

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANABİLİM DALI**

**TİYATRODA GROTESK VE BİR ÖRNEK OLARAK
FERNANDO ARRABAL TİYATROSU**

Doktora Tezi

Zerrin Yanıkkaya

Ankara – 2003

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANABİLİM DALI**

**TİYATRODA GROTESK VE BİR ÖRNEK OLARAK
FERNANDO ARRABAL TİYATROSU**

Doktora Tezi

Zerrin Yanıkkaya

Tez Danışmanı
Doç. Dr. N. Selda Öndül

Ankara – 2003

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANABİLİM DALI

**TİYATRODA GROTESK VE BİR ÖRNEK OLARAK
FERNANDO ARRABAL TİYATROSU**

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. N. Selda Öndül

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

.....
.....
.....
.....
.....

.....
.....
.....
.....
.....

Tez Sınavı Tarihi

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	IV
ÖNSÖZ	i
GİRİŞ	1
I. GROTESK KAVRAMI VE TARİHÇESİ.....	11
II. GROTESKİN BİLEŞENLERİ VE TEKNİKLERİ	45
II.A. İki Uçluluk.....	46
II.B. Çok dillilik	57
II.C. İhlal	66
II.C.1 Form/Biçim İhlali	70
II.C.2 Norm/Tabu İhlali	79
III. TİYATRODA GROTESK	97
III.A. Groteskin Şenlikli Yüzü.....	114
III.B. Groteskin Cehennem Yüzü.....	140
IV. ARRABAL TİYATROSUNDA GROTESK.....	173
IV. A. İki Kutuplu Oyun	179
IV. B. Karnavallaşan dil.....	187
IV. C. Parçalanmış Yapı.....	201
IV. D. İhlal Eden Anlatı	206
SONUÇ	220
KAYNAKÇA.....	227
I. GENEL KAYNAKÇA	227
I.A. KİTAPLAR.....	227
I B. MAKALELER	232
II. FERNANDO ARRABAL İLE İLGİLİ KAYNAKLAR.....	234
II. A. KİTAPLAR	234
II.B. MAKALELER.....	235
II.C. OYUNLAR.....	236
II. D. FERNANDO ARRABAL'IN MAKALELERİ ve SÖYLEŞİLER.....	237
III.OYUN METİNLERİ.....	238
ÖZET	239
SUMMARY.....	240

ÖNSÖZ

Grotesk denince, hemen her durumda bir yerinden olma, yerinde kullanılmama, yersizyurtsuzlaşma geliyor akla. Belli bir bağlamda –bu ister bir çağ, ister coğrafi bir alan, ister bir kültür, isterse bir yaşam biçimi olsun- kullanıldığında bir “anlam” arz edebilecek, yerli yerine oturabilecek sözler, tavırlar, görüntüler bir başka biçimde bir araya geldiklerinde güldürücü ya da korkutucu olabiliyorlar. Bir yanıyla yıkıcı, diğer yanıyla yeni bir bakış açısı ve bilinç düzeyine ulaşılmasına neden olabileceği için yaratıcı olan grotesk, izleyici ya da okuyucusundan dinamik ve etkin bir süreç talep eder. Adını aldığı Rönesans’tan bu yana grotesk sözcüğünün geçirdiği değişimlerin incelenmesi, kapsamlı bir kültür tarihi çalışmasına konu olabilecek denli geniş görünüyor. Bu nedenle bu çalışmanın alanı tiyatro ve özellikle Fernando Arrabal’ın oyunları ile sınırlandı.

Çalışmaya başladığımızda ilk sorun, bu konuda yapılan çalışmaların hemen hiçbirinin Türkçe’ye çevrilmemiş olmasıydı. Çalışmalar sırasında Mikhail Bakhtin’in Rabelais üzerine yaptığı çalışmanın bir kısmının yayınlanması, sevindirici oldu. Aynı konuyla ilgili bir başka sorun ise, en önemli kaynakların Almanca olması ve yapılan ilk çalışmaların ne yazık ki, İngilizce’ye ya da İspanyolca’ya çevrilmemiş olmasıydı. Bu durumda, kimi gerçekten önemli kaynakların yalnızca, çeşitli çalışmalarda yapılan alıntılarının izi sürülerek, teze dahil edilmesi söz konusu oldu. Kimi zaman çeviri

yapmaktan yorulduğumu, ana dilimde okumayı ve ana dilimde düşünce üretebilmeyi özlediğimi itiraf etmeliyim.

Epeyce uzun sayılabilecek bir süreyi kaynak toplamakla geçirdim. İspanya’da Madrid Ulusal Kitaplık’ta, tez konusu olarak seçmek istediğim bir başka konuyla ilgili çalışmalar yaparken, karşıma çıkan şimdiki tez konuma ilişkin kimi temel kaynaklara ve özellikle dergi yazılarına ulaşma olanağı buldum. F. Arrabal İspanyol olmasına karşın, oyunlarının bir kısmını Fransızca yazmış olması, oyunların birkaç yıl arayla yeniden yazılmış, gözden geçirilmiş olmaları nedeniyle kimi oyunlarının en son kopyalarına ulaşmakta zorlandım. Madrid’de şimdi ismini hatırlamadığım eski bir kitapçının yardımıyla, dergilerde basılan ve bir daha yayımlanmayan kısa oyunlarının da bir çoğuna ulaşma şansım oldu. Türkiye’ye döndükten sonra, özellikle Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi, bu konuda yazılan yeni kitapları kolaylıkla bulabildiğim bir merkez oldu. İspanya’da ve Bilkent’te bulamadığım, Wolfgang Kayser’in ve Arthur Clayborough’nun kitapları gibi kimi temel kaynakları ise, Hacettepe Üniversitesi, Beytepe Kampüsü Kütüphanesinde buldum. Bir çok çalışmada başvuru alan ancak benim ulaşamadığım makale ya da kitapların yazarları ya da yayıncılarına internet aracılığıyla ulaşmaya çalıştım.

Çalışmanın ilk bölümünde, grotesk sözcüğünün kullanılmaya başladığı Rönesans’tan günümüze gelinceye dek geçirdiği değişiklikleri gözden geçireceğiz. Süsleme sanatından, resim ve karikatür sanatına, bir süre sonra da yazın alanına nasıl ve kimler tarafından aktarıldığını araştıracağız. Henüz bir ismi olmayan; “tuhaf”,

“çirkin”, “saçma” sözcüklerinin de tam anlamıyla karşılayamadığı nesne, kişi, durum ya da olaylar için kullanılan, olumsuz çağrışımları olan bir sözcükken, nasıl yenileştirici, yaratıcı bir sanat aracı haline geldiğini göreceğiz. Sözcük üzerine araştırma yapanların, ele aldıkları sanat yapıtlarında grotesk olarak saptadığı niteliklerin birbirine uymadığını görüyoruz. Bunun nedeninin çalışmaların hemen hepsinde farklı kıstasların göz önüne alınması olduğunu söyleyebiliriz. Ne var ki sanatçının ruh hali, yapıtın dışavurum biçimi, izleyicide yarattığı etki gibi birbirinden çok farklı kıstaslar kullanılsa da, her durumda grotesk bir dünya ile karşı karşıya kalındığı saptanıyor.

Çalışmanın ikinci bölümünde, bu çalışmanın temellerini oluşturacak kıstaslar oluşturuldu. M. Bakhtin’in ve W. Kayser’in çalışmaları ve görüşleri temel alındı. Groteskin iki uçlu oluşu gibi, Kayser ile Bakhtin’in çalışmaları groteske farklı bakış açıları getirselere de, bu çalışmada birbirini tamamlayan çalışmalar olarak ele alındı. Groteskin çalışma konumuz olan Fernando Arrabal’ın oyunlarında etkisi göz önüne alınarak, ortak noktalarda buluşmaya çalışıldı.

Üçüncü bölümde tiyatrodaki groteskin kaynakları, örnekler verilerek anlatıldı.. Satir oyunları ve *saturnalianın* groteskle bağlantısı gösterilmeye çalışıldı. Bu bölümde, tiyatro tarihinden kimi örneklerde groteskin ortaya çıkış biçimi gösterilmeye çalışıldı. Seçilen örneklerden özellikle Shakespeare oyunlarının groteskin hem neşeli hem de korkutucu yanlarına örnek olarak gösterilebileceği görüldü.

Dördüncü bölümde Fernando Arrabal'ın özellikle Panik Tiyatro olarak adlandırdığı oyunlarında groteskin nasıl kullanıldığı bulunmaya çalışıldı. Arrabal'ın tiyatro için yazdığı oyunların tamamı çalışmamıza dahil edilmedi. Özellikle oyunlarına Panik Tiyatrosu adını verdiği dönemde yazdığı oyunlar, groteskin kullanıldığı oyunlar olarak tespit edildiği için seçildi. İkinci olarak, yazarın İspanyol olmasına karşın 1955 yılından beri Fransa'da yaşıyor olması nedeniyle, yeni oyunlarının bir çoğunu Fransızca yazması, bu oyunların İspanyolcaya ya da İngilizceye çevrilmemiş olması çalışma alanımızın daralmasına neden oldu. Aksi belirtilmediği takdirde, bu çalışmada kullanılan, yabancı dilden, özellikle İngilizce ve İspanyolcadan yapılan çevirilerin tamamı benim tarafımdan gerçekleştirilmiştir.

Bana yazılarını, kitaplarının bir bölümünü ya da tamamını büyük bir iyi niyetlilikle gönderen başta Tartu Üniversitesi'nden Jüri Talvet, Princeton Üniversitesi'nden Geoffrey Galt Harpham ve George Santayana Derneğinin başkanı Hermann J. Saatkampf, Sylvie Debevec Henning, Michael Steig, Peter Podol'a yayınlarının bana ulaşması için gösterdikleri çaba ve ayırdıkları zaman için teşekkür borçluyum. Sevgili arkadaşlarım Hakan Altun, Beliz Güçbilmez-Altan ve Cezmi Koca'ya, özellikle birlikte çalıştığımız dönemde heyecanımı paylaştıkları ve yaptığımız sohbet ve tartışmalarla zihnimi açtıkları için teşekkür ederim. İnternet araştırmaları yapmak, yurt dışından kitap getirmek, çeşitli kütüphanelerden ödünç kitap almak için yardımcı olan arkadaşlarımin hepsine minnet ve teşekkür borçluyum.

Bana her zaman, her açıdan destek olan ailemin başta annem Ergül Yanıkkaya olmak üzere, bütün bireyelerine, hem ailem hem de en iyi arkadaşlarım oldukları için teşekkür ederim. Onlar olmadan bu çalışmayı tamamlayamazdım. Pervin Yanıkkaya-Aydemir ve Cengiz Aydemir'e çeviri konusunda verdikleri destek, Berrin Yanıkkaya'ya kendi doktora çalışmalarına ayırması gereken zamanı benim tezimin ayrıntılarıyla uğraşarak geçirdiği için teşekkür ederim. Sevgili babam Mustafa Yanıkkaya'nın anısı her zamanki gibi yol gösterici oldu. Gülderen Yanıkkaya-Demirel ve İsmail Demirel bu çalışmanın gerçekleştirilmesi için geniş alanlar, olanaklar ve teknik destekleriyle hep yanımda oldular. Yeğenim Can Demirel'e ise, bu süreçte varlığıyla hayatı anlamlandırdığı için şükran borçluyum. Öğrenirken ve öğretirken tiyatroyu daha iyi anlamamı sağlayan Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Anabilim Dalı'nın değerli bilim insanlarına, Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Bölümü'ndeki öğrencilerime ve çalışma arkadaşlarıma katkılarından dolayı minnet borçluyum. Tez çalışmalarına doğrudan etkisi olmamakla birlikte, Mersin Üniversitesi'nde birlikte çalışmayı teklif ederek, üniversite mensubu olmama vesile olan, Yüksek Lisans tezi danışmanım sayın Prof. Dr. Sevinç Sokullu'ya da teşekkür ederim. Düşündüğümde daha uzun süren çalışmalarım sırasında, gösterdiği sabır ve anlayış nedeniyle danışmanım Doç. Dr. Selda N. Öndül'e de ne kadar teşekkür etsem azdır.

Bilimsel çalışmalarda ortaya çıkan sonucun, sonuca ulaşma yöntemlerinin önemli olduğunun bilincinde olmakla birlikte; kitaplar, yazılar, düşünceler arasında uzun bir yolculuk yapmamı sağlayan tez konuma, çoğul okumaya açık oluşuyla zorlasa da,

dünyaya farklı açılardan bakmayı öğrettiği için, şükran borcum olduğunu düşünüyorum.

K. Kavafis'in sözleriyle, "uzun süren bir yolculuk" verdi bana, "yol boyunca kazandığım(n) bunca şeylerle zengin" hissediyorum kendimi.

GİRİŞ

Sonra...bir anda her türlü şey olur. Bütün mumlar tavana kadar yükselir...Şişelere gelince, hepsi ikişer ikişer tabak kaparak hızlıca iki yanlarına takar, bacaklarına da çatal takıp her yöne kanat çırpmaya başlarlar...

Alice o an yanı başında bir kişneme duyar, Beyaz Kraliçe'ye ne olduğunu anlamak için dönüp bakınca, koltukta Kraliçe'nin yerinde bir koyun bacağının oturduğunu görür. "Buradayım!" diye bir bağırıtı gelir çorba kâsesinin içinden, Alice bir daha döner, bir an kâsenin kenarından Kraliçe'nin kocaman, sevecen yüzünün gülerek baktığını görür ve yüz kaybolur.

Kaybedecek bir an bile yoktur. Konukların çoğu tabakların içindedir, çorba kâsesiyse Alice'in koltuğuna doğru ilerlemektedir.

*Aynanın İçinden/Alice Harikalar Ülkesinde
İkinci Kitap/Lewis Carroll*

Üslubu Merlin Peygamberinkine benziyor. İstedığınız kadar derin anlamlar ve simgeler katabilir, gönlünüzce düş kurabilirsiniz siz ve herkes. Bana kalırsa, gizli kapaklı sözler altında bir top oyunu tarifinden başka bir anlamı yoktur bunun. İnsanlar arasına fitne sokanlar, oyun tertipleyenlerdir, bunlar genellikle birbirinin dostudur. İki servisten sonra oyundakilerden biri çıkar, bir başkası girer. Topun filenin altından mı üstünden mi geçtiğini ilk söyleyene inanılır. Sular, ter anlamına gelmektedir. Raketlerin ipleri keçi ya da koyun barsağından yapılmış olur. Toparлак denilen şey, küre ya da toptur. Oyundan sonra parlak bir ateşin önünde dinlenilir, gömlek değiştirilir, seve seve sofraya oturulur; en neşeli olanlar oyunu kazananlardır. Gelsin büyük ziyafet!

Gargantua-Rabelais

Lewis Carroll'un Alice'i uykudan uyanarak, yenmekten kurtulur. Rabelais'in Gargantua kitabının son sözlerini söyleyen rahip ise, okunan bir yazıttan "tanrısal gerçeğin sürüp gitmesi ve korunması"¹ anlamını çıkaran Gargantua'yı "doğru yola" getirmeye çalışır. Onun peygamberi büyücü Merlin'dir. Kutsal olan, anlamlı olan alaşağı edilmiş, yerine yalnızca "oyun" ve oyunun kuralları geçmiştir. Bu iki alıntı farklı dönemlere ve farklı yazarlara olduğu kadar, groteskin farklı yüzlerine de işaret ederler. Çalışmamıza konu olan İspanyol asıllı oyun yazarı Fernando Arrabal, oyunlarında hem etkilendiğini belirttiği L. Carroll'un metninde görüldüğü gibi, insan,

¹ Rabelais, Gargantua, çevirenler: Sabahattin Eyüpoğlu-Azra Erhat-Vedat Günyol. (İstanbul: Cem Yayınevi, 1983) s. 226.

hayvan ve nesnelerin biçimsel olarak alışılmadık bir biçimde bir araya getirilmesiyle ortaya çıkan groteskliği, hem de farklı alanlara ait sözcük ya da kavramların birlikte kullanılmasından doğan groteski kullanmaktadır. İki alıntı arasındaki önemli farklardan biri, ilki görsel olarak gülünç olabilecek bir sahneyle yaratılan groteskin korkutucu yanına vurgu yaparken, ikincisi tabu ya da yasak olanla yüce olanın bir arada kullanılmasının neden olduğu korkuyu, groteskin karnavallara özgü şenlik ve ihlal havası içinde gösterir. Alice korku içinde uyanırken, rahip neşe içinde yemek yemeye davet ederek romanı bitirir. Freud'un "bastırılanın geri dönüşü"nden kaynaklandığını belirttiği tekinsizlik duygusu¹ ve dünyanın çocuk gözleriyle algılanışı, ilkel törenlerin kesin düzeni ve şenliklerle kutlamaların neden olduğu özgürlük duygusunun bir arada ve sürekli olarak birbirini yerinden ederek, devinim halinde kullanılması F. Arrabal'ın oyunlarının grotesk olarak nitelendirilmesine neden olur.

Fernando Arrabal, 1932 yılında İspanya'nın Afrika kıtasındaki kasabalarından biri olan Melilla'da doğdu. İspanyol ordusunda cumhuriyetçi bir subay olan babası, 1936'da Franco taraftarı asi güçler tarafından tutuklandı, ölüme mahkum edildi. Sonra cezası affedilerek, bir ruh sağlığı kliniğine götürüldüğü, ancak klinikten kaçarak kaybolduğu bildirildi. Arrabal'ın koyu bir katolik ve Franco yanlısı olan annesi, çocuklarının babalarıyla vedalaşmalarına bile izin vermedi. Arrabal üzerine yapılan çalışmaların çoğunda, ailenin yaşadığı bu travmanın, genç Fernando'nun aile albümündeki bütün fotoğraflardan babasının başının kesilerek çıkartıldığını fark

¹ Sigmund Freud, "The 'Uncanny'" (1919) *The Penguin Freud Library Volume 14: Art and Literature*, çeviren ve derleyen: James Strachey (London: Penguin, 1990), s. 363.

etmesiyle annesine karşı geliştirdiği sevgi-nefret ilişkisinin bütün yapıtını belirlediği, babasını falanjist güçlere ihbar edenin annesi olabileceği kuşkusunu taşıdığı ileri sürülmüştür.¹ Aynı eleştirmen ve araştırmacılar yazarın dönemin aile, din, ülke gibi kutsal sayılan bütün kurumlarını eleştirmesini, alaya almasını, dalga geçerek bütün ciddilik ve inandırıcılık iddialarını ellerinden almaya kalkışmasını da, özel yaşantısındaki bu karmaşayla ilişkilendirmişlerdir. Madrid’de hukuk eğitimi alan yazar, ilk oyunu olan Pic-Nic’i (1952 Cephede Piknik) yirmi yaşındayken, Kore Savaşı haberlerinden etkilenerek yazdı. 1954 yılında gittiği ve halen oturduğu Paris’te gönüllü sürgün olarak yaşamayı seğti 1967 yılında tatilini geçirmek üzere gittiği İşpanya’da, İşpanyolların kutsal ve dokunulmaz saydığı “vatan, tanrı ve daha ne varsa hepsine”² hakaret ettiği için tutuklandı. Avrupa ve Amerika’dan birçok yazar ve aydının girişimleri sonucunda serbest bırakılarak, İşpanya’dan çıkmasına izin verildi. Yaşadıkları, Arrabal’ın Franco rejimine ve onun temsil ettiği yerleşik değerlere karşı daha eleştirel yaklaşmasına neden olmuş, politik olarak muhalif bir duruş kazanmasını sağlamıştır.³

¹ Peter L. Podol, “The Psychological Origins and the Sociological Dimension of the Grotesque in the Works of Fernando Arrabal” Estreno II, No: 1, 1975; Allan Thiher, “Arrabal and the Theatre of Obsession” Modern Drama, Eylül 1970; Walsh, Greene Kathleen. The Theater of Cruelty in Spain: Valle-Inclán, García Lorca, and Arrabal, Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Kentucky, 1975; Dianne Taylor-William, Directing Shadows: Drama and Psychodrama in Shaffer’s “Equus” Arrabal’s “L’architecte et L’empereur D’Assyrie and Weiss’s “Marat/Sade, Washington: University of Washington, 1981.

² Angel Berenguer, “Entrevista con Arrabal”, Fernando Arrabal, derleyen: Angel y Joan Berenguer. Madrid: Espiral/Fundamentos, 1979. s.72.

³ Bettina L. Knapp, “L’Affaire Arrabal Espagnol”, The Drama Review, 13, No: 1. Sonbahar, 1968, s. 87-88. Çeviren: Cengiz Aydemir,

Arrabal'ın İspanya yönetimi ile sorunları olması ya da bir süre sonra yapıtlarını Fransızca yazmaya başlaması, ülkesiyle kültürel bağlarını kopardığı anlamına gelmez. İspanyol yazınında F. Quevedo, R. Valle-Inclán ve F. García Lorca gibi isimlerinin yapıtlarından etkilendiğini ve bu yazarlara hayranlık duyduğunu belirtir. Yazdıklarının İspanya'da yayınlanması ya da ilgi görmesi için çaba gösterir.¹ İster İspanyolca yazsın, isterse Fransızca, Arrabal'ın yapıtı G. Deleuze ve F. Guattari'nin tanımladığı biçimiyle “minör edebiyat” olarak adlandırılabilir.² Grotesk kavramını en genel tanımıyla tarih boyunca, kabul edilen, alışıldık, tanındık olanı, belirlenmiş sınırları, yapıları ve kavramları bir “arzu makinesi” gibi yarararak geçen, kendine ve kullanan kişilere “kaçış çizgileri” oluşturan bir kavram olarak düşünürsek; temel özelliklerinden biri groteskliği olan Arrabal Tiyatrosunun, hayran olduğu F. Kafka gibi minör edebiyat kavramıyla ele alınması ya da groteskin, “hayvan-oluş”lar, “ikilileri sonsuzca çoğaltma”lar, “yer değiştirme”ler ve “yersizyurtsuzlaşma”lar ile ifade edilmesi mümkün görünüyor.* Ancak bu çalışmada, her durumda kendi önerdiği “Panik Tiyatro” kavramı dışında başka bir grupla ya da akımla bağlantısı olmadığını vurgulayan Arrabal'ın oyunlarını, çalışma içinde geliştirilen kavram ve kıstaslarla açıklama yolunu seçeceğiz.

¹ Francisco Torres Monreal, “Introduction”, Teatro Pánico, hazırlayan: Francisco Torres Monreal, (Madrid: Catedra, 1986) s. 13-14.

² G. Deleuze-F. Guattari, Kafka, Minör Bir Edebiyat İçin, ön.ver., s. 25. Deleuze ve Guattari minör edebiyatın, minör bir dilin edebiyatı değil, daha çok, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyat olduğunu vurguluyorlar. Bu anlamda, rejime karşı çıkan Arrabal, İspanyolca yazdığında o rejimin dilini, kendi araçlarıyla, bir başka deyişle baskı ve şiddetin dilini kullanarak, yerinden etmeye çalışırken, Fransızca yazdığında da, S. Beckett, E. Ionesco ya da F. Kafka'nın Almanca yazması gibi entelektüel bir azınlığın dilini kullanarak majör dilde yazmıştır.

* ön.ver., s. 7-64. Bu kavramlar, Deleuze ve Guattari tarafından, Kafka'yı örnek alarak yazılan Minör Edebiyatın özelliklerini anlatmak için kullanılmıştır.

Arrabal, Martin Esslin'in çağdaş tiyatronun gelişimi üzerine hazırladığı Absürd Tiyatro adlı kitapta, absürd yazarlar arasında sayılmaktadır.¹ Arrabal'ın ilk oyunlarını değerlendiren Esslin, yazarın dünyasının saçmalığını şöyle açıklar:

Arrabal'ın dünyası saçmalığını...varolmanın gizlerini deşen felsefecinin umutsuzluğundan değil, karakterlerinin insanın durumunu çocuksu bir yalınlığın anlamayan gözleriyle görmesinden gelir. Karakterleri çocuklar gibi çoğu kez acımasızdırlar, çünkü bir törel yasanın varlığını anlamada, hatta ayırımına varmada başarısız olmuşlardır ve çocuklar gibi dünyanın acımasızlığını anlamsız bir keder olarak yaşarlar.²

Yazarın daha sonraki oyunlarında çocuksu olandan uzaklaşarak, dinsel saygısızlığa yöneldiğini ve kara ayine benzer oyunlar yazdığını belirtir. Akla karşı, akıl dışı olanı öne çıkarmasıyla Arrabal'ın Esslin tarafından absürd tiyatro kavramı altında ele alınan yazarlar arasında sayılması şaşırtıcı değil. Philip Thomson, bir adım daha ileri giderek, "absürd"ün *akla karşı olan* şeklinde tanımlandığı her durumda absürd tiyatronun grotesk tiyatro olarak da nitelendirilebileceğini belirtiyor.³ Thomson'a göre, bir oyunun aynı anda hem absürd hem de grotesk olmasında bir sakınca yoktur. Ancak, iki terim arasında önemli bir farklılık bulunmaktadır: Groteskin biçimsel bir şeması varken, absürdün ne biçimsel bir şeması ne de kendine has yapısal bir özelliği görülür.

¹ Martin Esslin, Absürd Tiyatro, Çeviren: Güler Siper. (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1999) s. 223.

² ön.ver., s. 223.

³ Philip Thomson, The Grotesque, (Londra: Methuen&Co Ltd., 1972) s. 29.

Absürd, yalnızca bir içerik, bir nitelik, bir duygu ya da atmosfer, bir tavır ya da dünya görüşü olarak algılanabilir. Biçimsel anlamda sunuluşu çok çeşitlidir: absürd ironi ya da felsefi argüman yoluyla ya da groteskin kendisiyle ifade edilebilir...Sürekli grotesk algısı ya da groteskliğin büyük ölçekli algılanması, evrensel uyumsuzluk, saçmalık duygusuna neden olabilir.¹

Absürd ile grotesk arasındaki benzerlik o denli yakın ki, adı geçen kavramlar üzerine çalışma yapan bilim insanları da, konularını sınırlandırmakta sıkıntı çekiyor görülmüyorlar. Martin Esslin, absürd tiyatronun dayandığı geleneklerin sınırlarını çizmeye çalışırken, grotesk tarihçilerinin verdiği örneklerin hemen hepsini kullanıyor. W. Kayser'in tiyatrodan grotesk örnekler olarak verdiği *Commedia dell'Arte* kahramanlarını, *mimus* tiplerini, zafer alayları ve geçit törenlerini, başka dönemlerden örnek vermek gerekirse Aristophanes'in, Shakespeare'in, Büchner'in oyunlarını absürd tiyatronun eski gelenekleri olarak sunuyor.² Biz bu çalışmada groteskin, absürd tiyatronun kendini ifade biçimlerinden biri olduğu önkabülünden yola çıkmıyoruz. Groteskin, tiyatronun ortaya çıkmasını sağlayan mevsimlik ritüellerle, şaman törenleriyle, karnaval eğlenceleriyle bağlantılı olduğunu savunan çalışmaların izini sürüyoruz. Aynı şekilde groteskin özellikle karmaşa ve geçiş dönemlerinde ortaya çıktığını; insanın gündelik yaşantısında baskıyla ya da bellek kaybıyla unuttuğu bütünlüklü yaşam algısının, çeşitli dönemlerde farklı kılıklarda geri geldiğini; barok, romantik ve absürd gibi aynı zamanda bir dönemi, bir grubu anlatan terim ve

¹ ön.ver., 31-32.

² Wolfgang Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*. (Trans. Ulrich Weisstein). (Bloomington: University of Indiana Press, 1963) s. 39-40, 93-98.; M. Esslin, ön.ver., s. 254-310.

kavramlarla birlikte anılabileceğini; ancak, hiç birine indirgenemeyeceğini düşünüyoruz.

Groteskin, bir olgu olarak, ilkel toplulukların mağara resimlerine, şaman törenlerine, ritüellere ve halk masallarına kadar geri götürülebileceğinden söz etmiştik. Ayrıca Bosch, Brueghel, Goya, Dali, Picasso, de Chirico gibi birbirinden çok farklı boyayan ressamın resimlerinde, Cruickshank, Callot, Hogarth, Daumier ve bir çok karikatüristin çizimlerinde, Carrol, Swift, Dante, Poe, Mann, Joyce, Sterne, Fuentes, Nabokov, Eliot, Bellow, Kafka, Grass, Dürrenmatt, Beckett gibi oldukça farklı yazma teknikleri kullanan ve farklı dönem ve kültürlerin içinde yer alan yazarların yapıtlarında görülmektedir. Peki çok değişik dönemlerde, değişik türlerde yapıtlar veren yazarların ya da yapıtlarının grotesk olarak nitelendirilmesinin nedeni nedir? Grotesk, barok, romantik ya da absürd gibi, bütün bu sanatçıların ya da kimi yapıtlarının içinde yer alabileceği tarihi bir dönem ya da bir biçim değil. Tarihsel ve coğrafi olarak her dönemde ve her yerde grotesk kabul edilen unsurlarla karşılaşırız. Ancak, en eski sanatsal formlar sözgelimi, tragedya ve komedyaya gibi bir yapısı, kendine özgü bir gerçekliği olan bir biçimi, formu yok groteskin.* Satir oyunlarıyla, *saturnalia* şenlikleriyle ve ara türler olarak kabul edilen trajikomik ve burleskle ilişkilendiriliyor. Grotesk daha çok, bir tür karmaşa yaratan, bir “merkeze aynı anda bir

* Philip Thomson, absürdle groteski birbirinden ayırırken, absürdün kendine özgü bir biçimi olmadığından, oysa groteskin bir şeması olduğundan söz ediyordu. Bunu söylerken, ya groteski tanımlarken ve işlevlerini anlatırken kullandığı uyumsuzluk, komik ve dehşet verici yanlar, aşırılık ve abartı, anormallik kıstaslarıyla bir model oluşturduğunu varsayıyor ya da groteskin görsel olarak biçim değiştirme ile ilişkisini kastediyor. Ancak bir sonraki bölümde de görüleceği gibi, groteskin şemasının çıkarılması için yapılan çalışmaların çoğu eksik ya da başarısız kalıyor.

çok girişin”¹ yapıldığı bir durumu anlatıyor. Tek başına, bir olgu olarak groteskin tarihini anlatmak mümkün görünmüyor. Çünkü grotesk içinde bulunduğu yapıtlara “dalganın denize bağlı olduğu”² kadar bağlı görünüyor. Ancak, grotesk sözcüğünün geçirdiği değişimler ve üstlendiği anlamlar, kimi özellikleri, ayrıntıları, farklılıkları gözardı edilerek, kapsam dışı bırakılarak tarihi süreç içinde izlenebileceği anlaşılıyor.

Araştırmacılar, bütün bu yapıtlarda ortak olarak görülen kimi özellikleri saptayarak groteskin doğasına ilişkin çıkarımlarda bulunmak çabasına da girmişlerdir. Bunu yaparken, farklı yazar ve yapıtları ya da dönemleri seçtikleri için bu yaklaşım da, bir uzlaşma sağlanması için yeterli olmuyor. Ayrıca; araştırmacıların bir kısmı yazarların yaratma anındaki psikolojilerini, bir kısmı yapıtın içindeki dengeleri ya da biçimini, bir kısmı izleyici/okuyucu üzerindeki etkilerini önemsedikleri için tanımlama çabaları, grotesk kavramı üzerindeki muğlaklığı belirginleştireceği yerde koyulaştırıyor. Bir başka sorun da, sözcüğün ilk kullanılmaya başlandığı Rönesans’tan başlayarak, groteskle ilişkili çalışma yapanların birbirlerinden çok farklı noktalarda duruyor olmalarıdır. Grotesk üzerine yapılan çalışmaların en büyük sorunu, aralarında hiç çelişki olmamasına karşın, uzlaştıkları, ortak bir kıstas ya da konu olmamasıdır. Bakılan çağ ya da ele alınan sanatçının yapıtlarında görülen kimi özellikler, groteskin temel nitelikleri olarak saptanmıştır. Aynı ölçütlerin bir başka sanatçının yapıtlarına uygulanması ise büsbütün farklı sonuçlara neden olmuştur.

¹Geoffrey Galt Harpham, On The Grotesque. Strategies of Contradiction In Art And Literature. (Princeton: Princeton University Press, 1982) s. 3.

²ön.ver., s. 5.

Groteskin etkili bir sanatsal araç olarak kullanıldığı dönemler, genellikle geçiş dönemleridir. Eskinin işlevini yitirdiği, yeninin ise henüz belirsiz olduğu dönemlerde, içinde yaşadığı toplumu ve bu toplumun hükmünü yitirmiş kişi, kurum ya da alışkanlıklarını iyi tahlil eden, gelecek olanı sezinleyen ve bütün bunlara uzak açılı bakabilen sanatçıların yapıtlarında görüldüğünü söylersek, belki bu açıklamaya uymayan birkaç istisnayı göz ardı etmiş oluruz.

Günümüz toplumunun her şeyi kabul ediyor, hoş görüyor görünen, ama aslında birbirine değmeden, kapalı ortamlarda yaşayan insanları açısından groteskin ortaya çıkma olasılığı, türlerin birbiriyle karışmasına, melezleşmesine olanak sağlanmadığı için gittikçe azalıyor ya da en azından daha az olası hale geliyor. Yabancılaştırmanın sağlanması için bir referans noktasına gereksinim duyulduğundan, referans noktalarını kaybetmiş ya da bulanıklaştırmış toplumlarda da groteskin etkili olması mümkün görünmüyor. Geleneklerin güçlü ve siyasi baskının yoğun olduğu bir dönemde, İspanya'yı, din, devlet ve aile gibi kutsal kurumlarına saldırarak sarsmaya çalışan F. Arrabal'ın oyunları, yazıldıkları dönemde İspanya'da oynanmasalar da, güçlü eleştirel yanlarıyla, geleneklerin egemen olduğu toplumlarda sarsıcı olmayı sürdürüyor olacaklar.

I. GROTESK KAVRAMI VE TARİHÇESİ

Grotesk sözcüğü ilk kez, 1480’de Roma’da yapılan kazılarda ortaya çıkartılan, Neron’un Altın Evi /Domus Aurea* olarak adlandırılan bölgedeki antik Roma yapılarının duvarlarında görülen süsleme ve freskleri nitelerek için kullanıldı. Grotesk süsleme biçiminin Roma’dan çok daha önce gerçekleştirilmiş tasarımlar ve yansıttıkları ideolojilerden örnek alınarak yapıldığı saptandığından, yeni ve özgün olduğunu söylemek olanaksızdır. Kullanılan figürlerin bir kısmı Neron’un hayran olduğu Ovidius’tan, bir kısmı da Yunan ve Mısır kaynaklarından alınmışsa da, bu olgunun izleri Anadolu Uygarlıkları ve ilkel mağara resimlerine kadar sürülebilir. Roma tarihi araştırmacılarından biri olan H. P. L’Orange, Neron’un model olarak, İ.Ö. VI. yüzyılda krallarını kendi saraylarında, tanrının cennette taçlandırıldığı gibi taçlandıran Babil’de, Nebukadnezar döneminde en yüksek noktasına ulaşan Helenistik-oryantal geleneğiyle Doğu’yu seçtiğini söyler.¹

Neron’un İ.S. 68’de intiharından sonra, tiranlığın simgesi olarak görülen Altın Ev, onun arkasından başa geçen imparatorlar tarafından tahrip edilmişti. İmparator Titus, evin bulunduğu bölgeye ana binaya dokunmadan termal hamam inşa ettirdi. İ.S. 104 yılındaki büyük yangından sonra, İmparator Trajan da aynı yere çok daha büyük bir

* Neron, kendini Güneş-kral olarak kutsamak için, Roma’yı yaktıktan sonra yerine inşa ettirdiği geçitler, odalar ve koridorlarla bir labirente benzeyen eve, Altın Ev anlamına gelen Domus Aurea adını vermişti. Arthur Clayborough, *The Grotesque in English Literature*, (Oxford: Oxford University Press, 1965), s.2.

¹ “H. P. L’Orange, (kaynak belirtilmemiş)” aktaran: Geoffrey Galt Harpham, *On the Grotesque Strategies of Contradiction in Art and Literature*, (Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1982) s. 24.

termal hamam inşa edilmesini istedi. Bazı bölümleri genişletebilmek için yapılan hafriyat çalışmalarında, eski yapının kimi ayrıntıları toprakla doldu. Bu yüzden kalıntılarda heykel bulmaya çalışan Rönesans kazıcıları, Titus Hamamı'nın yapısal özellikleriyle uğraşırken karşılarına çıkan Neron'un Evi'nin geçitleri, koridorları ve odalarıyla, şaşkına döndüler. Bilim adamları bir tür mimari "palimpsest"* olarak algılanan bu durumu çözmeye uğraşırken, sanatçılar da özellikle, yaklaşık 1400 yıldır nerdeyse tamamı bozulmadan kalmış duvar tasarımlarıyla ilgilenmeye başladılar. Söz konusu bölümler, bilinen mitolojik öykülerden sahnelerin yer aldığı bir resmi çevreleyen, sınırlarını çizen çerçeve ve süslemelerden oluşuyordu. Daha sonra Geç Roma biçiminin tipik örnekleri oldukları saptanan grotesk tasarımlar; birbirinin üstüne geçen, birbirinden büyüyen, karmaşık ve şaşırtıcı bir bütün oluşturan bitki, hayvan ve insan bedeninin parçaları ile mimari unsurların bileşiminden oluşuyordu. Kazı çalışmaları sırasında, üstüne yüzyıllar boyunca farklı yapılar inşa edildiği için, toprağa gömülü olarak bulunan binaların mağara (italyanca; *grotto*) olduğu sanılmış ve bulunan süslemeler de, "mağaraya özgü" olan anlamına gelen "grotesco" sözcüğüyle ifade edilmiştir.¹

Neron'un evinin kalıntılarının gün ışığına çıkartılmasından önce, Rönesans sanatçı ve bilim adamlarının, antik sanatla ilgili görüşleri temel olarak klasik heykel ve

* Yunanca palimpsestos; palin: yeniden ve psestos: kazınmış. Üstünde yazılı metnin bütünüyle ya da kısmen silinmesinden sonra yeni bir metnin yazıldığı rulo ya da kitap sayfası biçiminde parşömen. (Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 25. 1994)

¹ Wolfgang Kayser, The Grotesque in Art and Literature. İngilizceye çeviren Ulrich Weisstein. (New York: Columbia University Press, 1981), s. 19-21.

mimari bilgisiyle sınırlıydı. Ortaya çıkartılan bu yeni ayrışık (heterojen) ve kaotik çerçeveler, antik zihne egemen olduğu ileri sürülen uyum, denge ve netlik gibi özelliklere tamamen zıttı. Yeni bulgulara ilişkin kanıt arayışına girildiğinde, söz konusu olan Geç Roma biçiminin, Vitruvius* tarafından da eleştirildiğini saptandı:

(...) Şimdi belli nesnelere gerçeğe uygun temsilinden çok ucubelerin resimleri vardır. Örneğin, sütunlar yerine kamışlar, alınlıklar yerine kıvrıkcık yapraklı ve sarmallı detaylar konuyor; şamdanlar, tapınakların imgelerini taşıırken, alınlıkların üstündeki köklerden fişkıran çok sayıda körpe filizlerle sarmalların üzerine insanlar mantıksızca oturtuluyor; bazen yarı boyda insanlarla insan başları veya hayvan başlarının yer aldığı bitki sapları bulunuyor.¹

Belirlenebilen bu ilk karşı çıkışta, altı çizilmesi gereken noktaları, çalışmamızın temelini oluşturacak biçimde irdelersek, “nesnelere gerçeğe uygun temsili” sözleri önemli bir ipucu verir. Vitruvius’un saptamasına göre, gerçeğe uygunluk söz konusu değildir, ki yüzyıllar boyunca konu üzerinde araştırma yapanlar* groteski, özellikle “gerçek” ya da “doğal” gibi, tarihsel olarak tek bir tanımı olmayan, bu yüzden muğlaklık içeren kimi kavramlarla bağlantılı olarak tartışmışlardır. Grotesk süslemeler bulununcaya dek kabul gören kurallara göre sanat, doğada bir temeli olan basit ve

* Marcus Vitruvius Pollio, (İ.Ö. 1. yy.) Eski Romalı mimar ve mühendis.

¹ Vitruvius, Mimarlık Üzerine On Kitap. Çeviren: Dr. Suna Güven (Üçüncü baskı, İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1998), s. 157.

*Örneğin; Johann Jacop Winckelmann, Earl of Shaftesbury, Edmund Burke, Christoph Martin Wieland, Sir Thomas Browne ve John Ruskin groteskin doğaya ya da yaşam gerçekliğine yabancı olduğunu ve sanatçının tamamen öznel imgeleminden doğduğunu öne sürmüşlerdir. (Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, s. 31, Arthur Clayborough, s. 7-8-12, John Ruskin, *Stones of Venice*, III. III. XXXIX. Bölüm)

mükemmelleştirilmiş biçimlerle sınırlı olan şeylerin gerçekçi temsili olmalıydı. Bu şeyler ya doğal dünyada gerçekten vardır ya da tarihsel olarak doğrudur. Evren statik, uyumlu ve bütün olarak algılanmaktadır; mükemmel bir geometrik biçim, daire ya da küre, ilahi aklın yerleşmiş imgesinin ta kendisi olarak kabul ediliyordu. Sert ve yerli yerine oturan çizgiler, her biri bitmiş, tamamlanmış, katı bir biçimde sınırlanmış ve değişmeyen bir hiyerarşide yerini bulmuş olarak görülen olgular arasındaki farklılıkları gösterecek şekilde çizilmiştir. Geleneksel Aristotelesçi mantığa dayanan klasik sanatsal ilkeler, grotesk duvar süslemelerinin biçimiyle, doğrudan yıkılmışlardır. Rönesans'ta ortaya çıkartılan ilk grotesklerde, kimlik ve fark ilkelerine saldırı olduğunu görüyoruz; bir kol sadece bir kol değil, aynı zamanda bir hayvandır, bir çiçek sapı bir insan bedenine işaret ederken, aynı zamanda bir çatıyı da destekler. Gerçekliğin durağan temsili ve karşıtlık yasaları da ihlal edilmiştir. Bundan böyle bitmiş, tamamlanmış ve dingin bir dünyada, tamamlanmış biçimler, bir başka deyişle bitki, hayvan ya da insan yoktur. Onun yerine, akışkan, bir biçimin ağır ağır diğerine geçtiği dinamik bir temsil söz konusudur. Yukarıdaki alıntıda dikkat çeken diğer bir nokta ise, yazarın süslemede kullanılan biçimleri “ucube” olarak nitelendirmesidir. Yazar, kullanılmaya başladığından beri grotesk yerine geçen ancak hiç biri tek başına groteski anlatmaya yetmeyen “tuhaf”, “şaşırtıcı”, “çirkin”, “iğrenç”, “tiksindirici” sözcükleri gibi olumsuz bir anlam yükler çalışma konumuza. Oysa özellikle XX. yüzyılda grotesk üzerine çalışanların büyük bir kısmı, tanımlama yapmak yerine, groteskin hareketli, çok biçimli, çok dilli bir olgu olduğu konusunda hemfikir görünüyorlar.

Yaratımı, akılcı kurallara bağlı bilinçli bir etkinlik süreci olarak algılayan; ideal oranların ancak doğa ve kurallarının incelenerek bulunacağını ileri süren Pitagoras-Platon geleneğine bağlı Rönesans hümanistleri, kendi döneminin bu yeni eğilimine şiddetle karşı çıkan Vitruvius'un görüşlerini benimsediler.* Rönesans'ın araştırma ve yeniliğe açık büyük sanatçıları ise, kendilerini bu tür ideallerle sınırlandırmadılar ve yeni bulunan biçemi kullanmakta sakınca görmediler. XVI. yüzyıl sanat tarihçilerinden ressam Giorgio Vassari (1511-1574) grotesk resimleri değerlendirirken, Vitruvius'unkine benzer olumsuz bir bakış açısı geliştirse de, daha hoş görülüyor, sanatçının yaratıcılığının ve kuralsızlığın altını çiziyordu:

Grotesk{ler} düzensiz ve oldukça gülünç bir resim türüdür; antiklerce, yalnızca yüksek nitelikli şeylere uygun olan belli yerlerde boşlukları süslemek için yapılmıştır. Bu amaçla, hiçbir kuralı olmayan bu tür resimlerde işi yapanın hayal gücü ve isteklerine uygun ya da doğanın bir tuhaflığı olan her türden saçma canavarlar yarattılar: kaldıramayacağı denli ağır bir yükü üstlenen incecik bir ip, ayakları yapraktan olan bir at, turna kuşu bacaklı bir adam, çok sayıda yabanarısı ve serçe; bu yüzden, en tuhaf şeyleri hayal edebilen en becerikli sayılıyordu.¹

* Özellikle italyan hümanist, mimar ve Rönesans sanat kuramının başlıca kurucusu olarak tanımlanan Leon Battista Alberti (1404-1472) bu görüşün savunucusu olmuş, yazdıklarıyla "Floransalı Vitruvius" ünvanını almıştır. Alberti'nin görüşleri ondokuzuncu yüzyılın sonuna kadar Avrupa'daki sanat okullarının akademik standardı olarak kabul görmüştür. Sylvia Henning, "La Forme in-formante: a Reconsideration of the Grotesque.", *Mosaic*, No: 14, 1981. s.108.

¹ "Giorgio Vassari, *Le Vite de' piu eccelente pittori, scultori e architettori*, ed. Paola della Pergola et al. (Milan, 1962), I, 140-141", aktaran Neil Rhodes, *Elizabethan Grotesque*. (London: Routledge & Kegan Paul, 1980) s. 8; Marielle Silhouette, *Le Grotesque Dans le Théâtre de Bertolt Brecht*, (Berne, Francfort-s.Main: Peter Lang, Contacts,Seri I- Teatrica, Volume 18., 1993.)

G. Vassari de, Vitruvius gibi groteski “tuhaf” ve “saçma” ile ilişkilendirerek; insan, hayvan ve bitki türlerinin olmayacak biçimde iç içe geçtiğinden söz etmektedir. Hem Vitruvius, hem de Vassari biçimsel olarak melezleşmiş, bir başka deyişle, kendi asıl formunu bir ölçüde koruyarak, başka bir formla kaynaşmış ya da görüşlerini aşağıda açıklayacağımız Bakhtin’in ifadesiyle “karnavallaşmış” imgelere vurgu yapmaktadır. Vassari, grotesk sözcüğüne iki yeni anlam yüklemiştir diyebiliriz: İlki, groteskin yüksek nitelikli şeylere uygun yerlerdeki boşlukları süslemek için kullanıldığından söz etmesidir. Vasari’nin ikinci önemli katkısı, imgelemi yüksek olan insanların, yetenekli insanların groteski kullanmakta başarılı olduğunu saptayarak, sanatsal bir nitelik olarak kutsamasıdır.

Roma’da bulunan antik tasarımlardan en çok etkilenenlerden biri, Vatikan’da resmettiği dini sahneleri çerçeveleyen süslemelerinde, pagan kültüre ait yeni biçemi kullanan Raffaello (1483-1520) oldu. Bu cesur yeniliğin, Vatikan’da, Hıristiyanlığın merkezinde gerçekleşmesinde, klasik geçmişin keşfine Kilisenin katılımını destekleyen, dönemin dini lideri Papa X. Leo’nun etkisi büyüktür. Raffaello’nun, İncil’de tasvir edildiği biçimiyle dünya tarihinin anlatıldığı resimleri ve kenar süslemelerinde yüce Hıristiyan mesajlarıyla grotesk pagan tasarımlarını, iki farklı dünyadan birini diğerinin baskısı ya da egemenliği altına sokmadan bir araya getirmesi, yeniliğe açık Rönesans insanları için bile sarsıcı bir deneyim oldu. Raffaello, çağdaşları gibi, antik unsurları kendi süsleme biçemi içinde bir unsur olarak kullanmamış; onları dönüştürmüş, antik biçemi kendi tasarımlarına uygun olarak yeniden yaratmıştır. Bilinen dünyadan

nesnelerin resmini yapmış; ancak, bu dünyada şeylerin doğal düzenini altüst etmiştir. Geoffrey Galt Harpham, Raffaello'nun resimlerinde gözün sürekli olarak figürlerin oran ve dengesiyle dinlendirildiğini ve yine sürekli olarak hiçbir şeyin tutarlı ya da anlamlı olmadığını, hiçbir şeye işaret edilmediğini belirtiyor ve kolonlardaki canlılık ve etkinliğe karşın, yapıtın tamamında neredeyse hiç anlatı kaygısı olmadığını, figürlerin duruş ve tavırlarıyla hiçbir şey anlatmadıklarını; yalnızca diğer figürlerden arta kalan boşluğu, uygun olan boşluğu doldurduklarını söylüyor.¹ Bu resimlerin, sanata atfedilen gerçek hayatı temsil etme niteliğine ve hayatın hiyerarşik bir yapı içinde algılanmasına dayalı olan dini anlayışlara ne kadar köklü bir değişiklik önermesi olduğu hemen farkedilmemiş olabilir. Ancak Rönesans süslemeleri ve grotesk-mağara ilişkisi üzerine çalışan Ewa Kuryluk da, bu gelişmeyi benzer bir biçimde açıklıyor:

Dengeli figüratif sahneler yalnızca, yarıkaranlık bir grotto'dan uzanan beyaz mermerin güneşle aydınlanan yüzeyinin altında fantastik ve kaotik olanla sarılmış bir merkeze biçim verdi.²

Klasik Roma'nın İtalyan Rönesans'ına katkıları arasında en önemli, en heyecan verici ve en karmaşık gelişme bu kalıntıların ve süslemelerin ortaya çıkmasıyla gerçekleşti. Dönemin sanatçı ve bilim adamları, o zamana kadar klasik dünyaya atfedilen bir çok özelliği ve antik geçmişi yeniden ele almak ve değerlendirmek zorunda kaldılar.¹

¹ G. G. Harpham, ön. ver., s. 30.

² Ewa Kuryluk, Salome and Judas in the Cave of Sex, (Evanston, Illinois:Northwestern University Press, 1987), s.11.

¹ W. Kayser, ön.ver.,s.21.

Rönesans'ta groteskin keşfi ve gelişimi, sanatçıların tam da görsel “gerçekçilik”in nerdeyse kusursuz bir biçimini oluşturmak için gerekli tekniklere ulaştıkları sırada gerçekleşti. Yunanlılar sanatı *fantezi* ve *mimesis* olarak iki bölüme ayırıyorlardı. Sanatçılara, temsil yöntemleri ve tasarım ilkelerinin, taklit araçları olarak ikincil konumlarından kurtarılması ve kendi terimleriyle değerlendirilmesini sağlayan saf tekniğin sahnelenmesi, zevkin gösterilebilmesi fırsatı veren yeni süsleme biçimiyle, bu ayrıma karşı çıkmış oldu.² Antik dünya ve İtalyan Rönesansı'nın klasik dönemi, artık mutlak terimlerle tanımlanamaz olsa da, XIX. yüzyılın sonuna kadar, ideal olarak görülmeyi sürdürdü.

Rönesans'ta antik dünyaya duyulan özel ilgi nedeniyle, paganizm Hıristiyan dünyasının en katı alanlarını bile istila etti. Antik figürlerin çıplaklığı ve canlılığı insan bedeninin daha gerçekçi tasvir edilmesine neden oldu. Kilise, sanatçıların kendilerini tamamen pagan tanrı ve tanrıçaların temsiline adamalarını önlemek için, çıplaklık konusunda belli ölçüde serbestlik tanımak zorunda kaldı; şehvet ve erotizm Hıristiyan sanatına girdi; İncil hikayeleri ile pagan mitolojisi arasındaki benzerlikler keşfedilmeye başlandı. Yine de sanatçılar şehvet ve çıplaklığı tasvir ederken, bir yandan da iyiyi üstün, merkezde ve yapıcı olarak tanımlayan, kötüyü ise tam tersine aşağı, marjinal ve korkunç olarak tasvir etmelerini isteyen Hıristiyan öğretisinin özüne zorunlu olarak sadık kaldılar. Dini ya da toplumsal baskıların etkisiyle, grotesk sürekli aşağı, kenarda, kıyıda, iğrenç, korkunç, ürkütücü, sarsıcı gibi olumsuz sözcüklerle bir tutulmaya

² G. G. Harpham, ön. ver., s.30.

başlandı. Rönesans'ta ekonomik ve sosyo-kültürel yapının kontrolünü elinde bulunduran dini ve resmi yetke, "tuhaf" yeni sanat biçimini, o dönemde groteskle eşanlamlı olarak kullanılan, *sogni del pittori* (ressamların rüyaları) olarak adlandırarak, kendi gerçekliğini korumaya çalıştı.¹

Özetle, sanat tarihi içinde kısa sayılabilecek tarihinde, farklı dönemlerde farklı anlamlar yüklenen grotesk sözcüğü, ilk ortaya çıkışında en dar anlamıyla, sarmaşık ve asma yapraklarının içindeki hayal mahsulü kuşlar ve vahşi hayvanlarla insana has özelliklerin iç içe kullanılmasına karşılık geliyordu.

XVI. yüzyıla değin süsleme sanatında görülen grotesk, başta duvar resimleri, mimari, gravür ve kitap süslemeleri olmak üzere bir çok alanda kullanılmaya başlandı. Üzerinde olumlu uyaşımara varılmayan, belirlenmiş, saptanmış bir biçimi olmayan bu biçem, ayrışık biçimleri birleştirmesi ve "düzenlemenin doğal koşullarının reddi"² ile tanınıyordu. Doğal fiziksel bütünlükler parçalara ayrılıyor ve parçalar sanatçının zevkine göre yeniden düzenleniyordu. Yeni gelişmeler, kimi sanatçılarda sanatsal ve felsefi bir bilinç değişimine neden oldu. Alman satir yazarı Johann Fischart (1545-1591) çarpıtılmış, fantastik ve groteskin yalnızca birbirlerine değil, aynı zamanda yeraltı dünyasına da ait olduklarını ileri sürdü.¹

¹ W. Kayser, ön.ver., s.22.

² George Santayana, The Works of George Santayana, Cilt II, The Sense of Beauty, Being the Outlines of Aesthetic Theory, der.: William G. Holzberger ve Herman J. Saatkamp, Jr. (Cambridge: The IMT Press, 1992), s. 152.

¹ "Johann Fischart, kaynak belirtilmemiş", W. Kayser, ön.ver., s. 187.

XVI. yüzyılda grotesk sözcüğü, antik Roma kalıntılarındaki duvar tasarımlarını olduğu kadar, yeni yapılan taklitlerini de içerecek biçimde genişleyerek, ilk semantik değişimini gerçekleştiriyordu. XVI. yüzyıldan sonra grotesk süslemecilik, İtalya'dan başka Avrupa ülkelerinde de görülmeye başladı.

Grotesk, bulaşıcıydı. Keşfedilmesinden onlarca yıl sonra, bu tür süslemenin belli bir yerde ortaya çıkması, genellikle Rönesans'ın geldiğinin ilk göstergesi oldu. Floransa ve Roma, Avrupa'nın sarayları ve büyük evlerini (Escorial, Fontainebleau, Doge Sarayı) süslemeleri için, bu yeni biçimde ustalaşmış çok sayıda sanatçı ihraç etti.²

Groteskin semantik gelişiminde bir sonraki adım, sözcüğün süsleme sanatından farklı alanlarda açıklayıcı, tanımlayıcı bir terim olarak kullanılmaya başlanmasıyla atıldı. Arthur Clayborough, yeni kullanımın iki şekilde ortaya çıktığını belirtiyor: Sözcük bir yandan doğal nesnelere tanımlamak için kullanılırken, öte yandan diğer sanat türlerine, özellikle yazına uygulanmıştır.³

Sanat alanında “doğal olmayan”a, şaşırtıcı olana, alışılmadık olana atıfta bulunduğu için, tanımı gereği ilk bakışta doğal olgulara uygulanması olanaksız görüldü.

² G. G. Harpham, ön.ver., s. 43.

³ Arthur Clayborough, The Grotesque in English Literature, Oxford: Oxford University Press, 1965 s.3.

Hatta Thomas Browne, düz bir mantıkla “doğada grotesklikler yoktur”¹ diyerek, groteskin doğal olgular için kullanımını doğru bulmadığını belirtti. İngiltere’de, fiziksel olarak hoş gitmeyi belirtmek için de kullanılan grotesk sözcüğü, doğal olmayan bir manzarayı tanımlamak görevini de üstleniyordu. Sözcüğün yeni kullanımlarında olumsuz bir çağrışım ya çok azdı ya da hiç yoktu.

XVII. yüzyılda yazılan Fransızca sözlükler, grotesk sözcüğünün özellikle sıfat olarak geniş bir kullanım alanı bulduğunu gösteriyor: grotesk kız, grotesk görünüm vb. Bu yüzyıldan başlayarak, mecazi olarak “aşırı”, “tuhaf”, “budalaca” olanın yanında “alay etme”, “gülünç” ve hatta “burlesk” sözcüklerine karşılık olarak da kullanıldı. Burada ilk kez olumsuz vurgunun dışında, hafif bir gülümseme de ortaya çıkmış oldu.

Groteskin olumsuz bir anlamı olmadan, daha çok tanımlayıcı olarak kullanıldığı alan, geleneksel olarak ilişkili olduğu süsleme sanatının dışındaki sanatlar olmuştur. Grotesk sözcüğünün gelişiminde en önemli değişiklik, onaltıncı yüzyılda Fransa’da gerçekleşti. Rabelais, Gargantua (1534) adlı eserinde sözcüğü sıfat olarak, bedenin bazı bölümleriyle bağlantılı kullandı. Montaigne ise, Denemeler (Essais, 1580) kitabında “Dostluk Üzerine” yazısında, süsleme sanatından ödünç aldığı sözcüğü, yazın alanına aktararak, kendi denemelerini, “çok farklı parçaları, kesin bir biçim olmaksızın bir araya

¹ “Religio Medici, I. s. 15 (bkz. ekler), 1643” Arthur Clayborough, ön.ver., s. 3.

• A. Clayborough, ön.ver., s. 2-18’de Fransa, İngiltere ve Almanya’da, grotesk sözcüğünün ad ve sıfat olarak geçirdiği anlam değişiklikleriyle ilgili oldukça ayrıntılı bir bölüm bulunmaktadır. Bu bölümde, Rönesans’tan başlayarak adı geçen ülkelerde basılan sözlüklerdeki karşılıkları tek tek, örneklerle birlikte gösterilmektedir.

getiren, düzen ve oranı şansa bırakan, grotesk ve acayip bedenler (*corps monstrueux*)”¹ olarak tanımladı. Montaigne'nin kullanımı, grotesk terimini güzel sanatlar alanından yazına aktarmaya başladığı için dikkat çekicidir.² Ancak Montaigne, bu tanımlamayı yaparken, yazılarının dilde ya da imgelemde başkaldıran, rahatsız eden, şok eden Ortaçağ resimlerinde olduğu gibi günaha teşvik eden bir yanı olduğunu kast etmekten çok, bu resimlerdeki yapıya ya da biçime ilişkin bir benzerlikten söz etmektedir. Neil Rhodes, söz konusu biçimin, “rahatsız edici olma ve şok etme gücünden yoksun” bulunduğunu, oysa bunların “yazınsal groteskin önemli özellikleri”³ olduğunu söyler.

Fransa’da sözcük, aynı zamanda bir başka sanat alanı için de kullanılmaya başlandı. Özellikle Jacques Callot’nun (1592-1635) çizimleri “grotesk” olarak nitelendirildi. Callot, bir süsleme ressamı ya da sanatçısı değil; İspanyol ressam Francisco Goya’nın işlerine benzer çalışmaları olan, figürlerinde fiziksel gerçekliği bozarak etki yaratan bir karikatür sanatçısıdır. W. Kayser, J. Callot ve F.Goya’nın yapıtlarının hem komik, hem de fantastik grotesk olarak adlandırılacaklarını, her iki sanatçının da savaşın yarattığı dehşet ve toplumsal satiri ele almaktan hoşlandıklarını belirtmiştir.¹

¹ Aktaran: G. G. Harpham, *ön.ver.*, s. 73, A. Clayborough, *ön.ver.*, s. 5.

² W. Kayser, *ön.ver.*, s. 24.

³ Neil Rhodes, *Elizabethan Grotesque*, (London, Boston: Routledge&Kegan Paul, 1980), s. 8-9.

¹ W. Kayser, *ön.ver.*, s. 173.

XVIII. yüzyılda Fransız yazar Denis Diderot, Commedia dell'Arte'yi "mükemmel fars" olarak tanımlayarak, "özgün bir eğlence önerdiğini ve karakterlerin Callot'nun groteskleri gibi olduğunu"² söyledi. Karikatür ile Commedia dell'Arte arasında bu tür bir bağlantı kurulması da kavramın anlamının genişlemesine yol açan bir gelişme oldu. Güllünç sanata atıfta bulunulduğunda, sözcük tamamen tanımlayıcı nitelik kazanmaktadır. Aynı dönemde İngiltere'de de karikatür sanatı grotesk olarak nitelendiriliyordu. Groteskin, karikatür ve Commedia dell'Arte'de olduğu gibi, farsın ya da burleskin de doğasında olduğu kabul ediliyordu. Kimi zaman groteskle karıştırılan burlesk, görsel sanatlardan karikatürün yazınsal eşdeğeri olarak görüldü. Alay etme amacıyla groteski kullanan burlesk, klasik dönem yazarlarına, fantezi için toplumsal olarak kabul edilebilir bir çıkış yolu sağladı. Yine de, aynı karikatür gibi, burlesk de düşük bir sanat biçimi olarak algılandı.³

XVIII. yüzyılda, groteski sıfat olarak gotik mimari için kullananlar da vardı. Olumsuz çağrışımlarından kurtulmaya başlayan sözcük, bu dönemde seçkin bir beğeni düzeyini gösteren bir süsleme biçimini tanımlamak için de kullanıldı.* İngiltere'de grotesk, "doğal olmayan" ya da "anormal olan" anlamında kullanılmıştı; bir teknik terim olarak, duygusal bir rengi yoktu; beğenme ya da beğenmemeyi ifade edebilirdi. Ancak süsleme ve karikatür dışında bir alan için kullanıldığında, onaylamamaya işaret

² (Yazar, kaynak belirtmiyor.) A. Clayborough, ön.ver., s. 10.

³ W. Kayser, ön.ver., s. 173; A. Clayborough, ön.ver., s. 9

* Özellikle ön-romantik olarak bilinen, İngiliz gotik romanı yazarlarından Horace Walpole, yapıtlarında groteski mimari unsur olarak, olumlu anlamda kullanmıştır.

ederdi. “Grotesk tasarım”, hakikatin önemli olduğu yerde, hele dini bir hakikat söz konusuysa, hakikatin saptırılması olarak algılandı ve lanetlendi.

Grotesk sözcüğü, İngiltere’de Akıl Çağı’nda, aşırılık, fantezi, bireysel haz ve *düzenlemenin doğal koşullarının reddi* gibi dönemin grotesk anlayışının karakteristik özellikleri, alay etme ve onaylamamanın nesnesi haline geldiğinde daha yoğun olarak kullanılmaya başladı. Bir sonraki aşamada, isim ve sıfat olarak belirli bir tarzı ifade ettiğinde, bağlamı onaylanmasa da, olumsuz görülmedi. Hatta, doğal olmayan ve fantastik, kendilerine ayrılan yerde kaldıkları sürece, lanetlenmemeli tam tersine önerilmeli idi. Genelde bir süsleme biçimi olarak kabul gören groteski kullanan ressamların mükemmelliği, Shaftesbury’e göre, onların mümkün olduğu ölçüde doğayı reddetmesinde yatar.¹ Karikatür sanatının öncü isimlerinden İngiliz ressam ve oyma baskı ustası William Hogarth (1697-1764), karikatürden “yüce olanla grotesk arasına yerleştirilebilecek, ara konu türleri” diye söz ederken, grotesk sanatla gerçek yaşam arasında, o güne kadar algılanandan daha olumlu bir bağlantı kurmuştur. Hogarth’a göre, yüce bir yaklaşımla ele alınacak yüce konular varsa, karikatür gibi grotesk bir biçimde ele alınacak grotesk konular da vardır.² XVIII. yüzyılda, groteskin gerçek yaşamla ilişkisi ve estetik bir kategori olup olmadığı tartışılmaya başlandı. Böylece başlangıçta belli bir süsleme yöntemini anlatmak için kullanılan bir teknik terim olan grotesk sözcüğü, birkaç yüzyıl içinde belirli bir yaratıcı tavra, içeriğe ve yapıya işaret eden estetik bir kategoriye ve izleyicide özel bir etki yaratan “anamlı” bir sözcüğe

¹ “Shaftesbury, *Characters*, 1737, III, 6” aktaran: W. Kayser, *ön.ver.*, s. 193.

² A. Clayborough, *ön. ver.*, s. 12.

dönüşmeye başladı. Groteskin bir estetik kategori olup olmadığı konusunda yapılan ilk tartışmaların merkezinde karikatür vardı.

Çarpık ve dikkat çekici bir biçimde çirkin bir gerçekliği taklit eden, ele aldığı konu ya da malzemede zaten var olan oransızlıkları abartan karikatür, gerçekten yaratıcı bir sanat biçimiyse, estetiğin şimdiye dek kabul edilen temeli –sanatın, güzel doğanın ya da onun idealleştirilmesinin taklidi olarak algılanması ilkesi- tehlikeye giriyordu.¹

Çünkü karikatür, bilinen estetik kurallarını ters yüz ediyor, daha önce sanatın konusu olmayan ya da sanatın ele alamayacağı düşünülen konuları çarpıcı bir biçimde göstermekten kaçınmıyordu.

XVIII. yüzyılda, karikatür konusunda yazarlardan biri olan Christoph Martin Wieland gerçek karikatür, abartılı karikatür ve tamamen fantastik ya da grotesk karikatür olmak üzere üç farklı karikatür türünden söz edilebileceğini söyler. Wieland'a göre groteskin özü gerçeklikten büsbütün kopmakta yatmaktadır; bu anlamda grotesk taklit değildir, vahşi bir imgelemin ürünüdür. Wieland, groteski nerdeyse Rönesans'ta tanımlandığı gibi *ressamların rüyası* olarak görmektedir. “Doğaüstü” ve “saçma” olan grotesk, bizim tanıdığımız, bildiğimiz dünyada hüküm süren yasalara uyum

¹ W. Kayser, ön.ver., s.30.

sağlayamamakta, bu yasalarla çelişmektedir.¹ Sonuçta Wieland karşı çıkmasına rağmen, groteski bir estetik olgu olarak kabul ediyor, psikolojik etkilerini de göz ardı etmiyordu. Öte yandan groteskin gerçeklikten tamamen uzak olduğunu vurgulaması, yüzyıllardır sanat tartışmalarının önemli bir unsuru olan taklitle ilgisinin olmadığını söylemesi de, grotesk sözcüğünün yeniden değerlendirilmesine ya da tartışılmasına yol açıyordu.

XVIII. yüzyıl estetikçilerince çok tartışılan bir konu olan groteskin karikatür ve burleskle bağlantısı, Wolfgang Kayser'e göre, groteskin korkutucu ya da uğursuz niteliklerinin bastırılmasına, tuhaf ve gülünç olanın üzerine aşırı vurgu yapılmasına ve böylece sözcüğün özünün yitirilmesine neden oldu.² Yine de, özel bir resimleme türünün özgün teknik anlamı olmasının yanı sıra, groteskin kötileyici imaları, XIX. yüzyılda, hatta XX. yüzyılda bile kullanıldı.

Yazın alanında groteskle ilgili bilimsel çalışmalar Almanya'da başlamıştır. Sözcük, Almanya'da ilk kez on yedinci yüzyılın başında süsleme sanatında, İtalyanca ve çoğul olarak kullanılmıştı. On sekizinci yüzyılın ikinci yarısında, o dönemde Almanya'da ciddi olanlar da dahil olmak üzere bütün gösterilerde yer alan Arlekino karakteri çevresinde yazınsal bir tartışma başladı. Gottshed ve onun gibi klasik sayılabilecek yazarlar, bu karakterin sahneden uzaklaştırılması gerektiğini öne sürdüler. Buna karşılık, Justus Möser 1761 yılında Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-

¹ "(Wieland, kaynak belirtilmiyor)", aktaran: W. Kayser, ön.ver., s. 30-31.

² W. Kayser, ön.ver., s. 27.

Komischen* (Arlekino ya da Komik-Groteskin Savunulması) başlıklı kısa bir deneme yazarak, Arlekino'nun kendi ağzından bu karakterin savunmasını yapmıştır. Ancak hem bu denemede hem de ilk grotesk tarihçisi olarak kabul edilen¹ Carl Friedrich Flögel'in Geschichte des Grotesk-Komischen (1788, Komik-Groteskin Tarihi) başlıklı çalışmasında grotesk, komiğin bir alt türü olarak incelenmiştir. Justus Möser'in çalışması, sözcüğü klasiklere karşı savunmanın yanında, groteskin bir estetik kategori olarak kabul edildiği ilk çalışmalardan biridir. Flögel de, groteski komiğin bir türü olarak ele alırken kavramın anlamını genişletmiş; ancak, net bir tanım ya da açıklama getirmemiştir:

İnsanın grotesk-komik ya da karikatüre ilgisi, komiğin herhangi bir dalına olan ilgisi kadar eski, hatta hepsinden daha eskidir. İnsan yüksek-komiği keşfetmeye ya da ondan keyif almaya yetecek denli uygarlaşınca kadar, abartıdan ve düşük-komikten zevk alma çoktan başlamıştı; çünkü düşük-komikten zevk alma, beğenileri incelmemiş insanın kaba tavırlarına uygundur ve kesinlikle bu tavırlardan kaynaklanır.²

Flögel'in açıklaması, groteskin bir olgu olarak Rönesans öncesinde de bulunduğunu gösteriyor olmasına karşın, adını borçlu olduğu süsleme sanatındaki işlevine yönelik önemli bir ayrıntının gözden kaçırılmış olduğu görülür. Grotesk süsleme

* 1766 yılında "Harlequin: or a Defence of Grotesque Comic Performances" adıyla İngilizce'ye çevrildi.

¹ Dieter Meindl, American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque, (Columbia: University of Missouri Press, 1996), s. 13.

² "Flögel, K. 1914 (1788) Geschichte des Grotesk-Komischen. Ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit. München" aktaran: Ingemar Haag, "The Modern Grotesque- The Mystery of Body and Language", Interlitteraria 2, The Language of the Grotesque, (Tartu: Tartu University Press, 1997), s.40

yalnızca “tuhafliklar dünyasının yansılanmasından ibaret değildir. Aynı zamanda, bir tasarımın uylaşımsal marjinal konumunun daha merkezi bir konumla yer değiştirmesine de işaret eder.”¹ Bu nedenle grotesk sözcüğünü adını aldığı süsleme sanatının kimi önemli özelliklerini hiç yokmuş gibi varsayarak, yalnızca komikle bağlantılı ya da komığın bir türü olarak ele almak da sözcüğün anlamının indirgenmesi olarak düşünülebilir. Üstelik bu “yer değiştirme” ya da “yerinden etme” özelliği, groteskin daha sonraki yüzyıllarda en önemli yanlarından biri haline gelecektir. Ayrıca, grotesk yalnızca düşük-komik alanında yer alan bir unsur, tür ya da ifade biçimi olarak algılandığı sürece son derece zararsızdı. Yerleşik olan, bilinen, görece sabit ve hüküm süren türlerin içine sızarak, onları dönüşüme, değişime uğrattınca tehlikeli olarak algılanmaya başladı.

Sturm und Drang ve Romantizm dönemi genel olarak grotesk süslemeyi tartışan çalışmaların yoğunlukta olduğu bir dönem oldu. Bu dönemde de sanat tarihçi Fiorillo, groteskin geleneksel algılanışını, merkezdeki bir resmi çevreleyen süsleme biçimi olmasını sorguladı. Fiorillo, ısrarla groteskin boş bir uzamın mekanik olarak doldurulması değil, imgelemin özgür oyunu olduğunu söyledi.²

Giderek yalnızca bir süsleme biçimini tanımlamaktan kurtulan, bir olgu olarak anlam sınırlarını genişletmeye başlayan grotesk, yalnızca “doğadışı” ya da “gülünç” olarak algılanmaktan da uzaklaştı. Özellikle yazın alanında olumsuz bir çağrışımı

¹ Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*. İngilizceye çeviren: Helene Iswolsky, (Cambridge, Massachusetts, Londra: The M.I.T. Press, 1968), s. 32.

² “J.D. Fiorillo, Über die Groteske, 1791”, aktaran: I. Haag, *ön.ver.*, s.43.

olmadan, sıra dışı ve fantastik olarak kabullenilmesiyle, ciddi yazında bulunması arzulanan özellikler olarak görülmeye başlandı. Edgar Allan Poe'nun 1840'da yazdığı Tales of the Grotesque and Arabesque (Grotesk ve Arabesk Öyküler) kitabının başlığından da anlaşılacağı gibi tanımlayıcı olarak kullanıldı. Teknik bir terim olmanın ötesinde, isim ve sıfat olarak, gündelik hayata ya da sıradan deneyime benzemeyene işaret ediyordu. Sözcüğün yeni anlamı, yalnızca 'tuhaf' duygusunun değil, aynı zamanda 'tuhafın sürekliliği'nin, doğal düzeni reddiyle ayırdedilen¹ bir sanat biçimiyle ilişkisinden türedi. "Grotesk süsleme, doğal dünyaya yeknesak bir karşıtlıkla bağlı oluşuyla, gerçekliğin antitezi sayılıyordu."² Anlamı ve kullanım alanı genişledikçe, yaşamda ya da sanatta kabul edilen normlarla uyuşmayan, benzeşmeyen ne varsa grotesk olarak nitelendirilmeye başlandı.³

XIX. yüzyıl düşünür ve yazarlarından Walter Scott, John Ruskin, J. A. Symonds ve Baudelaire groteski farklı biçimlerde algılasalar da, mit ve grotesk arasında bağlantı kurdular. Ancak XIX. yüzyıl mitografisi o kadar kaba ve ilkel bir durumdaydı ki, "miti groteske bağlı görenler aslında cüceleri, kentorları, gulyabanileri; halk masalları, efsane ve mitlerin inanılmaz varlıklarını, at biçimli su perilerini ve hava perilerini"¹ temel aldılar. Özellikle W. Scott ve J. Ruskin, groteskin bir gerçekliğe işaret ettiği görüşüne karşı çıktılar. J. Ruskin doğada grotesk unsur olduğu görüşüne katılmazken, groteski

¹ A. Clayborough, ön.ver., s. 12.

² John Ruskin, Stones of Venice, I (Leipzig:Bernard Tauchnitz, 1906), s. 54.

³ A. Clayborough, ön.ver., s. 16.

¹ Mitle grotesk arasındaki ilişki konusunda yararlanılan kaynaklar;G. G. Harpham, ön.ver., 69-70; "W. Scott, "The Novels of Ernest Theodore Hoffmann"Foreign Review (1827), s. 32", aktaran: A. Clayborough, ön.ver., 13; J. Ruskin, ön.ver., s. 52-67.

tamamen sanatsal bir olgu olarak kabul etti; groteski, “ciddi bir zihnin terörle oyunu”² olarak gören Ruskin, bu durumu sanatçının iç yaşantısı ile ilişkilendirerek, sadece Dante ve Spenser gibi dahilerin groteski yerli yerinde kullanabileceklerini savundu. J. Ruskin gülünç ve dehşetli grotesk olarak ayırım yapılmasına karşı çıkararak, grotesk sanat yapıtlarının hem gülünç hem de dehşetli olanı barındırması gerektiğini savundu:

(...) grotesk hemen her durumda biri gülünç diğeri dehşetli iki unsurdan oluşuyor. Öyle ki, bunlardan biri ya da öteki, diğeri üstün geldiğinde grotesk farklı isimler alıyor: hoşgörülü grotesk ve dehşetli grotesk, ancak mantıklı olarak groteski bu iki farklı isim altında değerlendiremeyiz. Çünkü bu iki unsurun belli ölçüde bir arada bulunmadığı örnek bulmakta zorlanırsınız. Dehşetli olanla gölgelenmemiş tamamen oyunsu grotesk ya da şakayı bütünüyle dışında bırakan dehşetli groteskle pek nadir karşılaşırız.³

Grotesk olanın ortaya çıkmasında, korkutucu ve gülünç olanın, farklı ölçülerde de olsa, bir arada bulunması gerekiyor. Ruskin’in bu ayırımı, daha sonra görüleceği gibi, XX. yüzyıl araştırmacılarına temel kaynak olan W. Kayser ve M. Bakhtin’in, iki uçtan birini ön plana çıkartarak yaptıkları çalışmalarda da belirgindir.

J. Ruskin’den önce, Alman romantik kuramcı Friedrich Schlegel de groteskte oyunsu olanın önemine değinerek, groteskin biçim ve içerik arasındaki çatışmadan,

² J. Ruskin, ön.ver., s. 65.

³ J.Ruskin, ön.ver., s. 151.

ayrışık unsurların sabitlenmeyen karışımından, hem gülünç hem de korkutucu olan paradoksal bir patlama gücünden oluştuğunu söylemişti.¹ Schlegel'in açıklamasında kullandığı “biçim ve içerik arasındaki çatışma” ifadesi, yazınsal groteskin sınırlarını genişlettiği için dikkat çekicidir.

Grotesk, Romantiklerce kullanımında, kelimenin en geniş anlamında gotikle ilişkisi nedeniyle özel bir anlam kazandı; “doğadışı”, “bozulmuş biçim”, “çarpıtılmış figür” karşılıklarının yanında, “korkunç” ve “dehşetli”^{*} anlamında da kullanıldı. Edgar Allan Poe da, özellikle “Morg Sokağı Cinayeti”² (1841, The Murders in the Rue Morge) adlı öyküsünde groteskin korkutucu yanına vurgu yaptı.*

Groteski ayrıntılı olarak tanımlayan ve sınıflandırmaya çalışan J. Ruskin'den sonra gelen İngiliz yazarlar, onun tersine yaşamda grotesk unsur bulunduğunu kabullenmeye hazırды. Walter Bagehot, grotesk nesnelere gerçekliğini ancak şiirin içinde oldukları zaman kabul ederken, G.K. Chesterton grotesk gerçeğin nesnelliğini doğruladı ve üstelik ona ‘devrimci’ bir nitelik yükledi. Sanatta grotesk unsurun, aynı doğada olduğu gibi, klasik sanatın standartlarına aldırılmayan, kendi biçimini alarak kendine özgü bir yol izleyen bir enerji olduğunu savundu.¹

¹ “Friedrich Schlegel, Athenaum, bölüm 75, 305, 389”, aktaran: W. Kayser, ön.ver., s. 53.

• “Korkunç” sözcüğü ‘fearful’a, “dehşetli” sözcüğü ‘terrible’a karşılık olarak kullanıldı.

² Edgar Allan Poe, Morg Sokağı Cinayeti, çeviren: Memet Fuat, Dördüncü baskı, (İstanbul: Varlık Yayınları, 1962), s. 43.

* Türkçe’ye çeviri yapılırken, “grotesk” sözcüğü “tuhafliklar” olarak çevrilmiştir.

¹ A. Clayborough, ön.ver., s. 15.

Aynı yüzyılda Fransız yazınında grotesk, önemli bir değişiklik geçirerek devrimci bir anlam kazandı. Hem sosyal yaşantının, hem de yazın hayatının sıkıştıran, boğan uyuşmalarını yıkmakla ve sanatsal özgürlükle bağlantısı kuruldu. Hem gerçek hayatta, hem de sanatsal bir biçim olarak sıklıkla kullanıldı. Groteskin fantastikle değil, gerçeklikle bağlantılı olduğunu savunan Victor Hugo (1802-1885), sadece bir sanatsal mod ya da kategori olmadığını, doğada ve bizi çevreleyen dünyada da var olduğunu ileri sürdü. Cromwell (1827, Cromwell) oyununa yazdığı önsözde, yüce ile grotesk arasındaki karşıtıktan söz eder. Groteskin yalnızca bir karşıtlık kaynağı değil, olmazsa yüce ve güzelin eksik kalacağı zorunlu bir tamamlayıcı olduğunu belirtir. Hugo, sözcüğün içeriğini dünyada, doğada ve insanda, yüzyıllardır Hıristiyan felsefesi bağlamında güzel, iyi, yüce ve ciddi olarak kabul gören ne varsa, onun karşısında olan her şeyi içine alacak kadar genişletir. Ancak malzemenin değil de ele alış biçiminin önemli olduğu sanatta, grotesk bir nesnenin estetik olarak yüce olabileceğini de belirtir. Bu dönemde Fransa’da geliştirilen kuramların temelinde, sanatta groteskin nesnel bir gerçekliğe işaret ettiği inancı yatıyordu.² Hugo’nun tanımlamasında, sözcüğün bir tür karşı dünyayı temsil eden şeyleri ya da Hıristiyan felsefesinin güzel, iyi, yüce ve ciddi kabul ettiklerine karşı olan, zıt olan ne varsa onu içerecek biçimde genişletilmesi, groteskin ortaya çıktığı dönemde geçerli kurallarla karşıtlık içinde bulunduğunu göstermesi, grotesk açısından önemli bir gelişimdir. Bir geç Roma süsleme biçimini tanımlayan teknik bir terim olarak kullanılmaya başlandığı Rönesans’tan sonra geçirdiği

² A. Clayborough, ön.ver., s. 45-49; Sevda Şener, Düünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, (İstanbul: Adam Yayınları, 1982), s. 109-133.

değişimlerle XIX. yüzyılda, yaşamda ya da sanatta kabul edilen normlarla bağdaşmayan ne varsa, hepsini anlatan bir sözcük haline geldi.¹ Bütün ülkelerde sıradan gündelik kullanımında, kastedilmemiş gülünç ya da acayip olanla ilişkili olarak olumsuz bir sözcük olarak kullanıldı; eleştirel alanda ise, uyuşumsuz kalıplardan farklı olan her tür sanat biçimine karşılık geldi. Sonuçta her iki durumda da, gerçek ya da normal olana aykırı düşeni anlatmaya yaradı.

Bu konuda, XX. yüzyıl araştırmacılarının temel aldığı iki önemli çalışma Wolfgang Kayser ve Mikhail Bakhtin'in çalışmalarıdır. Kayser, groteskin Rönesans ile romantizm arasında yalın ve güçsüz olduğunu, romantizm ve modernizmin, kavramı derinleştirerek ve tuhaflaştırarak güçlendirdiklerini savundu. Özellikle Alman romantikleri üzerinde yoğunlaşarak yaptığı çalışmada groteskin korkutucu yanına dikkat çekti. Kayser'e göre, grotesk "yabancılaşmış" dünyadır. Buradaki "yabancılaşmış" sözcüğü, yalnızca bilinen, tanıdığımız dünyadan farklı olan anlamını taşımaz. Bu dünyanın grotesk olabilmesi için birdenbire değişen, yabancılaşan kendi dünyamız, başka bir deyişle, tanıdık bir dünya olması gerekir.* Eğer sunulan dünya her anlamda yabancı bir dünya ise, o zaman grotesk değil, fantastik bir dünyaya girilmiş olunur. Kayser'e göre, grotesk dünya aynı zamanda "içyüzü öğrenilemeyen, açıklanamayanın alanı"¹dır. Böyle bir dünyada, komedinin işlevi yok denecek kadar

¹ A. Clayborough, ön.ver., s. 16.

* Kayser, groteski bu şekilde tanımlarken, Freud'un tekinsizlik (unheimlich) kavramı için geliştirdiği teorik yaklaşımdan faydalanmaktadır. Bu kavram, bölümün sonunda açıklanacaktır.

¹ W. Kayser, ön.ver., s. 37.

azdır. “Grotesk karikatüre yaklaştığında ortaya çıkan gülme ise, acı, sahte ve son olarak şeytansı bir gülmedir.”² Kayser için, grotesk ya da konvansiyonel (yerleşik ya da kabul edilen) mantık biçiminin bozulması, ölüm korkusundan çok, “yaşama korkusu”³ uyandırır. Bu ani değişikliğin sorumlusu ise anlaşılabilir ve açıklanamaz olarak kalır. “Kayser, bu biçim bozulmasını, yerleşik mantığın amacı ya da değerlerini sorgulamayla ilişkilendirmez. Bunun yerine, kötücül güçlere bağlar.”⁴ Yabancılaşmayı sağlayan güçlerin kimliği meçhuldür. Bu güçleri adlandırabildiğimiz anda, grotesk büyük ölçüde etkisini yitirir, hatta ortadan kaybolur. Herhangi bir şeyi ya da durumu aklın soğukkanlı bakışıyla ya da yorumlayarak ele alma olasılığı varsa, karşılaşılan durum ya da biçim grotesk değil demektir. İnsanın kozmosla ilişkisinin karmaşıklığı, eskiden bir parçası olduğu doğadan farklılaşması, evrenin işleyişini mantığıyla kavrayamayışı, kukla yapıcı Tanrı’nın keyfi olarak yönlendirdiği kozmosun, “absürd” olarak kabul edilmesine neden olmuştur. İnsanın içsel mücadeleleri; vahşi ve erotik güduları, akıldışı öğeleri, şeytani güçlerin görünmesi haline geldi. Her durumda, insanın kendinde ve çevresinde kabul etmekte zorlandığı ne varsa, bir “öteki”ne yüklenerek yansındı. Kayser, bu anlamda groteskin “hayaletimsi O’nun objektivasyonu” olduğundan söz eder.⁵ Bu açıklamayla İblis’e, kötücül olana, günaha ilişkin ne varsa, grotesk sözcüğünün kapsamına alınmıştır. Sonuç olarak, Kayser için grotesk, yaşamın saçmalığını ve akıl dışılığını, insanın kendini

² W. Kayser, ön.ver., s.187.

³ W. Kayser, ön.ver., s. 185.

⁴ Sylvie Debevec Henning, “La Forme In-Formante: A Reconsideration of Grotesque”, Mosaic, XIV-4, (1981), s. 112.

⁵ W. Kayser, ön.ver., s. 185. Burada “objektivasyon” sözcüğü, ontolojik estetikte kullanıldığı biçimiyle, “var olmayan bir şeyin ortaya konması” anlamında kullanılmaktadır. İsmail Tunalı, Estetik, Beşinci basım, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998), s. 53.

fizik dünyada yönlendirememesini ifade eder. Ona göre, insanın kaderle mücadelesinde, başarıları kadar, zevkleri ve acıları da önemsizdir.

Groteski ele aldığı çalışmasını Rabelais ve Rönesans karnavalları üzerine yapan Bakhtin ise kavramı, insan bedeninin göstergeleri olarak inşa etti. Bakhtin'e göre, üzerinde özellikle dini kurallarla baskı kurulan bedenün dünyaya açılan ya da uzanan parçaları –ağız, burun, cinsel organlar, göğüsler, göbek deliği– sınırlanmışlıklarını aşmak isterler. Bunun için çeşitli sınırlar ve salgılarla dünyaya ulaşmaya çalışırlar. Kapalı, tamamlanmış bir birim olmayan grotesk beden, dünyanın geri kalanından da ayrılmamıştır. Bakhtin'in grotesk kuramının altında yatan, "bir bütün olarak hayat" düşüncesidir.¹ Ona göre, groteskin kaynağı, halkın yaşama dönük mizah anlayışının baskıdan kurtularak özgürce ortaya çıktığı halk festivalleri ve onların uzantısı olan karnavallardır. "Grotesk, 'resmi' dünya görüşünün şiarlarını tahtından indiren ve onun yerine yenilenme ve bereketi temsil eden, hatta korkuyu defeden karnaval ruhunu getiren halkın muzaffer gülüşüdür."² Özetlemek gerekirse, Bakhtin'in grotesk gerçekçilik olarak tanımladığı bu durumun temel ilkesi yüce, tinsel, ideal, soyut ne varsa, hepsinin alçaltılması, aşağılanması, maddi düzleme, ayrılmaz bütünlükleri içinde beden ve dünya sahasına transfer edilmesidir. Bakhtin'in grotesk gerçekçiliğinin, yazın dünyasının, Kilise ve Soyluluk gibi toplumun daha okumuş-yazmış kesimleri uğruna

¹ Mikhaıl Bakhtin, Rabelais and His World, İngilizceye çeviren: Helene Iswolsky, (Cambridge, Massachusetts, London: The M.I.T. Press, 1968)

² M. Bakhtin, ön.ver., s. 91.

aşağıladığı ve parodisini yaptığı geniş yığınlardan oluşan izleyiciyi hedef aldığını da söyleyebiliriz.

W. Kayser'in ve M. Bakhtin'in çalışmaları dikkatle tartışılmış, inandırıcı bir biçimde kurulmuş, bakış açılarına bağlı olarak tutarlı bilgiler sunan çalışmalardır. Kimi temel noktalarda farklı düşünceler ileri sürseler de, bunun ele aldıkları, inceledikleri dönem ve kıstaslarıyla bağlantılı olduğunu ve bu iki çalışmanın karşıt iki görüşten çok, birbirini tamamlayan çalışmalar olduğunu söyleyebiliriz. Her iki yazar da, groteski sıradan olanın dışında, doğal olana karşı olarak tanımlasalar da, tam da bu noktada yöntemli bir açıklama getiremezler. Her ikisi de uçta duran bir dünyadan söz ederler. Bu dünya Kayser'e göre "yabancılaşmış" bir dünya iken, Bakhtin'e göre "karnavallaşmış" dünyadır. Ancak Alman araştırmacı, Kayser bakış açısını özellikle akıl hastanesi, tiyatro sahnesi ve rüyayla sınırlandırırken, Rus araştırmacı Bakhtin, sınırlarını karnavala özgü tuhaflıklarla belirler. Bu konuda araştırma yapanlardan biri olan Ewa Kuryluk, her iki araştırmacının da görüşlerini kabul ederken, grotesk tanımına şunları da ekleme gereksinimi duyar. Ona göre, grotesk dünya aynı zamanda,

Erkeklerce kontrol edilen dünyada kadınlığın karşı-dünyası;
yetişkinlerce yönetilen dünyayla çelişen çocukluğun karşı-dünyası;
Ortodoks ve yasal, onaylanmış ve yerleşmiş olanın evreninden farklı olarak kabul edilmiş doktrinlere aykırı, uydurulmuş, yasaklanmış, gizlenmiş olanın karşı-dünyası; İsa, cennet, Hıristiyanlık ve yargılama dünyasından farklı olarak lanetlemenin, paganlığın, cehennem ve şeytanın karşı-erdem, ruh ve sonsuz yaşam kozmosundan ayrılmış

ölüm, beden ve günahın karşı-dünyası; yükselen ve sağa giden saflığın ve ışığın dünyasından uzakta, aşağı ve sola giden bozulma ve karanlığın karşı-dünyası; barış, düzen ve birlikteliğin dünyasına karşı çözümlenin, savaşın ve dini kitaplardan çıkartılan uydurulmuş sözlerin karşı-dünyası”¹dir.

Özetle, grotesk bir sözcük olarak ilk kez kullanıldığı ve saf bir fantezi örneği olarak görüldüğü Rönesans'ta, *ressamların rüyaları* olarak adlandırılan süslemelerle başlayan tarihi boyunca, “gerçeklik” ve “doğa” gibi tarihsel süreklilik taşımayan kavramlarla karşılaştırılarak olumlu ya da olumsuz olarak nitelendirildi. Yüzyıllar sonra, gerçeklikle farklı bir ilişki kurduğu kabul edildi. XVIII. ve XIX. yüzyıllarda, J. Callot, W. Hogarth, Daumier, F. Goya, G. Cruickshank gibi bir çoğu fantastik sanatla bağdaştırılamayacak sanatçıların tartışılmasında, özellikle karikatür sanatında kullanıldı. Bir zamanlar gerçeğin karşıtı olarak görülürken, son dönemlerde yapılan çalışmalarda araştırmacıların gerçek ve groteski birbirinden ayırmak şöyle dursun, aralarında bir özdeşleştirmeye gittikleri görüldü. XX. yüzyılın başında grotesk, korunaksız bir gerçekliğe işaret etmeye başladı. Thomas Mann “Meditations of a Nonpolitical Man” (1918, Siyasi Olmayan Bir Adamın Gözlemleri) adlı denemesinde, groteski “yapay, yanlış, uyumsuz ve gerçekliğe aykırı bir şey değil, gerçekten daha hakiki, uç noktada gerçek bir şey”² olarak yorumladı. Aynı şekilde XIX. yüzyılın başlarında groteskin

¹ Ewa Kuryluk, ön.ver., s. 3

² “Thomas Mann, Meditations of a Nonpolitical Man” aktaran: G. G. Harpham, ön. ver., Önsöz, s. xix

doğallığından hiç söz edilmez, hatta tam tersi savunulurken, bu yüzyılın ortalarında doğada ve sanatta groteskliklerin bulunduğu tezleri ortaya atıldı.¹

Kavram üzerine yapılan çalışmalardaki en büyük farklılık, özellikle nesnel gerçeklikle ilişkisi olup olmadığı konusunda ortaya çıkmaktadır.² Groteskin nesnel bir gerçekliği olmadığını ya da nesnel gerçekliği göstermediğini savunanlar, yalnızca sanatçının bireysel düş dünyasının ürünü olduğunu ileri sürerler. Kimi araştırmacılar, groteski sağlıklı bir kafanın ürünü olarak ele alıp, kullanılmamasını isterken (M. Vitruvius, C.M. Wieland), bir başka grup grotesk ile nesnel gerçeklik arasında bir bağ kuramamakla birlikte groteskin sanatsal olarak bir yüceliğin ifadesi olabileceğini düşünür (W.F. Hegel, J.Ruskin).

Groteskin nesnel bir gerçekliği olduğunu savunanlar ise, sanatta groteskin, yaşadığımız dünyanın gerçeğine uygun bir yansıması olduğunu söylerler. Bu görüşü paylaşılanların kimi, sanatta groteskin içinde yaşanan kozmik saçmalığın ve anlamsızlığın aynası olduğunu ileri sürerken (A. Clayborough), kimi groteskin içinde yaşanan gerçeklikten kopuk olmadığını; ancak, yaşanan dünya anlamsız olmadığı gibi, gözle görülür gerçekliğin ardında anlamlı ve yüce bir başka gerçekliğin olduğunu

¹ “Theophile Gautier, Les Grotesque, 1853)” aktaran: G.G.Harpham, ön. ver., Önsöz, s. xix.

² Hülya Çalışkan. “II. Dünya Savaşı Sonrası Güneyli Amerikan Yazarlarında Groteskin İşlenişi” Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi, DTCF, 1985. Söz konusu tez çalışmasında, grotesk üzerine yapılan çalışmalar, zaman ve coğrafya farklılıkları gözetilmeksizin sınıflandırılmıştır. Kavram özellikle yere ve zamana bağlı olduğundan, bu tür bir sınıflama kavramın açıklanmasında faydalı olmasa da, groteskin nesnellikle ilişkisi konusunda yararlı olmuştur.

ve bu gerçekliğin kendisini iyi ve güzel yoluyla olduğu kadar, çirkin ve kötü yoluyla da gösterebildiğini savunurlar (J. Kott, W. Kayser).

Groteskin, izleyicide uyandırdığı etkiyi psikolojik sonuçlara bağılı olarak değerlendirenler (W. Kayser ve onu izleyenler), daha çok korku üzerine vurgu yaparlarken, groteskin sosyal bir rahatlamaya neden olduğunu, toplumsal bir dışavurum olduğunu söyleyenler (M. Bakhtin ve onu izleyenler), gülme ya da kahkaha yanına vurgu yapmaktadırlar. Bakhtin'in açtığı yoldan yürüyen araştırmacılar, groteskin toplumsal işlevine, gülme ve kahkaha yoluyla her tür iktidar ilişkisinin sınırlarını zorlama, aşma yanına ağırlık verdiler. Metinde de dayatılan, genel kabul gören, kemikleşen kuralların ve dil dahil her tür temsilin reddiyle olan ilişkisini sorguladılar. Estonyalı yazar ve eleştirmen Rein Tootmaa, totaliter rejimlerde zihinsel bir muhalefet biçimi olarak groteskin önemli olduğundan söz etmektedir.¹

Kayser'in izini sürenler ise, groteskin korkutucu yanını, fantastik olanla karıştırarak kullanmayı seçtiler. XX. yüzyıl Amerikan öykücülüğünün önemli isimlerinden Joyce Carol Oates, Lanetliler: Grotesk Öyküler (1994, *Haunted: Tales of the Grotesque*) başlığıyla yayınladığı öykü kitabının sonuna eklediği bir bölümde, groteski nerdeyse tamamen korkutucu yanına vurgu yaparak anlatırken, groteski şöyle açıklar:

¹ Rein Tootmaa, "Fixing Anti-Values and Creating Alienated Illusions", Interlitteraria, 2-1997, (Tartu: Tartu University Press, 1997) s. 313-326.

Bizi korkutmaya, sarsmaya, hatta bazen midemizi bulandırmaya ant içmiş gibi görünen bu sanat geleneği gün ışığının, aklın, bilimsel kuşkuculuğun, doğrunun ve ‘gerçek’in karşıtı olarak insan ruhunun derinliklerine kazılıdır. ¹

Groteskin, özellikle yazın alanında korkutucu olanla ilişkili olarak algılanışı, Sigmund Freud’un, E.T.A Hoffman’ın *Sandman* (Kum Adam) öyküsü üzerine yazdığı, “Unheimlich” adlı incelemeyle açıklanabilir. İngilizce’de “uncanny”^{*}, Türkçe’de “esrareniz”, “tekinsiz” anlamına gelen sözcükle karşılanan “unheimlich”^{**} sözcüğü evsiz, yersiz yurtsuz anlamını da taşır. Freud, bu makalenin başında psikanalizin estetiğin alanına giren konuları ele almasının pek sık rastlanan bir durum olmadığından söz eder. Baskı altında tutulmanın –özellikle ölümle ilgili konuların ve hadım edilme korkusunun- yabancı, bilinmedik bir biçimde ortaya çıkması olarak tanımladığı tekinsizlik duygusunu yaratan sanat yapıtlarının izleyici/okuyucu üzerindeki etkilerinden yola çıkar. Aslında söz ettiği, baskıyla yabancılaşmış bilindik bir olgunun (imge ya da nesne, kişi ya da olay) geri gelmesidir. Bastırılanın geri dönüşü, özneyi tedirgin, olguyu muğlak hale getirir. Bu muğlaklık ve tedirginlik tekinsizliğin ilk etkilerini üretir: gerçek ve hayal edileni birbirinden ayıramama; bebekler, mankenler, otomatlar ve balmumu figürlerde örneklenen canlı ve cansız olan arasında karmaşa ve gönderenin göstergeyle ya da fizik gerçekliğin psişik gerçeklikle gasp edilmesi. “*Uncanny* aslında yeni ya da

¹ Joyce Carol Oates, *Lanetliler, (Grotesk Öyküler)*, çeviren: Alev Bulut. (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002) s. 338.

^{*} Redhouse İngilizce-Türkçe Sözlük. (İstanbul: Sev Yayıncılık,1997)

^{**} Der Sprach Brockhaus. (Wiesbaden: F.A. Brockhaus, 1972)

yabancı bir şey değildir, tam tersine zihne eskiden yerleşmiş ve bildik bir şeydir, yalnızca bir baskı süreciyle yabancılaşmıştır”¹ Gülmenin yıkıcı, yerinden edici, sarsıcı olma özelliklerini de göz önünde bulundurursak², Freud’un yazısını temellendirdiği korkuların yarattığı tekinsizliğin yanında, *unheimlich* sözcüğünün ya da bu tekinsizlik ve yersizyurtsuzluk* duygusunun gülmenin, özellikle tabulara karşı gelindiği noktada oluşan gülmenin yarattığı tekinsizlikten de söz edebiliriz. Ruskin’in sözlerini anımsarsak, korku ya da gülmeye bağlı iki zıt uçundan biri eksik olduğunda ortaya çıkmayan grotesk nedeniyle bu tür gülme içinde doğal olarak korkuyu da taşır.

Modern yazarların ve araştırmacıların groteski tanımlamaya ya da anlamaya çalışırken farklı görüşler ileri sürmelerinin nedeni kullandıkları yöntemlerin farklılığından kaynaklanmaktadır. A.Clayborough, kullanılan yöntemleri sınıflandırarak, örnekler vermiştir.³ Bu sınıflandırmaya göre, groteski, sanatçının tavrına, onun ulaşmak istediği amaca ve olaylara karşı istem dışı tepkilerine bağlı olarak ele alanlar birinci gruba oluşturuyor. Kant’ın Yargının Eleştirisi’nde konuyu değerlendirme biçimi bu gruba örnek olarak verilir.⁴ Kavramı XVIII. yüzyılda moda olan süsleme sanatı türleriyle ilişkilendiren Kant’a göre grotesk, aşırı öznel fantezinin ürünüdür. Sözcüğü güzelden

¹ Sigmund Freud, "The 'Uncanny'" (1919) The Penguin Freud Library Volume 14: Art and Literature, çeviren ve derleyen: James Strachey (London: Penguin, 1990), s. 363.

² Barry Sanders, Kahkahanın Zaferi. Yıkıcı Tarih Olarak Gülme. Çeviren: Kemal Atakay, İstanbul: Ayrıntı yayınları, 2001. Sanders, kitabında gülmenin yıkıcı bir unsur olarak gücüne ilişkin örnekler vermektedir.

* Bu çalışmada *yersizyurtsuzluk* kavramı, G. Deleuze-Felix Guattari’nin Kafka, Minör Bir Edebiyat İçin, çevirenler: Özgür Uçkan-Işık Ergüden. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000) s. 25-42’de açıklandığı biçimde dilin, anlamın terk edildiği, ima edildiği ve geriye yalnızca silüetinin kaldığı bir biçimde kullanılmasını ifade etmek için kullanılmaktadır.

³ A. Clayborough, ön. ver., s. 22- 24.

⁴ “Immanuel Kant, Kritik der Urteilskrasf, § 22 (72) cf. Krudewig, op., 3-4” aktaran: Arthur Clayborough, ön. ver., s. 26.

çok hoş olanla bağlantılı görür. Doğada grotesk olup olmadığını sorusunu hiç sormaz. Ona göre, süsleme sanatçısı “düzenli” formları taklit etmeye ve kuralları izlemeye ne denli az bağlı olursa, zevkini o kadar iyi gösterebilir. Aynı şekilde, E.T.A Hoffmann üzerine yazdığı denemede Walter Scott, “fantastik” yazma tarzını tanımlar; ona göre bu, sıra dışı bir imgeleme sunulan en vahşi ve en sınırsız ayrıcalıktır ve ne kadar gülünç ya da şok edici olursa olsun, her türden kombinasyona tereddüt edilmeden girilir ve yerine getirilir.¹ Burada da sanatçının tavrı merkeze alınmıştır. Clayborough’un sınıflandırmalarından ikincisi, tanımlama çabalarının odağına okuyucu/izleyici üzerinde yaratılan etkiyi ya da izlenimi yerleştirir. Edgar Allan Poe’nun “Kızıl Ölümün Maskesi” (1842, The Masque of the Red Death) öyküsünde maskeli baloya katılanları tanımladığı bölüm, bu tür açıklama çabalarına örnek olarak gösterilebilir:

Grotesk olduklarından emin ol. ‘Hernani’den beri görülen en garip giysilerdi bunlar. Üstlerine uymayan, ilginç süslemeli giysiler giyen arabesk figürler vardı. Deli modası gibi. Bazıları çılginca giysiler giymişti. Güzel, iffetsizce, acayip, korkutucu ya da iğrenç giysiler giyenler vardı. Bu hayaller ordusu yedi odaya girip çıkıyordu.²

A. Clayborough’ya göre, üçüncü tür sınıflandırma yönteminde ise, grotesk diğer estetik kategorilerle ilişkisi bağlamında ele alınır. Clayborough, örnek olarak, Walter

¹ “Walter Scott, ‘The Novels of Ernest Theodore Hoffmann’, Foreign Review (1827) s. 32” aktaran: A. Clayborough, ön. ver., s. 22-23.

² Edgar Allan Poe, “The Masque of the Red Death”, Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe, (New York: Doubleday Pub., 1966), s. 257. “Kızıl Ölümün Maskesi” öyküsü Türkçe’ye de birkaç kez çevrilmiştir; ancak çevirilerde grotesk sözcüğüne karşılık olarak tuhaf ya da acayip sözcükleri kullanılmıştır. Bu nedenle, özgün dilden çevrilmiştir.

Scott'ın, E.T.A. Hoffmann'ın betimlemelerini kısmen resimde arabeske benzettiğinden; J. Ruskin'in, Vatikan'ın groteskleri ya da arabeskleri diye yazdığından; G. Santayana'nın iyi groteskleri yeni bir güzellik türü olarak gördüğünden; M.Souriau'nun yazında groteski komiğin bir türü olarak algıladığından söz eder. Benzer bir biçimde Theodor Storm da, groteski çirkinle, ama hem ahlaki olarak hem de estetik olarak çirkin olanla bağlantılandırır. Bu tarz çirkinin yalnızca sanatta, şiir türünde, sanatçı kendini mizah aynasında yansıladığında, mizah yoluyla yeniden doğduğunda kullanılabileceğini söyleyerek, groteskin ancak bu şekilde ortaya çıkacağını ileri sürüyor.¹ Dördüncü ve son yöntem ise, grotesk olarak tanımlanan, açıklanan bütün sanat yapıtlarını göstererek, kimi somut özelliklerle genel bir kritere ulaşılması çabasıdır. Grotesk oldukları düşünülen sanat yapıtlarının ve karakteristik biçimlerinin seçilmesi, üzerlerinde çalışma yapılması, bu seçimi yapan kişinin groteske yüklediği anlam ve yaptığı tanımlamaya bağlı olarak değişeceğinden, yine üzerinde tam olarak uzlaşılacak bir yaklaşıma ulaşmak zor görünüyor.

XX. yüzyılda, sözcüğün ilk kullanılmaya başlandığı Rönesans'taki gibi belli bir biçimin karşılığı olarak dar bir anlamda kullanılmayacağı açıktır; ancak, yalnızca kabul edilen, geçerli olan kurallara karşı çıkan, karşı duran her durumu kapsayacak denli genişletilmesi de, anlamının muğlaklaşmasına neden olacağı, hatta sözcüğü anlamdan yoksun bırakacağı için faydasız olacaktır. Ayrıca, marjinalin tipik olandan ayıramadığı ya da temelde birbirinden farklı olmadığını; kabul edildiği, kültürün bir parçası haline

¹ “Kaynak belirtilmemiş”, aktaran: Kayser, ön.ver., s. 217 (notlar).

geldiği yerlerde ve zamanda, groteskin ortaya çıkması mümkün görünmemektedir. Groteskin belli dönemlerde ve belli ülkelerde daha yoğun olarak grldğinden söz edebiliriz. Bu dönemlerde groteskin, özellikle tiyatro sanatı açısından nasıl algılandığı ya da nasıl ortaya çıktığı bir sonraki bölümde ele alınacak, yoğun olarak görüldüğü dönemlerde neye karşılık geldiği saptanmaya çalışılacaktır.

II. GROTESKİN BİLEŞENLERİ VE TEKNİKLERİ

Grotesk, hangi alanda uygulanırsa uygulansın bir yabancılaşma, yabancılaştırma yöntemidir. Yabancılaşmanın gerçekleşebilmesi için, bu yabancılaşmanın referans noktası olarak alıp, uzaklaşacağı bir dünyaya gereksinim duyulur. Aynı zamanda tek başına grotesk bir figür, bir yapıtı grotesk olarak nitelendirmek için yeterli değildir. Bu nedenle, groteski kullanan sanatçılar, sadece farklı biçimleri bir arada kullanmakla ya da yüzeylerin biçimini bozmakla kalmaz, bir yandan da bu tür bir çarpıtmanın olası olduğu bir dünya yaratırlar. Grotesk dünya, Kayser'in daha önce birinci bölümde alıntılanan sözleriyle "yabancılaşmış bir dünya"dır, aslında bizim dünyamızdır. Onu fantezi dünyadan ayıran da budur. Fantezi'de büsbütün yabancı bir dünyadır karşımıza çıkan. Grotesk ise, içinde bizim dünyamızdan unsurlar bulunan bir dünya kurar. Birer birer ele alındığında bu dünyayı oluşturan unsurların çoğu gerçektir, hatta gerçeklikleri altı çizilerek gösterilmiştir; ancak bu unsurların bir araya gelişiyle ortaya çıkan bütün tuhaftır, yabancılaşmıştır, komiktir, günahkardır, korkutucudur. Tanrının, aklın ve düzenleyici kuralların terk ettiği bu grotesk dünya mantıksal yoruma da direnmektedir.

Grotesk, birbiriyle uyumsuz görünen karşıtların kendilerine özgü bir dünya yarattıkları yerde ortaya çıkar. Bu karşıtları "birleştiren ilke hissedilir ama üstü örtülü ve

tamamlanmamış”¹ olarak algılanır. Normalin anormalle, kutsalın insanla, insanın insanüstüyle, yücenin bayağıyla ilişkisinde ortak olarak duran, aynı anda çoğul ve karşılıklı olarak özel yorumları doğrulayan bir tamlığın, bütünlüğün bulunması olarak algılanabilir.

Karşıtlıklar arasındaki çatışma iyi, yararlı ve üretkendir. Grotesk dünya tam bu çatışmanın orta yerinde, henüz kazananın ya da yitirenin olmadığı/belli olmadığı noktada görülür. Eşikte, geçiş noktasında, dönüşüm anında gösterir insanı. Çatışmaya konu olan güçlerin ya da çatışanların kendilerinden başka bir şeyi temsil edip etmedikleri ise, groteskin ortaya çıktığı yapıta göre değişim göstermektedir. İster zihinsel isterse bedensel olsun (soyut ya da somut), karşıtlar arasındaki mücadele gerçekliğin bütünlüyici parçasıdır. Hatta kendisidir.

II.A. İki Uçluluk

Groteski yaratan en temel unsurun bir yanıyla gülünç, diğer yanıyla da korkutucu unsurlar taşıması olduğunu söyleyebiliriz. Grotesk, hiçbir şeyin istediğimiz denli açık ve net olmadığını gösterir. Özellikle, bir yandan oyunsu olanla korkutucu olan, öte yandan tanıdık olanla tekinsiz olan arasındaki karşıtlığı sorgular. Yeri geldiğinde, bu iki yanlış karşıtlığın bile çatışmalı ilişkiler ağında iç içe geçtiğini gösterir. Hiçbir şey ne kendisiyle

¹ G. G. Harpham, ön.ver., s. 14.

tam olarak özdeştir ne de kendinin dışındaki her şeyden büsbütün ayrıdır. Gerçekte, engel ve sınırlar bulacağımız yerde, yalnızca kılıflar ve düzenlemeler vardır.

Kuramcılar, groteskin rahatsız edici, tedirgin edici yanlarını saptamaya ve ayıklamaya çalıştılar. Birinci bölümde söz ettiğimiz J. Fischart, J. Möser, F. Flögel gibi kimi araştırmacılar, groteskin bu yanını tamamen yok sayıp, diğer kısmını grotesk olarak adlandırmaya karar vererek, bu iki unsur arasındaki gergin ilişkiyi parçaladı. Bu şekilde davranarak, groteski komik ya da korkunç olmaya indirgediler. Grotesk belirsizliğin daha fazla farkında olan diğer bir grup araştırmacı ise, bu belirsizliği azaltmaya çalıştı. Groteskin huzursuz, gergin ilişkisine olumlu ya da olumsuz tepki gösterdiler. Belli bir noktaya dek, groteskin bir yanını yok sayanların indirgemeciliğini yinelediler. Örneğin Wolfgang Kayser de, kimi romantik yazarlar gibi, groteski tehdit eden ya da tehditkar bir belirsizlik olarak gördü. Bunun sonucunda, onu dehşet ve yıkım kaynağı olmakla sınırlandırarak, groteskin yarattığı gerginliği, gerilimi çözmeye çalıştı. Mikhail Bakhtin çok farklı bir eleştirel perspektiften baksa da, groteskin çatışmalı gerilimi üzerinde ısrarla durur. Ancak Kayser'in tersine o, nihai olarak groteski neşeli ve yenileyici güç olarak görür. Bu pozitif tavır Lee Byron Jennings ve Frances Barasch¹ın çalışmalarında da görülür. Groteski gülünç ya da korkutucu olana indirgeyerek değil, bütün karmaşıklığını koruyarak anlamaya çalışmak gerekir. Ancak bu şekilde, huzursuz edici

¹ Lee Byron Jennings, The Ludicrous Demon: Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose, (Los Angeles: Berkeley, 1963); Frances K. Barasch, The Grotesque: A Study in Meanings, (The Hague: 1971).

ve rahatsız edici yanları ortaya çıkarılabilir; dünyayı algılama biçimimizi ilgilendiren temel meseleleri yeniden düşünmemizi kışkırtacak güç ortaya çıkabilir.

Oyunsu olanın/korkutucu olanla, tanıdık, bildik olanın/tekinsiz olanla ikili ilişkisi, groteskin temelleri olarak saptandı ve diğer kategorilerin bu ikisinden kaynaklandığı ileri sürüldü.¹ Bu konuda John Ruskin'in görüşlerinden birinci bölümde söz etmiştik. Aynı şekilde Philip Thomson da, groteskin uyuşmayan tepkiler arasında bir çarpışma olduğundan; bir yanda gülmenin, öte yanda ise dehşet ve iğrenmenin bulunduğu, bu tepkilere yol açan metinde de tuhaf, korkutucu bir içerikle, bu içeriğin sunulduğu komik tavır arasında bir çarpışma gerçekleştiğinden söz eder.² Sonuç olarak, groteskte bir nesne, bir kişi, bir olgu ya da durum aynı anda hem korkutucu hem de gülünç olarak görünür.

Bir tarafta komik ve uğursuz olan, diğer tarafta tanıdık ve tekinsiz olan arasındaki karşılıklı etki, diğer bildik kategorilerin kopmasını da içerir. Henri Bergson'un önerdiği gülme kavramında olduğu gibi, organik ve inorganik arasındaki ayırım zayıflayabilir. İnsanlar mekanik nesnelere –kukla, otomat, hatta makine- gibi davranmaya başlar, nesnelere de insan ya da hayvan özellikleri gösterirler.³ O zaman organik yaşantının sınıfları arasındaki engeller, tıpkı hayvan ve bitkilerin insan

¹ Sylvie Debevec Henning, "La Forme In-Formante: A Reconsideration of Grotesque", *Mosaic*, XIV-4, 1981 s. 109.

² Philip Thomson, *The Grotesque, The Critical Idiom*. (Londra: Methuen & Co. Ltd., 1972), s. 2.

³ Henri Bergson, *Gülme*, çeviren: Yaşar Avunç. (İstanbul: Ayrıntı yayınları, 1996), s.26-40.

nitelikleri ve alışkanlıklarıyla görüldüğü, insanların yapraklarla ve tüylerle iç içe geçtiği ya da hayvan kafaları, kuyrukları taşıdığı grotesk süslemelerde olduğu gibi, paramparça olur. Yeri geldiğinde insan bedeninin bütünlüğü sorgulanabilir. İçsel ve dışsal özellikler, vurgunun, bedenün dünyaya açılan ve dünyanın girmesine izin verilen parçalarında, dışarı doğru uzanan ve bedenden dışarı çıkan akışkanlarında olduğu bir yerde birleşme eğiliminde olabilir. Grotesk, aynı zamanda, ortaçağ insanların “yerli mucizeleri” dediği, insanın iç organlarının ve uzuvlarının özgürce yer değiştirdiği, çoğaldığı, kesildiği, bir araya getirildiği anatomik fantezi örneklerine de yer verir. Bilinç ve bilinçdışı arasındaki ya da gerçeklik ve düş, delilik ve akıllılık arasındaki ayırım bulanıklaşabilir. En vahşi fanteziler, en şiddetli tutkular ve güdüler fiziksel varoluş bulabilirler.

Grotesk, çift kutupluluğu bir yana bırakılarak, yalnızca yergi amacıyla kullanıldığında, grotesk imgeler çözülmeye başlar; zıt değerler barındıran imgenin pozitif kutbu zayıflar:

Grotesk, soyut bir fikri aydınlatmak amacıyla kullanıldığında, mahiyeti de kaçınılmaz olarak çarpıtılır. Groteskin özü, tam da yaşamın çelişkili ve çift taraflı bütünlüğünü sergiler. Olumsuzlama ve ölüm (yaşlının ölümü), onaylanmaksızın, yeni ve daha iyi bir şeyin doğumundan ayrılmaz temel bir evre olarak gösterilir.¹

¹ Mikhail Bakhtin, Karnavalın Romansı, Çeviren: Cem Soydemir. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001), s. 83

Yaşam ile ölüm arasındaki ilişkinin temel sorunlardan biri olduğunu söyleyen David K. Danow da, groteskin iki ucu arasındaki derin farkın, bu uçların eros ve tanatos arasındaki, tek ve aynı anda insan ruhunu meşgul eden yaşama gücü ile ölüme doğru gidiş arasındaki klasik zıtlığın yansıtıldığı bir *continuum*'da, bir süreklilikte yerleşmiş olmalarından kaynaklandığını belirtir.¹ Grotesk, insan deneyiminin bir tür Janus yüzünü, biri gülerken diğeri ağlayan yüzünü gösterir. Biri keyif ve heyecanın sefasını sürerken, öteki korku içinde donakalmıştır.

Groteskin korkutucu ve neşeli yanları arasındaki ilişkinin belirsizliği, trajikomediyile de ilişkilendirilmesine neden olmuştur. *Sturm und Drang* akımının dramaturgi uygulamalarıyla ve Romantizmin dramatik kuramıyla başlayıp, XX. yüzyılda da süren bir yaklaşımla trajedikomedi ve grotesk kavramsal olarak birbirine bağlandı. Thomas Mann, Joseph Conrad üzerine yazdığı denemede, bu bağlantıyı şöyle açıklar:

Modern sanatın en belirgin özelliği, trajik ve komik kategorilerinin ya da tragedya ve komedyaya gibi dramatik sınıflandırmaların tanınmasına son vermesidir. O, [modern sanat] yaşamı, gerçek biçimini groteskte bulan, trajikomediyi olarak görür.²

¹ David K. Danow, *The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque*. (Lexington: Kentucky University Press, 1995), s. 10.

² “Thomas Mann, ‘Conrad’s The Secret Agent’ *Past Masters*, çeviren: H.T. Lowe-Porter (New York, 1933) s. 240-241”, aktaran: Sylvie Debevec Henning, “La Forme In-Formante: A Reconsideration of the Grotesque”, *Mosaic*, XIV/4, 1981.

Thomas Mann groteski, trajikomedinin özgün biçemi olarak algılayarak, kavramı belli bir türle bağlantılı ele alırken, modern trajikomediyi üzerine çalışma yapan Karl S. Guthke, groteskle trajikomediyi birbirinden ayırmaya özen gösterir:

Grotesk, insan kavrayışıyla, olası anlamlarını aydınlatacak ve netleştirecek bütün entelektüel çabaları reddeden, genellikle kozmik boyutta bir uyumsuzluk görüntüsüdür. Oysa trajikomiğin büyüleyen yanlarından biri, komik ve trajiğin iç içe geçtiği ama tanımlanabildiği karmaşık bir mekanizmayla, nerdeyse *ad infinitum* düşünme olasılığıdır. Trajikomedi mantığın ve genelde gerçekliğin ortak niteliği olarak kabul edilenin sınırları içinde kalır. Dünyayı, bizim dünyamız olduğunu anlamakta zorlanacağımız denli bozmayı, yozlaştırmayı reddeder. Grotesk ise, tam tersine özellikle bunu yapmadığında temel bileşenlerinden birini eksik bırakmış olur.¹

Hem trajikomediyi hem de grotesk, doğaları gereği, geleneksel akılcı kategoriler ve kabul edilebilir düşünme biçimleriyle uzlaşmazlar; ancak trajikomediyi nihai olarak, bu kategorilerin içinde kalır. Grotesk ise bir yandan bu kategorilere dikkat çekerken, bir yandan da onları ihlal ederek bozguna uğratar. Trajikomedi de, groteskte de, kurulan dünyanın yapıntı bir dünya olduğu bellidir; her ikisinde de karşıt duygular ya da güçler bir arada, yan yana kullanılır.²

¹ Karl, G. Guthke, Modern Tragicomedy: An Investigation into the Nature of the Genre, (New York: Random House, 1966), s. 73.

² Trajikomedi konusunda Sevda Şener, “Trajikomedyadan Kara Komedyaya” Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997), s. 144-151’den yararlanılmıştır.

Bilinenle tekinsiz olan arasındaki ilişki de, grotesk için önemli bulunmuştur.¹ Aslında bu ilişki, groteskin temel ilişkilerinden biri olan güldürücü ve korkutucu olan arasındaki ilişkiyle bağlantılı olarak da ele alınabilir. Her iki durumda da, dünyanın yabancılaşması ya da “yabancılaştırılması” söz konusudur. Bir zamanlar tanıdık olan artık değildir ya da hem tanıdıktır hem de değildir. Freud’un kullandığı terimle açıklarsak, aynı anda hem *heimlich* hem de *unheimlich*dir, bir başka deyişle, ele alınan mesele hem yerli yerindedir hem de yerinden edilmiştir. Bu nedenle izleyici de zihninde yerleştirebilecek bir yer bulmakta, isimlendirmekte zorlanmaktadır.

Groteskin ikili doğası konusunda açıklamada bulunan yazarlardan biri de Victor Hugo’dur. Hugo, bu ikiliği muğlaklık olarak ele almaz, daha çok gülünç ve korkunç olanın karşı karşıya kaldığını ve birbiriyle yer değiştirdiğini söyler: Grotesk, bir yandan biçimi bozulmuş ve korkutucu olanı, bir yandan da gülünç ve soytarıca olanı yaratır. Bununla birlikte, insanlar ve olaylar “kimi zaman aynı anda hem korkutucu hem de soytarıca”² olabilirler. Hugo’nun tasarımında, grotesk, ilişkinin diğer kutbunda yüce olanın yer aldığı bir kutuptur. Ona göre groteskin korkunçluğu, gülünç ile yüce olanın bir araya gelmesinden kaynaklanmaktadır. Yüce ile grotesk olanın gerçek şiirde, dramda bir araya geldiğini savunur. Çünkü dram, doğadaki karşıtları uyumlu olarak bir araya getirir, güzel

¹ Karl G. Guthke, *ön.ver.*, s. 73; Micheal Steig, “Defining the Grotesque: An Attempt at Synthesis,” *Journal of Aesthetics And Art Criticism*, 29 (1970), s. 258.

² “Victor Hugo, “Préface de Cromwell”, *Oeuvres de Complètes*, Vol.11 (Paris, 1967) s. 21, 29”, S. D. Henning, *ön.ver.*, s. 116; W. Kayser, *ön. ver.*, s. 58.

ile çirkini, yüce ile gülüncü, zarif ile biçimsizi dengeler, vücut ile ruhun, hayvansal olanla akılsal olanın, karanlık ile aydınlığın uyumunu sağlar.¹

Schlegel Kardeşler ve Tieck gibi romantikler, groteskin iki uçluluğunu yaratıcılığın kaynağı olarak görürler. Mikhail Bakhtin de, groteskin iki uçluluğunun yarattığı gerilimi yaratıcı bulur; ancak onun yaklaşımı Romantiklerinki gibi bireysel ve idealist değildir. Kavramı karnavalla bağlantılı olarak ele aldığı için, karnavala has neşe ve korku, tanıdık ve yabancı, yaşam ve ölüm gibi karşıtlıkların arasındaki çatışmayı göz önünde bulundurur. Bu tür bir çatışmanın tek yanlı ciddiyeti, sabit düşünceyi, tek anlamlılığı ortadan kaldırarak, değişime neden olacağını belirtir. Bütün uzlaşmalar, klişeler, yerleşik değerler ve ideolojiler maddesel varoluşla ilişkiye geçecek, yeryüzüne indirilecek, önce aşağılanacak, sonra da yenilenecektir. Karnaval kahkahası, insanı kozmik dehşetten, her yerde ve her şeyde bulunanın korkusundan kurtarır. Bunu yaparken büyüyen, kendini geliştiren, yenileyen keyif veren bir insan bedeni imgesi yaratır. Bu beden acı çekmekten de geri kalmaz. Karnavalesk aynı anda hem yok eder hem de yeniden yaşam verir; yaşam enerjisinin zaferinin kutlanmasıdır.² Sözü edilen ikilikleri dikkate almasına karşın Bakhtin, groteskin gülme yanına vurgu yaparak, dehşetin ya da korkunun gülünç ve eğlenceli olana dönüştüğünü iddia etmektedir. Korkuyu kovalayan gülme, canavarları ele geçirmiştir. Philip Thomson'a göre, groteskin gülünç yanının değer kazanmasıyla, dehşetengiz olana karşı tepkimiz baltalanmıştır. Bu

¹ "Preface to Cromwell" (1827), *Dramatic Theory and Criticism*, ed. by Bernard F. Dukore, Holt, Rinehardt and Winston, s. 683-692" aktaran: Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, (İstanbul: Adam Yayınları, 1982), s. 128.

² M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, ön.ver., s. 47.

durumda, groteskin, varoluşun dehşet veren ve tiksindiren yanlarının yüzeye çıkartılmasına yaradığını ve gülünç bakış açısının işe karışmasıyla bunların daha az zarar verir hale geldikleri düşünülebilir.¹ M. Bakhtin ve P. Thomson'ın groteski, dehşetin gülmeyle çözülmesi olarak gördüklerini söyleyebiliriz. Ancak Sylvie Debevec Henning, groteski bu şekilde algılamının, Vitruvius'tan beri temel özelliklerinden olan gergin belirsizliği yok ettiğini ileri sürer. Bakhtin ve Kayser'in ileri sürdükleri grotesk kavramları farklı da olsa, her ikisinin de, konuyu yalnızca korkutucu olana ya da yalnızca gülünç olana indirgediklerini söyleyerek, belirsizliğin ve gerilimin çözülmediği durumların grotesk olarak tanımlanması gerektiğini söyler.²

Grotesk, mantıksal süreçleri bozguna uğrattığından, genellikle paradoksla bağlantılandırılır. Paradoks da, hem korkutucu hem de mizahidir. Aynı zamanda rahatsız edicidir. Paradoks, bir karşıtlığın terimlerini aynı anda ileri sürerek bir tür kendine karşı dönen dildir.

[Paradoks]...tek başına düşünüldüğünde, bayağı ya da anlamsız gelebilir; zihni aşırı derecede yorar. Ancak sözsüz gerçek açısından düşünüldüğünde, üstü kapalı hale gelir ve hatta, grotesk gibi, kutsala yaklaşır. Kuralları yıktığı için paradoks, genellikle belirsiz olan ilişkiler sentaksını keşfederek, deneyimin yeni ve beklenmedik bir alanına nüfuz eder. Sembolik repertuarımızın aniden zenginleşmesinin eşlik ettiği bu ortaya çıkma duygusu, bir derinlik deneyimine neden olur: Nerdeyse en derinle eşanımlıdır. Biz paradoksun içindeyken,

¹ P. Thomson, ön.ver., s. 59.

² S. D. Henning, ön.ver., s. 117-118.

onu anlamsız bularak devre dışı bırakmadan ya da sözsüz bilgiye (grotesk imgelerin isimsizliğinin parodisini çıkardığı) ilk adım olarak algılamadan önce, biz kendimiz, sınırın kendisinde, “ötede”yiz. Demek ki “ötede” olmak, algılama eylemini parçalayan bir başlangıç durumudur: Grotesk gibi, paradoks da bilmecesi çözülür çözülmez ölen sfenkstir.¹

Groteskin iki uçluluğu yukarıda verilen örneklerle sınırlı kalmaz. Aralarında Philip Thomson ve Frances K. Barasch’ın da bulunduğu birçok araştırmacı, groteskin zekadan çok duyguyla ilişkili olduğunu ileri sürmüştür. Sylvie Debevec Henning’e göre, böyle bir bakış açısı entelektüel süreçlerin yalnızca akılcı; akılcı olmayan ne varsa hepsinin de “duygusal” olarak algılandığı sınırlı bir anlayışa dayanmaktadır. Düşünme eylemi, hiç kuşkusuz, uyuşmsal aklın kullanımına dayanmak zorunda değildir; Nietzsche’nin gösterdiği gibi, derin iç görüşe ulaşmak için, paradoks gibi akılcı olmayan yollar da kullanılabilir. Akılcı düşünce, önemli sorunları önceden verili ve genellikle dar anlayış kalıplarına uymaya zorlayarak muğlaklaştırabilir ya da yozlaştırabilir. Dahası, mantığın neden-sonuç ilişkisinin çizgisel nosyonunda ya da uzamsal-zamansal varoluşta olduğu kadar, açık seçik ve birbirinden ayrılmış kategorilerde ısrarı, aslında gerçeklik dışı olabilir. Kimi kavramlar, akılcı olarak uygun ve anlaşılır kılınmaya çalışırken, yaşamın karmaşıklığını göz ardı edebilirler. Grotesk, yaşamın hiyerarşik olarak farklı kategorilerle ele alınmasından çok, “daha esnek bir düzenleme”, söylenemeyene bağlı bir “düzenleme”yle ele alınmasını sağlayabilir. Bunu gerçekleştirdiğinde “duygusallık”

¹ G. G. Harpham, ön.ver., s. 19-20.

içine düşmez. Ayrıca, duygu düşünceden büsbütün ayrı tutulamaz. Yalnızca, uyuşumsuz akıl yürütmenin katı çizgiselliğine dayanmayan kendine has bir “mantık” izler.¹

Yapılan tartışmalardan groteskin temelde çiftyüzlü olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Birini diğerinden ayırmadan ya da parçalamadan bir antitezin her iki üyesini de içerir. Bakhtin, “tekte görünen iki” imgesinin üst kutbunun alt kutupta nasıl yansındığını göstermek için oyun kağıtlarındaki figürleri seçer. Figürler üst üste biner, bu yüzden birbirine bağlı gösterilmişlerdir. “Ancak böyle açıklanabilirdi” der Bakhtin, “karşıt olanlar buluşur, birbirlerine bakarlar, birbirlerinde yansınanlar, birbirlerini tanır ve anlarlar.”² Üyeleri birbirinden ayırmak için, onları kendi içlerinde düzgünce yerleştirmek gerekir. Oysa zihinsel ya da fiziksel her tür yerleştirme, groteskin ortadan kalkmasına neden olur. Grotesk, karşıt denilenler arasında fazladan bir ilişkiye işaret eder ve “aynı” ile “farklı” arasında gergin bir iç oyunu ortaya çıkarır.

Hegel ve Ruskin’e göre ise sanatta grotesk, insanın sonsuzu algılamasıyla fiziksel sınırları arasındaki çatışmadan kaynaklanır. Göze anlamsız gibi görünen bir biçimin içinde hem olumlu hem de olumsuz bir anlamın aynı anda bulunması groteskin gerçek devrimini, gerçek tehditini ortaya koyar.

¹ S. D. Henning, ön.ver., s. 118.

² Mikhail Bakhtin, Problems of Dostoyevsky’s Poetics, Yay. haz. ve çev. Caryl Emerson. (Minneapolis: University of Minneapolis Press: 1984), s. 148.

Özetlersek, iki kutupluluk groteski oluşturan temel unsurlardan biridir. Özünde yaşamın çelişkili ve çift taraflı bütünlüğü sergilenir. Karşıt duygular ve güçler iç içe geçer. Gülünç/korkunç, bildik/tekinsiz, oyunsu olan/korkutucu olan, komik/uğursuz gibi çatışmalı gerilim barındıran kavramlar arasındaki karşıtılık sorgulanır.

II.B. Çok dillilik

Grotesk sözcük olarak, zihinde herhangi bir ada karşılık gelmeyen şeylere; nesnelere, durumlara veya kişilere yönelik olarak kullanılmaktadır. Henüz şeklini almamış, biçimini bulamamış olanı anlatır. G. Galt Harpham'a göre, "dilin içine almadığı, uygun bir adın bulunmadığı oluşlar, varlıklar için bir biriktirme yeri, bir depo"dur ve bu durum, "ontolojik, cinsel ya da mantıksal kategorilerin yasal olmayan biçimde birbirine karıştığı groteskliklerde algıladığımız biçimsel düzensizlik duygusuyla uyumlu"dur.¹ Grotesk olarak algılanan şeyler, bir ad aldıklarında ya da artık belli, tanımlanmış bir durumu işaret ediyor olduklarında grotesk olma özelliklerini yitirirler; zihin kategorilerimize belli bir adla ya da biçimle yerleşirler. Platon'a göre adlar, nesnelere verdiğimiz isimler, önce birer taklittir. Bir şeyin resmi, o şeyin taklidi ise, aynı şekilde bir şeyin ismi de, o şeyin özünün taklididir.² Bu yüzden henüz oluşmamış, ne olduğu belli olmayan bir şeyin taklidinin, adının olması da olanaksızdır.

¹ Geoffrey Galt Harpham, On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature, (Princeton: Princeton University Press, 1982), s. xxi.

² İsmail Tunali, Grek Estetik'i, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983), s. 76.

Tek bir anlama karşılık gelmeyen grotesk, dilde de sınırsız değişime ve sınırları aşmaya işaret eder. Farklı dönemlerdeki kodları ne olursa olsun, her zaman her yerde, gerçekliğin “öteki” yanını göstermede yazınsal ve sanatsal olarak güçlü bir anlam ifade eder. Yuri Lotman’a göre, “sınır durumu”, bir dilin belirsizliğinin, muğlaklığının, bir “patlama”nın ve ardı sıra kökten farklı bir sisteme “sıçrama”nın hazırlandığı yerde özellikle vurgulanmasıdır.¹ Grotesk de muğlak, çokdilli bir “sınır dili”dir. Lotman, ayrıca kültür tarihinde “rastlantı faktörü” üzerinde durmuştur. Rastlantı faktörü en fazla kültürün “sınır alanları”nda etkili olur. “Rastlantı” mantığında bir düzenlilik olmasa da, “sınır dili”, geçici “sınır alanları”nda ya da kültürün periferilerinde, “merkezleşme” eğilimlerinin egemen olduğu dönemlerden daha fazla görülür. Estetik-tarihsel deneyim gösteriyor ki, en büyük grotesk yapıtlar, tarihin “sınır alanları”na aittir. Bakhtin’e göre karnaval da bir sınırda olma durumuna işaret eder. Karnavalın dili, grotesk dilin oluşumunda önemli bir yer kaplar:

Karnaval –kapsamlı ve karmaşık kitleseleylemlerden tekil karnaval jestlerine kadar çeşitlilik arz eden- somut biçimde bedensel zevkler çağrıştıran sembolik biçimlerle örülmüş bir dil kullanır. Bu dil, farklılaşmış ve hatta (herhangi bir dilde olduğu gibi) eklemli bir tarzda, birleşik (ama karmaşık) bir karnavalesk dünya duygusuna anlatım kazandırdı, bu dünyanın biçimlerine sızdı. Bu dil, eksiksiz ve yeterli hiçbir şekilde sözel bir dile, hatta bunu bir yana bırakalım bir soyut kavramlar diline tercüme edilemez, ama somut olarak bedensel zevkler

¹ “Yuri Lotman, ‘O semiosfere’, *Trudy po znakovym sistemam*, 17, (Tartu)”, aktaran: Jüri Talvet, “The Polyglot Grotesque”, *Interlitteraria*, 2, (Tartu: Tartu University Press, 1997), s. 53.

çağrıştıran doğası ile ortak bir yönü olan bir sanatsal imgeler diline belli ölçüde aktarılması söz konusu olabilir.¹

Bakhtin, karnavalı “tek bir söz ediminde birden fazla bağlamın çarpışması” yoluyla “toplumsal dillerin maskelerinin düşürüldüğü”², diyalogun olduğu yer ve zaman olarak görür. Rabelais’in Gargantua metnini incelerken, “tıp kitaplarının diliyle en kaba şakaların birbirine karıştığı, siyasi ve askeri metinlerin bile gündelik yaşamdan yalıtılmış ciddiyetlerini yitirdiği”³ bir ortamda, gerçek anlamda bir “açık metin” yaratıldığını belirtir.

Bakhtin, çalışmalarında dil konusunu *monoglossia*, *heteroglossia* ve *poliglossia* kavramlarını kullanarak açıklar. Buna göre, *monoglossia*’da herkes tarafından paylaşılan bir dil ve ideolojik bütünlük söz konusudur, Antik Yunan toplumu örnek olarak gösterilebilir. *Heteroglossia* belli bir ulusal dil içinde varolan biçemlerin ve söz türlerinin katmanlaşması ve çatışmaya girmesidir. Rönesans sonrası modern toplumda doğal, ulusal dil düzeyinde bütünleşme, türler ve biçemler düzeyinde ayrışma, Bakhtin’in tanımıyla heteroglossia gerçekleşmiştir. Roma İmparatorluğu ve Ortaçağ’da ise, tek bir toplumda farklı doğal dillerin, Latince’yle halk dillerinin birlikte varolduğu, bir dilin kendini başka bir dilin gözleriyle gördüğü bir *poliglossia* ortamı görülür. Yazında grotesk dil, bir başka alanın sözcüklerinin yeni bir alana aktarılması,

¹ M. Bakhtin, Karnavaldan Romana, ön.ver., s. 237.

² ön.ver., s. 23.

³ ön.ver., s. 24.

kullanılmasıyla da ortaya çıkar. Bu nedenle grotesk dilin *polyglot*, bir başka deyişle çok dilli olduğunu söyleyebiliriz. Her iki alandaki güvenli yerini kaybeden dil, mecazi olarak bile olsa yeni anlamlar yüklenmez. Sürekli olarak birbirini çözmeye, dille kurulmaya çalışılan yapıyı bozmaya başlar. Hem fiziki dil, hem de mecazi dil yerinden edilmiş, “grotesk imgede çoğul anlama zorlanan dünyanın sonsuzluğunu betimlemeye yetmeyen dil” başarısızlığa uğratılmıştır. Geoffrey G. Harpham, bu nedenle groteski “dil felcine karşılık gelen sözcük”¹ olarak tanımlamaktadır. Dilin felç olduğu yerde, başka bir sözcükle anlatılamayacak olanı, sözlüklerde ve zihinde bir kategori olarak varolmayanı adlandırmak üzere kullanılır. Groteskin *lapsus**’ları, (*lapsus linguae* ve *lapsus calami*; dil sürçmesi ve kalem sürçmesi) izleyici/okuyucunun algılamasını da zorlaştırır. Bir şeyi ya da durumu tam anlamlandırmaya başladıklarında, kurdukları dil-temelli dünya ayaklarının altından çekiliverir. Yeniden bir boşluk ya da arada olma, anlamlandıramama hali başgösterir. Aynı zamanda alışıldık olan, güvenli olduğu düşünülen dilin dünyası da ters yüz olur.

Sözcüklerle anlam arasındaki etkileyici zıtlığı artırmak amacıyla, özellikle yeni bulunan sözcükler kullanılır ya da bir başka alanda kullanılan sözcükler alınarak metne dahil edilir. Bu yeni bir yöntem değildir. Aristoteles, Poetika adlı kitabında Euripides’ten örnekler vererek, yazında alışılmış sözcükler yerine yabancı bir sözcük

¹ G. G. Harpham, ön.ver., s. 6.

* Lapsus: Latince, hata, sürçme anlamına gelir. Castell’s Latin-English Dictionary (New York: MacMillan Publishing Company, 1987).

kullanılmasının, yapıtı güçlendirici etkileri olduğundan söz eder.¹ Önemli olan söz konusu yeni sözcüklerin, eskiden kullanıldıkları yerin ya da anlamın hala biliniyor olması ve yeni kullanım biçimiyle eskisinin arasında bir karşıtlığın ya da uzlaşmaz bir uzaklığın bulunmasıdır. Rabelais'nin, Gargantua'da ruhban sınıfın parodisi olarak gösterdiği rahip Jean, dini dua kitaplarını ezbere bilir. Dini kitaplardan alıntılacağı Latince tümcelerle, kutsal metinleri; yeme içmeyle, cinsellikle ilgili göndermelerle bir arada kullanır. Bakhtin'in Gargantua'dan verdiği bir örneği kullanırsak; *ad formam nasi cognoscitur ad te levavi*² tümcesinin ilk bölümü, o dönemde hekimler arasında bile yaygın olan “fallusun büyüklüğü burnun büyüklüğünden kestirilebilir” varsayımıyla ilişkilidir. İkinci bölüm (te levavi) “kaldırdığımı” ise, Mezmurlar 121'in başlangıcıdır. Rahip Jean kutsal bir metinle, kaba bir halk söylentisini aynı tümcede bir araya getirmiştir. Bakhtin, Rabelais'nin bununla da kalmayıp, ikinci bölümün sonuna, Fransızca'da fallusla bağlantılı bir yan anlam içeren *vi* hecesini de eklediğini söylüyor.³ Örnekten de anlaşılacağı üzere, kutsal bir metin erotik bir anlamla karşı karşıya getirilerek, aralarında bir anlam ilişkisi kurulmaya çalışılmıştır. Her ikisi de gerçek yerlerinden edilen anlamlar, birinin diğerine üstün gelmediği, birbirini yok etmediği, hiyerarşik olmayan bir düzleme çekilmişlerdir.

¹ Aristoteles, Poetica, çeviren: İsmail Tunalı, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983), s. 66.

² Rabelais, Gargantua, Çeviren: Sabahattin Eyüpoğlu-Azra Erhat-Vedat Günyol. (İstanbul: Cem Yayınevi, 1983), s. 172. (Bu çeviride, tümce “burnunun biçiminden anla ki gözlerim sendedir, sende” olarak çevrilmiştir. Oysa Karnavalın Romana adlı Bakhtin derlemesinde, “Burnumun şeklinden [nasıl] kaldırdığımı anlarsın” şeklinde çevrilmiştir.

³ M. Bakhtin, Karnavalın Romana, ön. ver., 107.

Groteski kullanan yazarların bir çoğu, yaratımlarında sözel buluşlar kullanırlar. Bir ses, bir sözcük, bir deyim uyarıcı olur. Süsleme sanatında kullanıldığı gibi insan, hayvan, bitki ve mimari yapı arasındaki sınırlar dilde de kalkar. Kullanılan sözcüklerin yaşamlarını borçlu oldukları gerçeklikte ya da dildeki yerleri açıkça görülebilir. Grotesk olan, birbirinden çok uzak görünen sözcüklerin bir arada kullanılmasıyla ortaya çıkan sonuçtur. Kayser'e göre, sonuçta "saçma, anlamlı ve yasal hale gelir; anlatının hiç birinin üzerine yaslanmaksızın aralarında dalgalandığı çeşitli anlam düzeyleri yaratılır."¹ Kayser'in açıklamasında belirttiği "saçmanın anlamlı ve yasal hale gelmesi" görüşüne katılmak olanaksız görünüyor. Çünkü, yerlerinden edilmiş bir çok sözcüğün ya da anlamın birarada kullanıldığı bir durumun ya da bütün bunların işaret ettiği groteskin "anlamlı ve yasal" olması, grotesk olma halinin ortadan kalktığına göstergesidir. Yasak ve sınır aşıcı bir teknik olarak grotesk, ne Kayser'in işaret ettiği biçimde "anlamlı" ne de "yasal" olabilir. Sfenksin durumunda olduğu gibi, bilmecesi bir kez çözümlenip, dil ve zihin kategorilerine yerleştiğinde, grotesk olarak kalması, görülmesi ya da adlandırılması mümkün değildir. Harpham'in de belirttiği gibi, "sözcük, tam da odağın dışında, dilin ulaşımının ötesinde olma durumunu gösterir. Dil kategorileri tükendiğinde geri kalan şeyleri düzenler, diğer sözcüklerin başarısız olduğu yerde sessizliğe karşı bir savunma biçimidir."² Groteskin hem dilde hem de biçimde, henüz dile getirilmemiş, henüz biçimini bulamamış sözlerin ya da biçimlerin habercisi olduğunu söyleyebiliriz. Grotesk, sanatçı/yazar ile izleyici/okur arasındaki sözleşmenin her an değişebileceğini haber

¹ W. Kayser, ön.ver., s. 152.

² G. G. Harpham, ön.ver., s. 3.

verir; çünkü hayale dayalı sözleşmelerin bağlayıcı olamayacağını teslim edildiği ara bölgelerde ortaya çıkar.

Metonimi terimini, “tamamlanmamış, bitmemiş, çağrışımları kapatılmamış metafor”¹ anlamında kullanırsak, groteskin sürekli kayan, yer değiştiren metonimiyi kullandığını söyleyebiliriz. “Metaforların tutunamadığı boşluğu metonimler, anlamı hep açık, hep kaygan, hiçbir zaman tamamlanmayacak anlam imaları alır”.² İma ya da anıştırmalar, Kafka’nın çalışmalarında etkili bir yöntem olarak kullanılmaktadır.³ Kafka’nın öyküleri gibi, grotesk yapıtlar da simgelerle örülü değildir; tamamen farklı bir tekniğin, anıştırmanın ürünüdür.

Simge kesin bir göstergedir, bir biçimle bir anlam arasında benzerlik (kısmi) bulunduğunu savunur, bir kesinliğe dayanır. Kafka’nın hikayesinde yer alan kişilerle olayların simgesel değerleri olsa, pozitif bir felsefeye (umutsuz da olsa), evrensel bir İnsan’a bağlanmaları gerekirdi. Bir simgenin anlamı üstünde ayrılığa düşülmez, yoksa simge simge olmaktan çıkar. Oysa Kafka’nın hikayesi binbir yoruma açık, ama hiçbir yorumu da kesinlikle doğrulamaz.⁴

Aynı yazıda, *anıştırma* “çözücü bir güç” olarak tanımlanır ve “benzerliği belirtmesiyle çözmesi bir olur” diye açıklanır. Yine aynı metinden alıntılırsak, “önce dünyayla bir anlaşma, günlük dile boyun eğme, ama hemen arkasından, dünyanın

¹ Jale Parla, *Don Kişot’tan Günümüze Roman*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000), s. 108.

² *ön. ver.*, s. 211.

³ Roland Barthes, “Kafka’nın Cevabı” *Yazı Nedir?*, (İstanbul: Hil yayınları, 1987), s. 76.

⁴ “Marthe Robert, kaynak belirtilmemiş”, aktaran: Roland Barthes, *ön.ver.*, s. 77.

sunduğu göstergelerin dolaysız anlamı önünde çekimserlik, kuşku, korku.”¹ Marthe Robert, Kafka'nın dünya ile ilişkisinin sürekli bir “evet, fakat” ile düzenlendiğini belirtiyor. Bu yöntem özellikle modern yazın alanına girildiğinde, grotesk bir teknik olarak ele alınabilir. Barthes'ın söylediği gibi, “dünya olup bitmiş bir olgu değil”dir. Bu oluş halini gösteren yazın yapıtlarının, hepsinin değilse de, bir kısmının groteskle bağlantılı olduğunu söyleyebiliriz.

Groteskin birbirinden farklı iki dille ortaya konduğu söylenebilir. Karnavalın neşeli yüzünü, devinimi gösteren yapıtlarda, bütün dillerin birbirine karışmasından, birbirini yerinden etmesinden kaynaklanan gürültülü, geveze bir dil kullanılır. Arka arkaya farklı rollere girip çıkabilen çocuklarınkine benzeyen, hızla değişebilen, bir anlam ifade etmiyor gibi görünen bir dildir bu. Janus'un öteki yüzünü, cehennem yüzünü gösteren yapıtlarda ise, bir *aphasia*, yani konuşma yeteneğini yitirme ve kekeleme ile karşılaşılır. Söz, ya çok konuşularak, çok farklı diller bir araya getirilerek ya da anlamını büsbütün yitirip, parçalanarak yerinden ve karşılık geldiği anlamdan uzaklaştırılır. Yapaylığı vurgulanarak, “sözle betimleme iddiasında olduğu gerçeklik arasındaki boşluğu açığa çıkararak, taklit ettiği söylemin inanırlığını, ideolojik geçerliliğini yok eder.”²

¹ ön.ver., s. 77.

² Sibel Irzık, “Önsöz”, M. Bakhtin, ön.ver., s. 22.

Grotesk kendine özgü bir söz dizgesi bulur. Anlamdan bağımsız gülünç bir ses jesti yakalanır. Bulunan jest, dikkat çekicidir ve anlamdan tamamıyla kopuktur. Bir tür yeniden üretimdir. Sözcükler, belirgin özelliklerin belirtilmesi ilkesine göre değil de sessel anlam ilkesine göre seçilir ve düzenlenir. Yalnızca belli bir uyum elde etmek için araya ilginç bir sözcük katılabilir. Söyleyiş ve akustik ön plana çıkar. Dildeki sese ve mimiğe dayalı söyleyiş ile tümce sıralamalarını biçimlendiren ses tonundaki gerilim arka arkaya gelir. Dilde grotesk etkisi yaratan bir başka özellik tümcelerin zamanın, yaşanılan anın dışında yer almasıdır, hiç değişmez ve kesindir. Kukla diline benzer. Özensiz ve içten bir gevezelik, cinaslar, anekdotlar, tumturaklı bir anlatım kullanılır. İçinde gülme mimiği ile acı çekme mimiğinin birbiriyle karıştığı, iç içe geçtiği grotesk bir etki doğar ve her ikisi de, jestler ve tonlamaların alışıldığı gibi iç içe geçtiği, birbirini izlediği bir oyun görünümü alır. Anlatımın kesintiye uğraması ya da birdenbire bir anlatım değişikliği yapılması da groteske yol açabilir. Durduk yere konu dışı sapmalar; gösterişli, şatafatlı ama anlamdan yoksun sözcüklerle sonra eren konuşmalar, bir yanılla dil zenginliğine neden olurken, okuyucu/izleyicinin olası anlamlandırmalarını da ters yüz eder. Gülünç bir sahne, duygusal biçem tekniklerinin belirlediği duygusal ve melodram yüklü bir konu sapmasıyla birdenbire kesintiye uğrar. Ya da tam tersine, melodrama benzeyen bir bölümde, sahnede güldürülü bir dil kullanılması, biçim ile içerik arasında zıtlık ya da çatışma yaratmak amacıyla yapılır. Ciddi bir düşünce, melodram özellikleri barındıran bir sahnede ya da bölümde karşıtlık yaratamayacağı gibi düzenleyime (kompozisyon) grotesk bir özellik de kazandıramazdı. Aynı grotesk etkiyi yaratmak için gizli ya da anlaşılması güç bir tonlama katılır; çok uzun bir tümce boyunca ağır ağır büyüyen tonlama beklenmedik bir yalınlıkta sona erer; tümce

sıralamasının sözdizimsel türü sayesinde beklenen denge, uzun bir yükselişin anlamsal enerjisi ile ritim arasındaki denge gerçekleşmez, sözcükler ve deyişlerin seçimi de bunu haber verir. Gösterişli ve ciddi havadaki tonlama ile anlamsal içerik arasındaki uyumsuzluk yeniden grotesk teknik olarak kullanılır.¹

Kısaca, grotesk, dilin mutlak bir gerçekliğe işaret etmediği sınırlarda ortaya çıkar. Sözcüklerle taşıdıkları anlam arasında bir karşıtlık yaratılır, yeni sözcükler kullanılarak ya da başka alanlardaki sözcükler alınarak melezleşmiş bir dil üretilir. Bu dil muğlak, çok çağrışımlı ve güçlü imgeler yaratan bir dildir.

II.C. İhlal

Groteskin önemli unsurlarından biri, rahatsız etmesi ve yerinden edici olmasıdır. Düzenlenmiş gerçekliğin klasik algısını, temsilin ve ahlaki kodların kabul edilen standartlarını bozar. Dahası akılcılığa ve düşüncenin her tür sistematik kullanımına karşı gelir. Bunların yerine, Bakhtin'in sözleriyle “bir iç mantık”² dayanarak; uyuşmsal mantığın anlaşmazlık, kimlik ve çelişmeme ilkeleri gibi gerçek alanlarına muhalefet eder. Kendini bir yandan geleneksel kategorilerin biçim bozulmasıyla öte yandan sürekli olarak uyuşmsal mantığın bozulması, kesilmesiyle gösterir. Bakhtin'e göre, “grotesk

¹ Boris Eyhenbaum, “Gogol'ün ‘Palto’su Nasıl Yapıldı”, Yazın Kuramı. Rus Biçimcilerin Metinleri, der.: Tzvetan Todorov. Çev.: Mehmet Rifat- Sema Rifat (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995), s. 197.

² Mikhail Bakhtin, Problems of Dostoyevsky's Poetics, Yay. haz. ve çev. Caryl Emerson. (Minneapolis: University of Minneapolis Press: 1984), s. 98.

mantık” ikili ayrımların ve geleneksel kategorilerin yetersizliğini ortaya çıkarmak üzere çelişki ve söylenemezliği kullanır. Groteskin belirsizliği, her durumda tamamlanmamış kalacağını, daima mantık ve kategorileştirmenin sınırlarını ihlal edeceğini gösterir. Ne statik kalacak, ne de sona erecektir. Bakhtin’in tanımladığı diyalog açık bırakılmıştır. Evrensel tasarıma inanan birinin grotesk üretemeyeceği görüşü ileri sürülmüştür.¹

Grotesk üzerine en yoğun çalışmaların yapıldığı Romantik dönemde F.L. Novalis, Friedrich ve August Wilhelm Schlegel kardeşler, Ludwig Tieck ve hatta V. Hugo, groteskin karmaşıklığını, yaşamı çoğaltan, aslında keyif ve neşe veren bir özellik olarak ele aldılar. Paradokstan, akıldışı olandan ve genelde Aydınlanmanın açık ve yalın mantığının bozulmaya çalışılmasından keyif alıyor göründüler. Aydınlanma mantığının dar ve sınırlayıcı olduğunu hissettiler ve bu yüzden ihlal edilmesinden hoşnut oldular. Biçimin ve normların sınırlarını ihlal etme, aşma yöntemi olarak grotesk, bütün zihin ulamlarını da yarar geçer. Sınırları ortadan kaldırır. “Kategoriler erir, kırılır ve (...) bir kategorinin öğeleri tuhaf bir biçimde bir başka kategorinin içine girer.”² Yerleşik olan açısından yıkıcı olarak görülebilecek sınır aşma eylemi, bir yanıyla yeniye ve yaratıcılığa yol açar. Sınırların aşılması yazınsal kuralların ve kültürel beklentilerin ihlali olarak görülebilir. Geleneğe karşı çıkmak, siyasal olarak da yıkıcı bir eylemdir; ancak baskıya karşı mücadeleye katkısı olması kaçınılmazdır. Yazın da, sınır aşıcı ve dolayısıyla yıkıcı olabilir. Oysa kültür tarihi boyunca sınırların aşılması yaratıcılıkla

¹ D.W. Robertson, Jr., A Preface to Chaucer, (Princeton: Princeton University Press, 1962), s. 257.

² “William Van O’Connor, ‘The Grotesque: An American Genre’ The Grotesque: An American Genre and Other Essays (Carbondale, 1962), s. 19” aktaran: Sylvie Debevec Henning, “La Forme In-Formante: A Reconsideration of Grotesque”, Mosaic, XIV-4, 1981, s. 109.

ayrılmaz derecede birbirine geçmiş olarak görünür. Yeniye ulaşmanın yollarından biri de, eskinin yıkılması ya da önemli olduğu varsayılan kimi temel etkinliklerinin, çeşitli yöntemlerle su yüzüne çıkartılması, paranteze alınması, gülme ya da alay yoluyla yerinden edilmesi, parçalanmasıdır. Cervantes'in Don Quijote (1605, El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha), Rabelais'nin Gargantua (1534, Gargantua) ile gerçekleştirdikleri de budur. Bu sürecin kendisi de yaratıcılık ve zeka gerektirir.

Grotesk, sanatsal bir etkinlik olarak, yaratıcılığın en yoğun olduğu tekniklerdendir. Hem sosyal yaşantıda normlar açısından, hem estetik alanda kategoriler açısından, hem de görsel açıdan mutlaka bir "ihlal"e karşılık geldiğini söyleyebiliriz. Grotesk, görüldüğü her yerde, resimde, heykelde, yazında, dilde hep bir şok etkisi yaratarak görünür olur. Bir biçimi ya da bir ahlaki kodu, normu, bir görüntüyü yasal olmayan bir biçimde, sınırlarını bozarak ya da aşarak ihlal etmekte, biçimsizleştirmekte, yasağı ya da tabuyu alaşağı etmekte, insan algılarını, aklın sınırlarını zorlamaktadır. Bu nedenle, yıkıcı bir yöntem olarak groteski de, yenilenen yaşam gücü ya da bir tür *daemon* olarak görebiliriz.

Bir bireyin groteskliğinin doğası da temelde aynıdır. İçsel uyumunu, niteliklerinin kendine has dengesini seversek, bu bireyi içine sokuşturmaya çalıştığımız sınıfa dahil etmekten vazgeçebilir, hayal kırıklığına uğratacağını unutabiliriz. O zaman çirkinlik ortadan kalkar

ve yalnızca eski bir alışkanlığın ve talebin zorlamasıyla ona bir şekilde sıradışı olarak bakmamıza neden olabilir.¹

Santayana'ya göre, grotesk normalden aşağı ya da üstün olabilir. Bu durum groteskin soyut malzemesi ve biçimiyle bağlantılıdır. Ancak yeni bir nesne, kendini imgelemimize dahil edinceye, böylece biz onun bütünlüğünü ve oranlarını yakalayınca dek, bize diğer biçimlerin bozulmuş ve karmakarışık hali olarak gözüktür. Eğer bu karmaşa mutlak ise, nesne boştur; materyal değeri dışında estetik açıdan varılmamaktadır. Ancak eğer karmaşa mutlak değilse ve biçimin tuhaflığının tam ortasında bütünlük ve karakteri sezinlersek, işte o zaman grotesk vardır. Yarı-biçimlenmiş, şaşırtıcı ve canavarımsıdır.²

Sonuç olarak, rahatsız etme ve yerinden etmeyi ilke edinen grotesk, verili gerçekliğin standartlarını bozar, mantık ve kategori sınırlarını ihlal eder. Sınırları zorlama kendi içinde yeniyi ve yaratıcılığı barındırır. Bu açıdan grotesk, yaratıcılığın yoğun olduğu tekniklerden biridir. Ele aldığı nesnelere aklın sınırlarını zorlayacak şekilde biçimsizleştirerek, geleneğe karşı çıkan yıkıcı bir yöntemdir.

¹ ön.ver., s. 159.

² ön.ver., s. 159.

II.C.1 Form/Biçim İhlali

Grotesk, en çok biçimin, yapının, düzenin bozulmasıyla kendini gösterir. Her maddenin belli bir andaki halini gösteren bir biçimi vardır. Biçim, canlı varlıklar için olduğu kadar, cansız varlıklar için de değişmez değildir. Organik ya da inorganik bütün maddeler, belirli koşullar altında bir durumdan başka bir duruma geçer. Bu geçiş, düzenlilikten düzensizliğe ya da tam tersine düzensizlikten düzenliliğe doğru gerçekleşebilir. “Cansız varlıklar içinde en yetkin biçime sahip” olan, kristalin atomları bile “oldukları yerde durmayan, sakınım halinde hareket eden atomlardır.(...) kristal biçim değiştirir.(...) erime derecesinde ya da tam değişim anında nicelik niteliğe dönüşür ve billursu yapı ya değişir ya da parçalanır.”¹ Bu durumda, “bir kristal, son biçimini almış bir nesne, katı bir biçim ‘kavram’ının cisimleşmesi değil, maddenin durumundaki sürekli değişmelerin geçici bir sonucudur.”² En katı olduğunu varsaydığımız bir biçim üzerine söylenen bu sözler, yaşayan bu nedenle sürekli hareket halinde olan tekil ya da çoğul organizmalar için de geçerlidir. Biçim sözcüğü, maddenin bir süreliğine dural bir durumda olmasını gösterirken, öz sürekli olarak değişir. Biçimin sınırlarını zorlar, yıkar ve aşar. Yeni bir biçim alarak, yeniden denge kurar. Bu açıdan bakıldığında, Ernst Fischer’in “biçimi tutucu, özü ise devrimci”³ olarak tanımlamasına katılabiliriz. Her tür biçim, yapı ve düzen yeniliklere karşı direnç gösterir. Değişen, farklılaşan öz ya da içerik ise kalıpları kırarak, yeni biçimler yaratır. Groteskin biçimle ilişkilerinden biri, bu

¹ Ernst Fischer, Sanatın Gerekliliği, Çeviren: Cevat Çapan. 8. Basım. (İstanbul: Payel Yayınevi, 1995), s. 117.

² ön.ver., s. 117.

³ ön.ver., s. 123.

biçim ve içerik arasındaki çatışmanın en yoğun olduğu anda ortaya çıkar; içerik ya da özü, biçimi değiştirmeye başladığı, eskiden kopardığı ama yeniye de henüz ulaşılmadığı yerde görülür. Groteskin biçim ile içerik arasındaki karşıtlıkla bağlantısını ilk kuranlardan biri Friedrich Schlegel olmuştur. 1789 yılında Athenaum dergisine yazdığı bir yazıda bu konudan söz eder:

Grotesklik biçim ve içerik arasındaki çarpıcı zıtlıktan, heterojen unsurların devingen karışımından, paradoksal olanın patlayıcı gücünden doğar”¹

Başka sözcüklerle söylersek, grotesk sıklıkla biçimin “erdemli” sınırlamalarıyla, baskı altına alınmayı reddeden asi bir içerik arasındaki çarpışmadan doğar. Bu çarpışmanın gerçekleştiği bölge dinamik bir değişim ve dönüşüm sahnesine tanıklık eder.

Grotesk biçimler, hem biçimi hem de içeriği ön plana çıkaran birleşmeye öylesine muazzam bir gerilim yerleştirirler ki, bunlar bir ortaklıktan çok bir savaş hali, bir mücadele olarak görülürler. (...) Duruma bağlı olarak, serbestçe hareket etmesi engellenen enerji, korkutucu ya da coşku verici ya da her ikisi birden olabilir.²

¹ “Friedrich Schlegel, Athenaum, bölüm 75, 305, 389”, Wolfgang Kayser, ön.ver., s. 53; Peter Podol, “The Psychological Origins and the Sociological Dimension of the Grotesque in the Works of Fernando Arrabal” Estreno II, sayı no: 1, 1975.

² G. G. Harpham, ön.ver., s. 8.

Groteskin içerik- biçim çatışması olarak algılanması konusunda bir örnek de Rabelais'den verebiliriz. Rabelais, Gargantua'nın önsözünde grotesk beden (ya da biçim) ile Socrates'in yüce *ruhu* arasındaki dilbilimsel ayırma dikkat çeker:

Socrates'i de onlara benzetiyordu Platon, çünkü ona dışardan bakıldığı, dış görünüşüne göre değerlendirildiği zaman bir soğan kabuğu kadar beş para etmezdi, öylesine çirkindi bedeniyle, gülünç halleriyle, sivri burnu, boğa bakışı, deli suratıyla, kaba davranışları, köylü kılığıyla, züğürtlüğü, kadından yana bahtsızlığı, devlet işlerine elverişsizliği, durmadan sırtması, her önüne gelenle içki içmesi, boyuna maskaralık etmesiyle o tanrısal bilgisini her zaman gizleyerek. Ama kutuyu açtınız mı, içinde göklerden inme, paha biçilmez bir ilaç bulurdunuz: İnsanüstü bir anlayış, görülmedik erdemler, yenilmez yiğitlik, eşsiz bir azakanarlık, kesin bir yetinirlik, kendine şaşmazca güvenirlik ve insanların, uğrunda sabahladıkları, koşuştukları, çabaladıkları, denizlere açıldıkları, savaştıkları her şeye karşın inanılmaz bir küçümseme.¹

Rabelais, yukarıdaki örneği verdikten sonra, okuyucudan onun kitap başlıklarını görünce, içerdiği konuları saçma tuhaf, gülünç, uydurma diye nitelendirerek hafife almamasını, daha dikkatli bir okuma yapmasını ister. Kutuyla içindeki arasında nitelik açısından doğrudan bir bağlantı olmadığını savunur. Ardından, kendisinin de, diğer birçok yazar gibi yazdıklarına özel bir anlam yüklediğini, “bedenini beslerken” yazdığını söyler. Ona göre, “üstün ve derin bilgileri” yazmanın tam zamanı budur. Yukarıdaki alıntıda belirttiği konuya benzer bir dil oyunu yapar, ki bu da grotesk bir

¹ Rabelais, Gargantua, Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu-Azra Erhat-Vedat Günyol, (İstanbul: Cem Yayınevi, 1983), s. 23-24.

duruma işaret eder. Bedensel olana, yeme içmeye işaret ederek, üstün ve derin bilgilerden söz etmektedir.

Grotesk, aynı zamanda biçimin parçalanmasını ya da dönüşüm anını gösterir. Her iki durumda da, sınırlar aşılmış, biçim ihlal edilmiş olur. Tam bebeğin (yeninin) annenin (eskinin) bacakları arasında görüldüğü ama henüz doğumun gerçekleşmediği, sona ermediği bir gebelik durumunu ya da doğum anını gösterir. İki ya da daha fazla farklı biçim, birbirlerinin sınırlarını ihlal ederek, iç içe geçmeye ya da birbirlerinden ayrılmaya çalışmaktadır. Bu duruma katılan biçimlerin hepsinin farklı, bilinen adları vardır; ancak, bir arada olduklarında gördüğümüz şeyin tek bir adı yoktur. Bir geçiş ya da başkalaşım durumu söz konusudur. Bu başkalaşım, zihin kategorilerindeki bilgileri ortadan kaldırır; çok biçimlilik bir biçimsizliğe yol açar.

E. Fischer yaptığı bir alıntıyla, J. W. Goethe'nin metamorfoz ya da başkalaşım düşüncesinin olumlu olduğu kadar tehlikeli yanlarının da olduğunu belirttiğini söylüyor:

Merkezkaç kuvvet gibidir başkalaşım düşüncesi; ona karşı bir ağırlık bulamazsak sonsuzlukta yitip gidebilir. Karşı ağırlık derken, gerçekliğe dönüşmüş bir durumun kendini öne sürmesini, herhangi bir dış etkenin özünü değiştiremeyeceği *merkezcil* bir kuvveti, özellikle belirtme dürtüsünü söylemek istiyorum.¹

¹ (Kaynak belirtilmiyor) aktaran: Ernst Fischer, ön.ver., s. 122.

Bu merkezkaç kuvvetle merkezci kuvvet arasındaki ilişkiyi ise şöyle açıklıyor:

Goethe'nin *merkezkaç kuvvet*, Hegel'inse "iteleme" dediği şey madde parçacıklarının değişmeyen bir hızla sonsuzluğa kaçma yönsemesi buharlaşıp yok olma yönsemesidir. Bunun karşısında ise *merkezci kuvvet*, Hegel'in "çekim" dediği birleşme, kümeleşme, enerjinin yığılma yönsemesi vardır. Düzenli, örgenli bütün maddelerde bu iki yönseme de yürürlüktedir: bir yanda tutucu yönseme, "sert direnme", gerçekleşmiş bir örgenlenme biçimine bağlanma, süredurum; öbür yanda devrimci yönseme, sürekli devinim, olduğu gibi kalamama niteliği, sürekli değişim. Bu iki yönsemenin sürekli çatışması ve bu çatışmanın madde ile enerji arasında sağlanan belli bir dengeyle durmadan giderilmesi olmaksızın gerçeklik de olamaz.¹

Metamorfoz, arada olmaya işaret eder. Grotesk de, bir biçimin ya da normun, henüz eskisinin yerini almadığı durumda ortaya çıkar. Bir dönüşüm söz konusudur, grotesk ya bu dönüşüm anında ya da dönüşüm tamamlanmış gibi görünse de, ilk halin bir yerlerden görünüyorsa olması durumunda ortaya çıkar. Dönüşüm tamamlanıp, biçim ya da norm bir isim aldığı anda, grotesk ortadan kalkar. Yeni bir türün ya da biçimin kabul edilmesiyle, bilinenler arasında yerini almasıyla grotesk olma niteliğini yitirdiğini belirten G. Santayana, örnek olarak kentör ve satirlerin artık grotesk olmadıklarını² gösterir.

¹ ön.ver., s. 122.

² G. Santayana, ön.ver., s. 159.

Bakhtin, grotesk imgenin, “ölümün ve doğumun, büyümenin ve oluşun, henüz bitmemiş, tamamlanmamış bir metamorfozu olarak, dönüşüm olgusunu”¹ yansıladığını belirtiyor. Çalışmalarını Ortaçağ ve Rönesans kültürü ve şenlik üzerinde yoğunlaştırdığından, bu dönüşümün ölümden yeniden doğuma doğru gerçekleştiğini ileri sürüyor. “Oluş halindeki olgu, negatif kutuptan pozitif kutba doğru deviniminde... dünya ölüm safhasından doğum safhasına doğru geçmektedir.”² Ortaçağ ve Rönesans groteski, Romantik groteske dönüşürken, bu yenileyici gücünü yitirmiştir. Bunun yerini belli ölçüde bir korku, belirsizlik ve güvensizlik hissi almıştır. Geoffrey G. Harpham, bir yapıtı izleyiciye yabancılaştıran, birdenbire onu şaşkınlığa uğratan ve Kayser’in tanımladığı biçimiyle, sıradanın, alışık olunanın içinden birdenbire gelişen yaşama korkusunu aşıl原因 en mükemmel örnek olduğunu söyler.³

Metamorfoz, bir çok kültürde yaratım mitoslarının merkezinde yer alır; yaratım ya da yıkım, ödül ya da ceza, büyüme ya da küçülme ya da yaşamdan ölüme geçme imgesi olarak kullanılır. Dönüşüm sonucunda, farklı dünyalar ya da varoluş durumları birleşir. Uzam, zaman ve varoluşun sınırlarının aşılma olasılığı ortaya çıkar. Hayvana dönüşen insanlar, bir başka hayvanın biçimine geçen hayvanlar, canlı varlıkların biçimini alan cansız nesnelere, nerdeyse kültür tarihiyle yaşattır. İnsan-hayvan birleşimini gösteren otuz bin yıl öncesine ait mağara resimleri, bir metamorfoz sürecini göstermektedir. Antik Yunan ve Roma mitolojilerinde de biçim-değiştiren figürlere

¹ M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, ön.ver., s. 24.

² ön.ver., s. 411.

³ Geoffrey Galt Harpham, “The Grotesque: First Principles”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34, (Yaz 1976), s.461-68.

rastlanır: Mısır kaynaklı, Yunan deniz tanrısı Proteus*, Yunanlı kahin Teiresias, Romalıların rüya tanrısı Morpheus en göze çarpan örneklerdir. Bu üç örnekten, birçok oyunda karşımıza çıkan Teiresias'ın dönüşüm öykülerinden biri şöyledir: Cyllene Dağı'nda iki yılanı çiftleşirken görür. Yılanlar ona saldırır, o da sopasıyla onlara vurur ve dişi olanını öldürür. Ceza olarak kadına dönüşür. Yedi yıl sonra, aynı olayı yeniden gördüğünde bu kez erkek yılanı öldürür ve yeniden erkeğe dönüşür. Bu deneyimi nedeniyle Zeus ve Hera, kendi aralarında tartıştıkları bir konuyu ona sormaya karar verirler. Soruları, cinsel ilişkiden kadının mı yoksa erkeğin mi daha fazla haz aldığıdır. Teiresias, kadın erkekten dokuz misli daha fazla zevk alır deyince, iddiayı kaybeden Hera, Teiresias'ın gözlerini kör eder. Tanrıçanın verdiği cezayı bozamayan Zeus ise, ona yedi kuşak daha fazla yaşam ve bilicilik özelliği bahşeder.¹ Sofokles'in tragedyelerinde rastladığımız Teiresias'ın cinsiyet değişiminden ya da dönüşümünden hiç söz edilmez. Çünkü biçimsel bir değişim ya da dönüşüm, tragedyanın ciddiliğine, ağırbaşlılığına uygun değildir. Trajik bir kahraman, mutlak doğruların varlığından kuşkulansa da, korumak için her şeyi hiç düşünmeden feda edebileceği bir başka değere sıkı sıkıya sarılır. Savunduğu değer mutlakmış gibi davranır, bu değer için ölümü bile göze alır. Bu yüzden trajik dönüşümler acılı ve geri dönülemez olurlar. Deniz tanrısı Proteus'un dönüşümü ise komiktir. Kılıktan kılığa (aslan, ejderha, pars, domuz, su, ağaç) girer. Yine de, Menelaos'un elinden kurtulamaz. Tekrar eski haline döner ve sorulan sorulara yanıt verir. O da kutsal bilgilere sahiptir ve fiziksel olarak dönüşebilir ama o bilgi kazanmak

* Yunan mitolojisinde, istediği zaman istediği biçime bürünebilme yeteneği olan yaşlı deniz adamı ve kahin. (Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 26. 1994)

¹ Robert Graves, The Greek Myths: 2, Beşinci baskı. (Middlesex: Penguin Books, 1962.), s. 11.

için değil, karşısındakini korkutmak için biçim değiştirir.¹ Teiresias, kralların, soyluların trajik kaderlerini onaylarken; Proteus, Odysseus'un her durumdan kurtuluşunu gösteren epik dünyada boy gösterir. Vurgu, kahince bilgide değil, biçim değiştirmededir. Jale Parla, J. Joyce'un Ulises'²te kullandığı biçimiyle Proteus'u "yaratıcılığın tutulamaz biçimi"³ olarak nitelendiriyor. Groteskin güçlü bir biçimde kullanıldığı yapıtlarda anlam, tıpkı Proteus gibi kılıktan kılığa girerek, bütün mantık yapılandırmalarını reddeder. Marsha Kinder, klasik biçim-değiştirmelerin türle bağlantılı olduğunu ve komik/trajik ayrımının belirleyici olduğunu belirtiyor.⁴ Ona göre, biçim değiştirme komedyada, her ikisi de ayrıcalıklı değerler olan "esneklik" ve "hayatta kalma"nın biricik koşulu olarak işe yarıyor. Dönüşümler hızlı, kolay ve geri dönülebilir biçimde oluyor. Tragedya tek bir biçime ya da değerler bütününe bağlı olmayı dayatıyor. Groteskte ise, trajik bir dünyada, "hayatta kalma"yı seçen bireyin, "esneklik"ten yoksun oluşunun neden olduğu gülünç durum devreye giriyor.

Groteskin biçimi ihlal ederek ortaya çıktığı başka durumlar da söz konusudur. Biçimin kimi özelliklerinin abartılması ya da indirgenmesi de, groteskin ortaya çıkmasına neden olur. En küçük ayrıntıları vurgulamak ve daha çok dikkat edilmesi gereken özellikleri arka plana atmaktan oluşan bu teknik, Boris Eyhenbaum tarafından

¹ Homeros, Odysseia, çeviren: Azra Erhat- A. Kadir. Altıncı basım. (İstanbul: Can Yayınları Ltd. Şti., 1988), s. 89-92.

² James Joyce, Ulysses, çeviren: Nevzat Erkmen, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997), III. Bölüm.

³ Jale Parla, Don Kişot'tan Bugüne Roman, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000), s. 277.

⁴ Marsha Kinder, "From Mutation to Morphing", Visual Transformation Meta-Morphing and the Culture of Quick-Change, der. Vivian Sobchack. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), s. 66.

“grotesk düzenleyim tekniği”¹ olarak nitelendirilmiştir. Bu teknikle anlamsız olan abartılırken, önemli olan küçültülür, birleşmez görünen şeyler birleştirilir. İnanılmaz ya da ilgili ilgisiz ayrıntılar verilerek, anlatının odağı sürekli değişime uğrattılır. Saçmanın, sözcüklerin mantık dışı biçimde bir araya gelişinin, mantıklı ve kesin bir sözdizim yardımıyla gizlenmesinden oluşan bir teknik kullanılır. Gülünç bir durumu grotesk bir farsa dönüştüren ve “fantastik” sonucu hazırlayan sanat tekniği, yazarın ciddi ve otantik bir müdahalesi olarak kabul edilmiştir.

Grotesk biçem, betimlenen durum ya da olayın yapay, çok küçük boyutlara indirgenmiş. (...) ve geniş çaplı gerçeklikten, gerçek bir iç yaşamın zenginliğinden kesinlikle ayrılmış bir dünya içine alınmasını gerektirir. Ardından da her türlü öğretici ve yergili amaçtan uzaklaşılmasını ve *gerçeklikle oynanacak bir oyunu* olanaklı kılacak biçimde, bu öğeleri özgürce ayrıştırarak ve yerlerini değiştirecek biçimde hareket edilmesini zorunlu kılar. Buradaki tek amaç, alışılmış bağlantıların ve ilişkilerin (ruhsal ve mantıksal) bu *yeniden kurulmuş* dünyada gerçektđiři olarak ortaya çıkmalarını ve her ayrıntının dev boyutlara ulaşmasını sağlamaktır.²

“Palto” öyküsü üzerine yaptığı çalışmada Eyhenbaum, Gogol’ün öykünün dünyasını engin gerçeklikten ayırdıktan sonra elde ettiği birleşmezi birleştirme, anlamsız abartma ve önemliyi küçültme olanağını kullandığını belirtir. Ona göre, Gogol gerçek iç yaşamın bütün kural ve yasalarıyla oynayabilir. Kahramanının, iç yaşantısı *önemsiz* değildir; ama çok özeldir ve kesinlikle çevreden yalıtılmıştır. Böyle bir

¹ B. Eyhenbaum, ön.ver., s. 200, dipnot.

² B. Eyhenbaum, ön.ver., s. 197.

dünyanın kendine özgü yasaları ve boyutları vardır. “Palto”nun sonu öyküdeki gerçekçiliğin içine giren romantik öğelerle groteskleştirilmiştir.

Özetlersek, her biçim, yapı ve düzen yeniliklere direnç gösterirken, değişen, farklılaşan öz ya da içerik kalıpları kırar, yeni biçimler yaratır. Grotesk, söz konusu farklılaşma anının geçiş süreci içinde, eskiyle yeninin çatışmasının ortasında ortaya çıkar, biçimin parçalanmasını, dönüşüm anının gösterir. Her iki koşulda da sınırlar ihlal edilir. Geçiş/başkalaşım/dönüşüm tamamlanıp, biçim ya da norm bir isim aldığı anda grotesk ortadan kalkar. Aynı şekilde, biçimin bazı özelliklerinin abartılması, bazılarının indirgenmesi de groteski ortaya çıkarır.

II.C.2 Norm/Tabu İhlali

Yunanlılarda Apollonca olan yontu sanatıyla, Dionysosca, dışbiçime dayanmayan müzik sanatı arasında, “kaynaklarıyla erekları” açısından “büyük bir karşıtlık”¹ vardır. Nietzsche, sanatın en üstün görünüşü olarak gördüğü tragedyayı bu iki tanrı arasındaki çatışmayla ilişkili olarak ele alır. Bu ikisi nadiren uzlaşırlar ve uzlaştıklarında yaşama benzeyen tragedyaya ortaya çıkar. Yunan mitolojisinde biçimin, ölçünün temsilcisi olan tanrı Apollon, etik alanda da, insanın ölçülülüğüne işaret eder. Delfi’deki tapınağının üstünde *gnothi sauton ve meden agan*, yani *kendini bil ve*

¹ Friedrich Nietzsche, Tragedyanın Doğuşu, Çeviren: İsmet Zeki Eyüpoğlu. (İstanbul: Say Yayınları, 1994), s. 13.

aşırılıklardan sakın yazılıdır. İnsan, kendini bilebilmek için, kendiyle kendisi olmayanlar arasına sınır çizer, kendine ait olanı başkalarınınkinden ayırır, kendi kendine sınırlar koyar. Bu sınırların koyulması, insanı aşırılıklardan korur, kendini güvende hissetmesini sağlar. Apollonca olanda bu sınırlarını belirlemiş kişinin adı ve soyadı bellidir. Soyunu, nereden geldiğini hiç unutmaz kişi. Bu kimliğe sıkı sıkıya sarılır. Apollonca olan görünenele ilgilidir. Buna karşılık, görünenlerin içine dalan, temelde bulunanı kavrayan Dionysosca olanda kişinin diğer kişilerle, şeylerle ve doğayla arasındaki sınırlar kaybolur. İnsanlarla ve doğayla bu tür bir barışma ya da buluşmada insan birey olma özelliğini yitirir; ne adı ne de soyu kalır. O, artık yalnızca canlı bir varlıktır. Dionysos adına düzenlenen şenlik ve eğlenceler, Atina kent Devleti'nde düzenlenerek belli bir biçime girinceye dek, sınırsızlığı ve ölçüsüzlüğü ile diğer kutlamalardan ayrılıyordu. Nietzsche'ye göre Dionysosca olan, barbar şenliklerinde olduğu gibi, doğal güdülerin boşanmasında ortaya çıkmaz. Çünkü barbar şenliklerine katılanlar yok olur, hiçlenir, doğa olur ve kalır; bir daha kendilerine gelemmezler. Oysa Dionysos insanı, tam yokluğa karışacağı sırada, Apollon'a, ya da kendi kimliğine ve adına sığınır. Nietzsche'ye göre, Dionysosca olan kendini ancak Apollonca olanla, görünüşle gerçekleştirebilir. Bu iki ögenin her biri diğerinin varlığını şart koşar.

Sanatsal açıdan olduğu kadar yaşamda da biçimleyici, düzenleyici ve sınırlayıcı normlar vardır. Norm, kısaca dünyayı açıklama ve görmenin herkesçe bilinen ve sorgulanmadan kabul edilen yoludur. Sosyal normlar, sosyal gerçekliğin örneği olarak ele alınabilirler. İçinde bulunan grubun normları, insanı o grupta sayıca fazla bireylerin

davrandığı gibi davranmaya zorlar. Ancak normlar insanları kendiliğinden zorlamaz: bireyler normlara uyar, çünkü bu biçimde grubun içinde kalma şansını yakalarlar. Grubun dışında kalmayı göze alarak, onaylanmayan bir davranışta bulunanlar, bir de grupça kabul edilen normlara ters düşerlerse, o zaman lanetlenerek tekilliklerini ilan ederler. Toplumsal alanda, normlar ve değerler dışında kültürel yaşantının bir parçası olan tabular da önemli rol oynar. Tabu sınırlamaları, normlardan farklı işlerler, kökenleri belli değildir. Doğruluklarını kanıtlayacak, akla uygun hiçbir neden gösteremezler. Sigmund Freud, Totem ve Tabu (1913, Totem und Tabu) adlı çalışmasında, tabunun “birbirine karşıt iki anlamı” olduğundan söz eder. Tabu, “bir yandan kutsal, kutsallaştırılmış anlamlarına; diğer yandan da tehlikeli, korkunç, yasak, kirli anlamlarına”¹ karşılık gelir. Kendini yasaklarda gösteren tabu, “kutsal korku” tamlamasına da karşılık gelir. Bu tür yasaklar daha çok insana zevk veren şeylerle bağlantılıdır. Bedenle ilgili yasaklardır. Yasak olan şeyi anımsatan ve böylece o şeyle zihinsel de olsa bir ilişki kuran her şey doğrudan bedenle dokunma kadar yasak olur. Sonuçta tabu dendiğinde hem olağanüstü kutsal hem de tehlikeli, kirli ve gizemli olan anlaşılır. İlkel insanların ruhsal yaşamlarında yasaklanmış bir edimin anısının uyanışıyla birlikte, her zaman bu edimi gerçekleştirme eğilimi de uyanıyorsa, o zaman bu iki gücün tek güç olarak yeniden birleştiğini kabul etmek durumunda kalırız.

Tabuya boyun eğen kimseler tabunun yasakladığı şeye karşı çift değerli duygular duyarlar. Tabuda görülen büyülü güç, insanı baştan çıkarma özgürlüğüne dönüşebilir; bulaşıcı bir hastalık gibidir; çünkü

¹ Sigmund Freud, Totem ve Tabu I. Çeviren: Niyazi Berkes ([Baskı yeri belirtilmemiş]: Cumhuriyet, 1998.), s. 39.

ortadaki örnek daima bulaşıcıdır ve çünkü yasaklanan istek bilinç dışında başka bir şeyin üzerine kaydırabilir.¹

Freud, ilkelerin ruhsal içtepelerinde bugünkü uygar insanlar arasında görülenden fazla çift değerlilik olduğunu, bu çift değerliliğin azalmasıyla çift değerli duygular arasındaki çatışmanın uzlaşımının belirtisi olan tabunun yavaş yavaş ortadan kalktığını açıklasa da, günümüz insanının da tabuları olduğunu söyleyebiliriz. Antropolog Edmund Leach, tabu ve bu sorunu ele alan kategorilerle ilgili bir tabu kuramı geliştirmiştir. Leach'e göre, genç bir çocuğun fiziksel ve toplumsal çevresi, aslında birbirinden farklı "şeyler"den oluşmamaktadır, "dikişsiz bir kumaş" gibi, akış halindedir. Çocuk eğitimle gelişir ve dünyayı, her birinin kendi adı bulunan, çok sayıda farklı şeyi ayıran, ayrımcı bir ağla kabul etmek zorunda kalır. Kuşkusuz bu ağ, gerçekliğin belli bir bölümünü saptamakta ya da açıklamakta başarısız olur. Bu yüzden bir dizi "olmayan-şey" görünür olur. Nesnelere bilincin çatlaklarında örtbas edişimiz, tabu biçimini alır; böylece kutsal olan yalnızca yarı-insan, yarı-hayvan doğaüstü canavarları, bakire anneleri, tanrısallıkları cisimleşmiş halde bulduğumuz boşluklarda ortaya çıkar. İlkeler tabuları kutsar, modern seküler yetişkinler ise, bu ayrımcı ağlarına öylesine borçlu ve öylesine bağımlıdırlar ki, tabuyu daha çok endişe, dehşet, şaşkınlık, gülme ya da tiksinti kaynağı olarak görürler.²

¹ S. Freud, ön.ver., 61.

² "Edmund Leach, kaynak belirtilmemiş", G. G. Harpham, ön.ver., s. 4. [Edmund Leach'in kitabına ulaşamadığı için, görüşleri G.G. Harpham'den özetlenerek alınmıştır.]

Beden ve bedene ilişkin sınırların tabu olarak görülmesi, modern insanın bu tür tepkilerinden biridir. Oysa Bakhtin'e göre, grotesk imgenin maddi bedensel altyapısı, (yiyecek, içecek, cinsel organın gücü, bedenün çeşitli uzuvları) olumlu nitelikler taşır. Sonuçta hep bolluk ve artışa neden olur. Soyut fikir ise, grotesk imgenin bu mahiyetini çarpıtır. Ağrlık merkezini "ahlaki" bir anlama dönüştürür, üstelik imgenin altyapısını da olumsuz ögeye teslim eder.¹ Bakhtin, beden üzerindeki baskıların kalktığı ya da en azından azaldığı karnaval eğlencelerini, gerçekleştirildikleri dönemin toplumsal normlarında gedik açtıkları ve resmi görüşleri ihlal ettikleri için önemser.

(...) yaşamın yapısı ve düzenini belirleyen yasalar, yasaklar ve kısıtlamalar, karnaval boyunca askıya alınır: askıya alınanların başında da hiyerarşik yapı ve yapıyla bağlantılı tüm korkutup sindirme, hürmet, dindarlık ve adabımuâşeret biçimleri gelir –yani, sosyo-hiyerarşik eşitsizlikten veya insanlar arasındaki (yaş da dahil olmak üzere) herhangi başka bir eşitsizlik biçiminden kaynaklanan her şey. İnsanlar arasındaki tüm mesafeler askıya alınır ve özel bir karnaval kategorisi yürürlüğe girer: *insanlar arasında özgür ve içli dışlı, teklifsiz, samimi, sıcak bir temas.*²

Karnaval eğlenceleri sırasında alışıldık olan ve herkes tarafından kabul edilen durumların ihlal edilmesi, yaşamın süregelen tekdüzeliğinden çıkartılması gerçekleşir. Karnavala ilişkin imgelerin çoğu, ikicildir; doğum-ölüm, dua-beddua, övgü-sövgü, iç-dış, aptallık-bilgelik gibi krize neden olabilecek yanları bir arada taşırlar. Eşyaların farklı

¹ M. Bakhtin, ön.ver., s. 83.

² M. Bakhtin, Karnavaldan Romana, ön.ver., s. 238.

amaçlarla kullanılması, giysilerin ters giyilmesi, mutfak araçlarının silah gibi kullanılması gibi uygulamalarda, asıl işlevinden ve yerinden edilen nesne ya da tavırlar, bir başka nesnenin ya da durumun yerine geçerler. Bu kısa süreli yerinden olma ya da yerinden edilme, özellikle söz konusu olan nesnelere ya da tavırlar kutsal olanla ilgili olduğunda, önemli bir ihlale karşılık gelir. Kutsal metinlere uygun olmayan, yakışsız yorumlar getirilir. Daha önce, Rabelais'den verdiğimiz örnekte olduğu gibi, dilde kutsal imalarla erotik imalar yan yana kullanılır. Bu durumda kutsal olan yalnızca yerinden edilmekle kalmaz, en aşağı gördüğüyle birlikte yer alarak, kutsallığını kabullenenlerin üstünde onları derinden sarsacak etkilere yol açar.

Sonuçta, karnaval yalnızca egemen sınıfların izin verdiği sınırlar içinde gerçekleşen, rahatlama sağlayıp düzenin sürekliliğini koruyan bir tören değildir. Özellikle gülmenin sağladığı direniş ve başkaldırı gücü, yüksek kültürle alt kültür arasındaki sınırların çatlaklarına girerek farklı alanlara sızar. Yazında grotesk de, benzer bir biçimde sınır aşıcı özellikler gösterir.

Toplumsal bir kurum olan karnaval, grotesk gerçekçilik olarak edebiyata taşınır. Dil dışı bir gerçeklik olan beden, grotesk imge yoluyla anlam birimine dönüşür.¹

¹ Sibel Irzık, ön.ver., s. 24.

Yazının içine giren karnaval ruhu “tekdüze ve evrensel olarak kabul edilmiş”¹ ne varsa, hepsinden kurtulmayı sağlar. Hatta, Bakhtin karnavalın insanı yalnızca “dışardan gelen sansürden değil, her şeyden önce büyük iç sansürden”² de kurtardığını ileri sürer. Groteski karnavalın ve karnavallaşmış yazının ifadesi olarak görür. *Saturnalia* eğlencelerinin popüler kültürde devamı olarak kabul edilen Ortaçağ ve Rönesans eğlencelerinde, karnavallarda ortaya çıkan grotesk biçimin temel ilkesi aşağılama, alçaltmadır. Yüksek, tinsel, ideal, soyut ne varsa hepsi alçaltılır, çözümlenmez bütünlükleriyle birlikte yeryüzü ve beden alanına, maddi düzleme transfer edilir.

Groteskin sonsuz, döngüsel dünyası ve kutsal olanla dalga geçmesi, yerleşik olanı, yetkeyi ve sonlu olanı tedirgin eder ve aşağılar. Aslında grotesk, tamamıyla farklı bir dünya, değişik bir düzen, değişik bir yaşam biçimi olasılığını gözler önüne serer. İnsanı, gözle görünür birliğin, tartışılmaz ve dural olanın sınırlarını aşmaya yönlendirir. Varolan dünya, birdenbire yabancılaşır. Yerine, sınırların aşıldığı, yasakların kalktığı bir dünya gelir. Bu, karnavalın hüküm sürdüğü bir dünyadır.

Groteskin anlamı, karşı çıktığı ya da tezat oluşturduğu norma; yıktığı düzene, zorladığı değerlere, dalga geçtiği yetke ve ahlaka, gülünçleştirdiği dine, bozduğu uyuma, dünyaya indirdiği cennete, tersine çevirdiği cinsiyetler, ırklar ve sınıfların durumuna, sorguladığı iyilik ve güzelliğe bağlıdır. Her durumda verili olanın, kuralların, normların

¹ M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, ön.ver., s. 34.

² ön.ver., s. 94.

ve değerlerin ihlal edilmesiyle ortaya çıkar. Bakhtin'in düşüncelerini temel alarak, ihlal üzerine alışan Stallybrass ve White, karnavalın yalın bir biçimde “bütün bir toplumsal yapıyı yarararak geçen yüksek/alçak ilişkilerini yeniden kodlama ve genelleştirilmiş bir ihlal ekonomisi anı”¹ olduğunu saptarlar. Birbirinden çok farklı olduğunu ileri sürdükleri iki grotesk türü arasında gözden kaçan bir kayma olduğu üzerinde dururlar: bir grubu ya da bireyi belirleyen ‘Öteki’nin groteski ve kapsayıcı, heterojen, tehlikeli bir biçimde oynak, dengesiz bir bölgede sıkışıp kalmış birey ile ötekinin iç içe geçip karıştığı ya da melezeleştiği bir sınır olgusu olarak grotesk. Bireye yabancı olan sembolik konunun basitçe reddedilmesi ya da kovulmasıyla başlayan şey, etkileri oldukça karmaşık olan bir inkar etme ve farkına varmadan kabullenme sürecine dönüşür. Söz konusu olan karmaşıklığı, kolektif kimlik için gerekli sınır inşalarının içsel dinamiğini kavramak üzere, iki farklı grotesk biçiminin birleşmesini önlemek gerekmektedir. Eğer bu ikisi karışmışsa, ilkini dışarıda bırakmak için tam bir mücadele vermesiyle politik bilinçsizlik düzeyinde ikinciye, melez groteski üreten temel kimlik oluşumu mekanizmasını görmek olanaksızlaşır. M. Foucault, ihlalin “bir şeyi, diğerine karşı çıkarmak amacıyla” yapılmadığını belirtir:

[İhlal]...Aynanın öteki yüzünü... parıltılı bir yayılmaya dönüştürmez...Görevi sınırın yüreğinde açtığı aşır uzaklığı ölçmek ve

¹ Peter Stallybrass ve Allon White, The Politics and Poetics of Transgression, (Ithaca, Newyork: Cornell University Press, 1996), s. 31.

sınırın ortadan kalkmasına neden olan bir görünüp bir yok olan hattın izini sürmektir.¹

Grotesk de metinlerde tıpkı Foucault'nun ihlal tanımında olduğu gibi işlev görür. Önerdiği, dayattığı bir öteki yüz yoktur. Önemli olan sınırların bir kez aşıyor olmasıdır. Yeni olanın ortaya çıkabilmesi için, eskinin aşılması zorunludur.

(...) tüm yaşamın keşfolunmaz ve ebediyen yaratıcı kaynağı olduğu için yıkan ve imha eden ebedi ruha güvenelim. Yıkıcı tutku aynı zamanda yaratıcı bir tutkudur.²

Groteskin, Antiklerin yaratıcı ve yenileyici gücü *daemon*a benzer bir yanı olduğundan daha önce söz etmiştik. İspanyol oyun yazarı Lorca da, yaratıcılığın gücünü *duende*³ adını verdiği, *daemon*a benzer bir biçimde aynı anda hem yıkıcı hem de yaratıcı olan bir enerjiye bağlayarak açıklamıştı. Grotesk de aynı anda hem yıkıcı, hem de yaratıcı bir enerji yaratıyor olmasıyla *daemon* ve *duende* kavramlarıyla benzerlik taşır. İhlal ettiğinin, sınırlarını yıktığının yeni bir bakışla ele alınmasına olanak sağlar.

¹ “Michel Foucault, “Preface to Transgression”, *Language, Counter- Memory, Practice* içinde”, aktaran: Stuart Hall/*Critical Dialogues in Cultural Studies*, (1996) der. David Morley ve Kuan-Hsing Chen, Londra ve New York: Routledge, 1997), s. 287.

² “Mihail Bakunin, kaynak belirtilmemiş”, aktaran: George Woodcock, *Anarşizm Bir Düşünce ve Hareketin Tarihi*, (İstanbul: Kaos Yayınları, 1997), s. 157.

³ Federico Garcia Lorca, *In Search of Duende*, Derleyen ve İngilizceye çeviren: Christopher Maurer. (New York: New Directions Books, 1998), s.49.

Yazında grotesk konusunda çalışan Michael André Bernstein, Bakhtin'in karnaval kavramının aslında bir yas tonu içerdiğini ileri sürer. Ona göre, bunun nedeni yazında karnavalesk olanın, çoktan geride kalmış bir geleneğin anısı olmasında yatar. Karnavalda seyir yeri ile oyun yeri arasında ayırım yoktur. Ama yazınsal temsil söz konusu olduğunda, devreye sahne ışıkları girer. Bernstein, bu gecikmişliğin yalnızca Rönesans sonrası burjuva kültürüne özgü olmadığını, *Saturnalia* şenliklerinden kaynaklanmış bütün bir edebi türün özelliği olduğunu söyler. “Zelil kahraman”ın* doğuşunu da buna bağlar. Zelil kahraman, Bakhtin'in bu şenliklerde önemli bulduğu olumlu ve kurtarıcı gücün karşı kutbu, şenlikle ilgili iyimser varsayımların antitezi olarak karşımıza çıkar. Şenliklerde olduğu varsayılan pozitif enerji onda yıkıcı, negatif bir enerjiye dönüşmüştür. Latin komedilerindeki, efendisinin zaaflarıyla dalga geçen tembel ve obur uşakla, Rönesans tiyatrosundaki bilge soytarı tipinin bir karışımıdır. Aydınlanma filozoflarının, yurt sevgisi, dostluk, toplumsal görev, erdem gibi temel değerlerini “boş laf” olarak alaya alan, vicdanın sesinin boş midenin çılgınlıkları yanında önemsiz olduğunu söyleyen, “yarı açık duran ağza” bir iki lokma atmaya her şeyden çok değer veren, erdemli olmayı savunan filozofun karşısında asıl sorunun akşam rahat rahat helaya gidebilmek (“Ey şahane dışkı!”) olduğunda ısrar eden bir parazit. Kişiliğinde, midesi guruldayan köleyle hüzünlü soytarıyı, alçaklıkla bir tür yüksekliği, rezillikle kibri, kepezellikle eşine az rastlanır bir doğruculuğu birleştirir.¹

* Zelil sözcüğü “abject” karşılığında kullanıldı. Kimi çalışmalarda bu sözcüğe karşılık “aşağılık”, “alçak” sözcükleri kullanılmıştır. Ancak, bu çalışmada sözcük, Zeynep Sayın, “Batı’da ve Doğu’da Bedenin Temsiliyetinde Haysiyet ve Zillet” *Defter*, 39, s. 159-204.’den örnek alınarak kullanılmıştır.

¹ Michael André Bernstein, *Bitter Carnival: Ressentiment and the Abject Hero*, (Princeton: Princeton University Press, 1992), s. 15.

Karnavalda ya da karnavalesk kahramanlarda negatif unsurların olması, Bakhtin'in kuramını boşa çıkarmaz. Ancak grotesk kavramını, Bakhtin'in algıladığının ötesinde bir noktaya taşır. Karnavalda “kültürel ifadenin resmi ve resmi olmayan modları arasında gerçekleşen”¹ diyalogun yanında, kültürün baskı altında tutulan olumlu-olumsuz bütün bileşenleri “diyalojik” (söyleşimsel) ilişkiye girebilir, hatta girmelidir. Pazar yeri dili ya da karnaval ruhu ancak o zaman gerçekten özgürleşebilir. Kendi ve öteki, söylemlerinin akışında birbirlerinden ödünç alarak, kaçınılmaz bir biçimde rol değiştirebilirler. Her durumda karnavalesk olan ya da grotesk, zaten “iktidardakilerin bakış açısından, normun dışında, uygarlığın ötesinde duruyor”.²

Yazın alanında da grotesk, özellikle aşırı biçimlerinde, kabul edilen yazınsal dilde güçlü bir kırılma anlamına gelir. Yazınsal “norm”u, izin verilen sınırları genişleterek kalıcı bir biçimde ihlal eder. Bu ihlali gerçekleştirme yöntemlerinden biri de parodiyi kullanmasıdır.

En genel anlamıyla parodi, bir başkasının sözlerinin taklit edilmesi ve dönüştürülmesidir, diyebiliriz. İlk kullanıldığı Aristoteles'in *Poetica* adlı kitabında, “ilk kez parodi şiirleri yazan” Thasos'lu Hegemon adında bir erken dönem şairinden söz edilmektedir.³ Hegemon'un şiirleri, orta uzunlukta, epik şiirin ölçülerini ve sözcük

¹ M. Bakhtin, *ön.ver.*, s. 23.

² Barry Sanders, *Kahkahanın Zaferi*. Yıkıcı Tarih Olarak Gülme. Çeviren: Kemal Atakay. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001), s. 253.

³ Aristoteles, *Poetica*, Çeviren: İsmail Tunalı (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983) bölüm 2, 3. s. 14

dağarcığını kullanan, ancak konularını hafif, satirik ya da alaycı- kahramansı bir biçimde ele alan, anlatımcı şiirlerdi.¹ Bu şiirlerin Homeros'un kahramanlık anlatılarını alaya alıp almadığı tam olarak bilinmiyor. *Parodi* denilen bu şiir türü için yarışmalar düzenlenerek, ödül de dağıtılıyordu; ancak bu şiirlerden yalnızca bir tanesi, "Batrachomyomachia" (Farelerle Kurbağaların Savaşı) günümüze kalmıştır. Antik Çağ'da grotesk üzerine çalışma yapan bir araştırmacı, bu komik epik şiirin, satir oyunlarına benzer biçimde grotesk özellikler taşıdığını belirtiyor.²

Dürrenmatt'a göre, parodi yazarların ele almak istedikleri konuları, bilinçli karşıtlıkları içinde anlatmalarını sağlar ve her parodi bir kurmacanın gerçekleştirilmesini öngörür. Bütün yazınsal türlere sızan parodi, yazarların yapıtlarından etkilenmeyen zalimlerin tek korkusudur. Çünkü onlar kendileriyle alay edilmesinden korkarlar. Parodi, groteski ortaya çıkarmıştır. Groteskin ortaya çıkışı da ani olmuştur.³ Kara parodide, parodisi yapılan konuların kutsal ya da tabu oluşu parodiyi daha etkili kılar. Bakhtin, kara parodi olarak adlandırılan "en kutsal ve en önemli olan her şeyle amansız bir oyuna" giren bu tür parodiyi "grotesk parodi" olarak adlandırıyor. Bu anlamda parodinin Ortaçağ'da, "her şeyde, her anlam ve imgede, kutsal sözlerin tınısında bedeninin alt kısmı ile bağlantıyı olanaklı kılan bir özellik, alay etmeye açık zayıf bir nokta"⁴ keşfettiğini belirtiyor. Bu amaca hizmet eden parodi, popüler kültür enerjileri ile

¹ Simon Dentith, *Parody*, (Londra: Routledge, 2000), s. 10.

² Anne Lill, "Characters, Situations and the Grotesque: Interpreting Apuleius's *Metamorphoses*", *Interlitteraria*, 2, (Tartu: Tartu University Press, 1997), s. 70.

³ Friedrich Dürrenmatt, *Tiyatronun Sorunları*, Çeviren: M. Osman Toklu, (Ankara: Gündoğan Yayınları, 1995), s. 41

⁴ M. Bakhtin, *Karnaval'dan Romana*, ön.ver., s.105-107.

onları kontrol altına almaya çalışan yetke güçleri arasındaki mücadelede “hem semptom hem de silahtır”¹.

XX. yüzyılın grotesk yapıtlarında parodinin kullanılması ancak, geçici bir süre için olasıdır. Grotesk, “anti-entropik”² bir duruma işaret ettiğinden, parodinin de parodisi yapılarak, anlam sürekli olarak yerinden edilir. Böylece, parodisi yapılan ana metinden, ana söylemden gittikçe daha fazla uzaklaşılır; bir tür kaosa, bir tür anlam yokluğuna gidilir. Yalnızca dalga geçmenin ötesinde bir yerde, parodinin de bir anlama karşılık gelmediği noktalarda ortaya çıkar grotesk. Ana metin ya da söylemle, parodisi arasındaki sınırlar gittikçe daha da muğlaklaşarak, kaybolur. Daha doğrusu, her ikisi bir arada; zamandizinsel değil, zamanlar arası olarak yer alırlar.

İki metnin aynı anda görünür, hissedilir olması, groteskin ortaya çıkarken kullandığı bir başka tekniğe, *palimpseste* işaret eder. Grotesk sözcüğünün ilk kullanılmaya başladığı Roma’da, duvar süslemelerinin bir tür mimari palimpsest olarak algılandığından söz etmiştik. Benzer bir biçimde, sözcük yazın alanına aktarıldığında da, aynı etkinin taşındığını söyleyebiliriz. Bir metinlerarası ilişki yöntemi olan palimpsest, “klasik metinlerin kazınarak yerine tanrıbilimle ilgili metinlerin yazılması”³ sonucunda ortaya çıkmıştır. Yeni yazılan metinlerde görünürdeki bütünlüğe karşın, alttaki eski

¹ M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, ön.ver., s.23.

² Yuri Borev, “The Grotesque”, *Interlitteraria*, 2, ön.ver., s. 13. Borev, doğada her tür süreç kaos ürettiğinden, evrensel rehber gücün entropi olduğunu belirtiyor. Bir bütün olarak yaşamın, doğanın antitezi olduğunu ve entropiye muhalif durduğunu söylüyor. Yaşamı anlatan grotesk de benzer bir biçimde anti-entropiktir, ona göre.

³ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, (Ankara: Öteki Yayınevi, 1999), s. 216.

metnin kimi parçaları da ortaya çıktığından bir çokluk, bir ayrışıklık özelliği bulunur. Thomas De Quincey, bu durumun “bir tür sürekli çökelti işlemi”ne yol açtığı belirtmektedir.¹

Zaman kavramına bağlı olarak De Quincey, palempsest'i [palimpsest] insan beynine benzetir, insan beynini sonsuz bir palempsest olarak görür. Beyinde (ve bellekte), her biri ondan öncekini gizleyen çok sayıda düşünce ve deneyim katmanı olduğunu ileri sürer. Palempsest'te olduğu gibi beyinde de son derece çeşitli anılar kazınarak birikir. Zaman, çeşitliliği içerisinde anılar arasında bir bütünlük kurulamayacağı, sürekli değişimlere maruz kalan insanın kimliğini sarsma endişesi yaratır. Oysa De Quincey'e göre insanın, “ölüm anında, ateşler içinde yanarken, ya da afyonun verdiği keyfe” kendini bırakırken, ya da düş'te, ben'in temel bir bütünlüğe ulaşması olasıdır. Bu anlamda unutulduğu sanılan anılar birdenbire açığa çıkabilirler. Belleğimizde yer alan dağınık, ayrışık anılar, onlardan önce belleğe girip sonradan unutulduğu sanılan önceki anıları ancak görünürde silerler.²

Palimpsest, tıpkı beyin ve belleğin, ayrışık unsurları bir araya getirerek bir birlik yaratması gibi rastlantıyla art arda gelen, aralarında doğal bağlar kurulamayan izlekleri, konuları, yazıları bir araya getirir. Beyin de aynı zamanda bir metinler toplamı gibi algılanır. Birbirleriyle çakışan palimpsestler, yazarın ve okurun belleği, deneyimleri metindeki son anlam tabakasını belirlemek için sürekli etkileşim içindedirler. Bu da tüm

¹ “Thomas de Quincey, ‘le palimpseste du cerveau humain’, les Confessions d'un mangeur d'opium anglais. Fransızca'ya çeviren: P. Leyris, Paris, Gallimard, 1990, kol. ‘L'Imaginaire, s. 208-217”, aktaran: Kubilay Aktulum, ön.ver., s. 218.

² ön.ver., s. 219.

yazıların aynı anda, bir arada bulunduğu anlamına gelir. Groteskin palimpsest olarak algılanmasında bir tersine okuma söz konusu olabilir. Artık üstü kazınan klasik metinler değil, kutsal metinler, yasaklar, tabulardır. Bu metinlerin altında klasik metinler ve klasik dünyanın esinlendiği pagan kültürün törenleri, mitosları ve yaşam anlayışları vardır. Özellikle çalışma konumuz Fernando Arrabal'ın yapıtları söz konusu olduğunda, yazarın kutsal metinlerin üzerini kazıyarak, altındaki pagan kültüre ait metinlerin, ilkelerin bütünlüklü dünya görüşünün tozlarını silkelemeye çalıştığını söyleyebiliriz.

Sonuçta, sosyal bir grupta yer alabilmek için uymak zorunda kalınan biçimleyici, düzenleyici ve sınırlayıcı normlar vardır. Aynı sınırlayıcılık, kökenleri belli olmayan ve akla uygun bir nedenleri olmadığı için normlardan farklılık gösteren tabular için de sözkonusudur. Yüksek, tinsel, ideal tüm değerlerle onlara karşıt olanı içiçe geçiren karnavallarda olduğu gibi, grotesk de kutsal imalar ile cinsel imaları yanyana kullanır. Bambaşka bir dünya, değişik bir düzen ve yaşam biçimi olasılığını gözler önüne serer. Bunu yaparken parodi, palimpsest gibi tekniklere başvurur. Yaşanan dünyanın sınırları aşılmıştır, karnaval kuralları hüküm sürer. Grotesk yıktığının yerine yeni bir şey dayatmaz, önemli olan sınırların aşılmasıdır.

II. D. Oyun ya da çocuksuluk

Groteskin güçlü unsurlarından birisi oyun unsurudur. Yapıtı olarak kurulan dünyada oyunun kuralları geçerlidir, her durum kendi kurallarını kendi koyar. Dış

dünyadan ödünç alınan kurallar, yeni bir bağlamda, yapıt bağlamında kendi “oyun” yasalarıyla düzenlenmiştir. Grotesk, John Ruskin’in tanımladığı biçimiyle “terörle oyun” ya da W. Kayser’in ısrar ettiği biçimiyle “absürdle oyun” olmanın ötesinde, “varolmanın gerçek belirsizliğiyle oynanan oyun”¹ olarak da açıklanmaktadır. Grotesk üzerine çalışma yapan Michael Steig ise, groteskin “yasak olanla ya da ifade edilemeyenle imgelemsel bir oyun oynama” olduğunu, “yasak olanın ifade edilemediğini”² söylüyor. Boris Eyhenbaum, Gogol’ün Palto öyküsü üzerine yazdığı makalede, groteskin “gerçeklikle oynanan oyun”³ olduğunu belirtiyor. İster sanatçının gerçeklikle, uyumsuz olanla, terörle ya da varoluşun bilinmezliğiyle oyunu olsun, ister izleyici/okuyucunun zihninde algı oyunlarına neden olsun, her iki durumda da oyun groteskin vazgeçilmez bir öğesidir.

Ruskin, groteskin oyun olduğunu söylerken, oyun duygusuna sahip olmayan iki tür insandan söz eder: bunlar oyun için fazla yüksek zekalı olanlar ve çok alçak ruhlu kişilerdir. Oyun oynamayı bilen kişileri ise şöyle tanımlıyor: “Şurası açık ki, her tür oyun fikri yalnızca kusurlu, çocukça ve çabuk yorulan bir mizaç fikriyle ilişkilendirilebilir.”⁴ Mükemmel bir doğa ya da mizaç oyunun üstündedir, oyunla uzaktan yakından ilgisi yoktur. Diğer gruptakiler de, aslında hiç önemi olmayan her tür

¹ Sylvie Debevec Henning, “La Forme In-Formante: A Reconsideration of the Grotesque”, Mosaic, XIV/4, 1981.

² Michael Steig, “Defining the Grotesque: An Attempt at Syntesis,” Journal of Aesthetics and Art Criticism, 29 (1970), s. 255.

³ Boris Eyhenbaum, “Gogol’ün ‘Palto’su Nasıl Yapıldı”, Yazın Kuramı. Rus Biçimcilerin Metinleri, der.: Tzvetan Todorov. Çev.: Mehmet Rifat- Sema Rifat (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995), s. 197.

⁴ John Ruskin, The Stones of Venice, (Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1906) s. 141 (§ XXVI).

sanat biçiminde bir anlam bulmaya çalışırlar. Gerçek grotesk, “ciddi bir zihnin ürünü ya da oyunudur”.¹

Ruskin’in bu açıklamasında oyunun çocukça yanına vurgu yapılması önemlidir. Oyun, çocukların dünyasında, yalnızca kendine doyum sağlamak için vardır. Başka bir amacı ya da hedefi yoktur. Oyun olarak grotesk de, içinde yer aldığı yapıtın yapısını bozması, kaosa neden olması dışında özel bir amaca hizmet etmez. Gizli bir anlam ya da mesaj taşımaz. Huizinga, oyunun kendine özgü eğilimleri olan geçici bir faaliyet alanına girme bahanesi sunduğundan sözetmektedir. Küçük çocuklar bile oyun oynarken yaptıklarının yaşam gerçekliğinden farklı bir eylem olduğunun bilincindedir.² Ancak her oyun, oyuncuyu içine alabilir. Oyun-ciddiyet ayrımı ortadan kalkabilir. Oyunun ciddiyete, ciddiyetin de oyuna döndüğü sınırlarda groteskle karşılaşırız. Çocuksu bir içtenlikle, oyunu ya da ciddiyeti bozar. Bir satranç oyunundan çok, bütün taşların aynı değere sahip olduğu “go”^{*} oyununa benzer bir yapıya yol açar. Bu yapıyla yapıt içinde hiyerarşik örgütlenmeye izin vermez, yapıyı bozar. Yukarıda olan aşağıya, aşağıda olan yukarıya geçer. Hülya Çalışkan, çalışmasında “kutsal olanın grotesk düzeyine

¹ ön.ver., s.158 (§ XLIX).

² Johan Huizinga, Homo Ludens, Fransızcadan çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995), s. 25.

* Satranç taşlarının oyunu, hiyerarşik yapıya dayalı bir iktidar oyunudur. Satranç taşları kodlanmıştır. Durumlarının ve çarpışmalarının olduğu kurallar vardır. Piyon her zaman piyondur, şah her zaman şahtır. Özellikleri belirlenmiştir. Oynanma biçimleri, oyuncunun tasarrufuna kalmıştır. Go oyununda ise piyonlar tane tanedir. Basit aritmetik birimlerdir. Kendilerine has hiyerarşik nitelikleri yoktur. Özneleşmemiş bir makinasal düzenlemenin öğeleridir. Sadece durumları vardır. Satrancın kodlanmış, kurallaştırılmış savaşına karşı go’nun savaşı, kavga çizgisi olmayan geri güçlerden ve cepheden yoksun bir savaştır. Kavgasızdır. Açık bir mekana yayılmak, mekan tutmak, herhangi bir noktadan, aniden ortaya fırlamak söz konusudur. Kalkış noktası, geçtiği yer ya da ambarı belli değildir. Mekanı yeniden yerine koyar ve onu yersiz yurtsuzlaştırır. Gilles Deleuze ve Felix Guattari, Kapitalizm ve Şizofreni I. Çeviren Ali Akay. (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1990), s.27-28.

indirilmesi, grotesk olanın da kutsallık düzeyine çıkartılması tekniği”nden söz etmektedir.¹ Biz bu çalışmada groteski yalnızca yukarı-aşağı gibi dikey hiyerarşik yapılanmalarla ilişkilendirmeyerek, hiyerarşik yapıyı bozduğunu söylemekle yetineceğiz. Çünkü bu tür bir saptama, kutsalın yüksek, groteskin alçak olduğu kabulüne dayanarak dile getirilebilir. Oysa, bu çalışmada aksi gerekmedikçe groteskin tek tanrılı dinlerin algısına bağlı olarak alçak ve yüksek gibi sıfatlarla dikey değil, merkez ve kıyı ilişkisi kurarak daha dünyasal sıfatlarla anılmasına çalışılacaktır.

¹ Hülya alışkan, n.ver., s. 63.

III. TİYATRODA GROTESK

Tiyatronun bilinen en eski türleri olan tragedya ve komedyaya “geçerliliği kabul edilen bir değerler sisteminde”¹ anlam kazanır. Böyle bir değerler sisteminde kişilerin farklı değerleri önemli bulmaları, ön planda tutmaları nedeniyle, yan yana durması olanaksız kimi değerler çatışmaya neden olur. Değer sıralamalarıyla oluşan normlar, “dramın geleneksel olarak temellendiği ciddilik hiyerarşilerinin kurulmasına”² olanak sağlar. Çoğunlukça kabul edilen değerlerin olmadığı ya da yerinden oynadığı ve henüz yerine yeni değerlerin oluşmadığı yer ve zamanda, evrensel olarak geçerli sistemlerin yokluğunda, hiyerarşinin altüst olduğu durumlarda komedyaya ve tragedya etkisini yitirir. Verili değerler, geçerli sistemler ve hiyerarşiler olmadan bütün yaşantı eşit derecede ciddi ya da eşit derecede gülünç olabilir. Tiyatroda grotesk, tam bu aralıkta ortaya çıkar; değerler altüst olduğunda, fazla trajik komiğe, abartılmış komik de trajiğe doğru ilerlediğinde, ikisi arasındaki alanda kalındığında kendini gösterir. Tiyatro alanında trajikomedî, kara komedi, fars, melodram ve burlesk gibi ara türlerle bağlantılı olarak ele alınmasını buna bağlayabiliriz.

“Değerler ya da değer karşılaşmaları”nın olmadığı, “mekanik” bir dünyada trajik olanla karşılaşmayız.¹ Tragedya ve trajik olan, birbirine zıt değerler taşıyan insanların

¹ Robert W. Corrigan, “Comedy and Comic Spirit”, Comedy Meaning and Form, der. Robert W. Corrigan, (San Francisco: Chandler Publishing Company, 1965), s. 5.

² ön.ver., s. 9.

¹ Ioanna Kuçuradi, Sanata Felsefeyle Bakmak, (Ankara: Şiir-Tiyatro Yayınları, 1979) s. 7.

bulunduğu bir dünyada ortaya çıkar. Trajik çatışma, iki olumlu değerden birinin diğerini yok etmesiyle gerçekleşir. Tragedyada önemli olan her iki değer de aynı ölçüde yüksek ve olumlu değerler olmasıdır. M. Scheler, üstün değeri yok eden aşağı bir değer söz konusu ise, yine trajik bir durumla karşı karşıya olabileceğimizi belirtir.² Komedide karşı karşıya gelen değerler ise yüksek değerler olmak durumunda değildir. Ioanna Kuçuradi'ye göre, komik çatışma, iki "araç-değer"*in çatışmasıyla ortaya çıkar.³ Sonunda olumlu olan "araç-değer" çatışmayı kazanır. Kabullenilmiş büyük değer sistemlerinin olmadığı, bir başka deyişle eski değerlerin anlamını yitirdiği, henüz yeni değerlerin oluşmadığı yer ve zamanda ortaya çıkan groteskin ise, "iki eksi-sistemin karşı karşıya kalması ya da bir arada bulunması"yla⁴ yaratıldığını söyleyebiliriz. Ana karaktere yalnızca aptalca ile daha aptalca arasında seçim yapmak kalır. Groteskin "değişik terimlerle yeniden yazılmış trajedi" olduğunu söyleyen Jann Kott, "trajik durumun, dayatılan her iki seçenek uyumsuz, ilgisiz ya da uzlaştırıcı olduğunda groteskleştiğini"⁵ belirtir.

Shakespeare'in Kral Lear oyunu hakkında yazdığı yazıda, adı geçen oyunu temel olarak trajik ve grotesk arasındaki ilişkiyi ele alan Jann Kott, karakterler olmadığına

² "Max Scheler, Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertetik", aktaran: Ioanna Kuçuradi, ön.ver., s. 8-9.

* Araç- değer: Yarar, ilgi, çıkar alanı, her türlü maddi değerler, maddi tutkular, güç ve iktidar faktörleri, ün ve şan hırsı gibi değer-yapılarını gösterir. Yüksek değerler ise idealler, inançlar, dürüstlük, dostluk, sözünde durma, sevgi, nefret ve saygı gibi değer-yapılarına işaret eder. (Takiyettin Mengüşoğlu, Felsefeye Giriş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.), s. 204

³ Ioanna Kuçuradi, ön.ver., s. 40.

⁴ Rein Tootmaa, "Fixing Anti-Values and Creating Alienated Illusions", Interlitteraria, 2-1997. s. 320.

⁵ Jann Kott, "Kral Lear ya da Oyun Sonu", Çağdaşımız Shakespeare, çeviren: Teoman Güney. (İstanbul: MitoşBoyut Yayınları, 1999), s. 108.

trajik öğelerin yerini groteskin aldığı söyler. Trajik olan da grotesk olan da benzer temalara değinir: insan yazgısı, var olmanın anlamı, özgürlük ve kaçınılmazlık, zayıf toplumsal düzen, insanla onu kontrol ettiği varsayılan soyut güç arasındaki çelişki. Hem trajik hem de grotesk dünyada durumlar zorla kabul ettirilmiştir. Seçme ve karar verme özgürlüğü bu zorunlu duruma bağlıdır. Soyut güce karşı yaptıkları mücadelede trajik kahraman da, grotesk aktör de hep kaybederler. Ancak ikisi arasından bir fark vardır: trajik kahramanın yenilmesi, soyut gücün tanınması ve doğrulanması anlamına gelirken, grotesk aktörün yenilmesi soyut güçle alay edilmesi ve ona saygı gösterilmemesine işaret eder. Ayrıca grotesk dünyada çöküşün nedeni soyut güce bağlanamaz; çünkü grotesk dünyada soyut güç saçmadır. Soyut güç yerine harekete geçirilen ve durdurulamayan bir mekanizma kavramı ya da insanın durumunun saçmalığı, grotesk dünyaya daha uygun düşer. Üstelik bu anlamsız mekanizma, insandan ya da insanlıktan üstün değildir; aksine insanın kurduğu bir tuzaktır.

Trajedinin ve groteskin dünyaları benzer bir yapıya sahiptir. Grotesk, trajedi temalarını yüklenir ve aynı köklü soruları sorar. Yalnızca soruların yanıtları farklıdır. Trajik ve grotesk insan yazgısı hakkındaki bu tartışma, düşüncenin iki yolu ve iki felsefenin, fikir ayrılığının sürekliliğini yansıtır. (...) Trajedi din adamlarının, grotesk soytarların tiyatrosudur.¹

Jann Kott groteski trajik olanla ve tragedya ile ilişkilendirerek açıklarken, bir başka araştırmacı, Rus yönetmen, tiyatro insanı Vsevolod Meyerhold groteski komik

¹ ön.ver., s. 115.

olanla bağlantılı olarak ele alır. Meyerhold, trajiğin yerini komiğe, duygusal şarkının yerini yergiye bıraktığı panayır tiyatrosundan ve bu tiyatronun gözde yöntemi olarak gördüğü groteskten övgüyle söz ediyor.

Groteskin özü korkunç bir garipliktir, en ayırık kavramları görünür bir neden olmaksızın bir araya getiren bir mizah anlayışının ürünüdür, çünkü ayrıntıları görmezden gelerek ve sadece kendi özgünlüğünü kullanarak, sadece kendi yaşam sevincine ve yaşam karşısındaki kaprisli ve alaycı tavrına denk düşen her şeyi nerede bulursa sahiplenir.¹

Meyerhold, çalışmanın birinci bölümünde sözünü ettiğimiz I. Kant ve W. Scott gibi, groteskin sanatçının öznel bakış açısını yansıttığına dikkat çeker: Groteski kullanan sanatçılar, dünya karşısında kendi tavırlarını gösterirler, gerçeği bütünüyle kullanmaları olanaksız olduğundan, gerçekliği şemalaştırırlar.² Tıpkı Bakhtin gibi, Meyerhold da groteskin, yaşamın doluluğunu yeniden yarattığını düşünür. Ancak ısrarla groteskin ayrıntıları bir kenara attığından ya da görmezden geldiğinden söz eder.³ Oysa groteskin kimi zaman ayrıntıların abartılmasıyla ya da ayrıntı sayılabilecek özelliklerin önemsenmesiyle ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Karikatürle karıştırılmasının nedenlerinden biri de budur. Meyerhold'a göre grotesk, gündelik olanı doğal gözükmekten çıkacağı noktaya kadar derinleştirir. Yalnızca aşağı ya da yukarı unsurlarla

¹ Tiyatro-Devrim ve Meyerhold, Derleyen ve çeviren: Ali Berktaş, (İstanbul: MitoşBoyut Yayınları, 1997), s. 269.

² Tiyatro-Devrim ve Meyerhold, ön.ver., s. 270.

³ ön.ver., s. 269, 270.

sınırlandırılmaz. Zıtlıkları bir araya getirir, çelişkileri bilinçli olarak şiddetlendirir. Meyerhold, groteskin insanın gördüklerinin dışında henüz çözemediği geniş alanda bulunduğunu; doğaüstünü arama çabası içinde, zıtlıkların özünü sentetik olarak birleştirdiğini, olağanüstünün görüntüsünü yarattığını ve izleyiciyi kavranılmaz olanın gizini çözmeyi deneme noktasına sürüklediğini belirtir.¹ Örnek olarak Franz Wedekind'in Toprağın Ruhu (1893), Pandora'nın Kutusu (1904) ve İlkbahar Uyanışı (1906), Aleksandr Blok'un Meçhul Kadın (1906) ve Fyodor Sologub'un Kahya Vanka ve Uşak Lehan (1909) oyunlarını gösterir. Adı geçen yazarların gerçekçi bir dram içinde grotesk unsurları kullanarak, yeni bir yaklaşım ve olağandışı efektler yarattıklarını belirtir. Tiyatro sanatı söz konusu olduğunda, groteskin görsel yanları, izleyici üzerindeki etkisi de önem kazanmaktadır. Meyerhold'a göre, sahnede grotesk bir görüntü yaratma konusunda izlenebilecek yollardan biri, yaratıcının izleyiciyi yakaladığı bir görüntüden çekip, hiç beklemediği bir başka görüntü içine fırlatmak konusunda gösterdiği sürekli istektir. Grotesk etkinin yaratılması sahnede dekoratif ve koreografik unsurların yardımıyla sağlanır.

Friedrich Dürrenmatt, suçun, felaketin, ölçünün, anlaşılabilir olmanın ve sorumluluğun öngörüldüğü yalın trajedinin artık olası olmadığını söyler. Ona göre "trajik olan, komediden ürktücü bir an, kendi kendine açılan bir uçurum"¹ olarak elde edilebilir. Aynı anda hem atom bombasına hem de groteske ilgi gösterilen çağımızda,

¹ ön.ver., s. 271.

¹ Friedrich Dürrenmatt, Tiyatronun Sorunları, çeviren: M. Osman Toklu. (Ankara: Gündoğan Yayınları, 1995), s. 36.

zalimler tek bir şeyden, kendileriyle alay edilmesinden korkar. Bu nedenle parodi sanatın birçok alanında daha sık kullanılmaya başlanmış ve parodi sayesinde aniden grotesk ortaya çıkmıştır.² Dürrenmatt, groteski bir yabancılaştırma yöntemi olarak görmüştür.

Bu bölümde tiyatrodaki groteskin kaynakları olarak satir oyunları, Menippos yergisi (*Saturae Menippeae*) ve *saturnalia* ile Sokratik diyalogun etkisine bakacağız. Satir sözcüğünün, keçi ile insan özelliklerini bir arada taşıyan, insan kafalı, kanca burunlu, somurtkan dudaklı, çenesinin altı şiş, dik kulaklı, yukarı dönük boynuzlu, özellikle belden aşağısı olmak üzere bedeni kıllarla kaplı, bacakları ve ayaklarıyla keçiye benzeyen, *Satyrus* denilen bir tür karmaşık hayvana ya da, antiklerin düşündüğü biçimiyle, kır tanrısına karşılık geldiği biliniyor.³ Keçi, aynı zamanda *Pan*'ı, *Satyr*'leri, *Silenos* ve *Dionisos* gibi tanrıları da temsil eder. *Pan* heykellerde ve resimlerde genellikle keçi yüzlü ve keçi ayaklı olarak temsil edilir. *Satyr*ler de sivri keçi kulakları kimi zaman da yeni sürmekte olan boynuzları ve kısa kuyrukları olan hayvanlar olarak çizilir. Kimi zaman onlardan yalnızca keçi olarak söz edilir; oyunlarda *satyr* rolü keçi derileri giyinmiş insanlar tarafından oynanır. Ovidius, Yunan *Pan*larının ve *Satyr*lerinin İtalyan karşılıkları olan *Faun*aların keçi ayaklı, keçi boynuzlu, yarı keçi olarak tanımlandıklarını ve *Satyr*lerin de orman tanrıları olduklarını söylüyor.¹

² ön.ver., 36, 41.

³ John Dryden, *Discourses on Satire and Epic Poetry*, Hazırlayan: David Price (Gutenberg Project: 2001. - 1888 Cassell & Company baskısı esas alınarak hazırlanmıştır.-) s. 22.

¹ "Ovidius, *Fasti*, ii 361, iii. 312" aktaran: James G. Frazer, Altın Dal, II. Çeviren: Mehmet H. Doğan. (İstanbul: Payel Yayınları, 1992) s. 36-37.

Antik Yunan'da gerçekleştirilen *Dionysos* Şenlikleri, Trakya kökenli bir tanrı olan *Dionysos*'u anma amacıyla düzenlenirdi. Bu törenlerin İ.Ö. 13.-14. yüzyıldan itibaren kutlandığı sanılıyor. Kurban törenlerinin, orjilerin, esrikliğin sınırsızca uygulandığı bu törenlerin, Atina Kent devletinde, yasal bir çerçeveye oturtulmasına kadar geçen sürede uysallaştığı, aşırılıkların zaman içinde kaybolduğu ya da törpülediği düşünülüyor. *Dionysos* adına düzenlenen törenlerde yapılan tragedya yarışmalarında, üçleme olarak yazılan tragedyalardan sonra bir de satir oyunu oynandığı biliniyor. Kökenine ilişkin bilgi fazla olmasa da, satir oyunlarının dramın ilk biçimi olduğu, tragedya ve komedyanın ondan doğduğu ileri sürülmüştür.² Satir oyunlarından günümüze yalnızca Euripides'in Kikloplar oyununun tamamı ve birkaç oyundan da parçalar kalmıştır. Kikloplar oyununda, Homeros'un Odysseia destanındaki Cyclops bölümünün yapısal bir parodisi söz konusudur. Odysseus, Silenus ve satirlerinin, Polyphemus tarafından tutsak edildiği Sicilya'ya ulaşır. Kiklop'un gözlerini ucu sivri bir sopayla kör ederek, onları kurtarır; ancak adamlarının bir kısmının Polyphemus'a yem olmasını önleyemez.³ Simon Dentith'e göre, Polyphemus'un keyifle insan yemesi ve içki içmesi, Odysseus'un kendine yönelik tumturaklılığıyla, komik iştahlılıkla, at kuyrukları ve devasa falluslarıyla satir korosunun ve Silenus'un korkaklığıyla birleşince, Bakhtin'in "grotesk gerçekçilik" olarak tanımladığı duruma uygun hale geliyor.¹ Burada satir korusu, görsel olarak da, yarı insan yarı hayvan görünüşleriyle, biçim

² Oscar Brockett, Tiyatro Tarihi, Yay. Haz. İnönü Bayramoğlu, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000) s. 31.

³ Homeros, Odysseia, Bölüm: IX, çeviren: Azra Erhat-A. Kadir (ilk basım: 1970), (İstanbul: Can Yayınları, 1988) s. 175-179.

¹ Simon Dentith, Parody, (Londra: Routledge, 2000) s. 43.

melezleşmesine işaret eden grotesk bir görüntü yaratır. Ayrıca, Odysseus gibi bir kahramanla, satirlerin aynı anda sahnede olması da ciddi türlerde hoş görülmeceği bir uygulamadır. Sonuç olarak, satir oyunları, “ünlü bir mitolojik kahramanın, zengin komik olasılıklar sunan grotesk bir durumda”² anlatıldığı oyunlardır. Kahraman hikayeleri ya da mitolojik efsaneler, komik olarak ele alınır. Hem tragedyanın (kahramanları) hem de komedyanın (gülünç, komik olaylar) kimi özelliklerinin alındığını, ama oyunun ne komedyaya ne de tragedya olarak nitelendirilemeyeceğini görüyoruz. Her iki tür de bir tür melezleşmeyle, kendi eksenlerinden çıkartılmış, yeni bir türe neden olmuşlardır. Elimizde fazla örnek olmadığından, genelleme yapmakta zorlansak da, bu oyunun dışında kalan diğer oyun parçalarından da anlaşıldığı üzere, satir oyunları yapısal olarak tragedyanın, koro şarkılarıyla birbirinden ayrılan bölümlerden oluşan yapısıyla benzerlik taşımaktadır.³ Trajik üçlemelerin sonunda oynandığı konusundaki bilgilere dayanarak, satir oyunlarının tragedyanın oluşturduğu ciddi ortamı hafifletmek, dağıtmak için ya da kimi zaman aynı temayı farklı bir biçimde yeniden anlatmak için kullanıldığını söyleyebiliriz. Heinrich G. Schneegans ve M. Bakhtin satir ile *saturnalia* arasında mutlak bir yarıklık olduğunu varsayarak, groteskin bu tarzlardan birinde ya da ötekinde hareket etmesi gerektiğini belirtirler.¹

² Dana F. Sutton, The Greek Satyr Play, (Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain, 1980) s. 13.

³ Oscar Brockett, ön. ver., s. 31-32.

¹ “Heinrich G. Schneegans, Geschichte der Grotesken Satyre, 1894” aktaran: M. Bakhtin, Rabelais and His World, çeviren: Helene Iswolsky, (Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press, 1968), s. 304-315.

Bakhtin, Antik dönemde Atina komedisi ve yarı ciddi-yarı komik alanının tümünün özellikle güçlü bir karnavallaşmaya maruz kaldığını belirtiyor.² Roma’da satir (yergi) ve epigramın (iğneleme) çeşitli türleri *Saturnalia* bayramıyla bağlantılıydı ya da bağlantılı olmak üzere tasarlanıyordu; kimi zaman *Saturnalia* bayramı için yazılıyorlardı kimi zaman da en azından şenliğe sağlanan meşru karnaval yetkisi kapsamında yaratılıyorlardı. Martialis’in tüm yapıtları doğrudan *Saturnalia* bayramıyla bağlantılıydı. Antik Yunan tiyatrosunda oynanan satir oyunlarının dışında, “satir” bir yergi türü olarak da, groteskin ortaya çıkmasına neden olmuştur. *Satirae Menippae*, Menippos satiri ya da yergisi denilen türün kimi temel özellikleri, grotesk olarak nitelediğimiz yapıtlarda görülen özelliklerle benzeşir. Bu türde ilk ürün veren yazarın Socrates’in öğrencisi Anthisthenes olması, aynı Anthisthenes’in Sokratik diyalogları kaleme alanlardan biri olması, Sokratik diyaloglarla *Menippea* satiri arasındaki bağı güçlendirir. Son derece esnek bir yapıya sahip olan *Menippea* yergisinin, yazın alanında “karnavalesk dünya anlayışının başlıca taşıyıcılarından ve kanallarından biri” olduğunu ileri sürülmüştür.³ Bu karnavallaşmış tür Proteus kadar değişkendir ve başka türler üretmeye de açıktır. *Menippea* satiri, değişken yapısıyla yapıtları oluşturan unsurların ve seslerin dinamik oyunlarına yer açar.¹

Tiyatroda groteskin kaynaklarından biri olan *Saturnalia* bayramı ise, Mısır ve Pers şenliklerinden izler taşır. *Saturnalia*, iki tarım şenliğinin tam ortasında 17 Aralık’ta

² M. Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, ön.ver., s. 246.

³ ön.ver., s. 226.

¹ Slyvie Debevec Henning, *Beckett’s Critical Complicity*, (Lexington: The University Press of Kentucky, 1988) s. 29.

kutlanıyordu. Consualia, zahire ambarlarının açılışında, zahire tanrısı Consus onuruna kutlanıyordu. Diğer şenlik ise, Ops'un onuruna kutlanan Opalia idi. Ops yeryüzünün meyvelerini ve bolluğu temsil ediyordu, Saturn'un yoldaşydı. Roma takviminde *Saturnalia*, tatil günü ve kutsal gün idi. Dini ritüeller gerçekleştiriliyordu. Saturn'un kendisi Kronos'la özdeşleştiriliyor ve başı bağlanarak, Yunan ritüellerine göre kurban ediliyordu. Keşişlerce kayıt edilen en eski tapınak olan Satürn Tapınağı, *Saturnalia*'ya ayrılmıştı ve fildişi kült heykelin ayaklarını zincirleyen yünden bağlar, tanrının özgürleşmesini simgeleyen o gün gevşetiliyordu. O gün aynı zamanda festival günüydü. Livy'nin söylediğine göre, İÖ 217 yılında başlayan bir uygulamayla, tapındaki kurban töreninden sonra bir halk şöleni vardı. Bütün yıl alışılan düzen askıya alınır. Kavgalar, küskünlükler unutulur. Zengin ve yoksul eşitlenir. Savaşlar ertelenir ya da ara verilir. İş yerleri, okullar, mahkemeler kapanır. Efendiler kölelere hizmet eder. Ailelerin başına çocuklar geçer. Kılık değiştirmeler ve maske takmalar gerçekleşir. Her tür eğlence düzenlenir. *Saturnalia* ve o günlerde yapılan onunla ilişkili festivallerde, fasulye kurusuyla bir sözde kral seçilir. Bu gelenek zaman içinde onikinci gece ile bağlantılı olmaya başladı. Ortaçağ uygulamalarında kekler yapılıp, içine bir fasulye, bir de bezelye konmaya başlandı. Fasulyeyi seçen kadın ile bezelyeyi seçen erkek Kral ve Kraliçe olurlar. Mumlar ve lambalar karanlığın ruhlarını kovardı.

Saturnalia'da orji, tenin kural tanımazlığının ve yaşamsallığının doğrulanmasıdır. (...) Aslında, elbette bu karnaval törenleri, kurbanların kanları ile kıpkırmızıydı. Arkaik mevsimsel rekabet, birbiriyle hiç uyuşmayan yaşam ve ölümü bir araya getiriyordu. Hiçbir

mantık, Kış, Günah ve Şeytana karşı kazanılan bu büyüğü zaferi açıklayamaz. Ama komedyen Dionysos ritüellerini sahneleyebilir ve onun çılgın tavırları bizi yaşamın vahşi ve mistik gücünün gizlerine doğru yönlendirebilir.¹

Roma kültürü yozlaştıkça, *Saturnalia* Şenlikleri de bozulmaya başladı. Şenliklerde kurban kesilerek kan akıtılmasının dışında, *Saturnalia* ve onunla bağlantılı şenlik ve kutlamalarda, halkın korkularını gösteren uygulama ya da efsanelerle de karşılaşılır. Bakhtin'in karnaval üzerine yaptığı çalışmalarda söz etmediği *danse macabre* ya da ölüm dansı bu halk şenliklerinde ortaya çıkmıştır.

Yunanlılar Hıristiyan olduklarında Yunan kültüründe sürdürülen etkileyici bir efsaneyi biçimleyen ışığın zayıflamasıyla, antik korku yeniden ortaya çıktı. Bu efsane, kaosun çirkin canavarlarının, *Kallikantzaroi* yılın çoğunda yeraltında kalmaya zorlananların hikyesidir. Noel döneminin on iki günü boyunca, şeytanların – demonların- yeryüzünde serbestçe dolaştıkları söyleniyordu. Gerçekten zarar vermekten çok kötü niyetli şakalarıyla biliniyorlardı -atların kuyruklarını örüyor, sütleri döküyor, özellikle kaba saba hareketlerle evleri ateşe veriyorlardı. Onları korkutup uzaklaştırmak için, Yunanlılar Noel ağaçlarını yakıyorlardı. Aynı zamanda kokunun yaratıkları uzaklaştıracağını düşünerek, eski ayakkabılarını da yakıyorlardı. Bu oniki günde doğan

¹ Wylie Spher, "The Meanings of Comedy", *Comedy*, der. Robert W. Corrigan (San Francisco: Chandler Publishing Company, 1965), s. 37.

çocukların *Kallikantzaroi* olacağından korkulurdu. Önlem olarak, bebek saman ya da sarımsak bağlarıyla bağlanıyordu ya da çocuğun ayak tırnakları hafifçe yakılıyordu.

Ciddi türler, Bakhtin'in deyimiyle monolojiktir, yani bütünlüklü ve değişmez bir söylem evreni varsayar (veya dayatır). Yarı ciddi-yarı komik türler ise, tersine diyalojiktir; böyle bir bütünlüğün olanaklılığını ya da daha kesin bir ifadeyle deneyimlenmesini yadsırlar. Trajedi ve epik bir duvar örüp kapatıyorsa şayet, Menippos'a özgü biçimler, yeni olanakların önünü açar, teşhir eder. Ciddi türler, insanı kavrar; Menippos'a yaslanan türler ise, insanın yazgısını bilemeyişi ve ona hakim olamayışını temel alır. Eksiksiz, bütünlüklü bir hakikat sistemi vizyonuna karşı Menippos yergisi bu sistemin dışında unsurlar önerir. Yarı ciddi-yarı komik türler, entelektüel ortodoksiye karşı üstü kapalı ya da açık bir meydan okumadır; öyle ki, yalnızca felsefi içeriğinde değil, yapısı ve dilinde de yansıyan bir meydan okuma."¹

Daha önce söz ettiğimiz parodi, hem Menippos yergisinde hem de tüm karnavallaşmış türlerde vazgeçilmez, temel bir öğedir. Saf türlere organik olarak yabancıdır; karnavallaşmış türlere ise aksine, organik olarak içkindir. Antik dünyada parodi ile karnavala özgü bir dünya anlayışı arasında kopmaz bir bağlantı vardı. Parodileştirme *tahttan indirici bir benzerin* yaratılmasıdır; aynı dünyanın iç yüzünün ortaya çıkarılması, ters yüz edilmesidir. Bu nedenle parodi ikirciklidir. Antikite temelde her şeyi parodikleştirmiştir: Örneğin, satir tiyatrosu başlangıçta, kendisini önceleyen

¹ "Philip Holland, 'Robert Burton'un *Anatomy of Melancholy*'si ve Menippos Yergisi, Hümanist ve İngiliz', Doktora Tezi, Londra Üniversitesi, 1979, s. 36-37", aktaran: Cem Soydemir, Mehmet Küçük ya da Sibel Irzık. (Bakhtin'in kitabında dipnot olarak verilmiş, ancak kimin dipnotu olduğu belirtilmemiş) M. Bakhtin, *Karnaval*, ön.ver., s. 217, dipnot.

trajik üçlünün parodik ve gülen yüzüydü. Kuşkusuz, parodi burada, parodileştiren nesnenin alenen reddi değildi. Her şey kendi parodisini, yani kendi gülme boyutunu barındırmaktadır, çünkü her şey ölüm aracılığıyla yeniden doğar ve yenilenir. Roma’da parodi, muzafferane gülüşün olduğu kadar cenazedeki gülüşün de zorunlu bir boyutuydu. Her iki gülüş de karnavalesk ritüellerdi. Karnavalda parodileştirme farklı biçim ve ölçülerde çok yaygın olarak kullanılır: Çeşitli imgeler, birbirlerini çeşitli şekillerde ve çeşitli bakış açılarından parodileştirirler; çeşitli yönlerde ve çeşitli ölçülerde uzatan, ufaltan, eğip büken, bütün bir bükük aynalar sistemine benzer.

Satir ve satir oyunları ile birlikte, karnavalla bağlantılı bir başka tür, Sokratik diyalog da, tiyatrodaki groteskin kaynağı olarak görülebilir. Sokratik diyalog, gerçeğin bilgisine sahipmiş gibi görünen resmi tekyanlılığın karşısına, gerçeğin onu “ortaklaşa arayan insanlar arasında, bu insanların diyalogik etkileşimleri sürecinde”¹ bulunacağını gösteren bir yöntemdi. Sokratik diyalogun iki aracı vardı: *sinkrisis* ve *anakrisis*. Sinkrisis, “özgül bir konuya ilişkin çeşitli bakış açılarının yan yana getirilmesi” olarak ele alınıyordu. Anakrisis ise “kişinin muhatabının sözlerini meydana çıkarıp kışkırtmak için, onu fikrini açıklamaya ve adamaklı ifade etmeye zorlamak için”¹ kullanılan bir araçtı. Anakrisis sözün, sözle kışkırtılmasıdır. Sinkrisis ve anakrisis düşüncüyü diyalogikleştirir, açığa çıkarır, bir karşılığa, yanıtla dönüştürür.

¹ M. Bakhtin, Karnavaldan Romana, ön.ver., s. 221.

¹ ön.ver., s. 222.

Sokratik diyaloglara oranla, Menippos satirlerinde komiklik ögesi fazladır. Yunan yazınına esin kaynağı olan efsaneyle bağlantısını koparmıştır. Biçimsel olarak hayat benzeme kaygısı yoktur. Kahramanları tarihsel ve efsanevi figürler de olsa, “*olay örgüsü ve felsefi yaratımın olağandışı özgürlüğü*”² ile diğer türlerden ayrılır. Fantastik olan, bir gerçeğin bulunup sınıanmasından oluşan tamamıyla fikirsel bir işlevin hizmetine sunulmuştur. Fantastik, hakikatin aranmasında, yolunun açılmasında ve en önemlisi de sınıanmasında önemli hale gelir. Kahramanlar, yerle gök arasında, bilinmeyen yerlerde gezinir, olağandışı yaşam deneyimleri yaşarlar. Yeryüzündeki serüvenlerini “anayollarda, genelevlerde, hırsızların batakhanelerinde, meyhanelerde, pazar yerlerinde, hapishanelerde, gizli tarikatların erotik grup seks ayinlerinde”³ gerçekleştirebilirler. Önemli olan, sefaletten korkmamak, yaşamın kötülüklerinden, pisliklerinden çekinmemektir. Estetik ve akademik bütün problemler bir tarafa bırakılır. Karmaşık ve kapsamlı akıl yürütme yöntemlerinden vazgeçilir, yalnızca pratik ve etik bir önyargı barındıran çıplak “nihai sorunlar” kalır. Eylem ve diyalojik sinkrisis yeryüzünden Olimpos’a ve ölümler diyarına aktarılır. “eşikteki diyaloglar”, Olimpos’un ya da ölümler dünyasının eşğinde gerçekleşir. Menippea, dünyaya kuş bakışı bakar, deneysel yöntemler kullanır.¹

Bir insanın bütünlüğünün ve son şeklini almış olma niteliğinin bir biçimde yıkılması, kişinin kendi benliğiyle kurulan diyalojik bir ilişki aracılığıyla kolaylaştırılır.

² ön.ver., s. 226.

³ ön.ver., s. 228.

¹ ön.ver., s. 229.

Her tür delilik, çılgınlık, denetlemez hayal kurmalar, alışılmadık rüyalar, delilik sınırlarına dayanan tutkular, intiharlar, kişilik bölünmeleriyle birlikte gösterilir. *Menippeanın* normlarla ilişkisi de groteskte olduğu gibi bir ihlal üzerine kuruludur. Skandal dolu sahneler, tuhaf davranışlar, edepsizce konuşmalar ve eylemler; olayların kabul gören ve geleneksel akışı ile konuşma adapları da dahil olmak üzere yerleşik davranış ve adabı muaşeret normlarının her tür ihlali tipik özelliklerindedir. Bu tür sıradışı tavırlar, dünyanın epik ve trajik bütünlüğünü yok eder. İnsan ilişkilerinin ve olayların sabit, değişmez normal akışını ihlal eder. İnsanı hayatını belirleyen normlardan ve güdülenimlerden kurtarır. Küfür ya da “yakışksız söz” de *Menippeada* çok kullanılır. Bu durum, genellikle açık sözlülük, kutsal bir şeyin maskesinin saygısızca düşürülmesi ya da görgü kurallarının kabaca çiğnemesiyle ortaya çıkar. *Menippeada* sık sık köle olan bir imparator, soylu bir haydut, erdemli orospular gibi çelişik görünen kahramanlarla da karşılaşılır. Ani geçişler ve değişiklikler, iniş çıkışlar, birden konuşmanın akışını değiştirmeler, uygunsuz şeylerin bir araya gelmesi olağan durumlardır. Farklı türlerin bir arada kullanılması da diğer bir tipik özelliğidir. Böylece, çok biçimli, çok sesli metinler haline gelirler. Yazıldığı dönemin güncel ve ilgi çeken konularını ele alır. Bakhtin, *menippea*’nın “antik ‘uygunluk’ fikrini (güzellik, soyluluk) oluşturan etik normların yıkıldığı bir sırada ulusal efsanenin çoktan bozulmakta olduğu bir dönemde”¹ şekillendiğini belirtiyor.

Satir, Saturnalia ve Sokratik diyalog, ana türlerin yanında ikincil konumlanışları ve görece özgürlükleri nedeniyle, sanatsal normların ve kuramsal eleştirinin keskin

¹ ön.ver., s. 233.

oklarının dışında kalabildiler. Yaşamla, yaşamsal olanla bağlarını koparmadıkları için, içinde buldukları toplumla birlikte değişerek, yeni türlere dönüştüler. Tiyatro alanında melezleşmiş ya da Bakhtin'in sözleriyle "karnavallaşmış" türler, karnavalın her iki yüzünü de gösteren örnekler verdiler. Nasıl karnavalın gülümseyen yüzünün yanında korkutucu, tehditkar bir yüzü varsa, aynı şekilde türün kaynağı olarak görülen Pan, satirler ve Silenos'un ürkütücü yanlarının yanında, satirin "negatif imajının ardında insana açık bir alternatif olarak pozitif olan hissedilir."² Goethe, satirik bakış açısının, "yaşamın bütün maskelerini yırtıp attığını", dünyayı "bir deliler evine dönüştürdüğünü"³ söyler. Goethe'nin söz ettiği deliler evi imgesi bile, bir tür satirik karnaval görüntüsü yaratarak, groteske yaklaşır.

Groteskin görüldüğü oyunların yapıları da dikkat çekicidir. Grotesk tiyatrunun, mevsimlik ritüel kutlamalarıyla bağlantılı olarak, ilk kez ortaya çıktığı Antik Yunan'da olduğu gibi, gevşek dokulu ve epizodik yapıli oyunlarda daha sık ortaya çıkmaktadır. Aiskhylos'in ilk oyunları ve Aristophanes'in oyunlarında görülen epizodik yapı, hem şenliklerin karnavalesk havasını yansıtmakta, hem de grotesk "oyun"ların oynanmasına olanak sağlamaktadır.

Groteskin tiyatroda kullanımı, diğer yazınsal türlerden daha etkili olacaktır. Çünkü tiyatroda, yumuşak sesiyle tuhaf unsurları kontrol altında tutan, groteski

² W. Kayser, ön.ver., 59. (çeviren: Pervin Yanıkkaya-Aydemir)

³ "Johann Wolfgang von Goethe, kaynak belirtilmemiş", W. Kayser, ön.ver., (çeviren: Pervin Yanıkkaya-Aydemir), s. 59-60.

dengeleyen konuşmalar yapan arabulucu bir anlatıcı yoktur. Tiyatroda groteskin türlerle bağlantısını saptadıktan sonra, yapısal olarak da, Aristotelesci tiyatrodan ayrıldığını, daha çok episodik bir yapıyla biçimlendiğini örneklerle göstererek ortaya koyacağız. Aristoteles, farkında olmaksızın, katılım duygusunun yön verdiği Eski Komedyaya'ya oranla haset ve hayal kırıklığının yönlendirdiği bir tiyatro oluşturmuş; tiyatroyu Dionysos coşkusundan arınmış düzenli, uslu bir hale getirmiştir. Gerçekten de Aristoteles tiyatroyu ıslah etmeye çalışan bir politikacıyı andırır, çünkü Eski Komedyanın betimlemeleri ona aşırı görünür.¹

Özetle, tragedya ve komedyaya, geçerliliği kabul edilen bir değerler sisteminde anlam kazanır. Değerler sisteminin yokluğunda her ikisi de etkisini yitirir. Böylesi bir ortamda her şey ciddi ya da aynı derecede gülünç olabilir; eski değerler anlamını yitirir, henüz yeni değerler oluşmadığından grotesk ortaya çıkar. Trajedi ile groteskin dünyası birbirine benzer, aynı şeyleri sorgularlar, ancak verilen yanıtlar farklıdır. Antik Yunan'daki satir oyunlarında kahraman hikayeleri ya da mitolojik efsaneler, parodisi yapılarak ele alınır. Oyunlar ne tragedya ne de komedyaya olarak nitelendirilebilir, melez ve yeni bir türdür. Satir oyunları, Saturnalia gibi bayramlar, parodileştirme, Sokratik diyalog ve menippos satirleri gevşek dokulu ve epizodik yapıları oyunlarda daha sık ortaya çıkan bu yeni türün, groteskin kaynağını oluştururlar.

¹ B. Sanders, Kahkahanın Zaferi, ön.ver., s. 132.

III.A. Groteskin Şenlikli Yüzü

Groteskin Janus gibi iki yüzü olduğundan söz etmiştik. Şenlikli yüzünün tiyatro tarihinde geriye doğru izi sürüldüğünde ilk ipuçlarını, grotesk kavramı henüz varolmadığından bir tür kavramsal anakronizme düşülme pahasına, Antik Yunan'da, bildiğimiz klasik formda ilk oyunların oynandığı Atina'da buluruz. Tiyatronun bir sanat dalı haline gelmesinden sonra, festivallerde yarışma düzenlenen ikinci tür olan komedyanın, günümüze en fazla oyunu kalan yazarı Aristophanes'in oyunlarına, biraz zorlayarak da olsa, grotesk kavramının yardımıyla bakabiliriz. Aristophanes'in oyunlarının temel özelliği, halk kitlesine çekici gelen müstehcenlik ve kaba anıştırmalardır. Bir tarihçinin Aristophanes'le ilgili olarak söylediği gibi: "En aşırı buluşlar ona hak tanınmıştı. Hiçbir şey onu tehlikeli bir vurgudan ya da bıktırıcı bir ısrardan alıkoymuyordu. En keskin vuruşu gerçekleştirebilir ya da en ciddi çağrıda bulunabilir, sonra da –içinden bir ses konuyu değiştirme zamanının geldiğini söylüyorsa- ciddi akıştan burleske geçebilirdi."¹ Aristophanes'in gösterdiği dünya tersyüz olmuştur; Sofokles oyunlarını örnek alarak, tragedya kuramını oluşturan Aristoteles ise bize mutlak derecesinde sakin ve düzenli bir devlet resmi çizer.

Aristoteles'in tiyatro görüşünde, yalnızca seçilmişler –iyi eğitilmiş, hitabet öğreniminden geçmiş kişiler- espri yapma olanağına sahipti; kalan kesim, gözlemci, izleyici, seyirci olarak geride durmak zorundaydı. Onlara asla giremeyecekleri bir dünya sunuluyor, tiyatro

¹ Francis Macdonald, Cornford, The Origin of Attic Comedy, yay. haz. Theodore H. Gaster, (New York: 1961), s. 158.

koltuklarındaki yerlerinden çok yükseğe yerleştirilmiş bir sahne hayal kırıklıklarını simgeliyordu. Aristoteles'in tutumu seçik hiyerarşik eşitsizlikler içerir. Apollon'un izinden gider, Dionisos'un değil. Elinde yetke esasını tutar, komedinin fallusunu (phallika) değil.¹

Aristoteles, kendinden sonra gelen gülme kuramcılarının ve felsefecilerinin ilgisini çekmiştir. Aristophanes ise, yaşadığı dönemde ve daha sonra halkın düş gücünü ele geçirmiştir. Karnaval hissini yerleşmesi Aristophanes'in esinlediği isyankar ruh sayesinde olmuştur. Aristophanes'in bir komedyacı yazarından çok satirist olduğunu söyleyen Robert W. Corrigan, İÖ. V. yüzyılda, Yunanlılar arasında konusunu mitoslardan almayan, uydurulmuş ya da çağdaş yaşamdan esinlenmiş bütün oyunların "komedyacı" olarak nitelendirildiklerini ve Dionysia Festivallerinde öğleden sonra oynandıklarını belirtiyor.²

Barry Sanders'in yaptığı açıklamalara dayanarak, Aristoteles'in uygun gördüğü gülme biçiminin ironiyle sağlanan, entelektüel bir üstten bakış, yargılayan, küçümseyen, aşağılayan bir bakış olduğunu söyleyebiliriz. Oysa, grotesk kahkaha ya da gülme, Aristoteles'in kuramının dışında tuttuğu, kontrol altına almak istediği; soylu olmayan, şenliklerde, karnavallarda sınırsızca eğlenen, dilinin kemiği olmayan, her tür bedensel şakayı, edepsizliği ima eden, açıkça gösteren halkın gülüşüdür. Aristoteles'in tragedya ve komedyayı birbirinden ayırırken kullandığı ölçütler, ele aldıkları konulara

¹ B. Sanders, ön.ver., s. 133.

² Robert W. Corrigan, "Aristophanic Comedy: The Conscience of a Conservative", Comedy, Meaning and Form, der. Robert W. Corrigan, (San Francisco: Chandler Publishing Company, 1965), s. 353.

dayanmaktadır. Ancak bu iki türün birbirleriyle yapısal olarak da farklılıkları vardır. Tragedya, koro şarkılarıyla birbirinden ayrılan, birbirinden bağımsız bölümlerden oluşur. Bu bölümlerin sıralanışı ve işlevleri, genel hatlarıyla bellidir. Aristophanes'in yazdığı oyunların, eski komedyalar olarak tanımlanan komedyaların yapısal özellikleri ise şöyledir: Oyunun önsözünde, gerçekleştirilmek istenen bir fikir, bir görüş, bir hedef atılır ortaya. Bu ya Eşek Arıları¹'nda olduğu gibi, yanlış bir iş yaptığı düşünülen babanın, önce zor kullanılarak, sonra ikna edilerek bu görevden vazgeçirilmek istenmesi ya da Kuşlar²'da olduğu gibi yaşadıkları kentten memnun olmayan iki kafadarın, kendilerince daha hakça paylaşım yapılan bir başka kentte yaşamak arzusuyla yola çıkması biçiminde gösterilir. Oyunun *parabasis* kadar geçen bölümünde koro ile kahramanlar arasında, gerçekleştirilmek istenen konu üzerinde tartışma ya da *agon* yaşanır. *Parabasis*, koronun doğrudan izleyiciyle konuştuğu serbest bir bölüm olarak oyunu ikiye böler. Oyunların ikinci bölümünde ise, ilk bölümde gerçekleştirilmek istenen fikrin, gerçekleştiği, örneklemek gerekirse; babanın yargıçlık yapmaktan vazgeçirildiği, iki kafadarın hayallerindeki ülkeyi, kuşların da yardımıyla yerle gök arasında bir yerde kurdukları görülür. Bu bölümde birbirine gevşek dokulu olarak bağlanmış sahneler aracılığıyla, gerçekleştirilen hedefin, sonuçları gösterilir izleyici/okuyucuya. Ancak daha sonra, aşağıda örnekleyerek göreceğimiz gibi, amaç gerçekleşse de, ulaşılan sonuç, komedyalar için öngörülen "mutlu son"dan daha farklı bir durumdur. Bu türün konularının, yazarın yaşadığı dönemle doğrudan ilintili olması, Aristophanes komedyasının ve sunduğu grotesk dünyanın zamana bağlı oluş biçimini de

¹ Aristophanes, Eşek Arıları, Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1966)

² Aristophanes, Kuşlar. Çeviren: Azra Erhat ve Sabahattin Eyüboğlu (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996)

açıklar. Gilbert Murray, özellikle Kuşlar oyununun, eski komedyanın bütün groteskliğiyle ortaya çıktığı sıra dışı bir yükseklik olduğunu belirtiyor.¹

Grotesk içinde yeşerdiği coğrafya ve kültürle doğrudan bağlantılı olduğundan; belli bir dönemde belli bir kültürde grotesk olarak algılanan bir başka kültürde, kültürün kabul edilmiş, yerleşmiş bir unsuru olabilir, hatta aynı kültürde farklı bir dönemde normal olarak kabul edilebilir. Freud'un "Unheimlich" makalesinde insan psikolojisi için söylediklerini, toplumsal boyuta taşıyarak, tekinsiz olanın; kimi alışkanlıklarımızı ve değişmez sandığımız bilgilerimizi yerinden eden, görüntü, olgu ya da olayların; bir zamanlar kültürümüzde var olduğu halde, bastırarak kültürel bilinçaltımıza ittiklerimizin geri dönüşü olarak algılayabiliriz. Groteski ve onun ihlal etme özelliğini kurumsallaşan, kuramsallaşan sanat türlerinin hariç tuttuklarının, itibar etmediklerinin ya da yeterince soylu olmadığı için değer vermediklerinin, görmezden geldiklerinin kendini var etme, kendini yazma çabası olarak görebiliriz. Grotesk doğada olmayan sınırlar ve kurallar koyularak dışarıda tutulmak istenenin, "öteki"nin yerleşik, kurulu, sağlam, güvenilir olanın sınırlarını zorlaması ve ihlal etmesiyle oluşuyor. Aristophanes Antik Yunan'ın asi, devlete karşı çıkan, devletin koyduğu yasalara karşı koyan, ahlaki normları zorlayan yazarı değildi. Hatta yenilikçilere ya da geleneklerde değişim isteyenlere karşıydı. Oyunlarında Euripides, Sokrates, Sofistler ve Empedokles ile Pitagoras gibi erken dönem bilimadamlarını şarlatanlıkla ve sapkınlıkla suçluyordu. Sık sık dalga geçtiği ve yozlaşmanın nedeni olarak gördüğü Euripides'le aralarındaki ilişki de ilginçtir.

¹ Gilbert Murray, The Literature of Ancient Greece, (Chicago: Chicago University Press, 1956), s. 286.

Yaşadıkları dönemde de saptandığı gibi, oyunlarında Euripides'in etkisi altında kaldığı görülür.¹ Aristophanes, yazdığı oyunlarda özellikle dönemin kurumlarını, entelektüellerini eleştirerek, güncel olanla sıkı sıkıya ilişkiye girerken, Euripides tanrılarla ya da inanışlarla dalga geçer. Onun bakışı, bir aydının üstten bakışıdır, ironik bir bakıştır. Oysa Aristophanes daha somut sorunlarla uğraşır. Komedyası, “Atina'nın gündelik yaşantısının telaşı içinde birbiriyle yarışan çoğul seslerden oluşan, *heteroglossik* (çokdilli) bir komedyadır.”²

Aristophanes'in oyunlarından örnekler vererek bu özelliklerini saptamaya çalışalım. Eşek Arıları'nın³ başında, Ksantias ve Sosias'ın konuşmalarında, bir rüya anlatımı sırasında, grotesk imgelerin yaratıldığını görürüz.

Ksantias : ...Sonra baktım bir canavar, açmış ağzını yummuş gözünü:

nutuk çekiyor, boğazlanan bir domuz gibi sesler çıkararak...

[*EA.*, s. 13]

Nutuk çeken boğazlanmış domuz ya da canavar imgesi, biçim ve içerik arasındaki çatışmayı gösterdiği ölçüde, hem komik hem de grotesk bir imge olarak

¹ G. Murray, ön.ver., sayfa 282'de Cratinus'un her iki yazarın üslubunu tanımlamak için “Euripidaristophanize” sözcüğünü bulduğunu söylüyor.

² S. Dentith, ön.ver., s.43

³ Aristophanes, Eşek Arıları, ön.ver., s. 13. [Bundan böyle bu oyuna atıfta bulunulduğunda metnin içinde sayfa numarası verilmekle yetinilecektir.]

görülebilmektedir. Nutuk çekmek, hatiplere özgüdür. Boğazlanmış domuz sesleri çıkarma, hatiplerin saygınlığını yerinden edecek ya da en azından gülme yoluyla sarsacak bir kullanımdır. Yine aynı bölümde, Ksantias'ın sözleri, insan ve hayvanın iç içe geçmesini göstererek, sözcüğün ilk kullanıldığı dönemin süslemelerine benzer türde bir groteskliğe işaret etmektedir.

Ksantias : Canavarın yanı başında Theoros'u gördüm; yere oturmuş,
başı bir karga başı olmuş. Birden Alkibiades yanıma geldi, her
sözün yarısını yutarak; dedi ki bana: «Bak, Toyos'a bak: yaysı
insan, yaysı kaka» [EA., s. 14]

Yarı hayvan-yarı insan yaratıklar, Yunan mitolojisi için her durumda grotesk sayılacak imgeler değildir. Pegasus, hipogrifon ya da kentorlar gibi insan ya da birkaç hayvana ait unsurların iç içe geçtiği, kabul edilmiş, tanımlanmış figürler vardır; ancak, burada söz konusu olan, henüz adı konulmamış bir yaratıktır. Oyunun tamamında “gün doğarken öttüğü için” mahkemeye verilen horozlar, babayla oğul arasında “normal” olarak olması gereken baba-oğul ilişkisine hiç benzemeyen, bu yanı sıra “doğal” olmayan bir ilişki ve dil kullanımı görülür. Yargıçların “eşek arıları” kılığında sokularak karikatürize edilmesi de, döneminin ciddi bir sorununa, adalet sorununa yaklaşırken Aristophanes'in abartının boyutlarını nasıl genişlettiğinin göstergesidir. Aristophanes, dönemiyle ve aynı zamanda gerçeklikle ilişki kurarak, “mahkeme” ve “adalet” kavramlarını ele alır. Bunu yaparken, komedinin olanaklarını kullanır. Bunun yanı sıra,

“sip sivri şişleri de var kışlarında (...) üşüşür üstüne sokarlar seni” [EA., s. 25] diyerek, hemen bu sözlerin ardından gelecek olan eşek arıları korosunun görünüşünü de tanımlar. Koro, mahkemeye geç kalmaktan ve mahkemede yaptıklarından iştahla söz ederken, birden lafa karışan küçük bir çocuk, kentteki yoksulluktan, karnı aç dolaştığından dem vurur. Aristophanes komedide kurduğu dünyayı, gerçeklikle yüz yüze getirerek, ne gerçek ne de kurgusal olan ya da hem gerçek hem de kurgusal olan, grotesk bir dünya kurmaktadır. Bu dünya, eşek arılarının yargıçlık yaptığı, köpeklerin yargılandığı bir dünyadır. Babasını yargıçlık yapmaktan vazgeçirmek isteyen Bdelykreon, kendi evinde bir mahkeme oyunu düzenler. Bu oyunda da köpek maskeli kahramanların yanı sıra, havan eli, çanak, peynir rendesi, ızgara, çömlek gibi nesnelere de, insan kılığında gelirler tanıklık etmek için. Canlı- cansız varlıkların bir arada kullanılması da, groteski yaratan unsurlardandır. Sahneye getirilen oturak, oyun sırasında babanın işemesi [EA., s.66, s.80], mesane darlığından [EA., s. 67] söz edilmesi, ağlanıp gözyaşı dökülmesi [EA., s. 83], babanın, oğlunun “okumuş yazmış aydın” arkadaşlarıyla sohbet konusu ararken, Lamia’nın nasıl yellendiğini anlatmaktan söz etmesi [EA., s. 96] tragedyada asla söz konusu edilemeyecek, komedyaya ve karnavalesk olana, bedene ve bedeninin akışkanlarına işaret eden grotesk unsurlardır. Ancak, bu oyunda grotesk dünya, oyunun ikinci bölümünde, *parabasis*ten sonra, birinci bölümde hedeflenen amacın gerçekleştiğini gördüğümüzde daha kapsayıcı bir biçimde çıkar karşımıza. Bdelykreon, babasının yargıçlıktan vazgeçmesini sağlamış, kendisi gibi yaşamaya ikna etmiştir. Philokleon’a kibarlar arasında nasıl konuşulacağını, nasıl davranacağını öğretir. Oğlunun bütün öğütlerine uygun davranmasına karşın, kibarlarla birlikte yemek yiyen Philokleon sarhoş olur, herkese sataşır, sağa sola saldırır. Genç bir kızı kaçıtır. Zarar

gören herkes onu mahkemeye vermekle tehdit eder. Oğlunun yemeğe gitmeden önce ona öğütlediği gibi, her zor durumdan kurtulmak için ilgili ilgisiz öyküler anlatır. Bdelykleon, onu sırtladığı gibi yeniden eve kapatır. Grotesk, iki eksi-sistemin karşı karşıya gelmesi ve birarada bulunması yoluyla yaratıldığından; ana karaktere yalnızca aptalca ve daha aptalca arasında tercih şansı kalmıştır.¹ Bdelykleon, alnında tek gözü olan bir dev, bir Kiklops kılığında girerek çıkar sahneye. [EA., s. 115] Oyunda bu bölümün, Euripides'in bir tragedyasını alaya almak üzere yazıldığını belirtir. Aristophanes, groteskin önemli araçlarından birini, parodiyi kullanarak, "tragedya" türünü, ama özellikle hem etkilenip, hem karşı çıktığı "Euripides tragedyası"nı yerinden etmektedir. Yaşlı Bdelykleon, oyunun ilk bölümündeki yobazlığından kurtulmuştur: ancak bu kez de içip çileden çıkarak özgürlüğünü kötüye kullanmaktadır. Çevresindekilerce edepsiz sayılan hareketlerle dans etmektedir. Yengeç kılığında, cüce bir dansçı [EA., s. 118] girer sahneye. Peşi sıra, tragedya oyuncularını diye tanıtılan iki yengeç, sonra da ne olduğu belli olmayan, "karides mi örümcek mi" [EA., s. 119] olduğu anlaşılabilen "ailenin süt kuzusu tragedya yazarı" çıkar sahneye. Oyun, bir komedyanın bitmesi gerektiği gibi sözde "mutlu son"la, dans ederek biter. Ancak toplumsal olarak ele alınan konu da, komedya kahramanı da "olumlu" denilebilecek bir sona kavuşturulmamış, yalnızca toplumsal olarak bir soruna parmak basılmış, gösterilmiştir. Burada Tootmaa'nın sözleriyle kahramanın aptaldan daha aptala geçtiği bir süreç yaşanmıştır.

¹ Rein Tootmaa, "Fixing Anti-Values and Creating Alienated Illusions", *Interlitteraria*, 2-1997. (Tartu: Tartu University Press, 1997), s. 320.

Grotesk, geçiş dönemlerinde daha fazla görülür. Eşek Arıları oyununda da, eleştirilmesi gereken unsurlar eleştirilmiş; ancak yerine ne geleceği henüz saptanmamıştır. Bu yüzden, kahramanın içinde bulunduğu durum acıklıdır. Yapmaktan vazgeirildiği alışkanlık yerine koyabileceği, daha iyi bir uğraş yoktur ya da varsa bile, henüz onun dünyasına dahil değildir.

Sevda Şener, gülmenin toplumsal cezalandırma ve bireysel rahatlama gösteren doğal tepki olarak açıklandığını belirttikten sonra, komedyanın ritüel kökenini dikkate alarak gülmenin yenileme ve canlılık, kıvraklık, özgürlük kazandırma işlevlerinin de bulunduğunu belirtmektedir.¹ Bakhtin'in ve Barry Sanders'ın belki de Bakhtin'den esinlenerek ele aldığı biçimiyle, içinde grotesk olanı da barındıran karnavalesk gülme, işte gülmenin bu yenileştirme, özgürlük kazandırma işleviyle bağlantılıdır. Ancak bu tür gülmenin taşıdığı ikircikli durum, aynı zamanda yıkıcılığı, bir tür yapı bozmayı da getirir. Aristophanes örneğine geri dönersek, Aristophanes içinde bulunduğu toplumun ikiyüzlülüğüne ve insanları bu hale getiren sisteme karşı görünmektedir. Nitekim Sevda Şener de, onun geleneksel değerleri savunduğu için “genel olarak tutucu”¹ bir yazar bulunduğunu söylemekle birlikte, daha sonra “komedy sanatının insana kendi sınırlarını zorlama gücü” kazandırdığından ve komedyanın özgürlük ruhunu güçlendirirken devrimci”² olduğundan söz etmiştir. Aristophanes için de benzer bir durumdan söz edebiliriz. Aristophanes, Euripides'e karşı geliştirdiği tavır nedeniyle tutucu olarak

¹ Sevda Şener, *Yaşamanın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997), s. 127.

¹ n.ver., s. 129.

² n.ver., s. 132.

nitelendirilmiş olabilir.³ Ancak, Atina kent devletinin savaş yaptığı bir dönemde savaşa karşı oyun yazma, savaşı ve savaşılanları yerme, onlarla alay etme cesaretini göstermiştir. Belki de Aristophanes'in savunduğu değerler dönemin ahlak değerleri değil de, insanlığın ortak değerleri diyebileceğimiz daha geniş ölçekli bir bakış açısıyla değerlendirilebilecek değerlerdir.

Hıristiyanlık daha ilk dönemlerinde gülmeyi yasaklamıştı. Dönemin hatipleri şakaların ve gülmenin Tanrı'ya değil, şeytana ait olduğunu bildirmişti.⁴ Kimi önemli dinsel kutlamalarda, resmi kültlerin yanında gülme ayinlerine de izin veriliyordu. Özellikle Noel ayini kutlamalarının belirli günlerinde genç papazlara özgürce istediklerini yapma fırsatı tanınırdı. *Deliler Bayramı* (festa stultorum, fatuorum, follorum) denilen bu tür törenlerde katı, sert, baskıcı kilise kurallarıyla ve kilise yöneticileriyle istedikleri gibi alay edebiliyorlardı. Bu törenlerin pagan kutlamalarıyla bağlantılı olduğunu düşünülüyor.¹ Komedyanın gelişmesine de katkısı olduğu düşünülen bu gösterilerde, gençler kostüm değiştirerek, kilisenin kutsal olarak kabul ettiği ne varsa, hepsiyle dalga geçerek, kutsal ayin araçlarını gündelik işlerde kullanarak, soyunarak, kutsal yerlerde cinsel ilişkide bulunarak, yıl boyunca baskısını hissettikleri dini otoriteyi, kısa süreliğine de olsa alaşağı ediyor, dalga geçiyorlardı. Oscar Brockett'e göre, burlesk ve komedy kiliseye bu yolla girmiş olabilir.² Bu gösterilerde resmi dini kültürün

³ R. W. Corrigan, ön.ver., s. 353-362.'de sadece Aristophanes'in değil, bütün komedy yazarlarının az ya da çok muhafazakar olduklarını söylüyor.

⁴ B. Sanders, ön.ver., s. 94.

¹ Oscar G Brockett, Tiyatro Tarihi, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000), s. 105. ; Mikhail Bakhtin, Karnaval dan Romana, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001), s. 94.

² O. G. Brockett, ön.ver., s. 105.

parodisi yapılıyordu. Maskeler takılıyor, açık saçık dans ediliyordu. Bu bayramın “nerdeyse tüm ritüelleri, muhtelif kilise ritüelleri ve simgelerinin grotesk aşağılanması ve maddi bedensel düzeye aktarılmasından ibarettir.”³ Kilise, bu gösterileri yavaş yavaş tehlike olarak görmeye başladı ve Ortaçağ’ın sonunda tamamen yasakladı. Deliler Bayramı oyunları, hem dinsel hem de din-dışı tiyatroyu etkiledi; yasaklandıktan sonra, karnaval törenlerinde, sokaklarda, meyhanelerde var olmaya devam etti.

Deliler bayramındaki gülme, Hıristiyan ritüeli ve Kilise’nin hiyerarşisine karşı soyut ve tümüyle olumsuz bir dalga geçme değildi elbette. Olumsuz alayı öge, muzafferane bir tema olan bedensel yeniden üretim ve yenilenme temasına derinden derine kök salmıştı. Gülmekte olan, “insanın ikinci doğası”, kendisini resmi kùltte ve ideolojide ifade edemeyen bedensel altyapıydı.⁴

Deliler Bayramına benzer bir başka tören de *Eşek Bayramı* adıyla kutlanıyordu. Bu törende de, bir kilise ayini, merkezine eşek ve anırması alınarak gerçekleştiriliyordu. Bu törende de grotesk olarak nitelendirebileceğimiz kimi özellikler vardı: kutsal ayinle, eşek anırmasının bir arada kullanılması; eşek-insan analogisinin yapılması ve bu nedenle kutsal olanın aşağılanması, yerinden edilmesi söz konusudur. Bu törenlerde tütsü işlemleri muhallebi ve sosislerle gerçekleştiriliyor, eşekler kiliseye sokuluyordu. Cemaat, eşek anırmalarına yine anırarak ve ulumalarla karşılık veriyor, kilise bir tür ahıra dönüştürülüyordu. Eşek, Apuleius’un *Metamorphoses* (MS.~160, Başkalaşım) (MS.~160, Başkalaşım)

³ M. Bakhtin, ön.ver., 95.

⁴ M. Bakhtin, ön.ver., 96.

kitabında anlattığı Altın Eşek öyküsünden beri, Bakhtin'in sözleriyle "...hem küçük düşüren hem de yeniden hayat veren maddi bedensel altyapının en eski ve değişmez simgelerinden biridir"¹ Shakespeare'de Bir Yaz Gecesi Rüyası (1600, A Midsummer Night's Dream) adlı oyununda bir gün ormanda oyun oynarken, birdenbire kendini eşek kafasıyla bulan Bottom kahramanını benzer bir biçimde göstermiştir.²

Bu kutlamalarda da görüldüğü gibi, her karnaval kutlaması gücünü karşıt imgeleri barındırıyor olmasından alır. Bu törenlerde, nihai dinsel dönüşüm yüceltiliyordu. "İsa zenginleri yerlerinden edip, yoksulları yüceltti" sözleri defalarca yineleniyordu.³

Benzer özellikler gösteren, daha yerel kutlanan kimi gösteriler de vardı. Ortaçağ'ın bu eğlenceleri, bir yandan kiliseyle bağlantıları nedeniyle dinsel bir yan barındırıyor, hali hazırdaki düzeni onaylıyor, sürekliliğini sağlıyordu. Öte yandan, meydan ve pazaryerleriyle ilişkileri nedeniyle geçmiş ve şimdinin kutsal saydıklarıyla dalga geçerek, gülerken geleceğe bakıyorlardı. Bu eğlencelerin en önemli özelliklerinden biri kılık değiştirme, ve maske takma idi. Giysilerin tersinin giyilmesi, pantolonların başa geçirilmesi, geçici kral ve kraliçeler atanması gibi değişiklikler de yapıyorlar, hiyerarşik düzeyleri tersine çeviriyorlardı. Katı, tamamlanmış, bitmiş görünenleri,

¹ M. Bakhtin, ön.ver., 98.

² William Shakespeare, Bir Yaz Gecesi Rüyası, Çeviren: Bülent Bozkurt, Üçüncü Basım. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998), s. 59.

³ "Enis Welsford, The Fool: His Social and Literary History (Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1966), s. 200" aktaran: Barry Sanders, Kahkahanın Zaferi, Yıkıcı Tarih Olarak Gülme, çeviren: Kemal Atakay, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000), s. 189.

mevsimlik ritüellerde olduğu gibi öldürüyor; değişmesi ve yeniden doğması için çözüldürmeye çalışıyorlardı. “Ortaçağ hiyerarşisinin yerinden oynatılamaz ve zamandışı değişmezliğine karşı görelilik ve oluş ögesi vurgulanıyordu.”¹

İngiltere’de Kilisenin baskılarına karşın, karnaval ruhunun izleri parodilerle ya da gazete yazılarında kullanılan dille sürdürüldü. Köylüler hemen her kutsal törenin parodisini yapıyor; yozlaşmış, baskıcı kilise törenlerinin gösterişini yıkmak için domuz, kedi, koyun gibi çiftlik hayvanlarına sözde vaftiz törenleri düzenliyorlardı. Toplumsal kusurlara seküler saldırının prototipi ise kiliselerde verilen vaazlardı. Savaş sonrası yaşanan kıtlık, açlık, veba ve enflasyon, Londra’ya üşüşen çok sayıda entelektüelin ve yazarın kenti de bir yazın konusu olarak ele almalarına neden oldu. Elizabeth dönemi yazarları dil kullanımı konusunda zengin kaynaklara sahipti. “Vaizin keskin kürsü sesi ile geç Ortaçağ İngiltere halk kültürünün temsilcilerinin ve kuralsızlığın lordu soytarının –palyaçonun- sözel takla numaraları arasında vahşice”¹ gidip gelerek oluşan bir dildi bu. Dönemin kilisesine ve diğer dini kurumlarına ağır eleştiriler yönelten satirik gazete yazıları ve kilisenin bu yazılara karşılık vermekle görevlendirdiği Nashe ve Lyly’nin yazıları da, “papaz ve soytarı arasındaki bu gerilimli ilişkinin ürünüdür.”² Sonuç olarak bu ton belirsizliği, toplumun fiziksel yaşantısında da grotesk bir görüntü yaratmıştı. Elizabeth dönemi groteski, bedenin zıt imgelerinin dengesiz birleşmesinden

¹ M. Bakhtin, ön.ver., s. 102.

¹ Neil Rhodes, Elizabethan Grotesque, (Londra: Routledge& Kegan Paul, 1980), s. 3.

² ön.ver., s. 4.

kaynaklanmaktadır. Bu dönemin dramatik yazınında grotesk farklı bir karakter oluşturdu.

(...) drama, özellikle onaltıncı yüzyıl sonu, onyedinci yüzyıl başı oyunlarının komik imgeleminin bolluk kaynağı olan Karnaval ile Lent, şişmanla sıska mücadeleleriyle ortaya çıkan, şenlik motiflerinde groteski kullanabiliyordu. Böylece satire doğru yönelime meydan okundu ve tiyatrodaki daha geleneksel olan saturnalia unsuruyla bu eğilim dengede tutulmuş oldu. Sonunda komik nesirden şeytansı olanın çıkartılması, grotesk diline seksin sızmasına neden oldu ve seks de, şişman ile sıska arasında bir meydan muharebesi, şiddetli tenkitin ve komedinin konusu oldu.³

Shakespeare'in de özellikle komedyaları, satirden çok *saturnalia* ile bağlantılı görülmektedir.⁴ Bu oyunlarda, eğlence ya da keyif, normal sınırlamalardan kurtulma olarak dramatikleştirilmiştir; ancak toplumsal sınıflar ya da tipler arasındaki ilişkiden çok insan ile doğa arasındaki ilişki ele alınmıştır. Oyunlar, duygu ve bilgiye, *özgürleştirerek kurtulma* formülüyle özetlenebilecek bir hareketle biçim verir. Shakespeare bu yöntemi çeşitli kaynaklardan öğrenerek geliştirdi. Hem dinsel törenlerin gülünç parodilerinin yapılması, hem de gazetelerde kiliseye karşı ağır yazılar yazılması, dine karşı, içinde dinsel unsurlar da barındıran özel bir dilin oluşumuna neden olmuştu. Bu arada üniversiteli gençler de, her yıl yapılan toplantılarda rektör dahil, bütün öğretim üyelerinin özel yaşamlarına ilişkin müstehcen espriler ve hakaretlerle dolu konuşmalar

³ ön.ver., s. 160.

⁴ C. L. Barber, "The Saturnalian Pattern in Shakespeare's Comedy", *Comedy, Meaning and Form*, der: Robert W. Corrigan. (San Francisco: Chandler Publishing Company, 1965), s. 364.

yapıyorlardı. Ortaçağ soytarılar bayramının devamı gibi görülebilecek bu toplantılar da, artık engellenmeye başlamıştı. Gülme ve espriyle iktidarı sorgulama yolu, yalnızca kralların yanındaki soytarılarla tanınan bir ayrıcalık oldu. Halkın bu soytarılarla karşılaşması ise tiyatro aracılığıyla gerçekleşti. Shakespeare yazmaya başladığında, tiyatrodaki soytarı (çılgın ya da akıllı), serbest bırakmayı en saçma, en uç noktalara kadar götürerek açıkça yoldan çıkan, sapkınlaşan anarşist olarak görülüyordu. Yarı toplumsal yarı yazınsal, soytarı ya da deli kültü, benzer bir deneyim kutuplaşması da oluşturdu. Barber, Shakespeare’de *saturnalia* etkisinin bu gelenekle bağlantılı olarak ele alınabileceğini söylüyor.¹ Bunun nedeni olarak da, Shakespeare’in ilk usta işi komik sahnelerinin soytarılar için yazılmış olmasını gösteriyor. Elizabeth döneminin, Ortaçağ ya da pagan eğlencelerinin devamı olarak görülen şenliklerinin toplumsal ritüelleri de, *saturnalia* bağlantısını göstermek için kullanılabilir. Shakespeare, yalnızca Aşkın Boşa Giden Emeği (1593-1594, *Love’s Labour’s Lost*), Bir Yaz Gecesi Rüyası ve Onikinci Gece (1599-1600, *Twelfth Night*) gibi doğrudan bu eğlenceli törenleri ele aldığı oyunlarında değil, Beğendiğiniz Gibi (1599-1600 *As You Like It*) ve IV. Henry (1597-1598, *Henry IV*) oyunlarında da, eğlenceyi kullanmıştır. Bu tür gösterileri ele aldığı yerlerde kullanılan dil, çok daha zengin bir sözcük dağarcığına işaret eder.

Elizabeth dönemi eğlencelerinin belirli biçimleri vardı. Bu eğlencelerde turnuvalar düzenleniyor, “kökenlerinde kılıç ve Morris dansları bulunan”, “Mummingler

¹ C.L. Barber, ön.ver., s. 364.

ve kılık değiştirme”¹ oyunları yapılıyordu. Geçit törenleri ve çeşitli gösteriler düzenlenerek, her yıl belirli tarihlere gelen önemli günler kutlanıyordu. Kraliçe Elizabeth’in de, tatil ve eğlence günlerinde yapılan her tür gösteriye katıldığı sanılıyor. Shakespeare oyunlarında bu şenliklerden söz edilirken, izleyicinin bu şenlikleri bildiği varsayılırdı. Eğlence ve kutlamaların yapıldığı günler, sıradan günlerden farklı algılanırdı. Tıpkı karnaval eğlencelerinde olduğu gibi, alışıldık olan her şey askıya alınır; özellikle yaz ve kış başlangıcı kutlamalarında (May-day ve Winter Revels) ölüm-yaşam arasındaki ilişkiyi yansılayan gösteriler sunulurdu. Shakespeare, bu gösterilerin dilini ve içeriğini çok iyi biliyordu. Ancak onu besleyen yalnızca bu halk gösterileri değildi; Ortaçağ ibret oyunlarını ve Roma komedyalarını da biliyordu. Bir Yaz Gecesi Rüyası² oyunu, nerdeyse tamamen eğlence ve şenlik üzerine kuruludur. Oyun, Theseus ile Hippolyta’nın düğün hazırlıklarıyla açılır. Hermia, babasının evlenmesine izin vermediği Lysander’e birlikte kaçmayı teklif ederken, ilkbahar şenliklerinden (May-day) söz eder:

Hermia- Şehrin dışındaki orman var ya –Hani sen, ben ve Helena,

İlkbaharın gelişini kutlamıştık geçende-

İşte orda bekleyeceğim seni.

[*B.Y.G.R.*, s.27]

¹ Oscar G. Brockett, Tiyatro Tarihi, Yay. haz. İnönü Bayramoğlu. (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000), s. 130.

² W. Shakespeare, Bir Yaz Gecesi Rüyası, Çeviren: Bülent Bozkurt, Üçüncü basım. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998) [Bundan böyle bu oyuna atıfta bulunulduğunda metnin içinde sayfa numarası verilmeyecektir.]

Periler kraliçesi Titania da, aynı gece ormanda “ay ışığı şenlikleri” yapılacağını duyurur.

Titania- Ay ışığı şenliklerimizi görmek istiyorsan, gel bizimle,

Yok istemiyorsan, yoluma çıkma.

Ben de senin uğraklarından uzak dururum.

[*B.Y.G.R., s.42*]

Bu orman, daha sonra oyunun şekillendiği, her tür kuralın ve yasağın açığa alındığı, aklın da devreden çıkarıldığı bir şenlik alanına dönüşecek; komedyanın dünyası, halk şenlikleriyle zenginleşmiş olacaktır. Ancak, yaşananların rüya olduğu sık sık yinelenerek, gerçeklikle olan bağlantı korunmaya çalışılacaktır.

Shakespeare’in IV. Henry¹ oyununda, Falstaff kahramanı, anatomik yapısı ve hayatı sürekli bir karnaval gibi yaşama arzusuyla, bütün oyunu karnavala çeviren bir figürdür. Dönemin yasalarını, ahlak kurallarını ihlal etmekten kaçınmaz. Oyunda ilk görüldüğü andan başlayarak kullandığı dil, imalarla, deyimlerle yüklü zengin bir dildir. Oyun, savaşmakta olan Kral Henry’nin zamana ilişkin sözleriyle açılır.

Kral- Ne denli sarsılmış, dertle solmuş olsak da,

Uzak sahillerde, yeni savaşlar başlamadan

Yeterince vakit buluruz elbet bekleyecek,

¹ W. Shakespeare, IV. Henri, Türkçesi: Bülent Bozkurt. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992). [Bundan böyle bu oyuna atıfta bulunulduğunda metnin içinde sayfa numarası verilmekle yetinilecektir.]

Ürkmüş barış biraz durup soluk alsın diye.

[IV. H., s. 17)

Savaşmakta olan güçler, ateşkes yapıp dinlenmek istemektedir. Sahnenin sonunda Kral, oğlunun “başiboş” ve “şerefsiz” yaşamasından yakınır. Oyunun ikinci sahnesinde, aynı ülkede bambaşka bir yaşantıyla ve Falstaff’la tanışırız. Sarhoş bir halde içeri girerek, veliaht prens, alışılmadık bir biçimde seslenir:

Falstaff- Baksana Hal, saat kaç oldu evladım?

[IV.H., s.20]

Prens de onu benzer bir tonda yanıtlar:

Prens- Günün vaktiyle senin ne ilgin var be adam! Ama bak, eğer saatler şarap kadehi olsaydı; dakikalar tavuk budu, duvar saatleri sürtüklerin dili, saat kadransları genelev işareti, sevgili güneşimiz de, alev rengi tafta uçkuruyla gözünü döndüren ateşli bir yosma olsaydı, işte o zaman, günün vaktini niye soruyorsun demezdim sana.

[IV. H., s.21]

Prens’in Falstaff’a yanıtı, savaş halindeki krallığın ve kralın zaman algısının grotesk bir parodisidir. Aynı şekilde Prens’e “evlat” diye seslenen Falstaff’ın da kralın

grotesk bir karikatürü olduğunu söyleyebiliriz.¹ Prens'in konuşmasında zaman, somut bir biçimde (saatler, dakikalar, duvar saatleri, saat kadrantları, güneş) ortaya konur. Zamanı anlatmak için seçilenler sözcükler -“şarap kadehi”, “tavuk budu”, “sürtüklerin dili”, “genelev işareti”, “ateşli bir yosma”- sanki Falstaff'ın karnavalesk yaşantısını özetler. Burada da somut bilim dili ile fizik dünyaya ilişkin unsurlar, yeme, içme, cinsel ilişki kurma gibi insanın temel yaşam gereksinimleri ve verimlilikle ilişkilendirilerek, dil düzeyinde karnavallaşma gerçekleştirilmiştir. Sahnenin geri kalan kısmında da Prens Hal'in serserilerle, hırsızlarla arkadaşlık yaptığı, kral oğluna yakışmayacak biçimde yaşadığı, grotesk bir biçimde sözcük-oyunları yaptığı gözler önüne serilir. Falstaff ile Hal arasındaki ilişki, Karnaval ile Lent* arasındaki ilişkiye benzetilerek ele alınmıştır.² Lent imgeleri zayıf, ince Hal ile Karnaval imgeleri de şişman, yağlı Falstaff ile ilişkilendirilmiştir. Oyunun tamamında, şişman/zayıf, yağlı/kemikli konusu sürekli olarak gündeme getirilir. Kahramanların kendileri de birbirlerine şöyle seslenirler:

Prens- Günah işlemeyi bırakacağım artık. Bu al yanaklı alçak, bu yatak yassıltan, bu at çökerten, bu azman et yığını...

Falstaff- Lanet! Seni sıska, seni yılan derisi, öküz dili kurusu, boğa çükü, çiroz balığı –ah, dil yetmez seni anlatmaya- seni terzi cetveli, kılıç kını, ok sadağı, seni tavı kaçmış kılıç bozuntusu!

¹ François Laroque, “Shakespeare’s ‘Battle of Carnival and Lent’: The Falstaff Scenes Reconsidered 1&2 Henry IV”, Shakespeare and Carnival, derleyen: Ronald Knowles, (Hampshire: MacMillan Press Ltd., 1998), s. 84.

* Karnaval: Hıristiyan inancına pagan mevsimlik ritüellerinin etkisiyle giren, Büyük Perhiz'den önceki günlerde, gece yarısına dek süren eğlenceler; Lent: Büyük Perhiz, Paskalya Yortusundan önce oruç tutulan dönem.

² François Laroque, ön.ver., s. 83-96; Neil Rhodes, Elizabethan Grotesque, (London, Boston: Routledge&Kegan Paul, 1980), s. 106-118.

[IV. H., s.60]

Aynı sahnenin devamında, Prens Hal ile Falstaff'ın sırayla “kral” rolüne girerek, “kralla oğlu” oyunu oynadıklarını görürüz. Kral rolündeki Falstaff'ın oğlunu azarlamasıyla başlayan “oyun içinde oyun”, karnavalesk bir gösteriye dönüşür. Kral rolünü üstlenen Prens'in, Prens rolündeki Falstaff'ı ve Falstaff'ın kendisini lanetlenmesiyle sona erer:

Prens- Küfür mü ediyorsun seni saygısız? (...) Adına leke sürüldü. Şeytan, şişko bir moruk kılığında seni pençesine almış. Yoldaşın bir şarap fiçisi. Ne işin var bu hastalık yuvasıyla, bu kalbur gibi canavarla, bu safra ve salya yığınyla, bu azman şarap sarnıcıyla, bu işkembe çuvalıyla, bu içi doldurulmuş Manningtree öküzüyle, bu muhterem günahkarla, bu aksakallı fesatlıkla, bu geçkin haytayla, bu yılanmış züppeyle?

[IV. H., s.66]

Prens'le sarhoş, kralla oğlu, rolle gerçek iç içe geçmiştir. Söylenenlerin kimin tarafından kime söylendiğinin, kim tarafından dinlendiğinin bir önemi yoktur. Neil Rhodes, Elizabethan Grotesque (1980) adlı çalışmasında İngiliz izleyicinin, dönemin satirleri ve elkitaplarında kullanılan komik nesir ve grotesk söz oyunlarından alışkın olduğu bu söylemi anlamakta güçlük çekmediğini söylüyor.¹ İktidarın, “yer altı yaşamının karşı-maskesi”ni² takmış, kendi sözleriyle “güzelliğini gizlesinler” diye, “hastalıklı bulutlara” izin veren Prens'i ile yiyip içmekten, sınırsızca yaşamaktan keyif alan Falstaff arasında

¹ N. Rhodes, ön.ver., s. 101.

² F. Laroque, ön.ver., s. 90.

geçen konuşmalar pazaryeri dili ile sarayda konuşulan dilin grotesk karışımını gösterir. Oyunda karnavalın bolluğu ile büyük perhizin sınırlamaları ve olumsuzluğu arasındaki ilişkiye bir başka örnek daha verebiliriz: bir yanda karnaval nedeniyle kesilen domuzları ve Falstaff'ın aç karnını, doymayan boğazını ıslatması için sunulan şarap ve içkileri, diğer yanda solucanları şişmanlatan, kana susamış topraklara taze içecek sunan iç savaşta mücadele edenlerin kasaplığını görürüz. Falstaff sahnelerinin erimiş yağları ve domuz yağları, savaş kurbanlarının etrafa saçılmış kanlarının grotesk bir kopyasıdır.³ Falstaff'ın bedeni ve bedeni hakkında söylenenler, oyunda M. Bakhtin'in Rabelais'nin kahramanı Gargantua için söylediklerine benzer ölçüde grotesk etkiler yaratır. Biçimin fiziksel olarak sabitlenememesi ve ölçülerin, oranların karışması, bedenin ya da nesnelerin bütünlüğünün sözle de olsa sürekli ihlal edilmesi, groteskin oyun boyunca sürmesini sağlar. Falstaff, "yalnızca anatomik olarak değil, mizacı açısından da grotesk"⁴ bir oyun kahramanıdır. Soyluluk unvanı –sir- olmasına karşın, kentin kenarda köşede kalmış tavernalarında ve izbe yerlerde yaşamaktadır. Prens'in yönetime geçtikten sonraki "erdemli" tavrı ile Falstaff'ın baskı altına alınmayı sevmeyen, her durumda karnaval ruhuna uygun davranan neşeliliği arasında grotesk bir zıtlık yaratılmıştır. Oyunda karnavalı temsil eden Falstaff ile *saturnalia* eğlencelerinin yaşam dolu sınırsızlığı gösterilirken, bir yandan da Falstaff'ın bedeni ve toprak arasında kurulan bağlantılarla savaş yergisi de yapılır.

³ F. Laroque, *ön.ver.*, s. 93-94.

⁴ Wylie Sypher, "The Menings of Comedy", *Comedy: Meaning and Form*, der. Robert W. Corrigan, (San Francisco: Chandler Publishing Company, 1965), s. 30.

William Farnham da, The Shakespearean Grotesque¹ (1971) kitabında Shakespeare oyunlarında groteskin görsel yanlarını öne çıkararak tartışır. Farnham'ın çalışmasında grotesk, Shakespeare oyunlarında hem akıllı hem de hayvani yanlarıyla gösterilen insan imgesini tiyatroya uygulanmasına karşılık kullanılan anlamı netleşmemiş bir sözcüktür. Farnham, groteski “yüksek” ve “alçak” unsurların bir araya getirilmesi olarak algılar; tersyüz olmuş dünya, burlesk ve komik retorik kullanımları ile karıştırarak kullanmıştır.

XIX. yüzyılın sonunda, “birkaç akıma birden öncülük eden”², Alfred Jarry'nin Kral Übü³ (1888, Ubu Roi) oyunu Paris'te ilk sergilendiğinde, izleyicilerde şok etkisi yaratmıştı. Ciddi oyunlar izlemeye alışkın izleyici, oyunun açılış tümcesi olarak kullanılan “booooook...” sözcüğüyle sarsılmıştı. Oyun, Shakespeare'in Macbeth oyununun parodisiyle başlar. Kahramanlardan Übü Ana, Übü Baba'yı Kral'ı öldürmeye ikna etmeye çalışır.

Übü Ana- Nasıl, Aragon krallığından sonra, elli tane, lahana kesicisini idare etmektense, testi kafanızın üstünde Polonya tacını taşımak daha iyi olmaz mı?

Übü Baba- Übü Ana, söylediklerinden hiçbir şey anlamıyorum.

Übü Ana- Ne kadar aptalsın.

¹ William Farnham, The Shakespearean Grotesque, (Oxford: Clarendon Press 1971), s. 10.

² Aysin Candan, Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994), s. 91.

³ Alfred Jarry, Kral Übü, çeviren: Asaf Çiğiltepe. [Basım Yeri ve Yılı belirtilmemiş] [Bundan böyle bu oyuna atıfta bulunulduğunda metnin içinde sayfa numarası verilmekle yetinilecektir.]

Übü Ana- Ölüsü kandilli. Kral Venceslas güzelce yaşıyor. Hem öldüğünü kabul etsek bile, arkasında bir tabur çocuk bırakacak, değil mi?

[K.Ü., s. 11-12]

Aralarında kısa tartışmanın sonunda Übü Ana'nın, kocasına “bok herif”, “hep böyle sıçan gibi sümsük mü kalacaksın?” [K.Ü., s. 13] sorusuna, Übü Baba'nın yanıtı, “yağlı kedi gibi zengin olmaktansa”, “iyi niyetli bir sıçan gibi sümsük” [K.Ü., s. 13] olmayı yeğleyeceği olur. Übü Ana'nın yanıtı, elde edilmek istenen tacın, Jarry'nin kurduğu grotesk dünyadaki değerini belirler:

Übü Ana- Ya taç? Ya şemsiye? Ya upuzun önlük?

(...)

Übü Ana- (Yalnız) Koca bok, bir türlü yumuşamıyor. Ben onu biraz olsun sarstım. Bu gidişle Allah da yardım ederse sekiz günde Polonya Kraliçesi olurum.

[K.Ü., s. 13]

Übü Ana, Lady Macbeth ve cadıların rolünü üstlenmiş, Übü Baba'nın aklına kral olma fikrini sokmuştur. Kral'ın Übü Baba'yı Sandemir Kontu yapması ve Übü'nün Kral'ı bu karardan sonra öldürmesi, Shakespeare'in Macbeth oyununun parodisinin

yinelenmesidir. Oyunun geri kalan kısmı, Übü Baba'nın iktidarı ele geçirme, iktidarı kullanma ve iktidardan olma serüveni üzerine kuruludur. Übü'nün en temel özelliği, Rabelais'nin Gargantua kahramanı gibi midesine düşkünlüğüdür. Önüne gelen her şeyi yutar. Kızdıığında, yandaşlarına ya da adamlarına tuvalet süpürgesini ve üzerine yapışmış pislikleri yedirir. *[K.Ü., s. 14]* İktidara geldikten sonra, iktidar hırsı yüzünden bütün soyluları, mallarını yalnızca kendine ayırarak, lağım çukuruna atar. *[K.Ü., s. 23-25]* Kendine yardımcı olanları bile, ölüme mahkum eder. *[K.Ü., s. 28]* Übü'nün varolduğu dünya, değerlerin tersyüz edildiği, eski değerlerin tamamen yok olmadığı, arada bir görüldüğü tersine dönmüş bir dünyadır. Bütün ciddilik girişimleri, Kral'lar ve soylu şövalyeler dünyasına ilişkin imalar, anında geri püskürtülür:

Kipislik- Bence kılıçla kafasını gövdesinden ayırmalı.

Herkes- Evet, böylesi daha asil ve cesaretli...

Übü Baba- Peki, ya size tekme atarsa.

[K.Ü., s. 18]

Übü'nün Kral'ı devirmesine yardımcı olan, sonra tutuklanacağı için kaçıp Rus Çarına yardımcı olan Yüzbaşı Kipislik yüzünden Übü, dağda bir mağarada saklanmak zorunda kalır. Karşısına çıka çıka bir ayı çıkar. Her şeyi yutan ya da kubura atan Übü, yutulma nesnesi haline gelir. Eline fırsat geçtiğinde, ayı gibi pençelerini sakınmadan geçiren Übü, tersi olduğunda korkak bir çocuğa dönüşür:

Übü Ana- Ayı mı? Korkunç hayvan. Vah zavallı kaderim. Beni
yiyecek şimdi.

(*K.Ü.,s.42*)

Her şeyi gırtlığından geçirerek, kendi özüne dönüştüren Übü'nün gırtlığı güçsüzleşmiş, felçli hale gelmiştir.¹ Oyun, grotesk figürler olarak Übü Ana ve Übü Baba'nın, kendi sözleriyle "orası muhakkak bize layık, harika bir ülkedir" (*K.Ü.,s.78*) dedikleri Fransa'ya yollanmalarıyla sona erer. İlk sahnelendiğinde abartılı kostümler ve maskelerle, vitrin mankenlerinin oyuncu olarak kullanılmasıyla, görsel olarak da grotesk bir etki yaratılmıştır. José Sanchez, *Kral Übü*'nün izleyicilerde yıkıcı bir etki yaratmasının nedenlerini üç düzeyde ele alıyor.² İç yıkım düzeyinde, sürekli karşımıza çıkan şiddet, cinayet, hırsızlık, saldırı ve her şeyle dalga geçme, romantik/Shakespeareyen dramatikleştirme grotesk abartısına işaret eder. İkinci sırada biçimsel yıkım düzeyi vardır. Gerçekçi/psikolojik dramatik biçim yıkılmış, barok dinamizm geri dönmüştür. İnsancılık ve psikoloji yıkıma uğramıştır. Bu durumda yalnızca tanrı değil, burjuva insanı da ölüdür. Sahnelenme biçimiyle, tiyatrosunun uylaşımından da uzaklaşmıştır. Hatta kopma yaşanmıştır. Üçüncü düzeyde ise kurumsal yıkımdan söz edebiliriz. Kültürel araçlar olarak, tiyatrosunun ve yazının, hatta her ikisinin de devrimci işlevlerinin yıkımı söz konusudur. Burjuva toplumunun biçimlerine ve içeriğine karşı tam cepheden saldırılması, tiyatro sanatına ve genelde sanata karşı bir saldırı olarak düşünülebilir.

¹ Patrick Lobert, "Ubu Roi, Jarry's Satire of Naturalism" *French Literature Series*, Cilt XIV, 1987), s. 126.

² José Sanchez, *Dramaturgias de la Imagen*, (Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994), s. 44.

Saray, Kral ve soylular arasındaki iktidar mücadelelerini, arka sokaklarda, pazar yerlerinde kullanılan dil aracılığıyla bozuntuya uğratan, yabancılaştıran, parodisini yaparak bir başka açıdan yeniden görülmesini sağlayan Jarry, toplumun tepkisini çekti. Oyunun “satirik bir yorum” olduğunu belirten Christopher Innes, izleyicinin kendi duyarlılığına saldırı olarak düşündüğü konularda tepki gösterdiğini belirtiyor. Bu konular: ahlaki tabularla dalga geçilmesi, toplumsal kurumlara ve yüzyıl sonu ciddi dramının üslup beklentilerine anarşist bir tavırla saldırıda bulunulması, kışkırtıcı temaların parodisinin yapılması. Übü’nün canavarımsı görünüşü, herhangi bir olaya katılmaları, bütün katılanlarda toplumdışı ve ahlaksız niteliklerin ortaya çıkmasına neden olan; aralarında yağmacılık, açgözlülük, ihanet, bencilce bir nankörlük, kibir, korkaklık ve sıradan hırsların da bulunduğu en değersiz güdülerimizin, aslında bütün insan etkinliklerinin ama özellikle onurlu, kahramanca, seçkin, yurtsever, idealist ya da bir şekilde geleneksel olarak toplumca saygı duyulan konuların grotesk bir biçimde ortaya çıkışı olduğunu gösterdi. Übü, sürekli yiyip içen, kocaman bir şapka giyen biri olma gerçekliğine indirgendi. Mesleği için ekonomik mücadele veren, tekme tokat kavgaya girişen, kıskançlıktan ve açgözlülüğten kendi sonuna neden olacak reformlar yapan, söverek kavga eden, çıkarları için kör inançları bile kullanmaktan çekinmeyen biridir Übü.¹

Başka bir deyişle, burjuva ahlakının mahkum ettiği her şeyi temsil eden bir figür, burjuva toplumunun temellerinin de temsilcisi olduğunu

¹ Christopher Innes, El Teatro Sagrado, İspanyolca’ya çeviren: Juan José Utrilla. (İlk baskı: 1981) (Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1995), s. 31.

doğruluyor; bu yüzden, aslında burjuva toplumunun da ilkeleri olan ilkeleri yüzünden mahkum ediliyor.²

Groteskin şenlikli yüzü kaynağını halk karnavallarından alır. Oyunlarda yerleşik kurallarla, düzenle ve kiliseyle dalga geçilen karnavalların yansıması görülür. Çocuksu, hızla değişen, birden çok anlam ifade eden grotesk dil, uyuşumsuz dili ya da ilişkileri çözümlenerek, bozguna uğratar. Sözcükler, nesnelere ve tavırlar, asıl işlevlerinden ve yerlerinden edilir.

III.B. Groteskin Cehennem Yüzü

Groteski yalnızca karnavalla ya da karnavalın yol açtığı gülme ile bağlantılı olarak ele almak, birçok araştırmacının düştüğü zaafa düşme ya da groteskin iki ucundan birini görmezden gelme sonucunu doğuracaktır. Bu yüzden, groteskin diğer yüzünün, korkuyu ya da cehennemi işaret eden yüzünün de izini sürmek gerekir. Ortaçağ'ın önemli yazarlarından Dante'nin İlahi Komedya (1555, Divina Commedia)'sında bu farklı grotesk yüzü görebiliriz¹:

Gözlerimi dikmiş, onlara bakıyordum. Bu sırada altı ayaklı bir yılan, bunlardan birinin üzerine atıldı, vücuduna dolandı. Ortadaki

² ön.ver., s.31.

¹ Dante Alighieri, İlahi Komedya, Cehennem, (1. cilt) Çeviren: Feridun Timur, 4. basım. (İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 1984) [Bundan böyle bu kitaba atıfta bulunulduğunda metnin içinde sayfa numarası verilmekle yetinilecektir.]

ayaklarıyla kollarını tuttu, dişlerini de iki yanağına geçirdi. Arka ayaklarını uyluklarına uzattı, kuyruğunu aradan geçirerek yukarıya, beline doğru kaldırdı. Bu korkunç hayvanın o cehennemliğin vücuduna yapışması gibi sıkıca ağaca sarılan bir sarmaşık asla görülmemiştir.

Sanki sıcak balmumundan yapılmışlardı, birbirinin içinde eridiler, sonunda birinin rengi ötekine karıştı; artık ikisi de önceki gibi değildi. Kağıdı yaran alevin önünde uzanan ve ne kara ne de ak olan o esmer renk gibi bir şey.

Öteki iki ruh ona bakıyor:

-Eyvahlar olsun! diye haykırıyorlardı: Agnel, nasıl da değişiyorsun! Artık ne birsin, ne iki!

[İ.K., s.257]

Dört parçadan iki kol ortaya çıktı, uyluklarla bacaklar, karınla göğüs hiç görülmedik birer uzuv biçimini aldı. İlk görünüşlerinden iz kalmamıştı; bu acayip şekil iki ayrı yaratığı andırıyor, ama ikisinden hiç birine benzemiyordu.

[İ.K., s.258]

Bu alıntı, henüz Neron'un evi bulunmadan, insan, hayvan ve bitkiye ilişkin unsurların bir arada kullanılmasının, süsleme sanatından önce yazın alanında gerçekleştiğini de gösterir. Grotesk bir imge yaratan bir metamorfoz gerçekleşmiştir. Yılan ve insan, birbiriyle iç içe geçerken, yine Dante'nin sözleriyle, "ne bir ne iki" olabilmişlerdir. Hem yılan, hem insan ya da ne yılan ne de insan olan, adlandırılmayan bir yaratıkla karşı karşıya kalırız. Her iki varlık da, kimliklerini yitirmiş, yeni bir kimlik de oluşturamamıştır.

İlahi Komedya'nın groteskliği üzerine bir yazı hazırlayan Ülar Ploom, cehennemnin kendisinin son derece yabancılaştırıcı bir imge olduğunu belirtiyor. Ona göre, bu durum, dünyadaki yaşamla (gerçek yaşam) ve onun karşısında yer alan Cennette kutsal düzen içindeki yaşamla (ideal yaşam) karşılaştırıldığında, Cehennem'de varolmanın, değişmeyecek canavarsı düzeninden kaynaklanmaktadır.¹

Dante'nin cehennemde kurduğu dünya, gerçeklikten alınmış unsurlarla, kahramanlarla doludur. Yazarın kendisi, Antik Çağ'dan ödünç aldığı yol arkadaşı Vergilius, kimi tarihi kahramanlar, yaşadığı dönemden alınan kişilerin hepsi gerçek kişilerdir. Bunun yanı sıra mitolojik kahramanlar da vardır. Groteskliği yaratan unsurlardan biri, aralarında dönem ya da yaşadıkları yer açısından uzaklık bulunan kahramanların bir araya getirilmesidir. İlahi Komedya'yı fantastik yazından ayıran da budur. Gerçek yaşamdan alınan unsurlar, gerçek yaşamda olmadıkları şekilde bir araya getirilmişlerdir. Dante'nin kendisinin, yazdığı kitabın içinde yer alması da, bu gerçeklik bağlantısını farklı bir düzleme çıkarmaktadır.

Bu konuda, Ploom'un çalışmasında kullandığı bir örneği ödünç alırsak; Cehennemnin dokuzuncu dairesinde, “Kokytos gölünün buzla kaplı yüzünde”, ayaklarının altında gördüğü iki “günahkar”ın anlatıldığı bölüm, iyi bir örnek olacaktır:

¹ Ülar Ploom, “Grotesque in Dante’s Inferno: The Problem of the Grotesque Overcome”, Interlitteraria-2, (Tartu: Tartu University Press, 1997), s. 86.

(...) yüzlerini yüzüme kaldırdıkları zaman gözlerinin yalnız iç kısmını ıslatan yaşlar, dudaklarına döküldü. Soğuğun etkisiyle bu yaşlar gözlerinde dondu ve kapaklarını birbirine yapıştırdı. Hiçbir mengene iki tahtayı daha bir güçle sıkıştırmamıştır. Öyle öfkeleniler ki, tekeler gibi tokuştular.

[İ.K., s.314]

Ploom'un da belirttiği gibi, buz doğaldır. Ağlamak da doğaldır. Sıvı bir maddenin donması da doğal karşılanır. Buzun içinde sonsuza dek gözyaşlarını buza dönüştürerek ve gözlerini kapalı tutarak yaşamak zorunda olmak ise tuhaftır. Biz Ploom'dan biraz daha ileri giderek, yukarıdaki alıntıda groteskin sözcük olarak ilk kullanıldığı biçimiyle ilgili bir unsur olduğunu da söyleyebiliriz. Dante, günahkar insanlardan söz ederken, hem cansız bir varlık olarak tahtayla, hem de hayvan cinsinden tekeyle benzerlik kurmuştur. Sözcüklerle yaratılan imge, insan, hayvan ve nesneye aynı anda işaret eden bir imge haline gelmiştir.

Cehennem'in beşinci dairesinde, Pluto tuhaf bir dille konuşur:

- "Papè Satàn, Papè Satàn aleppe"

[İ.K., s.125]

Ploom, İblis'in adının, Yunanca'ya benzer tuhaf bir dille anılmasının yanında, sözcüklerin çıkardığı sesler ve oluşturdukları ritmin de bir tür horoz sesini andırdığını;

bu tür bir kullanımda korkutucu olanın, tuhaf ve komik bir karşıtlıkla bir arada yaratıldığını belirtiyor.¹ Bu konuşmadan birkaç satır sonra, Pluto'nun kurt olduğunu öğrendiğimizde zihnimizde yaratılan uyuşmazlık uç noktalara ulaşacaktır. İlahi Komedya'da buna benzer çok sayıda örnek bulunmaktadır. Dante'nin kurduğu grotesk dünyanın, dini tabularla, yasaklarla ilişkisini de göz önünde bulundurursak, groteski çok katmanlı olarak kullandığını söyleyebiliriz. Kitabın kahramanı Dante, ormanda yolunu kaybetmişken, rastladığı Vergilius ona cehennemi gezdirerek, doğru yolu bulmasına yardımcı olacaktır. Cehenneme, ormandan yürüyerek giderler. Gökyüzünün efendisi Tanrı'nın görevlileri nöbet tutmaktadır bütün geçiş kapılarında. Gökyüzü, yeryüzü ve yer altı arasındaki bütün sınırlar kalkmıştır, yalnızca eşikler atlanır. Dünyayı oluşturan dört unsur –hava, toprak, ateş ve su- çeşitli halleriyle görünürler. Bütün cisimler, sesler, insanlar, hayvanlar, bitkiler iç içe geçmekte; yeryüzünde mutlak olarak bilinen ne varsa, yerinden edilmektedir. Dante'nin Ortaçağ ile Rönesans arasında yazdığı bu kitapta ortaçağ kodları ya da dili ciddi bir biçimde zarar görür. Jüri Talvet, bu duruma şöyle açıklıyor:

“Beden” groteskin temeli olarak kalır, ancak “beden” tarihselleştikçe, büyük “sıçrama” faal hale gelir. Tarih, kaçınılmaz bir biçimde işaretleri birbirinden ayırıp, hazırlayarak bedeni bireyselleştirir. Bu yeni bireysellik, geçiş çağı felsefesinin bir parçasını oluşturur. Groteskin dili, hem Ortaçağ'ın, hem de başlayan çağın değerlerini

¹ Ü. Ploom, ön.ver., s. 92.

kapsadığı için, yine de muğlak kalır. Dante’de grotesk, çok dilli bir bedendir, iki farklı çağın iki farklı dilini konuşan bir “çevirmen”dir.¹

Rönesans düşüncesi, antik dünyaya duyulan ilgi ve hümanizmin yaygınlaşmasıyla birlikte gelişti. İnsanın doğal eğilimlerini bastırmaya çalışan, sürekli yeni baskı yöntemleri geliştiren Katolik Kilisesi, insanı alçaltarak kendi yetkisini genişletmeye çalışırken, hümanistler insan ve insanın bu dünyadaki yaşamına dikkat çektiler. Feodal dinsel ideolojiye karşı mücadele ederek, dini dünyasallaştırmaya çalıştılar; aklın gücünü ve evrenin merkezi olarak insanın önemini vurguladılar. Bu yeni, hareketli, dinamik dünya algısı içinde geçmişe dönerek, sanat alanında antik dünyanın klasik kurallarını yeniden ortaya çıkardılar. Giriş bölümünde belirttiğimiz gibi, İtalya’da Roma yıkıntılarının arasında bulunan grotesk süslemeler, klasik kurallara ve dönemin kuramcılarınca antik görüşler doğrultusunda saptanan sanat anlayışına uygun değildi. Buna karşın, Rönesans’ın araştıran, yeniliğe açık kimi sanatçıları bu süslemeleri, özellikle kiliselerde yaptıkları resimlerin çerçevelemek için kullandılar.

Yerleşik düzenin engellerinden kurtulmak isteyen sosyal sınıflar, değişiklik yapmaya manevi alandan başladılar. Katolik Kilisesinin temsil ettiği feodal düzene karşı çıkmak için dinde reform yolunu seçtiler. Kilisenin toplumsal gücünü alaşağı etmek isteyen kentsoylu sınıflarla, baskıdan kurtulmak isteyen halk grupları bir araya gelince

¹ Jüri Talvet, “The Polyglot Grotesque”, *Interlitteraria*, 2. (Tartu: Tartu University Press, 1997), s. 54.

reform kaçınılmaz oldu. İngiltere’de reformcular da, belli sanat biçimlerine karşı temkinli davrandılar:

Reformasyon yorumcularının bir çoğu groteski korku hissi, günah ya da ayıp olanla ilişkili olarak ele aldılar. Calvinist şair, Sir John Davies, grotesk figürleri insanın düşmüş halini temsil etmesi olarak ele alır. Ona göre grotesk düzensizliği, yalnızca, yüce olanın uyum ve düzenini yakalama yeteneği olmayan, yetkinleşmemiş insan zihni algılayabilir. Milton da, groteski nesnel bir gerçeklik olarak görmesine karşın, benzer bir tepki gösterir. Ona göre de grotesk, doğal dünyanın kaosunu simgeleyen, düzensiz doğanın bir parçasıdır. Protestan ideali de, klasik idealler denli yalın, saf, ciddi ve uyumluydu; bütün Katolik paradokslar ve karışıklıklardan ayıklanmış “süssüz bir gerçek” ifadenin peşindeydi. Bu nedenle grotesk, ahlaksızlıkla suçlanarak saldırıya uğradı.¹

Dinin ya da dinsel yaşamın bütün yanlarında, Ortaçağ neşesi yavaş yavaş ortadan kayboldu; katedral duvarlarındaki grotesk süslemeler, elyazmalarının kenarlarındaki şeytani resimler lanetlendi. Rönesans’ın bu açıdan en baskıcı dönemlerinde Rabelais’nin yazdığı Gargantua, bütün bu yasaklamalara karşı, Püritenlerin kurmaya çalıştığı güvenli dünyayı bir anda ters yüz edebilecek niteliklere sahipti. Bakhtin’in bu roman üzerine yaptığı çalışmada üzerinde durduğu gibi, alt katmanların gülüşü ya da “grotesk gerçekçilik”, hala Ortaçağ karnavallarıyla bağlantılıydı. Bu tür gerçekçiliğin neden olduğu gülme, dikkati her zaman mideye, popoya ve sidik torbasına çekiyor, “terkibi

¹ S. D. Henning, ön.ver., s. 11.

çözölmeye”¹ uğratiyordu. Ancak Bakhtin’e göre, bu çözüme ve bozulma olumsuz bir yan olarak görölmemeli, tam tersine yeniden doğum ve bereket için döllenme olduğu düşünölmelidir. Karnaval gülmesi, kilisenin birbirinden ayrı tutmaya özen gösterdiği iç/dış sınırlarını ortadan kaldırıyor, bu yanıyla da kutsallık karşıtı ya da laik olmakla suçlanıyordu. Kilisenin dayattığı gibi, yukarının Tanrı’ya, aşığının cehennem ve şeytana götürdüğu görüşlerini tersine çeviriyordu. Halkın karnaval gülmesinde, bedenın içi sürekli olarak –yellenme, geçirme, kusma ve dışkılama yoluyla- bedenın dışına sızıyordu.

Bok karnaval şenliğini temsil eder –ne yaşam, ne de tamamen bozulmuş madde, son derece canlı bir parçasını oluşturduğu şenlik gibi bir eşik maddesi. Karnaval, cennetle cehennem arasındaki ara nokta olan toprağın yerine, yaşayan bedenle çürüyen beden arasındaki ara nokta olan boku geçiriyordu. Karnaval çerçevesinde, dışkı verimli, yaşamı olumlayan bir gücü ve elbette kilisenin saflık ve temizlik duygusunu ihlal eden bir maddeyi temsil eder.²

Shakespeare’de *saturnalia*, yalnızca komedyalarında şenlik, eğlence ve kutlamalarla ortaya konmaz. Yarattığı soytarı tipleriyle de bu türle yakınlık kurmuştur. Shakespeare yazmaya başladığında, soytarılar, alanlarında en iyilerce ciddiyetle sunulan aksiyonların burlesk versiyonunu sunan kişiler olarak algılanıyorlardı. Shakespeare oyunlarında grotesk üzerine çalışılardan Willard Farnham, groteski resim ya da süsleme sanatındaki yeri açısından tartışıyor. Shakespeare’de groteski ise, hem akıllı

¹ B. Sanders, ön.ver., s. 231.

² ön. ver., s. 233.

hem de hayvani yanlarıyla gösterilen insan imgesinin tiyatroya uygulandığı, muğlak, belirsiz bir sözcük olarak kullanıyor. Groteskin “yüksek” ve “alçak” unsurların bir arada kullanıldığı durumlarda ortaya çıktığını belirtiyor.¹ Bu tür bir açıklamada grotesk, burleskle, tersine dönmüş dünya temasıyla ve gülünç retorik kullanımlarıyla karıştırılmıştır. Giriş bölümünde de belirttiğimiz gibi, groteskle bir çok sözcük ve kavram arasında alan ve anlam karmaşası yaşanmaktadır. On altıncı yüzyılda ve özellikle Shakespeare oyunlarında groteski daha iyi anlayabilmek için, bu sözcüklerden burlesk ile arasındaki farkı açıklamaya çalışmak yararlı olacaktır.

Groteskle burlesk arasındaki ilişkiyi ilk ele alan Alman bilim insanı Heinrich Schneegans olmuştur. Schneegans, groteski ve burleski, soytarılıkla birlikte gülmenin çeşitleri olarak ele alır. Tartışmasının temelinde, burleskte komedinin yüce bir konunun, kendisine uygun olmayan alçakgönüllü bir biçimle alçaltılmasından kaynaklandığı; oysa groteskin uygunsuz olanın aşırı biçimde abartılması olduğu görüşü yatar. Ona göre burlesk, “yüce olanı nedensiz bir biçimde toza toprağa bulayan, kirleten hafif tavrı”dır. “Gerçeklikte varolmayan bir şeyin olanaksızca abartılmış hali” olan groteskte ise, burleskte olmayan ahlaki ve satirik etki vardır.¹ Schneegans’a göre, burleskte, yüksek yazının aşağılanmasından kaynaklanan gülmeye ironi eklenmiştir. Dahası, gülme dolaylıdır, parodinin keyfini çıkarabilmek için, parodisi yapılan özgün yapıtı bilmek gereklidir. Groteskte ise, özel bir toplumsal olgu eleştirilmektedir. Yazar, groteske örnek

¹ Willard Farnham, *The Shakespearean Grotesque*, (Oxford: Clarendon Press, 1971).

¹ “Heinrich Schneegans, *Geschichte der Grotesken Satire*, (Strasburg, 1894) s.33”, aktaran: N.Rhodes, *ön.ver.*, s. 6.

olarak, Rabelais'nin yapıtlarından parçalar verir. Parisli kadınların rüşvet alıp vermesinin ve keşişlerin ahlaksızlığının aşırı derecede abartıldığını, karikatüre yakın bir konuma getirildiğini belirtir. Ona göre, groteskte de, satir dolaylıdır ve bunu anlamak için de alay ettiği durumu bilmek gereklidir. Bakhtin'e göre Schneegans, groteski satire indirgeyerek, satirin olmadığı yerde groteskin olmadığını ileri sürmektedir.² Oysa grotesk, halk şenlikleriyle bağlantılı olarak düşünüldüğünde, satirle ilgisi yoktur. Elizabeth döneminde grotesk üzerine çalışan Neil Rhodes ise, her iki yazarı da, satir ve saturnaila arasında mutlak bir yarıklık olduğunu ve groteskin yalnızca biriyle ya da ötekiyle bağlantılı olduğunu düşündükleri için yanlış sonuçlara ulaştıklarını belirterek eleştirir.³

Shakespeare'in soytarıları, görünüşleri nasıl olursa olsun, kendileriyle dalga geçebilen, grotesk toplumsal figürler olarak göründüler. Konuşma ustası olan bu soytarılar, kimsenin söyleyemediği gerçekleri, kimi zaman doğrudan kimi zaman da mesel ya da eğretilemeler yoluyla söyleyiveriyorlardı. Shakespeare'in tiyatrosunda grotesk olan yalnızca soytarı figürleri değildir. Bu figürler ancak yaratılan grotesk dünyanın içinde bulurlar gerçek anlamlarını.

² M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, ön.ver., s. 306.

³ N. Rhodes, *ön.ver.*, s. 7.

Shakespeare'in oyunlarından Kral Lear¹ (1605-1606, King Lear), pimine kralın kendisinin bastığı bir mekanizmanın, içinde bulunanların çoğunu öğütüp sindirinceye kadar durmayan bir mekanizmanın yer aldığı grotesk bir dünyaya işaret eder.¹ Bu oyunun romantik dönemde en fazla ilgi gören oyunlardan biri olması şaşırtıcı değildir. Jan Kott, “acı ve korkularla dolu, tacı elinden alınmış, trajik krala karşı yer, gök, doğa ve insanların kurduğu komploları” anlatan oyunun aslında “dehşet sahneleriyle dolu bir melodram olarak”² tasarlandığını söyler. G. Wilson Knight ise, oyunun “grotesk komedi” olduğunu ileri sürer. Romantikler, Kral Lear'i sahneleme ve oyunculuk açısından da kendi görüşlerini aktarmak için etkili bir biçimde kullandılar. Shakespeare, Romantikleri olduğu kadar, günümüz tiyatrosunu da etkilemiştir. Jan Kott, Çağdaşımız Shakespeare (1986, Shakespeare our Contemporary) adını verdiği çalışmasında, ne romantiklerin ne de natüralistlerin Kral Lear'deki acımasızlığı gösterebileceklerini iddia eder. Ona göre, Kral Lear, karakterlerin olmadığı, trajik öğelerin yerini groteskin aldığı yeni tiyatroyla anlatılabilir ancak.³ Çünkü Kott, trajik dünya ile grotesk dünya arasında bir bağlantı kurar. Daha doğrusu, groteskin trajik dünyada varolabileceğini söyler. Ele aldığı konular trajedi konularıdır. Hatta ona göre grotesk, değişik terimlerle yeniden yazılmış trajedidir. Hem trajik hem de grotesk dünyada durumlar zorla kabul ettirilmiştir, zorunlu ve kaçınılmazdır. Her iki dünya da benzer yapılara sahiptir. Grotesk, trajedi temalarını yüklenir ve aynı köklü soruları sorar. Yanıtları farklıdır. Bu

¹ Shakespeare, Kral Lear, Çeviren: Prof. İrfan Şahinbaş. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981) [Bundan böyle bu oyuna atıfta bulunulduğunda metnin içinde sayfa numarası verilmekle yetinilecektir.]

¹ Kral Lear'de grotesk konusunu ele alan temel çalışmalar: G. Wilson Knight, “King Lear and the Comedy of the Grotesque” The Wheel of Fire, İlk basım: 1930 (Londra: Routledge, 1995), s. 160-176; Jan Kott, “Kral Lear ya da Oyun Sonu”, Çağdaşımız Shakespeare, Çeviren: Teoman Güney, (İstanbul: MitosBoyut, 1999), s. 104-136.

² J. Kott, ön.ver., s. 104.

³ J. Kott, ön.ver., s. 107.

zıtlık, İngiltere’de groteskin toplumsal yaşantıda da doğmasına neden olan papaz ile soytarı arasındaki uzlaştırılmaz zıtlıkla tanımlanır. Trajedi din adamlarının, grotesk soytarların tiyatrosudur.

Shakespeare’in tragedyaları arasında önemli bir yeri olan oyunun kahramanı Kral Lear, güçlü, sözü dinlenen bir kraldır. Ancak artık çekilmenin, tahtı bırakmanın ve topraklarını kızları arasında paylaşırmanın zamanının geldiğini düşünür. Oyun başladığında kralla tanışmadan önce onun, damatları Albany Dükü ve Cornwall Dükü arasında hiç ayırım yapmadan, her ikisine de eşit pay verdiğini öğreniriz. İlk satırlarda oyunun tamamını etkileyecek mekanizmanın harekete geçirilmek üzere olduğu anlaşılır. Oyunda Kral Lear’in hikayesiyle koştur giden ikinci hikaye de, üçüncü replikle anlatılır. Gloucester, Kent’e ve bize yasal olmayan bir ilişkisinden doğan oğlu Edmund’u tanıtır. Hem Lear’in, hem de Gloucester’ın felaketini hazırlayacak olayların başlangıcı, neşeli, rahat, huzurlu bir karşılaşma, tanışma, sohbet havası içinde verilir. Ardından damatları ve kızlarıyla birlikte Lear girer sahneye, derhal baş oyuncunun kendisi olduğu küçük oyununu sergilemeye başlar. Topraklarını nasıl bölüştüreceğini çoktan kararlaştırmıştır. Yalnızca bu bölüşümün ilanı ve bunun için gerçekleştirilecek oyun-tören ya da ara-oyun (interlüd)¹ vardır. Kızlarına sorduğu “Bizi en çok hanginiz seviyorsunuz?” sorusu, yaşlı bir babanın giderayak yaptığı bir kapris, bir şımarıklık olarak düşünülerek, çocukça hatta aptalca bulunabilir. Cordelia’nın bu oyuna katılmak istememesi ne denli insani ise, bir baba olarak Lear’in arzusu da insanidir. Babanın,

¹ G. W. Knight, ön.ver., s. 161.

oyuna katılmayı reddeden kızını evlatlıktan kovması, mirasından mahrum etmesi ise, Kral'ın oyun ile gerçek arasındaki sınırda kaybolduğunun, doğru karar verme yetisini yitirdiğinin göstergesidir. Oyunun en akli başında ve sadık kişilerinden biri olan Kent Dükü, duruma müdahale etmeye çalışırsa da, kralın öfkesinden payına düşeni alır. Oyunda düzenin bozulduğunun, bilinmez bir mekanizmanın çalışmayı başladığının ilk farkına varan da odur, korkmadan görüşlerini açıklarsa da karşılığında ülkeden kovulur.

Kent- ...Lear çıldırdıktan sonra Kent saygısızlık etmiş ne çıkar?

[K.L., s.12]

Yaşlı Kral'ın öfkesinin saçmalığını görerek onu uyarmıştır, ama saçmalığı açık olan sonucu engelleyememiştir. Lear'in ve çevresindekilerin dünyası tersine dönmüştür. En çok sevilenler reddedilmiş ya da uzaklaştırılmış; bu sevgiyi daha az hak edenler, düşündüklerinden daha fazla ilgi görmüştür. Lear bencilce davranmış, yanlış ve çocukça bir yargıda bulunarak, kendi trajedisini kendi hazırlamıştır. Kızlarını yanlış değerlendirmiştir. Oyunun temelinde de bu çocukça davranışla büyüklüğün bir arada bulunması yatar. Lear, tıpkı çocuklar gibi, yalnızca içinde bulunduğu oyun anını görmüş, kararını oyun sırasında vermiştir. İşte bu çocuksu yan, geçmişi ve geleceği düşünmeden, dünyayı bir an'ın içinden görme de, groteskin göstergelerindedir. Bozguncu bir hiddet an'ına dönüşmüştür oyun. Lear, hatasının farkına varmakta gecikmeyecekti.

Lear- ...Ah, Lear Lear (başına vurarak) vur bu kapıya, vur; kanatlarını ardına kadar açıp deliliğe de buyur etti; o senin kıymetli aklını da dışarı salıverdi.

[K.L., s.39]

Cezasını da zihninde çekecekti. Kral olarak, tacını ve tahtını bırakarak temsil ettiği iktidarla bağlantısını koparan Lear, kısa sürede baba kimliğine de tutunamaz hale gelir. Oyun, Ortaçağ ibret oyunlarındakine benzer bir biçimde, insanlık durumunu gösteren bir örnek hikayeye dönüşür. Tepesinde Lear'ın kral ve baba olarak durduğu düzen yerle bir olmuş, bütün hiyerarşik yapı çökmüş, doğal hak olarak görülen, baba-kız ya da Gloucester'in hikayesinde olduğu gibi baba-oğul ilişkisi anlamını yitirmiştir. Bunların yerine, oyunu bulduğu bütün deliklere, çatlaklara sızan kaos ve düzensizlik işgal etmektedir. Lear'ın fırtınalı bir geceyi, dışarıda geçirmek zorunda kalması, hem bir baba ve kral olarak kendi yaptıklarını, hem de bir insan olarak hayatın anlamını sorgulamasına neden olur. Lear, durumun farkına varmaya başladıktan sonra, zihnine hakim olan örtüşmezlik duygusudur. İçinde bulunduğu durum, sanki doğada da yankılanır ya da doğanın da dengesi bozulmuştur.

Gloucester- Şu son günlerdeki ay ve güneş tutulmaları hiç de hayra alamet değil. Gerçi insan akli bunları şu veya bu sebebe bağlayarak açıklıyor ama gene de bu tutulmaların ardısıra gelen bela ve uğursuzluklar insanın yakasını bırakmıyor. Sevgi soğuyor; dostluklar yok oluyor; kardeşler bozuşuyor;

şehirlerde isyanlar, ülkede ayrılıklar baş gösteriyor; saraylarda ihanet...Baba ile evlat arasındaki bağlar kopuyor...

[K.L., s.23]

Gloucester'in konuşması, ironik bir biçimde hem Lear'in hem de kendinin başına geleceklere işaret eder. Oyunun başından beri hiç ortalıkta görünmeyen Soytarı, Lear'in hayatı ters yüz olmaya başladığında ortaya çıkar. Goneril'in acımasızlığı gözler önüne serilirken, Soytarı durumun saçmalığının altını çizerek, oyunda koronun işlevini üstlenir. Durumu şaka gibi ele almasında da bir tuhafılık yok. Şakaya benzer bir biçimde başlayan olaylar, komik değilse de, patetik durumlara dönüşür. Lear'in aşağıda alıntılanan sözleri örnek olarak gösterilebilir:

Lear- ...İkinizden de öyle bir intikam alacağım ki, bütün dünya...evet, öyle şeyler yapacağım ki size...daha bilmiyorum ne ama...bütün dünya dehşetten bunalacak.

[K.L., s.69]

Yaşlı bir adamın, hele bu eski bir kralısa, kızlarıyla böyle konuşmasından daha acılı ne olabilir? Aslında Lear'in oyunun ilerleyen sahnelerinde de görüldüğü gibi, durumu kabullenmekten başka çaresi kalmamıştır. Evrenin tepesinden dibine yuvarlanmıştır, kendisinin söylediği gibi "Yay gerilmiştir" (K.L., s. 12) ve hatta ok, çoktan yerinden fırlamıştır. Bütün kimliklerinden soyunan Lear, artık kendinin olmayan bu evrende yitik

biri gibi dolaşmaktadır. Durumunun ya da durumun farkında olmayan Lear'in konuşmalarının çoğu komedi kahramanlarına yakındır.

Lear- Ama ne de olsa, sen gene de benim etim, kanım, kızımsın...
yo...hayır...daha doğrusu, etime musallat olmuş, benim demek
zorunda kaldığım bir illetsin sen... bozulmuş kanımın dışı
vuran yarası, baş vermiş çıbanısın sen. Ama bak, seni
azarlayacak değilim; utan da demeyeceğim: utanacağın zaman
gelir elbet...

[K.L., s.67]

Bu ne komedidir, ne de mizah. G. Wilson Knight'a göre, yalnızca mizahın malzemesidir. Lear zihniyle çocuk, tutkularıyla zorbadır. Yalnızca diliyle anlatamadığını, bedenini metafor olarak kullanarak anlatır Lear, “şeyler”in düzeni bozulmuştur, içerisi ile dışarı arasındaki katı yüzey zarar görmüştür. İçeride bozulan kan dışarıya çıkmış, çıban başı olarak bedenden dışarı vurmuş ama bedenle ilişkisini koparmamıştır. Biçim bozulmasının ya da biçim ihlalinin dışında, toplumsal normlar da ihlal edilmiştir. Lear'in kızlarının babalarına karşı tavrı, “doğal” olmadığı için, dönemin normlarına uygun bulunmadığı için de grotesk olarak nitelendirilmiştir.¹

¹ “Thomas Browne, Religio Medici, I. s. 15 (see appendix), 1643” aktaran: A. Clayborough, ön. ver., s. 3.

Kapalı, güvenli dünyasında kendinden emin, kaprisler yaparak, istediğini reddedip, istediğini gönendirerek yaşayan Lear'ın dünyası elinden çekilip alınmıştır. Önce bütün kimliklerinden, sonra da fırtınanın ortasında bütün giysilerinden soyunur. İnsan, yalnızca insan olabilmek için aşağılanmaların en zorlusuna katlanmak zorundadır. Çamura bulanmalı, ayazda kalmalıdır. Bir kralın başına gelebilecek en kötü durumlara düşer. Fırtınanın ortasında, Prometheus gibi lanetler okur:

Lear- Esin rüzgarlar, esin! Yanaklarınız çatlayıncaya kadar üfürün!
Kudurun! Esin! Seller, boşanın! Kuleleri, tepelerindeki
fırıldaklara kadar sulara gömün! Düşünce hızıyla bir an içinde
çakıp sönen kükürtlü ateşler, meşeleri yaran yıldırımın
öncüleri, alazlayın şu ak saçlı başımı! Siz de, ey gökler, kainatı
sarsan o korkunç gürlemelerinizle yamyassı edin şu yuvarlak
dünyayı!

[K.L., s.73]

Fırtınaya ilendiği bu ve bir sonraki tiradının hemen ardından gelen konuşmasında yine komedinin izleri görülür. Hafif bir bakış açısı farkı, olaya bakışını değiştirir.

Lear- Peki, sabrın timsali olacağım; ağzımı açmayacağım.

[K.L., s.74]

Bu sahnede soytarının, Lear'e söyledikleri dikkate alındığında, Kral ve soytarı arasındaki ilişkinin yeni bir boyut kazandığı da düşünülebilir. Lear, yetkileri elinden alınmış bir tanrı gibi göklere ilenirken, soytarı gerçekleri bu kez hiç dolandırmadan söyleyiverir. Artık ne kral kraldır, ne de soytarı soytarı. Her ikisi de, bir geçiş sürecinde, bir ara noktadadır. İşte bu tanımlanamama hali, arada olma hali de, durumu groteskleştiren unsurlardandır.

Soytarı- Amca, kuru bir evde ele yüze su dökmek böyle sular altında sıırıslam olmaktan daha iyidir. Hadi amcacığım, dön kızlarına. Hayır dualarını iste. Merhameti yoktur böyle bir gecenin ne akıllıya, ne deliye.

[K.L., s.74]

Fırtına sahnesi, Lear'in dönüşümünün ya da başkalaşımının gerçekleştiği sahnedir. Dönüşüm, "olayların, yüce ve alçaltıcı duygulanımları, trajik ve komiği, fantastik ve gerçekliği, saçma ve ciddiye birbirine bağlayan grotesk"¹ aracılığıyla gösterilir.

Dönüşüm eyleminin temel dinamikleri içlerinde grotesk bir idea barındırır zaten. Varoluşun zıt kutuplarını -insan, hayvan, kutsal olan- bir araya getirir. İnsanın dönüşümü bir kimlik kaybı, yüz kaybı (persona) anlamına gelir ve aşağılanmayı da beraberinde getirir.¹

¹ Anne Lill, "Characters, Situations and the Grotesque: Interpreting Apuleius's *Metamorphoses*", *Interlitteraria 2*, (Tartu: Tartu University Press, 1997), s. 70.

¹ ön. ver., s. 70

Anne Lill'in sözünü ettiği türden dönüşüm insanın değişmesi, bir başka biçime dönüşmesi anlamına gelir. Ancak bu dönüşüm, her durumda fiziksel olmak zorunda değildir. Lear'in, bir anlamda "kutsal" sayılabilecek, dokunulmaz, tartışılmaz iktidar figürü konumundan, insana dönüşümü gerçekleştirmiştir. Bu dönüşüm, görsel olarak, bütün giysilerinden soyunmasıyla, çıplak kalmasıyla da vurgulanmıştır. Lear ancak bu dönüşümü yaşadıkdan sonra, kendi dışındaki bir insana, hatta bütün yoksullara karşı bir şefkat hisseder.

Lear- Gel yavrum, senin halin nice? Üşüyor musun? Ben üşüyorum. O samanlık nerede? Yoksulluğun ne garip bir kudreti var, bayağı şeylere değer kazandırıyor. Haydi kulübeye.

[K.L., s.75]

Lear- Çınlıçıplak biçareler, bu insafsız fırtınanın saldırılarına göğüs geren zavallılar! Başlarınızı sokacak bir dam olmadan, o bir deri bir kemik vücutlarınız, o lime lime parçalar böyle havalarda nasıl koruyor sizleri? Bakın bunları şimdiye kadar pek düşünmemiştim ben.

[K.L., s.78-79]

Kendine yönelik bir mizah Lear'i kurtarabilirdi. Burada Soyтары'nın derin algısının işe yaradığı görülür. Lear'in davranışlarındaki komedi potansiyelini görür. Yakın zamana kadar kral olan, konuşmalarında zorbaca sözcükler kullanan bu yaşlı

adam, Şimdi kendini kabul etsinler diye kapı kapı kızlarının evini dolaşmaktadır. Yaşadığı acılara karşın, komediye malzeme olabilecek bir Şeyler vardır. Eğer Lear gñlebirse, dñnyanın bñtñn Lear'leri gñlebirse, trajedi diye bir biçim olmazdı.¹ Lear'in içinde bulunduğu durum, Soyтары tarafından özetlenir:

Lear- Ne zamandan beri kendini Őarkıya verdin böyle?

Soyтары- Kızlarını kendine ana ettiğinden beri. Ellerine sopayı verip pantolonunu kendi elinle sıyırdığın zaman...

[K.L., s.35]

Soyтары, en acıklı olaylarda bile mizahi bir yan bulmaya çalışır ya da görür. Kahkahanın iyileştirici gücünü kullanarak, zihinde açılan boşluğu doldurmak ister. Ama Lear, gñlemez. Bñtñn oyun boyunca zihin zalimce bir mizah duygusuyla, mizahi bir zalimlik arasında gidip gelir. Eğer Lear gñlebilseydi, zihninin parçalanmasını önleyebilirdi.

Lear- Ah kalbim, kalbim! Vurma öyle, göğsümü parçalayacaksın!

Soyтары- Amca, sen de o beceriksiz aşçı kadının balıklara dediğini söylesene kalbine; yılan balıklarını canlı canlı koymamış mı hamurun içine. Hayvancıklar yufkayı parçalayıp başlarını çıkardıkça, seninki, elinde bir değnek, bir bir başlarına vurur, sanki yararı varmış gibi “sizi edepsizler sizi, sokun başınızı

¹ W.G. Knight, ön.ver., s. 164.

içeri, parçalamayın yufkayı” der dururmuş. Sonra aynı hatunun bir kardeşi varmış: Atını o kadar severmiş ki, otuna tereyağı sürermiş.

[K.L., s.62-63]

W. Knight, oyunda “zalimliğin mizahı ve mizahın zalimliği”¹nin sürekli olarak kendini gösterdiğini belirtiyor, soytarının ise bunu amaçsız bir biçimde kullandığını söylüyor. Soytarı, Lear’in içinde bulunduğu trajik durumu ve kullandığı ikircikli dili – hem Prometheus’inki gibi öfkeli, hem de zavallı bir adamınki kadar çaresiz- bozguna uğrattıyor. Kullandığı dil, verdiği örnekler hem dil düzeyinde, hem de durum açısından kaosa neden olabilecek denli karışık görünüyor. Lear’in trajik dünyasının bütünlüğünü bozarken, yerine yeni bir dünya da önermiyor.

Tamamlanmış, her şeye muktedir, biricik ve güçlü Lear ideası yerine geçen “Lear’in gölgesi” artık yaşamın içinde yer almaya başlamış, kusurlu ve eksik bir insan gibi davrandığını sezinlemeye çalışmaktadır. Kendi mükemmel, olmuş bitmiş, mükemmel varlığının tersine, sıradan insanlar gibi, ektiğini biçerek, yaptığı haksızlıkların ya da hataların bedelini ödeyerek yaşayacaktır. Bir ideal olarak Lear, ne yanlış karar verebileceğine, ne de en yakınındakileri bile tanımadığına inanamazken, fırtınadan, aşağılanmadan sonra yeniden doğarak, daha insani özellikler taşıyacaktır. Haksızlık ettiği kızıyla, aynı hapisanede bulunması, hayatını anlamlı kılmaya yetecekti.

¹ W. G. Knight, ön. ver., s. 165.

W.G. Knight, Lear'in "grotesk komedi"sinde "absürd ve uyumsuzluğun şeytansı sırırtışı"nın, "zihni, deliliğin fırl fırl dönen gevezelikleri ortaya çıkıncaya kadar, yerinden söktüğünü, çatlattığını ve yardığını"¹ ileri sürer. Bütün bunlar, ölüm ve yeniden doğum, delilik ve keşfetme, molozları biriktirme ve ifşa etme arasında zehirlenen zihnin tanımlarıdır. Shakespeare'in Macbeth ve Hamlet oyunlarında da şenlik kendi içinde hep ölüm imgesini taşır.

Shakespeare'in oyunlarından etkilenerek ortaya çıkan romantik grotesk, dünya yazınının önemli bir bildirisidir. Belli ölçüde, Aydınlanmanın kendini önemsemesini gösteren Klasisizmin unsurlarına karşı bir tepkiydi. Soğuk akılcılığa karşı; resmi, biçimci ve mantıklı yetkeciliğe karşı bir tepkiydi; bitmiş ve tamamlanmış olanın reddedilmesiydi, bu ruhu reddederek, romantik grotesk her şeyden önce Rönesans geleneğine ve özellikle yeniden keşfedilen Shakespeare ve Cervantes'e dayanıyordu. Ortaçağ groteski de onların ışığında yorumlandı. Hala az da olsa görülen halk gösterileri ve karnaval biçimlerinin Sterne üzerindeki etkisi dikkate alınmadı. Tamamen yazınsal gelenek baskın oldu. Yine de halk tiyatrosunun etkisini, özellikle kukla gösterileri ve panayırlarda yapılan gösterilerin etkisini göz ardı edemeyiz. Doğrudan halk kültürüyle bağlantılı ve bütün insanlara ait olan Ortaçağ ve Rönesans groteskinin tersine, Romantik tür canlı bir tecrit duygusunun hakim olduğu bireysel bir karnavala dönüştü. Karnaval

¹ W. G. Knight, ön.ver., s.175.

ruhu, öznel, idealistik bir felsefeyle yer değiştirdi. Ortaçağ ve Rönesans'ta olduğu gibi, bitirilemeyen varlığın, birliğin somut deneyimi olmasına son verildi.

Romantik groteskin en önemli dönüşümü gülme ilkesiyle ilgili olandır. Groteskte gülme unsuru her zaman kaldı, çünkü grotesk, hiçbir zaman, mutlak ciddilik ortamında algılanamadığından gülme unsuru hep oldu. Ancak gülme soğuk mizaha, ironiye, sarkastik olana indirgendi. Eğlenceli ve zafer dolu neşe olmaktan uzaklaştı. Olumlu yenileştirici gücü en aza indirgendi.

Groteske sızan gülme ilkesinin dönüşümü, groteskin yenileştirici gücünün kaybolmasına neden oldu. Ortaçağ ve Rönesans groteskiyle arasındaki bir dizi temel farklılık içinde en önemlisi haline gelir. Bu farklılıklar en ayırt edici olarak terörle ilişkili olarak ortaya çıkar. Romantik grotesk dünyası, insana yabancı, belli ölçüde korkutucu bir dünyadır. Gündelik yaşantıya ve kamuya ait, sıradan ve gündelik yaşantı ve kamuyla tanımlanan ne varsa, birdenbire anlamsız, kuşkulu ve düşman olmaya başlar. Alışıldık ve güvenli olanın yerini korkutucu olan almaya başlar. Bunlar Romantik groteskin aşırı ifadelerinde ortaya çıkan eğilimlerdir. Dünyayla bir uzlaşma oluşursa, bu öznel, lirik hatta mistik alanda gerçekleşir. Öte yandan, Ortaçağ ve Rönesans halk kültürü, terör unsuruyla yalnızca, gülmeyle kovulan komik canavarlarca temsil edildiği sürece karşılaşırlardı. Terör, neşeli ve komik bir unsura dönüşmüştü. Halk kültürü dünyayı insana yaklaştırdı; ona, Romantizm tarafından yüklenen soyut ve tinsel ustalığın tersine bedensel bir biçim verdi. Yeme, içme, cinsel birleşme, bağırsakları boşaltmak

gibi bedensel yaşantının imgeleri, nerdeyse tamamen yenileştirici gücünü yitirdi ve bayağılaştırmalara dönüştü. Romantik grotesk imgeleri genellikle dünya korkusunu ifade eder. Oysa, halk kültürünün imgeleri kesinlikle korkusuzdur ve bu korkusuzluğu herkese aşılır. Benzer bir durum Rönesans yazını için de geçerlidir. Korku daha doğar doğmaz kaynağında yok edilmiştir ve her şey eğlenceye dönüştürülmüştür. Romantik groteskte gülmenin yenileştirici gücünün ortadan kalkması başka özel durumlarla da ilişkilidir. Örneğin; delilik teması bütün grotesk biçimlere miras kalmıştır, çünkü delilik insanın dünyaya farklı gözlerle bakmasını sağlar, “normal”in, yani genelgeçer fikirlerin ve yargıların gölgesinde kalmaz. Halk groteskinde, delilik resmi aklın, resmi “gerçek”in dar ciddiyetinin neşeli parodisidir. “Şenlikli” bir deliliktir. Öte yandan, Romantik groteskte delilik bireysel tecridin, yalnızlaşmanın trajik bir yanını, gölgesini taşır. Bir başka önemli tema, maskedir, bu tema halk kültürünün en karmaşık konusudur. Maske, değişiklik ve re-enkarnasyon keyfiyle, neşeli görecelilikle ve tekbiçimliliğin ve benzerliğin neşeli reddiyle ilgilidir; biri olmanın rahatlığını reddeder. Maske, geçişle, dönüşümlerle, doğal sınırların geçilmesiyle, maskaralıkla ve bildik lakaplarla ilgilidir. Yaşamın oyunsu unsurunu barındırır; birçok antik ritüel ve gösterinin özellikleri olan, imge ve gerçekliğin tuhaf bir iç ilişkisine dayanır. Kuşkusuz maskenin çok biçimli karmaşık sembolizmini tüketmek olanaksız. Groteskin özünü ortaya çıkaran parodiler, karikatürler, eksantrik duruşlar, komik tavırlar, kendiliğinden maskeden kaynaklanır. Romantik biçiminde maske, halk karnavalı kavramındaki tekliğinden çekip çıkarılmıştır. Özgün zenginliğinden soyularak, ilkel doğasına yabancı başka anlamlar yüklenmiştir. Artık maske bir şeyler saklar, bir sırrı vardır, aldatır. Böylesi bir anlam, maske halk kültürünün organik bütünlüğünde işlev gördüğü müddetçe olası olmayacaktı. Kayser,

Romantik yazarlar arasında Büchner, Jean Paul ve Bonaventura'yı, groteski kendi görüşleri doğrultusunda kullanan yazarlar olarak gösterir. Adı geçen yazarların, yaşamı “boş, anlamsız bir kukla oyunu ya da karikatürümsü bir kukla tiyatrosu”¹ olarak gördüklerini söyler.

Büchner'in Woyzeck² adlı oyunu, yazar tarafından tamamlanmamış bir oyun olsa da, modern tiyatronun öncüsü olarak görülen, modern sonrası oyunlarla da bağlantısı kurulan bir yapıttır. Yazar, oyunu epizodlar şeklinde düzenlemiştir. Oyunun kahramanı, çevresi tarafından bir tür insan-makinaya ya da insan-nesneye dönüştürülmüştür. Oyundaki konuşmalar tek bir şeyi anımsatır, o da Büchner'in ilham aldığı, hayran olduğu şairin, ancak gerçek hayatta bando şefleri ve gezginlerin günlük yaşamda pek karşılaşamayacakları, Shakespeare'in dilidir.

Oyundaki karakterlerin kuklalar gibi bir dış güç tarafından yönlendirildiği, en rahat Kaptan ve Doktor tiplmelerinde görülmektedir. Bu figürler toplumun baskın kesiminin karikatürleştirilmiş temsilcileri olduklarından, bunların yaratılmasında hiç kuşkusuz satirik amaç rol oynamıştır. Ancak karikatürleştirilen yanları, sınıfsal özelliklerinin abartılması değildir. Örneğin, Kaptan'da alay edilen bir idealizm ve

¹ W. Kayser, ön.ver., s. 186.

² G. Büchner, Bütün Oyunları, Çeviren: Hasan Kuruyazıcı. (İstanbul: Adam Yayınları, 1982). [Bundan böyle bu oyuna atıfta bulunulduğunda metnin içinde sayfa numarası verilmekle yetinilecektir.]

melankolik bir yapı görülür. Woyzeck “iyi bir insan” olduğundan ona karşı “iyi-niyetli”dir.

Yüzbaşı- İyi, Woyzeck. İyi bir insansın sen, iyi bir insan. Ama çok düşünüyorsun, bu da bitiriyor seni...

[W, s. 143]

Woyzeck, toplumsal konumunun farkındadır. Bilinçli olması, onun, Doktor ve Yüzbaşı tarafından kuklaya dönüştürülmesini engelleyemez. Bando şeflerinin, danslı müzikli eğlencelerin, masalların ve delilerin hep birlikte yer aldığı grotesk dünyada, ahlak, erdem, iyilik gibi sık kullanılan kavramların hayatta hiçbir karşılığı yoktur. Oyun içinde hepsinin nasıl boşa çıkarıldığını görme şansımız olur. Bir tek Woyzeck, beynine nakşedilen, Marie’yi öldürme fikrini sonuna dek ısrarla sürdürecektir ve eyleme dönüştürecektir. Yüzbaşı ve Doktor’un büyük bir ciddiyetle ve bilimsel yöntemlerle yaptıkları açıklamalarının hiçbirinin geçerliliği yoktur. Yüzbaşı soğukkanlılığıyla, Doktor hareketliliği ve Woyzeck de gündelik yaşamı takip etmesiyle ve aceleciliğiyle, adeta Commedia dell’Arte figürlerine benzerler.¹

Çığırkanın konuşması, çeşitli şarkılardan alınan bölümler, gezgin rahiplerin vaazlarının parodisi, büyükannenin anlattığı masal gibi gibi çeşitli konuşma biçimleri, bölümlerden oluşan yapıyı hem zenginleştirir, hem de bölümler arasında bağlantı ve

¹ W. Kayser, ön.ver., s. 93.

bütünlük kurulmasını sağlar. Bu bütünlük, büyükannenin öyküsünde olduğu kadar çığırtkanın kendi sınırlı küçük dünyasını sunduğı grotesk tarzda da insanın ifade ettiğı her şeyin toplam yalnızlığı ve çaresizliğinden oluşur.

Çığırtkan- Efendiler, efendiler! Bakın şu yaratığa, Tanrının yarattığı kadar nedir bu? Hiç, bir hiç! Asıl marifetini görün şimdi –iki ayak üstünde yürüyor,ceketi, pantolonu var, kılıcı var! Maymun savaşa gidiyor, bir şey değil bu daha, insan soyunun en alt basamağı. Hop! Selam var! Tamam –şimdi barın oldun! Öpücük ver! (*Borazan çalar*) Maskara müzikten de anlar. – Efendiler, astronomi bilen atı, minicik kanarya kuşlarını göreceksiniz daha. Avrupa'nın bütün taçlı kafaları arasında en önde gelir bunlar, sorduğunuz her şeye karşılık verirler: Kaç yaşındasınız, kaç çocuğunuz var, hastalığınız nedir. Gösteriler başlıyor! Hemen başlıyor, başlıyor!

[W., s. 147.]

Ardısıra, Panayırca da içeri bir at getirerek, atının bilim adamlarına benzer özellikler taşıdığından, hesap yapabildiğinden, saati söyleyebildiğinden söz açar. Woyzeck'in dünyası, insanla hayvanın birbirine karıştığı, sözün anlamını yitirdiğı, yaşamın bütün karnaval havasına karşın, korkutucu yanlarının ağır bastığı grotesk bir dünyadır. Woyzeck bu dünyanın içinde makineye dönüşmüş, ama zengin bir iç yaşantısı olan karşı-kahramandır. Kendi iç dünyası ile kaosa dönüşmüş dış dünya arasındaki çatışmaların yaşandığı alan duygusal alan olacak, dış dünyanın dayattıklarını kabul etmek zorunda kalacaktır.

Oyunda, Yüzbaşı ve Doktorun, güvenli ve korunaklı gibi görünen dünyalarında, ayaklarının altında bir uçurum açılır ve satirik karikatür, grotesk karikatüre dönüşür:

Yüzbaşı- Doktor, koşmayın böyle! (...) Kelle mi götürüyoruz! Vicdanı temiz, iyi bir insan böyle hızlı gitmez. İyi bir insan ...

Yüzbaşı- Doktor, öyle karamsar oldum, içim öyle karmakarışık ki; ne zaman duvarda ceketimi asılı görsem ağlamam geliyor hep-

Doktor- Hımm! Şişkin, yaşlı, ense kalın: İnme belirtileri. Evet, yüzbaşım, size bir *apoplexia cerebri* gelebilir; ama belki de yalnız bir yanınıza gelir, o zaman yarınız tutulur ya da daha iyisi, aklınıza iner inme, ancak bitkisel olarak yaşamaya devam edebilirsiniz: Bunlar önünüzdeki dört hafta içinde başınıza gelebilecek şeyler! Üstelik, inanın bana, en ilgi çekici olaylardan biri olacak sizinki, hem Tanrı izin verir, diliniz de yarı tutulursa, artık o zaman en ölümsüz deneylere gireriz.

Yüzbaşı- (...) Ellerinde limon, başımda durduklarını görür gibi oluyorum şimdiden ama, iyi bir insandı diyecekler, iyi bir insan –Gidi şeytanın tabut çivisi!

[W., s. 152-153]

Yüzbaşı'nın ölüm korkusu ve saplantısıyla, Doktor'un ona karşı takındığı soğukkanlı bilim insanı tavrı tonu, birdenbire bir kukla oyunu gösterisine dönüşür. Oyun kahramanları, kısa bir süre önce konuştukları konudan uzaklaşarak, farklı bir ruh halinin içine giriverirler:

Doktor- (Şapkayı YÜZBAŞI'ya doğru tutar) Nedir bu yüzbaşım –Boş bir kafanın içi, sayın bay Talimli-kuyruk!

Yüzbaşı- (Ceketinde eliyle bir kat yapar) Nedir bu, doktor? Bilgisizlik yalnızca, sevgili Tabut-çivisi! Hah hah ha! Kötüye almayın bunu canım! İyi bir insanım ben, ama ben de istersem doktor, hah hah ha, ben de istersem...

[W., s. 153]

Woyzeck, parçalı yapısıyla kahramanın parçalanmış iç dünyasını gözler önüne serer. Kendi içinde konuşan iki kişiye dönüşmüştür Woyzeck. Gözetim altında tutulan Woyzeck, bütün insani özelliklerinden titizlikle arındırılmış, makine-hayvana haline dönüştürülmüştür. Bilim ve akıl, onu insanlıktan çıkarmıştır, geriye yalnızca güdüler ve makineleşmiş hareketler kalmıştır. Marie'yi öldürmesi hem trajik hem de komiktir. Sevdiği kadın ona ihanet etmiştir, onu öldürmesi çocuğunu annesiz bırakacaktır. Her tür yozlaşmanın yaşandığı bir toplumda, namus cinayeti işlemek bir tür saflıktır. Kendine dayatılan değerleri, kabul etmediğini söylediği halde, onlara uygun davrandığı da düşünülebilir. Ancak bu oyunu grotesk yapan, dilde ve yapıdaki parçalanmanın dışında, oyunun tamamında görülen belirsizliktir. Bütün normlar, insan-hayvan-bitki arasındaki ayrımlar geçersizleştirilir, anlamını yitirir. Yalnızca, Büyükanne'nin anlattığı masal, “devrilmiş oturağa benzeyen yeryüzü” imgesi mutlak bir gerçeklik gibi çıkar karşımıza.

Tiyatro tarihinde ilk kez grotesk dram adını alan oyun, Luigi Chiarelli'nin La Maschera e il Volto (1916, Mask ve Yüz) oyunudur. *Commedia dell'arte*'den

esinlenerek yazdığı, “grotesk” olarak tanımladığı beş oyundan biridir. İnsanın gerçek benliği (yüzü) ile toplumsal görüntüsü (maske) arasındaki zıtlığı ele alır. Bir erkeğin, zina yapan karısını öldürmesi gerektiği yargısına ulaşan bir koca, kendini düşüncesini uygulamaya koymak zorunda hisseder. Benlik bölünmesini kişisel olarak da deneyimler. İçsel varlığı, karısını gerçek bir aşkla sever, onu korumak ister; ancak alışageldiği toplumsal uyuşmalar –her zaman taktığı maske- onu eyleme geçmeye zorlar.¹

Oyunlarında maskeleri kullanan Pirandello için grotesk, kendini-inşanın kurgusal niteliklerine işaret eden imgelem alanıyla, rasyonel bilinçlilikle tanımlanan, akılla düzenlenen dünya arasında bir farklılık kurulmasına dayanır. Bu yüzden Pirandello’da grotesk, birlikte varolan bir dünyada sapkının işgalinden çok içe dönük bir sıradışılık olarak görülür. Groteski kavramak insanı belirsizlik hatta belki de çaresizlik duygusuyla yüz yüze getirir. Modern bir yazar olarak Pirandello, bu belirsizlik duygusunu ya da bir başka dünyanın –muhtemelen gerçekliğin Batılı algısının reddeden- sezgisel bilgisini birleştirir ve onun inşa ettiği gerçekliklerin, insanların ve aklın budalalığını göstermek için kullanır. IV.Henri¹’de (1922) deliliği, akılcı dünyanın karmaşık olayları ve bu olayların bireye yüklediği sıkıntılara karşı bir direniş alanı olarak deneyimler. Groteskin bu türü, okuyucu/izleyiciyi şok etmez ya da dehşete neden olmaz, yalnızca bir uyumsuzluk bilinci yaratır ki, izleyiciler bir ara verip, günlük yaşamlarının temelini

¹ Giovanni Calendoli, “The Theatre of the Grotesque”, The Drama Review , Vol.22, Number 1 (T.77), March 1978., s.14. ; O. Brockett, ön.ver., s.548.

¹ Luigi Pirandello, IV. Hanri, Çeviren: Tarık Levendoğlu, (Ankara: M.E.B. Yayınları, 1969)

yeniden gözden geçirebilirler. Altı Kişi Yazarını Arıyor² (1921, Sai Personnagi in Cerca d'autore)'da grotesk olan ise, her tür sabit gerçeklik zemininin noksanlığıdır. Yazar, oyuncularla karakterleri birbirinden ayırmak için, karakterlerin maske takmasını önermektedir. Pirandello'nun grotesk dünyasında, oyuncularla henüz yazılması tamamlanmamış oyunun kahramanları bir araya gelir, tartışır. Maskeleri ve kostümleri, biçim bozulmaları kendi anlatılarından kaçamamaları ya da başka bir seçeneği görememeleri gerçeğinde yatan karakterleri grotesk figürler haline getirir. Karakterler oyuncuları; oyuncular da karakterleri eleştirir. Asla bir sonuca ulaşmayan duruma ve oyunun gelişimine, izleyici de dahil edilir. Oyunda karnaval motifi görülür. Bakhtin'e göre, karnavalın sahne ışıklarının olmadığı, izleyici ile göstericiler arasında ayrımın bulunmadığı bir geçit töreni olduğundan söz etmiştik. Karnavalda herkes, aktif katılımcıdır, herkes karnaval eyleminde ortaktır. Karnaval tamamlanmamıştır, hatta gösterilmemiştir; katılımcıları karnavalın içinde yaşar, yasaları etkili olduğu sürece bu yasalara uygun yaşarlar; karnavalesk bir yaşam sürerler. Bu oyunda izleyiciye de hakemlik etme görevi verilmiştir, o da oyuna katılır. Karnaval, oyun süresince de olsa, toplumsal uyuşumlardan geçici ve kurgusal bir kurtuluşu sağlayan zekanın yaratıcı etkisini gösterir.

IV. Henri rahatsız edici ve alaycı bir oyundur. Bu oyunda da karnaval motifi yeniden ortaya çıkar. Ancak bu kez deliliğin karanlık kahkahasını yaratan ölüm ışığına

² Luigi Pirandello, Altı Şahıs Yazarını Arıyor. Çeviren: Feridun Temur. (Ankara: M.E.B. Yayınları, 1958.)

dönüştür. Oyun Henry'nin şahsında, insanı grotesk bir seçenikle karşı karşıya bırakarak modern sağlıklılık algısını tartışmakla kalmaz; aynı zamanda IV. Henri kahramanının numaracı karakteri aracılığıyla, zamanı da parçalayarak karnavalesk bir ortamda oynanan geçici bir uyumsuzluk yaratır. En açık grotesk imge, giren herkesi içine alan parlak karnaval havasıdır. Henri'nin uşaklarını oynayanlar, rollerine büyük bir ciddiyetle hazırlanırlar. Henri'yi ziyarete gelenler, kılık değiştirip, maske takarak oyuna dahil olurlar. Oyun ne şimdiye ne de Henri'nin kaza geçirdiği döneme, ne de gerçek kral IV. Henri'nin yaşadığı döneme işaret eder. Olmayan bir zamanda, olmayan kişilerin oynadığı bir oyundur. Ancak söz konusu olan üç zamana ilişkin unsurlar da seçilebilir haldedir. Groteskin ortaya çıkmasına neden olan *palimpsest* tekniği kullanılmıştır. Zaman, kişiler, kostüm ve tavırlar yerinden edilmiştir. Tekinsiz bir ortamdır söz konusu olan. Karnaval havası, karnavalın ölümcül yanına, cehennem yüzüne vurgu yaparak sürer. Bakhtin'in karnavalı, Kayser'in korku dolu dehşet alanına dönüşmüştür. Kahramanın dönüşümü anlatılır. Pirandello, bütün kahramanlarının görünüşünü anlatır, hepsinin grotesk özellikler taşıdığını görürüz. Grotesk bir dünya yaratmakla kalmamış, grotesk kahramanlar da sunmuştur.

Tiyatroda grotesk, biri satir oyunları ya da *Menippea* yergisiyle diğeri *saturnalia* festivaliyle bağlantılı olmak üzere, iki farklı koldan gelişmiştir. İlkinde yergi ya da eleştiri, insanın dünyadaki varoluşunu sorgulamaya dek varan, olumsuz, karanlık ve korkuya daha yakın bir grotesk imge yaratırken, ikincisi neşeli, olumlu, yaratıcı bir grotesk tablo çizilmesini sağlar. Her iki durumda da, groteskin korkutucu ve gülünç yanları arasında gerilimli bir gelgit yaşanır.

IV. ARRABAL TİYATROSUNDA GROTESK

Fernando Arrabal (1932-), kimi oyunlarını sınıflandırmak üzere kullandığı “Panik” sözcüğünü çobanların tanrısı Pan’ın isminden uyarlamıştır. Homeros’un The Homeric Hymns (İlahiler) kitabının XIX. Bölümü Pan’a ayrılmıştır. Pan, yüksek dağlarda yaşardı. Keçi ayaklı, gürültüye patırtıya düşkün iki boynuzlu bir varlıktı. Pan’ın keçiyle karışık insan görüntüsü ilk bakışta paniğe yol açardı. Bu çirkin görünümlü tanrı, etrafa neşe saçan, yaşama aşkıyla dolu, kaygısız bir tanrıdır. Bebekken babasının onu, diğer tanrılarla tanıştirmasını şöyle anlatır:

Ölümsüz tanrıların hepsi onu bağlarına bastı,
Ama en çok Bacchic Dionisos ,
Adını Pan koydular, çünkü bütün gönüllere taht kurdu.¹

Pan, bütün tanrıları memnun edebildiği için, ismi bütünlük nosyonuyla birlikte anılmaya başlandı ve “bütün, tamam, hepsi” sözcükleriyle eşanlamlı olarak kullanıldı. Biçimsiz formu, yarı-insan, yarı hayvan olma haliyle hem şaşırtıcı hem de etkileyiciydi. Neşeli kahkahası ve keyifli ruhu, zaman içinde herkese bulaşabilir, her şeyden zevk almaya da dönüşebilir. Çünkü Pan, yaşamın onaylanmasıdır. Bu yanı sıra, çalışmanın başından itibaren üzerinde durduğumuz şenlik ve karnaval ruhuyla da bağlantılıdır. Neşe

¹ Homeros, The Homeric Hymns, Derleyen ve İngilizceye çeviren: Apostolos N. Athanassakis. (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976), s. 61-63.

saçan Pan'ın görüntüsünün irkiltici olması, onun grotesk bir figür olarak algılanmasına neden olur. Bütünlüğü anlatıyor olması, ilkelerin ve Edmund Leach'in modern çağda tabuların oluşmasını anlatırken söylediği biçimiyle henüz parçalanmamış, bütün nesnelere ve şeyleri tek bir bütünü içinde akış halinde algılayan çocuğun dünyasıyla benzer. Kontrol altına alınamayan, bastırılmayan, kurallarla sınırlandırılmayan bir yaşama arzusuna işaret eder. Homeros'a göre, Dionysos bu yaygaracı, neşeli, gülerken doğan çirkin görümlü tanrının doğumundan diğer tanrılardan daha fazla keyif aldı. Dionysos'un yaşama biçimine, kutlama ve şöenlere uyabilme şansı vardı. Bu törenler, yenilenme ve verimlilikle ilişkilidir. Aiskhylos ve biri hariç (Bulutlar) Aristophanes'in oyunlarında hiç Dionysos'a rastlamayız. Oyunlardan önce onun adına kurbanlar kesilmesinin ve festivallerin onu anmak için düzenlenmesinin dışında, oyunlarla bir bağlantısı yoktur. Aiskhylos ve Aristophanes tiyatrosu, Dionysos ruhunu biçim, malzeme seçimi ve işlev açısından taşıdılar.

Ovidius, Metamorphoses'un onbirinci kitabında Pan ve Apollon arasında geçen bir müzik yarışmasını anlatır. Kral Midas tanık, Timolus yargıçtır. Pan, rustik kavalla bir ezgi çalar. Apollon ise yumuşak ve seçkin bir müzik çalar. Timolus, Apollon'un müziğini tercih edince, Kral Midas onunla tartışır. Bu yüzden Apollon onun kulaklarını eşek kulaklarına dönüştürür. Aslında Pan ve Apollon, belli bir standart olmaksızın yarıştırmışlardır; aralarında denklik yoktur. Apollon'u anlatırken kullanılan hayranlık dolu sözler Pan'dan esirgenmiştir. Apollon, parlatılmış bir mükemmellik örneği imgesi olarak, seçkin liri üzerinde tatlı tatlı çaldığı müziğiyle sunulurken, Pan, paniğe neden

olan *materia prima*, ölümlülerce güzel denilen ne ise o biçimi almamış olan birincil konu oluşuyla, rustik kavalıyla barbarca müzik yapan, biçimsizlik imgesi olarak gösterilir. Bu aslında Dionysos ve Apollon arasındaki genel karşıtlıktan kaynaklanmaktadır. Mitosun kendisi de, insan-hayvan dönüşümünü konu edinir. Ayrıca kral-eşek arasında da bir biçim bozulması yaşanmıştır.¹

Pan ve Apollon arasındaki ilişki, yukarıda anlatılan yarışmanın dışında, daha köklü bir ilişkidir. Özellikle Arrabal'ın kullandığı biçimiyle “Panik”, Pan'a özgü olan, bütün dünyaya dokunan, dünyayla kutlama ilişkisine giren, bütünü kucaklayan anlamına gelir. İç sınırlamalardan kurtulmuş, yapısı bozuk bir biçimle, gevşek dokulu, epizodik bir yapıyla ortaya çıkar. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Apollon ise tam tersine bireyselleşmiş, iç uyum ve mantığın kurallarınca kontrol altına alınan yapıların stilize edilmiş, kurgulanmış biçimlerini sunar. Kendi kimliği vardır. Panik olan ise içinde yer aldığı ve kutladığı büyük bir bağlamın parçası olarak var olur. Apollon düzen ve kanundan, bilimsel disiplinlerin öngerekliliğinden yanadır. Oysa coşkunca hareket eden Pan'ın yeniliklere yol açabilmek için, Apollonca olanı aşması, sınırları ihlal etmesi gerekir. Tiyatronun özünde de, Nietzsche'nin açıkladığı gibi, Pan'la yakınlığı olan Dionysos'un etkisinin, sınırların dışına taşma arzusunun neden olduğu kaosun, Apollonca biçimlendirilmesi düşüncesi yatar.²

¹ Naso Publius Ovidius, *Metamorphoses*, (Cambridge: Harvard University Press, 1989), s.28.

² Friedrich Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, Çeviren: İsmet Zeki Eyüboğlu. (İstanbul: Say Yayınları, 1994), s. 13-22.

Panik Tiyatro kavramını geliştiren Arrabal ve arkadaşları 1960'lı yıllarda, Paris'te bir kafede yaptıkları toplantılarda, *burlesk* adını vermeyi dűřündükleri bir grup kurarak, özellikle Góngora'nın yazın alanında yaptıklarına benzer bir etki yaratmak istediler.¹ Daha sonra, burlesk isminin Góngora'nın karanlığı ve ışığı bir arada barındıran entelektüel bakış açısını, yeterince yansıtmadığını dűřündüklerinden, yerine *panik* sözcüğünü kullanmaya başladılar. Arrabal, Sidney'de verdiği bir derste, "paniğin, geniş açıyla bakıldığında imgelemsel oyunsu-tanrı, haz dolu, neşeli- Pan'ın yansılanması olan panik kiři tarafından gözlemlenen bir varolma biçimi" olduğunu açıkladı. Daha sonra "El Hombre Panico"² adı altında İspanyolca yayınlanan yazısında da, bu konudaki görüşlerini ayrıntılı olarak anlattı. Bütün dogmalara, seğkinci ahlak anlayışları ve politikalara karşı olan Panik Tiyatrosu, romantik ve barok aykırılıklara hayrandı. Arrabal, H. Matisse, M. Ernst, G. De Chirico, M. Duchamp gibi çağdaş ressamıları olduğu kadar, kendi estetiğine çok yakın bulduğu H. Bosch, P. Bruegel ve F. Goya'nın resimlerini de önemsiyordu. Yazarlar ve şairler arasında F. Dostoyevsky, F. Kafka, L. Carroll, B. Gracian ve D. Góngora'yı, dramatik yazında da antik yunan yazarlarını, W. Shakespeare'i, P. Calderón'u ve A. Strindberg'i ayrı bir yere koyuyordu. Bu örneklerin hepsi aklın, dengenin ve zevkin dayattığı kuralların reddedildiği, ölçüsüzlüğe ve sınır aşmaya işaret eden tercihlerdir.³

¹ Fernando Arrabal, *Teatro Panico*, yay. haz.: Francisco Torres Monreal. (Madrid: Catedra, 1986), s. 13. Yazar, burleski kutsal olanı alay edilen düzeye indirgemek olarak algıladıklarını belirtiyor.

² Fernando Arrabal, "El Hombre Pánico", *Primer Acto*, der. José Monleón. (Madrid: Taurus Ediciones, 1965), s. 27-37.

³ Fernando Arrabal, *Teatro Panico*, ön.ver., s. 37.

Arrabal, Panik Tiyatro düşüncesini geliştirirken, kendi temel belitlerini bellek, şans ve karmaşa olarak belirledi: Geçmiş, bir zamanlar gelecekti; gelecek, karmaşa ya da şansa bağlı olarak tiyatro darbeleriyle hareket eder; insana dair her şey karmaşıktır; bütün mükemmellik eğilimleri, karmaşık olmayan yüzeysel durumlar yaratmaya yönelik eğilimlerdir; ancak, bu insanlık dışı bir girişimdir.¹ Bir kez belitlerini kurunca, Arrabal zihnin bütün yeteneklerini içerecek ve belleğe bağlılıklarını ve uygunluklarını gösterecek bir şema tasarlamaya girişti. İnsan yetenekleri arasında belleğe, ne yazık ki zeka ve duyarlılığın arkasından üçüncülük konumunun verildiğini düşünüyordu. Zihin yeteneklerinin bellekle ilişkisini tanımladıktan sonra belleğin ve karmaşanın da tanımını yapmaya girişti. Ona göre bellek, özellikle geçmiş deneyim ve istatikselsel bilgi sayesinde neler olacağını öngörme yeteneğimizdir. Bellek ve şans, biri geçmişle, diğeri gelecekle ilgilenen karşıt kutuplar olarak planlamıştır. Şans, rastlantı ve beklenmedik olandır; Arrabal'a göre, aynı zamanda geleceğin temel yanıdır. Sonuç olarak, bellek tamamıyla şansa bağlıdır; geçmiş bir zamanlar gelecekti ve bellek şanstır. Bu sonuçlara göre bazı eşitlikler kurar:

$$\text{Bellek} = \text{Şans}^2$$

$$\text{Bellek} = \text{Bir önceki-şans}$$

Demek ki:

$$\text{Bellek} = \text{Şans}$$

$$-1 = \text{Şans}^2$$

¹ Thomas John Donahue, Fernando Arrabal: His Panic Theory and Theatre and the Avant-Garde", Journal of Spanish Studies, Twentieth Century, Fall 1975, Volume 3, s. 103; Peter Podol, Fernando Arrabal, (Boston: Twayne Publishers, 1978), s. 58-59.

² T. J. Donahue, ön.ver., s. 103.

Panik Tiyatro kuramını anlatırken, teknik olan, hiçbir anlamının olmadığı bir alanı, tinsel olanı matematik terimleriyle işgal ediyor, kaplıyor. Arrabal'ın grotesk dili, kendini bildirisinde bile gösteriyor. Bir alanın dili, yabancı bir alanın dilini işgal ederek, onu yerinden ediyor. Teknik olmayan teknik olana indiriyor. Arrabal, sanatçıya yaşamın karmaşasını ortaya çıkarma görevini veriyor. Doğanın yabanıl karmaşasına katılabilsin diye insanın özgürlüğüne kavuşması gerektiğini düşünüyor. Sanatçı, tam anlamıyla bir “panik insan”dır. Belleğini ve imgelemini kullanarak, beklenmedik ve öngörülmedik olanı yaratır. Ne olacağına, ne olabileceğine dair bir pırıltı yakalayabilmek için, geleceği hayal meyal sezinler. Bir anlamda insanlığın imgelemin ve özgürlüğün sunduğu fırsatları kabul etmesine fırsat tanır. Arrabal, sanatçının rolünün biricikliğinde ısrar eder: Yapıtında rastlantıyı kullanan sanatçı yeryüzünde tahmin edilemeyen, geleceği, yarını aydınlatmaya çalışan tek insandır. Sanatçı, aynı zamanda büyücüdür. Arrabal'ın şemasına göre, bellek geçmişle geleceği birbirine bağladığı için zihnin birincil yeteneğidir. Bellek sayesinde, neler deneyimlediğimizi biliriz ve en azından kısmen gelecekte neler olabileceğini tahmin edebiliriz. Üstelik bellek bize insan ırkının deneyimi hakkında bir perspektif sağlayabilir, atalarımıza tarihsel olarak neler olduğunu hatırlatabilir, insan bilinçliliğine dalmamızı sağlayabilir, böylece korku, nefret, aşk, üzüntü gibi bütün insanlarda rastlanan derinlere yerleşmiş duygulara dokunabiliriz.

Arrabal, “panik” sözcüğünün bir sanatçı topluluğunu ya da bir yazınsal akımı değil, karmaşa, mizah, dehşet, rastlantı ve coşkunun hüküm sürdüğü bir yaşam tarzını

anlatmak için kullanıldığını belirtiyor.¹ Arrabal, tiyatro konusundaki görüşlerinden etkilendiğini belirttiği Artaud'nun yaptığı gibi, izleyiciyi duyguları, duyuları ve zihniyle bir bütün olmaya yönlendiren gerekli ve organik bir tiyatro ister. Yüzyıllardan beri geleneksel tiyatronun kullandığı tiyatro dili, sahne diline, “düşünce ve tavır arasında bir orta yol olan tek dile” çevrilmesini ister.²

Arrabal, kurumların baskıcı niteliklerine sistematik bir biçimde saldırır. Arrabal Tiyatrosunda geleneğin kutsadığı kimi arkaik durumlar, sıklıkla groteskin konusuna haline gelirler, bunlar aynı zamanda kutsalın ihlaline davet ederler okur/izleyiciyi. Arrabal'ın Pan'a benzer biçimde, önceden belirlenmiş sonuçlar olmaksızın, dinle alay etmekten hoşlanmasını, kökleriyle çarpışması olarak da düşünebiliriz.

IV. A. İki Kutuplu Oyun

Groteskin, zihnimizin gülünç olanla korkutucu olan, tanıdık olanla tekinsiz olan arasında sürekli gidip geldiği, bu birbiriyle uyumsuz görünen özelliklerin birbirine dönüştüğü bir alanında gerçekleştiğini belirtmiştik. Arrabal oyunlarının grotesk dünyası lirik olanın acımasız olanla birleştiği; mizahın dehşetle, masumiyetin yozlaşmayla iç içe geçtiği, varoluş tedirginliğinin uçarı bir neşenin içinde eridiği, aşkın ve nefretin birleştiği bir dünyadır. Arrabal'ın birçok oyununun yapısı ve dramatik gerilimi, yaşam baskısından kurtulma ve umut arayışıyla çatışan bu güçler aracılığıyla oluşturulmuştur.

¹ Angel Berenguer, “Entrevista con Arrabal”, (Saratoga Springs, 1976), Fernando Arrabal, der. Angel y Joan Berenguer, (Madrid: Espiral/Fundamentos, 1979), s. 64.

² Jose Manuel Polo de Bernabe, “Arrabal y Los Limites del Teatro”, Fernando Arrabal, ön.ver., s. 130.

Sözcüğün en geniş anlamıyla Arrabal'ın yapıtlarının temel kutupları, yıkım (yabancılaşma ve baskı) ve yaratım (sanat) olarak tanımlanmıştır.¹

Arrabal'ın, on yedi yaşındayken yazdığı, ilk oyunlardan biri olan Pic-Nic'de² (1952 Cephede Piknik) cephede savaşmaya giden oğullarını bir pazar günü öğleden sonra, birlikte piknik yapmak için ziyaret eden, çocuksu özellikler taşıyan bir anne ile baba ve savaşın ne olduğunu bilmeyen bir asker/oğul yer alır:

Zapo- Alo...Alo...Emirlerinize hazırım yüzbaşım...Bu arada, ben 47. zırhlı nöbetçisiyim...Bir değişiklik yok yüzbaşım... Afedersiniz yüzbaşım, savaş ne zaman yeniden başlayacak?...Peki ya bombaları ne zaman atacağım?...İyi de, ne tarafa atayım, öne mi, arkaya mı?...Bana böyle davranmayın. Sizi rahatsız etmek için söylemiyorum ki...Yüzbaşı, kendimi çok yalnız hissediyorum. Bana bir arkadaş yollayamaz mısınız?...Keçi bile olsa razıyım. (*Yüzbaşı kükrer*) Başüstüne...Başüstüne yüzbaşım. (Zapo telefonu kapatır. Homurdanır)

(Sessizlik. Tepan çifti, kırdaki bir gün geçirmeye geliyorlarmış gibi, ellerinde sepetlerle sahneye girerler. Çuvalların arasında arkası dönük olarak oturduğundan, girdiklerini görmeyen Zapo'ya yaklaşırlar.)

Bay Tepan- (Tören edasında) Oğlum, ayağa kalk ve anneni alnından öp. (Zapo, *heyecanlı ve şaşkın, ayağa kalkar ve annesini çok saygılı bir tavırla alnından öper. Konuşmak ister. Babası*

¹ José Ortega, "El Sentido de la Obra de Arrabal", Estreno, II, No:1 (1975), s. 13.

² Fernando Arrabal, Pic-Nic.- El Triciclo- El Laberinto, (Madrid: Catedra, 1991) [Bundan böyle bu oyuna atıfta bulunulduğunda metnin içinde sayfa numarası verilmekle yetinilecektir.]

engeller.) Şimdi de beni öp bakalım. (Onu alından öper.)

[P., s. 129-130]

Ailece piknik yaparken gelen ve esir alınan bir düşman askeriyle birlikte, savaşın aptalca bir şey olduğuna karar verirler. Hep birlikte dans ederler. Yaşam onların ne karar verdiği aldırmandan sürüp gitmektedir. İki sağlık görevlisi ellerinde sedyelerle, çılgınca koşuşturarak ceset toplamakta, günlük ceset sayısı kotasını doldurmaya çalışmaktadırlar. Eğlence doruk noktasına çıktığında, makineli tüfek atışıyla, oyun kahramanlarının hepsi yere düşer. Savaşın gizli doğası, grotesk yapısını açık bir biçimde ortaya koyar. Pic-Nic'te dramatik gerilim, nesnel gerçekliğin dehşeti ile oyun karakterlerinin çocuksu tavrı arasındaki zıtlıkla sağlanır.

Arrabal'ın yapıtlarında, oyun gerçekliğin parodisi yapılarak ortaya çıkar. Yaşanılanlar, temsilin yapay bir varoluş biçimine dönüşmesine neden olan bir oyun haline gelir. Öyle ki oyun tek varoluş amacına dönüşür. Kahramanları içinde yaşadıkları acılı gerçekliği oyun aracılığıyla bozarak, yaşamı oyunlaştırırlar. Yabancılaşmaya, boşluk ve acıya oyunla karşılık verirler. Oyun kahramanlarının kurdukları yaşamın belirlenmiş saptanmış kuralları yoktur. Yaşam, “çözümü olmayan bir yapboz” a ve

“biçimleri, şemaları değişen bir kaleidoscope”a dönüşmüştür.¹ Arrabal’ın kahramanları sürekli değişen yaşamın tehlikeleriyle karşılaşmaya, yüzleşmeye hazır hissetmezler kendilerini. Fando y Lis² (1955, Fando ile Lis) oyununda Fando, Lis’le birlikte bir amaca, Tar’a ulaşmak için yola çıktıysa da, yaşam karşısında ne yapacağını bilemez:

Fando- (Bir ara verdikten sonra, çok kararlı) Lis, senin için bir çok şey yapmak istiyorum.

Lis- Ne kadar çok?

Fando- (Düşünür) Ne kadar çok olursa, o kadar iyi.

Lis- O zaman yapman gereken tek şey, hayat mücadelesine girmek.

Fando- İşte o çok zor.

Lis- Ancak o zaman benim için çok şey yapabilirsin.

Fando- Hayat mücadelesine girmek mi? Neler söylüyorsun. (Ani bir değişiklikle) Şaka yapıyor olmalısın. (Çok ciddi) Baksana Lis, neden mücadele etmek zorundayım bilmiyorum, onu bilsem gücümün olup olmayacağını, hatta gücüm olsa işe yarayıp yaramayacağını bilmiyorum.

[FL., s. 45]

¹ Peter L. Podol, Fernando Arrabal, (Boston: Twayne Publishers, 1978), s. 29.

² F. Arrabal, Fando y Lis. Guernica. La Bicicleta del Condenado, (Madrid: Alianza Editorial, 1986) [Bundan böyle bu oyuna atıfta bulunulduğunda metnin içinde sayfa numarası verilmeyecektir.]

Oyun, yaşamdan kaçarak, kendine özgü eğilimleri olan geçici bir faaliyet alanına girme bahanesi sunar. Gündelik yaşamdan, hayatın içinde işgal ettiği yer ve süreyle ayrılır. Belirlenmiş bir yer ve zamana ihtiyaç duyar. Sıradan hayatın karışık ve düzensiz yasalarının yerini, tanımlanmış bir uzam ve verili bir zamanda, oldukları biçimde kabul edilmeleri gereken ve oyunun dürüstçe geçmesini yönlendiren kesin, keyfi, yadsınamayacak kurallar almıştır.¹

Oyunla kutsal bir eylem arasında hiçbir biçimsel farklılık yoktur, yani kutsal eylem oyununkilerle aynı biçimler altında gerçekleştirilir.² Arrabal, Panik Tiyatrosuna alternatif bir başlık olarak “tören tiyatrosu” başlığını düşünmüştür. Söz konusu olan Antonin Artaud’nun Tiyatro ve İkizi (1938, Le Théâtre et son Double) kitabında bir araya getirdiği yazılarında önerdiği tiyatroya benzer bir tören tiyatrosudur.

Arrabal estetiğinde önemli bir yeri olan oyun, ritüele ve törene döner. Dinsel açıdan ele alınınca, tören bir inanın ritüel aracılığıyla yüce kategorisine yükseltilmesi anlamına gelir. Arrabal oyunlarında bu inanış, başka bir amacı olmadan kapalı bir mekanda yaşayan kişinin, bu duruma uyarlanmış gerçekliği haline dönüşür.¹

¹ Roger Caillois, “Oyunun Tanımı”, Sanat Dünyamız, Oyun Kültürü, yıl: 19, Sayı: 55, Bahar 1994. s. 37-38.

² Johan Huizinga, Homo Ludens, Fransızcadan çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995), s. 25-27.

¹ María Sergia Guiral Steen, El Humor en la Obra de Arrabal, (Madrid: Editorial Playor, S.A., 1988), s. 18-19.

Arrabal, özellikle Ceremonia por un Negro Asesinado (1956, Katledilmiş Zenci'ye Tören), El Arquitecto y el Emperador de Asiria (1965, Asur İmparatoru ve Mimar) ve El Gran Ceremonial (1963, Büyük Tören) oyunlarında ritüeli kullanmıştır. Ceremonia por un Negro Asesinado oyununda, kahramanlar dışardan getirdikleri kostüm sandığında buldukları giysileri giyip çıkararak, büyük oyuncu olacakları günü beklerler. Arrabal “oyun içinde oyun” tekniğini ve sahne olanaklarını grotesk bir etki yaratmak için kullanır. Vincento ve Jerome, çocuksu bir neşeyle kendilerine uygun kostümler ve roller seçerler. Kostümleri giyip çıkardıkları sırada duydukları sesi duymazdan gelirler:

Kadın Sesi- Babam öldü. (Ara. Jeronimo ve Vicente hareketsiz kalırlar)

Jeronimo- Duydun mu?

Vicente- (Rahatsız) Hayır.

Jeronimo- Duymadın mı?

Vicente- Hayır, hiçbir şey duymadım. Duydumsa da, duymamış gibi yapıyorum. Şu anda çok daha önemli bir işle uğraşıyoruz. Başka bir işle uğraşamayız. (Ara) Daha çok işin var mı?

Jeronimo- Benim mi? Yok canım, bir şey kalmadı.

Vicente- Benim de öyle. (Sürekli gülerek giyinmeyi bitirirler.)

(CNA., s. 35)

Oyunun başından sonuna dek kullanılan tiyatro ve giysi değiştirme eylemi, çok belirgin grotesk imgeler sunarak, yapıtın törensel niteliklerine katkıda bulunuyor. Başlangıçta sesini duyduğumuz komşu kadın, Lucia'nın babasının cesedi odaya getirilerek, tiyatro kostümlerinin kutusuna konulur. Vicente ve Jeronimo, cesede kostüm giydirmeyi teklif ederler:

Jeronimo- İşte bu harika! (*Giysiyi çıkartırken, yere içinde bir kağıt ve bir burun düşer*)

Vicente- (*Kağıdı okur*) Burada bu rolü oynamak için burnun takılması gerekir diyor.

Lucia- Neden?

Vicente- Çünkü öyle. Soyluların işleri herkesin işine benzemez.

Jeronimo- Burun çok güzel görünecek bence.

Vicente- Tabii ki. Bakın önce ben kendi üstümde deneyeceğim. (*Kendi giysilerinin üstüne Cyrano kostümünü giyer. Sonra burnu da takar.*)

(CNA., s. 37)

Jeronimo ve Vicente, cesede kostüm giydirme girişimlerinden biraz sonra, kaç kişiyi neden ya da nasıl öldürdükleri konusunda tartışacaklardır. Neşeli, naif ve oyuncu yanlarıyla edimlerinin dehşeti arasındaki çarpışma, oyunun grotesk tonunu belirler. Arrabal'ın oyun kişilerinin oynadığı en önemli oyunlardan biri öykünme ya da kılık değiştirme oyunudur. Basit rol yapma oyunları, oyunlarının dokusunu renklendirmiş, karakterlerine derinlik vermiştir. El Arquitecto y el Emperador de Asiria oyunu

tamamıyla rol yapma üzerine kuruludur. Oyunun aksiyonu iki karakterin, imparator, kör adam, maymun, anne, eş gibi çeşitli rolleri “mış gibi” yaparak, sürekli oyun oynamalarıyla gelişir. Normalde rol yapan birinin, diğerinin yaptığı rolün gerçekten bir kişi ya da hayvan olduğuna bütünüyle inanması beklenmez, ancak “maske”nin yarattığı atmosferden ve sağladığı özgürlükten faydalanılır. Kılık değiştiren ya da maske takan kişi, başka bir kişiyi “oynamaktadır.” Öykünme oyunu, oyun ciddiye alındığında, başka bir deyişle bir kişi aldatmak için kendini gizlediğinde ya da bir kişi rolün ya da maskenin gerçek olduğuna inandığında biter. Kişi artık “mış gibi” yapamaz, öteki olmaya itilir. Gerçek kimliğin yitimi yabancılaşmaya ve öykünme oyununun bozulmasına neden olur. Bu olgunun bir örneği Mimar’ın görüldüğü ilk sahnede, İmparator zincirlenip zevklerden elini eteğini çekerek, münzevi olmaya karar verdiğinde ortaya çıkar.

El Triciclo (1952-1953, Üç Tekerlekli Bisiklet) oyununda yetişkin dünyasının kanun ve düzeninin, çocukluk dünyasının masum, naif yanlarıyla güçlü bir zıtlıkta gösterildiğini görürüz. Climando, Sato’nun bir kelebeğe nasıl aşık olduğunu ve sıradışı unsurların yeni şiirsel görüntüler yaratmak üzere nasıl bir araya geldiklerini anlatır.

Climando- O..kelebek donacağı için, nehir taşacağı için ve patatesleri sakladıkları, atmosferin hüzünlü olduğu hasta pavyonlarının arkasından uçması gerektiğini anlayıncaya kadar, aşkın şeftali tadında olduğunu söyledi şarkısıyla. Fakat patatesler hüzünlü atmosferlerde yaşamaya alışık olmadıklarından mavi sazlar büyüdü. Mavi sazlarla kırmızı günebakanlar yaptılar. Ve kırmızı günebakanlarla da yeşil gelincikler. Ve yeşil gelinciklerle de bülbül yaptılar.

[T., s. 202]

IV. B. Karnavallaşan dil

Arrabal, oyunlarının grotesk dünyasının kurarken, paradoks, yerinden edilmiş deyimler ve atasözleri, aforizmalar, küfürler gibi çok sayıda dil aracını ve dil oyununu kullanır. Arrabal tiyatrosunda paradoks, üzerine özellikle vurgu yapılan bir teknik araçtır. Y le Pusieron Esposas a las Flores¹ (1969, Ve Çiçeklere Kelepçe Taktılar) adlı oyunu, paradoksun en güçlü kullanıldığı oyundur. Oyunun başlığı bile, paradoksal içerik konusunda bilgi vericidir. Çiçeklere ya da masum insanlara kelepçe takılması sağduyuya aykırıdır, ancak aynı zamanda gerçektir. Bu nedenle bir paradokstur. Bir gerçeklik olarak, aynı zamanda grotesktir. Geçmiş zaman kipinin kullanılması, oyunda geçmişte yapılmış bir eylemin sonuçlarını göreceğimizi imler ya da bellekte saklanan bir anının tekrarlanması ya da bilinç düzeyine çıkarılması gerekmektedir. Özellikle aşağıdaki sahnede, başlıktaki paradoks somut hale gelir:

Amiel- Hapse atıldık, fikirlerimiz yasaklandı, insanlarımız bölündü,
topraklarımızda intikam hüküm sürüyor- buna bir son vermek
gerek.

Katar- Ama nasıl?

Amiel- İnsan aya çıktı.

¹ Fernando Arrabal, Guernica and Other Plays, Fransızca'dan İngilizce'ye çeviren: Barbara Wright. (New York: Grove Press, 1986) [Bundan böyle bu oyuna atıfta bulunulduğunda metnin içinde sayfa numarası verilmekle yetinilecektir.]

Katar- Aydaki insan sensin, kaçık olan sensin.*

Amiel- Aya ilk adım attığında ne söylediğini anımsıyor musun?

Spiker- İnsan için küçük bir adım...insanlık adına dev bir sıçrama.

Amiel- Barışçıl bir işgal- tarihte ilk kez. Başkalarının kaybeden olmadığı bir zafer.

Katar- Ama biz hala tutukevindeyiz, değil mi?

[YPEF., s. 185]

Bütün dünyayı ilgilendiren bu keşif, insanların kötücül yanlarından uzak, barış içinde gerçekleştirilmiştir. Bütün ulusları, insanlık adına bir araya getirecektir. Buna bağlı olarak, Amiel ile Katar'ı tutuklayan önyargılılık ve hoşgörüsüzlük ortadan kalkacaktır. Duygularını masumca açıkladıkları için, kötü davranışa maruz kalanların talihinin paradoksal bir hikayeye, başlıktaki paradoksa bağlandığını görürüz.

Bir yazınsal araç olarak paradoks, tarihsel mucizeler bağlamında da ele alınır. Aslında bütün mucizelerin paradoksal olduğunu söyleyebiliriz. Aynı groteskte olduğu gibi, doğanın bilinen yasaları ve normalliklerinden sapmış bir gerçekliğin kaçınılmazlığı ve yanılısamanın olanaksızlığı vardır. Y le Pusieron Esposas a las Flores oyununda paradoks, mucize işin içine girdiğinde groteskle eşitlenir:

* İspanyolca ve Fransızca'da, kolayca anlaşılabilir bir sözcük oyunu, ne yazık ki Türkçe çeviride, anlamını yitirmektedir. Luna-lunatico , ay-delilik anlamlarına karşılık gelir.

Amiel- Çobanlarım, ben etikle kanıyla Bakire Fatima'nın vücut bulmuş haliyim.

Çobanlar diz üstü çöker. Çan sesleri

Imis- Çanları dinleyin, efendim. Bizi çağırıyorlar. Bugün evleniyoruz biz.

Falidia- Evet, evet, bugün bizim cennetlik damadımız olacaksınız.

Lelia- Çanları dinleyin. Bugünden itibaren üçümüz sizin yasal olarak evlendiğin eşlerin olacağız.

Amiel- Hayır. Ben sizin erkek Bakire Fatima'nız olacağım. Onun tenden giysisiyle Kurtarıcınız.

Imis- Efendimiz, biz sizin çobanlarıyız. Neden bizi aldatıyorsunuz?

Amiel- Sizi inançsız kadınlar sizi!

Imis- Bakire olduğunu kanıtla o zaman!

Amiel- Gelin!. Senin ağzına işeyeceğim ama sidik yerine sıcak çukulata akacak. İşte o zaman anlayacaksınız.

Imis- Ah efendim! Mümkün mü bu?

Falidia- Haydi görelim!

Imis- Önce ben!

Amiel yere uzanır ve bacaklarını iki yana açar. Imis, penisini ağzına alır ve bağıtır: Mucize! Mucize!

Imis- Ah, ne güzel! Ne sıcak! Ne tatlı! Sıcak çikolata!

[YPEF., s. 182-183]

Arrabal, mucize ihtiyacını gösterirken paradoks kullanmanın uygun olacağını fark etmiş olmalıdır. Burada grotesk olan, yalnızca paradoks kullanımı değildir. Dini bir öykünün, paradisinin yapılarak yeniden yazılması da söz konusudur. Dini yaşantının önemli bir parçasını oluşturan “mucize” fikri alınarak, yerinden edilmiş, dinin yasaklar koyduğu, cinsel ya da erotik imalarla yeniden düzenlenmiştir. Çobanlar ve Bakire’ler, mucizelerin değişmez kahramanlarıdır. Ancak bu şekilde bir araya getirilmeleri yenidir. Geçmişte yaşandığı varsayılan bir mucize oyununa, “sıcak çikolata” gibi bu yüzyıla ilişkin bir unsur eklenerek, sahne tamamıyla aklın ve zamanın dışına çıkartılmıştır.

Arrabal’ın oyunlarında dil konusunda dikkat çeken ikinci bir unsur çocuk dilini kullanıyor olmasıdır. Çocuk dilinin şiirsel gerçekliğin farkına varan Arrabal, grotesk dünyasında, bu dili büyüklerin algısını zorlayacak biçimde kullanır. Diyalogları yalın bir biçimde kullanmaya özen gösterir. Dilin hiç dolandırmadan, doğrudan kullanılışı, etkisini güçlendirir. Bu dili kullanan karakterler de, doğal olarak çocuksu özellikler taşırlar. Herkes söylemek istediklerini açıkça söyler. Sözcükler soyut ya da derin anlamların taşıyıcısı değildir. Kahramanları çocuk-yetişkinler olarak, iyi ile kötüyü birbirinden ayırma konusunda zorlanırlar. Tek perdelik kısa oyunu, Oración¹, da, (1957, Yakarı) yaşı ve toplumsal konumu belirtilmeyen bir erkek ile bir kadın, yanlarında duran bir çocuk tabutunun üstünden birbirleriyle konuşmaktadırlar. Diyalog, son derece yalın, masum, şımarıkça ve acımasızdır. Ansızın, iyi olmaya karar verirler. Nedenleri çok açık

¹ Fernando Arrabal, Oración. Los Dos Verdugos., Teatro I. (Paris: Christian Bourgois, 1974) [Bundan böyle bu oyuna atıfta bulunulduğunda metnin içinde sayfa numarası verilmekle yetinilecektir.]

ve nettir: kötü davranışları yüzünden biraz önce bir çocuğun ölümüne neden olmuşlardır. Çocuk bilye oynamak yerine, saklambaç oynamakta ısrar etmiştir. Konuşma boyunca, iyiliğin de aslında bir oyundan başka bir şey olmadığı görüşü ileri sürülür. Birlikte farklı davranmaya karar verirler. Libé, ortağı-oyun arkadaşı Fidio ile birlikte geçmişte yaptıkları ama artık hayatlarından çıkartmaları gereken, çok sevdikleri oyunları gözden geçirir.

Libé- İşte bu zor bir ilişki, kibarlık.

Fidio- Evet, etti üç.

Libé- Yalan söyleyebilir miyim?

Fidio- Hayır.

.....

Libé- Eskiden olduğu gibi, mezarlığa gidip eğlenemeyecek miyiz?

Fidio- Gideriz. Neden gitmeyelim ki?

Libé- Eskiden olduğu gibi, ölülerin gözlerini çıkartacak mıyız?

[O., s. 24.]

Özel figürlerin ve araçların, her koşulda özel bir etkisinin ya da anlatımsal değerinin olduğunu kanıtlamak zordur. Yine de, dilsel anlatımın yazınsal yorumu, groteskin reddedilmeyecek yazınsal kaynağı olarak gün ışığına çıkar. Burada yalnızca çocuksu dil değil, dilin işaret ettiği anlamla bu dil arasındaki aşık uzaklık, hatta çelişki de grotesk bir etki yaratır. Arrabal'dan önce bu yöntemi kullanan Ionesco ve Boris Vian

gibi başka yazarlar da vardır kuşkusuz. Ancak bu yazarlar, daha çok mizah yaratma amacıyla bu tür bir uzaklık yaratırken, Arrabal, mizahın ötesinde bir şeyin peşindedir. Onun kahramanları, yetişkinlerin konuşmalarında geçen ifadeleri çabuk kavrayamayan, ve bunları rasgele kullanan çocuklar gibi, dilin öğelerini, neye karşılık geldiğini, bütünüyle bağlamı içinde uygun olduğu yeri algılama yeteneğinden yoksundurlar. Bu yüzden, özel bir deyimın belli bir bağlamda yanlış kullanılması, bu sözcüğün doğrudan gerçek anlamına karşılık olarak ele alınması, Arrabal'da groteski yaratan kaynaklardan biridir. Arrabal, bunu yaparak dilin yapısını, özellikle kültürel kodlamalarını tamamen çözmektedir. Buna karşın, dilin büsbütün kontrolünden çıkmasına izin vermez. Guernica¹ (1959) adlı oyununa bakarsak, Arrabal'ın deyimsele ifadeler gibi dile içkin unsurları, özgürleşerek, bir bağlamın içine yerleşmeye başlar başlamaz, yozlaşarak grotesk hale gelen unsurlar kullandığını görebiliriz.

Guernica, politik evreni anlamakta zorlanan yaşlı bir çiftin ve acı çeken insanlara yardımcı olmaktansa, kendi çıkarlarını ve bulduğu muhteşem oyun konusunu düşünen yazarın oyunudur. 1936-1939 yılları arasında İspanya'da yaşanan iç savaşın dehşetini göstermek için, Arrabal, İspanyol ressam Pablo Picasso'nun aynı isimli ünlü resminde kullandığı epik anlatıma ters bir yöntem seçmiştir. Arrabal, soruna çok daha içerden bakmayı seçmiştir. Bu iki yaşlı insanın arasında geçen özel konuşmaları anlatır. Yaşlı Kadın, bombaya klozetin üstüdeyken yakalanmıştır. Evin yıkıntıları arasına

¹ Fernando Arrabal, Guernica, Çeviren: Şadan Karadeniz, (Yayınlanmamış oyun). [Bundan böyle bu oyuna atıfta bulunulduğunda metnin içinde sayfa numarası verilmekle yetinilecektir.]

nerdeyse tamamen gömülmüş gibidir. Deyimlerin kullanımı, hem oyun kahramanlarını hem de izleyiciyi, sözcüklerin bilinen anlamlarda algılamaya zorlar.

Lira'nın Sesi- Sevgilim, kendimi öyle kötü hissediyorum ki. Öleceğim.

Fanchou- Ölecek misin? (susku) Gerçekten ölecek misin? Ailene haber vereyim mi?

Lira'nın Sesi- (Alngan) Ailem mi, ne demek istiyorsun?

Fanchou- Öyle demezler mi?

Lira'nın Sesi- Amma da berbat bir hafızan var. Artık bir ailemiz olmadığını unuttun mu?

Fanchou- Ha! Sahi, yok ya! (Düşünür) Peki ya Josechou?

Lira'nın Sesi- Sen düş görüyorsun galiba. Josechou'nun Burgos'ta vurulduğunu sahiden unuttun mu yoksa?

Fanchou- Bak: Bunun suçunu bana yükleyemezsin. Oğlumuz olmasını istemediğimi sana hep söylemiştim. Ne zaman bir savaş çıksa ölüyorlar. Oysa bir kızımız olsaydı, evimiz düzenli, derli toplu olurdu şimdi.

[G., s. 4.]

Fanchou, gündelik dilin kalıplaşmış klişelerini kullanarak konuşur. Sanki hiçbir şey olmamış gibi, sanki yaşamları bombadan önce nasılsa öyle sürüyormuş gibi davranır. “Öleceğim” sözü ikinci kez tekrarlandığında, bu kez Fanchou'nun hazır yanıtı “papaz çağırayım mı?” olur. Daha sonra da, “vasiyetnamesini” hazırlamasını ister ondan.

Oyunun sonunda, her iki yaşlı insan da, evin yıkıntıları arasında yok olup kaybolurlar. Oyunun tamamında, deyimler ve klişeler özgürce hareket ederler. Oysa, Lira ve daha sonra Fanchou, taşların arasına sıkışarak, ağır ağır ölmektedir. Bu karşıtlığın dışında, deyim ve klişelerin bolca kullanılışı, oyunun söz dışında bir aksiyonu olmayan yapısına, zengin bir boyut kazandırmıştır. Yazınsal bir araç olarak, groteske bağlı olan bu şiirsel zenginlik sürecinin metni farklı bir boyuta taşıdığını söyleyebiliriz.

Arrabal'ın biçimini etkileyen ve groteskin yaratımına katkıda bulunan bir başka yazınsal ilgisi de aforizmalar kullanmasıdır. Yapıtları, bir gerçek ya da inancı anlatan bu kısa, özlü sözlerle doludur. Günlük konuşmada, mekanik olarak, düşünülmezsizin kullanılırlar. Dikkatimizi, çok bilindik bir cümlede sözcük diziminde bir yanlışlık olduğunu düşündüğümüzde çekerler. Eğer iki bölümlü bir klişeyse, ters çevrilmişse, yine bilinmedik biçimde dikkat çekebilir. Normalde yumuşak geçişlere olanak verirler. Arrabal'ın metinlerinde aforizma olduklarına dikkat çekecek biçimde kullanılırlar. Metinde öyle bir yere yerleştirir ki, dikkat çekmemesi ya da fark edilmemesi mümkün görülmez. Genellikle bir yerinde etme duygusuna neden olurlar. Tuhaf bir farkındalık hissi yaratırlar. Bu yazınsal olguya, Pic-Nic oyununda da rastlarız. “Başlangıçta her şey güzeldir” ya da “her şey başlarken güzeldir” aforizmasının, savaşı işaret ederek kullanıldığının bilinmesi, aforizmanın etkisini güçlendirir:

Bay Tepán- Neler olduğunu gayet iyi biliyorum. Başlangıçta yeni olan her şey hoşta gider. Bu öldürme, bomba atma, kask takma işi

sana çok yakışıyor, hoşuna gidiyor, ama sonradan çok canın sıkılacak. Bizim zamanımızda her şey çok farklıydı. Türlü türlü savaş vardı, çok renkliydi. Her şeyden önce atlar vardı, bir sürü at. Çok keyifliydi.

[P., s.131.]

Bu tür aforizma, bir başka yazın türünde, farklı koşullarda kullanılsa, farkına bile varılmayabilirdi. İnsanın, savaşın saçmalığını ve vahşiliğini kabullenmesine vurgu yaparak, grotesk bir duruma işaret etmektedir.

Bu oyunda, savaş meydanının ve o alana ait erkeksi konuşmalar, birdenbire yerini, bir annenin aşırı şefkatiyle belirlenen ev ortamının konuşmalarına bırakır. İki farklı alanın konuşması birbirinin içine geçerek, Bakhtin'in sözleriyle diyalojik bir ilişkiye geçerler. Hem de iki ayrı dilin taşıdığı abartı ya da anlamlara dikkat çekilir.

Arrabal, dilin kurallarını kullanarak, farklı olan unsurları birleştirme, yan yana koyma yoluyla da grotesk saçmalığa ulaşır. İyi bilinenden bilinmeyen çıkar ortaya. Bu küçük şeytani-sözcükler dil dünyasında gerçeklik kazanırlar. Böylece gerçeklik ve gerçekdışılık arasında asılı duran grotesk bir dünya yaratılır, bu dünya okuyucuyu rahatsız ederek korkutur, tedirgin eder.

Arrabal'ın erken dönem oyunlarından El Triciclo¹, oyunun kahramanı Climando'nun, üç tekerlekli bir bisikletle flütçü denilen yaşlı bir adamın bulunduğu sahneye girmesiyle başlar. Bu oyunun çocuksu karakterleri, bisikletin kirasını ödeyebilmek için “paralı bir adamı” kolaylıkla öldüreceklerdir. Polis, gelir ve pek de şaşırtıcı olmayan bir biçimde, katillerin anlayamadığı bir dille konuşmaya başlar. Fantezi cinayetler dünyası ile yetişkin zorbaların uyuşmazlıkları arasındaki eşitsizlik groteskliğe neden olur.

Climando- Doğru, bütün günümü oradan oraya çocuk taşıyarak geçirdim. Koltuk altlarım bile ağrıyor.

İhtiyar Adam- Sandalet giydiğin içindir. Bir keresinde benim de başıma benzer bir şey gelmişti. Çok fazla flüt çaldığım için dizlerim ağrıyordu.

(İkisi de çok hızlı bir biçimde konuşurlar)

Climando- Şapka giydiğin için olmuştur. Benim başıma da böyle bir şey gelmişti, çok yemekten tırnaklarım ağrıyordu.

İhtiyar Adam- (Keyifsiz) Meydandaki çeşmeden su içtiğin olmuştur. Benim başıma da böyle bir şey gelmişti, pantolonumu çok fazla kullanmaktan kaşlarım ağrıyordu.

Climando- (Öfkeli) Evli olmadığımız için olmuştur. Benim başıma da böyle bir şey gelmişti, çok uyuduğum için mendilim ağrıyordu.

İhtiyar Adam- (Şiddetle) Piyango bileti almadığın için olmuştur. Benim başıma da böyle bir şey gelmişti, çok yürümekten başımdaki bütün saçlar ağrıyordu.

¹ ön.ver., [Bundan böyle bu oyuna atıfta bulunulduğunda metnin içinde sayfa numarası verilmeyle yetinilecektir.]

[T., s.167]

Arrabal'ın sözel groteski, oyunun yapısındaki bütün çatlaklara sızan lirik bir öz gibi, insanı karanlık ve insansızlaşmış bir alana doğru çeker. Olmayan korkunç bir yerle, güvenli bulduğumuz burası arasında hayali ya da ara bir dünya izlenimi uyandırır. Aslında Arrabal'ın yazınsal groteski kimi zaman dile ve dilin sağladığı sözcük imgelerine olan güvenimizi sarsar.

Arrabal'ın grotesk algısının tamamen satirik grotesk olduğunu söyleyemeyiz. Ancak, kimi oyunlarında satirin dramatik bir araç olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Satiri, bir öznenin, durumun ya da şeyin alaya alınarak aşağılanması, eğlenmenin, gülmenin ve hor görmenin nesnesi haline getirilmesi olarak tanımlarsak, Arrabal'da satirik olanın özel bir biçimde kullanıldığını görürüz. Grotesk satir onun oyunlarında, karikatür boyutunda değildir. Mutlaka, Guernica'da olduğu gibi, önemli bir konudur. Çoğunlukla derin bir uğursuzluk boyutu taşır. Mizahı, o denli ciddidir ki, burlesk kahkahalara yol açmaz. Tehditkardır. Özellikle bu boyutuyla karikatürden kesin bir biçimde ayrılır.

Arrabal metinlerinde, konuşma hataları kullanmıştır. Konuşma organlarının en önemli özrü kekelemektir, bu kusur tiyatrodaki kolayca komik vurguyu ve zekayı gösteren

etkiler haline gelir. Arrabal'ın yapıtlarında kekeleme komik değildir, yazarın yazınsal groteskinin bir parçasıdır.

El Triciclo'da Climando ve İhtiyar Adam'ın karşılıklı hızlı konuşmalarından birinde, sesleri tükeninceye dek sırayla “ve paralar”, “ve paralar” dedikten sonra yere yuvarlandıklarında, İhtiyar Adam'ın kekelemeye başlaması, bir önceki sahnenin hızı ve akıcılığı karşılaştırıldığında, grotesk bir etki yaratır. Ne böyle davranmasının, ne de böyle konuşmasının mantıklı bir açıklaması yoktur.

İhtiyar Adam- (kekeleyerek) Biz...ka...zan...dık...o...nu...

Mita- Haydi, kendinize gelin beyler.

İhtiyar Adam-(Hala yerden kalkmamış)Ya...pa...ma...yız...

Mita- İsterseniz sizi öpeyim.

(Mita, dudaklarını İhtiyar Adam'a doğru uzatır. O zaman ikisi de, biraz çaba sarfederek başlarını ona doğru çevirirler. Ama Mita geri çekilir. İkisi birden umutsuzca yeniden yere düşerler. Bu oyun birkaç kez tekrarlanır.)

İhtiyar Adam- Bi...zi...yal...mız...bı...rak...Mi...ta...

Mita- (Bir banka oturur) Bir, iki, üç, canlanmayan kırkayak olsun.

[T., s.194]

Arrabal'ın dili ve konuşmanın müziğini çok iyi kontrol ettiğini söylemek gerekir. Bunu gerçekleştirmek için kullandığı tekniklerden biri de *stichomthy* denilen bir

yöntemdir. Arrabal'ın antik Yunan oyun yazarlarından ödünç aldığı bu teknik, bir çok ülkede halk tiyatrosunun kullandığı tekniklerden biridir. *Stichomythia*, aksiyonun tempoyla artmasıyla birlikte, karakterlerin daha kısa tümcelerle konuştukları, tansiyon yükseldikçe alış-verişin hızlandığı, bir dizeye bir dizeyle karşılık verildiği bir karşılıklı konuşma yöntemidir. Tansiyon düştüğünde, konuşmalar da uzamaya başlar.

Climando- Sen bu işe karışma.

İhtiyar Adam- Evet, sen karışma. Kadınların tek bildiği dikiş makineleridir.

(İkisi birden seslerini yükselterek konuşmaya başlarlar)

Climando- Bir de kaşık çatal.

İhtiyar Adam- Evet, kaşık çatal, tek bildiğiniz bu.

Climando- Ve anahtarlar.

İhtiyar Adam- Evet, anahtarlar, tek bildiğiniz bu.

Climando- Bir de at suratlı çocuklar.

İhtiyar Adam- Evet, at suratlı çocuklar, tek bildiğiniz bu.

Climando- Bir de kül tablaları.

İhtiyar Adam- Evet, doğru, bir tek bu.

Climando- Bir de savaşlar.

İhtiyar adam- Doğru, savaşlar.

Climando- Bir de örtüler.

İhtiyar adam- Doğru, örtüler.

Climando- Bir de düğünler.

İhtiyar Adam- Doğru, düğünler.

(...)

Climando- Bir de paralar.

İhtiyar Adam- Bir de paralar.

Climando- Bir de paralar.

İhtiyar Adam-Bir de paralar.

[T., s.192-193]

Beckett de, Godot'yu Beklerken'de (1953, En Attendant Godot) Vladimir ve Estragon'un, opera şarkıcıları gibi düet yaptıkları sahnede *stichomthy* yöntemini kullanmıştır.¹ Ancak yöntemin Arrabal tarafından kullanılışı biraz daha farklıdır. Bir çiftin atışmayı bitirdikten hemen sonra, birbirleriyle uyum içinde olduklarını gösterecek şekilde kullanır. Tansiyonun düştüğünü gösterir. Arrabal'ın *stichomthy*, çatışmanın doruğunu göstermek için değil, uyumun yüksekliğine işaret etmek için kullandığını söyleyebiliriz. Daha da ötesi, aniden gelişen karşılıklı atışmalar, bilerek çıkarılmış bir çatışma gibi gerginlikleri, yumuşak bir groteskle dengeler. Tempo düşerken, Arrabal ikili arasındaki uyumu bir düet haline getirecek yeni bir *stichomthy* devreye sokar. Böylece oyunun sözsel ritmini, bir müzik parçasında olduğu gibi hızlandırıp yavaşlatarak düzenler.

¹ Samuel Beckett, Godot'yu Beklerken, çevirenler: Uğur Ün- Tarik Günersel. (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000), s. 22, 44, 98.

Arrabal tiyatrosunda grotesklik, söz kullanılmadan da ortaya çıkar. Pic-Nic oyununda Zapo ve Zepo'nun, bir süreliğine piknik alanına dönüşmüş savaş meydanında ilk karşılaşmalarında, karşılıklı dehşete düşmeleri; bir yandan birbirlerini yakalamak için sessizce arkadan yaklaşma çabasına girerken, bir yandan da teslim olmak için ellerini havaya kaldırmaları; ateşkes zamanlarında Zapo'nun örgü örmesi, Zepo'nun çiçek yapması; hava saldırısı sırasında Bayan Tepan'ın şemsiyesini açması grotesk görüntülerdir. İçerik ile biçim ya da tavırla işlevi arasındaki ilişki kopmuş, eylemler yerinden edilmiştir. Birbirinden farklı iki alanın; savaşın ve aile içi ilişkilerin tavır ve konuşmaları, belli bir kural olmadan bir araya gelmiş, Bakhtin'in deyimiyle "diyalojik" ilişkiye girerek karnavallaşmışlardır.

Yapıtlarının bir kısmında diyalogun yoğun baskısı görünse de Arrabal, tiyatrosunda dilin önemini azalttı. Cementerio de Automobiles oyununda, sözel olmayan teknikler, geleneksel olarak dilin yerine getirdiği rolü üstleniyorlar.

IV. C. Parçalanan Yapı

Antik Yunan'da Aiskhylos ve Aristophanes'in oyunları epizodik yapıya sahiptir. Ortaçağ İbret Oyunları ve Mucize oyunları da epizodiktir. Ortaçağ estetiğinin yeniden keşfini sağlayan Romantik görüşün etkisiyle alçak ve yüksek biçimleri bir araya getiren Goethe'nin Faust (1791-1806) oyunu da epizodik yapıya sahiptir. İspanya'dan bir örnek vermek gerekirse, Ramón del Valle-Inclan'ın *esperpento*'larını yazarken kullandığı yapı

da aynı biçimde parçalı bir yapıdır. Birbiriyle mantıksal olarak bağı olmayan sahnelerin arka arkaya getirilmesiyle oluşturulan bu yapı, dramatik malzemenin yoğun bir biçimde kullanılmasına olanak sağlar. Eski komedy ve Aiskylos tragedyası, bireyselleşmiş karakterlerle ilgilenmiyordu. Bir kahramanın karakterine odaklanmak yerine, özel bir durumda bir ya da birkaç ana figürün birbirleriyle ilişkilerini ele alıyorlardı.

Arrabal'a göre, dünya öylesine yozlaşmıştır ki, sanat bu parçalanma sürecini hızlandırmaya çalışmalıdır. Bu çabada, karmaşaya karşı kuralların olmadığı bir tiyatro olan Panik Tiyatro ile somutlanabilirdi. Panik Tiyatro, mizahın, dehşetin ve rastlantının iç içe geçtiği hareketli bir tiyatro öneriyordu. Olaylar dizisi-merkezli, kendi kendini zorlayan tiyatroyu reddeder, amacı oyun yazarının malzemesini daha geniş bir biçimde yan yana getirmesini sağlamaktır. Bu form sonu hedefleyen bir araç değildir; epizodik form daha çok yazarın iç ve dış dünyalarını mümkün olduğunca çok kucaklama eğiliminde olan oyunların doğal biçimidir..

Epizodik biçimin ilk ortaya çıkışı, özünü daha çok içinden doğdukları festival ve kutlamalardan almıştır. Epizodik Attika ve Ortaçağ oyunları, bu özü tiyatroya çeviren, toplum festivallerinde kutlanan yaşamın temel yanlarından almıştır. Oyun yazarı ve izleyicisi, Rönesans'tan beri ortadan kaybolan bir izleyici türü –arasında doğal bir yakınlık vardı.

Konuyla bağlantılı bir eğlenceyle sağlanan belirgin bir bağlam/içerik olmadan epizodik oyun yaratmak tehlikelidir: izleyici, beklenmedik konuları işleyen parçalı oyunları izlemekte zorlanabilir. Olaylar dizisi merkezli oyunlarda yazar, izleyiciye tanıdık gelen ya da kolaylıkla dikkatini çekebilecek yapılar kurarak bu zorluğu kolaylıkla aşabilir. Olaylar dizisini reddeden Arrabal epizodik formun mirası bir teknik kullanır- bu öyle bir formdur ki benzer sonuçlara ulaşılabilir. Arrabal, bir oyunun farklı epizodlarını basit bir şemayla ya da döngü, tersine çevirme veya yinelemeler gibi izleyiciye tanıdık gelen temel bir yapıyla gruplar; ya da oyununu iyi bilinen bir mitin kaba/sert bir alegorisine dönüştürür. Olaylar dizisine bağlı yapı, epizod ya da bölümleri olaylar dizisine tabi kılar; olaylar dizisi epizodlara bölünmelidir. Epizodik yapısı olan yapılar, taklitten çok oyun fikri üzerine kurulur. Arrabal'ın kullandığı parçalı epizodik yapıda da, devinimi sağlayan, kahramanlar arasında hiç durmadan yinelenen oyunlardır.

Yüzeyde oynama hareketi Arrabal'ın epizodik tiyatrosunun temel özelliğidir. Arrabal'ın epizodik bir yapıtı, drama sözcüğünün özgün anlamında oyundur, yani *ludus* ya da *jeu*. Ancak göz önüne alınması gereken tamamlayıcı bir unsur daha vardır ki, bu da oyunlarını yazarken kullandığı malzemedir. Her şey oyun konusu olarak kullanılabilse de, Arrabal, kendi dünyasının gittikçe daha fazla iç sınırlarına ulaşmaya çalışır.

Arrabal, temasını desteklemek için olayları ve diyalogları durmadan tekrar eder. Kahramanları bir mekanizmaya bağlanmış gibi, aynı konuşmaları ya da konuları sık sık

tekrarlarlar. Sanki belleklerini yitirmişlerdir. Guernica'da Lira ve Fanchou, geçmişe dönüp anılarını yinelediklerinde bile, hep aynı şeyleri yineleyip dururlar.

Rainer Sell, bu tekniğin Lucan'da kullanılmasını gösterirken, Latin yazarlarda ve yirminci yüzyıl yazarlarında kullanımının şaşırtıcı benzerlikler gösterdiğini saptamıştır. Çalışmasında, “savaşın vahşeti, korkunç içerikle dalga geçen biçimin neşeli bir biçimde yinelenmesine indirgenmiştir.”¹ Bu, Arrabal'ın oyunlarına da uygulanabilir. Yapıtın naif, çocuksu tonu ve ahlak dışı, masum karakterlerce gerçekleştirilen dehşetin sonucunda ortaya çıkan zıtların çarpışması, Oracion, Fando y Lis ve El Triciclo gibi oyunlarda grotesk imgeleri ve sahneleri üretir.

Kendi bağlamından koparılmış, bildik referans çerçevemizden çıkartılmış, söz gelişi büyütülmüş beden parçaları, çocukluk perspektifini andıran, bağlamı düzenlenmemiş ve devasa bir dünya. Taşlar ağırlıklarını yitirerek, eserin kendi yapısının dışında bir yapı oluşturmayı reddettikleri bir bütün içine katılırlar. Her unsur, diğerini yerinden edebilir, akışı değiştirebilir, çıkabilir, yerini bir başkasına bırakılabilir, yok olabilir.

¹ “Rainer Sell, kaynak belirtilmemiş”, Podol, Peter L., “The Psychological Origins and the Sociological Dimension of the Grotesque in the Works of Fernando Arrabal” Estreno II, No: 1, 1975.

Arrabal'ın oyunlarının incelenmesi bu tiyatronun dramatik dilinin geniş ölçüde bir tiyatral ifadeyle oluştuğunu gösteriyor. Arrabal'ın sahne yönergeleri de, tiyatrosunda groteskin dramatik ifadesi olarak kullanılıyor. Sahne yönergeleri, görsel etki yaratacak şekilde düzenlenmiştir. Parantez içlerini okuyucunun ve sahneye koyucunun bu konuda fikir üretmesine olanak vermeyecek denli net bir biçimde kullanır.

Belki de roman yazma alışkanlığı nedeniyle son derece uzun sahne yönergeleri verir. Bu açıklamalar aksesuar gibi değil, oyunun içeriğinin bir parçası olarak sunulurlar. Kimi zaman, yazılı diyalogların, bir aksiyon sahnesinin renklendirilmesi için kesilip askıya alındığı izlenimi bile yaratırlar. Söz gelimi, Pic-Nic'ten şöyle bir yönergeyi gösterebiliriz:

Ağır ağır uçakların sesi duyulur. Ansızın bombalar düşmeye başlar. Yakınlarda patlarlar ama hiçbiri sahneye düşmez. Büyük bir gürültü. Zapo ile Zepo siperlere sığınurlar. Bay Tepan sakın sakın eşiyile konuşur. O da ona son derece sakın bir sesle yanıt verir. Bombardıman nedeniyle ne söyledikleri anlaşılmaz. Bayan Tepan sepetlerden birine doğru yönelir ve bir şemsiye çıkartır. Açar. Tepan'lar sanki yağmur yağıyormuş gibi şemsiyenin altına sığınurlar. Ayakta beklerler. Kendi sorunlarından söz ederken, ayaklarını değiştire değiştire dinlendirirler. Bir dinlenme anının keyfini çıkartıyor gibidirler. Bombardıman sürer. Uçaklar giderek uzaklaşır. Sessizlik. Bay Tepan, bir kolunu uzatır, şemsiyenin altından çıkartır, gökten artık bir şey yağmadığına emin olur)

Bu güçlü, tanımlayıcı açıklamalar, okuyucu ya da sahneye koyucunun, oyunun görsel çerçevesini algılamasında büyük kolaylık sağlar.

IV. D. İhlal Eden Anlatı

Fernando Arrabal özellikle ilk oyunlarında, sistemli bir biçimde ve doğrudan ülkesi İspanya'nın geleneksel toplumsal kurumlarına saldırır. Yerleşik düzene, aileye, kiliseye, savaşa, burjuva yaşantısına ve değerlerine karşı, aklın baskı kurduğu bir dünyaya karşı oyunlar yazar. İspanya'da kilise ve temsilcilerine nüfuz eden iki yüzlülüğü ilan etmek, suçlamak için küfreder, kutsal kişilere ve nesnelere saygısızca davranır. Resmileşmiş dinin temel bileşenlerini olumsuzlayan, en yıkıcı grotesk imgelerinden biri, hem Viva la Muerte (1970) filminde hem de Y le Pusieron Esposas a las Flores¹ (1969, Ve Çiçeklere Kelepçe Taktılar) oyununda görülür. Politik yetkenin ve ona hizmet eden kilisenin baskısı, tutukluları sahte bir sofulukla azarlayan rahip görüntüsüyle groteskleştirilir:

Pronos- Tek bir şikayet bile duymak istemiyorum. Ağzımı ilk açanı, ruhu eriyinceye dek kırbaçlarım. Dua edelim. Kim o fısıldayan? (Ara) İlk konuşanın ya da en ufak bir hareket yapanın, kafasını ikiye ayırırım, anlaşıldı mı? Günde iki kez dizlerinizin üstüne çöküp tanrıya dua etmelisiniz; sabahları ayin, akşamları akşam duası.

¹ Fernando Arrabal, Guernica and Other Plays, Fransızca'dan İngilizce'ye çeviren: Barbara Wright. (New York: Grove Press, 1986) [Bundan böyle bu oyuna atıfta bulunulduğunda metnin içinde sayfa numarası verilmekle yetinilecektir.]

[YPEF., s. 151]

Konuşmanın devamında rahip, ayinden sonra “bebek İsa’nın ayağını öpmeyi reddeden” [YPEF., s. 152] bir tutuklunun dine karşı “en büyük” saygısızlık suçunu işlediği için cezalandırıldığını söyler. Dua etmeye devam etmeden önce, tutuklulara ders almaları için bir olay anlatacağını söyler. Tutuklanmadan önce büyük bir devrimci olan bir tutukluya ayinde kendisine yardımcı olması için izin vermiştir.

Pronos- Her şeyiyle farklı bir adamdı. Bir sabah, ayini okumaya hazırlanırken, kutsal kadehe ne yaptığını gördüm; kadehin içine kutsal ekmek yerine bir dilim sosis koydu ve benim gözlerimin önünde kutsal Emaneti çiğnemeye başladı. İhlallerin en korkuncu bu- Efendimiz İsa’nın etini yemek. Onu uyum merkezine attık ve sonra tamamen unutmuşuz. Ekmek yok, su yok, hiçbir şey yok. Dört ay sonra kapıyı açtığımızda bedenini yarı-çürümüş, yarı-mumyalaşmış bir halde bulduk, kollarının bulunduğu yerde çıplak kemik kalmıştı- etinin tamamı sıyrılıp alınmıştı. O hücre deliğinde kapalı kalınca, ölmeden önce kendi kollarını yemiş. (Ara) Size örnek olsun diye anlatıyorum...Susun! Tek bir yorum bile duymak istemiyorum. Dua edelim.

[YPEF., s. 154]

İnsansızlaşmaya karşı çıkmak için, şok edici fiziksel ayrıntıların kullanılması, Rainer Sell'e göre XX. yüzyıl groteskinin önemli özelliklerindedir.¹ Hem filmde hem de oyunda halk ya da tutuklular, kilisenin, bir başka deyişle Hıristiyanlığın sembolü olan rahibe karşı ayaklanır; yakalanan rahibin gözleri çıkarılır ve hadım edilir. Durumdan rahatsız olmuşa benzemeyen rahip kaynakçı gözlüklerini takar ve bir yandan kendi testislerini çiğnerken, bir yandan da ağır ağır ezgiyle ölüm duasını mırıldanmaya başlar: “ah, toplarım, ah ne kadar da lezzetliler.” Bu arada org müziği ona eşlik eder. Oldukça nazik bir tavırla çiğnemeyi sürdürür. Rahibin sözleri, Arrabal'ın mesajını yansıladıkları görsel grotesk imgeyle iletir. Kilisenin açıkça suçlanması simgesel değerleriyle yükseltilmiştir. Kilise sözcüsü, kendini koruyan hükümetin zorbalığına hizmet etmek adına, testislerle simgeleştirilmiş erkekliğinden vazgeçen bir kurumun korkaklığını görme yeteneksizliğiyle övünmektedir ya da bundan sevinç duymaktadır. İçeriğinin ışığında duanın törensel tonundan kaynaklanan grotesk imge, hadım etme ve kör etmenin dehşetiyle aynı anda yer alan bir gerilimde ortaya çıkan mizahı yaratır.

Kimi eleştirmenler, Arrabal'ın esin perilerinin en sevdiği deliğin rektum, en güçlü beden sıvısının ise idrar olduğunu öne sürmüşlerdir. Arrabal'ın oyunlarına grotesk beden imgesi veren özelliklerden biri budur kuşkusuz. Beden ve bedenin açık yerlerine yapılan göndermeler, Arrabal'da şenlik ruhunun sınır tanımazlığıyla açıklanabilir. Karnavalda olduğu gibi, Arrabal oyunlarında da beden ve toplumsal normların sınırları

¹ “Rainer Sell, ‘Latin Origins of the Grotesque’, New York City MLA Convention’da düzenlenen grotesk seminerinde sunulan yayınlanmamış yazı, 28 Aralık 1974”, aktaran: Peter L. Podol, “The Psychological Origins and the Sociological Dimension of the Grotesque”, *Estreno* II, No.1, 1975.

sürekli ihlal edilmektedir. Bu konuya El Jardín de las Delicias¹ (1967, Zevkler Bahçesi) oyunundan örnek verebiliriz:

Lais- Ne atıyorsun aşağıya?

Zenon- İyi...çok iyi...dikkate et...bana...konuş...benimle!

(KOYUN'un yanında kalır. Sıvı ağır ağır damlar)

Lais-Ne yapıyorsun?

Zenon- Se...nin...dikkatini...çekmek...için...üstüne

...sı...sıçıyorum...

(Lais nefretle bakar. Perde hızla iner. İsterik bir çığlık duyarız.)

[J.D., s.350]

Arrabal'ın Tiyatrosu, kutsal törenlerin titizliği ve kendi içine kapalı hali ile yerine getirilen renkli bir tören, bir festivaldir. Parodisini yaparak, doğrudan kullandığı ritüel ya da törenlerden farkı, o törenlerde bireyler kendilerini affettirmek için üstün bir varlığın önünde saygıyla eğilirken, Arrabal'ın oyunlarındaki kutsal törenler, insanın tanrıdan bağımsızlaşması ya da özgürleşmesi iddiasını taşımaktadır. Oyunların çoğunda tanrı profili, vaatleri yerine getirmeyen, insanları harekete geçiremeyen bir figür olarak çizilmiştir. Grotesk olan, dinle ilgili bütün tabuları ihlal ederek, tanrıtanımazlığın

¹ Fernando Arrabal, Guernica and Other Plays, Fransızca'dan İngilizce'ye çeviren: Barbara Wright, (New York: Grove, 1973) [Bundan böyle bu oyuna atıfta bulunulduğunda metnin içinde sayfa numarası verilmekle yetinilecektir.]

resmedilmesiyle ortaya çıkar. Grotesk, bir varlığın Tanrıdan bağımsızlaşmasına duyduğu tepki biçimiyle belirir:

Lira'nın Sesi- Artık dindar olmadığımızı unuttun mu?

Fanchou- (ürkmüş) Kim? Biz mi?

Lira'nın Sesi- Buna karar veren sendin. Unuttun mu?

Fanchou- (Hiç hatırlamaz) Ha, sahi.

Lira'nın Sesi- Demiştin ki o zaman...(Duraksar. Vurgulayarak) Daha olgun oluruz demiştin.

Fanchou- (şaşkın) Olgun mu? Biz mi?

Lira'nın Sesi- Elbette.

Fanchou- Şimdi ayıkla bakalım pirincin taşını. Ölüyorsun ve cehenneme gideceksin.

Lisa'nın Sesi- Sonsuza dek kalacak mıyım orada?

Fanchou- Elbette, sonsuza dek. Bir sürü de işkence! Her işini yoluyla yordamıyla yapar o.

Lisa'nın Sesi- O mu? O kim?

Fanchou- Kim olacak. Tanrı işte.

Lisa'nın Sesi- (kısa bir gülüş) Tanrı mı?

Fanchou- Tanrı, ya.

(Kısa bir gülüş. İkisi birlikte sinirli bir şekilde gülerler. Hava akımı.

Uçakların, düşen bombaların sesi.

[G., s.12.]

Arrabal'ın tanrıya karşı tavrı, bu sahnelerin ikircikli yapımında önemli bir rol oynar. Arrabal, annesiyle kurduğu gergin ilişki nedeniyle, annesinde vücut bulan falanjist düşünceler, katolik dini, sıkı ahlaki kurallar gibi normlara karşı çıkışında hep oyun oynama yolunu seçmiştir. El Arquitecto y el Emperador de Asiria¹ (1965, Asur İmparatoru ve Mimar), oyunun büyük bir kısmı, yazarın tanrıya ve dine karşı tavrını gösterir. Bu tavır, özellikle İmparator bir oyun makinesiyle, tanrının varlığını kanıtlamaya çalıştığını anlatırken belli olur:

İmparator- Hem sonra tanrı ve onun yaratıkları olan bizler varız. (Kadın iç çamaşırlarına bakar) Fena değil, ha İmparator? Biliyor musunuz? Tanrının varlığına, makineyle, tittle bahse girdim. Üç partiden birinde kazansaydım, Tanrı varolacaktı. Zor bir bahis değildi. Üstelik makinenin kollarını öyle iyi kullanırım ki. Bildiğim bir makineydi: ilk değişikliklerden sonra geçiş yollarından ışık yananlardandı. İlk partiyi oynuyorum: altı yüz yetmiş puan. Bine ulaşmam gerekiyordu. (Çıkar, geri döner) İkinci parti başlıyor. İlk top: Kocaman bir vişne. Bacaklarımın arasından sarkan: on altı puan. Bir rekor. (...) İkinciye alıyorum. Öyle bir hisle doldum ki, diyelim ilahi bir his. Bütün bar bana bakıyordu. Makine, sanki kara derili bir adam beyaz bir kadınla dans ediyormuşçasına hareket ediyordu. Hepsine karşılık veriyordu: üç yüz, dört yüz, beş yüz, altı yüz, yedi yüz puan. Her şey yolunda gidiyordu. İkramiye: “geritepen-değer”, puanlar, bedava toplar, neyse, ne yapalım...

¹ Fernando Arrabal, El Arquitecto y el Emperador de Asiria, (Madrid: Catedra. 1993) [Bundan böyle bu oyuna atıfta bulunulduğunda metnin içinde sayfa numarası verilmekle yetinilecektir.]

Bu tür sahnelerde, tanrının varlığına dair felsefi tartışmalar yapılmaz. Söz konusu olan böyle bir sorunun mekanik bir oyuncuğun kararına bırakılmasıdır, bu da grotesk bir durumdur. Bu oyunun sonucunda kozmik bir kuşkuya kapılan İmparator ise, büsbütün grotesk bir figürdür. Böyle bir dünyada tanrı ölüdür; bu yüzden kutsala saygısızlık yapılmasının sakıncası yoktur. Arrabal'ın bu konudaki alaycılığı, muzır bir mizahla dengelenir. Kahramanları birbirlerine kutsal olana saygısızlık etmeyi öğretirler, dışkılarını tanrıya küfür yazmak için nasıl kullandıklarını anlatırlar.

El Cementerio de Automoviles, (1957, Araba Mezarlığı) oyunu kutsalın ihlalini en iyi gösteren oyunlarından. Bu oyunda parodi yoluyla, İsa'nın modernleştirildiğini ve grotesk olanla yücenin sınırlarının karıştığını görürüz. Oyunun ikinci sahnesi, İsa'nın anlatıldığı, kısa ayin parçalarından izler taşır. Dili ve durumu kutsal olaya gönderme yapan, kutsal olmayan anıştırmalarla doludur. Oyuncu kahraman-kurban, İsa'nın bir benzeri, parodisi olan Emanu'nun simgesel eylemleri çok zorbacadır. Oyunun dinsel parodisini iyi gösterebilmek için, Ortaçağ'da İsa adına düzenlenen oyunların konularının sinopsisi anlatılmaktadır. Oyunun sonunda, İsa'nın çarmıha gerilmesi ve ölümü grotesk bir biçimde canlandırılır.

Sahnede çarmıha gerilenlerle sevişilmesi gibi, kimi sahnelerin groteskliği, zihnin abartılı biçimde açıktan söylenen küfürleri de önemsemesine neden olur. Kutsal metinlerden kimi parçaları alıntılanarak, doğaüstü verilerin gerçekliğini, saygısızca yıkarak bozar. Oyun, her dizesiyle dinle abartılı bir biçimde alay etmeye işaret eder. Bu oyunun hakaret boyutu, insanın iç dünyasının önemli bir parçası olan rüyalara sinmiş yüce ile grotesk olanın ortaya çıkarılmasını sağladığı düşünülebilir. Yazar, kutsallığa ve kutsal olanın ihlaline dayanan bir festival töreni sunuyor. El Cementerio de Automoviles, bütün olarak sövgüye dayalı ve grotesk bir oyundur.

El Arquitecto y el Emperador de Asiria ise, çok sayıda doğaüstü olayla açıktan açığa alay etse de, sövgüye dayalı parodi gibi bunu doğrudan yapmaz. Hızla gelişen ve karmaşık ilerleyen olaylar dizisi okur/izleyicinin dikkatini dağıtarak, doğrudan din eleştirisi olduğu izlenimini kırar. Oyun Arrabal Tiyatrosunun kullandığı, ritüelin iki altın kuralına göre şekillendirilmiştir: Bunlar kısır döngü ve sürekli değişen, Proteus gibi biçimden biçime giren karakterlerdir.

Doğal sezgileriyle, doğa enerjisini yönlendirme gücü olan Mimar, bir adada yalnız başına yaşamaktadır. Bu uygarlaşmamış adamın dili, gürültüye benzer kimi seslere indirgenmiştir. Uçak ve çarpışma sesinden sonra, sahneye bu kazadan canlı kurtulan tek kişi olan İmparator girer. Asur İmparatoru, tüm insanlık bilgisine ve becerisine sahip olduğunu iddia eden sözde uygar bir entelektüeldir. Bu birbirlerine büsbütün zıt karakterden biri biçim değiştirdikçe, diğerrinin de dönüştüğünü görürüz.

İmparator, sevgili, zorba, itiraf ettiren, ceset olarak biçim değiştirdikçe, Mimar da ona bağlı olarak, metres, köle, itiraf eden, mezar kazıcı rollerine girer. Yanılsama düzeyi arttıkça, aynı kişi, kılık değiştirerek ya da değiştirmeyerek, ötekinin fantezisine uygun rollerden birini bırakıp, diğerini üstlenir.

Nerdeyse Dionysosca bir kendinden geçişle gerçekleştirilen bu oyunlarla dolu grotesk törenlerin, önemli bir özelliği yazarın oyunun başında sözünü ettiği rüya unsurudur:

Mimar- Rüyamda...

İmparator- Bana rüyalarını anlatmanı emreden oldu mu sana?

Mimar- Biraz önce sen söylemiştin ya...

İmparator- Bana ne senin rüyalarından? Neyse, haydi anlat bakalım.

Mimar- Rüyamda ıssız bir adada, yalnız olduğumu gördüm. Sonra birden bir uçak düşüyordu. Gerçekten panikliyordum; sağa sola koşuşturup duruyordum, hatta kafamı kuma bile sokmak istedim, biri arkamdan seslendiğinde...

İmparator- Gerisini anlatma. Ne tuhaf rüyalar bunlar! Freud, yardım et bana!

[AEA., s.163]

Bütün rüya aktarımlarında olduğu gibi, zararsız ve eğlenceli bir rüya olabilecekken, rüyanın arkasından gelen konuşma, aşama aşama uygarlığın değer ve

temellerinin sorgulandığı uzun ve yıkıcı bir diyaloga dönüşür. Din başta olmak üzere, bütün insani eğilimler, yalnızlık, dayanışma, dostluk, şefkat, aşk ve nefret gözden geçirilir. Sözde analitik gibi görünen bu konuşmalar, Woyzeck'teki Doktor'un konuşmalarına benzer bir biçimde grotesk etki yaratır. Burada da hakaret ve sövgüler bol miktarda kullanılır. Bu sözde analitik konuşmaların kesintisiz sürmesi, aksiyonu sürekli yenileyerek, hızı artırırken, sövgülerin ve mizahın da katlanarak arttığı görülür. Bütün bu sövgü ve mizahtan payına düşeni yaratıcı tanrı da alır.

İmparator- Sen aklını kaçırdın. Sen aklını kaçırdın.

Mimar- (maskesini çıkarır) Ne oluyor sana?

İmparator- Sen de onun gibi delirdin.

Mimar- Beni korkutuyorsun.

İmparator- Ben mi?

Mimar- Kim?

İmparator- Kim, kim?

Mimar- Ne demek kim? Benim gibi aklını kaçıran kim?

İmparator- Tanrı.

Mimar- Hah!

İmparator- Peki ne zaman ? Önce mi sonra mı?

Mimar- Neden önce?

İmparator- Aklını ne zaman kaçırdı diyorum. Yaratılıştan önce mi sonra mı?

Mimar- Zavallı adam!

İmparator- Orada olduğuna eminim. Tam geometrik merkezin göbeğinde. Bütün kadınların donlarına bakıyor.

Mimar- Biz hiç bakmadık.

İmparator- Bakalım gerçekten öyle mi? Onu huzur içinde, merkezde, her tarafı karayla çevrili, bir kuğu gibi, tamamıyla delirmiş ve elinde bir transistörlü radyoyla hayal ediyorum.

Mimar- Dünyayı elinde mi tutuyor?

İmparator- Tabi, tabii..

[AEA., s.200]

Arrabal'ın grotesk dünyası, tabu olana ve kurallara karşı mizahla ama ağır eleştirilerin yapıldığı, tersine dönmüş bir dünya olarak oluşturuluyor.

Guernica'da, Lisa'nın ağır ağır gömüldüğü yerde, Fanchou ona bir balon gönderir. Balon aşağı yukarı inip çıkarak, Lisa'yı eğlendirmesi için gönderilmiştir. Evleri yıkıp, insanları taşların içine gömen bombalara karşı, insana umut verecek olan şeylerin balon gibi, hafif ve çocuksu bir nesne olması da, aynı anda hem gülünç hem de korkunç bir gerçeğin yansılmasıdır.

Din kurumları dışında, İspanya'da kurumsallaştığı biçimiyle aile ilişkilerine ve özellikle anne figürüne, farklı bir bakış açısıyla yaklaşır. Anne, İspanya'da kutsal bir kurumdur, dokunulamaz. "Ancak Arrabal, İspanya'da anneliğin baskıcı karakterini bilir.

Annenin baskısını gerçekleştirirken kullandığı kurnazlık ve incelikle saldırır anneye.”¹ Los Dos Verdugos² (1965, İki İşkenceci) oyunu, yoğun bir aile çatışması üzerine kuruludur. Oyunun başında anne, kendini ailenin iyiliğine adanmış, fedakar biridir. Oyun ilerledikçe, durumun görüldüğü gibi olmadığı fark edilir. Sona gelindiği anne, nefret edilesi biri haline gelmiştir. Asi oğlun canlı öğretici gösterisiyle oyun sona erer. Juan, karısı Francesca’nın ihbarıyla tutuklanır ve işkence görür. Küçük oğlu Benito annesini onaylar, diğer oğul Mauricio ise başlangıçta karşı çıkar. Sonra annesi tarafından “ikna” edilir. Yazar, iki farklı düzeni bir arada gösterir: aile üyelerinin kendi aralarındaki ilişkisini anlatan iç düzen ile “suçlu”yu cezalandırmakla görevlendirilen işkencecilerin temsil ettiği yasal düzen ya da dış düzen. Francisca, kocasını ihbar ederek, izleyicinin mantık sınırlarını belirleyen gerçeklik ilkesini şekillendiren aile düzenini ihlal etmiştir.³ Annenin eylemi, yalnızca iki kapının bulunduğu boş uzamda bir belirsizlik duygusunun uyanmasına neden olacaktır. Bu kapılardan biri, sokağa açılan ve ailenin girdiği kapı, diğeri ise çığlıkları, sızlanmaları duyulan babanın bulunduğu hücreye açılan kapıdır. Arrabal’ın gösterdiği biçimiyle, bu iki kapıdan birinin ya da diğerrinin seçilmesi, baskı gören açısından hiçbir değişiklik yaratmaz. Groteskin ortaya çıkması için bütün koşulların hazır olduğu bu ortamda, annenin içeriye girişi, trajik bir fars etkisi yaratır:

¹ Angel Berenguer, “El Teatro de Arrabal”, Fernando Arrabal, derleyen: Angel y Joan Berenguer. (Madrid: Espiral/Fundamentos, 1979) s. 107. Arrabal üzerine yapılan çalışmaların hemen hepsinde, annesinin Arrabal’ın babasını Cumhuriyetçi olduğu için falanjistlere ihbar ettiği, tutuklamasına neden olduğu belirtilir. Arrabal’ın özellikle ilk oyunlarında anne figürüyle sevgi-nefret ilişkisi içinde olmasını, küçükken yaşadığı travmatik olaylara bağlayan, bütün oyunlarını bu bağlamda inceleyen çalışmalar da yapılmıştır.

² Fernando Arrabal, Los Dos Verdugos, (Madrid: Taurus, 1965), s. 7. [Bundan böyle bu oyuna atıfta bulunulduğunda metnin içinde sayfa numarası verilmekle yetinilecektir.]

³ “Sigmund Freud, ‘Two Principles of Mental Functioning’, Collected Papers, (Londra: Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 4, 1925), s. 13-21.” aktaran: José Manuel Polo de Bernabé, “Arrabal y Los Limites del Teatro”, Fernando Arrabal, (Madrid: Espiral/Fundamentos, 1979), s. 129.

Francisca'nın Sesi- İçeri girin yavrularım, girin.

Benito'nun Sesi- Çok karanlık.

Francisca'nın Sesi- Evet, odanın içi karanlık. Ben de korkuyorum, ama içeri girmek bizim görevimiz. Babacığı beklemek zorundayız. (*Francisca ve oğulları, Benito ile Mauricio içeri girerler*)

(*D.V.,s.17*)

Oyunun başında aile normlarını ihlal ettikten sonra, annenin ahlaki bir tonu olan “görev” sözcüğünü kullanması, zihinsel karmaşaya neden olur. Aksiyonun geri kalan kısmında annenin nankörlük ettiği için oğlunu suçlaması, iki kardeşin birbirleriyle kavga etmesi gibi sıradan, günlük yaşantıyı gösteren olaylarla, işkence gören babanın çığlıkları, yakınmaları, yardım talepleri aynı sahnede yer alır. Oyunda korkunç olanla gülünç olanın bir arada bulunması ile ortaya çıkan grotesk örneği de vardır. Anne, işkence gördüğü için acı çeken kocasının yaralarını tuz ve sirke ile ovalarken, nerdeyse cinsel hazza yakın bir keyif almaktadır. Bu tür bir insansızlaşmanın, avcılar tarafından öldürülen bir av hayvanı gibi, işkencecilerin direğe bağladığı baba imgesiyle birleşince, görsel olarak da grotesk bir durum yaratılmış oluyor.

Arrabal, “İspanyol ailesinin en kutsal kurumu”nun¹, annenin bireye uyguladığı zihinsel şiddeti çözüme uğratmış, kutsal yerinden etmiştir. Büyüklerin güvensizlik, cehalet, korku ve suçluluk duygularını kullanarak zihinsel ve ahlaki baskı uygulama mekanizmalarını çözmüştür. Uygulanan mekanizma totaliter diktatörlerin politik baskı uygulamalarının tıpatıp benzeridir. Baskı altında tutulanla baskı gören arasındaki ilişkiler, kimlik ilkesini ihlal ettiğinden oyun kişileri kişiliklerini ve baskı sistemi içindeki işlevlerini aniden değiştirebilirler.

¹ Angel Berenguer, “El Teatro de Arrabal”, Arrabal, (Madrid: Espiral/Fundamentos, 1979), s. 108.

SONUÇ

Yaşamı, mantığımız aracılığıyla yarattığımız düzenleyici tanımlarla anlamaya, çözümlemeye ve aynı zamanda sabitlemeye çalışıyoruz. Oysa kesintisiz bir devinim içinde olan yaşam tanımlanamaz olduğundan bu tanımlar yanılısamaya dönüşüyor. Kavramların yanılısına içeren doğasının farkında olsak da, biçimden yoksun olan, tanımlayamadığımız, anlamadığımız her şey bizi belirsizliğe ve umutsuzluğa ittiğinden, biçimleme, tanımlama arzusu duyuyoruz. Biçimlerin birbirine dönüştüğü, iç içe geçtiği; anlamların sürekli olarak yer değiştirdiği; aklın sınırlarıyla oynandığı; değişimin, dönüşümün yaşandığı noktada ortaya çıkan ve zihnin algılama kategorilerini zorlayan bir sürece karşılık gelen groteski, akıl ve mantık kurallarıyla tanımlamaya çalışma bir akıl dışılık taşıyor gibi görünüyor. Her tür tanımlama çabasının taşıdığı risk, zorluk ve sıkıntılar, grotesk sözcüğünün içerdiği ikilik, muğlaklık, akıl dışılık ya da akılla algılanamayana işaret etme özellikleri nedeniyle katlanarak artmaktadır.

Grotesk, her türlü temsilden ve toplumsal rolden uzakta bir tür serbest alan yaratmak için; verili olanı, kabul göreni, alışıldık, bildik ve güvenli olanı, kimi zaman yıkan ama çoğunlukla yerinden eden, sarsan, hırpalayan yanıyla belki de, yeniden düşünülmesini, tamamen gözden çıkarılmasını talep eden güçlü bir ifade aracıdır. Yerinde ve iyi kullanıldığında, sürekli bir yenilenmeyi, hareketi, dinamik bir huzursuzluğu, oluşu, akışı gösterir ki, hristiyan kültürü üzerine inşa edilmiş olan, tek ve aynı sathın üzerinde algılanan, artık kendi kendini ve bu arada insanlığı yok etme

aşamasına gelerek sıkışan bir bilim anlayışının dışında, dünyayı farklı gözlerle, farklı boyutlarda görmek için acılı bir süreci gerektirir.

Groteskte de, birinin ya da bütün içindeki bir öğenin diğerleri üzerinde tahakkümü söz konusu değildir. Bu yanıyla grotesk, bir satranç oyunundan çok, parçaların her birinin eşit değerlere sahip olduğu “go” oyununa benzetilmektedir. Aynı şekilde, bu benzetmeden faydalanarak, merkezsizliğin groteskin özelliklerinden biri olduğunu söyleyebiliriz. Groteskin görüldüğü her eserde aynı biçimde tezahür ettiğini söylemek mümkün değil tabii; ancak, en yoğun biçimde görüldüğü yapıtlarda kimi ortak noktalarını saptamak zor da olsa, olanaksız değil. Bir unsurun diğer bir unsur üzerindeki egemenliği ortadan kalkmıştır.

Grotesk, bir yabancılaştırma yöntemi olmasına karşın, insanı kendinden, bedeninden ve zihinsel etkinliklerinden uzaklaştıran, yabancılaştıran kimi üst-anlatılara karşı giriştiği mücadele ve yıkmaya yönelik güçlü saldırılarla, bireyi yeniden kendiyile, doğayla ve diğer insanlarla buluşmaya ve değişen koşullarda yeni ve daha soyunuk ilişkiler kurmaya davet eder. Bedensel ve zihinsel olarak üstüste yığılan bilgi ve toplumsal kodlamalarının bir tür palimpsest gibi kazınarak, altından daha “insani” birşeylerin çıkacağı olasılığı umudunu verir. Bir araştırmacı, bu durumu “temizlenmenin kirliliği” sözcüğüyle tanımlamaktadır. Toplumsal olarak üstlendiğimiz, içimize sinmiş, kanımıza karışmış her tür önyargı, bilgi, kültürel kodlamadan sıyrılmanın, kurtulmanın

ya da en azından ne olduklarının farkına varmanın hatta belki sadece sezinlemenin aracı olarak acıtıcı, korkutucu, irkiltici bir yol groteskin işaret ettiği yol.

İzleyici/okuyucu açısından bakıldığında grotesk, zihinsel olarak bütün kategorilerin dışında bir yerde, adlandırılmayanın, tanımlanamayanın durduğu bir yarıktadır, açıklıkta devreye girer. Sürekli bir oluşu, bir devinimi gösterdiği için sabit duran bir zihnin, alıştığı sözcükler ve zihin kategorileriyle anlama, yorumlama olasılığı yoktur. Bir biçimde anlaşılır, adlandırılır olduğu anda da, artık grotesk olmaktan çıkmıştır. Grotesk, içinde yaratıldığı döneme ve kültüre, Bakhtin'in terimini ödünç alırsak, kronotopa sıkı sıkıya bağlıdır. Bir dönemde ve bir coğrafyada grotesk olan, aynı dönemde bir başka coğrafyada kültürün içine işlemiş, entegre olmuş, normal ve kabul edilmiş olabilir.

Grotesk, tahakküm sistemlerinin zora dayalı niteliğinden kurtulup, çok yönlü, yaratıcı insani potansiyelin ortaya çıkarılmasına hizmet eder. Bireylerin aynılaştırılmasının, kalıplara dökülerek, kolayca tanınır görülmesinin ardında müthiş bir kaosun ve zenginliğin yattığını, gerçeklikle görünenin birbirine benzemediğini gösterir; "rol"lerin ve "temsil"in sahteliğini ortaya çıkararak, somut gerçeklik gibi görünen ne varsa, her şeye saldırır. Şu ya da bu yaşama tarzının veya şu ya da bu tür birey olmanın, iyi, kötü, olumlu, olumsuz gibi yargıların dışında, çeşitlilik ve farklılıkların garanti altına alınmasını talep eder grotesk. Her tür yasanın, kuralın, tabunun karşısındaki "tek" insan ya da soyut bir "insanlık" açısından geçerliliğini sorgular. Shakespeare'nin Venedik

Taciri oyununda Shylock yasaların karşısında yüzde yüz haklıken, haksız duruma düşerek, aslında ne kadar haklı olduğunu ispat etmiş ve istediğini elde etmiştir. Edinilen rol ve kimliklere, sıkı sıkıya yapışmak ve bu bağlamda bir egemenlik ve tahakküm alanı yaratmak yerine, Pirandello'nun oyunlarında gösterdiği gibi, “maske” ve “yüz” arasındaki mesafeyi, acı çekme, değerlendirme ve görme aralığı olarak kullanarak mümkündür insan olmak. Yoksa bir takım meslekler, uğraşlar ve isimler arkasına gizlenerek, olduğumuzu, temsil ettiğimizi sandığımız şeyler –insanlar, şairler, doktorlar, yazarlar- olmaya çalışarak boş bir yaşam sürme tehlikesiyle karşı karşıya kalırız.

Groteski kullanan yazarların çoğu parçalanmakta olan geçmiş ve henüz şekillenmemiş gelecekle dolu tamamlanmamış ve değişmekte olan bir dünyayla uğraşırlar. Yapıtların doğasında özgün, olumlu ve nesnel olduğu söylenebilecek bir tamamlanmışlık bulunur. Kapıyı açmak zorunda oldukları, yalnızca kısmen ifade edilmiş bir gelecekle doludurlar. Birçok farklı anlam barındırmaları, görünürdeki anlaşılmazlıkları da bundan dolayıdır. Görünürdeki tuhaflıkları, bir başka deyişle bütün tamamlanmış, otoriter ve dogmatik dönemlerin kanonları ve normlarıyla olan kopuklukları da bundan dolayıdır.

Grotesk bir yapıtın, genellikle izleyen, okuyan, görenlerde yarattığı ilk izlenimin, “iğrenç”, “anlaşılmaz”, “saçma”, “abuk sabuk” sözcükleriyle ancak ifade edilebilen ama bu durumda bile tam yerine oturmayan, zihinsel bir karmaşa, kaos olduğu görülür. Belki bir kısım izleyici/okuyucu açısından içinde “matrak” olan birşeyler de vardır. Hatta

izlerken, okurken arada bir korkularını bastırmak için çekinerek gülmüşler ya da gülerken içlerinde hafif de olsa bir ürperti hissetmişlerdir. O ana dek kendilerini güvenli hissettikleri koordinatlar, kurallar ve belirlenmişlikler sanki birden zihinlerinden çekilip alınivermiş gibi, bir boşluk duygusuyla, tüm anlamlandırma çabaları, kurdukları mantıklı, akılcı yorum yapma yetenekleri ortadan kalkıvermiştir. Gördükleri ya da okuduklarının başı, sonu, ortası, zemini, tavanı içiçe geçmiş ve karman çorman olarak, kendi hayatlarını, inançlarını, kabullerini alaya almış, özellikle kutsal gördükleri herşeyi ters yüz etmiştir. Doğal olarak, bu durum toplumdan topluma geçecek, her çağda ve her kültürel iklimde farklı bir biçimde tezahür edecektir. Lewis. Carroll'un Alice Harikalar Ülkesinde kitabında da olduğu gibi karşıtlıklarla anlamaya çalıştığımız ve koordinatlarımızı belirlediğimiz dünyada, birdenbire yeryüzü/yer altı, insan/hayvan, küçük/büyük, akıllı/aptal gibi bir çok karşıtlığın anlamsız hale geldiği masal dünyası bile bizi iliklerimize dek titretebilir. Bir yanıyla, bütün bunların olası olmadığını ve bir yazarın hayal dünyasının genişliğine bağlı olduğunu düşünerek gülümsesek, gülssek de, hayatı ve koordinatlarımızı bir süreliğine, okuma yaşantısı sırasında askıya alan, bir tür boşluk yaratan bu durum zihnimizi “daha ciddi” meseleler için yormamıza, tedirginlik duymamıza neden olabilir.

Grotesk, yapıtların bütününe yayılarak, sürekli değişen, yeni kesişmeler yaratır ve bu kesişme noktalarında, bileşenlerin şiddetine göre değerleri ya da toplumsal normları aşındırır ya da yerle bir eder görünürken, bütün bunların yeniden değerlendirilmesini ya da etkin bir biçimde değiştirilmesini isteyen bir dünya görünümü

sunulur. Donmuş, belirlenmiş, kabul edilmiş bir dünyanın yerine, sürekli hareket halinde olan, değişen, oluşan bir dünya ve değerler söz konusudur.

Sürekli kaos mu? Yoksa daha iyi bir dünya için geçici kaos mu? Grotesk dünya, çocukları gibi, bütünlüklü bir dünyadır. Dil her an sorgulanır, güvenilirliği denenir, sağlanan dengeler yeniden ve yeniden kurulmak zorunda kalır, kaypaklığının gösterilir. Bir tür direniş biçimidir edebiyatta grotesk; tahakküm edene, dile, yapıya ve akla karşı gelir. Yeni bir dil, yeni bir zihin, yeni bir sanat yaratmak için yer açma çabası olarak algılanabilir. Tabulara, alışıldık, bilindik olana, kapanmışlığa, tamamlanmışlığa karşı gelir. Bir sürekli oluşu, bir akışı, içiçe geçmeyi gösterir. Aşağısı-yukarısı, içerisi-dışarısı, aşağılık-yüce, iyi-kötü gibi yaşamayı ve anlamayı kolaylaştıran ikiliklerin ortadan kalktığı bir dünyadır.

Toplumsal yaşantıda anarşist hareketler, politikanın geleneksel biçimlerini en köklü ve radikal şekilde sorguluyorsa, grotesk de düşünmenin geleneksel biçimlerine karşı bir saldırı olarak algılanır. Tehlikeli ama bir yanıyla eğlenceli bir araçtır. Tehlikelidir çünkü sarsmaya çalıştığı düşünceleri güçlendirerek etkilerini artırmak için de kullanılabilir. Bir yanıyla muhakkak anlaşılmaya açık olmalıdır. Grotesk dünyayı fantastik olandan ayıran da, bizim dünyamızdan unsurların yabancı, alışılmadık bir dünyayla içiçe geçmesidir. Fantezi dünyası tamamen uzak, yabancı bir dünyadır; yakın gelecekte olma olasılığı daha düşük bir dünyadır. Birbirinden bağımsız unsurlar, ilişkiye geçerek, birbirlerinin boşluklarını doldurur, anlamlarını yerinden ederek bozuntuya uğrattırlar.

Çağımızda yalın formüllerle açıklanamayan, karmaşık gittikçe daha karmaşık gerçeğin ifade edilmesinde sabit, belirlenmiş, kapalı, tamamlanmış yöntemler ve yapıtların devingen ve değişken insanı anlatması mümkün görünmüyor ya da yeterli olmuyor.

XX. yüzyılın ikinci yarısından sonra oyunlar yazmaya başlayan İspanyol yazar Fernando Arrabal, yaşadığı döneme, insana ait sorularını “grotesk” aracılığıyla tartışan, groteski etkili olarak kullanan yazarlardan biridir. Oyunlarında anlatı düzeyinde olduğu kadar, sahnelemeye yönelik notlarında ve özellikle yapıtlarının dilinde ve görüntüde groteski kullanarak, Batı uygarlığının temelini oluşturan kimi tabuları, normları, oyunla da olsa yıkmaya, aşma çabasında bulunmuştur. Kültür olarak, şiddeti sanatsal hale getirmeyi bilen İspanyol kültürünün içinde yetişen Arrabal, kendi döneminin Beckett, Ionescu gibi kimi yazarlarında da görüldüğü üzere, bir süre sonra ana dilinde değil de, bir tür azınlık kültürü içinde bulunduğu Fransa’da ve Fransızca yazar. Özellikle dil konusundaki hassasiyetinin bu iki dilli olması durumuyla bağlantılı olduğu düşünülebilir. Arrabal’da grotesk yalnızca yazınsal bir teknik araç olmaktan öte, bir tür dünya algısına dönüşmüştür. Bu nedenle oyunlarında yarattığı dünya, her açıdan grotesk bir dünyadır; diliyle, ele aldığı ve ihlal ettiği konularla, gülünç ve korkutucu arasında kurduğu hassas dille, çocuksu grotesk kahramanlarıyla tamamen grotesk bir dünyadır.

KAYNAKÇA

I. GENEL KAYNAKÇA

I.A. KİTAPLAR

Adams, James Luther-Yates, Wilson (Yay. Haz.,) The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections, New York: W.B.Eerdmans Pub, Co., 1997.

Aktulum, Kubilay. Metinlerarası İlişkiler. Ankara: Öteki Yayınevi, 1999.

Alighieri, Dante. İlahi Komedya, (1.Cilt) Cehennem. Çeviren: Feridun Timur, 4. Basım. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 1984.

Aristoteles, Poetica, çeviren: İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.

Bakhtin, Mikhail. Rabelais and His World. (1965) (Çev: Helene Iswolsky). Cambridge, Massachuttes ve Londra: The MIT Press, 1968.

_____. Karnavaldan Romana, Çeviren: Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

_____. Problems of Dostoyevsky's Poetics, Yay. haz.ve çev.Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minneapolis Press: 1984.

Barasch, Frances K, The Grotesque: A Study in Meanings. The Hague: Mouton, 1971.

Barnard, Mary E..On the Grotesque Princeton: Princeton University Press, 1987.

_____.The Myth of Apollo and Daphne, From Ovid to Quevedo: Love, Agon and the Grotesque, Texas: Duke University Press, 1987.

Bergson, Henri Gülme, çeviren: Yaşar Avunç. İstanbul: Ayrıntı yayınları, 1996.

Berkday, Ali Tiyatro-Devrim ve Meyerhold, Derleyen ve çeviren, İstanbul: MitosBoyut Yayınları, 1997.

Bernstein, Michael André. Bitter Carnival: Resentment and the Abject Hero. Princeton: Princeton University Press, 1992.

- Brockett, Oscar G. Tiyatro Tarihi. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000.
- Campbell, Joseph. İlkel Mitoloji, Tanrının Maskeleri. (Çev: Kudret Emiroğlu) Ankara: İmge Kitabevi, 1992.
- Candan, Aysın. Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.
- Canfield, Mary Cass. Grotesques and Other Reflections on Art and the Theatre. Port Washington, New York: Kennikat Press, 1972.
- Caro Baroja, Julio. El Carnaval. Barcelona: Circulo de Lectores, 1992.
- Clark, John R.. The Modern Satiric Grotesque and Its Traditions, Kentucky: University Press of Kentucky, 1991.
- Clayborough, Arthur. The Grotesque in English Literature, Oxford: Oxford University Press, 1965.
- Çalışkan, Hülya. "II. Dünya Savaşı Sonrası Güneyli Amerikan Yazarlarında Groteskin İşlenişi" Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi, DTCF, 1985.
- Danow, David K..The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque, Kentucky: University Press of Kentucky, 1995.
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix, Kapitalizm ve Şizofreni I. Çeviren Ali Akay. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1990.
- Kafka, Minör Bir Edebiyat İçin, Çevirenler: Özgür Uçkan-Işık Ergüden. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- Dentith, Simon Parody, Londra: Routledge, 2000.
- Dryden, John Discourses on Satire and Epic Poetry, Hazırlayan: David Price. Gutenberg Project: 2001. -1888 Cassell & Company baskısı esas alınarak hazırlanmıştır.
- Dürrenmatt, Friedrich Tiyatronun Sorunları Çeviren: M. Osman Toklu, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1995.
- Esslin, Martin, Absürd Tiyatro, Çeviren: Güler Siper. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1999. s. 223.
- Farnham, Willard. The Shakespearean Grotesque. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- Fischer, Ernst Sanatın Gerekliği, Çeviren: Cevat Çapan. 8. Basım. İstanbul: Payel Yayınevi, 1995.
- Frazer, James G., Altın Dal, II. Çeviren: Mehmet H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınları, 1992.

- Freud, Sigmund "The 'Uncanny'" (1919) The Penguin Freud Library Volume 14: Art and Literature, çeviren ve derleyen: James Strachey. Londra: Penguin, 1990.
- _____. Totem ve Tabu I, çeviren: Niyazi Berkes, [Baskı yeri belirtilmemiş]: Cumhuriyet, 1998.
- Gomez-Torres, David, La Funcion de la Risa en el Discurso de la "Comedia" Absorcion y Manipulacion de los Rasgos Grotescos y Carnavalescos, Ann Harbor (Michigan): UMI, Dissertation Services, 1996. (Doktora Tezi)
- Graves, Robert The Greek Myths: 2, Beşinci baskı. Middlesex: Penguin Books, 1962.
- Guthke, Karl., G. Modern Tragicomedy: An Investigation into the Nature of the Genre, (New York: Random House, 1966.
- Hall, Stuart., Critical Dialogues in Cultural Studies, (1996) der. David Morley ve Kuan-Hsing Chen, Londra ve New York: Routledge, 1997.
- Harpham, Geoffrey Galt, On The Grotesque, Strategies of Contradiction In Art And Literature, Princeton: Princeton University Press, 1982.
- Holquist, Michael. Dialogism: Bachtin and His World. New York: Routledge, 1990.
- Homerus, Odysseia, çeviren: Azra Erhat- A. Kadir. Altıncı basım. İstanbul: Can Yayınları Ltd. Şti., 1988.
- Howard, Daniel. Devils, Monsters and Nightmares; An Introduction to the Grotesque and Fantastic in Art, London, New York: Abelard-Schuman, 1964.
- Iffland, James. Quevedo and the Grotesque, Londra: Tamesis, D.L., 1978.
- Innes, Christopher. El Teatro Sagrado, El Ritual y La Vanguardia. Mexico: Fondo de Cultura Económica S.A., 1995.
- Jennings, Lee Byron. The Ludicrous Demon. University of California Publications in Modern Philology, Volume 71, 1973.
- Joyce, James. Ulysses. Çeviren: Nevzat Erkmen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997. III. Bölüm.

- Kayser, Wolfgang, The Grotesque in Art and Literature. (Trans. Ulrich Weisstein). Bloomington: University of Indiana Press, 1963.
- Kuçuradi, Ioanna, Sanata Felsefeyle Bakmak. Ankara: Şiir-Tiyatro yayınları, 1979.
- Kuryluk Ewa, Salome and Judas in the Cave of Sex, Evanston, Illinois:Northwestern University Press, 1987.
- Macdonald, Francis Cornford. The Origin of Attic Comedy. Yay. Haz. Theodore H. Gaster, New York, 1961.
- McElroy, Bernard. Fiction of the Modern Grotesque. Basingstoke, Hampshire: Macmillan Press, 1989
- Meindl, Dieter. American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque, Columbia: University of Missouri Press, 1996.
- Mengüşoğlu, Takiyettin. Felsefeye Giriş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.
- Mills, Alice. (Yay.Haz..) Seriously Weird:Papers on the Grotesque (Studies on Themes and Motifs in Literature). Peter Lang Pub., 1998.
- Moran, Berna, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.
- Murray, Gilbert. The Literature of Ancient Greece. Chicago: Chicago University Press, 1956.
- Nietzsche, Friedrich Tragedyanın Doğuşu, Çeviren: İsmet Zeki Eyüpoğlu. İstanbul: Say Yayınları, 1994.
- Oates, Joyce Carol. Lanetliler, (Grotesk Öyküler), çeviren: Alev Bulut. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.
- Oliva, César. El Teatro Desde 1936, Madrid: Editorial Alhambra, 1989.
- Orenstein, Gloria Feman. The Theater of Marvelous, New York: New York University Press, 1975.
- Parla, Jale. Don Kişot'tan Günümüze Roman, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000
- Pearce, Richard. Stages of Clown, Southern Illinois University Press, 1970.
- Poe, Edgar Allan Morg Sokağı Cinayeti, çeviren: Memet Fuat, Dördüncü baskı, İstanbul: Varlık Yayınları, 1962.

- _____ "The Masque of the Red Death". Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe, New York: Doubleday Pub., 1966.
- Rabelais, Gargantua. Çeviren: Sabahattin Eyüpoğlu-Azra Erhat-Vedat Günyol. İstanbul: Cem Yayınevi, 1983.
- Rhodes, Neil, Elizabethan Grotesque. London: Routledge & Kegan Paul, 1980.
- Robertson, D.W. Jr., A Preface to Chaucer. Princeton: Princeton University Press, 1962.
- Ruskin, John. The Stones of Venice, Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1906.
- Russo, Mary The Female Grotesque, Risk, Excess and Modernity, New York, London: Routledge, 1990.
- Sanders, Barry. Kahkahanın Zaferi. Yıkıcı Tarih Olarak Gülme. Çeviren: Kemal Atakay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Sanchez, Félix Rebollo. Perpectivas Actuales del Teatro Español (1900-1994) Madrid: Universidad Complutense, 1994.
- Sanchez, José. Dramaturgias de la Imagen, (Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994
- Santayana, George The Works of George Santayana, Cilt II, The Sense of Beauty, Being the Outlines of Aesthetic Theory, der.: William G. Holzberger ve Herman J. Saatkamp, Jr. Cambridge: The IMT Press, 1992.
- Silhouette, Marielle. Le Grotesque Dans le Théâtre de Bertolt Brecht, Berne, Francfort-s.Main: Peter Lang, Contacts, Seri I- Teatrica, Volume 18., 1993.
- Stallybrass, Peter ve White, Allon. The Politics and Poetics of Transgression. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1996.
- Styan, J.L., The Dark Comedy, Londra: Cambridge University Press, 1968.
- Sutton, Dana, F. The Greek Satyr Play, Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain, 1980.
- Şener, Sevdâ. Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, İstanbul: Adam Yayınları, 1982.
- _____. Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- Thomson, Philip. The Grotesque, The Critical Idiom. London: Methuen, 1972.

Tunalı, İsmail, Estetik. Beşinci basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998.

_____. Grek Estetik'i, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.

Turner, Victor. From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982

Vitruvius, Mimarlık Üzerine On Kitap. Çeviren: Dr. Suna Güven. Üçüncü baskı, İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, 1998.

Wilshire, Bruce. Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor. Indiana: Indiana University Press, 1982

Woodcock, George. Anarşizm Bir Düşünce ve Hareketin Tarihi. İstanbul: Kaos Yayınları, 1997.

Ziomek, Henryk. Lo Grottesco en la Literatura Española del Siglo de Oro, Madrid: Ediciones Alcala, 1983.

I B. MAKALELER

Barber, C.L. "The Saturnalian Pattern in Shakespeare's Comedy", Comedy, Meaning and Form, der: Robert W. Corrigan. San Fransisco: Chandler Publishing Company, 1965.

Barthes, Roland. "Kafka'nın Cevabı" Yazı Nedir?, İstanbul: Hil yayınları, 1987.

Borev, Yuri. "The Grotesk", Interlitteraria 2. Tartu: Tartu University Press, 1997.

Corrigan, Robert W. "Comedy and Comedy Spirit", Comedy, Meaning and Form, der: Robert W. Corrigan. San Fransisco: Chandler Publishing Company, 1965.

Corrigan, Robert W. "Aristophanic Comedy: The Conscience of a Conservative", Comedy, Meaning and Form, der: Robert W. Corrigan. San Fransisco: Chandler Publishing Company, 1965.

Eyhenbaum, Boris "Gogol'ün 'Palto'su Nasıl Yapıldı", Yazın Kuramı. Rus Biçimcilerin Metinleri, der.: Tzvetan Todorov. Çev.: Mehmet Rifat- Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.

- Haag, Ingemar, "The Modern Grotesque- The Mystery of Body and Language", Interlitteraria 2, The Language of the Grotesque, Tartu: Tartu University Press, 1997.
- Henning, Sylvie Debevec "La Forme In-Formante: A Reconsideration of Grotesque", Mosaic, XIV-4, 1981.
- Irzık, Sibel "Önsöz", Mikhail Bakhtin, Karnaval dan Romana, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Kinder, Marsha "From Mutation to Morphing", Visual Transformation Meta-Morphing and the Culture of Quick-Change, der. Vivian Sobchack. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Knight, G. Wilson. "King Lear and the Comedy of the Grotesque". The Wheel of Fire. İlk Basım: 1930. Londra: Routledge, 1995.
- Kott, Jan. "Kral Lear ya da Oyun Sonu", Çağdaşımız Shakespeare. Çeviren: Teoman Güney. İstanbul: MitosBoyut Yayınları, 1999.
- Laroque, Francois. "Shakespeare's Battle of Carnival and Lent: The Falstaff Scenes Reconsidered 1&2 Henry IV", Shakespeare and Carnival, derleyen: Ronald Knowles, (Hampshire: MacMillan Press Ltd., 1998)
- Lill, Anne "Characters, Situations and the Grotesque: Interpreting Apuleius's *Metamorphoses*", Interlitteraria, 2, Tartu: Tartu University Press, 1997.
- Ploom, Ülar. "Grotesque in Dante's Inferno: The Problem of the Grotesque Overcome", Interlitteraria-2. Tartu: Tartu University Press, 1997.
- Sayın, Zeynep. "Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsiliyetinde Haysiyet ve Zillet" Defter, 39.
- Steig, Micheal. "Defining the Grotesque: An Attempt at Synthesis," Journal of Aesthetics And Art Criticism, 29, 1970.
- Spher, Wylie "The Meanings of Comedy", Comedy, der. Robert W. Corrigan, San Francisco: Chandler Publishing Company, 1965.
- Talvet, Jüri "The Polyglot Grotesque", Interlitteraria, 2, Tartu: Tartu University Press, 1997.
- Tootmaa, Rein. "Fixing Anti-Values and Creating Alienated Illusions", Interlitteraria, 2, Tartu: Tartu University Press, 1997.

II. FERNANDO ARRABAL İLE İLGİLİ KAYNAKLAR

II. A. KİTAPLAR

Arata, L.O. *The Festive Play of Fernando Arrabal*, University of Kentucky, Kentucky Press, 1982.

Bany, Patricia Sweet. *Games and Dreams in the Drama and Prose of Fernando Arrabal*, Florida: University of Miami, 1981

Berenguer, Angel ve Joan. (Derleyenler) *Fernando Arrabal*, Madrid: Fundamentos, 1979

Benoit, Roger Wilfred. *The Grotesque in the Theatre of Fernando Arrabal*. Kansas City: University of Kansas, 1975.
(Doktora Tezi)

Cassanelli, Rino. *El Cosmos de Fernando Arrabal* (Lo c3smico-c3clico en El Arquitecto y El Emperado de Asiria)
Newyork: Peter Lang Publishing Inc., 1991.

Donahue, T.J. *The Theatre of Fernando Arrabal*. A Garden of Earthly Delights, Newyork: University Press, 1980.

Podol, P.L. *Fernando Arrabal*, Boston: Twayne Publishers, 1978.

Steen, Maria Sergia. *El Humor en la Obra de Arrabal*: Hacia un balance psiquico. Ann Arbor, Michigan: U.M.I.,
Dissertation Information Service, 1988.

Taylor-William, Dianne. *Directing Shadows*: Drama and Psychodrama in Shaffer's "Equus" Arrabal's "L'architecte et
L'empeur D'Assyrie and Weiss's "Marat/Sade, Washington: University of Washington, 1981

Torres Monreal, Francisco. *Introduccion al Teatro de Arrabal*. Murcia: Godoy, D. L., 1981.

Walsh, Greene Kathleen. *The Theater of Cruelty in Spain: Valle-Incl3n, Garc3a Lorca, and Arrabal*. Yayınlanmamış
Doktora Tezi, University of Kentucky, 1975.

II.B. MAKALELER

- Berenguer, Angel. "El Teatro de Arrabal", Fernando Arrabal, derleyen: Angel y Joan Berenguer. Madrid: Espiral/Fundamentos, 1979.
- "Entrevista con Arrabal", Fernando Arrabal, derleyen: Angel y Joan Berenguer. Madrid: Espiral/Fundamentos, 1979.
- Borel, Jean-Paul., "Teatro de lo Imposible" Insula 16, No: 79, 1961.
- Buren, M.B. v. "The Grotesque in Visual Art and Literature." Dutch Quarterly Review of Anglo- American Letters, 12 (1), 1982.
- De Bernabé, José Manuel Polo. "Arrabal y Los Limites del Teatro", Fernando Arrabal, (Madrid: Espiral/Fundamentos, 1979.
- De Long-Tonelli, Beverly, J., "Bicycles and Balloons in Arrabal's Dramatic Structure" Modern Drama 14, Eylül 1971.
- Díaz, Janet Winecoff., "Theatre and Theories of Fernando Arrabal". Kentucky Romance Quarterly, Yaz 1968.
- Domenech, Ricardo., "El Teatro de Arrabal". Insula 19, No: 232, Mart 1966.
- Donahue, Thomas John., "Fernando Arrabal: His Panic Theory and Theatre and the Avant-garde". Journal of Spanish Studies: Twentieth Century 3 Sonbahar 1975.
- Guicharnaud, Jacques. "Forbidden Games: Arrabal." Yale French Studies 29 , 1962.
- Henning, Sylvia. "La Forme in-formante: a Reconsideration of the Grotesque.", Mosaic, No: 14, 1981.
- Killinger, John. "Arrabal and Surrealism." Modern Drama 14, 1971/1972.
- Knapp, Bettina L., "L'Affaire Arrabal Espagnol", Çeviren: Cengiz Aydemir, The Drama Review, 13, No: 1. Sonbahar, 1968.
- Kronik, John W., "Arrabal and the Myth of Guernica" Estreno II. No: 1 , 1975.
- Knowles, Dorothy. "Ritual Theatre: Fernando Arrabal and the Latin-Americans.", Modern Language Review 70, 1975.

- Khouri, Nadia. "The Grotesque: Archeology of an Anti-Code.", Zagadnienia Rodzajow Literackich, 23.2 (45), 1980.
- Lambert, Jean Clarence. "El Teatro Fuera del Teatro" La Estafeta Literaria, No: 423, 1 Temmuz 1969.
- Letts, W.M. "Childhood Terror and the Grotesque.", Contemporary Review, 104, Temmuz-Aralık, 1914.
- Lobert, Patrick. "Ubu Roi, Jarry's Satire of Naturalism" French Literature Series, Cilt XIV, 1987.
- Monleon, Jose. "Arrabal y Latinoamerica" Primer Acto , No: 174, Kasım 1974.
- Ortega, Jose. "El Sentido de la Obra de Fernando Arrabal" Estreno II. No: 1, 1975.
- Plans, Juan-Jose. "Surrealismo con Arrabal al Fondo", La Estafeta Literaria, No: 354, 8 Ekim 1966.
- Podol, Peter L., "The Psychological Origins and the Sociological Dimension of the Grotesque in the Works of Fernando Arrabal" Estreno II, No: 1, 1975.
- Polo de Bernabé, José. "Arrabal y los Limites del Teatro.", Kentucky Romance Quarterly, No: 22, 1975.
- Steig, Michael. "Defining the Grotesque: an Attempt at Synthesis.", Journal of Aesthetics and Art Criticism, No:2, Kış 1970.
- Thiher, Allan., "Arrabal and the Theatre of Obsession" Modern Drama, Eylül 1970.
- White, Kenneth S., "Panic Theatre: Arrabal's Mythic Baroque." Bulletin of the Rocky Mountain Language Association, 25. NO: 3, Eylül 1971.

II.C. OYUNLAR

- Fernando Arrabal.- El Cementerio de Automóviles. El Arquitecto y el Emperador de Asiria, Madrid: Catedra, 1993.
- _____. El Rey de Sodoma. Madrid: M.K. Yay., Escena Dergisi, No: 38, 1983
- _____. En la Cuerda Floja (Balada Del Tren Fantasma) Madrid: Pipirijaina Dergisi, No: 4, 1977
- _____. Fando y Lis. Guernica. La Bicicleta del Condenado. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- _____. Guernica. Çeviren: Şadan Karadeniz (Yayınlanmamış oyun).

- _____. Guernica and Other Plays, Fransızca'dan İngilizce'ye çeviren: Barbara Wright. New York: Grove Press, 1986.
- _____. Inquisicion. Granada: Don Quijote Yay., 1982
- _____. a Marcha Real. Newyork: Gordian Press, 1975.
- _____. La Torre de Babel (Oye, Patria, mi afflicion). Paris: Christian Bourgois. XI, 1976.
- _____. Oración. Los Dos Verdugos., Teatro I. Paris: Christian Bourgois, 1974.
- _____. Pic-Nic, El Triciclo, El Laberinto, Madrid: Catedra, 1991.
- _____. Teatro Bufo (Róbame un Billoncito. Apertura Orangután. Punk y Punk y Colegram) Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- _____. Teatro Panico (El Gran Ceremonial. Los Cuatro Cubos. La Primera Comunion. Los Amores Imposibles. Strip-Tease de los Celos. La Juventud Ilustrada. Una Cabra Sobre Una Nube. ? Se Ha Vuelto Dios Loca?) Madrid: Catedra, 1986.
- _____. Tormentos y Delicias de la Carne. Barcelona: Destino, 1985.
- _____. ...Y Pondrán Esposas a las Flores. Salamanca: Almar, 1984.

II. D. FERNANDO ARRABAL'IN MAKALELERİ ve SÖYLEŞİLER

Arrabal, Fernando "El Hombre Pánico", Primer Acto, der. José Monleón. Madrid: Taurus Ediciones, 1965

Arrabal, Fernando. "La Alienacion Franquista", Estreno, Vol. II No: 1, 1975

III.OYUN METİNLERİ

Aristophanes. Eşek Arıları. Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1966.

Aristophanes. Kuşlar. Çeviren: Azra Erhat ve Sabahattin Eyüboğlu. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.

Büchner, G. Bütün Oyunları. Çeviren: Hasan Kuruyazıcı. İstanbul: Adam Yayınları, 1982.

Jarry, Alfred. Kral Übü. Çeviren: Asaf Çiğiltepe (Yayın yeri, yayınevi, yayın tarihi belirtilmemiş).

Jarry, Alfred. The Ubu Plays. İngilizcesi : Simon W. Taylor, Cyril Connolly, New York: Grove Press, 1988.

Pirandello, Luigi. IV. Hanri. Çeviren: Tarık Levendoğlu. Ankara: M.E.B. Yayınları, 1969.

_____. Altı Şahıs Yazarını Arıyor. Çeviren: Feridun Temur. Ankara: M.E.B. Yayınları, 1958.

Shakespeare, William. Bir Yaz Gecesi Rüyası. Çeviren: Bülent Bozkurt, Üçüncü Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998.

_____. IV. Henry. Türkçesi: Bülent Bozkurt. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.

_____. Kral Lear. Çeviren: Prof. İrfan Şahinbaş. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.

Yanikkaya, Zerrin., Tiyatroda Grotesk ve Bir Örnek Olarak Fernando Arrabal Tiyatrosu, Doktora Tezi, Danışman: Doç.Dr. Selda N. Öndül, 238 s.

ÖZET

Grotesk sözcüğü ilk kez Rönesans'ta en genel anlamıyla insan, hayvan, bitki ve mimari unsurların iç içe geçtiği süslemelere karşılık kullanıldı. Dramatik sanatlarda satir oyunları ve mevsimlik ritüel kutlamalarının, biçim ve normları ihlal eden yanlarıyla ortaya çıktı. Tragedya, komedy ve epik gibi dramatik türlerin içine sızarak, yapılarını bozan, yeni ve ara türler oluşmasına neden olan bir teknik olarak kullanıldı. Bu nedenle, kimi sanatların melezleşmesi sonucu ortaya çıkan trajikomediy, burlesk, karikatür gibi türlerle karıştırıldı. Antik Yunan'da trajik üçlemelerin peşisıra oynanan Satir oyunlarında ve Roma Saturnalia şenliklerinde olduğu gibi, resmi kültürün ya da geçerli yazınsal formların içinde yer alamayan, bastırılan, hatta kimi zaman yok sayılan formların, aratürlerin ve grupların, yaşama dahil edilmesine olanak sağladı. Yaşamla ölüm, içerikle biçim, gülmeye korku, yüce ile sıradan arasındaki gerilimli ilişkinin gelgitleri arasında varolmaktadır.

Grotesk, başkalaşımlara, kimlik değiştirmelere, abartılara ya da önemsizi abartma, önemliyi önemsememe, biçimi ve kuralları ihlal etme, parodi, zaman ve mekan algısını değiştirme gibi yöntemlerle oluşturulur. Bir yapının grotesk olarak adlandırılabilmesi için, grotesk bir karakterin ya da unsurun olması yeterli değildir. Bütün bu uygulamaların içinde yer alabileceği grotesk bir dünya kurulması gerekir. Bu dünya, bildik dünyadan nesne, yapı ve anlam parçalarının, yeni ve bilinmeyen bir biçimde bir araya getirilmesiyle oluşturulur. Biri Baktin'in sözleriyle "karnavallaşmış", karnavala özgü sınırları tanımaz, yasak aşıcı ve neşeli, diğeri Kayser'in sözleriyle "yabancılaşmış", ölümden çok yaşam korkusuna dayanan, korkutucu yüzü olmak üzere, iki farklı yol izlemiştir.

Shakespeare, Büchner, Goethe, Wedekind, Pirandello, Brecht, Jarry, Beckett ve Ionesco gibi tiyatro tarihinin önemli yazarları tarafından etkili bir biçimde kullanılmıştır. Romantikler tarafından biçimle içerik arasında çatışma olarak görülmüştür. Yazınsal formları ve türleri ihlal etmenin yanında, metinlerde anlamı ve dilin yapısını da bozar. Verili olan bütün kuralları aşma çabası olarak görülebilir.

Fernando Arrabal Tiyatrosu'nda grotesk, yirminci yüzyıl insanını kuşatan iktidar, din, devlet, aile gibi kurumların ve Antonin Artaud'nun belirttiği gibi gündelik olanın insanda yarattığı vahşeti göstermek için kullanılır. Oyun, parodi, abartı, biçim ve normların ihlali Arrabal tiyatrosunun temel özellikleridir. İlkel törenleri ve bilinen mitleri kullanarak, insanlık durumunu kahkaha ve oyunun çocuksu diliyle gözler önüne serer. Tabuları yerle bir eder. Pan imgesini kullanarak, yaşamda yitirildiğini düşündüğü bütünlüğün geri kazanılması ve yaratıcılığa yol açılması için yıkımı ve kaosu önerir.

Bu çalışmada, grotesk bastırılanın neşeyle ve korkuyla ortaya çıktığı, farklı olanların, biçim ya da normlarını kırarak, aşarak birbirine ulaştığı, yıkıcı ama yeniliğe açık, temsil ve hiyerarşik yapılanmaları bozan bir yöntem olarak ele alınmıştır. Fernando Arrabal'ın oyunları da bu çerçevede değerlendirilmiştir.

Yamkkaya, Zerrin., *Grotesque in Theatre and a Case Study: The Theatre of Fernando Arrabal*, Phd. Thesis, Advisor: Assoc. Prof. Dr.Selda N.Öndül, 238 p.

SUMMARY

As a term "grotesque" was first used for the ornaments intertwining the humans, animals, plants and architectural elements during the Renaissance while in the dramatic arts it emerged like distorted aspects of the forms and norms in the satiric plays and seasonal ritual ceremonies. It was used as a technique penetrating into the dramatic genres like tragedia, comedia and epics and disturbing their structures which resulted in new and hybrid genres. Thus, it was confused with genres like tragicomedia, burlesque and caricature which evolved as a result of the hybrid in arts. Just like the satiric plays following the tragical trilogies in the Ancient Greek and the Saturnalia in Rome, it allowed the inclusion of forms, hybrid genres and groups which were sometimes displaced, suppressed, even disregarded by the official culture or valid literature forms, into the life. It exists in the tides of a tensive relationship between life and death, content and form, laugh and horror, and sovereign and ordinary.

The grotesque is formed by methods like metamorphosis, changes in the identity, exaggeration or overemphasizing the insignificance, underestimating the significance, breaking the forms and rules, parody, changes in the time and space. A grotesque character or element is not sufficient for a work to be called grotesque since a grotesque world must be established as to include all those methods. Such a world can be established by combining the fragments of several subjects, structures and meanings from the familiar world in a new and unfamiliar manner. It followed two separate ways; first is the "carnivalised", in Bakhtin's words, rule-breaking and joyful aspect without any limits while the second is the "alienated", as Kayser defines it, which is based on the fear of life rather than the death providing the horrifying aspect.

It has been effectively used by the major playwrights of the drama such as Sheakespeare, Büchner, Goethe, Wedekind, Pirandello, Jarry, Beckett and Ionescu. It was regarded as a conflict between the content and the form by the Romanticists. Besides destroying the literal forms and genres, it also destructs the meaning and the lingualistic structure of the text. It can be regarded as an effort to exceed all the given rules.

In the drama of Fernando Arrabal, the grotesque is used to demonstrate the violence created on the human being by the daily things as defined by Antonin Artaud, and the institutions like sovereign, religion, state and family surrounding the twentieth century individual. The basic element of the Arrabal drama is the infringement of the play, parody, exaggeration, forms and norms. It determines the status of the mankind by using primitive ceremonies and well-known myths by means of laughter and childish language used in the play. It completely destroys the taboo. By employing the image of PAN, it suggests destruction and chaos in order to regain the integrity considered to be lost in the daily life and to disclose the creativity.

This study considers the grotesque as a method where the suppressed comes out with joy and horror, the diversities approach as a result of breaking their own forms or norms and it is destructive, but open to novelty, violating the representation and the hierarchical structures. The same consideration has been applied in the evaluation of the plays by Fernando Arrabal.