

DELİLİĞE ÖVGÜ: MICHAEL CHEVAL'İN SARAY SOYTARISI METAFORUNA KARNAVALESK YAKLAŞIM

Arş. Gör. Duygu ÖZAKIN¹

ÖZET

Kültürel bir olgu olarak delilik toplumsal kabullerde ve sanatta sembolik bir rol oynar. Deliliğin dildeki tezahürleri göstergebilimsel çözümlemelere olanak tanır; bununla birlikte “delilerin” nedensellikten bağımsız lügâti, etkileşimi ters yüz ederken, delilik mevhumuyla ortaya çıkan özgürlükten faydalanır. Deliler ile soytarılar, pantomimciler, hokkabazlar arasında zihinsel ve bedensel deformasyon ve grotesk dış görünüş üzerinden kurulan ilişki, Ortaçağ’da “Deliler Bayramı”nı bu aşağılanan gruplara bir arınma ritüeli olarak bahşeder. Ancak Aydınlanmayla beraber akla duyulan büyük tutku, delilerin kapatılarak ıslah edilmesi fikrini doğurur.

Bu çalışmada deliler ile soytarılara tanınan ifade özgürlüğünün yarattığı eleştirel imkânların, saray soytarısının iktidarla ilişkisi üzerinden tartışılması amaçlandı. Ortaçağ’dan günümüze deliliğin sanattaki tezahürleri, çağdaş gerçeküstücü ressam Michael Cheval’in “Absürdite” serisi özelinde incelendi. İncelemede Foucault’nun “Büyük Kapatılma” çözümlemesinden ve Bakhtin’in “Karnaval” kuramından yararlanıldı. Böylelikle Cheval’in sosyal eleştiriyi bir tür kendine mal etme ve çarpıtma eylemi olan “detournement” aracılığı ile gerçekleştirdiği, yeniden üretim yoluyla eserlerinde karnavalesk imgeleri canlandırdığı sonucuna erişildi.

Anahtar Kelimeler: Michael Cheval, delilik, saray soytarısı, detournement, karnavalesk.

¹ Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü. duyguozakin@gmail.com

IN PRAISE OF FOLLY: A CARNIVALESQUE APPROACH TO MICHAEL CHEVAL'S COURT JESTER METAPHOR

ABSTRACT

The folly as a cultural phenomenon plays a symbolic role in social acceptances and art. Reflections of folly in language enable semiotic analysis; however language of fools independent from causality reverses this interaction benefiting from freedom raised by folly. The relationship established by mental and physical deformations and grotesque appearance between fools and jesters, mimes, jugglers deigns these humiliated groups "Feast of Fools" as a purification ritual in the Middle Ages. However with the Age of Enlightenment a great passion for rationality leads to the idea of capture and rehabilitation of fools. In the study it is aimed to discuss that critical possibilities created by freedom of expression for fools and jesters on the basis of relation between court jester and political power. Reflections of folly in art from the Middle Ages onwards is examined in the case of contemporary surrealist painter Michael Cheval's "Absurdity" series. Foucault's "The Great Internment" and Bakhtin's theory of "Carnival" are used in the study. It is concluded that Cheval makes social criticism by the practice of detournement and through reproduction revitalizes carnivalesque images in his works.

Key words: Michael Cheval, folly, court jester, detournement, carnivalesque.

Giriş

Kültürel bir olgu olarak delilik, tarih içinde kendisine çeşitli anlamlar yüklenerek toplumsal kabullerde ve sanatta sembolik bir rol oynar. Deliliğin dildeki tezahürleri de göstergebilimsel çözümlemelere olanak tanır; bununla birlikte “delilerin” nedensellikten bağımsız lügâti, etkileşimi ters yüz ederken, delilik mevhumuyla ortaya çıkan özgürlükten faydalanır. Bu özgürlük, delilerin anormal ve akılsız olduğu varsayımıyla, eylemlerinin toplum nezdinde dikkate alınmaması sonucu var olabilmıştır; delinin eylemlerine meşruiyet kazandıran veya görmezden gelinmesine olanak tanıyan da budur.

Delilik topluma uyumsuzluk olarak tarif edilmektedir. Topluma uyumsuzluktan kastedilen ise, toplumun normlarına uymayan yani, normal olmayan kişilerdir. [...] Sosyal temsillerin en bariz şekilde var olduğu “deli”yi tanımlama teması normal ve anormal ayrımıdır. (Narter, 2003:53-54) 17. yüzyıl Avrupasının ilk “büyük kapatılma”sı, 1656’da Paris’te gerçekleşirken, “Genel Hastane” adlı kurumda toplumun anormalleri göz altına alınır. Kapatılanlar deliler, hastalar, eşcinseller ve fakirlerin oluşturduğu karışık bir gruptur. Grupta bedensel özürllüler ve yersiz yurtsuzlar da yer alır (Olgun, 2007, Keskin, 2000).

Aydınlanma çağından sonra, birey olarak tarihte yerini bulan “insan”ın kim olduğunu sorgulamasıyla tarih, evrensellik iddiasına büyük bir darbe aldı. Çünkü “insan” beyaz burjuva, heteroseksüel ve Avrupalı bir erkekti. Tarih, yüzyıllar boyu; işçilerin, kölelerin, kadınların, çocukların ve diğer marjinalleştirilmiş grupların tarihini dışlamıştı (Güliz, 2007).

Büyük kapatılma, ideal insanın, toplumun bütün ötekilerine yönelttiği bir ıslah eylemidir. Kapatma ve ıslahın ahlâki dayanağı ise inançla ve günahkârları helak eden büyük yaratıcı imgesiyle ilişkilendirilir.

Tanrının öfkesinin dışavurumu sayılan cüzzam, 15. yüzyılın sonunda “bayrağı” cinsel hastalıklara devreder, cüzzam hastaneleri, “kuşkusuz koskoca bir ahlâki yargılar bütünü’nün kısılcacında” bu hastalıkların tedavisi için hizmet vermeye başlar. Foucault’ya göre, cüzzamın gerçek mirası burada değil de, bambaşka bir olguda, delilikte aranmalıdır. Cüzzamın yerini alan yeni saplantı, deliliktir (Foucault, 2000:31).

Bir saplantı, bir lanet ve ceza olarak deliliğin yarattığı dehşeti tersine çevirme işlevini kendiliğinden üstlenirse yine Avrupa yaratı geleneği olur. Erasmus’un ilk baskısı 1511’de yapılan “Deliliğe Övgü”sünde iki temel görüş vardır.

Bunlardan birine göre gerçek bilgelik, deliliktir. Öteki görüşe göre ise kendini bilge sanmak, gerçek deliliktir. [...] Kitapta delilik (stultitia), kendi kendisine övgüler düzer; bu arada çocuklukta ve yaşlılıkta, aşkta, evlilikte ve dostlukta, politikada ve savaşta, yazında ve bilimde deliliğin nasıl her zaman egemen olduğu gösterilir. (Erasmus, 1998:6)

Deliliğin edebiyatta ve plastik sanatlarda, metin ve resim arasında sürekli göndermelerle yeniden üretilen bir imgeye dönüşmesi de aynı döneme rastlar. 14. yüzyılın sonlarından itibaren nehir gemicilerine emanet edilen deliler, suyun akışıyla uzaklara taşınır, normal insanlar arasından sürgün edilir, aynı zamanda suyla arındırılır. Foucault, su ve deliliğin, Avrupa insanının hayalinde birbirlerine uzun zamandan beri bağlı olduğunu söylerken, deliliğin çehresinin Batılı insanın hayal gücüne 16. yüzyıldan itibaren musallat olduğunu ekler (Foucault, 2000:41).

Batı sanatında deliler gemisi alegorisi, Sebastian Brant'ın 1494 yılı eseri "Deliler Gemisi"nden, Hieronymus Bosch'un 15. asrın son on yılında tamamladığı aynı adlı resme (Resim 3), çeşitli yapıtlarda kendine yer bulur. Bosch'un dönemi için oldukça provokatif sayılabilecek gerçeküstü mekânları ve grotesk figürleri, ardıllarına ilham kaynağı olmuştur. Bosch'un resimleri, Ortaçağ'ın "korkuyla karışık dinsel saygı"yla örülü dünyasında, günahkârların sonuna işaret eden didaktik yapıtlar mıdır? Yoksa, tekrarına ancak 20. yüzyılın öfkeli avangard hareketinde rastlanabilecek türden birer parodi mi? Dört yüzyıl öncesinin triptikleri ile gerçeküstücülerin eserlerini çözümlemeye çalışırken Freudyen eleştiriden yararlanılması, kuşkusuz tesadüf değil. Zira deliliğin kutsandığı, pop-kültür imgeleriyle akla dil uzatma cüretkârlığının gösterildiği sonraki adım modernizm olmuştur.

Nesnenin biçimini bozarak gerçeğe karşı duran; bunu sunabildiği yegâne gerçeklik savaş ve kıyım olan bir dünyaya, muhalif sesini duyurabilmek adına vurgulayan modernizm, kendi gerçeğini yaratma yoluna gider. Bu yolda deliliğe methiyeler düzerken, bu olguya Erasmus kadar mesafeli de yaklaşmaz, delinin kendisi olur. Dadacıların anlamsız seslerle ördükleri dizeleri, bir yandan akılcılığın karşısında dururken delinin gerçeğini olumlar; öte yandan "beyaz adamın" Doğu dillerine duyduğu yabancılığı alaya alır. Delilerden Afrikalılara, Çingenelerden - bohem yaşamla itibarları iade edilen- fakirlere bütün aykırıların yeni bayram alanı modernist sanat olmuştur.

Modernizm, groteskliğine imgenin yeniden dolaşımı yoluyla kavuşur. Göndergelerini okuyabilmek için gerekli olan metinlerarasılığın anlaşılabilmesi, büyük ölçüde "saptırma, kendine mal etme, alıntılama, bozma, çalma, dönüştürme, çarpıtma, kopyalama, yerinden etme gibi eylemlerin bütününe kapsayan çok

anlamlı” (Albayrak, 2008:1) “detournement” ile mümkün kılınabilir. Modernist sanatın ruhu, Ortaçağ’ın “Deliler Bayramı” atmosferini dönüştürerek yineler. Çizgili giysileri ve Pembe Dönem resimlerindeki soytarı figürleriyle Picasso², aykırı, müstehcen eylemleri ve “kaçık” imajıyla Dali gibi zamanla birer pop ikonuna dönüşen çok tanınmış gerçeküstücülerin, Bosch’dan miras aldıkları karnaval imgelerini sergilemek için yeni durakları 20. yüzyıl olmuştur. Ancak, tüm bu isyankâr hareketlerin samimiyetini, 20. yüzyılın bütün marjinal sanat çalışmalarında bulacağımızı iddia edemeyiz. Bürger, “tarihsel avangard hareketleri” kavramını, Batı Avrupa ve ABD’de 1950’li ve 1960’lı yıllara damgasını vuran “neo-avangardist” girişimlerden ayırır. Çünkü, sanatın hayat pratiğine dahil edilmesi iddiası, avangardist amaçların başarısızlığa uğramasından sonra artık ciddiyetle ortaya atılamaz.

Bugün bir sanatçı bir soba borusunu sergiye gönderdiğinde, Duchamp’ın hazır nesnelerinin sahip olduğu isyan yoğunluğuna hiçbir şekilde ulaşamaz. Aksine, Duchamp’ın “Pisuar”ı sanat kurumunun yıkımını hedeflerken, soba borusunu bulan kişi ‘eser’inin müzeye girmesini hedefler. Böylece avangardist isyan tersine çevrilmiş olur (Bürger, 2004:55).

Bürger’in eleştirisi sadece neo-avangardistlere değil, çağdaş sanatta gerek öykünmeyle, gerek çok satma endişesiyle ortaya çıkan yeni bir yapay tavra işaret ediyor. Modernizmle birlikte fildişi kulesinden inmek zorunda bırakılan kurumsallaşmış sanat beden sanatı, enstalasyon gibi biçimlerle kendini yenilerken; gelişen teknoloji dileyen herkese çok tanınma imkânı sunan mecralar yaratıyor. Bu mecralarda karşımıza çıkan resim meraklılarının pek çoğu, sırtını gerçeküstücülüğün bol oyunlu, şaşırtıcı ve oldukça dikkat çekici geleneğine dayıyor; hâlihazırda saygınlığı onaylanmış bir dünyanın, gerçeküstücülerin biçimbozma atölyesinin imkânlarından yararlanıyor.

² Ortaçağ Avrupasında toplumdaki dışlanmış ve ‘cehennemlik’ damgasını yemiş bireyler arasında din sapkınlığından soytarıya ya da hokkabaza kadar uzanan bağlamda cüzamlı, ya da fahişeler, kurulu düzeni bozan ya da altüst eden insanların hemen hepsinin şu ya da bu şekilde şeytanla alışverişi olduğu söylenir. Böylelikle yasa koyucular, bazı yasalar çıkararak giydikleri iki renkli veya çizgili giysilerle, insanları dışlanmış veya horlanmış gruplara dahil eder. 12. ve 13. yüzyıllardan itibaren giysilerdeki çizginin değersiz, aşağılayıcı ve şeytani karakterini simgelediğini gösteren birçok delil görülür. İncil’in 19. başlığında “Üzerinde iki şeyden yapılmış bir giysi taşımayacaksın ya da üzerine iki renkli bir giysi giymeyeceksin” ifadesi yer alır (Tok 2009, Pastoureau,1997’den). Picasso Pembe Dönem boyunca sirk, hokkabaz, soytarı metaforlarını kullanır. “Soytarıların çift anlamlı ve gizemli görüntüsü, giysi ve objeleri büyüleyici sayan ve ona takıntı derecesinde bağımlılık gösteren Picasso’da bitmeyen bir etki yaratır” (Battistini, 2010). Picasso günlük hayatında da, soytarıların kareli giysilerinin çağdaş versiyonu olan çizgili tişörtler giyer.

Michael Cheval (Mikhail Khokhlachev; 1966, Kotel'nikovo, Rusya), günümüzde gerçeküstücü çalışmalarıyla tanınan ancak kendini türün sınırları içine hapsedmekten imtina ederek "absürdizmi" yeğleyen Rus asıllı Amerikalı bir ressam. 1980'de ailesinin Almanya'ya göç edişinden bu yana sırasıyla Aşkabat, Moskova ve New York'ta bulunan ressamı çağdaşlarından ayırırsa, "detournement pratiği"yle öne çıkardığı muhalif ve grotesk tonda saklı. Cheval'in eserlerinde "karnaval ruhu"na ait imgelerin yeniden canlandığını görmek mümkün.

20. yüzyıl Rus düşünürü ve edebiyat teorisyeni Bakhtin'in "karnaval" kuramı, edebi ve sanatsal olanla, bunun dışında konumlananı, Ortaçağ'ın "her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, tüm hiyerarşilerin tepetaklak edilmesi, davranış kurallarının küfür, müstehcenlik, aşağılama, kabalıkla ihlali, bedensel iştahlara yönelik tüm aşırılıkların kutlanması biçiminde kendini dışa vuran bir halk bilincinin mekânı" (Bakhtin, 2001:24) olan karnaval meydanından aldığı ilhamla bütünleştirir. Bakhtin, Dostoyevski romanlarında yeniden dolaşıma sokulan karnavalesk imgenin izini sürerken, ardında karnavaldan devşirilen aşırılık ve muhalifliğin çağdaş sanattaki karşılığını çözümleyebilmemiz için ipuçları bırakır. Bu bağlamda, Cheval'in 2008'den bu yana "Absürdün Doğası (Nature of Absurdity)", "Absürdün Sonsuzluğu (Eternity of Absurdity)", "Absürdün Yanılsamaları (Illusions of Absurdity)", "Absürdün Gerçekliği (Reality of Absurdity)" ve "Absürt Anlayışı (Sense of Absurdity)" başlıklarıyla gerçekleştirdiği serisinde, karnavalesk yaklaşım dikkat çeker.

Cheval'in serisinde Rönesans giysileri içinde resmedilen figürlere pantomimciler, sihirbazlar, saray soyтарыsı kılığında sıradan insanlar veya popüler isimler eşlik eder. Howell, Cheval'in stilini, "Dali'nin Rembrandt'la buluşması" olarak niteler. "Figürleri, kullandığı renkler ve insanların giysileri, ancak Rembrandt'ın resimlediği döneme uygundur." (Howell, 2008). Ressamın çoğu eseri politik göndermelerde bulunuyorsa da, "Kuşakların Gizemi/Enigma of Generations" (Resim 9) gibi resimleri, Rus gelenekselliğinden izler taşır. "Kuşakların Gizemi"nde matruşkaların geleneksel giysisi sarafanın yerini, tipik bir Barok dönem kostümü alır. Vasily Zvyozdochkin'in iç içe geçen (nested) dekoratif Çin sandıklarından esinlenerek 1890'da üretimine başladığı matruşkalar doğurganlığı, üremeyi, bereketi simgelerken; Cheval bu geleneksel metafor aracılığı ile yenilenme, yeniden doğuş, kendine benzeme, özyineleme gibi farklı disiplinlere ait kavramlarla bağ kurar.

Cheval'in sanatında başat temalardan olan kukla ve kuklacılar da, özyineleme veya droste efektiyle resimlenir. "Evrin/Evolution"da (Resim 6), Napolyon kıyafetleri içindeki kuklacı, soyтары giysili ve masklı bir kuklayı oynatmakta; iplerin ucundaki kukla, kendisinden daha küçük, palyaço kılığında bir kuklanın iplerini elinde tutmakta; palyaço kukla ise yine kendinden küçük boyutlarda fakat bu kez

başı yerine omuzları üzerinde ahşap boş bir küre taşıyan ve kolları bulunmayan kuklayı oynatmaktadır. İplerin siyasi erkin elinde bulunduğu bir toplumda yönetilmenin, edilgenliğin neden olduğu kimliksizleşme süreci, yüzü giderek insan yüzünden uzaklaşan kukla metaforuyla ifade edilir. Gösterişli giysileri içinde baş kuklacının belinden sarkan uçları canlı soytarı başlığı, resmi ağır bir taşlama olmaktan uzaklaştırarak, Cheval sanatının karnavalesk yanını öne çıkarır. 2010 tarihli “Evrım II/Evolution II”de (Resim 7), bu kez ilk kukla oldukça hareketli, ikincisi pinokyo kılığında, sonuncusu renkli saten kumaşla ve düğmeden bir çift gözle, boynunda 16. yüzyılda kullanılan kırmalı yakayı temsilen metal bir diskle; kuklacı ise yüzünde bir maskla ve belinde kontrolün dozunu yükselten tehdit unsuru olarak, ipleri kesmek üzere bir makasla tasvir edilmiştir. Resmin bu ikinci çeşitlemesinde renkler yoğunlaşır, giysiler ve kuklaların karakterleri canlanır; bu canlılığın aksine makas, ilk kural dışı harekette cezalandırmak üzere kuklaları baskı altında tutan mekanizmanın simgesi olur. Cheval, “Diplomasi Sanatı I-II/Art of Diplomacy I-II”de, kuklacı ve saray soytarılarını aynı bağlamda resimlemeyi sürdürür.

Cheval gerçeküstücülerden esinlenirken, Rembrandt, Vermeer gibi ustalardan aldığı ilhamı inkâr etmez. Vermeer’in ünlü tablolarından hareketle gerçekleştirdiği detorunementlerde görüleceği üzere, teknik anlamda bir saygı duruşu ve içerik açısından bir çarpıtma, bu ilhâma eşlik eder. “Uyumsuz Benzerlik/Discord of Analogy”te, Vermeer’in hemen hemen tüm tanınmış eserlerinde kullandığı, penceresi ve yer döşemesiyle hemen ayırt edilebilen, atölye olarak kullandığı Delft’deki evinin odası (Resim 11), Cheval’in mekânı olur. Vermeer’in “Müzik Dersi”nde piyanonun başındaki öğrenci genç kadın Cheval’in tablosunda ilham perisine dönüşmüş ve baş aşağı konumlandırılmıştır. Bir iskemle üzerinde tek başına ilham bekleyen besteciye yukarıdan nota kâğıtları yağdırmaktadır. 18. yüzyıl saç stiliyle genç müzisyen, ellerini çıplak sağ bacağı üzerinde kenetleyerek düşüncelere dalmıştır. “Air of Inspiration”, “The Epic Zugzwang” (Resim 10) ve “Total Crash”te de yine aynı mekân, Vermeer’in ünlü atölyesi kullanılır.

Leonardo da Vinci’nin kayıp resmi “Anghiari Savaşı”nın eskizinin fon olarak kullanıldığı “Kahramanın Ninnisi/Lullaby for the Hero”nde (Resim 8), kadın ve erkeğe dünyaya gelişinden itibaren atfedilen toplumsal cinsiyet rollerinin bir çocuğun tahayyülünde yarattığı absürt etki ele alınır. “Deliliğin Tarihi”ne yazdığı sunuş yazısında Kılıçbay (2000:9), geçmişi sadece (veya hemen hemen) bir zaferler silsilesi olarak algılayan bir toplumun çocuklarının, deliliğin veya onun algılanışının, kabulünün veya dışlanışının, bir toplumun kurucu unsurları arasında yer aldığını kavramalarının güç olacağını söyler. Cheval’in resminde savaşın absürditesini hatırlatansa, yine delilerle eş tutulan soytarı figürüdür.

Şövalye zırhı giymiş küçük erkek çocuğu, gösterişli Stuart dönemi giysilerine tezat sessizliğiyle bir pantomimcinin kucağından bize bakmaktadır. Çocuğun zırhıyla duvardaki gerçek savaşın ilişkisi farklı çağrışımlara sahiptir. Duvar resmi çocuğun büyüdüğünde katılacağı ve belki de öleceği bir savaşa işaret etmekte; çocuk-kahramanın oyununun öteki yüzünü açığa çıkarmaktadır. Bakışları savaş olgusuna ve fondaki savaşçıların güçlü, vahşi, öfkeli ifadelerine oldukça tezattır. Zırhı, pelerini ve kılıcı hem ufak bedeninde eğreti durur, hem de bakışlarındaki çocuksuluğa uzak kalır. Bisiklet pedalları bulunan tahta at, yerküre ve yere dağılmış legolar, figürlerin kostümlerinin ait olduğu dönemle çelişirken, resme bir tür zamansızlık hissi katmaktadır. Resmin sağ köşesindeki küçük kız çocuğu ise olan bitenin dışında kalmış gibidir; nitekim erkek olmadığından “kahraman” kardeşinin gelecekti savaşlarına doğrudan müdahalesi söz konusu değildir; sık giysileri ve kurdelesıyla küçük kız “hem resmin içindedir, hem değildir. Gerçek dünyaya ait değilmiş gibi görünür. Oysa bakışları bize yönelmiş olan çocuk, gerçek dünyaya ait olduğunu bilmektedir” (Anonim, 2009).

Külkedisi masalını tüm anahtar imgelerini dönüştürerek ironik bir yeniden okumaya tabi tutan “Kraliçe Olma Vakti/Time To Be A Queen”nde (Resim 12) masaldakinin aksine Sindrella hayatının kontrolünü eline almış görünmektedir; evlenip sonsuza dek mutlu olması gereken stereotipin (Resim 13) yerini, çoktan balkabağına dönüşmüş arabası, kostümünün eteğiyle bütünleşen bir genç kadın almıştır. Hayatını dönüştürmek için prensin bulması gereken cam ayakkabısının teki, kendi ellerindedir. Resmin üst kısmında bulutların arasından seçilen saat dişlileri, masalın zamanla olan ilişkisini vurgularken, atlı arabanın yapay bronz başının mekanikliği ile de uyum içinde resmedilir. Tarihte at arabalarına yol gösteren ve arabacıları korumakta kullanılan iki Dalmaçyalı da resimdeki yerlerini almış, balkabağından arabanın resmin eksenine yerleşmesine katkıda bulunmuşlardır. Edebiyatta Anna Sexton’ın “Dönüşümler/Transformations”de geleneksel örgüyü baş aşağı ederek yeniden kurguladığı peri masallarında ya da Bill Willingham’ın 2002’de yayımlanan “Fables” çizgi roman serisinde (seride Külkedisi, artık bir ayakkabı fabrikasının sahibidir) rastlanan absürdite, plastik sanatlardaki karşılığını Cheval’de bulur. Cheval, sanatındaki absürdite anlayışına, masalın temel imgeleriyle çağdaş metaforların içi içe geçirilmesiyle ulaştığı zamansızlık ve alt üst ettiği masal kurgusuyla erişir.

Başta “Tek Kişilik Pantomim/Solitaire of Pantomim” (Resim 5) olmak üzere pantomimciler de Cheval’in resimlerindeki başlıca figürlerdendir. Daha ilk dönemlerinde gülmeyi yasaklayan Hristiyanlık, antik gösterilere karşı, özellikle de pantomim ve pantomimcilerin şakalarına ve gülmeye karşı dinsel öğütler vererek, bunların Tanrı’ya değil şeytana ait olduğunu bildirmişlerdir (Bakhtin, 2001: 94). Soyтары sözcüğü de tarihte kötü ve ahlâksız olanla, şeytan ve iblisle eş tutulmuştur.

Bu rolleriyle ve söylemleriyle deliler, soytarılar, pantomimciler göstergebilim çalışmalarına ve Erasmus'un "Deliliğe Övgü"sündekinin aksine sıklıkla erkek olarak betimlenmeleriyle toplumsal cinsiyet çalışmalarına konu olurlar (Janik, 1998:2). Karnaval'ın en sessiz oyuncusu olarak mim sanatçısı, delilerin ve soytarıların şenliğinden uzaktır; ancak yine de otoritede rahatsızlık yaratır. "Tek Kişilik Pantomim"de bu aykırılığa bir de gerçeküstücülüğün nesneler üzerindeki özgürlükçü müdahalesi eklenir. Zira pantomim, Ortaçağ'da yasaklanan tiyatronun bir parçasıdır; ancak bu durumda gürültücülüğü yerine sessizliği kuşku yaratmaktadır.

Ortaçağ'da soytarı ile deli arasında yakın bir ilişki kurulmuştur. Batı dillerinde deli, soytarı ile eş anlamlıdır. Fransızca fou, folle İngilizcede fool hem deli hem soytarı anlamındadır. (Tok, 2009, And, 1999'dan). Ortaçağ'a özgü "Deliler Bayramı", içerdiği maskeli balolar ve açık saçık danslarla resmi kültün bir parodisi ve taklidi ve neredeyse tüm ritüelleri, muhtelif kilise ritüelleri ve simgelerinin grotesk aşığılanışından ibarettir. (Bakhtin, 2001:95).

Ortaçağ Avrupasında delilere özgü bayramlar düzenlenirken, Osmanlı'da 15. yüzyıldan Tanzimat'a dek saraylarda cüceler ve soytarılara yer verilir. Şenliklerde yüzlerce oyuncu, sanatçı, güç göstericileri, hüner sahibi kişiler, dervişler, ozanlar, yazarlar ve hattatların yanı sıra, seyre gelmiş halk arasındaki hüner sahibi kişiler de gösterilere katkıda bulunurlar. (Tok, 2009:34). Dönemin minyatürcüsü Nakkaş Osman'ın şenlik betimlemelerinde sıklıkla karşılaşılan saray soytarıları, şenliklerde sanatçılarla beraber, grotesk bedenleri ile Ortaçağ'ın Deliler Bayramı'na ve günümüzün "Mardi Gras"larına³ benzer bir karnaval atmosferi yaratmada önemli rol oynamışlardır. Bu atmosferde taşkınlık, bedensel aşırılıklar, eğlenme ve gülme önemli yer tutmuştur.

Rebelais, Cervantes ve Shakespeare gülmenin tarihinde önemli birer dönüm noktasını temsil eder, gülme evrensel sorular ortaya atan yüksek edebiyatta ciddiyet kadar kabul görür ve dünyanın bazı temel yönlerine ancak gülmeyle ulaşılabilir. (Bakhtin 2001:87), Shakespeare'in trajedilerinde soylu bir işe dönüşen saray soytarılığı, saygınlığını iktidarı korkusuzca eleştirebilmesine borçludur. Bilge insana "akıl veren" soytarı, açsözlülüğüne deliliği ve anormalliğiyle kavuşur. Sıradan insanların söylemeye cesaret edemeyeceği sivri eleştiriler, kimi zaman fiziksel kusurları, grotesk görünüşleri için saraylarda eğlence aracı olarak tutulan soytarılara mübahtır. Zira;

³ Avrupa ve Amerika'da Büyük Perhiz'den önce bedenin son kez doyurulmasına yönelik şenlik. Rusya'daki Maslenitsa'ya benzeyen Mardi Gras, "şişman Salı" anlamına gelir ve Büyük Perhiz'den önce başlar. Perhiz boyunca yasak olan yağlı ve zengin sofralarla, her türlü bedensel aşırılığın yaşandığı Mardi Gras, günümüzde azınlıkların eylem alanına dönüşmüştür. Ayrıca mask ve kostümleriyle de bir tür çağdaş Deliler Bayramı atmosferi yaratmaktadır.

Birçok soyтары cüceydi; bedensel özür, duygusal deformasyon, komik bir metafor sağlıyordu. Belki de onların yaşam deneyimi, onlara farklı bir perspektif kazandırdığı için, fiziksel anormalliği olan insanlar çok önemli bir ayırımı paylaşıyorlardı. Ayrıca onlar krala, diğerlerinin cesaret edemediği şeyleri söyleyen insanlardı ve onlar bunu kralı tehdit etmeden yapabiliyordu. Çünkü bir cüce ya da bir kambur, bir kralı fiziksel bakımdan küçümseyecek konumda değildi. Bir soytarıdaki mükemmel olmama durumu, efendisinin mükemmel olmayan yönlerini alaylı bir şekilde söyleyebilmesini sağlayabiliyordu (Tok, 2009:62).

İngiltere’de Kraliçe Elizabeth döneminde sansür kurulları, tiyatro oyunlarında sadece çeşitli ruhsal ve bedensel deformasyonları bulunan saray soytarıları tarafından dillendirilen eleştirilere tepki göstermemiştir. “Kral Lear”da soyтары, sadakatle bağlı olduğu efendisine, ‘kralın çıplak olduğunu’ hatırlatır. Akıllı deli ile deli bilgenin mücadelesi, ikisinin tek bir dili konuştuğu yerde silikleşir.

Hayret doğrusu, nasıl oluyor da kızlarınla aynı soydansın, bir türlü anlayamıyorum. Doğru söyledim mi onlar dövüyor; yalan söylersem sen kırbaçlatıyorsun; bazen da hiçbir şey söylemediğim için kötek yiyorum. Keşke soyтары olmasam da, ne olursam olsaydım. Ama amca, yine de senin yerinde olmak istemezdim. Aklını her iki yandan yontup ortada bir şey bırakmamışsın. (Shakespeare, 1999:68)

Cheval’in resimlerinde saray soytarılarına dönüştürülmüş figürler ve yeniden yorumlanan başyapıtların karnaval kişileri olarak betimlenmiş modelleri, maskeleri, giysileri ile çağdaş bir karşı duruş sergilemektedir. “Otokrasinin Formülü/Formula of Autocracy”, Rusya’da devam etmekte olan antidemokratik uygulamalara dolaysız bir yergidir. Rusya’nın genel sosyo-ekonomik ve kültürel durumu şu andaki görüntüsüyle; baskıcı, tek iktidarla yönetilen, mali ve politik gücü merkezileştiren, parlamentonun gücünü azaltan, medyayı kontrol altında tutan ve Rus milliyetçiliği söylemine dayalı eski siyaset anlayışına dönüşü kapsayan politik prensipler dizisi içerisinde Putinizm anlayışına dayalıdır (Doğanyigit ve İnceoğlu, Beer 2009’dan). “Otokrasinin Formülü”nde (Resim 14) Putin ikizi ile el ele tutuşmakta, sadakat yemini ettiği “eşi”, karnında yine kendisini taşımaktadır. Flaman ressam Jan van Eyck’ın “Arnolfini’nin Evlenmesi/Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw”ne (Resim 15) yergici bir yorumla yaklaşırken kopyalamadan yararlanan Cheval, resmin orijinalinde sadakatin simgesi olarak konumlanan köpeği, diktanın kaynağını temsil eden çarın tacı ile değiştirir. “Arnolfini’nin Evlenmesi” üzerine tartışmalar, uzun yıllar, İtalyan tüccar Gioanni Arnolfini’nin karısının, değişen ahlâki yargılarla birlikte hamile olarak mı resmedildiği, yoksa dönemin çok katlı giysileri nedeniyle mi hamile gibi görüldüğü meselesinde yoğunlaşmıştır. Putin’in Rusya’da yükselen muhafazakâr eğilimlere verdiği destek bu bağlamda gülünçleştirilir ve Arnolfini’nin

Putin'i anımsatan yüz hatları dikkate alındığında, yeniden üretimin yarattığı alaycı etki ikiye katlanır.

Çağdaş sanatta detournement; saptırma, bozma, kopyalama, kendine mal etme, alıntılama, yerinden etme, koparma gibi anlamları içeren bir kavram ve sanatçıların üretimindeki davranışları ve sanat eserinin duruşunu karşılamak ve anlamak üzere kullanılan bir stratejiler bütünüdür. Sanatsal açıdan, bir şeyi başka bir şey haline çevirme eylemi olarak düşünülebilir. (Albayrak, 2008:9) Cheval'in muhalif tavrını detournement aracılığı ile ortaya koyması, başkaldırıyı simgeselleştirilmesi ve kimi zaman muğlaklaştırması, bir yandan sansürden kaçış gibi politik zorunluluklardan kaynaklanırken, bir yandan da yeni ifade olanakları yaratır.

Sansür, sanat ortamında hala en büyük kontrol mekanizması olmayı sürdürüyor. Rusya'da hâlihazırda en popüler demokrasi imtihanı haline gelen "Pussy Riot" davası, yükselen muhafazakâr eğilimlerin ortaya çıkardığı, Stalin dönemini aratmayan sansür politikalarını açığa vuruyor. Bu bağlamda sanatçıların deli maskesine sığınarak özgürleşme çabaları da farklı bir boyut kazanıyor; Ortaçağ'da ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinde olduğu üzere sanatçı, başkaldırmak için hala deliliğe sığınmak zorunda. Üstelik Ortaçağ'da dahi bir boşalma alanı olarak karnaval meydanına tanınan özgürlüğe karşın, yeni yüzyılda karnaval alanları git gide daralıyor. Kentsel dönüşüm projeleriyle kimliksizleşen kentler, beraberinde sokak sanatının icra edildiği alanlara kısıtlamalar getiriyor.

Bu atmosferde karikatür gibi hayli keskin eleştirel söylemlere sahip türlerin de deliliği yeniden "kutsamaya" başladığını gözlemliyoruz. İzler kitlesi sadece eğlenmek olmayan bu çizgiler, savaş ve kaos ortamında zekânın ağırlığındansa, deliliğin hafifliğini yeğleyen okuyuculara ve sosyal medya kullanıcılarına hitap ediyor. Karnavalın bu en güncel ve en "hafif" çeşitlemesi, deliliğin bilgeliğe eş tutulduğu ve delinin insanlığa kendi gerçeğini hatırlattığı inancının ağırbaşlılığından oldukça uzak görünse de, sağduyu sahibi halkı deliler gemisinin yolcuları olarak betimleyerek sansürden kurtulabiliyor. Güncel meselelerden uzakta, kendi gerçekliğini yaşayan bir grup deli, tam da siyasal hiç bir konuya değinmemeleri ile muhalif bir tavra hizmet etmiş oluyorlar (Resim 18-19).

Cheval'in sanatının, sözelimi Rus performans sanatçısı Aleksandr Brener'in (Moskova Güzel Sanatlar Müzesi'nde Van Gogh tablosu önünde dışkılamak, Malevich'in ünlü "Beyaz Üzerine Beyaz"ına yeşil bir dolar işareti yapıştırmak türünden) eylemlerinin sahip olduğu vandal ve cüretkâr tavır ile kıyaslanamayacağı açık olsa da, resimlerinde gerçeküstücülük ve detournement yoluyla yakaladığı ironik ve muhalif ton göz ardı edilemez. Detournement yoluyla sadece bir imge

olarak soyтарыı ve deliliği değil, aynı zamanda bir geleneği –karnaval gülüşünü– yeniden dolaşıma sokan Cheval, eleştirisini popüler kültürün ve gerçeküstücülüğün hafifletici diliyle perdeler.

KAYNAKÇA

Albayrak, A. Çağdaş Sanatta Detournement Pratiğiyle Formların ve İmgelerin Yeniden Dolaşımına Sokulması, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2008.

Anonim, Magic and the Subconscious in Michael Cheval's Art, 2009. <http://www.theblogofinnocence.com/2009/05/magic-and-subconscious-in-michael.html> (12.10.2012)

Atsız, Güliz. Neden Cinsiyetlendirilmiş Bir Tarihin Peşine Düşmek?, 2007. <http://www.feminisite.net/news.php?act=details&nid=259> (12.10.2012)

Bakhtin, Mikhail. Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

Bürger, Peter. Avangard Kuramı, Çev. Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

Doğanyigit S. ve İnceoğlu Y. Rus Yazılı Basınında Haber Alma ve Verme Anlayışı, http://www.academia.edu/1883856/rusyada_yazili_basinda_haber_alma-verme_anlayisi (12.10.2012)

Erasmus. Deliliğe Övgü, Çev. Nusret Hızır, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998.

Foucault, M. Deliliğin Tarihi, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi, 2000.

Howell, Peggy. Dali Meets Rembrandt. Interviewed by: David Carrillo, "Central Orange County's Best" magazine 2.4, Umbrella Publishing, (August 2008).

Janik, Vicki K., der. Fools and Jesters in Literature, Art, and History: A Bio-Bibliographical Sourcebook, Westport: Greenwood Press, 1998.

Narter, Meltem. Deliliğin Sosyal Temsilleri, İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi 3.7, 2003.

Olgun, Cem K. Michel Foucault'nun İktidar Kavramına Giriş, Sosyoloji Notları Dergisi (Mart 2007).

Shakespeare, William. Kral Lear, Çev. Özdemir Nutku, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.

Tok, Özlem K. Soyтары-Ressam İlişkisi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin:Mersin Üniversitesi, 2009.



Resim 1: Hieronymus Bosch, Deliliğin Tedavisi, 1475-80, AÜYB, Prado Müzesi, Madrid.



Resim 2: "Cutting the Stone", remake by Esteban Hernandez, 2011.



Resim 3: H. Bosch, Deliler Gemisi, 1490-1500, Tüyb, 58x33, Louvre, Paris.



Resim 4: Michael Cheval, Karşılaştırmalı Analoji II, Tüyb, 36x30.



Resim 5: Michael Cheval, Tek Kişilik Pantomim, Tüyb, 24x36



Resim 6: Michael Cheval, Evrim, Tüyb, 20x24.



Resim 7: Michael Cheval, Evrim II, Tüyb, 20x24.



Resim 8: Michael Cheval, Kahramanın Ninnisi, TÜYB, 20x24.



Resim 9: Michael Cheval, Kuşakların Gizemi III, 2008, TÜYB, 48x36.



Resim 10: Michael Cheval, The Epic Zugzwang, TÜYB, 24x25.



Resim 11: Johannes Vermeer, Resmin Alegorisi, 1666, TÜYB, 120x100, Viyana Sanat Tarihi Müzesi



Resim 12: Michael Cheval, Kraliçe Olma Vakti, 2012, TÛYB, 30x24.



Resim 13: Margaret Evans Price, Kùlkedisi, 1921.



Resim 14: Michael Cheval, Otokrasinin Formùlü, TÛYB, 30x24.



Resim 15: Jan van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi, 1434, MÛYB, 82,2x60, Londra Ulusal Galerisi.



Resim 16: Hans Holbein, Deli, 1547.



Resim 17: Pieter Bruegel, Karnavalın Üç Delisi, 1642.



Resim 18-19: Karikatürist Yiğit Özgür'ün Huni serisinden deli tipler.