

# ÖZHENİN ÖLÜMÜ VE SİMÜLAKRIN ZAFERİ: ANDY KAUFMAN PERFORMANSLARINA BAUDRİLLARD'CI BİR YAKLAŞIM

**İP** **Fatih ÖZDEMİR**, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Nevşehir, Türkiye

**Sorumlu Yazar:** Fatih ÖZDEMİR, mfatihozdemir@gmail.com

**Atrf Bilgisi** Özdemir, F. (2026). Öznenin ölümü ve simülakrın zaferi: Andy Kaufman performanslarına Baudrillard'cı bir yaklaşım. *İNÖNÜ Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 11(1), 191–206.

**doi** 10.47107/inifedergi.1859769

**Gönderilme Tarihi:** 9 Ocak 2026 / **Kabul Tarihi:** 17 Nisan 2026 / **Yayın Tarihi:** 9 Haziran 2026

## Özet

Bu çalışma, 20. yüzyıl Amerikan eğlence endüstrisinin en özgün ve tartışmalı figürlerinden biri olan Andy Kaufman'ın performanslarını, Fransız düşünür Jean Baudrillard'ın simülasyon, simülakr ve hipergerçeklik kuramları ekseninde sistematik biçimde analiz etmeyi amaçlamaktadır. Kaufman'ın geleneksel komedi kalıplarını, izleyici beklentilerini ve klasik sahne ontolojisini reddederek kurgu ile somut gerçeklik arasındaki sınırları tamamen ortadan kaldırdığı eylemleri, Baudrillard'ın imgenin dört evresi, harita ve toprak alegorisi ve anlamın kitle iletişim araçlarında içe patlaması kavramları ışığında çok boyutlu olarak değerlendirilmiştir. Makale kapsamında sanatçının Foreign Man ve alter-egosu Tony Clifton gibi ikonik karakterleri, profesyonel güreş kariyerine geçişi, Jerry Lawler ile olan televizyon medyası odaklı kavgası ve The Great Gatsby okuması gibi seyirciyi kasıtlı olarak yabancılaştıran anti-performansları çözümlenmiştir. İncelemeler sonucunda Kaufman'ın klasik temsil ilkesini bozarak, gerçeğin yerini göstergelerin aldığı referanssız bir hipergerçeklik düzlemi yarattığı ve öznenin ölümünü, kendi kimliğini bizzat bir simülakra dönüştürerek somutlaştırdığı saptanmıştır. Bu bağlamda çalışma, Kaufman'ın eylemlerini basit bir sahne illüzyonu veya "mış gibi yapma" düzeyinden ayırarak, gerçeğin semptomlarını bizzat üreten ve onu ikame eden bir simülasyon stratejisi olarak tanımlamaktadır. Özellikle Tony Clifton karakterine sağlanan yasal haklar ve bürokratik otonomi, Baudrillardcı anlamda haritanın topraktan önce gelecek gerçekliği belirlediği hipergerçekliğin zaferinin sarsıcı bir örneği olarak sunulmuştur. Kaufman'ın erken yaştaki biyolojik ölümü dahi, medyadaki kurgusalılık ile ölümün somut gerçekliğinin birbirine karıştığı tartışmalı bir zeminde, Baudrillard'ın "kusursuz cinayet" kavramı bağlamında incelenmiş, gerçekliğin simülasyon tarafından nihai olarak yutulması süreci şeklinde yorumlanmıştır. Sanatçının kariyeri boyunca kurguladığı provokasyonları hiçbir zaman sanat veya şaka parantezine almaması ve sergilediği ısrarlı itiraftan yoksunluk tavrı, onun tüm yaşamını parçalanamaz ve nüfuz edilemez bir hipergerçeklik düzlemine taşımıştır. Sonuç olarak Kaufman'ın sadece marjinal bir televizyon eğlendiricisi olmadığı, aksine kitle iletişim araçlarının gerçeklik üretme mekanizmalarını içeriden bozguna uğratan, Amerikan Rüyası ve şöhret kültürünün ontolojik yapısını aşırı-ortodoks bir tavırla ifşa eden dikkate değer bir performans sanatçısı olduğu sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Andy Kaufman, simülasyon, hipergerçeklik, performans sanatı.

# THE DEATH OF THE SUBJECT AND THE TRIUMPH OF THE SIMULACRUM: A BAUDRILLARDIAN APPROACH TO ANDY KAUFMAN'S PERFORMANCES

**Fatih ÖZDEMİR**, Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, Faculty of Fine Arts, Department of Visual Communication Design, Nevşehir, Türkiye

Corresponding Author: *Fatih ÖZDEMİR*, [mfatihozdemir@gmail.com](mailto:mfatihozdemir@gmail.com)

**Citation** Özdemir, F. (2026). Öznenin ölümü ve simülakrın zaferi: Andy Kaufman performanslarına Baudrillard'cı bir yaklaşım. *İnönü University Faculty of Communication Electronic Journal*, 11(1), 191–206.

**doi** 10.47107/inifedergi.1859769

**Submission Date:** January 9, 2026 / **Acceptance Date:** April 17, 2026 / **Published Date:** June 9 2026

## Abstract

This study aims to systematically analyze the performances of Andy Kaufman, one of the most original and controversial figures of the 20th-century American entertainment industry, within the framework of French philosopher Jean Baudrillard's theories of simulation, simulacra, and hyperreality. Kaufman's actions, which dismantled the boundaries between fiction and tangible reality by rejecting traditional comedy patterns, audience expectations, and classical stage ontology, are evaluated through a multidimensional lens including Baudrillard's four stages of the image, the allegory of the map and the territory, and the implosion of meaning within mass media. Within the scope of the article, the artist's iconic characters such as Foreign Man and his alter-ego Tony Clifton, his transition into a professional wrestling career, his media-oriented feud with Jerry Lawler, and anti-performances that deliberately alienated the audience, such as his reading of *The Great Gatsby* are analyzed. The findings suggest that by disrupting the principle of representation, Kaufman created a referenceless plane of hyperreality where signs replaced reality, embodying the death of the subject by transforming his own identity into a simulacrum. In this context, the study distinguishes Kaufman's actions from a simple stage illusion or "pretending" level, defining them as a simulation strategy that actually produces and substitutes symptoms of reality. Particularly, the legal rights and bureaucratic autonomy granted to the Tony Clifton character serve as a striking example of the triumph of hyperreality, where the map precedes the territory in a Baudrillardian sense. Even Kaufman's premature biological death is interpreted as the final absorption of reality by simulation, examined through the concept of the "perfect crime" amidst a controversial landscape where media fictionality and the concrete reality of death become indistinguishable. Kaufman's refusal to categorize his provocations as art or jokes throughout his career, coupled with his persistent lack of confession, elevated his entire life into an indivisible and impenetrable plane of hyperreality. In conclusion, it has been determined that Kaufman was not merely a marginal television entertainer, but rather a remarkable performance artist who, with an ultra-orthodox approach, subverted the reality-producing mechanisms of mass media from within and exposed the ontological structure of the American Dream and celebrity culture.

**Keywords:** Andy Kaufman, simulation, hyperreality, performance art.

## Giriş

Yirminci yüzyılın son çeyreğinde Amerikan eğlence endüstrisinde ortaya çıkan en kafa karıştırıcı, sınıflandırılmayan ve epistemolojik açıdan rahatsız edici figürlerden biri şüphesiz Andy Kaufman'dır (1949–1984). Geleneksel anlamda bir komedyen olarak etiketlenmesine rağmen, Kaufman bu tanımı kariyeri boyunca ısrarla reddetmiş, kendisini daha muğlak ve anakronik bir terim olan şarkı ve dans adamı olarak nitelendirmeyi tercih etmiştir. Kaufman'ın sahnelediği eylemler izleyiciyi güldürmekten ziyade şaşırtmak, provoke etmek, sıkmak ve hatta öfkelenmek üzerine kuruludur. Onun sanatı mizahın ötesinde, gerçeklik algısının kendisine yönelik bir saldırı, bir tür sosyal mühendislik veya Florian Keller'in (2005, s.69) deyişiyle postmodern bir kaçış sanatıdır.

### 1. Temsilin Krizi ve Andy Kaufman Bilmececi

Andy Kaufman'ın izleyiciyi kurgu ile gerçeklik arasında bir belirsizliğe sürükleyen performanslarını kısaca özetlemek, makalenin bakış açısını anlamak açısından önemlidir.

Uncle Andy's Fun House: Kaufman, üniversite yıllarında kampüs televizyonu için hazırladığı bu şovda, çocuk programı formatını kullanarak daha sonra profesyonel kariyerine taşıyacağı absürt ve rahatsız edici mizah anlayışının ilk örneklerini sergilemiştir. Kaufman, çocuk programı gibi güvenli ve didaktik bir formatın içine absürt elementler yerleştirerek, izleyicinin tanıdık olduğu medya kodlarını bozguna uğrattır. Bu durum, izleyicinin ekranda gördüğü imge ile kurduğu duygusal bağı istikrarsızlaştırır.

Foreign Man ve Elvis Presley Taklidi: Kaufman, sahnede kendisini Hazar Denizi'ndeki uydurma bir adadan gelen, utangaç ve yeteneksiz bir göçmen olarak tanıtmıştır. Çok kötü taklitler ve bayat espriler yaparak seyirciyi başarısızlığına ikna ettiği bir anda, aniden profesyonel bir Elvis Presley taklidi yaparak izleyiciyi şaşırtmış ve beklentileri altüst etmiştir. Kaufman, izleyiciye önce kötü bir taklitçi simülasyonu sunar; ardından mükemmel bir Elvis taklidiyle gerçeği yeniden kurgular. Burada önemli olan yeteneği değil, izleyicinin başarısızlık karşısındaki empati ve küçümseme duygularıyla oynamasıdır. Kimlik, Kaufman için sabit bir öz değil, anlık olarak giyilip çıkarılabilen bir maskedir.

Mighty Mouse Performansı: Saturday Night Live (SNL) programında gerçekleştirdiği bu ikonik performansta Kaufman, sahnede hareketsiz durarak yanındaki pikaptan Mighty Mouse çizgi filminin müziğini çalmıştır. Tüm şarkı boyunca suskun kalıp, sadece "here I come to save the day" dizesinde coşkuyla playback yaparak seyircinin sabrını ve dikkatini test etmiştir. Bu bir anti-performans örneğidir. Kaufman, sanatçının sahnede bir şey üretmesi gerektiğine dair geleneksel beklentiyi reddeder. Performansın merkezine eylemi değil, eylemsizliği koyarak izleyiciyi kendi beklentileriyle baş başa bırakır ve eğlence endüstrisinin pasif tüketim alışkanlıklarını sabote eder.

The Great Gatsby Okuması: Kaufman, bir SNL performansında kendisi gibi davranacağını söyleyerek sahneye çıkmış ve F. Scott Fitzgerald'ın The Great Gatsby romanını baştan sona okumaya başlamıştır. İzleyici sıkılıp tepki gösterdiğinde okumayı bırakıp gitmekle tehdit etmiş, finalde ise performansı kendi sesinden roman okumasının devam ettiği bir plak kaydıyla bitirmiştir. Bu performans, sanatsal auranın ve otoritenin provokasyonudur. Romanın okunması, bir eğlence programının zaman ve mekân algısını bozar. Plak kaydına geçiş ise, sanatçının fiziksel varlığı ile mekanik yeniden üretimi arasındaki çizgiyi bulanıklaştırır.

Tony Clifton Karakteri: Kaufman'ın canlandırdığı bu karakter izleyicilere hakaret eden kaba ve yeteneksiz bir salon şarkıcısıdır. Kaufman, Clifton'ın gerçek bir kişi olduğu iddiasını o kadar ileri götürmüştür ki Taksi dizisi seti için Kaufman ve Clifton adına ayrı sözleşmeler, park yerleri ve soyunma

odaları talep etmiştir. Clifton, Kaufman'ın alter-egosu olmaktan çıkıp, bağımsız bir gerçeklik iddiası kazanan bir hiper-gerçeklik figürüne dönüşmüştür.

**Kadınlarla Güreş:** Kaufman, sahneye çıkararak kadınları aşağılayan sözler sarf etmiş ve kendisini yenebilecek kadına bin dolar ödül vaat etmiştir. Bu performanslarda çok ciddi ve öfkeli görünerek izleyici kitlesinin gerçek nefretini kazanmış, durumu bir sosyal deneye dönüştürmüştür.

**Sahnede Uyku ve Dondurma Yemek:** Kaufman, bir performansında seyirciden rahatlamalarını isteyerek sahnede uyumuş, bir diğerinde ise sadece bir masaya oturup garsonun getirdiği dondurmayı sonuna kadar yedikten sonra sahneden inmiştir. Güreş ve dondurma yeme gibi eylemler, sanatçının sahne personası ile gerçek benliği arasındaki mesafeyi tamamen ortadan kaldırmakta ya da öyleymiş gibi yapmaktadır. Seyirci, Kaufman'ın gerçekten kadın düşmanı olup olmadığını ya da gerçekten aç olup olmadığını bilemez. Bu, sanatın kurmaca çerçevesini yıkararak hayatın ham gerçekliğini sahneye taşıyan bir performans formudur.

**Carnegie Hall Gösterisi:** Bu büyük şovda yaşlı bir kadının (Eleanor Cody Gould) sahnede dans ederken kalp krizi geçirip ölmesi kurgulanmış, ardından Kaufman'ın Kızılderili dansıyla kadını diriltmesi sahnelenmiştir. Gösteri sonunda ise 2800 kişiye dışarıda süt ve kurabiye dağıtılmıştır. Carnegie Hall gösterisi, seküler bir topluluk önünde gerçekleştirilen modern bir ritüeldir. Ölüm ve diriliş teması, performansın katarsis işlevini manipüle eder. Süt ve kurabiye ikramı ise, izleyiciyle kurulan düşmanca ilişkiyi bir çocukluk nostaljisiyle kırarak, sahne ile seyirci arasındaki hiyerarşiyi yatay bir düzleme çeker.

**Fridays Olayı ve Özür Bölümleri:** Televizyonda canlı yayınlanan bir skeçte Kaufman aniden metnin dışına çıkıp rolü oynamayı reddetmiş ve durumdan habersiz olan oyuncularla canlı yayında gerçek bir kavgaya tutuşmuştur. Bir hafta sonra çıktığı programda ise ağlamaklı bir şekilde özür dileyerek kariyerinin mahvolduğunu ve karısının kendisini terk ettiğini (aslında bekar) iddia etmiştir. Burada Kaufman, kurgunun içine gerçekliği bir sabotaj aracı olarak sokmaktadır ancak bu sabotajın kendisi de başka bir kurgunun parçasıdır. İzleyici, nerede rolün bittiğini nerede hayatın başladığını ayırt edemez hale getirilerek epistemolojik bir istikrarsızlığa itilmektedir.

**Jerry Lawler ile Güreş ve Letterman Tokadı:** Profesyonel güreşçi Lawler ile ringde karşılaşan Kaufman, yediği piledriver hareketi sonrası hastanelik olmuştur. Daha sonra Letterman şovuna boyunlukla katılarak Lawler ile tartışmış ve Lawler'dan canlı yayında sert bir tokat yiyerek sandalyeden düşmüştür; tüm bu sürecin yıllar sonra ikili tarafından kurgulanan bir performans olduğu ortaya çıkmıştır.

**Kanser ve Ölüm Süreci:** Kaufman'a akciğer kanseri teşhisi konulduğunda, en yakın arkadaşları dahi bunun yeni bir Kaufman oyunu olduğuna inanmıştır. Ölümünden sonra dahi onun aslında ölmediği ve bir gün geri döneceği yönündeki spekülasyonlar, Kaufmanizm felsefesinin nihai bir sonucu olarak yaşamaya devam etmiştir.

Andy Kaufman'ın bu performansları Fransız sosyolog ve filozof Jean Baudrillard'ın Simülakrlar ve Simülasyon adlı eserinde ortaya koyduğu teorik çerçeve üzerinden kapsamlı bir şekilde analiz edildiğinde Kaufman'ın sadece bir komedyen değil, dikkate alınması gereken bir performans sanatçısı olduğu varsayımını tartışmak gerektiği ortaya çıkmaktadır. Baudrillard'ın (2011, s.15) gerçeğin yerini göstergelerin aldığı, kökenin ve referansın kaybolduğu ve her şeyin bir hipergerçeklik düzleminde yaşandığı tezi Kaufman'ın kariyerini anlamlandırmak için bize ilginç bir anahtar sunmaktadır. Kaufman, Baudrillard'ın teorize ettiği evreni sahneye taşımış; gerçek ile rol, sanatçı ile karakter, olay ile kurgu arasındaki sınırları sadece bulanıklaştırmakla kalmamış, bu sınırları tamamen ortadan kaldırarak izleyiciyi simülasyonun çölüne sürüklemiştir. Kaufman'ın çalışmaları, sadece birer şaka veya trol eylemi olarak değil, modern

medyanın, şöhret kültürünün ve Amerikan Rüyasının ontolojik yapısını sorgulayan felsefi metinler olarak okunabilir. Keller'in (2005, s.25) aşırı-ortodoks yazar kavramı ve Philip Auslander'ın (1992, s.128) varlık ve direniş analizleri ışığında bu makale Kaufman'ın nasıl bir simülasyon ajanı olarak işlev gördüğünü ve kendi kimliğini bir simülakra dönüştürerek nasıl ölümsüzleştiğini veya ölümü simüle ettiğini ortaya koymaya çalışmıştır. Makale boyunca Kaufman'ın ikonik karakterleri olan Foreign Man ve Tony Clifton, tartışmalı eylemleri olarak yorumlanabilecek kadınlarla güreş ve The Great Gatsby okuması ayrıca Fridays olayı ve SNL oylaması gibi medya müdahaleleri, Baudrillard'ın (2011, s.14) imgenin dört evresi, anlamın içe patlaması ve sessiz yığınlar kavramlarıyla çapraz okumaya tabi tutulmuştur. Bu analiz, Kaufman'ın sadece bir eğlendirici olmadığını, aynı zamanda postmodern durumun en radikal ve rahatsız edici uygulayıcılarından biri olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır.

## 2. Baudrillard, Simülasyon ve Hipergerçeklik

Andy Kaufman'ın performanslarını çözümleyebilmek için öncelikle Jean Baudrillard'ın simülasyon teorisinin temel taşlarını ve bu teorinin performans sanatıyla olan ilişkisini detaylandırmak gerekmektedir. Baudrillard'a (2011, s.9) göre modern çağ, üretim çağından simülasyon çağına geçişle karakterize edilir. Baudrillard, (2011, s. 7) Simülakrlar ve Simülasyon kitabına, Ekleziyast'a atfedilen şu ünlü sözle başlar: "Hakikati gizleyen şey simülakr değildir. Çünkü hakikat, hakikat olmadığını söylemektedir. Simülakr hakikatin kendisidir". Bu ifade, Kaufman'ın sanatının kalbinde yatan paradoksu özetler. Geleneksel tiyatro veya komedi, bir temsil mantığına dayanır; yani sahnede olan biten, dışarıdaki bir gerçekliğin yansıması veya taklididir. Ancak simülasyon, temsil ilkesinin tam tersidir. Baudrillard, simülasyonu bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesi yani hipergerçek olarak tanımlar. Bu süreçte gerçek ile sahte arasındaki fark yok olur. Simüle etmek, sadece -miş gibi yapmak değildir (Güzel, 2015, s.68). Baudrillard (2011, s.11) bu ayrımı şöyle açıklar: "Hastaymış gibi yapan kişi yatağa uzanıp bizi hasta olduğuna inandırmaya çalışır. Bir hastalığı simüle eden kişi ise kendinde bu hastalığa ait semptomlar görülen kişidir". Mış gibi yapmak gerçeklik ilkesine zarar vermez, çünkü maskenin arkasında bir gerçeklik olduğu varsayılır. Ancak simülasyon, gerçek ile sahte arasındaki farkı yok eder. Kaufman, sahnede ağladığında veya kavga ettiğinde, bu sadece bir rol değildir; izleyicide gerçek bir rahatsızlık, öfke veya acıma duygusu yaratan semptomatik bir eylemdir.

Kaufman'ın kariyeri, Baudrillard'ın (2011, s.14) tanımladığı imgenin dört evresi üzerinden kronolojik ve yapısal bir evrim olarak okunabilir. Baudrillard'ın birinci evresinde imge, derin bir gerçekliğin yansımasıdır. Bu, sanatın sakramental (kutsal) düzenidir. Kaufman'ın kariyerinin en başında, çocuklara yönelik gösteriler yaptığı veya Elvis taklidi yaptığı anlar, bu evreye yakın durabilir çünkü burada hala bir asıl Elvis ve onun başarılı bir kopyası vardır. İkinci evrede imge derin bir gerçekliği değiştirir ve gizler. Bu, kötü büyü düzenidir. Kaufman'ın Foreign Man karakteri aslında zeki ve yetenekli bir Amerikalı olan Kaufman'ın, yetenezsiz bir göçmen maskesi takarak gerçeği gizlediği evredir. Üçüncü evrede imge, derin bir gerçekliğin yokluğunu gizler. Bu, simülasyonun başladığı yerdir. Tony Clifton karakteri burada devreye girer. Clifton, bir karakter gibi davranır ama aslında Kaufman'ın bir maskesidir; ancak bu maske, arkasında gerçek bir benlik olduğu yanılsamasını sürdürür. Dördüncü evrede imgenin, gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi kalmamıştır. O artık kendi kendinin saf simülakrıdır. Kaufman'ın profesyonel güreş kariyeri ve ölümü bu evredir. Artık şaka ile gerçek ayırt edilemez. Gösterge yani güreşçi Kaufman yaralanarak, nefret edilerek kendi gerçekliğini yaratır ve referans noktası olan "bu bir şaka mı?" sorusu tamamen kaybolur.

Baudrillard (2011, s.1), Borges'in imparatorluk haritası masalını kullanarak simülasyon çağını anlatırken, eskiden temsil olan haritanın gerçeklik olan toprağa göre çizildiğini ifade eder. Bugün ise önce

harita, sonra toprak gelir. Kaufman'ın dünyasında da medya imajı (harita), biyolojik varlığından (toprak) önce gelir ve onu belirler. Kaufman, Taxi dizisindeki Latka karakteriyle tanındığında, bu televizyon imajı (harita) o kadar güçlü hale gelmiştir ki, Kaufman'ın gerçekliği (toprak) bu haritanın altında lime lime olmuş ve kaybolmuştur. Kaufman'ın buna tepkisi, haritayı daha da karmaşıklaştırarak Tony Clifton'ı yaratmak ve toprağı tamamen hükümsüz kılmak olmuştur.

### 3. Öznenin Ölümü ve Kimliğin Seri Üretimi

Florian Keller (2005, s.72), Kaufman'ı post modern teorinin temel tezlerinden biri olan öznenin ölümünün somutlaşmış hali olarak analiz eder. Geleneksel sanat anlayışında eserin arkasında tutarlı, bütünlüklü bir yaratıcı özne yani sanatçı bulunur. Ancak Kaufman kendisini bir özne olarak değil, birbiri ardına gelen maskelerin geçit töreni olarak, yani seri bir öznellik olarak kurgulamıştır.

#### Görsel 1. Foreign Man ve Latka Gravas



Kaynak: andykaufman.com

Kaufman'ın ilk dönemlerinde geliştirdiği Foreign Man karakteri Hazar Denizi'ndeki batık ve hayali Caspiar adasından gelen bir göçmandir. Bu karakter sahnede stand-up komedisinin tüm kurallarını ihlal eder. Kötü fıkralar anlatır, heyecandan titrer, ağlar ve seyirciyle iletişim kuramaz. Baudrillardcı bir perspektiften bakıldığında Foreign Man yetersizliğin simülasyonudur. Kaufman sahnede kötü bir komedyeni oynamaz, o an için gerçekten kötü bir komedyen olur. Seyircinin hissettiği utanç ve acıma duygusu gerçektir. Baudrillard'ın (2011, s.12) dediği gibi simülasyon, gerçek ile sahte arasındaki farkı yok eder Seyirci, karşısındakinin rol yapıp yapmadığını anlayamadığı için duyduğu rahatsızlık gerçektir. Bu, Philip Auslander'ın (1992, s.132) belirttiği gibi sanatçının sahnede varlığını ve otoritesini riske atmasıdır. Kaufman sahnede iktidar sahibi bir komedyen olarak değil, aciz bir yabancı olarak var olup sahne ile seyirci arasındaki güç ilişkisini tersyüz eder.

Foreign Man performansının doruk noktası bu beceriksiz göçmenin aniden kusursuz bir Elvis Presley taklidine dönüşmesidir. Seyirci bu noktada rahatlar ve güler çünkü şakayı anladığını düşünür. Ancak Kaufman'ın Elvis taklidi sadece bir taklit değildir. O, Foreign Man maskesini çıkardığında altından Andy Kaufman değil, altından Elvis Presley yani başka bir maske çıkar. Bu durum Keller'in kimliğin dağılması analizini destekler. Kaufman, izleyiciye asla gerçek Andy'yi vermez. Bir simülakrdan (Foreign Man) başka bir simülakra (Elvis) geçiş yapar. Elvis, Amerikan popüler kültürünün en büyük ikonlarından biri yani bir üst-simülakr'dır. Kaufman'ın Elvis'i taklit etmesi, Baudrillard'ın gerçeğin yerini alan simülakrlar tezinin bir

kanıtıdır. Sahnede gördüğümüz şey Andy Kaufman'ın Elvis'i taklit etmesi değil, Andy Kaufman'ın Foreign Man karakterinin Elvis'i taklit etmesidir. Bu katmanlı simülasyon, gerçek öznenin yerini saptamayı imkânsız kılar.

Foreign Man karakteri, Taxi dizisindeki Latka Gravas karakterine evrildiğinde, Kaufman'ın simülasyonu kitle iletişim araçlarının alanına girer. Baudrillard'a göre medya, anlamı nötralize eden ve gerçeği bir gösteriye dönüştüren bir araçtır. Kaufman, sitcom formatının yapaylığını ve yüzeyselliğini Latka karakteriyle hem beslemiş hem de sabote etmiştir. Sitcom'lardaki kahkaha efektleri ve önceden belirlenmiş senaryolar Baudrillard'ın hipergerçeklik tanımına uyar. Gerçek bir tepki olarak gülme eylemi artık yoktur ve onun yerine sadece gülmenin teknik bir simülasyonu vardır. Kaufman, bu yapay dünyada var olarak Amerikan Rüyasının sevimli göçmen stereotipini yani ideolojik simülasyonunu aşırı-ortodoks bir şekilde canlandırmış ve tüketilebilir bir meta haline gelmiştir.

Andy Kaufman'ın Baudrillardcı simülasyon felsefesini en uç noktaya taşıdığı projesi, şüphesiz Tony Clifton karakteridir. Clifton sadece bir sahne personası değildir. O yasal, sosyal ve fiziksel bir otonomi kazanmış, gerçeğin yerini almış bir simülakrdır. Tony Clifton Las Vegas tarzı kaba, yetenezsiz, seyirciyi aşağılayan ve detone olan bir salon şarkıcısıdır. Eğer Foreign Man sempati üzerinden işliyorsa Tony Clifton antipati ve kötülük üzerinden işler. Baudrillard, Kötülüğün Şeffaflığında sistemin pürüzsüzlüğüne karşı virüslerin ve anomalilerin işlevinden bahseder. Clifton, eğlence endüstrisinin pürüzsüz yüzeyine bulaşan bir virüstür. Kaufman, Clifton'ın kendisi olmadığını iddia etmekle kalmamış, onun gerçek bir insan olduğu konusunda ısrar etmiştir. Bu ısrar simülasyonun gerçeklik etkisi yaratma gücünü test eder. Clifton, izleyiciye hakaret ettiğinde veya şarkıyı berbat ettiğinde bu bir performans olarak değil kötü bir gerçeklik olarak algılanır. Baudrillard'ın gerçeği gizleyen ve değiştiren ikinci evre imgesi ile gerçeğin yokluğunu gizleyen üçüncü evre imgesi arasında gidip gelir. Kaufman'a Taxi dizisinde oynaması için rol teklif edildiğinde öne sürdüğü şart, Baudrillard'ın teorisinin hukuki düzlemde uygulanmasıdır. Kaufman, Tony Clifton'ın da dizide konuk oyuncu olarak yer almasını ve Clifton ile ayrı bir sözleşme yapılmasını talep etmiştir. Clifton'ın ayrı bir park yeri, ayrı bir soyunma odası ve ayrı bir ödemesi olacaktır (Zmuda ve Margulies, 2014, s.112). Bu durum, Baudrillard'ın haritanın topraktan önce gelmesi ilkesinin mükemmel bir örneğidir. Sözleşme (harita), olmayan bir kişinin (Clifton) varlığını (toprak) yaratmıştır. Paramount stüdyoları ve ABC kanalı bu kontratı imzalayarak simülasyonu gerçek olarak tasdik etmiştir. Kurumsal yapı bir kurguyu yasal bir özne olarak tanımıştır. Bu hipergerçekliğin zaferidir. Hukuk ve bürokrasi artık biyolojik gerçeklikle değil, simüle edilmiş kimliklerle işlem yapmaktadır.

## Görsel 2. Tony Clifton karakteri ve dünya cinsiyetler arası güreş şampiyonu



Clifton'un Taxi setine gelip olay çıkarması, fahişeler getirmesi ve sonunda güvenlik güçleri tarafından zorla atılması, Kaufman'ın kariyerindeki en önemli gerçeklik tahrişi anlarından biridir. Clifton, Taxi setindeki işleyişi bozmuş ve gerçek bir kovulmaya neden olmuştur. Kaufman, Clifton'ın kovulmasını "hayatımın en güzel günü, gerçek komedi bu" olarak tanımlamıştır. Çünkü simülasyon, gerçeği provoke etmiş ve gerçek sonuçlar doğurmuştur. Baudrillard'ın dediği gibi simülasyon gerçek olanın tüm semptomlarını üretmiştir. Clifton'ın kavgası kurgudur ama atılan yumruklar ve feshedilen sözleşme gerçektir. Clifton'ın en kafa karıştırıcı yönü, bu rolün bazen Kaufman, bazen de ortağı Bob Zmuda tarafından oynanmasıdır. Bir Carnegie Hall gösterisinde Kaufman ve Clifton aynı anda sahneye çıkmış ve şarkı söylemiştir. Bu an, "Andy Kaufman Clifton'dır" önermesini çökertmiş ve izleyicinin zihninde "O zaman Clifton kim?" veya "Gerçek nedir?" Sorularını doğurmuştur.

Baudrillard'a göre, simülasyonun aslı yoktur. Clifton rolünün paylaşılması, Clifton'ın bir kopya olmadığını, kendi başına buyruk, bedensiz ve kökensiz bir imaj olduğunu kanıtlar. Kaufman, kendi bedenini denklemden çıkartıp Clifton'ı Zmuda'ya oynatarak öznenin tamamen silindiği ve geriye sadece gösterenin yani Clifton'ın kostümünün, gözlüğünün ve tavrının kaldığı bir evreye ulaşmıştır. Bu, Keller'in (2005, s.70) post modern kaçış sanatçısı tezini doğrular. Kaufman, kimlik hapishanesinden kaçmak için kimliği parçalara ayırmış ve dağıtmıştır.

Kaufman'ın kariyerinin son dönemine damgasını vuran profesyonel güreş macerası, Baudrillard'ın hipergerçeklik kavramının en somut laboratuvarıdır. Amerikan güreşi Kayfabe, kurgunun gerçekmiş gibi sunulması ilkesine dayanır. Kayfabe aslında Baudrillard'ın simülasyonunun popüler kültürdeki karşılığıdır. Kaufman, kendisini dünya cinsiyetler arası güreş şampiyonu ilan ederek kadınlarla güreşmeye başlamış ve onları aşağılamıştır. Bu süreçte kötü adam Heel personasını benimsemiştir. Florian Keller, Kaufman'ın bu tavrını aşırı-ortodoks bir performans olarak analiz eder. Amerikan Rüyası rekabete ve kazanmaya dayalıdır. Kaufman bu ideolojiyi o kadar ciddiye alır ve o kadar harfiyen uygular ki sonunda bir erkeğin bir kadını fiziksel olarak yenmesi gibi grotesk bir duruma ulaşır. Kaufman, kazanan her şeyi alır mantığını absürt bir noktaya taşıyarak Amerikan rekabetçiliğinin maskesini düşürür. Kadınları aşağılaması mizojiniyi savunmak için değil, izleyiciden nefret enerjisi toplamak içindir.

### Görsel 3. Güreşçi Jerry "The King" Lawler ile Letterman şovda



Kaynak: andykaufman.com

Kaufman'ın profesyonel güreşçi Jerry "The King" Lawler ile olan kavgası medya tarihinin en başarılı hipergerçeklik örneklerinden biridir. 1982'de Memphis'te yapılan maçta Lawler, Kaufman'a yasak bir hareket olan piledriver yapmış ve Kaufman boynundan sakatlanarak hastaneye kaldırılmıştır. Kaufman aylarca boyunlukla dolaşmış ve sakatlığını simüle etmiştir veya simüle edilen bir olaydan gerçek bir sakatlık çıkarmıştır. David Letterman şovunda Lawler'in Kaufman'a tokat atması ve Kaufman'ın ona kahve fırlatıp küfürler savurması, izleyiciler tarafından tamamen gerçek bir kavga olarak algılanmıştır. Ancak yıllar sonra, Jim Carrey'nin başrolünü oynadığı Man on the Moon filmi (Forman, 1999), filmin hikayesini anlatan Jim and Andy belgeseli ve Bob Zmuda'nın açıklamalarıyla (Zmuda ve Margulies, 2014, s.156), Kaufman ve Lawler'in aslında iyi arkadaş oldukları ve tüm bu sürecin kurgulandığı yıllar sonra ortaya çıkmıştır. Bu olay, Baudrillard'ın gerçeğin stratejisi kavramıyla örtüşür. Baudrillard, illüzyonun artık mümkün olmadığını, çünkü gerçeğin artık mümkün olmadığını söyler. Kaufman ve Lawler neyin gerçek neyin kurgu olduğunun ayırt edilemediği bir hiper olay yaratmışlardır. Tokat gerçektir, düşüş gerçektir, hastane raporları gerçektir ancak bu gerçekliklerin dayandığı zemin yani düşmanlık bir simülasyondur. Kaufman, medyanın gerçeklik üretme mekanizmasını kullanarak izleyiciyi manipüle etmiş ve onların öfke, şok gibi duygusal tepkilerini bir sanat malzemesi olarak kullanmıştır.

#### Görsel 4. SNL oylaması



Kaynak: andykaufman.com

Kaufman'ın güreşçi personası o kadar büyük bir nefret uyandırmıştır ki, Saturday Night Live (SNL) programı yapımcıları, Kaufman'ın şovda kalıp kalmaması konusunda bir halk oylaması yapmıştır. 1982'de yapılan telefon oylamasında 195.544 kişi Kaufman'ın gitmesi, 169.186 kişi kalması yönünde oy kullanmış ve Kaufman şovdan atılmıştır. Bu olay, Baudrillard'ın Sessiz Yığınların Gölgesinde adlı eserindeki kitle analizini akla getirir. Baudrillard'a (2010, s.11) göre kitleler anlamı yutan bir kara deliktir. Onlar sadece istatistiksel verilerle konuşur ve her şeyi bir gösteriye dönüştürür. Kaufman kendisini bu kara deliğe kurban etmiş, kitlelerin linç arzusunu tetikleyerek kendi kariyerinin sonunu bir performans haline getirmiştir. İzleyicinin gerçek tepkisini göstererek oy vermesi ve onu programdan kovması, simülasyonun yani kötü adam personasının başarısını kanıtlamıştır.

#### 4. Sessizlik, Can Sıkıntısı ve Anlamın İçeride Patlaması

Kaufman sadece gürültülü ve kışkırtıcı eylemlerle değil aynı zamanda sessizlik, durağanlık ve can

sıkıntısı yoluyla da simülasyonu ifşa etmiştir. Kaufman'ın SNL tarihindeki ilk performansı olan Mighty Mouse, minimalist bir performanstır. Kaufman, çizgi filmin tema müziği çalarken sahnede hareketsizce durur ve sadece nakarat kısmındaki "Here I come to save the day!" (İşte günü kurtarmaya geldim!) dizesinde playback yapar. Bu performans, televizyonun ve popüler kültürün sinyal/gürültü oranına bir müdahaledir. İzleyici, Baudrillard'ın (2012, s.32) *The Ecstasy of Communication* kitabında bahsettiği gibi sürekli bir aksiyon ve veri akışı bekler. Kaufman ise bu akışı keser. O sadece bir tetikleyiciye tepki veren bir makine gibidir. Bu eylem, insanın medya karşısındaki pasif konumunu ve sadece belirli kodlara tepki veren bir alıcıya dönüşmesini eleştirir.

**Görsel 5. Mighty Mouse**



Kaynak: andykaufman.com

Kaufman'ın en bilinen anti-performanslarından biri, komedi kulübünde gerçekleştirdiği gösterilerinden birinde izleyici kitlesine F. Scott Fitzgerald'ın *The Great Gatsby* romanını baştan sona okumaya çalışmasıdır. İzleyici gülmek, eğlenmek ve tüketmek için oradadır. Kaufman ise onlara yüksek kültür ürünü olan bir romanı en sıkıcı ve monoton şekilde okuyarak karşılık verir. Seyirci protesto ettiğinde Kaufman bir plak çalarak kendi sesinden plağa kaydettiği aynı kitabı dinletmeye devam eder. Philip Auslander, bu eylemi beklenen içeriği sunmayı reddetmek olarak yorumlar. Ancak Baudrillardcı bir okuma, bunun anlamın içe patlaması olduğunu gösterir. Kaufman, eğlence mekanının kodlarını bozar ve yerine o mekân ve o an için anlamsız bir eylem olan kitap okumayı koyar. Plagın çalınması ise Baudrillard'ın dördüncü evre imgesi olan saf simülakra karşılık gelir. Artık sahnede canlı bir sanatçı bile yoktur, sadece sanatçının sesini taklit eden bir makine ve makinenin yanında duran bir beden vardır. Kaufman, sanatçının varlığını bir mekanik yeniden üretime indirgeyerek performansın aurasını yok eder.

### Görsel 6. The Great Gatsby ve The ice cream performansları



Kaynak: andykaufman.com

Andy Kaufman'ın başka bir performansında sahneye çıkıp hiçbir söz sarf etmeden yalnızca dondurma yiyerek alanı terk etmesi, Baudrillardcı bir perspektifle olayın yokluğu kavramının sahne üzerindeki somut tezahürüdür. Jean Baudrillard (2012, s.45), kitle iletişim araçlarının ve modern gösteri toplumunun kesintisiz bir biçimde olay üretme zorunluluğu içinde olduğunu vurgular. Kaufman ise bu yapısal zorunluluğu sabote etmek amacıyla olaysızlığı bilinçli bir biçimde sahneleyerek izleyicinin estetik beklenti ufkunu manipüle eder. İzleyici kitlesi, sahne üzerinde anlamlı bir performans veya dramatik bir aksiyon beklerken, Kaufman odağı tamamen biyolojik ve rutin bir eylem olan yemek yemeye kaydırır. Bu tavrı sahne illüzyonunu en temel düzeyde yapı söküme uğratarak gündelik hayatın bayağılığının gösteri mekanına sızmasını sağlar. Böylece Kaufman, sahne ile yaşam arasındaki sınırı şeffaflaştırarak medyanın anlam üretme mekanizmalarını altüst eden bir anti-performans ortaya koyar.

#### 5. Nihai Performans: Ölüm ve Geri Dönüş Mitolojisi

16 Mayıs 1984'te Andy Kaufman akciğer kanserinden öldüğünde yakın çevresi ve hayranlarının çoğu buna inanmamıştır. Ölümü O'nun en büyük şakası olarak görülmüştür. Bu şüphe Kaufman'ın inşa ettiği hipergerçeklik evreninin nihai zaferidir. Kaufman'ın biyolojik ölümünün ötesine geçen geri dönüş mitolojisi, Bob Zmuda ve Lynne Margulies'in (2014, s.185) ortaya koyduğu verilerle daha derin bir ontolojik boyuta taşınmaktadır. Zmuda ve Margulies, Kaufman'ın 1981 yılından itibaren kanser hastalığını, kemoterapi sürecini ve bu sürecin getireceği fiziksel yıkımı simüle etme niyetini yakın çevresiyle paylaştığını belgelerle ortaya koymaktadır. Kaufman bu süreci kariyerinin taç giydirci başarısı olarak nitelendirmiş, sağlıklı bir bedene sahip olmasına rağmen kemoterapinin semptomlarını bilinçli bir biçimde üstlenerek ölü ama unutulmaz bir figür olmayı planlamıştır. Bu durum Baudrillard'ın (2011, s.11) simülasyonun gerçek olanın tüm semptomlarını üretmesi ve böylece gerçek ile sahte arasındaki ayrımı ortadan kaldırması teziyle tam bir uyum içerisinde. Lynne Margulies'in Kaufman'ın ölüm anında fiziksel olarak yanında bulunmasına rağmen bu durumun devasa bir kandırmaca olup olmadığına dair yaşadığı derin ontolojik şüphe, hipergerçekliğin biyolojik gerçekliği nasıl yuttuğunu ve hükümsüz kıldığını kanıtlamaktadır (Zmuda ve Margulies, 2014, s.185). Zmuda'nın kitabında Kaufman'ın aslında ölmediği, geri dönüş stratejisinin hazır olduğu ve bu durumun nedenleri üzerine kurduğu anlatı sanatçının kimliğini biyolojik bir varlıktan kopararak onu sonsuz bir simülasyon döngüsü içinde bedensiz bir göstergeye dönüştürmektedir.

Baudrillard'ın kusursuz cinayet (Gane, 2008, s.54) dediği gerçeğin yok edilmesi süreci burada tamamlanır. Baudrillard, simgesel değiş tokuş ve ölüm üzerine yazdığı eserlerinde modern toplumun ölümü yaşamdan sürgün ettiğini ve onu bir anomali olarak gördüğünü belirtir. Kaufman ise ölümü bir performans olasılığı olarak masada tutmuştur. Kaufman'ın gerçekten ölmesi onun gerçeklik oyununu bozmuş aksine güçlendirmiştir. Çünkü artık izleyici için "Andy Kaufman öldü" cümlesi, "Andy Kaufman Tony Clifton'dır" cümlesi kadar şüphelidir. Gerçek biyolojik ölüm simülasyon yani şaka ihtimali tarafından yutulmuştur. Baudrillard'ın dediği gibi gerçek artık mümkün değildir. Kaufman'ın mezarı vardır, ölüm belgesi vardır ama kültürel imajı "belki de ölmemiştir" şüphesiyle hipergerçek bir arafta yaşamaya devam etmektedir.

Andy Kaufman'ın biyolojik ölümünden yaklaşık bir yıl sonra düzenlenen anma töreninde Tony Clifton'un aniden sahne alarak performans sergilemesi, gösteri sanatının sınırlarını aşan ontolojik bir kırılmayı temsil eder. İzleyicilerin büyük bir kısmı bu geri dönüşü Kaufman'ın kurguladığı en büyük şakanın nihayete ermesi ve maskenin düşerek gerçek sanatçının ortaya çıkması olarak beklerken maskenin altından Bob Zmuda'nın çıkması veya kimin çıktığının belirsiz bırakılması, Clifton karakterinin otonom yapısını perçinlemiştir. Bu an, Baudrillardcı anlamda simülakrın kendi yaratıcısından koparak bağımsız bir varlık sahası kazandığı radikal bir evreye işaret eder. Mary Shelley'nin Frankenstein anlatısındaki canavar figürüne benzer şekilde Tony Clifton da yaratıcısının fiziksel varlığı sona erdikten sonra yaşamını sürdüren, kökensiz ve bedensiz bir gösterge haline gelmiştir. Kaufman'ın bu stratejisi Baudrillard'ın kusursuz cinayet olarak kavramsallaştırdığı nesnel dünyanın sanallaşma süreciyle yok edilmesi ve gerçekliğin göstergeler tarafından yutulması sürecinin kusursuz bir metaforudur. Neticede Andy Kaufman biyolojik olarak aramızdan ayrılmış olsa da onun bir simülasyonu olan Clifton, gerçeklikten daha gerçek bir düzlemde yani hipergerçeklikte varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

### Sonuç

Philip Auslander (1992, s.128), Presence and Resistance adlı kitabında Kaufman'ın sanatını bir direniş stratejisi olarak okur. Auslander'a göre Kaufman Komedi formunun geleneksel yapısını kullanıp içini boşaltarak izleyicinin yerleşik beklentilerini reddetmiştir. Sanatçının metalaşma sürecine karşı çıkmış ve komik olmayı reddederek komedinin ontolojik sınırlarını sorgulamıştır. Öte yandan Florian Keller (2005, s.115), Wrestling with the American Dream adlı kitabında Baudrillardcı perspektife daha yakın duran bir analiz sunar. Keller'a göre Kaufman bir direniş sergilemekten ziyade sisteme aşırı uyum gösteren bir performans sergilemiştir. Amerikan Rüyasını, şöhret kültürünü ve rekabet hırsını o denli ciddiyetle ve harfiyen uygulamıştır ki sistem bu uygulama karşısında kendi içsel absürtlüğüne dışa vurmak zorunda kalmıştır. Kaufman'ın sanatı Baudrillard'ın simülasyon teorisi bağlamında değerlendirildiğinde Keller'ın yaklaşımının daha kapsayıcı bir zemin sunduğu söylenebilir. Kaufman, sistemi dışarıdan eleştiren bir asi olmaktan ziyade sistemin mantığını radikal bir noktaya taşıyarak onu içeriden patlatan bir ajan provokatör işlevi görmüştür. Sisteme karşı çıkmak yerine sistemden daha sistemci bir tavır takınarak gösteri toplumunun kodlarını deşifre etmiştir.

Andy Kaufman'ın mirası, modern çağın en sarsıcı felsefi sorunlarından biri olan gerçeklik ile temsil arasındaki geleneksel bağın kopuşunu sahnelemesiyle tezahür etmektedir. Jean Baudrillard'ın kuramsal çerçevesiyle analiz edildiğinde Kaufman'ın profesyonel yaşamı rastlantısal şakalardan ibaret bir derleme olmaktan çıkarak tutarlı bir simülasyon stratejisine dönüşür. Sanatçı; Tony Clifton karakteriyle simülakrın kazandığı otonomiye, profesyonel güreş performanslarıyla hipergerçekliğin barındırdığı duygusal tahakkümü, The Great Gatsby okumasıyla anlamın içe patlamasını ve kendi ölümüyle nesnel gerçeğin imkansızlığını somutlaştırmıştır. Baudrillard'ın harita ve toprak alegorisinden hareketle, Kaufman medya

imajını (haritayı) o denli kapsamlı ve detaylı kurgulamıştır ki, bu temsilin altında kalan biyolojik gerçekliği (toprağı) tamamen hükümsüz kılarak sildirmiştir. Baudrillard'ın Simülakrlar ve Simülasyon eserinin girişindeki Ekleziyast atfı bağlamında ise Kaufman'ın temel işlevi hakikati ya da özgün kimliğini gizlemek değildir. Aksine o, sabit bir kimliğin veya nesnel bir gerçeklik zemininin artık mevcut olmadığı gerçeğini gizleyen bir simülakr olarak işlev görmüştür. Tam da bu ontolojik belirsizlik nedeniyle Kaufman, paradoksal bir biçimde Amerikan gösteri toplumunun en hakiki figürü haline gelmiştir. Zira o, simülasyonun artık tek geçerli gerçeklik olduğunu hem yaşamı hem de ölümü pahasına ifşa etme cesaretini sergilemiştir.

Geleneksel performans sanatı pratiklerinde sanatçı ile izleyici arasında genellikle üzeri örtülü bir sözleşme bulunur. İcracı gerçekleştirdiği eylemin sanatsal bir temsil olduğunu açıkça beyan eder ve bu eylem kurumsal bir çerçeve dahilinde sanatçının kariyer repertuarına eklemlenir. Konvansiyonel anlamda izleyici, tanık olduğu olayın estetik bir kurgu olduğunu bilerek güvenli bir mesafeden alımlama yapar. Bu da sanatı yaşamdan ayıran ontolojik bir sınır işlevi görür. Ancak Andy Kaufman'ın sanatsal pratiği bu geleneksel sınırları radikal bir biçimde ihlal ederek derin bir epistemolojik belirsizlik alanı yaratır. Kaufman, kariyeri boyunca kurguladığı provokasyonları hiçbir zaman "sanat" parantezine almamış aksine bu eylemleri mutlak bir gerçeklik maskesi altında, çoğu zaman performans dahil olan diğer aktörlerden dahi gizleyerek icra etmiştir. Bu "itiraftan yoksunluk" hali, Baudrillardcı perspektiften bakıldığında, temsil ilkesinin tamamen terk edildiği, gerçeğin yerini alan saf bir simülasyon stratejisidir. Kaufman'ın hayatı boyunca sanatsal çerçeveyi ifşa etmeyi ısrarla reddetmesi, onun tüm yaşamını parçalanamaz bir hipergerçeklik düzlemine taşıdığını ve nesnel hakikati sadece öznenin kendisinin bildiği kapalı bir devreye dönüştürdüğünü göstermektedir. Bu yönüyle Kaufman, sanatı hayattan ayıran estetik mesafeyi tamamen ortadan kaldırarak biyolojik varoluşunu ve kültürel imajını (haritayı), toprağın (gerçeğin) kendisinden daha gerçek ve baskın bir simülakra dönüştürmüştür.

### Extended Abstract

Andy Kaufman (1949–1984) remains one of the most enigmatic and epistemologically disruptive figures in 20th-century American entertainment. Although often labeled a comedian, Kaufman consistently rejected this title, preferring to be known as a “song and dance man”. His performances were not designed to elicit laughter in the traditional sense; instead, they were structured to provoke, confuse, and even anger the audience, attacking the very foundations of reality perception. The primary objective of this study is to analyze Kaufman’s performances through the lens of Jean Baudrillard’s theories of simulation and hyperreality. By evaluating iconic personas such as “Foreign Man” and “Tony Clifton,” his professional wrestling career, and his anti-performances like reading *The Great Gatsby*, the study demonstrates how Kaufman moved beyond mere representation to create a hyperreal plane where the distinction between fiction and reality is permanently erased. To understand Kaufman, one must first engage with Baudrillard’s assertion that the modern era has transitioned from an era of production to an era of simulation. Central to this is the concept of the simulacrum, which is not a copy of a reality, but a “truth” that masks the fact that there is no underlying reality. Baudrillard distinguishes between “making believe” and “simulating” Making believe leaves the reality principle intact because there is an assumption of a reality behind the mask. Simulating destroys the difference between the true and the false by producing the actual symptoms of a condition. Kaufman’s work exemplifies this transition through the four stages of the image. First Stage, the image reflects a profound reality. Second Stage, the image masks and denatures a profound reality. Third Stage, the image masks the absence of a profound reality. Fourth Stage, the image has no relation to any reality whatsoever; it is its own pure simulacrum.

Kaufman’s “Foreign Man” a shy, incompetent immigrant from a fictional island, violated all rules of stand-up comedy. From a Baudrillardian perspective, this was a simulation of inadequacy. Kaufman did not simply play a bad comedian; he became one, generating real symptoms of embarrassment and pity in the audience. Furthermore, the “Foreign Man” persona demonstrates the death of the subject. When Kaufman revealed his flawless Elvis imitation, he did not reveal “the real Andy”; rather, one simulacrum (Foreign Man) transitioned into another (Elvis), making the “true” subject impossible to locate. The Tony Clifton persona represents the most extreme application of Kaufman’s simulation philosophy. Clifton was not just a character; he was a simulacrum that attained legal and social autonomy. This is best illustrated by Kaufman’s contract for the sitcom *Taxi*, where he demanded separate contracts, dressing rooms, and parking spaces for himself and Clifton. In this scenario, the map (the contract) preceded the territory (the person). The legal and bureaucratic structures recognized a fiction as a legal subject, marking the victory of hyperreality over biological reality. The simulation became so potent that Clifton’s actions such as being forcibly removed from the *Taxi* set, produced real consequences, including the termination of contracts. Kaufman’s foray into professional wrestling utilized the industry’s concept of Kayfabe (presenting fiction as reality) to create a “laboratories of hyperreality”. By adopting the “Heel” persona and wrestling women, Kaufman performed what Florian Keller calls an over-orthodox enactment of the American Dream. He took the logic of “the winner takes all” to such an absurd extreme that it exposed the inherent grotesque nature of the ideology. His feud with Jerry Lawler is a landmark of media-driven hyperreality. While the slapping and injuries were “real” in a physical sense, the foundation (the enmity) was a simulation. This “hyper-event” manipulated the media’s reality-producing mechanisms to turn audience anger into artistic material.

Kaufman used silence and boredom to expose the passivity of the media consumer. In his *Mighty Mouse* performance, he remained motionless, only reacting to specific audio cues, acting as a machine that critiques the human role as a mere receiver of media signals. Similarly, his reading of *The Great Gatsby* in its entirety

served as an implosion of meaning. By replacing expected entertainment with a monotonous, out-of-context reading of “high culture,” he paralyzed the audience’s aesthetic expectations. When he eventually played a recording of his own voice to finish the reading, he reached the fourth stage of the image: the live artist was replaced by a mechanical reproduction, destroying the “aura” of the performance.

When Kaufman died of lung cancer in 1984, many in his inner circle believed it was yet another prank. This doubt represents the final victory of the hyperreal universe he constructed. Evidence suggests Kaufman had planned to simulate the symptoms of cancer and chemotherapy as the “crowning achievement” of his career. This corresponds to Baudrillard’s concept of the “perfect murder” the destruction of reality by its simulation. Because Kaufman had effectively replaced his biological self with a series of signs and jokes, his actual death was swallowed by the possibility of a simulation. He exists today in a hyperreal “limbo,” where his death certificate is no more certain than the identity of Tony Clifton.

The study concludes by contrasting the perspectives of Philip Auslander and Florian Keller. Auslander (1992) sees Kaufman’s work as a resistance strategy, using the form of comedy to empty it of its content and reject consumer expectations. Keller (2005) argues that Kaufman was not a rebel but an agent provocateur who showed “excessive compliance” to the system. By being “more system than the system,” he forced the mechanisms of the American Dream and celebrity culture to reveal their own absurdity. Ultimately, Andy Kaufman was a radical performance artist who staged the collapse of the traditional bond between representation and reality. He did not seek to hide the truth; rather, he functioned as a simulacrum that exposed the fact that a stable, objective reality is no longer available in the age of the spectacle. By refusing to “confess” his actions as art, he transformed his entire existence into a seamless hyperreal plane, making him perhaps the most authentic figure of the American show-business era.

## Kaynakça

- Kaufman A. (2025). Andy Kaufman Website. <https://andykaufman.com> (Erişim tarihi: 29 Aralık 2025).
- Auslander, P. (1992). *Presence and resistance: Postmodernism and cultural politics in contemporary American performance*. University of Michigan Press.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve simülasyon* (O. Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları. (Orijinal eser 1981).
- Baudrillard, J. (2010). *Sessiz yığınların gölgesinde-Toplumsalın sonu*. (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012). *The ecstasy of communication* (B. Schütze ve C. Schütze, Çev.; J.-L. Violeau). Semiotext.
- Forman, M. (Yönetmen). (1999). *Man on the Moon* [Film]. Universal Pictures.
- Güzel, M. (2015). Gerçeklik ilkesinin yitimi: Baudrillard'ın simülasyon teorisinin temel kavramları. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 19, 65-84.
- Keller, F. (2005). *Andy Kaufman: Wrestling with the American dream*. University of Minnesota Press.
- Gane, M. (2008). *Jean Baudrillard: Radikal belirsizlik*. (A. Utku ve S. Toker, Çev.). De Ki Basım Yayım.
- Smith, C. (Yönetmen). (2017). *Jim & Andy: The Great Beyond – Featuring a Very Special, Contractually Obligated Mention of Tony Clifton* [Belgesel]. Netflix.
- Zmuda, B. ve Margulies, L. (2014). *Andy Kaufman: The truth, finally*. BenBella Books.

**Destekleyen Kurum/Kuruluşlar: Herhangi bir kurum/kuruluştan destek alınmamıştır.**

**Çıkar Çatışması: Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.**