

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**FOUCAULTCU PERSPEKTİFLE
2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA DELİLİK**

Yüksek Lisans Tezi

DİLAN İLHAN

İstanbul, 2020

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**FOUCAULTCU PERSPEKTİFLE
2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA DELİLİK**

Yüksek Lisans Tezi

DİLAN İLHAN

Danışman: DR. ÖĞR. ÜYESİ MELİHA ELİF DEMOĞLU

İstanbul,2020

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı: Dilan İLHAN
Anabilim Dalı: Radyo, Televizyon ve Sinema
Programı: Sinema
Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Meliha Elif DEMOĞLU
Tez Türü ve Tarihi: Yüksek Lisans-2020
Anahtar Kelimeler: Sinema, Delilik, Foucault, İktidar, Temsil

ÖZET

Delilik, çeşitli toplumlarda ve çağlarda anlamı değişen ve kapsamı gelişen; ne olduğu ve nasıl oluştuğu kimi zaman günah ve kusurla, kimi zaman hastalıkla açıklanan bir kavramdır. Deliliğe neyin sebep olduğuna, hangi insan hallerinin delilik addedilip hangilerinin addedilemeyeceğine dair inanışlar kültürel ve dönemsel olarak farklılık gösteriyorsa da deliliğe dair her çağın ve kültürün ortaklaştığı nokta, onun toplumdışılığı olmaktadır.

Sinema, doğuşundan itibaren delilikle yakın bir ilişki içerisinde olmuştur. Bu yakınlık, Türkiye sinemasında deliliğin nasıl ve ne sıklıkla yer aldığını ve anlatıya sunduğu katkıyı sorgulamayı gerektirmektedir. Bu amaçla oluşan çalışma, öncelikli olarak kavramın tanımına ve zamanla kavrama eklemlenen anlamlara odaklanmaktadır. Kavramın tarihsel süreç içerisinde geçirdiği dönüşümün ardından sinemada delilik çehreleri araştırılmış, bu kapsamda dünya ve Türkiye sinemaları, temel örnekler üzerinden incelenmiştir. Çalışma, 2000 sonrası Türkiye sinemasında üretilen filmlerde sanrılı hallerin ele alınış biçimlerine odaklanmaktadır. Bu bağlamda 2000-2018 arasında gösterime girmiş, çalışmaya konu olan filmler, temaları ve deliliği işleyiş biçimleri bakımından açıklanmıştır. İncelenen filmler, aklın zıddında tanımlanan ve bu nedenle

akla muhalif bir anlam ihtiva eden deliliğın, yakın dönem Türkiye sinemasında çoğunlukla toplumsal ve siyasal eleştiriyi ileten bir işleve sahip olduğunu göstermektedir.



GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname: Dilan İLHAN

Field: Radio Television and Cinema

Programme: Cinema

Supervisor: Dr. Öğr. Üyesi Meliha Elif DEMOĞLU

Degree Awarded and Date: Master, 2020

Keywords: Cinema, Madness, Foucault, Power, Representation

ABSTRACT

Madness is a concept which its meaning changes and contains developments in various societies and ages. How it occurs or what it is, has been explained sometimes with odd or sin and sometimes with illness. The beliefs about what causes madness and which human states could be considered as madness, which not, shows diversities to cultures and periods but the common point of every period and culture about madness is being out of society.

Cinema had a close relationship with madness from its beginning. This closeness needs to query how often and how madness, takes place and contribute to narrative in Turkish cinema. The study which is created with this aim is, as a first priority focused on definition of concept and the significations which articulated to the concept with time. After the transformation of the concept in historical process, the aspect of madness in cinema has been researched, in this context, cinema of the world and Turkey has been examined on basic examples. This study is focused over the approach of delusional

states in films which produced after 2000 in cinema of Turkey. In this context, the films which has been showed between 2000-2018 disclosed regarding to their themes and the ways of work and madness. The analized films shows madness, which is defined opposite of mind and from that reason which includes a contrary sence of mind and in general had a function of transmiting social and political critique in near period of cinema in Turkey.



ÖNSÖZ

Tez çalışmamda, güler yüzüyle beni motive eden, azminden ve yaşam enerjisinden her zaman ilham aldığım Gönül ÖZKUL'a; beni yüreklendiren, yazım sürecinde karşılaştığım tüm teknik problemlere çözüm üreten Metin ALPAY'a; fikirleri, yönlendirmeleri, pozitifliği ve samimiyetiyle çalışmaktan mutluluk duyduğum tez danışmanım, sevgili hocam Dr. Öğr. Üyesi M. Elif DEMOĞLU'na tüm destekleri ve katkıları için teşekkür ederim.

Charles Bukowski, “güçler tarafından yırtılmakta” olduğunu hissettiği zamanlarda kedilerini izlediğini, onlara bakıp gevşediğini söyler. Günde 20 saat uyuyup hala güzel görünebilen bu varlıklardan çok şey öğrendiğini, onlardan ilham aldığını hatta bir kez daha dünyaya gelebilecek olsa, kedi olmak istediği belirtir. Neredeyse tüm zamanımı evde okuyarak, yazarak, planlayarak geçirdiğim; kimi zaman umutsuzluğa kimi zaman yorgunluğa düştüğüm bu süreçte, “güçler tarafından yırtılmakta” olduğum her an yanımda oldukları, beni sakinleştirdikleri ve neşelendirdikleri için, sevildiğimi hissettirdikleri ve Bukowski'nin dediği gibi “heyecanlanmak için bir neden olmadığını” hatırlattıkları için en büyük teşekkür sevgili kedilerim Lulu'ya ve Heşin'e.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

KISALTMALAR	İX
1. GİRİŞ	1
2. BÖLÜM: ELEŞTİREL BİR BAKIŞLA DELİLİK KAVRAMININ TANIMI VE TARİHSEL GELİŞİMİ.....	5
2.1 Kavram Olarak Delilik.....	5
2.1.1 Patolojik Kavramların Ötesinde “Delilik”	5
2.1.2 Gündüzden Geceye: Delilik Kavramı ve Kavramın Çağrışımlarına Dair	9
2.2 Tarihsel Süreç İçinde Delilik	14
2.2.1 Antik Çağ’da Delilik ve “Suyuk Hekimliği”	14
2.2.2 Ortaçağ’da Delilik: Kendi Yolculuğunun Esiri Olmak	18
2.2.3 Deliliğin Yükselen Sesi: Rönesans Döneminde Delilik	24
2.2.4 Aklın Işığında Delilik: Descartes’çı Merkezde Akıl ve Delilik İlişkisi.....	28
2.2.5 Kapatma Mekanlarında Deliliğin Yeniden Keşfi: On Yedinci Yüzyılda Delilik	30
2.2.6 On Sekizinci Yüzyılda Delilik: Bilindik, Tuhaf Bir “Nesne”	36
2.2.6.1 Delilik ve Akıl Bozukluğu Ayrımı	40
2.2.6.2 “Deli Olmama” Bilinci ve Pozitivist Psikiyatrinin Doğuşu.....	42
2.2.6.3 Kapatma Yılları Boyunca Deliliğin Tedavisi	45
2.2.7 “Tımarhaneler Çağı” On Dokuzuncu Yüzyılda Delilik.....	47
2.2.7.1 Tıp Kişilerinin Yüceltilmesi ve Dejenerasyon Teorisi	51
2.2.7.2 İktidarın Gözü: Panoptikon.....	53
2.2.7.3 On Dokuzuncu Yüzyıl Boyunca Osmanlı’da ve Türkiye’de Tımarhane	56
2.2.7.4 Psikanaliz ve Delilik	60
2.2.8 Modern Zamanların Akıl Hastalığı.....	62
2.2.8.1 “Anti-Psikiyatri” Akımı ve Tımarhane Sisteminin Eleştirisi	69
2.2.8.2 Farmakoloji Devrimi, Hastalıkların Standartlaşması ve Akıl Hastanelerinin Tahliyesi	74
2.2.8.3 Türkiye’de Modern Psikiyatri Uygulamaları.....	78

3. BÖLÜM: ESERDE VE SİNEMADA DELİLİK HALLERİ 84

3.1 Delilik, Bir “Eser Yokluğu”	84
3.1.1 Eserde Delilik, Eser ve Delilik	86
3.1.2 Modern Toplum, Modern Edebiyat ve Delilik İlişkisi	90
3.1.3 Türkçe Edebiyatta Deliliğin İzleri	95
3.2 Sinemada Delilik ve Deli Temsilleri	96
3.2.1 Deliler Dünya Sinemasında	98
3.2.1.1 Foucaultcu Bakış Açısıyla “ <i>Guguk Kuşu</i> ” ve “ <i>Delilik</i> ” Filmleri.....	108
3.2.2 Türkiye’de Sinema ve Delilik İlişkisi	113
3.2.2.1 “Türkiye Sineması” Kavramına ve Çalışmanın Kapsamına Dair.....	113
3.2.2.2 Türkiye’de Sinemanın İlk Yılları ve Delilik.....	116
3.2.2.3 “Sinemacılar Dönemi”nde Perdeye Yansıyan Delilik	119
3.2.2.4 1960’lı ve 70’li Yıllarda Sinemada Deli Temsilleri	122
3.2.2.4.1 “ <i>Mor Defter</i> ”, “ <i>Buzlar Çözülmeden</i> ” ve 60’larda Sinemada Delilik	123
3.2.2.4.2 Bir “ <i>Umut</i> ” Olarak Delilik: 1970’li Yıllar	124
3.2.2.5 1980-2000 Yılları Arasında Deliliğin Görünümleri	127
3.2.2.5.1. Sınır Aşımı Olarak Delilik: 80’lerin Yoksul, Kapatılmış, Başkaldıran Delileri	127
3.2.2.5.2 “Çöküş Yılları” Boyunca Delilik ve “ <i>Kaçıklık Diploması</i> ”	134

4. BÖLÜM: 2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA AKIL İHLALLERİ .. 139

4.1 Sinemasaldan Toplumsala Bakış	140
4.1.1 2000’li Yıllarda Türkiye Sineması	142
4.1.2 2000’li Yıllar ve Sinemada Deliliğin Çehreleri	143
4.1.2.1 Yeni Dönem Türkiye Sinemasının “Satürn Çocukları”	143
4.1.2.2 Her Köye, Kasabaya, Mahalleye En Fazla Bir Deli	146
4.2. 2000-2018 Yılları Arasında Aklın Sınırlarını Aşanlar	155
4.2.1 Güldürü Unsuru Olarak Delilik	155
4.2.2 Dram Filmlerinde Delilik.....	157
4.2.3. Gerilim Unsuru olarak Delilik	163
4.2.5 Yeni Politik Sinemanın Sınır Aşımaları	166

4.2.6 Aklın Sınır Aşımına Foucaultcu Bir Bakış	174
4.2.6.1 Beden ve İktidar Odağında Çoklu Kişilik: “ <i>Beyza’nın Kadınları</i> ”	175
4.2.6.2 Gerçek Bir Şizofreni Öyküsü: “ <i>Yaşam Arsız</i> ”	179
4.2.6.3 Kolektif Bir Delilik Hali: “ <i>Tepenin Ardı</i> ”	182
4.2.6.4 Ayna Deliliği ve “ <i>Ana Yurdu</i> ” Örneği	186
4.2.6.5 Bellek Yitiminden Akıl Yitimine: “ <i>Kaygı</i> ”	189
5. SONUÇ	194
KAYNAKÇA.....	201
EKLER	211

KISALTMALAR

ABD Amerika Birleşik Devletleri

APA American Psychological Association / Amerikan Psikiyatri Derneği

BBC British Broadcasting Corporation / Britanya Yayın Kuruluşu

DSM Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders / Mental Bozuklukların Tanısal ve İstatistiksel El Kitabı

KJ Karakter Jeneratörü

TRT Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

1. GİRİŞ

“Kim var orda? Sen misin Nadja? Öbür dünyanın, tüm öte-dünyanın, bu hayatta olduğu doğru mu? Seni duyamıyorum. Kim var orda? Yoksa yalnız mıyım? Ben kendim miyim?”

Andre Breton (2019:126)

Breton, “*Nadja*” isimli romanına “*Kimim Ben?*” (2019:9) sorusu ile başlar ve var oluştaki görünür biçimin “gerçek”le bağını sorgulamaya koyulur. Paris sokaklarında karşılaştığı gerçeküstü bir imge olan Nadja, umuttur, özgürlüktür, “*Aynasız odada, banyo üstündeki düşünce*”dir (2019:86) ve umudu arayışın romanı, Nadja’nın akıl hastanesine kapatılmasıyla son bulur. Bu son, yazara delilik ile akıl arasında bilinen bir sınırın olmadığını söyletecek, üzerinde fikir birliğine varılmış en gerçek “şey”lerden daha anlamlı “safsataların” varlığına inandıracak ve tüm o safsataları kaldırıp bir kenara atmanın “gerçeklikten” ve yücelikten yoksunluğunu hatırlatacaktır (2019:126).

Ummadığı bir anda Breton’ı umut ve özgürlükle karşılaştıran, Nietzsche’ye “*Öldü bütün tanrılar*” (1997:78) dedirten, Van Gogh’a kulağının bir parçasını kesip armağan etmesini salık veren, Don Quijote’u yel değirmenlerine karşı kışkırtan, deliliktir. Ve Shakespeare ve Hölderlin’den ve Hüseyin Rahmi’den ve Sait Faik’ten, tıpkı Vera’nın Nazım’ın düşlerinden süzülüp sol memesine damlaması gibi, dünyaya süzülen ve damlayan şey, deliliktir ve Foucault’ya göre: “*Dünyada ne kadar karakter, tutku, gerekli yanılsama varsa o kadar çehreye sahip olan, sayılamayacak kadar çok cepheli delilik*” (2017:74) vardır.

Ne var ki delilik, yüz yılı aşkın süredir biyolojik bir perspektifle ele alınmakta ve bu perspektif doğrultusunda, sadece ve en fazla “hastalık” olabilmektedir; lakin genetik yatkınlık ya da bozulmuş beyin biyokimyası görüşlerinden hareketle gerçekleştirilmiş sayısız araştırma ve varsayıma rağmen, pek çok delilik halinin etiyojisi gizemini

korumakta, tıp teknolojilerinin gelişimiyle ortaya çıkan tedavilerin çoğu ise ancak mevcut arazların hafiflemesini sağlayabilmektedir. Bir hastalık olarak kabulü öncesinde, farklı toplumlarda ve farklı tarihsel süreçlerde deliliğe dair kavrayışın değiştiği bilinmekte ise de genel olarak, tanrının bir cezası, kusur, günah, tehlike ya da bu dünyadan olmayan bir “şey” olarak kavranan deliliğin, kötülüğün halk tarafından görünür olmasını ve insanlık dışı uygulamalarla, halkın gözü önünde cezalandırılmasını isteyen iktidar tarafından, Ortaçağ ve Rönesans dönemleri boyunca serbest dolaşımına izin verildiği, toplum düzeninde ortaya çıkmış ya da çıkabilecek herhangi bir düzensizlik halinde ise sürgün edildiği bilinmektedir. 17. yüzyıla gelindiğinde “rezaleti önleme” gereksinimi, ceza ışığının kötülük karanlığına galip geleceği inancının terk edilip kapatma uygulamalarının ortaya çıkmasına ve yaygınlaşmasına sebep olacak ve böylece delilik, diğer suç ve günahlarla birlikte kapatılacaktır. Psikiyatrinin doğmasıyla birlikte ise gerçek kapatılma mekanı olan akıl hastanelerinde yeniden ve yeniden tanımlanmaya, sınıflandırılmaya ve denetlenmeye tabi olmuştur.

Çalışmada tarihsel süreç içerisinde deliliğe ilintilendirilen anlamlara vurgu yapmak adına, deliliği pozitivist kavrayıştan itibaren ele alan psikiyatrik terimler yerine “delilik” terimi kullanılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümü, deliliğin tanımına ve tarihsel süreç içinde geçirdiği dönüşüme odaklanmaktadır. Sürgün edilen, cezalandırılan, kapatılan deliliğin tarihi, eş anlamlı olarak damgalanmanın, ötekileştirmenin, toplumdışılığın tarihi olmaktadır.

Delilik aynı zamanda ihtiva ettiği aşırılık, coşkunculuk ve pervasızlık anlamlarıyla Nietzsche’nin tanımladığı dionizik kültüre gönderme yapmaktadır. Aklın zıddında tanımlanan delilik aklın, iktidarın, insan özgürlüğünü kısıtlayan her türlü baskı mekanizmasının çizdiği sınırları, bizzat aklın sınırlarını ihlal ederek aşmakta ve böylece bir muhalefet alanını imlemektedir. Kavram, bu bağlamıyla yüzyıllardır çeşitli sanat eserlerinin ve felsefenin ilgi odağı olmuştur.

Sinema ortaya çıkışından itibaren delilikle ilişkide olmuş, söz konusu ilişki Türkiye sinemasında deliliğin çehrelerini araştırmayı gerekli kılmıştır. Anlatı içerisinde edindikleri çeşitli işlevleriyle deliler, Türkiye sinemasında güldürü ya da korku öğesi

olarak kullanıldığı gibi, iktidar hegemonyasını reddeden ve böylece deliliğe sığınan ötekiler olarak da perdeye yansımıştır.

Çalışmanın çerçevesi temelde deliliğin en şiddetli biçimi olarak kabul edilen gerçeklik kaybı (psikotik ifadeyle psikoz hali) olarak belirlenmiştir; fakat Türkiye sinemasında deliliğin hangi kavrayışla ele alındığını ve hangi işlevlerle anlatıda yer aldığını incelemek, hezeyanlı hallere ek olarak deliliğin farklı çehrelerini de ele almayı zorunlu kılmaktadır. Bu nedenle çalışmada, çeşitli delilik hallerinin işlendiği filmlere, temel örnekler üzerinden yer verilmektedir. Çerçeveleme aynı zamanda, deliliği kurgu merkezine alan filmleri kapsamaktadır. Bu bağlamda örneğin; aldatma ya da kıskançlık sonucu delirdiği bildirilen karakterlerin yer aldığı filmler çalışmanın kapsamına dahil edilmemiştir; zira söz konusu filmlerde kurgu merkezini aşk ya da ihanet oluşturmakta, delilik ise temanın dramatikleşmesini destekleyen bir unsur olarak yer almaktadır.

Bütününde içerik analizi ve kaynak tarama yöntemlerinin kullanıldığı çalışmada tarihsel bir ayrımla deliliğin görünümünde ortaya çıkan farklılıkların tespiti ve bu farklılıkların toplumsal ve siyasal meselelerle ilişkili olup olmadığının ortaya konması hedeflenmiştir. Aynı zamanda deliliğin daha fazla görünür olduğu bir dönemden ya da dönemlerden söz etmenin mümkün olup olmadığı; sinema ve toplum ilişkisinden hareketle, toplumsal olarak deliliğe ilginin arttığı bir dönemden söz edilip edilemeyeceği sorularına yanıt aranmaktadır. Ek olarak, film üretiminde ticari kaygının delilik temsillerine etki edip etmediği, ediyor ise etkinin yönü ve şiddeti araştırılmaktadır. Çalışmanın amaçlarından bir diğeri, tarihsel bir analiz işlevi görerek sinema literatürüne ve sonraki çalışmalara katkı sağlamaktır.

Üçüncü bölüm, delilik ve eser ilişkisini, dünya sinemasında deliliği ve Türkiye’de sinemanın başlangıç tarihi kabul edilen 1914 ile 2000 yılları arasında üretilen filmler üzerinden Türkiye sinemasında deliliği konu edinmektedir. 1996 yılı, Türkiye’de sinema için yeni bir başlangıca işaret etmektedir. Söz konusu tarih, 90’lı yıllarda sinema sektörünün içinde bulunduğu kriz ortamından çıkışı ifade ettiği gibi, aynı dönemde yoğunlaşan aidiyet, kimlik, etnik ve kültürel çeşitlilik tartışmalarının sinemaya taşındığı bir kırılma noktasını da ifade eder. Türkiye’de sinemanın “yeni dönemi” ile filmlerin çeşitli kültür ve ideolojilerle biçimlendiği, böylece film

temalarında ve temsillerde çeşitlenmelerin olduğu ve söz konusu durumun delilik temsillerine de yansıdığı görülmektedir. Bu nedenle çalışmada 2000 sonrası Türkiye sineması odak alınmıştır.

Dördüncü bölümde 2000-2018 yılları arasında gösterime giren filmler incelenmiş, beyaz perdeye yansıyan çeşitli delilik çehreleri örneklendirilmiş, akabinde gerçeklik yitimi ya da gerçeklik algısında oluşan kırılmalar üzerine temellenen 20 film, temaları ve delilik temsilleri üzerinden değerlendirilerek filmlerden 5'inin analizine yer verilmiştir. İktidar, beden, ideoloji, söylem ve kapatılma kavramları merkeze alınarak, Foucaultcu bir bakış açısıyla analiz edilen filmler, konu edindiği delilik halini, net tanı ve tedavi yöntemleri ile perdeye taşınması nedeniyle, deliliğin bir gerilim unsuru olarak yer aldığı *“Beyza'nın Kadınları”* (Mustafa Altıoklar, 2006); çekimlerinin bir bölümü gerçek bir kapatma mekanında geçen, hekimlerce şizofreni teşhisi konmuş iki kız kardeşin gerçek hayat öyküsünü aktarması sebebiyle *“Yaşam Arsız”* (Yasemin Alkaya, 2008); kolektif bir paranoya halini sinemaya taşınmasıyla öncül örneklerinden ayrılan *“Tepenin Ardı”* (Emin Alper, 2015); kutsallaştırılan anne imajını ve kadına yönelen toplumsal baskıyı sorunsallaştırması nedeniyle *“Ana Yurdu”* (Senem Tüzen, 2015); güncel siyasal ve toplumsal durumu perdeye yansıtması, kolektif belleğin oluşumuna yönelen eleştirel bakışı ve belleksizlikten doğan gerçeklik bozumunu tartışması nedenleriyle *“Kaygı”* (Ceylan Özgün Özçelik, 2017) olarak belirlenmiştir.

2. BÖLÜM: ELEŞTİREL BİR BAKIŞLA DELİLİK KAVRAMININ TANIMI VE TARİHSEL GELİŞİMİ

Çalışmanın ikinci bölümü, bir kavram olarak deliliğin çağrıştırdığı anlamlar bütününe odaklanacaktır. Bu amaçla delilik, son yüzyılda edindiği patolojik değerin ötesinde, tarihsel olarak ele alınacak, deliliğe dair anlayışın toplumsal düzlemde çağın ekonomik, kültürel ve sosyal dönüşümlerinden nasıl ve ne şekilde etkilendiği ve bu etkileşimin 21. yüzyıl delilik kavrayışına hangi oranda eklemlendiği tartışılacaktır.

2.1 Kavram Olarak Delilik

Çokanlamlılığıyla delilik kavramı, günlük dile dahi sirayet etmiş tıbbi tanımlamaların ötesinde anıştırdığı anormal, damgalı, toplum dışı ya da öteki gibi anlamların yanı sıra coşkun, aşırı, aykırı gibi anlamlar da ihtiva etmektedir. Aklın, uyumlu ve uysal davranışın karşıtı olan delilik, böylelikle aynı zamanda bir çeşit sınır ihlalini imler; fakat söz konusu ihlal, çeşitli kültürlerde çeşitli atıflarla var olmaktadır. Delilik, kültürel ve toplumsal yapı kadar tarihsel süreçlere de bağlı olarak cezalandırılmış, dışlanmış ya da kutsal sayılmıştır. Bu noktadan hareketle, öncelikli olarak delilik kavramının tanımına ve çağrışımlarına dair çeşitli tespit ve tartışmalara yer verilmiştir.

2.1.1 Patolojik Kavramların Ötesinde “Delilik”

“Gülün Adı fikri hemen hemen rastgele geldi aklıma; hoşuma da gitti, çünkü gül öylesine anlam yüklü, simgesel bir nesnedir ki, neredeyse artık hiçbir anlamı yoktur; gizemli gül ve bir gül güllerin yaşantılarını yaşamıştır, iki gülün savaşı, bir gül bir güldür, bir gül bir güldür, bir gül bir güldür, gülhaçlar, olağanüstü güllerin güzellikleri, mis gibi kokan taze gül.” (Eco, 2002:569)

Umberto Eco, ilk kez 1980 yılında yayımlanan “*Gülün Adı*” isimli romanının sonuna eklediği “*Kitabın Adı ve Anlamı Üzerine*” başlıklı yazısında, yapıtına neden “*Gülün Adı*” ismini verdiğini yukarıdaki sözlerle anlatmaktadır. Okuyucuyu en

başından belli bir anlama sürüklemenin doğru olmayacağını belirten Eco, yapıt adının yorumsal bir anahtar olduğuna ve yazarın kendi yapıtı üzerine yorum yapmasının olmazlığına dikkat çeker. Böylece ona, “*Gülün Adı*” der. Simgesel olarak hem pek çok şey olan hem de hiçbir şey olmayan “Gül”ün adı (2002:568-569). Tıpkı bir “gül” gibi bir “deli” de simgesel olarak pek çok şey anıştırdığı gibi koskoca bir anlam kargaşasından doğan koskoca bir anlamsızlığa işaret etmektedir.

19. yüzyıl itibariyle psikiyatri alanında hastalıkların tanımlanmasına ve tasnifine yönelik pek çok çalışma yürütülmüştür. Nöroloji ve psikiyatri bilimleri, “delilik” kavramını kullanmayıp bunun yerine psikozlu ya da nevrozlu halleri tanımlamış, teşhislerini bu tanımlamalar ışığında şizofreni, melankoli ya da mani olarak adlandırmışlardır (Narlı, 2019:17). Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylandırılacak olan tanım ve tasnif çalışmaları ile birlikte Alman psikiyatr Emil Kraepelin, psikozları ve psikonevrozları ana ve alt gruplara ayırmış özellikle Fransız ve Alman hekimler, etiyolojisini dejenerasyona dayandırdıkları pek çok yeni hastalık tanımlamış ve sınıflandırmışlardır (Öztürk, 1995:4). Psikoz kavramı; kişilik bütünlüğünün dağınık, benlik sınırlarının belirsiz, duygulanım ve düşünce bozukluklarının sıklıkla görüldüğü hastalıkları içine almaktadır. Psikozlarda kişiler arası ilişkilerin bozuk, tutarsız ve çelişkili olduğu, dolayısıyla topluma uyumun sağlanamadığı görülmektedir. Psikozlu kişi, çoğunlukla yanılsama ve sanrılar yaşamakta, gerçeği değerlendirmede yetersiz kalmaktadır (Öztürk, 1995:262). Psikoz hali söz konusu olduğunda: “*Hastalar (...) her şey, gerçek varlıklar ve olaylarla birlikte, hayali olanlar da, şimdi sadece silinip yok olan bir imge ya da animasyon gibi hissedildiğinden, gerçek olanı hayali olandan ayırt etme yeteneğini kaybederler.*” (Sass, 2013:373). Buna karşılık psikonevrozlarda hastalık görece daha hafif bir seyir izler. Hasta gerçeği değerlendirebilir; kişilik bütünlüğü ve benlik sınırlarının mevcudiyeti söz konusudur. Kişiler arası ilişkiler genellikle “normal” seyreder ve psikonevrozlu kişi, topluma uyum konusunda yeterli ve iyi olabilir (Öztürk, 1995:262). Louis Sass, deliliği psikoz olarak tanımlamakta ve psikozluların dış gerçekliğe ve bu gerçekliğin tüm kanıtlarına rağmen, yalnızca kişisel kanıtlarına binaen yanlış değerlendirmeler, çıkarımlar ya da duygulanımlarda bulunarak hareket eden, “sahici” hezeyan ve sanrılara tutulmuş kişiler olduğunu belirtmektedir (2013:357).

Ne var ki Michel Foucault, Batı toplumlarını mercek altına aldığı *“Deliliğin Tarihi”* isimli çalışmasında, delilik deneyini anlamak için önce onu, üstünü örten patolojik kavramlardan kurtarmak gerektiğini; zira eğer delilik pozitivist bir kavrayıştan itibaren ele alınmaya çalışılırsa, ortaya çıkacak olanın, bozulmuş ve yüzeysel bir anlam olmaktan öteye gitmeyeceğini açıkça ve sıklıkla belirtmektedir (2017:507-508). Foucault’ya göre: *“Psikopatolojinin hiçbir kavramı, geriye bakmanın (retrospection) örtük oyununda bile ve özellikle orada düzenleyici rol oynamamalıdır. Kurucu olan, deliliği bölüp ayıran edimdir, yoksa bu bölünme bir kez yapıp da ortalık yatıştığında yerleşik hale gelen bilim değil.”* (2015:21). Deliliğin, en azından bazı biçimlerinde, farkındalığın azalmasından değil; aksine artmasından kaynaklanan bir durum olup olmadığı ya da yabancılaşmanın akıl düzeyinde değil; içgüdüler, coşkular veya beden düzeyinde yaşanıp yaşanmadığı sorularından hareketle yola çıkan Sass; şizofrenide tanısı konmuş kişilerin son derece zeki olabildiğini ve karmaşık zihin dünyaları sayesinde sıradan “akıllı” bir insanın fark edemeyeceği toplumsal geçerlilikler karşısında oluşturdukları farkındalığın ve takındıkları eleştirel tavrın gereği gibi gözlenip değerlendirilmemesinin, hatta akıl tarafından göz ardı edilmesinin ya da ilkel bir formun ürünü olarak yaftalanmasının, olsa olsa büyük bir talihsizlik olabileceğini ileri sürmektedir. Deliliğin an ağır ve en gizemli biçimi olarak tanımladığı şizofreninin nedenlerini anlamaya tıp biliminin tüm ilerlemelerine rağmen ne kadar uzak olduğunun altını çizmekte, hastalığın ardında yatan psikolojik yapının bilinmezliğine ve hatta akıl hastalığının bu önemli türünün gerçekte bir hastalık olup olmadığının kesinleşmemiş olduğuna vurgu yapmaktadır. Ek olarak, Sass’a göre şizofreninin, 20. yüzyılın yüksek sanat ve düşünce yapıtlarıyla kesiştiği pek çok ortak nokta mevcuttur (2013:18-32).

Delilik, aklını kaçırma, hala kişiyi sarsan, tedirgin eden bir vakıa olarak (ama aynı zamanda gizemiyle insanı büyüleyerek) kültürler boyunca var olmuş ortak insanlık deneyimlerimizin bir parçasıdır. Her ne kadar uygarlığın dışında bir çehreye sahip ise de aksine, bizzat uygarlığın tam merkezinde olma özelliğindedir. Yüzyıllar boyunca sanatçıların, hekimlerin, felsefenin temel ilgi konularından biri olmuştur. Delilik, insana hakikate tutunuşun bir pamuk ipliğine bağlı olduğunu hatırlatan sarsıcı bir varlık olarak, insan olmanın anlamına ve sınırlarına ilişkin kavrayışı sorgulamaya açar (Scull, 2019:13). Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde deliliğin değişen görünümleri ele

alınacaktır; fakat belirtmek gerekir ki, büründüğü farklı kılıklara rağmen delilik kavramı ardında belli bir tutarlılık barındırmaktadır. Bu tutarlılık, Batı tarihi boyunca kavrama ilişkin sürekliliğini korumuş çeşitli varsayımların mevcudiyetini beraberinde getirmektedir (Sass, 2013:13). Söz konusu varsayımlarla birlikte, delinin insanlık tarihi boyunca yapmış olduğu yolculuk, toplumdışılığın, ötekiliğin, damgalamanın izlerini taşır. Bu bağlamda deliliğin tarihi, tutarlı bir biçimde, dışarıda kalmanın, sürgün edilmenin veya kapatılmanın tarihine işaret etmektedir.

Çalışmada, yukarıda yer alan psikiyatrik terimler yerine “delilik” teriminin kullanımı, kavramın çeşitli tanımlarında altı çizilen “toplumsal öge” niteliğini pekiştirmektedir. Öte yandan bir terim olarak “delilik” anakronizm izlerini taşımaktadır. “Delilik” yalnızca halk arasında değil, aksine özellikle tıp çevresinde de kullanılmış; fakat 19. yüzyılın sonuna değin kullanımı olan kelime, Almanya’da yavaş yavaş ortaya çıkan ve gelişen “Psikiyatri” terimi ile zamanla adeta dilsel bir tabuya dönüşmüştür. Bu noktadan sonra, ileriki bölümlerde açıklanacak olan “Anti-psikiyatri Akımı”na mensup kimselerce kullanımına devam edilecektir. Psikiyatri ya da akıl hastalığı yerine delilik, yalnızca tıbbın merceği ile ve hekimlerin hakimiyeti altına alınmış bir psikiyatriden çok daha fazlasını içermektedir. Tarihsel olarak süreci ele almak, tıbbın odağında göz ardı edilmiş meselelerin de çalışılması zorunluluğunu içerir. Ayrıca, akıl hastalığının kusurlu bir beyin biyokimyasından, genetik bir yatkınlıktan, biyolojik izlerinin sürülebilirliğinden ya da tüm bu bileşenlerin ortaklığıyla oluştuğu fikrinden hareketle gerçekleştirilmiş pek çok araştırma ve iddiaya rağmen çoğu akıl hastalığının etiyolojisi hala bilinmezdir ve tedaviler, iyileştirici olmaktan çok ortaya çıkan arazların hafifletilmesini sağlamaya yöneliktir (Scull, 2019:13-17). Bu bilgilerden hareketle deliliğin önemli ölçüde gizemini koruduğunu söylemek yanlış olmayacaktır; aynı anda delilik, tıbbi anlayışın ötesindeki mevcudiyeti ile sinema, edebiyat, resim, müzik ve tiyatro dallarında, sayısız sanat eserine kaynaklık etmiştir, etmeye devam etmektedir.

2.1.2 Gündüzden Geceye: Delilik Kavramı ve Kavramın Çağrışımlarına Dair

“Beni bende demen, bende değilim

Bir ben vardır bende, benden içeru”

Yunus Emre (akt Altoparlak, 2013:65)

Temelde “akıl yoksunluğu” ya da “akli denge bozukluğu” anlamlarını içeren “deli” aynı zamanda aşırılık, coşkunluk, cesaret gibi yan anlamlar da içermektedir. Tıbbi, hukuki ve toplumsal boyutlarını hesaba katarak, deliliği; “*Belirli bir zamanda belirli bir yerdeki sosyal grubun anormal ya da hayli olağan dışı gördüğü ısrarcı davranış*” biçiminde tanımlamak mümkündür (Narlı, 2019:15). Eski Türkçe bir kelime olan “deli” aklını kaybetmiş, akli yerinde olmayan anlamlarına gelmekle birlikte, coşkun, azgın, pervasız, ateşli anlamlarını da ihtiva etmektedir. Deli, Osmanlı arşiv belgelerinde nadiren kullanılmıştır. Resmi yazışmalarda ekseriyetle “mecnun” kelimesinin (çoğulu olarak “mecanin”) yer aldığı görülmektedir. “Cinn” kökünden türemiş olan “cünün” sözcüğü, örtünmek, gizlenmek ve aynı zamanda aklını kaybetmek anlamlarına gelir (Artvinli, 2017:23). “*Cin, görünmeyen varlıkların, cennet bilinmeyen bir mekanın, adıdır.*” (Narlı, 2019:23). Deli kelimesinin, dilin pratik ve simgesel düzeylerinde akıl bozukluğu, aşırılık, aykırılık, içe dönüklük ya da toplum dışılık gibi pek çok anlama işaret ettiğini vurgulayan Narlı, dolayısı ile “deli”nin aynı anda özne ve nesne (ve dahası) olabilen dinamik bir varlığa sahip olduğunu ve dil içinde hareketini sürdürdüğünü şu sözlerle belirtmektedir:

“O, bir sıfat olarak, toplumsal yargının bakış açısını yansıtırken, bir nesne olarak bu bakış açılarının anlamlarını, ağırlıklarını üzerinde taşır. Bir özne olarak ise farklılığın, kendindenliğin, aykırılığın kapılarını gösterir. Akıl ile akıl dışının, iyi ile kötünün, doğru ile yanlışın, düzen ile düzensizliğin, normal ile anormalin arasındaki mesafelerin ve sınırların belirlenmesinde vazgeçilmez bir tayin edici durumuna yükselir. Bazen bir durum, bazen bir süreç, bazen bir hareket bazen de bir boşluk olur.” (2019,16).

Foucault'ya göre delilikle aramızdaki ilişki oldukça derinlerde köklenir: *“Deli insanın ilk gerçeğini ifşa etmektedir: onu ilkel arzularına, basit mekanizmalarına, bedeninin en aceleci belirlemelerine indirgemektedir. Delilik insanın kronolojik ve toplumsal, psikolojik ve organik bir cins çocukluk halidir.”* (2017:734).

Tanımlamalar, deliliğin aklın karşısında (ya da sınırında) yer aldığı bilgisine ek olarak, delilikte var olan coşkun, aşkın, aykırı yönlerin de altını çizmektedir. Bu nokta, delilikle dionizik kültür arasında bir paralellik kurmayı olanaklı kılmaktadır. Nietzsche, *“Tragedyanın Doğuşu”*nda, Apolloncu ve Dionysosçu ikiliğin sanatın gelişimine temel oluşturduğunu belirtmektedir. Apolloncu ve Dionysosçu sanat birbirine muazzam bir biçimde karşıttır ve bu muazzam karşıtlık, iki sanat tanrısına, Apollon ve Dionysos'a dayanmaktadır. Apollon, ışık tanrısı ve tüm yaratıcı güçlerin tanrısıdır. Aynı zamanda kahin tanrı olan (2019a:17-19) *“Apollon, mantığı, dengeyi, ışığı, akı, akılla algılamayı, akla dayanarak anlama ve kavramayı temsil eder. Apollon aynı zamanda insanlara güzellik yanılsaması sunarak, evrenin yarattığı korku ve dehşetten insanları korur.”* (Öztürk, 2012:29). Karşısında yer alan Dionysos, insanın görünümünden kuşkuya düştüğü, belirli bir durum karşısında nedensellik yasasının istisna oluşturduğu yerde, bir esriklilik olarak kendini gösterir. Dionysosça heyecanlar, kimi zaman ilkbaharın yaklaşmasıyla, kimi zamansa eski halk ezgilerinde anlatılan uyuşturucu içkinin etkisiyle uyanmaktadır. Baş gösteren Dionysosça heyecanlar ile tam anlamıyla bir kendini unutmuşluk durumu ortaya çıkacaktır (Nietzsche, 2019a:20-21). Akıl ile ölçü, coşkunluk ile delilik bir araya gelerek Yunan tragedyasının temelini oluşturmaktadır. Nietzsche'nin tanımlamalarından hareketle deliliğin dionizik kültür ile ilişkili olduğu söylenebilir. Nietzsche'ye göre Dionysos'a tapınanları ancak onlar gibi olanlar anlayabilir. Nietzsche: *“Nasıl da şaşkınlıkla bakmış olmalıydı ona, Apolloncu Yunanlı!”* sözlerinin hemen ardına: *“Tüm bu olup bitenin aslında kendisine pek de öyle yabancı olmadığını, hatta Apolloncu bilincinin yalnızca karşısındaki bu Dionysosçu dünyayı bir perde gibi örttüğünün korkusuna kapıldığında, daha da büyümüştü bu şaşkınlık.”* (2019a:26) sözlerini ekleyerek, aklın sınırlarındaki tuhaf durumun, muğlaklığın ve akıl ile deliliğin birbirini içeren (aynı anda dışlayan), birbirinin yerine geçen ikircikli yapısının altını çizmektedir.

Delilik, ancak aklın zıddında tanımlanabilir. Batı dünyasında bu yaklaşım, dünyanın tanrı nazarında bir delilikten ibaret olduğu eski Hristiyan tema etrafında şekillenmektedir. Söz konusu tema nezdinde her “şey”in iki çehresi bulunmaktadır; zira tanrı “şey”lerin özünü ve gerçekliği kendine almış dünyaya ise görüntü ve çelişkiyi bırakmıştır. Bu ikili çehrede güzellik çirkinliği, bilgi cehaleti, akıl deliliği örter. Büyük bilgeliğin yanında insanın aklı yalnızca delilikten ibaret olmaktadır. Dolayısıyla da delilik ancak ve ancak akla atfen var olabilmektedir (Foucault, 2017:63-67). Foucault’ya göre: “*Delilik bizzat aklın biçimlerinden biri haline gelmektedir. (...) Delilik her halükarda ancak bizzat aklın alanı içinde anlam ve değere sahip olabilmektedir.*” (2017:67-68).

Sass, deliliği “akıldışılık” olarak tanımlar. Delirmek, kişinin davranışlarına ve toplumsal hayatına akılcı etmenlerin kısmen sirayet ettiği veyahut da hiç etmediği durumları tarif etmek için kullanılagelmıştır. Tarihsel süreç içinde çeşitli çehrelere bürünmüş olsa da deliliğin algılanışı akıldışılık merkezinde oluşmuştur. Tıpkı Foucault gibi Sass da deliliği aklın zıddında tanımlamaktadır. İngiliz akliyecisi John Haslam’dan aktardığı ve deliliğe bakışın özünü oluşturduğunu ileri sürdüğü fikre göre: “*Işık ile karanlık, düzgün ile çarpık nasıl birbirinin karşıtıysa, delilik de akıl ve sağduyunun karşıtıdır.*” (2013:13).

Deliliği hem aklın karşıtı hem de akıl ile kavranamayacak her bilgiye ulaşmanın yolu olarak tanımlayan Fuzuli Bayat, terime ilişkin ortak kanıların varlığına rağmen, deliliğin farklı toplumlarda ve farklı dönemlerde çeşitlilik gösterdiğini belirtmektedir (2018:19). Bayat’a göre: “*Meseleye biraz geniş perspektiften bakacak olursak, deliliğin kendisi muhalefettir; normların içinde görünen, ancak insan hürriyetini kısıtlayan her şeye –dini ve sosyal kurumlara, hukuki ve iktisadi duruma, baskıcı rejime, adaletsizliğe, zulme, yobazlığa- karşı muhalefettir.*” (2018:34).

Altı çizilen bu zıtlık, çağlar boyu süregelen ve deliliği akıldışılık üzerinde temellendiren bu kavrayış, deliliğin kötü, kusur, eksik, damga, ceza gibi pek çok negatif imge değerinin temelini oluşturmaktadır. Dikkat çekici nokta, toplumların var oluşunun akıl ve delilik gibi birbirine karşıt kavramların bir arada varlığı ile mümkün olabildiğidir. Tıpkı sanatın Apolloncu ve Dionysosçu karşıtlıklarla var olabileceği

gibi... Yakın bir ifade, modern sosyolojinin kurucusu addedilen Durkheim tarafından ortaya konmaktadır: *“İnsanları dünyada güven içinde olduklarını hissettiren iyimser akımın yanında, daha az yeğin, daha az yaygın ama onu kısıtlayacak bir zıt akımın olması da zorunludur.”* (2019:386).

Yukarıda değinildiği gibi deliliğin tarihi, bir bakıma damganın, damgalanmanın tarihine işaret etmektedir. Erving Goffman’a göre toplum, kapsadığı tüm bireyleri kategorize etme araçlarına ve söz konusu kategorilerin doğal olduğuna inanılan tüm özelliklerini tesis eden bir bütünsel yapı olma özelliğine sahiptir. Toplumsal hayat içerisinde her bir kategoriye mensup her bir bireyin doğal ve sıradan kabul ettiği bu özelliklerin varlığı, karşılaşılan bir yabancıya peşin hükümler verilebilmesini de olanaklı kılmaktadır. Bir terim olarak ilk kez Yunanlar tarafından kullanılan “damga”nın toplumun hemen her alanında itibarsızlaştırıcı bir etkisinin varlığından söz eden Goffman, birbirinden üç farklı damga türünü tanımlar: Bunlardan ilki, bedensel anormallikler iken ikincisi bireyin karakter özelliklerinden (bozukluklarından) ileri gelen damgadır. Ahlaksızlık, aşırıya kaçan tutku ve coşku, alkolizm, irade yoksunluğu, işsizlik, eşcinsellik, intihara meyilli olma ve her türden ruhsal hezeyan ikinci kategoriye dahil olmaktadır. Üçüncü damga tipini ise ırk, din gibi kalıtımsal olarak aktarılabilen, etnolojik damgalar oluşturmaktadır. Hangi türden ve hangi derecede olursa olsun damga ortak bir paydayı ifade etmektedir: Damgayı taşıyan kişi ya da kişiler toplum tarafından istenmeyen veyahut toplumun beklentilerinden negatif anlamda uzaklaşmış kişilerdir (2014:29-33). Goffman, toplumla arasında böylesi bir mesafe oluşmuş kişiye karşı çoğunluğun yaklaşımını ise şu sözlerle özetlemektedir:

“Şüphesiz, tanım gereği, biz damgalı bir kişinin pek de insandan sayılmayacağına inanırız. (...) Onun aşağı halini açıklamak ve temsil ettiği tehlikeyi izah etmek için bir damga teorisi, bir ideoloji inşa eder; bazen de sosyal sınıf gibi başka farkları temel alan bir hasımlığı akla yatkın kılmak için rasyonel gerçekler buluruz. Sakat, piç, salak gibi özel damga terimlerini, genellikle asıl manalarına kafa yormaksızın günlük söylemimizde birer mecaz ve tasvir kaynağı olarak kullanırız.” (2014:34).

Durkheim gibi Goffman da toplumun sürekliliği için normal ve anormal addedilen zıtlıkların bir arada var olması gerekliliğine vurgu yapmaktadır; zira bir bireyin, kişisel olarak tanınmadığı halde içinde bulunduğu toplum tarafından kötü, hatta yüzkarası addedilmesi durumuna “kötü şöhret” adını veren Goffman, kötü şöhretin, toplumun tüm katmanlarının dahil olduğu enformel bir denetim mekanizmasının ortaya çıkması işlevini yerine getirdiğini belirtmektedir (2014:110-111). Ek olarak, damgalıyı ve normali yalnızca aynı düzlemin iki zıt kutbu olarak işaret etmek, kuşkusuz eksik kalmaktadır. Son kertede toplumsal olarak üretilen normlarda karşılığını bulmuş bu iki olgu somut olmaktan ziyade birer bakış açısından ibarettir. Bir kimsenin bazı nitelikleri nedeniyle daimi olarak damgalandığı ve dolayısıyla damgalı rolüne uygun bulunduğu durumlar şüphesiz ki vardır; lakin söz konusu sahip olduğu bu nitelikler iki rolün doğasını tanımlamamaktadır. Damgalayıcı süreç ve damganın türü, pek çok toplumsal işlevi yerine getirmektedir: Bir bireyin ahlaki düşkünlük ile damgalanması örneğin, formel bir toplumsal kontrol işlevini; bir diğer bireyin etnik veya dinsel aidiyeti nedeniyle damgalanması, rekabet yollarından uzaklaştırma işlevini yerine getirebilmektedir (Goffman, 2014:192-193).

Durkheim, kişinin nasıl sonuçlanacağını bilmeksizin giriştiği olumlu ya da olumsuz bir eylemin, direkt ya da endirekt sonucu olarak ortaya çıkan her ölüm edimini “intihar” olarak tanımlar (2019:5); söz konusu olguyu farklı katmanlarıyla ele aldığı çalışmada, genel olarak deliliğin ve spesifik olarak intihar eyleminin toplumsal bir olgu olduğuna dikkat çeker. Durkheim’a göre bir toplumu oluşturan bireyler yıldan yıla değişmektedir; fakat toplum değişmedikçe intihar oranlarında da bir değişim söz konusu olmayacaktır; zira toplumsal yaşam, esasta bir tasarımlar bütünüdür ve toplumsal yaşam koşulu olan söz konusu ortak tasarımlar, bireyin tasarımlarından bambaşka niteliklere sahiptir. Buradan edinilen sonuca göre, toplum yalnızca bireylerden meydana gelmez, aynı zamanda ortak yaşam için başat işlevlere sahip vazgeçilmez nesneleri de içerir. Böylece kişi, kendinden önceki kuşakların mirası üzerine beğenilerini ve yargılarını temellendirir (2019:318-326). Öyle ki: “*Kişinin yaptığı ve ilk bakışta sadece kişisel yaradılışını dışa vurur görünen hareketler, gerçekte, dışa vurdukları toplumsal durumun uzantısından başka bir şey değildir.*” (Durkheim, 2019:310). Akıl hastalığına

dair kavrayışımız, kültürel, ekonomik ve siyasi, pek çok bileşenin etkisi altında şekillenmiştir.

20. yüzyılın önemli düşünürlerinden Antonio Gramsci, insanın sabit ve değişmez bir doğaya sahip olmadığını ve ek olarak bilinen ve/veya varoluşu önceden belirlenmiş olan özlerden meydana gelmediğini belirtmiş, insanı tüm bunların aksine, köklerini tarihsel süreçten alan bir “oluş” olarak tanımlamıştır (akt Fontana, 2013:27). İnsanın böylece bir “oluş” olarak tanımlanması, deli ve delilik kavramlarına dair kültür içinde şekillenen bu algının toplumsal hayata, sanata ve özel olarak sinemaya yansıma biçimlerini incelemek açısından tarihsel süreçlerin ve toplumsal koşulların önemine dikkat çekmektedir.

2.2 Tarihsel Süreç İçinde Delilik

Deliliğe dair tanımlamalar, onun kültürel bir olgu olduğu, farklı tarihsel süreçler içerisinde farklı çehreler edinerek var olduğu görüşünde ortaklaşmaktadır. Bu durumda deliliğin sinemadaki temsilini değerlendirmek için, kavrama çağlar boyunca ilintilenmiş imgeleri açığa çıkarmak ve dolayısıyla delinin tarih boyunca kat ettiği yolu izlemek gerekmektedir. Çalışmanın bu bölümü, Antik Çağ’dan 21. yüzyıla değin deliliğe yönelen bakışı incelemeyi amaç edinmektedir.

2.2.1 Antik Çağ’da Delilik ve “Suyuk Hekimliği”

“Aslan kükredi, kim korkmaz. Tanrı konuştu, kim peygamber olmaz.” (akt Fromm, 2018:21)

Antikitede delilik, tanrı tarafından gönderilen bir ceza olarak kabul edilmektedir. Haşin bir tanrının sözünden çıkmak, pek çok cezaya davetiye çıkarmak anlamına gelir ve deliye çevrilmek bu cezalardan şüphesiz en ürkütücü olanıdır. Nitekim İsrailoğullarının ilk kralı Saul ve Babil’in kudretli kralı Nebukadnezar, bir gün tanrı Yahve’yi kızdırır ve her ikisi de korkunç bir biçimde cezalandırılır: Deliye çevrilir (Scull, 2019:19). Eski Ahit’te, Scull’un da belirttiği gibi, bu önermeye kanıt olabilecek pek çok farklı ibare yer almaktadır. Kitabı Mukaddes’in 1. Samuel kitabında örneğin,

Kral Saul'un üzerine tanrının gönderdiği kötü bir ruhun güçlü bir biçimde indiği, bunun neticesinde Saul'un sayıklamaya başladığı anlatılır (1. Samuel, 18-10). Benzer bir biçimde yine bu ruhun etkisiyle giysilerini çıkarıp coştığı, bütün gün ve gece çıplak yattığı ve neticesinde halkın: *"Saul'da peygamber mi oldu"* diye sorduğu anlatılmaktadır (1. Samuel 19-24).

Delilik Antik Çağ boyunca, neredeyse her toplumda benzer bir kabul sayesinde "cin çarpması" olarak addedilmiştir. Gerek Hristiyan gerek Müslüman toplumlar aynı tema üzerinde yoğunlaşır, böylece cin kovma ayinleri ya da delilerin manastırlara, kiliselere şifa için gönderilmesi sık sık karşılaşılan bir durum olmaktadır. Nitekim, Farsçada "divane" kelimesi "div" ve "ane" kelimelerinden türemiş olup cinle çarpılma anlamını taşımaktadır. Yine, aynı zamanda İslam edebiyatının en önemli kahramanlarından biri de olan "mecnun" Arapça "cinlerle çarpılmış" anlamına gelmektedir (Scull, 2019:62). Cin çarpması inanışından hareketle, tedavilerde cin çıkarma ayinlerine yer veriliyor oluşu ve söz konusu ritüellerin yaygınlaşıp çeşitlenmesi, Hristiyan inancında egzorsizmin temelini oluşturmaktadır (Akın, 2014).

Yeni Ahit'te tanrı oğlu İsa'nın pek çok cinliyi iyileştirdiği görülecektir. Matta İncili'nde, mezarlık mağaralarında yaşayan iki tehlikeli cinlinin iyileştirilmesi (Matta 28-32), söz konusu dönem için deliliğin kötü ruh veyahut cinlenme ile bağlantısını ortaya koymaktadır. Ek olarak yine Matta İncili, cinlenmiş bir çocuğun nasıl iyileştirildiği hususunda bilgi verir. Dikkat çekici nokta, çocuğun sara hastası olduğunun açıkça belirtilmiş olduğudur (Matta, 14).

Antik Çağ boyunca direkt tanrının sözlerini ilettiğine inanılan, çoğu kez sanrılar görüp vecde giren peygamberlere halk tarafından büyü gücü atfedilmiştir. Aynı zamanda yine halk tarafından ortalıkta pek çok sahte peygamberin varlığı da bilinmektedir. Dolayısıyla bu kişiler çoğu kez alaya alınır, dışlanır veyahut cezalandırılır (Scull, 2019:21-22).

Homeros'un yaklaşık M.Ö. 700'lü yıllara uzanan İlyada ve Odysseia adlı destanlarından, Yunan tıbbının mitolojik dönemine ait izleri sürmek mümkündür: *"Homeros destanları, salt şiir-yazın ve tarih dünyasının değil, ruhbilim çalışmalarının*

da vazgeçilmez başyapıtlarıdır. Ruhbilim araştırmalarının ilk yazılı kaynağı, Homeros destanlarındaki kahramanların, tanrıların serüvenleridir.” (Teber, 2013:79). Yunan hekimler, kutsal hastalık (sara), melankoli, cinnet ve diğer akıl bozuklukların kökenini, zaman içinde insan bedeninde arama çabasına girişmişlerdir. Öncelikli olarak Hippokrates, her türden hastalığa doğalcı bir açıklama sunma girişimleriyle beraber vücudun birbiriyle uyumlu ve ortamla daimi etkileşimli bir sistem olduğu iddiasını ortaya atmıştır. Hippokrates’a göre insan bedeni, dört temel sıvıdan oluşmaktadır ve ortamdan ya da mevsimsel değişimlerden de etkilenen bu sıvıların dengesinde oluşacak herhangi bir bozulma beden ya da zihin hastalıklarıyla sonuçlanır (Scull, 2019:29-30). Scull tarafından aktarılan dört temel sıvı, “Vücudu sıcak ve yaş tutan kan; vücudu soğuk ve yaş tutan, ter ve gözyaşı gibi renksiz salgılardan oluşan balgam; vücudu sıcak ve kuru tutan sarı safra ya da mide sıvısı; vücudu soğuk ve kuru tutan, dalaktan çıkan, kanı ve dışkıyı koyulaştıran kara safra.” (2019:30) olarak sıralanır. Örneğin; “Bizzat “melankoli” teriminin kökeni Yunanca “kara” (melan) ve “safra” (khole) kelimelerine dayanır.” (Scull, 2019:37).

Anlatılar, doğaüstü güçlerin neden olduğu salgın ve hastalıklarda Mezopotamya ve Eski Mısır hekimlerinin tanı ve tedavi yöntemi olarak Yunan tıbbı ile oldukça benzeştiğini ortaya koymaktadır. Nihayetinde tedavi gücü, yine tanrıların tasarrufundadır; fakat söz konusu tedaviler Hippokrates tıbbı ile oldukça benzerlik göstermektedir. Bu bilgiden hareketle Antik Yunan tıbbının kendisinden sonraki devrin alt yapısını sağladığı sonucuna varılabilir (Akın, 2014).

Deliliğin büyük ölçüde bir beden durumu olduğunun kabulü ile beden sıvılarında oluşan ve hastalığa sebebiyet veren sıvı dengesizliklerini çeşitli tedavilerle düzenlemenin gerekliliği ortaya çıkmış, hekimler bir hastalık olarak deliliği, arındırma, suya sokma, bedensel hareketlerdeki düzensizliğin giderilmesi gibi tedavilerle bertaraf etmeye çalışmışlardır. Arındırma yöntemi, deliliğin bir kirlenme olduğu inancı üzerinde temellenir. Bedenin özsuları, lifleri, buharları ve tüm bu bileşenler arasındaki uyumu sağlamak, tedavilerde başlıca amaç olmaktadır. Temelde dört tip deliliğin varlığı kabul edilmiştir ve bunlar; mania, melankoli, hastalık hastalığı ve histeri olarak sıralanırlar (Boyne, 2016:48-49). Kaygı ve hüznün eşliğinde seyreden melankoli, ateşsiz bir delilik

türüdür. Melankolide umutsuzluk ve sakinlik göze çarparken maniada sürekli bir coşku, aktif bir hayal gücü belirtileri gözlenmektedir. Melankoli alemi, nemli soğuk ve ağırdır. Buna karşıt olarak mania aleminde ateş, şiddet ve canilik gözlemlenebilir. Histeri ve hastalık hastalığı ise, örneğin mania ve melankolide olduğu gibi kendilerine özgü bir profil vermiş olmayı başaramadıkları için hekimlerce keşfedilmeleri zaman alacaktır; lakin bu hastalıkların Klasik Çağ boyunca yavaş yavaş zihin hastalıkları şemsiyesinin altına girdikleri görülür (Foucault, 2017:388-413). Delilik durumlarında hekimin beden sıvıları arasındaki dengeyi yeniden kurması söz konusu olduğundan kan alma, müsil verme, kusturma gibi yöntemlerle gerçekleştirilen tedaviler, “Suyuk hekimliği” olarak adlandırılmıştır (Scull, 2019:30). Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde de görüleceği üzere, suyu hekimliği adı altında gerçekleşen tedaviler bütünüünün etkisi, 21. yüzyıla değin sürdürmüştür.

Aristoteles’in “*Sorunlar*” isimli yapıtının XXX. kitabı, melankoli ve kara safra üzerine yazılmış ilk ve en kapsamlı eserdir. Kitapta yer alan görüşlere göre, kara safra her insanda bulunmasına rağmen her insanda hastalığa sebebiyet vermez. Ortam koşulları, beslenme, yaş gibi pek çok faktörden etkilenen kara safra, hastalık yapmaz; fakat mizacı belirler. Melankolik mizaç ile melankoli hastalığı birbirinden farklı durumlardır. Aristoteles’e göre, bu mizaca sahip olan kişiler, sıradan insanlardan farklıdır; zira düşünce merkezlerine yakın bir bölgede biriken kara safra, insanların yeteneklerini uyarmakta, olağanüstü yaratıcı güçleri ortaya çıkarmaktadır (Teber, 2013:117-120). Genel olarak akıl hastalıklarının (bazılarının ya da bir miktarının) kişide yaratıcılığa pozitif yönde bir etki yapıp yapmadığı, Aristoteles’ten, Antik Çağ’dan beri tartışılmalıdır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bu teorinin kimi dönemlerde yeniden ortaya çıkacağı, örneğin 18. ve 20. yüzyıllarda pek çok düşünürün yeniden ilgi odağı haline geleceği görülecektir.

Klasik Çin tıbbında hekimlerin deliliğe Batı dünyasından daha az ilgi gösterdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Günümüze ulaşan dokümanların azlığı ile birlikte kesin olan, zihinsel ve bedensel hastalıkların tanı ve tedavisinde, doğaüstü güçlerin ve dinsel (Budist ya da Taocu) açıklamaların birlikteliğidir. Hastalık sebeplerini kötü ruh veya cin çarpması olaylarına bağlayan hekimler, yapısal olarak

Batı'nın suyuuk hekimliğıyle ortak bir yol izlemişlerdir. Farklı olarak, özellikle de Taocu fikirler temelinde şekillenen hekimlik alanında, birbiriyle bağlantılı ve birbirine karşıt güçler yin ve yang arasındaki denge, sağlığın koşutu kabul edilmiştir. Batı'da zaman içinde deliliğın tanı ve tedavisine yönelik bir literatür ortaya çıkarken Çin için benzer bir durum söz konusu olmayacaktır. Çin tıbbı deliliğı farklı bir hastalık olarak ele almaktan ziyade, bedensel ve kozmolojik dengesizlikten doğan herhangi bir sağlık sorunu gibi ele alma eğilimindedir. Bu eğilimin 20. yüzyıla kadar sürdüğünü, deliliğın nadir anlarda tıbbın ve düşüncenin odağı olduğunu belirtmek gerekir (Scull, 2019:42-45).

Antikçağ'da tedavi, eğitim gibi çeşitli alanlarda müziğın kullanıldığı bilinmektedir. Müzik, insanı ve dünyayı kaostan kurtarabilecek bir (belki de tek) sanat olarak tanımlanmıştır. Bu nedenle yukarıda belirtilen uygulamalara ek olarak delilik tedavilerinde müzik kullanıldığı bilinmektedir (Teber, 2013: 138). Yeniden 1. Samuel'e dönülecek olursa: *“O günden sonra Tanrı'nın gönderdiği kötü ruh ne zaman Saul'un üzerine gelse, Davut liri alıp çalar, Saul rahatlayıp kendine gelirdi. Kötü ruh da ondan uzaklaşırdı.”* (1. Samuel, 16-23) sözlerine rastlanacaktır.

Genel olarak, deliliğın nedenini açıklarken dinsel veya doğaüstü sebepler ve insan bedeninden hareket eden doğalcı sebeplerin Antik Çağ'da ve çağlar boyu birbirine dolaşık halde var olduğunu söylemek mümkündür (Scull, 2019:38).

2.2.2 Ortaçağ'da Delilik: Kendi Yolculuğının Esiri Olmak

“Kârbân-ı râh-ı tecrîdiz hatar havfin çekip

Gâh Mecnûn gâh ben devr ile nevbet bekleriz

Fuzulî

Mecnun ile ben, soyutlanmışlık yolunun kervanıyız. Yol kesiciler kervanımıza saldırıp da tekilliğimizi bozmasınlar diye bazen o, bazen de ben, sıra ile şu dünyanın aşk nöbetini tutuyoruz.” (Pala, 2003:88)

Ortaçağ boyunca varlığını sürdüren cüzzam nedeniyle “miskinhane” adı verilen yapılar tüm Avrupa’da var olmuş, söz konusu dönem boyunca da sayılarını arttırmışlardır. Çağın sonlarında cüzzam hastalığı Batı dünyasından yavaş yavaş silinmeye başladıysa da bu yapılar varlıklarını sürdürmeye devam edeceklerdir; zira cüzamın yok olmasına karşın toplum tarafından cüzamlıya atfedilmiş olan değer ve imgeler varlığını sürdürmektedir. Zaman içerisinde yoksullar, dilenciler, serseriler ve deliler, cüzzamlının yerini alır. Böylece miskinhaneler, bu “yeni” toplumdışlıların asli mekanı haline gelecektir. Bayrak, önce cüzzamlıdan cinsel hastalıktan mustarip olana geçecektir. Ancak cüzzamlının Ortaçağ içinde sahip olduğu “değeri” klasik çağda sürdüren cinsel hastalıklar olmaz. Cüzzamın gerçek mirasçısı, tıbbın sahiplenmek için 19. yüzyılı beklediği bir olgu olan deliliktir (Foucault, 2017:23-31).

Ortaçağ için her türden hastalık, bedensel veya zihinsel fark etmeksizin, ilk günahın sonucuyla ortaya çıkmıştır. Böylece deliliğe ilişkin bakış açısının da diğer tüm hastalıklar gibi Hıristiyan inanışla şekillendiğini söylemek mümkündür. Hıristiyan dünyasında 300’lü yıllardan 1700’lü yıllara değin, örneğin melankoliye dair tartışmalar, din, inanç ve günah kapsamında değerlendirilmiştir. Öyle ki melankoli, ölümcül yedi büyük günahtan dördüncüsü kabul edilir. Çağ boyunca inançlı ve doğru bir insanın melankoliden uzaklaşması gerekliliği bir din ve devlet politikası olarak benimsenmiştir. Tembelliğin ve aylaklığın sonraki burjuva dönemi için de günahkarlıkla eş tutulduğu görülecektir (Teber, 2013:145-146). Ortaçağ boyunca hiçbir politik örgütlenme içinde bulunmasa dahi kendi içine kapanmış, hüznü, toplumsallaşamayan kimselerin davranışları bir tür başkaldırı olarak algılanmış, bu türden davranışlar topluma muhalefet addedilmiştir. Deliliğe dair bu kavrayış tüm çağlarda ve neredeyse tüm toplumsal örgütlenmelerde var olmayı sürdürmüştür:

“Kuşkuz bu arada norm sistemleri değişmiş. Tanrıya inanmak-inanmamak suçlaması yerine, akla-teknîğe güvenmek-güvenmemek düşüncesi gelmiş. Fakat melankolikler için değişen pek bir şey olmamıştır. Melankolikler, rahipler yerine bu kez de hakimler ve hekimler aracılığıyla psikiyatri kliniklerine kapatılmışlardır.” (Teber, 2013:144).

Bu dönemde sosyoekonomik ilerleme ve siyasal kurumların istikrara kavuşmasıyla ve ek olarak, İslam dünyasından aktarılan yeniliklerle beraber dinsel kurum özelliği gösteren hasta bakım evleri, yerlerini hastanelere bırakmıştır ve söz konusu hastanelerden bazıları, delilik tedavisine özel olarak ilgi göstermiştir. Bu kurumların zamanla en ünlüsü haline gelen hastane, Londra'daki Bethleem Hastanesi olur. Fakat bu hastanelerin varlığı ve delilerin hastanelerce tedavi edilmesi durumunun istisna olduğunu, çağ için ekseriyetle delilerin sorumluluğunun ailede olduğunu göz ardı etmemek gerekir. Dönem için, deliliğin doğal, insan bedeninden kaynaklanan bir araz olarak algılandığı bir süreçle birlikte hala doğaüstü bir kavrayışla ele alındığı bir sürecin birlikteliğinden söz edilebilir (Scully, 2019:75-79).

Hastanelere kabul edildikleri ve tedavi gördükleri istisnai durumlar olsa da deliler için Ortaçağ ve Rönesans boyunca sistemli ve sürekli bir kapatılma söz konusu olmamıştır. Bu dönemde de delilik toplumdışıdır; fakat yöntem kapatma değil, sürgün etmedir. Delilerin maruz bırakıldığı uygulamalar kırbaçlanma ve ardından değneklerle kent dışına kovalama, hacı veya tüccar grubuna emanet edilme gibi farklı biçimlerde gerçekleşmektedir (Foucault: 2017:32-36). Sürgün etmede etkin bir yeri olan ve zamanla özellikle edebiyat ve resim sanatlarına sirayet eden “deli gemileri” için Foucault şöyle demektedir:

“(...) deliyi gemicilere teslim etmek, onun kent içindeki belirsiz dolaşmalarından kesinlikle kurtulmak, onun uzağa gideceğinden emin olmak, onu kendi yolculuğunun esiri kılmak demektir. (...) Kaçılması olanaksız teknenin içine hapsedilen deli, binlerce kolu olan nehre, binlerce yolu olan denize, her şeyin dışında olan şu büyük belirsizliğe teslim edilmiştir. Yolların en serbest, en açık olanının ortasında esirdir: sonsuz kavşağa sağlam bir şekilde zincirlenmiş olarak. En mükemmel Yolcu'dur, yani geçidin mahkumudur. Ve yanaşacağı kara, tıpkı ayağını bastığı yerde nereden geldiğinin bilinmediği gibi meçhul bir yerdir. Gerçeğine ve vatanına ancak ona ait olması mümkün olmayan, şu iki kara arasındaki kısır geniş alanda sahiptir.” (2017:36-37).

Deliliğin tedavisinde Arap dünyası Batı'dan farklı bir yer edinmiştir; zira Arap dünyasında delilerin tedavilerini üstlenen hastanelerin varlığı çok erken dönemlerde gözlenir. 7. yüzyılda Fas'ta, 12. yüzyılda Bağdat'ta ardından Kahire'de spesifik olarak

delilerle, bizatihi hekimlerin ilgilendiği hastaneler kurulmuştur. Müzik, dans, masal anlatımı ya da gösteri etkinlikleriyle bir cins ruh tedavisinin uygulandığı bu kurumlarda hastaların iyileşmelerine kadar uzanan sürecin tamamı hekim kontrolündedir (Foucault, 2017:192). 10. yüzyıl ile birlikte Ortadoğu'nun büyük kentlerinde İslami hastanelerin giderek yangınlaştığı bilinmektedir. Selçuklular, 1205-1206 yıllarında Anadolu'da deliliğin tedavisi için bünyesinde özel bölümleri barındıran hastaneler kurmuşlardır (Narlı, 2019:50).

İslam dünyasındaki hastanelerin genel adı “Bimaristan”dır; Selçuklular, bu mekanlar için “darülafiye, darüşşifa” isimlerini kullanmış, Osmanlılar ise darüşşifa ile birlikte “darüssihha, bimarhane, şifahane ve tımarhane” sözcüklerini tercih etmiştir. Selçukluların, genel bimaristanlarda deliliğin tedavisi ile ilgilenen özel bölümlere yer verdiği gibi, yalnızca delilik tedavisiyle uğraşan yapılar da kurduğu bilinmektedir. Bu yapılar, Batı'daki örneklerle paralel olarak, cüzamlıların tecridi için oluşturulmuş olan “miskinler tekkesi” ya da “cüzamhane” adı verilmiş yapılardır (Kılıç, 2015:51).

Osmanlı'da tamamıyla akıl hastalarına tahsis edilmiş kurumların inşa edilip edilmediği, Osmanlı-Türkiye psikiyatri tarih yazımının önemli tartışma konularından birini oluşturmaktadır. Yazarların birçoğu inşa edilen darüşşifaların, genel hastane niteliği taşıdığı ve bu kurumlarda akıl hastalığının tedavisi için özel bölümler bulunduğu görüşünde ortaklaşmaktadır. Osmanlı Devleti'nde çeşitli dönemlerde akıl hastalarına da hizmet veren pek çok darüşşifa kurulduğu bilinmektedir; fakat Edirne'de 1448 yılında kurulan Sultan 2. Bayezid Darüşşifası ve 1559 yılında kurulan Süleymaniye Darüşşifası vakfiyelerinde akıl hastalıklarından ve akıl hastalarının bulundukları koşullardan ayrıca söz edilmiştir. Bu dönemde akıl hastaları sadece darüşşifalarda değil, dini ve mesleki örgütlerce kurulmuş vakıflarda ve tekkelerde de bakım ve tedavi görmektedirler. Kurumlarda akıl hastalarına yönelik tedaviler farklılıklar gösteriyorsa da temel de İslami yorumlara ve geleneklere göre tedavilerin şekillendiği söylenebilir (Artvinli, 2017:26-28).

Ortaçağ İslam dünyasında delilerin zorunlu hallerde (saldırganlık, kendisine ve/veya çevresine zarar verme gibi) ve tedavi amacıyla kapatıldığı, toplum tarafından deli olarak addedilen kimselerin bakımının ailelerin sorumluluğunda olduğu

bilinmektedir. Aynı zamanda bu dönemde kimsesiz deliler, sokaklarda halkın merhametine bırakılmış bazılarıysa belirli tekkelerde barınabilmiştir (Bayat, 2018:23). Foucault'ya göre “*Arap toplumu deliler karşısında her zaman hoşgörülüydü.*” (2015:83). Bunun en önemli sebeplerinden biri Batı dünyasında sanayi toplumunun doğmaya başlamasıdır. Batı'nın aksine bu dönemde İslam dünyası, deliliğe pek çok anlam atfetmiş ve temelde deliliği kaderci bir kavrayışla benimsemiştir. Aynı zamanda İslam kültürü içinde gelişen “Akıllı Deliler” (Ukalau'l Mecanin) kavramı, tüm toplum tarafından geniş bir ilgi ve kabul görmektedir. Akıllı Deliler, kimi zaman padişahların dahi müdahale edemeyeceği bir iktidara ve istedikleri herhangi bir mekanda yaşama dokunulmazlığına sahip olmuşlardır. Genel kabul ve inanış bu insanların mazhar oldukları gerçekleri kimselere doğrudan açamayacakları için delilik örtüsüne büründükleri yönündedir (Narlı, 2019:41-43). Ek olarak: “*Sufizm ya da tasavvuf, bütün Müslümanları “mezcup” ve “kutsal deli” kavramlarıyla tanıştırmıştır. Bundan dolayı orta çağ İslam toplumları meczuba aşına olup onu yadırgamamaya, hor görmemeye başlamıştır.*” (Narlı, 2019:47).

Türk kültüründe önemli bir yeri olan şaman, Fuzuli Bayat'a göre, iyilik yapmayı görev edinmiş “özel statülü” bir delidir. Şamanlık, göreve çağrılmakla başlayan ve şamanın ölümüne kadar devam eden bir sürece işaret eder. Önemli bir nokta, çağrının geriye çevrilemeyeceğidir (2018: 35-37). Bayat'a göre asıl olarak deli olmayan şamanın deli kültürüne ait kabul edilmesi, onun belirli toplumsal ritüelleri icrasından kaynaklanmaktadır:

“*Şaman, kamlık ritüeline toplumun beklentisi veya isteği doğrultusunda gerçekleştirir oysa deli olan birisinin mürekkep bir ritüeli yönetmesi, icra etmesi akla sığmazdır. Nitekim şaman, toplumun psikolojisini yönlendirmekte, onların beklentilerini yerine getirmiş gibi görünür. Şaman günlük hayatında da gelenekleri, töreleri iyi bilen birisi olarak algılanır o zaman ilmi literatürde uzun zaman şamanın deli veya epileptik olduğu tezi neden hâkim olmuştur? Bunun esas sebebi, şamanın ritüel gösteri zamanında sergilediği davranışları ve hareketleridir*” (2018: 43).

Osmanlı ordusunun “Deliler Ocağı”, 15.yüzyıl sonları itibariyle ortaya çıkmış ve 16. yüzyılla birlikte istihdam edilmeye başlanmıştır. Bu tarihten sonra her sancak

beyinin delilerden oluşmuş bir askeri birliğe sahip olduğu ve Osmanlı ordusunda deliler ocağına mensup 10.000'in üzerinde asker olduğu bilinmektedir. Söz konusu askerlerin “Deli” olarak adlandırılmalarının sebebi, giyim kuşamları, görünüşleri, savaş becerileri ve cesaretleridir (Bayat, 2018: 92-93).

Foucault'ya göre Avrupa'da kurulmuş olan ilk deli hastanelerinin İspanya'da 15. yüzyıl başlarında görülmüş olması, Batı dünyasında Arap kültürü etkisinin bir yansıması olarak okunmalıdır (2017:192). Böyle bir etki, Eski Roma ve Yunan metnlerinin Arapça çeviriler ile bir anlamda yeniden değer kazanmış olması ile mümkün olur. Bu geleneğin en önemli hekimi İbni Sina'dır. “*El-Kanun Fi't-Tıb*” adlı eseri, Arap dünyasının en etkili tıp derlemesi olma özelliğini taşımaktadır. Hatta eser, pek çok bilim insanı tarafından şimdiye değin yayımlanmış en önemli tıp metni sayılmaktadır. Beş ciltten oluşan ve yazımı 1025'te tamamlanan El Kanun'da hastalık ve tedavilere ilişkin yeniliklerin yanı sıra, ağırlıklı olarak Yunan Hippokrates ve Romalı Galenos etkileri görülmektedir. Tüm Arap ülkelerinde yaygınlaşan hastanelere karşın bakımı üstlenilen delilerin sayısı oldukça azdır. Aynı zamanda her ne kadar döneme ilişkin bilgiler oldukça kısıtlı ise de hastaların duvara zincirlendiği, dayanın bir tedavi unsuru olarak sistemli bir biçimde uygulandığı bilinmektedir. Kullanımı uzun süre devam edecek olan hacamat, müsil verme, kusturma gibi işlemlerin yanı sıra hastanın çılgınlık ya da durgunluk derecesine bağlı olarak afyon ile sakinleştirme, lavanta, kekik gibi çeşitli yağların kullanımı, banyo yaptırma gibi tedaviler İbn Sina'nın yararlı kabul edip uygulanmasını salık verdiği yöntemler arasındadır (Scull, 2019:56-60).

Tıbbi bir bakım merkezi kimliğiyle Londra'da 1400'lü yıllardan beri kaçıkların tedavisi ve bakımı için tahsis edilmiş olan Bethleem Hastanesi'nin, “ay çarpmasına uğrayanlar” için tahsis edildiği belirtilmektedir. Buradaki tedavi yöntemleri başlıca hacamat, müsille iç boşaltma gibi uygulamalardır (Foucault, 2017:182-183). Ay çarpması, 16. ve 17. yüzyıllarda da hastalıkların kökeni tartışmalarında sıklıkla yer bulan bir tema olmuştur. Özellikle İngiliz tıbbının etkisiyle 18. yüzyılda yeniden değer kazanacaktır. Çağlar boyu süregelen bu inanişâ göre atmosfer üzerindeki yoğun etkisi sebebiyle okyanus kadar ağır bir kütleyi dahi hareket ettirebilecek bir güce sahip olan ay, insanın sinir sistemini de etkilemektedir; zira atmosfer değişikliklerinden en çok

etkilenen sinir sistemidir ve bu durumda özellikle narin kişiler üzerinde ay, oldukça şiddetli etkilere sebep olacaktır (Foucault, 2017:334-335).

Babil astrolojisi, Jüpiter, Venüs, Mars ve Satürn olarak beş gezegeni tanımış, bu gezegenlerin insanlar üzerinde pozitif, negatif veya nötr etkileri olduğunu varsaymıştır. Babil kaynaklarına göre Jüpiter ve Venüs kişileri olumlu yönde etkilerken Mars ve Satürn'ün etkileri olumsuz, Merkür'ün etkileri ise nötr olmaktadır. Ortaçağ boyunca melankolik kişilere “Satürn Çocuğu” denmiş Satürn gezegeninin yaydığı kara, soğuk, kuru aura ile insanları etkilediğine inanılmıştır. Satürn etkisiyle insanlar huzursuz, mutsuz ve hüznü olabileceği gibi aynı zamanda günaha eğilimli ve bilge de olabilirler. Arap astrolojisinde Satürn'ün bedendeki kardeş organı dalaktır ve benzer şekilde Arap astrolojisi de Satürn'ün özellikle dalak üzerinden insanın ruhsal dünyasını etkilediğini öne sürmüştür. Toplumdaki dini ya da siyasi ritüellerden kaçınan Satürn Çocukları, toplum huzurunu bozdukları ya da toplumsal yaşama uyum sağlayamadıkları gerekçeleri ile çağlar boyunca tutuklanmış, sürgün edilmiş ya da yakılmışlardır. Toplumda tam bir disiplinin sağlanması için duyguların kontrolünü de hedefleyen tüm iktidar organlarının (tıp, hukuk, din, politika gibi) işbirliğiyle gerçekleştirilecek olan bu ideal, Ortaçağ boyunca görülen cadı avlarının da gerekçesini oluşturmaktadır. Cadıların (ve genel olarak kadınların) yakılması, neredeyse 1800'lü yıllara değin devam etmiştir (Teber, 2013:159-173).

2.2.3 Deliliğin Yükselen Sesi: Rönesans Döneminde Delilik

Bir hançer mi gördüğüm? (...) Yoksun elimde; ama görüyorum seni.

Uğursuz görüntü, göze var ele yok musun sen?

Kafamdaki bir hançer misin yoksa? Ateşli beynim mi yarattı seni?”

Shakespeare (2020:29)

Büyük kahramanlık göstererek döndüğü Norveç Savaşı ardından Macbeth, karşısına çıkan cadılardan kral olacağı bilgisini alır ve hayatı bu noktadan sonra altüst olur. Lady Macbeth'in yardımlarıyla önce kralı Duncan'ı öldürerek tahta çıkacak, ardından, yine kehanetlere tutunarak, iktidarına tehdit oluşturan silah arkadaşı

Banquo'yu öldürtecektir. Oyunda sıklıkla yer alan “iç ses” anlatımıyla, Macbeth'in kötülüğü ve cinayeti bilerek kucakladığı; fakat bu kötü eylemlerin sonuçlarından ürktüğü bilgisi verilmektedir. Yaşadığı ikilemler mutsuzluğu, kaygıyı ve korkuyu beraberinde getirir. Böylesi güvensiz, bunalımlı ve sanrılı geçen krallık yılları onu bir zorbaya çevirecek ve sonuç olarak gözünü perdeleyen kibir ve hırs, Macbeth'in ölümünü getirecektir.

Sanat eserleri, üretildikleri döneme dair pek çok ipucu ile toplumsal hayatın izini sürebilmeyi olanaklı kılar. Bu perspektiften hareketle belli bir dönemde belli bir toplumun ürettiği sinema filmlerini, tiyatro metinlerini ya da tabloları anlamak, o toplumun değerlerini, ideallerini, buhranlarını ya da çıkmazlarını anlamak adına önemli bir veri oluşturmaktadır.

Shakespeare'in trajedi ya da komedi, pek çok oyununda delilik önemli bir tema olarak yer almaktadır. 1500'lü yıllarla birlikte ticari tiyatronun yaygınlaşmasıyla delilik oyun yazarlarının sıklıkla işlediği bir konu haline gelir. Önceleri tiyatro anlatısı içinde gerilimi arttırıcı bir unsur ya da bir güldürü ögesi olarak kullanılan deli karakterler, zaman içerisinde çeşitlenmiştir. Bu dönemde deliliğin hicve elverişli yapısının keşfedilmesiyle, deli karakterlerin toplumla veyahut iktidarla ilişkili, demeye çekinilen iğneleyici ya da rahatsız edici düşünceleri dile getiren bir görev üstlendikleri görülmektedir (Scull,2019: 95-101).

Delinin bu alaycılığı, bayrağı ölümden ve ölümün katılığından, ciddiyetinden devralmıştır. Bir zorunluluk olan ölüm, insanı bir “hiç” mertebesine indirger. Bunun karşısında delilik, bizzat varoluşun kendisinin bir “hiç” olduğunu imlemektedir. Burada ölüm kusurlar, gülünç haller ve aksaklıklar içinde dağıtılmaktadır. Ölümün mutlakiyetine duyulan dehşet, deliliğin acı alaycılığıyla içselleştirilir. Ölüm de artık önemsizleşmektedir; zira asıl olarak hayat boş sözlerden, kibirden, bencillikten ve kakofoniden başka bir şey değildir. Ölümle birlikte yalnızca bir kemik yığımına dönüşecek olan baş, hali hazırda boşdur. Bu nedenle de delilik, ölümün şimdiden, hayatta iken gelmiş halidir. Deliliğin ölüm teması yerine ikame edilmesi bir kopuşu değil, aynı kaygının içinde meydana gelen bir dönüşümü vurgulamaktadır. Burada asıl olan, vurgulanan, varoluşun hiçliğidir; fakat söz konusu hiçlik, bir tehdit veya varoluşun

nihai bir sonucu olarak tanımlanmaz. Hiçlik, varoluşun sürekli ve sabit bir biçimidir ve içten hissedilmektedir. Böylesi bir durumda insanların deliliği kıyameti çağırmakta ve hatta onu gerekli kılmaktadır (Foucault,2017: 42-44). Foucault, iki kavramın kesişimini şu sözlerle açıklar:

“Ve eskiden insanların deliliği, hiç de ölümün yaklaştığını gösteren bir terim değilken, insanları bilgelige çağırmak için onlara ölümü seyrettirmek gerekirken, şimdi bilgelik deliliğın her yerde ihbar edilmesine, insanlara daha şimdiden ölümlerden daha fazla bir şey olmadıklarının öğretilmesine ve iki terimin birbirlerine yaklaşmasının nedeninin deliliğın evrenselleştikçe bizzat ölümle bir ve aynı şey haline geleceğinin anlatılmasına dayanmaktadır.” (2017: 42).

Tıpkı Ortaçağ gibi, gezegenlerin kişiler üzerinde etkili olup olmadıkları konusu, Rönesans için önemli olmuştur. Dönem içinde Satürn gezegeninin insan üzerindeki etkileri yeniden yorumlanmış, Satürn: “(...) Usun, düşüncenin, duygu ve yeteneklerin en fazla yoğunlaştığı, ozansal esrimelerin, “tanrısal çılgınların” gezegeni olarak tanımlanmıştır.” (Teber,2013: 175).

Macbeth örneğinde de görülebileceği gibi delilik, Rönesans döneminde insanın bütün zayıflıklarının oluşturduğu bir bütünün yöneticisi konumunu almıştır. Rönesans düşüncesine göre delilik, insanda kötü olan her şeye hükmettiği gibi insan yaşamında bayağı, hafif, eğlenceli olan her şey de deliliğe atfedilmiştir ve delilik insanlara dertlerini unutturan, onları hafifleten bir kaçış olarak Rönesans boyunca bir cazibe alanı oluşturmuştur. Halk taşlamalarında uzun süre bilginin ve/veya cahilce kibrin cezası olarak kullanılmıştır. Dönemin algısı, deliliğın kişisel olduğu; insanın kendi içinde beslediği yanılsamalar aracılığıyla, yine insanın kendisi tarafından oluşturulduğu yönündedir. Deliliğın ilk işareti ise kendine bağlılık olarak kabul edilmektedir. İnsan, ancak kendine körü körüne bağlı olduğu için çirkinliği güzellik, hatayı doğru, hayali gerçek kabul edebilir. Demek ki insanın kendi gerçekliğiyle ilgili olan delilik, kötülük ya da ceza değil, hata ve kusurdan ibarettir. 16. yüzyıla doğru sınırın ötesine itilmiş/kovulmuş olan deli, artık tiyatronun merkezinde yer alacak ve dile getirilmeyeni dillendiren, gerçeğın açığa çıkmasını sağlayan, eleştirel, belirleyici bir göreve sahip olacaktır. Rönesans boyunca her ne kadar gizemli, uçsuz bucaksız sularda savruluyorsa

da dilinden dökülen akıllı sözcüklerle toplumu oluşturan her bir bireye, kuruma, iktidara gerçeği söylemekten çekinmez, oluşturulan parodi içinde dinsel, ahlaki ve toplumsal eleştirinin tiyatrodaki bayrak tutanı haline gelir (Foucault,2017: 39-56). Öyle ki; *“Ortaçağın çözüldüğü, Rönesansın başladığı dönemlerde “çılgınlık”, “delilik” bir metafor olarak, üzerinde en çok konuşulan (...) yaşam tarzlarından olmuştur... Bu konu üzerinde yazı yazmamış, yorum getirmemiş hümanist yazar ya da sanatkar yok gibidir.”* (Teber,2013: 216).

Rönesans hümanizminin başlıca belgelerinden biri kabul edilen *“Deliliğe Övgü”* eserinde Erasmus, akıllı sayılan bütün insanların, ahlaki zaaflarına ayna tutmaktadır. Çağdaşlarından oldukça farklı bir söylemle, çağının “aptal”a atfettiği anlamları alaşağı eder, hatta en hakiki aptalların İsa Mesih yolundaki aptallar olduğunu söylemekten de geri durmaz (Scull,2019: 109). Erasmus’un Deli kılığında atladığı sahneden döneminin siyasi, dini ve kültürel kurumlarını; sanatçılarını, bireysel ilişkilerini hicvettiği, etkisi yüzyıllar süren eseri *“Deliliğe Övgü”* çalışmanın üçüncü bölümünde, delilik ve eser kapsamında tartışılacaktır.

Görüldüğü üzere kavramlar, her toplumsal örgütlenmede ve her farklı dönemde toplumun ihtiyaçlarına ve ideolojisine göre yeniden tanımlanmakta (Foucault,2017: 8), her çağ ve her toplum kendi delilik pratiklerini oluşturmaktadır.

17. yüzyıla gelindiğinde delilik, kaygı verici çehresini bir nebze yitirecek; fakat akıl tarafından kuşatılmış itaatkar bir çehreye bürünecektir. Delilik artık uçsuz bucaksız sulara savrulan bir kayık değildir, aksine toplumun tam ortasına demir atmış vaziyettedir; zira artık zapt edilmiştir. Yeni koşullarla beraber delinin asli mekanı ise hapisanedir. Böylece 17. yüzyıl ile birlikte delilik toplum tarafından görünür olur, kabul görür. Bu kabul ile birlikte Rönesans’ın seslerini serbest bırakıp şiddetine egemen olduğu delilik, Klasik Çağ ile sesini yitirecektir (Foucault,2017: 80-85).

2.2.4 Aklın Işığında Delilik: Descartes'çı Merkezde Akıl ve Delilik İlişkisi

“Bana sık sık yalan gelir olup bitenler,

Çukura düşerim göğe göz gezdirirken.

Ama avutur Ses: “Sakla düşlerini,” der,

“Delinin düşü güzeldir Bilgeninkinden!””

Charles Baudelaire (2019a: 159)

17. yüzyıl ile başlayan kitlesel kapatma uygulamaları ve bu uygulamaların, en başından itibaren, tam merkezinde yer alan deliliğin temsil ettiği değerlerlerden, ancak aydınlanma ile akla atfedilen değerler kavrandığında bahsetmek mümkün olacaktır. Bu noktadan hareketle çalışmanın bu bölümü, Descartes'çı merkezde akıl ve akıldışılık/delilik tartışmasına atıfta bulunmaktadır.

Kişinin başkalarını ya da toplumu kendi yalnızlığının merkezinde konumlandığı bir bakışla algılama çabası, Rönesans'tan bu yana günlük yaşam deneyimlerini de sanatı da düşünce üretimini de derinden etkilemektedir. “Modern akıl” kavramını ortaya attığı ya da en azından söz konusu kavrama net bir biçim verdiği kabul edilen Rene Descartes'ın, kendi içini dışarıda olan her “şey”den ayrılarak, kendi iç fikirleriyle dışarıda olan tüm bu “şey”leri algılamaya çalıştığı yöntem, modern dünyaya büyük bir etkide bulunmuştur. Buna göre kişi “ben”i merkeze alır, yalnızlaşır yani içinde bulunduğu ortamdan uzaklaşır. Kendini nesnelleştirme söz konusudur ve böylece refleksivite ortaya çıkar. Düşünce, Descartes ile birlikte artık kolektif bir eylem değildir, dolayısıyla bilgi ortak bir meta olmaktan çıkmaktadır; zira düşünce artık kişisel bir sorgulama halini almıştır (Sass, 2013:131-132).

Descartes'a göre, hakikate ulaşmanın ön koşulu, insanın farklı kaynaklardan alımladığı önyargılardan kurtulmasıdır ve işaret ettiği bu önyargılar, tanrıbilimden felsefeye, kuşaklar boyunca aktarılan kültürden gizemciliğe ve batıl inançlara kadar geniş bir çember oluşturmaktadır. Descartes temelde, hiçbir koşulda kuşku duymayacağı şeyin ne olduğunu bulmak ve felsefesini bu buluşunun üzerine bina etmek istemiştir. Böylesi bir yola ilk adımını her şeyden kuşku duyarak atar. Böylece, çıkış

noktasının kişinin kendi bedeni, somut yapısı olması gerektiğine karar verir. Nihayetinde kişinin bedeni varlığından kuşku duyması olasılık dahilinde değildir; fakat böylesi bir maddi gerçeklikten kuşku duyanların varlığına ulaşacaktır ki, bunlar delilerdir (akt Boyne, 2016:57-58). Roy Boyne, Descartes'ın delilerle ilgili tespitini şu sözlerle aktarmaktadır: *“Zihinleri ödsuyunun kara buharlarıyla o denli kararmıştır ki bunların... çıplak oldukları halde yıldızlı erguvan kaftanlar giydiklerini ya da aslında birer testi olduklarını veya vücutlarının camdan olduğunu sayıklarlar.”* (2016:58).

Düşlerin canlılığından oluşabilecek bir yanılsama kuşkusuyla yola çıkan Descartes bu kez elleri ya da ayaklarının gerçekte var olup olmadığını sorgulama yoluna gidecektir; lakin eriştiği sonuca göre düşü uyanıklık halinden ayırt edecek kesin bir kanıt bulmak olanaksızdır. Bu sonuca rağmen kesinlik arayışına son vermez; zira ister düşlerde ister uyanıklık halinde, ikiyle üçün toplamı her zaman beş sonucunu verecektir. Bu noktada başka bir sorunla karşılaşacaktır: İki ile üçün toplamı gerçekten beş midir, yoksa Descartes, kendi kendini mi kandırıyordur? Descartes sözü edilen kuşkunun izinde ünlü “kötücül cin” kavramını ortaya atmıştır. Kavram, iki ile üçü her topladığında sonucun beş etmesini sağlayan kötücül bir cinin etkisi altında olduğu varsayımına dayanır. Bu varsayım göre Descartes'ın ne maddi bedeni ne onu çevreleyen nesneler dünyası ne yer ne de gök gerçekten vardır. Var olan tek gerçek, kişinin aldatılıyor olduğudur. Ortaya attığı kötücül cin kavramı, Descartes'ı “düşünüyorum o halde varım / Cotigo ergo sum” ifadesine götürecektir; zira eğer gerçekten yoksa var olduğunu düşünmesi de olanaksız olmalıdır. Var olduğunu düşünebildiğine göre, gerçekten vardır. Böylece felsefesini bina edeceği temel hakikati bulmuş olur. Bu hakikat, düşünmeye devam ettiği sürece var olacağının bilgisidir. Bu noktadan sonra kötücül cin varsayımını bir kenara bırakmıştır (akt Boyne, 2016:59-61). Descartes'ın iddiası, “düşünemeyen” ve dolayısıyla “var olmayan” her “şey”in akıbetini anlamak açısından oldukça önemli bir başlangıç noktasını oluşturmaktadır.

Tarih boyunca insanın kendini ve doğayı anlama çabalarının insan-merkezli bir bakış açısıyla şekillendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Söz konusu bakış açısı, insanın merkezde ve dolayısıyla en değerli olduğu şiarıyla, diğer canlılara değer biçmektedir. Burada belirleyici olan, insanın ahlaki davranışlarının tek nesnesi olma

durumudur; zira ahlaki fail olma hali, hak sahipliğini beraberinde getirir. İnsan harici canlılar, ahlaki fail olma özelliğinden yoksun oldukları için, hak sahibi de olamamışlardır (Aşar,2018). Düşünebilen insan dışında kalan canlıların hak sahipliği Descartes ile birlikte çarpıcı bir değişime uğrar. Bu kırılma noktası Haluk Aşar tarafından şu sözlerle ifade edilmektedir:

“(...) Descartes’a gelindiğinde hayvanlar ve diğer canlılar ruhsuz birer makine olarak görülmeye başlanmıştır. Descartes iradeden hiçbir şekilde pay almayan hareketlerin mekanik hareketler olduğunu söyler ve ona göre, hayvanların iradeye dayalı hareketleri olmadığından onların hareketleri mekaniktir. Hayvanların birer makine olarak tasarlanması demek onların acı çekmediğini var saymaktır. (...) Descartes’ın bu tezinin yanı sıra ortaya çıkan kapitalist ekonomi biçimi ve doğaya egemen olma düşüncesi artık insan ile diğer canlılar arasındaki ilişki biçiminde de değişiklik yaratmıştır. Diğer canlılar zamanla insan için birer “şey” haline indirgenmiştir.” (2018).

Descartes’ın çağı etkileyen yaklaşımı, deliliğin dışlanması da beraberinde getirir. Kuşkuyu merkeze alan Descartes, akıldan kuşku duyma ihtimalini doğurduğu için deliliği tamamen dışlar (Boyne, 2016:73). Foucault’ya göre bu dışlamanın nedeni deliliğin kuşkuyu harekete geçiren iradede hem hep mevcut olmasından hem de hep dışarı atılmasından kaynaklanmaktadır. Akıl tasarısı, en başından itibaren deliliğin kıyılarında hareket eder; zira bu tasarı deliliğin akıllı tehdit eden sürekli bir uykuya ve kendini kimi kuruntulara bırakma eğilimini içerir (2017: 222).

2.2.5 Kapatma Mekanlarında Deliliğin Yeniden Keşfi: On Yedinci Yüzyılda Delilik

Kapatma uygulamasına geçiş, temelde “rezaleti önleme” arzusuyla açıklanmakta, en azından bu zemin üzerinde meşruiyet kazanmaktadır. Bu durum, kötülük bilincindeki önemli bir dönüşümü de haber vermektedir. Rönesans boyunca süregelen delilik serbestisi, kötülüğün halk tarafından görünür olmasının iktidarlarca istenmesinden kaynaklanır. Kötülük 17. yüzyıla değin en insanlık dışı, en şiddetli unsurlarla, halk önünde, gün ışığında sona erdirilmektedir; zira dönemin algısına göre

ancak cezanın ışığı, kötülüğün içinden çıktığı karanlığı dengeleyebilir. 17. yüzyıl itibariyle oluşan ve çemberini genişleten kapatma uygulaması, öncül döneminin zıddında bir ideoloji benimsemektedir: Kötülük bulaşıcıdır ve kötülüğün ulu orta serilmesi, onun sonsuza değin çoğalmasına sebebiyet verebilir. Bu durumda “örnek olma” tehlikesi ihtiva eden tüm kötülükler gizli tutulmalıdır (Foucault,2017: 226-228). Böylece: *“Delilik 17. yüzyıl ortasından itibaren bu kapatma alanına ve burayı onun doğal yeri olarak işaret eden harekete bağlı olmuştur”* (Foucault,2017: 90).

Cezanın seyirlik bir unsur olma özelliğinin ortadan kalkmaya başlamasıyla parçalanan, suçun niteliğine göre farklı uzuvları damgalanan, kazığa bağlanan ve çeşitli yöntemler aracılığıyla azap çektirilen beden, cezalandırma yöntemlerinin ceza sürecinde gizlilik esasına göre yeniden şekillenmesiyle fiziki acıdan kurtulmaya başlamıştır. Bedene olabildiğince az dokunmak temelinde şekillenen yeni ceza sisteminde bedenin bir araç ya da aracı olarak var olduğu söylenebilir. Asıl soru, artık ceza bedene nüfuz etmiyorsa neye müdahale edecektir? Bu noktada cezanın bedene değil ruha yöneldiği, azap çeken beden yerine kalp, irade, düşünce ya da ruhsal duruma sirayet eden bir ceza sisteminin oluşturulması gerekliliği söz konusu olmakta ve kurulan yeni sistemin sacayaklarını hapishane, zorla çalıştırma, sürgün gibi cezalar oluşturmaktadır. Ceza sisteminde yaşanan dönüşüm, çalışmanın konusu ile direkt bağlantılıdır; zira bir yandan suçlar ve kabahatler adı altında yasa tarafından tanımlanmış olaylar yargılanırken diğer yandan anormallikler, tutkular, uyumsuzluklar ya da ortam ve kalıtım etkileriyle oluşmuş kimi durumlar da yargılamaya tabi olmaktadır. Irza geçmeler yargılandığı gibi cinsel uyumsuzluklar da yargının konusudur (Foucault, 2019:39-52). Foucault, yeni ceza oluşumunu şöyle betimler:

“Fizik acı, bizzat bedenin acı çekmesi, artık cezanın oluşturucu unsurları olmaktan çıkmışlardır. Cezalandırma bu dayanılmaz duygular sanatından, bir askıya alınan haklar ekonomisine geçmiştir. (...) Bu yeni tutumun etkisiyle, anatomi üzerinde oynayarak azap çektiren celladın yerini koskoca bir teknisyenler ordusu almıştır: gözetmenler, hekimler, papazlar, psikiyatrlar, psikologlar, eğitimciler (...).” (2019:43-44).

Beden ulaşılabilir bir mal varlığı olarak, cezalandırma sistemleri içinde üretim koşullarına göre araç halini almıştır. Örneğin köle sistemli bir ekonomide cezalandırma, emek gücü ortaya çıkarmaktadır. Bunu izleyen dönemlerde ticari ekonominin gelişimine paralel olarak hapishane ya da hastanelerde zorunlu çalıştırma cezalarının ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Sonraki dönemin endüstriyel sistemi serbest bir emek piyasası üzerine bina edildiğinden, zorunlu çalıştırmanın cezalandırma sistemi içerisindeki payı 19. yüzyıl ile birlikte azalmaya başlar, bunun yerine ıslah etmeye yönelik hapishane uygulamaları yaygınlaşır. Hatırlanması gereken nokta iktidar ilişkilerinin beden üzerinde gerek azap çektirerek, gerek damgalayarak gerekse de zorlayarak, terbiye ederek; fakat her koşulda ve mutlaka doğrudan müdahale oluşturabildiğidir. Bedenin siyasi açıdan içinde bulunduğu bu karmaşık kuşatma, onun ekonomik kullanım değerine bağlı olmaktadır. Daha yalın bir ifadeyle, bedenin iktidar ilişkileri tarafından kuşatılmasının ana sebebi, onun iş gücü olmasından kaynaklanmaktadır. Elbette beden ancak hem ıslah edilir hem de uyumlu hale getirilir ise üretim gücü halini alabilir. Bu tabi kılma, iktidar tarafından zorlama, fiziki şiddet ya da daha detaylıca düşünölmüş yöntemler aracılığıyla gerçekleştirilebilmektedir (Foucault, 2019:61-63). Bu yeni kavrayış ile birlikte: *“Çılgınlık ya da delilik, insanın varoluşsal, yaşantısal, ruhsal bir durumu olarak değil, toplumların üretim sorunu olarak görölmüştür. Ruh sağlığı mutluluk için değil, çalışmak ve üretmek için bir araç (bir önkoşul) olarak değerlendirilmiştir.”* (Teber, 2013:221-222).

Batı’da 1656, Paris Genel Hastanesi’nin kuruluşunu sağlayan kararnamenin çıkarıldığı tarih, delileri de kapsayan geniş çaplı kapatma uygulamasına geçişin dönüm noktasıdır. Kurulan hastanenin idari yapısı, hastane uygulamaları hakkında önemli bir referans noktası oluşturmaktadır. Kararnameye göre hastane yönetimi, ömür boyu atanan müdürlere verilmiştir; fakat burada, müdürlerin süresiz atamalarının haricinde dikkat çekici olan nokta, atanmış bir yöneticinin yetkilerini hastane binasının dışında, tüm Paris kenti genelinde uygulayabiliyor olmasıdır. Müdürler, Genel Hastane’nin içinde ve dışında tüm yönetim, asayiş, yargı, ceza ve ıslah yetkilerine sahiptirler. Dolayısıyla Genel Hastane tıbbi bir kurum niteliğinde değil; bir çeşit idari merkez, yarı adli bir yapı niteliğindedir. Zira kararname ile müdürlerin işkence direkleri, prangalar gibi çeşitli “ceza” aletlerine sahip olacağı, Genel Hastane yapısına bağlı zindanların ve

hapishanelerin direkt müdürlerin talimatları gereğince kullanılacağı kararlaştırılmıştır. Sarıh bir biçimde ortaya çıkan, Genel Hastane'nin tıbbi bir yapı özelliği taşımadığıdır. Hastane, bir çeşit baskı altına alma mekanizmasıdır, krallık iktidarına doğrudan tabidir ve monarşiye ve burjuva düzenine özgü bir yapı olarak ortaya çıkmış ve kısa bir sürede yayılmıştır. Söz konusu geniş kapsamlı kapatma uygulamaları için, ilk etapta, yüksek oranda cüzzamlılara tahsis edilmiş olan miskinhaneler kullanılmaya başlanır. Bu kurumlar bir taraftan düşkünlere yardımın ve hayır yapma ödevinin; diğer taraftan toplum düzenini sağlama, bireyleri baskı altına alma ve cezalandırma uygulamalarının iç içe geçmiş, ikircikli halini yansıtmaktadır (Foucault, 2017:90-96). Foucault, cüzzamın etkisini yitirmesiyle Rönesans'tan beri boş kalan miskinhanelerin klasik çağda büründüğü yeni çehreyi ve geçmişten taşıdığı simgesel anlamı şu sözlerle ifade etmektedir:

“Klasisizm, biraz da Ortaçağ'ın cüzzamlılara ayrıcalık uygulamasını keşfettiği gibi, kapatmayı keşfetmiştir; cüzzamlıların Avrupa aleminde boş bıraktıkları yerler yeni kişiler tarafından doldurulmuştur: bunlar “kapatılanlar”dır. Miskinhanenin yalnızca tıbbi bir anlamı yoktu; lanetli mekanlar oluşturan bu dışlama jestinin içinde daha birçok işlevler yerine getirilmekteydi. Kapatma jesti daha basit değildir: onun da siyasal, dinsel, ekonomik, ahlaki anlamları vardır. Ve muhtemelen bütünü itibarıyla klasik dünya açısından esas olan bazı yapılara ilişkin anlamları da vardır. (...) Büyük düşkün yurtları, kapatma evleri dinsel veya kamusal yardım veya cezalandırma, merhamet veya yönetimin öngörüsünün ürünü olan kurumlar olarak Klasik Çağa ait olgulardır: onun kadar evrensel ve hemen hemen onun doğumunun çağdaşı.” (2017:96-97).

Benzer bir şekilde Boyne, Ortaçağ'ın dünya görüşü içinde cüzzamlının kültürel olarak neyi simgelediğine dikkat çekilmesi gerekliliğinin altını çizmektedir. Cüzzamlı, Ortaçağ dünyasının “öteki”sidir ve yeni oluşan iktisadi sistemle simgesel değerini üretime katılmayan paryalara, evsizlere, fakirlere ve delilere bırakacaktır (2016:16-17). Bu “yeni” kapatma uygulaması cüzzamlılara uygulanan sistemin çok daha gelişmiş, çok daha katı bir biçimi olarak çağa damga vurmaktadır; zira kapatma mekanları günden güne hızla tüm Avrupa'da sayılarını arttırmış, kent nüfuslarının azımsanmayacak bir oranı bu kapatma uygulamasına tabi tutulmuştur: *“Yeni çalışma ve kentleşme düzenine*

uyamadıkları için, “zavallı-akılsız-çılgın-deli” tanısıyla tutuklananların sayısı zaman zaman nüfusun yüzde 10-30 dolaylarına ulaştığı görülmüştür.” (Teber, 2013:222).

Zenginlik veya fakirlik, çağlar boyu tanrıların memnuniyetinin göstergesi olarak anlaşılabilmiştir. Tahmin edileceği üzere fakirlik, ancak tanrının memnuniyetsizliğinin göstergesi, lanetinin damgası olabilir. Sefalet Ortaçağ boyunca kutsal sayılmıştır; fakat Kilise’de reform hareketleriyle birlikte yoksullara hayır yapmak geleneksel faydalı anlamının dışına itilir. Özellikle Protestan ülkelerde bu durum hayır faaliyetlerinin laikleşmesini beraberinde getirmiştir. Böylece sefalet konusunda yeni bir yönelim açığa çıkmış, acı çekmenin yüceltildiği öğretinin reddi oluşmuştur. Sefalet, artık ona yardım elini uzatan hareket içinde yüceltilmeyecektir. Sefalet, artık ortadan kaldırılması gereken bir olgudur. Hatta sefalet el uzatan hayır da toplum için düzensizliktir. Düzensizlik ve sefaleti suçluluğun içine hapseden bir diyalektik ortaya çıkmakta, böylece sefalet, toplumun iyileşmesinin önündeki bir kusur, bir engel olarak kavranmaktadır. Aşağı yukarı aynı dönemlerde Katolik toplumlarda da benzer bir yönelim hakimdir. Katolik düşünce kutsal yüceliğin ortadan kalkacağına ilişkin bir kaygıyla yeni mekanizmaya direnmiş olsa da süreç ile birlikte büyük kapatma mekanları ortaya çıkmış, hayır işleri laikleşmiş ve devletler kent yönetimlerinde ve hayır işlerinde Kilise’nin üstlendiği görevi devralmışlardır. Bu noktada söz konusu dönemde fakir olarak tanımlanan halk kesiminin yalnızca parası olmayanları kapsamadığını; sağlığı olmayan, fiziki gücü yeterli olmayan, akli veyahut yargılama yetisi olmayan her bir bireyin fakir olarak tanımlandığını belirtmek gerekmektedir (Foucault, 2017:101-107). Ortaçağ’da, özellikle tarikatlarca yüceltilen yoksulluğun 16 ve 17. yüzyıllarda mahkum edilmeye başlanmasının en önemli nedenlerinden biri, iktisadi durgunluktur. Kilise’nin de ortaklığıyla yeni bir çalışma ahlakı örgütlenecek, üretime katılmıyor olmak kapatılmanın yeterli koşulu haline gelecektir (Boyne, 2016:18-19). Bu gereklilik aynı zamanda bir “asayiş” işidir. Kapatma uygulaması boyunca var olan delilik deneyi ise şu sözlerle özetlenebilir:

“Delilik, artık yalnızca hastane duvarları içinde ve diğer bütün fakirlerle beraber hüsnü kabul görecektir. 18.yüzyılın sonunda onu hala burada bulacağız. (...) Delinin Orta Çağın insani manzarası içinde alışılmış bir unsur olmasının nedeni, onun başka bir dünyadan geliyor olmasıydı. Şimdi artık bireylerin kent içindeki düzenlerine

ilişkin bir “asayiş” sorunu tabanı üzerinde, bu konumundan kopacaktır. Eskiden ona başka yerlerden geldiği için hüsnü kabul gösterilmekteydi; şimdi bizatihi buradan olduğu için ve fakirlerin, sefillerin ve serserilerin arasında yer aldığı için kovulacaktır.” (Foucault, 2017:110-111).

Görüldüğü gibi kapatma, pek çok işlevi yerine getirebilen bir uygulamadır. Kapatmayı gerekli kılan ise istihdam zorunluluğu olmuştur. İşsizlerin, delilerin, dilencilerin toplumun düzensizliğinin kaynağı olarak algılanması ve akabinde kapatılması, toplum düzeninde yer alabilmenin ön koşulunun üretime dahil olmak olduğunun altını çizmektedir. Zira: *“Üretim aynı zamanda dolaysız olarak tüketimdir.”* (Marx, 2008:122) ve toplumun ve toplumsal ilişkilerin devamı, üretimin devamlılığına ve yönlendirilmesine bağlıdır (Marx, 2008:266).

Üretimin devamlılığı esassından hareketle, işsizler yalnızca kapatmaya maruz kalmaz, aynı zamanda kapatılan kişilerin toplumun refahı doğrultusunda çalıştırılmaları gündeme gelir. Böylece ucuz iş gücü ortaya çıkmaktadır. Hamburg’da 1620 tarihinde kurulan bir kapatma kurumunun yönetmeliğine göre; kapatılanlar çalışmak zorundadır. Emeklerinin tam değeri hesaplanacak ve bu değerin dörtte biri onlara ödenecektir. Kapatma evlerinde çalışma, ahlaki bir anlam içermektedir; zira çalışmayı istememek “tanırının gücünü denemek” ile eş tutulmuştur. Böylece aylaklık bir isyan, hatta tüm isyanların en kötüsü halini alır. Bu nedenle de tembellik eden isyankarı yararı ya da kazancı olmayan her türlü işte çalışmaya zorlamak meşrudur. Uygulamaya en başından tabi olan deliler, çalışma ortamlarına uyma yetersizlikleri nedeniyle, özellikle 18. yüzyıl itibarıyla fark edilmiş ve bu kapatma mekanı içinde farklı bir “statü” elde etmeye başlamışlardır. Yeni keşifle birlikte delilerin aylaklardan ayrılıp aynı kurumların içinde, fakat farklı bölümlere kapatılmaları gündeme gelecektir (Foucault,2017: 116-125).

Kapatma uygulamasının dikkat çekici noktalarından biri, toplumda gerçekten yabancı olanları soyutlamıyor, toplumun aşına olduğu çehreleri dönüştürerek yabancılaştırıyor ve soyutluyor olmasıdır. Kapatma, toplum içinde hali hazırda var olan belli kimseleri, artık kimsenin tanımadığı garip figürler haline getirebilmektedir. Öteki, önceden de var olduğu; fakat toplumun diğer fertleri tarafından hissedilmediği yerde

yaratılmaktadır. Böylece kapatmanın tarihi, bir yabancılaşma tarihini imlemektedir (Foucault,2017: 138). Dikkatle ve özenle incelenmesi gereken 17. yüzyıla özgü bu kurumsal yapının incelenmesi, deliliğin tarihsel süreç içinde büründüğü görünümüleri ve bugününü kavrayabilmek adına hayli önem arz eder; zira söz konusu uygulama, akıl bozukluğu tarihi içinde en belirgin ana işaret etmektedir. Bu an deliliğin toplumla bütünleşme olanaksızlığının algılandığı an, deliliğin toplumun sorunlarıyla bütünleştiği andır. Dönemin hükümdarı “akıl”, deliliği Rönesans’taki hayali özgürlüğünden koparır: *“O Kral Lear’dır, o Don Quijote’dır. Fakat yarım yüzyıldan daha kısa bir süre içinde kapatma kalesinin içine tıkmış, akla, ahlak kurallarına ve onun tekdüze gecelerine bağlanmıştır.”* (Foucault,2017: 133).

2.2.6 On Sekizinci Yüzyılda Delilik: Bilindik, Tuhaf Bir “Nesne”

18. yüzyıl, kendinden önceki mirası kabullenmiş, kapatma uygulaması yüzyıl boyunca çeşitli işlevleriyle varlığını, arttırarak, sürdürmüştür. Bu dönemde uygulama, eş anlı olarak bir disiplin mekanizması görevini üstlenmiş, disiplinsel çerçeveleme ile tasvir edilebilirliğin arasındaki doğru orantı keşfedilmiştir. Hasta, deli, yaşlı, çocuk ya da mahkum; 18. yüzyılın katı disiplin mekanizmaları içinde çok daha kolay tasnif edilir ve tanınır olmaktadır (Foucault,2019: 283).

Tarihsel süreç içerisinde deliliğin görünümü en çok 18. yüzyılda değişime uğrayacaktır. Delilik bu dönemde her ne olursa olsun “başka”dır ve aynı zamanda herkes tarafından çok kolay bir biçimde anlaşılabilir “tanınabilir” bir yapı kazanmıştır. Delinin tanınmasındaki bu kolaylık, akla ve mantığa ve bilince yapılan atıfla ortaya çıkmaktadır. Aklın zıddında varlık bulan deli, böylece negatif anlamını perçinleyecektir. Ortaya çıkan bu akıl karşıtlığı ve öteki olma hali, deli ile onu deli olarak tanıyan özne arasında, öncül dönemlerinden ayrılan koskoca bir mesafe yaratır (Foucault,2017: 274-278). Foucault bu mesafeyi ve bu mesafenin eski çağlardan ayrılan yönlerini şöyle belirtmektedir:

“(…) Bu açıklık artık “ben o değilim” cinsinden Kartezyen boşluk olmayıp, çifte bir başka olan sistemin tamlığı tarafından doldurulmuş durumdadır: bu açıklık artık ölçülebilir ve buna bağlı olarak değişken olan kıstaslarla doludur. (...) Deli göreceli hale gelmektedir, ama bu sayede tehlikeli silahlarını da kaybetmiş

olmaktadır. Rönesans düşüncesinde aklın ta göbeğinde fazlasıyla içsel bir benzerliğin yakın ve tehlikeli mevcudiyetini temsil eden o, şimdi dünyanın öteki ucuna atılmış (...) kaygı verici olma durumundan çıkartılmıştır.” (2017: 278).

18. yüzyıl bilincinde “tehlikeli silahlarını” kaybetmiş olan deli, akılla ikili bir ilişki içerisindedir: Hem aklın karşısında, saf olumsuzluk olarak konumlandırılır hem de aklın bakışları altında var olarak kendine özgü dili, hareketleri, farklılığı ile bireyselleştirilir. Bu oldukça karmaşık bir zıtlığa işaret etmektedir. Delilik bir akıl yokluğudur; ama bu yokluk pozitivizm biçimine dönüşmektedir. Deli akıldan uzaklaşır; fakat bu uzaklaşmayı, akıllı insanda olduğu gibi, bazı imgelerle, inançlarla ve akıl yürütmelerle yapmaktadır. Böylece söz konusu çağda en pozitif ve en negatif olanın birbirine akması durumu oluşmaktadır. Bu akışta akıl kendini deliliğin doğası, içeriği, “aklı” olarak tanımaktadır. Delilik de bu akıl tarafından tamamen kuşatılmıştır; aklın hakimiyeti altındadır. Aklın deliliği kavrayışı ve kuşatması, onu nesnelleştirilmesi biçiminde gerçekleşir. Deliliğe atfedilen bu “nesne olma” durumu, deliliğin pozitif bilim konusu olmasının önünü açacaktır (Foucault, 2017:278-283).

Pazarın ve ticaretin hızla geliştiği ve bunun neticesiyle büyüyen ve refaha erişen bir orta sınıfın ve dolayısıyla tüketim toplumunun doğuşuna sahne olan dönem, örneğin İngiltere’de 17. yüzyılın sonundan itibaren varlıklı kesimlerin faydasına yönelik özel tımarhaneler kurulmasını beraberinde getirir. Ekonomik ilerleme, ücretli çalışmanın yaygınlaşması ve coğrafi hareketlilikteki artış gibi pek çok değişim, yeni taleplere karşılık yeni iş kollarının doğmasına yol açacaktır. Örneğin, daha geniş bir müşteri kitlesine ulaşan sanatçılar için sıradan konular da geçim kaynağı olmaya başlar; levazımcılık gibi yeni meslek grupları ortaya çıkar. Aile içinde bunalımlı ya da manik birinin varlığı, kargaşa ya da düzensizlik yaratabileceğinden, dahası ailede bir rezalete, utanca sebep olabileceğinden hareketle, “Mecrup erbablığı” denen yeni bir meslek doğmuştur. Bu yeni alan, toplumun gittikçe genişleyen varlıklı kesimine, aile bireylerinden birinin deliliği sonucunda yaratabileceği her türden sorunun önüne geçme amacıyla hizmet sunmaya başlar. Böylece, bir felaket olan akıl hastalığından ve bu nedenle damgalanmaktan kurtulacak olan aileler, yüklü ödemeler karşılığında, sır olarak

tutulacağı garanti edilen, bu hizmeti satın almaya yönelir ve hâlihazırda sistemli bir biçimde uygulanan kapatmalara ek olarak, gayri resmi bir tımarhane şebekesi doğmuş olur (Scull, 2019:123-129). Sözü edilen gayri resmi tımarhanelerde delilerin yaşam koşulları şu sözlerle aktarılır:

“Delileri kapatmada uzmanlaşmış kurumlarda şartlar, bekleneceğinin aksine daha da kötüydü.(...) Londra’daki kâr amaçlı özel tımarhanelerin en büyüklerinden Kırmızı Ev’de ve Beyaz Ev’de eczacı olarak çalışan John Rogers’ın anlattıklarına göre, pirelerle ve farelerle dolu bu mekânlar öylesine soğuk ve rutubetliydi ki, birçok hasta gangürene ve vereme yakalanmıştı; bakıcılarda hastalara çok kötü davranmaktaydı. Dayığa ve kamçılama yaygın biçimde başvurulmakta, kadın hastalar sıklıkla tecavüze uğramaktaydı.” (Scull, 2019:175).

Bu dönemde büyücülük, dine saygısızlık ya da bazı cinsellik biçimleri, deli olma ile eş tutulmuş, deliliğin dışı vurumu ya da işareti olarak algılanmıştır. Cinsel hastalık, bir hastalıktan ziyade saf olmama halini temsil eder. Bu ahlaki tutum tıbbi uygulamalara hükmetmektedir. Buradan hareketle, bedeni tedavi edebilmek için bedeni cezalandırmanın gerekliliğine inanılmıştır. Beden, kişiyi günaha bağlayan unsurdur bu nedenle de bedeni acıtmaktan, yaralamaktan, onda iz bırakmaktan çekinmeye lüzum yoktur. Ceza ile deva arasındaki bu birbirine karışma, deliliğin tedavisinde de yol gösterici olacaktır. Benzer uygulamaları, 19. yüzyıl hekimlerinin de feyzaldığı görülmektedir. Cinsel hastalıklar ve delilik tedavilerindeki bu ortaklığın bir diğer nedeni, cinsel hastalıklara yakalananlar ile delilerin yüz elli yıllık süreç boyunca aynı mekanı paylaşmış olmalarıdır. Böylece her ikisinde de aynı cezalandırma sisteminden doğan yara izlerine rastlanır. Kapatma mekanı, tensel günahlar ve akla karşı işlenen suçlar için ortak bir kefarete alanı olma özelliğini taşır (Foucault, 2017: 142-147).

Görüldüğü üzere delilik, 17. ve 18. yüzyıl boyunca büyücülükle, sefaletle, savurganlıkla, cinsel sapmayla, kutsala hakaretle veyahut toplum yasası dışında hareket eden asilikle bir tutulmuştur; fakat aynı zamanda görünür olmaya, tanımı ve kavrayışı toplum tarafından yapılan dışlanmış, öteki; ama somut kişi olmaya başlamıştır. Akıl bozukluğu artık bir yabancılaşmayı ifade etmektedir, ötelenmiş, itilmiş ve toplumdan

kovulmuştur. Deliliğe Klasik Çağ ile eklemlenen bu nitelikler ve söz konusu niteliklerin 21. yüzyıla sirayet eden yapısı Foucault tarafından şu sözlerle aktarılmaktadır:

“Suçluluktan ve cinsel patetikten ruhlara yakarma ve büyüünün saplantılı eski ayinlerine kadar, gönül yasasının çekiciliğine kadar ulaşan bir yer altı şebekesi yerleşik hale gelerek, bizim çağdaş delilik deneyimizin adeta temellerini resmetmektedir. Böylece yapılan bu alanların üzerine akıl bozukluğu yaftası yapıştırılacaktır: ‘kapatılması uygundur’.” (2017: 173).

Belirtildiği gibi, kapatma uygulaması, insanlık dışına duyulan utanç zemininde meşrulaşmış, her türlü günah ve kötülük söz konusu uygulamaya tabi kılınmıştır. Ne var ki deliler, bu “kötülüğün gizliliği” prensibinden nasibini almaz. Ortaçağ’da uygulanan delileri demir parmaklıklar ardında teşhir etme geleneği, üstelik de gelişerek, Klasik Çağ’da da devam etmiştir. Delilerin özel olarak kapatıldığı tımarhanelerin doğuşu ile 1800’lü yıllarda teşhir geleneği ticari bir boyut kazanır; örneğin Londra’daki Bethleem Hastanesi’nin 1815 yılında her Pazar, hastane “sakin”i “çılgın”ları belirli bir ücret karşılığında (bir peni) ziyaretçilerinin eğlencesi için sergilediği bilinmektedir (Foucault,2017: 228-229). Delilik kapatıldığı mekanlarda (tıpkı bir hayvanat bahçesi gibi) bir “halk eğlencesi” halini almıştır. Öyle ki; *“Bazı zindancılar bu delilere birkaç kamçı darbesiyle yaptırdıkları bir sürü dans ve cambazlık numarasından ötürü müthiş bir ün kazanmışlardır.”* (Foucault,2017: 229).

Uygulama, hayvanlar alemine atfedilen tehditkarlık karşısında duyulan dehşet ve korkunun, deliliğin adeta mirası haline gelmesi sonucunda gelişmiştir. Aklın bakışları altında kalan ve “normal” için tehlike oluşturan deli, duvarlara ya da yataklara zincirlenir. Halihazırda zincirlenmiş kişiler saman üzerinde yatırılmış, etraflarındaki pislikler tırmıklarla çekilmiştir. Sözü edilen uygulamalar ıslah edici, iyileştirici ya da yola getirici bir amaç gütmeyiz; zira içerdiği “hayvani sağlamlıkla” deli, bir “hasta” olarak algılanmaz. Dahası, onlara ihtimam göstermek, ısıtmak, soğutmak, ince davranmak gereksizdir. Bu nedenle de klasik delilik deneyi tıbbi oldukça uzaktır (Foucault, 2017:231-236). Roy Boyne, özgür irade ve akıl sahibi öznenin, “yalnızca yer kapladığına” inanılan “ikincil” varlıklar üzerindeki egemenliğine dikkat çekmektedir ve

bu ikincil varlık bilgisinin biyolojik ya da nükleer silah üretimi veyahut Yahudi soykırımı gibi korkunç sonuçları olduğunu ileri sürmektedir (2016:73). Bir sonraki bölümde, deliliğe atfedilen insandışılığın, bizzat bu atıfla oluşmuş dehşet duygusu ile yerini hastalığa bırakacağı görülecektir.

2.2.6.1 Delilik ve Akıl Bozukluğu Ayrımı

Ortaçağ'ın cüzzam dehşeti, 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yeniden tarih sahnesindedir; fakat bu kez dehşetin kaynağı kapatılanlar ve kapatma mekanlarının bela getiren, bozuk, çürümüş havası olur. Kentte kapatma evlerinden yayılacak bir salgın korkusuyla akıl bozukluğu yeniden fantastiğin içinde konumlanır, damgalanır; fakat beklenmedik bir biçimde deliliğin tıbbi bir statü “kazanması” da bu ortamda temellenecektir; zira hekimleri göreve çağıran, gözlemde bulunmasını talep eden tam da bu korkudur. Halkın talepleri üzerine söz konusu mekanlarda kapsamlı ıslahat hareketleri başlar, bu çalışmalar, kapatma evlerinin daha iyi tecrit edilmesi, “kötü havasının” yayılımını önlemek adına havalandırma sistemlerinin iyileştirilmesi ya da yenilenmesi uygulamalarını içermektedir. Deliliğe tıbbi bir kişilik kazanımı yolundaki “ilerleme” ancak kavrayıştaki bir “gerileme” ile mümkün olmuştur (Foucault,2017: 514-519). Boyne, kapatma evlerinden kaynaklanan sinsi ve güçlü bir hastalığın tüm kenti etkisi altına alacağına dair söylentilerin, aslında halkın bu uygulamaya verdiği karmaşık bir tepkinin somut biçimini oluşturduğunu belirtmektedir. Bu iddiaya göre kapatma uygulaması, 18. yüzyıl sona ererken halkın gözünde mahkum edilmiştir (2016:25-26).

Aydınlanma Çağı ile insanların ruhsal sorunlara bakış açıları (pek çok farklı alanda olduğu gibi) kökten bir değişime uğramıştır. İnsan anatomisinden bağımsız bir “ruh” anlayışı reddedilmiş yerine rasyonel, anlatılabilir ve anlaşılabilir olan, merkezi sinir sisteminde olası herhangi bir aksamayla ortaya çıkmış bir ruh anlayışı getirilmeye çalışılmıştır (Teber, 2013:227-228). Deliliğin ne olduğuna dair tartışmalar, 18. yüzyılın sonlarına gelindiğinde büyük bir eksen değişikliğine uğramış, “akıl bozukluğu” kavramının doğması, deliliğin tarihinde, tıpkı kapatılma uygulamaları gibi bir kırılma noktası meydana getirmiştir. Delilik artık delilikten itibaren değil, hastalıktan itibaren sorgulanmaya başlanır; hastalığın tanrı izniyle ortaya çıktığına, hatta tanrının hastalığı

bir ceza olarak gönderdiğine dayanan inanış yerini pozitif bilime bırakır. Böylece “hastalık yapan öz”ler kavramı dışarı itilmeye, hastalığın değişmeyen karakter özellikleri ve semptomları gündeme gelmeye başlar. Bu gelişmelere bağlı olarak, hastalıkları sınıflandırma çalışmaları giderek önem kazanmış, söz konusu çalışmalarla delilik yeniden ve yeniden tanımlanmış, bu tanımlar “akıl bozukluğu” kavramının güçlenmesi sonucunu beraberinde getirmiştir. Akıl bozukluğuna sebep olan en basit nedeni bulmak adına anatomik araştırmalar gerçekleştirilmiş, bu araştırmalarda ruha en yakın organ kabul edilen beyin üzerine yoğunlaşmıştır. Beynin yapısı, yumuşaklığı ya da setliği, ağırlığı, rengi, kokusu gibi pek çok basit ilkenin hastalığın kaynağı olabileceği varsayımları, dönem boyunca oldukça değer bulmuştur. Beyin merkezli çalışmalara ek olarak kişinin yaşadığı tüm ruh olaylarının deliliğine uzak bir sebep oluşturabileceği görüşü ortaya atılır. Bu olayların derin düşünceler, öfke, aşk, gönül kırıklığı, endişe, kaygı, tutku, uykusuzluk veya yalnızlık olabileceği gibi; hava durumu ya da iklim koşulları da olabileceği kanısı yayılmaya başlamıştır. Süreç içerisinde tiyatro oyunu izleme, roman ya da şiir okuma gibi hayal gücünü geliştiren her türlü eylem; çiçek hastalığı, iç organlarda baş gösteren düzensizlikler ve irsi yatkınlık deliliğe sebebiyet verebilecek muazzam genişlikte bir çemberin içine alınır (Foucault, 2017:283-333).

“Nöroloji” terimini ortaya atan beyin ve sinir sistemi anatomisi çalışmalarına öncülük eden Thomas Willis, deliliğin etiolojisinde iki unsurun, sinir sistemi ve beynin rolüne işaret etmesi bakımından Hippokrates ve Galenos’tan beri hekimlerce benimsenen suyu tedavi yöntemlerinden uzaklaşılması konusunda bir dönüm noktası olmuştur. Pozitivist yaklaşım yolunda atılan bu adıma ek olarak delilik tedavilerinde tehdidin, şiddetin, pranganın “yararlı” etkilerine de vurgu yapan Willis’in görüşleri 18. yüzyıl boyunca yaygınlaştırılıp geliştirilir. Nitekim önerdiği sert tedavi biçimleri pek çok tımarhanede yaygın bir biçimde uygulanır olur. Ancak, 18. yüzyıl felsefecilerinden Helvetius’un “eğitim her şeyi başarır” özdeyişinden de hareketle yüzyılın sonunda “manevi tedavi” olarak anılacak yeni bir yöntem doğmuştur. Buna göre gerekli olan otorite ve düzen şiddet ve sertlikle değil; hoşgörü ve sevecenlikle sağlanmalıdır. Philippe Pinel’e ve Samuel Tuke’a atfedilen yeni sistemle birlikte tımarhane reformları

artacak ve esasen akıl hastalarının gerçek anlamda büyük kapatılışlarının ilk emareleri görülmeye başlanacaktır (Scull, 2019:134-146).

2.2.6.2 “Deli Olmama” Bilinci ve Pozitivist Psikiyatrinin Doğuşu

“Aklın uykusu delilikler yaratır”¹

Francisco de Goya, 1797

Bir önceki bölümde değinildiği gibi, 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, delilikten ve kapatma evlerinden duyulan korku, ortaya çıkan akıl bozukluğu kavramına fantastik algılamaların eşlik etmesine sebep olmuş, bu fantazma, aklın narinliği vurgusunu güçlendirmiştir. Bu dönemde giderek deliliğin insanın kendi gerçeğine yabancılaştığı noktada ortaya çıktığı görüşü ağırlık kazanacaktır. Narin olan akıl, delilik tehdidi altındadır; zira özellikle de bilgin ve medeni kişiler, ani bir ruhsal patlama, beklenmedik bir olay ile ansızın bir deliye, bir çılgına dönüşebilirler. Eş anlı olarak, zengin ve avare bir hayatın bolluğu ve amaçsızlığı kişiyi deliliğe sürükleyebildiği gibi, dinsel inanışların katılığı ve halüsinasyonları ya da uygarlık, deliliğin gelişimi için uygun bir ortam oluşturabilmektedir. Zihnin sürekli faaliyet içerisinde olması, insanın “fazla” duyarlılığı deliliğe temel kabul edilecektir. Delilik hatayla, kusurla olan akrabalığından koparılmaktadır. Ona atfedilen hayvansallıktan –ki bu atıf onu paradoksal bir biçimde aynı zamanda masum kılmaktadır, kurtulan delilik insanın kendi kendisine, doğasına koyduğu mesafenin içinde anlam bulur. İnsanın zamanla, başkalarıyla, kendiyi ya da hissedilir olanla ilişkisindeki bir kopuşu, yabancılaşmayı karşılamaktadır (Foucault, 2017: 523-537).

Samuel Tuke’a göre delilik aslında bir toplum hastalığıdır. Sosyal hayatın belirsizlikleri, sağlıklı olmayan yapay yiyecekler ya da doğadan uzaklaşmış bir hayat deliliğe sebebiyet vermektedir. Kurucusu olduğu tedavi merkezi “Retreat”, sağlıklı havası, parmaklıkları olmayan pencereleri, büyük bahçesi ve üretimi bu bahçede gerçekleştirilen doğal meyve ve sebzeleriyle; hem çalışma hem de dinlenme mekanı olarak delilerin tedavisi için oldukça uygundur; öyle ki Tuke’a göre burada gezintiye

¹ Francisco de Goya’nın 1797 yılında yapmış olduğu gravürden

çıkan, çiftlik işleriyle ilgilenen, dinlenen, üreten hastalar kısa sürede iyileşmeye başlamıştır. Tuke, delilerin akıldan tamamen yoksun olmadığını; delilik durumunda, aklın bir çeşit uyku halinde olduğunu savunmuştur. Kendisi de dini bir tarikata mensup olan Tuke, dinsel ilkelere uygun bir tedavi yönteminin aklın muğlaklığını yok etmekte faydalı olacağı görüşünü benimsemiştir (Foucault,2017: 661-686). Fiziksel şiddet ve zorlamanın yasaklandığı, zincirlerin çıkarıldığı; bunun yerine “kendini tutma alışkanlığı” kazandırmaya yönelik uygulamalar ve küçük ödüllerin geçirildiği dinlenme merkezi, İngiliz tımarhane reformcuları için bir dönüm noktasıdır. Ek olarak kurulan ilk Amerikan akıl hastanelerinin Tuke’un tasarladığı kurumun işleyişini ve hatta dış görünüşünü örnek aldıkları söylenebilir (Scull,2019: 186-187).

Korku, tedavinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır; fakat bu sistemde korkutma aletlerle değil, söylevlerle, direkt hastaya hitap biçiminde gerçekleşir. Her aşırılığın cezaya bağlı olduğu bir dikte uygulanmaktadır. Foucault’ya göre: *“Delilik ve suç birbirlerini dışlamamaktadır; bunlar birbirlerinin neden ve sonucu olmaktadır. Kişi biraz daha fazla meczup ya da biraz daha fazla suçlu olabilir, ama en büyük delilik bile sonunda kötülüğün tasallutu altında olacaktır.”* (2017: 217). Oysa yeni sistemle suç ve delilik ilişkisinin bir dönüşüme uğradığı görülmektedir. Bu yeni ilişkide deli, esasen akla sahip bir insan olarak artık suçlu değildir; ama deli, hastalığın içinde olarak toplumu rahatsız edebilecek, toplum düzenini bozabilecek herhangi bir davranışından veya tutumundan ötürü kendini sorumlu hissetmelidir ve bu gibi eylemlerinin akıl sahibi otoritelerce cezalandırılmasına rıza göstermelidir. Yeni tımarhane sisteminde, eski kapatma evlerinin yakından tanıdığı bir uygulama olan “çalışma” yer almaktadır; fakat o da korku gibi dönüştürülmüştür. Tımarhanede çalışma eylemi, üretimin tüm değerlerinden azade, yalnızca bir ahlak kuralı olarak, tanrı buyruğu olarak vardır. Amacı katı bir sorumluluklar sistemi içinde düzeni daim kılmaktır. Çalışma sistemini öncüllerinden ayıran bir diğer bileşen, “takdir edilme ihtiyacı” öneminin vurgulanmasıdır. Böylece delilik, onu bakışın nesnesi haline getiren aklın nazarında bitkin düşünceye kadar izlenmeye devam edecektir. Aklın, akıl bozukluğuna karşı zaferinin, hakiki ve maddi bir güç ile sağlanabildiği eski düzene karşıt olarak, tımarhanelerde kavga, her zaman önceden yapılmıştır ve aklın mutlak galibiyeti söz konusudur. Akıl bozukluğunu yalnızca gözlem ve sınıflandırma düzlemine yerleştiren

yeni düzende diyaloga yer yoktur. Diyalog ancak psikanalizin doğup tek yönlü bakış ilkesini tımarhaneden kovmasıyla mümkün olacaktır (Foucault,2017: 686-695).

Modern tımarhanelerin öncül bir diğer ismi, 1793'te delilerin zincirlerini kırışı efsanevi bir öykü halini alan Pinel olmuştur (Teber, 2013: 228). Fransız hekim Pinel'in "*Traitment Moral*" isimli kitabı, modern psikoterapinin ilk metni kabul edilmektedir (Narlı, 2019: 57). Deliliği bir toplum hastalığı olarak kabul eden Pinel, tımarhanenin ahlaki kusurları yok edecek, toplumsal farklılıkları törpüleyecek ve nihayet düzensizliği ortadan kaldıracak bir kurum olduğunu ileri sürer. Tuke'un aksine, dinin tımarhane düzeni içinde ahlaki bir katman olarak varlık göstermesini reddetmiştir; ona göre dinin öte dünyaya dair yarattığı dehşet imgeleri çoğu zaman deliliğe yol açmaktadır. Bu durumda din fantastik imgelemi dışarıda tutularak, tımarhane içinde yalnızca toplumsal düzen, çalışma ve erdem düzeyinde ele alınabilir. Uyguladığı farklı tedavi yöntemlerinden biri, sonsuz bir kayıtsızlığa maruz kalan delinin sakinleşeceği iddiasından hareketle, sessiz kalmak olur. Pinel'in sistemine göre bakış, hem nesnel hem öznel. Sisteme göre deli, deliliğini kabul etmek zorundadır. Böylece bakışı kendisine, deliliğine yönelmelidir. Bu durumda iddia edildiği gibi bir özgürleşmekten bahsetmek güç olacaktır; zira delilik, zincirlerinden kurtulurken sonsuza kadar kendine yönelecek bakışının içine hapsolmaktadır. Böylece paradoksal bir biçimde kendi için nesne olma hali ile zincirlenecektir. Aynı zamanda tımarhane bir sürekli yargılama mekanı olarak kuşatılmıştır ve deli her daim gözlendiğini yargılandığını ve cezalandırılabilceğini bilmekle yükümlüdür. Tımarhane kendi ceza araçlarına sahip adli bir mekandır. Örneğin oldukça uzun zamandır deliliğin tedavisi için kullanılan duş, Pinel'le birlikte bir asayiş cezası halini alarak adli bir uygulama rolünü üstlenmiştir (Foucault,2017: 681-711). Deliliği sürekli izleyen ve yargılayan yeni sistem, aynı zamanda "suçun" itiraf edilmesi gerekliliğini içeren bir zorlama mekanı niteliğindedir:

"Akıl bozukluğu (...) onu izlemeye ve yaptırımlarını uygulamaya, hataları ilan etmeye ve suçun itiraf edilmesini istemeye, son olarak da hataları iyi toplumsal düzeni bozma tehlikesini taşıyanları dışlamaya hiç ara vermeyen sürekli bir yargılamanın içine alınmıştır. (...) Pozitif çağın tımarhanesi (...) özgür bir gözlem, teşhis ve tedavi yeri değildir, burası itham edinilen, yargılanılan ve ancak bu davanın öngördüğü üzere psikolojik derinliğin içinde, yani pişmanlık getirilerek kurtulunabilen adli bir mekandır. Dışarıda masumluluğu

ortaya çıkmış olsa bile, delilik tımarhanede cezalandırılacaktır. Uzun bir süre, en azından günümüze kadar, ahlaki bir dünyanın içine hapsedilecektir.” (Foucault,2017: 712-713).

Kişinin kendisini belirli normlara göre değerlendirmesi sağlamak ve bu normlar ışığında kişiyi farklılıklarını, eksikliklerini başkaları önünde “itiraf” etmeye zorlamak, tüm farklılıkların yadsınması ilkesini tanımlayan özdeşlik metafiziğinin olumlanması anlamına gelmektedir (Boyne,2016: 203). Bu yönüyle İtiraf, kurulan yeni tımarhane sisteminin sacayaklarından birini oluşturmaktadır.

2.2.6.3 Kapatma Yılları Boyunca Deliliğin Tedavisi

*“Deli; ağzı “evet” biçiminde sonuna kadar açtırılan,
çarpınan büyük bir balık.”*

Michel Foucault (2015: 89)

17. ve 18. yüzyıllar boyunca delilik, birbirinden farklı ve birbiriyle tutarsız pek çok yöntemle tedavi edilmeye çalışılmıştır. Çeşitli tedavi yöntemlerinin ortaklaştığı nokta, bitkilerin eczacılık alanı içinde yeniden yorumlandığı bir dönem olmasına rağmen delilik tedavilerinde gelişmekte ve yaygınlaşmakta olan bitki bilimine yaklaşılmaması, uygulanan tedavilerin ekseriyetle insan ya da maden alemine mensup olmasıdır. 18. yüzyılda hava, su, eter, elektrik gibi doğal ilaçlara yönelim artar, değerli taşların kullanımı hayli yaygın hale gelir. Örneğin laciverttaşı görme güçlüğü tedavilerinde kullanıldığı gibi, kişiye neşe verdiği gerekçesiyle melankoli gibi hastalıklarda da kullanılır. Zümrüt taşının ise ince parçalar halinde yutulmasının, acı öz suyunu yumuşatacağına inanılmıştır. Aynı dönemde yanan insan saçının kokusu, keyifsizlikleri gidermede; taze idrar, toz haline getirilmiş kafatası, kadın sütü, insan kanı gibi maddeler kasılmalarda veyahut mania tedavilerinde sıklıkla kullanılmıştır. Beden üzerinde yarık açarak tedavi gören deliye uyuz, egzama gibi deri hastalıkları bulaştırma gibi yöntemler de uzun süre varlığını devam ettirmiştir. Tedavi yöntemleri çeşitlilik gösterse de “her derde deva” afyon tedavisinin oldukça yaygın bir biçimde pek çok

hastalıkta, özel olarak da “baş hastalıklarında” yani deliliğin tedavisinde sıklıkla başvurulan bir yöntem olduğu bilinmektedir. (Foucault, 2017: 435-454).

Tüm bu uygulamaların yanında su ile tedavi, eski çağlardan bu yana çeşitli biçimler alarak kullanılmış bir yöntem olması nedeniyle özel bir yere sahiptir. Batı imgeleminde akıl uzun süre karaya ait kalmışken su, sonsuzluk ve belirsizlik ve muğlaklık anlamı ile akıldışı alana ait olmuştur. Banyolar ve duşlar, 19. yüzyıl tımarhane hekimliğince de sistemli bir biçimde kullanılmıştır; fakat bu yöntemlerin kullanımı, modern tımarhane oluşumunun öncüsü kabul edilen Pinel ile birlikte bir dönüşüme uğramaktadır: 18. yüzyılın sonundan itibaren, su artık yatıştırıcı değil, “sürpriz”dir, delinin soluğunu kesen, onun direnme gücünü alaşağı eden “şey”dir. Hekim önünde, gözetmenlerin raporlarıyla gerçekleştirilen şok edici su tedavileri, ancak hasta, deliliğini kabul ettiği ve deliliğinden pişmanlık duyduğu sırada son bulur (Foucault, 2015: 85-87). Bir önceki bölümde yer verilen “itiraf”, yeni tımarhane sistemi içinde suyun kullanımına ayrıcalıklı bir konum kazandırmıştır.

Sosyoloji her insanın çoğu kez belli bir gruba dair edindiği perspektifle konuştuğunu ileri sürmektedir; fakat damgalı birey için bu noktada daha özel bir konumun varlığından söz etmek gerekecektir; zira toplum damgalı kişiye sürekli suretle büyük grubun bir üyesi olduğu ve dolayısıyla büyük grubu oluşturan diğer bireyler gibi “normal” olduğu fikrini empoze ederken diğer taraftan da aynı toplum, damgalı kişiye belli farklılıkları olduğunu ve söz konusu bu farklılıkları kabul etmesi gerektiğini de söylemektedir. Toplum ve çoğu durumda da profesyoneller, (çalışmanın konusu dahilinde psikiyatrlar) damgalı kişiye bir yandan ne olduğunu, diğer yandan ne olmadığını söylemekte, hatırlatmaktadır. Dikkati çeken nokta, damgalı bireyden kabullenilmesi istenen farklılıkların da toplum tarafından şekillendirilmiş olmasıdır. Nitekim, henüz toplumsal birlik içerisinde tanımlanmamış ya da kavramsallaştırılmamış bir damgayı taşımak mevzu bahis ise, bu durum toplum açısından herhangi bir sorun teşkil etmeyecektir (Goffman, 2014:174-175).

17. ve 18. yüzyıllar boyunca, ister özel olarak deliliğin tedavisini üstleniyor olsun, ister genel hastanelerin içinde delilere ayrılan özel bölümlere sahip olsun,

delilerin kapatıldığı mekanların fiili olarak hapisane ile benzer bir işleyiş ve yönetim biçimine sahip olduğu görülmektedir. Söz konusu mekanlar, tedaviye tabi tutulan kimseleri iyileştirmekten ziyade, bu kimselerin toplumla olan bağını koparmak ve deliliğinden ötürü pişmanlık duymasını sağlamak amacını taşımıştır.

2.2.7 “Tımarhaneler Çağı” On Dokuzuncu Yüzyılda Delilik

“Susarak katlanırsın, onlarsa anlamazlar seni

Ey kutsal varlık! Solar gidersin susarak”

Friedrich Hölderlin (2019:51)

Bir önceki bölümde görüleceği gibi, 18. yüzyıl sonu, Pinel’in zincirleri kırarak delileri serbest bırakmasına tanık olmuş, böylece modern psikiyatri kliniklerinin temelleri atılmaya başlanmıştır. Oysa Foucault, Pinel’in yalnızca sakatları, fahişeleri, aylakları ve yaşlıları serbest bıraktığını, delilerin ise kurumlarda kalmaya devam ettiğini öne sürmektedir. Bu serbestinin nedeni, 19. yüzyılın başından itibaren sanayinin hızla gelişmesi ve sakatların ya da aylakların içinde yer aldığı kitlenin kapitalist sistem dahilinde “yedek işgücü” olarak kabul edilmesidir. Bu sebeple de çalışabilecek durumda olup çalışmayanlar kapatma evlerinden çıkarılmıştır. Çalışmaya yeteneği olmayanlar, yani deliler ise söz konusu kurumlarda kalmaya devam etmiş kısa bir zaman içinde “hasta” olarak kabul edilmişlerdir. Bu kabul, o zamana değin kapatma kurumu olarak işlev gören “şey”lerin birer tedavi birimi, akıl hastanesi halini almasına yol açacaktır. Böylelikle zihinsel hastalıklar tıbbın konusu olacak ve psikiyatri kategorisi doğacaktır (2015: 83-84). Akıl hastanesi inşalarının dünyanın hemen her yerinde ciddi derecede arttığı 19. yüzyıl, “Tımarhaneler çağı” olarak adlandırılır (Artvinli, 2017:119).

Toplumu oluşturan her bir birimin varlık nedenini ve işlevini kavrayabilmek, iktidarın beden üzerinde farklı dönemlerde ve farklı yöntemler aracılığıyla uyguladığı müdahalenin izlerini takip etmek ile mümkün olabilmektedir. Nitekim insanlık tarihi boyunca beden, çeşitli teknikler, kurumlar ya da ideolojilerle iktidar tarafından denetim altına alınmaya çalışılan bir varlık olmuştur. Yukarıda aktarıldığı üzere, 17. yüzyıla

değin bedene kitleler önünde ve somut olarak yönelen müdahale biçimi, bu yüzyıldan sonra ekonominin ve sosyal yapının değişimine paralel olarak farklı biçimler halinde uygulanmaya devam etmiştir (etmektedir).

Toplumsala dair kavramların belli oranda değişmesi, baskıcı bir siyaset anlayışının tıkanması, yeni ekonomik bir sistemin ortaya çıkması ve bu sisteme dayalı yardım uygulamalarındaki değişiklikler, kapatma alemini delilik için ayrıcalıklı bir mekan haline getirir. Foucault bunun çifte bir ayrıcalık olduğunu belirtmektedir: “*Onun gerçeğinin yeri ve onun ilgasının yeri.*” (2017: 624). Böylece tımarhaneler doğmuş ve tıp, tımarhaneleri sahiplenerek tüm delilik deneylerini bünyesine almıştır. Kapatma mekanlarının el değiştirmesi ve artık hekimlerce kontrol edilmesi sanılanın aksine bilimsel gelişmeye binaen ve bu gelişmelerin kaygısıyla gerçekleşmez:

“Kapatma aleminin kapılarını zorlayan tıp olmamıştır; eğer bugün tımarhaneye hekimler egemense, bu bir fetih hakkının, onların insancillıklarının sayesinde olmamıştır. Bunun böyle olmasının nedeni, bizzat kapatma aleminin yavaş yavaş tedavici değer kazanması ve bir yüzyıldan daha uzun bir süreden beri deliliği ve akıl bozukluğunu dışlamış olan bütün toplumsal ve siyasal jestlerin; bütün hayali ve ahlaki ayinlerin yeniden düzenlenmeleri sayesinde gerçekleşmiş olmalarıdır.” (Foucault,2017: 625).

Alman hekim Johann Christian Reil, Yunanca ruh (Psyche) ve tıbbi tedavi (Tekhen iatrike) anlamına gelen kelimelerin birleşimi olarak “psikiyatri” terimini ilk kez 1808’de ortaya atmıştır. Ne var ki terim, 19. yüzyılın sonuna dek neredeyse hiç ilgi görmez; zira delilik tedavisinde uzmanlaşmış kişiler kendilerini ekseriyetle “akıl hastanesi müdürü”, “akliyeci” ya da “mediko-psikolog” olarak ifade etmeyi tercih etmişlerdir (Scull,2019: 204). 18. yüzyıl sonlarında başlayan tanı ve tasnif çalışmaları, 19. yüzyılda delilere özel kapatma mekanları olarak tımarhanelerin yaygınlaşması sayesinde ivme kazanır.

Delilik negatiftir. Deliliğin artık bir hastalık olarak kabul edilmesi, tasnif edilmesi ve onun çehreleri olarak kabul edilen hastalıkların tanımlanması bu negatif

anlama katkı sağlar. Örneğin “bunaklık” (şizofreni)², 17. ve 18. yüzyıl hekimlerince kolaylıkla teşhis edilebilen ve deliliğin özüne en yakın hastalık, hatta deliliğin zirve noktası olarak tarif edilmiş aynı zamanda çılgınlık, alıklık, kafasızlık gibi hastalıklarla akraba sayılmıştır (Foucault, 2017: 373-385). 1896’da tanı kavramı ortaya koyan ve modern akıl hastalıkları sınıflandıran Alman psikiyatr Emil Kraepelin, “erken bunama” olarak tarif ettiği şizofreninin, diğer tüm akıl hastalıkları gibi, beynin işlevlerinde meydana gelen bir aksaklıktan ibaret olduğunu savunmuştur. Nörofizyolojik yaklaşımların ışığında şizofrenik bilinç çağımızda, bozuk bir bilgisayar ya da aksayan bir makineye benzetilmekte ve bozukluk, olumsuzluk, başarısızlık anlamlarını barındırmaktadır (Sass,2013 29-36).

Yeni tımarhane sistemiyle birlikte delilik akla ya da toplumsal düzene atıfla değil, özgür bireysel haklar çerçevesinde ele alınmaya başlanacaktır. Bu yeni kavrayış, akıl ile özgürlüğün aynı sınırlara sahip olduğu fikri üzerine bina edilmiştir. Dolayısıyla akıl eğer hastalanırsa ve akıldaki bu hastalık kişinin kendi varoluşunu ya da toplumsal düzeni tehdit ediyorsa, özgürlükler baskılanabilir. Böylece tımarhaneye kapatma işlemi, ailenin beyanı, hekimin önerisi gibi belli koşullara bağlanır; zincirler yerine “deli gömleği” icat edilir ve kullanımı genişletilir. Aynı zamanda “tımarhane defterleri” tutulmaya başlanacak, bu defterler bir yönüyle deliliğin dilini görünür kılan diğer yönüyle deliliğin her anını kaydeden bir mekanizma olarak, onu yeniden bakışın nesnesi haline indirgeyen bir işleve sahip olacaktır. Önceki bölümlerde deliyi Pazar eğlencesi haline getiren aklın bakışı incelenmiştir; fakat tımarhanelerle birlikte bakışın ihtiva ettiği anlam dönüşüme uğramıştır; zira klasik çağın kafesler içinde sergilediği deliye yönelen, aklın bizzat kendine ait olan karmaşık bir canavarlığı hissettiği büyülenmiş bakış, 18. yüzyıl sonu itibariyle deliyi ancak nesnelleştirmektedir (Foucault, 2017:626-632). Ek olarak, hastaların kaleminden çıkan ve çeşitli incelemelere konu olmuş tımarhane notlarının da varlığı bilinmektedir; fakat söz konusu kayıtların tımarhane yaşamının gerçeklerini bütünlüklü olarak yansıttığını iddia etmek nesnellikten uzak bir yaklaşımı beraberinde getirir:

² “Bunaklık” ve “erken bunama” ifadeleri, şizofreni halini tanımlamak için uzun yıllar kullanılmıştır. “Şizofreni” terimi ise ilk olarak 20. yüzyılın başında Eugen Bleuer tarafından ortaya atılır.

“Hastaların yazdığı ya da çizdiği ufak tefek şeylerin günümüze ulaştığı durumlar da bile, bunlar bakıcılarınca tutulan şeyler oldukları için, hastaların akıl hastanesindeki yaşama dair düşünceleri ve tepkileri konusunda bir kaniya varmayı sağlayacak temsili bir temel olmaktan uzaktırlar. İşin doğası gereği bu tür kayıtlar taraflı ve kısımdır. Taraflılık sınıfsal kökenden gelir; çünkü zengin hastalar çok sayıda personelin üzerlerine titrediği ve ihtiyaçlarını karşıladığı küçük kurumlara kapatılırlardı.(...) Tabii, bir de bu hastalar yoksul akranlarından birçoğunun aksine okuryazardı. Binlerce meczup arkadaşlarıyla birlikte ambarlara tıklan delilerden oluşan büyük kitle hakkında daha az şey bilmekteyiz.”(Scull, 2019: 218).

İnsan psikolojisi kavramının gelişmesiyle delilik ve suç arasındaki ilişkinin karmaşıklığı keşfedilmiş, bu keşif yeni delilik çeşrelerini ve yeni uygulamaları beraberinde getirmiştir. Büyük bir kalp kırıklığının ardından getirilen cinnet ya da öfke patlamaları gibi durumlar, deliliğin iki yönlü bir algılanışı hak ettiği görüşünü oluşturacak, böylelikle “iyi delilik”, “kötü delilik” ya da “delilikten daha az delilik” gibi tanımlamalar ortaya çıkacaktır. Kötü delilik, dünyaya ve ahlaka tamamen yabancıdır, dışlanabilir ve karanlığa hapsolabilir. Oysa az delilik akla yakındır ve akıl tarafından anlaşılması muhtemeldir. 19. yüzyıl ahlaki algılamaya göre yaptığı bu ayrımla iyi ve kötü deliliğin varlığını kabul edecektir (Foucault, 2017:648-652).

Tımarhane sisteminin 21. yüzyıla taşınan belli başlı mekanizmaları, temelde olanağı mümkün olmayan bir bilime ve Aydınlanma’ya özgü kibrin kalıntılarına dayanmaktadır (Boyne, 2016:47). Dahası delilik halinin sorumluluğunu bizzat deliye yükleyen tımarhanenin kendisi suçu üreten bir mekanizma haline gelmiştir. Tımarhane düzeninin en büyük başarısı eylemlerinden pişmanlık duyan ve kapitalist temelli ekonomik sistemin bir parçası olarak çalışma hayatına geri dönmeyi arzulayan bireylerin oluşturulmasıdır (Boyne, 2016: 27-28). Goffman, herhangi bir nedenden ötürü damgalanmış kişinin hak ettiğini varsaydığı değerden toplum tarafından yoksun bırakılma sebebini, bizatihi kendi niteliklerinde bulduğunu ve temelde hissettiği “kabullenme” ile birlikte toplum tarafından ve toplumla birlikte araz olarak kabul edilen söz konusu niteliklerin tedavi yollarını aramaya koyulduğunu belirtmektedir. Eşcinsel bir bireyin psikoterapi görmesi, koyu ten rengine sahip bir bireyin ten rengini açacağını

vaat eden birtakım ürünlere yönelmesi ve hatta pek çok kişi ya da kurum tarafından onarımı belki de mümkün olmayan durumlara özel sektörler yaratılması ve kişilerin suistimal edilmesi, böylesi bir zan üzerinde temellenmiştir. Goffman, “onarım”ın mümkün olduğu koşullarda dahi benliğin ancak “belirli bir defoya sahip olma” durumundan “belirli bir defoyu düzeltmiş olma” durumuna geçiş yapabildiğini, dolayısıyla kişinin nihai olarak “normal” bir statü kazanamayacağını belirtmektedir (2014:38-39). Hekimin mutlak otoritesi altındaki tımarhane sistemi, “tıp kişilerinin yüceltilmesi” olgusunu beraberinde getirmiştir. Bir sonraki bölüm, hekimlere atfedilen kutsiyet ve deliliğe atfedilen dejenerasyon fikirleri çerçevesinde oluşturulmuştur.

2.2.7.1 Tıp Kişilerinin Yüceltilmesi ve Dejenerasyon Teorisi

“Şu günlerde oldukça hızlı ve çok çalışıyorum; böyle yaparak, modern hayatta olayların umutsuzca süratli akışını yansıtmaya çalışıyorum”

Vincent van Gogh (2020:60)

Tımarhanelerin ortaya çıkmasıyla eşanlı olarak bir hasta protestosu edebiyatı da ortaya çıkmıştır. Daha önce de belirtildiği üzere, deliliğin zincirlerini kıran tımarhane reformcularıyla birlikte akıl hastalarının asıl büyük kapatılması başlamış ve hasta sayısı da tımarhane sayısı da gün be gün artmıştır. Bu artış hasta protestolarının sayısında da gözlenmektedir. Özellikle Fransa’da hem iyileştirme oranının düşüklüğü hem de şikâyetçi hasta oranının artışı nedeniyle psikiyatri karşıtı görüşler hızla yayılmıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde “Anti-psikiyatri” çatısı altında birleşecek olan pozitivist psikiyatri karşıtı yönelimler, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylandırılacaktır. Toplumda yer eden kuşku, Fransız akliyecileri delileri akıl hastanelerine yatırabilmek için yeni gerekçeler bulmaya itecek, Fransız doğabilimci Jean-Baptiste Lamarck’ın ortaya attığı ve sonradan edinilmiş özelliklerin kuşaktan kuşağa kalıtımla aktarımına dayanan “dejenerasyon teorisi” akliyeciler için aradıkları yeni gerekçelerin temelini oluşturacaktır. Dejenerasyon, akıl hastalığı ile birlikte ve onun da ötesinde modern yaşamın bütün patolojilerini açıklamak üzere başvuru alan genel eğilim haline gelmiştir. Böylece fuhuş, alkoliklik, zeka geriliği, intihar ya da bedensel şekil bozukluğu

dejenerasyon teorisine atfedilir. Bu dönemde Emile Zola kurmaca eserleri vasıtasıyla söz konusu dejenerasyoncu fikirleri batının her köşesine yaymıştır. Aynı zamanda Baudelaire, Oscar Wilde, Nietzsche gibi kimi sanatçılar aykırılığı benimsemiş hatta dejenerasyoncu yaftayla övünmeyi seçmişlerdir. 20. yüzyıla gelindiğinde de modern sanatın ve sanatçıların dejenere olduğuna dair kanı sürecektir. Hitler'in özellikle dışavurumcu sanatı ve türevlerini ırksal saflığı yitirmenin bir göstergesi olarak yerden yere vurmasını ve onun emriyle 1937 tarihinde söz konusu sanat eserlerinin (resim ve heykel) Münih'e getirilip Haus der Kunst müzesinde, alay etmek amacıyla sergilenişini 20. yüzyıl sanat anlayışına verilen bir tepki olarak okumak gerekir. Ek olarak İspanyol ressam Vincent Van Goghe dejenerasyoncular için bir ikon haline gelmiştir (Scull, 2019: 221-233).

Tımarhane sistemiyle oluşan ve gelişen önemli olgulardan biri, tıp kişilerinin yüceltilmesi olmuştur. Modern delilik deneyinin tümüne hakim olacak bu yaklaşım ile birlikte neredeyse yüz elli yıllık bir geçmişe sahip olan ve hekime yer vermeyen kapatma uygulamasının temel kodu ilga edilecektir; zira bildiğimiz anlamıyla zihin hastalığı, tıp doktorunun mutlak mevcudiyetinin ve öneminin kanıtlandığı anda ortaya çıkmıştır. Ancak, altı çizilmesi gereken nokta, hekime verilen yeni statünün hekimin tıbbi bilgi birikimi ve yetkiliği nedeniyle verilmediğidir. Tıp mesleğinin otoritesi, tıbbın bilim olma niteliğinden değil, hukuki ve ahlaki bir güvence olma niteliğinden ötürüdür; nitekim söz konusu dönemin tıbbi müdahaleleri genel ahlaki bir ödevin parçalarından ibaret olmaktadır: *"Hekim tımarhane alemindeki mutlak otoritesini ancak daha baştan beri Baba ve Yargıç, Aile ve Yasa olabilmesi ölçüsünde kullanabilmiştir; tıbbi uygulaması uzun süre yalnızca Düzen'in, Otorite'nin ve Ceza'nın eski ayinlerini yorumlamaktan ibaret olarak kalmıştır."* (Foucault, 2017:717).

Akıl hastanelerinin yaygınlaşması her ne kadar dejenerasyon teorilerinin benimsenmesini beklememiş olsa da bu teorilerin yaygınlaşması ile birlikte akıl hastanelerindeki artış bir sıçrama olarak nitelendirilebilir hale gelmiştir. Dejenerasyon teorisinin yaygınlaşması, tanı ve tedavi sürecinde yaşanan belirsizlikler ve halkın akıl hastalığına her geçen gün daha da kuşkuyla yaklaşması delileri toplumdan tamamen izole etme gerekliliğini, psikiyatrları ise bu izolasyonun efendileri konumuna getirmiştir. Bu noktada tıpkı hastalar gibi söz konusu kurumlara kapanan hekimlerin de

aynı damgayı paylaştığını belirtmek gerekmektedir. Böylesi bir ortamda çok da rağbet görmeyen akliyecilik mesleği, tedaviden ziyade kurumun idari işleriyle ilgili bir uzmanlık haline gelmiştir. Almanya bu idari biçimin istisnası olarak akıl hastalığının etiyolojisi üzerine sürekli araştırmalar yürütmek üzere girişimde bulunmuştur. Örneğin 1906 tarihinde Alois Alzheimer, günümüzde de adıyla anılan hastalığın biyolojik sebeplerini ortaya koymayı başarır. Bu ve bunun gibi keşifler deliliğin etiyolojisinde biyolojik araştırmaların öncelenmesi kanaatini pekiştirmiştir. Alman hekim Emil Kraepelin, akıl hastalığına bir doğa tarihçisi gibi yaklaşarak, binlerce hastayı incelemek suretiyle, oldukça ilgi görecektir olan bir sınıflandırma çalışması gerçekleştirmiştir (Scull, 2019:234-238).

Gerek hayır gerekse kar amacı gözeterek kurulan tımarhanelerin ve bu merkezlere yerleştirilmiş kişilerin sayısı 19. yüzyıl ile birlikte dikkate değer bir oranda artmış; bu artış ile birlikte kapatma mekanları mimari olarak da farklılaşarak, gözetim işlevini öne çıkaran çeşitli elemanlarla donatılmaya başlanmıştır (Scull, 2019:131). Mimaride yaşanan bu dönüşüm, ceza ve disiplin mekanizmalarının bir arada işletilmesi esasına dayanan bir ideolojinin somut biçimini oluşturmaktadır. Bir sonraki bölüm, mimaride gerçekleşen yeniliklere ve bu yeniliklerin dayanağını oluşturan icat, panoptikona yönelmektedir.

2.2.7.2 İktidarın Gözü: Panoptikon

“İnsan bir yaşantıyı yaşarken kendisine bakmamalı, çünkü o göz, şeytan gözü olup çıkabilir.”

Friedrich Nietzsche (akt Sass, 2013:347)

Toplum üzerinde tahakküm kurma, bireysel ilişkileri kontrol altına alma ve denetleme amacıyla iki temel uygulamaya, dışlama ve kapatma uygulamalarına kaynaklık eden, bir ölçüde bu uygulamaların örneğini oluşturan süreçler Foucault’ya göre veba ve cüzzam pratiklerinde ortaya çıkmaktadır. Cüzzam, Büyük kapatılmanın ve dolayısıyla toplum dışına itmenin örneğini oluştururken veba disiplinsel şemaları oluşturmaktadır. Cüzzam ve veba, biri arınmış toplumun diğeri terbiye edilmiş toplumun olmak üzere iki büyük düşü simgelemektedir. Cüzzamlılar bir sürgüne ya da

kapatmaya tabi tutulurken vebalılar bireysel farklılaştırmaların, hiyerarşi, gözetim ve zorlama ile elde edilen taktik çerçevelemenin içine alınmaktadır. İşte bu iki farklı şema, 19. yüzyılla birlikte iç içe geçmiş halde karşımıza çıkmaktadır: Kapatma mekanlarında disipline edici tekniklerin uygulanması. Böylelikle akıl hastaneleri, genel hastaneler, hapishaneler, ıslahhaneler, gözetim altındaki eğitim kurumları ve benzerleri, normal olanla anormal olanı, deli olanla deli olmayanı ayıran, baskı altına alan, dağıtan ve sürekli gözetime tabi tutan mekanizmalar olarak işler hale gelmektedirler. Bir anlamda cüzzamlılar, vebalı hale gelmekte, diğer yandan kimin cüzzamlı olduğu belirlenerek dışlama mekanizması hayata geçirilmektedir (2019: 293-295).

Merkezi bir kule etrafında, pencerelerinden biri ışığın girişini sağlaması için dışarı, diğeri gözetlenmeyi olanaklı kılmak adına kuleye dönük olarak konumlandırılmış küçük hücreler biçiminde planlanan Jeremy Bentham'ın Panoptikon'u yukarıda sözü edilen toplumsal düzenlemelerin mimari biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Merkezi kuledeki tek bir gözetmen, geriden gelen ışık sayesinde delillerle, mahkumlarla ya da işçilerle doldurulmuş her bir hücreyi izleyebilmektedir. Birbirleriyle iletişimlerinin engellendiği kapatılan kimseler, gözetimin sürekliliğiyle kuşatılmıştır. Sistem dahilinde, *“Ne kadar kafes varsa o kadar küçük tiyatro vardır, bu tiyatrolarda her oyuncu tek başınadır, tamamen bireyselleşmiştir ve sürekli olarak görülebilir durumdadır.”* (Foucault, 2019:295-296). Yunanca “pan” ve “optikon” kelimelerinden türetilen ve “her yeri gören yer” anlamına gelen “panoptikon” (Bauman ve Lyon, 2016:22), iktidarın görünür, fakat varlığının kanıtlanamaz olması ilkesine dayanır. Tutuklu o an için gözetlenip gözetlenmediğini bilmemektedir, lakin daimi bir gözetlemeye tabi tutulduğundan emindir. Böylelikle sistem, deliyi sakın olmaya, hastayı tedaviye uymaya, işçiyi çalışmaya güç kullanmadan ikna edebilir. Tüm yönleriyle panoptikon, yalnızca bir mimari yapı olarak algılanmamalıdır. Panoptikon, farklılıkları tespit etmeye, tasnif etmeye, gelişimleri izlemeye, kaydetmeye yarayan bir iktidar mekanizmasıdır, siyasal bir teknoloji biçimidir (Foucault, 2019:297-303). 1791 yılında tasarlanan plan, aydınlanma çağının teknik akılcılık coşkusunda ulaştığı doruk noktasını ifade eder (Sass, 2013:334). Sistemli ve sürekli bir gözetlemenin hedeflendiği *“İdeal Panoptikon'da özel mekana yer yoktur; en azından, hiçbir geçirimsiz özel mekana, hiçbir gözetimsiz ya da daha kötüsü, gözetim dışı kalabilecek özel mekana yer*

yoktur.”(Bauman, 2017:63). Panoptikon tarzı mimari, fiili olarak beklenen başarıyı göstermemiş, Foucault’nun ifadesiyle pek itibar bulmamıştır:

“Disiplinsel yöntemlerin genişlemesi geniş bir tarihsel sürecin içinde yer almaktadır: aşağı yukarı aynı dönemde diğer birçok teknolojinin –tarımsal, endüstriyel, ekonomik- daha gelişmesi. Ama şunu kabul etmek gerekir: maden endüstrilerinin, doğmakta olan kimyanın, ulusal muhasebe yöntemlerinin, yüksek fırınların veya buhar makinesinin yanında, Panopticon tarzı pek itibar bulamamıştır. O yalnızca garip bir küçük ütopya, kötü bir düş olarak kabul edilmektedir.” (2019:327-328).

Ancak, her ne kadar Bentham’ın mimari planı düşlediği karşılığı bulmamışsa da burjuvazinin panoptizm düşü, gerçek olmuştur; zira panoptizm temelde bir yönetim biçimini ifade etmektedir (Foucault, 2015:135). Foucault’ya göre: *“Gözetleme, denetim ve ıslah toplumumuzda var olan iktidar ilişkilerinin temel ve karakteristik bir boyutu gibi durmaktadır (...) Bugün, özünde Bentham’ın programladığı bir toplumda, panoptik bir toplumda, panoptizmin hüküm sürdüğü bir toplumda yaşıyoruz.” (2015:237).*

Ne zaman izlendiğini asla bilememe ve dolayısıyla sürekli izleniyor olma hissinin yaşattığı kabus, yavaş yavaş kabus olmaktan çıkmakta ve yerini “hiçbir zaman yalnız değilim” hissine, “bir daha asla yalnız kalmama” umuduna bırakmakta; böylece ifşa edilme korkusu, fark edilme hazzı tarafından bastırılmaktadır. (Bauman ve Lyon, 2016:36).

Yeniden tımarhane sistemine dönülecek olursa; yüzyıl boyunca artan akıl hastaneleri, yaygınlaşan gözetim teknikleri ve uygulanan tedaviler akıl hastalığında bir azalmaya değil aksine sürekli bir artışa yol açmıştır. İlginç olan söz konusu dramatik artışın nüfus artışıyla dengeli olmayışıdır. Bu dönemde Scull’ın belirttiğine göre sürekli artan hasta sayılarına karşın iyileşen hasta oranı yüzde on civarındadır. Böylece akıl hastanelerindeki mevcut gittikçe büyüyen bir kitle haline dönüşmüştür (2019:205). Ve son kertede Foucault’ya göre Pinel’in titizliğiyle kurulan tımarhaneler şu bakımdan işe yaramamıştır; modern dünyada deliliğin tırmanışını engelleyememiştir. Ancak, şu bakımdan da çok işe yaramıştır; deliyi insanlıkdışı bir uygulama olan zincirlerinden

kurtarmış ve deli ile insanı, onun gerçeğini zincirlemiştir. Bu birliğin kurulması ile insan hakiki varlığına ulaşma yoluna girebilmiştir; fakat paradoksal olarak bu hakiki varlık onun bilincine işte bu şekilde, yabancılaşma biçimiyle verilmiştir (2017:748).

2.2.7.3 On Dokuzuncu Yüzyıl Boyunca Osmanlı’da ve Türkiye’de

Tımarhane

Batı Avrupa ve Amerika’nın aksine, 19. yüzyılda Osmanlı Devleti bünyesindeki akıl hastanelerinin sayısında dramatik bir artış gözlenmemektedir. 20. yüzyıla değin, özel olarak akıl hastanesi inşasının gerekliliğine dair tartışmalara dahi az rastlanır. Deli nüfusundaki artışa rağmen devletin ihtiyacı karşılamak adına başlattığı reform çalışmalarına, İkinci Meşrutiyet’in ilanı ve onu takip eden gelişmeler ile başladığı görülmektedir. Bu noktada tıp tarihçilerinin Türkiye’de psikiyatri tarihine yönelik çalışmalara uzun bir süre ilgisiz kaldığı, çalışmaların ekseriyetle 16. ve 17. yüzyıl darüşşifa ve vakfiyeler merkezinde yürütüldüğünü belirtmek gerekmektedir (Artvinli, 2017:19-20).

Osmanlı arşiv belgelerinde “tımarhane” sözcüğüne nadiren rastlanmakta, resmi yazışmalarda hasta anlamına gelen “bimar” sözcüğü ile ev anlamına gelen “hane” sözcüklerinin birleşimiyle oluşturulmuş Farsça bir kelime olan “Bimarhane” kelimesinin kullanıldığı bilinmektedir. 19. yüzyıl itibarıyla İstanbul’un en büyük bimarhanesi olan Süleymaniye Bimarhanesi, uzun yıllar göz ardı edilmiş, bakımsız bırakılmıştır. Yalnızca erkek hastalara tahsis edilmiş yirmi yataklı kurumda, Pinel önderliğinde delilerin zincirlerinden kurtulmasının üzerinden yaklaşık yarım yüzyıl geçmiş olmasına rağmen, deliler hala zincirlerle zapt edilmektedir ve kurum, 1840’lara değin Batılı seyyahlar tarafından “unutulmuş”, “tarih dışı” bir mekan olarak tasvir edilmiştir. Hangi tarihte tamamıyla delilere tahsis edildiği net olarak bilinmeyen Süleymaniye Bimarhanesi’nde 1840’ların başından itibaren bir değişimin yaşanmaya başladığı söylenebilir. Erkek akıl hastalarını barındıran yapı, 1844 yılında kadınlara da açılmış, Haseki Bimarhanesi’ndeki kadın hastaların buraya nakli ile birlikte kurumun personel sayısı arttırılmıştır. Osmanlı Devleti’nin resmi ve merkezi tımarhanesi olan Süleymaniye’de İstanbul dışındaki illerden gönderilen hastalarla birlikte mevcudun gün

geçtikçe arttığı bilinmektedir. İstanbul'un / Türklerin Pinel'i olarak anılan Dr. Luigi Mongeri, Osmanlı Devleti'nde modern psikiyatri uygulamalarını başlatan ilk hekim olarak Türkiye psikiyatri tarihinde yerini almaktadır. 1856 yılında Süleymaniye Bimarhanesi'ne başhekim olarak atanan Mongeri, bimarhanenin 1873 yılında Toptaşı'na nakliyle de görevine devam etmiş, vefat ettiği 1882 yılına dek Toptaşı Bimarhanesi'nde başhekim olarak görev yapmıştır. Bu yıllarda İstanbul dışında ise Edirne, Manisa ve Şam'da kapasitesi 20'yi geçmeyen küçük tımarhanelerin varlığı bilinmektedir (Artvinli, 2017:23-69).

Osmanlı'da ve cumhuriyetin ilk yıllarında psikiyatri, Avrupa ile oldukça yakın ilişkiler içerisindeydi. Özellikle Alman ekolünün, Kraepelin'in etkisi, Alman okullarında eğitim görmüş hekimlerin tanı ve tedavi yöntemlerinde uzun süre yoğunluğunu korumuştur. 1873'te Süleymaniye Bimarhanesi'nde gerçekleşen bir salgınla 8 gün içerisinde 39 hastadan 29'u ölmüş, yaşanan bu trajedi, bimarhanenin Toptaşı'na taşınma sürecini hızlandırmıştır (Kılıç, 2015:7-10). Yüzyıl sona ererken Toptaşı Bimarhanesi dışında Osmanlı Devleti'nde devlet tarafından oluşturulmuş ikinci bir bimarhanenin açılması söz konusu olmamıştır. Aynı yıllarda Osmanlı için, Avrupa örneğinde yaşanan gelişmiş bir hasta ve hastane pazarından bahsetmek mümkün değilse de hasta sayısında ciddi bir artış söz konusudur ve bu durum Toptaşı Bimarhanesi özelinde ciddi bir kapasite sorununa yol açmıştır. Bu dönemde tımarhanede tedavi görenlerin büyük bir bölümünü, yoksullar, askerler ve çiftçiler oluşturur. Ek olarak mekanın sınırlılığı, hastaların istihdamını büyük ölçüde olanaksız hale getirmektedir (Artvinli, 2017:120-126). Bimarhanede günlük yaşamın detaylarına ulaşmak henüz mümkün değilse de doktor, asistanlar, müdür ve baş hizmetçi eşliğinde gerçekleşen vizitler Artvinli tarafından aktarılmaktadır:

“Hasta genellikle, sağlığı, istekleri ve hareketleriyle ilgili olarak kendisine yöneltilen soruları cevaplar. Vizitte her türlü itaatsizlik, derhal bir duş-banyosuyla bastırılır; bu ayrıca, müessesenin disiplin ve kurallarına henüz uyum gösterememiş olan yeni gelenlere karşı caydırıcı bir unsur olarak devamlı surette kullanılır. Duş-banyosu, hastayı sindirmek, boyun eğdirmek ve onu direnme, karşı koyma ve mücadele düşüncesini zihninden defetmek için çeşitli personelin huzurunda verilir.” (2017:126).

Türkiye’de psikiyatri, akıl hastanesi gibi kavramların çağrıştırdığı ilk isim (Artvinli, 2017:240) ve aynı zamanda Toptaşı Bimarhanesi Eski Başhekimi Mazhar Osman Uzman’ın aktardığı bilgilere göre, her ne kadar delilik Mongeri ile zincirlerinden kurtulmuş olsa da bimarhanenin yaşam koşulları son derece “berbat”tır. Öyle ki, kuruma çoğunlukla ziyaretçi kabul edilmemektedir:

“Bu berbatlığı göstermemek için dışarıdan kimsenin ziyaretine müsaade edilemezdi. Mesela ta Münih’ten buraya kadar Türk tımarhanesi görmek, şark delilerinde etiüt yapmak isteyen profesör Kraepelin’e kapı açılmadı. (...) Erbabı fenne bu kadar sıkı sıkı kapalı iken Üsküdar ahalisinde müesseseyi gezmeyen kimse kalmamıştı, o da ayrı bahs!... Toptaşı umumi harpte büsbütün ihmal edildi. Mütareke zamanında ser tababeti bana fahri olarak tevcih edildiği vakit hasta olarak üç yüz kadar canlı cenaze tesellüm ettim; ne karyoları, ne yatakları, ne yorganları vardı; çırılçıplak, uyuz ve bit sayısız, açlıktan kımıldamağa mecali kalmamış, kendi pisliklerinin içinde istirahat eden biçare hastaları o halde gördüğümüz vakit arkadaşlarımızla beraber göz yaşlarımızı güç zaptedebilmiştik.” (2018:20).

Osmanlı’da delilerin oldukça kötü koşullarda “tedavi” gördüklerine dair haberler, Avrupa basınının hayli ilgisini çekmiştir. İstanbul’un Pinel’i Mongeri ile başlayan zincir uygulamasını kaldırma, dayağı men etme gibi girişimlerin henüz tam karşılığını bulmadığı, 1908 yılında bir Fransız gazetesinin Edirne Bimarhası’ne dair yayımladığı dosyada ortaya çıkmaktadır. Avrupa basınının konuya bu denli hassasiyet göstermesi, Kılıç’a göre, zincirlerden kurtarmanın Batı modernizminin bir göstergesi, sembolü olarak sunulmasıdır (2015:11-13).

Toptaşı Bimarhanesi’ne dair yargıların, 2. Abdülhamid döneminin ve direkt olarak 2. Abdülhamid’in kişiliğinin merkezinde oluştuğunu söylemek yanlış olmayacaktır; zira 2. Abdülhamid dönemi, delilik tartışmaları ile başlar. 4. Murad’ın üç ay kaldığı tahttan akıl sağlığının yerinde olmadığı gerekçesiyle indirilip Çırağan Sarayı’na kapatılması ve yenine 2. Abdülhamid’in geçmesiyle başlayan dönem boyunca deliliği çağrıştıracak tüm kavramlar yasaklanmış, böylece psikiyatriyle ilgili çalışmalar ve yayınlar aksamıştır (Artvinli, 2017:171-173).

İstanbul'un çeşitli inançlara sahip sakinleri, akıl hastalarını, 19. yüzyılda inşa edilmeye başlanan cemaatlerine ait hastanelerin onlar için ayrılmış bölümlerine yerleştirmektedirler. 1834'te Ermeni akıl hastalarının tedavisini üstlenen Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi, 1837'de vebalıların tecridi için kullanılan alana inşa edilen Balıklı Rum Hastanesi, yine Ermeni akıl hastalarına özel bir bölüm tahsis eden ve 1833 tarihinde faaliyete geçen Surp Agop Hastanesi ve Musevi hastaların tedavisi için içerisinde bir bölüm oluşturulan, yapımı 1895 yılında sona eren Or-Ahayım Musevi hastanesi, bu hastanelere örnek oluşturmaktadır. Ek olarak ücret karşılığında hizmet veren Fransız La Paix Hastanesi'nin her cemaatten akıl hastasını kabul ettiği bilinmektedir. 1876'da çıkan Bimarhaneler Nizamnamesinde, Müslüman olsun ya da olmasın, akıl hastalarının Bimarhanelere kabulüne ilişkin bir ayırım söz konusu olmamıştır; fakat hasta sayısındaki hızlı artışa paralel olarak, zaman içerisinde Müslüman olmayanların kendi cemaatlerine ait kurumlarda tedavi olmaları gerekliliğine dair söylemler sıklıkla vurgulanmıştır (Artvinli, 2017:137-138).

Cumhuriyetin kurulmasının ardından, 1927 yılına gelindiğinde fiziksel sorunlarla baş etmeye çalışan ve nakli defalarca gündeme getirilen, tartışılan Toptaşı Bimarhanesi, tamamıyla Bakırköy'e taşınır (Bayülkem, 2018:123). Bakırköy'de, Reşadiye Kışlası'nda kurulan hastane, hastaların çalışma terapisi ile tedavi edilmesine de olanak sağlamaktadır:

“Reşadiye kışlalarını yapanlar adlarını daima hayırla andıracak bir harekette daha bulunmuşlar, muntazam bir şekilde çamlarla süslemişlerdi. (...) 10 bine yakın akasya, vişne, elma, armut, kiraz gibi ağaçlarla bir orman vücade getirildi. 70 dönümlük bir bağ yapıldı. (...) Müessesenin takip ettiği tedavi vasıtalarından biri de çalışma tedavisidir.” (Gökay, 2018:23).

Bin dönümlük arazi üzerine kurulu olan hastanede böylelikle Avrupa'dan bir asır sonra Pinel ve Tuke tarafından icat edilen fiziksel kısıtlamanın olmadığı, itaate ve çalışma esasına dayalı “moral tedavi” uygulanmaya başlanır. Hatta model, bizzat hastalar tarafından ortaya çıkarılmıştır; zira hastanenin kuruluşu ve pavyonların inşası, hastalar tarafından gerçekleştirilir. İlerleyen yıllarda hasta sayısındaki artış, çalıştırılan

hastaların azalmasına, sistematik ve terapi amacı taşıyan belli bir program dahilinde çalışmanın ortadan kalkmasına neden olacaktır. Artvinli'nin aktardığı bilgilere göre:

“Meşguliyetle tedavi, rehabilitasyon, mesleki ve sosyal readaptasyon çalışmaları ancak 1960'lı yılların başından itibaren açılan, çorap, gazlıbez, briket, dikiş, halı, cilt ve maket gibi atölyelerde daha sistemli bir hale getirilmeye çalışılmıştır. 1970'li yılların ortalarında, bir kısım hasta, hastane dışındaki fabrikalarda ücret karşılığı çeşitli montaj işlerinde çalıştırılmaya başlanmışsa da, 1980'li yıllardan itibaren sınırlı da olsa bu rehabilitasyon üniteleri giderek ihmal edilmiş ve 1990'lı yıllarda ise tamamen sonlandırılmıştır.” (2017:269-270).

19. yüzyıl, tımarhanelerin doğuşu, yaygınlaşması ve modern delilik algısının temellerini oluşturması bakımından deliliğin tarihinde hayli önem arz eden dönüm noktalarına şahit olmuştur. Psikiyatri tarihinde yeni bir sayfa açan psikanaliz, bu sürecin önemli elemanlarından birini oluşturmaktadır. Bu noktadan hareketle bir sonraki bölüm, 19. yüzyılda psikanalizin doğuşunu ele almaktadır.

2.2.7.4 Psikanaliz ve Delilik

Sigmund Freud, her ne kadar histeriye odaklanma niyetinde değil ise de hastalığın popüler hale gelişiyle birlikte histerikler, Freud için vazgeçilmez bir gelir kaynağı olacaktır. Aynı zamanda *“Histeri Üzerine Çalışmalar”* isimli eseri, onun psikoterapistlik kariyerine temel oluşturmuş ve kısa bir zaman içerisinde psikanaliz kuramını ortaya koymasının yolunu açmıştır. Psikanalize göre, bilinçaltının bilince çıkarılması sürecinde rüyalar, dil sürçmeleri ya da herhangi bir serbest çağrışım özellikle ve titizlikle incelenmelidir. Zira tüm bu bileşenler temeldeki sorunların kaynaklarını açığa çıkarabilir. Sondaj yapmaya benzeyen bu çalışma bazen aylarca hatta yıllarca sürebilecek zor ve yoğun bir süreçtir. Önceleri hastalıkların kökeninde cinsel travmalara dair bastırılmış anıların yatmakta olduğunu ileri süren Freud, daha sonra cinsel travma yerine çocukluk fantezilerini ve bunların bastırılış yöntemini koymuştur. Takip eden on yıl içerisinde, libidonun karmaşık psikolojik rahatsızlığın ve çatışmanın kaynağı olduğunu öne sürecektir. Deliliğin tarihinde Freud'u önemli kılan nokta, onun

deliliği yalnızca ötekinin sorunu olmaktan çıkarıp her bir kişide belli bir ölçüde pusuya yatmış bekleyen bir şey olarak konumlandırmasıdır (Scull, 2019:257-263). Bu yeni perspektif, Foucault tarafından şu sözlerle açıklanmaktadır:

“Freud delililiği onun dilinin yüzeyinde yeniden ele almakta; pozitivizm tarafından sessiz kılınmış bir deneyin esas unsurlarından birini yeniden oluşturmaktaydı; deliliğin psikolojik tedavileri listesine büyük bir eklemeye bulunmuyordu; tıbbi düşüncenin içinde akıl bozukluğuyla bir diyalogun olabilirliğini geri getirmekteydi. (...) Psikanalizde söz konusu olan hiç de psikoloji değildir; bunun tamamen tersine, psikolojinin modern dünyada maskeleyen görevine sahip olduğu bir akıl bozukluğu deneyi söz konusudur.” (2017:493).

Hekim-hasta çiftine atfedilen kutsiyetle birlikte tımarhane yapılarının aldatmacalarını gözler önüne seren ve sessizlik uygulamalarını ve aynada kendini seyreden delinin kendi kendisine nesnelleştiği bakışı kaldırarak deliyi mahkum eden sisteme son veren ilk kişi Freud olmuştur. Fakat bunu yaparken, kutsallaşan tıp kişisine Tanrısal bir statü verir aynı zamanda Pinel ve Tuke’un kapatma uygulamasının barındırdıklarını hekime kaydırarak psikanalitik konumu yaratır.(Foucault, 2017:721-722).

Boyne’a göre Foucault, ruh çözümlemenin bilimsel yanına hayranlık duymuyorsa da Freud’un kimi yönleriyle tıpkı kendisi gibi akıl tarafından bastırılmış olanı açığa çıkarmak adına yaptığı çalışmaları kendi yoluna yakın bulmaktadır. Freud, bilinçaltı ile bastırılmış, çeşitli dışavurumlarla varlığını bildiren “şey”lerin olduğuna dair işaretleri keşfetmiştir. Foucault’ya ve Freud’a göre, bilinçdışı ile yadsıdığımız tüm şeyleri geri kazanmadığımız sürece Batı uygarlığının gerçeğine ulaşabilmemiz söz konusu değildir (2016:112).

20. yüzyılın insanlık dışı tedavileri geniş ölçüde bir kabul ile uygulanmaya devam ederken, iki dünya savaşı arasında Freud’un teorilerini ve tedavi yaklaşımlarını temel alan farklı bir psikiyatri anlayışı gelişmeye başlayacaktır. Yeni yaklaşım her ne kadar dar bir kesim tarafından kucaklanmış olsa da travma ve deliliğin birbirine bağlantılı olduğu fikri akla yakın hale gelmeye başlamıştır. Böylece kaplıcalarda, doğa gezintilerinde şifa arayan hastalar, özellikle de Avrupa’nın Almanca konuşulan

coğrafyasında yavaş yavaş psikanaliz kanepesine yönelmiştir. Geçmişte kısıtlı bir şekilde mermi şoku tedavisi için kullanılan psikanaliz, ruhsal çatışma, baskılama ve travmayı önceleyen tavrı ile kitlesel sinir krizleri için makul bir açıklama sunuyor gibidir. Bunun yanı sıra psikanalizde sembollerin, psikolojik çatışmalar ve baskıların, uygarlığın örtük anlamlarının ve karmakarışıklığının vurgulanıyor oluşu, sanatçıları, film yapımcılarını, edebiyatçıları hayli etkilemiştir (Scull, 2019:297-299). 20. yüzyılın büyük bir bölümünde kendini ortaya koyan bu etkileşim çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylandırılacaktır.

2.2.8 Modern Zamanların Akıl Hastalığı

“Şu dünyaya, şu haliyle tahammül etmem mümkün değil.

O yüzden aya ihtiyacım var, ya da mutluluğa, ya da ölümsüzlüğe,

Varsın adı delilik olsun, benim öylesine,

Şu dünyadan olmayan bir şeye ihtiyacım var.”

Albert Camus (2018:22)

Sağduyuya dayalı inançlardan ya da bu inançları destekleyen toplumsal gerçekliklerden daha evrensel olmayan sosyoloji, Bauman’a göre, *“Batılı, modern kapitalist toplumun deneyiminden ve bu deneyimin gündeme getirdiği sorunlardan doğmuştur.”* (2018:10). 20. yüzyılda hastalık ve sağlık kavramlarında yaşanan dönüşüm ve söz konusu kavramların yüklendiği anlam, yüzyılın ikinci yarısı itibariyle sosyolojinin araştırma alanı olarak kabul edilecek ve bu tüm bu gelişmeler, çalışma özelinde deliliğe yüklenen anlamı biçimlendirecektir.

“Beden”, oldukça geç bir döneme, 1950’lere değin sosyoloji tarafından bir inceleme alanı olarak kabul edilmemiş, sağlık ve hastalık kavramları, tıp sosyolojisi ve sağlık sosyolojisi başlıkları altında 1950’lerden itibaren inceleme konusu olmuştur. 1980’lere gelindiğinde çalışmaların arttığı, sağlık ve hastalık kavramlarının toplumsal ve kültürel yapı içerisinde ele alındığı görülmektedir. Artan ilgi ve çalışmalar ile birlikte söz konusu kavramlar yalnızca biyolojik süreçler olarak değil, aynı zamanda toplumsal

yapının bir parçası olarak değerlendirilmeye başlanır (Tuğan,2015). Toplumsal değişimler var olan sağlık ve hastalık anlayışlarını pekiştirebileceği gibi, bu anlayışlarda değişikliklere de sebep olabilmektedir (Aytaç ve Kurttaş, 2015). Bu perspektiften hareketle, deliliğin/akıl hastalığının 20. yüzyılda yaşanan değişimlere paralel bir değişim kaydettiği söylenebilir.

20. yüzyıl ile psikiyatri, deliliğin tamamına hakim konuma gelmiş, delilik ile akıl hastalığı kavramları arasındaki kopuş deliliğin tamamıyla yok olması ile sonuçlanmıştır. Narlı, modern çağın delilik deneyini şu sözlerle açıklar:

“Yirminci yüzyılın başından itibaren artık delilik, İslam toplumlarında da Hristiyan toplumlarında da bütünüyle psikiyatrinin konusudur. Artık insan, bedeni, ruhu, sosyal çevresi, toplum içiliği ve toplum dışılığı, düşünce ve davranışları ve fiziksel özellikleri ile psikiyatrinin inceleme alanındadır. Ve psikiyatri bütün bunları, deney, gözlem ve araştırmalarla bir bütün haline getirme iddiasındadır. (...) Psikanalizi, psikoterapiyi de kendi alanı içine alarak deliliği bütünüyle sınırları içine almaktadır. Artık “delilik” diye bir şey yoktur; akıl ve ruh hastalıkları vardır.” (2019:55).

³Deliliğe yaklaşımda ortaya çıkan farklılaşma, kendini öncelikli olarak dilde gösterir. Bu noktada dil, bilinç ve bilinçdışı ilişkisini sorgulamak gerekmektedir. Freud’un psikanalize yaptığı en önemli katkının “bilinçdışı” olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. “Bilinçdışı”, “önbilinç” ve “bilinç” olmak üzere, psişik işleyişin üç düzeyini tanımlayan Freud, bilinci –zorunlu olarak- içsel ya da dışsal algı ve algı kalıntılarına bağlar. Bir şeyin bilincinde olma süreci, duyu organlarının dış dünyadan edinimleriyle bağlantılıdır; fakat egodaki içsel süreçler de bilinç niteliği kazanır. Özetle bilinç her zaman “temsilciler” ile bağlantılı iken bilinçdışı sürekli hareket halindeki içgüdüler ve dürtülerin oluşturduğu bir enerji alanıdır. Freud, bilinçdışına etki edebilen iki temel temsilcinin varlığından söz eder. Bunlardan ilki “hafıza izlerinde türeyen temsilciler” iken ikincisi “asal fanteziler” ya da “asal bastırma” olarak nitelendirdiği, en

³ Çalışmanın bu paragrafı, Sekans Sinema Kültür Dergisi Aralık 2018 sayı e9’da tarafıma ait olan “İnsan, Ne Zaman “İnsan”dır; Köpek, Ne Zaman “Köpek”...” başlıklı film eleştirisinde benzer bir biçimde yer almaktadır. [http://sekans.org/docs/e-sayilar/2018-e9/SEKANS_e9_01c_COZUMLEME_KopekDisi\(Ilhan\).pdf](http://sekans.org/docs/e-sayilar/2018-e9/SEKANS_e9_01c_COZUMLEME_KopekDisi(Ilhan).pdf) (10.08.2020)

başta var olan temsilcilerdir. Freud'dan hareketle Lacan, bu iki temsil düzeyini “imgesel” ve “simgesel” olarak ayırır. Ona göre imgesel asal, sözel ve simgesel öncesi oluşan benlikle ilintilidir ve ayna evresine gönderme yapar. Simgesel asal ise “ben” e sonradan “ötekinin söylemi” aracılığıyla aktarılmaktadır. Lacan'a göre simgesel düzen dilde dolayımlanır. Dil yalnızca bir kod değildir; anlam aracılığıyla “özne”yi yaratan dildir. Bilinçdışı tamamen dil ile biçimlenmektedir. Lacan ile birlikte temsillerin simgesel orijinleri, yerlerini toplumsal olarak kurulmuş simgesel sistemlere bırakmaktadır (akt Leledakis, 2000:161-168).

Scull'ın aktardığına göre, savaş sonrası Amerika eyaletlerinin pek çoğunda “deli” yaftası, “akıl hastası” olarak değiştirilir. Benzer bir biçimde Britanya, 1930 tarihinde deliler için “akıl sağlığı bozuk kişi” terimini uygun bulur, Fransa 1948'de “akıl hastası” terimini kullanmaya başlar (2019:340). 19. yüzyılla gelişmeye başlayan dilin kendisi, toplumun ve iktidarın deliliğe bakışındaki sertliğin bir göstergesidir:

“Akıl hastaları “lekeli kişiler”, “cüzamlılar”, “ahlaki süprüntüler”, “İlker barbarlık döneminin vahşilerinden on kat habis ve muzır, adam olmaktan çok aciz” ve “ özel itici karakterler” e sahip olarak nitelendirilmekteydi. Üstelik bunları söyleyenler güya onları tedavi etmekle uğraşan kişilerdi.(...) Bazıları işi “canlı zehirler taşıyan soyların kanını dökmek” gibi karanlık ifadeler kullanmaya kadar götürdü.” (Scull, 2019:239).

Bu gibi insanlık dışı görüşlerin sonuçları, kusurlu sayılanların veyahut da yoksulların üreme eğilimlerini kontrol altında tutup bunun karşısında sağlam addedilenlerin üremelerini teşvik etmeye kadar varacaktır. Nitekim pek çok Amerikan eyaletinde akıl bozukluğu yaşayan kişilerin evlenmesini yasaklayan ve hatta kimi durumlarda bu kimselere istem dışı kısırlaştırma yolunu açan yasalar çıkarılmıştır. Amerika dışındaki ülkelerin muhalefet ve siyasal yapısındaki farklılık, bu gibi yasaların çıkarılmasını engellemiştir; fakat Nazi Almanya'sında Nazi ideolojisinin temelinde yer alan ırksal saflık fikirlerinden hareketle durum farklılaşır. Öyle ki, 1920'lerde Alman psikiyatr Alfred Hoche ve hukukçu Karl Binding, yaşanmaya zaten değmeyecek bu hayatları yok etme çağrılarıyla gündeme gelmişlerdir. 1933'de iktidara gelişinden

hemen sonra Hitler, “İrsi Hastalıklı Çocukları Önleme Yasası”nı çıkarır ve önde gelen pek çok Alman psikiyatrinin de desteğiyle 1939’a değin yaklaşık dört yüz bin kişi kısırlaştırılır. 1939 tarihi itibarıyla ise “işe yaramaz yiyiciler” yaftasını alan akıl hastaları, çeşitli akıl hastanelerine gönderilmiş ve yine psikiyatrların desteğiyle bu işe yaramazları dezenfekte etmek, yani yok etmek adına önceleri öldürücü iğne, sonrasında kurşuna dizme yoluna gidilmiştir. Sürecin yavaş ilerlediği kanaatinden hareketle gaz odaları oluşturulur, akıl hastaları topluca öldürölmek üzere “duş” bölümlerine doldurulur. Savaşın sonuna doğru yaklaşık çeyrek milyon insan öldürölmüştür; fakat Nazi rejiminin yıkılışından sonra dahi bazı psikiyatrların işgal kuvvetlerinden habersiz lekeli addettikleri bu kişileri öldürmeye devam ettikleri bilinmektedir (Scull, 2019:240-241).

20. yüzyılın başında tıp dünyasında yaşanan gelişmeler (örneğin kuduz aşısının bulunması, bakteriyoloji alanında yapılan keşifler), akıl hastalığının kökenlerinin mikrobiyolojide yattığına dair fikirlerin yaygınlaşmasına ve benimsenmesine neden olmuştur. Böylece laboratuvar bilimi hızla yükselir, genel tıbbın güvenilirliği artar; modern akıl hastanelerine laboratuvarlar, ameliyathaneler eklenir, güncel tıp literatürüyle donatılmış kütüphaneler kurulur. Bu alanda öne çıkan Amerikalı Henry Cotton, direkt “akıl hastalığı” ifadesinin yanlışlığına vurgu yaparak, her hastalıkta olduğu gibi akıl hastalığında da bedensel kaynakların varlığına dikkat çekmektedir. Cotton’a göre mikroplardan kaynaklanan akıl hastalığının sebepleri laboratuvar çalışmalarıyla saptanabilir ve hastalık Cotton’ın “cerrahi bakteriyoloji” adını verdiği bir tür hekimlikle tedavi edilebilir; zira delilik mikrobu bedenin farklı yerlerinde gizlice bekleyerek kan dolaşımı yoluyla beyni zehirleyebilen bir yapıya sahiptir. Bu teoriye göre dişler, bademcikler, kalın bağırsak, mide, dalak, rahim gibi pek çok organ cerrahi temizleme yöntemi gereğince tamamen ya da kısmen alınabilir. Örneğin kalın bağırsak, zaten depolama görevi görmektedir ve ondan vazgeçmek konusunda hekimlerin endişe duymasının gereğı yoktur. Teorisinden hareketle pek çok karın ameliyatı gerçekleştiren Cotton’ın söz konusu ameliyatlarındaki ölüm oranı %45 olarak kayıtlara geçmiştir. Savunmasız bedenler üzerinde gerçekleştirilen bu deneyler, dönemin psikiyatrlarınca gereğı gibi eleştirilmemiş, aksine örtbas edilme yoluna gidilmiştir. 20. yüzyılın başlarında deliliğin kökünü kazımadaki kararlılıkla hareket eden bilim insanları, kendi

bedenleri üzerinde söz söyleme hakkına sahip olmayan pek çok hasta üzerinde bir dizi akıl almaz deneye girişmiştir. Bu deneyler kapsamında hastanın ateşinin kimi zaman yükseltilmesi, kimi zamansa ölüm derecesine kadar düşürülmesi söz konusu olmuşken, hastaların omurgalarına bağışıklık sistemini harekete geçirmek amacıyla at serumu enjekte edildiği de bilinmektedir. Bu gibi pek çok müdahalenin ömrü kısa olduysa da “lobotomi, insülin koma tedavisi ve elektroşok” tedavisi uzun süre psikiyatrlarca tedavi yöntemi olarak kullanılagelecektir. Aklın sınırlarında serbestçe gezinen hastaların ölüm sınırlarında zorla dolaştırıldığı insülin koma tedavisinde ölüm oranları %2 ile %5’lerde seyretmiş, yöntem uzun yıllar akıl hastalığı tedavisinde kullanılmıştır. 20. yüzyıl akıl hastalığı tedavisine deyim yerindeyse damgasını vuran yöntem elektroşok, Ugo Cerlatti adlı İtalyan hekimin, bir mezbaha ziyareti sırasında domuzları kesim öncesinde sersemletmek amacıyla kullanılan elektroşok yönteminden ilham alarak tesadüfen keşfettiği bir tedavi biçimidir ve uzun süre psikiyatri kliniklerinde uygulanır. Bir diğer yöntem, beyin dokusunda hasara neden olmak ve böylece akıl hastalığını yok etmek üzere, Portekizli nörolog Egas Moniz tarafından tasarlanan ve hayata geçirilen lobotomidir. Göz çukuru başta olmak üzere kafatasına delikler açarak beyin dokusuna alkol vermek suretiyle gerçekleştirilen ilk ameliyatlar zaman içinde genişletilerek beyin dokularının bıçak yardımıyla dışarı alınması biçiminde gerçekleştirilmiştir. Moniz’in ameliyat sonrası şizofreni hastalarında %70 başarı sağladığı iddiasıyla ameliyatlar çeşitli ülkelere yayılacak, Amerika’da ilk ameliyat Walter Freeman ve James Watts tarafından 1936 tarihinde yapılacaktır. Beyin dokusunda geliş güzel hasarlar vermeyi amaç edinen söz konusu ameliyatlar için bu hasarın derecesi tartışma konusu olmuştur; zira beyinden az doku alındığında hastada bir iyileşme halinin gözlemlenmeyip deliliğin devam ettiği görülürken, doku miktarı arttırıldığı takdirde ise hastanın bir bitkiye dönüştüğü hatta kimi durumlarda öldüğü görülmüştür. Bu tartışmalar, hastanın yönelimlerinin gözlenmesi gerektiği ve dolayısıyla ameliyatların lokal anestezi altında yapılması zorunluluğu fikrini ortaya çıkarır (Scull, 2019:278-289). Varılan fikir birliğiyle gerçekleşen yeni ameliyatlar Scull tarafından şöyle aktarılmaktadır:

“Watts keserken, Freeman da bir dizi soru yöneltiyor ve cevapları kayda geçiriyordu. Daktiloyla yazılmış bu kayıtları okumak insanda rahatsızlık yaratır; Freeman’ın ameliyat masasındaki kişiye aklından ne geçtiğini sorduğunda, hastanın bir duraksamadan sonra

“bıçak” karşılığını vermesinden daha irkiltici bir şey olamaz.”
(2019:289).

Bu noktada lobotomi yönteminin mucidi Moniz’in 1949 yılında Nobel ödülüne layık görüldüğünü de belirtmek gerekmektedir; zira bu ödül sayesinde lobotomi, çağın en önemli cerrahi yeniliklerinden biri olarak kabul görmüş ve lobotomi ameliyatlarında adeta bir patlama yaşanmıştır. Oysaki bugün, hem meslek cenahında hem de kamuoyunda lobotominin bir suç olduğu kanısı tamamıyla kabul görmektedir (Scull, 2019:292-296).

20. yüzyıl okul, hastane, fabrika gibi kurumlarının hedefleri, bireyleri dışlamak yerine sabit tutmak ilkesi etrafında şekillenir. Bu şemada akıl hastaneleri, bireyleri bir ıslah aygıtına, bir normalleştirme aygıtına bağlamaktadırlar. Söz konusu bağlantı, dışlamayı beraberinde getirmekte ise de asıl amaç, belirli normlar çerçevesinde üretimin devamlılığını sağlamak ve bireyin yaşamının tüm zamansal boyutunu kuşatmaktadır (Foucault, 2015:245-247).

18. yüzyıla değin ölüm üzerinde denetim kurmayı amaç edinen iktidarın odak noktası modern toplum teorileriyle birlikte yaşam ve cinsellik üzerine kaymakta ve bu bağlamda evliliklerin, evlilik dışı ilişkilerin ve doğumların, devlete bağlı kurumlarca denetlenmesi hem tıbbi hem de siyasi bir proje olarak benimsenmektedir. İktisadi ve bürokratik yapılanma, moderniteyi modern öncesi dönemden farklılaştıran en önemli hususlardandır ve bürokratik modern devlet, yaşam, ölüm, eğitim, doğum gibi süreçlerin her birini sınıflandırarak, sağlık ve hastalık kavramlarını kendi gözetimi ve denetimi altına almıştır. Toplumun varlığı sağlıklı bireylerle mümkündür. Bu bağlamda sağlıklı toplumsallığın karşıtı olan hastalık, öteki olanın olumsuzluğuna vurgu yapmaktadır. Dikkati çeken nokta, modern toplumlarda hastalık söyleminin bedeni ve toplumu disipline etmeye yönelik olduğudur (Aydoğan, 2018). Disiplin mekanizması ise Foucault tarafından şu sözlerle açıklanmaktadır:

“Disiplin düzeneginin her yerdeki varlığı tarafından taşınan, tüm hapishane aygıtlarından destek alan normalleştirici iktidar

toplumumuzun başat işlevlerinden biri haline gelmiştir. Normallik yargıçları bu iktidarın her yerinde mevcuttur. Öğretmen-yargıç, hakim yargıç-eğitimci yargıç toplumundayız, bunların hepsi de normalleştirici olanın hüküm sürmesini sağlamakta; ve her biri bulunduğu yerde bedeni, hareketleri, tutkuları, hal ve gidişleri, yatkınlıkları, performansları tabi kılmaktadır.” (2019:440).

Bauman: “Modern toplum, öncüllerinden, kendisine yönelik yaklaşımını bekçi-usulünden bahçıvan-usulüne çevirmesiyle ayrılır.” demiş ve sözlerini, modern toplumu kastederek ederek: “O, toplumsal düzenin devamlılığını (yani insan hareketinin belli parametreler içinde tutulmasını ve insan davranışının bu parametreler içinde tahmin edilebilmesini) gündemde tutulacak, üstüne düşünülecek, tartışılacak, ilgi gösterilecek ve çözülecek bir mesele olarak görür.” ifadeleriyle sürdürmüştür (2018:19). Bu bağlamda, modern akıl hastanelerinin, toplumsal düzenin devamlılığı esasıyla tedavi ve disiplin birliği içerisinde işlevini sürdürmekte olduğu söylenebilir. Ek olarak, biyolojik yaklaşımın hakimiyeti ile beraber bedeni hedef alan tedavilerin 20. yüzyılın ilk yarısı boyunca tüm dünyaya yayıldığı bilinmektedir. Uygulamalar, Fransızlar ve İngilizler tarafından Batı uygarlığının bir parçası olarak sömürge devletlere de şevkle taşınacaktır:

“Hindistan’da ve Afrika’da özellikle de yerli halkları ortadan kaldırmayı ya da dışlamayı büyük ölçüde başarmış Avustralya, Yeni Zelanda, Arjantin gibi ülkelerde akıl hastaneleri çoğaldı; buna modern bilimsel psikiyatrinin hazır kaynağı insülin koması, elektroşok, metrazol, lobotomi yöntemlerinin yayılması eşlik etti. Batılı devletlerin tam sömürgeleştirmede Çin bile, yarı bağımlı statüden kurtulmaya çalışmakla birlikte, Batı tarzı birkaç akıl hastanesinin dayatılmasını önleyemedi. Ancak bu kurumlar delilik konusunda Çin’in kadim hekimlik geleneklerinde köklü yer edinmiş görüşlerle ve yaklaşımlarla sıkıntılı bir birliktelik içinde varlıklarını sürdürdüler.” (Scull, 2019:297).

Akıl hastaneleri, sayılarını ve kapasitelerini 1960’lara değin arttırmış, yukarıda açıklanan tedaviler ve daha fazlası, neredeyse dünyanın tamamında uygulanır olmuştur. 1960’larla birlikte ise söz konusu yöntemlerin hem psikiyatrlar hem de halk tarafından eleştirilmeye başlandığı görülecektir. Tımarhanelere ve tımarhane sistemine yönelen bu

çok yönlü eleştiri, “Anti-Psikiyatri” akımının doğmasını beraberinde getirir. Çalışmanın bir sonraki bölümü, “Anti-psikiyatri” akımını odak almaktadır.

2.2.8.1 “Anti-Psikiyatri” Akımı ve Tımarhane Sisteminin Eleştirisi

“Bu şok doktorları yazarların nasıl insanlar olduklarının (...) ve onlara ne yaptıklarının farkında değiller. (...) Harika bir tedaviydi ama hastayı kaybettik.”

Ernest Hemingway (akt Scull, 2019:293)

Depresyon tanısıyla bir dizi şok tedavisi gören ve taburcu olduktan sonra artan şikayetleri sebebiyle yeniden hastaneye yatırıldığında daha ağır elektroşok tedavilerine maruz kalan Ernest Hemingway, edebiyat dünyasında psikiyatri kliniklerinde uygulanan yöntemlere yönelen ve hızla sertleşen eleştirilere bir örnek oluşturmaktadır. Hemingway, taburcu edildikten iki gün sonra kafasına ateşlediği bir av tüfeğiyle intihar etmiş ve ardında, gördüğü tedaviyi kınayan, yukarıdaki notu bırakmıştır (Scull, 2019:293).

1960’lı yıllarla birlikte, halk nezdinde ve meslek camiasında, tedavi yöntemlerinin psikiyatrik baskı sembolleri olarak kabul edilip kınanması ile doğan “Anti-Psikiyatri” akımı, Thomas Szasz’ın başını çektiği bir grup hekimin, akıl hastanelerindeki mevcut uygulamaların başarısızlıklarını ortaya koyması ile birlikte yaygınlaşacak, “anti psikiyatr”lar adı altında birleşen hekimlerin sayısı günden güne artacaktır (Scull, 2019:292,293). Szasz, psikiyatrik sistemlerin kapitalizmin işlerliğine hizmet ettiği noktasından hareketle, kapitalizm ve psikiyatri ilişkisini sert bir biçimde eleştirmiş, Ortaçağ engizisyonu ile akıl ve ruh hastalıklarında uygulanan tedaviler arasında ilişki kurmuştur. Psikiyatri tarihinin acımasız bir aldatmaca üzerine kurulu olduğunu iddia eden Szasz, psikiyatrinin modern zamanlardaki güç gösterilerini ise zorbalık olarak tanımlamıştır (akt Narlı, 2019:60-61). Szasz’a göre gerçek hastalıklar, ancak laboratuvar testleriyle ya da otopsi masasında saptanabilir. “Hastalık” yalnızca bedensel kaynaklı olarak vardır ve bu durumda akıl hastalıkları denen her şey ancak

mecazi anlamda hastalık olabilir. Bu noktadan hareketle, 1961 yılında akıl hastalığını bir “mit” olarak nitelendirmiş; kurumsal psikiyatriyi direkt bir baskı aracı, psikiyatrları da devletin maşası olarak tanımlamıştır. Akıl hastanelerini zindana, psikiyatrları zindan bekçisine benzeterek söz konusu kurumların tasfiye edilmesi ve istem dışı kapatılma uygulamalarından vazgeçilmesi için mücadele yürütmüştür. Önderliğinde, 1969 yılında kurulan “İnsan Hakları Yurttaş Komisyonu”nun psikiyatriyi “bir ölüm endüstrisi” olarak kınadığını belirten bildirisi, oldukça ses getirir. Benzer şekilde İskoç psikiyatr Ronald Laing deliliğin görünürdeki garip davranışlarının ve karmaşık dilinin anlam yüklü olduğunu, karşılaşılan sıkıntıların ve bulundukları ortamda dayatılan açmazların bir ifadesi olduğunu savunarak, akıl hastanelerine hararete karşı çıkmıştır. Şizofreninin deli bir dünya karşısında yer alan süper akıllığın görünümü olduğunu savunan Laing’a göre hastaları belirli kurumlara kapatmak ya da modern ilaçlarla disiplin altına almak yerine, topluma entegre ederek tedaviye ikna etmek gerekmektedir. Uzun süre bir kurumda kalmanın hasta üzerinde yarattığı negatif etki, İngiliz Psikiyatr Russell Barton tarafından “Kurumsal Nevroz” terimi ile ifade edilmiştir (akt Scull, 2019:348-350). Tıpkı Hemingway gibi, Vincent van Gogh da kardeşi Theo’ya yazdığı son mektupların birinde: *“Ne diyeceğimi bilemiyorum. Şüphesiz geçirdiğim o son, korkunç kriz çok büyük ölçüde diğer hastalardan kaynaklanıyordu, sonuçta hapis hayatı beni boğuyordu.”* (2020:20) diyecek, 1890 yılında tek başına düzenli olarak gerçekleştirdiği kır gezintilerinden birinde göğsüne sıkığı bir kurşunla yaşamına son verecektir (Gogh, 2020:104).

İlk baskısı 1973 yılında yapılan “*Anti-Ödipus*”, kurduğu kapitalizm ve şizofreni ilişkisiyle akımın başlıca örneklerinden biri arasında yer almaktadır. Guattari ve Deleuze, şizofrenik nesneyi üretim süreciyle ilişkilendirmeden tanımlamanın mümkün olmadığını, şizofreninin “insan ve doğanın başlıca gerçekliği” olarak, temel evrensel üretim süreci içerisinde tanımlanabileceğini ileri sürmektedirler (2017:18-19). Arzu, gerçekliği üretmektedir ve arzulama üretimi, toplumsal üretimden başka bir şey değildir. Bu bağlamda bütün toplumsal üretim, belirli koşullar altında, arzulama-üretiminden doğmaktadır. Nasıl ki manik depresyon ve paranoya despotik makinenin ürünleri olarak var olduysa şizofreni de kapitalist makinenin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Kod çözümü ve yersizyurtsuzlaşma kapitalizmin temel nitelikleri olarak, onu

sürekli suretle kendi sınırlarına yaklaştırır. Bu sınır ise şizofrenik bir sınırdır (Deleuze ve Guattari, 2017:52-57). Doğası gereği kendi sınırına ulaşmaktan kaçınmaya uğraşan; fakat bu uğraşı devamlı olarak onu sınırlarına iten kapitalizm ile doğan şizofreni, şu ifadelerle tanımlanmaktadır:

“Şizofren kapitalizmin sınırına sıkı sıkıya tutunur; onun gelişmiş eğilimi, onun artı-ürünü, onun proletartası ve onu imha edecek melektir. Bütün kodları karıştırır ve kodu çözülmüş arzu akımlarını taşır. Gerçek, akıp gider. (...) Şizofreni, toplumsal üretimin sınırı olarak arzulama-üretimidir. Arzulama-üretimi ve toplumsal üretim ile karşılaştırıldığında onun farklı rejimi, başlangıç değil sonuçtur.” (Deleuze ve Guattari, 2017:59).

Deleuze ve Guattari, kapitalizmin koşulları tarafından belirlenmiş olan toplumsal üretimin sınırında tanımladıkları şizofreninin tam da modern insana ait bir “hastalık” olduğunu belirtmekte, “Arzu insanları” olarak nitelendirdikleri şizofrenleri Zerdüş’t’e benzetmektedirler. Bu benzerliğiyle şizo, kendi hayaletlerine sahiptir. Gördüğü, duyumsadığı her bir jesti yeniden ve yeniden icat etmek zorundadır. Bununla birlikte yalnızca kendi adına konuşup kendi adına hareket etme gücüne sahiptir. Deli haline gelmekten korkmaz, nitekim delilik, kaçınılmaz çöküş değil, aynı zamanda bir atılımdır (2017:195-197).

Benzer bir biçimde modernizm ile şizofreni arasındaki olası bağlantıları incelemeye koyulan Sass, şizofreniyi birçok sendromun insana meydan okuduğu çok yönlü bir durum olarak ele almakta ve bu alandaki hastalıkları farklı sınıflara ayırmanın bir yanılgı olduğunu, şu sözlerle ileri sürmektedir:

“Şizofreni alanındaki hastalıkları çeşitli sınıflara ayırma yanılgısı giderek artmaktadır. Özel belirtiler, düşünce, coşku, irade ya da kişiler arası değer yargısı gibi tek bir psikolojik işleve atfedilemez kolayca; çünkü bu yetilerin hepsi etkilenmiş gibidir; birinin ötekilerden daha önemli olduğu ileri sürülemez. (...) Hangi açıdan bakılırsa bakılsın, bu tür kişiliğin, sağduyuya dayanan yorumlarla veya hastalığın standart tipiyle açıklanması güç birçok-yönlülüğü vardır. Bu tür hastalıklar konusunda yapılacak her türlü genellemenin

durum yeniden incelenirse, sonucun gerçekte uyuşmadığı görülecektir.” (2013:45).

Sass’ın altını çizdiği bir diğer nokta, hastaların ortak özelliği olarak öne sürülen zihinsel faaliyetteki anormal ya da yetersiz durumların varlığı, yani bilişsel bozukluktur. Oysa pek çok hastanın uygun koşullar olduğu takdirde, kusursuz konuştuğu, karşılaşılan durumla örtüşen fikirler ürettiği, ortama uygun duygusal tepkiler verdiği görülmektedir. Bu durumda şizofreni için kesin olabilecek özellikler sıralanmak istenirse eğer, bunlar yalnızca tutarsızlık ve gariplik olabilir (2013:43-48).

1960’ların sonlarından itibaren yapılan birçok araştırma psikiyatrik teşhislerin sanıldığı kadar güvenilir olmadığını ortaya koymaktadır. Semptomları net olduğu söylenen ağır vakalarda dahi farklı hekimlerce farklı teşhislerin konma oranı %50 olarak ifade edilmektedir. İngiliz psikiyatr John Cooper’ın 1972 yılında gerçekleştirdiği çalışmaya göre, iki İngiliz hastanın videokasetlerinin gösterildiği Amerikalı psikiyatrlar, bu hastalara %69 ile %85 oranında şizofreni teşhisi koyarken, aynı hastalar için İngiliz psikiyatrların şizofreni teşhisi koyma oranı %2 ile %7 oranındadır. Psikiyatriye olan güveni sarsan ve kamuoyunda en çok dikkat çeken çalışmalardan biri, sosyal psikolog David Rosenhan’ın sahte hastalar üzerinden yürüttüğü çalışma olur. 1973 tarihinde, “*Science*” dergisinde yayımlanan çalışmada, bazı garip sesler duydukları iddiasıyla yerel akıl hastanelerine başvuran deneklerin çoğuna şizofren teşhisi konulduğu belirtilmiştir. İlginç olan nokta, deneklerin hastaneye yatırıldıktan sonra “normal” davranışlar sergilemiş olmalarına rağmen, hekimlerce ve hastane çalışanlarınca konan teşhise göre değerlendirilmeleridir. Öyle ki, deneklerin aslında hasta olmadıklarını fark eden doktorlar değil, akıl hastası arkadaşları olur. Neticede sözde hastalar “iyileşme yolunda şizofren” olarak sınıflandırıp taburcu edilmiştir (akt Scull, 2019:361).

1976 yılında Ivan Illich, “*Sağlığın Gaspi*” çalışmasına “*Tıp kurumu sağlık için büyük bir tehlike haline gelmiştir.*” ifadesi ile başlar (2019:11). İatrojenik hastalıklardan kurtulmanın profesyonel ya da mesleki değil, politik bir iş olduğunu vurgulayan Illich’e göre, sağlık hizmetleri üzerindeki tekel kontrolsüz bir biçimde genişlemiştir ve toplum,

hastalığın ne olduğunu, kimin hasta olduğunu ve hangi hastalığa hangi tedavinin uygulanacağını belirleme yetkisini tamamıyla hekimlere devretmiştir; fakat bu gidiş tersine çevrilemez ise tedavi yerine hasta edici sağlık hizmetleri artacak, sağlık hizmetleri büsbütün hasta edici bir girişime dönüşecektir (2019:14-15). Bu noktada deliliğin bir hastalık olduğu yönündeki kavrayışa yönelen eleştiri, Guattari ve Deleuze tarafından sarf edilmiş şu sözlerle özetlenebilir:

“Delilik kaçınılmaz olarak çöküş değildir; bir atılımdır da... Ego kaybının aşkınsal deneyimini yaşayan birey, dengesini farklı tarzlarda yitirebilir ya da yitirmez. Öyleyse ona deli olarak da bakılabilir. Ancak deli olmakla ille de hasta olunmaz; bizim kültürümüzde bu iki terim birbirini tamamlamıyorsa da... bizim sahte zihinsel sağlığımızdan hareket edildiğinde her şey belirsizdir. Bu sağlık hakiki bir sağlık değildir. Diğerlerinin deliliği hakiki bir delilik değildir. Hastalarımızın deliliği, bizlerin ve onların kendi kendilerine sebep olduğu yıkımın bir ürünüdür. Hiç kimse hakiki delilikle karşılaştığımızı da, akıl sağlığımızın yerinde olduğunu da zannetmesin. Hastalarda meşgul olduğumuz delilik, şu yabancı bütünlemenin doğal yoldan iyileştirilmesinin inceliksiz bir taklidi, tuhaf bir karikatürü, bir kurnazlıktır.” (2017:195-197).

Anti-psikiyatri, tıp profesyonellerinin, hekimlerin hükmünü katı bir kabul merkezinden alarak sorgulamaya açmış olması bakımından oldukça önemlidir; zira 20. yüzyıl ile “dünya-hastane” modeline doğru gidişin engellenemez yükselişi başlamıştır (Foucault, 2015:130).

Sinema, sosyoloji, edebiyat, felsefe ve tıp alanları da dahil olmak üzere, toplumun tüm katmanlarına belli ölçüde sirayet eden akıl hastalığı ve akıl hastanesi sistemine dair sorgulamalar devam ederken, 1950’lerden itibaren genel olarak tıp, özel olarak psikiyatri alanında adeta bir “devrim”in gerçekleşecek, teknolojik gelişmelerle birlikte hızla yayılan “farmakoloji” modern delilik deneyinin kırılma noktasını oluşturacaktır. Bir sonraki bölüm, farmakolojinin gelişmesi, bu gelişimle birlikte akıl hastanesi mevcudunda yaşanan azalma ve psikiyatride hastalıkların “standartlaşması” konularını merkez almıştır.

2.2.8.2 Farmakoloji Devrimi, Hastalıkların Standartlaşması ve Akıl Hastanelerinin Tahliyesi

20. yüzyılın siyasi, kültürel ve iktisadi ortamı, yüzyılın ilk yarısına değin akıl hastanelerindeki mevcudun istikrarlı bir biçimde artmasına neden olmuştur. Söz konusu artıştaki istisnai durum ise savaş dönemlerinde yaşanmıştır. Akıl hastanelerinde çalışan personelin savaşın yarattığı olağanüstü ortam nedeniyle farklı işlerde görevlendirmeleri ve hali hazırda az olan hastane bütçelerinde kısıtlamalara gidilmesi, kurumlarda tutulan pek çok delinin açlıktan ölmesine neden olmuştur. Bu süreçte, örneğin Fransa’da, yaklaşık 45 bin akıl hastası açlıktan ve bulaşıcı hastalıktan ölmüş, durum “yumuşak imha programı” olarak nitelendirilmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi Almanya’da uygulamaya konan imha programı “yumuşak” olmanın çok ötesindedir ve bu dönemde deliler, çeşitli “yöntemlerle” katledilmişlerdir (Scull, 2019:339-340).

“İlaç çağı” 1899 yılında Aspirin’in keşfiyle başlamıştır (Illich, 2019:57). 20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde ise psikiyatride modern ilaç tedavileri ortaya çıkmış, Amerika ve Britanya’daki akıl hastanesi mevcudu gerilemeye başlamıştır; fakat Kıta Avrupa’sında akıl hastanelerinin boşalmaya başlaması, yaklaşık çeyrek yüz yılı bulacak, dolayısıyla bir kurum olarak akıl hastanelerinden vazgeçmek için modern ilaçların tek başına yeterli olduğunu söylemek doğru olmayacaktır. İlaçlar, hastanelerden vazgeçmeyi dolaylı olarak etkilemiş, akıl hastanesi sisteminin geride bırakılmasını sağlayan asıl etki sosyal politikalarındaki değişim olmuştur. Örneğin Britanya’da 1961 yılında sağlık bakanlığı tarafından alınan kararlara göre, akıl hastaneleri, 10-15 yıl içinde tümüyle ortadan kalkması beklenen “ölüme mahkum kurumlar”dır ve dolayısıyla bu hastanelerin yenilenmesi ya da koşullarının iyileştirilmesi için bütçe oluşturulması söz konusu olmayacaktır. Aynı dönemde Amerika’da akıl hastalarının taburcu edilmesi kolaylaştırılıp özendirilmiş, “topluma kazandırma hareketi” devrimci bir reform olarak sunulmuş ve bizzat akıl hastanelerinin, akıl hastalığı tedavisinin önündeki en büyük engellerden olduğu sonucuna varılmıştır. Bu noktada akıl hastanelerini, ikame edilecek bir sistem bulmaksızın tahliye etmenin pek çok problemi beraberinde getirdiğini belirtmek gerekmektedir. Özellikle ağır hastaların tüm sorumluluğunun aileye verilmesi ve ailelerin sosyal açıdan yaşadığı

zorluklar, tahliyelerin yüksek sesle eleştirilmeye başlanmasını beraberinde getirir. 1960'ların sonunda Amerika'daki akıl hastalarının % 50'si, kar odaklı ve devlet denetiminden uzak bir sektör olarak hızla yayılan bakımevlerinde ikamet etmekte, bu işletmelerin başında kapatılan akıl hastanelerinde istihdam edilmiş personellerin bulunduğu bilinmektedir. Hastalığın ağır seyrettiği vakalarda ise ikamet sorunu, hapishanelerin devreye girmesiyle çözülmeye çalışılmıştır. Yine Amerika'da ağır akıl hastalığına sahip kişilerin yoğunluklu olarak Los Angeles İl Ceza Evi'nde kaldığı, 2006'da yayımlanan raporlara göre cezaevi sakinlerinin %24'ünün bir psikoz kriterine uyduğu belirtilmektedir. Britanya Hapishaneler Dairesi Genel Müdürlüğü, 1980-2002 tarihleri arasında hapishane sakinleri içinde yer alan akıl hastası oranının yedi kat arttığını açıklamıştır (Scully, 2019:342-354).

Psikiyatrinin temel toplumsal gerekçesi, delilerin kapatılacağı kurumlara uzun bir dönem boyunca gereksinim duyulması olmuştur; lakin kapatma yalnızca fiziki bir mekan olarak algılanmamalıdır. Kapatmanın modern zamanlarda aldığı biçim, yüksek dozlarda antipsikotik ilaçların kullanımı olmuştur (Dindar, 2018:199).

Yunanların “ilaç” için kullanmış oldukları “pharmakon” sözcüğü, aynı zamanda “zehir” anlamı taşımaktadır; dolayısıyla sözcük, tedavi edici güç ile öldürücü güç arasında bir ayrım barındırmaz (Illich, 2019:40). Sözcüğün etiyolojisindeki ikircili durum, “Thorazine” adlı ilacın 1954'te akıl hastalarında kullanılmak üzere piyasaya sürülmesi ile başlayan psikofarmakoloji devrimi ile kökten bir değişime uğramış olan tedavi yöntemlerinin, psikiyatri dünyasında sürekli bir tartışma konusu yaratmasına benzer. Psikofarmakolojinin doğuşu, akıl hastanesi kurumlarını tasfiye etmenin ilk sebebi değilse de deliliğin kültürel algısında ve psikiyatride pek çok yaklaşımı ciddi ölçüde değiştirmiş; ilaç tedavileri, akıl hastalıklarında kullanılan en yaygın yöntem haline gelmiştir. “Smith” isimli Amerikan ilaç şirketinin 1954'te Gıda ve İlaç İdaresi'nden pazarlama onayını aldığı “Thorazine”, piyasaya sürülmesinin üzerinden henüz bir yıl geçmemişken şirket cirosunu üçte bir oranında attırmış; şirketin 1953 yılında 53 milyon dolar olan net satışları 1970'e gelindiğinde 347 milyon dolara çıkmıştır. Rakamların bu boyutlara ulaşması kuşkusuz etkin pazarlama ağının bir sonucudur. İnandırıcılığı sağlanan ve kullanımı yaygınlaştırılan ilaç satışının, milyar

doları aşan ilaçlar listesine de girmesiyle bu yeni pazardan kar sağlamak isteyen pek çok farklı şirket, patent alımlarını sağlayabilecek detay değişikliklerle kendi ilaçlarını üretme işine girişmişlerdir. Psikiyatri alanında kullanılan ilaçların yalnızca hastalık semptomlarını azaltmaya yönelik etkilerine rağmen, ilaç yelpazesindeki hızlı çeşitlenme, gündelik yaşamda hemen herkesin karşılaştığı sorunların, birer psikiyatri hastalığı olarak yeniden tanımlanmasına neden olacak, iki yıl gibi çok kısa bir süre sonra, 1956’da mutsuzluk, gerginlik, can sıkıntısı gibi her türden zorlanmanın ilaçla tedavi edilebilir olduğu yönündeki inanışın köklenmeye başlamasıyla ise bu ilaçlar, her yaş ve her meslek grubuna hitap eder bir nitelik kazanacaktır. Öyle ki, 1990’lara gelindiğinde Prozac kullanımına bakılırsa, depresyonun Amerika için salgın boyutunda bir hastalık haline geldiği söylenebilir. Paradoksal olarak psikotropik ilaçların böylesi rağbet görmeleri ve üreticilerine bu denli kar sağlamaları tam da bu sebepten, iyileştirici etkilerinin olmayışından ileri gelmektedir. Nitekim İlaç şirketleri için en ideal, en karlı ilaçlar; baskılayabilen, denetleyebilen ama iyileştirmeyen ilaçlardır. Diyabet, HIV, tansiyon ilaçları gibi psikotropik ilaçlar da bu yönleriyle karını sürekli arttıran ürünler olmaktadır. Örneğin Amerika Birleşik Devletleri’nde (ABD) antidepresanların satışı 1997’de 5.1 milyar dolar civarındayken 2004’te bu rakam 12.1 milyar dolara çıkmıştır. İlaçların ciddi yan etkilerinin zaman içinde açığa çıkması ilaç yönelimindeki yoğunluğun “toksik psikiyatri” olarak anılmasına ve kınanmasına neden olmuştur. Bunun yanı sıra yaygınlaşan ve çeşitlenen ilaçlar ile örneğin depresyon vakalarında muazzam bir artış meydana gelmiştir (Scull, 2019:354-371).

Illich’e göre: *“Hastalıkların evriminin araştırılması sonucunda, doktorların, son yüzyılda salgınlar üzerinde, eski zamanlardaki rahiplerden daha fazla etkili olmadığı ortaya çıkmıştır.”* (2019:22). Sosyal bir kurum olarak tıp, bir yandan daimi suretle yeni hastalıklar yaratma, diğer yandan bir kimsenin şikayetini meşru bir hastalık olarak etiketleme, neyin semptom neyin hastalık olduğuna karar verme yetkisine sahip olmaktadır. İlaç şirketlerinin kar oranlarında 1950’lerden itibaren gerçekleşmekte olan bu artış, sivil ekonominin başka hiçbir alanında görülmemiştir. Dolayısı ile söz konusu durumu “yaşamın tıplaştırılması” olarak ifade etmek mümkündür. (Illich, 2019:40-44).

Hastalıkların teşhisi, kimin deli kimin akıllı olduğu ayrımının yapılması 1970'lerle birlikte psikiyatrinin en büyük sorunlarından biri haline gelmiştir. Bu karmaşık durum, Amerikan Psikiyatri Derneği'ni (APA) hastalık teşhislerinde standartlaşmaya yönelik çalışmalar yapmaya yöneltir. Scull, "bilimden ziyade cambazlığa dayalı" olarak nitelendirdiği bu çalışmaları şöyle özetlemektedir:

"Akıl bozukluğunun herhangi bir önemli biçimine ilişkin inandırıcı bir sebep-sonuç zinciri ortaya koyamayan (...) çalışma grubu, böyle bir şeye kalkışmaktan vazgeçti. (...) Böylece akıl bozukluğu farklı biçimlerini güya belirleyen araz listeleri hazırladı ve onları "her derde deva" bir teşhis yaklaşımına uyguladı. Yeni bir hastayla karşılaşan psikiyatrlar, bir dizi verili arazın varlığını ya da yokluğunu not edecek ve bir eşik sayıya varıldığında, muayene edilen kişiye belirli bir teşhis yaftası vuracaktı. Birden fazla "hastalık" teşhisi konulabilecek durumları geçiştirmek için "eşzamanlı hastalık" kavramına başvurulacaktı." (2019:363).

Hekimlerce karar verilen tanı ve tedaviler, aynı zamanda insanları sınıflandırmanın, onların toplum içerisinde üstlendikleri geçici ya da kalıcı rollerinin belirlenmesini de beraberinde getirmektedir. Hekim tarafından konulan teşhis, hastanın kimliğine yaratılmış bir sosyal statü ekleyeceğinden, akıl hastalığı teşhisi konan bir kimse için nesnel durum ortadan kalksa dahi dışlanma devam edebilmektedir. Tıp profesyonelinin şüphesi, tanısı ve tedavisi damgayı meşrulaştırması bakımından hayli etkili olmaktadır (Illich, 2019:67-68). Bu bağlamda psikiyatri alanında yaşanmakta olan standartlaşma, uzun yıllar tartışmaların odağını oluşturmuştur.

Standartlaştırma çalışmaları, psikiyatrik arazların kimyasal yollarla yani ilaçlarla baskılanmasını, psikiyatri hekimliğinin olmazsa olmazı haline getirmiştir. Amerikan Psikiyatri Birliği'nin oylamasıyla oluşturulan ve 1980 yılında basılan "*Mental Bozuklukların Tanısal ve İstatistiksel El Kitabı*" (DSM), psikiyatrinin geleceğinde oldukça etkili olmuştur. 1994 tarihinde yayımlanan ve güncellemelerle birlikte 300 psikiyatri hastalığını teşhis eden DSM'nin dördüncü baskısı, Amerikan psikiyatrisinin tüm dünya genelinde otoritesini kurmasının yolunu açmıştır. Nitekim bugün akıl hastalığı tartışmaları ya da tanıları, bu belgenin silinmez izlerini taşımaktadır. Her biri

farklı akıl hastalıklarının her biri farklı ilaç tedavileri gerektirdiği algısı ve bu algının hem hekimlerce hem de kamuoyunca kabul görmesi onun başarısıdır. DSM'nin birbiri ardına gelen her baskısında sayfa sayısının arttığı, psikiyatri literatürüne yeni hastalıkların eklendiği gözlemlenmektedir. Hastalıkların sayısı artarken teşhis koyma kriterlerinde ciddi bir gevşemenin söz konusu olmasıyla birlikte akıl hastası olarak nitelendirilen kişi sayısı muazzam boyutlara ulaşmıştır. Örneğin ABD'de çocuklarda bipolar bozukluk 1994-2004 yılları arasında kırk katına çıkmıştır. Benzer şekilde hiperaktivite “hastalığı” nedeniyle erkek çocukların %10'u her gün ilaç kullanır hale gelmiştir. Son olarak DSM'nin en güncel versiyonu DSM 5; patolojik kumarbazlık, okul fobisi, aşırı yeme bozukluğu, zıtlasma bozukluğu ve daha pek çok yeni hastalığı bünyesine alarak 2013'te, normal insan özelliklerinin ve davranışlarının patolojikleştirildiğine dair sert eleştiriler eşliğinde, psikiyatrların yeni kılavuzu olarak yerini almıştır (Scull, 2019:363-375). Hastalıklarda ve hasta addedilen bireylerin sayısında yaşanan bu artış, Foucault'nun şu sözlerini akıllara getirmektedir: *“Dünya, yöneticileri psikologlar ve halkı da hastalar olan büyük bir tımarhanedir.”* (2015:131).

Türkiye'de psikiyatri, Batı dünyasında yaşanan değişimlere paralel bir yol izlemiştir. Çalışmanın bir sonraki bölümü, Türkiye'de 20. yüzyıl delilik deneyini açıklamayı amaç edinmektedir.

2.2.8.3 Türkiye'de Modern Psikiyatri Uygulamaları

Artvinli, 19. yüzyıl sonu itibariyle psikiyatrinin bir çıkmaza girdiğini, yüzyıl boyunca esas uygulama alanı olan tımarhanelerin, yalnızca “göz boyama” tedaviler gerçekleştiren birer “depo hane”nelere dönüştüğünü ve sonuç olarak 20. yüzyıla gelindiğinde tımarhane psikiyatrisinin de sonuna gelindiğini ifade etmiş, bu gelişmelere binaen psikiyatrik araştırmaların tımarhane düzeninden çıkıp üniversite ve enstitülerde yapılmaya başlandığını belirtmiştir. Akıl hastalığında tamamıyla biyolojik bir yönelimi beraberinde getiren bu süreç ile birlikte 19. yüzyılın 2. yarısından itibaren Batı'nın çeşitli üniversitelerinde psikiyatri eğitimi verilmeye başlanmıştır. Osmanlı Devleti'nde psikiyatri alanında ilk eğitimler, 1896'da Raşid Tahsin Bey'in verdiği “Emraz-ı Asabiye” dersleriyle başlamıştır (Artvinli, 2017:161-165).

Tarihi Toptaşı Bimarhanesi'nin kapatılıp Haziran 1927 itibariyle Bakırköy Emraz-ı Akliye ve Asabiye Hastanesi'ni kurulması (Bayülkem, 2018:123), Türkiye modern psikiyatri tarihin önemli olaylarından biridir. Öyle ki; *“Türkiye’de modern psikiyatri tarihi çok büyük bölümüyle Bakırköy Akıl Hastanesi’nin de tarihidir.”* aynı zamanda *“Bakırköy, egemen paradigmanın, tıbbi ortodoksinin her zaman en önemli temsilcisi olmuştur.”* (Dindar, 2018:200).

Türkiye’de modern psikiyatri tarihini üç ana döneme ayırmak mümkündür. Bunlardan ilki Mazhar Osman dönemidir ve bu dönemde Osman’la ağırlık kazanan Alman psikiyatri yaklaşımı, bugün de varlığını sürdürmektedir. Bu dönem, psikiyatrinin kurumsal yapısında ve psikiyatri disiplininde kemikleşmiş yönelimlerin oluşması bakımından önemlidir. Deliliğin tıbbın içinde ve tıp ile anlaşılabilceği, tedavi edilebileceği ve çözülebileceği fikri, bu dönemden itibaren yerleşmiş ve 21. yüzyıl Türkiye psikiyatrisinin de ana gövdesini oluşturmuştur. Öyle ki Türkiye’de tıbbi paradigmanın dışına çıkılmasını imleyen hiçbir tartışma, psikiyatrlar tarafından kabul görmemektedir. Mazhar Osman döneminin Türkiye psikiyatrisine “kazandırdığı” bir diğer temel kurumsallaşma özelliği, tam yetkiyle donatılmış, eleştirilmesi mümkün olmayan “Hoca” ya da “Şef” prototipidir. Böylece bir yandan eleştiriye bilimselleşmenin dışına iten, diğer yandan bilimsel bir meselenin kişiselleşmesini beraberinde getiren uzun bir sürecin başlangıcı söz konusu olmaktadır (Dindar, 2018:201-203). 1994 yılında psikiyatri ihtisası yapmak üzere Bakırköy’de göreve başlayan Ziegler, izlenimlerini ve deneyimlerini paylaştığı *“Bakırköy’de İlk Yıl”* isimli yazısında, hastanenin feodal beyliklere benzer bir biçimde örgütlendiğini belirtmiş, hastane yönetimini, tebaasına karşı hiçbir demokratik yükümlüğü olmayan, yaşam boyu iktidarda kalan krallara ya da feodal beylere benzetmiştir (2018:461).

27 Mayıs 1960 darbesi ile birlikte psikiyatri kurumlarında yeni pratiklerin oluşmaya başladığı, toplumsal değişimlere paralel olarak ortaya çıkan söz konusu yeni kavramların, 12 Eylül 1980’e kadar sürdüğü bilinmektedir. Bu dönem, psikiyatrinin ikinci dönemi olarak kabul edilir ve dönem boyunca başhekimlik yapmış olan Faruk Bayülkem’in adıyla anılır. 60’lı yıllar boyunca Kocamustafapaşa, Aksaray, Üsküdar, Kasımpaşa, Sağmalcılar ve Eyüp semtlerine Ruh Sağlığı Dispanserleri; 1970 yılında

Beşiktaş Ruh Sağlığı Merkezi ve Gündüz Hastanesi açılmıştır. Bu dönemle hayata geçen reformlar, ancak birer makyaj olabildiği gerekçesiyle eleştirilmiştir; zira kurum olarak hastanenin hizmet kalitesinde bir ilerleme kaydedilememiş, tımarhaneleşme süreci devam etmiştir (Dindar, 2018:204). Bakırköy’de görev yapan Dr. Niyazi Uygur, 1970’li yıllarda hastane uygulamalarını şu sözlerle aktarmaktadır:

“Hastane çok kötüydü, hatırlamak istemiyorum. Toplama kampından farkı yoktu. Göstermelik, yapay, kamuoyunu aldatmaya yönelik etkinlikler vardı. Toplumun akıl hastalarına olan merakını tatmin eden bir uygulama. 19 Mayıs törenlerinin karikatürize edilmiş hali, akıl hastaları tarafından yapılabilen 19 Mayıs törenleri. (...) İnsanların gözleri şişmiş, balon olmuş, gözleri görünmüyor, kafaları yüzleri patlamış, üstlerinde boksörlerin kum torbası gibi çalışılmış. Bir doktor, bir insan buna nasıl katlanır?” (2018:420).

1980’lerle birlikte tüm dünyada etkisini hissettiren neoliberal esinti, ruh sağlığı alanında da kendini göstermiştir. İlaç şirketlerinin hakimiyetini getiren sürecin Türkiye psikiyatrisindeki temsilcisi, Yıldırım Aktuna olmuş, dünyadaki gelişmelere paralel olarak Türkiye’de hastanelerin mevcudunda ciddi azalmalar yaşanmıştır. Yaklaşık 4.500 olan hastane mevcudu, 2000’e indirilmiş ve yine Batı dünyasında olduğu gibi hastanelerin plansız tahliyesi, hastaların bakımı konusunda pek çok sorunu beraberinde getirmiştir. 21. yüzyılın Bakırköy’ü ve Türkiye psikiyatrisi, kurumsallaşmanın ilk döneminde edindiği biyolojik perspektifle yoluna devam etmekte, ilaç endüstrisiyle oluşturduğu bağlarını korumaktadır (Dindar, 2018:204-205).

Deliliğin parçalanıp yerini akıl hastalığına bıraktığı 19. yüzyıl itibariyle, “hoşgörü” temelinden uzaklaşıldığı deliliğe dair kavrayışın köklü değişimlere uğradığı görülmektedir. Bu noktada, ilk olarak 2009 yılında yayımlanan “*Bakırköy Akıl Hastanesi’nin Gizli Tarihi*” isimli çalışmaya da yer vermek gerekmektedir. Hastanede doktor, teknisyen, psikolog ya da hemşire olarak çalışmış pek çok personelin ya da hastanenin farklı servislerinde tedavi görmüş hastanın tanıklığıyla oluşturulan kitap, en azından Bakırköy Akıl Hastanesi özelinde, koşulların yetersizliğini gözler önüne serer. Tanıklıkların büyük çoğunluğunda, hastaların çıırılçılak bir biçimde yerlerde yatırıldığı, koşullara sinen pis kokudan ötürü gereği gibi muayene yapmanın imkansızlığı,

hastanenin medikal malzemelerin yanı sıra, tabak, çanak, battaniye gibi pek çok temel gereçten mahrum olduğu bilgileri yer almaktadır. Zaman içerisinde çeşitli reformlar gerçekleştirildiyse de hastane umut edilen, olması gereken standarda ulaşamamıştır. 1991 ile 2001 yılları arasında Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'nde görev yapmış olan psikiyatr ve yazar Cem Mumcu, hastanenin çişten, kakadan, spermden, salyadan, kandan, eskimiş kıyafetlerden, çeşit çeşit ilaçlardan, serumlardan ve hastaneye dair daha pek çok bileşenden oluşmuş kendine has ağır kokusunu bin yıl geçse unutamayacağını dile getirir (2018:299-300). Aynı zamanda kokuyla olan ilişkisinin tarihini çok önemsedğini şu sözlerle aktarır: *“İlk zaman iğrendim, sonra iğrendiğimden utandım, sonra kanıksadım, sonra kanıksadığımdan utandım, sonra utancımın kokusu da eklendi kokuya.”* (2018: 300). Aynı çalışmada Bakırköy anılarını paylaşan Psikiyatr Lale Çığraş Ziegler, 1994 yılında uzmanlığını yapmak üzere gittiği Bakırköy için *“1-2 ay bile geçmeden gördüğüm realite hayal edebildiğim her şeyden daha acıklıydı. Gerçek şu ki, Foucault burayı görseydi hapishaneden değil, Nazi toplama kamplarından söz ederdi.”* (2018:462) sözlerini sarf etmiş, çalıştığı çeşitli devlet hastaneleri polikliniklerinde Bakırköy'e hasta sevkini en alt seviyeye indirmek için hayli çaba gösterdiğini anılarına eklemiştir (2018:465).

Yukarıda belirtildi üzere, antipsikotik ilaçlar, modern kapatmayı olanaklı kılan ürünler olarak çağdaş psikiyatrinin temelinde yer almaktadırlar. Tüm tıp alanına hakim olan farmakoloji etkisini Psikiyatr Türkay Demir şu sözlerle açıklar:

“Tıpta genel olarak var olan bir eğilim, psikiyatriye de musallat oldu. Daha önceleri, derdi olanın bu dertle ilgili bir talebi olurdu. Şimdi, bir tür piyasa işi gibi, hastalıklar medya aracılığıyla kamuoyuna tanıtılıyor ve talep böylece şekillendiriliyor. Bu durumda, tıp sektörünün kendisi için şu ya da bu nedenle uygun olan tedavileri sattığı bir piyasa ortaya çıkıyor. (...) Basit bir örnek: On yıl önce hastaneye başvuran çocuk hastaların yüzde onuna ilaç verilirdi, şimdilerdeyse yüzde doksanına veriliyor. Eskiden birkaç kalem ilaç vardı, şimdi onlarca çeşit.” (2018:177-178).

Belirtildiği gibi, dünyada ilaç endüstrisinin elde ettiği gelir, her geçen yıl artmaktadır. 2007 itibariyle dünya ilaç piyasası bir önceki yıla oranla %6,4 oranında

büyümüş ve 712 milyar dolara ulaşmıştır. Aynı yıl Türkiye’de %17,2’lik bir büyüme kaydedilmiştir ve bu oranla Türkiye ilaç pazarının en fazla gelişim gösterdiği ilk beş ülkeden biri konumuna gelmiştir. Bu pazarın yaklaşık dörtte birini psikiyatrik ilaçlar oluşturmaktadır. 2007 itibariyle dünya genelinde en çok kar elde eden ilk on ilaçtan üçü, psikotik ilaçlardır (Ulaş,2009). 2010’lara gelindiğinde medya ve akademik çalışmalarda Türkiye’de yoğun bir antidepresan kullanımının varlığı tartışılmaya başlanmıştır. Nitekim, 2003 ile 2012 yılları arasında Türkiye’de antidepresan tüketiminde %160’lık bir artış kaydedilmiştir (Temel,2019). Sağlık Bakanlığı Sağlık İstatistiği Yıllığı verilerine göre, 2013 yılında kutu bazında 258,5 milyon sinir sistemi ilacı kullanılmıştır ve 2018’de bu rakam 308 milyona ulaşmıştır (<https://dosyasb.saglik.gov.tr/Eklenti/36134,siy2018trpdf.pdf?0>).

Sonuç olarak, Ortaçağ ve Rönesans boyunca Batı uygarlığının günah ve kusur addettiği delilik, kültürel ve ekonomik nedenlerden ötürü sistemli bir kapatmaya tabii tutulmamış, istisnai durumlar mevcutsa da (saldırganlık, suç işleme) serbest dolaşım halinde var olmuştur. 17. ve 18. yıllarda kilit altına alınan delilik 19. yüzyıl ile zincirlerinden kurtulmuş, yine bu tarihlerde ortaya çıkan tımarhane sistemi ve deliliğin hastalık olduğuna dair yaygın kabul ile kapatma uygulamasının öznesi halini almıştır. Psikanalizin doğuşu, belli ölçülerde delilik ve psikoloji bağlamına işaret etmişse de biyolojik yaklaşımın psikiyatri alanında temel kabul edilmesi, akıl hastalıklarına dair araştırmaların toplumsal, kültürel ve sosyolojik boyutlarının önemli ölçüde göz ardı edilmesini beraberinde getirecek, 20. yüzyıl boyunca ve 21. yüzyılda da delilik, pozitivizm temelinde tekrar tekrar anlaşılmaya, tanımlanmaya çalışılacaktır. Ortaçağ İslam toplumlarında Batı’dan farklı olarak çoğunlukla ayrıcalıklı bir yer edinmiş olan deliliğin, “akıl bozukluğu / hastalığı” perspektifiyle yeniden tanımlandığı modern dönemler, onu bu ayrıcalıklı yerinden etmiş, Batı’da olduğu gibi asli mekanını tımarhaneler haline getirmiştir.

Foucault’nun “*Deliliğin Tarihi*” isimli çalışması, büyük bir ilgiyle karşılaşılmıştır. Boyne’a göre: “*Foucault’nun kitabı, başından sonuna dek, ötekileri bizimle aynı olmaya zorlayan şiddete verilmiş bir tepkidir.*” (2016:53). Çalışma, gördüğü ilginin yanı sıra çağın düşünürleri tarafından çokça eleştirilmiştir. Derrida,

Foucault'ya yönelttiği eleştirisini, halihazırda deliliği sürgüne göndermiş bir araç olan aklın diliyle deliliğe ulaşılamayacağı iddiası üzerine inşa eder; zira Derrida'ya göre delilik hakkında, onu nesnelliğe hapsetmeden değerlendirme yapabilmek ancak deliliğin konuşmasına izin vermekle mümkün olabilir. Bunun dışında bir çabaysa olsa olsa “deliliğin hikayesi” olacaktır. Tarihin koşulu ve olanağı “akıl”dır. Bu durumda herhangi bir meseleye yönelen tarihsel perspektif, bizatihi akıl ile biçimlenecektir. Akla karşı bir tarih yazımı mümkün değildir ve bu durumda Derrida'ya göre deliliğin söylemini açığa çıkaracak yegane yöntem “delirmek” olabilir (akt Boyne, 2016:83-95). Bu noktada yeniden Foucault'ya dönmek gerekir. Deliliğin dile getirilemez oluşu Foucault tarafından “eser yokluğu” olarak ifade edilmektedir. Eserdeki delilik o eserin yaratıcısına ait olduğu kadar esere de aittir. Delilik, benzer biçimlerde, benzer acılarla ve benzer kaygılarla eserlerden insan hayatlarına, insan hayatlarından eserlere sonsuz kere dolanır, dil ile hezeyan birbirine bağlanır (2017: 757). “Eser” ve “deliliğin” bu bağlanımı, kavramın eser üzerinden tartışılması gerekliliğine de işaret etmektedir. Üçüncü bölüm, bu noktadan hareketle, deliliği eser üzerinden ele alacak, Türkiye sinemasında deliliğin çehrelerini tartışacaktır.

3. BÖLÜM: ESERDE ve SİNEMADA DELİLİK HALLERİ

Çalışmanın bu bölümünde öncelikli olarak Foucault'nun işaret ettiği “eser yokluğu” kavramı ele alınacak, ardından delilik ve eser ilişkisinden hareketle, tarihsel süreç boyunca deliliği konu edinen temel eserlere yer verilecektir. Dünya edebiyatından ve Türkçe edebiyattan örneklerle, 19. yüzyıl itibarıyla dilde ortaya çıkan marjinalleşme ile modern edebiyatın doğuşunun; edebiyat ve delilik ilişkisi özelinde, deliliğin anlatıdaki işlevi ve ele alınış biçimleri bakımından ortaya çıkardığı dönüşümün tartışılacağı bu bölüm, sinema ve delilik ilişkisine odaklanarak ilerleyecek ve sinemada bir tema olarak deliliğin perdeye yansıma biçimleri inceleneceği gibi deli karakterlerin temsil biçimleri de araştırılacaktır. Bölümde Türkiye sinemasının başlangıcı kabul edilen 1914 yılından 2000 yılına değin üretilen filmler konu edilmektedir. Tarihsel bir analiz yapma amacıyla, teması delilik olan filmlerin isimlerine yer verilecek, çalışma kapsamında ulaşılan filmler, Foucaultcu bakışla değerlendirilecektir.

3.1 Delilik, Bir “Eser Yokluğu”

“Trajik sanatçı kötümser değildir, -tam da kuşkulu ve korkunç olan her şeye evet diyendir, o Dionysosçudur...”

Friedrich Nietzsche (2020:24)

Deliliği esas olarak sınır aşımının görünür hali biçiminde betimleyen Foucault, insanın özgürlükle değil, sınır aşımıyla başladığını ifade etmiş ve yasak eylemlere dair itaat sistemlerinin bilinir oluşuna karşı, kültür içerisinde dil yasaklarının düzenlenişine dair bilginin kısıtlılığına işaret etmiştir. Bu noktadan hareketle, edim ve dil yasaklarının birbirini tamamlamadığına; zira eylem düzeyinde yasaklanmış olan her hangi bir şeyin sözsöz düzeyde mutlaka yasaklanmış olmadığına (ya da tam tersine) dikkat çekmektedir. Dildeki sınır aşımı, üzerinde mutabakata varılmış bir kodun, sözün içinde yer etmiş başka bir kod tarafından içerilmesiyle gerçekleşmekte, böylesi bir durumda söz, kaçınılan yasak anlamı kıvrımlarına en başından itibaren

yerleştirmektedir. Eylem ve dil yasakları arasında devinen delilik, kapatma uygulaması ile tümünden dil yasakları evreninin içine yerleştirilmiştir; zira kapatma uygulaması delilik ile birlikte kutsala hakareti, cinsel sapkınlık addedilen her türlü edimi, büyücülüğü, dinsizliği, toplumsallaşamamayı dışlamış; toplumsal mutabakatı sağlanmış dilin kodlarına karşı ağızdan çıkan her bir sözcüğü ise delilik, çılgınlık, aptallık olarak yaftalamıştır. Söz, yasak kod ve anlamları içerisinde saklayarak iletmez, konu olan yasak anlam, en başından söz ile dolayımıdır ve böylece sözün çatlaklarından sızan delilik, sözde, birinci, ikinci, üçüncü ve hatta belki de sonsuz sayıda anlamın ilintilendirilebileceği bir oyuk meydana getirmektedir (2015:94-96).

Çalışmanın ikinci bölümünde görüleceği üzere, delilik dionizik kültür ile akrabadır ve “*Putların Alacakaranlığı*”nda Nietzsche, Dionysosçu çılgınlıkları: “*Trajik ozanın psikolojisine giden bir köprü*” olarak tanımlamaktadır (2020:110). Nietzsche’nin kendi sınırlarını ihlali, yani deliliği, Foucault tarafından şu sözlerle yorumlanır:

“Nietzsche’nin kendini hem İsa hem Dionysos ilan ettiği sonuncu çılgılığı akılla akıl bozukluğunun sınırlarında, eserin kaçış hattında (...) değildir; bu bizatihi eserin yok olması, ondan itibaren olanaksız olduğu ve susmak zorunda olduğu yerdir. (...) Delilik eserin mutlak kopuşudur; zaman içinde eserin gerçeğini kuran bir ilga eyleminin kurucu anını meydana getirir; onun dış çerçevesini, çöküş hattını, boşluk karşısındaki profilini çizer. (...) Nietzsche’nin deliliği, yani düşüncesinin yerle bir olması, bu düşüncenin dünyaya onun aracılığıyla açıldığı şeydir.” (2017:758-759).

Deliliğin (artık akıl bozukluğunun) modern sağlık kurumları ve farmakoloji denetimine alınmış olması, onun artık bir tehdit olmaktan çıktığı anlamına gelmemektedir. Tehdit, varlığın dokusunda meydana gelebilecek bir yarılma, kişinin ifadede yetersiz kaldığı bir yabancılaşma halini almıştır. Tehdit, mutlak bir boşluk biçiminde sürmektedir ve bu boşluk tanımlanamayan ve hatta nasıl çiğneneceği bile bilinmeyen bir “tabu” haline gelmektedir. Çağdaş dünyada kim ve ne olduğunu bilmek, kişinin yükümlülüğüdür. İnsan artık varoluşuna musallat olabilecek bir “ötekilik” duygusuyla tehlikededir (Boyne, 2016:111-112).

Deliliğin sözcüklerdeki yarıklardan sızarak eserin yokluğuyla var oluşu, edebiyat ve delilik arasında girift bir ilişkinin varlığına işaret etmektedir. Bu noktadan hareketle bir sonraki bölüm, edebiyat ve delilik arasındaki bu ilişkiyi konu edinecektir.

3.1.1 Eserde Delilik, Eser ve Delilik

“Bilirim,

Hele bir düşmeyegör hasretin halisine,

Hele bir de tam okka dört yüz dirhemse yürek,

Yolu yok, Don Kişot’um benim, yolu yok,

Yel değirmenleriyle dövüşülecek.”

Nazım Hikmet Ran (2007:905)

Çalışmanın ikinci bölümünde değinildiği üzere, kimi delilik türlerinden ya da deliliğin belli bir miktarından nasiplenmenin, diğer insanlardan farklı olarak yaratıcı güçleri ortaya çıkardığını öne süren Aristoteles’ten beri delilik, sanat, felsefe ya da tarih, pek çok alan için hayli ilgi çekici olmuştur. Nasır Ghaemi’nin aktarımıyla Aristoteles: *“Felsefe, siyaset bilimi, şiir ya da sanat alanlarında ortalamanın üzerinde olan insanlar neden melankolik görünüyorlar, hatta bazıları neden ağır melankoli hastalığına yakalanıyor?”* (2016:7) diye sormaktadır. Benzer bir ilk adımla, liderlik ve akıl hastalığı arasındaki olası bağları ve bu bağların derecelerini araştırma alanı olarak belirleyen Ghaemi, akıl hastalığının, tarih boyunca tahmin edilmediği kadar önemli olduğunu; zira dünya tarihine yön veren pek çok liderin depresyon, mani, bipolar bozukluk gibi pek çok akıl hastalığından mustarip kişiler olduğunu iddia etmektedir (2016:15). Ek olarak, Narlı’nın aktardığına göre Freud, *“Yaratıcılığın kökenini bilinç dışında bularak sanatçıyı nevroza yakın bulmuştur.”* (2019:153).

Çağlar boyu süregelen delilik ve dahilik tartışmasının kimi dönemlerde önemini arttırdığı, deliliğin eserlerde yoğunlukla işlendiği görülmektedir. Örneğin Rönesans edebiyatı ve felsefesi, deliliğe bir ayrıcalık tanımaktadır. Söz konusu dönemin eserlerinde, deliliğin her türlü insan eylemine sirayet edebilen ikircikli yapısı ona insani zaafılar arasında bir yer kazandırmış hatta kimi zaman bir gurur vesilesi olarak

işlenmiştir. Bunun yanında tanrı tarafından gönderilen bir ceza olarak delilik Rönesans dünyası için sürekli bir tehdittir; ama aynı zamanda aşılabilir kuralların ötesine geçebilen bir taşkınlık ifadesidir. Deliliğin son sözü söylediği edebi eserler işte bu iki yönlü algıdan doğmuştur (Boyne,2016: 37-40).

Rönesans dönemi boyunca resim, tiyatro ve edebiyat metinleri birbirlerine gönderme yapmaktadırlar. Arzularına yenik düşmüş insan ruhunun hayvanileşmesini imlemek üzere betimlenen insan ve hayvan çehrelerinin birbirlerine karıştığı resimler dönemin önemli sanat yapıtları arasında yerlerini almaktadırlar. Günah eğilimi haline gelmiş bir delilik biçimini yansıtan eserlerdeki bu fantastik hayvanlar, insanı yakalamak ve ona kendi gerçeğini ifşa etmek misyonuyla donatılır. Dönemin baskın delilik imgelerinin çekim gücünden bahsetmek yanlış olmayacaktır. İnsan; kedi başlı kelebekler, kanatlı devasa böcekler, kurbağa biçimli lanetlenmiş bedenler gibi fantastik görüntülerde kendi sırrını, sınırlarını, eğilimlerini keşfediyor gibidir (Foucault,2017: 46-49).

Rönesans ve delilik teması, yeniden Erasmus’a dönmeyi gerektirmektedir. İtalya’dan İngiltere’ye yolculuğu sırasında tasarlayıp Dostu Thomas More’un evinde kaleme aldığı eseri “*Deliliğe Övgü*”de Erasmus, bir deli kılığında kürsüye çıkmış: “*Ne anlarım ben makyajdan? Ağzım düşündüğümü konuşur ve tepeden tırnağa sahibiyim.*” (2019:8) diyerek başladığı sözlerine, dönemin tüccarlarını, sanatçılarını, öğretmenlerini, din adamlarını ve kendini akıllı addeden herkesi –zaman zaman oldukça sert bir biçimde- hicvederek devam etmiştir. Öyle ki: “*Budalalıktır nitekim devletler kuran; ondan beslenir bütün devlet erkani, ulema takımı, komutan tayfası ve dahi her türlü meclis ve yargıçlar.*” (2019:34) diyen Erasmus devamında: “*Hristiyan aleminde bu türden aptalca inanışlar epey yoğun ve papazlar da bunlara göz yumdukları gibi besleyip güçlenmelerine önayak olurlar ki halkın cehaleti üzerinden karlı işler yapabilsinler.*” (2019:57) sözlerini sarf ederek mensubu olduğu kiliseyi de eleştirmekten geri durmayacaktır. Bağlı olduğu Katolik Kilisesi tarafından, ölümünden sonra, mahkum edilen ve tüm eserleri yasaklanan Erasmus, kutsal metinlere dair eleştirileri Katolik Kilisesi’nin otoritesini zayıflattığı gerekçesiyle, Protestanlığın doğuşuna yol açanlardan biri olarak da suçlanmıştır (Scull, 2019:110). Erasmus’un

aşağıdaki sözleri, Antikçağ’da Aristoteles’in melankoli ile yaratıcı güç arasında kurduğu doğru orantının Rönesans boyunca da benimsendiğini imlemektedir:

“Aşk kanatlandıran iksirim olmaksızın hiçbir ateşli hatip dinleyicilerinde söyleviyle, hiçbir müzisyen ezgileriyle, hiçbir tiyatro sanatçısı sahnede mimikleriyle, hiçbir şair dizelerindeki esinleriyle, hiçbir ressam fırçasından dökülen onca renge rağmen kül renginin sefilliğinden kurtulup tablosuyla heyecan uyandıramaz.”
(Erasmus,2019: 28)

Bir yandan deliliğin gizemiyle insanı ürküten; ama aynı zamanda merak uyandıran kavranması güç yapısı, diğer yandan sanat eserlerine yansıyan akla muhalif durumu, 16. ve 17. yüzyıllarda dikkat çeken, özellikle melankoliye dönük bir entelektüel moda oluşmasına neden olmuştur. Antik gelenekte olduğu gibi melankolinin değişik nedenlere bağlı olarak geliştiği kabul edilmiş; ancak farklı olarak melankoli, özellikle belirli bir kesim tarafından, dahilerin, bilginlerin ya da sanatçıların yatkın oldukları bir akıl bozukluğu olduğundan hareketle, bir çeşit moda halini almıştır ve melankoli suyuğunu edinmek hem zihni hem hayal gücünü pozitif etkileyen ve yaratıcılığı ve zihin faaliyetlerini arttıran bir durum olarak kabul edilmiştir (Scull,2019: 84-86).

19. yüzyıla değin genel olarak toplumsal normları aktarma ve toplum ahlakını destekleme misyonlarıyla var olan edebiyat, modernizm ile birlikte sınırlayıcı bağlarından kurtulmuştur ve bu kurtuluş delilik ve edebiyat arasında bir yakınlığın doğmasını sağlamıştır. Zira 19. yüzyıl itibariyle edebi dil gündelik dilin zorunluluklarından sıyrılarak her koşulda hakikati söyleme ödevinden kurtulacaktır. Böylece edebiyatın, gündelik dil, siyasi dil ve bilim dili karşısında, delilik gibi marjinalleşmesi söz konusu olmaktadır (Foucault, 2015:80). 17. yüzyılın kurmaca eserleri incelendiğinde, modern edebiyatın ilk örneklerinden biri sayılan ve bu nedenle de yüzyıllardır değerini koruyan, aynı zamanda defalarca sinemaya uyarlanmış Cervantes’in Don Quichotte’u ile karşılaşılacaktır. Yaşı elliye yaklaşan Don Quichotte, okuduğu şövalye kitaplarının etkisiyle gerçeklikle olan bağını koparır, mukavvadan yaptığı miğferi, cılız atı ve yaveri Sancho Panza ile dünyayı kötülüklerden kurtarmak,

suçluları cezalandırmak için maceradan maceraya koşmaya başlar. Yel değirmenlerine hücumu sembolleşen Don Quichotte, Sancho Panza tarafından defalarca gerçekliğe davet edildiyse de –ki Panza büyük ölçüde deliliğin zıddındaki aklı temsil etmektedir, kendi gerçekliğinden şaşmayarak: “(...) Odamı ve kitaplarımı çalan büyücü Freston, bu devleri değirmene çevirdi; onları yenmemin şansını elimden almak için. Bana olan düşmanlığı bu kadar büyük işte. Ama eninde sonunda, onun fesat ilmi benim kılıcımın iyiliği karşısında yenik düşecektir.” (2017:85) sözleriyle deliliğinde inat etmektedir. Romanın sonunda nihayet aklı başına gelen Don Quichotte’un ölmeden evvel, “Artık şuuruma kavuştum” diyecek, “Evet, deli oldum, ama ölürken deliliğimi teyit etmek istemem. (...) Günah çıkarıp vasiyetnamemi yazdırmak istiyorum.” (2017:881) sözleriyle aklın üstünlüğünü yeğenine salık verecektir.

Foucault, şövalye kitaplarının Don Quichotte için bir ödev olduğunu, nasıl davranacağını öğütleyen, iyiyi ve doğruyu bildiren bu kitaplarla aynılığını hem kendine hem de başkalarına kanıtlamak için biteviye bu kitaplara başvurması gerektiğini belirtmiştir. Bu nedenle de Foucault’ya göre: “Destanı yeniden, ama ters yönde yapma işi ona düşmektedir: destan, belleklerde kalmaları için, gerçek kahramanlıklar anlatıyordu (anlattığını iddia ediyordu); Don Quichotte ise, anlatının içeriksiz işaretlerini hakikatle doldurmak zorundadır.” (2001:84). Don Quichotte’un deliliği, “umutsuz tutku” deliliğidir ve tıpkı Shakespeare’de olduğu gibi, çaresizliğinden ötürü hep uç bir yerde konumlanmaktadır. Yalnızca tanrının lütfuyla iyileşebilecek olan bu deliliğin, son kertede, ölüm anında tanrının merhametine nail olması, kahramanın gerçekle yeniden bütünleşmesi, delilikten ancak bu “son” aracılığıyla kurtulması; paradoksal bir biçimde asıl olarak deliliğin akla galip geldiği an olmaktadır; zira delilikle geçirdiği yıllar onu alaylı bir şekilde izlemekte ve Don Quichotte, ancak bu deliliği ile ölümsüzlüğe ermektedir (Foucault, 2017:74-76). Modernizmin sancıları, dönemin edebi eserlerinde farklı delilik çehreleri oluşturmakta, çağın deliliği çağın sözcüklerinden dünyaya sızmaktadır. Bu nedenle bir sonraki bölüm, edebiyat ve deliliğin modernizmle ilişkisi çerçevesinde oluşturulacaktır.

3.1.2 Modern Toplum, Modern Edebiyat ve Delilik İlişkisi

“Hele şükür! Yalnızım! Gecikmiş, yorgunluktan bitmiş birkaç arabanın uğultusundan başka bir şey duyulmuyor artık. Dinlenişe ermesek de sessizliğe ereceğiz birkaç saat boyunca. Hele şükür! İnsan yüzünün acımasız baskısından kurtuldum, yalnız kendi kendimden çekeceğim artık.”

Charles Baudelaire (2019b:17)

Deliliğin uygarlık için ödenen bir bedel olduğu görüşü ve aslında hafif sinir hastalıklarının seçkin ve modern kişilere has dertler olduğu fikri 18. yüzyıldan itibaren ağırlık kazanmış, 19. yüzyıla gelindiğinde bu yaklaşım en ağır ve en ürkütücü delilik biçimlerini de kapsayacak biçimde genişletilmiştir. Uygarlıkla birlikte, doğaya yabancılaşan, yapay ve stresli bir yaşam alanına mahkum birey için deliliğin kaçınılmaz bir hal alacağı, dönemin siyasi çalkantılarının, endüstriyel gelişmelerinin ve bu gelişmelerle geleneksel kurumlar arasında oluşan çatışmaların deliliğin dramatik artışına sebep olduğu iddiası (Scull, 2019:207-211) modernlik ve delilik arasında kurulan gizil ilişkiye işaret etmektedir. Aynı zamanda tımarhanelerin ve tımarhanelerde tedaviye alınan akıl hastalarının içinde bulunduğu kötü koşullar, kurumlar ve hastalarla ilgili abartılı ve korkunç söylencelere sebep olmuş ve Scull’a göre kısa bir süre içinde geniş kitleri hedef alan kurmaca yazarları tarafından delilik, kaba bir biçimde istismar edilmeye başlanmıştır:

“Tımarhane ortamı, okurlarına tatlı bir dehşet duygusunun yanı sıra müstehcen eğlenceyi sunmaktaydı. Gotik ve sansasyonel romanların sayfaları çok geçmeden tımarhane sahneleriyle, çaresiz kadın kahramanların kapatılıp uygar toplumdan koptuğu, iffetlerinin ve bizzat akıl sağlıklarının onları tutsak alan acımasız zorbalarca tehdit edildiği iç gıcıklayıcı olaylarla doldu. Birkaç kamçılama ve zincirleme olayı işin içine biraz sadomazoşist hava katmaya yeterliydi.” (2019:134).

Dildeki marjinalleşme; geleneksel biçimlerin yadsınması, anlaşılmazlık ve dilin bağımsız niteliklerinin keşfi ile sonuçlanacak ve edebi eserlerde dile hakim olan yeni

tutum, deliliğin en ağır biçimi olarak tarif edilen şizofreni dili ile modern çağ eserlerinin dili arasında önemli benzeşmelerin ortaya çıkmasını beraberinde getirecektir; zira dilin yetersizliği duygusu, hem modern eserlerde hem de şizofrenide oldukça yakınılan bir konu olma özelliğindedir (Sass, 2013:248-250). Öyle ki: “*En ciddi ve belirgin deli tipi olan şizofren, yirminci yüzyıl edebiyatı, entelektüel dünyası ve sanat dallarındaki öncülerin baş kahramanı olmuş, özlem duyulan otantiklik ideallerinin, (antipsikiyatri de dahil) dizginlenmemiş tutkunun simgesi durumuna gelmiştir.*” (Sass, 2013:40).

Modernizmin ilk büyük habercisi sayılan Charles Baudelaire, yukarıdaki alıntıda örneklendiği gibi, bilinçli bir seçim olarak kabul ettiği yalnızlığı ile kendinden sonraki kuşağı hayli etkilemiştir. Baudelaire’in yalnızlığı bir savunmasızlık duygusu ya da korku içermez; bir zorunluluktan ileri gelmez, aksine onun yalnızlığı, hayal kırıklıklarıyla dolu olduğuna inandığı dünyaya tepeden bakma, onu umursamama, duyumsamama biçiminde somut hale gelmektedir. Yaşadığı topluma, çağa, dünyaya olan ilgisizliği çoğu kez, ironi ya da alaycılık ile kendini göstermektedir (Sass, 2013:124-125). Sass: “*Modernizmin doğuşu, aynı zamanda estetik alandaki devrimlerin en özel, en ele avuca sığmayanıdır.*” (2013:49) der ve sanat, edebiyat ve felsefe alanında modernizmle birlikte yaşanan köklü değişikliklerin, söz konusu alanlarla sınırlı kalmayıp insan yaşamının pek çok pratiğine de sirayet ettiğini belirtir. Modern yapıtların çoğunda çok yönlülük ve muğlaklık ortak bir payda oluştururken sözü edilen yapıtlar için özensiz bir öznelcilikten bahsetmek mümkündür. Bu durum, deyim yerindeyse kendine tapınan romantik yaklaşımın aksine bir tür kişiliksizlik, edilgenlik, parçalanma ya da kendi bütünlük duygusunun yitimi, hatta bir yok olma biçiminde açıklanabilir. Aynı zamanda parçalanma, dış gerçekliğin anlamını yitirmesi biçiminde yinelenmektedir. Öyle ki birçok modernist yapıtta dünya, gerçekliğinden kopmuş, nesnelliğini yitirmiş olarak mevcuttur. Nesne, onu algılayan kendiliğe bağlı olmaktadır. Kendi içine yönelen bir bakış ile oluşmuş yapıtlarda yıkıcı, alaycı bir anlatımın varlığı söz konusu iken geleneksel yapıtların aksine etik bir mesaj iletme kaygısının olmadığı gözlemlenmektedir. Bizzat varoluşu hedef alan ironik yadsıma ve eleştiri, yalnızca dünyaya ve yaşama değil, bizzat sanatın kendisine de yönelmekte; insanı ve doğayı birleştirme çabasından uzak, kendi içine kapanan ve yoğun kendilik bilinci biçimiyle oluşan bir çeşit yabancılaşma hali ortaya çıkmaktadır. Sanat yapıtlarının kavranması

güç, parçalanmış yapısı delilik ile modernizm arasında pek çok bağlantı kurulmasının önünü açmaktadır (Sass, 2013:49-63). Foucault, delilik ve modernizm ilişkisine şu yorumu getirmektedir:

“ (...) Delilik içinde patlayan eserlerin modern dünyadaki sıklığı bu dünyanın aklı, bu eserlerin anlamı, hatta hakiki dünya ile eserleri üreten sanatçılar arasında kurulan ve çözülen ilişkiler hakkında kuşkusuz hiçbir şey kanıtlamamaktadırlar. Ancak bu sıklığı, tıpkı ıslarlı bir soru gibi ciddiye almak gerekir; deliliğe düşen yazar, ressam, müzisyen sayısı Hölderlin ve Nerval'den beri artmıştır; ama bu bizi yanıltmasın; delilik ile eser arasında uyum, sabit alış veriş veya dil aktarımı olmamıştır; bunların çarpışması eskisinden daha tehlikelidir, ve şimdi birbirlerine itiraz ettiklerinde, burada bağışlama olmamaktadır, bir hayat ve ölüm oyunu oynamaktadırlar.” (2017:757-758).

Modern toplum, geleneksel toplumsal örgütlenmelerden olağanüstü değişim hızıyla, dünyanın neredeyse tamamına yayılmış değişim alanıyla ve kendisine özgü kurumların doğasıyla keskin bir biçimde ayrışmaktadır (Giddens, 2020:14). Görüldüğü gibi, modern çağın delilik ve eser ve eserin yaratıcısı arasında kurduğu özel ilişki, Foucault tarafından ciddiye alınacak bir mesele olarak değerlendirilmiştir. Aynı bağlamda Deleuze ve Guattari: *“Sanat, arzulama-üretimi vasıtasıyla toplumsal üretime kısa devre yaptırmak ve teknik makinelerin yeniden-üreticiliğine bir bozulma işlevini davet etmek amacıyla hakiki grup fantezileri yaratır ve bu mülkiyetten sıklıkla yararlanır.”* (2017:53-54) demiştir. Sanatçı, bozulmaları işlevlerinin bir parçası olan arzulama makinelerinin prensibini ifşa etmek adına parçalanmış, bozulmuş, yanmış nesneleri bir araya getiren “nesnelerin efendisi”dir (Deleuze ve Guattari, 2017:54).

Modern dönem, yalnızca metinlerin değil, metni kaleme alan yazarların da psikiyatrik açıdan değerlendirildiği bir dönemdir. Narlı'nın aktardığına göre, örneğin Cervantes melankolik, Dostoyevski saralı, Pascal histerik olarak nitelendirilmişlerdir (2019:79).

Sass'a göre Batı edebiyatında Kafka, modernite ve postmoderniteyi her yönüyle sindirmiştir ve eserleri, şizofreni yaşantısının önemli temsillerini içermektedir. Öyle ki

Kafka'yı 20. yüzyılın önde gelen temsilcilerinden biri yapan özellik, şizoid temaları olabildiğince yalın, direkt ve çoğu kez dayanılmaz bir biçimde sunuyor olmasıdır (2013:419). Bu noktada öncelikle şizoid karakter özelliklerini açıklamak gerekmektedir. “Şizofreni” terimini ortaya atan Eugen Bleuer, 1910 yılında “şizoid” terimini de literatüre kazandırır. Bleuer terimini, hastalarında psikoz nöbetinden önce gözlemlediği anormallikleri nitelendirmek için kullanır. Bu nitelikler, aşırı duyarlık, inatçılık, soğukkanlılık, çekingenlik, isyankarlık ve kararsızlıktır. Belirtmek gerekir ki, her şizoid karakter şizofren olmayacaktır; lakin şizofrenlerin yarısının ya da beşte üçünün şizoid özellikleri taşıdığı görülmektedir. En dikkat çekici özellikleri asosyallik ve umursamazlık olan şizoid kişilikler, çoğu zaman uzak duruşlarının bilincindedirler (Sass, 2013:112-114). Oluşturulan bu bilinçli mesafe, dış nesnelerin ve ilişkide olduğu diğer bireylerin dışına taşarak, bizihi şizoid kişinin kendi benliğiyle yaşadığı ayrılığa da işaret etmektedir: *“Bu kişinin varoluşu ikinci kez önemli bir yarılma olayıyla da karşı karşıyadır; bu yarılma, kendiyile dünya arasında değil de, kendinin kendi varlığı boyunca uzanan bir fay hattında yer alır.”* (Sass, 2013:139). Böylece zihin ile özdeşleşmiş halde var olan, gözetleme ve denetleme görevlerini üstlenmiş bir iç kendilik ve içerisinde bulunan toplum düzeninin gereğine uygun bir rol üstlenebilen; fakat kişi için gerçeklik dışı bir şeymiş gibi hissedilen dış kendilik olmak üzere, iki ayrı kendilik bilincinin varlığından söz etmek gerekmektedir (Sass, 2013:139-140).

Yeniden Kafka'ya döndüğünde, Kafka'ya dair metinler, yazarın bedensel ve ruhsal hassasiyetini, çocuk yaştaki kardeşlerinin kaybıyla yaşamaya başladığı ve tüm hayatına sirayet eden endişeyi, hüznü, suçluluk duygusunu ve yalnızlık hissini, babasıyla bir ömür sürecektir olan çatışma halini ve ona duyduğu sonsuz nefreti vurgulamaktadır (İlkılıç,2019). 1912 yılında yazdığı ve ilk kez 1915 yılında yayımlanan *“Dönüşüm”* yazarın hayatına dair detayları barındırdığı gibi modern toplum düzenine, otoriteye, kutsal aile kurumuna yönelik eleştirilerini de içermekte, tüm bu yapılar karşısında bireyin durumuna odaklanmaktadır ve eser alegorik anlatımı nedeniyle pek çok incelemeye konu olmuştur (Arık,2013). Dönüşüm aşağıdaki ifadelerle başlar:

“Gregor Samsa bir sabah bunaltıcı düşlerden uyandığında, kendini yatağında dev bir böceğe dönmüş olarak buldu. Zırh gibi

sertleşmiş sırtının üstünde yatmaktaydı ve başını biraz kaldırdığında bir kubbe gibi şişmiş, kahverengi, sertleşen kısımların oluşturduğu yay biçimi çizgilerle parsellere ayrılmış karnını görüyordu; karnının tepesindeki yorgan neredeyse tümüyle yere kaymak üzereydi ve tutunabileceği hiçbir nokta kalmamış gibiydi. Gövdesinin çapıyla karşılaştırıldığında acınası incelikteki çok sayıda bacak, gözlerinin önünde çaresizlik içersinde, parıltılar saçarak sallanıp durmaktaydı. “Ne olmuş bana böyle?” diye düşündü.” (Kafka, 2016:19).

Gregor –ki ailesinin geçimini üstlenmiş bir pazarlamacıdır ve çalıştığı beş yıl zarfında bir kez olsun hastalanmamıştır, her ne kadar aktarma trenlerinin stresinden, işinin yoğunluğundan, yolların çilesinden, kötü yemeklerden ve samimiyetsiz insan ilişkilerinden bezmişse de “modern zamanlar”ın baskısı altında bir böceğe dönüşümünün ardından dahi işe gidebilmek için doğrulmaya çalışmaktadır. Kafka’nın yalnızlığı ve umutsuzluğu, Gregor’un bir böceğe dönüşmesi ile somut hale gelmektedir; zira yaşamın her anını kuşatan kurumların ve yüzeysel ilişkilerin çemberinden ancak böylesi bir dönüşüm yaşandığında çıkılabilmektedir.

Kafka’nın “*Bir Savaşın Tasviri*” adlı öyküsü, Sass’a göre Batı edebiyatındaki şizofren yaşantısının en önemli temsilini sunmaktadır (2013,418). Öyle ki Sass: “*Kafka’nın öyküsünde, şizofren hastalığının adım adım nasıl ilerlediğini görüyoruz. Şizoid çekingenlikten ve aşırı titizlikten kendi kendine yabancılaşılmaya doğru ilerleme, sonra da hem kendiliğin hem de dünyanın yok oluşu.*” (2013:426) sözleriyle, öykü ve şizofreni ile direkt bir bağlantı kurmaktadır.

20. yüzyıl eserleri içinde deliliğin “delicesine” tedavi yöntemlerine yapılan atıflar söz konusudur. Bu bağlamda 1963’te ilk ve tek romanı “*Sırça Fanus*” yayımlandıktan bir ay sonra, yaşamına intihar ederek son veren Sylvia Plath önemli bir örnek teşkil etmektedir; nitekim, intihar girişimi ve depresyon nedeniyle, insülin koma ve elektroşok tedavilerine maruz kalan yazarın, uygulanan tedaviler esnasında yaşadıklarını açıkça aktardığı roman, otobiyografik yönüyle psikiyatriye ve psikiyatri hastanelerinde uygulanan tedavilere yıkıcı bir eleştiri getirmektedir. Benzer şekilde Ken Kesey’in 1962 tarihinde yayımlanan ve aynı isimle Milos Forman tarafından 1975 tarihinde sinemaya uyarlanan romanı “*One Flew Over the Cuckoo’s Nest*” (Guguk Kuşu) psikiyatrik tedavi yöntemlerini alaşağı etmiştir. 1961 yılında yayımlanan “*Sudaki*

Yüzler” bizzat akıl hastanesinde yıllarca kalan ve elektroşoktan insülin koma tedavisine, pek çok sert uygulamaya maruz kalmış yazarın, Janet Frame’in deneyimlerinden oluşmaktadır. Aynı zamanda Frame’in “*Sudaki Yüzler*” ile ülkenin prestijli edebiyat ödüllerinden olan “Hubert Kilisesi Anı Ödülü”nü almasıyla, birkaç gün sonra hekimlerce gerçekleştirilmesi planlanan lobotomiden kurtulduğu bilinmektedir. Frame’in 1940’larda başlayan ve uzun yıllar süren hastane deneyimlerini üç ciltte topladığı otobiyografisi, yönetmen Jane Campion tarafından “*An Angels at My Table*” (Masamdaki Melek) adıyla 1990 yılında beyaz perdeye aktarılmıştır (Scull, 2019:293-295).

3.1.3 Türkçe Edebiyatta Deliliğin İzleri

“Budala sözcüğü abdalardan gelir. Abdal, yani ermiş kişi. Abdal ise “bedel”den gelir. Neyin bedeli? Hakikati görmenin bedeli.”

Irmak Zileli (2017:86)

Dil, deliliğin kurucu yapısını oluşturmakta ve onun doğasını ilan ettiği, görünümünü ifşa ettiği her bir devre dil üzerine bina edilmektedir. Bu nedenle de dil, deliliğin hem ilk hem de son yapısına işaret eder (Foucault, 2017:353). Irmak Zileli, romancının bilerek ya da bilmeyerek, deliliği yazdığını; zira roman kahramanının halihazırda toplum dışı ve sorunsal bir birey olduğunu belirtir, sorunsal bireyi şu sözlerle tanımlar: “*Sorunsal birey kimdir? Nevrotik olandır. Sancısı olan. Sancı; öleceğini bilen bir varlık olmanın sancısıdır, varoluşsalıdır. Topyekün edebiyatın ve sanatın doğumunu sağlayan da zaten bu sancıdır.*” (2017:86). Benzer bir şekilde Narlı, deliliği psikiyatri kliniklerinde tartışmanın imkanı olmadığını belirtmektedir; zira sanat, deliliğin kendini anlatmasına olanak tanıyabilen çok daha risksiz bir ortam sunar ve edebiyat özelinde bu ortam Narlı tarafından şu sözlerle açıklanır: “*Deli de, edebiyat gibi gerçeğe sayısız ayrı açıdan bakma yeteneğine sahip. Halbuki bilim ve psikiyatri, akıllıların dünyasıdır ve akıllıların dünyası genellikle tek boyutludur.*” (2019:397).

İslam edebiyatında delilik oldukça önemli bir yer tutmaktadır. “*Leyla ile Mecnun*” ve isimlerinin önünde çoğunlukla “deli” sıfatı bulunan “*Dede Korkut Hikayeleri*” konu bağlamında örnek gösterilebilir. Aynı zamanda Osmanlı şiirlerinde,

“deli” ile birlikte delilik hallerini simgeleyen “mecnun”, “şeyda”, “divane” gibi pek çok isme rastlanmaktadır. Simgesel olarak Osmanlı şiirlerinde yer bulan aşığı, kimi hallerinden ve davranışlarından dolayı psikoz ve/veya nevroz sınırları içerisine almak mümkündür (Narlı: 2019:62-69). Fakat Narlı’ya göre modern öykü ve romanlarda delilik, İslam kültüründeki deli algısından oldukça uzaktır. Genel eğilim, deliliği modern-psikiyatrik bir düzlemde kurgulamaktır (2019:398-399).

Kurgunun merkezinde deli ve/veya deliliğin yer aldığı ilk eser, Ahmet Mithat Efendi’nin 1877 yılında yayımlan romanı “Çengi”dir (Narlı, 2019:354). Türkiye edebiyatında, modernleşme sürecinin etkisi ve bu etkiyle ortaya çıkan bireysel ve toplumsal değişimler, eserlerde deliliğin önemli bir oranda entelektüel bir düzleme yerleşmesini beraberinde getirmiştir. Yabancılaşma, kimlik, birey gibi kavramlar, özellikle 1950’lerden sonra oluşan roman ve öykülerdeki delilik diline hakim olmaya başlamaktadır (Narlı: 2019,83-84). Yurt dışında yayımlanmış eserlerin Türkçeye çevirileri, yine 50’lere rastlamaktadır ve söz konusu çevirilerin Modern edebiyata etkisi, araştırmacıların ilgisini çekmektedir. Yeniden Kafka’ya dönülürse; edebiyat eleştirmenleri örneğin Yusuf Atılgan, Sait Faik Abasıyanık, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Bilge Karasu gibi pek çok yazarın, çeşitli yönlerle Kafkaesk motiflere yer verdiğini belirtmektedir. 1950’lere değin Doğu-Batı karşılaşması ve Batılılaşma-modernleşme ekseninde gelişen edebiyat, 60’lı ve 70’li yıllarla birlikte, modern dönüşüm süreciyle ortaya çıkan hayal kırıklığını merkez almaktadır. Oğuz Atay’ın “*Tutunamayanlar*”ı ve Yusuf Atılgan’ın “*Anayurt Otel*” yabancılaşma, kimlik bunalımı, toplumsallaşamama, başarısızlık, umutsuzluk temalarını içerir (İlkılıç,2019). 1986’da Ömer Kavur tarafından sinemaya da aktarılan “*Anayurt Otel*”, sonraki bölümde detaylandırılacaktır. Sinema ve delilik ilişkisini konu edilen bölüm, öncelikli olarak “temsil” kavramını; ardından dünya sinemasında deliliğe, temel eserler üzerinden bir bakış sunmayı ve Türkiye sinemasında delilik temsillerini deşifre etmeyi amaç edinmektedir.

3.2 Sinemada Delilik ve Deli Temsilleri

“Deli temsilleri” ifadesi, öncelikli olarak temsil kavramına odaklanmayı gerektirmektedir. Tarihsel süreç içerisinde farklı disiplinlerin temsil kavramına

yüklediği anlam, kavrama önemli ölçüde karmaşıklık ve çok anlamlılık ilintilemektedir; zira temsilin düşünsel bir mesele olarak ele alınımı, Platon’a, Platon’un esasta temsil anlamına gelen “mimesis” kavramına kadar uzanmaktadır (Varol, 2016:13-15). Genel bir biçimde anlamın üretimi ve ortak kültürü paylaşan bireyler arasında dolaşımı “temsil” ile mümkün olmakta, bu bağlamda en yalın ifadeyle temsil kavramı, dil yoluyla anlam üretimini işaret etmektedir. Temsil sistemi ile üretilen bu anlam, nesnenin kendisinde ya da kelimenin özünde değildir, anlamı üreten ve sabitleyen kişilerin kendisidir (Hall, 2017:23-31). Dil ve anlam ilişkisinin karmaşık yapısı temsile dair çeşitli teorileri beraberinde getirmiştir; fakat Foucault, “dil” yerine “söylem”i koyarak ve temsil sistemleri için dilin değil söylemin incelenmesi gerekliliğini vurgulayarak, tarih içerisinde farklılaşan dönemler boyunca anlamı ve söylemi üreten kurallara ve pratiklere ilgi göstermiştir. Burada söylem ile kastedilen Hall tarafından şu sözlerle açıklanmaktadır:

“Söylem, belirli bir tarihsel anda belirli bir konu hakkında – ilgili bilgiyi temsil etmenin bir şekli- konuşmak için bir dil sunan bir ifade grubudur. Söylem, dil yoluyla bilgi üretmekle ilgilidir. Ama bütün sosyal pratikler anlam gerektirdiğinden ve anlamlar yaptığımız şeyi –davranışlarımızı- şekillendirip etkilediğinden, bütün pratikler bir söylem özelliğine sahiptir.” (2017:59).

Böylece temsil, Foucault tarafından tarihselleştirilmiştir; zira ona göre “şey”ler, ancak belirli tarihsel bir bağlam çerçevesinde bir anlam ifade edebilirler. Demek ki oluşturulan bir söylem ile diğer bir söylem arasındaki kırılmalar, boşluklar ya da yarılmalar, üzerinde önemle durulması gereken olgular olmaktadır. Nitekim ırk, cinsiyet, cinsel yönelim, sınıf ya da sağlık-hastalık gibi daha pek çok bileşenin etkisiyle bireyler çeşitli farklılıklara sahip olabilmekte; lakin “söylem”in kurallarına tabi olmayana, gücün ve bilginin özneleri halini almayana ve dolayısıyla bu çeşitlikleriyle tanımlanmayana değin bir anlam sahibi olamamaktadırlar (Hall, 2017:62-63;75).

Wedding ve Niemiec, sinemanın diğer tüm sanat dallarından farklı olarak, kişilerde belirli bir algı oluşumu sürecine önemli ölçüde katkı sağladığını öne sürmektedirler. Cinsiyet, sınıf ya da yaş farkı gözetmeksizin kültürler boyunca

hissedilen bu katkı toplumun deliliğe bakışını önemli ölçüde biçimlendirmektedir; zira halihazırda zihnen hasta kabul edilen bu kimselere dair bilgi, büyük ölçüde yüzeysel kalmaktadır. Genel olarak delilerin saldırgan, netameli temsilinin yanında akıl hastaneleri personellerinin de umursamaz, insanlık dışı uygulamalardan çekinmeyen birer otorite olarak temsil edildiği gözlenmektedir (2016:29). Çalışmanın bir sonraki bölümü, örnek filmlerle dünya sinemasında deliliği ve delinin temsilini konu edinecektir.

3.2.1 Deliler Dünya Sinemasında

Çalışmanın bu bölümünde, psikiyatri ve sinema ilişkisine değinilecek, psikanaliz ve Hollywood bağlantısı tartışılacak, deliliğin sinemada temsiline dair ilk örneklere yer verilecektir.

Wedding ve Niemiec, “*Sinema ve Akıl Sağlığı*” isimli çalışmalarında, “*Doktor Caligari’nin Muayenehanesi*” filminin, korku filmlerine prototip oluşturduğunu, deliliği tema alan gerilim filmlerine verilecek temel örneklerin ise Hitchcock filmleri olduğunu belirtmiş, sinemanın toplumsal algı oluşumundaki önemine dikkat çeken yazarlar, örneğin “*One Flew Over the Cuckoo’s Nest*” (Guguk Kuşu, 1975 Milos Forman) filminin toplum nezdinde oluşan akıl hastanelerine dair kanıyı desteklediğini dile getirmişlerdir (2015:29:40). Aynı zamanda Scull, Freudcu kavramların film anlatılarında sıklıkla yer aldığını belirtmektedir (2019:299). Bu nedenlerle dünya sinemasında deliliğin görünümüne örnek oluşturması için, “*Doktor Caligari’nin Muayenehanesi*” (Robert Wiene, 1920); içerdiği psikoterapi sekanslarıyla sinemada stereotipleşen tedavi yöntemlerinin klasik bir örneği olan “*The Three Faces of Eve*” (Üç Ruhlu Kadın, 1957, Nunnally Johnson); deliliğin sinemada bir gerilim, korku unsuru olarak yansıdığı önemli filmlerden biri olan “*Psycho*” (Sapık, 1960, Alfred Hitchcock); imgesel anlatımı ve bilinçaltı vurguları nedeniyle “*Hour of the Wolf*” (Kurtların Saati, 1968, Ingmar Bergman); kapatma uygulamasına ve psikiyatrik tedavi yöntemlerine yönelttiği eleştirilerle toplumda ve psikiyatri camiasında farklı bir yönelimi tartışmaya açan “*Guguk Kuşu*”; Freudyen göndermelere sıklıkla yer veren popüler bir film örneği olarak “*Fight Club*” (Dövüş Kulübü, 1999, David Fincher) ve tımarhane sistemini sorunsallaştırması ile “*Sileni*” (Delilik, 2005, Jan Svankmajer)

filmleri, temaları ve delilik temsilleri bakımından açıklanacak, bu kapsamda pek çok tartışmaya konu olan “*Guguk Kuşu*” ve “*Delilik*” filmleri, Foucaultcu bir perspektifle detaylandırılacaktır.

Roberta Pearson’a göre sinema için kesin bir ortaya çıkış anından bahsetmek yanlış, en azından eksik bir yönelimdir; zira sinema pek çok diğer teknolojik yenilik gibi, ortaya çıkışını tek bir ülkeye ya da tek bir mucide borçlu değildir; varoluşu, 16. yüzyılda İtalya’nın karanlık kutu deneylerine kadar ulaşan uzun bir yolculuğa işaret etmektedir. Film biçemi ve teknolojisi uluslar arası bir gelişim ifadesiyse de film yapımı, dağıtımı ve gösterimi, birkaç Avrupa ülkesi ve ABD’nin önderliğinde gelişmiştir. Genel kabul, bir izleyici topluluğuna ilk hareketli görüntüleri 22 Mart 1895’te Lumiere kardeşlerin göstermiş olduğudur. Bu konuda çeşitli varsayımlar öne sürülüyorsa da (Berlin’de Max Skladanowsky’nin Lumiere kardeşlerden iki ay önce gösterim yapmış olduğu gibi) net bir biçimde bilinen, sinemanın ortaya çıkışından itibaren büyük bir hızla geliştiği ve yalnızca 20 yıl gibi kısa bir sürede yerleşik bir endüstri halini aldığıdır (2008:30-31).

Sinemanın doğuşundan itibaren delilikle ilgilendiğini söylemek yanlış olmayacaktır; zira 1904’te çekilen Amerikan yapımı “*The Escape Lunatic*”, kendini Napolyon sanan bir deliyi konu alan komedi türündeki film, beyaz perdeye yansıyan ilk delilik temsillerden biridir. Filmde Napolyon, akıl hastanesinin üçüncü katındaki odasından kaçmış ve peşine düşen hastabakıcılara rağmen türlü maceralar yaşamıştır. Filmin sonunda ise kaçmaktan usanır, üçüncü kata müthiş bir çeviklikle sıçrayarak yeniden hastaneye, odasına döner. 1906 yılında Amerikan sinemasının ilk psikiyatri “*Dr. Dippy’s Sanitarium*” filmiyle sinemada yerini almıştır ve film tıpkı “*The Escape Lunatic*” gibi komedi türündedir. Film, kendinden sonraki yapımlar için bir güldürü ögesi olarak yer verdiği deliliğin stereotipini oluşturması bakımından önemlidir. Yirmi dakikalık film, tımarhane idaresini ele geçiren hastaların, karşılarında ne yapacağını bilmez haldeki hastabakıcıya bıçaklar atarak, tepeden yuvarlayarak kabaca eğlenmelerini konu almaktadır. Sonunda hastalar, Dr. Dippy’nin dönüşüyle hemen kontrol altına alınmışlardır (Gabbard ve Gabbard, 2019:26-27).

Robert Stam, 1910 ve 1920 yılları aralığını “Tarihi Avangardlar Dönemi” olarak tanımlamış, deneyselliğin zirve yaptığı bu dönemde Sovyetler Birliği’nde Yapısalcılık, Fransa’da Gerçeküstücülük ve Empresyonizm, İtalya’da Fütürizm ve Almanya’da Ekspresyonizm akımlarının hızla yayıldığını belirtmiştir (2014:65). 20. yüzyılın başında, önceleri resim, mimari ve heykelde etkili olan ve zaman içerisinde diğer sanat dallarına yayılan Ekspresyonizmin yalnızca sanatsal değil, kendine özgü düşünsel temellerinin de varlığına dikkat çeken Coşkun, ekspresyonist akım için: “*Bir yandan köhne kurumların yönlendirdiği bir kültüre karşı başkaldırma, bir yandan da topluma yöneltilmiş bir suçlamadır.*” ifadelerini kullanır (2017:73). Yönetmenliğini Robert Wiene’nin yaptığı 1920 tarihli “*Doktor Caligari’nin Muayenehanesi*”, sinema ve delilik ilişkisi bağlamında ilk ve önemli yapımlardan biridir (Scull, 2019:327). Benzer bir şekilde Biryıldız, “*Doktor Caligari’nin Muayenehanesi*”nin psikolojik filmlerin ilk örneklerinden biri kabul edildiğini belirtmektedir (2016:48). Ayrıca, savaş sonrası Almanya’da sefalet ve vahşetin yarattığı derin acı, sanatçıya bunu anlatma ve yansıtmaya yükümlülüğünü vermekte, sanatta hala güzellik ve ahengi aramanın ikiyüzlülük olacağı fikri kabul görmekte ve bu yaklaşımlardan hareketle çekilen “*Doktor Caligari’nin Muayenehanesi*”, Alman sinemasında ekspresyonizmin tam anlamıyla oluşumunu ifade etmektedir. Yaratılan çarpık evren, karakterlerin psikolojik durumuna gönderme yaparken dekorda yoğun biçimde kullanılan karanlık lekeler ve kesik çizgiler daimi bir kopukluğu simgelemekte; güçlü kontrast, ışık, çerçeve gibi sinematografik öğelerle her iki öğe de desteklenmektedir (Coşkun, 2017:77-80). Kracauer’a göre film: “*Savaş sonrasında yapılacak bütün filmlerin arketipi*” olma özelliğindedir (2011,3). Odell ve Blanc’a göre çekildiği yıllarında alenen alaya alınan ve dışlanan film, ilk korku filmlerinin en ikonik örneklerinden biridir ve görsel ve psikolojik etkileri uzun yıllar sürmüştür. Özellikle Tim Burton yapıtlarında söz konusu etkileri görmek mümkündür (2011:59).

Psikiyatrinin film anlatısına sunduğu katkı ve film yapımına sağladığı olanaklar, psikiyatri ve psikiyatrların farklı türden pek çok filmde önemli roller üstlenmelerini beraberinde getirmiştir. Türsel çeşitliliğe ve üretilen filmlerin çokluğuna rağmen, filmlerde belli stereotiplerin dışına çıkılmadığı görülmektedir (Gabbard ve Gabbard, 2019:26-27).

Hollywood’da delilik ve tedavilerini konu alan ilk filmlerin çoğu, Amerikan akıl hastanelerinde yaşanan trajediyi aktarırken elektroşok tedavisini sempatik bir bakış açısıyla sunmuştur. 1948 tarihinde Anatole Litvak tarafından çekilen ve gişede oldukça iyi sonuçlar elde eden “*The Snake Pit*” (Talihsizler Yuvası) filminde örneğin, akıl hastası kadın kahramanın iyileşme sürecinde elektroşok etkili ve önemli bir tedavi yöntemi olarak aktarılır. Oysa aynı film, Britanya’da gösterime girerken, filmin bir Amerikan filmi olduğu, dolayısıyla yaşananların Amerikan akıl hastanelerinin gerçeği olup Britanya’nın benzer kurumlarının, filmde gösterilenlerin aksine, son derece kusursuz olduğu bilgisinin yer aldığı bir uyarı yazısı eklenmiştir (Scull, 2019:291). Elektroşok tedavisine sıklıkla yer veren Hollywood, ekseriyetle tedavinin cezalandırma unsuru olarak kullanımına dikkat çekmektedir (Gabbard ve Gabbard, 2019:73).

Psikanaliz, Hollywood film endüstrisi için değerli bir kaynak oluşturmıştır. Scull, psikanalizin görsel sanatların tümüne yayılan etkisini şu sözlerle ifade etmektedir:

“Psikanaliz güzel sanatların başka alanları için de hayatın gizemlerine yaklaşım konusunda olağanüstü zengin bir yeni kavram hazinesi sundu. Görsel sanatlarda ve edebiyatta Freud’un etkisi yaygındı. Rüyalara ilgi duyan gerçeküstücü sanatçıların tablolarında çarpıtmalar, sekse ve bilinçaltına göndermeler bolca yer alır oldu.”
(2019:323).

Psikanaliz ve Hollywood’un girift ilişkisi, Freudcu kavramların 20. yüzyıl boyunca izlediği yolu belli ölçülerde takip etmeyi gerektirmektedir. Ayrıca söz konusu kavramlar, reklam sektörünü ve kitle kültürünün oluşumunu da büyük ölçüde etkilemiştir:

“Freudcu kavramlar, özellikle New York’ta modern halkla ilişkileri kuran ve şirketleri bilinçaltı reklamın ciroda harikalar yaratabileceğine inandıran Freud’un yeğeni Edward Bernays’in (1891-1995) çabalarıyla, reklam sektörüne sızdı. Psikanaliz modernist

akıma ve kitlesel kültürün ortaya çıkışına muazzam etkide bulundu; ayrıca en azından bir süre için çocuk yetiştirme usullerinde, dilimizde ve gündelik sohbetlerimizde yaygın etkisi görüldü.” (Scull, 2019:299-300).

Psikanaliz akımı, farklı ülkelerde farklı bir gelişim göstermiştir. Örneğin Fransız psikiyatrisi Freud’un ortaya atmış olduğu teorilere karşı ilgisizdir. Bu ilgisizlikte 1870 ve 1871 yılları arasında cereyan eden Fransa-Prusya savaşının, Birinci Dünya Savaşı’nın ve dolayısıyla Alman olan her şeye duyulan antipati ve önyargının etkisi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Britanya’da da durum Fransa’dan farklı sayılmaz; zira Britanya’da akımın savunucusu Ernest Jones 1911 tarihinde İngiliz Tabipler Birliği’nde konuya dair yapacağı bilgilendirme öncesi tüm katılımcılar salonu terk etmiş hatta ilerleyen dönemde Jones hastalara cinsel istismar suçlamalarına maruz kalmış ve bunun neticesinde ülkeden kaçmıştır. Psikanaliz en büyük ilgiye Amerika’da ulaşacaktır. Özellikle maddi bakımdan güçlü hastalar Freud’un tekniklerine rağbet gösterir ve böylece akıl hastanesinde çalışmayı çekici bulmayan pek çok psikiyatr bu büyük gelir kapısına, psikoterapiye yönelir. Diğer yandan psikanaliz önemli bir hekim kitlesi tarafından kuşkuyla karşılanmaya devam edecektir (Scull, 2019:301-307). Amerika özelinde iyimser bir çehreye kavuşan psikanaliz, Scull tarafından şöyle tarif edilmektedir:

“Hiç kimse katı bağlılığı dayatmadığı için, Amerikan kisveli psikanaliz tamamen eklektik bir tarzda sulandırıldı, çarpıtıldı ve yeniden şekillendirildi; ruhsal sorunlara ve iyileştirme ihtimallerine ilişkin çok daha uyumlu ve iyimser bir perspektife kavuşacak hale getirildi. İyimserlik revaçtaydı. (...) Daha geniş anlamda birçok Amerikan kisvesiyle psikanaliz, endişelerden ve ruhsal sorunlardan kurtulmayı vaat etti. Böyle vaatler bir akıl hastanesinde tedavi görmeyi asla aklından geçirmemiş olacak bazı varlıklı hastaları çekti.” (2019:308).

Hollywood'un ünlü film yapımcısı Samuel Goldwyn'in henüz 1924 yılında, Freud'u Hollywood'a gelmeye ve sinemaya uygun hikayeler yazmaya ikna etmek üzere Viyana'ya gittiği; lakin görüşme isteğinin geri çevrildiği bilgisinden hareketle, geniş kitlelere yayılan ve yapımcılarına oldukça kar sağlayan Amerikan sinema endüstrisinin, en başından itibaren Freudcu fikirlerden etkilendiğini söylemek mümkündür. Scull'a göre seksin ve şiddetin, elbette belli sınırlar dahilinde, her zaman kar getirdiği farkındalığıyla, yapımcılar ve yönetmenler için psikanaliz oldukça kazançlı bir alan haline gelmiştir. Bunun yanı sıra Hollywood'da neredeyse herkesin bir analizcisi bulunmaktadır. Öyle ki, Hollywood sinema endüstrisinde kazanılan büyük meblağların önemli bir kısmı psikoterapi kanepeleri sayesinde analizcilere harcanır. Film yapımcılarının, yönetmenlerinin ve oyuncularının psikanalizle (Amerikan tipi psikanalizle) kurduğu girift ilişki, Freudcu kavramların gitgide küresel bir etki kazanan Hollywood sinemasının ve dolayısıyla bu endüstrinin ulaştığı her bir ülkenin kolektif bilinçaltına ulaşmasını beraberinde getirmiştir. Bir savaş muhabirinin, savaş esnasında aldığı psikolojik yaraların beyaz perdeye yansıdığı 1944 yapımı *"I will be Seeing You"* (Seni Göreceğim) psikanaliz ve sinema birlikteliğinin ilk örneklerinden biri olduğunu belirtir. Filmin yapımcısı David O. Selznick, 1946 yılında Freud'u ve psikanalizi geniş kitlelere duyurmak adına en önemli girişimlerden birini üstlenecek ve yönetmenliğini Alfred Hitchcock'un yapıp başrollerinde Ingrid Bergman ile Gregory Peck'in yer aldığı *"Spellbound"* (Öldüren Hatıralar) isimli filmi piyasaya sürecektir. Jenerikte filmin danışmanı olarak bizzat yapımcı Selznick'in analizcisi olan May Romm'un adına yer verilir. Filmin rüya sahnelerinde kullanılmak üzere, makas, göz, çark, kanat gibi sembollerle hazırlanacak dekor tasarımları için gerçeküstücü ressam Salvador Dali görevlendirilmiştir. Psikiyatrlar her ne kadar filmde mesleklerinin sunuluşundan rahatsızlık duyduklarını içeren bildiriler yayımlamış olsalar da şüphesiz film, elde ettiği büyük gişe başarısı ile büyük kitleler üzerinde deliliğin gizemini çözebilecek yegane anahtarın psikanaliz olduğu görüşünün yayılmasına oldukça katkı sağlamıştır (Scull, 328-332). Ek olarak, John Huston'ın biyografik filmi *"Freud"* (1962), Hollywood sinemasının psikanalize duyduğu saygıyı gösteren önemli filmlerden biridir. Hollywood'un bu yaklaşımı 1980'lere değin yoğun bir biçimde devam edecektir. Biyoloji temelli psikiyatri yaklaşımının kişiyi sakatlamaktan başka bir işe yaramadığı görüşü bu denli hakimse de uzunca bir sürecin ardından kazanan yine biyoloji olacak,

psikanalizin Amerikan kültüründe ve dolayısıyla Hollywood sinemasında hayli etkili olduğu dönem, birden bire bitişin eşiğine gelecek, Freud sevdası adeta sönecektir (Scull, 2019:328-333).

Glenn ve Krin Gabbard, “*Psikiyatri ve Sinema*” isimli çalışmalarında, filmlerde psikoterapinin yoğunluğu nedeniyle sinemanın psikiyatrları bir sosyolog ya da öğretmen gibi değerlendirdiği sonucuna vardıklarını belirtmişlerdir:

“Bu çalışma için yaptığımız araştırma sırasında gördük ki sinema, psikiyatristlerin yaptıkları işi din adamlarınınkinden, topluma uyumsuz insanları inceleyen sosyologlarınkinden, okuldaki rehber öğretmenlerinkinden, hatta gazetelere akıl veren sütun yazarlarınınkinden pek de farklı addetmiyor. En azından, 1930’lardan bu yana Amerikan sineması psikiyatrik “konuşarak tedavi” yönteminin basitleştirilmiş versiyonları üzerinde öyle odaklanmış ki aslında bu meslek filmlerde tıbbi bir meslek olmaktan çıkmış.” (2019:28-29).

Hollywood filmlerinde genel olarak tedavilerin de stereotipleşmesi görülmekte, örneğin filmlerin önemli bir bölümü, hezeyanların tedavisinin konuşma yoluyla gerçekleştirildiği abartılı terapi seanslarına yer vermektedir. 1957’de yönetmenliğini Nunnally Johnson’ın yaptığı “*The Three Faces of Eve*” (Üç Ruhlu Kadın) isimli film, çocukluk dönemine ait bir travmanın konuşma terapileriyle çözüme kavuştuğu öyküsüyle, söz konusu abartının klasik bir örneğini oluşturmaktadır (Gabbard ve Gabbard, 2019:75). Film, 1951 yılında yaşanmış gerçek bir hikaye olduğu iddiasıyla başlar. Filmde verilen bilgilere göre “Tatlı bir ev hanımı” olan Eve White, yaşadığı çoklu kişilik bozukluğu nedeniyle 1953 yılında psikiyatri literatürüne girmiştir; filmde yer alan diyaloglar, White’ın tedavi gördüğü klinikteki doktor kayıtlarının kopyalarından oluşturulmuştur. Yaşadığı şiddetli baş ağrısı ardından gelen nöbetle White’ın, ilki Eve Black ikincisi Jane adlarında iki farklı kişiliği olduğu ortaya çıkacaktır. Black, “tatlı bir ev hanımı” olmanın oldukça dışında, içkiye, dansa, pahalı elbiselere ve gezintilere yatkın resmedilirken Jane, iki uç karakterin “dengeli” bir

bileşimini sunar. Doktorların kendi aralarında durumu “bir çeşit psikoz, delilik” olarak tarif ettikleri ve sık sık çocukluk dönemine ve bu dönemde yaşanmış olması muhtemel travmalara atıf yaptıkları görülmektedir. Konuşma terapisi ve hipnoz yöntemleriyle tedavi edilen White, sonunda bu tedaviler sayesinde çocukluk travmasıyla yüzleşir ve bu yüzleşme anı Black ve White karakterlerinin sonsuza değin yok olmasıyla sonuçlanır.

Alfred Hitchcock’un 1960 yapımı filmi “*Psycho*” (Sapık), Norman karakteriyle sinemanın delilik ile buluştuğu önemli yapımlardan biri olmuştur. Marion, çalıştığı şirketten 40.000 Dolar alarak ortadan kaybolur ve Bates Motel’e yerleşir. Motelin sahibi Norman’ın genç kadını yemeğe davet etmesi ve ardından sofra hazırlamak için motelin karşısındaki köşke gitmesi, Norman’ın annesiyle birlikte yaşadığı kanısını oluşturacaktır; zira köşkten, genç kadının eve gelmesi hususunda anlaşmazlık yaşayan anne-oğul bağışmaları duyulmaktadır. Norman’la gerçekleştirdiği kısa bir sohbetin ardından odasına çekilen Marion, duş aldığı esnada yaşlı bir kadın tarafından öldürülür. Yakınlarının peşine düştüğü Marion’un ölümü, Moteldeki sırların açığa çıkmasını sağlayacaktır.

Babasının kaybının ardından psikolojik sorunlar yaşayan Norman, annesine duyduğu kıskançlıkla onu ve evlenmek üzere olduğu sevgilisini öldürmüş, cinayetten sonra annesinin ölü bedenini meyve deposuna saklamıştır. Anneye kurduğu duygusal ilişki ödipal komplekse işaret ederken, anneyi öldürmesi itibariyle gelişen olaylar, gerçeklik yitimine neden olmuştur. Anne gibi giyinen, onun sesiyle konuşan ve onun yerine düşünmeye başlayan Norman, kişiliğinde ciddi bir bölünme yaşar. Kendi kıskançlık duygusundan hareketle, bir kadından etkilenmesinin annesini kışkandırdığına ve kıskanç annenin cinayet işlediğine inanan Norman, annesini kurtarmak isteyen bir evlat gibi cinayetleri yalnızca örtbas etmiştir. Gerçeğin açığa çıkmasının ardından zihnindeki iki kişiden biri diğerine baskın gelmiş, Norman zihnen ortadan kaybolmuştur.

Eşi Alma ile birlikte sakin bir adada yaşayan ressam Johan Borg’un gerçek ile düşün birbirine karıştığı dünyası, Ingmar Bergman’nın 1968 yılında çektiği “*Hour of*

the Wolf” (Kurtların Saati) filminin konusunu oluşturmaktadır. Ressamın sanrıları, zamanla bu sanrılara eşinin de ortaklık etmesi, hikayenin merkezini oluştururken Johan’ın geçmişine, özellikle de çocukluk dönemine dair detayların da filmde yer aldığı görülmektedir. Babasının baskısı altında büyüyen, şiddete maruz kalan Johan, aklından geçen her şeyi günlüğüne kaydetmekte, iletişimden mümkün olduğunca kaçınmaktadır. Öyle ki söz konusu iletişimsizlik hali, sanrılarında yarattığı karakterlere bile sirayet etmektedir. Örselenmiş çocukluğuna dair anılarla baş etmeye çalışan ressamın, deniz kıyısında balık tutarken başını taşla ezip denize attığı çocukluğu, hezeyanlarının kaynağı olarak söz konusu döneme işaret eden detaylardan biridir.

Ölümlerin ve doğumların en çok gerçekleştiği saat olan “kurt saati” aynı zamanda kabusların da en yoğun ve en korkunç olduğu saattir ve Johan tarafından bu saati uyanık geçirmek bir saplantı haline gelmiştir. Uyanık kaldıkları bir gece çiftin arasında geçen konuşma, Johan’ın şizofreni durumuna, şizofreni durumunda benliğin parçalanmışlığına vurgu yapar: Alma’da en çok sevdiği özellik, onun tanrı tarafından hisleri ve düşünceleri birbirini tamamlayan bir bütün olarak yaratılmış olmasıdır. Filmin sonuna doğru benliğin, düşüncelerin ve hislerin parçalanmış hali Johan’ın sözleriyle somut hale gelecektir: Sınır geçilmiştir, ayna kırılmıştır; ama ayna parçalarından yansıyanlar nelerdir?

Filmin sonu Alma için de sorularla doludur: İnsan sevdiği, uzun zaman geçirdiği birine benzeyebilir mi? Johan’ın sanrılarını paylaşan Alma, onu sevip onun gibi düşünmeye başladığı için mi süreç böyle ilerlemiştir? Tüm sorulara cevabını yine Alma verir: İnsan bazen, bazı şeyleri her yönüyle tamamen bilememektedir. Önce gerçekle hayalin, ardından Johan ve Alma’nın birbirine aktığı film, sinemada deliliğin gerilim ve dram türündeki örneklerinden birini oluşturmaktadır.

David Fincher tarafından 1999 yılında çekilen “*Fight Club*” (Dövüş Kulübü) isimli sinema filmi, Chuck Palahnuik’in aynı isimli romanından beyaz perdeye uyarlanmıştır ve film Freudyen göndermeleri ile deliliğin sinemadaki temsilinin bir örneğidir. Bireyin tüketici olmaya indirgenişi; tek hedefi olan tüketmek, tüketmek ve yeniden tüketmek için var gücüyle çalışması; tükettiği ölçüde anlık hazlarla bir tatmin yanılması içerisine girip bu süreçle bireysel farklılıklarını –gönüllü olarak- ortadan

kaldırması ve standardın bir parçası halini alması, filmin merkezinde yer almakta ve filmin başkarakteri Jack'in deliliğine sebep oluşturmaktadır. Nitekim pek çok kişi gibi Jack de "IKEA yataklarının kölesi" olmuştur; lakin onun trajedisi, kölesi olduğu yataklarda gözüne uykunun bir türlü giremeyişidir. Jack için dönüm noktası, etrafını çepeçevre kuşatmış kapitalizmin pençelerinden ve dolayısıyla tüketimin metal ağlarından kendini kurtarabilmesini sağlayacak "ikincil benliğiyle" tanışması olacaktır. Onun adı ise Tyler Durden'dır. Freudyen bir bakış açısıyla, Jack'in yaşamı boyunca gerek ailesi gerek iş yeri ve patronu gerekse toplumsal kuralların baskısı altında kalmış olması, Tyler'ın ortaya çıkış nedenidir. Bu noktada ilkel benliği yani "id"i ortaya çıkar ve "ben" in bastırdığı tüm arzuları bünyesinde toplar.

Evini ve kendi deyimiyle "her şeyini" bir yangınla kaybetmesinin ardından (ilerleyen süreçte yangına bizzat sebep olduğu anlaşılır) Tyler'la yaşamaya başlayan Jack, bu değişimi "aydınlanma" olarak tarif etmektedir. Bir yandan toplumda başat olan kapital ilişkilerle arasına mesafe koyan Jack diğer yandan Tyler ile birlikte kurdukları dövüş kulübünde "deşarj" olmaktadır; lakin bir zaman sonra kulüp, kontrol edilemez bir hal alır ve hedefi şehrin finans merkezlerini havaya uçurmak, bu sayede insanları özgür kılmak olan "kıyamet projesi"ni hayata geçirir. Tyler'ın da ortadan kaybolmasıyla Jack, Tyler'ın aslında kendisi olduğunu keşfedecek bu kez savaşı kendiyile verecektir. Filmin sonunda Jack, Tyler'ın benliği üzerindeki hakimiyetine son verir. Ne var ki patlamaları engelleyememiştir.

Sinemada delilik, çoğunlukla popüler filmlerde işlenmiştir. Temelde dram, korku ve gerilim filmlerinde yer bulan deliliğe zaman zaman komedi filmlerinde de rastlanmaktadır. Dram, psikopatolojinin sinemada gerçekçi ve ilgi çekici bir biçimde yansıtılmasını sağlayan en verimli alan olmaktadır. Oldukça nadir de olsa deliliği merkez alan belgesel türde filmlere de rastlanmaktadır. Andrew Jarecki'nin yönettiği 2003 yapımı "*Capturing the Friedmans*" (Canım Babacığım), belgesel türde delilik temalı filmlere örnek gösterilebilir (Wedding ve Niemiec, 2016:39-41).

3.2.1.1 Foucaultcu Bakış Açısıyla “Guguk Kuşu” ve “Delilik” Filmleri

Belirtildiği gibi kapatma uygulamaları, 17. yüzyıl ile ortaya çıkmış ve gitgide etki alanını arttırmıştır (Foucault,2017: 90). Öyle ki uygulamaya tabi tutulanlar, zaman zaman kent nüfusunun yaklaşık %30’una ulaşır ((Teber, 2013:222). Tarihsel süreç içerisinde deliliğin kapatıldığı mekanlarının tıbbi bir kimlik kazandığı, uygulanan tedavi yöntemlerinin çeşitlendiği görülmektedir. “Guguk Kuşu” (Milos Forman, 1975) söz konusu psikiyatrik tedavileri alaşağı etmiş, eleştirmenler ve toplum tarafından büyük bir ilgi görmüştür. Filmin bir diğer özelliği, psikiyatr rolünde gerçek bir psikiyatrin yer alması ve çekimler için gerçek bir psikiyatri hastanesinin kullanılmış olmasıdır (Wedding ve Niemiec, 2016:35).

Jack Nicholson’ın R.P. McMurphy rolü de dahil olmak üzere toplam beş dalda Oscar ödülü alan film (Scull, 2019:295), McMurphy’nin hastaneye gelişiyle birlikte hastane sakinleri ve otoritesi arasında oluşan gerilimi konu edinmektedir. Oldukça dışa dönük, neşeli ve herkesle iletişime geçmeye hazır 38 yaşındaki McMurphy’nin karakter özellikleri, hastane psikiyatri tarafından kavgacı, tembel, izin almadan konuşan ve toplumsal kurallar dahilinde gereği gibi hareket edemeyen ifadeleriyle tanımlanmaktadır. Filmde hastane otoritesi tarafından Murphy’nin çalışmaya gönülsüz tutumu sık sık dile getirilir. Öyle ki gönderildiği çalışma kampından kurtulmak için deli numarası yapıp yapmadığı konusu, psikiyatrlarca fikir birliği sağlanmaya çalışılan bir mesele haline gelecektir. Kapatma uygulamasına geçişin en önemli sebeplerinden biri, ekonomik durgunluktur. Uygulamaya geçiş ile birlikte, Kilise ortaklığıyla yeni bir çalışma ahlakı örgütlenmiş, üretime dahil olmamak, kapatılmanın yeterli koşulu haline gelmiştir (Boyne, 2016:18-19). Bu bağlamda Murphy’nin çalışmaya gönülsüz tavrının psikiyatrlarca “anormal” addedilmesi, söz konusu sisteme yönelik eleştiriler barındırmaktadır.

Hastaların önemli bir kısmının hastanede gönüllü olarak kalmayı tercih etmesi, damgalanmanın hastane dışında devam edeceğinin bir göstergesidir. Gönüllülük hali aynı zamanda bizzat hastane hemşireleri tarafından kurulan katı otorite ile her bir hastaya ilaçlar ve düzen olmaksızın yaşayamayacağı hissini sürekli empoze edilmesinden doğan bir sonuç olarak yorumlanabilir. Hastanedeki katı kuralların hiçbir

durumda esnetilmediği, rutinin titizlikle uygulandığı ve hastane personelinin hastalar ile önemli bir mesafeyi gözettiği görülmektedir; hemşire Ratched (Louise Fletcher), sürekli suretle buyurgan bir ses tonuyla konuşmakta ve film boyunca neredeyse bir kez olsun gülmemektedir. Tıp kişilerinin yüceltilmesi, tımarhane sistemiyle oluşmuş ve modern delilik deneyinin tümüne hakim olmuştur; fakat Foucault’ya göre hekime verilen statü, onun tıbbi birikimi ve yetkiliğinin bir sonucu değil, ahlaki ve hukuki bir güvence olma nitelikleriyle ilintilidir. Böylece hekim, tımarhane içerisindeki otoritesini: *“Baba ve Yargıç, Aile ve Yasa olabilmesi ölçüsünde kullanabilmiştir; tıbbi uygulaması uzun süre yalnızca Düzen’in, Otorite’nin ve Ceza’nın eski ayinlerini yorumlamaktan ibaret olarak kalmıştır.”* (Foucault, 2017:717).

İlaç ve grup terapisi tedavi yöntemlerinin bir arada kullanıldığı hastanede Murphy’nin gelişile birlikte ciddi “başıbozukluklar” meydana gelmeye başlamıştır; kendi sigarasının kontrolünü istemek, beysbol maçı izlemeyi talep etmek bunlardan bazılarıdır. Filmde itaatsizlik eylemlerinin, banyoların yasaklanması, elektroşok tedavisi gibi çeşitli cezalandırma yöntemleriyle bastırılmaya çalışıldığı görülmektedir. Elektroşok, tedaviden ziyade bir cezalandırma yöntemidir; zira hastabakıcılar ve hastalar arasında oluşan arbede ya da gerilimler sonrası kullanımı söz konusudur. Benzer şekilde filmin sonunda McMurphy, lobotomi “tedavi” yöntemi ile cezalandırılacak, deyim yerindeyse sisteme itaatsizliğinin bedelini bir bitkiye dönüştürerek ödeyecektir.

Bir kapatma mekanı olarak akıl hastanesi sistemini ve tedavi biçimlerini sorgulayan, iktidarın beden, davranış ve düşünce üzerindeki tahakkümünü sorunsallaştıran ve izleyicisine “Hasta olan kim?” sorusunu soran (yoksa tüm dünya Foucault’nun dediği gibi bir tımarhane mi?) *“Guguk Kuşu”* gibi filmler, Scull’a göre hastanelerin otoriter yönetim anlayışını ve gerçekleştirilen tedavi yöntemlerini köklü bir biçimde değişime uğratmıştır. Öyle ki elektroşok tedavileri neredeyse ortadan kalkmıştır. Her ne kadar kimi hekimlerce faydası ve gerekliliği savunulmaya devam ettiyse de popüler kültür nezdinde insanlık dışı ve dehşet verici addedilen tedavi yöntemleri için hüküm verilmiştir (Scull, 2019:296). Ek olarak, McMurphy karakterini karizmatik, renkli ve göz alıcı olarak tanımlayan Wedding ve Niemiec’e göre

Murphy'ye uygun olabilecek yegane tanı “antisosyal kişilik bozukluğu” olabilir ki bu tanının dahi gerekçesi net değildir (Yazarlar çalışmaları boyunca bu gibi tanımlamalar için DSM'ye başvurduklarını belirtmişlerdir.) (2016:46).

“*Delilik*” (2005), İzlenenin bir sanat eseri olmayıp bir korku filmi olduğu uyarısı ve asıl amacının akıl hastaneleri yönetimine dair ideolojik bir tartışma olduğu vurgusuyla başlamaktadır. Akıl hastaneleri idaresinde, biri mutlak özgürlükçü, diğeri katı disiplin ve cezaya dayalı iki temel yolun kabul edildiği, aslında bir üçüncüsünden söz etmenin mümkün olduğu belirtilen filmde üçüncü yol, diğer iki yöntemin en kötü özelliklerinin birleşimi olarak tarif edilir ve bugün içinde yaşanılan tımarhanenin tam da bu koşullarda idare edildiği söylenir.

Yönetmeni Jan Svankmajer'in filmin başında yaptığı bu uyarı, aynı zamanda Edgar Allan Poe ve Marquis de Sade'a atıfta bulunmaktadır. Nitekim film, Edgar Allan Poe'nun “*Doktor Katran ve Profesör Tüy'ün Sistemi*” adlı öyküsünden uyarlanmıştır. Öykü, 19. yüzyılda Parisli hekim arkadaşlarından sıklıkla işittiği özel akıl hastanesine yolu düşen genç bir adamın hikayesini konu edinmektedir (2018:27). Svankmajer, filmin “saygısızlık ve yıkıcılığı” Sade'a borçlu olduğunu belirtir. Foucault, sadizme de ismini vermiş olan Sade'ın eserlerinde kale, yer altı, manastır, hücre gibi imgelerin sıklıkla yer aldığına (söz konusu mekanlar filmde de yer almaktadır) ve bu mekanların akıl bozukluğunun “doğal” yeri biçiminde aktarılıyor oluşuna dikkat çekmektedir. 18. yüzyılın sonlarında deliliğin ve dehşetin fantastik edebiyat merkezine alınması, ek olarak söz konusu imgelerle oluşturulan fantastik edebiyatın kapatma uygulamasının en yoğun olduğu döneme denk düşmesi bir rastlantı değildir; zira bu dönem Batı'nın alışılmış çehrelerinin bozulup ani bir dönüşüm geçirdiği ve bu değişimle deliliğin sessizleştirildiği bir dönemi ifade eder. Fantastik olan, deliliğin sessiz bırakıldığı yerlerde var olmuş ve korunmuştur (Foucault, 2017:523). Sadizmin halihazırda var olan bir uygulamaya ilişkin nihayet bulunan bir ad olmadığını belirten Foucault, kavramı şu sözlerle açıklamaktadır:

“*Sadizm tam da 18. yüzyılın sonunda ortaya çıkan bitkisel ve kültürel bir olgudur ve bu olgu Batı hayal gücünün en büyük dönüşümlerinden birini meydana getirmektedir: akıl bozukluğu gönül*

hezeyanı, arzudan çıldırma, iştahın sonsuz talebi içinde aşk ile ölüm arasındaki meczup diyalog haline gelmiştir. Sadizmin ortaya çıkışı, bir yüzyıldan daha uzun bir süreden beri kapalı tutulan akıl bozukluğunun artık dünyanın bir çehresi, bir imgesi olarak değil de söylem ve arzu olarak yeniden ortaya çıktığı ana rast gelmektedir.”
(2017:523).

Yeniden filme dönüldüğünde, annesi akıl hastanesinde tedavi görmüş olan ve akıl hastanesine dair kapatılma, deli gömleği, zorlama, hasta bakıcı gibi öğelerin kabusu haline geldiği Jean ile aristokrat Marki’nin tanışmasıyla gelişen olayların aktarıldığı film, kapatılmaya ilişkin iki temel yöntemin aktarımıyla devam etmektedir. Bunlardan ilki olan mutlak özgürlük, Foucault’nun tanımladığı Ortaçağ’a özgü “Delilik Bayramı”nı akıllara getirir:

“Bu bayramda toplumsal ve geleneksel roller tamamen tersyüz edilmişti: yoksul biri zengin rolü oynuyordu, zayıf güçlü rolü. Cinsiyetler tersine dönmüştü, cinsel yasaklar ortadan kalkmıştı. Bu bayram vesilesiyle fakir fukaranın piskoposa ve belediye başkanına diledikleri şeyi söyleme hakları vardı. Genellikle de bunlar hakaretti... Kısacası, bu bayramda, bütün toplumsal, dilbilimsel, ailevi kurumlar tersine dönüyor ve sorgulanıyordu. Kilisede, dinle ilgisi olmayan biri de ayin yapıyordu; ardından bir eşek getiriyordu, eşeğin anırması ayin dualarının alayı olarak kabul ediliyordu.”
(2015:82).

Delilik Bayramı’nı andıran mutlak özgürlükçü yöntem, ahlaka, dine, yasaya sorgulama getirmekte, küfre yer vermekte ve cinsel yasakları ilga etmektedir. Jean’ın Marki’nin şatosundaki misafirliği sırasında tanık olduğu “ayın” bu tersyüz edişin görünür olduğu en önemli örneklerden birini oluşturmaktadır. Hakaretler, meydan okumalar ve suçlamalar eşliğinde İsa’nın tüm bedeni çivilenmekte, “bedenimdir” dediği ekmek parçaları çırılçıplak kadınların haç çizilmiş bedenleri üzerine, çırılçıplak adamlar

tarafından serpilmekte ve adeta Nietzsche gibi tanrının ölümü ilan edilmektedir. Ayinin anlatısına benzer bir şekilde Nietzsche'ye göre tüm Hıristiyan ahlakı bir “yanlış anlama”dır ve mutluluğa giden yol olarak işaret ettiği erdem, akılcılık, içgüdüsüz yaşam ve içgüdüye direnme, olsa olsa yalnızca bir hastalıktır (2020:17).

Film ilerledikçe delilerin akıl hastanesini ele geçirdikleri, asıl yöneticileri kilit altına aldıkları ve ev sahibi Marki'nin de bir deli olduğu ortaya çıkmıştır. Ancak Jean, aşık olduğu Charlotte'nin yönlendirmeleriyle akıl hastanesi yöneticilerini ve doktorlarını serbest bırakacak ve böylece akıl hastanelerinin ikinci temel idare yöntemi ve yöntemin esasları görünür olmaya başlayacaktır: Vücudu cezalandırarak uçup giden akıllı yola getirmek. Yeniden idareyi ele alan doktora göre vücut ve zihin bir denge içerisinde ve dengenin bozulup vücudun ağır basması zihnin hastalıklarına yol açmaktadır. Böylece vücudu hizaya sokma, zayıflatma gerekliliği hasıl olmakta bu gereklilik de çeşitli cezalar (doktor bunlara terapi demektedir) ile yerine getirilmektedir. Hastalık ne kadar büyükse ceza da o kadar ağır olmalıdır. 1'den 13'e kadar numaralandırılan terapilerde 1 numara 12 kırbaç cezasını, 8 numara dilin koparılmasını, 10 numara gözlerin oyulmasını gerektirir. Marki'ye uygulanan 13 numaralı terapi ise doktor tarafından açıkça söylenmez. Bu noktada, filmde başından itibaren yer almakta olan animasyonlar bir çıkarım yapmayı olanaklı kılmaktadır. Oradan oraya hareket eden et parçaları, dil, beyin, göz ve sakatat, deliliğin cezası olarak bedenden koparılan parçalara gönderme yapmaktadır. Üstelik yönetmenin “denenmiş” bir yöntem olarak sunduğu akıl hastanelerinde uygulanan ikinci idari biçim ve filmin başında gövdenin parçalanarak iç organların dışarı akıtıldığı görsel, çalışmanın ikinci bölümünde yer alan 20. yüzyılın akıl dışı tedavi biçimlerini çağrıştırmaktadır. Delilik mikrobunun vücudu zehirlemek için sinsice beklediği, böylece diş, bademcik, kalın bağırsak, dalak, rahim gibi pek çok organın cerrahi temizleme yöntemiyle tamamen ya da kısmen alınması gerektiği yönündeki savıyla harekete geçen Henry Cotton, özellikle depolama görevi gören ve vazgeçmenin problem yaratmayacağına inandığı kalın bağırsağın kısmen ya da tamamen alımını hedefleyen bir dizi karın operasyonu gerçekleştirmiş, söz konusu operasyonlarda ölüm oranı %45 olarak kaydedilmiştir (Scull, 2019:280-282). Bu durumda 13 numaralı terapinin böylesi bir operasyona karşılık geldiği düşünülebilir.

Filmde artık akıl hastanelerinde, iki idari yöntemin en kötü yönlerinin birleştirilmesiyle oluşmuş yeni bir yönetim şeklinin hakim olduğu söylenmektedir. Yeniden animasyonlara dönüldüğünde, kesilip alınan tüm beden parçalarının tek bir kıyma makinesinde öğütülüp tek bir biçim haline geldiği, bu formun market raflarına yerleştirildiği görülmektedir. Üçüncü yönteme tabi tutulan “hastalar” mutlak özgürlüğü yaşaması mümkün olmayan; her alanda var olan kurallara uyduğu müddetçe mutlak özgürlüğüyle çatışma yaşayan, uymadığı takdirde iktidar tarafından cezalandırılan; standartlaşmış, tüketime tabi kılınmış tüm dünya insanlarıdır. Bu durumda yeniden şu sözleri hatırlamak gerekir: “*Dünya, yöneticileri psikologlar ve halkı da hastalar olan büyük bir tımarhanedir.*” (Foucault, 2015:131).

3.2.2 Türkiye’de Sinema ve Delilik İlişkisi

Çalışmanın bu bölümü, Türkiye sinemasında deliliğin bir tema olarak işleniş biçimlerini, deli karakterlerin anlatıdaki rollerini ve Türkiye sinema tarihi boyunca bu rollerde meydana gelen değişimleri tartışma amacı taşımaktadır ve bölüm ekseriyetle, Agah Özgüç’ün “*Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*” (2012) isimli kitabında yer alan film konuları incelenerek oluşturulacaktır. Gerçekleştirilen literatür taramasının ardından delilik konulu film adlarına yer verilecek ve ulaşılabilen filmler değerlendirilecektir. İlk olarak “Türkiye sineması” kavramının ele alındığı bölüm, çalışma çerçevesinin aktarımı ile devam edecek, sinema ve toplumun birbirine olan etkisinden yola çıkılarak, deliliğin işlendiği filmlerde toplumsal ve siyasal hareketliliklerin temaya ve deli temsillerine muhtemel etkisinin araştırılabilmesi bakımından, Türkiye sinema tarihinin belli dönemlere ayrılarak incelenmesi söz konusu olacaktır.

3.2.2.1 “Türkiye Sineması” Kavramına ve Çalışmanın Kapsamına Dair

Zygmunt Bauman, “*Kimlik*” isimli çalışmasına kendisini ikilemde bırakan bir anı ile başlar. Prag’daki Charles Üniversitesi’nden fahri doktora unvanı alacaktır ve üniversitenin bir geleneği olarak, tören boyunca salonda, unvanı alan kişinin ulusal marşı çalınacaktır. Kendisine doğum yeri olan Polonya ulusal marşını mı yoksa yaşamayı tercih ettiği İngiliz ulusal marşını mı seçeceği sorulduğunda cevap vermekte

zorlanır. Nitekim Polonya doğduğu yerdir; fakat orada hocalık hakkı elinden alınmış ve hatta Polonya vatandaşlığından çıkarılmıştır; dolayısıyla doğduğu ülkenin ulusal marşı artık onun hakkı değildir. Uzun yıllar İngiltere’de yaşamış ve çalışmalarını sürdürmüşse de burada da “yabancı, mülteci” olduğunu belirtmektedir (2019:17-18). Bu açmazı nasıl aştığını şu sözlerle anlatır: “*Avrupa marşının dokunaklı dizeleri yardımına koştu: Alle Menschen Werden Bruder (Tüm insanlar kardeştir)...*” (2019:18).

“*Ölümcül Kimlikler*” kitabında Amin Maalouf, kimliğin eklektik yapısının altını çizerek, çeşitli aidiyetlerden meydana geldiğini belirttiği kimlik kavramı için; “*Kimlik öyle bir çırpıda verilmez, yaşam boyu oluşur ve değişir.*” ifadelerini kullanmaktadır (2000:25). Benzer bir şekilde, kimlik sorunun çok katmanlılığına vurgu yapan Bauman, sorunu akışkan modern toplumların paylaştığı bir ortak payda olarak nitelemektedir. (2019:21).

Bölüme hayli karmaşık kimlik kavramıyla başlamak, çalışmada kullanılan “Türkiye Sineması” ifadesine mesnet oluşturmak bağlamında önem arz eder. Nitekim Türkiye, 12 Eylül 1980 askeri darbesi ile başlayan ve 1990’lar itibariye ivme kazanan yeni kimlik politikalarına şahit olmaktadır ve aidiyet meselesi etrafında şekillenen bu politikalar çeşitli toplumsal taleplerin doğmasını beraberinde getirmektedir. Türkiye coğrafyasında mevcut olan etnik, dinsel ve kültürel çeşitlilik, tek bir kimlik üzerine bina edilmeye çalışılmış vatandaşlık kavramına dair sorgulama ve tartışmaları gündeme getirmektedir ve bu bağlamda kimlik ekseriyetle etnik, dini ya da kültürel aidiyetleri belirtmek amacıyla kullanılan bir kavram halini almıştır (Suner, 2015:20-23).

Asuman Suner, “Türk” sözcüğünün belli bir ulus çerçevesine işaret ettiğini belirtmekte (2015:28); ve bu nedenle “ulusal sinema” çerçevesinin kendi çalışması bağlamında hem gerekli hem de sorunlu bir kategori olduğunun altını çizmektedir. Sorunludur, çünkü sinemayı ulus-devlet ile ilişkilendirmektedir ve belli bir ulus-devlet sınırları dahilinde var olan kültürel pratikleri bütünleştirebileceği iddiasındadır. Halbuki global dünyanın şeffaf sınırları film sektörünün üretim, dağıtım ya da gösterim aşamalarından herhangi birinde çoğunlukla uluslar arası bir iş birliğini gerektirmektedir. İlaveten “Türk sineması” kavramı hem ideolojik çağrışımları nedeniyle hem de kültürel

çeşitliliği açıklama konusundaki eksikliği ve sınırlılığı nedeniyle sorunludur. Fakat Suner, kavramı tümünden reddetmemekte, kullanımının –en azından bugün (2006)- gerekli olduğunu; zira Batı dışı sinema yapımlarının uluslar arası düzeyde görünürlüğünü sağlamak için ulusal bir söylemsel çerçeveye ihtiyacı olduğunu dile getirmektedir. Önerisi, kavramı kullanırken içerdiği ideolojik sorunların farkında olmaktır (2015:38-41).

Türkiye'nin çok uluslu ve çok dilli kültürel yapısı karşısında, Suner'in de işaret ettiği gibi ulus-devlet ile ilişkilendirilmiş, tek bir ulusa atıf yapan "Türk sineması" kavramı hem sınırlı kalmakta hem de özellikle yeni dönem Türkiye filmleri dikkate alındığında dışlayıcı olma tehlikesi içermektedir. Bu nedenle, Türkiye'de üretilen filmlerin tamamını kapsamaması adına 1990 yılı ve sonrası dönem için "Türk sineması" yerine, etnik, dini, siyasi ve kültürel çeşitliliğe vurgu yapan daha demokratik bir kavram olarak çalışmada "Türkiye sineması" kullanılmaktadır. Hasan Akbulut, *"Bellek Olarak Belgesel Sinema: Son Dönem Türkiye Belgesel Sinemasına Bir Bakış"* başlıklı yazısında, "Türkiye" sözcüğünün kullanımını "Türk" belgesel sinema kavramından daha kapsayıcı ve tanımlayıcı bulduğunu; fakat aynı zamanda son dönem belgesel filmlerin, çeşitli dil, kültür ve ideolojiler etrafında biçimlenmiş temaları, sınırlayıcı tanımlardan uzak söylemleri ve anlatı yapıları nedeniyle, bu tanımlamayı zorunlu kıldığını belirtmektedir (2010). Benzer bir zorunluluk, bu çalışma için de geçerlidir. Böylesi arayışlar ve tartışmaların varlığı şüphesiz daha bütünlükçü bir yaklaşımın ve kavramın doğması bakımından hayli önem taşımaktadır. Bu sorgulama neticesinde "Türkçe sinema, Anadolu ya da İstanbul sineması" gibi çeşitli tanımlamaların da doğması muhtemel olmakla birlikte, bugün (2020), çalışma kapsamında, 1990 yılı ve sonrasında üretilen filmler "Türkiye sineması" kavramı adı altında ele alınacaktır.

İkinci bölümde yer alan tanımlamalar, deliliğin muğlak ve geçirgen doğasını kabul etmekle birlikte, deliliği çoğunlukla gerçeklik duygusunun parçalanması biçiminde ifade etmektedir. Bu kavrayıştan hareketle ele alınan filmler ve çalışmanın çerçevesi, deliliğin Türkiye sinemasındaki ilk ve temel örnekleri kapsayacak ve gerçeklik yitimiyle (psikotik olarak psikoz durumuyla) doğrudan bağlantılı konuları içerecek biçimde sınırlandırılmıştır. Fakat, deli karakterlerin ve bir tema olarak deliliğin

anlatıya hangi oranda etki ettiğine dair bir tespit ve nasıl temsil edildiğine dair bir genelleme yapılabilmesi ve hangi tür filmlerinin deliliğe ne kadar ilgi gösterdiğinin ortaya çıkarılması, psikoz durumundan fazlasını zorunlu hale getirmekte, bu zorunluluk neticesinde çalışmada söz konusu filmlere dair örneklemelere yer verilmektedir. Türkiye sinemasında “obsesif aşkı” merkez alan yapımların sayıca çokluğu dikkat çekmektedir. “Obsesif aşk” nitelendirmesi her ne kadar söz konusu filmlerin çalışma konusuyla direkt alakalı oluşuna bir gönderme olarak algılanabilecekse de Türkiye’de sinemanın, özellikle Yeşilçam’ın kaçırın, öldüren, intikama hayatını adayan “obsesif aşıkları” göz önüne alındığında, tüm bir sinema tarihi delilik ile ilişkilendirilebileceğinden, söz konusu “takıntılı” haletiruhiyeler çalışma kapsamı dışında bırakılmıştır. Ek olarak, özellikle tecavüz ve iftira sonucu çıldırdığı belirtilen pek çok kadın tipinin yer aldığı filmler; aldatılma, kıskançlık ya da sevdiği kadının “elinden alınması” sonucunda çıldıran pek çok erkek tipinin yer aldığı filmler çalışmanın çerçevesine dahil edilmemiştir; zira söz konusu filmlerde kurgu merkezini aşk, ihanet ya da mülkiyet oluşturmakta, delilik ya da çıldırma, temanın dramatikleşmesini destekleyici bir unsur olarak yer almaktadır.

3.2.2.2 Türkiye’de Sinemanın İlk Yılları ve Delilik

*“Sen mutluluğun resmini yapabilir misin Abidin
İşin kolayına kaçmadan ama”*

Nazım Hikmet Ran (2007:1759)

İlk film gösterimlerine dair çeşitli bilgilerin mevcudiyetine rağmen, Türkiye sinemasının başlangıç tarihini net bir biçimde söylemek, neredeyse imkansızdır (Scognamillo, 2010:15). Araştırmalar, ilk çekim çalışmalarının Manaki Kardeşler tarafından 1911 yılında gerçekleştirilmiş olduğu bilgisinde ortaklaşsa da Türkiye sinemasının “resmi tarihi” Fuat Uzkınay’ın 14 Kasım 1914 yılında çekmiş olduğu “*Ayestefanos Abidesinin Yıkılışı*” ile başlamakta, belgesel türündeki film, hem sinemanın hem belgesel sinemanın ilk örneği kabul edilmektedir; fakat filme ve filmin çekimlerine dair herhangi bir kayıt ya da belge bulunamamıştır. Benzer bir şekilde

sinema tarihinin ilk konulu filmi olduğu kabul edilen Uzkınay ve Sigmund Weinberg'ün ortak çalışması “*Himmet Ağa'nın İzdivacı*” (1916) ve gösterimi gerçekleştirilen ilk uzun metrajlı film olduğu söylenen, yönetmenliğini Sedat Simavi'nin yapmış olduğu 1918 tarihli “*Pençe*” filmlerine ve çekimlerine dair bir kayıt bulunamamıştır (Özgüç, 2012:11-12). İlk filmler hakkında bilgiler gölgeli olsa da sinemanın bu yıllarda Türkiye'ye değil, İstanbul'a, özellikle de Beyoğlu semtine girmiş olduğu bilgisi sarihtir. Scognamillo, şu sözlerle ilk yıllarda sinema gösterimlerini aktarmaktadır:

“(...) Gerçekte sinema, henüz Türkiye'ye değil, İstanbul'a ve özellikle İstanbul'un bir semti olan Beyoğlu'na girmişti. İzleyicilerin büyük bölümünü Levantenler ya da Pera'nın yabancı uyrukluları oluşturmaktaydı. Film gösterimleriyle ilgili el ilanları ve tanıtımlar bile Türkçe dışında her dilde basılmıştır: Fransızca, Rumca, Ermenice, Almanca vb.” (2010:17).

1923 ile 1939 yılları aralığını “Tiyatrocular dönemi” olarak tanımlamakta, 17 yıllık bu döneme stüdyo çalışmalarında deneyim sahibi olan yönetmenlerin azlığı nedeniyle Muhsin Ertuğrul'un egemen olduğu bilinmektedir (Onaran, 1994:21). Bu dönemde Nazım Hikmet, Muhsin Ertuğrul'un senaryo yazarları arasındadır ve dönemin yapım şirketi İpek Film'de seslendirme işi yapmaktadır. Ertuğrul'un hakimiyetine rağmen ilk ve tek konulu uzun metraj filmi olan “*Güneşe Doğru*” (1937) filminin hem senaryosunu yazmış hem yönetmenliğini üstlenmiştir. Yapımcılığını İpek Film'in yaptığı “*Güneşe Doğru*” oldukça küçük bir ekip çalışmasıyla ortaya çıkmış, filmin dekorları Abidin Dino tarafından hazırlanmıştır. Aynı yıl gösterime giren film seyirci tarafından hayli “tuhaf” bulunmuştur (Scognamillo, 2010:81). Filmin oyuncu kadrosunun Arif Dino, Ferdi Tayfur, Neyzen Tevfik, Mediha, Reşit Baran, Nerkis, Fahire, Safiye Ayla isimlerinden oluştuğunu belirten Özgüç filmin konusunu; “*Geçirdiği bir göz ameliyatı sonucu, kendini hayal dünyasında bulan bir gencin düşsel öyküsü.*” cümleleriyle özetlemekte (2012:37), bu ifadeler, gerçekliğin yitimini ve dolayısıyla psikoz durumunu imlemektedir. Ne yazık ki film günümüze ulaşamamıştır; fakat Atlas Tarih Dergisi'nde “*Nazım Hikmet'in Kayıp Film “Güneşe Doğru”*” başlıklı bir dosya hazırlayan Özgün Uçar'ın ortaya koyduğu detaylar, filmin Türkiye

sinemasında deliliği tema alan ilk film olduğuna dair kanıyı güçlendirmektedir. Filmin dergi ve gazetelerde yer alan tanıtım yazısı Uçar tarafından aktarılmıştır:

“Mütareke döneminde hafızasını yitiren Hasan (Ferdî Tayfur) 15 yıl boyunca işgal döneminde yaşadığını sandıktan sonra Operatör Cemil (Arif Dino) tarafından ameliyat edilmesiyle kendini birden bire Cumhuriyet Türkiye’sinde bulur. İki dönem arasındaki farklılıklar Hasan’ın değişen yaşamı üzerinden anlatılacaktır.” (2018).

Yapımcı İpek Film’in tanıtım afişinde ise filmin konusu şu sözlerle yer almıştır:

“Operatör Cemil, üniversite tıp fakültesinden kızı Ayşe’yle beraber İstanbul’un ufak sayfiye yerlerinden birinde oturmaktadır. (...) Operatör Cemil kızı Ayşe’yle kendi köşkünün ağaçları altında otururken, doktorun bahçesine acayip bir adam girer. Bu, hususi akıl hastanelerinin birinden kaçmış bir hastadır. Kim olduğunu, nereden geldiğini bilmemekte ve Hasan 35 yaşında olduğu halde kendisini 75 yaşında sanmakta, kraliçe Viktorya devrinden itibaren bütün tarihi yaşadığına emin bulunmaktadır. (...) Operatör Cemil kızı Ayşe’nin ısrarıyla hastayı ameliyat yapar. Hasta iyi olur. Fakat bu sefer de kazaya uğrayıp hafızasını kaybettikten sonra geçen on beş senenin farkında değildir. Bu yerli filmimizin mevzuunun son kısmını bütün halkımızın merak edip göreceği bir eser olduğundan, koymuyoruz.” (Uçar,2018).

Her ne kadar filmi izlemek mümkün değilse de filmin tanıtım yazısında verilen ipuçları, delilikle olan bağlantısı hususunda yaşanan şüpheyi büyük ölçüde kuvvetlendirmektedir. Hasan, bir akıl hastanesinden kaçmıştır, kendini 75 yaşında zannetmektedir ve Viktorya devrinden beri olan biten her şeyi bizzat yaşadığını iddia etmektedir. Tüm bu detaylar, Hasan’ın patolojik ifadeyle psikozlu olduğuna, şizofren olduğuna işaret etmektedir. Dolayısıyla gerçeklik kaybı yaşayan Hasan, büyük bir olasılıkla (filme erişimin mümkün olmaması nedeniyle net ifadelerden kaçınılmaktadır) Türkiye sinema tarihinin ilk “deli” karakteri; usta şair Nazım Hikmet ise delilik ve sinema bağlantısını kuran ilk filmin senaristi ve yönetmenidir. Filmin iki dönem arasındaki farklılıkları Hasan üzerinden aktarıyor olduğu iddiası, filmde aynı zamanda toplumsal ve siyasal unsurların olduğuna dair bir kanı oluşturmaktadır. Bölümün

başında Nazım Hikmet'e yapılan atıftan yola çıkılarak, Abidin Dino'nun mutluluğun resmini yapıp yapmadığı meçhul olsa da Nazım Hikmet ve Abidin Dino'nun sinemanın ilklerine bir çentik attıkları söylenebilir.

1939-1952 yılları arası Türkiye'nin sinema tarihinde "Geçiş dönemi" olarak ifade edilmektedir. 2. Dünya Savaşı'na rastlayan geçiş dönemi boyunca ağırlıklı olarak Mısır filmleri ve Mısır üzerinden gelen Amerikan filmleri ülkeye girmiş, Mısır filmlerine hakim olan melodram, Türkiyeli film yapımcılarını da etkilemiştir (Onaran, 1994:35). Geçiş dönemi yönetmenlerinden Aydın Arakon, 1949 yılında ilk korku filmi denemesi olan "*Çılgılık*"ı çeker. Filmin senaryosunu da kaleme alan Arakon'nun bu denemesi, Scognamillo tarafından gerilim, korku ya da heyecan yaratmayan başarısız bir deneme addedilmektedir. Miras paylaşımında anlaşmazlığa düştüğü dayısı tarafından delirtilmiş bir genç kadın ile fırtınalı bir gece tesadüfen köşke sığınan bir doktorun öyküsünü konu alan film, esrarengiz olayların yaşandığı köşte doktorun öldürülmek istenmesi, fakat onun yerine genç kadının öldürülmesiyle noktalananır (Scognamillo, 2010:99). Film, İlk korku denemesi olmasının yanı sıra deliliğin perdeye yansıdığı ilk filmlerden biri olma özelliği taşımaktadır.

Görüldüğü gibi sinemanın ilk yıllarında delilik yönetmenler tarafından ilgi gösterilmeyen bir temadır. Deliliğin konu edildiği ilk film olan "*Güneşe Doğru*", cumhuriyetin ilk yıllarıyla birlikte toplumsal ve siyasal dönüşümü, kurgunun merkezine yerleştirdiği aklını yitirmiş Hasan üzerinden ele alıyor olması bakımından önemlidir. "*Çılgılık*" ise deliliğin bir korku unsuru olarak yer aldığı ilk film olma özelliğindedir.

3.2.2.3 "Sinemacılar Dönemi"nde Perdeye Yansıyan Delilik

1952 yılında başlayan sinemacılar dönemi, 1963 yılına değin sürmüştür (Onaran, 1994:53), Lütfi Akad, Metin Erksan Atıf Yılmaz, Osman Fahir Seden, Memduh Ün, Halit Refiğ, Ertem Göreç gibi yönetmenlerin bulunduğu dönem, sinemada özgün bir üslup oluşturma arayışlarına tanıklık etmiştir. 50'lerden itibaren film üretimde önemli bir artış yaşandıysa da yapımcıların ağırlıklı olarak sinema dışı sektörlere yatırım yapmaları nedeniyle güçlü bir film endüstrisinin oluşumundan bahsetmek mümkün değildir (Suner, 2015:30-31).

Bu dönemde delilikle “süslenmiş” yani deliliğe yalnızca seyirlik bir unsur olarak yer veren; fakat söz konusu delilik hallerinin tip olmaktan öteye gitmediği filmlerin sayısında bir artış söz konusu olmaktadır. Yukarıda belirtildiği gibi söz konusu olan “süslü filmler”, delilik temasının hangi tür filmlerde ve ne şekilde işlendiğine dair bir kanı oluşturabilmesi bakımından örneklenmiş; fakat detaylandırılmamıştır. Temelde bir aşk hikayesini konu alan Mehmet Muhtar yönetmenliğindeki “*Deli*” (1952) ve aşk uğruna deliren Zeynep’in hikayesini konu edinen 1956 yılında Muharrem Gürses’in senaryosunu yazdığı ve yönettiği “*Yedi Köyün Zeynebi*” filmleri, buna örnek gösterilebilir. Bu dönemde ayrıca deliliği beyaz perdeye aktarırken milliyetçilik merkezinde siyasal bir söylem oluşturmayı önceleyen filmlerin varlığından söz edilebilir. Kore savaşında kaybettiği sevgilisinin ardından aklını kaybeden (kısa bir süre sonra kahraman bir sevgilisi olduğu gerçeğiyle kendine gelen) bir kadının yaşadığı trajediyi anlatan, yönetmenliğini Vedat Örfi Bengü’nün yaptığı “*Dokunulmaz Bu Aslana*” (1952) filmi, bu filmlerden biridir. Scognamillo, “*Dokunulmaz Bu Aslana*” filmine ilişkin: “*Film Kore filmleri furyası içinde çekilmiş tipik bir istismar sineması örneğidir.*” (2010:125) ifadelerini kullanmış ve söz konusu dönemde kopan belirli furyaları şu sözlerde aktarmıştır:

“Bahsettiğimiz bu dönemin ilginçliği ve verimliliği bir yana, belirli furyaların koptuğu, belirli türlerin (tarihsel film, kurtuluş savaşı filmi, köy filmi) büyük oranda istismar edildiği bir dönem olduğunu da söyleyebiliriz. Böylesi bir saptama büyük ölçüde gerçeğe yakındır, ama öte yandan piyasada esen bu furyaların tümü de o dönem sinemasının, sevdaları ve günahlarıyla film izleyicisine yaklaşmayı denediğini, aslında yaklaştığını ortaya koymaktadır.” (2010:121).

1960 tarihinde Atilla Tokatlı’nın yönettiği “*Denize İnen Sokak*” isimli filmi ise hayli ilginçtir. Özgüç, “*Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*”nde film için “*Evlendiği gece karısına sırtını dönüp uyuyan, elli yaşında sıkıntılı, garip bir yaşam süren Ali beyin öyküsü.*” (2012:114) ifadelerini kullanır. İfadelerde yer alan “sıkıntılı, garip” gibi nitelemeler, Ali Bey’in melankoli yaşadığını akıllara getirmektedir. Ali Bey öyle gariptir ki evlendiği gün sırtını dönüp uyumayı tercih etmiştir. Filmin “*kayboluş öyküsü*” de Ali Bey kadar ilgi çekicidir; zira Milliyet gazetesinin 2 Eylül 2001 tarihli

Pazar ekinde “*Yerli Filmler Bu Defa İzmir’de*” başlığıyla yer alan habere göre, 1960-1965 yılları arasında çekilmiş filmlerin başarılı örneklerinin sunulacağı etkinlik kapsamında İzmir Fuar Türk Filmleri Yarışması 1961 birincisi “*Denize İnen Sokaklar*” da gösterilmek istenmiş, fakat filmi arama çabaları sonuçsuz kalmış ve filmin 40 yıldır kayıp olduğu ortaya çıkmıştır (2001).

1961 yılında Fakir Baykurt’un aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan, yönetmenliğini Metin Erksan’ın yaptığı “*Yılanların Öcü*”, “Deli Haceli” karakteri nedeniyle konu kapsamına alınmıştır. Gösterime 1962’de giren film, uzun süre sansüre uğramış ancak dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel’in izniyle gösterime girebilmiştir. Ne var ki film Ankara’da gösterime girdiği gün sinema salonları karışır, özellikle Ankara Ulus sinemasında Fakir Baykurt’un sahneye çıkışı tepki çeker ve yükselen “yuh” sesleri arasında afişler yırtılır, sinema salonun koltukları kırılır ve hatta olaylar salonun dışına taşar. “Kahrolsun komünistler” sloganıyla Kızılay’dan Zafer Anıtı’na doğru ilerleyen öfkeli ve kalabalık grup polis müdahalesiyle durdurulmuştur (Özgüç, 2012:134).

Filmde “Deli Haceli” her ne kadar “köyün delisi” imgesini akıllara getiriyorsa da Haceli’nin deliliği babadan kalma bir lakaptan öteye gitmez. Hilmi Tezgör, modern edebiyatta köyün delisi kavramına ilişkin makalesinde, bireyselliğin ön planda olduğu kent yaşamında kentin deliye toleransının düşük, deliyi ötekileştirme potansiyelinin yüksek olduğunu; küçük ölçekli yerleşim birimlerinde ise deliye yabancılaşmanın azaldığını hatta kabullenme ve sahiplenme durumlarının yaşandığını belirtir. Köyün delisinin sürekli hareket halinde olma, takıntılı olduğu bir obje bulundurma, iletişimden kaçınma gibi ortak özelliklere sahip olduğu düşünülen bir figür olduğunu sözlerine ekler (2017, 111). Dolayısıyla “Deli Haceli”nin çalışma ile bağlantısı endirekt iken, Tezgör’ün işaret ettiği delilik, 1964 yapımı “*Kocaoğlan*” filminde hissedilmektedir. Ziya Demirel’in senaryosunu yazıp yönettiği film, zeka geriliği yaşayan bir adamın tiyatrocu bir kadına olan aşkını anlatmaktadır. Kocaoğlan olarak anılan kasabanın delisi Ahmet, söylenenleri sürekli tekrar etmesi, yalnızca basit kelimelerle iletişim kurması, zararsızlığı ve sokaklarda yaşaması gibi özellikleriyle, başlarda Tezgör’ün tanımladığı tipe uygun bir profil çizmektedir. Takıntılı olduğu obje flüttür ve film boyunca çoğu kez

değme müzisyenlere taş çıkarır biçimde flüt çalmaktadır. Çocuk gibi oluşuna sıklıkla vurgu yapılan Kocaoğlu, hayatını kurtardığı (tecavüz niyetiyle saldırıya uğramıştır) Belma'ya aşık olmuştur. Belma ise güvenilebileceği bir dost arayışındayken (aslında onun için, o isterse ölebilecek bir dost arayışındayken) rastladığı Kocaoğlu için şu sözleri sarf edecektir: *“Kim bilir, belki gerçekten bir köpektaki kabiliyet vardır sende.”* Kocaoğlu'dan beklenen, bir köpek kadar sadakatli olmasıdır. Film boyunca Belma ve sevgilisi arasında mektup taşıyan, her birinin acısını, kaygısını ses çıkarmadan dinleyen; fakat aslında Belma'ya aşık olduğu fark edilince, üstüne bir de sevişen çifti izlediği anlaşıncaya korkulan, tiksiniyen, cinselliği “bilmesi” nedeniyle masumiyetini kaybeden, “tehlikeli” addedilen Kocaoğlu, sonunda korkuları boşa çıkarmamış, boğazını sıkamak suretiyle bayılttığı Belma'yı kaçırmaya çalışmıştır. Kocaoğlu'nun teşebbüsü, kadının sevgilisi tarafından engellenir. Üstelik Belma'yı Kocaoğlu'nun elinden alan genç adam hiçbir dirençle karşılaşmamış, filmin sonunda sevgililer kavuşmuştur.

3.2.2.4 1960'lı ve 70'li Yıllarda Sinemada Deli Temsilleri

Sinemanın toplumu, toplumun sinemayı etkilediği gerçeğinden hareketle, öncelikli olarak 60'lı ve 70'li yılların kültürel ve siyasi ortamına değinmek gerekmektedir. 1960'lar sinemanın gündelik yaşamda vazgeçilmez bir yer edindiği yıllardır. 60'ların en önemli olaylarından biri olan 27 Mayıs 1960 askeri darbesi, öğrenciler ve aydınlar arasında coşkuyla, ülkenin geri kalanı tarafından ise sessizlikle karşılanmıştır. Ekonomik büyümenin yükseldiği ve yerel gelirlerin sürekli arttığı 1970'e değin özellikle imalat sanayinde yaşanan gelişmeler, sanayi burjuvazisinin gücünü ve şirketleşme oranını arttırmıştır. 1960 nüfus sayımına göre 27.754.188 olan nüfus, 1970 yılında 35.605.176'ya ulaşmış; 1960 yılında kent nüfusunun genel nüfusa oranı %31.92 iken 1970'te bu oran %38.45'e yükselmiştir. 60'ların popüler kültür ortamının vazgeçilmezleri, radyo, magazin dergileri, çizgi romanlar, gazeteler, fotoromanlar ve sinema olur. 9 Temmuz 1961 tarihinde kabul edilen yeni anayasa ile birlikte siyasi ve toplumsal alanda özgürlükçü bir etkinin oluşumu gözlenmiştir; fakat 60'ların sonuna gelindiğinde kutuplaşmanın artması ve siyasi istikrarsızlık ortamı yeni bir darbeyi beraberinde getirecektir (Kırel, 2005:11-15). 1970'lerin kaotik ortamı, petrol krizinin kendini yavaş yavaş hissettirmesi ve aynı yıllarda ekonomide baş gösteren kötüleşme,

dönemin iktidarını sarsmış, 12 Mart 1971’de ordu yeniden bir askeri darbeye yönetime el koymuştur. Bu müdahale sol kesime oldukça sert davranmış, çok sayıda kişi tutuklanmış ve işkence görmüştür (Erus, 2015:25-26).

60’lı ve 70’li yıllarda toplumsal ve siyasal alanda gerçekleşen pek çok değişim, dönemin sinema açısından oldukça hareketli olmasına, yaşanan değişimle birlikte çekilen filmlerde öne çıkan temaların oluşmasına neden olmuş, böylece göç, kentleşme, yabancılaşıma, yoksulluk, sendikalaşıma gibi pek çok konu filmlerde sıklıkla yer almaya başlamıştır (Tugen,2014).

60’lı ve 70’li yıllar aynı zamanda film üretiminin doruk noktasına çıktığı yıllardır ve 1960’tan 1970’e kadar geçen 10 yıllık süreç içerisinde 1678 film üretilmiştir. 1970 ile 1980 yıllarını kapsayan on yıllık süreçte ise üretilen film sayısının 2021 olduğu bilinmektedir. 1975 yılında yaşanan artış, seks filmleri furiasının başlangıcını işaret eder. Öyle ki 1979’da çekilen 195 filmin 131’ini seks filmleri oluşturmaktadır. Sinema endüstrisinde çalışanların sayısı ise film sayılarıyla doğru orantılı bir biçimde artmaz. Bu nedenle gerektiğinde iç içe iki film çekilebilen söz konusu dönemi oldukça “hızlı” nitelendirmek yanlış olmayacaktır (Scognamillo, 2010:160-161).

3.2.2.4.1 “Mor Defter”, “Buzlar Çözülmeden” ve 60’larda Sinemada Delilik

“Mor Defter”, 1964 yılında çekilen ve kurgusu delilik merkezinde oluşturulmuş bir filmidir ve açıklanan diğer filmlerin aksine dram türünde değil, aksiyon türündedir. Nuri Ergün’ün yönettiği film, yarattığı gerçekliğe körü körüne inanan bir erkeğin öyküsünü anlatır. Tüm insanlarda bir parça delilik olduğu iddiasıyla başlayan filmde olaylar, İffet adında genç bir kadının cinayeti etrafında biçimlenmiştir. Filmin sonunda ise yaşanan tüm olayların aslında akıl hastanesinde yatan bir şairin tahayyülü olduğu ortaya çıkacaktır. Yılmaz Güney’in canlandığı şair Suphi, yaşadığı gerçeklik yitimi ile şizofreniye işaret etmektedir.

Deliler tüm idareyi ellerine alsa sonuç ne olurdu? “*Buzlar Çözülmeden*” (1964) güldürü öğelerine yer verdiği gibi, adaletsizliğe, yolsuzluğa ve bürokrasiye yönelen politik göndermelerle, akıl hastanesinden firar etmiş delililerin, bir kasabada yönetimi ele almalarını işler. Cevat Fehmi Başkurt’un tiyatro oyunundan sinemaya uyarlanan ve yönetmenliğini Nejat Saydam’ın yaptığı “*Buzlar Çözülmeden*”, direkt iletmediği toplumsal ve siyasi mesajlarla çekildiği 1964 yılına değin deliliği tema alan diğer filmlerden ayrılmaktadır. Göreve gelir gelmez yaktığı evraklarla bürokrasiyi yok sayan deli kaymakam, köye içme suyu getirmeyi hedef edinir, hapisane ve kahvehanelerdeki tüm işsizleri çalıştırır, kadınların çarşafı dışarı çıkmasını yasaklar ve giyenin kocasını mesul tutacağını açıklar, halka çürük çarık, bozuk gıda satan esnafın tekerine çomak sokar. “*Buzlar Çözülmeden*” deli olduğunu iddia eden kaymakam üzerinden asıl delilinin kim olduğunu soran ve yozlaşmış iktidar ilişkilerini eleştiren bir film ve görünen o ki filme göre delilik, sömürüye itiraz etmeyen, hak ihlallerine göz yuman, türlü zorbalıklara boyun eğen insanlar olarak, deliler dışındaki herkeştir.

1965 yılında Hicri Akbaşlı’nın yönettiği “*Konuşan Gözler*”, Özgüç tarafından “*Garip ruhlu bir adamla, çocuğu hasta bir kadının öyküsü.*” (2012:201) olarak açıklanmış; lakin filme dair detaylar bulunamamıştır. 1965 yılında Sami Ayanoğlu’nun yazıp yönettiği “*Dört Deli Bir Aptal*”, çocukları zeka geriliği yaşayan bir adamın komedisidir. 1966 yılında Nejat Saydam’ın senaryosunu yazıp yönetmenliğini yaptığı “*İki Yabancı*” akıl hastanesinden kaçan bir adamla ona yardım eden bir kadının aşk hikayesini konu almaktadır. Söz konusu film, deliliğe dair bir şey söylemeyen, delilikle süslü filmlerin 60’lı yıllardaki örneğidir.

3.2.2.4.2 Bir “*Umut*” Olarak Delilik: 1970’li Yıllar

1970’te Temel Gürsu tarafından çekilen “*Dikkat Kan Aranıyor*”, doğum yapan eşine kan aramak yerine görev gereği akıl hastanesinden firar etmiş bir delinin peşine düşen polisin öyküsüdür. Kıbrıs’ta çeteler tarafından annesi babası ve kardeşleri gözleri önünde ölen İsmail, travmatik geçmişi nedeniyle sürekli suretle artık huzur bulamayacağını, herkesin onun peşinde olduğunu söylemektedir. Hastaneden firar edip çocuklarla dolu bir otobüsü kaçırmaması, görev aşığı polis memurunun tüm hayatını değiştirecektir; zira delinin peşine düşen polis memuru, eşine gerekli olan kanı

yetiştiremez ve kadın ameliyat esnasından bebeğini kaybeder. Macera ve dram türündeki bu filmde delilik, travmatik stres bozukluğunu perde yansıtmakta; fakat aynı zamanda izlendiğinden, zarar göreceğinden emin olan deli karakteriyle, paranoyaya da işaret etmektedir.

Aynı yıl (1970) Yılmaz Güney'in yönettiği, yazdığı ve başrolünü Tuncel Kurtiz'le paylaştığı filmi “*Umut*”, konu kapsamında önemli olduğu gibi, Türkiye sineması için de politik sinemanın ilk örneklerinden biri olması bakımından önem arz eder. Bu noktada politik sinema ve devrimci sinema kavramlarının neye işaret ettiğini tartışmak gerekmektedir. Zeynep Çetin Erus, politik ve devrimci sinemayı şu sözlerle açıklamaktadır:

“Politik sinema, konu olarak somut toplumsal ve tarihsel sorunları işleyen, bu olaylar karşısında eleştirel tavır takınan, hegemonik ideolojiyi sorgulayan sinemadır. (...) Devrimci sinema, politik sinemadan farklı olarak, sorgulamanın ötesinde hegemonik ideolojiyi yıkmayı amaçlar ve yerine daha eşitlikçi, toplumcu, özgürlükçü bir ideoloji getirmeye çalışır.” (2015:200-201).

Yeniden “*Umut*”a dönüldüğünde, soygunculuktan başka çaresi kalmadığını düşünerek zengin mahallerinden birinde rastgele doğrulttuğu kurşunsuz tabancasıyla Yılmaz Güney'e, Cabbar'a rastlanacak, başarısızlıkla sonuçlanan soygun girişiminin üzerine Cabbar'ın bir de dayak yediği görülecektir (bu açıdan bakıldığında, elinden tabancasını düşürmeyen “Çirkin Kral” Yılmaz Güney için de “*Umut*” bir dönüm noktasıdır). Beř çocuğu, eři ve annesi ve bir de kendisiyle, sekiz kişilik ailesinin geçimini üstlenmiş Cabbar, eski faytonu ve kemikleri sayılan atlarıyla para kazanmaya çalışıp bir yandan řans oyunlarından medet umarken otomobilin çarpmasıyla atlarından birini kaybedecek, alacaklıların zoruyla eski faytonundan da olacaktır. Geriye kalan tek sečenek soygundur; lakin arkadaşı Hasan'la giriştiği bu macerada da ikili muvaffak olamaz, son çare define işine girmeyi kararlaştırırlar; zira Hasan'ın bulduğu “melekleri olan hoca” okuyup üfleyip mutlaka definenin yerini söyleyecektir. Adana'nın çorak arazilerinde, definenin siyah beyaz iki taşın arasında, kurak bir ağacın altında olduğu umuduyla yola koyulan üç kişinin arayışı bir ayı geçer. Bu uzun ve zahmetli yol

boyunca Cabbar deliliğin ilk sinyallerini vermeye başlamıştır: Kendi kendine mırıldanır, kazma küreği sırtlayıp etrafında dönmeye başlar, melekli hocanın akıl almaz telkinlerini sorgusuz sualsiz kabul eder. Böylece, definenin bir kuş olup uçuşması, yılan olup kaçması ihtimaline karşı geceleri uyuyamaz olacak, tabancasını yanından ayırmayacaktır. Cabbar'ın delirdiği şüphesiyle korkmaya başlayan diğer iki ortak onun bir yılanı define zannedip yakalaması, define olmadığını anlayınca çırpınıp dövünerek bir çeşit nöbet geçirmesiyle şüphelerinde yanılmadıklarını anlarlar ve film, gözleri bağlanıp iyileşmesi için dualar edilen Cabbar'ın kollarını iki yana açıp etrafında dönmesiyle son bulur.

Sorumluluğun altında ezilen, motorlu arabalara direnemeyen, hak mücadelesini yoksulluğuyla baştan kaybeden Cabbar, hegemonik ideoloji karşısında çıkış yolunu delilikte bulmuştur. Umutsuzluğun hikayesi “*Umut*” eş anlamlı olarak deliliğin bir mücadele alanı biçiminde sinemada yer bulduğu filmlerin ilk örneklerinden birini oluşturmaktadır.

1970 yapımı “*Don Kişot Sahte Şövalye*” Semih Evin'in yönettiği Don Quijote romanının komedi-macera türündeki sinema uyarlamasıdır. Film, Don Quijote'un yel değirmenleriyle giriştiği amansız mücadeleyi konu alır. 1971'de Melih Güngen yönetmenliğindeki “*Öldüren Yumruk*” filmi, akıl hastanesinden kaçan beş deliyi perdeye aktarır. Esasen bir kabadayının intikamını konu edinen film, hasımları tarafından öldürülmeye çalışılan kabadayının kurtulması; fakat hafızasını kaybedip akıl hastanesine yollanması ile başlar. Hastanede çıkan bir yangında yanına aldığı delillerle kaçan kabadayı, yine onların yardımıyla intikamını alacaktır. Filmde yer alan deliller hayli ilgi çekicidir. Bir çeşit maskeli gösteri içindeymişçesine kostümlerle, oyuncaklarla hunharca dans ettikleri akıl hastanesi sahneleri, kaba güldürü öğeleri olarak filme serpiştirilir, gerçeklikten oldukça uzaktır, deliler tip olmanın ötesine geçemez. 1972'de Duygu Sarioğlu tarafından çekilen “*Leyla ile Mecnun*”, İslam edebiyatının aşk delisi Mecnun'u sinemaya aktarmıştır.

Televizyonun yaygınlaşması, renkli filmlere geçişle birlikte artan üretim maliyetleri, siyasi ve ekonomik kaos ortamının sinema izleyici sayısını ciddi oranda azaltması ve halihazırda film sektörünün güçlü bir endüstri halini alamaması gibi nedenlerle ortaya çıkan kriz, 1970'lerin ikinci yarısından itibaren seks filmleriyle

aşılmaya çalışılmış; lakin kadınları ve aileleri sinema salonlarından iyice uzaklaştıran bu furya, dönemin toplumsal ve siyasal kırılma ile birlikte sektörde daha büyük bir kriz ortamına neden olmuştur. Öyle ki 80'ler boyunca devam eden kriz, 90'lı yılların başında adeta bir çöküş halini almıştır (Suner, 2015:31). Bu dönemde örneğin Yavuz Figenli'nin çektiği filmler “*Vahşi ve Güzel*” (1972) akıl hastanesinden kaçan bir kadın ile dağlarda yaşayan bir adamın ilişkisini anlatan konusuyla, “*Canın İsterse*” (1979) akli dengesi bozuk bir kadın ve onu iyileştiren doktorun öyküsüyle; Aram Gülyüz yönetmenliğindeki “*Delidir Ne Yapsa Yeridir*” (1979) perdeye taşıdığı cinayet öyküsüyle dönemin erotik-macera ve erotik-komedi filmlerinin örnekleri arasında yer almaktadır. Örneklenen filmlerde hem deliliğin hem kadın bedeninin sömürüsü söz konusudur.

3.2.2.5 1980-2000 Yılları Arasında Deliliğin Görünümleri

Çalışmada ele alınan bu dönem, Türkiye’de siyasal ve toplumsal bir kırılma noktası olan 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle başlamaktadır. Ordu tarafından yönetime el konulduğu, pek çok siyasi parti ve sendikanın kapatıldığı, binlerce kişinin tutuklandığı, işkence gördüğü ve onlarcasının kurulan askeri mahkeme kararlarıyla idam edildiği ve yeni bir anayasanın kabul edildiği dönem (Tugen,2014), halihazırda büyük bir kriz içinde olan sinemanın, daha da ağır koşullar içinde var olma çabasını beraberinde getirmiştir. Bu dönemde üretilen film sayısı 68’e kadar gerilemiş, arabesk filmler furyası başlamıştır. Üzerinde durulması gereken az sayıda film dışında üretilen filmlerin çoğunu komedi filmleri oluşturmuştur (Scognamillo, 2010:183).

3.2.2.5.1. Sınır Aşımı Olarak Delilik: 80’lerin Yoksul, Kapatılmış, Başkaldıran Delileri

1981 yılında Ali Özgentürk’ün yönetmenliğini yaptığı “*At*”, dönemin dikkate değer filmlerinden biridir. Genco Erkal’ın hayat verdiği baba Hüseyin, tek çocuğu olan Ferhat’ı okutmak için köyden İstanbul’a çalışmaya, para biriktirmeye gelir. Hayali, ufak da olsa bir birikim yapıp kasabaya yerleşmek ve Ferhat’ı okula gönderebilmektedir; üstelik İstanbul’a gelebilmek için köydeki bir oda evini de ipotek ettirmiştir. Elindeki parayla seyyar satıcılık yapmak için bir araba alır. Arabası hem işi hem evi olacaktır;

zira Süleymaniye’de, seyyar satıcıların kaldığı bir hana yerleştiklerinde onlar da herkes gibi arabada yatmaya başlarlar. Ferhat’ın devlet tarafından yatılı okutulabileceğini parkta tanıştığı bir kişi vasıtasıyla öğrenen Hüseyin, derhal kurumun yolunu tutar; lakin kağıtlar, dosyalar arasından olabildiğince kaba bir biçimde yüzünü gösteren devlet, ancak onun ölümüyle Ferhat’ın yatılı okul sınavına girebileceğini söyler. Film için bir dönüm noktası oluşturan sekans ile Hüseyin’in sanrıları ortaya çıkmaya başlayacaktır: Kendisi tabutta, oğlu elinde kitaplarla... Seyyar satıcılıkta da işler umduğu gibi gitmemektedir. “Yolunu bulan” satıcıların zabıtaıyla herhangi bir sorunu olmazken diğerleri için yedi tepe İstanbul’un tepe tepe yokuşlarında her an başlayacak amansız bir kovalamaca söz konusudur. Böylesi bir kovalayış ardından seyyar arabasına el konan Hüseyin için umutlar iyiden iyiye tükenirken bunalım gittikçe artmaktadır. Delilikte de çare bulamayan Hüseyin, son olarak ölüme başvuracaktır. Sisteme uyum sağlayıp kaçmadan, kovalamadan işini yürüten bir seyyar satıcının arabasını alır, tüm gece İstanbul sokaklarını arşınlar, sabahın ilk ışıklarıyla boş arabasının başında pazardaki yerini alır. Son sekans, oldukça kaotiktir: Seyyar kaset tezgahından yükselen arabesk şarkıları, satıcıların müşteri çağıran yüksek sesleri, İstanbul’un kalabalığı ve tezgahlardaki her türden meyvenin sebzenin yeşili, sarısı, kırmızısı birbirine akar. Bu akıntıya bir de arabası çalınan seyyar satıcının öfkesi ve Hüseyin’in kanı karışacaktır.

Gerek İstanbul yolculuğunda Ferhat’ın gazeteden okuduğu, ailesini geçindiremeyen bir babanın intihar haberiyle, gerekse vapur yolculuklarına eşlik eden İlhami Bekir Tez’e ait ölüme dair dizelerle film başından itibaren intihar ve ölüm temalarını perdeye yansıtmaktadır. Film boyunca “kafayı yemiş” bir kadın, İstanbul sokaklarına bağlantısız, sebep sonuç ilişkisinden yoksun cümlelerle çocuklarının öldürüldüğünü haykırmaktadır. 1980 darbesinden sonra çekilen film, öldürülen çocuklarıyla, tutunamayan babasıyla ve o çok istediği ata sahip olamayan Ferhat’ıyla siyasal, ekonomik ve toplumsal ötekiliği sinemaya delilikle aktarmakta, toplumsal ve siyasal sınır, delilikle aşılmaktadır.

Aynı yıl (1981) İhsan Yüce’nin yönettiği komedi türündeki “*Deliler Koğuşu*”, neredeyse tamamı akıl hastanesinde geçen bir film olma özelliğindedir. Bakırköy Akıl Hastanesi’nde gerçekleştirilen çekimler, 22 A koğuşu sakinlerinin (Sevimli Bakire, Van

Gogh ressam, büyük politikacı, ayyaş mucit Edison, yakışıklı Tombiş, psikopat külhanbeyi Kız Ali, dünyanın en büyük aktörü Hamlet Kamil, Taçsız Kraliçe ve Şirret Zarife) hikayesini beyaz perdeye taşımaktadır. Hikaye edilen deliler, o günkü gidişattan oldukça rahatsızdır. Özellikle de dış dünyayla tek bağları olan televizyonun yayın içeriklerinden memnun değildirler. Böylece hazırladıkları kaçış planıyla tüm Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) yayınlarını ele geçirmeye ve o zamana kadar ilköğretim müsameresinden ileri gitmeyen tüm televizyon içeriklerini değiştirmeye karar verirler.

Filmde elinden piposunu düşürmeyen bir doktorun, bembeyaz bir odada gerçekleştirdiği psikoterapiler, kapatılan hastalar hakkında detaylı bilgilerin verildiği sekanslardır. Söz konusu terapilere göre konu edilen koğuştaki hastaların büyük çoğunluğu şiddet görmüşlerdir, yoksul ailelere mensuplardır ve çocukluk ya da ilk gençlik yıllarına dair tecavüz, terk edilme ya da olabileceğinden fazla sorumluluk alma gibi travmatik bir olay yaşamışlardır. Ek olarak, irsi yatkınlık göze çarpmaktadır.

Allah tarafından gönderilen bir vahiyle televizyon genel idaresinin müdürü olması gerektiğine inanan –ki Britanya Yayın Kuruluşu’nu (BBC) da böyle bir sorumluluk alarak kurmuştur- Hamlet Kamil, televizyonun ve dolayısıyla dünyanın onunla kurtulacağına duyduğu kesin inançla arkadaşlarını da yanına alarak hastaneden firar eder ve tüm ekip doğrudan gittikleri TRT binasında gerçekleşiyor olan programa dahil olur. Kontrol odasını ele geçiren ekip sahneye çıkarak yayına el koyar ve yeni yayın kuralları, Hamlet Kamil tarafından açıklanır: Ağzından “zam” sözcüğü çıkan tüm spikerler cezalandırılacaktır, halihazırda yemeğe para bulamayan bir halk söz konusu iken televizyonda sürekli yer alan banka reklamları yasaklanmıştır, çocuk programları arttırılacak ve bundan böyle sanata önem veren kaliteli içerikler yayınlanacaktır. Elbette ekibinin de isteklerini kırmaz. Her gün yılbaşı olsun isteyen, eğer olmuyorsa dansöz olsun isteyen arkadaşı için hemen başlayan müzik ve danslar olduğu gibi, artist olmak isteyen arkadaşının zengin kız fakir oğlan ve kötü adamdan oluşan senaryosunu, öpüşmeme, jönü seçme ve adının filmde büyük yazılması şartlarını da ekleyerek kabul eder.

Komedi türündeki film, televizyon yayınları aracılığıyla ortaya koyduğu eleştirilerle istediğini söyleyebilme dokunulmazlığı olan delileri anıştırmaktadır.

Yöneticilerin yayını kesip hastane personelinin kapıda belirmesiyle film son bulmaktadır. Filmde delilik, dönemin toplumsal yapısına yönelen eleştiriyi aktarmadaki aracı olmaktadır.

1985 yapımı “*Çıplak Vatandaş*” kanaatkar, güler yüzlü, sevgi dolu bir adam olan İbrahim’in geçim derdine düşmesini, ne yaptıysa yetmemesi, yettirememesi yüzünden bunalıma girişini ve çıplak halde kendini sokaklara atışını konu almaktadır. Maaşlı işinin yanı sıra, bulaşıkçılık, işportacılık dahil pek çok ek işte çalışan İbrahim, masrafların gitgide artmasıyla baş edemez hale gelip üryan bir halde sokaklarda koşmaya başlayınca gazetecilerin ilgisini çekmiş, reklam yıldızı olmuştur; fakat pek çok kişiye ilham vermesi ve soyunmanın bir eylem biçimi halini almasıyla kapatılmasına karar verilir. Başar Sabuncu’nun yönettiği film, güldürü öğelerinin yanı sıra deliliği bir kaçış alanı olarak gören, delilikle hem aklın hem baskının sınırlarını aşan bir film olma özelliğindedir.

1986 yılında Tevfik Başer’in yönetmenliğini yaptığı “*40 Metrekare Almanya*” hem ele aldığı dış göç meselesi hem de kapatma uygulamasının varabileceği yeri işaret eden konuyla dönemin önemli sinema filmlerinden biri olmaktadır. İkinci bölümde değinildiği gibi kapatma ve akıl hastaneleri sisteminin tedavi etmek bir yana, bizatihi deliliğe yol açtığı, en iyi ihtimalle kişi üzerinde belirti ve semptomları arttıran bir etki yaptığı hem halk hem de meslek camiasından pek çok kişi nezdinde kabul edilmiştir. “*40 Metrekare Almanya*” filminde 40 metrekarelik bir hayata sıkıştırılan Turna’nın psikolojisinin git gide bozulması, ataerkil şiddeti aktardığı gibi kilit altında kalmanın deliliğe varan sonuçlarını da sinemaya taşımaktadır.

Film, Almanya’da çalışan Dursun’un evine ait görüntülerle başlamaktadır. Evin duvar halısı, siyah-beyaz resimler, geyik biçiminde biblolar gibi pek çok geleneksel objeyle döşendiği görülmektedir. Köyden, “aldığı” eşi Turna’yla Almanya’daki evine dönen Dursun, yorgunluktan çarçabuk kendini uykulara bırakırken Turna meraklı gözlerle evi incelemekte, köylerinden getirdikleri zahireleri yerleştirmektedir. Temizlikle geçen ikinci gün ise kilit altında tutulduğunu fark eder. Eşinin dışarı çıkarmadığı, kendi kendine çıkması zinhar yasak olan (bu Almanlar çok tehlikeli

adamlardır) genç kadın aylar geçtikçe önce içine kapanır, ardından saçlarını keser ve kaybettiği uzun örgülerle birlikte aklışelimliğini de yitirir.

Aynada sürekli kendine bakması, ayna karşısında konuşması, çökkünlüğü ve karanlıklara saklanması kapatılmasına ve erkek egemen baskı altında ezilmişliğine verdiği ilk tepkiler olurken zaman içinde yüzüne yerleşen anlamsız gülümsemeye jestlerini kontrol edememesi, olmayacak bir anda kopardığı çığlıklar ve ağlama krizleri de eklenecek, Turna'nın mutlu bir evlilik hayaline eşlik eden renkli Almanya rüyası bir karabasana dönüşecektir.

Dursun'un baş gösteren epilepsi krizi ardından banyoda düşerek ölmesi ve bedeninin evin dış kapısına dayanması, Turna'nın yardım için dahi dışarı adım atışını engellemiştir. Dursun'un cansız bedeniyle bir gece geçiren kadın, ardından var gücüyle onu kapının önünden çeker ve dışarı çıkar.

Halit Refiğ'in yönettiği, Ümit Ünal'ın senaryosunu yazdığı “*Teyzem*” (1986), ataerkil baskı, ev içi taciz ve yalnızlıkla mücadele eden bir kadının var olma savaşını konu almaktadır. Hayatına dair tüm detayları kağıda döken, merdiven altında kendine gizli bir dünya yaratmaya çalışan ve varlığı yok sayılan Üftade, 1980 askeri darbesi ardından aile evine dönen ablasının, 6 yaşındaki oğlu Umur'la bir dostluk kurar. Umur'un anlatımıyla aktarılan Üftade'nin öyküsü, en başından sanrılarla, kaygılarla doludur. Babasının ölümünün ardından annesiyle evlenen “Recep Amca” tarafından uygulanan psikolojik ve fiziki şiddet, taciz, artık dayanılmaz hale gelmiştir, boğulmak üzeredir ve çareyi aşık olduğu Erhan'da görmektedir; ne var ki Erhan evliliğe yanaşmaz. Recep'in baskılarına daha fazla dayanamayan abla ve ailesinin evden ayrılışıyla tek arkadaşı Umur'u kaybeden Üftade, Erhan tarafından da terk edilmiş, görmezden gelinmiştir. Böylece yaşadığı sıkışmışlık hissi günden güne artar ve kurtuluşu Basri'yle evlenmekte görür.

Üftade'nin “dul” kalıp küçük çocuğuyla eve geri dönmesi, ruhsal durumunu daha da karmaşık bir hale getirmiştir. Artan sanrılarla boğuşmaktadır, baskı altındadır ve git gide yarattığı dünyaya daha da kapılır. Yaşamı boyunca ne yapsa duyulmayan, görülmeyen, anlaşılmayan Üftade, sonunda davulcunun elinden davulu kapıp bu kez

sesini duyurabilmek, anlaşılmak umuduyla yaşadıklarını tüm sokağa haykırmayı dener; fakat giriştiği bu “utanç verici” eylemin sonucunda kilit altına alınır, abisi tarafından iğnelerle, ilaçlarla sakinleştirilmeye çalışılır. Öyle ya doktora götürülecek değildir; zira aile şerefi söz konusudur. Üftade’nin durumuna annesinin kısmi felç geçirmesi de eklenince eve bir “kadın” lazım gelmiş, yıllardır haber alınmayan abla evi çekip çevirmesi için İzmir’den davet edilmiştir. Böylece Üftade ile Umur, 6 sene sonra yeniden bir araya gelir; fakat Üftade eskisi gibi değildir: Subay üniformalı baba Recep onu yemek için fırsat kollamaktadır, tüm erkeklerin gözü ondadır, gençlik aşkı Erhan’la uyanık rüyalarda buluşmakta ve Erhan’nın ışıklar içinde gelip onu alacağına körü körüne inanmaktadır. Artık iş çıkırından çıkmıştır, kim ne derse desin, Üftade hastaneye yatırılmalıdır. Akıl hastanesinde gördüğü tedaviyle “iyileşip” eve döndüğünde, pencereden gördüğü Erhan’ın yanına koşar ve kendini, kurtuluş getireceğine inandığı ışıkların önüne atar. Kamyon altında kalıp ölmesinden sonra da anlaşılmayacak, her köşeden fışkıran yazı ve çizimleri aile bireyleri tarafından “ancak hastalıklı bir kafanın ürünü” biçiminde tanımlanacaktır.

“*Teyzem*”; ataerkil baskının, kadına biçilen toplumsal rolün, tacizin, şiddetin, kısıtlanmanın, kapatılmanın, yok sayılmanın yarattığı kopuş ve boşluğu, kurduğu kendi gerçekliğiyle aşan; önüne konan tüm sınırları, aklın sınırlarıyla bozguna uğratmayı deneyen Üftade’nin öyküsüyle 1980’lerin sinema ve delilik ilişkisi üzerine çekilmiş önemli filmlerinden biridir.

Aynı yıl Atıf Yılmaz tarafından çekilen “*Aaahh Belinda*”, tiyatrocu bir kadının (Serap) bir reklam filminde oynamayı kabul etmesiyle, kendi hayatı ve canlandırdığı Naciye’nin hayatı arasında sıkışmışlığını perdeye aktarmaktadır. Naciye, gündüz bankada çalışıp ev bütçesine katkı sağlayan, akşam da eşinin, çocuklarının peşinde, onları mutlu etmek için çırpınan, rakı içmesi yadsınan, yemek yapmak (mümkünse en az bütçeyle), çamaşır yıkamak bir de üstüne çekici olmak –elbette erkeği için- görevleriyle donatılmış hem fedakar hem kanaatkar bir kadinken, Serap maddi bağımsızlığı, cinsel özgürlüğü olan, sanat tutkunu, kendinden sorumlu bir kadındır ve Naciye’nin hayatı, onun için ancak bir kabus olarak nitelendirilebilir. Ne var ki kabul

ettiği şampuan reklamının çekimleri sırasında kabus gerçek olacak, Serap bir anda gözlerini Naciye olarak açacaktır.

Fantastik bir film olan “*Aaah Belinda*”, toplumun kadına dayattığı rolleri bir bir kanıksaması beklenen, kanıksamadığı müddetçe “kafası karışık, yorgun” addedilen; tek sorumluluğu olan ailesinin dışında, kendi için yapmak istediği herhangi bir şeyden sebep dayak yiyen, hala diretirse kocanın evinden babanın evine yollanan kadınların hikayesini sinemaya aktarırken, söz konusu rolleri tartışmakta ve örneğin temizliğin, yemeğin “kadın işi” olduğunun altını çizen, bir kadının kocasının ilgisini çekebilmek için bakımına, kilosuna, saçına her daim özen göstermesi gerektiğini belirten, kadını önce tüketimin devamlılığını sağlayan bir unsur, sonra da bizzat tüketim malı olarak kodlayan reklam filmleri üzerinden bir sistem eleştirisi yapmaktadır.

Serap için yaşadığı hayat tam bir kabustur. Öyle ki bir süre “çoklu kişilik bozukluğu” nedeniyle hastaneye yatırılan kadın, doktorların iyileştiği yönündeki kanaatiyle eve geri döndüğünde yeniden tımarhaneye dönmeyi dahi düşünmüştür. Filmin sonunda artık bu düzenden kaçış olmadığını kanıksayarak kendisinden beklenen ödevleri bir bir yerine getirmeye başlar. Kocasının sevişme ısrarlarına da karşılık vereceği sırada kabus aniden sona erer ve Naciye, şampuan reklamı setinde yeniden Serap olur.

1986 yılında Kartal Tibet yönetiminde çekilen “*Deli Deli Küpeli*”, “*Buzlar Çözülmeden*” adlı tiyatro oyununun sinema uyarlamasıdır. Yoğun yağan kar sonrası kasabaya giden tüm yollar kapanmıştır. Film, kasaba yakınlarındaki akıl hastanesinden firar eden delilerin, yeni idarecilerini bekleyen kasabada tüm yetkiyi ele almalarını işler. Aynı yıl yönetmenliğini Ömer Kavur’un yaptığı “*Anayurt Otel*”nde gecikmeli Ankara treniyle gelip bir gece otelde kalan kadına tutkuyla bağlanan ve sonunda hem cinayet işleyip hem de intihar eden otel yöneticisi Zebercet, asosyallığı, içine kapanıklığı, obsesif davranışları, kendi kendine konuşması ve gizlice gözetleme, dinleme alışkanlıklarıyla şizoid karakter özellikleri göstermektedir.

Çetin Altan’ın aynı adlı romanından 1987 yılında Ümit Elçi tarafından sinemaya uyarlanan “*Bir Avuç Gökyüzü*” bir süre hapisshanede kalan ve işkence gören bir siyasi

suçlunun, yaşadıklarının etkisiyle sürüklendiği bunalımı ve paranoyayı konu edinmektedir. Film, sansüre “takılmış” 1988 yılında gösterimine şartlı izin verilmiştir. Sakıncalı sahnelerin yerine boş film parçaları eklenerek gösterime giren film, depresyon, travma sonrası stres bozukluğu olarak ifade edilen psikolojik durumları sinema perdesine taşımaktadır.

3.2.2.5.2 “Çöküş Yılları” Boyunca Delilik ve “Kaçıklık Diploması”

1990’lı yılların başında Türkiye’de sinema, Amerikan film şirketlerinin Hollywood filmlerini dünyayla aynı anda ülkeye getirmeleriyle seyirci sayısında düşüş ve finansal sorunlar gibi problemlerle karşı karşıya kalmıştır. 1996, Türkiye sineması için bir kıpırdanmanın başlangıcını ifade eder (Pösteği, 2012:18). Aynı dönem, Türkiye’de etnik, dinsel ve kültürel çeşitliliğe atıfla kimlik tartışmalarının yükseldiği, yoksulluğun derinleştiği, insan hakları ihlallerinin bir ihlal olmaktan çıktığı ve aidiyet krizinin baş gösterdiği yıllar olmaktadır. Sinema sektöründe adeta bir çöküş söz konusu iken 90’ların ortalarından itibaren Türkiye sineması için yeniden oluşum süreci başlayacak bu başlangıcı sağlayan filmler popüler Türkiye sinemasında “Eşkya” (Yavuz Turgul, 1996) iken, aynı yıl çekilen Derviş Zaim imzalı “Tabutta Rövaşata”, “Eşkya” kadar ses getirmese de döneme damgasını vuracaktır (Suner, 2015:23-37). Kırel, “Tabutta Rövaşata” ile Derviş Zaim’in Türkiye’de bağımsız sinema adına en dikkat çeken çıkışlardan birini yaptığını belirtmekte (2010:100) ve filme dair şu sözleri kaleme almaktadır:

“Tabutta Rövaşata’da bağımsız bir anlatının gerektirdiği gibi bir anti-kahraman üzerine yoğunlaşır. Zaim, bu filminde ‘Öteki’leri, zamanın moda deyimiyle ‘kaybedenleri’, merkezdekileri değil, çevredekileri hatta çevredekilerin bile arasına almak istemediği ‘öteki’leri ele alır.” (2010:101).

1990 yılında Memduh Ün’ün yönetmenliğini yapmış olduğu “Gün Ortasında”, engelli oğlunu kaybeden bir kadının yaşadığı ağır travmayı ele alan konusuyla; Tomris Giritlioğlu’nun Senaryosunu Ümit Ünal’la birlikte yazıp yönetmenliğini yaptığı “Yaz Yağmuru” (1993), gerçek ve hayali birbirinden ayıramayan bir kadın ve bir yazarın

öyküsünü beyaz perdeye taşımasıyla; Ümit Elçi'nin 1995 yılında yönettiği Freudyen göndermeler içeren “*Böcek*” isimli filmi, kardeşinin ölümünü abisine mal eden bir anne ve bir an evvel iş bulması için baskı yapan bir baba (aslında hiçbir işte tutunamayacağını da belirterek) tarafından yetiştirilen ve bu travmayı bir türlü üstünden atamayan baş komiserin bunalımını sinemaya aktarmasıyla, 1996 yılında Türkiye sinemasında yaşanan kıpırdanmaya dek deliliğin perdedeki görünümüne örnek oluşturmaktadır.

Tomris Giritlioğlu'nun 1999'da yönettiği, 1942 yılında kabul edilen “Varlık Vergisi Kanunu” uygulamalarını konu edinen “*Salkım Hanımın Haneleri*”, Nora karakteri ile 1990'lı yıllarda sinemada deliliğin örneklerinden biri olmaktadır. Varlık vergisinin kabulü İstanbul'un Müslüman olmayan sakinlerini oldukça zora sokmuş, kişiler adlarına çıkan vergileri ödeyebilmek için mallarını mülklerini satmaya başlamıştır. Niğde'den İstanbul'a göç eden Durmuş'un “haraç mezat satılan İstanbul'da” gerek çalarak, gerek öldürerek, gerekse ihbar ederek mal mülk sahibi olduğu, eş anlı olarak tebliğ edilen vergi yükü altında kalan vatandaşların Aşkale'de demiryolu inşaatına, günlüğü 90 Kuruş olan ücretlerinin 65 Kuruşu yemeğe, 25 Kuruşu borçlarına sayılmak üzere gönderildiği görülmektedir. Nora, içinde bulunduğu gerçeklik kaybı nedeniyle kardeşi Levon ve eşi Halit de dahil olmak üzere etrafındaki kimseyi tanımamakta, zaman zaman canlanan anılarıyla bir odada yaşamaktadır. Filmin başında 14 yıldır bu durumda olduğu belirtilmiş, doktorun önerisiyle rehabilitasyon merkezine yatırılmıştır. Film ilerleyip Nora'nın anıları perdeye yansidikça, Halit Bey ile çocukları olmadığı için Halit Bey'in babası Sabit tarafından tecavüze uğradığı, bu olay sonrasında hamile kaldığı ve bebeği doğum esnasında kaybettiği ortaya çıkmıştır.

1998'de Tunç Başaran yönetmenliğindeki “*Kaçıklık Diploması*”, akıl hastanesinde tedavi gören bir kadının (Nur) hem tedavi süreçlerini hem de hastane dışındaki günlük hayatına dair kesitleri ekrana yansıtmaktadır. Kuvvetli bir çılgılla başlayan film, Nur'un çocukluğundan itibaren yaşadığı ortamı, kadın, erkek ve aile ilişkilerini ve yaşadığı tüm süreçlerin üzerinde yarattığı psikolojik etkiyi perdeye taşımaktadır. Evin tek kızı olması hasebiyle tavuğun anca boynunu ve ciğerini yiyebilen Nur'un evin erkekleri tarafından sıklıkla alaya alınması, abisinden çürüyene, morarana

değın dayak yemesi, küçük kardeşini kalp yetmezliğinden kaybetmesi çocukluğuna ait öne çıkan detaylardır. Annesinin ise sıklıkla olanlara kayıtsız kaldığını belirtir; zira bir kadın olarak anne de baskı altındadır ve kimi zaman Nur'un ifadesiyle üzerine garip giysiler giyip oradan oraya koşuşturarak katlanması güç hayatının sınırlarını biraz olsun zorlayabilmektedir. “Keçileri kaçırdığı” bu dönemlerde baba tarafından alaya alındığı, küçük çocukların da anneleriyle alay etmeye zorlandığı, yine Nur'un hafızasından perdeye akan sahneler olmaktadır. Üniversitede tanışıp evlendiği Murat'la da işler yolunda gitmeyip bir de üzerine trafik kazasında oğlunu kaybedince Nur da “keçileri kaçırmış” ve dosdoğru hastaneye yatırılmıştır. Eşinin uyumsuzluğu ve ortak hayat pratiklerine dair her şeye karşı takındığını umarsız tavır karşısında çareyi önceleri anlamsızca ve yerli yersiz gülmekte bulan Nur'un gitgide daha da hareketlendiği, reaksiyonlarının aşırılaştığı ve heyecan duygusunun arttığı gözlenir. Doktorların manik depresyon teşhisiyle tedavisine başlamalarıyla ise depresif bir ruh haline büründüğü, ölümden sıkça söz ettiği görülmektedir.

Tedavi süreci sonrası Nur'un yeniden evine dönüşüyle sorunlar da yeniden baş gösterir. Eşinin üçlü cinsel birliktelik teklifi, çeşitli kadınlarla sıklıkla yakın ilişkiler kurması ve alkolün dozunu kaçırdığı bir gece Nur'a tecavüz etmesi, mani ataklarının başlamasını beraberinde getirecek, tüm bu süreç sonucunda Nur, yeniden hastaneye yatırılacaktır.

Filmde doktorlarca konan teşhis her ne kadar manik depresyon ise de Nur'un, anlamsızca gülümsemesi, sürekli öldürüleceğinden duyduğu endişe, takip edildiğine dair güçlü inancı ve artan paranoyaları, şizofreniye işaret etmektedir; zira Sass'a göre şizofreninin tipik bir diğer özelliği, şizofrenin yüzünde yer etmiş alaycı tuhaf bir gülümsemedir. Her ne kadar anlamsız gibi görünüyorsa da bu ince gülücük, kişinin iç dünyasıyla girdiği mücadeleden doğan ironinin ve utangaçlığın bir göstergesi olmaktadır ve söz konusu gülünç esasen hiç de manasız değildir (Sass, 2013:159-160).

Kendisinin “Atatürkçülerin kurduğu bir örgüt lideri”, mavi giyenlerin, yakasında kırmızı karanfil taşıyanların örgüte karşı olan başka bir örgütün üyeleri olduğunu iddia eden; fener ışıklarının örgüt mesajlarını yayınladığına ve polis radyosunda yayınlanan sabah programlarının şifreli mesajlar verdiğine körü körüne inanan Nur, Sass tarafından

açıklanan ve şizofreni belirtilerinden biri olarak işaret edilen apofani halini anıştırmaktadır. Yunanca “Apofanos” teriminden türemiş olup “apaçık olma” anlamına gelen apofani, tesadüfi ve manasız verilerin bir araya gelerek belli bir anlam oluşturduğu iddia edilen durumları nitelemek için kullanılmaktadır (Sass, 2013:78).

Filmin hastane çekimleri, elektroşok tedavisini ayrıntılarıyla aktarması bakımından oldukça önemlidir. “Dünya Sinemasında Delilik” başlığında görüleceği üzere, modern kapatma mekanları olan akıl hastanelerinde deliliğin tedavisine, özel olarak elektroşok, lobotomi gibi “delice” tedavilere, yönelen tepki ve bu tepkinin yansıdığı filmler (esasen burada çift yönlü bir durum söz konusudur: 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren toplumda ve psikiyatri alanında pozitivist psikiyatriye dönük eleştiriler sinemaya yansıdığı gibi, sinemada izleyiciye sunulan anlatılarla toplum nezdinde bir tepkinin ortaya çıkması da mümkün olmuştur.) aynı yıllarda artmış ve oldukça ses getirmiş iken, Türkiye sinemasında benzer bir durum yaşanmamıştır. Ek olarak belirtmek gerekir ki “*Kaçıklık Diploması*”nda elektroşok, hastanenin deli sakinleri tarafından zor, ama alışılabılır bir şey olarak görülmekte, Nur’un geçmişe dönük hesaplaşmaları, genel olarak elektroşok süreciyle oluşan bir “beyaz ışık”la ortaya çıkmakta ve dolayısıyla Hollywood’un aksine hastaneye ve tedaviye yönelik bir eleştiri unsuru barındırmamaktadır. Bununla birlikte, Nur’un ikinci kez (ilkinden daha ağır bir durumda) hastaneye yatırılışı, hastane personeline kadının tecrit edilmesi gerektiği kanısını doğurmuş, Nur, uzunca bir süre tek kişilik bir hücrede tecrit edilmiştir. Görevine yeni başlayan bir doktor tarafından son verilen bu uygulama, aynı doktor tarafından “gerekli gereksiz” başvuru olan bir yöntem olması nedeniyle eleştirilir. Nur’un durumundaki gözle görülür iyileşme, aynı doktorun ilgi ve anlayışıyla mümkün olmuş gibidir; zira film boyunca Nur, tedaviye ihtiyacı olmadığını, yalnızca biraz ilgiye ve onu dinleyecek birine gereksinim duyduğunu sıklıkla belirtmektedir. Son kerte hastaneden akıllanarak çıkması, doktorunun özverisi ve tedavilerin olumlu sonucu ile ilişkilendirilebilir.

Adım adım akla yaklaşan Nur, önce eşinden ayrılmaya karar vermiş, taburcu olmasıyla birlikte pozitif ve sağlıklı yeni bir hayata başlamış ve yazmayı uğraş

edinmiştir. Bu noktada filmin Ayşe Nil'in aynı adlı romanından sinemaya uyarlandığını belirtmek gerekir.

Deliliğin yaşanan ortamla, karşılaşılan travmalarla bağlantılı olabileceğini imleyen film, “keçileri kaçırın” anne karakteri ile genetik yatkınlığı da ihmal etmemiştir. İlgi ve sevginin deliliğin üstesinden gelebileceği fikrini sıklıkla dile getiren Nur'un iyileşmesinde, tedavilerin ve olması gereken doktor yaklaşımının önemli bir yer tuttuğu görülmektedir ve bu bakımdan filmdeki delilik, deliliğin toplumsal ve tıbbi algısına bir eleştiri getirmemekte; fakat patriyarkal otoritenin kişiyi aklın sınırlarını zorlamaya itebileceğine dikkat çekmektedir. Nitekim Nur, iyileşme yolundaki en büyük adımı, Murat'tan ayrılarak atmıştır.

Türkiye’de sinemanın ortaya çıktığı 1914 yılından 2000 yılına değin, delilik temasının ne şekilde beyaz perdeye yansıdığını ve deli karakterlerin perdede nasıl temsil edildiklerini konu alan bu bölümde, deliliğin Türkiye sinemasında uzunca bir süre yalnızca anlatıyı renklendiren bir “tip” olarak kaldığı, 1960’lardaki ilk örnekleri ve özellikle 1980’lerle birlikte deliliğin her türden iktidar mekanizmasına yönelen eleştiriye aktaran bir aracılık görevi üstlendiği ortaya çıkmaktadır. Her türlü sınır aşımını imlemesiyle bir isyan biçimi olarak delilik, Türkiye’nin içinde bulunduğu toplumsal ve siyasal durumun, 1980 darbesiyle ortaya çıkan baskının, hak ihlallerinin ve sıkışmışlığın bir ifadesi olarak sinemada sıklıkla işlenen bir tema haline gelmiştir. Bu dönemde özellikle 12 Eylül 1980 askeri darbesinin hayatını altüst ettiği karakterlerin çeşitli delilik halleri yaşadığı görülmektedir. 1990’lı yıllar, sinemada politik baskıya ek olarak erkek egemen yapının deliliğe yol açtığı yıllar olmaktadır.

2000’e değin, deliliğin farklı türlerde yapımlara konu olduğu; ancak sıklıkla dram türünde işlendiği tespit edilmiştir. Bu durum, dünya sinemasında ortaya çıkan sonuçla benzeşir. 1960’ların öncül örnekleriyle birlikte, yoğunlukla 1980’ler ve sonrasında deliliğin politik filmlerdeki varlığı artmış, toplumsal sorunlar delilikle dile gelmeye başlamıştır. Ek olarak, komedi ve macera filmlerinde delilik, korku ve gerilim filmlerine oranla daha fazla yer bulmuş, belgesel türünde ise deliliği tema alan bir yapıma rastlanmamıştır.

4. BÖLÜM: 2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA AKIL İHLALLERİ

“Kaybolan ve durmadan kaybolan,

Neydi, neydi bilmiyor hiç kimse

Ki insanlar rüya görmüyor Ve sıfır nedir biliyorlar

Düş kuranlarsa çoktandır Meczup sayılıyor artık”

Ahmet Telli (2006:41)

“İhlal”, “yasa” ile birlikte var olmuş bir kavramdır. “Yasa”, topluma zararlı olanın ne olduğunu tanımlarken, yararlı olanı, ne olmadığına atıfta bulunarak tanımlar. “Suç” ise günah ya da kusur değildir; suç, toplumsal olana zarar veren, düzeni bozan, topluma rahatsızlık veren edimdir ve bu durumda suçlu, toplum sözleşmesini hiçe sayan bir düzen bozucudur. Suça karşı yasa, hem toplumu zarardan korumalı hem de zararı telafi etmelidir. Böylece tarihsel süreç boyunca ortaya çıkan çeşitli ceza sistemlerinden bahsetmek mümkündür: İhraç, zorunlu çalışma, kısas sistemi ve hapsedme uygulamaları... 19. yüzyıl ile birlikte cezanın amacı önemli bir dönüşüme uğrar; ceza toplumsal fayda ilkesini bir kenara bırakarak, bireysel davranışların belirli normlara uygun hale getirilmesi için gerekli olan psikolojik ve ahlaki bir reformu önceler hale gelir. Ceza artık bir denetim halini almıştır ve denetim bireyin yalnızca yapmış olduğu eylemleri değil, yapabilme potansiyeli olan eylemleri de içine alır. Bu noktada söz konusu potansiyel ile “tehlikeli olma” kavramı öne çıkmaktadır. Tehlike arz eden kişinin, tehlike ortaya çıkmadan belirli kurumlar aracılığıyla denetim altına alınması (bunlar çalışma kapsamında psikiyatrik kurumlardır) gerekmektedir (Foucault, 2015:219-223). Delilik, başından beri en yalın ifadeyle toplumsal düzensizlik olarak algılanmıştır. Hem toplum hem de iktidar için “tehlike” arz ettiği düşünülen delilik, zaman içerisinde toplumsal bir sorun niteliğini kaybetmeksizin onu doğal bir hastalık olarak tanımlayan tıbbi bir bilincin hakimiyet alanına girmiştir (Foucault, 2017:136). Öyleyse söz konusu yeni yasa sisteminde “ihlal etme”nin, tektipleştirmeye, baskı altına

almaya, görmezden gelmeye ve kapatmaya karşı bir tavır olduğunu söylemek mümkün olmaktadır.

Üçüncü bölümde deliliğin Türkiye sinema tarihinin başlangıcından 2000 yılına değin değişen ve çeşitlenen çehreleri film örnekleri aracılığıyla tartışılmıştır. Çalışmanın dördüncü bölümü ise 2000-2018 yılları arasında gösterime girmiş 20 filmin incelemesi ile deliliğin temsiline odaklanmakta ve bir tema olarak deliliğin anlatıda ne şekilde ve hangi işlevle yer aldığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Belirtildiği üzere, 1990'lı yılların sonundan itibaren Türkiye sinemasında kendini gösteren çoğulcu yönelim, temsil biçimlerinde ve temalarda çeşitliliği beraberinde getirmiş ve söz konusu çeşitlilik delilik temsillerinde de görünür olmuştur. Çalışma bu nedenle 2000 sonrası film yapımlarını odak almaktadır. Film çözümlemelerinin yer alacağı bölüm ile birlikte Türkiye sinemasında deliliğin temsil biçimlerine ilişkin bir kanının ortaya çıkmasına ek olarak, deliliğin beyaz perdede daha fazla görünür olduğu bir dönemden bahsetmenin mümkün olup olmadığı ve paralel bir biçimde toplumsal olarak deliliğe olan ilginin arttığı bir tarihsel dönemden bahsedilip bahsedilemeyeceği sorularının yanıtları aranacaktır.

4.1 Sinemasaldan Toplumsala Bakış

Nigar Pösteği, sinema sanatının kalıcılığına, evrenselliğine dikkat çekmekte ve estetik, politik ve toplumsal kaygı, eleştiri ya da olumlamaları yansıtabilecek bir alan olarak sinemanın önemine işaret etmektedir (2005:9). Sinemanın ve insan zihninin imge üretme potansiyeli birbirine paraleldir. İzleyicinin perdeye yansıyan kişiyle özdeşleşme kurmasını olanaklı kılan sinema, insanın yaşadığı çevreyle ve dünyayla etkileşimini arttırmakta, bu etkileşim sinemasal ile toplumsal arasında yadsınması mümkün olmayan bir bağ oluşturmaktadır. Burada “toplumsal” olanın, kendini ifade etme biçimi göstergeler, imgeler ve temsillerle git gide daha girift olan; gerçekliğin “sahnelenip” gündelik yaşam pratiklerinin, beğenilerin ve/veya yargıların sahnelenen örneklerle değerlendirildiği bir topluma ait olan, olduğunu belirtmek gerekmektedir. Sinemalaştırılan bir toplumda bireyin de “homo sinematografikus” haline gelmesi söz konusu olmaktadır, “sinema bireysel ilişkileri, korkuları, arzuları, değer yargılarını biçimlendirme gücüne sahiptir” demek, yanlış olmayacaktır (Diken ve Laustsen,

2016:24-28). Sinemanın kültüre dair bir nesneyi yorumlayan ve yeniden üreten bir çeşit “toplumsal bilinçdışı” işlevinin varlığına dikkat çeken Diken ve Laustsen, burada söz konusu olanın yalnızca “gerçek” değil, sinemasal gerçeklik de olduğunu şu sözlerle ifade etmektedirler:

“Sinema çağdaş toplumsal ilişki(sizlik)leri ve bununla beraber bireyin en mahrem veya en aleni arzularını ve korkularını şekillendirme açısından belirli bir güce sahiptir. (...) Toplumsal incelemenin nesnesini yorumlar, türetir, yerinden eder ve eğip bükür. Sinema yalnızca toplum üzerine bir fikir sunmaz, resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçasıdır. Gelgelelim sinema yalnızca bir dış gerçekliği yansıtmaz / eğip bükmez, aynı zamanda toplumsal yaşamın önüne muazzam bir olanaklar evreni serer. Bu bakımdan sinema çoğu zaman, değişen toplumsal biçimlerle yapılan bir deney niteliği taşır.” (Diken ve Laustsen, 2016:24).

Burada işaret edilen, sinema sanatının içinden çıktığı topluma özgü alımlama biçimlerinin ötesinde bir yoğunluğa sahip olduğudur. Sinemanın kültürel çeşitliklere ilişkin belirli kanıların oluşması ve yayılması açısından taşıdığı önem hayli büyük iken, sahip olduğu bu fazlalık ve yoğunluk aynı zamanda gelecekteki topluma ilişkin bir tahayyüle gönderme yapmakta, söz konusu sanal toplum ise mevcut toplumla yan yana var olmaktadır (Diken ve Laustsen, 2016:22-25).

Diken ve Laustsen’in açtığı yoldan ilerlemek, çalışma özelinde belirli soruları gündeme getirmektedir: Bugünün ve yarının toplumuna dair saptama ve tahayyüllerin yer aldığı filmlerde delilik ne şekilde işlenmiş ve deli karakterler anlatıda hangi işlevlerle yer almıştır? Deliliğin beyaz perdede daha fazla görünür olduğu bir dönemden bahsetmek mümkün müdür yoksa toplumsal olarak deliliğe olan ilginin arttığı bir tarihsel dönemden mi bahsetmek gerekir? Tüm bu sorulardan hareketle ortaya çıkan bu bölüm, öncelikli olarak 2000’lerde Türkiye sinemasının içinde bulunduğu koşullara değinilecektir.

4.1.1 2000’li Yıllarda Türkiye Sineması

Seçil Büker’in aktarımıyla Fredric Jameson, “İçinden çıktığı toplumu betimleme gibi geleneksel bir işlevi olan sanat yapıtı artık roman değil film.” demektedir (2014:9). Bu bağlam, 2000’li yılların üretim olanaklarına ve yapıtlarına dokunmak gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Scognamillo’ya göre 80’lerin ikinci yarısı ve 90’lar boyunca Türkiye sinemasında en yaygın yönelim, kentli olabilmek için çabalayan bireyin iç dünyasının perdeye yansımalarıdır:

“Bu filmlerde ortaya çıkan Türkiye aslında Türkiye’nin kendisi değildir, megakent İstanbul’un vitrin Türkiye’sidir; daha çok liberal ekonominin ve köşedönmeçiliğin Türkiye’sidir, yani lüks, kitsch ve inceltirilmiş bir Türkiye’dir. Neredeyse barok mekanların, biçimci duyguların, had noktaya varmış saplantı ve psikozların ülkesi, düşünceyle beyin fırtınasını –ki çoğunlukla bir bardak suda kopartılan bir fırtınadır bu- ölçülü olmakla dağınıklığı iyice birbirine karıştıran bir Türkiye’dir.” (2010:445).

Melodramın yerini bireyin ruhsal krizlerine dair çatışmalarıyla örülmüş bir dramın aldığını belirten Scognamillo, yaratıcı ve seyirci arasında oluşan çatlak ve iletişim kopukluğunun 1990’ların sonlarında, en azından birkaç örnek ile aşıldığını belirtmektedir. Sinemanın endüstriyel ve sanatsal olarak iki ayrı yüzü olduğunu vurgulayan Scognamillo’ya göre 2000’ler, endüstriyel olarak değerlendirildiğinde anlam yaratma bakımından arayışın sürdüğü; fakat git gide ortaya çıkan bağımsız ve düşük bütçeli filmlerin varlığıyla “yeni kuşak sinema”nın oluşması yolunda ilerleme kaydedildiği yıllardır. Söz konusu yönelim ile gündemi takip eden ve geriye dönük sorgulamalara yer veren filmler görünür olmaya başlamış; ekonomik kriz, yozlaşma, siyasal kirlilik, Kürt kimliği ya da toplumun herhangi bir nedenden ötürü “öteki” addettiği her bir kimlik ya da görüş, kendine bir yer edinebilir olmuştur (2010:446-454).

Sinemada popüler ve sanatsal olmak üzere iki ayrı yüzün varlığından hareketle; 2000’li yıllarda iddialı reklamlar ve galalarla tanıtılan, dönemin tanınmış simalarına yer verilen yüksek bütçeli filmlerin varlığı, seyircinin ilgisini oldukça çekmiş, söz konusu detaylar popüler sinema için neredeyse birer kaide haline gelmiştir. Diğer yandan

sinemada kuramsal ve anlamsal boyutu önceleyen, genellikle düşük bütçeli, söyleyecek, anlatacak bir “derde” sahip, ticari kaygıdan uzak filmlerin yurtiçinden ve yurt dışından ödüllerle dönüyor olmaları, bu filmlerle Türkiye sinemasında yeni bir dalgadan söz etmeyi mümkün kılmaktadır (Pösteki, 2005:7). Çalışmada incelenecek filmlerin, popüler veya bağımsız sinema filmleri ayrımı gözetmeksizin Türkiye’de üretilmiş ve deliliği konu edinen filmlerin tümünü kapsıyor oluşu, sinemada ticari kaygının deliliği ele alış biçiminde bir farkı meydana getirip getirmediği tespitine ulaşmak bakımından önemlidir.

4.1.2 2000’li Yıllar ve Sinemada Deliliğin Çehreleri

Türkiye sinemasında deliliğin temsili değerlendirilirken, deliliğin en ağır biçimi olarak psikoz durumlarını, gerçeklik algısının tümünden yitimini ya da gerçeklik algısında yaşanan kısmi bölünmeleri sinemaya aktaran filmlere odaklanılacak, bunun yanında sinemada yer alan deliliğe dair melankoli ve mahallenin/köyün delisi kavramları, deliliğin Türkiye sinemasındaki yerinin ve bir tema olarak kullanım yoğunluğunun tespiti açısından örneklenecek ve örneklenen filmler üzerinden incelenecektir.

4.1.2.1 Yeni Dönem Türkiye Sinemasının “Satürn Çocukları”

“Ve insan yalnız Tanrılar kadar

Üzerinde ümitle yaşadığımız

Dünyaya sığmıyor yalnızlığımız”

Ümit Yaşar Oğuzcan (2018:18)

Türkiye sinemasında oluşan yeni dalga ile melankolinin beyaz perdeye sıklıkla yansımaları, çerçevesi gerçeklik duygusunun yitimi ile sınırlandırılmış olan bu çalışmada yüzyıllarca deliliğin görünümlerinden biri kabul edilen melankolik ruh haline sahip film karakterlerine dair genel bir soruşturmayı gerekli kılmaktadır. 1990’ların ikinci yarısından itibaren toplumsallaşamayan, ötekiyi, ontolojik kaygıları görünür kılan yönetmenler ile birlikte Türkiye sinemasında oluşan yeni dalga, anti-kahramanlarıyla Ortaçağ’ın Satürn çocuklarını akıllara getirmektedir. Bu noktadan hareketle Nuri Bilge

Ceylan'ın “*Taşra Üçlemesi*” incelenmiştir. Soruşturma geneldir; zira melankoli ve sinema arasında, bir başka çalışmaya konu olabilecek geniş kapsamlı bir ilişki söz konusudur.

Nuri Bilge Ceylan'ın 1996 yılında yönettiği “*Kasaba*”, yönetmenin ilk uzun metrajlı filmi ve “*Taşra Üçlemesi*”nin ilk filmidir. “Kasabanın / köyün delisi” figürüne yer veren film, okula giden çocukların kasabanın delisiyle alay etmeleri, karla kaplı sokakta deli düştükçe gülmeleri, onlar güldükçe delinin yere düşmesi ile başlamaktadır. Bir sınıfı mekan olarak seçen ilk bölümüyle “*Kasaba*”, toplumsallaşamayan, kendini ait hissedemeyen, huzur bulamayan anti-kahramanlara da gönderme yapmaktadır; zira halihazırda toplumsallaşmanın ilk ve en önemli araçlarından biri olan okulda, öğretmenin okunmasını istediği konu başlıkları, “aile bireyleri arasında sevgi saygı bağları, toplum hayatını düzenleyen kurallar” olacaktır.

Film boyunca sıkışmışlığı, gitme istediği, aidiyeti sorgulayışı ve sessizliğiyle perdede yer alan Saffet'in (Mehmet Emin Toprak) yalnızca lunaparka benzer bir eğlence alanındaki gülümseyen, huzurlu hali, yeniden Dionizik kültüre gönderme yapmaktadır; zira Serdar Öztürk, insan bedeninin mikro bir mekan olarak var olduğu sürece iktidar tarafından denetim ve baskı altına alınmak istendiğini, dionizik bir mekan olarak pazaryerinin ise yalnızca alışveriş etkinliklerinin gerçekleştiği bir mekan değil, insanın bedensel aktiviteleriyle, iktidara karşı direniş sergilediği bir mekan olduğunu belirtmektedir. Pazaryerlerinin karnavalesk ortamı, hiyerarşik ilişkilerin, toplumsal normların ve yasakların ilgasını imlediği gibi buradaki gülme, eğlenme ve gündelik hayatta mümkün olmayan iletişim biçimleri, iktidarı askıya ve alaya alan bir boyuta da işaret etmektedir (2012:45-48). Delilik ile dionizik kültür yakınlığından, Saffet'in melankolik ruh haline doğru hareket edildiğinde, onun bir “Satürn çocuğu” olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Üçlemenin ikinci filmi olan, “*Mayıs Sıkıntısı*”nda (1999) –ki filmin adı dahi melankoliyi çağrıştırmaktadır- Muzaffer'in doğup büyüdüğü kasabaya film çekmek üzere gelişi konu edinilmektedir. Film, Saffet'in gergin bekleyişi ile başlar. İstanbul'a gitme hayalleri kuran Saffet üniversite sonuçları istediği gibi gelmeyince fabrikada çalışmaya başlamış, ne var ki bu işte de umduğunu bulamamıştır. Muzaffer'in ise film

çekimini oldukça önemseydi; fakat filmle aldığı hayatlar karşısında ise duyarsız kaldığı görülmektedir. Muzaffer’le İstanbul’a gideceği umuduna sarılan Saffet için sonuç yine olumlu olmaz; zira çekimlerini bitiren yönetmen, İstanbul’a gelmesinin doğru bir karar olmayacağı yönünde bir kanaat bildirmiştir.

“*Taşra Üçlemesi*”nin son filmi “*Uzak*” (2002), bu kez Yusuf olarak izleyici karşısına çıkan Mehmet Emin Toprak’ın kasabadan ayrılışı ile başlamaktadır. Hemşehrisi olan Mahmut’un (Muzaffer Özdemir) yanına, İstanbul’a gemilerde iş bulmak amacıyla giden Yusuf, Mahmut tarafından sıcak karşılanmayacak, beklediği iş fırsatını da yakalayamayınca eşyalarını toplayıp Mahmut’un yanından ayrılacaktır. Melankolik kişinin toplumla kurduğu mesafe, içe dönüklük, duyarsızlık ve kaybetmişlik hissi Mahmut’un da karakter özelliklerindendir. Aydoğan, 1990 sonrası Türkiye sinemasında hastalık temsillerini incelediği çalışmasında, filme büsbütün sirayet eden melankoli halini şu sözlerle ifade etmektedir:

“Melankoli, içsel sıkıntı ve dışarıda kalmışlık; toptan bir yabancılaşma biçiminde Uzak filminin geneline yayılmıştır. Aidiyetsizlik, hedonizm, dışarıda kalmışlık ve melankoli arasında yakın bir ilişki söz konusudur. Dünyaya fırlatılmışlık, anlamsızlık ve sürekli sona doğru evrilen anlamsız bir yaşam, melankolinin temel kaynağıdır. Ancak melankolinin özünde ortaya konamayan bir iktidar arzusu ve kabul edilmiş bir çaresizlik, kaybetmişlik duygusu vardır. Mahmut, melankolinin nesnesiz yasını tutan melankolik bir karakter olarak resmedilir.” (2018).

Aydoğan aynı zamanda, filmin son sahnesinde aydınlatmanın verdiği solgun güneş ışığı izleniminin Albrecht Dürer’e ait “*Melencolia I*” isimli tabloda yer alan “kara güneş” imgesiyle ilişkilendirilebileceğini belirtmektedir (2018). Teber’e göre ise gravürde yer alan kometin Satürn kometi mi yoksa bizzat Satürn mü olduğu hala bilinmemektedir. Teber, Dürer’in 1514 yılında yaptığı alegorik gravürün ruhbilim dünyasında ayrı bir yere sahip olduğunu; zira söz konusu eserin, 1500’lü yıllara hakim olan dinbilim, felsefe, matematik, sanat gibi pek çok alana dair yapılmış hesaplaşmaların tümüne yer verdiğini belirtmektedir. Eser her “bakış”ta farklı bir denklem kurmaya müsait, gizemli bir evrendir ve yeniden ve yeniden yorumlanmaya

açık yapısı sayesinde yüzyıllardır “tükenmemiştir.” Etrafındaki pek çok imgeyle birlikte, melankolik, kanatlı bir kadının rahatsızlık hissi veren bir zeminde otururken yer aldığı gravür, kadının çökkün haline ve çevresinin dağınıklığına rağmen, gözlerindeki canlı ve enerjik bakışları yansıtmaktadır. Teber’e göre, belki de 2500 yıldır tartışılabilen melankoli yaşamı da böylesi bir çelişkiyle açık olmaktadır (2013:15-38).

Dürer’in ve annesinin sıklıkla melankoli krizleri yaşadıkları; kendisini yalnız, mutsuz ve terk edilmiş hissettiği yıllarda Erasmus’la çok yakın bir dostluk kurdukları bilinmektedir (Teber, 2013:63-70).

Zeki Demirkubuz yönetmenliğindeki “Yazgı” (2001), “İtiraf” (2001) ve “Bekleme Odası” (2003) filmleri, “Karanlık Üzerine Öyküler” üçlemesini oluşturmakta ve söz konusu filmlerinin anti-kahramanları benzer özellikler taşımaktadır. Genel olarak umutsuz, toplum dışı ve kayıtsız karakterler, melankoli özellikleri göstermektedir. Cemal Şan’ın “Aşk, Ruh ve Akıl Üçlemesi”ni oluşturan filmleri “Zeynep’in Sekiz Günü” (2007), “Dilber’in Sekiz Günü” (2008) ve “Ali’nin Sekiz Günü” (2009) kendi hayatlarına sıkışmış karakterleri ile yalnızlığın, dışarıda kalmanın ve melankolinin sinemadaki diğer örneklerini oluşturmaktadır. Ek olarak, Tayfun Pirselimoglu’nun “Pus” (2009) ve “Ben O Değilim” (2013); Muzaffer Özdemir’in “Yurt” (2012) ve Nuri bilge Ceylan’ın “Ahlat Ağacı” (2018) filmleri, melankoli ve sinema ilişkisi bağlamında değerlendirilebilecek filmlerden yalnızca birkaçıdır.

4.1.2.2 Her Köye, Kasabaya, Mahalleye En Fazla Bir Deli

Bölümün odak noktası, köyün, kasabanın, mahallenin delisi ve söz konusu rollerin film anlatısına katkısı olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda ele alınan filmlerin temalarına yer verilecek ve anlatıya katkı sunan deli karakterler, benzerlikleri, farklılıkları ve işlevleri bakımından değerlendirilecektir. Bu bölümde köyün delisi kalıbını tartışmak adına; “Vizontele” (Yılmaz Erdoğan ve Ömer Faruk Sorak, 2001), “Vizontele Tuuba” (Yılmaz Erdoğan, 2004), “Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak” (Ahmet Uluçay, 2004), “Abimm” (Şafak Bal, 2009), “JanJan” (Aydın Sayman, 2007), “Kosmos” (Reha Erdem, 2010), “Nar” (Ümit Ünal, 2011), “Meş” (Yürüyüş, 2011,

Shair Abdi), “*Delisin Delisin*” (Tolga Baş, 2014); “*İki İyi Çocuk*” (Mehmet Demir Yılmaz, 2018) filmleri örnek verilecektir.

Yılmaz Erdoğan’ın 2001 yılında gösterime giren filmi “*Vizontele*”, hafızalara kazınan replikleri, popüler oyuncularını bir araya getiren kadrosu ve “köyün delisi” imgesini perdeye yansıtan “Deli Emin”i ile Türkiye popüler sinemada delilik örnekleri arasında önemli bir yere sahiptir. Senaryosunu Erdoğan’ın yazdığı, yönetmenliğini ise Ömer Faruk Sorak ile birlikte üstlendiği “*Vizontele*”de olaylar, 1974 yılında Hakkari’nin bir kasabasında geçmekte, gazetelerin bile iki gün sonra ulaştığı bu kasabaya televizyonun gelişi anlatılmaktadır. Devlet yetkililerinin belediye başkanına bir televizyon ve vericisi teslim edip gitmeleri, tüm kasabalıda hem tatlı bir heyecana hem de paniğe yol açarken, belediye başkanının elektronik aletler konusunda hayli becerikli olan köyün Deli Emin’inden yardım istemesiyle başlayan olaylar, ikilinin dağ tepe arşınlayarak televizyonda yayın bulma çabalarıyla devam edecektir. Yayın bulunamadıkça kasaba halkının alaycı tavırları artar, umutlar sönmeye başlar; derken, beklenmeyen bir anda kasaba halkı televizyona kavuşacaktır. Topluca izlenen ilk “ajans”ta dönemin başbakanı Bülent Ecevit’in Kıbrıs harekâtına dair açıklamaları yer alır. Hemen ardından Kıbrıs’ta hayatını kaybeden askerlerin isimleri açıklanıp fotoğraflarının ekranda belirmesi, kasaba halkı için, özellikle de belediye başkanı ve ailesi için şaşırtıcı, yıkıcı bir an olmuştur; zira başkanın oğlu Rıfat, operasyon sırasında hayatını kaybeden erlerden biridir.

Hilmi Tezgor’ün aktardığı “köyün delisi” kavramına dönülecek olursa; köyün delisi, sosyal bir rol olarak “köyün dahisi” ile benzeşmekte, kavram, sosyo-politik bağlamda ise Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinin “saray soytarısı” kavramıyla ilintilendirilmektedir (2017:111). Aynı zamanda kavramın ortak bir toplumsal kabul ile belirli özelliklere sahip olduğu düşüncesinin varlığına dikkat çeken Tezgor, söz konusu özellikleri şöyle sıralamaktadır:

“ “Her köyün bir delisi vardır” denir ve bu deliler aşağı yukarı birbirine benzer. Örneğin sürekli hareket halindedir; ya dolanıp durur ya da hiç ortalıklarda görünmez. Çoğu zaman elinde, sırtında, cebinde takıntılı olduğu bir obje vardır. Genelde konuşmaz, iletişime girmez, ama girerse bir şey, çoğunlukla da sigara istiyordur. Ortadan kaybolduğunda eksikliği kısa sürede hissedilir. Köy halkının

ona karşı –genelde- olumsuz bir tavrı yoktur. Yeri geldiğinde ona yardım eder, yemek verir, yol gösterir, ama çoğunlukla görmezden gelir. “Delidir, ne yapsa yeridir” denir. Bazense laf atar, takılır, kendi arasında fısıldaşır, ama genelde onu uzaktan uzağa kollar.” (2017:111).

Deli Emin, kasabanın delisi tipiyle paraleldir; zira kasabanın hem delisi hem dahisi rolündedir: Kendine bir duş icat etmiştir, ayakkabıdan bile radyo yapabilmektedir, artık hayatta olmayan annesinin en sevdiği türküyü ona dinletebilmek için bitmeyen pil yapar ve radyo yayınlarını kabre ileten bir sistem kurar, hatta “resmili radyo” fikri, onun aklına zaten gelmiştir. Benzer bir şekilde bazı kasabalılar tarafından ermiş, şeyh olduğu düşünülmektedir. Sürekli hareket halindedir ve genellikle herkes tarafından kollar, sevilir; fakat aynı zamanda karşısında yapılan jestleri tekrarlamaktan kendini alıkoyamadığı için, eğlenilen, dalga geçilendir ve bu bağlamda filmin güldürü öğelerinden birini de oluşturmaktadır.

“*Vizontele*”nin devam filmi “*Vizontele Tuuba*” (2004) 1980 yazını, 12 Eylül askeri darbesinin hemen öncesini konu almaktadır. Deli Emin bisikletten motora terfi etmiş, radyo yerine televizyon tamiri ve tabelalar yapmaya başlamış, bu kez de kendine bir asansör icat etmiştir. Darbe öncesinde artan siyasal ve toplumsal gerilim ve kutuplaşmanın mizahi bir anlatımını içeren film, kütüphanesi olmayan kasabaya kütüphane müdürü olarak sürgün edilen Güner Bey ve ailesinin kasaba halkı ile giriştiği inşa işini, Güner Bey’in kızı Tuba ile Deli Emin’in arkadaşlığını konu edinir. Kütüphane açılıp kitapla doldurulduğunda ise ordu yönetime el koyacak, kasaba gençlerinin büyük bir bölümü ve Güner Bey askeri araçlarla rotası, varış noktası, süresi bilinmeyen uzun bir yolculuğa zorlanırken, Emin ve Tuba da birbirlerini hiç unutmama sözü vererek ayrılacaklardır.

Aynı yıl gösterime giren “*Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*”, köyün delisi kavramına atıf yapılabilecek bir diğer yapımdır. Filmin yönetmeni Ahmet Uluçay, çocukluğunda tanıştığı sinemadan çok etkilenir ve resimleri oynatan bir makineye sahip olabilmek için yakın arkadaşı İsmail Mutlu ile yıllarca sürecektelice bir çalışmanın içine girer. Sonunda, ileride makine mühendisi olacak arkadaşı ile

filmleri oynatan bir makine icat etmeyi başarmış ve köyde film gösterimlerine başlamışlardır. “*Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*” Uluçay’ın çocukluk yıllarına dair pek çok anısını içermektedir: İçinde büyüdüğü gölgeler dünyası, gölgelerin canlandığı hayal dünyası ve hayallerin doruğa çıktığı sinema (Pay:2010:15-19)...

Filmin merkezinde Karpuzcu çırağı Recep’le berber çırağı Mehmet’in yokluklar içinde film oynatan bir makine yapabilmek için gösterdikleri çaba yer alırken, aynı zamanda köylü oldukları için kasabada hor görülen bu gençlerin günlük yaşamları ve Recep’in kasabalı Nihal’e olan aşkı konu edilmektedir. Recep ve Mehmet, resimleri gımlıdatma işinde köyün delisi Ömer’le ortaklırlar. Cinlerin, perilerin, gölgelerin içinden geçip eski, yırtılmış sinema filmlerini sakladıkları odada resimleri hareket ettirebilmek için var güçleriyle çalışan bu üç arkadaş, sonunda çabalarının karşılığını alacak ve filmi oynatmayı başaracaktır. Deli Ömer’in Recep ve Mehmet dışında kimseyle iletişime girdiği görülmez. Dahası filmi oynatmayı başardıkları ana kadar, Ömer’in hiç konuşmadığı görülmektedir. Asasını yanından ayırmayan, köylülerin kendilerini sakınmadığı Deli Ömer, resimlerin hareket etmeye başlamasıyla konuşmuş, cebinden nişanlısına ait bir resim çıkararak onun da beyaz perdede canlanmasını istemiştir. Böylece izleyici Ömer’in deliliğinin, nişanlısının kaybıyla başladığı bilgisini edinir. Perdede de olsa dirileceği fikri, Ömer’in ortaklarıyla sözselsel bir iletişim kurmasını sağlamıştır. Kasabaya makineleri için pil almaya giden Recep ve Mehmet’in gelişini sabaha kadar bekleyen Ömer, nişanlısı perdede belirmeyince önce perdenin, ardından duvarın arkasında onu aramaya koyulmuş, köpek havlamasına karışan horoz seslerinden ürküp duvardan düşünce de sinirlenip makineye, filmlere dair ne varsa parçalayıp atmıştır. Recep ise sevdiğinin kasabadan ayrılışını sindirmeye, duyumsadığı hüznün ve hayal kırıklığını atlatmaya çalışmaktadır. Filmin sonunda üç ortağın uzanmış ve karşılardaki resimden denizi izlerken görülmesi, gidenlere, yırtılanlara, kopanlara rağmen umudun sürdüğünü göstermektedir.

Şafak Bal yönetmenliğindeki “*Abimm*” (2009), zeka geriliği yaşayan Arif ile kardeşi Çetin’in hikayelerini konu alır. Çetin, babasının ölümüyle hem bir kardeşi olduğunu hem de kardeşinin “aklı kıt” olduğunu öğrenmiş ve ona sahip çıkmaya karar vermiştir. Kardeşlerin halası tarafından Arif’in “çocuk gibi” oluşuna sıklıkla vurgu

yapıldığı görülmektedir. Antikacı Ömer'e teslim etmek için aldığı arabayla babasının cenazesine giden Çetin, Antalya'ya olan yolculuğunda Arif'i de yanına alır. Tesadüfen keşfettikleri para ile kaçmaya karar veren ikilinin maceralarını aktaran film, deliliğin sinemada komedi türündeki temsiline bir örnek oluşturmaktadır. Gücünü kontrol edemeyen, iyiyi kötüyü ayırt edemeyen Arif, filmin sonunda hem silahlı hem de tehlikeli olduğu gerekçesiyle öldürülmüştür.

“*JanJan*”⁴ (Aydın Sayman, 2007), benzer bir delilik çehresini sinemaya yansıtmaktadır. Almanya'da yaşayan abisinin Murtaza'ya emanet ettiği Janjan lakaplı Deli Sadık, kasabalı tarafından kabul görür, çocuk gibi kollanır; fakat herkesin dede diye hitap ettiği Murtaza'nın 17 yaşındaki Güzel'le evlenmesi (Güzel'i babasından ev ve tarla karşılığında satın alması), Sadık'ın tüm kasaba halkıyla olan ilişkisindeki kopmanın başlangıcı olacaktır.

Güzel'in gençliği, güzelliği ve bu güzelliğin Murtaza'yla heba olduğu, olacağı tüm kasabalının ortak derdi ve gündemidir. Erkeklerin kahvehanelerde, kadınların ev gezmelerinde, gençlerin kafelerde, sokaklarda uzun uzadıya bu evliliği konuştuğu; aynı zamanda pek çok kişinin Güzel'i görmek için eve doluştuğu görülür. Güzel'i görebilmek için sıraya giren kasabanın genç erkekleri, Sadık'ı sistemli bir biçimde, gerek cinsel içerikli konuşmalarla, gerek porno filmler izleterek genç kadına yanaşması için kışkırtırlar.

Sadık, Güzel'i gördüğü ilk an ona aşık olmuştur. Daha doğrusu filmin iddiası bu yöndedir; zira film süresince Sadık'ın aşktan çok tacize göz kırpan fiziksel yaklaşmaları görülmektedir; fakat Güzel, bu ani yaklaşmalardan rahatsızlık duymaz, Sadık'ın niyetinin iyi olduğundan katı suretle emindir. Git gide yaklaşan çiftin birlikteliği, Güzel'in hamileliğiyle sonuçlanır. Kasabalıya göre Murtaza'nın ileri yaşı bu hamileliğe müsaade etmeyecektir. Bu andan sonra kasabalının gözünde Sadık korunması gereken bir zavallı değil, kovulması gereken bir namussuzdur artık.

Sadık'a yönelen bu bakıştaki değişim, onun aşık olmasıyla değil, cinselliği keşfedişiyle başlamaktadır. Eski Ahit'e göre “Bilme Ağacı”ndan yiyen Adem ve Havva,

⁴ JanJan filmi, çalışmanın temellendiği Foucaultcu perspektif bağlamında aşk, cinsellik ve delilik ilişkisine yer veren anlatısı nedeniyle detaylandırılmıştır.

Aden'den kovulur ve cezalandırılır. Fakat burada dikkati çeken nokta, meyveyi yiyen çiftin çıplaklığını “bilmesi”dir; zira çağrılarına cevap vermeyen Adem’e sebebini soran tanrı, onun çıplak olduğu için huzuruna gelmediğini, utandığını öğrenmiş ve şöyle sormuştur: “*Sana çıplak olduğunu kim söyledi*” (Yaratılış:3). Adem ve Havva yasayı ihlal etmiş, meyveyi yemiş ve üreme bilgisine kavuşmuştur. Nitekim, sıra cezaya geldiğinde tanrı Adem’i yiyeceğini elde etmek için çalışmakla, alın teri dökmekle cezalandırırken Havva’yı çocuk doğurmakla cezalandırmıştır (Yaratılış:3).

Görüldüğü gibi cinsellik, masumiyetin kaybı anlamına gelmektedir. Ayrıca çağlar boyunca aşk ve delilik arasında çeşitli bağlantılar kurulmuş ve aşk, aklın aşkı ve akıl bozukluğunun aşkı olmak üzere iki farklı kavrayışla ele alınmıştır. Örneğin eşcinsellik, akıl bozukluğunun aşkıdır ve bu kavrayış ile birlikte yavaş yavaş deliliğin katmanlarında yer almaya başlayacaktır; zira modern çağ da eşcinselliği oldukça uzun bir süre akıl bozukluğunun içine yerleştirmiştir. Psikanaliz, her türden deliliğin, köklerini cinsellik içine saldığını kabul eder. Cinsellik her daim ve kuvvetle muhtemel her kültürde bir çeşit zorlama sistemiyle bütünleştirilmiştir. Batı kültüründe de cinsellik akıl ile akıl bozukluğu arasında, sağlık ile hastalık, normal ile anormal arasında paylaşılagelmiştir (Foucault, 2017:150). Aşkın “delice” biçimleri toplumsal kabulün dışında yer alırken, benzer bir durum deli olanın aşkı için de geçerlidir. Nitekim Sadık’ın cinselliğini keşfetmesi, onu masumluğundan ayırmış, bir namussuza dönüştürmüştür. Böylece görüldüğü yerde dayak yemeye başlar, yüzüne tükürülür, çocuklar tarafından taşlanır, kasabadan ilelebet kovulmak istenir, o da yetmez, mutlaka öldürülmesi gerektiğine karar verilir, linç girişimleri başlatılır. Söz konusu eylemlerin bayrak tutanları, kasabanın gençleridir ve bu durum oldukça dikkat çekicidir; zira Sadık’ı namussuz olmakla suçlayan, ölümünü hak gören gençlerin, Güzel’e tecavüz etmek için bin dereden su getirdiği bilinmektedir. Bu sırada Güzel, Muzaffer tarafından babasının evine yollanmıştır. Abisi genç kadını dövdüğü sırada (konu yine namustur) Sadık yetişir ve bebeği de alan ikili kaçıp kömür ocağına sığınır.

Günlerce kömür ocağından çıkmamaları, arama ekibinin eli boş dönmesi kasaba halkı tarafından şaşkınlıkla karşılanmış, sonunda olanlara anlam veremeyen halk bu kez de Sadık’ın “Rabbin yanına çıktığına, erdiğine, kırklara karıştığına” dair söylentiler

yaymaya başlamıştır. Filmin sonunda Sadık'ın evi ilahiler eşliğinde yeşile boyanır, gizlendiği kömürlüğün kapısında dualar okunur, kapıya çul çaput bağlanıp dilekler tutulur. Dram türündeki film, köyün delisi imgesi üzerinden damgalanmayı ve toplumsal ikiyüzlülüğü beyaz perdeye aktarmaktadır.

Yönetmeni Reha Erdem'in şaman kültüründen öğeler barındırdığını belirttiği (<https://www.evrensel.net/haber/197594/insan-olamiyoruz>) “*Kosmos*” (2010), kim olduğu, nereden geldiği belli olmayan bir “tanrı misafiri”nin kasabaya girişiyle başlar. İşi, kimliği, kimsesi yoktur; ama adı vardır: Battal; “*Yani işe yaramaz, “çerçöp”, işsiz güçsüz.*” (Tabak, 2012:12). Yönetmenin işaret ettiği yoldan hareketle; şaman kültürü, kötü ruhlar tarafından ele geçirilmiş, bilinç ve irade dışı hareket eden; ruhu başka alemlerde dolaşma yeteneğine sahip olan ve iyilik yapmakla mükellef “özel statülü” bir deliliğe işaret etmektedir. “Özel” olma durumu iyilik yapma yükümlülüğünden ileri geldiği gibi aynı zamanda şamanın seçilmişliğinden ileri gelir. Şaman, deli değildir; fakat şamanlık kültürel bir deliliktir. Şamanlığın kökeninin yarı at, yarı boğa, yarı kurt gibi tanrısal varlıklara bağlanması ve gerçekleştirilen ritüeller sırasında şamanın bu hayvan seslerini, hareketlerini taklit etmesi; çığlıklar atıp bayılması; insanlardan uzak, yalnız bir hayatı tercih etmesi ve bir şifacı, büyücü olma özellikleri (Bayat, 2018:35-57), Battal ile bağdaşmaktadır. Aynı zamanda yönetmenin filminde at, boğa ve kurdun ekrana sıklıkla geldiği görülmektedir. Bu noktada tıpkı şamanın deli olmaması gibi, şaman kültürüne dair ayrıntıların hissedildiği Battal'ın da deli olmadığını belirtmek gerekmektedir. Nitekim Bayat şaman için: “*O akıldan akıllı olacak kadar akıllı, deliden daha çok delilik yapacak kadar da delidir*” (2018:36) demektedir.

Davranışları, sözleri, alışkanlıkları tuhaf karşılanırsa da ağırları dindirme, hastaları iyileştirme, ölüleri diriltme yeteneği olan Battal'a kasabalı tarafından kutsiyet atfedilmiş; “sağ köpek ölü aslandan iyi, insan ve hayvan arasında bir fark yok, ölüler için ölüm yok” minvalindeki sözleri garipsenip anlaşılmassa da kendisi “ulu, derviş bir şahsiyet” olarak kabul görmüştür. Çalışmaya yanaşmaz, çalışmaktan çoktan yüz çevirmiştir, onun tek isteği aşktır. Reha Erdem, tam da bu özelliğinden ötürü, ister meczup densin ister denmesin, “*Kosmos benim kahramanım*” diyecektir (<https://m.bianet.org/bianet/siyaset/153167-reha-erdem-jin-den-sonra-konusmak->

zorunda-kaldım). Ne var ki zaman içinde iyileştirdiği insanlardan bazılarının durumu kötüleşmeye başlamıştır. Böylece kasabalının tepkisini çeken Battal, filmin sonunda yeniden insanlardan uzaklaşmak zorunda kalacak, kasabayı terk edecektir.

Ümit Ünal'ın 2011 yılında çektiği “*Nar*” filminde köyün delisi Mannak Noni, öncül örneklerinin aksine kadındır ve perdede yalnızca birkaç dakika görünmüş olmasına rağmen apartman görevlisi Mustafa'nın girdiği vicdan muhasebesine neden olduğu için anlatıda önemli bir yere sahip olmaktadır. Doktor Sema'nın servisinde gerçekleştirilen müdahale sonrası hayatını kaybeden 2 aylık bir bebek için düzenlenen ölüm raporu, ölümün annenin kusuru olduğu bilgisini içermektedir. Bebeğin annesi rapordan sonra bunalıma girmiş, aklını kaybetme eşiğine gelmiştir. Böylece falcı anneanne, Doktor Sema ve Deniz'in birlikte yaşadığı eve giderek, raporun değiştirilmesini talep eder ve Deniz ve Mustafa'yı rehin almasıyla başlayan süreç filmdeki tüm karakterlerin kendi hayatlarına dair bir yüzleşme içine girmesiyle sonuçlanır. Köyün delisi Mannak Noni'yle birlikte olan Mustafa, onun çocuklar tarafından taşlanmasına göz yummuştur; fakat bu kez hatalı doktor raporuna göz yummayarak polislerin gelmesini, olayın resmi makamlara intikal etmesini sağlamıştır.

Shair Abdi'nin yönettiği “*Meş*” (Yürüyüş, 2011), Nusaybin'de 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle birlikte mahallenin delisi Xelilo ve çevresinin değişen, yok olan, eksilen hayatlarını konu almaktadır. Her ne kadar 12 Eylül ekseninde yaşanan baskı ve hak ihlalleri konu edilse de Xelilo'nun öyküsü, en başından itibaren bir başkaldırı öyküsüdür. Bu nedenle film, öncül örneklerinden farklı olarak, köyün delisine politik bir anlam yüklemektedir. Ailesinin yanından ayrılıp boş bir dükkanda yaşayan Xelilo, her sabah çıkıp hükümet konağının önünde hiç durmadan bir aşağı bir yukarı yürümektedir; etrafındaki insanlarla, sigaralarını ağızlarından kapmak dışında bir iletişim kurmamaktadır. Gerçekleştirdiği bu itaatsizlik, her koşulda, her durumda yinelenir, öyle ki askeri darbe dahi onu yürüyüşünden alıkoymamış, komutanın ağzından sigarasını kapmaktan geri durmamış, sonunda maruz kaldığı dayığa rağmen, darbe komutanına bir de tokat indirmiştir. Çocuklarla ilişkisi ise farklıdır, özeldir. Kürtçe çekilen filmde sokaklarda sakız satan Cengo ve Xelilo'nun hiç konuşmadan kurdukları dostluk filmin anlatısında önemli bir yer edinmektedir; zira onun sessizliği,

Kürtçenin yıllarca yasaklı oluşuna bir gönderme olarak okunabilir. Kardeşinin cin çarpmıştır diye hocalara, hastadır diye doktorlara götürdüğü Xelilo, tüm ısrarlara rağmen tek kelime etmez, yalnızca yürür. Gece yaraları baskınlarına rağmen, kitaplar yakılırken, yargısız infazlar gerçekleşirken ve tüm ülke sessizliğe gömülürken Xelilo'nun yürüyüşü devam edecektir. Bu bağlamda Xelilo'nun deliliği, itaatsizliği, ihlali, başkaldırısı imler. Ne var ki ordu hariç herkese yasaklanmış sokaklarda izmarit toplarken fark edilen, yaşadığı dükkanda ağzında sigarasıyla öylece otururken bulunan Xelilo, tek bir söz etmese de öldürülecektir.

“Delisin Delisin” (2014), Azize Zade Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'nden firar eden dört delinin öyküsünü aktarır. Tolga Baş yönetmenliğindeki filme göre kaçanlar, paranoid şizofren, mental retardasyon, bipolar bozukluk tanılarında sahiptir; fakat filmde söz konusu teşhislere dair bir ibare yer almamaktadır. Bir hastanın ise teşhisi konulamamıştır. Komedi türündeki film, hastaların hasta nakil aracılığıyla kaçıp Burcu adında bir kokain satıcısıyla sürdürdükleri yolculuğu anlatmaktadır.

“İki İyi Çocuk” (Mehmet Demir Yılmaz, 2018), Hatay halkı ve idarecileri tarafından tanınıp sevilen, resmi törenlere resmi polis kıyafetiyle katılmasına izin verilen Deli Serdar ile kente yeni atanan polis memuru Ercan'ın dostluğunu anlatmaktadır. Bu bağlamda film, köyün/kasabanın delisi tipinin anlatıya katkı sunduğu bir diğer örnek olmaktadır.

Görüldüğü gibi köyün/kasabanın delisi, yeni dönem Türkiye sinemasında çoğunlukla güldürü unsuru olarak yer almaktadır. *“Meş”* filminin delisi Xelilo darbe yönetiminin katı kurallarını yok sayması ve darbe yöneticisine attığı tokatla diğer örneklerden ayrılmakta; ne var ki filmin sonunda öldürülmektedir. *“Vizontele Tuba”*nın 12 Eylül askeri darbesi ortamında şekillenmiş öyküsünde ise Deli Emin, darbe ile çizilen çerçevenin dışında bir eylemde bulunmamasından ötürü, Xelilo ile benzerlik göstermemektedir.

4.2. 2000-2018 Yılları Arasında Aklın Sınırlarını Aşanlar

“Enayilerle bilgelerin cem olduğu yerdeyim:

Tümü de ben, ben olayım istiyorum, hepsindeyim,

Hem güvercin, hem yılan, domuz olmak hevesindeyim.”

Friedrich Nietzsche (2019b:39)

Aklın sınır aşımı, gerçekliğin kaybıyla ilintilidir ve bu bölüm, gerçekliğini kaybeden karakterlerin sinemada yansıma biçimlerini ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu amaçla, Türkiye sinemasında gerçeklik algısı dağılan ya da tümünden yok olmuş karakterlerin yer aldığı 20 film, karakterlerin film anlatısındaki işlevlerine göre bölümlere ayrılarak incelenecektir.

⁵Çalışma kapsamında, belirtilen süre içinde deliliği tema olarak alan tüm filmler izlenmiş; fakat “*Sivil*” (Levent Çetin, 2014), “*Eşik*” (Ayhan Salar ve Erkan Tahhuşoğlu, 2016) ve “*Bekçi*” (Durmuş Akbulut, 2018) filmlerine ulaşamamıştır. “*Sivil*”, askerden döndükten sonra sivil hayata uyum sağlamaya çalışan bir gencin kabuslarını konu edinmektedir (<http://www.beyazperde.com/filmler/film-233799/>). “*Eşik*”, iki ayrı kuşaktan kadının, deliliğin eşiğinde devinen hikayesini aktarır (<http://ankarasinemadernegi.org/wp-content/uploads/Feature-Films-Catalogue-2017.pdf>). “*Bekçi*”, bir kasabada mezarlık bekçiliği yapan ve içinde bulunduğu sosyal çevreden kopuk bir yaşamı tercih etmiş Salih’in zamanla gerçeklikten kopuş hikayesini sinemaya taşımaktadır (<https://bekcifilmi.com/>).

4.2.1 Güldürü Unsuru Olarak Delilik

Çalışmanın bu bölümünde, belirtilen tarih aralığında hezeyanlı karakterlere güldürü unsuru olarak yer veren “*Neredesin Firuze*” (2004, Ezel Akay) ve “*Gerçek Kesit Manyak*” (2018, Onur Ünlü) filmleri incelenecektir.

⁵ Belirtilen Filmlere yapım şirketleri kanalı ya da sosyal medya aracılığı gibi pek çok farklı mecradan erişilmeye çalışılmış; fakat sonuç alınamamıştır.

Şizofren bir kadının Unkapanı kasetçiler çarşısında bir plak şirketine sponsor olması ile gelişen olayları konu alan Ezel Akay yönetmenliğindeki “*Neredesin Firuze*” (2004), parçalanmış gerçekliğin sinemada komedi türünde var olduğu filmlerden biridir. Televizyondan genç şarkıcı Ferhat Can’ı gören Firuze, Ferhat’ın kendisine aşık olduğuna inanır ve ona gereken desteği sağlamak için Unkapanı’na, bağlı olduğu şirkete giderek sponsor olmak istediği belirtir ve hemen bir banka hesabı açar. Filmin sonunda Firuze’yi bulan Ferhat, onun gerçekte şizofren olduğunu (doktorunun söylediğine göre son dönemde erotomani özellikleri de göstermektedir), onun aracılığıyla görüştüğü tüm kişilerin de grup terapisine katılan hastalar olduğunu öğrenecektir; fakat umutlar bitmez, filmin sonunda Ferhat aradığı şöhrete kavuşur ve buna en büyük katkıyı Firuze’nin yaptığını sıklıkla dile getirir.

Gazetelerin üçüncü sayfa haberlerini konu alan, absürt diyalogları, amatör oyunculukları ve tekrar eden oyuncularıyla oldukça dikkat çeken 90’lı yılların “reality show” programı “*Gerçek Kesit*”, programın “Sarı Bıyık”ı Cahit Kaşıkçılar’ın senaryosu ve Onur Ünlü’nün yönetmenliğiyle, “*Gerçek Kesit Manyak*” adıyla 2018 yılında sinemaya uyarlanmıştır. Filmde anlatıcıya (Perihan Savaş) ve hikayeye konu olan kişi ya da ailenin yakınlarının yüzleri karartılarak yapılmış röportajlarına yer verilmesi, dekor ve kostümlerin benzerliği, hikayenin programla özdeşleşmiş olan Rıza’ya odaklanması, programa özgü detayların sinema filmine oldukça yakın bir biçimde aktarıldığına dair örneklerden bazılarıdır. Komedi türündeki film (bizzat filmin anlatıcısının aktarımına göre), annesiyle obsesif bir ilişkisi olan ve bu nedenle sosyal hayatında başarısızlık yaşayan Rıza’nın dönüşüm hikayesine odaklanmakta, yaşadığı dönüşümle bir “manyak” haline gelişini perdeye yansıtmaktadır. Annesinin ölümünü kabullenemeyen Rıza, zaman içinde ölen annesiyle özdeşleşir ve onun kıyafetlerini giyip sesini taklit ederek kendiyi koyu sohbetlere girişmeye başlar. Gerçeklik duygusunun kaybı ile birlikte mahalleye yeni taşınan Serpil’le evlendiğine ve çocukları olduğuna inanmaya başlamış, Serpil’e bakıp iltifat ettiği gerekçesiyle kardeşini öldürmüştür. Filmin sonunda Serpil ve patronu Erol’u parkta baş başa görür. Erol’un kadına evlenme teklif etmesiyle kendinden geçen Rıza, her ikisini de taşla öldürmüştür. Bu noktada anlatıcının devreye girerek Rıza’nın dönüşümünü tamamlayıp bir manyağa dönüştüğünü belirtmesi ile film son bulmaktadır.

4.2.2 Dram Filmlerinde Delilik

“Nereye? Nereye? Bir burada duyarım seni bir orda

Ey Görkemli! Ve ezgi sarar yeryüzünü çın çın.

Nerde sona erersin sen? Ve nedir, nedir

Bulutlar üstündeki, ve ah, neyim var benim?”

Friedrich Hölderlin (2019: 121)

Çalışma kapsamında incelenen 20 filminden 5’ini dram filmleri oluşturmaktadır. “*Anlat İstanbul*” (Yücel Yolcu, 2005), “*Cennet*” (Biray Dalkıran, 2007), “*Karanlıktakiler*” (Çağan Irmak, 2009), “*Gişe Memuru*” (Tolga Karaçelik, 2011), “*Çekmeceler*” (Caner Alper ve Mehmet Binay, 2015) filmlerinin tartışıldığı bu bölümde ek olarak, Freudyen göndermeler ve stereotipleşmiş tedavi yöntemlerine yer vermesi nedeniyle “*Sıfır Dediğimde*” (Gökhan Yorgancıgil, 2007) filminin söz konusu öğeleri belirtilmiş; fakat film, gerçeklik kaybını merkez almıyor oluşu nedeniyle sonuç bölümünde değerlendirilmemiştir.

Ümit Ünal’ın senaryosuyla, bağlantılı beş farklı hikayenin, beş farklı yönetmenin gözünden perdeye yansıdığı film “*Anlat İstanbul*” (2005), eve giren bir yabancının büyük büyük dedesi, Kürtçenin öbür dünya dili olduğuna inanan; bir asırdır yaşadığını iddia eden Saliha’yı “uyuyan güzel”e dönüştürerek deliliği anlatmaktadır. Yücel Yolcu yönetmenliğindeki bölümde, ailesinden kalma bir konakta yalnız başına yaşamını sürdüren, artık hayatta olmayan aile büyükleriyle iletişime girebilen Saliha’nın, abisinin konağı satma isteğine şiddetle karşı çıktığı görülür. Önceleri yalnızlıktan “kafayı yemiş” olduğu düşünülse de abisi Recai’nin çocukluk yıllarına dair anıları, Saliha’nın erken yaşlardan itibaren çok da “normal” olmadığını ortaya çıkaracaktır; zira genç kadın anomali nedeniyle hiç okula gitmemiştir; fakat aynı zamanda evin fertleri tarafından çocukluğundan beri deli mi yoksa akıllı mı olduğuna da bir türlü karar verilemez. Konağın satışı konusunda çıkan tartışmada Saliha’nın konuşmalarındaki tutarlılık bu ikiliği desteklemekte, söz konusu ikilik, şizofreni durumuna işaret etmektedir.

Akıl ve deliliğin birbirine dolandığı böylesi bir durum, yukarıda dizelerine yer verilen Alman şair Hölderlin'in eserlerinde de kendini gösterir. Turan Oflazoğlu, Hölderlin'in "*Seçme Şiirler*"ine yazdığı önsözde, her şeyi akla atfeden bir çağın ozanı olan şairin, dostları tarafından çekingen içe dönük, güvensiz ve hassas biri olarak tarif edildiğini; oysa kimi tanıklıklarda, neşeli, sevecen bir genç olarak oldukça farklı bir Hölderlin profili çizildiğini belirtmektedir. Arkadaşlarına ve ailesine bağlı; fakat toplumla mesafeli bir ilişki içinde yaşamını sürdüren şair, ergenlikten hemen önceki dönemde keskin duygu değişimleri yaşamaya başlayacaktır. Nitekim ilerleyen yıllarda bilinç dengesini tamamen yitirir, ileri derecede şizofreni tanısıyla memleketi Tübingen'de bir kliniğe yatırılır. Bir yıl klinikte kalan Hölderlin, ömrünün geri kalanını, tam olarak otuz altı yılı, emanet edildiği Zimmer adında hayırsever bir marangozun evinde geçirecektir (Hölderlin,2019: 8-11). İlk şiirlerini yazmaya, daha sonraları kendisi için bir "zindan" olarak tarif edeceği, okul sıralarında başlamış, son günlerine değin yazmayı sürdürmüştür. Üstelik son dönemlerinde yazdığı şiirler, "deli bir şairin" dizeleri olmaktan çok daha fazlasıdır: Naif, ölçülü ve hala anlamlıdır (Zweig,2019: 37; 155-156). Özellikle sevmediği kişilerle konuşurken kendine hakim değilmişçesine dağınık, anlamlı bir bütün olmaktan uzak bir biçimde konuştuğu bilinmektedir. Düzeltmek için gözden geçirmeye gerek dahi duymadığı, dilbilgisi bakımından kusursuz, anlam bakımından hatasız şiirlerini şizofreni hastalığından mustarip olduğu dönemde kaleme almış olması, kimi arkadaşları tarafından istediği zaman deliliğin ardına gizlenip gizlenmediği ikilemine yol açmıştır (Sass,2013: 44-45). Saliha'nın Recai ile diyalogu benzer bir ikilemi perdeye taşımaktadır.

Gökhan Yorgancıgil yönetmenliğindeki "*Sıfır Dediğimde*" (2007), iki psikiyatrin, biyolojik yaklaşımı ve deliliğin etiolojisindeki bilinmezliği konu edinen sohbetleri ile başlamaktadır. Filmin başından itibaren hipnoza dair bir klişe olan köstekli saatin sağa sola ilerleyen görüntüsü verilmekte, nitekim filmde olaylar çoğunlukla hipnoz koltuğunda geçmektedir. Resim bölümü öğrencisi genç kadın, hocasından ödünç aldığı kitabı kaybetmiş ve o gün neler yaptığını bir türlü hatırlayamaması üzerine bir psikiyatra başvurmuştur. İlk görüşmede kadının "çoklu kişilik bozukluğu" yaşıyor olmasından endişe duyan doktor, hemen hipnoz önermiş, böylece tedavi süreci başlamıştır. Karanlık bir odada gerçekleştirilen seans, "derin derin

nefes al, sakinleştğini hissediyorsun, odaklan, şimdi 10'a kadar sayıyorum, sesime gel" minvalinde pek çok klişe cümle ile başlamış, nihayetinde genç kadının çoklu kişilik bozukluğu yaşamadığı, filmin hikayesinin aslında kitabın hikayesine odaklandığı ortaya çıkmıştır. Sinemanın toplumsala dair pek çok konuda değerleri, fikirleri ve kabulleri şekillendirdiğinden hareketle, tedaviye (ekseriyetle hipnoza) ilişkin detayların çokluğu nedeniyle film çalışma kapsamında değerlendirilmiştir.

Aynı yıl yönetmenliğini Biray Dalkıran'ın yapmış olduğu "*Cennet*", kendine "A" adını veren Can'ın öyküsünü perdeye taşımaktadır. Zeka geriliği yaşadığı bildirilen A, annesinin intihar ederek ölmesiyle gerçeklik algısını kaybetmiş ve kendine "cennet" adını verdiği bir dünya kurmuştur. Git gide saldırganlaştığı, kendisine ve çevresine zarar verme ihtimalinin arttığı ve halihazırda 15 yıldır uygulanan terapilere cevap vermediği gerekçesiyle doktoru Ahmet tarafından hastane yatırılması önerilir. Bu andan sonra annesinin, pırıltılı kelebeklerin, renkli ışıkların olduğu cennetine, hastanede tanıştığı genç bir kadın da dahil olacaktır. Zeka geriliğini "iyileştiren" bir ilaç üzerinde çalışmakta olan Doktor Tuğba, A ile yakından ilgilenir; fakat ilacın fareler üzerinde uygulanan deneyleri henüz bitmiştir ve ileride ne gibi sonuçlara yol açacağının bilinmesi zaman gerektirmektedir.

Delilik, 19. yüzyıl itibariyle tıbbın nesnesi haline gelmiş ve tıp alanında psikiyatri denen bir kategori oluşmuştur; fakat bu oluşum, delinin toplumdaki konumu ve toplumsal algılanışı üzerinde derin bir etkiye neden olmaz; zira delinin ilkel toplumlarda var olan statüsünü, ileri toplumlarda büyük ölçüde korumakta olduğu görülmektedir. Bu durumda delinin "akıl hastası" olarak tıp tarafından keşfedilmesi, esas itibariyle toplumsal ve iktisadi bir değişimin sonucudur ve delilik, kapitalist toplumun bir serüvenidir (Foucault, 2015:84). Bu serüven, psikofarmakoloji devrimini beraberinde getirmiş, 20. yüzyılın 2. yarısından itibaren kar oranlarını yükselten ilaç firmaları ve çeşitlenen psikotropik ilaçlar tedavi yöntemlerinin baş aktörü haline gelmiştir. Böylece hastalıkların tanı ve tedavilerinde bir "piyasa işine dönüşüm" tartışılmaya başlanmıştır; zira hastalıkların medya aracılığıyla, çeşitli mecralarda kamuoyuna tanıtılması ve hasta taleplerinin şekillendirilmesi ve tedavilerin satıldığı bir

sektör söz konusudur (Demir, 2018:177-178). Yaşanan sürecin film öyküsünde açıkça yer aldığı; lakin filmin bu bağlamda eleştirel bir bakışa sahip olmadığı görülmektedir.

Film boyunca ve filmdeki tüm kişiler “normal”e atıf yapmaktadır. “Çocuğum da normal olabilecek mi, A’nın normal olmaya hakkı var, A’ya normal olması için bir şans verilmeli” minvalinde pek çok cümlelerin yer aldığı film, her ne kadar “normal” e Doktor Tuğba vasıtasıyla bir eleştiri yapıyor gibi görünse de Tuğba’nın akla ve deliliğe, normal ve anormale dair söylemlerinin oldukça yüzeysel, dahası tutarsız olduğu dikkat çekmektedir. Başlarda ilacın uzun vade etkilerini bilmediği için kullanımından çekindiğini belirtmiş; fakat o da “A’nın normal olması için” bir ona bir “şans” tanımaya karar vermiştir. Her ne kadar “Sen deli değilsin, deli olan onlar” diyorsa da kendi için aldığı kayıtlarda A’nın gelişme gösterdiğini, zaten bizzat A’nın kendisinin de akıllı olmak istediğini dile getirmektedir. Hastanenin bir odasında, büyük bir bilgisayar ekranı ve labirentte dolaşan iki beyaz fare ile gerçekleştirilen ve Tuğba ve asistanından oluşmuş iki kişilik bir ekibin yönetimindeki ilaç geliştirme çalışmaları; çalışmaların devamlılığı için geçerli bir kanıt isteyen ilaç firmasına sırf ödeneğin devam etmesi adına A’nın dosyası yerine denek fare Yıldız’ın dosyasının gönderilmesi (Tuğba’dan habersiz); oğlunun kobay olmadığını ve deneysel bir tedavi sürecinde onu kaybetmekten korktuğunu belirten babanın bu korkusuna anlam veremeyen (ölmek zeka geriliğinden evla mıdır yoksa?) doktorları; 15 yıldır genç adamın terapisini üstlenen psikiyatr Ahmet’in, 15 yıl sonunda ilk kez, A’nın psikozlarında etkili olabileceğini düşünerek annesinin ölüm sebebini sorması ve daha nice çelişkileriyle film, deliliğin Türkiye sinemasındaki temsiline bir örnekse de son kerte de “*Cennet*”in deliliği, görsel bir malzeme olmaktan öteye gidememiştir. Filmin sonunda A, “Ben geri zekalı değilim, akıllıyım ben, işte şimdi uçuyorum” sözlerini sarf ederek, annesiyle aynı yerden atlamak suretiyle intihar etmiş ve hayatını kaybetmiştir.

Çağan Irmak’ın 2009 yılında çektiği filmi “*Karanlıktakiler*”, gençken tecavüze uğrayıp olayın ailesi tarafından örtbas edilmesiyle evden çıkamaz hale gelen Gülseren ve tecavüz sonrası dünyaya getirdiği oğlu Egemen’in hikayesini beyaz perdeye taşır. Annenin aşırı kontrolünden, takıntılı halinden ve yönlendirmelerinden bıkan, evin sorumluluğu altında ezilen Egemen, bir reklam ajansında çalışmaktadır ve kendi gibi

“alıp başını gitmek isteyen” patronuna aşkıdır; fakat onun tarafından reddedilince yaşadığı zor hayata bir de kalp kırıklığı eklenmiştir. Eve döndüğünde mükellef bir sofra hazırlar, annesiyle sarhoş olana dek içer ve dertleşirler. Filmin sonunda annesini dışarı çıkmaya ikna eder ve Gülseren ve Egemen motorla sokaklara çıkarlar. Gülseren’in her şeyden kuşku duyar hali ve sürekli gözetlendiğini hissediyor oluşu, gerçeklik bozumuna ve paranoya haline işaret etmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde yer alan ““Anti-Psikiyatri” Akımı ve Tımarhane Sisteminin Eleştirisi” başlığı altında belirtildiği gibi, 1960’larla birlikte Thomas Szasz önderliğinde bir araya gelen hekimlerce, akıl hastanelerindeki mevcut uygulamaların başarısızlıkları tartışılmaya başlanmış, “anti psikiyatri”lar çatısı altında toplanan hekimlerin sayısı günden güne artmıştır (Scull, 2019:292,293). Scull’ın aktardığı bilgilere göre anti-psikiyatrlar, kurumsal psikiyatrinin bir baskı aracı olduğu; birer zindana benzeyen akıl hastanelerinin tasfiye edilmesi ve istem dışı kapatılmaların önüne geçilmesi gerektiği; kapatan mevcut sistemin aksine, tedavilerin toplum içinde uygulanması gerekliliği konularında ortaklaşmaktadır. Genel kabul, uzun süre kapalı kalmanın hasta üzerinde negatif etkiler yaratacağıdır (2019:348-350). Mahalle çocuklarının taşlarla, yumurtalarla, “Deli Gülseren” bağırışlarıyla alay ettiği film böylelikle, kapatmanın yarattığı deliliğe de gönderme yapmaktadır.

“*Gişe Memuru*” (2011), Parçalanmış bir aynaya yansıyan Kenan’ın görüntüsü ile başlamaktadır. Tolga Karaçelik’in yazıp yönettiği filmde sosyal ilişkilerden kaçınan, uykusuzluk çeken ve sanrılarla mücadele eden gişe memuru Kenan, annesini kanser hastalığı nedeniyle küçük yaşta kaybetmiştir ve babasıyla yıllardır süren bir çatışma halindedir. Kenan, iş yerinde duymaması önemsememesi gereken bir makine; babasıyla yaşadığı evde elinden hiçbir iş gelmeyen, geri zekalı, beceriksizdir. Gecesiyle gündüzüyle her günü birbirinin aynıdır. Çocukluğuna dair mutlu anıları ve annesini anımsattığı için, uykusuz geceleri ailenin eski arabasını tamir ederek geçirmektedir. Oldukça işlek bir gişede çalışan Kenan, gördüğü halüsinasyonlar nedeniyle, günde birkaç arabanın geçtiği bir gişeye sürgün edilince, insanlarla arasında var olan psikolojik mesafeye fiziki bir mesafenin de eklenmesi söz konusu olur ve iyiden iyiye yalnızlaşan Kenan’ın sanrıları, tamir etmeye çalıştığı arabanın aynısına sahip bir kadının

her gün gişeden geçmeye başlamasıyla artar, gerçek ve gerçek dışı birbirine dolanır. Bu noktadan sonra gökten düşen arabalar da, olur olmaz anlarda ve yerlerde ortaya çıkıp olur olmaz laflar eden babası da Kenan'ın gerçekliğine aittir. Filmde annenin kaybıyla oluşan travmaya dikkat çekilmekte, baba iktidarı ile girilen çatışma oedipus kompleksine gönderme yapmaktadır. Nitekim filmin sonunda kalp krizi geçiren babaya ilacını vermeyerek ölümüne kayıtsız kalan Kenan, babasının koltuğunda otururken görülmektedir.

Gerçek olaylardan ve kişilerden esinlenerek oluşturulduğu belirtilen “Çekmeceler” (Caner Alper ve Mehmet Binay, 2015), “kilitler, çekmeceler ve anahtarlar” adı verilmiş üç bölümden oluşmakta ve 30’lu yaşlarındaki Deniz’in örselenmiş çocukluk ve gençlik dönemiyle birlikte içinde bulunduğu ruhsal çöküntünün git gide sanrılarla bezeli bir yaşama evrilmesini konu almaktadır. Geri dönüşlere sıkça yer verilen film, kanlar içinde hastaneye kaldırılan Deniz’in görüntüleriyle başlamış ardından ilk gençlik ve çocukluk yıllarına dair detaylar perdeye yansıtılmıştır. Tiyatrocu bir çiftin çocukları olan Deniz, küçük yaşlarından itibaren ataerkil baskı, ev içi şiddet ve tacize maruz kalmış ve annesinin yönlendirmesiyle yaşadıklarının tümünü sahnede gördüklerine benzeyen bir “oyun” olarak kavramıştır. Çocuk yaşlardan itibaren babanın etrafındaki tüm kadınlara fiziksel ve psikolojik şiddet uyguladığı, sırf kadın oldukları için aşağıladığı görülmektedir. Babası tarafından, mastürbasyon yaptığı için namussuz olan, bekaret kontrolüne götürülen, iç çamaşırı sürekli kontrol edilen, bunu yaparsan orospu olursun diktesi ile büyüyen Deniz, diğer yandan annesinin erkek arkadaşı tarafından taciz edilmektedir.

“Çekmeceler” adını taşıyan ikinci bölüm, artık evden uzaklaşan genç kadının yakın geçmişine odaklanır. Doktorunun ısrarı üzerine rehabilitasyon merkezinde tedavi altına alınan Deniz’in bu bölümde arkadaşları Tiki ve Ceylan’ın gerçekte olmadığı, Deniz’in sanrılarından ibaret oldukları anlaşılabacaktır. Doktorun deyimiyle Deniz, yapmasının “yasak” olduğu “kötü” şeyleri, oluşturduğu Ceylan karakteri üzerine yansıtmaktadır. “Anahtarlar” isimli üçüncü bölüm, Deniz’in yüzleşme ve iyileşme öyküsüdür. Babasının ölümüyle yüzleştiği sekans, kadın üzerinde kurulan tahakkümün bir erkeklik krizinden doğduğuna gönderme yapmaktadır; nitekim Deniz, babasına ait

çekmecede iç çamaşırları içine dikilmiş sünger penisler bulacaktır. Çekmeceler açılmış, Deniz iyileşmiştir. Böylece filmin sonunda çıplak olarak denize girmesi, olumsuzlanan ve baskı altına alınan bedeninin özgürleştiğini ifade eder. Eksiklikler göze çarpsa da (karikatürize edilmiş tipler, anlatıda yer alan boşluklar ve fazlalıklar gibi) film, ataerkil baskı ve iktidarın –babanın cinsel iktidarsızlığı da göz önüne alındığında, “iktidarın” her türlüşünün, halihazırda “erkek işi” olduğu ortaya çıkmaktadır- bir kadını deliliğe iten süreçlerdeki merkezi konumuna işaret etmektedir.

4.2.3. Gerilim Unsuru olarak Delilik

Çalışmanın bu bölümünde; “*Gen*” (Togan Gökbakar, 2006), “*Beyza’nın Kadınları*” (Mustafa Altıoklar, 2006), “*Ses*” (Ümit Ünal, 2010) ve “*11*” (Can Varol, 2017) filmleri incelenecektir. Türkiye sinemasında çoklu kişilik bozukluğu örneği olarak “*Beyza’nın Kadınları*” beden ve iktidar ilişkisi merkezinde “Aklın Sınır Aşımına Foucaultcu Bir Bakış” başlığı altında analiz edilecektir.

Korku ve gerilim filmlerinde tema olarak deliliğin, mekan olarak akıl hastanelerinin sıklıkla tercih edildiği görülmektedir. Elektroşok sahnesiyle başlayan ve 18. yüzyıldan bugüne değin (2020) kapatılması uygun görülen deliliği modern kapatma mekanı olan akıl hastanesinde ele alan gerilim türündeki “*Gen*”⁶ (Togan Gökbakar, 2006), şehir merkezinden oldukça uzakta, “unutulmuş” olarak nitelendirilen bir hastaneye, yeni bir psikiyatrin, Deniz’in gelmesi ve ardından gelişen cinai olayları konu almaktadır. İşlenen üç cinayetin ortak noktaları, hastanede 29 yılı aşkın süredir kalıyor olmaları, erkek olmaları ve genital organları kesilmiş bir halde bulunmalarındır. Filmin sürpriz sonunda katilin Doktor Deniz olduğu, amacınınsa intikam almak olduğu anlaşılabacaktır. Aynı hastanede yatan annesi, 29 yıl önce tecavüze uğramış ve tecavüzün ardından deliliği katatonik şizofreniye evrilmiştir. Katatonik tip şizofreni, hareket bozukluklarının baskın olduğu durumu açıklamak için kullanılan bir terimdir. Donakalmak anlamındaki katatoni, kişinin kimi zaman yıllarca belli bir durumda kalması, dış gerçeklikten tamamen kopmuş görünmesi anlamlarını taşısa da gerçekte

⁶ Gen filmi, gerek tımarhane sistemine gerekse tedavilerde psikotropik ilaç kullanımlarının yoğunluğuna yönelik eleştirel bakış ve söylemleri nedeniyle detaylandırılmıştır.

kişinin etrafında olup bitenlerden tamamıyla haberdar olduğu bilinmektedir (Öztürk, 1995:198-199).

Hastaların ekseriyetle bağlı tutulduğu ve “adli hastalar” olduğu söylenen bir bölümünün sürekli çeşitli ilaçlar vasıtasıyla uyutulduğu hastanede işlenen seri cinayetlerin ardında Doktor Deniz olduğunun açığa çıkmasıyla birlikte hastane yönetiminin de tamamıyla delilerden oluştuğu gerçeği açığa çıkacaktır. Bağlı tutulanlar, sürekli uyuşturucu ilaçlara maruz bırakılanlar hastanenin esas personeli iken, “tedavileri” uygulayanlar ve idareyi sağlayanlar delilerdir; çünkü kendilerine yönelen şiddetten, baskıdan ve insanlık dışı tedavilerden bıkmışlardır ve “insan olmayı öğrensinler diye” ve “onlara bir ders vermek için”, esasında mecbur kalarak yönetimi ele geçirmişlerdir. Akıl ve delilik ile ilgili eleştirel bir bakış açısı sunan film, delilerin “kobay” olmadığı, akıllıların onları aslında hiç anlamadığı söylemlerine ek olarak “kim normal ki?” diye sormaktadır. Böylelikle filmin anlatısında akıl hastanesi sistemine ve psikotropik ilaç kullanımının yoğunluğuyla birlikte 21. yüzyılın form değiştiren kapatma uygulamalarına yönelik eleştirel bir bakışın mevcudiyeti dikkat çekmektedir.

Yakalanan Deniz, saldırganlığından ötürü tecritte olan tek deliyle baş başa bırakılıp onun tecavüzüne uğrayacak ve tıpkı annesi gibi katatonik şizofren olarak hastane yatırılacaktır. Filmin adı “Gen” bu bağlamda kapatan sistemi bir yandan eleştirirken diğer yandan biyolojik perspektife göz kırpar. İkinci bölüm, deliliğin yüz yılı aşkın bir süredir biyolojik bir perspektifle algılandığını, özellikle 20. yüzyılın başında gerçekleştirilen keşiflerin (örneğin 1906’da Alois Alzheimer’ın, günümüzde de adıyla anılan hastalığın biyolojik sebeplerini ortaya koyması; 1913’te Hideyo Noguchi ve J. W. Moore tarafından, genel felcin esas olarak 3. evre frengi olduğuna dair kesin kanıtlara ulaşılması (Scull, 2019:237)) söz konusu yaklaşıma mesnet oluşturduğunu ve böylelikle laboratuvar araştırmalarının öncelendiğini ortaya koymaktadır. Ne var ki psikiyatri alanında temel kabul adilen bu yaklaşım, deliliğin kültürel ve sosyolojik boyutlarının, büyük ölçüde görmezden gelinmesine kaynaklık etmiştir.

Aynı yıl “*Beyza’nın Kadınları*” (Mustafa Altıoklar), odağına aldığı çoklu kişilik bozukluğu tanısı ile sinemada deliliğin korku, gerilim türündeki bir diğer örneğini oluşturmaktadır. Beyza, kreş öğretmenidir, psikiyatr eşiyle mutlu bir evliliği

sürdürmektedir; lakin zaman zaman kendini gitmediği mekanlarda, hiç giymediği kılıkarda bulması, eş anlı olarak İstanbul’da yaşanan seri cinayetlerin kendisiyle bağlantılı olduğundan duyduğu şüphe, onu geçmişini araştırmaya itecektir. Beden üzerinde kurulmaya çalışılan tahakkümün deliliğe sebep gösterildiği film, bu merkezde analiz edilecektir.

2010 yapımı Ümit Ünal filmi “Ses” oldukça içe kapanık, çekingen ve korkuları olan Derya’nın çocukluğuyla yüzleşme yolculuğunu anlatmaktadır. Korku ve gerilim türündeki filmde, çocukluğunda tanık olduğu olayların kopuk anıları ve devamlı gördüğü rüyaların ardından Derya, gaipten gelen sesi takip ederek, annesinin babası tarafından bıçaklanıp öldürüldüğü gerçeğine ulaşır. Gizemin çözülmesiyle birlikte ortadan kaybolacağını vaat eden “ses” gerçek yüzünü ve sesini açıklamaya karar verdiğinde, sesin kendisine ait olduğunu anlayan genç kadın, tıpkı Vincent Van Gogh gibi kulağını kesmiş, ne var ki sesle yüzleşip varlığını kabullendiğinde derin bir uykuya dalabilmiştir. Filmde travmaya bağlı olduğu bildirilen durum, şizofreniye gönderme yapmaktadır. Sass: “*Şizofrenlerin kendi düşüncelerini yüksek sesle duymaları ya da o andaki düşünce ve eylemlerinin üzerinde yorum yapan sesler işitmeleri sık görülen bir olaydır.*” demektedir (2013:309). Nitekim önceleri dışarıdan gelen bir ses duyduğuna inanan ve onun yönlendirmeleriyle hareket eden Derya, sonrasında sesin kendine ait olduğunu anlamış ve kabullenmiştir.

Can Varol yönetmenliğindeki korku filmi “11” (2017), akıl hastanesinde yatan genç bir kadının öyküsünü konu alır. Zeynep, kendisi tarafından izlendiğine inandığı için otoskopi teşhisiyle hastanede yatmaktadır. Doktorun tavsiyesi ile “aile dizimi” terapisine katıldığında aslında doğum sırasında ölmüş bir ikiz kardeşi olduğunu, kendisini takip ettiğini ve intikam almak istediğini öğrenir, yüzleşmek için doğduğu yere, arkadaşlarıyla birlikte gitmeye karar verir. Bu gezide Zeynep’i yakalayan ikiz kardeş, arkadaşlarını da öldürmüştür; fakat filmin sonunda cinayetlerin hastanede işlendiği, failinin Zeynep olduğu, ilk teşhisin hatalı olduğu ve esasında hastaneden hiç çıkmadığı gerçeği ortaya çıkacaktır. Film, deliliğin korku türünde işlendiği filmlere örnek oluşturmaktadır.

4.2.5 Yeni Politik Sinemanın Sınır Aşmaları

“Birden rüzgar dindi, tüm yelkenler indi,

Yoğun bir hüznün çöktü her şeye,

Ağırlığını hissettik, rastgele sözler ettik

Sırf denizin sessizliği bozulsun diye.”

Samuel Taylor Coleridge (2018:81)

Üçüncü bölümde belirtildiği gibi Zeynep Çetin Erus politik sinemayı konularını tarihsel ve toplumsal olaylardan seçen ve söz konusu olaylar karşısında eleştirel bir bakış açısı sunan ve hegemonik ideolojiyi tartışma konusu haline getiren sinema olarak tanımlamıştır (2015:200). Suner, güncel politik tartışmalardan uzak duran; fakat aidiyet ve kimlik sorunu merkezinde aldıkları tavır ve eleştirel yapıları nedeniyle politik sinema bağlamında değerlendirilmesi gerekmekte olan filmlerin de varlığına dikkat çekerek, kavramın kapsayıcılığı açısından özellikle 1996 sonrası üretilen filmlerde “yeni politik sinema” olarak adlandırılabilir bir eğilimden söz etmektedir (2015:255-256). Suner’in işaret ettiği politik tartışmalardan uzak duran; fakat kimlik ya da aidiyet sorunsalını konu edinen filmlerin varlığı, çerçeveleme yapmanın güçlüğünü ortaya koymaktadır; fakat egemen ideolojiyi çeşitli açılardan tartışan politik sinemanın, deliliği bir ihlal biçimi olarak yansıttığı filmlerin varlığı ve dolayısıyla politik sinema ve deliliğin girift ilişkisi nedeniyle kavramın kullanımı zorunlu hale gelmektedir. Çalışmanın bu bölümünde çerçeve, Çetin Erus’un politik sinema tanımlamasına yaslanarak, hegemonik ideolojiyi tartışma konusu haline getiren filmler ve söz konusu filmlerde hegemonik ideoloji karşısında konumlanan ve/veya konumlanamadığı durumlarda çareyi aklın sınırlarını aşmakta bulan deliller olarak saptanacaktır.

Bu bölümde “*Takva*” (Özer Kızıltan, 2006), “*Sarmaşık*” (Tolga Karaçelik 2015), “*Abluka*” (Emin Alper, 2015), “*Koca Dünya*” (Reha Erdem, 2016) ve “*Martıların Efendisi*” (Mehmet Ada Öztekin, 2017) filmleri Foucaultcu bir perspektif ile hapsedme, iktidar, ideoloji kavramları üzerinden incelenecektir. Ek olarak, yeni politik sinema kapsamında değerlendirilen “*Tepenin Ardı*” (Emin Alper, 2012), “*Ana Yurdu*” (Senem Tüzen, 2015) ve “*Kaygı*” (Ceylan Özgün Özçelik, 2017) filmleri

konuları ve delilik temsilleri bakımından kısaca aktarılmıştır; zira filmler, bir sonraki bölümde analiz edilecektir.

“Ermek ile ermemek” arasında sıkışıp kalan Muharrem’in öyküsü “*Takva*” (Özer Kızıltan,2006), Muharrem’in karakter özellikleri ve deliliğe giden yolculuğu nedeniyle çalışma kapsamına alınmıştır. Bülent Diken “*Takva*”yı; “*İki dünya –dünyevi ve uhrevi- arasında askıda kalan Muharrem’in trajedisi.*” sözleriyle açıklamaktadır (2012:19). Çocukluğundan beri bir çuval dükkanında çalışan, kısıtlı bir çevrede kalmayı yeğleyen, yalnızlığını seçmiş ve dış dünyaya kapalı olan Muharrem, iş dışında neredeyse tüm zamanını ayırdığı dergah tarafından görevlendirilip kendi alanının ve doğrularının dışına çıktığı vakit içsel bir çatışma yaşayacak, bu çatışma, sonunda onun deliliğine neden olacaktır. Dergaha ait mülklerin kiralarını toplama işine seçilmesiyle önce “Muharrem Efendi” olur, sonra pahalı giysilere, aksesuarlara bürünür; fakat hiçbirine üzerine tam oturmaz; zira gösteriştense, hak yemeden, zenginlikten, dünyevi zevklerden uzak durmasını öğütleyen öğreti, rakı masasından para almasıyla, kuyruğa girmeden işlerini halletmesiyle bir de tüm bunları Allah yolunda bir görev olarak benimsemesi gerekliliğinin sürekli tekrar edilmesiyle muazzam bir çatışma içindedir. Böylece “*Takva*”: “*Gerçekte dinle çelişen kapitalist unsurların tarikat tarafından din maskesi altında meşrulaştırıldığını ve buna paralel olarak kapitalizmin gerektiğinde dinin kutsal öğelerini araçsallaştırabileceğini*” söylemektedir (Diken, 2012:20). Ne var ki film, bunu yaparken din ile kapitalizmin arasındaki ilişkiyi görmezden gelmekte, kapitalizm eleştirisini tüketim kültürüne yönelik bir eleştiri biçiminde sınırlandırmakta ve kapitalizmi dönemin sosyal yapısına biçim veren ve sosyal yapı ve ilişkileri dönüştüren bir sistemden ziyade dışsal bir eklenti olarak ele almaktadır. Muharrem’in paradoksu, kapital ilişkilerle biçimlenmiş modern dünyanın merkezinde var olurken İslami kimliğini sıklıkla “paranteze almak” zorunda kalması olur (Diken: 2012:22-27).

Böylece aklın sınırlarında gezinen Muharrem, dergahın şeyhi Şeyh Cemal Efendi’ye sığınmak istemiş; lakin şeyhin 40 gün sürecek halveti nedeniyle beklediği manevi desteği bulamamıştır. Önce agresif tavırlar sergilemeye, ardından jestlerini kontrol etmekte zorlanmaya başlar. Yaşadığı çelişkiye, filmin başından itibaren rüyalarına giren ve seviştiği kadının, “kendi şeytanının”, Şeyh Cemal Efendi’nin kızı

olduğu gerçeğini öğrenmesi de eklenince aklına mukayyet olamayan Muharrem'in son sahnede yatağa bağlı bir biçimde uzandığı görülmektedir. Hayatı boyunca günahtan kaçınmaya çalışan Muharrem'in dileği gerçek olmuştur; zira filmde söylenene göre meczubun günahı olmaz.

Yönetmen Emin Alper'in ilk uzun metraj filmi "*Tepenin Ardı*" (2012), politik sinemada, deliliği iktidara karşı bir direniş biçimi olarak yansıtan önemli filmlerden biridir; zira bu tarih ile birlikte söz konusu delilik temsillerinde artış olduğu, gerek siyasi ideolojinin gerekse kültürel olarak inşa edilen, toplumsal normlarla oluşturulmuş çeşitli iktidar mekanizmalarının tartışma konusu haline getirildiği filmlerde deliliğin sıklıkla bir muhalefet alanını imlediği gözlemlenmektedir.

"*Tepenin Ardı*" hayali düşman imgesini ve bizzat iktidar tarafından, tahakküm alanını korkumak adına yaratılan bu düşmanla birlikte toplumda oluşan paranoyayı sinemaya taşıırken bir yandan üç kuşak aile erkekleri arasında var olan çıkar çatışmalarını, diğer yandan her bir aile mensubunun içsel çatışmalarını tema almaktadır. Filmde vurgulanan, söz konusu çıkar ilişkilerinin ve yüzleşememe durumunun, "ortak düşman" algısını beslediği ve böylece toplumsal bir paranoya halinin kaçınılmaz olduğudur. Film, bir sonraki bölümde detaylandırılacak, filmde yer alan delilik temsili ideoloji ve iktidar mekanizmaları üzerinden analiz edilecektir.

Üç bölümden oluşan Tolga Karaçelik yönetmenliğindeki "*Sarmaşık*" (2015), artık yürümeyen bir gemide tüm hiyerarşik ilişkilerin çözülüp kaosu ortaya çıkışını, gemiye sıkışıp kalan 6 mürettebat üzerinden anlatmakta, Türkiye toplumunu oluşturan etnik ya da siyasi çeşitliliği yansıtan 6 kişi üzerinden bir Türkiye panoramasını beyaz perdeye aktarmaktadır. Karaçelik, Doğan Güvercin'e verdiği röportajda "*Sarmaşık*"ta çıkış noktasının iktidar ilişkileri olduğunu belirtmekte ve gitmeyen gemiye artık gemi denmeyeceğini söyleyerek işlevini kaybetmiş bir otoritenin gücünü devam ettirebilmek adına neler yapabileceği sorusundan yola çıktığını, hikayeyi oluştururken Türkiye özelinde pek çok siyasi yapının tıkanmışlığından beslendiğini sözlerine eklemektedir (<https://magazine.bantmag.com/issue/post/45/668>). Filmin ilk bölümü karakterlerin ve gemi işleyişinin aktarılmasına yer verir. Armatör batmıştır ve haciz nedeniyle limana giremeyen gemide 6 mürettebat dışında hiç kimse kalmamıştır. Böylece, birbirini

gözünden tanıyan, topluma entegre olamamış madde bağımlıları Cenk ve Alper; Karaçelik'in ifadeleriyle artık gemi olmayan gemide iktidarını sürdürmeye çalışmakta olan kaptan Beybaba; Sulukule'de gerçekleştirilen “kentsel dönüşüm” projesi ile evi yıkılan Nadir; film boyunca neredeyse hiç konuşmayan gece kulübü fedaisi Kürt ve giden mürettebatın ardından artık reis olan “Dinci” İsmail gemide baş başa kalır.

Yiyeceklerin tükenmeye başladığı, tartışmaların arttığı, iktidarın sorgulandığı ikinci bölüm kaosu başladığını haber vermektedir. Bu noktada filmin, çeşitli alt metinleriyle farklı okumalara müsait olduğu söylenebilir. Evsiz kalan Nadir'e “devlet insanı evsiz bırakır mı hiç” diyen ve sıklıkla “birlik” olmanın önemine vurgu yapan Beybaba; reis olmasının ardından mürettebata türlü görevler yükleyen İsmail için “bunları tanımak için önce güç vereceksin” diyen ve hiçbir olaya dahil olmayıp sonunda ortadan kaybolan; kayboluşuyla tüm karakterlere etki eden Kürt'e “Ne yapsak açılım mı yapsak” diye soran Cenk, filmin çok katmanlı yapısına işaret etmektedir. Üçüncü bölüm, “aynı gemide” olmalarına rağmen ortak bir dil geliştiremeyen altı kişi arasında şiddetin arttığı, gerilimin yükseldiği ve kapatılmışlığın sınırlarının delilik ile geçilmeye başlandığı bir evreye işaret eder. Kürt'ün hayaleti ortalıkta dolanmaktadır; artan şiddete rağmen iktidar kamarasından çıkmamakta, görmemekte, duymamaktadır ve kanların döndüğü sarmaşık tüm gemiyi sarmaktadır. Filmin sonunda Beybaba hariç tüm mürettebatın bir araya geldiği, halihazırda ecza deposunu “patlatmış” olan Cenk'in iktidarın merkezini patlatma planları yaptığı görülmektedir.

Hapsedilmişlik ve hapishane, Türkiye sinemasının güçlü imgelerinden biridir. Popüler filmlere ek olarak, 2000'li yılların toplumsal ve bireysel ruh halleri, hapishane imgesiyle yansıtılmaktadır (Gün, 2016). Hapishane imgesine yer veren filmler, Gülsenem Gün'ün Türkiye sinemasında hapsedilmişliğin güncel temsilleri konulu araştırmasında şu sözlerle açıklanmaktadır:

“(...) 80'li yıllardan itibaren yoğunluk kazanan hak mücadeleleri, düşünce özgürlüğünün önündeki engeller, göçler ve sürgünler, ataerkil ve cinsiyetçi baskılar, çarpık kentleşme ve kentsel dönüşüm, terör korkusu, toplumsal güvensizlik ve paranoya beraberinde gerçek ve sembolik anlamda hapsedilme öykülerini getirir. Yalnızca hapishaneler değil, hapis-evler, hapis-şehirler, hapis-hayatlar filmlere konu olur.” (2016).

Geminin bir hapsedilme mekanı olarak yer aldığı “*Sarmaşık*” hapsedilmenin sınırlarını delilikle aşmakta, benzer bir sınır ihlali Emin Alper’in ikinci uzun metraj filmi “*Abluka*”da (2015) ortaya çıkmaktadır. “*Abluka*”, bir hapis-semt olarak, hem polis barikatlarıyla hem de trafiği yoğun yollar ve yüksek apartman binalarıyla çevrelenmiştir. Tüm bunlara bir de tepeden geçen helikopterler eklenir. 20 yılını hapisanede geçiren Kadir, 20 yılın ardından şartlı tahliye ile dışarı çıkmıştır. Şartlı tahliyenin “şartı” Kadir’in polisle işbirliği içinde olması, yaşadığı semtte yasa dışı örgüt faaliyetlerinde bulunması muhtemel herkesi gözlemesi ve çöp tenekelerinde bomba yapımına dair kimyasal maddelerin ya da teknik malzemelerin izini sürmesidir. Eğer, verilen görevi kendini açık etmeden yerine getirirse geçinecek kadar para kazanabilecek, belki kadrolu da olabilecektir; fakat en önemlisi hapisaneye geri dönmeyecek olmasıdır.

Foucault’ya göre bir sistem olarak hapisane, serbest bırakılan bireyin denetimini kolaylaştırdığı gibi, muhbirlerin oluşumunu da desteklemektedir; zira serbest bırakılan, ama aynı zamanda gözetim altına alınmış olan eski mahkum, işsizlikle, zorunlu ikameyle ya da ikame yasağıyla mücadele ederken, kendine yüklenen görevi kabul etmek zorunda bırakılmaktadır. Böylece polis-hapisane-suçlu üçlüsü, birbirini destekleyen ve besleyen bir mekanizma halini alır (2019:408). Öyle ki: “ (...)ceza aygıtı tüm gösteri aygıtıyla birlikte, suçluluk ile polisi dışliler halinde birbirlerine bağlamayı hedefleyen, yarı yarıya karanlık içinde yer alan bir denetim aygıtının talebine cevap vermek için kurulmuştur.” (Foucault, 2019:409).

Patlayıcı maddelere ilişkin aldığı eğitimin ardından görevine başlayan Kadir’in her şeyden ve herkesten şüphelendiği, çöp kutusunda mekanik parçaları dikkatle inceleyip kokladığı, tüm gözlemlerini ise düzenli bir biçimde raporladığı görülmektedir. 20 yılın ardından karşılaştığı kardeşi Ahmet ise karanlık evi, iletişimsizliği, korku ve kaygıları, intihara meyilli ruh hali ile filmin başından itibaren krizin eşiğindedir. Belediyenin köpek “imha” ekibinde çalışan Ahmet’in yaraladığı bir köpeği eve alıp beslemeye başlaması, kriz eşiğini geçmesiyle sonuçlanacaktır. Eşinin ve iki çocuğunun terk ettiği Ahmet, yalnız yaşadığı evin duvarlarını kırmaya, ses çıkarmasın diye köpeğin ağzını kapamaya, her sesi, her kıvıltıyı tehlike addetmeye başlamıştır. Belediyeden

“köpek işinin” bitmesi gerektiğine dair kesin bir talimat gelmesiyle paranoya hali daha da artar, sanrıları baş gösterir, örneğin Kadir’in kendisini yakalayıp amiri Vahap’ın zehirlenmiş etli dolmaları köpeği Coni’ye yedirdiğini görür. Bir diğer sekansta kapıyı çalan abisi iken polislerin eve baskın yaptığına inanmaktadır.

Benzer bir durum Kadir için de geçerlidir. Muhbirliği nedeniyle kuşku içindeki Kadir, önceleri alt komşusu Meral’in Ahmet’le ilişkide olduğundan şüphelenir, bir süre sonra 10 yıl evvel kaybolan ortanca kardeş Veli’yi gördüğüne, izini sürdüğü örgütün elebaşının da Veli olduğuna inanmaya başlar. Sonunda Ahmet’in Meral ve örgüt üyeleri tarafından rehin alındığına inanmış, polis ekiplerini kardeşinin evine yönlendirmiştir. Ne var ki paranoyası Ahmet’in ölümüne neden olacaktır. İktidarın bakışı altında var olmaya çalışan Ahmet ve Kadir için, içsel bir panoptizmin varlığından söz etmek mümkündür. Filmde delilik, hegemonik ideolojinin ve kapatmanın birey üzerinde oluşturduğu etkiyi temsil etmektedir.

Senem Tüzen’in yönettiği “*Ana Yurdu*” (2015), yalnız kalmak ve üzerinde çalıştığı romanı bitirebilmek için, yakın zamanda hayatını kaybeden anneannesinden kalma köy evine doğru yola çıkan Nesrin’in baskıcı toplum değerleri karşısında aklın sınırlarına konumlanarak var ettiği direniş öyküsünü aktarmaktadır.

Filmde çok yönlü bir delilik anlatısından bahsetmek mümkündür; zira Nesrin’in akıl ve delilik arasındaki muğlak alanda var oluşu, anne Halise’nin, gaip sesler vasıtasıyla kimi durumlara ve kişilere dair malumatlara eriştiğini iddia etmesi, üzerinde çalışılan romanın akıl hastanesinde yatakmakta olan bir adam ve evli bir psikiyatr kadının aşkını, bu aşkı imkanı kılabilme adına psikiyatrin kendi çocuğunu öldürme tasarısını konu ediniyor oluşu ve tamirci çırağı Halil’in köyün delisi kalıplarına uygunluğu, söz konusu çeşitli delilik hallerini oluşturmaktadır. Filmin analizi bir sonraki bölümde yer almaktadır.

Kaçtıkları yerde bir gün unutulacaklarını umarak, koca dünyada sığınacak bir yer arayan iki kardeşin, Zuhal ve Ali’nin hikayesi, Reha Erdem’in 2016 yapımı filmi “*Koca Dünya*” filminin konusunu oluşturmaktadır. Reha Erdem sinemasının tekrar eden motiflerini “*Koca Dünya*” (2016) filminde de görmek mümkündür. Bu bağlamda

orman, büyüme sancıları, zamanda belirsizlik, ses ve müzik kullanımının anlatıdaki etkinliği gibi pek çok unsur “*Koca Dünya*” filminde de yer alır. Yetimhanede birlikte büyüyen ve kardeş oldukları öğretilen Zuhal ve Ali’nin yolları, Ali’nin 18 yaşını aşır yetimhaneden çıkarılması ve Zuhal’in bir ailenin koruması altına verilmesiyle ayrılmıştır. Ağabey Ali’nin kardeşini görme talepleri, her defasında aile tarafından reddedilince Ali’nin son çaresi tüm aileyi bıçakla yaralayıp kız kardeşiyle birlikte kaçmak olur. Orman içinde bir küçük barakada yaşamaya başlayan kardeşlerden Zuhal’in dışarıdaki dünya ile tek bağlantısı, kasabaya gidip gelen ağabey Ali’dir. Bu bağlamda bir yandan korktuğu diğer yandan gözlemlediği ve zamanla özdeşleşme içine girdiği orman Zuhal için bir kapatma mekanı haline gelmiştir. Evlatlık verildiği ailede baba tarafından tecavüze uğrayan ve bir süre sonra hamile olduğunu anlayan Zuhal, gitgide gerçeklik duygusunu yitirecektir. Her iki kardeşin de ormanda karşılaştıkları deliler, yönetmenin sıklıkla işlediği büyüme sancısı temalarına gönderme yapar; zira Ali’nin annesini arayan, Zuhal’in ise babasını arayan bir deliyi görmesi söz konusu olacak, Zuhal’in ağlama krizleri ile kendini açık eden deliliği, sonunda ormanda gördüğü keçiye “baba” diye seslenmesiyle aşık hale gelecektir. Ruhsal durumunun karmaşıklığına ek olarak, beden sağlığı da kötüleşmektedir. Bacaklarından aşağı süzülen kanla bebeği kaybettiği anlaşılan Zuhal, Ali tarafından hastaneye götürülür. Ne var ki Ali polise yakalanmaktan korkmuş, kardeşini hastanede bırakmak zorunda kalmıştır. Filmin sonunda yeniden kadraja giren keçiye bu kez Ali, “Biz buradayız Baba” diye seslenmektedir. “*Koca Dünya*” aileyi, iktidarı, eril baskıyı eleştiren yapısıyla yeni dönem Türkiye sinemasının deliliği ele alan politik film örneklerinden biridir. Zuhal’in bedenine, “baba” tarafından, Ali’nin yaşamına “devlet baba” tarafından gerçekleştirilen müdahale, önce kentin sonra aklın sınırlarını aşmayı beraberinde getirmiştir.

Ceylan Özgün Özçelik’in ilk uzun metraj filmi “*Kaygı*” (2017), politik sinemada deliliğin bir diğer örneğini oluşturur. Film, küçük yaşta ebeveynleri kaybeden Hasret’in trafik kazası olduğuna inanarak büyüdüğü bu kaybı araştırmaya başlamasıyla ortaya çıkan gerilime odaklanır.

Bir televizyon kanalında çalışan Hasret, ailesinin ölümünden şüphe duymaya başlamasıyla birlikte, kaza gününe dair arşiv araştırmalarına girer. Ne var ki söz konusu araştırmalardan sonuç alamayacak ve bu sonuçsuzluğa zaman zaman gün yüzüne çıkan bulanık çocukluk anıları da eklenecektir. Hasret'in kişisel hafızasındaki boşlukların ilerleyen süreçte gerçeklik algısında kırılmalara temel oluşturduğu görülmekte, karakterin Sivas'ta yaşanan katliama ulaşan öyküsü üzerinden çeşitli iktidar aygıtlarınca biçimlendirilen toplumsal belleğin kişisel bellekle olan ilişkisi sorunsallaştırılmaktadır. Film bu bağlamıyla, sonraki bölümde analiz edilecektir.

“Martıların Efendisi” (Mehmet Ada Öztekin, 2017), martılarla iletişime geçip yaptıkları toplantı notlarını özenle raporlayan, kimi zaman kelimeleri defalarca tekrar eden, tek başına bir hücrede kendisine ateş açıldığı ya da elektriğe bağlandığı sanrılarını gören, doktorların kronik şizofreni teşhisi koyduğu bir gencin hikayesini konu edinmektedir. Martıların Efendisi, zorlu görevini yerine getirmek için, martıların denizden getireceği bir yardımcıyı beklemektedir. Evlendiği gün denize atlayarak intihar girişiminde bulunan Birgül'ü kıyıda bulmasıyla günlerdir beklediği yardımcının getirildiğine inanır. Birgül'ün ise kalmaktan başka şansı yoktur; zira evlendiği gece kaçtığı için ailesi tarafından da reddedilmiştir. Kadını korumak için evlendiği adamı öldüren Martıların Efendisi, cezai ehliyeti olmadığının anlaşılması ile ruh ve sinir hastalıkları hastanesine yatırılır ve dört yıllık tedavinin ardından taburcu edilir. Bu esnada, deliliğin sebepleri, doktorun raporları okumasıyla açık edilecektir. Martıların Efendisi, 1996 yılında siyasi bir sebepten (sebebe belirtilmemiştir) ötürü hapse girmiştir. 1998'de alınan sağlık raporuna göre parmak uçları ve cinsel organında ciddi yaralanmalar oluşmuştur ki bu, hapis kaldığı süre içinde ağır işkenceye maruz bırakıldığını göstermektedir. Üç yıl tecrit altında tutulmuş 1999 yılında ise hayaller görmeye başlamıştır.

Burhanettin Kaya, işkencelerin başta travma sonrası stres bozukluğu olmak üzere pek çok psikolojik etkisi olduğunu şu sözlerle belirtmektedir:

“Araştırmalar işkence mağdurlarında anksiyete, depresyon, uyku bozukluğu, kabus görme, bellek bozuklukları, yoğunlaşma güçlüğü, şaşkınlık, yönelim bozukluğu, sinirlilik, saldırganlık, yorgunluk, ses ve gürültüye karşı hoşgörüsüzlük, duygusal dengesizlik,

yalıtma, çevreden soyutlama, cinsel sorunları, bedenselleştirme, davranış bozuklukları, kişilik ve kimlik değişiklikleri sık görülen yakınmaların sık olarak ve çeşitli düzeylerde ortaya çıktığını göstermiştir.” (2010).

Aynı zamanda işkencenin teknik ve teknolojik olarak oldukça “geliştiğini” vurgulayan Kaya, uygulamanın itirafta bulunmayı sağlamak değil, bir yıldırma ve yok etme yöntemi olarak var olduğunu, bu nedenle temelde işkenceye maruz kalanı çaresiz bırakmak, kişilik bütünlüğünü parçalamak, kendisine olan saygısını yitirmesini sağlamak ve bugünü ile dünü arasında kurduğu bağlantıda onarılmayacak tahribatlara yol açmak amacı güdüldüğünü belirtmektedir (2010). Martıların Efendisi, işkence sonrası gerçeklik duygusunu yitirmiştir. Tedavi olarak hastaneden çıktığında ise tüm yaşam sevincini yitirir. Abisinin yanında bir beyaz eşya dükkanında çalışmaya başlar, evlendirilir; fakat neredeyse hiç konuşmaz. Çalıştığı iş yerinde Birgül’ü görmesi, yeniden hayatını değiştirecektir. Martıların seslerini duymaya başlar, denize girer ve onu almak için beklediklerine inandığı yük gemilerine doğru ilerler, hayatını kaybeder. Filmde delilik, toplum tarafından normal addedilen davranış, düşünce biçimi ya da karakter özelliklerine sahip olmamayı karşılamakta, söz konusu yoksunluk, dayatmayı beraberinde getirmekte ve yaşadığı baskı ve sıkışmışlık hali, önce aklın kıyısına sığınan karakterin, yaşamın kıyısına savrulup son kertede ölümüne sebep olmaktadır.

4.2.6 Aklın Sınır Aşımına Foucaultcu Bir Bakış

“Fısıltının tükenmek bilmezliğine güvenin”

Andre Breton (akt Sass, 2013:259)

Bölüm, incelemeye konu olan 2000-2018 yılları arasında üretilmiş 20 filmden seçilen örneklerin Foucaultcu bir perspektifle, iktidar, kapatılma, beden, ideoloji, söylem, normal ve anormal kavramları odak alınarak, delilik temsilleri üzerinde gerçekleştirilen analizleri içermektedir. Bu bölümde Mustafa Altıoklar yönetmenliğindeki *“Beyza’nın Kadınları”* (2006), film anlatısında psikiyatrik ifadelerin yalınlığı ve netliğine ek olarak iktidarın beden üzerinde çeşitli gözetim ve denetim

mekanizmalarıyla hükmetme süreçlerinden doğan deliliğe vurgu yapması sebepleriyle; “*Yaşam Arsız*” (Yasemin Alkaya, 2008) deliliğin Türkiye sinemasında belgesel türünde işlendiği bir film olması ve gerçek bir kapatma mekanına yer vermesi nedenleriyle; Emin Alper yönetmenliğindeki “*Tepenin Ardı*” (2012) kolektif bir paranoya öyküsünü sinemaya taşıması ve bu bağlamda öncül örneklerinden ayrılması sebebiyle; Senem Tüzen’in “*Ana Yurdu*” (2015) filmi, kutsallaştırılan anne imajını, kadın olmaktan doğan toplumsal baskıyı sorunsallaştırması ve yeni dönem Türkiye sinemasında artan “erkek filmleri” karşısında bir kadın öyküsünü sinema perdesine taşıması nedenleriyle; Ceylan Özgün Özçelik’in 2017 yılında yönettiği filmi “*Kaygı*”, kolektif belleğin oluşumuna (diğer yandan yok edilişine) dikkat çekerken, güncel siyasal ve toplumsal durumu perdeye yansıtması ve belleksizlikten doğan gerçeklik bozumunu tartışması nedeniyle seçilmiş ve analiz edilmiştir.

4.2.6.1 Beden ve İktidar Odağında Çoklu Kişilik: “*Beyza’nın Kadınları*”

Kesik bir bacağın balıkçı ağılarına takılarak su yüzüne çıkmasıyla başlayan Mustafa Altıoklar filmi “*Beyza’nın Kadınları*” (2006), pek çok yönü ile üçüncü bölümde tartışılan “*The Three Faces of Eve*” (Üç Ruhlu Kadın, 1957) adlı filmi akıllara getirmektedir. Her iki karakterin Dissosiyatif (çoklu) kişilik bozukluğu yaşıyor oluşu, filmde stereotipleştirilmiş bir tedavi biçimi olarak hipnoza yer verilmesi, baş ağrısı ile gelen nöbet anlarından sonra ortaya çıkan alter kimliklerin birbirine oldukça benzemesi, iki filmi yakınlaştıran öğeler arasındadır. Rabia, Dilara ve Ayla olmak üzere, söz konusu alter kimliklerin, tıpkı “*Üç Ruhlu Kadın*”da olduğu gibi birbirine zıt özellikleri dikkat çekmektedir.

Amerikan Psikiyatri Birliği’nin DSM 5 tanımlamasına göre dissosiyatif kimlik bozukluğu, iki ya da daha fazla kişilik durumuna sahip olma deneyimidir ve kimlik, hafıza, bilinç ve davranış özelliklerinde belirgin bir süreksizliğe işaret eder. Söz konusu semptomlar başkaları tarafından gözlemlenebileceği gibi, kişinin kendisi tarafından da fark edilebilir. Alternatif kişilik durumlarında tekrarlanan amnezi (hafıza kaybı) ve bilişsel kırılmalar söz konusu iken davranış ya da tutumlarda farklılaşmalar, yeme alışkanlığı, giyim zevki ya da yapmaktan hoşlanılan etkinliklerde ani değişiklikler ve geri dönüşler gözlemlenebilir. Ayrıca bireylerin fiziki özelliklerini olduğundan farklı

hissetmeleri durumu da söz konusu olabilmektedir (daha erkeksi/kadınsı, zayıf/kaslı gibi). Amnezinin yaygın görüldüğü kaydedilmiş; dissosiyatif amnezi üç ana başlığa ayrılmıştır. Buna göre; çocukluk, ergenlik, doğum yapmak ya da örneğin aile bireylerinin kaybı gibi geçmişe ait bir dönemin tümünde oluşan hafıza boşluğu ilk kategoriyi oluştururken, araba kullanma, günlük işleri yapma ya da okuma gibi becerilerin unutulmasının söz konusu olduğu durumlar ikinci kategoriye ait olmaktadır. Üçüncü kategori ise yapılan günlük eylemlerin hatırlanmaması durumunu içine alır. Bu kategoride örneğin satın alındığı hatırlanmayan nesneler bulmak, ne zaman yazıldığı belli olmayan metinleri keşfetmek ya da kişinin kendini aniden bir başka ortamda bulması ve oraya nasıl ve neden geldiğini hatırlamaması durumları söz konusudur. DSM 5'e göre her yaşta ortaya çıkabilen ve bireyin kültürel geçmişi ile direkt ilintili olan dissosiyatif kimlik bozukluğu, genel olarak travmatik deneyimler ile ilişkilidir (2013:292-295). Dissosiyatif kimlik bozukluğu nedenlerini psikolojik, kültürel ve fizyolojik açıdan açıklamak için öne sürülen pek çok teori mevcut olsa da hiçbiri, tek başına yeterli ve açıklayıcı değildir. Yapılan araştırmalar, genellikle çocukluk dönemine ait cinsel istismar üzerinde ortaklaşmaktadır. Bunun yanında, şiddet, ölüme tanık olma, terk edilme, baskı altında hissetme gibi pek çok nedenin varlığı iddia edilmektedir. Nitekim araştırmalar sonucunda %68-90 vakada çocukluk döneminde gerçekleşmiş cinsel istismara, %60-82 vakada ise fiziksel istismara rastlanmıştır. Türkiye'deki araştırmalarda, 24 yaş ortalamasına sahip bir hasta grubunun %72'sinde cinsel istismar, %64'ünde fiziksel istismar, %96'sında ise herhangi bir travma tespit edilmiştir. Fakat söz konusu örseleyici deneyimlerin, dissosiyatif kimlik bozukluğuna nasıl yol açtığı açık değildir. Ek olarak, çalışmalarda öne çıkan, oldukça karmaşık bir yapıya sahip dissosiyatif kimlik bozukluğu durumunun, fiziksel, kültürel ya da psikolojik, tek bir nedene bağlanmasının mümkün olmadığıdır (Tamam, Özpoyraz ve Ünal:1996).

Yeniden “*Beyza'nın Kadınları*”na dönüldüğünde, alter kimliklerden biri olan Rabia'nın fazlasıyla mutaassıp iken, Dilara'nın oldukça dışa dönük, kuralsız ve plansız bir hayat sürdüğü görülecektir. Ayla, henüz büyümemiş korkuları, kaygıları olan yalnız bir çocukken, Kreş öğretmeni olan Beyza alter kişiliklerin dengeli bir bileşimini oluşturmakta, psikiyatr eşi Doruk'la “normal” bir hayat sürmektedir. Geçmişine dair anıların bütünlüksüz parçalar halinde gün yüzüne çıktığı görülürken, gelen nöbetlerin

ardından kendini ummadığı hallerde ummadığı mekanlarda bulan Beyza, İstanbul’da meydana gelen seri cinayetlerin kurbanlarıyla bağlantılı olduğunu yavaş yavaş keşfedecek, böylece bölünmüş benliğiyle ve detaylarını hatırlayamadığı çocukluğuyla bir hesaplaşma içine girecektir.

Beyza, Rabia Çınar yetimhanesinde büyümüş ve evlatlık verilmiştir. Ayla, doğumunda aldığı isimdir ve defalarca fiziki şiddete maruz kalmış, hapishane müdürü Pakize tarafından tecavüze uğramıştır.

Foucault’ya göre, bireylerin bir dizi kurum tarafından (psikiyatri klinikleri, hapishaneler, genel hastaneler, eğitim kurumları ya da fabrikalar gibi) denetlenmesi, beden belirlir bir sistem dahilinde uygunluğunu sağlamak amacı üzerine bina edilmiştir (2015:249). İkinci bölümde belirtildiği gibi, Toplum oluşturan kurumların varlık nedenleri ve işlevleri ancak iktidarın beden üzerinde farklı yöntemlerle uyguladığı müdahalenin açıklanması ve kavranması ile mümkün olabilir; zira beden, insanlık tarihi boyunca çeşitli biçim ve tekniklerle, çeşitli kurum ve sistemler aracılığıyla iktidar tarafından denetim altına alınmaya çalışılan, uygunluğu sağlanmaya çalışılan bir varlık olmuştur. Foucault, şu sözlerle beden ve iktidar ilişkisini vurgular:

“Siyasi iktidar, ideoloji üzerinde, kişilerin bilinci üzerinde etkide bulunmadan önce çok daha fiziksel olarak bedenleri üzerinde işler. Kişilere davranışlarının, tavırlarının, alışkanlıklarının, mekansal dağılımlarının, yerleşme kipliklerinin dayatılma tarzı; insanların bu fiziksel, uzamsal dağılımı, bence, siyasi bir beden teknolojisine aittir.” (2015:146).

Beyza, yetimhane müdürü Pakize’nin sistemli bir şekilde bedenine uyguladığı zorbalıkla baş etmeye çalışmakta, eş anlı olarak müdürün “Büyüyünce erkekler neler yapar sana.”, “Orospu mu olacaksın?” minvalindeki söylemleriyle sözlü şiddete maruz kalmaktadır. Fiziki müdahaleler, Pakize’nin tecavüzü ile devam etmiş, tecavüzün ardından Beyza’nın gerçeklik algısında bozulmalar meydana geldiği belirtilmiştir. Ek olarak, filmde Beyza’nın tek bacağı bağlandıktan sonra tecavüze uğradığı bilgisi yer almaktadır. Böylece işlenen cinayetlerde tek bacağın kesilmesi ile yakınlık kurulmakta, söz konusu ritüel bir intikam biçimine işaret etmektedir.

Tüm bu gerçeklerle birlikte, alter kişiliklerden Dilara'nın yetimhanedeki müzik öğretmeni, Rabia'nın ise kuruma adını veren hayırsever ile ilişkili olduğunu fark eden Beyza, cinayetleri işlediğinden artık emindir. Ne var ki failin, Beyza'nın psikiyatr eşi Doruk olduğu anlaşılabacaktır.

Dissosiyatif kimlik bozukluğunu sinemaya taşıması bakımından önemli olan filmde deliliğin örselenmiş geçmişle bağlantılı olduğu vurgulanmaktadır. Beyza'nın kişilik değişimlerinin, yalnızca ona seslenilmesiyle dahi ortaya çıkıyor oluşu (tıpkı “Üç Ruhlu Kadın”da olduğu gibi) gerçeklikten uzak bir anlatım ögesi iken, eşi Doruk tarafından hipnoz yoluyla ve çok kısa bir sürede iyileşmiş (mucizevi bir biçimde) olması dikkat çekicidir. Aynı zamanda bu sekans, Antik Çağ'dan bu yana su ile gerçekleşen tedavi yöntemlerine bir gönderme içerir; zira söz konusu sahnelerde Beyza'nın su ile doldurulmuş bir küvet içerisinde görülmesi ve Doruk tarafından uygulanan terapi süresince kendini akan suların içinde hissetmesi gerektiğinin salık verilmesi, bir çeşit arınma ritüelini imlemektedir. Söz konusu ritüel, deliliğin bir kirlenme olduğu inancı üzerinde temellenmektedir (Boyne, 2016:49). “Ev sahibi kişilikle alt kişiliklerin entegrasyonunu tamamladığını” bildiren Doruk, artık bir sonraki aşamaya geçebileceklerini bildirir. Bahsettiği son aşama, Beyza'yı cinayetlere fiilen ortak etmektir. Beyza'nın eline verdiği bıçakla kurbanını kesmesini bekleyen Doruk, beden ve zihnen Beyza üzerinde tahakküm kurmayı hedeflemektedir. Kadına yaşadığı tecavüz olayını hatırlatmakta, herkesin onun yaşadıklarına sessiz kaldığını; fakat onun kalmaması gerektiğini belirtmektedir. Filmin son sahnesinde ise baskıya dayanamayan Beyza tarafından öldürülür.

Pakize'nin bir öğretmen, Doruk'un bir psikiyatr olması, Foucault'nun “normallik yargıçları” betimlemesini anıştırmaktadır. Foucault'ya göre toplumun her hücrelerine sirayet eden normalleştirici iktidar, varlığını normallik yargıçları ile sürdürmekte ve böylelikle normallik yargıçları, disiplin mekanizmasının en önemli taşıyıcılarını oluşturmaktadır. Öğretmen-yargıç, hakim-yargıç, psikiyatr-yargıç toplumunda yaşadığımızın altını çizen Foucault, her birinin bedeni, tutkuları ya da yatkınlıkları biçimlendirdiğini öne sürmektedir (2019:440). “Normal” ve “anormal” olanı

katagorize eden, belirleyen normallik yargıçları, film anlatısında tersine çevrilmiş olarak yer almakta, böylelikle ikinci bölümde detaylandırılan, söz konusu kurumlara ve bu kurumların sahip olduğu ehliyete yönelik eleştiriler gündeme gelmekte, “hasta” ve “sağlıklı”, “normal” ve “anormal” kavramları tartışılmaktadır.

4.2.6.2 Gerçek Bir Şizofreni Öyküsü: “Yaşam Arsız”

Aktarılan öykünün gerçek kahramanları ve tanıklarının röportajlarıyla oluşturulmuş, gerçek mekanlar ve koşullarda çekilen ve içerisinde çekim süreçlerine dair detaylar barındıran belgesel türündeki 2008 yapımı “Yaşam Arsız” bu özelliğiyle deliliği sinemada görünür kılan diğer kurmaca filmlerden ayrılmaktadır. Yasemin Alkaya’nın yönettiği film, ebeveynlerini kaybettikleri trafik kazasının ardından yaşamları alt üst olan üç kız kardeşin, Elif, Funda ve Aysun’un gerçek yaşam öyküsüne odaklanmaktadır. Trafik kazasının ardından annelerinin parçalanmış bedenini gören Funda ve Aysun’a ileri yaşlarında kronik paranoid şizofreni teşhisi konmuş, alkolik eşi, iki çocuğu ve şizofren iki kız kardeşine bakmaya çalışan abla Elif, kendi deyimiyle bir seçim yapmak zorunda kalarak, kız kardeşlerini kendi hallerine bırakmıştır. Hiçbir devlet kurumu tarafından kabul edilmeyen, akrabalarının yanında birkaç günden fazla kabul görmeyen Funda ve Aysun, parklarda, sokaklarda yaşamaya başlamış, günlerce aç kalmış, dayak yemiş ve defalarca kez tecavüze uğramışlardır ve filmin aktardığına göre bu süreç yaklaşık beş yıl sürmüştür.

Teşhis öncesi aileden kalma evlerinde kız kardeşleriyle beraber yaşayan ve geçimini memurlukla sağlayan abla Elif, kardeşlerin (özellikle de Funda’nın) çok zeki olduğunu belirtirken günden güne değişmeye başladıklarını, önce saldırganlaştıklarını sonrasında çırlıçıplak halde sokaklarda gezdiklerini aktarır. Bu süreçte işten eve her döndüğünde ya komşuların şikayetleriyle ya polislerle karşılaşmış, evi defalarca darmadağın bulmuş ve sonunda herhangi bir yangın ihtimalinden korkarak kardeşlerini hastaneye götürmüştür. Sass, şizofren kişiler ile ilgili yapılan çalışmalarda, söz konusu kişilerin genel olarak toplumsal normlara ve geleneksel rollere karşı bir duruş sergilediklerinin ortaya çıktığını aktarmaktadır. Toplumsal ilişkiler ağı, kutsal sayılan adetler veyahut kabul görmüş ahlak kuralları ve tüm kalıplaşmış eylem ya da söylemler

şizofren kişinin uyum sağlamayı ya da tabi olmayı reddettiği davranış biçimleri olmaktadır (2013:156-157).

Elif, Ankara Numune Hastanesi'ne yatırılan kardeşlere 3. gün elektroşok uygulandığını ve o gün her şeyin değiştiğini ifade eder. Kardeşleri bitmiştir, saçları sifıra vurulmuştur, robot gibidirler. Öyle ki Elif'in deyimiyle Kafka bile böyle bir dönüşüm görmemiştir. O gün onları kaybettiğini anladığını ifade eden kadın, hayatının intihar etmeyi dahi düşündüğü bu zor döneminde Mehmet'le tanışıp evlenir, iki çocukları olur. Ne var ki Mehmet alkoliktir ve sistemli bir biçimde ev halkına şiddet uygulamaktadır. Elif'in kızı Berivan o dönemleri hatırlayarak annesine hemşirelik yaptığını, babasının onu, hem canını yakıp hem de para kazanmasına engel olmayacak biçimde "çok güzel" dövdüğünü aktarır. Var olan evlerin satışı, paranın tükenmesi ve Elif'in Ankara pavyonlarında çalışmaya başlamasıyla, bir de üzerine şizofren kardeşlerin bakımını üstlenecek bir kurum bulunamadığı gerekçesiyle kardeşler sokağa bırakılır.

Funda ve Aysun bir süre sonra birbirlerini kaybetmiştir. Eski evlerinin yakınında dolaşırken bir komşuları tarafından fark edilen Funda, komşunun uzun uğraşları sonucu üç buçuk yıl belediyenin güçsüzler yurdunda yatırılır; fakat oradan da çıkarılınca sokaklara geri döner. Aynı komşu sayesinde kavuşan iki kardeş, filmin çekildiği tarihte (2008) Ürgüp Zihinsel Engelliler Rehabilitasyon Merkezi'nde kalmaktadır. Film, merkezin günlük yaşamına dair detayları aktarmakta, görüntüler Funda, Aysun ve merkezin müdürü Recai Gündüz'ün röportajlarıyla izleyiciye sunulmaktadır. Recai Gündüz'e göre kardeşlerin herhangi bir zihin engelleri yoktur, hatta özellikle Funda oldukça zeki bir kadındır. Yapılan muayeneler, ilk teşhisi tekrarlar. Kardeşlerin ikisi de kronik paranoid şizofrendir ve dönem dönem sanrılar görmektedirler. Müdürün aktarımına göre Aysun'un Fındık isminde bir köpeği dahi vardır. Funda ve Aysun'un konuşmaları ise oldukça dikkat çekicidir. Sürekli gitmek istediklerini, orada kalmak istemediklerini belirtmektedirler. Ablalarının eski eşi Mehmet için Funda'nın "Biraz hasta, sinirli, psikolojisi bozuk" yorumları dikkat çekicidir. Yine Funda, Elif'e "Biz hiç büyümüyoruz, hep çocuk gibi hissediyoruz" diyerek kendine dair bilincini ortaya koymaktadır.

Delilerin çocuk gibi olduğuna dair kavrayışın öteden beri var olduğu bilinmekte; lakin toplum içinde delilere ve çocuklara uygun görülen muamelenin farklılaştığı görülmektedir. Eğer deli “bir çocuk gibi” algılanıyorsa ve muhtaç kabul ediliyorsa deliliği kapatan, döven, tecavüz eden yaklaşımın kaynağı ne olabilir? Tarih boyunca delilik ve çocukluk ilişkisine yapılan atıfla Foucault, “yardım”ın doğal bir acıma duygusunun dışavurumu olduğunu ve çocukların ve delilerin her zaman bu bağlamda kamusal ilgiye tabii olduğunu belirtmektedir. Deliliğin ve çocukluğun, muhtaçlık durumundan hareketle ortak bir paydaya sahip olması; fakat toplumsal pratikte ilgi yöneliminin ayrışması söz konusudur. Foucault, bu ayrışmayı şöyle açıklamaktadır: “(...) Çocuklara karşı doğal olarak duyulan şefkat pozitif bir eğilimdir; deliler söz konusu olduğunda ise, acıma duygusu hemen kendi şiddet ve çılgınlıklarına bağlı olan bu garip varoluş karşısında duyulan dehşet tarafından giderilmekte ve silinmektedir.” (2017:618). Delilerin kendisine ne yapıldığının farkında ya da ayırımında olmadığının düşünülmesi, söz konusu muamelenin kuşkusuz önemli nedenlerinden biridir; lakin Funda ve Aysun’un anlattıkları göstermektedir ki, onlar her şeyin farkında ve bilincindedirler. Park bekçisinin tecavüzünün de, enişte Mehmet’in tacizlerinin de, polislerin dayaklarının da... Ablaları Elif’e her defasında gitmek istediklerini, gerekirse aylık maaşlarını da alabileceğini belirten, her defasında “havalar ısınınca” yanıtını alan kardeşler, filmin sonunda Elif’e, “Samimi ol ve gel bizi götür” diyeceklerdir.

Yönetmen Alkaya’nın abla Elif’le çocukluk arkadaşı olduğu, şizofren tanıılı kız kardeşleri küçük yaşlarından itibaren tanıdığı film boyunca dile getirilmektedir. Alkaya’nın ifadesine göre, aynı semtte büyüyen iki arkadaşın yolları uzun bir ayrılığın ardından yeniden kesişir ve Alkaya hayat hikayesinden çok etkilendiği kız kardeşleri filme almaya karar verir. Yönetmenin tarafsız olmak ve olmamak arasında bocaladığı hissedilse de, bir erkek yüzünden her şeyini kaybettiğini iddia eden Elif için, filmin sonunda hep bir ağızdan “hayırlı bir kismet”, hayatını kurtaracak bir erkek dilense de, “Yaşam Arsız” gerçek bir mekanda, kapatılan gerçek insanların hayatlarından bir kesit sunduğu için, Türkiye’de delilik ve sinema ilişkisi açısından önemli bir filmidir.

4.2.6.3 Kolektif Bir Delilik Hali: “*Tepenin Ardı*”

Sinemaya taşıdığı mülkiyet, iktidar, güvensizlik gibi meseleleri ile çok katmanlı bir film olan “*Tepenin Ardı*” (2012), Türkiye’de sinema ve delilik ilişkisi açısından önemli bir yere sahiptir; zira film, askerden döndükten sonra sistemin hediye ettiği travma nedeniyle sanrılarla yaşamaya başlayan Zafer karakterinin ötesinde, film evrenindeki tüm karakterleri etkisi altına almış görünmeyen bir düşman olarak Yörükleri ve Yörüklerin aile mülküne ve iktidarına yönelik kuvvetle muhtemel bir tehlike oluşturduğuna dair sarsılmaz inançtan kaynaklanan paranoyayı perdeye taşımakta, bu perspektiften hareketle tamamıyla bir delilik anlatısına dönüşmektedir.

Filmin başlarında, kameranın takip ettiği Zafer’in sıklıkla ve kuşkulu gözlerle ardına baktığı sahne ile izleyici Zafer’de bir garip hal olduğunu sezinlemeye başlamış, dereye girdiği sahnede bir anda ortamın tamamen sessizliğe bürünüp Zafer’in önünden geçen bir grup askere odaklanması, bu garip halin şizofreni ile bağlantılı olduğunu ortaya çıkarmıştır. Nitekim etiyolojisi, tanımı, kapsamı, semptomları ve hatta bir gerçekte böyle bir hastalığın var olup olmadığı tartışma konusu olan şizofrenide en önemli düşünce bozukluğu sanrılarının varlığı olarak kabul edilmiştir. Bu bozukluğun çoğu vakada ancak dikkatli bir dinlemeyle ortaya çıktığı bilinmektedir; zira günlük yaşama dair sorunların çoğunda önemli ölçüde bir tutarlılık ve anlamlılık söz konusu olmaktadır (Öztürk, 1995:175;191). Karşısına çıkan komutanla iletişime geçtiğinde, yarın intikale geçecek olan birliğin kendisine ihtiyacı olduğu bilgisini alan ve şafakta harekete geçmeden önce bir kamuflaj edinmesi gerektiğini öğrenen Zafer’in komutanı dikkatli olmaları, iyi saklanmaları gerektiği konusunda uyardığı sekans, şizofreni durumunun askerlik travmalarıyla bağlantılı olduğunu göstermektedir. Savaşın tanıklarda çeşitli psikolojik yıkımlara yol açtığı gerçeğinin kabulü, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Bu noktada, artık “travma sonrası stres bozukluğu” olarak ifade edilen yıkıma ilişkin tarihsel bir değerlendirme yapmak gerekmektedir.

Scull, 20. yüzyılın ilk yarısına hakim olan siyasi durumu şu sözlerle betimler: “*Dünya 28 Temmuz 1914’de delirdi.*” (2019:264). Dünyanın “uygarlık” iddiasıyla topyekun giriştiği savaşlar, yine Scull’ın ifadelerine göre, generallerin milyonları “kıyma makinesine” sürmesi ile sonuçlanacak, neredeyse tüm bir kuşak, bedenlen ya da

zihnen yok edilecek; uygarlığın yok olmaması şiarıyla başlatılan süreç, uygarlığın tümünden yok oluşun eşiğine ulaşmasıyla son bulacaktır. Cephede yaşanan kabus, salt binlerce askerin sakatlanması ya da ölmesini beraberinde getirmez, aynı zamanda korkudan titreyen, dili tutulan, uykusuzluk çeken, şiddetli kalp çarpıntısı yaşayan ve hatta ansızın kör olduğunu iddia eden, herhangi bir sebep olmaksızın felç olduğunu bildiren binlerce askerin varlığı da söz konusudur. Kabustan kaçış ise kolay olmayacaktır; zira herhangi bir askerin firar edip yakalanması durumunda, ya hastalık numarası yaptığı ya da bir korkak olduğu gerekçesiyle kurşunlanarak öldürüldüğü bilinmektedir. Zaman içerisinde bu kişilerin sinirleri bozulan ve dolayısıyla askerliğe layık olmayan akıl hastaları oldukları kanısı, askeri hekimler tarafından yaygınlaşmaya başlamış, Alman doktorlar söz konusu hastalığı “dehşet nevrozu” olarak tanımlarken İngilizler aynı hastalığa “mermi şoku” adını vermişlerdir. Hekimlerin ortaklaştığı nokta, yüksek güçteki patlayıcıların kişilerin beyinde ve sinir sisteminde bir çeşit travmaya neden olduğu fikridir. Buna ek olarak pek çok psikiyatr dejenerasyonu suçlamayı tercih etmiştir. Yaşanan sürece binaen delilik ve zihinsel travma birbirine bağlanmaya başlar. Ek olarak pek çok ülkede pek çok psikiyatrin bu arazları iyileştirmek yani dilsizleri konuşturmak sağırların işitmesini sağlamak amacıyla bedene çokça acı veren güçlü elektrik akımlarını kullandığı, bunun yanı sıra tedavi sırasını bekleyen diğer hastalara, halihazırda tedavi edilen hastaların zorla seyrettirildiği bilinmektedir (Scull, 2019:264-274).

Askerler arasında hızla artan psikolojik sorunlar, özellikle İkinci Dünya Savaşı ve onu izleyen çalkantılı ve kanlı süreçler boyunca devam etmiştir. Savaş halindeki ülkelerin, sinir krizleri yaşayan askerleri için farklı uygulamalar benimsediği görülmektedir. Nazi Almanyası’nın örneğin, somut iyileştirici etkisinin kesin olarak kanıtlanmadığı meşakkatli ve zaman alan tedavi yollarını denemek yerine çok daha etkili, çok daha basit bir yöntem seçmiş ve deliren askerleri direkt olarak kurşuna dizmeyi uygun bulmuştur. Birinci Dünya Savaşı’nda akli sebeplerden ötürü kurşuna dizilen Alman askerlerin sayısı 48 iken bu sayı 1945 yılının ilk dört ayı da dahil olmak üzere 15 bin olarak rapor edilmiştir. İngiltere’de ise hastalığı teşvik edeceği gerekçesiyle, uzun süreli ve karmaşık tedavi yöntemlerinden kaçınılmış, hiçbir askerin psikolojik semptomlar nedeniyle ordudan çıkarılmaması gerektiği ve herhangi bir

askerin böylesi şikayetlerde terhis edilmesi durumunda kendisine emekli aylığının ödenmeyeceği kararları alınmıştır. Her ne kadar psikolojik travmalar yok sayılmaya veyahut görmezden gelinmeye çalışıldıysa da bu dönem için askerliğe uygun bulunmayıp terhis edilen İngiliz askerlerinin %40'ının psikolojik nedenlerle görevden uzaklaştırıldığı bilinmektedir. Savaşa sonradan katılan Amerika için de durum farklı olmamıştır. Birinci Dünya Savaşı deneyimlerinden hareketle, savaş öncesi gerçekleştirilecek psikolojik testler sayesinde cephede yaşanabilecek sinir harbinin önüne geçmeyi hedefleyen Amerikan ordusu, bu yeni önlem çerçevesinde 1941'de gerçekleşen Pearl Harbor baskınından hemen önce yaklaşık, bir milyon yedi yüz elli bin asker adayını ayıklamıştır. Taramaya rağmen savaş halinin doğmasından yalnızca birkaç ay sonra hem bizzat savaş alanının dehşetini yaşayanlar hem de bu dehşeti yaşama ihtimali olanlar arasında psikiyatrik zayıat hızla artmaya başlamış bu kez vakalarda “mermi şoku” yerine “savaş nevrozu”, “muharebe bitkinliği” gibi tanımlamalar kullanılmıştır. Vietnam Savaşı sırasında ortaya atılan “travma sonrası stres bozukluğu”, zamanla başta cinsel şiddet olmak üzere diğer şiddet mağdurlarını da kapsar biçimde genişletilmiştir. Savaş sonrası dönemde İngiliz ve Amerikan orduları, psikiyatrik zayıatın psikolojik travmayla ilişkisi olduğu görüşünden hareketle, askerlerin tedavileri için psikanalize yakın hekimlerin yöntemlerine başvurmuştur. Böylece somatik tedaviler yerine psikoterapi seansları öncelenmiştir. Sayıları oldukça fazla olan askere tek tek tedavi uygulamanın zorluğu hatta imkansızlığı neticesinde söz konusu dönemde grup tedavileri öne çıkmaktadır (Scull, 2019:311-312).

Türkiye söz konusu olduğunda, Türkiye tarihini, yaşanmış ve yaşanıyor olan pek çok trajedi nedeniyle bir “travmalar tarihi” olarak nitelendirmek mümkün olmaktadır. Burhanettin Kaya'ya göre, Türkiye tarihi boyunca yaşanan travmaların ortak özelliği henüz işlenmemiş olmalarıdır. Bu işlenmemişlik ve tamamlanmamışlık hali ise ancak yüzleşmekle ortadan kalkabilir (2009). Film, tam da bu noktada tümünden bir delilik öyküsüne dönüşmektedir; zira Emin Alper, Tanıl Bora ile gerçekleştirdiği söyleşide “*Tepenin Ardı*” filminin korku, yüzleşememe ve ikiyüzlülük nedenleriyle ortaya çıkan kolektif bir kötülüğü işaret ettiğini belirtmektedir (<https://www.birikimdergisi.com/guncel/431/emin-alper-ile-tepenin-ardi-uzerine-soylesi-milli-karakter-paranoya-guvensizlik>). Tepenin ardında olduğu söylenen

Yörükler film boyunca görülmemekte; lakin her türlü kötü eylemin müsebbibi sayılmaktadırlar. Örneğin köpeği öldürenin Caner olduğunu Sülo; kabak fidelerine zarar verenin Mehmet olduğunu hem Sülo hem de Faik Ağa bilmekte, fakat hiçbir yüzleşmemektedir. Sülo'nun annesi Meryem'le zorla birlikte olduğunu bildiği Nusret'i silahla vurması, baba Mehmet'in malumudur; fakat günah keçisi yine Yörükler olacaktır. Nurçin İleri ve Ceren Ünlü, ulus devletin, inşa ettiği homojen kimliklerin devamlılığı ve sürekliliği adına bir "hayali düşman" imgesine ve kolektif bir kendini aldatma sürecinin gerekliliğine dikkat çekmektedirler. İşaret edilen tepenin ardındaki "düşman", "öteki", yani Yörükler, iktidarın yani Faik'in oluşturduğu kriz ortamının günah keçileridir. Günah keçisinin ise suçu işleyip işlememiş olduğunun hiçbir önemi yoktur. Önemli olan, öteki, yabancı ve damgalanmış olmasıdır. Köpeği öldürdüğü ortaya çıkmasın diye Caner, kavak fidelerini kırdığı bilinmesin diye Mehmet, Nusret'i vurduğu anlaşılsın diye Sülo Yörüklerin varlığına ihtiyaç duyar (2018:172-177). Böylece Alper'in işaret ettiği gibi yüzleşememe ve korku, Yörükleri tüm karakterler için bir günah keçisine dönüştürürken filmi bir paranoya öyküsü haline getirmektedir.

Aile erkeklerinin Faik önderliğinde Yörük sürülerine ateş açmasıyla silah arkadaşlarının öldüğünü düşünüp üzülen Zafer, tekrar komutanla konuşmaya başlamış, geçişin bu akşamüstü yapılacağını, kendisinin de onlara katılması gerektiğini öğrenmiştir. Böylece harekete geçer ve keçi postundan yaptığı kamuflajla sürünün içine katılır. Sürülerin yeniden hedef alındığı saldırıda ise Zafer de vurularak öldürülecektir. Zaferin ölümü, topyekun bir savaş anlamına gelmektedir. Silahlarını kuşanan erkekler filmin sonunda bir marş eşliğinde tepenin ardına doğru ilerlerken sahnede belirir. "*Tepenin Ardı*" barındırdığı militarizm eleştirisi ya da mülkiyet sorunu; "iyi Yörük / kötü Yörük" kavramı ve kimlik meselesi üzerinden ele alınabilecek çok katmanlı bir yapıya sahip olmakla birlikte, çalışma kapsamında sinema ve delilik ilişkisi üzerinden tartışılmıştır. Kolektif bir kötülük bilincinin sürüklediği toplumsal bir delilik halini, mikro model olarak aile üzerinden yansıtan film, bu bağlamda öncül örneklerinden farklılaşmaktadır.

4.2.6.4 Ayna Deliliği ve “Ana Yurdu” Örneği

Senem Tüzen’in yönettiği “*Ana Yurdu*” (2015), Nesrin’i aklın sınırlarına iten süreçleri, anne-kız çatışması üzerine yoğunlaşan; fakat kadına yönelen toplumsal bakış üzerine temellenen bir hikaye biçiminde sinemaya aktarmaktadır.

Nesrin, eşinden boşanmış, İstanbul’da yaşayan bir kadındır ve üzerinde çalıştığı romanı bitirmek için köyde anneannesinden kalan eve gitmeye karar verir. Valizleri ve çalışma sandalyesi ile çıktığı yolculukta kaza yapmış, kadın işçileri taşıyan bir araçla köye ulaşabilmiştir. Filmin başında annesiyle yaptığı telefon konuşması, ikili arasında perdeye yansıyan ilk çatışma olur: Nesrin, çalışmasına konsantre olabilmek için yalnız kalmak istediğini direkt olarak ifade ederken, anne Halise hemen ertesi gün kızının yanına, köye gelmiştir.

İç çamaşırını avluya asmasına izin vermeyen, eğilip kalkarken içi görünüyör diye ve de evin içinde üzerine bir şey alması hususunda ikaz eden, akşam yedi olunca sitem edip “orospuların” yanına gitmemesi için kızını uyaran anne Halise, önceleri Nesrin’in yalnızca çalışmasına engel teşkil ediyorken zamanla kurduğu baskı, dayanılmaz bir hal almaya başlamıştır. Filmin ilerlemesiyle önce Halise’nin pekala “normal” olmadığı öğrenilir: Gaipen sesler işitmektedir ve birileri tarafından uyarıldığına kesin suretle inanmaktadır. Nesrin ise tüm bunlara “O senin iç sesin, başka yerde söyleme deli derler” sözleriyle karşılık vermiştir.

Halise, ataerkil baskı karşısında delirerek var olabilmıştır; zira annesinin tek başına bakmakla yükümlü olduğu yedi çocuktan biridir, yetimdir, öğretmen olarak gittiği kentte köylü olmaktan ve yetim olmaktan doğan çekingenlikle var olmaya çalışmıştır; hiç arkadaşı olmamıştır örneğin. 18’ine geldiğinde evlenir, 20’sine geldiğinde çocuğu olur. Çocukları için yaşadığını, o güne değin eşinden tek bir güzel söz duymadığını, koca sözü dinlemediği için azarlandığını dile getirmektedir.

Araba tamircisi ve köyün delisi dışında bir erkek karakterin yer almadığı filmde, söylem ve eylem düzleminde patriarkal baskının kadınlar tarafından sürdürülüyor olması, filmin önemli detaylarından biri olmaktadır. Halise’nin film boyunca Nesrin’in bedenini ve düşüncelerini dini ritüeller uyarınca disiplin altına almaya çalıştığı

görülebilecektir. Bu durum, iktidar ve beden ilişkisine gönderme yapar. Nesrin ise hassas ve kırılgan olan annesini “alttan almakta”dır; fakat günler geçtikçe durum içinden çıkılmaz bir hal almaya başlamıştır Nesrin için. Annesi bir yandan etrafındaki kadınlara Nesrin’in özel yaşamına dair detaylar anlatırken, diğer yandan kızını suçlamaya başlamıştır: Nesrin, kürtaj yaptırdığı için çok büyük bir günah işlemiştir; kocası onu boşamakta haklıdır; zira hiç kimse böyle bir kadını koynuna almak istemez. Üstelik herkesten gizli de olsa kürtaj yaptırdığı, yuvasının dağılacağı ona “sesler”le bildirilmiştir ve o güne kadar ettiği dualar olmasa Nesrin kaçıışı yok kötü yola düşecektir. Annesiyle aralarında gerçekleşen bu konuşmadan sonra Nesrin’in psikolojik durumu karmaşıklaşacak, gerçeklik algısında ilk kırılma emareleri ortaya çıkmaya başlayacak, sabaha karşı uyanan kadın, evin avlusunda ölmüş olan anneannesini görecek. İlerleyen günlerde Halise, kendisine malumat getiren seslerden kızının “deli” olacağını da öğrendiğini belirtir.

Din ve delilik arasındaki ilişki uzun süre tartışılmış, dinsel inanışların halüsinasyonlara uygun bir zemin hazırladığı, katı bir inançtan doğan aşırı ahlaki tutumun ve öte dünyaya duyulan kaygının çeşitli delilik biçimlerine sebep olduğu tartışmaların temellerini oluşturmuştur (Foucault, 2017:531). Örneğin, ikinci bölümde belirtildiği gibi Pinel’in tımarhane sisteminde din, ahlaki bir katman olarak yer almaz; zira dindeki şiddetli duyguların hezeyanları beslediği ve insanları umutsuzluğa sürüklediği kabul edilmiştir (Foucault, 2017:697-698).

Halise’ye sesler tarafından iletilen malumun gerçekleşmesine Nesrin’in araba tamiri vesilesiyle tanıştığı Deli Halil aracı olacaktır. Tamirhanede çıraklık yapan Halil, “nefes almak” için evden çıkıp kah hızlı adımlarla yürüyen kah koşan Nesrin’le tesadüfen karşılaşır. Bir ağacın altında yan yana oturan ikili, Halil’in kadına canının sık sık olup olmadığını sormasıyla önce uzun uzun gülmeye başlamış, gülmenin ardından hırlaşma, itişme kakışma gelmiştir. “*Gülmenin Özü*” isimli eserinde Baudelaire, salt gülünçteki anlama kapasitesini delilik hali ile eş değer görür. Eserde delilerin sıklıkla kahkaha nöbetleri geçirdiği ve bu kahkaha nöbetlerinin esasen salt ironideki üstünlük duygusundan ileri geldiği belirtilir (akt Sass, 2013:462).

Nesrin ve Halil arasında uzun süreli itişmenin ardından cinsel birliktelik yaşanmıştır ve Deli Halil ile girdiği ters ilişki, Nesrin için deliliğe atılmış bir adım olarak yorumlanabilir; fakat aynı zamanda annesi tarafından dikte edilen normları alaşağı etme durumunu da imler; zira anne, kahvaltı yapıldığı sırada, hacdan yeni döndüğü, “tertemiz” olduğu vakit komşuların tebrik etmeye geldiğini, içlerinden birinin çok tuhaf, bulanık bir rengi olduğunu ve buna bir anlam veremediğini söyler. Sonrasında öğrendiğine göre kadın “arkadan yaptırdığı” için rengi kararmıştır; zira arkadan yaptırmak çok büyük günahdır.

Foucault’ya göre, deliliğin akıl-olmama’sında geri dönüşün akli vardır. Tıpkı hastalığın, sağlığın tamamen kaybedilmesi olmaması gibi, delilik de “akıl soyut olarak kaybedilmesi” değil de, “hala var olan akıldaki çelişki”dir. İnsanın son gerçeğini ifşa eden delilik, uygarlığa bağlı olarak dünyanın ihtiyarlamasıyla başlamakta ve zaman içinde büründüğü her bir çehre, yozlaşmanın gerçeğine ve biçimine işaret etmektedir (2017: 735-736). Nesrin’in boşanması, çocuk sahibi olmayı reddetmesi, kendi hayatına dair kendi kararlarını alabilmiş bir kadın olması, filmin sorunsallaştırdığı ataerkil baskı karşısında aldığı tavrın ve gösterdiği direnişin somut biçimlerini oluşturmaktadır. Ek olarak, Nesrin’in bitirmeye uğraştığı roman, söz konusu direnişin bir diğer temsilini perdeye yansıtır. Akıl hastası bir erkek ve evli bir psikiyatr kadının aşkını konu alan roman, iki sevgilinin kaçışını ve sonunda yakalanarak kadının ev yaşamına, erkeğin ise akıl hastanesine “kapatılışını” aktarır. Bu zorunlu ayrılığın ardından kadın karakter, çocuğunu öldürmeyi, hastaneye yatırılmayı ve böylelikle sevgilisiyle kavuşmayı planlamaktadır.

Filmin son sahnesinde Nesrin’in bir süre aynadan kendine baktığı görülmektedir. Kadının kendi görüntüsüne takılıp kalması, Sass’ın aktardığı ayna deliliği kavramını çağrıştırmaktadır. Ayna deliliği, şizofreni nöbeti öncesi ortaya çıkan ön belirtilerden biri olarak gözlemlenmektedir. Bu belirtileri, sahne öncesi oyuncuların saran korkuya benzeten ve bu nedenle de söz konusu belirtilere “Trema” diyen Alman nörolog ve psikiyatr Klaus Conrad, belirtileri huzursuzluk, endişe, tuhafılık, gerçeğin açık seçik haliyle kendine görüldüğü sanrısı ve “şey”lerin özünü kavrama yanılgısı olarak sıralamaktadır. Böyle gizemli ve büyülü bir keşif içerisinde olan kişi dünyayı, nesneleri

dikkatle izlemektedir. Yine Conrad bu dikkat kesilme haline “bakışın hakikate takılıp kalması” anlamına gelen “die Wahmehmungstarre” terimi kullanmıştır. Benzer şekilde kişinin bakışlarının aynadaki kendi yansımasına takılıp kalması haline de “ayna deliliği” denmektedir. Belirtilerin görülmeye başlandığı süreç boyunca kişinin sakin, kendine dönük olduğu; ancak anlamsız bir davranışta bulunabileceği gözlemlenmiştir. Bir sonraki süreçte kişi sanrılar görebilir ya da örneğin karşısındaki kişilerin zaman zaman bacak bacak üstüne attıklarını gördüğünde bunun kendisi için oynanan bir oyun olduğu yanılgısına kapılabilir (2013:67-68). Wedding ve Niemiec’e göre, ayna filmlerde sıklıkla kullanılan bir semboldür ve aynaya bakan karakter için çoğunlukla, iç görüye, değişime ve/veya yeni bir kişiliğin ortaya çıkmasına işaret etmektedir (2016:38). Bu bağlamda değerlendirildiğinde, Nesrin için aynada kendine takılan bakış, yeni bir kendilik bilincine gönderme yapmaktadır. Pek çok farklı okumaya açık olan film, bu perspektifle değerlendirildiğinde Nesrin’de sezilen delilik, annesine ve annesi aracılığıyla aktarılan toplumsal değer yargılarına verilmiş bir tepki, bir başkaldırı olarak nitelendirilebilir. Aynı zamanda delilik, Nesrin’in yaşadığı içsel yolculuk sonunda kendini özgürleştirebilmesini imlemektedir.

4.2.6.5 Bellek Yitiminden Akıl Yitimine: “Kaygı”

“Gece çöker baykuş öter, yaşanmamış bir yaz kalır. (...)

Vakit ulaşır yolum biter, bir de yasak “adım” kalır”

Hasret Gültekin (<http://www.hasretgultekin.net/bu-gece-bendeki-canima/>)

Maurice Halbwachs’a göre bellek, bireyde kendiliğinden var olmayıp toplum içinde, toplumsallaşma süreçleriyle inşa edilmektedir ve bu inşa sürecinin belirleyici bileşeni kolektif belleğin varlığıdır. Bu durumda neyin, nasıl ve ne şekilde hatırlanacağı büyük ölçüde sosyal grup tarafından belirlenir (akt Çavdar,2017). Ceylan Özgün Özçelik’in yönettiği psikolojik gerilim türündeki “Kaygı” (2017) odağına kolektif belleğin oluşumunu, bu sürece etki eden psikolojik manipülasyonu ve toplumsal bellek ile biçimlenmiş kişisel belleğin hatırlayamamaktan doğan paranoya ve şizofreni halini almaktadır.

“Tek TV” isimli televizyon kanalında belgesel kurgulayan Hasret, haber müdürü Olcay hanım tarafından haber bülteni kurgusuna alınır. Anne ve babasını bir trafik kazasında kaybettiği bilgisiyle büyüyen, eve girer girmez odaları kontrol eden, perdeleri açan, ışıkları yakan Hasret; aynı zamanda gecelerdir tekrar eden kabuslardan ve duyduğu seslerden rahatsızdır. Haber bülteni kurgusuna alınmasıyla psikolojik durumu daha da karmaşık hale gelir; zira kanalda herkes tarafından kanıksanmış etik dışı bir sistemin varlığı söz konusudur ve tek bir merkezden dağıtılan haber başlıkları, habere henüz kurgu aşamasında iken girilen altbilgiler (karakter jeneratörü/KJ), röportajlardan ya da basın açıklamalarından televizyon ekranına yansıyan cümlelerin kesilip biçilerek bağlamından koparılması, gerçekleşmemiş olanın haber konusu edilip gerçek olanın gizlenmesi ve daha pek çok manipülatif içerik ile kitlesel bir bilinç oluşturma ya da kitlesel bir unutturma projesinin en önemli ayağı medyada var olan ve kriz dönemlerinde had safhaya çıkan dezenformasyon, istemeden sürecin bir parçası haline gelen Hasret üzerinde ciddi bir baskı oluşturmaktadır.

İktidarın birey üzerinde denetim sağlaması, toplumsal normların yeniden üretimi ile ilişkili olmakta ve medya, söz konusu yeniden üretim sürecinde başat bir rol oynamaktadır. Foucault’ya göre bir ifadeler birliği olarak “söylem”, dilbilimsel ya da biçimsel olmanın ötesinde, tarihsel olarak inşa edilmiştir ve düzenli bir iktidar etkisi yaratabilme gücüne sahiptir. Böylece söylem oluşumunun, teorik olduğu kadar toplumsal olan yapısı vurgulanmakta, bilginin yanında güç ve iktidar ihtiva ettiğinin altı çizilmektedir (akt Doruk, 2013). Halihazırda egemen medya, bağlı olduğu grup çıkarları ekseninde bilgiyi eğip büken, manipüle eden, gizleyen ya da gerçek dışı bilgiler üreten bir araç olabilmekte ve bu işlevleriyle medya: *“Ayrıcalıklı azınlığı gerçeklerin ortaya çıkması ve katılım tehdidinden koruyan bir bekçi konumuna yükselmektedir.”* (Çaycı, 2016).

Bir romancının hedef alındığı linç girişiminin “cezayı halk verdi” başlığıyla servis edilmesi, Hasret için kaygılardan sanrılara geçişin kapısını aralamıştır. Aynı haber başlığının çeşitli (yalnızca isim olarak) gazete manşetlerinde yer aldığını fark etmesiyle oluşan ilk halüsinasyon, ellerinde sopalar ve taşlarla bir güruhun kendisine doğru koşması olacaktır. Zaman içinde genç kadının hafızasında bulanık anılar

canlanmaya başlamıştır. Diğer taraftan aynı rüyaları görmeye ve tuhaf sesler duymaya devam etmektedir. Öyle ki seslere karşı aşırı hassaslaştığını, sürekli terlediğini ve terinin sesini duyduğunu söyleyecektir. Anne ve babasına dair anı ve sanrıların yoğunluğuyla, kazadan şüphelenmeye ve geçmişi araştırmaya başlamış ne var ki gündeme dair her türden bilginin saklandığı haber arşivinde kaza gününe dair hiçbir kayıt bulamamıştır. Aile fotoğraflarını tek tek inceleyen, kitap aralarında çıkan isimlerin, telefon numaralarının peşine düşen, evin odalarında, kentin sokaklarında olanları hatırlatacak bir göstergeyle, bir çağrışımla karşılaşmak için duyduğu her sese, canlanan her anıya dikkat kesilen Hasret'in hatırlama çabaları, bir yandan ülke medyasına hakim olan yanlış bilgilendirme ve dezenformasyon ile sekteye uğratılırken diğer yandan bütün bir kenti şantiye alanına dönüştüren ve kentin belleğini ilga eden bir sürece karşı var olmak zorundadır. Kolektif bellek ve mekan ilişkisi, yeniden Halbwachs'a dönmeyi gerektirir.

Çavdar, hatırlamanın, nesne ve mekan katılımıyla gerçekleşen somut bir süreç olduğunu belirtmekte ve travmatik bir durum söz konusu olduğunda mekanın hatırlama üzerinde yoğunlaşan etkisine dikkat çekmektedir. Halbwachs'tan aktardığına göre, kolektif belleğin oluşumu mekan ile direkt ilintilidir; zira bellek, maddi dünyanın sürekliliğine ihtiyaç duyar ve mekanın sürekliliği kolektif belleğe de süreklilik kazandırır (2017). Yeniden filme dönüldüğünde; Hasret yaşadığı evi dinlemektedir, koklamaktadır; fakat ev, kentsel dönüşüm projesi kapsamına alınmıştır ve bina görevlisinin söylediğine göre apartmanda üst kat komşusu ve Hasret dışında kimse kalmamış, zaten tahliye günü de oldukça yaklaşmıştır. Kadının duyduğu tuhaf seslerin büyük bir bölümü, yıkım, çekiç, iş makinesi gibi seslerdir. Yürüdüğü sokakların neredeyse tamamı sac plakalarla kapatılmış inşaat alanlarıdır. Yönetmenin kadrajına aldığı yüksek beton binalar ve boşaltılmış yıkımı bekleyen apartmanlar, balyozların ve iş makinelerinin kentin belleğine vurduğu darbeleri imler. Değiştirilen mahalle isimleri, bir yandan yükselen kimliksiz beton blokların karşısında kentin belleğinde oluşturulan koca çukurlar, kolektif belleğin unutmusluğuna bir göndermedir. Hasret bu nedenle, anne ve babasının ölümündeki gizemin seslerini çoğunlukla parklarda takip edebilmektedir.

Televizyon kanalındaki işinden ayrılıp geçmişin izini sürmeye başlamasıyla sanrılar artmıştır. Gerçek anıların ve hayallerin birbirine aktığı böylesi bir durumda iken, kaybettiği ebeveynleri arasında geçen diyaloga şahit olduğu sekans, ailenin ölümündeki muğlaklığı ortadan kaldırmaktadır; zira baba anneye “Varsın kafir desinler bize, biz kendi türkülerimizi söyleyeceğiz sadece, üstelik vali de geliyor” minvalinde sözler söylemektedir ve kadının sanrılarındaki eli sopalı grup, ardı arkası kesilmeyen terlemeler ve aşırı sıcaklık hissi, parkta takip ettiği Sivas kangal köpeği ve babanın kırık bağlaması 1993 yılında gerçekleşen Sivas Katliamı’na işaret etmektedir. Nitekim filmin sonunda evin güvenlik şifresinin katliamın gerçekleştiği tarih olan 0207 olduğu görülmektedir. Aynı zamanda hafızasında parça parça beliren anılar netleşmekte ve yoğun bir duman ve ateş, büyük bir kalabalık ve tekbir sesleri görünür ve duyulur olmaktadır. Son sekansta, yaşadığı evin duvarlarından yükselen ısı ve evi boğan duman Hasret’in nefes almasına engel olacak, babasından kalan bağlamayla evin camlarını kıran kadın, kendini sac plakaların çevrelediği sokağa güç bela atabilecektir. Hasret’in yıkımla çerçevelenen sıkışık sokakta nefes almaya çalışmasının ardından kararan ekranda Sivas Katliamı’na dair notlar belirlemekte ve film bu bilgilerle son bulmaktadır.

1-4 Temmuz tarihleri arasında, Pir Sultan Abdal Kültür Derneği öncülüğünde gerçekleşecek olan etkinlik, 2 Temmuz günü binlerce kişinin, katılımcıların sığındığı Madımak Oteli’ni kuşatması ve oteli içindeki her yaştan insanla birlikte ateşe vermesiyle kana bulanmış, 33 katılımcı mahsur kaldığı otelde hayatını kaybetmiştir. Yangını yeterli bulmayıp otelin içine giren 2 saldırgan ve 2 otel çalışanı ile birlikte 37 insan öldürülmüş, sekiz saat süren linç boyunca saldırganlara idari makamların kolluk güçleri tarafından müdahale edilmemiş, katliamın tüm süreci canlı yayınla tüm dünyaya izletilmiştir. Ayhan Yalçınkaya’ya göre, aradan geçen bunca yıla rağmen Madımak katliamının aydınlatılmaması, siyasi sorumlular hakkında herhangi bir işlem başlatılmaması, faillerin çoğunun bulunamaması ve sonuç olarak davanın 2012 yılında zamanaşımına uğramış olması, katliamın kolektif bilinçten silinmesine, unutulmasına hizmet etmektedir ve bu nedenle 1993 yılından itibaren gerçekleştirilmekte olan anma etkinlikleri ortak bir söylem olarak “unutma-unutturma” üzerine temellenmektedir. Bu noktada Foucault’ya kadar göz ardı edilmiş bir olgu olarak, iktidarın yaratıcı özelliğine dikkat çekmek gerekmektedir; zira artık her yerde olan iktidar, ortadan kaldırılması

gereken ya da ele geçirilmesi için mücadele edilmesi gereken bir “şey” olmaktan çıkmış, genelleşmiş, yaygınlaşmış ve etki alanının sınırları ortadan kalkmıştır. 2011 yılında Sivas valisinin “Madımak diye bir şey yok, orası artık kültür merkezi” çıkışı ve artık Madımak diye bir şey olmadığına göre, Madımak önünde de anma yapılmasına izin verilmeyeceğini belirtmesi, aynı yıl yasak olduğu gerekçesiyle anma etkinliği için otele doğru ilerlemek isteyenlerin önce polis barikatı, sonra gaz bombalarıyla karşılaşması, “Madımak yok”un “Madımak katliamı yok” a dönüşmesi anlamını taşımaktadır. Benzer bir biçimde devletin resmi kanalı TRT’nin yayınladığı belgesel, halihazırda yalnızca ismi ile dahi Madımak’ta yaşananları eğip bükmektedir; zira saatlerce süren linç olayı kameralar tarafından kaydedilmiş ve failer canlı yayımla izletilmişken programın ismi “Faili Meçhul” olarak belirlenmiştir (Yalçinkaya,2011).

Belirtildiği gibi “Unutmamak ve unutturmamak” anma etkinliklerine katılan çeşitli sivil toplum örgütleri, sendikalar, dernekler ve partiler tarafından kabul gören ortak bir söylemdir. Filmde yaşadıklarını unutan, unutmuşluğu ve travma nedenleriyle ruhsal bir çöküntü yaşayan ve parça parça anıları birer sanrıya dönüşen Hasret ile yüzleşmemenin neden olduğu toplumsal sanrı imlenmektedir. Medyanın eğip büktüğü gerçeklik, kolektif bilinci oluşturma gücüne ve iktidarın yaratıcı özelliğine vurgu yapmaktayken, aynı zamanda film boyunca sıklıkla televizyondan güncel haberler ekrana yansımaktadır. Sivas Katliamı’nın yanı sıra filmin yakın dönem toplumsal ve siyasal olayları ele alan anlatısı, bombaların patladığı, insanların öldüğü, işsizliğin arttığı haberlerinin kadrja girmesi; kolektif bellek oluşumunda mekanın önemine istinaden kentsel dönüşüm projelerine yer verilmesi ile desteklenmektedir.

5. SONUÇ

“Ben dört duvar arasında değilim

Pirinçte, pamukta ve tütündeğim,

Karacadağ, Çukurova ve Cibalide.”

Ahmet Arif (1995:13)

Derrida’ya göre Nietzsche, ele aldığı her kavramı aktif ya da reaktif değerlendirmelerle açıklamakta ve “mutlak iyi” ya da “mutlak kötü” gibi ayrımlardan, değerlendirmelerden kaçınmaktadır; zira ona göre *“Her kendilik yorumu açıılır.”* (2011:226). Böylesi bir noktadan hareketle ve deliliğe dair kavrayışı, pozitivist psikiyatri terimlerinin ötesinde ele almak adına Foucaultcu bir perspektifle 2000 sonrası Türkiye sinemasında gerçekliğin yitimine işaret eden delilik olgusunun film anlatılarındaki tezahürüne odaklanan çalışmanın ikinci bölümünde bir kavram olarak deliliğin tanımına ve çağrışımlarına yer verilmiş, aynı zamanda kavramın tarihsel süreç içerisinde uğradığı değişim ele alınmıştır. Ortaya çıkan, deliliğin her çağda ve her kültürde toplumsal bir asayiş sorunu biçiminde algılandığı; fakat dönemin koşulları gereğince deliliğe yönelen söylemlerin ve eylemlerin çeşitlilik gösterdiğidir. Örneğin Arap toplumlarında uzun bir süre ailenin sorumluluğunda olan deli, Batılı toplumlarda 17. yüzyıl itibariyle kapatılmaya tabi tutulmuştur. 19. yüzyıla gelindiğinde delilik, Doğu Batı ayrımı olmaksızın, asıl kapatma mekanı olan akıl hastanelerinin denetimine alınır ve 1950’lere değin asli mekanında yeniden ve yeniden sınıflandırılır ve tanımlanır. Bu tarihle birlikte gelişen ve yaygınlaşan farmakoloji, akıl hastanelerinin nüfusunu azaltacak ve farklı delilik türleri tanımlayacaktır. Deliliğin tedavi yöntemlerinde zaman içinde çeşitlilik görülse de deliliğe yönelen bakışın damgalanma, toplum dışı olma, anormal ya da hasta olma yargısını ihtiva ediyor oluşu, neredeyse tüm çağların ve toplumların ortak kabulü olmaktadır. İkinci bölümde aynı zamanda, toplum varlığı ve sürekliliğinin zıt kavram birlikteliklerine ihtiyaç duyduğu; fakat üretilen toplum normlarının birer bakış açısından ibaret olduğunun unutulmaması gerektiği sonucu ortaya çıkmaktadır.

Sinemanın imge üretme ve toplumsala etki gücünden yola çıkılarak, delilik temsillerinde farklılaşmaları ele alan ve Türkiye sinemasında 2000 sonrası üretilen filmlerde gerçeklik yitimine odaklanan çalışmanın üçüncü bölümü, eser ve delilik ilişkisini, dünya sinemasında ve 2000’e değin Türkiye sinemasında deliliğin görünümlerini tartışmıştır. Üçüncü bölümde elde edilen sonuçlara göre; Türkiye sinemasında delilik farklı türde yapımlara konu olmuş; fakat sıklıkla dram filmlerinde ele alınmıştır. Komedi ve macera filmlerinde deliliğin korku ve gerilim filmlerine oranla daha sık yer bulduğu tespit edilmiş; fakat belgesel türünde konu edildiği bir yapıma rastlanmamıştır. Deliliğin toplumsal sorunları dile getirme biçimi olarak anlatıda yer aldığı yapımlara 1960’larda rastlanmakta birlikte 1980’lerin ikinci yarısından itibaren söz konusu yapımların sayısında artış gözlemlenmiştir. Bu bağlamda yoksulluğun ve çaresizliğin deliliğe ittiği “*Umut*” (Yılmaz Güney, 1970) filminin, delilik ile toplumsal baskı, yozlaşma ve yoksulluk bağını kuran ilk ve önemli örneklerden biri olduğu tespit edilmiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümü, 2000-2018 yılları arasında deliliğin en ağır biçimi kabul edilen psikoza, gerçeklik bozumuna odaklanmıştır. Deliliğin temsil biçimlerinin tespiti amacıyla öncelikle genel bir soruşturmaya yer verilmiş, bu bağlamda melankoli ve sinema ilişkisine değinilmiş, Türkiye sinemasında sıklıkla yer bulan köyün/mahallenin delisi tipi, örnekler üzerinden değerlendirilmiştir. Yapılan değerlendirme ile ortaya çıkan sonuçlara göre; melankoli, yeni dönem Türkiye sinemasının sıklıkla işlediği bir tema olmaktadır. Mahallenin/köyü delisi kavramı kapsamında örneklenen 9 filmde 8’inde mahallenin delisi erkektir. Ümit Ünal’ın yönettiği “*Nar*” (2011), incelemeye tabi olan filmlerin tek kadın delisidir. Köyün delisine yer veren yapımların çoğunluğunu popüler sinema filmleri oluştururken “*Meş*”, “*Nar*” ve “*Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*”, bağımsız sinema filmleri olarak farklılaşmaktadır. Söz konusu popüler yapımlarda karakterin çoğunlukla komedi ya da komedi/macera filmlerinde yer aldıkları tespit edilmiştir. Dram filmlerinde de rastlanan mahallenin/köyün delisi tipine, korku ve belgesel türlerinde yer verilmemiştir. Ek-1, çalışma kapsamında incelenen tüm filmlerin listesini içermektedir.

Gerçeklik kaybı temasının merkeze alındığı 20 film, konuları ve delilik temsilleri bakımından açıklanmış, söz konusu filmlerden 5'inin analizi, Foucaultcu bir bakış açısıyla, iktidar, söylem, ideoloji, denetim mekanizmaları ve kapatılma gibi olgular gözetilerek gerçekleştirilmiştir. Çıkan sonuçlara göre; anlatısı delilik üzerine kurulu filmlerin çoğunluğunu 8 film ile politik filmler oluşturmaktadır ("*Takva*", "*Tepenin Ardı*", "*Ana Yurdu*", "*Sarmaşık*", "*Abluka*", "*Koca Dünya*", "*Martıların Efendisi*", "*Kaygı*"). Sanrılarının hakim olduğu filmlerden 5'i dram türünde iken ("*Anlat İstanbul*", "*Cennet*", "*Karanlıktakiler*", "*Gişe Memuru*", "*Çekmeceler*"), korku ögesi olarak deliliğin ya da akıl hastanelerinin merkez alındığı 4 film bulunmaktadır ("*Gen*", "*Beyza'nın Kadınları*", "*Ses*", "*11*"). Güldürü ögesi olarak sanrılı delilik 2 filmde yer alırken ("*Neredesin Firuze*", "*Gerçek Kesit Manyak*"), 1 filmin belgesel özellikleri taşıdığı tespit edilmiştir ("*Yaşam Arsız*"). Delilik ve film türleri arasındaki ilişki, Ek-2'de tablo biçiminde yer almaktadır.

Çalışmanın üçüncü bölümü, sanrılı hallerin dünya sinemasında ekseriyetle popüler dram türündeki filmlerde yer aldığını ortaya koymuştur. 2000 sonrası Türkiye sineması söz konusu olduğunda, dram filmlerinde delilik temasının yaygın olarak yer bulduğu; fakat ilk sırayı bağımsız politik filmlerin aldığı görülmektedir. Dünya sinemasında deliliğin işlendiği temel bir diğer türün korku ve gerilim olduğu belirtilmiştir. Delilik, insanlık tarihi boyunca fantastiğin içinde konumlandırılmış, tehlike, suç ya da hastalıkla ilişkilendirilmiştir. Bu ilişkinin izlerini, 18 ve 19. yüzyılların kurmaca yazılarında görmek mümkündür. Deliliğin adeta bir miras olarak sahiplendiği fantazma ve yüklendiği negatif imge, korku ve gerilim filmlerinde sıklıkla yer almasını beraberinde getirmektedir. Söz konusu temsil, halihazırda bilinmeyen, tanınmayan deliliğin toplum nezdinde var olan negatif imge değerine katkıda bulunmakta, damgalayıcı süreçlerin devamlılığını sağlama tehlikesi içermektedir. Türkiye sinemasında 2000 sonrası filmler incelendiğinde sanrılı deliliğin korku unsuru olarak yer aldığı 4 film tespit edilmiştir; tespit edilen dört filmin üçünde, delilik hali bir travmaya bağlı olarak gelişmiştir. Bu nedenle deli karakterlerin çoğunlukla kurban biçiminde işlendiği görülmektedir. "*11*" filmi için ise istisnai bir durum söz konusudur; zira filmin anlatısında deliliğe yol açan herhangi bir durum yer almamaktadır.

2000 sonrası üretilen popüler film örneklerinin neredeyse tamamında tanısı hekimlerce konmuş hezeyanlı hallerin sinemaya taşındığı görülmektedir. Örneğin “*Neredesin Firuze*” filminde şizofreni ve erotomani, “*Gen*”de katatonik şizofreni, “*Beyza’nın Kadınları*”nda dissosiyatif kimlik bozukluğu, “*Martıların Efendisi*”nde şizofreni, “*11*”de otoskopi ve “*Cennet*” filminde zekâ geriliği, hekimler tarafından belirtilen tanılar olmaktadır. “*Karanlıktakiler*” ve “*Anlat İstanbul*” filmlerinde ise uzmanlarca konulmuş bir teşhis bulunmamaktadır. Böylece popüler filmlerde deliliğin çoğunlukla bir hastalık olarak ele alındığı sonucuna ulaşılmaktadır.

Deliliğin açıkça bir hastalık olarak aktarıldığı filmlerde tedavilerin stereotipleşmesi söz konusudur. Filmlerde sıklıkla başvuru alan tedavi yöntemleri, psikoterapi ve hipnoz olmaktadır. Bunun yanında ilaç tedavilerine yer verilmektedir.

Bağımsız kurmaca filmlerde, popüler filmlere karşıt bir yönelim söz konusudur; zira neredeyse hiçbir filmde profesyonellerce konmuş net bir tanıdan söz edilmemekte ve bir karşı duruşa işaret eden delilik hali, çoğunlukla izleyiciye sezdirilmektedir. Her ne kadar izleyiciye net bir hastalık adı verilme de “*Çekmeceler*”de Deniz ve “*Tepenin Ardı*”nda Zafer karakterlerinin uzmanlarca tedavi edildiği görülmektedir. Deniz, yatırıldığı klinikte tedavi görmekte iken Zafer’in ilaçla tedavi edildiği belirtilmiştir. Belgesel özelliği gösteren “*Yaşam Arsızı*” filminde, profesyonellerce konan net bir tanının, şizofreninin varlığı söz konusudur.

İkinci bölümde görüleceği üzere; İslam toplumlarında deliliğin “ermişlik makamına” yakınlığı ve şaman gibi özel statülü delilerin varlığı kabul edilmiş, paralel bir biçimde Batı toplumlarında deli ile dahi arasında önemli bir yakınlığın mevcudiyetine inanılmıştır. Türkiye sinemasında ise söz konusu yönelimlere atıfta bulunan filmlere rastlanmamaktadır. “*Kosmos*” şaman kültüründen beslenen öğeleriyle istisnai bir duruma işaret etmekteyse de Türkiye sinemasında açık bir biçimde belirtilen deliliğin ekseriyetle modern bir bakış ve pozitivist psikiyatri yaklaşımıyla ele alındığı tespit edilmiştir.

İncelenen 20 filmde delilikle ilişkilendirilen 12’sinin kadın, 8’inin ise erkek öykülerini merkeze aldığı görülmektedir. 2010 yılı öncesi yapımlarda gerçeklik yitimi

yaşayan kadınların sayısı 8, erkeklerin sayısı 2'dir. Bu farkın 2010 sonrası dönemde kapandığı görülmektedir. Bu bağlamda yakın dönem Türkiye sinemasına hakim olan erkeklik ve taşra olgularının izinin, delilik ve sinema ilişkisi üzerinden de görünür olduğu söylenebilir.

Deliliğin korku ya da gerilimi sağlayan bir unsur olarak yer aldığı dört filmin dördünün de kadın öyküleri aktardığı görülmektedir. Ek olarak fiziksel ve psikolojik işkencenin, hegemonik baskının ve kapatılmışlığın karşısında aklın sınırlarını aşan politik filmlerde ağırlıklı olarak erkek karakterlere yer verildiği tespit edilmiştir. 8 politik filmin 3'ünde kadın öyküleri ele alınmıştır. Deliliğin tema alındığı filmlere ilişkin kadın-erkek dağılımı, Ek-3'de tablo biçiminde verilmiştir.

İşlenen kadın öykülerinde 13 kadın karakterin 8'inde, deliliğin travma sonucu ortaya çıktığı bilgisi verilmektedir. Travmaya sebep 5 karakter için tecavüz, 3 karakter için aile bireylerinin kaybı gösterilmiştir. "*Ana Yurdu*" filminde ise Nesrin'in anne-kız çatışmasıyla ortaya çıkan ataerkil baskı nedeniyle deliliğe adım attığı imlenmektedir. Bu durumda yeni dönem Türkiye sineması için tecavüz, kadın deliliğine sebep oluşturacak en yaygın travma olmaktadır.

Erkek karakterler söz konusu olduğunda deliliğin iktidar tarafından uygulanan baskı sonucu ortaya çıktığı ağırlık kazanmaktadır. Nitekim "*Takva*", "*Abluka*", "*Tepenin Ardı*", "*Gişe Memuru*" ve "*Martıların Efendisi*" filmlerinde, kapatılma ve çocukluk ya da ilk gençlik dönemine ait travma ile birlikte baba, devlet ya da egemen ideoloji baskısı göze çarpmaktadır. Martıların Efendisi, kapatmaya ek olarak fiziksel işkencenin psikoza yol açtığı bildirilen tek karakterdir.

İncelenen filmlerin 11'inde ev, hastane, hapisane gibi bir kapatma mekanlarının varlığı söz konusu olmaktadır. "*Anlat İstanbul*" ve "*Karanlıktakiler*" filmlerinin kapatma mekanı ev iken, "*Gen*", "*Cennet*", "*Yaşam Arsızı*", "*Çekmeceler*", "*Martıların Efendisi*", ve "*11*" filmlerinde akıl hastanesi ya da rehabilitasyon merkezidir. "*Sarmaşık*"ta bir gemi, "*Abluka*"da bir semt ve hapisane, "*Koca Dünya*"da ise bir orman kapatma mekanıdır. Söz konusu filmlerin büyük bir kısmında bu hapsetme mekanlarının deliliğe ya da delilik halinde bir aşırılığa neden olduğu

görülmektedir. Tespit edilen sonuç, ikinci bölümde yer alan kapatma uygulamalarının negatif etkileri ile paralellik göstermektedir. Mevcut durumun tek istisnası “Çekmeceler” olur; zira örselenmiş çocukluk yılları akabinde hayal ve gerçeği birbirine karıştıran Deniz, kaldığı rehabilitasyon merkezi ve uygulanan tedavi sayesinde iyileşmiş olarak hayatına devam eder. Ek-4, deliliğin kapatma uygulaması, travma ve ideolojik baskı ile ilişkisini tablo biçiminde sunmaktadır.

İncelenen 20 filme konu olan 4 deli karakterin hayatını kaybettiği, tamamının erkek olduğu bunlardan üçününse politik filmlerde yer aldığı görülmektedir. İyileştiği açıkça bildirilen 2 karakterin de kadın olduğu tespit edilmiştir.

“Takva”, Muharrem’in dünyevi ile uhrevi arasında sıkışıp kaçışı delilikte bulunduğu anlatısıyla, 2000 sonrası politik sinemada deliliği merkeze alan ilk film olmaktadır. 2012’de Emin Alper’in yönettiği “Tepenin Ardı”, sinema ve delilik ilişkisinde bir dönemeci ifade eder; zira bu tarihten sonra delilik öykülerinin ekseriyetle politik filmlerde yer bulduğu, muhalefet imlediği ve bu bağlamda yakın dönem Türkiye sineması için bir “öteki” halini aldığı görülmektedir. Nitekim deliliği konu edinen 8 politik filminden 7’si 2012 ve 2018 yılları arasında çekilmiştir. Belirtildiği gibi sinema bir yandan içinden çıktığı toplumu resmederken diğer yandan gelecekteki bir toplum tasarısı ortaya koymaktadır. 2010’lar, Türkiye’de kitlesel bir kriz ortamının olduğu yıllardır. 2011 yılı itibariyle patlayan bombalar, yalnızca 2015-2016 yılları arasında 363’ü sivil olmak üzere 461 kişinin ölümüne sebep olmuştur (<http://www.diken.com.tr/bir-bucuk-yilda-33-bombali-saldirida-461-kisi-hayatini-kaybetti-363u-sivil/>). Oğlağı ve Yüksel’e göre 20 Temmuz 2015’de Suruç’ta ve aynı yıl 10 Ekim’de Ankara’da gerçekleştirilen bombalı saldırılar, topyekun ülkenin ruh sağlığı açısından ciddi desteğe ihtiyaç duyduğu bir dönemin başlangıcını ifade etmektedir (2016). Aynı döneme etki eden ekonomide resesyon, işsizlik ve yoksulluk, yolsuzluk, ifade özgürlüğünün sınırlandırılmasına karşın hak ihlallerinin artışı, toplumun her kesiminden binlerce insanın gözüaltına alındığı güvensizlik ortamı, maden faciaları, doğal afetler, savaşlar, bombalı ve silahlı saldırılar ve daha pek çok “gelişme” toplumun tüm katmanlarına, idari yapılara ve bireysel ilişkilere sirayet eden bir güvensizlik ortamını meydana getirmiş, böylece kitlesel bir korku ve paranoya hali

doğmuştur. Politik filmlerde deliliğin artması ve filmlerde yer alan 3 karakterin öldüğü tespiti, ülkenin içinde bulunduğu “kolektif deliliğe” işaret etmekte ve aynı zamanda toplumun huzursuzluğuna ve umutsuzluğuna gönderme yapmaktadır.

Delilik, hakikatin bir pamuk ipliğine bağlı olduğunu hatırlatmakta ve akla ve insan olmaya ilişkin kavrayışı sorgulamaya açmaktadır. Nitekim 2010 sonrası üretilen filmlerin büyük bir çoğunluğu “normal” insanların herhangi bir travma, kısıtlama, kapatma, baskı altına alma ya da tektipleştirme sonrası, egemen ideoloji ve dayatmayla çizilen çerçeveden çıkma yolunu delilikle bulduğu görülmektedir. Bu durumda, film anlatısında çeşitli görünümlemler ile var olan deliliğin, yakın dönem Türkiye sinemasında toplumsal ve siyasal baskı mekanizmasının dışlılarını kıran, bireysel ve kolektif karşı duruşa gönderme yapan bir “öteki” olduğu; devlet, medya, aile, mahalle gibi her türden iktidar alanındaki ideolojik tahakkümün reddine işaret eden bir kaçış alanı imlediği sonucu ortaya çıkmaktadır.

Çalışmanın en başına, Umberto Eco’ya dönülecek olursa; Eco: *“Ne de olsa bilgeliğin normallik olduğu ve delilerin bir zamanlar akıl hastanesi tarafından icaplarına bakılan istisnalar olduğu inancıyla yaşıyoruz. Ama bu doğru mu dersiniz?”* sorusunu yöneltmektedir ve hemen ardından *“Normal olma durumunun aslında delilik ve normallik adı verilen şeyin bir tür geçici bir evre olduğunu düşünmek gerekmez mi?”* (2017:479) sözleri ile sorularını sürdürür. Türkiye özelinde, yalnızca “Kaygı” filminin konu edindiği Sivas Katliamı’ndan yola çıkıldığında; katliamın asıl faili olarak aranan İhsan Çakmak’ın geçen süre zarfında oldukça normal bir hayat sürdüğü, askerliğini yapıp evlendiği, ehliyet aldığı, bir gişede memur olarak çalıştığı ortaya çıkmıştır (Tahincioğlu,2020). Eco’nun iddiasından yola çıkılarak gerek dünya gerekse Türkiye tarihine dair elbette pek çok örnek verilebilir. Son kertede cevap, Bertolt Brecht’ten gelmektedir: *“Aslında hepimiz birer deli olarak doğuyoruz. Yalnız içimizden birkaçı sonuna kadar deli kalıyor.”* (1963:93).

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Altıparlak B.(hızl). (2013). *Yunus Emre Divanından Seçmeler*. İstanbul: Say Yayınları
- American Psychiatric Association. (2013). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders Fifth Edition DSM-5* Washington DC: American Psychiatric Association.
- Arif, A. (1995). *Hasretinden Prangalar Eskittim*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Artvinli, F. (2017). *Toptaşı Bimarhanesi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Baudelaire, C. (2019a). *Kötülük Çiçekleri*. S.Maden (çev). İstanbul: Türkiye İş Bankası (orijinal baskı tarihi 1868).
- Baudelaire, C. (2019b). *Paris Sıkıntısı*. T. Yücel (çev). İstanbul: Türkiye İş Bankası (orijinalbaskı tarihi 1961).
- Bauman, Z. (2018). *Özgürlük*. K. Eren (çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 1998)
- Bauman ,Z. ve Lyon, D. (2016). *Akışkan Gözetim*. E.Yılmaz (çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 2013).
- Bauman, Z. (2017). *Küreselleşme*. A.Yılmaz (çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 1998)
- Bauman Z. (2019). *Kimlik*. M. Hazır (çev). İstanbul: Heretik (orijinal baskı tarihi 2017).
- Bayat, F. (2018). *Türk Kültüründe Deli ve Delilik*. İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Bayülkem, F. (2018).Rahmetli Büyük Hocam Ord. Prof. Mazhar Osman Uzman ve Bakırköy Akıl Hastanesi’nde Bir Dönem. B.Yalçiner, P. Gökalt ve C.Mumcu

- (Ed). *Bakırköy Akıl Hastanesi'nin Gizli Tarihi* içinde. İstanbul: Okuyan Us, 123-128.
- Biryıldız, E. (2016). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Boyne, R. (2016). Foucault ve Derrida: *Aklın Öteki Yüzü*. İ.Yılmaz (çev). Ankara: BilgeSu.
- Brecht, S. (1963). *Godot'yu Beklerken*. F.Edgü (çev).İstanbul: Çan Yayınları
- Breton, A. (2019). *Nadja*. İ. Birkan (çev). İstanbul: Jaguar Kitap (orijinal baskı tarihi 1928)
- Büker, S. (2014). “Sunuş”, *Postmodernizm ve Sinema*. S. Büyükdüvenci ve S. R. Öztürk (drl). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Camus, A. (2018) *Caligula*. A.Erkay (çev). İstanbul: Can Sanat Yayınları (orijinal baskı tarihi 1944)
- Cervantes, M.D. (2017). *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote*. R. Hakmen ve A. Güntan (çev). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (orijinal baskı tarihi 1992)
- Coleridge, S.T. (2018). *Yaşlı Gemici*. Ş. Altınel (çev). İstanbul: İletişim Yayınları
- Güntan (çev). İstanbul: Yapı Kredi (orijinal baskı tarihi 1992).
- Coşkun, E.E. (2017). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2017). *Anti-Ödipus Kapitalizm ve Şizofreni*. F.Ege, H. Erdoğan ve M. Yiğitalp (çev).Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları (orijinal baskı tarihi 1973)
- Demir, T. (2018). Bakırköy Mazide Kalıyor. B.Yalçın, P. Gökalp ve C.Mumcu (Ed). *Bakırköy Akıl Hastanesi'nin Gizli Tarihi* içinde. İstanbul: Okuyan Us, 177-179.
- Derrida, J. (2011). *Nietzschelerin Şöleni*. A.Utku ve M. Erkan (çev). İstanbul: Otonom Yayıncılık

- Diken, B. (2012). Vakit Tamamdır! – Takva, Zaman ve Komünizm. Aslan, U. T. (Ed). *Bir Kapıdan Gireceksin* içinde. İstanbul: Metis Yayınlar, 19-29.
- Diken, B. ve Laustsen, C. B. (2016). Fimlerle Sosyoloji. S. Ertekin (çev). İstanbul: Metis Yayınları (Orijinal Baskı Tarihi 2007).
- Dindar, C. (2018). Türkiye’de Psikiyatrinin İşleyişi ve İşlevi. B.Yalçınar, P. Gökalp ve C.Mumcu (Ed). *Bakırköy Akıl Hastanesi’nin Gizli Tarihi* içinde. İstanbul: Okuyan Us, 199-205.
- Durkheim, E. (2019). *İntihar*. Z. İlkelen (çev) İstanbul: Pozitif Yayınevi (orijinal baskı tarihi 1897)
- Eco, U. (2017) *Budalalıktan Deliliğe*. F.Özemre (çev). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi (orijinal baskı tarihi 2016)
- Eco, U. (2002). *Gülü’n Adı*. Ş. Karadeniz (çev). İstanbul: Can Yayınları (orijinal baskı tarihi 1980)
- Erasmus, (2019). *Deliliğe Övgü*. Y.Sivri (çev). İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Erus, Ç. Z. (2015). *Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri*. İstanbul: Es Yayınları.
- Fontana, B. (2013). *Hegemonya ve İktidar: Gramscici ve Machiavelli Arasındaki İlişki Üzerine*. O. Gayretli (çev). İstanbul: Kalkedon (orijinal baskı tarihi 1993)
- Foucault, M. (2015). *Büyük Kapatılma*. I. Ergüden ve F. Keskin (çev) İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 1994)
- Foucault, M. (2017). *Deliliğin Tarihi*. M. A. Kılıçbay (çev). Ankara: İmge Kitapevi (orijinal baskı tarihi 1972)
- Foucault, M. (2019). *Hapishanenin Doğuşu*. M. A. Kılıçbay (çev). Ankara: İmge Kitapevi (orijinal baskı tarihi 2013)

- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler*. M.Kılıçbay (çev). Ankara: İmge Kitap Evi (orijinal baskı tarihi 1966).
- Fromm, E. (2018). *İtaatsizlik Üzerine*. N. Soysal (çev). İstanbul: Say Yayınları (orijinal baskı tarihi 2010)
- Gabbard, G. O ve Gabbard, K. (2019). *Psikiyatri ve Sinema*. Y.Eradam ve H.Satılmışoğlu (çev). İstanbul: Okuyan Us (orijinal baskı tarihi 1999).
- Ghaemi, N. (2016). *Birinci Sınıf Delilik*. Y.Alogan (çev). İstanbul: İthaki (orijinal baskı tarihi 2011).
- Giddens, A. (2020). *Modernliğin Sonuçları*. E. Kuşdil (çev). İstanbul: Ayrıntı (orijinal baskı tarihi 1990).
- Gogh, V.V. (2020). *Son Mektuplar*. B.Güven (çev).İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Goffman, E. (2014). *Damga Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*. Ş.Geniş, L. Ünsaldı ve S.N. Ağırnaslı (çev) Ankara:Heretik Yayınevi (orijinal baskı tarihi 1963)
- Gökay,F.K. (2018). Bakırköy’de On Yıl. B.Yalçınar, P. Gökalp ve C.Mumcu (Ed). *Bakırköy Akıl Hastanesi’nin Gizli Tarihi* içinde. İstanbul: Okuyan Us, 21-24.
- Hall, S. (2017). *Temsil Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. İ. Dündar (çev). İstanbul: Pinhan Yayıncılık (orijinal baskı tarihi 1997).
- Hölderlin,J.C.F. (2019). *Seçme Şiirler*. A. T. Oflazoğlu (çev). İstanbul: İz Yayıncılık (orijinal baskı tarihi 2019)
- İleri, N. ve Ünlü, U. C. (2018). Tepenin Ardı: Sürüyle Birlikte. Şenel, B. ve Kartal, O. (Ed). *Perdeye Yansıyan Kavga: Yılmaz Güney’den Emin Alper’e Politik Sinema* içinde. Ankara: Phoenix Yayınevi, 167-183.
- Illich, I. (2019). *Sağlığın Gasplı*. S. Sertabiboğlu (çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 1976)

- Kafka, F. (2016). *Dönüşüm*. A.Cemal (çev). İstanbul: Can Sanat Yayınları (Orijinal baskı tarihi 1915).
- Kılıç, R. (2015). *Deliler ve Doktorları Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Delilik*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları
- Kirel, S. (2010). Derviş Zaim'ler: Senoryo Yazarı Derviş Zaim ve Yönetmen Derviş Zaim. A.Doğan Topçu (Ed). *Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk* içinde. Ankara: De Ki Basım Yayım, 94-133.
- Kirel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Kracauer, S. (2011). *Caligari' den Hitler'e*. E.Yılmaz (çev) Ankara: Deki (orijinal baskı tarihi 1947).
- Leledakis, K. (2000). *Toplum ve Bilinç Dışı*. A. Yılmaz (çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi (orijinal baskı tarihi 1995)
- Maalouf, A. (2000). *Ölümcül Kimlikler*. A. Bora (çev). İstanbul: Yapı Kredi (orijinal baskı tarihi 1998).
- Marx,K. (2008). *Ekonomi Politikin Eleştirisi İçin Ön Çalışma*. S.Nişanyan (çev).İstanbul: Birikim Yayınları (orijinal baskı tarihi 1953)
- Matta, 14.
- Mumcu, C. (2018). Hala ve Israrla Bakırköylük'üm. B.Yalçın, P. Gökalp ve C.Mumcu (Ed). *Bakırköy Akıl Hastanesi'nin Gizli Tarihi* içinde. İstanbul: Okuyan Us, 299-305.
- Narlı, M. (2019). *Edebiyat ve Delilik*. İstanbul: İz Yayıncılık
- Nietzsche, F. (2020). *Putların Alacakaranlığı*. M.Tüzel (çev). İstanbul: Türkiye İş Bankası. (orijinal baskı tarihi 1889)
- Nietzsche, F. (2019a). *Tragedyanın Doğuşu*. M.Tüzel (çev). İstanbul: Türkiye İş Bankası. (orijinal baskı tarihi 1872)

- Nietzsche, F. (2019b). *Şen Bilim*. A. İnam (çev). İstanbul: Say Yayınları (orijinal baskı tarihi 1882)
- Nietzsche, F. (1997). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. A.T. Oflazoğlu (çev). İstanbul: Cem Yayınevi (orijinal baskı tarihi 1885)
- Odell, C. ve Blanc, M. (2011). *Korku Sineması*. A.Toprak (çev). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık (orijinal baskı tarihi 2007).
- Oğuzcan, Ü.Y. (2018). *Şiir Denizi I*. İstanbul: Everest Yayınları
- Onaran, A. (1994). *Türk Sineması I*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. İstanbul: Horizon Yayınevi.
- Öztürk, M. O. (1995). *Ruh Sağlığı ve Bozuklukları*. Ankara: Hekimler Yayın Birliği
- Öztürk, S. (2012). *Mekân ve İktidar*. Ankara: Phoenix Yayınevi
- Pala, İ. (2003). *Babil’de Ölüm İstanbul’da Aşk*. İstanbul: L&M Yayınları
- Pay, A. (hızl.). (2010). *Yönetmen Sineması Ahmet Uluçay*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Pearson, R. (2008). Sinemanın İlk Dönemi. G. Nowell-Smith (Ed). *Dünya Sinema Tarihi* içinde. A. Fethi (çev). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 30-41.
- Poe, E.A. (2018). *Kara Kedi*. C. N. Öztürk (çev). İstanbul: Karbon Kitaplar (orijinal baskı tarihi 1843)
- Pöstecki, N. (2005). *Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Pöstecki, N. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması*. Kocaeli: Umuttepe Kitapevi.
- Ran, N. H. (2007). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi.
1. Samuel, 18-10

- Sass, L. A. (2013). *Delilik ve Modernizm*. E. Gürol (çev). İstanbul: Alfa Bilim (orijinal baskı tarihi 1992)
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Scull, A. (2019). *Uygarlık ve Delilik -Kitabı Mukaddes'ten Freud'a, Tımarhaneden Modern Tıbbı Akıl Hastalığının Kültürel Tarihi*. N. Elhüseyni (çev). İstanbul: Yapı Kredi (orijinal baskı tarihi 2015)
- Shakespeare, W. (2020). *Macbeth*. S. Eyüboğlu (çev). İstanbul: Türkiye İş Bankası (orijinal baskı tarihi 1973)
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. S. Salman ve Ç. Asatekin (çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 2000)
- Suner, A. (2015). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tabak, Y. (2012). Hiç Kimse'nin Kutsal Aşkı. Aslan, U. T. (Ed). *Bir Kapıdan Gireceksin* içinde. İstanbul: Metis Yayınlar, 11-17.
- Teber, S. (2013). *Melankoli "Normal Bir Anomali"*. İstanbul: Say Yayınları
- Telli, A. (2006). *Kalbim Unut Bu Şiiri*. İstanbul: Everest Yayınları
- Tezgör H. (2017). "Her Köyde En Az Biri": Modern Türk Öyküsünde "Köyün Delisi". B. Öztürk, D. Ardalı Büyükarman ve S. Şahin (Ed). *Edebiyatın İzinde Delilik ve Edebiyat* içinde. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 110-116.
- Uygur, N. (2018). Ankara Postasından Bahçelievler'e. B. Yalçın, P. Gökalp ve C. Mumcu (Ed). *Bakırköy Akıl Hastanesi'nin Gizli Tarihi* içinde. İstanbul: Okuyan Us, 417-422.
- Uzman, M. O. (2018). Tımarhaneden Emrazı Akliye ve Asabiye Hastanesine Doğru. B. Yalçın, P. Gökalp ve C. Mumcu (Ed). *Bakırköy Akıl Hastanesi'nin Gizli Tarihi* içinde. İstanbul: Okuyan Us, 17-20.
- Varol, S. F. (2016). *Temsil İdeoloji Kimlik*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Wedding, D. ve Niemiec, R. M. (2016). *Sinema ve Akıl Sağlığı*. R. A. Aratan (çev).İstanbul: Kaknüs Yayınları (orijinal baskı tarihi 2015)

Yaratılış, 3.

Zileli, I. (2017). Soruşturma: Deliliği Yazmak. B. Öztürk, D. Ardalı Büyükarman ve S. Şahin (Ed). *Edebiyatın İzinde Delilik ve Edebiyat* içinde. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 85-86.

Zweig, S. (2019). *Kendileriyle Savaşanlar Hölderlin-Kleist-Nietzsche*. N. Ermiş (çev). İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Sürelî Yayınlar

Akbulut, H. (2010). Bellek Olarak Belgesel Sinema: Son Dönem Türkiye Belgesel Sinemasına Bir Bakış. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*.1.2, 119-124.

Arık, Ş. (2013). Dönüşüm ve Geçmiş Zaman Elbiseleri Üzerine Bir Mukayese. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 6.27, 65-77.

Aşar, H. (2018). Hayvan Haklarına Yönelik Temel Görüşler ve Yanılgıları. *Kaygı*. Bahar 2018. 30, 239-251

Aydoğan, D. (2018). 1990 Sonrası Türk Sineması'nda Hastalık Temsilleri. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*.6.1, 779-805

Aytaç, Ö ve Kurttaş, M.Ç. (2015). Sağlık- Hastalığın Toplumsal Kökenleri ve Sağlık Sosyolojisi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25.1, 231-250

Çavdar, O. (2017). Mekân ve Kolektif Bellek: Sivas ve Madımak Oteli. *Moment Dergi*. 4.1, 237-257.

Çaycı, B. (2016). Medyada Gerçekliğin İnşası ve Toplumsal Denetim. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 25, 84-96.

Doruk, Ö . (2013). Disiplin Toplumu Ve Haber Söylemi: Gökkuşakğı Derneğı'nce Yapılması Planlanan Yürüyüşün Engellenmesine İlişkin Haberlerin Çözümlemesi . *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi* , 2.1, 106-132.

- Gün, G. (2016). Türkiye Sinemasın’ da Hapsedilmişliğin Güncel Temsilleri: Abluka ve Sarmaşık. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*. 24, 101-118.
- İlkılıç, S. (2019). Franz Kafka’nın Türkiye’de Alımlanması. *Diyalog Dergi*. 2019/1, 14-33.
- Kaya, B. (2009). Türkiye’nin Travma Tarihinden İşlenmemiş Bir Yaprak: Sivas Katliamı. *Türkiye Psikiyatri Derneği Bülteni*. 12.1, 25-32.
- Kaya, B. (2010). 12 Eylül, İşkence ve Ruhsal Sonuçları. *Türkiye Psikiyatri Derneği Bülteni*. 13.2, 37-40.
- Oğlağ, Z. ve Yüksel, Ş. (2016). Toplumsal Travmalar Artarken Psikososyal Dayanışma ve Psikososyal Dayanışma Ağı. *Türkiye Psikiyatri Derneği Bülteni*. 19.2, 1-2
- Tamam, L. ve Özpoyraz, N. (1996). Çoğul Kişilik Bozukluğu (Dissosiyatif Kimlik Bozukluğu): Bir Gözden Geçirme. *3 P Dergisi*. 4.1, 45-53.
- Temel, M.K. (2019). Modern Psikososyoklinik Etmenlerin Eseri “Anti Deparsan Kullanım Bozukluğu:” Tıp Etiğince Sorun Teşkil Eden Bir Olgu. *Anadolu kliniği Tıp bilimleri dergisi*. 24.3, 206-216
- Tugen, B. (2014). 1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri. *21. Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 3.7, 159-175.
- Tuğan, N. H. (2015) Son Dönem Türk Sinemasında Hastalık Temsilleri: ‘Saç’ Filminin Eleştirel Söylem Çözümlemesi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*. Bahar 2015. 40, 48-76
- Uçar, Ö. (2018). Nazım Hikmet’in Kayıp Filmi Güneşe Doğru. *Atlas Tarih*.56,122-125.
- Ulaş, H. (2009). Artan İlaç Kullanımı ve İlaç Endüstrisi. *Türkiye Psikiyatri Derneği Bülteni*. 12.2, 11-14
- Yalçinkaya, A. (2011) Hafıza Savaşlarından Sahiplenilmiş Şehitliğe: Madımak Katliamı Örnek olayı. *Ankara Üniversitesi SBF. Dergisi*. 66.3,333-394.

Tezler

Akın, H. (2014). Antikçağ'dan Yeniçağ'a Delilik Melankoli ve Cinlenme Avrupa'da Aykırı Olma Halleri Üzerine Tarihsel Bir İnceleme. *Yayınlanmış Doktora Tezi*. Ankara: Hacettepe SBE.

Elektronik Kaynaklar

Bekçi. (t.y). <https://bekcifilmi.com/> (16 Ağustos 2020)

Bora, T. (2012). Emin Alper ile Tepenin Ardı Üzerine Söyleşi: Milli Karakter, Paranoya, Güvensizlik... *Birikim*. <https://www.birikimdergisi.com/guncel/431/emin-alper-ile-tepenin-ardi-uzerine-soylesi-milli-karakter-paranoya-guvensizlik> (10 Ağustos 2020).

Çalışkan, P. (31 Ocak 2014). Reha Erdem: Jin'den Sonra Konuşmak Zorunda Kaldım. *Bianet Bağımsız İletişim Ağı*. <https://m.bianet.org/bianet/siyaset/153167-reha-erdem-jin-den-sonra-konusmak-zorunda-kaldim> (10 Ağustos 2020).

Diken. (2016). <http://www.diken.com.tr/bir-bucuk-yilda-33-bombali-saldirida-461-kisi-hayatini-kaybetti-363u-sivil/>

Eşik. (t.y.). <http://ankarasinemadernegi.org/wp-content/uploads/Feature-Films-Catalogue-2017.pdf> (16 Ağustos 2020)

Güvercin, D. (2015) Gücünü kaybetmiş hiyerarşi: Sarmaşık. *Bantmag*. <https://magazine.bantmag.com/issue/post/45/668> (16 Ağustos 2020).

İnsan Olamıyoruz. (2009). <https://www.evrensel.net/haber/197594/insan-olamiyoruz> (10 Ağustos 2020).

Sağlık Bakanlığı Sağlık İstatistiği Yıllığı. (2018).

<https://dosyasb.saglik.gov.tr/Eklenti/36134,siy2018trpdf.pdf?0> (27 Temmuz 2020).

Sivil. (t.y.). <http://www.beyazperde.com/filmler/film-233799/> (16 Ağustos 2020).

Tahincioğlu, G. (2020). 25 soruda Sivas Katliamı ve yargı skandalları: Unutmadımlıkla... *T24*. <https://t24.com.tr/haber/25-soruda-sivas-katliami-ve-yargi-skandallari-unut-madima-klimda,887719> (16 Ağustos 2020)

EKLER



Ek 1: Film Listesi

- “*Güneşe Doğru*” (1937, Nazım Hikmet Ran)
- “*Çılgılık*” (1949, Aydın Arakon)
- “*Deli*” (1952, Mehmet Muhtar)
- “*Yedi Köyün Zeynebi*” (1956, Muharrem Gürses)
- “*Dokunulmaz Bu Aslana*” (1952, Vedat Örfi Bengü)
- “*Denize İnen Sokak*” (1960, Atilla Tokatlı)
- “*Yılanların Öcü*” (1961, Metin Erksan)
- “*Kocaoğlan*” (1964, Ziya Demirel)
- “*Buzlar Çözülmeden*” (1964, Nejat Saydam)
- “*Mor Defter*” (1964, Nuri Ergün)
- “*Dört Deli Bir Aptal*” (1965, Sami Ayanoglu)
- “*Konuşan Gözler*” (1965, Hicri Akbaşlı)
- “*İki Yabancı*” (1966, Nejat Saydam)
- “*Dikkat Kan Aranıyor*” (1970, Temel Gürsu)
- “*Don Kişot Sahte Şövalye*” (1970, Semih Evin)
- “*Umut*” (1970, Yılmaz Güney)
- “*Öldüren Yumruk*” (1971, Melih Gülgen)
- “*Leyla ile Mecnun*” (1972, Duygu Sarioğlu)
- “*Vahşi ve Güzel*” (1972, Yavuz Figenli)
- “*Canın İsterse*” (1979, Yavuz Figenli)
- “*Delidir Ne Yapsa Yeridir*” (1979, Aram Gülyüz)
- “*At*” (1981, Ali Özgentürk)
- “*Deliler Koşuşu*” (1981, İhsan Yüce)
- “*Çıplak Vatandaş*” (1985, Başar Sabuncu)
- “*40 Metrekare Almanya*” (1986, Tevfik Başer)
- “*Aaahh Belinda*” (1986, Atıf Yılmaz)
- “*Anayurt Oteli*” (1986, Ömer Kavur)
- “*Deli Deli Küpeli*” (1986, Kartal Tibet)
- “*Teyzem*” (1986, Halit Refiğ)

- “Bir Avuç Gökyüzü” (1987, Ümit Elçi)
- “Gün Ortasında” (1990, Memduh Ün)
- “Yaz Yağmuru” (1993, Tomris Giritlioğlu)
- “Böcek” (1995, Ümit Elçi)
- “Kasaba” (1996, Nuri Bilge Ceylan)
- “Kaçıklık Diploması” (1998, Tunç Başaran)
- “Mayıs Sıkıntısı”nda (1999) Nuri Bilge Ceylan
- “Salkım Hanımın Haneleri” (1999, Tomris Giritlioğlu)
- “İtiraf” (2001, Zeki Demirkubuz)
- “Vizontele” (2001, Yılmaz Erdoğan)
- “Yazgı” (2001, Zeki Demirkubuz)
- “Uzak” (2002, Nuri Bilge Ceylan)
- “Bekleme Odası” (2003, Zeki Demirkubuz)
- “Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak” (2004, Ahmet Uluçay)
- “Neredesin Firuze” (2004, Ezel Akay)
- “Vizontele Tuuba” (2004, Yılmaz Erdoğan)
- “Anlat İstanbul” (2005, Yücel Yolcu)
- “Beyza’nın Kadınları” (2006, Mustafa Altıoklar)
- “Gen” (2006, Togan Gökbakar)
- “Takva” (2006, Özer Kızıltan)
- “Cennet” (2007, Biray Dalkıran)
- “JanJan” (2007, Aydın Sayman)
- “Sıfır Dediğimde” (2007, Gökhan Yorgancıgil)
- “Zeynep’in Sekiz Günü” (2007, Cemal Şan)
- “Dilber’in Sekiz Günü” (2008, Cemal Şan)
- “Yaşam Arsızı” (2008, Yasemin Alkaya)
- “Ali’nin Sekiz Günü” (2009, Cemal Şan)
- “Abimm” (2009, Şafak Bal)
- “Karanlıktakiler” (2009, Çağan Irmak)
- “Pus” (2009, Tayfun Pirselimoglu)

- “*Kosmos*” (2010, Reha Erdem)
- “*Ses*” (2010, Ümit Ünal)
- “*Gişe Memuru*” (2011, Tolga Karaçelik)
- “*Meş*” (2011, Shair Abdi)
- “*Nar*” (2011, Ümit Ünal)
- “*Tepenin Ardı*” (2012, Emin Alper)
- “*Yurt*” (2012, Muzaffer Özdemir)
- “*Ben O Değilim*” (2013, Tayfun Pirselimoglu)
- “*Delisin Delisin*” (2014), Tolga Baş
- “*Sivil*” (Levent Çetin, 2014)
- “*Abluka*” (2015, Emin Alper)
- “*Ana Yurdu*” (2015, Senem Tüzen)
- “*Çekmeceler*” (Caner Alper, Mehmet Binay 2015)
- “*Sarmaşık*” (2015, Tolga Karaçelik)
- “*Eşik*” (Ayhan Salar ve Erkan Tahhuşoğlu, 2016)
- “*Koca Dünya*” (2016, Reha Erdem)
- “*11*” (2017, Can Varol)
- “*Kaygı*” (2017, Ceylan Özgün Özçelik)
- “*Martıların Efendisi*” (Mehmet Ada Öztekin, 2017)
- “*Ahlat Ağacı*” (2018, Nuri Bilge Ceylan)
- “*Bekçi*” (2018, Durmuş Akbulut)
- “*Gerçek Kesit Manyak*” (2018, Onur Ünlü)
- “*İki İyi Çocuk*” (2018, Mehmet Demir Yılmaz)

Ek 2: Delilik ve Film Türleri Değerlendirmesi

Yıllar	Filmler	Politik	Komedi	Dram	Korku	Belgesel
2004	Neredesin Firuze		x			
2005	Anlat İstanbul			x		
2006	Gen				x	
2006	Takva	x				
2006	Beyza'nın Kadınları				x	
2007	Cennet			x		
2008	Yaşam Arsızı					x
2009	Karanlıktakiler			x		
2010	Ses				x	
2011	Gişe Memuru			x		
2012	Tepenin Ardı	x				
2015	Çekmeceler			x		
2015	Anayurdu	x				
2015	Sarmaşık	x				
2015	Abluka	x				
2016	Koca Dünya	x				
2017	Kaygı	x				
2017	11				x	
2017	Martıların Efendisi	x				
2018	Gerçek Kesit		x			
Genel Toplam		8	2	5	4	1

Ek 3: İncelenen Filmlerde Kadın-Erkek Dağılımı

Yıllar	Filmler	Kadın	Erkek
2004	Neredesin Firuze	x	
2005	Anlat İstanbul	x	
2006	Gen	x	
2006	Takva		x
2006	Beyza'nın Kadınları	x	
2007	Cennet		x
2008	Yaşam Arsızı	x	
2009	Karanlıktakiler	x	
2010	Ses	x	
2011	Gişe Memuru		x
2012	Tepenin Ardı		x
2015	Çekmeceler	x	
2015	Anayurdu	x	
2015	Sarmaşık		x
2015	Abluka		x
2016	Koca Dünya	x	
2017	Kaygı	x	
2017	11	x	
2017	Martıların Efendisi		x
2018	Gerçek Kesit		x
Genel Toplam		12	8

Ek 4: Filmlerde Kapatılma, İdeolojik Baskı ve Travma

Yıllar	Filmler	Kapatılma	İdeolojik Baskı	Travma
2004	Neredesin Firuze			
2005	Anlat İstanbul	x		
2006	Gen	x		x
2006	Takva		x	
2006	Beyza'nın Kadınları			x
2007	Cennet	x		x
2008	Yaşam Arsızı	x		x
2009	Karanlıktakiler	x		x
2010	Ses			x
2011	Gişe Memuru		x	
2012	Tepenin Ardı		x	x
2015	Çekmeceler	x		x
2015	Anayurdu		x	
2015	Sarmaşık	x		
2015	Abluka	x	x	
2016	Koca Dünya	x		x
2017	Kaygı		x	x
2017	11	x		
2017	Martıların Efendisi	x		x
2018	Gerçek Kesit			x
Genel Toplam		11	6	12