

T.C.
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

FOUCAULT BAĞLAMINDA DELİLİK VE RESİM SANATINA YANSIMALARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜLAY GÜN

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ayhan ÖZER

GAZİANTEP
AĞUSTOS 2023

T.C.
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

Tezin Başlığı: Foucault Bağlamında Delilik ve Resim Sanatına Yansımaları

Adı ve Soyadı: Gülay GÜN

Tez Savunma Tarihi: 04.08.2023

Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı

Prof. Dr. Mehmet SOĞUKÖMEROĞULLARI
SBE Müdürü

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları sağladığını onaylarım.

Doç. Dr. Ayhan ÖZER
Enstitü ABD Başkanı

Bu tez tarafımda (tarafımızca) okunmuş, kapsamı ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Ayhan ÖZER
Tez Danışmanı

Bu tez tarafımızca okunmuş, kapsam ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri:

İmzası

Doç. Dr. Ayhan ÖZER (Jüri Başkanı)

Doç. Dr. Sait TOPRAK

Dr. Öğr Üyesi İbrahim YILDIZ

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

İmza:

Adı ve Soyadı: Gülşay GÜN

Öğrenci Numarası: 190056411004

Tezin Savunma Tarihi: 04.08.2023

ÖZET

FOUCAULT BAĞLAMINDA DELİLİK VE RESİM SANATINA YANSIMALARI

Gün, Gülay

Yüksek Lisans Tezi

Resim Anasanat Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ayhan ÖZER

Ağustos, 2023, 149 sayfa

Bu tezin amacı, delilik/deli kavramlarını Foucault bağlamında ele alıp, deliliğin resim sanatına yansımalarını incelemek olmuştur. Foucault Deliliğin Tarihi isimli eserinde, batı toplumunun delilere yaklaşımına dair arkeolojik bir çözümleme sunmuştur. Akıl ve akılsızlık karşıtlığı üzerinden deliliğe tarihi bir sorgulama getiren Foucault, deliliğin ne olduğunu ve delinin kim olduğunu ele almıştır. Aydınlanmayla birlikte aklın tahakkümüne giren delilik, öteki olma durumunu koruya gelmiştir. Aklın sınırlarının içerisinde, hatanın merkezine konulan delilik dilsizleştirilmiştir. Deliliğin dilsizleştirildiği, sessizliğe mahkûm edildiği bu gerçekliğe karşın, sanat deliliği korumuş ve beslemiştir. Delilik sanatın ve sanatçıların bilincinde bir patlamanın karşılığı olmuştur. Aklın sınırlarını ihlal eden sanat ve sanatçılar deliliği sahiplenmiş ve deliliği yaratıcı eylemlerinde barındırmışlardır. Bu durum, Foucault'nun da üzerinde durduğu mevzu olmuştur. Bu tezin konusu olan delilik ve akıl karşıtlığı, Foucault bağlamında incelenmiştir. Deliliğin toplumsal, tıbbi ve sanattaki gerçekliği araştırılmış, deliliğin özellikle resim sanatındaki yansımaları üzerine çalışılmıştır. Bu bağlamda Foucault'nun deliliğe sunduğu arkeolojik sorgulama esas alınmış, resim sanatının tarihinde de delilik kavramı aynı doğrultuda incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Foucault, Delilik, Resim, Sanat

ABSTRACT

REFLECTIONS OF MADNESS IN THE ART OF PAINTING IN THE CONTEXT OF FOUCAULT

Gün, Gülay

MA Thesis

Painting Department

Supervisor: Assoc. Prof. Ayhan ÖZER

August 2023, 149 pages

This thesis aims to examine the concepts of madness/insanity in the context of Foucault and to explore their reflections on the art of painting. In his work "History of Madness," Foucault offers an archaeological analysis of Western society's approach to the insane. Through the opposition of reason and unreason, Foucault engages in a historical inquiry into what madness is and who the mad person is. With the advent of Enlightenment, madness has been subjugated by reason and has maintained its status as "the other." Within the boundaries of reason, madness has been silenced. In contrast to this reality, where madness is rendered mute and condemned to silence, art has preserved and nourished madness. Madness has been an explosion in the consciousness of art and artists. Artists and art forms that violate the boundaries of reason have embraced madness and incorporated it into their creative acts. This issue is also one that Foucault has focused on. The opposition of madness and reason, which is the subject of this thesis, has been examined in the context of Foucault. The social, medical, and artistic reality of madness has been researched, focusing on its reflections in painting. In this context, Foucault's archaeological inquiry into madness has been taken as the basis, and the concept of madness in the history of the art of painting has been examined in the same direction.

Keywords: Foucault, Madness, Painting, Art

ÖNSÖZ

Yüksek Lisans tezimin yazım sürecinde tecrübelerinden faydalandığım, bilgi, öngörü ve titizliğiyle beni her zaman destekleyen tez danışmanım Sn. Doç. Dr. Ayhan Özer'e, teşekkür ederim. Ayrıca bilgisine ve algısına her zaman güvendiğim ve yanımda olup, benden desteğini ve güzel kalbini esirgemeyen canım dostum Dr. Öğr. Üyesi İbrahim Yıldız'a ve can arkadaşım Özge Sezer'e teşekkür ediyorum.

Gülay GÜN, (2023)

Foucault Bağlamında Delilik ve Resim Sanatına Yansımaları

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	iv
GÖRSELLER DİZİNİ	vi

GİRİŞ

A. Araştırmanın Konusu ve Problemi	2
B. Araştırmanın Amacı ve Önemi	2
C. Yöntem	2
D. Sayıtlılar ve Denenceler	3
E. Sınırlılıklar	3

I. BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Delilik Kavramı	4
1.1.1. Sosyo-Kültürel Açıdan Delilik	5
1.1.2. Tıp Alanında Delilik	18
1.1.3. Sanat Alanında Delilik	24
1.1.3.1. Sanatçıya dönük delilik	26
1.1.3.2. Sanat eserine dönük delilik	37
1.1.3.3. İzleyiciye (alımlayıcıya) dönük delilik	54

II. BÖLÜM

FOUCAULT BAĞLAMINDA RESİM SANATINDA DELİLİK

2.1. Foucault'nun Delilik Kavramına Yaklaşımı	74
2.2. Resim Sanatında Delilik ve Sanatçı Çözümlemeleri	84
2.2.1. Hieronymus Bosch (1450-1516, Hollanda)	84
2.2.1.1. Deliler Gemisi	91
2.2.2. Francisco Goya (1746-1808, İspanya).....	96
2.2.2.1. Yard with Lunatics	106
2.2.3. Vincent Van Gogh (1853-1890, Hollanda).....	113
2.2.3.1. Sargılı Kulaklı Otoportre.....	119

III. BÖLÜM

UYGULAMA ÇALIŞMALARI

3.1. Delilik Kavramı Çerçevesinde Üretilmiş Resimler	123
--	-----

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

KAYNAKLAR	138
ÖZGEÇMİŞ	150

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1. John of Kastav, “Danse Macabre”, 5120 x 3401cm, fresk, 1490, Kutsal Üçleme Kilisesi, Rizana Vadisi’ndeki Hrastovlje, Slovenya	13
Görsel 2. Yaşlı Pieter Bruegel, “Molenbeek’teki Kiliseye Epileptiklerin Hac Ziyareti”, 22x16cm, Gravür, 1642, Belçika Kraliyet Kütüphanesi, Brüksel, Belçika.....	14
Görsel 3. Artemisia Gentileschi, “Judith Holofernes’i Öldürüyor”, 158,8 x 125,5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1612-1613 Museo Capodimonte, Napoli, İtalya	29
Görsel 4. Caravaggio, “Yudit Holofernes’in Başını Keserken”, 145x195 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1599 yakl., Palazzo Barberini, Roma, İtalya.....	30
Görsel 5. Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, 243,9 x 233,7 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1907, Modern Sanatlar Müzesi New York.....	31
Görsel 6. Salvador Dali, beslediği karıncayı ile metrodan çıkıyor (Paris, 1969).	35
Görsel 7. Sir John Everett Millais, “Ophelia”, 76,2 x 111.8cm cm, Tuval üzerine yağlıboya, (1851–2), Tate, Londra.....	38
Görsel 8. Albrecht Dürer, “Eyüp ve Müzisyenler”, 94 x 51 cm, Ahşap panel üzerine yağ, 1504 dolaylarında, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt Alte Pinakothek Münih Wallraf -Richartz Museum Köln, Almanya	40
Görsel 9. Albrecht Dürer, “Acıların Adamı Mesih Olarak”, 136x108 cm, gravür baskı, 1511 dolaylarında, Herzog Anton Ulrich Müzesi, Almanya.....	40
Görsel 10. Thierry Bouts, “Cehennem”, 115x69,5cm Ahşap üzerine yağ, 1450, Palais des Beaux-Arts, Lille, Fransa	42

Görsel 11. Stefan Lochner, “Son Yargı”, 124.5 × 174 cm, Meşe ağacının üzerine altın ve yağlıboya, 1435 dolayları, Wallraf Richartz Müzesi, Köln, Almanya	42
Görsel 12. Henry Füssli, “Kâbus”, 101.6x127 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1781, Detroit Sanat Enstitüsü, Detroit	44
Görsel 13. Edvard Munch, “Çılgılık”, 73,5 x 91 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1893, Ulusal Sanat, Mimarlık ve Tasarım Müzesi, Oslo, Norveç.....	46
Görsel 14. Edvard Munch, “Melankoli”, 81 x 100,5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1894-1896, ve stlandskek kunsindustrimuseum, Bergen, Norveç.....	46
Görsel 15. Raoul Hausmann, “Zamanın Ruhu: Mekanik Kafa”, 32,5x21x20 cm, 1919, Eklenmiş objelerle tahta manken kafası, Centre Pompidou, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris	49
Görsel 16. Jackson Pollock, 1950 Fotoğraf: Hans Namuth Nezaket Yaratıcı Fotoğrafçılık Merkezi, Arizona Üniversitesi © 1991 Hans Namuth Estate	50
Görsel 17. Jean Dubuffet, “Doğum”, 99,8 x 80,8 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1944, Moma, New York, ABD	52
Görsel 18. Yue Minjun, “Bellek-2”, 140 x 108 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2000, Sanatçının Koleksiyonu, Pekin, Çin	54
Görsel 19. Édouard Manet, “Kırda Öğle Yemeği”, 208 x 264,5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1863, Oresay Müzesi, Paris, Fransa.....	58
Görsel 20. Tristian Tzara’nın “The Gas Heart” isimli çalışması için Sonia Delaunay tarafından kostümler, 1923.....	59
Görsel 21. Jean Börlin ve Edith von Bernsdorff, Picabia’nın Relache’ından bir sahne, 1924.	60
Görsel 22. Joseph Beuys, “Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni”, 1974, New York, ABD	62
Görsel 23. Joseph Beuys, “Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Açıklanır?”, 1965, Düsseldorf, Almanya.....	62
Görsel 24. Marina Abramoviç, “Rhytm 0”, 1974, Studio Morra, Napoli, İtalya.....	64

Görsel 25. Hermann Nitsch, “Eylem n.50”, 1975, Francesco Conz Arşivi ve rona Gio Arte, Mestre Özel Koleksiyonu.....	65
Görsel 26. Orlan, Ameliyat Performans, 1993 (Detay)	66
Görsel 27. Joel-Peter Witkin, Öpücük, 1982, Allan Chasanoff Fotoğraf Koleksiyonu	67
Görsel 28. Joel-Peter Witkin, Cupid ve Centaur, 1992, Museum of Love’da, Marsilya	67
Görsel 29. Tod Browning, “Freaks (Ucubeler)”, 1932 (ABD).....	69
Görsel 30. Damien Hirst, “Tanrı Aşkına”, 00 x 00 cm insan kafatası üzerine Platin, elmas, insan dişleri, 2007, Beyaz Küp Galerisi, Londra, İngiltere	70
Görsel 31. Yayoi Kusama, “Sonsuzluk Aynaları”, Mekân içerisine yerleştirme, 2017, Hirshhorn Müzesi, New York, ABD	72
Görsel 32. Tony Robert-Fleury, “Pinel Meczubu Azad Ediyor”, 355 x 505 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1876, Pitie-Salpetriere Hastanesi, Paris, Fransa.....	81
Görsel 33. Hieronymus Bosch, “Dünyevi Zevkler Bahçesi”, 220x389 cm, Panel üzerine yağlıboya, 1500, Prado Müzesi, Madrid, İspanya	86
Görsel 34. Hieronymus Bosch, “Aziz Antonius’un Baştan Çıkarılışı”, 131x238 cm, Panel üzerine yağlıboya ve Tempera, 1501-16, Ulusal Antik Sanat Müzesi, Lizbon, Portekiz	88
Görsel 35. Hieronymus Bosch, “Deliliğin Tedavisi”, 47,5 x 34,5 cm, Ahşap üzerine yağlıboya, 1494 -1516, Prado Müzesi, Madrid, İspanya	89
Görsel 36. Hieronymus Bosch, “Deliler Gemisi”, 58 x 33 cm, Meşe ağacı üzerine yağlıboya, 1494-1510, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.....	92
Görsel 37. Francisco Goya, “Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır”, 30,6x20,1 cm, Gravür, 1797-1798, Prado Müzesi, Madrid, İspanya.....	98
Görsel 38. Francisco Goya, “Bunu da bilmiyoruz”, 157x208 mm, Gravür, 1812- 1815, Özel koleksiyon, Madrid, İspanya	101
Görsel 39. Francisco Goya, “Daha fazlası olur mu?”, 157x207 mm, Gravür, 1810, Prado Müzesi, Madrid, İspanya	101

- Görsel 40.** Francisco Goya, “Zalim Çılgınlık”, 245x357mm, Gravür, 1815-1819,
Lazaro Galdiano Müzesi, Madrid, İspanya 103
- Görsel 41.** Francisco Goya, “Koca Akılsız”, 192x152mm, Kâğıt üzerine kurşun
kalem, 192x152mm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya..... 103
- Görsel 42.** Francisco Goya, “Atasözleri Serisi, Uçma Biçimi”, 247x359 mm, Gravür,
1815-1824, Boijmans Van Beuningen Müzesi, Rotterdam, Hollanda 104
- Görsel 43.** Francisco Goya, “Deliler Evi”, 45x72cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1815-
1819, San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi, Madrid, İspanya . 107
- Görsel 44.** Francisco Goya, “Deliler Evi”, 32x57cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1808-
1810, Marqués de la Romana Koleksiyonu, Madrid, İspanya..... 107
- Görsel 45.** Francisco Goya, “Yard with Lunatics”, 43,8 x 31,7 cm, metal levha
üzerine yağlıboya, 1794, Meadows Müzesi, Dallas, Teksas 109
- Görsel 46.** Francisco Goya, Yard with Lunatics, detaylar 110
- Görsel 47.** Vincent Van Gogh, “Arlesda Hastane Koğuşu”, 74 x 92, Tuval üzerine
yağlıboya, 1889, Oskar Reinhart Koleksiyonu, Winterthur 115
- Görsel 48.** Vincent Van Gogh, “Tımarhanedeki koridor”, 65,1x 49,1cm, Eserin
Tekniği, 1889, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD 116
- Görsel 49.** Van Gogh, “Tutuklular çemberi”, 80 x 64 cm, Tuval üzerine yağlıboya,
1890, Puşkin Müzesi, Moskova..... 117
- Görsel 50.** Vincent Van Gogh, “Buğday Tarlası ve Kargalar”, 50.5 x 103 cm, Tuval
üzerine yağlıboya, 1890, Van Gogh Müzesi, Amsterdam 118
- Görsel 51.** Van Gogh, “Kulağı Sargılı Otoportre”, 60 x 49 cm, Tuval üzerine
yağlıboya, 1889, Courtauld Sanat Enstitüsü, Londra..... 120
- Görsel 52.** Gülay GÜN, “Baş”, 18 x 24 cm, Tuval üzerine akrilik, 2022 124
- Görsel 53.** Gülay GÜN, “Beden”, 35 x 50 cm, Tuval üzerine akrilik, 2022 125
- Görsel 54.** Gülay GÜN, “Sıralı I”, 100 x 120 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2022
..... 126
- Görsel 55.** Gülay GÜN, “Sıralı II”, 100 x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2022 126

Görsel 56. Gülay GÜN, “Sıralı III”, 100 x 100 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2022.....	127
Görsel 57. Gülay GÜN, “Kuşku”, 40 x 40 cm, Tuval üzerine akrilik, 2022	128
Görsel 58. Gülay GÜN, “Sarı Oda”, 40 x 40 cm, Tuval Üzerine Akrilik, 2022.....	129
Görsel 59. Gülay GÜN, “İblisin Oyunları”, 35 x 50 cm, Tuval üzerine akrilik, 2022	129
Görsel 60. Gülay GÜN, “Kusurlu”, 40 x 50 cm, Tuval üzerine akrilik, 2022.....	130
Görsel 61. Gülay GÜN, “Öteki”, 70 x 70 cm, Tuval üzerine akrilik, 2022.....	131
Görsel 62. Gülay GÜN, “Kapatılmış”, 60 x 110 cm, Tuval üzerine akrilik, 2022 .	132
Görsel 63. Gülay GÜN, “Girift”, 20 x 20 cm, Tuval üzerine akrilik, 2022	132
Görsel 64. Gülay GÜN, “Köşede”, 20 x 20 cm, Tuval üzerine akrilik, 2022.....	132
Görsel 65. Gülay GÜN, “Sandalyeler”, 60 x 60 cm, Tuval üzerine akrilik, 2022...	133

GİRİŞ

“Foucault Bağlamında Delilik ve Resim Sanatına Yansımaları” isimli bu tezde delilik, Foucault’nun bakış açısıyla ele alınacak ve bu bakış açısının resim sanatındaki yansımaları incelenecektir. Rönesans dönemi, Klasik Çağ ve modern dönem deliliği şeklinde ele alınacak olan deliliğin, bu tarihsel süreçler içerisinde uğradığı farklılıklar Foucault bağlamında ele alınacaktır.

Toplumlar geçmişten günümüze kadar süregelen yıkımlar, oluşumlar gibi döngülerde var olmuştur. Bu değişim döngüsünün tarihselliği içinde bir söylem biçimi olan iktidar yapılarını, her dönemde farklı biçimlerde okumak mümkündür. Bu okuma biçimlerini, felsefi, sosyolojik ve sanatsal bağlamlarda incelemek iktidar kavramına farklı boyutlar kazandırır. Tarih boyunca, iktidar olgusu, filozofların ve sanatçıların yer yer benimsedikleri, yer yer dışladıkları yapılar olarak süregelmiştir. Delilik olgusu ise tarihselliği içerisinde farklı tanımlara, kabullenmelere ya da dışlamalara tabi olmuştur. İktidarların var olma biçimi gibi delilikte farklı zamanlarda yoğunlaşmış ve iktidar aygıtları tarafından kullanılmıştır. Foucault, batı düşünme biçiminde özellikle 18. yüzyılla birlikte oluşan ötekileştirmenin, iktidar ve özne üzerinden nasıl biçimlendiğini delilik üzerinden sunuyor. Bu noktada Foucault bağlamında delilik kavramının incelenmesi ve bu doğrultuda resim sanatına yansımaları, ressamların eserleri üzerinden bir dizi okumalara ve uygulamalara yer verilmesi önem arz etmektedir.

Foucault bağlamında deliliğin incelendiği bu tezde *delilik* kavramı sosyo-kültürel, tıp ve sanat alanlarında etraflıca incelenmeye çalışılacaktır. Foucault’nun Rönesans dönemi, Klasik Çağ ve modern dönem şeklinde incelediği delilik kavramına yine bu dönemlerde eserler üreten sanatçıların eserleri eşlik etmiştir. Dolayısıyla Foucault’un dönemlere ayırarak incelediği *delilik*, Hieronymus Bosch, Francisco Goya ve Vincent Van Gogh gibi ressamların eserlerine dayandırılacaktır. Tezin son bölümünde ise bir dizi delilik konusu bir dizi uygulamalar ile desteklenecektir.

A. Araştırmanın Konusu ve Problemi

“Foucault Bağlamında Delilik ve Resim Sanatına Yansımaları” isimli bu tezin konusu, Foucault’nun deliliğe bakış açısının resim sanatındaki yansımaları olmuştur. Foucault bağlamında ele alınan deliliğin resim sanatındaki karşılığı nedir? sorusu ise bu tezin problemi olarak tanımlanabilir.

B. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu tezin amacı; Foucault’nun delilik/deli kavramlarına bakış açısının resim sanatındaki yansımalarının incelenmesidir. Foucault bağlamında deliliğin resim sanatına yansımalarının ele alındığı bu tez, resim sanatına ve resim sanat tarihine farklı bir bakış açısı sunmayı amaçlamaktadır. Foucault’nun deliliğe tarihsel düzlemde sunduğu gerçeklik; toplumun, tıbbın yanında delilik ve sanat kavramlarını birlikte sunmaktadır. Bu gerçeklik, resim sanatı üzerinden çeşitli okumalarla farklı bir bakış açısı sunmayı amaçlaması noktasında önemlidir. Foucault bağlamında deliliğin resim sanatındaki yansımalarına ait örneklerin tespit bulgu ve yorumlarına ait sonuçların bir başlık altında toplanması, ilgili literatüre katkıda bulunulması ve bu yolla alan araştırmacılarına yeni bir kaynak oluşturulmasının önem arz ettiği düşünülmüştür.

C. Yöntem

Literatür modelinin esas kabul edildiği araştırmada, nitel araştırma yöntem ve tekniklerinden faydalanılmıştır. Nitel verilere ulaşmak için araştırma sürecinde “kaynak taraması ve incelemesi” yöntemine başvurulmuştur. Araştırma sürecinde verilere ulaşmak için yurt içi kütüphanelerinden, internet kaynakları, sanatçılara ait katalog vb. dokümanlardan yararlanılmıştır.

D. Sayıtlar ve Denenceler

Bu tezde, dilsizleştirilen delinin/deliliğin bir hastalık olarak geldiği boyutun tarihsel gerçekliği incelenmiştir. Foucault bağlamında incelenen delilik, aklın otoritesinin de tarihsel gerçeğini yansıtmaktadır. İktidar kavramı ve iktidar ilişkilerinin de analizini yapan Foucault, deliliği de merkezine almıştır. Sanatta ise deliliğin önemini koruduğu ifade edilebilir. Öyle ki Foucault'nun deliliği incelerken, sıklıkla sanatçılar ve eserlerine yer vermesi bunu göstermektedir. Deliliğin eleştirel bilinç karşısında en güçlü durduğu yer, sanatçılar ve sanat eserleri olmuştur. Rönesans döneminden modern döneme değin incelenen delilik kavramı, aynı dönemlerdeki sanatçılarındaki eserlerinin de yansıttığı deliliğin boyutunu göstermektedir. Delilik her ne kadar iktidar odaklarının baskı ve yola getirme mekanizmalarıyla dilsizleşmişse de esas varlığını sanat üzerinde korumuştur.

E. Sınırlılıklar

Bu tez, Foucault'nun deliliğe sunduğu tarihsel, toplumsal, tıbbi ve sanatsal yaklaşımlar çerçevesine dayandırılmıştır. Bu kapsamda ele alınacak eserler ise, Foucault'nun deliliğe bakış açısı çerçevesinde incelenmeye çalışılmıştır. Tezin son bölümünde ise bir çeşit uygulama çalışmalarıyla konu desteklenecektir.

I. BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Delilik Kavramı

(...) bir gün, derin bir uykudan uyandım ve bütün maskelerimin (...) çalınmış olduğunu gördüm, kalabalık sokaklarda, “Hırsızlar, hırsızlar Tanrı’nın cezası hırsızlar,” diye bağırarak koştum. Erkeklerle kadınlar bana güldü ve bazıları korkup evlerine kaçtı. Ve Pazar yerine vardığım zaman bir genç bir çatıda dikilip, “O bir deli,” diye haykırdı. (...) (Cibran, 2003, s. 9).

Delilik, geçmişten günümüze birçok kültürde farklı hallerde var olmuştur. Deliliğin farklı zamanlarda farklı yüzlerle var olması, onun çok katmanlı tarihsel bir yapıda olduğunu gösteriyor. Dolayısıyla deliliğin bir karşılığını bulmak için, ortaya çıktığı toplumun inançsal, kültürel ve bilimsel yerlerdeki anlamına bakmak gerekir. Bugünün dünyasında akıl hastalığı ve zihinsel boşluk olarak kavramlaştırılan delilik, müdahale alanlarında sessizliğini korurken, bu haliyle, normalin dışına taşan bir tanıımı doğurmaktadır. Nitekim normal denilen şeyin belirlenmiş sınır çizgileri olduğu varsayılırsa delilik, kurucu unsurların karşısında bir tehdit unsuru halini almıştır. Bu bağlamda Revel deliliği “akıl tarafından düzenlenmiş bir yerin paradoksal tanıımı” (Revel, 2012, s. 39) şeklinde ifade ederken Dols, “belirli bir zamanda belirli bir yerdeki sosyal grubun anormal ya da hayli olağan dışı gördüğü ısrarcı davranış türü” (Dols, 2013, s. 20) olarak tanımlar. Dolayısıyla deliliğin, anormaller olan davranış türlerinin yanında yer aldığı söylenebilir. Normalin yabancılaştıran, aklın sınırlarında var olan ve inkâr eden gerçeği karşısında; anormalin yabancılaşan, aklın öte tarafında duran, inkâr edilen bir yapıda olduğu görülmektedir. Bu bağlamda aklın yarattığı bu yapının “delilik” olduğu söylenebilir. Scull, “Uygarlık ve Delilik” isimli kitabında deliliği şöyle ifade eder: “Aklını kaçıрма, geri kalanlarımızın içinde yer aldığını sandığı

sağduyu dünyasına yabancılaşma duygusu, bazılarımızı pençesine alıp bir türlü bırakmayan yıkıcı duygusal çalkantı: Bunlar yüzyıllar boyunca sürmüş ve her kültürde var olmuş ortak insan tecrübemizin bir parçasıdır” (Scull, 2020, s. 13). Aklın insan doğasının faaliyetlerindeki sağduyu olarak kabul görmüş olması ve “delilik-akıldışılığın” bu sağduyu ve akla karşı bir tehlike unsuru olarak var olması, kapatılmaların doğruluğu yönünde “aklın hükmü” olarak var olmuştur. Lloyd (1996), “Erkek Akıl: Batı Felsefesinde Erkek ve Kadın” isimli kitabında akıl (batı akli) kavramına odaklanan karakter ideallerine eleştirel bir bakış sunup, aklın sadece doğruluk ölçütümüzde değil, aynı zamanda insan olmaya, iyi bir insan olmak için yerine getirmemiz gereken koşullara ve bilen kişiler olma statümüz ile yaşamımızın geri kalan kısmı arasındaki uygun ilişkilere dair anlayışımızda da devreye girdiğini ifade eder. Batı düşünce sisteminde var olan aklın, Platon’dan Aydınlanma’ya varacak sistematik yapısı, deliliği dışlayarak belli idealler yaratmıştır. Aklın yarattığı bu ideal olana rağmen Romantikler ve Nietzsche’yle birlikte Foucault’da aklın bu mertebesine sorgulayıcı yaklaşmıştır. Dolayısıyla Foucault’nun Deliliğin Tarihi’nde üzerinde ısrarla durduğu şey, aklın dayatmalarının yarattığı delilik olmuştur. Bu nedenle, Batı düşünce sisteminde normalliğin ölçütü olan aklın yarattığı başvuru mekanizması, bir delilik olgusu yaratmıştır.

1.1.1. Sosyo-Kültürel Açıdan Delilik

Her çağın, her toplumun hatıralarında delilik, örtükte olsa farklı rollere bürünerek var olmuştur. Deliliğin toplumsal yapılar içerisinde hangi rollerde, nasıl konumlandığını anlayabilmek için toplumların içerisinde bulunduğu tarihsel gerçekliğe bakmak gerekir. İçinde bulunduğu toplumun düzeni ve sosyokültürel yapısında anlam bulan delilik, dışlandığı ya da kabullenildiği ölçüde belirginleşmiştir. Deliliğin aidiyetinin belirleyicisi olan toplum Goffman’ın da belirttiği gibi “kişileri kategorize etme araçlarını ve her bir kategorinin mensupları için sıradan ve doğal olduğu düşünülen nitelikler bütününe tesis eder. Diğer bir ifadeyle toplumsal çerçeveler, işaret ettikleri toplumsal bağlamlarda karşılaşılması muhtemel kişi kategorilerini sabitler” (Goffman, 2014, s. 30). Toplumun kategorize ettiği bu nitelikler içerisinde deli, sosyal ilişkilerde yine toplumun belirlediği ölçülerde alaka görmüştür.

Bu bağlamda Kılıçbay Foucault'nun Deliliğin Tarihi kitabının sunuş kısmında şunları söyler:

Toplumlari kapsadıkları, benimsedikleri ile dışladıklarının zıtlığı içinde okumak mümkündür. Yani evet dedikleri kadar, hayır dediklerinin de doğrultusunda. Her toplum kendini belli kodlara göre şifreler; bu kodların o toplumun kendini algılaması içindeki anlam ve yerlerini ortaya çıkartmadan, ilgilenilen toplumun şifresini çözmek mümkün değildir (Foucault, 2017, s. 7).

Deli olarak tanımlanan kişi, bir parçası olduğu toplumun anlam dünyasında ötekinin tanımlanır hali olmuştur. Dışlandığı kadar kabul görmesiyle de kapanmayacak mesafenin belirleyicisi olan delilik; bünyesinde suçu, cezayı, dışlanmayı ve normal olmayan bütün bir “öteki”yi barındırmaktadır. Öteki olma durumu, kendi kendini tanımlayan bir durum olarak da düşünülebilir.

Benlik ve başkaları arasındaki ilişkiyi gösteren öteki olma halinde sınırları çizilen roller için Kundakçı şunları söyler:

Ben ve öteki arasındaki ilişkide roller bellidir. Bu rolleri belirleyen de elbette ki özne/ben'dir. Ben/ biz/ yerli olan kural koyan, konuşan, yazan, akılcı olan, sınırları tanımlı ve katı olandır. Öteki/onlar/yabancı kurallara tabi olan, dinleyen, okuyan, öznenin yaptığı planlamaya uyması beklenen, duygusal olan, sınırları değişebilir-muğlak olan ve özneye göre esnek olandır (Kundakçı, 2013, s. 69).

Anormal davranış biçimlerini belirleyen kurucu unsur olan aklın karşısında öteki, tehlike barındıran, düzeni işgal eden bir dışsallık halidir. Batı düşünce dünyasının yarattığı ötekinin-delinin izini “(...) akılcı ruhun, ‘iştahlı-ruh’ ve insan kişiliğinin geri kalanı üzerindeki dengeleyici egemenliğini kurmakta yetersiz kalarak kendiliğın arabacısı ya da pilotu görevinden çekildiği durum olarak tasavvur eden Platon’un eserlerine kadar” (Sass, 2013, s. 14) sürdürmek mümkündür. Dolayısıyla delilik hali öteki olma konumunu sıklıkla korumuş, üzerine sıkça konuşulmuş, yazılmış, yer yer özgürleşmiş yer yer günah sayılmış bir yalnızlık halidir. Delinin yalnızlığının tarihsel arka yüzü, bugün de olduğu gibi bir damgayı gösterir ki bu delinin trajik yüzünün de işaretleyicisi gibidir. Goffman, “Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar” (Goffman, 2014) isimli kitabında damganın, Yunan kültüründe normal olmayan bireylerin kötü ve ahlaki statüsündeki olağan dışılığın ifşası için bedensel işaretler şeklinde olduğunu belirtiyor. Öyle ki bedene kazınan işaretlerle damgalı bireyin hain, köle, suçlu olduğunun ve bu damgalının toplum içerisinde kaçınılması gereken biri durumuna düşmesinin sağlandığını ifade ediyor. Bu bağlamda damgalanan delinin de toplum içerisinde dini, politik, kültürel, ekonomik boyutuyla söylemler ve yaptırımlarla birçok olumsuzluğa maruz kaldığı söylenebilir. Deliliğe dair emareler taşıyan damgalı birey, öteki olma durumunun ağır sonuçlarına maruz

kalmıştır. En nihayetinde Antik Yunan sonrası kültürlerde de devamlılık gösterecek damga, “öteki”yi muhalif olan herkese kadar taşıyacak kötülükler silsilesi olarak devam etmiştir.

Batı düşüncesi, delinin kötü silüetini ve öteki olma halini “iyiyi öz kimlik ve aynılık kavramları ile eşit saydığından beri, kötülük deneyimi de çoğu zaman dışsallığa ilişkin kavramlar ile ilişkilendirilmiştir. Ötekiliği hemen hemen her zaman, ruhun saf birliğini lekeleyen bir yabancılaşma” (Kearney, 2012, s. 87) olarak görmüştür. Bu yabancılaşmanın yarattığı mesafenin köklerini Antik Yunan kültürüne kadar dayandırmak mümkündür. Yunan kültürüne dışardan gelen Dionysos, insan-tanrı, köle-efendi ve barbar olma yönüyle de Yunan panteonuna aykırı düşmüştür. Bu bağlamda “Bu tanrıyı benimsemekte Yunanistan’ın güçlük çektiği, ona karşı direndiği Dionysos üstüne anlatılan efsane ve masallarda dile gelir. Denebilir ki, bütün efsaneleri bir tek motif üstüne kuruludur: Tepki ve direnç” (Erhat, 2015, s. 87).

Öte yandan kolektif bir yapıyı bünyesinde barındıran ve halkın tabanından beslenen devingen Dionysoscü yapının izlerini Orta Çağ’daki “Deliler Bayramına” kadar sürmek mümkündür. Nitekim kökenleri Roma pagan kültürüne dayanan bu halk festivallerinde “köleler özgür kalır, kumar oynamak serbest bırakılır; dolayısıyla hiyerarşide geçici bir değişim (Uçan, 2009, s. 20) olduğuna şahitlik edilmektedir. Toplumsal düzende hiyerarşik yapının altüst olduğu bu bayramda, zenginlerin yoksul, yoksulların ise zengin gibi giyindiği; insan-tanrı, köle-efendi gibi düalist yapılanmalarının altüst olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla düalist bir yapıyı barındıran Dionysos törenlerinde de karşıtlıkların gün yüzüne çıktığı, öyle ki ruhsal-tanrısal olanın dünyevi-ölümlü olanla birlikteliği, maskelerin kendisinde vücut bulmuştur. Bu durum tragedyanın sahnesinde çılgınlıkların, öfkenin, içgüdüsel olanın yani deliliğin öte yandan sağduyunun, akli olanın savaşı olmuştur. Olympos tanrılarının aksine düzenin dışına taşan, doğada anılan ve içgüdünün en açık hali olan delilikle aklın karşısında var olmuştur. Dionysoscü bu yapının Platon’un ideal toplum istencinde de pek yerinin olmadığını söylemek mümkündür.

Platon’un ideal toplumunda fazlalığa yer yoktur. Doğal olarak aşırılıklara sahip bir ruh, sağlıklı bir vücuda hâkim olamaz. Platon ruhun tutku ve arzularında ölçülü olması gerektiğini, idea ve aklın buyruklarıyla hareket etmesi gerektiğini savunur. Platon (1999)’a göre, ideal toplum düzenini anlattığı “Devlet” adlı eserinde sıklıkla ölçülen, tanımlanmış ve dengelenmiş erdemlerden bahseder ve devlet adamlarının da

ideal düzende aşırılıklardan kaçan, heyecanlarına gem vuran yapıda olması gerektiğini belirtir. Bedeni ruhun hapisanesi olarak gören Platon’a göre delilik ise “(...) gölgeler âleminin aşağı zevklerine dalıp tutkuların esiri olmaktır. Platon’a göre tutku hastalığı olan “delilik” in tersi olan delilik ise değerlidir ve kutsaldır” (Baykan, 2017, s. 195). Öte yandan Platon toplumsal yaşam içerisinde delilerin nasıl kontrol edilmelerine ise “Yasalar XI.” kitabının 934c kısmında, deliler için, akıl hastalarının toplum içine çıkmasına izin verilmemesinin ve akrabalarının delileri evde kendi bildikleri gibi tutmaları gerektiğinin, aksi takdirde para cezası ödeyeceklerine dair (Platon, 2007, s. 449) bir hüküm koymuştur. Dolayısıyla bu hüküm, sosyal yaşam içerisinde kontrol edilen delinin maruz kalacağı kapatmaların, toplumdan izole edilmenin ilk belirtileridir. Deliye karşı konulan mesafenin daha sonraki yüzyılda da dini düşüncenin şekillendirdiği Orta Çağ’da da devam ettiği görülmüştür. Deliye mesafe koyulmasının sebebi, kötü ruhların ve şeytanların etkisinde olması inancından kaynaklanmaktadır.

Akın, korkunun yanında bir çeşit tedavilerin de uygulandığı toplumsal düzen için şunları söyler:

Kendi aile mensubu olmayan başka bir ruh hastası yanına yaklaştığı zaman, dokunmadan, taş atarak uzaklaştırma geleneği bu inancı desteklemekle kalmaz, aynı zamanda giderek taş atma stiline göre hastayı tedavi edeceğine inanılan bir ritüele dönüşür. Antikçağ’ın komedi yapıtlarında örnekleri görülen bir bu sıradışı ‘tedavi yöntemi’nde amaç, ruh hastasını yaralamak veya öldürmek, değil onu tedavi etmektir. Ancak son tahlilde ‘deli’ye taş atarak onu kendinden uzak tutmak, ilâhi düzene karşı gelmiş, adeta suç işlemiş bu varlığa bir karşı duruş, nihayet onu bir tür reddedıştır (Akın, 2014, s. 105,106).

İlahi düzene karşı gelen ve kötü ruhların etkisinde olan deliye karşı bu tutumun, Orta Çağ’ın delisi olan cadılara, melankoliklere karşı da ortaya çıktığı görülmektedir. Delilik olarak algılanan bir diğer durum da melankoli olarak karşımıza çıkmaktadır. Melankolinin delilik ile düşünülmesini, Platon’un görüşlerinden ve Aristoteles’in doğa felsefesine kadar dayandırmak mümkün görünmektedir. Aristoteles, melankoli ile deha arasında bir ilişki olduğunu ileri sürerek, melankoli ile yaratıcılık arasındaki bağı kurmuştur. “Hippokrates’in kavramlarını (dört ruh hali ve dört mizaç) ödünç alan Aristoteles, melankoliyi patolojiden ayırıştırarak ve doğaya yerleştirerek ama aynı zamanda ve öncelikle, organizmanın düzenleyici ilkesi olarak kabul edilen ısıнын ve karşıt enerjilerin denetlenmiş etkileşiminin sonucu sayarak yeni bir yol açar” (Kristeva, 2009, s. 15). Bu bağlamda Aristoteles, melankolinin sadece mitin cezalandırılan kahramanlarına değil, aynı zamanda tüm yüksek nitelikli insanlara ait olduğunu söyler. Nitekim Sorunlar (problem) adlı yapıtının, XXX. Kitabı’nda Theophrast/Aristoteles’in “Neden ister felsefede ya da politikada ister şiir ya da sanatta

olsun olağanüstü kişiliklerin hepsi melankoliktir?” ifadesi melankolinin ve melankolik mizacın bir anlamda olumlanması noktasında önem arz etmektedir. “Aristoteles’le birlikte, dehayla dengelenen melankoli, insanın Varlık içindeki endişesiyle aynı kapsamda yer alır. Sınır durum olarak ve Varlığın gerçek doğasını ortaya koyan kural dışılık olarak bu melankoli görüşü Orta Çağ’da derin bir değişime uğrar” (Kristeva, 2009, ss. 15, 16). Aristoteles’in bu melankoli kavramının Orta Çağ ile birlikte başka bir anlama evirildiği, yabancılaştığı görülmektedir.

Dışlanma haline gelen melankoli, Hristiyan din adamlarınca memnuniyetsizliğin, inançsızlığın, tanrısal düzene baş kaldırışın kanıtı olarak ölümcül bir günah sayılmıştır. Ölümcül günah olarak olan melankoli, hor görülen bir mizaçta olmuştur. Orta Çağ boyunca hüküm süren Galen’in psikolojisine göre, insanlar dört farklı mizaçta sınıflandırılmıştır. “Kanlı canlı (sanguine), kolerik, flegmatik ve melankolik. Kanlı canlı insanlar aktif, iyimser, başarılı, dışa dönüktü; bu insanlardan iyi yöneticiler ve tüccarlar çıkardı. Kolerik insanlar kolay öfkelenen, kavga etmeye yatkın kimselerdi. Flegmatik insanlar sakin, bir ölçüde uyuşuk kimselerdi” (Yates, 2007, s. 172).

Yoksul, başarısız ve hor görülen bir yapıya sıkıştırılan melankoli için Kearney, “Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar Ötekiliği Yorumlamak” isimli kitabında şunları söyler:

(...) ta başından beri, Batı geleneği melankoli figürünü iki şekilde, Tanrı ve canavar olarak resmedildiğini ifade eder. Bir yanda, kendi çocuklarını yiyen, diğer kurbanlarını ise tecride ve karanlığın cehennemine mahkûm eden zalim Kronos şeklindeki melankoli imgesi vardır. Bu kadim mittin hiç şüphesiz haberdar olan Platon, melankoliyi gelmiş geçmiş en aşağılık ve zalim ruhla özdeşleştirerek (Phaedrus:248e) çok açık biçimde “bir insan sarhoş, şehvet düşkünü ve melankolikse (...) zalim olur (Devlet: 573c) (Kearney, 2012, s. 203).

Tanrı ve canavar şeklinde resmedilen ve gezegenlerin hükümdarı olan Satürn (Kronos), tekinsiz bir karakter olarak benimsenmesinin yanında, kasvetli mizacın temsili olmuştur. Satürn’ün etkisinde olanların zıt özellikleri bir arada taşıdıkları da söylenebilir. Nitekim bu kimseler, zengin ve kudretli olsalar bile, iyi kalpli ve cömert olmadıkları algısı görülmektedir. “Zeki ve bilgili olabilirler ama mutlu olmayan melankoliklerin ihtiyarlık, sefalet ve ölümle ilişkilendirilmesi de yine Satürn’ün soğuk ve kuru tabiatına bağlandığı” (Panofsky, 2012, ss. 120, 121) söylenebilir. Dolayısıyla toplumun günah keçisi olan “Satürn Çocukları” farklı dönemlerde farklı dini ve politik argümanlarla günahkâr, suçlu, şeytani ve netice itibarıyla deli olarak yargılanmış, yakılmış, sürülmüştür. Szasz’ın da ifade ettiği gibi “toplumdan farklı davranışlar

sergileyen insanlar şeytanın uşağı, cinli, deli olarak adlandırılıp davranış sebepleri ve bunlara davranış biçimleri şekillendiriliyordu” (Szasz, 2007, s. 33). Farklı halleriyle “Epikurosçularda ve kısmen kiniklerde görülen, daha sonra Romantiklerde görülecek olan ‘çökmekte olan toplumdan kaçıp inzivaya çekilme’ isteği, 4. yüzyıl başı Mısır ve Suriye’de Hristiyan keşişlerinin kendilerini manastıra kapatıp Tanrıya ve ibadete adanmaları ile başka bir boyut kazanır” (Karbay, 2015, s. 64). Nitekim toplumdan kaçan bu keşişlerin melankolik yapısı, acedia olarak tanınacaktır. Ruhani bir kayıtsızlığın tanımı olan acedia “(...) ilgisizlik, bitkinlik, hüznün karışımı bir ruh haline işaret ediyor. Ruhun, imgelemin baskı altına alınması, bu hastalığı belirliyor” (Göle, 2007, s. 164).

Genel bir halsizlik haliyle birlikte dizlerde güçsüzlük, ağrı ve ateş gibi fiziksel belirtileri de olan acedia kurbanının suskunluğu da belirleyici özelliğidir. “Kişi adeta dilini yutmuştur: konuşma yetisi elinden alınmış gibidir. Ancak kişi bunu kabullenirse, ruhu da buna uyarsa, belki de fiziksel kaynaklı olan bu ağırlık hissine kötü irade boyun eğerse, işte o zaman bu, ölümcül bir günaha dönüşür” (Starobinski, 2007, s. 225). Melankolinin ‘acedia’ ya dönüşmesi toplumdan kaçmak isteyen, toplumun yozluğuna tahammül edemeyen ve arınmak için yalnızlığı seçen keşişlerle oluyor. Suskun, yalnız kalan acedia kurbanı için bu durum ölümcül günahlardan biri sayılmakla birlikte, başka bir düzene özlem duyan ve tanrının buyruğuna itaatsizlik şeklinde algılanmıştır. Teber’in de belirttiği gibi “politik hiçbir örgütlenme içinde olmayan, günlük yaşamdan sıyrılmış, geri çekilmiş, kendi içine kapanmış, hüznü insanların davranışları (bile), bir tür başkaldırı ve başka bir düzen özlemi olarak görülmüş ve bu melankolik tavır, dolaylı yollardan da olsa, ağır bir toplumsal kritik-düzen muhalefet” (Teber, 2009, s. 144) olarak görülmüştür. Toplumun günah keçisi olan delilerin, melankoliklerin öteki yüzünü cadı avlarında da görmek mümkündür. Yaşlı kadınlarda özellikle dilencilerde, yoksul ve yalnız kadınlarda cadılığın daha yaygın görüldüğü algısı vardır.

Burton melankolinin sebeplerini incelediği Melankolinin Anatomisi kitabında cadılara dair şunları söylemektedir:

Cadıların elinden neyin gelip gelmediği, sığırlara büyü yapıp öldürmek, kova taşımaya yarayan sııklara binip bacalardan uçmak, kendilerini kediye köpeğe çevirmek, bir cismi bir yerden başka yere göndermek, kitleler halinde toplanıp dans etmek, şeytanla cinsel birleşmede bulunmak gibi şeyleri yapıp yapmadıkları tartışmalı olsa da, maharetlerinin hepsi içerisinde hareketsiz duran ve onlara hükmeden melankoli sıvısıyla ilişkilendirilmektedir; buna şeytanın yardımı ve birtakım doğal sebeplerde eklenebilir (Burton, 2018, s. 74,75).

Büyücülükle suçlanan kadın geçmişte de büyü yapmış, hayatın sırlarına kapı aralamaya çalışmıştır. Büyü ritüelinin toplumsallığı boyutuyla gizemlerle dolu

olmasının yanında, gizemli olana ışık tutma çabasıyla da dikkat çekmektedir. Geç Orta Çağ ve erken modern dönemle birlikte büyücülük, bir şekilde çok yeni ve özel bir anlam kazandı. Algıdaki bu kaymanın nedenleri, Avrupa toplumunun temellerini sarsan yeni bir paranoyada yatmaktadır. “İşgalci Müslüman orduların tehdidi, doğu Ortodoks Kilisesi ile yaşanan ayırım, hareketliliğin yükselişi ve Kara Ölüm’ün yıkıcı etkileri bir araya gelerek Avrupalı zihninde toplumsal, ruhsal ve politik hayatın pek çok yanında radikal değişikliklere neden olacak yeni bir kuşatılmışlık hissi” (Martin, 2009, s. 15,16) yaratmış olmasıdır. Toplumsal dönüşümün çok şiddetli olduğu bu dönemde, kralların iktidarını kaybetme korkusuyla baskıyı artırdığı ve halkı kendi tahakkümüne sokmaya çalıştığı görülmüştür. Nitekim kaosun arttığı böylesi bir ortamın tek çözümü, bir günah keçisi bulmak olmuştur. Seçilen günah keçisi toplumdaki bütün kötülüklerin sebebi olarak görülmüş ve öldürülmüştür. Gerçekten de Orta Çağ Avrupası bu kaotik düzende saldırı altında olduğunu hissedip, komplo teorileri üretmiştir. Bu bağlamda Yahudiler, cüzzamlılar, sapkınlar ve cadılar Avrupa Hristiyanlığını devirmeye çalışan şeytani unsurlar olarak görülmüştür. Zamanla cadı imajı, topluma karşı çalışan iblisin nihai sembolü olarak gelişip, günah keçisi rolünü üstlenmiştir. Günah keçisi olarak hizmet eden kadının, şeytanlar tarafından ele geçirildiği ve bir “deli” olduğu algısını da tekrarlamak gerekir. Öyle ki toplumsal algı, cadıların Şabat olarak bilinen gece ritüellerinde şeytanın hayalarını öptüğü ve ona biat ettiği yönünde olmuştur. “Ayrıca komşunun ineğinin öldürülmesi; dolu fırtınaları estirilmesi, ürünlerin yok edilmesi, bebeklerin çalınması veya yenmesi” (Harris, 1995, s. 176) gibi suçlamaların yanında, bebek ölümlerinden sorumlu tutulan ebeler kadar birçok şekilde sebep yaratılmıştır.

Cadı avlarının kabul edilebilir algısını, toplumun belleğinde, eskilere dayanan bir yerde bulmak mümkündür. Bu inanç yapısı şeytana hizmet eden, bebek öldüren Lilith efsanesine kadar dayandırılabilir. Yahudi efsanesine göre, Adem’in ilk karısı olan Lilith, aynı çamurdan yaratıldığı için Âdem ile eşdeğerdir. “Evlilikle ilgili bir dizi tartışmanın ardından, yuvadan uçtu ve iblis aşıklarıyla birlikte çölde yaşayabilmek için onu terk etti. Lilith, kendi iblis çocuklarının hayatına karşılık yeni doğmuş bebeklerin canını alan şeytani ve kin dolu bir figüre dönüştüğü” (Martin, 2009, s. 50) inancı vardır. Bu bağlamda cadı avcılarının “(...) askıya vücut organlarını germeye ve başparmakları aletle ezmeye ek olarak, keskin uçları alttan ateşle kızdırılan iskemleler, iğneli ayakkabılar, iğneli kemerler, kızdırılmış demirler, kızdırılmış kerpetenler, aç bırakıp

öldürme gibi işkence araçları kullanıldığını” (Harris, 1995, s. 179) göz önüne alırsak, şeytani ve kin dolu bir figüre dönüşen cadılara yapılanların, toplumsal bilinç altının kusması olduğu ifade edilebilir.

Cadılara yönelik bu algının başka bir hali ise modern tıpta, şamanlara karşı olmuştur. İnsanlığın en eski inanç yapılarından biri olan, sihir ve büyüye dayanan Şamanizm de “seçilmiş” kişiler olarak şamanlar, bilinmeyeni keşfetmenin gücüne sahip olarak kutsal bir ayrıcalığa sahiptiler. Hastaları tedavi edip, iyileştiren şamanların görevlerinden bir diğeri ise, ölen insanların ruhlarını öteki aleme uğurlamak olmuştur. Hasta insanın ruhuna musallat olan devlere, cinlere, kötü ruhlara olan inanç, şamanlara hekimlik misyonu da vermiştir. Nitekim şamanları; seçkin özelliklerinden dolayı iyi ve kötü cinlerle ilişkisine inanılmıştır. Şamanların yer yer nöbetler geçirmesi, cinler ve ruhani olanlarla bedensel boyuttaki ilişkisi araştırmaların hedefi haline gelmiştir. Şamanların bu ruhani durumlarını şizofreni olarak belirleyen kişilerin Eliade’nın da belirttiği gibi, “(...) onu her şeyden önce bunalım, hatta gerileme içindeki bir Psykhé’nin kendini dışa vurması olarak tanımlamağa eğilim gösterecek; onu kimi norm-dışı sapkın psişik davranışlarla karşılaştırmak ya da histeriye veya saraya benzer ruh hastalıkları arasında saymaktan bile geri kalmayacaklarını” (Eliade, 1999, s. 8) söylemek gerekir.

Nitekim psikanalistlerin, ilkel insan davranışlarının delilik saymalarına karşı gelen Szasz şunları söylemektedir:

Sonuçta bazı benzerlikler buldular. Bu sayede insanın tabiatı ve davranışları hakkındaki bilgimiz arttı, ufkumuz genişledi. Ancak bu yaklaşımın bir tehlikesi vardı ki kendini göstermesi pek uzun sürmemiştir: Daha işin başında, gözlemciler de yorumcular da kendileriydi ve psikopatolojik bir vaka bulmak gibi bir ihtiyacın baskısı altındaydılar. Yorumlanabilecek hemen her davranışın akıl hastalığının dışavurumu olarak görme eğilimi gösterdiler; sonuçta tarihten ve hayattan seçtikleri birçok kişiye bir takım hastalık teşhisleri koydular. Cadının akıl hastası olduğu fikri bu bakımdan psikiyatrinin temel unsurlarından biri olmuştur (Szasz, 2007, s. 115).

Şamanların “deli” olarak görülmesi en nihayetinde bir dışlamayı, ötelemeyi doğurmuştur. Dışlanan bu yapılar arasında şamanlar gibi cadılar da Orta Çağ’da çeşitli işkencelere maruz kalmışlardır. Öte yandan bu durum Szasz’ın da belirttiği gibi “(...) deliliğin bir otoritenin, baskı altına alınan insanlar (yani cadılar) adına, (delilik dışında) her mazerete kulak tıkayan zalimlerin (Engizisyon) pençelerinde çektikleri acıları azaltmak amacıyla büyücülük hakkında ortaya attığı bir mazerettir” (Szasz, 2007, s. 116). Bu bağlamda cadı-deli arasındaki bu yapı, günah keçisi ilan edilen “öteki”yi gösterir. Öyle ki “öteki”nin günah keçisi ilan edilmesinin köklerini, insanları tanrılara

kurban eden Antik Yunan toplumuna kadar dayanır. “Pharmacos” (Farmatos) adı verilen günah keçisi ayininde; büyük felaketlerde ve veba salgınlarında sakatların, budalaların, ölüm cezası almış olanların taşlanarak öldürölüp, tanrılara kurban edildikleri (Bonnard, 2011, s. 17) bilinmektedir. Bu bağlamda dilsel bir muğlaklık getiren ötekinin mahiyeti zaman ve mekâna göre değişmişse de rengi hep aynı kalmıştır.

Bir çeşit yabancılık hali olan bu durumu Kearney şöyle ifade eder:

Çoğu kültür, yabancıları günah keçisi haline getirmek için kurban mitleri üretir. Günah keçisi bulma meraklıları, toplumsal marazlardan sorumlu tuttıkları bu yabancıları tecrit eder ya da ortadan kaldırır. Böyle bir kurban etme stratejisi, topluluklara bağlayıcı bir kimlik bahşeder; yani kimlerin topluluğa dahil edildiğine (biz), kimlerin topluluğun dışında bırakıldığına (onlar) dair temel bir farkındalık sağlar. Mutlu bir topluluk yaratmak için ödenmesi gereken bedel çoğu zaman bir yabancının dışlanmasıdır: “Ötekinin”, “yabancının” sunağında kurban edilmesidir (Kearney, 2012, s. 41).

Tarih boyunca, hastalıkların insanların karşılaştığı tehlikelerin bir parçası olduğunu görölmüştür. Nitekim salgınların varlığı siyasi, ekonomik ve kültürel olarak insanların ve toplumların hayatında değişikliklere neden olmuştur. Orta Çağ’da yaşanan salgınlardan biri olan vebanın sebebinin ahlaki kirlilik olduğu inancıyla “(...) bütün insanlar, değişmez bir şekilde salgının vurduğu topluluğun dışında bir günah keçisi arayışı içerisindeydiler. 1347-1348 yıllarında vebanın vurduğu Avrupa’nın her tarafında benzerine rastlanmadık sayılarda Yahudi katledilmiş, veba biter bitmez katliam son bulmuştur” (Sontag, 2005, s. 78). Sonuç olarak, savaşın, yoksulluğun ve salgın hastalıkların yarattığı toplumsal bir histeri, cadılara, cüzamlılara, sapkınlara ve Yahudilere karşı en vahşi saldırı biçimini üretti. Öte yandan, hayatta kalanların kaygılı durumları, her an kapılabilecekleri ve daha sonraki birçok sanat alanında ele alınacak yeni ölüm durumlarını ortaya çıkarmıştır. Orta Çağ’ın en popüler konularından olan “Ölüm Dansı” dönemin ölüm algısının en iyi yansımalarındandır.



Görsel 1. John of Kastav, “Danse Macabre”, 5120 x 3401cm, fresk, 1490, Kutsal Üçleme Kilisesi, Rizana Vadisi’ndeki Hrastovlje, Slovenya

Ölenlerin ardında kalanların, ölümle yüzleşmeleri her sınıftan, her yaştan insanı içine çeken bir “ölüm imgesi” ortaya çıkarmıştır. Bu ölüm imgesi, ahlaki bir yapı barındırmakla birlikte, geride kalanların ölüm bilincini de ortaya koyuyor. “Ölüm anlayışı krallar, piskoposlar, prensler, burjuvalar, sonradan görmelerin katıldığı Mesihçi ve eşitlikçi şölen olma özelliği taşıyan Ölüm Dansının sürdürülmesini sağlamaktadır” (Boudrillard, 2016, s. 258). Ölüm Dansı var olan düzende, herkesin ölüm karşısında eşit olduğunun da farkındalığıdır. Nitekim bu dansa en çarpıcı olan şey ölüme karşı korkunç bir çaresizliktir.

Bu bağlamda Huizinga, “Orta Çağın Gün Batımı” adlı kitabında “Ölüm Dansı” için şunları söyler:

Canlıları aramak üzere kırk kere gelen dansçı, başlangıçta Ölüm değil, ölüdür. Altta yazılı kıtalar, erkeklerin veya kadınların söz konusu olmasına göre, bu kişiyi “erkek veya kadın ölü” olarak adlandırmaktadırlar. Bu bir Ölüm dansı değil, ölümler dansıdır. ve dans eden henüz bir iskelet değil de, etleri dökülmemiş, karnı oyuk ve çökük bir cesettir” (Huizinga, 1997, s. 211).

Kaygılı bir halin yarattığı ölüm imgesi, şimdinin esas yapısını parçalamış, geleceğe dair korkunç ve yıkıcı bir belirsizlik yaratmıştır. Hiçbir statünün karşısında duramadığı bu hakikat ne geçmişi ne de geleceği içine sığdıramamıştır. Bu şimdinin hakikati olarak “ölümün dansı”dır. Endişenin patlamasının yarattığı Avrupa paranoyası, ölüme dair bu algısının yanında histeri salgınlarını da doğurmuştur.



Görsel 2. Yaşlı Pieter Bruegel, “Molenbeek’teki Kiliseye Epileptiklerin Hac Ziyareti”, 22x16cm, Gravür, 1642, Belçika Kraliyet Kütüphanesi, Brüksel, Belçika

Farklı zamanlarda ortaya çıkmış olan bu salgınlardan en bilineni 1518’de dans vebası olarak da bilinen Aziz Vitus Dansı’dır. Robert Burton, 1621’de yayınlanan “Melankolinin Anatomisi” adlı kitabında, Aziz Vitus Dansı’nı delilik belirtisi sayar ve bu durumu şöyle anlatır: “Paracelsus’un en şehvetli dans dediği Aziz Vitus Dansı hastaları, ölene ya da iyileşene dek dans ederler. Bu şekilde adlandırılmasının nedeni, bu hastalıktan mustarip olanların Aziz Vitus’un yerine gidip yardım dilenmeleridir; orada biraz dans ettikten sonra bu hastalıktan tamamen kurtuluyorlarmış” (Burton, 2016, s. 95). İnsanların delilik içerisinde bayılana kadar dans ettiği bu olayın durması için “(...) halk arasında müzik ve dans etmek yasaklandı” (Waller, 2018).

Bu durumun bir çeşit çatışmanın sonucu olduğunu belirten Geçtan, dans vebası, dans salgını olarak da bilinen St. Vitus dansı için şunları söylüyor:

İnsandan insana geçen ve geniş insan kitlelerini etkileyen bu salgınlar, çağdaş anlayışımıza göre kitle histerileri olarak nitelendirilebilir. İtalya’da tarantizm, Almanya’da St. Vitus dansı olarak anılmış olan ve daha çok dans manileri biçiminde ortaya çıkan bu grup histerileri, sakin bir yaz gününde bir kişinin adeta arı sokmuşçasına yerinden sıçramasıyla başlıyordu. Aynı anda çevredeki diğer insanlar da buna katılarak sıçramaya başlıyor, yollara fırlıyorlardı. Kısa bir süre içinde tüm kasaba halkı meydanlarda sıçrıyor, dans ediyor, titriyor, bazıları ise giysilerini yırtıp soyunuyor, yerlerde yuvarlanıyor, birbirlerine vuruyor, bazen bol şarap içip şarkılar söylüyorlardı (Geçtan, 2000, s. 40).

Bir başka ilginç histeri salgını, kırsal alanlarda daha yaygın olan likantropidir. Bu hastalık, bazı insanların melankoli hastalığı dediği bir hastalıktır. “Bazıları ise bu hastalığı lycaonie ya da cynanthropie diye adlandırır; bunun nedeni, bu hastalığa yakalananların kendilerinin kurt ya da köpeğe dönüştüğüne inanmalarıdır” (Nynauld, 2007, s. 157). Sontag “Metafor Olarak Hastalık -AIDS ve Metaforları” (Sontag 2005) isimli kitabında hastalığın, İlyada’da ve Odysseia’da şeytani bir güç olduğunu ve doğal nedenlerden dolayı başa geldiğini söyler. Nitekim Yunan kültüründe hastalığın gereksiz ve haksız yere olmasının yanında, atalardan kalan suçun kefareti ya da kusurlardan dolayı hak edildiğine inanılmıştır. Hristiyanlık kültürüyle birlikte hastalığın ahlak ile bağdaştırıldığını söyleyen Sontag, hastalık ve kurban arasındaki bağla birlikte hastalığın haklı bir ceza biçimini aldığını belirtir. Bu bağlamda cüzzamın varlığı da işlediği günahların bedeli olarak algılanmış, vücudundaki çürüme de günahkâr bedenin dışa vurmaları olmuştur. Cüzzamlının varlığı Foucault’nun da belirttiği gibi “(...) her zaman Tanrının dışavurumu olmaktadır, çünkü bütünü itibariyle onun öfkesini işaret etmekte ve iyiliğini vurgulamaktadır” (Foucault, 2017, s. 27). Nitekim dönemin kilisesindeki bir ayinde “Dostum, bu hastalığın sana bulaşması

Tanrının hoşuna gider ve seni bu dünyada işlediğin suçlardan ötürü bu yolla cezalandırmak istemesi büyük bir lütuftur” (Foucault, 2017, s. 27) şeklinde kullanılan ifadeler cüzzamın Hristiyan ahlakında, günahkâr bedenin başına gelen tanrısal bir ceza olduğunu gösteriyor.

Bir çürümenin sosyal boyutunu da gösteren cüzzamlının durumu, bulaşıcı hastalıklardan ziyade akıl hastalarıyla benzerlik göstermiştir. Bu benzerlik cüzzam evlerinin varlığı, cüzzamlının toplum içerisindeki mesafesi ve tecrididir. “Orta Çağlarda cüzzam, çürümenin çıplak gözle görülebildiği bir sosyal metin; bir çürüme numunesi ve alametiydi” (Sontag, 2005, s. 65). Avrupa coğrafyasında silinen cüzzamın yerini zamanla başka bir olgunun aldığı görülmüştür. Bu olgunun cüzzamın yarattığı korkunun, saplantının benzeri olan “delilik” olduğu söylenebilir. Foucault bu noktada “bin yıllık korkular içinde cüzzamın yerine geçen bu yeni saplantının, tıpkı onun gibi, aslında açıkçası onunla akraba olan paylaşırma, kovma, arındırma tepkilerine yol açabilmesi için, yaklaşık iki yüzyıl süren bir atalet döneminin” (Foucault, 2017, s. 31) geçmesinin gerektiğini belirtiyor. Dolayısıyla delilik, cüzzamın yarattığı korku, tecrit gibi saplantılara maruz kalmadan önce Rönesans döneminde üzerine en çok yazılan, çizilen ve özlenen yaşam biçimi olmuştur.

Melankoli ve deliliğe sebep olduğuna inanılan Satürn gezegenine olan bakış açısının Rönesans döneminde değişmesiyle “Satürn, uzak ve soylu, usun, düşüncenin, duygu ve yeteneklerin en fazla yoğunlaştığı, ozansal esrimelerin, ‘tanrısal çılgınların’ gezegeni olarak tanımlanmıştır. Satürn’ün melankolik ozanların yaratıcı coşkularını oluşturan, onların koruyucu gezegen tanrısı olduğu düşünülmüştür (Teber, 2009, s. 175). Erasmus’un “Deliliğe Övgü” kitabında “Âlem benim hakkımda ne derse desin, en deliler arasında bile deliliğin kötü bir ünü olduğunu bilmez değilim, buna rağmen iddia ediyorum, ilahi gücüyle hem Tanrıları hem de insanları neşelendiren tek varlık benim, sadece ben” (Erasmus, 2010, s. 37) ifadesi dönemin deli algısının tanrısal boyutuyla, neşe ve özgürlük sembolü olduğu görülmektedir. Rönesans dönemi sonrası Aydınlanma düşüncesiyle delilik akıl karşısında farklı bir temele oturtulmuştur. Rasyonalitenin inceleme alanına giren delilik, toplumsal boyutuyla da çalışmayan, serseri, hazır yiyici “akıl hastası” olarak değerlendirilmiştir. Delilik, Rönesans döneminde yaratıcılığı destekleyen, coşku ve çılgınlığın karşılığıyken, Aydınlanma düşüncesiyle birlikte reddiyeinin sosyal metni haline gelmiştir. Nitekim aklın dışladığı deliler, önce genel hastanelere ardından psikiyatri kurumlarına bırakılmışlardır.

Foucault bu tarihsel süreci “büyük kapatılma” olarak tanımlamaktadır. Akıl hastalarının kapatılmasıyla başlayan bu süreç, Batı dünyasının delilere tavrının resmi olmuştur. “İlk önceleri genel hastanelere, sonra özel psikiyatri kliniklerine kapatılan ‘deliler’, zaman zaman kendi hallerine ölüme terk edilmişlerdir. Fakat evrim kuramının, Darwinizm’in giderek sosyal darvinizm biçimini almasıyla, toplumda çoğunluğu oluşturan normallerde, azınlığı oluşturan delileri radikal olarak temizlemek istemi giderek artmıştır” (Teber, 2009, s. 222). Deli on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda hasta olarak kabul görerek, psikiyatri kurumlarına sevk edilmiştir. “Böylece Doğa Tanrının, Devlet kilisenin, akıl hastalığı da büyüünün yerini aldı” (Szasz, 2007, s. 195). Bu bağlamda Foucault’nun “Deli, büyücünün oğlu değildir; ama psikiyatr engizisyonunun soyundan gelir” (Foucault, 2003, s. 50) sözü psikiyatri kurumlarının deli üzerindeki gücünü göstermiştir.

Engizisyon ve Psikiyatri kurumları arasındaki benzerliği Szasz şu şekilde belirtmektedir:

Engizisyonun ortaya çıkış nedeni halkı büyücülük tehdidinden korumaktır. Benzer bir şekilde on yedinci yüzyıla kadar deliliğe karşı örgütlü bir kitle hareketi olmamıştı. Bu kez ortaya çıkan örgütlü hareket Kurumsal Psikiyatri, toplumu mutlak bir kötülük olan delilikten kurtarmakla görevlendirilen 33 kişi de ruh doktoru oldu. Büyücüler dört yüz yıl boyunca işkenceyle günahlarından arındırıldı, bunu izleyen üç yüz yıl boyunca delileri işkenceyle tedavi ettik ve hala ediyoruz (Szasz, 2007, s. 34).

Hekimlerin zamanla örgütlü bir hal almasıyla akıl hastaneleri devletlerin finanse ettiği, idaresini üstlendiği kurumlar olmuştur. Devletlerin aktif bir rol üstlendiği yeni dünya düzeninde bölünme ve ayrımlarla birlikte “(...) yoksullar, az gelişmişler, zekâ katsayıları düşük olanlar, sapıklar, transseksüeller, entelektüeller, kadınlar gibi pek çok ‘kategoriye’ bölünmüşlerdir. ‘Normal insan’ düşüncesini giderek daha ırkçı bir temele oturtan bir dışlama, bir terör faktörüdür” (Boudrillard, 2016, s. 219). Yetkilerin güçlenmesi, kategoriye ayırdıkları insanlara “yasalar” belirleyerek istediklerini yapma hakkını da vermiştir. Nitekim “1940 yılında Alman Adalet Bakanlığı’nın bir memuru, bakana ötenazi konusunda bir yazı yazıyor ve ondan, ruh hastalarının ve özürhükümlülerin yasadışı bir şekilde öldürölmelerine son vermek için tüm yetkisini kullanarak ötenaziyle yasal bir temel oluşturmasını istiyor ve tüm adalet mekanizmasının onurunun söz konusu olduğunu belirtiyor” (Gruen, 2003, s. 221). Öjenik bir ırk yaratma saplantısı, Hitler Almanya’sında milyonlarca insanın yakılmasına sebep olmuştur. Faşizmin şiddetinin en üst düzeyde olduğu Nazi Almanya’sında psikiyatrilere, sistemle iş birliği içerisinde olduğu bilinmektedir. “Sivil halkın kitleler

halinde askerler tavafindan öldürüldüğü işgal altındaki bölgelerde bile -örneğin Kiev’de- akıl hastanelerindeki hastalar doktorlar tarafından öldürülmüşlerdir” (Szasz, 2007, s. 287). Yahudi ve akıl hastalarının maruz kaldıkları bu durum, faşist düzenler içerisinde kurumsallaşan yapıların ayrıştırıcı, yok edici gücünün sonuçlarıdır. Kafir damgasının vurulduğu Orta Çağ cadısı Engizisyon’un insafına bırakılmışsa, hasta damgası vurulan “deli”de psikiyatri kurumlarının insafına bırakılmıştır. Damgalayanın toplumdan tecrit ettikleri, bir anlamda aklın kabul etmediği kusurlar olmuştur. Bu kusurlar düzeni hastalığı Tanrının gazabı olarak gören, bedeni bir günah mabedi sayan düzenle aynı yolda yürümektedir. Dolayısıyla aklın süzgecinden geçirilen delilik; melankoliklerin, cadıların, Yahudilerin, akıl hastası ve bütün azınlıkların hiç değişmeyen adı olmuştur.

1.1.2. Tıp Alanında Delilik

Deliliğin hastalık olarak ele alınması deliliği günümüzde zihinsel boşluk, psikoz ve akıl hastalığı gibi kavramların temeline oturtmuştur. Foucault’nun “akıl hastalığı” kavramı için “*yabancılaşmış delilikten* başka bir şey olmayıp, kendisinin olanaklı kıldığı bu psikolojide yabancılaşmıştır” (Foucault, 2013, s. 91) dediği bu durum deliyi tıbbi müdahale ve bakım, rehabilitasyon gibi prosedürlerinin içerisine hapsedip, deliliği hastalık kavramı içerisinde değerlendirmiştir. Hastalık, Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde “Organizmada birtakım değişikliklerin ortaya çıkmasıyla sağlığın bozulması durumu, rahatsızlık, çor, dert, sayrılık, illet, maraz, maraza, esenlik karşıtı. Ruh sağlığının bozulması durumu” (TDK, 2023) şeklinde ifade edilirken akıl hastalığı ise “Düşünme, anlama, kavrama, önlem alma vb. yeteneklerdeki eksiklik, ruh hastalığı” (TDK, 2023) şeklinde ifade edilmiştir. Türkçe Bilim Terimleri Sözlüğü’nde ise akıl hastalığı için “Kişinin ayırt edicilik gücünü kaldıran ruhsal bozukluk, us sayrılığı” (“Türkçe Bilim Terimleri Sözlüğü”, 2013) şeklinde bir tanım mevcuttur. Akıl hastalığı kavramının, kültürlere ve sosyal yapılara göre şekil almasının yanında en genel hali “akıl sakatlığı, akıl zayıflığı, delillik, akli zayıf bulunanlar, psikiyatrik bozukluklar, ruhsal bozukluklar, ruh hastalıkları” (Erkin, 2020, s. 6) şeklinde tanımlandığı söylenebilir. Akıl hastalığı kavramının tek boyutlu olmayan tanımları hastalığa dair çeşitli kavramsallaşmaları doğurmuştur. Dolayısıyla bu durum akıl hastalarına belirli dönemlerde inanç sistemlerinde ve bilimsel yapılarda farklı tedavi ve yaklaşım biçimlerini doğurmuştur.

Deliliğe yönelik tedavinin en eski yönteminin Taş Devri'nde yapılan trepanasyon olduğu sanılmaktadır. “Tedavi veya büyü amacıyla, canlı bir insanın kafatasında, keskinleştirilmiş bir alet yardımıyla delik açma ve kemik parçası çıkarma işlemine trepanasyon (trepanation/craniotomy)” (Bayat, 2016, s. 40) denilmektedir. Akıl hastalarında, epilepsi krizleri geçiren ya da baş ağrıları çeken hastalarında tedavisinde kullanıldığı tahmin edilen bu tedavi yöntemi kafatasına yuvarlak bir deliğin açılmasıyla gerçekleşmiştir. Baş delgi ameliyatı olarak bilinen trepanasyonun uygulanmasındaki amacın, hastayı esir alan kötü ruhları kovmak olduğu söylenebilir. Animist düşünce yapısına sahip ilkel insanlar, yaşanan olayların sebebini doğaüstü güçlerde aramıştır. Kötü olayların ve hastalıkların sorumlusu olarak kötü ruhların, cinlerin ve şeytanların olduğuna olan inanç büyücü hekimlerin (şamanların) farklı ritüellerini de doğurmuştur. Hayvan postlarının giyildiği, maskelerin ve davulların eşlik ettiği danslarla hekim, şeytanları ve kötü ruhları kovmayı amaçlamıştır. Şamanların trans halinde doğa üstü güçlerle girdiği ilişkiyle hekimlik yaparak hastayı iyileştirdiğine inanılmıştır. Animist düşünceyle büyücü hekimler “tedavide bitkileri de kullandıkları, basit anatomi bilgileriyle bazı küçük ameliyatlar yapabildikleri tahmin edilmektedir; trepane edilmiş kafatasları ve duvar resimleri bu fikri desteklemektedir” (Bayat, 2016, s. 36,37). Dinsel bir misyona sahip şaman hekimlerin bu tedavi uygulamaları Yunanlı hekimlerde ise, farklı dönemlerde farklı anlayış ve tedavilerle olmuştur. Antik dönemde insanlar akıl yürütme, hastalık ve sağlık gibi durumlara tanrıların etkisinin olduğuna inanmış ve şifayı tanrılarda aramıştır. Bu dönemde “Aphrodite, Artemis ve Hera’ya doğum, Eileithyia’ya ebelik tanrıçası olarak tapılıyordu, fakat tartışılmaz hekim tanrı Asklepios idi” (Bayat, 2016, s. 101). Mitolojik bir figür olan Apollon’un oğlu Asklepios hekimlerin tanrısı kabul edilmiştir. Ruhsal ve bedensel hastalıkların tedavisinde kendisinden şifa beklenen tanrıların başında gelen Asklepios’un adına hastane olarak kullanılan tapınaklar kurulmuştur. Bu tapınaklarda “bugünkü anladığımız biçimde, psikoterapi, düş yorumlamaları, psiko drama, uğraş, okuma, çamur banyoları ve çeşitli telkin yöntemlerinin” (Öztürk ve Uluşahin, 2011, s. 3) uygulanmış olduğu bilinmektedir. Anti Yunan kültüründe akıl hastalarına çare olarak kurulan tapınak hastanelerinin yanında dönemin filozofları da ruh beden üzerinde akıl yormuştur. Antik Yunan filozoflarından Platon’un da bu konuyla ilgilendiği bilinmektedir. Nitekim Platon Timaios’da ruh hastalıklarının akıl noksanlığından doğduğunu belirtmiştir. Platon’a göre “Başlıca ruh hastalığının akıl noksanlığı olduğu kabul edilmelidir. Ama akıl noksanlığı iki türlü olur: Biri delilikten,

öbürü bilgisizlikten. Bu bakımdan birine ya da öbürüne yol açan şeye, hastalık adını vermek” (Platon, 2001, s. 104) gerekir. Ruhun ve bedenin bir bütün olduğunu savunan Platon’a göre, “ruhu ya da bedeni ayrı ayrı tedavi etmek yanlış çok yaygındır. Yunanlı hekimlerin hastalıkların çoğunu iyileştirememelerinin nedeni de bu yanlışta ısrar etmeleridir” (Derbeder, 2007, s. 16). Dolayısıyla Platon hekimlerin bu durumu dikkate almalarının gerekliliğini savunmuştur. Antik Yunan’da tıbbı bilimsel yaklaşım ise, Hipokrat ile başlamıştır. Hipokrat hastalığı doğaüstü güçlerde değil de doğal etkenlerde aramıştır. “Duyguların ve zihinsel faaliyetin merkezi Aristoteles’e göre kalp, Hippokrates metinlerine göre ise beyindi” (Scull, 2020, s. 36). Dolayısıyla Hipokrat, ruhsal hastalıkların kaynağını beyinde arar.

Hipokrat bunu şu şekilde ifade etmiştir:

İnsan bilmelidir ki neşe, hoşnutluk, gülme, sporlar, acı, üzüntü, karamsarlık ve matem yalnızca beyinden gelir. Ve bununla, özel bir tarzda, sezme ve bilgiyi elde eder; görür ve işitiriz. ve aynı organla deli ve çılgın olunur; korkular ve dehşet bazen gece, bazen gündüz bizi etkisine alır (Çetin, 2005, s. 2).

Tıbbı bilimsel bir yaklaşım getiren Hipokrat tanrısal bilgiyi ve doğaüstü tedavi yöntemlerini insanların bilgisinden ayırmıştır. “Hipokrat’ın uygulamalarında ve yazılarında kullandığı kimi terimler (histeri, melankoli gibi) bugün bile kullanılmaktadır. Hipokrat o çağa dek kutsal bir hastalık olarak bilinen epilepsinin bir beyin hastalığı olduğunu ileri sürmüştür” (Öztürk ve Uluşahin, 2011, s. 3). Öte yandan Hipokrat “ruhsal hastalıkları mani, melankoli ve frenitis olarak üç kategoriye ayırmış, her bir kategorinin ve ayrıca alkol hezeyanları, epilepsi ve histeri gibi hastalıkların klinik tanımlamalarını da yapmıştır. Hipokrat, kalıtım kadar çevresel etkenlere de önem vermiş ve gerektiğinde hastalarını aile ortamlarından ayırmıştır” (Geçtan, 2000, s. 39). Hipokrat ile hekimlerin hastalıklara yaklaşımının Orta Çağ’a kadar bilimsel bir temelde ilerlediği söylenebilir. “Hipokrat’tan sonra eski Yunan’ın Eflatun’u, Aristo’su, eski Roma’nın Aesculapiades’i Cicero’su, Celsus’u, Soranus’u, Kapadokya’nın Aretaeus’u, Bergama’nın Galenos’u ruhsal bozuklukların doğal açıklamalarına katkıda bulunmuşlar; gizemci büyüsel düşüncenin geçersizliğini kesinlikle belirtmişlerdir” (Öztürk ve Uluşahin, 2011, s. 3). Efesli Soranos (M.Ö. 1.yy) ise, hastalara daha insani davranmıştır. “Kendisinden önce bu hastaların karanlıkta tutulmalarına ve uzunca diyetlerle güçsüzleştirilmelerine, zincire vurulup dövölmelerine karşı çıktı” (Namal, 2011, s. 44,45). Galen ise, “(...) ilk kez hipokondriyak melankoli kavramını kullandı. Beyni istemli hareketlerin ve duyuların merkezi olarak kabul ediyordu. Tutkular ve ruhun yaşamı hakkında yazdıkları, ruh

sağlığı hakkında yazılmış tarihteki en önemli ilk yazılar olarak kabul edilmektedir” (Namal, 2011, s. 44,45). Dolayısıyla Galen’in akıl hastalıklarının beyinden kaynaklı olduğunu tanımlamasıyla “İlk defa akıl sağlığı bozuklukları olarak ortaya çıkan durumların kaynağı olarak beyin” (Akın, 2014, s. 97) gösterilmiştir. Tıptaki bu yaklaşımlara rağmen Antik Yunan ve Roma kültürlerinde ruh hastalarına karşı tutumun nefret ve korkularla dolu olmasının yanında ruh hastalarının hapsedildiği de söylenebilir. “Ruh hastalarına nasıl davranılmasının gerektiğini ilk olarak M.S 1. yy.’da Romalı Celsus tarif etti. Ona göre ruh hastalarının tedavisinde sağaltıcı yalan, sağaltıcı korkutma, sağaltıcı dikkat dağıtma ve hepsinden önemlisi sağaltıcı sohbet ve hastaların duygularını dikkate almak önemliydi” (Namal, 2011, s. 44,45). Antikçağ hekimlerinin hastalıklara aradıkları bu çareler Hristiyanlık inancıyla birlikte yerini bilimsellikten uzak bir zemine bırakmıştır.

Orta Çağ “günahkâr beden” algısıyla birlikte, hastalığı bedenin arzularının cezası olarak yorumlanmıştır. Bedensel ve akıl hastalıklarının sebebini Havva ve Adem’in işledikleri ilk günaha bağlayan Ortaçağ algısına göre “Bu dünyada hastalık, Tanrı’nın günahkarlara verdiği cezalardan biriydi, hak ettikleri bir azaptı ve öbür dünyada karşılaşılabilecekleri şeylere dair bir ikazdı” (Scull, 2020, s. 75). Dolayısıyla “Et değersiz bir posa olarak, insanoğlunu idare etme gücünden yoksun olduğu için işlenen günahlar, hastalık olarak akıl sağlığını bozar ve giderek irade gücünün tümünden yitirilerek demonların esiri, giderek şeytanın kölesi olunmasıyla sonuçlanacak süreci başlatır” (Akın, 2014, s. 170). Bedenin işlediği günahların bedeli olarak ortaya çıkan ruhsal hastalıkların tedavisini ise manastırlarda rahipler üstlenmiştir. “Tedavi ise, şeytanın gururuna öldürücü bir darbe indirmek olmalıydı. Bu amaçla şeytana, dolayısıyla şeytana tutsak olduğu sanılan kişiye, kaba ve ayıp sözler haykırılıyor, uzun küfürler yağdırılıyordu” (Geçtan, 2000, s. 41). Nitekim ruhsal hastalıkların şeytandan kaynaklı olduğu inancı, 1486 yılında basılan “Malleus Maleficarum” (Şeytanın Çekici) isimli kitapla birlikte büyük kovma ve öldürme olaylarına neden olmuştur. “Orta Çağ’ın sonlarına doğru bile Avrupa’da büyük olasılıkla çoğu şizofreni, manisi, histerisi olan yüzbinlerce hasta ruhlarına şeytan girdi tanısı ile yargılanmışlar ve diri diri yakılmışlardır” (Öztürk ve Uluşahin, 2011, s. 4). Akıl hastalarıyla birlikte cadılar ve üzerinde en fazla durulan melankolikler de cezalandırılmıştır. “Ruhu şeytan tarafından işgal edilmiş olanların öldürülmeleri emri, ancak 1682 yılında yürürlükten kalktı” (Namal, 2011, s. 48). Orta Çağ’ın bu inanç yapısıyla gelişen tedavi yöntemleri

Rönesans ile yerini bilimsel bilgiye bırakmıştır. Nitekim sanatta, felsefe de olduğu gibi tıpta da gelişmeler olmuştur. “Leonardo da Vinci’nin insanları ve nesneleri titiz biçimde gözleyip resimlemesi, Machiavelli’nin politika konusundaki çözümleri, Copernicus’un astronomik çalışmaları toplumun rasyonelliğe güvenmesini sağlamıştır” (Bayat, 2016, s. 166). Hipokrat’ın akılcı yaklaşımının Rönesans’la birlikte tekrar canlandığı ve akıl hastalarının durumlarının doğaüstü yollarla değil de doğal yollarla açıklanmaya çalışıldığı söylenebilir. Bu anlayışla “(...) insanların ruhsal dünyaları, davranışları yeniden değerlendirilmiş. Tanrı ve günah anlayışları yadsınmış (Teber, 2009, s. 221). Rasyonel ilkelerin doğrultusunda gelişen bu bakış açısıyla “Paracelsus demonolojiye karşı çıktı, dans manilerinin şeytanın etkisiyle oluşmadığını, bir hastalık türü olduğu görüşünü savundu ve ruhsal hastalıkların nedenlerini yıldızların insan beyninde yarattığı olumsuz etkilerle açıkladı” (Geçtan, 2000, s. 42). Bu bağlamda akıl hastalarına hümanist bir anlayış sergileyen Paracelsus “Manik depresif psikoz, psikopatik kişilik ve ruhsal toplu salgınlar üzerinde yazmıştır. Akıl hastasının ne günahkâr ne suçlu olduğunu, sadece tıbbi yardıma muhtaç bir hasta olduğunu belirtmiştir. Psikodinamik açıdan da yansıtma, ambivalans, bilinçaltı, kendini tahribe yönelik eğilimler ve libidonun ekonomisinden bahsetmiştir” (Çetin, 2005, s. 34). Rönesans dönemindeki bilimsel gelişmelere rağmen akıl hastalarına yaklaşımın Orta Çağ’ın yaklaşımından pek farklı olmadığını söylemek gerekir. Hastaların iyileşmesinde ilahi güçten medet umulmuştur.

İnsanların düşünme biçimini etkileyen Orta Çağ’ın bu din, bilim anlayışının Aydınlanma Çağı’yla değiştiğini söylemek gerekir. “Aydınlanma Çağı ile başlayan olağanüstü gelişmeler, insanların kendi ruhsal sorunlarına bakışlarını da tümüyle değiştirmiş. İnsan beyninden bağımsız bir ‘ruh’ anlayışı yadsınmış” (Teber, 2009, s. 227). Decartes’ın “düşünüyorum öyleyse varım” söylemiyle “düşünen özne” argümanını ortaya atması batı düşüncesinde etkili olmuştur. Descartes’a göre insan, iki farklı yapıdan, yani akıldan ve maddeden oluşur. Doğanın: akıl ve madde, özne ve nesne, gözleyen ve gözlemlenen olarak iki tür varlığa ayrılması, batılı insanın dünyaya bakış tarzının yapısal bir parçası haline geldi” (Çetin, 2005, s. 37). Batı düşünce ve inanç yapısındaki değişimlerle birlikte “İlk olarak 17.yüzyılda, ruh hastaları hakkında bir kararın din adamlarınca değil, hekimlerce verilmesi gerektiği kabul edildi” (Öztürk ve Uluşahin, 2011, s. 5). Adli tıbbın kurucusu sayılan Zacchia “Kişinin ruhsal durumu hakkında karar verecek kişinin hekim olacağı kaidesini koymuştur. Gözlemde kişinin

davranışı, lisanı, sağlam muhakeme yapabilme yeteneği ve emosyonel durumuna bakılması gerektiğini yazdı” (Çetin, 2005, s. 37). Akıl hastalarına yönelik tutumların değiştiği bu dönemde manastırlarda ve zindanlarda bulunan hastaların ise kurulan hastanelere yerleştirildiği söylenebilir. “Ortaçağ’dan günümüze kadar gelen ve Batı düşünce yapısının ve tıbbi evriminin simgesi olan Bethlem Hastanesi’ne ise “iki yy. sonra, 1632’de ilk kez bir hekim müdür atandı” (Çetin, 2005, s. 38). Bethlem Hastanesi 17. ve 18.yüzyıllarda akıl hastalarına yapılan kötü muamelenin de sembolü de olmuştur. “Geçmişi 1247 tarihine kadar uzanan bu kurum, bir manastır olarak kurulmuştur. Bu özelliği ile ortaçağ ve erken modern dönem tıp kavrayışı ile dinsel öğelerin iç içe geçtiğinin örneğini oluşturmaktadır” (Yıldız, 2018, s. 89). Bethlem Hastanesi hastaların para karşılığı sergilendiği, uysal olanların da dilendirildiği bir gerçekliği de barındırmıştır. İnsani koşulların göz ardı edildiği bu kurum kabul edilenlere “1700 yılında ‘hasta’ denilmeye başlandı. 1725-1734 yılları arasında hastalar, ‘iyileşecek’ ve ‘iyileşmeyecek’ şeklinde” (Namal, 2011, s. 45) kategorilere ayrılmış ve farklı binalara yerleştirilmiştir. Bu dönemde Avrupa’nın birçok yerinde akıl hastalarını tedavi etmek amacıyla kurumlar kurulmuş, “18 yüzyıl sonuna yaklaşıldığında akıl hastalarının tutulduğu özel bakımevleri (private mad houses) popüler olmaya başlamış, özellikle ekonomik açıdan kârlı olmaları nedeni ile sayıları artmaya başlamıştır” (Ekmekçi, 2018, s. 78). Bu gelişmelere rağmen hastalara karşı insanlık dışı muamelelerin bu kurumlarda da olduğu görülmüştür. Hastalara karşı bu tavrın 19. yüzyılda Fransız hekim Philippe Pinel ile değiştiği söylenebilir.

Fransız hekim Philippe Pinel 18.yüzyıl sonlarında ilk insancı yaklaşım ve reform hareketini başlatarak, akıl hastalarına yönelik tutumda köklü değişimler yapan hekim olarak kabul görmektedir. “Pinel, ilk olarak delilik ile şeytan arasındaki kavramsal bağı reddetmiş ve akıl hastalıklarının patogenezinin işlenen günahlar ya da doğüstü varlıklar ile ilgili olmadığını öne sürmüştür” (Ekmekçi, 2018, s. 79). Pinel bu girişimlerini uzunca Hipokrat hekimliğine göre oluşturmaya çalışmıştır. Dolayısıyla Pinel “İnsanları önyargısız, ampirik gözlemle anlamaya çalışmanın, onların kendilerini mutlu duyumsamaları için gerekli olan koşulların, klinik ve toplumsal yaşamda sağlanması gerektiğini savunmuştur” (Teber, 2009, s. 228). Delilerin hoşgörüyü tedavi edilmeleri ve özgürlüklerine kavuşmaları için “Napolyon’a danışmanlık etmiştir. Pinel, kliniklerde ‘delileri zincirlerinden kurtarma’ hareketini başlatmış. İlk kez 1793 yılında, kırk “delinin” zincirlerini kendi elleriyle çözmüş”

(Teber, 2009, s. 228) ve “1795’de Salpêtrière’de ruh hastası kadınlar için ilk bölümü” (Namal, 2011, s. 50) açmıştır. Dolayısıyla tedavi sürecinde olumlu davranışlar sergileyip, sağlığına kavuştuğuna ikna olunan hastalar özgürlüklerine kavuştular.

Pinel’in bu girişimlerinin modern psikiyatrinin sembolik doğum tarihinde olduğunu belirten Babaoğlu konuyla ilgili şunları söylemektedir:

Modern psikiyatrinin sembolik doğum tarihi olarak Fransız Devrimi’nden sonra, o zaman delilerin kapatıldığı bir tür tımarhane olan Bicetre’in 1793’te bir akıl hastanesi sıfatını kazanması ve Phillippe Pinel’in onun başına getirilmesi sayılmaktadır. Aslında o sırada oldukça modern akıl hastaneleri başka yerlerde de vardı ve bir süreden beri psikiyatrik hastaları tedavi de etmekteydiler. Ancak Pinel’in hastaların zincirlerini dramatik bir şekilde çözmesi ve bunun Fransız Devrimi içindeki sembolik anlamı bu olayı öne çıkarmış ve bu tarihten sonra akıl hastaları kesinlikle tıbbın ilgi alanı içinde olarak sayılmıştır (Babaoğlu, 2011, s. 13).

Tıbbı göre oldukça genç olan psikiyatrinin aslında insanlıkla birlikte var olduğunu söylemek gerekir. Nitekim ilk insanların animist düşüncesiyle hekimlik yapan şamanlarından Phillippe Pinel’in girişimlerine kadar delilik insanların her zaman anlam vermeye çalıştığı, tedaviler ürettiği görülmüştür. Modern Psikiyatri ise “Aydınlanma hareketi ve Fransız Devriminin sağladığı toplumsal değişikliklerin meydana geldiği 18. yy.’ın sonları ve 19. yy.’ın başlarına rastlamaktadır” (Çetin, 2005, s. 39). Kelime olarak Psikiyatri “19.yüzyılda Almanya’da (Scull, 2020, s. 15) ortaya çıkmış ve “1808’de ilk kez, ruhun iyileştirilmesi anlamını taşıyan ve Yunanca sözcük “Psyche”den kaynaklanan “Psikiyatri” kavramı”(Namal, 2011, s. 50) kullanıldı. Yine aynı dönemde “İngiltere’de Samuel Tuke, ruh hastalarının bakımlarında ve tedavilerinde uygulanan kısıtlayıcı yöntemlerin ortadan kaldırılması ile ilgili eserlerin ortaya çıkmasında öncülük etmiştir” (Çetin, 2005, s. 42). Alman hekim Emil Kraepelin ise “beyin patolojisinin ruhsal bozuklukların oluşumundaki rolünden söz etmekle kalmamış, her bozukluğun birbirinden farklı belirtiler gösterdiğini ve her birinin önceden belirlenebilir bir seyir izlediğini açıklayarak, ilk sistematik psikiyatrik sınıflandırmayı gerçekleştirmiştir” (Geçtan, 2016, s. 16).

1.1.3. Sanat Alanında Delilik

Toplumsal düzende kusurun ve eksikliğin belirtisi sayılan delilik, kabul edildiği gibi dışlanan bir yapıda da olmuştur. Dini kurumların, iktidarların karşısında tehlike barındıran yapısıyla delilik, sanatta yaratı sürecinin esas faktörü olarak görülmüştür. Nitekim deliliğin sınırlanamaz yapısının sanatta kendisine yer bulduğu ve sanatçıların ruhsal dünyalarında, sanat eserlerinde deliliği sahiplendiği söylenebilir. Deliliğin

sınırlanamaz yapısının cezbedici hali, sanatçıların yaşam biçimlerinde ve sanat eserlerinde ilgi görmüş ve onaylanmıştır. Dolayısıyla deliliğin kuşatılmış, bastırılmış hali; sanatta akla karşı patlamanın, sınır dışılığı, tehdidin yüzü haline gelmiştir. Bu haliyle delilik, sanat yoluyla birtakım sorgulamalar sunmuş, yaratıcılığı da beslemiştir. Bu bağlamda Rollo May'e göre yaratıcılık "bilinci yoğunlaşmış insanın kendi dünyasıyla karşılaşması" (May, 2003, s. 74) şeklinde anlam bulurken, deliliğin yaratıcı düşünceyle bağlantılı olduğu inancı ise, eski çağlardan beri devam etmiştir. Bu yaygın olarak konuşulan, araştırılan popüler konulardan da olmuştur. Delilik ve yaratı süreci Antik Yunan filozoflarından Platon'un da üzerinde sıkça durduğu bir konudur. Nitekim Phaidros'ta deliliğin iki türünden bahseden Platon'a göre delilik türlerinden "birincisi hastalıklardan kaynaklanır, diğeri ise zamanla davranışlarımızın tanrısal bir biçim almasını sağlayan deliliktir" (Platon, 2020, s. 80). Yaratıcılığı, tanrıların armağanı "ilahi bir delilik" şeklide ifade eden Platon'a göre "Musalar'ın yaratıcılığına gelen bir insanın delirmemesi düşünülemez ya da delirenlerin şairliği akli başında olanların şairliğini bastırır" (Platon, 2020, s. 51). Bu bağlamda "ilhamı bir çeşit delilik" (Gaut, 2010, s. 1034) olarak nitelendiren Platon'a karşın Langsdorf'a göre Seneca ise Aristoteles'in, "Hiçbir büyük dahi, delilik karışımından yoksun değildir"(aktaran Neihart, 1998, s. 47) dediğini kaydetmiştir.

Yunan epistemolojisinin deliliğe ilişkin daha olumlu sonuç doğurabileceğini belirten Scull'a göre delilik ise şu şekildedir:

Buna göre, delilik dünyayı "görme"nin başka bir olası yolunu temsil ediyor olabilirdi: Şen, erotik, yaratıcı, kahince, dönüştürücü. Birçok kişi için akıl, bilgiye giden soylu yolu sağlıyor gibiydi. Bazıları ise başka türden gizli bir bilgi (sezgisel, öngörülü ve dönüştürücü bilgi) ya da mistisizm (etimolojik kökeni "gizli" anlamındaki Yunanca *mystikos* kelimesi) bulunabileceği ve deliliğin bu mistik alemin anahtarlarını sağlıyor olabileceği konusunda directtiler. Bilmenin rasyonel olmayan araçları fikri ve deliliğin bazen hakikate varmanın aracı (bazılarının ifadesiyle ilahi delilik) olabileceği anlayışı ortaçağ Hristiyanlığında, Hristiyan ermişlerin ve azizlerin esrik ve dalgın hallerinde, Erasmus'un Deliliğe Övgü kitabında, Shakespeare'in deli aşıklarında, Cervantes'te, Dostoyevski'nin ve Tolstoy'un mübarek aptal tasvirlerinde ve hatta 20. yüzyıl sonlarında R. D. Laing gibi psikiyatrların eserlerinde defalarca su yüzüne çıkacaktı (Scull, 2020, s. 38).

Deliliğin sanattaki ayrıcalığı, delilik ve yaratıcılık arasındaki ince çizgide vücut bulmuştur. Nitekim sanatçıların acıları, ruhsal gerilimleri ve birçok sanatçının intiharla son bulan yaşamı bu çizginin yüzeyini göstermiştir. Dünyanın trajik hallerinin somutlaştığı sanat, deliliği akla ve aklın yarattığı tahribata karşı kendi benliğinde beslemiştir. Dolayısıyla yaratma ve yıkımı bünyesinde barındıran sanatı, sanatçıların yaşam öykülerinden, sanat eserlerinden ve sanata ortak olan izleyicilerdeki etkisinden okumak mümkün olmuştur.

1.1.3.1. Sanatçıya dönük delilik

Sanat, en genel anlamıyla yaratıcılığın, hayal gücünün eşsiz ürünü olarak tanımlanırken; sanatçı, duygu dünyası yüksek ve bunu da belirli edimlerle ortaya koyan kişidir. Sanatçı ediminin ortaya çıkardığı bütün eserlerde, yaratıcılığın en ücra köşelerine şahitlik edilmektedir. Bu yaratıcı eylemlerinden dolayı, sanatçının deli mi yoksa dahi mi olduğu sürekli tartışılmalı bir mevzu olmuştur. Delilik ve dahilik arasındaki o aşkınlık hali için Freud “(...) sanatçı denen en acayip kişinin bir kardinalin Aristo’ya sorduğu gibi konularını nereden aldığını, bu konularla bizi etkileyip duygulandırmanın nasıl üstesinden geldiğini, ruhumuz da uyanabileceğine belki hiç ihtimal vermediğimiz heyecanların içimizde doğmasını nasıl sağladığını bilme isteğiyle biz sanatçı olmayan kişiler hep yanıp tutuşmuşuzdur” (Freud, 2001, s. 104) der. May, “Yaratma Cesareti” isimli kitabında sanatçılar için “Kendilerini, Tanrının yaradılıştaki kaostan biçimi yaratması gibi, kaosun içine ona biçim vermek için gömmeyi severler. Gündelik, duygusuz, alışılmalı olandan hiçbir zaman hazzetmeyerek sürekli yeni dünyalara doğru ileri atılırlar. Böylece ‘soyun yaratılmamış vicdanı’nın yaratıcıları olurlar” (May, 2003, s. 56) ifadelerini kullanır. Sanatçıların hezeyanları, saplantıları ve delilikleriyle harmanlanan yaratıcı dürtü, “(...) bazen öyle buyurgan oluyor ki, sağlığı ve sıradan insan mutluluğu pahasına da olsa, insanlıkların üzerinden geçiniyor ve her şeyi yapıtın hizmetine koşuyor” (Jung, 2006, s. 318). Sanatçının iç görüşüyle yaptığı eserlerinde yaşam hikâyesinin yansımaları belirir. Dolayısıyla bu durum “Hiç kuşkusuz bir sanatçı yapıtında kendi düşünce ve duyularını, kendi kişisel manevi yaşamını tüm doluluğuyla yansıtır; bu anlamda da kendi yaratısı her zaman için, ‘kendisinin anlatımı’dır” (Kagan, 2008, s. 349). Kagan’ın da ifade ettiği gibi sanatçının eserlerinin kendisinin anlatımı olması, bir bakıma sanatçının yaşam hikâyesinin yansımalarıdır.

Akıl hastalıkları, acıları, uyumsuzlukları ve intiharları yaşayan sanatçıların deliliğin sınır boylarında yaşadıkları söylenebilir. Dolayısıyla sanatçının deliliğinin yarattığı ayrıcalık, insanlığa eşsiz eserler bırakmasını sağlamıştır. Bu Marcel Proust’un “Dünyada harika olan her şey nevroitikler tarafından yaratılmıştır. Başyapıtlarımızı onlar bestelemiştir, ancak yaratıcılarına uykusuz gecelerde ve en kötüsü ölüm korkusunda neye mal olduklarını düşünmüyoruz” (Neihart, 1998, s. 47) ifadesinin de karşılığı olmuştur. Deliliği bünyesinde taşıyan sanatçı, Sontag’ın “Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş” isimli kitabında sıklıkla bahsettiği acının da eşlikçisi olmuştur.

Nitekim Sontag sanatçının (yazarın) bu çilesini şu şekilde aktarmaktadır:

Yazar örnek bir çilekeştir, çünkü hem acı çekmenin en derin katmanlarına inmiş, hem de acısını yüceltmede (Freudcu anlamda değil, sözcüğün düz anlamında yüceltmede) profesyonel bir yöntem keşfetmiştir. Yazar, bir insan olarak acı çeker; yazar olarak da bu acısını sanata dönüştürür. Yazar, çektiği acıyı, sanatta elde edeceği kazanç uğruna kullanmayı keşfetmiş kişidir- tıpkı azizlerin, ruhların selameti için acı çekmenin yararlı ve gerekli olduğunu keşfetmeleri gibi (Sontag, 2008, s. 76).

Yaratıcı yazmayı, çizmeyi karakterize eden süreçlerin genelde sanatçıların yaşadığı acılarla birlikte duygu durum bozukluklarını, manik-depresif hallerini, nevrozlarını da karakterize etmiştir. Dolayısıyla birçok sanatçının çalkantılı yaşamı, yaşadıkları ruhsal sorunların boyutlarına da tanıklık etmiştir. Bu durum sanatçı ve delilik arasındaki ince çizginin de kırılmasını göstermiştir. Psikanalistler ve psikologlar tarafından incelenen bu durum, Freud tarafından da dikkate alınmıştır.

Çeşitli edebi eserleri ve seçkin yaratıcı insanların yaşamlarını analiz eden Freud “Sanat ve Sanatçılar Üzerine” isimli kitabında şu ifadeleri kullanır:

İnceleme konusu yaptığı seçkin kişilerdeki mükemmellikten sıradan kişilerin kırık döküklüğü arasındaki uzaklığı küçültmek ruh hekimliğine bir doyum sağlamaz. Örnek kişilerde karşılaştığı birtakım dışavurumları anlayıp kavrama çabasına değer vermeden de yapamadığı içindir ki, bu kişilere el atar ruh hekimliği: Kanısınca, hiç kimse sağlıklı ve sayısal (patolojik) eylemleri aynı amansızlıkla egemenliği altında tutan yasalara boyun eğmenin kendisini utandıracağı kadar büyük değildir (Freud, 2001, s. 16).

Freud’un analizini yaptığı seçkin kişilerden olmuştur Leonardo. İtalyan Rönesans’ının büyük dehasının analizini yapan Freud, Leonardo’nun geçmiş yaşantılarından dolayı babasıyla özdeşleşmeye çalıştığını ve babasını aşma yolunda da birtakım saplantılara sahip olduğunu belirtir. Freud Leonardo için “Babasıyla özdeşleşmesi, Leonardo’da ressam kimliğiyle sürdürdüğü yaratıcı etkinlik için bir talihsizlik kaynağı olmuştur; Leonardo eserlerini yaratmış, ancak, doğumundan sonra babasının kendisiyle ilgilenmeyişi gibi o da eserlerinin akıbetini umursamamıştır” (Freud, 2001, s. 79) demektedir. Sanatçının geçmiş yaşantısının resimlerdeki yansımalarını karşılayan başka yargılarda da bulunmuştur.

Bu konuda Geçtan şunları söyler:

Leonardo da Vinci’nin ünlü tablosunda hem Meryem Ana hem de Azize Ana bebek İsa ile birlikte görünürler ki bu, İtalyan resim sanatında kutsal ailenin görüntülenme geleneğine uymaz. Freud’a göre bu resim, Leonardo’nun çocukluk yaşantılarını dile getirme ihtiyacının bilinçdışı anlatımını yansıtmaktadır. Gerçekten de Leonardo da Vinci iki anne tarafından büyütülmüştü. Bir köylü kadın olan kendi annesi ve evinde yaşadığı babasının meşru eşi olan kadın (Geçtan, 2016, s. 196).

Leonardo örneği de gösteriyor ki sanatçıların öz yaşam hikâyeleriyle eserleri arasında dolaysız bir ilişki vardır. Yaratıcı üretim aşamasındaki sanatçı, eserinde dışa

vurduğu anormal, çılgın, deli halleriyle dikkat çekmiştir. Dolayısıyla yaratıcılığın hastalık olarak tanımlanması, az rastlanan bir durum değildir. Bu bağlamda sanat ve ruhsal hastalık arasındaki ilişki üzerine çokça örnekler, analizler mümkün olmuştur. 19.yüzyılın sonlarına doğru sanata ve sanatçılara yönelik sorular, sanat psikolojisine konu olmuştur. Yaratıcılık edimi üzerindeki ilk incelemeleri yapan Freud “sanatçının yaratma eylemi ile nevroz arasında sıkı bir ilişki bulmuş ve bilinçdışının ‘yaratma’da ki rolünü belirlemeye” (Moran, 1999, s. 150) çalışmıştır. Dolayısıyla Freud sanatı bir yüceltme ürünü olarak ele alıp, sanatçıyı da hasta ilan etmiştir.

Bu bağlamda “Şüphe yok ki insanlık, hastaların kendisine borçlu olduğundan çok hastalara borçludur” diyen Fretet’in şu ifadeleri açıklayıcıdır:

“Ruhları hasta olan sanatkarların sayısı az değildir. Victor Hugo’nun oğlu evlendiği gün tımarhaneye giriyor. Raspail da bir nevi taciz hezeyanı, Carpeaux’da ise kıskançlık hezeyanı görüyoruz. Rousseau melankolikti; Wagner, Oscar Wilde, Sainr-Saens, Shakespeare, Michel-Ange, Benvenuto Cellini homoseksüel idiler; Maikovski, Gérard de Neval, Couelin, Vatel manyaktılar; Nietzsche ile Maupassant mefluç ve bunak olarak öldüler; Mallarmé ile Gauguin Şizoyit idiler; Pascal isteriht; Dostoyevski, Van Gogh, Flaubert saralıydılar; ve Elaine en güzel mısralarını ispirto ile mest olduğu anlarda yazmıştır (Fretet, 1947, s. 98).

Hastalıklı sanatçının sıra dışı karakteri gösteriyor ki, sanatçının yüzeyine taşan var oluş hallerinin esas göstergeleri iç dünyasında saklı. Hayatın sınırlarında yaşayan sanatçının; uyumsuz, saplantılı, aykırı, yabancı hali onu bir hasta olarak hastalıklı dünyanın karanlığına atmıştır. Hastalık durumu Sontag’ın da belirttiği gibi “hayatın gece karanlığıdır; daha sıkıntılı süren bir yurttaşlıktır. Doğup hayata gelen herkes, biri ‘sağlıklılar’, diğeri ‘hastalar’ ülkesinde olmak üzere çifte vatandaşlığa sahiptir bu yeryüzünde” (Sontag, 2005, s. 3). Nitekim hastalığı fiziksel olanın ötesinde bir metafor halinde ele alan Sontag’ın “hayatın gece karanlığı”nda yol alan sanatçıların sayısı azımsanmayacak kadar fazladır. Hastalığın sanatçıyı yaratıcı kıldığı ya da yaratıcılığın bir tür hastalık, varoluşsal acılar ve delilik arazları doğurduğu argümanları sıklıkla incelenmiştir. Bu bağlamda akıl ve beden olarak hasta olduğunu belirten Artaud “Çektiğim korkunç acı, yaşamdan geliyor. Benim erişebileceğim hiçbir durum yok. Kesin olan şu ki ben, uzun zamandır ölüyüm, çoktan intihar etmişim. İntihar ettirildim, demek istiyorum (...) ölüme açlık duymuyorum, varlık olmamaya açlık duyuyorum” (Artaud, 1995, s. 12) sözleriyle acılarının sebebinin yaşamın kendisinde olduğunu belirtiyor. Nitekim akıl ve beden olarak hasta olduğunu ifade eden Artaud gibi sanat tarihinde önemli misyonlara sahip sanatçıların da hastalıklı halleri bilinmektedir. Bu sanatçılar varoluşsal acılarını, yaşama dair izlenimlerini sanat aracılığıyla dışa

vurmuşlardır. Bu bağlamda Kutsal Kitap ve mitolojideki güçlü ve acı çeken kadın karakterleriyle Artemisia Gentileschi, kurban, intihar, savaş gibi konularını etkili kullanarak, gençliğinde yaşadığı travmayı yansıtmıştır.

Travma “bireyin ruhsal ve bedensel varlığını çok değişik biçimlerde sarsan, inciten, yaralayan her türlü olay” (Kokurcan ve Özsan, 2012, s. 20) olarak tanımlanırken, resimlerinde şiddeti en çıplak haliyle işleyen Artemisia Gentileschi’nin uğradığı tecavüzün tezahürlerini, eserlerinde görmek mümkündür. Tecavüz sonrası zor zamanlar yaşayan sanatçının en etkili resimlerinden olan ve Caravaggio’nun da yaptığı Yudit Holofernes’in “Başını Keserken” isimli resmi (**Görsel 4**) bunu göstermektedir. Avrupa resminde sıklıkla kullanılmış olan bu konu, korkunç ve kanlı bir biçimde Holofernes’in kafasının kesilmesini konu edinir.



Görsel 3. *Artemisia Gentileschi, “Judith Holofernes’i Öldürüyor”, 158,8 x 125,5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1612-1613 Museo Capodimonte, Napoli, İtalya*



Görsel 4. *Caravaggio, “Yudit Holofernes’in Başını Keserken”, 145x195 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1599 yakl., Palazzo Barberini, Roma, İtalya*

Caravaggio’nun yaptığı resimde Judith’in ifadesindeki duygusuzluk ve duruşundaki pasif hal dikkat çekmektedir. Buna karşın Artemisia Gentileschi’nin kafa kesme anını, tecavüzüne uğradığı adama olan nefretini yansıtmak şeklinde resmetmiştir. Bu bağlamda sanatçının yaşadığı olaydan sonra erkeklere olan öfkesini, yaptığı resimlerle dışa vurmuştur.

Romantik dönem şairi ve ressamı olan William Blake ise, yaratıcı kişiliği ve ele aldığı gizemli konularından dolayı kendi döneminde deli olarak görülmüştür. Öyle ki Blake “küçüklüğünden itibaren melekler, hayali keşifler gördüğünü iddia eder. Melek Gabriel, Meryem Ana ve çeşitli tarihi figürlerle konuşur. Henüz on yaşındayken babasını ağaçta melekler ve iblisler gördüğüne ikna etmeye çalışır, sohbet ettiği ruhlarla ilgili yazılar yazar” (Turanlı, 2009, s. 56). Bazı insanların onun tam anlamıyla deli olduğunu düşündüğünü, bazılarının garip ama zararsız biri olarak gördüğü söylenebilir. Çağdaşlarından sadece pek az kişi onun sanatına inandığını ve onu açlıktan, ölmekten kurtardığını ifade eden Gombrich, “Blake, görüntülerine öylesine kendini kaptırmıştı ki, yaşamdan çizmeyi reddediyor, yalnızca kendi iç gözüne güveniyordu (...) Çünkü düşlerindeki her figürün anlamı öylesine büyük bir önem taşıyordu ki, onların tam doğru olmalarıyla ilgilenmek yersizdi” (Gombrich, 2004, s. 490) der. Şizofreni teşhisi konulan ve akıl hastanesinde otuz yıl kalan heykeltıraş Camille Claudel ise, trajik bir yaşam öyküsüne sahiptir. Genç yaşta tanıştığı önce sevgilisi sonra

da rakibi olduğu Rodin ile ilişkisi ailesi ve yaşadığı dönem için kabul görülmez oldu. Zamanla depresyona giren Claude, 1906’da geçirdiği sinir krizi neticesinde birçok eserini yok etti.

Stanska bu konu hakkında şunları söyler:

Heykellerinin çoğunu yok etti, uzun süre ortadan kayboldu, paranoya belirtileri gösterdi ve şizofreni teşhisi kondu. Rodin’i fikirlerini çalmakla ve onu öldürmek için bir komplo kurmakla suçladı. Ailesi onu bir akıl hastanesine kapattı. Doktorlar onu böyle bir kurumda kalmaması gerektiğine ikna etmeye çalıştılar ama yine de onu orada tuttular. Hastane çalışanları, Claudel’in taburcu edilmesi için Camille’in annesine ve erkek kardeşine düzenli olarak teklifte bulundular, ancak her seferinde ısrarla reddettiler (Stanska 2021).

Öte yandan “(...) Deliler evinde değişiklikler ummak yanlış olur. Bütün bu ‘sinirli, sert, gürültücü, tehditkâr yaratıklar’ için kurallar gerekli, o kadar sevimsiz ve zararlılar ki aileleri onlara katlanamıyor. Peki ben niye onlara katlanmak zorunda bırakıldım?” (Delbeé, 1990, s. 273) ifadesi, Claudel’in gerçekten deli miydi yoksa Van Gogh gibi deli olduğuna mı inandırılmak istendiği düşündürücü görünüyor. Akıl hastanesinde kapatılmanın, tecrit edilmenin en ağır halini yaşayan sanatçı 19 Ekim 1943’te ölmüştür.



Görsel 5. Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, 243,9 × 233,7 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1907, Modern Sanatlar Müzesi New York

Yirminci yüzyılın en popüler sanatçılardan biri olan Picasso ise, yaratıcılığı ve kişiliği noktasında sıkça konuşulmuştur. Picasso yaşadığı dönemin en popüler ressamı olarak kadınlarla ilişkilerinden, politik tavrına kadar dikkat çekmiştir. Mavi dönem eserlerindeki melankolik ve yalıtılmış hali sanatçının ruhsal dünyasını yansıtmıştır. “Picasso, kişiliğinin melankolik, coşkulu sevecen ve de saldırgan yanlarını gerek kendi kendisini resimlerinde gerekse de diğer yapıtlarında betimlemeye, özcesi, hem kendisinin hem de başkalarının psişik analizlerini, ‘psikolojik otopsilerini’ sergilemeye hep özen göstermiştir” (Teber, 1999, s. 104,106) Sanatçının dehasının, yaratıcılığın birçok şekilde araştırma konusu olduğunu belirtmek gerekir.

Yedikardeş, Picasso hakkında şunları söylemektedir:

Bazı kaynaklar Picasso’nun obsesif-kompulsif bozukluğu olduğunu bu yüzden kübizm akımını başlattığını söylemektedir. Bazı kaynaklar ise ‘otistik’ olduğunu ve bu yüzden her yaşta çocuk gibi davrandığını söylemektedir. Fakat 80 yaşındayken bile 7 yaşındaki bir çocuk gibi davrandığı için, kendini çocuklarla ‘özdeşleştirmiş’ olduğunu söylemek olasıdır. Bu davranışının sebebinin ‘suçluluk duygusu’ndan dolayı olduğu da söylenebilir. Yaşamı boyunca ben-merkezci olan Picasso’nun kadınlara ve özellikle annesine karşı öfkesini tablolarına yansıttığı söylenildiği gibi, bundan suçluluk duyduğu için ve bu duygudan kaçınmak için çocuksu tavırlara büründüğü ve içindeki çocuğa döndüğü söylenilebilir (Yedikardeş, 2018, s. 43).

Picasso’nun durumu üzerine analizlerde bulunan ve sanatçıya “tipik şizofren” (Garaudy, 1991, s. 24) tanısı koyan Carl Gustav Jung’un, Neue Züricher Zeitung’da yayınlanan makalesi ise sanatçının arazları noktasında oldukça dikkat çekicidir. Jung, Picasso’nun Zürih Kunshthaus’taki sergisini gördükten sonra sanatçının resimlerinden yola çıkarak birtakım analizler yapmıştır. Jung’un Picasso ile ilgili analizleri ses getirmiş, tepkilere neden olmuştur ve bu durum Jung’un bir açıklama yapmasını gerektirmiştir.

Jung’un tipik şizofren olarak bahsettiği Picasso için açıklaması ve tespitleri şu şekildedir:

(...) Picasso’nun, yeraltı yazgısından acı çekmekte olan kişiliğini vurgulamaktayım -onun içinde yer alan, günün dünyasına dönemeyip, yazgısal olarak karanlığın içine sürüklenen; iyilik, güzellik gibi kabullenilmiş ülküleri değil, şeytansılığın ve çirkinliğin kötücül çekiciliğini izlemekte olan kişiden söz etmekteyim. Aydınlık/ Karanlık, yukarı/aşağı, ak/kara, dişi/erkek, vb... Picasso’nun en son tablolarında, karşıtların birleşmesini betimleyen motif, bunların doğrudan örtüşmelerinde açıkça görülebilir. Dahası, bir tablo (birçok kırık çizgiler içerse de) aydınlığın ve karanlığın birleşmesini içerir. Son dönemin keskin, uzlaşmayan, dahası yabanıl renkleri, bilinçaltının çatışmalarında şiddet kullanarak üstünlük sağlama eğilimini yansıtır. Bu durum yalnızca hastanın dışı bakışında bir genişleme olduğu anlamına gelir, görüşü artık insanın ahlaki, hayvansal, ruhsal doğasının tümünü kapsamaktadır onun; ancak yaşayan bir bütünü daha biçimlendirememiştir. Picasso’nun içsel oyunu (drame interieur) çözümünden önce, bu son

noktaya ulaşmıştır. Gelecekteki Picasso konusundaysa, bu içsel serüven sakıncalı bir durum yaratacağından ve her an bir duraksamaya ya da birleşmiş olan karşıtlıkların, korkunç bir patlamayla ikiye bölünmelerine yol açabileceğinden, herhangi bir kehanette bulunmayacağım (Jung, 1995, s. 63,67,70).

Jung'un Picasso hakkında yaptığı analizler, sanatçı deliliğinin bilinç altı okumaları olmuştur. Sanatçının bu durumunun somut yansımaları olan sanat eserleri, sanata ve yaşama karşı tutumları bunu destekler niteliktedir. Dolayısıyla somut veri olarak sanat eserleri, sanatçının deliliğini ifşa etmiştir. Nitekim modernist bir tavırla sanatı ele alan Picasso'nun biçimde yarattığı bozulmaları, çocukça çizimleri ve masklarıyla şizofrenik kırılmalar yarattığı, kendisiyle yüzleştiği söylenebilir. Sass modernist duyarlılığın bazı özelliklerinin, “(...) çocuk ya da vahşi adamın düşüncesine değil de şizofren düşünme tarzına ya da klasik organik beyin sendromlarından birine daha yakın olduğu görülmektedir. Bu koşutluklar her ne kadar şizofren bilincine bir açıklama getirmese de, en azından yapısını ve havasını” (Sass, 2013, s. 184) yansıttığını söyler. Bu bağlamda modern sanatçıların eserlerinde yansıttıkları şizofrenik imgeler bir çeşit yabancılaşmanın, tekinsizliğin patlamaları olmuştur. Resimlerinde tekinsiz, ürküten mekânları sıklıkla kullanan ve “ağır şizoid” olan Giorgio De Chirico modern sanatçıların şizofrenik imgelerini en etkili kullananlardandır. Gombrich'e göre “Giorgio de Chirico'nun arzusu, anlaşılmasın ve beklenmedik bir şeyle karşılaştığımızda bizi saran o gariplik duygusunu yakalamaktır”(Gombrich, 2004, s. 590). Öte yandan Sass, De Chirico'nun ruh halini Nietzsche'nin “Stimmung” deyiimiyle açıklıyor. Bakışın hakikate takılıp kalması anlamına gelen bu deyim, şizofreninin başlangıç aşamalarında sık sık görüldüğünü ise şu şekilde açıklıyor: “Stimmung şizofreninin ana belirtilerinden biridir: Hastalığın süresi boyunca ayak direyen niteliklerin çoğunu özlü bir şekilde içerdği gibi, hezeyanlar ya da alınganlık düşünceleri gibi diğer daha iyi tanınan belirtilerin temeli ya da kaynağı olarak da büyük rol oynar”(Sass, 2013, s. 70). Tedirgin edici tekinsiz mekânların ve uzayıp giden gölgelerin melankolik ve huzursuz edici resimleriyle modern insanın temsili olan sanatçının bir başka halini de Louis Wain'de görmek mümkün. Eşinin ölümü ve dünya savaşının patlak vermesiyle çizmiş olduğu sevimli kedi resimleri, gittikçe soyutlanan kaleydoskopik/ fraktal şekiller halini alması onun hastalık derecesini göstermektedir. “Derinliğe doğru derece derece ilerleme, bir şizofreninin yapıtında apaçık görünüyor; Lois Wain, ticaret erbabı bir sanatçıydı; yaptığı resimler gittikçe hem derinlik hem de zaman boyutlarını yitirmişti. Hastalığı

ilerledikçe, resimler de giderek, özellikle şizofren psikozların kronik tiplerine özgü ‘marazi bir geometrizme’ bürünmüştü” (Sass, 2013, s. 220). Nitekim hayatının ikinci yarısını yoksulluk, yalnızlık ve depresif bir halde geçiren Lois Wain, akıl hastanesine yatırılır.

Uzun yıllar şizofrenin rahatsızlığını taşıyan bir diğer sanatçıysa Adolf Wölflî’dir. Kendi yazdığı notlardan yola çıkarak edinilen bilgiye göre; “Adolf Woflin küçük yaşlarda yabancı bir evde basit bir yaşama iken, hezeyanları sırasında kendisini Tanrı’nın oğlu yeni dünyaların yaratıcısı, büyük tanrıçanın kocası olarak görmüş ve kendisine kutsal Adolf yani St. Adolf adını vermiştir” (İnal, 2008, s. 56). Küçük bir kız çocuğuna tacizden hapse girer. Akli durumunun incelenmesi için Bern yakınlarındaki Waldau akıl hastanesine gönderilir. En nihayetinde ölene kadar şizofren tanısıyla akıl hastanesinde kalır. “Wölflî’nin acılarla dolu hayatındaki ilk olumlu gelişme genç psikiyatr Walter Morgenthaler’in 1908 yılında Waldau akıl hastanesine gelişi olmuştur. Wölflî’nin yaratıcı gücünü takdir eden Morgenthaler, onu resim yapmaya teşvik ederek yüreklendirdi” (Spoerri, 1992, s. 14). Wölflî yaklaşık otuz yıl boyunca bir psikiyatri hastanesinde hayatının hem gerçek hem de hayali yönlerini ele almıştır.

Sürrealizm akımının deli dâhisi olarak bilinen sanatçı Salvador Dali ise gerek özel hayatı gerekse çılgınlıklarıyla öne çıkan bir sanatçı olmuştur. İspanya’da doğan Katalan sanatçı ailesinin ikinci çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Ölen abisinin adını taşıması ve ailesinin onu ölen ilk çocuklarının yerine koyması, sanatçıda belli arazlar doğurmuştur. Bu durum, bir ölünün gölgesinde çocukluk geçiren sanatçının sıra dışı, çılgın bir kimlik oluşturmaya sebep olmuştur. Gölgeleşmiş bir kimliği yaşayan Dali’nin sonraları tanımadığı kardeşi için “iki damla su gibi göründük ama düşüncelerimiz farklıydı; o muhtemelen benim mükemmelce tasarlanmış ilk versiyonumdu” (Yıldız, 2021) ifadesini kullanmıştır. Narsistik davranışlarıyla dikkat çeken Dali, Psikanalizin kurucusu Sigmund Freud’un bir hayranı olarak bilinir. “Freud, narsisizm terimini bastırılmış cinsellikle bağlantılı bir kişilik bozukluğunun potansiyel bir nedeni olarak ortaya atmıştı. Dali’nin bu konuda kendi korkuları vardı ve bu korkular ancak karısı Gala ile tanıştıktan sonra yatışmıştı” (Demir, 2019). Sürrealizmin en etkileyici sanatçılarından olan Dali, Andre Breton’un sürrealizm üzerine yazdığı yazılarından etkilenmiş ve sürrealizmi bir yaşam tarzı olarak benimsemiştir. Sıra dışı tarzıyla dikkat çeken sanatçı “Babou” ismini verdiği bir

karınca yiyeenin de sahibiydi. Öyle ki günlük yaşamında, katıldığı partilerde karınca yiyeeni ile boy göstermiş ve insanları şaşırtmıştır.



Görsel 6. *Salvador Dali, beslediği karıncayiyen ile metrodan çıkıyor (Paris, 1969).*

Dali, Sigmund Freud'un psikoanalitik çalışmalarına ilgi duymuş, bu yönde resimler üretmiştir. Halüsinasyonlar ve bilinçaltından faydalanmış "paranoyak eleştirel yöntemi" icat etmiştir. Kendisiyle yapılan bir röportajda "André Breton'un sizi her zaman bir ressamdan çok daha önemli bir yazar olarak gördüğünü biliyor muydunuz?" sorusuna karşılık Dali şu cevabı vermiştir:

Bu hem benim hem de babamın değerlendirmesiyle uyumlu. Ortaokulda bir kompozisyon yazmıştım ve babam yazarlığımın daha iyi olduğunu söylemişti. Bu mümkün çünkü ben esasen o meşhur "paranoyak eleştiri" yönteminin mucidiyim. 35 yıl önce bunu icat ettim ve bugün hâlâ ne anlama geldiğini bilmiyorum. Ama tüm paramı onun sayesinde kazandığıma göre işe yarıyor. Tablolarımın hepsi bu paranoyak eleştiri yönteminin uygulamalarıdır (Benayoun, 2019).

Dali, "paranoyak eleştirel" yöntemiyle girdiği hezeyanların neticesinde halüsinasyonlarını resmetmiştir. Metamorphosis of Narcissus yani Narcissus'un Metamorfozu ya da Nergis Metamorfozu isimli eseri "paranoyak-eleştirel dönemini içeren ilk eser olarak" (Demir, 2019) kabul edilmiştir.

Günümüzün ikonik sanatçılarından olan Yayoi Kusama ise belli psikolojik rahatsızlıklar yaşamış ve bu durumu resimlerine yansıtmıştır. 1929 yılında doğan

Japon sanatçı Yayoi Kusama 1960'larda New York'un önde gelen avangart sanatçılarından sayılmıştır. "Obsesif olarak polka desenleri ile çalışmalar yapan sanatçı, desenleri kıyafetlerine de taşıyarak yaşam tarzına dahil etmiştir. Bu obsesiflik, anksiyete nevrozu olarak da adlandırılmakta ve 2002 yılında otobiyografisini yazdığı kitabının başlığında da panik atak olarak yer almaktadır" (Oyebode ve Ramsay, 2012, s. 249). Çalışmalarındaki lekeli noktalar ile obsesif bir biçimde karşımıza çıkan Yayoi Kusama imgeleriyle, saplantısının boyutlarını sergilemiştir. Sanatının saplantılı olarak tanımlanmasının sebebi ise, ağların ve lekeli noktaların uçsuz bucaksız sınırlara taşması ve bu meşguliyetinin hiç bitmemesi olarak gösterilmiştir.

Kusama'nın saplantılı halini Kristeva'nın saplantılı nevroz hakkında yaptığı şu tespitler açıklayıcı görünmektedir:

Saplantılı nevroz, etrafında örgütlenmiş olacağı gerçek ya da psikik bir travmanın varlığını doğrudan akla getirmez. Çünkü saplantılıda engellenmiş ya da patlamaya hazır, zorlayıcı ya da tepisel, ama ısrarlı ve hastanın savunmacı söylemine başkaldıran bir tahrik olma aşırılığı gözlenir. Saplantılı söz tam da duygusal ya da dürtüsel bu geri dönüşün nüfuz edilemez zırhı olarak dayatır kendini (Kristeva, 2007, s. 59).

Kusama'nın saplantı halinde tekrar ettiği ağları ve lekeli noktaları anormal bir deneyimin yarattığı bilinçaltı yansımaları olduğu da söylenebilir. Kusama'nın tuvallerinden yayılan ağların ve noktaların bu sarsıcı ve rahatsız edici tekrarı odaya ve evrene karışmıştır. Biçimin ve sınırın ihlal edildiği bu tekrarlar Kusama'nın ailesine ve sınırlara bir tepkisi olduğu da ifade edilebilir.

Genç yaşta ailesini terk edip, kendisini sanata adayan sanatçının anormal düzeyde fenomenler yaşadığını söyleyen Kusama bu durumu şöyle anlatır:

O zamandan beri düzenli görsel ve işitsel halüsinasyonlar yaşamaya başladım. Nesnelerin etrafında auralar gördüm, bitki ve hayvanların konuşmalarını duydum. Bir gün aniden her menekşenin kendine özgü, insana benzer yüz ifadesi olduğunu ve hepsinin benimle konuştuğunu hayretle gördüm. Seslerin sayısı ve hacmi hızla arttı, ta ki çıkana kulaklarımı acıttı. Sadece insanların konuşabileceğini düşünmüştüm, bu yüzden menekşelerin iletişim kurmak için sözcükleri kullanmasına şaşırdım. Hepsi bana bakan insan yüzleri gibiydi. O kadar korkmuştum ki bacaklarım titremeye başladı (Oyebode ve Ramsay, 2012, s. 249).

Bitmez tükenmez bir enerjiyle sanatsal faaliyetlerini devam ettiren Kusama, "Kendisini sıklıkla eleştirmiş, hayatının belli dönemlerinde her şeye öfke ile yaklaşmış, şüphe ile bakmış, kimseye güvenmemiş, dışarıdaki günlük hayatı korkunç bulmuş, sürekli yazarak, çizerek ve boyayarak huzur bulmaya çalışmıştır. Bu kaygılarını verimli bir sanatsal yaratıma dönüştürmüştür" (Kıran, 2013, s. 118). 1972 yılında birliktelik yaşadığı Cornell'in ölümü ve akıl hastalığının kötüye gidişiyile ülkesi Japonya'ya dönüp, gönüllü olarak Seiwa Akıl Hastaları Hastanesi'ne yatan Kusama

acılarını hafifletmenin yolunu ise “Her gün acı, endişe ve korku ile mücadele ediyorum ve acımı hafifletmenin tek yolu yaratmaya devam etmek. Sanatın izini sürdüm ve bu şekilde yaşamaya devam etmemi sağlayan bir yol keşfettim” (Caruso, 2017) şeklinde açıklamıştır. Kusama, 1973 yılından bu yana çalışmalarına Tokyo’da devam ediyor.

1.1.3.2. Sanat eserine dönük delilik

Sanat, Antik Yunan’dan günümüze felsefi, sosyolojik ve psikanalitik alanlarda inceleme konusu olmuştur. Öyleki sanatın ne’liği ve ne’ye hizmet ettiği noktasında insanı denetimden çıkaran tarafını eleştiren Platon’a karşın Aristoteles, bir ruh arınması, boşalım aracı olan katharsis kavramını yerleştirir. Aristoteles, insanların “bastırılmış duyguların olduğunu ve bu duyguların açıkça dışa vurulmasının birçok tehlikeleri bulunduğunu ve bu duyguların dışa vurulmasına toplumsal normların izin vermediğini savunurken sanatın bu duyguların tatmin edilmesini sağlayarak insanın ruhsal açıdan daha dengeli ve sağlıklı olacağını” (Kavuran ve Dede, 2013, s. 60) düşünür. Katharsisi tragedyanın merkezine yerleştiren Aristoteles Poetika’nın altıncı bölümünün 1450a kısmında “Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir” (Aristoteles, 1987, s. 22) demektedir. Bu bağlamda Aristoteles katharsis ile sanata da belli görevler yüklemiştir. Tragedya Nietzsche açısından ise bir yaşam biçimi, Antik Yunan kültürünün ulaştığı en üst nokta, ölmeden önceki son delilik anı olarak anlam bulur. Nitekim Nietzsche “Tragedyanın Doğuşu” isimli kitabında şunları belirtir: “Tragedya aracılığıyla mitos, en derin içeriğini, en anlamlı biçimini kazanır; bir kez daha doğrulur, yaralı bir kahraman gibi ve tüm güç fazlalığı, ölmekte olanın bilgelik dolu dinginliğiyle birlikte, gözlerindeki son bir güçlü ışıltıda yanar” (Nietzsche, 2013, s. 67). Yaşam biçiminin doruğu olan tragedyada, sanat ve yaşam arasında da bir farkın olmadığı belirtilebilir. Nietzsche, sanat yaşam ikiliğini karşıt yapıda olan Apollon ve Dionysos ile açıklar.

Görsel sanatların temsili olan Apollon, anlayış ve kavrayış, doğayı bir lamba gibi aydınlatan ve karanlık sırlarını çözümleyen bir ışık olmasının yanında Nietzsche Apollon’un sınırlayıcı yapısı için şunları söyler:

Ne ki, düş görüntüsünün, hastalıklı bir etkide bulunmama için aşmaması gereken, aksi halde görünüşün kaba gerçeklik olarak bizi aldatacağı o hassas çizgide, -Apollon’un imgesinde eksik olamaz: o ölçülü sınırlandırma, yabanıl heyecanların o özgürlüğü, sanatçı tanrının o bilgelik dolu dinginliği. Gözü kökenine uygun olarak “güneş gibi” olmalıdır; öfkelenildiğinde ve hiddetle baktığında bile, güzel görünüşünün halesi üstündedir (Nietzsche, 2013, s. 20).

Apolloncu yapının aydınlık ve akla uygun yapısının karşısında, karanlık ve akıldışı yapısıyla Dionysos bulunur. Bir doğa tanrısı olan Dionysos, insan hallerinin en uçarı ve karanlık, esrik yönüyle Apollon'un karşısında konumlanır. Dolayısıyla Dionysosçu var oluş halinin kısıtlama ve sınırlamalara karşı zamansız ve yok edici yönüyle deliliğe, melankoliye, intihara ait alanlar açmaktadır. Bu bağlamda Antik Yunan kültürünün mitolojik döneminde Homeros'un eserlerindeki kaotik, Dionysosçu yapıyı görmek mümkündür.

Teber bunu şöyle açıklar:

Homeros destanlarında genellikle tanrısal gazaba uğramış insanlarda görülen mitolojik melankoli/psikoz örnekleri sergilenir. Bu durum, tarih boyu tanrı-insan ilişkilerini anlamada son kerte önemli ipuçları verir. Homeros'un mitolojik destan kahramanlarından Bellerophontes, nedeni pek bilinmez biçimde tanrıların gazabına uğrar. Tek başına, yapayalnız bir yaşama mahkûm edilir. Kalbi acılar içinde yer bitirir kendisini. Aias ise uğradığı haksızlık sonucu ortaya çıkan öfke ve hezeyanlarla çıldırır; intihar eder (Teber, 2009, s. 80).

Homeros destanlarındaki bu Dionysosçu yapıyı Shakespeare'in Hamlet'inde de görmek mümkün. Shakespeare'in Hamlet oyununun melankolik karakteri olan Ophelia'nın, babasının Hamlet tarafından öldürülmesinin etkisiyle delirdiğini ve suya düşüp boğulduğu sahnenin en etkileyici halini J. E. Millais'in eserinde görülmektedir.



Görsel 7. Sir John Everett Millais, "Ophelia", 76,2 x 111.8cm cm, Tuval üzerine yağlıboya, (1851–2), Tate, Londra

Shakespeare'in Hamlet'indeki melankolik karakterin, yaşadığı kayıp duygusunun, ölüme kayıtsızlığın ve hakikatin keskin bilincinin en etkili hali var olmuştur. Kristeva kadınsı depresyon biçimlerini anlattığı "Kara Güneş Depresyon ve Melankoli" isimli kitabında kadın melankolisini "ruhsal boşluk ve onun en basit ama en yoğun tezahürü olan acı duygusu, itiraf edilemeyen kaybın boşalttığı yere yerleşir.

Depresif edim bu boşluktan yola çıkarak ve onun içinde gelişir. Anlamdan yoksun beyaz etkinlik, ayırım gözetmeksizin öldürücü bir seyir de alabilir” (Kristeva, 2009, s. 103) şeklinde anlatır. Bu bağlamda babayı kaybetmenin acısı, melankolik bir karakter olan Ophelia’yı kederli bir boşluğa itip, delirmesine ve ölümüne neden olmuştur. Öte yandan Nietzsche, “Tragedyanın Doğuşu” isimli kitabında Dionysosçu gerçekliği ve gündelik gerçeklik bilincini birbirinden ayırarak, gündelik bilincin uyandırdığı tiksintiden bahseder.

Bu noktada Dionysosçu insanla Shakespeare’in Hamlet’i arasında şöyle bir ilişki kurar:

Hakiki bilgi korkunç hakikati kavrayış, eyleme dürten her türlü güdüden üstün gelir hem Hamlet’te hem de Dionysosçu insanda. Şimdi artık hiçbir avuntu işe yaramaz, özlem, ölümden sonraki bir dünyanın, tanrıların bile ötesine geçer, varoluş, tanrılardaki ya da ölümsüz bir öte dünyadaki parlak yansımasıyla birlikte, olumsuzlanır. İnsan bir kez görmüş bulunduğu hakikatin bilinciyle, şimdi her yerde yalnızca varlığın korkunçluğunu ya da saçmalığını görür, şimdi Ophelia’nın yazgısındaki simgeselliği anlar, şimdi bilir, orman tanrısı Silenos’un bilgeliğini: tiksindir bundan (Nietzsche, 2019, s. 49).

Nietzsche hakikate ulaşan Hamlet’te ve Dionysosçu insanda varoluşun kısıtlayıcı, zorlayıcı yapısına karşı kayıtsız olma halinden bahseder. Ophelia’nın yazgısının, Silenos’un bilgeliğinin anlam bulduğu bu durum, yaşama dair paradoksu da gözler önüne sermiştir. Kral Midas ile Dionysos’un bilge satirlerinden Silenos arasındaki diyalog bunun bir örneği olmuştur. Kral Midas’ın insanlar için en iyi şeyin ne olduğu sorusuna karşılık Bilge Silenos’un “En iyi şey senin için tamamen ulaşılmazdır: doğmamış olmak, var olmamak, hiç olmak. En iyi ikinci şey ise senin içindir – en kısa zamanda ölmek” (Nietzsche, 2019, s. 27) cevabını vermiştir. Midas’ın sessizleştiği, ölüm karşısında çaresizleştiği bu an insanın varoluşunun da sorgulandığı an olmuştur. Varoluşun korkulu, dehşete düşüren bu yapısı, insanı melankoli ile gündelik yaşamın içerisinde yabancılaşmaya da götürmüştür. Nitekim yabancılaşma “(...) şeylerin, nesnelerin bilinç için yabancı, uzak ve ilgisiz görünmesi, daha önceden ilgi duyulanlara dostluk ilişkisi içinde bulunan insanlara karşı kayıtsız kalıp, ilgi duymama, hatta bıkkınlık ya da tiksinti duyma” (Cevizci, 1999, s. 96) gibi durumlara karşılık gelmekle birlikte hastalık hali olarak ta kabul görmüştür. Melankolinin, yabancılaşmanın bu hali Albrecht Dürer’in, 1503-1504 yılları arasında Eyüp ve Müzisyenler ile 1511 yılında yaptığı Passion isimli resimlerinde görülmektedir. Hristiyan ikonografisinin çok dışında betimlenen Eyüp’ün ve İsa’nın acılar içerisindeki çaresiz, tükenmiş melankolik halleri resmedilmiştir.

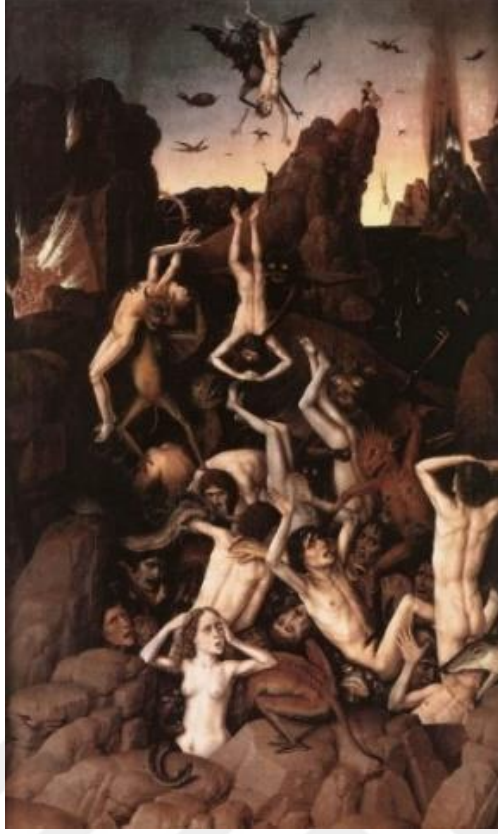


Görsel 8. Albrecht Dürer, “Eyüp ve Müzisyenler”, 94 x 51 cm, Ahşap panel üzerine yağ, 1504 dolaylarında, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt Alte Pinakothek Münih Wallraf -Richartz Museum Köln, Almanya



Görsel 9. Albrecht Dürer, “Acıların Adamı Mesih Olarak”, 136x108 cm, gravür baskı, 1511 dolaylarında, Herzog Anton Ulrich Müzesi, Almanya

Dürer'in Eyüp ve Müzisyenler'inde tanrının verdiği acıları sabırla çeken Eyüp değil de bu duruma isyan eden melankolik bir Eyüp tasviri vardır. Kutsal metinlerden elde edilen bilgilerden anlaşıldığı kadarıyla tanrıdan gelen her şeyi kabullenen ve sabrıyla bilinen Eyüp'ün bu hali, dinsel inançlar ve melankolinin-yabancılaşmanın ikili yapısını da sorgulatmaktadır. Foucault'ya göre "Dinsel inanışlar bütün halüsinasyonlara ve bütün hezeyanlara uygun bir cins hayali manzarayı, yanılsamaya dayalı bir ortamı hazırlar.(..) Aşırı bir ahlaki katılık, selâmete veya gelecek hayata yönelik aşırı bir kaygı, işte çoğu zaman melankoliye düşmek için yeterli nedenler" (Foucault, 2017, s. 531) sayılmıştır. Bu noktada melankoliyle birlikte var olan yabancılaşmanın teolojik açıdan " (...) Tanrısal özden bir kopuş, fitrattan uzaklaşma" (Özdemir, 2021, s. 546) gibi anlamaları çıkmaktadır. Bu bağlamda Dürer'in tasvir ettiği Eyüp ruhani bir kayıtsızlıkla insanlardan ve tanrıdan uzaklaşarak, yakınan ve tanrıya isyan eden bir haldedir. "Eyüp, burada tanrıya karşı '*sen, benim fesadımı arıyorsun ve suçumu araştırıyorsun; bilirsin ki ben kötü değilim. ve senin elinden kurtulan yoktur*' diye feryat etmektedir" (Teber, 2009, s. 202,203). Tanrıya isyanla birlikte çekilen acılarında dışavurumu olan bu ifadenin Dürer'in 1511'de yaptığı Passion'da da mevcuttur. Elini başına koyup acılar içerisinde kıvranan İsa, "melankolik yüz ifadesi içinde, dünyaya fırlatılıp atılmışlığın, tüm olup bitenlerin, varoluşun saçmalığını gören ve acı çeken sıradan bir insan, bizlerden biridir" (Teber, 2009, s. 204). En nihayetinde Dürer'in İsa, Eyüp tasvirleriyle dini ikonlara farklı bir boyut getirdiği ifade edilebilir.



Görsel 10. *Thierry Bouts, "Cehennem", 115x69,5cm Ahşap üzerine yağ, 1450, Palais des Beaux-Arts, Lille, Fransa*



Görsel 11. *Stefan Lochner, "Son Yargı", 124.5 × 174 cm, Meşe ağacının üzerine altın ve yağlıboya, 1435 dolayları, Wallraf Richartz Müzesi, Köln, Almanya*

Eski Yunan kültüründen Hristiyan teolojisine geçişte deliliğe farklı anlamların yüklendiği göz önüne alındığında, deliliğin günahların sonucu olduğu anlayışı günah işlemenin de delilik olduğu anlayışını doğurmuştur. Bu anlayışta

“deliliğin en kötü türü günahtı; çünkü Tanrı’nın yasalarını çiğnemenin bedeli ebedi lanetlenme riskine girmek, cehennemin sonu gelmez dehşetine düşmektir” (Scull, 2020, s. 74). Bu anlayışla günah işlemenin delilik olduğu bu anlayış bir lanetlemeyi de gerektirmiştir. Rönesans döneminde deliliğe farklı yaklaşımlar olmakla birlikte Foucault’a göre delilik “(...) tamamen ahlâki bir âleme açılmaktadır. Kötülük ceza veya zamanların sonu değil de, yalnızca hata ve kusurdan ibarettir” (Foucault, 2017, s. 56).

Deliliği eksikliğin, tam olmamanın karşılığı olarak gören Foucault’nun bu görüşlerini Boyne şu şekilde desteklemektedir:

Delilik Rönesans dönemi için sürekli bir tehdittir. Hem bir cezalandırma hem de bir taşkınlık halidir: İmgelemenin haddinden fazla çalışması, kara sevda, görünüşte akla uygun fikirlerin gereğinden ateşli biçimde savunulmasıdır. Delilik, Aristoteles’in aşılması gereken bir varlık koşusu olarak gördüğü Altın Oran’ın ötesine geçen ve sakınılması gereken bir insanlık halidir (Boyne, 2016, s. 38).

Deliliğin bu kusurlu yapısı dönemin korkularının, kaygılarının yansıdığı sanat eserlerinde de sıklıkla kullanılmıştır. “Deliliği ifade etmek için çeşitli görsel işaretler ve semboller kullanıldı. Bunlardan bazıları Ortaçağ’daki cehennem ve kıyamet tasvirlerinden uyarlanmıştı; gayya kuyusuna atılmak üzere olan günahkârların yer aldığı böyle çaresiz sahneler tarif edilemez acılar içindeki başkalarını tasvir etmede kullanılmaya başladı”(Scull, 2020, s. 106,107). İnsan hayvan figürlerinin kullanıldığı cehennem tasvirlerinden de anlaşıldığı gibi çıplak bedenlerin düştüğü bu durum, günahkârın hayvansı yanını da haykırmıştır. Bu durum ikili bir yapıyı da taşımaktadır. Kearney’e göre “Ortaçağ ve Rönesans sanatını süsleyen canavarların, hem içerden hem de dışardan bir şey statüsü taşıdığı; hem hayvan hem de insan niteliğine sahip melez bir yaratık, cehennemin dibine düştüğü halde Tanrı’nın kutsal mahkemelerinde nutuk çekmeye muktedir habis bir yaratık olduğu” (Kearney, 2012, s. 46,47) gerçeğini de yansıtmıştır. Nitekim delilik imgelerini sıklıkla kullanan Bosch, Brueghel, Dürer’de olduğu gibi Thierry Bouts’un Cehennem (**Görsel 10**) ve Stefan Lochner’in Son Yargı (**Görsel 11**) isimli tablolarında da bu imgeler göze çarpmaktadır.

Hayvan insan figürlerinin birbirine karıştığı bu resimler için Foucault şunları söyler:

Thierry Bouts’un Cehennem’inde, kurbağa biçimli vücutları lanetlilerin çıplaklığına karışan baykuşlardır; bunlar Stefan Lochner’in tasvir ettiğine göre, kanatlı böcekler, kedi başlı kelekler, mayıs böceği kanatlı sfenksler, kanatları tıpkı el gibi olan, kaygılandırıcı ve açgözlü kuşlardır; Grünevald Tentation’unda düğüm düğüm parmaklarıyla büyük bir av hayvanı görülmektedir. Hayvanlık insani değerler ve simgeler sayesinde evcilleştirilmekten kurtulmuştur; ve şimdi düzensizliği, öfkesi, canavarca

olanaksızlıklardan yana zenginliğiyle insanı büyüleyen, artık oysa da; insanların kalbindeki karanlık kudurganlığı, kısır çılgınlığı açığa çıkartan gene odur” (Foucault, 2017, s. 49).

Rönesans kaygı dolu güçlerinin yansıdığı bu imgeler romantizmde yerini, bilinç altı ve rüyaların ifadesine bırakmıştır. Füssli’nin (**Görsel 12**), resimlerinde olduğu gibi bilinçaltı, rüyalar üzerinden bir gerçeklik yaratma kaygısı gütmüştür. Nitekim şiddetin, korkunun ve cinsel sapkınlığın yoğun olduğu Fussli’nin resimleri, insanın karmaşık ruh dünyasına göndermelerde bulunmuştur. Anormal imgelerin yoğun kullanıldığı bu simgesel resimler için Sarı’nın da belirttiği gibi “Normaldışılığın dili, metaforlarla örülüdür, simge duvarını tam anlamıyla kırmayan ama metaforu gerçekleştirip yıkan canlı bir gövdedir” (Sarı, 2006, s. 69) denilebilir.



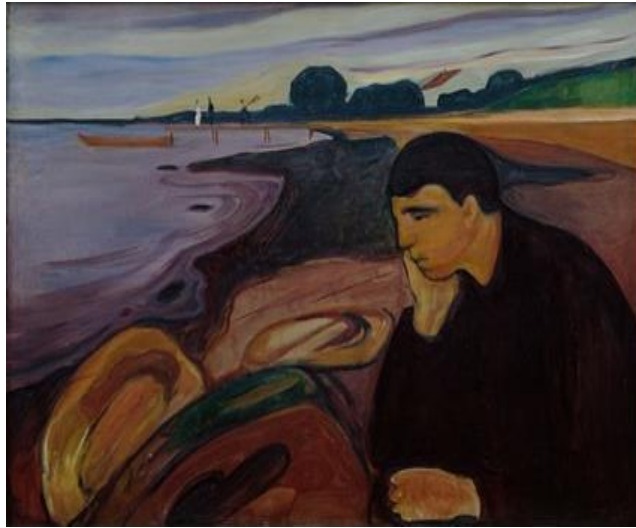
Görsel 12. Henry Füssli, “Kâbus”, 101.6x127 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1781, Detroit Sanat Enstitüsü, Detroit

Rüyaların ve bilinç altının önem kazanmaya başladığı romantizmde bu durum Foucault’un da belirttiği gibi “..kaygı verici güçlerini delilikten alan artık rüya değildir -böylece aklın ne denli narin veya sınırlı olduğunu göstermekteydi; rüyanın içinde birinci özelliğini bulan ve kendinin imgenin gerçeğin karanlığı içinde özgür kılması olduğunu bu akrabalık içinde ifşa eden artık deliliktir” (Foucault, 2017, s. 357). Foucault’nun işaret ettiği delilik, aydınlanmanın argümanı olan akla ve sağduyuya karşı bir başkaldırı olmuştur. Nitekim aydınlanma çağı olarak bilinen 18. yüzyılda aklın karşısında bireyin iç dünyasının, coşkusunun ve hayal gücünün önemi ortaya koyulmuştur. “Bunu ister neoklasizmin katı kuralcılığına, sınırlamalarına ve

akılcılığın doğurduğu kuruluğa karşı bir tepki olarak alalım, ister burjuva kapitalist dünyasının tutumuna karşı bir isyan sayalım, estetik bakımından önemli olan sanatın açıklanması çabasında sanatçının yaşantısına yöneliştir” (Moran, 1999, s. 102) ve Baudelaire’in ifadesiyle “(...) romantizm sanatçının hissetme biçimindedir” (Baudelaire, 2013, s. 96). Romantizm, biçim- içerik arasındaki ilişkiyi de koparmış ve özgürlüğü hayal kurmakta aramıştır. “Romantikler, Aydınlanma’nın tersine, biçimi sanatın bir güzellik kuralı, bu kurala uyulmasını da yapıtın hoşnutluk verici ya da yüceltici etkisinin zorunlu bir önkoşulu olarak kavramadılar. Biçimin ne kural olduğunu ne de kurallara bağlı olduğunu kabul ettiler” (Benjamin, 2012, s. 135). Bu bağlamda XX. yüzyıl sanatçıların da uzunca süreler ilgilendikleri hayal gücü ve biçim-içerik arasındaki kuralsızlığı, romantizmin mirasıdır. Modernizmin sanat üzerindeki izleri, Kuspit’in “Modern sanat, hiç kuşkusuz romantizm döneminde bilinçdışının farkına varılmasıyla, yani insanların içlerine yönelmeleri sonucunda bilinçdışının keşfedilmesiyle başlar” (Kuspit, 2010, s. 103) ifadeleriyle bağdaştırılabilir. Nitekim akla karşı deliliğin patlaması olan XX. yüzyıl Stein’in da belirttiği gibi “Her şeyin çöküp yıkıldığı, eriyip yittiği, kendi içine kapandığı bir dönemdir yirminci yüzyıl daha ilgi çekici bir zaman dilimidir. Bu yüz yılda her şey olağan ve akla yatkın bir olaylar zinciri oluşturabilirdi fakat yirminci yüzyıl, bilimsel anlamda akla yatkın” (Stein, 2015, s. 61) bir çağ olmadığı görülmüştür. Bu bağlamda modernizmin yapısı; geleneğe karşı duruş, bireysel ve toplumsal ve aynı şekilde politik iç dinamiklerindeki değişimler neticesinde olmuştur.



Görsel 13. Edvard Munch, “Çıglık”, 73,5 x 91 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1893, Ulusal Sanat, Mimarlık ve Tasarım Müzesi, Oslo, Norveç



Görsel 14. Edvard Munch, “Melankoli”, 81 x 100,5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1894-1896, ve stlandskek kunsindustrimuseum, Bergen, Norveç

Kapitalizmin yabancılaştıran, parçalayan yapısı ve çalışma koşullarının zorlayıcılığı modern insanı etkilemiş; içine kapanıp, bunalımlı bir hal almasına sebep

olmuştur. Foucault'nun "Modern dünyanın büyük kapatılmasını yaşıyor gibidir melankoli. Uygarlık genel olarak deliliğin gelişmesi için uygun bir ortam meydana getirmektedir" (Foucault, 2017, s. 534) dediği bu durum, modern insan gibi modern sanatçıyı da etkilemiştir. Dolayısıyla dışavurumcu sanatçıların insan ve psikolojisini önceliklerine alan edimleri, bireyin modern dünyaya yabancılaşmış, bunalımlı halinin en etkili örneklerini sunmuşlar. Sanayileşmenin, savaşların kısacası aklın oluşturduğu olguların modern insanda yarattığı yıkımın tezahürlerini yabancılaşma, yalnızlaşma şeklinde ifade etmekle birlikte belli kaygıların, korkuların, içsel çıkmazlarında yaşayan Munch'un eserlerinin bu noktada anlamlı olduğu söylenebilir. Munch'un yoğun duygularının dışavurumu olan bu resimler (**Görsel 13, 14**) benliğinde beslediği melankolinin de ana hatlarını yansıtmıştır. Girdap halinde dönen çizgiler ve renkleriyle endişe uyandıran Munch'un bu eserleri için "(...) kuşkusuz ileri modernizmin en büyük izlekleri olan anomi, yalnızlık, toplumsal fragmanlaşma ve yalıtılmışlığın saygın bir dışavurumu, bir zamanlar kaygı çağı olarak anılan dönemin neredeyse programlaştırılmış bir amblemidir" (Jameson, 2011, s. 40) denilebilir.

Munch'un resimlerinin yansıttığı modern insanın melankolisi, akıl hastanesine kapatılan Antonin Artaud'un "Mumyanın Mektubu"nda şu şekilde karşılık bulur:

Kendini artık yaşamın içinde hissetmeyen bu et, Sürçmekten artık kurtulamayan bu dil, titreşimlerinin rotasını artık izleyemeyen bu ses nasıl devineceğini artık unutmuş, kavrayacağı yeri artık belirleyemeyen bu el, çizgilerinde artık hiçbir anlamın biçimlendiremediği bu beyin, tüm bunlar, mumyanın diri etten oluşunu sağlıyor ve tanrının önünde bir boşluk örneği olarak duruyor; doğmuş olmamın zorunlu bir biçimde beni bıraktığı boşluk bu (Artaud, 1995, s. 35).

Modern sanat biçim, renk arayışları ve devingen haliyle kuralları altüst etmiş; savaşın, ölümlerin olduğu dünya düzeninde akla karşı deliliğin sesini yükseltmiştir. Nitekim kavranması güç ve tıpkı şizofrenideki gibi itici ve yabancılaşmış "Yirminci yüzyıla, aşırılıklar, abartılı öznelci ve nesnelci eğilimler ya da başını almış giden bireysellik ve akıldışılık egemendi. Bu aşırı bir kendilik-bilinci şeklinde algılanabileceği gibi, çaresizlik içinde (çoğu kez işe yaramayan) yabancılaşma ve aşırı uyanıklıktan kaçma gibi de anlaşılabilir" (Sass, 2013, s. 63). Modernizmle sanatın ortaya attığı devrimsel argümanları, sanatın figüratif betimlemeler tutkusunun yerini renk ve biçimdeki sıra dışı yapılarda görmek mümkündür. 1911 yılında sanat gündemindeki kübizmi bu noktada anlamlı bulan Russ şunları söylemektedir:

XXVII. Bağımsızlar Salonunda sergilenen (Nisan-Haziran 1911) kübist eserler, özellikle Delaunay'la birlikte, büyük bir skandal yaratırlar ve IX. Sonbahar Salonu'nda bu skandal yeniden sahnelenir. Faka daha önce, 1907 yılının ilkbaharında, Picasso Avignonlu Kızlar'ı sergilemiştir. 1913 yılında, Guillaume Apollinaire Kübist Ressamlar adlı eserini

yayımlar ve bu eserinde, saf ve yarı-metafizik formlar bütünü olan tamamen yeni bir sanat anlayışının özünü yakalamaya çalışır. Burada, Maurice Denis'in yaptığı tanımın yanında yeni ve temel bir tanım söz konusudur. Resim sanatı geçmişiyile olan bağlarını koparır ve henüz keşfedilmemiş yollarda maceralara atılır (Russ, 2012, s. 370)

Bu bağlamda akılcı bir düzlemde var olan geleneksel bütün söylemlerin ve estetik anlayışın karşısında aklın bütün ayrıcalıklı hallerine karşı, akıldışı delilik hali olarak okunabilecek estetik tepkimenin varlığı kaçınılmaz olmuştur. “Yirminci yüzyılda delilikle modern sanat ve edebiyat türleri arasında benzerlik olduğu, özellikle akıl hastanelerinde üretilen yapıtlarla öncü sanat yapıtlarının karşılaştırılmasıyla bağlantılı olarak sık sık ileri sürülmüştür” (Sass, 2013, s. 448). Deliliğin modern sanattaki patlaması, insanın özne olarak varlığının sorgulanması ve aklın karşısındaki konumunun tarihselliğini Antikiteye kadar dayandırmak mümkündür. Nitekim insanı “düşünen bir hayvan” olarak tanımlayan Aristoteles'in yanında Descartes'ın “düşünen öznesine” kadar insanın akılla bağdaştırıldığı bu noktada Harvey şunları söylemektedir:

“XX. yüzyıl, ölüm kampları ve ölüm mangalarıyla, militarizmi ve iki dünya savaşıyla, nükleer yok olma tehdidi ve Hiroşima-Nagazaki deneyimiyle, hiç kuşkusuz bu iyimserliği tuzla buz etmiştir. Bundan da kötüsü, Aydınlanma projesinin kendi amaçladığının tersine yol açarak, insanlığın özgürleşmesi hedefini, insanlığın kurtuluşu adına evrensel bir baskı sistemine dönüştürmeye daha baştan mahkum olduğu yolunda bir kuşku doğmuştur (Harvey, 1997, s. 26)

Bu bağlamda Turani'nin İkinci Dünya Savaşı'nda alevlenen Avrupa'nın şüpheci bilincinin ifadesi olduğunu (Turani, 1999, s. 602) söylediği Dada önemli bir noktada durmaktadır. “Oğulları babalara karşı getiren en şiddetli baş kaldırma” (Turani, 1999, s. 602) olarak tanımlanan Dada'nın düşünsel temelinde, tanrının öldüğünü ilan eden Nietzsche'nin etkileri dikkat çekmektedir. Nietzsche “Tanrı'nın ölümünü ilan ederken, Platon'dan ve Hristiyan ahlakından kaynaklandığını belirttiği Batı metafiziğinin, Batı felsefesinin iflasını vurgulamaktadır. Onun Batı uygarlığını yargılaması, romantizmi tamamlar”(Artun, 2018). Romantizmin uzantısının patlaması olan Dada için Tristan Tzara, “Dada, “Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısaca yaşamın kendisidir” (Antmen, 2019, s. 122) der. Sanayi devrimi neticesindeki makineleşmenin ve I. Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkıntılar, Dada'yı yaratan önemli faktörlerdir. Nitekim savaş ve sömürü sisteminin düzeninde akli sorgulayan bu hareket “İnsan akli, kavramların ortasında hastadır”(Artaud, 1995, s. 17) ifadesini kullanan Artaud gibi akli bir engel olarak görmüşlerdir. Bu bağlamda Dada'nın en çarpıcı ürünlerinden olan

Raoul Hausmann'ın Mekanik Kafası, "Dadacıların "aklın iflası" olarak gördüğü savaşa ve saldırganlığa ciddi bir eleştiri getirir.

Antmen "zamanın ruhu" olan Mekanik Kafayı şu şekilde anlatır:

Berberlerin peruk takmak için kullandığı tahta kafanın üzerindeki mezura rasyonel akla göndermede bulunurken, tepesindeki metal asker bardağı savaşı çağrıştırmaktadır. Bir kulağındaki baskı rulosu, diğer kulağında bir kameranın vidalarını taşıyan tahta kafanın ensesinde cüzdan durmaktadır. Bütün bu buluntu nesneleri Hausmann, 'önemsiz dış etkenlerle şekillenen insan bilincini' gözler önüne sermek amacıyla bir araya getirmiştir" (Antmen, 2019, s. 120).



Görsel 15. Raoul Hausmann, "Zamanın Ruhu: Mekanik Kafa", 32,5x21x20 cm, 1919, Eklenmiş objelerle tahta manken kafası, Centre Pompidou, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris

Aklın soğuk yüzünü eleştiren dada gibi gerçeküstücülerde, "aklın ötesine" geçmeyi hedeflemişlerdir. Nitekim aklın iflasının ifadesi denilebilecek bu oluşum romantizme kadar izini süreceğimiz duyguların yüceltildiği bir geleneğin açık halidir.

Bu bağlamda Russ, şunları söyler:

Aklı çok dar ve sınırlı gören dadaistler ve gerçeküstücüler, sonsuz bir ayrıcalığı olan düşlemin karşısında, insanın özgürlüğüne kavuşmasına olanak veren imgelemin ve düşlemin gizemli güçleri karşısında aklın silinip gitmesini isterler. Öfke ve hınç dolu bu gençler sezgiye ve akıl-dışına uzanan yolları yüceltirler. 1914-1918 yılları arasında

yaşanan savaşın neden olduğu kayıplar karşısında dehşete düşen bu insanlar varoluşu yeniden canlandıran yeni bir tinsel yaşama davet ederler. Düşlüyorum, o halde varım! (Russ, 2012, s. 352).

Freud'un yazılarından etkilenen gerçeküstücüler için akıl, "(...) bize bilimi verebilirdi, ama sanatı verecek olan, yalnızca akıl dışı bir şey olabilirdi"(Gombrich, 2004, s. 592). Dadaizm'in ardılı olan Sürrealizme bu isim, Guillaume Apollinaire tarafından verilmiştir. Avrupa'nın akıl üzerinden kurduğu değerlere bir sorgulama taşıyan sürrealizmde "Mantığın yerini Freud'un bilinçaltı, düş, sayıklama ve çıldırma hali almalıdır. Bu iç hayatın devleti üzerinde, "libido"nun şehvet arzusu egemendir" (Turani, 1999, s. 617). Aklın yarattığı "düşünen özne" argümanına karşı modern insanın bilincinde patlayan şüphenin tezahürü olan bu tepkiler Kristeva'nın da belirttiği gibi "Daha çok uçarı bir nitelik taşıyan ama yine de her zaman politik olarak adanmış bir akım olan gerçeküstücülük parantezinden sonra, ikinci Dünya Savaşı'nın gerçekliği, artık hiçbir ideolojik ya da estetik barajın içerebilir gibi görünmediği bir ölüm ve delilik patlamasıyla" (Kristeva, 2009, s. 264) bilinçlerde şiddet yarattı. En nihayetinde İkinci Dünya Savaşı yıllarında Almanya ve İtalya gibi ülkelerdeki totaliter rejimlerin baskıları ve özellikle Nazi'nin modern sanatı "yoz sanat" ilan etmesiyle birlikte, birçok sanatçının Avrupa'dan Amerika'ya göç ettiği görülmüştür. Nitekim Avrupa'dan Amerika'ya göç eden modern sanatçılar aracılığıyla "Soyut Dışavurumculuk" akımının temellerini oluşturmuştur.



Görsel 16. Jackson Pollock, 1950 Fotoğraf: Hans Namuth
Nezaket Yaratıcı Fotoğrafçılık Merkezi, Arizona
Üniversitesi © 1991 Hans Namuth Estate

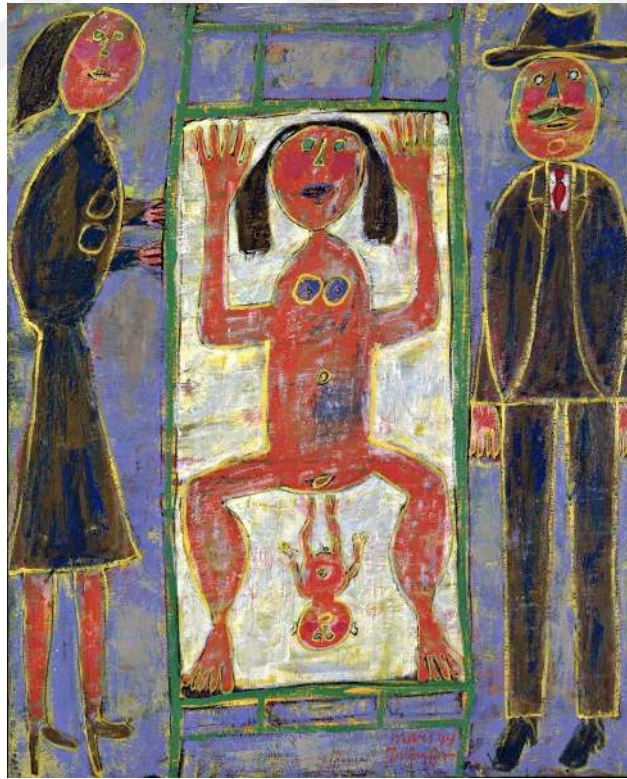
New York Okulu olarak bilinen Amerikalı sanatçıların oluşturduğu Soyut Dışavurumcu sanatçıların insan ruhunun derinlerdeki kaynağı, kendi ruhlarında ve mitlerde arayışları dikkat çekicidir. Zira bu sanatçıların formların kaygısını gütmekten ve alışlagelen estetik kaygıların dışında mitsel ve büyüsel bir düzlemde çalıştıkları görülmüştür. Akımın en önemli temsilcilerinden Jakson Pollock'un üretim aşamasındaki eylemselliği buna önemli bir örnek teşkil etmektedir Lynton'un "Coşkulu bir peygamber ya da vecd içindeki bir aziz gibi değil, yağmur duasına çıkan kabile büyücüsü gibi çalışır" (Lynton, 2015, s. 363) dediği Pollock için Krausse şunları söylemektedir:

(...) geleneksel resmi kelimenin tam anlamıyla darmadağın etmiştir. Sehpa da çalışacağına tuvaleri yere yayar. Boyalarını kalın fırçalardan veya dibini deldiği konserve kutularından akıttığında; boyayı vahşi hareketlerle tuvale fırlatırken, püskürtürken ve kendisi de küçük bir derviş gibi durmadan resmin etrafında dönerken, bu eyleme alışılmış anlamda 'resim yapmak' adını vermek artık oldukça zordur (Krausse, 2005, s. 109).

Pollock'un mitsel konuların yanında Jung'un "kollektif bilinçaltı" ve "arketipler" kuramına ilgisi de bilinmektedir. Bu doğrultuda Amerika'da çeşitli gezilere çıkıp, "Zenciler, Kızılderililer ile birlikte olmaya, onların dünyalarına ve kültürlerine yakınlıklar geliştirmeye başladı. Gittiği yerlerde sürekli olarak Amerikan kültürünü ve halk sanatlarını inceliyor, o doğrultuda resimler çalışıyordu (Kamışlıoğlu, 2012, s. 27). Pollock'un bu kültürlere yönelimini kendisinden önceki modern sanatçıların birçoğunda görmek mümkün. Öyle ki sanatta bilinçaltına yönelen sürrealistlerde, Afrika maskalarını birer sanat ürünü olarak kullanan Picasso'da ve hatta Tahiti'de yaşayan Gauguin'de bile en bariz hali mevcuttur. Zira Sas'ın, "Yirminci yüzyılda delilikle modern sanat ve edebiyat türleri arasında benzerlik olduğu, özellikle akıl hastanelerinde üretilen yapıtlarla öncü sanat yapıtlarının karşılaştırılmasıyla bağlantılı olarak sık sık ileri sürülmüştür" (Sass, 2013, s. 448) ifadesi modern sanatçıların arayışlarındaki yönelimlerinin bilinç altı, mitler, arkaik kültürlere olan inançları en nihayetinde ilksel olana, çocukluğa kadar taşınacak bir özlemin yansımaları olarak okunabilir. "Birçok modern sanatçı, çocukların ve delilerin davranışlarından ilham almış, bu sayede içlerindeki çocuk ve deliyle barışmışlardır. İçlerindeki çocukla deli onları aşağı çekmemiş, yaratıcı kaynaklar sunmuştur. Onlar yaratıcı sanatçılara dönüştürülen manevi varlıklardır" (Kuspit, 2010, s. 127) denilebilir.

"Bir ateist ve Savaş Sonrası Varoluşçuluk kâhini, Jean Paul Sarte, dünyanın indirgenemez bir şekilde irrasyonel olduğuna inanıyordu. Yine de kişinin kendi

koşullarının “gerçekliğiyle” yüzleşmesine ahlaki bir zorunluluk, makul bir ‘iyi niyet’ yükledi” (Fineberg, 2014, s. 125). Fineberg bu durumu, Avrupa’da II. Dünya Savaşı’nın sonunda ortaya çıkan yenilikçi figüratif sanata atıfta bulunarak söyler. “Avrupa’da Jean Dubbutfet, Alberto Giacometti ve Francis Bacon (tıpkı New York’taki de Kooning, Pollock, Rothko ve Newman gibi) ilksel prensiplere geri döndüler ve sanatı kendileri için yeniden keşfettiler” (Fineberg, 2014, s. 125). İlksel bağlamında sanatın ilk ve ham halinin arayışında olan Dubbutfet; akıl hastalarının, çocukların resimlerine yönelmiştir. Nitekim Art Brut (Ham Sanat) terimiyle Dubbutfet, “1948’de Dr. Hans Prinzhorn’un yazdığı Akıl Hastalarının Sanatçılığı kitabı okuduğunda André Breton gibi isimlerin desteğiyle Compagnie L’Art Brut’ü kurmaya karar verdi” (Thompson, 2014, s. 332). Dubbutfet’in etkilendiği Hans Prinzhorn, “bu çalışmaya 1918 senesinde başlamış olup 18 ay süren araştırma sonucunda Almanya, Avusturya, İsviçre ve İtalya’daki değişik hastane ve kliniklerden yüz elli yapıt toplayarak kitabında bunlardan bir kısmını incelemiştir (Erman, 2019, s. 123). Kitapta akıl hastaları ve çocukların resimleriyle ilkel kültürlerin arasındaki ilişki incelenmiştir.



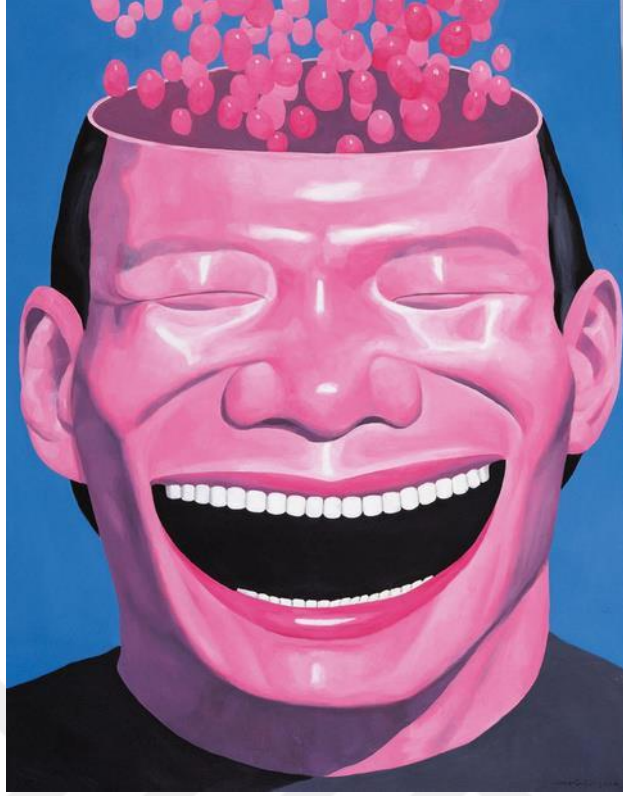
Görsel 17. Jean Dubuffet, “Doğum”, 99,8 x 80,8 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1944, Moma, New York, ABD

Dubbufet'in ham sanat koleksiyonu yapmaya başlaması ve özellikle akıl hastalarına, çocuklara ve sanat eğitimi alamamış amatör sanatçılara yönelmesiyle bir anlamda deliliği, kültürel yozluğun karşısında bir sanat nesnesi haline getirdiği söylenebilir. Nitekim çocuk ve akıl hastalarını modern sanatçıların yeni ütopyası olarak tanımlayan Kuspit, “(...) çünkü hemen hiç çaba sarf etmeden yetişkinliğe, özellikle kendini normallığın olabilecek en iyi örneği sayan yetişkin burjuva erkeğine karşı direnebiliyorlardı” (Kuspit, 2010, ss. 118, 119) ifadelerini kullanır. İlksel olanın -çocukluğun- bu direncini Chirico'nun “Bir sanat yapıtının gerçekten ölümsüz olması için tam anlamıyla insanın sınırları dışına çıkarılması gerekir: Sağduyu ve mantığa burada yer yoktur. Böylelikle düşe ve çocuğun düşünce biçimine yaklaşacaktır” (aktaran Yılmaz, 2013, s. 183) ifadesi en çıplak haliyle sunuyor gibidir.

Kuspit Dubuffet'nin bu girişimi hakkında şunları söyler:

Batı uygarlığının patolojisinden bağımsız imgelere müthiş bir açlık duyuyordu” (Gauguin gibi) -Ham Sanat eserlerini toplamaya 1945 yılında, bu tarz patolojinin belirgin bir örneği olan İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra başlamıştı; sanki Batı dünyasını sağlığına kavuşturmaya çalışıyordu (sağlık, daima kişinin içinde yaşadığı uygar, gelişmiş, tanıdık ve sıradan toplumda değil; daha ilkel, gelişmemiş, bilinmeyen, egzotik olan öteki toplumlarda bulunur; Joseph Beuys da sağlığı öyle bir yerde, Rus köy kabilelerinde bulmuştur)- yani “en saf ve en bireysel haliyle insan doğasını dışa vuran imgeler” onu çekiyordu (Kuspit, 2010, s. 137).

Batı uygarlığının yozlaşmış kültürel ortamına karşı Dubbufet'in Art Brut koleksiyonun en dikkat çeken sanatçısı, şizofren hastası olan Adolf Wölfli'dir. Yaklaşık otuz yıl boyunca akıl hastanesinde kalan sanatçı, muazzam, düşsel resimlerle aklın sınırlarını zorlamıştır. Adolf Wölfli'nin resminde “şizofren saplantılılığın kendine duyduğu tutkunun olağanüstü etkileyici anlatımındaki vurucu imgelerin her zaman ön planda olduğunu görmekteyiz. Psikiyatlara göre; yaşantının darlığıyla var oluş tasarımının genişliği arasındaki ölçüsüz çelişkinin estetiğidir” (İnal, 2008, s. 56). Nitekim bu çelişkinin estetiğini Dubbufet'in “ham sanat” oluşumunu akla ironik bir başkaldırı olarak okumak yerinde olabilir. Öyle ki Duchamp'ın ironisiyle patlak veren bu hal, kapatılmış modern bireyin toplumdan izolasyonunun, kaygısının histerikli kahkahası gibidir. Bu bağlamda Çinli sanatçı Yue Minjun, resimlerinde histerik kahkahaları atan figürleriyle dikkat çekmektedir.



Görsel 18. Yue Minjun, “Bellek-2”, 140 x 108 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2000, Sanatçının Koleksiyonu, Pekin, Çin

Yue Minjun, resimlerinde politik çıkmazları, köşeye sıkışmışlığı, korkuyu delilik halleriyle alaycı figürlerinde gün yüzüne çıkarıyor gibidir. “Böylelikle sanatta söz konusu yaklaşım, yeren, alay eden, söven, hata ve kusurlara karşı kahkaha atan acı çeken, parçalanmış beden olan jestlerle aktarılmıştır” (Turan, 2022, s. 157). En nihayetinde sanatın yaşamla olan organik bağlarında deliliğin farklı yüzlerini okumak, öznenin delilik karşısındaki konumunu da belirliyor. Deliliğin bilinçlerde uyandırdığı “şüpheli bakışın”, çağdaş sanatın radikal dışavurumlarıyla devam ettiği görülmektedir. Öyle ki çağdaş sanatın en önemli anlatım aracı olan delilik, Romantik açılamdan, Nietzsche’nin yıkan tavrından, Dada manifestolarından taşan bir miras olarak devam etmektedir. Dionysosçu devingenlikle kanlı gösterilere ortaklık eden delilik sanatı başka boyutlara taşımıştır.

1.1.3.3. İzleyiciye (alımlayıcıya) dönük delilik

Bilinç sahibi bir varlık olan insan, kendisini ve çevresini kavrayarak anlamlandırır. Kavrayan yapısıyla insan özne olarak “süje”, algıladığı, kavradığı ve bildiği şey ise nesne olarak “obje”ye karşılık gelmektedir. Bu yapıda bir nesnenin

kavranması, anlamlandırılması için duyumsanıp, algılanması gerekmektedir. Duyumsanan şeyin yorumlandığı, bilindiği tepki olarak algı “psikolojide bir bütünün kavranması” (Tunalı, 1996, s. 34) şeklinde tanımlanırken, Merleau-Ponty “kendimizin bilinci dahil her bilinç algısal bilinçtir” (Merleau-Ponty, 2006a, s. 44) der. Bu ifadelerden de anlaşıldığı gibi bir bütünün algılanması tek boyutlu olmayıp, nesneye yönelen her insanda farklı anlamlara karşılık gelmektedir. Bu bağlamda sanatın aktif bir bileşeni olan izleyicinin sanat eseriyle girdiği ilişkide de özne olarak nesneyi algılama süreçlerinin olduğu söylenebilir. Merleau-Ponty, sanat yapıtının “etli tenli bir bütünlük” halinde olduğunu ifade ettiği “Algılanan Dünya” kitabında, “(...) algı nesneleri gibi sanat yapıtının da doğası görülüp işitilmektir” (Merleau-Ponty, 2014, s. 61) der. İzleyicinin yöneldiği sanat yapıtılarını algılayışı, sanatçının yarattığı anlamın dışında, bireysel süreçlerdir.

Seyircinin sanat yapıtıyla girdiği etkileşimi Eco, “Açık Yapıt” isimli kitabında şu şekilde açıklamaktadır:

Sanat yapıtı bir bakıma nesnedir de: nitekim, yaratıcının düşünmüş olduğu ilk biçimi, tüketicinin zekâsı ve duyarlılığı üzerinde yaptığı etkilerin bir-aradalığıyla (configuration) yeniden bulunabilir: Çünkü, yaratıcı, kendi dilediği yolda tadılıp anlaşılabilmesi için, tamamlanmış bir biçim ortaya koyar. Ama öte yandan, her tüketici de uyarıcıların oluşturduğu burca karşı bir tepki göstererek, bunlar arasındaki bağıntıları görmeye çalışarak, kişisel bir duyarlık, diyeceğim belirli bir kültür, beğeniler, eğilimler, kendine özgü bir bakış açısından sanattan haz almayı yönlendiren önyargılar ortaya koyar (Eco, 1992, s. 13).

Kant, Yargı Gücünün Eleştirisi” isimli kitabının Birinci kısmının 5. Maddesinde “beğeni yargısı yalnızca *seyredicidir*. (...) bir nesnenin varoluşu açısından ilgisiz olarak yalnızca niteliğini haz ve hazzsızlık duygusu ile karşılaştırır. Ama bu seyretmenin kendisi kavramlara yönelik değildir; çünkü beğeni yargısı bir bilgi yargısı (kuramsal ya da kılğısal) değildir ve öyleyse kavramlar üzerine *temellenmiş* değildir” (Kant, 2006, s. 60) der. Kant, bu sözleriyle nesnenin kendisinden ziyade, izleyici üzerinde uyandırdığı etkiyi vurgulamaktadır. Bu durumun kavramların ve bilginin çok ötesinde, salt seyredenin üzerindeki psikolojik etkisi olduğu söylenebilir. Bu bağlamda “sanat algısının” estetik kuramcılarından, sanat psikolojisine kadar birçok yapının ilgisini çektiği görülmektedir. Sanat algısı Kagan’ın da belirttiği gibi “bilincimizin ve bilinç altımızın derinlerinde dolaşan ve herhangi kesin ve sağlam bir nesnel çözümleme yapmaya herhangi bir temel oluşturamayacak biçimde hiç ya da hemen hemen hiçbir dış görünüş göstermeyen bir iç psikolojik süreçtir” (Kagan, 2008, s. 340). Duyumun yarattığı bu süreç bireysel yönüyle farklı anlamları barındırdığı gibi, sanat

yapısıyla bir bağı da kurduurmaktadır. Sanat algısı üzerine ilk çalışmayı yaptığı bilinen Aristoteles, sanat eserinin izleyiciler üzerindeki etkisini, Katharsis kavramıyla açıklamaktadır. Sanatın izleyicilerin ruhlarının arınması için bir araç olarak kullanılması gerektiğini belirten Aristoteles, katarsisi tragedyada konumlandırmaktadır. Aristoteles “Poetika” isimli kitabında “tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir (katharsis). (...) Tragedyanın kuruluşu, yalın değil, karmaşık olmalıdır. Tragedya, korku ve acıma duyguları uyandıran eylemleri taklit etmelidir” (Aristoteles, 1987, s. 37) demektedir. Aristoteles’in tragedyada konumlandığı katarsisi bugün bütün sanatlar için de düşünebiliriz. Nitekim sanat eserinin yapılandırıcı yönüyle, kişiliğin kurucu unsurlarından biri olabilecek güçte olduğunu söylemek gerekir. Dizginlenen duyguların sanat eseri karşısında açığa çıktığı ve bir sempatinin beslendiği süreçte empatiyle ruhsal arınma gerçekleşir.

Sanatı, “istemin bir şeyde ya da uygulamada nesnelleştirilmesi, istemin kışkırtılması, uyandırılması” olarak ifade eden Sontag, izleyici açısından ise bu durumu “istem için hayali bir dekorun yaratılması” (Sontag, 2008, s. 38) olarak ifade eder. Nitekim “hayali dekor” karşısında izleyicinin mevcudiyetini, Nietzsche’ye göre Apolloncu ve Dionysosçu bakış açılarında incelemek mümkün görünüyor. Nietzsche sanatın gelişimini Apolloncu olan ve Dionysosçu olan ikiliğine bağlamaktadır. Tragedyanın Doğuşu’nda yontunun, ışığın sembolü olan Apollon’u “uykuda ve düşte iyileştiren ve yardım eden doğanın derin bilinci” olarak tarif eden Nietzsche Apollon’un sınırlayıcı yapısıyla ilgiliyse şunları söyler: “(...) o ölçülü sınırlandırma, yabanıl heyecanların o özgürlüğü, sanatçı tanrının o bilgelik dolu dinginliği. Gözü kökenine uygun olarak “güneş gibi” olmalıdır; öfkelenildiğinde hiddetle baktığında bile, güzel görünüşünün halesi üstündedir” (Nietzsche, 2019, s. 20). Nitekim Apollon’un hayatın acı veren yönlerinden kurtulmaya yardımcı olan hayali yaratımları ve aşılması gereken sınırlarıyla dizginleyen bir yapısının olduğu söylenebilir.

Apolloncu bakışın seyirci üzerindeki etkisini Yıldız’ın şu ifadeleri destekler niteliktedir:

“Apolloncu bakış üzerinden bir sanat eseri incelendiğinde eserdeki en öncül algı olan psikanalistik anlamdaki gerçeğin izleyici üzerindeki parçalayıcı etkisini bir süzgeç gibi azalttığı düşünülebilir. Bu yaklaşım çerçevesinden Apolloncu bakışın, insanı karşılaşmak istemeyeceği (Travmatik durumlar ya da tam olarak psikanalistik anlamda gerçeğe denk düşen durumlar) durumlardan uzak tuttuğu, diğer taraftan da gerçeğin dışında bıraktığı anlamı ortaya çıkmış gibi görünmektedir” (İ. Yıldız, 2020, s. 30).

Bu bağlamda Sontag'ın sanatı izleyici açısından “hayali bir dekorun yaratılması” olarak ele almasını, Apolloncu bakışla bağdaştırmak mümkün görünüyor. Apolloncu bakışın karşısında esrik yapısıyla Dionysosçu bakışın izleyiciyi “hayali dekorun” ötesinde konumlandığı görülmektedir. Öyle ki Dionysosçu olanın özü için Nietzsche “Ya kadim insanların ve halkların ilahilerde sözünü ettikleri uyuşturucu içkinin etkisiyle, ya da tüm doğaya zevkle nüfuz eden ilkbaharın muazzam yaklaşması sayesinde uyanır Dionysosçu heyecanlar; bu heyecanların artışıyla, öznel olan tam bir kendini unutmusluk içinde yitip gider” (F. W. Nietzsche, 2019, s. 21) ifadelerini kullanır. Dionysosçu heyecanların Apolloncu yaklaşımın aksine insanı yaşamın gerçeğinin içerisinde konumlandırır.

Dionysosçu bakışın seyircinin üzerindeki etkisi hakkında Yıldız şunları söyler:

Dionysosçu bakış üzerinden bir sanat eseri irdelendiğinde ise bu bakışın insanı karşılaşmak istemeyeceği durumlardan uzak tutmayacağını, bu bakımdan da duyumun gerçeğin dışına itilmesinin aksine gerçeğin içine çekildiği düşünülebilir. Bu bakış açısıyla eser değerlendirildiğinde de Dionysosçu bakışın, insanın istenç olarak dünyayı duyumsayan yönüne, yani, fenomenal dünyaya ait olduğu düşünülebilir (Yıldız, 2020, s. 31).

Sanatın bu ikili bakış açısının yanında, izleyicinin yirminci yüzyıla kadar edilgen olduğu, sanatçının ve sanat eserinin karşısında belli bir mesafede yer bulduğu görülmektedir. Zira sanatın ulaşılmazlığı ve sanatçının dahi olarak görülmesi, izleyicinin bu denklemde edilgen bir yapıda olmasına neden olmuştur. Dolayısıyla Klasik dönem eserlerinin belli bir kesime yönelik olması, sanatı halktan uzak tutmuştur. Sanatçı ve izleyici arasındaki kısıtlı iletişim, dönemin yüksek kültür anlayışından kaynaklanmıştır. “Yüksek kültürün asıl bağlılığı kendi yaratıcıya yönelik kamusunadır, ama aynı zamanda kendini estetik ölçüler koyma ve bütün topluma uygun bir kültür sağlama konusunda da sorumlu görür” (Gans, 2014, s. 112). Nitekim yüksek kültüre tabi eserlerin mesafesini Apolloncu bir yapıda değerlendirmek gerekirse, mantıksal bir çerçeveye ve temsile dayalı bir estetik kaygıyı öncelediği görülmektedir. Klasik sanattaki katılığın modern sanat eserleriyle bozulup, izleyicinin aktifleştigi ve perdelenmemiş hakikatler yarattığı söylenebilir. Bu bağlamda Édouard Manet resimlerinde yarattığı mekân algısı, ışık ve konularıyla önemli bir sanatçıdır.

Foucault'nun “Bana kalırsa Manet'nin mümkün kıldığı şey, emprezyonizmin de ötesinde, bütün bir 20.yüzyıl resmidir, çağdaş sanatın -şu anda- içinde boy atıp geliştiği resim sanatıdır” (Foucault, 2020, s. 10) ifadeleri de gösteriyor ki Manet, sanat ve izleyici arasındaki mesafelerin kalmasını mümkün kılmıştır. Buna 1863'teki

“Reddedilenler Sergisi” örnek gösterilebilir. “Akademi ressamaları, 1863’te, Manet’nin çalışmalarını resmi bir sergi olan Salon’a kabul etmediler. Bunu izleyen kargaşa sonucunda, yetkili makamlar, jüri tarafından kabul edilmeyen tüm resimleri ‘Reddedilenler Sergisi’ (Salon des Refuses) adıyla özel bir sergide sergilemek zorunda kaldı” (Gombrich, 2004, s. 514). Halkın yoğun katılımıyla açılan ve alaycı tavırlarla birlikte sorgulamalara sebep olan bu sergi; klasik sanattaki izleyici profilinin dışına taşmıştır. Sergide dikkat çeken eserler arasında Manet’nin “Kırda Öğle Yemeği” (Görsel 19) isimli resmi de sergilenmiştir. Modern resmin ilk örneklerinden olan bu resim; burjuva ahlakına sorgulamalar getirmekle birlikte, çağdaş sanatta üzerinde sıklıkla durulan cinsiyet, kimlik ve beden gibi olguların sorgulanmasına da zemin hazırlamıştır.



Görsel 19. Édouard Manet, “Kırda Öğle Yemeği”, 208 x 264,5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1863, Oresay Müzesi, Paris, Fransa

Toplumsal, siyasal ve ekonomik boyutlarıyla çoklu katmanlar halinde okunabilecek değişimler neticesinde, pasif olan izleyicinin durumundaki değişimde sanattaki radikal çıkışlarıyla Fütüristler’de belirleyici rol oynamıştır.

Sanat ve hayat arasındaki perdenin kaldırıldığı bu gösteriler hakkında Antmen şunları söylemektedir:

Fütürizmin öncüsü Filippo Tommaso Marinetti, 1913’te yayımladığı ‘Varyete Tiyatrosu Manifestosu’nda varyete tiyatrosunun ‘belli bir geleneğe, ustaya, kurala’ bağlı olmayışını övmüş, Fütürist sanatçıları bu tür üretimlere çağırmıştır. Tutarlı bir giriş-gelişme-sonuç izlemeyen ve izleyicinin pasif konumuna şaşırtmacalarla müdahalede bulunan varyete, etkinliklerinde izleyiciyi bilinçli olarak öfkeliendiren, galeyana getiren ve böylece “uykusundan uyandıran” Fütüristler için ideal bir model oluşturmuştur (Antmen, 2019, s. 221).

Fütüristlerin yanında Dada hareketinin sanatta hazır nesneyle radikal bir çıkış yapması, sanatçı ve sanat eserine atfedilen “yücelik” argümanını yerle bir etmiştir. Burjuvazinin değerlerine ve yarattığı kültüre yıkıcı bir şekilde baş kaldıran Dada hareketinin radikal çıkışının yanında, performans sanatlarına da öncülük ettiğini Cabaret Voltaire’de gerçekleştirilen gösterilerde görmek mümkün. Cabaret Voltaire’de, dans gösterilerinin yapılmasının yanında, resim ve heykel gibi sanatlara alternatifler de sağlanmıştır. “Berlin’deki Dadacılar, soyut sanata ve dışavurumculuğa alternatif olarak önerdikleri Dada hareketini yaymak için çeşitli gösteriler yapmış, örneğin George Grosz ‘Ölüm’ kılığına girerek sokaklarda yürümüştür. 1920’lerde Bauhaus’ta (Weimar) kurulan “sahne atölyesi” ise, bir sanat okulu bünyesinde kurulan ilk performans atölyesi olarak bilinmektedir” (Antmen, 2019, s. 221). “Gerçek Dadacı, Dada’ya karşıdır” argümanı ile yol alan Dada hareketinin son bulmasıyla, bilinçaltına, rüyalara dayanan ve Dada hareketi gibi politik çıkışlara sahip Sürrealizm akımı ortaya çıkmıştır.



Görsel 20. *Tristian Tzara’nın “The Gas Heart” isimli çalışması için Sonia Delaunay tarafından kostümler, 1923.*



Görsel 21. Jean Börlin ve Edith von Bernsdorff, *Picabia'nın Relache'ından bir sahne*, 1924.

İki dünya savaşının ortasında yeşeren sürrealizm akımı sanatçılarının aklın sınırlarını zorlayan eylemlerini, Tristan Tzara'nın, Dada ve Sürrealizm'de gerçekleştirdiği performanslarda görmek mümkün. “1920’de açılan Salle Gaveau birçok gösterinin gerçekleştirildiği ve Tzara’nın da ‘Vazelin Senfonisi’ performansını sergilediği mekândır. Tzara, Salle Gaveau’da birçok sanatsal aktivitede bulunmuştur” (Denizci, 2019, s. 20). Picabia’nın Balesi ise, Jean Börlin ve Edith von Bernsdorff tarafından gerçekleştirilen sürrealist performans örneklerinden biridir.

Bu performans hakkında Carlson şunları söylemektedir:

Picabia’nın Balesi ‘Relache’ 1924’te seyircinin gözlerinde ışık yanıp sönmesi, film klipleri, Âdem ve Havva’nın canlı tablosu, (küçük bir otomobilde salınan balonlar, sahne boyunca yanıp sönen bir sahne görevlisi, bir kutudan bir başka kutuya su döken bir itfaiyeci ve duman zinciri gibi) ana hareketlerle karışık çeşitli ‘performanslar’ seyirciyle etkileşim halinde öne çıkmıştır (aktaran Denizci, 2019, s. 20).

Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm gibi öncü akımların içerisinde var olup, gelişen Performans Sanatı ile bedene yüklenen belli kalıpların da yok olduğu söylenebilir. Nitekim beden olgusunu aklın tahakkümünden çıkaran ve bedeni deneyimleyen, sınırsız, zorlayıcı ve katılımcı bir düzeye çıkaran bu yeni anlayışla birlikte; izleyicinin gösteriden ziyade, hayatın gerçek yüzüyle karşı karşıya bırakıldığı söylenebilir. Merleau Ponty’ye göre, “vücudum hem görendir hem de görünürdür. O ki her şeye

bakmaktadır, kendine de bakabilir ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün ‘öbür yanını’ tanıyabilir” (Merleau-Ponty, 2006, s. 33) Dolayısıyla beden olgusunun fiziksel, toplumsal ve psikolojik sınırlarının kalktığı ve izleyicinin de aktif katılımıyla yaşayan bir mekân haline geldiği görülmektedir. Bu bağlamda insan bedeninin ancak yaşayarak kavranabileceği anlayışı ve Beuys’un “herkesin sanatçı olabileceği” argümanı, izleyicinin performans sanatında güçlü bir rol aldığını gösteriyor. Beuys, her insan bir sanatçıdır düşüncesini 1973’te “Bir Saha Kimliği Arıyorum” başlıklı yazısında “Özgürlüğünü hisseden, özgürlük durumunda olan ve bütün diğer koşulları GELECEĞİN SOSYAL DÜZENİNİN TOTAL SANAT YAPITINI yaratmayı öğrenen HER İNSAN BİR SANATÇIDIR” (Antmen, 2019, s. 211) şeklinde ifade ediyor. Beuys’un beyanatlarından anlaşıldığı kadarıyla, İkinci Dünya Savaşı sırasında asker oluşunun ve yaşadığı travmalar kimliğinin ve sanatının temellerini oluşturuyor.

Bu bağlamda Fineberg, Beuys’un sanat anlayışı hakkında şunları söylemektedir:

Nietzsche’nin yaptığı, fazlasıyla ateşli Sokratesciliği dolayısıyla çöküşüne doğru son hızla ilerleyen modern toplum tanımı, Joseph Beuys’un felsefesinin altını çizer. Beuys, sanat aksiyonlarının, Nietzsche’nin işaret ettiği insanlığın sezgisel, tutkulu ve irrasyonel ruhu (Beuys için hayvanlarda sembolize edilen ve Nietzsche’de “Dionizos duyarlılığı” olarak temsil edilen) ile soyut düşünce ve zekâ, diğer bir ifade ile Sokratik entelekt (Nietzsche’nin ünlü ikiliğinde, “Apollon duyarlılığı”) arasındaki dengesizliği gidermesini istemiştir (Fineberg, 2014, s. 219).

İyi ve kötü gibi belli argümanlara sorgulayıcı yaklaşan ve bazı etik soruları gündemine taşıyan Beuys, bütünselleştirici toplumsal heykel düşüncesiyle “sosyal heykel” kavramını oluşturmuştur. Eski bir Alman askeri olarak İkinci Dünya Savaşı’nın şiddetine şahitlik eden Beuys, modern dünyanın içerisinde kendisini başka bir biçimde şekillendirmiştir. Performanslarında kullandığı mekânları sorgulayıcı bir yapıda karakterize eden sanatçı; gündelik sınırların dışında, sembollerin yoğun olduğu ve katılımcıların duygudaşlık kurabileceği sosyal heykel alanları yaratmayı amaçlamıştır. Beuys’un “Amerika’yı Seviyorum, Amerika’da Beni” isimli performansı (**Görsel 22**) bu noktada önemli performanslarından biridir. Bu performans, bir kır kurdu (coyote) ile bir odada kaldığı üç günlük bir süreci içermektedir. Büyük bir kafesin inşa edildiği sergi salonunda izleyiciler ve performansın gerçekleşeceği kafes arasına tel örgü ve demir parmaklıklar yerleştirilmiştir.



Görsel 22. Joseph Beuys, “Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni”, 1974, New York, ABD



Görsel 23. Joseph Beuys, “Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Açıklanır?”, 1965, Düsseldorf, Almanya

Beuys, kır kurdu (coyote), biraz saman, türbinlerin sesini çalan bir cihaz ve de Wall Street gazetesinin bulunduğu alana keçelerle sarılı bir halde getirilmiştir. Kır kurduyla arasındaki diyalogun yanı sıra sanatçının kendisiyle getirdiği el feneri, keçe parçası, nota sesi veren metal üçgen ve bastonu gibi malzemelerin de izleyiciyle diyalogu noktasında dikkat çekici önemli sembollerdir. “Metal üçgen, bilinç; türbin sesi, teknoloji; el feneri, depolanmış enerji; eldivenler, her türlü eylemi yapabilen eller; borsa haberlerini yazan Wall Street gazetesi de ABD ekonomisinin acımasızlığı demektir” (Yılmaz, 2013, s. 350). Öte yandan “Galerideki kurdun, kendi bölgesinin sınırlarını çizmek için, her gün görevlilerce odaya bırakılan Wall Street Journal nüshalarına, yani Amerikan materyalizminin bu amblematik nesnelerinin üzerine işlemesi de anlamlıdır” (Gen, 2012). Beuys, bu performansı ile Nazilerin faşizmine ve Amerikan yerlilerinin yaşadıklarına atıfta bulunmuştur. Doğrudan keçe

sarılmış bir halde ambulansla performansını gerçekleştireceği alana getirilen sanatçı, Amerika'ya ayak basmadan getirildiği şekilde götürülüyor.

Beuys'un "Ben Amerika'yı Seviyorum, Amerika'da Beni" performansındaki sorgulayıcı yapısını "Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır?" (**Görsel 23**) isimli performansında da görmek mümkün. Kültürel statükonun bir eleştirisi de sayılabilecek bu performansında Beuys, modern insanın sanat anlayışına ölü bir tavşan üzerinden yaklaşmaktadır "Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır?" performansı ile Beuys, kucağında ölü bir tavşanla elektronik bir aygıtın yanında oturmuştur. Yer yer tavşanı hareket ettirerek, onunla iletişim kurmaya çalışıp, fısıltılarını hayvan kemiğinin bağlı olduğu bir aygıt aracılığıyla bilinmeyen bir frekansa ulaştığını sezdirmiştir. Beuys, bu performansıyla Mesch'in da belirttiği gibi "Bilginin rasyonalitenin ötesinde bulunduğu, (ölü) hayvanların bile paylaşabileceği sezgisel bir kavrayış olduğuna dair bir metafor sunar" (Mesch, 2021, s. 74). Dolayısıyla Beuys bu statükonun yarattığı kültüre eleştiri getirmesinin yanında, bilginin akılla elde edilebileceği inancına karşı sezgilere atıfta bulunmuştur.

1960'larda performans sanatının hızla yayılmasıyla sanatın değişen, dönüşen yapısında izleyicinin yaşadığı şoklarla birlikte performanslara eşlik ettiği görülmüştür. Performans sanatı, alışılmış olan sanat algısını yıkmasıyla izleyicilere kendilerini de merkeze koyacakları bir alan yaratmıştır. Buna en güzel örnek Yoko Ono'nun "Kesme Bıçme İşi" (1964) performansıdır. İzleyicinin karşısına çıkan Yoko Ono izleyicilerden üzerindeki giysileri kesmelerini istemiştir. İzleyicilerin kısa bir şoktan sonra sanatçının giysilerini makasla kestikleri bu performans için cinselliğin ve şiddetin dışavurumudur denilebilir. Sanatın sınırlarının zorlandığı yeni sanat anlayışında izleyicinin gündelik hayatında baskılanmış şiddet ve cinselliğin dışavurumu sıklıkla görülmüştür. Nitekim performans sanatında ana etmen olarak "beden" olgusu, izleyicilerin bakışlarından ziyade, artık diledikleri gibi davranabilecekleri bir nesne haline gelmiştir. Bu bağlamda izleyicilerin sınırlarını zorlayan Marina Abramoviç'in de Ono Yoko'nun "Kesme Bıçme İşi" performansını andıran 1974'teki "Rhytm 0" (**Görsel 24**) performansı dikkat çekmektedir. Abramoviç'in genel olarak "Rhythm 10, Rhythm 5, Rhythm 2 ve Rhythm 4" performanslarında bedenin zorlayıcı yapısına tanıklık eden bir izleyici yarattığı söylenebilir. Serinin son performansı olan "Rhythm 0" sanatçının akıl-beden algısına getirdiği sorgulamalarla birlikte; bedenini bastırılmış şiddet, cinsellik gibi güdülere sunmuştur. "Rhythm 0 hakkında o kadar cazip hale gelen şey,

Abramoviç'in bedeninin aktif, değişken, canlı kimyasına pasif biçim giydirmeye çalışması ve buna karşılık topluluğun kendiliğinden oluşturabileceği kimliğini kararlı bir şekilde reddetmesidir”(Özınan, 2017, s. 22). Nitekim izleyicinin başlangıç itibariyle sakin bir halde eşlik ettiği performansta, akış ilerledikçe sanatçının eline gül tutuşturmak, tenine yazı yazmak, öpmek, kıyafeti yırtıp tabanca kullanmak gibi davranışlar sergileyen izleyicideki şiddet arzusunun, çılgınlık boyutlarına ulaştığı görülmüştür. Bedenini pasifize eden Abramoviç'in bedeninde dolu tabanca, bıçak, boya gibi masadaki hemen hemen her şeyi kullanan izleyici sanatçının altı saat sonra hareket etmesiyle dağılmıştır. Nereye varılacağı tam olarak kestirilemeyen performansta sanatçı, izleyiciye sunduğu bedeninde aklın sınırlarını zorlamakla birlikte, toplumsal-kültürel kodları da gün yüzüne çıkarmıştır.



Görsel 24. Marina Abramoviç, “Rhythm 0”, 1974, Studio Morra, Napoli, İtalya

Abramoviç'in 1975'te bir performansına katıldığı Aksiyonist sanatçılarından olan Hermann Nitsch ise, dehşet ve korku uyandıran diyonizyak performanslarıyla dikkat çekmektedir. II. Dünya Savaşı'nın kaotik ortamında büyüyen sanatçı, gösterilerinde izleyicide korku, dehşet ve iğrenme duygularıyla birlikte katharsis yaşatmayı amaçlamıştır. Nitekim modern insanın yaşadığı kapatılma şiddet gösterisiyle arınacağı bir katharsisi gerektirmiştir. Bu bağlamda 1957'de Gizemli Alem Tiyatrosu'nu kuran Nitsch'e göre bu yapı “(...) yaşamın tüm yönlerinin yoğunlaştırılmış bir biçimiydi. Bu tiyatronun mayasında ilkel kabile ayinleri, Wagner'in Birleşik Sanat Yapıtı; soyut dışavurumculuk ve özellikle de Antonin Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu hakkında görüşleri vardır” (Yılmaz, 2013, s. 368,369).

Özellikle tiyatro gösterilerinin ayinsel olması ve ilkel büyüsel törenlerdeki etkisinin tekrar kazanması gerektiğini düşünen Artaud'un Nitsch üzerindeki etkisini, Vahşet Tiyatrosu'nun ikinci bildirgesinden de anlamak mümkündür.

Artaud'un Vahşet Tiyatrosu bildirgesi şu şekildedir:

Vahşet Tiyatrosu, tutkulu ve çırpınmak bir yaşam kavramını tiyatroya geri getirmek için oluşturulmuştur; zaten, bu tiyatronun temel aldığı vahşeti, şiddetli sertlik ve sahne öğelerinin aşırı yoğunluğu anlamında anlamak gerekir. Gerektiğinde kanlı olacak, ama bunu kasıt güderek yapmayacak olan bu vahşet, demek ki yaşama ödenmesi gereken bedeli ödemekten korkmayan bir tür kuru törel anlık kavramıyla karıştırılıyor (Artaud, 1993, s. 107).

Bu bağlamda Hermann Nitsch'in Gizemli Alem Tiyatrosu'nun dini ayinleri andıran aksiyonlarında bir rahip görünümünde olan sanatçının, amatör ve profesyonel oyuncularla gerçekleştirdiği kanlı eylemleri için, şiddet olgusunun yoğunluğunun tüm izleyicileri hedeflediği ifade edilebilir. Nitsch'in 1984'teki 80. Eylem performansı kurban edilen beden üzerinden dini formları yorumladığı, her türlü çılgınlığın yaşandığı Dionysos ayinlerinin vücut bulmuş halidir. Nitekim Dionysos ayinlerindeki gibi bir atmosfere bürünen gösteride; temsili kurbanın şarapla yıkanan bedenine kesilen hayvanın iç organlarının sürülmesi ve çarmıha gerilmesi; Hristiyanlık inancından antik inançlara bir göndermeyle sanatçı, rahip rolüne bürünmüştür.



Görsel 25. Hermann Nitsch, "Eylem n.50", 1975, Francesco Conz Arşivi ve rona Gio Arte, Mestre Özel Koleksiyonu

Nitsch, "80. Eylem" performansında, beyaz giysisiyle, gözleri bağlı bir şekilde çarmıha gerilmiştir. Çarmıha bağlanan sanatçının üzerine kan dökmek için bir sığırı

kesen ve organlarını çıkaran yardımcılarıyla seyirciyi rahatsız etmeyi amaçlayan Nitsch, kan ve etle vahşet yaratmıştır. Üç gün süren ve müziğin eşlik ettiği performansta, deliliğin sınırları zorlanmıştır denilebilir. Bu bağlamda etin, kanın en çıplak haliyle sergilendiği bu vahşet görüntüleri; belleklerdeki faşizmin, savaşın, yokluğun yansıması olmuştur.

Performanslarında eti, kanı kullanan bir diğer sanatçı ise Orlan'dır. Performansına lokal anesteziyi de dahil eden sanatçı hem izleyen hem de izleten yönüyle, bedenini adeta yapı bozuma uğratmıştır. Fotoğraf, video gibi birçok disiplini bir arada kullanan Orlan, “sanat yapmak pis bir iştir, ama biri çıkıp bunu yapmak zorunda” (Akman, 2005) der. Batı sanat tarihindeki örneklerin parodisini yapan sanatçı, hâkim aklın yarattığı güzelliğe, beden formlarına da meydan okuyuşuna izleyicileri de dahil etmiştir.



Görsel 26. Orlan, *Ameliyat Performans*, 1993 (Detay)

Performans sanatının izleyicide hayat ile sanat arasındaki sınırları kaldırmayı amaçladığı göz önüne alınırsa; Orlan Carnal Art olarak adlandırdığı performanslarında cinsiyetçiliği, ötekileştirmeyi tüm çıplaklığıyla sunmak için bedenini kurban etmiştir. Aktif katılımın olduğu performanslarda izleyiciler “(...) gerçek acıyı yaşıyorlar. Seyirci, cerrahın yüzüne ve derisine iğneler batırdığı, dudaklarını açtığı ve kulağını yüzünün geri kalanından ayırdığı gösteriyi izlerken genellikle büyük bir öfke yaşar. Orlan onun sessizliğini kurtarıırken sinirlenirler ve tedirgin olurlar” (Akman, 2005). Orlan’ın aklın yarattığı tahakküme saldırı niteliğindeki performanslarının izleyicide uyandırdığı duyguların bir başka yönünü fotoğraf sanatçısı Joel-Peter Witkin’in yaklaşımında görmek mümkün.



Görsel 27. Joel-Peter Witkin, *Öpücüük*, 1982, Allan Chasanoff Fotoğraf Koleksiyonu



Görsel 28. Joel-Peter Witkin, *Cupid ve Centaur*, 1992, Museum of Love'da, Marsilya

Fotoğraflarında ölümü konu alan ve bütün sınırları ihlal eden Joel Peter Witkin modellerine ulaşmak için gazeteye şu ilanı vermiştir:

Cüceler, vücut bozuklukları olanlar, devler, kamburlar, transseksüeller, sakallı ve çok kıllı kadınlar, kuyruklu, boynuzlu, kanatlı, dört memeli kadınlar, doğumdan dolayı sakat kalmışlar, kolu, bacağı, burnu, kulağı, memesi kopmuş herkes. Aşırı derecede büyük her türlü organı olan herkes. Her tarzda garip ve değişik görünümü olanlar. Ölümler, ölü doğmuş her türlü canlı biçimleri. Hermafroditler, perversion, İsa'nın bedeninin duruşundaki arızaları alan herkes. Aşağıdaki telefon ileni temasa geçsin (Nişancalı, 2015).

Grotesk bir havada kompozisyonlarını kurgulayan Witkin, sanat tarihindeki klasik eserlere fotoğraflarıyla yeni bir bakış getirmiştir. Mitolojik figürlerin belirgin yapısının yanı sıra bilinçaltı, cinsellik, pornografik imgelerinin yanında bütünlüğünü kaybetmiş beden parçalarını tuhaf biçimlerde sunmuştur izleyicilere. Nitekim hâkim güzellik anlayışına sert bir çirkinliğin estetiğini yaratmıştır. Dolayısıyla “çirkinlik” Umberto Eco'nun “Çirkinliğin Tarihi” isimli kitabında belirttiği gibi “çirkinlik gözümüzü rahatsız eder, düzen ve uyum seven zevkimizle çatışır, çirkin olarak algıladığımız nesnenin gerçek varlığını dikkate almadan tikslenme uyandırır” (Eco, 2009, s. 272). Bu noktada kurgularında bütünlüğünü kaybetmiş insan organlarını, deforme olmuş hayvan ve ucube (normal olmayan) bedenleri kullanan sanatçının eserleri, tuhaf ve bir biçime sokulamayacak derecede iğrenç olarak algılanmaktadır.

Bir tiksinden de karşılığı olan “iğrenç” algısını Julia Kristeva, “Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme” kitabında şu şekilde açıklamaktadır:

(...)iğrenç olan, düşmüş nesne ise radikal olarak bir dışlanmıştır, beni anlamın çöktüğü yere doğru sürükler. Efendisiyle özdeşleşen bir ‘ben’, yani bir üstben onu açıkça dışarıya defetmiştir. İğrenç dışarıdır, oyun kurallarını kabul etmiyor gibi gözüktüğü bütünün dışında yer alır. Gelgelelim iğrenç, sürgün edildiği yerden efendisine meydan okumaya devam eder. (Efendisinden) habersiz, bir boşalmayı, bir çırpınmayı, bir çığılı tahrir eder (Kristeva, 2014, s. 14).

Dehşet sahnelerinin, korku filmlerinin, cinayet haberlerinin yoğun olduğu günümüz dünyasında duygusal ve izleyicideki doyumsuz bakma arzusu Witkin'in çıkış noktası gibidir. Witkin'in fotoğraflarının izleyicide “(...) rastgele karşılaşılan bir trafik kazasında yaralanan ya da ölen insanların dehşetli görünümüne hem bakmak istemeyen ama bir yandan da merakına yenilerek kalabalığın arasından olanları seyretmeye çalışan kişilerde uyanan karışık duyguları uyandırmaktadır” (Ekici, 2010, s. 251). İzleyicide ikili bir duygu yaratan fotoğraflarıyla Witkin, ucube bedenleri sınırlarda konumlamıştır.

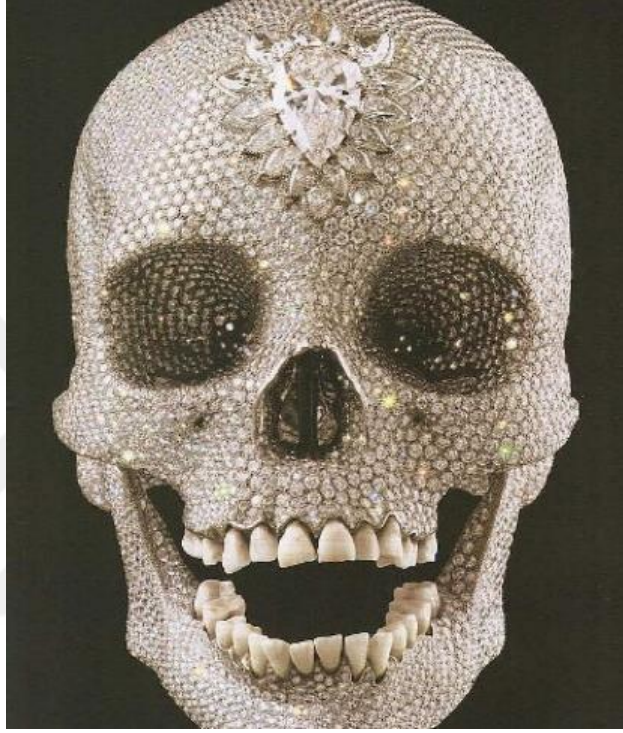


Görsel 29. Tod Browning, “*Freaks (Ucubeler)*”, 1932 (ABD)

“Bizde yalan yok dostlarım. Elimizde canlı, nefes alıp veren hilkat garibeleri olduğunu söylemiştik,” sözleriyle başlayan Tod Browning’in 1932 yılında çektiği *Freaks (Ucubeler)* filmi ise, anormal bedeninin normal bedenlerin sınırına dayandığı bir yapım olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim ucube bedenlere işaret eden ve onları pazarlayan sirk çalışanının konuşmasıyla başlayan filmde ucube, korkunun, tiksindenin karşılığı olarak var olmuştur. “Ucube” Ancet’in de ifade ettiği gibi “Gözlerimizle görmemize rağmen dile getiremediğimiz için ancak göstererek, parmağımızla işaret ettiğimiz şeydir ucube. Bu ‘ucubedir’ demek, ucubeyi saptamak ya da bir kategoriye sokmak demek değildir, zira bu hüküm bir rahatsızlığın işaretidir” (Ancet, 2010, s. 27,28). İzleyiciyi var olan beden algısının dışında bir algıyla karşı karşıya getiren *Freaks* filmi, “(...) çılgık çılgıca kadınların ve meraklı homurtular çıkararak bizim göremediğimiz ucubeye bakan erkeklerin, söz konusu ucubeyle ilk karşılaşma anını göstermektedir. Kimi müşteriler, temkinle ucubenin ‘mucizevi’ yönünü incelemeye koyulurken, kimileriye elleriyle gözlerini kapatır, başını başka yöne çevirir ve dehşet dolu inleme sesleri” (Ertuğrul, 2019) ile tepkisini göstermiştir. İktidarın belirleyici özelliğinin bireyin kendisine ve karşıdaki öznelerle karşı tutumunun belirleyiciliği “ucube, bedeninin (dolayısıyla bizzat gözlemcinin bedeninin) iç yaşantısını sorguladır. Bozuk şekilli bedeninin yarattığı izlenim, kişinin kendisini algılayışı üzerinde etkili olur” (Ancet, 2010, s. 15). Bu noktada anormal bedenlerin normal bedenlerin sınırlarını zorladığı *Freaks* filminde, merkezdeki anormal (ucube) bedenlerin izleyicide şoklarla birlikte korkuyu uyandırdığı söylenebilir.

Freaks filminin ve Witkin’in iğrenç olan (deforme, ölü) bedenlerinin, izleyicide fantastik bir dünyanın kapısını açmasının yanında, ölüme bakışına da bir ayna tuttuğu

ifade edilebilir. Avrupa sanatında ölüme dair sayısız imgenin yer aldığı göz önüne alınırsa ölüm, “(...) hem korkunç hem de iğrenç kılınıyordu -beden, tam anlamıyla, çürük gözeneklerinden kaynaşan ya da bu gözeneklerden içeriye sızan kurtlarla haşaratın yemi olmuştu” (Leppert 2009 s. 90). Leppert’in bu ifadesinin aksine izleyiciye ölümü ışıltılı bir gösteri halinde gösteren Damien Hirst dikkat çekmektedir.



Görsel 30. Damien Hirst, “Tanrı Aşkına”, 00 x 00 cm insan kafatası üzerine Platin, elmas, insan dişleri, 2007, Beyaz Küp Galerisi, Londra, İngiltere

Young British Artists gurubunun en önemli sanatçısı olarak görülen Damien Hirst’ün çalışmalarında ölüm temasının sıklığı ve muhafaza ettiği ölü hayvan bedenleri, izleyicilerin ölüme dair algısında farklıklar yaratmıştır. Hirst’ün ölüm olgusunu belirli anlamlar etrafında kavramsallaştırdığı çalışması (**Görsel 30**) kıymetli, ışıltılı taşlarla süslediği kurukafadır. Zira bu işiyle izleyiciyi trajik bir yokluğun ötesinde göz alıcı bir gösteriyle karşı karşıya getirir.

Yüksel, “Damien Hirst’ün Sanat Pazarı” isimli makalesinde şunları söylemektedir:

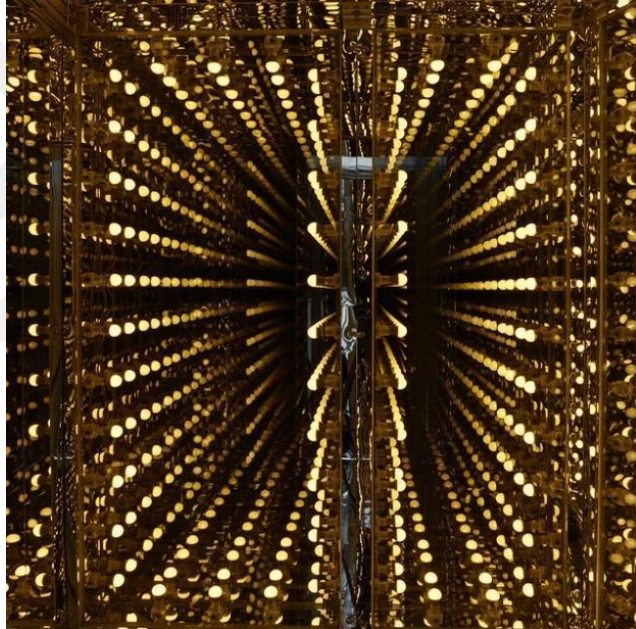
Hirst’ün elmas kaplı kafatası çalışması haz verici duyumların ve hallerin psiko-fiziksel etkileşimini, malzeme estetiğine yüklediği yüksek orandaki faydacı pratiğin rahatsız edici unsuruyla uyarır. Üst seviyede bir değer estetik bağlamı feda ettiği arkitonik oyunla

karşı karşıya kalan bakış, iki türlü kuşatılır; güçlendirilmeye çalışılan içerik pasifleştirilerek biçimin karşısında uysallaşır, sanatsal bakış yerini sahiplenme güdüsünün tetiklediği anı alır (Yüksel, 2012, s. 202).

Hirst'ün bir tüccar gibi çalışıyor olmasıyla gösteri toplumunun belirgin kimliği haline gelmesi Debord'un "Ünlü kişiler, çeşitli yaşam tarzlarını ve toplumun kavrayış tarzlarını canlandırmak için vardırırlar ve kendilerini global olarak ifade etme özgürlüğüne sahiptirler (Debord, 1996, s. 34) ifadesi günümüz tüketim toplumunun tezahürü niteliğindedir. Zira kültürün tüketim sorununu "geçici bir göstergeden ibaret "olmasına bağlayan Baudrillard, belirleyici olanın "herhangi bir eseri yalnızca birkaç bin ya da milyonlarca kişinin izlemesi değil: bu eserin, yılın arabası gibi, yeşil alanların doğası gibi, bilinçli ya da bilinçsiz olarak bugün evrenselleşmiş olan üretim boyutu içinde" (Boudrillard, 2016, s. 114) üretilmesine bağlar. İzleyicinin meta haline gelen sanatın tüketicisi olması Adorno'nun da belirttiği gibi "kültür endüstrisi yöneltmiş olduğu milyonların bilincini ve bilinçaltını yönlendiriyor olmasına rağmen, kitleler birincil değil, ikincil role düşerler ve hesaplanabilir nesneler, makinenin tali parçaları olurlar. Tüketici, kültür endüstrisinin bizi ikna etmeye çalıştığı gibi hükmedici ya da özne değil, aksine nesnedir" (Adorno, 2003, s. 76,77). Tüketim kültürüyle birlikte bu sistemin ideolojileri haline gelen izleyicilerin, günümüz dünyasında özellikle sosyal medya mecralarındaki varlığı Warhol'un meşhur "herkes bir gün 15 dakikalığına ünlü olacak" sözünün vücut bulmuş hali gibidir. Sosyal medya mecralarının yoğun kullanımıyla sanatın yaratılması, paylaşılması noktasında da yeniliklerin hızla devam ettiği söylenebilir. Bu mecraların sunduğu imkânlarla sanat ile kolaylıkla etkileşime giren izleyicinin, sosyal medya ile hayatına giren "selfie" kültürü de başka bir boyutta yerini almaktadır.

Günümüz dünyasında selfienin birey üzerinde narsistik kişiliğe yol açtığı konusunda tartışmalar yerini korurken; selfie, sanatın paylaşımı noktasında da izleyiciler tarafından çokça talep görmüştür. Selfie sanattaki olumlu ve olumsuz etkilerinin de olduğu ifade edilebilir. Zira izleyicilerin müzelerde, galerilerde çılgınlık düzeyine varan selfie fotoğraf eylemlerinin yarattığı tahribat sonucu Hirshhorn, Metropolitan Sanat Müzesi, Louvre ve Londra Ulusal Galerisi gibi ikonik kurumların selfie çubuğunu yasakladıkları bilinmektedir. Öte yandan "Kusama'nın balkabaklarından birinin özçekim modundayken serginin geçici olarak kapanmasına neden olması, Hirshhorn'da veya Los Angeles'ın 14. Fabrika açılır penceresinde olduğu gibi. New York Times'a göre, bir selfie'nin Simon Birch'ün bir parçasına

200.000 dolar zarar verdiği bildirildi” (Muller, 2017). Başka bir örnekte, ziyaretçiler İngiltere’deki Prittlewell Priory Müzesi’ndeki 800 yıllık bir tabuta zarar verdi. Ziyaretçiler, mükemmel fotoğrafı yakalamak için bir çocuğu koruyucu bir bariyerin üzerinden tabutun içine kaldırmışlardı. Eylemleri, eski eserin standından düşmesine ve tabutun büyük bir parçasının kırılmasına neden oldu (Suess ve Budge, t.y.). Birçok galeri fotoğrafa hala kısıtlamalar getiriyor ve çoğu galeri hala özçekim çubuklarını yasaklıyor. Bu sınırlamalar için yaygın olarak belirtilen nedenler arasında telif hakkı hususları, ziyaretçi deneyimi sorunları ve özçekim çubuğunu ve flaşı (giyilebilir olsa da) hareket ettirirken eserlere zarar verme potansiyeli yer alır. Ancak flaşın sanata zarar verip vermediği hala tartışmalıdır.



Görsel 31. Yayoi Kusama, “Sonsuzluk Aynaları”, Mekân içerisine yerleştirme, 2017, Hirshhorn Müzesi, New York, ABD

Sosyal medya kullanımına olan talebin etkisini, sanatsal anlamda sanatçıların üretim faaliyetlerinin yanı sıra paylaşım biçiminde de değişimler yarattığı ifade edilebilir. Zira ABD’deki dev kirazların, asılı muzların, gökkuşağı havuzların olduğu “Dondurma Müzesi” nin 125.000’den fazla etiketlenmiş gönderiyle Instagram’daki en çok paylaşılan sergilerden biri olmasının yanında “Kusama’nın Sonsuzluk Aynaları’nın üç aylık çalışması sırasında DC müzesi, izleyicilerinin (serginin dışında da) 475.000 ziyaretçiye ulaştığı” (Muller, 2017) bilinmektedir. “Yine Trienal’de yer alan sanatçı Yayoi Kusama, ışık, boşluk, renk ve desenleri kullanıyor ve sergilerine

güçlü bir Instagram hayran kitlesi çekiyor” (Suess ve Budge, t.y.). Kusama’nın Queensland’de sergilenen yok etme odası, ziyaretçileri beyaz bir odanın her yerine renkli noktalar yapıştırmaya davet eden bir başka popüler instagram deneyimi olmuştur.

Bu bağlamda Instagram, insanların yalnızca sanatı değil, aynı zamanda sanatla etkileşim deneyimlerini de yakalamaları için bir ortam yarattı. Sanatçılar çalışmalarını tanıtıyor ve vizyonlarını paylaşıırken, izleyiciler ise deneyimlerini arkadaşlarıyla paylaşıyor ve her bir parçanın onları nasıl etkilediğini anlatıyor.



II. BÖLÜM

FOUCAULT BAĞLAMINDA RESİM SANATINDA DELİLİK

2.1. Foucault’nun Delilik Kavramına Yaklaşımı

Foucault, “Deliliğin Tarihi” adlı kitabında, Batı toplumunun yüzyıllar boyunca deliliği nasıl algıladığını, tanımladığını ve ele aldığını incelemiştir. Batı kültürünün gelişiminin sonuçları olarak anlam ve anlamsızlık arasında temel ve derin bir ayrım olduğunu varsayan Foucault, toplumsal bir yapılandırmanın olgusu olarak ele aldığı deliliği, zamanla saygın ve hoşgörüyü karşılanan algıdan, ayırmacılık ve tecritle yeni bir düzene taşındığını incelemiştir. Foucault, Batı dünyasının Rönesans’ın sonlarıyla birlikte yarattığı “öteki”yi nasıl sınırlandırdığını, kategorize ettiğini ve kontrol mekanizmalarını tarihsel argümanlarla, sanat edebiyat eserleriyle ve tıbbın yargılarıyla her dönemde farklı boyutlarını yansıtmıştır. Bu bağlamda Deliliğin Tarihi’nin, Rönesans döneminin trajik deliliği, Klasik Çağın eleştirel delilik deneyimi ve modern dönemin özelliği olan akıl hastalığı olgusu arasındaki farklar etrafında döndüğü göz önüne alındığında, “Delilik deneyiminin tümüyle tarihe ait olan, ama tarihin sınırlarında ve karar verdiği yerde barınan bu yapısı” (Foucault, 2011, s. 26) Foucault’nun inceleme nesnesini oluşturmuştur. Dolayısıyla Foucault, delilik deneyiminin tarihsel arkeolojisini yaparak, toplumların kabul ettiği ya da kabul etmedikleri sınırlarla birlikte, Kılıçbay’ın da Deliliğin Tarihi’nin önsözünde belirttiği gibi “Foucault aynı kavramsallaştırma bütününün içinde iki şey birden yapmaktadır. Bir yandan ortaçağdan itibaren Batı toplumlarının “deli”yi hangi “delilik” tanımının içine yerleştirdiklerini araştırmakta; ikinci olarak da, bu “kendine göre tanımlanmış deliliği” nasıl dışladıklarını veya kabullendiklerini incelemektedir (Foucault, 2017, s. 8). Deliliğin cüzzamın yarattığı boşlukla, Batı imgesinin yeni ötekisi olmasına kadar

dayandıran Foucault, akıl ve deliliğin birbirlerine karşıt yapılarının çıkış noktasını belirler.

Foucault Deliliğin Tarihi'nin birinci bölümünde, cüzzamın kısa bir tarihiyle başlamaktadır. Cüzzamlının Orta Çağ'ın kovulan, terk edilen ötekisi olarak toplum bağrındaki yerini sorgulayan Foucault, cüzzamın "Orta Çağın sonunda Batı aleminde ortadan" (Foucault, 2013, s. 23) silindiğini söylemektedir. Cüzzamın yarattığı korkunun cüzzam bittikten sonra bile devam etmesi, cüzzamlıya ait imgelerin ve değerlerin kaybolmadığını göstermiştir. Cüzzam her ne kadar ortadan silinmişse de Batı dünyasının yeni ötekisinin kim olacağı ve bu ötekinin maruz kalacağı kovuşturma, tecritin boyutları önem arz etmiştir. Ötekileştirmenin biçim değişirse bile öz itibarıyla aynı olduğu bu alanlara; yoksulların, ıslah edilmesi gerekenlerin ve akıldan zoru olanların dolduracağı bu düzenin cinsel hastalıkları da kabul ettiği söylenebilir. Bütün bunlara rağmen Foucault cüzzamlının asıl mirasının "(...) çok karmaşık olan ve tıbbın sahiplenmek için uzunca bir zaman bekleyeceği bir olgunun içinde aramak gerekir. Bu olgu deliliktir" (Foucault, 2017, s. 31) der. Bu delilik olgusunu Klasik Çağ'ın kapatılmalarına maruz kalmadan önce, Rönesan'ta farklı bir şekilde boy gösterdiğini varsayan Foucault, Orta Çağ'dan Rönesans'ın sonuna kadar deliliği farklı bir yerde konumlandırır. Dolayısıyla Klasik Çağ'ın kapatma pratiğinin yarattığı döngüyü anlamlandırmak için, Rönesans ile bir karşılaştırmının eşiğine işaret etmektedir.

Deliliğin Orta Çağ ve Rönesans'ta bir kaygıyı işaret etmesine rağmen Foucault bu dönemlerde deliye göreceli de olsa bir özgürlük tanındığını belirtir. "O zamanlar deliliğin insansı bir olgu olarak algılandığını savunur. Delilik aklın karşıtıydı; fakat insanın alternatif bir varoluş biçimiydi, insanın varoluşunun reddedilmesi değildi. Sonuçta, delilik (hor görülmesine ya da tiksintiyle karşılanmasına karşın) aklın karşısında anlamlı bir meydan okumaydı" (Gutting, 2010, s. 107). Nitekim Orta Çağ ve Rönesans'ın delisi, toplumun alaylarına maruz kalmışsa bile toplum tarafından beslenip, hoşgörüyle karşılanmış ve varoluş ve dolaşım özgürlüğünü yaşamıştır. Foucault, bunu Sebastian Brant'ın şiiriyle ve Bosch'un Deliler Gemisi'ne getirdiği açıklamalarla desteklemiştir. Öte yandan Orta Çağ'ın dini olmayan tek bayramı olan Deliler Bayramı'nda deliliğin toplum içerisinde var olma derecesini göstermektedir. Nitekim bu bayramda toplumsal statünün yerle bir edildiği, kılık değiştirerek, cinsiyetlerin ters yüz edilmesi gibi aykırılıkların yaşandığı söylenebilir. "Tüm bu büyük bayram bir ayinle sona eriyordu; bu, vakitsiz ve tersinden okunan bir ayindi, bir

karşı-ayindi ve kilisenin içine sokulan bir eşek anırmaya başladığında sona eriyordu. Kilise ezgilerinin alaycı bir taklidiydi bu” (Foucault, 2012, s. 225). Deliliğin esas belirleyicisi olduğu bu bayramın yanı sıra Rönesans’ın delisi, dünyanın düzeni ve insanlık hakkında da iç görüye sahip olmuştur. Öyle ki bütün gülünçlüklerin, dünyanın akılsızlığının trajik yapısının yarattığı kaygı, merkezine deliyi yerleştirerek, onu ölüm tehditliyle karşılaştırmıştır. Nitekim savaşların, cüzzamın ve veba salgınının yarattığı hiçlik, insanların içerisine düştüğü bir kaygının düzeni olmuştur. Bu bağlamda ölümün yarattığı kaygının en belirgin imgesi olan Ölüler Dansı; etin çürüdüğü, iskeletlerin sinsice sırttığı ölümün, dehşet veren yanını göstermiştir. “Bu büyük endişe, yüzyılın son yılları esnasında kendi eksenini etrafında dönmektedir; deliliğin acı alaycılığı, bayrağı ölümden ve onun ciddiyetinden devralmaktadır. İnsanı kaçınılmaz olarak hiç mertebesine indiren bu zorunluluktan, bizzat varoluşun kendinin bir hiçten ibaret oluşunun küçümseyici bir şekilde seyredilmesine geçilmiştir” (Foucault, 2017, s. 42). Bu Foucault’nun “çünkü hayat kendini beğenmişlikten, boş sözlerden, zil ve çingirak gürültüsünden başka bir şey değildir” (Foucault, 2017, s. 42) dediği “dünyanın trajik deliliği”dir. Dünyanın kendisinin deli olduğu ve korkunç bir kıyamete gebe olduğunun düşünülmesinin çıkış noktasına işaret etmektedir. Nitekim ölümün deliye bıraktığı yer, aynı kaygıdan doğmuştur. Deliliğin alaycı hali, ölümün ciddiyetini hafifletmiş; kurukafaya dönüşen başın zaten boş ve anlamsız olması inancı onu delilikle bağdaştırmıştır. Bu bağlamda ölümün yarattığı hiçliğin, anlamsızlığın yarattığı boşluk, deliliğin kendisinde toplamıştır.

Rönesans’la birlikte gelişen iki tür delilik deneyimi olduğunu ifade etmek gerekir. Bu sınırları aşan, ötelere ait olan trajik (kozmik) diye adlandırabileceğimiz deneyim “delilik sağı solu şaşırtan bir derinliği, yeraltısal bir şiddeti ve gizli, kırıp geçiren, ölçüsü olmayan tipten bir bilgiyi aydınlığa çıkarır” (Akay, 2016, s. 61). Bu noktada Bosch, Brueghel, Bouts ve Dürer’in içerisine kaydıkları “trajik deliliğin” karanlık, aklın alamayacağı kozmik boyutu, gecenin içerisinde bir çıldırmanın karşılığı olmuştur. Foucault bu algıyı, on beşinci yüzyıl eserlerinden, özellikle de Bosch, Brueghel, Bouts ve Dürer gibi ressamın resimlerine yaptığı okumalarla desteklemektedir.

Bu eserler üzerinden argümanlarını destekleyen Foucault, “dünyanın trajik deliliğinin” yansıdığı bu yüzeyi şöyle anlatmaktadır:

Hayaller ve tehditler, tamamen düşsel belirişler ve dünyanın gizli kaderi -delilik burada ilkel bir ifşa gücünü elinde tutmaktadır: bu öyle bir ifşadır ki, burada düşsel olan gerçektir, yanılsamanın ince yüzeyi inkârı mümkün olmayan bir derinliğe açılmaktadır ve imgenin anlık parıldaması dünyayı, kendi geceleri içinde ebediyet kazanan kaygı verici figürlere av etmektedir; ve bunun tersine, daha en az onun kadar acı verici olarak, dünyanın bütün gerçeği bir gün fantastik İmge'nin içinde, saf tahribatın coşkusu olan hiçlik ile varlığın ortak anlarında emilip yok olacaktır; dünya çoktan yok olmuştur, ama sessizlik ve gece henüz onun üzerine tamamen kapanmamışlardır; dünya tamamlanışın monoton düzeninin hemen öncesinde yer alan düzensizliğin uç noktasındaki sonuncu bir parıltı içinde bocalamaktadır (Foucault, 2017, s. 59,60)

Foucault'nun tarif ettiği bu “trajik delilik deneyimi” Erasmusla birlikte “kritik bir deneyimin” eşliğine oturmuştur. Nitekim Erasmus'un “Deliliğe Övgü” isimli kitabında “Âlem benim hakkımda ne derse desin, en deliler arasında bile DELİLİĞİN kötü bir ünü olduğunu bilmez değilim, buna rağmen iddia ediyorum, ilahi gücüyle hem Tanrıları hem de insanları neşelendiren tek varlık benim, sadece ben” (Erasmus, 2010, s. 37) ifadesinden de anlaşıldığı gibi delilik, gecenin karanlığı yırtan, ölçsüz, şiddetli deneyiminden ziyade Foucault'nun da belirttiği gibi “insanın kendi kendiyi sürdürdüğü hassas bir ilişki” (Foucault, 2017, s. 55) haline gelmiştir. Bu delilik deneyiminin alaycı, taşıyan yapısının ilişkisinde “(...) yaşam kendini beğenmişliktir, akılsızlıktır, ama eğer ‘çılgın bir delilik’ varsa -ki ondan hiç bir şey beklenemez, ‘uslu bir delilik’ de mevcuttur, o da akla aittir ve alaycılık içinde onun da bir methiyeye hakkı vardır” (Akay, 2016, s. 61). Klasik Çağ'ın aklının karşısındaki deliliğin bir ön okuması da sayılabilecek bu algıyla birlikte, artık uslanmış, tahakküm altına alınmış bir delilik deneyiminin olduğu söylenebilir.

Klasik Çağ eleştirel bilincinin zaferiyle, dünyanın trajik deliliği Batı bilincinden kovup deliliği temelde ahlaki bir düzleme indirmiştir. Nitekim deliliğin iç görüşünün dışsallaşıp sorgulanabilir bir hal almasıyla, aklın konumu da belirlenmiştir. Deliliğin büyüleyici, fantastik yapısını kaybedip, aklın devreleri içerisinde sessizliğe büründüğü bu yapı, deliliği hatanın merkezine yerleştirmiştir. Dolayısıyla Klasik Çağ'ın ahlaki temelinde oluşan akıl, kuşkuyla birlikte hayallerin ve rüyaların yanında her türlü hatanın biçimi olarak deliliği yerleştirmiştir. “Bu delirme olasılığı, tıpkı dışarıdaki dünyanın hata içinde sıvışabileceği veya bilincin düş içinde kendinden geçebileceği gibi, onu kendi bedeninden yoksun bırakma tehlikesi taşımakta değil midir?” (Foucault, 2017, s. 85) diyen Foucault Descartes'in düşünen özne argümanına sorgulamalar getirmiştir. Descartes'in düşünen öznesi, aklın kendisini ifade edebildiği kadar varlık göstermiş ve düşünen özne için deliliğin imkansızlığını belirtmiştir. “Descartes, Birinci Meditasyon'da kendi inançlarından kuşku duymaya temel oluşturabilecek birkaç olasılık üzerinde durur: duyular yanıltıcı olabilir, düş görüyor

olabilir, hatta attığı her adımda onu kandırmaya kararlı ve her şeyi bilen bir şeytan bile var olabilir” (Gutting, 2010, s. 108). Nitekim Descartes, MEDİTASYON I’ın “Kuşku Duyulabilen Şeyler Üzerine” kısmında akıl ve maddilik üzerine sorgulamalar getirerek, delilik ve hayal gücünü arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklamıştır:

ve bu ellerin ve bu bedenim benim olduğumu nasıl yadsıyabilirim, eğer kendimi beyinleri melankolik bir sisle bulandırılarak tam bir yoksulluk içindeyken kral olduklarını, ya da çıplakken kaftan giydiklerini düşünen ya da kilden kafalar taşıdıkları ya da yalnızca bir sukabağı olduklarını ya da camdan yapıldıklarını ileri süren delilerle bir görmeyeceksem? Ama böyle insanlar aptallardır ve eğer onların örneğini izleseydim onlar gibi deli görünürdüm (Descartes, 1996, s. 142).

Descartes’in kuşkuculunun yarattığı şey, düşünen öznenin bütün hata biçimlerinin karşılığı olan deliliğe düşmeyeceği argümanıdır. Descartes’e göre; “sadece egemen olan Ben’in doğrulanması ile kendini meydana getiren insan, akılsızlığa karşı verdiği mücadelenin seçeneği içinde insanlaşır; insan için bir bakıma bu seçeneğini elden kaçırmaması insaniyetinin imkânının dışına düşmesi ve insan olmayı seçmemesi demektir” (Akay, 2016, s. 62). Foucault, Descartes’in “düşünen özne” ile deliliğe darbe vurduğunu belirtmiştir. “Descartes’in kuşkusu hep gerçek şeylerin ışığının rehberliği altında olmak üzere, duyuların büyüsunü bozmakta, düş manzaralarını katletmektedir; ama deliliği kuşku duyan ve düşündükçe ve var oldukça aklını kaçırmaması olanaksız olan adına kovmaktadır” (Foucault, 2017, s. 88). Bu bağlamda düşünen özne tarafından kolayca tanınıp, kınanan bir deliliğin oluşturulduğu söylenebilir. Deliliğin bu kavramsal dışlanmasıyla birlikte fiziksel dışlanması da yaşanmıştır. Dolayısıyla bu durum delilerin kozmik boyuttan, insanların dünyasından dışlanan, anlamsız bir hayvaniliğe geçtiğinin ahlaki eşiğidir. “Ancak, ahlaksal kusur insan topluluğunun bir üyesinin topluluğun temel düzgülerinden birini çiğnemesi türünden sıradan bir kusur değildir. Bunun yerine, delilik, insanlığı ve insan topluluğunu toptan reddedip bunun yerine eksiksiz (insanlıktan uzak) hayvansılığın tercih edildiği radikal bir seçime denk düşmektedir” (Gutting, 2010, s. 109). Delilerin kavramsal ve fiziksel dışlanmasıyla birlikte ahlaksal lanetlenmenin yansıması olarak görülmesi deliliği, hayvansılığın düzlemine denk düşürmüştür. Klasik Çağ’daki delilerin hayvansılığı “(...) bu kişileri tutkuların ele geçirmiş olmasını göstermektedir; bu da onların gerçekte gerçek olmayanı karıştırdıkları bir azgınlığa kapılmalarına neden olur. Böylece, tutkuyla yüklü bu azgınlık da delileri aklın aydınlığından mahrum kılan temel körlükle sonuçlanır” (Gutting, 2010, s. 109). Klasik Çağ boyunca akıl ve akılsızlığın arasındaki karşıtlık ikilemi; deliliği akılsızlığın, hiçliğin ve anlamsızlığın içerisine oturtmuştur. Klasik Çağ’ın kuşku dünyasının yarattığı bu durum birbirine

bağlı ikili bir yapı oluşturmuştur. Bunlardan ilki “akılsızlık” kavramının tanımlanmış ölçüsü, ikincisi de bu ölçünün doğurduğu “kapatma” pratiğidir.

Klasik Çağ’ın yarattığı yeni iş ahlakıyla birlikte, var olan sermaye düzeninde yoksullara, işsizlere ve delilere yönelik tutumun değişmesi Foucault’nun “Büyük Kapatma” olarak adlandırdığı bir dönemi karşılar. Bu dönem Batı toplumunda akılla, düzenle uyuşmayan her şeyin susturulma anının dönüm noktasını belirlemiştir. 1656 yılında Genel Hastane’nin kurulmasıyla, birkaç ay gibi kısa bir süre içinde Paris nüfusunun büyük bir bölümü (6.000 kişi) bu kurumda bir araya toplanmıştır. Foucault’ya göre bu hastanenin amacının tıbbi düşünce ile bir ilişkisi yoktur. “İşaretleri XVII. yüzyıl Avrupası’nın tümü boyunca görülen kitlesel bir olay olan kapatma, bir ‘asayiş’ işidir. Kelimeye klasik dönemde verilen çok kesin anlam içinde asayiş, yani çalışmayı, o olmadan yaşaması mümkün olmayan herkes için mümkün ve gerekli kılan önlemlerin bütünü” (Foucault, 2017, s. 111) olarak var olmuş ve istihdamı karşılamak için kurulmuştur. Bu bağlamda Klasik Çağ, Orta Çağ’ın cüzzamlılara yönelik dışlayıcı yapısını keşfedip, farklı bir boyuta taşımıştır. Bu dışlama, kovma oyunları Klasik Çağ’da yerini kapatmalara bırakmıştır. Cüzzamlıların kapatıldıkları miskinhanelerin, sadece tıbbi bir anlam taşımadığını; simgesel boyutta dışlananların lanetli mekânları olmalarıyla birlikte, işlevsel yönleri olduğu da söylenebilir. Klasik Çağ’ın kapatmalarında ise daha karışık bir hal alan kapatmaların; siyasal, ekonomik, ahlaki anlamlar gibi çoklu bir yapısı üzerine kurulmuştur. Dolayısıyla Klasik Çağ’da kapatmalar ikircikli bir yapının merkezine konumlandığı söylenebilir. Klasik Çağ’ın kapatmalarının yapısının amacı Foucault’nun da belirttiği gibi “işsizliği emmek veya en azından onun en göze batan toplumsal sonuçlarını silmek ve çok yükseklere çıkma tehlikesi gösterdiklerinde, ücret hadlerini denetlemek. Alternatifli olarak hem emek piyasasına, hem de üretim fiyatlarına etki etmek” (Foucault, 2017, s. 121) olmuştur. Şehirlerin dilencilerden temizlenmesini amaçlayan bu süreç; aile ya da toplum tarafından istenmeyen kimsesiz ve terk edilmiş insanları, müsrif aile babalarını, zührevi hastaları, kiliseye karşı çıkan din adamlarının yanında akıl hastalarını da kapsamıştır. Dolayısıyla toplumun ve iktidarın ahlaki düzenine uymayan insanlardan biri olmak deli muamelesi görmek için yeterli sayılmıştır. Bu bağlamda dünyaca ünlü akıl hastaneleri olan Paris’teki Bicetre ve Salpêtrière’ye kabul koşulları bu durumu açıklar niteliktedir.

20 Nisan 1680'den itibaren yürürlükte olan hastaneye kapatılma şartları şu şekildedir:

Parisli zanaatkarların ve diğer Paris sakinlerinin işe yaramayan ve ana-babasına yük olan yirmi beş yaşından küçük çocukları, namusunu kaybetmiş ya da kaybetme ihtimali olan kızları kapatılmalıdır. Erkekler Bicetre'ye ve kızlar Salpetriere'ye kapatılacaktır. Bu çocuklar ailenin, ya da ana-baba ölmüşse yakın akrabaların veya mahalle papazının şikayetiyle hastaneye yerleştirilebilir. Bu sorunlu çocuklar, kurumların yöneticilerinin öngördüğü sürece kapalı tutulacak, ancak akıllandıklarına kanaat getirildikten sonra ve dört yöneticinin yazılı talimatı ile serbest bırakılacaklardır (Szasz, 2007, s. 45).

Delilerin bu unsurlarla kapatılması, bir suçluluğun göstergesi olmuş ve onu diğerleriyle birlikte hatanın yakınına yerleştirmiştir. Deliliğin ve suçluluğun arasındaki bu ilişkisiyle bağlantılı olarak, kapatma yasaları “(...) bireyin sağlıklı ya da hasta olması üzerine değil, kendisi ya da başkaları için ‘tehlikeli’ olup olmaması kıstas alınarak konmuştur. Tehlikeli olmak, elbette, akıl hastası olduğu iddia edilen birinin sağlığı bozuk bir kişi ile değil bir suçlu ile ortak bir özelliğidir” (Szasz, 2007, s. 50). Bu bağlamda delilik Foucault'nun da belirttiği gibi “(...) onun nedeni, modeli ve sınırı olarak görüldüğü toplumsal düşkünlükle akraba kılınmıştır” (Foucault, 2017, s. 702). Kapatmanın bu anlamı, zamanla farklı şekillere bürünmüştür. Bu toplumun refahı için baskılanmış, kapatılmış olanlara iş vermek, onları çalıştırmak olmuştur. Böylelikle “tam istihdam ve yüksek ücret dönemlerinde ucuz emek gücü; ve işsizlik dönemlerinde aylakların emilmesi ve çalkantı ile ayaklanmalara karşı toplumsal korunma” (Foucault, 2017, s. 117) amacına hizmet eden bir yapı doğmuştur. Dolayısıyla kapatmalar bu ikili işleviyle işsiz, aylak insanların ekonomik kriz dönemlerinde baş kaldırmalarının engellenmesi ve ucuz, denetlenebilen, emeğin sömürüldüğü bir düzeni yaratmıştır.

Foucault, Deliliğin Tarihi'nde (Foucault, 2017) Klasik Çağ'ın kapatmalarının Orta Çağ'ın kapatma biçimleriyle benzer yapısının kalmadığını belirtip, bu yeni kapatmaların birer kurumsal yaratı olduğunu söyler. Bir dizi ekonomik ve toplumsal tedbirlerin eşliğindeki bu kapatmaların, akıl bozukluğu tarihinin belirleyici anı olduğunu belirtmiştir. Nitekim çalışmayanların, fakirlerin yanında kapatılan deliler, bu eşikte toplumsal sorunların bir parçası haline gelmiştir. Dolayısıyla Klasik Çağ'ın delilik deneyi, çalışma zorunluluğuna, fakirliğe, yoksulluğa yüklenen yeni anlamlar neticesinde deliliğe yeni anlamlar doğurmuş ve deliyi belirlemiştir. Bu bağlamda Klasik Çağ'ın kapatılan delisinin temelde “tıbbın nesnesi” olma sürecinin de başladığı görülmektedir. Nitekim deliliğin tarihi iki önemli olayla değişimler yaşamıştır. Bunlardan ilki genel hastanenin kurulduğu ve yoksulların, çalışmaya uygun

olmayanların kapatıldığı ahlaki düzlemdeki Klasik Çağ'ın yarattığı “büyük kapatma”dır. Bir diğer olay ise, modern dönemde zincirlenenlerin salıverilmesidir. Dolayısıyla Klasik Çağ delilerin zincire vurulmasıyla başlayıp, Fransız Devrimi'nin terör döneminin bitmesiyle sona ermiştir.



Görsel 32. Tony Robert-Fleury, “Pinel Mezcubu Azad Ediyor”, 355 x 505 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1876, Pitie-Salpêtrière Hastanesi, Paris, Fransa

Klasik Çağ'ın kapattıklarını salıvermesi İngiltere’de ve Fransa’da aynı dönemlere denk gelmiştir. On sekizinci yüzyıl sonlarına denk gelen bu süreçte hastalar, yaşlılar, sakatlar salıverilmiştir. Pinel’in Fransız Devrimi esnasında Salpêtrière’e doktor olarak atanması, kapatılmaların olduğu bu mekânın kapılarını dış dünyaya açmıştır. “Ancak burada ikinci bir ayıklama gerçekleşti: Çalışmak istemeyenler değil, çalışma yeteneği olmayanlar, yani deliler kurumlarda bırakıldılar ve hastalıkları karakterle ilgili ve psikolojik nedenler taşıyan, hastalık olarak kabul edildi” (Canpolat, 2005, s. 120,121). Foucault Pinel’in bu davranışıyla “Bundan böyle, bu kapatılma yerinin artık bir hapisane olarak faaliyet göstermeyeceğini, ne hücre ne de zincir bulunacağını, buranın, insanların hasta olarak kabul edileceğini ve hekimlerin amacının onlara bakmak ve görevlerinin de onları iyileştirmek olacağını” (Foucault, 2012, s. 214) ilan ettiğini belirtir. Nitekim bu salıvermelerle birlikte Klasik Çağ’daki devlet ve polis gibi baskıcı unsurların yerini, modern dönemde hekimin aldığı söylenebilir. Böylece kapatma kurumu olan mekânlarda, birer akıl hastanesi haline gelmiştir. “Klasikçağ’da gerçekleşen tedavi amaçlı hapsedme yaklaşımından modern çağdaki tedavi amaçlı tımarhanelere geçiş, deliliğin insansı, önemli bir konu olduğunu

inkâr eder” (Gutting, 2010, s. 109). Deliliğin bu yeni yapısıyla topluma geri döndüğü, zincirlerinden kurtulmuştur, fakat bu durum yeni bir olguyu da doğurmuştur. Bu delinin artık sorgulanabilen, kendi davranışlarından suçluluk hissetmesini sağlayan delilik olgusudur.

Nitekim delilik bu süreçle birlikte tıbbın nesnesi haline gelip hastalık olarak kabul edilmiştir. Foucault bu süreçle ilgili şunları söylemektedir:

Tarihçilerin geleneksel bakış açılarına göre on sekizinci yüzyılın sonunda, yani 1793 yılında Fransa’da Pinel delileri zincirlerinden kurtardı ve yaklaşık olarak aynı dönemde, bir kuaker olan Tuke bir psikiyatri hastanesi kurdu. Delilere o zamana kadar suçlu gibi davranıldığı ve Pinel’le Tuke’un onları ilk kez hasta olarak niteledikleri kabul edilir. Fakat, bu bakış açısının yanlış olduğunu söylemek zorundayım. İlk olarak, Fransız Devrimi’nden önce delilerin suçlu olarak kabul edildikleri doğru değildir. İkinci olarak, delilerin önceki konumlarından kurtarıldıklarını düşünmek bir önyargıdır (Foucault, 2011, s. 79).

Pinel ve Tuke’la birlikte delilerin akıl hastası olduğu keşfedilmiş, kapatıldıkları mekânlar ise psikiyatri klinikleri haline getirilmiştir. Nitekim akla uygun olmayan davranışlar, düşünceler, jestler ve insanlar zihnin bozulması zemininden akıl hastalığı olgusunu yaratmıştır. Delinin akıl hastası olarak kabul görülmesiyle “(...) delilik gardiyanların yanından göç etmiştir; delileri hayvan gibi kapatanlar şimdi deliliğin bütün hayvansal kabalığını ellerinde tutmaktadır; hayvansal yan kudurganlığını onlarda göstermektedir” (Foucault, 2017, s. 678). Delinin zincirlerinden kurtulması, onu başka bir düzenin içerisine yerleştirmiştir. Nitekim delilik hayvani şiddetten, kudurganlıktan arınıp yumuşak başlı, susturulmuş bir yapıya karşılık gelmiştir. Foucault Akıl Hastalığı ve Psikoloji (Foucault, 2013) isimli kitabında Pinel, Tuke ve ardıllarının yaptıklarının delileri özgürlüğe kavuşturmadığını söyler. Yaratılan ideal akıl hastanelerindeki kurgusal aile ortamıyla hastaların kendilerini evlerinde hissetmelerinin amaçlandığını belirten Foucault, bunun asıl amacının hastaların kesintisiz bir kontrol mekanizması içerisinde ahlaki ve sosyal yönden yapılandırılması olduğunu söylemiştir. Hastalığı iyileştirme adı altında ahlaki bir bağımlılığın yaratıldığı bu mekânlar öz itibarıyla minnet, alçakgönüllülük, suçluluk gibi duyguları aşlamayı amaç edinmiştir. Bunu gerçekleştirmek için ise deliyi aşağılama, aç bırakma, tehdit etme gibi disiplin ve ceza yöntemleriyle birlikte deliyi alaya alma, fantezi dünyasını küçümseme gibi durumlara maruz bırakmıştır. Delinin rıza göstermesinin amaçlandığı bu yeni yapı deliyi bakışlarla, jestlerle kontrol altına almayı amaçlamıştır. “Bu durum, tedaviye yönelik bir müdahaleden, ahlaki bir kontrolden olduğundan daha sorumlu olmayan doktorun yönetimi altında gerçekleşiyordu. Doktor, akıl

hastanesinde, ahlaki sentezlerin memuruydu” (Foucault, 2013, s. 86). Hekimin ve Kurumsal Psikiyatrinin bu yapısı, toplumun kontrolü ve ahlaki yapısını korumayı amaç edinen Engizisyonun yapısıyla eş değer olmuştur. Foucault’nun “Deli, büyücünün oğlu değildir; ama psikiyatr engizisyoncunun soyundan gelir” (Foucault, 2003, s. 77) ifadesinden de anlaşıldığı gibi kurumsal psikiyatri modern dünyanın yeni kontrol mekanizmasını üstlenmiştir. Halkı büyücülükten korumayı amaç edinen engizisyon yerini modern dönemde, toplumu ve ahlaki yapısını deliden kurtarmayı amaç edinen Kurumsal Psikiyatri’ye bırakmıştır. Bu yeni yapının korunması, gözetlenmesi görevini de hekim üstlenmiştir. Bu bağlamda “Delilik bulaşıcı mıdır acaba merak ediyorum. Hastane bizi antikör olarak satabilir belki de” (Greenberg, 1996, s. 279) diyen ve yaşadığı dünyanın kurumlarıyla bağdaşamayan deli (öteki), akıl hastanesinde akla, ahlak kurallarına tabii tutulmuştur.

Klasik Çağ’da delinin kavramsal ve fiziksel dışlanmasıyla birlikte delilik sınırlanan, ön yargılarla yaklaşılan, kapatılan bir yapının odağında bulunmuştur. Klasik Çağ’ın deliliği sınırlayan bu yapısı deliyi etkisiz hale getirip, akıl tıbbında nesne olmasının zeminini hazırlamıştır. Dolayısıyla Foucault, deliliğin tarihini yaparken “moderniteyi karakterize eden dışlama hareketini yeniden inşa ettiğimizi söylüyor. Dışlanmışların büyük bir şekilde hapsedilmesini, zihinsel delilerin küçük bir şekilde hapsedilmesine dönüştüren psikiyatri, kendisini mevcut sosyal rejimimiz olarak onaylayana kadar fiilen sürdüren ve yayan bir dışlama-göçme rejiminin ancak tıbbi ağı olacaktır” (Tanke, 2017, s. 48). Bu rejimde gözetlenen delilik, kendi tarihinin izini sürmemizi de sağlamıştır. Aklın deliliğe karşı kazandığı zafer olan bu sürecin öncesi, Klasik Çağ’da deli ve deli olmayan karşıtlığının zemininde oluşmuştur. Dolayısıyla Foucault psikiyatrinin amacını aklın yarattığı yapıda uzun, tarihsel bir nesneleştirme sürecine dayandırmaktadır. Foucault deliliğin “akıl hastalığı” olarak tıbbın nesnesi haline gelmesini Klasik Çağ’ın pratik sonuçlarında aramıştır. Nitekim Klasik Çağ’ın kuşkucu yapısıyla kavramsal olarak dışlanan delilik hadım edilmiş, uzaklaştırılıp, sessizleştirilmiştir. Aklın bütün zorlamalarıyla psikiyatrinin insafına sunulan modern delilik deneyi Foucault’nun da belirttiği gibi “(...) nihayetinde bu yolla pozitif gerçeğine ulaşabilecek toptan bir biçim olarak kabul edilemez; o kendini yersiz olarak tam sayan parçasal bir biçimdir; yoksun olduklarından, yani onu gizleyen tüm unsurlardan ötürü dengesi bozulmuş” (Foucault, 2017, s. 61) bir bütünün hali olmuştur. Öyle ki Foucault’nun modernite sunumunun, deliliğin onu sınırlamak için tasarlanmış

mekanizmalara karşı beklenmedik bir şekilde yeniden ortaya çıkmasını tarif etmekle daha fazla ilgilendiği söylenebilir. Foucault, “Deliliğin Tarihi” isimli kitabında Batı dünyasının Rönesans’ın sonundan itibaren kurtulmaya çalıştığı ve uzun bir zaman aralığında bastırılmaya, susturulmaya çalıştığı deliliğin modern sanat eserlerindeki hareket biçimiyle de ilgilenmiştir. “Foucault’nun retorikinin şiddetli alaycılığı aklın savlarına bir saldırıdır ve delileri kahramanlaştırması da aklın yönetimi karşısında bir alternatif oluşturma amacını taşır. Bu alternatif de deliler tarafından yaşanan ve deli sanatçıların eserlerinde ortaya konan akıldışı düzeyde sınırları aşan deneyimdir” (Gutting, 2010, ss. 112, 113). Bu bağlamda Foucault, dünyanın trajik deliliğinin “insanın eleştirel bilincine” galip geldiğinin işaretlerini yakalamıştır. Nitekim Klasik Çağ’ın yarattığı eleştirel bilincin Rönesans’taki kozmik deliliğe olan galibiyeti, trajik figürleri tarihin karanlığına gömmüştür. Foucault, “eleştirel bilincin” bütün baskılarına rağmen “Deliliğin eleştirel bilincinin ve onun felsefi veya bilimsel, ahlaki veya tıbbi biçimlerinin altında, sağır bir trajik bilinç uyanık kalmayı sürdürmüştür” (Foucault, 2017, s. 62) demektedir. Trajik bilincin uyanık kalmasını da Sade, Nietzsche, Artaud ve Van Gogh gibi figürler üzerinden desteklemiştir. Dolayısıyla Nietzsche, Artaud ve Van Gogh’un figürlerinde vücut bulan sanat, Foucault’nun bu sürecin asla tamamen başarılı olmadığını ve deliliğin asla tamamen susturulmadığını hatırlatan bir işlev görmüştür.

2.2. Resim Sanatında Delilik ve Sanatçı Çözümlemeleri

2.2.1. Hieronymus Bosch (1450-1516, Hollanda)

Sanat tarihindeki haklı yerini koruyan Bosch, Antonin Artaud ve 20. yüzyılın gerçeküstücülerini etkilemekle birlikte, Foucault’un da sıkça bahsettiği bir sanatçıdır. Rönesans dönemine ait deliliği, dönemin edebiyatı ve resimleri üzerinden birtakım okumalarla sunan Foucault’un Pieter Brueghel’in Ölümün Zaferi ve Dulle Griet, Albrecht Dürer’in Mahşerin Atlıları resimlerinin yanında Bosch’un Deliliğin Tedavisi, Deliler Gemisi ve Aziz Antonius’un Baştan Çıkarılışı isimli resimleriyle de özellikle ilgilendiği ifade edilebilir.

Tam adı Jerome Van Aeken olan ve Jerome Anthoniszoon adıyla da bilinen Bosch, adını büyük olasılıkla Kuzey Brabant’taki doğum yerinden almıştır. Tüm yaşamı boyunca burada kalan Bosch, koyu bir Katolik olmasının yanında, Meryem Ana Kardeşlik Birliği adlı yerel bir dinsel kardeşlik örgütünün üyesiydi (Tükel, 1997,

s. 275). Döneminde belirli bir üne sahip olan sanatçının yaşamıyla ilgili sınırlı bilgilere, üyesi olduğu Meryem Ana Kardeşlik Birliği örgütünün kayıtlarından ulaşılmıştır. Rönesans'ın Kuzey Avrupa'daki temsilcilerinden olan Bosch'un gerçeküstü ve dini imgelerle hayal gücünün sınırlarını zorladığı resimlerinde, dönemin insanların ahlaki çöküşünün, korkularının, kaygılarının bilinçaltını oluşturan Orta Çağ'ın izlerini görmenin mümkün olduğu bu dönemi Huizinga şu şekilde anlatmaktadır:

Hayat o kadar şiddet ve çelişki doluydu ki, kan ile gül kokusunu birbirine karışmış bir şekilde yayıyordu. Çocuk kafalı devler olan bu dönem insanları, cehennem korkusuyla çocukça zevkler, gaddarlık ile sevgi arasında gidip gelmişlerdir. Dünya zevklerinden tam bir kaçınma veya dünyevi zevklere çılgınca bir dalış: bu insanlar hep bir uçtan diğerine savrulmuşlardır (Huizinga, 1997, s. 41)

Huizinga'nın da ifade ettiği gibi Orta Çağ, iki uçlu bir adalet ile gaddarlık sisteminin hüküm sürdüğü bir yapıyı bünyesinde barındırmıştır. “Yargıçlar, haydutluğa, büyücülüğe veya oğlancılığa karşı zaman zaman gerçek sertlik kampanyalarına girişmektedirler. Bir yandan yoksullar, hastalar, deliler derin acıma ve kardeşlik duyguları uyandırılırken; öte yandan, bunlar inanılmaz bir katılık ve gaddarlık gösteren ve böylece alaya dönüşen muamelelere uğramışlardır” (Huizinga, 1997, s. 37,39). Bu kaos ortamında salgınların yarattığı umutsuzluk, cüzamlıların, akıl sağlığını yitirmiş kesimlerin uzaklara sürülmesi ve cadı avlarının yarattığı korku atmosferinde bu durum Foucault'nun da belirttiği gibi “İnsanın sonu, zamanların sona ermesi, salgın hastalıklar ve savaşlarla aynı çehreye sahip olmuşlardır. İnsan varoluşunu şirazesinden çıkartan şey, bu sona eriş ve kimsenin kaçamadığı bu düzendir” (Foucault, 2017, s. 42). Bu karanlık yapının izlerini 15. yüzyıl Hollanda'sın da görmek mümkün. Savaşlar, veba salgını ve yoksulluğun yol açtığı sosyal kargaşa, insanlarda Tanrı'nın öfkesinden kaynaklı olduğu düşüncesini uyandırmıştır. “Tanrı onlara kol kanat germiyordu artık. Güvensizlik duyguları dinsel fanatizmi doğurdu. Ülkenin yolları kendini kırbaçlayan, günahkar olmakla suçlayan ve avaz avaz günah çıkartan insan kalabalıklarıyla kaplandı; acımasız ‘cadı katliamları’ alıp başını giderken, her şeye çare bulacağını iddia eden tarikatlar yeşerdi (Krausse, 2005, s. 27). Dönemin bu yapısının Bosch'un eserlerindeki yansımaları açık bir şekilde görülmektedir. Bosch ve çağdaşları, Orta Çağ'ın sonları ile Erken Rönesans arasındaki kritik bir kavşakta yaşadılar. Zira “Leonardo, Rafaello, ve Michelangelo İtalya'da klasik güzelliğin izini sürerken Bosch yarattığı cennet cehennem görüntüleriyle ve masal figürleriyle Ortaçağ zihniyetinin göbeğinden fırlamış gibidir” (Krausse, 2005, s. 26). Bosch'un insan hayvan karışımı yaratıklarının çokça yer aldığı eserlerindeki grotesk yapı, dönemin

karamsar ruhunun, kaygılarının ve korkularının hepsinden önemlisi toplumsal belleğin bilinçaltının dışavurumu olduğu ifade edilebilir. Nitekim “Bosch’a göre, insanlar ‘sanatta kötüler’den bahsetmişlerdir ve kendisinin eserlerinde inanışa ters düşen karışıklıklar, bilinçaltı alemine göndermeler, simyayla ilgili imalar ve gerçeküstücülüğe girişi algılamışlardır. Antonin Artaud, ‘vahşet tiyatrosu’nda kendisinden, bize ruhun karanlık tarafını gösterebilen sanatçılardan biri olarak bahseder (Eco, 2009, s. 102). İnsanların günahkarlığını, ahlaki çöküşünü ve hatalarını yapıtlarında yarı insan yarı hayvan biçimlerindeki yaratıklarla resmeden Bosch, cehennemi yeryüzüne taşımakla birlikte, bu dünya ve öteki dünya arasındaki sınırları kaldırarak eşitlemiştir. Bu bağlamda Foucault, Rönesans’ın ölüme ilişkin büyük saplantısından, kıyamet korkusundan ve öteki dünyanın tehditlerinin ardından bu dünyanın içerden gelen dilsiz bir işgalle yeni bir tehlikeye maruz kaldığını ifade ediyor. “Bu işgal, Öteki dünyayı, bu dünyayla aynı seviyeye yerleştiren aklını yitirmiş kişinin işgaldir. Bu iki dünya, o kadar aynı hizadadır ki, fantastik bir serapta ikiye bölünenin kendi dünyamız mı olduğu; yoksa tersine, öteki dünyanın mı bu dünyayı ele geçirdiğini ya da sonuçta, bizim dünyamızın sırrının, haberimiz olmadan, zaten öteki dünya olmak olduğunu, hiçbir şekilde bilemeyiz” (Foucault, 2013, s. 96). Bu bağlamda Bosch’un gerek içerik gerekse kompozisyon konusunda Orta Çağ dönemine en bağlı resmi “Dünyevi Zevkler Bahçesi” (**Görsel 33**) dikkat çekmektedir. “Yabancılığı, aşına olanın tam da kalbine oturtan bu belirsiz ve ikircikli deneyim” (Foucault, 2013, s. 96), Bosch’un üç ayrı panel halinde çalıştığı bu eserinde gözler önüne seriliyor.



Görsel 33. Hieronymus Bosch, “Dünyevi Zevkler Bahçesi”, 220x389 cm, Panel üzerine yağlıboya, 1500, Prado Müzesi, Madrid, İspanya

Nitekim Gerçeküstücülerden yüzlerce yıl önce fantasmalarla öngöründe bulunan sanatçı, üç parçalı bir düzenekte üç ayrı konuyu çalışıyor. Sırasıyla Havva'nın Adem'e sunulduğu yaratılış efsanesiyle başlayan resim, orta panelde insanların dünyevi zevkleri ve arzularına yenilmeleriyle oluşan hatalarıyla devam eder. En nihayetinde de sağdaki panel ise, yapılan günahların bedelinin ödetildiği cehennem tasviri yer almaktadır. Bosch'un yarattığı dünya, "her türlü bitkinin ardındaki kabuklu hayvanlarla, aynı anda hakikat ve yalan, yanılsama ve sır, aynı ve öteki olan, tedirgin edici ve gülünç minik canavarlarla dolup taşar" (Foucault, 2013, s. 96). Bosch'un arzularına yenik düşen insanların çılgınlıklarını, ahlaki çıkmazlarını ve hatalarını hayvani imgelerle yansıttığı bu resmin bir diğer çehresini de "Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılması" (**Görsel 34**) isimli resimde görmek mümkün. Sanat tarihinde sıkça kullanılan bir konu olan Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı, bir münzevinin mağaraya kapanması, şeytanlarla karşılaşması ve gördüğü erotik hayallerle mücadelesini konu olmaktadır.

Foucault Bosch'un bu resmi hakkında şu şekilde bir yorumda bulunmuştur:

Lizbon Tentatoriunda Aziz Antonius'un kapısında, çılgınlıktan, onun yalnızlığından, çilesinden, yoksunluklarından doğmuş olan bu çehrelerden biri oturmaktadır; belli belirsiz bir gülümseme bu bedensiz yüzü; yazgının hızlı bir yüz hareketi biçiminin altındaki saf varlığı aydınlatmaktadır. Oysa günah eğiliminin hem öznesi, hem de nesnesi olan işte bu kâbus silüetidir; tövbekârın bakışlarını o büyülemektedir -bunların her ikisi de, ayna karşısında yalnızca onları çevreleyen kokuşmuş kaynaşmanın yer aldığı bir sessizliğin içinde, hep cevapsız kalan bir cins sorgulamanın mahkûmu olarak kalmaktadırlar (Foucault, 2017, s. 60)

Buna karşın Boyne, yirmi yıl boyunca çölde yaşayan ve sürekli ayartmalara maruz kalan Aziz Antonius'a yönelik tensel arzular ve deliliğin yarattığı sanrılar arasındaki ayrımı yapan bu yorumu kabul edilebilir bulmadığını ifade eder. Nitekim önemle üzerinde durulması gereken noktanın, "Aziz Antonius'un dünya -elbette imgelemin mükemmel şekilde makyajladığı ve allayıp pulladığı bir dünya- bir dünya tarafından baştan çıkarılmış olduğudur. Başka bir deyişle, her halükarda ayartma bu dünyanın kendisinden gelmekte" (Boyne, 2016, s. 34,35) ifadesiyle karşı çıkmıştır.



Görsel 34. Hieronymus Bosch, “Aziz Antonius’un Baştan Çıkarılışı”, 131x238 cm, Panel üzerine yağlıboya ve Tempera, 1501-16, Ulusal Antik Sanat Müzesi, Lizbon, Portekiz

Kendisini tanrıya adanmış bir figür olarak karşımıza çıkan Aziz Antonius’un, teolojik dünyasının gerçek dünya karşısındaki bu çıkmazını, Bosch’un yanında Bruegel’in tablosunda görmek mümkün.

Bu bağlamda;

Bu resimler o sıralarda, arzularına yenik düşen insanın ruhunun nasıl hayvanın esiri olduğunu öğretmekteydiler; canavarların karınları üzerine yerleştirilen bu kaba çehreler büyük Platoncu benzetmeye mensuplardı ve zihnin günah çılgınlığı içinde pespayeleşmesini ihbar ediyorlardı. (Platonun deliliğine değin) Fakat işte, insan çılgınlığının imgesi olan hayvan ve insan çehrelerinin birbirlerine karıştığı resim, çok sayıdaki Günah eğilimi’nin (Tentations) ayrıcalıklı figürlerinden biri haline gelmiştir” (Foucault, 2013, s. 48)

Akay; Delilik Gemisi isimli kitabında “Hayvan ve insan figürlerinin birbirine girmiş olduğu tablolar ve bir tür cehennemvari imge çıkıyor karşımıza, Foucault’nun bize delilikle karanlığı ve karanlıktaki gerçekliği anlatmaya çalıştığı sırada. Hakikat, ışığın aydınlatılmış olduğu yerde değil, karanlığın olduğu yerdedir; diyordu Foucault; yani görünmeyen yüzünde hakikat yatıyor” (Akay, 2021, s. 30) ifadelerine yer vermiştir. Nitekim Foucault’nun “Münzevi keşişin sükûnetine saldıranlar arzu nesneleri değil de; esrarın üzerine kapanmış olan, üzerlerine bir düşün bindiği ve burada sessiz ve kaçamak bir dünyanın yüzeyinde duran şu çılgınca biçimlerdir” (Foucault, 2017, s. 60) ifadesi hakikatin perdelenmiş, karanlık yapıdaki yerini belirlediği ifade edilebilir. Platon’un Mağara Alegorisi’nde hakikatin ışıktaki vücut bulmasının tam aksi bir ifade olarak, Foucault’nun hakikati karanlıkta konumlandırması bu noktada dikkat çekicidir. Dolayısıyla “Foucault burada bütün insanlık tarihinin hakikatinden ziyade, orta çağın içindeki bir hakikat fikrinden bahsetmekte ve mistik hakikat fikri içinde, bize verilen olduğu gibi korkudur. Hakikat,

korkuda yatıyor. Korkudan geçen bir hakikat var. Hakikatin ulaştığı yer, cehennemin arkasında” (Akay, 2021, s. 24) denilebilir.



Görsele 35. Hieronymus Bosch, “Deliliğin Tedavisi”, 47,5 x 34,5 cm, Ahşap üzerine yağlıboya, 1494 -1516, Prado Müzesi, Madrid, İspanya

Bosch’un ölümcül günahlar, oburluk, şehvet, budalalık gibi kusurları ele aldığı eserlerinin yanında halk kültürünü temel alarak yaptığı “Deliliğin Tedavisi” (Görsele 35) isimli resmi sahtekârlığı ve batıl inançları ele almaktadır. Bu resim, sonraları Jan van Hemessen, Pieter Bruegel ve Pieter Huys gibi sanatçılar tarafından popüler hale gelen “delilik taşı” resimlerinin öncüsüdür. Bosch’un kalabalık resimlerine nispeten daha sade olan resmin konusu, baş delme operasyonudur. Operasyon, aptallık veya deliliğin nedeni olduğuna inanılan hayali bir “delilik taşı” ortadan kaldırmaktı. Resimde kafasında deliliğin sembolü haline gelen huniyi taşıyan cerrahın, hastanın başını neşterle yarıp içinden bir yaban çiçeğini çıkardığı görülmektedir.

Bu resmin deliliğe dair çifte bir yorum doğurduğunu belirten Boyne şunları söylemektedir:

Bir yandan günah ve karmaşanın insan fitratından ancak fiziksel yollarla çıkarılıp atılabileceği fikrinin saçma ve çılgınca olduğunu ima eder, diğer yandan ise kutsal ayetlerin ruhun karanlık yanıyla başa çıkmak için hiç de uygun olmadıklarını vurgular. Başka bir deyişle söz konusu olan tablo Öteki'nin topraklarına yönelik bir anıştırmadan çok, deliliğin insanı ele geçirmiş güçlerini şeytan çıkarır gibi kovmayı hedefleyen beyhude bir çabanın hicvidir (Boyne, 2016, s. 31).

Delilik, toplumsal yapıdaki güçlü varlığının yanında, sanat yapıtlarının üzerinde de önemli bir ağırlığa sahip olmuştur. Nitekim deliliğin bu hali sanat eserlerine her dönem farklı şekillerde yansımıştır. Orta Çağ'da kusurların ve ahlaki çöküşün sembolü olan deliliğin imgesinin, Rönesans dönemiyle birlikte farklılaştığı görülmektedir. Orta Çağ'da deliliğin kusurlar hiyerarşisinin (iman ve putperestlik, merhamet ve pintilik, dirençlilik ve tutarsızlık, umut ve umutsuzluk, iffet ve şehvet, ihtiyatlılık ve delilik, sabır ve öfke, yumuşaklık ve katılık, uyum ve nifak, itaat ve isyan) içerisinde yer aldığını belirten ve Rönesans ile deliliğin bu hiyerarşinin tepesinde yer aldığını ifade eden Foucault'ya göre: “Delilik ve deli ikirciklikleri -tehdit ve acı alay, dünyanın baş döndürücü akılsızlığı ve insanların önemsiz gülünçlükleri içinde esas kişiler haline gelmekteydiler” (Foucault, 2017, s. 39). En nihayetinde kozmik boyutunun yanında eleştirel akla tabiliği arasındaki ikircikli yapısıyla delilik; karanlık yanıyla tehdit unsuru olarak algılanmış, diğer taraftan da hatanın, kusurların merkezinde olmuştur.

Foucault bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

Bosch, Brueghel, Thierry Bouts, Albert Dürer ve imgelerin sessizliği. Delilik güçlerini saf bakış evreninde seferber etmektedir. Hayaller ve tehditler, tamamen ilkel bir ifşa gücünü elinde tutmaktadır: bu öyle ifşadır ki, burada düşsel olan gerçektir, yanılsamanın ince yüzeyi inkarı mümkün olmayan bir derinliğe açılmaktadır ve imgenin anlık parıldaması dünyayı kendi geceleri içinde ebediyet kazanan kaygı verici figürlere av etmektedir; ve bunun tersine, en az onun kadar acı verici olarak dünyanın bütün gerçeği, bir gün fantastik imge'nin içinde saf tahribatın coşkusu olan hiçlik ile varlığının ortak anlarında emilip yok olacaktır; dünya çoktan yok olmuştur, ama sessizlik ve gece henüz onun üzerine tamamen kapanmışlardır; dünya tamamlanışının monoton düzenin hemen öncesinde yer alan düzensizliğin uç noktasındaki sonuncu bir parıltı içinde bocalamaktadır (Foucault, 2017, s. 59,60).

Rönesans, dünyanın sırlarını, tehditlerini çok sayıda imgeyle ortaya koymuştur. Bu durum batı sanatında deliliğin imgesinin başlangıcını da bildirmektedir. Öyle ki deliliğin Batı sanatındaki izlerini, Foucault'nun “deliliğin çehresi Batılı insanın hayal gücüne XV. yüzyıldan itibaren musallat olmuştur” (Foucault, 2017, s. 41) ifadesiyle desteklemek mümkün. Nitekim delilik dünyanın akılsızlığı, alaycılığı, insanların gülünçlüklerinin içerisindeki esas kişiler olmuştur. Böylece edebiyatta, tiyatrodan, görsel eserlerde deliliğin ihbar edildiği bir Rönesans gerçeği ortaya çıkmıştır. Foucault

bunu “Deliliğin Tedavisi ve Deliler Gemisi’yle Hieronymus Bosch’tan Dulle Grete’iyle Brueghel’e kadar uzun bir görüntüler hanedanı vardır ve gravür tiyatrosu ile edebiyatın daha önceden ele almış oldukları konuları kopya etmektedir: Şenlik ile Delilerin Dansı’nın birbirlerine dolanmış konuları” (Foucault, 2017, s. 41) örnek göstererek desteklemektedir.

2.2.1.1. Deliler gemisi

Deliliğin batılı insanın hayal dünyasındaki en iyi örneklerinden biri Bosch’un Deliler Gemisi isimli resmidir. Deliler Gemisi konusu, Sebastian Brant tarafından yazılan “Deliler Gemisi” (Narrenschiff) satirik şiirinin içindeki taş baskısı resimlerinden biri delilerle yüklü gemiyi gösterir. Bir orta çağ metni olan ve Brant’ın 1495’te yazmış olduğu Das Narrenschiff’te 112 delinin aynı gemide seyahatini anlatıyor. Bu metin Foucault’nun Deliliğin Tarihi kitabının birinci bölümünde “Stultifera Navis” başlığı altında incelenmiştir. “Bosch’un da aynı adlı bir resmi bulunmakla birlikte “tam bilinmemekle beraber Bosch’un bu resme Brant’ın kitabından sonra başladığı öne sürülüyor, hiç değilse Bosch uzmanları resmin 1490’dan sonra yapıldığından uzlaşıyorlar” (Börtecene, 1969, s. 2).

Bosch’un “Deliler Gemisi” (Görsel 36) isimli yapıtı, Paris’teki Louvre Müzesi’nde sergilenmektedir. Günümüze kadar gelen resim birkaç parçadan oluşan triptiğin bir parçasıdır. Sol üstte yer alan Deliler Gemisi yanında triptiğin diğer parçalarında sırasıyla sol altta Oburluk ve Şehvet Alegorisi, sağda Ölüm ve Cimrilik alegorilerinin olduğu ifade edilebilir. Deliler Gemisi isimli resim dikdörtgen bir yapıya sahip olmakla birlikte, ahşap üzerine yağlıboya tekniği kullanılmıştır. Büyük renk ustası olan Bosch’un yeşilin tonlarını etkili kullandığı resimde yeşile zıt kullandığı kırmızılıklar, hareketli figürlere odaklıyor izleyeni. Açık kompozisyonun kullanıldığı resimde, figürler dikkat çekmektedir. Geminin sığ bir koyda mı yoksa açık bir denizde mi olduğu belli değildir. Suyun üzerindeki deliler kaderin belirsizliğinde eğlenmektedirler. Bir gurup delinin ana figürlerini lavta çalan rahibe ve karşısında ona eşlik eden rahip oluşturuyor. Şarkı söyler gibi ağızları açık olan bu iki figürün etrafında onlara eşlik eden üç kişinin yanı sıra elinde huniye (deliliğin sembolü) benzer bir nesne tutan bir adam ve ona elindeki sürahi ile vurmaya çalışan kadın bulunmaktadır. Geminin diğer ucunda kusmak üzere eğilen bir adam ve onun hemen üzerinde ağaç üzerinde bir tasan su içen soytarı kıyafetleriyle başka bir bulunmaktadır. Geminin tam

ortasında bir baykuş kafasının görüldüğü çiçek ve ağaçlarla süsülenmiş direk bulunmaktadır. Bu direğe bağlı hindi ya da tavuğa ulaşmaya çalışan elinde bıçaklı bir figür ve sudaki iki çıplak dikkat çekmektedir. Bu resim geniş, uçsuz bucaksız bir manzarada suların bilinmezliğine sürüklenen bir grup delinin, savruk davranışlarını ve eğlencelerini gösteriyor. Bu uçsuz bucaksız manzarada yol alan gemi, şehvet düşkünü, obur, deli olanların uzak yerlere yaptıkları yolculukları simgeliyor. Foucault, suya yapılan bu yolculukların imgesel olduklarını belirtiyor.

Bu bağlamda akıl kara ve su, akıl dışılık diyalektiğinde Foucault'nun da ifadesiyle;

Batı imgeleminde akıl uzun süre karaya ait kalmıştır. Ada veya kıta, bu kara, suyu yoğun bir inatçılıkla reddeder: Ona sadece kumunu bahşeder. Akıl-dışı ise, en eski zamanlardan beri ve oldukça yakın bir tarihe kadar sulara aitti. Daha doğrusu okyanusa: sonsuz, belirsiz uzam; hareketli, anında silinen, artlarında ince bir iz ve bir köpük bırakan figürler; fırtınalar ya da tekdüze hava, gidecek yeri olmayan yollar (Foucault, 2011, s. 85).

En nihayetinde su ve deliliğin batı imgesindeki bağının derinliğini Narcissus'un, Opellia'nın trajik hikayelerinde olduğu gibi gemicilere emanet edilen delilerin muğlak yolculuğunda da görmek mümkün.



Görsel 36. Hieronymus Bosch, "Deliler Gemi", 58 x 33 cm, Meşe ağacı üzerine yağlıboya, 1494-1510, Louvre Müzesi, Paris, Fransa

Foucault, Deliliğin Tarihi'nin ilk kısmında delilerden önce, orta çağda cüzzamın *öteki* olma durumuyla ilgili kısa bir giriş yapar. Bilindiği üzere cüzzam orta çağın büyük korku uyandıran hastalığıdır. Sayıları azımsanmayacak kadar çok olan cüzzamlıların toplumdan dışlanıp birtakım tedbirlerle kapatılmalarına, kovulmalarına maruz kaldıkları görülmektedir. Avrupa toplumunun *ötekisi* olan cüzzamlının yerine deliliğin yerleştirildiğini ifade eden Foucault, Rönesans döneminin imgesel manzarası içerisinde birçok geminin olduğunu ve bu hayali gemiler içerisinde gerçek bir varoluşa sahip olanın kaçıklardan oluşan Narrenschiff gemisinin olduğunu dile getirir.

Deliler o tarihlerde kolaylıkla gezgin bir yaşama sahip olmaktaydılar. Kentler onları sınırlarının dışına istekle atıyorlardı; bu gibiler uzak kırlara kovalanıyorlar veyahut bir tüccar veya hacı grubuna emanet ediliyorlardı. Bu âdet özellikle Almanya'da yaygındı; XV. yüzyılın ilk yarısında Nurenberg'de 62 delinin mevcudiyeti kaydedilmiştir, bunlardan 31'i kovulmuştu; bu tarihi izleyen elli yıl süresince daha 21 tane zorunlu sürgünün izine rastlanmaktadır; üstelik burada söz konusu olanlar yalnızca belediye yetkilileri tarafından tutuklanan delilerdir. Deliler çoğu zaman nehir gemilerine emanet edilmekteydiler (Foucault, 2017, s. 32).

Bu durum cüzzamlının yerine geçen deliliğin suyla ilişkisi noktasında önemli bazı argümanlar doğuruyor. Nitekim delilerin su üzerindeki bu hallerini günümüzdeki mültecilerin maruz kaldıklarına benzeten Akay durumu şu şekilde aktarmakta:

Deliler, neredeyse bugünkü mülteciler gibi, bir şehirden başka şehre taşınmakta ve gittikleri şehirlerde kabul edilmemekte veya edilmemekteler. Yabancılar, ulaştıkları şehirlerde yaşayanlar için, bugünkü gibi korku kaynağı olmaktaydı. Gemicilerde bakamadıkları için bu yabancıları öldürmekteydiler, bugün bazen mültecileri bırakıp da kaçan insan tacirleri gibi. Fransa'dan Almanya'ya, Almanya'dan Hollanda'ya ve Belçika'ya doğru giden bir hat üzerindeki nehirler gemilerle delileri taşımaktalardı (Akay, 2021, s. 20).

Bir yandan tartışılmaz bir uygulamalı etkinliğin payını azaltmamak gerekir; deliyi gemicilere teslim etmek, onun kent içindeki belirsiz dolaşmalarından kesinlikle kurtulmak, onun uzağa gideceğinden emin olmak, onu kendi yolculuğunun esiri kılmak demektir. Fakat su bütün bunlara kendi değerlerinin meçhul kitlesini eklemektedir; su götürmekte, ama daha fazlasını da yaparak arındırmaktadır; ve sonra su üzerindeki yolculuk insanı kaderin belirsizliğine teslim etmektedir; burada herkes kendi kaderinin ellerine bırakılmıştır, her gemiye biniş olasılık olarak sonuncusudur” (Foucault, 2017, s. 36).

Su ve deliliğin batı dünyasındaki bu bağı ile bu durum Foucault'nun da belirttiği gibi “Deli, çılgın kayığının üzerinde öte dünyaya doğru yola çıkmaktadır; kayıktan indiğinde ise öte dünyadan gelmektedir. Delinin bu su üzerindeki yolculuğu hem katı bir paylaşım hem de mutlak geçiştir. Koskoca bir yarı-gerçek, yarı-hayali coğrafya

boyunca, bir bakıma delinin Orta Çağ insanının kaygı ufkundaki başlangıç halindeki konumu” (Foucault, 2017, s. 36) gözler önüne seriliyor. “Deliler gemisi ve onun içindeki akli olmayan bir sürü insan birlikte, bir şekilde Batı edebiyatına yaklaşan bir deli silüetini bize verecek, diyor Foucault. O bakımdan da eski bir ittifak yeniden gün ışığına çıktı. *Bir kayıkta suyun ve deliliğin evliliği*” (Akay, 2021, s. 27). Bu bağlamda Foucault, deliliğin (deliler gemisinin) XVI. yüzyıla doğru edebi temalarda ve kutsal resim eserlerindeki yoğun kullanımını, su ve deliliğin birlikteliğinin doğurduğu Deliler Gemisi’ne birtakım sorgulamalar getirmektedir.

Foucault, Deliliğin Tarihi’nin başında Deliler Gemisi’ni plastik ve edebi boyutuyla ele almaktadır. Bir taraftan su ve deliliğin birlikteliğinden doğan Das Narrenschiff yani “Deliler Gemisi”ni öte yandan Bruegel ve Bosch’un resimlerini ve Brant’ın edebi eserlerini incelemektedir. Bu bağlamda Foucault, Bosch’un Deliler Gemisi tablosu ile ilgili üç tespitte bulunur. Bunlardan ilki, bu tablonun Sebastian Brant’ın “Deliler Gemisi” (Narrenschiff) şiirinin görsel tasviri olduğunu ve her iki eserin dönemin delilik ve gemiye bindirme eyleminin XIV. yüzyıl algısının sonucu olduğunu. Öyle ki delilik ve hiçliğin arasındaki ilişkinin XV. yüzyıldaki yapısı, resim ve edebi eserlerin sürekli birbirlerine göndermeler yaptığını ifade eden Foucault bunu şu şekilde açıklar:

Ünlü *Deliler Gemisi*’ne gelince, başlığını taşıdığı ve o da potestas et edaces’i kınamaya tahsis edilmiş olan XXVII numaralı şarkısının çok kesin bir şekilde tasvir ediyorsa benzediği, Brant’ın Narrenschiff’inin doğrudan aktarımı değil midir? Hatta Bosch’un tablosunun Brant’ın şiirindeki şarkıları resimleyen koskoca bir tablolar dizisinin içinde yer aldığını kabul edecek kadar ileri gidilmiştir (Foucault, 2017, s. 45)

Foucault’nun, “ (...) eskiden Yeryüzü cennetinin ortasına dikilmiş olan ağaç (yasak ağaç, vaat edilmiş ölümsüzlük ve günah ağacı) kökünden sökülmüştür ve şimdi Josse Bade’nin Stultiferae naviculae’sini aydınlatan gravürün üzerinde görülebilecek olan haliyle deliler gemisinin direğini meydana getirmektedir; Bosch’un Deliler Gemisi’nin üzerinde sallanıp duran hiç kuşkusuz odur” (Foucault, 2017, s. 50) ifadesi “Deliler Gemisi” ile ilgili ikinci tespittir. Zira Bosch’un Deliler Gemisi nin üzerinde sallanıp duranın “köklerinden sökülmüş olan yasak ağaç, vaat edilmiş ölümsüzlük ağacı, günah ağacının” birçok kültürün yanında, semavi dinlerde de sıklıkla karşımıza çıkan yaratılış hikâyesinin sembolü olarak dikkat çekmektedir. İlk insanın yaratılışıyla ilgili çok sayıda araştırmaların olduğu ve bu yaratılış hikâyesinin yasakları çiğneyen ilk insanın kökenleriyle ilgili birçok kültürde yansımaları mevcut. Yasak ağaca uzanan insanoğlunun dünyadaki cezasının sebebini hata ve kusur olarak gören kültürel ve

dinsel hikâyeler bu durumu desteklemektedir. Bu bağlamda deliliğin de hata ve kusurlardan ibaret olduğu ve bununda ahlaki bir boyutta var olduğu görülmektedir. “Brant’ın şiirinde yer alan şarkılardan yüz on altı tanesi Gemi’nin meczup yolcularının portresinin yapılmasına tahsis edilmiştir: bunlar pintiler, iftiracılar, sarhoşlardır; kendilerini düzensizliğe ve sefahate kaptıranlar, Kutsal Yazı’yı yanlış yorumlayanlar, zina yapanlar” (Foucault, 2017, s. 56) bu algının edebi eserlerdeki yansımasıdır.

Başka bir boyutuyla da kozmik bilgidен mitolojiye ve semavi dinlere kadar birçok ortak paydasına rastladığımız “köklerinden sökülmiş olan yasak ağaç, vaat edilmiş ölümsüzlük ağacı, günah ağacının” insanların “bilinmeyene duyduğu arzu” olduğu da söylenebilir. Bu arzuyu Aziz Antonius’un gördüğü cinsel içerikli rüyalarından biliyoruz. Öte yandan Yunan mitolojisindeki “Pandora’nın Kutusu”, Tevrat’taki iyiliğin ve kötülüğün bilindiği “Hayata Ağacı”, Sümer mitolojisindeki sembolü bizi bilgiye ve bilginin sırlarına vakıf olmaya kadar taşıdığı görülmektedir.

Yasak meyve (ağaç) ve bilgi bağlamında Arslan, Aristoteles’in “İnsan doğası gereği bilmek isteyen bir canlıdır” sözünü ifade ederek şunları söylemektedir:

Büyük dinler bunu ‘yasak elma’ efsanesi ile dile getirmişlerdir. Yaratılış efsanesinde sözü edilen, bilgelik ağacına, Tanrı’nın aksi yöndeki emrine rağmen Adem’in yaklaşması, herhalde onun -ve onun şahsında tüm insanlığın, insanın- bilme merakına, öğrenme merakına hamledilmelidir. Bu bilginin insana, kendisini cennetten kovdurma yönünde tarihi bir zarar verdiği aşikârdır. Öte yandan onun bu bilme merakı sayesinde özgürleştiği ve gerçek anlamda “insan” olduğu da söylenebilir (Arslan, 2009, s. 83,84).

Bu bağlamda Bosch’un Deliler Gemisi’nin üzerinde “köklerinden sökülmiş olan yasak ağaç, vaat edilmiş ölümsüzlük ağacı, günah ağacının” deliliğin ve delinin bilgiyle, hakikatle ilişkisini gözler önüne seriyor. İlk insanın yasakları çiğneyerek bilgiyi tanınması ve bu durumda Tanrının cennetinden kovulmasıyla bir dünyalı olarak bilen, üreten, alet yapan insan soyunu meydana getirmesi, delinin de delilikle bilgiye sahip olması arasındaki dolaysız ilişki dikkat çekmektedir. Foucault’ya göre Orta Çağ ve Rönesans’ta delilik aklın karşısında “aklın erişemeyeceği bir insan deneyimi ve öngörüsü alanına erişebilmekteydi” (Gutting, 2010, s. 107). Delinin bu öngörüsü birçok kültürde hakikatleri söylemesi, delinin bilgeliği konusunda aydınlatıcıdır. Öyle ki bilgeliği, “en basit ifadeyle, insan hayatının anlamı ve değerine ilişkin derin bilgidir” (Arslan, 2009, s. 7) şeklinde ifade edersek Bosch’un Deliler Gemisi’nin göbeğindeki “yasak ağaç” delinin bilgeliğinin sembolüdür denilebilir. “Bu kadar ulaşılmaz ve bu kadar korkunç olan bu bilgiyi, Deli masum budalalığı içinde elinde tutmaktadır. Oysa mantıklı ve bilge insan bu bilginin, ancak bazı, parçalarını fark edebilirken -bu daha

da kaygılandırıcıdır-, Deli ona tamamına dokunulmadan kalmış bir küre halinde sahiptir” (Foucault, 2017, s. 49,50). Foucault’nun “köklerinden sökülmiş olan yasak ağaç, vaat edilmiş ölümsüzlük ağacı, günah ağacı” tespitini tuhaf bulan Boyne buna karşı çıkar.

Aden’deki bu ağacın bir ölümlülük ağacı olduğunu ifade etmekle birlikte sözlerine şöyle devam eder:

Meyvesi yeryüzündeki cennetin sonunun gelmesi ve doğumdan ölüme dek sürecek sonlu bir insan yaşamının başlaması anlamına gelir. Elbette Aden’de iki ağaç bulunmaktaydı. Yaşam ağacı olarak adlandırılan diğer ağaç ise yasaklanmıştı. Âdem ile Havva yılan tarafından baştan çıkarılıp kötüyü bildiklerinde, tanrı tarafından cennetten kovuldular ve ölümsüzlük ağacının meyvesini yemekten mahrum bırakıldılar. Her halükarda, Bosch’un tasvir edilen ağaç gerçekten bilgi ağacı olsa bile, bu durum, tablonun ibresinin aşkınsal alanın tam tersi yönü gösterdiği ve Öteki’nin topraklarına sızılabilmesini sağlayacak bir esinden yoksun olduğu kanısını perçinlemekten başka bir işe yaramayacaktır (Boyne, 2016, s. 33).

Foucault’nun üçüncü tespiti ise, bu hazlar manzarasının “aslında Deccal’in şeytani zaferi olan sahte bir mutluluk”u temsil ettiğidir. “Delilerin bu bilgisi neyi bildirmektedir?” (Foucault, 2017, s. 51) sorusuyla devam eden Foucault:

Hiç kuşkusuz yasak bilgi olduğundan hem şeytan’ın saltanatını hem de dünyanın sonunu; sonuncu mutluluğu ve nihai cezalandırmayı: yeryüzündeki kadiri mutlaklığı ve cehenneme düşüşü. Deliler Gemisi her şeyin tat alınmak üzere sunulduğu bir hazlar manzarasını, insanın burada artık acı ve ihtiyaç duymamasından ötürü yenilenmiş olan bir cins Cennet’i kastetmektedir; ancak insan masumiyetine yeniden kavuşamamıştır. Bu sahte mutluluk Deccal’in şeytani zaferidir, bu daha şimdiden çok yakın olan sondur (Foucault, 2017, s. 51).

Kaybolan bu insan masumiyetiyle dünyayı pençesine alan öfke neticesinde XIV. yüzyılın kutsal resimlerinin yerini yeni bir dünya görüşünün aldığını ifade eden Foucault, “Zafer ne Tanrıya, ne de Şeytan’a aittir, zafer Deliliğindir” (Foucault, 2017, s. 51) ifadesini kullanmıştır.

2.2.2. Francisco Goya (1746-1808, İspanya)

Büyük sanatçıların yaşadığı çağın gerçeklerini tüm çıplaklığıyla görüp, eserlerine yansıttıkları bilinmektedir. Zira çağının şahitliğini yapan büyük sanatçılardan biri ise, romantik dönemin önde gelen sanatçılarından ve saray ressamı olarak çalışan İspanyol Francisco José de Goya’dır. Sanatçı Aydınlanma düşüncesi, Fransız Devrimi, Napolyon savaşlarının olduğu dönemde yaşamıştır. Krausse, “Resim Sanatının Öyküsü” isimli kitabında Goya’nın yaşadığı çağı şöyle aktarır:

Geleneksel değerlerin sorgulandığı, İspanya’nın dünyanın en büyük filosuna sahip deniz kuvveti olma ünvanını İngiltere’ye kaptırdığı, halkın gün be gün yoksullaştığı ve o

zamana değin hiç kimsenin tanık olmadığı savaş suçlarının işlendiği bir çağ. Bütün bu olumsuz gelişmelerin yol açtığı ruhsal çalkantılar Goya'nın eserlerinde birebir yansımaları bulur (Krause, 2005, s. 54).

Krause'nin de aktardığı gibi Avrupa'nın çalkantılı toplumsal ortamı, sanatçıların kayıtsız kalamayacağı şiddet eylemleri, çatışmalar ve travmalarla doludur. Nitekim sanatçının eserlerinde de Avrupa'nın bu tarihsel arka planı okunabilmektedir. Bu bakımdan bir sanatçının yaşadığı çağın olgularına ve olaylarına duyarlılığı aynı zamanda bir tür toplumsal bellek de yaratmaktadır.

Goya, İspanya'nın kuzeydoğusunda, Zaragoza kasabası olan Fuentetodos'ta doğdu. 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başlarındaki sanatçı, erken dönem üslubuyla Rokoko tarzına ait eserler üretirken, sonraki dönem eserleriyle Romantik tarzda eserler üretti. İlk modern sanatçı olarak kabul gören sanatçının yapıtlarını iki dönem içerisinde ürettiği görülmektedir. Goya'nın portreleri ve duvar halıları ilk dönemini, Kaprisler, Savaşın Felaketleri, Boğa Savaşları ve Kara Resimleri ikinci dönemini oluşturmaktadırlar. Goya'nın ikinci dönem eserlerindeki cesur tavır, oldukça çarpıcıdır. Öyle ki Goya'nın sanatındaki cesur tavrın, kendisinden sonra gelen sanatçıları etkilediği bilinmektedir. Bu bağlamda Goya'nın, kendisinden sonra gelen sanatçılara, iç dünyalarını dışa vurmaları için kapı araladığı ifade edilebilir. Nitekim Goya, yaptığı resimlerle sanatçının toplumdaki yerine de farklı bakış açıları sunmuştur. Bu bağlamda sanatçı artık "(...) burjuva toplumunun, aristokrasinin, otoritenin beklentilerine yanıt veren kişi değil, insani bir tavır sergileyerek halkın yanında yer alan, onların özgürlük tutkularını kışkırtan, onları aydınlatan, bilinçlenmelerini sağlayan, hatta eylemlere katılarak taraflı duruşunu sergileyen" (Esmer, 2008a, s. 90) kişi olarak varlık gösterdi. Gülmenin Özü isimli kitabında Goya'nın büyük ve ürkütücü yanına vurgu yapan Baudelaire'in "O Cervantes çağının İspanyol yergisini, güler yüzlülüğünü, neşesini daha modern ya da hiç değilse modern çağlarda daha çok aranan bir gülünçle; erişilememenin tutkusuyla; koşulların inanılmaz biçimde hayvanlaştırdığı insan yüzlerinin, doğadan duyulan büyük korkuların, sert çelişkilerin duygusuyla birleştirir" (Baudelaire, 1997, s. 100) ifadelerinin yanında, Foucault'un da Deliliğin Tarihi'nde Goya'nın eserlerine delilik bağlamında değindiği biliniyor. Nitekim Foucault, deliliğin yeni bir yola evrildiğini ve "Deliler Gemisi" imgesinin yerini "Tımarhanelerin" aldığını ondokuzuncu yüzyılın hemen başında, deliliği imgeleriyle kültüre dahil eden Goya'nın "bir bakıma deliliğin bu unutulmuş büyük imgelerini" (Foucault, 2017, s. 750) keşfederek yeni bir çağı işaret ettiğini belirtmiştir.

Foucault'un delilik bağlamında değindiği sanatçının resim serilerinden ilki, 1797 ve 1798'de yapılan Caprios serisi veya "Kaprisler" serisi dağlama ve asit oymalarıdır. Goya, 80 gravür içeren bubaskı resim serisini ilk olarak Madrid'de yerel bir gazetede verdiği bir ilanla halka duyurmuştur. Goya'nın tüm "Kaprisler" baskılarının bir arada satıldığı bu seri "sanatçının olgunluk döneminin ilk bağımsız başyapıtları" (Todorov, 2019, s. 76) olarak yerini alır. Goya'nın yoğun alegorik anlatımın olduğu bu seriyle, batıl inançlar ve ahlaksızlıklarla mücadele eden Aydınlanma savunucusu olduğu söylenebilir. Bu serinin albüm kapağı "evrensel dil" adını taşımaktaydı. Nitekim Goya'nın romantizmin öncüsü olduğu serinin bu başlığıyla "sanatçının doğanın ona sunduğu malzemeler arasında özgürce seçim yapabilme hakkını tesis etmeyi hedeflediğini ve sanatçının basit bir zabıt katibi gibi davranmayıp kendisine sunulan bu çeşitliliği eleştirel biçimde vurgulamaya çalıştığını beyan etmiştir" (Boyne, 2016, s. 41). Akıl ve akıldışılığa yönelik imgelerin yoğun olduğu serinin en bilineni kuşkusuz 43 numaralı ve tüm dizinin kapak resmi olarak tasarlanan Aklın Uykusu Canavarlar Yaradır isimli gravürdür.



Görsel 37. Francisco Goya, "Aklın Uykusu Canavarlar Yaradır", 30,6x20,1 cm, Gravür, 1797-1798, Prado Müzesi, Madrid, İspanya

Gravür, masanın üzerinde yan yatmış olan sanatçının rüyalarını göstermektedir. Yarasalar ve baykuşlar karanlıktan çıkar ve karanlığın metaforik doğasını derinleştirir.

Ortasında “aklın uykusu canavarlar yaratır” ibaresinin yer aldığı gravürde kedinin keskin gözleri dikkat çekiyor. “Uyku burada ikili bir anlamı içermektedir. Birincisi gerçek anlamı diğeri ise düş görme/hayal etme. Sanatçı burada her tür yaratıcılığın başlangıç ve kökeni olan düş/hayal ile olabileceklere karşı duyarsızlığı ve ‘körlüğü’ ifade eden uykuya dalma kavramlarına yönelik ikili bir anlam vurgusu yaratmıştır” (Esmer, 2008, s. 89) denilebilir. Foucault’nun ise “Goya’nın daha 1797’de ‘evrensel dil’ haline getirdiği şu Aklın Uykusu söz konusudur; hiç kuşkusuz klasik akıl bozukluğununki olan, Oreste’in içine kapandığı şu üçlü gece söz konusudur. Fakat insan bu gecenin içinde kendinde en derin ve yalnız ne varsa onunla iletişim kurmaktadır” (Foucault, 2017, s. 751) ifadelerini kullanan Foucault açısından bu seriyle “Akıldışılığın uykusu artık sona ermektedir” (Boyne, 2016, s. 42). Öte yandan “Caprices’deki delilik değildir; söz konusu olan maskelerin altındaki bir delilik, çehreleri ısırın, çizgileri kemiren bir deliliktir; artık ne göz ne de ağız vardır, yalnızca hiçten gelen ve hiçbir şeyin üzerinde sabitleşmeyen bakışlar vardır” (Foucault, 2017, s. 752) ifadesiyle Foucault, Kaprisler serisindeki deliliği Pinel’in dünyasının diline daha yakın bulur. Nitekim Pinel’in 1793’te, zincire vurulan hastaları boyunduruk altından kurtardığı bilinmektedir. “Ne var ki hastaları, akıl hastanesinde bir tür sürekli yargılama merciine dönüştürecek şekilde, ahlaki denetim altında tutmuştur. Delinin hareketleri gözetleniyor, gururu kırılıyor ve fantezi dünyası inkar edilip hatalarıyla alay ediliyordu” (Foucault, 2013, s. 90). Dolayısıyla Kaprisler serisindeki bu deliliğin, dünyanın kendi özünden doğduğu ve fazlaca tehditkâr olmadığı görülmektedir. “(...) Caprices’de görülen delilikler ve şu garip çehrelerden daha çok, bu güçleri içinde gün ışığına çıkartılmış olan ve jestleri düşlerinin doğrultusunda özellikle karanlık özgürlüklerini dile getiren şu yeni bedenlerin büyük tekdüzeliğinden söz etmektedir: bu tablonun dili” (Foucault, 2017, s. 750).

Goya’nın 1792 ve 1798’deki değişiminin ve Goya’yı büyük bir sanatçı yapan dönüşümün ikinci aşaması bu şekilde devam etmektedir. Yaşadığı ağır hastalığın neticesinde sağır kalan Goya, dünyaya öznel bir bakışla birlikte, hayal gücünün sınırlarını da sunmaktadır. Yıllar önce, 1792 kışında, İspanya’nın güneyini ziyaret ederken, onu sağır bırakan bu dramatik olay, hayatında bir dönüm noktası oluşturdu ve varlığının derinliklerinde büyük sarsıntılar yaşayan sanatçı, Savaşın Felaketleri serisini yaptı. Goya’nın Kaprisler serisinde olduğu gibi, Savaşın Felaketi serisinde de “(...) zihin kargaşasını (keder, delilik, hayaller görme), kısacası yoğun bir karamsar

bakışı yansıtan geç dönemin gizemli verimi vardır” (Kökden, 2003, s. 119). Goya’nın betimlemelerinde savaşın, acımasızlığın, vahşetin en çıplak hallerini görmek mümkündür. Sontag’ın “Savaş yırtar, savaş parçalar. Savaş iç deşer, savaş bağırsakları söküp boşaltır. Savaş teni yakıp kavurur. Savaş organları bedenden koparır. Savaş yıkıp yok eder” (Sontag, 2005, s. 11) ifadelerinin vücut bulduğu Savaşın Felaketleri serisindeki bu vahşeti Foucault; “bakışlarımızı doğaya tam bir orantısızlık ve ortaksızlık” (Boyne, 2016, s. 43) şeklinde ifade eder. Nitekim Goya’nın Kaprisler serisiyle batıl inançlara, budalalığa, açgözlülüğe, akıldışılığa karşı bir Aydınlanma savunucusu olarak karşımıza çıktığını gördük. Dolayısıyla bu seride sanatçı ironik olarak, halkın önyargılarını ve hurafelerini, din adamlarının cehaletini ve yolsuzluğunu ve zenginlerin açgözlülüğünü ve memnuniyetsizliğini ortaya koymuştur.

Bu bağlamda Goya’nın da savunduğu Aydınlanma’nın çerçevesi Ahmet Çiğdem’in şu yorumuyla çizilebilir:

(...) bu dönem, insanlık tarihinde *akıl* ve *düşünce*’nin bireyin en güçlü yetisi olarak birleşmiş bir biçimde, dünyanın ve toplum un metafizik ve mistifiye edilmiş anlaşılmasına dayalı geleneksel toplum ve bilgi yapılarını ortadan kaldırmak üzere göreve çağrıldığı önemli bir aşamayı teşkil etmektedir. Dinî dünya görüşüne meydan okuma Aydınlanma’nın temel özelliği idi. Dünyevî olmayan güçlerin iktidarını, dünyevî güçler devraldığında, toplum ve bireyler üzerindeki iktidarın yalnızca insanın kendi ürünü olduğu, adil olsun veya olmasın, gerektiğinde bireyler ve akıl tarafından değiştirilebileceği kabulü bir dünya görüşü olarak, kültürel bir davranış kodu olarak yaygınlık kazanmaktaydı (Çiğdem, 2008, s. 21,22).

Kaprisler serisiyle Aydınlanma savunucu olan Goya, “Savaşın Felaketleri” serisiyle hiciv ve karabasanların yanında, ezilenleri tarihin görünür figürleri haline getirerek, hem “aklın uykusunun” hem de “aklın uyanık halinin” canavarlar doğurduğunu göstermektedir. Nitekim “Savaşın Felaketleri” kaostan, yıkımların olduğu dönemin belgeleri niteliğindedir. 1793’te başlayan Fransız-İspanyol savaşıyla uzun bir süre toplumsal ayaklanmalar, iç savaşlar, askeri darbelerin olduğu görülmüştür. Kaostan hâkim olduğu bu ortamda, Fransız askerlerinin isyancıları vahşice katlettikleri ve İspanyolların Fransızlar için ve Fransızlara karşı savaştığı biliniyor. Goya kendisini derinden etkileyen bu durumun tüm vahşetini, 1810-1815 yıllarının trajik ve yıkıcı savaşlarını anlatan 82 gravürden oluşan Savaşın Felaketleri serisini üretti.



Görsel 38. Francisco Goya, “Bunu da bilmiyoruz”, 157x208 mm, Gravür, 1812-1815, Özel koleksiyon, Madrid, İspanya



Görsel 39. Francisco Goya, “Daha fazlası olur mu?”, 157x207 mm, Gravür, 1810, Prado Müzesi, Madrid, İspanya

Şiddetin dayanılmaz tasvirleri olan Savaşın Felaketleri serisinde, kurbanların beden bütünlüklerinin nasıl zalimce bozulduğunu gördüğümüz “Daha fazlası olur mu?” gravür resmiyle Goya, savaşın hakikatini gözler önüne sermiştir. Bu resim kötülüğün varabileceği boyutları gösteriyor. Bu kötülük, kurbanın ölmekle kurtulamadığı, onurunun kırıldığı bir manzarayı barındırıyor. İşkencecilerin kurbanın kasıklarının ortasından geçirdikleri kılıcın keskinliğini hissetmemek mümkün değil. Hadım edilmeye çalışılan kurbanın düştüğü bu durum, savaşın akıl-erk dünyasındaki güç

gösterisi gibidir. Bu dizinin en dikkat çekici resimlerinden bir diğeriye, Ebu Gureyb cezaevindeki işkencecilerin kayıtsızlığını hatırlatan “Bunu da bilmiyoruz” (**Görsel 38**) gravür resmidir. Üç ağaçta idam edilmiş üç kurbanın olduğu bu manzarada, bir askerin büyük bir şey başarmış gibi yaslanmış rahat tavrı kötülüğün tasviri gibidir. İdam edilen insanlardan ziyade işkencecinin pervasız tavrı dikkat çekmektedir. Bu tavır ölüm odalarında öldürülecek insanların habercisi gibidir.

Aklın her şeyi yapma hakkını bulduğu bu durumda Boyne, şu ifadeleri kullanır:

Goya'nın, idam mangasının karşısında dehşete kapılmış yurttaşlarıyla ilgili tasvirinden, Kamboçya'daki efsanevi kurukafa köprüsüne kadar, insanlığın sınır çizgileri, insan teni üzerine delice çizgilerle çizilmiştir. Daha da kötüsü, bu konuda ağlayıp sızlamanın ne zemini ne de muhatabı vardır. Akıldışılık, mutlak bir yokluğun kelimelere sığmayan derinliği haline gelmiştir (Boyne, 2016, s. 43).

Böylece Goya'nın inandığı Aydınlanma ve Devrim Fransa'sı ölüm, tecavüz ve işkence ile büyük yıkıma neden olmuştur. “Uğursuz bir altüst oluş sonucunda karanlıklar ışığın yerini almıştır. Umut ihanete uğramıştır; özgürlük yönünde ilerliyor görünen tarih, olumlu eksenini yitirir ve anlam verilemeyen bir sahne haline gelir” (Starobinski, 2012, s. 346). Bu bağlamda Goya'nın gösterdiği savaşın yıkımı onun sürekliliğinin bir parçası olarak var olmuştur. On yıl önce çizdiği büyücülük evreni bu dönemde artık yok ve gerçekliğin en derin kısmını dünyanın deliliğiyle göstermiştir. “Dünyanın deliliği ressamın en dizginsiz hezeyanlarına katılmış, ikisi artık bir bütün olmuştur” (Todorov, 2019, s. 130). Koca bir acılar serisidir Goya'nın tasvirleri. Dolayısıyla Goya'nın Aydınlanma fikirlerine olan inancının sarsıldığı ve akla olan inancın savaş, katliam ve neticesinde “canavarlar” doğurduğunu da göstermiştir. Bu canavarlar savaşın, şiddetin, vahşetin baş kahramanlarıdır. Öyle ki acı ve ölüm Savaşın Felaketleri serisinin başat imgesi de olmuştur. “Şimdi esas Goya'nın ortaya çıktığını görüyoruz: insan hayvanına dair engin merak ve onun ona duyduğu dehşetli sempatinin derinliği. Goya, neredeyse delilik ve kendi travmasının yol açtığı kendinden şüphe duymadan, asla bildiğimiz Goya olamazdı. Normalliğe mahkûm kalırdı. Canavarlarımızın bizler olduğunu bilemezdi” (Hughes, 2003).



Görsel 40. Francisco Goya, “Zalim Çılgınlık”, 245x357mm, Graviür, 1815-1819, Lazaro Galdiano Müzesi, Madrid, İspanya



Görsel 41. Francisco Goya, “Koca Akılsız”, 192x152mm, Kâğıt üzerine kurşun kalem, 192x152mm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya

Goya’nın Kaprisler ve Savaşın Felaketleri serilerinin izlerini taşıyan ve Foucault’nun da bahsettiği Zırvalar ya da Atasözleri (Los Disparates ya da Los Proverbios) serisi ise, Kara Resimler ile aynı döneme denk gelmektedir. “Bu sözcük İspanyolca’da aşırılık, tutarsızlık, delilik anlamına gelir” (Todorov, 2019, s. 227).

Goya'nın on sekiz levhadan oluşan Zırvalar (Los Disparates) gravür dizisi 1817 ya da 1818 yılına rastlar. "Dizi ancak 1864'te, Atasözleri (Los Proverbios) başlığıyla, levhaları iki yıl önce satın almış olan San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi tarafından basıldı. Baskıların içeriği düşündürücüdür ve çok çeşitli şekillerde yorumlanmıştır" (García, 2012, s. 50). Goya'nın zihninde zamanla oluşan garip evrenin anlık görüntülerini bize sunan gizemli bir atmosfere sahip bu serideki imgeleri yorumlamak ve sanatçının iletmek istediği anlamı yakalamak zorlayıcı görünmektedir.

Öte yandan Goya'nın tasvirlerinin adeta hiçlikten doğduğunu ifade eden Foucault için bu serinin delilik bağlamında Kaprisler'den farkı şu şekildedir:

Disparates'in manzarası, duvarları ya da belli bir dekoru yoktur (...) Yalnızca en içsel ama aynı zamanda en yırtıcı güç mevcuttur: *Gran Disparate*'de bedenleri lime lime doğrayan, *Disparate Furioso*'da zincirlerinden kurtulup gözlerimize saldıran güçtür bu; (...) burada artık söz konusu olan, *Caprichos*'da resmedilen delilik değildir (...) maskelerin arkasına gizlenmiş bir deliliktir (aktaran Boyne, 2016, s. 41).

Foucault burada, Goya'nın *Caprichos* (Kapisler) ve *Disparates* (Akılsız Yaratıklar, Zırvalar) serilerinden bahseder. Foucault açısından manzarasız, duvarsız, dekorsuz olan bu serinin Kapisler serisiyle farklardan biridir bu resimler. Nitekim Foucault bu seri için "Uçma Biçimi'nde (Görsel 42) görülen insan kılıklı büyük yarasaların gecesinde tek bir yıldız bile yoktur. Cadıların tünedikleri dallar hangi ağaca bağlıdırlar? Bu cadılar uçmakta mıdırlar? Hangi büyücü toplantısına, hangi orman boşluğuna doğru? Bütün bunların içinde hiçbir şey ne bu dünyadan, ne de ötekenden söz etmektedir" (Foucault, 2017, s. 751) ifadelerini kullanmıştır.



Görsel 42. Francisco Goya, "Atasözleri Serisi, Uçma Biçimi", 247x359 mm, Gravür, 1815-1824, Boijmans Van Beuningen Müzesi, Rotterdam, Hollanda

Yorumlanması güç olan bu seride şiddet, gece hayaletleri, aptallık ve cadıların sıklıkla kullanımının yanında sistemin eleştirisiyle de “çalkantılı yılların güncesi niteliği de taşırlar” (Eren, 2012) denilebilir. Öyle ki vahşetin, yıkımın olduğu bu çalkantılar, Goya’nın yaşadığı fiziksel ve ruhsal rahatsızlıklarla birleşince sanatçıyı derin bir karamsarlığın sardığı görülmüştür. “1972’de olduğu gibi, hastalığının ciddiyeti Goya’nın resim etkinliğini değiştirecekti. Yirmi yedi yıl önce hastalıktan kaynaklı sağırlık ona kendi iç dünyasını keşfettirmiş ya da en azından ona değer verdirtmiştir. Şimdi ölümü yalayıp geçme duygusu ona yeni bir özgürlük verecektir” (Todorov, 2019, s. 207). 3 Mayıs olayından sonra İspanya’da monarşinin tekrar ilanı ve “Çıplak Maya” adını verdiği resminden dolayı yargılanmasının ardından, insanlık üzerine olan umudunu kaybeden (Kılınç, t.y., s. 96) Goya, Kara Resimler’i, 1820 ve 1823 yılları arasında taşındığı kırsal bir bölgede, yaşadığı evde yapmıştır. Taşınabilir panolar yerine oda duvarlarına resmedilen bu resimlerle Goya, Kaprisler serisinden Savaşın Felaketlerine değin gerek şahitlik etiği dış dünyadaki kötülüklerin, gerekse ruhundaki çalkantıların yarattığı deliliğin dışavurumları olan şeytanların, çarpıcı bir sentezini yapmış gibidir. Bu bağlamda Leppert “İmgeler aslında (sözcüklerle) söylenebilecek şeylerin görsel çevirilerinden ziyade dünyaya ilişkin belli bir bilincin görsel dönüşümleridir” (Leppert, 2009, s. 19) ifadesi Goya’nın yaşadığı dünyaya dair görsel dönüşümleri için açıklayıcıdır. Goya’nın bu dönüşümleri için Foucault şunları ifade eder: “Disparates’ın ve Sağırın Evi’nin Goya’sı başka bir deliliğe hitap etmektedir. Hapishaneye atılmış delininkine değil de kendi gecesinde içine atılmış insaninkine. Belleğin ötesinde, büyülenmelerin, fantastik karıştırmaların, kuru dallar üzerine tünemiş cadı kadınların eski dünyalarıyla yeniden bağ kurmakla değil midir?” (Foucault, 2017, s. 750). Foucault Goya’nın bu resimlerle, deliliğin unutulmuş imgelerini tekrardan keşfettiğini ifade eder.

Öyle ki bu imgelerin Bosch’un, Braguel’in kozmik deliliğindeki imgelerin arasındaki dolaysız bağlantıyı şu şekilde aktarır:

Goya bir bakıma deliliğin bu unutulmuş büyük imgelerini yeniden keşfetmektedir. Fakat bunlar onun için başkadır ve bunların onun bütün son eserlerini kaplayan prestijleri başka bir güçten türemektedirler. Bu güçler Bosch ve Breugel’de bizzat dünyanın kendinden doğmaktadırlar; bu güçler tuhaf bir şiirin yarıklarından taşlar ve bitkiler fişkırtmakta, bu güçler bir hayvanın esnemesinden fırlamaktaydılar; doğanın tümü onların rondolarının oluşması için suç ortaklığı yapmaktaydı. Goya’nın güçleri hiçbir şeyden doğmaktadırlar: bunların tabanı yoktur, yani bunlar gecelerin en tekdüzesinin içinde kendilerinden kopmakta ve hiçbir şey bunların kökenini, sonunu ve doğasını kavrayamamaktadır (Foucault, 2017, ss. 750, 751).

İblislerin, hayaletlerin, cadıların en nihayetinde deliliğin tedirgin edici izdihamını imgeleriyle salıveren Goya, insanlığın bilinçaltındaki bu uçurumları, unutulmuş, bastırılmış deliliği gün yüzüne çıkarmıştır. Dolayısıyla hiçliğin, anlamsızlığın, tasvirleriyle Goya, klasik çağın kapattığı deliliği, “Akıllı başında bir zihne dahi yolunu kaybettirip onu zayıflatabilmekte ve bunu da sıradan kavrayışın sınırları dışında ikamet eden güçleri yardıma çağırarak” (Boyne, 2016, s. 42) ifşa etmektedir.

2.2.2.1. Yard with lunatics

Delilik yakın bir geçmişte, Batı kültürüne akıl hastalığı olarak girmiştir. Nitekim Klasik Çağ’dan önce deliliğe ilişkin çeşitli algıların olduğu bilinmektedir. Öyle ki delinin, akla karşı bir tehdit olarak görülmediği dönemde, toplum ve hâkim iktidarlar tarafından şeytanların ve cinlerin musallat olduğu bir figür olarak görülmüştür. Şabat yapan cadı efsaneleri ve acımasız işkenceler, ölümler, sürgünler günümüzde de Klasik Çağla birlikte deliyi işaret etmiştir. Bu bağlamda Orta çağın cadısının, şeytanların musallat olduğu figürün bütün işlevlerini Klasik Çağ’da birlikte delinin üstlendiği görülmektedir.

Delilik bütün biçimlerinin yanında Rönesans insanının ufkunda ayrı bir biçimi olmuştur. Delilik görsel ve edebi eserlerde en belirgin olanı “Deliler Gemisi” olmuştur. Bu bağlamda “Deliler Gemisi” isimli eser üzerinden dönemin belli okumalarını yapan Foucault için bu dönemde deliye sunulan ayrıcalık, “varoluş ve dolaşım özgürlüğünün” (Foucault, 2012, s. 227) olmasıydı. Dünyanın ötesine taşan, suların bilinmezliğinde kaderini tayin eden deli, Klasik Çağla birlikte dört duvar arasında, aklın tayin ettiği kadere mahkûm edilmiştir. Bu bağlamda “kapatma daha şimdiden gemiye bindirme’nin devamı” (Foucault, 2017, s. 81) niteliğinde olmuştur. Böylelikle deliliğin akıl karşısında maruz kaldığı bu durumun sebebi, “deliliğin doğası değiştiği için değil, dünyanın düzeni değiştiği için” (Boyne, 2016, s. 40,41) olacaktır. Değişen dünya düzeniyle deliliğin insanlık dışı bir olgu olarak ele alınıp, aklın karşısında varlık gösterdiği, delilik tehlikesinin böylece aklın işleyişinden uzaklaştırıldığı söylenebilir. Dolayısıyla akıl, hatadan başka tuzakları ve yanılsama dışında hiçbir tehlikesi olmayan bir güce sahip olmanın arkasına tünemiştir. Bu bağlamda aklın ters tarafında yerini alan deliliğin, maruz kaldığı kapatmaların, ıslah etme politikalarının bilinçli bir yapılanmadan geldiği ifade edilebilir. Klasik Çağ

deliliği bütüncül bir akıl bozukluğu deneyinin içine almaktadır; onun Orta Çağ ve Rönesans tarafından iyice bireyselleştirilmiş, kendine özgü biçimlerini akıl bozukluğunun bütün biçimleriyle ayırılmaz bir komşuluk içinde birleştirmiştir (Foucault, 2017, s. 230). Bu birleşimde ortak bir noktanın olmadığı ifade edilebilir. Öyle ki bu dönüşüm, Rönesans döneminde “varoluş ve dolaşım özgürlüğüne” sahip olan delinin, akla övgünün olduğu klasik çağda “kapatılan” deliyle ortaksızlığıdır. Deliliği gizlemek ve neden olduğu utancı ortaya çıkarmak için kapıları kapatan akıl, ancak deliliği açıkça tanımlar; onu işaret eder. Dolayısıyla tımarhanelerde kilit altında tutulmayı gerektiren bu durum kapatmalara da bir geçerlilik sağlar. Nitekim uzun zamandır görünür olan ve ufukta her zaman var olan delilik kaybolmuş ve uzun bir süre içinden çıkamayacağı bir sessizlik dönemine girmiştir. “Aynı zamanda, dilsizleşir ve kendisi hakkında konuşulmaya devam edilmiş olsa bile, deliliğin, kendiliğinden kendisi hakkında konuşması artık imkânsız olacaktır” (Foucault, 2013, s. 84).



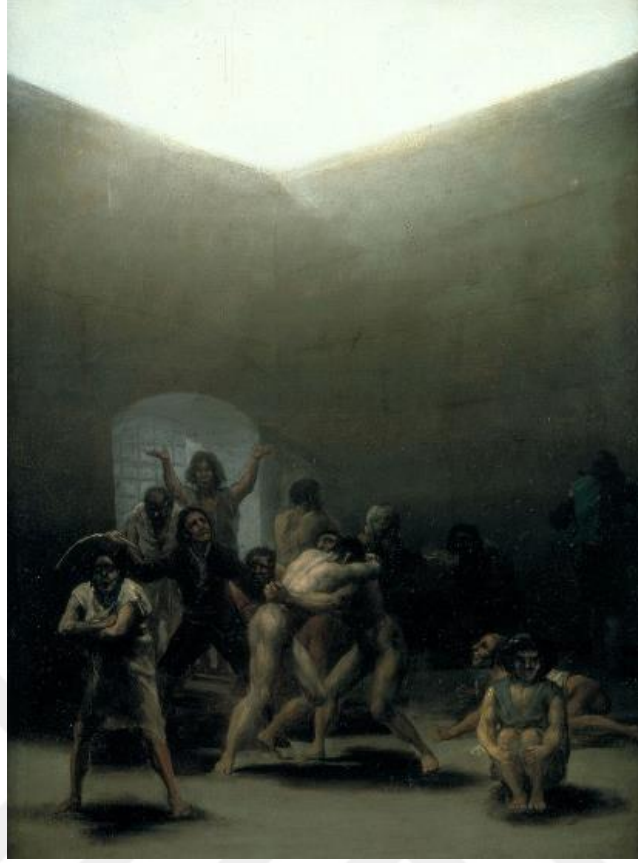
GörSEL 43. Francisco Goya, “Deliler Evi”, 45x72cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1815-1819, San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi, Madrid, İspanya



GörSEL 44. Francisco Goya, “Deliler Evi”, 32x57cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1808-1810, Marqués de la Romana Koleksiyonu, Madrid, İspanya

Kapatmaların en çıplak hali olan tımarhaneler, yeni dünya düzeninin, sermayenin işlevi olarak boy gösterirken, dönemin görsel eserlerinde de dikkat çeken konulardan biri olduğu görülmektedir. William Hogarth, Tony Robert-Fleury gibi sanatçıların yanın da Goya'nın da dönemin tımarhanelerini konu aldığı resimleri vardır. Goya'nın biyografilerinden anlaşıldığı kadarıyla 1792'de yaşadığı bir hastalığın onu sağır bırakmasıyla, dünyadan soyutlandığı ve delirmekten korktuğu görülmektedir. 1794'te arkadaşına yazdığı mektupta şöyle yazar “Bazı zamanlar öyle bir ruh halindeyim ki kendi kendime tahammül edemiyorum, bazen de daha sakınım” (Todorov, 2019, s. 36). Yine aynı tarihlerde 1794'te arkadaşı Bernardo de Yriarte'ye yazdığı mektupta ise, “Hastalıklarımın baktım ve kısmen bana mal oldukları büyük zaman kaybını telafi etmek için, kendimi, normalde hiçbir yerde bulamayacağım gözlemler yapmayı başardığım bir grup dolap resmi yapmaya adadım” (Hughes, 2003) ifadesine yer vermiştir. Goya'nın kendisini adadığı bu resimler arasında; “Sardalya'nın Mezarı'ndaki diyonyosca gevezelik, An Inquisition Scene'deki ihbarın kasvetli sefaleti ve The Madhouse'un avlusunun gri ışığı ve umutsuz tekbenciliği sayılabilir” (Hughes, 2003). Delirmekten korktuğu dönemde endişesini yansıttı resimlerdir bunlar.

Görgü tanıklığı ederek anlatımlarını sürdüren Goya'nın Kaprisler, Savaşın Felaketleri, Atasözleri serilerinde olduğu gibi Saragossa'da da tanıklığı görülmektedir. Goya, bu tanıklığına bir dizi tımarhane resimleriyle, Klasik çağın kapattığı delileri resmederek devam etmiştir. William Hogarth, Tony Robert-Fleury gibi sanatçıların aksine Goya, akıl hastanesindeki şiddeti gerçekçi bir şekilde resmetmiştir. Nitekim sanatçının Savaşın Felaketleri serisinde olduğu gibi, Tımarhane resimlerinde de sanattaki estetik kaygılardan çok ıstırabı ve acıyı resmettiği görülmüştür. Dolayısıyla sanatçının tımarhane konulu resimlerinin kendine özgü tasvirler olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Goya'nın “Yard with Lunatics” (**Görsel 45**) isimli resmi dönemin tımarhanelerine dair birtakım okumalar sunmaktadır.



Görsel 45. *Francisco Goya, “Yard with Lunatics”, 43,8 x 31,7 cm, metal levha üzerine yağlıboya, 1794, Meadows Müzesi, Dallas, Teksas*

Yard with Lunatics, Goya’nın ilk delilik resmidir. Bu resim Goya’nın 1794’te “Madrid San Fernando Akademisi’nin Koruyucu Yardımcısı Bernardo de Iriarte’ye gönderdiği on bir dolap resminden biriydi” (Klein, 1998, s. 200). Iriarte’ye yazdığı bir mektupta, delilerle dolu bir avluyu temsil eden ve gardiyanları onları döverken ikisi çırılçıplak dövüşen bir tabloda söz eden Goya, 7 Ocak 1794 tarihli bu mektubunda şunları yazmaktadır: “Bir deliler avlusunu gösteriyor, aralarından ikisi bakıcıları onlara vururken çırılçıplak dövüşüyor ve başkalarında çuval var. Bu sahneye Zaragoza’da tanıklık ettim” (aktaran Todorov, 2019, s. 44).

Yard with Lunatics, oldukça kalabalık bir grup delinin bulunduğu, üstü açık kapalı bir mekânı gösteriyor. Koyu tonların hâkim olduğu mekân, üstten gelen ışıkla aydınlanıyor. Resimde avlunun, yüksek duvarlar ve ağır bir taş kemerle çevrili olduğu görülmektedir. Goya bu resimde delilerin hayvani görünüşlerinden ziyade, iç dünyalarını çarpıcı bir şekilde yansıtmıştır. Öyle ki karanlık bir atmosferin hâkim olduğu mekânda, figürlerin karanlık ruh hallerini hissettirmiştir. Resmin ön planında ortada birbirine kilitlenmiş halde kaslı, çıplak iki adam güreşiyor. Yanlarında, onları

elindeki kamçıyla döven, gergin ve öfkeli gardiyan vardır. Merkezdeki bu gurubun etrafındaki iki figürden biri beyaz bir gömleğe benzeyen bir elbiseyle ayakta, diğeri ise yeşil bir kısa eteği ve dağınık saçlarının üzerindeki şapkasıyla yerde oturmaktadırlar. İkisinin de hareketler içerisindeki yüzleriyle kollarını vücutlarına tutukları görünmektedir



Görsel 46. Francisco Goya, *Yard with Lunatics*, detaylar

Ön planda çömelmiş adamın arkasında, sadece peştamal giymiş yarı çıplak bir adam yerde sürünerek iki güreşçiye bakıyor. Arkasında sağda bir başkası duruyor, Solunda, duvara yaslanmış, çömelmiş, neredeyse tamamen çıplak bir deli daha görünüyor. Merkezde güreşenlerin arkasında iki kişiden beyaz saçlı olanın korkudan çömelmiş olduğu hissediliyor. Sağda, ön kapıda, çömelmiş çıplak bir deli, izleyiciye

gülümsüyor. Kapı önünde başı öne eğik ve omuzları sarkık yaşlı bir kel adam ve dehşete düşmüş ellerini havaya kaldırmış genç bir adam bu manzaraya anlam vermeye çalışıyor gibidir. “Sahnedeki karanlığı hissetmemek elde değil; içerdiği akılların yansıması bu karanlık aslında; hayvansı yaratıkların içinden gelen hayvan sesleri, hırıltıları, böğürtüleri, iniltilerinde duyulur neredeyse” (Sass, 2013, s. 19). Goya’nın tasvir ettiği bu sahne, Devrim Fransa’sının gözde hekimi Pinel’in yanında çalışan Dominique Esquirol’un (1772-1840) akıl hastaları üzerine hazırladığı raporun açık halidir. Nitekim Esquirol akıl hastanelerini dolaşp hazırladığı raporda gözlemlerini şöyle anlatır: “(...) Onların katışıksız zindancıların insafına bırakıldıklarını, vahşi nezaretin kurbanları olduklarını gördüm. Onların, dar, pis, bitli, havasız ve ışıksız zindanlarda, insanın lükse düşkününü devletlerin başkentlerinde büyük masraflarla besledikleri vahşi hayvanları kapatmaktan çekineceği mağaralara zincirlendiklerini gördüm” (Scull, 2020, s. 174). Esquirol’un ifadeleri kapatılan delilerin gördüğü muamelenin tarihteki notları olarak yer almaktadır.

Bu kasvetli mekânın içinde kollarıyla çapraz duran figürün hali ve sağda oturan delinin alaycı bir ifadeyle izleyiciye bakışıysa Goya’nın tanıklığının yansıtmıştır. Nitekim Goya’nın 7 Ocak 1794 tarihli bir mektubundaki ifadesiyle bu resim, gözlerimizin içine bakan delinin, bizi de ortak kıldığı bir hakikati barındırıyor. Bu hakikat, delinin kapatıldığı mekânlarda, bir seyir nesnesi haline geldiğini göstermiştir. Goya’nın bu eserinden de anlaşıldığı gibi delilik, “(...) bakılacak bir şey haline gelmiştir: artık insanın kendinin derinlerindeki bir canavar değil de tuhaf mekanizmaları olan hayvan, insanın çoktan çıktığı bir hayvanlık haline gelmiştir” (Foucault, 2017, s. 231). Bu manzara, beyazların emperyalist görüşünün en şiddetli gösterisi olan insan hayvanat bahçelerini andırıyor. Bu bağlamda Rönesans’ın edebi ve görsel eserlerinde gösterilen deliliğe karşı, Klasik Çağ’ın da deliliği gösterdiği ve bunu çok uzaklardan, artık onunla ilişkisi olmayan bir ruhun bakışları altında yaptığı söylenebilir.

Foucault aklın bakışları altındaki deliliği şu şekilde ifade eder:

Delilik, çehresini hayvan maskesinden almaktadır. Hücre duvarlarına zincirlenenler akıllarını kaybetmiş kişiler değil de, doğal bir kudurganlığın içine düşmüş hayvanlardır: tıpkı deliliğin en uç noktasında, en yumuşak biçimlerinin kapalı oldukları bu ahlaki akıl bozukluğundan kurtularak, tek bir güç darbesiyle hayvanlığın dolaysız şiddetine dahil oluyormuş gibi. Bu hayvanilik modeli kendini tımarhanelere dayatmış ve onlara kafes veya hayvanat bahçesi görüntüsü vermiştir (Foucault, 2017, s. 233).

Foucault'un “doğal kudurganlığa düşmüş hayvanlar” olarak anlattığı dönemin delilik algısını, kâr amaçlı kurulan özel bir tımarhanenin görgü tanığı Rogers'ın şu ifadeleri, deliye karşı şiddetin dozunu gösterir niteliktedir. “Dayağa ve kamçılama yaygın biçimde başvurulmakta, kadın hastalar sıklıkla tecavüze uğramaktaydı. İdrarını tutamayan hastalar düzenli aralıklarla sürüklenip avluya çıkarılmakta ve bir pompadan fışkırtılan soğuk suyla yıkanmaktaydı” (aktaran Scull, 2020, s. 175). Dolayısıyla bu tanıklık, klasik deneyin parmaklıklar ardından işaret ettiği deliye yönelik ıslah yöntemlerini de gösteriyor. Ayrıca delinin yaşadığı bu trajedide tecavüzlerin, onur kırıcı her türlü muamelenin yanında suyun da deliye karşı kullanıldığı görülmüştür. Nitekim gemilere bindirilen delilerin muğlak yolculuğunun eşlikçisi olan suyun, klasik çağla birlikte suyun, tımarhanenin ahlaki dünyasında, çıplak hakikate götürdüğü söyleyen Foucault tımarhanelerde suyun kullanım amacının “(...) şiddetli temizleyicidir: Hem vaftiz hem de günah çıkarma; çünkü hastayı cennetten kovulma öncesi zamana götürerek onu, kendini olduğu gibi tanımak zorunda bırakır. Deliliği o dönemde, itirafsız inanç olan delilik itirafa zorlar. Bilinci kendi karşısında şeffaf kılarak, bir aptes alma ve bir trajedi” (Foucault, 2011, s. 88) olduğunu söyler. Bu bağlamda Goya'nın Zaragoza'da tanıklık ettiği tımarhane gerçeği ilk bakışta, bu mekânlardaki insanlık dışı koşulların bir eleştirisi olduğu görülmektedir. Jutta Held, Goya'nın tımarhane resimlerindeki bu kapatma, işkence ve şiddet eylemlerini “burjuva aklının bir zaferi” (aktaran Klein, 1998, s. 199) olarak yorumluyor.

Foucault ise Goya'nın tımarhane resimleri için şu tespitlerde bulunur:

Deliler Avlusu'nu resmeden Goya, herhalde etin bu boşluk içindeki kaynaşmasının, çıplak duvarlar boyunca uzanan bu çıplaklıkların karşısında çağdaş patetikle akrabalığı olan bir şeyler hissetmekteydi: meczup kralların başlarındaki simgesel ve sahte parlaklıkları olan nesneler, çehrelerin hezeyanının, bu yoksunluklarının sefaletinden çok, bu dokunulmamış tende tamamen açığa çıkan insani gerçek aracılığıyla reddeden acı çeken bedenleri, zincirlere ve kamçılara sunulmuş bedenleri görünür hale getirmektedirler. Üç boynuzlu adam bu pılı pırtıyı çıplaklığının üzerine geçirmiş olmasından ötürü deli değildir; bu şapkalı delide, kaslı bedeninin, bağlarından muhteşem bir şekilde kurtulmuş vahşi gençliğinin dilsiz meziyeti sayesinde, çoktan serbest kalmış ve zamanların başından beri doğumundan getirdiği hakla özgür olan insani bir mevcudiyet zuhur etmektedir (Foucault, 2017, s. 750).

Öte yandan delilik hezeyanları da yaşayan sanatçının memleketi Zaragoza'daki bu tımarhaneyi resmettiği sıralarda “(...) akrabalarından ikisi, muhtemelen Francisca ve Francisco Lucientes (ikisi de Goya'nın doğum yeri olan Fuendetodos'tan) olan bir teyze ve amca, 1762 ve 1764'te Zaragoza akıl hastanesinin mahkumları” (Klein, 1998, s. 210) oldukları tahmin edilmektedir. Dolayısıyla Goya'nın tımarhanedeki bu

manzarayı gösterdiğini, Iriarte'ye yazdığı mektubun yanında, akrabalarının da tımarhane gerçeğiyle yüz yüze kaldığı görülmektedir.

2.2.3. Vincent Van Gogh (1853-1890, Hollanda)

“Çalışmalarım iyi gidiyor. Yıllar yılı boşuna aradığım birçok şeyi buluyorum. Bunu farkettiğimde de Delacroix'nın, senin de bildiğin o sözü geliyor aklıma hep. Hani, artık soluğu da dişleri de kalmadığı zaman resmi keşfettiğini söylemiş ya. Peki, başımda bu ruh hastalığı var, tamam. Ruhsal bunalımlar geçiren birçok sanatçıyı düşünüyorum ve hiçbir şey yokmuş gibi, hastalığın resim yapmayı sürdürmeme engel olmadığını yineliyorum kendime.” (Vincent Van Gogh, Theo'ya Mektuplar)

Van Gogh üslubu ve derin acılarla örülmüş hayat hikâyesiyle, sanat tarihinde hakkında en fazla konuşulan sanatçılardan biridir. Kullandığı zengin renkler ve resmine seçtiği konularla da oldukça devrimci bir kişiliktir. 1853 yılında Hollanda'nın kuzeyindeki Groot- Zundert kasabasında, Protestan bir rahibin oğlu olarak dünyaya gelen Van Gogh, materyalist bir dünya görüşüne evirilen 19. yüzyıl Avrupa'sın da eserler üreten bir sanatçıdır. Oyun yazarı, tiyatro yönetmeni Antonin Artaud'un, “Van Gogh, Toplum Tarafından İntihar Ettirdiği” adlı eserinde “Van Gogh feci bir duyarlıktır” (Artaud, 1991, s. 27) dediği sanatçı için Aurier “Köhneleşmiş sanatımızı ve belki de budala ve sanayici toplumumuzu yeniden canlandıracak (...) Mesih” (Van Gogh, 2010, s. 14) ifadelerini kullanmıştır. Nitekim Kardeşi Theo'ya yazdığı mektuplar okunduğunda Van Gogh'un sanata olan tutkusunun, hayata karşı hislerinin aşkınlık boyutunu görmek mümkün.

Antonin Artaud'un yanında Heidegger, Jacques Derrida gibi filozoflarla birlikte Foucault'nun da Van Gogh'a yer verdiği bilinmektedir. Foucault, Deliliğin Tarihi'nde Francisco Goya'ya, Antoine Artaud ve Friedrich Nietzsche'nin yanında Vincent Van Gogh'a da delilik konusunda atıflarda bulunur. Özellikle sanat eserleri üzerinden belli okumalar yapan Foucault için deliliği belli ölçülerle, aklın eylemleriyle inceleyen dünya “(...) kendisini delilik karşısında haklı çıkarmak zorundadır, çünkü mücadeleleri ve ıstırapları içinde kendini Nietzsche, Van Gogh, Artaud gibi eserlerin fazlalığıyla ölçer. ve kendi başına hiçbir şey, özellikle de delilik hakkında bilebilecekleri, dünyaya bu tür delilik işleriyle meşrulaştırıldığını garanti etmez” (Hunton, 2011, s. 65). Foucault, deliliğin arkeolojisini yaptığı Deliliğin Tarihi'nde, deliliğin toplumsal bir yapılandırma ile tecride sürüldüğünü göstermektedir. Bu bağlamda modern sanatın

gün yüzüne çıkardığı deliliğin en önemli figürlerinden olan Van Gogh, akıl hastalığı konusunda da önemli bir figür olmuştur.

Van Gogh'un gerek eserleri gerekse akıl hastalığı konusunda çeşitli argümanlarla sanatçının deliliği ve dehasıyla ilgili bazı çıkarımlar elde etme yoluna gidilmiştir. Öyle ki Van Gogh, “(...) postmodernistler için, modern rasyonalitenin insanlıktan çıkarıcı yönlerine karşı bir şampiyon, bir Kierkegaard veya Nietzsche'den farklı olmayan, günün seri üretilen kültürel gerilimlerine yabancılaşmış bir entelektüel” (Nichols, 2017, s. 11) olarak görülmüştür. Nitekim deli-deha ilişkisi “(...) trans içinde, ortadan kalkan öz-denetimin, insandaki her türlü kuşku ve duraksamayı ortadan kaldırarak engel tanımayan içgüdünün hazlarına, o başlangıçtaki birliğe doğru” (Sass, 2013, s. 41) akla karşı yaratıcı bir eylem olarak görülmüştür. Bu bağlamda deliliği ve dehasıyla diken üstü bir hayatı olan Van Gogh, toplumun anormali, ötekisi olarak acılı hayat yaşamıştır.

Yaşarken dehasının anlaşılmadığı ve yoksullukla kıvranan Van Gogh'un hayatının son günlerinde kendisiyle ilgilenen Dr. Gachet, Theo'ya yazdığı mektupta şunları söylemektedir:

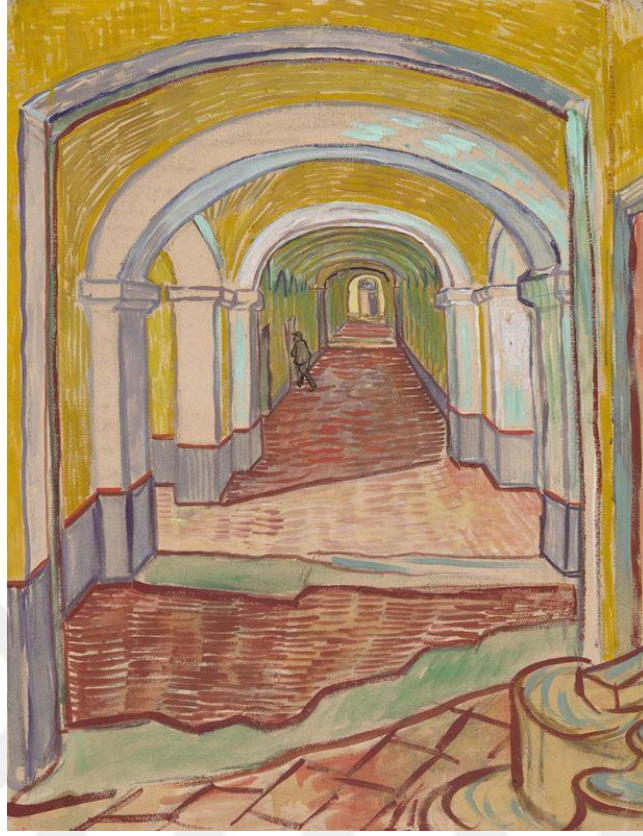
“Şüphesiz sanata duyduğu coşkun sevginin bir sonucu olan hayata karşı bu mutlak nefretinin eşi görülmemiştir. (...) Eğer Vincent hayatta olsaydı insanlık sanatının zafer kazanması yıllar alacaktı. Ancak ölümü, deyim yerindeyse, iki karşıt ilkenin -ışık ve karanlık, yaşam ve ölüm- savaşının görkemli sonucudur.” (Van Gogh, 2010, s. 17).

Van Gogh toplumsal normların dışında olduğu için anormal olarak damgalanan bir sanatçı olmuştur yaşadığı sürece. Gruen'in “Gerçek dünyada insani değerlerin yitimine katlanamayanlar ‘deli’ kabul edilirken insani köklerinden kopmuş olanlar ‘normal’ olarak onay bulur” (Gruen, 2003, s. 8) ifadesi, Van Gogh'un yaşadığı çağın insani değerleriyle ne kadar uyumsuz olduğunu ve bu yüzden normallikten sıyrılıp “deli” olarak damgalandığını destekler niteliktedir. Nitekim girdiği işlerde başarısızlıkla ayrılan ve başarısız olduğu vaizlik işinden sonra babası onu “Gheel'deki akıl hastanesine yatırmakla tehdit etmişti” (Van Gogh, 2010, s. 200). Van Gogh'un babasıyla yaşadığı bu problemleri kendisiyle aynı hikâyeye sahip Hölderlin'in annesiyle diyalogunda da görmek mümkün. Papaz olmasını isteyen annesinin sıklıkla “insanın papaz olunca da mutlu olabileceğini” söylemesine karşın “ozan olmanın ne demek olduğunu bilmemek koşuluyla” (Teber, 2009, s. 273) cevabını veren Hölderlin'in, akıl hastanesinde yattığı ve çıktıktan sonra otuz altı yıl boyunca “Hölderlin Kulesi” olarak anılan bir odaya kapandığı bilinmektedir. Hölderlin gibi

Van Gogh'da modern zamanların kurbanı, yabancı ve damgalı bireyi olmuştur. Bu yabancılaşma, damgalanmanın en nihayetinde toplumsal şartlarda bir kabullenme arzusu doğurduğu da görülmektedir. Bu bağlamda damgalı birey için Goffman şunları söylemektedir: “Damgalı bireyin toplumsal kimliğinin lekelenmiş veçheleri hem onunla ilişkide bulunan kişilerde hem de damgalı bireyin bizatihi kendisinde, onun da herkes gibi saygı görmeyi ve dikkate alınmayı hak ettiği beklentisi yaratır” (Goffman, 2014, s. 38). Damgalının-delinin saygı görme, dikkate alınma beklentisine karşın toplum bu kişileri dikkate değer görmemektedir. Foucault'nun da belirttiği gibi “(...) gerçek delilik toplum dışına atma olarak tanımlanır; dolayısıyla, bir deli, varlığıyla bile, sürekli ihlal edicidir. Her zaman ‘dışarda’ durur (Foucault, 2014, s. 276). En nihayetinde “toplum dışı” olan Van Gogh, 1889 mayısında Arles yakınlarındaki Saint-Rémy'deki bir manastırda yer alan St. Paul Akıl Hastanesi'nde yatmayı kabullenmiştir.

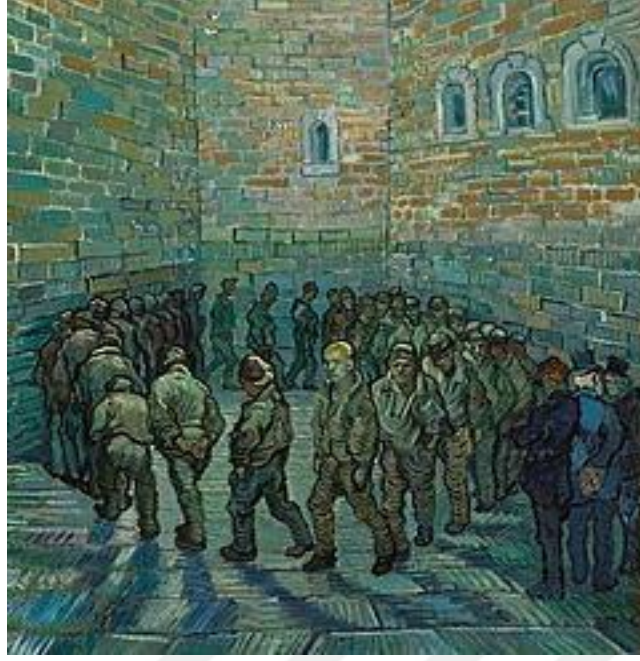


Görsel 47. *Vincent Van Gogh, “Arlesda Hastane Koğuşu”, 74 x 92, Tuval üzerine yağlıboya, 1889, Oskar Reinhart Koleksiyonu, Winterthur*



Görsel 48. *Vincent Van Gogh, "Tımarhanedeki koridor", 65,1x 49,1cm, Eserin Tekniği, 1889, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD*

Hastanedeki günlerine halüsinasyonlar, karabasanlar ve aklından hiç çıkmayan ölüm düşüncesi damgasını vursa da arada yoğun çalışma dönemleri de oldu; önceleri odasının penceresinden daha sonra açık havada çalışmaya başladı. Tekrarlanacak bir sinir krizinden korktuğu için elini çabuk tutması gerektiğine inanmıştı (Krausse, 2005, s. 79). Van Gogh'un geçirdiği nöbetlerden dolayı açık havada resim yapmasının yasaklanmasıyla Honoré Daumier, Jean-François Millet'nin yanında, Gustave Doré'nin de belli eserlerinin kopyalarını yapmıştır. Bu dönemde yaptığı eserler arasında Gustave Doré'den esinlenerek yaptığı "Tutuklular Çemberi" isimli resim Van Gogh'un psikolojisini anlamak noktasında dikkate değerdir.



Görsel 49. *Van Gogh, “Tutuklular çemberi”, 80 x 64 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1890, Puşkin Müzesi, Moskova*

Tutuklular çemberi, Londra’daki New Gate Hapishanesi’nin bir avlusunda, volta atan mahkûmları göstermektedir. Resimde tutuklular, duvarlarla çevrili avluda daire şeklinde volta atarken gösterilmişlerdir. Bu dairesel yapının panoptikona benzediği ifade edilebilir. Bütünü gözetlemek anlamına gelen panoptikon, bir hapishane modeli olarak var olan ve daha genel haliyle iktidarın bireyi ve toplumu gözetlemek için kurduğu bir mekanizmadır. Nitekim panoptik yapıyı, gözetim ve disiplin yapılarının olduğu okullar, hapishaneler, hastaneler ve iktidarın hâkim olduğu her yerde, kontrol mekanizması olarak görmek mümkün. Bu yapıda iktidar, Foucault’nun da belirttiği gibi “(...) yalnızca tek bir gözetim aracılığıyla icra edilmektedir ve her bakış iktidarın bütüncül işleyişinin bir parçası olmaktadır” (Foucault, 1992, s. 215). Panoptik yapıda gözleyen karşısında tutukluların, sistemin isteklerine göre davranmaları beklenir. Resimde hapishanede kontrol altında volta atanlar arasında Van Gogh’un kendisini resmettiği iddia edilen mahkûm, bu panoptik düzende işleyişi tersine çevirmiş gibidir. Nitekim gözetlenirken gözetleyen bu mahkum bakışlarıyla “(...) özü daima başka yerde olan bir varlıkla, uzaktan sürekli gözetleyen yabancı bir bilinçle” (Sass, 2013, s. 336) bağ kuruyor gibidir. Foucault, kapatma uygulamalarının modern zamanlarla birlikte tıbbın, hekimin devreye girmesiyle çehre değiştirdiğini belirtip, bu durumun “Kendine sunulan bir yarı-özgürlükle -ama bunu ölçmeyi sektirmeksizin, içinde aktığı

zamanla ve nihayet onu gözetim altında tutan ve kuşatan bakışlarla yeni ilişkiler” (Foucault, 2017, s. 625) kurmakta olduğunu söyler. Van Gogh’un kardeşi Theo’ya yazdığı 1889 tarihli mektubundaki “Ama dinle beni, bir vakitler Braat’ın başına geldiğini gördüğüm gibi, kesin kez tımarhaneye kapatılmaya hayır diyorum. Bin kez *hayır!*” (Van Gogh, 2013, s. 231) ifadeleri kapatılmak istemediğini fakat, bunu kabullenmek zorunda bırakıldığını gösteriyor. Van Gogh’un Tutuklular Çemberi’nde izleyiciye bakan tutuklunun, yargılayan bakışlar altında, kuşatılmış olduğunu görmek mümkün. Dolayısıyla bu düzen içerisinde tutuklu-deli “gözetlendiğini, yargılandığını ve mahkûm edilebilir olduğunu bilmek zorundadır; hatayla ceza arasındaki bağ, herkes tarafından bilinen bir suç olarak, apaçık olmalıdır” (Foucault, 2017, s. 711). Bu bağlamda Van Gogh’un Tutuklular Çemberi’ndeki mahkûmun kendi bakışı olduğu söylenebilir.



Görsel 50. *Vincent Van Gogh, “Buğday Tarlası ve Kargalar”, 50.5 x 103 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1890, Van Gogh Müzesi, Amsterdam*

1890 mayısında Sant-Rémy’deki hastaneden ayrılan Van Gogh, sanata ilgisiyle bilinen Dr. Gachet’nin yanına geçer ve hayatının son iki ayını burada geçirir. Burada yaptığı resimlerinde, umutsuzluğun getirdiği kasvet manzaraları görülmektedir. Van Gogh’un ölümünden kısa bir süre önce resmettiği “Buğday Tarlası ve Kargalar” yaşadığı karamsarlığın, umutsuzluğun tasviridir denilebilir. Kasvetli gökyüzünün altındaki sarı tarlalar, uçuşan kargalar ve çıkışı olmayan yolun olduğu bu resim, Van Gogh’un intiharından önce yaptığı son resim olarak bilinmektedir. Sanatçının umutsuzluğunun ve hezeyanının çarpıcı şekilde hissettirdiği bu resimde Artaud’un da ifade ettiği gibi “Van Gogh kargalarını, intihar etmiş insan dalağının siyah mikropları gibi üst kısmın birkaç santimetre yakınma ve sanki tualin altından gibi bırakmıştır” (Artaud, 1991, s. 21). Foucault deliliğin beden hastalıklarından farkının, onlarda

olmayan gerçekleri ifşa etmesi olduğunu söyler. “O zamana kadar uykuda olan bu kötü içgüdüler, yozlaşma, acı çekme ve şiddet dünyasını su yüzüne çıkartmaktadır. İnsan özgürlüğüne tam anlamını veren bir derinliğin görünür hale gelmesine olanak vermektedir; deliliğin içinde gün ışığına çıkan bu derinlik, vahşet durumundaki kötülüktür” (Foucault, 2017, s. 735). Bu bağlamda “Buğday Tarlası ve Kargalar” modern zamanın yabancısı ve sefalet içerisinde tımarhaneyi boylayan Van Gogh’un, yozlaşmış düzenin şiddetine incelikli bir vedası gibidir. 27 Temmuz 1890’da intihar eden Van Gogh’un ölümünün ardından Artaud’un söylediği gibi “Van Gogh özel bir sayıklama durumundan dolayı ölmemiştir, ama başlangıçtan beri bu insanlığın haksız tininin çevresinde çırpındığı bir sorunun bedensel olarak zemini olmaktan dolayı ölmüştür” (Artaud, 1991, s. 14).

2.2.3.1. Sargılı kulaklı otoportre

Foucault Deliliğin Tarihi’nde, akıl ve deliliğin Rönesans dönemindeki kesintisiz diyaloguna nispeten, Klasik çağın kapatmalarla sessiz bir ilişki halinde olduğunu belirtir. Nitekim bu ilişki biçiminin, kapatmaların olduğu zindanlarda, hapisanelerde akıl ve akıl bozukluğunun mücadelesi olduğunu belirtmekle birlikte, bu sessiz diyalogun bağlarının şimdi çözülmüş olduğunu tespit eder. Öyle ki çözülen bu diyaloga hâkim olan şeyin, mutlak bir sessizlik olduğunu şöyle ifade eder: “(...) artık delilik ile akıl arasında ortak bir dil yoktur; hezeyanın diline ancak bir dil yokluğu cevap verebilir, çünkü hezeyan akılla olan diyalogun bir parçası değildir, hezeyan bütünüdür; nihayet sessiz kalan bilincin içinde yalnızca hataya gönderme yapmaktadır” (Foucault, 2017, s. 705). Foucault, deliliğin bu sessizliğinin tarihsel önyüzünü gözler önüne sererken, bu sessizliği bozan hakikatlerin Sade, Goya ile birlikte modern sanatta nasıl bir sürece evirildiğini şu sözlerle belirtmektedir: “Akıl bozukluğu modern dünya için Sade ve Goya’dan sonra ve onlardan beri, her eserde en belirleyici olan ne varsa ona aittir: yani her eserin caniyane ve zorlayıcı olarak içerdiğine” (Foucault, 2017, s. 756). Nitekim modern sanatın ve sanatçıların akıl süzgecini yırtıp nasıl bir delilik noktasına vardığını, Sanatta Delilik bölümünde incelemiştik. Dolayısıyla modern sanatın akla karşı tavrının, kendisinden önceki sanatlardan farklı olduğunu belirtmek gerekir. Bu bağlamda Van Gogh’un eserleri ve akıl hastalığıyla birlikte, sanat- akıl ikileminin yapılandığı modernite gerçeğinin de yansıması olmuştur.

Öte yandan Tanke, Foucault'nun sanat ve delilik arasındaki bağlantıyı anlamaya çalışırken, akıl hastalığıyla olan ortak çağrışımlarını reddeden ikili bir hareketin varlığını da şöyle belirtir:

Foucault'ya göre akıl hastalığı, deliliğin yeni ve sınırlı bir somut örneğidir, iki yüzyıllık hapsedilmeyle, bir zamanlar kapanan ses ve güç deliliğinden yoksun bırakılmış bir biçimdir. Foucault böylece sanat ve delilik tartışmasını bireysel sanatçıların psikolojik düşüncesinden uzaklaştırarak, modernite ile ilişkili sanatsal biçimlerde deliliğin oynadığı kurucu role doğru kaydırmaya çalışır. Bu sanatçıları katı bir şekilde psikolojik terimlerle anlamak sorunlu olsa da, Foucault, modern çağda sanat ve delilik arasındaki bağlantının kendini ortaya koyma sıklığını görmezden gelmenin de aynı derecede cüretkarlık olacağını iddia ediyor (Tanke, 2017, s. 42).

Deliliğin dönüşüme uğrayan yüzünün, moderniteyle birlikte sanattaki yansıması, Van Gogh'un "Sargılı Kulaklı Otoportre" (**Görsel 51**) isimli eserinde kendisini ifşa etmektedir. Bu resim akıl, hiçlik, öfke ve hezeyanların portresi gibidir. Öyle ki Foucault'nun "kendiyile çağdaş olan devreye çok yabancı olan bu delilik" (Foucault, 2017, s. 752) ifadesinin vücut bulmuş hali gibidir. Kulağı Sargılı Otoportre, Van Gogh'un yaşadığı sanrılarının sonunda yaptığı resimdir. Ruhsal hastalığını tetikleyen bir anda Gauguin'e bıçak çeken Van Gogh'un bu olaydan sonra kulağını kesip, bir kadına hediye ettiği bilinir. Sonrasında evinde kanlar içerisinde bulunan sanatçı, hastanede tedavi edilir, sonrasında da Saint Rémy'de akıl hastanesine kaldırılır.



Görsel 51. Van Gogh, "Kulağı Sargılı Otoportre", 60 x 49 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1889, Courtauld Sanat Enstitüsü, Londra

Van Gogh, Kulağı Sargılı Otoportre'yi Arles'teki Sarı Ev'inde yapmıştır. Resmin ön planında görünen sanatçının sol arka tarafında şövalede tuval, sağ arka

rafında ise duvara asılı Fuji Dağı ve iki geyşayı gösteren Sato Toriyako'nun bir resmi var. Japon sanatına tutkusuyla bilinen Van Gogh'un, renge olan ilgisinin de etkisi "ilk defa Anvers'te karşılaştığı Japon gravürleriyle ilgilenmesine de neden olmuştu. Paris'te bu gravürlerden hatırı sayılır bir koleksiyon edinmişti. Bu koleksiyonu 'Tambourin' adlı kafede sergilemişti" (Van Gogh, 2010, s. 138). Nitekim Kulağı Sargılı Otoportre'de de bazı değişiklikler yaparak Japon resmini kullanmıştır. Van Gogh'un paltosu, kürklü şapkası ve sargılı kulağıyla kendisini resmettiği bu resimde, mavi ve ağırlıklı olarak yeşil tonların hakimiyeti görülmektedir. Bu tonlar arka duvardaki tablonun sıcak tonlarıyla uyum içerisinde. Van Gogh'un soğuk tonlar üzerindeki sert ve net fırça darbeleri, yüzündeki yorgun ifadeyi derinleştiriyor. Van Gogh'un yorgun ifadesi ve bakışları, yaşadığı bu olaydaki suçluluğunun izahı gibidir. Nitekim tedavi edilen delinin bakışları, Foucault'nun da belirttiği gibi "Deliliğin adaletinin gerçeğe uygun olma özelliği vardır. Gerçeğe uygundur, çünkü suçlu kendine verilen cezanın ebediyete kadar sürecek olan ıstırabını, daha şimdiden hayallerinin gereksiz fırtınaları içinde hissetmektedir" (Foucault, 2017, s. 74).

Modern dünyada dilsizleşen, mutlak bir sessizliğe bürünen delilik, hekimin onayladığı bir unsur olmuştur. Deliyi sorgulayan, onu görünmez bakışlarla ifşa eden akla karşı, "ötekiyle ancak yine tümüyle soyut bir akıl -düzen, fiziksel ve ahlaki zorlama, grubun anonim baskısı, uzlaşmacılık talebi demek olan bir akıl- aracılığıyla ilişkiye geçen delilik insanı var. (...) Aklın delilik hakkındaki monoloğu olan psikiyatrinin dili ancak böyle bir sessizlik üzerine kurulabilirdi" (Foucault, 2011, s. 22). Klasik çağla başlayan kapatmaların sonrasında delilik, tıbbın nesnesi haline gelmiştir. Nitekim deliliğin tıbbın zorlayıcı yapısıyla bir nesne haline gelmesinin yolunu, klasik dönem kapatmalarının açtığı söylenebilir. Dolayısıyla delilik olgusu, artık bir "akıl hastalığı" tanımına yerleştirilmiştir. Rönesans'ta kısımda olsa bir özgürlüğe sahip olan delilik Klasik Çağla birlikte, zincirlenen, kapatılan ve ahlaki yapılarla kuşatılmış vicdani mesele de olmuştur. Nitekim akılla bağdaşmayan davranışlar, duygular ve düşünceler aklın bozukluğuna işaret edip, en nihayetinde doktorların onay mekanizmasına bırakılmıştır.

Bu bağlamda Kulağı Sargılı Otoportre ile hekimlere normale döndüğünü ispatlamaya çalışan Van Gogh'un akıl hastalığını ve deliliği sıklıkla sorguladığı şu ifadeleri anlaşılır niteliktedir:

Sonra doktorlar bize Musa, Muhammed, Isa, Luther, Bünyan ve diğerlerinin yanında Frans Hals, Rembrandt ve Delacroix'nın, hatta annemiz gibi sevgili eski kafalı yaşlı kadınların da deli olduğunu söylerler. Ah, bu ciddi bir meseledir, insan bu doktorlara şunu sorabilir: Peki o zaman akıllı insanlar nerede? Hep haklı olan genelev fedailer mi onlar? Belki de. O zaman seçilecek ne var? Neyse ki seçme şansımız yok (Van Gogh, 2010, s. 202).

Klasik çağda yoksulluğun, tembelliğin içerisinde kapatılan deliliğin, hatanın yanında yer alan yapısı, şimdi hatanın kendisi olmuştur. Deliliğin klasik çağdaki köleliği, daha sonra nesneleşerek, “bir anlama yeteneği dönemine ait olan ve deli ile deliliği birbirlerine yabancı kılan derin bir kopuş” (Foucault, 2017, s. 310) neticesinde “akıl hastalığı” olarak devam etmiştir. Dolayısıyla Batı dünyasında aklın yarattığı boşluğu, deliliğin doldurduğu bu yapıda, “delilik şimdi köledir ve en derin güçleri elinden alınmıştır” (Foucault, 2017, s. 310). Batının anlam ve anlamsızlığın yarattığı hiçlikte mesafeli durduğu delilik, kendisini Goya, Sade, Nietzsche ve Artaud'un yanında Van Gogh'ta da bir itiraz halinde gün yüzüne çıkarır.

Artaud'un “Van Gogh'un akıl sağlığından söz edilebilir, o ki, hayatı boyunca sadece bir elini pişirmiş ve bundan başka da bir kez sol kulağını kesmekten öteye gitmemiştir” (Artaud, 1991, s. 7) dediği sanatçı, sanattaki akılcı düzenin dışında eserler üretmiştir. Öyle ki “Boyayı sanki kürekle toplar gibi alırdı; boya topakları fırçasını kaplar, parmaklarına yapışırdı. Modeli dinlenirken de resim yapmayı bırakmazdı. Çalışmasındaki sertlik atölyedeki herkesi şaşırtırdı, klasik eğitim almış olanlar hayret ederlerdi” (Van Gogh, 2010, s. 34). Hezeyanlarının en dışavurumcu yönü olan fırça darbeleriyle, kavuran güneşin sarısıyla, patates tutan işçilerin yüzlerindeki sefaletle, ölüme doğru uçuşan buğday tarlasındaki kargalarıyla, dünyanın derin güçleri elinden aldığı deliliği, dünyaya bağışlamıştır. Dolayısıyla Van Gogh'un “uğruna yarı-deli insan oldum”(Van Gogh, 2013, s. 251) dediği eserleri “aklın tarafında yer alan tasvir ile deliliğin vücut bulmuş hali olan ifade arasında bir gerilim üretir. Van Gogh, resmin duyusal ve dışavurumcu kapasitelerinin tasvirin önüne geçmesine izin vererek, anlam ve mantık arasındaki dengeyi ve dolayısıyla anlam ve saçmalık arasındaki sınırı” (Tanke, 2017, s. 50) zorlar niteliktedir.

“Onu kuşatıp kısıtırmaya, tek bir öze indirmeye dönük bütün girişimler hüsrana mahkûm gibi görünüyor. Delilik bizi eskiden olduğu gibi tedirgin ediyor, şaşırtıyor, ürkütüyor, büyülüyor, barındırdığı muğlaklıkları ve yol açtığı hasarları ırdelemeye zorluyor (Scull, 2020, s. 18).

III. BÖLÜM

UYGULAMA ÇALIŞMALARI

3.1. Delilik Kavramı Çerçevesinde Üretilmiş Resimler

“Foucault Bağlamında Delilik ve Resim Sanatına Yansımaları” adlı bu tezin konusunu Foucault’nun deliliğe bakış açısı oluşturmuştur. Bu tezde “delilik” Foucault’nun argümanına sunduğu tarihsel arka planla birlikte, sınır dışı edilişinin düşünsel ve sanatsal tepkimesinin çeşitli üretim alanlarındaki etken faktör olma hali incelenmiştir. Delilik kavramının, üretim alanı olarak tercih edilen resimlerle ilişkilendirildiği bu bölümde ise, üretilen resimlerin biçimsel ve içeriksel incelemeleri yapılmıştır.

Delilik kendisini her dönem başka bir söylemin kurucu unsurunda, akli başında olmanın karşısında bulmuştur. Düşünebilmenin, anlayabilmenin tanımı olan akıl, uygarlığın kurucu unsuru olarak kabul görmüş, kendi çizdiği sınırın ihlalcisi olarak ise deliliği ihbar etmiştir. Bu bağlamda aklın yüceldiği zeminde delilik ötekinin, uyumsuzun, itaat etmeyenin görünen yüzü olmuştur. Akli başında olmamanın yarattığı tehdit “akli” olan her şeyi mubah görmüş, yarattığı kaosla birlikte akla olan inancı sorgular hale getirmiştir. Nitekim savaşların, faşizmin ve iktidarların yarattığı baskı, şiddet ve asimilasyon politikalarıyla sonu gelmez bir trajediye şahitlik yapılmaktadır. Aklın yarattığı trajedi ikili bir sorgulama yaratıp, karşısında duran deliliğe sanatsal, düşünsel yeni bilinçler aktarmakta ve onu beslemektedir. Dolayısıyla akli başında öznenin söyleminde vücut bulan delilik, uygarlığı akla karşı beslemek gibi ikili bir yapıyı da barındırmaktadır. Bu noktada akla karşı her daim yaşayan bir bilinç olarak varlığını koruyan delilik, baskı ve zorbalığı ihbar etmiştir. Aklın ihbarcısı olan delilik bu durumda kendisini de ihbar etmiş, akli kaygan bir zemine oturtmuştur. Bu zemin delilik bağlamında üretilen resimlerin de ana kaynağı olmakla birlikte akla çeşitli sorgulamalar sunmayı, bir söylem olarak deliliğin boyutlarını politik, felsefi ve

bireysel gerçeklikte sunmayı amaçlamaktadır. Üretilen resimlerin ana teması ise aklın ve akla yaslanan uygarlığın ideolojik, felsefi yaptırımlarının sonuçlarını sorgulamak ve Foucault’nun deliliğe sunduğu tarihsel gerçeklik olmuştur.



Görsel 52. Gülay GÜN, “Baş”, 18 x 24 cm, Tuval üzerine akrilik, 2022

Delilik bağlamında yapılan resimler akıl, akıldışılık, baskı ve şiddet unsurları etrafında şekillenmiştir. Serinin “Baş” (**Görsel 52**) adlı resminde belirsiz bir mekânın içerisinde demirlerle kafeslenmiş bir insan başı bulunmaktadır. Tuval üzerine akrilik boya ile yapılmış resim koyu, kasvetli bir ortam içerisinde kafeslenmiş bir başı gösteriyor. Kafes imgesinin özellikle kullanılmasının sebebi kafesin vahşi, saldırgan olan bir şeyi hapsedmek ya da ondan sakınmak için kullanılan bir korunma aracı olmasındandır. Kafeslenmiş baş imgesi aynı şekilde baskılanmanın da anlamını barındırıyor içerisinde. Zira bu imge, ikili bir anlamı da taşımaktadır. Bu anlamlardan ilki Foucault’nun delinin dilsizleştiği, sessizleştiği dönem olarak tarif ettiği Klasik Çağ sonrasıdır. İkinci anlam ise, Aydınlanma Çağı’nın rasyonalizmine paralel olarak, aklın soğuk yüzüne bir gönderme barındırmaktadır. Öyle ki Foucault’nun da üzerinde

durduğu Descartes'in "düşünen özne" argümanı, akla karşı deliliği kusurlu bir hale getirmiştir. Dadanın mekanik kafasından gerçeküstücülerin düş özlemine kadar aklın sınırlayıcılığının ve yarattığı infiallerin sorgulandığı bu gerçeklik "Baş" isimli resmin de gerçekliğini oluşturmaktadır.



Görsel 53. Gülay GÜN, "Beden", 35 x 50 cm, Tuval üzerine akrilik, 2022

Sanayileşme ile yaşanan gelişmeler ve dünya savaşlarının yarattığı yıkıntılar günümüzde de devam etmektedir. Faşizmin yükselmesi, mülteciler ve ölüm kampları "Beden" (Görsel 53) isimli resmin çıkış noktası olmuştur. Tuval üzerine akrilik boya kullanılarak yapılan resimde sıcak tonlar tercih edilmiştir. Belli belirsiz bir ortamda düz bir zemin üzerinde sergilenen bedenler bütünlüğünü kaybetmiş, deformasyona uğramıştır. İnsan aklının yarattığı bu enkaz, amansız bir hastalığı da yansıtmaktadır. Nitekim sömürü düzeninde akıl kendisinden daha zayıf, muhalif, yoksul, deli olarak sınıflandırılabilir bütün ötekileri öğüten, yola getiren, öldüren bir sistemin en güçlü aracı olmuştur. Zamanın iktidar aygıtlarının akılla olan bu müstehcen ilişkisinin yarattığı sonuç delilik ve ölüm olmuştur.



Görse 54. Gülay GÜN, "Sıralı I", 100 x 120 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2022



Görse 55. Gülay GÜN, "Sıralı II", 100 x 100 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2022

Seride yer alan "Sıralı I" (Görse 54) ve "Sıralı II" (Görse 55) adlı resimlerde ise, deliliğin iktidar, şiddet ve ölüm kavramları etrafında sorgulanmaya çalışılmıştır. Tuval üzerine karışık tekniğin kullanıldığı seride insan portreleri, köpek ve kemik

imgeleri ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda “Sıralı I” resminin kompozisyonunda yer alan yan yana ve alt alta dizili belirsiz insan görüntüleriyle birlikte betimlenmiş köpek figürü konunun anlatımı açısından önemli bir farklılık oluşturmaktadır. “Sıralı II” resminde ise kullanılan insan portreleri kemik imgesiyle çürümenin ve ölümün temsili olarak varlık göstermektedir. Dolayısıyla resimler ile tahakkümün tekrar ettiğini, savaşların ve ideolojilerin esasında herkesin birbirine benzediği ve silikleştiği düzeni amaçladığını yansıtmak istenmiştir. Bu esasında baskıcı, totaliter düzende asimilasyonun ana eksenini de oluşturmaktadır. Zira herkesin birbirine benzetilmesinin amaçlandığı asimilasyon politikaları, ısrarcı anormalleri de sert bir biçimde cezalandırmayı amaçlamaktadır.



Görsel 56. Gülay GÜN, “Sıralı III”, 100 x 100 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2022

Kapatma ve gözetlemenin düzene sokma, kontrol etme aracı olarak kullanıldığı modern dünya, akıl ve delilik karşıtlıklarını da dışa vurmaktadır. Bu hakikat, serinin “Sıralı III” (**Görsel 56**) isimli resminde de ana çerçevesini oluşturmaktadır. Tuval üzerine karışık tekniğin uygulandığı resimde bir dizi insan portreleri, vitrinlerde boy gösteren plastik bir manken kafası ve kana bulaşmış bir bürokrasi koltuğu görülmektedir. Önceki serilerde kullanılan sıralı portreler tekrarlanmış ve anlam bütünlüğünün devam ettirilmesi amaçlanmıştır. Resmin merkezinde yer alan ve doğrudan izleyiciye bakan mankenin kafası ağzı belirtilmeden resmedilmiştir. Bu bağlamda totaliter düzenlerdeki baskıcı yapı, koltuk ile yansıtılmaya çalışılmıştır. Bir

anti kahraman olan delinin, totaliter yapının sembolü olan koltuktan daha büyük tasvir edilmesi, umut ve umutsuzluk gibi iki çelişik duyguyu yansıtmaktadır.



Görsel 57. Gülay GÜN, “Kuşku”, 40 x 40 cm, Tuval üzerine akrilik, 2022

“Kuşku” (**Görsel 57**) isimli resim ise bir grup takım elbiseli adamın şaşkın ve meraklı bakışlarını yansıtmaktadır. Tuval üzerine akrilik boya ile yapılan resimde, bir yatak üzerinde yanık bir baş yer almaktadır. Koyu tonların tercih edildiği resimde mekân, tellerle çevrilmiştir. Bilindiği gibi eleştirel bilincinin yarattığı anlayış, deliliği ahlaki bir düzene indirgemıştır. Hatanın karşılığı olarak vücut bulan delilik, Batı düşün dünyasında hayat bulan “düşünen özne”nin reddettiği bir hal almıştır. Resimde deliliğe kuşkulu ve meraklı bakışlar yönelten bir grup adam ile bu düşünce yapısı yansıtılmaya çalışılmıştır.

“Sarı Oda” (**Görsel 58**) adlı resim “Kuşku” (**Görsel 57**) adlı resimle plastik dil ve konu bakımından benzer özelliklere sahiptir. Tuval üzerine akrilik boya tekniğinin uygulandığı resim sarı, dar bir odada tasvir edilmiştir. Resim bedenden kopuk bir baş imgesinin trajik sessizliğini merkezine almaktadır. Bu trajik başın üzerinde şaşkınlık ve merakla duran figür akıl denilen yapının temsili durumundadır. Öte yandan trajik bir atmosferin hâkim olduğu resimdeki imgelerin depresif etkisi ise, sarı tonlarıyla desteklenmeye çalışılmıştır. Sarı bir odada geçen bu olay eleştirel bilinç ile kusurlu olanın sessizliğini yansıtmıştır. Dolayısıyla bu durum deliliğin artık bir tehlike unsuru olmadığını ve pasivize edildiğini göstermektedir. En nihayetinde özgürlüğünü

kaybetmiş delilik canlı yapısını da kaybetmiştir. Böylelikle yok edilmiş ya da ortadan kaldırılmış öteki olan *deliliğe* kuşkulu ve meraklı bakışta aklın kendisi de sorgulanmıştır.



Görsele 58. Gülay GÜN, “Sarı Oda”, 40 x 40 cm, Tuval Üzerine Akrilik, 2022



Görsele 59. Gülay GÜN, “İblisin Oyunları”, 35 x 50 cm, Tuval üzerine akrilik, 2022

Delilik bağlamında yapılan “İblisin Oyunları” (**Görsel 59**) isimli resim, *söylem* kavramı etrafında kurgulanmıştır. Tuval üzerine akrilik boya tekniğinin uygulandığı resimde kırmızı bir elma, iple bağlanmış bir figür ve tepeden inen bir kafa yer almaktadır. Birçok kültürde ve ilahi dinlerde mevzusu sıkça geçen yasak elma hikâyesi “İblisin Oyunları” isimli resmin ana imgesini oluşturmaktadır. Hakikate ulaşma çabasının cezai sembolü olan kırmızı elma, iplerle bağlanmış delinin de bir cezalı olduğunu göstermektedir. Öyle ki günümüz dünyasında delilik rasyonalize olmuş, tıbbın bir nesnesi haline getirilmiştir. Oysa deliliğin henüz rasyonalize olmadığı dönemde deli, evrenin sırlarına vakıf bir derviş, hakikati söyleyen bir soytarı ve nispeten hareket alanı geniş bir figürdü. Resimde kullanılan ip imgesi bu durumun sona erdiğini ve delinin kısıtlanmış olduğunu ifade etmektedir. Resimde yer alan ve deliye dil uzatan figür, sorgulayan ve ona deli olduğunu söyleyen güç olarak resmedilmiştir. Nitekim deli, deli olduğunu hiçbir zaman bilemez. Deliye uzanan dil, bir söylemin temsili olarak yer almaktadır. Öte yandan deliye uzanan dilin deliye ait olduğu gerçekliği de yansıtılmıştır. Zira hakikati söyleyen deli ve onu olumsuzlayan “güç” bu söylemi kaygan bir zemine oturtmaktadır.



Görsel 60. Gülay GÜN, “Kusurlu”, 40 x 50 cm, Tuval üzerine akrilik, 2022

Delilik bağlamında yapılan resimlerden bir diğeri ise “Kusurlu” (**Görsel 60**) isimli resimdir. Tuval üzerine akrilik boya kullanılarak yapılan resimde dingin ve aynı zamanda tekinsiz bir manzarada üç farklı figür yer almaktadır. Merkezde iplerle bağlanmış figüre elinde huni tutan bir figür ve biraz daha geride pasif kalmış diğeri bir figür eşlik etmektedir. Yerine getirilmesi gereken bir buyruğun sembolü olarak kullanılan huni, deliyi işaret etmektedir. Bir baskı aracı olarak tasvir edilen hunili adam Foucault’nun psikiyatri kurumlarına olan eleştirisine işaret etmektedir. Nitekim deliliğin susturulduğu, hastalık olarak kabul gördüğü tıp dünyasında delilik, bir tehlike unsuru olarak görülmecektir artık.



Görsel 61. Gülay GÜN, “Öteki”, 70 x 70 cm, Tuval üzerine akrilik, 2022

“Öteki” (**Görsel 61**) isimli resim ise, tekinsiz bir manzarada yer almaktadır. Tuval üzerine akrilik boyanın uygulandığı resimde tekinsiz figürlerin sessizliği hakimdir. Tez bağlamında yapılan resimlerin ana eksenini oluşturan “baş” bu resimde merkezinde yer almaktadır. Bir öteki olan delinin ifadesi olarak tasarlanan baş, bir seyir nesnesi olarak vurgulanmak istenmiştir. Resimde deliliğin onay mercii olarak iki siyah giysili adam kullanılmıştır. Öte yandan ağaçlar arasındaki şeytan tasviri, cezalı *delinin* kendisinden daha şeytani olduğunu izlemektedir. Resmin genel yapısındaki kontrast renkler, resmin içerisindeki çelişkinin vurgulamaktadır. Bu çelişik yapıda izleyiciye bakan küçük bir kız çocuğu ise, imgesel olarak bu düzenin dışında seyirciye

bakmaktadır. Bu durum delilerin ve çocukların otoritenin karşısında yer almasının sembolik ifadesidir.



Görsele 62. Gülay GÜN, "Kapatılmış", 60 x 110 cm, Tuval üzerine akrilik, 2022



Görsele 63. Gülay GÜN, "Girift", 20 x 20 cm, Tuval üzerine akrilik, 2022

Görsele 64. Gülay GÜN, "Köşede", 20 x 20 cm, Tuval üzerine akrilik, 2022

"Kapatılmış" (Görsele 62), "Girift" (Görsele 63) ve "Köşede" (Görsele 64), serileri ise, kapatma kurumlarında delilerin nihai durumlarına gönderme yapmaktadır. Tuval üzerine akrilik boya tekniğinin uygulandığı bu resimlerde klostrofobik mekânlar, kapatılmaları yansıtmak için özellikle tercih edilmiştir. Klasik Çağ'da kontrol mekanizması olarak varlık gösteren devlet ve polis gibi kurumlar, modern dönemle birlikte yerini hekimlere bırakmıştır. Moderniteyle birlikte yaşanan sosyal, politik ve ekonomik değişim ve dönüşümler delilere yapılan muamelenin de seyrini değiştirmiştir. Dolayısıyla kapatma mekânları zamanla akıl hastanelerine dönüşmüştür. Bu durum ise, delinin bir hasta ve sorgulanabilir bir olgu olduğu gerçeğini yaratmıştır.

Bu bağlamda resimlerdeki figürlerin yüzlerinin bir kumaş ile maskelenmesi delinin modern zamanla birlikte kurtulduğu zincirlerinin yeni versiyonu olan deli gömleğine işaret etmektedir.



Görsel 65. Gülay GÜN, “Sandalyeler”, 60 x 60 cm, Tuval üzerine akrilik, 2022

Vincent Van Gogh’a atfedilmiş “Sandalyeler” (**Görsel 65**) adlı resim, tuval üzerine akrilik boya kullanılarak yapılmıştır. Resmin merkezinde karşılıklı iki sandalye yer almaktadır ve bu sandalyeler iplerle bağlanarak sabit hale getirilmiştir. Sandalyeleri birbirine sabitleyen ipler aralarından geçirilmiş. Sarı tonlarının ağırlıklı olduğu mekânda, tavandan aşağıya doğru yanan bir ampul sarmaktadır. Tavana yüzü dönük ve havada asılı kalan bir baş vardır. Boşlukta duran bu baş Van Gogh’un yalnızlığını ve melankolik, deli haline işaret etmektedir. Öyle ki bu boşluk hâli, Van Gogh’un yaşamı boyunca mahkûm olduğu derin yalnızlığını ve yoksulluğunu göstermektedir. Van Gogh kardeşi Theo’ya yazdığı mektuplarından birinde bu gerçekliğini şu ifadelerle dile getirir: “Hepimizin melankoliye düştüğü, aşırı sıkıntılı, kaygılı anları var bence, ama daha az ama daha çok... Bilinçle yaşayan her insanın hayatının bir parçası bunlar” (Van Gogh, 2013, s. 106). Van Gogh melankolik yapısı ve aykırı davranışlarından dolayı damgalanmıştır. Akıl hastanesinde sürdürdüğü yaşamının bir kısmını resimlerine yansıtmıştır.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Delilik yüzyıllar boyunca toplumsal yapının içinde farklı biçimlerde var olmuştur. Batı toplumunun deliliği nasıl algıladığı ve tanımladığına bakıldığında, anlam ve anlamsızlık arasında önemli bir farklılığın olduğu görülebilmektedir. Dışlanan, tecrit edilen, kapatmaya ve kötü muameleye maruz bırakılan deliliğe yaklaşım düşüncesi, Batı toplumunun düşün ve yaşam pratiğine de yansımıştır. Çerçevesi birçok açıdan belirlenmiş bu yaşamda sınırları ihlal eden deli ya ötekileştirilmiştir ya da toplumdan tamamen dışlanmıştır. Foucault Batı dünyasının yarattığı “öteki”yi yani “deliyi” Rönesans döneminin trajik deliliği, Klasik Çağ’ın eleştirel delilik deneyimi ve modern dönemin özelliği olan akıl hastalığı olgusu arasındaki farklar etrafında incelemiştir.

Foucault “Deliliğin Tarihi” isimli kitabında cüzzama ve maruz kaldığı dışlama, kapatılma pratiklerine yer vermiştir. Batı toplumunun korku imgesi olan cüzzam, Orta Çağ’ın sonlarına doğru kaybolmuş ve yerini deliliğe bırakmıştır. Dolayısıyla Batı toplumlarında cüzzamın yarattığı korkunun bıraktığı boşluğu delilik doldurmuştur. Delilik Orta Çağ ve Rönesans’ta bir kaygının, tiksindenin karşılığı olmasına rağmen, sonraki dönemlere nispeten kabul edilebilir bir yapıda olmuştur. Delilik bütün alaylara ve hor görmelere karşı varoluş ve dolaşım özgürlüğüne sahip olmuştur. Rönesans dönemi deliliği Klasik Çağ’ın ve modern dönemin aklının ve psikiyatri kurumlarının yarattığı tahribatın dışında ilahi bir düzene işaret etmiştir. Bu düzen bütün gülünçlüklerin, alayların, ölümün ve dünyanın akılsızlığının yarattığı trajik yapıdır. İlahi bir düzene işaret eden Rönesans döneminin trajik deliliği, “aklın” keşfiyle Klasik Çağ’ın eleştirel delilik deneyimine yerini bırakmış ve aklın çizdiği sınırlar, deliliğin var oluş biçimini de belirlemiştir. Klasik Çağ’ın eleştirel bilinci Batı bilincinden deliliği kovmuş, deliliği temelde ahlaki bir düzene sokmuştur. Deliliğin sorgulanabilir bir hal aldığı bu düzen, aklın devrelerini de göstermektedir. Gülünç, fantastik ve büyüleyici halini yitiren delilik, hatanın merkezine konulmuş, kusurun ve ahlaki noksanlığın belirtisi sayılmıştır. Klasik Çağ’ın kuşku dünyası akıl-akılsızlık ikilemini

yaratıp, deliliği anlamsızlığın ve hiçliğin içerisine hapsetmiştir. Bu düzen akılsızlığın tanımlanmış ölçüsü olmakla birlikte, kapatma pratiklerini de doğurmuştur. Foucault'nun "Büyük Kapatma" olarak adlandırdığı bu dönem, Batı toplumunda aklın sınırlarını ihlal eden her şeyin bastırıldığı dönemi yansıtır. XVII. yüzyıl Batı dünyasında bir kontrol, bastırma işi olan "büyük kapatma" çalışmayı, işe yarar olmayı esas almıştır. Bu düzen Orta Çağ'ın cüzzamlılarına yönelik dışlayıcı kovma oyunlarının farklı boyutlara taşınmasıdır. Daha karmaşık bir hal alan kapatmaların siyasi, ekonomik ve ahlaki bir temelde olduğu ifade edilebilir. Şehirlerin dilencilerden ve işsizlerden temizlenmesini amaçlayan bu süreç, toplumun ve iktidarın sınırlarını ihlal eden herkesi kapatmıştır. Delinin de kapatıldığı bu yapı deliyi, bir suçlu yapmış ve hatanın merkezine koymuştur. Dolayısıyla toplumsal ve ekonomik tedbirlerin sonucu olarak ortaya çıkan kapatmalar akıl bozukluğunun da tarihini yansıtmaktadır. Klasik Çağ'ın delilik deneyi deliliği toplumsal bir sorun haline getirmiştir.

Klasik Çağ'ın kapatma pratikleriyle birlikte "delilik" tıbbın nesnesi olamaya başlamıştır. Deliliğin tarihine bakıldığında iki dönüm noktası olduğu görülmektedir. Genel hastanelerin kurulması, yoksulların, çalışmaya uygun olmayanların kapatıldığı Klasik Çağ'ın büyük kapatması bunlardan ilkidir. Bir diğer önemli dönüm noktası ise, modern dönemde zincirlerin çözülmesidir. Modern dönemde Pinel ve Tuke'nin delilerin zincirlerini çözmesi, delinin hasta olarak kabul edilmesinin önünü açmıştır. Nitekim Pinel ve Tuke'la birlikte delilerin zincirleri çözülmüş, kapatıldıkları mekânlar ise psikiyatri kurumları haline getirilmiştir. Bir akıl bozukluğu olgusu olarak ele alınan delilik, hayvani yapısını kaybetmiştir. Dolayısıyla gardiyanların kontrolünden kurtulan delilik, hekimlerin kontrolüne geçmiştir. Deliliğin ahlaki düzenin bir parçası olmasının amaçlandığı modern dönemde deli, psikiyatri kurumlarının onayına bırakılmıştır. Delinin alaya alınması, fantezi dünyasının küçümsenmesi ve davranışlarının nesne gibi incelenmesi, deliliği hayvani kudurganlığından arındırıp sessizleştirmiştir.

Klasik Çağ'ın delisinin fiziksel dışlanması, modern dönemin akıl hastasını doğurmuştur. Dolayısıyla büyük kapatmanın hapsetme pratiklerinin daha dar bir şekilde akıl hastalarının kapatma pratiklerine evirildiği söylenebilir. Tıbbın inceleme alanına giren delilik bakışlarla, jestlerle kontrol altına alınmış, aklın deliliğe karşı üstünlüğünü güçlendirmiştir. Klasik Çağ'ın kuşkucu yapısı modern dönemde aklın

zaferini yaratmıştır. Bu uzun tarihsel gerçeklik psikiyatri kurumlarının amacını da göstermektedir.

Foucault Batı dünyasının uzun zamandır susturmaya çalıştığı deliliğin sanatçının imgelem dünyasında nasıl biçimlendiğiyle de ilgilenmiştir. Aklın bütün zorlamalarına rağmen delilik, sanatta akıldışı bir patlamayla sınırları ihlal eden bir deneyimi oluşturur. Deliliği bünyesinde taşıyan sanatçılar ve akli ihlal eden sanat eserleri, bu deneyimi güçlü bir şekilde yansıtmaktadır. Dolayısıyla deliliğin asla susturulamayacağı ve bilinçlerde uyanık kaldığı görülmektedir. Uygarlığın susturulan, dilsizleştirilen deliliği Gündüz Vassaf'ın da belirttiği gibi "Deli, uygarlığın anti-kahramanı olacaktır. Standartlaştırma ve totalitarizmin her yere ve her şeye nüfuz etmesine rağmen hala deli olmayı başarabilenler, gerçekten çok güçlü ve eşsiz bireylerdir" (Vassaf, 2009, s. 61). Klasik Çağ'ın eleştirel bilincinin Rönesansın trajik deliliğine galip geldiği bu yapıda trajik bilinç uyumamıştır. Uygarlığın anti-kahramanı olan delinin uyanık trajik bilincini Foucault Sade, Nietzsche, Artaud ve Van Gogh gibi sanatçılar ve onların eserleri üzerinden tanımlamaktadır. Dolayısıyla Foucault'nun sanatçılar ve sanat eserleri üzerinden sorgulamalarını desteklemesi, sanata ve sanatın dizginlenemeyen yapısına da farklı bir bakış sunmaktadır.

Deliliğin arkeolojik bir sorgulamasını yapan Foucault'nun argümanları ışığında hazırlanan bu tezde delilik, farklı disiplinler bağlamında ele alınmıştır. Deliliğin tarihsel boyutuyla toplumdaki yeri, tıptaki süreçleri ve sanat bağlamında yapılan incelemeleri deliliğin değişen yüzünü ortaya çıkarmıştır. Nitekim sosyal yapının, dinlerin, iktidarların, tıbbın ve sanatın deliliğe yaklaşım biçiminin incelenmesi sonucunda görülmüştür ki delilik, kendisine farklı zeminlerde farklı boyutlarda yer bulmuştur. Sanatın ve sanatçının toplumun birer parçası olduğu göz önüne alınırsa, yaşanan ekonomik, siyasal ve tıbbi değişimlerin sanata yansıdığı söylenebilir. Nitekim Foucault'da "Deliliğin Tarihi" isimli eserinde deliliği dönemlere göre inceleyip, bu değişimleri sanatçılar ve sanat eserleri üzerinden okuyarak desteklemiştir. Dolayısıyla esas konusunu Foucault'nun deliliğe bakış açısının oluşturduğu bu tezde deli/delilik kavramı, farklı disiplinler bağlamında tarihsel bir sıralamayla incelenmiştir. Bu bağlamda birçok yazar, düşünür ve sanatçı irdelenmiş örnekler ile desteklenmiştir.

Yapılan kapsamlı araştırma ve yazım sürecinde yapılacak uygulama çalışmalarının içeriği ve plastik dili de belirlenmiştir. Süreç içerisinde değişen, dönüşen resimler Foucault'nun bağlamında yapılmış ve paralel bir yaklaşım sergilenmiştir. Resimlerde

genel itibariyle “baş” imgesinin kullanılması akıl ile özdeşleştirilmiş, tahakküm kavramı farklı imgelerle yansıtılmıştır. Foucault’nun “delilik” kavramına sanat tarihi ve sanatçılar üzerinden derin bir yaklaşımın sergilendiğı bu tezin sanat eseri okumalarına ve sanat tarihine farklı bir bakış sunması umulmuştur.



KAYNAKLAR

- Adorno, T. W. (2003). Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken. Yapı Kredi Yayınları, (36), 328.
- Akay, A. (2016). Michel Foucault' Da İktidar ve Direnme Odakları (1. bs.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Akay, A. (2021). Delilik Gemisi (1. bs.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Akın, H. (2014). Antikçağ'dan Yeniçağ'a Delilik, Melankoli ve Cinlenme Avrupa'da Aykırı Olma Halleri Üzerine Tarihsel Bir İnceleme. (Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Ankara.
- Ancet, P. (2010). Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi. (E. Topraktepe, Çev.) (1. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Antmen, A. (2019). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. Sanat K.Tapları (10. bs.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aristoteles. (1987). Poetika. (İ. Tunalı, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Arslan, A. (2009). Felsefeye Giriş (12. bs.). Ankara: Adres Yayınları.
- Artaud, A. (1991). Van Gogh, Toplumun İntihar Ettirdiği. (A. D. Soysal, Çev.) (1. bs.). İstanbul: Nisan.
- Artaud, A. (1993). Tiyatro ve İkizi. (B. Gülmez, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Artaud, A. (1995). Yaşayan Mumya: Metinler. (Y. Günenç, Çev.) (1. bs.). Ankara: Yaba Yayınları.
- Babaoğlu, A. N. (2011). 50 Soruda Psikiyatri. Kitap Dizisi. İstanbul: Bilim ve Gelecek Kitaplığı.
- Baudelaire, C. (1997). Gülmenin Özü. (İ. Yalçın, Çev.) Mizah Kültürü (1. bs.). İstanbul: İris Yayınları.

- Baudelaire, C. (2013). Modern Hayatın Ressamı (7. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bayat, A. H. (2016). Tıp Tarihi (3. bs.). İstanbul: Merkezefendi Geleneksel Tıp Derneği.
- Baykan, M. (2017). Yenişehirli Avnî'nin Mir'ât-I Cünûn'u Bağlamında Delilik Kavramı. (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Benjamin, W. (2012). Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri: Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı. (E. Gen ve M. Tüzel, Çev.) İletişim Yayınları (1. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bonnard, A. (2011). Antik Yunan Uygarlığı 1. İlyada' Dan Porthenon'a. (K. Kurtgözü, Çev.) (2. bs., c. 1). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Boudrillard, J. (2016). Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm. (O. Adanır, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Boyne, R. (2016). Foucault ve Derrida: Aklın Öteki Yüzü. (İ. Yılmaz, Çev.) (2. bs.). Ankara: Bilgesu.
- Börtecene, E. (1969). Bosch ve Erasmus' Ta Delilik. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Burton, R. (2016). Melankolinin Anatomisi. (M. Tokmakçioğlu, Çev.) (2. bs.). İstanbul: Aylak Adam.
- Burton, R. (2018). Melankolinin Kısa Anatomisi. (A. K. Bilir, Çev.) (1. bs.). İstanbul: Maya Kitap.
- Canpolat, N. (2005). Foucault. Kadife Karanlık-21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar İçinde (2. bs., s. 336). İstanbul: Su Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). Paradigma Felsefe Sözlüğü (3. bs.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cibran, H. (2003). Deli. (F. Karagöz, Çev.) (2. bs.). İstanbul: Anahtar Kitaplar.
- Çetin, M. (2005). Araştırma ve Klinik Uygulamada Biyolojik Psikiyatri Şizofreni (3. bs., c. 1, s. 837). İstanbul: Yerküre Tanıtım ve Yayıncılık Hizmetleri A.Ş.
- Çiğdem, A. (2008). Akıl ve Toplumun Özgürleşimi Jürgen Habermas ve Eleştirel Epistemoloji Üzerine Bir Çalışma (1. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Debord, G. (1996). Gösteri Toplumu ve Yorumlar. İnceleme Dizisi (1. bs.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Delbeé, A. (1990). Bir Kadın. (A. K. Ortaç, Çev.) (2. bs.). İstanbul: Afa Yayınları.
- Denizci, D. (2019). Performans Sanatı ve 1960’lardan Sonra Kadın Performans Sanatçıları. Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Derbeder, F. (2007). Platon ve Aristoteles’te Ruh Beden Problemi ve Karşılaştırılması. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.
- Descartes, R. (1996). Söylem, Kurallar, Meditasyonlar. (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Dols, M. W. (2013). Mecnun: Ortaçağ İslam Toplumunda Deli. (D. G. D. Dinç, Çev.) İnceleme Dizisi (1. bs.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Eco, U. (1992). Açık Yapıt. (Y. Şahan, Çev.) (1. bs.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eco, U. (2009). Çirkinliğin Tarihi (1. bs.). İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık.
- Ekici, F. D. K. (2010). Dada’dan Günümüze Plastik Sanatlarda Anti-Estetik Form Olarak Beden. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Ekmekçi, P. E. (2018). Psikiyatri Tarihinde Bir Dönüm Noktası: 19. Yüzyılda Avrupa’daki Gelişmeler ve Etkileri. Türkiye Klinikleri Tıp Etiği-Hukuku-Tarihi Dergisi, 26(2), 77-85.
- Erasmus, D. (2010). Deliliğe Övgü. Felsefe Dizisi (2. bs.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Erhat, A. (2015). Mitoloji Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erkin, G. (2020). Akıl Hastalıkları Kavramına Genel Bakış ve Covid – 19. İstanbul Medeniyet Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, 5(8), 1-24.
- Erman, D. O. (2019, Mayıs). Çarpıcı Örnekler Üzerinden Ham Sanatı Anlamak. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, (40), 365.
- Esmer, H. (2008). Akıl ve Saçmalığın Sınırlarında Bir Muamma: Goya’nın Baskiresimleri. Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(2), 81-101.
- Fineberg, J. D. (2014). 1940’tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri. (S. Atay-Eskier ve G. E. Yılmaz, Çev.) (3. bs.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

- Foucault, M. (1992). Hapishanenin Doğuşu. (M. A. Kılıçbay, Çev.) (6. bs.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2003). İktidarın Gözü. (I. Ergüden, Çev.) (3. bs.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2011). Büyük Kapatılma. (I. Ergüden ve F. Keskin, Çev.) (3. bs.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2012). İktidarın Gözü Seçme Yazılar 4. (I. Ergüden, Çev.) (3. bs.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2013). Akıl Hastalığı ve Psikoloji. (E. Bayoğlu, Çev.) İnceleme Dizisi (1. Bs.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2014). Sonsuza Giden Dil Seçme Yazılar-6. (Işık Ergüden, Çev.) (2. bs.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2017). Deliliğin Tarihi. (M. A. Kılıçbay, Çev.) (7. bs.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2020). Manet-Velazquez ve Estetik Modernizm. (S. Kılıç, Çev.) (2. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fretet, J. (1947). Delilik. (F. Baldaş, Çev.) Kültür Serisi. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Freud, S. (2001). Sanat ve Sanatçılar Üzerine. (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gans, Herbert. J. (2014). Popüler Kültür ve Yüksek Kültür. (E. O. İncirlioğlu, Çev.) (4. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Garaudy, R. (1991). Picasso Saint-John Perse Kafka. Sanat Kuramı Kitapları (3. bs.). İstanbul: Payel Yayınları.
- García, W. R. (2012). Goya, Evrensel Ressam. Goya Zamanının Tanığı: Gravürler ve Resimler İçinde (s. 389). İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Gaut, B. (2010). The Philosophy Of Creativity. Philosophy Compass, 5(12), 1034-1046.
- Geçtan, E. (2000). Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar (15. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Geçtan, E. (2016). Varoluş ve Psikiyatri. İstanbul: Metis Yayınları.
- Goffman, E. (2014). Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar. (Ş. Geniş, L. Ünsaldı ve S. N. Ağırnaslı, Çev.) (1. bs.). Ankara: Heretik Yayıncılık.
- Gombrich, E. H. (2004). Sanatın Öyküsü (4. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Göle, M. (2007). Aşk Melankolisi Diye. Yapı Kredi Yayınları, (51), 390.
- Greenberg, J. (1996). Sana Gül Bahçesi Vadetmedim. (N. Kasap, Çev.) Metis Edebiyat Dizisi (11. bs.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gruen, A. (2003). Normallliğin Deliliği. (İ. İgan, Çev.). İstanbul: Çitlenbik Yayınları.
- Gutting, G. (2010). Foucault. (H. Gür, Çev.) Felsefe Dizisi 20. Ankara: Dost Kitabevi.
- Harris, M. (1995). İnekler, Domuzlar, Savaşlar ve Cadılar: Kültür Bilmeceleeri. (M. F. Gümüş, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Harvey, D. (1997). Postmodernliğin Durumu Kültürel Değişimin Kökenleri. (S. Savran, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Huizinga, J. (1997). Ortaçağın Günbatımı. (M. A. Kılıçbay, Çev.) (1. bs.). Ankara: İmge Kitabevi.
- İnal, G. (2008). Kızıl Tanrıça: Keskin Soğuk Yakıcı Ateş. Artist Yayın Endüstrisi ve Eğitim Hizmetleri Ltd, (09/93), 92.
- Jameson, F. (2011). Postmodernizm Ya Da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı (1. bs.). Ankara: Nirengikitap.
- Jung, C. G. (1995). “Ulysses” ve “Picasso” Üzerine Denemeler. (M. Candan, Çev.) İnceleme, Araştırma Dizisi: İstanbul: Düşün Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2006). Analitik Psikoloji. (E. Gürol, Çev.) Bilim Kitapları (2.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Kagan, S. M. (2008). Estetik ve Sanat Notları. (A. Çalışlar, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Kamışlıoğlu, S. Ö. (2012). Jackson Pollock ve Jung İlişkisi. Işık Üniversitesi, İstanbul.
- Kant, I. (2006). Yargı Yetisinin Eleştirisi. (A. Yardımlı, Çev.) (1. bs.). İstanbul: İdea Yayınevi.

- Karbay, M. (2015). Deha ile Yas Arasında Melankoli: Antikiteden Günümüze Melankolinin Muhtevaları, Başkalaşimleri ve Politik İşlevleri. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Kavuran, T. ve Dede, B. (2013). Platon ve Aristoteles'in Sanat Etiği, Estetik Kavramı ve Yansımaları. Sanat Dergisi, (23), 47-64.
- Kearney, R. (2012). Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar Ötekililiği Yorumlamak. (B. Özkul, Çev.) (1. bs.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kılınç, G. (T.Y.). Sanat, Sanatçı, Yapıt Üçgeninde Benliğin Rolü. Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(1), 87-99.
- Kıran, H. (2013). "Puantiyeli Sonsuzluğun Obsesif Sanatçısı: 'Yayoi Kusama' ". Sanat & Tasarım Dergisi, 4,117-126(117).
- Klein, P. K. (1998). Insanity And The Sublime: Aesthetics And Theories Of Mental Illness İn Goya's Yard With Lunatics And Related Works. Journal Of The Warburg And Courtauld Institutes, 61(1), 198-252.
- Kokurcan, A. ve Özsan, H. H. (2012). Travma Kavramının Psikiyatri Tarihindeki Seyri. Kriz Dergisi, 20(1), 6.
- Kökden, U. (2003). Zaman Devriyeleri. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Krausse, A.-C. (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Kristeva, J. (2007). Ruhun Yeni Hastalıkları. (N. Tural, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kristeva, J. (2009). Kara Güneş: Depresyon ve Melankoli. (N. Demiryontan, Çev.) (1. bs.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kristeva, J. (2014). Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme. (N. Tural, Çev.) Sanat ve Kuram (2. bs.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kundakcı, F. S. (2013). Heteroseksizm ve Ötekileştirme Eleştirisi. Liberal Düşünce, (71), 69-79.
- Kuspit, D. (2010). Sanatın Sonu. (Y. Yezgiden, Çev.) (3. bs.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Leppert, R. (2009). Sanatta Anlamların Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi. Sanat ve Kuram (2. bs.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lloyd, G. (1996). Erkek Akıl: Batı Felsefesinde Erkek ve Kadın. (M. Özcan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lynton, N. (2015). Modern Sanatın Öyküsü. (C. Çapan ve S. Öziş, Çev.) (5. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Martin, L. (2009). Cadılığın Tarihi Ortaçağ'da Bilge Kadının Katli. (B. Baysal, Çev.) (1. bs.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- May, R. (2003). Yaratma Cesareti. (A. Oysal, Çev.) (8. bs.). İstanbul: Metis.
- Merleau-Ponty, M. (2006). Algının Önceliği. (Y. Yıldırım, Çev.) (1. bs.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Merleau-Ponty, M. (2014). Algılanan Dünya (4. bs.). İstanbul: Metis.
- Mesch, C. (2021). Joseph Beuys. (E. Ayvaz, Çev.) Arter E-Kitap 1 (1. bs.). İstanbul: Arter Yayınları.
- Moran, B. (1999). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri. Araştırma İnceleme Diz (9. bs.). İstanbul: İletişim.
- Namal, A. (2011). Psikiyatri Tarihçesi Işığında Ruh Hastalarının Zorla Tedavilerine Etik Açısından Bakış. Tıp Etiği Tıp Hukuku Tıp Araştırmaları Yıllığı, (4-5-6).
- Neihart, M. (1998). Creativity, The Arts, And Madness. Roeper Review, 21(1), 47-50.
- Nichols, D. P. (2017). After The Cypress An Introduction. Van Gogh Among The Philosophers Painting, Thinking, Being İçinde (S. 270). United States Of America: Lexington Books.
- Nietzsche, F. (2019). Tragedyanın Doğuşu. Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi (10. bs.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, F. W. (2013). Tragedyanın Doğuşu. (M. Tüzel, Çev.) (10. bs.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, F. W. (2019). Tragedyanın Doğuşu. (M. Tüzel, Çev.) (10. bs.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nynauld, J. D. (2007). Kurtadamlık Üzerine. Yapı Kredi Yayınları, (51), 391.

- Oyebode, F. ve Ramsay, R. (2012). Infinity Net: The Autobiography Of Yayoi Kusama. *The British Journal Of Psychiatry*, 201(3), 249-250.
- Özdemir, M. (2021). Yabancılaşma ve İbn Haldun'un İlgili Tespitleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Bakış. *Beü İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 8(2), 539-558.
- Özınan, E. (2017). Erika Fischer-Lichte'nin Performans Anlayışı ile Marina Abramović'in Rhythm Serisine Bakmak. *Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi*, 1(1), 16.
- Öztürk, M. O. ve Uluşahin, A. (2011). Ruh Sağlığı ve Bozuklukları I (11. bs., c. 1-2, c. 1). Ankara: Nobel Tıp Kitabevleri.
- Panofsky, E. (2012). İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar. (O. Düz, Çev.) İnceleme Dizisi. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Platon. (1999). Devlet. (S. Eyüboğlu ve M. A. Cimgöz, Çev.) (1. bs.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Platon. (2001). Tîmaios. Dünya Klasikleri Dizisi. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Platon. (2007). Yasalar. (C. Şentuna ve S. Babür, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Platon. (2020). Phaidros. (F. Akderin, Çev.) (2. bs.). İstanbul: Say Yayınları.
- Revel, J. (2012). Foucault Sözlüğü. (V. Urhan, Çev.) Felsefe Dizisi (1. bs.). İstanbul: Say Yayınları.
- Russ, J. (2012). Avrupa Düşüncesinin Serüveni: Antik Çağlardan Günümüze Batı Düşüncesi. (Ö. Doğan, Çev.) (1. bs.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Sarı, A. (2006). Sanat ve Normaldışılık. İnceleme Dizisi. Ankara: Salkımsöğüt Yayınları.
- Sass, L. A. (2013). Delilik ve Modernizm. (E. Gürol, Çev.) (1. bs.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Scull, A. (2020). Uygarlık ve Delilik-Akıl Hastalığının Kültürel Tarihi. (N. E. Hüseyini, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sontag, Susan. (2005). Başkalarının Acısına Bakmak. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sontag, Susan. (2008). Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş Susan Sontag'tan Seçme Yazılar (2. bs.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Sontag, Suzan. (2005). Metafor Olarak Hastalık -Aıds ve Metaforları. (O. Akınhay, Çev.) (1. bs.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Spoerri, E. (1992). Adolf Wölflı' Nin Dünyası. I. Kür (Çev.), Adolf Wölflı İçinde (s. 48). Ankara: Sanart '92.
- Starobinski, J. (2007). Tanrı Katında Ruh: Akedia Günahı. Yapı Kredi Yayınları, (51), 390.
- Starobinski, J. (2012). Özgürlüğün İcadı ve Aklın Amblemleri. (H. Bayrı, Çev.) (2012. bs.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Stein, G. (2015). Picasso. (K. Özsezgin, Çev.) (1. bs.). İstanbul: Dedalus.
- Szasz, T. S. (2007). Deliliğın İmalâtı Engizisyon ve Akıl Sağlığı Hareketi Üzerine Karşılatmalı İnceleme. (G. Genç, Çev.). İstanbul: Yerdeniz Yayınları.
- Tanke, J. J. (2017). Painting From The Outside Foucault And Van Gogh (S. 270). United States Of America: Lexington Books.
- Teber, S. (1999). Picasso. Yaşam Öyküsü. İstanbul: Kavram Yayınları.
- Teber, S. (2009). Melankoli "Normal Bir Anomali" (4. bs.). İstanbul: Say Yayınları.
- Thompson, J. (2014). Modern Resim Nasıl Okunur: Modern Ustaları Anlamak. (F. Candil Çulcu, Çev.) (1. bs.). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Todorov, T. (2019). Goya: Aydınlanmanın Gölgesinde. (S. Şahin, Çev.) (1. bs.). İstanbul: Othello.
- Tunalı, İ. (1996). Estetik. Büyük Kitaplar Dizisi (4. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turan, M. S. (2022). Sanatta Yıkıcı Mizahın Delilik ve Gülme Anlatımı. Journal Of Arts, 4(3), 153-166.
- Turani, A. (1999). Dünya Sanat Tarihi (7. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turanlı, P. (2009, Ocak). William Blake ile Hayat Nehrinde. Artist Modern, (01/96), 98.
- Tükel, U. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Uçan, C. (2009). Tehlikeli Oyunlar'da Rönesans Etkisi ve Soytarılık, 94.

- Van Gogh. (2010). Van Gogh: 1853-1893. (B. Kadioğlu, Çev.) (1. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Van Gogh, V. (2013). Theo'ya Mektuplar. (P. Kür, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Vassaf, G. (2009). Cehenneme Övgü Gündelik Hayatta Totalitarizm. (Z. Gencosman ve Ö. Madra, Çev.) (21. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yates, F. A. (2007). Gizli Felsefe ve Melankoli: Dürer ve Agrippa. Yapı Kredi Yayınları, (51), 390.
- Yedikardeş, C. (2018). Plastik Sanatlar Özelinde Beynin İşleyişi Üzerine Figüratif Çözümlemeler. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Yıldız, A. (2018). Batı Ortaçağ'ından Günümüze Uzanan Bir Kurum: Bethlem/Bedlam Akıl Hastanesi. Klinik Psikiyatri Dergisi, 21(1), 89-97.
- Yıldız, İ. (2020). Yirminci Yüzyıl Resim Sanatında Güç ve Anafilaksi. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Yılmaz, M. (2013). Modern'den Postmoderne Sanat. Sanat Dizisi (2. bs.). Ankara: Ütopya Yayınları.
- Yüksel, M. (2012). Damien Hirst'ün Sanat Pazarı. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 16(3), 159-170.

İnternet Kaynakları

- Akman, K. (2005, 11 Nisan). Orlan'ın Suretleri. İzinsiz Gösteri. 31 Temmuz 2022 Tarihinde https://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/kubilay.akman_37.html adresinden erişildi.
- Artun, A. (2018, 21 Şubat). Dada'nın Hakikati. E-Dergi, Sanat Tarihi. 19 Aralık 2021 Tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-hakikati/3702> adresinden erişildi.
- Benayoun, R. (2019, 9 Aralık). André Breton'un Ardından: Salvador Dali'yle Söyleşi. (U. Aydın, Çev.) E-Skop Sanat Tarihi, Eleştiri. 6 Eylül 2022 Tarihinde https://www.e-skop.com/skopbulten/andr%c3%a9-bretonun-ardindan-salvador-daliyle-soylesi/5578#_edn1 adresinden erişildi.

- Caruso, E. C. (2017, 5 Eylül). Yayoi Kusama, L'artista Dei Pois. Freeda. Blog. <https://freedamedia.it/2017/09/05/yayoi-kusama-lartista-dei-pois/> adresinden erişildi.
- Demir, C. (2019, 19 Aralık). Nergis Metamorfozu: Salvador Dali ve Sigmund Freud Buluşması. Matematiksel. 6 Eylül 2022 Tarihinde <https://www.matematiksel.org/sanatin-deli-dahisi-salvador-dali-ve-narcissusun-metamorfozu/> adresinden erişildi.
- Eren, M. (2012, 26 Mayıs). Aydınlanma Çağının En Romantik Devrimci Ressamı; Francisco Goya. Cafrande Kültür Sanat. <https://www.cafrande.org/aydinlanma-caginin-en-romantik-devrimci-ressami-francisco-goya-mesut-eren/> adresinden erişildi.
- Ertuğrul, Y. (2019, 5 Nisan). Zelil Bedenler: "Freaks" Filmi Üzerine Bir İnceleme. E Skop Dergi Sanat Tarihi Eleştiri. E-Dergi, Sanat Tarihi. 23 Aralık 2021 Tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/zelil-bedenler-freaks-filmi-uzerine-bir-inceleme/4779> adresinden erişildi.
- Gen, E. (2012, 8 Eylül). Aşklar ve Köpekler (ve Sanat). E Skop Dergi Sanat Tarihi Eleştiri. 26 Ocak 2022 Tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/asklar-ve-kopekler-ve-sanat/880> adresinden erişildi.
- Hughes, R. (2003, 4 Ekim). The Unflinching Eye. The Guardian. ". <https://www.theguardian.com/artanddesign/2003/oct/04/art.biography> adresinden erişildi.
- Hunton, C. (2011). Falling For The Insane Artist: A Look At Foucault' S Madness And Civilization. Essai, 8(1). <https://dc.cod.edu/essai/vol8/iss1/20> adresinden erişildi.
- Muller, M. G. (2017, 26 Aralık). The Art Selfie Trend Peaked İn 2017, But How Did We Get Here? W Magazine. 31 Ocak 2022 Tarihinde <https://www.wmagazine.com/story/yayoi-kusama-museum-of-ice-cream-art-selfie-peak> adresinden erişildi.
- Nişancı, A. (2015, 29 Haziran). Joel Peter Witkin: The Dehşetengiz Fotoğraf Sanatçısı. Listelist. <https://listelist.com/joel-peter-witkin-kimdir/> adresinden erişildi.

Stanska, Z. (2021, 23 Mayıs). Camille Claudel: Love, Despair, And Auguste Rodin. Dailyart Magazine. <https://www.dailyartmagazine.com/love-and-despait-camille-claudel-rodin/> adresinden erişildi.

Suess, A. ve Budge, K. (T.Y.). Instagram İs Changing The Way We Experience Art, And That’s A Good Thing. The Conversation. 27 Ocak 2022 Tarihinde <http://theconversation.com/instagram-is-changing-the-way-we-experience-art-and-thats-a-good-thing-90232> adresinden erişildi.

Türkçe Bilim Terimleri Sözlüğü. (2013). TÜBA. Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi. <http://terim.tuba.gov.tr/> adresinden erişildi.

Waller, J. (2018, 5 Temmuz). Keep On Moving: The Bizarre Dance Epidemic Of Summer 1518. The Guardian. <https://www.theguardian.com/stage/2018/jul/05/bizarre-dance-epidemic-of-summer-1518-strasbourg> adresinden erişildi.

Yıldız, M. (2021, 5 Mayıs). Salvador Dali: Hayatı, Eserleri ve Bilinmeyenleri. Oggusto. 6 Eylül 2022 Tarihinde <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/salvador-dali-hayati-eserleri-ve-bilinmeyenleri> adresinden erişildi.