

# Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı

## Grotesque Discourse and its Usage in Turkish Playwriting

Nil Ünlüaycıl\*

### ÖZET

Groteskin, “uncanny” (tekinsizlik) duygusu yaratma, büyüsel olana ilgi, abartma ve karikatürleştirme, oyunsallık, çeşitli derecelerde gülme ve korkunun ayrışmazlığı, normalden sapma/çirkinlik gibi etki ve eğilimlere sahip olduğu belli başlı kuramcılarının tanımlarından anlaşılmaktadır. Ancak bedensel düzey yitimi ve kategorik geçişim, grotesk olamı daha kapsamlı niteleyebilecek öğeler olarak değerlendirilebilir. Kategoriler arasındaki sınırları ve mübadele ilişkisini bozan ara bedenler (soytarı, cüce, kambur vb.) iktidar ilişkilerinin üretim ve yeniden üretim döngüsüne katılmayan grotesk figürler olarak, grotesk anlatımın kullanıldığı Geleneksel ve Çağdaş Türk Tiyatrosunda yer alır. Türk oyun yazarlarının grotesk teknik/biçemle yazdıkları yapıtlar değerlendirildiğinde groteskin oyun yazarlığımıza farklı bakış açıları kazandırma potansiyeli olduğundan örnekler gösterilerek söz edilmiştir.

### ABSTRACT

The fact that the grotesque is a concept with tendency towards the sense of uncanny, the magical, the exaggeration, the anomaly, and the integrity of joy and fear on varying degrees can be deduced from some authors' descriptions. Yet, the concept may be more extensively defined through the corporeal degradation and the categorical transgression. In some modern Turkish grotesque plays, like in traditional ones, take place the freaks (i.e., jokers, idiots, dwarfs, hunchbacks) as grotesque figures that interfere relations and exchange among categories and do not participate in the production and reproduction cycles of the establishment. Some examples from modern Turkish grotesque plays are given to support the belief that they have enough potential for new perspectives in Turkish playwriting.

|||||

Groteskin sınırları belirgin günlük yaşantımızda farkında olmadığımız örneklerinin varoluşu, sanat metinlerinde bu olgunun tekrar (ve elbette farklı biçimde) ortaya çıkma gereğini açıklayabilir. Grotesk olarak duyumsadığımız şeyler her dönemde farklı biçimlerde kendini açığa çıkarsa da, onun belirli dinamiklerini insanın özneleşme ve kendi bedenini bu sürece uyumlama diyalektiğinde bulabiliriz. Bu süreç günümüzde insan bedeninin ve yaşamının bizzat groteskleşmiş olduğu bir görünüm sunmaktadır. Bunun nedeni özne-nesne ayrışmasının derinleştirilmeye çalışıldığı her çabanın sonunda, nesnenin iktidarı paylaşma ve tanım gereği kendisinden ayıramaz olan özneyi yeniden konumlandırma potansiyeli olması gerekir. Marquez'in belirttiği gibi “insanı kaçınılmaz olarak grotesk haline getiren şey onun tam da kargaşalı doğal dünya üzerine kültürünü empoze etme çabasının niteliğidir.”<sup>1</sup>

O halde çağımızın sanat metinlerinde özellikle Türk tiyatro yazarlığında groteski ele alacak her çabanın üretim ilişkileri ve özneleşme sürecinde insanın kayıtlara alınma, makineleşme, yabancılaşma ve giderek ötekileşme duraklarında vurgulanan, uzam ve zamana göre her defasında

\* Doktor, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü

<sup>1</sup> MARGUEZ'in Nobel Konuşması'ndan: <http://www.nobel.s/literature/lour eates/1982/ Marguez-lecture.html>

değişen bedensel/zihinsel/dinsel vektörlerini -oryantasyon-dezoryantasyon- ele alması zorunludur. Bu şekilde farklı tarihlerde konunun başka yönlerini ele alan farklı tanımların ve işlevlerin nedenselliğinin açığa çıkması umulabilir. Çeşitli kuramcılar ve yazarlar tarafından groteskin farklı tarihlerde farklı yönlerinin altı çizilmiştir, örneğin seyirci/okuyucuda “çift değerlikli etki”, “olasılıklar dünyası”, “karnaval ruhu”, “bilinen ve bilinmeyen arasındaki sınırların bozulması”, “karikatürleştirme”, “kaba güldürü”, “abartma”, “korku ile gülmenin ayrılmazlığı”, “uncanny”(=tekinsizlik), “oyunsallık”, “alışılmadık derecede çirkin”, “yapıt ve yanıtaki çelişkilerin çözümlenemez çarpışması”, “anımsalılık”, “insanın yiyecek zinciri içindeki yeri” vb.

## Tarihçe

Grotesk sözcüğünün kökeni, adı bilinmeyen bir kişinin, 1500’lü yıllarda Roma’da Nero’nun altın evinin kalıntılarını bulmasında aranabilir. Bu yer kazılıp, tavanları ve duvarları açığa çıkarıldı. Bir dizi fresko ilk yüzyıldan beri ilk kez gün ışığına çıkarılıyordu. Romalı sanatçı Famulus’a atfedilen bu çalışmalar, insan bedeniyle bitki ve hayvanlarınkini, bir hayvanla başka bir hayvanınkini fantastik biçimde yan yana getiren figürlerden oluşuyordu. Dönemin tarih yazarları, bu insan, bitki, hayvan parçalarının bir araya getirilerek temsil edilmesini tiksindirici ve ahlaksız buldular. Belirtilen resimleri tanımlamak için “*grotte*” (İtalyanca’da “mağaralar” ve bu sözcüğün uzanımıyla “kazılar” anlamına gelir) sözcüğünden “*grottesco*” sıfatı ve “*le grottesca*” ismi türedi.

Sözcük daha sonra Fransa ve İngiltere’de de kullanılmaya başladı, resim sanatı dışında edebiyatta “grotesk” sözcüğü, örneğin, Rabelais’de beden parçalarına değinirken kullanıldı. Sözcük, 18. yüzyılda karikatürle ilişkilendirilmiş ve bu durum Wolfgang Kayser’in sözcüğün anlamında kayıp olarak nitelediği duruma yol açmıştır; sözcüğe, groteskin korkutucu ya da itici niteliği bastırılarak tuhaf ve gülünç olanı aşırı biçimde vurgulama anlamı da katılmıştır. 19. yüzyılda groteske eğilimi olan yazarlar bile bu sözcüğü, komiğin kaba bir türü olarak tanımlamışlardır.<sup>1</sup> Groteskin önemli kuramcılarında olan Kayser, sözcüğün abartılı soytarlık biçiminde ele alınmasına itiraz etmiş ve groteskin itici ya da korkutucu anlamının önemine değinmiştir. 18. ve 19. yüzyıllarda groteskin rahatsız edici niteliğini vurgulayan yazarlar arasında John Ruskin ve Victor Hugo gibi isimler vardır.

Grotesk konusunda değerli ve uzun soluklu bir tartışmanın, John Ruskin’in *Stones of Venice* adlı çalışmasında bulunduğu kabul edilir. Ruskin’in bu yapıtı Ortaçağ ve Rönesans dönemi Venedik resim ve mimarisi konusunda yaptığı araştırmalara dayanır. Venediklilerin “sağlıklı”, “güçlü”, “dindar” bir toplumken nasıl “saygınlıklarını kaybettiklerini” göstermek amacını güden Ruskin, bu nedenle groteski soyluluk ve alçaklık, ruh ve günah, Tanrı ve insan hakkındaki

<sup>1</sup> Philip Thomson, *The Grotesque*, The Critical Idiom Series, London: Methuen, 1972

inançlara taşıdı. Grotesk kavramını zihnin dehşet ile oyunu olarak ifade etti.<sup>1</sup> Ruskin'e göre groteskin dehşet kaynağı özel bir durum değildir, insan durumunun kendisidir. Bu korku ani bir tehlikeden duyulan bildiğimiz korku değildir; yıkıcı eylemlerde bulunan büyük güçlerin beklentisi ve ölümün varlığının algılanmasından doğan korkudur. Ruskin groteskin gerçek ustasının “gören adam” olduğunu söyler, “kendisini çevreleyen dünyanın dehşeti onun yüreğine ağır gelir (...) onun hayvanları, kuşları her ne kadar canavarca olsa da gerçek ile daha derin ilişkiler içindedir.”<sup>2</sup>

Wolfgang Kayser, groteskin niteliğini tanımlamak için yoğun çaba harcamış kuramcılardan biridir. Özellikle groteskin estetik bir kategori olarak anlamlı olabilmesi için genel bir yapısal ilke olarak görülme zorunda olduğu konusunda ilk ısrar eden kişidir Kayser; onun ulaştığı sonuçları Thomson şöyle aktarır:

Grotesk, soğuk ya da yabancılaşmış dünyanın ifadesidir, başka bir deyişle tanıdık dünyaya, onu aniden tuhaf kılan bir perspektiften bakılır (varsayım olarak bu tuhaflık, komik ya da korkutucu veya her ikisi olabilir).<sup>3</sup>

Thomson, Kayser'in *The Grotesque in Art and Literature* (1957) adlı kitabı çıkıncaya kadar groteskin günümüzdeki gibi yoğun bir estetik analiz ve eleştirel değerlendirme malzemesi olmadığını söyler. Önceki çağlarda grotesk basitçe dizginleri kopmuş uyumsuzluk ilkesi ya da kaba güldürü olarak ele alınmıştı. Kayser'in groteski “absürd ile oyun” ve “dünyadaki şeytansı öğeleri denetlemek ve onları kovmak için yapılan girişim” olarak tanımladığını yine Thomson'dan öğreniyoruz. Kayser tanımını belirgin bir varoluşçu eğilimle yapar. Bu eğilimde groteskin çeşitli biçimlerinin herhangi bir rasyonalizm ya da düşüncenin sistematik kullanımının karşısında olduğu vurgulanır. Onun tanımının temelinde komedinin pek az işleve sahip olduğu yabancılaşmış, tuhaf ve açıklanamaz bir dünya vardır. Eğer gülüş varsa, groteskin karikatürel yanından kaynaklandığı için, acı, alaycı ve şeytansıdır. Kayser'in grotesk dünyayı nedenselliği açısından kaçınılmaz ve niyetleri açısından kötü huylu ve absürd olarak tanımlamasını McElroy, modern groteske daha uygun bulur. Kayser de, romantizm ile modernizm arasında groteskin serpiildiğini, Rönesans ve romantizm arasında ise düz ve etkisiz olduğunu gösterir.<sup>4</sup>

Çağımız yazarlarından Philip Thomson *The Grotesque* adlı çalışmasında groteskin en tutarlı biçimde göze çarpan özelliğinin, ister çelişki, çatışma, ister türdeş olmayanın karışımı ya da uyumsuzlukların çatışması olarak ima edilmiş olsun, ana öğesinin uyumsuzluk olduğunu belirtir. Bu uyumsuzluğun yalnızca grotesk sanat yapıtlarında değil onların ortaya çıkardığı tepkide –ki bu tepki şaşırtmaya dayanan anında bir tepkidir- ve sanatçının varsayımsal olarak psikolojik yapısı ve yaratıcı mizahında görülmesi önemlidir. Thomson groteski temelde “yapıt ve yanıtaki

<sup>1</sup> Bernard McElroy, *Fiction of the Modern Grotesque*, St. Martin's Press, New York, 1989, s.2

<sup>2</sup> John Ruskin, *Stones of Venice*, (aktaran Mc Elroy, y.a.g.e., s.6)

<sup>3</sup> Thomson, *Ön.ver.*, s. 6

<sup>4</sup> McElroy, *Ön.ver.*

bağdaşmazlıkların çözümlenmemiş çarpışması” olarak tanımlar. Bunun dışında Thomson normal ve normal dışı kavramlarının da altını çizer ve groteskteki normal dışının çift değerlikli olmasının öneminden söz eder.<sup>1</sup>

*Fiction of the Modern Grotesque* adlı çalışmasında McElroy, groteskin sanatta bir fenomen olarak fiziksel ve ağırlıklı biçimde görsel olduğunu belirtir. Edebiyatta, okuyucuda grotesk olarak algılanan canlı bir görsel imge yaratmak için, dili çarpıtın, dille oynayan yapıtlarda görülür. McElroy, anlatıcının deli ya da olasılıkla deli olduğunu, groteskin bu anlatıcının öyküsündeki gerçeği serbestçe karıştıran düzensiz, fantezi ve hayallerinden kaynaklandığını belirtir. Örneğin Günter Grass’ın eserlerinde anlatıcının deliliği başka türlü katlanılmaz olan dünyaya ayak uydurma aracıken Samuel Beckett’te şizofreni, yalıtım ve kopukluğun en uç sınırlarında varolur.<sup>2</sup> McElroy modern groteskin doğuş nedenlerinden biri olarak, modern dünyanın din ve mitten uzaklaşması ve laik kültürün anlam veya değeri üstüne oturacak herhangi bir benzer inanç sağlamadaki yetersizliğini gösterir.

McElroy groteskin yalnızca modern dünyaya ait bir fenomen olmadığını, insan imgeleminde uzun ömürlü bir özellik olduğunu ve çeşitli kültürlerin sanat ve edebiyatında var olduğunu savunur. Bu düşüncesini kanıtlamak için Freud’dan yararlanır. Freud’un ilkel insandaki animistik evrenin modern insanlarda belirli bir kalıntı bıraktığı ve modern insana şimdi “uncanny” olarak çarpan şeylerin içimizdeki kalıntı halinde bulunan animistik zihinsel aktiviteleri harekete geçirdiği varsayımından etkilenir. Ayrıca McElroy, bazı grotesk sahneleri ya da pasajları açıklamak için Freud’un çocukluk çağı kompleksleri ve korkularına dair açıklamalarından –örneğin kastrasyon anksiyetesi- yararlanır. Hatta groteskin modern insanın içindeki “ilkel kalıntıya, çocuğa, potansiyel psikotik’e” seslendiğini öne sürer.<sup>3</sup> Bazı grotesk figürlerin örümcekler, yarasalar ve hemen hemen tüm sürüngenler dünyasından örnekler içerdiği, bu yaratıkların çoğunun insanda hayranlık ve nefret karışımı duygular uyandırdığını belirttikten sonra, bu grotesk fenomenin nedenini Freud’un çocuklardaki hayvan fobilerini cinsel simgeler ve baba korkusu açısından yaptığı değerlendirmelerde arar. McElroy’un geliştirdiği grotesk tanımında sihir, animalizm ve oyun kavramlarının altı çizilir:

O halde özetlemek gerekirse; grotesk sanat, üstelik sanatların birçoğundan daha fazla sentetiktir ve sentezlediği şey dünyanın iğrenç olarak sezgisinin varlığında birleştirilmiş sihir, animalizm ve oyundur. Groteskle sezilen dünya, bireyin bir çeşit alt insana dönüşümüyle kimliğin tamamen veya kısmen kaybolabileceği ya da onun sihirli, karşı konulamaz araçlar tarafından saldırıya açık olduğu bir dünyadır. Böyle bir sezgi özünde ilkel

---

<sup>1</sup> Thomson, *Ön.ver.*, s.

<sup>2</sup> McElroy, *Ön.ver.*, s

<sup>3</sup> *a.g.e.*, s .5.

olsa da uzun yıllar kalır ve kendini modern zamanlarda kabus, çocukluk çağı korkusu ve grotesk sanatta gösterir.<sup>1</sup>

Groteskin diğer çağdaş kuramcılarında biri Geoffrey Galt Harpham'dır. *On the Grotesque* adlı çalışmasında groteskin gerçek/hayal, bilinen/bilinmeyen gibi sınırlar üzerinde durduğunu belirtir.

Groteskler, büyük bir ilkenin arayışında bozuk ya da bölük pörçük bağlam olarak karşımıza çıkar... Kendimize groteske bakıyorken bakarak, kendi projeksiyonlarımızı; kendimizi eskiden olduğu gibi algılama eyleminde yakalayarak gözlemleyebiliriz<sup>2</sup>

diyen Harpham, groteski dünyayı düzenleme yollarımızın ve deneyimin sürekliliğini bilinen, tanınan parçalara ayırmanın yeterliliğini sorgulayan, kısaca rasyonel dünyayı ya da mantığı karşısına alan bir çerçeve içine yerleştirir. Ona göre grotesk, genellikle biçimin yetkin sınırlılıkları ile sınırlandırılmayı reddeden isyankar bir içerik arasındaki çarpışmadan doğar.<sup>3</sup>

*American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque* adlı çalışmasında Dieter Meindl, groteskin tanımları konusunda başlıca iki eğilimden söz eder. Bunlardan biri groteskin fiziksel dünyaya ait ve diğerinin ise metafizik özelliğinin baskın olduğu görüşüdür. Adı geçen çalışmada Meindl tıpkı İngiliz romanının yükseliş devrinde emprizmin egemen düşünce biçimi olması gibi, modernist yazında varoluşçu, post-modernist yazında ise linguistik eğilimlerin baskın olduğunu belirtir. İncelediği Amerikan yazınında, metafiziğin eski tanımının yani “fizik ötesi” niteliğinin artık geçersiz olduğunu savunan Heidegger'in varoluş metafiziğinden yararlanır. Varoluşçu mevcudiyet metafiziğinin Varlık'a –bütünsel olarak hayat- öncelik verdiğini ve böyle yaparak bilen insanın başka bir deyişle zihnin özne/nesne olarak işleyişinin tahtından indirildiğini öne sürer.<sup>4</sup>

Değişik kuramcılar groteski farklı açılar ve felsefi görüşlerle yorumlayarak ya da belirli öğelerini ön planda tutarak değişik tanımlara ulaşmışlardır. Bunun bir nedeni tarihsel koşulların değişmesi ve farklı tercihlerin ortaya çıkması olabildiği gibi diğer önemli bir nedeni de groteskin sınırlarının belirsiz oluşu ve özsel niteliğinden dolayı kolay tanımlanamayacak duygu ve tepkilere yol açabilmesidir. Grotesk sözcüğü tarihsel ve semantik olarak çeşitli anlamlar kazanmıştır. McElroy, groteskle eş anlamlı olmayan ama az çok benzer anlamlar taşıyan ilişkili sözcükler sayesinde durumun daha da karmaşık hale geldiğini belirtir. Onun örneklemeyle “bizarre” (acaip, tuhaf, garip) “macabre” (korkunç), fantastik, “weird” (esrarlı, gizemli), gotik (korkunç) sözcükleri bunlardan bir kaçıdır. Sözcüğün tanımının zorluğundan şöyle söz eder:

---

<sup>1</sup> .a.g.e.,s.16.

<sup>2</sup> Geoffrey G.Harpham, *On the Grotesque*, (Aktaran McElroy) y.a.g.e., s.8.

<sup>3</sup> Bkz. Peter L. Podol, “Spanish Sources of Fernando Arrabal's Theatre of the Grotesque : Goya, Valle-Inclan and Bunuel” *Theatre Review*; January 1998,

<sup>4</sup> Meindl, Dieter *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*, University of Missouri Press. Columbia, 1996., s.10.

Bu sözcüğün tanımının sınırlarının oldukça esnek olmak zorunda olduğunu başından kabul etmek gerekir. Grotesk sözcüğü ‘şurda biter’ gibi bir kesin nokta olamaz, çünkü grotesk bir şeyin ait olduğu ya da olmadığı bir kategori değildir. Belirli bir okul ya da sanat teorisinden köken almamaktadır. Ancak tüm okulların ve teorilerin öncesinde vardır ya da tüm bunlardan daha eskidir. Tam olarak var yada yok olan bir mutlak da değildir. Bunun yerine başka türlü karşılaştırılabilmesi mümkün olmayan şeylerdeki çeşitli derecelerde varolabilen bir sürekliliktir.<sup>1</sup>

Thomson, groteskin işlev ve amaçlarını saldırganlık ve yabancılaştırma, psikolojik etki, gerilim ve çözünemezlik, oyunsallık bağlamlarında inceler. Groteskin saldırganlık etkisini neden olduğu ani tepkiye bağlar. Psikolojik etkisini özgürleştiren fakat aynı zamanda gerilim yaratan özelliğinin bir arada bulunmasıyla ilişkilendirir. Yaratılan gerilim çözünemez halde bırakılır. Oyunsallık ise tanıdık gerçekliği parçalayıp tekrar kurmanın önemli bir özellik olduğu grotesk sanatta beklenenden daha işlevseldir.<sup>2</sup>

Bakhtin’in grotesk kavramı ise özellikle Rabelais üzerine yaptığı çalışmalara dayandırdığı insan bedeni tasarımına dayanır. Buna göre grotesk beden, dünyanın geri kalanından ayrı değildir. Kendi içine kapalı bir birim olmayıp sınırlarını geçen, kendini aşan bir tasarımdır. Bu düşüncede bedenin kendini dış dünyaya açtığı ya da dış dünya ile temas halinde bulunduğu açıklıkları, dış büyüklükleri, uzantıları önem kazanır. Bedeni kendi dışıyla temasa geçiren edimlerin – yeme, içme, dışkılama, çocuk doğurma- altı çizilir. Kısaca dünya ile beden arasında sürekli bir alış veriş vardır. Bu nedenle bireysel beden düşüncesi yerine, hayatın içinden akıp geçtiği, birbirine bağlanan delikleriyle kolektif bir hayat görüşü hakimdir. Bakhtin, groteski insanların muzaffer gülmeleri ile tüm korkunç şeyleri çarpıtın bir karnaval ruhu içine sokar. Groteski temelde fiziksel, her zaman bedene ya da bedensel aşırılıklara gönderme yapan ve bunları ket vurulmamış, rezil, kepaze ancak özünde neşeli bir şekilde kutlayan bir tarz olarak görür. Kendini fiziksel aşırılığa kaptırma açısından sevilen popüler bir arena olan karnaval, Bakhtin tarafından grotesk olarak nitelenir.<sup>3</sup>

Özetlemek gerekirse grotesk konusunda yapılan tanımların değişik derecelerde farklı öğelere yaptıkları vurgularla ayrıldığı görülmektedir. Ancak kesin olan bir şey varsa o da gülünç ve korkunç öğelerin ayrıştırılmaz biçimde çözümlenmemiş bir gerilimde bırakılmasıdır. Bu iki uç arasında içerilen oyunsallık dozuna göre grotesk yapıt farklı özellikler gösterir. Böylece groteski kabaca, güldürü özelliğinin ön planda olduğu karnavalesk grotesk ve yabancılaşmış bir dünyanın korkutucu ve tehditkar potansiyeli ile karşı karşıya kalmış modern bireyin varoluşsal sorununu ön planda tutan modern grotesk bağlamında ele almak mümkündür.

Kuramcıların tartıştığı ikinci bir nokta grotesk sanatın belirli tarihsel, toplumsal koşullara bağımlı olarak tercih edilip edilmemesidir. Groteskin orantı ve ölçü değerlerini tersine döndürme

<sup>1</sup> McElroy, *Ön.ver.*, s.2.

<sup>2</sup> Thomson, *Ön.ver.*, s

<sup>3</sup> Mikhael Bakhtin, *Karnavaldan Romana* (Çev. Cem Soydemir, Der. Sibel Irzık)Ayrıntı Yay. İst. 2001.s.

özelliği kimi kuramcılarda olumsuz, kimilerinde ise hayranlıkla karşılanmıştır. Bu bağlamda grotesk klasik Yunan'dan beri Batı'nın idealize edilmiş güzellik kavramını oluşturan uyum, düzen, denge, soyluluk ve sükunetin mutlak bir antitezidir. Bu nedenle bir görüşe göre rasyonalitenin yerini irrasyonel ve metafizik eğilimlerin aldığı tarihsel, toplumsal koşullarda grotesk, sanatta tercih edilen bir anlatım olarak karşımıza çıkar:

Şimdiki eğilim groteski zıtların bir çarpışması biçiminde, bu nedenle en azından bazı biçimlerde varoluşun sorunsal doğasının yakın bir ifadesi olarak, özünde çift değerli bir şey biçiminde görmektir. Resim ve edebiyatta grotesk tarzın savaşım, radikal değişiklikler ve dezoryantasyonu belirlediği toplumlar ve çağlarda belirgin olmaya eğilim göstermesi rastlantı değildir.<sup>1</sup>

### **Türk Oyun Yazarlığında Groteskin Kullanımı**

Günümüz Türk oyun yazarlarından grotesk anlatımı tercih edenleri farklı açılardan –tematik yapılar, ağırlıklı olarak kullandıkları grotesk öğelere göre vb.- irdelemek mümkündür. Ancak yapılan grotesk tanımlarının çeşitliliği ve buna göre vurgulanan farklı dinamikler hatırlandığında, konuyu daha genel bir perspektiften ele almak gerekli gözüküyor; bu da grotesk anlatımı karnavalesk grotesk ve modern grotesk olarak ikiye ayırmaktır. Karnavalesk grotesk, hayatı olumlayan, daha neşeli ve bazen müzikli olabilen oyunlarda yer alırken, modern grotesk, şiddet ve iktidarı daha keskin vurgulayan, insan kimliğinin bilinmeyen ya da görünmeyen bir varoluşsal tehdit altında kaldığı korku ağırlıklı oyunlarda görülür. Bu iki gruptan birini tercih eden yazarlarımız olduğu gibi, her iki kategoride farklı oyunları değerlendirilebileceğimiz yazarlarımız da vardır.

Örneklere Cahit Atay, Ferhan Şensoy, Sermet Çağan'ın bazı oyunlarında rastladığımız karnavalesk grotesk anlatım bir çok yönden Geleneksel Türk Tiyatrosu'ndan beslenir. Günlük sorunların taşlamayla eleştirildiği, halka yol gösterildiği, sağduyunun sesi niteliğindeki geleneksel eğilim bu oyunlarda sürdürülür. Kolektivite, kalabalık ve renkli stereotipler, kendine özgü canlı ritm bu oyunlarda genel atmosferi oluştururken, Turgay Nar, Güngör Dilmen, Aziz Nesin, Cahit Atay'ın oyunlarından bazılarında ise modern grotesk anlatımdaki bireysellik, ilginç özellikleri olan karakterler ve genelde daha ağır ritm hakimdir. Bedensel düzey yitimi ilkinde kolektif ruha hizmet ederken, ikincisinde bireyin maruz kaldığı şiddetin göstergesi olur.

Bakhtin'in sözleriyle karnavaldaki ters yüz edilmelerin, kategoriler arasındaki sınırların alanında oynamanın ve onları belirsizleştirmenin sonucu nedir? Bunun yanıtını ararken yönelim bozukluğu (dezoryantasyon) -“zaman, yer ve kişi farkındalığında bozulma”- ve hakikatten çıkma (derealizasyon), -“Kişinin çevresini gerçekdışı veya bir şekilde değişik ve garipleşmiş gibi

---

<sup>1</sup> Thomson, *Ön.ver.*, s.11.

duyumsaması”<sup>1</sup> - terimlerinin izlenmesi bize yardımcı olabilir. Bu iki terimin varoluş koşulu birey, zaman, uzam, çevre, kimlik, yabancı gibi bir dizi önceden tanımlanmış ve sınırları çizilmiş alanlara bağlıdır. Çağdaş anlamının olumsuz çağrışımlarına karşın, karnavaldaki tersine döndürme ile sağlanan sınır ihlallerinin ortaya çıkardığı etki tam karşıt yöndedir: Daha derin bir hakikate yönelim ve deneyimleme. Karnaval ve festivallerde kişi, geçici de olsa, zaman ve uzam dışında kalır ve bu kategorilerle tanımlanan kişiliğini aşarak farklı bir deneyimleme alanına taşınır. Bakhtin’e göre karnavalın doğasında, hakikate ilişkin popüler bir bilgi kaynağı niteliği vardır. Deneyimleme “muzaffer halk gülüşü”nün bir bilme edimi olarak “olağanüstü gücü”ne dayanır:

Sermet Çağan’ın *Ayak Bacak Fabrikası* adlı oyununda ilk epizodsözü edilen karnavalesk ters yüz edilmelerin örneklerini bulabiliriz. Üstü başı perişan kalabalık, bolluk türküsü söyleyerek sahneye gelir. Söylenen türkü daha sonra giderek değişir ve tviste döner. Vatandaşların oluşturduğu kalabalığın, söylediği yerel motifli türkünün yerine kendisine yabancı bir müzik türüyle dans etmesi, kendi sınıfsal konumuna yabancılaşmasının göstergesi olur. Mekanın müzikle işaretlenmesinden kaynaklanan bu değişim, etkisini hem sınıfsal/ulusal, hem de bedensel düzeyde gösterir. Beden ritmindeki değişim müziksel uzam değişimiyle birlikte gelişir. Karnaval ruhunu yansıtan şenlikli havaya derebeyleri öfke duyarlar:

- I.DEREBEYİ: Yeter be, yeter artık! (Oyun durur, herkes şaşkın bakar.) Günlerdir gece demiyor, gündüz demiyor, yemiyor, içmiyor, tepiniyorsunuz. Yorulmadınız mı be?
- II. DEREBEYİ: Şu üstünüze başınıza bakın, tepinmekten paramparça olmuş. (Kalabalık kahkahalarla güler.)
- I.DEREBEYİ: Kesss! Bir de utanmadan gülüyorsunuz. Hadi işinize bakalım! (Kalabalık hala şaşkın bakıyordur.)
- III: DEREBEYİ: Ne bakıyorsunuz salaklar, duymadınız mı?
- II. DEREBEYİ: Def olun hadi, aylak serseriler! (Kalabalık sinmiş, korkmuş, yavaş yavaş dağılır. Yalnız ÖKÜZ kalır içeride. Bir süre sessizlik.) Çılgınlar gibi eğleniyorlar. (Bağırır) Niye eğleniyorlar?
- III. DEREBEYİ: Bolluk oldu ülkede böyle oldu.<sup>2</sup>

Aynı yapıtta kısıtlı beden hareketleriyle yapılan grev, kaotik görünümüyle, vatandaşların bu konudaki bilgisizliğini trajik ve komik olarak eşzamanlı sergiler; yazarın bu yaklaşımı bedensel yönelim bozukluğuna örnek gösterilebilir:

- III. VATANDAŞ: Grev kanununa göre, grevciler grev yaptıkları yerin önüne, arkasına, sağına veya soluna hareket edemezler. (...)
- HEPSİ: Grev yapacağız.(III. Vatandaş’tan başka hepsi harekete geçerler. Kimisi döner, kimisi amuda kalkar, kimi takla atar, kimi koşar.)”<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Harold I. Kaplan, Benjamin J. Sadock , *Birinci Basamak Psikiyatri Elkitabı*, (Turgut Yayıncılık, İstanbul, 1998), s.

<sup>2</sup> Sermet Çağan, *Ayak Bacak Fabrikası*, Mitos Boyut Yay., İst., 1993, s.27-28

<sup>3</sup> .a.g.e., s. 53



Karnavalın sağladığı deneyimleme ve bilme olanağından hareketle beden ve dilin, herhangi bir verili düzenin gösterilenini üretmediği sürece, akışkanlık boyutunu koruduğu öne sürülebilir. Beden ve dil konusunda Eagleton, Falstaff'ın “her iki yönünün de – indirgeyici materyalizm ve sözel serbestlik – karnavala, halkın hicivsel komedisine” ait olduğunu belirtir. Başka bir deyişle, beden ve dil toplumsal düzene darbe vurabilecek “iki karşıt alan” oluşturabilme potansiyeline sahiptir. Bu etkinin ortaya çıkarılabilmesi için bedenın “saf ve maddi biçimde kendisi” olması, “toplumsal emirlerle yazılmayı reddetmesi” ve “kendisini hoşnut edici” olması gereklidir. Çünkü Freud'a göre yorumlarsak beden, ideolojinin kendi askerini, süperegoyu nöbetçi bıraktığı yerdir; bu açıdan “saf ve maddi biçimde kendisi olmak”, toplumsal düzenin, kendisini üretme ve tekrar üretme aracı olacak bir bedenın içinde ilişkiye geçecek muhatabını bulamaması anlamına gelir. Bedenin kendi ürünü olan dilin ise bütünselliği reddetmesi gerekir; “hiçbir zaman kendisiyle tam anlamıyla bütün olmayan”, “hazır cevap” bir “put kırıcı dil” (idiom) olmalıdır. Örneğin, Macbeth'in trajik durumunda;

...vücut ile dil, geleneksel sadakatin donmuş bağları ile arzusunun yatıştırılmaz dinamiği arasındaki çatışma içinde parçalanırlar. Cadılar böylesi bir çatışmayı yaşamazlar çünkü onların vücutları durağan değil değişkendir, bir nefes gibi rüzgarda eriyip giderler, ambivalent bir biçimde maddi ve gayri maddidirler ve nefes'in de anıstırdığı üzere dilin her kalıba girme niteliğine sahiptirler. Oyunun trajedisinden bir çıkış yolu kısaca, tamamen farklı bir vücuta, tekil kimlikten, dağılmaya ve çoğulluğa kaçmış bir vücuta sahip olmaktır.<sup>1</sup>

Demek ki bedenın grotesk çift değerliliği, eşzamanlı olarak maddi ve gayri maddi olmasıdır. Dil ise nefesın her kalıba girebilme özelliğine geri döner.

Shakespeare her zaman hem böyle yabancılaşmış bir dilin ‘hiçliğinden’, onun zeminsizliğinden ve tözsüzlüğünden hem de dünyayı kendi iradesine göre eğip bükebilme gücünden etkilenmiştir.<sup>2</sup>

*Macbeth*'de de bir ara beden/dil alanında yaşayan cadıların tikel konuşmaları dili ihlal eder ve sabitleştirilmiş gösteren/gösterilen düzenini bozar. *Ayak Bacak Fabrikası* adlı oyunda otoritenin “muzaffer halk gülüşü” ne karşı getirdiği yasaklar beden ve dil kullanımındaki akışkanlığının aynı anti-otoriter niteliğine yöneliktir.

1.POLİS:(Okur)Yüce şefçe verilen bir emre uygun olarak buğdayların teslimi ve yerine kara tohum verilmesi konusunda asılsız şaiya çıkaranlar, asılsız şaiya çıkaranları teşvik edenler, asılsız şaiya çıkaranları teşvik edenleri edenler ve de onların

<sup>1</sup> Terry Eagleton, *William Shakespeare*, (Çev. A. Cüneyt Yalaz), Boğaziçi Yay., İst.,1998, s. 9

<sup>2</sup> .a.g.e., s. 10

mühevvikleri, asılsız şaiyaları dinleyenler, asılsız şaiyaları dinleyenleri teşvik edenler, asılsız şaiya dinleyenleri teşvik edenleri teşvik edenler, ve de onların mühevvikleri, balık, balık yumurtası, balık eti, kılıçık, deniz, göl, dalga, dalgalandırmak, dalga geçmek, yem yemek, acıkmak, doymak, buğday, buğday ekmeği, başak tarla toprak yağmur, hasat kış yaz sonbahar, yeşil sarı, tohum, kara tohum, kara, ak, siyah beyaz, tohum atmak, tohuma kaçmak gibi tahrik edici ve ima yollu sözler kullananlar, ceza kanununun kara tohum taksim buğday, dört tire bir maddesine göre cezalandırılacaklardır. İş bu kanun resmi ağızlardan yayınlandığı andan itibaren muteberdir. (Trampet, boru, Polisler çıkar. Bir süre sessizlik. Hiç kimse konuşmaz. 1.Vatandaş, 2.Vatandaş'a yaklaşır. İşaretle sigara ister. 2. Vatandaş işaretle yok der. Tablonun bundan sonraki kısmı tamamen pandomimdir. Hatta 3. Vatandaş bile oyuncağını işaretle tamir eder.)<sup>1</sup>

Karnavalesk grotesk tasarımda beden ve dil ayrılmaz bir bütünlüktür. Her ikisi de iktidarın hedefi haline gelebilir. Yalnız beden değil dil de iktidar tarafından belirli kalıplara sokulmak istenecektir. Başka bir deyişle “Bir hapisane hücresi olarak ortaya çıkan şey yalnızca zindan değil, dildir de”<sup>2</sup>

Meyerhold groteskin içinde dans öğelerinin saklı olduğunu belirtir hatta dansın groteskin tek anlatım yolu olduğunu ileri sürecek kadar bu ilişkiye önem verir. Grotesk gündelik yaşamı olağan görünüşünü betimlemekten vazgeçene kadar derinleştirir ve bir şey çok önemlidir groteskte, o da “sanatçının seyirciyi yeni varılmış bir düzlemden, büsbütün beklenmedik bir başka düzleme taşımaya hep eğilimli olmasıdır.”<sup>3</sup>

*Ayak Bacak Fabrikası* 'nda kara tohumla beslenip kötürüm olan vatandaşlara yanlış takılan ayak, bacaklar hareket ve eylemlerinde ritim bozukluğu oluşturur. Hareketleri sanki kendi istemlerinin dışında insan-makine karışımından oluşan bir ara beden görünümü sunar. Eylemin katılığı gülünç, içerdiği anlam trajiktir.

Oyunun ilk kez 1964 yılında oynandığı düşünüldüğünde o dönemde Türkiye'nin kapitalizme dönük “karma ekonomik bir yapılaşma” sürecinde olduğu görülecektir.<sup>4</sup> Marshall yardımının ve montaj sanayi desteğinin bu yapıyı yönlendirdiği yıllarda Çağan, makineleşme sürecindeki çarpıklığı önceden sezmiş, bunu insanların bedensel düzey yitimine uğrayarak bizzat birer makineye dönüşeceklerini grotesk bir anlatımla göstermiştir.

I. VATANDAŞ: (...) Ne o bitti mi senin oyuncak?

III. VATANDAŞ: Bir kurarsam selam verecek, iki kurarsam hem selam verecek, hem yürüyecek, üç kurarsam hem selam verecek, hem yürüyecek, hem duracak, dört kurarsam hem selam verecek, hem yürüyecek hem duracak, hem yatacak, beş kurarsam hem selam verecek, hem yürüyecek, hem duracak, hem yatacak, hem gözlerini kapatacak.

<sup>1</sup> Çağan, *Ön.ver.*, s. 62

<sup>2</sup> Eagleton, *Ön.ver.*, s.37

<sup>3</sup> Eugenio Barba, Nicole Savarese, *Oyuncunun Gizli Sanatı* (Çev. Ayşın Candan)Y.K.Y. İst. 2002, s.345-46

<sup>4</sup> Bkz., Emra Kongar, *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*, Cem Yay., İst.,1978,s.

I. VATANDAŞ: Hem selam verecek, hem yürüyecek, hem duracak, hem yatacak, hem gözlerini kapatacak, hem uyuyacak. (Bir süre düşünür) Oyuncak değilsin ki! (...)<sup>1</sup>

3. Vatandaş yaptığı oyuncacı içselleştirir, ona tutkuyla bağlanır; oyuncacıyı kaybettiği andan itibaren tek arzusu ona kavuşmaktır, öyle ki oyuncacıyı, çocuğu gibi algılar. Yarattığı oyuncacıya duyduğu tutkulu arzunun nedeni, aşırı makineleşmiş, biyomekanik hareket ve ritmin duygu alanına taşınması sonucu insan/makine arasındaki kategorik sınırların silinmeye başlamasıdır. Bu davranış bedenini olumsuzlayan düzene rağmen, kendisini bilinçdışı onaylama çabası olarak değerlendirilebilir. 3. Vatandaşın yönelişi, yazarın yapıntıladığı ana olay örgüsüne hizmet eder. Oyun, insan bedeninin sonu gelmez bir biçimde düzey yitimine uğratarak, egemen ideolojinin bedende “metinleştirilmesinin” altını çizer.

Şensoy’un *Şahları da Vururlar* adlı yapıtında ise iktidar baskısının kimlik, uzam, zaman dezoryantasyonu yarattığının altı çizilir:

RUFAl: Makat bu gidişle mizim koğuşun boku çıkacak... (boşluğa, el sıkır gibi oynar)  
Efendim, Firdevsi üstat hoş gelmişsenez! Nasılsınız sühreverdi üstadım? Fuzuli Bey, orayı fuzulen işgal etmeyin lütfen. Sayın Baki Bey’le, Nafi Bey’de yakında gelirler, darısı başlarına... Mir sabah çıt kilit çalınıyor, beyefendi tebaruz ediyor, hoş beş, adın nedir? Ömer Hayyam! Miz mi dalgadayız Nusret haliya mı basıyor ayağım? Evim mi mirası? Men mi uçireem?

NUSRET: Rufai... Hişşt Rufai, kendine gelesen arkadeş ihtilalci sapıtmaz!<sup>2</sup>

Sözcüklerin ‘m’ aliterasyonu ile işaretlenmesindeki ısrar, Hayyam’ın çevresi tarafından sürekli ozan Hayyam sayılması konusunda gösterilen ısrara paralel gider. Böylece sözcükteki anlam kayması ile oyun kişisindeki, kişilik dezoryantasyonu birlikte görülür:

(Hayyamın şaşkın bakışları arasında Nusret, elini öper.)

RUFAl: (Öbür ele sarılır) Öpelim hocam, meğer sen bizim pirimizmişsin de, mütevazılıktan belli etmez imişsen.

HAYYAM: (Ellerini zor kurtarır) Lan arkadaşler, meni minirlendirmen, men anarşist manarşist değilem...Lan men Ömer Hayyam bile değilem.<sup>1</sup>

*Şahları da Vururlar*’da dil düzeyinde beden parçalanmasının en güzel grotesk örneklerinden biri sunulur. Burada beden dilden ayrışmadığı bir karnavalesk grotesk etki yaratılır. Sözcüklerin nesnelere değışmeyen tam karşılıklılık içinde temsil ettikleri dilsel kurguyla kendini gösteren düzen, bu şekilde eleştirilir:

<sup>1</sup> Çağan, *Ön.ver.*, s.44.

<sup>2</sup> Ferhan Şensoy, *Şahları da Vururlar*, Ortaoyuncular Yay., İst., 1995, s.31

GAFFAR: (...) Amir feridettin aha aynen senin gibi hiddetliydi. Mezemenklik insanı hiddetlendiriyor mudur nedir? Mir gün Amir Feridettin'in bakire dediği mir kız, dul mu çıkmış ne, ekselans mir minirlendi, Amir Feridettin yallah mimsahlara! Mimsahlar Amir Feridettin'i paramparça eylediler velakin yemediler.

NEVRUZ: ... ..?

GAFFAR: Mimsahlar diyorum, Amir Feridettin'i parça parça eylediler, velakin yemediler.

Bak adam orada parça parça duruyor: Fe-ri-det-tin!<sup>2</sup>

Bakhtin'e göre karnavalın sağladığı bilme imkanı, kolektifliğe ulaşmayı güçleştiren her türlü kategoriye, Fiske'in özetlemesiyle "sınıf hiyerarşisi, siyasi güdümlenme, cinsel baskı, dogmatizm ve paranoya"yı ters yüz eden muzaffer halk gülüşüdür. Fiske, kitabının yönelimi olarak sunduğu "popüler kültürü bir mücadele alanı olarak gören" yaklaşım ile "muzaffer halk gülüşü"ne bakmak gerekirse, bu gülüşte "halkın dinçliliği ve canlılığını" görmek ve "toplumsal değişimin yanı sıra bu değişimi yönetecek güdülenimin izlerini" bulmak mümkündür.<sup>3</sup>

Karnavalesk grotesk anlatım, doğa/ kültür ayrışmasını imleyen bir dizi karnaval imgelerini kullanır. Ateş metaforunun kullanılması, ara bedenlere duyulan ilgi (cüce, zenne, kambur vb.), beden sınırlarının abartılması, şişirilmesi ya da çarpıtılması, bedenin yer çekimi ağırlığından kurtulmuş bir uçuculuk/akışkanlık fikriyle ele alınması, yiyeceğe (buna bağlı olarak oral anal deliklere) olan abartılı ilgi ve iştah, doğurganlık, bolluk, bereket temsillerinin, Fallus'un kullanılması karnavalesk grotesk yazının sıkça baş vurduğu bileşenlerdir. Hatta denebilir ki, oyuncu/seyirci ayrışmasının göstergesi olan mimesis ile gülme ve ağlamanın ayrışmaz birlikteliğini simgeleyen Janus yüzüne yaptığı göndermelerle tiyatronun tam kalbinde yer alır grotesk.

Sözcükler nasıl dilsel temsilin dışındaysa, grotesk bedenler de anatomik temsilin dışındadır. Figür olarak grotesk beden, oluşumunu tamamlamamış –derisi, biçimi duruşu ile- toprakla, başka bir deyişle, yaşam/ölümle bağını koparmamış bitki, hayvan, insan karışımlarından oluşan antropomorfik özellik gösterir. Doğa ve kültürün kesişim noktasında yerini alır. Bu yaşam alanı kültürel kategorilerle ifade edilemez.

Bu ara bedenler Elizabeth Grosz'un sınıflamasıyla çeşitli şekillerde karşımıza çıkabilir:

Onlar, insanı hayvandan (köpek yüzlü çocuk, maymun kız, timsah tenli çocuk), birisini diğerinden (bitişik ikizler, çift bedenliler, iki kafalılar), doğayı kültürden ("Borneo'nun vahşi adamı"), bir cinsiyeti diğerinden (sakallı kadın, hermafroditler), yetişkin olanı çocuklardan (cüceler), insanı tanrılardan (dev adamlar), yaşayanları ölümlerden (iskelet adamlar) ayıran karşıtlıkların olanaksız ara düzeyinde bulunurlar.<sup>4</sup>

Ara bedenler büyüsel animistik özellikler gösteren uzak dönemler ve kültürlerin grotesk sanatında hüküm sürer. Elbette antropomorfik (insan biçimli) ve theriomorfik (yarı hayvan yarı insan

<sup>1</sup> a.g.e., s.34

<sup>2</sup> a.g.e., s.25

<sup>3</sup> John Fiske, *Popüler Kültürü Anlamak*, (Çev. Süleyman İrvan) Bil. Ve San. Yay. Ank. 1999, s.33.

<sup>4</sup> Özgür Taburoğlu, "Yırtılan Plazma", *Deftter*, Sayı:41, 2000 Güz, s. 53

biçimli) figürler ancak modern gözle bakıldığında grotesktir. Doğurganlık figürleri, insan-hayvan biçimli tanrılar, bitki-hayvan-insan karışımı imgeler gerçekliği kontrol eden büyüsel, animistik bir tasarımın görüngüleridir. Freud, “uncanny” kavramını modern insanda kalıntı halinde bulunduğunu varsaydığı “ilkel animistik” düşüncenin izleriyle bağlantılı olarak kurar. Sözcüklerle dış dünyaya egemen olma inancı bilindiği gibi parataksik ya da yukarıda sözü edilen ilkel büyüsel düşüncenin izlerini taşır.

Temel bir kavram olarak değerlendirilebilecek bedensel düzey yitimi, modern groteskte bu kez başka bir açıdan kolektif bedeni ima eder. Bedensel düzey yitimi, modern grotesk anlatımda yiyecek zincirinden kültürel olarak yalıtılmış bireyin bu zincire yeniden dahil edilmesini sağlar. Güngör Dilmen’in *Canlı Maymun Lokantası* adlı oyununda bunun en güzel örneklerinden birini görürüz. Oyunda beyni yenilecek maymun kafası traşlandıktan hemen sonra kaçır. Onun yerine ozan Wong, petrol kralı Bay Jonathan’a para karşılığı kendi beynini yemelerini önerir:

GARSON: E, tabii, Bay Wong boşuna mı attı postaya o çeki. Biraz kaniyacak tabii. Şöyle açılıverecek. Beyin lop lop ortaya çıkacak, hafif buğulu. Ilık kan şakaklarından aşağı şıpır şıpır akacak Bayan Jonathan, merak etmeyiniz.

(Kadın fıkırdayarak kocasının kulağına bir şeyler fısıldar.)

JONATHAN: Kulağım gıdıklanıyor. Tabii yavrucuğum, artık bizim. Yine de yaşayan bir insan gibi davranmalıyız ona. İnancımız da törelerimiz de bunu böyle gerektirir. İzninizle, Bay Wong, eşim kafanıza dokunmak istiyor. (Bn. Jonathan parmaklarını Wong’un çıplak kellesine dokundurur. Tepeden başlayarak açılan daireler çizer.)

(...)

JONATHAN: Her şey uygarca olmalı.

BN. JONATHAN: Siz de bana dokunabilirsiniz Bay Wong çekinmeyiniz lütfen.<sup>1</sup>

Bedensel düzey yitimi çeşitli düzlemlerde, zaman ve uzamlarda işlenir. Genelde bir iktidar edimi olarak ele alınan şiddet, bedensel düzey yitimini en uç noktalara taşıyarak korku ve dehşet ağırlıklı modern groteski ortaya çıkarır.

Şiddetin kökeninde neyin yattığı farklı disiplinler tarafından araştırılmıştır. Bedene uygulanan kapatılma ve şiddet biçimleri, Foucault’a göre farklı iktidar yapıları doğrultusunda değişir. Yaşam ve ölüm üzerine karar verme ayrıcalığına sahip olan “iktidar” ya da bilinen veya bilinmeyen kıyıcı güç ile bedensel düzey yitimine uğrayan kurban belirli bir grotesk durumda birlikte ele alınır. Kurban kendisine şiddet uygulayanı – ki ona çoğu kez farkında olmaksızın güvenmek zorunda bırakılmıştır,- Tanrısal güçle bir tutar; böylece kendisinin kurban olduğunu onaylar, içselleştirir ve kendini, şiddet uygulayan kişiye adar. Efendi/köle ilişkisi uzadıkça, kölenin, efendiye bağlılığı ve hayranlığının daha da artması grotesk anlatımda kurbanın aşağılanması arka planını oluşturur.

Cahit Atay’ın *Godot’yu Beklemezen* adlı oyununda kölenin kendini sevgiyle, kurban olarak efendisine sunması ve bedeninin şiddet kullanılarak metinleştirilmesinin örneği verilir:

BEYZO: (...) (Seyircilerle ilişki kurmaya başlamıştır) Ters bir şey olacak bu gösteride! O bana sırtını sunuyor ya... ( O da çökerek) Ben de ona sırtımı sunacağım bu kez. Evet ben Beyzo, sevgili katırım Muto'yu sırtımda taşıyacağım! (Ahi'ye dönerek) Nasıl memnun musun haşalak?

(...)

(Tüm sahneyi içine alan el kol hareketleriyle) (...) Bu oyunbizim yörelerde, düğün, dernek şöenlerde sık sık oynanır...

(...)

(Bir eliyle birden iç cebinden şırınga gibi kocaman bir iğne çıkarır.) (...) ( kocaman iğneyi iki arkadaşa göstererek) Kalem bu! Koca bir kalem!<sup>2</sup>

Diğer ikisinin isteklerini iğneyle Muto'nun kığına yazar Beyzo. Muto'yu sırtında bağırtı bağırtı ortada dolaştıran Beyzo soytarı gibi dört döner. Sınıfsal konumlar tersine döndürülmüştür:

BEYZO: (...) ( İğneyi habire Muto'ya batırarak fır döner) Bir ağıl!... Bir bağ... Bir ev... Bir çiftlik... Bir sürü... Bir inek!... Bir keçi... Davar... Öküz... Eşek... Eşekoğlu eşek... Köpekoğlu köpek!

(...)

(Muto'nun sırtına atlar) Kalk! (Muto güçlükle kalkar, şöyle bir döner, pantolonunun arkasındaki yama kana bulanmıştır.)<sup>3</sup>

Aziz Nesin'in *Bir Şey Yap Met* adlı oyununda egemen ideolojinin bedeninin uzuvları ya da organlarını odak alarak bedeni parçalamasına karşın bir karnavalesk duruş olarak Şöö tüm isanlığın birbirine dönüşmesini bedeninde kutsar.

(Şöö, kendi organlarını kendinden ayrı bir varlıkmiş gibi severek konuşur. Sol elini, bir kedi yavrusu gibi göğsüne çeker, sağ eliyle okşar. Kendi yüzünü iki eliyle sever. Başını, saçlarını, dizlerini okşar.)  
ŞÖÖ: Elim güzel elim, yapan elim, seven, okşayan elim... Suçlu elim, güçlü elim, yaratıcı elim, yıkıcı elim... Dirseklerim, parmaklarım... (Yanaklarını okşarken) Ben, güzel ben, seven ben, sevilen ben... Düşünen başım. Dirseklerim, parmaklarım, parmakçıklarım siz kimlerin parmaklarıdır? Benden önce kaç milyon kişinin? Kimlerden kopup geldiniz bana, bende birleştiniz?... Yüzbinlerce kişiden birikip benim olan ayaklarım, güzel ayaklarım, canım ayaklarım... (...) Gözlerim kaç yüz bin yıldır geriden, kaç yüz bin yıl ileriye bakıyorsunuz?<sup>4</sup>

Şöö'ye karşın başka bedenlere dönüşmek için azalan ve azalarak ölmeye mahkum edilen Met isyan eder:

MET: (...) İçimde ölümler yaşıyorsa bana ne? Bütün ölümler bana verdiklerini geri alsınlar...

NEK: Çırılçıplak kalırdın o zaman...

Rİ: Yaşıyamazdın ki...

NEK: Ellerin olmazdı...

<sup>1</sup> Güngör Dilmen, *Canlı Maymun Lokantası*, Doruk Mat., Ank., 1980, s.70-71.

<sup>2</sup> Cahit Atay, *Godot'yu Beklemezken*, Gerçek Sanat Yay., İst., 1994, s.31-32

<sup>3</sup> *a.g.e.*, s.33

<sup>4</sup> Aziz Nesin, *Bir Şey Yap Met*, Bütün Oyunları 1, Adam Yay., İst., 1992, s.139-140

Rİ: Gözlerin olmazdı...

MET: Ben istemeden bana verdiklerini, şimdi zorla benden geri alacaklar. Gözlerimi, ellerimi, ayaklarımı alacaklar. Azalıyorum işte...<sup>1</sup>

Bedensel düzey yitiminin vurgulandığı yapıtlarda mekan kurgusunun modern grotesk anlatımın olanaklarını genişlettiği görülmektedir. Turgay Nar'ın *Çöplük* adlı oyununda medeniyetin ve iktidarın atığı olan çöplük karnavalesk olarak değerlendirilebilir. Çünkü karnavaleskteki dışkının yerini burada atık almıştır. Dışkının, çürümüş ölü ceninlerin, şişme plastik bebeklerin ve daha sayılamayacak kadar kokuşmuş, parçalanmış nesnenin ve organizmanın yatağıdır çöplük. Nar'ın *Şehrazat'ın Oyunu* adlı yapıtında kurgulanan dehlizler, modern grotesk anlatımın olanaklarını kullanmak açısından son derece uygun mekanlardır. Aşırı korkan Dünyazat'ın, dezoryantasyon ve derealizasyonu beden/meکان uyumuyla güçlendirilir:

DÜNYAZAT: Gövdemi bulamıyorum!... Kendime dokunmak istiyorum, abla!...

ŞEHRAZAT: nedir bu anlamıyorum!... Ayaklarım sanki suyun içinde!... Gitgide yükseliyor!... Pıhtılaşan bir serinlik!...

DÜNYAZAT: Gövdem!... Abla gövdemi yitirdim!... Başım, ayaklarım!... Hiç biri yok!... Korkuyorum abla!... Öleceğiz, öleceğiz!...<sup>2</sup>

## Sonuç

Genelde sanat, özel de tiyatrodaki modern grotesk anlatım, karnavalesk grotesk anlatımın malzeme olanaklarını sıklıkla kullanır. Ancak bedensel düzey yitimi, kolektif vektörünü kaybetmiş, bireysel niteliğini kazanmıştır. Bireyde uzam zaman oryantasyonunu bozacak, "uncanny" duygusunu yaratacak bir dehşet ve korku alanına açılmıştır grotesk anlatım. Psikanaliz, modern bireyin psişik yapısında bulunduğu varsayılan çocukluk çağı korkuları, birincil süreç düşünce biçimleri ve büyüsel düşünce/inanç tarzlarını "bilinçdışı/dil" kavramı çerçevesinde ele alır. Tarihsel maddeci görüş ise doğa/kültür ikilemini, tarihsel ve toplumsal devinimlerin etrafında toplandığı "praksis" kavramıyla değerlendirir. Bu perspektifte, modern grotesk anlatımda korku ve şiddet vektörlerini kazanmış bedensel düzey yitimi incelenirken, efendi/köle ilişkisi ve bu ilişkinin tarihsel süreçlere göre aldığı görünüm önem kazanır. Bu anlamda beden, özellikle kapitalist ilişkilerin farklı gelişim evrelerini temsil eden karikatürleşme, mekanikleşme, yabancılaşma duraklarında geçirdiği değişikliklerle ele alınabilir. Modern grotesk anlatım beden/dil tasarımında bu görümlere uygun öğelerden yararlanır. Bunlardan bazıları, beden sınırları, organları, kısımlarında abartma, çarpıtma, nitelik bozma – çürüme vb.-, bedensel sınırlarda geçişim, dönüşüm yaratma, bedeni metrik, biyomekanik tekrarlayıcı hareketlere uyumlama, dilin abartılı, tekrarlayıcı, klang çağrışımlı vb ifadeleri, sayıların abartılı, anlamsız kullanımı, dilde iletişimsizlik ve giderek dilsizleşme olarak sıralanabilir.

<sup>1</sup> .a.g.e., s.155.

<sup>2</sup> Turgay Nar, *Şehrazat'ın Oyunu-Toplu Oyunları I*, Mitos Boyut Yay., İst., 1997, s.85

Grotesk anlatıma çağdaş Türk oyun yazarlığı açısından bakıldığında yazarların ele aldıkları malzemeye göre groteskin gülme ve korku bileşenlerinden birini tercih ettikleri görülür. Bu açıdan günümüz Türk oyun yazarlığında groteskin kullanımı ; 1) Geleneksel karnavalesk groteskin izdüşümü, 2) Bedensel düzey yitimi ve şiddetten doğan grotesk olarak ikiye ayrılabilir.

İlk gruba alınabilecek yazarlarda, trajik ve komiğin eşzamanlı kullanımı, ağırlıklı olarak açık biçimin tercih edilmesi, soyutlamaya gidilmesi, dilin bozulması, kişileştirmede daha çok tip/stereotip yaratılması, komiği yaratmada ironi, taşlama, parodi, oyunsallık gibi tekniklerin kullanılması konusunda ve açıklık, sömürü, iktidarın baskısı gibi toplumsal sorunların aktarılmasında ortak yöneliş görülebilir. Grotesk anlatımdaki arkaik geleneğin öğelerini günümüze taşıyarak güncelleştiren ve öncellerinin karmaşık bileşimini oluşturan Türk Tiyatrosu oyun yazarları, izleyicide anında tepkiler yaratarak sarsan, tabuları yıkan, tanıdık ancak aniden yabancılaşmış olarak algılanan bir dünyanın yaratılmasına hizmet eden groteskin dinamiklerini, yeni ve değişik bileşimlerle kullanarak çağdaş sorunları ve düşünceleri oyunlarında aktarmışlardır.

İkinci gruba dahil edilebilecek yazarlar grotesk anlatımla birinci gruptaki yazarlar ile benzer konu ve teknikleri paylaştıkları halde, ağırlıklı olarak korkuları, düşleri, karabasanları, coşkuları, çatışma ve çelişkileri yansıtırken genellikle gerilim yüklü bir atmosfer yaratırlar.

#### KAYNAKÇA

BAKHTIN Mikhael, *Karnaval dan Romana*(Çev. Cem Soydemir, Der. Sibel İrzık)Ayrıntı Yay. İst. 2001

BARBA Eugenio, SAVARESE Nicole,*Oyuncunun Gizli Sanatı* (Çev. Ayşın Candan)Y.K.Y. İst. 2002

EAGLETON Terry, *William Shakespeare*, (Çev. A. Cüneyt Yalaz), Boğaziçi Yay., İst.,1998

FISKE John, *Popüler Kültürü Anlamak*,(Çev. Süleyman İrvan) Bil. Ve San. Yay. Ank. 1999

KAPLAN Harold I., SADOCK Benjamin J., *Birinci Basamak Psikiyatri Elkitabı*, Turgut Yay., İst. 1998

KONGAR Emre, *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*, Cem Yay., İst.,1978

MC ELROY Bernard, *Fiction of the Modern Grotesque*, St. Martin's Press, New York, 1989

MEINDL Dieter *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*, University of Missouri Press. Columbia, 1996

THOMSON Philip, *The Grotesque*, The Critical Idiom Series, London: Methuen, 1972

PODOL Peter L., "Spanish Sources of Fernando Arrabal's Theatre of the Grotesque : Goya, Valle-Inclan and Bunuel" *Theatre Review*; January 1998,

TABUROĞLU Özgür,"Yırtılan Plazma", *Defter*, Sayı:41, 2000 Güz

ATAY Cahit, *Godot'yu Beklemezken*, Gerçek Sanat Yay., İst., 1994

ÇAĞAN Sermet, *Ayak Bacak Fabrikası*, Mitos Boyut Yay., İst., 1993

DİLMEN Güngör, *Canlı Maymun Lokantası*, Doruk Mat., Ank., 1980

NAR Turgay, *Şehrazat'ın Oyunu*, Toplu Oyunları 1, Mitos Boyut Yay. İst. 1997

NESİN Aziz, *Bir Şey Yap Met*,Bütün Oyunları 1, Adam Yay., İst., 1992



ŞENSOY Ferhan, *Şahları da Vururlar*, Ortaoyuncular Yay., İst., 1995