



**KARAMANOĞLU MEHMETBEY
ÜNİVERSİTESİ**

**ULUSLARARASI
FİLOLOJİ ve ÇEVİRİBİLİM DERGİSİ**

**INTERNATIONAL JOURNAL OF
PHILOLOGY and TRANSLATION STUDIES**

**MAKALE BİLGİLERİ
ARTICLE INFO**

Geliş Tarihi / Submission Date
29.05.2020

Kabul Tarihi / Admission Date
16.06.2020

e-ISSN
2687-5586

**SANATSAL BİR BİÇİM OLARAK GROTESK NEDİR?
WHAT IS THE GROTESQUE AS AN ARTISTIC STYLE?**

Kubilay AKTULUM

Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü
Ankara-Türkiye, aktulum@hacettepe.edu.tr

Öz

Bu yazıda kuramsal düzlemde türün tanımına kısaca değindikten sonra yine kuramsal düzlemde sanatsal bir tür (kimilerince biçem) olarak kullanılan groteski yazının sınırları içerisinde yüce ve güzellik kavramıyla ilişkisi içerisinde ele alacağız; oldukça sınırlı olsa da groteski türsellik üzerinden moda söylemi görüngüsünde tanımlamaya uğraşacağız. Groteskin bir tür mü yoksa yazınsal/sanatsal biçem mi olduğu konusunda tartışmalara sıklıkla rastlanmaktadır. Yazıda değişik kuramcıların önerdikleri tanımlamalardan yola çıkarak groteski bir tür olarak tanımlayarak değişik işlevlerine değineceğiz. Bunu yaparken öncelikle türden ne anlamız gerektiğini belirtmemiz gerekiyor. Şu ya da bu sanatsal biçimin doğasına göre önerilen üstmetinsellik kavramını, moda söz konusu olduğunda, üstgiysisellik ya da, örneğin resim söz konusu olduğunda üstresimsellik vb. adlandırmalarla uyarlayabiliriz. Burada, kimi zaman gönderme yaptığımız Alexander McQueen'in kavramsal içerikli koleksiyonları üzerinde çözümlemelere girişmeden, moda söylemini sınırlı biçimde göz önünde bulundurarak, groteskin bir tür olarak görünümünü yüce ve güzellik kavramları çerçevesinde belirlemek arayışında olacağız. İster yazınsal ister yazın dışı alanlardan olsun şu ya da bu söylem türünü ya da ele alınan yapıtların üstmetinsellik, üstgiysisellik görüngüsünde konumlandırılmaları onların kendi özgüllüklerini daha iyi kavramaya, başka yapıtlar karşısında özgün katkılarını daha iyi kavramaya olanak sağlar. Çalışma sanatsal bir yapıttaki groteskin payını sorgulamak için yöntemsel ve kavramsal ipuçları vermeye yöneliktir.

Anahtar Sözcükler: Tür, Türsellik, Grotesk, Yüce, Güzellik, Moda.

Abstract

In this study we scrutinize the term “grotesque,” deployed as an artistic genre (a style by some) on the theoretical basis, in relation to the concepts of sublime and beauty within the boundaries of writing after touching briefly upon its definition in the theoretical plane. We try to define, on a limited scale, the grotesque in terms of genericity within the phenomenon of fashion discourse. Discussions have often taken place as to whether the grotesque is itself a genre or a/n literary/artistic style. Based on the definitions offered by varied theorists, we first characterize the grotesque as a genre, and, then, describe different roles of the grotesque in this article. In doing so, we must first state what we should understand the term “genre.” We can adapt the notion “metatextuality” proposed by this or that artistic style to the denominations, such as “metavestimentality” in terms of fashion or “metapictorialness” when it comes to painting. Here, we seek to delve into the appearance of the grotesque as a genre within the framework of sublime and beauty with limited consideration of fashion discourse and without attempting to analyze the conceptual collections of Alexander McQueen, which we sometimes refer to. Whether it is from literary or non-literary areas, the configurations of this or that type of discourse or the texts under consideration on the basis of metavestimentality and metatextuality enable them to better understand their own specificity and their original contributions in the face of other works. The study aims to provide methodological and conceptual clues so as to question the role the grotesque plays in an artistic work.

Key Words: Genre, Genericity, Grotesque, Sublime, Beauty, Fashion.

Tür konusunda daha önce yaptığımız tanımlamayı anımsatarak başlayalım.¹

Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire* adlı kitapta tür (fr. genre) ve türselliği (fr. généricité) birbirinden ayırır.² Söz konusu ayırma göre, tür, artgörünümlü bir sınıflandırma kategorisine ilişkindir (bir türün tanımlanmış özellikleri zaman içerisinde yinelenerek basmakalıplaşır). Tür kavramından söz edebilmek için kimi koşullardan söz edilir: Örneğin; birbiriyle az çok benzer söylemsel ürünlerin bir araya toplanması, bir araya toplanan ürünlerin tiplleştirilmesi ya da durağanlaştırılması (özellikleri bakımından) gerekir. Dominique Maingueneau'nun da vurguladığı gibi, bir araya getirme/durağanlaştırma toplumsal-tarihsel (artgörünümsel) bir boyut içerir.³ Böylelikle türler, kültürel ve ideolojik olarak sınıflandırılırlar. Tarihin belli bir döneminden başlayarak günümüze gelinceye değin her biri özgün bir yazı modeli ve beklenti ufku olarak işlerlik kazanır.

Türsellik ise metinsel bir etkidir. Gérard Genette, *Introduction à l'architexte* ve *Palimpsestes* adlı kitaplarında türsellik yerine, metinleşkinliğin biçimlerinden birisi olarak gördüğü üstmetinsellik kavramını kullanır.⁴ Üstmetinsellik diğer iki kavramı içermektedir: söylem tiplerini ve sözceleme biçimlerini. Burada belli bir metni belli bir türe ya da türlere bağlayan ilişki/ler sorgulanır. Üstmetinsellik, anametinselliğin özel bir biçimi sayılır.

G. Genette, türsellikten metinsel bir üretkenlik olarak söz eder. J.M. Schaeffer'e göre türsel bir okuma, çözümlene yapabilmek için farklı metinsel düzeylerde benzerlik özelliklerinin yan yana bulunması gerekir. Üstmetinsellik görüngüsünde, metnin birinde bir türün kimi özellikleri yinelenir, ötekinde bu özellikler dönüştürülür. Türsellikten ayrı olarak tür, yineleme ve dönüştürme ilişkilerini dikkate almaz.

Bir başka anlatımla; tür, metinlerin ait oldukları kategoriler repertuarını belirtir. Tür adlandırması bir sözceyi belli bir metinler kategorisine indirgemektir (örneğin; bu metin bir destandır demek, onu destan türlerinin toplandığı bir rezervuara dâhil etmektir). Türsellik ya da türsel etki kavramı ise daha dinamik bir sürece, söylemleştirme ve yorumlama sürecine vurgu yapar. Türsellik, bir metnin ucu açık öteki türsel kategorilerle ilişkilendirilmesidir. Bu ilişkilendirme türsel etkilerin üretimine ve tanınmasına dayanır. Bir metin varsa bu metnin

¹ Bu konuda bkz: Kubilay Aktulum (2020), *Moda ve Metinlerarasılık*, Konya: Çizgi.

² Jean-Marie Schaeffer (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Seuil. Türün göstergebilimsel tanımı için bkz: Virginie Julliard (2013), *Éléments pour une « sémiotique du genre »*, *Communication & langages*, 177 / 3, s. 59-74.

³ Bu konuda bkz: Dominique Maingueneau (2004) "Typologie des genres de discours", *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.

⁴ Gérard Genette (1979), *Introduction à l'architexte*, Seuil; Gérard Genette (1982), *Palimpsestes*, Seuil. Üstmetinsellik kavramının tanımı için ayrıca bkz: Kubilay Aktulum, (1999), *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki.

yarattığı türsel bir etki de vardır. Bir başka anlatımla, her defasında metni oluşturan sözcelerin belli bir söylem sınıfı içerisine katılımı söz konusudur. Şunu da eklemeliyiz: Bir metin bir türe kendiliğinden bağlanmaz hem üretilirken hem alıntılanıp yorumlanırken bir ya da birden fazla türle ilişki kurabilir. Türsellik; ayrıca toplumsal, bilişsel bir süreçte işlerlik kazanır. Türde, bir metin kategorisinin toplam özelliklerine; türsellikte bir metnin söylemleştirilme ve yorumlanma düzeylerine bakılır.

Yazınsal bağlamda, şiir, roman, tiyatro akla hemen gelen türler olarak bilinirler. Yapıtlar onlara göre en kestirmeden sınıflandırılırlar. Bir repertuar düşüncesi içeren tür durağan bir yapıdır. Türsellik ise daha devingendir. Bir metnin anlamı yalnızca belli bir etiket altında özellikleri belirlenmiş bir bilgi toplamıyla açıklanmaz. Bir metin birden fazla türsel kategoriye ait olabileceğinden başka türlerle ilişkileri içerisinde de açıklanabilir, bir yazarın ve okurun bakış açısına göre farklı biçimlerde algılanabilir. Kimi metinler birden fazla türün dönüştürülmesiyle oluşurlar (örneğin, postmodern kategorisinde yer alan metinler böyledir). Farklı söylem biçimleri, sözcemeleme biçimleri üzerine kurulu olabilirler. Farklı türler üzerine oturtulan bir metni (örneğin L. Aragon'un *Théâtre/Roman*'ı ya da *Blanche ou l'Oubli*'si) türsel olarak sınıflandırmak olanaksız olmasa da alabildiğine güçtür. Roland Barthes'ın yazdığı metinlerde göze çarpan söylemsel, yöntemsel çeşitlilik, bakış açılarındaki farklılıklar onları belli bir kategoriye indirgemeyi neredeyse olanaksızlaştırır.

Bir metin, yenidenyazmalar ve yazarın yorumlarıyla zaman içerisinde değişikliğe uğrayabilir. Burada yazar etkili (fr. auctorial) bir türsellikten, alımlama düzeyinde ise okur etkili (fr. lectorial) bir türsellikten söz edilir. İkinci durumda, bir metnin okurlarca değişik dönemlerde değişik yorumları söz konusudur. Aynı içerik farklı koşullarda farklı biçimlerde yorumlanabilir.

Jean-Michel Adam'a bakılırsa, türselliği tanımlayan metnin bileşenlerinden birisi metinsellik, diğeri metinselaşkınlıktır. J.M. Adam, bu görüngüde, bir başka saptama daha yapar: *Türler ancak bütünceler (fr. corpus) halinde incelenebilirler. Bir metnin bileşenleri tek başlarına betimlenemez.*⁵ Türsellikten söz etmek bir normdan söz etmektir; norm ise bir sıklık, yineleme sorununa bağlıdır. Bir metinde açık ya da kapalı bir biçimde türsel olarak belli bir geleneğe gönderme yapan, onu çağrıştıran özellikler yinelenir.

Şimdi, bu kısa tanımlamaları modanın alanına aktaralım. Yapısalcıların görüngüsüne yerleşerek bir tanım önerirsek, modada her giysinin bir metne (metaforik anlamda) karşılık

⁵ Bkz: Driss Ablali (2013), Types, genres et genericité en débat avec Jean-Michel Adam, *Pratiques Linguistique, Littérature, Didactique*, 157/158, s. 216-232.

geldiğini söyleyebiliriz. Her metnin de doğal olarak belli bir türe ilişkin olması beklenir. Bir tasarımcının tüm giysi tasarımlarını türsel olarak kategorize edebilmenin en etkili yolu, kanımızca, giysilerin kavramsal moda tanımına uyan alandan seçilmesine bağlıdır. Belli bir anlatisallık mantığı üzerine oturtulan bir koleksiyonu oluşturan giysileri türsel olarak kategorize etmek bu durumda kolaylaşır. Türsellik bir koleksiyondaki bir giysinin ya da giysiler toplamının değişik giysi türleri olduğu kadar sanatsal biçimlerin söylemleriyle ilişki kurarak yarattığı ayrıışıklık özelliğine göre belirlenir.

Örneğin, Alexander McQueen bir ‘kavramsal modacı’ tanımlamasına uyar, her koleksiyonu, belli bir içerik (izlek) üzerine oturtulmuş bir anlatı gibidir. Giyisel (metinsel) düzeyde ise, koleksiyonlarının en belirgin yanlarından birisi, bir giysinin başka giysilerle olduğu kadar değişik sanatsal biçimlerle ilişkisini belirten ‘giyiselaşkınlık’tır (fr. transvestimentalite). Onun koleksiyonlarını belli bir türe, biçeme, söyleme biçimine göre değerlendirmek, her biri belli bir başlık altında bir araya getirilen, anlatisal bir boyut eklenen koleksiyonlarını bir bütün halinde incelemek, türsel olarak sınıflandırmak, gösteren ve gösterilen düzleminde bir dizi norma indirgenen sanatsal türlere, biçemlere ya da izleklere göre konumlandırmak olasıdır. Alexander McQueen’in giysi tasarımlarını, günümüze gelinceye değin her biri kendi içinde bir dizi norma indirgenmiş, kurala bağlanmış, tanımlanmış, gelenekselleşmiş koşuluna uygun olan sanatsal biçimlere (grotesk, barok, gotik, trajik, yüce, iğrençlik), kurumlaşmış türlere ya da biçemlere göre konumlandırmak yanında izleksellikleri (türsellik, biçem yanında izlekleri de kapsar) açısından değerlendirebiliriz. Bu yazının sınırları içerisinde böyle bir değerlendirme yapabilmek için yalnızca groteskin tanımı üzerinde odaklanarak Alexander McQueen’in kavramsal moda koleksiyonları üzerinde kullanılabilecek kavramsal verileri ortaya koymakla yetineceğiz. Tasarımcının koleksiyonlarını bu görüngüde çözümllemek uğraşında olmayacağız (bu başka bir yazının konusu).

Türsellikten söz edebilmenin koşullarından birisi, şu ya da bu türün anlatım biçimi, yapıları vb. yanında izleksel bakımdan kendine özgü içeriğinin ne olduğunu göz önünde bulundurmadır. Her sanatsal biçim sınırlı sayıda izlekle ve biçemle belli bir türe aitliğini belli eder. Catherine Spooner’in vurguladığı gibi, *belli bir türe aitlik tam bir özdeşliği zorunlu kılmaz; yalın olarak türle belli bir ilişkiyi var sayar.*⁶ Kullanılan kimi izlekler ve motifler şu ya da bu türü anımsatır, onun etkilerini sezdirir, anlamını söz konusu türe göre belli eder.

⁶ Catherine Spooner (2006), *Contemporary Gothic*, London: Reaktion Books, s. 26.

Jean Baudrillard, bir giysinin yararcıl olduğu kadar simgesel bir işlevi bulunduğundan, giysinin hem koruma hem de toplumsal bir tanınırlık işlevi olduğundan söz ederken akla hemen gelen basmakalıplaşmış kimi işlevlerini yineler.⁷ A. J. Greimas, *bireyleri saran nesnelere, özellikle üzerlerinde taşıdıkları şeylerin duygularını ve düşüncelerini yansıtmaya yaradığını*, giysinin, *kendine bir kişilik katma* yolu olduğunu söylerken⁸ J. Baudrillard'ın saptamasıyla benzer konuma gelir. Göstergibilimsel bir görüngüde kalan Roland Barthes, giysilerin *kendini tanıma olanağı sunduğunu, giysilerin düşünsel bir varoluşa sahip olduklarını* ileri sürer.⁹ Giysi, özne (beden) ve bağlam (imge) arasında aracıdır. Üretim (sözceleme) düzeyinde ise giyisel biçemlerden söz edilir. Şu ya da bu biçemle giysi, anlam üreten bir araca dönüşür, simgeleşir, kişiyi açıklayan, bir yaşam biçimini ele veren bir beti (figür) durumuna gelir. Biçemden söz etmek şu ya da bu giysiyi belli bir türle ilişkilendirmeye olanak sağlar. Kimi kavramsal tanımlamalar türsel konumlandırma yapabilmek için gerekli bir işlemdir.

Bireyden bağımsız, toplumsal, kurumsal bir gerçeklik, belli ve genel kurallara indirgenmiş, bireyin bu genel kurallar içerisinde tükettiği giysinin yapısal biçimi olan kostüm, Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri*'ndeki ayrımlarına koşut olarak söylersek, *dil'e*; bir giysi edimi, bireysel bir gerçeklik, her bireyin kendince güncelleştirdiği kostüm ise *söz'e* karşılık gelir. Tanımlamayı kısaltarak yinelersek, kostümün toplumsal bir değeri varken giyinmenin bireysel bir biçime uygun olduğunu söyleyebiliriz. *Söz'e* karşılık gelen her giysi edimi özel bir biçem olgusu içerir. Buna göre örneğin *haute couture* giysileri belirleyen en çarpıcı özellik *aşırılık* ya da *abartı*'dır. Orada *her şeye izin vardır*. Önceden-bilinen, önceden-görülen tasarımların ötesine geçilerek yenilikçi olduğu kadar *ölçüsüz, aşırı* özellikli tasarımlarla izleyiciyi şaşırtmak, bir sürpriz etkisi yaratmak istenir. Abartının *haute couture*'le eşdeğerde kullanımı ile yerleşik normdan sapmalar yaygınlaşır. Bu durumda anlam, sıradanlaşan basmakalıpların ötesinde aranır. Aşırılığın, anlamsal taşmaların yoğun olduğu *haute couture* ürünlerde anlamın eklemlenimini, anlamın üretim koşullarını kavramaya olanak sağlayacak koşulları belirlemek, hiç değilse öneriler getirmek gerekir.

Çoğunlukla, kavramsal tanımına uygun düşen bir koleksiyonda anlamlı bir birim olarak yer alan her giysi (giysibirim) kendi bağlamından koparılmadan anlamlandırılmaya çalışılır. Bu yapılırken değişik çözümleme düzeyleri belirlenir. Örneğin giysi, renk, biçim, malzeme

⁷ Bkz: Gerry Coulter (2013), Alexander McQueen and Jean Baudrillard: 'The Pleasure of Fashion', *International Journal of Baudrillard Studies*, 10/1.

⁸ A. Julien Greimas (1950), *La mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de mode de l'époque*, Paris: Yayınlanmış Doktora Tezi.

⁹ Bkz: Roland Barthes (2014), *Système de la Mode*, Paris: Points.

bakımından plastik olarak ya da giysinin plastik biçimleri öteki giysilerin plastik biçimleriyle karşılaştırılarak çözümlenir, bu durumda bir giysi öteki giysilerle etkileşimleri içerisinde kavranmak istenir. Böyle bir çözümlene modeli *giysilerarasılık* görüngüsüne uygundur. *Üstgiyisellik* görüngüsünde ise biçimsel ve izleksel bir çözümlene gerçekleştirilir. Üstgiyisel çözümlene türsel bir çözümlene ile ilintilidir. Bu düzeyde biçimsel ve izleksel belirlemelerin yapılması gerekir.

Her koleksiyon bir dizi değerden, dolayısıyla değişik betilerle kendini gösteren anlambirimciklerden oluşur. Gösteren olduğu kadar gösterilen düzleminde belli anlambirimciklerin yoğunluk kazanması şu ya da bu koleksiyona kendine özgü bir görünüm katar, hatta onun ritmini belirlemeye yarar. Dolayısıyla yerleş unsurların yinelenmesiyle koleksiyona özgü bir biçim yaratılır. Özellikle, aynı düzeyde konumlanan makro-türsel anlambirimciklerin yinelenmesiyle türsel bir yerleşlik oluşturulur. Türsel yerleşlikler belli bir düzğüye bağlı, toplumsal olarak bir dizi norma indirgenmiş sınıflar biçiminde düzenlenirler. Dolayısıyla türsel yerleşlikler bir göndergesellik etkisi yaratmaktan, göndergeselliğe kapı aralamaktan geri durmazlar. Bunlar aynı zamanda şu ya da bu koleksiyonun izleşine, anlamsal içeriğine ilişkin temel ipuçları sağlarlar.

Öyleyse *üstgiyisellik* başlığı altında giysi tasarımlarında kimi temel biçimsel ve izleksel belirlemeler yapmak gerekir. G. Genette'in tanımladığı biçimiyle, *metinselaşkınlık* ilişki türlerinden birisine karşılık gelen metinsel bir yöntemin verilerini modanın alanına uyarlayarak daha çok bir *üstgiyisellik* kategorisine uyan bir kullanımdan, yani groteskten söz etmekte yetineceğiz.

Önce şu soruya yanıt arayalım: Grotesk bir tür olarak görülebilir mi yoksa yalnızca yalın bir estetik biçim midir? Yapılan onca tanımlama arasından bu soruya kesin bir yanıt verilmediği sonucunu çıkarıyoruz. Önerilen tanımlamalarda iki karşıt tutumla yüz yüze kalmaktayız: Grotesk, kimileri için bir türdür, kimileri içinse bir biçimdir. Daha önce türden söz etmiştik; şimdi biçime ilişkin birkaç anımsatma yapalım.

Sözcüğün sıradan tanımına göre biçim, *tipolojik ya da tarihsel düzlemde bir yapıtı belirleyen biçimsel özellikler toplamıdır*.¹⁰ Buna göre klasik biçim, barok biçim denildiğinde biçim ve içerik bakımından belirlenmiş bir kimliği olan, bir dizi değişmez özelliğe

¹⁰ Patricia Calefato (2004), *The Clothed Body*, Oxford: Berg. s. 22.

indirgenebilen biçemden (türden, söylem biçiminden, içerikten) söz edilir. Biçem konusunda önerilen klasik bir tanımlama bu görüngüde yapılır.

Ancak, yeni koşullarda, Jean-François Lyotard'ın *Postmodern Durum* adlı yapıtındaki tanımlamaları dikkate alarak söylersek, metinlerarasılık, yananlam, biçemsel çokseslilik kavramlarının yaygın olarak kullanılmasıyla bir *açık yapıt* anlayışı yerleşmiş, zaman ve uzam parçalanmış, farklı söylemlere yapılan göndermelerin sayısı çoğalmış, dolayısıyla biçem kavramı konusunda gündeme gelen *kapalılık* (biçimsel, tarihsel) anlayışı sarsılmış, klasik biçemin dayattığı belirlilik özelliğinin yerini belirsizlik özelliği almış, böylelikle ayrışik özellikli bir biçem anlayışı yerleşmiştir. Bir başka anlatımla, klasik biçem tanımı alabildiğine genişlemiştir.

J.F. Lyotard'ın postmodern durum çerçevesinde gündeme getirdiği tanımlamalara koşul olarak, R. Barthes, biçemi çağdaş bir görüngüde tanımlarken *biçemsel özelliklerin gerek ortak formüllerden gerek bir metafor oyunundan, toplumsal söyleme biçimlerinden türeyen dönüşümler olarak görüldüklerini* bir varsayım olarak benimser. Böylelikle biçemin bir alıntılama süreci, bir formüller ve anılar toplamı, anlatısal olmaktan çok kültürel bir miras olduğunu ileri sürer. Katmanlaşan, çoğullaşan söylem yeni biçimlerin göze çarpan biçemsel bir özelliğidir. Yeni (postmodern olarak nitelenen) koşullarda biçem, çoğullaşarak sözselsel ya da sözselsel olmayan gibi söylemlerden (ayrımardan), değişik göstergelerden oluşan çoksesli bir görünüme bürünmüştür. Söz konusu yeni koşullarda biçem bir sapma, anormallik, tutarsızlık, kuraldışılık, mantıksızlık, tuhaflık, anomali, ya da G. Bataille'ın tanımladığı biçimsizlik (fr. informe) vb. durumlarını içerir düzeye gelmiştir.¹¹ Böylelikle biçem olguları durağanlaşmak yerine devingenleşmiş, biçemsel özellikler sürekli dönüşerek kültürün içerisinde yeni görünümlerle yer etmeye başlamışlardır. Toplumsal yaşama ve etkileşime gönderme yapan, sinema, fotoğraf, tasarım, aksesuar, giysi, moda gibi unsurları içeren *gündeliklik/gündelikleştirme* (fr. mondanité, gerçekliğin dil aracılığıyla kategorize edilmesi)¹² bağlamında biçemi belli, kesin bir tanıma indirgemek alabildiğine güçleşmiştir. Yeni koşullarda diğer sanatsal biçimler gibi moda (daha çok *haute couture* tasarımlar) açık bir dizgeye dönüşmüş, biçemin sıradan, bildik, kurumlaşmış tanımının ötesine geçerek *biçemsel-aşkınlık* (fr. trans-stylistique) özelliğiyle göstergibilimsel ve çoğul bir okumaya açık duruma gelmiştir.

¹¹ Georges Bataille (1929), *l'Informe*, Paris.

¹² Bu konuda bkz: Georges Molinié (1998), *Sémiostylistique*, Paris: PUF, s. 8.

Biçemsel-aşkınlık ya da *üst-biçemselliğin* (fr. *méta-stylistique*, bir yapıtın biçemi üzerine yapılan her türden yorum) ana kalıplarından (fr. *matrice*)¹³ birisi doğasında bir ayrışıklık düşüncesi bulunan, çiftdeğerlilik özelliğiyle belirlenen, söyleşimselliğe açık olan *grotesktir*. Mihail Bahtin'in söylediği gibi,¹⁴ abartma, sınırsızlık, aşırılık, anlamsal saptırma, sıradanlığın yüceltilmesi, bedensel özgürlük, vb. özellikler beden (grotesk bedenin) çok-biçemli dönüşümüne olanak sağlarlar, kurumlaşmış anlam yanında odak düşüncesi bu ve benzer özelliklerle yıkılır. Groteske yüklenen yeni anlam budur: Kısacası grotesk, çoksesli bir biçemdir. Değişik tanımlamalarda bu özellik hemen göze çarpmaktadır.

Başlangıçta yalın bir süsleme sanatı olarak anlaşılan grotesk, özellikle Yenidendoğuş döneminden başlayarak günümüze gelinceye değin anlamsal, içeriksel ve biçemsel pek çok dönüşüme uğramıştır (uğratılmıştır). Şimdi, sorduğumuz şu soruya yanıt arayalım: Grotesk yalın bir estetik biçem olmanın ötesinde bir tür olarak görülebilir mi?

Fransızca'da grotesk, hem bir biçem hem de bir niteleme olarak kullanılır. Aynı nitelemenin kimi zaman isimleştirildiği olur. Kimi zaman da *grotesk tür* adlandırması değişik tanımlamalarda karşımıza çıkar. Almanca'da grotesk sözcüğü konusunda iki tür adlandırma bulunmaktadır: “*Das Groteske*”, grotesk biçemi, “*die Groteske*” ise grotesk türü belirtir. Dolayısıyla, grotesk bir biçem olduğu kadar bir tür kategorisinde değerlendirilir. Bir biçem olarak, özel bir dildir ve kendine özgü betileri vardır. Ancak grotesk aynı zamanda sanatsal bir türe bağlanan bir dildir. Zamansallık onu türe dönüştürmeye yarayan ölçütlerden birisidir.

Gerçekten de J.M. Schaeffer için türselliği belirleyen uçlardan birisi zamansal boyut,¹⁵ bir başka anlatımla onun tarihselliğidir (R. Barthes da *le Système de la Mode*'da tarihselliği türselliğin bir ölçütü olarak kullanır).¹⁶ Groteskin geçmişi oldukça eskilere (Yenidendoğuş döneminde popülerleşip yaygınlaşsa da çoğunlukla XV. yüzyıl sonu üzerinde bir uzlaşma vardır) uzanır, uzun bir geçmişi olduğundan, değişik dönemlerde değişik biçimlerde tanımlansa da, kalıplaşmış yerleşik özelliklere sahiptir. Ayrıca, zaman içerisinde, her biri ayrı birer sözceleme biçimi olarak, gitgide grotesk şiirlerden, grotesk düzyazılardan, grotesk tiyatro oyunlarından söz edilmiştir.

¹³ Tanımlar konusunda bkz: Kubilay Aktulum (2011), *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*.

¹⁴ Mihail Bahtin (2005), *Rabelais ve Dünyası*.

¹⁵ Dorothea Scholl, “Baroque, arabesque, grotesque” adlı yazıda groteski “uzun süreli kategori” içerisine yerleştirir. Scholl, Dorothea (2007), *Baroque, arabesque, grotesque, Oeuvres Critiques*, XXXII / 2, s. 47.

¹⁶ Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris: Seuil, s. 112.

Friedrich Dürrenmatt, groteskin kimi özelliklerini tarihsel bir görüngüye yerleşerek belirginleştirir. *Grotesk, duyarlı bir anlatım biçimidir, duyarlı bir çelişkidir, biçimsizin biçimi, yüzü olmayan dünyanın yüzüdür.*¹⁷ Grotesk, kimi uzlaşmış türleri bu ve benzer özelliklerle etkiler. Örneğin, trajedi bunlardandır. Gerçekten de Jan Kott, groteskle trajedi arasında ilişki kurar: *Grotesk, başka bir tonda yeniden yazılan eski trajedidir.*¹⁸ Ona göre kusurlarıyla gülünç duruma düşen trajedi kahramanı bir bakıma grotesk özellikli bir kahramana dönüşür. Bu, salt ya da kutsal olanın saltlıktan/kutsallıktan çıkması gibidir. XX. yüzyılda kimileri XIX. yüzyılın traji-komik (grotesk hem trajik hem komik bir yan içerir) türünden söz ederek trajediye komedi aracılığıyla ulaşılır düşüncesini yerleştirirler.¹⁹ F. Dürrenmatt gibi örneğin, E. Ionesco günümüzde olası tek trajedinin ancak komediden doğabileceğini ileri sürer. Jan Kott ise E. Ionesco'ya gönderme yaparak, komedinin, saçmanın (groteskin doğasında saçmalık düşüncesi bulunur) bir sezgisi olduğunu düşünür. *Komik olan bana daha trajik görünüyor.* Ramon Valle-Inclan, *genero estra-falacio*'da trajiğe gülmeye varıldığından söz eder.²⁰

Belirsizliğin özelliklerden birisi olduğu grotesk tam olarak bir traji-komedi değildir; ne tam trajik (W. Kayser groteski bu yana çeker) ne de tam olarak komik de değildir (M. Bahtin ise groteski bu yana çeker). Grotesk, iki kutup arasında salınır; devingen, belirsiz ve çokbiçimli bir yapısı vardır. Trajikle komik olanın eşsüremsel iç içeliği gülmeyi, içinde bir rahatsızlık hissi uyandıran zoraki gülmeye dönüştürür. M. Bahtin'in söylediği gibi,²¹ güldürü unsuru içeren grotesk *çiftdeğerlidir*: Bir yandan tuhaf etkiler yaratır öte yandan güldürürken düşündürür. M. Bahtin'in tanımlamalarına gönderme yapan Anne Ubersfeld'in söylediği gibi, groteskin özelliklerinden birisi *söyleşimsel* olmasıdır.²² Söyleşimsellik ya da çiftdeğerlilik groteskin biçimsel bir özelliği olarak yinelenmektedir.

¹⁷ Sylvie Debevec Henning (Fall, 1981), La Forme In-Formante": A Reconsideration of the Grotesque, Mosaic, *An Interdisciplinary Critical Journal*, 14 / 4, s. 107-121.

¹⁸ Peter Holland, (2002), *Shakespeare Survey: Volume 55, King Lear and Its Afterlife: An Annual Survey ...*, Cambridge: Cambridge University. s. 153.

¹⁹ "Kuşku verici olanla gülünç arasındaki ilişkinin belirsizliği, grotesk ile traji-komediye birleştiriyor. "Sturm und Drang'ın dramaturjik uygulamalarından ve dramatik Romantizm kuramından başlayarak yirminci yüzyıla gelinceye değin, traji-komedi ve grotesk kavramsal olarak birbirine bağlandı. Thomas Mann, Conrad üzerine yazdığı bir makalede "modern sanatın en çarpıcı özelliğinin" "trajik ve komik ya da trajik ve komik sınıflandırma kategorilerini tanımaktan vazgeçtiğini vurgular. Yaşamı trajikomik olarak görür, öyle ki grotesk artık onun otantik biçimi olmuştur.", Sylvie Debevec Henning (Fall, 1981), La Forme In-Formante": A Reconsideration of the Grotesque, Mosaic.

²⁰ Bkz: Philippe Wellnitz, *Le grotesque: théorie, généalogie, figures* İçinde Bölüm: *Le grotesque littéraire – simple style ou genre à part entière*, Bruxelles: Presses de l'Université Saint-Louis, s. 22.

²¹ Mihail Bahtin (2005), Rabelais ve Dünyası.

²² Anne Ubersfeld (1971), le Carnaval de Cromwell, *Romantisme*, 1 / 2, s. 92.

Ancak groteski yalın bir estetik biçeme indirgemek, yalnızca bu yönüyle değerlendirmek eksik olacaktır kanısındayız çünkü biçem aynı zamanda sanatsal bir türün kimliğine ilişkin uçlardan birisi olarak görülür, işlevlerinden birisi budur. Öyleyse belli bir dünya görüşüne gönderme yaptığına, uzun bir geçmişe, kanonlaşmış yerleşik özelliklere sahip olduğuna, özel bir biçemi temsil ettiğine, kısacası *tanımlanabilir* olduğuna göre groteski bir tür olarak görmek yanlış olmayacaktır.

T. Todorov, türsel ayrımların eskiden kalma kavramlara tümüyle karşılık gelmediğini, yapıtların günümüzün koşulları dikkate alınarak kategorize edilebileceğini ileri sürer.²³ Bu tanımlamaya uygun olarak, her yeni tür dilin özel bir kullanımıyla ortaya çıktığına göre bir dizi basmakalıp tanımlara indirgenen, eski kavramları şu ya da bu biçimde sürdüren groteski bir biçem olduğu kadar bir tür sayabiliriz. Zaman içerisinde beliren ayırıcı özellikleri onu bir tür kategorisine indirgemeye olanak sağlamaktadır. Komedinin, trajedinin verilerini kendi içinde eriten groteskin *belirsizlik*, *çiftdeğerlilik* özelliği onu belli bir dünya görüşünü ele veren kendine özgü bir türe dönüştürmeye yarar, baskın çıkan öteki özellikleri onu hem bir biçem hem de bir tür olarak kategorize etmenin önünü aralar, değişik dönemlerde anlamsal dönüşümlere uğrasa da (hangi tür dönüşüme uğramaz ki?) belirgin tanımlanabilir özellikler içerir. Söz konusu varsayımsal tanımlamalara biraz somutluk katmak amacıyla groteskin değişik kuramcılarca önerilen başka tanımlamalarına, onların grotesk konusundaki yaklaşımlarına, tutumlarına, aralarında beliren ortak yanlara olduğu kadar ayrımlara, tarihsel verileri göz ardı etmeden, biraz daha ayrıntılı değinmek gerekiyor.

Groteski değişik kuramcılarının ve çözümleme modellerinin verilerinden yararlanarak konumlandırıp tanımlayabiliriz. Charles S. Peirce'in göstergebilimsel modelinin kimi verilerinden yararlanacağız. Önce iki varsayımı hemen anımsatalım: Wolfgang Kayser, groteskin *çokbiçimli* ve *çokdeğerli* bir gösterge olduğunu düşünenlerdendir. Göstergebilimcilere göre ise çokdeğerlilik sanatsal bir göstergenin belirgin özelliğidir. Bu iki varsayımı dikkate alarak, groteski Ch. S. Peirce'in gösterge kategorilerine göre konumlandırmaya çalışalım.²⁴

Önce Aristoteles'in ardından Kant'ın yaptıkları gibi, duyulur, algılanır gerçekliği dizgeli biçimde kategorize etmeye uğraşan Ch. S. Peirce tüm göstergeleri üç düzeye indirger: Var olan

²³ Bkz: Gérard Genette; Tzvetan Todorov (1986), *Théorie des Genres*, Seuil. Tzvetan. Todorov (1978), « *L'Origine des genres* », *Les Genres du discours*, Seuil.

²⁴ Peirce'in göstergebilimi konusunda bkz: Robert Tremblay (1991), Nicole Everaert-Desmedt, *Le processus interprétatif: introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Liège, Mardaga, 1990, *Philosophiques*, 18 / 2, s. 195-197.

her şeyi birincillik, ikincillik, üçüncüllük kategorilerine ayırır. Birincillik bir kökene, bir başlangıca gönderir. Hiçbir şey ilk olanı belirlemez. Örneğin “5” sayısı tek başına ele alındığında anlaşılmaz. Onu belirleyecek olan öncesi (4) ya da sonrasındır (6). Birincillik başlangıç, yenilik, özgürlük, olasılık, belirsizlik, öngörülemezliktir. Burada herhangi bir ilişkilendirme yapılmaz. Birincillik, eklemli her türden düşünceden önce gelir. Varlığın ve düşüncenin bağımsızlığı, tarafsızlığı burada belli olur. Ch. S. Peirce, onunla yalnızca bir “niteliği” bildirir. Kırmızı, acı, güçlük, soylu vb. unsurlar böyledir.

Birincillik düzeyi, henüz zamandan kopuk, bir çözüme uğratılmamış, bir niteliğin edilgen bilincine karşılık gelir. Grotesk, bu düzeyde henüz başkalaşmamış, yalnızca edilgen bir nitelik olarak bireyin iç dünyasına ilişkindir. Bu aşamada tinle madde arasında bir sınırdan söz edilmediğinden grotesk (içgüdü) henüz bir nesne durumuna gelmemiş, bir çözüme uğratılmamış, bir bilgiye dönüştürülmemiş, geçirgenlik değeri kazanmamıştır. Bu durumda grotesk yalnızca bireyin çocukluk dönemini çağrıştıran psikolojik bir durum, bir itkidir. Nedensellikten henüz söz edilmez. Bir başka anlatımla, bu düzey henüz zamanın işlerlik kazanmadığı, yaratım ve algının başlangıç aşamasına, gerçekliğin mitik bir görünümüne, mitik bir döneme (yani bilincin ilk aşamasına), C. Lévi-Strauss’un söylediği gibi, *tinin henüz evcilleşmediği, eğitilmediği*, potansiyel olarak mitik bilincin sanatsal bilinçle biçimlendirilmeye başladığı aşamaya ilişkindir. Öyleyse grotesk, önce insanın evrenle ilişkilerine gönderme yapan temel nitel gerçekliklerin dışı vurumudur.

İkincillik, birincilliği sınırlar ve belirler. Birincil olan ancak bir olasılıkken, ikincillik bu olasılığa sınır çeker, onu bir bağlama taşır, ona güncellik katar. İkincillik varoluşa ilişkindir. “Nesne” (grotesk bir yapıt) bu kategoriye gönderir. Öyleyse ikincillik; varoluş, sınırlama, sınır, saymacalık demektir. Örneğin, bir olay bütünüyle bireyseldir; *şimdi ve burada* gerçekleşir.

M. Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*’nda Rabelais’in yapıtlarının, Ortaçağın sonlarına gelinceye değin egemen olan bilincin sanatsal gösteriminin son aşaması olduğunu ileri sürer. İlkel toplumlar ve modern-öncesi toplumlar için groteskin bir anlamı yoktur, çünkü gerçeklik konusundaki bilgileri çevrimsel bir zaman anlayışı üzerine oturtulmuştur. Feodal toplum bile benzer bir yaşam ve zaman anlayışına dayanmaktadır. Gitgide toplum yüksek, soyut, ideal olanı gülmeye ve bedenselleştirerek ve biçimi bozarak aşağı indirir. Eskiden kopulur, ancak başka bir anlayış yerleştirilir. XV. yüzyılda kullanılmaya başlanan grotesk henüz bir nesne olarak var olmamıştır, bu nedenle başka bir nesneyle bağ kurma olanağı bulunmamaktadır. Zamandan kopuk, çözümlenmeye kapalı anlaksal bir duyumsama, edilgen bir bilinç durumunu belirtir. Ancak

XV. yüzyıldan başlayarak söz konusu bilinç durumu grotesk olarak adlandırılmaya başlanır. Bu bilinç, nesnesini çevrimsel ve tarihsel zaman anlayışından uzaklaştığı bir dönemde ancak *Domus Area*'daki süslemeler keşfedilince bulur. Gerçekliği kavrama biçimi değişir. Birincilik kategorisinde konumlanan niteleme “başka” bir şeye (örneğin, grotesk yalnızca güldürmez, aynı zamanda korku veren şey olarak algılanır) dönüşür, böylelikle ikinciliğin kategorisine girer. Mitik olan mitik olmayanın alanından yansımaya başlar. Geoffrey Harpham, bize groteski duyumsatan şeyin mitik unsurların mitik olmayan bir bağlamda buluşması olduğunu söyler.²⁵ Zamanın çizgisel algısı, beden bütünlüğü tinin ve maddenin değişmez kategorilerini içeren mitik sonrası bilince bağlıdır. Bu yeni düzende ortadan kalkan eski düzen, Bahtin'in telkin ettiği gibi, baştan sona sevinçle karşılanmaz. Yerleşik gerçeklik algısı değiştiğinde korku duyulur. W. Kayser'in nitelemesini yinelersek, modern Batının *tuhaf dünya* düşüncesini yaratan grotesk karşısındaki tepkisi olumsuz bir tepkidir. Modern insanın tasarladığı grotesk tuhaf, tehlikeli ve saçma bir oyun gibidir. Bedenin ya da maddenin, bir başka anlatımla biçimin açıklığı, maddenin çöküşü, ayırımın ortadan kalkması, ikinciliğin ve zamansal uçların yok edilmesi grotesk bir yapıtın hedefleri durumuna gelir. Groteskin temel bir özelliği olan belirsizlik groteskin hedef seçtiği biçimin açıklığıyla yaratılır.

Üçüncüllük bir sentez aşamasıdır. Birincilik ve ikincilik burada bir araya getirilir ve yorumlanır. Düşünceler, alışkanlıklar, dil ve yasalar bu kategoriye aittir. *Yorumlayan* bu kategoride yer alır.²⁶

Sanatsal bir dilsel biçim olan grotesk XV. yüzyıldan beri yerleşen bir dizi uzlaşılar toplamı olarak algılandığından bir dizge oluşturur. Bir dizi motif ve konfigürasyon bu dizgeyi belirler: Bitki, hayvan ve minerallerin karışımı, doğal yasaların ortadan kalkması, kimlik yitimi, morfolojik sapmalar, bozulmalar, kişinin parçalanışı, tarihsel düzenin yok oluşu vb. çok sayıda unsur üçüncüllük düzeyine ilişkindir. Bu ve kimi diğer özellikler grotesk bir yapıtı bir gösterge durumuna getirmeye, dolayısıyla belli bir türe dâhil etmeye yarar. Ayrıca her grotesk yapıt gerçeklik konusunda ayrı (yeni) bir üstdil yaratmaya olanak sağlar. Yazı düzeyinde belirgin bir özellik durumuna gelen biçimsel açıklık estetik bir değişmez durumuna gelirken söz konusu özellik yerleşik dilsel uzlaşıları yıkar, bir başka anlatımla dilsel düzgüyü dönüşüme uğratar. Bu yeni görünüm sanatın diğer biçimlerinde, dolayısıyla modada da karşılık bulur. Karma yapısı,

²⁵ Bkz: Geoffrey Harpham (2006), *On the Grotesque, Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Aurora: The Davies Group.

²⁶ *Yorumlayan*'nın tanımı konusunda bkz: Kubilay Aktulum, (2011), *Metinlerarasılık/Göstergelelerarasılık* ya da (1999), *Metinlerarası İlişkiler*.

ayrışık görünümü grotesk bir nesneyi okumayı güçleştirir. Grotesk nesnenin anlamı göstergesel belirsizliğinde gizlidir. M. Francoeur, *L'Illocution littéraire grotesque*'de, vericisinin groteske belli ve özgül bir anlam veremeyeceğinden söz eder.²⁷ Ruskin, Raphaël'in groteskini, groteskin göstergesel belirsizliğine aykırı olduğu için yerer.²⁸ W. Kayser benzer bir tanımlama yapar: *İçerilen şey anlaşılmaz, açıklanamaz ve kişisiz olmalıdır. (...) Bu gücü adlandırıp kosmik düzende açıklıkla tanımlayabilseydik, grotesk temel özelliğini kaybetmiş olurdu.*²⁹ Ancak şunu belirtmek gerekir: Groteskin adlandırılmaz bir özelliğe sahip olduğu görüşü grotesk deneyimi ile estetik bir kategoriye belirleyen yasalar düşüncesini birbirine karıştırmaktır. Oysa grotesk, bir gösterge olarak bir şey imler, betimlenmeye ve çözümlenmeye açıktır. Yerleşik özellikleri bu görüşü fazlasıyla desteklemektedir.

Bu belirlemelere göre, yine Ch. S. Peirce'in tanımlamalarını izlersek, grotesk bir göstergedir, grotesk bir nesne *representamen*'e; grotesk etki ise *yorumlayan göstergeye* karşılık gelir. Bir gösterge olarak tüm gerçekliğe ilişkindir, gerçeklik aynı zamanda onun nesnesidir. Şunu da ekleyelim: İster okunsun ister izlensin, söz konusu olacak şu ya da bu nesne alıcı üzerinde belli bir etki yaratır. Alıcı, karşısındaki grotesk nesneyi ilk anda tam olarak algılayıp tanımlayamaz. Yorumlayan göstergeler nesneyle *representamen* arasında açıklıkla bağ kurmaya olanak sağlamaz. *Representamen* ayrışık, abartılı, sınırsız (bu yönüyle yüceyle buluşur) bir etki yaratır. Yorumlayan göstergeler coşkusal, dokunsal bir özellikte olabilirler. Bu nedenle korku, kaygı, umutsuzluk yaratabilirler. Kendini aşma ise yüce duyguların oluşmasına yol açabilir. Mantıksal yorumlayanlarda ise grotesk, bir gösterge olarak algılandığından nesne ve *representamen* arasındaki bağı alıcı/izleyici kavrar, nesneye bir anlam yükler. Yorumlayan göstergeler algıyı geciktiren grotesk nesnenin vermek istediği bildiriye algılamaya katkı sağlarlar. Grotesk bir yapıtın bildirisi, anlamı kapalı değildir. Groteskte anlam açıktır, sürekli olarak genişler. John Ruskin iyi bir groteskin bir dizi simge üzerinden sözcüklerle kolayca açıklayamayacağımız gerçeklikleri açıklamaya olanak sağladığından söz eder.³⁰ Grotesk sınırsız sayıda fanteziye, varyasyona kapı aralar. Raphaël için, imgelemi alabildiğine serbest bıraktığından grotesk, ideal bir sanatsal biçim, özgünlüğün doruk noktasıdır. İnsanın karmaşık iç dünyası onunla açıklanır.

²⁷ Michel Francoeur, (1980), *L'Illocution littéraire grotesque, un modele de sémiotique comparée*, Quebec: Université Laval, s. 454.

²⁸ John Ruskin (2003), *The Stones of Venice*, Cambridge: Da Capo Press.

²⁹ Wolfgang Kayser (1966), *The Grottesque in Art and Literature*, New York: McGraw-Hill Book Company.

³⁰ Justin Edwards; Rune Graulune (2013), *Grottesque*, London: Routledge.

Grotesk; bir gösterge olarak üçüncüllüğün alanında konumlanır çünkü bu kategori anlamlılığın göstergesel kategorisidir, birincilikle ikincilik orada birleşir, genel bir kural orada ortaya çıkar. Bir gösterge olarak zaman içerisinde anlamı değişip farklılaşsa da groteskten estetik bir kategori, bir tür olarak üçüncüllük kategorisinde söz edilir. Bunu şu biçimde de ifade edebiliriz:

Üçüncüllük kategorisi bir *semiosis* (göstergesel işlev) kategorisidir; bu kategori gösterge, nesne ve yorumlayıcı (yorumlayan göstergeyi) birleştirir. Anlam üretimi göstergenin başka nesnelere göndermesiyle gerçekleşir. Bir başka anlatımla, burada bir gösterge başka bir göstergeyi (bir alt-göstergeyi yani yorumlayıcı) doğurur, doğurma işlemi kuramsal olarak sonsuza değin sürebilir. J. Kristeva'nın, M. Bahtin yanında Ch. S. Peirce'in çalışmalarından yararlanarak önerdiği metinlerarasılık kavramı bir metnin sınırsız bir *semiosis* süreci olduğu görüşünden türer. Jacques Derrida'nın yapı söküm ve yorumsal türev kavramları yine Ch. S. Peirce'in *semiosis* kavramından esinlenir.

Grotesk konusunda önerilen tanımlamalar zaman içerisinde dönüşür (göstergenin *semiosis*'i), önceki bir tanım değişik uzamlarda başka tanımları doğurur. Kavram üzerine gelişen tanımsal çeşitlemeler, aralarında bir dizi ortak yanın belirmesine olanak sağlar. Dolayısıyla pek çok ortak yan groteski belli bir kategoriye indirgemeye, bir tür olarak sınıflandırmaya yol açar.

Ch. S. Peirce'in göstergebilimsel modeline koşut olarak tanımlanabilen groteskin anlamsal çeşitliliğini kavramak için aynı zamanda tarihsel bir görüngenye yerleşmek gerekir. Groteskin Yenidendoğuş döneminde bir simgeye, metafora dönüşmeden önce yalnızca resimsel bir süsleme biçimi olarak ortaya çıktığı söylenir. İmparator Neron'un eski Roma'da yaptırdığı sarayın (Domus Aurea) altındaki mağara görünümlü yerlerin duvarlarına yapılan resimlerde (sonradan benzer resimler başka yerlerde de – örneğin Vatikan'da, Floransa'daki Palazzo Vecchio'da - yapılır) o güne gelinceye değin görülmemiş, alışılmışın dışında, doğallıktan uzak, yarı insan yarı hayvan görünümlü fantastik yaratıklara, maskelere, birbirinden değişik, birbirine benzemeyen motiflere yer verilir. Söz konusu resimlerde gerçek yaratıklarla düşsel yaratıklar iç içe geçmiş biçimde görülmektedir. Grotesk konusundaki tanımlamalarda çoğunlukla söz konusu resimlere göre yapılır. Tuhaf, garip, acayip, saçma, bozuk, merak uyandırıcı, gülünç, kaygı verici vb. nitelemelerin, yapılan tanımlamalarda yinelenildiği göze çarpmaktadır. İtalyanca "grotta" ya da "grottesca" mağara anlamına gelmektedir. Bu adlandırma resimlerin biçimsel özelliklerinden dolayı değil, buldukları yerin bir mağara görünümünde olmasından dolayı seçilmiştir. Sözcük, düz anlamının ötesinde, sonradan kimilerince metaforlaştırılarak, yananlamsal değerler

yüklenerek kullanılmış, grotesk imgeler aracılığıyla imgelemin ayırksı görünümlerinin, görülerinin, aykırı düşüncelerin, içselliğin vb. dışa vurulduğu ileri sürülmüştür.

Groteskin sıklıkla yinelenen en genel özelliği norm karşıtı olmasıdır. Örneğin, parçalanmış, doğal görünümünden sapsmış bir beden (H. Bellmer'in bebek imgeleri böyledir) grotesk sayılır. Bedenin hayvan ya da bitki görünümleriyle karıştırılması, biçimsizleştirilmesi bir başka grotesk imge yaratır. Uzlaşıları sarsan, doğal olanın dışına taşan, çirkin, biçimsiz her görünüm groteskle buluşur. Her defasında birer aykırılık, belirsizlik özellikleriyle kendilerini belli eden grotesk imgeler, betiler, bedenler vd. kimilerine göre yaratıcı güçlerin kaynağıdır. Hem yaratıcı güçlerin kaynağıdır hem de bütünlük düşüncesine direnerek yerleşik uzlaşıları, yetke düşüncesini sarsarlar, çirkinlik olmadan güzelliğin olamayacağı düşüncesini bir belirsizlik (kimileri kaygı verici bir belirsizlikten söz eder) özelliğine bağlı olarak ortaya koymaya yararlar. Groteskin bir diğer işlevi anlamı dar bir çerçeveye kapatmak yerine *açık bir yapıt* düşüncesine kapı aralaması, bir başka anlatımla anlamsal olasılıkların önünü aralamasıdır.

Doğal yasalara bir karşı çıkış sayılan, klasik anlayışın dayattığı kesin sınıflandırmaları ve tanımlamaları yok sayan, imgelemi serbest bırakan, saçmalık, korkunçluk, gülünçlük düşüncesinin iç içe geçerek geleneksel tutarlılık anlayışına meydan okuyan grotesk, sanatçının özgürleşmesi (özgürleşme, klasik öğretinin dayattığı kurallardan kurtulma çabasına ilişkindir) çabasının bir metaforudur. Doğasında sanatçının kaprislerine göre bir anlatım, katıksız bir imgelem, katı kurallardan uzaklaşma düşüncesi bulunan, tuhaflığın, fantezinin ayırıcı bir özellik olduğu grotesk, karma, ayırışık, fantastik bir biçime gönderme yapar. Bu özellikleriyle sanata öznellik ve bireysel bir görünüm katma biçimini imler.

Alıcıya gelince: Grotesk yapıt karşısında alıcı değişik tepkiler verir. Kimi zaman korku duyar, kimi zaman güler. Uyandırdığı karşıt coşku biçimleriyle çiftdeğerli bir özelliği olan grotesk, mantıksal tutarlılık düşüncesini yıkarak alıcıyı tuhaf olanın alanına sürükler. Grotesk, aynı zamanda bir tekinsizlik metaforu olarak karşımıza çıkar. J. Kristeva, grotesk kavramının neden olduğu "kaygı" durumu ile "iğrençlik" arasında bağ kurar. Grotesk konusunda önerilen tanımlamalarda çoğunlukla iki karşıt kutup yan yana gelir, öyle ki Mihail Bahtin, grotesk konusunda olumlu, iyimser bir tanımlama önerirken, Wolfgang Kayser, daha kötümser, olumsuz bir tanımlama ile karşımıza çıkar (Alexander McQueen'in tasarımları W. Kayser'in tanımlamalarına daha uygun düşmektedir). Önce Mihail Bahtin'den kısaca söz edelim.

Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası* adlı yapıtında groteski karnaval imgesi üzerinden tanımlar, onu daha çok Ortaçağ ve Yenidendoğuş döneminde bir özgürleşme ve kuralları yıkma

figürü olarak ele alır.³¹ Mihail Bahtin'in tanımladığı biçimiyle, hiyerarşiler karnaval bir dünya görüşüyle yıkılır. Karnaval ile ölüm karşısında ast ve üstler eşittir anlayışı yerleşir. Ast ve üst arasında ayırım gözetmeyen ölüm, trajik olduğu kadar gülünç bir olgu olarak algılanır. Ölümün bu biçimde (trajik ve gülünç) temsili groteskin bir özelliği sayılır.

Mihail Bahtin, W. Kayser'in daha çok romantik ve modern dönem yapıtlarından yola çıkarak yaptığı "kötümser" tanımlamaların tersine, grotesk konusunda daha olumlu çıkarımlar yapar. M. Bahtin'e göre gülmeye, alayla, yergiyle vb. iç içe geçen grotesk tüm korkulardan uzaklaşmak, yaşamı bir sevince dönüştürmek, özgürce devinmektir: *Karnaval ruhuyla dolu olan Ortaçağ ve Rönesans groteski, dünyayı karanlık ve dehşet verici olan her şeyden kurtarır; bütün korkuları alır götürür, dolayısıyla tamamen neşeli ve ışıklıdır. Gündelik hayatta korku veren her şey, eğlendiren, gülünç canavarlıklara dönüşür. (...) Tam bir özgürlük ancak, korkudan tamamen arınmış bir dünyada mümkündür. (...) Groteskin dayandığı gülme ilkesi ve karnaval ruhu, bu sınırlı ciddiyeti, zaman ötesi bir anlam ile gerekliliğin koşulsuz değerine yönelik bütün niyetleri alaşağı eder. İnsan bilincini, düşüncesini ve hayal gücünü yeni olanaklıklara açılmak üzere özgürleştirir.*³²

Mihail Bahtin'in karnaval kavramıyla ilintili olarak tanımladığı grotesk, yazın-dışı bir gerçekliğe karşılık gelir: Kökeni halk kültürüdür. Ortaçağ'a özgü bir ruh durumunu, o dönemin komik halk kültürüne gönderen bir dünya görüşünü yansıtır. Groteskle gülünç olanın iç içeliğini kanıtlamaya uğraşan M. Bahtin, Orta Çağ'da groteski üç başlık altında sınıflandırır: Ona göre, *Ritüeller ve gösteriler*'de ciddi törenler alaya alınır; *sözlü güldürü yapıtlar*, dinsel, bilimsel metinler, destanlar, ahlak yazıları, övgüler gibi ciddi türleri alaya alır; *bildik ve kaba söz dağarı*, karnavalla gelen dili özgürce kullanma biçimidir, kuralları, tabuları bir yana bırakır. Halk dilinde yasak olan her şey kullanılır, resmi dilin kuralları alaya alınır. M. Bahtin, savlarını baştan sona olumlu değerler yüklenen, insanın bir ayrıcalığı olarak görülen gülmenin/güldürmenin benzersiz bir düzeye vardırıldığı Rabelais'nin yapıtlarına gönderme yaparak kanıtlamaya uğraşır.

Mihail Bahtin'in tanımlamalarından ayrı olarak, daha çok romantik ve modern dönem yapıtlarına yaslanan W. Kayser'in tanımlamalarına göre grotesk, düş ve çıldırı (foli) ile iç içedir. Grotesk bir yapıt (örneğin Goya'ninkiler) kaygı verici, canavar görünümlü yaratıklarla doludur. Yarı insan yarı hayvan, canavar görünümlü, tehdit edici, korku uyandıran yaratıklar groteskin alanında yer alırlar. Groteskin tipik motiflerinden birisi de insan yaşamını ve bedeninin tehdit

³¹ M. Bahtin'in grotesk tanımlamaları konusunda bkz: Mihail Bahtin (2005), *Rabelais ve Dünyası* ya da Şebnem Pala Güzel (2016) (Ed.), *Grotesk*, Ankara: Bilgesu.

³² Mihail Bahtin (2005), *Rabelais ve Dünyası*, s. 75.

eden nesnelere. Örneğin, Jérôme Bosch'un resimlerinde görüldüğü gibi, korkunç makineler, aygıtlar, keskin, sivri uçlu nesnelere bunlar arasındadır.

W. Kayser'e bakılırsa grotesk, tuhaf bir dünyayı temsil etmekten çok kendi içsel dünyamızın dönüşümünün metaforudur. Özü, bildik, tanıdık dünyanın biçiminin saptırılması olan groteskle bilinç ve gerçeklik arasındaki uyum parçalanır, her şey çözümlenip kontrolden çıkar, güçlü bir tutarsızlık kendini belli eder. Açıklanması alabildiğine güçleşen bu durum kaygı yaratır. Dünyanın alışık olduğumuz yüzeyinin ters yüz olmasının nedenleri çeşitlidir: Doğal olandan uzaklaşma, kimlik yitimi, tarihsel düzenin çöküşü vb. W. Kayser, groteski (grotesk sanatı) gitgide kırılmalı ve sorgulanan insan doğası ve dünya üzerindeki bilgilerimizin yarattığı krizle ilişkilendirir. Grotesk, yalnızca bilginin çözülmesine indirgenmez, dünyanın kaotik görünüşünün bir anlatımı olur, dünya konusunda bir dizi olumsuz imge onunla yansıtılır. Kötümser bir görüşle, dünya, usdışı ve şeytansı güçlerin eline geçmiştir. Öyleyse evrenin şeytansı görünümünü groteskle anlatımını bulur.

Özetlersek, W. Kayser'e göre grotesk, bir *rahatsızlık* betisidir. Grotesk bir sanat yaratma süreci bilinçaltı psikolojik durumların (kişinin saplantılarının, düşlemlerinin, varoluşsal kaygılarının - örneğin boşluk duygusu) dışı vurumundan başka bir şey değildir.³³ E. Rosen'in söylediği gibi, grotesk, *varlığın, büyüsunü yitirmiş görüsüdür*.³⁴ Varoluş, anlamsız bir maske oyununa ya da karikatürel bir kukla temsiline benzemektedir. W. Kayser, groteskin izleyici, okur üzerinde yarattığı etki üzerinde daha fazla durur. Örneğin, grotesk, onda çelişik duygular yaratır. Gülme, şaşkınlık, iç sıkıntısı, kaygı, korku, nefret, saçma duygusu bunlar arasındadır. Grotesk bir yapıt, bildiğimiz gerçekliğin normlarını sorunsallaştırdığından izleyiciyi (okuru) şaşırtır, hatta ona yönünü kaybettirir. Wolfgang Kayser için klasik geleneğin dışında grotesk estetik yapıtın yaratımı (yaratıcılık), yapıtın bileşenleri ve yapıt karşısında okurun tepkisi düzlemlerinde değerlendirilmelidir. Yaratıcı süreç iki türdür: Uyanık ya da uyanık olmama durumunda düşünün bir görüsünün sonucudur, yani düş görenin iç dünyasının dışı vurumudur, bu durumda fantastik bir groteskten söz edilir. İkinci durumda varoluş karşısında büyüsunü yitirmiş bir görünün sonucudur, bu durumda varoluş bir tür anlamsız maske oyununa benzetilir, bu durumda yergisel bir groteskten söz edilir.

³³ M. Bahtin, W. Kayser'in groteski tanımlarken varoluşçu bir görüngüye yerleştiğini vurgulamaktan geri durmaz: *Grotesk, ölüm korkusunu değil, yaşam korkusunu ifade eder. Varoluşçuluk ruhuyla söylenen bu iddia, en başta ölümle yaşam arasında bir karşıtlık sunar.*" Mihail Bahtin (2005), *Rabelais ve Dünyası*, s. 78.

³⁴ - Elisheva Rosen (1990), Innovation and Its Reception: The Grotesque in Aesthetic Thought, *Substance*, 19/ (62/63), s. 125-135

- Elisheva Rosen (1991), *Sur le grotesque: l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique, l'Imaginaire du texte*, Paris: PUV.

Groteskin bileşenleri arasında dikkat çeken özelliklerden birisi canavarımsı unsurların yinelenmesidir. Bu türden imgeler hayvan, bitki, insan biçimli figürler aracılığıyla (figürlerin iç içeliğiyle) yaratılır (kimi zaman nesnelere tehdit edici teknolojik görünümlere bürünebilir). Okurun tepkisi ya da alımlama düzeyinde canavarlık imgesi tuhaflik duygusuyla buluşur, anlaşılmaz, kişisiz bir dünyanın saçmalığı tuhaflik etkisi yaratır. W. Kayser'in, savaflara batmış, kimliğini ve dinginliğini yitirmiş bir dünya imgesine indirgediği, tüm biçemlere ve türlere (günümüzde ise, Michel Foucault'nun tanımladığı biçimiyle siyasete, sanal dünyaya, bilgisayar oyunlarına) sızan grotesk, insanın yabancılaşmasının (kendine ve çevresine) bir sonucudur. W. Kayser için grotesk bir ahlak dersi vermeye yeltenmez, kesin bir anlam da önermez, yalnızca bir durumu, insanın durumunu gözler önüne sermenin yolundan başka bir şey değildir; saçma, sıradan, korkunç bir gerçekliğin anlatımıdır. Söz konusu gerçeklik içerisinde ölüm korkusu, yabancılaşma, çıldırma egemen terimler olarak karşımıza çıkarlar. Wolfgang Kayser'in tanımladığı biçimiyle grotesk, M. Bahtin'in grotesk tanımlamalarıyla baştan sona zıtlaşır dedik. Buluştukları nokta konusunda ise söylenebilecek olan şey şudur: Grotesk, bütünlük düşüncesini başköşeye oturtan klasik estetikten bir kopuşun anlatımıdır.

Bilindiği gibi klasikler güzelliği evrensel ve salt bir değer ve model olarak görürler. Güzellik, bir nesneyi oluşturan parçaların birbirleriyle ilişkileri, uyumlu birlikleridir. Uyum, ölçü, simetri, bütünlük güzelliğe ilişkin benimsenmiş özelliklerdir. Boileau'nun *Art Poétique*'de söylediği gibi,³⁵ her bir özellik güzelin ölçütü sayılır. Boileau'nun gönderme yaptığı kavramlardan birisi de kurallar yerine duyguya, duyumsamaya dayanan, Longin'in tanımladığı biçimiyle *yüce*'dir.³⁶ Anlatımdaki deha düşüncesine vurgu yapmak isteyen, yüce kavramıyla deha kavramını karşı karşıya getiren Boileau için yüce, bir olağanüstülük düşüncesi içerir. Söylemdeki güç, düşüncedeki büyüklük, duygudaki soyluluk, sözlerdeki görkem onunla açıklanır, izleyicinin ruhu onunla yücelir, hayranlık onunla başlar. Mantıksal düzen karşısında duyguların ve imgelerin gücü onunla ifade edilir, imgelem, kuralların baskısından böylelikle kurtulur. Yüce, kural tanımaz.

Boileau'ya göre güzellik kavramının dışında kalan türlerden birisi grotesktir. Grotesk, önce güzelliğin yadsınmasıdır. Uyumsuzluk groteskin göze çarpan bir özelliğidir. Kimileri (örneğin Saint-Amant) uyumsuzluğu, kuralsızlığı gülünç bulur. Grotesk, hem norm dışı olandır hem de doğa-karşıtıdır. Groteski çılgınlık ve canavarlıkla eşdeğer sayanlar bile vardır. Bu nedenle

³⁵ Nicolas Boileau (2003), *Şiir Sanatı*, Çev. Mustafa Durak, Bursa: Yepta.

³⁶ Longin (1991), *Traité du Sublime*, Paris: Bibliothèques Rivages,

grotesk, taklit sorunsalının dışında kalır. Güzel ise ancak doğayı taklit eder. Klasik anlayışa göre doğa, usdışı ya da saçma olamaz. Saint-Evremond için doğada her şey ölçü, kural demektir, orada biçimsizliğe, “canavarlığa” yer yoktur, yüceyi (uçsuz bucaksız olanı) ise korkunç bulur.³⁷ Edmund Burke onun yüce konusundaki bu görüşünü yineler: Yüce, kuralsız ve usdışıdır. Fontenelle şiddetli tutkuların yüce, bunun da tehlikeli olduğunu düşünür.³⁸ Eskilerin yüce kavramı karşısına groteski çıkaran Yeniler için grotesk, güzellik karşısında kuraldışılık özelliğiyle alıcı üzerinde güçlü bir etki yaratır. Eskilerin yüce kavramı baştan çıkarır, ruhu yüceltir. Yenilerin groteski ise sıradan ve kabadır, izleyiciyi güldürür. Usdışılık, ölçsüzlük, canavarlık, çılgınlık her iki biçimi (grotesk ve yüce) birbirine yakınlaştırır. Grotesk, doğal olanı bozar, yüce ise doğayı en uç koşullarda temsil eder.

XVIII. yüzyılda güzellik nesnel güzellik ve öznel güzellik olarak ayrılır. Nesnel güzellik evrensel usa karşılık gelir, öznel güzellik yalnızca kimilerinin hoşuna gider. Öznel güzellik üzerinde daha fazla durularak bir yapıtın güzelliği konusunda yargıda bulunmaya olanak sağlayan ve duygu kavramına göre anlam kazanan tat sorunsalı, tat almanın biçimleri üzerinde yoğunlaşılır. Güzellik, ister nesnel ister öznel olsun bütünlük, düzen, oran ilkelerinden sapmaz. Oysa grotesk bu türden ilkelere karşı çıkar. Tuhaflığı, kuralsızlığı öne alarak güzelliği yadsır. L'Abbé Batteux, güzelliğe ulaşmak, groteskten ve yüceden kaçınmak için aşırılıklardan uzak durmak gerektiğini düşünür, insan bedeninin uyumlu, dengeli, gerçek ölçüleri içerisinde gösterilmesi gerektiğini savunur.³⁹ Bireysel özellikleri bir yana bırakarak insanı evrensel ve zamandışı özellikleriyle göstermek gerekir. Eskiler ve Yeniler çatışmasından çıkarılabilecek sonuç şudur: Güzellik kavramı yüce ve grotesk kavramından ayrıdır. Özellikle romantiklerin (daha çok Jean-Jacques Rousseau'nun) etkisiyle ve duygu kuramının yerleşmesiyle öznel güzellik doğa duygusuyla buluşur.

Romantiklerin doğa algısının ülkeden ülkeye, dönemden döneme değişiklikler gösterdiğini ekleyelim. Doğa algısı özellikle J.J. Rousseau'nun etkisiyle Fransa'da alabildiğine öznelleşir. Her yazar kendince tanımlar yapar. Örneğin, Musset için romantizm klasik öğretinin üç birlik kuralına bir karşı çıkıştır. Daha sonra, romantiği, gülünç olanla trajik olanın dramda buluşması olarak tanımlar. Romantik kişi kendini özgül ve özgür davranışlarla belli eder. Kimi zamansa

³⁷ Alıntılanan: Théodore Litman (1971), *Le sublime en France*, Paris: Nizet, s. 9.

³⁸ - Edmund Burke (1990), *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris: Vrin.
- Michael J. Matthis (2010) (Ed.), *The Beautiful, the Sublime, and the Grotesque*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

³⁹ Alıntılanan Pierre Savoie (1995), *L'esthétique grotesque et L'homme qui rit de Victor Hugo*, Québec: Université de Montréal.

nitelemeleri aşırıya varır derecede kullanan kişi olarak tanımlanır. V. Hugo, *Cromwell'in Önsöz*'ünde yeni bir türden, modern dramdan ya da dramatik romandan söz ederken bu yeni türün kaynağının doğa ve gerçeklik olduğunu söyler. Doğada iyi ve kötü, güzel ve çirkin, yukarı ve aşağı iç içedir (Victor Hugo'ya gelinceye değin birbirlerinden ayrı düşünülen, karşıtlaşan yüce ve grotesk kavramları romantiklerde yan yana anılmaya başlanır. Güzel ve çirkin, yüce ve grotesk onlarla birlikte iç içe geçer). Şair, doğayı model seçer, gerçekliği rehber edinir. Doğada olan her şey sanata yansır. Şiir, groteskle yüceyi birbirine karıştırır. Bu ikisi yaşamda olduğu kadar yaratıda kesişerek alışılmadık bir bileşime yol açarlar. Şiirde karşıt unsurlar uyum içinde yan yana gelirler. Yeni bir yapıt anlayışı böylelikle ortaya çıkar. Karşıt unsurların yan yanılığı doğayı daha zengin gösterme olanağı sunar. Doğa kimi zaman ölçsüz, kimi zaman biçimsiz, kimi zaman da gülünç gösterilebilir. V. Hugo'nun tasarladığı doğada hiçbir şey gizlenmez. Grotesk ile yüce iç içe geçerek dengeli, usa uygun orantılarla gösterilen nesnel güzellik anlayışı bir yana bırakılır. Romantik bir güzellik anlayışına böylelikle geçilir. Kurallara, düzen düşüncesine dayanan nesnel güzellik dış biçime ilişkindir, insan elinden çıkan somut bir düzendir. Romantik güzellikte düzen düşüncesi nesnenin içindedir, tanrısal bir yana gönderme yapar. Biçim ise düşüncenin ilişkisinden doğar. Düşünce, biçem demektir, biçemle dışa vurulur. Böyle bir tanımlama hem Hugo hem de Kant'da güzelliğe karşılık gelir. Güzellikle kural dayatılmaz. Kant, imgelemi serbest bırakır, öyle ki imgelem, anlağa meydan okuyan saçmalığın içerisine düşmemek koşuluyla, özünde düzensizlik olan groteskin alanıyla yakınlaşır. Yeter ki anlatımla düşünce arasında mutlu bir yakınlaşma gerçekleşsin.

Kant, grotesk ya da yüce nesnenin bazen ölçsüz bazense saçma oluşundan dolayı sınırlandırılmayacağını düşünür. Bu durumda arı grotesk ya da doğal yüce, biçimsiz nesnelere üretir, güzellikten uzaklaşırlar. Ancak yine de yüce ve grotesk olan hoş gidebilir. V. Hugo için grotesk ve yüce bir biçime sokulabilir, deha, nesneye bir sınır koyabilir. Çünkü sınırın kaynağı kavram değil düşüncedir. V. Hugo'ya göre düşünce bir imgedir (tanrısal gerçekliğin bir imgesi). Tanrı, dehanın ben'inde kendini gösterir. Düşünce insan usuna değil, salt gerçekliğe gönderme yapar, deha o gerçekliğe ulaşandır. Tanrı kendini doğanın sınırsız çeşitliliği içerisinde gösterir. Bu açıdan grotesk ve yüce doğaya da el atar, bir sanat yapıtı biçiminde somutluk kazanır.

Kısacası, romantik güzellik anlayışı, bir sınırlamaya sahip nesnelere indirgenen Kant'cı güzellik anlayışının tersine, groteski de yüceyi de dışarıda bırakmaz. V. Hugo, modernitenin bir göstergesi saydığı groteski sanatın alanına dâhil eder. Böylelikle geleneksel güzellik ölçütlerini yıkar. Birlik, bütünlük, düzen gibi kuralları görmezden gelir, onların yerine

düalite (çiftillik), çiftanlamlılık, özgürlük kavramlarını koyar. Groteskin yazınsalın alanına sokulmasına görünürde karşı çıkan Balzac, Vigny, Chateaubriand gibi yazarlardan ayrı olarak Baudelaire güzelliğin içerisinde biraz tuhaflık yani grotesk yan olduğundan söz eder.

Geleneksel güzellik anlayışından farklı olarak romantik güzellik grotesk ve yüceyi içerir. Gerçek şiir karşıt unsurların iç içeliğiyle yaratılır. Grotesk, güzele ulaşmanın hareket noktalarından birisi sayılır. Amaç yüceye biraz daha vurgu yapmaktır. Böylelikle grotesk, yüceyle yan yana gelerek sanata derinlik katmaya, biraz daha öteye götürmeye olanak sağlar. Romantik güzellik ikisinin iç içeliğinden doğar. Grotesk ve yüce çatışmaz, bir düalite kurarak her biri sanatsal ürüne kendi katkısını yapar. Karşıt unsurlar uzlaşır, uyumlu hale gelir, türler (komik ve trajik) ayırıcı özelliklerini yitirmeden birbirine karışırlar. Kişiler için de aynı kural işlerlik kazanır: Onlar yüceyle groteskin karışımıdır (örneğin, Cromwell hem görkemlidir hem de korkak). Çünkü her insanın çiftil bir doğası vardır, ruhu ve bedeni sürekli çekişir. Aynı kişi hem *Güzel* hem de *Çirkin* (Hayvan)'dir. Grotesk ve yücenin iç içeliğiyle V. Hugo doğanın olduğu kadar insanın ve sanatın düalitesini öne çıkarır.

Benzer biçimde, Jean-Pierre Reynaud groteskin çiftil bir görünümü olduğunu düşünür.⁴⁰ Grotesk hem korkunçtur hem de gülünç. Grotesk, yüceyle karışmıştır, onunla bir yüce-grotesk imgesi yaratılır. Anne Ubersfeld, groteskin çiftdeğerli olduğu görüşünü paylaşanlardandır.⁴¹ Tanımlamalarda öne çıkan çiftdeğerlilik özelliği klasik açıklık ilkesiyle çelişir. İzleyici açısından grotesk kimi zaman korkunç kimi zaman gülünç tepkiler yaratır. Gülünç ve korkunç olan tuhaf bir biçimde birbirine karıştığında yapıtların yorumu karmaşık bir görünüm alır. Karmaşıklık, dehanın uygarlaştırma işleviyle uyumludur; deha karmaşıklştırırken uygarlaştırır. Horatius'un şiirleri bencil bir ahlakı savunurken güzellikleriyle okuru coşturup yüceltir. Sanatçının kusurunun arkasından sanatın erdemine varılır. Sanat yapıtı çiftdeğerlilik özelliğine karşın alıcıyı yüceltmeyi, coşturmayı sürdürür. Aslında karmaşıklık güzelliğe denktir.

Romantik güzellik dehanın özgürlüğüyle belirlenir. Bu, kurallara uymayı bir zorunluluk yapan klasik güzellikten farklıdır. Deha, *doğanın bir kendiliğidir ve doğa gibi, arı ve yalın bir biçimde kabul edilmek ister.*⁴² Onu zorlayacak hiçbir şey olamaz. Deha abartmaz, düşü olduğundan yalnızca yaratır. Karanlık bir yanı yoktur, derin ve içtendir. Bir canavar değildir, büyüktür. Sanat ise bir esindir, ikinci bir doğadır, düşe, melankoliye, fanteziye daldırır. Bunu kapris, usdışı ahmakça işler, bilgisizce sayıklamalar vb. olarak değerlendirenler bilgisizler ya da

⁴⁰ Alıntılayan Pierre Savoie (1995), *L'esthétique grotesque et L'homme qui rit de Victor Hugo*, s. 75

⁴¹ Anne Ubersfeld (1971), *Le Carnaval de Cromwell*.

⁴² Alıntılayan Pierre Savoie, (1995), *L'esthétique grotesque et L'homme qui rit de Victor Hugo*, s. 77.

bilgiç geçinenlerdir. V. Hugo'ya göre sanatın içsel ölçütleri dehanın ölçütleridir, orada her şeye izin vardır. Çünkü deha ölçüsüzdür, sınır tanımazdır. Kısacası, romantikler için grotesk ayrı bir estetik kategoridir (klasik anlamda güzelliğin karşıtı çirkinlik değildir. Çirkin olan her şey zorunlu olarak grotesk sayılmaz). V. Hugo için grotesk, geleneksel güzellik anlayışından ve güzel nesneden uzak gibi görünse de, tersine, yeniliğe kapı aralayan estetik bir kategori, yaratıcı bir güçtür.⁴³

Şimdiye kadar yapılan ve kısaca anımsattığımız benzer tanımlamaları göz önünde bulunduran günümüzün kimi kuramcıları grotesk estetik ile klasik estetik arasındaki ayrıma değinirler. Örneğin, Jean Onimus groteski *resmi güzellik kanonları ve yinelenen görgü kuralları* dışında olan şey olarak tanımlar.⁴⁴ Lee Byron Jennings, groteski deneyimlenen normların çığnemesi olarak değerlendirir.⁴⁵ Philip Thomson, groteskle anormallik arasında bir denklik kurar.⁴⁶ Nadia Khouri için grotesk, bir *karşı-koddur*.⁴⁷ Normallik ve kod, klasik estetiğe gönderme yapar. Geoffrey Galt Harpman, uzlaş, paradigma gibi düşüncenin sınıflandırıcı dizgesi karşısına tabu'yu çıkarır; tabu, *olmayan-şey*'dir, toplumun yarattığı normlara ve biçimlere karşı çıkar.⁴⁸ Elisheva Rosen ise grotesk ile yeniliğin iç içe geçerek geleneğe karşı çıktıklarından söz eder.⁴⁹

Klasik estetikten ve ona yön veren akıl ilkesinden bir kopuş olan groteskte özgürlük çağrısı temel özellik olarak öne çıkar. Bütünlük düşüncesine bağlı kalan geleneksel estetikten ayrı olarak groteskin düalist bir doğası vardır. Grotesk gerçekçiliğe bir değersizleştirme işlevi yükleyen, yüksek, tinsel, ideal olan her şeyi aşağıya indirdiğini ileri süren M. Bahtin için grotesk yüce ile bağıntılıdır, onunla iç içe geçerek klasik estetikten uzaklaşır.

⁴³ John Ruskin, *The Stones of Venice* (1853) ve *Modern Painters* (1856)'da groteskin bir yaratıcılık düşüncesi kapsadığını kanıtlamaya uğraşır. İnsanın gizli yanları düşsel temsiller aracılığıyla açığa vurulur görüşü Kayser'inkilerle benzeşir. İnsan hayvanlarla ve bitkilerle karıştırılarak karma figürler, biçimler yaratılır. Karma biçimler alıcıyı etkiler. İnsanın sansasyonel şeylere eğilimleri onunla açıklanır. Ruskin groteski bir bozulma ya da çöküş göstergesi olarak sunmaktan kaçınır. Grotesk unsurlar kültürel bir eleştiri yolu da olabilir. Grotesk aynı zamanda imgelemi serbest bırakma, doğal bir anlatım yoludur. Grotesk biçimler aynı zamanda birer simgedir. İnsanlar bir dizi simge aracılığıyla kendi gerçekliklerini, iç sıkıntılarını korkusuzca açıklarlar.

⁴⁴ Onimus Jean (1966), *Le grotesque et l'expérience de la Lucidité, Revue d'Esthétique*, 3/4, s. 291.

⁴⁵ Lee Byron Jennings (1963), *The ludicrous Démon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*, California: University of California Press, s. 18.

⁴⁶ Philip Thomson (2017), *The Grotesque*, London: Routledge, s. 27.

⁴⁷ Nadia Khouri (1980), *The Grotesque: Archeology of an Anti-Code, Zagadnienia Rodzajow Literackich*, 23, s. 3-24.

⁴⁸ Geoffrey Harpman (2006), *On the Grotesque, Strategies of Contradiction in Art and Literature*, s. 4.

⁴⁹ Elisheva Rosen (1991), *Sur le grotesque: l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique, l'Imaginaire du texte*, s. 151.

W. Kayser groteskin düalitesinin *unheimliche*'de kendini gösterdiğini düşünür. Bu kavram bildik, tanıdık unsurların yabancılaşması, tuhaflaşması durumuna gönderme yapar. Bir başka anlatımla kişinin iç dünyası başka bir dünyaya dönüşür. Bildik olanla tuhaf olan arasında sürekli bir gerilim yaşanır. Bu nedenle Philip Thomson'a bakılırsa groteski belirleyen en temel özellik *uyumsuzluk*'tur (fr. disharmonie).⁵⁰ *Unheimliche* gibi uyumsuzluk, bir çelişki, farklı unsurların iç içe geçerek karmaşıklaşması biçimindeki belli bir düaliteden doğar. Grotesk estetiğin öne çıkan bir diğer özelliği ise *çiftdeğerlilik*'tir dedik. Çiftdeğerlilik klasik estetiğin açıklık ilkesiyle çelişir. M. Bahtin'e göre aşağı (dolayısıyla yüce; ideal, tinsel, yüksekte olan) çiftdeğerlidir: Aşağı (örneğin, gülme) hem yıkar hem de yeniler. Hem olumsuzdur hem de özgür kılar. Dünyanın korkunç yüzü korku verir, ancak grotesk estetikle tuhaf ve sevinç dolu bir yöne kayar. W. Kayser'in çiftdeğerlilikle ilgili görüşleri biraz farklıdır. Grotesk hem güldürür hem de korku verir ancak dünyanın şeytansı görünümüne de boyun eğer. Öyle ki gülme, tuhaf olan karşısında taşlaşır. Benzer görüşü Jean Onimus da paylaşır: Ona göre, gülmenin sonu çabucak kaygıya varır.⁵¹

Sylvie Debevec Henning'e göre grotesk hem gülmeyi hem de korkuyu içerir.⁵² Lee Byron Jennings ise korku verici, ölümü imleyen görüntülerin korku verdiği gibi güldürücü olabileceğini düşünür, çünkü gülme insanın derinliklerinden kaynaklanır, insanın üstünlüğünün bir kanıtıdır.

Grotesk biçimlerin öne çıkan özelliği biçimsel bozulmalardır (fantastik bir havaya sokulan figürler izleyicide tuhaf ve korku verici etkiler yaratırlar). W. Kayser, groteskin tanımını yaparken sıklıkla bitkilerin, hayvanların ve insanların karışımından söz eder, bu nedenle böyle bir karışımda denge, uyum gibi klasik kavramlar tartışmalı duruma gelirler. Groteskten söz edilirken sıklıkla canavarlık imgesine anıştırma yapılmasının nedeni bitki, hayvan ve insan görünümünün birbirine karıştırılması, biçimin bozulması, *informel* bir yapının yaratılmasıdır. V. Hugo, grotesk estetikle canavarlık estetiği arasında bir yakınlaşma olduğunu düşünür. Kimileri ise yakınlaşmadan öte, groteskle canavarlığın eşdeğerde olduğunu ileri sürer. Yazınsal alanda, klasik ya da Ortaçağ metinlerinde canavar görünümlü figürler çoğunlukla farklı parçalardan oluşan karma yaratıklar olarak betimlenirler. Bitki ve hayvanlardan alıntılanan unsurların, insansı olanla olmayanın karışımıyla yaratılan grotesk figürler aracılığıyla beden yorumuna açık bir göstergeye dönüştürülür.

⁵⁰ Philip Thomson (2017), *The Grotesque*, s. 27.

⁵¹ Onimus Jean (1966), *Le grotesque et l'expérience de la Lucidité*, s. 292.

⁵² Sylvie Debevec Henning (Fall, 1981), *La Forme In-Formante: A Reconsideration of the Grotesque*, Mosaic, s. 109.

Biçimsel saptırmalar sanatın değişik biçimlerinde sıklıkla başvurulan bir yol olmuştur. Keçi ayaklı kişiler, tek gözlü canlılar, sentor gibi yaratıklar, hayvan ya da kesik başlı kişiler, vb. canavar kategorisinde sıklıkla gönderme yapılan figürlerdir. Özellikle kesik baş figürler Hıristiyanlığın eski dinsel uzamlarında, kiliselerde sıklıkla kullanılmıştır. Bu türden figürlerin asıl kaynağının eski Kelt sanatının olduğu söylenir.

Figürlerde kimi zaman yılan biçimlerine rastlanır. Söz konusu figürler *İncil*'de anlatıldığı gibi Havva'nın yılan tarafından baştan çıkarılması imgesine anıştırma yaparlar. Baş, kimi zaman bitki görünümüne sokulur. Grotesk ikonografide sıklıkla görülen figürler İngiltere'de, Ortaçağ dinsel mimarisinde (örneğin Norwich ya da Winchester katedrallerinde) sıklıkla kullanılmıştır.

Geoffrey Harpham'a bakılırsa bu türden grotesk figürler izleyicinin estetik duyarlılığını sarsarlar.⁵³ Bu nedenle, daha *soylu* figürlere yönelmeye yeltense de söz konusu görünümün izleyicide bir çekim gücü yaratır, izleyicinin bakışlarını kendilerine çekerler (çünkü ona göre grotesk biçimler insanın korkuları yanında tabularının, içsel arzularının- örneğin yamyamlık, cinsel arzu vb.- şiddet eğilimlerinin birer yansıması olurlar).

Fantastik ve imgesel yaratıklara gönderen grotesk figürler klasik denge, uyum kavramları karşısında bir uyumsuzluk etkisi yaratırlar (vurguladığımız gibi, onlarla, yasak çiğnenir, uzlaşılar yok sayılır). Yasağı çiğnemek belli bir yasayla belirlenmiş sınırların ötesine geçmektir. Chris Jencks'e bakılırsa sınırları aşmanın, yasağı çiğnemenin biçimleri arasında *abartı*, *aşırılık*, *ölçsüzlük* betileri sayılır.⁵⁴

Abartma, bir şeyi gerçekte olduğundan farklı ya da öte göstermektir. Bir şeyin normal sınırları ileriye olduğu kadar geriye çekilebilir. Aşırılık her iki yönde de işlerlik kazanır. Abartmak, gerçeklik algısını sarsmak, uyum ve denge düşüncesini ortadan kaldırmaktır. Grotesk biçimlerde çoğunlukla kişilerin bedensel olarak ölçsüzlük düzeyine çekildiklerine rastlanmaktadır (bu yönüyle grotesk kimi zaman karikatürle yakınlaşır). M. Bahtin, abartılmış beden görünümlerini, *doğal sınırların dışına taşan* görünümleri groteskin öne çıkan özellikleri arasında sayar. Bedende göze çarpan abartılı her unsur önce korkuya neden olur. Ancak abartı kimi zaman da bir çekicilik nedeni olabilmektedir. Bedende görülen kanatlar, hayvan tüyleri bir olanaksızlık betisidir, ancak aynı zamanda bedene bir olağanüstülük havası katma yoludur. Abartmak, çekicilik yaratmanın yollarından birisi olabilmektedir. Ölçsüzlük bir aşırılık, gereksizlik düşüncesi içerir. Normalin sınırlarını aşmanın, normu çiğnemenin yollarından

⁵³ Geoffrey Harpham, (2006), *On the Grotesque, Strategies of Contradiction in Art and Literature*.

⁵⁴ Alıntılan: Justin Edwards; Rune Graulune (2013), *Grotesque*.

birisidir. Ancak gözalcilikla (fr. glamour) bulunduğu çekici olabilmektedir. Bazen de ölçsüzlük yapmacıklıkla (fr. sophistication), hatta çöküş (fr. decadent) izleğiyle yakınlaşır. Burada aşırı bir haz arayışı gündeme gelir: *Tuhaf bir biçimde geleceğe yönelik olarak, koleksiyon, Ortaçağ sanatının süs güzelliğinin yanı sıra barok estetiğın yaldızlı süslemesine ve çöküş estetiğine gönderme yapan tinsel bir ciddiyetle doluydu, koleksiyon aynı zamanda McQueen'in kendi geçmiş koleksiyonlarına gönderme yapıyordu. Farklı haute couture moda kıyafetinin etrafında derin haz verir biçimde kümelenmiş olarak hem yeteneğinin uzun ömürlü olduğunu bildiriyor hem de ayrılık mesajı veriyordu.*⁵⁵ Bernard McElroy, bu alıntıda olduğu gibi, çöküşün ve groteskin yakınlıklarından söz eder. Ona göre çöküş imgesine uyan yapıtlar yapaylıkları, doğaldışlıkları, abartılıkları ile groteski çağrıştırırlar.⁵⁶ Ölçsüzlük kimi zaman aşırılığa varır. Çağdaş toplum için sıklıkla kullanılan bir metafor olan aşırılık sınırları aşmanın bir diğer betisidir. Jencks şunları söyler: *Çağdaş toplumu aşırılık metaforu arasından gözlemlemek sıradanlaştı.*⁵⁷ Alıcıda fiziksel tepki uyandıran her nesne, kişi, görünüm aşırılıkla buluşur. Aşırılık, tiksinti uyandırdığında iğrençliğin alanına girer. Kabul edilebilir olanın, normalin ötesine geçildiğinde aşırılık groteskle yan yana gelir. Bernard McElroy'ya bakılırsa grotesk, *içimizdeki akılcı, bilimsel yana seslenmez, ilkel yanımıza, içimizdeki çocuğa, potansiyel biçimde psikotik olana seslenir.*⁵⁸ Toplumsal, fiziksel, akılsal sınırları zorlayan, sınırları çiğneyen, aşırılıkla iğrençlik arasında gidip gelen, aynı zamanda haz veren grotesk olan izleyicinin duyarlılığına dokunur: Hem iticidir hem de büyüler. İzleyiciyi hem rahatsız eder hem de coşturur. Sınırları çiğnerken karmaşık (çelişik) duygular uyandırır. Kirsten Hoving için grotesk, *biçimden kopandır ya da kimliği belli şeylerin karşısında olandır.*⁵⁹ Grotesk aykırı bir söylem biçimidir. Uyandırdığı karmaşık duygulara karşın insana ilişkin olan ya da olmayan her şeyi kendince sorgulamaya açar.⁶⁰ Groteskin anılan bu ve benzer işlevine başkaları eklenir.

⁵⁵ Kristin Knox (2010), *Alexander McQueen, genius of a generation*, London: A&C Black Visual Arts, s. 123.

⁵⁶ Alıntılan: Justin Edwards; Rune Graulune (2013), *Grotesque*, s. 84.

⁵⁷ Alıntılan: Justin Edwards; Rune Graulune (2013), *Grotesque*, s. 87-88.

⁵⁸ Alıntılan: Justin Edwards; Rune Graulune (2013), *Grotesque*, s. 88.

⁵⁹ Alıntılan: Justin Edwards; Rune Graulune (2013), *Grotesque*, s. 99.

⁶⁰ Bkz: Michel Foucault (2004), *Abnormal*, s.12: Michel Foucault ise groteski iktidar sorunsalı çerçevesinde gündemine alır. Ona göre iktidar sıklıkla kendi akışı dışına çıkararak, sınırlarını aşarak, bireylerin kontrolünden çıkarak, yerleşik normları çiğneyerek, akli görmezden gelerek canavarlaşır. Bir groteske dönüşür. İktidar keyfi egemenliğin uçlarından birisidir. İktidar sıradan, vasat, yararsız, gülünç, düşünsel ve yaratıcı yetilerini büyük ölçüde yitirmiş kişiler üzerinde etkisini hissettirme yolunu seçer. Foucault, grotesk imgeler seçerken örneğin Kafka'nın Dava adlı romanına gönderme yapar. Verilen emirleri tartışmayan, olduğu gibi kabullenen robotlaşmış kişiler birer grotesk imgesiyle koşut kılınır. K, kişiliği ve özgür iradeyi yok edilen biridir. Onu bu duruma getiren var olan sistemdir. Çünkü sistemin verdiği kararlar saçmalıklarla doludur. Verilen cezalar, cezanın yerine getirilme biçimleri, sebep sonuç ilişkileri saçmalık, aşırılık, ölçsüzlük gibi grotesk imgelerle doludur. Kuralların baskısıyla yönlendirilmek istenen, kontrol altına alınan beden iktidarcı "anormal" olarak görülür. İktidar, en fazla beden üzerinde baskı yapmaya uğraşır.

Şimdiye kadar yapılan söz konusu tanımlamalardan yola çıkarak şunları söyleyebiliriz: Grotesk önce klasik akılcı dünya görüşüne bir karşı çıkıştır, klasik uzlaşmaları yıkar, sanatçı için bir özgürleştirme alternatifi olur. Öne çıkan ilk işlevi budur. Grotesk, biçimi bozarak, çelişik imgeleri yan yana getirerek insanı hem ürkütür hem de şaşırtır. Oysa grotesk, (örneğin, Baudelaire'e bakılırsa) insanın içindeki iyi (melek) ve kötü (şeytan) yanları dışa vurmaya yarar. İzleyiciyi hem güldürür hem de onda kaygı uyandırır. John Ruskin, groteskin hem güldüren hem kaygı uyandıran bir işlevi olduğuna inanır. Groteskin çelişik coşkular yaratmasının nedenlerinden birisi bildik, uyumlu bir dünyanın bütünlüğünün sarsılması, gerçekliğin görülmez güçlerin etkisiyle yabancılaşmasıyla ilintilidir. W. Kayser'in ona yüklediği işlev budur. W. Kayser'in gönderme yaptığı Hieronymus Bosch, cehennemsi görünümle yaratarak durağan, simetrik iç dünyamızın bütünlüğünü sarsar. Tutarsızlık, korku ve kaygı uyandırır. W. Kayser'e göre groteskin doğasında bir *tekinsizlik* duygusu vardır. M. Bahtin ise, tersine, groteskin doğasındaki gülünçlük, oyun düşüncesiyle bir korku esinleyen, yabancılaşan dünya imgesi sunan romantik groteske karşı çıkar, ona göre groteskle korku bastırılır. M. Bahtin, W. Kayser'den ayrı olarak, groteskin karanlık ve korku verici işlevini ise yok sayar. Onun için grotesk, dünyayı yaşanılabilir kılmanın yollarından birisidir.

Kimileri groteskin şu ya da bu işlevini öne çıkarmak yerine çiftil yönüne, dolayısıyla işlevine dikkat çeker. Örneğin, Dieter Meindl için grotesk, ürküntü verici, korkutucu unsurlarla gülünç ve trajik unsurların iç içeliğiyle belirlenir.⁶¹ Grotesk hem güldürür, haz verir hem de korku uyandırır. İki özellik birbirini tamamlar. Philip Thomson, fiziksel anomaliyi, şiddeti grotesk olarak değerlendirir. Ona göre grotesk, şiddet aracılığıyla sadist bir haz verme/alma yoludur.⁶² *On the Grotesque* adlı yapıtında mantıksal ve kategorik olarak birbirlerinden ayrı durması gereken unsurların yan yana gelmesinden doğduğuna inanan Geoffrey G. Harpham'a göre groteskin işlevi bildik, alışılmış olanı sarsmak, *dili felç etmek*, bizi mantıksal olanaksızlığın alanına çekmektir. G. Harpham için grotesk aynı zamanda bir metafordur. Bu metafor karşısında düşünce dille gerçekliği (yani sözcüğü sözcüğüne olanı) somut bir göndergede buluşturamaz, çiftdeğerli bir alanda dolaşır durur.⁶³ Groteski bilişsel bir çerçevede tanımlamaya uğraşan G. Harpham'a bakılırsa sanat yapıtları ayrı unsurları yan yana getirerek grotesk bir biçime kapı aralarlar. Bir yapıtta ayrışık, anlatısal bağdan kopuk unsurların buluşturulması (örneğin kolaj uygulamaları) böyledir. Grotesk, özgürlükle ilintili olarak çoksesliliğin önünü açar. Noël Carroll

⁶¹ Ayrıntılar konusunda bkz: Shun-Liang Chao (2010), *Rethinking the Concept of the Grotesque: Crashaw, Baudelaire, Magritte*, London: Routledge.

⁶² Philip Thomson (2017), *The Grotesque*.

⁶³ Geoffrey Harpham (2006), *On the Grotesque, Strategies of Contradiction in Art and Literature*, s. 124.

bir adım daha ileri atarak groteskin insanın biyolojik ve ontolojik kategorilerini çiğnediğini söyler.⁶⁴ Biçimsel ve estetik tutarsızlığın ise groteskin figüratif bir özelliği olduğunu düşünür. Grotesk korku yaratır, çünkü biyolojik ve ontolojik olarak arı değildir. Arı olmayan unsurlar korkunçtur ve tiksinti uyandırır. Karma biçimler (örneğin, yarı hayvan yarı insan), aynı bedende yan yana getirilen ayırık unsurlar biyolojik ve ontolojik olarak sınıflandırılmayacağından yine korkuya neden olurlar. Ya da grotesk, kimileri için ölümle doğum ikilemini imleyen bir metafordur.

Grotesk, gerçekliği yeni bir görüngüde yeniden yaratmaya yarar. R. Barthes, yeni bir dünyanın, bileşenlerin mantık dışı ya da anormal biçimde bir araya getirilmesinden doğduğunu söyler; böyle bir düzen bildik, tanıdık nesnelere asıl görünüşlerinden uzaklaştırır, düşüncüyü yönünden saptırır.⁶⁵ Gerçeklik, düşüncenin algılamakta zorlanacağı bir görünüme bürünür. Figürleşen düzenlamayı algılamak güçleşir. Çoğunlukla bedensel bir metafor olarak görülen, bütünlük düşüncesini yıkan grotesk düşünsel ve yorumsal bir belirsizliğe, coşkusal bir karmaşaya neden olur.

İtalya'da groteske yakıştırılan adlandırmalardan birisi *sogni dei pittori*'dir (sanatçının düşü). Bir başka anlatımla grotesk, sanatçıların, ressamların düşlerinin yansımalarından başka bir şey değildir. Onunla, düşlerin fantastik dünyası, sanatçının bilinçaltı dışı vurulur. Gerçeküstücüler, örneğin Salvador Dali, bilinçaltını grotesk imgelerle yansıtmaya uğraşanlardır. Albrecht Dürer, groteskle düş dünyasının iç içeliğine vurgu yapar: *Eğer bir kişi düşlerini yaratmak isterse bırakın her türden yaratığı serbestçe yaratsın.*⁶⁶ Sanatçılar düşlerini serbest bırakarak kendi fantezilerini dışlaştırırlar. Groteskin özgürleştirme işlevine sıklıkla vurgu yapılır. Groteski bir *sogni dei pittori* olarak adlandırmak gözlemlenen nesnenin açıklıkla algılanmasının önüne geçmektir. *İster gelenek olsun ister moda olsun, tarihten dışlanan grotesk karanlık yaşamın zaman dışı bölgelerine dalar.*⁶⁷ Grotesk metaforlaşırken anlamsal bakımdan daha az seçilebilir duruma gelir. Fantasma, özgürlük, düzene ve usa saldırı bir değer olarak benimsenir. Bir aşamalanma düşüncesini, benimsenmiş figüratif dizgenin düzenini görmezden gelen grotesk imgeler daha çok bir düşün, içselliğin anlatımı olurlar. Bu, başlangıçta bir süs unsuru olarak algılanan metafordan, dolayısıyla bir metafor olarak groteskten uzak bir kullanımdır.

⁶⁴ Bkz: Shun-Liang Chao, (2010), *Rethinking the Concept of the Grotesque: Crashaw, Baudelaire, Magritte*, s. 7.

⁶⁵ Alıntılayan: Shun-Liang Chao (2010), *Rethinking the Concept of the Grotesque: Crashaw, Baudelaire, Magritte*, s. 13.

⁶⁶ <http://im-akermariano.blogspot.com/2017/07/unforgettable-grotesqueness.html>

⁶⁷ Elisheva Rosen (1990), *Innovation and Its Reception: The Grotesque in Aesthetic Thought*.

David Punter, metaforun tarihçesinden söz ederken bir *süs olarak metafor* ve *dilin yapısı olarak metafor*, bir başka anlatımla *dekoratif metafor* ve *yapısal metafor* ayrımını önerir. Ona göre metafor, *bildik olanla olmayanın yan yanalığını kuran süreç olarak kabul edilen tekinsizliğin özelliğini yakaladığımız bir yoldur*.⁶⁸ D. Punter'in tanımına göre metafor genel olarak benzerlikle farklılığın, bildik olanla tuhaf olanın, betisellekle ayrı olanın bir eytişimidir. Dekoratif metaforda benzerlik baskın çıkar, izleyici betisel olanın anlamını hemen kavrar. Yapısal metaforda ayrışık, uyumsuz unsurlar çoğunlukla bir şiddet imgesiyle birbirlerine bağlanırlar, betiselliği yapıtı kuran temel unsurlar üzerinde yoğunlaşmadan algılamak olası değildir. X'in Y gibi olduğuna inandırmaktan uzak olan yapısal bir metaforda gerçek bir benzerlikten söz etmek güçtür. Çünkü bu türden metaforlarda bir düş edimi araya girer. Düş unsuru barındırdıklarından D. Punter bunları birer *sözde metafor* olarak adlandırır. Bu türden metaforlar bildik dünya algımızı değiştirmeye yararlar. Yapısal metaforlar bildik algı ve düşünce biçimlerimizi saptırırlar, onlarla daha çok kendi içimizdeki tuhaflığı, başkalığı açığa vururuz. D. Punter'e bakılırsa, romantik yazarlar bu türden metaforlara sıklıkla başvururlar.

Söz konusu metaforlar Coleridge'e göre fantezi ve imgelemsel metaforlar olarak ikiye ayrılırlar.⁶⁹ Bu iki metafor türüyle birbirlerine uzak, karşıt unsurlar yan yana getirilebilirler. Fantezide birbirleriyle doğal bağı olmayan unsurlar, imgeler bir sanatçı tarafından rastlantısal olarak buluşturulurlar. İmgelemsel olanda ise birbirlerinden uzak, farklı, uyumsuz, karşıt unsurlar uzlaştırılarak yapısal bir bütünlük, uyum yaratacak biçimde yan yana getirilir, kişinin *büyülü ve bireşimci gücü* böylelikle ortaya konulur. Fantezide ayrışık unsurlar gereksiz bir benzerlik ilişkisiyle yan yana geldiğinden yapısal bir bütünlükten söz etmek güçleşir. Buna karşın izleyici, dikkatini yan yana getirilen uyumsuz unsurlar üzerinde yoğunlaştırmaktan geri durmaz. Yaratılan imgenin uyandırdığı coşkusal etki gelip geçicidir. İmgelemsel metaforda ayrışık unsurlar yan yana getirilirken yapısal bir bütünlük yaratılır, bu yönüyle yoruma açık duruma gelirlir.

André Breton, fanteziden *kısmısal benzerlikler* olarak söz eder. İngesel bileşenler kısmısal benzerliklerle en açık, aydınlık biçimde yaratılırlar. *Anlık saçmalamalar* bu türden imgelerle ortaya çıkarlar. Kısmısal benzerlikler gerçeküstücü imgenin *düşsel değerlerini* içeren rastlantısal ve çekici fiziksel benzerliklerdir. *Bir domates aynı zamanda çocuk topudur, gerçeküstücülük 'gibi'yi kaldırmıştır*. Burada domates ve top arasında rastlantısal bir benzerlik ilişkisi kurulur.

⁶⁸ David Punter (2007), *Metaphor*, London: Routledge, s. 88.

⁶⁹ Alıntılayan, Shun-liang Chao, (2010), *Rethinking the Concept of the Grotesque: Crashaw, Baudelaire, Magritte*, s. 15.

Aralarında tam bir özdeşleşme söz konusu değildir. Kısmısal bir benzerlik vardır. İki unsur arasında fiziksel bakımdan rastlantısal benzerlikten grotesk doğar. Bu durumda grotesk daha çok fanteziden ve kısmısal benzerlikten kaynaklanan yapısal bir metafor gibi işler. Kavramsal bir uyumdan uzak rastlantısal bir yan yanalık söz konusudur.⁷⁰

Coloridge'in sözünü ettiği *fantezi*, A. Breton'un sözünü ettiği *kısmısal benzerlikler* Silvano Arieti tarafından *paleolojik - eski - düşünce* olarak tanımlanan, Aritoteles'ci akıl yürütme mantığını aşan *şizofrenik bilişsellik* tipiyle ilişkilendirilir. Buna göre, paleolojik düşüncede olan şizofren hastalar, bir şeyi aslında aynı özelliği paylaşmayan başka bir şeyle karşılaştırırlar. Örneğin, bir hasta kendini İsviçre'ye benzetir: *İsviçre özgürlüğü sever, ben özgürlüğü severim. Ben İsviçre'yim.*⁷¹ Arieti, ancak çocuk bilişsellğinde görülebilecek böyle bir sonucun *sayıklamayla* eşdeğer olduğunu söyler: Dört yaşında bir kız sokakta yürüyen iki rahibenin, aynı giyindikleri için ikiz olduklarını sanır. Paleolojik düşünce bir topun domatese benzetilmesinde de işlerlik kazanır. Fiziksel bakımdan bir nesne ile öteki arasında gerçekleşen rastlantısal yaklaştırma, Lacan'a bakılırsa, simgeleştirmede psikotik bir yetersizliğin göstergesi, gösteren ve gösterilenin sabitlendiği *kapitone noktasının* çözülmesidir.⁷² Kısacası A. Breton'un yaklaştırması bir tür paleolojik yaklaştırmadır. Orada gösterenle gösterilen arasındaki bağ kopuktur, bu da gösterilenlerin aktarılmasını aksatır.

J. Kristeva'ya göre özne ve öznenin ürettiği gösteren dizgeleri (günlük dil, yazın, mit) göstergesel (fr. sémiotique) ve simgeselin içeliğiyle oluşur.⁷³ Göstergesel, anlamlama sürecinin (anlam oluşumunun) ilk aşamasıdır, bir simge-öncesini ve söz-öncesini belirtir. Kişinin henüz mantıksal olmayan içdürtüleri, itkileri, belli bir ritimde akış gösteren enerjisi bu aşamada düzenlenmeye başlar. J. Kristeva'ya göre dilin kökeninde bir belirsizlik uzamı vardır, bu uzam

⁷⁰ Alıntılar ve ayrıntılar konusunda bkz: Shun-liang Chao, (2010), *Rethinking the Concept of the Grotesque: Crashaw, Baudelaire, Magritte*.

⁷¹ A.g.y., s. 231.

⁷² Kapitone noktası (F. le point de capiton):

“Yapısalcı dil kuramında, gösterenler sistemi hiçbir zaman gösterilenler setine bire bir tekabül etmez: Gösteren ve gösterilen, “gösterme” edimine direnen bir çizgiyle ayrılmış iki farklı düzendir. Gösteren daima “yüzgezerdin Bunun en basit örneği, “ben”, “sen” ve “o” gösterenlerinin asla aynı gösterilenlere tekabül etmemesidir; “ben” ve “sen” konuşana göre, “o” ise konuşulan konuya göre sonsuz bir çeşitlilik gösterir. Oysa anlaşabilmek için belirli söylemler içinde gösterenleri sabitlemek, belirli gösterilenlere, tabir caizse, raptiyelemek gerekir. Bu “raptiyeleme” işlemi, dilsel yapının yüzeyinde tıpkı kapitone edilen bir yorganda, kanepede (ya da psikanalitik referenasa bir “divanda”) olduğu gibi belirli çöküntü noktalan, sabitlik anları oluşturur, ki “anlam” dediğimiz şey ancak bu noktalan referans olarak ortaya çıkabilir. Lacan yapısalcı geleneği izleyerek, bu noktalara points de capiton, kapitone noktaları adını verir. Kapitone noktalan, dil'in yüzeyinde yarattıkları örüntüyle bir ideolojik sistem, bir söylem çerçevesi oluştururlar. Kuşkusuz farklı kapitone noktaları, aynı dilsel yüzeyde farklı bir ideolojik yapı, farklı bir söylem oluşturacaklardır.”

Can Güngen, (2012), Lacancı Terimler Sözlüğü, <http://www.cangungen.com/2012/08/24/1531/> adresinden ulaşılmıştır.

⁷³ Bu ayrımlar konusunda bkz: Julia Kristeva (2018), *La Révolution du langage poétique*, Seuil.

henüz zaman ve uzam kavramları devreye girmeden önce anne bedenine bağlıdır. Göstergesel *chora*, Oidipus öncesi öznenin sesler, renkler, çevresiyle olan ilişkilerini içerir. Bu aşamadan sonra, anlamlama sürecinde bir kopukluk yaratan tez (*thétique*) aşaması gelir. Özne, tarafını belli eder, kendine özgü bir söylem üretmeye başlar, böylelikle simgeselin, toplumsalın düzenine adım atar. Anlamlama (fr. *signification*) düzeyine geçer. Göstergesel akış gösterenden yanadır, sonunda gösterilenle buluşur. Tez aşaması gösteren ve gösterileni kapsayan ikili bir doğadadır, bu, gösterenin düzeniyle toplumsal yasalarca düzenlenen simgeselin düzeni arasındaki ayrıma benzer.

Göstergesel, dilin bilinçöncesi dönemine gönderme yapar, anlamın henüz kurulmadığı, tanımlanmamış bir önvarsayım, bir dil öncesine ilişkindir. Ancak tezsiz kesintiden sonra, simgeselin alanında görünür olmaya başlar. Göstergesel, sanatın alanında görünürlük kazanır. Özne, itkisel enerjisini sanatın alanına (sözcüklere, seslere vb.) aktarır. Göstereni sanatın alanında üreterek toplumsalın alanına adım atar. Tez, sanatın alanında işlerlik kazanır. Sanat, tezi gerekli kılar, ancak her defasında onu yıkıp yenisini yaratır. Bu süreç bir zorunluluktur, tersi bir durumda anlam üretimi gerçekleşmez.

Kısacası sanat, tezle anlamını sürdürebilir. Sanatçı toplumdışı itkisini simgesel bir düzene oturtur. Anlamlama süreci aynı zamanda öznel olanla toplumsal olanın eklemelenmesine bağlıdır. Toplumun yapılarının dönüşmesi gibi sanat da özneyi dönüştürür. Toplumsal dönüşüm bireysel dönüşümle iç içedir. Sanatsal söylemde göstergesel enerji her defasında anlamın simgesel işlevini sarsar, böylelikle yapıyla oyun oynamaya kapı aralanır. Alışılmış duyma ve düşünce biçimleri bu biçimde değiştirilir. Öyleyse groteskle, bir sanatçı göstergeselliği yıkarak yapısal bir oyunun alanına dalar. Groteskte yapıyla istenildiği gibi oynanır, böylelikle yapısal dayatmalara karşı çıkılır. Yapıyla oynamak bir özgürleşme betisidir.

Şunu da ekleyelim: Grotesk, şizofrenik bir tutumla, bir göstereni başka bir gösterenle özdeşleştirerek, anlamı, anlamsızlıkla buluşturarak bulanıklaştırır. Ayrışık gösterge parçalarından oluşan grotesk, ayna sürecinde oluşan bedenin imgesel biçimini yıkararak, bütünlüğü, kimliği, tamlığı sarsarak anlam üretmek için başvurulan dilin simgesel kullanımında bir boşluk yaratır. Bir başka anlatımla grotesk, özneyi yeni, ayrı bir gerçeklik deneyimiyle yüz yüze getirir. J. Lacan'ın anladığı biçimiyle burada söz konusu olan gerçeklik dış gerçeklik değildir. J. Lacan'a göre gerçeklik, henüz simgeleşmemiş, temsil edilmemiş, dilden önce gelen şeydir. Söz konusu olan, dil öncesi içsel bir gerçekliktir. J. Kristeva'nın göstergesel olarak adlandırdığı içsel gerçeklik simgesel bir gerçeklik olarak temsil edildiğinde ise kimi kayıplar

yaşanır: Bütünlük, sözcükler, dış gerçeklik yitime uğrar. Simgesel gerçeklik dille dönüştürülen ve özgül bir düzene konulan şeydir. Kısacası, yapısal ve yorumsal bakımdan bütünlük düşüncesini yıkan grotesk, *ben*'in bütünlüğünü sürdürme isteğiyle, insanı durmadan alt etmeye çalıştığı asıl koşulunun kaotik doğasının bilincine vardırır. Gösteren, gösterilenin etkilerini belirtmeye yöneliktir. Grotesk, ayna sürecinden önce insanın içselleştirdiği bütünlük arayışından koparır, insanın yaşamındaki kaygıyla, *durmadan doldurmaya çalıştığımız varlığımızın odağındaki boşluk ve uçurumla* içli dışlı olmaya alıştırır. Groteskin bir diğer işlevi budur.

Dorothea Scholl, *Baroque, arabesque, grotesque* adlı yazısında Lomazzo'nun, *biçimsel yozlaşmanın bir göstergesi olan groteske* çokboyutlu ve metaforik bir işlev yüklediğinden söz eder. Örneğin, Montaigne, *Denemeler*'indeki düzensizlikten söz ederken *canavar beden* metaforuna başvurarak yazdıklarının “grotesk” bir görünümü olduğunu söyler.⁷⁴ O da böyle bir yazı yöntemiyle her defasında doğanın ve sanatın yerleşik kurallarını çiğnediğini düşünür. Lomazzo'ya göre groteskin evrensel bir boyutu vardır; dünyayı tüm çeşitliliği ve karmaşıklığı içerisinde anlatma yoludur. İnsanın koşulu onunla açıklanır. Grotesk, bir bakıma insanın tutkularına karşılık gelir, fantasmalarını açığa vurmasına olanak sağlar. Moisés De Lemos Martins'e bakılırsa, varoluşun bütünleştirme, kusursuzluk ve uyum düşüncesi onunla yıkılır. Açıklıkla karanlığı buluşturan, trajik olduğu kadar komik, trajikomik görünümler içeren grotesk bir düşünce betisi olur.⁷⁵

Son olarak; bu tanımlamalardan yola çıkarak groteskin söz dağarına ve anlamsal alanına ilişkin bir döküm yapalım: Aşırılık, canavar, canavarsılık, doğal olanla olmayanın iç içeliği, çiftdeğerlilik, çelişki, bütünlüğe karşı çıkış, karmalılık, usdışılık, düzensizlik, gelenekten kopuş, olağanüstülük, kuralı çiğneme, çiftillik, gerçeküstülük, güzellik ve çirkinlik, yaşam ve ölüm imgelerinin yan yanılığı, kapris, fantezi, varyete, rastlantı, ayrışıklık, parçalılık, yabansılık, arabesk, abartı, düşlemsel, saçma, çılgınlık, bastırılmış olanın geri dönüşü, simge, arzu, büyü, fantasma, amorf beden, tehdit, tehlike, şiddet, ölüm, kaos, karmaşa, bilinçdışı, tuhaf, korku, belirsizlik, fantastik, kapris, tiyatrallık, şok, kılık değiştirme, metamorfoz, vd.

⁷⁴ Julia Kristeva (2018), *La Révolution du langage poétique*, s. 48.

⁷⁵ - Moisés De Lemos Martins (2011), *Médias et mélancolie – le tragique, le baroque et le grotesque*, *Sociétés*, 2011/1 – 111, s. 17-25.

- Moisés De Lemos Martins(2015), *Mélancolies de la mode. Le Baroque, le Grotesque et le Tragique*, <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/35333> adresinden ulaşılmıştır.

EXPANDED SUMMARY

Jean-Marie Schaeffer distinguishes between genre (fr. genre) and genericity (fr. *généricité*) in his book *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*. In accordance with the distinction in question, genre relates to a retrospective classification (the defined features of a genre recur and become stereotyped in time). Some conditions are mentioned to talk about the concept genre. For instance, it is necessary to marshal together more or less similar discursive works, to typify or to stabilize these aggregated works (in terms of their characteristics). The aggregation/stabilization, as Dominique Mainueneau also emphasizes, entails a socio-historical (retrospective) dimension. Genres, thus, are classified as cultural and ideological. From a definite period of history to the present day, each of genres operates as an original writing model and an expected horizon.

Genericity, on the other hand, is a textual effect. In his books *Introduction à l'architexte* and *Palimpsestes*, Gérard Genette uses the concept "metatextuality" which he regards as one of the forms of transtextuality rather than genericity. Metatextuality encompasses two other concepts: types of discourse and forms of enunciation. Here, the relationship (s) that link (s) a particular text to a particular genre or genres is (are) questioned. Metatextuality is considered as a special form of textuality.

G. Genet identifies genericity as a textual productivity. For J. M. Schaeffer, it is necessary to juxtapose similarity features at different textual levels in order to do a generic reading and analysis. Within the phenomenon of metatextuality, some characteristics of one genre are repeated in one text, and those features are transformed in the other. Apart from genericity, genre does not take into account the relations of the iteration and transformation.

In the literary context poetry, novel, and drama are known as genres that come to mind immediately. The literary works are classified in accordance with them in the shortest way. Genre is a kind of static structure that includes a repertoire idea. Genericity is a more dynamic one, however. The meaning of a text is not solely explained by a collection of information whose characteristics have been described under a particular label. Since a text might belong to more than one generic category, it can also be explained with regard to other genres, and can be perceived in different ways, depending on the perspective of an author and reader. Some texts are constituted through transforming more than one genre (for instance, the texts in the postmodern category are like this). Different forms of discourse can be contingent upon forms of enunciation. It is difficult, if not impossible, to classify a text composed of different genres as a genre (for example, *Théâtre/Roman* or *Blanche ou l'Oubli* of L. Aragon). The discursive and methodological diversity, and differences in the viewpoints that attract the attention in the texts by Roland Barthes make it almost impossible to reduce them to a certain category.

A text might undergo a change through rewritings and the author's comments in time. Here, the genericity depending on the author (fr. auctorial) and the genericity based on the reader (fr. lectorial) at the level of reception are mentioned respectively. In the latter situation there are different interpretations of a text by readers at different periods. The same content might be interpreted in different ways under different circumstances.

In short, the grotesque that destroys the idea of integrity in structural and interpretive terms makes the human cognizant of the chaotic nature of its original condition in which it tries to defeat the human ceaselessly with the desire to maintain the integrity of self. The signifier is served to indicate the effects of the signified. The grotesque ruptures the search for integrity that was internalized by the human before the mirror stage, and adjusts the human to be hand in glove with *the void and the gap at the center of our existence which we continuously try to fill*, and with the anxiety in human life. This is another function of the grotesque.

KAYNAKÇA

Ablali, Driss (2013), Types, genres et généricité en débat avec Jean-Michel Adam, *Pratiques Linguistique, Littérature, Didactique*, 157/158, s. 216-232.

Aktulum, Kubilay (1999), *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki.

Aktulum, Kubilay (2011), *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Ankara: Kanguru.

Aktulum, Kubilay (2020), *Moda ve Metinlerarasılık*, Konya: Çizgi.

Bahtin, Mihail (2005), *Rabelais ve Dünyası*, Çev. Çiçek Öztekin, İstanbul: Ayrıntı.

Barthes, Roland (2014), *Système de la Mode*, Paris: Points.

Bataille, Georges (1929), *l'Informe*, Paris.

Boileau, Nicolas (2003), *Şiir Sanatı*, Çev. Mustafa Durak, Bursa: Yepta.

Burke, Edmund (1990), *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris: Vrin.

Calefato, Patricia (2004), *The Clothed Body*, Oxford: Berg.

Chao, Shun-Liang (2010), *Rethinking the Concept of the Grotesque: Crashaw, Baudelaire, Magritte*, London: Routledge.

Coulter, Gerry (2013), Alexander McQueen and Jean Baudrillard: 'The Pleasure of Fashion', *International Journal of Baudrillard Studies*, 10/1.

Edwards, Justin; Graulune, Rune (2013), *Grotesque*, London: Routledge.

Foucault, Michel (2004), *Abnormal*, (çev. Graham Burchell), London: Macmillan.

Francoeur, Michel (1980), *L'Illocution littéraire grotesque, un modele de sémiotique comparée*, Quebec: Université Laval.

Genette, Gérard (1979), *Introduction à l'architexte*, Seuil.

Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes*, Seuil.

Genette, Gérard; Todorov, Tzevetan (1986), *Théorie des Genres*, Seuil.

Greimas, Algirdas Julien (1950), *La mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de mode de l'époque*, Paris: Yayınlanmış Doktora Tezi.

Güngen, Can (2012), *Lacancı Terimler Sözlüğü*, <http://www.cangungen.com/2012/08/24/1531/> adresinden ulaşılmıştır.

Harpham, Geoffrey (2006), *On the Grotesque, Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Aurora: The Davies Group.

Henning, Sylvie Debevec (Fall, 1981), *La Forme In-Formante: A Reconsideration of the Grotesque*, *Mosaic, An Interdisciplinary Critical Journal*, 14 / 4, s. 107-121.

Holland, Peter (2002), *Shakespeare Survey: Volume 55, King Lear and Its Afterlife: An Annual Survey ...*, Cambridge: Cambridge University.

Jean, Onimus (1966), *Le grotesque et l'expérience de la Lucidité*, *Revue d'Esthétique*, 3/4, s. 290–299.

Jennings, Lee Byron (1963), *The ludicrous Démon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*, California: University of California Press.

Julliard, Virginie (2013), *Éléments pour une « sémiotique du genre »*, *Communication & langages*, 177 / 3, s. 59-74.

Kayser, Wolfgang (1966), *The Grotesque in Art and Literature*, New York: McGraw-Hill Book Company.

Khoury, Nadia (1980), *The Grotesque: Archeology of an Anti-Code*, *Zagadnienia Rodzajow Literackich*, 23, s. 3-24.

Knox, Kristin (2010), *Alexander McQueen, genius of a generation*, London: A&C Black Visual Arts.

Kristeva, Julia (2018), *La Révolution du langage poétique*, Seuil.

Litman, Théodore (1971), *Le sublime en France*, Paris: Nizet.

Longin (1991), *Traité du Sublime*, Paris: Bibliothèques Rivages.

Maingueneau, Dominique (2004), *Typologie des genres de discours, Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris: Armand Colin.

Martins, Moisés De Lemos (2011), *Médias et mélancolie – le tragique, le baroque et le grotesque*, *Sociétés*, 2011/1 – 111, s. 17-25.

Martins, Moisés De Lemos (2015), *Mélancolies de la mode. Le Baroque, le Grotesque et le Tragique*, <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/35333> adresinden ulaşılmıştır.

Matthis, Michael J. (2010) (Ed.), *The Beautiful, the Sublime, and the Grotesque*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Molinié, Georges (1998), *Sémiostylistique*, Paris: PUF.

Pala Güzel, Şebnem (2016) (Ed.), *Grotesk*, Ankara: Bilgesu.

Punter, David (2007), *Metaphor*, London: Routledge.

Rosen, Elisheva (1990), Innovation and Its Reception: The Grotesque in Aesthetic Thought, *Substance*, 19/ (62/63), s. 125-135

Rosen, Elisheva (1991), *Sur le grotesque: l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique, l'Imaginaire du texte*, Paris: PUV.

Ruskin, John (2003), *The Srones of Venise*, Cambridge: Da Capo Press.

Savoie Pierre (1995), *L'esthétique grotesque et L'homme qui rit de Victor Hugo*, Québec: Université de Montréal.

Schaeffer, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Seuil.

Scholl, Dorothea (2007), Baroque, arabesque, grotesque, *Oeuvres Critiques*, XXXII / 2, s. 45-77.

Spooner, Catherine (2006), *Contemporary Gothic*, London: Reaktion Books.

Thomson, Philip (2017), *The Grotesque*, London: Routledge.

Todorov, Tzvetan (1978), « *L'Origine des genres* », *Les Genres du discours*, Seuil.

Tremblay, Robert (1991), Nicole Everaert-Desmedt, Le processus interprétatif: introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce, Liège, Mardaga, 1990, *Philosophiques*, 18 / 2, s. 195-197.

Ubersfeld, Anne (1971), le Carnaval de Cromwell, *Romantisme*, 1 / 2, s. 80-93.

Wellnitz, Philippe, *Le grotesque: théorie, généalogie, figures* İçinde Bölüm: *Le grotesque littéraire – simple style ou genre à part entière*, Bruxelles: Presses de l'Université Saint-Louis.

<http://im-akermariano.blogspot.com/2017/07/unforgettable-grotesqueness.html> adresinden ulaşılmıştır.