, *balgam*, *sevda* ve *kara safraya* ayırttığı dört temel unsurun denge duruşunun bozulmasından kaynaklanan bir bozukluğa bağladığı “melankoli üzerine ilk kapsamlı araştırmaları, günümüzden iki bin dört yüz yıl kadar önce, Antikçağ, Kos adası tıp okulundan Hipokrat (M.Ö. 460–375) yapmıştır. Bugün ağır çökkünlük olarak bildiğimiz bozukluğa Hipokrat melankoli adını vermiş ve bunu kara safraya bağlamıştır” (Öztürk, 1988, 2). Safra kesesinin salgıladığı safranin suyunun koyulaşması, acılaşması ve zehir niteliğine dönüşmesi ile ortaya çıkan bir hastalık olan melankoliyi, Hipokrat, “İçeride, göğsün içine gömülü, içkin (Immanez) bedensel bir sağlık bozukluğu-hastalık- durumu” (Kudlien, Akt: Teber, 1997,100) olarak tanımlamıştır.

Kara safra ile melankoli arasındaki ilişkiyi araştıran ve araştırmalar sonucunda bu bağ üzerinde önemle duran Hipokrat ve Kos adası tıp okulu hekimleri, ruhsal biliminde önemli ipuçları veren kuramlardan bahsetmişlerdir. Bu kuramlara göre;

Dört element: Ateş, hava, su ve toprak makrokozmosu oluşturur. Dört sıvı madde: Sarı safra, kan, balgam ve kara safra mikrokozmosu oluşturur. Her iki durumda da aynı nitelikler bir araya gelir: Sıcak ve kuru, sıcak ve ıslak, soğuk ve ıslak, soğuk ve kuru. Ve hem elementlerin hem de sıvı maddelerin dengesi, bütünü iyi işlemlerini belirler: Evrenin düzeninin, insanın sağlığının; ama insanda, belirleyici sıvı maddenin aşırılığında dolayı bu dengenin bozulma riski hep vardır. Bunu en iyi gösteren kara safradır (melancholia ) ve onun görünür varlığı, kaygının ve buhranın eşlik ettiği imgelem ve kavrayış bozukluklarına yol açan bir belirti olarak çok önceleri kabul edilmiştir (...) Her bir elementin egemenliğinde olmak üzere dört mevsim, yılı; dört yaş dönemi, insanın tüm yaşamını; dört iklim, yeryüzünün yüzeyini paylaşır. Nihayet, her bir sıvı maddenin egemenliğinde psişik ve bedensel karakterlerin toplamı olan öfkeci, iyimser, ağırkanlı ve melankolik dört huy, insan varlıklarının bütün çeşitliliğini kapsar. Dolayısıyla her huy bir mevsime, bir iklime ya da bir elemente denk düşer (Klibansky, Panofsky, Saxl, 1994, 70).

Antikçağ'dan Ortaçağ'a geçişle birlikte, yaşamın tüm alanlarını kapsayan önemli değişiklikler olmuştur. Hıristiyan düşünce sistemi sanattan felsefeye, felsefeden ruhbilimine kadar, her alanda kendini göstermiştir. “Varlık’ın gerçek yapısının eşsizliğini açığa çıkaran bir unsur ve sınır durum olarak kabul edilen melankolinin bu görünüşü Ortaçağ’da büyük bir değişime (mutasyona) uğrar (...) Hıristiyan Tanrıbilimi hüznü bir günah haline getirir. Dante, ‘anlama yeteneğini kaybetmiş acı çeken kalabalıkları,’ ‘sızlanan şehir’e yerleştirir” (Kristeva, 1994, 49).

Aydınlanma çağının, Fransız devriminin, doğa ve toplumbilimlere getirdiği yenilikler etkilerini ruhbiliminde de göstermiştir. “İnsan beyninden bağımsız bir ruh anlayışı yadsınmış, bunun yerine, merkezi sinir sisteminin işlevi sonucu ortaya çıkan -ussal - (rasyonel) anlaşılabilir ve anlatılabilir yeni bir ruh anlayışı getirilmeye çalışılmıştır” (Teber, 1997, 221). Psikanaliz kuramı ile ruhbiliminde çığır açmış olan Freud (1856–1939) sadece yazdıklarıyla değil, ruhbilimine bakışıyla da özgün bir yer edinmiştir.

“*Üzüntü ve Melankoli*” adlı makalesinde Freud melankoli ve sağlıklı yas süreci arasındaki farkları vurgulamaktadır: “Üzüntüde rastlamayıp melankolide karşılaştığımız bir diğer özellik de, ben duygusunda alabildiğine güçsüzleşme, olağanüstü boyutlara varan yoksullaşmadır. Üzüntüde dış dünya yoksullaşır ve kof bir niteliğe bürünürken, melankolide aynı durum ben’in kendisinde gerçekleşir” (Freud, 1994, 17).

Freud’a göre melankolinin belirleyici özelliği “hayli ıstırap verici bir depresyon, dış dünyaya karşı bir ilgisizlik, sevme yeteneğinin kayboluşu, hiç bir şeyin üstesinden gelemeyiş, özgüven duygusunda kendini suçlayıp aşağılamalarla baş gösteren hezeyan şeklinde bir ceza beklentisine kadar varabilen bir zayıflamadır” (Freud, 1994, 15). Aynı makalede Freud melankolinin bir hastalık olduğunu vurgularken melankolik kimliğe yönelik farklı bakış açıları sunuyor gözler önüne:

Hastanın kendi kendisine yönelttiği kimi suçlamalarda da yine hak veririz kendisine, onun gerçeği melankolik olmayan kişilerden daha doğru bir şekilde kavradığını görürüz. Aşırı bir özleştiriyeye başvurup kendisini kılı kırk yaran, bencil, içtenlikten yoksun bir insan gibi gösteriyor ve bu insanın her zaman varlığındaki kusurları gizlemeye çalıştığını söylüyorsa, bu onun kendi kendini tanıma yolunda hayli ilerlediğini kanıtlar. Bu durumda, insanın kendini tanıma uğraşısına yönelmesi için ne diye ilkin hasta olması gerektiğini sormamak elde değildir (Freud, 1994, 18).

Freud, 1917 yılında kaleme aldığı bu ünlü makalesinde melankolinin karmaşık bir konu olduğunu, klinik psikiyatride melankoli tanımının bir kesinliği anlatmadığını, melankolinin klinikte kendisini değişik görünümlemlerle açığa vurduğunu belirtir.

Melankoli kavramının sahip olduğu geniş ve çok anlamlı literatürü içerisinde, derli toplu bir tanıma ulaşmak önem kazanmaktadır. Çünkü ruhbilimsel açıdan melankoli

tüm soru işaretlerine rağmen bir hastalık, sanatsal ve felsefi açıdan ise estetik bir duygulanım, aynı zamanda varoluşsal bir başkaldırı ve sorgulamadır. Modern teknolojik gelişmelerin sağladığı olanaklar ile maddenin olduğu kadar insanın da içyapısı incelemeye açık hale geldi. Hastalık nerede başlıyor nerede bitiyor, ruhbilim bunun sınırlarını araştırıyor. Bilimin ışığı altında yapılan ruhbilimsel analizler, insanı hesap edilecek, yönetilecek, analiz edilecek bir nesne olarak görme ile yan yana gidiyor, ruhbilimin yaptığı gibi fazla teknik bakmak, insanı anlamaya yetmediği gibi, anlamamanın önünde engel oluşturuyor. Tüm bunlar modern insanın sorunlarını çözmeye yetmiyor; tam tersine, sorunlar nitelik ve boyut değiştirerek gün geçtikçe büyüyor, karmaşıklaşıyor.

Ruhbilim; insanın iç dünyası, beklentileri, ilgileri, ihtiyaçları, bilinçaltı, bilinçdışı yaşantıları olan, kendine özgü yapısı olan bir varlık olduğunu bildiği halde ona bir nesne olarak bakmayı sürdürüyor. Oysa ruhbilimin ele aldığı nesneden insan hem daha fazladır hem de her birey diğerinden farklıdır. Tüm bu sorunlar ruhbilim uzmanlarının kendini sorguladığı bir dönemi getiriyor beraberinde: “Psikoloji disiplininin içinden bir grup, psikolojinin (ve psikoterapinin) aşkın yanının, bilimsel doktrinlerin içinden çıkarılamayacağını gördü. Bu doktrinler kendilerini aşan varoluş problemleriyle karşılaştıkları zaman, kendilerini ideolojilere dönüştürüyorlardı (...) Bu kişiler çözüm için 20. yüzyılda büyük bir zenginlikle ortaya çıkan iki aşkın kaynağa başvurdular: Felsefe ve sanata” (May, 1987, 11).

Bugün *Varoluşçu Psikoterapi* denilen bilim dalının üyeleri, dayanaklarının deneysel değil, sezgisel olduğunu söylemektedirler. Varoluşçu psikoterapiyi “bireyin varolmasından kaynaklanan endişelere odaklanan dinamik bir terapi yaklaşımı” (Yalom, 1999, 14) olarak yorumlayan Irvin Yalom, varoluşçu psikoterapinin bir o kadar da

mantıklı, tutarlı, ve sistematik olan değerli ve etkin bir psikoterapi yöntemi olduğunu vurgulamaktadır.

Ruhbilimindeki tüm bu gelişmeler hastaya, acı çeken insana ve acı kavramına bakışı da değiştirdi. Rollo May, “acının tüm yapıya nüfuz ettirilmesi, genişletilmesiyle bilincin daha derin ve yaratıcı boyutlarına varılmasından bahseder” demektedir (May, 1987, 109).

Yukarıda yazılan tüm gelişmeler ruhbilimin, acı çeken, dünya ve diğer insanlarla ilişkilerini sorgulayan, sorunları görece kadar bilinçli ama çözümde kendini bir o kadar güçsüz hisseden melankolik kimliğe bakış açısını, farklı yönlere taşımıştır.

“Yüz yılı aşan süreçte deskriptif psikiyatri ve psikanaliz alanında yapılan melankoli üzerine gözlemler / çalışmalar, DSM’nin sıralı belirti satırlarının ötesine taşınan bir derinlik ve zenginlik perspektifi yaratıyor. Melankolide çoğunlukla trajik ve destansı bir fenomoloji ile karşı karşıya kalıyoruz” (Erten, www. İcgoru. com. 16-05-2005). Bugün ruhbilim hastalık olan melankoliyle, melankolik kimlik arasındaki farkları vurgulamaktadır. Bu başarısını da felsefe ve sanattan aldığı desteğe bağlıyor Rollo May: “Psikolojideki Varoluşçu Hareketin Kaynakları’nda Nietzsche ve Kierkegaard’ın psikoloji dünyasının da büyük dehalari olduklarını anlatır (...) Kaygının, soyutlanmanın, umutsuzluğun en derin mücadelesini veriyorlardı. En derin psikolojik krizleri anlatabildilerse, bunları yaşadıkları içindir. Nietzsche doğruların laboratuarda değil kişinin kendinde denenmesi gerektiğini ifade ediyordu” (May, 1987, 23).

Tüm bu gelişmeler ruhbilimin melankoli kavramına bakışını farklı yönlere taşımış, melankolinin depresyon ile farklılıkları aşağıdaki gibi vurgulanmıştır:

Melankoli ile depresyon (endogene) arasında pratik çalışma içinde her zaman ayırdına varılmasa bile önemli bir farklılık söz konusudur. Depresyon, genelde günlük klinik belirtilere dayanan bir tanımlamadır. Depresyonların arka planını oluşturduğu sıklıkla görülen hüznün, olasılıkla, yitirilen bir yakının, günlük yaşamdaki başarısızlıkların, insanlar arasındaki olumsuz ilişkilerin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Melankoli ise dışa vuran belirtileri nasıl olursa olsun, insanın varoluşunu, diğer insanlarla olan ilişkilerini irdeleyen antropojik bir yaklaşımdır (...) İnsanın, dünyada varoluşunun özel bir durumu, özgün bir psişik yaşantıdır ( Teber, 1997, 254 ).

Varoluşçu psikoterapide depresyondan farklı bir yere oturtulan melankoli zihnin özel duyarlılık kazandığı bir durum olarak ortaya çıktı ve bu, melankoliyi, getirdiği acılara rağmen yaşanmaya layık kıldı. Gerçek bir nedenle çekilen acının her zaman beraberinde gelecekte doyum ve ruhsal zenginleşme durumunu da taşıdığını söyleyen Jung “İçe doğru yolculuğuna cesur bir şekilde adım atan ve tehlikelerin üstesinden gelerek yolu sonuna dek takip eden kişi, dışa doğru olan yolculuğuna aynı korkusuzlukla devam edebilir ve dışsal gerçeklik dünyasında yol almaya başlayabilir” (Jacobi, 1972, 14) diyerek, insanın kendisini tanımmasının birçok acıya mal olmasına rağmen gerekliliğini de vurgulamıştır.

Bu anlamda melankoli, kendini tanıma, dönüştürme ve üretme adına yapılan bir serüvendir, yolculuktur- tıpkı sanat gibi. Yolculuğun bir yerinde yolcu kaybedilebilir; öykünün sonu psişik ve hatta bazen fiziksel ölüm olabilir, ama bütün bunlar varoluşa dair soruların sorulmayacağı anlamına gelmez. Bu, belki umutsuz bir çabadır, ancak yolculuğun kendisi güzeldir.



*Varolma,.. kendi hükmetmediği fırlatılmışlığını taşır*  
*Varolma şu anlama gelir: Hiçin içine bırakılma...*  
*Hiç köklü bir şekilde açığa çıkarılmaksızın,*  
*Kendi olma da özgürlük de yoktur.*

Martin Heidegger

## I.1. FELSEFEDE MELANKOLİ VE SANAT

Felsefe, melankoliyi biyolojik, toplumsal, kültürel kökenli bir yapılanma olarak görür, onu bir kavram olarak ele alır. Zira bir sorunu tüm boyutlarıyla irdelemek ve o sorundaki temel nedenlere inmek, felsefi bir bakış ile gerçekleşir.

Felsefi bakış, melankolinin anlamını bulmaktan ziyade, zaten melankolide yalnızca anlam olduğunu kabul ederek yola çıkar. Filozof fark etmenin, sorgulamanın ve uzlaşamamanın, yaşamın kaynağını ve anlamını unutmamak gerektiğini bilen kişidir. Zaten “Mutlak normal ve mutlak anormal zemin, felsefeye uygun değildir. Felsefe ‘Normal bir anomali’ye yani melankoliye gereksinim duyar. Filozof bir ayağı normalde, diğeri anormalde yaşayandır. Zeminin kayganlığı felsefeyi mümkün kılar” (Dellaloğlu, 2004, 39).

Tüm nesnel bakış açılarının ötesinde, insan varlığını anlamak ve anlatmak, çağlar boyunca felsefenin temel sorunlarından biri olmuştur. Bu konuda bir öncü aramak gerekirse ilk olarak aklımıza Sokrates (M.Ö. 470–399) geliyor: Sokrates, “tüm yaşamını adadığı insanı bulma yolunda büyük bir adım atmış, düşünmenin ağırlık noktasını, dış dünyadan iç dünyaya, doğadan insana kaydırmaya çalışmıştır” (Foucault, 1997, 45).

İnsanın kendini arama serüveni, bir anlamda onun gelişme ve varoluş serüvenidir. Ancak kendi benliğini, tüm boyutlarıyla ve derinliğiyle tanımak isteyenler, kendilerinin ve insanlığın benliğine ait ipuçları elde edebilirler. Bu da özgürleşmenin başlangıcıdır. Bu anlamda özgürlük insanın kendisini fark edebilmesi, verilmiş olanları olumsuzlayabilmesiyle başlamaktadır. Filozof ise kendini, benliğini tanımaya çalışırken

bireysel olanın ötesine geçer. Kendi benliğinde yaşadığı çelişkileri tüm insanlığın ortak paydasında toplar. Onun acısı, bireysel olmanın da ötesinde, insanlığın genel durumunu kapsayan, çok daha büyük acılarla yoğrularak ifade olanağı bulur. Bu nedenle filozof çelişkileriyle ilerler, gelişir. “Ben, ben olabilmek için ben-olmayana gerek duyar. Dolayısıyla felsefe ancak melankolik bir zeminde mümkündür” (Dellaloğlu, 2004, 37).

Filozofların melankoli kavramı ile sürdürdükleri ilişkiler üzerine, daha kapsamlı bir düşünce bulabilmek için Aristoteles’in *melankoli* konusunda yapmış olduğu çalışmaları bilmek gerekmektedir. “Neden ötürü felsefede, siyasette, şiirde sanatlarda seçkinleşmiş kişiler karasevdalı görünür” (Aristoteles, 1994, 11) diyor filozof. Yukarıdaki sözler Aristoteles’in (M.Ö.384–322) *Sorunlar XXX*. kitabının ilk paragrafında yer almaktadır. Bu kitap, melankoli ve kara safra üzerine yazılmış, bugünlere kadar ulaşabilmiş, ilk ve en kapsamlı başyapıttır. Aristoteles melankoli kavramına olumlu bir anlam yüklemiş ve melankolik kimliğin özelliklerini aşağıdaki gibi vurgulamıştır.

Kara safra, yemekler, iklim, yaş vb gibi nedenlerle niteliğini değiştirebilir. Ancak, melankolik mizaç ile melankolik hastalık birbirinden ayrılır. Doğaları gereği melankolik mizaçta olanlar hasta değillerdir. Bunlar, özgün bir ahlak (ethos ) ve özünde haklı çıkmış tutkulu bir güçle heyecanlanabilme (pathos) yeteneğinde insanlardır. Bunlar sıradan insanlardan farklıdır. Buradaki farklılık ve olağanüstülük, olumlu anlamdadır. Bu durumda, kara safra hastalık yapmaz, fakat mizacı belirler. Burada, düşünce merkezlerine yakın yerlerde toplanan kara safra, insanların yeteneklerini uyarır. Melankolik mizaçlarda, normal koşullarda baskı altında tutulan yetenekler ve yaratıcı güçler özgün koşullarda serbest kalır. Psişik etkiler ruhsal yapıyı harekete geçirir. Normal koşullarda insanların varlığından haberdar olmadığı olanakları, yetenekleri ortaya çıkar. Melankolik mizaç ile melankoli hastalığı arasında her zaman belirli bir sınır koymak da kolay değildir. Bu sınır zaman zaman aşılabılır Gerçekte melankolik mizaç, olağanüstü psişik boyutlarıyla çok az ortaya çıkar (Aristoteles, akt: Teber, 1997, 120 ).

Bu açıklamalara göre kafasında canlandığı melankoli filozofun bir hastalığı değil karakter yapısı yani ethos'udur. "Aristoteles ile birlikte, deha ile dengelenmiş olan melankoli Varlık'ın içinde insanın tedirginliği ile birlikte varolmuştur" (Kristeva, 1994, 51).

Melankolinin ve melankolik kimliğin gizemini anlama çabası, bizi Eski Yunan trajedilerine dek götürür. Eski Yunan trajedilerinin önemli bir bölümü, olağanüstü melankolik kimliklerin yaşam öykülerini konu edinmiştir. Melankoli ve trajedi ortak tarihsel koşullardan beslenmişlerdir. Trajedilerde melankolik kimliklerin ön plana çıktığını yaşam, ölüm, hiçlik gibi varoluşsal soruların sorulduğu, karşıtlıkların felsefi bir boyutta tartışıldığı anlaşılır.

Trajik, varolan bir şeydir, "daha çok evrenin kendisinin temel bir ögesidir" (Scheler, akt: Kuçuradi, 1997, 9). Evrenle kastedilen, insanın değerlerle bezenmiş dünyasıdır. Bu dünyanın içinde ise trajedi vardır. "Eksiksiz bir dünyada, ahlak düzenine katılan bir dünyada, herkesin gerektiği gibi davrandığı, her şeyin yerli yerinde olduğu bir dünyada, trajedi ortaya çıkamaz. Trajiği bir öge olarak taşıyan dünya, trajik kederle kendini açığa çıkarır, önümüze serer" (Kuçuradi, 1997, 19).

Sanatın, felsefenin tarihine baktığımızda, Eski Yunan'dan beri, gerek doğada gerek yaşamda gerek insanın benliğinde yaşanan karşıtlıkların sanatsal ifadesinin, en etkin bir biçimde trajedilerde yansıtıldığını fark ediyoruz.

Eski Yunan kültüründe trajedi kendini iki şekilde açığa vurur. "Bunlardan aslında Likya kökenli bir Anadolu Tanrısı olan Apollon, aynı zamanda *Phoibos*, yani parlak, ışık

saçan, aydınlık Apollon, aydınlığı, durgunluğu, ölçülü gücü, ışığı, fakat her şeyden önce akli, akıl idaresinde insan davranışını simgeler (...) Nietzsche'nin Attika trajedisinin kökünde gördüğü bir diğer Tanrı da şarap Tanrısı Lidya'lı Dionysos'tur. Fakat Dionysos'un aslen temsil ettiği şey doğa ve insanı doğanın sırlarına erdiren güçtür (Şengör, 2001, 241).

Bunlar yeni doğumlar uğruna birbirleri ile çatışan iki farklı eğilimdir. Yunanlılar bu çatışmayı yaşamın, aynı zamanda da sanatın temel itkisi olarak görmüşlerdir. Karşıtlıklar, çelişkiler olmasaydı yaratım da olmazdı. Karşıtlıklar insanın bir üst bilinç düzeyine ulaşmasını ve gelişmesini sağlıyor. Hegel'in (1770 –1831) dediği gibi “Varlık bizzat bir karşıtlıktır. Karşıtlıksa karşıtların çelişmesini gerektirir. Karşıtlar sürekli olarak çelişirler, çeliştikleri için çatışırlar, çatıştıkları için aşırlar, aşıldıkları için de gelişirler. Demek ki nerede yaşam varsa orada mutlaka bir çelişme vardır” (Hançerlioğlu, 1982, 469). Karşıtlıklar sanat yoluyla yaratmalara dönüştüğü için çelişkiler yüceltilmiş oluyor. Bu anlamda “Cinsellik de içinde olmak üzere her türlü baskıdan çıkışı ve kurtuluşu dile getiren yüceltme (sublimation) ya düş biçiminde ya da sanat yapıtı veya herhangi bir başarı biçiminde somutluk kazanır” (Bozkurt, 2000, 179).

Eski Yunan'dan bugüne uzanan çizgide yaşanılıp geçilmiş nice acı, nice bunalım nice çelişki yaratıcı güç olarak insan etkinliğini belirlemiştir. “Trajik bağdaşmayı yaratmayı sanatçı, var olana baka baka, onu kavraya kavraya, araya da bir an için onunla bir olmakla başarır. Yaratıcının rolü aracılık etmektir; kavradığı ve yaşadığı yaşamın yapısındaki ikiliği, çatışmayı konuşturur” (Kuçuradi, 1997, 34).

Bir çağın sanatını ve felsefesini anlayabilmek, yorum getirebilmek, o çağa ait etkin düşüncüyü kavramakla mümkündür. Rönesans'ta “kültürün bütününde olduğu gibi, felsefenin ana eğilimi: Kendini her türlü bağıllıktan sıyırmak, yalnız kendine dayanmak,

kendini arayıp bulmaktır” (Gökberk, 1985, 184). Bu anlamda o dönemde yaşamış olan filozof ve sanatçılar için öncelikli sorun insan sorunu olmuştur. Bu yeni insan önce kendini sonra doğayı tanımak ister. Amacı insanla ilgili en temel bilgilere ulaşmaktır. İnsanı yalnızca yetenek ve erdemleriyle değil, çelişkileriyle, yalnızlığıyla tüm karmaşıklığıyla, bir bütün olarak görme eğilimindedir. Bunu yaparken de kılavuz olarak antikçağ edebiyatından yararlanır. Böylece Rönesans Hümanizmi'nin kültürel temellerini oluşturacak yapıtlar vermeye başlar. Bunlardan ilki İtalyan şair ve düşünür Francesco Petrarca'dır. (1304–1374) “Francesco Petrarca bütün hümanistlerin ilk atasıdır (...) Kendi ben'i, Petrarca'nın bütün düşüncelerinin ağırlık merkezidir. Benliğini yaşayıp duymuş olan ilk modern insan Petrarca'dır denilebilir. Benliğini bulmak için dayandığı antik literatüre karşı duyduğu coşkun ilgisi ile de o, Rönesans insanının ilk temsilcisidir” (Gökberk, 1985, 190).

İnsanı tüm ruhsallığı ile ele alan bir diğer düşünür de Rönesans döneminde yaşamış Montaigne'dir (1533–1592). Montaigne “En bilinen doğruları bile yeniden tartışmaya koyarak, kuşkuyu sağlıklı düşüncenin şaşmaz koşulu durumuna getirmiştir. Başkalarını gözlemlemekten çok kendini gözlemlemek, başkalarıyla ya da daha doğrusu herkesle ilgili olanı önce kendinde yakalamak, kendi içinde bulup çıkartmak” istemiştir (Timuçin, 1992, 298). İnsanın çelişkilerine değinen Montaigne insanın karmaşık yanlarını gösterir. Ona göre yalnızlık, filozof ve bilge kişi için tercih edilen bir durumdur, bir gelişme alanı, bir kaynaktır.

Rönesans döneminde başlayan tüm bu hümanist akımların etkisiyle de melankoliye ve melankolik kişiliğe yeni bir anlayışla bakılmaya başlanmıştır. Rönesans

yazarları melankoli ile deha arasında yakın bir ilişki görüp, melankolik kişiliğe bir tür dokunulmazlık getirmeye çalışmışlardır.

Rönesans hümanistlerinin en önde gelenlerinden olan Marsilio Ficino, (1433–1499) insanın ruhsal dünyasının ve melankolik kişiliğin oldukça ayrıntılı tanımını yapmıştır. Ficino “Melankoliyi, yaratıcı düşüncenin ruhsal ve zihinsel bir durumu olarak görmüştür. Melankoliyi patolojik ve astrolojik açıdan inceleyen Ficino, gezegenler içinde en uzak ve yavaş olan Satürn gezegeninin bu kişiliğe olan etkilerinden de bahsetmiştir” (Allen, www2.hammer.Ucla.Edu/etc/durer/pages/history.Html, 19-10-2005). Melankolide entelektüel hayatın en yüksek derecesini gören Ficino melankolik kişiliğin, ruhsal acı çekmenin, korku duygusunun ve bilgeliğin bir uzantısı olduğunu söylemiştir. Ficino “Bilge kişilikler, ruhsal huzursuzlukları, hüznüleri acıları felsefi deneyimleriyle bilinçli olarak algılamaya başlarlar. Felsefe bu tür acılı bilinçlenmeyle başlar. Ve bilinçlenmenin artmasıyla da ruhsal acı duygusu yoğunlaşır. Ancak, bu acıyı aşmanın tek yönü de, bu bilinçlenmeyi geliştirmekten geçer” (Teber, 1997, 49) diyerek, Aristoteles’in ileri sürdüğü yaratıcı kişilik- melankoli arasındaki bağlantıyı destekleyen düşünceleri ileri sürmüştür.

Varlık’ın gerçek yapısının eşsizliğini açığa çıkaran bir unsur ve sınır durum olarak kabul edilen melankolinin bu görünüşü Ortaçağ’da büyük bir (değişim) uğrar. Bir taraftan Ortaçağ düşüncesi geç Antik çağın kozmolojilerine geri döner ve melankoliyi ruhun ve düşüncenin gezegeni Satürn’e bağlar (...) Diğer taraftan Hıristiyan Tanrıbilimi hüznü bir günah haline getirir (Kristeva, 1994, 51).

Ortaçağ’da yedi büyük günahın dördüncüsü (acadeia) olarak bilinen melankoli böylece Rönesans’la beraber yeniden olumlu bir anlam kazanır. Varlığın anlamı veya anlamsızlığı üzerine en kapsamlı düşünceleri Heraklitos’a, (M.Ö. 540–470) Sokrates’e ve

bize yakın zamanlarda Kierkegaard'a (1813–1855) borçluyuz. “Melankoli Kierkegaard'ın ‘estetik tavır’ ya da ‘estetik evre’ olarak adlandırdığı özellik”tir (Starobinsky, 1999, 170). Melankolinin alt yapısındaki acı ve yalnızlık duyguları, Kierkegaard'a göre, benliğin gelişmesi için gereklidir. İnsanın yaşadığı sürece acı çektiğine değinen Kierkegaard acıyı kaçınılması gereken bir durum olarak görmez. Ona göre acı “En yüksek yaşam formu” (Kierkegaard, 2004, 36) olmasıyla değer kazanır. Kierkegaard acıyı, estetik alanda hazza eşlik eden, diğer öge olarak da düşünür. Çünkü ona göre acı, en az haz kadar estetik varoluşun ortaya çıkışında etkili olur.

Kant da, (1724–1804) Kierkegaard gibi melankoliyi estetik bir duygulanım olarak görür ve melankoli ile yücelik arasında bağlantı kurar. Ona göre, “Her farklı duygunun içindeki pozitif ve negatif fonksiyonel elementlerin melankolinin üzerine bindirilerek, faydalı ifadeler halini getirildiği kayda değer duygular, yücedir ve bu duygular estetik olarak düşünülebilir”(Brady,Haapala,[http://www. contempaesthetics.org/](http://www.contempaesthetics.org/) Aralık–2003). Kant haz ve acı duygularının birlikte bulunma halini yüce duygulanım olarak tanımlamıştır. Kant'a göre “Doğada karşılaştığımız güzellik ve yücelik, bizim içimizdeki uyumu harekete geçiren biçimsel bir özellik taşır” (Bozkurt, 2000, 136). Melankoli ile doğada yalnızlığı yaşayarak, hafızamızdaki gerilere gideriz. Issız bir kıır, kocaman karanlık bir okyanus bize melankolik durum veya dehalik verebilir. Evrenin sonsuzluğuna karşın kendi geçiciliğimizi ve güçsüzlüğümüzü duyumsarız. Kant bu düşünceyi şöyle ifade eder:

Sarp ve dik tehditkâr kayalar, şimşekler ve gök gürültüleri eşliğinde gök kubbeye yığılan kara bulutlar, yıkımlarının tüm şiddetiyle yanardağlar, geçtikleri yeri ıssız bırakan fırtınalar, başkaldırırçasına kabaran engin okyanus, kudretli bir nehrin yükseklerdeki çağlayanı ve bunlar gibi şeylerin kudretiyle kıyaslandığında, direnme gücümüz pek önemsiz kalır. Ama eğer güvenli bir yerde bulunuyorsak, onları seyretmek, korkusuz olduğumuz için, daha da çekicidir; bunlara tereddütsüz yüce nesnelere adını veririz, çünkü ruhun güçlerini hepimizin içinde bulunduğu



sıradanlıktan kurtararak yükseklere çıkarırlar ve sonra içimizde bambaşka türden bir direnme gücü hissederiz, bu güç bize her şeye kadir gibi görünen doğanın karşısında kendimizi ölçme cesareti verir (Kant, 69, 20005).

Yalnız insanın doğanın ihtişamından etkilenmesini gösteren tema, sanatta ve edebiyatta romantik durum olarak gösterilmiştir. “Friedrich’in birçok çalışmasında, melankolinin yüceliğe katkısının olduğu görülür. Friedrich insanın doğada, gölgede bırakılmış halini kullanır ve yükselen hissin uyanışını, ışık şeklinde dramatik olarak kullanır. Bazen yüceliğe daha yaklaşır, bazen de melankoliye yaklaşır” (Brady, Haapala, <http://www.contempaesthetics.org/Aralık-2003>). Kant’ın yüce hakkındaki fikirleri romantik düşünceyi derinden etkilemiş ve özellikle de hayal gücünün romantik kavranışının biçimlenmesinde rol oynamıştır.

Albrecht Dürer döneminde, insanların Satürn gezegeninin yaydığı aura’nın etkisiyle melankolik olduklarına inanılmıştır. Kant’tan Hegel’e uzanan düşünce sürecinde, melankolinin nedeninin insanın doğasından ya da gökyüzünden gelmediği, tam tersine, baskıcı toplumsal norm sistemlerinin içselleştirilmesinin insanları melankolik yaptığı vurgulanmıştır. 19. yüzyılda melankolinin nedenlerinin toplumsal koşullar olduğu anlaşılmaya başlandıktan sonra insan, artık ‘asıl oyun yeri’ olan dünyadan ve toplumlardan kaçmaya başlamıştır (Teber, 1997, 294).

Modern sanat anlayışının egemen olduğu bu süreç, büyük sosyal politik çalkantıların ve dönüşümlerin yaşandığı bir dönemi kapsar. Sanayi devrimi sonrası gelişen teknoloji, insanın kendisine zaman ayıramadığı bir yaşam biçimini zorunlu kılmıştır. “Bu yeni insan tipi, birey olarak niteliklerini, duygularını, özlem ve umutlarını; karar verme varlığı olarak da özgürlüğünü yitirme tehlikesi içinde olan bir insandır. Bugünkü yeni insan tipi-yığın insanı olarak-özgür insana yabancısıdır” (Gençaydın, 1988, 105).

Teknolojik toplum özgür ve yaratıcı insan tipini gitgide yok etmekte, birey sorunlarıyla yüzleşmek yerine, kendisine, kendisini ve sorunlarını unutturacak, avutacak, oyalayacak şeylerde soluğu almaktadır. Böylece eleştirel düşünceden uzak, ne sunulursa kabullenen, tinsel açıdan gün geçtikçe zayıflayan bir insan tipi çıkmaktadır ortaya. Bu insan tipi “Dünya içinde varolmanın başlıca bir sorun oluşturduğunu fark etmez. Dünyayı, içinde duymaz (...) Hangi türden olursa olsun bunalım ve bunaltı duygusunu yok etmekten, doyum sağlayacak anlık fantazyalar istemekten ötesine geçmeyi düşünmez” (Oktay, 1994, 38). Dolayısıyla kendi varoluş gerçeği ile yüzleşemeyen günümüz insanı, yalnızlıktan kaçır. Ona kendisini unutturacak kalabalığa sığınır. Oysa Kierkegaard’ın dediği gibi “Yalnızlık gereksinimi her zaman içimizde tinsel bir yan olduğunu kanıtlar ve bu tinselliği ölçmemizi sağlar. Kuş beyinli insanlar sürüsü, birbirinden ayrılamayanların kalabalığı bu gereksinimi o kadar az hisseder ki muhabbet kuşları gibi yalnız kaldıkları an ölürlür” (Kierkegaard, 1997, 75). Oysa yalnızlık, toplumsal yapı ile bireyin bu yapıya uyumsuzluğu sonucunda, bazen bir zorunluluk, bazen de büyük çabalar harcanarak seçilen bir durumdur.

Sanatın ve felsefenin tarihine bakıldığında, sanatçıların, düşünürlerin çoğunun yalnızlığı tercih etmesi ve önermesi, edebiyatta en derin yazıların yalnızlık üzerine yazılması boşuna olmasa gerek. Yalnız kalmak isteyen insanlar, çeşitli biçimlerde başkalarının kendilerine kolayca ulaşamayacakları kendi mekânlarını yapmışlardır. Fildişi kuleler, çöl manastırları, dağ kulübeleri gibi. Sanatçının ve filozofun yalnızlığı, insanlık için, gelecek için kendinden ve bireysel yaşantıdan vazgeçmedir. Çünkü toplum içinde olmak kendi sesini duymamaktır. Bilge kişi yalnızken çoğalır. Bu nedenle sanatçı, filozof kuledeki adam olmaya yazgılıdır: “Kuleye çekilmek herkesin harcı değildir ayrıca, eyleme

geçmeden yaşamayı başaramaz çoğu insan. Birazı seçimse bile, birazı huy, yapı, kimya sorunudur bu kararın. Melankolik yanları ağır basan, başlarını ellerine dayayanlar geride, uzakta durmayı yeğlerler genellikle” (Batur, 1999, 71). Tarihte kulede yaşayana farklı bir gözle bakılmış, bu kimseler uyumsuzluk, aylıklık ve hayalperestlikle suçlanmışlardır. Ama Antikçağ ya da Rönesans dönemi, bireyin yalnız olma gereksinimini göz ardı etmemiş, dile getirdiği şeye saygı göstermiştir. Bunun nedenlerini Antikçağ’daki çok renkli düşünme tablosuna ve Rönesans hümanizmine bağlayabiliriz. Bir derin düşünme imgesi olarak kule “Yalnızca tecrit noktası değil, bir gözlem yeridir; ıssızdır, ama yüksektir de, yüksekliğin, gözlemcinin ufkunu genişlettiğini, yerdeyken çevresinde olup bitenleri daha farklı bir gözle görme olanağı sunduğunu söylemeye gerek bile yok” (Panofsky, 1999, 66) diyen Panofsky kulenin bir etkin düşünme mekânı olarak, önemini vurgulamaktadır.

Nesnel düzen ile bireysel özgürlüklerini birbirlerine bağdaştıramayan; ancak, düşünen, duyan, sorgulayan her insanın kaçınılmaz yazgısı olmaktadır melankoli. Dolayısıyla kulede yaşamaya, yalnızlığa mahkûmdur melankolik insan. Kuleden indiği an bizler gibi olacağıнын bilincindedir çünkü. Tıpkı Kierkegaard’ın aşağıda vurguladığı gibi:

Yaşayan insanlarla birlik olmadan, üzüntü ve neşelerini paylaşmayan biz; hayatla ayrı tellerden çalan, bu yüzden de gecenin sessizliğinde bir araya gelen yalnız kuşlarız, yaşamın kederi, günün uzunluğu ve zamanın sonsuzluğu bizden sorulur; biz, sevgili *Symparnekromenoi*, aptalların sevinç ve mutluluk oyunlarına inanmayanlarız, biz mutsuzluktan başkasına tapınmayanlarız (Kierkegaard, 200, 5).

Melankoli; düşünsel, biyolojik ve ruhsal birçok boyutu olan bir *kavram*, bazen insanın içindeki potansiyeli ortaya çıkaran bir *itki*, bazen gözlerimizi boşluğa daldıran bir *yıkım öğesi*, ama her şeye karşın, insan doğasının vazgeçilmez unsurudur.

*Bilinir ne usta olduğum işlenmek zanaatında /  
Canımla besliyorum řu hüznün kuşlarını.*

Cemal Süreyya

## II.1. EDEBİYATTA MELANKOLİ

Melankolinin edebiyatla ilişkisi, onun sanatla ve felsefeyle ilişkisi kadar yoğundur. Birçok yazarın ve şairin yarattığı büyük sanat yapıtlarının altında, onların çektiği acılar yatar. Edebiyat tarihi bunun çeşitli örnekleriyle doludur. Biz bunu, örneğin, Dostoyevski'nin, Kafka'nın, Proust'un romanlarında, Baudelaire'in, Holderlin'in, Nerval'in şiirlerinde görebiliriz.

Yazarların ve şairlerin sıradan insanlardan farkı, yaşadıkları melankoliyi, hüznü sanatsal yaratımlara dönüştürebilmeleridir. Bu çabalar yetkin bir şiir, roman ve metne dönüştürüldüğünde, bizler de edebiyatın varlığını daha yoğun bir şekilde hissederiz. Bu bağlamda;

Modern bilinç açısından sanatçı (azizin yerini alarak) örnek bir çilekeş olmuştur. Sanatçılar arasında da yazar, sözcüklerin ustası, çektiği acıyı en iyi ifade edebilecek kişi gözüyle baktığımız insandır. Yazar örnek bir çilekeştir, çünkü hem acı çekmenin en derin katmanlarına inmiş, hem de acısını yüceltmede profesyonel bir yöntem keşfetmiştir. Yazar, bir insan olarak acı çeker; yazar olarak da bu acısını sanata dönüştürür (Sontag, 1991, 131).

Acılar hayatı, kendimizi irdelememiz, daha iyi anlayabilmemiz için birtakım fırsatlar sunar bize. Acı çektiğimiz anlarda daha yoğun düşünürüz. Bunun sonucunda da yaşadığımız sıkıntıyı bir bağlama oturtmaya, anlamlandırmaya ve nedenlerini bulmaya çalışırız.

Marcel Proust (1871–1922) insanın acı çektiğinde bazı şeyleri daha iyi kavradığını vurguluyor ve diyor ki, “Yalnızca sağlığımızın bozuk olması bile, daha önce

hiç dikkatimizi çekmemiş olan bir takım süreçleri fark etmemize ve hatta onları iyice irdelememize yol açar” (Proust, 2004, 14). Bu anlamda acı, varoluşumuzun bir koşuludur. Bu nedenle insan yaşadığı sürece acı çeker.

Bazen esin perisi, bazen dehalara özgü olgun bir keder, bazen de bir hastalık olarak karşımıza çıkan melankolinin edebiyattaki ilk örneklerine Homeros destanlarında rastlıyoruz. “İnsan onurunun yaralanması sonucu ortaya çıkan öfkelenme- ve sonrası ruhsal gerilim- yazılı dünya tarihinde ilk kez Homeros’ta görülür” (Teber, 1997, 191). Homeros’un bazı kahramanlarındaki melankolik davranışlar ve melankolik kişilik olağanüstü bir yetkinlikle sergilenir. Homeros destanlarındaki kahramanlar;

Kendi eylemlerinin yasasını kendi içlerinde taşımak zorundadırlar ve onlardan her birinin gerçek yaşamı, güneş ışınları altındaki yaşamlarından daha uzun sürer. Çünkü ruh, ölümden sonra, kendini, bir yarım yaşam, ama yine de bir yaşam içinde, çelişik bir adla “ölüler ülkesi”nde yapayalnız ve kaybolmuş bulur. Böylece Homeros’un (...) dünyasında kahramanlığın tıpsal yönleri, kahramanlığı olanaklı kılan koşullar; güçlülük, bağımsızlık, yapayalnızlık ve kendi başınlık olarak yükselir (Özlem, 2004, 141–142).

Homeros destanları, sadece şiir, edebiyat ve tarih alanlarında değil, ruhbilim ve felsefe alanlarında da, etkileri günümüze kadar ulaşan farklı tespitlerin oluşmasına kaynaklık etmiştir. Homeros destanlarında genellikle Tanrısal gazaba uğramış insanlarda görülen mitolojik melankoli/psikoz örnekleri sergilenir (Teber, 1997, 80). Bunlardan ilki kral *Agamemnon*’dur. “Yunan mythos’u Tanrılar tanrısı Zeus’un üstünde, ondan üstün bir güç bulunduğunu gösterdiği gibi, krallar kralı *Agamemnon*’un kişiliğinde de krallığın hem erdemlerini, hem de eksik ve zayıf yönlerini önümüze serer. Bu bakımdan destana olduğu kadar, tragedyaya da esin konusu olmuştur *Agamemnon*” (Erhat, 1984, 14). Yüreği hep öfke dolu olan *Agamemnon*’u şöyle tanımlar Homeros:

... “Kalktı hırsla  
 Gücü yaygın *Agamemnon*, yiğit Atreus oğlu,  
 Kapkara bir öfkeyle doluydu yüreği,  
 Yanıyordu iki gözü yalım yalım”...(Homeros, akt: ERHAT, 1975, 102–105).

Homeros destanlarında yer alan, diğer melankolik kişilik örneği Salamis kralı Telomon’un oğlu *Aias*’tır. Güçlü, cesur ve asil *Aias*’ın, kendisine yapılan bir haksızlık sonucu yaşadığı bunalım, Sophokles’in ‘*Aias*’ adlı tragedyasında işlenmiştir. “Sophokles’in bu tragedyasında ününü ömrünün sonuna kadar koruyamayan büyük bir adamın dramı dile getirilmiştir” (Erhat, 1984, 19). Homeros’un mitolojik destan kahramanlarından *Bellerophontes de* Tanrıların gazabına uğrar. “Yiğit kanatlı atı *Korinthos*’ta bir çeşmede su içerken bulmuş, sağrısına binip doğru *Khimaira*’yı öldürmeye gitmiş onunla (*Pegasos*). (...) Gurura kapılan yiğit kanatlı atının sırtında Olympos’a kadar yükselmek istemiş, *Zeus* da kızarak atmış onu gökten aşağı yeryüzüne” (Erhat, 1984, 80).

“Ama bir gün Tanrılar tiksindi Bellerophontes’den  
 Aleion ovasında kaldı o tek başına  
 İnsan uğrağından uzakta, yedi kendi kendini” (Homeros, 1975, 200–203).

Homeros destanlarında anlatılan melankolik kişiliklerin sergilediği davranışlar ve yazgıları, etkileri günümüzde de geçerliliğini koruyan çözümlemelere neden olmuştur. Bu kişiler özgürlüğe ya da özgürlük sandıkları şeye karşı bir tehdit algıladıklarında tepkisiz kalamamışlar. Toplumsal değerlerle uyuşamadıkları anda ise yalnızlığı tercih etmiş, ya da kendi elleriyle hayatlarına son vermişlerdir.

Çoktanrılı dinlerde kahramanların ve dâhilerin kutsal hastalığı olduğuna inanılan melankoli, Ortaçağdaki Hıristiyan dünya görüşüne göre ölümcül yedi günahtan dördüncüsü olarak değerlendirilmiştir. Rönesans'ta ise tekrar olumlu bir anlam kazanmış, insanı tüm yönleriyle ele almak isteyen filozof ve yazarlara ilham konusu olmuştur. Romantizm döneminde ise yazarlar ve sanatçılar için bir dünyaya bakış tarzı ve yaşam biçimi olmuştur. O dönemde yaşayan sanatçılar melankoli ile ilgilenmiş hüznü ve yalnızlığı romanlarında, şiirlerinde konu olarak işlemişlerdir. Romantizmin ortaya çıktığı dönem de, sosyal, politik ve kültürel yapısıyla sanatçıdaki melankolik eğilimleri besleyen bir dönem olarak kabul edilmiştir:

On dokuzuncu yüzyılı sarsan ve Batını çoğaltma yoluyla dile getirilen 'Değerler bunalımı' melankoli üzerinde yükselir. Katoliklik mirası da söz konusuydu, ama psikik kriz halleriyle ilgili öğeler yeniden keşfedilip, çokbiçimli ve çokanlamlı tinselci bir senkretizmin içine yerleştiriliyordu. (Tanrısal) Söz, bedenleme ve coşkulu sevinçten çok, adlandırılmaz ya da gizli kalan bir *tutku arayışı* şeklinde ve tümanlamalı (*omnivalent*) görüldüğü kadar, ele geçmez ve bırakıp gitmeye hazır da olan *mutlak anlamın varlığı/buradalığı* şeklinde yaşanıyordu. Sonra Fransız Devrimi'nin yarattığı dinsel ve siyasal bunalım yüzünden, insanın simgesel kaynaklarına ilişkin gerçek bir melankolik yaşantıya maruz kalınıyordu (Kristeva, 2004, 230–231).

Romantizm sanatta ve edebiyatta önemli bir dönemi simgelemektedir. Çünkü Romantizmle birlikte sanatçının iç dünyası önem kazanıyor; “Eser artık bir ayna olmaktan çıkıyor da sanatçının iç dünyasına, ruhuna açılan bir pencere oluyor” (Moran, 1999, 102). Böylece sanat yaratımında belirleyici olan sanatçı ve onun duyguları Romantizm ile birlikte ön plana çıkmış oluyor.

Romantizme göre sanat duyguların dilidir ve bu duyguların dış dünyayı doğru bir şekilde yansıtması öncelikli değildir; öncelikli olan, bu dünyanın sanatçıda ne gibi



duygular uyandırdığı ve bunları nasıl ifade ettiğidir. Bu ifade şeklinde sanatçı duygularını okura göre belirlemez yalnızca hissettiğini yazar. Çünkü “Sanatçı eserine başlarken duygusunun tam ne olduğunu bilmez, bunu keşfetmek, aydınlatmak, bilincine varmak çabasıdır. Bu durumda gerçek sanatçı, başkasında duygu uyandırmak için yazamaz” (Moran, 1987, 107); yazdığı takdirde de ortaya koyduğu eser sanat eseri olamaz. Romantik dönemde yaşayan yazarlar ve şairler de yaşadıkları çağdan memnun olmayıp geçmişe özlem duymuş, düşlere ve kendi içlerine dönmüşlerdir:

Bireyciliğe, heyecansallığa ve ahlaklılığa olan eğilimin, orta sınıf zihniyetinin temel yapısının bir parçası olma özelliğini hala sürdürmesi nedeniyle, erken romantizm edebiyatının da değişerek apayrı niteliklere sahip olması gerekmiştir. Bu nitelikler, daha önceki orta sınıf iyimserliğine tümüyle ters düşen melankoliye, hüznü ruhsal durumlara ve hatta kararlı bir kötümserliğe doğru kayma eğilimleridir (...) Artık insanların ruhunu derin bir melankoli kaplamıştı. Yaşamın karanlık yönleri ve elverişsizlikleri her yerde kendini göstermekteydi. Ölüm, gece, yalnızlık ve o günün gerçeklerinden uzak, bilinmeyen bir diyara duyulan özlem, şiir ve edebiyatın başlıca konuları olmuşlardı (Hauser, 1984, 68).

Yukarıdaki bilgilerin ışığında 19. yüzyılı bir melankolik sanatçılar çağı olarak yorumlamak yanlış olmaz. Bunu o dönemlerdeki sosyal, politik karmaşalara bağlamakla beraber, sanatçıların kişisel özelliklerine de bağlayabiliriz.

Edebiyat ve felsefe tarihine baktığımızda, melankolinin ruhsal bir rahatsızlık ya da baskın bir kişilik olarak vurgulandığı örneklere rastlarız. “Melankoli ya da melankoliye eğilim, insan ruhunun tümüyle felç olduğu bir evreyi değil, tersine, etkin ve kimi yeteneklerin artığı, hatta-negatif boyutlarda da olsa-insanın coşkulu (ekstase) olduğu dönemleri” kapsamaktadır (Teber, 1997, 191). Melankolinin hep yıkım boyutu ön plana çıkarılmış, haz boyutu geri plana itilmiştir. Oysa “Kara bir güneştir melankoli; parıl parıl ışık saçmasa bile, yazmak ve yaşamak için ihtiyaç duyduğumuz enerjiyi bize sağlayabilir” (Şafak, 2001, 75).

Her şeyin haz ve başarı boyutuyla ölçüldüğü ve değerlendirildiği günümüz toplumlarında ise melankoli her geçen gün değerini kaybeden bir fenomen olmuştur. Bunun nedenlerini teknolojik gelişmelerde ve tüketime yönlendirilen yaşam biçiminde aramalıyız. Romantizm döneminden beri birçok yazar, sanatçı ve düşünür, gelmekte olan tehlikeyi çok önceden görmüş, özellikle modernizmin, kent yaşamının getirdiği ve getirmekte olacağı sorunlara karşı toplumu uyarmaya çalışmışlardır. Bir anlamda yüzlerini kente çevirmişlerdir. Bunların başında Dostoyevski (1821-1881) gelir. Onun, “Romanlarının hepsinde, kenar mahalleleriyle, kokuşmuş gecekondularıyla kentler görürüz; ancak bu kentler, içinde insan yaşayan birer ortamdır (...) İnsan tragedyasının oynandığı sahnedir kent” (Berdyayev, 2004, 26). Bu kentlerde Dostoyevski’nin romanlarındaki, insan tragediyalarının yansımalarını görürüz. Asıl göstermek istediği, toplumsal yaşam örtüsü altında gizlenen insanın çelişkileri, korkuları ve çaresizlikleridir. Bu çelişkileri bu denli iyi yansıtmasının nedenini “Çağdaş entelektüel insanın sorunsal doğasını yoğun bir biçimde yaşamış olmasına borçludur” (Hauser, 1984, 332). Onun roman kahramanları, güç timsali bireyler değil, tümüyle insani özellikleri, zaafı olan gerçek insanlardır. Dostoyevski’nin birçok romanında olduğu gibi “Yeraltından Notlar” adlı romanında da bireyselleşme çabası içinde, hayatındaki sorgulamaları tüm açıklığıyla gözler önüne seren bir kişilikle karşılaşırız. Toplumsal hayattan kaçan bu kişi kendisini şöyle betimler:

Ben hasta bir adamım... Gösterişsiz, içi hınçla dolu bir adamım ben. Sanıyorum, karaciğerimden hastayım. Doğrusunu isterseniz, ne hastalığımın ne hastalığımdan anladığım var, ne de neremin ağrıdığını tam olarak biliyorum (...) Benim nasıl bir adam olduğum da belli değil: Ne ters bir adamım ne uysal, ne alçağım ne onurlu, ne kahramanım ne de korkak. Kendi köşeme çekilmişim; zeki insanların önemli bir iş tutamayacakları, tutanlarınsa aptal oldukları gibi kin dolu, boş bir avuntuyla günlerimi doldurup gidiyorum (...) Ama şuna iyice inanıyorum ki, değil fazlasıyla bilinçli olmak, bilincin her türlü hastalığıdır (Dostoyevski, 2004, 19-23).

Kafka da (1883–1924) Dostoyevski gibi, uygarlıktan duyduğu huzursuzluğu, kendi yalnızlığından, çelişkilerinden ve melankolisinden hareket ederek gözler önüne sermiştir. “Kafamın içindeki muazzam dünya. Ama kırıp parçalamadan nasıl kendimi, nasıl bu dünyayı esenliğe çıkarabilirim. Onu kendime alıkoymaktan ya da içime gömmektense kırıp parçalamam bin kat daha iyidir” (Kafka, 2000, 349) diyen Kafka’nın günlüklerini okurken yaşadığı umutsuzluğu ve yoğun karamsarlığı daha iyi algılarız. Yapıtları onun bu dünya karşısındaki tavrını dile getirir. “Kafka’nın romanları ve öyküleri dünyanın saçmalığını ortaya çıkarırken varoluşçu edebiyatçıların bakış açısına yaklaşır, ancak onun umutsuzluğu varoluşçuların kökel umutsuzluğundan çok, son derece güç toplumsal koşullar altında yaşamını sürdüren itilmiş bir bireyin umutsuzluğudur” (Timuçin, 1992, 582). Ama bu umutsuzluk, yüzeysel bir çözümsüzlüğü değil “İnsanoğlunda kök salmış bir gerçeğin” (Edgü, 1988, 78) ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. “Kendi karanlıkta yol alırken başkalarının yoluna ışık tutmak. Demek ki aydınlık Kafka için o kadar elzem değil. Karanlık da pekâlâ aydınlatabilir insanın yolunu. Yol almak gerek. Ya da hayatın yol olduğunu bilmek. Kafka her koşulda yoldadır” (Topal, 2004, 48). Bu seçtiği yolda çoğunluk umutsuzluğu irdelse de, karamsar bir bakış açısı sergilese de onu okudukça “Bu umutsuzluğun uydurma umutlardan, ayağı yere basmayan iyimserlikten çok daha insancıl, çok daha gerçekçi” (Edgü, 1988, 78) olduğunu görmekteyiz

Yüzünü kente, onun getirdiği modern yaşama ve bu yaşamın getirdiği sorunlara çeviren başka yazarlar da vardı. Bunların başında Benjamin, Proust ve Baudelaire gelir. *Alman Yas Oyununun Kökenleri*’ni yazan Walter Benjamin (1892–1940) 20. yy. yaratıcı, entelektüel melankolik kişiliklerinden birisidir. Benjamin aynı zamanda Baudelaire, Proust, Kafka, Kraus gibi yazarları ve eserlerini incelemiş, onların hayatındaki melankoliklik ve

yapayalnızlık niteliklerini açığa çıkarmıştır. Benjamin, Proust'un 'dünyayı kendi girdabına çeken yalnızlık'ını betimler; Kafka'nın da Klee gibi temelde nasıl 'yapayalnız olduğunu açıklar; Robert Walser'e özgü o 'hayatta başarılı olmanın dehşeti'ni anlatır (Sontag, 1991, 101–102).

Benjamin'e göre "Baudelaire ve Proust kentsel, kitlesel, endüstriyel modern hayatın çözülmeci ve yersizleştirici etkilerinin neden olduğu şok yaratıcı birincil deneyimlerini (primary experiences) ilk fark eden sanatçılardır" (Oskay, www. Halksahnesi. Org. 30–08–2005). Bu iki sanatçı modern hayatın getirmiş olduğu olumsuzluklara karşı ilk duyarlı tepkileri göstermişler aynı zamanda sanatlarını bu bakış açısıyla ortaya koymuşlardır. Yüzünü kente, onun getirdiği modern yaşama ve bu yaşamın getirdiği sorunlara çeviren bu yazarlar kendilerini kalabalığın etkilerine açarlar. Kalabalığın mekânı olan metropolü ve oradaki yaşam biçimini incelerler. "Ondokuzuncu yüzyılda edebiyatçıların dikkatini kalabalık kadar hak etmiş başka bir konu yoktur. Bu dönemde kalabalık, okumayı artık bir alışkanlığa dönüştürmüş geniş kesimlerde bir izler çevre niteliğiyle belirginleşme hazırlığındadır" (Benjamin, 1993, 213).

Sanayi devrimi ve modernizm ile birlikte yeni bir melankolik kişilik tipi ortaya çıkmıştır. Charles Baudelaire (1821–1867) kişiliğinde ve yaşamında somutlaşan bu karakter için Benjamin şöyle söyler:

Baudelaire'in melankoliyle beslenen dehası, alegorik bir dehadır. Paris, ilk kez Baudelaire'de lirik şiirin konusu olur. Bu şiir, yöresel sanat niteliğinde değildir; burada alegorik sanatçının, yabancılaşmış sanatçının bakışlarını kente çevirmesi söz konusudur. Bu kendi yaşam biçimi, büyük kent insanının artık eşikte olan kapkara yaşam biçimine henüz bazı pırıltılar katabilen Flaneur'un bakışıdır (...) Flaneur'un kişiliğinde aydın, pazara çıkmıştır. Niyetinin pazarı görmek olduğunu söylerse de aslında niyeti kendine bir alıcı bulmaktır (Benjamin, 1993, 98–99).

Flaneur'ün tepkisi, hayatını ilerleme fikrine ve maddi hesaplara göre düzenleyen kent insanına karşıdır. Kendini kalabalığın sergilediği gösterilere açan Flaneur işsiz, güçsüz, olayları uzaktan gözlemleyen melankolik bir entelektüeldir. Herhangi bir kuruma bağlı değildir. Politik bir kimliği yoktur. Yapay ışıklar altında kenti, insanları ve kendi benini gözler. Melankolik insan için kendi beni “Bir metindir deşifre edilmesi gerekir. (...) Benliği ve benliğin yapıtlarını inşa etme süreci ise her zaman çok yavaş ilerler. İnsan, kendisinin hep gerisinde kalır” (Sontag, 1991, 109).

Modern dönemlerde yaşamış birçok şair ve yazar gibi Baudelaire de yüzünü modernizmin sancularına, arayışlarına çevirmiştir. Şiiri de bu arayışların bir ürünüdür. “Onun şiiri tümüyle ruhunun derin acılarını yansıtır. Yansıtmakla kalmaz şiirleriyle bu acıyı, keskin bir şekilde bizlere duyurur” (Timuçin, 1992, 537). Acıyı soyluluk olarak ifade eden Baudelaire’e göre, mutlu insan için, dünyayı tüm boyutlarıyla kavramak gibi bir olasılık kalmamıştır. Ona göre “Mutlu insan ruhundaki gerilimi yitirmiştir, düşmüştür” (Baudelaire, akt: Sartre, 2003, 78). İçinde bulunduğu ama uzlaşmadığı bir dünyada, yaşadığı gerilimi tek bir cümlede özetler adeta:

“Ben nerede değilsem orada iyi olacaktım gibi gelir” diyen şair, hem bir yolculuk tutkunu hem bir yolculuk kaçkını olmakla, bize Platonun varlık kavrayışını anımsatan ikili bir dünyanın ikilemlili insanı gibidir. O hep ötelere özleyen bir ruhtur, ancak bu dünyaya çakılmıştır ve ötelere bekle de düşten başka bir şey değildir (Timuçin, 1992, 537–538).

Bütün bu duygularını, etkili bir şekilde, şiirlerinde dile getirdiğini görmekteyiz.

“Çok uzaklara yüksel bu kokmuş bataklıktan;  
Yüce havada git arındır kendini,

Arı ve kutsal bir içki gibi iç

Saydam uzayı dolduran aydınlık ateşi”(Baudelaire, 1992, 537).

Birçok şiirinde olduğu gibi bu şiirinde de, yaşadığı ve büyük bir başarıyla yansıttığı melankoliyi daha derinden hissederiz.

“Soğuk, yoğun karanlığa dalmamız yakındır;

Güle güle, aydın ışığı doyumsuz yazın!

Duyuluyor yaslarla inişi, ağır ağır

Kaldırımlar üstüne, kırılan ağaçların” (Baudelaire, 1861, 104).

“Baudelaire’e göre şiirin ilkesi, kesin olarak ve yalnızca insanın daha yüksek düzeydeki bir güzelliğe duyduğu özlemdir ve bu ilke ruhun kendinden geçmesinde, coşkuya kapılmasında gösterir kendini; gönül sarhoşluğu olan tutkudan ve aklın otlığı olan hakikatten tümüyle bağımsız bir coşkudur bu” (Sartre, 2003, 152). Bu güzelliği şiirsel yetkinlik olarak melankoliyle, hüznle bağdaştırarak şiirlerinde yansıtan Baudelaire bu düşüncelerini şöyle ifade eder: “Güzelin tanımını buldum. Güzel yakıcı ve hazin bir şey... acıyla birleşmiş bir yaşama arzusu, yoksunluktan ve umutsuzluktan doğar gibi ters akan... Melankoli onun (güzelliğin) görkemli eşi olarak da adlandırılabilir, öyle ki içinde hüznün olmayan bir güzellik düşünemiyorum” (Baudelaire, 2005, 51) diyerek düşüncelerini özetleyen Baudelaire’in şiirlerinde yansıttığı melankolinin izlerini, kişiliğinin derinliklerinde de bulabiliriz:

Baudelaire’in melankolisi, Rönesans’ın kahramanca diye nitelendirmiş olduğu türdendir. Bu melankoli, düşünce ve imge olarak kutuplaşır. Bunun anlamı, Baudelaire’de imgenin hiçbir zaman yalnızca duyarlılığın bir tepkisi olmadığı, düşüncenin de yine hiçbir zaman yalnızca düşünme eyleminin bir kalıntısı niteliğini taşımadığıdır. Derin düşünen insanı

karakterize eden bir özellik olarak, bu ikisi arasında karşılıklı etkileşim söz konusudur (Cemal, 1993, 274).

19. yüzyılda yaşamış, bir diğer romantik şair de, Gerard Nerval'dir (1808–1855). Gerard Nerval'in bazı şiirlerinde umutsuzluğu çağrıştıran 'Kara güneş' imgesine sıklıkla rastlarız.

Gerard de Nerval, o az rastlanır yetkinlikteki 'El Desdichado' adlı şiirinde, Melankolinin (Karasevdanın) 'Kara güneş'ini taşıyan ( ya da, yansıtan) büyülü (ya da, yaldızlı) sazından söz eder (...) Nerval gibi bütün melankoliklerde sönmüş güneş imgesi, yaygın bir olgudur. Bu imge ya da olgu, uzmanlara göre, Albrecht Dürer'in 'Melancholie' adlı resmindeki kara güneş imgesinden kaynaklanıyor (Yavuz, 2005, 262–265). Nerval bu düşüncelerini aşağıdaki gibi yansıtmaktadır:

“Garibim, yaşlım, yok derdime çare bulan  
Kalesi elden gitmiş Aguitane'li beyim ben  
Bir tek yıldızım söndü, darmadağın sazımdan  
Karasevda'nın kara güneşidir akseden” (Nerval, 2005, 262).

Kara güneş imgesinin Doğu kültürlerinde farklı bir karşılığı vardır. Şeyh Galip de (1757–1799) *Hüsn-ü Aşk*'ta nur-ı siyah imgesini kullanmıştır. Bu imgeyi araştıran uzmanlar, nur-ı siyah'ı şöyle anlatmaktadırlar: “İnsanın olgunlaşma evrimine, yaşantısının doruk aşamasına, aklın ve dolayısıyla dilin ötesinde, birdenbire aydınlanma seviyesine ait bir tecrübenin adı”(Yavuz, 2005, 266).

Nerval'de ise, 'Kara güneş' imgesi kendi iç sıkıntılarını yansıttığı bir umutsuzluk ve kaçış imgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Nerval'in *El Desdichado* adlı şiirini inceleyen Julia Kristeva, şiiri incelerken, şair'in kişiliğinden yansıyan ipuçlarını da gözler önüne sermektedir.

Nerval’de melankoli, şizofrenik parçalanma noktasına varabilecek bu tür çatışmaların yalnızca bir yüzünü temsil ediyordu. Gene de, psişik bir uzamın örgütlenmesi ve dağılmasındaki anahtar konumundan ötürü, duygudurum ve anlamın, biyoloji ve dilin, simgesizlikler ve soluk kesici ölçüde hızlı ve gölgeli imlemin sınırlarında, gerçekten de melankolidir Nerval’in temsillerine yön veren. Melankolinin “kara noktası”nda ya da “siyah güneş”inde yoğunlaşan simgelerle prozodiyi ve belirsiz bir çoksesliliği yaratmak, depresyona bir panzehir, bir kurtuluş sağlıyordu (Kıristeva, 2004, 230).

Melankoli sadece Batı edebiyatında ve şiirinde yer almaz. Divan Edebiyatı’nda da melankoli ve kötümserlik çok yer tutar. “Dünyanın geçici olduğundan, feleğin cevrenden, zamanın kötülüğü, dostların dönekliği, sevgilinin vefasızlığı, beylerin hasisliği gibi her şeyden yanıp yakılma, ah etmek, bu edebiyatın ayırt edici özelliklerinden biridir” (Kabaklı, 1997, 470). Divan Edebiyatının önemli temsilcilerinden birisi de Fuzuli’dir. (1480–1556) Fuzuli aşk ve ıstırap şairidir. Acı çekmenin insanı yücelttiği, olgunlaştırdığı düşüncesindedir. Bu nedenle acı çekmekten hoşlanır. Dünya görüşü karamsar olan şaire göre, “Dünya geçici ve acılarla doludur. İnsanın kaderinde hayatta acı çekmesi yazılıdır. Bunu kimse değiştiremez. Bu yüzden dünyaya ve aldatıcı zevklere bağlanmamalıdır. Fuzuli, yalnızlık ve yoksulluk içinde bir köşeye çekilip yaşamaktan memnundur: Bu dünyada mutlu olanlar, kötülerle cahillerdir” (Büyük Türk Klasikleri, 1986, 309).

“Dost bı- perva, felek bi-rahm, devran bi-sükûn

Derd çok, hem derd yok, düşman kavi tali zebun” (Fuzuli, 1997, 471)

( Dost pervasız, talih acımasız dünya sessiz

Dert çok, hem dert yok, düşman kuvvetli talih güçsüz.)

Türk Edebiyatında Tevfik Fikret (1867–1915) ve Ahmet Haşim’in (1884–1933) şiirlerinde de benzer bir karamsarlık ve melankoli söz konusudur. Özellikle Ahmet



Haşim'in " O Belde" isimli şiiri kaçış temasının şaheseridir. Şairin yaşamındaki ve iç dünyasındaki duygusal çalkantılar, diğer şiirlerinde olduğu gibi bu şiirinde de ortaya çıkmaktadır.

“Denizlerden  
 Esen bu ince hava saçlarınla eğlensin.  
 Bilsen  
 Melâl-i hasret ü gurbetle ufk-ı şâma bakan  
 Bu gözlerinle, bu hüznünle sen ne dilbersin!  
 Ne sen,  
 Ne ben,  
 Ne de hüsnünde toplanan bu mesâ,  
 Ne de âlâm-ı fikre bir mersâ  
 Olan bu mâi deniz  
 Melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz.  
 Sana yalnız bir ince tâze kadın,  
 Bana yalnızca eski bir budala  
 Diyen bugünkü beşer,  
 Bu sefil iştiâ, bu kirli nazar,  
 Bulamaz sende bende bir ma' nâ,  
 Ne bu akşamda bir gam-ı nermin,  
 Ne de durgun denizde bir muğber  
 Lerze-ı istitâr ü istiğna” (Haşim, 2002, 99).

(Denizlerden esen bu ince rüzgâr saçlarınla eğlensin./ Bilsen özlem ve gurbet sıkıntısıyla akşam ufkuna bakan / bu gözlerinle bu hüznünle sen ne güzelsin! / Ne sen, / ne ben, / ne de güzelliğinde toplanan bu akşam, / ne de düşünce acılarına bir liman olan bu mavi deniz / İç sıkıntısını anlamayan kuşağa yakın değiliz. / sana yalnız bir ince genç kadın

/ Bana yalnızca eski bir budala diyen bugünkü insan, / bu düşük açlık, bu kirli bakış, / bulamaz sende bende bir anlam, / ne bu akşamda ince bir kaygı / ne de durgun denizde bir gücenik içine kapanma ve isteksizlik titreyişi) (Dil içi çeviri: Mehmet Fuat)

Dünyayı, hayatı ve bugünkü medeniyeti sevmeyen Haşim görünen dünya dışında hayali, kendi keyfince yarattığı “O Belde’ye sürekli özleyiş duyar. “İnsanlar arasındaki hüznü yalnızlığını yalan mı mevcut mu, bilmediği mai gölgeli bir belde de, sevgiliyle, denizle ve akşamlarla birlikte gidermeyi tasarlar. Kendini ebedi sürgün olarak gördüğü bu gerçek dünyadan hayalinin el değmemiş bölgelerinde duran “O Belde’ye sığınır” (Kabaklı, 2002, 99). Kuru ve akılcı şiir anlayışını benimsemeyen Haşim dünyaya ilişkin akıl yürütmeler beklemez şiirden. Ona göre “Şair ne bir hakikat habercisi, ne bir belagatli insan, ne de bir vazı’ı kanundur. Şairin lisanı ‘nesir’ gibi anlaşılacak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır” (Haşim, akt: Bezirci, 1983, 202–203) diyerek tipik bir Romantik-idealist, şair portresi çizer.

Şiirini, yalnızlık melankoli ve umutsuzluk üzerine kuran bir diğer şair de Tevfik Fikret’tir. “Fikret’in en çok önemsenen özelliklerinden biri, yapıtları ile biyografisi arasındaki bütünlüktür. O, ‘Ben fikri hür, vicdani hür, bir şairim’ derken gerçekten samimidir. ‘Yalnız gideceksin doğru bildiğin yolda’ dediği zaman” (Teber, 2002, 28). Gerçek hayatta yaşadığı yalnızlık bunun kanıtıdır. Kendisini böyle betimleyen Tevfik Fikret’in şiirini de bu perspektiften görmemiz gerekir. “Tevfik Fikret’in pek çok şiiri önce tepkiyi ve eleştiriyi yansıtır, sonra da yapılması gerekenleri birer birer sıralar. Şiirlerindeki düşünsel boyut ‘Tefekkür’ şiirinde şöyle açıklanır: ‘bütün şiirlerimin ruhu bir tekeddür

(üzüntü)''' (Thema Larousse, 1994, 66). Tefvik Fikret'in hüznün ve ruhsal acıların yoğunluğunu yansıttığı "Mavi deniz" adlı şiirinde yaşadığı melankoli'yi doğayla bağdaştırarak ifade eder

"Sâf u râkid...Hani akşamki tagayyür, heyecân?  
 Bir çocuk ruhu kadar pür-nisyân;  
 Bir çocuk ruhu kadar şimdi münevver, lekesiz.  
 Uyuyor mâi deniz  
 Ben bütün bir gecelik çuşış-i ahzânımla  
 O hayalat-ı perişanımla  
 Müteşekki, lâim,  
 Karşıdan safvet -i mahmurunu seyretmedeyim...  
 Yok, bulandırmasın âlude-i zulmet bu nazar  
 Ruh-ı ma'sumunu, ey mai deniz;  
 Ah lakin ne zarar;  
 Ben bu gözlerle mükedder, âciz,  
 Sana baktıkça teselli bulur aldanırım:  
 Mâi bir göz elem-i kalbime ağlar sanırım"... (R. Ş. S. 253).

( Duru ve durgun... Hani akşam o değişen, çoşan, / Bir çocuk ruhu kadar unutkan / Bir çocuk ruhu kadar şimdi aydınlık, lekesiz / Uyuyor mavi deniz. / Ben bütün bir gece kabaran üzüntülerimle, / O dağınık hayallerimle / Yerinip yakınmaktayım, / Karşıdan uykulu saflığına bakmaktayım / Yok, bulandırmasın bu karamsar bakışım / Senin temiz ruhunu ey mavi deniz / Ah yinede zararı yok, / Ben bu gözlerle üzgün ve güçsüz, / Sana baktıkça avunur, aldanırım: / Mavi bir göz gönlümdeki acıya ağlar sanırım) (Fikret, R.Ş. s. 253).

Nesnel düzen ile kendi değerlerini uyuşturamayan, daha doğrusu uyuşturmak istemeyen “Tevfik Fikret’in, kişiliğini koruma kaygısıyla geliştirdiği ahlakçılık, Osmanlı düzeninde egemen olan sömürü ve geri kalmışlık karşısında genel bir yaşama biçimine dönüşmüştür. Düşünce–eylem birlikteliğine gösterdiği aşırı özen, onur kırıcı sonuçlardan kaçınma anlayışı, toplumsal eleştiriyi de birlikte getirmiştir (Thema, Larousse, 1994, 66). Bu eleştiriyi “Sis” adlı şiirinde gözler önüne serer:

“Sarmış yine âfâkını bir dud-ı muannid,  
 Bir zulmeti beyzâ ki peyâpey mütezâyid.  
 Tazyıkının altında silinmiş gibi eşbâh,  
 Bir tozlu kesâfetten ibâret bütün elvâh;  
 Bir tozlu ve heybetli kesâfet ki nazarlar  
 Dikkatle nüfuz eylemez gavrine, korkar!  
 Lâkin sana lâyık bu derin sütte-i muzlim,  
 Lâyık bu teseddür sana, ey sahn-ı mezâlim!  
 Ey sahn-ı mezâlim...Evet ey sahne-i garrâ,  
 (...)  
 Örtün, evet, ey hâile...Örtün, evet, eş şehri;  
 Örtün ve müebbed uyu” (Fikret, R. Ş. s. 363).

Sarmış yine ufuklarını bir inatçı duman / Bir ak karanlıktır gittikçe artan / Baskısı altında silinmiş gibi cisimler, / Bir tozlu yoğunluktan oluşmuş tüm resimler / Bir tozlu ve ürkünç yoğunluk ki bakışlar / Dikkatle giremez derinliğine, korkar! / Ama sana layık bu derin, karanlık örtü, / Layık bu örtünme sana, ey zulümler mülkü.../ Ey zulümler alanı... Evet, ey parlak sahne (...)/ Örtün, evet ey facia... Örtün, evet ey kent; / Örtün ve sonsuza dek uyu... (Fikret, R.Ş. s. 363).

Tevfik Fikret yaşadığı bu olumsuz ortamda, romantik bir şair olarak düşlediği yaşamı sürdürememiş mutlu olamamıştır. Hep düşlediği kaçmak istediği ülkelere gidememiş, hayalini gerçekleştirememiştir. Fakat onun asıl kaçıışı, kendi içine yaptığı yolculuklar ve bu yolculuklarda ortaya çıkan şiirlerdir. Tevfik Fikret şiir yazarak yaşar ve kaçar. Şiir onun için ulaşamadığı bir dünyaya katlanma biçimidir. Bu şiirlerinde yalnızlığın hazzını, yaşadığı melankoliyi, özlediği yaşam biçimini ustaca yansıtır

Melankoli sanatsal yaratımlarda sıklıkla karşımıza çıkan bir duygulanımdır. Edebiyat ise insanın özbenliğini araştırmasında, kendini ifade etmesinde etkin yöntemlerden biridir. Konu duygularsa ifadesini şiirde ve edebiyatta bulur. Dolayısıyla melankoli sanatta ve edebiyatta bulur değerini...

*Bir miktar delilik karışımının bulunmadığı  
mükemmel bir ruh yoktur.*

Aristoteles

## II. 2. HEYKELDE MELANKOLİ

Heykel sanatında melankoli, iki farklı biçimde karşımıza çıkar. İlki, sanatçının çağını yansıttığı görme biçimindedir. Diğeri de sanatçının belli bir konuyu sorunsal edinip bir tema olarak sanatında yer vermesinde şekillenir. Her iki durum da sanatçının, hayata bakışı ve hayat karşısındaki duruşuyla doğrudan bağlantı içindedir. Bu duruşla kastedilen ise, sanatçının gözlem gücünden, ruhsal durumuna, yaşadığı çağdan, bağlı bulunduğu sanat akımına ve yaşadığı çeşitli örselenmeleri yansıtış biçimine kadar çeşitlilikler göstermektedir.

Bu bölümde farklı çağlarda ve farklı sanat dönemlerinde yaşamış üç sanatçı ele alınacaktır. Bu sanatçılar Michelangelo, Rodin ve Giacomettidir.

Michelangelo, (1475–1564) insanın fiziksel gücü yanında düşünsel gücünü de sanata taşıyan ve heykel sanatına yeni açılımlar kazandıran bir sanatçıdır. Onun heykel sanatında gerçekleştirdiği birçok yenilik, farklı dönemlerde yaşayan birçok heykeltıraşa yol göstermiştir. Aynı zamanda ressam, mimar ve şair kimliği de olan sanatçı, resim ve mimarlık alanlarında da büyük eserler vermiştir; fakat heykeltıraş yanı sıra her zaman daha ağır basmıştır. “O kadar ki, onun Sixtine tavanındaki muazzam freskinin figürleri, heykelleşmiş insanların figürlerinden ibarettir. Bu nedenle Michelangelo, resimdeki ilk baroku yaratmasına ve hatta desenle perspektif derinliği yansıtmaya rağmen, adale şişkinlikleri ve hareketlerindeki tutumuyla bir heykeltıraş nitelikleri gösterir” (Turani, 1983, 355).

Michelangelo'nun yaşadığı dönem hümanist gelişimlerin doğrultusunda, klasik çağlara ilginin arttığı, çeşitli felsefi prensiplerin tartışıldığı çok renkli bir döneme denk

gelmektedir. Kuşkusuz onun sanatının şekillenmesinde, kendi dehası, çalışkanlığı ve azminin dışında, bu çok renkli düşünce ortamının da payı vardır. Michelangelo bu dönemde etkin bir felsefi düşünce şekli olan, Yeni Plâtoncu bakış açısından etkilenmiştir. Yeni Plâtoncu bakış açısına göre:

Evren üzerinde iki prensip hüküm sürer: Biri Tanrısaldır, diğeri ise durağan maddeden oluşmuştur; bu ikisi arasında farklı bileşimlerden oluşan bir gerçek ifade edilir. İnsan, aklının rehberliği sayesinde, gerçeğin ayrıcalıklı bir düzeyini temsil eder. Sonunda Tanrısal kusursuzluğa ulaşacak bir canlı olarak, dürtülerinin maddeselliğine karşı savaşmalıdır. İşte bu çatışmadan Tanrısal ideale kendi doğasıyla ulaşmanın olanaksızlığının farkında olan insanın dramı doğar. İnsanın iç dünyasını yansıtmayı amaçlayan bu sanatın melankolik ve nostaljik karakteri, böylesi bir güçsüzlükten kaynaklanır. Aşk ve güzellik temaları bu süreç için işlevseldir: Gerçekten de aşk ve güzellik temaları, insanı, Tanrıyı gözlemlemeye iter. Bu bağlamda Yeni Plâtoncu filozoflar, antik mitleri yapıcı ve ahlaki amaçlarla kullanarak, geleneksel açıdan birbirine zıt iki dünya- güzellik ideallerinin kaynağı olan klasik dünya ile Tanrı aşkı ilhamını veren Hıristiyan dünyası- arasında bir tür uyum yaratmışlardır ( Girardi, 2000, 22).

Michelangelo'nun bazı eserlerinde Yeni Plâtoncu felsefenin etkileri görülmektedir. Örneğin San Pietro Bazilikası için yaptığı *Piata*'sında\* bu etkileri belirgin bir şekilde görürüz (Resim1). Eser bugüne kadar yapılan *Pieta*'lar içinde, dramatik açıdan en mükemmeli olarak gösterilmektedir “Michelangelo her şeyden önce insan bedeninin dilini Yeni-Platon'cu sunumların örtüsü altında açıkladı, ruhun içyapısını dile getirdi, insani dileklerin ve düşlerin gizli dramını gösterdi” (Timuçin, 1992, 294). *Pieta* türü 1300'lerde Almanya'da ortaya çıkmış ve kısa sürede Batı'ya ve güneye doğru yayılmıştır. İtalyanca'da acıma, merhamet gibi anlamlar içeren *Pieta* bu türün adı olarak “15. yüzyılın sonundan başlayarak yavaş yavaş benimsenmiştir.

\* *Pieta*: (merhamet) Hıristiyan sanatında ölü İsa'nın vücudunu kollarında tutan Meryem betimlemesi.





Resim1, Michelangelo, Buonarroti, *Pieta*, 1499, Mermer, 174 x 195

Yıllar önce, *Pieta* türünün, Ortaçağ ibadet şiirlerinden türediği varsayılmış; kişisel acı, özellikle de geride kalan annelerin acıları üzerine dinsel yoğunlaşma isteği bağlamında duygusal bir gereksinimden doğduğu” düşünülmektedir (Steinberg, 1995, 57).

Heykel, Hıristiyan inancına uygun olarak, İsa'nın çarmıhtan indirildiği anı canlandırır. Tanrı'nın oğlunun cansız bedeni annesinin kollarında yatmaktadır. Meryem, İsa'nın bedenini sağ eliyle güçlü bir biçimde kavrarken, sol eliyle de naaşı izleyiciye sunmakta ve herkesi İsa'ya saygıya davet etmektedir. Meryem bunu yaparken gözlerini yere indirmiştir, böylelikle insanların yüzlerine doğrudan bakmak istemediğini göstermektedir. Michelangelo heykel grubunun en zorlu problemini, yani dik oturan Madonna figürüyle kucağında boylu boyunca yatan İsa'yı kapalı grup halinde işleme görevini çok ustaca

çözmüştür. İsa'nın bedeni, hemen hemen bütünüyle Meryem'in dış hatlarının içinde kalacak şekilde yatmaktadır. Michelangelo bu tarzı deneyerek uyumlu bir kompozisyon oluşturmakla kalmamış, anneye oğul arasındaki yakın bağı da vurgulamıştır. Heykelin içerdiği zıtlıklar da çarpıcılığını arttırır. İsa'nın bir kumaşa sarılmış yarı çıplak kusursuz bedeni Meryem'in ağır kıvrımlarla dökümlenen elbisesinin üzerine uzanmıştır. “Kuzey sanatından esinlenerek İsa'yı kıvrımlı bir kumaşa saran *Michelangelo*, pramidal bir kompozisyon düzeni içinde acıyı, ağırbaşlılığı ve kahramanca bir kabullenışı yansıtır” (Ana Britannica, 1994, 271). Meryem'in elleri hem naaşa sıkı sıkıya kenetlenmiştir, hem de onu bir bakıma özgür bırakmakta, daha doğrusu ölüyü izleyiciye göstermektedir. Buradaki *Ölü İsa* betimlemesi için Giorgio Vasari şu açıklamayı yapmaktadır:

Hiçbir ölü, bu adam kadar ölüye benzeyemez. Ama yine de tüm uzuvlarıyla bulunmaz bir güzellik arz ediyor. Yüzündeki ifade sonsuz bir yumuşaklıkta. Cildin altındaki damarlar bile o kadar ustaca tasvir edilmiş ki, insan bir sanatçının elinden nasıl bu denli ‘tanrısal’ bir güzellik çıkabileceğine şaşırmadan edemiyor (Vasari, akt: Grömling, 1999, 22).

Michelangelo heykellerinde, çalışacağı maddenin doğal yapısını bozmadan, figüre yaşam ve ruh katmayı hedeflemiştir. “Michelangelo'nun bütün çalışması ve gerilimi, inatçı bir çabayla, belli bir zamanda ve yetkin bir teknikle maddeden onun içinde gizlenen gerçeğe veya gerçekleri özgür bırakma çabasına dönüşür” (Girardi, 2000, 36). Örneğin *Ölen Tutsak* böyle bir bakış açısının uzantısında ortaya çıkmış bir eserdir (Resim 2). Bu eseri ile Michelangelo “yaşamın vücuttan çıkmak üzere olduğu anı seçmiştir. Bu kendini bırakış, varolma savaşımından kurtuluş anında, bu yorgunluk, teslim oluş davranışında dile getirilmesi olanaksız bir güzellik” (Gombrich, 1986, 234–235) meydana getiren Michelangelo'nun sunduğu güzellik tamamen tinsel bir anlam taşımaktadır.



Resim 2, Michelangelo Buonarroti, 1513, *Ölen Tutsak*, Mermer, Yükseklik, 229 cm.

Michelangelo'nun Yeni Plâtoncu felsefenin bakış açısından etkilendiğini ve bu etkileri sanatında yansıttığına değinilmiştir. 1513'te II. Julius'un mezarı için yontulan, *İsyankâr Tutsak* ve *Ölen Tutsak* adlı eserleri de Yeni Plâtoncu felsefenin etkileri belirgindir. “Yeni Plâtoncu yorumda, köle, ruhunu maddenin zincirlerinden kurtarmak isteyen insanın kavgasını temsil eder” (Girardi, 2000, 50). Son eseri olan *Rondanini Pietası*'nda da aynı tinsel etki söz konusudur. Artık Sanatçıyı güzellik ve yetkinlik fikri tatmin etmiyordu. Farklı arayışlar içerisindeydi. *Rondanini Pietası* “bir sanat yapıtından vecd içinde bir itirafa geçiştir; akıldan zorla sökülüp alınan, duyusal ile aşırı duyusal arasında dolaşan estetikle metafiziğin kesiştiği bir ifade eylemidir” (Panofsky, 2005,114). Michelangelo'nun son noktası son eseridir.

Onun kişileri gerçek insan olduğu kadar, büyük ideallerin, amaçların insanlarıydı. O “yapıtlarındaki bütün bu kişileri, derin düşüncelere dalmış oturan, okuyan, yazan, tartışan

veya içten gelen bir sese kapılmış güçlü erkek ve kadın figürleri olarak imgeleştirmiştir (Gombrich, 1986, 232). Bu güçlü, onurlu erkek ve kadın figürlerini, o dönemlerde yaşanan haksızlıklara, zalimliklere karşı içinde biriken öfkeyi ve acıyı ifade etmek için yaratmıştır.

Medici'nin Floransa'daki mezarında karşılıklı uzanan heykellerinin altına şu sözünü yazdığını görüyoruz: 'Uyumak tatlıdır ve sefalet ile utanç verici bu durumlar devam ettikçe, taştan olmak daha iyidir. Hiçbir şeyi görmemek ve duymamak benim mutluluğumdur. Bu yüzden beni uyandırma. Ah! alçak sesle konuş. (...) Sanatçımın, iç dünyasında oluşan, bu kabına sığmayan hiddetini anlatabilmek için, onun bu dev insanlarla toplumun karşısına kuvvetlenmiş olarak çıkmak istediğini anlıyoruz (Turani, 1983, 355).

Michelangelo, yaşadığı sürece takdir görmüş ve yüceltilmiş bir sanatçıdır. Daha yaşarken sanatı ve eserleriyle ilgili kitaplar yazılmış, uzun ve varlıklı bir hayat sürmüştür. Fakat bütün bunlar Michelangelo'yu mutlu etmeye yetmemiştir. Melankolik eğilimler gösteren bu dahi sanatçıya, "Raphael, *Atina Okulu*'nda melankoli rolünü yakıştırmakta ve onu tek başına düşüncelere dalmış olarak göstermekte haklıydı" (Storr, 1992, 66). Michelangelo'daki bu melankolik eğilimler, yalnızca, heykellerinde ve resimlerinde görülmez, yazdığı sonelerinde, şiirlerinde de bu kişiliğe dair ipuçlarını bulabiliriz. "Michelangelo, gittikçe kendi içine kapanıyor, gittikçe ilkelerinde daha bir uzlaşmaz hale geliyordu. Yazdığı şiirler, sanatıyla günah işlediği kuşkusunun ona nasıl eziyet ettiğini gösteriyor. Mektupları ise, dünyada kazandığı saygınlıkla doğru orantılı olarak, ne kadar acılı ve geçimsiz olduğunun tanığıdır" (Gombrich, 1986, 235–236). Aşağıdaki Michelangelo'nun yazmış olduğu şiir, bu yazılanları destekler niteliktedir:

Hiçten her şeyi yaratan buyurdu

Zaman ikiye bölünsün diye; birini

Güçlü güneşe verdi,

Öbürü daha yakındaki ayın yanında kaldı.  
 Bu olaydan tarih ve yazgı doğdu,  
 Herkese ya talihsizlik ya da mutsuzluk düştü.  
 Bana karanlık zaman gönderildi iyi biliyorum,  
 Çünkü doğduğumdan beri benimle,  
 Ve kendi doğalarının bir sahtesini yapan  
 Herkes gibi, ben de yazgımı  
 Daha da karartıyorum acı ve kederle dolu duygularla

(Michelangelo, 1961, 67).

“Michelangelo’nun, *Son Yargı* adlı dev boyutlardaki freskindeki azizin, kamçılanarak paramparça olmuş boş derisine kendi portresini koyması” (Storr, 1992, 102) onun içindeki acıyı, melankoliyi anlamamıza yardımcı olmaktadır. Michelangelo Avrupa sanatına yön vermiş büyük bir sanatçı olmasının yanı sıra, dehanın tüm özelliklerini içinde barındıran bir yapıyı içinde taşıyordu. Ressam, heykeltıraş, mimar, yazın ustası melankolik bir karakter, üstün bir karakter olarak ta, varlığıyla Aristoteles’in savını desteklememizi sağlamaktadır.

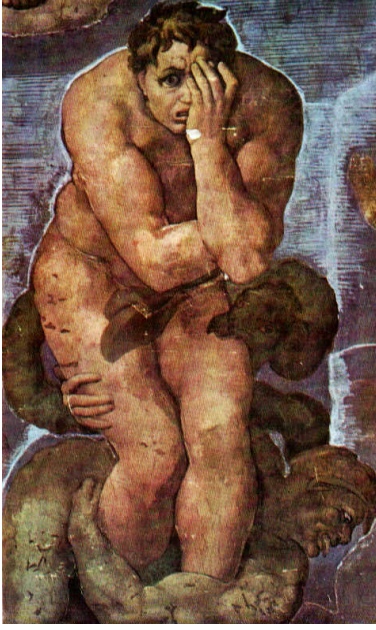
İnsan ruhsallığını, meydana getirdiği heykellerde belirgin bir şekilde hissettiren ve heykel sanatına yeni boyutlar kazandıran bir diğer sanatçı da Fransız heykeltıraş Aguste Rodin’dir (1840–1917). “1840–1917 yıllarında yaşayan bu Fransız sanatçı, izlenimcilerle aynı zaman dilimini paylaşır. Bununla birlikte klasik sanata da hayrandır. Bu yüzden Rodin’e, heykel sanatını 20. yy’a taşıyan çok önemli bir sanatçı olarak bakılabilir” (Yılmaz, 1999, 170). Başlangıç noktası, eski Yunan’dan çok Michelangelo’ydü. Michelangelo’yu yeni bir tarzla özümsemiş olan Rodin’nin bazı figürleri, Michelangelo’nun yarım kalmış esir figürlerini ve son *Pieta*’larını anımsatmaktadır. Rodin

yaptığı heykellerde “insan ruhunun vücuttaki izlenimlerini” (Turani, 1992, 469) saptamak ortaya çıkarmak isteyen bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsana ait bütün nitelikler vardır onun heykellerinde: aşk, acı, hüzn, eylem, içgüdü, şehvet. Heykellerindeki bu duruş ifade ve jestler, eserlerinde bahsedilen ruhsallığa hizmet eden birer eleman olarak kendini göstermektedir.

İlk eseri *Kırık Burunlu Adam* adlı heykelidir. Bu eseri ile çeşitli eleştirilere maruz kalan Rodin, “aynen izlenimciler gibi, dış törpülemeyi hiç sevmiyor, seyircinin hayal gücüne birazcık olsun pay bırakmayı yeğliyordu. Kimi zaman, figürün yavaş yavaş yüze çıkıp biçim aldığı izlenimi vermek için, yonttuğu taş parçasını öylece bırakıyordu” (Gombrich, 1986, 420). O zamanın bakış açısına göre bu bir eksiklik demektir ve sanatçı her seferinde kendi kabulü için mücadele etmek zorunda kalıyordu.

Rodin Louvre’un Dekoratif Sanatlar Müzesinin kapı siparişini aldığı zaman kırk yaşında idi. Bu eseri Rodin’in bir heykeltıraş olarak kendini kanıtlanmasını sağlamıştır. Sanatçı bu eserine Dante’nin ilahi komedyasından esinlenerek *Cehennem Kapısı* adını vermiştir. Kapının üst bölümüne ise, *Düşünen Adam* (Resim 4) adını verdiği Dante figürünü yerleştirmiştir. Bu figürün “Michelangelo’nun *Son Yargı* adlı eserinde yer alan *Lanetli Adam* (Resim 3) figüründen etkilenerek yaptığı” söylenmektedir (Grömling, 1999, 91).

Karşımızda sabit bir şekilde konumlandırılmış bronzdan yapılmış bir erkek figürü yer almaktadır. Figür bir kaya kütesinin üstüne oturmaktadır. Hareketsiz olmasına karşın tüm vücuduna yansıyan bir gerilimden söz edilebilir.



Resim 3, Michelangelo Buonarroti, , *Lanetli Adam*, 1534–1541  
Duvar resmi, 1370 x 1220 cm.



Resim 4, Aguste Rodin, *Düşünen Adam*, 1880, Bronz, 1.823 x  
1.08 x 1.413 m.

“Figür sabit bir element şeklinde durmaktadır ve şairin laneti okuyan bir ruh hali içinde düşünceli olduğu görülmektedir. Dante oturuyordu, kafası hafif eğilmiş ileri doğru bakıyordu, sağ dirseği sol bacağına üzerindeydi. Çıplak formu trajik bir hareketi göstermektedir” (Jarrasse, 1992, 90). Sol kolu ise, sol dizi üzerine serbest bir şekilde bırakılmıştır.

Rodin’in insanı durmuş, oturmuş düşünme konumuna girmiş, insan olmanın en benzersiz niteliğini yerine getirmektedir: “Düşüncelerin ve tasvirlerin ağırlığı altındadır. Bütün gücüyle – ki bu oyuna katılmış bir aktörün gücüdür – düşünmektedir. Bütün gövdesi bir şakak olmuştur ve damarlarındaki bütün kan da beyin” (Rilke, 1968, 128).

Rodin’in *Düşünen Adam* adlı bu heykeline baktığımızda Albrecht Dürer’in *Melankoli I*’deki melankolik kadın figürü aklımıza gelmektedir. Aynı zamanda

Michelangelo'nun *Son Yargı* adlı eserindeki *Lanetli Adam* figürü de izleyeni benzer çağrışımlar içine çekmektedir. Çünkü üç eserde de bazı paralellikler vardır. Üç figür de hareketsiz, adeta taşlaşmış bir şekilde oturmaktadırlar. Hareketsizdirler ve ellerini başlarına dayanak yapmaktadırlar. Çevresinden soyutlanmış derin düşüncelere dalmış şekilde konumlandırılmış bu üç figürde de derin bir hüznün varlığı dikkati çekmektedir. *Düşünen Adam* Rilke'nin ifadesiyle “Dev bir yumruk gibi kendi içine kapanmış” (Rilke, 1968, 128), belki de yaşam dediğimiz bu büyük görüntünün tüm dehşetini ve hüznünü omuzlarında taşımaktadır. Çok şey bilmenin bunun yanı sıra eyleme geçememenin acısını yaşıyordu bekli de. Michelangelo'nun *Lanetli Adam* adlı figürü ise, belki de çok şey bilmenin lanetini yaşıyor. Bilmiyoruz. Fakat bilinen bir şey var ki, çok şey bilmek bazen acı verebilir insana, tıpkı Kierkegaard'ın dediği gibi: “bilinç ne kadar artarsa umutsuzluk o kadar şiddetlidir” (Kierkegaard, 2001, 52). Oysa acı verse de varoluşu sorguladığımız her gün belki de kurtuluşumuz olabilir. Bu bağlamda Rodin'in heykeli, “heykelin ne olabileceğine ilişkin sorulardan oluşur. Ortaya koyduğu yanıtlar, heykelin anlamsal ve yapısal olarak, nasıl hem anıtsal, hem de insani boyutlar kazanabileceğini gösterir. Onun çalışmalarındaki özgünlük ya da anlam arayışı yapıtın maddesel bildirimini içerdiği kadar düşünsel bildirimini de içerir” (Eraldemir, 2003, 92). Bu bağlamda sanatı, dünyayı anlamaya ve anlatmaya yönelik düşünce çabası olarak ifade eden Rodin'e göre “madde ve heykel, hacim ve mekân heykelin bütünü ve oranlar kendileri için konuşmazlar, onlar dünyadaki varlığımızın karmaşıklığını ve derinliğini dile getirirler” (Eraldemir, 2003, 87).

Rodin'in heykellerinde varlığın gizlerine uzanan bir şeyler vardır. Boşuna denmemiştir Rodin için ‘düşünceyi mermere işleyen usta’ diye. *Düşünen Adam* adlı yapıtı bunun en güzel örneğidir. Bu, oluşun derinliklerine, varlığın özüne inen bir düşüncedir.



Heykel sanatına farklı bir bakış açısı ve yorum kazandıran bir diğer sanatçı da İsviçreli heykeltıraş ve ressam Alberto Giacometti'dir (1901–1966). İlk dönem çalışmalarında Kübizmin hem de ilkel sanatın etkisinde kalan Giacometti'nin *Kaşık Kadın* ve *Gözlemleyen Baş* adlı heykelleri bu dönemki sanat anlayışını simgelemektedir. Daha sonraları duygusal ve erotik temaları gerçeküstü bir anlatımla işlediği heykeller yapmıştır. *Asılı Top* ve *Sabahın 4'ünde Saray* adlı eserlerini de bu dönemine örnek olarak gösterebiliriz. Son dönem heykellerinde ise canlı modelden figür çalışmalarına ağırlık vermiştir. *Uzun Figürler*, *Kent Meydanı*, *Orman* ve *Atlı Araba* adlı heykeller son dönem eserlerinden ilk akla gelenlerdir. Bu dönemlerde yapmış olduğu bu ince, uzun kırılğan heykeller insan imgesini dile getiren etkili örneklerdir (Resim 5–6).



Resim 5, Alberto Giacometti, *Ayakta Kadın*, 1947, Bronz, yüksekliği 153 cm.

*Modern Sanatın Öyküsü*'nü yazan sanat tarihçi Norbert Lynton, Mısır heykeliyle Giacometti'nin bu heykelleri arasında bir bağ kurmuş ve düşüncelerini şu sözlerle ifade etmiştir:

Bu incecik ve dimdik figürlerin ilk örneklerini bulmak istersek, Mısır heykeline dönmemiz gerekir. Belki de bu figürlerle, Mısır heykelleri arasında biçimselliği aşan bir benzerlik de bulunabilir: Mısır figürlerinin gücü ve dingin yalnızlığı, nasıl çölün ve ölümden sonraki hayat düşüncesinin koşullandırdığı bir özellikse, Giacometti'nin figürlerindeki sertlik ve incelme de, çağdaş insanın yazgısı olan tedirginliğin ve yalnızlığın bir belirtisidir (Lynton, 1982, 221–222).

Giacometti'nin sanatsal kaygıları bütün bu söylenenlerle ne ölçüde örtüşüyor bilemiyoruz. Fakat onun, yıkmaktan korkmayan ve hep yeniden başlayan bir sanatçı olduğunu biliyoruz. Yaptığı daha doğrusu defalarca bozup yeniden başladığı heykelleri bunun en güzel kanıtıdır.

Kaskatı bir hale sokmadan kadavralaştırmadan alçıdan veya taştan bir insan heykeli nasıl yapılabilir? Buydu ana kaygısı belki de. Yoksa defalarca aynı figürü yapıp tekrardan bozmadı. “Bir insan başını sezindirecek denli taşı değişikliğe uğrattığı halde, bu özgün taş kütesinden ne kadarını koruyabileceğini görmek istiyordu o” (Lynton, 1982, 463). Bu amaç uğruna bitmeyen bir sabır ve irade ile durmaksızın çalıştı. Bunun yanı sıra Giacometti'yi yalnızca heykel sanatının yapısal sorunlarıyla boğuşan bir sanatçı olarak görmek kısıtlı bir bakış açısının uzantısıdır. Onun heykele dair başka kaygıları da vardır. Bir anlamda Giacometti, “Varoluşçuların edebiyatta yaptıklarını heykel sanatında yapmıştır (...) Görüntünün doğrudan kopyasından çok, ardında yatan büyümlü gerçekliği yakalama çabasındaydı” (AnaBritannica, 1994, 279). Heykelin dışı kadar içi de ilgilendiriyordu onu. Maddesel olduğu kadar tinsel bir derinliği olan heykellerdi bunlar. 1940'lardan itibaren yaptığı heykellerin figür ağırlıklı olduğunu düşünürsek bu yoğun bir

gözlemi gerektirecek bir uğraş da olmuştur Giacometti için. Onun sanatını yakinen takip eden Fransız düşünür-yazar Jean-Paul-Sartre sanatçıyla ilgili bir saptamasını şu şekilde ifade ediyordu. “Yüz ve beden hareketlerinin büyüüne bu denli duyarlı başka birini tanımıyorum. Sanki başka bir krallıktan gelmişlercesine, hep tutkulu bir kıskançlıkla bakar onlara” (Sartre, akt: Yılmaz, 2004, 17–18) diyerek sanatçının gözlem gücünü vurgulamaktadır. Onun savaşın yıkımlarını yaşamış, varoluşsal sorunları olan bireylerin portrelerini ve heykellerini yaptığı söylenir. “Sanatçı, endüstri çağının yalnızlaştırdığı, yoksadığı ve tüm maddi düzenekleriyle parçaladığı insanlığın ve insana özgü can çekişmesinin portrelerini çizmiştir aslında” (Şahiner, 2000, 9).



Resim 6, Alberto Giacometti, *Orman*, 1950, Boyalı bronz, 58 x 64 x 60 cm.

Yalnızlık ise temel noktadır bu figürlerde. Giacometti ise yaratım sürecini ve bu süreçte yaptığı gözlemleri aşağıdaki gibi özetlemektedir:

Şu gizli alan, varlıkların, - aynı zamanda şeylerin de – sığındığı şu yalnızlık, sokağa onca güzellik katan; diyelim otobüste oturuyorum; dışarı bakmak yeter. Otobüsün kayar gibi indiği bir sokaktayız. Herhangi bir yüz ya da duruşa takılıp kalma ihtimalimi ortadan kaldırmak için oldukça hızlı gidiyorum; hızım bakışımın müteakabil bir hız bekliyor; inanılır gibi değil; benim için süslenmiş, tek bir yüz, tek bir gövde, tek bir duruş yok: Hepsi çıplak. Kaydediyorum: Çok uzun boylu, çok zayıf, beli bükülmüş, göğsü içeri göçmüş bir adam: gözlüklü uzun burunlu; ağır, hantal, hüzünlü yürüyen şişman bir ev kadını; hoş bir yaşlı denemeyecek yaşlı bir adam; yalnız bir ağaç, yanında yalnız bir ağaç daha, yanında bir tane daha...; bir memur, bir tane daha, yığınla memur, bütün şehir kambur yürüyen memurlarla dolu; varlıklarının, bakışımıyla kaydettiğim, bir dudak büküş, omuzlarda bir bezginlik gibi belli ayrıntılarında bütünleşen... duruşları tek tek, belki de gözümle aracın hızı yüzünden, o kadar çabuk yakalıyorum ki, her insan, bütün varlığının en yeni, en benzersiz,- ama hep bir yara olarak kalan – yanıyla görünüyor gözüme. Gitgide, tek tek herkesin, her şeyin, plastik güzelliği çok gerilerde bırakan gerçeği içinde (Giacometti, akt:Genet, 1990, 30–31).

İkinci Dünya Savaşı'nın ağır ve yıkıcı koşullarını, o dönemlerde yaşayan birçok sanatçı gibi Giacometti de yaşamıştı. Onunki her büyük sanatçının yaşadığı bir tanıklıktır, insan olmanın gerektirdiği her türlü yıkımı, yalnızlığı ve hüznü içinde barındıran bir tanıklık. "Giacometti'nin sanatı ne aşkın bir düzlemde aşık atar, ne de yersel bir mutlulukta konumlanır. O, dünyevi bir yalnızlık olarak kendi içine çekilir. Tüm başkalaşımını sonlandırmış bir yalnızlık olarak soluklanıp durur. Bu yüzden tüm yalnızlıkların tanığıdır ve kendi sancularıyla bırakılmıştır yeryüzüne" (Şahiner, 2000, 9). Onun figürleri derin bir yalnızlık yayarlar etraflarına. Bu yalnızlık izleyeni de çekim alanına taşıyan bir yalnızlıktır.

Giacometti'nin ise yalnızlığa bakışı çok olumsuz değildir. "Yalnızlık, benim anladığım anlamıyla, acınacak bir durum değil, daha çok gizli bir krallık, derin bir

iletişimsizlik, fakat el uzatılmaz eşsizlikte, az çok belirsiz bir anlama biçimidir” (Giacometti, akt: Genet 1990, 32) diyerek yalnızlığa bakışını çarpıcı bir biçimde dile getirmektedir.

Düş gücü, yoğun bir gözlem ve durmaksızın çalışmanın sonucunda Giacometti'nin alçıya çamura ve bronza yüklediği anlam hikâyeciliğe düşmeyen bir ifade bütünlüğü oluşturmaktadır. Onun heykellerine bakan her kişi algısı, yeteneği ve dikkati sonucunca farklı yorumlarda bulunabilir. Bu yorumlar ve tespitler sanatçının yapmak istedikleriyle ne ölçüde örtüşür bilinmez. Fakat *heykelde melankoli* ifade bütünlüğünü nasıl kazanır? Giacometti'nin heykellerine bakmadan bunu anlamak biraz zor gibi gözükmektedir. Giacometti'nin heykelleri melankoli yayar etraflarına. Bunu hissedersiniz. Figürleri inceldiği oranda güçlenir. Yaşam ve devinim kazanır. Bu ince ve kırılgan figürleriyle Giacometti “yarınlarından emin olamayan insanların hem güçsüzlüğünü, hem de dayanıklılığını mükemmel bir şekilde” anlatır (Lynton, 1982, 266). Dokuludur heykelleri, aşınmayı, yıpranmayı anlatır bizlere. Tıpkı dalgaların çarptıkça aşındırdığı ama yok edemediği kayalara benzerler. Aşınırlar ama yok olmazlar. Onlar yıkımlardan arta kalan insan imgeleridir. Küçük dar omuzları ve incecik bedenleriyle kırılganlığı, ayakta kalış biçimleriyle de gücü ve direnci simgelerler bu heykeller. Bu nedenle melankoliktir Giacometti'nin heykelleri...

*Anlamla yaşayan anlamla ölür.*

J. Baudrillard

### II.3. RESİMDE MELANKOLİ

Resim sanatında melankoli, bir konu olmasının yanında, tasvir edilen figürün ruh halidir ya da en genel anlamda, resmin izleyende bıraktığı etkidir.

Farklı sanat dönemlerinde yaşamış olan birçok sanatçı, resimlerinde melankoli temasını işlemiştir. Örneğin Albrecht Dürer'in (1471–1528) gravürlerinde, Edvard Munch'un (1863–1944) son dönem figüratif resimlerinde, Caspar David Friedrich'in (1774–1840) peyzajlarında, Picasso'nun (1881–1973) mavi dönem çalışmalarında, Giorgio de Chirico'nun (1888- 1978 ) natüromortlarında bu temaya sıklıkla rastlarız.

Bunun yanı sıra yarattığı etki bakımından melankolik olan resimler de vardır. Örneğin El Greco'nun (1541–1614) resimleri, bu tarz resimlere örnek teşkil eder. El Greco resimlerinde melankoli temasını işlemez, fakat sanatçı gerek ışığın gerekse de renklerin kullanımı bakımından resmin tüm yapısına sinen dramatik bir etki yaratır. Bu etkiyi Rembrandt'ın (1606–1669) ve Delacroix'nın (1798–1863) resimlerinde de görebiliriz. “Rembrandt çeşitli eserlerinde ışık-gölge sorununu figürlerin hem maddi hem de ruhsal ifadelerinin hizmetinde” (Tansuğ, 1995, 218) kullanarak resimlerinde dramatik bir etki oluşturur. Örneğin iç dünyasını başarılı bir şekilde yansıttığı kendine ait portrelerinde bu etkileri belirgin bir şekilde görebiliriz. Sanki bu resimlerde bizlere kendi kederini, acısını ve yalnızlığını ifade eder, anlatır. “Ancak bu anlatıma rağmen, o bir hikâyeci değildir. Resminde, kendi bulduğu yüksek plastik değerlerle konuşur (...) Renkleri yakar ışıklandırır ve en önemlisi, Rembrandt'ın boyası, yüzeyleri resmin belli derinliklerinde yer tutar” (Turani, 1983, 414). Resimlerinin her tarafında dolanan ışık ise, vurgulanmak istenen

yerlerde, biçimlerde ve anlamda gerektiği şekilde yerini alır. Delacroix'nın resimlerinde de benzer etkiler söz konusudur. Delacroix'ya hayranlığını her fırsatta belirten Baudelaire sanatçının eserleri ile ilgili analizlerini aşağıdaki gibi özetlemektedir;

Tüm eserlerinden süzülen ve hem konu seçiminde, hem figürlerin ifadelerinde, hem jestlerde, hem de renklerde kendini gösteren o dinmek bilmez, tuhaf melankoli. Delacroix insan acısının diğer iki büyük ressamını, Dante ve Shakespeare'i çok sever; onları derinlemesine bilir ve serbest bir biçimde yorumlar. Delacroix'in tablolarını seyrederken, insan trajik bir törene katılmış gibi hisseder: *Dante ile Vergilius*, *Sakız Adası Katliamı*, *Sardanapal*, *Zeytin Dallı İsa*, *Aziz Sebastien*, *Medea*, *Deniz Kazazedeleri* ve o kadar çok alay edilip, o kadar az anlaşılan *Hamlet*. Bu tabloların bazılarında, kim bilir hangi mükerrer rastlantının sonucu olarak, diğerlerinden daha kederli, daha çökmüş bir figür bulunur; çevredeki tüm acılar sanki onun şahsında özetlenir (...) Onun mükemmel bir biçimde ifade ettiği şey salt acı değil, özellikle – resminin mucizevî gizemi de buradadır – manevi acıdır (Baudelaire, 2003, 177–179).

Resimde melankolinin izini sürmek için Rönesans'a kadar uzanmamızda yarar var. Fakat ondan önce resme getirdiği bazı yeniliklerle Rönesans dönemi sanatçılarına öncülük eden Giotto'dan (1266–1337) bahsetmek gerekmektedir. Giotto, “belirli bir olayın, zaman ve mekân bütünlüğü içinde resmedilmesinde öncüydü. Dönemin diğer sanatçıları, yaşam kesitlerinin resimlerini yapmayı Giotto'dan öğrendikleri gibi, oylumu, lokal rengi, duygu anlatımını, boşluk izlenimini de onun takipçileri olarak çözeceklerdi (Bulut, 2003, 54).

Duygu anlatımında başarılı bir çalışması olan *Ölü İsa'ya Ağıt* adlı resminde Giotto İsa'nın cansız bedeni karşısında acı çeken, inleyen kadın ve erkek evliyalari tasvir etmiştir (Resim 7). Resmin ön kısmında, ikisi arkası bize dönük, diğeri ise profilden betimlenen üç kadın figürü yer almaktadır.





Resim 7, Giotto Di Bondone, *Ölü İsa'ya Ağıt*, 1305 -1306, Duvar resmi, 200 x 185 cm.

Resimdeki figürlerin gerek hareketlerine gerek de yüzlerindeki ifadelere baktığımızda, figürlerin vücut diliyle konuştuklarını fark ediyoruz. Yahya kollarını arkaya doğru gerili bir vaziyette uzatırken, acısını ve şaşkınlığını bu şekilde ifade etmekte, oğlunu son kez kucaklayan annenin acısına ise tüm azizler hatta melekler dahi katılmaktadır. Resimde sanki sahnede oynanan gerçek bir olayın tanıkları gibiyiz. Giotto, “Bize, iç burkucu sahnenin her figüre yansıyan acısını öylesine inandırıcı bir biçimde göstermektedir ki, yüzlerini göremediğimiz bağdaş kurmuş figürlerde bile bu acıyı duyuyoruz” (Gombrich, 1986, 152). Yapıldığı koşullar dikkate alındığı takdirde bu resmin önemini anlamak daha kolaylaşacaktır. Öte yandan;

Giotto'nun bu modern eğilimleri, natüralist resimde yapılması gerekenler için yeterli olmamıştı; her ne kadar acıyı, üzüntüyü yansıtmaya çalışsa da, insana ve doğala açılma anlamındaki üretimler için on beşinci yüzyılın gelmesi gerekmişti. Bilindiği gibi, ancak bu

dönemde dinsel olan bağımlılık, yerini, gerçek dindışı, deneye ve gözleme dayalı bilimsel düşünceye bırakacaktı (Bulut, 2003, 55).

Sanatın tarihine baktığımızda, Ortaçağ'dan Rönesans'a geçişle birlikte yaşamın tüm alanlarını kapsayan önemli değişiklikler olmuştur. O dönemlerde sanatın her dalında olduğu gibi plastik sanatlarda da, Hıristiyan düşünce sisteminin etkileri görülüyordu. Rönesans'tan önce sanatçının gerçekliği aramak ve ifade etmek gibi bir amacı yoktu, ondan beklenen öğretiyeye uygun bir dinsel mesaj vermesiydi. Rönesans ile ortaya çıkan yeni kültür, Ortaçağın katı inançlarını ortadan kaldırarak sanatsal ve kültürel alanda yenilikleri temsil ediyordu. Bu yeniliklerin ortaya çıkmasındaki temel nokta ise, hümanist gelişimler doğrultusunda insanın bir birey olarak değer kazanmasıdır. Bu değer sonucunda Rönesans insanı iç dünyasını tanımaya, dış dünyayla olan ilişkisini çözümlemeye ve sorgulamaya başlar. Böylece insanın, birey olarak yaratıcı ve entelektüel tavrını geliştirebileceği bir süreç başlar:

Ortaçağ'da da güçlü ve bireylikleri çok belirgin kişiliklerin varlığına karşın, bireysel düşünmek ve eylemde bulunmak başka şey, bireyliğinin bilincine varmış olmak, bireyliğini olumlamak ve yoğunlaştırmak başka şeydir. Yalnızca bireysel tepki göstermenin ötesinde, kendi üzerinde düşünen bir bireysel bilincin ortaya çıkışından sonradır ki, modern anlamda bir bireyliğin varlığından söz edilebilir. Bireyliğin kendi bilincine varması ilk kez Rönesans'ta başlar (Hauser, 2005, 144).

Kendisiyle ve dış dünya ile arasındaki gerçek ve doğal ilişkisinin farkına varan bu insan düşüncelerine “Yalnız deneyin ve aklın sağladığı doğrularla biçim vermeye çalışır” (Gökberk, 1985, 184). Çünkü insan zihninin zenginliğinin, insan fikirlerinin değerinin ortaya çıkmasını, dinsel kurallardan ve dogmalardan uzaklaşmasını sağlayan şey ilimdir. Rönesans'la beraber “Kilisenin mistik öğretisinin yerini klasik beşeri ilimler

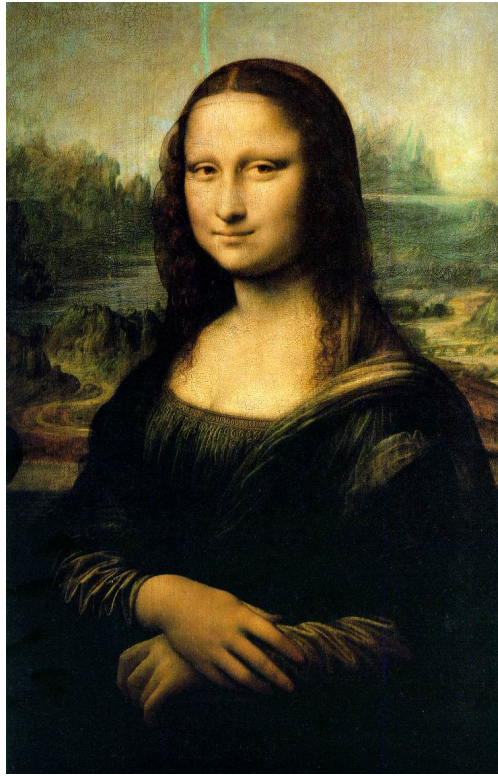
kültürü aldı; yeni bir ideal kuruldu. İnsanoğlu dünyadaki yaşamının yalnızca bir kader değil bir ayrıcalık olduğunun bilincine varıyordu. Rönesans, aklın zindandan çıkıp bağımsızlığa kavuşması, iç ve dış dünyanın çifte keşfiydi” (Symonds, 2005, 232). Bunun sonucunda Rönesans döneminde yaşayan sanatçılar sadece “sanat yapmakla yetinmediler sanatın ne olup ne olmadığını da düşündüler. Böylece köklü bir insan araştırması sanat düzeyinde köklü bir estetik araştırmasıyla bütünleşmiş oldu (Timuçin, 1992, 291). Rönesans döneminde yaşayan bu sanatçılar, öncelikle Leonardo Da Vinci, Michelangelo, Raffaello, Albrecht Dürer, Pieter Bruegel insanı, fizik yapısıyla olduğu kadar düşünen, duyan yanlarıyla da yansıtmak istemişlerdir. Özellikle plastik sanatlar alanında büyük değişiklikler gerçekleştirmişlerdir. Rönesans döneminde yaşayan bu sanatçı;

İnsan bedeninin kendisinin de asalet taşıdığını ve sabırla incelenmeye değer olduğunu anlamıştı. Sanatçı nesnesinin, kutsal efsaneye saygı ve adanma duygularını resmin güzelliği ve aslına uygunluğuyla birleştirmeye başladı. Ressam çıplaklığı çalışmaya başladı; insan bedenini her pozisyondan resimliyordu. Elbise ve kumaşları düşledi, tavırlar geliştirdi, figürlerin hareketlerini ve yüz ifadelerini seçtiği konu ve modellere uyguladı (...) Madonna ve oğlunu yaşayan insanlar gibi çizerek, Hristiyan tarihini dramatize ederek, Kilisenin ilkelerinin yerini sessizce güzelliğe duyulan sevgiyle ve gerçek hayatın ilgi alanlarıyla doldurdular. Azizler ve melekler, fiziksel mükemmeliyetin sergilenmesi için birer fırsat oldular; “un bel corpo ignudo”nun kompozisyonlara girmesi, Magdela'nın sulandırılmasından daha fazla önem taşıyor oldu. İnsanlar böylece bu kalıntıların arkasına bakmayı ve ona ifade veren güzel biçimlerdeki dogmaları unutmayı öğrendiler (Symonds, 2005, 233).

Yukarıda sıralanan tüm bu gelişmeler, insana ve insan düşüncesine verilen değer bağlamında melankoliye bakış tarzını da olumlu bir yöne çekmiştir. Antikçağ'da özgün bir kişilik, yaşam tarzı olarak görülen melankoli, Hristiyan din bilimcilerince, ölümcül bir günah olarak değerlendirilmiştir. Plastik sanatlarda ise kutsal kişilerin dışında, sıradan bir insanın, ruhsal durumunu vurgular bir şekilde resmedilmesi olanaksız bir durumdur. Yalnızca kutsal kişilerin resimleri, kilisenin öğretilerine uygun bir şekilde tasvir

ediliyordu. Rönesans dönemindeki hümanist akımların etkisiyle durum değişmiştir. İtalyan sanatçılar hüzün'den ilham alıp, yeni bir anlayış ve bakış tarzıyla resimler yapmaya başlamışlardır.

Bunlardan birisi de Rönesans döneminde yaşayan Leonardo da Vinci'dir. "Leonardo da Vinci, insanı tüm ruhsallığıyla, ruhsallığının tüm derinliğiyle yakalamış bir sanatçıdır.(...) onda en önemli özellik belki de insan olmanın yüzlerde, özellikle gözlerde yoğunlaşan anlatımıdır" (Timuçin, 1992, 293). Leonardo da Vinci'nin ünlü *Mona Lisa* adlı tablosu bunun kanıtıdır (Resim 8). Resme bakarken *Mona Lisa*'nın esrarlı gülümsemesinin ardında bir hüznün bir melankolinin varlığı hemen hissediliyor. "Bizi hemen Lisa'nın dipdiri canlılığı etkiliyor. Sanki gerçekten bize bakıyor, gerçekten düşünüyor gibi. Yaşayan bir varlık gibi gözlerimiz önünde değişiyor" (Gombrich, 1986, 227).



Resim 8, Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503–1506, Tuval üzerine yağlıboya, 77 x 53 cm.

Aynı yüzde iç duygunun tüm ayrıntılarını görebiliyoruz. Bu ayrıntılar yetkin bir insan fizyonomisiyle birleşince bu mükemmellikte bir eser ortaya çıkıyor. Bütün bu örnekler bize Rönesans'ın geldiği nokta hakkında bir fikir vermektedir. Ortaya çıkan eserler karşısında, Rönesans sanatçısının yalnızca bilimsel perspektifte, oranlar, anatomi ve ışığın hareketini görmede yetkinleşmediğini, ruhun duygularının verilmesinde de büyük üstünlük sağladığını fark ediyoruz.

Oysa Ortaçağ Döneminde "felsefe gibi plastik sanatlar da kısır ve anlamsız bir skolastisizme dönüşmüş, bozuk modellerden herhangi bir esin olmadan teknik olarak kopyalanan cansız biçimlerin soğuk reproduksiyonlarından oluşuyordu. Resimler sembolik olarak insanların dinsel duygularıyla bağıntılıydı" (Symonds, 2005, 233). Rönesans'da yaşanan toplumsal değişimlerden olumlu yönler çıkaran sanatçılar, dünyevi resmin gelişiminde önemli roller üstlenmekteydiler.

Leonardo da Vinci'nin *Aziz Jerome* adlı tablosu da kutsal bir kişinin ruhsal durumu ile tasvir edildiği önemli bir resimdir (Resim 9). Resmin orta bölgesinde konumlandırılan figür Aziz Jerome'ye aittir. Başını sağa doğru eğmiş olan, Aziz Jerome, yumruk yapmış olduğu sol elini ileri doğru uzatmakta ve sağ eliyle de göğsüne bastırmakta olduğu bir taşı tutmaktadır. Jerome'nin melankolik bir görünümü vardır ve yüzünde acı çeken bir insanın ifadesi vardır. Onun bu oturuş pozisyonu da, duygunun ifadesini kuvvetlendirmektedir. "Bitirilmediği ve ihmal edildiği için yıpranan bu resim aynı *Tapınma* adlı resimde olduğu gibi Leonardo'nun stilini ve metotlarını ortaya çıkarmaktadır. Anatomik formdaki üstünlüğü bu resimde oldukça çarpıcıdır. Güçlü ışık ve gölge karşıtlıkları ermiş kişinin kafatasında, boyun kaslarında, üst gövde yapısında ve omuzlarında belirgindir

(Bacci, 1978, 18). Aziz'in karşısında bir aslan figürü yer almaktadır. Aslan figürü aziz'in baktığı yönün ters istikametine bakmaktadır. Aslan kükrer vaziyette betimlenmiştir.



Resim 9, Leonardo da Vinci, *Aziz Jerome*, 1482-83, Tuval üzerine yağlıboya, 103 x 75 cm.

Aziz'in arkasındaki mağaranın ağzında görülen mimari formlar ile solda görülen vahşi kayaların duruşu resimde bir denge unsuru oluşturmuştur. "Aslan'ın kükremesi azizin yüzündeki acılı ifade de yankılanmaktadır. Aslan yalnızca biçim olarak değil, aynı zamanda resmin psikolojik bir parçası" olarak resimdeki yerini almaktadır (Bacci, 1978, 18).

Rönesans döneminde yaşamış İtalyan ressamların dışında, başka ülkelerin sanatçıları da hümanist gelişimlerin ışığı altında sanatlarını geliştirmişlerdir. Bunların en önemlilerinden biri *Pieter Bruegel*'dir. Resimlerinde halkın günlük yaşamından kesitler veren *Bruegel*, “Jan Van Eyck'ten sonra memleketini insanları ile resmeden ikinci insan olmuştur” (Turani, 1983, 367). Doğa figürlerin arkasında bir dekor değil, figürleri ise doğadan soyutlanmış değildir. Çalışmalarında doğa içinde insanları gösterir. Onun resimlerinde “Küçük kişiler kırılmalıklarını doğanın sağlamlığına dayarlar” (Venturi, 2005, 125). Örneğin *Karanlık Gün*, *Karda Avcılar*, *Hasat* gibi çalışmalarında olduğu gibi, Bu çalışmalarda karlar altındaki köyün yaşantısını, kışın hüznünü, sonbaharın melankolisini hissederiz. “Bruegel de Bosch gibi hayatın içinde saklanan trajedi ve sancıları görebilmiş” (Tansuğ, 1995, 216) bir sanatçıdır.

Son dönem çalışmalarında doğaya oranla figüratif çalışmalara ağırlık veren Bruegel, bu insanları dikkatli ve realist bir biçimde betimler: Bruegel, insan hayatındaki zor koşulları, insanın zayıflıklarını, aptallıklarını, günlük hayatı içindeki eylemlerini gerçekçi, eleştirel bir dille göstermiştir.

1568'de yaptığı *Dilenciler*'de (Louvre) sefil insanların üzerine çöken lanetin büyüklüğü, groteski trajik hale getirir. Bruegel aynı yıl *İnsanlardan Kaçan* ve *Körler Meseli*'ni de yapar (her ikisi de Napoli Müzesi'ndedir). Bunlardan ilki kompozisyonunun sadeliği ile olağanüstü bir eserdir. Esas figür, göz aldatıcı bir şekilde bir dairenin içine yerleştirilmiştir; bu kişi, ancak ima edilmiş bir hareketle, parlak manzaradan koyuluğu ile ayrılır. Üzerinde şu özdeyiş okunur. ‘Dünya öylesine yalan ki yas kıyafetiyle geziyorum’ (Venturi, 2005, 126).

Bruegel'in melankolik etkiler yaratan bir diğer çalışması da *İncil*'den bir bölümü anlatan *Körler Meseli* adlı çalışmasıdır (Resim 10).



Resim 10, Pieter Bruegel, *Körler Meseli*, 1568, Tuval üzerine yağlıboya, 154 x 86 cm.

Benzersiz büyüklükteki dram, bu zavallıların ölüme doğru yürüyüşlerindedir; kişiler, ölümün yakınlığını hissetmekte ve kaçamadıkları bu kaderin korkusuyla yaşamaktadır. İnsan sadece fiziki olmayan bu körlüğün acısını içinde hisseder (...) Bruegel, insanlığın edebi dramını, ender olarak ulaşılmış ve kesinlikle hiç aşılmamış bir ‘pathos’ ile resimler (Venturi, 2005, 126).

Rönesans döneminde başlayan hümanist akımların etkisiyle melankolik insana farklı tanımlamalar getirilmiştir. Bu hümanist akımlar o dönemde yaşamış sanatçılar aracılığıyla geliştirilmiş ve dünyaya yayılmıştır. Bu sanatçılardan birisi de Albrecht Dürer’dir. Albrecht Dürer bu hümanist gelişimlerin uzantısında, ünlü *Melankoli I* adlı gravürünü yapmıştır (Resim 11). “Melankoli, düş gücünün usa üstün gelmesinden doğduğundan, değer derecelemesinde en önde gelir; bunun için Dürer yapıtına *Melankoli I* adını vermiştir” (Venturi, 2005, 165).

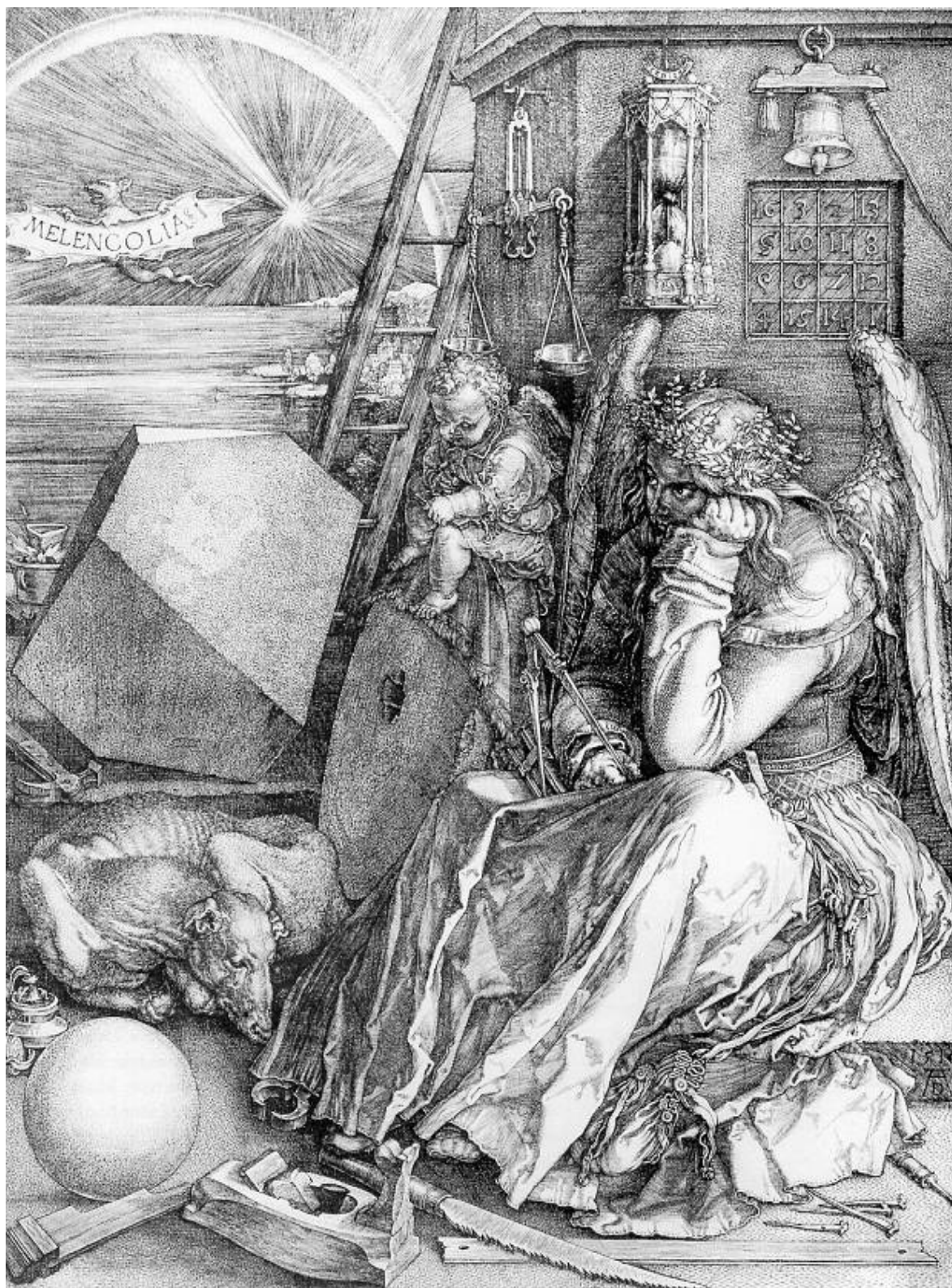
Gravür, melankolik bir kadın kişiliğinin sembolik ve alegorik ifadelerle anlatımını içermektedir. Melankolik kadın, kapısı olmayan taşlarla örülü bir binanın önünde



oturmaktadır. Başı hafifçe sola doğru eğilmiş, yumruk yapılmış sol eli başı destekler bir biçimde tasvir edilmiştir:

Sıklı yumruk motifinin, Dürer'den önce çeşitli yerlerde kullanılan geleneksel bir motif olduğunu biliyoruz. Bir Ortaçağ kitap resimleyicisi için sıklı yumruk, kimi yanlışlıkların ve hataların işaretiydi (...) Dürer'in *Melencolia I*'inde sıklı yumruk başı tutar; bunu yaparken, düşüncenin merkezine belirgin bir biçimde yakın durur ve tecrit edilmiş bir simge olmayı bırakıp sadece en güçlü ışık gölge karşıtlıklarını içererek değil, zaten hareketsiz olan bu kişinin fiziksel ve zihinsel yaşam olarak sahip olabileceği her şeyi de emerek, gücün yoğunlaştığı bir yüzey yaratmak üzere düşünceli yüzle kaynaşır (...) bu artık, metnin dediği gibi, "elinde büyük bir hazine ya da tüm dünyayı tuttuğunu" "düşünen" zavallı bir delinin eli değildir; bu tamamıyla akıllı, kendini yaratıcı çalışmaya vermiş- ama hayalindeki herhangi bir şeyi ne yakalamak ne de bırakmak elinden geldiği için zavallı deliyle aynı yazgıyı paylaşan-bir varlığın elidir. Şimdiye kadar basit bir rahatsızlık belirtisi olan sıklı yumruk hareketi, şimdi, bir sorunu gerçekten yakalamış, ama aynı zamanda o sorunu çözmekte ya da ondan kurtulmakta kendini yetersiz hisseden bir ruhun fanatik yoğunlaşmasını simgeler (Klibansky, Panofsky, Saxl, 1994, 77).

Melankolik kadının etrafı, düzensiz bir şekilde etrafa saçılmış aletlerle doludur. Fakat bütün bu bilimsel, teknik araç gereçler de melankolik kadını ilgilendirmemektedir. Dürer'in *Melankoli*'sindeki belirleyici özellik; yeteneğini ve zihnini kullanabileceği, her şeye olan ilgisizliğidir. Dizlerinin üstündeki kitap kapalıdır. Testere ayaklarının dibinde hareketsiz durmaktadır. "Elinde ölçme ve sayma için pergel; yanında para sayma için kese vardır. (...) çevresinde bir zanaatkârın kullanabileceği türden aletler bulunur" (Yates, 2006, 48). Fakat o hiçbirini kullanmamaktadır. Kullanılmayan aletlerin bu gelişigüzel dağılımı aynı zamanda gravürdeki kadının psikolojik ilgisizliğini vurgulamaktadır.



Resim 11, Albrecht Dürer, *Melankoli I*, 1514, Gravür, 1514, 23,9 x 16,8 cm.

Yerde, kadının ayakları dibinde bir köpek uyumaktadır. Köpek açlıktan olsa gerek biraz zayıf görünmektedir. Köpeğin yatış pozisyonu anne karnındaki cenine benzer bir görüntü içinde bulunmaktadır. Aynı zamanda köpeğin bu görüntüsü tasasız ve sakin bir varlığın görünümündedir. “Sorunlarıyla mücadele eden bir insan ruhunun bilinçli hüznü, uyuklayan köpeğin bilinçsiz ıstırabı” (Klibansky, Panofsky, Saxl, 1994, 79) ile belirginleştirilir. Biraz ileride kanatlı olarak tasvir edilmiş bir çocuk oturmaktadır. Çocuğun yan tarafında birçok yüzeyi bulunan taş bir blok yer alır. Kürenin arkasında duvara dayalı bir merdiven vardır. Merdivenin arkasından bir kıyı yerleşim bölgesi görülmektedir. Limanda ise küçük tekneler, yelkenliler ve bina silüetleri göze çarpar. Mimari tarzı kestirilemeyen yapının duvarlarında da terazi, kum saati, çan ve de bir sayı dörtgeni bulunmaktadır. “Bilim adamları melankoli figürünün arkasındaki duvarın üzerinde bulunan ve bir sayı düzenlemesini içeren dörtgenin, sayısal düzenlemesi aracılığıyla Jüpiter etkilerini aşağıya çekmek için tasarlanmış büyülü bir Jüpiter dörtgeni olduğunu ortaya koymaktadırlar” (Yates, 2006, 49).

Melankolik kadının dağınık uzun saçları üzerinde bir çelenk vardır. Su teresi ve düğünçiçeği bitkilerinin yapraklarından oluşmuş bu çelenk erdemli ve bilge insanların başına konmaktadır. Ve yaratıcı düşünceyi temsil etmektedir. Sağ eliyle pergeli tutan kadının kucagında kapalı bir kitap bulunmaktadır. Ayrıca sırtında kanatlar olmasına rağmen yığılmış bir şekilde oturmaktadır. İşlemeli ve uzun elbisesinin kıvrımları arasından aşağıya doğru bir para kesesi ve bir anahtar destesi sarkmaktadır. “Para kesesi ve anahtarlar; ele ya da daha doğrusu sıkılı yumruğa dayanan baş, yüzün karanlığı- Dürer’in gravüründe bulunan tüm bu motiflerin kökenleri, melankolinin ya da Satürn’ün geleneksel tasvirlerinde bulunur” (Klibansky, Panofsky, Saxl, 1994, 71). Zenginliği simgeleyen para kesesi ile gücü

simgeleyen anahtarlar melankolik kadını ilgilendirmemektedir. O başka bir konuya odaklanmıştır. Melankolik kadının iç sıkıntılarının bir yansıması düşünülerek yüzü gölgeli ve karanlık bir şekilde tasvir edilmiştir. “Burada, ‘karanlık yüz’ü deriyi koyulaştırarak değil, gölgelerle karartarak tasvir eden Dürer, fizyonomik ya da patolojik durumu bir ifadeye, neredeyse bir atmosfere dönüştürür. Sıkılı yumruk motifi gibi, karanlık yüz motifi de tıbbi göstergebilimden alınmıştır ( Klibansky, Panofsky, Saxl, 1994, 77).

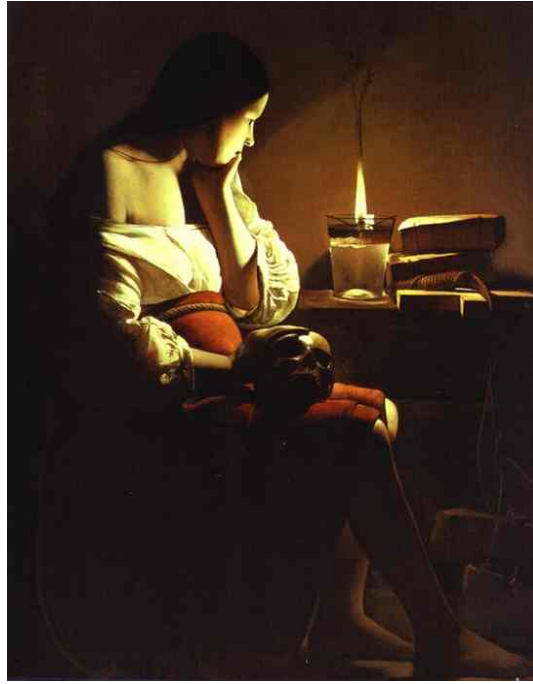
Melankolik kadının iç dünyası ile dış dünyanın zaman akışı aynı değildir. Tüm melankoliklerde olduğu gibi bu süreç yavaşlamıştır. Fakat bu zihinsel bir yavaşlamayı ifade etmez. Melankolik kadın uyanıktır. Yüz ifadesine göre, yorgun ve uykulu bir durum söz konusu değildir. Tam tersine gözlerdeki parlaklık, canlı ve enerjik bakışlar yaşanan çelişkili durumu daha da belirginleştirmektedir. Kadının bakışlarının nereye doğru olduğunu tam olarak kestirememekle beraber ileriye, boşluğa doğru baktığını görüyoruz. “Yapıt bu boşluğa yönelmektedir ve hiçbir şeye bakmayan Melek’in gözleri, her şeye karşın bu boşluğa dikilmiştir. Öncelikle, karşımızdakinin bir melek olduğunu ve sıradan bir insan olmadığını unutmayalım. Özellikle bir meleğin, melankolinin taşıyıcı öznesi olması, insanın aklını karıştırmaktan geri kalmıyor” (Munuer, 1994, 65). Kimi araştırmacılara göre, bu kanatlar bedenden çok ruhla ilgilidir. Bunlar beden değil ruhun kanatlarıdır. Erdemli bilge insanların bir an önce Tanrı’ya kavuşmasını sağlayan sembollerdir bu kanatlar. Kimi araştırmacılara göre de “bükülü ve yararsız duran kanatlar, dehanın özlemleridir ve bu engellenmiş durum melankolinin nedenidir” (Yates, 2006, 50).

Bir gün öleceğini bilerek yaşamak melankoliye davet eder. İnsanın kendi geçiciliğinin ve sınırlarının farkında olmasıdır aslında melankoli. Zaten kalıcılık adına

yapılan bütün bu faaliyetler, bu ölüm duygusunun maskelenmiş şekli değil midir? İşte bu gravür bunu söyler bize. Bu gravürde sanatçının çoğu kez tekrarladığı derin inancı açıklanır: Etkisi sınırlı kalan ve sonsuzluğun Tanrısal esinine hiçbir zaman ulaşamayacak olan insan çabaları boşunadır. Dürer, ‘melankolik’ dünyanın bu biçimsel karışıklığını, bir başyapıt yaratan çok derin bir tutkuyla donatmayı bilmiştir” (Venturi, 2005, 165). Yoksa Dürer’in gravüründe görülen melankolik kadın ne hastadır ne de dış dünyaya karşı ilgisiz. Düşünen, acı çeken, anlam arayışı içindeki bir insandır. Düşünür, duyar, anlamaya çalışır fakat çözüm üretmeye gücü yetmez. Evren’in sonsuzluğuna karşın kendi geçiciliğini ve güçsüzlüğünü duyumsar.

Elin çeneyi destekler bir şekilde tasviri, yana eğilmiş dalgın, düşünceli bir yüz, resim sanatında melankoliyi sembolize etmektedir. Sıklılı yumruk motifinin Dürer’den önce çeşitli yerlerde kullanılan geleneksel bir motif olduğunu şimdi biliyoruz. Örneğin “bir Ortaçağ kitap resimleyicisi için sıklılı yumruk, kimi yanlışların ve hataların işaretiydi” (Klibansky,Panofsky,Saxl, 1994, 76). O dönemlerde kendi başına bir köşeye çekilip derin düşüncelere dalmak, bireysel bir eğilimin, aynı zamanda dinsel bir kuşkunun belirtisi olarak algılanmaktaydı. Dolayısıyla kalp tembelliği olarak nitelendirilen melankoli yedi büyük günahtan dördüncüsü olarak görülüyordu. Bu anlamda Albrecht Dürer’in 1914’te yapmış olduğu *Melankoli I* adlı gravürü melankoliye tekrar olumlu bir anlam katarak, bu ruhsal durumun değerlendirilmesinde farklı bakış açıları ve sonuçlar getirmiştir. Kederi aynı zamanda yaratıcı düşünceyi simgeleyen, bu motifi Dürer’den sonra başta Georges de La Tour, olmak üzere, Lucas Cranach, Van Gogh, Edvard Munch, Egon Schiele, Pablo Picasso gibi pek çok sanatçı da kullanmıştır.

Georges de La Tour'un *Bir gece ışığında Mary Magdalena* adlı çalışmasında bu jest yine karşımıza çıkmaktadır (Resim, 12). Resimde oturan bir kadın figürü yer almaktadır. Bu kadın Azize Mary Magdelene'dir. Profilden gördüğümüz yüzünü, yanan bir mumun uzun ateşi daha da belirgin hale getirmektedir. Sol elini çenesine dayamış, sağ eliyle ise dizinin üstündeki kafatasını tutmaktadır. Beline kadar uzanan siyah saçları vardır. Sağ omzunu açıkta bırakan sarı giysisinin altından beline dolamış olduğu kalın bir sicim gözükmektedir.



Resim12, Georges De La Tour, *Bir gece ışığında Mary Magdalena*, 1640-45, Tuval üzerine yağlıboya,, 128 x 94 cm.

Profilden gördüğümüz yüzünü, yanan bir mumun uzun ateşi daha da belirgin hale getirmektedir. Sol elini çenesine dayamış, sağ eliyle ise dizinin üstündeki kafatasını tutmaktadır. Beline kadar uzanan siyah saçları vardır. Sağ omzunu açıkta bırakan sarı giysisinin altından beline dolamış olduğu kalın bir sicim gözükmektedir. Masanın üzerinde kapalı halde bulunan iki adet kitap bulunmaktadır. “Suç dolu bir hayattan sonra yaşamını aynı zamanda ölümünü düşünen ve hayatın nimetlerinden vazgeçen bir azize olmaya başlamıştır. Resmin

merkezinde yer alan kafatası ise geçen zamanı ve dünyanın geçiciliğine dair bazı şeyleri hatırlatmaktadır” (Bayle, 2001, 35). Mum ışığının figür, nesnelere ve mekân üzerindeki etkisi olayın dramatik yönünü daha da arttırmaktadır.

Rönesans döneminde sanatta yapılan bütün bu yenilikler Romantizm döneminin koşullarını hazırlamıştır. “Romantik resim, bir okuldan çok, her şeyden önce, önceki yüzyıllarda baskın olan bir tutuma karşı, insan ve doğayı yeni bir biçimde kavramanın sanat planına uygulanmasıdır” (Claudon,1994, 35). Hiçbir dönemde sanatçı Romantizm döneminde olduğu kadar duygularını ifade etme hakkını ve bireysel eğilimlerini gösterme çabasını bu kadar belirgin bir şekilde göstermemiştir. O dönemlerde Fransız Devrimi süresince yaşanan zorluklar, acılar sanatçıların benliklerinde de yıkımlara neden oluyordu. Ünlü İspanyol sanatçı Francesco Goya da böyle bir ortamda yarattı resimlerini. İnsanlığın yaşadığı tüm trajediler, acılar onun resimlerinde görsellik kazanmıştır. Goya'nın resmi acımasızlığa, kurallara ve baskılara karşı duyduğu tiksintinin sanatsal bir ifadesidir.”Goya, kimi zaman sarayı, kimi zaman liberal bir İspanyol'un özgürlükçü yanını, kimi zaman da aklın sınırlarını zorlayan düşlerini aktarır resimlerine (Bulut, 2004, 62).

Romantizm'in etkinliğini arttırmasıyla birlikte doğa betimlemelerinde de farklı arayışlara yönelinmiştir. Bu arayışlar doğrultusunda romantik sanatçı “yaptığı manzara resimlerinde melankolisinin ya da düşlerinin uzantısını dile getirecektir. Gerçekte, bir panorama ya da bir görünümün doğrudan gözlemi değil, ama duygusal değerlerine göre yeğlenmiş bir parçalar seçimi söz konusudur. Friedrich ve Runge'nin tabloları bunların resimlenmesinin en yetkin örnekleridir” (Claudon, 1994, 15).

Alman Romantik okulunun önemli temsilcilerinden olan Casper David Friedrich, yapıtlarını güçlü bir doğa gözlemine dayandırmakla birlikte, onun doğa görünümleri, klasik anlamda betimlenen bir doğa görüntüsünden daha farklı anlamlar içerirler. “Bu sanatçının manzaraları, özellikle Schubert’in ezgileri aracılığıyla tanıdığımız, çağın romantik şiirindeki ruh durumunu yansıtır (Gombrich, 1986, 394). Fiedrich resimlerinde, doğanın heybeti ve ihtişamı karşısında insanın yalnızlığını ve bunun sonucunda yaşadığı melankoliyi dile getirir. “Friedrich, doğa sanatçısı olmasına rağmen fiziksel görünüme ruhsal görünüşü katarak tutarlılığını sergilemektedir. Böylece o doğa sanatçılığını iç görüşle resmetmeyi sağlamış bir sanatçı olarak varlığını kanıtlamaktadır” (Wolheim, 1987, 138). Örneğin, *Hayalperest*, (Resim 13), *Deniz Kıyısında Keşiş*, *Ayı Seyreden Adam ve Kadın* adlı resimlerinde bu temayı belirgin bir şekilde hissettirir.



Resim 13, C. D. Friedrich, *Hayalperest*, 1835, t.üz. y. boya, 27 x 21 cm.

*Hayalperest* adlı tablosunda bu tema belirgindir. Resimde harap bir manastırın büyük Gotik penceresinin çıkıntısının üzerine oturmuş bir adam figürü görülmektedir. Figürün arkası bize dönüktür bu nedenle yüz ifadesini görememekteyiz. Figürün bu görüntüsü, hem bir dinlenme anını hem de melankolik bir ruh halini bize düşündürmektedir.



“Friedrich insanın doğada gölgede bırakılmış halini gösterirken ışığı da bu duyguya hizmet eder bir şekilde dramatize ederek kullanır. Böylece bazen yüceliğe daha yaklaşır, bazen de melankoliye yaklaşır. (Brady, Hapala, [http:// www. contempaesthetics / org](http://www.contempaesthetics.org) /Aralık–2003).

Friedrich’in *Deniz Kıyısında Keşiş* adlı eserinde de aynı temaya rastlarız (Resim 14). “Tuval birbirine eşit olmayan üç bölüme ayrılmıştır. İlk planda beyaza yakın bir toprak, birkaç beyaz köpükle kabartılmış, neredeyse, siyah bir deniz ve devsel bir gökyüzü. Küçük, kahverengi bir silüet olan keşiş hafifçe sol tarafa sığınmıştır (Clauon, 1994, 77). Resimde uçsuz bucaksız denizle sınırsız gökyüzünden başka bir şey yoktur.



Resim 14, Caspar David Friedrich, *Deniz Kıyısında Keşiş*, 1809, Tuval üzerine yağlıboya, 110 x 172 cm.

*Keşiş*'in varlığı manzaranın tinsel etkisi yanında bir dekor işlevi görmektedir. Asıl vurgu manzaranın tinsel boyutu üzerinedir. Bu anlamda bir manzara betimlemesinin bize söyleyeceği çok şey vardır.

Huzur anısı ya da vadi olarak manzara, bir içe dalışta devinimsizleşmiş ya da Millet'nin köylüleri gibi yüce bir eski zaman destanını tekrarlayan düşçünün imgesini içerir. Öyle ki, kişilerin varlığı, zamanın durmasını, ruhun boşlukta akışını doğrular. Çoğu zaman, tekdüze, minör bir tonalitenin seçimi, belirsiz bir saatin, alacakaranlığın seçimi, ölmekte olan bir yaşam duygusunu güçlendirir. Bu parkların ve bu manzaraların ortasında, mezarların ya da anı-mezarların bulunması, doğa güçlerinin karşısında bir saman çöpünden başka bir şey olmayan insanın yazgısı üzerine düşünmeye çağırır bizi (Claudon, 1994, 16).

Romantik dönemde yetişen önemli sanatçılardan biri de Eugene Delacroix'dır. "Usa yatkın resmi hiç sevmiyorum; gereksinimi beni her sorunda çalıştıran amaca ulaşmadan önce, karışık zihnimin heyecanlanması, açılması, yüzlerce tarzı denemesi gerekir" (Delacroix, akt: Claudon, 1994, 44) diyerek sanat anlayışını özetleyen Delacroix bu sözleri ile aynı zamanda, tipik bir romantik sanatçının bakış açısını da sergilemektedir. Onun resimleri "duyusal hazzın, acının, şiddetin, lüksün, coşkun atılımların ifadeleriyle doludur" (Tansuğ, 1995, 193).

Delacroix'nın eserlerini ve kişiliğini analiz eden Baudelaire onun şahsında, bir anlamda birçok Romantik sanatçının belirgin özelliklerini vurgulamıştır.

Tüm büyük ustalar gibi, hayranlık verici bir ilim yani eksiksiz bir ressam-ile naiflik-yani eksiksiz bir insan karışımı olduğu kabul edilirse, dinsel tablolarının başarısı kolaylıkla anlaşılır. Morais'teki Saint-Louis kilisesine gidip o Pieta'ya bir bakın; orada görkemli acılar kraliçesi dizlerinin üstünde ölü çocuğunun bedenini tutar, iki kolu bir umutsuzluk hummasıyla, bir annenin denetlenemez ıstırabıyla yatay olarak iki yana açılmıştır (...) Bu başyapıt zihinde derin bir melankoli izi açar. Onun en ilginç tabloları hemen hemen her zaman konularını kendisinin seçtiği, yani tamamen kendi düşlemine ait tablolardır- yine de yeteneğinin hüznü ağırlığı dinimize tamamen uymaktadır; derin bir hüznü taşıyan, evrensel acının dini olan ve evrenselliği nedeniyle bireye tam bir özgürlük bırakan, her insanın kendi dilinde ifade edilmekten başka bir şey beklemeyen bir dindir bu, ola ki o insan acının ne demek olduğunu bilsin ve bir ressam olsun (Baudelaire, 2003, 171-172)



Resim 15, Eugene Delacroix, *Pieta*, 1850, Tuval üzerine yağlıboya. 35 x 27 cm.

Dramatik nitelikli resimleri ile Romantik resme damgasını vuran bir diğer sanatçı da Theodore Gericault'dur. "Fransız resminde Romantizm hareketi 1819 yılında Theodore Gericault'un (1719–1824) sergilediği *Medusa Salı* (Resim 16) isimli resmiyle başlamış (Tansuğ, 1995, 193) tır.



Resim 16, Theodore Gericault, *Medusa'nın Salı*, 1819, Tuval üzerine yağlıboya, 491 x 716 cm.

Bu resim o dönemde yaşanan bir trajediyi gözler önüne sermektedir. *Medusa'nın Salı* adlı resminde Gericault o sıralarda batan bir Fransız gemisinden kurtularak bir sal üstüne çıkan, ama kurtarılmayı beklerken açlıktan ölen yolcuları canlandırmıştır. Can çekişenlerin ve cesetlerin görünümü belli bir denge ile kurulmuş, etkileyici bir kompozisyonla vurgulanmaktadır. “Sahnenin duygusal yükü, çeşitli olguların duygululuğu, okyanusun ortasında tek başlarına kalmış insanların uğradığı yıkım acı ve yoksunlukta biçimsizleşmiş vücutlar (Claudon, 1994, 42) bu resimde çok gerçekçi bir biçimde yansıtılmaktadır tuvale. Çizim ve renk uyumundaki ustalık, olayın dramatik yanıyla birleşince de resmin izleyende bıraktığı etkiyi kestirmek pek güç olmamaktadır. “Yapıtlarındaki piramit biçimli hareket, ters ışık uygulamaları, dehşet ve çılgınlık sahneleri, siyasal ve felsefi düzey, ayrıntıların gerçekçiliğine karşın, onu resim alanında Romantizm’in temsilcilerinden biri yapmıştır (Claudon, 1994, 83).

19. yüzyılın en önemli sanatçılarından birisi de Van Gogh'tur. O resimlerinde yalnızlık, hüznün ve melankoli gibi konulara yer vermiştir. Tüm büyük ressamlar gibi yaşamı ile resimleri arasında bir bütünlük söz konusudur. “Ancak, Van Gogh’un başlangıç noktası, sanatsal bir tutum yerine, varoluşçu bir gereksinime dayanıyordu. Van Gogh için resim, insanlara ve nesnelere karşı duyduğu derin sevgiyi anlatabileceği tek yoldu” (Richard, 1984, 26). İlk dönem çalışmalarında, köylülerin ve maden işçilerinin yaşamından kesitlere yer veren Van Gogh’un bu dönemde yaptığı *Patates Yiyenler* adlı resmi, onun kasvetli ve iç karartıcı renkler kullandığı bir dönemi simgelemektedir (Resim 17). *Patates Yiyenler* adlı resim de iç mekânda günlük yaşam konu edinilmektedir. İşçilerin, yemek yerken bir anını ele alan Van Gogh bu resimde kasvetli ve karanlık renkler kullanarak bu insanların yoksulluğunu, çaresizliğini resmin genel atmosferine dönüştürmeyi başarmıştır.



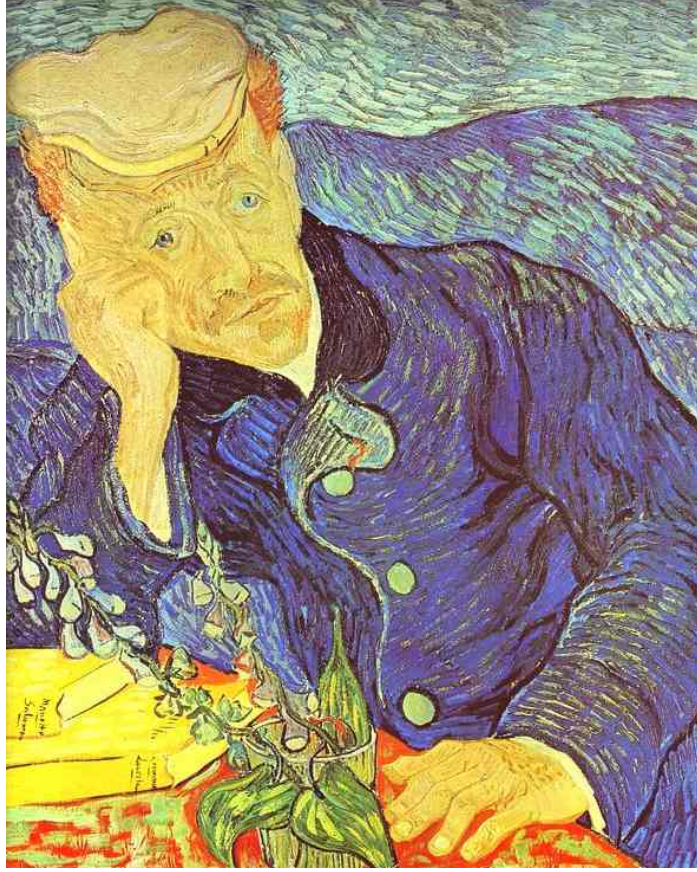
Resim 17, Vincent Van Gogh, *Patates Yiyenler*, 1885, Tuval üzerine yağlıboya, 82 x 114

Resimdeki tek ışık kaynağı yukarıdan sarkan bir lambadır. Lambanın ışığı patatesleri aydınlatır. Resmin genelinde yeşilin ve kahverenginin koyu tonları hâkimdir. Resimde gerek figürlerin ifadelerine sinen gerekse de kasvetli renklerle desteklenen melankolik bir atmosfer ortaya çıkmaktadır.

Gerçek yaşamında da benzer yoksulluklarla boğuşması Van Gogh'u bu çaresiz ve yoksul insanlara yaklaştırmıştır. Acı çekenlere ilgi duymuştur. Yaşadığı dünyada kendisini mutsuz hisseden tüm melankolikler gibi. Kardeşi Teo'ya yazdığı mektuplarda içinde bulunduğu melankolik durumu ifade etmektedir;

Daha çok öğrenmenin, kimi konuları daha derinden incelemenin yollarını nasıl bulabilirim? Görüyorsun, hiç durmadan kafamı meşgul eden bu. Derken kendimi yoksulluk yüzünden dört yandan kuşatılmış hissediyorum, ulaşamayacağım kadar uzakta olan belirli işlerin belirli gerekli şeylerin dışına itildiğimi duyuyorum. Melankoliden kurtulamamamın nedenlerinden biri bu işte (Van Gogh, 1996, 44).

Van Gogh resimlerinde yalnızca yoksul insanları betimlememiş, toplumun her kesiminden insanları ve yaşamlarını da konu olarak seçmiştir. *Doktor Gachet'nin Portresi* adlı resmi bu tespitimizi güçlendirmektedir (Resim 18). Çünkü hüznün, melankoli yalnızca yoksulların yaşamış olduğu bir duygulanım değil, her yaştan ve her mevkiden insanın yaşayabileceği bir ruhsal durumdur. Bu kişi bir doktor da olabilir, büyük bir sanatçı da. Van Gogh geçirdiği bir sinir krizi sonrası Arles'e yatırıldığında bu resmi yapar. Resimde dirseğini masaya dayamış oturan bir adam görülmektedir. Bu adam Doktor Gachet'dir. Kafasında beyaz bir kasket vardır. Yumruk yapmış olduğu sol eliyle başını desteklemektedir.



Resim 18, Vincent Van Gogh, *Doktor Gachet'nin Portresi*, 1890, Tuval üzerine yağlıboya, 80 x 55 cm.

Figürün yüzünde hüznün, melankoli ve çaresizlik hakimdir. Resmin arka planındaki renklerin canlılığı figürün yüzündeki solgun ifadeyi ortaya çıkarmaktadır. Resimdeki her eleman, bu resimde ruh halini açığa çıkarmak için bir araç vazifesi görmektedir.

Yukarıdaki bilgilerin ışığında 19. yüzyılı bir melankolik sanatçılar çağı olarak yorumlamak yanlış olmaz. Bunu o dönemlerdeki sosyal, politik karmaşalara ve ekonomideki değişimlere bağlamakla beraber, sanatçıların kişisel özelliklerine de bağlayabiliriz. Fakat özellikle dinsel ve siyasal dönüşümlerin yaşandığı bunalım yıllarında, melankoliden sıkça söz edilmektedir. Çünkü o dönemlerde melankoli, sanatta, sanat yapının konusu olmanın yanı sıra, yaşam ve onun ifadesine aracılık eden bir olgu olarak da

karşımıza çıkmaktadır-Dışavurumculuk örneğinde olduğu gibi. “Her şeyden önce Dışavurumculuk, bunalımlı bir dönemin duygularından ayırt edilemez. Bu bunalım, 1905–1914 arasında yazan, resim yapan ve oyun sahneye koyan bir kuşağın tüm üyeleri tarafından baştanbaşa yaşanmış ve dile getirilmiştir” (Richard, 1984, 19).

Norveçli ressam Edvard Munch da bu sanatçılardan biridir. Anlayış olarak sembolist olsa da ifade olarak dışavurumcudur. Sanat çalışmalarına “1881 yılında Oslo’daki Kraliyet Sanat Okulunda başlayan Norveçli sanatçının o dönemlerde ilgilendiği baskın form realizm idi. Resimlerinin konusunu yoksul, çaresiz insanların yaşamları oluşturuyordu. Çünkü Norveç o dönemlerde oldukça geniş, kırsal bir bölgeydi ve komşuları kadar varlıklı değildi” (Smith, 2001, 183).

Van Gogh gibi Edvard Munch da resimlerinde acıyı, melankoliyi, hastalık ve ölümü yansıtmaya çalışmıştır. Birçok modernist sanatçı ölüm temasını Edvard Munch kadar etkili bir şekilde işleyememiştir. Bu durum postmodernist sanatçılar için de geçerli olabilmektedir. “Başta Andy Warhol olmak üzere, postmodernist sanatçıların hemen hiçbiri üzüntü ve ölümle Munch gibi yüz yüze gelememekte ve bu düzlemde söz alamamaktadırlar. Munch’un kimi resimlerinin adları bile ürkütücüdür, yasaklanmış alana aittir: *Ölüm Odası, Ölü Anne ve Çocuk*” (Oktay, 1994, 42) gibi. Bu durumu sanatçının ruh haline bağlamakla beraber, o dönemin sosyal, kültürel yapısının sanatçının üzerindeki etkilerine ve her şeyden önce yaşadıklarına bağlayabiliriz. Resimlerinde baskın duyguları kullanan Munch’un çocukluğu ve ilk gençlik yılları acılarla dolu geçmiştir. Annesinin ve kız kardeşinin ölümü ömrü boyunca unutamayacağı onu etkileyen ve resimlerine yansıyan olaylardır. Örneğin *Hasta Çocuk* (ve birçok çeşitlemesi), *Ağlayan Çocuk*, *Ölüm Odası*, *Inger Munch* adlı



resimleri bu dönemde yaptığı önemli resimlerdir (Resim 19). *Hasta Çocuk* adlı resmi bir anlamda çektiği acıların sanatsal ifadesidir. Ayrıca bu resmi ölen kız kardeşine ithaf ettiği düşünülmektedir. Munch resimlerinde insan acısını ve melankolisini yansıtırken klasik anlamda uyum ve güzellik kaygıları taşımamaktadır. *Hasta Çocuk* adlı resimde yaşını tam olarak kestiremediğimiz bir kız, yatakta oturmaktadır. Kızıl saçlıdır ve oldukça solgun gözükmektedir. Yanında kafası eğik olduğu için yüzünü göremediğimiz bir başka kadın daha vardır. Resmin sağ tarafındaki yeşil leke olasılıkla bir perdedir. Sağ alt tarafta yarım su olan bir bardak vardır. Resimdeki bu doğal dağınıklıkla figürlerin faaliyeti uyum içindedir.



Resim 19, Edvard Munch, *Hasta Çocuk*, 1907, Tuval üzerine yağlıboya, 118 x 121 cm.

Yaşanan tüm bu dramlar karşısında, karamsar ve melankolik kişilik özellikleri gösteren sanatçı, sanatıyla yaşama tutunduğunu söylemiş ve duygularını şu sözlerle özetlemiştir: “Sanatım hayatıma bir anlam veriyor. İçindeki ışığı arıyorum. Tıpkı sırtımı

yaslamaya ihtiyaç duyduğum bir dayanak gibi, bütün yaşamsal enerjimi ondan alıyorum” (Munch, akt: Smith, 2001,184) diyerek sanatının hayatındaki önemini vurgulamıştır.

Edvard Munch'un resimleriyle yaşadığı hayat arasında bir paralellik vardır. Yaptığı birçok resimde bunları görebiliriz. Resimlerinde melankoli temasını defalarca işlemiştir. Örneğin, *Karl John Akşamı*, *Melankoli* (birçok çeşitlemesini yapmıştır) adlı resimlerinde, aynı zamanda kendi portre resimlerinde, bu temayı sıklıkla kullanmıştır. *Karl John Akşamı* (Resim 20) adlı resimde de yukarıda sözü edilen melankoli ve yalnızlık temaları belirgindir:

Resimde Oslo'nun ana caddesinde yalnızlık, kaygı ve ayrı durma gibi dramatik durumları tasvir etmiştir. Bir grup kalabalığın kaldırım boyunca seyirciye doğru yürüdüğünü görürüz. Kalabalığın ezici yönüne tanık oluruz. Orta sınıfa mensup erkekler yüksek şapkalar kadınlar şık başlıklar giymişlerdir. Gözleri açık neredeyse şaşkın, yüzleri iletişim kurulmaz bir ifadededir. Orta sınıfın kurallarına ve baskılarına kendilerini tutsak etmişlerdir. Cadde kenarındaki parlamento binasının aydınlık ve sarı pencerelerinin parlaması sahne üzerinde muhafız ve otoriter gibi görünüyor (Nalân Yılmaz, www.resim.itu.edu.tr, 5-11-2004).

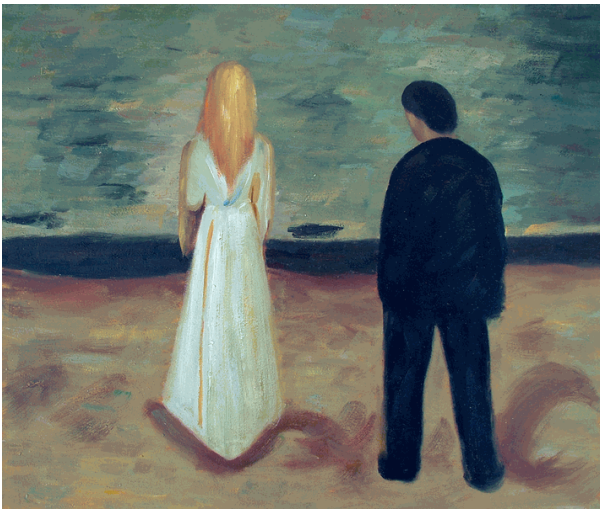


Resim 20 , Edvard Munch, *Karl John Akşamı*, 1892, Tuval üzerine yağlıboya, 84,5 x 121 cm.

Kalabalığa karışmayan ve ters yöne giden figürün bu hareketinden, onların arasında yer almak istemediği ve yalnız kalma isteği göze çarpmaktadır.

*Yalnız Birileri* adlı resminde ise Munch, yalnızlık, ayrılış ve acı temalarını vurgulamıştır (Resim 21). Resimde bir kadın ve erkek figürü göze çarpmaktadır. Sırtları bize dönük bir şekilde konumlandırılmışlardır. Kadın düz, uzun sarı saçlara sahiptir. Erkek ise siyah saçlıdır ve tüm Munch resimlerindeki gibi siyah giysilidir. Elleri ceplerindedir ve kadınla aralarında bir mesafe söz konusudur. Tıpkı Caspar David Friedrich'in resimlerinde olduğu gibi bu figürler doğa karşısında arkası bizlere dönük bir şekilde konumlandırılmışlardır:

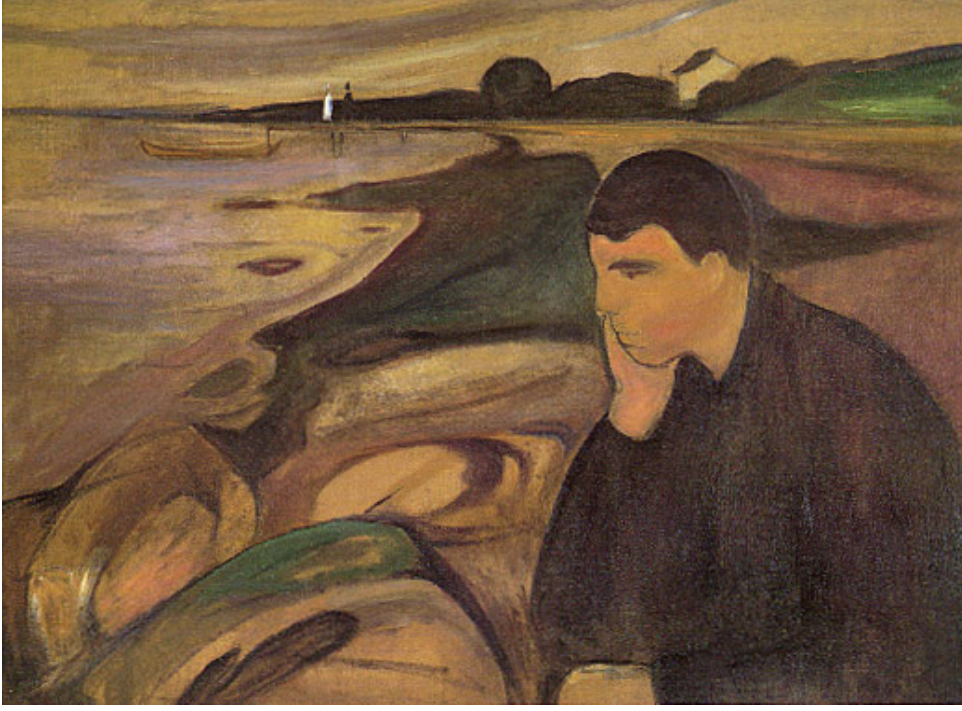
Bazı sanat eleştirmenleri tarafından Caspar David Friedrich'in *Ayı Seyreden Adam ve Kadın* adlı resmi ile Edvard Munch'un *Yalnız Birileri* adlı resmi kıyaslanmaya ve üzerinde tartışılmaya değer bulunmuştur. Friedrich tarihi ve mistik temaları kullanırken Munch erotik bir vurgu yapmış, yer şekillerinde doğa güçlerinde cinsel bir karakterin sembolik anlatımına başvurmuştur (Bischoff, 1990, 62).



Resim 21, Edvard Munch, *Yalnız Birileri*, 1895, T.üz. y.boya. 20 x 24 cm.



Resim 22, C. D. Friedrich, *Ayı Seyreden Adam ve Kadın*, 1807, Tuval üzerine yağlıboya.



Resim 23, Edvard Munch, *Melankoli*, 1891, Tuval üzerine yağlıboya, 72 x 98 cm.

Edvard Munch'un melankoli temasını işlediği en önemli resmi *Melankoli* adlı eseridir (Resim 23). Bu resmin beş ayrı çeşitlemesini yapmıştır. “Eleştirmenler bu figürün yalnızca Munch'un arkadaşı Jappe Nilsen'in portresi olmadığını aynı zamanda Munch'un kendi resmi olduğunu saptadılar” (Bischoff, 1990, 46). Resmin ön kısmında oturan siyah giysili figür elini çenesine dayamıştır yüzünde düşünceli ve üzgün bir ifade vardır. Elleri başın üzerinde tutma Much'un birçok çalışmasında yer alır. Melankolilere özgü bir duruşu simgeler.

Dışavurumcu sanatçılar arasında melankoli temasını işleyen başka sanatçılar da vardır. Bunlardan biri de James Ensor'dur. James Ensor, “dışavurum gücünü yoğunlaştırmak amacıyla resim yapmıyor, kendisinin ruhsal durumunu doğrudan doğruya yansıtan, içinden fişkıran düş gücünün dürtüsüyle hareket ediyordu (...) Resmini Kuzey Avrupa'nın ikiyüzlülük ve karasevda (melankoli) ile beslenmiş bir Ekspresyonizmine”

(Richard, 1984, 29) dökken sanatçı resimlerine konu olarak yalnızlık, melankoli, yabancılaşma gibi temaları seçiyordu.

James Ensor'un resimleri, içinde yaşadığı toplumun yaşam biçimine, ikiyüzlülüğüne karşı bir alay ve eleştiri özelliği de taşımaktadır (Resim 24–25). Çalışmalarında, hem plastik açıdan bir yenilik, hem de toplumsal ikiyüzlülüğün simgesi olan maskeleri kullanan James Ensor “fantastik sembol unsurları ve maskelenmiş figürleriyle modern insanın içine düştüğü bunalımı dile getiriyordu” (Tansuğ, 1995, 220).



Resim 24, James Ensor, *Kendi Portresi*, T.üz y. boya,



Resim 25, James Ensor, *Acayip Maskeler*, 1892, T.üz. y. boya, 100 x 80 cm.

Maske gerçek duygularımızı saklayan, çoğunlukla toplumsal ortamlarda kendimizi gizlemek için başvurduğumuz bir semboldür aynı zamanda: “Antikçağlardan beri süregelen Dionizos ile Apollon çelişkisi ve çatışmasını anlatan oyunlarda kullanılan maskeler Rönesans dönemi karnavallarında yeniden güncelleştirilmiştir (...) Piyero tipi (Pierrot) olasılıkla, böyle bir gelişmenin sonucunda 1545 yılında, Padua komedi tiyatrolarında ortaya çıkmıştır” (Teber, 1997, 299–300).



Resim 26, Antoine Watteau, *Piyero*, 1719, T.üz. y. boya, 184 x 130 x 89 cm.



Resim 27, Gino Severini, *Müzisyen Piyero*, 1924, T. üz. y. boya, 184 x 149 cm.

*Piyero tipi* toplumsallaşamayan, bu uyumsuzluğunun farkında olan, ancak yüzüne taktığı maske ile insanlar arasına katılan melankolik bir karakterdir. Antoine Watteau da piyero tiplemesini işleyerek bu tipi ölümsüzleştirmiştir. Watteau'nun Piyerosu, beyaz saten giysileri içinde, başkalarından çok farklı bir görünüm ve konum içinde betimlenmiştir (Resim 26). Piyero önünde çok sayıda düğmesi ve uzun kolları olan giysisi içinde tedirgindir. Zarif kurdeleli saten pabuçları ile farklılığı daha da belirginleştirilmektedir. Boyanmış yüzü mimiksiz, bakışları ise donuktur.

Artan sosyal karmaşalar içinde, bazı sanatçılar, kendilerinin kültürel, moral, ekonomik dışlanmışlıklarını, aynı zamanda tepkilerini vurgulayabilmek amacıyla, "beyaz giysiler içinde, gene yüzlerinin üst yarısını kaplayan küçük maskelerle, kent sokaklarında gitar çalarak konumlarını anlatan hüzünlü şarkılar söylemeye başlamışlardır. Sonraki yıllarda, Gino Severini, 1924 yılında bir seri piyero çalışmasıyla (Resim 27), bu müzisyen

tiplerini resimlemiştir” (Teber, 1997, 300). 18. yüzyılın sonlarından itibaren başta Antoine Watteau olmak üzere, Gino Severini, Honoree Daumier, Edward Hopper, Erich Heckel, Max Beckmann, Paul Klee, Pablo Picasso gibi pek çok sanatçı piyero resmi yapmışlardır. Piyero, bu resimlerde toplumdan izole bir kimlik olduğunu bilen, fakat yine de toplumun değer yargılarına yenik düşmeyen, gücü tükenmiş ama yine de ayakta kalmaya çalışan, ancak yüzüne taktığı maske ile yaşadığı toplumun içine katılabilen bir şahsiyet olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tiyatro ve sirk dünyası Daumier'nin de bir dönem işlediği konulardır (Resim 28). Resimleri gerek konu olarak, gerek de konunun ele alınış biçimiyle son derece özgün eserler olarak sanat tarihinde yerlerini almaktadırlar. “Daumier'nin hem müşfik, hem vurucu olan üslubu, seri gözlemlenin bir sonucuydu” (Tansuğ, 1995, 218). Boyayı da ışık gölge zıtlıklarıyla ifade gücünü arttırmak için kullanan Daumier'nin renkleri izleyen üzerinde keskin, acı ve melankolik bir etki yaratmaktadır. “Hayatın bütün sefaletini, trajiğini ve dramını o keşfetmiştir. Tiyatronun heyecanını, merak duygusunun yüzdeki ifadesini, onun kadar insani bir zaaf olarak canlı şekilde yakalayan sanatçı olmamıştır” (Turani, 1992, 443).



Resim 28, Honore Daumier, *Crispin and Scapin*, 1863–65, Tuval üzerine yağlı boya, 82 x 60 cm.

Yüzlerdeki mimikleri ifadeyi güçlendirmek için kullanan Daumier bu resimleri ile çağın soytarılıklarına ve trajedisine bir gönderme yaparak sanattaki duruşunu gözler önüne sermektedir. Çünkü resimlerinde günlük yaşamı içinde yoksul insanları da konu edinen Daumier'nin “insanları ne Klasizm'in ne Barok'un ne de Romantizm'in rol yapan ve poz veren insanları değildir. Onlar birer insani sorunu canlandıran durumlardır (...) Yüzlerdeki çizgilerin her parçası psikolojik iç durumun bir manasını, çıplak şekilde acı bir gerçek olarak biçimlendirir” (Turani, 1992, 443).

Dönemin tüm sanatçıları artık insan içine maskesiz çıkılamayan bu trajik-komik koşullarda, toplumun giderek karikatürleşen durumunu ve insanın yalnızlığını sergilemeye başlamışlardır.



Resim29, Honore Daumier, *Okuyan Don Qijote*, 1865, Tuval üzerine yağlıboya.



Daumier'nin *Don Kişot*'ları da bu hüznü, melankolik ve yalnız kahramanın en çarpıcı örnekleri olarak çıkmaktadır karşımıza (Resim 29). Fakat onun *Don Kişot*'ları yel değirmenlerine saldıran güldüren bir akıl hastası değil, haksızlıklara başkaldıran gözüpek ve idealist bir insandır. Bir bakıma Honore Daumier'in kendi kişiliğidir. Çünkü o da yoksul insanların yaşantısına, siyasetçilerin ikiyüzlülüğüne, adalet örgütünün acımasızlığına resimlerinde yer vererek tepkisini bu şekilde dile getirmektedir. Aynı şekilde Don Kişot'un bir başka versiyonu olan piyero tiplemesi de Hopper'in *Mavi Gece* adlı resminde de tüm çarpıcılığıyla görülmektedir (Resim 30).



Resim 30, Edward Hopper, *Mavi Gece*, 1914, Tuval üzerine yağlıboya, 91,4 x 181,9 cm.

Hopper, yalnızlığı, bir başına olmayı resmeden bir ressamdı. “Yalnız, تنها, bir başına bırakılmışlık, ister canlı ister cansız, Edward Hopper'in resimlerinin süjeleri tarafından paylaşılan bir kederdir. Yalnız, kayıp, yutulmuş küçük insanlar; eski, boş terkedilmiş mekânlar” (Okyay, 1995, 184) onun resimlerinde işlediği ana temalardır. Bu resimde de Hopper toplumsallaşamayan, yalnız bir insanı betimlemektedir. Figür arkası

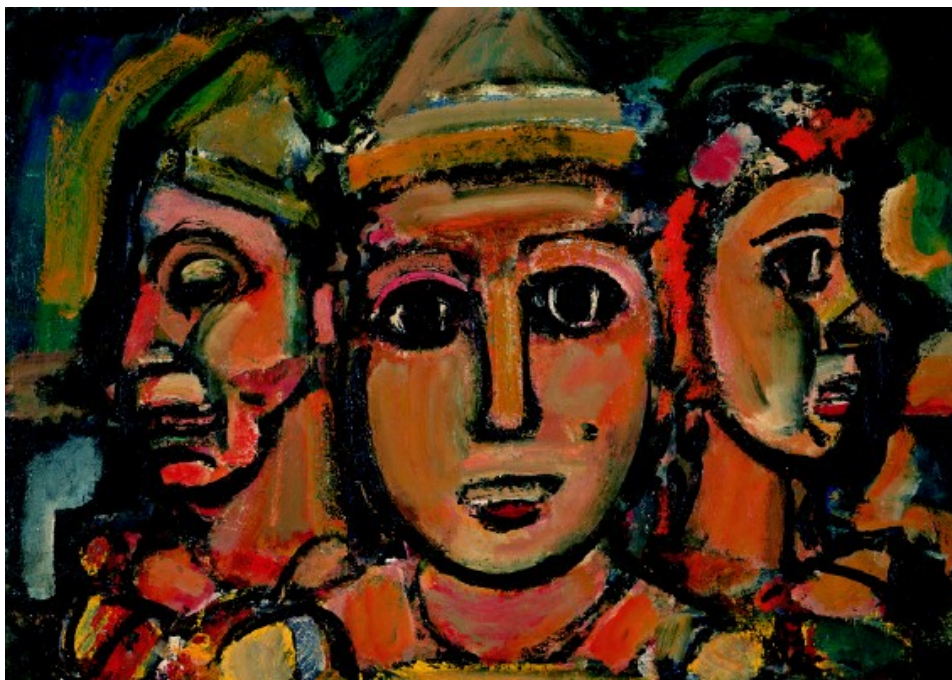
denize dönük bir vaziyette oturmaktadır. Dalgın ve düşünceli görünmektedir. Başkalarından farklı beyaz giysileri, kırmızıya boyanmış gözleri ve dudakları ile dikkati çekmektedir. Önünde yarım bardak şarabı, ağzında yakılmamış bir sigara vardır. Resimdeki mekânı tam olarak kestiremiyoruz. Deniz kenarında bir kafeterya ya da herhangi bir yerin balkonu olduğu düşünülmektedir. Piyero bu mekânın tam merkezinde oturmaktadır. Giysilerinden işçi olduğu sanılan genç adam, Piyero'ya arkasını dönmüş bir şekilde konumlandırılmaktadır. Tam karşısında yüksek rütbeli bir ordu üyesi ile bir entelektüel kendi aralarında konuşmaktadırlar. Resmin solunda varlıklı bir çift görülmektedir. Ayakta, gösterişli ve abartılı yüz ifadeli bir kadın ise kendisine bakmaktadır. Gözlerindeki hüznü, melankolik bakışlar ile giysileri arasındaki zıtlık, kendi düşlerinde yaşayan Piyero'nun dünyadaki varlığını daha da anlamsız kılmaktadır.

Resimlerinde palyaçolar, hokkabazlar ve sirk hayatına yer veren bir diğer sanatçı da Rouault'dur. Önceleri İsa'nın çektiklerini konu olarak aldığı bir dizi resim yaptı. Rouault'nun İsalarının “hepimizi çarmıha geren, uzuvlarımızdan bizi tahta parçalarına çivileyen bir yanları vardır (Batur, 1999, 143).

Rouault bu dönem çalışmalarında boyayı kat kat ve yoğun olarak kullanıyor, vitrayı anımsatan kalın siyah konturlardan yararlanıyordu. “Her çeşit perspektif ve oylum anlatımlarından vazgeçerek modeli, doğrudan doğruya insanı büyüleyen gücü içinde kavramak istiyordu. Onun bütün renkleri, anlatım değerlerine göre seçilmişlerdir (...) Çehrelerinin ortasına yerleştirdiği kocaman gözler, insanın içinin boşluğunu” (Turani, 1983, 499) anlatmaktadır.

Daha sonraki çalışmalarında sirk hayatını konu edinen Rouault, palyaço ve akrobatları yozlaşmış dünyanın simgeleri olarak betimleyen resimler yapmıştır. Bu resimleri ile Rouault “Yeryüzünü bir palyaçonun prizmasından okuduğunu gösterir (...) Dünya’yı gamlı bir sirk olarak algılamış, soytarının hatlarında ve gövdesinde ete kemiğe bürünmüştür (Batur,1999,143) bu düşünceler.

Cambaz, piyero, palyaço onlar aynı yüzde iki maske, hem yaratıcı coşkunun hem de hüznün iç içe geçtiği bir bütünlük oluşturmuşlardır (Resim 31). Sanatçılar ise kayıtsız kalamamışlar bu dünyaya “ utkusunun ve coşkularının altında hepten umutsuz bir ruh” (Batur, 1999, 142) görmüşlerdir belki de. Dünyayı bir masklar dünyası, aldatıcı görüntüler dünyası, bir sirk dünyası olarak algılamışlar ve bu dünyanın hüznü kahramanına yer vermişler sanatlarında. Palyaço, piyero tiplerine ve sirk dünyasına geniş yer ayıran Rouault ise bu trajik kahramanlar için şu şekilde özetlemektedir düşüncelerini:



Resim 31, Georges Rouault, *Trio Sirk*, 1928, Tuval üzerine yağlıboya, 76 x 106,5 cm.

Sana, donuk tenli, kedi adımlı, kaşları abanoz gibi kara Carmenicita; uzun ince bacaklı, badem gözlü kara Hamadoula-şeker kokuyor kıvrıkcık saçların; size Karsavina, Raissa, Etelka, Soluk-Şafak, Acı-Tatlı, Duru-Sabah; ve hepinize Marie-Therese, Agnes, Genevieve, Marguerite, tüm ülkelerin çiçek kızları, baş verip tomurcuklanmış, esmer, sarışın, kızıl, gülümser ya da yabancı, rüzgarda bir tüy kadar ağırsınız ancak bu sefil dünyada; size, kızıl çizmeli, sırma şeritli, kara at cambazları (...) o ciddi suratlı, yüce bilginlerden, yüreğimin ölçülü biçili ekonomistlerinden, meteorologlardan, sofuya ya da ukala ahlakçılardan uzakta-size, yalnızca size, meydan soytarıları, palyaçolar, size adamak istiyorum, yağmur sonrası çiçekler gibi taze olsun istediğim bu renk renk imgeleri (Rouault, 1999, 177).

İtalyan ressam Giogino De Chirico da resimlerinde melankoliye yer vermiştir. Bu resimlerde yalnızlık, hüznün ve boşluk duyguları, donuk bir ışıkla yaratılan mekânlarda, bir başına bırakılmış figürlerde belirginleştirilmektedir. Onun resimlerindeki tüm bu nesnelere, figürler ve mekânlar, resminin tüm atmosferine ağırlığını koyan melankoliyi destekleyen bir araç işlevi görmektedir.

Metafizik resmin kurucularından olan Giorgio De Chirico, bu akım ile ilgili görüşlerini ifade ederken aynı zamanda sanatıyla ilgili bazı ipuçlarını da gözler önüne sermektedir. “Biz metafizik ressamlar, metafizik dünyanın işaretlerini tanıyoruz. Hangi neşelerin ve hangi acıların bir kemerin içinde, bir sokak köşesinde, bir odanın duvarları arasında ya da bir sandığın içinde kapalı olduğunu biliyoruz” (Chirico, akt: Turani, 1992, 531) diyen Chirico'nun resimlerindeki bu metafizik iç dünya, sanatçının kendi iç dünyasını belirli ölçüde fark ettiğini göstermektedir. Resimlerinde:

Yitik baba, ressamın çocukluk çağını pek çabuk bırakıp giden bir adamın mühendislik tutkusunu yansıtan lokomotifler ( Meydan), annenin hayal gibi gözükken varlığı, yağlı yağlı gövdeli antik heykeller, muzlar, terzinin boş gözleriyle tinsel dünyaya sitemle bakan mankenler, belleğin çabucak unutmayı yeğleyeceği-zamanın hareketsizliği ve aranılanın bulunamayacağı garipçesine bir boşluk başlıca öğelerdi (Passeron, 1996, 28).

Giorgio De Chirico resimlerinde nesnelere, kendi ortamlarından koparılıp farklı mekânlarda, meydanlarda bir araya getirilmiştir. Bu resimleri ile Chirico sıradan nesnelere ardındaki gerçeği, nesnelere arasındaki gizemli ilişkilerle vermeye çalışmıştır. “Tablolarında antik yaşamın hayaletiyle modern yaşamın işaretleri alışılmamış amblemelerin ortaya çıktığı boş mekânlarda yan yana gelirler (...) bunlar düşsel bir matematiğin anlaşılmasız figürleridir” (Waldberg, 1998, 334).

İssiz bir meydan, boş bir kent görünümü, perspektif derinlik, uzanan gölgeler, heykeller ve mankenler Chirico'nun resimlerinde sık rastlanan öğelerdir.



Resim 32, Giorgio De Chirico, *Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi*, 1914, TuvaL üzerine yağlıboya, 88 x 72 cm.

*Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi* adlı resminde yine arkadlı binalar, perspektif ve gölgeler ile karşılaşırız (Resim 32). Bu resmin yarısından çoğu karanlık ve gölgeli diğer kısmı aydınlıktır. Gölgeler varolmayan şeylere aittir. Sadece kendileri vardır. Chirico'nun resimlerinde ise “gölge bütün dayanağından kopar ve kendi üzerine döner: Siyahken beyaz haline gelir ve art alanı oluşturmak yerine bir figüre dönüşür. Aslında, bu gölge artık bir gölge değil, yaşayan bir hayalettir. Modelin hareketlerinden hiçbirini kopya etmez ve kendi jestleri vardır” (Stoichito, 2001,202).

Resmin sol alt kenarından çember çeviren uzun saçlı bir kız gölgesi yer alır. Sağ tarafta ise arka kapıları açık, içi boş bir vagon durmaktadır. Vagonun bir kısmı aydınlıktır. Yapının yan kısmından uzanmış bir insan gölgesi ve yanında bir direk gölgesi yer almaktadır. Perspektif kurallara uygunluk Chirico'nun diğer resimlerinde olduğu gibi bu resminde de kendini göstermektedir. Arkadaki binanın uzatılmış perspektifi, gökyüzünün koyu tonları, caddenin ıssızlığı, bomboş alanlar, gölgeler gizemli ve melankolik bir etki bırakmaktadır. “Chirico'nun tekniğindeki açık seçiklikle tehlikeli boşlukların ve bunların çağrıştırdığı bilinmeyen olayların birleşimi uykuyla uyanıklık arasındaki dalgınlık halinde gördüğümüz huzur kaçırıcı düşleri akla getirir. Bu tür resimlerde hoş bir hüznün ya da tümüyle ürkütücü bir nitelik bulabiliriz” (Lynton, 1982, 151). Metafizik resimde sonsuzluğun ifadesi saklıdır. Bu sonsuzluk etkisi Chirico'nun tüm resimlerinde karşımıza çıkmaktadır. Zaman bu resimlerde bir imgeye dönüşüp bütün atmosfere ağırlığını koyar ve mekânla biçim ayrı ayrı zamanların düşle gerçeğin bulunduğu yeni bir düzen oluşturur. Bu düzene ait ipuçlarını ise Chirico'nun sözlerinde bulabiliriz:

Bir kış öğleden sonra idi. Hava berraktı. Versailles Sarayı'nın avlusunda bulunuyordum. Her şey sakin ve sessizdi. Her şey bana soru soran bir yüzle bakıyordu. O anda, sarayın her köşesinin, her sütunun, her penceresinin bir muamma olan ruhu vardı. Etrafımda açık sema altında, kederli şarkılar gibi sevimsiz görünen kış güneşinin soğuk ışıkları altında

taştan, hareketsiz kahramanlar görüyordum. Bir pencerenin önünde asılı bir kafes içinde bir kuş ötüyordu. İşte o zaman insanı gerçek şeyler yaratmaya götüren bütün sırları hissettim. Ve yaratma, bana, yaratandan daha esrarengiz göründü (Chirico, akt: Turani,1992, 532).

Giorgio De Chirico'nun metafizik anlayışını destekleyen bu sözleri ile resimlerine yansıyan imgesel görüntüler aynı düzlemde birleşmektedirler.

*Güzel Bir Öğleden Sonra Melankolisi* adlı resminde Chirico geleneksel perspektif kuralları içinde kenara yerleştirilmiş yuvarlak kemerli bir arkadı olan bina tasviri yapmaktadır (Resim 33). Binanın önünde bir meydan ve bu meydanda kaide üzerinde uzanmış pozisyonda bir heykel bulunmaktadır. Meydanın diğer tarafında da karaltı halinde bir yapı vardır. Arka planda ise bir tepede kurulmuş yerleşim bölgesi göze çarpmaktadır.



Resim 33, Giorgio De Chirico, *Güzel Bir Öğleden Sonra Melankolisi*, 1913, Tuval üzerine yağlıboya, 69,5 x 86,5 cm.

Resmin ön planında görülen arkadlı-kemerli açıklıklardan oluşan bölüm, binaya dönük, figür başını önüne eğmiş, muhtemelen elleriyle yüzünü tutmaktadır. Bu figürün tamamı koyu renklidir. Figürün ve heykelin gölgeleri ise resimde belirgindir. Resimde bir dinginlik, zamansızlık ve ıssızlık hâkimdir. Bu durum resme oldukça gizemli ve melankolik bir hava vermektedir.

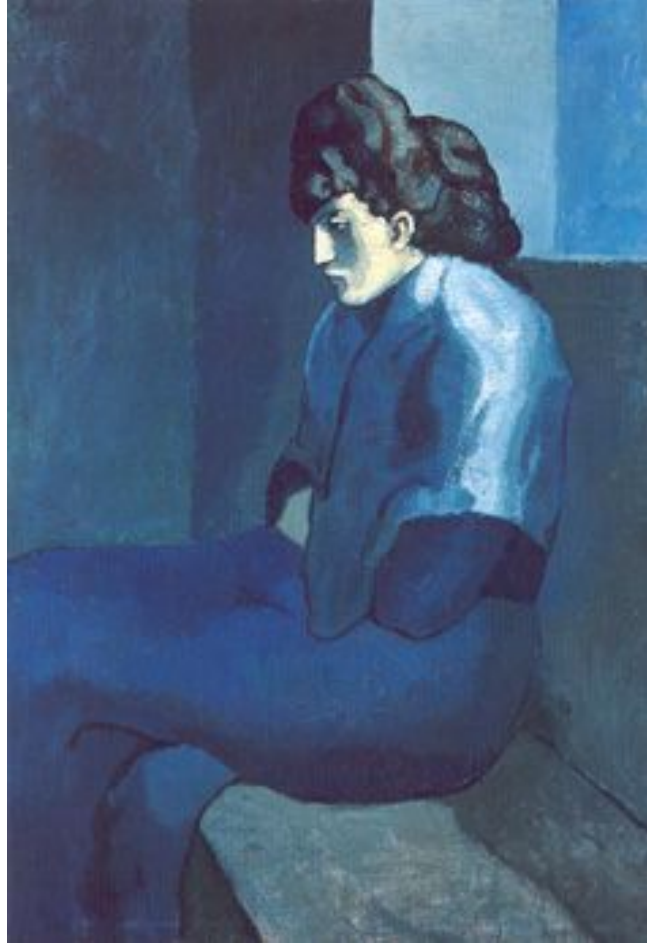
Picasso da resimlerinde melankoli temasını işlemiş bir sanatçıdır. Picasso'nun farklı sanat dönemlerinde melankolik etki bırakan resimleri vardır. Örneğin kübist anlayışla yaptığı *Avignonlu Kızlar*, *Guernica*, *Ağlayan Kadın* gibi resimleri insanların yaşadığı dramları dile getirmesi açısından melankolik resimlerdir. Palyaço, cambaz ve sirk yaşamını işlediği pembe dönem resimlerinde de melankoli temasını işlemiştir. Örneğin, *Anne ve Oğul*, *Gezgin Sirk Ailesi*, *Pierrot* gibi resimler ilk akla gelenlerdir. Fakat Picasso'nun mavi dönem resimlerinin tümünde melankoli ve hüznün egemendir. Bu resimler tema, ruh hali ve rengin kullanımı açısından benzerlikler gösterirler. “Sanatta mavi rengin sembolizmi, Ortaçağ'da kutsal Bakire Meryem'in mavi peleriniyle başlayan ve 19. yüzyıl romantizminde özlemi ifade eden mavi çiçeklere kadar süren uzun bir hikâyeye sahiptir. Mavi uzaklığın, erişememenin rengidir; soğuktur ve kederlidir. Picaso'nun mavisi tüm bu çağrışımları içerir” (Buchhoiz, Zimmermann, 2005, 25). Picasso bu dönem resimlerinde kent yaşamı ile ilgili gözlemlerini tuvallerine aktarmaktadır.

Büyük kentlerin cadde ve sokaklarında, barlarında rastlayabileceğimiz yalnız hasta ve yoksul insanlar Picasso'nun mavi dönem resimlerinin konusunu oluşturmaktadır. Picasso, sadece gözlem gücünü değil o dönemki ruh halini de yansıtmaktadır bu resimlerine. Bu dönem resimlerinde Picasso, bu insanların ruh halini ve yalnızlığını vurgulamakla kalmamış aynı zamanda modern şehir hayatının tüm acımasızlığını da



yansıtmaya çalışmıştır. Oldukça hareketsiz bir şekilde konumlandırılmış olan figürlerin dalgın dışlanmış ve yalnız bir görünümüleri vardır. *Melankolik Kadın* adlı resimde Picasso, melankolik ruh halinin karakteristik görüntüsünü vurgulanmaktadır; ileri boşluğa yönelen bakışlar, dalgın düşünceli bir ruh hali, bu dönem resimlerinin dikkat çekici bir özelliği olmaktadır (Resim 34).

*Melankolik Kadın* adlı resimde, yüksek arkalıklı bir kanepede kollarını karnında kavuşturmuş tek başına oturan siyah saçlı bir kadın görünmektedir. Üzerinde mavi giysileri vardır. Düşüncelidir, bulunduğu ortamdan soyutlanmış her şeyden kopma anındadır.



Resim 34, Pablo Picasso, 1902, *Melankolik Kadın*, T. üz. y. boya, 100 x 69,2 cm.

Başka dünyalar içinde gezinen bu tarz hülyalı kadın figürleri daha önceki yüzyıllarda da ele alınan bir konuydu. 16. yüzyılda Albrecht Dürer'in, Lucast Cranac'ın, 19.yüzyılda bazı romantik sanatçıların ve Edvard Munch'un bu tür resimleri vardır.

Mavi resimlere Casagemas'ın anısına başladım diyen Picasso Şubat 1901'de, arkadaşının intiharı nedeniyle ağır bir şok yaşamaktadır. O dönemde yaptığı kendi portre resmi de böyle bir ruh halinin uzantısında ortaya çıkmaktadır

Resimde oldukça genç bir adam figürü yer almaktadır. Bu figür Picasso'nun kendisidir (Resim 35). "1901 kışında yapılmış bu solgun ve zayıf 20 yaş resmi, Picasso'nun Mavi Döneminin yoğun melankolisini anlatmaktadır" (Buchhoiz, Zimmermann, 2005, 21).



Resim 35, Pablo Picasso, *Paltolu kendi portresi*, 1901, Tuval üzerine yağlıboya, 81 x 60 cm.

Picasso'nun mavi dönem resimlerinin çoğunda olduğu gibi, bu portre resminde de mavi rengin egemenliği vardır. Fakat Picasso tek rengin tonlarını kullanmasına rağmen tekdüzeliğe düşmemektedir. Tam tersine bu rengin tüm ifade olanaklarını kullanarak resimlerinde şiirsel ve düşsel bir hava yaratmaktadır.

Bu hüznü ifade Picasso'nun o dönemlerde yaşadığı yoksulluk ve trajediyi yansıtmaktadır. John Berger'in bu resim ile ilgili yaptığı yorumlar tespitlerimizi doğrular niteliktedir:

Yoksulluk hiçbir İspanyol için şaşırtıcı değildir. Ama Picasso'nun Paris'te tanık olduğu yoksulluk, başka türden bir yoksulluktur. 1901'de Paris'te yaptığı kendi portresinde yalnızca üşümüş ve yarı aç bir adamın değil aynı zamanda suskun, kimsenin konuşmadığı bir adamın yüzünü görürüz. Salt yabancı olmaktan gelen bir yalnızlık da değildir bu. Temelde, modern kentte toplum dışına itilenlere özgü bir yoksunluktur. Bu yoksunluk kurbanda, çevresini saran nesnel ve mutlak acımasızlığa tamı tamına denk düşen öznel bir duygudur (Berger, 1989, 50-51).

Bu bağlamda sanatçı portreleri, o sanatçıya ait renk, biçem anlayışının dışında, sanatçının ait olduğu sanat dönemine ve ruhsal durumuna dair ipuçları da taşımaktadır. Hangi dönemde olursa olsun sanatçı, insanlığın içinde bulunduğu trajik durumları, kendi benliğinde yaşadığı çelişkileri, düş gücü ve imgelem ile bir araya getirip ifade edebilmiştir. Dışavurumcu sanatçıların yapmış olduğu kendi portreleri de bunun en güzel örnekleridir.

Modernist sanat anlayışının egemen olduğu süreçte büyük sosyal, politik ve düşünsel değişimler yaşanmıştır. Kapitalizmin gelişmesi, değişen dünya, sanattaki arayışlar o dönemlerdeki sanatçıların üzerinde ağır baskıların ve bunalımların oluşmasına neden olmuştur. Bu bunalımlı koşullarda sanatçı, her şeyden önce kendi ruhunun derinliklerine

bakmak, kendisini tanımak, anlamak ve çözümlenmek istemiştir. Bu nedenle “toplumsal değişimi en arı biçimlerde tespit edebilmek için, bilebilecekleri en yalın ve dolaysız bilgi/duygu kaynağı olan özbenliğin aynası konumundaki kendi yüzlerini resimlemeye başlamışlar. Toplumsal değişimin kendi ruhlarındaki izlerini, gene kendi yüzlerinde ve de özellikle gözlerinde yakalamanın peşine düşmüşlerdir” (Teber, 1997, 308). Örneğin Kathe Kollwitz’in aşağıdaki resminde, (Resim 36) poz veren bir modeli değil, modern dünyanın getirdiği sorunlar karşısında dağılan hüznü insan imgesini görmekteyiz.



Resim 36, Kathe Kollwitz, *Kendi Portresi*, Kâğıt üzerine karışık teknik, 61 x 66 cm.

“Dışavurumcuların burjuva toplumuna karşı besledikleri bu derin nefretin temelinde, sanayi kapitalizmine ait kurumların zihni ve iradeyi meta üretiminin hizmetine sunduğu, tını, duyguları ve imgelemi hiçe saydığı, dolayısıyla insan doğasını mahvettiği inancı vardı” (Sheppart, 1998, 240).

Doğal olarak, dışavurumcuların resimlerinde klasik portre anlayışından eser yoktur. Bu resimlerde belli bir psikolojik ve politik bir tutumla, savaşın, toplumsal

kurumların, teknolojinin ve kentleşmenin insanların özbenlikleri üzerindeki etkileri gösterilmektedir. Ernst Ludwig Kirchner'ın 1915 de yapmış olduğu aşağıdaki eseri (Resim 37), böyle bir tepkinin ürünü olarak gerçekleştirilmiştir.



Resim 37, Ernst Ludwig Kirchner, *Bir Asker Olarak Kendi Portresi*, 1915, Tuval üzerine yağlıboya, 69,2 x 61 cm.

Dışavurumcu sanatçı bu portrelerde büyük bir içtenlikle kendini resimlerken aynı zamanda benliğin geçirdiği dağılma, melankoli ve yalnızlık halini de resimlemiştir. Dışavurumcuların bu yapıtlarında “artık, ne bedeni ve ne de ruhu koruyacak güvenceli bir barınak kalmamış; aşkın bir yurtsuzluk ve bu yaşananlara karşı kökten bir inkâr/tepki olarak yoğun bir *hüzün* ortaya çıkmıştır” (Teber, 1997, 310). Bu hüzün ise şiddetli, acı ve çığ renklerle, kırık dökük çizgilerle ifade olanağı bulmuştur. Örneğin Egon Schiele'nin 1913 de yapmış olduğu portre resminde (Resim 38) bu özelliklerden bazılarını bulabiliriz.



Resim 38, Egon Schiele, *Kendi Portresi*, 1913, kâğıt üzerine dolmakalem,

Aşılamayan, belki de aşılmak istenmeyen bir engele takılıp kalmanın insan ruhunda yarattığı derin yarayı, yaptıkları resimlerle bizlere aktaran dışavurumcu sanatçılar için melankoli, resimlerinde yalnızca bir tema ya da konu olarak varlık göstermez. Bu dönemde melankoli, yaşam ve onun ifadesine aracılık eden bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Onların üzerimizdeki etkisinin bu kadar belirgin olmasının nedenin birer gözlem ürünü değil bizzat yaşanan acılardan damıtılmasıdır.

Bu sanatçılar savaşın getirdiği bütün yıkımları yaşamışlardır. August Macke, Franz Marc savaş sırasında hayatını kaybetmiş, Ernst Ludwig Kirchner, Georg Trakl ise zihinsel intihardansa bedensel olanı tercih etmiş. Birçoğunun resimleri toplatılmış ve yakılmıştır. Bugün geriye kalanlar ise, çeşitli müzelerde sergilenmektedir.

Dışavurumcu resimleri bu kadar sahici ve etkili yapan da bizzat bu yaşanan acılardır. Bu bağlamda *Resimde Melankoli* adlı araştırmanın, dışavurumcu sanatçı portrelerinin genel analiziyle, anlam ve ifade bütünlüğünü tamamlamış olacağı düşünülmektedir.

### III. BÖLÜM

#### III.1. MELANKOLİ KAVRAMININ RESİMSEL ÇÖZÜMLEMELERE DÖNÜŞÜMÜ

Acı, keder, tüm insanlarda görülen duygulardır. Melankoli de zaman zaman tüm insanların yaşadığı bir duygulanımdır. Melankoli tüm duygulanımlar gibi planlayamadığımız, yok sayamadığımız ve içimizden söküp atamadığımız bir ruhsal duygulanımdır. Dolayısıyla nasıl neşe, coşku ve özlem duygusuna sahip isek, aynı şekilde, melankoli duygusuna da sahibiz. Melankolik yaşam, özünde hep toplumsal ve varoluşsal bir eleştiri taşımakla beraber, sürekli olarak toplumdan kopmanın acısını ve çelişkisini de beraberinde getirmiştir. Melankolik insan hiçbir dönemde mutlu olamamış, hep toplumdan uzak ve yalnız yaşamış, kuşkucu ve sorgulayıcı olmuştur. Fakat melankoliğin kuşkuculuğu evrensel bilgiye değil, dayatılan belli bir dar görüşlülüğe yöneltmiş bir eleştiri olarak kendini göstermektedir. Melankoli üzerine yapılan tüm bu tespitler, melankolinin haz boyutunu, yaratıcılık boyutunu yok etmemiştir. Tam tersine hüznün, acı, farkındalık, tepki boyutları olabildiği gibi haz ve yaratıcılık boyutları da olabilen karmaşık bir duygulanım olduğu gerçeğini kabul etmemizi sağlamaktadır. Serol Teber'in de ifade ettiği gibi;

Kabalıklardan ve kalabalıklardan uzakta, hiçbir yerden ve hiçbir kimseden, hiçbir şey beklemeden yaşanan yalnızlıkları salt toplumdan uzaklaşma/atomlaşma/izolasyon olarak da değerlendirmemek gerekebilir. Bütün bu yalnızlıklar, içselleşmeler, kendi kendine buluşmalar, her şeyden kurtulup, hiçbir dayanak noktasının kalmadığının duyumsandığı, insanın kendi kendisini yarattığı anlardaki olağanüstü heyecanlar, coşkular, hazlar, güzelliklerle dolu serüvenler olarak da düşlenebilir (Teber, 1997,349).

Bu anlamda melankoli üzerine geliştirilen tüm kuramsal açıklamalar, bazı farklılıkları ve çelişkileri beraberinde getirse de, kavramın tüm bunları bünyesinde barındırabilen bir yapıya sahip olduğunu fark ediyoruz. Melankoli kavramının gizemi belki de bu karmaşık yapısından ileri geliyordur, bilemiyoruz. Fakat bildiğimiz bir şey var ki o da kavramın bu çift taraflı, karmaşık boyutu gelecekte kavrama yönelik yeni ifade olanaklarına da açık gözükmetedir.



### III. 2. UYGULAMALAR

Resimlerin neredeyse hepsi portre resim türünde yapılmış olup, bunlar da iki bölüme ayrılmaktadır. İlk bölüm, huzur evinde birebir yapılan çizim uygulamaları ve eskizler sonucunda gerçekleşmiştir. Diğer bölüm ise, okulda yapılan öğrenci portrelerinin, çeşitli eskizler sonucunda resimsel düzenlemelere dönüşmüş biçimleridir.

Resimsel uygulamalar ve özellikle huzurevinde gerçekleştirilen çalışmalar esnasında bazı aksamalar yaşanmıştır. Huzurevlerinde yaşayan insanların belli bir yaşın üstünde olması nedeniyle uzun etüt çalışmaları yerine kısa süreli eskiz çalışmalarından faydalanılmıştır. Bazı çalışmalarda fotoğrafın olanaklarından da yararlanılmıştır.

Resimsel düzenlemelerde melankolinin plastik anlamda karşılığı, ifadenin olanaklarının kullanılması şeklinde gerçekleşmekte, bunun üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu anlamda portre, anlatım aracı olarak öne çıkmakta, insan yüzünün ifade olanakları portre resim türüyle vurgulanmaktadır. Fakat bu uygulamalarda temel kaygı bir anın yüze yansıyan ifadesini ön plana çıkarmaktan ziyade insan yüzlerinin ardındaki yaşam izlerini ve o yüzün ardındaki içsel anlamı ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Dolayısıyla insan yüzlerine yansıyan melankolinin, anlam ve etkisinin bu bakış açısının uzantısında gerçekleştirilebileceği düşünülmektedir.

Resimsel uygulamalarda, boyanın kullanım şekli ve seçilen renkler figürlerdeki ruhsal yoğunluğun etkisini arttırmak için birer araç işlevi görmektedir. Bir anlamda boyanın ifade olanakları figürlerin psikolojik yoğunluğu ile örtüştürülmeye çalışılmıştır.

### Resim 39 : *Hüzün*

Bu resim huzurevi serisi adı verilen bir grup resimden ilkidir. Bu seride melankoli ile yaşlanma arasındaki ilişki irdelenmiştir. Bitmekte olan bir ömrün, yaşanan onca acı, hüznün ve coşkunun, yaşlı insanların ifadesinde, resimsel anlatıma dönüşüm olanakları yakalanmaya çalışılmıştır.

Resimde huzurevinde yaşamakta olan yaşlı bir kadın betimlenmiştir. Üzerinde mavi bir giysi vardır. Başını hafifçe sağ tarafa çevirmiş, gözleri sabit bir noktaya bakmaktadır. Figürün ifadesinde, bir başına bırakılmışlığın, aynı zamanda bitmekte olan bir hayatın yaşlı bir insanın ruhunda yarattığı derin hüznü görmekteyiz. Kadın gülümsemektedir, ifadesinde çok yaşlı olmanın getirdiği bir çocuksuluk ve masumiyet göze çarpmaktadır. Fakat asıl etki, gözlerinden yansımakta olan derin bir melankolide gizlenmektedir. Bu insana ait yapılan eskiz ve küçük karalamalarda bile aynı etki dikkati çekmektedir.

Bu resimdeki figürün ifade olanaklarını güçlendirmek, aynı zamanda çok yaşlı olduğunu vurgulamak amacıyla özellikle yüz bölgesinde boya, spontan bir şekilde kullanılmıştır.

Resimdeki figürün kınalanmış saçları, gözleri ve giysisinin rengi, yüzünün solgunluğu, yaşlılık izlerini vurgulamak amacıyla, belirgin bir şekilde tasvir edilmiştir. Ayrıca yüz bölgesinde kullanılan renkler, figürün sakin, olgun aynı zamanda hüzünlü görünümüne katkıda bulunacağı düşünülerek, pastel tonlardan seçilmiştir.



Resim 39, Nazlı Kılınç, Hüzün, 2005, Tuval üzerine yağlıboya, 110 x 99 cm.

**Resim 40: Melankoli**

Bu resimde kapalı bir mekân içinde, üzerlerinde koyu renk giysileri olan iki yaşlı kadın betimlenmiştir.

Ön planda huzurevinde yaşamakta olan yaşlı bir kadın portresi yer almaktadır. Oldukça hareketsiz bir şekilde konumlandırılan figürün, dalgın, hüznü ve yalnız bir görünümü vardır. Kadının yüzünde hüznün, melankolinin ötesinde derin bir acının varlığı hissedilmektedir. Bu acı yalnızca gözlerde yansımakla kalmamış, aynı zamanda figürün ifadesinden mimiklerine kadar işlenmeye çalışılmıştır.

Arka planda ise, huzurevinde yaşayan başka bir kadın yer almaktadır. Yatağa oturur şekilde konumlandırılan kadının yüzü bizlere dönüktür. Yüzünde ön plandaki kadının tersine keskin bir ifade vardır. Resmin sağ yarısını kaplayan duvarda ise, pencereden yansıyan genç bir kadın gölgesi görülmektedir. Bu gölge geçen zamana, gençliğe ve geçmişe özlemi dile getiren bazı çağrışımları içermektedir.

Ön plandaki kadının yüzünde kullanılan morun açık tonları, sarı ve kirli beyazlar resimsel bir bütünlük oluşturmak amacıyla duvarda da kullanılmıştır. Arka planda konumlandırılan kadının hırkasından karyolanın altına taşan koyu lekeler, ön plandaki kadının ceketine kadar gelmektedir. Açık renk lekelerinin ağırlıklı olarak kullanıldığı bu kompozisyonda koyu renkle oluşturulan fırça darbelerinin, resmin bütünlüğüne hizmet edeceği düşünülmektedir.



Resim 40, Nazlı Kılınç, *Melankoli*, 2005, Tuval üzerine yağlıboya, 125 x 110 cm.

**Resim 41 : Hasta Kadın**

Bu resimde de melankolik bir ruh halinin izlerini görmekteyiz. Hasta yatağında yaşlı bir kadın görülmektedir. Figürün yüzünde belirgin bir acının varlığı hissedilmektedir. Kadın hastadır ve geleceğe dair bir beklentisi yoktur. Kendisi böyle ifade etmektedir düşüncelerini, gözleri ileri boşluğa bakmaktadır. Tek yaptığı beklemek olan yaşlı bir insanın içinde bulunduğu an tasvir edilmeye çalışılmaktadır bu resimde.

Hastalık ve ölümü bekleyişin insan ruhunda yarattığı derin keder, kompozisyondaki renk, ifade bütünlüğü ile verilmeye çalışılmaktadır. Yüz bölgesinde kullanılan renkler, sarının, kahverenginin tonları, yaşlı kadının ruh halini desteklemektedir.

Figürün yüzünde hastalıktan kaynaklanan fiziksel acının yanı sıra, manevi acı çektiğine dair izler de vardır. Geçmişte yaşanan nice acı ve keder bir film şeridi gibi oluyor gözlerinin önünden geçiyor. Bölük pörçük anılar, sevilen insanların kaybı, yaşama dair yapılan yorumlar, desen ve eskiz aşamalarında paylaşılıyor.

Yaşanmışlığın getirdiği bilgelik hissediliyor yaşlı insanlarda. Zaman zaman hastalığın ve yıpranmanın etkileri gölge düşürse de bu bilgelige, çok şey öğrenebiliriz onlardan. Oysa bizler görmezden geliyoruz bu insanları ve sorunlarını. Yaşlılık, eğer erken yaşta bir ölüm söz konusu olmaz ise her insanın kaçınılmaz yaşayacağı bir dönemdir. Beki de varoluşa dair en güçlü hesaplaşmaların yapıldığı bir dönemdir yaşlılık. Bitmekte olan bir yaşam, melankoliyi doğuran çok geçerli bir neden, fakat yalnızlığa mahkûm edilmek ve yok sayılmak, yaşlılıkta melankoliyi kaçınılmaz kılmaktadır.



Resim 41, Nazlı Kılınç, *Hasta Kadın*, 2005, Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 120 cm.

**Resim 42: Acı**

Bu resim de yine huzurevinde hayatını sürdürmekte olan bir kadın betimlenmiştir. Yarı profilden betimlenen bu kadın portresinde boya, spatula yardımı ile kalın fırça darbeleriyle uygulanmıştır. Burada amaç, melankoli duygusunu yalnızca figürün ifadesinde değil, resmin tüm yüzeyine sinen dramatik etkide aramaktır. Boya yer yer spontan bir şekilde sürülür iken yer yer de kalın boya katmanları kullanılmıştır. Sarı ve morun tonlarının ağırlıkta kullanıldığı yüz bölgesinde, boya yoğunlaştırılarak kullanılmıştır. Göz bölgesinde ise, boyanın yarı saydam bir şekilde kullanılması, ifadeyi güçlendirmek amacıyla düşünülmüştür.

Hayata dair özlemlerini, beklentilerini zaman zaman paylaşan, bazen de susarak sessizliğe gömülen, bu yaşlı insanların gözlerine baktığınız zaman derin bir hüznle karşılaşıyorsunuz. Ölüme yakın olmak, unutulmak ve yalnızlık temel sorunları. Bu sorunlarla baş edebildikleri anlar olsa bile, çoğu zaman kendi dünyalarının karanlığına gömülerek iletişimi reddedebiliyorlar.





Resim 42, Nazlı Kılınç, *Acı*, 2006, Tuval üzerine yağlıboya, 35 x 29 cm.

### Resim 43 : *İsimsiz*

Huzurevinde yapılan beşinci resimdir. Bu resimde tamamıyla içe dönük ve melankolik bir ruh halinin izleri yansıtılmaya çalışılmıştır.

Geniş fırça darbeleri ve leke etkileriyle gerçekleşen bu çalışmada, başını önüne eğmiş, yaşlı bir kadın betimlenmiştir. Oldukça yaşlı olan bu kadının, zaman ve mekândan kopuk, içe dönük bir ruh hali vardır. Bu resimde de diğer resimlerde olduğu gibi, insan yüzündeki ifade olanakları aranmış, yüzdeki plastik çözümlenmelerde, boyanın ifade gücünden yararlanılmıştır. Resimde yer alan figür iletişim kurmayı reddetmekte fiziksel ve ruhsal acılarını uyuyarak ve susarak gidermeye çalışmaktadır.

Yaşlanmakta olan bir insan yalnızca sağlık sorunlarıyla mücadele etmez. Yalnızlık, önemsenmeme ve bir başına bırakılma bu insanların temel sorunlarından. Tüm bu sorunlar, yapılan eskiz çalışmalarında kendileri tarafından defalarca dile getirilmiştir. Yaşlılık, her şeyin tüketim boyutuna indirildiği günümüz toplumlarında, geçmişe oranla katlanılmaz bir durum olarak gözükmektedir. Bitmekte olan bir yaşamın insan ruhunda yaratmakta olduğu derin kederi görmezden gelir modernist yaşam biçimi. İşe yaramayan kâğıt gibi, bir tarafa atılır yaşlı kişiler. Onların da ihtiyaçları, beklentileri, sorunları olan birer birey olduğu nedense göz ardı edilir günümüz toplumlarında.

Bu anlamda, bu düşüncelerin tuvallere yansması sonucu oluşmaya başladı yaşlı insan portreleri. Kendi sorunlarımızla boğuşurken görmezden geldiğimiz, unuttuğumuz, sorunları ve yalnızlıklarıyla baş başa bıraktığımız yaşlı insanların yüzlerine yerleşen hüznü, acıyı olabildiğince aktarmayı amaçlamaktadır bu çalışmalar.



Resim 43, Nazlı, Kılınç, *İsimsiz*, 2006, Tuval üzerine yağlıboya, 110 x 120 cm.

**Resim 44 : Melankolik Bir An**

Huzurevine gerçekleştirilen çalışmalarda, yalnızca yağlıboya tekniğinden yararlanılmamıştır. Aynı zamanda, pastel boya, suluboya ve karakalem resim tekniğinde çalışmalar da yapılmıştır. Resimler, anlık bir gözlem ürünü olmayıp, birçok eskiz desen çalışmasının ardından uzun bir süreçte oluşturulmuştur.

Bu çalışmalardan ilki, suluboya resim tekniğinde yapılmıştır. Resimde, yatakta oturur bir vaziyette konumlandırılan yaşlı bir kadın figürü yer almaktadır. Kadın bedenini hafifçe sağ tarafa eğmiş, yatağında oturmaktadır. Üzerinde siyah puanları olan bir giysi vardır. Başını bir tülbent ile bağlamış, tülbentin altından kısa ve dağınık saçları gözükmemektedir. Yaşlı kadın çarpıcı yüz hatlarına sahiptir. Diğer resimlerdeki figürlere oranla acısını daha tepkisel olarak yansıtmaktadır. Bakışları sabit bir noktaya kilitlenmiştir. Resme dikkatli bir şekilde bakıldığında bu durum daha net bir şekilde görülmektedir. Kadının yüzündeki ifade, suluboya resim tekniğinin olanaklarıyla da belirginleştirmeye çalışılmıştır. Arka plandaki gri fon, tülbentinin fiyongundan, giysisine, oradan da yatağa doğru inen koyu lekeler, kadının yüzündeki dramatik ifadeye odaklanmayı sağlamaktadır.

Hayatımızın bütünü kendimizi bilme, tanıma sürecidir ve bilinçli ya da bilinçsiz biçimde çeşitli kapılardan geçeriz. Yaşlılık da son duraklardan birisidir. Hangi yaşta olursak olalım varoluşumuzun temelinde bir anlam arayışı vardır. Yaşlandığımızda da bu anlamı yakalayamayabiliriz. Huzurevinde gerçekleşen resimsel uygulamalarda bu net bir şekilde görülmektedir. Bazı figürlerin ifadesinde, hayatındaki anlamı yakalayabilmiş, gerçekleştirmek istediklerine ulaşmış, yalnızca yaşlanıyor olmanın verdiği olgun bir hüznü göze çarpar. Bazıların da ise, yaşadığı hayata tepkiyle bütünleşen derin bir melankoli...



Resim 44, Nazlı Kılınç, *Melankolik Bir An*, 2006, Kâğıt üzerine suluboya, 23,5 X 14 c

**Resim 45 : *İsimsiz***

Melankoli duygusunun yalnızca ifadede değil resmin tüm yüzeyine sinen dramatik etkide aramak, resimlerin oluşum ve uygulama aşamalarındaki temel kaygılardan biri olmaktadır. İnsana ait bir ruhsal durum olan melankoli, hikâyeciliğe düşmeden, resimdeki plastik değerler doğrultusunda tuvale aktarılmaya çalışılmaktadır. Figürlerdeki salt hastalıktan ve yaşlılıktan kaynaklanan fiziksel acının yanı sıra, vurgulanmak istenen asıl nokta manevi acıdır.

İkili figürlerden oluşan bu kompozisyonlarda, yaşlılık ve ölüm ilişkisi irdelenmiştir. Özellikle bu bölümdeki ilk iki resimde yer alan kuru çiçekler, yaşlı bir insan hayatının kısalığına dair göndermeler de bulunmaktadır. Çünkü yaşlı bir insanın ömrü de bir çiçeğinki kadar kısa ve sınırlıdır.

İkili kompozisyonların ilkinde, aynı kadına ait, farklı açılardan tasarlanmış iki portre yer almaktadır. Resmin sol kısmında yer alan portre, diğerine göre, daha cepheden ve büyük tasarlanmıştır. Fonda yer alan turuncu renk ve tonlarının arasından, kuru çiçek demetleri göze çarpmaktadır. Yüz bölgesinde kullanılan sarı, turuncu, kahverengi ve morun tonları, fonla bütünleşecek şekilde ince tabakalar halinde sürülmüştür. Ayrıca yüz bölgesinde, özellikle burun ve yanaklarda çizgisel etkilerden de yararlanılmaya çalışılmıştır. Saç ve boyun bölgesinde de, aynı tarz boya tekniği uygulanmıştır. Yer yer birbiri üstüne geçmelere kompozisyonda yer verilmiştir. Özellikle sağ üst kısımda yer alan portrenin omuz bölgesinin, sağdaki figürün şakağına kadar gelen kısmında bu tarz geçişlere yer verilmiştir.



Resim 45, Nazlı Kılınç, 2006, *İsimsiz*, Tuval üzerine yağlıboya, 110 x 100 cm.

**Resim 46 : Çiçekli Kompozisyon**

İkili kompozisyonların bir diğeri de, huzurevinde yaşayan bir kadının portresidir. Bu resimde de aynı kadının iki farklı görünüşü betimlenmiştir.

Kompozisyonun sol alt köşesinde beyaz örtülü bir kadın görülmektedir. Kadının yüz ifadesinden son derece yaşlı ve hasta olduğu gözlenmektedir. Buna rağmen gözleri sanki bu yüze ait değilmişçesine parlak ve canlıdır. Artık ölüme çok yakın olduğunun bilincindedir. Bunu kendisi ifade edememektedir, fakat figürün gözlerine bakıldığında, bu tarifsiz hüznü hissedilebilmektedir.

Kompozisyonun sol üst köşesinde ise, aynı kadının daha cepheden bir tasviri yer almaktadır. Buradaki kompozisyonda, aynı kadına ait iki farklı ruh hali yansıtılmaya çalışılmıştır. Kadının yüzünde, aşağıdakinden farklı olarak, sorgulayıcı, sert bir o kadar da hüzünlü bir ifade göze çarpmaktadır.

Her iki portre örneğinde de, ifadeyi güçlendirmek adına, yüzlerde, özellikle dudak ve gözlerde, ufak deformasyonlar yapılmıştır. Bunun yanı sıra, yine yüz bölgesinde, sıcak ve soğuk renkler, mavinin ve yeşilin tonları bir arada kullanılmıştır. Fon için düşünülen koyu renk ise, açık renk fırça darbeleriyle oluşturulan çiçek lekeleriyle birlikte, resimsel bütünlüğü sağlamaktadır.

Kompozisyonda, sessizlik ve suskunluğun boşluğu içinde kilitlenen dudaklar, bilinmez boşluklara odaklanan gözler ile, iz bırakan geçmişe ait bazı göndermeler vurgulanmaya çalışılmıştır.





Resim 46, Nazlı Kılınç, *Çiçekli Kompozisyon*, 2006, Tuval üzerine yağlıboya, 110 x 90 cm.

**Resim 47 : Melankoli, 48 : İsimsiz**

Resimsel uygulamaların son bölümünde iki resim yer almaktadır. Bu resimler genellikle okul ortamında birebir yapılan eskizler sonucunda gerçekleşmiştir.

Bu bölümde de portre resim türünün ifade olanakları araştırmaya çalışılmıştır. İlk çalışma tek portreden oluşmaktadır. Diğer resim ise, üçlü kompozisyon şeklinde gerçekleşmiştir. Bu kompozisyonlarda, aynı kişiye ait, farklı açılardan görüntüler yer almaktadır. Resim 47 de, yakın plan çalışılmış bir portre örneği görülmektedir. Resimde yüzündeki ifadeden son derece hüzünlü olduğu gözlemlenen, genç bir insan tasvir edilmeye çalışılmıştır. Gözlerini sabit bir noktaya dikmiş, boşluğa bakmaktadır. Figürün gözlerinde ve burun bölgesinde uygulanmaya çalışılan deformasyonlar, ifadeyi daha da güçlendirmek amacıyla yapılmaktadır.



Resim 47 , Nazlı Kılınç, *Melankoli*, 2006, Tuval üzerine yağlıboya, 115 x 110 cm.

Resim 48 ise, önceki resmin devamı niteliğinde bir çalışmadır. Burada da aynı insana ait üç farklı görünüm tek tuval üzerinde gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Resmin sol üst köşesindeki figür cepheden, soldaki figür profilden, alttaki figür ise, yarı cepheden gösterilmeye çalışılmıştır.

Kimliğe ait soruların sorulduğu cevapların ise zor ve karmaşık olduğu bir dönemi kapsamaktadır gençlik dönemi. Her insan farklı zamanlarda belirli soruları kendine sorar. Cevapların doğru ve eksiksiz verilmesi için özellikle kendimize dönmek, kendimizle baş başa kalmak gereklidir. Deneyim eksikliği ve onlara dayatılan yaşam biçimi işlerini daha da zorlaştırmaktadır. Kişisel beklentileri, özlemleri, sorunları çok fazla dikkate alınmaz. Onlardan istenen sadece başarıdır. Bazısı sorunlarıyla mücadele etmek yerine düşünmeyen, sorgulamayan dolayısıyla da hüznün duygusundan uzak bireyler olarak yaşamlarını sürdürmektedir. Modernist yaşam biçiminin getirdiği olanaklar onları da hedef kitle haline getirmektedir. Çünkü tüketim toplumunun bireyi kederden uzak durmayı yaşamın başlıca amacı saymaya zorlanmaktadır. Oysa önemli olan kederden, melankoliden kaçmak değil, onlarla yüzleşebilmeyi öğrenmektir. Bu anlamda hüznün, melankoli gerekli duygulanımlardır kişiler için. Çünkü bu dünyada insancıl bir biçimde varolmayı sağlar.



Resim 48, Nazlı Kılınç, *İsimsiz*, 2006, Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 110 cm

## SONUÇ

Tüm kavramlar gibi melankoli kavramı da çağın özelliklerine göre değişmiş, bünyesine zamanla farklı anlamlar girmiştir.

Melankolinin kavramsal tarihini incelediğimiz zaman karşımıza çıkan tablo, yukarıdaki düşüncüyü doğrular niteliktedir. Bazı dönemlerde insana özgü temel bir nitelik olarak kabul edilen melankoli, bazı dönemlerde ölümcül bir günah olarak nitelendirilmekte, bazen yaratıcılığı simgelerken bazen de ruhsal bir hastalık olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu araştırmada vurgulanmak istenen temel nokta ise, hastalık olan melankoli ile yaratıcılık olan melankoli arasındaki farkları açığa çıkarmaktır. Melankolik eğilimler gösteren birçok büyük sanatçı, filozof ve düşünür vardır. Onları hasta olarak nitelendiremeyiz. Çünkü hastalık yaratıcı bir yapıtı hiçbir zaman beslememekte, tam tersine yaratmanın en amansız engeli olmaktadır. Bu anlamda hayata karamsar gözlerle bakan sanatçı, filozof ve düşünürlerin dile getirdikleri düşünceleri önemsiyor ve paylaşıyoruz. Çünkü bu karamsarlığın, gerçekleri göz ardı eden iyimserlikten daha insancıl ve gerçekçi olduğu görülmektedir. Melankolik yaşam biçimi, içinde toplumsal ve varoluşsal bir eleştiri taşımış, ancak bu eleştiri, kendi yalnızlığını, güçsüzlüğünü de beraberinde getirmiştir. Melankolik insan yanlışlığı sezinlemekte, bunu düzeltecek gücü bulamamanın acısını yaşamaktadır. Belki de sanatın, felsefenin ya da anlamlı bir yaşamın varlığı böyle bir gerilimden geçiyor. Bilemiyoruz. Fakat bildiğimiz bir şey var ki o da melankoli üzerine yapılan çeşitli yorumlar, insana ait olan bu ruhsal durumun, tüm boyutlarını görmemize olanak sağlamaktadır. Bu anlamda varlığına çok şey borçluyuz. Özgürlüktür melankoli...

## KAYNAKÇA

- AKCAN, Esra (2005), *Melankoli ve Öteki*, Cogito, Sayı: 43, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- ALLEN, Michael, J. B., *The Philosophic History of Melancholy*, www2.hammer.ucla.edu/etc/durer/pages/history.html, 19-10-2005
- ANA BRİTANNİCA, Hürriyet Ofset Matbaacılık ve Gazetecilik A.Ş., İstanbul
- ARİSTOTELES, (1994), *Öke İnsan ve Melankoliye Dair*, Sanat Dünyamız, Sayı:56, Çev: Tansu Açık, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Tic. Ve San. A.Ş., İstanbul
- BACCİ, Mina, (1978), *Leonardo da Vinci*, Funk-Wagnalls. Inc, New York
- BATUR, Enis, (1999), *Kuleye Çekilmek*, Sanat Dünyamız, Sayı:74, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Tic. Ve San. A. Ş., İstanbul
- BATUR, Enis, (1999). *Hokka'baz*, Sanat Dünyamız, Sayı:74, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Tic. Ve San. A.Ş., İstanbul
- BAUDELAİRE, Charles, (1992), *Kötülük Çiçekleri*, Varlık Yayınları, İstanbul
- BAUDELAİRE, Charles, (2003), *Modern Hayatın Ressamı*, İletişim Yayınları, İstanbul
- BAYLE, Françoise, (2001), *Louvre*, Artlys, Fransa
- BENJAMİN, Walter, (1993), *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, Çev: Ahmet Cemal, İstanbul
- BERDYAEV, Nikolay, (2004), *Ruh Sürgünü*, Dünya Yayıncılık A. Ş., İstanbul
- BERGER, John, (1989), *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, Metis Yayınları, İstanbul

BİSCHOFF, Ulrich, (1990), *Edvard Munch*, Benedikt Tachen Verlag, Germany

BOTTON, Alain de, (2004), Picus, Sayı.16, Epsilon Yayıncılık, İstanbul

BOZKURT, Nejat, (2000), *Sanat ve Estetik Kuramları*, Asa Kitabevi, Bursa

BRADY, Emily, HAAPALA, Arto, *Melancholy as an Aesthetic Emotion*,

<http://www.contempaesthetics.org/Aralık-2003>

BUCHHOLZ, Elke Linda, ZİMMERMANN Beate, (2005), Literatür Yayıncılık, İtalya

CLAUDON, Francis, (1994), *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul

ÇAKMAK, Efe, (2003), *Adorno: Kitle Melankoli, Felsefe*, Yapı Kredi Yayıncılık, İstanbul

DELALOĞLU, Besim F, (2004), *Felsefe ve Melankoli*, Türkiye'de Sanat Dergisi, Ebru Grafik ve Matbaacılık A.Ş., İstanbul

DOSTOYEVSKİ, Fiyodor, (2004), *Yeraltından Notlar*, İletişim Yayınları, İstanbul

EDGÜ, Ferit, (2003), *Şimdi Saat Kaç*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

ERALDEMİR, Birnur, (2003), *Heykelde Gelenekle Yeninin Buluşma Noktası:Rodin*, Alp Ofset Matbaacılık A.Ş., Ankara

ERHAT, Azra, (1984), *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul

ERTEN, Yavuz, *Denizde Gece Yolculuğu*, [www. içgörü. Com](http://www.icgoru.com), 16-05-2005

FREUD, Sigmund, (1994), *Üzüntü ve Melankoli*, Sanat Dünyamız, Sayı:56, Çev: Kamuran Şipal, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Tic. Ve San. A.Ş., İstanbul

GENÇAYDIN, Zafer, (1988), *Teknoloji Toplumunda Sanat ve Sanatçı*, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Ankara

GENET, Jean, (1990), *Giacometti'nin Atölyesi*, Metis Yayınları, İstanbul

GİRARDİ, Monica, (2000), *Michelangelo*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara

GOMBRICH, E. H, (1986), *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul

GRÖMLING, Alexandra, (1999), *Michelangelo*, Könemann, Köln

GÖKBERK, Macit, (1985), *Felsefe Tarihi*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul

GÖLE, Münir, (1999), *Starobinsky'la Doğaçlama Söyleşi*, Sanat Dünyamız, Sayı:74, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Tic. Ve San. A.Ş., İstanbul

HANÇERLİOĞLU, Orhan, (1982), *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul

HOMEROS, *İlyada*, (1975), Sander Yayınları, Çev: Azra Erhat, İstanbul

İPEKTAN, Haluk, (1986), *Büyük Türk Klasikleri*, Söğüt Yayıncılık, Ankara

JACOBI, Jolande, (2002), *C. G. Jung Psikolojisi*, İlhan Yayınevi, İstanbul

JARRASSE, Dominique, (1992), *A passion for Movement Rodin*, Terrail, Paris

KABAKLI, Ahmet, (1997), *Türk Edebiyatı II, III*, Türk Edebiyat Vakfı Yayınları, İstanbul



KAFKA, Franz, (2000), *Günlükler I*, Cem Yayınevi, İstanbul

KIERKEGAARD, Sören, (1997), *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, Ayrıntı yayınları, İstanbul

KLİBANSKY, Raymond, PANOFSKY Ervin, SAXL, Fritz, (1994), *Satürn ve Melankoli*, Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Tic. Ve San. A.Ş., İstanbul

KRİSTEVA, Julia, (2004), *Gerard Nerval, Miras Yoksunu Şair*, Cogito, Sayı:38, Yrı Kredi Yayınları, İstanbul

KUÇURADI, İonna, (1997), *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ayraç Yayınevi, İstanbul

LYNTON, Norbert, (1982), *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul

MAY, Rollo, (1987), *Yaratma Cesareti*, Metis Yayınları, İstanbul

MORAN, Berna, (1999), *Edbiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul

MUNUER, Roger, (1994), *Melankol ve Hiç*, Sanat Dünyamız, Sayı:56, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Tic. Ve San. A.Ş., İstanbul

OKTAY, Ahmet, (1994), *Melankoli Üzerine*, Sanat Dünyamız, Sayı:56, 16-05-2005

OSKAY, Ünsal, *Kahraman ve Tragedya açısından Lukacs, Bretch ve Benjamin*, www.Halksahnesi.Org, 16-05-2005

OKYAY Sevin, (1995), *Edward Hopper: Ya تنها, ya yalnız*, Sanat Dünyamız, Sayı :58, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Tic. Ve San. A.Ş., İstanbul

ÖZTÜRK, M. Orhan, (1988), *Ruh Sağlığı ve Bozuklukları*, Nurol Matbaacılık, Ankara

ÖZLEM, Doğan, *Hermeneutik ve Şiir Sanatı*, Cogito, Sayı:38, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

PANOFSKY, Erwin, (1999), *Fildişi Kulenin Savunucusu*, Sanat Dünyamız, Sayı: 74, Çev: Ahu Antmen, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Tic. Ve San. A.Ş., İstanbul

PASSERON, Rene, (1996), *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul

RİCHARD, Lionel, (1984), *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul

RİLKE, Rainer, Maria, (1968), *Rodin*, Yankı Yayınları, İstanbul

ROUAUT, Georges, (1999), *Kayan Yıldız Sirki*, Sanat Dünyamız. Sayı: 74, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Tic. Ve San. A.Ş., İstanbul

SARTRE, Jean Paul, (2003), *Baudelaire*, İthaki Yayınları, İstanbul

SCHAPER, Eva, (2005), *Beğeni, Yücelik ve Deha*, Cogito, Sayı: 41–42, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

SHEPPART, Richard, (1998), *Alman Dışavurumculuğu*, Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

SMİTH, Edward Lucie, (2001), *Symbolist Art*, Thames and Hudson Ltd., London

SONTAG, Susan, (1991), *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, Metis Yayınları, İstanbul

STEINBERG, Leo, (1995), *Michelangelo'nun Pietası*, Sanat ve Tabular, Solaris, İletişim Tasarım Ltd, Şti., Ankara

STOICHITA, Victor, (2001), *Edebi Dönüşün Gölgesinde*, Sanat Dünyamız, Sayı:77, Çev: Kemal Atakay, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Tic. Ve San. A.Ş., İstanbul

STORR, Antony, (1992), *Yaratma Dürtüsü*, Yayınevi Yayıncılık, İstanbul

SYMONDS, John Addngton, (2005), *İtalya'da Rönesans*, Rönesansın Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

ŞAFAK, Elif, (2001), *Kara Güneş*, E Kültür ve Edebiyat Dergisi, Kaya Matbaası, İstanbul

ŞAHİNER, Rıfat, (2000), *Sınırsızlığın Ucunda Bir Figür Giacometti*, Genç Sanat, Sayı:73, Şahinkaya Matbaası, İstanbul

TANSUĞ, Sezer, (1999), *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul

TAŞDELEN, Vefa, (2004), *Kierkegaard'da Benlik ve Varoluş*, Hece Yayınları, İstanbul

THEMA LARAUSSE, (1994), Milliyet Gazetecilik A. Ş., İstanbul

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

TEBER, Serol, (2002), *Aşıyandaki Kâhin Teyfik Fikret*, Okuyan Us Yayınları, İstanbul

TOPAL, Çağatay, (2004), *Kolektif Arabesk*, Türkiye'de Sanat, Ebru Grafik ve Matbaacılık, İstanbul

TURANİ, Adnan, (1983), *Dünya Sanat Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara

UYGUR, Mermi, (1997), *Bunalımdan Yaşama Kültürü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

VAN GOGH, Vincent, (1996), *Theo'ya Mektuplar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

VENTURİ, Lionello, (2005), *Hieronymus Bosch'tan Bruegel'e*, Rönesansın Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

WALDBERG, Patrick, (1998), *Metafizik'in Gerçeküstücülüğe Etkisi*, Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

WOLLHEİM, Richard, (1987), *Paintings as an Art*, Thames and Hudson Ltd., London

YALOM, Irvin, (1999), *Varoluşçu Psikoterapi*, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul

YATES, Frances, (2006), *Gizli Felsefe ve Melankoli: Dürer ve Agrippa*, Sanat Dünyamız, Sayı: 97, Çev: Kemal Atakay, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Tic. Ve San. A.Ş., İstanbul

YAVUZ, Hilmi, (2005), *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

YILMAZ, Mehmet, (2004), *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, Ütopya Yayınları, Ankara

YILMAZ, Mehmet, (1999), *Heykel Sanatı*, İmge Kitabevi, Ankara

YILMAZ, Nalân, *Edvard Munch'un Resimlerinde Hüzün*, www.resim.itu.edu.tr, 5-11-2004