

Başvuru Tarihi: 20.02.2016 **Received Date:** 20.02.2016

Yayına Kabul Tarihi: 12.04.2016 **Accepted Date:** 12.04.2016

Yayınlanma Tarihi: 31.07.2016 **Published Date:** 31.07.2016

DOI Numarası: 10.17680/akademia.37556 **DOI Number:** 10.17680/akademia.37556

Kaynakça Gösterimi (APA Formatına Göre)

Views in Bibliography (According to APA)

Öztürk, S., Yıldız, O. (2016). Filmlerde Delilik: Foucaultcu Bakışla Deli ve İktidar İlişkisi. *Akademia*, 4/4, 2-14. doi: 10.17680/akademia.37556



akademia

FİMLERLE DELİLİK: FOUCAULTCU BAKIŞLA DELI VE İKTİDAR İLİŞKİSİ

Öz

Kültürel bir varoluş olarak delilik, kendisine çeşitli anlamlar atfedilerek, tarih boyunca toplumsal kabullerde ve dolayısıyla sanat dallarında sıkça karşımıza çıkar. Delilik, toplumun istenmeyen bir parçası olmakla beraber; toplumun içinde ve toplumdan başka olan bir varoluşa da sahiptir. Bu nedenle, deli ne boyutla ele alınırsa alınsın; her zaman normal olmayanı temsil eder. Oysa; Foucaultcu bakış açısı ile incelendiğinde delilik, içinde barındırdığı anlamlar bakımından tarih içinde gelişen güç ve iktidar paradigmalarını açığa çıkarabilecek bir olgudur. Bu çalışma, filmlerdeki delilik olgusunu tartışarak günümüz toplumlarında kabul görmüş delilik hallerini ve modern hayatın iktidar uygulamaları ile delilik arasındaki ilişkiyi incelemektedir. Delilik sanıldığı gibi aksine sadece pozitif tıbbın temellerine dayanan bir psikolojik bozukluk değil; aynı zamanda modern toplumun kuruluşunda iktidar mekanizmalarının güç uygulama pratiklerini kolaylaştırmak için normal olanın inşasında kullanılmış bir yapıdır.

Anahtar Kelimeler: Delilik, Foucault, İktidar, Sinema.

MADNESS BY MOVIES: WITH FOUCAULTIAN STANDPOINT MAD AND POWER RELATION

Abstract

Throughout the history, madness as a cultural entity, attributed to various meanings shows itself in social acceptances and art. Despite of being an unwelcome part of society, madness has an entity that is in the society and different from the society. Therefore; madness, regardless of how it is discussed, represents to the unordinary. Though madness if it is studied with Foucaultian view is an phenomenon which can reveal the paradigms of government and power that are being improved in the history. This study is examining the varieties of madness that are accepted in the society and the relation between the madness and the power implemented by the modern governments. Madness as it is considered is not only psychological problem but also a frame used in the construction of the normal to ease to practice power implemented by the modern society.

Keywords: Madness, Foucault, Power, Cinema.

Giriş

Toplum içinde kabul görmüş tüm varoluş ve olguların tarih içerisinde bir yapılanması mevcuttur. Bu inşa süreci, kültürel sunumlarda kavramlara atfedilen anlamların dolaşımı ve hikâyelerin psikolojikleştirilerek başka hikâyelere dönüşmesi ile gerçekleşir. Sosyolojik ve dolayısıyla politik bir varlık olarak insan iletişime ihtiyaç duyar. Bir anlam paylaşımı olarak iletişim ise; kişiler arasında alış-veriş yapılan söylemler toplamıdır.

Michel Foucault, söylemsel paylaşım kodlarındaki değişimlerin söylemsel olmayan sosyal iktidar uygulamalarıyla ilişkili olduğunu savundu ve kökenbilimsel yaklaşımı geliştirdi. Bu yaklaşım bağlamında Foucault, incelediği konunun tarih içerisinde oluşum sürecini izleyerek olgunun kökenine kadar indi. Arkeolojik bir kazıya benzettiği bu yöntemi “kökenbilim” olarak adlandırdı (Bal, 2006, 147). Foucault’un kökenbilimi Nietzsche’ninkinin aksine her şeyi açıkladığını iddia etmez. Foucault için kökenbilimsel inceleme bir eleştiri biçimidir. Bu inceleme yöntemi, tarihi başı ve sonu belli bir yapı olarak değil de; her türlü söylemin etkisine açık ve görünen tarafın arkasında başka hikâyeleri de barındıran narin bir olaylar dizilimi olarak ele alır ve incelemeyi kesin yargılara bağlama amacı gütmeyiz.

Modern iktidar Foucaultcu düşüncede tarih içerisinde değişen koşullarla dönüşmüş bir olgudur. Bu düşünüşe göre, iktidarın en önemli özelliği iktidarın sınır ve yasak koyan bir mekanizma olmayıp; tam tersine iknaya dayalı, bir özne olarak bireyin kendi yaşamını düzenlemesine imkân sağlayan, üretici bir mekanizma olmasıdır. Modern dünyada iktidarın yaptığı söylemi ön plana çıkararak hakikat yaratmaktır. Hakikat, iktidarın etkisi ve belirleyiciliği altında davranış ve tutumları sınırlayan; fakat bundan da önemlisi bu davranış ve tutumların dayandığı normsal düzenlemeyi gerçekleştiren bir güce sahiptir. Dolayısıyla bilgi kendi başına bir gücü bünyesinde barındırmazken; sosyal kontrol sistemlerine eklenerek iktidara yönetimi elinde tutma ve toplumsal kontrol konusunda güç verir. Böyle bir karşılıklı ilişki aynı zamanda toplumsal düzeyde çoklu ilişkiler ağının da oluşmasına sebep olur. Yönetmek bundan böyle yönetenlerin yönetilenlere dayatmış olduğu bir durum olmaktan çıkmıştır. Yönetme artık her şeyin bilişsel anlamda tanımlanması, yorumlanması, hesaplanması ve bunlara özgü biçimde yeniden “anlamlandırılması” ile gelişim gösteren bir yapı olmuştur (Baştürk, 2012, 66-67). Foucault bu yapının tamamen söylemle inşa edildiğini savunur ve bu yeni alanların ortaya çıkışında belirleyici olanın, iktidarın “olması gerekene” dair normatif belirleyicilik gücü olduğunu söyler (Foucault, 2006). İktidar mekânsal ve normsal olarak toplumu alt bölümlere ayırıp tüm ilişkileri şekillendirme ve yönetme gücüne erişir.

Foucault, “bilgi” ve “iktidarı” iki ayrı etken olarak görüp bunların ilişkilerini biyo-politik terimi ile açıklamıştır:

“Biyo-politik deyince, nüfus olarak ortaya çıkan canlılar topluluğuna özgü fenomenlerin (sağlık, sağlık koruma, doğum, uzun yaşam, ırklar) hükümet uygulamalarının karşısına çıkardığı sorunların nasıl akılsallaştırılmaya çalışıldığını (XVIII. yüzyıldan başlayarak) anlıyorum (Foucault, 1995, Aktaran Bal, 2006, 149).”

Biyo-politik ile modern iktidari güçler, en mikro mekân olan insan bedeninden başlayarak her mekânı, o mekânın normlarını –ki bu normlar evrensel bir sözleşmeyle değil, daha çok bilinç dışı biçimde yapılır ve hapishanemsi yapının sürekliliği yoluyla yayılır.- belirleyerek de sonuçta yaşamı dönüştürdü.

“Belki de, bilginin ancak iktidar ilişkilerinin askıya alındığı yerde olacağını ve bilginin onun emirlerinin, taleplerinin ve çıkarlarının dışında gelişebileceğini düşündüren koskoca bir gelenekten de vazgeçmek gerekmektedir. Daha çok iktidarın bilgi ürettiğini,...bağlantılı bir bilgi alanı oluşturmadan iktidar ilişkisi olamayacağını, ne de aynı zamanda iktidar ilişkilerini varsaymayan ve oluşturmayan bir bilginin ve bilgi alanının olamayacağını kabul etmek gerekir (Foucault, 2006).”

İktidar bir taraftan nesnel dünyasını dönüştürür ve düzenlerken, diğer taraftan bu nesnelere iletişimdeki özneleri, bu öznelerin nesnelere nasıl anlamlandırması gerektiğini de

belirtmektedir. İktidar, Foucault'a göre, kategorizasyonlar yoluyla oluşturduğu söylemlere bireyleri tabi kılmak suretiyle onların yönetimini üstlenir (Foucault, 2011). Bu şekilde dönüştürücü ve düzenleyici güç olarak iktidar, bireyleri ön plana çıkarıp özneyi yüceltirken; bir yandan dayattığı hakikat çerçevesinde onların eylemlerini şekillendirdiğinden bireyleri nesneleştirilen bir sürece sokmaktadır. Bu durumda iktidar, temel işlev olarak bireyleri nesneleştirerek özneleştirmektedir (Foucault, 2011). Dolayısıyla, bu durum delilik ekseninde incelendiğinde toplum içinde kendiliğinden dışlanacak olan delilerden bahsetmek kaçınılmazdır; delileri dışlamak için iktidarın herhangi bir baskı bile uygulamasına gerek kalmaz. Bir özne olarak toplumda var olan deli bireyler nesneleşmiş bir delilik olgusu altında toplanır ve "normal" olanlardan ayrıştırılır.

İktidarın modern dünyadaki asli karakteri burada ortaya çıkar: "İktidar, 'normal' olmanın normsal çerçevesini çizdiği andan itibaren mekânsal olarak akıl hastanesini kurmaya yetkin hale gelir (Foucault, 2006)." Bu bağlamda ortaya çıkan bu tarz total mekânlar, özgürlük kısıtlayan baskı ve kontrol yapıları olarak algılanmaz; bu yapılara artık toplum "ihtiyaç" duymaktadır. Bireyin isteği dışı tutulduğu bu panoptik mekânlar artık toplumun güvenliği için bir gereklilik halini alır. Demek ki 15. yüzyıldan başlayarak iktidar, deli kavramı karşısında bir "normal" hakikati yaratıp bunu toplum içinde var olmanın koşulu halinde benimsetmeseydi; belki de delilik bilimsel ya da toplumsal anlamlarda böylesine geniş ve geçerli bir kabul görmeyecekti.

"Geriye dönüp baktığımda, kendime Deliliğin Tarihi'nde konuştuğularımın gerçekte ne olduğunu soruyorum, ama iktidardan başka bir şey görebiliyor muyum acaba? (Foucault, 1980)."

Soyut ya da somut toplumsal bir varoluş bulunduğu müddetçe bu varoluşun kendisini sanatta göstermemesi mümkün değildir. Toplum içinde normal kabul edilmediği ve akli ehliyeti bulunmadığı için, kendisine tanınan bir ifade özgürlüğünü elinde bulduran deli, bu ifade özgürlüğünün ona verdiği eleştirel imkânlar sebebiyle sanat dallarında da yer almıştır. Delilik de bu sebeptendir ki; 15. yüzyıldan itibaren öncelikle resim sanatında olmakla beraber edebiyatta, tiyatrodaki ve sinemada sıkça karşımıza çıkar. Van Gogh ve Goya gibi ressamların, Brandt, Erasmus ve Shakespeare gibi yazarların eserlerini hala anlama ve açıklama çabasında olmamız bize sanattaki tezahürlerin toplumu anlamak için ne kadar önemli olduğunu gösterir. Sanat görülmeyeni görür, gösterilene eleştirir; aynı doğrultuda deliliğin sanattaki incelemeleri bize görünenin ardına bakma imkânı sunar.

Toplumda varlığı inkar edilemeyen her olgu gibi deliliğin de sanat yapıtları üzerinde hem konu olarak hem de eleştirel bakış açısı kapsamında güçlü bir etkisi vardır. Deli ve deliliğin sanat yapıtları üzerindeki bu gücü –belki de çok daha eskilere dayanmakla beraber- başlangıç noktası olarak Batı kültüründe 15. yüzyılda kendini resim sanatında ortaya koyar. Bu yapıtların en basiti ve en çarpıcı olanı 1497 yılında Brandt'a ait Narrenschiff tablosudur. Bu simgesel tablo deniz yolculuğuna çıkan delilerle dolu bir gemiyi resmeder. Narrenschiff bilindiği üzere Burgonya tacına bağlı ülkelerde Argonotlar efsaneler dizisinden ödünç alınmış bir imgedir. Argonotlar efsane dizisinden ödünç alınarak çizilmiş çok farklı gemiler vardır ve bu gemiler toplumun çok farklı kesimlerine has resmedilmiştir.

Deliler gemisi tablosunda resmedilen deliler yolculuğu bir bakıma delinin bilinmezlikte sıkışmışlığının simgesidir. Hikâyenin en ilgi çekici tarafı benzeri birçok varoluşu resmeden bu ve benzeri tablolardan sadece deliler gemisinin bir dönem gerçek bir varoluşa sahip olmasıdır; çünkü gerçekten kaçıklardan oluşan bu gemiler bir kentten diğerine yüklerini taşımışlardır. Bu adet özellikle 15. Yüzyılın ilk yarısında Almanya'da yaygındı; toplumu rahatsız eden deliler gemi limanlarına teslim edilir ve gemiciler ülkelerini bu delilerden temizlemekle görevlendirilirdi. Bazen de gemiciler bu delileri vaktinden önce gidecekleri yerden başka yerlere bırakırlardı; yani deli bilinmez bir yolun yolcusu, bir yerin kovulanı, yeni bir yerin misafiriydi. Deli daha o dönemde kovulduğu yere göre öte dünyaya yola çıkmış, gittiği yere göreyse öte dünyadan gelen bir ötekiydi.

Örnekten de kolayca anlaşıldığı gibi sanat bireyi, bireyde sanatı etkiler. Bu karşılıklı etkileşim yüzyıllar boyunca sanatçıların delilik hakkında düşünmesine, bu olgu üzerine yapıtlar sunmasına sebebiyet vermiştir. Bir başka örnek, Charles Beys'in 1636 yılında yazdığı *L'ospitaldesfous*'tur. Bu oyunda peşlerine takılanlardan kurtulmak için deli taklidi yapan ve meczupların yanına saklanan aşık bir çift sahnelenir; erkek kılığına girip deli taklidi yapan genç kız delilik bunalımı geçiriyormuş gibi yaparken sanki kendini kız sanıyormuş gibi yapmaktadır- ki aslında zaten kızdır-. Bu oyun sanatın deliliğin istediğini olma özgürlüğünden faydalanan eşine az rastlanır bir yaratıcılığın temsilidir. Aslında, deliliğin konu olduğu birçok sanat yaratısının ciddi birer zekânın ürünü olduğu açıktır. Aklın bozukluğuna dair yürütülen akıl oyunları sayesinde resimden edebiyata, tiyatrodan sinemaya sayısız eser üretilmiştir.

Delilik toplum içinde hep dışlanan oldu; dinin, pozitivizmin, ahlakın ve daha birçok kavramın karşısında konumlandırıldı. Hiçbir düşünceye yaklaşmadığı gibi bir zamana da ait olmadı; aksine bir bakıma zamana hükmetti, zamansız oldu. Diğer taraftan sanat ve sanatçı deliye ve deliliğe kucak açtı, bu olguyu yapıtlarında tekrar üretti, köşeye atılıp unutulmasını engelledi. Denebilir ki deliliğin bu zamansızlığı sanatçılar için onu çekici kılmaktadır; çünkü zamansız olma daha doğru bir ifadeyle zamana hükmetme sanatta aranan en önemli niteliklerdendir.

Bu çalışma bu bağlamda, modern toplumlarda deliye atfedilen anlamları, bu anlamların iktidarın güç uygulamaları ile ilişkisini farklı filmlerden sunularla birlikte incelemektedir. Makale, modern toplumlarda 'öteki' olarak atfedilen insanların, öteki olma sebeplerinin modern hayatın yeni iktidar anlayışıyla ve kapitalizmin akılsallaştırmasıyla ilgili olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Bu sebeple, makalenin sınırını da çizebilmek adına 'öteki' vurgusu, 'deli ve delilik' ekseninde işlenmiştir. Çalışmada üç ana başlık altında, Jan Švankmajer'in 2005 yapımı *Delilik (Sileni)* filmi, Milos Forman'ın 1975 yapımı *Guguk Kuşu (One Flew Over The Cuckoo's Nest)* filmi, Peter Næss'in 2001 yapımı *Elling* filmi ve Darren Aronofsky'nin 2010 yapımı *Siyah Kuğu (Black Swan)* filmi irdelenmektedir. Bu filmler içine bilinçli veya bilinçsiz olarak yerleştirilmiş olabilecek delilik kullanımları modernizmin delilik algısını daha iyi anlamak ve konuyu somutlaştırmak adına açıklanmaya çalışılmıştır. Filmlerden seçilen birimler konuyu somutlamaya yardımcı olacak sahneler, diyaloglar, karakterlerdir.

Keyfi Hapsetmeler: Büyük Kapatılma

Modernizm, kuruluşundan itibaren farklıya ve farklılığa bir değerden yoksunluk imgesi yaratmıştır. Farklı olana karşı korkuyla karışık tahammülsüzlük, Orta Çağdan itibaren "delilik" inşasına yön vermiştir. Deli, yüzyıllar süren bir gelişim içerisinde "toplum dışı olan" diğer bir deyişle "normal olmayan" olarak yer edinmiş, ciddi bir olumsuzlanmaya tabi tutulmuştur. Üstelik asırlar süren bu gelişim evresinde "delilik" olgusu tek bir varoluşa değil; giderek genişleyen bir çerçevede farklı birçok varoluşa gönderme yapmaktadır.

Modern hayattaki deliliğin kökeni, Orta Çağa kadar dayanmaktadır. Orta Çağda cüzzamin sarsıcı ölüm tehdidi, sosyal hayatta ciddi bir korku yaratmıştı. Bu sebeple cüzzamlıları toplumdan ayrı tutabilmek için inşa edilmiş miskinhane sayısı oldukça fazlaydı. Orta Çağın sonunda cüzzamin ortadan kalkmasıyla boşalan bu tecrit evleri ilginç bir şekilde varoluşlarını dönüştürerek (dönüştürülerek) devam ettirmiştir. Bu tecrit evlerini boşaldıktan sonra ilk sahiplenen cinsel hastalıklılar olmuştur. Bu hastalıklara sahip olanlar birçok cüzzam hastanesine kabul edilmişlerdir. Ancak bu cins hastalıklara yakalanan sayısı o kadar çoktur ki kısa bir süre sonra bu binalara yenileri eklenmiştir. Bu şekilde birincinin yerini alan yeni bir cüzzam doğmuştur. İlgi çekici olan, bu değişimle beraber klasik dünyada cüzzamin yerini tutan sadece cinsel hastalıklar olmamıştır. Giderek gelişen bu mekânlara zamanla din karşıtları, yoksullar, siyasi suçlular gibi birbirinden farklı birçok insan da yerleştirilmiştir.

15. yüzyılda cüzzamla başlayan dışlanma günümüze değin ulaşan bir hastalık imgesi yaratmıştır. Delilik hastalığının belirtilerine ilk olarak cinsel hastalık sahiplerinin cüzzam hastanelerine alınmasıyla ahlak problemi, sonra bu kişilere dini sorgulayanların katılmasıyla din problemi eklenmiştir. Siyasi kabullerle çatışan kişilerin siyasi farklılığı ve sanatçıların özgürlük

tutkunluğu ise bir aşırılık olarak görülmüş ve bu aşırılıklar da bir delilik belirtisi olarak kabul görmüştür. Kısacası (iktidar tarafından) tüm normal kabul edilmeyen tutum ve davranışlar bu imgeye eklenmiş ve “delilik” olgusunun modern algısı biçimlendirilmiştir. Böylece delilik, “anlam olarak dolaysız bir algılama içinde okunamamakta, biçim kendiliğinden konuşmaktan çıkmaktadır (Foucault, 2013, 58).” Simgesel biçimler kolayca kâbus silüetlerle dönüşmekte, toplumun dışına itilmeyi -kovulmayı- kuvvetlendirmektedir. Dolayısıyla bu, yüzyıllar ilerledikçe oturmuş bir toplumdışı imgeyle normal olmayan herkesin keyfi bir şekilde kapatılmasına neden olmuştur. Foucault, buna “Büyük Kapatılma” adını verir.

Büyük kapatılmanın resmi olarak mekân edilmesi, 1656 yılında Paris’te Genel Hastane’nin kurulmasıdır. Bu kuruluş yalnızca zorunlu bir çalışma atölyesinden çok insanlar tarafından yargılanılmayı hak etmeyen (hukuki yargılanma için akli ehliyeti olmayan), ancak hapisshenenin katılığı içinde terbiye edilebilen bir ahlak boşluğunu cezalandırmakla, düzeltmekle görevlendirilen ahlaki bir kurum görüntüsüne sahipti (Foucault, 2013, 127).

Orta Çağ’da ve Rönesans’da delilik insana ilişkin alternatif bir varoluş biçimiyken; bu anlayış 17. yüzyılın ortalarında sona erdi. Artık delilik, yalnızca insana özgü bir nitelik olan aklın tam tersi oldu. Bu kabulü takiben Genel Hastane’nin kurulumu ve bu gibi kurumların hızla yayılması delileri adeta hayvana indirgeyerek kavramsal ve bunun yanı sıra fiziksel bir dışlanmaya zorunlu kıldı. Büyük Kapatılmanın içinde barındırdığı kavram çokluğu bir tanım yokluğuna yol açmış ve bir “akıldan yoksunluk âlemi” kurulmuştur. Çarpıcı olan bu gelişmelerin Aydınlanma Çağı ile birlikte akılcılığın ön plana alınmasıyla aynı döneme denk gelmesidir.

Yaratılan bu deliler guruhi modern çağda da dikkatlice bakılırsa açıkça görülebilir. Bu hastaneler modern tımarhanelerin, kliniklerin atası olarak kendinden farklı bir hastalığı giyininip dönüştürerek modern delilik algısına yön vermiştir. Günümüzde de psikolojik problemlerin esas sebepleri arasında 17. yüzyılın imgelerinin hayaletleri gezinmektedir. Artık çok yoksul olmak, cinsel istismar, fazla okumak ve hatta fazla düşünmek deyim yerindeyse çıldırmak için bir sebep olabilir. Anlaşıyor ki; bizleri özgürleştirilmesi beklenen akıl bizim hâkimiyetimizin temel gereği oldu.

Filmlerde Keyfi Kapatılmanın İzleri

Sinema sanatı, zamanın her hikâyesini her yönüyle konu alabilen bir yaratı olduğundan hem toplumdaki algılar hem de bu algılara ilişkin eleştirileri ortaya koyabilecek güçtedir.

Dikkatle incelenirse deliliği veya deliliğin tıbbi bir mekânını konu alan her bir filmde keyfi kapatılmaların izleri sürülebilir. Örneğe: modern deliliğe ciddi eleştiriler getiren *Delilik* (Jan Svankmajer, *Silení*, 2005) ve farklılığın nasıl yaftalandığını gösterme gayretinde olan *Guguk Kuşu* (Milos Forman, *One Flew Over the Cuckoo’s Nest*, 1975) incelendiğinde keyfi kapatılmanın artık hastalığın temel sonucu olarak yerleştiği saptanabilir.

Silení odak noktası alındığında Foucault’un ortaya koyduğu keyfi hapsedmelerin her bir karakterde canlanmış olması çarpıcıdır. Ana karakter Jean kaybolmuş bir ruhu, Marquis özgürlük takipçisi isyankârı, Dr. Murllope fazla odaklanmış bir bilgeliği, Charlotte cinsel sapkınlığı temsil eder. Bu karakterlerin yanı sıra filmde; şişmanlar, cüceler, yaşlılar da karşımıza çıkar. Film bize bu kaybolmuşların adeta kaçamadıkları ve kaçmamaya alıştıkları bir mekânda kazanılıp kaybedilen, belki de aslında hiç olmayan özgürlüklerini anlatır.

Benzeri bir şekilde *Guguk Kuşu*’nda ana mekân olan klinikteki hastalar da bu ipuçlarını barındırmaktadır. Daha ilk sahnede Mc Murphy’nin elleri kelepçeli buraya gelmesi onun bir suçlu mu yoksa deli mi olduğuna dair şüphe yaratır. Üstelik Mc Murphy’nin kliniğe 18 yaşından küçük biriyle ilişkiye girdiği için gelmiş olması bize cinsel hastalıklarla başlayan delilik imgelemine hatırlatır. Kliniğin içinde ilerledikçe hastaların başıboş dolaştıkları (bu görüntü normal bir hastane düzenine aykırıdır) gözlemlenir. Toplu seans sahnesinde açıkça görülür ki; en “aklı başında deliler” bile bir kavram altında toplanabilecek ortak özellikte değildir: hastalardan biri sağır ve dilsiz, biri intihara meyilli bir kekeme, bir diğeri takıntılı, bir başkası karısıyla olan ilişkisinin yıkımını yaşıyan bir öğretmendir.

Belki de asıl önemli olan nokta, Mc Murphy'nin hastaneye geldiğinde doktorla yaptığı konuşmada saklıdır. Konuşma sırasında doktor Mc Murphy'nin “uyumsuz, yerli yersiz konuşan, çalışmak istemeyen bir tembel” olduğu için deli olduğundan şüphe edildiğini söyler. Bu özellikler her normal insanda olabilecek özellikler iken, bir yandan da klinikte bir deli muamelesi görmek için yeterlidir. Bu ikilemi Murphy klinikteki diğer hastalara isyan ederken şu sözleri ile hatırlatır: “Kendinizi deli mi sanıyorsunuz? Değilsiniz. Dışarıdaki ortalama gerzeklerden daha deli değilsiniz.” Anlaşılan o ki; deliyi tek bir tanıma sığdırmak imkânsızlaşmıştır. Günümüzde deliliğin sebepleri eleştirilmemekte, hatta belki de daha da genişleyerek ilerlemektedir.

Filmlerde Delilik ve Deliliğe Dair Tedavi

Deliliğin aslen nesnel değil öznel bir tarihi vardır. Delilik hastalık olma unvanını bilimsel bir bulgu ile almamış aksine olumsuzlama söylemi ile bulunduğu mekânlar onun hastalıklaşmasına olanak sağlamıştır.

Foucault, Genel Hastane'nin tüm sakinlerine tek bir kategori altında toplamaya izin vermiş olan şeyin ne olduğunu ve bu bağlamda delinin, düşkünün ve ahlaksızın ortak yanlarının neler olduğunu da sorgulamıştır. Buna yanıtı ise, söz konusu tiplerin, mutlakçılığın siyasal ve iktisadi koşullarıyla belirlenmiş olan bir toplumsal düzenin sınırları dışında kaldıkları yönünde olmuştur. Kapatma, bu koşullara verilen ahlaksal bir tepki ve yirminci yüzyılın sonundan geriye dönüp bakıldığında kavranması oldukça zor görünen birtakım toplumsal kuvvetlerin yarattığı kategorik bir birlikti (Boyne, 2009, 24).

Deliliğin Tarihi ile başlayan Hapishanenin Doğuşu ile devam edip Cinselliğin Tarihi ile son bulan Foucault'nun serüveni, gittikçe kusursuzlaşan bir iktidar tarihinin betimlenişi olarak görülebilir. Bu tarihte disiplin pratikleri ile büyük bir sıçrama gerçekleştiren iktidar, yaşamı bütününde nesne edinmesi ile son biçimini alır ve bu haliyle, beden disiplinleri ve nüfus düzenlemeleri etrafında örgütlenir (Kartal, 2010, 126). Dolayısıyla iktidari güçler, delilik olgusu içinde insanların bireysel özelliklerini nesnelleştirerek kategoriler altında toplamış ve bilimsel bir delilik tabanı oluşturmuştur.

Bilimsel bir çerçeveye yerleştirilen deliliğin tıbbi gerekçeler yerine ahlaki kabullerle desteklenmesi de ahlaki bozukluk olarak nitelendirilen her bir olgunun deliliğe yaklaşmasına neden olmuştur. Foucault'nun (1988, 133) da bahsettiği gibi “...psikiyatrinin 19. yüzyılda önemli bir konuma gelmesinin nedeni, yalnızca akıl ve davranış düzensizliklerinde yeni bir tıbbi akılcılığın uygulanması değil; aynı zamanda bu uygulamanın kamu hijyeninin bir çeşidi olarak işlenmesidir.”

Guguk Kuşu'nda da Sileni'de de bu kamu temizliğini çok net bir şekilde gözlemleyebilmekteyiz. Hasta diye adlandırılan kişilerin neden orada olduğu açıktır: toplumu rahatsız etmektedirler. Hastaneye kabul edilmiş aşamasında ne bilimsel bir teste ne de herhangi bir ortak sebebe ihtiyaç duyulmamaktadır. Hastalar birbirinden bambaşka hikâyelere sahip bambaşka insanlardır. Özellikle Guguk Kuşu'nda Mc Murphy'nin kendisiyle ilgili söylediği “ben eskidende sınıfta sakız çiğnermişim,” cümlesi kurallara uymayanların bu kurumlarda olduğunu ispatlar niteliktedir.

Paris'teki Genel Hastane, bütünüyle tıbbi bir düşünceden esinlenerek kurulmamıştı ve burada uygulanan terapi temelde tıbbi değil, toplumsaldı; çünkü yeni iktidar rejimi bu hastaneleri “hastalar” için değil yoksul hastalar için kurmuştu (Tekelioğlu, 1999, 68). Hastanelerin içlerindeki tedavilerden ziyade; hastanelerin mekân olarak kendileri deliyi soyutlayarak iyileştiren bir mekanizma idi.

İncelemeye konu olan filmlerde bu yapılanmaya tabi tutulmuş hastaneler gözlemlenebilmektedir. Bu filmler ve deliliğe ilişkin neredeyse tüm filmlerde hastane veya klinikler, geleneklerle beslenerek 21. yüzyılda kabul görmüş şekliyle gözetimi ve telkini ön plana almış kurumlardır. Hastalar tıbbi bir tedaviyle oldukça nadir bir şekilde karşılaşılırlar. Hastaları iyileştirmesi beklenen; her türlü kamusalıktan uzaklaşmış, özel mekânlara ve özel alanlara

izin vermeyen, bu kasvetli ve soğuk yapılarıdır. Elling'te de Sileni'de de Guguk Kuşu'nda da hastane toplumdan ayrıştırılmış bir alanda bulunmakta ve tedaviler gözetim ve telkinle gerçekleştirilmektedir. 21. yüzyılın algısı deliliğin tedavisinin toplumdan ayrıştırılmaktan geçtiğini kabul etmiştir.

Görülüyor ki ahlaki temellerde filizlenen bu delilik temsili bilimsel net bir açıklamaya 18. yüzyılda dahi sahip değildi. Bir yandan dışlanmaya tabi tutulacak kadar korkulan bu hastalık bilimselleşmesini Genel Hastanelere atanan doktorlar ile elde etmiş gibiydi. Ancak bu doktorlar hastalık tedavisi için değil hasta kabulü için görevlendirilmişti ve her hastane ancak bir doktora sahipti. Bu sebeptendir ki delilerin kapatıldığı bu kurumlar hastaneden çok hapishanelere, tedavileri ise tedaviden çok ıslah uygulamalarına benzemektedir.

21. yüzyılın deliye bakışı ile bu algı arasındaki fark, sinema sanatının da bu konuya eğilmesine yol açmıştır. Delilik konusu irdelendiğinde Sileni filminin incelenmeye geçecek çok sayıda örnek sağladığı söylenebilir. Tedaviler konusuna eğildiğimizde Svankmajer'in film boyunca bir mekânın içinde dönemler arasında bir ileri bir geri seyahat ettiği kolayca görülebilir. Filmin ilk yarısında adeta Orta Çağ boyunca olduğu gibi deliler kendi varoluşlarını özgürce yaşamaktadır. Ancak bir yandan modern dünyanın sunduğu bir tedavi yöntemi de gözlemlenebilmektedir. Çünkü bu hastanenin bir doktoru vardır ve bu doktor buradaki hastalara şiddet uygulamadığını, bu özgürlüğün bir tedavi yöntemi olduğunu ileri sürer; baskının, cezalandırmanın, deli gömleklerinin ve elektrik şoklarının olmadığı bir tedavi: koruyucu-sanatsal terapi. Sileni'de bir sahnede renkli boyalarla hastaların hedef tahtasına çırılçıplak bir şekilde bağlanmış bir kadını istedikleri gibi boyadığı görülmekte ve bunun bir tedavi şekli olduğu söylenmektedir. Tedavilerin hemen hepsi sanatla yan yana getirilmiş gibidir. Orta Çağ boyunca delilik genel olarak bir hastalık gibi görülmediğinden; deli sanatsal sunumlarda ve dini törenlerde insanın farklı bir yüzü, Yaratıcının bahsettiği başka bir varoluş olarak toplumda yer ediniyordu. O dönem deli, içinde kutsallıktan bir parça taşıdığından kutlama ve eğlencelerin aranan öznesiydi. Filmde başka bir sahnede bu canlandırılmış gibidir. Bir yıl dönümü kutlaması için aslında bir deli olan doktor rolündeki Dr. Murloppe delilerle canlı bir tablo çalışması yapar. Bu tablonun Delacroix'in "Halka Yol Gösteren Özgürlük" tablosu olması da çarpıcıdır. Buradaki bu sanatsal tedavilerin kullanımı bize delinin toplumsal hayatta bir varoluş şekli olduğunu anımsatır. Filmin ikinci yarısında ise; mekân sabit kalmasına rağmen doktor ve hastalar yer değiştirir, bununla birlikte tedavi yöntemlerinin de değiştiğini görürüz. Serbest bırakılan bir hastanın gerçek doktor, kapalı tutulan diğer hastalarınsa hasta bakıcılar olduğunu anlarız. Değişen delilik algısı ile tedavi yöntemleri de dini argümanlarla da kuvvetlendirilerek sopayla dövme, dağlama, hapsedme gibi uygulamalara döner. Bu noktada dikkat çeken doktorun bu uygulamaların her birini tek tek saydığı sahnede bunların bedeni güçsüzleştirerek aklı çağırma tedavisi olduğunu söylemesidir. Filmin ilk yarısı ikinci yarısı ile karşılaştırıldığında gerçek doktorların tedavisinin tedavi etmekten oldukça uzak olduğu görülebilir. Toplumun dışladıkları, şehirleşmeden oldukça uzak neredeyse terk edilmiş denebilecek bir mekânda şiddetle ehlileştirilmeye çalışılmaktadır. Diğer yandan delilerin yönetimde olduğu bölüm konuya oldukça eleştirel yaklaşarak; doktorların (hastane yöneticilerinin ya da diğer bir deyişle iktidar sahiplerinin) asıl hastalar olduklarını ve sanata yaklaşarak sanatla iyileşmeleri gerektiğini vurgular. Filmde asıl doktorların tüylerle kaplanarak mahzenlerde tutuluyor olması Fransız Devrimi'ne gönderme yapmakta; doktorların kaçtığı ve delileri dövmeye başladıkları sahnede ise cüce bir delinin "Long Live Liberty! (Çok Yaşa Özgürlük!)" diye bağırması özgürlüğün ne olduğunu sorgulatmaktadır.

Deli kaybolmuş bir aklın bedeninde olduğundan aklını tekrar elde etmesi olanaksız olmayabilir. Bu fikir, insanın ilk varoluş mekânının kendi bedeni olmasından yola çıkarak aklın geri gelmesi için önce tenin hatırlanması gerektiğini savunan bir gruba, aklın geri gelmesinin zihinsel bir eylem olduğunu ve sadece özgür söylemde gerçekleşebileceğini söyleyen diğer bir gruba evrilmiştir. İlk grubun savunması acıyı yüceltir ve bu delilikte kullanılan ilk tedavi yöntemlerinin temelidir. Bu tedavilerin amacı düzene sokmadır; herkesçe kabul edilen otoritenin

düzenine sahip değildir. Diğer taraftan diğer grup, hapsedilip şiddet görmenin yararı olmadığını gibi zararı olduğuna vurgu yapar. Özgürlüğü, düşünme ve söylemi ön plana çıkarır.

Sileni'nin tamamı bir doğa-din karşıtlığı içinde iki farklı tedavi yönteminin de yetersizliğini gözler önüne serer. Bu iki yöntemin temel benzerliği hastaların şiddetle ya da şiddet olmadan bir şekilde gözlem ve gözetim altında tutulması, varlıklarını bir diğerinin yokluğunda meşrulaştırması: iktidar mücadelesidir. Dolayısıyla, deliliğin bilimsel bir temsile ulaşması tedavilerinin bilimsel olmasını sağlayamamıştır. Çünkü delilik zaten aklın dışında kalma, ahlaka, topluma, uyum sağlayamama durumu olarak konumlandırılmıştı. Film boyunca dikkate değer olan; değişmeyen bir mekânın içinde tedavilerin değişmesidir. Aslında belki tedavi olarak aksettirenlerin bir değeri yoktur; asıl tedavi böylesine güçlü bir şekilde birçok olguyla kuşatılmış olan, her şeyden, tüm insanlardan soyutlanmış bir mekân-hastanedir.

Aydınlanma Çağı ile birlikte Genel Hastanelerde uygulanan beden ıslahına karşı tepkiler olmuş ve yeni kurumlar ortaya çıkmıştır. Bu yeni kuruluşlar ile Tuke, Pinel ve Reil tarafından yürütülerek 19. yüzyılın büyük akıl hastanelerinin kurulmasına yol açacak olan ıslahatçı teorilerin tümü arasında bağ kurulmaya çalışılmıştır (Foucault, 2013, 555). Ancak temelde Tuke'nin de Pinel'in de çalışmaları bilimsel değil, dinsel ve ahlaksal dürtülerden kaynaklanmaktaydı. Bununla birlikte Foucault'ya göre kuşku götürmez bir şey varsa o da Pinel'in delileri gerçek anlamda azat etmediğidir: "Pinel'in kurma şerefine nail olduğu pozitivist çağın tımarhanesi, serbest bir gözlem, teşhis ve tedavi mekanı değildir; burası kişilerin suçlandıkları, yargılandıkları ve ancak pişmanlık duydukları takdirde serbest bırakıldıkları adli bir mekandır (Foucault'tan aktaran Boyne, 2009, 27)."

Bu tarz bir mekânın izi de Guguk Kuşu'nda görülmektedir. Klinikten iyileştiği için ayrılmak istediğini söyleyen ve bunu kanıtlamaya çalışan Mc Murphy kliniğe kabul edilen hastanın deli mi yoksa bir suçlu mu olduğuna karar verilmesi gerektiğini; suçlu olduğu takdirde hapse eğer suçlu değilse de kliniğe yatması gerektiğini öğrenir. Klinikten en erken çıkabilen kişi bile 68 günlük tedavi süresini doldurmak zorundadır; bu süre sonunda gitme ya da kalma kararı hastaya bırakılmıştır. Anlaşılan o ki; bu kurumlar deliyi deliliğine ikna etmek ve gönüllü bir esaret için vardır. Tedavi için süre kısıtlaması adil olmayan bir infazı hatırlatır.

Bu kurumlar hastaları bir hekimin kontrolünde mahzenler yerine yerleşim merkezlerinden uzak evlere kapatmaya devam etmişlerdir. Bu kurumlarda temel ıslah, deliliği gözetim yoluyla maskeleyme ve kendilerine benzeyenler arasında delilere birbirini ahlaksal koşullar altında dışlama imkânı sunarak deliyi deliliğine yabancılaştırma üzerine kuruluydu. Dolayısıyla hekimin iktidarına dayalı sözde ve bakışta disiplin altına alma burada tedavinin yerini almıştır. Boyne'nin (2009, 160) de bahsettiği üzere disiplin, bireyleri hem birer nesne hem de birer fail olarak üretir. Gösterişli değildir, ölçülüdür ve süreklilik sergiler. Temelinde bir gözetim teknolojisi bulunur. Tüm bunların ışığında ortaya çıkan şudur ki tedavi etme erki delilik için eğitime ya da cezalandırma erkinden çok da farklı değildir.

Bu eksende incelemeye konu olabilecek diğer bir film, Peter Næss'in 2001 yapımı Elling filmidir. Filmde Elling adında bir akıl hastasının tedavi sürecinin son aşaması; topluma kaynaştırma uygulaması örneklendirilir. Elling ve hastane arkadaşı Kjell'in topluma-sosyal hayata- alışma uygulaması boyunca değişmeyen temel tedavi yöntemi olan gözetimin 20. yüzyılda da devam ettiği görülür. Sosyal hayatta tutunmaya çalışan Elling ve Kjell doktorları tarafından sürekli bir gözetim altında olduklarını her an hissederler; buldukları daireye sürekli telefon eden doktor yaptıkları hakkında bilgi almakta, onları istediklerini yapmazlarsa geri götürmekle tehdit etmektedir. Elling'in ciddi sosyal korkuları vardır ve bu korkuların üzerine gitmesi gerektiği gözetimcisi Frank tarafından ona defalarca telkin edilir. Bu telkin baskısı ile Elling ve Kjell'in filmin sonunda ikna oldukları söylenebilir. Fakat dikkat çeken nokta Elling ve Kjell'in toplumun normal kabul ettiği kişilerle değil, aslında toplumdan bir bakıma ayrılan kişilerle sosyalleşebilmiş ve birbirinden kopmamış olmasıdır. Görülüyor ki; 20. ve 21. yüzyılda da delilik baskıdan kurtulamamış ve aslında hapsedilmeden çok daha geniş bir alanda gözetim

altında tutulmaya mahkûm edilmiştir. Belki de aslında modern hayatta tedavi edildiği iddia edilen delilik sadece toplumda kabul edilme ya da dışlanma mekanizmasıyla maskelenmeye devam etmektedir.

“Bu bir denetim mimarisidir; bilgiyi üreten ve belli öznelerin kurabilmesine zemin hazırlayan bir tür iktidar dokuma tezgâhıdır. Ülküsel açıdan, hiçbir şey bu mimarinin olanaklı kıldığı gözetimden kaçamayacaktır (Boyne, 2009, 161).”

Hapishanelerin kurduğu ve kullandığı panoptik düzen artık her yerdedir. Sosyal hayatın içinde sürekli bir kontrol ve gözetim altında tutulma modern hayatın bireylere dayattığı en büyük baskıdır. Sosyal hayat içinde kişilere özneleşme ve birey olma imkânı sunan modernizm aynı zamanda bireylerin birbirini gözetlediği ve kontrol altında tuttuğu yeni bir iktidarın sahibidir. Foucault'nun Deliliğin Tarihi'nde betimlediği türden dışlanmanın yerini, artık bir geri kazanma teknolojisi almıştır. Kullandığı tecrit, zorla çalıştırma ve sürekli gözetim altında tutma gibi yöntemler, tedavi etmeye yöneliktir. Bu süreci hapsederek dönüştürme olarak adlandırılabilir (Boyne, 2009, 168).

Filmlerde Deli İle Dehanın Birlikteliği

Deliliğin sanatta ele alınışı toplumunkinden bir bakıma ayrıştırır: toplum deliyi kendinden ayrı tutar, örselerken; sanat deliyi kabul eder, içselleştirir. Delinin deliliğini sanatçının sanatına yaklaştırır. Bir lanet olarak görülen deliliğin bu algısını tersine çeviren ise yine Batı geleneğidir. Bu tersine çevirmeye en iyi örnek; Erasmus'un 1511'de yazdığı Deliliğe Övgüsü'dür. Bu eser, temelde iki düşünceyi savunur: birincisi gerçek bilgeliğin aslında delilik olduğu; ikincisi ise kendini bilge sanmanın gerçek delilik olduğudur. Hala birbirine dolanmış bu iki alanı çözemeyen modernizm, bu yakınlıktan faydalanarak deliliği olumsuzlama ile sanatı ise olumlama ile toplumdaki ayrıştırmıştır, toplumun gözlerini açacak iki ana damarı kesmiştir. Bu konu başka bir çalışmanın konusu olmakla birlikte deli ve dehanın nasıl ve neden birbirine yakın olduğunu ortaya koyar.

Deli de sanatçı da toplumun hem içinde hem dışındadır. İçindedir; çünkü ondan biridir, toplumun bir ferdidir. Dışındadır; çünkü normalliklere, baskılara karşıdır. Farklılıklarla var olmak, özgürce yaşamak ister. Aynı doğrultuda olan bu iki varoluş öyle ya da böyle asıl mekânından, toplumdaki koparılmıştır. Deha, sanatçı ya da bilge adı ne olursa olsun elit bir statü kazanırken; deli hapsedilip aşağılanmıştır. Ancak bu yakınlık aralarında sürekli bir savaş ve sürekli bir ittifaka yön verir. “The Shining, Amadeus, A Beautiful Mind, Rain Man, Black Swan” gibi birçok film bu yakınlığı kullanarak şekillendirilmiş, yaptığı işe çok odaklananın ya da zekasının sınırları oldukça geniş olanların delilikle sürekli bir savaş halinde olduğunu hatırlatmıştır.

Sanatın deliliği sıklıkla konu edinmesi, delileri de sanatçılarla yakınlaştırmış ve sanatçının özgürlüğüne düşkünlüğünü bir çeşit deli olma durumu olarak sunmuştur. Peki dehalarla delileri bu denli yakın kılan bu benzerlik sadece özgürlükten mi kaynaklanmaktadır?

Sanatçılarla delilerin bir diğer ortak noktaları da hayal dünyalarını ayık tutmalarıdır. Hayal kurmak insani bir davranış olmakla beraber; hayallere dalmak, hayallerle yaşamak yoldan çıkmışlığı işaret eder. Hayal kurmak sınırları aşmaktır; toplumun sınırlarını aşacak hayaller kurmak ise, insanı toplumdaki, toplumun normalinden farklı kılar, ayrıştırır. Toplumsal normların hayalle ilişkisi oldukça ilginçtir. Hayal kurmak toplum için zaman zaman bir kurtarıcı görevi görürken -çünkü modernizm ve kapitalizmin yarattığı strese ve yorucu hayattan kaçmanın bir yoludur hayaller- hayallemeler içinde yaşamaya başladığı an ciddi bir tehdit unsuru olur.

Hayal kurmak; insanın var olma kudretini arttıran, haz ve tutkularından kopmamasını, yaratıcılığının körelmemesini sağlayan yegâne etkinliktir. Bu etkinlik tutkularla bu denli yakın olması ve modern hayatın kapılarını açacak yeni anahtarlar üretmeye kolaylık sağlaması açısından normalleşme duvarına karşı ciddi bir tehdittir. Hem deliler hem de sanatçılara çoğunlukla hayalleri yol gösterir ve bu yol itaatle değil başkaldırıyla dolu bir yoldur. Hayaller

gerçekleşebilecek ihtimallerdir ve her ihtimal kişinin bir şeylere bağımlılığını kırılanaştırır, onu özgür kılabilecek yeni doğrultular yaratır. Dolayısıyla sanatçı hayal kurdukça sanatına yenilik, özgünlük taşır, hayallere daldıkça sınırları aşar, sınırları aştıkça özgürleşir ve delileşir. Delileşen bu deha öylesine tutkularına bağlıdır ki; sanatını aşkla, arzuyu icra eder, artık onu akli değil tutkuları yönetmektedir. Bir toplumda yer değiştiren ayrılıklara yol açan, birlikleri bozan ve yeniden kümeleşmelere neden olan, kişileri yoklayan, parçalara ayıran ve yeniden biçimlendiren, onlarda bedenlerinde ve ruhlarında yok edilmez bölgeler çizen hareketli ve geçici direnme noktaları söz konusudur (Foucault, 2003, 74). İşte deha denilen deli ya da deli kabul edilen deha bu direnme noktalarını bulup harekete geçirendir.

Sanatla uğraşan kişilerin hayallerinden, haz ve tutkularından ilham aldığı gerçeğinden yola çıkarak Aronofsky'nin 2010 yapımı Siyah Kuğu filmi (Black Swan) inceleme altına alındığında sanat ve deliliğin haz ve tutkuları özgürleştiren ince bir çizginin iki yanında konumlandığını vurguladığı rahatlıkla söylenebilir.

Film, çocuk doğurmak için kariyerini yarım bırakmış, kendisi de eski bir balerin olan annesi ile yaşayan balerin Nina'nın Kuğu Gölü Balesi'nde başrol elde edip rolüne hazırlanma aşamasında kendini nasıl kaybettiğini ve deliliğe yaklaştığını anlatır. Nina'nın annesi kendi yapamadıklarını Nina'ya yaptırmaya çalışan oldukça baskıcı ve kontrol düşkünü bir kadındır. Nina'nın kendine ait özel bir dünyası adeta yoktur; hiç arkadaşı olmayan Nina'nın tek sığınağı baledir ve dolayısıyla bale de mükemmel olma savaşı vermektedir. Bu mükemmel olma yarışı sonunda Nina'yı delirmenin eşiğine getirir.

Deha hem acı çekmenin en derin noktalarına iner; hem de eserleri sayesinde acısını yüceltir, acısına değer katar. Kısacası Rollo May'in (1988) dediği gibi, "Sanatçılar genellikle kendi iç imgeleri ve hülyalarına dalmış yumuşak huylu kimselerdir ama tam da bu, onları baskılı bir toplum için korkulu kılar. Çünkü sanatçılar insanoğlunun süregelen kafa tutma gücünün taşıyıcılarıdır. Kendilerini, Tanrının yaradılıştaki kaostan biçimi yaratması gibi, kaosun içine ona biçim vermek için gömmeyi severler. Gündelik, duygusuz, alışlageldik olandan hiçbir zaman hazzetmeyerek sürekli yeni dünyalara doğru ileri atılırlar."

Dehayı deliliğe yaklaştıran bir diğer alan ise; rüyaları, ruhunun hezeyanlarıdır. Sanatçı rüyalarının karanlığına gömülüp orada ışıklar yakmak istedikçe her seferinde biraz daha kuşkuya düşer; bu kuşku dehayı zamanla rüyalara hapseder: bu rüya mıdır değil midir ikilemi. Ne zaman ki bu rüyalar uykuların bir parçası değil, gerçeğin kendisi olur –gece rüyaları gündüz düşlerine karışır- o zaman sanatçı deliliğinden kuşkuya düşer. Bu kuşkulardan korkmayan gecenin karanlığında dahi anlam arayandır deha. Aynı zamanda her bir rüya –ya da gündüz düşü- bir hezeyandır; gerçeğin elde edilip edilememesi üzerine bir arayış ve şuanın –görünen anın- gerçek olup olmadığı ikircikliği. Bu hezeyanlar hiçlikten doğmaktadır; tek bir sebebi yoktur ve bu sebeple tek bir sonuca da varmaz. Deha gücünü hiçlikten alır; kendi gecesinin içine atılmış kendini arayan deha maskelerin ardını merak eder, çehreleri sıyrır, sınırları aşar. Hiçlikten gelen ve hiçbir şeyde sabitlenmeyen bir gerçeği arayan deha bu sebeple delidir.

Filmin ilk sahnesinde izlediğimiz rüya olacakların habercisi gibidir; Nina'nın Kuğu Gölü Balesi'nde kraliçe kuğu rolünü hayal etmesi ve bununla ilgili "tuhaf" bir rüya görmesi sanatında aradığı mükemmeliyetin bir temsilidir ve bu arayıştaki stresi yansıtır. Öyle ki çok zaman geçmeden bu stres onu ele geçirmeye başlar; her geçen an rüyaları önce yanılmalara sonra gündüz düşlerine dönüşür. İlk başta göz yanılması olarak algıladığı; metroda, geçitlerde kendisini siyahlar içerisinde görmesi zamanla aynalardaki bir diğer karaktere evrilir; sonunda ise artık rüyalar adeta bir gerçektir ve masum beyaz kuğu Nina, kendi içinde yanılmalara yarattığı siyah kuğu Nina ile bir savaşa girer. Beyaz kuğu bakire Nina'nın yapmaması gereken yapmadığı her şeyi siyah kuğu Nina yapmakta; özgürlüğünü, hazlarını kendine hiçbir engel koymadan yaşamaktadır.

Çoğunlukla filmlerde karşımıza çıkan delirme ve deli biçimleri, deli olduğunu kabul etmeyen ama hep deliliğinden kuşku duyan, aslında toplum normlarına göre normal olmayan

kişilerdir: rüya metaforu ile sunulan bir delilik. Delilik ve rüya, gerçeği olmayanından ayırt edememe mekanizmasını paylaşan aldatılardır. “Hezeyanlar da uyanık durumdaki insanların rüyasıdır” der Foucault (2013). Rüya ile bağlantısı yolu ile delilik hataya yaklaşır. Toplumsal yaşamın dayanılmaz baskısı rüyalarda kendini cisimleştirir ve cisimler öylesine gerçeğe yaklaşır ki sonunda rüyada olup olmadığını anlamayan deli hatanın da rüya mı gerçek mi olduğunu ayırt edemez. Filmde de Nina sürekli olarak kendisinin yapmadığını sandığı şeylerden dolayı delilik kuşkusuna düşmüştür. Vücudundaki tırnak izlerini kendisinin yapmadığını Siyah Kuğu'nun yaptığını düşünmektedir; bunları yapanın kendisi olmadığını annesine söylediğinde annesinin tepkisi suçlayıcıdır: “Hayır, sensin. Bunu çocukken de yapardın. Stres ve çok çalışma seni yoruyor. Güçsüzsün.” Nina Siyah Kuğu'yu o kadar içselleştirmiştir ki başka bir sahnede sırtında siyah kanatlar çıktığını görmeye başlar. Bu gündüz düşlerini fark eden anne kızını sürekli bir gözlem altında tutmaktadır; hatta bazı sahnelerde Nina'nın zorla tırnaklarını kestiğini ve ona omuzluk giydirdiği görülmektedir.

Filmde Nina'yı deliliğe taşıyan en büyük etkenlerden bir diğeri ise hazlarına yaklaşmaya başlaması arzularını keşfetmesidir. Nina'yı başka bir çıkış aramaya sevk eden ilk olaylar annesinin baskıcı tavrının görüldüğü anlardır. Nina'ya her fırsatta kendisini bu işe adanması disiplin altında olması gerektiğini hatırlatan annesi ona bir sahnede “ yaşlandıkça baskının artacağını” da söyleyerek zamanının da azaldığını hissettirmekte Nina'nın biraz daha köşeye sıkışmasına neden olmaktadır.

Nina mükemmel olabileceğine inansa da dile getirememekte, mükemmel gördüğü eski başrol Beth'e, rahat tavırlarıyla dikkat çeken Lily'ye özenmektedir. Bu baskı altında balenin yönetmeni Thomas'la yaptığı konuşmada, Thomas'ın ona şu sözleri ile değişmeye başlar: “Mükemmellik sadece kontrollü olmaktan geçmez.”

Sanatta mükemmelliğin hazlar ve arzularla yan yana olduğunu anlamaya başlaması sonucu Nina yapmak istediği her şeyi siyah kuğuya yaptırmaya başlar. Her bir rüya yeni bir hatadır ancak bu hatalar sanatını üstün kılmakta onu güçlendirmektedir. Kontrollü ve düzenli olmanın onu güçsüzleştirdiğine inanan Nina iki kişiliğe bölünmüş durumdadır. Lily ile kurduğu yakınlık önce sigara içmesi, sonrasında içki ve hap kullanması ve sonunda arzularını keşfetmesi için bir fırsat olur. Öyle ki Lily onun artık halüsinasyonlarında belirlemektedir; böyle bir halüsinasyonda Nina Lily ile birlikte olur. Lily onun tüm arzularını özgürleştirmiştir. Bununla birlikte Nina siyah kuğuya yaklaştıkça beyaz kuğu güçsüzleşir. Nina'nın bu iki yanı bedenindeki akıl ve deliliğin karşılaşmasıdır. Sahneye çıktığı anda beyaz kuğunun dansı sırasında düşmesi siyah kuğu ile savaşını kışkırtır ki bu savaş sonunda kazanan sanatçı değil sanat olur: muhteşem bir bale, kanlar içinde bir balerin.

“Delilik ve sanat birbirini beslemektedir; hem birbiri ile savaş halinde hem de birbirini güçlendiren bir konumdadır,” görüşü günümüzde neredeyse tamamen kabul görmüştür. Sanatçıların delirdiklerinde kapatıldıkları yer ise; tüm toplum ve onun kurallarıdır. Toplum sanatçıyı sıkır, yorar, delirtir. Sanatçının tımarhanesi onu normallığe zorlayan tüm kamusal alanlar ve hatta aile gibi kurumlar; özel alanlardır. Sanatçının sanatı ve deliliğiyle baş başa kaldığı tek yer ise sanatını sergilediği yerdir; yazarsa kitapları, oyuncuysa kamera önü, balerinse sahnesi.

Sonuç

Modern hayatta iktidar dediğimiz mekanizma düzeneklerini açıkça ortaya koymaz, gücünü sadece kurulu yasa ve yasaklardan almaz. Modern hayatta iktidarın belki de en güçlü silahı söylemdir. Söylemler yoluyla her an her olgunun anlamı değişir, yeniden üretilir. Dolaşıma giren her söylem bir olgunun anlamını değiştirme, bir olguyu diğereine yaklaştırma ya da olguları ayırıştırma gücünü içinde barındırır. Bu sebeple bugünün doğrularının doğruluklarını nasıl elde ettikleri önemlidir.

Bu yeni iktidar biçimi, toplumun içinde yaşayan her bir bireyi sınıflandırarak, bu bireyler etrafına bir gerçeklik örerek ve bu gerçeklik bağlamında bireyin kendisinin ve etrafındakilerin

bireyi bu niteliklere göre konumlandırmasını sağlar ve her tür iktidara dayalı kanalı kullanarak gündelik yaşama kadar ulaşır.

Bu sebeple Foucault toplumu anlamak için bireyi incelemek gerektiğine inanır; daha doğru bir deyişle toplumu oluşturan bir araya gelmiş özneleri. Bunu yaparken felsefi yaklaşımlardan ödünç alınmış özneler yerine toplumsal ilişkilerin bizzat içindeki özneleri seçer. Bu öznelerin karşıtları ile var olduğunu savunan Foucault çalışmalarını öteki üzerine yoğunlaştırır ve ötekiyi denetimden çıkmış bir güç olarak değil, farklı olma hakkına sahip bir varoluş olarak tanıtmak ister. Foucault'nun bu amaçla seçtiği yöntem Nietzscheci kökenbilim yöntemidir. Kökenbilim yöntemi şimdiki anlamak için tarihi tersine tarayan bir araştırma işidir. Tarihi tersine tarama işine deli ile başlayan Foucault öznenin tüm direnci ile kendini sergileyebilmesinin söylemsel düzeneklerde yaratacağı kırılmalarla mümkün olduğunu savunur. Bu kırılmalar da günümüzde belki de en rahatça görsel, işitsel ve sözel bir sanat olarak sinemada yaratılmaktadır. Filmlerde deliliği konu almak ya da deliyi aktörleştirmek söylemde kırılmalara sebebiyet verebilir. Bununla beraber bir söylemin kırılması da en az oluşması kadar çetrefilli ve uzun bir yoldur. Üstelik bir çağın karşıtı olarak kurulan delilik algısının kırılması, üzerine çokça çalışma gerektiren bir alandır.

Günümüzde de olduğu gibi, delilik tüm tarih içinde normal olanın kurulumunda kullanılmış bir mekanizma oldu. Normalin bir niteliği olması istenmeyen her bir özellik, deliliğin bir niteliği olarak benimsendi. Zaman değişti; toplum gelişti; kıyafetler ve yaşam tarzları başkalaştı ama bunlara hükmeden alt metinler –imgeler- hep aynı kaldı.

Normalin kurulumu o ya da bu şekilde –hastalıkları, dini kullanarak- her zaman toplumun çürüklerini bir varoluşa yükleyerek gerçekleşti. Zaman zaman delilik yüceltilse de, bilgeliği, aklı, entelektüelitesi kabul edilse de, modern dünya aynı imgeleri kısır bir döngü içinde çevirip durdu. En başta kabul edilen delilik sebepleri ret edilir gibi yapıldı ama sonuçta yine bu nedenler başka kılıflarla aynı oldu. Modernizm kapitalist düzenle birlikte söylemlerin değişmesine izin veriyor gibi görünse de yaratılan imge ve simgelerin korunmasına önem verdi. Kurduğu delilik algısını marjinalliğe hapsederek normalleştirdi ve toplumun her tabanına yayarak genişletti. Bu sebeplerdir ki günümüzde hala deli dediğimiz kişinin delilik sebepleri ya tam saptanamamakta ya da tarihin kurduğu hayalet imgelere bağlanmaktadır.

Delilik modernleştikçe eski korku figürü hastaneler yok olmaya yüz tuttu; bununla birlikte her bir yaşam alanı adeta bir gözetim mekanizması altına girdi ve nasıl olmamız gerektiğini bize her adımda hatırlatan bir mesajlar ağıyla donatıldı. Kamusal alanların neredeyse her biri ve hatta özel alanlar büyük bir total mekâna dönüştürüldü. İktidar zor yoluyla kontrolden vazgeçmiş görünse de kontrol etmekten hiç vazgeçmedi; bu kontrolü tüm öznelerin kendi kendine ve birbirine yapmasını sağlayacak bir gelişim gösterdi. Delilik her alanda vücut bularak yeni bir formla karşımıza çıkar oldu; yinelendikçe yenilendi. Pasif, seyreden ve seyredilen bir toplumun dışladığı bir olgu olarak delilik, hâlâ aramızda dolaşmakta.

KAYNAKÇA

- Bal, M. (2006). İktidarın Felsefesinden Yeni Bir Etik Tavıra: Michel Foucault, *Felsefeologos*, 30-31, 147-159.
- Baştürk, E. (2012). Michel Foucault'da Liberalizm Eleştirisi: İktidar, Yönetimsellik ve Güvenlik, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 14, 65-78.
- Boyne, R. (2009). *Foucault ve Derrida: Aklın Öteki Yüzü*. Ankara: BilgeSu.
- Foucault, M. (1980). Power and Knowledge. *Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Brighton: Harvester Press.
- Foucault, M. (1988). Politics, Philosophy, Culture. *Selected Interviews and Other Writings 1977-1984*. London: Routledge.
- Foucault, M. (2003). *Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2006). *Hapishanenin Doğuşu*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2011). *Özne ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2013). *Deliliğin Tarihi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Kartal, O. (2010). Şizofreni Deneyimi ve Göçebe Yaşam Biçimleri Üzerinden Bir Devrimci-Oluş İmkanının İzini Sürmek. *Postyapısalcılık*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- May, R. (1988). *Yaratma Cesareti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tekelioğlu, O. (1999). *Michel Foucault ve Sosyolojisi*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.