

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÜMİT YAŞAR OĞUZCAN'IN ŞİİRLERİNDE
MELANKOLİNİN GÖRÜNGÜSÜ (FENOMENOLOJİSİ)

Serra EDİNSEL

Danışman
Prof. Dr. Cafer ŞEN

İZMİR – 2021

TEZ ONAY SAYFASI



YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Ümit Yaşar Oğuzcan’ın Şiirlerinde Melankolinin Görüngüsü (Fenomenolojisi)” adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

19/06/2021

Serra EDİNSEL



ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Ümit Yaşar Oğuzcan'ın Şiirinde Melankolinin Görüngüsü (Fenomenolojisi)

Serra EDİNSEL

Dokuz Eylül Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Türk Dili ve Edebiyatı Programı

Bu tezde Ümit Yaşar Oğuzcan'ın şiirlerinde yer alan melankolik fenomenler farklı açılardan değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bahsi geçen şiirler Oğuzcan'ın 1941'den 1982 yılına kadar vermiş olduğu şiirlerin toplamını barındıran Şiir Denizi I-II'de yer alan şiirlerini kapsar. Antik Çağ'dan başlayarak psikanalizin “Kayıp Nesne” eksenli melankoli yorumuna değin ortaya koyulan melankolik gösterenler Ümit Yaşar Oğuzcan'ın şiirlerinde fenomenolojik bir yaklaşımla değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu kapsamda melankolinin tarihi seyrine, melankolinin psikanaliz ile kavranışına ve bu kavrayışa getirilen yorumlara yer verilmiştir. Nesne kaybından kaynaklanan melankolik görünümünün yanında melankolik ruh halleri ve tarihi süreçte yer alan melankolik gösterenler de incelemeye dâhil edilmiştir. Belirlenen kuramın metin merkezli bir yaklaşım olması sebebiyle Oğuzcan'ın kişisel hayatının şiire yansımaları dikkate alınmazken şiirlerinde ortaya koyulan melankolik gösterenler genel kapsamda yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Melankoli, Kayıp Nesne, Ümit Yaşar Oğuzcan, Fenomenoloji.

ABSTRACT
Master's Thesis
The Phenomenon of Melancholia in Ümit Yaşar Oğuzcan's Poem
(Phenomenology)
Serra EDİNSEL

Dokuz Eylül University
Graduate School of Social Sciences
Department of Turkish Language and Literature
Turkish Language and Literature Program

In this thesis, the melancholic phenomena in the poems of Ümit Yaşar Oğuzcan have been tried to be evaluated from different perspectives. The aforementioned poems include poems in the Şiir Denizi I-II, which contains the sum of the poems Oğuzcan gave from 1941 to 1982. The melancholic signifiers that were revealed from the Antiquity until the "Lost Object" oriented melancholy interpretation of psychoanalysis were tried to be evaluated with a phenomenological approach in Ümit Yaşar Oğuzcan's poems. In this context, the historical course of melancholia, the understanding of melancholy through psychoanalysis and the interpretations brought to this understanding are included. In addition to the melancholic appearances caused by object loss, melancholic moods and those who show place melancholic in the historical process are also included in the analysis. Since the determined theory is a text-centered approach, the reflections of Oğuzcan's personal life on poetry were not taken into account, while the melancholic signifiers in his poems were interpreted in a general context.

Keywords: Melancholy, Lost Object, Ümit Yaşar Oğuzcan, Phenomenology.

**ÜMİT YAŞAR OĞUZCAN'IN ŞİİRLERİNDE MELANKOLİNİN
GÖRÜNGÜSÜ (FENOMENOLOJİSİ)**

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI	ii
YEMİN METNİ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR	viii
TABLolar LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

**BİRİNCİ BÖLÜM
TARİHÇE**

1.1. KARA SAFRANIN GİZEMİ: ANTİK ÇAĞ'DA MELANKOLİ	7
1.2. KEŞİŞ TEMBELLİĞİNDEN ACEDİA'YA: ORTA ÇAĞ'DA MELANKOLİ	17
1.3. SATÜRN'ÜN ETKİSİNDE YARATICI-DÂHİ: RÖNESANS DÖNEMİNDE MELANKOLİ	24
1.4. AYDINLANMA ÇAĞI'NDA MELANKOLİ	32
1.5. ROMANTİZMİN MELANKOLİ KAVRAYIŞI	36
1.6. 19. YÜZYIL SONRASI MELANKOLİ	40

**İKİNCİ BÖLÜM
KAYIP**

2.1. KAYIP, YAS VE MELANKOLİ	46
2.2. NESNE KAYIPLARI	51
2.2.1.Ebeveyn Kaybı	52
2.2.2.Evlat Kaybı	53

2.2.3.Eşin/ Sevgilinin Kaybı	55
2.2.4. Diğer Kayıplar	56
2.3. KAYIP-TOPLUM İLİŞKİSİ	58
2.4. İLK KAYBIN İMKÂNI VE ARZULAYABİLME	64
2.5. MELANKOLİĞİN SUSKUNLUĞU: DİL-KAYIP İLİŞKİSİ	75

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ŞİİR İNCELEMELERİ

3.1. SEVGİ NESNESİNİN KAYBI SONUCUNDA ORTAYA ÇIKAN MELANKOLİK GÖRÜNÜMLER	81
3.2. GEÇMİŞİN KAYBININ YARATTIĞI MELANKOLİK GÖRÜNÜMLER	141
3.3. ÖLÜM ARZUSU VE İNTİHAR DÜŞLERİNDE MELANKOLİK GÖRÜNÜMLER	165
3.4. MELANKOLİK RUH HALLERİ VE DUYGU DURUMLARI	178
3.5. DİĞER MELANKOLİK GÖRÜNÜMLER	224
SONUÇ	235
KAYNAKÇA	241

KISALTMALAR

Çev.	Çevirmen
Der.	Derleyen
Haz.	Hazırlayan
s.	sayfa
S.	Sayı
ss.	Sayfadan sayfaya
TDK	Türk Dil Kurumu
vb.	ve benzeri
vs.	ve saire

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Galen'in Özsuyu Sınıflandırması s.14

Tablo 2: "Satürn ve Melankoli"de Agrippa'nın Melankoli Hakkında Görüşleri s.31



GİRİŞ

İnsanlığın ilk kaybı yaşaması ile birlikte ortaya çıktığını düşündüğümüz melankoli tıpkı kendi doğası gibi hep uçlarda değerlendirilen bir kavram olmuştur. Bahsi geçen kayıp öznenin oluşmasında rol oynadığı düşünülen ilk kayıp olabileceği gibi insanın nesnelerle kurduğu ilişki bağlamında yaşadığı nesne kaybına da dek düşebilir. Çalışmamız kapsam genişliği neticesinde Ümit Yaşar Oğuzcan'ın şiirleri ile sınırlandırılmış, bu şiirlerde gösterenler üzerinden melankolinin fenomenleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Melankoli bir duyum olduğundan bu gösterenler psikanalizin verileriyle değerlendirilmeye gayret edinilmiştir. Başlangıçta melankolinin tarihi süreçte ele alınışı ve kavramlaştırılmasına yönelik çalışmalar üzerinde durulmuştur. Bazı şiirlerde belirgin gösterenler olmamasına rağmen melankolik ruh halini çağrıştıran gösterenlerin bulunduğu bu şiirler de çalışmaya dâhil edilmiştir. Öncelikle Antik Çağ'dan XIX. Yüzyıl'a kadar melankolinin tarihi seyrinde hem tıp hem de sanata yansımaları üzerinde durulmuş ardından Sigmund Freud'un ortaya koyduğu "Yas ve Melankoli" makalesi ile daha belirgin olarak ortaya konulan melankolinin psikanaliz tarafından yorumlanması üzerine araştırmalar yapılmıştır. Elde edilen veriler ışığında Ümit Yaşar Oğuzcan'ın Şiir Denizi I-II adlı eserinde yer alan şiirleri incelenerek melankoli duyumu gösterenler üzerinden gösterilmeye çalışılmıştır.

Türk edebiyatı alanında melankoli-edebiyat ilişkisi üzerine çeşitli çalışmalar yapılmış bunlarda yer yer melankolinin fenomenolojik görünümü ortaya konulmaya çalışılmıştır. Başta psikoloji olmak üzere pek çok bilim dalı, edebi eserler üzerinden kendi disiplinlerine ilişkin çalışmalar ortaya koyduğu gibi Türk edebiyatı çalışmalarında da disiplinlerarası bir anlayışla çalışılmasının gerekliliği ihtiyacı hissedilmiştir. Yapılan araştırmalar neticesinde günümüzde duygulanım bozukluğu olarak değerlendirilen melankolinin tarihi süreç boyunca aldığı farklı görünümeler tespit edilmiştir. Bu görünümelerin büyük kısmını Ümit Yaşar Oğuzcan'ın şiirinde de görmek mümkündür. Bu araştırmanın amacı Ümit Yaşar Oğuzcan'ın şiirlerinde bulunan melankolik gösterenlerin nasıl ifade edildiğini veya imgeleştirdiğini tespit etmektir.

Tez beş bölümden oluşmaktadır.

Giriş bölümünde yapılan incelemelerin daha anlaşılır kılınması adına öncelikle fenomenolojinin ve fenomenolojik yaklaşımın ne olduğuna ilişkin genel çerçevede bilgi verilmiş; ardından melankolinin bir kavram olarak değerlendirilmesine, Türk edebiyatında aldığı görünümlere ilişkin açıklamalara yer verilmiştir.

Birinci bölümde melankolinin kayıt altına alınabilen tarihi süreci ve bu süreçte melankolinin toplumda yaşanan her değişimle birlikte kazandığı yeni görünümleri/fenomenleri irdelenmeye çalışılmıştır. Melankoliye karşı takınılan yaklaşımlar Antik Çağ'dan başlayarak XIX. Yüzyıl'a kadar çağlar üzerinden değerlendirilmiş şayet bu dönemlerde melankolinin sanatta görünümü işlenmişse bu yansımalarla değinilmeye çalışılmıştır.

İkinci bölümde melankolinin kayıp ile olan ilişkisi incelenmiştir. Bu kapsamda melankoliye dair temel çalışmalardan birisi olan Sigmund Freud'un "Yas ve Melankoli" makalesi ve ekseninde nesne kayıpları, Freud'un makalesinde üzerinde durmaması açısından eleştiri aldığı toplum kayıp ilişkisi, yaşanan kaybın psikanaliz minvalinde özneyi oluşturduğu varsayılan ilk kayıp oluşuna dair görüşler ve en nihayetinde kayıp ile dilin ilişkisi farklı açılardan değerlendirilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümü ilk iki başlık altında elde edilen melankolik gösterenlerin, Ümit Yaşar Oğuzcan'ın Acılar Denizi I-II isimli eserlerinde yer alan şiirlerinde Sevgi Nesnesinin Kaybı, Geçmişin Kaybı, Ölüm Arzusu ve İntihar Düşleri, Melankolik Ruh Halleri ve Duygu Durumları, Diğer Kayıplar başlıkları altında Fenomenolojik yöntem benimsenerek incelenmeye çalışılmıştır.

Sonuç bölümünde ise önceki bölümlerde ortaya koyulan görüş ve fikirler ana hatlarıyla değerlendirilmiştir. Ümit Yaşar Oğuzcan'ın şiirlerine yansıyan melankoli duyumu gösterenler üzerinden incelenmeye çalışılmıştır.

a-Fenomenoloji

Kurucusu Edmund Husserl olan fenomenolojik yaklaşım XIX. Yüzyıl sonları XX. Yüzyılın başlarında ortaya çıkmış daha sonraki süreçte farklı bakış açılarıyla yeniden yorumlanmıştır. Özne-nesne ilişkisi çerçevesinde şekillenen görüş metafizik

anlayışı reddederek somut olanla ilgilenir. Bu kapsamda fenomenoloji her türlü doğrudan deneyimin çözümlenerek betimlenmesini benimser. Dünyanın görüldüğü haliyle algılanışı bu felsefi akımın önemli bir özelliğini teşkil edip kişinin kendi bakış açısından ortaya koyduğu içeriği araştırmayı hedefler (Cevizci, 1999: 342,343; Lyotard, 2007: 7,8). Husserl'in fenomenolojisi iki temele dayanır. Bunlardan ilki fenomenolojik indirgeme (Reduktion)dir. Kişinin içinde yaşadığı dünyada ondan bağımsız gelişmiş genel söylemler bulunur. Husserl tarafından “paranteze alma” olarak değerlendirilen indirgeme, incelemeye alınana nesnenin varsayılan her türlü bilgiden ayrı tutularak fenomenoloji dışında kalan niteliklerin arındırılmasını kapsar. Bu işlem tamamen reddetmeyi değil dışta kalanların ihmal edilmesine dayanır (Tepe, 2003: 9,17,18). Diğer temel unsur ise düşünme(Refleksiyon)dir. İndirgeme ardından gerçekleşen düşünme ondan bağımsız değildir. Saf-Bilince ulaşılmasıyla doğrudan elde edilen algılama ve anımsama aracılığıyla genelleme yapılır, yeniden uygulanır veyahüt çözümlmelerle yeni genellemeler ortaya koyulur (Husserl, 2003: 46).

Fenomenolojik eleştiri, Husserl'in felsefede ortaya koyduğu “paranteze alma” eyleminin edebiyat eserine uygulanması gayretidir. Bu bağlamda eserin yazarın hayatından, söylemlerinden kısaca dışsal bir etkenden ayrı tutularak yani paranteze alınarak yalnızca metin üzerinden yorumlamayı temele alır. Metinde geriye kalan yazarın bilincinin en net yankısı olur. Esere nesnel ve yargısız bir şekilde yaklaşılması fenomenolojik eleştirinin önemli özelliklilerinden birdir. Yazarın eserinde kendi yaşamından arınık bir şekilde değerlendirilen temalar ve imge kalıpları üzerinden ortak bir ağı ulaşılır ve birbirine bağlanır. Bu tema ve imge kalıpları üzerinden yazarın yaşamı bir bakıma yeniden şekillendirilir (Eagleton, 2014: 72,73). Yazar üzerinden metnin çözümlenmesi anlayışı fenomenolojik eleştiri ile birlikte eserden yazarın imge dünyasına ulaşma gayretine dönüşür. Biz de bu çalışmada genel olarak melankoli duyumunu değil Ümit Yaşar Oğuzcan'ın melankoli duyumunun öznel ve dolayimsız deneyiminin şiirindeki gösterenleri üzerinde çalışarak bir nevi fenomenolojik bir tavır almaya çalıştık. İncelemeye tabii tuttuğumuz şiirleri, yazarın hayatından, söylemlerinden kısaca dışsal bir etkenden ayrı tutarak, yani paranteze alarak yalnızca metin üzerinden yorumlamayı temel almaya gayret ettik.

b-Melankolinin Kavramsal Yolculuğu

Kelime olarak tam karşılığı kara safra olan melankoli Yunanca mélas(kara) ve kholé(safra) kelimelerinin birleşiminden oluşur. Antik Yunan’da yoğun üzüntü hali ve bu halin varyasyonlarının ortaya çıkmasında rolü olduğu düşünülen “kara safra”, problemin kaynağı olmaktan ayrışsa bile isim olarak hala benzer semptomlara melankoli olarak ismini verir. Orta Çağ’da Hristiyanlık dünyasında meydana gelen yenilikle boyut değiştiren melankoli, Antik Çağ’daki algılanışını Arap-İslam aleminde de sürdürür. Bu sahada manik halin gölgesinde kalmış olan melankoli bazı çalışmalarda delilik, mizaç, ruhsal sanrılar... vb. tanımlamalara/bölümlemelere kavramlaştırılması ayrılırken isimlendirilişi “mâl-i hülya”¹ şeklini almıştır. İbn-i Sina da melankolinin farklı görünümlerine verdiği isimleri mâl-i hülya başlığı altında toplar (Dols, 2013: 135,138). Oğuz Demiralp, malikhulya kelimesinin Arapça bir deyim olduğunu aktarır. Kelime Arapça’dan Türkçeye geçerken “kh” sesi h(ı)’ya indirgenerek malihulya daha sonra ise hülya halini almıştır (Demiralp, 2007: 183). Bu bağlamda melankoli hem şekil hem de anlam bakımından büyük bir değişime uğramış gözükür.

Melankoli, Güncel Türkçe Sözlük’te “kara sevda” ve “hüzün” şeklinde karşılık bulur. Aynı sözlükte kara sevda şeklinde yapılan taramada sonuçlar “*umutsuz ve güçlü aşk*”, “*Kişinin belirli bir neden olmadan çöküntü durumuna girip çevreden gelen uyaranlara kapanması, güçlü suç ve günah duyguları içine düşmesi durumu, malihulya, melankoli*” şeklinde karşımıza çıkar. Bu kapsamda melankolinin kara sevda ile ilişkilendirilmesi kavramın genel kapsamında bir indirgeme yaşatır. Nitekim melankoli yalnızca imkânsız aşk neticesinde ortaya çıkmaz. Serol Teber, bir söyleşisinde melankoli ve kara sevda kavramlarının birbirini karşılayamayacağını ileri sürer. Orta Çağ Hristiyan teolojisinde bir tür başkaldırı olarak değerlendirilen melankolinin aynı tensel ilişki gibi yasak olduğunu ifade eden Teber, kara sevdanın da tıpkı Leyla ve Mecnun hikâyesinde olduğu gibi “dinselleşmiş sevgiye” gönderme yaptığını söyler. Melankolide problemin kaynağının tespit edilememesi en temel sorunken kara sevda bir talebin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Üstelik melankoli

¹ Kaynaklarda kelime “mal-i hülya” şeklinde Farsça kurala göre yapılmış isim tamlaması gibi görünüme sahip olsa da Devellioğlu sözlüğünde “mâlîhulyâ” Yunanca isim şeklinde gösterilmektedir (Devellioğlu, 2012: 690).

tamamıyla inkârı bünyesinde barındırır (Batmankaya, 2011: 64,65). Kimi melankoliklerin anlamdan kopmasıyla nihilist söylemlere ulaşmaları tezin ilerleyen bölümlerinde yeniden işlenecektir. Bu kapsamda klasik Türk Edebiyatı'nda çileci hatta acıdan hoşnut gözükmeleriyle neredeyse mazoşist söylemlere kayan ifadeler, eserlerin çoğunlukla inanç yönünden bir isyana ulaşmaması sebebiyle melankoliyi ihtiva etmeyecekleri söylenebilir.

Şüphesiz insan ürünü olan sanatın içinde bazı dönemlerde bir duygusal bozukluk sayılan melankoli işlenmiştir. Kimi noktalarda sanatın ilham kaynağı kimi noktalarda da içeriğini oluşturmuştur. Melankolik ruh halinin Türk edebiyatında en belirgin olarak hissedildiği dönemler Servet-i Fünûn ve ardından Fecr-i Ati'dir. Batıya ait bir kavram haline gelen melankolinin sanatsal anlamda Batıyı tanıma çabasının arttığı bu dönemlerde görülmesi olasıdır. Türk edebiyatında melankolik ruh halinin yoğun olarak işlenmesi Batı edebiyatının tanınması ile başlanılsa da melankolinin yaşattığı ruh hallerini ifade etmek adına başka kavramlar kullanılmıştır. Yeni Türk edebiyatında Cumhuriyet dönemine kadar Türk şiirinde melankoliyi inceleyen Ferhat Korkmaz, Nerval'in şiirinde yer alan Julia Kristeva'nın melankoliyle eşleştirdiği "Kara Güneş" kavramının "nûr-ı siyeh" haliyle bu dönem şiirlerinde yer aldığını söyler (Korkmaz, 2018: 303). Tasavvufî bağlamda Nûr-ı Siyeh kavramı Şebüsteri ardından Şeyh Galip, A. Halet Çelebi ve Hilmi Yavuz'a uzanan çizgide Doğu kültürüne ait anlamı ile "Kara Güneş"i tüketen, yok eden, kıvrandıran temsiline ters olarak hiçleşmeyi değil bütünleşmeyi yani Vahdet-i Vücut kavramına işaret ettiğine değinilir (Aydın, 2009: 535). Teber'in kara sevda adına yaptığı yorumu bu durum için değerlendirelim. Vahdet-i Vücut'a ulaşmak bir yolu temsil edip istek ve çaba sonucunda gerçekleşir oysa Nerval'in kara güneşi öylece orada vardır. "Kara Güneş"lerden birisi mutlak varlıkta yok olmanın göstereniyken diğeri mutlak yokluğun karaltısında tükenmeye işaret eder. Kara Güneş, Vahdet-i Vücut bağlamında değerlendirildiğinde tüm heves ve arzuların belli bir çaba sonucunda yenildiğine işaret eder. Üstelik yokluk yüceltmeye uğrar ve bir söylemin içinde gelişir. Bunun aksine melankoliğin "Kara Güneş"i arzu barındırmaz. Melankolik arzu duymadığını bilir.

Türk edebiyatında melankolik ruh hallerinin karşılayan melal ve kelal sözcükleri de yer alır. Ferit Devellioğlu'nun Osmanlı-Türkçe Ansiklopedik

Lügat’inde bıkmak, sıkılma, sıkıntı...vb (Devellioğlu, 2012: 725,604) şeklinde izah edilen bu kelimeler melankolinin belirli görünümelerini temsil etmelerine karşın anlamsal bakımdan onu tamamen ihtiva etmezler. Güncel sözcükte kelal kelimesinin karşılığı yoktur ve melal kelimesi eskimiş anlamıyla “üzüntü, hüzn, dert” şeklinde daha kapsayıcı bir görünüme sahiptir. Melal ve kelal sözcükleri Korkmaz’dan edindiğimiz bilgiye göre aruz kalıbına uygunluğu gerekçesiyle melankolik ruh hallerini anlatmak adına sıklıkla kullanılmışlardır (Korkmaz, 2018: 314). Melankoliye karşılık gelebilecek diğer kelimeler ye’is, matem, bedbin şeklinde sıralanabilir. Ye’is “*ümitsizlik, elem, keder*” (Devellioğlu, 2012: 1395) tanımlamalarıyla melankoliyle anlamca en yakın kelime olarak gözükmektedir. Matem kelimesi “*kederli bulunma*” (Devellioğlu, 2012: 699) anlamına gelse de daha çok yaşlı olma haline denk düşer. Bedbîn ise “*fena gören kötümser kimse*” (Devellioğlu, 2012: 94) anlamına gelerek melankolik için kullanılabilir.

En nihayetinde Ruhbiliminin ışığı altında “*Bütün etkinliklerden zevk almama, zevk veren dış uyaranlara yanıt vermeme, kendi sabahları daha kötü duyumsama... belirgin bir durgunluk ya da kaygılı, sıkıntılı, gergin bir hareketlilik...aşırı şiddetli depresyon*” (Bakırcıoğlu, 2012: 577) şeklinde kabul gören melankoli, psikanalizin kurucusu sayılan Freud’un değerlendirmesinde narsistik nesne seçimine dayanan acılı ruh hali (Freud, 2019: 17) şeklinde kabul görür. Melankolikleri kendi mitlerinin Sisyphos’u olarak değerlendirebiliriz. Yeraltı dünyasında durmadan düşen bir kayayı sürekli olarak zirveye taşıyan Sisyphos gibi melankolikte tükeneneğine inanmadığı bir acıyı kendisi ile birlikte taşır. Kavramsal olarak çeşitli görüşlere ulaşan melankoli, her dönemde farklı yorumlamalarla yeni görünümlere ve anlamlara ev sahipliği yapmıştır. Bu sebeple tıpkı net bir çözüme ulaşamayan doğası gibi hangi anlamda kullanılacağına ilişkin kafa karışıklığı yaratmaya devam edecek gibi gözükmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHÇE

1.1. KARA SAFRANIN GİZEMİ: ANTİK ÇAĞ'DA MELANKOLİ

İnsani bir duygulanım biçimi olan melankoli, tarihi süreç içerisinde insanın var olmasıyla birlikte kendisine yer bulur. Melankolinin tanımlanması tıpkı diğer duygular gibi günümüze gelinceye kadar pek çok aşama kaydeder. Melankoli ve melankolikler üzerine yapılan, bilinen ve kayda geçirilmiş ilk çalışmalar Antik Çağ'a tekabül eder. Antik Çağ'da melankolinin anlamlandırılması ve tedavisi üzerine geliştirilen fikirlerin çoğunlukla fizyolojik boyutlarda kaldığı gözlenir. Melankoli, bu dönemde duygusal bir bozukluk olarak tanımlanmayıp vücudun içerisinde yer alan kara safranın yaşa, çevreye, sıcaklığa, mevsimlere, tüketilen gıdalara...vs. etkenlere göre artıp azalmasına bağlanır. Öne sürülen fizyolojik tedavilerin yanında melankolinin tedavisinde ruhsal ve zihinsel süreçlerin de göz önüne alınması gerektiğine dair görüşler geliştiren hekim ve filozoflar bulunur ancak bu fikirler sınırlı sayıdadır. Antik Çağ'da melankoli tanımlanırken ve melankoliklere ait özellikler sıralanırken daha sonraki dönemlerde kendilerine ithaf edilmeyen bir özellik verilmiştir. Antik Çağ içerisinde melankolikler sadece tedaviye ihtiyaç duyan hastalar olarak görülmemiş özellikle Aristoteles tarafından “yaratıcı” kimseler olarak nitelendirilmişlerdir. Bu dönemde ortaya atılan pek çok görüş günümüzde geçerliliğini sürdürmese dahi melankolinin serüveninin önemli bir kısmını oluşturur.

İnsanî bir duygulanım olan melankolinin tanımlanması Yunanistan'da M.Ö IV. yüzyılın başlarına denk gelir. Yunanca mélas(kara) ve kholé(safra) sözcüklerinin bir araya gelmesinden oluşan “melankholia”(kara safra), III. Yüzyıldan sonra Latinceye “melancholia” şeklinde çevrilmiş; XII. Yüzyıldan sonra Fransızcada da “mélancolie” halini almıştır (Prigent, 2009: 14). Melankoli, bir kaynakta ise ilk defa “Melaina cholé” şeklinde Corpus Hippocraticum'da(Hipokrat Koleksiyonu'nda) “Hava, Su ve Yerler Üzerine” başlıklı kitapçıkta karşımıza çıkar. Ancak kitapçıkta melankoliye kaynaklık eden sıvı kara safra değil koyulaşmış safranın içindeki sulu maddenin buharlaşması (Flashar'dan aktaran: Akın, 2014: 115) sonucunda kuru ve soğuk bir hal alan maddedir. Kara safranın tanımı yapılırken ona atfedilen soğuk ve

kuru olma hali bahsi geçen sıvının aynı olduğu fikrine ulaşmamıza yardımcı olabilir. Melankoliye neden olduğu düşünülen kara safranın herhangi bir vücut sıvısından türetilmeden bağımsız bir sıvı olarak kabul edilmesine ise Hipokrat Koleksiyonu'ndan Hipokrat'ın damadı Polybos'un derlediği “İnsanın Doğası Üzerine” isimli kitapçıkta denk gelir (Teber, 2009: 98). Aynı zamanda bu kitapçıkta melankolinin sistematik bir incelemeye tabi tutulması da bir açıklaması bulunmaktadır. Bu açıklamaya göre “...kara safra, melankoli baş ağrısı, baş dönmesi, ateş, epilepsi nöbetleri, konuşma azalması ya da hiç konuşmama, bacaklarda kasılmalar, ishal... yapabilmektedir.”(Teber, 2009: 99)

Melankolinin kara safradan kaynaklandığı fikri ise Antik Grek tıbbının ortaya koyduğu görüşler neticesinde gelişir. Batı tıbbının kurucusu olarak kabul edilen Hipokrat, Empedokles'in izinden giderek onun ortaya koyduğu dört temel element öğretisiyle hastalıkların kaynağını bulmayı amaçlar. Böylelikle ateş, hava, su ve toprağın vücutta bazı sıvıların/özsuların salgılanmasında etkili olduğu fikri oluşur. Bu sıvılar sarı safra, kan, salya(balgam) ve kara safradır (Taftalı, 2011: 13). Bu dört öz sudan her birinin mevsimsel olarak arttığı bir mevsim ve insan yaşamına denk geldiği bir dönem bulunur. Kan, hava elementi ile benzerlik gösterip ilkbahar mevsiminde artış gösterir; çocukluk döneminde baskındır. Sarı safra, ateş elementi ile benzerlik gösterir. Yaz mevsiminde artış gösterir; gençlik döneminde yoğun olarak görülür. Melankoliye sebebiyet verdiği düşünülen kara safra da sarı safra gibi yaz mevsiminde² artış gösterir ancak sarı safranın aksine olgunluk döneminde baskındır. Balgam (veya salgı) su elementiyle benzerlik taşır. Kışın artışı söz konusudur hâkim olduğu dönem yaşlılıktır (Binkert, 1995: 102).

Hastalıkların tanımlanmasında yararlanılan dört öz suyu vücutta dengeli bir halde bulunursa kişi sağlıklı ruh-beden dengesine sahip olur. Ancak özsular sıcaklıktan, yeme içme gibi durumlardan dahi etkilenebildiği için tam anlamıyla dengeli olması söz konusu olamaz. Böylece ortaya “quattuor humores” (Dört mizaç) çıkar. Dört mizacın Hipokrat tarafından oluşturulduğuna dair görüşler olsa bile bu bilginin kesinliği yoktur (Binkert, 1995: 102). Öğretiye göre her bireyde dört öz sudan birisi baskın halde bulunur. Baskın olan öz su ise kişinin mizacını ve

² V. Yüzyılda Antik Grek topluluklarında, yaz mevsimi dördüncü bir mevsim olarak ayrılmamıştır. Yaz sonbaharın bir parçası olarak “sonbahar yazı”, “meyve yazı” gibi isimlerle anılmaktadır (Teber, 2009: 103).

davranış biçimlerini oluşturur. Sarı safranın baskın olduğu kişiler kolerik, kara safranın yoğun olduğu kişiler melankolik, eğer ağır basan balgam(salya) ise flegmatik şayet kansa sanginik tipi oluşturur. Kan insan doğası için yaşam kaynağı dolayısıyla vazgeçilemez bir unsur olması vesilesiyle hastalık ile özdeşleştirilmemiş aksine olumlu mizaç özelliklerini yüklenmiştir. Bunun aksine melankoli ise olumsuz mizaç özelliklerini kendi bünyesinde toplamıştır (Binkert, 1995: 103). Hipokrat, melankolik durumun duygusal bir bozukluk olarak değil ruhsal yeteneklerin azalmasına neden olan bedensel/fiziksel bir durum olarak değerlendirir. Hipokrat dört mevsim içinde sonbaharın soğuk ve kuru yapısının melankolik mizaçlarda daha etkili olacağı tezini ileriye sürmüş ayrıca kozmogonik olayların insanların öz suları üzerinde etkisi olduğunu da ifade etmiştir. Kozmogonik öneri daha sonraları Platona esin kaynağı oluşturmuş (Teber 2009: 103). Gökyüzünde yaşanan hadiseler, gezegenlerin insanlar üzerindeki etkileri Orta Çağ'da bir kere daha gündeme gelecek, melankoli Satürn gezegeni ile eşleştirilecektir. Gezegenler ve mizaçlar arasındaki etkileşim Rönesans döneminde ise zirve dönemini başka bir ifadeyle altın çağını yaşayacaktır.

Melankolinin ilk tanımını Aforizmalar'ında Hipokrat yapar: *“Kaygı ve üzüntünün uzun sürdüğü durumlar melankoliktir.”* (Prigent, 2009, 18). Hipokrat melankoliklerin davranışsal özelliklerini tanımlarken çökkün, umutsuz, üzüntülü, haberdan kaçan, hasta ve halsiz görünen, az yemek yiyen, ışıktan ve insandan kaçan kimseler gibi ifadeler kullanır. Aynı zamanda melankoliklerin diyaframlarının dışa çıkmış bir görüntüsü olduğunu ekler (Teber, 2004: 101). Melankolik mizaçlı kimseler Hipokrat Kos Okulu'nun görüşüne göre bazen hüznü-korkulu bazen heyecanlı, hayat doludurlar. Bu durum yukarıda bahsedilen mevsimsel ve yaşsal etkiler dışında da kendilerini gösterebilir. Çelişkili görünen davranış farklılığı melankoliklerin hasta olarak kabul görülmesinde etkili olduğu gibi olağanüstü kişiliklerin yaratım edimlerinin normal kimseler tarafından “acayip” olarak değerlendirilmesine sebep olduğu da düşünülür. Hipokrat'ın melankoli ile olağanüstü kimseler arasında kurmaya çalıştığı kişilik Aristoteles'in ve Theophrast'ın yapıtlarında “sorunsallaşarak” sonraki dönemlerde de düşünürlerin fikirlerinde kendilerine yer bulacaktır (Teber, 2004: 104).

Antik Çağ'da melankoli hakkında görüş geliştiren önemli isimlerden bir tanesi Aristoteles'tir.(MÖ 384-322) Aristoteles "Sorunlar" adlı kitabının XXX. bölümüne "*Neden felsefede, siyasette, şiirde, sanatlarda bütün sıradışı adamlar bariz kara safralı?*"(Aristoteles, 2007: 108) diye sorarak başlar. Melankolikleri tanımlarken Homeros'un destanındaki kahramanlardan yararlanır. Aristoteles, melankoliye karşı geliştirdiği bakış açısında Hipokrat'ın dört özsu-mizaç öğretisiyle Platon'un melankoli tanımı olan çılgınlık arasında yer alır. Yazısındaki ifadelerinden fikirlerinin Hipokrat'a yakın olduğunu anlaşılan Aristoteles, vücuttaki kara safranın çevredeki unsurlarla etkileşiminden kaynaklanan melankoli hastalığına ek olarak bir de kişide doğal halde bulunan karakter oluşturan melankolik mizaç olduğu görüşünü ileri sürer. Aristoteles; Empedokles, Sokrates, Platon ve pek çok şairde görülen hallerin kendi doğalarından kaynaklandığını ifade ederek iki durum arasındaki farkı şarap üzerinden anlatmaya çalışır. Her insanın içinde belirli miktarda kara safra bulunduğu için şarabın etkisi de farklı oranlarda gözlenir. Kimisi konuşkan hale gelirken kimisi hiç sergilemeyeceği davranışları sergiler. Şarap aşırı tüketilirse etkileri tehlikeli olabilir. Saldırganlık hatta intihar eylemi bile gözlenebilir (Aristoteles, 2009, 112-116). Aristoteles'e göre kara safranın yol açtığı hastalık hali yiyecek içecekten kaynaklıdır. Kalıcı değildir. Yiyeceğin (veya şarabın) etkisi bittiğinde gözlenen davranış değişikliği de ortadan kalkacaktır. Melankolik mizaç doğası gereği ısınır-soğur ve tutarsız davranışların temelini teşkil eder. Doğaları gereği melankolik mizaçta olanlar melankoli hastası olmayıp kendilerine özgü bir ahlak anlayışına ve kendilerinin inandığı şeyler doğrultusunda heyecanlanabilme yeteneğine sahip kimselerdir (Teber, 2009: 119). Kara safra yapısı itibariyle soğuk olduğu için daha da soğuması halinde iç daralmalarına ve korkulara neden olur; aşırı ısınması halinde de aşırı rahatlama, ülser, kendinden geçmeye benzer haller ortaya çıkarır. Bu haller hem hastalık hem de mizaç için geçerlidir. Aristoteles doğal karışımı bol ve soğuk olanların salak ve eblek; bol ve sıcak olanların ise deli, yetenekli, fevri kimseler olduğunu söyler. Sıcaklık ideal noktaya geldiği zaman melankolikler daha akli başında, daha az tuhaf ve pek çok alanda yetenekli olurlar (Aristoteles, 2007: 116). Aristoteles'in metni melankolinin soğuk yapısının ve onun ortaya koyduğu olumsuz etkilerin giderilebileceğini ifade etmesi yönünden önemlidir. Melankolinin ideal sıcaklıkta yaratıcı bir güce ulaştıracağını ifade eder.

Ancak bu üstünlüğün ne olduğu açıklanmayıp kişiler üzerinden verilen örneklerle sınırlı kalır. Çağdaşlarından farklı olarak Aristoteles melankoliyi sadece bir hastalık olarak tıbbi yönüyle ele almamış aynı zamandan sosyolojik ve felsefi yönüyle de irdeleyerek kişilik oluşumlarıyla ilgili tipolojik bir inceleme de sunmuştur.

Antik Çağda geliştirilen görüşler içerisinde modern ruhbilimi anlayışına uygun hatta daha sonraki araştırmacılara esin kaynağı olan kişiler ve çalışmalar bulunur. Modern psikiyatri anlayışına uygun çalışmaları gerçekleştirenler kişilerin ilki Kapadokyalı Aretaeus'tur(1.-2.yy.). Hastalıkları kronik ve akut olarak ikiye ayıran Aretaeus, melankoliyi kronik bir hastalık olarak değerlendirerek, kara safranın bu hastalık üzerinde büyük etkisi olduğu fikrine önem verir (Akın, 2014: 129). Kapadokyalı Aretaeus, melankoli ve mani hakkında ilk defa kapsamlı bir tanım yaparak bu iki ruhsal rahatsızlığın aynı hastalığın farklı görünüşleri olduğunu ifade eder (Teber, 2004: 129). Melankoliğin hüzünlü bir çöküntü içinde bulunurken, maniklerin doğal olmayan aşırı neşeli haline dikkat çekerek tıp tarihinde ilk kez bu iki hastalığın psişik olduğunu vücutta yükselen ateşe bağlı olmadığını da ortaya koyar (Akın,2014:129). Aretaus'a göre melankoli durumunda ateş gözlenmez ancak uykusuzluk, korku, boşluk hissi gibi psişik bulgular gözlemlenir. Kapadokyalı Aretaus, her hastanın tedavisinin mümkün olmayıp bu hastaların ağrılarının, acılarının en aza indirilmesinin hekimin sorumluluğunda olduğunu belirtir. Aşkın yarattığı melankolik durumları ifade eden ilk hekim olan Aretaus, sevgilisine kavuşamayan bir gencin muayenesi sırasında içinde bulunduğu kriz haline yapılan tüm müdahalelerin yanıtsız kalmasına karşın genç adamın sevdiği kadına ulaşması sonucunda kriz halindeyken gösterdiği belirtilerden kurtulduğunu söyler. (Teber, 2009: 131,132). Bu gencin melankoli krizinden kurtulma hadisesi kayıp nesneyi bulma/yerine yenisini yerleştirme görüşüyle benzerlik gösterir. Aynı zamanda bu süreç kaybın ardından yaşanan, aslında yasın bir parçası olan süreçler olarak düşünülebilir. Bu bağlamdan Aretaus'un Antik Çağ'da ortaya koyduğu fikirler kendisinden asırlar sonra ifade edilecek olan görüşlerin ilk kıvılcımı gibi görünür.

Aretaus, tedavilerde hastalara sevgi gösterilmesinin gerektiğini söyler. Hatta ilişki kurmalarına olanak tanınması gerektiğini savunur (Teber, 2009: 132). Aretaus'un ifadeleri yine günümüz literatüründe kendine yer bulurken ayrılık ardından eski eşten ya da sevgiliden kalan her türlü salyanın da vücuttan çıkarılması

fikri psikanalizde kendisine yer bulur. Darian Leader'dan edindiğimiz bilgiye göre kimi kültürlerde benimsenen yas ritüellerinde yasta bulunan kimseler istek gözetmeksizin cinsel ilişkiye girmeye zorlanırlar. Eylemin gerekçesi olarak yaşlı kişinin vücudunda ölen kişiden kalan her türlü salgıdan yani ölünün cinsel izlerinin etkisinden arınmasının gerekliliği gösterilir (Leader, 2018: 134). Devamında Leader, Ortaçağ'da Batı romanslarında sevdiği kişiyi kaybettiği için yıkanmayı ve saçlarını kesmeyi reddederek sevgilisinin varlığını hep yanında isteyen kadın karakterlerini örnek verir (Leader, 2018: 135).

Melankoli üzerine Antik Çağ'da modern görüşler geliştiren bir başka kişi Efesli Soranos'tur. "*Akut ve Kronik Hastalıklar Üzerine*" isimli kitabıyla ünlenen ve görüşleri yine aynı eserden öğrenilen Soranos, çağı içerisinde hâkim olan melankolinin vücut sıvılarından meydana geldiği görüşünü kabul etmeyerek durumun dokuyla/organla ilgili olduğu fikrini savunur. Melankolinin dokusal bir bozukluk sonucunda ortaya çıktığını düşünen Soranos; karın, diyafram hatta beyinde görülebileceğini ileri sürer. Bu görüşleriyle o hem hastalığı nedeni hem de melankolinin ortaya çıkardığı sonuçlar ile çağdaşlarından farklı düşüncelere sahiptir. Çağdaşları gibi melankolide görülen endişe ve kederin yarattığı öfke krizlerine, taşkınlık seviyesindeki değişikliklere dikkat gösterse de manik halden melankolik hale geçiş kuramına olumlu bakmaz. Melankoli ile mani arasındaki temel farkı ifade ederken Kapadokyalı Aretaus'tan farklı olarak melankolinin göğüs, maninin ise beyin bölgesinde meydana geldiği fikrini ileri sürer (Teber, 2009: 101,102; Akın, 2014: 132).

Antik Çağ'ın önde gelen bir başka önemli hekim-filozofu Efesli Rufus, Hipokrat'tan Galenos'a kadar olan süreçte melankoli üzerine özgün fikirler geliştirir. Rufus'un eserleri kendisinden sonra pek çok kişi tarafından övgü görüp kaynak olarak kullanır. Melankolinin kuramını oluşturduğu kabul edilen Galenos'un ortaya koyduğu yapıtlar değerlendirildiğinde Efesli Rufus'un düşüncelerinin bu çalışmalarda kendine yer bulduğu görülür. İki cilt olan "*Melankoli Üzerine*" isimli çalışmasının orijinali kayıp olmasına karşın Rufus'un eseri Antik Çağ ve Orta Çağ hekimleri tarafından parçalar halinde dahi olsa korunmuş, başka eserlerle aktarılmış hatta ders kitabı olarak da kullanılmıştır. Rufus, melankolinin ortaya çıkışı ve seyri hakkında dikkat çekici bilgiler verir. Melankoliklerin göğüs bölgelerinde şişme

olmamasına rağmen buna ters orantılı olarak karnın alt kısmında incelme olduğunu ayrıca ten renklerinin giderek koyulaşırken vücut kıllarının da döküldüğünü, melankoliklerin dillerinin titreşmesinden ve az sesle konuşmalarından kaynaklanan iletişim güçlükleri yaşadığını da ifade eder. Bedensel olarak yaşadıkları sıkıntılar yanında melankolik hastaların korku, kaygı, kararsızlık, yalnız kalma isteği, yemek ve insanlardan tikslenme, ölüm hakkında konuşma isteği, bir şeye aşırı takıntı hali, öfke, sabırsızlık gibi ruhsal problemler yaşadıklarını belirtir. Rufus, melankolikler üzerinde teşhislerini kolaylaştırmak adına çağdaşları gibi hastaların yaşının, bulunduğu çevrenin ve mevsimin etkilerini göz önünde bulundurur. Bunun yanında cinsiyetin de önemli bir faktör olduğunu belirtir. Ona göre melankoli erkeklerde kadınlara oranla daha sık gözlemlenir ancak kadınlarda bu süreç daha şiddetli seyretmektedir. Melankolinin çocuklarda hiç gözlemlenmediğini belirten Rufus, insanın yaşlandıkça melankolik olma ihtimallerinin arttığını ifade eder. İlaveten şarabın ölçülü içilmesi koşuluyla bir ecza olabileceğini de söylemiştir (Teber, 2009: 134,135; Akın, 2014: 137).

Antikçağda önemli isimlerden bir diğeri Roma'da gladyatörlerin hekimi olarak çalışan, Orta Çağ'a ve Yeni Çağ'a kadar olan süreçte psikoloji ve psikopatoloji alanlarındaki eserleriyle yetkinliği kabul edilen Bergamalı Galenos'tur. Onun hastalıkların akut ve kronik oluşuyla ilgili ayrımı Hipokrat'a dayanmaktadır. Akıl sağlığı bozukluklarının sebebinin kaynağının beyin olduğunu ifade eden ilk kişi Galenos olup melankoli ile ilgili görüşlerinde Karystoslu Diokles'in ve Efesli Rufus'un fikirlerinden büyük ölçüde yararlanır. Ruh sağlığı üzerine verdiği pek çok eser arasında melankoli çok büyük bir yer tutmaz (Akın, 2014: 97,100). Galenos görüşleri birleştirmesiyle birlikte aşağıdaki tabloyu oluşturmuştur.

Tablo 1: Galen'in Özsu Sınıflandırması

Özsu	Mevsim	Özellik	Element	Mizaç
Kan	İlkbahar	Ilık+ nemli	Hava	Sangvinik ³
Sarı safra	Yaz	Ilık+ kuru	Ateş	Kolorik
Kara safra	Sonbahar	Soğuk+ kuru	Toprak	Melankolik
Salgı	Kış	Soğuk+ nemli	Su	Flegmatik

Kaynak: Teber, 2009: 166.

Galenos'un bu tabloya katkısı özsuların özelliklerini belirlemesi yönünde olmuştur. Bu tablo Orta Çağ'da bir kere daha geliştirilir. Bu geliştirmede özsu ve mizaçlar gezegenlerle ilişkilendirilir.

Bergamalı Galenos, melankolinin mide-bağırsak şikâyetleriyle ilgili olabileceği görüşünü savunmuş, beslenmenin insan üzerinde ruhsal ve bedensel etkileri bulunduğunu belirterek insanın tükettiği gıdalarla melankolik yapısı arasında bir bağlantı olabileceği fikrini ileri sürmüştür. Tedavi amaçlı melankolik eğilimi olan kimselere detaylı ve uzun bir diyet listesi hazırlamıştır. Galenos, vücuda giren besin maddelerinin kanda bulunan kara safra oranını arttığı zaman melankolinin ortaya çıkabileceğini belirterek üç farklı melankoli türü olduğunu ifade eder. Farklı türlerin oluşmasında kara safranın farklı organlarda konumlanmasını temele alır. Kara safra beden, beyin gibi tek bir noktada toplanabilir ya da sindirim organlarından başlayıp beyne doğru uzanarak melankoliyi oluşturabilir. Galenos'un tanımına göre bir melankolikte iki temel özellik bulunur. Bunlar: Kaygı ve can sıkıntısı. Kaygı melankoliğin içinde bulunduğu huzursuz ruh hali ile onu korkunun içine hapsederken can sıkıntısı melankolikte nefret duyguyu meydana getirir (Dols, 2013: 36,37).

Galenos da tıpkı Hipokrat gibi melankoliklerin sahip oldukları kaygı ve bezginlik duygularıyla ilgilenmiş, bu duygu durumlarının kara safranın beyin bölgesinde toplanarak hezeyan ve intihar düşüncelerine neden olduğunu söylemiştir. Galenos, melankolinin tedavisinde yeni bir şey önermez. Onun eserleri ve yazınına değerli kılan unsur melankoli hakkında kendisinden önce yazılmış olanları derleyerek bir bütünlük oluşturmaktan ileri gelir. Yukarıda bahsi geçen

³ Mizaç başlığı altında değerlendirilen bu isimler Yunanca kökenlidir. Flegmatik, cansız ve silik kişileri temsil eder. Kolorik; çabuk öfkelenen, sinirli ve huysuz kişileri tanımlar. Sangvinik neşeli, iyimser hareketli kişileri temsil eder.

melankolinin üç farklı nedeninin oluşu fikri 1961'lere gelindiğinde dahi Robert Burton ve pek çok çağdaşı tarafından kullanılmıştır. Bergamalı Galenos, melankolinin tedavisinde besin dengesini önerdiği gibi melankolik kimselerin müzikle tedavi edilmesine de destek vermiş, tedavi olarak kullanılmasını önermiştir. Antikçağ kültüründe müzik ve müzik eğitiminin önemli bir yeri olmuş müziğin insanı kaostan kurtararak evrensel bir harmoni içerisine dâhil edebilecek tek sanat olduğu düşünülmüştür (Teber, 2009: 36-138; Akın, 2014: 97-101; Binkert, 1995: 103,104; Galenos, 2007: 126-145). Melankolinin müzik ile tedavi edilmesi fikri Osmanlı kültür-medeniyetinde de yer bulmuştur. XV. yüzyılda da Edirne'de bulunan ve II. Bayezid tarafından yaptırılan külliyyede ruhsal hastalıkları bulunduğu düşünülen kişiler su sesi ve farklı musiki makamları ile tedavi edilmeye çalışmıştır.

Melankolik tipler Antik Çağ tıp dünyasının yanı sıra edebiyat dünyasında da kendilerine yer bulmuşlardır. Bireylerin erdemleri ile istekleri arasında yaşadığı gelgitleri dramatik bir şekilde işleyen ve çoğunlukla ölüm, intihar gibi sonlarla biten tiyatro türleri trajedi olarak adlandırılır. Trajedi yapısı, konusu, kahramanların olaylar karşısında takındığı tavırlar gibi pek çok yönden melankoli ile ilişkilendirilebilir. Melankolikler genellikle tek başlarına kalmaktan hoşlanırlar, insan içine karışamazlar, diğerleriyle uyum problemleri vardır. Melankoliklerin ölme, kendini yok etme gibi istekleri de bulunmaktadır. Trajediler, komedilerin aksine bireyselliği temel alan türlerdir. Kahramanları çoğunlukla kendi iç dünyalarında yaşadıkları kararsızlıkların bedelini öderler. Umutsuzluk, mutsuzluk ve gerginlik oyunun genelinde gözlemlenirken oyunun sonu kahramanın ölümü ya da intiharı ile sonuçlanır. Serol Teber'den edindiğimiz bilgiye göre diğer insanlarla geçinmekte zorluk yaşayan, duygusal anlamda uyumsuz gibi gözüken melankolik tipler ilk olarak Homeros'un destanlarında kendisine yer bulur (Teber, 2009: 79). Destanlarda melankoli kelime olarak geçmese dahi bazı kahramanların sergilediği davranışlar melankoliktir. Bellerophon, Aias, Agamemnon, Homeros'un destanlarında öne çıkan melankoliklerdir. Daha sonraları bu melankolik kişiler Sophokles ve Euripides'in trajedilerinde kendilerine yer bulacaktır (Teber, 2004: 9). Homeros'un destanında melankolik tasvirlerle anlatılan mitolojik kahramanların genellikle tanrıların gazabına uğraması sonucunda melankolik davranışları geliştirdiği görülür. Dedesi Sisyphos da tanrıların gazabına uğrayarak cezalandırılan Bellerophon,

sebebi pek bilinmeyen bir şekilde Tanrıların gazabına uğrayarak yalnızlığa mahkûm edilir. Bellerophones din dışı yazılı bir eserde ortaya konulmuş melankolik kişiliğin arke-tipini oluşturur (Teber, 2004: 80). Her ne kadar melankolinin genetik olarak aktarıldığı ile ilgili fikirler bulunursa da bu tezler netlik kazanmamıştır. Akhilleus'den sonra Troya savaşının en yiğit savaşçısı kabul edilen Aias, Homeros'un destanlarında işlenen bir başka hezeyanlı melankolik karakterdir. Akhilleus'in ölümünün ardından, onun silahlarının varisinin Aias olması beklenirken silahlar tanrılar tarafından Odysseus'a verilir. Hakkı olduğuna inandığı silahları alamayan Aias, bu durumu içerler ve bunu gururuna yediremez, hüzünlenir melankolikleri andıran ağır krizler geçirir. Tanrıça Athena tarafından gözü görmez bir hale sokulup çıldırılır, Akha ordusu zannederek bir sığır sürüne saldırır. Olanları fark ettiği zaman gerçeklik ilkesi bozulur durumun ağırlığını kaldıramayarak kendini kılıcı üzerine atarak intihar eder (Teber, 2009: 84). Bellerophones'in melankoliye sürüklenmesinde ait olduğu çevreden koparılması rol oynarken, Aias'ın durumunda hak edilenin yitirilmesi söz konusudur. İnsanların var oldukları çevreden zorla koparılmaları düzenlerini yitirmelerine ilaveten sahip olduklarını geride bırakılması anlamına gelir. Bellerophones sadece bulunduğu çevreden koparılmamış, bilmediği bir sebep sonucunda bir çeşit statü kaybına da uğramıştır. Benzer durum Aias için de geçerlidir. Aias, sadece kendisine kalmayı umut ettiği mirastan olmamış aynı zamanda toplum gözünde sahip olabileceği statüsünden de olmuştur. Melankoliye doğru ilerleyen bu yolda dikkati çeken unsur, kahramanların yaşadığı felaketler silsilesine neden olanın tanrılar oluşudur. Kayıplara tanrıların neden olması durumun müdahale edilemez, kaybedilen nesnelerin/durumların insan eliyle geri getirilemez olmasına vurgu yapmasında rol oynuyor olmalıdır.

Miken Kralı Agemennon ise melankolinin farklı bir boyutunu işler. Onun durumu Antik Çağ hekimlerinin tanımlamalarında melankolinin bir yüzünü oluşturan ikili ruh halidir. Agemennon kimi durumlarda çok çabuk öfkelenirken kimi durumlarda ise en ağır hakaretlere sessiz kalır (Teber, 2009: 87). Günümüzde de melankolinin bipolar bozukluk (Kural, 2017) olarak kabul edildiği düşünülürse Agemennon'un sergilediği ani davranış değişiklikleri, öfke patlamaları ve haklı olduğu konularda suskunluğa çekilmesi melankolik olduğu fikrini daha belirgin bir temele yerleştirir.

1.2. KEŞİŞ TEMBELLİĞİNDEN ACEDIA'YA: ORTA ÇAĞ'DA MELANKOLİ

Roma İmparatorluğu'nun Doğu ve Batı Roma olmak üzere bölünmesiyle başlayıp Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'un fethiyle ya da Rönesans'ın başlamasına kadar geçen süreyi kapsayan Orta Çağ, Avrupa tarihi açısından karışık ve karanlık bir dönem olarak değerlendirilir. Orta Çağ Avrupa'sında Katolik kilisesinin gücünü yanına alan derebeylikler halkı üzerinde zalim bir otorite kurarak toplumu kilisenin sözü üstüne söz söylenemez hale getirir. Bu değişim insan hayatını etkilediği gibi insanî bir duygulanım olan melankoliye ve melankoliklere olan bakışı da etkiler. Antik Çağ'da önceleri fizyolojik kaynaklı bir hastalık olarak görülen daha sonra hastalıktan bağımsız bir mizaç da olabileceği düşünülen melankoli, kendisine atfedilen yaratım gücüyle kazandığı payeyi Orta Çağ'da kaybeder. Yaşanan dönemde melankoli önceleri kınanma sebebiyken Hristiyan dünyasında IV. Yüzyıldan XVIII. yüzyıla gelinceye kadar dini anlayışlar çerçevesinde günah kategorisine alınarak Yedi Ölümcül Günah içerisinde tembellik günahı olan “acedia” olarak kabul edilir. Serol Teber, bahsi geçen süre zarfında melankolik olan ya da tanısı konulan kişiler içerisinde günahkâr olduğuna “emin olunan” pek çoğunun öldürüldüğünü ifade eder (Teber, 2009: 145). Birbirinden farklı olan melankoli ve acedia kavramı zaman içerisinde anlam kaynaşmasına uğrayarak birbirlerinin yerin kullanır hale gelir.

Keşişler arasında insan ruhunun bir zaafı olarak nitelendirilen melankoli, acedia olarak XIII. yüzyıldan başlayarak yalnızca çöl keşişleri için değil diğer tüm insanlar için de kullanılır hale gelmiştir. Acedia'nın keşişlerden tüm insanlık için günah sayılması sürecinde keşişler için göstereni ruhsallığın reddine karşı duyulan üzüntü iken laikler adına göstereni aylaklık olacaktır. En nihayetinde ki gösteren belirsiz bir tembellik görünümünde birleşir. XIV. yüzyıla gelindiğinde ise melankoli ve acedia birbirinin yerine kullanılabilir bir hal alır (Prigent, 2009: 34). Aristoteles'in felsefeyle siyasetle ve sanatla ilgilenen sıra dışı kimselerin kara safralı/ melankolik olmasıyla ilgili görüşü unutulmuş – yeri gelmiş unutturulmuş- bunun yerini toplumdan kendini soyutlayan, çok düşünen ve insandan kaçan, yaşam faaliyetlerini neredeyse durma noktasına getiren melankolikler; inançsız, tanrıtanımaz ve tanrının kurallarına başkaldıran günahkârlar olarak suçlanmışlardır (Teber, 2009: 143,144).

Melankolinin büründüğü bu yeni imge sonraki yüzyıllarda evrilerek değişikliğe uğrarsa da bütünleştirdiği olumsuzluk ve dışlanmışlık haliyle bu durum hep melankoliyle anılacaktır.

Orta Çağ'da melankolinin bir günah olarak addedilmesi süreci Suriye ve Mısır çöllerinde başlar. IV. yüzyılda bazı Hristiyanlar, toplumsal çöküntüler olduğu fikriyle kendilerini toplumdan soyutlayarak çölde inziva hayatına çekilirler. Bir süre sonra çeşitli keşiş merkezleri meydana gelir (Prigent, 2009: 22). Merkezlerde ibadet eden keşişler arasında yaygın olarak melankolik hal ve davranışlar gözlenmeye başlanmasıyla melankoli, keşiş melankolisi olarak anılmaya başlanır. Keşişler, ibadet için çekildikleri inzivalar sonucunda hayata karşı kayıtsızlaşırken sorumluluklarını terk etmeye; giderek miskinleşmeye başlarlar. Keşişler ibadet için çıktıkları yolda ibadetlerini dahi gerçekleştiremeyen kişiler haline gelirler. Benimsenen inzivaya dayalı ibadet anlayışının bir benzeri İslam kültür sahasında da görülür. Özellikle XIII. yüzyıldan sonra Anadolu topraklarında güç kazanan tarikat ve tarikatlaşma anlayışında da bu tip uygulamaların benzerleri gözlemlenir. Az yemek az uyku çokça ibadet anlayışıyla inzivaya çekilen müritler ömürlerinin büyük çoğunluğunu ibadete verip dünyevi işlerden kurtularak tek hakiki gerçek olan Allah'a yaklaşmayı arzularlar. Tarikatların getirdikleri tasavvuf anlayışı daha sonraları güçlenip kemikleşirken çeşitli deformasyonlara da uğrayarak çalışırsan Allah rızkını verir anlayışı yerini Allah rızkını verir şekline bırakır. Tarikatlarda gözlemlenen bozulma ve bu anlayışı benimseyen pek çok Müslüman daha sonraları İslamcılık fikrinin savunucusu olan Mehmet Akif Ersoy tarafından eleştirilerek, İslam'ın getireceği kurtuluşun tembellikte değil harekette olduğu fikri savunulmuştur. Mehmet Akif'in çalışmaya ilişkin görüşü kendisinden çok önce ruhban sınıfı arasında da acedia'ya karşı verilen mücadelede benimsenmiştir. Starobinski, çalışmanın, insanı, duyabileceği herhangi bir sıkıntıya veya oluşabilecek bir boşluğa karşı korurken suçluluk duygusuyla kıvrandığı hayal âleminden uzak tutacağını söyler (Starobinski, 2007a: 227). Keşişlerin (ya da müritlerin) kesintisiz ibadet için çıktıkları yolda sürekli yalnız kalmaları sosyal bir canlı olan insanın psikolojisine olumsuz yönde etki edebileceği gerçeği de unutulmamalıdır. Ancak Starobinski bu kişilerin bulundukları depresif halin bir nevroz, psikoz ya da depresyon olmadığını ifade eder. Bu kimseler yalnızlıkla diğerleri kadar iyi baş edemedikleri için ruhsal bir çöküntü yaşarlar. Bu

çöküntüye cehennem ve cezalandırılma fikri de eşlik edince kişinin tek başına çıkamayacağı kötü bir ruh hali ortaya çıkar (Starobinski, 2007a: 226). Starobinski her ne kadar bu girilen ruh halinin depresyon olamayacağını ifade ederse de yalnız kalmak, soyutlanmak depresyonun ortaya çıkmasında ve şiddetlenmesinde rol oynar.

Keşiş melankolisinin, *acedia*'ya dönüşü sürecinde çölde keşişlerin çileci hayatlarına dair ilk kapsamlı bilgi eski Konstantinopolis diyakozu olan Pontuslu Evagrius'un da rolü bulunmaktadır. Çöldeki keşişlerin hallerini aktaran Evagrius çölde çileci bir hayat yaşamak isteyenleri başlarına gelebilecek olası tehlikelere karşı uyarır. O çöldeki manastırlarda uygulanan katı yaşamın keşişlere bir ermişlik vermesine karşın onları yıpratıldığını da ifade eder. Keşişlerde gözlenen melankolik hallerin özellikle yaz günlerinde öğle uykuları esnasında ortaya çıkmasına binaen öğlen demonunun bu hallerden sorumlu olacağını ileri sürer. Evagrius aynı zamanda Yunanca *Akedia* kelimesinin *acedia* haline evrilmesinde rol oynadığı gibi ölümcül günahların temelleri arasındaki kusurlara *acedia*'yı ekler (Teber, 2009: 147; Prigent, 2009: 24,25).

Antik Çağ'da ortaya koyulan dört mizaç XII. yüzyıldan başlayarak dini değerler etrafında yeniden yorumlanır. Yapılan yorumlamalar ilk günah olarak ifade edilen Adem ve Havva'nın yasak meyveyi yiyerek cennetten kovulması hadisesine kadar dayandırılır. Bingenli Hildegard'ın yorumlayışına göre yılanın Havva'yı yasak meyveye ikna edişi, Adem'in elmayı ısırması -ilk günahın oluşması- melankolinin oluşumuna yol açmıştır. Hildegard'a göre cennette dört özsu yoktur. Adem⁴ elmayı yedikten sonra yaşadığı değişim sonucunda melankoli meydana gelir. Melankoli bu yorumlanışta dört özsu arasında en ağır cezaya çarptırılındır (Binkert, 1995: 109; Mumcu, 2002: 9; Prigent, 2009: 37). Daha sonraları ilk günah hadisesi olarak anılan mit, psikanalizin çerçevesinde yeniden yorumlanarak melankoli ile kayıp nesne temelinde anılacaktır.

Hüzünlenmenin, duraksamanın umutsuzluğa kapılma, hareket ve konuşmadan yoksun hallere gelmenin kesinlikle affedilemez bir günah, tanrıtanımazlık gibi manalar geldiğini savunan isimler bulunduğu gibi insanın içine düştüğü hüznü halin sadece kötü niyetli bir hüznün olmadığını tanrıdan yeniden af dileyebilmek için

⁴ Melankolinin gezegeni olarak kabul edilen Satürn gezegenin Arapça karşılığı Zühâl olup en büyük uğursuzluk olarak değerlendirilmektedir. İskender Pala, Hz. Âdem'in Zühâl devrinde yaratıldığını Zülâl ve Âdem kelimelerinin ebced hesaplarının ortak olduğunu söyler. (Pala, 2015: 494)

fırsat olabildiğini savunanlar da vardır. Böylece Antik Çağ'da görülen melankolik hastalık ve mizaç ayrımını andıran bir ayrım ortaya çıkar. Hristiyan din adamları bu halleri melankoli günahı ve melankolik günaha eğilim olarak iki başlık altında değerlendirir. Bahsi geçen birbirine yakın iki durumu ayırmak için kullanılan unsur kuşku olur. Kuşkuya kapılan kişilerin pek çoğu intihar ettiği gibi etmeyenleri de engizisyona teslim edilir (Teber, 2009: 154). Sonu her şekilde ölümle neticelenen acedia günahından korunmak adına birtakım önlemler önerilir. Bu önlemlerin başını çalışmak alır. Starbinski herhangi bir gelir getirmese dahi keşişlerin el işleriyle uğraştığını aktarır (Starbinski, 2007a: 226). Bu çalışmalar sayesinde kişi, içinde doğabilecek boşluk duygusunun oluşmasını engeller. Acedia'dan kurtuluş yolu olarak görülen bu durum ileride mottolaşmış bir halde Robert Burton tarafından dini melankolinin tedavisinde kullanılacaktır (Starobinski, 2007a: 226,227).

Dört mizacın Orta Çağ'da yeniden yorumlanması yalnızca din ile sınırlı kalmaz. Kişilik/ Mizaç cetveline göre toprak elementiyle temsil edilen, soğuk ve kuru olan vücut özsuyundan kara safra ile karşılanan sonbahar mevsimi ve orta yaşlılığa tekabül eden melankoli gezegenler arasında Satürn ile ilişkilendirilir. Satürn'ün melankoli ile ilişkilendirilmesinde Yunan düşüncesinin önemli eserlerini çevirerek yeniden yorumlayan Arap bilginleri rol oynar. Arap bilginleri VII. Yüzyıldan sonra melankoli ile Satürn gezegenin yapısı arasında benzerlikler bularak bu eşleştirmeyi gerçekleştirir (Prigent, 2009: 39). Arap dünyasında meydana gelen melankolinin ve Satürn'ün ilişkili olduğu yorumu çeviriler sayesinde Avrupa'ya geçer. Avrupa'da gezegenler ve özsuları üzerine yapılan tartışmaların temelini Arap bilginlerinden Ebu Ma'ser'in eseri oluşturur. Ma'ser, Satürn'ün yapısını soğuk, kuru, koyu, acı, pürüzlü gibi sıfatlarla tanımlar. Ma'ser'in Satürn ile ilgili bu tanımlamasından yola çıkarak Satürn'ün insanlar üzerinde çeşitli etkileri olduğu tartışılır. Bahsi geçen etkiler kişiyi huzursuz, hüznü, günaha eğilimli, tükenmiş kılarken bilgelik mertebesine de getirir. Ma'ser de Satürn'e ait kişilerin özelliklerini sıralarken iki uçlu özelliklere yer verir. Örneğin Satürn'ün etkisinde olan kişi sevdiklerine sağdık, dost canlısıyken sık sık öfkelenip hüznülenip tiranlaşabilir (Teber, 2009: 164). Bu yönüyle Ma'ser'in örneği kimi zaman öfke patlamaları yaşayan kimi zaman da haksızlığa suskun kalan Agemennon'u hatırlatır.

Satürn'ün melankoli ile ilişkisinin Avrupa'ya geçişi bu ilişkinin hangi yönden gerçekleştiği ile ilgili farklı bakış açılarına yol açar. Bahsi geçen Satürnlerin ilki gökbilimciler tarafında keşfedilen gezegen olan Satürn iken diğerleri Yunan tanrısı olan Kronos ve onun Latin tanrıları arasındaki ikiz görünümlüsü Tanrı Satürn'dür. Her ne kadar farklı olarak anılsalar da zaman içinde hepsi özdeşleşmiştir. Yunanlılar astronomiye dair bilgileri; gezegenler ile tanrıların eşleştirilmesini Babillerden öğrenmişlerdir. Babillerde Satürn'e karşılık gelen (Tanrı) Ninurti, hükümdar pozisyonundaki Marduk (Jüpiter)'a rağmen bilinen beş gezegen içerisinde en güçlüsü olarak gösterilir. Tanrı Ninurti, Yunan tanrıları arasından oğulları tarafından iktidarsızlaştırılarak sürülen Kronos ile denk düşer. Kronos'un anlatısı melankolikleri anımsatır şekilde iki uçluluk barındırır. Bu vesileyle bahsi geçen ikiliğin daha rahat anlaşılması adına Yunan mitolojisindeki Altın Çağın Tanrısı Kronos ve Roma Mitolojisindeki neredeyse ikizi görünümdeki tanrı Satürn'ü incelemekte fayda vardır. Kronos, Yunan mitolojisinde Gökyüzünün Tanrısı Uranos ve yeryüzünün tanrısı Gaia'nın en son doğan çocuğudur. Uranos, Gaia'dan olan çocuklarını pek sevmez, onları yakınında istemez ve yerin altına kapatır. Bu duruma sinirlenen Gaia, Kronos'un eline bir orak vererek babasını hadım etmesini ister. Kronos bu eylemi gerçekleştirip babasının cinsel organını denize atar. Kardeşlerini yerin derinliklerinden çıkarır. Böylelikle babasını devirerek hâkimiyeti de elde etmiş olur. Hükümdar oluşunun ardından kapatılma ve işlevsiz bırakılma korkusu yerini iktidarını kaybetme kuruntusu ve endişesine bırakır. Kardeşi aynı zamanda karısı olan Rheia'dan olan bütün çocuklarını yutar. Durumdan rahatsız olan Rheia, son oğlu Zeus'u Kronos'tan gizli bir şekilde doğurur, Kronos'a da yutması için taş verir. Zeus büyüdüğü zaman Kronos başına gelmesinden korktuğu güçsüzleştirmeye maruz kalarak Tartaros'a – başka bir rivayete göre batıda ıssız bir adaya- sürülmüştür. Sürgünün ardından gücünü yitiren Kronos bir yolculuğa çıkmış ve en nihayetinde "Altınçağ Tanrısı", bolluk ve tarımcılığın sembolü olan Satürn olarak yeniden doğmuştur (Teber, 2009: 160,161; Binkert, 1995: 122,123; Prigent, 2009: 40).

Baba-oğul arasında yaşanan ve kendisini tekrar eden hikâye çeşitli noktalarıyla melankoliye bağlanmış olmalıdır. Melankolinin ikiliğini yansıtan ilk unsur ekinlerin biçilmesinde kullanılan – yani tarımsal verimin sembolü olan- orak ile üreme organının kesilmesi hadisesidir. Kronos kendi babasının iktidarını

kendisinin için yıkar. Verimin sembolü verimsizliğin oluşmasına sebep olur. Kronos iktidarı ele geçirdiğinde ise sürekli devrilme korkusu ile aslında babasının yapmasına karşı olduğu zulmü kendisi yapmaya başlar. En sonunda korktuğu başına gelir ve kendisi oğlu tarafından sürgüne gönderilerek iktidarını kaybeder. Sürüldüğü yerde hükümdar olur ancak o kendi yerinden bir tutsaktır; tanrıların oluşmasına vesile ve insanlığın babasıdır. Buna karşılık kendi kaygıları yüzünden kurban isteyen bir tanrı, çocuklarını yutan bir babadır (Binkert 1995: 125). Kronos'un ikilikleri melankoliğin sahip olduğu ikilikleri anımsatır. Melankolik mizaçtaki kişi hem yaratım gücüne sahiptir – ki Kranos diğer titanların özgürlüğüne kavuşmasını sağlayıp birinci dönem Olympos'un kuruculuğuna öncülük etmiş, Satürn olduktan sonra toprağın bereketin tanrısı olmuştur- hem de toplum tarafından davranışları kabul görmeyen dışlanan sürgün edilen kimsedir. Gezegen olarak ağır, yavaş, soğuk ve kuru aynı zamanda en güçlü gezegen olarak kabul edilmiştir. Kronos iken hem bir kurtarıcı hem de tirana dönüşmüştür. Satürn üzerine yapılan çeşitli yorumlar Orta Çağ boyunda devam etmiş. Toplumdan dışlanan herkes Satürn'ün çocuğu olarak görülmeye başlanmıştır. Geline son noktada melankoli ve melankolikler uğursuz Satürn ve şeytanın etkisi altında olduğu fikriyle etiketlenerek dışlanmışlardır (Prigent, 2009: 42).

Orta Çağ'da melankolinin tanımı ve teşhisi hakkında Batı'da daha çok günah/acedia gibi kavramlar üzerine yoğunlaşılırken Arap-İslam dünyasında Antik Çağ'ın araştırmalarının sürdürüldüğü görülür. Satürn ve melankolinin Arap-İslam dünyasında özsuğu ve mizaçlar tablosu üzerine eşleştirilmesinin yanı sıra farklı çalışma ve değerlendirmeler bulunur. Bu çalışmalar arasında melankoliyi açıklama ve tedavisi için önerisi olan önemli bir isim Ebu Ali bin Sina'dır. İbn-i Sina, "Kanunun el Tıp" isimli kitabında melankolinin üzerine görüşlerini, melankolinin olası türevlerini, kaynaklarını ortaya koyduğu gibi bu durumlara ilmi açıklamalar getirmeyi amaçlar. Antik Çağ'ın kara safra dediği salgıya "sevdavî mizaç" diyen İbn-i Sina bu sıvının beyindeki yaşamsal fonksiyonları sarması sonucunda kişide yalnızlık ve endişe duyumlarının ortaya çıktığını ifade eder. Çalışmasında Galenos ve Efesli Rufus'tan haberdar olduğunu anladığımız İbn-i Sina, melankolinin cinlerden ve ya şeytanlardan kaynaklandığını savunanları eleştirerek yaptıkları işin hekimlik olduğunu dolayısıyla ortada olan sonucun nedenlerini ilmi yollardan

çözmelerinin doğru olacağını ifade eder (İbn-i Sina, 2007: 26). İbn-i Sina melankoli hakkında ilmi temellendirmesinde vücutta bulunan özsuyu mekanizmasını esas alır. Melankolinin vücutta bulunan iç salgılardan meydana gelebileceği gibi dış kaynakların iç salgılara etkisinin de olabileceğini söyleyerek

Melankoli... beyin içinden kaynaklanıyorsa ya beynin özünü ve aydınlık can terhibini karanlık noktalara taşıyan madde olmaksızın kuru-soğuk mizacın kötü etkisi veya bir maddenin etkisi söz konusudur. Eğer bir madde eşliğinde gelişmişse bu nesne ya başka bir kaynaktan kopup damarlara sirayet etmiş ya da oradaki mevcut yapıyı yakarak veya bozarak sevdaya dönüştürmüştür. (İbn-i Sina, 2007: 24)

şeklinde yaygın olan melankoli görüşüne katıldığını belirtir. Herhangi bir durum olmadan da kuruluk ve soğukluğun melankoli doğurabileceğini ifade eden İbn-i Sina kalpte oluşacak bir dalgalanmanın beyni de etkileyeceğini ifade ederek “*ruhi etkinliklerin özü daima bedenî etkinliklerin özü*” (İbn-i Sina, 2007: 25) ile bağlantısı olduğunu ifade eder. İnsan mutsuz olduğu zaman dünyanın en değerli şeyini de kazansa kazancın getirdiği mutluluk ile mutlu bir günde edineceği kazanca vereceği tepki aynı olmayacaktır. Bize göre içsel bir durum dışı etki edebildiği gibi dışsal bir unsur da içe etki edebilir. Örnekleme gerekirse kapalı ve yağışlı havalarda kişinin ruh halini daha depresif bir noktaya taşıırken parlak ve güneşli günlerde genellikle insan kendini daha mutlu ve enerjik hisseder. Bu bağlamda tek yönlü bir gidişattan ziyade birbirine etki eden bir döngüden bahsedebiliriz.

İbn-i Sina melankolinin erkeklerde daha çok görüldüğünü ancak kadınlarda saptanan melankolinin daha şiddetli olduğunu ifade eder. Mevsimlerin fizyolojik olarak kan basıncını etkilemesi hakkında da bilgi verir. Buna göre genellikle kışın ve sonbaharda yaygın olan melankoli baharda kan basıncının artması ve kanın fazla miktarda dolaşımında olmasıyla ortaya çıkabilir (İbn-i Sina, 2007: 24-25). Yukarıda bahsi geçen ruhi etkinliklerin bedensel aktiviteleri etkilemesi fikrinin aslında bedensel ve ruhsal durumların birbirinin üzerinde etkisi olduğunu açıklar. Melankoliklerin gösterdiği belirtileri açıklarken Antik Çağ hekimleriyle benzer tanımlamalara giden İbn-i Sina, kaygı ve aşırı kederin melankoliyi doğuran sebepler arasında olduğunu ifade eder. Daha sonra da önce yaşanan bir olayın bu ruh hallerinin tetikleyicisi olabileceği gibi olmamış bir olayı olmuş gibi düşünerek

korkuya düşebileceğini belirtir (İbn-i Sina, 2007: 28). Bu durum aslında bir kısır döngüyü imler.

Çalışmasında İbn-i Sina iki farklı melankolik duruma değinir. Bunlardan ilki İnziva melankolisidir. Bu tür melankoliye sahip olan kimseler kalabalıklarda bulunmayı sevmeyen, gündüz yerine geceyi tercih eden, bulundukları yerde uzun süre kalamayan ve nereye gittiklerini bilemeyen kişilerdir. “*Daima suskun, asık suratlı, kederli, benzi sararmış, boş gözlerle...*” bakan kişilerdir (İbn-i Sina, 2007: 31). Nereye gittiğini bilmeyen, sokaklarda boş boş gezenler daha sonraları ortaya çıkacak olan flaneur tipin prototipi gibidir. İbn-i Sina’nın değindiği diğer melankolik tür ise takıntılı âşıklardır. Bu tipe ait kişilerin tanımlanmasında ve tedavisinde kullanılan yöntem melankolinin tanımlanmasında kullanılan “kayıp nesne”nin yerine başka bir nesnenin konulmasını anımsatır. Kayıp yaşayan kişinin yaşanan kayıp sonucunda içine düştüğü ruhsal çöküntüden kurtulmasında en etkili çözüm kaybedilenin geri dönüşüdür. İbni Sina takıntılı âşık tipi için aşığın maşuku hatırlatan herhangi bir şeyi görmesi sonucunda aşırı tepki verdiğini; yalnız, terk edilmiş gözüktüğünü; geleceğe bakamadığını ifade eder. Bu tanımlar yas sürecinde olan ya da bu süreçten çıkamayan kişilerle benzerlik gösterir.

1.3. SATÜRN’ÜN ETKİSİNDE YARATICI-DÂHİ: RÖNESANS DÖNEMİNDE MELANKOLİ

Orta Çağ’ın sonlarında yaşanan değişim hareketleriyle XV.-XVI. yüzyılda merkezi İtalya olan Rönesans hareketi Orta Çağ’ın kapanıp Aydınlanma çağına açılmasında rol oynayan kilit noktalarından birisidir. Kelime anlamı “yeniden doğuş” olan bu süreçte sanat, bilim, felsefe ve mimari alanda Antik Çağ’ın esintilerinden beslenerek radikal değişikliklere gidilir. Değişikliğin meydana gelmesinde çeşitli unsurlar rol oynar. Bunların arasında İstanbul’un Osmanlı Devleti tarafından işgal edilmesi ardından İstanbul’da kalmak istemeyen bazı bilginlerin Avrupa’ya göçmesi, önemli keşiflerin Avrupa’ya taşınması, Avrupa’da yeni keşiflerin gerçekleştirilmesi, Antik Yunan dönemine ilginin artması, İncilin Almancaya çevrilmesi sayılabilir. Dogma fikirlerin kırılması yeni fikirlerin hızlıca yayılmasında XV. Yüzyılın ortalarında icat edilen ve yaygınlaşan matbaanın da rolü büyüktür.

Toplumsal değişiklikler kişisel algılarda değişiklik yaratabildiği gibi toplumsal bakış açısında da değişiklikler gerçekleştirir. Bir dönemin olumlu yargısı giderek olumsuzlaşırken tam tersi bir durumun yaşanması da olasıdır. Bakış açısında meydana gelen değişiklikler hiç şüphesiz melankolinin toplum tarafından yorumlanmasında da kendisine yer bulur. Orta Çağ'da melankoliye karşı geliştirilen olumsuz tutum, ayıplama, kınama ile başlayarak acedia oluşuna kadar devam eder. Orta Çağ'ın sonlarından Rönesans'a kadar geçen süreçte melankoliye karşı takınılan tavır değişir. Melankoli ve Satürn'ün Orta Çağ'da kazandığı kötü ün Rönesans hümanistlerinin elinde yüce bir payeye yükselecektir.

Orta Çağ melankoliği ile Hümanist melankolik arasındaki en temel farklılık “bilinç ve sorumluluk” yönünden olur. Orta Çağ melankoliğinin içine düştüğü melankolik hal bir sınav olarak değerlendirilir. Rönesans melankoliği içinde bulunduğu ruh halinin iki uçlu bir güç olduğu fikrine inanarak sorumluluğunu almayı tercih eder. Orta Çağ'da melankoli din eksenlidir. Orta Çağ melankoliğinin yaptığı eylemler üzerinde bir yetkinliği yoktur. İbadetini gerçekleştirirken Tanrıya yaklaşma, dinin emirlerini yerine getirme ve günden uzak olma gibi etkenleri temel alır. Rönesans melankoliği ise içinde bulunduğu hüzünlü halin bir tercih olduğunu, felsefi düşüncelerin ve hatta üstün gezegen sayılan Satürn'ün bu duyumun baskın etkisinde sorumluluğu bulunduğunu savunacaktır.

Hümanist aydınlarının melankoliyi sahiplenmesi ve Satürn'ün tehlikeli olduğu kadar güçlü olduğu fikri XIV. Yüzyıldan itibaren şekillenmeye başlar. Satürn'ün iki uçluluğu pek çok kişi tarafından eleştirilirken yalnızca İtalyan hümanizmi tarafından anlaşılmış ve bu kavrayış “melankolik-dâhi” kavramının oluşmasına yol açmıştır. Satürn'ün insana ruhun, aklın ve tasavvurun en yüce yetilerini kazandırdığı yeni-Platoncu görüş ile felsefede, sanatta, devletin önemli mertebelerindeki kimselerin melankolik olduğunu savunan Aristotelesçi görüş birlikte algılanmıştır. Melankolik-dâhi ikilemi Rönesans melankoliğinin temel gerilimini oluşturur (Panofsky, 2007: 198). Panofsky, melankolik-dâhi profiline ilk uyacak ismin -bir başka ifade ile ilk bilinçli melankoliğin- Petrarca olacağını ifade eder. Petrarca, bahsi geçen görünüşün hem coşkunluğunu hem de yoğun karamsarlığını belirgin şekilde yaşamış, iki taşkın hali de edebi bir şekilde anlatabilmiştir. Panofsky yazının devamında Petrarca'nın aydın görüşünün yıldızlar

tarafından etkilendiği fikri kendi düşüncesine uzak olduğunu ifade eder. Platonculuğun ilahi öfkesi ile Aristotelesçiliğin melankolisinin saygınlık kazanması XV. Yüzyılda gerçekleşir (Panofsky, 2007: 199).

Melankolik hal ve Satürn'ün insanlar üzerindeki etkileriyle ortaya çıkan "Melankolik-dâhi" fikrinin temelini atacak olan isim İtalyan Marcilio Ficino olur. Bir hekim, felsefeci aynı zamanda papaz olan Marcilio Ficino, Floransa'da Medici ailesi tarafından kurulan Platon okulunda eğitim almış, Platon'un eserlerini Latinceye aktarmıştır (Teber, 2009: 47). M. Ficino, Satürn'nün ve melankolik mizacın yeniden tanımlanmasında yalnızca Platon'un öğretileri ile sınırlı kalmayarak kilise yazmaları ve Arap-İslam dünyasının da ortaya koyduğu görüşlerden beslenerek yeni-Platoncu mistisizmini oluşturur (Akın, 2014: 411). Ficino, görüşlerinde Tanrı ve insan arasında mikro-makro kosmos temelli bir ilişki kurarken, Tanrının yaratıcılığından yola çıkarak yaratıcı-dâhi kişiliği ortaya koyar. Ficino "Âlimlerin Melankolik Olmalarının Nedenleri ve Bu Hale Nasıl Geldikleri" isimli yazısında âlimlerin melankolisini üç temel nedene bağlar. Bunlar: göksel, doğal ve insani nedenlerdir (Ficino, 2007: 146). Göksel nedenler Satürn ve Merkür'ün insan üzerinde yarattığı etkilerle ilişkilendirilir. Yazı işleriyle uğraşanları etkileyen bu iki gezegen, yapısı itibariyle de melankolik mizacı anımsatır. Orta Çağ'da bir tablo halini alan mizaç cetveline göre melankoli tıpkı Satürn gibi soğuk ve kuru yapıdır. Merkür ise Güneşe en yakın gezegen olmasına rağmen soğuktur. Bu sebeple Merkür'ün de yapısı kuru olacaktır. Soğuk ve kuru yapılarıyla melankoliyi anımsatan bu iki gezegen Ficino'ya göre bağlantılıdır (Ficino, 2007: 146).

Ficino, doğal nedeni açıklarken bilgiye ulaşmanın zor olduğundan bahseder. İnsan bilgiye ulaşırken dışsal olandan uzaklaşarak kendi merkezine yönelmelidir. Böylece insanın merkezi Dünya'nın merkezi olur, özdeşleşir (Ficino, 2007: 146). Mutlak soyutlanma ve odaklanma hali insanı zihinsel olarak aktif kılar, bedeni oldukça pasif kılar. Zihinsel olarak aktif, fiziksel olarak da pasif olma hali melankolinin tanımı yapılırken pek çok defa kullanılmıştır. Ficino'nun tanımladığı mutlak yoğunlaşma kara safra ile benzeşir. Ficino'ya göre kara safra gerçekleştirilen mutlak yoğunlaşmaya yardımcı olur (Ficino, 2007: 147).

Bu noktada insanın kâinatı kavrayabilmesi için mutlak odaklanmaya ihtiyaç duyar ve bu odaklanma halinde kara safra –yani melankolik hal- destekçi bir role

büründür. M. Ficino, insanın kendi merkezinin dünyanın merkezi ile eşitlemesinin neredeyse ilahi boyuta olan bilme ve anlama yeteneği ortaya çıkaracağını söyler. Kişi ilahi bilme ve anlama yeteneğine eriştiğinde “*gezegenlerin en yücesi olan Satürn’le*” uyum içinde hareket eder. Kara safranın eşlik ettiği düşünülen yoğun tefekkür hali kara safranın vücutta yoğunlaşmasına neden olur. Böylece bedeni hasta eder (Ficino, 2007: 146). Ficino, bu acı dolu halin bilgeliğin yanında ortaya çıkan uzantılar olduğunu belirtmiş, melankolik mizacın en fazla ruhunu ve bedenini birbirinden ayrı tutmaya çalışan filozoflarda yoğun olarak görüldüğünü ifade etmiştir (Ficino, 2007: 147). Ficino’ya göre felsefe acılı bir bilinçlenme sürecidir. Bilinçlenme ve acı pozitif yönlü bir korelasyon izler ve bilinçlenme ile gelen acının aşılması bilinçlenmenin genişlemesine bağlıdır (Teber, 2009: 49).

M. Ficino melankolinin doğal nedenini açıklarken pek çok fikrin sentezine ulaşıyor gibi gözükür. İlahi bilginin kaynağına ulaşırken ortaya koyduğu merkeze yoğunlaşma görüşü Orta Çağ’da ibadetlerini gerçekleştirmek için normal hayattan soyutlanarak kendi içine ve ibadetine yoğunlaşan keşişleri anımsatır. Kişilerin mutlak yoğunlaşmasını gerçekleştirirken Antik Çağ’dan itibaren melankolinin temel taşı görünümünde olan kara safranın da bu yoğunlaşmada yardımcı olduğunu ifade eder. Antik Çağ’da melankoliklerin fazla hareket etmediği, insanlardan uzakta yaşadıkları kaydedilmiş buna da soğuk ve kuru olan kara safranın sebebiyet verdiği varsayılmıştı. Ficino’nun ortaya koyduğu merkezi yoğunlaşma görüşü ister Antik Çağ’ın kara safrasından ister Orta Çağ’ın keşiş melankolisinden gelsin kişiyi mutlak bir durgunluğa ve hüznü bir hale sevk eder. M. Ficono’nun sentezi son olarak bu halin Satürn tarafından desteklenmesiyle tamamlanır. Böylece Ficino ortaya yalnızca melankolik dâhi tipini atmaz aynı zamanda çoklu sentez gerçekleştirmiş olur.

Ficino’ya göre melankolinin üçüncü ve son nedeni olan insani neden doğrudan insan bedeniyle alakalıdır. Ficino, Antik Çağ’da ortaya konulan vücut sıvılarının artması azalması hadisesini bu sefer burçlarla ilişkilendirecektir. Burçların etkisiyle vücudun doğal dengesini koruyan nemin buharlaşması sonucu beynin soğuk ve kuru olacağını ifade eden Ficino, üzüntülü ve korkulu bir ruh halinin ortaya çıkacağını ve bu halin diğer iki nedenle kıyasla daha dünyevi olduğuna değinir (Ficino, 2007: 147).

Marsilio Ficino yazısında düşünürlerin neden melankoliye kapıldığını ve hangilerinin melankolik olduğu üzerine de bir bahis açar. Melankolinin daha çok düşünürlerde ortaya çıktığını ifade ederken Aristoteles, Platon ve Demokritus'un melankoli hakkında görüşlerinin sentezi üzerinde durur. Melankoliklerin ve filozofların ilahi bir öfkeye de sahip olması gerektiğini belirtir. Ficino, Antik Çağ filozofları gibi melankolinin temelindeki kara safranın iki yönü olduğunu da belirtir. Ateşli olarak adlandırdığı kara safra hızlıca yanıp melankoliğin muhakeme gücüne ve bilgeliğine zarar verir. Oysa doğa olarak değerlendirdiği kara safra muhakeme ve bilgelik gücüne yardımcı olur. Ancak bu doğal kara safranın fazlası da yine kişiye zarar verecektir (Ficino, 2007: 148). Kendisi de bir melankolik ve Satürn'ün çocuğu (Starbinski, 2007a: 203) olan Marsilio Ficino, Satürn'e ayrı bir önem vererek kurduğu denklemle melankolik-dâhi profilini sistemleştirir. Satürn'ün, kara safranın yarattığı olumsuz etkilerden korunmak adına belli başlı öneriler getirirse de bu çalışmalar büyük bir yer tutmaz.

Sonuç olarak İtalyan hümanizminin önemli isimlerinden olan Marcilio Ficino, melankolik mizaç, kara safra ve Satürn üzerinde birleştirici bir yol çizerek kendisinin de mustaribi olduğu melankolik mizacın tanımlanması ve açıklanması adına üç ciltlik “De vita triplici” isimli çalışmasını ortaya koyar. Ficino'nun çalışmasında yer dalan düşünceler sonraki dönemlerde de kabul görecektir.

Rönesans döneminde melankoliye getirilen yorumlar kendisine hiç şüphesiz sanatta da yer bulur. Alman hümanist, ressam ve matematikçi Albrecht Dürer (1471-1528)'in 1514 yılında ortaya koyduğu “Melencolia I” (24cm x18.8cm) bakır gravürü melankolinin Rönesans döneminde aldığı görünümün önemli bir örneğini oluşturur. Kaosun melankoli ekseninde harmoni oluşturduğu bu gravür, barındırdığı pek çok bağımsız nesne ve simge ile adeta melankoli adına o güne kadar ortaya koyulmuş fikirlerin sembollerini barındırır. İçinde pek çok sembolü barındıran bu girift eser adına pek çok farklı yorum geliştirilmiş ancak net çizgilerle çözümlenememiştir. “Melencolia I”in, barındırdığı nesnelerin melankoli ekseninde çeşitli kombinasyonlarla okunabilmesi Serol Teber'in de aktardığı üzere eserin “*tam bir açık yapıt*” (Teber, 2009: 21) özelliği göstermesiyle ilgilidir.

Amacımız her ne kadar “Melencolia I”i çözümleme çalışması olmasa da kendisi de bir melankolik olan Albrecht Dürer'in eserinde gizlediği melankolik

imgeler kendisinden sonra melankolinin sanatta işlenişine yön vermek adına önem teşkil eder.⁵ “Melencolia I” gravürünü barındırdığı unsurlar kapsamında dört temel gruba ayırabiliriz. Bu grupları göksel unsurlar, sayısal unsurlar, cansız unsurlar, canlı unsurlar başlıkları altında toplayabiliriz. Biz çalışmamız açısından canlı unsurlardan melankolik kadın figürüne odaklanacağız.

Gravürdeki canlı unsurlar başlığı altına, gravürün ana odağı olan sol yumruğunu yanağına dayayan kadın, köpek ve canlılığından emin olunamayan motta sayılabilir. Gravürün odağında olan sol elini yanağına dayayan kadın melankolik kişileri andıran özellikler taşımaktadır. Kadının bir melankolik olarak sahip olduğu en belirgin özellik elini yumruk şeklinde yanağına dayayıp başını da hafifçe yana eğmesidir. Bahsi geçen duruş Antik Çağ’dan itibaren melankoliklerin simgesel duruşu haline gelmiştir. Orta Çağ’da da keşiş melankolisinin tasvirleri çizilirken keşişler bu duruşta çizilir. Melankolik hal acedia ile gittikçe birleşirken bu pozda duran kimseler şeytan görünümünde tasvir edilmeye başlanır. Prigent, sol elin şeytanla ilişkilendirildiğini bu sebeple Dürer sonrası dönemde ortaya çıkan Hz. İsa’nın melankolik tablolarında başa yaslanan elin sol değil sağ olduğunu kaydeder (Prigent, 2009: 55). Gravürdeki kadının yalnızca oturuşu onu melankolik kılmaz. Melankolik kadın diğer tasvirlerdeki gibi gözü kapalı çizilmemiştir. Kadının gözleri açıktır. Yüzündeki ifade öfkeli ile üzüntülü arasında kararsız bir yerdedir. Bahsi geçen öfke-hüzün hali melankolinin iki uçlu yapısını anımsatır.

Teber, kadının başında bulunan çiçeklerin alelade çiçekler olmadığını ifade eder. Çelenkte bulunan çiçekler düğün çiçeği ve suteresidir (Teber, 2009: 30). Bu iki çiçek sulu tabiatlı bitkiler olması vesilesiyle melankolik mizacın kuru yapısına karşılık iksir görevi gördüğü düşünülebileceği gibi melankolik zihinlerde peyda olan fikir ve yaratıcılığın canlılığını temsil ediyor olabilir (Binkert, 1995, 136; Teber, 2009: 30). Kadının belinde bir para kesesi ve bir de anahtar bulunur. Dürer’in tablosu üzerine getirdiği tek açıklama bu iki nesne üzerinden olmuştur. Dürer para kesesi ve anahtar için “...*anahtar şiddetin, para kesesi gücün sembolüdür.*”(Teber, 2009: 27) şeklinde bir açıklama getirmiştir. Para dünyevi bir madde olup melankolinin astrolojik yönlü bağlantısını sağlayan bir nesne olduğu fikrini uyandırır. Bir tanrı olarak Satürn’ün zenginlik ve para ile ilişkili olduğundan bahsetmiştik. Hem

⁵ “Melencolia I”in geniş çözümlemesi için bakınız: Serol Teber, Melankoli-Normal bir Anomali, 2009, İstanbul: Say Yayınları.

tüccarlara yol gösteren hem de hilekârların, yoksulların düşkünlerin gezegeni olan Satürn'ün dünyevi olan paraya yön verdiği söylenebilir. Dörthe Binkert bu ikili halin anahtarda da var olduğunu ifade eder. Anahtar hileyle kapıları açabileceği gibi Hristiyan inancında cennet ve cehennemin kapılarını açıp kapatan Petrus'un anahtarına gönderme olabilir (Binkert, 1995: 135). Melankolinin sahip olduğu ikircikli yapı melankolik kadın üzerinden başarıyla aktarılır. Kесе ve anahtar için yapılan bir diğer yorum ise toplumsal yönden statülü maddi açıdan zengin duran bu kadın ne para ne de anahtar ile ilgilendiği yönündedir (Teber, 2009, 27). Melankolik kadın ile ilgili değinmek istediğimiz son nokta kadının sırtında bulunan kanatlarıdır. Kimi araştırmacıya göre kadının güçlü ve geniş kanatlarına rağmen hareketsiz oturuşu tezat oluşturur. Kimi araştırmacıya göre kadının bu yapısı ilahi bir ruha sahip olan melankoliğin erdemini temsil eder (Teber, 2009, 28). Frances A. Yates ise bu kanatların tablonun felsefi yönden temelini oluşturduğuna inandığı Agrippa'nın büyü-kabala birleşimine bağlar (Yates, 2007, 176).

Albrecht Dürer'in, 1415 yılında ortaya koyduğu ikonografik çalışmasının felsefi temeli hakkında çeşitli görüşler bulunur. Bu görüşlerin ilki Dürer'in eserindeki felsefi temelde İtalyan Hümanist M. Ficino'nun olduğu yönündedir. Ancak Dürer'in eseriyle Ficino'nun görüşleri arasında doğrudan bir bağlantı gözlemlenemez. H. Prigent'e göre Dürer ile Ficino arasında bir bağlantı bulunmak istenirse bu bağlantı belki de Platon'un görüşleri üzerinden gerçekleşebilir (Prigent, 2009: 49). Dürer'in "Melencolia I" gravüründeki felsefi temel adına kabul gören isim çoğunlukla Agrippa von Nettesheim (1486-1535) olur. Agrippa, M. Ficino'nun Platon'un eserlerini İtalya'da yayılmasında oynadığı rolü Almanya'da oynar. Dürer'in 1514 tarihli eseri "Melencolia I" ile Agrippa'nın 1535 tarihli "Gizli Felsefe"(De occulta philosophia) isimli eseri arasında yaklaşık yirmi yıl da olsa Dürer'in Agrippa'nın eserinin elyazması kopyalarına ulaştığı düşünülmektedir (Prigent, 2009: 50; Yates, 2007: 174).

Dürer'in "Melencolia I"i ile Agrippa'nın Gizli Felsefe'sinin benzeştiği nokta Agrippa'nın melankoliyi yorumlaması yönünden olur. Agrippa melankolik hastalığa yol açtığı düşünülen kara safranının yanında yaratıcı bir coşkunluğu ortaya çıkaran ak safranının var olduğunu ifade eder. Melankolik özsu yandığı zaman Satürn'ün etkisiyle birleşerek insanı bilgiye ve aydınlanmaya götüren coşkun hali yani Platon'un

ifadesiyle “furor” üretir (Prigent, 2009: 51). Agrippa yazısında melankolik özsuyn cinleri çekebilmek gibi bir gücünün olduğunu söyler. Böylece üç farklı melankolik tür doğar. Doğan üç tür ruhun üç farklı yetisine denk gelmektedir: İmgelem (İmaginatio), akıl (Ratio) ve zihin (Mens). Birbirine sırasal üstünlüğü bulunan bu üç yetinin en altında İmgelem (İmaginatio) yer alır. Ruh tamamen özgür bırakıldığında yoğunlaşma imgelemde gerçekleşir. Alt düzey cinlerin yönettiği bu bölümde yer alanlar epey beceriksiz kimseler dahi olsalar el sanatlarında, ressamlıkta, mimarlıkta usta haline gelebilir. Bu basamakta yer alan cinler insanlara gelecekte haber verebilmesiyle beraber doğal afetler, salgınlar gibi tehditler karşısında uyarır. Ruh akla (Ratio) yoğunlaştığında kişiye, insana ve doğaya ilişkin bilgileri sunar. Bu basamakta yer alan kimseler aniden filozof, doktor ya da konuşmacı olurlar. Kitaplara, sayılara ve zamana dair unsurlar bu katmanda yer alır. İkinci katmanda yer alan kimseler gelecekte gerçekleşecek olaylara ilişkin kehanette bulunabilir. Ruh en üst ve son basamak olan zihne (mens) yükseldiği zaman tanrısal konulara, kurallara ruhun kurtuluşuna dair bilgilere erişir. Yaklaşmakta olan mucizelere, olağanüstülüklerle yeni bir dinin doğuşuna dair bilgilere erişir. Kurtuluş habercisi kuyruklu yıldızlar ve gökkuşakları bu bölümde yer alır (Prigent, 2009: 51; Yate, 2007: 174, 175).

Agrippa’nın görüşleri “Satürn ve Melankoli”de (Klibansky, Panofsky, Saxl, 1979: 359) şu şekilde tablola haline getirilir:

Tablo 2: “Satürn ve Melankoli”de Agrippa’nın Melankoli Hakkında Görüşleri

Katman	Vasıta	Psikolojik Habitat	Yaratıcılık Alanı Kazanımları	Kehanet Bölgesi
I	Düşük Ruh/Cin	İmgelem (İmaginatio)	El sanatları (zanaat), Sanatın özellikle mimari ve resim yönü vb.	Doğa olayları, Özellikle şiddetli yağmur, kıtlık vb.
II	Orta Ruh/Cin	Akıl (Ratio)	Doğa ve insan hakkında bilgiler, doğa bilimleri, ilaç, politika vb.	Politik etkinlikler, hükümetin devrilmesi, yeniden yapılandırma vb.
III	Yüksek Ruh/Cin	Zihin (Mens)	İlahi sırların bilgisi, özellikle ilahi yasaların bilgisi, melekler hakkında bilgi ve din bilgisi	Dini etkinlikler, Özellikle yeni bir peygamberin gelişi ya da yeni bir dinin doğuşu

Kaynak: Klibansky, Panofsky, Saxl, 1979: 359.

Yukarıdaki sınıflandırmada yer alan I. katman ile Dürer'in eserinin sonuna koyduğu I dikkat çeker.

Agrippa'nın I. katmanında bulunan "Melancholia Imaginationis"lerin sahip oldukları yetenekler zanaat olarak sayılan marangozluk, dokumacılık gibi el sanatlarıdır. Dürer'in "Melencolia I"inde de yerde dağınık şekilde duran pek çok marangozlukla ilgili araç göze çarpar. Bu ve bunun gibi örnekler üzerinden Melencolia II ve III'ün de olabileceği görüşü ileri sürülür. M. Prigent Kuyruklu yıldızın varlığını da göze alarak tabloda melancholia mentis de olabileceğini düşünür. Dürer, "Melencolia I" ile melankoliyi dört mizaç kuramından sıyrarak bağımsız bir yapı olarak kullanılmasına yol açar (Prigent, 2009: 52.53).

Rönesans, hümanist düşüncenin güç kazandığı yenilenmenin başladığı bir dönem olarak melankoli üzerinde Orta Çağ'a nazaran olumlu bir etki sağlar. İtalyan ve Alman hümanistler, yenilenmelerini farklı temeller üzerinde gerçekleştirir. İtalyan Hümanizminden Marsilio Ficino, Satürn'ün çocuğu olarak Satürn'ün gücü, melankolik mizaç üzerinde sentez "melankolik-dâhi" profilini oluştururken Alman hümanist Albrecht Dürer, melankolik imgelerin sanat eserlerine yerleşmesinde önemli bir rol oynar. Aydınlanma çağına doğru melankolikler Rönesans döneminde geri kazandıkları değeri bu sefer akıl merkezli anlayış karşısında yitireceklerdir.

1.4. AYDINLANMA ÇAĞI'NDA MELANKOLİ

Rönesans döneminde melankolinin kazandığı tehlikeli ancak dâhilik veren gücü XVII. yüzyılda özentilik ve taklitçilikle moda haline gelerek anlamını yitirmeye başlar. Melankoliye taklitçilerin ve özentilerin verdiği ilk darbeyi 1630 yılında Descartes'in her şeyin temeline akıl koyması fikri takip eder. Orta Çağ Avrupa'sında her konuyu din merkezli kavrayan toplum melankoliyi acedia kabul ederken Aydınlanma Çağı'nda merkeze bilim gelir. Bilimin merkeze gelmesiyle birlikte rasyonalizm ve aklın ışığında melankolikler "zavallı-deli" olarak görülür. Melankolinin Antik Çağ'dan beri sahip olduğu anlam ve imgeleri Aydınlanma Çağı'nda gerçekleşen kavrama değişikliği sonucundan birbirinden ayrılacak böylece melankoli yalnızca bir akıl hastalığı seviyesine indirgenecektir. Melankoli, Aydınlanma Çağı'yla birlikte Antik Çağ'ın yaratım gücü veren ilahi öfkesinden, Orta

Çağ'ın acedia'sından ve Rönesans'ın ilahi-dâhi profilinden kopartılarak depresyonun bir alt kolu olarak anılacağı serüvene geçiş yapar.

Rönesans hümanistlerinin –başta M. Ficino'nun- ortaya koyduğu melankoliklerin hüznü dâhi olduğu varsayımı bir sonraki yüzyılın başında moda halini alır. Melankolik olmadığı halde dikkat çekmek isteyenler, insanların onları anlamayacak kadar düşük seviyeli olduğu fikrine kendilerini bile inandırır. Bu kişiler bulundukları toplum ile bir türlü geçinemez. H. Prigent'in ifadesine göre modaya uyan bu kimseler melankolinin gizemli, süslü yanını tüketmekle kalmayarak anti-melankolik bir yaklaşımın doğmasına sebebiyet vermişlerdir (Prigent, 2009: 68). Bahsi geçen anti-melankoliklerin arasında kendileri de melankolik olan Montaigne ve Robert Burton yer alır. Montaigne melankolik olduğunu “...Sürekli değişen ele avuca sığmayan bir sürü duyguyla dolu içim. Bir an melankolikken, bir an öfkeli bir hal alırım...”(Montaigne, 2007: 160) cümleleriyle ifade eder. Melankolisinden kurtulmak adına yazmaya başvurduğunu aktarır. Montaigne başlangıçta melankolinin insanı yaratım gücüne ulaştırdığına dair kara safraya dayanan görüşlere sahip olursa da “Denemeler”in sonlarına doğru bu fikirden giderek uzaklaşır ve en nihayetinde melankoliye hor görü ile bakmaya başlar. Melankolik durumlara en az şeytana tahammül edemediği kadar dayanamadığını ifade eden cümleler kullanır. (Prigent, 2009: 75,76) Montaigne'nin gösterdiği tepkiye benzer bir tepki Robert Burton'dan gelir. Papaz olan Burton, kendisini melankolik çalışmalara adan ve 1621 yılında meşhur ve hacimli eseri “Melankolinin Anatomisi”ni ortaya koyar. “Melankolinin Anatomisi” geniş bir tarama sonucu ortaya koyulmuş zengin bir ansiklopedidir. Burton çalışmasında melankoli üzerine ortaya koyulmuş fikirlere mesafeli bir şekilde yer verirse de kendisi melankoli ile ilgili yeni bir tanım yapma yoluna gitmez. Burton'un üç kitaplık eserini değerli kılan noktalardan biri melankoliyi insan ile sınırlı tutmayarak topluluklara, devletlere, ülkelere yayıp anlamını “uyumsuzluk hali” olarak genellemesidir (Akın, 2014, 481). Böylece bireysel bir duygulanım hali olan melankoli insanlık için sorun yaratarak kaosa açılan kapı görünümünü alır. Burton diğer hümanistler gibi bu uyumsuz ortamın çözümünü ütopyalarda görür.

Hümanist yazarların pek çoğuna göre bir toplum, mutsuz, barbar ve asi ise orada halk huzursuzdur. İşler yolunda gitmemektedir. Bu bölgelerde yaşayan insanların üzerinde hâkim olan ruh melankolik yapıdır (Teber, 2009: 216). Bu tarz

yerlerde kurtuluşlar ütopyalarda aranır. Ütopya kelimesinin kökeni Eski Yunanca olup “olmayan yer”, “düşlenen yer” anlamına gelir. Ütopyanın ilk örneğine tıpkı melankolinin tanımının da ortaya çıktığı Antik Yunan’da denk gelir. Sokrates’in dilinden Platon tarafından kaleme alından “Devlet” ilk ütopya örneği kabul edilmektedir. Ancak Serol Teber’in ifadelerine göre özgün yapısı ve modern bir devlet inşasını anlatması yönünden Thomas More’un (1478-1535) ütopyası, ütopya adına ortaya konulan ilk büyüt yapıttır. (Teber,2009:217) Tam adı “De Optima Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia” olan eser More’un içinde bulunduğu zamana ve coğrafyaya, Kral VIII. Henry yönetimine, dönemin din anlayışına karşı geliştirilmiş arzulan mükemmel devleti anlatır (Şılar, 2011: 42). More’un yakın arkadaşı Erasmus’un ortaya koyduğu “Deliliğe Övgü”, Tomasso Compernella’nın “Güneş Devleti” bu dönemde adı sayılabilecek diğer önemli ütopya projelerindendir. Teber’e göre More’un ortaya koyduğu ütopyanın İngiltere’de çıkmış olması ve ütopya arayışlarının bu coğrafyada başlaması rastlantı olamaz (Teber, 2009: 217)⁶. Toplumun hoş karşılamadığı melankoliden kurtulmak ve insanların daha mutlu ve huzurlu şartlar altında yaşayabilmek adına ortaya ütopya projeleri atılmıştır. Ütopyalar, oluşturdukları yapı itibarıyla katı bir kurallar silsilesidir ve toplumla uyuşamayan melankoliklerin barınabileceği türden bir yapıları yoktur. Anti-melankolik yapısıyla birlikte ütopyalar aynı zamanda yazarlarının içinde bulundukları topluluklara karşı bireysel veya toplumsal eleştirilerini barındıran eserler olmuşlardır. Bu sebeple ütopya projeleri üretenler ya mahkûm edilmiş, ya öldürülmüş ya da idamdan son dakikada kurtulmuşlardır (Teber, 2009: 219,220).

Aydınlanma Çağı’nın önemli özelliklerinden birisi bilimin ve araştırmanın önünün açılmasıdır. Daha önce tedavisi bulunamayan hastalıklar dini nedenlere bağlanılırken günah ile ilişkili değerlendirilirken yeni çağın kavrayışı bu hastalıkları yeniden gözden geçirir. Araştırmanın ve irdelemenin yoğunlaştığı bu dönemde melankoli gizemli yapısını giderek kaybetmeye başlar. Hekimlerin gözünden melankoli hakkında çeşitli ülkelerden çeşitli eserler verilir. İspanya’da Andrés Valáquez’in “*Melankoli Kitabı*”(1585) Luis Mercado’nun ve Alonse de Santa Cruz’un çalışmaları; İngiltere’de Timothy Bright’ın “*Melankoli Kitabı*”(1586) ;

⁶ Bahsi geçen dönemde İngiltere ilk büyük “deli salgını” ile mücadele eder. Daha sonraları melankolikler için kullanılan spleen söylemi bu süreçte “English Spleen”, “The English Malady” , “İngiliz melankolisi” gibi isimlerle anılır (Teber, 2009: 222).

Fransa’da André Du Laurens’in “*Melankolik Hastalıklar ve Tedavileri Üstüne İkinci Söylem*” (1595), Jacques Ferrend’in “*Toulouse*”(1612) ve “*Paris’te Aşkın Özü ve tedavisi Kitabı ya da Erotik Melankoli Üstüne*”(1623) sayılabilir. Bu eserlerin pek çoğunda melankolinin kaygı ve üzüntü yaratan bir hastalık olduğu tanımlamaları yer alır. Hatta Timothy Bright eserinde melankolik imgelemin bilinen tüm ruh hastalıkları içerisinde akla en çok zarar veren olduğunu kaydeder (Prigent, 2009: 71,72).

Aydınlanma Döneminde melankolinin dâhi imajını yitirdiğini yukarıda belirtmiştik. Bu imaj değişikliğinin yansıması doğal olarak edebiyatta da yerini bulur. Aydınlanma Çağı’nın ilk melankoliği sayılan Hamlet (Akın,2014:460) soylu, bir prenstir. Hamlet’in melankolisi her ne kadar doğuştan gelen bir mizaçtan çok babasının ölümünden sonra ortaya çıkmış olursa da bu melankolik durum yer yer delilik görünümüne evrilir. Molière’in Türkçeye “İnsandan Kaçan”⁷ olarak çevrilmiş oyunun Alkestis isimli kahramanı melankolinin yarattığı duygulanmalar neticesinde yolunu kaybetmiş acılı biridir. Racine, Andromahi (Andromakhé) isimli oyununda melankoliyi bir hastalık, korkulacak bir durum olarak aktarır. Melankoli, Corneille için erdemleri küçük gösteren bir haldir. Horatius ise melankolik hal takınmaktan utanç duyduğunu söyler. Boileau için ise melankoli zevksizlik halidir (Prigent, 2009: 74).

Melankolinin Aydınlanma Çağı’nda çok fazla eleştiriye uğraması üzüntülü ve depresif ruh haline eşlik eden kuruntulara artık ilgi duyulmadığını göstermektedir. İnsanlar ilahi yaratıcılık, sanatsal coşkunculuk yerine mutlu ve yaşanılabilir bir hayatı yeğler. XVI. yüzyılda melankoli, dâhi olmaya açılan kapının imgesiyken yüzyılın sonunda dâhi ile melankoli kavramları birbirinden ayrılır, melankoli hastalık olarak anılmaya başlanır (Prigent, 2009: 74). Aydınlanma ile toplumlar gittikçe modernleşme sürecine girerler. Hayatın akışı sistemli çarklar halini alarak hız kazanır. Süreç hızlandıkça melankoliklerin durağan yapısı daha çok dikkat çekmeye başlar. Çalışanların gözünde hazır yiyecek olan deliler zamanla daha çok dışlanırlar. Bir bakıma Orta Çağ’ın pratikleri farklı görünümde Aydınlanma Çağında yinelenir. Melankolikler (ya da bu çağda kabul edildiği adıyla deliler/çılgınlar) hücrelere kapatılır, kafeslerde teşhir edilir. Çalışmayan ve üretmeyen toplumdan

⁷ Eserin orijinal adı “Le Misanthrope ou l'Atrabilaire Amoureux” şeklindedir.

uzaklaştırılması politikası delileri önce genel hastanelere ardından araştırma-inceleme nesnesi olarak kliniklere kapatılmalarıyla sonuçlanır (Teber, 2009: 220).

Aydınlanma Çağı, melankolikler adına Orta Çağ'ın ortaya koyduğu pratiklerin akıl ile yeniden kavranmasıyla sonuçlanmış gibi gözükmektedir. Rönesans'taki melankolik anlayışının ardından giderek moda haline gelen melankoli Aydınlanma Çağı'nda istenmeyen bir durum halini alır. Melankoli, Antik Çağ'dan bu yana getirdiği anlamları rasyonalizmin ışığında yitirerek depresyon olarak değerlendirilmeye giden ilk ayrışmasını bu çağda yaşar. Melankoli sıradan bir akıl hastalığı olarak görülürken melankolikler ötekileştirilerek toplumdan dışlanmışlar, kapatılmışlardır.

1.5. ROMANTİZMİN MELANKOLİ KAVRAYIŞI

Aydınlanma Çağının her şeyi akılla kavrama çabası duyguların ikinci plana atılmasına neden olmuştur. Aklın ve bilimin temel alındığı bir dönemde yoğun duygulanım bozukluğuna dayanan, sürekli çalışmanın değerli olduğu bir dönemde toplulukları durgunluğa iten melankolinin delilik kisvesiyle ötekileştirilmesi çok normal gözükür. Her şeyin akıl ile kavranamayacağını düşünen kişiler duyguların ön plana çıktığı romantizm akımının etrafında melankoliyi yeniden kucaklayıp geçmiş dönemlerdeki melankoliye olan olumlu bakışları harmanlayarak gerek düşüncülerine gerekse eserlerine yansıtırlar.

Aslında Romantik felsefenin temeli Kant metafiziğine dayandırılır. Kant'ın ortaya koyduğu görüşte gerçekler evrenini temsil eden numen ile bu evrenin görüngüsü olan fenomen arasında boşluk bulunur. İnsanın algıladığı dünya, gerçek dünyaya denk düşmez. İnsan aklı doğanın yasalarını belirler ve onu bir noktaya kadar kavrar. Ancak bunun ötesinde bir dünya vardır. Romantik ideoloji de rasyonalizmin tanımlayamadığı noktayla ilgilenir. Kant'ın ardından şekillenen görüşler Hegel'in söyleminde kurumsallaşır. Hegel dünyanın gerçekliğini sürekliliğe sahip bir tarihe bağlar. Akıl ile akıldışılık, bağlılık ile bağımsızlık, anlam ile anlamsızlık tarihin bağlamında birbiriyle karışır (Claudon, 1988: 21,22). Aynı zamanda Kant, "Güzellik ve Yücelik Duygusu Üstüne Gözlemler" isimli eserinde ortaya koyduğu estetik anlayış ve güzelliğe bakış açısıyla melankoliklere olumlu yaklaşır. Melankolik dış

dünyanın isteklerine değil kendi sağduyusuna bakar. Bu gerekçeyle Kant, melankoliğin güzellik duygusunun geçiciliğine aldanmayışına dikkat çeker. Böylelikle melankolik ölümlüler toplumunda daha üst konumlara yerleştirir. Bu nedenle Kant erdemi en çok melankoliklerle ilişkilendirir (Prigent, 2009: 90). Kant'tan Hegel'e geçerken ortaya koyulan fikirler neticesinde melankoli boyut değiştirerek mizaçtan, safradan, gezegenlerden koparak toplumsal kısıtlamaların yarattığı bir ruh haline dönüşür. Toplumun normal olarak kabul ettiği uyum gösterenler arasında “kitle ruhu” gelişir. “Kitle ruhunu” reddedip kendi özgün yaşamlarına sahip olmayı talep edenler ise uyumsuz kabul edilir. Bunlar doğada, taşrada daha doğru bir ifadeyle topluluklardan uzakta melankolik bir tavırla yaşamlarını sürdürürler. Hatta Hölderlin de görüldüğü gibi şizofrenik yalnızlığa (Teber, 2009: 300) çekilirler.

Romantizm ile birlikte her ne kadar Antik Çağ'ın melankoli bakışı benimsemiş olunursa da bu çağın görüşlerini bütünüyle kucaklamaz. Tıpkı melankolide yaşandığı duyuları karşılayan diğer kavramlar üzerinde de anlayışlar değişime uğramış bunun neticesinde eskilerin tanrılara atfettiği kutsiyet doğaya yayılmıştır. Doğa içine yayılan kutsallığı toplamak da ozanların görevi haline gelmiştir (Prigent, 2009: 90). Bu bağlamda melankolinin getirdiği yaratıcılık yeteneği ne Antik Çağ'daki gibi tanrısal bir lütuf ne de Ficino'nun ortaya koyduğu makro/mikrokozmos ile ilişkilendirilebilir. Yaratıcılık doğa ekseninde sanatçının/ozanın omuzlarına yüklenir. Prigent, ozanların üzerine düşen görevleri gerçekleştirirken Antik Çağ mitlerinde yer alan kahramanları model aldıklarını aktarır (Prigent, 2009: 90). Buna göre romantizmin önem atfettiği sezgilere ve doğaya hükmedebilme yeteneğiyle, Orpheus ve tanrılardan alevi çalarak insanlara veren Prometheus örnek alınmalıdır. Şayet ozanlar bu rolleri benimserse ideal ulaşılabilir hale gelir. Kalabalıklara ve davranışların tekdüzeliğine, otomatikleşmesine tepki olan romantizmin aradığı şeyin yalnızlıkla ve doğada aranması oldukça mantıklı gözüktür. Ancak melankolinin yapısı ideal olana ulaşmanın mümkün olamayacağını ilan eder. Psikanalizin sunduğu görüşle melankolik iki dünyayı birleştirememenin ıstırabını duyar (Leader, 2018: 175). Böylelikle “*Orpheus'la Prometheus İkaros'a dönüşürler.*”(Prigent, 2009: 94)

Milli değerlere yönelen romantizm pek çok toplumda farklı şekillerde işlenir, kabul görür. Avrupa'nın farklı noktalarında yaşanan devrimler ve toplumların gerçekleşen değişimler karşısında verdikleri tepkiler melankoli olarak düşünülebilir olursa da Prigent bu durumun daha çok “yüzyıl acısı” olarak kabul edildiğine değinir. Devrimler, Almanlar üzerinde özgürleşme ve dünyayı değiştirme fikirleri doğururken Fransızlar üzerinde toplumsal bir çöküş yaratır. Fransa’da gözlenen ruhsal çöküntü neticesinde melankolik ruh hallerini Hristiyanlıkla açıklama çabaları gözlenir. Chateaubriand, “Mektup”ta Hristiyanlığın yapısını “*özünde yumuşak ve melankolik*” olarak tanımlar. “Le Mercure de France” isimli eserinde çöldeki keşişlere atıf yaparak melankoliyle dini bağdaştırır ve melankolininengin tutkuların ürünü olduğunu söyler. Sonuç olarak Hristiyanlığın sevinç ve acıların tezaadında yer aldığını belirterek çileci keşişler gibi bir manastır hayatının yaşanmaması sonucunda yabancılaşmanın, çağa duyulan nefretin ve inançtan kopmanın ortaya çıktığını savunur (Prigent, 2009: 95,96).

Romantizm, melankoliyi sanatın içinde yoğurur. Resim, heykel, mimarlık, müzik, edebiyat gibi çeşitli sanat dallarında melankolik motifler yoğunlukla işlenir. Melankoli eserlerin içinde kimi zaman saygın bir düş, duygusallığın nazik büyüğü olarak işlenirken kimi zaman geçmişin olumsuz izlerini üzerinde taşır. Öyle ki Mario Praz tarafından “*kara romantizm*”(Claudon, 1988: 26) olarak anılan eğilimler Orta Çağ’ın melankoliye iliştiirdiği “*beden, ölüm ve şeytan*” sözcükleriyle hülase edilir. Bunun altında ise melankolik ıstırabın yarattığı coşkunluğun abartılarak sahiplenilmesi yatar. İstırabın coşkunlukla abartılmasında görülen tezat kendisinden önce de varlığını gösterirse de kuramcısı Baudelaire olacaktır. Bu noktada zevk-acı, ölüm-arzu, güzellik-dehşet gibi kavramlar birbirine karışarak/bağlanarak sado-mazoşist bir görünüm sergiler. John Keats, “Melankoliye Övgü” (Ode on the Melancholy) şiirinde melankolinin ıstırabından zevk devşiren ifadeler yer verir. Şiir; doğa unsurları, haz ve melankoli ile örülü haliyle romantik dönemin özelliklerin çoğuna denk düşer. Keats’ın şiirinde yer alan “*güzellik ölmelidir*” ifadesi Hugo’nun bir sonesinde “*Ölüm ve Güzellik iki büyük gerçek(...)İkisi de korkunç ve doğurgan iki kızkardeş.*” (Claudon, 1988: 26) şeklini alır. Bu haliyle Hugo’nun ifadeleri Aristoteles ve M. Ficino’nun izlerini taşır. Artık melankoli tehlikeli, büyüleyici ve bir sanatçı için ilham kaynağıdır.

Hugo, Chateaubriand'ın tanımlamaya çalıştığı melankoliyi Romantizmin manifestosu sayılan “Cromwell’in Önsözü”nde yeniden yorumlar. Hugo’nun ifadeleriyle melankoli çağdaş bir acı görünümünü alırken tatmini mümkün olmayan, kültürün neticesinde oluşan bir arzuya da dönüşür. Kültürün genişliği ile yaşamın sunduğu birbirine hiçbir zaman denk düşmez (Prigent, 2009: 97).

Aklın güç kazandığı bilimin ilerlediği Aydınlanma Çağı ile birlikte melankolikler üzerinden etkisini çeken acedia, 1800’lerde romantizm kavramında yeniden şekillenerek ortaya çıkar. Çöl keşiflerinde gözlenen, hayat enerjisinin tükenmesi, bitkinlik, ağlama halleri, inançsızlık, tanımlanamayan sıkıntı ve bunaltı, klostrofobik sıkıştırılmışlık hisleri romantiklerin hayatlarında ve eserlerinde kendisine yeniden yer bulur. Melankolinin kazandığı yeni görünüm Türk edebiyatında büyük yankı uyandıran flaneur tipin temellerini oluşturur. Teber, 1848’de pek çok Avrupa ülkelerinde vuku buluna ayaklanmalar ve devrimler neticesinde ortaya çıkan flaneur tipi C. Baudelaire’in yaşamı ve kişiliğinde somutlaştığını belirtir (Teber, 2009: 155). Sanatçı şiirlerinde, kelime olarak kullanmadığı noktalarda dahi melankoliyi çağrıştıran Satürn, spleen, uyuşukluk, hüzn, acı, marazi, hummalı... gibi sözcüklere; öğle vakti uykusu, elini çenesine dayamış gibi melankoliyi hatırlatan durum ve hareketlere yer verir (Starobinski, 2007b: 25-35). Büyük kentlerin uyumsuz insanları olan flaneurler, tanımlayamadıkları can sıkıntıları sebebiyle her işten uzak, uyumsuz, bir bütünün içinde olmasına rağmen o bütünlüğe karışamayan kimselerdir. Tıpkı melankolikler gibi akan zamandan ve mekândan yalıtılmışlardır. Kimileri tolere edemedikleri ruhsal sıkıntılar nedeniyle intihar girişiminde bulunmuştur. Avrupa toplumlarında gözlenen bu şiddetli değişimler Klasik Yunan’a dönme, doğaya kaçma isteğini körüklemiş gibi gözükür.

Prigent, acedia’daki demonların yerini romantizmde şeytanın aldığını belirtir. Sanatçılar da tıpkı şeytan gibi tanrıya eş olmak istemiş ve sonuçta cezalandırılmışlardır. Güzellik kavramı ulaşılamaz bir idealdir ve ona ulaşamamak umutları tüketmiştir (Prigent, 2009: 104,105). Bu tavır, sonraki bölümlerle değineceğimiz gibi melankoliğin kaybettiği “şey”i dil alanında başka gösterenlerle arayamaması sonucu, acıyla donup kalmasıyla benzerlik gösterir. Tanrıdan/anlamdan kopan melankolik onun sunduğu telafi edilebilirlikten de mahrum kalarak boğucu bir

ağırlık, hayal kırıklığı ile bir başına kalır. Bu yapısıyla melankolinin Hölderlin ve Lenau'nun delirmesi Nerval ve Kleist'in intiharına neden olduğu söylenebilir.

Milton, Goethe, Vigny, Hugo gibi isimler tanrının şeytanı bağışlayabileceğine yani ozanın melankoliden kurtulabileceğine umut bağlar. Çünkü ozan, tanrının yokluğunu kabul veya ölümünü ilan ederse de onun gösterdiği öfke ve kızgınlığın altında tanrısal bir figür yatar (Prigent, 2009: 105). Buna karşılık Claudon, romantizmin temelinde dini bir benimseyişin olmaması halinde tanrı figürünü şeytanın alabileceğini söyler. Faust, Poe, Gogol, Bürger, Erckmann-Chatrin gibi isimlerin eserlerinde somut şeytana atıflar yapılır. Francisco Goya'nın resimlerinde acımasız, dehşete düşüren sahnelerle romantizmin ulaştığı sınır sergilenir (Claudon, 1988: 27).

Belki dönemin koşulları belki de sanatçıların kaynak aramaları neticesinde sahiplenilen melankoli Ficino'nun uyarılarını haklı çıkarır derecede tehlikelidir. Bireysellik ve hiçliğe gömülen doğasının sanatçılarda yarattığı yaratım gücü aynı zamanda onların hayata tutunan bağlarını yok etmiş gibi gözükür. Delilik ile dâhilik arasındaki ince çizgide varlığını sürdüren melankoli bir sonraki yüzyılda yerini kademeli bir şekilde depresyona devretmeye başlar.

1.6. 19. YÜZYIL SONRASI MELANKOLİ

Aydınlanma Çağı ardından aklın temele alınmasıyla birlikte olağanüstü şeylere olan bakışlar değişerek Orta Çağ'da benimsenen beden ile ruhun ayrı iki unsur oluşu fikri kabul görmemeye başlar. Daha önceki yüzyıllarda insanlarda meydana gelen “anormal” davranışların kaynağının açıklanmasında kullanılan tanrı elinden gelen bir sınama ya da demonların insanların iradelerini kırması sonucunda meydana geldiği fikri yerine durumun doğa bilimleriyle birlikte anlaşılıp çözülmesi yönünde adımlar atılır. Bu yeni anlamlandırma çalışmalarından melankoli de kendi payına düşeni alır. Aydınlanmanın getirdiği kavrayışlar, devrimler neticesinde ortaya çıkan görüşler Philipe Pinel'in (1745-1826) çabalarıyla ruh bilimine taşınmaya çalışılır. Romantizmin önemli temsilcilerinden Jean-Jacques Rousseau'nun görüşleri ve Hipokrat'ın çalışma prensibini benimseyerek hümanist bir anlayışla hareket eden Pinel, kliniklerde kobay olarak tutulan “delilerin” özgürleşmesi adına mücadele eder.

Pinel'in kavrayışında melankoli, mani ile yer değiştirebilen bir görünümde “yabancılaşma” ve “çılgınlık” halleri olarak kabul edilir. Pinel'e göre melankoli genetik kaynaklı olabileceği gibi kötü yaşam şartları ve tercihler de melankolinin ortaya çıkmasında etkili olabilir. Pinel'in ardından modern psikiyatrinin kurucusu sayılan Jean-Étienne Dominique Esquirol (1772-1840) Pinel'in düşüncelerini devam ettirir. Esquirol, ruh hastalıklarının beyin yapısında meydana gelen bozukluklardan kaynaklanacağını ancak bununla birlikte toplumda yaşanan köklü değişikliklerin toplum üzerinde bıraktığı etkilerin de ruhsal bozukluklara yol açabileceğini söyler. Bu kapsamda melankoliyi doku bozukluğuna bağlayarak “devri çılgınlık” tanımında bulunur (Teber, 2009: 228,229).

XVIII. yüzyılda melankoli ile beyin dokusu ve fizyolojisiyle bağlantılar kurulmaya çalışılır (Teber, 2009: 230). Bu doğrultuda Albrecht von Hallers (1708-1777) sinir sisteminin uyarılmasıyla ilgili araştırmalar yaparken öğrencilerinden Cullen, nöro-patoloji ve psiko-fizyoloji çalışmalarını ortaya koyar. Çalışma ruhsal rahatsızlıklar ile beyin sinirsel olarak uyarılması arasında bir ilişki olabileceğini varsayımına dayanır. Bu varsayımın ekseninde sinir sisteminin normal şartlara oranla daha yavaş tepki gösterilen durumlar açıklanırken öne çıkarılan çökkün, hüzünlü, kaygılı, korkulu gibi ifadeler melankoliyi tanımlamada kullanılan belirtilerle benzerlik gösterir. Aksi durum ifade edilirken -öfkeli, coşkulu, gibi- sinir sisteminin daha canlı tepkiler verildiğinin gözlemlendiği savunulur (Teber, 2009: 229). Cullen bu görüşlerinde beyinde bulunan damarların gevşemesiyle beyne az kan gidebileceğini ve bu durumun da insanda depresif bir ruh hali yaratabileceğini ileri sürer. Böylece depresyon Cullen tarafından fizyolojik/anatomik temelli bir durum olarak varsayılmış buna ek olarak depresyonda bedensel ve ruhsal canlılıkta düşüşler görülebileceği de savunulmuştur. Cullen'in öne sürdüğü bu görüş genel itibarıyla kabul görür. Böylece melankoli kavramıyla depresyon kavramı zaman içerisinde önce birlikte ardından birbirinin yerine kullanılmaya başlanır (Teber, 2009: 231). Günümüzde dahi melankoli ve depresyon arasında kesin bir çizgi bulunmamakla beraber melankoli depresyonun alt kolu olarak değerlendirilir. Darian Leader, bu adlandırma sorununda hem tedaviyi yapan analistin hem de hastanın insan yaşamının kalitesini düşüren semptomları çözmeksizin hızlıca tedavisi amacıyla “depresyon” başlığı altında geçirilmesi sonucunda ortaya çıkan bir karmaşa olduğunu ifade

eder. Ayrıca melankolinin ve dolayısıyla yasın tüm depresif durumları kapsamadığını fakat depresyonun bu iki terimden daha geniş bir başlığı kapsadığını belirtir (Leader, 2018: 22).

Cullen'in bu tanımından sonraki yıllarda beyinde meydana gelen anatomik ve fizyolojik durumları baz alarak melankoli ile ilgili çeşitli tanımlamalar geliştirir. Kahlbaum, Karl-Ludwig (1828-1899), melankolik ruhsal durumunun beyin kansız kalmasından ortaya çıkan bir tür beyin anemisi olduğu fikrini ileri sürerken Viyanalı Theodor Meynert (1833-1892) ruh hastalıkların ön beyin bölgesinde meydana gelen işlevsel-yapısal bir bozukluk neticesinde ortaya çıktığını varsayar. Griesinger(1817-1868) ve Emil Kraepelin (1856-1926) de bu dönemde ruh hastalıkları üzerine önemli fikirler ileriye süren isimlerdir. Griesinger, ruh bilimlerini cin, peri gibi doğaüstü unsurlardan; din, felsefe, güzel sanatlar gibi sosyolojik-kültürel branşlardan ayırarak psikiyatrinin bağımsız bir branş oluşuna özen göstermiş modern psikiyatrinin kuruluşunda önemli bir rol oynamıştır. Kraepelin ise psikiyatriye bilimsel bir disiplin özelliği kazandırarak doğa bilimleri içerisinde psikiyatrinin başlı başına bir sistem oluşunda önemli bir rol üstlenir (Teber, 2009: 231-235).

Psikanalizin melankoliye bakışını klasik hale gelen başlıca altı temel çalışma belirler. K.Abraham (1911,1916,1925), S. Freud(1917), Rado (1927) ve ardından gelen süreçte Melenie Klein'in melankoli üzerine temel görüşleri olmakla birlikte Rosenfel (1959), Mendelson (1960) gibi pek çok araştırmacı da psikanaliz yönelimiyle melankoli üzerinde fikirlerini ortaya koymuşlardır (Teber, 2009: 238). Julia Kristeva'da psikanaliz ve sanat boyutunda fikirlerini dile getiren bir başka önemli isimdir. Çalışmanın ikinci bölümünde Freud'un ve bazı isimlerin fikirlerine değinileceği için burada isimlerini anmakla yetiniyoruz.

Aklın güç kazanması ve bilimin ilerleyişi dünyanın bu unsurlarla yorumlanarak yeniden kavranmasında önemli rol oynar. Elde edilen veriler ışığında melankoli; din, astroloji gibi bağlamlardan koparak ruhbiliminin inceleme konusu haline gelir. Ancak tek yönlü gerçekleştirilen çalışmalar kobay haline gelen melankoliklerin sorununu çözmediği gibi doğal olarak tüm insanlığı anlamakta başarısız olur. Ruh hastalıklarının yalnızca beyin biyo-kimyasal yapısına ve tepkilerine indirgemek insanın sosyal bir canlı olduğu gerçeğini göz ardı etmek anlamına gelir. Akıl için beyaz beyazdır. Oysa beyaz bir kişiden başka bir kişiye

farklılık gösterebilir. Beyaz birisi için güvercinin rengi dolayımında özgürlüğü çağrıştırırken diğer kişi için kefeni anımsatması yönünden ölüme denk düşebilir. Öyleyse bir renk üzerinden dahi iki farklı yoruma ulaşmak mümkünken ruh sağlığını yalnızca beynin dokusuna indirmek pek çok şeyin göz ardı edilmesine neden olur. Her insan için farklı şekillerde kurulan görüngü dünyasını anlamak o kişinin kendi dünyasını açmasıyla mümkün olacaktır. Bir kişinin anlattıklarını betimlemeye veya anlamaya dayalı gelişen fenomenolojik yaklaşım yalnızca dışsal değerlendirmelerle yapılan tanımlamaların eksik olacağını savunur.

Edmund Husserl (1859-1938) tarafından kurulan fenomenolojik yaklaşım/felsefe I. Dünya Savaşı ardından şekillenir. Husserl, Descartesçi anlayışın aksine nesnelere “kendinde şeyler” gözüyle bakmayıp düşünce ile nesnenin içsel olarak birbiriyle bağlantılı olduğunu savunur. Üstelik bu bağlantı pasif bir kaydetme işlemi değildir. Beyin düşünce nesnesini aktif bir şekilde kurar veyahut nesneye yönelir. Bu kapsamda nesne ile ilişkili olmayan şeyler “fenomenolojik indirgeme”ye uğrayarak görmezden gelinir. “Paranteze alma” olarak tanımlanan bu indirgeme içkin olmayan şeylerin reddini gerektirir. Husserl’in amacı “*içkin mutlak varlığın betimlenmesi*” çabasıdır. Yalnızca insanın kendisi tarafından ulaşılabilen en katıksız benliği olan mutlak varlığa ulaşmak kişinin bilinçli uğraşının neticesinde gerçekleşebilir. Husserl, zaman akışında dahi farklılaşmalar olabileceğini varsayarak her insan için zamanın farklı algılanabileceği tezini doğurur (Eagleton, 2014: 68,69; Teber, 2009: 248). Bu düşünceler, kişiye veya başka bir çağa ait zamanın, kabul edilen nesnel zamandan farklı işlediğine dikkat çekerek öznel zamanlara vurgu yapar. Öznel bir zaman tasarımı görülen melankoli başta olmak üzere pek çok ruhsal bozukluk neticesinde nesnel zaman algılamalarında bozulmalar meydana gelir. Daha sonraki bölümlerde değineceğimiz üzere melankolik kendisini sonsuz bir şimdiki zamana hapis gibi hisseder. Melankolinin geçmiş ve gelecekte kopan yapısı, sonsuzluk çölünün tek bir anında ağır, donmuş, taşlaşmış haliyle akan dünya zamanından bağımsız işler. Bu doğrultuda Husserl’in bireyselleşmiş zaman varsayımı doğru gibi gözükür.

Martin Heidegger (1889-1976) Husserl’in görüşlerinden etkilenmekle beraber bu görüşlerde kökten değişiklikler yapmış, Husserl’in fikirlerini ontolojik bir somutlaştırmaya ulaştırmıştır. Heidegger’e göre dünya kendi kuralları ve doğasıyla

düzenlenmiş yapıdadır. İnsan ise diğer insanlar ve dünyaya bağlı yapısıyla özne haline gelir. Fakat günlük hayatın kuralları içerisinde insan kendi varlık ve bilincinin farkında değildir. Kişi kendi varlığının bilincine ulaşması için kendi “özelanını” irdelemesi gerekir. Heidegger’e göre varlığın anlaşılabilmesi için hiçliğin anlaşılması gerekir. Heidegger’in “Dasein” olarak isimlendirdiği insanın varlığı, kişinin kendi üzerinde düşünmesiyle ulaşılabilir olandır. Kendi farkındalığına ulaşmak kaygı, sıkıntı, merak, korku, acı, hüznün gibi duyuları da beraberinde getirir. İnsan hiçlik karşısında kaygı duyumunu yaşayarak ruhunu geliştirir (Eagleton, 2014: 75,76; Teber, 2009: 248-250). Kaygı ve korku bazı çalışmalarda birbirini yerine kullanılır gözüktürse de Heidegger’in denkleminde ikisi aynı şeye işaret etmez. Korku bir şeyden korkmak minvalinde varlığın diğer varlıklarla ilişki kurması üzerinden doğar. Kaygı ise bir şeye yönelen kaygıdır. Kaygı, “*Dasein’in ölmekte olan bir varlık olarak kendisiyle ilişki kurma biçimidir.*”(Adkins, 2020: 91; Borgna: 2014: 65)

Brent Adkins, Heidegger’in Dasein ile ölüm arasında getirdiği yorumun ontolojik bir melankoli doğurduğunu savunur. Heidegger’in kabulüne göre ölümün, Dasein ile olan ilişkisi doğrudan değil dolayımıdır. Ölüm ontolojik olarak deneyimlenemez ve ölümün görüngüsü başkası üzerinden gelir. Ancak ölüm, Dasein için aşılabilir da bir engeli teşkil eder. Varlık, ölümün olanaklarına kadar genişler ve ölüme ulaşmasıyla son bulur. Bireyselliğin ve narsistliğin içkin olduğu melankoli Dasein’in yas çalışmasından yani ölümün deneyiminde kaçışının ürünü olur (Adkins, 2020: 35,63,268). Heidegger, melankoliyi varlığın temeline yerleştirerek sonradan edinilen bir nesne kaybından çok daha farklı bir görünüm ortaya çıkarır. Buna ilaveten melankoli her ne kadar öznenin oluşumuyla ilişkili de olsa psikanalizdekine benzer metafor ve metonomi gibi başka kavramların üzerine kayma-kaymama durumundan da başka gözüktür. İlk kayıp başlığında değineceğimiz üzere ilksel bir yitirmeye değil içe alınmış bir kayıpla ilişkilidir.

Hubertus Tellenbach(1914,1994), klinik olarak deneyimlerinden yola çıkarak melankoliyi bir tercih, mizaç olarak tanımlamıştır. Buna göre melankolik mizaçlı kişiler sıkı bir çalışma prensibine sahip, detayları gözetken, diğer insanlarla kurduğu ilişkilerde çekingen davranış sergileyen, bulundukları toplumla geçinemese dahi uyumsuzluk göstermeme gayreti gösteren kimseler olarak varsayılır. İlaveten bu kişiler yoğun bir suçluluk duygusuyla mücadele ederler (Teber, 2009: 259). Belki de

bu gerekçeyle her işlerini eksiksiz yapma gayreti içindedirler. Ancak ister hayatın kendi yapısı ve insanın sınırlılıkları isterse ileriki bölümde değineceğimiz onarılmayacak bir kurucu kayıp olsun eksiklik varlığını hep gösterecektir. Bu bağlamda melankolik mizaçlı kişilerin hissettikleri suçluluk duygusu her işte mükemmeliyetçi ve eksiksiz olma çabasının altında yatan gerekçe olabilir.

Tellenbach, dâhiler ile melankoliklerin yaşadıkları arasında farklı bir melankolik kavrayış olduğunu tanımlar. Dâhilerin sahip olduğu depresif ruh halini “ruh ağırlığı” (Schwermut) şeklinde tanımlarken normal insanların durumunun “melankoli” olduğunu söyler. Tellenbach’ın teorisine göre bu iki durum birbirinden farklı gösteren ve semptomlara sahiptir. Dâhiliği varoluşsal pencereden inceleyen Tellenbach dâhilerde görülen hüznün yaratıcılıklarının kuraklaşmasına, yok olmasına sebep olduğunu belirtir. Yaratıcılığını yitiren dâhi normal insanlar arasına geriler. Dâhilerin hüznünde ruhsal durgunlaşma, hiçleşme, insanlarla olan iletişimde azalma gözlenir. Öyle ki hayatlarının anlamını veren yaratıcılığın ortadan kaybolması bu kişileri intihara dahi sürükleyebilir (Borgna, 2014: 183,184). Tellenbach’ın dâhiler üzerinden yaptığı ayırım tam bir ayırım gibi gözükmez. Melankoli ister varoluşsal ister klinik deneyim olsun ortaya koyulan bulgularda en temel unsur olarak acının ayırım gözetmeksizin her melankolik deneyimde görüldüğü unutulmamalıdır.

Köklü tarihi, pek çok farklı görünümüyle melankoli XIX. Yüzyıl itibariyle depresyonun alt kolu olarak kabul görür. Depresyon ve melankoli tam olarak birbirleriyle örtüşmese de yapılan sınıflandırma belki de melankolinin doğasının henüz bir kalıba tam olarak sığdırılamamasından ileri gelir. İster günlük deneyimlerden ister varoluşsal bir buhrandan yola çıksın, melankoli tarihi süreç içerisinde pek çok görünüm ve semptom ile varlığını korur. Tarihi süreç içerisinde ortaya çıkan farklı görünüm ve semptomlar şiir imgelerini çözmemizde bize kılavuzluk edecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

KAYIP

2.1. KAYIP, YAS VE MELANKOLİ

Antik Çağ'ın kara safrası, Orta Çağ'ın acediası, Rönesans'ın hüznü-dâhi profilinin kaynağı, Aydınlanma Çağı'nın hakir görülen hali olan melankoli, tarih içerisinde çeşitli kabullerle varlığını sürdürür. Psikolojinin bir bilim olarak kabulüyle melankolinin yeniden anlamlandırılması üzerine çalışmalar başlar. Günümüzde melankolinin anlamlandırma, yorumlama çalışmaları genelde psikanalizin kurucusu Sigmund Freud'un görüşleri ve bu görüşlere karşı ileri sürülen fikirler çerçevesinde şekillenir. Freud'un 1917 yılında yayımlanan makalesi "Yas ve Melankoli"de birbirine çok yakın konumlanan yas ve melankolinin ortaklıkları ve farklılıkları temelinde açıklamalar yapılır. Freud'un getirdiği açıklamaya göre hem yasin hem de melankolinin temelinde bir kayıp bulunur. İki duygulanım da yaşanan kaybın ardından ortaya çıkan tepkilerdir. Yas yaşanması ve tamamlanması gereken sağlıklı bir sürece işaret eder. Hatta yasin tamamlanamaması patolojik görünümünün ortaya çıkmasına sebep olur. Freud, yazısına göre yas *"...her zaman sevilen bir kişinin ya da onun yerine konmuş vatan, özgürlük, bir ideal vs gibi soyut bir değer kaybedilmesine verilen tepkidir."*(Freud, 2019: 10) Kaybın ardından yaşanan duygu pek çok kişiye göre yas değil kederdir. Ancak yas ve keder birbirini tam olarak karşılamamaktadır. Keder yaşanan kayba karşı gösterilen tepkiyken yas kederin işlenmesine denk gelir (Leader, 2018: 29). Kederin işlenmesi süreci Freud tarafından "yasin işlevi" olarak tanımlanır. Bahsi geçen süreç, kaybı yaşayan kişinin kaybettiği nesne/şey üzerinden libidosunu/yaşam enerjisini çekerek kişi ile kayıp nesne arasındaki bağların zayıflayıp yok olması –ya da önemsenmeyecek kadar zayıflaması- şeklinde gerçekleşir. Yaşanan kaybın kesinliğiyle defalarca yüzleşmeyi kapsayan bu süreç, kaybı yaşayan kişi için hiç de kolay değildir. John Bowlby, kayıp karşısında gösterilen bu direniş sürecini ve egonun özgürleşerek yeni bağlar kurabilecek hale gelişini dört başlık altında değerlendirir. Bu başlıklar hissizleşme, özleyip arama, düzenin bozulması ve umutsuzluk, yeniden düzen kurmaya çalışma şeklindedir (Bowlby, 2015: 104). İlk faz ölüm haberinin alınmasından sonraki ilk haftayı kapsar. Bu süreçte öfke patlamaları, ölüm haberinin/ kaybın

kabullenilememesi durumları yaşanır. Huzursuz ve gergin geçen durgunluk/uyuşukluk süreçlerini öfke patlamaları ve panik ataklar takip eder. İkinci faz birkaç aydan birkaç yıla uzanan kaybedilen kişinin/nesnenin özlem duyularak aranması sürecini kapsar. Bu aşamada yaslı kaybın idrakine varmaya başlar. Buna rağmen kaybına yoğun özlem duyarak kaybedileni durmaksızın anmaya, onunla ilgili anılarını yâd etmeye devam eder. Kaybedilenle ilgili anımsatıcı uyaranlar, sesler, işaretler, imajlar karşısında sevgi nesnesinin geri döndüğüne/döneceğine dair çıkarımlar, yorumlar yapma eğilimindedir. İkinci fazda da belirgin olarak öfke görülür. Ölümün/kaybın yol açtığı üzüntü ile kaybın gerçekleşmediğine dair inanç – kayıp nesnenin geri döneceğine dair umut beslenmesi ve arayışın devam etmesi- arasında yaşanan çatışmalar sonucunda yaslının sonuçsuz arayışı öfke duygusunu ortaya çıkarır. Üçüncü ve dördüncü fazlar yaslının süreci olumlu bir şekilde tamamlayabilmesi için yaşaması gereken basamaklardır. Yaslı içine düştüğü duygulanım hallerine karşı direnmelidir. Kaybı yaşayan kişi bu fazlarda kaybın nedenleri ve nasıllarını irdeleyerek ölüye/kayıp nesneye duyulan öfkeye karşı mücadele etmelidir. Çekişmeli süreç sonucunda yaslı başarılı olması halinde yaşadığı kaybın kesinliği ile yüzleşerek yaşamına yeniden şekil vermesi gerektiğini kabul eder. Yeniden şekillenme sürecinde ise rol değişikliği yaşanır. Örneğin eşini kaybetmiş bir erkek sosyal yönden artık onun kocası değildir. Hem sosyal bağlar yoluyla kurduğu konumundan hem de eşiyle birlikte olan umutlarından vazgeçmelidir. Bu kabullenme acı vericidir (Bowlby, 2015: 103-114). Freud’un yas çalışması dediği süreç tamamlandığında ego nesne üzerinde tuttuğu libidoyu çekmiş bir halde bulunur. Ego özgür haline geri döner. Ölüm yaşanabilecek kayıplar arasında en net olanıdır. Freud’un bahsettiği kayıpta önemli olan kurulan bağın tekrarlarla aşamalı olarak ortadan kalkmasıdır. Daha doğru bir ifadeyle yokluğun hayata kaydedilmesiyle o nesnenin referanslarının ortadan kalkması durumudur (Leader, 2018: 32). Basit bir örnekle “annemin üzümlü keki” yerini alelade bir üzümlü keke bırakabilir.

Freud yasin tanımından ve işleyişinden yola çıkarak melankolinin mekanizmasını açıklar. Yas ve melankolide temel olan ortaklık bir kaybın yaşanmasıdır. Freud bu iki kayıp arasında kaynağa dayalı bir farklılık olacağını belirir. Melankolik bazı vakalarda tıpkı yasta olduğu gibi bir sevgi nesnesinin yitimi

söz konusudur. Bazı vakalarda ise melankoliye yol açan kayıp daha manevi boyuttadır ve kaynağın ne olduğu bilinmez. Hatta melankolik, kaynağın ne olduğu bilse dahi bu kayıpta neyi kaybettiğini bilemez (Freud, 2019: 11). Yaşanan kaybın bilinmeyişi melankolinin engellenmesine sebep olacaktır. Bu bağlamda melankolik, yaslının ikinci fazda takılıp kalmış hali olarak düşünülmesi gerektiğini savunuyoruz. Üçüncü ve dördüncü fazların yaşanmaması sebebiyle de egonun özgür hale gelmesi mümkün gözükmez. İlaveten melankoliye yol açan faktörleri arasına “*incinme, ihmal edilme, ve düş kırıklıkları*”(Freud, 2019: 17) da dâhil edilir. Freud’un ifadelerine göre melankolikler dünyaya karşı ilgisini yitirmiş deruni bir acıya gömülmüş bir şeyleri sevmeyi başaramayan ve en önemlisi benlik saygısı ve özgüveni zayıflayan kişilerdir (Freud, 2019: 10). Benlik saygısı ve özgüvenin zayıflaması durumları melankoliyi yastan ayıran bir diğer başlığı oluşturur. Yasta yaşanan kayıp ardından değerini yitiren dünya iken melankolide kişi kendini değersiz görür. Benlik saygısını yitiren melankolik kendisine ardı arkası kesilmeyen hakaretler yöneltmeye başlar. Hiçbir şeye layık olmayan, düşkün, aşağılık bir canlı olarak değerlendirir kendisini hatta kendisiyle bağı olduğu için aile fertlerine acır. Değersizliği ve düşkünlüğüyle cezalandırılmayı ve dışlanmayı bekler. Melankoliğin kendine yönelttiği bu ithamlara uykusuzluk ve yemeden içmeden kesilme halleri eşlik eder. Hatta melankolik intihar dahi edebilir (Freud, 2019: 12). Depresif insanların çoğunda kendini değersiz hissetme sık/olağan rastlanan bir durumdur. Ancak melankolikler diğer depresiflerden farklı olarak yetersizliklerini yüksek sesle ifade ederler (Freud, 2019: 13). Paranoyakların tam aksine dış dünyayı değil kendilerini suçlarlar (Leader, 2018: 38). Melankoli ve yas benzer mekanizmalarla çalışıyor olmasına rağmen niçin yasta dünya, melankolide ise öznenin kendisi anlamını yitirir? Freud’un açıklamasına göre yasin mekanizması kaybın ardından nesne üzerindeki libidonun/yaşam enerjisinin zahmetli bir süreçle birlikte geri çekilmesi şeklinde çalışmaktadır. Melankolide ise nesnedeki libido/yaşam enerjisi geri çekilerek boşa çıkması gerekirken egoya geri iade edilir. Ego kaybettiği kişiyle özdeşleşmiştir. Freud’un ifadesiyle “...nesnenin gölgesi ego üzerine düşmüştür.” Artık nesneden vazgeçmek egodan vazgeçmek anlamına gelir (Freud, 2019: 15). Freud bu çıkarımı yaparken melankoliklerin kendilerine yönelttikleri suçlamaları referans gösterir. Melankoliğin kendisine yaptığı suçlamalar kendisinden çok kaybettiği sevgi nesnesine uygundur. Bu nedenle

kendisine yönelttiği eleştiriler ve suçlamalar aslında kayıp nesneye yöneltilen suçlamalardır. Ancak ego kaybedilen nesnenin görünümünü aldığı için suçlamalar egoya yapılır. Leader'ın ifadesiyle mızrak bir bumeranga dönüşmüştür (Leader, 2018: 38). Suçlamanın kişinin kendi egosuna dönmesi altında yatan nedenleri sorgulayan Freud, Otto Rank'ın görüşlerine hak vererek narsistik nesne seçiminin iş başında olabileceğini belirtir. Buna göre nesneye yapılan duygu yatırımı herhangi bir güçlkle karşılaştığı zaman narsisizme gerilme olanağı bulur. Nesneyle kurulan narsistik özdeşleme, sevgi nesnesine yapılan duygu yatırımı yerine geçerek sevilen kişiye karşı duyulan kırgınlık, kızgınlık, öfke gibi olumsuz duygulara rağmen kişinin saplantılı aşk ilişkisinden vazgeçememesine neden olur (Freud: 2019: 16). Öyleyse yastan farklı olarak melankolinin narsisizm ile ilişkisi vardır. Melankolinin temelinde yatan nesnede ilk narsisizme kadar gerilemesine sebep olacak narsistik nesne seçimi bulunmalı bununla birlikte sevgiye karşı duyulan nefret unsuru narsistik özdeşleşmeye dâhil olarak kişinin kendisine yönlendirdiği suçlamalara kaynaklık etmelidir. Bu noktada Paul Ricoeur, sadizme ulaşan ikinci bir gerilemenin de varlığından bahseder. Sadizme ulaşan ikinci gerileme melankoliğin kendine yönelttiği suçlamalarda, pişmanlıklarda ve vicdanın baskısı altında yatar (Ricoeur: 2007: 124). Nesneden vazgeçilse bile onunla kurulan bağların varlığı sorun teşkil eden noktayı oluşturur. Nitekim Freud, narsistik özdeşleşme sonucunda nesnenin kendisinin kaybolmasına karşılık ona duyulan sevginin korunduğunu ancak sevginin yerine geçen nesnenin neticesinde nefret duyumunun harekete geçtiğini ifade eder. Sonuç olarak nesne kendine yönelttiği aşağılamalardan, azarlardan çektiği acılarda, sadist bir tatmin duyar (Freud, 2019: 17). Öyle ki bu sadist tatminin kendi üzerinden duyulması hali melankolide mazoşist görünümün ortaya çıkmasına vesile olur. Binkert, melankolide işleyen sado-mazoşist eylemlerle Freud'un daha sonraki yazılarında ortaya koyduğu ölüm dürtüsü ile olan ilişkisine değinir. Buna göre melankolinin merkezinde inorganik hale dönüşteki durgunluğun bulunduğunu ifade eder (Binkert: 1995: 150). Son olarak Freud, melankoliğin ulaştığı intihar noktasının da kişinin kendisine dönen sadizmi ile anlamlı olabileceğini savunur. İntihar fikrine sahip birisinin aslında başkasını öldürmeye yönelik fikirlerinin olduğunu da varsayar (Freud: 2019: 18).

Freud, yas ve melankoliye dair görüşlerini sunduktan sonra Abraham ve Klein tarafından özellikle iki duygulanımın ayrıştırılmasındaki katılık üzerinden Freud'a bir itiraz gelir. Onlara göre yas ve melankoli birbirinden bu kadar keskin ayrılabilir kavramlar değildir. İki ismin birleştikleri bir diğer nokta ise duygulanım bozukluklarının merkezinde yatan unsura yöneliktir. Abraham ve Klein, melankoliyi küçük yaşta ebeveynlerle kurulan ilk ilişki üzerinden kaynaklandırmayı seçerler (Leader, 2018: 61). İlaveten iki isim de Freud'un melankoliye has olarak nitelendirdiği kaybedilen nesnenin içselleştirilmesinin tüm yas biçimlerinin ortak özelliği olduğunu savunurlar. Abraham kayıp nesneyi oral bağlantılarla değerlendirerek yamyamlık davranışıyla ilişkilendirir. İnsanın annesiyle olan ilk ilişkisinin beslenme üzerinden kurulduğunu hatırlatan Abraham, sevgi nesnesi ile yeme durumları arasında bir bağlantı kurar. Öyle ki sevilen kişiye yöneltilen "seni yerim" gibi cümlelerin altında bu bağlantının olduğunu savunur. Kısaca kişinin ilerleyen yaşamında kendi üzerine dönen özsuçlamalarında anne ile kurulan ilk ilişkilerin rolünün de olabileceğine değinir (akt. Leader, 2018: 63). Melanie Klein'ın görüşlerinde de benzer bir muhteva olmasına karşın ayrılan taraflar da vardır. Bu görüşlere daha sonra değineceğimiz için burada bahsetmeyeceğiz.

Genel olarak Freud'un yas ve melankoli üzerine görüşlerini değerlendirmeye çalışırsak yas bir süreç, melankoli ise bir tıkanmadır. Yas yaşanması gereken doğal bir çalışma iken melankoli patolojik ve olumsuz sonuçlara yol açan duygulanım bozukluğudur. Yasta narsistik bir yön yokken melankolide narsistik bir gerileme söz konusudur Bunun neticesinde melankolik içinde kistleştirdiği nesneye karşı duyduğu sevgiden vazgeçemeyip ona duyduğu nefret neticesinde kendi özbenliğine zarar verici davranışlar sergiler. Bunun haricinde her iki durumda da hayattan zevk alamama, durağanlık, öfke patlamaları, yemeden kesilme, yoğun uyku hali gözlenebilir. Bu savlar neticesinde melankoli yasa nispeten daha karışık ⁸ bir doğa ve mekanizmaya sahiptir.

⁸ Bazı melankoli durumlarında gözlenen melankolinin tam zıttı ruh hali maniye hızlı geçişin kaydedildiği vakalar da mevcuttur (Freud, 2019: 19).

2.2. NESNE KAYIPLARI

İnsan sosyal bir canlıdır. Doğumundan ölümüne kadar çeşitli yollar ve şekillerde sosyal bağlar edinir. Bu bağların kimi kan yoluyla edinilen akrabalık bağlarıken kimisi sosyal çevreyle olan ilişkilerden kazanılır. Sosyal bağlar kazanıldığı/edinildiği gibi çeşitli şekillerde de yitirilebilir. Yaşanan kayıp kişinin kaybedilen nesne/kişi ile olan yakınlığına göre bir etki yaratacaktır. Yas ve melankoli de bu tür kayıpların etrafında şekillenen duygulanımlardır. Kaybın ardından hissedilen keder duygusunun belirli basamaklarla işlenişi ve bağların koparılması yasa tekabül ederken bağlara saplanmak melankoli olarak değerlendirilebilir. Yas süreci için kaybın genellikle ölüm olduğu varsayılırsa da idealler, nesneler ve amaçlar da yasa neden olabilir. Melankolide ise kaybın ne olduğuyla ilgili net bir bilgi elde edilemez. İster yas süreciyle sonuçlansın ister melankoliye saplanılmasına neden olsun yaşanan kayıp ve bağların zedelenmesi/kopuşu süreci kişiye büyük bir acı verir.

Doğduğu andan itibaren çocuk başta annesi, babası ve varsa kardeşleriyle bağa sahip olur. Kişinin ailesi ile edindiği bağlar doğal olarak sonradan edindiği bağlara kıyasla daha derin yapılı olacaktır. Sonradan edinilen bağlar içerisinde sevgili/eş ile kurulan bağ bu sınırlandırmaya bir istisna oluşturur. Kişinin hayat yoldaşı olacak güven duyacağı, sevgi besleyeceği bu kişiyi yitirmek hiç şüphesiz acı verici olur. Bu standart varsayımlar her durum için uyumluluk göstermeyebilir. Örneğin babasını hiç tanımamış bir kişi bu yokluktan mustarip olabileceği gibi hiç önemsemeyebilir de. Bir başka örnek olarak annesini ya da babasını tanımayan, büyükanne/baba tarafından büyütülen bir çocuk anne ve babasıyla kuracağı bağlarını büyükanne/baba ile kuracaktır. Yakın kayıpların dışında gerçekleşen kayıplarda yapaylık gözlenebilir. Yaşanan kayba karşı bir yakınlığı varmış gibi gerçekleştirilen bir bakıma yasin taklidi görünümdeki bu eylemlerde gerçek bir acı deneyimi gözlenmez. Uzak bağların yitimi karşısında sergilenen bu davranışın altında toplumsal bir yön bulunmaktadır.

2.2.1.Ebeveyn Kaybı

Hem bakım ve güvenlik açısından ihtiyaç duyulması hem de hayatın ilk yıllarının önemli rol-modelleri oluşu yönleriyle ebeveynlerin kayıpları evlatları üzerinde yoğun bir acı yaratır. Ebeveyn kaybı hayatın ilk yıllarında gerçekleşmesi halinde daha travmatik sonuçlar doğurabilir. Küçük yaştaki çocukların yas tutmalarına ilişkin farklı değerlendirmeler ve yorumlar bulunursa da J. Bowlby çocukların da kederlenip yas tutabildiğini ifade eder (Bowlby, 2015: 23). Çocuklarda gözlenen yas ve keder her zaman yetişkinlerde görüldüğü gibi açıkça sergilenmeyebilir. Dil sürçmeleri, dalıp gitmeler, uyaranlara karşı verilen tepkiler çocuğun kaybettiği/ayrıldığı ebeveynini hala aklında tuttuğunu gösterir. Bowlby, yapılan gözlemlerden bazı kayıtlar aktarır. Bu kayıtlardan ilki henüz konuşamayan bir çocuğa/bebeğe aittir. Bebek öfkelenip tepki göstermeye başladığında annesinin ona söylediği şarkının mırıldanması karşılığında melodiye uygun hareketler sergiler. Bir başka kayıta ise annesini unutmuş gibi davranan bir kız çocuğunun şarkı söylerken “*Buهارlı silindiri görmek istiyorum.*” Yerine “*Annemi görmek istiyorum.*” dediği kaydedilir (Bowlby, 2015: 24).

Çocuklarda 4-7 yaşları arasında gözlemlenen benmerkezcilik nedeniyle bu yaş aralığındaki çocuk, olası bir anne/baba kaybının karşısında bu ortadan kayboluşun kendi hatası yüzünden kaynaklanabileceğine dair bir inanç geliştirebilir. Benmerkezcilikten kaynaklı olarak yaptığı bir hata veya işlediği bir suç neticesinde anne veya babasının onu cezalandırdığını, kendilerini ondan mahrum bıraktıklarını düşünmesi olasıdır. Bahsi geçen kayıp ölüm ile gerçekleştiğinde çocuklarda yoğun kaygı ve ölüm korkusu görülebilir. Bowlby, dört yaşındayken annesini kaybeden Wendy’nin annesinin ölmesinin ardından yaşadığı kaygı ve ölüm korkusunu aktarır. Wendy, annesinin ölümünden sonra ölümün ailesinden başka birini de alıp gitmesinden korkar. Hatta kendisi de anne olursa öleceği kaygısını yaşar. Bu nedenle anne değil baba olmak ya da büyümek ister (Bowlby, 2015: 320). Yetişkinlerde ebeveyn kaybı daha az acı oluşturmaz. Ancak bir çocuğun ebeveynine olan bağımlılığı ile bir yetişkinin bağımlılığı aynı düzeyde değildir.

2.2.2.Evlat Kaybı

Evlat kaybı derin acının hissedileceği bir başka kayıptır. Diğer acılardan farklı olarak evlat kaybında bebeğin dünyaya gelmeden yitimi söz konusudur. Bu kayıp, annenin bebek ile doğum öncesinde geçirdikleri zaman düşünülürse, anne üzerinde daha yıkıcı bir etki bırakacaktır. Dörthe Binkert, kadının doğasının melankolik olduğunu savunur. Bu sebeple hamile kalmanın da kendine has melankolik yönleri olduğunu söyleyerek hamileliğin kadın üzerinde pek işlenmeyen negatif kısmına yönelir. Anne adayını, mucizevi olmakla birlikte içinde müdahale edemediği kendi doğası ve kuralları olan, ihtiyacını anne vücudundan karşılayan bir canlı ile baş başadır. Anne ile bebek çok yakın aynı zamanda iki yabancısıdır. Binkert bu durumu : “*Benimle beraberdi ama bensizdi; benim sayemde ama bana rağmen vardı.*” şeklinde açıklar (Binkert, 1995: 78). Binkert doğum fikri ve doğum sonrası sürecin de yapısının melankolik ve depresif olduğuna değinir. Doğum sağlıklı bir şekilde gerçekleşirse dahi annelerde çoğunlukla doğum sonrası depresyon gözlenir. Doğum sonrası depresyonda hormonlarda izlenen hızlı yükseliş ve alçalışlar görünen sebep gibi durursa da doğum ile birlikte bebeğin anne rahminden ayrılışı da bir çeşit kaybı teşkil eder (Binkert, 1995: 80,81)⁹. Doğum aynı zamanda ebeveyn için özgürlüğün kaybı olacaktır. Ebeveyn, doğum ile birlikte çocuğun gelişim ve güvenliğinin sorumluluğunu üstlenirken doğumdan önceki hayatlarında sahip oldukları birtakım alışkanlıklardan zorunlu olarak vazgeçmek zorunda kalabilir. Doğumun gerçekleşmesi gibi gerçeklememesi de başka bir kayıptır. Leader hamileliklerin %15’inin düşükle sonlandığını aktarır. Ebeveyn için trajik olan durum toplum tarafından görmezden gelinmesi halinde anne ve babanın yas sürecini engelleyebilir. Evlatları dünyaya gelmese dahi anne ve babanın evlatlarının kaybının toplum tarafından kabulüne yani simgesel olarak tanınmasına ihtiyaçları vardır (Leader, 2018: 82). Anne, bebeğini fizyolojik ve hormonal olarak hisse derse dahi bebeğin varlığını idrak edemeyen ötekiler için kayıp görmezden gelinebilir. Öteki tarafından bir anlam ifade etmeyen ve bu sebeple önemsenmeyen kayıp, çocuklarını

⁹ Binkert’in melankoliye bakışını belirtmekte fayda görüyoruz. Binkert, eserin başında melankolinin kadının doğası ile ilişkili ve doğal bir hal olduğu fikrini savunur. Bu nedenle her açıklamasını kadın/anne üzerinden yapan psikanalistler ile kadının doğal yapısını reddettiğini söylediği feministlere eleştirel şekilde yaklaşır (1995: 13, 83).

yitiren anne ve babanın yas sürecini engelleyebileceği gibi suçluluk duymalarına neden olabilir (Bowlby, 2015: 146).

Bowlby evlat kaybında yaşanan yitimin yerine “yenisini koyma” fikrini güden anne ve babaların da var olduğunu söyler. Bu ebeveynler, yaşamaları gereken yas sürecini tamamlamadan yeni bir evlat sahibi olma yoluna giderler. Ölen evlatlarının imajını düzenlemeden, sanki ölen bebek/çocuk geri dönüyormuş gibi yeni bir evlat sahibi olurlar. Bu hal yeni doğan bebek ile aile arasında çarpık ve patolojik bir ilişkiye yol açar (Bowlby, 2015: 144,145). Örneğin ünlü ressam Theo Van Gogh bu kaderi yaşayan bir isim olmuştur. Kendisi doğmadan önce ölen kardeşinin adı kendisine verilmiş hatta kardeşiyle aynı numara ile kiliseye kaydedilmiştir. Kayıt numarası yirmi dokuz olan Van Gogh, 29 Temmuz 1890 tarihinde intihar edecektir (Leader, 2018: 53). Ailelerin daha sonra doğan evlatlarına bu davranışı sergilemelerinde yukarıda bahsi geçen iyi ebeveyn olamamaktan kaynaklanan suçluluk duygusunun var olduğu düşünülebilir. Kaybedilen evladın yerine yenisini yapmayı düşünen ailelerin aksine kaybettikleri evlatlarından sonra yeni bir evlat sahibi olma fikrine karşı çıkarak aşırı tepki gösterenler de vardır. Karşı çıkıştaki faktör kaybedilen evladın yokmuş, hiç doğmamış gibi sayılarak “yerine yapma” fikrine gösterilen tepkidir. N.D. Nasio, uzun süren bir kısırlık tedavisinden sonra mucizevi bir şekilde hamile kalan hastasının bebeğini doğumundan üç gün sonra vefatını ardından yaşadığı yıkımı anlatan bir vaka aktarır. Anne hem bu kaybın yasını çeker hem de çevresinden moral bulması amacıyla yapılan “Yeniden yaparsınız/denersiniz. Görürsün bu acıyı unutacaksın” telkinlerinin üzüntüsünü yaşar. Kadın hasta bu fikre şiddetle karşı çıkar çünkü bu telkinlerde ona sunulan yeni bir bebeğin varlığı ölen evladının yerini almasına yöneliktir (Nasio, 2007: 16). Kaybettiği evladının hala yasını tutan bir anne için bu telkinler kabul edilebilir değildir. Daha sonra değinileceği üzerine yasta imgenin varlığını koruması yas sürecinin sağlıklı bir şekilde tamamlanmasına yardımcı olacaktır. Nasio’ya göre hastasına yapılan bu telkinler, hem yaşlı annenin yas sürecinin ketler hem de anneye uygulanan bir çeşit şiddeti barındırır. Nasio, hastasıyla devam eden terapisinde hastasının kaybettiği çocuğuna bir kardeş yapabilme fikrini ileri sürdüğünde ise anahtar kelimeyi bulduğunu keşfeder. Yaşlı kadın böylece kaybettiği çocuğun yerine

bir çocuk doğurmayacak, başka bir çocuk doğurarak ölen çocuğunun imgesini silmeyecektir (Nasio, 2007: 17,18).

2.2.3.Eşin/ Sevgilinin Kaybı

Aşk, dünya üzerinde duyulan ve yaygın olan en güçlü duygulardan biridir. İki insan arasında nedensiz yaşanan yüksek bağlılığı tanımlar. Bu bağ genellikle yeni bir aile olma yolunda ateşlenen bir fitil olarak düşünülebilir. Sevgililik ve ardından evlilikle gelen yeni aile yapısı içinde eş olma durumundaki simgesel bağ doğumla edinilen imgesel bağlar kadar güçlüdür. Sevgiliden/eşten ayrılma halini diğer simgesel bağlardan kopma aşamasında farklı kılan bu bağın daha çabuk koparılıp terk edilebilmesidir. Burada kast ettiğimiz şey bağın iki tarafın birbirine verdikleri beyanlar ve sözler temeline yerleşiyor oluşudur. Bu, doğuştan ve kendiliğinden ortaya çıkan bir imgesel bağ değil sonradan dilsel alanla kurulan simgesel bir bağlıdır. Hayatın şekillenişinde de önemli bir rol oynar. Yaşanan kayıplar içerisinde belki de melankoliye yatkınlığın en fazla olduğu kayıp sevgilinin/eşin kaybı üzerinden ortaya çıkar. Nitekim S. Freud, “Yas ve Melankoli” başlıklı yazısında, özellikle aşk ilişkilerinde sevgi nesnesinin kaybının diğer kayıplara nazaran ego üzerinde daha şiddetli bir gerilim yaratarak yasin patolojik boyut kazanmasına neden olabileceğini ifade eder (Freud, 2019: 17).

Aşkın yarattığı melankoliyle ilgili tarihi süreç içerisinde dahi çeşitli yorumlamalar yapılmış ve çözümler getirilmeye çalışılmıştır. Kapadolyalı Aretaeus (1-2.yy) daha önce de belirttiğimiz üzere ayrılık acısıyla kıvranan gencin sevgilisine kavuşmasıyla ortaya koyduğu davranışlardan uzaklaştığını gözlemler. İbn-i Sina takıntılı aşk olarak tanımladığı bu hal için sevgiliyi hatırlatacak unsurlarla aşğın kimi sevdiğini – yani kayıp nesneyi- tespit ederek âşık ile maşukun birbirlerine kavuşturulması gerektiğini söyler (İbn-i Sina, 2007: 33). Geçmişte ortaya koyulan bu hallerin tanımı ve çözümleri günümüz tanımlarını andırır haldedir. Ayrılığın acısı evrensel olduğu kadar zamansızdır da.

2.2.4. Diğer Kayıplar

İnsanların yaşayabileceği kayıplar yalnızca diğer insanlarla sahip olduğu sosyal bağlarla sınırlı kalmaz. İnsan soyut ya da somut pek çok şeyle de bağ kurabilir ya da sahip olduğu bağı yitirebilir. Öyleyse insan neleri kaybetmiş olabilir? Bu soruya pek çok yanıt verilebilir. Örneğin inanç, arzu, güven, değer umut gibi duyumları yitirebilir ve bunları soyut kavramlar ile simgesel alana kaydedebilir. Hayatımızın sürekliliğini sağlamasında kimisi harekete geçirici (arzu, umut gibi) kimisi koruyucu (İnanç, güven, değer gibi) olan bu duyumların kaybı ya da yokluğu yaşamın doğal akışını sekteye uğratacaktır. Borgna, depresyondaki bir hastasının hayat karşısında en ufak bir tutkusunun kalmadığını aktarır. Kadın hasta, hayallerini tüketmiş bir şekilde kurduğu cümlelerinde intihara bile umut bağlayamadığı için çektiği acılar karşısında bir kurtuluşu olacağına inanmaz (Borgna, 2014: 51).

İnsan, hayatında toplumsal yönden de kayıp yaşayabilir. Bebek doğduğu andan itibaren -hatta doğumundan önce- içinde bulunduğu toplumun kültürünün şekillendirilmesiyle büyür ve gelişir. Bu ortamdan kopmak, kopartılmak – bir nevi alıştığı düzenden kopmak/kopartılmak- kişide olumsuz bir ruh halini yaratacaktır. Bu bahse Yahya Kemal’in “Kar Mûsıkîleri” şiirini örnek verebiliriz. Varşova’da kaleme alınan şiirde vatandan ayrı olmanın rahatsızlığı hissedilir. Öyle ki geri dönme arzusu Tanburi Cemil Bey’in plakta çalan eseriyle adeta gerçekleşir. Şair musiki ile kendisini yeniden İstanbul’daymış gibi hisseder. Vatandan kopma durumu, kişinin vatandan ayrılması ile gerçekleşebileceği gibi vatan toprağının kaybedilmesi üzerinden de kendini gösterilebilir.

Toplumsal alanda kazanılan ya da kaybedilen bir başka unsur sosyal statü olacaktır. Homeros’un destanlarında yer alan melankoliklerden birisi olan Aias bahsi geçen kayba uğramış gözükmetedir. Akhilleus’dan kendisine kalması gereken silahları alamayan Aias, hem bu şerefe nail olamamış hem de hayalini kurduğu toplumsal statüyü kazanamamıştır. Günümüz koşullarında bir nevi simgesel güç haline gelen statü ve bu statüye dayalı saygınlık pek çok yolu mubah kıldığı için insanlar üzerinde kaygıyı da artırır. Hümanizmin önemli isimlerinden Abraham Maslow’un ihtiyaçlar piramidine göre insanlar bir alt basamaktaki ihtiyaçlarını gerçekleştirerek bir üst basamağa geçebilirler. Fizyolojik ihtiyaçlarını, barınma ve

güvenliğini sağlayan insan, kendisini seven ve ait olduğu bir yer hissettiği zaman saygı ve statü arayışına girer. Henüz küçük yaşlarda genellikle aile vesilesiyle şekillenen kariyer planlamasından başlayarak alınan tüm ders dışı aktivitelerinin bu basamağa hizmet ettiğini söylemek yanlış olmaz.

Çağımız hayat koşullarında bir tercihten ziyade ihtiyaç halini alan saygı duyulma ve bir statüye sahip olma neredeyse bir zorunluluk haline gelmiş ve bunları elde edememe ya da kaybetme korkuları ise kaygı arttırmıştır. Johann Hari, depresyonun nedenlerini ortaya çıkarmak adına çeşitli seyahatler düzenler. Bu seyahatlerin birisinde babunların arasında güce dayalı sert bir hiyerarşi sistemi olduğunu aktarır. Hiyerarşinin en alt basamağında kalan babun sürekli olarak aşağılandığı, ve saldırıya uğradığı için yoğun ve sürekli stres altındadır. Hiyerarşi sistemi içerisinde statüsü yüksek olan babunlar da sahip oldukları statüyü kaybetme tehlikesini hissettikleri anda bu stresi yaşamaktadır (Hari, 2019: 147-148). Bu ilkel orman kanunlarının insanların toplumsal yaşamından ve gündelik çalışma koşullarından uzak olmadığı görüşündeyiz. Yetişkin olduktan sonra hayatı idame edebilmek adına çalışmak zorunlu hale gelir. Çalışılan iş, kimi zaman mesleki doygunluğa hizmet ederken kimi zaman sadece gelir kapısı olur. Sadece gelir kapısı olan iş zamanla anlamını yitirerek bir külfet halini alır. Yapılan iş sevilme dahi maddiyata duyulan ihtiyaç zorunluluğu getirir. Aynı zamanda maddiyata duyulan ihtiyaç olası iş kaybına karşı kaygıyı doğurur. Kişi potansiyel iş kaybını engellemek adına – ki bunu babunlar arasında sürüden kovulma olarak düşünebiliriz- çeşitli eziyete, mobbinge karşı sesini yükseltmeyebilir. Ancak düzenli halde gerçekleşen bu aşağılanma ve ötekileştirilme hali yoğun stres ve depresyonu ortaya çıkarır. Üst kademedeki çalışan bir kişi için ise potansiyel konumunu kaybetmenin aynı stresi doğuracağı söylenebilir. Böylelikle daha önce sahip olduğu statü kalkanını kaybeden birey artık eşitlendiği ya da altına düştüğü kişilerin olası saldırılarına, aşağılamalarına açık hale gelir.

Dünyanın evrenselleşmesi, çağın hızlanması gibi global unsurların kültürel değerlerle çatışması toplumsal bağların kopması ve topluma yabancılaşma durumlarını ortaya çıkarır. Bu durumlar da depresif hallere neden olabilir. Dilsel alanda soyut kavramların temsil ettiği duyuların yanında somut olarak yaşanabilecek kayıplar da bulunacaktır. Evcil hayvan kaybı bu kayıplara örnek

gösterilebilir. Giderek yalnızlaşan toplum düzeninde evcil hayvanlar bu yalnızlığın paylaşmasında rol oynar. Ailenin bir parçası haline gelen evcil hayvanlar ile de kurulacak bağın yitirilmesi acı verici olacaktır. Uzuv kaybı da insanda keder ardından yas sürecini tetikleyen bir başka kayıp olabilir. Uzvunu yitiren insan kendisini “eksik” hissedebilir veya artık eskisi gibi bir hayatı olamayacağına dair düşüncelere kapılabilir. Kayıplar kimi durumlarda öngörülebilirken kimi durumlarda ise fark edilemez. Yukarıda sayılan kayıpların haricinde pek çok kayıp olduğu aşikârdır. Sayılanlar ve diğer kayıplar yas ve melankolinin şekillenmesinde rol oynayabilirler.

2.3. KAYIP-TOPLUM İLİŞKİSİ

Sigmund Freud, yas ve melankolinin çalışma mekanizması hakkında önemli tespit ve teşhislerde bulunursa da bu iki duygulanımın toplumsal yönüne değinmediğine dikkat çekilmiştir. Emile Durkheim, yas tutmanın kayıp ardından yaşanan bir duyarlılık olmadığını bir grubun dayattığı bir mecburiyet olduğunu (Durkheim, 2005: 466) söyleyerek yasin yalnızca bireysel şekilde yaşanamayacak bir duyum ve durum olduğunu ifade eder. Kişinin içine düştüğü acılı ruh hali her ne kadar bireysel gibi gözükürse de yasin çekilmesinde toplum ile birey arasında bir etkileşim bulunur. Bu etkileşimin yaşanması topluluğun sosyal yönden birbiri ile daha güçlü bağlar gelişmesinde yardımcı olmasıyla birlikte bireyin yas sürecinde verdiği mücadeleye katkı sağlar. Kişinin yaşadığı kayıp karşısında duyduğu acı her ne kadar öznel farklılıklar barındırsa da yaşanan kaybın tanımlanması ve kişinin kendini yeniden konumlandırması süreci mutlaka üçüncü kişinin varlığına ihtiyacı gerekli kılar. Özellikle beklenmedik bir kayıp yaşandıktan sonra kaybı yaşayan kişinin korkunç gerçeği idrak etmesi, bunun uyarımını alması gerekir. Leader, üçüncü kişinin yaşananların gerçekliğini doğrulayan kaynak olduğunu belirterek Hamlet’ten örnek verir. Hamlet, babasının cinayetinin arkasında amcasının olduğunu bilmesine karşın onun babasının intikamını alabilmesi için Hayalet’in (babasının-üçüncü kişinin) ortaya çıkması gereklidir (Leader, 2018: 56,57).

Evlat kaybı bölümünde annenin düşük yaptığı zaman, yaşadığı kaybın toplum tarafından tanınmamasının ruhsal yönden sorun oluşturabileceğine değinmiştik.

Bebeğin dünyaya gelemediği zamanlarda toplumun bu yitimi fark etmesi zorlaşır hatta kimi durumlarda ihmal dahi edilir. Toplumun gösterdiği bu ihmal ediş evlatlarını yitiren ebeveynin yas sürecini ketleyebilir. Bu hatırlatmadan yola çıkarak kaybı yaşayanın, kaybedilenin ve üçüncü kişinin birbirinden haberi olması gerektiği sonucuna ulaşabiliriz. Örnekleme gerekirse ailelerin haberi olmadan yıldırım nikâhıyla evlenmiş çift balayı dönüşünde ailelerinin ziyaretine giderken kaza yaparlar. Kaza esnasında eşlerden birisi vefat eder. Hayatta kalan kaybettiği eşinin yasını ailesiyle paylaşmak istediğinde ailesinin, kaybettiği eşini tanımadığını fark eder. Aile doğal olarak tanımadıkları birinin yasını tutamazken hayatta kalan kişinin yasını yaşamasını zorlaştırır. Böylece üçüncü kişinin varlığı hem yaşanan kaybın gerçekliğini hem de kaybın ne olduğunu doğrulayan bir rol üstlenir.

Yaşanan kayıpların hem yasının hem de toplumun nezdinde en belirgin şekilde simgeleştiği eylem cenaze törenleri ve ardından izlenen ritüeller olacaktır. Bir etnolog olan Raymond Firth, toplum fark etmeksizin cenaze törenlerinin üç unsuru olduğunu ifade eder (Firth, 1963: 65). Bu unsurlardan ilki kaybı yaşayan/lar'a yöneliktir. Daha önce yas sürecinin aşamalarında değindiğimiz üzere yaslı kişi yaşadığı kaybı inkâr ederek kaybettiğini aramaya devam eder. İnkâr sürecinde gerçekleştirilecek olan cenaze töreni, aslında toplumun yaslı kişiye “O artık yok ve geri dönmeyecek.” mesajını vermesi açısından önemlidir. Böylece yaslı kişi kaybın kesinliği ile karşılaşacaktır. Bowlby, gerçekleştirilecek cenaze törenlerinin özellikle çocukların ölümü anlamlandırması açısından önemli olduğunu söyler (Bowlby, 2015: 315). Hayatta olan ebeveyn, çoğunlukla kaybın varlığından çocuğunu korumak isteyerek ölen annenin/babanın çok uzaklara- cennete, hastaneye, başka bir ilçeye...- gittiğini söyler. Ancak bu durum ölümü kavrayamayan çocuklar adına gidenin geri gelebileceği düşüncesini doğurması yönünden problem teşkil eder. Bu sebeple yaşanan kayıp çocukla paylaşılmalı, cenaze törenine katılması sağlanmalı ve yaşanan kaybın kesin olduğu fark ettirilmelidir. Aynı durum ölümü kavrayan yetişkinler için de geçerli olacaktır.

Cenaze törenlerinin sağladığı yararların ikincisi bu törenlerin toplumsal yönünü oluşturur. Cenaze törenleri toplumun üzerine kurulduğu duygular ve değerler sistemine olan bağı güçlendirmesinde rol oynayarak devamlılığını sağlar. Böylelikle hem ölünün hem de törene katılanların topluluk gözünde sahip olduğu sosyal rol

yeniden konumlanır. Ayrıca törenler kişinin ölüm karşısında duyduğu öfke ve korkunun topluluğun sunduğu kurallar çerçevesinde dışa vurulabilmesini kabul edilebilir kılar (Firth, 1963: 64). Ölünün defni – ya da kendi inancına uygun bir uğurlama töreni- yapıldığında kaybı yaşayan kişi kaybın gerçekliğiyle karşı karşıya kalır. Defin işlemi, kaybın hem toplum tarafından tanınmasına hem de yaşlı kişinin duyduğu şüpheyi ortadan kaldırarak öfkesini, acısını dışa vurmasına yardımcı olur. Bowlby, kayıp kaynaklı duyulan öfkenin dışa vurulmasının neredeyse her toplumun cenaze töreninde yer aldığını söyler. Kaybın yaşanmasında olası rolü olanlara yöneltlen bu öfke genellikle uzaktaki bir noktayı işaret ederse de yaslının kendisine hatta nadir de olsa bazı ilkel topluluklarda ölüye yönlendirilebilir. Ölen kişinin geride kalanları terk ettiğine dair suçlamalar pek çok toplumda bilinir ve kabul görür (Bowlby, 2015: 152).

Cenaze törenleri, kaybı yaşayan kimselerin yas sürecine girmelerini kolaylaştırmakla birlikte törene katılan diğerlerinin de daha önce yaşadıkları bir kayba ulaşmalarında rol oynar (Leader, 2018: 74). Her insan farklı şekillerde dahi olsa bir kayıp yaşamıştır. Cenaze töreninde yaşlı kişinin içine düştüğü acılı hal ile cenaze törenine katılan yakınlar, kendi kayıplarına ulaşarak bir bakıma kendi içinde olan kayıp imgesini yineler. Her topluluğun kendi kültürel miraslarına dayanan cenaze törenleri ve yas tutma anlayışları bulunur. Türk kültürü önceki inanışlarıyla İslam kültürünü harmanlayan ritüellere sahiptir. Bunlardan bir tanesi hala varlığını sürdüren profesyonel ağıtçılardır. Eski Türk geleneklerinde yuğutçu ve sığıtçu olarak anılan bu kimseler, Leader'ın ifadelerine göre cenazeye katılanların ve yaşlı kimselerin kendi acılarına odaklanmalarında önemli bir rolü üstlenir (Leader, 2018: 75). Hala sürdürülen kimi âdetler Türk-İslam sentezi görünümündedir. Dini bayramlarda gerçekleştirilen mezar ziyareti, Osmanlı kültür sahasında ortaya çıkan mevlit başta olmak üzere ve diğer dini metinlerin Türklerce kutsal sayılan 3,7,40 gibi sayılara denk gelen günlerde okutularak ikramların dağıtılması bu âdetler arasında sayılabilir. Bir bakıma bu eylemler kültür çerçevesinde gerçekleştirilen yâd etme ritüelleri olursa da yaşlılara, yaşanan kaybın azalan sekanslarla yinelenerek hatırlatılması görünümündedir. Dini ya da kültürel anlamda ölen kişinin ruhunun huzura ermesi – ya da gazabından korunabilmek – amacıyla yapılan bu ayinlerin geriye kalanlar için gizli bir yas emeği olduğunu söyleyebiliriz.

Giderek yalnızlaşan ve bireyselleşen topluluklarda törenler sahip oldukları anlamları ve değerleri yitirir. Yas ritüellerinin bozulmaya uğraması, giderek yok olması törenin yashya kazandırdığı ölüm imgesinin -ve kaybın kesinliğinin- anlamını yitirmesine sebebiyet verir (Leader, 2018: 73). Toplumda görülen bu değer yozlaşması diğer tüm duyular ve bunları temsil eden kavramlar gibi ölümün de sıradanlaşmasına yol açabilir. Ölümlerin, işkencelerin, vahşet ve katliamların sıradanlaşmasına kapı aralayabilir. Kaybın ve ölümün anlamını yitirdiği yerde yas çalışması işlemez hale gelir. Böylelikle yas sürecini tamamlayamayan kimseler ruhsal anlamda sıkıntılar yaşayarak nesne ile kurduğu bağı tüketemeyecektir. Toplum ve değerden kopuş bireyde ruhsal ve fiziksel bozulmalara sebebiyet vererek aslında toplumun da yapısında bozulmalara yol açar. Bunun sonucunda toplum-birey ilişkisi değersizlik kısırdöngüsüne hapsolabilir. Bu noktada Leader, Sigmund Freud'un "Yas ve Melankoli" makalesinin tarihine dikkat çeker (Leader, 2018: 71). Freud'un makaleyi yayımladığı yıl Birinci Dünya Savaşı'na denk gelir. Tüm dünya için oldukça kanlı geçen savaşta şehit verilen bir asker için yeteri kadar yas tutma süreci gerçekleştirilemeden üstüne eklenen on binlercesinin kaybı yas tutmayı işlevsiz kılacaktır. Böyle bir dönemde yas daha bireysel bir sorun olarak işlenmiş olmalıdır.

Firth'ün cenaze törenlerine dair sunduğu üçüncü unsur ekonomik duruma ilgilidir (Firth, 1963: 64). Cenaze törenlerinin manevi boyutları olduğu kadar maddi yönü de bulunur. Maddi unsurlardan bir tanesi ölen kişinin mal varlığının mirasçıları arasında dağıtılması olacaktır. Diğer maddi unsur ise cenaze töreninin kendisidir. Cenaze törenlerinin gerçekleşmesinde bir harcama söz konusudur ve herkese farklı ağırlıklarda maddi manevi rol düşer. Kişiler üzerlerine düşen iş bölümü ve ödemelerden genel anlamıyla rahatsızlık duymazlar. Rahatsızlığın oluşmamasındaki sebep ise yaşanabilecek bir başka kayıpta rollerin değişebilmesi ihtimalidir. Firth'ün ekonomiklik tanımından yola çıkarak sergilenen mal-hizmet alışverişinin aslında kişilerin daha sonra başlarına gelecek bir kayıpta yalnız kalmaktan çekindikleri için sergilendiğini söyleyebiliriz. Törene katılan kimselerin törene katılmalarındaki amaçları benzer bir felaketi yaşadıkları zaman maddi ve manevi yardım talep etmeye yönelikse de Durkheim'ın ifade ettiklerini burada hatırlamakta tekrar fayda vardır. Durkheim yasın acı verici bir deneyim değil bir grubun dayattığı bir mecburiyet

olduğunu ifade eder. Bowlby ise yas tutmanın güçlü bağlara sahip kişiler arasında yaşanabileceğine değinir. Öyleyse kişileri bu törenlere katılmaya sevk eden toplumsal bir baskı olduğu da söylenebilir. Bu durumu küçük bir örnek üzerinden gösterelim. K ve L, araları çok iyi olmayan iki iş arkadaşıdır. K öldükten sonra L toplum baskısı veya kültür gereği K'nin cenazesine katılır. İçinde yoğun bir acı olmasa dahi bu durumdan çok mukteditmiş gibi davranması olasıdır. İçten içe bu kayba karşı herhangi bir keder ve üzüntü bulundurmeyen L, toplumun onu dışlamasından korktuğu için üzülüyormuş gibi rol yapabilir ya da daha sonra başına benzer bir olay geldiğinde – misal bir yakını kaybettiğinde- yalnız kalmaktan çekiniyor olabilir. Bazı menfi kaygılar sebebiyle L'nin gösterdiği bu yas yapaydır ve bu yastan elde edilen veriler sağlıklı olmayacaktır. Birbirine yabancı olan iki kişi için durum bu halde seyrederken kan bağına sahip kişiler arasında da bu yapaylık gözlemlenebilir. Kan bağı dahi olsa aile üyeleri arasında sevgi bağı gelişmemiş ise tutulan yoğun yas sahtelik barındıracaktır. Durkheim, yapaylık fikrini doğrularcasına ilkel kabilelerde de benzer durumların olduğunu ifade eder. İlkel topluluklarda cenaze törenlerinde ve sonrasında gözlenen feryat ve figanların aslında yitirilene karşı duyulan bir acıdan kaynaklanmadığını ifade eden Durkheim, bu davranışların altında iki unsur olabileceğinden bahseder. Buna göre yaslı gibi davranan kişi sahip olduğu geleneğe duyduğu saygıdan acı çekiyormuş gibi davranabilmesinin yanında kabilesi tarafından cezalandırılabilme ihtimalini gözeterek yaslı rolü de oynayabilir. (Durkheim,2005:466) Öyleyse topluluk ile yaslı birey arasında gerçekleşen bu etkileşim neden-sonuç olarak tek şekilde yaşanamayacaktır. Buna karşın topluluk ile yaslı bireyin yas ritüelinin gerçekleştirilmesinde birbiriyle yapıcı bir ilişki içerisinde olduğunu söyleyebiliriz.

Toplum, kişinin yasının yaşanmasında yapıcı ve olumlu bir etki yaratırsa da kendi kural ve yasaları dışında gerçekleşen kayıpları yok sayarak melankolik duygulanımların ortaya çıkmasında rol oynar. Kişinin kimliğinin oluşturmada payı olan toplum, aynı zamanda yasa ve normlarıyla arzu ve isteklerin yaşamasına engel olur. Kişi, dünyaya gelmeden önce koyulan kurallarla dil vesilesiyle tanıştıktan sonra çeşitli form ve yapılarda hayatını sürdürmesi istenir. Bu kural ve yapıların dışına çıkmak isteyen birey başta toplumun baskı ve dayatması ardından vicdanının suçlayıcılığı arasında ezilecektir. Olmak istenilen ile olmaya zorlanılan arasındaki

fark kişinin melankoliye sürüklenmesini olanaklı kılacaktır. Judith Butler, toplumun kişi üzerinde yarattığı melankoliyi eşcinsellik kavramı üzerinden değerlendirir (Butler, 2005: 126-142). Toplumun kendisini kırılğan bir heteroseksüel dengede sürdürdüğünü ifade eden Butler, homoseksüel kişilerin/kavramların varlığının bu dengeyi bozmakla tehdit edişinin toplum tarafından huzursuzlukla karşılandığını ifade eder. Bu gerekçeyle toplum, dengesini yitirmesine neden olacak unsuru görmezden gelerek tanımayacaktır. Yukarıda insanın yas sürecini yaşayabilmesi için bir ötekinin onayına ihtiyaç duyduğunu belirtmiştik. Butler homoseksüel aşkta yitirilen sevgilinin, ilişkilerinin toplum tarafından tanınmamasından kaynaklı kayıp sayılmayarak yaşanacak yas sürecinin ketleneceğine işaret eder (Butler, 2005, 132). Hatta yaşanan kederin dile getirilemeyeişinin dayanılmaz öfke duygusu uyandırabileceğini ve bu öfkenin kamusal alanda sergilenemeyeişinin intihar eyleminin/fikrinin oluşmasına sebep olacağını belirtir (Butler, 2005: 140). Butler'ın cinsiyet üzerinden aktardığı bu bilgiyle toplumun tanımadığı ve kaybın dile gelmediği durumlarda da melankolinin ortaya çıkabileceği fikrine kolayca ulaşılabilir. Butler'ın cinsiyet kavramı üzerinden anlattığı bu olguyu “Aşk-ı Memnu” üzerinden somutlamayı deneyelim. Bihter, eşinin yeğeniyle toplumun onaylamadığı bir yasak ilişki içerisinde. Behlül'ün ona sırt dönmesi ve üvey kızı ile evlilik hazırlıkları başlaması üzerine ne ayrılık acısını yaşayabilir ne de bunu açıkça dile getirebilir. Bihter'in dile getiremediği kaybı, hüznü ve sancılı süreç neden olur. Romanın sonunda bastırılan gerçeklerin ortaya çıkmasıyla ruhsal anlamda tükenen Bihter intihar eder. Elbette Bihter'in intiharının sebebinin sadece yaşadığı ayrılığın hüznü ve öfke krizleri olduğunu iddia etmiyoruz. İddia ettiğimiz toplumun onaylamadığı bir yasak aşkın görünenden çok görünmeyen tortular biriktirmesi ve bunların büyüklüğü nispetinde de ortaya çıkması sonucunda daha feci akıbetlere yol açmasıdır. Zaten Butler, söylemleriyle buna dikkat çeker.

. Toplumun sınırlayıcı yapısının bazı kayıpların dile getirilmemesine engel oluşuna karşın engellenen yasin temsili canlandırmaları kaybı tanınmayan, dolayısıyla yasını yaşayamayan kişilerin ruhsal sağlıkları adına olumlu katkısı olacaktır (Butler, 2005: 140,141). Bu eylemler temsili anmalar, yürüyüşler şeklinde ortaya çıkabileceği gibi sanat yapıtları da olabilir. Bir çeşit katarsis olarak düşünülebilecek bu temsiller bir tiyatro sahnesinde ya da romanda ortaya çıkabilir.

Normal şartlarda kişinin kendisine bile itiraf etmekte zorlandığı bir bakıma vicdanı tarafından zulme uğradığı durumlarda edebiyat, sinema, tiyatro gibi çeşitli sanat dallarında yaratılan sahneler, kahramanlar kişinin yaşadığı travmatik gerçeği kendisine itiraf edebilmesine yardımcı olabilir; olası senaryolarla içine düştüğü durumda yalnız olmadığı keşfetmesiyle gerçekleştiremediği yas sürecini yeniden çalışır hale geçirebilir.

Kaybın yaşattığı acı her ne kadar bireysel bir duygulanım olursa da yaşanan kaybın varlığının onayı, kabulü toplumu gerekli kılar. Toplumun kayıp karşısında gerçekleştirdiği ritüeller yas sürecinin sağlıklı bir şekilde gerçekleşmesini sağlarken toplumsal bağların güçlenerek sağlamlığını arttırmasına yardımcı olur. Toplum/öteki yasin gerçekleşmesinde olumlayıcı olduğu kadar kendi kuralları dışında gerçekleşen bir kaybı yok sayarak bütünlüğünü korumak isteyecek böylelikle melankolinin ortaya çıkmasına da neden olacaktır. Kayıplar karşısında gerçekleştirilecek toplu eylemler sembolik ritüeller yaşanamayan ya da kabul görmeyen kayıpların çözümlenmesinde yararlı bir etkiye sahip olurken sanatın da yaşanamayan yasin; kabul görmeyen, fark edilmeyen kaybın ortaya çıkmasında rolü bulunur.

2.4. İLK KAYBIN İMKÂNI VE ARZULAYABİLME

Sigmund Freud, “Yas ve Melankoli” makalesinde yas ve melankolinin çalışma mekanizmalarını açıklarken ikisinin de temelinde bir kaybın yattığını ifade eder. Freud yazısında mekanizmalardaki farklılıkları açıklamak üzere verdiği örneklerde yaşanan kayıplar, sonradan edinilen bir nesnenin yitirilmesi üzerine kurgulanmış gözükmektedir. Freud’un verdiği örneklerle göre kişi, bağ kurduğu sevgi nesnesini yitirdiğinde bu nesneye yüklediği libidoyu/yaşam enerjisini zamanla geriye çeker. Bir süre sonra da o nesneye ait uyaranlara aşırı tepki vermez. Yok eğer bu nesnenin yokluğunda dayanılmaz acılar içine düşmez, yitirdiği nesnenin bir parçasını egosu içerisine alarak tükenmez bir acı hissine batarsa işte o zaman melankolik olur. Freud’un ortaya koyduğu bu tanım kimilerince katı bulunmakla beraber çeşitli eklemeler ve değişikliklerle günümüze kadar varlığını devam ettirir. Freud’un daha sonraki çalışmalarında özne olma, arzulayabilme gibi başlıklara dair ortaya koyduğu tanımlamalar yas ve melankolinin temelinde bulunan kaybın kurucu bir kayıptan

kaynaklandığına dair görüşlerin ortaya çıkmasına vesile olur. Bahsi geçen kaybın varlığına ilişkin çeşitli görüşler bulunmasıyla beraber psikanaliz içinde kurucu kaybın insan yavrusunun ilk yıllarında anne ile olan ilişkisiyle alakalı olduğuna dair görüşler çoğunluktadır. Yapılan tanımlamalara göre insan yavrusu başlangıçta sahip olduğu veya sahip olduğunu düşündüğü bir şeyden feragat ederek öznesini kurar, toplumsal hayatın içine dâhil olur. Bu noktada cevaplanması gereken soru insan yavrusunun neyi, niçin ve nasıl kaybettiğidir.

İnsan yavrusu dünyaya gelmeden önce ve geldikten sonra ilişkilerini yoğun olarak annesiyle kurar. Diğer canlıların aksine birkaç temel refleksi dışında pek bir donanıma sahip olmayıp bakıma muhtaç haldedir. Doğum sonrasından bebeğin 6 aylık oluşuna kadar geçen sürede bebek, kendisini annesinden ayrı bir canlı olarak göremezken annenin de çoğunlukla bebeğine yoğun ilgi gösterdiği bilinir. Bu süre zarfında her türlü ihtiyacı annesi tarafından karşılanan bebek bir bakıma kendi tamlığının içindedir ancak henüz bunun farkında değildir. Altıncı ayın sonunda bebek kendi farkındalığını kazanmaya başlarken anne de yalnızca “anne” olmadığını hatırlayarak hayattaki diğer sosyal konumlarına geri dönmeye başlar. Böylelikle bebek, annenin yokluğunu/eksikliğini hissederken diğer yandan kendi özerk dünyasını kurmaya başlar. Anne ile bebek arasında gerçekleşen ayrışma dilin öğrenimiyle keskinleşir. Annesiyle bir bütün olduğunu zanneden bebek/çocuk sen, ben ve o diyerek ötekiyi de kavramaya başlar (Gökozan,2017). Altıncı aydan sonra annenin yokluğunun farkına varılması bir bakıma bebeğin her türlü ihtiyacının neredeyse anında karşılandığı mutlak haz alanının yıkılmasına tekabül eder. Sigmund Freud, “Haz İlkesinin Ötesinde” eserinde annesinden ayrı kalan bir çocuğun bu ayrılıkta yaşadığı huzursuzluğu oyuncakları üzerinden kurduğu oyunla telafi edişini aktarır (Freud, 2011: 27). Fort/da veya makara oyunu olarak da bilinen bu oyun, küçük çocuğun makaralı oyuncaklarını kanepenin altına fırlatarak gözden kaybolmasını sağlaması sonra onu geri çekerek yeniden bulması üzerine kuruludur. Freud, bu oyuna dair gözlemin sonucunda annenin gidişi ile çocuğun oyunu arasında bir ilişki olduğunu sezer. Oyuncakların kayboluşu, yeniden geri gelişi ve çocuğun mutsuz ve mutlu oluşu şeklinde devam eden oyun günlük hayatta annenin gidişi ve geri gelişi ile ilişkilendirilir. Oyunun çocuk tarafından pek çok kez tekrarı aslında çocuğun kendi ruh sağlığını koruması adına gerçekleştirdiği bir eylemdir. Freud, küçük

çocuğun oyununun arkasında yatanın, yitirmenin yeniden kavuşmada vereceği hazzın ön koşulu olabileceği fikrini ileri sürer (Freud, 2011, 28).

Freud'un bir buçuk yaşında olan bu çocuk üzerinden verdiği yitirme kaygısı ve yeniden bulmada yaşadığı mutluluğu Melanie Klein daha geriye götürür. Freud'a göre Oidipus kompleksi yaşanana kadar anne ile geçirilen zaman saadet zamanı gibidir. Oysa Klein bebeğin verdiği ruhsal mücadelenin annesinin rahminden ayrılması ile başladığını savunur. Doğumdan önce anne rahmi içerisinde güvende olan, her türlü ihtiyacı anında karşılanan bebek doğduğu andan itibaren yoğun bir stres ve kaygıyla mücadele eder. *“Oral itkilerin egemen olduğu bir durumda, meme de, içgüdüsel bir biçimde, besin kaynağı ve dolayısıyla daha derin bir anlamda yaşamın kaynağı olarak algılanır.”*(Klein, 2011, 20) Şayet çocuk ilk nesnesi olan annesi/meme ile sağlıklı ve güvenli bir bağ kurabilirse doğum öncesinde varlığı hissedilen *“..anne-bebek birliğini ve buna eşlik eden güven duygusunu bir ölçüde yeniden kurar.”*(Klein, 2011: 20) Klein'a göre bebeğin bu dönemde annesi/meme ile kuracağı ilişki ileriki dönemlerde davranışlarının gerekçelerin altında yatanın temelini atar. Çocuğun bu dönemdeki arzusu, doğumla beraber hissetmeye başladığı yoğun kaygı ve yıkıcı itkilerin yarattığı gerilmeden kurtulmaya yöneliktir. Beslenmenin temel olduğu bu dönemde arzu öncelikle anne memesine daha sonra anneye yönelecektir. Bebeğin memeyle kurduğu ilk ilişki, memeden edindiği zevk alma yetisi hayatının ilerleyen yıllarında farklı kaynaklardan alınacak zevklerin zeminini oluşturur (Klein, 2011: 21,31).

Klein tarafından “paranoid-şizoid konum” olarak isimlendirilen dönem yaşamın ilk aylarını kapsar. Süreç, bebeğin ölüm dürtüsü kaynaklı ortaya çıkan kaygı ve endişeleriyle içe/dışa yansıtma ve bölme savunma mekanizmalarıyla mücadele etmesini ihtiva eder. Bebeğin içinde bulunduğu stresli ve kaygılı halden kurtulmak adına gösterdiği çabada muhatabı anne/meme/kısmi nesne olur. Mekanizmaların ilki bebeğin içindeki olumsuz ve kaygı uyandıran duyguları anne memesine, anne memesindeki olumlu duyguları kendi içine yansıtması şeklinde çalışır. Böylece bebek içindeki huzursuz ruh halinin bir nebze dinmesini bekler. İkinci savunma mekanizması bölmedir. Klein'a göre “paranoid-şizoid konum”da nesneler bebek için bir bütünlük göstermez. Klein, içgüdüsel yapılanmanın bu şekilde olduğu gerekçesiyle bebeğin memeyi/anneyi bir bütün olarak algılayamadığını ve iyi-kötü

olmak üzere ikiye böldüğünü söyler (Klein, 2011: 11). Meme/anne doyurucu, besleyici, tatmin edici olursa bebek tarafından idealleştirilerek iyi meme/nesne olarak değerlendirilir. Ancak meme/anne erteleyen, ihmal eden, yoksun bırakıcı olursa zulmedici nesneye -kötü memeye- dönüşür (Habip, 2009) .

Bebek altıncı ay ve daha sonraki süreçte bilişsel olarak da gelişmenin etkisiyle birlikte “paranoid-şizoid konum”dan çıkarak “depresif konum”a geçer. Bebek, depresif konuma geçiş süreciyle daha önce iyi/kötü olarak ikiye böldüğü memeyi/anneyi bir bütün olarak algılamaya başlar. Paranoid-şizoid konumdayken kendi içindeki kötü duyguları anne memesine yansıtan böylece bu duyguların dışsal kaynaklı olduğuna inanan bebek, bütünlüğün farkına varmasının ardından bu kötü duyguların kendi içerisinde oluşunu keşfedip sevgi nesnesine yöneltilen saldırganlıktan dolayı suçluluk duygusu yaşar (Klein, 2011: 13). Klein’a göre daha sonra yaşanan her kayıpta kişi, depresif konumdaki kayıplarına geri dönerek bu süreç içerisinde hissettiği sancılı duygularla yeniden mücadele etmek durumunda kalır. Annenin bir bütün olduğunun keşfi sonucunda yaşanan suçluluk duygusu ardından gözlenen onarım ve telafi çabası sonraki yas süreçlerinde de benzer şekilde işler (Leader, 2018: 68). Klein, depresif konumun aynı zamanda tüm yas süreçlerinin temelini oluşturan bir prototip olduğunu belirtir. Buna ek olarak da bu süreçteki yas çalışması ilkel benliğin oluşmasına katkı sağlar (Habip, 2009). Bahsettiğimiz üzere Klein’a göre bebek doğumdan itibaren bir mücadelenin içindedir. Başta anne rahmindeki saadeti yitirir. Daha sonraları içe/dışa yansıtma bir bakıma fırlatma ile gerçekleştirdiğini düşündüğü mutlak kontrolün aslında gerçek olmadığını keşfeder. Sütten kesilme, anne ile bütünlüğü yitirme ve en son olarak da doğrudan değil dolaylı anlatıma geçişle pek çok kayıp yaşar. Her bir kayıp yüceltme mekanizmasının oluşmasına olanak sağlar (Habip, 2009).

Klein için depresif konum bebek adına pek çok şeyin başlangıcı olur. Öncelikle bu konumda çift-değerlilik kazanılarak iyi/kötü olarak ayrılan kısmi nesneler bütün nesne görünümüne geçer. Böylece “paranoid-şizoid konum”da ölüm ve yaşam içgüdülerinin sergilediği aşırılık giderek yerini gerçekliğe bırakır (Klein, 2011: 11). Bütün nesne, kısmi nesnenin sonlanışının habercisi olarak çift-değerliliği ortaya çıkardığı gibi Oidipus karmaşasının yaşanmasına da olanak sağlar. Klein’ın Oidipus tanımlaması ensest arzudan vazgeçme, hadım edilme üzerine kurulmaz.

Paranoid-şizoid konumda birleşik ebeveyn imagosuna sahip olan bebek depresif konuma geçişle bu birleşik olma duyumunda ayrışma yaşar, aynı zamanda anne ve babanın cinsel kimliğini de algılar. Tıpkı annesinde olduğu gibi sevgi nesnesi olan babayla, nefret ve kıskançlık beslediği babanın aynı kişi olduğunu keşfeden bebek babasıyla sahip olduğu olumlu ilişkileri korumak amacıyla Oidipal mücadeleden çekilir (Klein, 2011: 12). Klein'ın görüşleri bağlamında arzulanabilme, yas mekanizmasının çalışması bebeğin ilk yıllarında kısmi nesne ile kurduğu ilişki üzerinden şekillenir. İnsanın karşılaştığı her olumsuz durum onu anne ile ilk ilişkilerini kurduğu dönemlere geri döndürür.

Öznenin oluşumu ve arzulanabilme yetisi hakkında farklı görüşler geliştiren Jacques Lacan, öznenin dışsal özdeşleşmelerle vücut bulduğunu savunur. 1936 yılında bilim dünyasına sunduğu “Ayna Evresi” isimli yazısında öznenin ilk şekillenişine dair görüşlerini ortaya koyar (Lacan, 2020: 77). Ayna evresi, ortalama altı aylık olan bebeğin dünyayı kendi algılayışıyla aynada yansıyan imge arasındaki farklılığın ortaya çıkardığı ikiliği özdeşleştirme yoluyla aşmaya çalıştığı bir dönemdir. Ayna evresine kadar imago aşamasında bulunan bebek imajlar arasındaki netliği ayırt edemez. Yansıtıcı yüzeylerde (ayna, anne yüzü/söylemi, yaşıtı bir bebek...vb.) gördüğü imge ile kendi imgesi arasında eşgüdümü fark eden bebek, kendi ideal egosunu tasarlamaya başlar. Böylelikle parçalanmış halde algıladığı bedeninde bütünlük sağlamayı amaçlayıp imgesel özdeşleşmeler gerçekleştirir (Tura, 2010: 182). Bebeğin tasavvur ettiği imaj ile sahip olduğu bakıma muhtaç hali arasındaki farklılık, uzaklık veya boşluk bocalama yaratacaktır. Lacan bu noktada “Je” olarak ifade ettiği Ben'in ilkel bir bütünlük içinde olduğunu, dil alanına geçilmeden ilk defa simgesel alanın etkisinin hissedildiğini söyler (Lacan, 2020: 26). Bu doğrultuda bebek kimliğinin temellerini kendisine ilk defa yabancılaşarak atar.

Ayna evresi bebeğin kendi varlığına ilk yabancılaşmayı yaşatırken dil öğrenimi sonucunda ikinci bir yabancılaşma gerçekleşir. Lacan'a göre insan yavrusu bir söylemin içerisine doğar. Bu alan bebeğin varlığından önce de vardır ondan sonra da varlığını sürdürecektir (Fink, 2020: 26). Bebeğin kendisine “Ben” diyebilmesi, kültürel bir özne olabilmesi Lacan'a göre dili öğrenilmesiyle mümkündür. Dil öğrenimi Oidipus kompleksinin gerçekleştirmesini sağlar. Oidipus kompleksi beraberinde gerçeklik ilkesini de getirerek ortaya çıkan öznedeki bir yarılmayı yaşatır ve

nihayetinde bilinç dışı oluşur (Tura, 2010: 181). Simgesellik öncesi dönemde bebek; mutlak saadet alanı yaratabilmek, tamlik hissine ulaşmak adına anneye bütünleşme fantazmaları kurar. Bu amaçla annesinin arzu nesnesi olmayı arzular. Lacan, simgesel öncesi dönemde çocuğun, arzu nesnesi olabilmek adına annesinin eksiği/arzuladığı fallus olmak istediğini söyler. Ancak bu arzu simgeleştirme barındırmadığı için kültürel alana geçmez. Dilin öğrenimiyle beraber daha önce simgeleşemeyen arzu simgeleşir ancak Oidipus'un getirdiği ensest yasağı neticesinde bilinç düzeyine gelemeden oluşan yarıkla beraber bilinç dışına yerleşir (Tura, 2010, 183).

Fallus/arzulanan nesne olma isteğinden vazgeçmek eksik olmayı kabul etmenin ilanı olur. Bu denklemde eksiklik arzulamaya açılan kapının anahtarıdır. Babanın Adı, annenin arzusu ile özne arasında bir boşluk yaratarak arzunun başka gösterenlere kaymasını sağlar. Oidipus kompleksi ile birlikte özne, simgesel/kültürel alana geçerken yitirdiğini yüceltme mekanizmasıyla aramaya başlar. Bu arayış nafile bir çabadır çünkü arzunun nesnesi yoktur. Ancak bu arzunun yakalanabileceği bir nesnesi varmış gibi tahayyül edilir. Arzu nesnesi sürekli elden kaçan bir yapı ihtiva eder. Bu nedenle arzunun tek bir nesnesi yoktur ancak arzuyu kuran “nesne a” vardır. Arzu nesnesi olarak düşünülen şeyler elde edildiğinde beklenen ile gerçekleşen arasında boşluk olduğu anlaşılır. Sürekli elden kaçış arzunun çalışma prensibini ortaya koyar (Tura, 2010 :193; Fink, 2020: 100,101,142). Arzu hiçbir zaman mutlak tatmine kavuşamayacağı için sürekli başka nesnelere yönelir. Şayet özne bir gösterene saplanıp kalırsa arzu çalışmaz hale gelir ki bu durgunluk çalışma konumuz olan melankoli ile ilişkilidir.¹⁰

Lacan, arzunun ötekinin arzusu olduğunu söyler. Kişinin kendisine ait olduğuna inandığı, sıkıca tutunduğu idealler nasıl Öteki'nin olabilir? Yukarıda belirtildiği üzere Lacan'ın görüşüne göre dil öğrenimiyle birlikte özne ikiye ayrılır ve bilinç dışı oluşur. Oidipus karmaşasıyla yasaklanan/bastırılan arzular simgesel alanda arzulamayı tetikler. İnsan yavrusunun dünyaya gelişinin altında dahi ötekinin arzusu yatar. Bebek dünyaya gelip dili öğrenmeye başlamasıyla birlikte her istediği şeyi yapamayacağını öğrenir. Tuvalet eğitimi öğrenilen kısıtlamaların ilki olabilir. Buna

¹⁰ Bu bağlamda bir nesneye takılıp kalmak, devamlılığın sağlanamaması melankoli yarattığı kadar arzulayabilecek bir şeyin kalmayıp, bir bakıma tamlik yanılgısı, arzulamayı olanaksız kılacağı için melankoli doğuracaktır.

göre ihtiyaç kişinin istediği anda istediği şekilde değil toplumun ona sunduğu çerçevede karşılanabilir. Dil öğrenimiyle özne, “Evet, arzulanabilirim.” der ancak kabul edilebilmek adına arzusunun Öteki’nin sunduğu çerçevede düzenlemesi gerekmektedir. İyi bir kariyer, evlilik hayali, evlat sahibi olma... vb. isteklerin dahi altında Öteki’nin arzusu yer alır. Doğumdan itibaren bilinçdışında birikmeye başlayan isteklerde durgunluk görülmez bunlar hareketlilik yönüyle durmadan kaynayan bir kazanın içindekilerden farksızdır (Fink, 2020: 32). Ayrıca kişi, değerliliğini hissetmek için öteki tarafından arzulatabilmek/onaylanabilmek adına bir ötekinin arzusu da arzulandır. Sonu gelmez kişisel gelişim çabalarının, doymak bilmez alışveriş/birikim tutkusunun altında bu mekanizma yatıyor olmalıdır.

Bazı alanlarda insan bir şeylere ulaşmak ister fakat neden istediğini bilmez. Çünkü bu arzusunun nedeni bilinçdışı olduğundan insanın kendisi bu nedeni çözemez. Sadece gerçekleştirmek istemektedir. Freebird Games’in 2011 yılında piyasaya sürdüğü “To The Moon” isimli oyunda bu konu işlenir. Oyunun başkahramanı Johnathan (John) Wyles ölmeden önce Ay’a gitmek istemekte ancak bu isteğinin nedenini bilememektedir. Oyunun ilerleyen bölümlerinde bu isteğin aslında John’un küçük yaşta annesi tarafından kazara öldürülen ikiz kardeşi Joey’e ait olduğu anlaşılır. Anne belki de vicdan azabıyla öldürdüğü oğlunun ismiyle John’a seslenir, ölen oğlunun sevdiği şeyleri John seviyormuş gibi hediye eder. Neticede John kendi sesini yitirerek kardeşinin arzusunu ve isteklerini farkında olmadan üstlenmiş olur.

Buraya kadar görüşlerini aktardığımız isimlerde genel olarak kurucu kayıp, anne üzerinden yaşanmaktaydı. Görüşlerin geneline göre bir zorunluluk olarak Oidipus kompleksiyle eşik atlayan çocuk bir daha ulaşamayacağı tamlık/saadet alanını terk ederek onu farklı formlarda arayış çabasına girer. Bu arayış çabası basitçe arzulamayı oluşturur. Tıpkı annenin/saadet alanının/tamlığın yitirilmesine dair görüşler olduğu gibi dini inanış çerçevesinde semavi dinlerde cennetin ilk günah ile yitilmesi de başka bir kayıp kabulü olacaktır. Saffet Murat Tura cennetin yitirilmesinin de az bilinen bir Oidipus miti olduğunu söyler (Tura: 2010: 207). Bu açıdan değerlendirildiğine tamlık içerisinde varlığını sürdüren Âdem ve Havva, Âdem’in yasak meyveyi yemesiyle beraber cennetten çıkarılarak dünyaya gönderilir. Âdem ve Havva için cennet yitirilen bir saadet alanıyken dünyada vaat haline dönüşerek yaşam içerisine işlenir. Psikanalistlerin Oidipus ile kurduğu denklemi ilk

günah miti üzerinde basitçe uygulamayı denersek cennet-anne, ensest yasağı-anneyle bütünlük hali, Cennet'ten kovulma/anneden ayrılma, ölümden sonraki hayat için vaat-arzulama, yüceltme eşleştirmeleri yapılabilir. Anneden ayrılmak, cennetten kovulmak bir tercih değilken özne olarak arzulamak veya inançlı biri olarak cennete dönme vaadi adına verilen kayıplar bilinçli olacaktır. Bilinçli olarak gerçekleştirilen fedakârlık elde edilecek şeyden alınacak hazzı arttıracak aynı zamanda arzulama mekanizmasını işler halde tutacaktır. Fedakârlık göstermeksizin insanın bazı şeylere ihtiyaç duyması olasıdır ancak bu şeyleri arzulayamaz. Todd McGowan, cennete ulaşmak bir bakıma cennetin keyfini sürebilmek adına ıstırapı yücelten Hristiyanlığı örnek gösterir. Buna göre dünyada ıstırapı yücelterek çekilen cefa, hazzın oranını arttırmak adına yapılan bir takas gibi görünür (McGowan, 2018: 62). Yaşanan kayıp bir arzu nesnesi üretirken bu arzu nesnesi yolunda gösterdiğimiz fedakârlıklar keyif doyumunu yaşamamızı sağlar.

Kayıp nesnenin özneye keyif vermesinde rol oynayan nokta onun ortadan kaybolmasıdır. Özne, kayıp nesneye sahip olmaktan değil o nesneye sahip olamamaktan keyif alır. Böylelikle özne, ilk kayıp anına en yakın olduğu zamanki gibi hisseder (McGowan, 2018, 72). Keyif ile kayıp arasında gözlenen bu diyalektik bağıntı özne için keyfi ıstıraplı bir yapıya sokar. Bu duruma örnek olarak halk hikâyelerini ya da büyük aşk anlatılarını gösterebiliriz. Halk hikâyeleri ve aşk anlatılarında âşık ile maşuk tam birbirine kavuşacağı esnada bir sorun ortaya çıkar, araya bir başka unsur girer ve ikili birbirine kavuşmadan oldukça uzak iki noktaya savrulur. Birbirine kavuşma süreci arzu nesnesine yaklaşma ihtiva ettiği için keyif yaratırken araya giren bir diğer unsur yüzünden âşık ile maşukun düştüğü durum travmatize kayıp olarak değerlendirilebilir. Halk hikâyeleri ve aşk anlatılarında karşılaşılan bu kurgu planı bahsi geçen kayıp nesneye ulaşamayıp yine de yolda olmaktan keyif alma durumunu anımsatır. Halk hikâyeleri ve âşık anlatılarında karşılaşılan sevgililerin birbirine kavuşamaması ya da kavuşsa bile hikâyenin orada bitmesi arzu nesnesinin elde edimiyle de ilişkilendirilebilir. Ölen sevgililerin mezarları yan yana yapılsa dahi aralarında karaçalı belirerek bu iki sevgilinin yine birbirlerine kavuşmalarını engeller. Bu sevgililer adına bir haz yaratmasa dahi hikâyeyi dinleyenler için idealleştirilmiş bir “imkânsız aşkın güzelliği” imajı yaratması muhtemeldir. Öbür yandan aşk hikâyelerinin sonunda “sonsuz dek mutlu

yaşadılar” kalıbı da bir başka idealleştirme örneğini oluşturur. Çünkü bahsi geçen kavuşma ardından arzu nesnesinin karşılıklı olarak ele geçirilişi ve kayıp nesne ile arzu nesnesi arasındaki boşluğun fark edilmesi sonucunda boşluk duyumunun yaşanması olasıdır. Gerçek yaşamda deneyimlenen bu boşluk hissinin hikâyede sonsuza dek mutlu yaşamaları şeklinde idealleştirilmesi ise öznenin sahip olmak istedikleri ideali temsil etmelidir. Özetle engeller keyfin kaynağını oluşturur. Bu engellerin ortadan kaldırılması aranılan tamamlanmışlık hissini ya da nihai tatmini yaşatmaz. İnsana keyfi yaşatan şey âşık ile maşukun birbirine ulaşmasındaki yol ve bu yolda karşılaşılan engellerdir. İkisinin birbirine ulaşma anı hazzın en yoğun olduğu noktadır ki izleyici ya da dinleyici açısından bu nokta keyfin sonra erdiğinin işaretidir.

İnanç örneğinde gördüğümüz üzere ideolojiler de kurucu kaybın telafi edilebilirliğine dair vaatler sunar. Acı verici yitirme duyumunun dışsal bir tehditten geldiği düşüncesi yaşandığı düşünülen kaybın telafi edilebilirliğine dair bir inanç doğurur. Oysa yitirilen ayrıcalıklı nesne hiçbir şekilde yeniden elde edilemez. Ontolojik bir kayıp olması sebebiyle hiçbir şekilde deneyimlenememiştir ve deneyimlenemeyecektir. Bu kabul ideolojilerin çökmesine, işlevsiz kalmasına sebep olur. İdeolojilerin insan üzerindeki hâkimiyetini kırmak gösterilen fedakârlıkların yitirilen tamlığı geri getirmeyeceği gerçeğini kavramakla mümkündür. Hegel, “Tin’in Fenomenolojisi”nde ideoloji karşıtı bir görüş sergileyerek öznenin kurulumunda olduğu gibi her felsefe sistemde kaybın işaretlendiğini, haritalandırıldığını ortaya koyar. Bahsi geçen kayıp, öznenin kendisini kurduğu merkez halini alır. Bilinç, tinsele olan yolculuğunda kendi doğal yapısını gittikçe kaybederken ölüm ile çeşitli noktalarda karşılaşır onu içe aktarır/yansıtır. “*Bilinç, ölümle kurduğu dışsal ilişkiyi dönüştürmek için bir topluluk haline gelmelidir.*”(Adkins, 2020: 121) Bu noktada kendini bilmek aynı zamanda sınırlılıkları, negatifikleri de bilmeyi kapsar. Saltık bilgiye erişen kişi kurucu kaybın etrafında şekillendiğini de bilir bunu yenmektense onu kabul eder (McGowan, 2018: 63,65,67; Adkins, 2020: 121).

Hegel’de arzulamanın temelini tanınma isteği oluşturur. Hegel’e göre ben yalıtılmış bir halde kalırsa kendi üzerinde yanıltıcı bir algıyla doyuma ulaşabileceği bir kimlik edinemez. Özbilincin bu doyuma erişebilmesi için başka bir özbilince ihtiyacı vardır. Hegel tanınma arzusunu efendi-köle diyalektiği üzerinden sunar.

Efendi-köle diyalektiğinde ölüm korkusu temel bir rol oynar. Diyalektiğe göre efendi ile köle kendi varlığını onaylatmak için birbiriyle amansız bir mücadeleye girer. Tanınmak istenen ve hayatını riske atmayı kabul eden özbilinç efendi olurken çekinik olup hayatını riske atmak istemeyen köle olarak konumlanır. Köle efendinin yaydığı ölüm korkusundan çekinerek kendini korumak adına efendi için çalışır. Kölenin çalışması, doğanın efendisine bir nesne olarak kullanımını sağlar. Kölenin efendisi için gerçekleştirdiği çalışma efendinin bağımsızlığını köleye bağlar. Bu noktada efendi, bağımsızlığını kazanarak ölüm tehdidini kullanma fırsatını elde etmesine karşın doğadan bağımsız halde efendinin emrinde çalışan köleye bağımlı hale gelir. Mücadelenin sonucunda efendi ile köle arasında tam bir tanınma gerçekleşmesi dahi özne varlığının bu tanınma dolayımına bağlı olduğunu keşfeder. Tanınma arzusu öznenin kendi keyfinden feragat ederek toplumun huzuru ve keyfi için emek göstermesi şeklinde sürdürülür (McGowan, 2018: 165,166; Hegel, 1986: 125-132; Adkins, 2020: 126,127). Kierkegaard bu noktada Hegel'in felsefi sistemi içerisinde insanın birey yönün göz ardı edildiğini vurgular. Ona göre insan yalnızca toplumun bir parçası olarak değerlendirilirse bu onun varlığının yok sayıldığına işaret olur. Kierkegaard, insanın diğerlerinden ayrıldığı noktalarda kendi var edebileceği düşüncesini savunup nesnel felsefe yerine öznel felsefeyi vurgulayarak insanların seçme ve karar verme özgürlüklerinin olması gerektiğini belirtir (Teber, 2009: 246).

Spinoza hariç Platon'dan Freud'a kadar yapılan klasik arzu tanımlamalarının temeli bir eksikliğe dayanır. Oysa arzu, Spinoza için üç temel duygudan birisini oluşturur ve eksiklikle ilişkili değildir. Spinoza, arzuyu insanın hayatını sürdürme çabası ve bu yolda ortaya koyduğu eylemler şeklinde tanımlar (Adkins, 2020: 31). Bir eksikliğe dayanmayan ve üretimi temele alan arzu anlayışı Deleuze ve Guattari'nin "Anti-Oidipus"ta temele koydukları görüşü oluşturur. Deleuze ve Guattari, psikanalizin temele koyduğu ve her şeyi anlamlandırmada dayanak olarak kullandığı Oidipus'un evrensel ve aşkınsal olamayacağını savunur.¹¹ Yukarıda belirttiğimiz üzere Oidipus ensest yaşağını varederek kurucu bir eksikliğin ortaya

¹¹ Deleuze ve Guattari'nin arzulama ve üretim üzerine dair detaylı görüşleri için bkz: Brent Adkins, "Arzu ve Ölüm – Hegel, Heidegger-Deleuze"(Çev.A. Kadir Gülen),2020, Fol Kitapevi; Eugene W. Holland, "Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u Şizoanalize Giriş" (Çev. Ali Utku, Mukadder Erkan) , 2013, Otonom Yayıncılık

çıkmasına sebebiyet verir. Eksiklik aynı zamanda arzulamayı meydana getiren faktördür. Deleuze ve Guattari, arzulamanın ilksel kurucu bir eksiklikten meydana gelmediğini şayet bir eksiklik varsa da bunun ilksel olamayacağını iddia ederler. Onlara göre arzu üretici bir güçtür. Gerçeğin kendisidir. İkili, arzuyu organsız beden kavramıyla açıklarken kendi sınırlarını oluşturan bir yapının birleşme ayrılma ekseninde bir arzu sistemi oluşturduğunu varsayarlar. Bu kapsamda Deleuze ve Guattari için özne arzunun üretiminden arta kalan olur. (Adkins, 2020: 192,204; Deleuze ve Guattari, 2014:21,22)

Deleuze ve Guattari arzunun temel bir eksikliğe dayanmadığını açıklarken Klein'in kısmi nesne tanımından yola çıkarak organsız bedene ulaşırlar. Annesinin memesini emen bebek örneğinde bağlamın anne ile bebek arasında değil ağız ile meme arasında kurulabileceğini ifade ederler. Bebeğin acıkınca annesini emmesinin doğal bir durum olduğunu ne annede ne de bebekte birincil bir eksikliğe denk gelemeyeceğini söyleyerek bebeğin biyolojik yapısının anne memesinden hiç ayrılmadan emebilmesinin mümkün olmayışına işaret ederler. Bebeğin nefes alması, yutkunması için duraksamaya ihtiyacı vardır. Arzu üretimi birleşme ve ayrılma geriliminde tekrarlar neticesinde ortaya çıkar. İkiliye göre arzunun temelinde üretim yatar (Deleuze ve Guattari, 2014:61-75; Adkins, 2020: 191,192). Bu noktada psikanalizin Oidipus ile çekirdek aileye indirgedikleri toplumun yapısı ve arzunun eksikliğe dayandığı söylemi tüm toplum yapılarına genellenemez. Arzunun Oidipus'a indirgenmesi Deleuze ve Guattari'nin söyleminde arzunun yapısında bir şeylerin kaçırılmasına neden olur. Eksiklik olarak kabul edilen şey doğal yapımın içinde değil ancak toplumsal sistemlerin içinde mümkündür. Kurucu olamaz. Arzuya eksikliği yükleyen toplumsal örgütlenmenin anti-üretimidir.

Deleuze ve Guattari'ye göre Oidipus'un temelinde yatan ensest yasağı doğal bir kısıtlama değil fenomenolojik bir temsildir. İkilinin "yerinden etme paralojisi" olarak isimlendirdiği kavramla psikanalizin arzuda kaçırıldığı, hataya düştüğü noktayı işaret ettiklerini düşünürler. Deleuze ve Guattari Anti-Oidipus'ta üç farklı toplumsal üretim tarzı üzerinden (ilkelik, despotizm, kapitalizm) arzulama üretiminin bastırılmasına dikkat çekerler (Holland, 2013: 117). İlkel topluluklarda ensest yasağı akrabalıklar kurmak, ittifakları güçlendirmek adına işleyen bir yapıdadır. Dışa doğru işleyerek içtekileri dışta tutar. Dışlama işlemi kurucu ve ilksel değil ittifakların

güçlenmesi adına yapılmış bilinçli bir tercihtir. Deleuze ve Guattari, benzer yapının despot toplumlarda despotun istekleri ve harcamaları üzerinden tüketildiğine değinirler. Bu kapsamda eksikliğin kurucu unsuru bireysellekle açıklanırken toplumsal, sosyolojik, ekonomik yönler dışarıda bırakılır. Yok eğer bu dışarıda bırakılanlar dâhil edildiğinde ise bireysellik sekteye uğrar.

Genel olarak burada tartışılan fikirlerin muhtevası insan yavrusunun öznesini kurabilmek adına bir şeyden feragat etmesi ve bununla birlikte dil/toplum alanında kaybettiğini çeşitli mekanizmalarla, farklı gösterenlerle aramaya başlaması, yani arzulayabilmesini kapsamaktadır. İnsan neyi kaybeder sorusuna verilecek yanıt en nihayetinde “hiç” olabilir. Çünkü deneyimlenemeyen bir şeyi kaybetmek onun zaten hiçbir zaman elde edilemediğine işaret eder. Dile gelmeyen, yitirildiği var sayılan şeyin deneyimlenebilecek bir tamlik yanılgısı sunması kaybedilen şeyin ayrıcalıklı nesne olarak yüceltilmesine ve arzu mekanizmasını çalışır hale getirmesine vesile olur. Kurucu kaybın kabulü tüm hayatın bir yas süreci olarak algılanmasıyla sonuçlanır. Gerçekten de tüm hayat işlenen bir yas süreci midir? Buna kesin bir yanıt verilemez. Melankolinin temelinde ister kurucu bir kayıp ister sonradan edinilen bir sevgi nesnesinin kaybedilmesi olsun kapı hep arzulama kapasitesinin yokluğuna/boşalmışlığına aralanır. Tamamen durağanlığa gömülmüş halde konuşmaktan aciz kalan melankoliğin suskunluğunun altında ne yatmaktadır? Kaybettiği şeyi bilmemek mi yoksa dile getirememek mi?

2.5. MELANKOLİĞİN SUSKUNLUĞU: DİL-KAYIP İLİŞKİSİ

Dil yapısı gereği, ses olarak bir işitim imgesi olan gösterenle, varlığın zihindeki imgesi kavram olan gösterilenlerden oluşur.(Saussure, 1998: 108-111) İnsanlar dili kullandığını zannederse de dil sistemi insandan önce vardı, kendi yasa ve kurallarıyla yüklüydü. Kişi dili kullandığını zannettiğinde aslında dilin ona sunduğu gösterenler arasında içinde bulunduğu (daha doğrusu öğrenmekle mükellef olduğu) dil sistemine uygun düşen kavram ve sesi eşleştirerek konuşma edimini gerçekleştirdi (Fink, 2020: 39). Öyleyse anlatmak istenilen ancak insanlığa dil tarafından sunulan gösterge havuzu içerisinde seçilenlerle mümkün olacaktır. Öyleyse insan bu eksik sistemin içerisine niçin girme gereği duyar? İnsanın özne

oluşu ve topluma girişi gibi süreçlerde rol oynayan dilin varlığında ötekinin var olması gerektiği gerçeği yatar. İletişim kavramının morfolojik yapısına bakıldığında dahi eylemin işteş gerçekleştirdiğini belirten “-ş” sesinin oluşu dilin kullanımında bir ötekine ihtiyaç duyulduğunu gösterebilir. Daha önceki bölümde belirtildiği üzere özne olarak nesne dünyasına girildiğinde bir kayıp yaşanır ve bu kayıp yaşamın sürdürülmesinde – bir bakıma anlamlı kılınmasında - etkili olur. İşte bu nedenle bu başlık altında dilin kayıpla olan çeşitli etkileşimlerine değinilecektir. Değinilmek istenilen ilk kayıp/boşluk dilin yapısı ile ilgili olacaktır. Bebek/çocuk dil alanına girmesiyle birlikte belirli kavramların/gösterilenlerin belirli ses imgeleriyle/gösterenlerle eşleştirildiğine şahit olur; ancak bu kavramların neden böyle adlandırıldığına dair bir fikri yoktur. Ferdinand de Saussure, bu ilişkilendirmenin nedensiz olduğunu ifade eder. Onun tabiriyle ortaya konulan göstergenin gösterileni ile göstereni arasındaki bağ tamamen keyfidir (Saussure, 1998: 112). Konuşulan dilin eşzamanlı çalışan bir sistem olduğunu ifade eden Saussure, “çiçek” kavramıyla/gösterileniyle “ç-i-ç-e-k” ses imgesinin/diziminin/göstereninin ancak o dil sistemi içerisinde anlamlı olacağını söyler. Bu noktada Lacan, Saussure’den ayrılarak gösterilen ile gösterenin doğrudan bağlantıya sahip olamayacağını belirtir. Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki stabil bir bağlılıktan ziyade dinamik, performatif bir ilişki içerisinde. Kelimelerin kazandığı anlam bir diğer kelimeye bağlıdır. Bu noktada anlam özsel/tözsel değil ilişkisel, uzlaşımsaldır. Bu da istenildiği takdirde bir gösterilen/varlık için farklı gösterenler/ses imgeleri kullanılabilir gerçeğini ortaya çıkarır. İşte bu nedenle dil, varlığın kendisi, varlığa yapışkan, dâhil değil sadece bir temsilcisidir. Dil ile varlık arasındaki bu yapılanmada bir boşluk/kayıp ortaya çıkar. Saussure’ün tanımıyla kelimeler ancak sistemlerin içinde sunulan gösterenle anlamlı olabileceği için bütün varlığı kapsayamaz. Aynı doğrultuda Lacan’ın gösteren-gösterilen ayrımında da çiçek kavramı için kullanılabilecek farklı ses değerleri ve metaforların göstergeyi gerçeklikten koparacağına değinilir. “*Dil gerçeklikten koparıldığında, gösterenler gösterilenlerden kopar; sonuç bilinçlilik ile maddi yaşam arasında radikal bir yarılmadır.*” (Eagleton, 2011: 16)

Dil, Lacan’ın İmgesel, Simgesel ve Gerçek olarak böldüğü alanların işleyişinde kilit bir noktadadır. Dil alanına yani simgesel alana dâhil olmak aynı

zamanda bilinç kavramını da ortaya çıkarır. Dilin vasıtasıyla ortaya çıkan bilinci bu sebeple dilden bağımsız düşünmek pek olanaklı görünmez. Öyleyse dile gelen tüm düşünceler, varlığı anlamlandırmak adına verilen felsefi yorumlar...vb. dil aracılığıyla gerçekleşir. İnsan, kendi varoluşunu bu sebeple doğrudan değil toplumsal uzlaşımın ürünü olan dilin imkânları içinde düşünebilir. Dilin toplumsal bir uzlaşım, aynı zamanda yasa ve yasakların bulunduğu kültürel alan olduğunu hatırlarsak yasaklanan şeylerin nerede olduğu sorusu ile karşı karşıya kalınır. Bu noktada bilinçdışı devreye girer. Lacan'a göre bilinçdışı insanın dil ile olan ilişkisinin nihai sonucudur ve tıpkı dil gibi işlemektedir (Tura, 2010: 110). Arzu ve isteklerini ketlenmeyen, dürtüleri doğrultusunda yaşayan biyolojik canlı, dilin alanına girmekle beraber kültürel bir özne halini alır. Özne diğerleriyle birlikte olabilmek için kabul görmeyen arzu ve istekleri bastırır. Psikanalizin ilgi alanına giren rüyalar, dil sürçmeleri bastırılan arzu ve isteklerin gün yüzüne çıktığı noktalar olur (Freud, 1998: 137). Bu da gösterir ki “*Öznenin bildiği ile söylediği arasında bir boşluk vardır.*”(McGowan: 2018: 41) Farkında olmadan dile gelen söz, bilinçdışının pasif bir şekilde durmadığını gösterir niteliktedir. Farkında olmadan dile gelen bilinçdışı arzuları ortaya koyan söylemler bilincin tekrar işleyişe dönmesiyle beraber unutulur, söylendiği hatırlanmaz.

İnsanı biyolojik bir canlıdan simgesel alanın şekillendirdiği kültürel özneye dönüştüren dil, Lacan için bilinçdışının da kurucusu olur. Uzlaşım bir yapıya sahip olan dil toplumun kültür ve birikimini kuşaktan kuşağa aktaran bir özellik taşır ve dilin öğrenimine ilk olarak ailede başlanır. Bu noktada Lacan'ın söylemi “Yapısal Antropoloji”ye yaklaşır (Tura, 2010: 178). Dil ile birlikte bebek/çocuk aile içerisinde kendisinin konumunu öğrenirken anı zamanda enest yasağı ile karşılaşır. Bebek/çocuk simgesel alana girmekle birlikte öznesini oluştururken bilinç ve bilinçdışı ayrımı meydana gelir. İlk kayıp başlığı altında değindiğimiz Ödipal süreçteki baba, Lacan'ın terminolojisinde Freud'tan farklı olarak ilksel bir gösteren konumundadır. Bahsi geçen baba ne biyolojik ne de fiili bir babadır. “*Babanın adı, annenin arzusunu gösterenlere dönüştürüp onu simgeleştirir*”(Fink, 2020: 98) Oluşan ayrım sonucunda arzu başka gösterenler üzerinde yer değiştirmeye başlar. Aksi halde imgesel alandan simgesel alana geçişi engellenir. Böylelikle ortaya psikozun temeli atılır (Tura, 2010: 187). Oidipus'u yaşayamayan, Babanın Adı ile

tanışamayan çocuk kendi varlığını ayıramaz, böylece bedeni gerçeklik düzleminde olsa dahi simgesel alana dâhil olamaz, sanki başka bir düzlemde yaşıyor gibi yaşamını sürdürür.

Lacan'a göre imgesel alandan simgesel alana geçiş ile birlikte bilinçdışına bastırılan arzu ve istekler, dil aracılığıyla kültür içerisinde yüceltmeyle başka gösterenlerle ikame edilir. Yitirilen veya yitirildiği düşünülen şey simgesel alanda yüceltmeyle aranmaya başlanır. Arayış önceki bölümde belirtildiği üzere arzulama mekanizmasını oluşturur ve nafile bir çabadır. Bebek/çocuk; anneyi onu adlandırabilmek, imleyebilmek için terk ederken ona hiç ulaşamayacağı bir alanda farklı gösterenlerin izinde erişmeye çalışır. Bir gösterenin yerine başka bir gösterenin değişerek-dönüşerek ikame edebilmesi metaforlaşmayla olacaktır. Leader, çocukların dile girişlerinin kavramların/varlığın zihindeki imgesi/gösterilen ile ses imgesi/gösteren arasındaki keyfi bağlantıyı keşfetmelerinden sonra gerçekleştiğini söyler. Leader'a göre çocuk, güle bakıp gül demeyi öğrenmesinden çok güle aşkın çiçeği demeyi öğrendiği zaman – yani metaforlaştırmayı öğrendiği zaman- konuşma eyleminin işlemine tabii olacaktır (Leader, 2018: 104). Bu noktada melankolik, bastırılan arzu ve istekleri simgesel alanda kabul edilebilir hale çeviremeyen, meteforlaştırmayı gerçekleştiremeyen olur. Kaybını olumsuzlayamayan ve böylelikle simgesel alanda kaybını arayamayandır. Dilsel alanda yitirdiği şeyi farklı görünümelerde arayamaz dolayısıyla arzulanamaz. Adeta Julia Kristeva'nın ifadesiyle “*Artık çevirme ve metaforlaştırma kapasitem yoksa susuyorum ve ölüyorum.*” (Kristeva, 2009: 55) der. Bu söylem melankoliğin imkânsızlığına da kapı aralar. Öyle ki yitirdiği şeyi – ki gerçekten yitirmişse eğer- simgesel alanın içinde hiçbir zaman bulamayıp aynı zamanda bu şeyi başka bir şeyin görünümüne çeviremeyecektir. Melankoliğin bir bakıma ikiye bölünmesinin sebebi gösterenin/ses imgesinin temsili olduğu gösterilen/varlık olmaması kaynaklı ortaya çıkan ontik boşluğu, kaybı, eksikliği dile getirememesidir. Hiçbir zaman birleşemeyecek iki dünyanın arasında kalan melankolik, şeyler (gösterilen) ile ses imgeleri (gösteren) arasındaki boşluktan dolayı acı çeker (Leader, 2018: 178). Melankoliğin ifade etmek istediğiyle edebildiği arasındaki boşluk kendisini yetersiz olarak suçlamasında rol oynaması olası bir durumdur. Halbuki böylesine bir yetersizlik özneye kazılıdır adeta.

Dilin imkânı çerçevesinde insan düşünebilir, sorgulayabilir, anlatmak istediğini ifade edebilir. Bu çerçeve içerisinde kimi zaman hissedilen ve düşünülen ifade edilirken dil yetersiz kalır. Tarif edilemeyen, dile gelmeyenin altında çeşitli etkenlerin arasında dilin tüm varlığı tam olarak kapsayamaması da bulunur. Dile gelemeyen fakat eksikliği hissedilen gerçeğe ait fenomenler yukarıda belirtildiği gibi psikanalizin çalışma malzemeleri arasında yer alan dil sürçmelerinde, rüyalarda bilinçten sıyrılarak kendilerini gösterirler. Temelinde dil olan ve dilin işlenişinden meydana gelen edebiyat ürünleri de bilinç duvarını yıkarak kendini belli eden bilinçdışının/dile gelmeyenin gün yüzüne çıktığı noktalardan biri olur. Freud'un sanat için gündüz düşü (Freud, 2001: 111) tanımlaması yapması zannederiz bundandır. Sanatçı metafor ve metonomi ile dilin günlük kullanımını kırıp bilinç düzeyine doğrudan dile getirilemeyen bilinçdışı arzuların düşüncelerini dolayımlayarak okuyucusuna sunar. Metafor sayesinde sanatçı gösteren, gösterilen arasında varsayılan eşleşmeyi yıkarak okuyucusuna “...yeni bir sezgi vaat eder...”(Eagleton, 2011: 119) Edebiyat bu bağlamda melankoliğin dile getiremediğini ortaya dökerek melankolinin imkânsızlığını ters çevirmeye çalışır. Duyguların imgeler arkasına saklandığı edebi bir tür olan şiir, çok katmanlı yapısıyla pek çok duyguyu doğrudan veya dolaylı şekilde okuyucusuna ulaştırır. Antik Çağ'dan bugüne kadar melankoli üzerinden ortaya koyulan farklı pek çok imge genelde, özelde edebiyat ve nihayet şiirde kendisine yer bulur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ŞİİR İNCELEMELERİ

Sanat insanların duyum ve algılarını, bilinenin ve alışılmışın dışında ifade etme gayretiyle ortaya çıkan bir etkinliktir. Sanatçıyı bilinen ve alışılmışın dışına iten etken ise mevcut ifadelerin adlandırılmayanı ortaya koymada yetersiz kalışıdır. Bu nedenle sanatçı duyum ve algılarını ortaya koymada imge, sembol, metafor, metonimilerden yararlanır. Böylelikle duyum ve algıları anlatmada sanatın dili farklılaşmış olur. İşte farklı bir dille ortaya konan duyumların içinde melankoli de vardır. Melankoli sanat ürünlerinin ortaya çıkışında sanatçıyı yaratıma iten üretici etken olarak var olabileceği gibi eserin içerisinde yer alan bir kahraman tipi, duygu, simge ya da farklı formlarda da kendisine yer bulabilir. Birinci bölümde bahsettiğimiz üzere melankoli, tarihi süreçte pek çok farklı yorumla kimi zaman kucaklanmış kimi zaman da lanetlenerek dışlanmıştı. Geçmişten bugüne değin doğal koşullardan etkilenen bir vücut sıvısından keşiflerin tembellik günahına oradan gezegenlerin etkilediği bir mizaca ve nihayetinde depresyona uzanan geniş bir yelpazede şekillenmiştir. Melankoliye getirilen her yorum onun farklı gösterenlerle örülmesine vesile olmuştur. Melankolik görünümün kataloğu olarak değerlendirebileceğimiz farklı yorumlar Aydınlanma Çağı ile birlikte sanat eserlerinde de kendisine yer bulmaya başlar. Günümüzde melankolinin klinik ya da mizaç olarak ayrımı yapılırsa da çalışmamız görüngü/fenomen üzerine olduğu için ayrım gözetilmeden melankoliyi veren her göstereni incelemeye dâhil ettik. Çalışmamızda Ümit Yaşar Oğuzcan'ın şiirlerini sınıflandırırken kayıp nesne ekseninde ortaya çıkan görüngüleri/fenomenleri temel aldık. Bu doğrultuda Ümit Yaşar Oğuzcan'ın şiirlerini melankolinin görüngüleri ekseninde beş ana başlıkta toplayabilmek mümkündür. Bu başlıklar Sevgi Nesnesin Kaybı, Geçmişin Kaybı, Ölüm Arzusu ve İntihar Düşleri, Melankolik Ruh Halleri ve Duygu Durumları, Diğer Melankolik Görünümler şeklindedir.

3.1. SEVGİ NESNESİNİN KAYBI SONUCUNDA ORTAYA ÇIKAN MELANKOLİK GÖRÜNÜMLER

Aşk, yeryüzünde anlamlandırılması en zor duygulardan biri olmalıdır. Çünkü her insanda farklı gösterenleri bulunan, sebebi henüz anlaşılamadan insanı saran, beklenmedik yapısıyla çarpıcı bir etkiye sahip olan aşk; kendi doğasında acıyı da barındırır. Öyleyse niçin âşık olunur? İnsanın âşık olmasının altında yatan sebep “...kişinin kendisinden genellikle bilinçsiz olarak hoşnutsuz olmasıdır.”(Reik, 2009: 13). Bu hoşnutsuzluk çoğunlukla doğrudan kişinin kendisine yönelttiği bir durum olmayıp farklı gösterenlerle ikame edilebilir. Kişinin kendisine yönelttiği hoşnutsuzluk ideal bir imaj ürettiği dönemle ilişkilidir. Bu dönemde kişinin olmak istediğine dair oluşturduğu imaj, ego idealini¹² oluşturur. Var olan ego ile ego ideali arasındaki boşluk bilinçsiz bir şekilde durmadan kıyaslanır. Başkalarının imajlarından devşirilerek oluşturulan ego idealinin bütününe sahip olamamak tatminsizliği ortaya çıkarır. Kişi bilinçsizce kendisini eksik ve yetersiz hissederek arayışını dışa yönlendirir. Bu noktada aranan, kişinin kendisinin aksine tamlığa ulaşmış, kendisinden memnun olduğu varsayılır. Kişi için karşı koyulamayan aşk nesnesi ego idealinin yerine geçer. Aşk nesnesi kişinin bir parçası haline gelerek eksikliğin tamamlandığı hissini oluşturur. “Kendinden hoşnutsuzluk ne kadar derinse, aşk nesnesinin uyandırdığı tutku o denli güçlü olacaktır.”(Reik, 2009: 14). Sevgi nesnesine yapılan aşırı yatırımın çeşitli sebeplerle kopması şüphesiz büyük bir acı duyumunu ortaya çıkarır. Freud, nişanlısına gönderdiği mektubunda “Neden her ay yeniden âşık olmuyoruz? Çünkü her ayrılıkta, kalbimizden bir parça kopacaktır.”(akt Avrane, 2014: 41) şeklinde yazar. Melankolinin ortaya çıkışına neden olarak en bilindik nesne kaybı sevgi nesnesinin yitimi üzerinden gelir. İbn-i Sina’nın takıntılı âşık, kara sevdalı dediği kimseler için önerdiği tedavi yöntemi dahi “nesne kaybı” fikrinin aşk acısındaki yerini göstermek için önemlidir. Freud, “Yas ve Melankoli”de sevgili kaybindan ortaya çıkan melankolide narsistik nesne seçiminin ve narsistik gerilemenin rol oynadığından bahsediyordu. Öyleyse sevgili yitimi, kalan kişide narsistik bir yaralanmaya yol açar. Sevgi nesnesi yitirildiğinde kişi kendi

¹² İdeal Ego ve Ego İdeali birbirinin yerine kullanılan kavramlar olsa da ikisi arasında farklılık bulunmaktadır. İdeal Ego ayna evresinde oluşturulan tamlik yanılsamasıyken Ego İdeali simgesel alanda kişinin rol model olarak benimsediği kişilerle gerçekleştirdiği özdeşleşmelerle ilişkilidir (Avrane, 2014: 10-11). Yani İdeal Ego İmgesel alana, Ego İdeali simgesel alana denk düşer.

yansımasını, kendisinden bir parçayı da yitirir. Sevgi nesnesi bir beden olarak arzuyu uyaran bir kaynakken aynı zamanda bilişsel anlamda kişinin kendi imgesini kendisine yansıtan bir aynadır¹³ (Nasio, 2007: 68). Aynanın yıkılması kişinin kendini konumlandığı düzlemin yıkılması, aşk acısının doğması ile sonuçlanır. Ancak âşık olmak aşkın doğasını dolayısıyla aşk acısını da kucaklamak anlamına gelir. Lacan, aşkı “..bizde olmayı vermektir.”(akt. Avrane,2014:74) şeklinde tanımlarken aşkın karşılıklı bir takastan ziyade sahip olunamayan tüm varlığın karşı tarafa sunulmasını olarak takdim eder. Âşık olabilmek için kişi kendi eksikliğini kabul etmeli ve Öteki tarafından da tanınmalıdır. Giden sevgili ayrıldığı kişiden yalnızca bir parça götürmez beraberinde asla sahip olunamayacak bir birliktelik ihtimalini de götürür (Avrane, 2014: 39). Kristeva, kişinin tercihlerinde eskiden yitirilmiş bir sevgi nesnesinin daha sonra seçilen bir sevgi nesnesine etki ettiğini bu vesileyle yaşanan kayıpta duyacağı hüznün daha şiddetli olacağını belirtir (Kristeva, 2009: 13). Böylece sevgi nesnesini kaybetmek kişiyi acıya boğarken aynı zamanda ilk kayıp noktasına geri götürür. Melankolik; bu acıdan kurtulamayan, kıvranan, kimi noktalarda kurtulmak istemeyen kimi noktada kurtulmak istese dahi tek başına gerçekleştiremeyendir. Sevgi nesnesinin yitimiyle arzulama dengesi bozulur. Arzulamanın durması melankoliyi doğuran faktörlerdendir. Ümit Yaşar Oğuzcan’ın şiirlerini incelediğimizde melankolik görünüme kaynaklık eden nesne kaybının yoğunlukla sevgi nesnesinin yitiminden kaynaklandığını tespit ettik.

Sevgili yitimi sonucunda ortaya çıkan acılı ruh halini işleyen **Paramparça** (Oğuzcan, 2019: 83) şiirinde merkeze yerleşen kayıp ölümle gerçekleşir. Ölümün kesinliği neticesinde hissedilen acılı ruh hali “*Çıldırasıya ağlamak istiyorum*” (83) diyen anlatıcının dizelerinde yoğun dışavurumla kendisini gösterir. “*Hâlbuki sen sade benden uzaksın/ Bense yeryüzünde paramparçayım*” (83) dizeleri düşünüldüğünde insan bedeni bir yere gitmemiştir ancak ona canlılığı veren arzu eksilmiştir. Sevgi nesnesinde meydana gelen eksilme ve ölüm hali anlatıcının psişik bütünlüğünde de yıkımı getirmiştir. Kalan için paramparça hale gelmenin altında psişik düzlemin yıkıldığına ilişkin görüşü Nasio’nun ifadelerinde buluruz. Yukarıda

¹³ Nasio, bu düzlemi yansıtıcı etkisinden ötürü ayna olarak ansa da işleyişin tam olarak ayna prensibiyle çalışmadığını ifade eder. Öyle ki ayna olarak telakki edilen kavram iki tarafa da yansıma özelliğine sahip, şeffaf ve üzerinde her iki taraftan da işlenmiş imgelerin olduğu cam parçasıdır. Üstelik bu benzetme bile yeterli olmayıp bu düzlemde koku, ses, dokunsal veya hareketli imgelerin varlığı da söz konusudur (Nasio, 2007: 68).

bahsi geçtiği üzere Nasio iki sevgilinin yan yana olmasının birbirlerinin imgelerini doğrulayan, arzulama mekanizmalarını faal tutan yapısından bahseder. Kişiyi dengede tutan arzu nesnesinin yokluğu hissedilen dengenin ortadan kalkmasına sebebiyet verir (Nasio, 2007: 50). Sevgi nesnesinin öldüğü gerçeğinin henüz ilk dizeden verilışı arzulamanın durağanlaşması ve dolayısıyla geriye acıdan başka bir şey bırakmadığının açıkça göstereni olur. Sevgilinin yitimiyle beraber anlatıcı derin acılara gömüldüğünü “*Neşem ve sevincim seninle gitti/ Teselli pınarım kurudu artık*” (83) dizeleriyle ifade eder.

Anlatıcının kendisini anlamlandırılmasında, arzulamaya devam edilmesinde payı olan sevgi nesnesi doğal olarak yüceltilir. Kaybedilenin geri getirilemeyeceği, bir bakıma imkânsızlığı, fark edildiği anda yitirilen özne için yeri doldurulamaz bir konuma taşınır. “*Neredesin ey harikulade varlık*” dizesi yitirmenin ardından getirilen yüceltmeyi açıkça ortaya koyar. Ölümün yaşanabilecek kayıplar arasında mutlak görünümlü olduğunu unutmamak anlatıcının gerçekleştirdiği yüceltmeyi daha anlamlı kılacaktır.

Yitirilen sevgi nesnesinin bedensel varlığının önemi kadar, onun düşlemsel alanda da koruyucu rolü olduğuna değinilmişti. “*Gönlümün havzında titriyor aksin*” (83) dizesinde sevgilinin bedensel varlığının aynı zamanda sevgililerin hayali/fantezi dünyasında şekillenen düşlemlerin düzenlenmesinde rolü olduğunu hatırlatır niteliktedir. Sevgililer bir bakıma birbirlerinin aynalarıdır. A’nın gönderdiği imgeler B’nin imgesel aynasından yansıyarak A’ya geri döndüğünde A kendini anlamlandırabilir, hissedebilir. Ancak bu yansımanın devamlılığının sağlanabilmesi sevgilinin bedensel olarak da varlığının devamlılığını gerektirir (Nasio, 2007: 67). Bu dizeyi melankolinin işleyişi açısından düşünmek de mümkündür. Sevgi nesnesinin ölüp, gömülmesine karşın ondan bir parça hala anlatıcının içerisinde yaşamaya devam etmekte, ona ilişkin herhangi bir uyarı anlatıcının iç dünyasını hareketlendirmektedir. Halbuki sevgi nesnesinin geri gelmesi söz konusu değildir. Bu noktada bağın varlığının korunması melankoliye işaret eder.

Bir kişide mutluluk ve sevincin yaşanması için kişinin beklemediği bir yeni durumun ortaya çıkması gereklidir. Beklenen değişim o kadar da çok mutluluğu ve sevinci ortaya çıkarmaz. Çünkü beklenmeyende, ani olanda artı üretim söz konusudur. Benzer mekanizma kayıp ve kayıpla birlikte gelen yas sürecinde tam

tersine işler. Yaşanan bir kayıp bekleniyorsa bu kaybın acısı yas sürecinde aşılabılır. Fakat beklenmeyen kayıplar kişi üzerinde travmatik izler bırakır. Çünkü burada artı bir üretim söz konusudur. İşte sevgi nesnesinin ölümünün beklenen bir şey olmadığı “*Bir bahar gününde bu gidiş niye*” (Oğuzcan, 2019: 83) dizesinde ifade edilir. Bu noktada anlatıcının, sevgi nesnesiyle kurduğu bağların ani ve beklenmedik şekilde kopmuş bu durum da artı bir acıyı üreterek anlatıcıyı travmatize etmiştir. Bununla birlikte yukarıdaki dizede gidişin baharda olması ve neden gidildiğinin bilinmemesi acıyı daha çok arttırır. Burada bahar gençlik yerine kullanıldığından metafordur. Kayıp edilen genç yaşta olduğundan acısı büyüktür. Aynı zamanda duyguların zamanı olan bahardan gidiş de acının tahammül edilemeyeceğini ortaya koyar. Yine “bu gidiş niye” ifadesinde ise anlatıcının kayba bir anlam veremediği, simgesel alana bu kaybı kaydedemediği görülür. Bu noktada kaybın anlamlandırılmaması anlatıcıyı melankoliye sürükleyen durumların başında gelir. Bunlara ek olarak da önceki bölümlerde işaret edildiği gibi “bu gidiş niye” ifadesinde gidene yönelik olarak bir öfke de vardır. Bunun nedeni anlatıcının yalnız kalmasıdır. Bu tür öfkeler kaybın arkasında gerek ritüellerde gerekse söylemlerde kendini gösterir.

Nesne ile kurulan bağın beklenmedik şekilde kopuşunun yarattığı acıya ilaveten düşlemsel sistemin yıkılışı da dengeyi paramparça eder. Anlatıcının şiirin başında ve sonunda tekrar tekrar kullandığı paramparça olma halinin diğer boyutunu yıkılış temsil ediyor olmalıdır. Bu noktada paramparça göstereni kişi açısından yaşamı bir arada tutan eylem ve düşünceleri tam olarak sergileyememeyi imler. Sevgilinin beklenmeyen gidişi geride “*Hasta ve yorgun bir kalp...*” (83) bırakmıştır. Kayıp başlığı altında yasın fazlarını incelerken hissizleşme fazı ardından gelen arama fazında yaşlıların yitirdikleri kişileri umutsuzca aradıklarına ve her olumsuz sonuçta öfkelenediklerine değinmiştik. “*Düşünceden uzak gamdan azade/ Şimdi ne hoş bir sükûn içindesin/ Seni arıyor ve kıskanıyorum*” (84) dizelerinde kaybedileni arama ve bir anda gidişine karşı duyulan öfke kendisini belli eder. Daha önceki bölümlerde değinildiği üzere yitirilene karşı duyulan öfke çeşitli gerekçelere dayandırılabilir. Ölenin aksine hayatta kalan kişi yitirdiği sevgilisinin acısıyla ıstıraba gömülürken ölen sevgilisi buna sebep olup huzur içinde yatmaz. Bahsedilen kıskançlık sevgilinin huzur dolu, gamdan uzak oluşuna ithafen söyleniyor olmalıdır “*Benden daha önce ölen vefasız*” (84) dizesi bu düşüncüyü destekler. Üstelik anlatıcı ölüm ile yaşlı bir

şekilde dünyada kalmanın farklı olmadığını düşünür. “Yaşamakla ölmenin ne farkı var/ Sen toprağın altına yapayalnız/ Bense yeryüzünde paramparçayım”. (84) Sevgililer şiirin başında ayrılmalara neden olan ölüm kavramında yeniden buluşurlar. Sevgi nesnesinin ölümü gerçek bir ölüme denk gelirken anlatıcının ölümü melankoliye, simgesel bir ölüme tekabül eder.

Aşk acısı kimi durumlarda bir yitim sonucunda gerçekleşirken kimi durumlarda birleşmenin imkânsızlığından ortaya çıkar. Bir nesneyi kaybetmek kadar o nesneye ulaşamamak da benzer duyumların yaşanmasına yol açabilir. Bu bağlamda **İmkânsız Aşk** (Oğuzcan, 2019: 147) şiiri gerçekleştiremeyen, “imkânsız” olarak değerlendirilen bir aşkın hissettirdiklerini konu alır. “Nasıl mümkün değilse/ Yıldızları toplamak gökyüzünden/ Öylesine imkânsız bir şey aşkımız” (147) diyen anlatıcı sevgilisiyle birlikte yaptığı her şeyin olumsuzlukla sonuçlandığını, hatta hatıraların bile yarım kaldığından yakınır. Son çare olarak da sevgilisine onu unutması telkininde bulunur. Anlatıcı ümitsiz aşklarını bir hurda tekneye benzetir. “Ümitlerimiz fırtınalı denizler ortasında/.../ Dalgalar dünden daha zalim/ Rüzgâr daha hoyrat” (148). İmkânsızlıklar üzerine kurulu olan aşklarında her şey onlara karşı seyir izlemektedir. Giderek şiddetlenen rüzgâr hurda halde olan geminin batmasına neden olacaktır. Doğal olarak istenmeyen ancak mecbur kalınan bu ayrılık melankolik bir ruh halinin oluşmasında neden olacaktır. “Gündüzler gecedir, geceler zindan/ Güneşin doğmasını beklemek boşuna” (148) dizelerinde umudun gerçekleşmemesi neticesinde kararan dış dünyanın varlığından bahsedilir. Işığın, bir bakıma umudun tükendiği görülür. Bu birlikteliğin imkânsızlığı umutsuzluğun doğmasına neden oluyor gibidir. “Boşuna artık medet ummak/ Taş kalpli zamandan” (148) ifadeleri melankolinin zamanın akışında kendiliğinden çözülememesine örnek oluşturur. Aradan geçen zaman ne kadar uzun olursa olsun, kişinin kendi egosunda yer eden kayıp nesne ona kendisini sürekli olarak hatırlatır. Zaman ile geçmeyecek acıdan bahseden dizeler zamanın zalimliği ile ortaya koyulur. Nitekim anlatıcının “İnan ki! Kırılmış bir ayna gibi/ Paramparça, kırık dökük aşkımız” (148) dizelerinde imkânsız bir aşkta duyumların tam olarak yaşanmadığı ve doyumların eksik olduğu dile getirilir. Yukarıda bahsedildiği üzere sevgililerin birbirlerinin imgelerini doğrulayan aynasının bu şiir verildiği üzere hiçbir zaman bir araya gelmediği görülür. Öyleyse durağanlık ve melankolinin ortaya çıkması beklendik bir durum

haline gelecektir. Bu yüzden anlatıcı aşklarını “*Türkülerin en içlisi, en hüznüsü/ Büyük aşkımız*” (148) şeklinde değerlendirir. Bu noktada büyük aşk kavramı bir çeşit paradoksu içinde barındırır. Büyük aşta, anlatıların genel yapısına bakıldığında kavuşamama durumu söz konusudur. İki sevgilinin bir araya gelemeyişi birbirlerine duyduğu arzunun ölküleşerek sembol haline gelmesiyle sonuçlanır. Büyük aşkın kavuşamamanın yüceltilip aşkınlaştırılması neticesinde meydana geldiğini söyleyebiliriz. Sonları genellikle hüznü biten aşk hikâyelerinde sevgililerin arasında sürekli bir engel girerek kavuşmalarına mani olur. Bu nedenle hikâyeleri hem çok hüznüldür hem de büyük aşk sıfatına layık görülür. Bu noktada büyük aşkın bir vasfı olan kavuşamama bir kaybı içerdiğinden en nihayetinde melankolik bir durum da arz eder.

Sevgili kaybına işaret eden şiirler arasında **Bildiğim Bir Şarkı Var** (Oğuzcan, 2019: 227) şiiri de yer alır. “*Yokluğun sırtıma saplandı bir bıçak gibi*” (227) dizesi doğrudan bir nesne kaybına işaret eder. Dizeden yola çıkarak sevgi nesnesinin gidişinin hem beklenmedik ve yaralayıcı olduğu hem de gidişten duyulan acının devam ettiği görülür. Bir deyim olarak “sırtından bıçaklamak” ihanet göstergesi olup yakınlık duyulan bir kişiden beklenmeyen kötülüğü anlatır. Sevgi nesnesiyle kurulan bağın beklenmedik kopuşu ve telafi edilemez konuma gelişini psikik acı duyumunun ortaya çıkmasına neden olacağı gibi yas ve melankolinin temeline yerleşir. “*Sokaklar, caddeler, evler bomboş*” ifadesinde melankolinin temelinde bulunan Freud’un ortaya koyduğu gibi dış dünyanın fakirleşmesini imler (Freud, 2019, 12). Şiirin genel muhtevası içerisinde düşünüldüğünde bu boşluğun anlatıcının sevgi nesnesi yokluğunda hissettiği yalnızlığa binaen söylediği düşünülebilir. Üstelik melankoliğin kendi egosunda meydana gelen boşalma, doğal olarak dış dünyanın varlığı karşısında duyulan arzu boşluğuna denk gelir. Nitekim “*Merhametsiz karanlık içindeyim*” (Oğuzcan, 2019: 227) diyen anlatıcının melankolik bir yalnızlıkla mücadele ettiği anlaşılır. Karanlığın metafor oluşu bunu hem gerçek bir karanlık hem de algısal daralma olarak düşünülmeye yol açar. Her iki açıdan da bakıldığında karanlık; kısıtlayıcı, bunaltıcı bir görünüme sahip olur. Karanlığın zulmedici ve merhametsiz yapısı iki farklı nedene bağlanabilir. Kaybın ardından yitirileni defalarca aramak hem yasta hem de melankolide görülen bir davranıştır. Karanlık her şeyi yutan doğasıyla melankoliğin arayışını engelleyerek

merhametsiz ve zulmedici bir antagonist olur. İkinci bir neden ise karanlığın bir yitim sonucunda ortaya çıkması olabilir. Sevgi nesnesinin yitirilmesi şüphesiz acı verici bir deneyimdir. Hissedilen acı, hayatı çekilmez, yaşanılmaz kılar. Bir bakıma anlatıcı siyahlık, karanlıkla izole edilmiş, o acısıyla baş başa bırakılmıştır. “*Ne zaman güneş doğacak bilmiyorum*” (227) dizesi düşünülünce güneşin/ışığın kurtarıcı olarak görüldüğü daha belirgin bir hal kazanır. Aranılan ışık güneşin sağladığı değildir. “*Dünya seninle aydınlık ve güzeldi/ Şimdi bin güneş doğsa götürmez karanlığımı*” (227) dizelerinde görüleceği üzere aranan sevgilinin ışığıdır. Bu noktada sevilen sevende kendine fark etmediği arzusunu ortaya çıkarmıştır. Kendisinde arzuyu fark eden seven bunu varlığa gönderim yaparak yaşama sevincini bulur. Bu noktada karanlık arzusuzluğun, ışık arzusunun metaforu olur. Sevgilinin yokluğunda ortaya çıkan her durum anlatıcının gözünde değersizdir. Bu bağlamda ışığın sevgi nesnesine ve onunla yatırım yapılmış bir geleceğe işaret ettiği düşünülebilir. Sevgilinin gidişi; geleceği, kurulan umutları yıkmış, anlatıcının hayatının canlılığını sağlayan ışığı/arzuyu çekip almıştır. “*Yanmaz elinin değmediği ışıklar*” (227) dizesi de bu görüşü destekler niteliktedir. Işığı/arzuyu – dolayısıyla ışığa yüklenebilecek anlamları- kendiyile birlikte götüren sevgilidir ve ancak sevgilinin dönmesi halinde geri kazanılabilir. Nasio’nun da ifade ettiği üzere sevgi nesnesi arzulama kapasitesini dengeleyen ve devamlılığını sağlayan bir şeydir/kişidir. Onun yitirilmesi mekanizmayı çalışmaz hale getirirken, durağanlık acıyı doğuracaktır (Nasio, 2007: 50). “*Tut ellerimden beni aydınlığa çıkar*” (Oğuzcan, 2019: 227) dizesinden de anlaşılacağı üzere beklenen kurtuluş ancak kaybedilenin geri dönmesi ile olasıdır. Aksi bir durumda anlatıcı hiç bitmeyen karanlığa gömülü kalacaktır.

A (Oğuzcan, 2019: 288) şiiri de bir bakıma kayıp nesne etrafında sen ben tezadı üzerine kurulmuştur. Bu tezadın tarafları anlatıcı ve A’dır. Anlatıcı karanlıkların kendisi, aydınlıkların ise A için yaratıldığını söyler. A’nın dışında gelebilecek herhangi bir aydınlığa da düşmandır. A, anlatıcı için her şeyin varlığının sebebidir. Bu açıdan bakıldığında sevgi nesnesine karşı bir yüceltme içerisine girmiştir. Sevgi nesnesinin kesin yitimi, onun bir daha elde edilemeyecek olması gibi gerekçelerle sevgi nesnesi idealleştirilmeye ve yüceltmeye tabii tutulur. Anlatıcı pek çok kadın görmesine karşın yine de A’yı unutamadığını ifade eder :“*Sen olmasan*

B'ler C'ler D'ler olmazdı. (288) Diğer kadınların varlığı A'nın yerini tutması adına yapılan girişimler olmalıdır. Burada A ile B, C, D'ler arasında metonimik bir ilişki vardır. Bu noktada A bütün kadınların eksikliğini tamamlayan anlatıcının hayalindeki/fantezisindeki kadındır. Bu kadının gerçeklik düzleminde karşılığı yoktur. Bu nedenle anlatıcı hayalindeki/fantezisindeki bu kadın karşılığında gerçeklik düzleminin kadınlarını indirgemeye tabi tutar. Gerçeklik düzleminin kadınları da A karşısında kendilerini yetersiz hisseder. Bu nedenle anlatıcı karanlığını yalnızca A'nın ışığı aydınlatmasını ister. Burada anlatıcının tamlığa, eksikliği aradığı söz konusu edilebilir. Aksi halde “*Ben bu karanlığı seviyorum/ Bu yalnızlığı bu geceleri*” (288) ifadelerini kullanır. A'nın varlığı anlatıcının içinde tıpkı melankolide olduğu gibi yer etmiş olmalıdır. Öyleyse anlatıcının varlığında da yokluğunda da sadece A'ya ait olmak istediği sonucuna ulaşabiliriz. Diğer ışıkların aydınlatmadığı karanlığın sevilmesi melankoliktir. Anlatıcı her ne kadar daha sonraları farklı bağlar kurduğunu ifade ederse de hiçbirisi A'nın yerini tutamamıştır.

Yaşanan kayıp bazı durumlarda dış dünyanın algılanışına da etki eder. **İstanbul Neyin Nesi** (Oğuzcan, 2019: 401) şiirinde de sevgi nesnesinin yokluğu anlatıcının İstanbul'a olan bakışını değiştirmiştir. Eski İstanbul'u anlatıcı için anlamlı kılan sevgi nesnesinin varlığıdır. Anlatıcı şehrin güzelliklerinden bahsettikten sonra eski İstanbul'a hasret duyduğuna değinir. “*Bu İstanbul gitsin öteki İstanbul gelsin/ Ya da sen gel*” (402) diyerek esas isteğini ortaya koyar. Şiirde Eski İstanbul'a ilişkin söylemler giderek azalırken anlatıcının esas isteği öne çıkar. “*Bu günler, bu aylar, bu zalim yollar gitsin/ Ama sen gel/ Ne olur sen gel*” (402) şeklinde defalarca tekrarlanan çağrının altında bastırılması güç bir hüznün yattığı anlaşılır. “*Ağlamak ne kadar, nereye kadar ağlamak/ Bir votka sodada akşam oluyor şimdi*”. (402) Ego dayanılmaz acılarla karşı karşıya kaldığı zaman bilincin yükünü hafifletmek, acı duyumundan kaçınmak adına alkol tercih edilen bir kaçış yoludur. Fakat bu yol da çözüm gözükmez. “*Senin olmadığın bütün şehirlere küskünüm*” (403) diyen anlatıcı, sevgi nesnesinden ayrı kalmasına sebep olan her şeyden şikâyetçi olur. Hatta “*Ve senden uzakta olduğum için/ Bir utanmaz Allah utanmalı*” (403) diyerek memnuniyetsizliğinin derecesini ortaya koyar.

Bekleyenler İçin (Oğuzcan, 2019: 433) şiirinde ayrılık ardından kaybedilen sevgi nesnesinin geri dönüşüne dair beklenti işlenir. Bu şiirde tıpkı yasın ikinci

fazında olduğu gibi anlatıcının, her türlü uyarana karşı sanki sevgi nesnesinin geri dönmüş gibi heyecanlandığı görülür. Onu anımsatan uyaranlar karşısında da anlatıcı hissettiği acıyı “*Yüreğim burkuluyor/ Ağlamaklı oluyorum/ Her şey bana seni hatırlatıyor*” (433) şeklinde vurgular. Hayatın merkezine yerleştirilmiş gibi gözükten sevgi nesnesi anlatıcının hayatını anlamlı kılar. Yokluğunda ise “*...İçimdeki bu dayanılmaz sıkıntı/ Bu emsalsiz hüznü/ Seni beklediğim içindir*” (433) diyerek melankolik bir tavır sergiler. Anlatıcı bu bekleyişin ölümüne kadar – hatta sonrasında da- devam edeceğini söyler. Anlatıcının bir gün kaybettiği sevgi nesnesinin geri geleceğine dair inancı vardır. Öyleyse bu durum sonsuz acıya varlığın tüm imkânı ile katlanmayı seçmek, yasta olduğu gibi kendini korumak ve uyaranları sıradanlaştırmaktansa tükenmeyen bir acıyı kucaklamak demektir. “*Resmine bakamaz oldum/ Uykulardan korkuyorum artık*” (433) ifadelerinde de acının kucaklandığı, bağın hala korunduğunu sonucuna ulaşırız. Resim hiç şüphesiz yitirilene dair bir uyarandır. Uykudan dolayısıyla rüyalardan korkmak iki şekilde değerlendirilebilir. İlki uyku esnasında sevgiliye dair uyaranlarla karşılaşmak bir diğeri ise rüyalarda düşlenecek olası bir kavuşmanın rüya sonunda yaşatacağı hayal kırıklığından çekinmek olmalıdır. Kaybı yaşayan kişiler kimi noktalarda gidenin geri geleceğine dair inanç geliştirmeleri neticesinde evdeki hiçbir eşyanın yerini değiştirmezler. Bu durum Goror tarafından “mumyalama” olarak isimlendirilir. (Akt. Bowlby, 2015:177)

“*Utaniyorum odamdaki bütün eşyalardan/ Şu sedir hala gelip oturmanı bekliyor/ Şu ayna karşısında güzelliğini seyretmeni/ Şu kadeh dudaklarına değebilmek için duruyor masada*”(Oğuzcan, 2019: 433) diyen anlatıcı mumyalamaya örnek oluşturur gibi evdeki eşyaların gidenin geri gelişini beklediğini söyler. Aynı zamanda anlatıcı eşyalar üzerinden kendi bekleyişini vurgular. Yitirilen sevgi nesnesinin imajı kalan için yüceltilir. Şayet sevgi nesnesi geri gelirse zaman sevincinden durabilir “*Çünkü benim dünyamda/ Ölümsüzlük, seni sevmek demektir.*” (433) der anlatıcı. Sevgi nesnesine yüklenen libidonun/yaşam enerjisinin geri çekilmeyeceği “*Sen gelinceye kadar/ Pencere kapalı duracak/ Rüzgar gelmesin diye*” (433) dizelerinde açıkça görülür. Dış dünya ile olan tüm bağlantı ta ki sevgi nesnesi gelene kadar kapalı kalacak başka bir bağ da kabul edilmeyecektir. Bu durum aslında anlatıcının libidoyu/sevgi nesnesini sevilenin yerine başka bir varlığa

göndermemesi, kendi üzerine çekmesi kendi üzerine kapanmasıdır. Dış dünyaya sırtını dönme ve pencereyi, perdeyi kapayarak yeni beklentilerin oluşmasını önleme melankolik ruh halinin ortaya çıkarması ile neticelenir: “*Sonra kahrolacağım/ Bu karanlıkta, bu derin yalnızlıkta Ve günlerce gecelerce haykıracağım/ Neredesin diye, Neredesin?*” (433). Şiirin başında da belirtildiği üzere bekleyiş mümkün olan son noktaya kadar devam ettirilmek istenir. Öyleyse anlatıcının dış dünyaya kapalı, bir başına hayatına devam etmekte ısrarcı oluşu melankolinin içinde giderek büyümesine izin vermesi anlamına gelir.

Aşk acısının dindirilmesinde alkol genellikle sığınılacak bir liman halini alır. Hissedilen acının büyüklüğü tüketilen alkolün miktarını da etkiler. **Bitmeyen Sarhoşluk** (Oğuzcan, 2019: 449) şiirinde aşk acısının alkolün keskinliği ile paralel işlenişine şahit olunur. Anlatıcı delicesine içki içmesinin sebebinin sen diyerek olası bir sevgi nesnesine bağlar. Özellikle akşam saatlerinde, sevgi nesnesinin yokluğunu belirgin olarak hisseden anlatıcı duyduğu yalnızlık neticesinde kendisini alkole vermiş gözükmektedir. Ancak sarhoşluğun kaynağı sevgi nesnesi midir yoksa içilen alkol müdür anlatıcı tarafından ayırt edilememektedir. “*Ağır ağır ilerleyen bu zaman içinde/ Her an bir sarhoşluktur sensizliğin verdiği*” (449). Zamanın yavaşlaması belirgin olarak melankoli ile ilişkilendirilebilir. İstenmeyen bir zaman dilimine kısılıp kalındığında hissedilen süre uzayıp gider. Sevgi nesnesinin yokluğunda hissedilen burukluk egoyu uyuşturmak yoluyla baskılanmak istenir. Ancak “*Bütün içkilerden sert yokluğundur, anladım/ Yokluğundur yakan kanımı, ispirto değil*” (449) dizelerinde bu acıyı herhangi bir alkolün bastıramayacağı çünkü sevgi nesnesinin yokluğunun en sert kimyasallardan bile daha yakıcı olduğu vurgulanır.

Tanrı Bile Ağlar (Oğuzcan, 2019: 487) şiirinde ise sevgi nesnesini yitirmiş bir kişinin kaybı karşısında gösterdiği hüznü hali konu alınır. Sevgi nesnesi ne zaman akla gelse anlatıcı yalnızlığını keşfederek derinden hissedilen bir çaresizliğe gömüldüğünü söyler.

*Nedir bu gürültüler derim, top patlamaları
Nedir bu şaşaklarımda zonklayan ağrı
İçimden dalga dalga boşanan gözyaşları ne
.....
Bu denizler altında kopup gelen fırtına* (487)

Yoğun sevgi beslenen birisini hatırlamak insanı o bu kişiyle geçirilen zamanların duyumlarına götürür. Kalbin şiddetli vuruşu, topun atış sesi ile anlatılmak isteniyor olmalıdır. Kalbin atışındaki şiddet yalnızca duyulan sevgiden değil aynı zamanda sevgi nesnesinin artık anlatıcı ile birlikte olmamasından da kaynaklanır. Bu acı gerçeğin idraki farkındalık yaratarak şiddetli bir baş ağrısına neden olmalıdır. Sevgi nesnesinin hissettirdiği duygular tüm vücudu sararken zihnin ayrılığı hatırlanması duyumun acıya dönüşmesine yol açar. Duyguların dışavurumunun işaretleri olan gözyaşlarına yüklenen sıfat hissedilen ayrılık acısının yoğunluğuna da işaret eder. Dalgalar gözden dışarıya akan yaşlarsa deniz olarak anlatılmak istenen anlatıcının iç dünyası, duyguları olmalıdır.

Yukarıdaki dizelerde şakaklarda zonklayan ağrı, içeride dalga dalga boşalan gözyaşları ifadeleri aslında anlatıcının kendine hâkim olamadığının bir dışavurumudur. Bu noktada zihin adeta bedeni kontrol edemez. Ayrılık beden üzerine yazılıdır adeta. Bu nedenle sevgi nesnesinin kaybına beden tepki verir. Kayıplar dilsel ve simgesel ifade edilmediği takdirde “*Bu denizler altında kopup gelen fırtına*” dizesinde verildiği gibi bir dip dalgası şeklinde bedensel olarak dile getirilir.

Zihnin derinlerine gömülmüş olan bastırmalar kendilerini göstermeye bir fırsat bulmuşçasına zihne hücum ederek hissedilen duyguyu şiddetlendirir. “*Nedir bu ümitsizlik dolu bu kahır dolu yaşlar*” (487) dizesiyle birlikte gözyaşlarının hem bir rahatlama getirmediği hem de kontrol edilemediği anlaşılır. Anlatıcının duygularını dışa vuran gözyaşları onun ümitsizliğini açığa çıkarttığı gibi ona eziyet eder. Gözyaşlarının zulümediciliği “kahır” göstereni üzerinden gelir. Kahır duyumu yoğun üzgün, perişan olma gibi anlamları bünyesinde barındırdığı gibi pişmanlık hissine de kapı aralar. Durmadan kişinin kendisini tahrip etmesine neden olan bu iki his melankolik bir görünümün ortaya çıkmasını sağlar. “*Ağlatan ne beni? O doyamadığım dakikalar mı*” (487) dizesinde gözyaşlarının altında yatan tam olarak bilinmese de pişmanlık hissi kendisini gösterir. Üstelik sevgi nesnesine dair neyin yitirildiğinin bilinmeyişi melankolik bir gösteren oluşturur. Bu görüş “*Beni perişan edecek ne vardı bu kadar*” (487) dizeleriyle desteklenir.

Melankolik deneyimde gözlenen zaman akışının yavaşlaması hadisesi bu şiirde de kendisini gösterir. “*Oysa zamandır ilerleyen imkânsızlıklar içinde/*

Başlangıcı olmayan bir sondur yaklaştığım” (487) dizeleri mutlak bir saplanmaya işaret etmese dahi zaman algısında yaşanan yavaşlamaya örnek teşkil eder. Burada başlangıcı olmayan bir son ile yaşanan kaybın tam olarak ifade edilemeyişi arasında bir ilişki düşünülebilir.

Uyku bozukluğu melankoliklerin en şikâyetçi olduğu durumların başında yer alır (Timuçin, 2004: 358). Bitmek bilmeyen ağlama krizleri gece uykularda dahi devam eder: *“Karanlık uykularla sürer ağlama saatleri”*. (Oğuzcan, 2019: 487) Uyku hali insanın bilinçliliği biraz olsun askıya alındığı hallerdendir. Bilinçdışını inceleme nesnesi yapan psikanalizin ilgi alanı olmasının sebebi de budur. Denizi anlatıcının iç dünyası olarak kabul ediyorsak bunun altından gelen dalgalar da bilinçdışının arzularının düşünceleri olmalıdır. Böylelikle anlatıcının uyku halindeyken kapıldığı gözyaşları zihnin derinliklerine bastırdıklarının gün yüzüne çıkmasının neticesi olmalıdır. Bu noktada uykudaki gözyaşları rüya neticesinde olur. Rüya yaşam ile deliliğin arasında bir ara eşiktir. Dolayısıyla rüyada yaşamak, hem arzuları ortaya koyar hem de yaşamın tahammül edilmez yönlerini yaşatarak bir nevi savunma mekanizması durumuna geçer. Yine de sevgi nesnesinin bedenlen varlığı kişinin arzu dengesi sağlaması açısından önemlidir. *“Yine özleminle yanıp tutuşur göz bebeklerim”* (487) dizesinde kaybedilene karşı duyulan özlem ve arzu belirgin şekilde ifade edilir. Melankoliğin belirgin bir diğer özelliği en büyük acının kendisine ait olduğuna dair inancıdır. *“Bir de "Erkekler ağlamaz" diyorsun/ Tanrılığından utanmasa/ Tanrı bile ağlar.”* (487) söyleminde bu abartı görülebilir. Üstelik bu dizelerden sevgi nesnesinin kaybının bir ölüm sonucu değil ayrılık sonucunda gerçekleştiğine dair bilgi vardır.

Aşkın imkânsızlığı bazen sevgi nesnesinin âşık olan kişiye ilgi duymamasından kaynaklanır. **Sevilmemişler İçin** (Oğuzcan, 2019: 489) şiirinde de platonik bir aşk veyahut taş yürekli bir sevgili karşısında çaresiz kalan anlatıcının büründüğü melankolik ruh hali işlenir. Melankolikler çoğunlukla sergiledikleri davranışlar nedeniyle toplum tarafından ayıplanmış ve dışlanmışlardır. *“İstediğin kadar ayıpla beni ağladığım için/ Beni ağlatmanın ayıbını silemezsin”* (489) dizlerinde bu ayıplanmaya örnek teşkil eden ifadeler yer verilmiştir. Karşı tarafa yöneltilen suçlama melankoliğin tüm suçlamaları üstlenmesine ters düşerse de anlatıcı burada mazoşist bir tavırdaki sevilenin kendine karşı bir acıma duyumunu ortaya çıkarmasını

arzular. Çünkü burada kontrol bakan sadistin elinde olmayacak bakılan mazoşistin elinde olacaktır. Zaten şiirin genel yapısına bakıldığında melankolik görüngülere kolayca ulaşılabilir. “*Öyle kederliyim, deliyim, divaneyim/ Öylesine yanmışım ki yıkılmışım/ Bilemezsin bilemezsin*” (489) dizelerinde melankolinin pek çok farklı yönü/fenomeni görülür. Her şeyden önce melankolik yoğun kedere gömülmüş, durağan haliyle Aydınlanma Çağı’ndan itibaren pek çok noktalarda deli olarak damgalanmıştır. Yoğun üzüntünün kişinin düşüncesini ve yaşayışını olumsuz yönde etkilediği düşünülürse “normun” dışında davranışlar sergileyen bu kimselerin ruhsal bir dengesizlikte olduğu düşünülür. Melankolinin ego üzerinde meydana getirdiği tahrip anlatıcının kendi benliğine atfettiği yanmış ve yıkılmış sıfatlarını anlaşılır kılar. Her iki fiil de bir bütünlüğün zarar görmesine, var olan yapının bozulmasına işaret ederek melankolik bir gösteren ortaya koyar. Anlatıcının tekrar ettiği “bilemezsin” isyanı çaresizliği vurgulamak yönünden dikkat çekicidir. Hissedilen acının yankıları her ne kadar dış dünyaya yansır da psişik acının yoğun yaşandığı melankolik halin yükünü ancak onu yüklenen kişi anlayabilir. “*Nasıl düşünüyorum seni günler boyunca/ Nasıl doluyum seninle anlayamazsın*” (489) diyen anlatıcı bu ifadelerinde hissettiği acının yaşamayan tarafından anlaşılamayacağını bir kez daha yineler. Anlatıcının duyduğu derin üzüntünün tek tesellisi sevgi nesnesine kavuşmak iken “*Zalimim, güzelim, taş yüreklim benim*” (489) diye tanımlanan sevgili için anlatıcının duyduğu acının önemi yoktur. Umursanmama, ihmal edilme ve görmezden gelinme de anlatıcının acısını körükleyen ve melankolinin ortaya çıkmasına neden olan bir başka etmen olarak şiirde yerini alır.

Melankolinin ortaya çıkışında diğer kayıplara nazaran daha saplantılı bir görünüme sahip olan sevgili kaybı, **Unutamıyorum** (Oğuzcan, 2019: 507) şiirinde bu yönüyle işlenir. Melankolinin yapısı nedeniyle kişinin egosuna saplanıp kalan kayıp nesneye karşı duyulan sevgi-nefret çatışması durumu, kayıp nesneye olan yönelimi hem vazgeçilemeyen, hem acı veren aşk nesnesi görünümüne sokar. Anlatıcı yitirdiği sevgi nesnesinin kendisini unutmasına dair yönelttiği telkinlere karşı tepki göstererek “*Unut demek kolay gel bana sor bir de/ Unutamıyorum işte unutamıyorum*” (507) şeklinde geri iter.

“*Bir şey var şuramda beni kahreden/ Şuramda tam yüreğimin üstünde/ Çakılı duran bir şey var/ Elimde değil söküp atamıyorum*” (507) dizelerinde durumun

melankolik bir saplanma olduğuna dair izlenimler edinilir. Psişik acının yeri fizyolojik acı gibi tespit edilebilir değildir ancak kimi noktalarda vücuda yansıdığı gözlemlenir. Kalp ile imlenen aşk ve ayrılığın yarattığı acı, anlatıcının içerisinde bir noktada düğümlenmiş gibi gözüktür. Bu düğüm kaybın ardından hissedilen ancak anlamlandırılmayan bir sıkıntıya denk düşüp melankolik bir görünüm ortaya koyar. Melankolik bir şeylerden mustarip dahi olunursa onu dile getirmek konusunda başarılı olamaz. Kayıp etrafında döner ancak onu dile getiremez. Bu noktada yüreğin üstünde çakılı duran şey imgesi melankolik için hem duyulan psişik acının dayanılmazlığını hem de yaşamın düğümlenmesini imler. Aşkın yarattığı melankoliden mustarip olan kimsenin tek dileği “*Bir daha görsem seni diyorum bir daha görsem/ Bir gün olsun bir dakika olsun*” (508) dizelerinde de söylendiği gibi yitirilen sevgi nesnesine yeniden kavuşmaktır. Ancak sevgi nesnesinin anlatıcıya yönelik verdiği telkinler dikkate alındığında bu kavuşmanın hiçbir zaman gerçekleşmeyeceği anlaşılır.

Antik Çağ’ın melankolik tanımlarında yer alan Orta Çağ’da keşiş melankolisinden sonra daha belirgin bir görünüm haline gelen bir yerlere/noktaya dalıp gitme hali sevgi nesnesini yitiren anlatıcının dizelerinde dile gelir: “*Dalıp dalıp gidiyor gözlerim derinlere*”. (507) Bir yere dalıp giderken taşlaşan vücut melankolinin en belirgin görünümlerinden/fenomenlerinden birisini ortaya koyar. “*Kimi görsem biraz sana benziyor/ Seni hatırlatıyor şu bulut şu gökyüzü*” (507) ifadelerinde unutamama ve vazgeçememeye dair ifadelerle rastlıyor. Kayıp ardından gelen ikinci fazın belirgin özelliklerinden olan bu benzetme ve bekleyiş hali devamlı yıkımla karşılaşılması sonucunda yerini öfke ve hayal kırıklığına bırakır. Yitirilen sevgi nesnesinin anlatıcıya kendisini unutması yönünde verdiği telkin hatırlanacak olunursa yaşanan kayıp ölüm kadar kesin bir şekilde kabul edilebilir. Bu süreçte tüm yaşanmışlıklar çeşitli gösterenlerle birlikte kendisini anlatıcıya hatırlatırken yoğun bir acı duyumu yaşatır: “*Hatırladıkça gözyaşlarımı tutamıyorum/ Dilimin ucunda sen; başımın içinde sen/ Kader misin, ecel misin nesin sen / Unutamıyorum işte unutamıyorum*” (508). Aşk melankolisinin yarattığı sancılı hal yukarıdaki dizelerde belirgin olarak kendisini gösterir. Yitirilen sevgi nesnesine ilişkin her uyarı tarafından yıpranan anlatıcı yoğun bir acıya gömüldüğünü ifade eder şekilde durmadan ağladığını söyler. Düşünceleri yitirilen sevgi nesnesine ilişkin hatıralar ve

uyaranlarla dolu olan anlatıcının yitirdiğine ilişkin konuşması hem doğal hem de melankolik bir görünüm ortaya koyar. Sevgi nesnesine yöneltile kaybın kader mi yoksa ecel mi olduğuna yönelik soru aslında anlatıcının kayıpla yaşama ilişkisini görünür kılmaya yöneliktir. Kaybın kader olması durumunda anlatıcı hem bu kayıpla yaşamaya hem de bu kayba tahammül etmeye çalışacaktır. Kaybın ecel olması durumunda ise anlatıcı tarafından yaşanan psişik acının dayanılmazlığını söz konusudur.

Durmaksızın yitirilen sevgi nesnesini düşünmek obsesif bir görüntü oluşturur gibidir. “*Durup durup seni büyütüyorum içimde/ Seninle acılar büyütüyorum/ Yeni yeni kederler büyütüyorum dayanılmaz*” (508) dizelerinde melankoli açıkça gözlenir. Yitirilen nesneye ilişkin düşünceler tüm zihni kaplarken geriye yaşanabilir bir hayat bırakmaz. Yukarıda bahsedilen ve melankolik bir duruş olarak tanımladığımız bir noktaya dalıp gitme halinin altında beynin faal bir şekilde kayıp nesneyi düşünmesi yatıyor olmalıdır. Kaybın kesinliği, bu kayıptan vazgeçilememesi yaşanan ümitsizliği beslerken bu durum kişiyi yoğun bir acı haline, melankoliye iter. “*Kirli sular yürüyor iliklerime/ Bir zehir karışıyor kanıma anlıyor musun*” (508) dizeleri sevgilinin yokluğunun tüm vücudu saran acı verici bir deneyime dönüştüğüne işaret eder. Bu durum Antik Çağ tıbbının ortaya koyduğu “kara safra” tanımlayışını da hatırlatır. Antik Çağ tıbbına göre vücutta bulunan kara safranın yoğunlaşması melankolik hallerin ortaya çıkmasına neden oluyordu. Anlatıcının kirli sular diye imgeleştirdiği şeyin/duyumun kara safra olduğu düşünülürse tüm vücuda yayılması hali melankoliyi doğuracaktır. Aynı bağlamda kirli suların bozuk, çarpık düşüncenin ürünü olduğu varsayılırsa tüm vücudu kaplayan psişik acı da melankolinin ortaya çıkmasına neden olacaktır.

Biraz Önce (Oğuzcan, 2019: 526) şiiri herhangi bir mutlak kayba denk düşmese de sevgiliden ayrı kalışın yarattığı depresif ruh halini konu alır. Sevgi nesnesinin varlığı ile anlamlı görünen her şey onun yokluğunda anlamsız duruma gelir: “*Duvarlar böyle asık suratlı değildi/...../ Yatak, pencere ne varsa taş kesildi*” (526). Oysa bu ifadeler anlatıcının duyumlarını eşyalara yansıtması, bu yansıtma üzerinden kendi psişik dünyasını tanıması şekline okunabilir. Sevgilisinin gitmesinin ardından anlatıcının yüzü düşmüş, canlılığını yitirmiş ve taşlaşmıştır. Bu durumlar melankoliğin sergilediği davranışlarla benzerlik gösterir. Sevgilinin yokluğunda dış

dünyadan arınma dolayısıyla yalnızlaşma “*Ne varsa sensiz küskündür bana/.../Bir hazin yalnızlıktır bıraktığın*” (526) dizelerinde ifade edilir. Sevgilinin yokluğu dış dünyayı anlatıcıya küstürürken geriye sadece yalnızlık kalmıştır.

Sevgi nesnesinden ayrı kalınan zamanlarda hissedilen duygularda belirgin bir yoğunluk ve taşkınlık gözlenir. **Ayten’e Dönüş**’te (Oğuzcan, 2019: 560) anlatıcı Ayten’e olan özlemini ve onsuz geçen süreçlerde hissettiklerini melankolik bir görünüm çerçevesinde verir. “*Ayten’sizlik acı,/...../ kuru, yavan*”dır. (560) Hayata tat veren Ayten’in varlığı iken ondan vazgeçebilmek mümkün gözükmez. “*Onun sesi her saatinde günün/ Kulaklarımda çınlayan*” (560) diyen anlatıcı Ayten’i kendi yaşamına renk katması ve masumluluğu yönünden daha yüce bir noktaya yerleştirir. Bu yüceliğin tam karşısına da kendisini koyar. Ayten’e verilen yüceliğin aksine anlatıcı kendisini tanımlarken depresif durumlarını anlatan imgelere yer verir:

*Öyle bir çıkmaza düşmüştüz
Kanlı gömlekler gibi yapışmış karanlık üstümüze
Kapana kısıtılmış kurtlara dönmüştüz
Hep böyle kederli, perişan
Hep böyle uykusuz (560)*

Melankoliyi tanımlamak için kullandığımız kısıtılmışlık hali, kedere batmış perişanlık, düşünmekten kaynaklanan uykusuzluk gibi gösterenler yukarıdaki dizede açıkça ifade edilir. Ancak bu melankolik görüntünün varlığına karşın şiirin tamamını melankolik bulmak doğru olmaz. “*Aylarca, yıllarca ondan kaçmak/ Bir gün yine ona dönmek var*” (561) dizelerinde de görüldüğü üzere aslında Ayten’den uzak durmaya çalışmak ona duyulan duyguların körüklenerek güçlenmesi adına sergilenen bir eylemdir. Melankoliğin arzulama kapasitesinin durma noktasına geldiği hatırlanırsa yalnızca anlatıcının kendi üzerinden yaptığı yorumları melankoli olarak değerlendirebiliriz.

Sevgi nesnesi yitimini konu alan bir başka şiir ise **Unutamadığım** (Oğuzcan, 2019: 576) olur. Sevgiliyle geçen zaman “*...kaybolan bir sesti uzaklarda*” (576) şeklinde ifade edilirken sevgilinin yitiminden sonra “*Bir zalim uğultuyla geçmesi saatlerin*” (576) halini alır. Zaman gibi geniş bir kavramdan saat gibi daha dar birime geçiş zamansal algılayışta yaşanan farklılaşmayı ortaya koyar. Zaman sevgiliyleyken akıp giderken sevgilinin yokluğunda zulmedici bir yavaşlamaya uğrar. Yaşanan değişim “*Varlığın hayat verirken yeryüzüne/...../Şimdi o bir ömre bedel dakikaların/*

Hatırasından başka bir şey kalmadı” (576) dizelerinde ortaya koyulur. Zaman imgeleri üzerinden aktarılan ifadelerde pişmanlık da görülür. Değeri bilinmeyen, uzakta kaybolan, küçük zaman diliminde kalan yaşanmışlıklar anlatıcı için bütün bir yaşamdan daha kıymetli olarak kabul edilir. Melankoli zamanın yavaşlamasında, geçmişte bir noktaya özlemde kendisine yer bulur. Kaybedilen obje –büyük olasılıkla- bir daha elde edilemeyeceğinden kaynaklı olarak bir yüceltme yapılır. Böylece sevilenin olmadığı yerde yaşanacak bir ömür de yoktur. “*Bilmek ne acı hiçbir şeyin dönmeyeceğini/ Çözülmesi ümitlerin gerçekte yumak yumak*” (576) şeklinde doğrulanan kaybın kesinliği hayatın merkezine yerleştirildiği var sayılan bir değerın yitimiyle geleceğe dair planlar da yıkıma uğratar. İki sevgilinin birbiri hayatına attığı düğümler birinin ortadan kaybolmasıyla anlamsızlaşır. Elde kalan, geçmişe duyulan özlem ve duygu yüklü hatıraların kendini anlatıcıya dayatmasıdır. “*Özlenilen bir şeyin girmesi rüyalara/ O korkunç raksı hafızada hayaletlerin*” (576) dizelerinden de anlaşılacağı üzere rüyalar, mevcut sıkıntılı anlarda, arzu yüklü geçmiş anıları anlatıcıya yeniden yaşatır. Freud, “Düşlerin Yorumunda” düşlerde görülenlerin kaynaklarının çeşitliliğinden bahseder. Buna göre kaynaklardan birisi yaşanmışlıklar bir diğeri ise isteğin doyurulmasıdır (Freud, 1996: 175). Her ne kadar kayıp nesneye ulaşmak istenirse de gerçeklik doğrulaması bunun imkânsızlığını tekrar tekrar hatırlatır. Bu nedenle bilinçten, dolayısıyla acıdan kurtuluş olarak değerlendirilebilecek rüyalarda bu hatıraların canlanması istenmez. Bunun altında yatan sebep “*Dönmek o paslı çivilerinde hatıraların/ Ve unutmamak, hiçbir şeyi unutmamak*” (Oğuzcan, 2019: 576) şeklinde açıklanır. Hatıraların paslı çivi imgesiyle verilişi melankoli bağlamında önemlidir. Yaşananlar geçmişte kalmıştır. Durağanlıktan paslanmış ve en belirgin işleviyle sabitlemiştir. Bu bağlamda anılar, aşk acısı çeken anlatıcıya musallat olan heyulalar gibidir. Zihninin her köşesine çakılı kalan ve anlatıcıyı terk etmeyen hatıraları anlatıcının bir ömre bedel kıyasına bağlayabiliriz. Bu doğrultuda geçmişin hatıraları bugünü o denli yaşanmaz kılmıştır ki gerçekten de bir ömre bedel hale gelmiştir. Elbet şiirin genel kompozisyonuna bakıldığında bu söylem ikincil bir yorum olarak kalabilir. Sevgi nesnesinin kaybında duyulan acı, geçmiş günler ve hatıralara özlem, geleceğe yapılan yatırımların yıkılması, hatıraların bugünü kuşatarak devamlılığı durdurması kısacası aşkın

yarattığı melankolik ruh halinin ortaya çıkardığı görünümlerdeki fenomenler bu şiirde de kendisine yer bulmuştur.

“*Beni yokluğunla eğitme/ Beni çıldırtma/ Beni kahretme...*” (Oğuzcan, 2019: 577) nidalarıyla başlayan **Çağrı**(Oğuzcan, 2019: 577) şiiri melankolik gösteren bakımından çok verimli olmasa dahi sevgilinin yitimi karşısında hissedilen çaresizliğe vurgu yapar. Varlığın anlamı ve değerliliği pek çok şiirde olduğu gibi sevgilinin varlığına ithaf edilir. “*Sensiz yemekler zıkkım/...../ Sensiz susuzum, açım/ Sensiz yaşamının tadı yok/...../ Sana muhtacım*” (577) dizelerinde sevgilinin varlığı en temel ihtiyaçlarla bir tutularak dönmesi için adeta yalvarılır. Bu sebeple Çağrı şiirini sevgi nesnesinin yokluğunun yarattığı melankoli olarak değerlendirilebilir.

Tıpkı **Bekleyen** (Oğuzcan, 2019: 590) şiirinde olduğu gibi bazı kayıplar başkası üzerinden aktarılır. İkinci tekil kişi üzerinden anlatılan melankolik söylemlerde yitirilmiş bir sevgi nesnesinin geride bıraktığı ruh hali işlenir. Kayıp nesnenin varlığı “*Kim baksa gözlerine görür beklediğini*” (590) dizesinden öğrenilir. Saklanan arzusun imgesi olarak kalbin aynası gibi değerlendirilen gözler hissedilen eksikliğin dışavurumunu sağlar. Anlatıcı melankolik görümlü bu kişiye sorar: “*Hangi yalnızlıktır iten seni bu sığ sulara/ Hangi şekilsiz gerçek bağlayan ellerini*” (590)? Sığ sular imgesiyle verilmek istenilen görünür olan yüzeysel duygulanımdır. Başta Freud olmak üzere melankoliye ilişkin getirilen yorumlarda melankoliklerin kendilerine yönelttiği küçültücü davranışlar göz önüne alındığında bu kişilerin kendilerini sığ sulara ittiği rahatlıkla söylenebilir. Bu noktada şekilsiz gerçekle eli kolu bağlı hale gelen kişinin, melankoliyle kendini bilinmeyen bir nedenden dolayı onu tutsak ettiğine dair bir yoruma da ulaşılabilir. Üstelik bu kişi görünürde olmayan ve bir türlü net anlaşılamayan bir sebepten dolayı çaresizdir. Çaresizlik “*Kattığın bir acı gülüştür düştüğün korkulara*” (590) dizesiyle verilirken dilin susup bedenini konuştuğu görülür.

Kaybın ne olduğuna ilişkin ipucu çocuk imgesi üzerinden gelir. “*Ne zaman baksam gözlerine ağlar bir çocuk*” (590) dizeleri şiirin başında durmadan arayan gözle birleşir. Çocuk imgesi melankoli kapsamında iki farklı yoruma açık hale gelir. İlki çocuğun gücü yetmediği durumlarda yaşadığı çaresizlik neticesinde ağlayarak sığınacak bir liman aramasıyla ilişkilendirilebilir. Bir diğeri ise daha kökensel bir yorum olarak çocukluk günlerinden yaşanan bir kaybın bu kişinin içinde hala

varlığını sürdürmesi durumudur. Nitekim “*Ellerindir yorulmuş, anlaşılmamış, nemli, soğuk*” (590) dizesi her iki görüşü de destekler niteliktedir. Emek ve eylemin kaynağı olan eller çok çabalamış ve yorgun düşmüştür. Bir başkası tarafından anlaşılmamış, sarılmamış ve ısıtılmamıştır. Özetle teselli bulamamıştır. “*Ne kadar gülsen ortada kırıklığın öyle gerçek/ Sanki bir kederdir ömrün hiç bitmeyecek*”(590). Freud “Yas ve Melankoli”de melankoliye kaynak olarak hayal kırıklığının da yol açabileceğine değinir (Freud, 2019: 17). Üstelik tükenmeyen acı melankolinin doğası ile birebir örtüşür. Bu bağlamda çocukluk döneminden beri aranıp bulunamayan bir eksikliğin ömür boyu da devam edeceğinin varsayılması insanın hayatında yaşamını düğümlenmeyen melankolinin varlığını doğrular.

Bir şeye/nesneye sahipken onun sağladığı hissiyatın değeri tam olarak kavranamaz. Bu tıpkı içinde bulunulan odanın sıcaklığının ancak farklı bir mekâna geçişle fark edilmesi gibidir. Verilen örneğin aksine psişik anlamda eksikliği hissedilen şeyleri tanımlamak daha güçtür. Eksik bir “şey”in olduğu konusunda bir fikir olursa da bunu isimlendirmek somut nesneler kadar kolay olmaz. Melankoli gösteren ile dile gelmeyen arasındaki boşlukta filizlenir. **Terk Edilmiş Bir Kadın İçin Sone** (Oğuzcan, 2019: 593) şiiri de kavramlaştırılamayan bir eksiği işler. Anlatıcı terk edilen kadının neyi unutamadığına ilişkin bazı varsayımlar yapar. “*Kahreden düşüncayı burgu burgu oyan ne/ Rüya gibi ansızın giden kim, kaybolan ne*” (593)? Şiirin içeriğine bakıldığında terk edilen kadının zihninin yaşadığı kayıp ile meşgul olduğu anlaşılır. Aslında bu belirsiz bir takıntıyı imleyen burgu burgu oyan kullanımı bir nevi kahreden düşünce için üretilen bir savunma mekanizmasıdır. Kişi böylelikle kendini kahredici düşüncelerden takıntıları sayesinde korur. Rüyaların ansızın gidişi ise rüya arzuları imlediğinden nesneye yönelik arzuların geri çekilişini anlamlandırır. Anlatıcı kayıp nesneye dair önce fiziksel özellikleri, sonra yaşanmışlıkları sıralayıp birlikte geçirilen zamanların güzelliğine atıf yapar. Ancak bu kişide neyin yitirildiğine ilişkin bir cevap yoktur. Ardından ayrılık sonrasında yaşananlar aktarılır. “*O muydu önce özleten, sonra yaşatan/ Ve şimdi o mu ortasında karanlığın/ Yokluğu zamanı bir duvar gibi kuşatan*” (593) dizeleri adeta arzusun tükenerek melankolinin ortaya çıkışını anlatır. Nasio, sevgilinin/sevilenin hem arzuyu tetikleyen hem de iğdiş ederek mutlak tatmine ulaşmasını engelleyen bir yapısı olduğunu söyler. Ortaya çıkan tatminsizlik olumsuz bir durum gibi anlaşılırsa

arzunun dengesi böyle sağlanır (Nasio, 2014: 50). Sevgililerin bir süre birbirlerinden ayrı kalıp yeniden kavuşmaları arzusunun kuvvetlenmesi adına yapılan acılı bir yatırım olursa da sevgi nesnesinin ortadan kaybolması geriye yalnızca acıyı bırakır. Böylece anlatıcının bahsettiği karaduvar melankolinin soyutlayıcı, yalnız bırakan, tutsak eden yapısı ile paralellik gösterir.

Ölüm, kaybın en belirgin gösterenidir. Mutlak ayrılığın, telafi edilemezliğin mührüdür. Freud, Yas ve Melankoli’de her ne kadar ölümün, daha doğrusu belirgin bir nesnenin yitiminin, yasın özelliği olduğuna değinirse de ölüm görünürde melankoliye de yol açabilir. Bu iki duygulanım bozukluğu ölüm karşısında neredeyse aynı gösterenleri sunar. **Andıkça** (Oğuzcan, 2019: 599) şiiri de bir sevgi nesnesinin ölümü ardından ona ait uyaranlara karşı hissedilenlerin dile dökülmesinden oluşur. Geçmişin yâd edilmesi doğal olarak yokluğun oluşturduğu acı hissiyatını da körükler. “*Bir çıban büyürcesine ortasında gecenin/ Dolar yüreğime hüznü seni sevmenin*” (599) Gökyüzünün karanlığını aydınlatan ay, görüntüsünden rahatsızlık duyulan çıban imgesiyle verilir. Aya verilen bu olumsuz sıfat sevgi ve nefretin aynı objeye yöneltilmesi ile ilişkin olmalıdır. Psikanalizin ambivalans (Çift değerlilik) olarak değerlendirdiği kavrama göre sevgi duyulan kişiye karşı aynı zamanda nefret duygusu da beslenir. Toplum ile kayıp arasındaki ilişki incelendiği başlıkta cenaze törenlerinde bu öfkenin/nefretin açıkça ortaya çıktığını ancak ölünün kalan hatırası neticesinde başka bir yöne yansıtıldığından bahsedilmişti. Sevgilinin ölümüne duyulan öfke sevgiliye yansıtılamadığı için normal koşullarda karanlığı açması yönünden olumlu olan aya yöneltilir: Böylece ay olumsuz bir imge olarak işlenir. İlaveten bu dizeler başka bir yönden de okunabilir. Bu noktada tam karanlığın içinde varlık üzerindeki gerçeklik ilkesine ait algıların bozulduğuna değinmiştik. Ay gece doğarken algıları yıpratıcı karanlığın yapısını bozarak ışık getirir. Böylelikle anlatıcı, sevgi nesnesinin yokluğunun gerçekliği ile karşı karşıya kalır. Neticesinde hüznün kalbi kuşatırken ay belirsiz bir gerçeği açığa çıkarttığı için anlatıcının hoşuna gitmez. Tıpkı ölüm veya ölümcül duyular gibi telafi edilemez yapıyla geride kalanlar için travmatik sonuçlar doğurabilir. Melankoli de gerek karanlıkta varlığın çehresinin silinmesi gerekse ölümle gerçekleşen varlığın yitimi sonucunda kayıp üzerinden filizlenen bir duygulanım bozukluğudur. “*Dünyada ne benim yerim var artık ne senin*” (599) dizelerinde görüldüğü üzere melankolinin yaşayan ölü görünümünü

kendisine yer bulur. Sevgi nesnesi öldüğü için artık bu dünyada değildir. Anlatıcı da büyük olasılıkla sevgi nesnesiyle bir parçasını yitirdiği, ölenle ruhsal/psşik anlamda öldüğü, için bu dünyada değildir.

Melankolik boşalan ve tahrip olan egosu ile dışa dünyadan kopar, hareketsizleşir. Bu durumuyla melankolik devam eden hayatta tek bir ana takılarak normal yaşamın içinde ancak ondan ayırık bir şekilde varlığını devam ettirir. **Ya Sensizlik Ölmekse** (Oğuzcan, 2019: 619) şiirinde sevgi nesnesinin yitimi karşısında yaşarken ölü haline gelmiş bir kişi konu edilir. “*Bir zamanlar sen vardın ya ben böyle yok değildim*” diye başlayan şiirde anlatıcının sevgilisini kaybetmesi sonucunda varlığının tartışılır hale geldiği yani gerçeklik ilkesi bozulduğu söylenir. Bu ifadeler melankoli duyumu çerçevesinde değerlendirilecek olunursa kaybın egoya zarar vererek yapısını değiştirdiği (Freud, 2019: 13) sonucuna ulaşmak mümkündür. Böylelikle âşık olan ile aşk acısı çeken anlatıcının farklı kişiler olduğu ileri sürülebilir. Âşık olan anlatıcı sahip olduğu sevgi nesnesiyle varlığını, sevildiğini ve değerliliğini doğrularken onun yokluğunda bu ayrıcalıklardan mahrum kalır. “*Kimdi bana benzeyen baktığım aynalarda/ Senden başkası mıydı o sessiz beklediğim*” (619) dizelerinde anlatıcının kendine yabancılaştığını ve kaybettiği sevgilisini aynasını beklemekte olduğu düşünülebilir. Şayet sevgi nesnesi ve psşik aynası geri dönerse anlatıcı yokluktan varlığa geri dönebilir. Çünkü anlatıcının değerliliğini yansıtarak narsistik yaralanmasını engelleyen, eksikliğini gideren sevilendir. Bu nedenle seven bir nevi narsistik yatırım yaptığı sevilene kendi değerliliğini hissetmek için muhtaçtır.

Yitirilen sevgiliye atfedilen yücelik ve idealleştirme onunla birlikte edinilen arzulamanın ritmini başka kimseyle bu derecede uyumlu yakalayamayacağına dair inançtan gelir (Nasio, 2007: 64). Arzulamayı dengeleyen simgesel bedenin yitimi sonucunda durağanlık hali ortaya çıkar. Melankoli bu durağanlıktan beslenir, güçlenir ve kendisini çoğaltır. “*Kim bilir ağlamayı ölüp kendi kabrinde/ Sensizliği bu türlü benim kadar kim bilir*” (619) şeklinde ifade edilen aşk acısı melankoliye ev sahipliği yapar. Anlatıcının yitirdiği sevgi nesnesini yüceltmesi, onu hayatının merkezine koyması şüphesiz onun yokluğunu en iyi kendisinin hissedeceği düşünce ve algısının bir sonucudur. O, hayatının dengesini ve devamlılığını sağlayan sevgiden ve sevgi nesnesinden mahrum bir şekilde durağanlığa ve gözyaşına

gömülmüştür. Psikik acı zihni yoğun şekilde meşgul ederken bedeni durağanlığa neden olur. Adeta taşlaşan bedeni acı ile kıvranan ruhun kabridir. Kişi, katılmış bedeninde yani kabrinde sadece ağlayabilir veyahut bekleyebilir. “*Akşam karanlığında herkes gider o gelir/ En sevdiğim çiçekler çürümüş ellerinde*”¹⁴ (619) Akşam saatleri dış uyaranların azaldığı insanın kendisiyle baş başa kaldığı saatlerdir. Bu saatlerde zihin kayıp nesne ile meşgul olur. Çünkü yalnızlık kayıplar neticesinde ortaya çıkan bir duyumdur. Bu kayıpların düşünülmesi anlatıcıya bir hatırlama zevki bırakmaz çürümüş çiçekler imgesiyle ortaya koyduğu gibi anlatıcının psikik dünyasında olumsuz duyumlara neden olur. Burada duyum-düşünüm değil daha çok düşünüm-duyum önceliği ve sonralığı vardır. Çiçeklerin çürümüş olması olumsuzluğu çağrıştırır. Beklenen tazelik ile gelenin çürümüşlüğü arasındaki tezat hayal kırıklığı yaratacaktır. Ayrıca “çürük” göstereni çağrıştırdığı anlam dünyasıyla melankoliyi anımsatır. Şayet çiçek, köklerinden koparak besin kaynağını yitirirse bir süre sonra ölecek ve çürümeye başlayacaktır. Çürümek bu kapsamda bir şeylerin yapısını bozar ve ona gerçek değerini kaybettirerek onu olumsuz bir görünüme sokar. Melankolik de durağanlıkla mücadele eder. Üstelik melankolik kendi kişiliğine saldırır veyahut kendini küçültücü imalarda bulunur. Davranış bozukluğu sebebiyle toplum tarafından dışlanır hale gelir. “*Ya bir şey olmamaksa sen olmak o yerlerde*” (619) dizesinde de melankolinin tanımına yeniden ulaşmak mümkündür. Devrik olan cümleyi düzelterek yeniden okursak; “O yerlerde sen olmak ya bir şey olmamaksa”. Böyle okunduğunda cümle adeta bir suçlama taşımaktadır. Adeta “ben, tamamıyla sen olduğum için artık bir şey olamıyorum” denilmek istenir. Melankolik kaybettiği nesneyi egosuna alarak kistleştirir. Ancak burada tam anlamıyla bir bütünleşme söz konusu gibidir. Leader, özdeşleşmelerde kaybedilenin davranışlarının üstlenildiği vakalar olduğunu aktarır (Leader: 2018: 50).

Anlatıcının ifadelerine göre ölerken beden mezarına girmek yetmez. Bu eylemin farklı farklı tekrarı gerekir. “*Ya sensizlik ölmekse her gün bir başka türlü*” (Oğuzcan, 2019: 619) der anlatıcı çünkü sevgi nesnesinin kaybıyla birlikte yaşama gücünü yitmiştir. “*Bilinmez sensiz kalan yaşıyor mu ölü mü*” (Oğuzcan, 2019: 619) ?Yukarıda değinildiği gibi anlatıcı sevgiliyle özdeşleştiği için mi ölmektedir yoksa

¹⁴ Çürümüştense sonra virgül olmadığı için çürümüş eller veya çiçekler çürümüş şeklinde okumak mümkündür. Sevgi nesnesine yüklenen vizyon gerekçesiyle incelememizde çiçeklerin çürümüş olduğunu kabul ettik.

sevgi nesnesinin eksikliği sonucunda duyulan acımı anlatıcıyı ölüme sürüklemektedir? Bu sorunun kesin cevabı yoktur. Ancak yaşayan hayatın ölüsü konumuna gelen aşkın görünümünün melankolik olduğu söylenebilir.

Kim Bilir (Oğuzcan, 2019: 620) şiirinde terk edilen bir kişinin olayları kabullenemeyip aşk acısı içinde durumu sorgulayışı konu alınır. “*Mümkün değil seni hatırlamamak/ İnsan unutamıyor unutulunca*” (621) dizesi şiirin ana düğümünü oluşturur. Yaşanan ayrılığın beklenmedik ani bir kayıpla sonuçlanması geride nesne ile kurulan bağın zorlantılı kopuşu, hayal kırıklığı ve yoğun bir acı bırakır. Sevgi nesnesinden geri dönen imge bağı yıkılmış, geleceğe yapılan yatırımlar boşa çıkmıştır. Âşık elinde geçmiş günlerin özlemi ve yitirilenin acısıyla öylece çaresiz kalmıştır. Anlatıcı sevgilisinden haber alamaması nedeniyle içini kemiren sorulara da cevap bulamaz. Ancak sorular beyninin içinde dönüp durur. “*Bari unutabildim mi beni/ Artık adımı anmıyor musun/ Bitmez dediğin o aşk bitti mi*” (620) gibi sorularda sitem ve merak duygularıyla birlikte tahminin ötesine bir kurgulama ortaya çıkar. Anlatıcı, yitirdiği sevgilisini unutamamıştır; aynı şekilde sevgilisinin de onu unutamadığını ummak ister. Kaybedilenin geri döneceğine dair umut beslemek bu süreç aşılamadıkça yeni bağların önünü tıkayarak melankolik bir görünüm oluşturur. Sorulardaki merak ve sitem sevgi nesnesi ile tüm iletişimin durduğuna işaret olmalıdır. Haber alamayış, yaşanan acıyı zihni meşgul eden bir gevezelikle taze tutar (Avrane, 2014: 29). Hiç bitmeyen sorgulama, bağların çözülemediğine işaret ederken aşk acısına melankolik görünüm kazandırır. Anlatıcı geçmişte yaşanan güzel günlerin nerede olduğunu sorarken geçmiş zaman tarafından kuşatılmış bir profil çizer. “*Şimdi bütün hatıralar bana/ Söylüyor o aşkın güzelliğini*” (Oğuzcan, 2019: 620) dizesinde geçmiş zaman dolayısıyla sevgi nesnesinin idealleştirilmesi görülür. Geçmiş zaman ve sevgi nesnesinin geri döndürülemez oluşu yaşanan andan mutlu olmayan anlatıcı için onları kusursuz yapar. Evlat kaybında ölen çocuklarını idealleştiren ailelerin duydukları suçluluk duygusu burada sevgi nesnesini elde tutamaktan, birlikte geçirilen zamanların kıymetini bilememekten kaynaklanıyor olmalıdır. Yitirilen aşk, yüceltmeyle ideal bir noktaya koyulduğu için bu süreçte hiçbir şey aşkı ve sevgi nesnesinin yokluğunu dolduramaz. Sevgi nesnesinin kaybı ardından gözlenen uykusuzluk bu şiirde de kendisine yer bulur. Anlatıcı gecenin ve gündüzün birbirine karıştığını ifade ederek her şeyin/acının tedavisinin zaman olduğu

fikrine öfke duyar. Çünkü “*Ey geçen zaman, ey insafsız keder/ Ayrılık dediğin çare bu mu*” (621) dizesinde görüldüğü gibi zamanın geçişi ayrılık getirmiştir. Hissedilen acıdan bir an önce kurtulmak isteyen anlatıcı ayrılığa dair gerçekliğin kesinliği ile kıvrılır. Zaman ve kederin birleştiği acı, melankolik için daha çekilmez bir görünüm alır. Sabahtan akşama kadar zihninin kayıp sevgi nesnesi ile dolu olduğunu anlaşılan anlatıcının bu bağlamda da melankolik bir görünüm sunduğunu söylemek mümkündür.

Ayrılıklar çoğunlukla depresif ruh halinin ve melankolik duygulanımın ortaya çıkmasında rol oynayan belirgin etkenlerden birisini oluşturur. **Terk Edilmişler** (Oğuzcan, 2019: 627) şiiri de ayrılık neticesinde hissedilen melankolik duygulanımın görüngülerini barındırmaktadır. Ayrılıklar, kurulu düzenlerde ruhsal ve bedensel olarak yıkılmalara neden olduğu için acı yüklü olacak, akan hayatta dengesizlikler yaratacaktır. Dengenin yeniden sağlanması adına kaybedileni geri getirmeye çalışmak, geri geleceğine inanmak ruhsal ve bedensel çöküşün önünde son kale gibi durur. Bekleyiş süresi artarken acı ve öfke duyguları giderek güçlenir. Beklenilenin gelmeyeceğine dair geliştirilen kesin inanış simgesel düzenin tamamen çökmesiyle neticelenir. Çöküş ve kayıp şiir açısından melankolik fenomenleri ortaya çıkarır. Anlatıcı terk edilenlerin bekleyişi için “*Bu ağır saatler, bu günler zincire vurulmuş*” (627) ifadelerini kullanır. Melankolinin en belirgin göstergelerinden birisi hareketsizliktir. Zaman ve mekânın algılanışı melankoliğin gözlerinde gerçek kavrayıştan farklı işler. Melankolik oldukça yavaş ve ıstıraplıdır. Bu bağlamda melankolik ile melankolik olmayan birisi aynı zaman dilimini kullanamaz. Bütün depresyon deneyimlerinde zamanda ve mekânda sapma görülür (Borgna, 2014: 143). Melankolide zamanın ilerlemediğine dair geliştirilen inanç hissedilen acının da sonsuzluğu hissini uyandırır.

“*Bir yanıp bir sönmüş ümitler, o teselliler*” (Oğuzcan, 2019: 627) dizesi yukarıda bahsedilen umutların kırılmasına atıfta bulunur. Kaybedilenin geri dönüşüne dair umutların tekrar tekrar kırıldığını hissettiren bu dize yalnızlığın belirginleşmesiyle “*Kalpler(i) tarumar... odalar(ı) darmadağın*” (627) hale getirmiştir. Kalbin tarumar oluşu psişik bir acıya, odaların darmadağın oluşu ise akan hayatın düzenin sekteye uğradığına işaret ediyor olmalıdır. Bu noktada bütünlük imgesinin tamamen parçalandığı birden çok benliğin ortaya çıktığı rahatlıkla

söylenebilir. Bu parçalı benlik ile melankolinin dayattığı ruh hali kişiyi öylesine hareketsiz kılar ki kişi zihinsel mücadeleden dış dünyaya yönelecek gücü bulamaz. “*Ne varsa bir şeyi noksan ve bir yeri kırık*” (627) dizesiyle anlatıcı hem bütünlük imgesinin parçalanışını hem de bu parçalanmanın getirdiği güçsüzlüğü ortaya koyar. Gerçek anlamda tamlik hali mümkün değildir. Kültür/dil alanına girdiği andan itibaren insan öznesi bir eksiklik üzerine kurulur. Özne üzerine atılmış bir çentik olan eksiklik kurucudur ve arzulayabilmenin temelini oluşturur. Sevgi nesnesi, kurucu kaybın bir yanılgısı olarak arzulama mekanizmasının sağlıklı bir şekilde çalıştırır. Yokluğunda ise mekanizma durağanlaşır ve acı duyumu ortaya çıkar (Nasio, 2007: 50). Sevgi nesnesinin varlığı tamlik olarak algılanırken onun yokluğu her şeyin eksik olarak görülmesine neden olur. Çünkü hiçbir şey onun sahip olduğu tamlik hissini yaşatamaz.

Şiirin içinde bulunan diğer melankolik fenomenler terk edilenler için yapılan tanımlamada ortaya çıkar. Anlatıcı terkedilenler için “*Toprağın üstünde yaşayan ölüler gibi/ Çarpar göğüslerinde terk edenlerin kalbi*” (627) yorumunu getirir. Melankolik ruh hali kimi zaman kişiyi anlamdan koparıp, dış dünyadan soyutlar. Anlamdan ve arzudan kopan melankolik için hayat karşısında çaba göstermek anlamsızdır. Bu kişilerde ölüm deneyimi hayatın sonuna işaret edemez noktaya gelirken onları yaşayan hayatın ölüleri haline getirir (Borgna, 2014: 53,142). Terk edilenin göğsünde terk edenin kalbinin çarpması melankolinin tanımını akıllara getirir. Melankolik, nesne ile olan ilişkisini koparamaz. Nesneyi kendi egosu içerisine alarak kistleştirir ve durumu patolojik bir görüntüye sokar. Bir nevi kaybedilen nesnenin bir parçası egonun yapısını bozarak içine yerleşir. Terk edilenlerin kalbinde terk edenlerin kalbinin atışı bu noktaya denk gelir. Yaşayan hayatın ölüsü olması noktasında bir başkasının kalbinin atması egonun yapısında meydana gelen değişikliği ve o kişinin benliğinin çözülüşüne işaret ediyor olmalıdır. Çünkü Freud’un işaret ettiği gibi seven bütün yaşam enerjisini/libidosunu sevilene gönderim yapmış ve gerçeklikteki zorluklara başa çıkacak gücü yitirmiştir. Sevilen kendine seven tarafından gönderilen libidoyu/yaşam enerjisini gönderip sevenin değerlilik, eksiklik gibi narsis duyumlarını tatmin edecek yerde adeta soğurmuştur.

Sevgili yitimi karşısında hissedilen yıkıcı duygular **Mahşer Günü** (Oğuzcan, 2019: 628) şiirinde yıkım, yok oluş, parçalanış, kıyamet günü gibi durumlar

üzerinden anlatılır. Anlatıcının sunduğu örnekler doğanın ölümüyle eşgüdümlü verilir. Bir kuşun yere çakılarak paramparça oluşu, bir gülün soluğu, bir kaplanın vurulması, bir ağacın kuruması, günlük dengenin bozulması, kıyametin gelişi sevgilinin yokluğunun yarattığı duygulara denk tasvir edilir. Bu teşbihler arasında melankolinin depresif yapısını “*Nasıl bitmezse karanlığı gecelerin/ Tek ı ışık kalmazsa sokaklarda/ Bu rüzgâr, bu fırtına dinmezse*” (628) dizeleri daha bir belirgin hale getirir. Diğer örneklerin hepsi bir sonlanış ve bıraktığı buruk hissiyata işaret ederken bu dizelerde devam eden bir umutsuzluk söz konusudur. Sevgilinin yokluğu gecenin karanlığı gibi yutucudur. Umut olarak gidilecek bir yol bırakmaz.

Gidene Sone (Oğuzcan, 2018: 47) şiiri daha çok kalana yazılmış gibidir. Sevgi nesnesinin anlatıcıda bıraktığı hatıralar tazedir ve anlatıcının ifade edişine göre çok uzun bir süre daha varlığını sürdürecektir. Sevgi nesnesinin yitimi bir liman üzerinden anlatılır. Bu limanın gerçek bir liman olabilme ihtimalinin yanında “*Sen uzaklara gitsen de kalır/ Bu dinmeyen sarhoşluğu denizlerin/ Yıkanır güzelliğinle dalgalar*” (47) dizelerinden yola çıkarak bu sahilin anlatıcının iç dünyasını temsil ettiğine dair bir metafor olduğu da düşünülebilir. Sevgi nesnesi, anlatıcıdan ne kadar uzak olursa olsun, onun kendisi üzerinde yarattığı etki/sarhoşluk hiç gitmeyecektir. Sevgi nesnesinin güzelliği anlatıcının iç dünyasındaki hareketlenmenin vesilesidir ve canlılığını sağlayan odur. “*Durur ıslak kumlarda ayak izlerin*” (47) dizesi sahilin/limanın anlatıcının iç dünyası olduğuna dair düşünceleri destekler. Normal şartlarda ayak izlerinin ıslak kumlarda kalması dalgalı bir denizin yakınında olanaklı değildir. Ancak sevgi nesnesinin “ayak izi” imgesiyle verilen hatıraları anlatıcıda henüz ölmemiştir. **Gidene Sone** şiirini melankolik yapan unsur budur. Yitirilen/ayrı kalınan nesneden bağlar/libido/yaşam enerjisi geriye çekilmemekte hatta sıkı sıkıya bunlara tutulmak istenmektedir. Öyle ki “*Her geçen gemide yine sen olursun*” (47) dizesini her yeni sevgilide bile giden sevgi nesnesinin aradığını düşünmek mümkündür. Aslında burada aranan tümel olarak bütün kadınlığa ait imgelerdir. Ancak gerçeklik düzleminde tikel bir kadın böylesine bir tümel kadınlığın bütün imgelemine üzerinde taşıyamadığından sevilen her daim olumsuzlanır. Sevilen üzerinden kadınlığa ait yokluk, eksiklik aranır. Bu noktada yaşayanın/sevenin değişmediği, sadece sevilenin, arzu/sevgi nesnesinin değiştiği rahatlıkla söylenebilir. Bu tür bir kısaç arzudan daha ziyade dürtünün bir görünenidir/fenomenidir.

İşte bu nedenledir ki melankoli “*Gidersin bu yerden hiç gitmemiş gibi/ İzlerin silinmez geçen zamanlardan/ Sesin kulaklarımızdan çıkmaz ki*” (47) dizelerinde hiç bitmeyen bir arayış haline işaret eder. Yas sürecinde kaybedilen nesnelere ait gösterenlere, onunla ilişkilendirilen objelere verilen tepkiler giderek sıradanlaşır. Yas çalışması tamamlandığında bu nesneye ait hatıralar, objeler acı duygumunu yaşatmaz veya yaşatsa bile bu acılar yoğun olarak hissedilmez. Oysa melankoli kayıp sevgi nesnesinden kalan her türlü şeyi tutmaya çalışır. Anlatıcının davranışı uzaklaşmaktan ziyade tutup saklamaya eğilimdedir. Sevgi nesnesinin hatırlatıcıları ne yok olur ne de bunların uyarımı azalır. “*Bir selamın gelir uzak limanlardan/ Kim kalmışsa geride mahzun, derbeder/ Daha bin yıl bu sahilde seni bekler*” (47). Anlatıcıyı bir liman sevgiliyi ise bir gemi temsil ediyor ise uzak bir liman da bir başkasının, engelin, imkânsızlığın temsili olmalıdır. Gelen selam kaybın kesinliğini doğrulayarak anlatıcıya acı ve hüznün duygusunu yoğun olarak hissettirecektir. Ancak bu bir vazgeçişin değil uzun süreli bir bekleyişin yolunu açar. Sevgi nesnesine karşı ortaya koyulan tutunma hali şiiri ve anlatıcıyı melankolik kılar.

Psikanaliz genel çerçevede insan davranışlarını ömrün ilk yıllarında anne ile olan ilişkiler üzerinden değerlendirir. Bu bağlamda **Deniz Sarhoşluğu** (Oğuzcan, 2018: 59) şiiri annenin yarattığı düşünülen saadet alanından kopan ve bu saadet alanının kıymetini anlayan anlatıcının o günlere yönelik kaybın melankolik duyuları alegorik söylemlerine sahip olması yönünden psikanalizin sunduğu imkânlar çerçevesinde değerlendirilebilir. “*Deniz diplerinde bir karanlık oda, kırmızı ışık/ Deniz diplerinde bir ahtapot kolları uzun / İlk aşkı annemizdi çocukluğumuzun / Asıl sarhoşluğu büyüyünce anladık*” (59) dizelerinde yer alan deniz imgesinden Oidipus kompleksine ulaşmak mümkündür. İlk kayıp başlığı altında değinilen veriler ışığında en dar anlamıyla anneye duyulan aşkı temsil eden Oidipus Kompleksi, enest yasağı ile bastırılarak bilinç dışına yerleştirilir Otto Rank, “karanlık oda” kavramının doğrudan kadın cinsel organıyla ilişkili olduğunu ifade eder. Kadın cinsel organının bebeği koruyucu yapısı ile bilinçdışının tanığı olan tek organ olduğunu söyler (Rank, 2014: 84). Buna ek olarak Frenczi’nin çalışmalarına göre anne ile deniz arasında sembolik yönden bir bağlantı vardır (Akt. Rank, 2014: 91). Anne rahminde bebeğin su içinde yaşamıyla denizin pek çok canlıya hayat kaynağı olması yönünden kurulabilecek bu benzerlikle şiir tekrardan okunup

anlamlandırılabilir. Anne rahminin çocuk için koruyucu, doyurucu yapısı doğum ile birlikte ortadan kalkar. Çocuk psikanalizi ile ilgilenen Klein, bu ilk yitirmenin bebeğin psişik dünyasında yoğun bir mücadele ortamı yarattığını ileri sürüyordu. Doğumla birlikte başlayan yoğun mücadele hali bilincin gelişmesiyle birlikte şiddetini azaltsa bile çocuğun bu dönemde kurduğu ilişkiler yetişkin yaşamının temellerini oluşturuyor, yetişkin yaşantısında karşılaştığı her sıkıntıda bu sürece geri dönüşü ile sonuçlanıyordu. İlk kayıp olarak adlandırılan bu kopuş, telafisi mümkün olmaz bir şekilde başka gösterenler üzerinden aranırsa da o bütünlük hissine bir daha ulaşamıyordu. Anlatıcının asıl sarhoşluğu büyüyünce anlamasının sebebi budur. Dolayısıyla mevcut yaşananlarda eksiklik hissini telafi edilemeyişi geçmişte anneye birlikte kaybedilen saadet alanını geriye dönüşlü olarak kurar.

Annenin sağladığı düşünülen mutlak huzur alanı, aranan bir ideal halini alır. *“Neler karıştı böyle ansızın kanımıza/ Biraz şarkı, biraz keder, biraz zehir”*. (Oğuzcan, 2018: 59). Bilincin gelişmesiyle birlikte farkındalık ve sorumluluklar artarken geriye dönük kurulan kaybedilmiş saadet alanı da daha bir belirgin hâle gelir. Her yeni gelen yaşanmışlık, beklenti ile elde edilen arasındaki boşluktan/ yarıktan dolayı hayal kırıklığına neden olurken bebeğin sahip olduğu katıksız saf yapısını biraz daha “zehirleyerek” değiştirmeye devam eder. Bu noktada kana karışan zehir dikkat çekicidir. Zehir hem var olan yapıyı bozar hem de tolere edilemediği noktalarda acı duyumunu ortaya çıkarır. *“Ölüm de yaşamak kadar çirkin midir/ Ki durmadan akıyor zamanımıza”* (59) dizelerinde melankolik bir başka görünüme ulaşır. Yaşanılan zamandan memnun olmadığı anlaşılan anlatıcı umudu ölümden arar. Ancak zaman ile ölüm fikrinin birleştirilmesinden yola çıkarak intiharın bir sabit fikir olmadığı sonucuna ulaşmak mümkündür. *“Yüzü mü annemizin gözlerimizde unuttuğu/ Öyleyse ne bu sesler, bu derinlik sarhoşluğu”* (59) dizeleri bebeğin anne ile kurduğu ilk ilişkiye atıf yapan bir başka dize olur. Lacan’ın ayna evresine göre bebek kimliğini oluştururken kendi dünyası ile yansıyan bir objeden gördüğü dünya arasında bocalama yaşar. Kendi gözlerinden gördüğü dünyada bedenine dair bir imaj yoktur. Oysa yansıtan obje bebeğe onun da bir bedeni olduğuna dair geri dönüt sunar. Bebeğe bu imajı yansıtan objelerden bir tanesi annenin yüzü olur. Böylelikle bebek kendisini annesinin bir parçası olduğu düşüncesinden koparmaya başlayıp yanlış bir özdeşleşmeyle beden imgesini

oluşturmaya başlar. İlk Kayıp başlığı altında değinilen bu süreç Oidipus kompleksiyle simgesel alana geçiş ile boyut değiştirir. Anlatıcının bilinçdışını temsil ettiği düşünülen denizin dibinde¹⁵, parlayan ışık, simgesel alanda anlatıcının bastırıldığı “annenin yüzü”nün metaforudur. Bu metafor/annenin yüzü Lacan’ın kavramlaştırdığı imgesel alana ait otantik ve egzotik duyum ve algıları temsil eder ve çağrışıştır. Ancak bunlar simgesel alanın yasa ve yasağının katılığından dolayı yüzeye ulaşamayan annenin yüzü ancak denizin dibinde meydana gelen sarsıntının - bilinçdışının kendi varlığını hatırlatması olarak kabul edebiliriz- etkisi tanımlanamayan bir derinlik sarhoşluğu olarak ortaya çıkabilir. Tüm şiir, ilk kayıp kapsamında bir anne kaybı/sevgi nesnesi kaybı olarak değerlendirildiğinde telafisi mümkün olmayan bir eksiklik ile karşılaşılır. Bu eksikliğin dile gelemeyişi ancak sürekli olarak hissedilmesi melankolik bir görünümü ortaya çıkarır.

Yalnızlığı Kadınların (Oğuzcan, 2018: 69) şiirinde sevgililerinden ayrı kalan kadınların yaşadığı hayal kırıklığının depresif görünümüne değinilir. “*Bir ses kulaklarında: Belki yarın, belki yarın/ Sonra yeni bir sabah, yine bomboş sokaklar*” (69) dizelerinde yaşama devam edebilmek için doğan umutların sürekli şekilde hayal kırıklığı ile sonuçlandığına şahit olunur. Öyle ki hayal kırıklığı yalnızca üzüntü duyumunun ortaya çıkması ile sonuçlanmaz. Aynı zamanda insanı birtakım ruhsal ve zihinsel karmaşıklığa iter. Karmaşıklığın sebebi yıkılan umutların farklı şekillerde yeniden inşası yüzündendir (Smith, 2020: 104). Her seferinde gerçekleşen yıkım ve yeniden kurulum hali bir süre sonra bezginlik dolayısıyla vazgeçiş doğuracaktır. Yitirilene dair düşünceler zihni meşgul ederken dış dünyadan kopmak belirgin bir melankolik görünüm ortaya koyar. “*Bazen mağrur gözleri bir noktaya dalar da/ Ansızın bir ateş basar solgun yanaklarını/ Batırırlar kalplerine ince, uzun parmaklarını*” (69) dizelerinde bu durum ifade edilir. Bu dizelerdeki durağanlık ve solgunluk, umutsuzluk ve tükenmişlikten kaynaklı olmalıdır. Gözlerin bir noktaya dalıp gitmesi, solgun yüz Antik Çağ’dan beri melankolinin görüngüleri/fenomenleri olur. İlaveten kalbe bastırılan el imgesi ise acının sevgi nesnesi üzerinden geldiğine işaret olarak aşk melankolisine ulaşan bir gösteren oluşturur.

¹⁵ Sigmund Freud, “Topografik Kişilik Kuramı”nında bilinç dışı buz dağının görünmeyen yüzü olarak tasvir edilir. Bu bağlamda denizin dibinin bilinç dışı olarak okunabileceği yorumunu yapabiliriz.

Sevgi nesnesinden ayrı kalmanın doğurduğu sancılı ve melankolik ruh halinin işlendiği **Sen Orada Ben Burada** (Oğuzcan, 2018: 70,71) şiirinde anlatıcı “ora” dediği yeri tüm olumsuzlukların kaynağı olarak görürken “bura” olarak tanımladığı mekânda sevgi nesnesinin olmayışından mustarip görünür. Şiirin geneli düşünüldüğünde “ora”nın sevgilinin anlatıcıdan uzaklaştığı dış dünya/hatıralar, “bura”nın ise anlatıcının iç dünyası olduğu varsayılabilir. “*Ben orada öldüm en çok orada bilmezsin// Orada zaman buruşmuş bir eski resimdi/ Orada sen yoktun, gözlerin belli belirsiz/ Koptum oradan, bir kırık heykelim şimdi*”(70). Sevgi nesnesi ile sebebi belli olmayan bir nedenden dolayı gerçekleşen ayrılık hali anlatıcının melankolik bir ruh haline bürünmesinin altında yatan temel izleği sunar. Yaşanan kayıp ardından anlatıcının kendisini “kırık heykel” imgesiyle ortaya koyuşu melankolik bir görüngü sunması açısından önem teşkil eder. Dizenin geneli düşünüldüğünde dış dünyadan koptuğunu varsayılan anlatıcı ayrılığın hissettirdiği eksiklikle “kırık” hale gelir. Melankoliyle ilişkilendirilen durağanlık ve taşlaşmışlık halleri heykelin doğal yapısı düşünüldüğünde anlatıcının benliği ile paralel şekilde okunabilir. Öyleyse “sen yoktun” dediği “ora”dan kopan anlatıcı, kaybın yarattığı melankoli neticesinde sevgi nesnesine gönderdiği yaşam enerjisini/libidoyu geri çekmek ve böylelikle yaşamdaki sorunlarla başa çıkacak bir egoyu yeniden güçlü kılmak ister. “*Bir kolum derin denizlerde tek başına/ Ayaklarım çöllerde kum tepelerinde gömülü*” (70) dizelerinde egoyu güçlü kılmak libidonun/yaşam enerjisinin tam olarak ben’e çekilemediği görülür. Çünkü şairin bir kolu denizlerde, ayakları çöllerde kum tepelerine gömülüdür. Yine bu dizelerde parçalanmışlık bir kez daha yinelenirken parçaların birbirinden uzak oluşuyla onarılmanın neredeyse imkânsız olduğuna vurgu yapılır. İki ayağın gömülmüş olması yürüyememeye, devam edememeye işaret ediyor olmalıdır. Bu durumun melankoli açısından fenomenolojik karşılığı ise varlığa uzanabilecek arzusun eksikliğinden dolayı yeni sevgi nesneleri inşa edememekten dolayı kaybın yerine yenisinin ikame edilemeyiştir. İki koldan birisinin hala anlatıcı ile kalması ise duygularını aktardığı şiirleri yazabilmesi için hala bir ele sahip olması gerektiği kaynaklıdır. Dış dünyada sevgilinin gözlerinin belli belirsiz oluşu ikili arasındaki ilişkinin eskisi kadar güçlü olmadığına işaret ediyor olabilir. Bu dizelerde melankolik görüngüyü ortaya koyan önemli bir bağlam da zaman üzerinden gelir. Melankolide algıların bozulması

neticesinde zaman ve mekânın kavrayışında bireyselleşme gözlenir. Kopuşun hissedildiği dış dünyadaki zaman melankolinin yakın olarak ilişkilendirildiği nostalji kavramını anımsatırcasına “buruşmuş bir eski resim” (70) ile ilişkilendirilir. Melankolik genel anlamda idealleştirilmiş ve ulaşılamayacak bir geçmiş zaman özlemi duyarken bu zamanların bir daha gelmeyeceği gerçeği ile acı duyar. Resmin buruşmuş olması aradaki bağların deforme olduğu sonucuna ulaşmayı sağlıyor.

Sevgi nesnesinin olmadığı dış dünya şiirin genelinde olumsuzluklarla anılır. Dış dünya soğuktur, karanlıktır. Bu yönüyle dahi görünüş olarak melankoliktir. Sevgilinin olmadığı dış dünyada her şey paramparçadır, Ağlayışlar, vahşetler, yıkımlar oradadır. Çünkü “*Orada sen yoksun, orada bir şey yok*” (70) der anlatıcı. Dış dünyayı anlamlı ve yaşanabilir kılan sevgi nesnesi olur. Sevgi nesnesinin yitimi ardından gözlenen idealleştirme burada da kendisine yer bulur. Sevgi nesnesinin olmayışı yalnızca dış dünyayı etkilemez. Etki anlatıcının iç dünyasındaki güçlü heykel imgesi yıkılmıştır. “*Ben bu kadar değilim, bu kadar yıkık/ Sarhoşum, kederliyim, yoksulum, sensizim*” (70) ifadelerinde melankolik görünümle kendisine açıkça yer bulur. İfadelerden egonun bu yitimden zarar gördüğü anlaşılır. Ayrılığın getirdiği çaresizlik yoğun bir üzüntü hali doğururken anlatıcının zihnini bulanıklaştırır.

Sevgi nesnesi ile bir bütün olamayış çeşitli zihinsel karmaşıklıkları beraberinde getirir: “*Hiç bende değilsin, burada yoksun ki/ Orada var mısın, ya da ben yok muyum/ .../ Şimdi nerdeyiz nasılsız bilmiyorum*”(70). Burada sevgi nesnesinin kaybı hem anlatıcıdaki bütünlüğü parçalamış hem de gerçeklik ilkesini tartışılır hale getirmiştir. Yaşanan kaybın acı verici oluşunda çeşitli etkenler mevcuttur. Bunlardan bir tanesi nesneye yapılan duygu yatırımının kopmasıdır. Yatırımın kopması sevgi nesnesi üzerinden kişinin kendisine dönen imgelerinin de yitirilmesine işaret eder. Böylelikle kişilerde kendi toplumsal rolünü yeniden düzenleme uğraşı ortaya çıkar. Acının ortaya çıkmasında bir diğer etken de hayal kırıklığıdır. Hayal kırıklığı kişiyi umutsuzluğa ittiği gibi zihnin karmaşılaşmasına neden olur. Anlatıcı sevgi nesnesinin kendisinde hiç olmadığını iddia ederse de şiirin geneli düşüldüğünde ona dair düşüncelerin zihnini sürekli meşgul edişi kayıp nesnenin bir parçasının hala anlatıcı ile birlikte olduğunu gösterir. Sorunu yaratan sevgi nesnesi ile anlatıcının artık bir arada bulunamayışıdır. Sevgi nesnesinin gözlerinin – ki bunu egoya dönen

imge olarak da düşünebiliriz.- dış dünyada bulanık ve belirsiz oluşunun anlatıcının zihninde şekillenen var-yok tezaadına neden olduğu söylenebilir. Bu noktada anlatıcı sevgi nesnesinin gözlerinden kendini, göremez. Yansıtıcı nesneden uzak kalmış değerliliğini sevilen üzerinden alamamıştır.

Sevgi nesnesinden ayrı olmak kıskançlık duyumu ile birlikte anlatıcının zihninde pek çok kuruntuya yol açar. Bu nedenle sevgi nesnesi anlatıcının olmadığı zamanlarda güzel, şuh, halleriyle başkalarını etkilemeye devam eder. Oysa anlatıcı bu düşüncelerinden kurtularak sevgi nesnesi ile kendisi için yarattığı dünyada yaşamak ister. Anlatıcının sevgi nesnesi tarafında da arzulanmak istenışı “*Var sandığın sen sen değilsin bir başkası / Benim anlasana benim o yok dediğin Sabahları bir serin havayım içine dolan / Benim akşamları pencerede beklediğin*” (71) dizelerinde açıkça görülür. Anlatıcının sevgi nesnesine karşı hala bir arzu duyduğu onunla kurduğu ütopyalardan anlaşılır. Bu noktada sevgi nesnesinin anlatıcıdan uzaklaşması hem anlatıcının hem de kendinin varlığını tartışılır hale getirmiştir. Anlatıcı duyduğu çaresizlikle sevgi nesnesinin hissettiği eksikliğin kendisi olduğuna ikna ederek kendi mutlu dünyasını yeniden kurmak ister. Fakat bunun gerçekleşmeyeceği iç dünyasına kapanan anlatıcının “*Sensizlikler içinde seninle olmak iyi*” (71) ifadesinden anlaşılır. Sevgi nesnesi dış dünyada olmamasını karşın iç dünyada anlatıcının zihninde onunla birliktedir. Bu bağlamda sergilenen davranış melankoliktir.

Her ne kadar daha önce melankolinin uzun bir süreç olduğundan bahsedilmiş olsa da melankolik görünüm açısından zengin olan **Her Gece Sen** (Oğuzcan: 2018: 87) şiiri bir günlük ayrı kalmayı anlatır. Görünümlerin bir kısmı sevgi nesnesinden ayrı kalmanın verdiği acılı ruh halinden kaynaklanırken diğer kısmı toplum ve inançtan uzaklaşma üzerinden gelir. Anlatıcı sevgi nesnesinden her akşam ayrılışını sanki mutlak bir kayıp yaşamışçasına melankolik ve kısmen histerik şekilde aktarır. Ayrılık ardından insanın bir başına kaldığı ve kendi düşüncelerine gömüldüğü gece saatleri, ayrı kalma süreci ile kıvranan anlatıcı için çekilmez bir durum halini alır. “*Her gece sen girersin rüyalarım/.../Paramparça olur uykularım*”. (87) Uyku hali insan bilincinin az da olsa askıya alındığı doğal bir durumdur. Anlatıcı bilincini meşgul eden acıdan uykularında dahi kaçamadığını ifade ederek uykusuzluğa mahkûm olduğunu söyler. Kayıp ardından kaybedileni aramak hem yası çeken hem

de melankolik için olağan karşılanan bir davranıştır. Bu süreçte farklı uyaranlar, kaybedilen ile ilişkilendirilerek onun geri döndüğüne dair yanılgılar yaratır. Anlatıcı uykusuzluk ile sabahı beklerken sevgi nesnesinin kapsına geldiğini zannederek böylesine bir yanılgıya düşer: “*Karanlığın en koyulaştığı yerde/ Kapının çalındığını duyarım/ Açınca soğuk bir rüzgar çarpar yüzüme/ Sen yoksun...*” (87) Anlatıcının sevgi nesnesine duyduğu kavuşma özlemi ve uykusuzluğun yarattığı algı bozulmaları neticesinde, anlatıcı hissedilen acının telafisi olan nesnenin kendine geri döndüğüne ilişkin yanılsamalar yaşar. “*Kilitlenir dudaklarım*” (87) diyen anlatıcı yaşanan hayal kırıklığı karşısında suskunluğa gömülür. Ancak arayıştan vazgeçmez: “*Gözlerim karanlıklarda boşuna arar seni*” (87). Pek çok noktada bazı melankoliklerin kaybettikleri nesneyi durmaksızın aradıkları gözlenir. Arayış karşısında yaşanan her hayal kırıklığı insanı umutsuzluğa itip çaresizliğe sürükler. Paradoksal gözükmese de karşın André Comte-Sponville umutsuzluğun mutluluğa açılan kapı olduğu görüşünü savunur. Ona göre umut etmek gelecek zamanın bilinmezliğine yapılan bir yatırım olup sahip olunamayan şeylere yöneltilir. Bugün için men edilen mutluluk başka bir güne ertelenir. Oysa umut edilen gerçekleşse bile beklenen mutluluk tam olarak yaşanamaz (Comte-Sponville, 2020: 52,144) Bu bağlamda umut etmek aslında hayal kırıklığını da beraberinde getirecektir. İçinde bulunduğu halden hoşnut olmayan ve bu halden kurtulmak adına arayış haline olan anlatıcı her sonuçsuz ve tatminsiz arayış sonucunda umutsuzluğa gömülecektir. Anlatıcının kendisini “*Kırık bir heykel,/ Parçasını arıyor her gece.*” (90) şeklinde tanımlayıp bu dizelere benzer pek çok örnek sunuşu melankolinin görünümüne denk gelir. Yukarıdaki ifadelerde her gece tekrarlanan arayışın sonuçsuz kaldığı anlatıcı tarafından belirtilmişti. Başlı başına bu haliyle dahi melankolik bir görünüm sunan şiir, anlatıcının kendisini eksik ve durağan bir heykele benzetmesiyle daha belirgin bir hale gelir. Durağan ve taşlaşmış doğası ile melankoli, heykel benzeyişi ve çağrışımlarıyla anlatıcıya ulaşırken kırıklık eksikliğinin göstereni olur. “*Zaman gitgide uzar/ Altmış saniye bir dakika/ Altmış dakika bir saat*” (87) söyleminde her ne kadar kabul edilen zaman birimlerinden bahsedilirse de anlatıcının hissettiği bir dakika ile akan bir dakikanın aynı olarak duyumsanmadığı anlaşılır. Zamanın durma noktasına kadar yavaşladığı hissiyatı anlatıcının gözünde bir çeşit ölmedir. Bu sebeple anlatıcı için sevgi nesnesinden ayrı “*...her gece binlerce ölüm demektir.*” (87). Buradaki binlerce göstereni zamana aittir.

Anlatıcı kronolojik zamanı en küçük parçalara bölmekte her bir parçasında sevilenden ayrı kaldığını düşünmektedir. Böylelikle zamanın binlerce küçük parçasında sevilenden yoksunluğunu yaşamaktadır. Bu anlatıcı için binlerce kez ölmek anlamına gelmektedir.

Sevgi nesnesinden ayrı geçen her akşam için çeşitli sorgulamalara giden anlatıcı mevcut düzenlemeyen durum karşısında kendisini çaresiz hisseder: “*Durup durup beni bu çaresizlik hançerliyor/ Bu yolların bir yerde ayrılması*”(88). Sorulara çaresizlik karşısında isyanlar eşlik etmeye başlar. Ayrı olmanın yarattığı huzursuzluk ve şüphe şiirde beyni kemiren bir böcekmiş gibi tasvir edilir. En nihayetinde düşüncelerle boğuşan ancak nihayetsiz bir arayış içerisinde olan anlatıcı taşkın duyguların kendisini sardığını söyler. Mücadele “*Her gece milyonların uyuduğu bir anda,/ Devler uyanıyor içimde.*”(89) şeklinde tanımlanır. Duygulardaki çelişkili durum sessizlik ve dev adımları tezaadı ile imgeleştirilir. Dış dünyada var olan bir sessizliğe anlatıcının iç dünyasında devlerin adımları yani şiddetli fikirleri eşlik eder.

Anlatıcıya göre simgesel alanın temsilcisi olan öteki onların aşkını anlamaz hatta engellemeye çalışırlar. “*Dünya, o eski dünya değil/ Tanrı’ysa çoktan unuttu bizi*”(88) ifadelerinde anlatıcının geleceğe dair bir umuttan da koptuğu iyice karamsarlığa girdiği anlaşılır. Bu noktada sevgi nesnesinden anlatıcıya ulaşan umut kırıntıları hayat bulamadan söner.

*Şimdi umutlarım,
Varılmaz uçurum diplerinde
Korkunç, karanlık mağaralarda hayallerim.
Derin bir kuyudan su çekercesine,
Zamandan ve mesafelerden seni çekiyor ellerim. (89)*

Dizelerinde aslında anlatıcının karamsarlık ve umutsuzluktan kurtulmak arzusunda olduğu görülür. Bunun göstereni de kendini kurtaracak olan umut ve duyumların “dip”te oluşuna dair farkındalığıdır. Bu duyumları yaşama dâhil etmek ise oldukça güçtür. Çünkü bunlar uçurum diplerinde, korkunç karanlık mağaralarda, derin kuyularda, zaman ve mesafelerin ötesindedir. Bu noktada anlatıcı kendini karamsarlıktan kurtaracak duyumların imgesi olarak sevgiliyi görür. Çünkü sevilenle birlikte melankolinin karşıt duyumu olan varlık arzusu yeniden uyanacaktır. Dip göstereni bu bağlamda hem sıkıştırılmayı hem de arzulamayı ortaya koyar. (Şen, 2018: 148). Üstelik kuyunun dibinde olduğu bilinen umut idealleştirilmiş bir

görünüme sahip olmalıdır. Umudun erişilmesi çok güç bir yerde bulunması talep edilen ile ele geçirilen arasındaki farklılığın keşfini zorlaştırır. İlaveten ulaşımın güç olması kuyunun dibinde yer alan umuda saplantılı bir görüntü oluşturur. Yukarıdaki dizelerde varılmazlık, korkunçluk, karanlık, derinlik sıfatları hem umutların elde edilmesine bir engel teşkil etmesiyle hem de gösteren bağlamında melankoliyle birlikte değerlendirilebilir. İdeallik ve ulaşılmazlık yönünden dipte yer alan umutlar sevgi nesnesiyle eşleşmiş görünür.

Sensiz Olmak Hiç Olmamak (Oğuzcan, 2018: 91-94) şiirinde depresif/melankolik ruh haline sahip anlatıcının bulduğuna inandığı kayıp nesnesine kavuşmak ve kendini kabul ettirmek için sarf ettiği çaba gözlenir. Toplumun değer ve anlamlarıyla arası pek de iyi olmayan anlatıcı tek başına yalnız oluşunu “*Benim yalnızlığım köpek yalnızlığı*” (91) diye açıklar. Dünyanın tüm sokaklarını gezmesine rağmen kendisini herhangi bir yerle bütünleşik hissedemeyen anlatıcı melankolik bir tavırla “*Ben kendi içimde kaybolurum*” (91) der. Böylesi bir söylem her ne kadar anlatıcının dış dünyada bulamadığı saadeti kendi iç dünyasına sığınarak aradığı şeklinde yorumlanabilirse de anlatıcı iç dünyaya yönelmekle aradığını bulmayacağını kaybolacağını ifade eder. Çünkü iç dünya yaşam şekillerine anlam vermek için hayal ve fantezinin yorumlarını kullanır. Dolayısıyla da hayal ve fantezinin haddi ve sınırı yoktur. İşte bilinçli insanın kendi varlığını kaybeden onun ürettiği hayali ve fantezi anlam ve yorumlardır, çünkü bunların öteki üzerinden test edilmediği ötekine açılmadığı için doğruluğu ve yanlışlığı tartışılmaz.

Anlatıcının içe kapanık bir yaşam sürmesi varlığa gönderdiği libidoyu/yaşam enerjisini kendi “ben”ine çekip akan hayatla olan bağların kopmasına işaret eder. “*Zamanlar geçer, mevsimler değişir/ Değişmez benim kaderim*” (91) dizelerinde melankoli, zamanın değişimine katılamayan anlatıcının yaşamındaki durgunluk üzerinden kendini gösterir. Dış dünyanın ve zamanın akıp gitmesi kendi iç dünyasına gömülen melankolik için bir anlam ifade etmez. Melankolik için değişmeyen hissedilen kayıp duygusu ve onun doğurduğu can sıkıntısıdır. Anlatıcı hissettiği sıkıntıda sevgi nesnesi ile birlikte olamamanın çaresizliğini yaşar. Sevgi nesnesi anlatıcıyı canlı tutan, ona amaç veren bir konuma yerleştirilmiştir. Anlatılanlardan yola çıkarak yaşanan ayrılığın mutlak bir ayrılık olmadığı ancak kavuşmanın önünde de engeller olduğu anlaşılır. Sevgilinin gidişine engel olamayan anlatıcı “*Ne çare ben*

de güçsüzüm bir yerde/ Kadere karşı duramam” (92) şeklinde acizliğini ortaya koyarak niyetinin farklı olduğunu fakat şartların onun niyetinin hedefini belirlediğini ifade eder. Tüm bunların talihsiz alın yazısı yüzünden yaşadığını düşünen anlatıcı sevgilisinin gidişi ardından “*Yıkılmış bir şehirdir kalbim/ İçinde baykuşlar öter*” (92) cümlelerini sarf eder. Ayrılığın yarattığı yıkım anlatıcının iç düzenini koruyamaması ile sonuçlanır. Genelde viranelerde görüldüğünden uğursuzluğun alameti olarak kabul edilen baykuş bir gece kuşu olması münasebetiyle melankoli ile de ilişkilendirilebilir. Baykuşlar viranelerde öterken anlatıcı da olumsuz duyumların etkisi altında kalmıştır. Bu nedenle anlatıcının söylemi yaşama umut, arzu ve sevgi gibi olumlu duyumları dâhil etmez. Kadere karşı gelemeyişin yarattığı çözülüm anlatıcının doldurmak üzere olduğu kırkinci yaşı üzerinden bir kere daha vurgulanır. Anlatıcı kırkinci yaşına tam varamadan “*Bütün basamakların çöktüğünü hissediyor...*” (93). Bu kritik noktada alınan olası bir darbe otuz dokuz yılın ördüğü benliğin çökmesine sebep olup anlatıcı tarafından kadersizlik olarak değerlendirilir. Aslında bu yaşta anlatıcı, yokluk veya varlık kaygısıyla karşı karşıya kalmıştır. Bu nedenle Heidegger’in dikkat çektiği gibi anlatıcının varlıkla ilişkisi değişmiş bahsi geçen yaşa kadar kurguladığı simgesel alan çökmüştür. Artık bu yaştan sonra anlatıcının varlıkla ilişkisini belirleyecek olan yokluk ve varlık kaygısıdır.

Sevgi nesnesini aramak, durup beklemek kadar acı verici gözüktür. Her girişimin neredeyse onu ölüm noktasına getirdiği anlaşılan anlatıcının kullandığı ifadeler melankoliktir. “*Taşlar yağar üstüme gökyüzünden/ Uzun, sivri iğneler saplanır tenime/ Bir kere daha içim isyanla dolar/ Bir kere daha lanet ederim dünyaya geldiğime*” (93) dizelerinde insanı her koşulda rahatlatan gökyüzünün anlatıcının üzerine taşlar yağdırması imgesi yaşam yükünün anlatıcı üzerindeki eziciliğine, uzun sivri iğnelerin tenine batması imgesi ise çekilen acının katlanılamaz duruma gelişine gönderim yapar. Son iki dizedeki isyan ise böylesi durumlarda anlatıcının amansızca kendi üzerine gelmesi kaynaklıdır.

Anlatıcının “*Yoksul rıhtımlarda köhne gemiler*” (94) dizesi ve devamındaki ifadelerinden pek çok kayıp yaşadığı fikrine ulaşılabilir. Yoksul bir rıhtım olarak değerlendirmeye tabii tutulabilecek benlik, kendisine gelen ve giden pek çok gemiyi ağırladığını söyler. Burada her bir geminin kurulan/kopan bağı temsil ettiği düşünülürse “*Benden bir parça koparıp gider*” (94) dizesinde kayıp(lar) daha çok

belirginlik kazanır. Her gelenin bir şeyler götürdüğü anlatıcı “...hep böyle yarım, ... böyle kırık dökük” (94) kalır. Bu dizelerde imlenen yıkık ve kırık dökük manzara melankolik duyumu ortaya çıkarır. Buradaki yarım ve kırık döküklük imgesinin sunduğu, temsil ettiği duyum ontik olarak yaşamda tamlığı hissedememek, bu durumu temsil eden bir gösterenin bulamamaktır. Bu sebeple anlatıcı tamlığa ulaşmak, eksikliği hissetmemek için sevgi nesnesini kaybetmek istemez. Üstelik sevgi nesnesine, onun da aradığı eksikliğin kendisi olduğu fikrini dayatır.

“Bir ömür boyu arayıp da seni bulmamak// Ben yokluğunda böyle yok, böyle yoksun/ Ben yokluğunda böyle paramparça/ Sensiz olmak hiç olmamak” (94) dizelerinde görülen çaresiz arayış aslında yaşamda bulunamayacak, giderilemeyecek olan eksikliğin nesnesidir. Çünkü özne böylesi bir ontik eksiklikle, boşlukla kurulur. Bu tümel ontik boşluk, eksikliği anlatıcı sevgi nesnesinin yokluğuna dayandırarak tikel duruma getirir. Bunu yapmaktaki amacı ise ontik boşluk karşısında çaresizliğe ve kaygıya kapılmayı önlemektir. Bu nedenle anlatıcı, sevgi nesnesine kavuştuğuna eksikliğin ortadan kalkacağına boşluğun dolacağına inanır. Ontik bir imkânsızlığın nesnesini metonimik olarak bir varlıkla doldurmayı amaçlar. Bu ise imkânsızlığın bir nevi nesneyle arzuya dönüştürülmesi melankoliden kurtulma çabasıdır. Melankolinin yasa nispeten karışık yapısı kayıp olanın ne olduğunu anlamlandırmayı zora sokar. Kimi noktalarda alınan yardımlar bile çözümsüz kalır. Böyle bir arayış pek çok hayal kırıklığını beraberinde getirecektir. Arayışın varlığı hala umudun olduğuna işaret eder. Umudun olduğu yerde hayal kırıklığı da varlığını gösterir. Melankolinin kendi yapısının doğurduğu karamsarlık bir yamyam gibi zihni tüketerek beslenecek geriye bütünüyle boşalmış bir beden bırakacaktır. Bu bağlamda anlatıcı sevgi nesnesinin yokluğunda var oluşunun anlamsızlığına değinir.

Bir Gün Kapına Gelsem (Oğuzcan, 2018: 103) şiiri de Ümit Yaşar Oğuzcan’ın klasik sevgi nesnesi yitimi şiirlerinden birisidir. Anlatıcı sevgi nesnesini yitirmesi ardından yoğun melankoliye gömülerek intihar fikirlerine yönelir. Ancak “Ne zaman güneş batsa bu son gecem diyorum” (103) dizesinde görüldüğü üzere bunu eyleme dökmeyip fikir olarak tutarak erteler. Kayıp ardından yaşama sevincini yitirdiğini anladığımız anlatıcı “Dünyadan bezginliğim dünyalar kadar eski/ Öylesine çözülmüş, öyle dağılmışım ki/ Bu ne bitmez ayrılık bu ne özlem diy(erek)” (103) melankolik bir tavır sergiler. Eski zamanlardan kalma bezginlik sonsuzluğun içinde

bir noktada çakılan melankolik hissiyatla ilişkili görünür. Sonsuzluğun içinde çözülmüş benliğiyle melankolik kendisini yeniden bir bütün haline getirmeyi başaramaz. Bu bağlamda anlatıcı hissettiği özlemin bu tikanıklığa neden olduğunu ifade eder. Her ne kadar sevgi nesnesi tarafından çağırılmayı arzularsa da ona kavuşmadan kendini öldürmeyi düşünür. Bu noktada anlatıcının sevgi nesnesine kavuşmak isteği sorgulanabilir. Anlatıcı kendi ölüm isteğini anlamlı kılabilmek için bir kaybın arkasına gizleniyor olmalıdır. Veyahut sevgi nesnesini arzulasa bile ona en yakın olduğu anda ona erişememekten kaynaklı mazoşist bir haz devşiriyor olabilir.

Unutma Ki (Oğuzcan, 2018: 109,110) şiiri “Unutamamak” (Oğuzcan, 2018: 324) şiiri ile benzer bir içeriğe sahip görünür. Anlatıcı bu şiirde de kendisini terk eden sevgi nesnesine, geride kalanın hissettiklerini anlayamayacağı yönünden tepki gösterir. Şiire gücenme ve çaresizlik duygusu hâkimdir. Freud’un aşk acısı denkleminde yerleştirdiği narsist kadın figürü (Avrane: 2014: 42) anlatıcının şikâyetçi olduğu sevgili ile örtüşür. Kendine olan ilgiye odaklanan sevgi nesnesi anlatıcının ne halde olduğunu önemsemez. Pek çok sevgi nesnesi şiirinde olduğu gibi bu şiirde de uykusuzluğa eşlik eden acılı ruh hali bulunur. Anlatıcı sen diye hitap ettiği sevgi nesnesine “*Belki gelir ümidiyle bekledin mi hiç*” (Oğuzcan, 2018: 109) diye sitem edip “*Gelmeyince/ Seni aramayınca/ Ölesiye ağladın mı*” (109) şeklinde hissettiği çaresizliği ifade eder. Melankoliye sürükleyen hayal kırıklığı “*Sen günden güne erimeyi bilir misin*” (109) dizesinde daha belirgindir. Yaşamdan kopan, geçmişinde yaşamaya başlayan melankolik hissettiği telafisiz acı ile benliğinde çözümler yaşanır.

Freud, melankolinin incinme, görmezden gelinme neticesinde de vuku bulabileceğini kaydeder (Freud, 2019: 15). “*Yaşlanmış bir köpek gibi/ Eskimiş bir gömlek gibi/ Atılmışlığını hissettiğin oldu mu*” (Oğuzcan, 2018: 109) ifadesi Freud’un açıklamasının dizelere dökülmüş şekli gibi gözüktür. Anlatıcı kendisini kullanışlılığı azalmış, hevesi geçmiş nesneler gibi anlatırken yaşanan olası terk edilmiş hayal kırıklığı ve gücenmeyi doğurduğu anlaşılır. “*Unutulmak bir hançer gibi saplandı mı sırtına/ İçinde kıskançlığın zehirli çiçekleri açtı mı?*”(110) Soruları üzerinden kendi melankolisini ortaya koyan anlatıcı bu ayrılığın sancılı bir süreç olduğunu yineler. Unutulmak saplı kalmış bir hançer gibi durmadan kanamaya,

sızlamaya devam ederek anlatıcının yaşam için mücadele gücünden onu yoksun bırakır. Üstüne sevgi nesnesinin, anlatıcıdan uzakta olması nedeniyle anlatıcının çektiği acıdan habersiz olması anlatıcı için katlanılmaz bir hal alır. Buna anlatıcıda kayıp nesneye ulaşabilme ihtimalinden men edilme endişesi de eklenince anlatıcının durumu iyice içinden çıkılmaz bir hal alır. Yitirilene ulaşmak için arayışını sürdürdüğünü söyleyen anlatıcı, kendisine hissettirilenin sevgi nesnesi tarafından hissedilemeyeceğini ortaya koyar.

“*Sen her gün bin defa öldün mü?*” (110) sorusu melankoliyi ortaya koyan bir diğer ifade olur. Her sonuçsuz arayışla geçen günün sonucunda hissedilen boşluk, hissi melankolik tükenişe işaret eder. Melankolikler aşırı davranışları nedeniyle toplumlar tarafından ayıplanıp dışlanmıştır. “*Böyleyim diye ayıplama beni*” (110) diyerek mevcut haline anlayış bekleyen anlatıcı şayet bu arayıştan vazgeçer ve intihara sürüklenirse sevgi nesnesine darılmaması gerektiğini hatırlatır. “*İnsan; sevebildiği kadar insandır.*” (110). Bu açık sitem şiirin başında bahsedilen kendisinden başka kimseyi sevmeyen narsis sevgi nesnesi ile ilişkilendirilebilir. Burada intiharın öne çıkışının nedeni anlatıcının libidoyu/yaşam enerjisinin sevgili tarafından soğurulması ve anlatıcının gündelik zorluklarla başa çıkacak libidodan/yaşam enerjisinden mahrum kalmasıdır. Sevilen ise anlatıcıdan kendine yönelen ilginin, duyumların nedenini bildiğinden bu ilgi ve duyumları geri yansıtmaz. Aşk üzerinden yanılısama olmayınca anlatıcı güçsüz değerlilikten yoksun eksik kalır, sevilen ise narsis tavrını devam ettirir.

Anlatıcının şiirde intiharı öne çıkarmasının bir diğer nedeni, sevilende kendisine yönelik olarak bir acıma, vicdanı suçluluk ortaya çıkarma çabasıdır. Şiirin başlangıcından sonuna kadar kendisinin acı çektiğini ama sevilenin bu acılardan uzak durduğunu sorularla ima eden anlatıcı acıya katlanmakla mazoşist bir tavır sergiler. Her ne kadar edilgen bir tavır sergileyen mazoşist/anlatıcı sadistin/sevilenin kontrolünü eline almıştır artık. Çünkü acıdan sızlanması, sadistin/sevilenin suçluluk duyumu olan vicdani harekete geçirir.

Ayrıca sürekli çektiği acıları, öteki/seven karşısında dile getiren anlatıcı/mazoşist kendini nesne olarak konumlandırır. Çünkü özne olarak sevmeyen, acı çektiren değil, sevilmeyen, acıyı çekendir. Bu nedenle etken sadist değil, edilgen mazoşist, izlenendir. Bu izlenmede ortaya çıkan artı keyif sadist sevmeyene ait değil

sevilmeyen mazoşist anlatıcıya aittir. Anlatıcı Freud'un ortaya koyduğu gibi acılarından haz devşirir.

Dolayısıyla bu üç nedenden dolayıdır ki **Unutma Ki** şiirinin yüzeysel görünür anlatımında sevilenin vefasız oluşu ve acımasızlığı, anlatıcının acısı ve intihar fikri öne çıkarken dipte akan anlatımında ise anlatıcının olayları ve duyumları yönlendiren ve kontrol eden olduğu görülür.

Yıkık (Oğuzcan, 2019: 385) şiirinin “*Ezginim, çaresizim, mutsuzum/...../ Bırakma Beni, korkuyorum*” (Oğuzcan, 2019: 385) dizelerinin epigraf olarak kullanıldığı **Yıkılmışların Şiiri** (Oğuzcan, 2018: 120-121) adeta bu dizelerle özetlenmiş görünür. Ayrılığın anlatıcı üzerinde yarattığı yıkıcı etkiler, geçmişin özleminin ve reddedilme duygularının genişlemesiyle melankolik görünümeler ortaya çıkarır. Sevgi nesnesinin anlatıcıyı gönlünden tamamen çıkardığına ilişkin açıklamalarına karşın anlatıcının hala ona karşı ilgisi olduğu fark edilir. Engelin veya kaçışın arzuyu doğurduğu ve depreştirdiği gerçeğiyle anlatıcının sevgi nesnesine duyduğu bağı koparamama neticesinde belirgin bir görünüm kazanan melankolik ruh hali “*Bilemezsin nasıl devrilmiş, nasıl kahrolmuşum/ İçimde yaralı bir ceylan ağlıyor durmadan/ Can evimden öylesine amansız vurulmuşum*” (120) şeklinde dile gelir. Melankoli kendisini yaralı ceylan imgesiyle ortaya koyar. Kendi doğası zayıf ve kırılgan olan ceylanın yaralı oluşu, acısı ve olası ölüşüne ağlayışı melankoliklere benzetilebilir. Tedavi edilmemesi halinde kanayarak, acı çekerek ölecek olan ceylan; kaybı ardından bilinci tükeninceye kadar acı çeken melankolik olarak düşünülebilir. “*Yorulдум ben gayri, apansız bitti koşum/ İçimde umutlardan, sevinçlerden eser yok*” (120) dizeleri bu fikirleri destekler niteliktedir. Kayıp ardından arzulama mekanizmasının devam edilebilirliğini yitiren anlatıcı umutsuz bir durağanlığa gömülüp kalmıştır.

Geçmişin güzel günlerini yâd edip geldiği noktaya bakan anlatıcı “*O bir daha yaşanmaz günlerden, gecelerden/ Bütün çiçekler soldu mu, yapraklar sarardı mı/ bana solgun bir gül mü kaldı o geniş bahçeden*” (121) dizelerinde hissettiği hayal kırıklığını ortaya koyar. Verimli ve üretken bir bahçe olarak değerlendirilen ilişkilerden geriye kalan tükenmiş bir gül/aşk kalmıştır. Birlikte kalsalar her türlü sıkıntıya göğüs gerebileceklerini düşünen anlatıcı tek başına kalması nedeniyle “*...ben deliyim, divaneyim, paramparçayım anlasana*”(121) diyerek kayıp ardından

dengeğini koruyamadığını ve başta belirttiği üzere hayat akışından koparak hüznüne gömüldüğünü vurgular. Ayrıca şiirdeki, yaşanmaz günler ve geceler, solan çiçekler ve yapraklar, solgun gül ve bahçe imgelerinde varlığa yönelik arzusun tükenişi de ortaya konulur.

Bağ kurulan bir nesneyi yitirmek yasta dış dünyayı anlamsızlaştırırken melankolide ise iç dünyayı tüketir (Freud, 2019: 12). **Sensiz İstanbul** (Oğuzcan, 2018: 129) şiirinde sevgi nesnesini yitiren anlatıcı dış dünyada tanımlayamadığı bir tat eksikliğinden yakınır. Yaşama duyulan heyecanın belirgin bir şekilde görüldüğü dizelerin ardından anlatıcı kaynaklı arzu eksikliğinin varlık alanına yayıldığı görülür. *“Dalgın ve isteksiz tablalarda balıklar/ Ağlamaklı bir hali var istirdiyelerin/ Gidişinle bir şey oldu İstanbul’a/ Yokluğun öyle dayanılmaz, öyle derin”* (129)

Klein’in paranoid-şizoid konumda tanımladığı bebekler gibi yıkıcı dürtülerden kurtulmak isteyen anlatıcı adeta dışa yansıtma savunma mekanizmasını kullanır. Dış dünyaya yansıttığı sıfatları kendi bünyesinde toplandığında anlatıcının depresif olduğu belirginlik kazanır. Anlatıcı dünyanın neden tatsız bir yer, kendisinin neden bu kadar hüznünlü olduğunu yanından geçen sevgilileri görünce fark eder. *“Geçiyor yanımdan bir hüznün, bir kahır gibi/ Birbirine sokulmuş sevgililer.”* (129) dizelerinde de görüldüğü üzere sevgililer anlatıcının kurtulmak adına dışarıya attığı hüznünü ona yansıtan bir doğrulama mekanizması işlevini görür. İkili yanından sıyrılıp giderken anlatıcıda hüznün ve kahır kalır. Hüznün geri dönüşü *“Nasıl içimde bir şeyler cızz ediyor”* (130) dizelerinde kendisini gösterir. Sevgi nesnesinin değeri o yitilene kadar anlaşılmaz. Onun gidişi beraberinde anlatıcıya hissettirdiği duyguları da götürerek onu istenmeyen yeni durum ve duyumlarla baş başa bırakır. Anlatıcı hissettiği eksikliği *“...bilmezdim/ Sensizliğin böyle zehir zemberek olduğunu”* (130) diyerek aktarır.

Gerçekliğin idraki ile kaybı kabullenen anlatıcı akan zamandan ve hareketten koparak yavaşlar. Anlatıcının *“Boş ve anlamsız bir zamanlar yaşadığım/ saatler avuçlarımdan kayıp gidiyor.”* (130) Söylemi Attila İlhan’ın Ben Sana Mecburum şiirindeki *“Haftalar ellerimde ufalanıyor/ ne yapsam ne tutsam nereye gitsem/ ben sana mecburum sen yoksun.”* (İlhan, 1998, 101) mısralarını anımsatır. O dizelerde yer alan sevgi nesnesi yitimi ve zaman karşısında çaresiz kalış Sensiz İstanbul şiirinde de bulunur. Melankolikleri hatırlatan şekilde yitirilen nesneye yüklenen

idealleştirme onsuz hayatın değersiz olduğu fikrini dayatır. Burada akan geçmiş zaman hatıralar ile şimdi zaman arasında bir boşluk oluştur. Yaşanan ayrılığın üstünden geçen her zaman birimi, sevgi nesnesi ile birlikte olunan zamana da mesafe koyarak o hatıraları ulaşılamayan geçmişe gömer. Sarsılmış genel zaman algısının yarattığı bitmeyen gece vakti “*Akşamları ki alabildiğine mahzun ve gamlı/ ve kör bir karanlığı içinde gündüzler.*” (Oğuzcan, 2018: 130) şeklinde ifade edilir. Anlatıcının tek başına kaldığı ve durmadan olumsuz düşüncelerle mücadele ettiği gece vakti tükenmeyerek gündüzü de kapsar. Bu sebeptir ki mahzun ve gamlı gece sevgi nesnesini yitiren anlatıcının tüm hayatını kaplar. Zamanın ve mekânın sonsuz çölünde bir başına kalan melankolikler göz önüne getirilirse anlatıcının melankolik olduğunu söylemek olanaklıdır. Depresyon krizleri yaşayan Maria Teresa günün en acıya batmış vaktinin uyanmak mecburiyetinde kaldığı zamanlar olduğunu söyler. Hayata devam etmek, işe gitmek gibi sorumluluklarıyla yeniden yüzleşmek zorunda olan ve bunların herhangi birisine katlanabileceğine dair inancı kalmayan Maria Teresa bazen uyanmamak için uyumamayı bile ister (Borgna, 2014: 47). Teresa’nın hissettiği acıya benzer şekilde anlatıcının duyumları “*Sabahları ayaklarım zor taşıyor beni / Sürüklenen bir çuval gibiyim caddede*” (Oğuzcan, 2018: 130) dizelerinde ifadesini bulur. Gece ile gündüzün bileşmesi neticesinde kesilmeyen bir zulmün altında olduğunu hisseden anlatıcı akan hayata karışmaya direndiğinden rutine devam etmek zorundadır. İsteksizlik sürüklenen çuval imgesi ile aktarılırken ayakların bedeni zor taşıması anlatıcının tıpkı Maria Teresa gibi dayanmakta güçlük çektiğini gösterebilir.

Melankolik bir parçasını içinde sakladığı sevgi nesnesine karşı bazı durumlarda tıpkı İbn-i Sina’nın da belirttiği gibi takıntılı âşık görünümüne sahip olur. Oğuzcan’ın **Toprak Olana Kadar** (Oğuzcan, 2018: 155,156) şiirinin merkezinde bu takıntılı melankolik âşık görünümü yer alır. Her bendin ilk dört dizesinde yaşanan aşkın kişiye hissettirdiği duygulara dair varsayımlar sıralanır. Anlatıcı bir çeşit doktor reçetesi gibi tanımlamalarda bulunur ve şayet kişi bu tanımlamalara sahipse o kişinin âşık olduğuna karar verilir. Yapılan her tanımlama anlatıcının sevgi nesnesinin eksikliğinde hissettiği melankolik ruh halleri gibi gözükür. Anlatıcı depresif ruh hali içinde olan insanları hatırlatırcasına “*Durup durup sebepsiz yere ağladığın oluyor mu?*” (155) sorusunu sorar. Sevgi nesnesinin yokluğunda

hissedildiği anlaşılan depresif ruh hali akşam saatlerinde veya anlatıcının bir çift görmesiyle şiddetlenir. Sevgi nesnesinden uzak kalmak anlatıcı için dış dünyayı çekilmez bir hale sokar. “*Onsuz zamanlarda ağır bir yük mü zaman?*” (155) sorusunda da görüldüğü gibi dış dünyayı anlamlı kılan sevgi nesnesinin varlığıdır. Çünkü “*Bütün gücün, bütün umutların yalnız on(a)...*” (156) bağlanmıştır. Tüm dünyayı anlamlı kılan sevgilinin varlığı, yokluğunda ise anlamsızlığı ortaya çıkaracaktır. “*Yüreğin yaşadıkça bu güzel acıyı çekeceksin/ Anladım; sen onu toprak olana kadar/seveceksin*” (156) şeklinde açıklanan hissiyat bu bağlılığın hiçbir zaman kopmayacağına dair kesin bir söylemi oluşturur. *Gelmese de yine her yerde onu bekliyor musun?*” (156) sorusunda görüldüğü gibi sonunda kavuşma olmasa bile sevgi nesnesine duyulan bağlılık ve yokluğunun verdiği acı anlatıcıya yeter gibi gözükmektedir. Bu mazoşist olduğu kadar saplantılı melankolik görünümü oluşturur. Bu mazoşist tavır ve saplantılı hal ontik kapanmayan imkânsız boşluğu bir sevgi nesnesinin kapatacağı vaadiyle anlatıcıyı hayata bağlar.

Ben Seni Sevdim Mi II (Oğuzcan, 2018: 166,167) şiirinde “Mi” hem sevgi nesnesini hem de bir ek olarak anlatıcının sevip sevmediğine ait bir duraksama, düşünme halini imler. Bu kararsızlık anlarındaki anlatım melankolik karakter gösterir. Anlatıcı kendisini tanımlarken “*Yanmış bir şehirdim ben, tüm yıkılmıştım/ İçimde sevgilerden eser kalmamıştı*” (166) der. Bu durum “Mi” onu bulunca değişir ancak içinde geçmişin izleri vardır. “*İçimde durmadan sızlayan bir yara vardı/ Yitirmiştim tüm inancımı insana ve sevgiye/ Nasıl paramparçaydım gören şaşardı.*” (166) Bu dizelerde anlatıcının melankolik tavrı libidoyu/yaşam enerjisini nesneye gönderip oradan değerliliğini duyumunu tatmin edecek şekilde alamamasıdır. Mi anlatıcıyı bulunca, anlatıcı bu durumundan kurtulduğunu söylerse dahi bu kurtuluş geçicidir. Mi akşamları evine dönmek için anlatıcıdan ayrıldığı anda bütünlük imgesinin parçalanışını yeniden yaşar. Anlatıcı bu zaman dilimini “*Akşamları gidişin sonra, sessiz, hüznü / Özlemler o korkunç, o sensiz yaşamaklar*” (166) dizeleriyle anlatır.

“*Ben hep sensizliği yaşadım sende*” (166) dizesinde sevilenin anlatıcının hayalindeki ideal sevgiliyi karşılamadığı görülür. Bu noktada anlatıcın hayalindeki tümel kadın figürüne sevilenin karşılık gelmediği ve hayaldeki sevgili ile gerçekteki sevilen arasında bir boşluk ortaya çıktığı fark edilir. Anlatıcı bu boşluğu

kapatmamaktadır, çünkü varlık olan sevilen üzerinden sürekli yokluğu, eksikliği aramaktadır. Bu noktada dizedeki sensizlik göstereni bütün kadınlığı kendinde toplayan ideal kadını, sen göstereni ise yaşayan canlı sevileni imler.

Mi ile tanışmadan önce kendi ifadelerinden darmadağın olduğunu anladığımız anlatıcı sevgi nesnesini tanıdıktan sonra tamamen yapıcı bir duygu ile karşılaşır. Fakat Mi ile sonsuza dek birlikte yaşayamaması nedeniyle her akşam gerçekleşen bir ayrılma bulur. Burada seveni/anlatıcıya kaygıya iten sevilenin/Mi'nin uzaklığı değil yakınlığı olmuştur. Anlatıcı burada eğer Mi ile tanışmasa bu durumun telafi edilebilirliğini bilemeyecek, hissettiği yıkılmışlığın Mi'nin yokluğunda ortaya çıktığını keşfetmeyecektir. Burada sevgi duyulan “Mi” için yüceltme de söz konusudur. Anlatıcı “*Nasıl bir Tanrı varsa bizi var eden/ Benim kader çizgimde sen o'sun*” (166) diyerek varlığının nedenini sevgiliye bağlar. Tanrının insanı ve onun yaşam alanını yaratması gibi Mi'de anlatıcının dünyasını yaratan ve anlamlı kılan kişi olmuştur.

Bütünıyla melankolik gösterenlerle bezenmiş **Kanser** (Oğuzcan, 2018: 195) şiiri anlatıcının anlamlandıramadığı sorunları altında ezilişini ve depresif bir ruh haline bürünüşünü konu alır. “*Bütün denizlerin aynı limana çıkması neden/ Neden gökyüzünün bu sınırsız karamsarlığı*” şeklinde sorulan sorularda özgürlüğün, kurtuluşun temsili olarak değerlendirilebilecek iki imgenin sınırlılık, daralma, kısıtlama gibi sonuçlara varması şairi melankoliye iter. Şiirin tamamına bakıldığında bir sevgi nesnesinin – veya onunla kurulan bağın- yitirildiği anlaşılır. Anlatıcının her arayışta ondan uzaklaşmak istemesi girişimlerinin başarısız olduğu anlaşılır. Şayet deniz bir kaçış yolu olmasına rağmen nihayetinde ulaşabileceği tek limana çıkıyorsa bu kaçış nafile bir çaba halini alır. Sürekli aynı noktaya dönmek melankolik bir gösteren oluşturur. Böylesine bir dönüş aslında insanı mutsuzluğa sürükleyen dürtünün karşılanması, dürtünün nesneyle arzuya dönüştürülememesidir. Gökyüzü ise tıpkı melankolide olduğu gibi sonsuz bir karamsarlıkla bezenmiştir. Denizin gökyüzünden gelen ışınları kırdığı ve soğurduğu gerçeği hatırlanırsa gökyüzünün karamsarlığı durmaksızın devam eden arayışın umutsuzluğu ile ilişkilendirilebilir. Kendini tekrar eden bir dönüş ve karamsarlık umutların giderek azalması ile sonuçlanacaktır. Nitekim anlatıcı da “*Yitirecek neyimiz var ki umutlarımızdan başka/ Ve batacak başka bir gemimiz mi kaldı*” (195) diyerek bu tespitleri güçlendirir.

Anlatıcı batacak gemi ile kendi benliğine bir gönderme yapıyorsa da aslında anlatıcının bütünlüğünü korumak adına son bir çaba içinde olduğu düşünülebilir.

Genellikle geçmişin kaybında karşılaşılan sonbahar göstereni burada anlatıcının bitme noktasına gelen aşk bağını ifade etmesi adına kullanılmıştır. “*Dev bir ağaç yapraklarını döküyor içimizde/ Nereye baksak her haliyle o çıldırtan sonbahar*” (195). Antik Çağ’dan beri soğuk ve kuru yapısıyla melankoliyle eşleşen sonbahar mevsimi bir bitişin habercisi olarak burada biten bir ilişkiyi temsil eder. Sonbaharın en belirgin gösterenlerinden birisini yapraklarını döken sarı yapraklı ağaçlar oluşturur. Ağaçların yapraklarını yavaş yavaş düşürmesi beklenen sona adım adım yaklaşıldığının haberini verirken bu durum aynı zamanda kendisinden parçaları da yavaş yavaş kaybettiği anlamına da gelir. Şiirin genelinde bakıldığında iki sevgilinin birbirine giderek yabancılaşması, uzaklaşmasının anlatıldığı düşünülürse fidan halinden dev bir ağaç durumuna getirdikleri aşklarının yapraklarını döktüğü sonucuna varılabilir. Ayrılık gelmesi istenen bir durum değildir. Tıpkı yapraklar gibi geçmiş hatıraları anımsatan şarkılar da durağanlık gösterir: “*Kaç yüz org birden çalmıyor, duyuyor musun/ Hani o birlikte söylediğimiz şarkılar*” (195). Ortaya çıkan suskunluk ikisi arasında sahip olunan harmoninin kaybolduğuna ilişkin yorum yapılmasını olanaklı kılar. İkili arasındaki uyumun bozulması “*Şimdi biz o değiliz sanki, hiç o olmamışız/ Sanki bir şey var incinen; dağılan bozulan*” (195) dizelerinde de ifade edilir. Yitirilen sevgi nesnesi gibi gözükse de bu dizeler neticesinde kaybın daha karmaşık olduğu görülür. İkilinin arasında yitirilen şeyin tanımlanamaması melankolik bir tıkanmaya işaret eder. İki sevgili belki de karşı karşıya olmalarına rağmen duygusal anlamda yan yana değildirler. İkisinin birbiri arasında kurduğu bağın yapısı değişmiştir ve bu değişimin nedeni açıklanamamaktadır. Neden belirlenemediği ve ifade edilemediği için olası yas süreci ketlenmiş olmaktadır.

Hissedilen tıkanıklık klostrofobik bir mahkûmiyete de işaret eder. “*Şu martıların kanadı neden kırık biliyor musun/ Bu adamı dört duvar içine kim koydu sensiz*” (195) dizelerinde melankolinin kuşatan yapısı gözlenir. Kuşun hareketliliğini sağlayan kanatları kırık, adam ise dört duvar arasında hapis olduğu için isteklerine ulaşamaz; istemedikleri yerden uzaklaşamazlar. Bu bağlamda hem kuş hem de adam çaresiz bir durağanlıkla gömülmüştür. Çaresiz durağanlık melankolik bir gösteren oluşturur. “*Eğil bir kuyuya seslen, yankılanan benim hep/ Benim içimde can verdi o*

gök, o deniz” (195) dizelerinde de donakalmışlık ve çaresizlik farklı gösterenler ile yinelenir. “Kuyu” imgesi çeşitli noktalarda melankoli ile ilişkilendirilir (Starobinski, 2007b: 28). Kuyu karanlık ve hareket olanaklarının azlığıyla klostrofobik beraberinde de melankolik bir gösteren sunar. Aynı zamanda anlatıcının sevgi nesnesinin sesi olarak yansımaları olası bir özdeşleşmeye işaret ediyor olmalıdır. Freud melankolinin yapısını açıklarken yaşanan ayrılık ardından egonun libidal enerjisini nesne üzerinden tamamen çekerek kendisini özgür kılması gerektiğini ancak bunu yapamayarak nesneyle özdeşleştiğini söyler (Freud, 2019: 16). Şiirin başında kurtuluş ve umutla eşleştirilen gök ve denizin yok olması arayışın sonlandığına işaret ederek melankolinin doğmasına neden olur. “*Sonunda tek başımayım, bak böyle bıçaklanmış/ Biliyorum bir ölü var, ama ne? Ama kim/ Soğuk, merhametsiz kollarıyla sarmış her yerimi/ Bir kanser tümörü gibi büyüyor çaresizliğim*” (195). Beklenen son gerçekleşmiş ayrılık netleşmiştir. Ayrılığın kesinliği bir bıçak gibi saplanıp sürekli kanayan, melankoliyi hatırlatan bir yara bırakmıştır. Üstelik melankolide yaşanan kaybın ne olduğunun bilinmeyişi hali bu dörtlükte bir kez daha yinelenmiştir. Herhangi bir ölü üzerinden anlatılan yitirme hem kaybın kesinliğine hem de melankolinin işleyişine işaret ediyor olmalıdır. Gidenle birlikte bir parçasını yitiren ve eksik hissedilen melankolik varlık arzusuzluğundan hayatın ölüsü haline gelir. Melankolik kişilik kendi egosunda yaşanan değişim ile ölenin kendisinden bir parça olduğunu da kavrayamaz. Ancak hissedilen acı, yitirilenin geri gelmeyeceğine dair kesinlik bütün vücudunu saran ve onu yavaşça öldüren bir kanser görünümünü almıştır.

Sevgi nesnesinin kaybıyla ortaya çıkan melankolik ruh halini konu alan bir diğer şiir **Ben Aşka Adadım Kendimi** (Oğuzcan, 2018: 196)’dir. Güzel günlerin geride kalması ile birlikte geriye anlatıcıya tahammül edilmez bir yalnızlık kalmıştır. Hissedilen eksiklik hali “*Ne varsa içimde kırık*” şeklinde ifade edilir. Pek çok şiirde olduğu gibi karanlık ve melankolinin özdeşleşmesi bu şiirde de kendisine yer bulur. “*Her sabah/ Sefil bir güneş doğarken pencereden/ Başlıyor içimde saltanatı gecelerin*” (196) dizelerinde gündüzün varlığının sevgi nesnesinin yokluğunda düşülen karanlık ruh halini/karamsarlığı aydınlatmadığına ilişkin ifadeler kullanılır. Fiziksel bir ışığın psişik bir karanlığı aydınlatması bu bağlamda olanaklı gözükmez. Çünkü “*Biter gibi değil bu kör geceler/ Habire uzayıp duruyor yokluğun*” (196)

dizelerinden de anlaşılacağı üzere beklenen ışık, kayıp nesnenin kendisinden/ arzusundan başkası değildir. Üstelik gece vakti hissedilen yalnızlık bütün bir ömre yayılmış gibi gözükmetedir. “*Hele bir yalnızlık var ki senin eserin/ Seneler geçse de unutulmuyor.*”(197). Sevgi nesnesinin varlığında hissedilmeyen boşluk ve yokluk ile belirgin bir hal alır. Bu sebeple ki anlatıcının yaşanılan zamanda içine düştüğü yalnızlık sevgi nesnesinin eseri gibi algılanmaktadır. Yukarıdaki dizeleri melankoliye götüren ise edinilen bağların yastaki gibi sıradanlaşmaması üzerinden gelir. Unutamamak, kaybolana dair bir parçanın hala anlatıcının içerisinde tutulduğuna ilişkin bir göstereni oluşturur. Hissedilen suçluluk ve eksiklik “*Her gece / Öksüz ellerimle siliyorum yetim gözlerimi*” (197) dizelerinde yankılanır. Bu dize tüm şiirde yer alan en girift cümleyi oluşturur. Öksüz annesi, yetim babası olmayan çocuklar için kullanılır. Mecazen öksüz yalnızlığa işaret eder (TDK). İkisi birlikte kullanılması anlatıcının kimsesiz kalan bir çocuk gibi çaresiz olduğu sonucuna ulaşmak mümkündür. Başka bir okuma çalışmasıyla dış dünyanın yasa ve yasağından kopmuş birinin, sevdiği kişinin merhametinden mahrum kaldığı görüşü geliştirilebilir. Lacan’ın tabiriyle Baba’nın Adı olan kültürel alanın yasa ve yasaklarından kopan ancak annenin eli ile bir sayılan imgesel alana bir daha geri dönemeyecek kişi ikisi -imgesel ile simgesel- arasında kaldığında melankoliye gömülmüş olur.

Sensiz İstanbul (Oğuzcan, 2018, 129) şiirinde görüldüğü gibi **Sen Yoksun** (Oğuzcan, 2018: 206,207) şiirinde de sevgi nesnesi yitiminde yüklenilen ruh halinin dış dünyaya yansıtılması söz konusudur. Anlatıcı, sevgilinin gidişinden sonra tüm İstanbul’un deli divane yollara düştüğünü “*Ağzını bıçak açma...*”dığını (206) ifade eder. Sevgi nesnesinin gidişi ardından şehirde her şey melankolik bir hüzne gömülmüş gibidir. Onun yokluğunda tüm şehir durağanlaşır. Oysa akan hayatın durduğu yoktur. Dış dünyanın özelliklerini anlatıcı üzerinde toplandığında melankolik ruh hali görünür olacaktır. Kaybettiğini derin bir suskunlukla durmadan aradığı anlaşılan anlatıcı “*Alabildiğine hüznün/ Diz boyu karanlı...*”ğa (206) batmış bir şekilde tüm dünyanın işlevsiz kaldığına inanır. Bu apaçık sevgi nesnesinin hayatın merkezine yerleştirildiğine işarettir. Çünkü mevsimlerin en güzeli olarak değerlendirilen bahar, sevgi nesnesinin yokluğunda anlamsız görünür. Anlatıcının

“İçimde heyecandan eser kalmadı” (207) ifadesi melankolik tavırdaki gibi arzulamanın durduğuna işaret eder.

Ayrılık acısıyla yaşanan hayattan kopmuş, ağlamaktan bitap düşmüş bir âşğın anlatıldığı **Sensizliğe Sone** (Oğuzcan, 2018: 233) şiirinde sevgilinin yokluğu hem zihinsel hem de bedensel olarak hissedilir. Anlatıcı ayrılık acısını unutmak adına sürekli alkol aldığını söyler. Ayrılığın bilinci id’de gerçekleşse de acının varlığı egoda yankı bulur. Burada alkol egoyu uyuşturarak yaşanan acının hissedilmemesinde rol oynar (Nasio, 2007: 82). Ayrılığı anlatan diğer şiirlerde olduğu gibi bu şiirde de uykusuzluğun baş gösterdiğine değinilir. Melankolinin anlatımında sık sık karşılaşılan bitmeyen gece metaforu bu şiirde de kullanılır. Bu ayrılık ardından geriye kalan “*Vıcık vıcık bir gece*” (Oğuzcan, 2018: 233) olur. Kullanılan ikileme yapışkan, bulaşıcı maddeleri işaret eder. Bulaşıcı ve kapsayıcı olarak değerlendirilen gece melankolinin yutucu doğasını çağırıştırır. Tıpkı bu sıfatta olduğu gibi kişinin tüm zihnini kaplayan melankoli kişinin tek başına kurtulamadığı bir bataklığa benzer.

“*Saplanır kalbime bir türlü geçmez zaman/ İçerim senden uzak günlerin getirdiği/ Yavaş yavaş öldüren bu zehir sensizliği*” (233) dizelerinde farklı melankolik gösterenler bulunur. Zamanın saplanması, durması melankoliğin bireysel zamanı ile ilişkilidir. Ayrılık acısı aşığı yavaş yavaş kıvrandırarak öldüren bir zehir olarak tasvir edilir. Zehir, canlının yaşamsal formlarını yavaşlatarak durma noktasına getiren bir maddedir. Burada zehir kimyasal madde olmanın ötesinde tıpkı kara safra gibi düşünülürse varlığının artması ve vücudun her yerine yayılması melankoliyi şiddetlendirecektir. Her ikisi de sahip olduğu özellikler itibarıyla acı vericidir ve yavaş yavaş vücudun tümüne yayılmaktadır.

Ayrılıkların acılı bir süreç oluşu şüphesiz bir gerçektir. Sevgili ile olan bağın kopmasının yarattığı acıyı, kişinin toplum içinde kendisini yeniden konumlandırabilme çabası ve sersemliği izler. Yeni konuma alışmak, aynı zamanda kaybın kesinliğini onaylamak anlamına geldiği için acı duyumunu şiddetlendirir (Bowlby, 2015: 114). **Yabancı** (Oğuzcan, 2018: 261) şiirinde ayrılık ardından sevgilisi için yabancı bir konumuna gelen anlatıcı bu durumdan oldukça mustarıptır. Kaybettiği sevgiliye karşı özlem duyan anlatıcı, sevgili gözünden kendisini can verircesine bir yabancı olarak değerlendirir. Sevgiliye “unut beni” derken dahi

unutulmak istenmeyen anlatıcı kırılgan bir tavırla “adımı kan gibi tükürsen de, boş söylenen yalanlar gibi beni unutsan da” dediği sevgilinin içinde bir çıban gibi yaşamaya devam edeceğini ifade eder. Bunun nedeni kaybın gerçek hayatta yaşanmasına karşı sevenin içinde taşımak istemesi bütünüyle kaybetmeyi göze alamamasıdır. Buna rağmen yaşanan ayrılık gerçektir ve her ayrılık gibi bu da acı vericidir.

Sevgi nesnesinin yitimi cennetin yitimi şeklinde değerlendirilir. Anlatıcının hoşnutsuzluğu bulunduğu konumu cehennem olarak tasvir etmesinden anlaşılabılır. “*Ki her yokluk bendedir, Her acı benim*” (261) dizesi melankolinin narsis yönünü ortaya koyar. Yokluk ve acı gibi iki duyumun doruk noktalarını yaşadığını iddia eden anlatıcı pek çok acı verici deneyim yaşadığını söyler. “*Baltalar kıyasıya inmiş gövdeme/ Bak! Şu devrilen hayat ağacı benim*”(261). Kurulan bağların kopuşu tıpkı ağacın bütün gövdesinden kopuşu gibi tasvir edilir. Yaşanan kayıp ve kopan bağlar aynı zamanda anlatıcıyı hayattan koparmış gibi gözükür.

Senden Ayrı, Kendimden Uzak (Oğuzcan, 2018: 270,271) şiirinde anlatıcı bir gün kalktığında sevgilisinin artık onun yanında olmadığını fark eder. Bu ayrılışın bir terk edilişle ya da ölümle mi geldiği net değildir. Kayıp nasıl olursa olsun şiirin geneline bakıldığında mutlak bir kavuşamama hali vardır. Sevgilinin gözleri aşığı çağırır da anlatıcı olduğu yere çakılmış gibi gidememektedir. “*Sefil bir karanlık çepçevre sarmış dört yanımı*” (270) şeklinde açıklanan hareketsizlik depresif ruh halinin kuşattığı anlatıcıda çaresizlikle birlikte aktarılmıştır. Bu tutsaklık ve çaresizlik sevgilinin anlatıcının içinde yaktığı ışıklarını söndürmesinden kaynaklanır: “*İçimde yaktığın ışıklar/ Bir bir sönüyordu senden uzakta/ “Bayat ekmek parçasıydı zaman kemirdiğim*” (270). Sevgi nesnesini kaybettikten sonra anlatıcı, hayata dair umutlarını giderek yitirmeye başlar. Melankolikler için zaman adeta donmuş bir yapıdadır. Ayrılığın yarattığı acı zamanın olası akışını keserek gelecekle bağını koparır ve şimdiki zamana hapseder. Böylece melankolik için zaman tıpkı bataklıkta hareket edemeden ölümünü beklemeye başlayan insan görünümünü alır. Yavaş ve acıdır. Bayat sıfatı eskiliğe ve kuruluğu imler. Geleceği olmayan anlatıcı karanlığa boğulmuş haliyle şimdiki zamanda kurtuluşu geçmişte yanı bayatta arıyor olmalıdır. Ekmek parçasının kemiriliyor oluşu bu işin yavaş yavaş gerçekleştiğini

gösteren bir başka imgedir. Bu bağlamda anlatıcının canlılığını korumasını sağlayan yitirdiği sevgilisinden kalan anılar, yani kurumuş ekmek olmalıdır.

Ardından şair ansızın değişti kendisinin artık aynı kişi olmadığını fark eder. “*Ben seninle kaldım orada*” (270) dizesi melankolik gösteren açısından önemlidir. Genelde kayıp yaşayan kişiler kayıp arkasından kaybedilenin bir parçasının kendi içlerinde olduğunu, gidenin de kendisinden bir parçayı beraberinde götürdüğünü ifade ederler. Burada anlatıcı sanki tamamının sevdiği kişi ile beraber gittiğini ve geride kendisine dair bir şey kalmadığını ifade eder. Burada giden/kaybolan her ne kadar somut bir kişi/sevilen/sevgili ise de aslında gerçek kayıp sevenin/anlatıcının kayıp, nesneye yaptığı libido/yaşam enerjisi yatırımıdır. Ardından “*Düşündüm: Senden uzaktayım/ Kendimden uzaktayım*” (270) diyerek bu kayıpla kendinden bir parçayı değil de daha çok kendisini kaybettiğine dair hissiyatını yineler. Sevilenin gidişi ardından anlatıcının içeride meydana gelen boşalma duyumu dış dünyayı algılayışını değiştirir. Dış dünya yine aynıdır ancak o dış dünyanın anlamını veren sevgi nesnesi artık orada yoktur. Eskiden güzel gözüken hayat şimdi yaşanan kaybı yineleyen anlatıcının acısını diri tutan bir uyarıcı halindedir. Kayıp geriye gelmeyen bir zaman, dayanılmaz bir keder ve kaybedilene karşı bir özlem bırakır: “*Sen yoksun, o hava yok/ İçimde zehir zıkkım bir keder /Ve özlemlerin en büyüğü sana...*” (271)

Unutamamak (Oğuzcan, 2018: 324) şiiri, genel olarak öteki kişinin anlatıcının yaşadığı hisleri anlayamadığı üzerine kuruludur. Tıpkı “Paris’te Bir Otel Odasında Yastığıma Yazdığım Şiirdir” (Oğuzcan, 2018: 312,313) şiirinde yastığa gösterilen suçlama burada “sen”e yöneltilir. Genel bir tutumda melankolikler hissettikleri acılı ruh halinin başkaları tarafından anlaşılamayacağına emindirler. Şiirin geneli düşünüldüğünde karşılıksız bir aşkın varlığı sezilenir. “*Sen bilmezsin, paslı bir hançerdir yalnızlık/ Gelir, en can alacak yerimden vurur*” (324) Hançer neden paslıdır? Pas, nesneler genellikle kullanılmadıkları, atıl halde uzun süre bekledikleri zaman metaller üzerinde kendisini gösterir. Anlatıcının hançeri bir ayrılık – ya da anlaşmazlık- olarak değerlendirilirse üzerinden zaman geçtiğini, eski bir yaşanmışlık olduğu fikrine ulaşmak mümkündür. Üstelik hançerin bu kadar süre aynı yerde durması acının hiç geçmeden varlığını koruduğuna işaret ediyor olmalıdır.

Karşı tarafın böyle bir ıstırapla mücadele etmediğini düşünen anlatıcı sitemkâr bir tarzda şu ifadeleri kullanır: “*Sen bilmezsin gecenin en uzak bir saatinde/*

Bir böcek nasıl girer beynime, kımıldar durur.” (324) Beyne böcek girmesi imgesi aslında kişinin bir fikre olan takıntısını imler. Aslında bu bir çeşit işkencedir. Kulak yoluyla beyne gönderilen böcek kişinin beynini yiyerek onu acı dolu bir ölüme götürür. Anlatıcı, hissettiği ve anlamlandıramadığı duygu ve fikirlerin ansızın aklına gelişi ve uzun süre takıntıya neden oluşu dayanılmaz acılara yol açan ve onu yavaş yavaş öldüren bir duruma işkenceye benzetmektedir. Anlatıcı *“Bilemezsin, bir tek kibritin cılız aleviyle/ Benzine bulanmış bir insan nasıl tutuşur.”* (324) şeklinde suçlamalarına devam eder.

Melankolinin ruhsal anlamda tüketici yapısı karşılıksız bir aşk üzerinden anlatıcıyı sarar. *“Bu belki de sevmektir bir yerde, belki unutamamak/ Bu, kişinin kendi içinde eriyip, yok olmasıdır.”* (324) “Bu” olarak yinelenen unsur anlatıcının dile getiremediği unutamaya benzer bir duygudur. İçindeki hissi anlamlandıramayan anlatıcı, sevgi nesnesinin ona karşı anlayışsız olmasının yarattığı hisse neden olanın, kaynağının ne olduğunu tam olarak belirleyemez. Hissedilenin ifade edilemeyişi ikinci dizede melankolinin tanımını anımsatır şekilde açıklanmıştır. Yasla melankoli arasında yapılan kıyasta yasin kaybedilen kişinin ölümünün kabullenilmesi olduğu ifade edilirken melankolide ölümle beraber kaybı yaşayanın da öldüğü söylenir. Buradaki durum her ne kadar ölüm olamasa da bir kaybın yaşandığı aşikârdır. Tanımlanamayan ve dile getirilemeyen kaybediş duygusu ile beraber anlatıcı da kendisinden bir şey kaybetmiş hatta kendi “ben”ini ayakta tutan libidoyu/yaşam enerjisini neredeyse yok etmiştir.

Sevgi nesnesi yitimi karşısında sergilenen benzer melankolik tavırlar **Uzaktan** (Oğuzcan: 2018, 340) şiirinde de sergilenir. Anlatıcı sevgi nesnesini ne zaman düşünürse aklına gelen eski günler ve hatıralar sonucunda derin bir kedere gömülür. Sevgi nesnesiyle geçen dakikalara yüklenen anlam *“Ağlarım sensiz geçen dakikalara”* (340) dizesinde ifade edilir. Pek çok şiirde değinildiği gibi sevgi nesnesinin hayatın merkezine konulması bu şiirde de kendisine yer bulur. *“Ne zaman seni düşünsem/ can verir denizlerimde martılar”* (340) diyen anlatıcı sevgi nesnesinin yokluğunun iç dünyasında heyecan, sevgi, coşku ve neşe gibi canlılığı ortaya çıkaracak duyguları bütünüyle yok ettiğini ortaya koyar. Denizin üzerindeki sirkülasyonu düşünüldüğünde martılar canlılığın, hareketliliğin göstereni olarak değerlendirilebilir. Kaybedilen sevgi nesnesinin yarattığı buhranlı duygu bu canlılığı

ortadan kaldırarak ölümü yani durağanlığı ve cansızlığı getirir. “*Seninle uçup gider en güzel zamanlarım/ Bu kocaman, bu hissiz, bu sefil dünyada/ Sensiz yaşanmayacağını anlarım*” (340) dizeleri bu savı doğrular gözükür. Aynı bağlamda sevgi nesnesini hayatın merkezine yerleştirildiği fikri belirginleşir. Sevgi nesnesinin varlığı ile hayat kazanan dünya onun yokluğunda ölüm durağanlığındadır. Bu bağlamda yüceltilen kayıp nesne anlatıcının hayatının kilit noktası gibi algılanır.

Aslında kayıp nesne olan sevgilinin, ayrılığıyla anlatıcıyı bu denli psişik olarak yıkmasının bir nedeni şairin üzerine yatırım yaptığı libidoyu/yaşam enerjisini soğurması bir diğer nedeni ise şairde/insanda ontik olarak mevcut boşluğun tek bir nesneyle doldurulmak istenmesidir. Bu noktada ontik boşluğu sevgiliyle dolduran anlatıcı, sevgilinin ayrılmasıyla/çöküşüyle hem boşluğun dehşetini fark eder hem de bu boşluğa düşer. Bu nedenle kişinin kendi yapılanmasında yer alan ontik boşluğun tek bir nesneyle doldurulmaması gerekir.

Melankoliğin kendine yönelttiği sonu gelmeyen saldırılar kimi durumlarda mazoşist söylemlere ulaşır. Oğuzcan’ın **Bıçak** (Oğuzcan, 2018: 375,376) şiiri de bütünüyle mazoşist istekler üzerine kurulmuştur. Anlatıcı sevgilisine duyduğu aşkı unutabilmek için çeşitli işkencelerin üzerinde denemesini isteyecek kadar acı çekmektedir. Bu noktada fiziksel acının psişik acıyı unutturacağı veya dindirebileceğini düşünmektedir. Doğrudan melankolik gösterene ulaşmasa dahi bu şiir “Kendini unuttur bana ey yar/ Sapladığın şu bıçağı çıkar alnımdan/ Seni sevmekten kurtar beni” (376) dizelerinde belirgin olarak görülen sevgi nesnesinin yitimini bizzat ister. Bu istek aslında libidosu/yaşam enerjisi nesneye/sevgiliye yöneldiğinden sevgiliyi unutacak kadar güçlü olmamasına bağlanabilir. Alına saplanan bıçak nesne ile kurulan bağın koparılamadığına, hala onun düşünüldüğüne ve bu durumun acı verici oluşuna işaret ediyor olmalıdır. Ayrılığın ardından alkol ile egonun uyuşturulmasına yönelik girişimler bu şiirde yerini bilinci işlevsiz kılacak bir acıya bırakır. Çaresizliğin ve mazoşist söylemlerin harmanlandığı şiirin bütünü düşünüldüğünde melankolik bir duyum sergiler.

Yılgin (Oğuzcan, 2018: 403,404) şiiri de bir sevgi nesnesi yitimi sonucunda ortaya çıkan melankolik görünümleri konu alır. Yitirilişin ardından başta kendisi olmak üzere tüm dünyanın yıkımını arzulayan anlatıcı buna gerekçe olarak dayanılmaz acısını gösterir. “*Ağaçlar devrilmiş içimde, sonbahar/ Kalan bir tek*

ağaç, kocaman yapraklı/ O orman yangınında onu da yakın/ Bu ne çok yeşil, bu ne çok sarı” (404) Sonbahar, kışın yani ölümün habercisi, soğuk ve kuru olması yönünden melankoli ile ilişkilendirilir. Canlılığın ve yaşayan tabiatın göstereni olan ağaçların yıkılması pek çok hayal kırıklığının göstereni olarak okunursa bu şiirde melankolinin varlığından söz edilebilir. Anlatıcı bununla da yetinmeyerek bütün umutlarından kopmak, içinde kalan son ağacın yakılmasını ister. Yangının çorak kılıcı etkisi kalan tüm umutların bir daha yeşermemek üzerine yok etmekle ilişkilendirilebilir. İlaveten metaforik olarak yanmak anlatıcının acısını temsil ediyor olmalıdır.

Şiirin başında sevgi nesnesinin bir gemi ile ondan ayrıldığını söyleyen anlatıcı, *“Batırın gemileri, vurun zamana/ Ya bir hançer verin bana sedef saplı/ Bırakmayın, öldürün öldürün beni/ Bu ne çok keder bu ne çok acı*” (404) dörtlüğünde bu ayrılığa ne kadar karşı olduğunu ortaya koyar. Ondaki sevgi nesnesini ayıran gemiler batırılmalı veya çürümesi için limana bağlanmalıdır. Aksi bir durumda ayrılığın yarattığı dayanılmaz acıya katlanamayan anlatıcı ölümü neredeyse göze alır. Kişinin kendisine doğru yönelttiği çeşitli yıkım duyumları anlatıcının melankolik bir ruh hali içerisinde olduğunu açıkça ortaya koyar. *“Çürüyen bir şeyim şimdi ben, yılgın/ Sağır göklere açtım avuçlarımı / Bitmez çaresizliğime ağlıyorum Bu ne çok insan bu ne çok Tanrı*” (404). Yılgın kelimesi melankoliyi tam olarak karşılamasa da çağrıştıır. Çürümek göstereniyle burada bir kez daha karşılaşılır. Anlatıcı kendisini çürümekte olan bir yılgın olarak tanımlaması melankolik bir çözüntü için bir gösteren oluşturabilir. Çürümek eyleminin yavaşlığı ve etkilediği objenin yapısında meydana getirdiği deformasyon melankolik ruh halinin kişinin ruh ve beden sağlığında yola açtığı bozulmalara benzetilebilir. İlaveten çürüme eylemi durağanlıktan ve atıl durumda olmaktan da kaynaklanır. Tükenmiş, hareket etmekten bile itina eden “yılgın” melankolik halin görünümünden birini oluşturur. Hareket edemeyen ve bıkmış haliyle anlatıcı, kendisini tükenmeyecek gibi hissettiren çaresizliğe cevapsız yakarışlarla çare arar. Sağır gökler imgesi bu çaresizliği imler. Çünkü varlık alanında ümidini kesen anlatıcı aşkın göksele umut bağlar. Fakat göklerden bile kendine herhangi bir cevap ulaşmaz. Bu nedenle bitmez çaresizliğine ağlamaktan başka bir şey gelmez elinden. Anlatıcının hissettiği çaresizliği sonsuz olarak değerlendirmesi bir sonsuz şimdiki zamana hapsolan melankolikleri anımsatır.

Sevgi nesnesini kaybetmek kimi durumda gerçek bir kayba denk gelirken kimisinde sahip olunan bağların yitimi olarak gerçekleşir. **Bozgun** (Oğuzcan, 2018: 432) şiiri de sevgi nesnesini yitirmekten öte onunla kurulan bağı yitirmeyi konu alır. Anlatıcı meydana gelen değişimden oldukça rahatsızdır: “*Değişen bir şey var, bu yaşamak değil/ Bu; kişinin kadere boyun eğmesi*” (432). Anlatıcı hissedilen olumlu duygular ve heyecanların tükendiğini ifade ederken geçmiş günlere duyduğu özlemi pek çok kez yineler. Kurulan psişik bağlarda meydana gelene kayıplar, somut bir gösterenle ilişkilendirilemediği için anlamlandırılmaları daha zordur. Üstelik soyut şekilde ifade edilirken dahi güçlük yaşanan bu kayıpların simgeleşemeyerek dile gelemeyişi kaybın ne olduğunu konusunda muğlaklık yaratır. Bu doğrultuda hissettiği eksikliğin ne olduğunu tam da dillendirilemeyen anlatıcı sevgi nesnesi ile arasında yaşanan değişimi kadere boyun eğmek olarak değerlendirir.

Şiirin geneli her ne kadar bir bağın değişiminden kaynaklı huzursuzluğu anlatırsa da bazı noktalarda sevgi nesnesiyle fiziksel bir ayrılığın yaşandığı hissi ortaya çıkar: “*Açık dururdu kapım, gelirsin diye/ Bir umuttu beklemek hiç gelmesen de/ Her geçen gün özlemim biraz atardı.*” (432). Duygusal olarak yakın birisi kaybedildiğinde – yas sürecinin de bu şekilde işlediğinden bahsedilmişti- sürekli olarak onu aramak, onu beklemek sık sık gözlenen bir davranıştır. Yitirilenin geri gelmesinin kişinin hissettiği acıdan kurtulmasının en olağan yöntemi olduğunu Antik Çağ’daki hekimler bile tespit etmiştir. Anlatıcı boş bir istek olmasını bilmesine rağmen yitirdiği kayıp nesnenin geri gelmesini umut eder. Nasio, arzuların harekete geçmesinde rolü olan sevgi nesnesinin gerçek değerinin ancak kaybedildikten sonra anlaşılabilirdiğini ifade eder (Nasio, 2007: 52). Kaybedilenin geri geleceğine dair umut her geçen gün azalırken bu sevgi nesnesine duyulan özlem artar. Yitirilenin bir daha geri gelmeyeceğine ilişkin duyulan korku o nesnenin idealleştirilmesine yol açar. “*Sen yoksun o güller yok, boşuna değil/ Şimdi baştanbaşa keder olduğumuz*” (Oğuzcan, 2018: 432) diyen anlatıcı sevgi nesnesinin yokluğunda o/geçmiş günlerin ne kadar kıymetli olduğunu ifade eder.

Her ne kadar bu noktada sevgi nesnesinin geri gelmesi hissedilen kederin azalacağına ilişkin bir izlenim yaratırsa melankolinin bilinmeyen kaybını anımsatan bir görünüm ortaya çıkarır. Anlatıcı “*İşte oydu! O sevmekti doludizgin*” (432) diye yücelttiği eski zamanı, yanında olan sevgi nesnesiyle yeniden yaşayamadığını

savunur. Gerçek aşkın geçmişte kaldığı fikri şimdiki zamanda yaşananın sıkıcı bir tekrardan ileriye gitmediği hissini ortaya çıkarır. “*Biliyorum, sen yine o’sun, gel gör ki/ Benim içimde çoktan bozgun başladı.*” (432). Daha doğrusu yaşanan zamanda algılanan olumsuzluklar geriye dönüşlü olarak geçmişin yüceltilmesinin ortaya çıkarır. Anlatıcının yaşanan zamanda içinde bozgun başlaması imgesi aslında yokluk veya varlık kaygısıyla karşılaşması kaynaklıdır. Bu kaygı nedeniyle anlatıcı eski aşkları yaşayan veya yaşayacak kişi değildir. Bu nedenle şiir basit bir sevgili yitiminden fazlasını aktarır. İkili arasında değişen bağ var olan sevgi nesnesinin anlatıcının zihninde oluşturduğu ideal nesneden farklılaştığını ortaya koyar gibidir. Sevgi nesnesine duyulan şüphe arzulanan kavuşmayı imkânsız bir noktaya imleyerek melankolik bir görünüm ortaya çıkarır.

Bir Denizdir Yokluğun (Oğuzcan, 2018: 439) şiiri sevgi nesnesinin yitimini konu alan bir başka bir şiirdir. Şiirde kayıp ardından içine düşülen ruh hali, şiddetli dalgaları ve hortumları bulunan bir deniz metaforu üzerinden anlatılır. Sevgi nesnesinin gidişi ardından “*Ne bulduysam en güzel / Hepsini birden kaybettiğim/...../ Bir denizdir yokluğun*” (439) diyerek yaşamı varedecek duyumları yitirdiğini ifade eder. Yokluğun deniz üzerinden verilmesi dikkat çekicidir. Burada deniz pek çok şiirde gecenin üstlendiği yutuculuk rolünü üzerine alır. Anaforlar ile anlatıcıyı boğup bir sahiline fırlatan deniz, anlatıcının iç dünyasında yaşadığı çalkantıyı özetlemektedir. Bu noktada deniz, melankoliğin kendini boğduğu insani olmayan kendi doğasını imler. Bu doğada bir insan olabilmek için bastırılan duyumlar hayali ve fantezi bir şekilde yaşam karşısında simgesel hayata dâhil edilemeye çalışılır. Sevgilinin unutulmayan hatırası akıldan çıkmazken anlatıcının içi “*Çaresiz acılarla dolar ...*” (440). Acıyla beraber denizin daha da çalkantılı bir hal aldığı varsayılırsa “*Gel tut ellerimi boğuluyorum/ anlasana en korkunç en karanlık / Yokluğunun denizindeyim artık*” (440) dizelerinde melankolik gösterenlere ulaşılabilir. Sevgi nesnesinin yokluğunun denizi, anlatıcının iç dünyasında boğulduğu melankolik atmosferi oluşturur. Çalkantının şiddetiyle gittikçe derine battığı anlaşılan anlatıcı tıpkı melankolide olduğu gibi kendi insani olmayan doğasının derine gömülmektedir. Dizelerde görüldüğü gibi melankolik, anlatıcıyı ancak bir arzu nesnesi olan sevgili bu duyumdan kurtaracaktır. Sevgili, melankolik

anlatıcıda varlığa olan arzuyu ortaya çıkaracak ve anlatıcıyı libidoyu/yaşam enerjisini yeniden nesneye yatırım yapacak hale getirecektir.

Şairin pek çok şiirinde olduğu gibi **Ne Yapsam, Neylesem, Ne Söylesem** (Oğuzcan, 2018: 441) şiirinde de sevgiliden ayrılma sonrasında yaşanan hayattan kopuş anlatılır. Ayrılık ardından anlatıcı her seferinde yolun sevgiliye çıktığını ifade eder. Bu takıntıya benzer bir şekilde sevgiliye takıldığı gibi mırıldandığı şarkıyla beraber geçmişten kopamadığını da ifade eder. Ayrılık ardından anlatıcıda köklü bir değişim gözlenir. “*Değişen sadece ellerim, gözlerim değil*” (441) diyerek yaşanan değişimin tek yönlü olmadığını vurgular. Anlatıcı “*Her şey iğreti şimdi, herkes yabancı bana*” (441) dizelerinde ayrılık sonrasında, bir zamanlar sevgiliyle beraberken yaşanan önemli durum ve anlamların artık sıradan anlamsız ve kendine uzak geldiğini ifade eder.

“*Bütün günlerimi aldın gittin, bütün akşamlarımı/ Oturmuş üstüme boğuyor beni her gecem/ O renkler yok, o hayaller yok, düşler yok*” (441) dizeleri ayrılığın getirdiği çökkünlüğü açık şekilde ortaya koyar. Gündüzler ayrılığın gerçekliğini çekilmez hale getirir, dış dünyada yinelerken bu durumun kurtuluşu olan gece – yani uyku- yoğun düşünceler ve acıları nedeniyle rahatlatıcı görevini yapamaz. Bir başına kalan anlatıcı ayrılığın kesinliği ve gerçekliğinin yarattığı acı nedeniyle gecenin kendini boğduğunu söyler. Gündüz ve gece sevgi nesnesiyle gitmişse eğer aslında akan zaman döngüsü yitirilmiştir. Sevgi nesnesi, arzuyu devam ettiren unsurdur. O kaybedildiği zaman kurulan düşlem yıkılır ve anlamsız kalır. Sevgi nesnesinin kaybedilişi arzulamayı durdurur. Arzulamayan insanın hayalleri ve istekleri yoktur. Yukarıdaki dizelerde “renkler yok, hayaller yok, düşler yok” kullanımları böylesine yoklukları imler. Artık yaşamın renkleri yani farklılık ve zenginliği ortadan kalkmıştır. Tekdüze bir yaşamı canlandıran hayaller ve düşler de yoktur. Bu yokluklar içinde kalan melankolik/anlatıcı adeta kendine canlılık veren duyumlarını kaybetmiş bir ölü gibi sadece görünür varlığını devam ettirir.

Kaybedilen arzu nesnesi sevgili, anlatıcının göğsüne saplanmış bir hançer gibidir: “*Sen bir yalnızlıksın artık, ta şuramda bir hançersin/ Çıkaramam seni bağrımdan ne kadar istesem*” (441) Kaybedilen sevgilinin metaforu olan hançer anlatıcıyı yaralamıştır ve hala ona acı vermeye devam etmektedir. Tıpkı kayıp nesnensin kişinin egosunda yer etmesi gibi hançer saplanıp kalmıştır. Hançerin

yarattığı acı, tıpkı melankoli gibi sürekli olarak hissedilir. Anlatıcı hançeri istese dahi çıkaramaz çünkü hançerin çıkarılması kaybın kabul edilmesi anlamına gelir. Kaybın kabulü yalnızlığın da kabulü olacaktır. Yalnızlığı kabul etmek istemeyen anlatıcı kayıp nesnenin varlığını koruyarak onun üzerinden gelebilecek her türlü eziyete razı olur. Yalnız kalmanın, sevgi nesnesini kaybetmenin verdiği acının büyüklüğünü “*Vur, öldür dilersem, beni bırakma tek*” (441) dizesinde bir kez daha yinelenir.

“*Gidişin ölümüydü umutlarımın*” (Oğuzcan: 2018: 453) dizesiyle başlayan **Giden’e** (Oğuzcan: 2018: 453) şiiri ayrılık ardından yaşanan çökkün ruh halinin anlatır ve diğer arzu nesnesi kayıplarında olduğu gibi sevgi nesnesi üzerinde tasarlanan bir geleceğin yıkımına işaret eder. Hayatı aydınlatan ve umudun devamlılığını sağlayan bir güneş gibi tasvir edilen sevgi nesnesinin gidişi anlatıcıyı hüzne ve karanlığa gömer: “*Ufkumda her akşam hüznü ve dalgın/ Seninle batan ömrümün güneşiydi*” (453). Güneşin batışı gibi sevgi nesnesinin gidişi geriye karanlık bırakır. Karanlığın yutucu ve kapsayıcı yapısı düşünüldüğünde geriye hiçliğin, anlamsızlığın kaldığını söylemek de mümkündür. “*Karanlıklar ortasında güpegündüz/ Yıkılmış dağılmış bir adam bıraktın*” (453) dizelerinde de görüldüğü üzere güneş bir döngü içerisinde yeniden doğabilir ancak sevgi nesnesinin dönüşü mümkün gözükmez. Bu sebeptendir ki anlatıcının kendi güneşi bir daha doğmayacaktır. “*Güzel olan her şeydi seninle giden/ Şimdi bütün hayallerim yoksul kaldı*” (453) şeklinde sevgi nesnesinin yüceltilmesine ve hayatın anlamsızlaşmasına denk düşen ifadeler yer verilir. Anlatıcı karanlığa bu bağlamda acıya yani melankoliye gömülmüştür. Yukarıda da belirtildiği gibi anlatıcının kendi güneşi gitmiştir/batmıştır. Bu sebeple dış dünyadaki vaktin gündüz oluşu anlatıcı için umudu ve ışığı getirmez. “*Gün içinde yaklaşan bir şey, ölüm mü ne/ Değilse; içimde bu ürperti neden/ Dolaşan kim benimle deli divane*” (453) sorularında görüldüğü üzere ölüm duyumunu getirir. Sevgi nesnesinin gidişi ile bir bakıma yaşama isteğini yitiren anlatıcı zihnini yoğun şekilde meşgul eden huzursuz edici düşüncenin ölüm fikri olabileceği sonucuna ulaşır.

Oğlum Benim Oğlum Benim (Oğuzcan, 2018: 465,466) şiiri girişteki epigraftan anlaşıldığı üzere anlatıcının oğlunun ölümün yıl dönümü için kaleme alınmıştır. Evlat kayıplarında ebeveynler suçluluk duygusu yaşamaları sebebiyle kaybettikleri evlatlarının imgelerinde yüceltmeye giderler. “*Sendin büyük eserimiz*”

(465) dizesinde kaybedilen evlada yapılan bu yüceltme belirgin şekilde görülür. “Geçmez oldu günlerimiz/ gün gün arttı kederimiz” (465) dizelerinde açıkça evlat kaybına duyulan üzüntü aktarılır. Ölümün getirdiği kesin kayıp acının telafi edilemez olduğuna işaret eder. Dizelerde yasin işleyişinin aksine kayba duyulan keder giderek artar “Yıllar biter acın bitmez/ Bir karanlık geldi gitmez” (465) şeklinde melankolik görünüm kazanır. Suçluluk ve pişmanlık duyguları evlat yitimini körükler şekilde anne ve babanın kendisini suçlamasına sebebiyet vermiş olmalıdır.

Evlat kaybının işlendiği bir diğer şiir ise **Galata Kulesi** (Oğuzcan: 2018: 461)’dir. “Bir adam düştü o gün Galata Kulesi’nden¹⁶/...../ Bütün umutlarıyla birlikte/ Paramparça oldu/ bu adam Benim oğlumdu.” dizelerinde açıkça evlat kaybı ardında yaşanan hüznü ruh hali aktarılır. “Oğlum Benim Oğlum Benim” (Oğuzcan, 2018: 465,466) şiirinde olduğu gibi burada da psikik dengenin bozulduğuna işaret eden umutların parçalanması hali kaybın yarattığı sarsıntının şiddetini gösterir.

Seni Arıyorum (Oğuzcan, 2018: 570,571) şiiri sevgili kaybının gözlemlendiği bir başka şiirdir. Bir zaman hayatı anlamlı, değerli ve yaşanabilir kılan sevgi nesnesi yitirilmiş bunun üzerine anlatıcı kendisini hiçliğe uzanan depresif bir ruh hali içinde bulmuştur. Kayıp nesnenin zihinde tuttuğu yer ile yitirilişten kaynaklanan boşluk arasında yaşanan çalkantı, anlatıcının kendi iç dünyasının dalgalı bir deniz gibi hareketlendirmesine ve ardından da bütünlük imgesi olan benliğini, yaşamın zorluklarına karşı savaşan egosunu yavaş yavaş sindirmesine neden olur. “Bir deniz hıçkırıyor ta içimde, dinle/ Giderek yalçın kayalar, kumlar eriyor.” (570). Arzunun devamlılığını sağlayan ona devamlılık ritmi veren sevgi nesnesinin yitimi hiç şüphesiz acıyı da doğuracaktır. Sevgi nesnesinin yitilmesi ardından sevgi nesnesiyle kurulan düşlem yıkılır. Yıkılış içsel bir kargaşa doğuracaktır (Nasio, 2007: 72). Denizin içsel bir kargaşa olduğu fikri temel alınırsak eriyen kayalar ve kumlar sadece sevgi nesnesiyle kurulan düşlemin yıkılışına denk düşmez aynı zamanda kişiyi/anlatıcıyı ayakta tutan gerçeklik ilkesini sarsar. Çünkü kayalar ve kumlar her daim varlığıyla kişiyi yokluk kaygısından kurtarır. Nasio, iki sevgilinin birbirinin imgeleri üzerinde karşılıklı şekilde ayna görevi gördüğünü ifade eder. Sevgili bedeniyle varlığını sürdürdüğü sürece onun içsel aynasından yansıyan kendi

¹⁶ Ümit Yaşar Oğuzcan’ın oğlu Galata Kulesinden atlayarak intihar etmiştir. Şair bunun bir intihar olduğu gerçeğini kabullenmek istemediği için düştü şeklinde kaleme almış olmalıdır. Çalışmamız metin merkezli olduğu için bu detaya metin üzerinde değinmiyoruz.

imgeleri aşığa geri döner. Böylelikle sevgiliden yansıyan imgelerle âşık kendini görebilecek ve hissedebilecektir. Bu mekanizma sevgili için de çalışır. Yansıtıcı aynanın gidişi karşılıklı çalışan bu sistemin çökmesiyle sonuçlanır. Çöküş arzu ritmini durdururken bilinç dışının dengesini koruyan sınırı ortadan kaldırır. (Nasio, 2007: 67-71). Dolayısıyla bir dengesizlik yaşanır. Arzuyu sınırlandıran aynı zamanda onu tatmin eden böylelikle de hareketliliğini sağlayan sevgi nesnesinin yitirilmesi, yoğun bir acıya ve ritmin azalarak durmasına kapı aralar. “*Şimdi baş başayım bir kıyıda kendimle/ Ve bende var ettiğin o ben can veriyor*” (Oğuzcan, 2018: 570) dizelerinde bu duruluşu/kuruluşu görmek mümkündür. Ayrılık ardından tek başına kalan anlatıcı artık denizde değil kıyıda durmaktadır. Denizin tıpkı bir ayna misali yansıtma özelliği olduğu düşünülürse anlatıcının kıyıda oluşu anlam kazanır. Sevgiliyle kurulan içsel aynanın yıkıldığı söylenebilir. Böylece Nasio’nun bahsettiği acı ortaya çıkar. Sevgilinin varlığıyla elde edilen geri dönütler artık yoktur. Bu eksiklik anlatıcının ifadesiyle yıkıcı, öldürücüdür. Anlatıcı için hayatın anlamını veren nesne şimdi anlamsızlığa neden olur. “*Gülerdin bir zamanlar güneş batmazdı/...../ Oysa şimdi ne yana baksam karanlık*” (570) dizelerinde kayıp ardından içine düşülen depresif hal açıkça gözlemlenir.

Sevgi nesnesi, belki de varlık olarak anlatıcının yakınındadır ancak “*Varsın ama yoksun, yanımdasın, değilsin*” (571) dizelerinden aralarındaki ilişkinin eskisi gibi olmadığı sonucuna ulaşılabilir. Bu noktada melankolide olduğu gibi varlık gerçeklik düzleminde olmasına rağmen varlığa uzanan arzu yoktur. Böylesine bir değişimde rol oynayan, iki sevgilinin birbirinden ayrılarak aralarındaki bağı kopartmasıdır. Bir başka yorumda ise değişim, anlatıcının ayrı kaldıkları süre boyunca sevgi nesnesini aşırı yüceltmesinden kaynaklı yarattığı ideal ile var olan gerçek arasındaki boşluktan kaynaklanıyor olabilir. Sevgi nesnesi vardır ama istenen nesne o değildir. Burada Mecnun’un yıllar sonra Leyla’yı gördüğü an düşünülebilir. Mecnun, Leyla’dan ayrı kaldığı sürede onu bir bakıma yücelterek aşkın/transdantal konuma taşımıştır. Ancak bir yönüyle yaşam boyunca toprağa, maddi varlığa bağlı olacak insan/Leyla tamamen aşkın olamayacağından Mecnun için sadece aşkın düzeyde vardır ama toprağa bağlı maddi alanda yoktur. Leyla maddi olarak Mecnun’un yanındadır ama artık o aşkın Leyla değildir. Anlatıcı bu sebepten ki arayışa devam eder. “*Gözlerim boşuna deliyor geceleri/ Tek seni bir kez daha*

görebilmek için” (571) dizelerinde anlatıcı da arayışının boş bir uğraş olduğunun farkındadır ancak bu onu durdurmaya yetmez. Gün/güneş anlamını yitirdiğinde yani yok olduğunda geceyi anlamlı kılacak ya da gecenin farkını ortaya çıkaracak bir zıtlık kalmaz. Karanlık gecenin içine battığına inanan anlatıcı bu sonsuz yok oluşun, hiçliğin içinde bir kere daha sevdiğini görmeyi amaçlar. Fakat hiçin ve anlamsızlığın içinde “anlamlı” bir şey bulmak pek de olanaklı gözükmez. Dış dünyada aradığını bulamayan anlatıcı bu sefer içe/kendiliğine yönelir. “*Daldırıp ellerimi benden içeri/ Seni arıyorum*” (571). Melankoli burada kendisini görünür kılar. “*Ellerim içimde bir kan gölüne batıyor*” (571). Yitirilen nesne melankolide kişinin egosunda yer edinir. Yitirilenin dışarıda aranması bir bakıma bu sebeple anlamlı değildir. Yitirilen içtedir ve kaybın acısı, ego düzeyinde yoğun olarak hissedilir. “*Bağırıyorum kimseler duymuyor sesimi*” (571) derken anlatıcı melankolinin dile gelmeyen yönüne işaret ediyor olmalıdır.

Arayış hala devam ederken ümitsizlik sınırına dayanır. Anlatıcı bu arayışının yıkımdan önceki son basamağı olduğunu bilir. Bu noktadan sonra kaybın geri gelmesinin bir önemi yoktur. Anlatıcı büyük bir olasılıkla dış dünyadan ve yaşanan zamandan koparak melankolik ruh halinin içine gömülecektir. “*Gelsen de boş artık gelmesen de, ben yoğun*” (571) derken bu sınırı işaret ediyor olmalıdır. Benlikte gerçekleşen çözülme en nihayetinde yıkımı ve yabancılaşmayı getirecektir (Borgna, 2014: 93). Hiçliğe ulaştığında varlığın da anlamı kalmayacaktır. Bu nedenle olsa gerek anlatıcı “*Yine de son bir ümit kırıntısıyla, bak/ O her şeyi yitirdiğim anda bulduğum/ Seni arıyorum*” (Oğuzcan, 2018: 571) diyerek arayışına devam eder.

Arzu nesnesinin varlığı arzulamanın devamlılığını sağlayabilmenin yanında önemli ve gerekli bir unsurdur. Ümit Yaşar Oğuzcan’ın şiirlerinde muhtelif şekillerde gözlenen sevgi nesnesinin yitim belli başlı imgeler etrafında toplanır. Gece-gündüz (karanlık- aydınlık) tezadı minvalinde sevgi nesnesinin varlığı gündüzü, yokluğu ise geceyi temsil ettiği anlaşılmaktadır. Sevgi nesnesinin yokluğunda kendi egosundan da bir şey kaybettiğini anladığımız anlatıcı durağanlığa gömülür ve giderek yalnızlaşır. Bu bağlamda gecenin karanlığının kısıtlayıcı ve kör bırakan doğası melankolik gösteren olarak değerlendirilebilir. “Gece” tarafından sağır/kör/hissiz bırakılan anlatıcı melankolikleri hatırlatırcasına toplumdan uzaklaşır, arzulayamaz hale gelir. Nitekim bu duruma varan anlatıcı zaman bağlamından

koparak bir derin acı duyumuyla baş başa kalır. Acı kendisini farklı gösterenler üzerinden gösterir. “Çivi, bıçak, hançer” gibi gösterenler yapıları itibarıyla saplanıp kalmaya ve yaralamaya müsaittir. Saplanmak melankolinin belirgin gösterenlerinden biri olan hareketsizlikle beraber değerlendirilebilir. Nesnelerin kesici yapısı saplandıkları yerde doğal olarak kapanmayacak bir yara açar. Bu durum ise melankoliğin hissettiği sonsuz acı duyumunun sürekliliğine denk düşer. “Çivi ve bıçak” gösterenlerinin bazı şiirlerde paslı oluşu da melankolik yapıya işaret eden gösterenleri destekler. Tıpkı melankolinin egoda meydana getirdiği değişim gibi paslanma hadisesi de derin yara açan ve saplanıp kalan bıçağın/çivinin yapısını bozar. Bu bağlamda saplanmış çivi/bıçak/hançer sevgi nesnesinin kaybını konu alan pek çok şiirde ortak bir paydada toplanır.

Sevgi nesnesinin yitimi başlığı altında değerlendirilebilecek bir diğer ortak imgeler bağlamı deniz, liman ve gemi gösterenleriyle gelir. Şiirlerde oluşturdukları bağlamla gemi ve liman seven-sevilen pozisyonlarını temsil ederken deniz, duygulara ve çevreye denk düşer. Kimi şiirlerde deniz göstereni tek başına kullanılarak anlatıcının iç dünyasındaki çalkantıları ortaya koyar. İç dünyanın anlatıldığı dizelerde deniz, dalgalı, çalkantılı, gri renkli, yutucu bir yapıya sahip olur.

Sevgi nesnesinin yitimi ardından hareketsizleşme ve kısıtılma, acı duygusundan kaçamama halleri mahkûmiyete benzetilerek “zindan, zincir, (penceresiz) dört duvar” gösterenlerinden yararlanılır. Mahkûmiyet fikri bu şiirlerde sevgi nesnesinin geri gelmesiyle ortadan kalkabilir gözükmemektedir.

3.2. GEÇMİŞİN KAYBININ YARATTIĞI MELANKOLİK GÖRÜNÜMLER

Melankolinin yakından ilişkili olduğu bir diğer kavram zamandır. İnsanın müdahalesine tabi olmayıp kendi seyrinde ilerleyen zaman melankoliyle ve melankolikle olan ilişkisinde yavaşlayarak durma noktasına gelir. Melankolinin taşıyıcı yapısı kişinin kendi zamanını dondurarak onu azap dolu şimdiki/yaşanılan zamanın içerisine hapseder. Bu bağlamda geçmiş bir daha geri gelmeyecek nostalji yüklü hatıralar dizisi, gelecek ise bu geçmişin durmaksızın tekerrüründen oluşan bir şimdiki zaman halini alır. En nihayetinde melankolik için zaman çözülür, dağılır. Melankolik tarafından hissedilen yoğun, katlanılmaz acı böylelikle sonsuzmuş gibi

algılanır. Özlem duyulan geçmiş geride kalmış, melankoliğin bir parçası da orada yitmiştir. Belki de bu sebeple melankolik için geçmiş zamanın algısı değişerek yüceltmeye uğramıştır. Melankolik kişiliğe atfedilen hatıralar abartılı yapısıyla ruhu bütünüyle işgal eder. Melankolik için zaman terk edilemeyen bir geçmiş, umutların tükenmesiyle beraber kopan gelecek halindedir. Geriye dönmek ve geleceği kurgulamak imkânsız bir boyuta geldiğinde deneyimlenebilen sonsuz bir an olacaktır.

İnsanın zamana hükmedemeyişi pek çok bilimkurgu öyküsünün kurmaca mantığında yer alır. Öyle ki bu kurgularda geçmişe giderek yaşanılan/şimdiki zamanda ortaya çıkan kimi problemlerin çözüme kavuşturulması gibi fanteziler yer alır. Ancak gerçek hayatta böyle bir teknoloji henüz mevcut değildir ve bu sebeple geçmiş tüm olumsuzluklarına rağmen yüceltilerek özlenen bir sığınak teşkil eder. Smith'ten edinilen bilgiye göre 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren geçmişe duyulan özlem, sıra özlemi yerine kullanılan nostalji ile anlam kaynaşmasına uğrar. Böylece geçmişte yaşanmış bir yere duyulan özlem yerini zaman kavramına bırakır (Smith, 2020: 200). Bu dolayında melankoli ile nostalji oldukça ilişkilidir. Tatmin olunamayan şimdiki zamana karşı yüceltilen ancak bir türlü ulaşılamayan geçmiş zaman eksiklik hissine de yol açar. Eksiklik hali tıpkı kurucu kayıp gibi nostaljiyi kuran etken olacaktır. Nostalji Lacan'ın "Object a"sı gibi ele geçirilemez yapısıyla arzulanması halinde sürekli hayal kırıklığı yaratır. Kayıptan önceki zamanı imleyen nostalji hiçbir zaman tekrar elde edilemeyecek bir ideal halini alır. Çünkü nostaljide, yaşanılan/şimdiki zamanda görülen aksaklıkların hayalle/fanteziyle kapatılması söz konusudur. Bu nedenle nostaljide kurgulananlar ne geçmişte meydana gelmiş ne de gelecekte ortaya çıkacaktır. Bu kurgulamalar geriye dönüşlü olarak kurulur.

İnsan, geçmişinde bütün hayatını bırakır. Şimdiki zamandan duyulan hoşnutsuzluk veyahut ölüm kaygısını hissetmek geçmiş günlere duyulan özlemi yoğunlaştırır. Çocukluk günlerine duyulan hasret belirgin bir kaçış teması oluşturur. Todd McGowan, Çocukluk günlerinin idealize edilmesinin altında çocuğun eksiklik duygusundan muafmış gibi algılanmasının yarattığı yanılgının olduğunu ifade eder (McGowan, 2018: 78). Oysa öznenin oluşumu başlığında değinildiği üzere dil alanına giren çocuk hangi cinsten olursa olsun bu kayıptan muaf değildir. Yetişkin zihin, çocuk zihninin algılayışına göre daha düşük bir düzeyde olması ve çocuğun kendisine

oranla toplumdan daha ayrık olması gerekçesiyle, onu bu kayıptan muaf olarak algılaması oldukça doğaldır. Büyümekle gelişen bilinç çocukluğun büyülü/hayali dünyasını giderek yıkarken olanaksızlık, imkânsızlık ve gerçeklikle yüzleşmeyi de beraberinde getirir. Bu durum Lacan'ın işaret ettiği gibi imgesel alandan simgesel alana geçiştir.

İlerleyen yaşlarda kişinin kendi benliğine karşı olumlu bir benlik algısı geliştirememesi neticesinde zihni meşgul eden en önemli düşüncelerden bir tanesi ölüm olur. Sosyal hayata karışamayan kişi, zihnini meşgul edecek herhangi bir uğraş ve çalışmalara sahip değilse geçmiş zamanın yaşanmışlıklarının kişinin zihnine hücum etmesi olası gözüktür. Geçen günler beraberinde pek çok şeyi de götürecektir ve en nihayetinde kişinin ölümüyle beraber kendisini de kalanlar için kayıp olarak imleyecektir. Bu bağlamda ölümden sonraki hayatın düşünülmesi veyahut geçmiş günlerin hasreti hiçleşmeye ulaşan melankolik görünümünün ortaya çıkmasına neden olacaktır.

Sonbahar sahip olduğu özellikler gerekçesiyle melankolinin farklı yönleriyle birlikte düşünülür. Bu yönlerden birisi orta yaş ve geçmiş zamanla ilişkilidir. Sonbahar metaforu üzerinden geçmiş günlere duyulan özlem ve ölüm karşı çaresizliğin konu alındığı **Sonbahar Düşünceleri** (Oğuzcan, 2019: 21) melankolinin sonbahar göstereninin çeşitli yönleriyle işlemesi açısından dikkat çekicidir. Ayrılığın sembolü, ölümün habercisi olan sonbahar mevsimi; parlak, canlı ve sıcak yaz günleri ardından gelir. Mat, durgun ve soğuk sonbahar günleri; dondurucu ve öldürücü olan kışın habercisi olarak ortaya çıkıp anlatıcıya ölümü düşündürtmeye başlatır. Ölümün yaklaştığı fikri ileriye doğru yapılan planların önünü kesip geçmişi ulaşılamaz bir özlem haline sokar. Kaygının yarattığı gerilim melankolik görünümünün ortaya çıkmasına neden olur;

Sonbahar geldi yağmurla beraber

...

Ölümü düşündürür oldu geceler

Yaz güneşinde bıraktık hayatı

İnsan böyle de mahzun olurmuş meğer (Oğuzcan, 2019: 21)

Mevsimler üzerinden yapılan benzetmede yazın canlı, parlak yapısı gençlik dönemine denk gelirken yaşanan an içinde bulunan yaş aralığı sonbaharla ilişkilendirilir. Antik Çağ'dan bu yana melankolinin mevsimi olarak anılan sonbahar,

her yeri solgun renklerle kaplayıp canlılığı söndürür. Bu yönden değerlendirildiğinde sonbaharın yitirilene karşı duyulan özlemi deprestiren, acıyı ifade eden, ölüm karşısında kaygı yaratan bir gösteren olduğu söylenebilir. “*Ufuk yasl, bahçeler kırık dökük*” (Oğuzcan, 2019: 21) dizesinde bahsedilen durumu görmek mümkündür. Yazın canlılığını sonbaharın kasvetli havasına bırakışı gençliğin heyecanlı ve arzulayan doğasını ölüm/yaşlılık kaygısıyla durağanlığa bırakmasına paralel gözükmektedir. Ufuk yaslıdır çünkü yaşlanma giderek devam etmekte bir bakıma her gün ölüme adım adım yaklaşıırken kalan hayat tükenmektedir. Bu sebeptendir ki arzulama, hayal kurma anlamsızlaşacak yani bahçelere ilgi gösterilmeyecek kırık dökük bir halde bırakılacaktır. Bu noktada dizelerde geçen bahçe yaşamın metaforudur. Yaşamın baharında/gençliğinde ve yazında/olgunluğunda bahçe kurulan/kurgulanan bütünlük imgesine sahiptir. İşte sonbaharla/yaşlılıkla ölüm kaygısının duyumsanmasıyla yaşam/bahçe dağılmaya, kırık dökük olmaya başlar. Bu tür kullanımlar aslında kişinin bütünlük imgesinin parçalandığını, dağıldığını imler. Her ne kadar hayat dört mevsimle denk görünürse de insan yaşamı inançların vaatleri dışında tabiatla olduğu gibi bir döngüye sahip değildir. Yani kışın ardından ilkbahar gelmeyecektir. Kış kat’i bir son, ölüm yok oluşun imgelerini üzerinde toplar. Böylelikle bahçelerin bir sonraki bahara hazırlanması -insanın umutlanması- manasız olacaktır. “*Geceler uzun, geceler korkulu*” (Oğuzcan, 2019: 21) dizesinde bir tabiat olayı anlatıcının duyguları ile ilişkilendirilerek ifade edilmiştir. Doğa olayı olarak 21 Haziran ekinoksundan 21¹⁷ Aralık ekinoksuna kadar geçen süreçte gecelerin uzaması doğal bir olaydır. Anlatıcı bu uzayı kendi ölüm kaygısı ile birleştirerek ölüme karşı duyduğu kaygıdan dolayı zamanın giderek uzadığına işaret eder. Yok oluş kaygısının onda bir korku yarattığını söyler. Korku, bilinmeyenden kaynaklanan bir duyum olup ölümden sonra ne olacağı konusu insanlık tarihini meşgul eden sorulardan birini teşkil eder. Bu noktada anlatıcı kaygıyı korkuya dönüştürür. Çünkü kaygının nesnesi yoktur fakat korku bir nesneye dayalıdır. Bu nedenle kişi/anlatıcı altından kalkamayacağı veya tahammül edemeyeceği fani olma, yokluk kaygısını ölüm korkusuna dönüştürerek mücadele etmeye çalışır.

¹⁷ Burada belirtmek isteriz haziran yaz mevsiminin başlangıç ayı iken aralık kış mevsiminin başlangıcıdır. Yazdan kışa giden bu çizgide gecelerin uzayı gençlikten ölüme doğru kaygısının yoğunlaşmasıyla paralel okunabilir.

İnsan yaşadığı süreç boyunca ölümü pek sık düşünmez. Durmadan ölüme odaklanan duyduğu yoğun kaygıyla yaşamayı arzulayamaz. Bu bağlamda hayatı boyunca her tür uğraşı geçicidir ve ölüm karşısında bir anlam ifade etmeyecektir. “*Zamanı unutuyor insanoğlu*” (Oğuzcan, 2019: 21) dizesinde kaçınılmaz sonun ihmal edilmesine ilişkin bir sitem görülür. Anlatıcının içinde bulunduğu sonbahar mevsimi ile temsil edilen yaş, ölümün varlığını hissettirdiği bir aralıkta olmalıdır. “*Dünya dediğimiz ne kadar küçük*” (Oğuzcan, 2019: 21) dizesinde olduğu gibi zamanında pek çok şeye erişmek ve deneyimlemek adına gösterilen eylemler ölüm kaygısıyla anlamsızlaşıp birden küçücük görünmeye ve algılanmaya başlanır.

Mevsimin etkisiyle artan yağışlar ortaya kasvetli bir atmosfer oluşur. Anlatıcının bu boğucu havayı kendi durumuyla özdeşleştirilmesi sonucu tahammülü zor bir ruh hali ortaya çıkar. Her gün karşı karşıya kaldığı kasvetli hava tıpkı törpü gibi onun hayatından bir şeyler götürür. “*Bu mevsim törpülüyor ömrümüzü*” (Oğuzcan, 2019: 21) diyen anlatıcı kalan ömrünün de her gün bir parçasının kendinden alındığını söyler. Melankolik söylem kendisini “*Selâm gözü yaşlı hazin akşamlara/ Artık düşünmez olduk gündüzü.*” (Oğuzcan, 2019: 21) dizelerinde açıkça gösterir. Karanlık, hazin, gözü yaşlı gösterenleri pek çok yönden melankoliyi çağrıştırır. Umudu kalmayan, gündüzü olmayan gecelere takılıp kalan ve durmadan ağlayan melankolik için gündüz de anlamını yitirir. Anlatıcı akan zamanın göstereni olan sabah-akşam sirkülasyonunda akşama takılıp kalmıştır. Yukarıdaki dizelerde bahçe metaforu üzerinden verilen geleceğe karşı umudun yitirildiğine dair izlenim “*Boşuna dönüyor yel değirmeni/ Düşünceler yorgun, hayaller yalnız*” (Oğuzcan, 2019: 22) şeklinde yinelenir. Değirmenin dönüşünün saatin dönüşüne yani bir hareketliliğe işaret ettiği düşünülebilir. Melankolik için akıp giden zamanın bir anlam ifade etmeyişi yel değirmenin dönüşünün anlamsızlığında kendisini gösterir. Sonun yaklaştığı hissiyatı anlatıcıyı melankolik ruh haline batırır. “*Nereye güzel kırlangıç nereye / Ölümden ölüm beğenmeye mi*” (Oğuzcan, 2019: 22) sorusu altında ölümün kaçınılmaz bir gerçek olduğu fikrinin zihni meşgul ettiği görülür. Kırlangıcın normal uçuşu anlatıcının gözünde ölümden kaçış olarak değerlendirilir. Oysa ölüm kaçınılmaz bir sonudur. “*Sevinci gül yaprağında bıraktık/ Badem dalında kaldı gençliğimiz / Aynaya korkulu gözlerle baktık/ Şimdi ömrün lezzetinde değiliz*” (Oğuzcan, 2019: 22). Anlatıcı gül yaprağı, badem dalı gibi baharı anımsatan

gösterilenlerle gençliğini ve sevinçli halini geçmişte bıraktığını ifade eder. Bu sebeple olmalıdır ki yaşanılan şimdiki zamanda halini gösteren aynaya korkuyla bakar. Ayna olmak istediği kendisi ile olduğu hal arasındaki boşluğu gösterir. Böylesine bir karşılaşma istenmeyen bir gerilim yaratacaktır. İçinde bulunan yaşa duyulan hoşnutsuzluk hayattan alınan zevkin giderek azalmasına neden olmalıdır. Hayattan zevk alamama hali melankolinin görünümlerinden birisidir (Timuçin, 2004: 357). Bu nedenle anlatıcıda hissedilen gerilim ve bunun sonucunda doğan keyifsizlikten kurtulma isteği gözlenir: “*Yeter ki bitsin şu uzun karanlık/ Yeter ki sükûnet bulsun şu deniz*”. (Oğuzcan, 2019: 22)

Akşam vaktinin yaklaşması endişe yaratır. Bir günün sonlandığına işaret eden gün batımından ömrün biraz daha “törpülendiği” anlaşılır. “*Yere serildi alev gölgeler/.../Sürüdü zamanı o dev gölgeler*” (Oğuzcan, 2019: 22) dizelerinde eğik açı ile gelen güneş ışığının anlatıcının arkasında büyük gölgeler oluşturduğu bir manzara tasviri vardır. Güneşin anlatıcının önünde oluşu/duruşu hem reel bir görünüm olarak batan güneşin anlatıcıyla aynı hemzemine gelişi hem de metaforik olarak tükenen bir gelecek zamana işaret eder. “*Hayalin erişilmez yokuşu...*” (Oğuzcan, 2019: 22) dizesiyle desteklenen bu görüş bir şeyleri umut etmenin artık olanaklı olmadığı yönünde bir inancın geliştirildiğini ortaya koyar. Dizelerdeki “yokuş” göstereni anlatıcının hayalleri peşinde koşacak nesneye yatırım yapacak kadar libidoya/yaşam enerjisine sahip olmadığını imler. Aynı şekilde anlatıcının arkasında kalan büyük gölgeler ise geçmişe işaret ediyor olmalıdır. Işık kaynağı ne kadar güçlüye gölge o denli koyu olur. En nihayetinde batan güneş karşısında anlatıcı geçmişe tutunmaktan vazgeçerek melankolik ruh haline gömülür: “*Bin bir üzüntüyle ettik sabahı/ Haber yolladık ümitsiz güneşe/ Alıştık geceye, sevdik siyahı/ Veda kalplerimizde yanan ateşe*” (Oğuzcan, 2019: 23). Güneşin batışıyla melankoli tamamen boğucu bir hal alır. Gençlik döneminde sahip olunan yaşama arzusuna, hareketliliğe veda edilmiştir artık “*Leylak dalında unuttuk günahı/ Aşk beraberinde götürdü menekşe*” (Oğuzcan, 2019: 23) dizelerinde bahar döneminde yetişen çiçeklere yer verilir. Anlatıcının ömrün sonbaharında bulunduğunu kabul etmesiyle her ikisi de varlığını sürdüremeyecektir. Bir daha açmayacak olan leylak ve menekşe yitirilen geçmişin gösterenleri olur. Melankolinin şiddetlenmesiyle birlikte dış dünyada iyi olarak algılanabilecek her şeye olumsuz sıfatlar eklenir. Yaşlılık kabul edilmeden önce

karanlığın dağılması, denizin durulması istenirken gerçekleşen kabul ardından “*Toprağın altında bir âlem saklı/ Beklediği var şu hırçın denizin*” (Oğuzcan, 2019: 23) dizeleri yaşanan değişimin geleceğini belirgin kılar. Dinmesi istenen ölüm korkusunu neredeyse ölümü bekleyiş almış gibi gözükür. Bu ise ölüm karşısında çaresizlikten ortaya çıkan bir durumdur.

Her şeye rağmen devam edilen yolda umutların “*Kervansaray uzaklarda, yol uzun/ Bütün kuvvetiyle esiyor rüzgâr*” (Oğuzcan, 2019: 23) dizelerinde giderek azaldığı görülür. Yolculuk sırasında kervansarayların bir dinlenme, rahatlama, bir süreliğine huzur bulma noktaları olduğu hatırlanırsa bu yolculukta huzurlu noktaya ulaşmaya ilişkin bir inancın sarsıldığı düşünülebilir. Anlatıcıyı huzurdan mahrum eden bir bakıma geri püskürten güçlü rüzgârların bu yoldaki engeller olduğu düşünülebilir. En nihayetinde kabul edilen yaşlılık hali ve melankoli “*Manası küçüldü artık sonsuzun/ Bu mevsim, bu mevsim ilk ve sonbahar*” (Oğuzcan, 2019: 23) dizelerine yansır. Şiirin başında belirtildiği üzere insan hayatı tabiatın sahip olduğu gibi yaşamsal bir döngüden ziyade dört mevsime bölünmüş bir doğru gibi düşünülebilir. Bu mevsimler içinde ölümün habercileri olarak elçilik görevini üstlenenler sonbahar ve kıştır. Sonsuz olarak nitelenen ölüm, yaşlılığın kabulüyle sıradanlaşıp yoğun kaygı hissini ortadan kaldırmış olmalıdır.

Geçmişin yitimini konu alan **Mesut Ninni** (Oğuzcan,2019:40,41) şiiri çocukluk dönemindeki tasasız günlere olan özlemi anlatır. İnsan stres altındayken anne karnında yaşadığı huzurlu döneme dönmek istiyormuşçasına uykuya cenin pozisyonunda dalar. Hem haz hem de tasasızlığı simgeleyen anne karnı (Otto Rank, 2014: 57,165) içinde bulunulan anın huzursuzluğundan kaçmak isteyen herkes için ideal halini alır. Huzur alanı yalnızca anne karnı ile sınırlı kalmayıp tasasız çocukluk günlerine de tekabül edebilir. Bu şiirde de içinde bulunduğu halden kurtulmak isteyen anlatıcı idealleştirdiği çocukluk günlerine geri dönmeyi arzular. En başından beri imkânsız olan bu istek doğal olarak eksiklik, kayıp hissi yaşatacaktır ister istemez.

Şiir, üzerinden uzun zaman geçmesine karşın çocukluk döneminde hissedilen huzurlu zamanların yâd edilmesiyle başlar. Yıllar geçse de o dönemki mutluluk ve saadet bir ninni gibi anlatıcının kulağındadır. “*O gamsız, o avare, o deli gönlü*” (Oğuzcan, 2019: 40) dizelerinde çocukluk dönemindeki tasasız, yetişkinliğin

getirdiği sorumluluklardan azat hale özlem duyulur. “*Hangi çocukluğun saf kalbindesin şimdi/ Ey billurdan kahkaha, ey mesut ninni*” (40) soruları altında geçmişin yitimi yer alır. Ninni anne ile çocuk arasında bağlantı sağlayan ezgili söylemdir. Geçmiş kaybı, anne-çocuk ilişkileri kapsamında dizeleri ilk kayıp başlığı altında verilen bilgiler ışığında okunulabilir. Annenin çocuğunu uyutmak için söylediği ninni bir bakıma çocuk için annenin yakınlarda olduğunun güvencesini verir. Her türlü ihtiyacın anne tarafından karşılandığı mutlak haz alanı olan/olduğu düşünülen bu dönemin geride kalması/yitirilmesi anne ile geçirilen sürecin bütünlük hali olarak değerlendirilmesi ve algılanmasıyla sonuçlanır. Bir daha gelmeyecek bir saadet ülkesi sanki el değiştirircesine başka bir çocuğa uğurlanır.

“*Nasıl da değişmiş küçük ellerim/ Nerde tahta atım, topacım, çemberim*”? (40) Yıllar içinde yaşadığı değişimi elleri üzerinden keşfeden anlatıcı çocukluk dönemindeki oyuncaklarının nerede olduklarını sorarken şiirin geneli düşünüldüğünde çocukluğunun nereye gittiğini de sorgular gibi gözükür. Çünkü şimdiki zamanda, yaşanan anda aranılan çocukluk eşyaları anlatıcının kayıp çocukluğunu bir nevi geri getirecek duyumu yaşatacaktır. Çünkü çocukluk eşyaları anlatıcının çocukluk günlerini yaşadığının ispatıdır. Bu oyuncakların nerede olduğu tıpkı yitirilen çocukluk dönemi saadeti gibi bilinmez. “*Küçük arkadaşlarım ya siz neredesiniz/ Anladım ömrün bittiği yerdesiniz*”? (40) Çocukluk günlerinin paylaşıldığı kişilerin vefatları da yokluk kaygısı ve ölüm korkusundan dolayı anlatıcının var olan durumundan hoşnutsuzluk duymasının sebebi olabilir. Ki sonraki iki dizede anlatıcı çocukluğuna duyduğu hasretten başka çocukluğu ile alakalı bir şeyin kalmayışından yakını. “*Gözlerimin önünde yıllar geçer de/ Seni ararım her zaman her yerde*” (40) dizelerinde aslında aranılan hatıradan ziyade o hatıranın hissettirdiği duygu yoğunluğudur. Çocukluğun mutlu, tasasız halindeki rahatlığa duyulan özlemdir. Ancak bu arayış neticesiz kalacaktır. Her mutlak doyum, tatmin, bütünlük ve birlik arayışı hayal kırıklığı ile sonuçlanarak depresif bir ruh halinin oluşmasında rol oynayacaktır. “*Bir âlem çöker üstüme ağır ağır/ Seni andıkça gözlerim dumanlanır*”.(40) Bir şey erişilmesi ne kadar zorlaşırsa değeri o kadar artar. Nostaljiyi hem güzel hem de acı verici kılan şey bu olur. Geçmiş zaman, aynı koşullar ile yeniden yaşanamayacağı için geçmişe yaşanılmış haliyle ulaşmak imkânsızdır; aynı zamanda erişilemeyeceği için yüceltmeye uğrayarak idealleştirilir.

Bu idealleştirmede şimdiki zamandan kaynaklanan bir hoşnutsuzluğun dışavurumu/fenomenidir. Hissedilen keyifsizlik halinin bir an bile telafi edilebilir olması – özellikle aşk melankolisinde- orada bir eksikliğin yaşandığının belirgin gösterenini sunar. “*Gel de bir saniye olsun gir gönlüme/ O sonsuz sevincimi getir gönlüme*” (40) dizesi sadece geçmişin kaybını değil onunla birlikte duyumların kaybını da imler. Depresif ruh haline gelecek ufak huzur kırıntısı, umutların belki de yeniden canlanmasında rol oynayacaktır. Hatta anlatıcı bu an için her türlü şeyden feragat etmeye hazır görünür. Geçmişe dönüşün maddi imkânsızlığına aşkın dualar ile çare aranır: “*Bırak da yine çocuk olayım Tanrım/ Sana bütün hasretimle yalvarayım*”.(40) Çocukluk günlerine geri dönme veyahut o döneme ait olan güzel şeyleri yitirme anlatıcı üzerinde bir eksiklik duygusu meydana getirir. Geçmiş günlere ilişkin kaybedildiği farz edilen huzur ve neşeye erişememek anlatıcının nostaljik duygulara kapılması ile sonuçlanır. Nostaljide geçmişe özlem, buruk hissiyat ve eksiklik gibi duyum ve durumlar melankoliyle yakından ilişkilidir.

“*Gençliğini bir deli rüzgâr götürmüştü*” (Oğuzcan, 2019: 54) olan **Unutulmuş Adam** (Oğuzcan, 2019: 54) geçmiş yılların yitimi ve yalnızlığının getirdiği buhran ile depresif bir ruh haline gömülmüştür. Yarım milyonluk şehirde “...*unutulmuş bir adam...*” (54) olan anlatıcı toplulukla uyuşamamak kaynaklı yalnızlık hissettiğini söyler. Kalabalıkların içinde bir başına kalmak, uyuşamamak sosyal bir canlı olan insan için bir noktadan sonra yıpratıcı olur. Yıllar içerisinde pek çok hayal kurduğunu ancak hepsinin yıkıldığını belirten anlatıcı “*Ümitlerin kim bilir nerede*” (54) diyerek yaşadığı hayal kırıklığını ortaya koyar.

“*Hatıralar eski bir şarkıdır dudaklarında/ Söylemek istersin söyleyemezsin*” (54) ifadesinin ikinci dizesi şiirin genel yapısı düşünüldüğünde iki farklı okumayı mümkün kılar. İlki anlatıcının unutulmuş ve yalnız bir adam oluşuyla ilgilidir. Hatıralar ve anılar bir başkasıyla yâd edildiğinde anlamlı ve değerlidir. Ancak anlatıcı koskoca şehirde yalnız ve bir başına kalmıştır. Bu hatıraları paylaştığı ya da anlatmak istediği kişilerle olan iletişimini yitirmiş görünür. Diğer okuma ise melankolinin yapısı ile alakalıdır. Melankoliğin söylemi imkânsızlığın kıskacında kıvrılır. Melankolik bir şeyleri dile getirmek için çabalarsa da bunu hiçbir zaman tam anlamıyla gerçekleştiremeyeceğine, bir şeyler söylese bile bunun boş bir çaba olduğuna kendisini öylesine inandırmıştır ki bir şeyleri ifade etmek onun gözünde

olanaklı değildir. Buna rağmen hatıralar kendisini durmadan dayatarak ifade edilemeyen geçmişin eksikliğini yaşatır.

Şiirin genel muhtevası yaşlanma ve yalnızlaşma üzerine kurulduğu için *“Kahreder kahreder seni zaman/ Bu şehrin aşına sokaklarında”* (54) dizelerinin zaman ile yaşanan bir kayba işaret ettiği düşünülebilir. Sokakların aşına oluşu yaşanmışlıkları, geçmiş hatıraları da beraberinde getirir. Geçen zamanla birlikte aşına olunan bu sokaklarda bir şeylerin yitirilmiş olması çok olasıdır. Yas süreci tamamlandığı zaman yitirilen nesnenin gösterenlerine verilen tepkilerde ve hissedilen acı duyumunda gerilim oldukça azalır. Neredeyse hissedilmez. Buna istinaden anlatıcının aşına sokaklarda geçerken hissettiği kahrolma hissi yitirilenle olan bağın varlığını koruduğunu gösterir. Nesneyle kurulan bağ büyük ihtimalle hiç geriye çekilemeyecektir çünkü anlatıcının hissettiği bedbin ruh halinin kaynağı nesnenin yokluğundan ziyade müdahale edemediği zaman kaynaklıdır. Zaman ilerledikçe anlatıcıdan bir şeyler koparmaya devam eder. Yaşanan kayıplar anlatıcıyı hayattan kopararak melankolinin içine gömer. *“Kederinin ağırlığınca sarhoştun/ Hayallerinin genişliğince/ Dünyadan uzak”* (54) şeklinde yaşanan ayrışma, unutulmuşun oluşumuna katkı sağladığı düşünülebilir. İster mizaç ister klinik melankoli olsun ikisinin de birleştiği nokta dayanılmaz acı duyumu olur. Melankoliklerin genel iddiası bu duyumu yaşamayanın onları anlayamayacağı yönündedir. Tahammülsüz acıya gömülen melankolik hayatın işleyişine karışmayı anlamlı görmeyerek uzak durur. Dizelerde yer alan kederin ağırlığınca dünyadan uzak olmak ifadesi normal rutinleri dahi külfet olarak gören melankolik için doğru bir tespittir. Aynı şekilde arzulama mekanizması duran, hayal kapasitesi daralan melankoliğin hayatla olan bağları kopmuştur.

Melankoli tarafından yutulan unutilan adam kendisine bile yabancılaşmıştır. *“Seni tozlu aynalarda tanıdım”* (54) ifadesi görüntüsü ile zihninde olan imgesi arasında izlenen olası farklılığı tozlu bir aynadan keşfettiğini gösterir. Yansıtma özelliği neticesinde aynanın tozlu oluşu dikkat çekicidir. Şayet ayna parlak ve net bir görüntü yansıtıyorsa anlatıcının yaşlanmış hali ile karşılaşması sonucunda isten ile olunan arasındaki fark kederli bir ruh halini ortaya çıkarabilirdi. Fakat aynanın tozlu oluşu netliği görünümü zedeleyen haliyle bir eksiklik ortaya çıkarır. Anlatıcının yansımaları gördüğü kişiyi tarif ederken kullandığı imgeler melankolinin

göstergelerini barındırır. Gözlerle ilgili pek çok klişe bulunur. Bunlardan en bilineni gözlerin iç dünyanın yansıtıcısı olduğuyla alakalıdır. Buna göre gözler dış dünyayı doğrudan algılamaya yaradığı gibi iç dünyadaki hissiyatın dışa vurmasında da rol oynar. “Gözlerin göz olduklarından habersiz” (54) dizesi de bu genel klişeyi anımsatır. Yukarıda melankoliye battığı söylenen kişinin yansıyan gözleri canlılığını yitirmiş, donuklaşmış gözüktür. Gözlerde bir nevi ayna misali olanı doğrudan yakalar. Ancak bahsi geçen kişinin gözleri de tozlu ayna gibi görevini yerine getirememekte, göz olduğundan bile haberi olmadan sadece donuk bir halde bakmaktadır. Bu dış dünyanın kavranışında kişinin içinde bulunduğu durumu değerlendirmesine engel teşkil etmekte hatta iç ve dış dünyanın koptuğuna ilişkin bir gösteren sunmaktadır. Donuk olan melankoliğin bakışı hem dünyayı hem de iç dünyayı ketleyici bir bakıştır. Zaten iç ve dış dünyadaki akışkanlığın durması böylesine bir bakışı ortaya çıkarmıştır.

Melankoliye ilişkin bir başka gösteren sonbahardır. Geçmişin kaybı ve yaşlanma melankolisiyle birlikte oldukça sık işlenen sonbahar mevsimi soğuk ve kuru yapısıyla tarihi süreç içerisinde pek çok defa melankoliyle eşleştirilmiştir. “Kederliydin sonbahar akşamları gibi/ Ve sonbahar akşamları kadar güzel” (54) dizelerinde de sonbaharın tükenişe işaret eden doğasının yarattığı melankolik hava unutulan adamla eşleşmiş üstelik beğenilmiştir. En son noktada anlatıcı, unutulan adam ile şiirlerinin anlaşılama yönünden birbirine benzediğini söyler. Şiirlerin gösterenleri üzerinden hissedilen keder, hüznün ve melal gibi duyumları, unutulmuş adamın bizzat yaşadığı görülürken şiirler ile unutulan adamın duyum yönüyle benzeştigine dikkat çekilir.

Bir nesneye veyahut duruma duyulan arzulama tükendiği zaman geçmişin yitimi görünür olur. **Ateş ve Külleri** (Oğuzcan, 2019: 130) şiiri geçmiş güzel günlerin şimdiki zamanda devam ettirilememesinden kaynaklı yaşama arzusunun yitimine örnek teşkil eder. Keyifle anılan dost meclisleri tükenmiş yerine yalnızca yâd edilen hatıralar kalmıştır. Anlatıcı “Acaba tek bir ânı olsun gelir mi geri” (130) diye sorarken dahi yanıtının ne olduğunu aslında bilir. Zamanında içini ısıtan ateşten yalnızca soğuk külleri kalmıştır. Anlatıcının “Daha dün gibi hatırlıyorum o günleri” (130) diye sıkıca tutunmaya çalıştığı küller ateşin sıcaklığını artık vermemektedir. Yani gerek duygulanımda gerekse arzuda bir eksiklik, kayıp vardır. Meclisin

anlatıcıya geçmişte sağladığı hayattan tat alma yaşanılan zamanda yerini zevksizliğe bırakmıştır. Dostlardan ayrı düşmek ve yeni çevreye alışamamak yalnızlık ve melankolik ruh hallerini de beraberinde getirir. “*Bütün çehreler yabancı ve yollar karanlık/ Şimdi ne hayatta zevk ne zevklerde o tat var*” (130) diyen anlatıcı zevk verdiğini düşündüğü eylemleri zevkli kılanın o meclis/öteki olduğunu belirtir. O meclis dışında gerçekleştirilen aynı eylemler tatsız ve eksik hissettirir kendini anlatıcıya. Bu noktada kişinin haz teminatının öteki olduğu görülür. Çünkü değerlilik bütün duyular gibi öteki üzerinden gelir. Ötekinin olmadığı yerde insan kendi duyuları alanına gömüldüğü için bu alan insanın kendisini tatmin edecek bir haz yaratmaz. Ayrıca yabancılık hissinin neden olduğu soyutlanma toplumsal yaşamdan kopuşu getirerek idealleştirilmiş dost meclisine olan hasreti artırır. “*Bilmem ki nesi var bu ömrün, nesi var artık/ Tadını alamazsak yaşanılan bir ânın*” (130) diye soran anlatıcı aslında bir zamanlar geçmişte yaşamış bir hayatın ardından gelen şimdiki zamandaki hayatı sıkıcı tekdüze bulur. Aslında “*nesi var bu ömrün?*” derken hayatın yaşanmaya değer bir zenginliğinin olmadığına dikkat çeker. Hayattan zevk ve tat alamamak melankolik bir görüntü sergiler. Arzulamanın durağanlaştığı, ilerleyişin yavaşladığı, diğer insanlarda soyutlanarak kopuşun gerçekleştiği ruh hali melankolik ruh halinin gösterenleriyle benzerlik gösterir. İnsan hayattan zevk alamazken hayatın anlamı nedir? Anlatıcının yaşadığı bu boşlukta olmak duyumu “*Bırakın beni ey güzel hatıralar*” (130) şeklinde sıkıca tutunduğu küllerden de vazgeçiş isteği ile şiddetlenir. Geçmişe duyulan özlem anlatıcıda melankolik ruh halini doğurur.

İnsan en çok kendisine yabancıdır.¹⁸ Geçen zamanın kişinin üzerinde bıraktığı izler ancak bir **Ayna** (Oğuzcan,2019:131) üzerinden keşfedilebilir. Zamanın anlatıcının dış görünüşünden pek çok şey götürdüğünü “*Bana benzeyen bir gözlerim kaldı/ Bir de kederli bakışlarım*” (131) dizesinden anlaşılır. Burada göz ve bakış arzunun en son belirtilerinin tortularının kaldığı organ ve eylemdir. Bu nedenle anlatıcı yaşama devam ediyorsa hâlâ onda kalan gözleri ve bakışında fark edilen arzu tortusundandır. “*Düşüncemin olmadığı/ Aynalarda ben varım*” (131) dizeleriyle büyük bir oyun oynar okuyucuya. Ancak anlatıcı nerededir? Lacan, Descartes’in “*Düşünüyorum öyleyse varım*” tezine karşılık insanın düşünmediği yerde olduğu

¹⁸ Sabine Melchior-Bonnet, aynanın henüz yaygın olmadığı dönemlerde insanların kendi yansımaları ile karşı karşıya kaldıklarında kendilerini tanıyamadıklarına ilişkin çeşitli folklorik hikaye/anekdot olduğunu belirtir (Melchior-Bonnet, 2007: 18).

fikrini ileri sürer. Bilinç nerede yoktur diye sorulduğu zaman bilinçdışı ve beden yanıtı verilebilir. İnsan bedeni dilin öğrenimiyle kendi doğasına uzaklaşır. Tüm hazlar dil ile yeniden şekillenip Öteki'nin söylemine bağlanır (Fink, 2020: 36,78). Böylece kişinin kendi varlığı sahip olduğu bedende içerisinde tam anlamıyla kendisini gösteremez. Ayna yapısı itibariyle sadece bir yansıtma aracı olarak düşünceleri barındıramaz. Aynı şekilde fotoğraflar da düşünceyi barındırmayan ancak görünüşü tutan nesnelerdir. Anlatıcının şiirin ilerleyen bölümlerinde değineceği üzere kendisi, zamanın ondan çaldıkları neticesinde melankolik bir ruh haline batmıştır. Bu bağlamda melankolinin tükettiği anlatıcının egosu, aksine geçmiş zaman fotoğraflarında, anılarında veya tüm yansımalarında yani şu anki bilincinin olmadığı her anında ve alanda varlık gösteriyor olabilir.

Neticede anlatıcı yaşlandığının ve dış görünüşünün değiştiğinin farkındadır. Ancak onu derin kedere iten şey “...*zaman değil/ Zamanı unutmamak kahırdır*”. (Oğuzcan, 2019: 131) Dizelerde ifade edilen soyut zaman geçmişteki somut yaşanmışlıklar neticesinde unutulamaz. Geçmişe duyulan özlem, zamanla yitirilenlerden dolayısıdır. Yasın işlevinde arayış fazında takınılan tavrda melankolik, yitirilene dair diğer uyaranlara karşı tepki vermekten kendini alamaz. Bunun sonucunda da kaybı yaşayan her uyaranla bağlı olduğu nesneyi kaybettiği ilk anki durumundan hiç uzaklaşmaz. “*Şimdi her şarkı beni ağlatır*” (131) dizesinde geçmişin her yerine sinen ve yaşanmışlıkla eşleşmiş gözüken şarkıların anlatıcının melankolik dünyasında acı duyumunu diriltten bir öge olması pek muhtemeldir. Geçen zamana hükmetmek, ölümsüzlük isteği insanlığın evrensel bir arzusu ve çabası haline gelmiştir. Anlatıcı her ne kadar “*Zamandı avuçlarımdan uçup giden*” (131) derse de zaman, telafisi mümkün olmayan bir kavram olup dizede kuş imgesine bağlı olarak uçup gitmez. Zamanın içinde yaşananlar da kendisiyle birlikte tükenerek yok olur. Geçmiş zamanın nostaljik yapısı melankoliyle yakından ilişkili kabul edilir. Telafisi mümkün olmayan bu özlem, çoğunlukla içinde bulunan zamandan hem şikâyetle geriye dönüşlü olarak kurulur/kurgulanır. Dolayısıyla geçmiş geriye doğru şimdiki zamanın anlam ve değerleriyle kurulur. Öyle ki yaşlılık neticesinde ölüm melankolisine tutulan anlatıcının geçmiş zamanı arzulamasından daha doğal bir şey gözükmemez. “*Hayallerimin olmadığı yerde/ Zamandı düşünceme hükmeden*” (131) dizelerinde melankoli kendisine yer bulur. Yukarıda geçmiş zamanı unutamadığını,

bu anılara takılıp kaldığını bu nedenle derin bir kedere boğulduğunu belirten anlatıcının ne şimdi ne de geleceğe dair bir arzusu kalmamış gözükür. Geçmiş ile ölüm kaygısı arasında kaldığı bu noktada onun düşüncelerini meşgul eden şey bu sıkışıklık halidir. Kaygının yoğunlaşması zamana atfedilen yıkıcılığı perçinler. Diğer bir deyişle melankolinin yarattığı zaman bozukluğu kişiyi içi boşalmış bir şimdiki zamana çiviler. Âna kilitlenen melankolik, geçmiş zamanın sürekli kendisini hatırlamasından mustariptir. Melankoliğin düşünceleri yitirilenlerin hatırlanmasıyla meşguldür.

“Önce hatıralarımı götürdü ölüm/ Zaman aynasında ölümü gördüm” (131) dizelerinde ayna, zamanın aynası olur. İlk yansımada varlığının nerede olduğunu sorgulayan anlatıcı, geçen zamanın neticesinde yaşlandığını fark ederek ölümün çok uzak olmadığını keşfeder. Şiirin başında ontolojik bir eksikliğin varlığı sezilenirken şiirin sonunda aynanın değişmesiyle birlikte yitirilen geçmiş sorgulanır. Geçen zaman, anlatıcının hatıralarını götürür. Bu hatıralara takılıp kalmak, onları özlemek, düşüncenin geçmiş ile dolu oluşu yiten zamanın melankolik görüngüsünü ortaya koyar.

Çocuk oyunları genellikle çocukların her şey üzerinde hâkimiyet kurdukları hayali dünyalarını sergilendikleri sahneler oluşturur. Biliş geliştikçe sahip olunan hâkimiyet hissi illüzyonunu yitirerek yerini gerçekliğe bırakır. Bu nedenle yaşanan an ile çocukluk dönemi arasındaki boşluk kayıp duyumunu ortaya çıkarır. **Oyuncak Saat** (Oğuzcan, 2019: 267) şiiri de geçen zaman ve yiten çocukluk neticesinde yaşanan hayal kırıklığı etrafında şekillenir. “Hani hep böyle çocuk kalacaktım /Oyuncak saatim/ Hani hiç işlemeyecektin” (267) dizelerine bakıldığında hâkimiyet duygusunun yıkıldığı hatta önüne geçilemeyen bir zaman kavramı karşısında çocukluğun giderek yitirildiği gözlenir. Çocukluğun geride bırakılması saadet alanının terk edilmesi, hayal gücünün gerçeklikle birlikte daralmaya başlaması anlamına gelir. Var olduğu düşünülen kontrol hissinin aslında sahte olduğunun kavranması ve hayal dünyasında gözlenen yıkım melankolik yapıdadır (Özmen, 2020: 66). Kazanılan her yetkinlik ve olgunluk çocukluk halinde sahip olunduğuna inanılan her şeyden yavaşça vazgeçştir. Anlatıcı zaman karşısında hissettiği hayal kırıklığını gerçek zaman ile oyuncak saatin zamanı üzerinden aktarır. Oyuncak saat, çocuğun arzularını yüklediği bir nesne görünümündedir. Çocuğun hayallerini, hüküm

arzusunu temsil eder. Ancak hayatta oyuncak saatin zamanı işlemez. İstenilen ile gerçekleşen arasındaki yarılma hayal kırıklığını dolayısıyla gergin, hüzünlü bir ruh halinin ortaya çıkmasına sebebiyet verir.

Tükenmiş (Oğuzcan,2019:546) şiiri ölüme uzanan yolda anlatıcının hissettiği ruh halinin kaynağını arama çabasını konu alır. Anlatıcı mevcut durumunu sorgularken melankolinin farklı görünümüne yer verir. “*Ne bu tükenmişliğimiz daha dün yenilenmişken/ Bu bezginliğimiz, eski çağlardan arta kalmış/ O köhne zaman şimdi yitirdiğimiz mi?*” (546) gibi sorular yöneltirken “*tükenmiş, köhne, eski çağ gibi*” sıfatlarla kaybedilen bir geçmişe veya geçmişte kaybedilene atıf yapıyor olmalıdır. Şimdide yitirilen bir zaman geri döndürülemez yapısıyla çok eski bir çağdan veya bir anın öncesinden farklı değildir. Kayıptır, geçmiştir, tükenmiştir. Şiirin geneline hâkim olan ölüme uzanan yolda gözlenen yaşlılık melankolisi, bezginlik kelimesiyle belirgin bir hale ulaşır. Yaşanmışlığın, kayıpların bezginliği birleşerek arta kalan fazlalık gibi anlatıcıya kendisini dayatır. “*Nerede o sabırlı ellerle gökyüzüne işlediğimiz nakış?*” (546) Gökyüzü insanın ancak bazı araçlarla ulaşabildiği uzak, hayali bir uzamı temsil eder. Gökyüzüne işlenen nakışlar, geleceğe doğru yapılan her adım yani umut ve hayaller olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda anlatıcının sorusu geleceğe yapılan yatırımların, bağlanan hayallerin nereye gittiği yönünde olur. “*Karanlığımız sönmüşlüğüümüzden mi nedendir?*” (546) Bu dizede kişinin sönmüşlüğü imgesi varlık arzusunun en alt düzeyde işlediğini imler. Karanlık, siyahlık genel bağlamda melankolinin yutucu ve kapsayıcı yapısıyla paralellik gösterir. Anlatıcının karanlığı kendisi üzerinden algılayışı ve gökyüzündeki nakış yitirişi ilerleyen dizelerde görüleceği üzere arzunun tükenmesine bağlı olarak ileri geliyor olmalıdır. “*Bizi mihlayan bu duvarlara hangi göz hangi bakış*” (546) dizesinde “bakış” göstereni iki yönden okunmaya uygundur. İlk değerlendirme bakışların yakalayan, sorgulayan, denetleyen ötekinin gözüne ait olmasıdır. Diğer ise anlatıcının kendi bakışı olarak değerlendirilebilir. Melankolide gözleri bir noktaya dikerek bakmak çağlar boyu melankolinin teşhisinde gözlenen bir davranış şekli olmuştur. Şiirin bütünlüğü düşünüldüğünde anlatıcının melankolik bir ruh hali içerisinde duvara odaklanması olası gözükmektedir. Burada bahsi geçen duvar, kör kuyu, çıkmaz sokak örneklerinde olduğu gibi tıkanmışlığa işaret eder. Şiirin genel muhtevası düşünüldüğünde ikinci yorum daha sağlıklı gözükür. “*Yorgun bir el açar*

şarkısızlığımıza perdeleri/ Sallanır yalnızlığında rüzgârın bir ince kamış” (546) dizelerinde yalnızlık ve yaşamdan kopuşun izleri yorgunluk ve bezginlik gösterenleriyle verilir. Ümit Yaşar Oğuzcan’ın şiirlerinde genel bağlamda şarkılar; hatıralar, yaşanmışlıklar ve geçmiş günlere atıf yapar. Bu noktadan itibaren şiir, depresif bir yalnızlıktan ölümün yarattığı melankoliye geçiş yapar. Yorgun eller, yaşlılık hali ve arzulamanın düşük düzeyi olarak değerlendirilebilir. Rüzgârda sallanan tek bir ince kamış ise sesinin kısıklığı, gür olmayışı, etrafa yayılamayışı itibarıyla yine melankoliğin bir özelliği olan tükenmişliğe atıf yapar. Öyle ki “*Şimdi o adam var yaşamış çokçasına*” (546) ifadesi bu yorumu güçlendirir. Burada ses veya varlığa yönelik duyarlılık açısından karşı karşıya gelen melankoliğin tükenmişlik tonu ile yaşama inancını arzulayan tonudur. Anlatıcı “*Beklediği(m) ne iyilik ne merhamet Tanrı’dan*” (546) şeklinde inanç ve beklentiden koptuğunu ortaya koyarken şiir geçmişin kaybindan ölümün yarattığı melankoliye dönüşür

Büyük (Oğuzcan, 2018: 63) şiiri ölüm duygusu ile varoluşsal sorgulamanın sınırlarının birbirine karıştığı bir duygulanımda inşa edilir. Ellerin ve ayakların büyümesiyle birlikte sunulan yaşlanma haline, büyüyen gözlerle sorgulama eşlik eder. “*Söyleyin kim biliyor neden varız?/ Bir büyük yalancasına bu yoklukta*”. (63) İnsanoğlunun varoluşundan beri çözmeye çalıştığı sorulardan birisidir bu. İnsan neden vardır? Öldükten sonra ne olacaktır? Anlamlandırılmayan bu boşluğun yarattığı tereddütte başta din olmak üzere bilim, felsefe, metafizik gibi çeşitli alanlarda yanıt aranır. Buna rağmen varlığın anlamlandırılması üzerine yapılan her çalışma bu soruya net yanıt veremez. Ya inanmakla yetinilir ya da geçerliliği tartışılan bir yoruma ulaşılır. Tıpkı anlatıcının sorduğu gibi bitmek bilmeyen “neden?” soruları varlığa ilişkin getirilen açıklamaların eksikliğini ortaya koyar. “*Ve yorgun gözlerimiz büyüyor boşlukta*” (63) dizesinde yaşanan hayatta simgeselin çöküşünden kaynaklı olan boşluk duyumunun anlatıcıyı kaygıya ittiği görülür. Hatta bu kaygı duyumu “gözlerin büyümesi” imgesiyle dehşete dönüşmüştür. Bu noktada boşluğun dehşeti değer ve anlamın hiçliğe sürüklenmesiyle ilintilidir. “*En eski aldanişımız bir küçük nefes alış/ Ki bir gün gelip çatınca en büyük gerçek/ Toprağımızda yalnız otlar büyüyecek*” (63) şeklinde anlatılan hayatın geçiciliği ve ölümün gerçekliği anlatıcının hissettiği dehşetin altında yatan tezadı oluşturur. “*Tam bittiği yerde şarkıların/ Hangi ses alabildiğine büyüyen*” (63) sorusunda hayatın

bitişiyle her şeyin yok olmadığına dair bir inancın devam ettirildiğini görülür. Çünkü anlatıcı alabildiğine büyüyen bir sesin olabileceğini düşür. Burada ilk dizede “şarkılar” hayatı, ikinci dizedeki “ses” ise hayatın ardındaki devamlılığı imler. Günlük yaşantıda insan ölüm fikrini kendinden uzak tutarak hayatını sürdürür. Sürekli olarak ölüm fikrine takılı kalan birisinin yarın için çalışmak için bir amacı kalmaz. Burada ölümün, insanın psikik dünyasında hiçliği taşıdığı görülür. Anlatıcının ilk nefes alış ile birlikte insanın aldanişının başladığını söylemesi ölümü düşünmemesi gerekçesine dayanıyor olmalıdır. Oysa her insan ölecek, bu dünya üzerinde yaptığı her şeyi geride bırakacaktır. İnsan bu gerçekliği unutarak sürekli yeni bir şeylerin peşinde koşar. Bu süreklilik şarkıların tam bittiği noktada yeniden başlamasıyla ifade edilmeye çalışılmıştır. Bu noktada ölüm yaşamı hiçleştirmez, ölümsüzlük yaşamı hiçliğe indirir. Çünkü insan kısıtlı bir yaşama birçok şeyi sığdırmaya çalışır. Ölümsüzlüğün varolması halinde ise insanın hiçbir şeyi arzulamayacağı oldukça açıktır. İnsan yaşlanıp bir şeyleri yapabilme kapasitesi giderek azalınca ölümü sorgulayışının ardından hayatı eskiden olduğundan farklı yaşamaya başlar. Ölüm gerçeği gençlikte olduğundan daha belirgin bir hale gelir. “Çaresizliğimiz mi büyük aptallığımız mı” (63) dizesinde ölümün odaktan uzak tutulmasına atıf yapıyor olmalıdır. İnsanın yaşlanıncaya kadar ölümü aklına getirmeyişinin altında yatan neden Martin Heidegger’e göre gündelik yaşamdaki uğraşlara gömülmüşlüğüdür. (Adkins, 2020: 268) Ölümün idraki ile yukarıda bahsi geçen varlığın sorgulanışı daha da şiddetlenir: “Genişleyen ne içimizde her gün bir karış”? (63) Cevabı tam olarak net alınamayan sorulara karşı gösterilen korku ve endişe kişinin içinde büyüyen boşluğu genişletir. Alışılmış düşüncede sonunda ölüm varsa hayatta yapılan her şey anlamsız olarak görünür. Fakat derinde dipteki düşüncede ise ölümü düşünen veya kaygısını yaşayan biri yaşamının istikametini değiştirir. İşte görünürde ve dipte olan düşüncelerin çatışmasında anlatıcı “Öleceğimiz mi doğru yaşadığımız mı” (63) sorusunu yöneltir. Şayet ölüm tek gerçekse insan neden yaşar sorusuna yanıt bulamayış anlatıcının içinde büyüyen boşluğun ve yaşlılık melankolisinin altında yatan nedeni oluşturuyor gözükür.

“Her geçen gün bir şeyler eksiliyor benden” (Oğuzcan, 2018: 114) şeklinde ortaya koyulan ölüm karşısındaki çaresizlik **Ölüme Yakın** (Oğuzcan, 2018: 114) şiirinin ana izleğini oluşturur. “Üzerime bir gariplik çöktü son günlerde/ Nedense

ölümü sık sık düşünür oldum.” (114) Dizeleri anlatıcının odağını ölümden başka bir şeye çeviremediğini gösterir. Yaşama enerjisini/libidoyu düşürdüğü anlaşılan anlatıcı ölüm kaygısından kurtulmak için uykusunda dahi aradığı huzuru bulamaz. Dehşet verici pek çok ölüm şeklinin anlatıcının zihnini sürekli meşgul etmesi ölüm kaygısının yaşamı düğümleyen patolojik bir noktaya ulaştığını gösterebilir. Geçen her zamanın kayıp olarak algılanışı ve ölüme duyulan korku melankolik gösterenler olarak değerlendirilebilir.

Ölüm Yaklaşıyor (Oğuzcan, 2018: 252) şiiri yaşlanma ve ölüm karşısında duyulan yoğun kaygının nezdinde ortaya çıkan hayattan vazgeçiş teması çerçevesinde kurulmuştur. Anlatıcı geçen her bir günün yeni başlangıçlar olduğunu düşünmektense ölümün adım adım yaklaştığı fikriyle kaygılanır. Yoğun kaygı karşısında hayattan vazgeçiş kendisini “*Ben umutlarımı yitirdim gayrı/ Kalbim bütün sevinçlere kapalı*” (252) dizeleriyle belli eder. Yoğun kaygısı ile mücadele eden bir depresyon hastası, hüznün üzerine yapıştığını bu sebeple sürekli umutsuzluk hissini taşıdığını ifade eder (Borgna,2014:47). Anlatıcının umutsuzluğu kaygı kaynaklıdır. Yoğun kaygının tetikleyicisi yaşlanmaktan kaynaklanıyor olmalıdır. Anlatıcı aynadaki yansımasının değiştiğini ifade ederken “*Yer etti alnıma ölüm çizgisi*” (Oğuzcan, 2018: 252) şeklinde yüzünde oluşan derin kırışıklıklara gönderme yapar. Alında yer eden çizgi başka bir açıdan kaderin alına yazıldığı inancına da dayanabilir. Her canlının kaçınılmaz sonu ölüm olması derinleşen çizgilerin ölümün yaklaştığı fikrini doğurabilir. Ölümün yaklaşması anlatıcıda obsesif bir bekleyişin kapılarını aralar. “*Düşmüş yoluma işte onun gölgesi/ Beklemek, beklemek ve saymak günleri/ Ne hazin kişinin öleceğini bilmesi*” (252) dizelerinde ortaya koyulan takıntılı hal, sürekli ölümün düşünülmesi ile patolojik bir görünüm alır. Sürekli olarak ölümün düşünülmesi yaşanan hayattan vazgeçilmesi anlamına gelir. Yaşanan hayattan vazgeçen kişi hayatına herhangi bir yatırım da yapmayacaktır. Arzulamanın durması anlamına gelen bu vazgeçiş melankolinin ortaya çıkmasına olanak sağlar. Nitekim sürekli ölümün düşünülmesi melankolik bir tavidir (Freud, 2019: 18). Şiirin sonuna doğru şiddetlenen kaygı, melankolik bir değişimle tüm düşünceleri kapsar. Esen rüzgârdan dahi ölümün yaklaştığı sonucuna ulaşan anlatıcı “*Bakışlarımda eski canlılık yok*” (Oğuzcan, 2018: 253) diyerek bu fikir tarafından tamamen yutulduğunu doğrular. Kendi ölümünde vücudunun alacağı halleri de tasvir eden anlatıcı “*Ağlama*

boşuna resimler canlanmıyor” (253) dizesinde geçmişteki bozulmamış vücudunun geri döndürülemez bir kayıp olduğunu ifade eder.

Nostaljik bir gösteren olan albüm üzerinden geçmişin yitimini konu alan **Albüm Sayfaları** (Oğuzcan, 2018: 388) geçmişe duyulan özleme ilişkin çeşitli melankolik görünümleri barındırır. Fotoğraflarda yakalanan sahnenin aksine insan zamana karşı direnemez. Siyah-beyaz bir fotoğraf üzerinden geçen zamanın hesabını yapan anlatıcı; zamanın, mekânın ve insanların o görseldeki gibi kalmadığına sitem edercesine “*Oysaki ben yaşlandım artık yorgunum/ Zaman ne kadar çabuk geçip gitti değil mi*” (388) yorumunu getirir. Fotoğrafın çekildiği zamanın kıymeti ancak o zamanın bir daha geri gelmeyeceği gerçeği ile yüzleşildiğinde anlaşılır. Bu bağlamda geçmişin yitimi melankoliktir. Nitekim şu an içinde bulunduğu halden memnun olmadığı anlaşılan anlatıcı “*Anılar bağrımda bir paslı çividir şimdi*” (389) şeklinde geçmişe çakılı kaldığını ifade eder. Geçmişin hala anlatıcının zihnini meşgul etmesi kurulan bağların hala varlığını gösterdiğine işaret eder. Bu yoruma varılmasında sabitleyici rolü üstlenen çivinin paslı olması imgesidir. Geçmeyen geçmişe temsil eden paslı çivi melankolik bir gösteren oluşturur. Ömrün sonlarına gelindiği hissi gelecekle olan bağların, yaşama sevincinin giderek koparılmasına neden olabilir. “*Artık ne o heves var içimde/ Ne o ses, ne şarkı*” (389) dizelerinde hayat karşısında duyulan heyecanın, arzusunun yitirildiği açıkça görülür. Geri dönülemez ancak arzulanan geçmiş anlatıcının takılıp kaldığı eski bir hatıra, paslı bir çivi halini alır. Anlatıcının o günleri yâd ederek sığındığı hatıralar, taşıdığı ve yarattığı hüznün ile albümde yer alan resimlerde kalır. Bu noktada düşünülmesi gereken, kişi veya melankolik açısından geçmişin arzullanması, geçmişte yaşamak mı şimdiki/yaşanılan zamanı kişinin yaşamasını engeller, yoksa şimdiki zamandan şikâyet mi, şimdiki zamanın olumsuzlanması mı kişiyi geçmişe iter? Her iki durumda da yaşayan her insanın biraz olsun melankolik olduğu düşünülebilir.

Tıpkı Sonbahar Düşünceleri (Oğuzcan, 2019: 21) şiirinde olduğu gibi **Giden Gençliğe** (Oğuzcan, 2018: 420) şiiri, ilkbahar, olarak tanımlanan gençliğin gitmesi ve beraberinde pek çok şeyi götürmesini konu alır. Gençliğin, canlılığın temsili olan ilkbaharın aksine sonbahar ölümün habercisi olarak melankoliyi ortaya çıkarır. Geçen zaman pek çok şeyi anlatıcıdan koparıp götürür: “*Tadı, rengi değişti birer birer her şeyin/ En mutlu, en doyulmaz yaşantılardı, gitti*”(420). Yaşanan kayıp ne

olursa olsun eksiklik duygusunun ortaya çıkmasında rol oynar. Fakat kaybın farkına ancak o nesne yitirdikten sonra varılır: “*Hani hiç bitmeyecek sandığım güzellikler/ Ne sevinçler, gülüşler ve neler vardı, gitti*”(420). En nihayetinde anlatıcı pek çok kayba ve giden gençliğe binaen “*Kalakaldım böyle ben ortada paramparça/ Her gelen yüreğimden bir şey koparıp gitti*” (420) der. Yaşanan her bir kayıp yalnızca kurulan bağları değil aynı zamanda karşıdaki kişide kendisine ait gösterenleri de koparır. Melankoliye ulaşan vakalarda yitirilenin bir parçası kişinin egosunda kistleşirken kendisinden bir parça gidenle birlikte ondan kopar (Nasio, 2007: 42). Bu kapsamda şiir hem pek çok nesnenin kaybını hem de geçmişin yitimini bünyesinde taşır.

Neden Sonra (Oğuzcan, 2018: 429) şiiri, ölüm ile geçmişin arasında sıkışıp kalan birinin geçmişe duyduğu özlem ile ölüm karşısında hissettiği çaresizliği konu alır. Geçen zaman ve anı dolu günlere hayıflanarak anlatıcı nostaljik bir duyarlılıkla şimdiki zamanda sahip olduklarından vazgeçerek geçmişte yaşanan bir ana dönmek ister: “*Bakıp da ardında kalan yollara/ Geri dönememek tek bir an için*”.(429) Geçmişe dönüşün olanaksızlığı bu zamanların daha da idealleştirilmesini sağlar. Ölüm kaygısı duyduğu anlaşılan anlatıcının yüzünü gelecekte ziyade geçmişe dönmesi kabul edilebilir bir davranıştır. “*Bak! Fırçan kırılmış, bomboş tuvalin/ Ne biraz renk kalmış, ne de bir şekil*” (429) dizelerinde şimdiki zamanda yaşanan hayatın yokluk ve eksiklerle kuşatılmış olduğu çeşitli gösterenlerle ifade edilir. Hissedilen eksik ve yokluğun anlatıldığı bu dizelerde verimsizlik dolayısıyla huzursuzluğun arttığı sonucuna ulaşılabılır. Böylelikle hoşnut olunmayan şimdiki zaman geçmişe duyulan özlemi şiddetlendirecektir.

Gelecek zaman ise ölüm kaygısını barındırır. Bu nedenle umutlar tükenir. Nitekim anlatıcı içinde bulunduğu hali “*Büyüttüğün artık umutlar değil/ Şimdi tek gerçek var; çaresizliğin*” (429) şeklinde özetler. Geleceğe dair umutların olmayışı, ölümün her şeyi manasız kılacağı düşüncesinin zihni meşgul ettiğini ortaya koyar niteliktedir. Geçmiş zamanın idealleştirilerek sığınılacak bir liman olarak görülmesi altında ölüm kaygısının yattığı da düşünülebilir. “*O yer umutların söndüğü yerdir/ O yerde zavallı bütün insanlar*” (430) dizelerindeki “o yer” kullanımı ölümü imliyor olabilir. Ölüm geldiğinde insanın sahip olduğu vücut bütünlüğü ile birlikte bir gelecek de kalmayacaktır. Dolayısıyla geleceğe yatırım olarak değerlendirilebilecek

umut kavramı anlamsızlaşarak yok olacaktır. İnsan için ölüm kaçınılmaz bir son ve herkesin yüzleşmek zorunda olduğu bir gerçektir. “*Şairler, bilginler ve kahramanlar/ O yerden hüznle geçtiler bir bir*” (430) ifadelerinde toplumsal yapıda güçlü imgelere sahip insanların da ölüm karşısında acizliği kabul edeceğinin altı çizilir.

Şiirin sonunda pek çok kayıp “*güzel yalanlar*” (429) şeklinde değerlendirilir. Aslında bu kullanımla şairler/anlatıcılar da bir psikanalist veya psikiyatrist gibi geçmişe yönelik kaybın yaşanılan zamandaki hoşnutsuzluğun neticesi olarak geriye dönüşlü olarak kurulduğunu, aslında şimdiki zamanda özlemi çekilen kayıpların geçmişte yaşanmadığını ortaya koyarlar. “*Bu kalp neden değil eskisi gibi*” (429) sitemi hem bir kaygıyı hem bir farkındalığı, hem de arzunun yitimini gösterir. Adeta anlatıcı bünyesinde kendinden bağımsız işleyen bir parçayı ve dolayısıyla da kendindeki parçalanmayı gösterir. İşte gerek böylesine bir bütünlük kaybı gerekse yaşanan diğer kayıplar sonucunda kişide gerçekleşen değişim melankoliyi ortaya çıkarır. Kaybedilenlerin bu dünyada bulunamayacağını düşünen anlatıcı telafinin başka bir dünyada gerçekleşebilme ihtimaline/beklentisine tutunur. Böylesine bir umut “*Bir başka dünyada bulursun belki/ Geçer de aradan nice zamanlar*” (429) dizelerinde çok net olarak dile getirilir. Burada umutlar bağlanan dünya iki farklı şekilde yorumlanabilir. İlki ölüm sonrası dünyadır. Ancak bu inanış şiirin melankolik bütünlüğünü zedeler. Bir diğer dünya ise her şeyin isteklere göre şekillendiği ütopyalar olmalıdır. Şiirde ölümün hissedilen yakınlığına tezat oluşturacak şekilde kaybedilenlerin uzun bir sürede bulunması fikri bu dünyanın olası bir ütopya olduğu fikrini güçlendirir.

İnsan ömrünün gün döngüsüne benzetildiği **Gün Batarken** (Oğuzcan, 2018: 543) şiiri başta çocukluk olmak üzere anlatıcının elli yıl içerisinde ruhunun giderek ağırlaşp melankolik bir ruh haline nasıl eriştiğini anlatır. Hesaplaşma insanların kendi zihniyle baş başa kaldıkları gece saatlerinde başlar. Anlatıcı ilk olarak çocukluk günlerine uzanır. Çocukluğunun elemli geçtiğini ifade eden anlatıcı bu zaman diliminde neyi yitirdiğini tam olarak kavrayamaz. İlerleyen dizelerde anlatıcının rüyalarına giren atlıkarıncadan yola çıkarak yeterince yaşanmamış bir çocukluğun eksikliğinin duyulduğu sonucuna ulaşmak mümkündür. Dil ile kayıp arasındaki ilişkinin incelediği başlıkta insanların söyledikleriyle bildikleri arasında bilinçdışının konumlandığından bahsedilmişti. Anlatıcı kendi dizelerinde eksikliğini

hissettiği şeyi söylerken bunun farkına varamamış olması muhtemeldir. Hissedilen eksiklik çocukluk döneminin hüznü olarak geçmesinde etkili olmuştur: “*Ki ödünç alınmış bir giysi gibi/ Hiç yüzüne oturamazdı gülüşün*”. (543) Çocukluk günlerinden hissedilen ve ileride çeşitli kayıplarla kökleşecek olan hüznü, melankolinin filizlendiği ortamı oluşturur.

İlk gençlik yılları ardından meslek hayatında geçen otuz yılda karşılaşılan durumlar anlatıcının yaşadığı hayal kırıklıklarıyla doludur. İnsanların gösterdiği vefasızlık ve ikiyüzlülük karşısında kahrolduğunu belirten anlatıcı “*Sürüklerken günleri düşe kalka/ Korkulu bir bekleyiş oldu yarın*” (543) dizelerinde giderek toplumdan kopmaya başladığını ve kaygı durumunun arttığının işaretlerini verir. Günlerin devam etmesinin “sürükleniş” göstereniyle nitelendirilmesi dikkat çekicidir. Sürüklemek, dışsal bir kuvvetle gerçekleştirilir. Anlatıcı hayata devam edebilmek için normalden daha fazla çaba sarf ediyor olmalıdır. Bu sebeple dengesini koruyamamakta düşüp kalkmaktadır. Bu şekilde normal akışa ayak uyduramamak anlatıcı için ertesi gün yani yarın kaygı uyandıran bir yapıya dönüşür.

Büyümek, ilerlemek hissedilen eksiklikleri kapatmaz aksine “*Her yaş yeni acılarla gelir...*” (543). Anlatıcıda izlenen melankolik görünümde hayal kırıklığının rolünün büyük olduğu anlaşılır. Her yeni yaşla gelen umut ve isteklerin neler olduğu ifade edilmese bile “*Umutların büyümezdi yıllarca*” (543) dizesiyle bu umutların yıkıldığı veya kırıldığı anlaşılır. Yaşamamışlıkların eksikliğiyle farklı durumlarda defalarca yüz yüze gelinmiştir. “*Kim bilir kaç kez düşlerine girdi / Şimdi hayal meyal hatırladığın/ O dönme dolap, o atlıkarınca.*” (543) Bu dizelerde de yukarıda da belirtildiği gibi çocukluk günlerinin eksikliğine işaret vardır. Freud’un ortaya attığı bir savunma mekanizması olan bastırma, kişinin baş edemediği durumları bilinçdışına gömmesi ve dolayısıyla unutulması şeklinde işler. Rüyalar ve dil sürçmeleri bilinçdışının dışı vurduğu anlar olur. Anlatıcının bir atlıkarınca ile simgeleştirdiği eksiklik atlıkarıncanın yapısı düşünüldüğünde daha bir dikkat çekici olur. Parlak, gösterişli ve sürekli şekilde dönen atlıkarıncanın anlatıcının hayatında önemli, belirgin aynı zamanda sürekli elden kaçan bir eksikliği temsil ettiği düşünülebilir. “*Söyle hayallerin ne oldu çocuk/ Hâlâ arayıp da bulamadığın/ O çağlarda yitirdiğin neş’e mi?*” (543) sorusu atlıkarıncanın sürekli olarak elden kaçanların bir temsili olduğu düşünülebilir. Her dönemde arayış ve hayal kırıklığı

olmasına rağmen anlatıcının soruları çocukluk dönemindeki haline sorması, o çocuğun aslında hiç büyümeden içinde bir ukde şeklinde kaldığını ortaya koyar. Ayrıca çocuklukta kurulan kişinin yaşamı boyunca değişmediği değişenin ise sadece duyum ve arzuları ortaya çıkaran nesneler olduğu gerçeğini de gösterir. Bu nedenle bütün sorular yaşayan insanın bir prototipi olan çocuğa yöneltilir.

Gençlik dönemi ardından bir aile oluşun sorumluluğu ile acı tatlı geçen günleri, anlatıcı için yıkıcı bir kayıp izler. Üç yıl önce oğlunun öldüğünü söyleyen anlatıcı yaşadığı en dayanılmaz acının bu olduğunu vurgular. Evlat kaybı için “*Buymuş kişinin yaşarken ölmesi/ Aldı götürdü tüm umutlarını*” (543) diyen anlatıcı yaşayan hayatın ölüsü olarak değerlendirilen melankolikleri anımsatır. Elli yıllık yaşamını böylelikle özetleyen anlatıcı tıpkı güneşin batışı gibi acılara battığını belirtir. Batmak fiili gömülmek, yutulmak, saplanmak fiilleriyle birlikte düşünülürse melankolinin taşlaşmış yapısının şiirde bir kez daha yinelenildiği ileri sürülebilir. Anlatıcı, acılara batmasında geçmişe dair “... *Birkaç puslu anıyla/ acımasız kopkoyu bir karanlık*”¹⁹ (543) bulacağını söyler. Şiir, bu dize ve genelde bahsedilen kayıp, eksiklikler neticesiyle farklı melankolik görünümüleri barındırır.

Hayat telaşı ile akan giden yaşamda geçen zamanın kaybının farkına varılması melankolik görünümünün ortaya çıkmasında rol oynayan etkenlerden birisidir. **Bu Benim Yüreğim** (Oğuzcan: 2018: 577) şiirinde anlatıcı elli dört yaşından geçmişe doğru bakınca hem hayatın acımasız bir hızla geçişine, hem de giderken beraberinde götürdüğü pek çok şey olduğuna hayıflanır. “*Biraz yıkık, biraz bezgin ve heyecansız/ Baş başayım şimdi upuzun bir sonbaharla*” (577) dizelerinde ulaştığı yaşın ömrünün sonbaharı olduğunu iddia eden anlatıcı kendisi için kullandığı sıfatlarla melankolik bir ruh hali içerisinde olduğunu ortaya koyar. Ömrün sonbaharı, kışın yani ölümün habercisi olarak kaygı uyandıran melankolik bir gösteren olur. Yaşanan kayıplar ve ölüm kaygısının anlatıcının psişik dünyasında bezginlik yarattığı yaşama sevincini yok ettiği görülür. Yaşama arzusunun tükenişi “*Eski tadı yok artık meyvelerin, düşlerin/ Hep alacakaranlık bir zaman, renkler soluk/ Kaç yıl o cömertçe savurduğun gülüşlerin/ Yerde yeller esiyor, aynalar hep donuk*”(577) dördünlüğünde açıkça gözüktür. Zaman, belirsizliğin hâkim olduğu alacakaranlıkta tıkanıp kalmış haliyle yarının aydınlığından mahrum edici bir rol üstlenir. Donukluk,

¹⁹ Okunaklı bir cümle olması adına dizede kelimelerin yerleri değiştirilmiştir.

solukluk, tat vermeyen bir yaşam melankolinin doğrudan gösterenleri olarak dizelerde kendilerine yer bulur. Hissedilen depresif keyifsizlik doğal olarak kendisini anlatıcının bedenine de yansıtır.

“Hep bir şeylerin belirtisi ufukta kara/ Kapkara duygular ta içinde çöreklenmiş/ Korkulu gözlerle bakarken yarınlara/ Arkanda acı dolu, elem dolu bir geçmiş” (577). Sonbaharın durmadan hatırlattığı ölüm, ufukta yok edici bir karanlıkla beklerken bu yıkımın sıkıntısı anlatıcının içine – yani zihnine- hücum eder. Geçmiş ve gelecek geçmek bilmeyen bir sıkıntı ile yüklükten ânın rahatlatıcı olması olanaklı değildir. Aldanışların, kayıpların olduğu bu dünyaya kendini yabancı hisseden anlatıcı kendisini *“Sen bu sonsuz boşlukta hep bir küçük noktasın”* (578) şeklinde tanımlar. Bu şekilde bir tanımlamayla kendi varlığının acizliğini ve anlamsızlığını vurgulayan anlatıcı kalan ömründe de *“...Her acıya göğüs ger(ip)”* (578) yaşadığı her sıkıntıya rağmen kendi aciziyeti karşısında Allaha şükredeceğini söyleyerek aşkın bir alana yönelir. Ölüm korkusu yaşamdaki sıkıntılardan daha korkutucu görünür. Bu yapıyla anlatıcının söylemi Cahit Sıtkı'nın *“Her mihnet kabulüm, yeter ki/ Gün eksilmesin penceremden!”* (Tarancı, 1994: 123) dizeleriyle benzerlik gösterir.

Ümit Yaşar Oğuzcan'ın şiirlerinde geçmişin kaybı birbiriyle ilişkili üç ana bağlamda değerlendirilebilir. Bunlardan ilki yaşlılık melankolisidir. İnsan ömrünün dört mevsimle eş tutulduğu bu şiirlerde sonbahar göstereni orta yaşlılık dönemine denk düşer. Doğanın metaforik bağlamda öldüğü kış mevsiminin habercisi olan sonbahar, ölümü hissettirmesiyle birlikte şiirlerde kaygı duyumunu doğurur. Anlatıcının “sonbaharı” yaşlılık melankolisinin göstereni olarak kullandığı şiirlerde mevsimsel özellikleri kendi ruh halleriyle ilişkilendirir. Bahar mevsiminin ışıltısı ve canlılığının aksine sonbahar havanın soğuduğu, renklerin solup matlaştığı bir mevsimdir. Şiirlerde sonbahar yaşam enerjisini yitiren ve orta yaş bunalımını anımsatan davranışlar sergileyen anlatıcı ile özdeşleştirilmiştir görülmektedir. Tıpkı ağaçların yapraklarını bir bir dökmesi gibi anlatıcı da kendi takvim yapraklarını geride bırakır. Tabiatla gözlenen çürüme ve bozulma melankoliğin egosunda tespit edilen değişime paralel okunabileceği gibi anlatıcının eski gücünü koruyamadığına da işaret ediyor olabilir.

Yaşlılık melankolisi ardından geçmişin kaybı kendisini çocukluk günlerine özlem üzerinden görünür kılar. Çocukluk geçmişte kaldığı için ulaşılamayan, yetişkin zihin için derdin tasanın bulunmadığı saadet alanı olarak kabul görür. Bu durumuyla içinde bulunan zamandan memnun olmayan kişi çocukluk günlerini yücelterek bu döneme dönüş arzusu duyar. Ümit Yaşar Oğuzcan'ın şiirlerinde bu dönemin eksikliği ve döneme dönüş arzusu “atlıkarınca, ninni, oyuncak at, topaç, oyuncak saat” gibi nesneler üzerinden kendisini gösterir. Bu gösterenler her şiirde ortak bir şekilde bulunmamakla birlikte çocukluk günlerine ilişkin olmaları yönünden bir grup olarak değerlendirilebilir.

Geçmişin kaybı son olarak nostalji başlığı altında toplanır. Orta yaş bunalımına giren çocukluk dönemine geri dönemeyen anlatıcı için nostaljik materyaller onun sığınabileceği bir liman haline gelir. İdealleştirilmiş geçmişe özlemin anlatıldığı şiirlerde “albüm, albüm sayfaları, eski resimler” ortak gösterenleri oluşturur. Şair kendi üzerindeki değişimi kimi şiirde albüm sayfaları ve resimler kimi şiirde ise ayna yansımaları üzerinden verir. Bu bağlamda “bakış” ve görme” kavramları önem kazanır. Şairin tüm şiirlerinde görüldüğü gibi geçmişin kaybını konu alan şiirlerinde de “şarkı” yaşanmış günlerin, hatıralıların göstereni olur.

3.3. ÖLÜM ARZUSU VE İNTİHAR DÜŞLERİNDE MELANKOLİK GÖRÜNÜMLER

Bir insan kendisini niçin yok etmek ister? Kendini yok etme (self-Destruction) ve intihar (Suicide) her ne kadar birbirini yerine kullanılabilir kavramlar gibi gözükse de aralarında anlamsal bir fark mevcuttur. Kendini yok etme girişimleri fiziksel ve psişik olması yönünden intihardan daha kapsayıcı olup kişinin kendisine istemli zarar veriş anlamına gelir. İntihar ise bu girişimlerin en uç noktasını temsil eder. Toplumun devamlılığına bir darbe gibi düşünülebilecek intihar, sosyal bir canlı olan ve düşünebilen insanın yaşama reflekslerine direnerek kendi üzerinde ortaya koyduğu en büyük iradelerden birisi olmalıdır. İntiharın sözlük tanımı “*Bir kimsenin toplumsal ve ruhsal nedenlerin etkisi ile kendi hayatına son vermesi*” (TDK) şeklindedir. Yüzyıllarca günah sayılarak görmezden gelinen intihar, Durkheim'ın “**İntihar**”(Le Suicide) adlı çalışmasında ortaya koyduğu veriler ışığında kendisinden

sonraki çalışmalarda farklı açılardan incelenmeye başlanır (Minois, 2008: 10). Hamlet'in "*Olmak ya da olmamak işte tüm mesele bu*" şeklinde vurguladığı varlık sorunsalı Albert Camus'nün perspektifinde en temel felsefi sorun halini alır. Camus'ye göre yaşamaya devam etmek için sıralanabilecek pek çok madde aynı şekilde başka zihinlerde ölme isteğinin nedeni olabilir. Öyle ki ona göre gülünç ve acı verici bir deneyim olan hayatın sürdürülmesinin altında alışkanlıklar yatar (Camus, 2017: 21-25).

İntiharın nedenleri hakkında pek çok gerekçe bulunabilmesi intiharın çok boyutlu yapısına işaret eder. Kendini yok etme isteği melankolinin şiddetli yüzlerinden birini oluşturur. Freud'un görüşüne göre melankolinin de içinde yer aldığı nevrotilerde görülen intihar düşüncesinin temelinde başkasına yönelik bir öldürme isteği bulunmalıdır (Freud, 2019: 18). Kayıp nesne ekseninden yorumladığında melankolik aynı anda sevgi ve nefreti yönlendirdiği nesneyi kendi egosu içerisine aldığı yitirdiği nesneye göstermek istediği şiddetin kendisine bir bumerang gibi geri dönmesi ile karşılaşır. Tükenen ego, hüznü ve çaresizliğe batan bilinç bazı durumlarda kurtuluşu intiharda arar. Melankolinin kişiyi zamandan ve mekândan koparıp hiç tükenmeyecek bir şimdiki zamana hapsettiği hatırlandığı takdirde umut ve geleceğe dair inançların giderek yok oluşu intihar fikrinin doğmasına yol açabilir. Kişi şayet ilerleyemiyor ve yaşamaktan acı duyuyorsa hayatta olmanın ne gibi bir anlamı olabilir? Klinik melankoliden mustarip Paola hüznü ve acılı ruh hali neticesinde hissettiklerini "*Canlılar arasında bir ölü, ölüler arasında da bir canlıyım*" (Borgna, 2014: 92) şeklinde ifade eder. Bu bağlamda melankolinin yutan ve tüketen doğası kimi durumlarda kişi tarafından kabul edilen ölümden onu kopararak bu deneyimi kişi için olanaksız kılar. Hayattan yabancılaşan, yaşayan hayatın ölüleri olan bu kişiler için ölüm de bir anlam ifade etmez. Şimdiki zamanın içerisinde bir sonsuzluğa hapsolan bu melankolikler ölmeyi dahi bir umut olarak göremezler (Borgna, 2014: 141-143). İmkânsızlık, bu kişilerin acı ve hüznelerini olanaksızlık çıkmazında düğümleyerek onlara sonsuz ıstırapı yaşatır. Ümit Yaşar Oğuzcan'ın şiirlerinde ölüm arzusu ve intihar düşleri uç noktalara ulaşarak mazoşist görünümsergiler.

İntihar (Oğuzcan, 2019: 111) şiirinde yer alan ölme isteği melankoli kaynaklı gözükme bile kişinin kendi ölümü hakkında detaylı ve şiddetli tasvirlerle

varışı melankolik bir duruma işaret eder. Anlatıcının kendini yok etmek adına kurduğu tahayyülden insan içine karışmadığı anlaşılır. İntiharını yüksek bir kattan işlek bir caddeye düşerek gerçekleştirmek isteyen anlatıcı bu kalabalığın içinde tanınır olmak istemez: “*Tanımadığım insanlar toplanmalı /...../ Kim olduğumu kimse bilmemeli*” (111). Öyleyse anlatıcı kendini yok etme isteğini korkutucu bir şekilde niçin herkesin gözü önünde sergilemek ister? Melankolinin bir yönü toplumsal sıkıştırılmanın neticesinde toplumdan ayrıışan bireylerin buhranlarından meydana gelir. İntihar geri kalanlar için bir başkaldırıya dönüşür. Romantizm başlığında altında değinildiği gibi topluma karışamayan flauner tipler kimi noktalarda hayatlarını kendi kararlarıyla sonlandırır. Benzer bir isyanı burada görmek de olasıdır.

Yukarıdaki dizelerde intihar etmek isteyen anlatıcı bunu herkesin gözü önünde mazoşistçe gerçekleştirmek ister. Burada mazoşistin, izlenme isteğinden artı bir değerlilik ve haz devşirdiği fark edilir. Bu noktada kendini izlenilecek nesne olarak konumlayan intihara yönelen mazoşist ötekini de kontrol eder. Anlatıcının intihar ettiğinde yanı başında tanıdık istememesinin nedeni bir nevi utanç kaynaklı olabilir. Çünkü dünyaya direnmek yerine intihar bir nevi zayıflık kaçış gösterenidir. Bu noktada intihara bakışta anlatıcı melankolikten ayrılır. Melankolik intihar edip etmemek arasında fark gözetmezken anlatıcı ise intiharı için tanıdıkları dışta tutan bir seyirci kitlesi toplar. Aslında sergilenen davranışa/intihara ne kadar kişi tanıklık ederse o nispetle de değerlilik ve artı haz duyumları artacaktır.

“*Ruhsuz bir tuğla parçası gibi/ Vücudum paramparça olmalı*” (111) ifadesinde anlatıcının kendisini tuğla parçasına benzetiş i dikkat çekicidir. Tuğlanın durgun ve sert yapısı melankolinin durağanlığına ve taşlaşmışlığına paralel okunabilir. Ayrıca tuğlaya yüklenen ruhsuzluk, canlılıktan ve hayattan kopukluğa işaret ediyor olmalıdır. Bu dizelerde bulunan ve intiharın tekinsizliğini gösteren bağlam, varlığın bir tuğla parçasıyla eş görülerek onun parçalanmasıyla kendi vücudunun parçalanmasının bir tutulması üzerinden verilişidir. Yani varlık öylesine boşalmış ve değersizleştirilmiştir ki düşen bir tuğla parçası da olsa insan da olsa değişen bir şey olmaz. Aynı dizelerin altında sitem yattığını varsayılırsa tuğlanın düşüşü ile anlatıcının kendi intiharının yarattığı korkunun aynı tepkiyle

sonuçlanacağı fikrine de ulaşmak mümkündür. Toplumun duyarsızlığı bu dizeler üzerinden aktarılıyor olabilir.

Anlatıcının intihar düşleminde vücudunun bir tuğla gibi paramparça olması arzusunun nedeni hem dehşetin büyüklüğü oranında ötekini cezbedici bir yönünün olması hem de sevdiklerine daha fazla acı verme ihtimalinin bulunmasıdır. Bu noktada kişi, bazen sevdiklerinin canının yanması için kendi canını yakar. Dolayısıyla anlatıcının kendine yönlendirdiği şiddet aslında kendi sevdiklerine yöneliktir.

İşte bu nedenledir ki “*Son dakikada gelmeli beklediğim*” (111) dizesiyle anlatıcı kendine yönelen şiddetin yıkıcılığını, bir tuğla gibi paramparça olmuş halinin sevdiği tarafından görülmesini de arzular. Amaç sevdiğinin de canının yanmasıdır. Anlatıcının böylesine bir edimi sevdiğine yönlendirmesi esasında dolaylı bir şiddettir. Ayrıca acı ile keyif ve zevk arasındaki ilişkiyi hatırlanacak olunursa zevkin yaratacağı hazzı arttırmak adına arzulanan nesne ile araya mesafe koymak acı verici bir deneyim olmakla beraber haz veya keyif ödülü için katlanılan bir çabalamadır. Ölüm anı ile beklenilenin geldiği anın bu hayalde birlikte anılması bir nesnenin tam olarak ele geçirilecekken elden kaçmasına yani büyük bir acı ve zevkin aynı anda yaşanmasına bağlanabilir. Bu durumun devamında büyük bir hayal kırıklığı yaşatacağı da düşünülürse ortaya çıkan sahne sado-mazoşist yönelimden melankoliye ulaşabilir.

“*Beynim bir elimde, kalbim bir elimde/ Kanım boyamalı düştüğüm yeri*” (111) dizelerinde geriye tekinsiz bir ruh hali bırakmak isteği yeniden kendisini belli eder. Duyguların göstereni kalp ve akılcı düşünmenin göstereni beyin genellikle karar verme açısından çatışan iki kaynak olarak anılır. Burada anlatıcının her ikisiyle de intihar fikrine sarıldığı yorumuna ulaşmak mümkündür. Anlatıcının kanının yeri boyamasını istemesi de topluma bir iz bırakmayı hedeflemesinden olmalıdır. Bu kapsamda intiharda var olan isyan fikri güç kazanır. Gerçekleştirilecek olan eylemin yarattığı dehşet ile kalıcılığını sağlayacaktır.

Anlatıcı ölüm anında “*...apaçık olmalı gözlerim*” (111) diyerek durumu gerilimi yüksek bir konumda sonlandırır. Anlatıcının bu dileği şiirin tüm muhtevası düşünüldüğünde oldukça dikkat çekicidir. Yüksek bir mevkiden düşmek ve gözlerin açık olması... Böylesi detaylı tasvirler melankolinin bu şiirde en net gösterenleridir.

Orta Çağ'ın çileci keşişlerinden itibaren bir noktaya boş gözlerle bakma melankolinin en belirgin gösterenlerinden birini oluşturur. Melankolinin sanata aktarılmasında büyük rolü olan Dürer'in "Melencolia I" gravüründe yer alan kadının uçabilecek kadar büyük kanatlarının olmasına karşın yere oturuşu ve gözlerinin sonuna kadar açık tutması dikkat çekicidir. Burada ulaşılmaya çalışılan şey düşmüş melek gösterenidir. İlâveten melankolinin gücünü aldığına inanılan Kral Kronos (Satürn) düşmüş ve kovulmuş bir kraldır. Ancak düşüş yalnızca bir eylem olarak düşünülmemelidir. Düşüş fiziki olarak gerçekleştiği gibi duygularda ve zihinde de gözlemlendiği anlaşılır. İntihar her ne kadar karmaşık bir işleyişe sahip olursa da intihar sürecinde ruhsal-duygusal düşüşün yaşandığı aşikârdır. Şiire geri dönülürse bir düşüş yaşanmış ve ardından boş gözlerle bir noktaya bakılmıştır. Bunun bir intihar girişimi olduğu ve ölme arzusu taşıdığı hatırlanırsa gözlerin boş olmasından daha doğal bir şey olamaz. Fakat bu düzeyi anlatıcının beklediği kişinin geldiği anda ölmesiyle de ilişkilendirebilmek mümkündür. İnsanların bir arzusunu gerçekleştirmeden vefat etmesi üzerine kullanılan gözü açık gitmek deyimini buraya denk düşer. Bu anlatıcının gelen kişiye veyahut onunla bağlanan herhangi bir geleceğe dair arzu beslediğinin gösterenidir. Ayrıca anlatıcının intiharında gözünün açık olarak vefatını düşlemesi onun için en değerli izleyicisi olan beklenene acı vermek içindir. Çünkü gelenekte sıkı ve derin bağları olan birinin gözlerinin açık gitmesinin söyleminin yaygınlaşması durumunda suçlanan yaşamda kalandır. Çünkü yaşamda kalan gözü açık ölenin mutlaka bir arzusunu gerçekleştirememiştir. Ölüm edimi veya intihar isteğinin altında yatan nedeni tespit etmek mümkün olmasa da bu şiirde görüldüğü gibi kişinin kendi ölümünü hayal etmesi üzerinden acı ve zevk devşiren ifadelerle yer vermesi melankolinin varlığı için yeterli ortamı ve delili sağlar.

Kişinin kendisine yönelttiği sado-mazoşist talepleri konu alan **Potasyum Siyanür** (Oğuzcan, 2019: 114) şiiri sahip olduğu gösterenler açısından oldukça uç noktalara imlenir. Anlatıcı bu şiirde, ölümünü potasyum siyanür içerek planlar. İnsan vücudunda fazla bulunması halinde zehirleyici özellik gösteren bu madde, kanın oksijen taşımamasını engelleyerek kişinin bir bakıma boğulmasına neden olur. Anlatıcının bu ölümü benimsemesini, şiirin genelinde kendisine yönelttiği yıkıcı söylemleri, sado-mazoşist istekleri melankoliyle birlikte düşünmek mümkündür.

Freud, melankolide gözlenen intiharın kişinin kendisine yönelttiği sadizm ile çözülebileceğine işaret eder (Freud, 2019: 18). Zehrin vücuda yayılırken acının her noktada hissedilmesi şiirde “*Her uzvum ıstırap içinde kıvrınmalı*” (Oğuzcan, 2019: 114) şeklinde talep edilir. Zehrin fiziksel olarak vücudun her noktasında dayanılmaz acılar oluşturması melankolinin insanın zihnini kuşatarak dayanılmaz psişik acı yaşatmasını anımsatır: “*Ve mosmor ellerim kapıya uzanmalı/ Bir kapı kadar büyük kimsesizliğim / Ölüm anımda kapanmalı yüzüme*” (114). Anlatıcı sadece fiziksel acı ile yetinmeyerek hayal kırıklığının yaratacağı hüznü ruh halini de arzular. Umut duygusu insanın gelecekte bir yerdeki hedefine işaret ettiği için kişiyi duyumsal anlamda destekleyerek ilerleyişini sağlar. Umut ve hayallerinden kopan kişi psişik anlamda da acı duyar. Öyle ki Comte-Sponville umudun beraberinde hayal kırıklığı getirmesi nedeniyle en büyük işkence olduğunu aktarır (Comte-Sponville, 2020: 52). Umutlarıyla birlikte devam mekanizmasını yitiren kişi yavaşlar, durağanlaşır. Anlatıcı intiharı için yeni hayal kırıklıkları da ekleyerek psişik acıyı perçinlemek ister. Kapıya uzanan eller hala talebin olduğunu düşündürebilir. Belki de umut bir beklenenin olmasıyla alakalıdır. Ancak kapının kapanışı bu umudun da gerçekleşmeyeceğinin acı bir yanıtı olarak vuzuh bulur. Üstelik elin mor oluşu zehrin tüm vücuda yayıldığına ilişkin bir işaret olmalıdır: “*Saatim bir yanımda, o bir yanımda/ Hala inanmalı ölümsüzlüğüme/ Fakat ben öleceğimi bilmeliyim*” (114). Tıpkı İntihar(Oğuzcan, 2019: 111) şiirinde olduğu gibi anlatıcı burada da bir başka kişiye kendisi üzerinden acı çektirmeyi planlar. Freud, melankoliğin vazgeçemediği ve egosuna çektiği sevgi nesnesine duyduğu nefreti kendine yönelttiğini söyler. Böylece melankolik sanki kaybettiği nesneye yöneltircesine kendisine saldırır, çektiği acıdan sadistçe haz alır (Freud, 2019: 17). Anlatıcının kendi üzerinden planladığı acılı bir ölümden, muhatabının da en az kendisi kadar acı çekmesi gerektiğine inandığı görülür. Saat vurgusu akan zaman ile bireysel zaman arasındaki farka işaret etmelidir.

Yukarıdaki dizelerde anlatıcı, klasik bir âşık gibi değerli bulduğu/sevilenin yanında zamanı kaybetmek istemez, zaman karşısında da onu. Sevilen, anlatıcının ölümsüzlüğüne inanmalıdır. Çünkü ölümsüz olduğu inanılan biri öldüğünde daha fazla acı verir. Bu tıpkı beklenmeyen ortaya çıkmasıyla neşe ve mutluluğun artması gibi beklenilmeyen ani bir kayıp şok etkisi yaratarak acıyı arttırır. Sevilene yönelik

olarak bu sadist duyuma karşı anlatıcı öleceğini bilmesine rağmen sakindir. Bu sessizlik ise melankolikte olduğu gibi felaketler karşısında duyum körelmesidir aslında.

“Sonunda yaşamak denilen maceranın/ Daha başındaymış gibi ölmeliyim” (Oğuzcan, 2019: 114) dizeleriyle başka bir eksikliğe, yarım kalmışlığa gönderim yapılır. İnsan hayatı dünyanın tüm olanaklarını yaşamaya yeterli değildir. Hep bir eksiklik bulunacaktır. İnsan ölüm anında dahi hayata yeniden başlasa, bütün bir ömrünü farklı bir yola adasa da yeniden ölüm anına geldiğinde mutlaka bir eksiklik fark eder. İnsan hayatının sürekli vazgeçişlerle dolu hali hayal kırıklıkları, pişmanlıklar bazen ise kaybedilene karşı merak duygularını doğurabilir. Bu söylemi melankolik bir görünüme sokan hep bir şeylerin eksik kalışı mecburiyetidir. Aslında anlatıcının başındaymış gibi ölme isteği bir nevi yaşlanıp arzularını kaybetmiş bir şekilde ölmek istemediğinin kanıtıdır. Anlatıcı aslında varlığı arzulayan durumda ölmek istemektedir. Çünkü varlığı arzulayanın ölümü daha acı vericidir. Yoksa melankoli de olduğu gibi ölüme karşı kayıtsızlık ve varlığa yönelik arzusuzlukta ölüm acı vermez. Çünkü ölüm beklenen bir vaka olur. Potasyum Siyanür şiiri, eksiklik duygusu, kişinin kendisine yönelttiği eziyetli ruh hali, psişik-fizyolojik acısı ve ölüm düşüncesi üzerinden farklı melankolik görünimleri ortaya koyar.

Ölüm arzusunu konu alan bir diğer şiir **Darağacı** (Oğuzcan, 2019: 290) olur. Olası hayal kırıklıklarının, umutların tükenişinin ardından anlatıcı idam edilmeyi talep eder. *“Beni hayallerimin bittiği yere asın”* (290) diyen anlatıcı bunu ışığın olmadığı hatta günün en karanlık saati olarak değerlendirilen alacakaranlık vaktinde gerçekleşmesini ister. Alacakaranlık dünyanın renklerini sildiğinden arzusuzluğun, ışığın doğması ise yeniden umutlanmayı temsil eden bir metafordur. Şayet güneş doğarsa anlatıcı yeniden umutlanabilir, yeniden hayal kırıklığı yaşayabilir. Oysa günün en karanlık vakti olarak değerlendirilen alacakaranlıkta umut yoktur, her şey örtülmüştür. *“Alın götürün umutlarımı/ Kederim dünyaya kalsın”* (290) diyen anlatıcı için ölmek bir kayıp değil hatta bir kurtuluşu temsil eder. Comte-Sponville’in umutlu olmanın bir işkence umutsuz olmanın ise huzura açılan bir kapı olduğu görüşü bu dizelerde dile gelmiş gözükür (Comte-Sponville, 2020: 52). Şayet umut yoksa yeni hayal kırıklıkları da yaşanamaz. Melankolide hissedilen acı dayanılmaz noktalara geldiğinde intihar kucaklanan bir eylem olur. Borgna, olanaklı ölüm olarak

değerlendirdiği intiharın akşam vakti, hüznün yoğun olarak hissedildiği saatlerde daha kolay gerçekleştirilebildiğini söyler (Borgna, 2014: 140). Bu doğrultuda alacakaranlıkta idam edilme isteği daha anlaşılır gözükür. Ayrıca anlatıcının planladığı ölümünün sanki bir suçluymuş gibi aktarılması melankoliğin durmadan cezalandırmayı bekleyen ruh haliyle örtüşür.

“*Bir kere yaşamalı; çok çok ölmeli*” dizesiyle adeta hülase edilen **Bir Yerde Ölüm Güzel Oluyor** (Oğuzcan, 2019: 417,418) şiiri yaşamdan şikâyetçi olduğu anlaşılan anlatıcının ölüm ile yaşam arasındaki çizgide gelgitlerini konu alır. Aslında Lacan’ın özne olma sürecinde her özdeşleşmenin bir ölüm olduğunu ileri sürmesi insanın yaşamda anlatıcının ifade ettiği gibi çok çok ölme isteğini yerine getirdiğinin bir kanıtıdır. Üstelik anlatıcı dünyadaki en büyük kederlere de talip olur. Böylesi bir hayatın ona sunacakları “*Kör kuyular, çıkmaz sokaklar...*”dır (417). Starobinsky, çeşitli sanat eserlerinde (kör) kuyunun melankolinin bir objesi olarak kullanıldığını ifade eder. (Starobinsky,2007b:28). Kör kuyu ve çıkmaz sokak imgeleri sınırlılığın, kısıtlanmışlığın melankolinin klostrofobik atmosferini sergiler. “*Her yerim ayrı ayrı ölmeli/ Yoksa ölüm yok bana dünyada*” (Oğuzcan, 2019: 417). Yaşamdan ziyade ölmeyi arzulayan anlatıcı kendine ait uzuvların da ölmesini ister. Burada en dip anlamda, yorumda parçalı beden imgelerinin varlığı görülür. Anne üzerinde kendi bütünlük imgesi geliştirmeden çocukta böylesine bir arkaik parçalı beden imgeleri vardır. Bu noktada beden uzuvları/parçaları adeta özerk kendi arzularını karşılamaya çalışırlar. Fakat anne üzerinde yanılsamacı bir bütünlüğü sağlayan çocuk Giles Deleuze’ın dikkat çektiği gibi bedensiz organlar sahibi olur. Bedensiz organ parçalı beden uzuvlarının özerk arzularını karşılamasını reddederek arzulamayı organlar üzerinden değil beden bütünlüğü üzerinden sağlamaya çalışır. (Adkins, 2020: 192,193) İşte anlatıcının “*her yerim ayrı ayrı ölmeli*” derken bozulan bütünlük algısında ortaya çıkan beden; bütünlüğünü yeniden sağlamak için organları üzerinden karşılanan özerk arzuları durdurmak, öldürmek ister.

Bütünlük imgesinin kazanılmak istenmesinin nedeni kaybedilen kendiliğe ait duygu ve arzuların yeniden duyulması, ele geçirilmesidir. İşte bu nedenle anlatıcı şiirin ilerleyen bölümlerinde beynine bir kurşun girmesini, kalbine hançer saplanmasını, görüp arzulamaması için gözlerine mil çekilmesini ister. Böylelikle o tüm bu acılı deneyimlerin ardından duyularının yeniden farkına varacaktır. Ayrıca

engelin araya girmesi arzulamayı arttıracığından gözlere mil çekilmesi arzulamayı yeniden ortaya çıkaracaktır. Çünkü kişinin kendilik varsaydığı deneyiminde bile bakışını belirleyen ötekidir. Kişi ötekinin dil ve söylemiyle kendi üzerinde belirlediği bakışla varlığa yönelir. İşte kişinin üzerinden işleyen bu bakışın yok olup kişinin gerçek arzusunun ortaya çıkması için Kral Oidupus gibi gözlerine mil çekilmesi gerekir. Kaybedilen bakış kişinin değil ötekinin bakışıdır. (Zupancic, 2005 :195-202)

İşte bu noktada anlatıcı hem kendi arzusunun dışında kalan ve kendine yabancılaşan ötekinin arzusunu üzerinde kaldırmak hem de arzusunun kaybıyla isteklerinin önüne geçebilmek adına çeşitli intihar planları kurar: *“Çok düşündüm bilek damarlarımı kesmeyi/ Rönesans öncesi devirlerden kalma zehir içmeyi/ Ve düşmeyi yüksek kulelerden mermerler üstüne/ Ayaklarıma taş bağlayıp denizler altında ölmeyi”* (418). Melankolikken anlatıcının tasarladığı intiharın doğal yapısı içerisinde şekiller de dikkat çekicidir. Ancak anlatıcı bu düşünceleri gerçekleştirememiş ve bundan dolayı kendisine öfke duymaktadır. *“O aşağılık hesaplar, küçük korkular bırakmadı beni”* (418) derken içinde bulunan yaşama arzusu ve intihar edememenin korkaklığından dolayı kendisini küçük görür. Aslında ölümü daha güzel bulurken kendini hayata tutan şeyin ne olduğundan da emin değildir. *“Belki de sen bırakmadın, bilmiyorum”* (418) dizlerinde bu ölüm düşüncesinin görünürde içsel bir istek olmadığı anlaşılır. *“Bıraksaydın çoktan unutmuş olacaktın/ Halbuki şimdi benden kaçman da zor/ Anlıyorum beni sevmen de zor”* (418) şeklinde ifade edilen imkansız bir kavuşmaya işaret ediyor olabilir. Bir aşk imkânsız dahi olsa iki âşık birbirine duyduğu arzu neticesinde intihar eğilimine genel anlamda yönelmez. Belki de anlatıcının pek çok defa ölümü düşünmesi, planlaması ancak gerçekleştiremeyişi onunla da onsuz da olunamayan bir arzu/sevgi nesnesinden kaynaklanabilir.

Otuz Beş Duvarı (Oğuzcan, 2019: 496,497) şiirinde anlatıcı ölümü ve ölümünden sonraki hali üzerine düşlerini dile getirir. Bu şiir diğer şiirlerin aksine sado-mazoşist bir görünüm sergilemez. Anlatıcı *“Kaskatı kesilmişim, kalbim durmuş/ Artık hiç bir şeyi görmüyor gözlerim /...../ Elim, ayağım buz gibi olmuş”* (496) şeklinde cansız bedenini en yalın haliyle tasavvur eder. *“O büyük yalnızlık içindeyim/...../Kulaklarımda duymadığım bir musiki”* (496). Hiç duyulmamış musiki imgesiyle anlatılmak istenen alışıldık ve bildik bir deneyimin dışında yeni bir durum

ile karşılaşmaktır. Ölüm her ne kadar insanın kendisinin deneyimleyebileceği bir durum olmasa bile anlatımın hayal oluşu ölüm deneyiminin olanaklı olabileceğini gösterir. Paylaşılamayan ve yalnız deneyimlen ölüm yoğun bir acıdan veyahut hiçleşmeden kaynaklanıyor gözükmez. Anlatıcının ölü bedeni için “*İçimde ne bir umut, ne yaşama zevki*” (496) şeklinde kullandığı ifadeler ölümden önce hayata karşı umudun ve yaşama sevincinin var olmadığına işaret ediyor olmalıdır. “*Kederlerim, ümitlerim, hayallerim/ Ve gelen bir iki dost mezarlığa kadar*” (496) dizelerinden anlatıcının hayattan bütünüyle kopuk olmadığına dair izlerdir. Gelecekte kopulmamış, umutsuzluk kadar umut da anlatıcıyı mezarına kadar takip etmiştir. Anlatıcı tabutun mezarlığa gidiş yolunda “*Bütün pencereler açık biri kapalı*” (496) olduğunu söyleyerek hala yaşanmamışlıklarına, bir beklentinin gerçekleşmediğine dair izlenim yaratır. Kapalı olan pencere anlatıcının kederini ve ümitlerini bir arada barındıran kilit noktadır. Aslında kapalı olan pencerenin ardında mı arzu edilen vardır yoksa kapalı pencere mi böyle bir arzuyu doğurmaktadır? İşte bu noktada dilin kapalı imgesel yapısı, perde, kapalı pencere ve ardından bir şey saklayan engel arzulamayı doğuran mekanizmaya sahiptir. Çünkü kişi bütün bu engellerin arzu nesnesi veya nedenini sakladığını düşündürür. Aslında engelin ardına arzu nesne ve nedenini yerleştiren kişidir. Dolayısıyla arzulananın gerçekleşmesi için bir engel, saklama veya gizem olmazsa olmaz bir gerekliliktir.

Anlatıcı defin işlemi sırasında kendi ölümüne üzülen birine işaret eder. Kendi yokluğundan ıstırap duyan bu kişinin verdiği tepkiler kaybı yaşayan kimselerin verdiği tepkilere denk düşer: “*Hazin bir parıltı gözbebeklerinde/ İçin isyanla doluyor, kahroluyorsun/ Hatırladıkça geçmiş günleri geceleri*” (497). Ölüm yaşanabilecek en somut ve net kayıptır. Telafisi mümkün olmayan bu kayıp yoğun acı ile yüklüdür. Anlatıcının bu duyguyu bir başkası üzerinden aktarması kendisinin duyularını kaybetmiş bir ölü gibi bu acıyı paylaşamamasından ileri geliyor olmalıdır.

Anlatıcı, şiirde metinlerarasılık yoluyla Cahit Sıtkı Tarancı’nın “Otuz Beş Yaş” şiirine gönderme yapar. Tarancı’nın ölüm duygusunu yoğun bir şekilde işlediği bu şiirinde yer alan “*Yaş otuz beş! Yolun yarısı eder.*”(Tarancı: 1994: 185) dizesine atıfta bulunarak “*Dediği çıkmıyor Cahit Sıtkı’nın/ Otuz beş duvarını aşamıyorum*” (Oğuzcan, 2019: 497) diyen anlatıcı kendi ölümünü hayatının genç bir döneminde

planladığını otuz beş yaşına varamayacağını ortaya koyar. İnsan uzun bir ömür yaşasa dahi hep bir yaşanmamışlık kalacaktır. Bu noktada anlatıcının mezarına kadar eşlik eden hayal ve hayal kırıklıkları genç yaşta gelen ölüm ile daha buruk bir görünüme erişir. Şiir görünüm olarak yoğun melankolik imgeler barındırmamakla beraber bir kişinin kendi ölümünü düşünmesi içerik itibarıyla melankoliktir. Melankoliklerin ölümü düşünceleri, bu düşüncelerin intiharla sonuçlanabildiğine pek çok noktada değinilmişti. Bu kapsamda şiirin melankolik bir görünüm sunduğu söylenebilir.

Ölümü Özleyenler İçin (Oğuzcan, 2019: 501) şiiri melankolik ruh halinden ölümü haklı çıkarmaya uzanan bir doğrultuda şekillenir;

*Bütün umutlarını yitirmişsen
İnsanlar seni anlamamışsa
Açlık iliklerine işlemişse
Ümitsiz bir aşka düşmüşsen
Ölümü özlemekte haklısın (501)*

Hayal kırıklıkları, anlaşılamamanın verdiği yalnızlık, ekonomik güçlüğü yarattığı buhran hali, kara sevdâ... gibi olumsuz durumların hepsi de melankolinin oluşumuna neden olabilecek sıkıntılar veya eksikliklerdir. Anlatıcı belki de hepsinden kaynaklı depresif bir ruh haline gömülmesi sebebiyle intihar fikrine sıcak bakar. Ölümün bilinçten azat edici oluşunun cazipliği tüm dertlerin sona ereceği hissini uyandırır. Daha sonra kendi ölümü ardından olabilecekleri hayal eder. Böylesi bir ölümün ardındaki düşlemlerde ölüsü bile çok geç fark edileceği, yasının dahi tutulmayacağını, kısa sürede hatırlayanının bile kalmayacağını düşünür. Bu tahayyülde anlatıcının kendisini toplum nezdinde değersiz algıladığı sonucuna ulaşabilir.

Marazi bir aşk anlayışının ortaya çıkardığı melankolik görüngüler **Ümitsiz Aşklar İçin** (Oğuzcan, 2018: 39,40) şiirinde sado-mazoşit bir görünüm kazanır. Kristeva depresif kişinin Eros üzerinden gelecek yaşamsal haz yerine Thanatos'un yarattığı olumsuzluğu tercih ettiğini söyler. Böylelikle melankolik ilk kaybı yaşadığı anın acısına yani kayıp nesneye en yakın olduğu yerde kalmayı arzular (Kristeva, 2009: 31,32). Anlatıcı aşkın acı dolu yüzünü eziyet edici bir kurgu içerisinde tasarlar. Onun için aşk karşılıksız gerçekleşmeli ve acı verici olmalıdır. Çünkü anlatıcı "...ümitsiz aşklar için yaratıl..."dığını (Oğuzcan, 2018: 39) iddia eder. Varlığı

“Ayrılıklar için, sonsuz kederler için” (39) yaratılmıştır. Ümitsiz aşk için yaratıldığını düşünmek kavuşmayı değil kavuşmamayı tercih etmektir. Kederler için var olduğunu düşünmek ise mutluluğu değil mutsuzluğu arzulamaktır. Bu noktada anlatıcı varlığa yönelik arzusunu kaybetmiştir. Varlığa ulaşmak yerine ulaşmamayı arzular. Bu varlıktan değil, yokluktan, hiçlikten ve eksiklikten alınan müstehcen bir artık hazzı ortaya çıkarır. Bu nedenle tüm bu söylemler oldukça marazi ve takıntılı bir görünüm arz eder. Hatta mazoşist yapıda olduğunu söylemek yanlış olmaz. Freud, melankoliğin kendine yönelttiği sonu gelmez saldırıların sado-mazoşist bir yapı ile anlaşılabilir kılındığını söyler (Freud, 2019: 18). Ancak bu şiirin genel yapısına bakıldığında kaybedilen bir nesnenin ürettiği suçlamadan ziyade acının varlığına duyulan bir talebin olduğu görülür. Anlatıcının aradığı kayıp değil aşk duygusunu sürekli canlı tutacak bir yıkımdır. Bu açıdan bakıldığında Freud’un ölüm dürtüsü kavramına ulaşılır. Öznenin tekrar tekrar kendisini travmatize ederek keyfini sürdürmesi yukarıda Kristeva’nın görüşünün de temelini oluşturur. McGowan, öznenin kayıp noktasında keyfini sürdürebilmesi için bu ıstırapın çekilmesi gerektiğini vurgular (McGowan, 2018: 72). Acının arzulanışının varlık ile ilişkilendirilmesi telafisi mümkün olmaya kaybın arandığını işaret ediyor olmalıdır. “Her gün bir başka yerine saplanmalı o kurşun/ Yollara düşmeli, perişan, deli divane/ Erimeli potasında o garip var oluşun” (Oğuzcan, 2018: 39) ifadeleri bu görüşleri destekler niteliktedir. Acının devamlılığının her gün saplanan kurşun ile ilişkilendirilmesi, hiçbir şekilde deneyimlenemeyecek bir kaybın aranarak sonuçsuz kalınması ve vücuda saplanan her bir kurşunun –acının- eriyerek varlık ile bütünleşmesi hem mazoşist hem de melankolik sahneler oluşturur. Tüm bu sahneler anlatıcının psişik dünyasında alışılmışın dışında duyum ve algılar ortaya çıkaracaktır.

Anlatıcı “Sevmek, hiç sevilmeden; korkunç güzel” (Oğuzcan, 2018: 39,40) dizesiyle platonik aşkın veya aşk acısının dehşet uyandıran halini yüceltip bu acıdan bir haz devşirir gibi gözükür. En nihayetinde kendisine yönelttiği bu şiddet, aşk acısına duyulan marazi arzu, melankolik görünümün filizlenmesiyle sonuçlanır. “Ne zaman ta derinden sevsem bir kadını/ Ezilmeli yeni açmış gülleri kalbimin” (39) dizelerinde yıkımın arzulandığı açıkça görülür. Bu bir cezalandırma değil müstehcen bir arzulamadır. Çünkü anlatıcı, bu acı duyumunun varoluşunun temelinde yer aldığını savunmaktadır. Bir zehir olarak nitelenen aşkın tüm vücuduna yayılması, bir

çıban gibi büyümesi istenir. Önemli olan sevgiliye kavuşmak değil acı verici aşkını yaşamaktır. Âşk olunmuşsa, aşk acısı beklenmektedir. Ve nihayetinde “*Bir gün gelir de bu çaresizliğin/ Aranır bütün tesellisi ölmekte*” (40) diyerek anlatıcı intihar düşüncesinin psişik dünyasında varlığını ortaya koyar.

Aşk, anlatıcının etrafına melankolinin kara duvarını örmekle kalmayıp onu yutup sarmalar. “*Nereye baksan dizboyu karanlık/ Boşuna bir ışık arama göklerde/ Her şeyinle aşkın içindesin artık*” (40). Aşk, melankoliği giderek yutarken bir yandan da ona ölümsüzlüğü verir. “*Orada ölümsüz olur nice kara sevdalı*” (40). Yukarıda ölümün bu halden kurtuluşunun bir çaresi olduğuna işaret eden anlatıcı burada kara sevdalıyı niçin ölümsüz olarak anmaktadır? Belki de aşkın ölümsüzlüğüne atıf yapmaktadır. İki sevgili kavuşamadığı zamanda aşkları idealleşerek ölümsüzleşir. Ya da yukarıda değinildiği üzere zamanın ve mekânın algılanamadığı, yıkıcı itkilerin tüm zihni sardığı aşk acısı neticesinde psişik dünyada gerçekleşecek yıkım kişiyi yaşayan hayattan tamamen kopararak hiçleşmeyi ortaya çıkarır. Şiir mazoşist duygularla aşk acısının yüceltmesini konu alırsa da karanlıklara batma, acıyı hak etme/isteme, çaresizliğe ve kedere gömülme, umutsuzluk, intihar düşüncelerine dalma gibi başlıklarla melankolinin görünümlerini sunar.

Ümit Yaşar Oğuzcan’ın Ölüm Arzusu ve İntihar Düşünceleri başlığı altında toplanan şiirlerinde kişinin kendi üzerinden gerçekleştirmeyi arzuladığı şiddet ve yıkım belirgin ortak gösterenlere sahip değildir. Bu şiirlerde ortak olan unsur anlatıcının kendi acısı üzerinden başkalarına acı çektirme arzusudur. Şiirlerin ortaya koyduğu anlam dünyaları düşünüldüğünde anlatıcı kendisi üzerinden başkalarına acı çektirmekten haz duyar. Bu davranış Freud’un “Yas ve Melankoli”de ortaya koyduğu görüşüyle örtüşür. Buna göre melankoliğin kendisine yönelttiği sonu gelmez suçlamalar ve saldırılar aslında içinde kistleştirdiği kayıp nesneye yöneltilmektedir (Freud, 2019: 14). Bu durumun işlendiği şiirlerde çeşitli intihar yöntemleri kullanılmakla birlikte en sık kullanılan yöntem “zehir içmek”tir. Zehrin vücutta meydana getirdiği tahrip, işleyiş yönünden melankoliyle paralellik taşır. Zehir, vücudun her yerine yayılıp yapısını bozarak onu çalışamaz hale getirir. Aynı bağlamda kaygı ve paranoya ile beslenen melankoli, kişinin zihnini meşgul ederek çalışamaz hale getirir, onu işlevsiz bırakır.

Kişinin kendi üzerinde sergilemek istediği bir başka tahribat yöntemi “parçalanmadır”. Parçalanma eylemi de tek bir gösterene bağlı olmayıp yüksek bir yerden atlama, kurşuna dizilme, bıçakla paramparça edilme gibi gösterenler üzerinden ifade edilir. Anlatıcının kendi bedeni üzerinden betimlediği bu parçalanma halleri kişinin psişik dünyasının da bütünlüğünü koruyamamasının tezahürünü oluşturur.

3.4. MELANKOLİK RUH HALLERİ VE DUYGU DURUMLARI

İncelenen şiirler kapsamında melankolik ruh halleri içerisinde dayanılmaz acı duyumu, kriz halleri, toplumdan soyutlanma ve yalnızlık, manadan koparak hiçliğe ulaşma, çaresizlik, hayal kırıklıkları, kişinin kendini küçültmesi, psişik bütünlüğün korunamaması, isyan, yoğun kaygı, ümitsizlik, varlığın sorgulanması gibi pek çok duyum ve duygulanım yer alır. Aslında her biri ayrı bir başlık olarak değerlendirilebilecek bu hal, duyum ve durumlar hem iç içe geçmesi hem de başlık oluşturacak hacme ulaşmamaları neticesinde birlikte incelenmiştir.

Kaynağı bilinsin veya bilinmesin eksikliği hissedilen kayıp nesne, melankolinin doğurduğu psişik acının temelinde yatar. Dış ve iç dünyanın giderek değersizleştiği bu duygulanım bozukluğunda kişi sosyal yönünü koruyamaz ve kendi iç dünyasına çekilir. Kendi kuruntusundan beslenen melankolinin ulaştığı son nokta psişik bütünlüğü kaybedilmesiyle kişinin hiçleşmeye yönelmesidir. Varılan hiçlikte isyanın ve inkârın da olduğu düşünülebilir. Tükeniş boyunca umutlar kırılacak, arzulama duracak, çözümsüzlük içinde kıvranan kişi en nihayetinde tıpkı bir heykel gibi donup kalacaktır.

Resim (Oğuzcan, 2019: 26) şiiri anlatıcının fotoğraf çektiği esnada fotoğraflardaki görünüşü üzerinden hissiyatını dile getirir. Anlatıcının çizdiği portresi nedeni bilinmeyen bir çökkünlük ve hüznün ile bezelidir. “*Hep böyle hayata kapalı durur/ Gülmesini unutmuş dudaklarım*” (26) dizelerinde melankoliğin geçmeyen hüznüne ve toplumsal hayata karışamayışına işaret edilir. Daha önce de değinildiği üzere melankolikler kimi durumlarda durmak bilmeyen konuşma ve beceriksiz bir çeviriyle hissettiği eksikliği dile getiremezken kimi durumlarda tamamen susmayı tercih ederler. Anlatıcının mahzunluğu yüzüne yansır bile hüznü ruh hali

kelimelere dökülmeden anlatıcıyı psişik yönden kemirmeye devam ediyor gibi gözükür. Şiirin geneline bakıldığında neyin eksikliğinin çekildiği ve neyin kederinin duyulduğu tam olarak anlaşılmaz. “*Nedense bütün resimlerimde ben/ Böyle mahzun ve perişan çıkarım*” (26) ifadesinden acısı duyulan eksikliğin ne olduğunu anlatıcının da bilmediği sonucuna ulaşmak mümkündür. Böylece anlatıcının suskunluğu melankolinin dile getirilemeyen yapısı ile ilişkilendirilebilir.

Melankolikler genel anlamda suçun kendilerinden kaynaklandığı konusunda ısrarcıdırlar. Şiirde de anlatıcı üzgün ve mahzun oluşunun nedenini dış dünyada aramaz. “*Kabahat objektifte camda değil/ Onlara yaşlı gözlerle baka(n)*” (26) kendisindedir. Bu dizeden çıkarılabilecek bir diğer melankolik görünüm öz-suçlama olabilir. Elbette bu suçlama abartılı ve aşırıya kaçan bir söylemden oluşmaz. Ancak anlatıcı resimdeki olumsuz yansımaları dış sebeplere bağlamaz. Böyle görünmek kendi hatalarının sonucudur. Resim karşısında sergilenen melankolik tavır: “*Artık canından bezmiş kimselerin/ Hazin bakışı parlar gözlerimde/ İçinden adamlar arabalar geçer/ Çizgiler alnımda bir büyük cadde*” (26) şeklinde devam eder. Anlatıcı kamerayı suçlu bulmasa dahi fotoğrafçılardan korktuğunu söyler. Başkaları üzerinden ortaya koyulan duygular aslında kendi duygularıdır. Diğer insanların bakışlarının bezgin oluşu kadar anlatıcının kendi bakışları da bezgindir. Onların gözlerinden kendi olumsuz eleştirisini yapar gibidir. Bu hal, anlatıcının fotoğrafçılardan korkmasının gerekçesi sayılabilir. İnsan kendisini bir kâğıda ya da aynaya tutsak ederken kendi görünüşünden kaçamaz. Fotoğraf yalnızca bir görünüşün yansıması olursa da kişinin kendi fotoğrafı belki de en uzak olduğu görüntüyü teşkil eder (Melchior-Bonnet, 2007: 215,216). Bu sebeple yansıma ile karşılaşmanın insanı dehşete düşüren bir yanı vardır. İnsan kendi yüzüne yabancıdır. Fiziksel tahayyül ile var olan görünüş ne kadar yakın olursa olsun yaralayıcıdır.

Karanlık ve karanlığın hissettirdiği ruh halleri farklı yönlerden melankolinin gösterenleri arasında yer alır. Bu yönüyle **Karanlıklar Üstüne** (Oğuzcan, 2019: 76) şiiri karanlık ile melankolik görünümünün iç içe geçtiği bir temayı ihtiva eder. Şiir ağırlıklı olarak karanlık ve kaybetme duygusu üzerine kurulur. “*Artık hiç sabah olmayacak yavrum*” (76) diyen anlatıcı bu karanlık gecenin zaman duruncaya/ömür bitinceye kadar devam edeceğini söyler. Bu şüphesiz bir melankolik gösterebilir. Melankolik hissettiği acılı ruh haliyle mücadele ederken bu acının hiçbir şekilde

geçmeyeceğine mutlak inanç besler. Anlatıcı “*Alış karanlığa, gözlerini yum*” (76) dizesiyle de bu durumdan kurtulabilmeye dair herhangi bir umudu olmadığına işaret ediyor olmalıdır. Şiir boyunca sabahın bir daha olmayacağına ilişkin söylemin pek çok kez tekrar edişi şiirin başında verilmek istenen karanlık ve kesinlik fikirlerinin güçlenmesinde rol oynuyor olmalıdır. Nitekim anlatıcı da yazdığı şiirlerin karanlıklar üzerine olduğunu söyler.

Melankolinin en belirgin özelliklerinden birini oluşturan zaman ve mekân algısında meydana gelen bozulma bu şiirde de kendisine yer bulur. “*Dağlar gibi deryalar gibi sonsuz/ Karanlık, karanlık ölümden beter*” (76) dizelerinde ifade edilen bu durum melankoliğin sonsuzluk çölünde sıkışmışlığını özetler niteliktedir. Psikik dünyanın depresif atmosferinin doğurduğu varsayılan sonsuz karanlığın tekrarı, şiirdeki boğuculuğu arttırarak şair olduğunu söyleyen anlatıcının hissettiği ruh halinin okuyucuya aktarmasını sağlar. Melankolik görünüm “*Taştan bir sükût ki hissiz ve ruhsuz*” (76) dizesinde kendini açıkça gösterir. Kimi melankolikler şikâyetlerini dile getirmek, kendilerini hakir görmek, isyan etmek... gibi çeşitli gerekçelerle konuşkan olurken kimileri mutlak bir suskunluğu tercih ederler. Melankolide hissedilen psikik acı tüm vücudu sarıp hareketsiz bırakır, insan vücudunu adeta taşlaştırır. Bu bağlamda taştan bir sükût olarak işaret edilen, melankolik birinin niteliği olmalıdır. Nitekim bu dizenin devamında acılı yolculuğun ancak ölümle biteceğine ilişkin getirilen yorum melankolik görünümü destekler. Hissiz ve ruhsuz sıfatları da melankolik göstergeyi destekler niteliktedir. Öyle ki acıdan başka herhangi bir duyuya açık olmayan melankolik adeta hissizdir. Anlamdan kopacak kadar hiçliğe sürüklenmesi halinde de ruhsuz olarak değerlendirilebilir.

Hissedilen tükenmişlik hali “*Bitkin gözlerime son bir defa bak/ Bir daha o yerden gün doğmayacak*” (76) ifadelerinde yinelenir. Güneşin gözlerde doğmayışı karanlığın anlatıcının iç dünyasında hüküm sürdüğüne işaret eder. Böylece karanlık psikik dünyada bir noktaya imlenir. Melankolinin de kişinin egosunda meydana gelen bir sorun olduğu düşünülürse iç dünyayı saran karanlığın melankoli olduğu değerlendirilmesi yapılabilir. “*Bu mor gecelerde kayboldu ruhum*” (76) dizesinde yer alan mor gece ifadesi günün alacakaranlık saatini işaret ediyor olmalıdır. Alacakaranlık vakti ışığın ve karanlığın belirsizliğini, renklerin silinişini barındırır. Bu

özelliği ile zaman kavramı olarak müphem bir aralığa denk gelir. Bu belirsizlik içerisinde ruhunu yitirdiğini ifade eden anlatıcının sözleri bir kez daha melankoliye ulaşır. Öyle ki alacakaranlığın belirsizliği içerisinde yitirilen dünyanın rengi ve varlığın arzusu ile melankolinin ortaya çıkmasına neden olan belirsiz kayıp birbirine paralel okunabilir.

Kader (Oğuzcan, 2019: 79) şiiri melankolik görünüme sahip bir başka şiirdir. Şiir “*Ben kaderimi yaşıyorum*” (79) dizesiyle başlar. Kader kelimesi dikkat çekicidir çünkü kaderde pasif bir kabulleniş söz konusudur. Yaşanması gerekenler önceden bellidir ve değiştirilemez. Anlatıcı “*Silmez alınyazımı zaman/ Getirmez seneler beklediğimi*” (79) dizeleriyle kader karşısında çaresiz oluşunu ortaya koyar. Yitirilen hiçbir zaman geri gelmeyecektir. Bu noktada yas veya melankoli düşünülebilir. İkisinin de temelinde bir nesnenin yitimi söz konusu olan iki duygulanım bozukluğunda sürecin tamamlanabilmesi yasa; ketlenmesi de genellikle melankoliye tekabül eder. Yitirilene dair uyarıcılara karşı hissedilen duygular ve tepkilerin zamanla azalarak olağan karşılanması hali yas olarak karşılanırken melankolide işleyiş biraz daha farklılık gösterir. Melankoli düğümlenmiş yapısıyla kayıpla bütünleşmiş gibi gözükür. Bu nedenler o kayba ilişkin her uyarıcıya büyük tepkiler verilir. Devam eden dizelerde anlatıcının hüznü şarkılar karşısında gösterdiği durmaksızın ağlama isteği bu minvalde melankoli ile ilişkilendirilebilir. Hüznü ruh haline eşlik eden yalnızlık hissiyatı durumu daha çekilmez kılar. Anlatıcının doğumundan ölümüne kadar yalnızlığın kaderi olduğunu vurgulayışı da melankolik bir başka gösteren olur. Antik Çağ’dan itibaren çeşitli gerekçelerle düzeni bozmakla suçlanan melankolikler ötekileştirilerek toplumun dışına itilirler. Toplumun gösterdiği bu refleks melankoliğin yalnızlığına neden olur. Bir başka açıdan hissettiği kayıp durumunu hiçbir şekilde telafi edemeyeceğine inanan melankolik değersiz bulduğu dış dünya yaşamından kendisini soyutlayarak yalnızlığı seçer. İster toplumsal bir dışlama ister bireysel bir tercih olsun melankolinin yalnızlıkla derin bir ilişkisi bulunur.

Sigmund Freud, melankoli ve yas arasındaki nüansları ortaya koyarken melankolinin merkezinde yatan kaybın melankolik tarafından tam olarak tespit edilemediğine dikkat çeker. Melankoliyi zorlu bir süreç haline sokan bu bilinmezliktir (Freud, 2019: 11). Anlatıcı da acı çeken tüm insanlar gibi ağlamak

istediğini dile getirir. Bir şey yitirmiştir ancak yitirilen şeyin ne olduğuna dair bir fikri yoktur: “*Huzur mu? Teselli mi? kaybettiğim/ Bir daha geri gelmedi*”(Oğuzcan, 2019: 79). Yitirilen şey kişide bir eksiklik hissi uyandıracaktır. Huzur ve teselli gibi gösterenler ilk kayıp başlığına hatırlatır. İlk çocukluk dönemi bahsedildiği üzere genellikle cennet, her türlü ihtiyacın karşılandığı mutlak haz alanı olarak algılanır. Bütünlüğün içinde fark edilemeyen saadet yaşanan ilk kayıpla birlikte fark edilebilir olur. Yaşanan yoksunluk devam eden hayatta farklı gösterenlere ikame edilir. Ancak ikameler o mutlaklık hissini hiçbir şekilde sağlayamayacaktır. Bir bakıma bu zorunlu kayıp ve olanaksız arayış melankolik bir ruh halinin ortaya çıkmasına neden olur.

Aslında melankoliğin hissettiği fakat nedenini ve nesnesini bilemediği kayıp, kaybedilen tikel bir neden ve nesne değildir. Bu kayıp fenomenolojik olarak daha çok insanın, varolan bütün duygu duyumları yaşayamaması ve nesneleri ele geçirememesi kaynaklıdır. Bu noktada eksiklik kayıptan kaynaklanmaz insanın tüm varlığı ve duygulanımı ele geçirecek kadar güçlü olmayışından kaynaklanır. Fakat insan çekirdeğinde, ontik yapısında bulunan bu travmatik güçsüzlüğü kabul etmek yerine kaybı kabul eder. İnsanoğlunun güçsüzlüğünün nedeni ise Lacan’ın işaret ettiği gibi toplumsal dil ile kurulduğundan enstest yaşağını aşamaması ve jouissance’ı yasaklamasıdır. Enstest ve ölümden haz almaya dair bir jouissance insana yasaklanmıştır. İşte insanoğlu yaşamı boyunca bu yasakların yerine yeni arzu nesne ve nedenleri ikame ederek bu yasakları aşmaya kalkışacak ama ikame ettiği nesne hiçbir zaman eksikliği kapatamayacaktır.

Dile getirilemeyen kayıp ve yalnızlık duygusu “*Anlatamam, anlatamam derdimi/ Milyarlar içinde bir ben yalnızım/ Ve bir benim alabildiğine mahzun, kederli*” (79) dizelerinde doğrudan ifade edilir. Melankolikler genel anlamda içlerinde hissettikleri acı dolu ve yıkıcı hislerin bu durumu yaşamayan biri tarafından anlaşılmayacağı konusunda ısrarcıdırlar. Kaynağı belli olmayan, tarif edilemeyen ruhsal acının yoğunluğu doğal olarak bir başkası tarafından güçlükle anlaşılabacaktır. Kader olarak kabul edilen acılı ruh halini varoluşsal eksiklik hissi olarak değerlendirebiliriz. Anlatıcı bu eksikliğin yerini dolduracak başka gösterenlere yönelemediği takdirde toplumsal hayata karışamayarak melankolik ruh haline saplanıp anlatıcının yukarıda belirttiği gibi beşikten mezara kadar yalnız kalacaktır.

Yaşanılan hayattan duyulan hoşnutsuzluğun gösterenleri olan ütopyalar, melankoliğin hissettiği buhrandan kaçışında rol oynar. **Gönlümce** (Oğuzcan, 2019: 81) şiiri de depresif bir ruh hali içerisine gömülmüş anlatıcının kendi ütopyasını anlatmasıyla başlar. Anlatıcı şiirin sonuna kadar isteklerinin anında gerçekleştiği, her şeyin onun egemenliği altında olduğu bir dünyanın tasavvuru içerisindedir. Şiirin sonunda ise sanki bir rüya âleminden kopup hızlıca gerçek dünyaya uyanırcasına geçen bir kesinti yaşanır. İlk üç beşlikteki tasavvur hali son iki beşlikte cehennem azabına dönüşür. Melankolinin gösterenleri bu cehennemin içerisine yerleşmiştir. Freud, melankolikleri tanımlarken sürekli incinmiş sürekli haksızlığa uğramış gibi davrandıklarını ifade eder (Freud, 2019: 15). “*Dertlilerin, yalnızların en zavallısı/ Ben ki insanların en zavallısı*” (Oğuzcan, 2019: 81) dizelerinde Freud’un tanımlamasına ulaşmak mümkündür. Günümüzde melankoli depresyonun şiddetlenmiş hali olarak kabul görmektedir. Depresyondaki kişi kendini abartılı, çarpıtılmış hatta hastalıklı bir gözle algılar (Han, 2019: 10). Dizelere bakıldığında bu değerlendirmeye de ulaşmak mümkündür. Anlatıcının kendine yönelttiği zavallı sıfatı önce kendisi gibi hissedenlerle kıyaslanırken daha sonra tüm insanlığa genellenir. Freud’un açıklamalarında melankoliği yaslıdan ayıran en belirgin özelliklerden birisi egoda meydana gelen aşırı boşalmadır. Egosu tükenen melankolik egosuna yerleştirdiği kayıp nesneye yönelttiği tüm ithamları kendisine yöneltir. Anlatıcının burada kendisini zavallı olarak değerlendirmesi altında tasavvur ettiği dünyayı yaratamadığı, bulunduğu dünyaya hükmedemediği için yaşadığı hayal kırıklığı olmalıdır. Üstelik bu tespit melankoliğin iki farklı dünyada yaşadığı tezine (Leader, 2018: 179) de uygunluk gösterir. Yaşanan hayal kırıklığı “*Benim şarkım çalınmalı üst üste*”, “*Deli eder beni o ses, o beste/ O ateş ellerin alev çalgısı*” (Oğuzcan, 2019: 81) dizelerinde hissettirilir. Şarkının anlatıcıya ilişkin hatıralar ve geçmiş günleri temsil ettiği bir kez daha hatırlanırsa burada istenilenin anlatıcının kendi hayallerindeki dünyanın hüküm sürmesi olduğu belirginlik kazanır. Ancak hüküm süren “ben”in şarkısı değil “o”nun şarkısıdır. “O” ile işaret edilen Lacan’ın işaret ettiği Öteki olmalıdır. İnsanın varlığından önce var olan ondan sonra da varlığını sürdürecektir olan kültürel dünya, Öteki’nin dünyası kendi yasa ve yasaklarına uymayanı dışlar ve tanımaz. Anlatıcı O’nun dünyası ile geçinememekte, ona hükmedememektedir. Hissedilen uyuşamama hali melankolik duyguların ve

gösterenlerin ortaya çıkmasına neden olur. “*Cihan yıkılmış altında kalmışım/ Avutmaz beni bu gece, bu gün/ Her tarafta elem, her yer de hüznün*” (81) şeklinde ifade edilen depresif ruh hali gelinen noktada psişik bütünlüğün zarar gördüğüne işaret ediyor olmalıdır. Tüm varlığı kapladığı anlaşılan acı ve mutsuzluk kişinin ulaştığı duyumun melankoli olduğuna ilişkin gösterenler sunar. Tahammül edilemeyen dış ve tükenen iç dünyanın yarattığı duyumlara dayanamadığı anlaşılan anlatıcı isyan edercesine “*Yeter, yeter artık dönüyor başım/ Dursun bu dünya da gönlümce dönsün*” (81) ifadelerini kullanır. Akan zamana yetişememe ve Öteki’nin dünyasıyla uyuşamamanın melankolik üzerinde yarattığı dengesizlik başın dönmesiyle ifade edilirken şiirin başında tahayyül edilen dünya tıpkı bir ütopya gibi sığınak olarak kabul edilir.

Melankolik görünüm açısından en dikkat çeken şiirlerden birisi **Deliler** (Oğuzcan, 2019: 232,233) olur. Öncelikle şiirin adı ve içeriği incelendiğinde melankolinin tarihi süreç içerisinde aldığı pek çok görünüme bu şiirde ulaşılabilir. İlaveten şiirde çeşitli nesne kayıplarının görünümü de bulunur. Tarihçe bölümünde değinildiği üzere aklın ve rasyonelliğin güç kazandığı Aydınlanma Çağı’yla birlikte toplumsal hayatın devamlılığına katılamayan melankolikler, davranışlarından dolayı deli olarak adlandırılarak çeşitli zulümlere maruz kalmışlardır. Bu bağlamda şiirin adının Deliler olması ve çeşitli melankolik görünümlere değinmesi onu diğer şiirlerden daha farklı bir konuma yerleştirir. Şiirde beş farklı melankolik görünüm beş farklı “deli” üzerinden verilir.

Anlatıcı ilk deliden kara sevdalı şeklinde bahseder. Melankoliğin sözlük anlamına bakıldığında “kara sevdalı” (TDK) karşılığı görünür. Bu melankolik olası bir sevgili kaybından mustarip görünür. Bir elinde muhtemel olarak sevgilisinden gelen mektupları öpüp koklarken diğer eliyle sevgilisinin görünümünü bir kâğıda tasvir etmeye çalışır. Bu davranış, yanında bedenen bulunmayan sevgilinin bir nebze yakınında hissedilme çabasıyla ilişkilendirilebilir. Ayrılıklar karşısında gözlenen melankolik haller için önerilen çözümler Antik Çağ’dan günümüze kadar benzerlik gösterir. Aynı kalan sevgililer yeniden bir araya getirilmelidir. Ancak bu delinin aşırı davranışları kavuşmanın mümkün olmadığı izlenimini oluşturur. İlaveten ayrılık acısı ile bir kadın tasvirinin resmedilmesi melankoliye yüklenen yaratıcılık yönünü de akıllara getirir.

Anlatıcının bahsettiği “*İkinci deli Tanrıya küskün*”dür (Oğuzcan, 2019: 232). Tarihi süreci bir kez daha hatırlanırsa bu şiirde melankoli ve tanrıya küskün olmakla ilgili iki farklı görünüm bulunur. Görünümlerden ilki Antik Çağ’da Homeros’un eserinde anılan melankoliklerinden Bellerophontes olur. Homeros, Bellerophontes’un başından geçenleri anlattıktan sonra keskin bir geçişle birlikte tanrıların ondan tiksindiğini belirtir. Homeros tiksintinin nedeninden bahsetmese de Teber genel görüşün Bellerophontes’un tanrılardan şüphe etmesinden kaynaklandığını ileri sürer. “*Bellerophontes, tüm tanrılardan nefret eder. Dahası bu tanrılar düzenini yıkmak ister.*”(Teber, 2009: 81-82). Pegasus’a binerek Olimpus’a ulaşmak isterken Zeus tarafından cezalandırılarak aşağı atılır. Sonuç olarak Bellerophontes, Alain ovasında bir başına, acılar içinde kalır. Tanrının düzenine başkaldırdığı için cezalandırılan Bellerophontes, ölümlü insanların dahi dışlamasıyla karşı karşıya kalır. Teber’in de belirttiği üzere melankoli bir bakıma “*..tanrısal düzenlere başkaldırmaya çalışan insanların yazgısı(nı)*”(Teber, 2009: 82) taşır. Tanrının düzeni/yasası kavramından Lacan’ın Baba’nın Adı olarak adlandırdığı kültür alanının yasa ve yasağına ulaşmak mümkündür. Toplumun yasa ve yasaklarını tanımamak Öteki tarafından tanınmamayı ve yalnız kalmayı göze almak demektir.

Tanrıya küskün olmanın getirdiği diğer görünüm ise Orta Çağ Hristiyan teolojisi ile şekillenen melankoli görünümü olacaktır. Orta Çağ döneminde ve sonrasında tembellik günahı ile eş tutulan melankoli, dinen suç sayılmıştır. İbadetini gerçekleştiremeyen, umutsuzluğa gömülen bu kişiler ruhlarına demonların girmesine izin vermesi gerekçesiyle isyankâr ve günahkâr sayılıp idam edilmişlerdir. Ayrıca tanrıya küskün olan delide melankolinin isyan eden yüzü de görülür. “*Bir tutuşta parçalayacak gökyüzünü /Bıraksa gardiyanlar*” (Oğuzcan, 2019: 232) dizelerinden yola çıkılırsa, yasa ve yasağına uymayan, onu yok etmek için çabalayan ancak buna gücü olmayan bir melankolik profili ile birlikte Bellerophontes’in tanrı düzenini yıkmak için göğe uçuşu benzerliğine ulaşmak mümkündür.

Üçüncü deli anlatıcı tarafından “*zavallının biri*” (232) olarak anılır. Bu kişi çocuklarını ve eşini kaybetmesi sonucu ruhsal anlamda çöküntü yaşar. Anlatıcı bu kişiyi tanımlarken bakışlarının bomboş olduğunu söyler. Bir yere sabitlenmiş boş bakışlar Antik Çağ’dan beri melankoliğin davranışsal özelliklerinin arasında yer alır. Özellikle Dürer sonrasında melankoliyi işleyen eserlerde melankolikler bir noktaya

sabit boş bakışlarla resmedilir. Anlatıcının dizelerinden anlaşıldığı üzere dördüncü deli varlıktan yokluğa keskin bir düşüş yaşar. Mal varlığını yitiren bu kişi doğal olarak itibarını da kaybetmiş hatta “*Bir dilim ekmek için/ Düşmüş, namerde muhtaç olmuş*”tur (233). Hala eski günlerde sahip olduklarının rüyasını gören bu kişi yitirdiği şeylere karşı apaçık özlem duyar. Şiirde her ne kadar bu kişinin acılı bir görünümüne değinilmese yaşanan kaybın acı verici olacağı açıktır. Dördüncü deli olarak anılan kişinin hem nesne hem de itibar kaybından mustarip olduğu söyleyebilir.

Beşinci ve son delinin toplum tarafından ötekileştirildiği anlaşılır. Beşinci deli toplumun yapısını beğenmeyen, gidişattan hoşnut olmayan “*Besbelli hayli dirsek çürütmüş*” (233) bir profile aktarılır okuyucuya. Anlatıcıya göre bu kişiye deli demek pek mümkün de değildir. Melankolikler tarihi süreçte günahkâr sayılırken, deli olarak anılırken de toplumun hep ötekisi olarak kabul görülmüşlerdir. Bu bağlamda toplumun yapısıyla uyum sağlayamayan büyük hayalleri olan bu kişiler toplumun kendi düzenini bozacağına inandığı kişi olarak algılanmışlardır. Bu sebeple onlar, huzursuzlukla karşılaşılıp küçük görülmek maksadıyla onlara deli denilmiştir. Büyük icatlar peşinde koşan kimselerin de boş işlerle uğraşan deli damgası yediği düşünülürse bu kişilerin uyuşamaması ve ötekileştirilmesi daha belirgin bir görünüm kazanacaktır.

Varoluşsal bir hiçleşmeye uzanan serüveni konu alan **Yoklukta Bir Adam** (Oğuzcan: 2019: 243) şiiri kişinin eksikliğini duyduğu nesnelere/şeylere kavuşamaması nedeniyle kendisini hiçleştirmesiyle sonuçlanır. Bu noktada kişinin yok oluşu büyük ihtimalle anlam ve değerden kopuşla gerçekleşir. Kopuşa uzanan yolda bir farkındalık söz konusudur: “*Büyüdü gözleri büyüdü/ Yuvarlandı boşluktan*” (243) Gözler, insan heyecanlandığında, korktuğunda, şaşırıldığında büyüyerek tepki gösterir. Bununla birlikte insan baygınlık yaşarken göz döner. Öyleyse boşluktaki adam tahammül edebileceğinden daha büyük bir durumla karşılaşmış olmalıdır. Durumun yarattığı sarsıntı anlatıcının benliğinde yıkıcı bir rol oynar: “*Bir duvar çöktü ansızın/ Bir ayna parçalandı/ Bir adam çıldırdı yokluktan*” (243) dizelerden anlaşılacağı üzere burada bir bütünlüğün yıkılması, parçalanması söz konusudur. Kişinin benliğinde ortaya çıkan parçalanma bahsi geçen adamın karşılaşılıp tahammül edemediği durum neticesinde gerçekleşmelidir. Boşluktaki adamın delirmesi de

parçalanmanın bilinç düzeyinde yaşandığına işaret ediyor olmalıdır. Bahsedilen adamın boşluğu yaşamasının nedeni geçmişte bir dönem yaşanması gereken deneyimleri yaşamamasıdır. Boşluktaki adamın *“Saçları vardı okşanmamış / Dudakları vardı öpülmemiş /Gözleri vardı mahzun.”* (243) şeklinde tanıtılır. Öyleyse bu kişinin başkası tarafından talep edilmediği, değerlilik duyumunu tatmin edemediği daha doğru bir ifadeyle diğerleriyle iletişimde olacağı simgesel alana giremediği düşünülebilir. *“Bir böcek girdi kafatasına/ Kemirdi ümitlerini bütün”* (243) dizeleriyle birlikte şiir melankolik ruh haline ulaşır. Bu dizelerde melankoliğin anlamlaştırma akışının durduğu takıntılı bir tavır aldığına vurgu yapılır. Bu noktada Kristeva’nın dil alanına giremeyen çocuk için yaptığı tanımlama hatırlanabilir. Kristeva melankoliğin dille olan ilişkisini açıklarken yaşadığı temel kaybın farkında olduğunu ancak yeterli çevirim (metaforlaştırma) kapasitesine sahip olamaması halinde bu kaybın yerine herhangi bir nesnenin geçiş yapamadığından bahseder (Kristeva: 2009: 58). Böylelikle kişi hareket etmeyen, topluma karışamayan, durağan bir yapı içerisine girer. Melankoliğin yaşamaya çalıştığı dünya ile kendi dünyası hiçbir zaman birleşemez. Aynı noktada ümitlerin bir böcek tarafından kemirilmesi de dikkat çekicidir. Bir çeşit işkence yöntemi olarak da kullanılan beynin böcek tarafından kemirilişi melankoliğin zihnini meşgul eden hezeyanlı düşünceler tarafından saldırıya uğramasına benzetilebilir. Melankolinin yutan, tüketen yapısı neticesinde acılı ve hezeyanlı bir süreç sonucunda geleceğin temsilcisi konumundaki umutlar tükenir. *“Beklemekten çatladı dudakları/ Uzattı ellerini var olmaktan öteye/ Duydu çağırışını ölümsüzlüğün.”* (Oğuzcan: 2019: 243) noktasında şiir yokluğa uzanan noktaya erişir. Ölümsüzlük melankolinin sınırlarına ulaştığı noktalarda hayatın ve ölümün bir anlamı kalmadığında, yani bu ikisinin yokluğunda vücut bulur. Melankoliğin kurtulması mümkün gözükmeyen tutsaklık hissi *“Nasırlı ayaklarına prangalar/ Ak ellerine zincirler vuruldu”* (243) dizelerinde pranga ve zincir imgeleri ile görünür. Ayakların nasırlı oluşu durmaksızın sürüklenmeye ellerin ise ak oluşu hayata karışamamaya işaret olabilir. Ve en nihayetinde hiçliğe ulaşan ve karanlığın içinde yok olan melankolik adam güneşin/varlığın doğuşu ile yok olur. Artık varlık ve arzusu yavaş yavaş ortaya çıkmaktadır.

“Bugün yıkığım biliyor musun?/ Ezginim, çaresizim, umutsuzum” (Oğuzcan, 2019: 385) ifadeleriyle melankolinin pek çok yüzünün ortaya koyulduğu **Yıkık**

(Oğuzcan, 2019: 385) şiiri farklı melankolik görünümlemlerle örölüdür. Psişik olarak tükenmişliğin temsili olan yıkık sıfatı melankoliden uzak değildir. Kurulu bir düzenin bozulması, parçalanması bir bakıma sosyal anlamda sıfır noktasına geri dönüştür. Çaresizliğin kıskacında giderek umutları tükenirken kişinin ortaya koyduğu portre melankoliktir. Tutunamayışın yankılarıdır. “*Sancılıyım bırakma beni, insanlar kötü/ Bırakma beni korkuyorum*” (385) dizelerinde de görüldüğü üzere çaresizlik ve diğer insanlarla uyuşamama yoğun olarak hissedilir. Bir başkasına bağlanan son umut, pamuk ipliği gibi gözükmektedir. Anlatıcının dizeleri bu halden kurtulmak adına ortaya koyulan son yardım çağrısı gibi gözüktür. Ardından anlatıcı durumun kendi kontrolü dışında gerçekleştiğini ima edencesine “*Bir deli otlar büyüyor içimde*” (385) der. Beklenmedik, istenilmeyen, saran, yutan yabancı otlar tarafından ele geçirilmektedir. Genel işleyişe bakılırsa bu dizeleri melankolinin istenmeyen, kontrol dışında tüm zihni saran duyuların temsili olduğu düşünülebilir. Tüm şiir boyunca kişinin kendisine atfettiği olumsuz tüm sıfatlara karşın direnmesi söz konusu değildir. Aksine “*Sancılıyım, yorgunum, kederliyim/ Bu halini sevdim gitme kal/ Çamurlar çirkefler içindeyim*” (385) dizelerinde de ortaya koyulduğu gibi anlatıcının çağrısı olası sevgi nesnesini de tasviri yapılan batağa çekmek yönündedir. Talep edilen, bu duygulara çözüm değil en fazla yoldaş olabilir. “*Al götür beni o kayıp gecelere/ Yeter ikimize yalnızlığım*” (385). Anlatıcının istediği yeni umutlar, acılı halden kurtulmak üzerine değil bu acıları paylaşacağı bir sevgi nesnesidir. Gecenin kapsayan ve yutan yapısı içinde bilinmeyen bir kaybın varlığına ulaşmak istenmesi melankoliğin neyi yitirdiğini bilmemesiyle de ilişkilendirilebilir.

Sevdikçe Güzel Olmak (Oğuzcan, 2019: 458,459) şiiri söylem bakımından Yıkık (Oğuzcan: 2019: 385) şiirini anımsatır. Şiir, anlatıcının hayatına ışığı getirdiğini düşündüğü sevgi nesnesinden önceki hayatını özetlenmesi ile başlar;

Hep karanlıklarda yaşadım yıllardır

.....

Çamurlara, çirkeflere bulandım

Derin kuyular gördüm

Taş zindanlar, korkunç mağaralar gördüm (Oğuzcan, 2019: 458)

şeklinde özetlenen geçmiş hayat çeşitli yönüyle melankoliyi çağrıştıran gösterenlere sahiptir. Hissedilen eksiklikle hep karanlıklarda yaşadığını iddia eden anlatıcı durumunu çeşitli gösterenlerle destekler. Buna göre hareketsiz bırakan ve kurtuluşu

zor olan derin bir kuyu, ıssız ve ürkütücülüğü ile taş zindanlar ve yine aynı özelliklerle mağaralar anlatıcının depresif ruh halini destekleyen yaşama alanlarının gösterenleri olur. Hayatında sanki bu mekânlarda yaşıyormuş hissiyatına sahip olduğu verilen anlatıcının sevgi nesnesi ile tanışması ile birlikte tüm bu olumsuz duyumların ortadan kalktığı söylenir. Sevgi nesnesi ile karşılaşma bir nebze olumlu bir etki yaratır. “*Kimse farkında değil güzelliğinin/ Seni etten, seni kemikten sanıyorlar*” (459) şeklinde sevgi nesnesine olan bakış özetlenirken ona maddiyattan uzak aşkın üstünlük atfedilir. Öyle ki sevgi nesnesi dokunulmadan sevilmeli ve var olduğu için durmaksızın gözyaşı dökülmelidir. Sevgi nesnesi için dökülen gözyaşı şiirin sonunda form değiştirerek “*Durmadan yorulmadan ağlamalı/ Biraz insan yaratıldığımız için/ biraz tanrı olmadığımız için*” (459) şeklini alır. Dizelerde şikâyetçi olunan unsur eksiklikle ilişkili olmalıdır. Çünkü eksiklik olduğu sürece arzulama devam eder, arzulama devam ettikçe de hem duyumlar hem de ilerleme sürekli bir hal alır. Zaten arzuyu doğuran da eksikliği tamamlama düşüncesi ve eylemidir. Tam ve mutlak güçlülük, tamlik melankoli doğurur. Bu noktada Lacan melankoliyi “yokluğun yokluğu” durumu olarak tanımlar. Her ne kadar anlatıcı, Öteki’ye kusursuzluk ve yücelik atfetse de karşısındaki de kendisi gibi bir insandır ve eksiktir. Kişi kendi eksikliğinin tamamlanabileceğine inanmaması halinde arayışından vazgeçerek arzulama kapasitesini azaltacaktır. En nihayetinde eksikliğin bu yönden farkındalığı hem melankolik görünümü ortaya çıkarır hem de bu eksikliğin kapatılması çabası bir uğraş olduğundan melankolinin üstesinden gelinmesi sonucunu doğurabilir. Melankoliğin takılı kaldıkları eksiklik, mükemmel olarak değerlendirilen sevgi nesnesinin, onun hayatına dâhil olmasına rağmen hala kendisini hatırlatır niteliktedir. Şiirin başında çizilen olumlu hava ve tonlama sona gelindikçe yerini melankoliye bırakır. Bu noktada İnsanın eksik oluşu ve bu eksikliğin giderileceğine dair inancın olmayışı;

*Saadet ne senin hakkın, ne benim
Hem mesut olmak yakışmaz bize
Hep böyle çaresizlikler içinde kalmalıyız
Yalnızlık tek tesellimiz olmalı
Keder desen ekmeğimiz, suyumuz* (459)

ifadelerinde açıkça ortaya konulur. Kaybın telafi edilebilirliğine inancı olmayan melankolik huzuru aramanın saçma olacağına inanır. Onun gözünde insan yaratılan

herkes için bu olanaksız bir arayıştır. Öyle ki dizelerde anlatıcının kendi üzerine yönelttiği yıkıcı söylemler melankolinin varlığını doğrular niteliktedir. Hatta keder hayatta kalabilmek için ekmek ve su kadar temel bir ihtiyaç görünümündedir. Mutluluk onlara yakışmazken çaresizlik kendi doğalarına denk düşer. Bu ifadeler melankoliğin kendisine yönelttiği acımasız söylemleri hatırlatır. Anlatıcı şiirin sonunda önemli olanın sevilme değil yalnızca sevmek olduğunu vurgulayarak bu söylemi güçlendirir.

Karanlıkta Sesleniş (Oğuzcan, 2019: 463) şiiri kaybetme kaygısını melankolik durumlarla birlikte işlemektedir. Genel muhtevaya bakıldığında melankolik söylemleri ortaya çıkaran bir aşkın varlığı görünümü olursa da sevgi nesnesinin kaybına ilişkin bir ifade bulunmaz. Anlatıcı depresif ruh halinin A. şeklinde seslendiği sevgi nesnesine karşı beslediği duygulardan kaynaklandığını söyler. Gecelerin zindan görünümünü aldığı bu şiirde “*Görüyor musun ellerime kelepçe vurdular/ Nereye baksam bir demir parmaklık/ Kaçamam, ayaklarımda pranga var*” (463) dizeleri melankolik gösterenleri ortaya koyar. Sevgi nesnenin mutlak kaybı söz konusu olmasa bile ona ulaşabilmek mümkün gözükmez. Şayet anlatıcı bu aşka düştükten sonra çaresiz kalıp karanlık zindanlara esir olmuşsa bu depresif tasvirin kavuşmanın önündeki engellerden kaynaklandığını düşünmek mümkündür. Klostrofobik ortamın yarattığı sıkışmışlık ve hareketsizlik melankolinin kişi üzerinde yarattığı taşlaşmayı anımsatır niteliktedir.

Anlatıcının A.’yı sevmesinden sonra içine düştüğü mahkûmiyet hissiyatının “*Bir sonsuz karanlıktayım şimdi/ Ne aydan haberim var, ne doğan günden*” (463) dizelerinde şiddetlendiği izlenimi edinilir. Melankolinin en belirgin gösterenlerinden birisi olarak kabul edilen zamanın durma noktasında yavaşlaması “sonsuz karanlık” imgesiyle gösterilir. Kendi sonsuz çölüne gömülen anlatıcının tıpkı melankolikler gibi akan hayattan koptuğu yorumunu yapılabilir. Çizilen mahkûmiyet portresi veya imgesi anlatıcının A.’ya duyduğu aşk nispetinde bütün yaşam hareketliliği ve renkliliğini ortadan kaldıracak bir halde “tutuklu” kalma durumuna atıf olarak değerlendirilebilir. İster saplantılı olsun ister yoğun tutku barındırsın sevgi nesnesine ulaşamamanın yarattığı görünüm melankoliyi anımsatacaktır. “*Baksana ot gibiyim, ağaç gibiyim*” (463) söyleminde ot ve ağacın canlı ancak hareketsiz, duygu durumunun eksikliği yönünden eksik oluşu melankolikleri anımsatır. Hissedilen

tutsaklık hali her iki açıdan da tüketici bir yönelim olarak görünür. Böylesine bir karanlığa ışık olduğu için A.'nın ondan uzaklaşmasını istemez: “*Ne olur çekme ellerini karanlığımdan/ Bir sen kaldın dünyada güzel bildiğim*”. (463) Şayet bir kurtuluş var ise bu, A.'nın elinden gelecektir. Bu nedenle A.'nın varlığını devamlılığı istenir.

Toplumla uyuşamayan melankolik için şehir yaşamı katlanılamaz bir eziyete dönüşür. Toplulukla birlikte olmasına rağmen onların bir parçası olamayan melankolik derin bir yalnızlıkla mücadele eder. Bu yönüyle **İstanbul Yalnızlığı** (Oğuzcan, 2019: 464) şiirinde, insanın şehir içinde kalabalık halinde yaşamasına rağmen yalnızlığı en baskın olarak duyumsadığı ortaya konulur. Anlatıcı çevresini tasvir ederken “*Farz et ki bir bataklığa düşmüşsün/ Kader seni bir yerlere doğru çekmekte*” (464) ifadelerini kullanarak şehrin kişiyi yutucu olan ve özerk duyum ve algılara izin vermeyen yapısına gönderme yapar. İnsanın kendi üzerinde dahi kontrolünü neredeyse sıfırlayan bu yutucu yapıda melankolinin izleri görülür. Anlatıcının dizelerinde yalnızlık kaçınılmaz olarak anlatılır. Kurtuluş kişinin elinde değildir ve kişi geride yoğun bir hüznün bırakır. Anlatıcı “*Boşuna çırpınmaların, yakarmaların*” (464) derken kontrolsüzlüğün ve çaresizliğin altını defalarca çizmekten geri durmaz. Kişinin yanılsamacı imgesel bütünlük algısı olan kendi benliğine yabancılaştığı, diğerleriyle birlikte olduğu halde onlara karışmadığı toplum yapısı doğal olarak ötekileşmeyi ve ayrışmayı doğurur. Böylece “*Yaşamak bir kör döğüşü...*” (464) halini alır. Gösterilen çabaların sonu çıkmaz sokaklara ulaşır. İnsanın beklentisini boşa çıkaran her bir olumsuz sonuç hayal kırıklığını beraberinde getirir. Bu tatsız hal yaşamı çekilmez kılar: “*Bu şehirde bir pastır yalnızlık/ Bir zincirde yüzyılların bıraktığı*” (464). Bu dizelerde melankolik imgeler kendisini çok net ortaya koyar. Pas demirin yapısında beklemekten kaynaklı oluşan deformasyonun tanımıdır. Demiri çürütür, kırar, görünüşünü bozar. Bu bağlamda kalabalık şehirlere bir başına olmak yüzyılların demirde bıraktığı pası insanın ruhunda bırakır. Onu deforme eder, işlevsizlik döngüsüne sokar. Paslanma bu bağlamda melankolinin durağanlığını ve yapı bozumunu temsil eden bir metafor seviyesine yükselir. Anlatıcı “*Yum gözlerini daha iyi göreceksin/ Seni çepeçevre saran bu yalnızlığı*” (464) dizeleriyle yalnızlığın şiddetini vurgulamaya devam eder. Görmek ve gözleri yummanın yarattığı tezat düşündürücü olmakla beraber dış

gerçekliğe gözleri yummak bir bağlamda kişinin kendi benine odaklanmasına olanak sağlar. Yalnızlık alışkanlık haline dönse dahi onun itiraf edilmesi oldukça güçtür. Melankolikler bazen hiçbir zaman anlaşılamayacaklarını düşündükleri için susmayı tercih ederler. “*Dilin varmayacak yalnızım demeye*” (464) söyleminde de bu suskunluğun izleri var olabilir. Kişi toplum tarafından yutulduğunu düşünür ve kalabalıklarda kendini yalnız hissederse bir şeyleri söylemenin anlamsızlığına inanır. Bu duruma karşıt olarak Öteki şayet bu yalnızlığı hissediyorsa o zaman da kelimelerin bir anlamı yoktur. Aynı doğrultuda yalnızlığı bilmeyen bir kişi için harcanan nefes boşunadır. Bu sebeptir ki anlatıcı ölüme kadar yalnızlığın ve sessizliğin süreceğine kanaat geliştirerek “*Unut artık bildiğin bütün şarkıları*” (464) der. Suskunluğa gömüldüğü ve yalnızlığa battığı zaman ne hatırların, ne de şarkıların anlamı kalmayacaktır. Bu şiirde konu alınan yalnızlık ve suskunluk tıpkı Yoklukta Bir Adam şiirinde olduğu gibi de değerlendirilebilir.

İstanbul Yoktu Sen Olmasaydın (Oğuzcan, 2018: 28) şiirinin genel muhtevasını sevgi nesnesi ile karşılaşılardan önceki hayatta hissedilen bezgin ruh hali oluşturur. Anlatıcı için İstanbul ancak sevgi nesnesi ile tanıştığı zaman anlam kazanır. Tanışma gerçekleşmeden önce şehir ve şehrin şartları anlatıcıya zulmeder gibi gözüktür. Şehrin hissettirdiği olumsuz etkiler melankolik bir görünüm yaratmıştır. Şehrin zulmedici tarafı ilk olarak anlatıcı ile şehrin birbirinden kopuk olduğunun fark edilmesinden sonra anlaşılır. “*Evlerinde bulduğum yalnızlık/ Sokaklarında bulduğum upuzun bir kahırdı*” (28) dizelerinde şehrin unsurlarının ortaya çıkardığı duygu durum ile uyushmadığı görülür. Anlatıcı İstanbul’un bir parçası değildir. Melankolinin romantizm ile yeniden kavrandığı süreçte ortaya çıkan fleuner tip bu noktada anlatıcıya denk düşer. Diğer insanlardan kopuk olduğu için belki de onların kendi evinde diye nitelediği yaşadığı şehirde bile yalnızlık duygusu çeker. Bu yalnızlık ruhsal bir yalnızlık olmalıdır ki İstanbul’un sokaklarında dahi aranan huzur bulunamaz. Sokaklarda onu karşılayan şey perişan edici derin bir üzüntü ortaya çıkarır. Şiirde tıpkı melankolide olduğu gibi bir şeylerin eksikliği hissettirilir ancak eksikliğin ne olduğu tam olarak verilmez. “*Sonra kaç yıl yaralı bir hayvan gibi/ Gezdim sokaklarında/ Sonra kaç yıl bir sevgi aradım*” (30) şeklinde ifade edilen arayış hali melankolik görünüm açısından oldukça değerlidir. Anlatıcının kendisini yaralı bir hayvan olarak tasvir edişi melankolinin açmazını

sunar. Öncelikle durmadan gezen yaralı bir hayvandır. Vücut bütünlüğüne ve imgesine zarar gelmiş, yarasından dolayı büyük ihtimalle de dayanılmaz acı ile kıvrınmaktadır. Anlatıcının bir hayvan imgesi ile verilmesinin nedeni hissettiği acıyı insanlara onların dilinde doğrudan ifade edememesidir. Egosunda meydana gelen yaralanma neticesinde dile getiremediği bir acıyla mücadele eden melankolik bu bağlamda yaralı hayvan imgesi ile temsil edilebilir. Bu noktada eksikliği duyulan şeyin sevgi olduğu fark edilir, fakat neden kaynaklandığı bilinmediği gibi, eksikliğin nasıl giderileceğine dair bir çözüm de geliştirilememektedir. Arayışlar daha sonrada belirteceği üzere hayal kırıklığı ile sonuçlanacaktır. Eksikliğin giderilmesi için durmaksızın devam eden arayış ilk olarak İstanbul'un kendisinde gerçekleşir. Sonra da “*Belki de seni aradım bilmeden*” diyerek arayıştaki kaybın ne olduğuna ilişkin kesin bir fikrin olmadığı ifade edilir. Üstelik “*Sen kimdin, sen neredeydin kim bilir*” (30) sorularında tamamen bir bilinmezlik çıkmazının yaşandığı dillendirilir. Anlatıcının sevilme hissini sağlayacağını düşündüğü sevgi nesnesi vaat “edilmemiş” hayaller ülkesi gibidir. Vaat edilmemiştir çünkü bulunup bulunmaması tamamen tesadüftür. Hayaller ülkesidir çünkü gerçek olarak henüz deneyimlenmemiştir. Hâlbuki melankolinin ortadan kalkması veya yaşamı düğümlememesi için bir şeylerin arzu nesnesi olarak vaat edilmesi gerekir. Eksiklik hissi, bir şeyleri yitirdikten sonra ortaya çıkabileceği gibi bulduktan sonra da fark edilebilir. “*Hep böyle sensiz miydi bu şehir*” (30) sorusunda önceden tanımlanamayan ancak sevgi nesnesine kavuşulmasıyla birlikte dile gelen bir eksiklik daha bir belirgin hale gelebilir.

Sevgi nesnesinin keşfinden önceki hale geri dönülürse sokaklarda süren arayış ve toplumla uyuşamamanın getirdiği ruh hali melankolinin anlatıcı üzerine çökmesinde yeterli olur. “*Günler boyunca/ Bir başka karanlık gelirdi/ Karanlığın biri kaybolunca/ Güneşler doğardı görmezdim*” (28) dizeleri melankolinin klostrofobik yapısını ortaya koyması açısından oldukça nettir. Klostrofobik yapı melankolik kişilerde zamanın yavaşlamasına mekânın daralmasına neden olurken kişiyi kendi çaresizliği içerisinde ezer. Gün yine tüm ışığı ile doğmasına rağmen melankolik adına ışık görülebilir değildir. Bu körlük anlamdan, yaşamdan kopmanın tezahürüdür. İntihar fikri melankoliğin zihnini meşgul eden bir düşünce olup “*Bir ses durmadan ölüme çağırırdı beni*” (28) dizesinde görünürlük kazanır. Borgna bilinçli

ölümün, diğer uyarıların azaldığı kişinin bir başına kaldığı ve tüm saldırganlığını kendisine yönelttiği akşam/gece saatlerinde daha kolay olduğuna işaret eder (Borgna, 2014: 140). Anlatıcı sevgi arayışında olmasına rağmen “*Benden en uzak sevgilerde yaşadım yıllarca/ O büyük yalanlarda yaşadım*” (Oğuzcan, 2018: 29) diyerek aradığı ve ihtiyaç duyduğu duyumu bulamadığından yakını. En uzak ve arzulu sevginin, hem farklı ele geçirilemeyecek nesnelere hem de gerçekleşemeyen hayallere yönelik olduğu düşünülebilir. Nitekim “*Senden habersiz bir ölü gibi/ Senden uzak zamanlarda yaşadım*” (29) dizesiyle tamamlanan cümle her iki yorumu da destekler. Sürekli bir arayış içinde olan anlatıcının farklı nesnelerle bağ kurduğu ancak bu bağları kurduğu nesnelerin aradığı kayıp nesne olmadığını anladığında hayal kırıklığı yaşadığı görülür. Hissedilen eksiklikle yaşayan hayatın ölüsü haline gelen anlatıcı her bir hayal kırıklığını yalan olarak değerlendiriyor olmalıdır. Hayal kırıklıklarının yarattığı acı duyumu varlığa yönelik arzuyu yerle bir ettiği gibi en son kale olan inançları da yıkar: “*Mabetler yıkıldı içimde/ Umutlar hayaller yıkıldı*” (29). Melankolinin belirgin gösterenlerinden bir diğeri umutların yıkılıp gelecek zamanın tükenişidir. Melankoliğin anlam ve değerden kopup tamamen içine dönmesi, libidoyu/yaşam enerjisini kendi “ben”ine çekmesinde hayal kırıklıklarının büyük etkisi görülür. Her başarısız çaba acı ile sonuçlanacaktır. “*Bir gün bütün İstanbul yıkıldı*” (29) ifadesinden arayışın durduğuna ilişkin yorum geliştirmek mümkündür. “*Gözlerime çiviler çakıldı merhametsiz*” (29) dizesi metnin bütünlüğünde çeşitli okumalar açık bir söylem barındırır. Merhametsiz bir şekilde göze çivilerin çakılması gerçekliğin acımasızca bilince hücumuna işaret ediyor olabilir. Bir diğer yorum olarak melankolide olduğu varlığa yönelik arzusun tükenişi neticesinde acı veren bir durağanlaşmanın ortaya çıktığını da varsaymak mümkündür.

Şiir her ne kadar sonuçta sevgi nesnesine kavuşmayla neticelenirse de arayış sürecindeki yıpratıcı çaba pek çok yönden melankolik duygulanımın ve gösterenlerin ortaya çıkması ile sonuçlanır. “*Toz toz oldum, duman duman oldum*” (29) diyen anlatıcı ruhsal bütünlüğünü koruyamadığına işaret eder. Toz ve duman oldukça uçucu ve rüzgârın -ki bunun herhangi kuvvet olduğu da söylenebilir- etkisiyle savrulmaya müsait bir yapıdadır. Yaşam enerjisini/libidoyu tam olarak kendi “ben”i üzerine çekmediğinden gelecek herhangi bir darbeye karşı direnç gösteremez. Kayıp olanı bulmak için sürdürülen arayış ruhsal yönden yıkıma sürüklediği gibi kişinin

ömründen de vakit çalar. “*Bir çağ öldü gözlerimin önünde/ Benim en güzel çağım öldü*” (30) dizeleriyle geçmişin geri getirilemeyişi ve anlatıcının en güzel yılları olarak gördüğü zamanların sevgisizlikle geçtiği bir hayıflanma tonuyla ortaya konulur.

Melankolinin neden olduğu tükenişin kimi durumlarda varoluşsal hiçlik duyumuna ulaşıldığından bahsedilmiştir. “*Bizi topraktan yarattılar/.../Benim toprağım öldü*” (30) dizelerinde hem toplumdan hem de varoluşsal temelden kopuşa işaret bulunur. İslam inancına göre ilk insan kabul edilen Hz. Âdem topraktan yaratılır (Âl-i İmrân Suresi- 59. Ayet). Tıpkı diğer insanlar gibi yaratıldığını ifade eden anlatıcı nihayetsiz arayışları sonucunda kendi varedildiği tözünün kendinden önce öldüğünü söyler. Bu ölümün, melankoliğin hem sosyal/simgesel hem de psişik yönden yaşadığı bir ölüm olduğu düşünülebilir. Her ne kadar şiirin genelinde varoluşsal kopmaya kadar ulaşan melankolik görünüm tasvir edilirse de hayatın anlamı olarak değerlendirilen kayıp nesnenin bulunması vaadinin hissiyatı tüm olumsuzlukları silip atacaktır.

“*İzi mi kalır karanlıkların yüzünde pençe pençe/ Bu kara lekeler gözlerin mi zamanda iri*” (Oğuzcan, 2018: 57) dizeleriyle başlayan, metaforik bir üslup benimsenen **Akların Ölümü** (Oğuzcan, 2018: 57) şiiri daha soyut bir kayıp üzerine şekillenir. Çoğunlukla olumsuz anlamları üzerinde toplayan ve bir bilinmezlik taşıyan karanlık, tıpkı vahşi bir hayvan gibi tasvir edilir. Melankolik ruh halinin yıpratıcılığı, acı vericiliği yırtıcı bir canlı gibi tasvir edilen karanlığın doğasıyla uyumlu görünür. Karanlık ve ona atfedilen olumsuzluk anlatıcının üzerinde görünür bir zarar bırakmıştır. İri gözlerin zaman ile bütünleşik şekilde kullanılması bu hırpalanma eyleminin sürekliliğine dikkat çekiyor olmalıdır. Karanlık ve onun içerisinde barındırdığı yıpratıcılık tıpkı sürekli avını gözleyen ve onu öldürmektense süründürmeyi tercih eden bir yırtıcı gibi tahayyül edilebilir. Şiirin genel muhtevasına bakıldığında karanlığın hem dıştan hem de içten kuşatan bir durumda olduğu anlaşılır. “*Adın dudaklarımda kara bir kan gibi*” (57) dizesinde melankoliye ulaşan farklı yönler dile getirilir. Kan, içinde barındırdığı maddelerin neticesinde parlak kırmızı renge sahiptir. Şayet içindeki karbondioksit miktarı artar oksijen azalırsa kanın rengi koyulaşır. Antik Çağ tıbbında kanın yoğun ve kuru (koyu) oluşunun sebebi melankoli (kara safra) ile ilişkilendirilir. Vücutta var olduğu düşünülen dört

özsuya dair tabloda melankoli için kara ve acı eşleştirmeleri yapılır. Şayet kara safra vücutta yoğunlaşırsa melankolik ruh halleri ortaya çıkar. Bu kapsamda kara safra kara kan ile eşleşerek melankolik gösterenler oluşturur. Ancak anlatıcının dizelerdeki söylemi, büyük ihtimalle ismin sayıklanması ya da anılmasından kaynaklanan acının metafor haline gelmesine neden olmalıdır. Kara kan benzetmesi acı duyumunu çağrıştırması yönünden melankoliye ulaşır.

Anlatıcının “*Neden bu şarkılar bitiyor söyleyince*” (57) sorusu şiirin genel temasına bakılınca melankoliye yönelik çözümlerin geçiciliğine, arzu nesnesinin sürekli ikamelerle değiştiğine dair bir şikâyet gibi gözükür. “*Sebepsiz uzuyor en karanlık şeyler neden*” (57)? Bu noktada anlatıcıya göre şarkılar gibi güzel şeyler hemen son bulurken karanlık gibi kötü şeyler uzun sürmektedir. Melankoliklerin çoğu yaşadıkları duygulanım bozukluğu neticesinde zaman mevhumunu yitirirler. Geçip gitmesi istenilen yoğun kaygı, huzursuzluk, mutsuzluk hali sonsuz bir ıstırapmışçasına melankoliğin zihnini kuşatır. “*Yitirdiğimiz aklık değil mi sadece*” (57) sorusunda yitirilenin ne olduğuna dair bir şüpheyne düşüldüğü görülür. Arzulama ve mutluluğun göstereni olarak aklık ve onun çağrıştırdıkları mı tükenmiştir yoksa bu yitirilenlerle ilgili çözümlenemeyen başka bir eksiklik mi vardır? Yas, ölenin kişide kalan parçalarını öldürerek pasifize etme çabasının ortaya çıkardığı bir duyumdur. Melankolide ise kaynak bulunmadığından bu duygu durumunun önüne geçilmekte güçlük çekilir. Melankolik, nesnesini bilmediği ya da gerçek anlamda nesnesi olmayan bir şeyi yok edemediğinden onu arar durur. Melankoliğin aradığı belirli olmadığından melankolik ne aradığını yok ederek ondan kurtulur ne de onu ele geçirerek arayışını durdurur. Sonuçsuz her arayış öfke duyumunu ve hayal kırıklığını tetiklerken kişiyi sonuçsuz bir labirente kilitler. “*Bu ne çok karanlık, bu ne çok gece/ Birisi başlıyor birisi tükenmeden*” (57) isyanında bu takılıp kalış görülür. Tüketilemeyen karanlık sonsuzluk döngüsünü kurarak algıların bozulmasına, anlam ve değerin yitmesine neden olur. Anlatıcı kendisi de dâhil olmak üzere “*Yaşayan kim varsa, yıkık, kararmış, sefil/ İçimizde bu karanlıklarda dışımızdan ak değil*” (57) diyerek hayatta olan herkesin kayıptan, eksikten dolayı melankoliyi bir ölçüde yaşadığını dillendirir. Bu nedenle de insanların kullandığı dilsel yapıda tamlığı karşılayan bir gösteren mevcut değildir. Her gösteren tamlığı değil bir noktada eksikliği imler. Bu da her insanın eksikliği yaşayışının hem sonucu nem de

nedenidir. Çünkü insan eksikliği dile getirmek için eksikliği imleyen gösterenler kullanırken aynı zamanda bu gösterenlerle de kendini kurar.

İnsan Bir Kere Ölür (Oğuzcan, 2018: 170,171) şiiri sevgi nesnesi kaybı görünümünde ifade edilen kayıp nesnenin ve defalarca yıkılan umutlar karşısında anlatıcının hissettiklerini konu alır. Diğer sevgi nesnesi yitimini konu alan şiirlerle benzer gösterenler taşısa da İnsan Bir Kere Ölür şiirinde hayal kırıklığı daha belirgin bir izlek olur. İlk kayıp başlığında anıldığı üzere arzulamanın çalışma prensibi genel bir kanıya göre temel bir eksiklik hissine dayanır. Arzu nesnesinin ele geçirilmesi ardından aranan tamlik hissini oluşmayışı arzu nesnesinin başka bir gösterene kayması şeklinde arzulamaya süreklilik kazandırır. *“Her bulunduğum yerde yitiriyorum seni/ Yanı başımda olduğun oluyor kimi gün/ Ya da ben oluyorum sessizce gözlerinde”* (170) dizelerinde bahsi geçen boşluğun varlığından söz edilebilir. Bu dizelerde melankoliyi yaratan eksiklik; mutlak, geri döndürülemez bir kayıptan ziyade beklenen ile elde olanın birbirini karşılayamaması üzerinden hissedilir. Anlatıcı için ayrı olmasalar bile özne-nesne arasındaki eksiklik büyük bir yıkımın habercisi olarak algılanır. Her kavuşmada varlığını biraz daha hissettiren uzaklaşma hali *“Bu bir yerde erimek/ Apansız yok olmak belki de”* (170) şeklinde açıklanır. Her iki tükenişin de melankolik gösterenler olduğu söylenebilir. Yavaş yavaş erime hali kişiyi melankoliye sürüklerken birden yok olmak ise anlam ve değerden kopmaya denk düşüyor olabilir. Çünkü anlatıcı devamında *“Ve sonra susmak, susmak yüzyıllar boyu/ Beni unuttuğun bir uzak çizgide”* (170) diyerek eksiklik hissine ve melankoliğin suskunluğuna ulaşır. Karşı tarafa hitaben söylenen sözler eksikliğin ortaya çıkışına ilişkin ipucu sunar. Buna göre unutulmanın verdiği hayal kırıklığı ve incinme hissedilen hüznü halin temelinde yatan unsur olmalıdır. Sessizlik ise melankoliğin kaybını ifade edememesi üzerinden ortaya çıkar. Sessizliğe yüklenen yüzyıllar; geçmişe, eskimişliğe işaret edip anlatıcının bu suskunluğu unutuluşundan beri taşıdığını ortaya koyar. Terk edilemeyen ancak adlandırılmayan kayıp kavramı melankoli ile yakından ilişkilidir.

Aydınlık karanlık tezadı üzerinden sevgilinin varlığına/yokluğuna değinme pek çok sevgi nesnesi yitimini konu alan şiirde olduğu gibi burada da görülür. *“En karadan daha kara yok/ Oysa en beyazdın sen gecelerimde”* (170) şeklinde ifade edilen kayıp, sevgi nesnesi ve onun sağladığı imkânların varlığının -beyazın- gidişi

ardından geriye hiçliğin – karanın- kaldığını yineler. Su, güneş, rüzgâr nasıl doğanın devamlılığı için gerekliyse yiten sevgi nesnesi de anlatıcı için onu ifade eder. Onun yokluğunda anlatıcı her şeyin birden değiştiğini “...karanlıklarda yapayalnız” (173) kaldığını vurgular. Devamlılığın yitimi durağanlığı ve melankoliyi ortaya çıkaracaktır. Freud, melankoliklerin egolarında meydana gelen tükenişin kişinin kendi egosuna saldırmasıyla sonuçlandığından bahseder (Freud: 2019: 10,12). Freud’un melankoliğin kendisine yönelttiğini söylediği suçlamalar bu şiir de kendisine yer bulur: “Tiksinir beni kim görse sensiz/ Utanır yalnızlığım bana baktıkça” (173). Kişinin kendi yalnızlığı dahi eksikliği yüzünden ondan utanır. Oysa yalnızlık beraberinde bir soyutlanmayı gerektirir.

Güzel günlerin geçmişte kaldığını söyleyen anlatıcı “Öten bir ishakkuşudur şimdi/ Haber getirir ölümlerden, dinle” (171) diyerek karşılaştığı tüm hayal kırıklıklarının üzerinde yarattığı olumsuz etkileri aktarır. Güzel hatırların sonunda anılan ve uğursuzluk alameti sayılan ishakkuşu melankoli ile ilişkilendirilen baykuş ailesinin bir üyesidir. Kuşun ötüşü ardından hayallerinin yıkılışını durmadan tekrarlanan bir infaza benzeten anlatıcının henüz yaşama bağlılığı sürmektedir. İnfaz benzetmesiyle ortaya konulan her hayal kırıklığına rağmen “Gözlerimi bağlamayın/ Son defa görmek istiyorum insanı/ Göğü, güneşi, denizleri” (171) şeklinde hayata tutunmaya hazırdır. Fakat “... bu son ölümün olsun diyorum/ Bir daha öldürmeyin beni.” (171) dizelerinde görüldüğü üzere hayal kırıklıkların devam ettiği anlaşılır. Geline nokta “Ta uzakta, içimde bir cam kırıldı/ Bütün şiirlerim anlamsız şimdi” (171) dizeleri tükenmişliği ortaya koyar. Camın ruhsal bütünlük temsili olduğu varsayılırsa parçalanmış bütünlük anlam ve değerden kopmaya işaret ediyor olmalıdır. Camın uzakta kırılışı iki farklı okumanın önünü açar. İlki anlatıcı, yaşanan kopma neticesinde kendisine o denli yabancılaşır ki kendi bütünlüğü uzak ve yabancı gelir. Diğeri ise sevgi nesnesi tarafından uzak bir geçmişte unutulmasının yarattığı eksiklik bu kırılmanın temelini oluşturabilir. Kaynağı her ne olursa olsun anlatıcı tarafından vurgulanan içsel yıkım melankolik söylemlerin oluşmasına yol açar. “Hiç bir şey artık avutamaz beni/ Bakın, bir çağ devriliyor içimde sersefil/ Son şair de kırdı son kalemini” (171) dizelerinde tükenme açıkça gözlenir. Yaşadığı hayal kırıklıkları neticesinde bütünüyle anlam ve değerden kopmuş düşünülen anlatıcı son bir darbe ile tamamen çökmüş gözükür. Tıpkı melankolikler gibi hissettiği tanımlanamaz

duygunun telafi edilebilirliğine inanmayan anlatıcı sonun ilanı olan kalem kırmak deyimine başvurur. Devam eden dizelere bakıldığında son darbenin sevgi nesnesi ile olan bağın değişmesi olduğu görülür. Sevilmenin “*Yıkıldıkça tutunduğum dal bu boşlukta*” (172) olduğunu söyleyen anlatıcı onu “*O en insancıl gerçeğim benim*” (172) diye kabullenir. Ancak boşlukta sığındığı sevgide dahi eksiklik olduğu fark edilir.

“*Ellerimi arardım, bulamazdım çoğu gün*” (171) dizesinde hem bir yabancılaşma hem de kişide bütünlük imgesinin yıkılıp parçalı beden imgesinin ortaya çıktığı görülür. Tanımlanamayan, tamamlanamayan arayış melankoliğin arayışına benzer. Böylesi arayışta karşılaşılan engel “*Bir saklayan vardı beni/ Bir tutan vardı/ Sana yaklaşılamazdım*” (172) şeklinde bilinmeyen bir güce atfedilir. Anlatıcı bilinmeyene ulaşabilse, kaybettiği nesneye kavuşabileceğine inanır. “*Anlayamadığım korkular vardı içimde*” (172) derken dahi bir bilinmezliğe işaret edilir. Burada korkunun köktenleşerek kaygıya döndüğü düşünülebilir. Çünkü korkunun aksine kaygı bilinmeyen beklenilmeyen üzerinden gelir. Freud, Küçük Hans Vakası’nda at göstereninin bir korku kaynağı halini aldığını söylerken Hans süreç boyunca kaygılarıyla mücadele etmektedir (Freud, 2013: 147).

Şiirin başındaki elde etme ve eksikliği hissetme “*Hep böyle seninle sensiz kalırdım ben/ Bir kıvılcım sönerken/ Bir yanardağ patlardı içimde.*” (172) dizelerinde bir kez daha yinelenir. Her bir patlama yeni bir arzu nesnesinin varlığına işaret ediyor olmalıdır. Bu bağlamda arzu nesnesinin ele geçirilişi ardından istenen ile elde edilen arasında ortaya çıkan boşluk nesneye duyulan arzunun giderek tükenmesine yani kıvılcım gibi sönmeye işaret eder. Öyleyse şiirin geneli düşünüldüğünde şiirde, sürekli olarak bir şeylerin eksikliğini hisseden bir kimsenin her yeni arzulanışında yaşadığı hayal kırıklıkları birikerek boğucu bir ruh halini ortaya çıktığı görülür. Kendi simgesel kimliğine varlığına iyice yabancılaştığını “*Adım mı neydi/ Besbelli unutmuşum*” gibi dizelerden anladığımız anlatıcı, bir zamanlar sevgi nesnesine olan aşkıdan başka bir şey düşünmediği için aklına gelmeyen ölüm fikrinin onu yitirdikten sonra kurtuluş olarak değerlendirilebileceğine ilişkin ifadeler kullanır. En nihayetinde “*İnsan bir kere ölür/ Her gün ölen umutlarımızdır içimizdeki/ Paramparça olmuş sevgilerdir*” (173) şeklinde tüm şiir özetlenir. Umutlar yeniden filizlense bile yaşanan her hayal kırıklığı kişi üzerinde etki yaratıp onu bir önceki

umutlanmasından farklı bir özne yapar (Zupancic, 2005: 26). Anlatıcı tarafından aldanış olarak değerlendirilen simgesel ölüm bu şiirde melankolinin belirgin göstereni olur. Hayata her defasında tutunmanın bir aldanış olduğu değerlendirmesi zamanla güzel kabul edilen her şeyin soluklaşıp, donuklaştığını yorumunu doğurur. “*Görür içindeki bütün hayallerin öldüğünü/ İnsan yaşarsa.*” (174) diyen anlatıcının aslında tüm hayatı bir olumsuzluk olarak algıladığı anlaşılır. Talep edilen ile ele geçirilen arasındaki boşluk bu olumsuzluğun temelini oluşturuyor olmalıdır. Hayat ve ölümün hayal kırıklığı nedeniyle içe kapanma noktasında birleştiği bu durumda şayet anlatıcı hayatta kalıp hayal kırıklıklarını yaşamaya devam ederse depresif bir ruh haliyle beraber dış dünyadan kopacak yaşayan hayatın ölüsü haline gelecektir. Her iki noktanın da kayıp ve hiçliğe çıkması melankoliktir.

Ümit Yaşar Oğuzcan’ın şiir evreninde şarkı kavramı yoğunlukla geçmiş günlere/yaşanmışlıklara ithaf için kullanılan bir imge olup **Eski Şarkı** (Oğuzcan, 2018: 203) şiirinde de bitmiş bir ilişkiyi göstermektedir. Yaşanan olası ayrılık ardından anlatıcı değişen hayatını özetlerken çeşitli melankolik görünümlere denk gelir. “*Ben düşlerimi yitirdim mi ne*” (203) sorusunda sevgi nesnesinin kaybını konu alan şiirlerde pek çok defa tekrar edildiği gibi yaşanan ayrılık; birlikteliğin, geleceğe yaptığı yatırımların –dolayısıyla düşlerin- yıkılmasıyla sonuçlanmış gözükür. Karşı karşıya kalınan yeni sosyal statü, kaybın varlığının doğrulanması hem şaşırtıcı hem de acı dolu bir süreci içerir. Anlatıcının düşlerini yitirdiğine ilişkin şüphecî yaklaşımı kaybın yarattığı şaşkınlıktan ileri gelmelidir. “*Uykularım gitti, gelmez oldu*” (203) dizesinde ise belirgin bir başka melankolik gösteren bulunur. Uykusuzluk pek çok melankoliğin şikâyetçi olduğu ortak durumdur (Freud, 2019: 19). Yaşanan kayıp ardından zihin tamamıyla yitirilene odaklanmış bir vaziyetteyken bilincin devre dışı bırakılması olanaklı gözükmez. Nitekim bu halin müsebbibinin ayrılık sonucunda değişen sosyal rol olduğu “*Aldı, bir duvara mıhladı Beni/ O kahrolası yalnızlık yok mu*” (Oğuzcan, 2018: 203) dizelerinde daha belirgin bir hal alır. Yeni sosyal rolün yarattığı çaresizlik ve acı melankolinin taşlaştıran görünümünü sunar. Öyle ki anlatıcı yalnızlık nedeniyle bir duvara mıhladığını ifade eder. Belirli bir noktaya mıhlanmak hareketsizliğe, durgunluğa neden olan en belirgin gösteren olacaktır.

Mcgowan, bakışın özne tarafından net bir şekilde yakalanamadığını çünkü altında hiçbir zaman ele geçirilemeyecek bir kayıp olduğunu savunur. Telafi edilemeyecek kayıp, nesnenin arzulanıp ele geçirilmesinin ardından kendisini belli ederek aranan nesnenin bulunan olmadığına keşfedilmesi ile sonuçlanır. “...öznenin bakışı dolaysız bir şekilde görebildiği an, bakışın bakış olmayı sona erdirdiği andır.”(Mcgowan, 2012: 59). Bu ifadelerle istinaden “Kim alıp götürdü bakışlarımı/ Hani benim gözlerim neredeler” (Oğuzcan, 2018: 203) dizelerinde yok olan bakış arzusunun durmasına işaret ediyor olmalıdır. Burada anlatıcı adeta kendi bakışını dolaysız bir şekilde görmüş ve kaybetmiştir. Bakışın dolaysız görülmesi sözce öznesi ile sözceleme öznesinin birleşmesi, kendi kendiliğinin kaybederek sadece kendiliğe dönüşü, kişinin kendini izleyen özne ve kendisi izlenen nesne konumunun ortadan kalkmasıdır. Bu noktada öznenin bakışı hep dışarıdan kendine veya ötekinden gelir. Yukarıdaki dizelerde yer alan bilinmezlik melankolindeki kaybın ifade edilemezliğine denk düşer. Melankoli anlatıcının kendisine yönelttiği “Yıkıldım ben, bölündüm, parçalandım” (203) ifadelerinde bir kez daha belirginleşir. Şiirin başından itibaren anlatılan depresif hal şiddetlenerek psikik dünyada bir yıkıma neden olmuş gibi gözükür. Diğer şiirlerde karşılaşılan aksine burada çekilen acı kabullenilir. Şiiri bu nedenle Melankolik Ruh Halleri ve Duygu Durumları başlığı altında değerlendirilmiştir. Anlatıcı yaşanan ayrılık neticesinde alev aldığını bu gerekçeyle sevgi nesnesinin ondan uzakta kalıp ateşine karışmaması gerektiğini savunur. Alev alma imgesi çeşitli anlamı üzerinde taşır. Görsel olarak canlandırıldığında bu imge yok oluşa ve acı duyumuna denk düşer. Mecazi açıdan düşünüldüğünde ise alev almak bir şeye tutkuyla bağlanmayı işaret eder. Her iki yönden de alev alma imgesi melankolinin sınırları içerisinde değerlendirilebilir. Bununla birlikte devam eden dizelerde de sevgi nesnesinin erişilmez kalmasının talep edilmesi hem arzulamanın hem de melankolinin devamlılığının istendiğini gösterir: “Hep böyle kal, ta erişilmez/ Dağların ardında, denizaşırı/ Al götür aydınlığını gecemden/ Bana bırak bütün karanlıkları” (203). Kayıp nesne ile anlatıcının bir araya gelmesi nesneye yüklenen yüceltme illüzyonunun yıkımına neden olup eksiklik duyumu yaşatır. Tamlik algısının yıkılması arzulamanın başka bir nesne üzerine kayması ile sonuçlanır. Böylelikle anlatıcının sevgi nesnesini kendi ateşinden uzak tutması onun arzulamasını şiddetlendirirken kendi yıkımını hazırlar. Kavuşmanın talep

edilmemesinin ardında aslında bu eksikliğe ilişkin bir şüphenin varlığı da düşünülebilir. Bu noktada arzulanan, sevgi nesnesinin yokluğu ve melankolik ruh hali gibi gözüktür. Sevgi nesnesine duyulan arzu ayrı kalınan sürede şiddetlenerek anlatıcının ateşini güçlendirip onu tamamen tüketecektir. Karanlığın talep edilmesi “*Bırak hep böyle zindan kalsın günlerim*” (203) dizelerinde tekrarlanarak melankolik görünüm bir kez daha yinelenir. Sevgi nesnesi ve dolayısıyla umut olarak değerlendirilebilen ışığın uzak tutulması da kül edici alev imgesini destekler gözüktür. Işığın bir tahayyül olarak karanlıktan uzak kalması melankolik ruh halini desteklerken elde edilemeyecek bir kayıp nesneyi imlemesi bakımından önemlidir. Anlatıcı sevgi nesnesinin hayatında “eski bir şarkı” olduğunu söyleyerek unutulmak ister. Kavuşamamanın imkânsızlığını perçinleyecek olan bu istek melankolik ruh halinin talep edildiğine işaret eder.

Pek çok şiirde görüldüğü gibi **Nerde Miyim Ben? Sahi Ben Neredeyim?** (Oğuzcan, 2018: 208,209) şiirinde de akşam vaktinin boğuculuğu gözlenir. Günün batımıyla beraber kaybolan ışık yerini karanlığa bırakır. Anlatıcı atmosferdeki bu hadiseyi “*Yapışır yakama bir çaresizlik/ Neye dokunsam katrandır kapkara*” (208) şeklinde kendi ruh haline paralel bir şekilde tasvir eder. Günün batmasıyla birlikte basan karanlık her yeri sararken tıpkı bir katran gibi anlatıcıya yapışır. Böylelikle anlatıcı için “*Yitirilmiş, en uzun saatlerin/ O tarifsiz acısı başlar*” (208). Gecenin zulmediciliği reel varlıkların çizgilerini kaybederken anlatıcı da yalnız kalır ve kendi iç dünyasına kapanır. “*Bu nasıl yalnızlıktır beni boğar/ Çekin çekin ellerinizi boynumdan/ Ey unutulmaya mahkûm anılar*” (208) dizeleri değinilen noktaları doğrularken melankolik bir görünümle geçmişin acımasız saldırısını ortaya koyar. Anlatıcı için unutulması gereken anılar yok olup gitmek yerine anlatıcının zihnini oldukça meşgul eder gözüktür. Terk edilmek istenen ancak bir türlü ayrılamayan anıların kendine yapışması kistleşen bir kayıp nesne gibi algılanabilir. Hissedilen hoşnutsuzluk anlatıcı tarafından üste sinen pis koku şeklinde tarif edilir. “*Ölüm mü? Değil. Bu yaşamak değil oysaki/ Bildiğim bir şey fakat anlatamadığım*” (208) dizelerinde anlatıcının üzerine sinen duygunun melankoli olduğu fikri güç kazanır. Çünkü şiddetli depresyonla mücadele eden Maria Teresa yaşamak ile ölmenin aynı şey olduğu konusunda ısrarcıdır (Borgna, 2014: 49). Dile gelmeyen ancak varlığı bilinen, duyulan bir sıkıntı, tanım bakımından melankoli ile benzerlik gösterir.

Anlatıcı/kişi kaybın etrafında dönüp onu simgeleştiremediği, metaforlaştıramadığı vakit hissettiği bu duygudan kurtulamayacaktır. Anlatıcının “Çıldırta ne beni? Yavaşça öldüren kim/ O kim? Tutup kollarımdan çeken derine” (Oğuzcan, 2018: 209) sorularında kaybın bir türlü dile gelemeyişi melankolik bir durum arz eder. Tıpkı bir bataklığı andıran ve kendi kaosundan beslenen melankoli, kişinin zihnini nihayetsiz sorular, acı hissiyatı ile doldururken onu durağanlaştırarak ölüm noktasına kadar getirir. Anlatıcının da varlığını hissettiği ancak kaynağını adlandıramadığı unsur/kayıp, onu öldürüp derine çekmektedir.

“Sen misin o? Öyleyse bu ben değilim/ Biz seninle ikimizdik her zaman/ Bir mağara ağzında yitirdim seni Boğuk sesim dağlarda yankılanan “(209). Kayıp bir nesnenin varlığına yukarıdaki dörtlükte değinilir. Ancak bu dizelerden anlaşıldığı üzere kayıp bir nedenden ziyade bağlarla ilişkilidir. Bir bütünlüğün parçalandığı ifade edilen dizelerde sen ve ben ayrımının yaşanması durumu ilk kayıp ile ilişkilendirmek mümkündür. İlk kayıp başlığı altında değinildiği gibi Lacan tarafından “Baba’nın Adı” olarak anılan müdahale, anne ve bebeği birbirinden ayırarak bütünlük algısının yıkar. Ayna evresi ile başlayan ardından bebeğin simgesel/kültürel alana geçişiyle birlikte derinleşen sen-ben ayrımı sembolleşemeyen birtakım arzuların bilinç dışına bastırılmasını kapsar. Bebeğin/çocuğun “Baba’nın Adı”nı tanıyamadığı durumlarda ise psikotik veya nevrotik sapmalar gözlenir. İlaveten Otto Rank, mağaraların, ağaç kovuklarının koruyucu ve sıcak yapısıyla anne bedenini hatırlattığını kaydeder (Rank, 2014: 85). Öyleyse Anneden doğum ile kopmanın yarattığı travma büyük olasılıkla anlatıcının eksikliği hissettiği kayba denk düşer. Anlatıcı hissettiği yalnızlığı vurgularken “Hangi dağ başındayım ben bu şehirde” (208) sorusunu yöneltir. Öyleyse anlatıcının yalnızlığı içinde durmadan döktüğü gözyaşının kaynağının daha kökensel olduğu iddia edilebilir. Bu iddia dile gelmeyen arzuların simgeleşememesinden dolayısıyla anlatıcı tarafından keşfedilememesini de olanaklı kılar. Anlatıcı kendisinde meydana gelen değişimin farkındadır. O artık kaybı yaşamadan önceki kişi değildir. “Bıraktığın yerde değilim artık” dizelerinde görüldüğü üzere gidenin geri gelmesi yasta olduğu gibi problemin çözümünü getirmeyecektir. Yaşanan kaybın daha kompleks olduğu anlaşılır.

Fidan Boylum (Oğuzcan, 2018: 222,223) şiirinde üzgünün ruh hali ve davranışlar, dışarıdan bir göz aracılığıyla aktarılmıştır. Anlatıcının fidan boylum diye seslendiği kişi hayat karşısında defalarca hevesi kırılmış biri olarak toplumun içinde onlardan uzaklaşmış bir durumdadır. Anlatılan kişinin insanlardan ve hayattan beklediği ile karşılaştığı gerçek arasındaki farklılık onu “...asi ve yapayalnız...” (222) bir kimliğe sürüklemiştir. Anlatıcının “Herkes bir şey aldı götürdü senden” (222) olarak ifade ettiği bu kişinin hayatında çeşitli hayal kırıkları ve kayıplar yaşadığı anlaşılır. Kayıplara karşın bir vefa göremeyen kişi melankolik davranışlar sergiler.

“Bilirim, çoğu gün hüznölüdür bakışların/ İçinde biri ağlar, güldüğün zaman bile/ Gömerken kalbine bütün arzularını / Yanarsın yaşanmamış anıların özlemiyle”(222). Normal şartlarda melankolikler yaşadığı acılı hali saklamaya ihtiyaç duymazlar. Çünkü bu hali saklamanın onlar için herhangi bir anlamı yoktur. Hayat karşısında bir beklentilerinin olmaması nedeniyle maskelere ihtiyaç duymazlar. Ancak bu tanımlama burada anlatılan kadının yapısının depresif olmadığı anlamına gelmez. Fidan boylum olarak anılan kişi geçmişte yaşamak istediği ancak gerçekleştiremediği olayların eksikliği neticesinde geleceğin önüne sundurduğu yaşanılan anı/şimdiki zamanı anı yaşayamaz hale gelmeye başlamıştır. Aynı zamanda arzularından vazgeçmektedir. Yaşanamayanların oluşturduğu eksiklik duyguyu kendisini bu kişi üzerinde her an hissettirir. Geçmişin bir yük gibi durmadan taşınması ve acı vermesi kurulan bağlardan kopulamadığına işaret ederek melankolinin göstereni halini alır. “Çevrende kim varsa konuşur durmadan/ Sen hep bir heykel asaletiyle susarsın” (223) dizeleri bu kişinin melankolik olduğuna ilişkin bulgular sunar. Çevresinde insanlar olmasına rağmen onlarla konuşamayan, heykel gibi durağan ve suskun haliyle bu kişi melankoliklerin sergiledikleri davranışlarla benzerlik gösterir. Heykel gibi durgun olmaya “Gözlerin uzak bir noktaya dal(ması)” (223) eklendiği zaman keşif melankolisinden bu yana belirginleşen melankolik poz ortaya çıkar.

Sonbahar mevsimi, tarihsel değerlendirmelerde soğuk, kuru, çöküşün habercisi, bozulmanın ve çürümenin başladığı mevsim gibi vasıfları neticesinde melankoli ile ilişkilendirilmiştir. Pek çok melankolik görünümü üzerinde taşıyan sonbahar **Can Çekişme** (Oğuzcan, 2018: 249) şiirinde anlatıcının şimdiki zamanını temsil eder. Sonbahar mevsiminde ağaçtan düşen yaprağın ölümü insanlar nezdinde

nasıl bir anlam ifade etmiyorsa anlatıcı da kendi yok oluşunun sevgilisine bir anlam ifade etmeyişiinden yakınır. “*Ben ölüyorum sen görmüyorsun*” (249) şeklinde gösterilen tepkiyi “*Kurumuş bir gül halinde düşüyorum eline/ ağlıyor sararmış yapraklarım/ en güzel zamanların tükendiğine*” (249) ifadeleri takip eder. Her bir örnekte solmaya, tükenmeye, ölmeye değinen anlatıcının yitirilen zaman ve yok oluşuna ilgi gösterilmemesi neticesinde melankolik bir ruh haline büründüğü söylenebilir.

Yokluk kaygısı “*Dinmeyen bir uğultu var başımda*” (249) şeklinde kendisini belli eder. Sonbaharın durmadan esen rüzgârlı havası anlatıcının zihnine hücum eden olumsuz düşünceleri ile kaynaşmış gözükür. Düşüncelerin yarattığı psişik acı, fizyolojik acıya dönerken anlatıcı yok olmaya ilişkin bir çağrı aldığını söyler. “*Eski bir şarkı beni en ötelerden/ Upuzun bir zamansızlığa çağırıyor.*” (249). Upuzun zamansızlık kavramı hem ölümü hem de bir ana donup kalan melankoliği anımsatır. Bu noktada çağrı kimden gelirse gelsin bir olumsuzluk çağrısıdır.

Melankoliklerin her türlü olumsuzluğun kendi başlarına geldiklerine dair inançları vardır. Freud; melankoliklerin daima incinmiş, büyük haksızlıklara uğramış gibi davrandıklarını söyler. Temelinde kaybedilmiş olana yöneltilmiş isyanın zamanla melankolik çöküntüye dönmesi olasıdır (Freud, 2019, 15). “*Başım her türlü mihneti çeken başım/ Nasıl kederler içinde, bilmiyorsun*” (Oğuzcan, 2018: 249) dizeleri bu hali açıklar. Yaşanan -olası- kayıp ve ardından gelen ihmal edilme sürecinin yarattığı aşağılanma hissi “ego”nun çöküşünü getirmiş gibi gözükür. Psişik dünyanın çöküşü “*Dünyanın altında kalmışım*” (249) şeklinde ifade edilirken ortaya çıkan ezilmişlik hali çaresizliği ve ilerleyemeyişin, akışkanlığın durması göstereni olarak değerlendirilebilir.

Genelde ışık ve umudu getirmesi yönünden sevgiliye atfedilen güneş imgesi burada anlatıcı tarafından benimsenerek acı çeken güneş formuna dönüşür. Sevgilinin gözü önünde acı çeken güneş tanımlayışı Julia Kristeva’nın yas, melankoli ve depresyonu konu alan eserine “Kara Güneş” adını uygun bulmasını hatırlatır. Kristeva, kara güneş metaforunun melankoliğin kederli ruh halinin altında yatan kayıpla özdeşleşerek kendi yok oluşunu/ölümünü dayatan bir körlük olarak değerlendirir (Kristeva, 2009: 184). Öyle ki anlatıcı can çekişen bir güneş olarak batışını “*Boşluktayım, içimde her şey yarım*” (Oğuzcan, 2018: 249) şeklinde açıklar.

Bir manzara resmi tahayyül edildiğinde perspektifin gereği batan güneş yarım çizilir. Bu bağlamda güneşin batışı yavaşça yok olamaya işaret ederek can çekişmeyi temsil eder. Aynı zamanda güneşin yarım olarak tasvir edilmesi hissedilen eksikliğe işaret ediyor olabilir. Eksikliğin, kaybın yarattığı acılı ruh hali ise melankoli ile ilişkilidir.

Melankoli bazen kişiyi çepeçevre sararak yarına olan bağlılığından ve nihayetinde inançlarından koparır. **İnanmak** (Oğuzcan: 2018: 257) şiirinde de hayata, aşka ve pek çok şeye olan inancın yıkılmasından kaynaklanan mevcut duruma kendini bırakma hali hâkimdir. Anlatıcı “*Bu yüzden içimde bütün oyunlar bitti*” (257) diyerek artık mevcut duruma karşı olmayı devam edemeyeceğini belirtir. Oysa hayatın inanç ve umutla devam edebilecek bir şey olduğunun bilincindedir. “*İnanmak gerekli yaşamak için oysa/...../ bizi hayata bağlayan tek ümit buysa/ yine yıkılmak, aldanmak, kahrolmak yine*” (257) dediği dizelerde aslında hayatın sürekli hayal kırıklıklarıyla bezeli olduğunun da farkındadır. Bu farkındalık hayata tutunabilmek adına daha güçlü bağlara ihtiyacın olduğu bilgisini de getirir. Öyle ki anlatıcı edindiği bağları güçlendirmezse durmaksızın yıkılacağını bilir. Bahsi geçen inanç aşkınsal bir yöne sahip olmaktan çok devam edebilmek için bir şeylere bağlı olmanın gerekliliğine vurgu yapar. Bu yönüyle şiir Tevfik Fikret’in “İnanmak İhtiyacı” şiirini anımsatır.

Yine de yaşama devam etmek istiyorsa bu aldanışlarla devam etmek zorundadır. Sürekli olarak hayal kırıklığı yaşamak kişiyi ümit edemez hale getirip depresif bir ruh haline sokacaktır: “*Ve sefil bir sona yaklaşmak günden güne/ Daha ezilmiş ve parçalanmış olarak/ İnançsız bir yaşamın varmak üstüne*” (257). Sefil bir son olarak işaret edilen inançtan kopmuş, hiçliğe gömülmüş bir yaşam olmalıdır. Her seferinde bir parça daha çözülen varlık en son noktada tamamen dağılır. Bir şeylere inanmak tamamen dağılmanın önüne geçer. Hissedilen boşluğun telafi edilebilir olduğuna dair geliştirilen inanç ideolojilerin çalışma prensiplerinin kilit noktasını oluşturur.(Mcgowan, 2018: 635) Aksi halde sistemler işlevsiz hale gelerek dağılırlar. Şiirin en sonunda durum yine sevgi nesnesine bağlanır. Anlatıcı tümüyle güvendiği sevgili kaynaklı hayal kırıklığına uğramış olmalıdır ki kendisini kahreden durumun bu inanış olduğunu söyler. Kişi içinde hiçbir arzusun istegin kalmadığını sevgilisine göstermek istercesine bağırır. En son inanışı onun bitişini getirir.

Sen Ağlama (mi) (Oğuzcan, 2018: 259,260) şiirinde bütün acıları üstlenen karşılığında da sevgi nesnesinin varlığını talep eden bir şair konu edilir. “*Birer bıçak yarası gibi,/ Alnımdaki çizgiler*” (259) diyerek geçmişin acılarının vücuduna dahi işlediğini söyleyen anlatıcı gülmeyi bilmeyen ağlayan bir şair olduğunu söyler. Mutluluktan uzak, şefkat görememiş haliyle anlatıcı, geçmişin olumsuzluğunu üzerinde taşır gibi gözükür: “*Hep böyle dalıp gider gözlerim/ Ve ne zaman düşünsem geçen günleri/ Bir karanlık basar içimi*” (260). Geçmişin izleri bugünü de etkilemesi yönünden telafi edilemeyen bir eksikliğe işaret ediyor olmalıdır. Eksikliğin hüznünü her an üzerinde taşıdığını anladığımız anlatıcı “*En mutlu sandığın yerde kederliyim*” (260) dizelerinde bu tezi doğrular. Geçmiş günlerin kökleşmiş burukluğu, eksiklik hissini şimdiki zamanda telafi edilemez bir noktaya getirmiş olmalıdır. “*Ben seninle sensizliği düşünürüm/ Bir korku düşer içime apansız*” (260) dizelerinde sevgi nesnesini kaybetme kaygısı gözlenir. Kaygının altında ise ikircikli bir duygu bulunur. Öyle ki idealleştirilmiş nesne her yönüyle tamlık algısı yaratır. Oysa nesne ele geçirildiğinde onun da eksik olduğu anlaşılır. Bu sebeple ki sevgiliyi kaybetme korkusu aynı zamanda onu terk etme arzusuna denk gelir. Geçmişin huzursuzluğu yaşanan andaki mutluluğu zedeler. Yoğun kaygı anlatıcının sevgi nesnesini şiirlerinde pek çok kez anmasıyla sonuçlanır. Onu şair yapan hüznün ve kaygı giderek öldürürken ismini zikrettiği sevgi nesnesi şiirleriyle ölümsüzleşir. Anlatıcı “*kendi yokluğuma kendim ağlarım*” (260) diyerek sevgi nesnesi tarafından unutulmamak ister.

Avrupa Görmüş Adam bölümü içerisinde yer alan **Paris’te Bir Otel Odasında Yastığıma Yazdığım Şiirdir** (Oğuzcan, 2018: 312,313) şiirinde anlatıcı yaşadığı ve hissettiği yalnızlıkla beraber içindeki hüznü havayı harmanlayarak yastığı ile konuşur. Hem yastığından medet umar hem de onun hiçbir şey anlamadığını söyleyerek onu eleştirir. Yalnızlık ve huzursuzlukla yastığı başını dayayıp ağlıyorken yastığın saçlarını da biraz okşamasını ister. İnsanlar sıkıntılı anlarında genellikle cenin pozisyonunda – tıpkı anne karnında olduğu gibi- huzur ve merhamet ararlar. Yastık burada anne gibi düşünülmüş olabilir. Böylece anlatıcı dizine başını dayayıp ağladığı “anneden” saçlarını okşayarak merhamet göstermesini bekler. Hem eleştirme hem ilgi beklemenin ortaya koyduğu ikircikli görünüm ambivalans kavramını hatırlatır. Psikanalize ait bir kavram olan ambivalans en genel

tarifiyle aynı kişiye duyulan sevgi ve nefreti temsil eder. Nitekim Avrane’de bu nefretin en yakın olunan kişiye yöneltilen alaylar artında gizli olduğunu söyler (Avrane, 2014: 45). Yastıktan beklenen ilgi ve yastığa gösterilen sitem tüm şiir boyunca tekrarlanır.

Yastığa yüklenen kişileştirme bununla sınırlı kalmayarak konuşması istenir. “*Yitirdiğim bir şey var yastık, anlasana/ Beklerim gelmez... beklerim gelmez*” (Oğuzcan, 2018: 312) dizelerinde melankolinin tanımlanamayan kaybı hatırlanır. Kendi kaybını tanımlayamayan anlatıcı yastığın bu hissiyatı anlamasını bekler. Daha sonra kaybı bilmesi istenen yastığa bir kere daha yüklenilerek “*Senin unutacak bir şeyin yok ama/ Ben unutamadım yastık, ben unutamadım*”(313) denir. Aylar önce sahip olduğu hayallerin yok olduğunu, kendinin tükendiğini belirten anlatıcı “*Gözümde hiçbir şeyin değeri kalmadı artık*” (313) diyerek dış dünyanın anlamsızlığına göndermede bulunur. Yastıkla dertleşen anlatıcı yıllar geçse de yastığın bu geceyi unutmamasını diler. Başlığa ithafen gerçek bir yastığın var olduğu fikri öne çıkarsa da yastık üzerinden aslında eksikliği çekilen bir dert ortağı olduğu görüşü ileri sürülebilir. Aslında anlatıcı, kendisiyle konuşabilen, onu teselli edebilen, derdinden anlayan bir dert ortağı olsa Paris’te kendisine bile ait olmayan bir otel odası yastığından medet umacak hale gelmeyecektir. Böylesi bir dostun/yoldaşın/sırdaşın eksikliği, sorunların dile getirilemeyeşine, anlaşılamamaya ve depresif bir ruh haline gömülmeye sebebiyet vermiş görünür. Ama yine de anlatıcının yastıkla konuşması aslında sözce öznesinin, sözceleme öznesiyle konuşması, kendi kendine konuşmadır. Burada arzusu dile getirilen sözceleme öznesi olurken onu konuşturan sözce öznesidir. Bu şekilde bir mekanizmayla anlatıcı biraz olsun kendi üzerine baskı oluşturan unsurlardan kendini kurtarabilmiştir.

Paris Böyle Değildi Eskiden (Oğuzcan, 2018: 314) şiiri “Paris’te Bir Otel Odasında Yastığıma Yazdığım Şiirdir” (Oğuzcan, 2018: 312,313) şiiriyle devamlılık gösterir. Yalnızlık ve hüznün şiirin ana temasını oluşturur. “*Yapayalnız oturdum*”, “*yanımda kimseler yoktu*” (Oğuzcan, 2018: 314) ifadeleri şehri yalnız başına gezmenin verdiği keyifsizliğin sebebi olarak açıkça dillendirilir. Şiirin sonunda olası bir hayal kırıklığı sezilir. Bu hayal kırıklığı heyecan ve arzuyu ketlemiştir. “*Çıldırta bir kahırdı içime işleyen / Ne ben anlatabildim, ne halimi kimse bildi*”(314) dizeleri iki farklı yönden düşünülebilir. İlki yabancı bir ülkede bulunmanın getirdiği dilsel

anlamda anlaşılamamaktan kaynaklanan bir sıkıntı olabilir. Ana dil kadar iyi kullanılamayan bir yabancı dilde kişinin kendisini istediği gibi ifade etmesi mümkün olmaz. Bu yetersiz ifade öfke ve eksiklik hissi yaratacaktır. Bebeklerin/çocukların henüz isteklerini tam olarak ifade edemediği dönemlerde istediği şey anlaşılmadığında öfkeyle bir şeyler fırlattıkları, bağırarak ya da ağladıkları gözlemlenir. Hâkim olunmayan yabancı dilde de bu hislerin yaşaması olasıdır. Diğer bir açıdan gözlemlene denenirse anlatıcı içinde tarif edemediği boşluk ve hüznün duygusuna sahiptir. Doğal olarak kendisinin de anlamlandıramadığı bir şeyi dile getirmek kolay olmayacaktır.

Yaşanan keyifsizlik hali arzulamayı da engeller. Anlatıcı ne şehrin kadınlarını beğenir ne şarabını ne de meyhanelerini. Şehirde planladığı gezinti ile gerçekleştirdiği arasındaki fark anlatıcıyı rahatsız eder. “*Ya ben fazlaydım Paris’te, ya bir şey eksikti*”(314) dizeleriyle talep ile ele geçirilenin örtüşmediği dillendirir. Anlatıcı aradığı şeyi bulamamanın sıkıntısını yaşar. “*Sessiz bir gölge gibi*”(314) gezdiği şehir, istediği keyfi anlatıcıya vermediği için eksiktir ya da şehir bu haliyle tamsa anlatıcı kendisini bu “tabloda” ahengi bozan bir unsur olarak algılamaktadır.

Yağışlı hava ile melankolik ruh halinin paralel şekilde anlatıldığı **Yağmurlu Gece** (Oğuzca, 2018: 405,406) şiirinde yağışlı hava gün ışığının dünyaya ulaşmasını engellemekle birlikte kasvetli ve karanlık bir atmosfer oluşturur. “*Bu yağmurlu geceler çıldırtan insanı/ Bir terk edilmişlik, bu yalnızlık, bu hüznü*” (405) dizelerinde yağışlı havanın karanlığının gece karanlığına eklenerek daha boğucu bir atmosfer oluşturduğu ifade edilir. Yağmurlu havanın anlatıcıya hissettirdikleri melankolinin hissettirdikleriyle benzerlik gösterir. Melankoli kişinin kendi yalnızlığına ve hüznüne gömülen doğasıyla anlatıcının yağmurlu havaya aktardığı özellikleri barındırır. Yağmurlu havalarda geceyi aydınlatan yıldırım “*O bir yangın sonrası, yıkılırcasına/ Çökmesi yok mu başımıza gökyüzünün*”(405) dizelerinde yangına benzetilir. Işğın sestten hızlı olması neticesinde dehşet verici bir yangın gibi gökyüzünün aydınlanışını korkutucu bir ses takip eder. Melankoli bağlamında düşünülürse umut olarak algılanabilecek ışğın sonucu hayal kırıklığı ve hüsrarla sonuçlanır. Işğın ardından karanlığa gömülen gökyüzünden yankılanan bu dehşet verici ses depresif ruh halinin şiddetlenmesiyle sonuçlanır: “*İşte o! Kedere mahkûm olmuşluğumuz/ Uzun bir çilenin değişmeyen dokusu/ Apansız bir cam kırılır, büyü bozulur/ Girer pencereden*

toprak kokusu” (405). Kurtarılamaz bir kedere mahkûm olma fikri klinik melankolide pek çok kişide gözlenen bir durumunu teşkil eder (Borgna, 2014: 48-52). Melankolik sonsuz bir çöle, şimdiki zamana sıkışıp kalmış bir şekilde duyduğu acıdan kurtulmak isteyerek –kimi durumlarda istemez- bekleyişini sürdürür. Kişinin hissettiği acı kimi dönemlerde artsa/azalsa da “dokusu” olan acı hep oradadır. Bu noktada şiirde melankolinin yoğunluğuna dayanamayan benliğin, yıkılması sonucunda ölüm fikrinin zihne yani eve dolduğu görülebilir. Toprak kokusu üzerinden aktarılan ölümün çağrısı “*Sürükler peşinden yaşamak sevincini*” (Oğuzca, 2018: 406). Anlatıcının yaşadığı dehşet ölüm korkusuna dönerken geçmiş günlere ilişkin yitirilenler üzerinden sorgulama başlar. Her bir kaybı aldaniş olarak değerlendiren anlatıcı “*Ne oldu ansızın o iyimser gözlere/ Neden yağmurlu ve yorgun bakışlarımız*” (406) sorusuyla kendinde olan bu mutlak değişimin temelinde yatanın ne olduğunu bulmaya çalışır. Yağmurlu olma halinin gözlere verilmesi havanın karanlık kasvetli yapısı ile melankolinin boğucu yapısı arasında kurulan bağlantıyı güçlendirir. Ölümün zihni doldurmasıyla ortaya çıkan kaygının dindirilebilmesi için inanca sığınıldığı gözlenir. “*Tanrım! Yağmurlu gece bitmeyecek mi*” (406) diye soran anlatıcı bu ruh halinden kurtulmayı ister. Çünkü ölümün ortaya koyduğu “*Bilinmez bir sonun yaklaştığı*” (406) fikri hissedilen yoğun depresyondan daha dehşet verici gözüktür.

“*Ben acılar denizinde boğulmuşum/ İşitmem vapur düdüklerini, martı çılgınlıklarını*” (Oğuzcan, 2018: 449) dizeleriyle başlayan **Acılar Denizi** (Oğuzcan, 2018: 449) pek çok yaşanmışlığın anlatıcı üzerinde yarattığı tahribatı ve ortaya çıkardığı melankolik ruh halini anlatır. Fiziki koşullar düşünülürse vapur düdükları ve martı sesleri belirli bir derinliğe kadar işitilebilir olmalıdır. Anlatıcı kendi acılarının oluşturduğu denizde öyle bir seviyeye kadar batmış olmalıdır ki dış dünya ile olan iletişimi kopmuş gibi gözüktür. İlerleyen dizelerdeki ifadelerde bahsedilen denizin anlatıcının iç dünyasını temsil ettiği görülür. Böylece iç dünyanın dış dünyadan kopacak kadar acıya batışı melankolik bir gösteren oluşturur. Hayattan kopan melankolikler günlük yaşayışı ve geleceği önemsemezler. Yarını planlamazlar, arzulamazlar, dış dünyada hareket etmek onlar için çok zordur. *Dalgalar her gün bir başka kıyıya atar beni*” (449) ifadesinde bilinçli bir tercihten ziyade melankolik savrulmanın izleri gözlenir. Bu doğrultuda anlatıcının sağlıklı

düşünemediğini, yere sağlam basamadığını söylemek mümkündür. Hissedilen duyguların taşkınlığında sürüklenen anlatıcının yaşadığı hayatta bir şey yapmaktan çok savrulduğu ve zorlandığı bir düzeni/düzensizliği olmalıdır.

Sosyal yönden soyutlanan, yaşama hevesi kalmayan, arzulamayan melankolik hayatı tam anlamıyla yaşayamamaktadır. Borgna'nın aktardığı bir vaka kaydında Anna hissettiği duygu durumunu *“Et ve kemiğim ben sadece, bende hayat yok. Artık bir insan değilim.”* (Borgna: 2014, 69) cümlesiyle görünür kılar. Anna'nın ifadeleri şiirde adeta *“Ölüyüm çoktan, bir baksana gözlerime/ Gör, içindeki o kanlı cam kırıklarını”* (Oğuzcan, 2018: 449) şeklini alır. Bu dizelerde kırılğan, naif psişik dünyanın cam ile imgeleştirildiği gözükmektedir. Yoğun acının getirdiği yıpranma bütünlüğün bozulmasına neden olur. Aynanın kanlı oluşu bu parçalanışın acı ve zarar vericiliğine vurgu yapıyor olmalıdır. Bu bağlamda anlatıcının kendi hayatına yön veremeyen, normal hayatın akışına karışamayan, acı çeken psişik yıkımdan sonra yalnızca yaşayan bir beden olduğu yorumuna ulaşmak mümkündür.

Acılar denizinin dibine yani melankolik ruh haline iyice gömülürken anlatıcı *“Bu ne karanlık, bu ne zindan gece böyle/ Bütün gemiler söndürmüş ışıklarını”* (449) ifadelerini kullanır. Yoğun kaygı, depresif düşünceler, çaresizlik zihne hücum ederken melankolinin doğurduğu bedensel taşlaşmışlık tıpkı bir zindan gibi algılanır. Kişinin hareketsiz bedenine sıkışıp kalan zihni acı ile kıvrılırken kişi bundan kaçamaz. Buradaki ışıksız gemiler anlatıcının dış dünyadan tamamen koptuğuna, oradan gelebilecek herhangi bir uyarı ve beklediği ümidi algılayamadığına yorumlanabileceği gibi burada tüm umutların tükendiği fikrine ulaşmak da mümkündür. Çünkü geline nokta *“Ben acılar denizi olmuşum, yaklaşma”* (449) uyarısı bir çözülmeye, acılar denizi ile bütünleşmeye işaret etmektedir. *“Sularım tuzlu, sularım zehir zemberek/ Baksana; herkes içime dökmüş artıklarını”* (449) dizeleri melankolinin varlığını doğrularcasına geçmiş bağların korunduğuna işaret eder. Kopan her bağ kalan kişide bir iz bırakır. Dizelerden anlaşıldığı gibi pek çok kopan ancak terk edilemeyen bağın yarattığı ıstırapların bütünü anlatıcının gömüldüğü acılar denizinin var olmasına neden olmuştur. Melankoliğin kaybını yutan ve durmaksızın taşıyan doğası bu dizelerle özdeş bir görünüm sunar. Bu sebeple terk edilemeyen bağlar bir yekûn oluştururken psişik dünyayı oluşturan deniz giderek tehlikeli hatta öldürücü bir görünüm kazanır. Anlatıcının temennisi bu

karanlığın tükenmesi yönündedir. Fakat bunu kendi başına yapamayacağına inanmaktadır. “...bir ay doğsa/ Bir deli rüzgâr çıksa; alıp götürse” (449) temennisiyle içinde anlatıcı geçmişten kalan tüm artıkların birden yok olmasını diler.

Melankolik gösterenler açısından oldukça zengin bir profil çizen **Arayış** (Oğuzcan, 2018: 451) şiiri melankolinin temeline konan kaybedilen bir “şey” üzerine şekillenmiştir. Kaybedişin/ayrılığın ardından yaşanan acı, zehir içilerek dindirilmek istenir. Zehir içmekten kasıt intihar fikrinden çok kaybedilenin acısından egoyu uyuşturarak -devre dışı bırakarak- kurtulmak yönünde olmalıdır. “Yağmalandı kalbim, ömrüm, her şeyim” (451) dizelerindeki yağmalamak fiili dikkat çekicidir. Yağmalama eylemi çalmaktan farklı olarak tahrip etmeyi de kapsar. Sahip olunanın zorla koparılması geriye tamir edilmesi gereken bir hasar bırakacaktır. Bu nedenledir ki yağmalamak fiili melankolinin kişinin egosunda gerçekleştirdiği tahribatla benzerlik gösterir. Freud, melankolinin yastan farkını açıklarken egoda meydana gelen tahribattan bahseder. Zarar gören ego, kaybettiği şeyin bir parçasını kendi içine alarak yapısında bir değişim yaşar. Bu değişim kaybedilenin/yitirilenin geride kalan kişinin egosunda yarattığı bir tahribattır. Kayıp ardından yaşanan değişim geri kalan tüm hayatta kendisini gösterir. Öyleyse anlatıcının her şeyinin yağmalanması bu açıklamayla düşünülebilir.

Anlatıcının yaşadığı tahribat melankolinin dününe, bugününe ve yarınına işlenir. Anılarının kurşuna dizildiğini, en güzel şarkılarını –yani hatıralarını- unuttuğunu söyleyen anlatıcı “Bir mezar taşı nasılsa işte öyleyim” (451) diyerek mevcut halini açıklar. Mezar taşı en yakın çağrışımıyla ölümü hatırlatır. Yapısı itibariyle soğuk, kuru ve hareketsizdir. Bu sıfatlar melankoliye yüklenen pek çok özelliğe denk düşer. Anlatıcı tıpkı bir mezar taşı gibi olduğunu ifade ederken insanlardan uzak (soğuk ve kuru); hayat karşısında durağan (hareketsiz) hevesi kalmamış, umutlarını yitirmiş tıpkı yaşayan bir ölü konumuna gelmiş olmalıdır.

“Gündüzü yok upuzun bir geceyim/ Yitirdim umut kırıntılarımı/ Sevgimi, neşemi, bütün varımı” (451). Bu dizelerde görüldüğü gibi melankolik “Umudun kaybı varoluşu hiçliğe teslim..” eder (Borgna, 2014: 79). Kalan umutların tükenişi yaşama enerjisinin/libidonun tükenmesine neden olmuş gözükür. Geriye sonsuz bir zaman diliminin kalışı ve özellikle gece oluşu melankolinin tükenmeyen sonsuzluk çölünü anımsatır. Hiç bitmeyecek ve kişiyi psişik karanlığa sürükleyecektir.

Tükenmeyen şimdiki zaman vurgusu “*Çaresiz bir yokluğun içindeyim*” (Oğuzcan, 2018: 451) dizesinde daha belirgin bir görünüm kazanır. Kendiliğinden çözülmeyecek olan düğüm kayıpları, yoğun acı çaresizliği doğuracaktır. Üstelik mutlak karanlık algıların bozulmasına neden olarak hiçliği doğuracaktır.

Melankolikler genellikle kaybedilenle birlikte bir parçalarının onunla gittiğini, onun bir parçasının ise kendilerinde kaldığına dair ifadeler kullanırlar. Aslında yitirilen bir parça aranmaktadır. Ancak bu parçanın ne olduğu meçhuldür. Yasın fazları bölümünde değinildiği üzere melankolik, yas sürecinin tamamlayamayarak arama, öfkelenme, hüznlenme döngüsü içine takılıp kalır. Her arama sonuçsuz kaldığında yaşanan hayal kırıklığı bir parça öfke doğurarak ruhsal çöküntüyü şiddetlendirir. Anlatıcı bu durumu “*Gömdüm içime yıkıntıları/ Arıyor bir yarım öbür yarımı*” (451) şeklinde ifade eder. Yıkıntı kelimesi psişik bütünlüğün korunamadığına işaret ediyor olmalıdır. Yıkılış eksikliği de doğuracaktır. Nitekim anlatıcının öteki yarısını aradığını söylemesi nesne eksikliğinin en net ifadesi olur.

Yorgun Savaşçının Şiiri’nde (Oğuzcan, 2018: 523,524) yaşam ile ölüm arasında verilen mücadelede yorulmuş bir kişinin giderek yaşayan hayatın ölüsü haline gelişi işlenir. “*İnsan bir açmaza düşmeye görsün/ Başlamasın bir çöküntü yürekte*” (523) dizeleriyle başlayan şiir sonraki dizelerde gelen “*Ölümdür o yerde düşündüğün/ Sevmek de boştur artık sevmek de*” (523) dizeleriyle birlikte çaresizliğin yarattığı melankolik bir görünümü dışa vurur. Anlatıcı tarafından telafisinin mümkün olarak görülmediği düşünülen açmaz ölümü arzulanan hale getirecek kadar depresif bir ruh hali doğurur. Burada sevme ve sevilmenin yani yeni bağlar kurmanın anlamsızlığının ortaya koyulduğu ifadelerde geleceğe ilişkin yapılan yatırımların anlamsızlaştığı sonucunu doğar. Her yeni bağ ve isteğin hayatın devamlılığına ilişkin bir girişim olduğu hatırlanırsa bunları reddetmek kişinin arzulama kapasitesinin azaldığına işaret edecektir. Öyle ki anlatıcı da bunun farkındadır. Huzurun bittiği hayallerin dağıldığı noktada yaşamının “*...yanıtsız bir soru...*” (523) olduğunu söyler.

Hayatla olan ilişkin giderek kopması melankolik ruh halinin ortaya çıkmasında etken olacaktır. “*Gün ortasında karanlık diz boyudur*” (523) diyen anlatıcı fiziksel ışığın psişik karanlığına etki etmediğini ifade eder. Öyle ki zaten yaşanan hayattan geri çekilmişken doğan yeni bir gün, onun için yeni çözümler

getirmesi beklenemez. Hissedilen yorgun -melankolik- halin altında yatan sebep geçmişte kalan kayıplar gibi gözüktür: “*Acıdır hep geçmişten ne kalmışsa*” (523). Zamanın akıp giderken beraberinde bir şeyler de götürür. Yaşanan kayıplar farklı oranlarda acı duyumunu ortaya çıkaracaktır. Ancak geride kalanlar anlatıcı için “geçmemiştir”. Geçmişin yaşanılan anda üzerinde bıraktığı acının hala hissedilebilir olması ve yeni bağlar kurmaya sırt çevrilmesi melankolik gösterenlerdir. Devam eden dizelerde melankoliyi hatırlatan nefes alamamak ile iştahsızlığa işaret eden söylemler bulunur. “*Bir çaresizlik sarar dört yanını/ Sesler uzaklaşır, söner lambalar*” (523) Çaresizlik duyumunun giderek güçlenişi melankolik ruh halinin şiddetlenmesi ile sonuçlanır. Yukarıda hayatla olan bağların koparılması bu dizelerde daha keskin bir görünüme ulaşır. Hayattan soyutlanma dış dünyaya ait olan seslerin ve ışıkların giderek silikleşmesiyle gösterilir. Anlatıcının daha önceki ifadelerinden onun bu halinin yaşamak olarak değerlendirilemeyeceği sonucuna ulaşmak mümkündür. “*Ölümün kara gölgesi...*” (523) anlatıcının gözlerine düşer. Hissedilen yoğun depresif ruh hali bir bozguna benzetilir. Her şey yıkılmış ve tükenmiştir. “*Yitirdin neyin varsa, anla artık/ Tek başına kalan sensin ortada/ Düşlerin toz duman, umutlar kırık/ Dün anlamsız, yarınlar paramparça*”(524). Soyutlanma, yalnızlık, kayıpların acısı, şimdiki zamana takılıp kalma melankolik görünümün fenomenlerini sunar. Her şeyin yitirildiğine dair geliştirilen inanç kişiyi yoğun bir acıya gömerek hayal ve umutlardan koparmış olmalıdır. Arzulayamayan, donup kalan kişi melankolik bir ruh haline dalarken sonsuzluğun çölü şimdiki zamana takılıp kalmış gözükmektedir. Tüm âlemde bir başına kaldığını düşünen anlatıcının artık melankolik olduğuna kanaat getirilirse yaptığı tespit doğru olur. Öyle ki ne tam anlamıyla kendi dünyasına aittir ne de kopmasına rağmen varlığını sürdürdüğü diğer dünyaya. Böylece ikisinin arasında bir başınadır. Varılan ulaşılmaz noktada artık beklenen eksikliğin giderilmeyeceğine kesin gözüyle bakılır. “*Ondan böyle yıkılan bir dünyanın/ Altında bak tek başına kalmışsın*” (524) şeklinde ifade edilen yıkım anlatıcının kendi benliği/yanılsamacı bütünlüğü olmalıdır. Gerçekleşen yıkımın altında ezilen anlatıcı hareketsiz, çaresiz ve yalnız bir şekilde melankolik bir gösteren sunar. “*Çökmüşsün, devrilmişsin, yıkılmışsın*” (524) dizesinde pek çok olumsuz hal üstlenilmiştir. “*Sarmış kollarını boynuna ölüm/ Ne yapsan boş, kurtulamazsın artık*” (524) dizelerinde gözlere gölgesi düşen ölümün giderek yaklaştığı ve en nihayetinde

kaçılamaz bir noktaya var(ıl)dığı anlaşılır. Şiirin genelinde hissedilen çaresizlik ve bıkkınlık hali ölüme teslim olmanın tek çare olduğu fikrini doğurur.

Kapana kısılmışlık, bilinmezlik, sürekli kaygı duyma halleri melankolinin gösterenleri arasında yer alır. **Bir Çıkmaz Sokakta** (Oğuzcan, 2018: 526,527) şiirinde anlatıcı içinde bulunduğu bu duygu durumlarını çıkmaz sokaklarda dalgın bir yürüyüşe benzetir. Sahip olduğu ümit kırıntılarıyla aramaya devam ederse dahi her seferinde bir çıkmaz sokakla karşılaşır. Anlatıcının gözlerindeki “*umut kırıntısı*”yla (526) gerçekleştirdiği arayış daha önce bahsedilen yasın ikinci fazını hatırlatır. Kayıp ardından kaybedilen durmaksızın aranır, aranan bulunamaz yani çıkmaz sokak ile karşılaşılır. “*Boşlukta bir şeyler arıyor elim/ Belki de mahşere dek bulunmayan*” (526) dizelerinde melankoliğin çaresiz arayışına denk gelinir. Melankolik neyi kaybetmiştir? Bu soruya yanıt vermek güçtür. Görünürde bir nesneyi kaybedildiğine dair bir fıkre sahip olsa dahi onun üzerinde neyi kaybettiğini tek başına keşfedemez. Aslında bir kaybın olduğu bile şüphelidir. “*Yitirdiğim şey neydi, aradığım ne/ Çöken ne yüreğime kurşun gibi*” (526) dizeleri melankoliğin yanıtsız arayışının ve bunun neticesinde hissettiklerini açıkça ifade eder. Tarifsiz ve boğucu olması yönüyle hissedilen duygunun melankoliye ulaştığı rahatlıkla söylenebilir. Yüreğe çökenin kurşun olması dikkat çeken bir detayı oluşturur. Ağır ve yoğun yapısıyla ağırları en dibe çekmeye yarayan kurşun sıkıntının psikik düzlemin en dibe çökmesinin imgesidir bir noktada. Çünkü anlatıcı aradığı şeyi belki de sonsuza kadar bulamayacağını söylemektedir. Öyleyse anlatıcı yok oluncaya kadar arayışına devam edecek ancak hayal kırıklığı ile umutsuzluğa gömülecektir.

Şiirde çaresiz arayışlar sokak metaforu üzerinden irdelenir. Yaşanan hayal kırıklıklarının onda meydana getirdiği değişiklikler “*Sokak o sokak, bense ben değilim/ Sanki bin yıllar geçmiş aradan*” (526) dizelerinde ifade edilir. Anlatıcı aradığı şeyi bulsa bile bulduğu şeyin eksikliğini hissettiği nesne olamayacağını söyler. Sonu gelmeyen arayış hali içinde bulunduğu ana hapsolan melankoliğin zamanın durduğuna veyahut çok yavaşladığına inanmasına yol açar. Yaşadığı değişimi ifade etmekte güçlük yaşayan anlatıcı tanrıya sorar: “*Tanrım! Ben mi değiştim söylesene/ Yoksa bende zamanlar mı eskidi?*” (526). Her iki sorunun da yanıtı “evet” olmalıdır. Çünkü anlatıcı sonsuz arayışları neticesinde çıkmaz sokaklardan kurtulamadığı için bir yere takılıp kalmış gözükmektedir. Ayrıca akan

zamanı yakalayamayan bu sebeple geçmişte bir noktada kalan anlatıcının zamanına eskimiş olduğu kolayca söylenebilir.

Melankolik, hissettiği acı ve çaresizlik içinde kıvrılırken hayat neredeyse durma noktasına gelir. Akan zamanda sıradan gelen işler ve eylemler melankoliğin gözünde ıstıraplı ve bitmesi güç olan süreçler halini alır. A noktasından B noktasına çizilen bir doğrudan melankolik A ve B arasındaki sonsuz sayıdaki noktaya takılmış gibidir. Melankoliğin yavaşlayan ve neredeyse duran öznel zamanı ile akıp giden kabul gören zaman arasındaki boşluk imkânsızlık duygusunu körükler. “*Yaşam diye verdiğin bu mu söyle/ O mu sırtıma sapladığın hançer*” (526) ifadelerinde tanrıya şikayet gözlemlenir. Melankoliğin psişik yapısında baskın olan bir duygu durum da narsisizmdir. Melankolikler en çekilmez, dayanılmaz, katlanılmaz hayatın kendi hayatları olduğu konusunda ısrarcıdır. Bu nedenle yaşam, insanın hayatını anlamlı kılan bir olguyken dizelerde sırta saplanan bir hançer olarak değerlendirilmiştir. Sırta saplanmış bir bakıma ihanetin sembolü olarak kabul görür. Anlatıcı yaşam diye herkesin sarıldığı, değer verdiği şeyin kendisi için çekilmez ve dayanılmaz olmasına katlanamaz. Anlatıcı için hayat anlamlandıramadığı şeyin yokluğuyla dayanılmaz bir acıdır. Tıpkı hançerin açtığı yara gibi sızlamaktadır.

Melankolik kimi durumlarda suskun, hareketsiz, insanlardan uzak kalan bir profil çizer. “*Bu çıkmaz sokağın sonunda, işte/ Suskun ve tek başına seninleyim*” (527) . Her şeyin anlam ve değerinin yitirdiği bu noktada isyan ve çaresizlik birleşir gibi gözükür. “*Fanilikten ölmezliğe geçişte*” (527) melankolik ruh hali kimi durumlarda ölümü olanaksız kılar. Yukarıdaki dizelerde anlatılmaya çalışan hiçleşme durumu melankoliğin hayatla olan bağının kopması gibi ölümle olan bağının da kopmasına neden olur. Hiçleşmenin sonunda melankolik simgesel olarak zaten ölmüştür. Adeta nefes alan bir cesettir. Arzulamayan, hayali kalmayan, anlamını yitiren melankolik tam anlamıyla yaşıyor sayılamaz. Ölümün dahi bir kurtuluş olarak değerlendirilemediği bu noktada melankoliğe sonsuz acı kalır. Bu noktada hayatın ve ölümün boşalması hiçleşmeyi getirmiştir (Borgna, 2014: 142). Böylece anlatıcı kendisini anlamlandıramaz: “*Bilmiyorum söyle bana, ben neyim*”(Oğuzcan, 2018: 527)? Ölüm ile hayat arasında sıkışmış bir görünüm çizen anlatıcı en son halini “*Yürüdüm bir yolun sonuna geldim/ Yıkık, üzgün ve paramparça onsuz*” (527) şeklinde açıklar. O ile nitelenen kaybedilen bir sevgi nesnesi gibi gözükürse de

önceki dizelerdeki ifadelerden farklı bir sonuca ulaşmak mümkündür. O diye nitelenen yaşama isteği ve canlılık olmalıdır. Yolun sonunda tanrıyla baş başa kaldığını düşünen anlatıcı bir ihanet gibi gördüğü bu yaşamın değiştirilmesini ister: “*Ölüm buysa, Tanrım buysa yaşamak/ Sil alnımdan yazdığın bu yazgıyı*” (527). Hayatın ölümden farksız ve ölümün kurtarıcı olmadığı fikri klinik melankolide gözlemlenebilir (Borgna, 2014: 142). En nihayetinde bitmeyecekmiş gibi görünen bu sancılı halin bir sonuca ulaşması istenir. Anlatıcı “*Ya bir yere çıksın artık bu sokak*” (Oğuzcan, 2018: 526,527) diyerek kurtulmak “*Ya da öldür içimdeki Tanrı’yı*” (527) diyerek inançtan tamamen koparak hiçliğe karışmayı teklif eder.

Bir Yangın Sonrası-I (Oğuzcan, 2018: 581) şiiri tek bir eksiklikten ziyade zamanın acımasızlığı ile birlikte, pek çok hayal kırıklığının ardından gelen bezginlik hissinin anlatıldığı şiirler dizisinin ilkidir. Melankolinin görünürlüğü diğer şiirlere nazaran daha belirgin olduğu bu şiirde yangın anlatıcının hayatını tahrip eden bir kırılma noktasına tekabül ediyor olmalıdır. “*Haykırışlar, çığlıklar hepsi boş artık/ Yalanmış her şey, geç de olsun anladık*” (581) dizelerinde simgesel alanın çöküşüyle hissedilen yoğun acı veren farkındalık ardından anlatıcı her türlü anlamını yitirdiğine dair bir inanç geliştirir. Bu inancın ortaya çıkmasında çeşitli etkenlerin varlığı rol oynar. “*Geri gelmiyor kişinin verdikleri*” (581) dizesinde yaşanan kayıpların kesinliği vurgulanır. Geçen zamanda, yapılan yanlış tercihlerle birlikte pek çok kaybın yaşandığının da anlaşıldığı dize pek çok kaybı barındırır. Öncelikle istenen ile olan arasındaki boşluk bir kayba işaret eder. Aynı zamanda giden zaman ve bu süreçte yitirilenler de diğer kayıpları oluşturur. Ulaşılan ve istenmeyen sonda pek çok hayal kırıklığı yaşadığını düşünülen anlatıcı umutsuzluğa sürüklenmiş olabilir.

Arzulama, umut bağlama, isteme gibi kavramlar bir bakıma hayatın sürekliliğini sağlamakta itici bir güç olarak görev alırlar. Anlatıcı “*Dil sustu, el yoruldu, yürek soğudu*” (581) derken melankolinin tüm belirtilerini adeta tek dizede ortaya koyar. Dil-kayıp ilişkisi bölümünde değinilen melankoli bir bakıma yitirilenin dile getirilemeyişi durumudur. Melankolinin kendisini besleyen kısır döngüye sahip işleyişi içerisinde dış dünyanın ve o dünyaya ait telaşların bir anlam ve değeri yoktur. Bu tükenmiş hal içerisinde ancak bir ötekiyle anlaşılabildiğinde anlamı olan dil de gerekliliğini yitirecektir. Var olan dünya dışında farklı bir dünyada yaşıyormuş gibi hisseden melankolik, iki dünya arasında sıkışıp kalarak A dünyasının dilini B

dünyasına aktaramamaktan mustarip bir şekilde suskunluğa gömülür. Yukarıdaki dizelerde melankoliye ilişkin bir diğer gösteren durağanlıktır. Melankoliğin en belirgin özelliklerinden birisi hareketsizlik olup melankolik tıpkı çiviyle sabitlenmiş gibi olduğu yerde taşlaşır. Ancak bu dizelerde el henüz durmamış, yorulmuştur. Bu noktada Orta Çağ'da çileci keşişlerin ibadetleri dışında kalan zamanlarda melankoli şeytanına yakalanmamak adına el işiyle meşgul oldukları hatırlanabilir. Arzu nesnesine ulaşmak yolunda uzanan el imgesi üzerinde duran Derian Leader, elin/bedenin uyarımının giderek azalması halinde şiddetli arzulamanın, huzursuzluğun ve gerilimin ortaya çıktığını ifade eder (Leader, 2020: 48,49). Öyleyse elin giderek yavaşlaması anlatıcının arzulamaktan uzaklaşırken dürtülerin marazi uyarılarıyla mücadele edeceğine işaret eder. Bu doğrultuda anlatıcının elinin yorulması kendisini dış dünyadan tamamen soyutlanmasına neden olacaktır. Dizelerde yer alan son melankolik görünüm yüreğin soğuması olur. Dilin dış dünya ile bağının kopmasıyla susması, elin çabalamaktan yorulması ardından yüreğin soğuması olası bir sonuç olarak ortaya çıkar. Soğuma fiilinden hissedilen canlılığını yitirildiğine dair bir yorum yapmak mümkündür. Canlılığını, yaşama sevincini yitiren yürek bir nevi taşlaşarak, durağanlaşıp arzulamayan, umut etmeyen melankolik bir görünüme evrilecektir. Böylece melankoliye teslim oluyormuş imajı çizen anlatıcı bir sonraki dizelerde depresif ruh hali içerisine gömüldüğünü açıkça söyler: “*Göm içine beslediğin son umudu/ Hiç gerçek olamayacak düşlerin belki*” (581). Bir şeylere karşı hala umut besleyebilmek geleceğe yani yaşanan âna, şimdiki zaman aslında hayata tutunmaktır. Anlatıcı hiçbir hayalin gerçekleşmeyeceğine dair geliştirdiği inanç nedeniyle kalan tüm umutların yok edilmesini ister. Her yeni umut acıyı da beraberinde getirecektir. Anlatıcının hayattan bu denli kopuşunda beşliğin başında ve sonunda tekrar eden “*Eskimeyen çürümeyen ne kaldı ki*” (581) dizesinde dile getirdiği etkenler rol oynuyor olmalıdır. Eskimekten ziyade çürümek daha yıpratıcı, deforme edici bir anlamı üzerinde taşır. Melankoli, kendisini eskimekten çok çürüme üzerinde gösterecektir. İşlem görmeyen bir durağanlığın neticesinde meydana gelen bozulmaya tekabül eden çürüme vücut buluşu itibarıyla melankoliyi anlatır. Melankolik yitirdiği nesnenin/şeyin ardından dış dünya ile bağını kesip yaşayan bir ölü formunu alır. Hala hayattadır ancak “canlı” formundan uzaklaşır. Çürüyen şey de hala varlığını sürdürür ancak “canlılığını/kullanılabilirliğini” yitirmiş olur. Böylelikle

anlatıcının sorusu kendi yanıtını barındırır. Hiçbir şey. Her şey eskidi, çürüdü ve değer ve anlamını yitirdi. Böyle bir ortamda devam etmek, hayata tutunmak, umut beslemek anlamsız bir çaba halini alır.

Melankolik dış dünya ile uyuşamayıp onun içinde bulunmaktan rahatsızlık duyar. Antik Çağ'dan beri yapılan bu tanımlama her dönemde genellikle sabit kalmıştır. “*Bir çarka kapılmış hızla dönüyorsun/ Çevrende ne varsa hepsi allak bullak*” (581) dizelerinde bu kopuş ve parçalanış net şekilde görülür. Bahsedilen çark günlük/aylık/yıllık döngü ya da bu döngülerin içerisinde yer alan diğer gündelik yaşam döngüleri (iş, gündelik yaşam, ...vb.) olabilir. Melankolik anlamsız gördüğü için bu çarkın içinde yer almak istemez. Hızla akıp giden bir zaman döngüsü içerisinde melankoliğin zamanı ve uzamı normal hayatın zamanı ve uzamından oldukça yavaş işler ve melankolik buna yetişemez. Anlatıcı etrafında dönen bir dolabın ortasında tüm durağanlığı ile kalakalmış gözükür. Buradan kaçamadığı gibi olan biten her şey ona allak bullak görünür. Kalakalmışlığının ortasında anlatıcı çaresizlik duygusunu da hisseder: “*Bin yıl yaşamış gibi bezgin ve yorgun*” (581). Orta Çağ'da melankolinin tembellik günahı olarak anılmasına neden olan görüntü bu dizelerde yeniden hayat bulur. Melankolinin içine düşen kişi dış dünyadan koptuğu gibi zamandan da kopar. Durağanlığında zihinsel acısının varlığı büyük rol oynuyor olmalıdır. İyileşebilmek, sonsuz ıstırap ile mücadele eden melankolik için imkânsız görünür. Maria Teresa isimli hasta iyileşeceğine dair umudu olmadığını “*...iyileşeceğimi duymak bana neredeyse olanaksız geliyor*” (Borgna, 2014: 46) şeklinde ifade eder. Dile gelemeyen, aşılamayan, kimseye anlatılamayan bu yoğun acı zamanla dayanılmaz bir hal alır. Ulaşılamayanı aramak, sürekli umut etmek, dış dünyadan kopmamak için bir değer ve anlama tutunmaya çalışmak anlatıcıyı bezginliğe ve yorgunluğa sürükler. Ancak bu düzeyi melankolinin görüngüsüne sokan bin yıl vurgusu olacaktır. Melankolik akan zamandan koparken kendi zamanı içerisinde varlığını sürdürür. Abartılan bir zaman ve duygu yoğunluğu melankolinin narsisizm yanını ortaya koyar. Hiç geçmeyen bir zamanın içerisine hapsolan melankolik acıların en tarifsizini ve dayanılmazını olanı yaşadığına emindir. Şiirde ifade edilenler ve bunları ifade eden gösterenler bu tanıma uygunluk gösterir.

Ölüm sonrasında olası yaşanacaklar ile dünyada ölü haline gelen melankoliğin ruh halinin harmanlanmış görünümü **Sisler Altında** (Oğuzcan, 2018: 587,588)

şiiirinin ana çizgilerini teşkil eder. Kimi noktalarda gerçek ölüme uzanan anlatış kimi ifadelerde melankolik bir ölümün temsilini oluşturur. Şiirin ilk dörtlüğünde anlatıcı zaman ve uzamdan kopuşuna değinir. “*Boşlukta, anlatılmaz bir yerdesin/ Geçmişin gelecekle kesiştiği*” (587) dizeleri melankolinin dünyayı kavrayış algısı açısından iki farklı değerlendirilmeyi olanaklı kılar. İlk değerlendirme melankolinin var olan ile kendi dünyası arasında bir yere sıkışmışlığına işaret eder. Diğeri ise sonsuzluğun çölü haline gelen melankolide bozulan zaman kavramıyla ilişkilidir. Melankoliğin ikiye bölünmüş ve imkânsızlaşmış benliği hiçbir zaman birbiriyle çakışmayacak iki doğru gibi düşünülebilir. Leader’a göre iki dünya arasında kalan ve ikisine de tam olarak hükmedemeyen melankoliğin içine düştüğü durumu anlatamamasındaki gerekçelerinden birisi hangi dünyadan konuşması gerektiğini bilememesinden kaynaklanır (Leader: 2018: 175). Bunun neticesinde melankolik bir bakıma yersiz ve yurtsuz kalmıştır. Depresif ve acılı ruh halinin etkisi melankoliğin zaman ve mekân algısının bozulmasında rol oynayacaktır. Hissedilen “...acı zamanın akışını keser ve zamanı geleceği olmayan bir şimdiki zamana dönüştürür.” (Borgna, 2014: 60). Geçmiş, şayet çok güzelleştirilirse, hiç ulaşamayacak bir ideal dünyası olarak imkânsızlaşır. Bununla birlikte melankolinin umutsuzluğa ve hiçliğe gömülmüş hali geleceği de imkânsız kılacaktır. Böylece melankolik hiç tükenmeyen, sonsuz gibi gözüken bir şimdiki zamanın çaresizliğinde kıvranır. “*Günler bitmiş, artık gecelerdesin/ Yapayalnız, bir kum tanesi gibi*” (Oğuzcan, 2018: 587) dizlerinin de bu yorumu desteklediği düşünülebilir. Gelecekte kopan melankolik için yeni doğan güneş anlam ifade etmeyecektir. Çünkü o yitirdiğiyle birlikte yeni günün getirdiğini arzulamaktan kopmuştur. Yeni günün aydınlatıcı, yol gösterici, yeniden canlandırıcı yapısına hiç dâhil olamadan karanlık, ışıksız bir gecede sıkışıp kalmıştır. Anlatıcının yeni doğan gün ile birlikte devam eden hayata karışamaması, yaşadığı kayıplar neticesinde hissettiği yoğun acıdan kaynaklanmalıdır. Böylece melankolik dünyaya ve kendisine yabancılaşır. Önceden bildiği dünya ile şimdi maruz kaldığı dünya denk düşmez. Kum tanesi olmak bu başkalaşmaya işaret ediyor olmalıdır. Kum çoklu bir yapıya sahip olduğu zaman -yani diğerleriyle birlikteyken- belirgin bir görüntüye sahip olur. Ancak ötekilerden ayrılmış, tek başına kalmış, bir bakıma yabancılaşmıştır. Bu noktada kum tanesi çoğunluk içerisinde hem tek başınalığın imgesidir. Didier Anzieu, kum tanesine ilişkin gösterene benzer bir tespitte bulunur

(Anzieu, 2020:142,143). Hastasının “*Kozmik hiçlikte eriyen bir kum tanesi olmak, yaşamın yükünü sırtından atmak*” şeklinde tanımladığı ruh hali Anzieu’nun tespitinde daha ilkel gösterenlerle yutulmaya ve savrulmaya işaret eder. Bununla birlikte bütününe içine karışma hali belli pürüzler barındırsa da rahatlatıcı bir etkiye sahip gözükür. Bu bağlamda şiirde olduğu gibi kum tanesi bir başına kalabilir. Diğerlerinden ayrı olduğu ve başkalaştığı bu görünümde kum tanesi yalnızlığı ve dolayısıyla melankoliyi üstlenir. Öteki yönden ise topluluğa karışmış bir kum tanesi olmak diğerleriyle bir bütün haline gelinmesi karşılığında özgürlüğünden feragat etmeyi gerektirir.

Anlatıcıyı bu zamansızlık ve umutsuzluğa iten şey nedir diye sorulduğunda pek çok yitirişin/kaybın dile getirildiğine şahit olunur: “*Ne varsa güzel; gençliğin; oğlun/Almışlar senden koparıncasına*” (588). Koparmak fiili bu yitirilişlerde gönüllü bir vazgeçişin olmadığını işaret eder. Bir dış gücün bağ kurulan nesnelere yönelttiği bu yıkıcı eylemin beklenmedik olduğu açıktır. Beklenmedik yitirilişler karşısında ortaya çıkan şaşırma ve yoğun acı olağandır. “*Paramparça etmiş kafatasını/ Nice dost elin indirdiği balyoz*” (588) ifadelerinde ise güven duygusunun yitirildiğine şahit olunur. Anlatıcının daha sonra belirttiği bu gerekçeler onun hayat karşısındaki olumlu düşüncelerini, inançlarını zedeler. Anlatıcının inancı giderek sönerken geriye “*Yalnız içinde o gökgürültüsü*” (587) kalır. Gök gürültüsü şiirin sonunda gelecek olan ölümün davetini durmaksızın yineler. Anlatıcı hayat sahnesinden çekilirken bomboş ve ışıkları sönmüş bir salonla baş başa kalacağını söyler. “*Gelmiş acı saat, beklenmeyen son/ Çevrende sadece cam kırıkları*” (587). Anlatıcının cam kırıkları yaşadığı hayal kırıklıkları olarak değerlendirilebilir. Her iki ifade de can yakıcılığı, ıstırap vericiliğiyle birbiriyle özdeşdir. Anlatıcı tüm kayıplara karşı “*Fırtına kopmuş ve sen tutunmuşsun*” (588) şeklinde direndiğini söyler. Ancak tutunulan şeyin “*Kırık dökük bir zaman parçası...*” (588) olması esas noktayı, gerçeği imler. Tüm kayıplar karşısında zarar görmüş bir zaman parçasına tutunmak zamanı bir âna imleyerek melankolik bir gösteren oluşturur.

“*Ardında sisler, fırtına, karanlık/ Önünde dik, upuzun bir merdiven/ Her şey bir düş gibi, her şey tadımlık/ Seninle solan, seninle eskiyen*” (588). Bu dizelerde hem geçmişin huzurdan uzak durmaksızın uğuldayan ve karanlık tasviri, hem anlatıcının pek çok yitimi ve kayıplarının anlatıcı üzerinde yarattığı depresif ruh

halini görünür kılar. Gelecek ise dik bir merdiven ile devam edilmesi zor bir hale imlenmiş gözüktür. İnanç ve değerden kopan ve iki zamanın arasına sıkışan anlatıcı kaybettiği bağlar nedeniyle yeni bağlar edinmenin anlamsızlığına işaret eder. Çünkü her şey geçicidir ve giden her şey acı verici olacaktır.

Yaşam bitmiş, zaman durmuş apansız/ Bir çağ başlamış önünde zamansız/ Yılları ardında sürükleyerek” (588) dizelerinde ölüm ve ölüm sonrası yaşamın özelliklerinin verilişini düşünmek mümkün gözükmektedir. Ancak şiirin başında belirtildiği üzere yaşayan hayatın ölüsü konumuna gelen melankoliğin gösterenleriyle de bu satırlar değerlendirilebilir. Şiirin başında melankoliğin iki farklı dünya arasında sıkışıp kaldığına dikkat çekilmişti. Normal yaşam melankolik için de bitmiştir. Akan zaman karşısında melankolik anlamından kopmuş, durmuş, donmuş bir vaziyettir. Zemberek mekanik saatler içerisinde yer alan ve saatin dönüşünü, düzenini sağlayan parçanın adıdır. Zembereğin tanımlamasından yola çıkarak *“Birden kopmuş içindeki zemberek”* (588) dizelerine bakıldığında yeniden akan zamanın anlamının yitirildiğine, bir düzenin yıkıldığına ulaşmak mümkündür. Buradan sonra anlatıcı her girişiminin anlamsızlaştığına, insanların değersizleştiğine, geleceğin imkânsızlaşmasına değinir. Bir bağ bozumu olarak tasvir edilen durum, kopuş ardından geriye tutunabilecek pek bir şey kalmadığına işaret eder. *“Çoktan unutmuşsun yaşamasını/ Her yer sisler altında kara ve boz”* (588) diyen anlatıcı kara ve boz ile melankolinin yutucu ve belirsiz yapısını ortaya koyar. Akan yaşama karışamayan, kendi dünyasına çekilen melankolik sosyal bir canlı değildir artık. Şiirin sonunda her ne kadar belli belirsiz bir umuda işaret edilirse de şiirin genelinin düşülmesi halinde melankolik gösterenler yoğunlukta olduğu söylenebilir.

Karanlık melankoli ilişkisini ihtiva eden bir diğer şiir **Akşam Gazeli** (Oğuzcan, 2018: 589) olur. Şiirde karamsarlık alacakaranlığa denk düşecek şekilde ifade edilir. *“Bir alacakaranlık sarmış ufku nicedir/Yüreğimiz derin bir karamsarlık içredir.”* (589) Bir süredir devam ettiği anlaşılan alacakaranlığın sahip olduğu ikircikli ve belirsiz hal kişinin karamsar ruh haline gömülmesine yol açmış gözükmektedir. Uzun süredir devam eden depresif boğulmuşluk anlatıcının içindeki tüm heyecanı ve yaşama isteğini tüketmiş gibi gözüktür: *“Umutlar, uzaktaki bir bakımsız bahçedir.”* (589) Gelecekte bir noktaya işaret eden umutlara ilginin azaldığı anlaşılan bu dizede bahçenin bakımsız halde oluşu yeni filizlerin doğmayacağını

haber verir. Çünkü “*Neye baksak kapkara, ne işitsek elemli / Anılar desen, bizi hazin hazin söyler*” (589) der anlatıcı. Geçmiş bu şiirde sığınılacak liman olarak değerlendirilmez aksine olumsuzluk taşıyan bir zaman dilimini imler. Şimdiki zaman depresif karanlıkla o kadar kuşatılmıştır ki geleceğe yatırım yapmak yaşanılan anın koşulları nedeniyle imkânsızlaşır.

Melankoliyi yastan ayıran belirgin özelliklerden birisi hissedilen acının sürekliliği ile ilişkilidir. Yas süreci belirli bir süreden sonra tamamlanabilir kabul edilir. Oysa melankoli sürecin tıkanıklığına işaret eder. “*Kapanmamış yaralar, zaman boşa işlemiş/ Kaç yıl aradığımız huzur acep nerededir*” (589) dizelerinde bu düşümlenme görülür. Zaman geçmesine karşılık kayıp nesnenin doğurduğu acı dinmemiştir. Zamanın boşa geçmesi ifadesinden acının ilk günkü halinin koruduğu sonucuna ulaşmak mümkündür. Üstelik bu sancılı halin geçmesi için arayışın hala sürmesi kaybın kabulüne değil hala geri getirilebileceğine dair inancı vurgular. Kayıp nesne ile eşleştirildiği düşünülen huzurun nerede olduğunun kestirilemeyişi, tahmin edilemeyişi yine melankoliyi ortaya çıkaran kaybın bilinmezliğine vurgu yapacaktır. Melankolik durgunluğa ve nesne kaybına “*Ne yağımız değişmiş, ne giden geri gelmiş*” (589) söyleminde de denk geliriz. Anlatıcı yaşadığı kayıptan sonra değişim göstermediğini ifade ederken kaybının da telafi olmadığını söyler. Aradan geçen zamana karşın kayıp nesnenin bulunamayışının yaraları – dolayısıyla acıyı - taze tutmuş anlatıcının melankolik bir taşlaşmaya uğramasına neden olmuş gözükür.

Şiirin başında havanın kararışı ile ortaya çıkan karamsarlık gecenin doğması ile efkâr/düşünceden çekilen acıya dönüşür: “*Gün batmış ay’sa çıkmaz. Şimdi ne söylesek boş/ Efkar basar insanı, akşamları hep böyledir.*” (589) Ayın doğmadığı zifiri bir karanlıkta kalan anlatıcı böylesine bir sürecin devamlılığına vurgu yapar. Karşı karşıya kalınan durumdaki çaresizlik söylenecek sözün kalmamasıyla ifade edilir.

Ümit Yaşar Oğuzcan’ın Melankolik Ruh Halleri ve Duygu Durumları başlığı altında değerlendirilen şiirleri Antik Çağ’dan başlayarak Psikanalizin ortaya koyduğu pek çok melankolik hal ve göstereni barındırmaktadır. Kimi durumlar belirgin gösterenler altında birleşirken kimileri bu bütünlüğü sağlayamamaktadır. Bu başlık altında en sık kullanılan gösteren “gece/karanlık” olur. Sevgi nesnesinin yitimi konu alan şiirlerde yoğunlukla gece-gündüz tezdı gözlemlenirken Melankolik Ruh

Halleri ve Duygu Durumları başlığında gece/karanlık çoğunlukla tek başına değerlendirilir. Ayrıca sevgi nesnesinin yitiminin aksine kaybın ne olduğuna ilişkin bir belirsizlik gözlenir. Bu başlık altında “gece” yokluğun göstereni olmanın yanında melankolik ruh haline gömülen kişinin ruhsal körlüğünü/soyutlanışını da temsil eder. Melankoliğin dış dünyasını çepeçevre saran gece/karanlık dış dünyayı anlamsız kılar. Mahkûmiyet görünümü bu başlık altında toplanan şiirlerde de zindan, zincir/kelepçeyle bağlanma, kör kuyu gibi imgeler üzerinden verilir.

Dış dünyadan soyutlanan melankolik kendi psişik dünyasıyla baş başa kalır. Bu noktada anlatıcı kişinin psişik dünyasında meydana gelen tahripleri farklı gösterenler üzerinden aktarır. Düşüncelerin kuşkulandıran ve acı veren yapısı kimi şiirde kafatasına giren böcek göstereniyle imlenirken kimi şiirde deli otların büyümesi şeklinde ifade edilir. Psişik dünyanın çalkantılı yapısı tıpkı sevgi nesnesinin yitimi başlığı altında olduğu gibi “deniz” göstereni üzerinden açıklanır. Denizin çalkantılı, köpüren, savuran halleri anlatıcının psişik dünyasının karmaşasını ortaya koyar.

Dış dünyadan soyutlanan melankolik duygularında körleşme yaşayıp zaman ve mekân algısından koparak sonsuz bir ana sabitlenir. Geleceğin bulunmadığı geçmişin musallat olduğu anda mahsur kalan melankoliğin geleceği düşünmesi olanaksızlaşır. Bu bağlamda geleceğe ilişkin yapılan atıflarda gösterenler ya kırık ya da eksik sıfatlarıyla birlikte anılır. Anlatıcı geleceğe ilişkin umutlarını tanımlarken “ulaşılamayan gökyüzü, batan güneş, yokuş” gibi gösterenler üzerinde yoğunlaşır. Son olarak bu başlık altında toplanan şiirlerde psişik dünyanın yıkılışına ilişkin gösterenler anlatıcının üzerine yıkılan dünya, gökyüzünden yağan taş veya ezici maddeler, parçalanmış ayna/cam imgeleri etrafında toplanır.

3.5. DİĞER MELANKOLİK GÖRÜNÜMLER

Melankolinin temelinde bir kaybın olduğunun kabulü, melankoli başlığının oldukça geniş bir çatı oluşturması ile sonuçlanır. Fakat yine de bir kısım özelliklerinden dolayı bu geniş çatı altına yerleştirilemeyen şiirler de mevcuttur. Buradaki başlık altında incelenmeye çalışılan şiirlerin bazıları melankolik gösterenleri ve duyuları barındırmasına karşın diğer başlıklar altında yer alan

kayıplarla örtüştürülememiş ya da melankolik duyumların baskın hale gelemediği gözlenmiştir.

Üstüme Varma İstanbul (Oğuzcan, 2019: 479) şiirinde hayal kırıklığının izleri görülür. “*Sana geldim, içim ümitlerle dolu*” (479) şeklinde seslenilen İstanbul, anlatıcının beklentilerinden farklı bir şey sunar. İstanbul, anlatıcıyı sarhoş eder, onunla oyunlar oynar. “*Bir gün öldürür beni bu dert, bu kahır*” (479) dizesinden yola çıkılırsa anlatıcının beklentilerinin karşılanmadığı, bocaladığı, çaresiz kaldığı görülür. Çaresizliğin çizdiği portre melankolinin Orta Çağ’dan beri tasvirinde kullanılan görünüşü hatırlatır: “*Ezilmiş ellerimin arasında başım*” (479). Çaresizlik neticesinde sığınacak bir yer kalmamıştır. Çünkü anlatıcı çaresizlik yüzünden büyük ümitlerle geldiği şehirde daha çaresiz kalmıştır. Üst üste yaşanan hayal kırıklıkları benliğin yıkılmasına işaret eden “*Karşında yıkılmış bir duvar gibiyim*” (479) dizelerinde dile gelir. Çaresizlik ve hayal kırıklığı melankolik ruh halini türetmiştir.

Sen (Oğuzcan, 2019: 538) şiirinde ise nüktedan bir anlatımla aranan kayıp hiçbir şekilde bulunamayışına değinilir. “*Sen yok musun sen/ Yıllardır arıyorum/ Hiçbir yerde yoksun sen*” (538) Bu şiir her ne kadar açık bir melankolik görünüm sunmasa da melankolinin nesne ile olan ilişkisi düşünüldüğünde aranan sonuca ulaşabilmek mümkün gözüktür. Özne kurulumunda varsayılan kurucu kayıp ontik olduğundan karşılanamaz bir nitelikte ve konumda yer alır. Anlatıcının aradığı şeyet bu kayıpsa onu bulması zaten mümkün olmayacaktır.

Mevcut alışılmış yaşam düzenine karşı gösterilmek istenen ancak gerçekleştirilemeyen bir isyanı konu alan **Her Sabah Seninle Başlar** (Oğuzcan, 2018: 79-82) şiirinde anlatıcı her şeyi gönlünce yaşamak isterse de içinde bulunduğu şartlar bu duruma izin vermez.

“*O alışılmış yaşamak ki her sabah/ İğreti bir elbise gibi durur üzerimde/ Bir isyandır sarar içimi/ Her şeyi üzerimden çıkarıp atasım gelir*” (80). Toplumdan bunalan ve ona karışamayan flaneur tip burada da kendisini göstererek varoluşsal bir mücadele içinde olduğunu ifade eder. Anlatıcı içinde duyduğu isyanı dışarıya yansıtmadan iğreti şeklinde tanımladığı hayatını yaşamaya devam eder. Dış dünya, yaşananlara karşı dilsiz ve kördür. Bu düzenin içerisinde yaşamaya alışmış kimseler şaşalı hayatlarının altında ikiyüzlüdürler aslında. Anlatıcı böylesine yaşanan bir dünyaya tahammül edemez. “*Kendi ellerimle yazmalıyım alın yazımı/ Ölmekse*

istediğim anda ölmeliyim” (81) şeklinde varoluşçu düşüncelerle yaşamını kendisi kurmak ister. Varoluşçu yaklaşım kişinin sorumluluğu ve özgürlüğünü bireye vermeyi temele alır. Tüm varoluşsal kaygıları üstlenen bu düşüncede inançtan kopan varoluşçulardan (Sartre, 2018: 9-13) Jean Paul Sartre ve Albert Camus gibi isimlerin eserlerinde boğucu bir atmosfer ve intihara kadar varan radikal kararlar gözlenir. Bu minvalde anlatıcının kaderini belirme ve ölümüne kendinin karar vermesi isteği uç fikirler de olsa varoluşsal bir kaygının duyulduğuna işaret eder.

Anlatıcı her şeyden öte sevdiği insan ile tüm bu yaşanan alışlagelen rutin düzenden uzak bir ömür geçirmek ister. Ancak *“Ve ben her sabah/ Ta içimde bir ağrı gibi yokluğunu duyarım”* (Oğuzcan, 2018: 79) dizelerinde görüldüğü üzere sevgi nesnesi ile anlatıcı birbirinden ayrıdır. Ayrı kalmanın hoşnutsuzluğunu üzerinde taşıyan anlatıcı kendi iradesi dışında belirlenen bu düzenin değişmesini ister: *“Kırılın o çemberler/ Sarsın her yanımızı bir yaşama sevinci/ Ayrılıklar, kederler, gözyaşları bitsin”* (82). Hissedilen eksikliğin doğurduğu huzursuz ve mutsuz hal anlatıcının etrafını kuşatan çemberi yıkabilmesi ile olanaklı gözüktür. Ancak şiirin başında da belirtildiği üzere hissedilen isyan dışı vurulmaz. Vurulamadığı için de çemberin kırılması, istenilen mutluluğun gelmesi olanaklı değildir. Anlatıcının sıkışmışlığı ve buhranlı düşünceleri melankolik yutulmanın izlerini ortaya koyar.

Yıllarca Sonra (Oğuzcan, 2018: 186) şiirinde yıllar sonra kavuşan iki aşkın buluşma sahnesi anlatılır. Anlatıcı önceleri ayrılığın fazla sürdüğünü hasretlerinin artık bitmesi gerektiğini düşünürken sevgilideki farklı hal ve davranışlar üzerine adeta hayal kırıklığına uğrar: *“Sen olamazsın bir başkasıdır bu/ Git! Yine kalbim özlemini çeksin/ Anladım ki sen hiç gelmeyeceksin”*(186). Burada düşlenen/özlenen/beklenen sevgili ile yıllar sonra karşılaşılan ve değişen sevgili arasındaki farkın anlatıcıda yarattığı hayal kırıklığı gözlenir. Ayrı kalınan süre zarfında anlatıcı sevgiliye değil sevgilinin kendisinde kaldığı imgesine özlem beslemiş gözükmetedir Gerçek ile zihninde olan imge arasındaki fark arzulanan kavuşmanın hiçbir zaman gerçekleşmeyeceğinin acı kanıtı olur. Hissedilen farklılık eksiklik duygusunu ortaya çıkarak ilişkinin melankolik görünüme ulaşmasıyla sonuçlanır. Sevgilinin orada olmasına gerek yoktur çünkü aranan sevgi nesnesi artık o değildir. Varlığı hissedilen hayal kırıklığının yinelenmesine neden olacaktır.

Yıllarca Sonra (Oğuzcan, 2018: 186) şiirinde olduğu gibi bağlar üzerinde meydana gelen değişimi konu alan bir diğer şiir de **Yitik** (Oğuzcan, 2018: 190)'tir. Burada da birbirini deli divane gibi seven iki insanın birbirine karşı hissettikleri tutkunun – ya da olası başka bağlayıcı bir duygunun- yitimi anlatılır. “*Bir şey var o geçmiş yıllarda bıraktığımız/ Bulamaz gözlerimiz uzun uzun arar da*”(190) şeklinde anlatılan kayıp ikili tarafından hissedilir ancak ne olduğu bir türlü keşfedilemez. İkili arasında bahsi geçen kayıp melankolinin tarifsiz eksikliği ile birlikte düşünülebilir. Sevgi nesnesi yitimi başlığında değinilen sevgililer tıpkı birbirlerinin imgelerini ve varlıklarını doğrulayan bir ayna görevi görür. Bu bağlamda “*Aksimizden bir eser kalmadı aynalarda.*” (190) şeklinde ortaya koyulan tükenmişlik somut bir nesne kaybından ziyade psişik bir eksikliğe işaret ederek melankolik bir görünüm sunar.

Hissedilen buhranlı ruh halinin dış dünyaya yansıtıldığı bir diğer şiir **Böyledir Akşamları İstanbul’un** (Oğuzcan, 2018: 236) olur. İstanbul’un akşamları anlatıcıya göre insanın içinin efkârla -düşüncenin ortaya çıkardığı olumsuz duyum-dolmasına neden olur. Akşam saatleri kalabalık şehirde duyulan yalnızlığı şiddetlendirir. Bu duygu durumunu anlatıcı “*Hatıralar kayıp gider avuçlarından*” (236) olarak ifade eder. Hatıraların canlı kalabilmesi için yâd edilmesi gereklidir. Ona dair uyaranların, o hatırayı paylaşanların olmayışı anının giderek unutulmasına neden olur. Ardından anlatıcı şehrin sesine, gürültüsüne boğucu yapısına dalıp giderken bir düdük sesinin geceyi yırttığını, sükûneti bozduğunu ifade eder. “*Başını alıp gidesi gelir uzaklara/ düşündüğüm bir anda öyle sessizce ölmeyi/ çekilir sesler değişir manzara*” (236). Düdüğün çalışı aslında rüyadan uyanma olarak düşünülebilir. Yaşadığı şehrin, döngünün, yalnızlığın içinde boğulan kişi ansızın bu durumdan kurtulmak ister. Kurtuluşun yolu anlatıcının kendisini yok etme isteği olacaktır. Onun depresif ruh halinin altında “*Kapandı sanırken o eski yara/ bir sızı başlar içinde en derinden*” (236) dizelerinde geçmişe ilişkin geçmeyen bir kaybı olduğu anlaşılır. Kaynağı belli olmayan kayıp gün geçtikçe anlatıcının ümidini yitirmesine ve melankolinin ortaya çıkmasına neden olur.

“*Sen değiştin, resimlerin hiç değişmedi*” (Oğuzcan, 2018: 251) dizesiyle geçmiş günlerin hissettirdiklerine takılıp kalmış bir kimseyi anlattığı anlaşılan **Resimler** (Oğuzcan, 2018: 251) şiiri bozulan psişik bağların nostaljik hatırasını konu alır. Geçen zamanla değişime uğrayan sevgi nesnesi, anlatıcının zihninde yarattığı

ideal nesne ile birbirini karşılamaz bir konuma gelmiştir. Var olan gerçekliği reddeden anlatıcı “*Resimler yalancı değil, resimler ölmüyor/ Aslında acı olan şey sevgilerin ölümü*” (251) dizelerinde resimlerin gerçekliğine nostaljik bir duyarlılıkla yaklaşır. Bu ifadelerden sevgi nesnesinin ölmüş olabilme ihtimali ortaya çıkarsa da ikinci dize sevgi bağında meydana gelen bir değişim olduğu fikrini güçlendirir. En belirgin kayıp olarak tanımlanan ölümün dahi değişen bağlardan daha çok acı vermediğini ileri süren anlatıcı geçmiş zaman resimlerini bir sığınak olarak görür. Burada ideal ile olan arasındaki boşluk hayal kırıklığı yaratarak bir kayıp doğurur. “*Bu karanlık yoktu, bir zaman sen vardın/ Yaşamak cömertçe sunduğun bir ışıktı*” (251) şeklinde dile gelen melankolik söylem ideal nesnenin ortadan kaybolması ile karanlığın ve ölümün ortaya çıktığını ifadelendirilir. “*Sen değiştin, onlar hiç değişmedi/ Resimlerin senden vefalı çıktı*” (251) diyen anlatıcı geçmiş zamana takılıp kalmasının telafi edemeyeceğini düşündüğü bir kayıp ile baş başa kalması yönünden melankolik bir görünüm ortaya koyar.

Zaman ile gücü azalan ve döneme uyum sağlayamayan kişi içinde yaşadığı dünyaya karşı olumsuz bir tavır takınır. **Kirli Çağ** (Oğuzcan, 2018: 258) şiiri de mevcut dönemden şikâyeti ve dönemin eleştirisini konu alır. “*İnançlar sarsılmış, umutlar yitik/ Bu kirli çağ bizim değil*” (258). Hayatı sürdürebilir kılan önemli kavramlardan olan inanç ve umut yerini inançsızlığa ve karamsarlığa bırakırken yaşanan zaman reddedilir. Doğayı, özgürlüğü çağrıştıran mavi, yeşil gibi renkler ölümü ve yokluğu çağrıştıran siyaha bürünmüştür. *Yorgun eller, ayaklar, yollarsa yokuş*” (258) diyen anlatıcı giderek tükendiğini vurgularken ilerlemesi gerektiği yolun daha da zorlaştığını söyler. Bu bağlamda anlatıcı bir yerden sonra devam edemeyip durup kalacaktır. Yolların yokuş olması aynı noktada gücün tükenmesiyle çaresizliğe de işaret eder. “*Ne açan güller var ne öten bir kuş/ Güneş o güneş değil, yıldız o yıldız değil*” (258) dizelerinde bir şeylerin değiştiğine dair kesin inanç gözlenir. Aslında bu değişen varlık değil anlatıcının varlık karşısındaki arzusu ve algısıdır. Özlenen eski ile hoşnutsuz olunan şimdi arasındaki farklılık anlatıcının yaşadığı temel çatışmayı gözler önüne serer. Yaşanılan dönemden şikayet ve geçmişe duyulan özlem neredeyse her devirde gözlenen bir nostalji arayışı ile ilişkilendirilebilir. Belki de geçen zaman ve geride bırakılanlara duyulan özlem şimdiki zamanı çekilmez kılan şeydir. Neredeyse her nesne kaybında görülen

kaybedilene karşı yüklenen aşırı idealleştirme burada da geçmişe yüklenir. Pek tabii ki şimdiki zamanda şikâyet geçmişin yüceltilmesiyle de sonuçlanır.

Döneme yöneltlen eleştiri “*Kökünden bir kurt girmiş ağaca/...../ Daha çok aldanacağız yaşadıkça/ Anlasana bu ilk aldanişımız değil*” (258) dizeleri üzerinden verilir. Anlatıcı bu ağacın içinde bulunduğu çağda temelden bozulmaya gidişini üzüntü ile karşılar. Temelde meydana gelen bozulma doğal olarak devam eden bütün silsileyi etkileyecektir. Öyle ki ağaç yıkılıncaya değin bu çürüme sürekli yinelenecek, bozulma yok oluncaya değin kendini dönüştürerek devam edecektir. Dönemden duyulan şikâyetin açıkça belli olduğu bu şiirde içinde bulunduğu topluluktan hoşnutsuz olan kişi melankolik olur. Orta Çağ’ın sonu Rönesans’ın başlarında ortaya çıkan ütopyaların temelinde döneme duyulan hoşnutsuzluk yatar.

Doğmayacak Bir Güneş İçin (Oğuzcan, 2018: 364) şiiri uzun süre gerçekleşmesi beklenen hayallerin gerçekleşmemesi neticesinde yaşanan hayal kırıklığı içinde geçen süreye hayıflanmayı konu alır. Hayallerin gerçekleşmesi güneşin doğuşu ile imgelenirken beklenen güneş bir türlü doğmaz. Yaşanan hayal kırıklığı “*Ömrüm geçti sabah oluncaya kadar/ İçimde ümitler teselliler öldü*” (364) dizeleriyle ifade edilir. Beklentilerin gerçeklemeyeceğine dair kaygıların çoğalmasıyla ortaya çıkan hayal kırıklığı hayatın yaşanabilir oluşunu azaltır. İyi şeylerin gerçekleşebileceğine dair inanç yitirilince hayatı düzeltecek ve düzenleyecekler azalır: “*Bir gün baktım ki çevrem bütün karanlık/ Geceyi üstüme gömlek gibi giydim/ Ve çaresiz bu kedere boyun eğdim*” (364). Burada depresif ruh hali dış dünyayı algılayışta etkili olmuş gözükür. Kişi içine düştüğü ruh halinden kaçamayacağına dair inanç geliştirmiş olmalıdır. Melankoli, duygusal anlamda kişiyi tüketirken bu durumdan kaçışı olmadığına inandırır. Böylece kişi kaygının içinde boğulur (Borgna, 2014: 69). Melankolinin sarmalayan doğası biçtiği elbiseyi anlatıcıya giydirerek kendi karanlığının mahkûmu haline getirir. Gece gömleğini giymek kişinin kendisine dayatılan depresif hale râm olmasıyla sonuçlanır. Umutlarını, yaşama karşı inancını yitiren ve depresif ruh halinin esiri olan anlatıcı artık hiçbir yerde mutlu olamayacağına emin hale gelir.

İnancın yitimi neticesinde her şeyden şüphe duyulmasını konu alan **Bir Yalandır Sevmek** (Oğuzcan, 2018: 399,400) şiiri, her şeyin bir yalan oluşunu savunan anlatıcının varoluşçuları anımsatırcasına karamsar ve melankolik bir ruh

haline bürünmesini anlatır. Yaşamının ve ölümün birer aldanış olduğunu savunan anlatıcı “*Ve en büyük yalan bir gün Allah’a/ Ödenecek olan borcumuz*” (39) dizeleriyle mevcut inancı dile getiren söylemlerin karşısında yer alışı en uç noktaya götürür. Bu noktada anlatıcı varlıktan öte aşkın olan hiçbir söyleme inanmaz. Bunlara inandıkları için insanları kör olmakla suçlar. İnançtan kopuş dünya ile kurulan anlam ve değerleri de beraberinde değişikliğe uğratır.

“*Eski bir bohçayız biz, yamalı, yırtık/ Açsalar içimizi boydan boya karanlık/ Şu kirli paçavraları toplayın artık/ İnanmak bir yalana bütün suçumuz*” (400). Anlatıcının kendi ve tüm insanlığı yamalı bir bohça olarak tanımlaması melankolik bir görünüm sunar. İnsan, kusursuz bir canlı değildir. Ne kadar eksikliğini gidermeye çalışsa da eksiklik daima onun bir adım önündedir. Bu eksikliği tamamlamak için insan hem asırlardan kendine miras kalan dili hem de bu dilin taşıdığı değer ve anlamları kullanır. Böylelikle insanlık kendini bütünüyle değiştirmek yerine eskiden kendisine ulaşanı ya dönüştürür ya da ona eklemeler yapar. Bu noktada insanın bütünüyle yeni bir sistem getirmesi neredeyse imkânsız gibidir. Şair insanlığın bu tavrı sonucu ortaya çıkan gerek düşünsel gerekse yapısal modelleri yamalı bohça imgesiyle verir. İncanın sunduğu vaatlerin kendi içindeki umutsuzluğu yani karanlığı geçirmedeğini savunan anlatıcı, kandırılmanın kendi hatası olması gerekçesiyle varoluşu bir yaklaşımla kendi suçunu üstlenir. Ancak karanlığın telafisine dair olan inançlarının yıkılması ve güven duyduğu şeyin işlevsiz olduğuna kanaat getirmesi karşı tarafa gösterilen isyan ile suçlamayı barındırır. Melankoliklerin kendilerine yönlendirdikleri suçlamaların aslında karşı tarafa yöneltilen suçlamalar olduğu hatırlanırsa bu karmaşaya bir noktada çözüm bulabilir.

İnsan doğduğu andan öldüğü ana kadar sürekli olarak bir şeyleri kaybeder. Yaşanan kayıplar bilinç düzeyinde kalmasa dahi bilinçdışına işlenir ve uygun bulunduğu anda kendisini gün yüzüne çıkarır. Doğum ile başlayıp ölüm ile biten hayat, tıpkı bir yolculuk gibidir. Evlat kaybı bölümünde bahsedildiği gibi doğum yapan anne, dünyaya nefes alan bir canlı getirdiği gibi aynı zamanda bir ölümlü getirir. Böylece insanın dünyadaki son yolculuğu doğumuyla birlikte başlar. **Sessizce Ölmek** (Oğuzcan, 2018: 419) şiirinde anlatıcı “*Doğarken mi başladı benim son yolculuğum/ Ondan mı öyle geçti o garip çocukluğum*” (419) şeklinde bu durumu sanki kendisine özel bir durummuş gibi algılayarak şiir boyunca olumsuz tüm

unsurların kendi çevresinde gezdiğini ifade eder. Yaşanan tüm talihsizliklere karşı sorgulayıcı bir tutum takınan anlatıcı “*Yağmur mu yağmazdı ne, tarlalar mı çoraktı/ Neden hiç yeşermedi septiğin onca tohum*” (419) dizelerinde gösterdiği emeğin hiçbir dönüt getirmemesinden yakınıır. Melankoli şiirin genelinde belirgin bir gösteren sunmasa dahi tüm hayatın olumsuz algılanışı, sürekli hayal kırıklığı ile karşılaşmak melankolinin doğmasına kaynaklık edebilir. En nihayetinde anlatıcı tüm olumsuzlukların ardından ölümünün yaklaştığını hissederek: “*Şimdi ölen bir şey var içimde azar azar/ Ha söndü ha sönecek yıllar önce yanan mum*” (419). Ölümüne gösterilen takıntılı halin doğum anından başlayıp bulunduğu zamana kadar sürdürülmesi, her an kendisinden bir şeylerin eksildiğinin düşünülmesi melankolik görünüm oluşturabilir.

Ağıt (Oğuzcan, 2018: 433-435) şiiri pek çok unsurun arasında adeta kıskacın içinde kalmış insanın huzursuzluk ve çaresizliğini işler. Şiir geçmiş zamanın güzelliğine özlemi anlatan ifadelerle başlar. Sahip olunan mutluluk gençlik zamanında gerçekleştirilemeyen eylemler neticesinde yitirilmiş gibi gözükür. Şair gençliğini şuursuzca tüketmese “*Belki de o yerlere varırdık /O uzak dağlara...*”(433) diyerek kaçırdığı geleceğe ilişkin hayal kırıklığını dile getirir. İçinde bulunulan halden memnun olunmadığı “*Orada her şey değişirdi belki/ Açardı umutlarımız bakarsın*” (433) şeklinde ifade edilir. Orası anlatıcı için ulaşılamayacak bir ideal halini almış bir çeşit ütopyaıdır. “*Oysa şimdi neredeyiz, neyiz bak/ Her umut belirtisinden uzağız//...../Bir ayna bile yok bakacağımız.*” (434) dizelerinde anlatıcı açıkça umut edebilmekten çok uzakta olduklarını ifade eder. Zamanında gerçekleştirilemeyen eylem, kurgulanan idealden uzak bir sonuca varılmasına neden olur. Böylesi bir yarık hayal kırıklığına neden olur. Kendilerine bakacakları bir aynanın olmayışı ise kendilerini yeterince tanımadıklarına işaret olmalıdır. Kişinin kendi öznesini oluştururken bir başkasının varlığının yansımaya ihtiyaç duyduğundan daha önce bahsedildi. Burada aynanın olmayışı anlatıcının içine düştüğü durumda gelgitler yaşadığı, kendisini tanıyamadığı, sürekli onaylanmaya ihtiyaç duyduğu dolayısıyla kendini başkasında görmek için ötekiyle diyalog ihtiyacı içinde olduğu rahatlıkla söylenebilir.

“*Her şey kurşuni bir renk almış, soğuk /...../ Kime baksan o yüz; veremli, soluk/ Tek mavi kalmamış gökyüzümüzde*” (434). Mavi rengi deniz ve gökyüzü

üzerinden aktarıldığında umudu ve özgürlüğü sembolize eder. Anlatıcının bahsettiği gökyüzünde ise tek mavi renk kalmamıştır. Her renk boğucu kurşuniye dönmüştür. Mavi, siyaha dönerek bütün umutları tamamen yok etmemiş olsa bile o umutları gerçekleştirebilmek çok uzak bir ihtimal haline gelmiş olmalıdır. İnsanların içine düştüğü bu durum onları hastalıklı bir görünüşe sürüklemiştir. Anlatıcının ifade ettiği bu dizeler pek çok melankolik imgeyi üzerinde taşır. Hayat tıpkı melankolide olduğu gibi renklerini -anlamını- yitirerek donuk, muallakta bırakan gri renge bürünür. Melankolik kişinin dünyaya bakışı donuk, durağandır. Melankolinin tanımı üzerinde verilen pek çok sınıflandırmada melankoli, soğuk ve kuru olarak tanımlanır. Ancak şiirin geneline dikkat edildiğinde bu olumsuz halin müsebbibi yalnızca gençlikte yaşanan bir kayıp olmadığı anlaşılır. Sonraki dördlükte kullanılan “*Kum kamyonları, putreller, betonlar*” (434) ve “*sıfırlar, yüzler, binler ve milyonlar*”(434) ifadeleri olası bir ezen-ezilen çatışmasına işaret ediyor gibi gözükür. Anlatıcı, ezilen grubun içinde yer aldığı için çevresinde gördükleri kendisinden farklı değildir. Antik Çağ tıbbında melankoliklerin karaya çalan bir sarı ve soluk benizli oldukları kaydedilmiştir. Aynı şekilde anlatıcının gördüğü soluk ve veremli yüzlerin hepsi hayat karşısında yaşadığı kayıpla baş edemeyen kimseler olmalıdır. Bu noktada mevcut dönemde melankolinin birçok insana sirayet ettiği fikrini yürütmek mümkündür.

“*Yenik düşmüşüz işte gerçek ortada/ Çökmüş boynumuza zulmün elleri/ Bir tutsak, bir dolap beygiri ya da/ Bir mahkûm gibiyiz kaç yıldan beri*” (434) dizeleri yaşanan hayal kırıklığının kişisel bir buhran olmadığının göstergesi gibidir. Ancak kaynağı kişisel buhran olmasa bile içinde bulunmak zorunda olduğu hayatın etkisi anlatıcının iç dünyasına büyük etki ettiği anlaşılır. Anlatıcının, yaşadığı sistemin olumsuz etkilerine maruz kalmasına ve hayattan herhangi bir umudu kalamamasına rağmen ölüm fikrinden uzaktır. Hayata yaşam zinciriyle bağlıyken ölüm istenen bir şey değildir: “*... oku / Boynundaki yaşamak fermanını/ Yaşamak sonra ölmek; iki korku / getirmezken bir ânını*” (434). Anlatıcı ölmek istemez ancak hayat onun için yaşanabilir de değildir. Klinik melankoliden mustarip Chiara isimli depresif hasta da benzer bir durum içerisinde. Ruh halini anlatırken ölmek istemediğini hatta ölümden korktuğunu ifade eden Chiara, bununla beraber yaşamaktan da

korkmaktadır. Hayata karşı duyduğu yoğun kaygı depresif ruh halini yoğunlaştıran temel unsur olur (Borgna, 2014: 69).

Anlatıcı, ölüm ile hayat arasında verdiği mücadelede yaşadığı çaresizliği. “...*düşün ki; patlaması bilincin / yırtmaya yetmiyor karanlıkları*” (Oğuzcan, 2018: 435) şeklinde açıklar. Bu duygu tek başına aşabileceği bir durum olmayıp basit bir can sıkıntısı ve tembellikten ötededir. Zihnini kuşatan olumsuz düşünceler bir zırh gibi anlatıcıyı sarıp yutarken onun tek başına göstereceği çaba anlamsız kalır. Ve nihayetinde mevcut her değer ve anlamı hiçliğe indiren nihilist söylemler gözlenir. “*Öyleyse çek, sapla göğe bıçağı/ De ki; benim işim tanrılıktan güç/ Benim hem yüksek, hem aşağı/ İşte ellerimde sonsuzluk ve hiç*” (435) dördlüğünde isyan, narsisizm ve anlamdan kopma bir arada görülür. Melankolinin genellediği “*Depresyon narsistik bir hastalıktır.*” (Han, 2019: 10) Anlatıcının çektiği acı ile hayatına devam etmesi onun zihninde neredeyse imkânsız bir hale gelirken bu durumun/işinin tanrı olmaktan daha zor olduğunu savunur. Öyle ki bu iddiasını isyankâr bir tavırda sergiler. İnançtan kopuşun gözlendiği bu dizelerde depresif ruh hali tarafından yutulan anlatıcının anlamdan koparak hiçe ulaştığına yani şiddetli melankoliye gömüldüğüne şahit olunur.

Toplum kimi durumlarda yaşanan kaybın daha kolay işlenmesine olanak sağlarken kimi durumlarda melankolinin ortaya çıkmasına neden olur. Başlığı gibi “**Dünya Hali**”ni (Oğuzcan, 2018: 280) anlatan şiirde anlatıcı varoluşçuları anımsatır tarzda isyan ve buhran duygularını birlikte yaşar. Hissettiği sıkıntılı ruh hali neticesinde ölüm fikrini bir takıntı haline getiren ve aynı zamanda isyanını ifade etmek için yaşaması gerektiğini düşünen anlatıcı Romantizmin melankoliyi kucakladığı dönemde ortaya çıkan flaneur tipi anımsatır. “*Bıraktılar bu sersem dünyaya beni/ Gelir misin diye soran olmadı*” (280) dizelerinde anlatıcının içinde bulunduğu toplum ve dünyadan hoşnutsuz olduğu açıkça görülür. “*Nereye baksam karanlık, kirli/ Usandım kahrından bu dünyanın*” (280) şeklinde sürdürülen isyan, uyuşamama ve topluma karışamama anlatıcının melankolik bir ruh haline bürünmesine neden olabilir. Dönemden şikâyet ek olarak yaşanan bireysel kayıplar ve dönemin de bu kayıplarda etkili olduğu hissi “*Eski dostlar, eski sevgiler yok/ Yitirdiler inandığım ne varsa*” (280) dizelerinde ifade edilir. Dönemden şikâyet, kayıplar ve uyuşamama varoluşsal bir buhranın yaşandığına ilişkin izlekler sunar

“Kederin bin çeşidini gördüm / Aldanırların her türlüünü” (280) diyen anlatıcı pek çok hayal kırıklığı yaşadığını ifade etmiş olur. Şiirin genelinde bulunan hayattan/dünyadan/düzenden açık bir şekilde memnun olunmadığı görülür. Ayrıca hayal kırıklıkları da yaşanmıştır. *“Su alıyor batacak bir gün bu gemi/ O güne kadar çekmeliyim çilemi”* (280) şeklinde hissedilen huzursuzluğun giderek arttığına işaret edilse de bu huzursuzluk intihar fikrine kadar gitmez.

Ümit Yaşar Oğuzcan’ın Diğer Melankolik Görünümler başlığı altında değerlendirilen şiirleri imge ve duyum yönünden Melankolik Ruh Halleri ve Duygu Durumları başlığı altındaki şiirlerden belirgin bir farklılık göstermediği tespit edilmiştir. Bu şiirlerin farklı bir başlık altında değerlendirmesinde rol oynayan unsurlardan birisi şiirlerin sahip olduğu içerik ile ilişkilidir. Bahsi geçen şiirlerde farklı olarak isyan ve inanç/sızlık vurgusu dikkat çeker. Bir diğer unsur ise şiirlerde melankolik duyumlar varlıklarını hissettirmelerine karşın baskın gösterenlere sahip değildir.

SONUÇ

Ümit Yaşar Oğuzcan'ın Şiir Denizi I-II'de yer alan toplamda 765 şiirinin 115 tanesinde belirgin melankolik görünüm tespit edilmiştir. Melankolik görünümler yoğunluk olarak sevgi nesnesinin yitimi başlığı altında toplanmaktadır. Onu Melankolik Ruh Halleri Ve Duygu Durumları, Geçmişin Kaybı, Diğer Kayıplar Ve Ölüm Arzusu başlıkları takip eder.

Pek çok şiirin, başlıklar altında ayrılmaksızın ortak melankolik gösterenlere sahip olduğu tespit edilmiştir. En belirgin gösteren “gece-gündüz/aydınlık-karanlık” tezadı olur. Şiirlerin geneline bakıldığında çoğunlukla gece/karanlık göstereni yokluğu, gündüz/ışık/güneş ise varlığı imler. Şiirlerde anlatıcı kaybın varlığının ne olduğunu bilsin/bilmesin onun yokluğundan mustariptir. Özellikle sevgi nesnesinin yokluğunu konu alan şiirlerde anlatıcı yitirdiği sevgi nesnesine ulaşması halinde “ışığın” geri geleceğine dair inanç beslemektedir. Oysa Melankolik Ruh Halleri ve Duygu Durumları başlığı altında çoğunlukla kayıp nesnenin ne olduğuna ilişkin bir bilginin olmayışı “ışığın” ihtimalini ortadan kaldırır. Bu vesileyle Melankolik Ruh Halleri ve Duygu Durumları başlığı altında gündüz/ışık/güneş gibi gösterenlerin pek kullanılmadığı tespit edilmiştir. Yaşanan kaybın ardından hissedilen yoğun acı gündüzleri yok ederek kişiyi sonsuz geceye mahkûm eder. Sonsuz gece ile melankoliğin dünyayı psişik olarak daha depresif/karanlık algılayışı arasında paralellik düşünülebilir. Bu kapsamda ışık varlığa yeni güne, hayallere dolayısıyla arzusunun devamlılığına işaret ederken karanlık yokluğu durağanlığı ve melankoliyi temsil eder. Gecenin/karanlığın şiirlerde bu denli tekrarı çaresizlik ve umutsuzluk fikirlerini güçlendirerek genel muhtevanın çerçevesini oluşturur.

Karanlığın/gecenin çevreleyen, yutan doğası şiirlerde genel kapsamda hareketsizlik, çaresizlik durumlarını ortaya koyması yönüyle işlenmiştir. Karanlık bir dünyada görme ve hareket etme olanaksız hale gelirken kişi zorunlu bir hareketsizlikle baş başa kalır. Bu hareketsizlik melankoliğin dış dünyadan koparak kendi iç dünyasında mücadele etmesiyle paralel olarak değerlendirilebilir. Karanlık/gece gösterenlerinin sarmalayan yapısını tutsaklık fikri destekler. Bu bağlamda karanlığın gelişi ile birlikte “hapis olma, prangalara vurulma, zincirlenme” duygu durumları melankolik sıkışmayı gözler önüne seren gösterenler olur. “kuyu, mağara” da sıkışıklığı ve hareketsizliği göstermektedir. Hareketsizliği ve tutsaklığı

imleyen aynı zamanda melankolinin yutucu yapısına işaret eden önemli bir diğer gösteren ise “bataklık” olur. Ümit Yaşar Oğuzcan’ın melankoliyi barındırdığı düşünülen neredeyse bütün şiirlerinde gece/karanlık göstereni kendisine yer bulur. Bu gösteren kimi şiirlerde bir yokluğu işaret ederken kimisinde klostrofobik bir atmosfer yaratması amacıyla kullanılmıştır.

Başlık ayırt etmeksizin aynı doğrultula kullanılmış bir diğer gösteren “söylenen/söylenemeyen şarkılar”dır. Geçmiş günlere, yaşanmışlıklara, hatıralara işaret etmek maksadıyla sıklıkla kullanılan bu gösteren hem yalnızlığı hem de eksiklik üzerinden kayıp imler.

Melankolik ruh halinin en belirgin özelliklerinden birisi olarak psişik dünyada meydana gelen yıkım sayılabilir. Pek çok şiirde psişik dünyadaki yıkımı anlatmak adına “duvar, ayna, cam” kelimeleri kullanılır. Bir bütünlük/tamlık yanılgısına işaret eden bu imgelerin kayıp ardından parçalanışı, eksiklik duyumunun idrakine varıldığına da işaret eder. Eksikliğin keşfi ve bunu telafi edememe paradoksu “deniz” göstereniyle imlenen iç dünyanın çalkalanmasıyla sonuçlanır. “Deniz” bir metafor olarak psişik dünyayı ortaya koyarken dalgalı, çalkantılı, yutucu, gri renkli gibi sıfatlarla melankoliyi anımsatır.

Melankolinin önemli gösterenlerinden bir diğeri hareketsizlik/durgunluktur. Şiirlerde yer alan “çivi, mezar, taş, tuğla, heykel, bıçak, hançer” gibi gösterenler genellikle hareketsizliği/durgunluğu imler. İlaveten hançer, çivi ve bıçak imgeleri sabitlenmenin yanı sıra saplandıkları yerde sürekli kanamaya devam eden bir yara açarak acı duyumunu da kapsarlar. Bu yönüyle imgelerin ortaya koyduğu acı melankoliklerin tedavi edilemeyeceğini düşündükleri sonsuz acıları ile paralellik gösterir. Olumsuz düşüncelerin kişide yarattığı tahribat “beyne giren böcek” gibi orijinal imgelerle aktarılır.

Antik Çağ’dan bugüne değin kullanılan ve sanat eserlerinde melankoliği tanımlamak için kullanılan “bir noktaya sabit/boş gözlerle bakma” hali melankoliğin belirgin özelliğinden birisi olup şiirlerde doğrudan bu haliyle işlenmiş olduğu tespit edilmiştir.

Sevgi Nesnesinin Kaybı Sonucunda Ortaya Çıkan Melankolik Görünümler başlığı altında incelenen şiirlerde yoğun olarak sevgilinin yitirilmesini konu alan şiirlerle birlikte evlat kaybı, ontolojik anne kaybı da işlenmektedir. Bu başlık

altındaki şiirlerde çoğunlukla genel bir kalıp olduğu tespit edilmiştir. Buna göre hayatın merkezine koyulan sevgi nesnesinin yitimi ardından psişik dünyanın karanlıklar altında kalması, dış dünyanın değersizleşmesine neden olur. Geleceğe dair yatırım yapılmış ilişki bağlarının yitmesi umutları tüketerek depresif ruh halini güçlendirir. Acı duyumunun yok olması adına arayış/bekleyiş gözlenir. Kaybedilenin bir daha geri dönmeyeceğine ilişkin geliştirilen inanç; kaybı yücelterek ideal nesne, hayatın anlamı konumuna getirir. Nihayetsiz girişimler sonucunda mutlak durgunluk, taşlaşma ortaya çıkar. Kimi noktalarda ölüm arzulanan bir kaçış olarak değerlendirilirken kimisinde hayat gibi ölüm de anlamını yitirir. Bu başlık altında toplanan şiirler Ümit Yaşar Oğuzcan'ın melankoliyi barındıran şiirlerinde en büyük paya sahip olması vesilesiyle ortak gösterenlerin hepsini hem imge hem de anlam yönünden ortak bir şekilde taşımaktadır. İstisnai olarak deniz göstereni bazı şiirlerde deniz-liman-gemi üçlemesi şeklinde kullanılması halinde seven, sevilen ve bağlam görünümünü alır.

Sevgi nesnesinin kaybını konu alan şiirlerde “hançer, bıçak” imgeleri bazı şiirlerde ek anlamlar yüklenir. Buna göre bıçak ve hançer “sırta saplanmış” olarak ifade edilerek ihanetin sembolü halini alır. Bu benzetmenin altında sevgi nesnesinin ani gidişinin, gidişin beklenmeyişinin yattığı düşüncesi kuvvetle ihtimaldir.

Ümit Yaşar Oğuzcan'ın melankoliyle bağlantısı olduğunu tespit ettiğimiz şiirlerin genelinde psişik bütünlüğün temsili olan ayna imgesi Sevgi Nesnesinin Kaybı başlığı altında ilaveten bir anlam daha kazanır. “Kırık ayna” imgesi kimi şiirlerde ortak paydada olduğu gibi psişik bütünlüğün yıkımına işaret ederken kimi şiirde parçalanmış sevgi bağına işaret eder. İki sevgilinin birbirinin varlığını onayladığı/doğruladığı varsayılan bu ayna sevgi (arzu) nesnesinin gitmesi ile birlikte iş görmez hale gelerek anlatıcıyı dönütsüz bırakır.

Diğer başlıklarda da varlığını göstermekle birlikte yoğun olarak Sevgi Nesnesinin Kaybı başlığı altında kullanılan bir diğer gösteren alkol olur. Hissedilen acının keskinliği bazı şiirlerde acı çeken ego'nun uyuşturularak acı çekemez hale getirmesini amaçlasa da bazı şiirlerde bunun mümkün olamayacağı dile getirilir.

Geçmişin yitimi şiirlerde çoğunlukla nostalji kavramı ile ilişkilidir. Bu şiirlerde genellikle yaşlanma ile ortaya çıkan ölüm kaygısı geleceğe yapılacak herhangi bir yatırımın önünü keser. Aynı bağlamda zamanın geri getirilemez oluşu geçmiş

zamanın yüceltilmesi ile sonuçlanır. İlerlemenin ve geriye dönmenin imkânsız olduğu bu durumda geriye taşlaşmış bir şimdiki zaman kalır. Geçmişe dönme, çocukluk günlerine özlem, çeşitli gösterenler üzerinden aktarılır. Geleceğe olan yatırımların tükenişi, umutların kırılması “bakımsız/kırık bahçe”, aşılması zor “dik yokuş/merdiven” imgeleri ve gökyüzünün kararması üzerinden verilir. Geçmişin yitimi şiirlerinde belirgin şekilde kullanılan gösteren sonbahar olur. Antik Çağ’dan beri gerek kültürel gerekse sanatsal çalışmalarda melankoli ile ilişkilendirilen sonbahar mevsimi çeşitli yönlerden melankoliyi anımsatır ve çağrıştırır. Şiirler dikkate alındığında sonbahar ilk olarak anlatıcının içinde bulunduğu yaş aralığını belirtir. Tıpkı özsuları ile ilişkilendirilen özelliklerde olduğu gibi şiirlerde de sonbahar orta yaşa tekabül eder. Sahip olunan yaş aralığı ile ölüm kaygısı birleştiğinde sonbahar hem kışın hem de ölümün habercisi olarak kaygı unsuru görünümüne ulaşır. Sonbahar mevsiminin doğada da meydana getirdikleri sadece geçmiş kaybının yarattığı melankolik duygular ile sınırlı kalmayarak çürümek (kimi şiirde paslanmak), sararmak solmak; kuru ve soğuk hal ile de pek çok şiirde melankolik görünümün ortaya çıkmasına aracı olur.

Çocukluk günlerine özlem teması ortak bir gösteren havuzu oluşturmamakla birlikte çocukluk günlerini anımsatan “atlıkarınca, ninni, oyuncak at, topaç, oyuncak saat” gibi gösterenler üzerinden kendisini belli eder. Bu konunun işlendiği şiirlerde soruların hep çocukluk halindeki “ben”e yöneltilmesi çocukluk günlerine dönme arzusu fikrini güçlendirirken hissedilen kaybın bu önemde yaşandığına da işaret eder. idealleştirilmiş ve yüceltilmiş bir özlemle anılan geçmiş “nostalji” ile hülâsa edilir. Ümit Yaşar Oğuzcan’ın nostaljiyi konu alan şiirleri belirli gösterenler etrafında toplanır. İdealleştirilmiş geçmişe özlemin anlatıldığı şiirlerde “albüm, albüm sayfaları, eski resimler” ortak gösterenleri oluşturur. Dost meclislerinde anılan/söylenen şarkılar genel bağlamdan kopmayarak yaşanmış günlere işaret eder. Ölüm arzusu ve intihar düşleri Ümit Yaşar Oğuzcan’ın şiirlerinde kendini yok etme eğilimlerinin farklı görünümünün olduğu bir başka başlığı oluşturur. Bu konuları dolaylı olarak pek çok şiirin içinde bulmak mümkünken doğrudan işleyen şiir sayısı oldukça azdır. Ancak şiirlerde sergilenen mazoşist söylemin ulaştığı uç noktalar bu şiirlerin bir başlık olarak değerlendirilmesini gerekli kılmıştır. Bu şiirler arasında ortak gösterenler dışında belirgin bir gösteren bulunmamaktadır. Şiirlerde ortak

olarak değerlendirilebilecek unsur anlatıcının kendi acısı üzerinden başkalarına acı çektirme arzusudur. Melankoliğin kendi içerisinde kistleşen nesneye yönelttiği bu saldırı şairin şiirlerinde mazoşist bir söyleme ulaşır. Çeşitli intihar fikrinin düşünüldüğü, duyulacak ve yaşatılacak ıstıraptan zevk devşirildiği bu şiirlerde en sık kullanılan yöntem “zehir içmek” olur. Zehrin vücutta, melankolinin zihinde yarattığı tahrip benzerlik gösterir. Nasıl ki zehir vücudun her yerine yayılarak organik yapısına zarar veriyorsa melankoli de kaygı ve paranoya ile zihni meşgul ederek çalışamaz hale getirir.

Kişinin kendi üzerinde sergilemek istediği bir başka tahribat yöntemi “parçalanmadır”. Kişinin kendi üzerinde tahayyül ettiği parçalanma durumu yüksek bir yerden atlama, kurşuna dizilme, bıçakla paramparça edilme gibi çeşitli gösterenler üzerinden ifade edilir. Bedenen parçalanma arzusu psişik dünyada bir çöküşe işaret eder.

Melankolik Haller Ve Duygu Durumları başlığı altında toplanan şiirler genel kapsamda tüm şiirlerde gözlenen melankolik hallerin ve duygu durumlarının yoğunlaştığı şiirlerdir. Başlık sahip olduğu içerik gerekçesiyle ana başlık görevini görmüştür. Alt başlıklar şiirlerin içerisinde anlam bütünlüğü sağlaması gerekçesiyle bir bütün olarak değerlendirilmişlerdir. Melankolik haller ve duygu durumları başlığı altında toplanan şiirlerin genelinde de bir şablonun varlığı söz konusudur. Genel anlamda birbirlerini tetikleyen bu hal ve durumlar şiirlerin çoğunda silsile şeklinde varlığını gösterir. Buna göre sebebi bilinmeyen bir sıkıntı hali tıpkı gece gibi anlatıcının üzerine çöküp giderek onu sararken dış dünyadan kopartıp temsili bir karanlığa hapseder. Kısır döngü ile büyüyen acı/depresif hal psişik bütünlüğün yıkılmasına neden olur. Böylece devamlılık, arzulama gibi hayatı harekete geçiren unsurlar ortadan kalkarken melankoli ortaya çıkar. Melankolik kişiyi kimi noktalarda hiçliğe kimi noktalarda ise ölüm düşünceleriyle baş başa bırakır.

Ümit Yaşar Oğuzcan’ın Melankolik Haller Ve Duygu Durumları başlığı altında yer alan şiirleri gösteren bakımından genel gösterenlerle çoğunlukla aynıdır. Bu başlık altında yoğun olarak işlenen temalar melankoliğin sonsuz bir şimdiki zaman sıkışması ve hareketsizliği üzerine olması vesilesiyle farklılaşan bazı gösterenler bulunur. Geleceğin bulunmadığı geçmişin musallat olduğu anda mahsur

kalan melankoliğin geleceği düşünmesi olanaksızlaşır. Bu bağlamda geleceğe ilişkin yapılan atıflarda gösterenler ya kırık ya da eksik sıfatlarıyla birlikte anılır. İlâveten geleceğe ilişkin umutlar ve istekler tanımlarken “ulaşılamayan gökyüzü, batan güneş, yokuş” gibi zorluk ifade eden gösterenler tercih edilir. Psişik dünyanın yıkılışına ilişkin gösterenler bu başlık altında da kendisine yer bulur. Ayna gösterenine ek olarak üzerine yıkılan dünya, gökyüzünden yağın taş veya ezici maddeler gibi gösterenlere de yer verilir.

Ümit Yaşar Oğuzcan’ın şiirlerinde yer alan melankolik gösterenler bazı noktalarda bütünleşirken bazı noktalarda ayrışır. Şiirlerde konu işlenişi farklı olmasına karşın gösterenler aynı denecek kadar istikrarlıdır. Bu bağlamda şairin melankoliyi konu alan şiirleri işleniş yönünden farklı varyasyonlara sahip olmakla birlikte melankolik gösterenlerin birliği sayesinde bu şiirlerde ortak ağlar oluşur.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Adkins, B.(2020). *Arzu ve Ölüml-Hegel,Heidegger,Deleuze-*. Çev. A.Kadir Gülen. Ankara: Fol Kitap.

Anzieu, D.(2020). Beckett. Çev. Nesrin Demiryontan. İstanbul: Metis Yayınları.

Avrane, P.(2014). *Aşk Acıları*. Çev. Şule Çiltaş. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Bakırcıoğlu, R.(2012). *Ansiklopedik Eğitim Ve Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Binkert, D.(1995). *Melankoli Kadındır*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Borgna, E.(2014). *Melankoli*. Çev. Meryem Mine Çilingiroğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bowlby, J.(2015). *Kaybetme: Üzüntü ve Depresyon*. Çev. Nur Nirven- Nüket Diner. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Butler, J.(2005). *İktidarın Psikik Yaşamı*. Çev. Fatma Tütüncü. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Camus, A.(2017). *Sisifos Söyleni*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yayınları.

Cevizci, A.(1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Cloudon, F.(1988).*Romantizm ve Sanat Ansiklopedisi*. Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Comte-Sponville, A.(2020). *Hayat Yaşamaya Değer*. Çev. Ercüment Tezcan. İstanbul: İletişim Yayınları.

Deleuze, J., Guattari, F.(2014). *Anti-Ödipus-Kapitalizm ve Şizofreni-1*. Çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp. Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.

Devellioğlu, F.(2012). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Haz. Aydın Sami Güneýçal. Ankara: Aydın Kitapevi Yayınları.

Dols, M.W.(2013). *Mecnun: Ortaçağ İslam Toplumunda Deli*. Çev. Didem Gamze Dinç. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Durkheim, E.(2005). *Dini Hayatın İlkel Biçimleri*. Çev. Fuat Aydın. İstanbul: Ataç Yayınları.

Eagleton, T.(2011). *William Shakespeare*. Çev. A. Cüneyt Yalaz. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

Eagleton, T.(2014). *Edebiyat Kuramı*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fink, B.(2020). *Lacancı Özne*. Çev. Kemal Güleç. İstanbul: Encore Yayınları.

Firth, R.(1963). *Elements Of Social Organization*. Londra: Watts & Co.

Freud S.(2013). *Çocukta Fobinin Analizi-Küçük Hans Yakası*. Çev. Dilman Muratoğlu. İstanbul: Say Yayınları.

Freud, S.(1996). *Düşlerin Yorumu-I*. Çev. Dr. Emre Kapkın. İstanbul: Payel Yayınevi.

Freud, S.(1998). *Espriler Ve Bilinçdışı İle İlişkileri*. Çev. Dr. Emre Kapkın. İstanbul: Payel Yayınevi.

Freud, S.(2001). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. Çev. Kâmuran Şipal. İstanbul: Yapıkredi Yayınları.

Freud, S.(2011). *Haz İlkesinin Ötesinde- Ben ve İd*. Çev. Ali Babaoğlu. İstanbul: Metin Yayınları.

Freud, S.(2019). *Yas ve Melankoli*. Çev. Leyla Uslu. İzmir: Cem Yayınevi.

Han, B.(2019). *Eros'un İstirabı*. Çev. Şeyda Öztürk İstanbul: Metis Yayınları.

Hari, J.(2019). *Kaybolan Bağlar*. Çev. Barış Engin Aksoy. İstanbul: Metis Yayınları.

Hegel, G.W.F (1986). *Tinin Görüngübilimi*. Çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınları.

Holland, E,W.(2013). “*Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u Şizoanalize Giriş*”. Çev. Ali Utku, Mukadder Erkan. İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Husserl, E.(2003). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*. Çev. Haz. Harun Tepe. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

İlhan, A.(1998). *Attila İlhan, Bütün Şiirleri: 4- Ben Sana Mecburum*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Klein, M.(2011). *Haset ve Şükran*. Çev. Orhan Koçak, Yavuz Erten. İstanbul: Metis Yayınları.

Klibansky, R., Panosky, E., Saxl, F.(1979) *Saturn and Melancholy*. Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint.

Korkmaz, F.(2018). *Başlangıcından Cumhuriyet'e Yeni Türk Şiirinde Melankoli*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Kristeva, J.(2009)*Kara Güneş: Depresyon Yas ve Melankoli*. Çev. Nesrin Demiryontan. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Lacan, J.(2020).*Psikanalizin Temel İlkeleri*. Çev. Mutluhan İzmir. Ankara: Çolpan Kitap.

Leader, D.(2018). *Depresyon- Yas ve Melankoli*. İstanbul: Encore Yayınları.

Leader, D.(2020). *El*. Çev. Erkal Ünal. İstanbul: İthaki Yayınları.

Lyotard, J.F.(2007). *Fenomenoloji*. Çev. İsmet Birkan. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

McGowan, T.(2012). *Gerçek Bakış- Lacan Sonrası Sinema Kuramı*. Çev. Zeynep Özen Barkot. İstanbul: Say Yayınları.

McGowan, T.(2018). *Sahip Olmadığımız Şeyin Keyfini Sürmek*. Çev. Kemal Güleç. Ankara: İmge Kitapevi.

Melchior-Bonnet, S.(2007). Aynanın Tarihi. Çev. İsmail Yerguz. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Minois, G.(2008). İntiharın Tarihi. Çev. Nermin Acar. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Mumcu, C.(2002). Kadın ve Depresyon. *Kadın, Depresyon, Sanat.* (ss.5-79). İstanbul: Okuyan Us Yayın.

Nasio, J.-D.(2007). *Aşk Acısı*. Çev. Hatice Bakanlar, Canan Coşkan. Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.

Oğuzcan, Ü.Y.(2018). *Şiir Denizi 2*. İstanbul: Everest Yayınları.

Oğuzcan, Ü.Y.(2019). *Şiir Denizi 1*. İstanbul: Everest Yayınları.

Özmen, E.(2020). *Vazgeçemediklerinin Toplamıdır İnsan- Yas, Melankoli, Depresyon*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Pala, i.(2015). *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Prigent, H.(2009). *Melankoli-Bunalımın Başkalaşimleri*. Çev.Orkun Türkay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rank, O.(2014). *Doğum Travması ve Psikanalizdeki Anlamı*. Çev. Sabir Yücesoy. İstanbul: Metis Yayınları.

Reik, T.(2009). *Aşk Ve Şehvet Üzerine (2. Cilt)*. Çev. Ali Kılıçlıoğlu. İstanbul: Say Yayınları.

Ricoeur, P.(2007). *Yoruma Dair: Freud ve Felsefe*. Çev. Necmiye Alpay. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Sartre, J.P.(2018). *Varoluşçuluk*. Çev. Asım Bezirci. İstanbul: Say Yayınları.

Saussure, F.(1998). *Genel Dilbilimi Dersleri*. Çev. Berke Vardar. İstanbul: Multilingual.

Smith, T.W.(2020). *Duygular Sözlüğü*. Çev. Hale Şirin. İstanbul: Kolektif Kitap.

Starobinski, J.(2007b). *Aynada Melankoli*. Çev. Mehmet Emin Özcan. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Tarancı, C.S.(1994). *Otuz Beş Yaş- Bütün Şiirleri*. Der. Asım Bezirci. İstanbul: Can Yayınları.

Teber, S.(2009). *Melankoli-Normal Bir Anomali*. İstanbul: Say Yayınları.

Timuçin, A.(2004). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Tura, S.M.(2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap

Zupancic, A.(2005). *Gerçeğin Etiği Kant, Lacan*. Çev. Ahmet Süreyya Özcan. Ankara: Epos Yayınları

Tez-Dergi-Makale:

Akın, H.(2014). *Antikçağ'dan Yeniçağ'a Delilik, Melankoli ve Cinlenme*. Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Aristoteles(2007). *Kara Safralılık*. Çev. Ömer Aygün. Cogito. Yaz 2007. S.51. ss.108-125.

Aydın, A.(2009). *Nerval'den Hilmi Yavuz'a "Kara Güneş" İmgesi*. Turkish Studies. Sonbahar 2009. ss.535-551.

Batmankaya, M.(2011). *Serol Teber: "melanoli: varoluşsal bir baş kaldırı..."*. Akıl Defteri. Sayı: 4. Kış-İlkbahar. ss:64,65.

Demiralp, O.(2007). *Hülya ile Sevda*. Cogito. Yaz 2007. S.51. ss.181-191.

Ebü Ali İbn Sina(2007).*Melankolinin Teşhis ve Tedavis*. Çev. A. Sait Aykut. Cogito. Yaz 2007. S.51. ss.24-37.

Ficino, M.(2007). *Âlimlerin Melankolik Olmalarının Nedenleri ve Bu Hale Nasıl Geldikler*. Çev. Serap B. Öztürk. Cogito. Yaz 2007.S.51.ss.146-154.

Galenos(2007). *Kara Safra Hakkında*. Çev. Begüm Kovulmaz. Cogito. Yaz 2007. S.51. ss. 126-145.

Gökozan, İ.(23.10.2017) .*Anne ve Çocuk İlişki*. Milliyet. <https://www.milliyet.com.tr/pembekar/uzman-klinik-psikolog-ipek-gokozan/anne-ve-cocuk-iliskisi-2542838>, (23.10.2017)

Habip, B.(4.05.2009). “*Manik-Depresif Psikozlar Ve Nesneyle Kurulan İlişkiler*”. Psikeistanbul. <http://www.psikeistanbul.org/etkinlik-detay/nws01/manik-depresif-psikozlar-ve-nesneyle-kurulan-ilk-iliskiler/TRMKL/24/>

Kural, H.S. (Şubat 2017). *Melankoli Depresyonun Daha Ağır Halidir*. Lacivert Dergi. <https://www.lacivertdergi.com/dosya/2017/02/09/melankoli-depresyonun-daha-agir-halidir>

Kur'an Yolu Tefsiri I. *Âl-i İmrân Suresi-59. Ayet Tefsiri*. Cilt: 1 Sayfa: 586-589 <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/%C3%82l-i%20%C4%B0mr%C3%A2n-suresi/352/59-ayet-tefsiri>

Montaigne, M.(2007). *Melankoli Üzerine Denemeler*. Cogito. Yaz 2007.S.51.ss.159-162.

Panofsky, E.(2007).*Satürn ve Melankoli*. Çev. Cem İleri Cogito. Yaz 2007.S.51.ss.192-211.

Starobinski, J.(2007a). Tanrı Katında Ruh: Acedia Günahı. Çev. Serap B. Öztürk. . Cogito. Yaz 2007. S.51 ss.224-232

Şen, C.(2018). *Saf Şiir İle Şizofrenik Söylemin Müşterekleri Üzerine Bir İnceleme*. Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları. Temmuz-Aralık 2018. Ss.139-160

Şılar,O.(2011).*İkinci El Varoluşun Gayya Kuyusunda Siberpunk Golemler*. Akıl Defteri. Sayı: 4. Kış-İlkbahar. ss:42-56

Taftalı, O. (2011). *Bir “Hayal Yöre” İmkânı Üzerine*. Akıl Defteri. Ütopya ve Melankoli Sayı: 4. Kış-İlkbahar. ss.10-11.

Yates, F.A(2007). *Gizli Felsefe ve Melankoli: Dürer ve Agrippa*. Çev. Kemal Atakay Cogito. Yaz 2007.S.51. ss.170-180.