

Sevim Burak'ın *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* Adlı Oyununda Grotesk Beden İmgesi ve Karnavalesk Unsurlar

Grotesque Body Image and Carnavalesque Elements in Sevim Burak's Play *Here Is the Head, Here Is the Body, Here Are the Wings*

Arzu Özyön¹ 

¹Doç. Dr., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kütahya, Türkiye

Sorumlu yazar/

Corresponding author : Arzu Özyön

E-posta/E-mail : arzu.ozyon@dpu.edu.tr

ÖZ

Bu çalışma geç Rönesans döneminde grotesk kavramı bağlamında en dikkat çeken eserlerden biri olan Rabelais'in *Gargantua ve Pantagruel* (1564) eserinden yola çıkarak Bahtin'in ağız, parçalanmış beden uzuvları, anüs ve üreme organları gibi organlar üzerine temellendirdiği grotesk beden imgesine odaklanmaktadır. Bu doğrultuda, Sevim Burak'ın *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* adlı tiyatro oyunu Bahtin'in grotesk beden imgesi çerçevesinde analiz edilerek oyunun, temel olarak üç unsur üzerine inşa edilmiş olduğu tespit edilmiştir: ağız ve sonu gelmeyen iştah ile oburluk, uzuvlarına ayrılmış beden, vücudun alt bölgeleri ile dışkılama edimi. Ayrıca, Bahtin tarafından grotesk ile ilişkilendirilen karnaval teorisine ait bazı bulgulara rastlanmıştır; oyunun sadece Rönesans grotesk (güldürü) özellikleri değil, romantik grotesk (tekinsizlik) özellikleri de taşıdığı ortaya konmuştur. Bu bağlamda çalışmanın amacı, Bahtin'in grotesk beden imgesi ile Sevim Burak'ın oyunu arasında bir ilişki kurarak grotesk beden imgesinin Türk tiyatrosundaki özgün kullanımını örneklemektir.

Anahtar Kelimeler: Türk Tiyatrosu, Rönesans (halk) groteski, romantik grotesk, grotesk beden imgesi, karnavalesk

ABSTRACT

This study initially focuses on the grotesque body images which Bakhtin constructed on organs such as the mouth, dismembered body parts, anus, and reproductive organs by taking Rabelais's *Gargantua and Pantagruel* (1564), one of the most remarkable works in the context of the grotesque during the late Renaissance period. The study then accordingly analyzes Sevim Burak's play *Here Is the Head, Here Is the Body, Here Are the Wings* in the framework of Bakhtin's grotesque body image and determines the play to have basically been constructed over three elements: mouth and insatiable appetite (i.e., gluttony), the dismembered body, and the lower parts of the body and defecation. The article also encounters some findings on carnival theory that Bakhtin related to the grotesque and reveals Burak's play to not only carry the elements of the Renaissance grotesque (i.e., laughter), but also the elements of the Romantic grotesque (i.e., uncanny). In this context, the study aims to exemplify the original use of grotesque body images in Turkish Theatre by constructing a relationship between Bakhtin's grotesque body image and Sevim Burak's play.

Keywords: Turkish theatre, Renaissance (folk) grotesque, romantic grotesque, grotesque body image, carnivalesque

Başvuru/Submitted : 30.05.2023

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 07.09.2023

Son Revizyon/
Last Revision Received : 25.10.2023

Kabul/Accepted : 27.10.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

Showing parallels with art and literature, body image and body perception change according to the needs of the era. For instance, while the understanding of the ideal body, beauty, and perfection were dominant especially in Ancient Greek art in the Classical period and later, body image and perception changed in the opposite direction in the early Renaissance alongside the emergence and takeover of the concept of the grotesque in the late Renaissance Period, with deformed and dismembered body images starting to appear in works of art. In the modern period, specifically under the influence of the concepts of loneliness, alienation, and otherness, this perception of the distorted body was also sometimes depicted in an exaggerated manner and sometimes presented as dismembered body images. In other words, grotesque body images continued to be the subject and source of inspiration for art and literature. During the Renaissance, one of the most remarkable works of art in terms of the use of grotesque was Rabelais's *Gargantua and Pantagruel* (1564), which Bakhtin analyzed in detail in his *Rabelais and His World* (1965). Taking Rabelais' work as a starting point, Bakhtin constructed grotesque features on organs such as the mouth, dismembered body parts, anus, and reproductive organs and expressed how the grotesque appears through the exaggeration or deformation of these organs.

In accordance with this, the current study attempts to present Sevim Burak's original use of Renaissance (folk) grotesque as an element of folklore and Romantic grotesque as generally related to the concept of the uncanny and how Burak blended these with each other. In this context, the study analyzes Burak's play *Here Is the Head, Here Is the Body Here Are the Wings* (1984), in the framework of the Bakhtinian grotesque body image. The article also proposes this play to have basically been constructed over three elements (i.e., sub categories) of the Bakhtinian grotesque body image in the framework of the Renaissance (folk) grotesque: 1) mouth and insatiable appetite (i.e., glutton), 2) dismembered body, and 3) lower parts of the body and defecation. In the first part of the play, two women, Melek and Nivart, have insatiable feelings of hunger, and their action of constant eating are frequently observed. In this same part, dismembered body images being torn into pieces draws attention in the context of Bakhtinian grotesque body image. As for the second part of the play, the lower parts of the body (i.e., male and female genitalia) as well as the action of defecation are observed with respect to the grotesque body image. The study additionally focuses on some findings regarding carnival theory, which Bakhtin related to the grotesque, and observes how certain scenes of the play have a carnivalesque atmosphere that has been created in parallel with Bakhtinian carnival theory, with all boundaries, primarily the boundaries between sexes, being turned upside down in this atmosphere. The study additionally reveals the play to not only carry the elements of the folk/Renaissance grotesque constructed upon the elements of laughter and exaggeration, but also the elements of the Romantic grotesque based on the concept of the uncanny, with the playwright making use of these two types of grotesque imagery by intertwining them with each other. In this context, the present study aims to exemplify the original use of Bakhtinian grotesque body image through Sevim Burak's play.

Giriş

Her çağın kendine özgü bir sanat ve edebiyat anlayışı vardır. Sözü edilen sanat ve edebiyat anlayışı elbette kaçınılmaz olarak çağın sosyo-politik ve kültürel koşullarının etkisi altında gelişip şekillenir. Sanatın ve edebiyatın ele aldığı önemli öğeler arasında sayabileceğimiz insan bedeni de aynı doğrultuda bahsi geçen koşulların etkisinden nasibini alarak her çağda farklı şekillerde karşımıza çıkar. Diğer bir deyişle, her çağın beden imgesi ve beden algısı da sanat ve edebiyat anlayışı gibi kendine özgüdür. Örneğin klasik dönem sanat ve edebiyat eserlerinde insan bedeni tüm kusursuzluğu ile ideal beden olarak ele alınır. Oysa geç Rönesans dönemi edebiyatına bakıldığında beden imgesinin evrilip değişmeye başladığı ve vücudun belli bölgelerinin abartılarak anlatıldığı veya tasvir edildiği eserlerin varlığı gözlenir. Modern döneme gelindiğinde ise çağın artık ayrılmaz unsurları haline gelen yalnızlık, yabancılaşma ve ötekilik gibi kavramların da etkisiyle bu bozulmuş, ötekileştirilmiş, zaman zaman parçalanmış beden algısının eserlere konu ve ilham olmaya devam ettiği izlenir. Çalışmada da Rönesans groteski ve romantik groteskten yola çıkılarak modern Türk Tiyatrosunda groteskin kullanımı ve grotesk beden imgesi Sevim Burak'ın *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* adlı tiyatro oyunu üzerinden irdelenmekte, grotesk ile ilişkisi bağlamında oyundaki karnavalesk unsurlar tartışılmaktadır. Grotesk beden imgesinin oyunda üç ana unsur olan ağız ve iştah, uzuvlarına ayrılmış beden ve vücudun alt kısımları (üreme organları) ve dışkılama edimi üzerine inşa edildiği savunulmaktadır. Bu tez oyundan örnekler ve ikincil kaynaklar ile desteklenip kanıtlanmaktadır.

Grotesk Nedir?

Grotesk kavramının sınırlarını çizmek elbette çalışma açısından önem taşımaktadır ancak kavramı tanımlamaya çalışmadan önce değinilmesi gereken bir başka husus bulunmaktadır. Grotesk kavramı çok geniş sınırları bulunan, birçok anlamı aynı anda bünyesinde barındıran bir kavramdır. McElroy'un ifadesiyle,

En başından beri kelimenin tanımının oldukça esnek olması gerektiğini fark ederek kılı kırk yarmaktan kaçınmayı ümit ettim. Kimsenin “grotesk burada biter, başka bir ifade kullanmaya başla” diyebileceği kesin bir nokta yoktur, çünkü grotesk bir eserin ait olduğu ya da olmadığı bir tür değildir. Belirli bir okul ya da sanat teorisinden esinlenerek vücut bulmaz, tam tersine bütün okullardan ve teorilerden önce gelir. Ne de tamamen var olan ya da hiç var olmayan bir mutlaklıdır. Aksine, birbirinden farklı eserlerde farklı derecelerde var olabilen bir sürekliliktir.”¹

Bahtin'in karnavalesk ile ilişkilendirerek kullandığı grotesk kavramı “Edebiyat ve görsel sanatlarda [. . .] genellikle insan vücuduna odaklanılmış (bazen hayvan vücutları da olabilir), gerçeğe aykırı ya da gerçeğin yozlaşmış hali.”² şeklinde tanımlanmaktadır. Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature* adlı çalışmasında grotesk kavramının hem isim hem de sıfat olarak kullanıldığını vurgulayarak kavramın temel olarak İtalyanca'dan türediğini ifade eder. “*La grottesca*” ve *grottesco* kelimeleri *grotta* (mağara) kelimesine işaret etmektedir ve 15. Yüzyıl sonlarında ilk önce Roma daha sonra da İtalya'nın diğer bölgelerinde yapılan kazılarda gün ışığına çıkan belirli bir süsleme tarzını tanımlamak için bulundu ve şimdiye kadar bilinmeyen eski bir süs resmi biçimi olduğu ortaya çıktı”³

Nil Ünlüaycıl “Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı” başlıklı çalışmasında groteskin farklı zamanlarda ve farklı çalışmalarda vurgulanan birçok özelliğini derlemektedir. Ünlüaycıl'ın çalışmasında verdiği tanımlamalar içinde bizim çalışmamız ile ilişkili olanlar şu şekilde sıralamak mümkündür: “*karnaval ruhu*, ‘bilinen ve bilinmeyen arasındaki sınırların bozulması’, ‘karikatürleştirme’, ‘kaba güldürü’, ‘abartma’, ‘korku ile gülmenin ayrışmazlığı’, ‘uncanny’(=tekinsizlik), ‘oyunsallık’, ‘alışılmadık derecede çirkin’ vb.”⁴ Martin Gray, *Bir Edebi Terimler Sözlüğü*’nde groteski “*plastik sanatlar ve edebiyatta şaşırtmak, hiciv yapmak ya da eğlendirmek amacıyla yapılmış kasıtlı çarpıtmalar ve çirkinlik*”⁵ şeklinde tanımlar. Daha önce de ifade edildiği gibi çok sayıda anlam barındıran grotesk kavramının çalışmanın sınırları dikkate alındığında bir anlam daralmasına maruz kalması kaçınılmazdır. Sevim Burak oyunları söz konusu olduğunda Ünlüaycıl'ın tanımlaması içinde en dikkat çeken ve bizim konumuzla ilişki içinde olan ifade “uncanny” (tekinsizlik) ifadesidir. Zira birçok araştırmacı Sevim Burak'ın oyunlarını tekinsizlik bağlamında ele almıştır.⁶ Freud “tekinsizlik”i tanımlarken “tekinsiz” kelimesinin kökenine iner ve *unheimlich* (tekinsiz) kelimesinin “*bildik*”, “*samimi*”, “*güvenli*”, “*eve, aileye ait olan*” anlamlarında kullanılan *heimlich*, *heimisch* kelimelerinden türediğini ifade eder ve “tekinsiz”i “*gizli kalması ve saklanması gereken ve açığa çıkan her şey*” olarak tanımlar.⁷ Kaldı ki iki kelime – *unheimlich* ve *heimlich* – arasındaki ilişki sadece etimolojik bir ilişkiden ibaret de değildir. Tekinsiz olanın korkutucu olma nedeni, aslında bilinmeyen olması değil, bir zamanlar bildik, tanıdık olmasıdır. Bu nedenle de Freud kelimenin özellikle Almanca anlamı üzerinde durarak aslında *heimlich* kelimesinin kendisinin, *unheimlich* kelimesinin taşıdığı anlamlardan birini barındırdığını vurgular. Böylece, *heimlich* kelimesinin aslında muğlak bir anlamı olduğu bir yandan “tanıdık”, “bildik”, “samimi” diğer yandan ise “gizli”, “gözden uzakta tutulan”, “gizemli” anlamlarına geldiği sonucuna varır. Freud “*duygusal dürtüden kaynaklanan her türlü etkinin bastırılarak korkuya dönüştüğünü ve korkutucu unsurun da bu bastırılıp daha sonra geriye dönen şey olduğunu*” dile getirir ve bu türden korkutucu olanın tekinsizliği oluşturduğunun altını çizer.⁸ Diğer bir deyişle “tekinsiz” olarak adlandırılan unsur aslında yeni ya da tuhaf değil, insan aklına uzun süredir tanıdık olan ama bastırıldığı için yabancılaşandır.

Edwards ve Graulund da tekinsizlik ve grotesk kavramları arasında bir analogi kurarak “*tekinsizliğin de tıpkı grotesk gibi uyumsuzluk ya da zıtların yan yana getirilmesi fikrine dayanan bir çatışma ya da anlaşmazlığa bağlı olduğunu*”⁹ ifade eder. Bu bağlamda Sevim Burak'ın oyunları ile özdeşleştirilen tekinsizlik kavramının da grotesk çağrışımlar içerdiği sonucuna varabiliriz ki bu paralellik de bizi Bahtin'in grotesk sınıflamasına ve özellikle de tekinsizlik ile ilişkilendirebileceğimiz Romantik groteske götürür.

Bahtin Rabelais ve Dünyası adlı eserinde grotesk kavramını, Rabelais ile özdeşleştirdiği ve halk kültürü ile ilişkili olan Rönesans groteski ve Romantik grotesk olmak üzere iki kategoriye ayırır ve Romantik groteskin bir başka çeşitlemesinin de gotik olduğunu ifade eder. O'na göre Romantik groteski Rönesans groteskinden ayıran önemli birkaç unsur bulunmaktadır.

Doğrudan halk kültürüyle ilişkili olan, dolayısıyla tüm insanlara ait olan ortaçağ ve Rönesans groteskinin aksine, Romantik grotesk, mahrem bir “salon” özelliği kazanmıştı. Sanki yoğun bir tecrit duygusunun baskın olduğu bireysel bir karnavala dönüşmüştü. Karnaval ruhu, öznel,

¹ Bernard Mc Elroy, *Fiction of the Modern Grotesque*. (New York: St. Martin's Press, 1989). Kaynakçada aksi belirtilmedikçe metin içindeki tüm çeviriler tarafımda yapılmıştır.

² Doruk Adakoğlu, “Nedir Bu Sanat Terimi: Grotesque” (Şubat 28, 2023) <https://www.soylentidergi.com/nedir-bu-sanat-terimi-grotesque/>

³ Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*. (Bloomington: Indiana University Press, 1963), 19.

⁴ Nil Ünlüaycıl, “Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı.” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Cilt 16, Sayı 16, (2003): 69.

⁵ Martin Gray, *A Dictionary of Literary Terms*. (Harlow: Longman, 1988), 95.

⁶ Beliz Güçbilmez, “Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi / Sevim Burak'ın Metninde Tekinsiz Teatrallik ve Minör Ses'in Temsili” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. Cilt 16, Sayı 16, 2003.

Ayrıca Burcu Tokat, “Tekinsiz Mekanların Gölgesinde Sevim Burak” *İkinci Bir Yaşam: Sevim Burak'ın Edebiyat Dünyası* içinde, ed. M. Demirtaş (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018).

⁷ Sigmund Freud, *The Uncanny*. (trans. David McIntock). (London: Penguin Books, 2003) 126-127, 132.

⁸ Freud, *The Uncanny*, 147.

⁹ Justin D. Edwards and Rune Graulund, *Grottesque*. (London and New York: Routledge, 2013), 20.

*idealist bir felsefeye aktarılmıştı. Artık orta çağ ve Rönesans'ta olduğu gibi tek, tüketilemez bir varoluşun (bedensel de diyebileceğimiz) somut deneyimi değildi.*¹⁰

Bahtin Romantik groteskin bazı karnaval unsurlarını barındırmasına rağmen, “öznel ve bireyselci bir dünya görüşünün ifadesi”¹¹ haline geldiğinden söz eder. Grotesk, romantik olanla birlikte bireysel ve öznelci bir anlam kazanmasının yanı sıra, gülme ilkesi bağlamında da bir dönüşüm geçirir: “[. . .] gülme artık soğuk bir mizah anlayışına, ironi ve iğneleyici istihzaya indirgenmişti. Artık sevinçli ve muzaffer bir neşenin ifadesi değildi. Yeniden hayat veren olumlu gücü asgariye inmişti.”¹² Diğer bir deyişle, Romantik groteskte gülme Rönesans groteskinde olduğu gibi neşeli bir gülme değildir, korkuyu, tedirginliği de barındırır. Gülme ilkesinin değişimi iki grotesk türü arasında başka ayrımlara da neden olur. Bahtin’in deyişiyle,

*Romantik grotesk dünyası bir dereceye kadar dehşet dolu, insana yabancı bir dünyadır. Sıradan, bildik, gündelik olan, herkes tarafından kabul edilen her şey, aniden anlamsız, şüpheli ve düşmanca olur. Alışkın olunan, güven duyulanın içinden korkunç bir şey açığa çıkar. En uç ifadesinde Romantik groteskin eğilimleri işte bunlardır.*¹³

Oysa Rönesans groteskinde korku/dehşet unsurları Bahtin’in de ifade ettiği gibi “komik canavarlar”¹⁴ ile vücut bulmakta ve insanların gülme eylemi ile alt edilmektedir. Romantik groteskteki şüphe tedirginlik Rönesans groteskinde yerini güldürüye bırakır.

Bahtin ayrıca Romantik grotesk imgelerinin dünyaya karşı duyulan korkunun bir ifadesi olduğunu ve bu korkunun okura geçirilmeye çalışıldığını, ayrıca Romantik groteskte gülmenin yeniden doğmayı, canlanmayı sağlayan gücü yitirildiği için örneğin delilik temasının kasvetli ve trajik bir çehreye büründüğüne işaret eder.¹⁵ Sevim Burak’ın *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* adlı oyunundaki tekinsizlik (uncanny) özelliği ve karakterlerin şüpheciliklerinin yanı sıra grotesk beden imgesinin kullanımı da göz önüne alındığında, yazarın oyununun hem Rönesans (halk) groteski hem de Romantik grotesk özellikleri barındırdığını söylemek yanlış olmaz.

Adı geçen oyunda grotesk beden imgesi temel olarak üç unsur üzerine kurulmuştur: ağız ve buna bağlı olarak sonu gelmeyen bir iştah, oburluk ve yeme- içme edimi; uzuvlarına ayrılmış beden imgesi ve son olarak vücudun alt bölgeleri ve dışkılama edimleri. Oyunun birinci perdesi ağız imgesi ve iştah, oburluk ve yeme edimi ile uzuvlarına ayrılmış beden imgesine odaklanırken, oyunun ikinci perdesinde vücudun alt bölgesi, buradaki uzuvlar ve dışkılama edimleri ağırlıklı olarak dikkat çeker. Bahtin grotesk bedeninin uzuvlarını kendisine göre belli bir önem sırası içinde verir:

*Grotesk beden, sık sık vurguladığımız gibi, oluş halindeki bir bedendir. Asla bitmez, tamamlanmaz; sürekli inşa ve yaratılma halindedir, kendi de sürekli başka bir beden inşa eder, yaratır. Dahası beden dünyayı yer yutar, kendi de dünya tarafından yenir yutulur [. . .]. Grotesk bedenini kendi boyutlarının ötesinde büyüdüğü, kendi sınırlarını aştığı, içinde yeni, ikinci bir beden barındırdığı kısımlarının temel bir rol üstlenmesinin nedeni budur: Bu kısımlar, bağırsaklarla fallustur. Bedenin bu iki bölgesi, grotesk imgede öncül rol üstlenir; [. . .] Bağırsaklarla cinsel organlardan hemen sonra dünyayı içine alarak yalayıp yutacak olan ağız gelir. Ondan sonra da anüs. Bütün bu dışbükeylikler ve deliklerin ortak bir özelliği vardır; bedenler arasındaki ve beden ile dünya arasındaki sınırların aşılması bu bölgelerin içinden olur: Buralarda karşılıklı bir alışveriş, bir yönelim olur. Grotesk bedeninin hayatındaki temel olayların, bedensel tiyatronun edimlerinin bu alanda oluşmasının nedeni budur. Yeme, içme, dışkılama ve (terleme, sümkürme, hapşırma gibi) bütün diğer madde atımı işlerinin yanı sıra çiftleşme, hamilelik uzuvların kopması, başka bir beden tarafından yenilip yutulma, bütün bu edimler, bedeninin sınır bölgelerinde sergilenir ya da başka bir deyişle, eski ve yeni beden arasındaki sınırdır. Bütün bu olaylar sırasında hayatın başlangıcı ve sonu birbirine sıkıca bağlantılıdır, iç içe geçmişlerdir.*¹⁶

Bahtin’in vurguladığı “eski ve yeni beden arasındaki sınır”, “hayatın başlangıcı ve sonunun birbirine sıkıca bağlı” olması ya da diğer bir deyişle, ölüm ve yaşamın iç içeliği gibi kavramlar Melek ve Nivart’ın hasta yatan ve ölmek üzere olan Ziya Bey’in yanında kıtlıktan çıkmışçasına ve hayatta kalma iç güdüsüyle sürekli yemek yedikleri Burak’ın *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* adlı oyununda çok çarpıcı bir şekilde hayat bulur. Bedia Koçakoğlu, oyundaki yaşam ve ölüm döngüsü konusunda, “Ziya Bey, bir yıl komada kalmış ve ölmek üzere yatağında yatmaktadır (s.92). Melek ise onun ölümünü heyecanla bekler. Adeta onun ölmesi, Melek’i yeniden diriltecektir”¹⁷ der. Koçakoğlu aslında oyunu feminist bağlamda ele almakta ve bir kadının erkeğin boyunduruğundan kurtulmasından söz etmektedir. Ancak onun ifadesi yine de yeme eylemini Bahtin’in grotesk beden imgesi bağlamında ve yaşam ve ölüm döngüsü ile ilişkilendirerek analiz eden çalışmamız açısından önem arz etmektedir.

¹⁰ Mihael Bahtin. *Rabelais ve Dünyası*. çev. Çiçek Özbek (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005), 65-66.

¹¹ Bahtin, *Rabelais*, 65.

¹² Bahtin, *Rabelais*, 66.

¹³ Bahtin, *Rabelais*, 67.

¹⁴ Bahtin, *Rabelais*, 67.

¹⁵ Bahtin, *Rabelais*, 67.

¹⁶ Bahtin, *Rabelais*, 347-348.

¹⁷ Bedia Koçakoğlu. *Aşkın Şizofrenik Hali Sevim Burak*, (Konya: Palet Yayınları, 2009), 327.

Ağız, İştah, Oburluk ve Yemek Yeme

Daha önce de vurgulandığı üzere oyunda grotesk beden imgesi temelde üç belirgin unsur üzerine inşa edilmiştir ve bunlardan ilki oyunun birinci perdesinde sıklıkla vurgulanan ağız ve buna bağlı olarak sonu gelmeyen bir iştah, oburluk ve yeme- içme edimidir. “Oyunda tekrarlanan bir motif olarak oyun oynamak/yemek yeme oyunu dikkati çeker. Bu oyunun temeli açlık metaforudur. [. . .] Melek ve Nivart'ın bir türlü doyurulamayan bir açlığı vardır, hayatta kalma, yaşama refleksi olarak ölümden, ölümlerden konuşurken daha da acıkırlar. Bir süre sonra Mezar Taşçı'yı da hayati olarak parçalayıp yerler. Bu açlık, en geniş anlamda yaşama duyulan açlıktır.”¹⁸ Koçakoğlu da benzer bir yaklaşımla 13 yaşından beri eşi ve bakıcısı olarak Ziya Bey'e hizmet eden Melek'in ve arkadaşı Nivart'ın açlığını, hayallerine, isteklerine ve Ziya Bey'in koyduğu yasaklar ve sınırlamalar yüzünden yaşamadıkları bir hayata duyulan açlık şeklinde yorumlar ve “[b]u açlık hayatları boyunca mutlu olamamış, gün yüzü görememiş kadınların hayata ve özgürlüğe olan açlıklarıdır”¹⁹ der. Belkis'in ve Koçakoğlu'nun ifade ettiği gibi burada sözü edilen her ne kadar açlık üzerine kurulmuş bir metafor olsa da örneğin Mezar Taşçı'nın gerçekten mi yoksa sözü edilen yeme oyununun bir parçası olarak mı parçalanıp yendiği oyunda tam olarak netlik kazanmaz. Fatma Keçeli bu konuda “Burak'ın söylemine aporia, birden fazla yorumu mümkün kılacak şekilde çift anlamlılı[ğın], muğlaklı[ğın] hâkim”²⁰ olduğunu ifade eder. Başka bir deyişle, Burak oyunlarının temelinde yatan aslında bu belirsizlik, gerçek- hayal arası yaşananlar ve tekinsizliktir. Tekinsizlik ve Burak'ın tekinsiz karakterleri konusunda Nilüfer Güngörmüş ise,

*Topluma asimile olan “yabancılar” eninde sonunda “dönme” olarak yaftalanır; başka isimler alarak sanki “bizden” gibi görünür ama aslında sinsice arkadan bıçaklamak için beklemektedirler. Sevim Burak metinlerinin hemen hemen hepsinde iyiyile kötüyü birbirinden kesinkes ayırma çabası görülür. Ama bu yaşamın olağan akışına aykırıdır; bu yüzden de iyiyile kötü iyice birbirine karışır. [. . .] Bunun en şiirsel örneği Melek'le Nivart'ın İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar'da ölü Ziya Bey'in başında iştahla, hırsıyla, ölüden öğ alırcasına yemek yemesidir.*²¹

Burada tekinsizlik özelliği kişilere yüklenmekte, Melek ve Nivart'ın, Ziya Bey yüzünden geçmişte acılar çekmiş iki “çaresiz” kadın olarak görünmelerine rağmen, Ziya Bey'in ölüm döşeginde olmasından da faydalanarak evin içinde gücü ellerine geçtikleri ve geçmişte yaşananların etkisiyle kötücül yanlarının ortaya çıktığı vurgulanmaktadır. Bedia Koçakoğlu da Sevim Burak oyunları ile ilgili benzer bir yorumda bulunur: “Türk edebiyatında bir çeşit ayımsızlık ve düşü andıran öyküleriyle tanınan Sevim Burak, nesnelere kişileştirdiği, kişileri nesneleştirdiği, tedirginlik ve hayallerle dolu tiyatro eserleriyle de ilgi uyandırmıştır.”²² Burada bahsi geçen tedirginlik ve tekinsizlik akla Bahtin'in sınıflandırdığı Romantik groteski getirir. Ancak diğer yandan, yukarıda da vurgulandığı gibi Melek ve Nivart'ın açlık ve iştahı, Mezar Taşçı'nın -bir tür hayvana, oyunda sözü edilen baş, gövde ve kanatlardan anlaşıldığı kadarıyla belki de bir horoza benzetilerek- gerçekten parçalanıp yenmiş olması ihtimali de göz önüne alınmalıdır. Bu da bizi insanın oburluğu, tatmin olmaz iştahı bağlamında yine Bahtin'in Rabelais'in eserleri üzerinden örneklendirdiği Rönesans groteskine ve dolayısıyla da grotesk beden imgesine götürür. Bahtin, Schneegans'ın Napoleon karikatürü örneğinden ve burnunun abartılarak bir domuz burnu ve gagaya dönüşmesinden söz eder ve “Schneegans, insani ögenin, hayvani ögeye dönüşümünün grotesk karakterine işaret ederken haklıdır; insani ve hayvani özelliklerin kombinasyonunun, en eski grotesk biçimlerden biri olduğunu biliyoruz”²³ der. Bahtin'in verdiği örnekte insandan hayvana kısmi bir dönüşümden söz edilirken, Burak'ın oyununda insanın tümüyle hayvana, daha önce de söz edildiği gibi bir horoza dönüştüğü sezilir. Açlık, yeme ve oburluk konusuna değinilecek olursa, Julia Kristeva da *Korkunun Güçleri- İğrençlik Üzerine Deneme* adlı eserinde, Hristiyan günah teorisine göre bedensellik üzerinde durarak, tenin “obur bir itki ‘beden’e işaret [ettiğinin]”²⁴ altını çizer. Oyunda yukarıda bahsi geçen tekinsizlik, ayrıca Bahtin'in söz ettiği “sıradan olanın şüpheli ve düşmanca” bir hale bürünmesi ve yeme içme imgelerinin bir arada bulunması, Sevim Burak'ın oyununun hem Rönesans groteski hem de Romantik grotesk özelliklerini aynı anda barındırdığının bir göstergesidir.

“İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar bedeni öncelikle açlık ve bedensel iştahla kurar, ölü babanın cesedi bir önceki metinden buraya da sızmıştır, ölüm hayatın/gerçeğin ikizi olarak hiç durmadan ‘tekrarlanır.’”²⁵ Oyunda yaşam-ölüm döngüsü ve yemek yeme bağlantısı Melek, Nivart ve Ziya Bey aracılığıyla açık olarak verilir. Bu durum Bahtin'in grotesk anlayışı ile paralellik göstermektedir. “Groteskin özü tam da yaşamın çelişkili ve çift taraflı bütünlüğünü sergiler. Olumsuzlama ve ölüm (yaşlının ölümü), onaylamadan, yeni ve daha iyi bir şeyin doğumundan ayrılmaz temel

¹⁸ Özlem Belkis. “Sevim Burak'ın Oyun Metinlerinde Kadınlar” *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*. Cilt 0, Sayı 14, 2009: 33.

¹⁹ Koçakoğlu, *Aşkın Şizofrenik*, 327.

²⁰ Fatma Keçeli, “Türk Oyun Yazarlığında Postmodernist Eğilimler ve Örnek Oyun Okumaları” (Doktora Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Anabilim Dalı, İzmir, 2007.

²¹ Nilüfer Güngörmüş, “Sevim Burak ve Kimlikler” *Notos Öykü İki Aylık Edebiyat Dergisi*. (Ağustos-Eylül) (04), 2017: 25.

²² Koçakoğlu, *Aşkın Şizofrenik*, 307.

²³ Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, 346.

²⁴ Julia Kristeva. *Korkunun Güçleri. İğrençlik Üzerine Deneme*. çev. Nilgün Tütal (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004), 169.

²⁵ Beliz Güçbilmez. “Sevim Burak'ı Artaud ile Okumak” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Cilt 32, Sayı 32, 2011: 52.

*bir evre olarak içerilir.*²⁶ (Bahtin, 2001, 83). Oyunda Melek ve Nıvart da hayatta kalmak ve bir anlamda dünya ile iletişimde kalmak için ölmek üzere olan Ziya Bey'in yatağının yanında sürekli bir şeyler yerler.

NIVART (Melek'ten talimat bekler gibidir): Şimdi ne yapacağız?

MELEK: İstersen hemen yemek yeriz. (Durur.) Karnın aç mı?

NIVART: Ehh... Biraz aç.

MELEK: Bütün korkular açlıktan gelir. [. . .] Şimdi ben de acıktım.

NIVART (Canlanır): Senden saklayacak değilim ya, çok açım. . . Sabahtan beri bir şey yemedim. (Midesini bastırır.) Söylemek ayıp ama açlıktan ölüyorum.

MELEK: Açlık neden ayıp olsun, mesele karnı doyurabilmekte.

NIVART (Umutla): Yemek için bir şeyler bulabilecek misin?

MELEK (Gülerek): Hıhh, sen o işe karışma, bana bırak, yemek uydurmada ustayımdır.

NIVART: Evet ama ne uyduracaksın?

MELEK: Göreceksin, çaresine bakacağım. (Durur.) Hemen istersen şimdi yemek yiyebiliriz. . .

NIVART (korkuyla yatağa bakar): Bu odada mı?

MELEK (masanın yanına gelerek): Bu odada bu masada. . .²⁷

“Yemek ve içmek, grotesk bedeninin en önemli tezahürlerinden biridir. Bu, bedeninin ayırt edici bir özelliği, açık, tamamlanmamış doğası ve dünyayla iletişim kanalıdır. Bu özellikler, en bütünsel ve somut şekilde yeme ediminde açığa çıkar; beden bu edimde kendi sınırlarını ihlal eder; dünyayı yalar yutar, gövdeye indirir, paramparça eder; bunun karşılığında zenginleşir ve büyür.”²⁸ Ayrıca Bahtin, Rabelais'in romanında, “Doğum ile ölüm, toprağın ardına kadar açık çenesiyle annenin açık rahmidir”²⁹ der. Bahtin bu cümlesi ile yaşam ve ölüm döngüsünün, yeryüzünde bir insan ölürken bir başkasının hayata gelebileceğinin altını çizer. Aslında Melek ile Nıvart'ın bu sahnede deneyimlediği şey de yaşam-ölüm döngüsünden başka bir şey değildir. Ziya Bey yatakta ölmek üzereyken, Melek ve Nıvart ise hemen Ziya Bey'in yanı başındaki masada yaşamak, hayatta kalmak için sürekli yiyip içerler.

Oyuna feminizm bağlamında yaklaşan Özlem Belkis'in yorumuyla “İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar, öykünün bir gün öncesini düşündürür. Ziya Bey henüz ölmemiştir, bir yıldır koma halinde yatmaktadır ve Melek her gün onun ölümünü beklemektedir. Kadın, ancak bir yokoluştan varolacak, bir erkekten doğacaktır.”³⁰ Belkis oyunu her ne kadar kadın-erkek ilişkisi bağlamında ele almış olsa da kendisinin sözlerinden de yine oyunda sembolik olarak bir ölüm-yaşam döngüsünün varlığına ulaşılmaktadır.

Önceden de söylediğimiz gibi yeme ediminde, beden ile dünya arasındaki kısıtlamalar, beden tarafından aşılar; beden, dünya karşısında zafer kazanır, düşmanını alt eder, zaferini kutlar, dünyayı feda ederek büyür. Bu başarı ve zafer ögesi, şölen imgelerinin hepsinde içseldir. Hiçbir yemek üzgün olamaz. Üzüntü ile yemek bir arada bulunamaz (öte yandan ölüm ile yemek mükemmel şekilde bir arada bulunur.)³¹

Melek ile Nıvart'ın üzgün oldukları söylenemez, aksine Ziya Bey'in sağlığında kendilerine yaptıklarını hatırladıkça-13 yaşındayken evlendiği Melek'e getirdiği yasaklar ve yemek yemesine, karnını doyurmasına bile izin vermemesi ve çocuk yaştaki Nıvart'ı taciz etmesi- adeta daha çok hırslanıp öfkelenerek daha da fazla yedikleri gözlenir. Bahtin'in de vurguladığı gibi yeme edimi ile düşman (burada Ziya Bey) alt edilmekte, onun ölümünden duyulan haz ve mutluluk kutlanmaktadır. Ziya Bey ölürken, iki kadının yemeye devam ederek onun aksine hayatta kalmaya çalışması, Bahtin'in vurguladığı ölüm ve yemek ilişkisini ve aslında ölüm ve yaşam (yemek) döngüsünü çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermektedir.

Uzuvlarına Ayrılmış Beden

Yine Sevim Burak oyununun birinci perdesinde odaklanılan ve grotesk beden imgesinin temelinde yatan unsurlardan ikincisi ise parçalara, daha doğrusu uzuvlarına ayrılmış bedendir. Bahtin *Rabelais ve Dünyası* adlı eserinde groteskin kaynaklarından birinin parçalara ayrılmış bedenlerle ilgilenen Ortaçağ'daki gizem oyunları olduğuna dikkat çeker. Buna göre, “grotesk algılayışa kaynak teşkil eden bir başka önemli tür, Ortaçağ gizem oyunları ve elbette bu oyunların bir parçası olan diablerie'lerdir. Bu tür genelde, uzuvlarına ayrılan bedenler, bu uzuvların kızartılması, yakılması, yenilip yutulması gibi şeylerle meşguldü.”³² Uzuvlarına ayrılmış beden imgesi oyunun başlığından da açık olarak anlaşıldığı üzere (*İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*) yine Burak'ın oyununda en çarpıcı şekliyle yer alır:

MELEK: [. . .] (Mezar Taşçı'yı arar gibidir, evin her köşesine bakar, sokak kapısını açıp çıkar, sesi dışarıdan gelir.) Ooo, burada ne duruyor. . .

²⁶ Mikhail Bakhtin. *Karnavaldan Romana- Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. çev. Cem Soydemir (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001), 83.

²⁷ Sevim Burak. *Everest My Lord- İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014), 44-45.

²⁸ Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, 310.

²⁹ Bahtin, *Rabelais*, 359.

³⁰ Belkis, “Sevim Burak'ın”, 32.

³¹ Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, 312.

³² Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, 378.

Gene gelmiş. . . Hem de canlı, dolaşıyor. . .

NIVART: Getir. . . getir. . . (Sofraya oturmuş, masaya vurarak sabırsızlanır.)

MELEK (dışarıdan seslenir): Bir bak istersen.

NIVART (sofrada daha da sabırsızlanarak): Hepsini buraya getir.

MELEK: Sen buraya gel ama usulca. . . Şuna bir bak, bayılacaksın. . . (Ses dışarıdan gelmeye devam eder.)

Ah, ne iri, ne güzel şey. . . Ona ne yapmalı?

NIVART (sofra başında): Ona ne yapacaksın?

MELEK: Tabii ki yiyeceğim.

NIVART (sofrada sabırsızlanarak): Hemen pişiriver, çabuk öldür onu.

MELEK: İlk önce kafasını kesmeliyim. . . (Dışarıdan içeriye sözde bir insanı, Mezar Taşçı'yı sürükler, odanın öbür ucundaki mutfaka öldürmeye götürür. . . Mutfakta kaybolur, gene sesi gelir.) İşte kafasını gövdeden ayırdım; işte baş, işte gövde, işte kanatlar. . . Hepsi tamam. . .

NIVART: Hemen tencereye koy. (Sevinçli.)

MELEK: Tencereye koyuyorum, şimdi bir parça domates ilave ediyorum, bir parça tuz, biber, maydanoz doğradım. . . bol suuu, tamam. . . çok güzel oldu, çok beğeneceksin. . . (Mutfaktan sözde büyük bir tabakla çıkar.) Şimdi sana başını veriyorum, en kıymetli yeridir. (Verir gibi yapar, kendi oturur.)³³

Alıntının henüz başında görülmektedir ki Melek sanki bir insandan değil de bir hayvandan, daha önce de vurgulandığı gibi dışarıda dolaşan bir horozdan söz etmektedir. Melek'in dışarıdaki canlı, aslında Mezar Taşçı için kullandığı "iri" sıfatı, ayrıca ilk önce kafasını keseceğini söylemesi ve "İşte kafasını gövdeden ayırdım; işte baş, işte gövde, işte kanatlar. . . Hepsi tamam. . ." cümleleri bizim, oyunda insanın hayvana, bir horoza dönüşümü konusundaki savımızı desteklemektedir. Beliz Güçbilmez, "Sevim Burak'ı Artaud ile Okumak" adlı çalışmasında, Sevim Burak'ın eserlerini Vahset Tiyatrosu'nun öncüsü Artaud ile ilişkilendirerek analiz ettiği ve böylece Sevim Burak'ın eserlerinin daha iyi anlaşılacağını, Artaud'un tarzının onun tarzına ışık tutacağını dile getir:

Sevim Burak'ın metinleri işte karakter olmayan beden-figürleri böyle temsil eder; o bedenleri sahneye dönüştürerek. Ancak beden bir kez organlarına ayrıldığı yerden, bölünmüşlüğü, parçalanmışlığı çoktan kabul ettiği yerden başlayacaktır serüvenine. İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar adıyla bile bu parçalanmayı çağırır. Beden yani, bir bütünlük vaadi değil bir bölünmüşlük teminatıdır.³⁴

Burada bir yandan tıpkı Bahtin 'in ifade ettiği gibi bedenın tamamlanmamış olduğu, sürekli bir oluş, inşa hali içinde olduğuna vurgu yapılırken, diğer yandan bölünmüşlükten, parçalanmışlıktan, başka bir deyişle ölümden doğacak yeni bir başlangıç düşüncesine değinilmektedir. "Grotesk imge dokusunun, ikili beden diye adlandırabileceğimiz bir şeyi kurduğu gerçeğini yeterince vurguladık. Bu imge dokusu, bedensel hayatın sonsuz zincirinde, bir halkanın bir diğerine bağlandığı kısımları, bir bedenın hayatının, bir önceki, eski bedenın ölümü sonucunda başladığı kısımları tutar elinde."³⁵ Bu durum da yine daha önce vurgulanan ve grotesk beden imgesinin önemli bir özelliği olan ölüm-yaşam döngüsüne işaret eder. Oyunda da Mezar Taşçı'nın parçalanıp yenmesi iki kadının açlığı ile ilişkilidir, diğer bir deyişle, Melek ve Nivart'ın hayatta kalması Mezar Taşçı'nın parçalara ayrılıp ölmesi ve yenilip yutulmasına bağlıdır.

Bir ara Nivart'ın ne yediğinin farkına vararak lokmaları yutmakta zorlandığı, kendini kötü hissettiği hatta daha sonra midesinin bulandığı gözlenir, Melek'inse sanki açlıktan gözü dönmüştür, önüne ne çıkarsa yiyebilecek haldedir. Nivart'a göre daha dirayetli olduğu anlaşılır:

NIVART (acıyarak): Ne güzel gözleri var. . .

MELEK: Gözleri çok güzeldir.

NIVART: Kirpikleri de uzun, sanki bana bakıyor. (Ağlamaya başlar.) Onu nasıl yemeli?

MELEK: Ne ağlıyorsun, bırak şu ağlamayı, ağlamak açlıktan gelir. . . Etrafına bak herkes ağlıyor. . . Bunun sebebi açlık. . .

NIVART: Ögle olduğu halde açlık içinde yüzüyoruz değil mi? (Ağlar.)

MELEK: Ağlamayı bırak dedim. (Durur.) Yemeğe devam ediyor muyuz?

NIVART: Ediyoruz, (hıçkırık) ediyoruz, yemek yemek bana ölümü unutturuyor.

MELEK: Sözlerine dikkat et, böyle giderse benim de iştahım kapantıyor. . . Al, şimdi, sana dili, en tatlı yeridir. . . Hadi bakayım, hadi yut onu. . .

NIVART: Sanki midem bulanıyor, lokmalar ağızımda büyüyor. . .

MELEK: O halde al, bak, sana etini ayıklayıp veriyorum. . .

NIVART (yutkunur): Yu..tu..yo..rum. . .

MELEK (birden bağırır): Hayır. . . hayır yutmuyorsun. . . yemek yemiyorsun. . . Yemeğin başından beri gözüm sende, hep aynı lokmayı ağızında çiğniyorsun. . .

NIVART (korkuyla): Yiyorum. . . yiyorum. . .

MELEK: Beni kandıramazsın. . . (Çocuğunu azarlayan bir anne gibi:) Yemiyorsun işte. . . yemiyorsun. . .³⁶

³³ Burak, *İşte Baş, İşte Gövde*, 52-53.

³⁴ Güçbilmez, "Sevim Burak'ı Artaud ile Okumak", 51.

³⁵ Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, 348.

³⁶ Burak, *İşte Baş, İşte Gövde*, 53-54.

Daha önce aç olduğunu söyleyen ve Melek'in Mezar Taşçı'yı hemen pişirmesini isteyen Nıvart, yemek sofraya geldiğinde sanki tabaktakinin bir insan olduğunun ayırıcına varır ve neredeyse acıyarak bakar ona. Tabaktaki yemeği nasıl yiyeceği konusunda kaygılıdır. Melek ise tamamen umursamaz görünür, tek gayesi hissettiği derin açlığı sonlandırmaktır. Melek'in açlık hissinin ve Nıvart'ın aksine pişirdiklerini yadırgamadan yiyebilmesinin nedeni daha sonra anlaşılır:

NIVART (alçak sesle fısıldarcasına): Demek açlıktan anlıyorsun?

MELEK: Evet anlarım. (Yüksek sesle anlatır:) Bizim aile büyük. . . Bize her gün biri gelir, üstelik hepsinin derdi bir. Açlık. . . gırtlak derdi. . . Onlardan bir şey saklayamazsın, canın çekse yiyemezsin. . . Hepsini de aç, sofraya oturur, homurdanırlar. . . Ellerini masaya vururlar. . . Ziya Bey'in kardeşleri. . . Hele cesaret et de, "evde yemek yok", de, Ziya Bey seni hemen ele verir. . . Oturduğu yerden çirkin çirkin bağırır, küfürler eder: "Hani kefal vardı!", "Hani böcek vardı!", "Hani sütlac vardı!", "dün akşamki ıspanak ne oldu?", "Onu kim tıktı?" ben ister istemez sofrayı kurar, mecburi hepsini ortaya çıkarırım, ama misafir her kimse, o gün Ziya Bey'in gözü ondadır, artık Haydar Bey mi olur, Tayyar Bey mi olur, tam elini böreğe atacakken, ziya Bey, "sofrayı kaldır!" diye öyle bir canhıraş bağırır ki, elin ayağın titrer, üstelik utancından yer yarılır yerin dibine girersin. . . Ben utanırım kardeşlerimden, kendi kardeşim olsa utanmam. . . Ziya Bey, yiyen kardeşi bile olsa gözü kalır. . . kendinden başka kimse yemesin ister. . . (Durur.) Yemeğe devam ediyor muyuz?

NIVART: Ediyoruz.

ZİYA BEY'İN SESİ (Bağırarak): Sofrayı kaldır. . . 37

Melek yıllarca Ziya Bey'e bakmış ancak karşılığında bedeninin en temel ihtiyaçları olan yeme içme eylemini bile gerçekleştirilememiş; her defasında Ziya Bey tarafından yasaklarla, zorlamalarla engellenmiş; istediğini istediği anda yeme-içme hakkı elinden alınmıştır. Şimdi Ziya Bey ölüm döşeginde olduğuna göre artık Melek'in sırası gelmiştir. Ziya Bey ne kıpırdayabilir ne de ayağa kalkabilir, bu durumda da Nıvart ve özellikle de Melek ona nispet yaparcasına ve ondan intikam alırcasına gözlerinin önünde iştahla yemeklere saldırırlar.

Vücutun Alt Bölgesi, Dışkılama Edimi

Grotesk bedene dair üçüncü unsur, oyunun ikinci perdesinde üzerinde durulan vücutun alt bölgesidir. Grotesk beden imgesi bağlamında oyunda vücutun alt bölgesine diğer unsurlar kadar sık yer verilmese de aşağıdaki alıntıda vücutun alt bölgesine yapılan göndermelerin grotesk beden imgesi açısından her anlamda son derece etkileyici ve çarpıcı bir örnek oluşturduğu görülmektedir. Bahtin'in de vurguladığı üzere grotesk beden imgesinin temelini oluşturan en önemli unsurların başında fallus ile anüs ve bunlara bağlı olarak da dışkılama edimi yer almaktadır. Bu doğrultuda oyunda vücutun alt bölgesi, daha açık bir ifade ile fallus, kadın üreme organı ve anüsün, dışkılama eylemi ile bağdaştırılarak verildiği görülür:

MELEK: Altı yaşındaydım. . . Bahçede kedilerin peşindeydin. . . Ziya Bey Amca'nla sana o zaman "Karpuz" derdik. . . Biliyor musun, sana neden karpuz derdik?

NIVART: Bilmiyorum, anlatsana. . . anlat. . . Zaten o zaman ben de Ziya Bey Amca'yı çok severdim. . .

MELEK (Oldukça içten gelerek anlatır): O da seni severdi. . . Bir gün, hiç unutmam, seni şu karşığı minderin üstüne yatırmıştık, annen gene seni bize bırakmıştı. . . Ziya Bey de gene her zamanki gibi hasta, yataкта yatıyor, ben de yerde hamur açıyorum. . . Bir ara bir gürlütlü oldu. Ben farkında değilim, seni minderden düştü zannettim. . . Baktım çocuk, yani sen, uyuyor. . . Gürlütlü nerden geldi dememe kalmadı ki, arkama döndüm, Ziya Bey. . . evet, Ziya Bey. . . belden aşağısı çıplak. . . "Çabuk yatağına yat, üşürsün," dedim Ziya Bey'e. . . Meğer altını bir güzel doldurduktan sonra, bana haber verme, sen çamaşırlarını çıkart at, sonra da hiçbir şey olmamış gibi yataktan kalk, çırılçıplak dolaş. . . Hadi ben bu tarafta sular ısıt, kaynat, tut, Ziya Bey'i yıka. . . Ben burada Ziya Bey'i yıkayınca kadar, öbür tarafta, bu sefer sen. . . Bir ara, "Hanım, hanım," dedi Ziya Bey, "karpuzun suyu aktı, karpuzun suyu aktı!" Seni gösterdi. . . Meğer sen de bir güzel Ziya Bey Amca'ndan özenip minderi ıslatmamış mısın!... İşte, o günden sonra senin adın "Karpuz". . . (Bağırır:) Karpuz. . . Karpuz. . . (Şımartır onu.)³⁸

Burada yine Rönesans ya da halk groteskinin kullanımından söz etmek mümkündür. Halk groteskindeki kadar kaba ve müstehcen bir dil kullanılmaması ise hikâyenin belli sosyo-kültürel şartların egemen olduğu ve şekillendirdiği bir toplumda bir kadın tarafından aktarılmasına bağlanabilir. Buna rağmen halk (Rönesans) groteskinde olduğu gibi idrar ve dışkı gibi öğelerin kullanımına bağlı olarak bir eğlence ve güldürü öğesinin varlığı hissedilmektedir. Ziya Bey'in Nıvart'ı (o zaman çocuktur) bir karpuzla benzeterek onun idrar kaçırma eylemini karpuzun suyunun akması ile bağdaştırması; Ziya Bey'in kendisinin ise dışkılama eyleminden sonra özellikle belden aşağısı çıplak bir biçimde evin içinde hiçbir şey olmamışçasına dolaşması akla yine güldürü öğesinin ağır bastığı halk (Rönesans) groteskini getirmektedir. Bahtin'in de ifade ettiği gibi "İnsanlar nerede gülüyor, sövüyorlarsa, özellikle de dostane bir ortamdalarsa, konuşmaları, bedensel imgelerle dolu olur. Beden çiftleşir, dışkılar, aşırı yer ve insanların konuşmalarını cinsel organlar, göbekler, dışkılar, çiş, hastalık, burunlar, ağızlar ve kopan uzuvlar istila eder."³⁹ Oyunda da Melek ve Nıvart arasında geçen sohbetin bu bölümünün bedensel imgeler açısından zengin olduğu, Melek'in konuşmasının idrar ve dışkı ifadeleri tarafından istila

³⁷ Burak, *İşte Baş, İşte Gövde*, 54.

³⁸ Burak, *İşte Baş, İşte Gövde*, 70.

³⁹ Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, 349.

edildiği gözlenmektedir. Bunun yanı sıra, geçmişte yaşananlar hem yaşandığı o anda hem de Melek ve Nivart'ın şu andaki sohbeti sırasında bir güldürü etkisi yaratmakta, böylece halk (Rönesans) groteskinin olmazsa olmazları arasında yer alan güldürü unsuru da kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Ancak Ziya Bey'in belden aşağısı çıplak şekilde dolaşması imge olarak gülünç olsa da aynı zamanda korkutucudur. Grotesk zaman zaman "komik ve korkunç ikilemi arasında bir yerlerde de olabilmektedir. Grotesk, komedi ve korkunun tereddüdü arasında kalmış gibi görünebilmektedir. Asla tek bir tanesine tamamen kendini adamaz; bir diğerini de tamamen reddetmez."⁴⁰ Güldürü ve korku unsurlarının yanı sıra bir erkeğin cinsel organı açık bir şekilde evin içinde bu denli rahat dolaşması akla tekensizlik kavramını ve dolayısıyla Bahtin'in Romantik grotesk ayrımını da getirmektedir. Böylece bir kez daha Sevim Burak'ın oyununda Rönesans groteski ve Romantik groteski bir arada kullandığı örneklenmektedir.

Karnavalesk Unsurlar

Bahtin'in grotesk beden imgesi ile ilişkilendirdiği karnaval teorisi bağlamında oyunun ikinci perdesinde dikkati çeken bir başka nokta, iki kadının bir fotoğraf albümünü karıştırırken, geçmiş ve anılarını anımsadıkları bir anda karnavalesk bir ortama dair anlattıklarıdır. Sanki başka bir boyuta/zamana bir kapı açılır ve iki kadın geçmişte, gençliklerinde yaşadıkları bir ana gider ve bir sinema perdesindeymişçesine o anı izleyip yeniden yaşarlar:

Sahne loşlaşır, aradaki perde kalkar, ağaçlar ve bahçe görüntüsü ortaya çıkar. Duvardaki eski resim de ışıklanmıştır. Melek ve bahriyeli kıyafetinde iki kız: Nivart'la Melek'in genç kızlıkları.

MELEK (Nivart'ın yanına gelir, oturur, resme eğilir): Bak... işte sensin... oradasın... orada ağaçların altında...yalnız başına ne yapıyorsun?

NIVART: Seni bekliyorum... Bir saattir buradayım... Seninle Kuşdili Çayırı'na gideceğiz... Sen hala görünürlerde yoksun... Sen kadınsın ben erkeğim... Bak, benim üstümden bahriyeli kıyafeti var... Burada seni bekliyorum... Seni seviyorum. Senin adın Melek. (Duvardaki ışıklandırılmış resimde Melek'i gösterir.) Bak bu sensin... Melek'sin ama saçların kesik. (Kalkar, resmin önüne gider.)

MELEK (albümdeki resimleri çevirir, donuk ve eskiyi hatırlayan bir sesle, oturduğu yerden Nivart'la konuşur): Benim adım Melek, 13 yaşındayım, Ziya Bey'in hizmetçisiyim, [...] Beni [...] Kuzguncuk Tepesi'ne evlatlık getirdiler... (Durur.) Ziya Bey'e verdiler... Saçlarımı kestiler...⁴¹

Bedia Koçakoğlu da Nivart'ın bir kır hatırasında erkek kılığına girmesine dikkat çekerek, "Peki neden Nivart erkek olmuştur?" sorusunu sorar ve kendi sorusunu "Yıllarca bir eşle yaşanabilecek -cinsellik dışında- paylaşımları Melek muhtemelen Nivart ile yaşamıştır. Onunla dertleşmiş, onunla gülmüş, onunla ağlamıştır. Bu sebeple bir erkekte isteyeceği çoğu şeyi Nivart'ta bulan Melek, onu bir erkek olarak kurgulamış olabilir. Bu duruma eşcinsellik olarak bakmamak gerekir"⁴² şeklinde yine kendisi cevaplar. Ancak Koçakoğlu'nun kullandığı ifadelerden de anlaşıldığı üzere kendisi bu duruma çok güçlü bir açıklama getirememektedir. Görüldüğü gibi cinsiyetlerin değiştiği dolayısıyla sınırların silikleştiği bu ortam Bahtin'in karnaval teorisi ile daha iyi örtüşmekte ve Nivart'ın erkek kılığına girmesi daha anlamlı bir hal almaktadır. Nivart ve Melek'in anılarında kalan, ikisi arasındaki diyalogun devamı bizim Bahtin'in karnaval teorisi konusundaki fikrimizi güçlendirmektedir:

NIVART: Yanıma gelseneee... (Arka plana, ağaçların olduğu yere gider, Melek'e oradan el sallar.) Gel... Gel...

MELEK: Gelemem, Ziya Bey'i bekliyorum... [...] Ben Ziya Bey'in bakıcısıyım... Bu evden ayrılamam...

NIVART (Melek'in yanına gelir, kandırmaya çalışır): Bak, seni ben çağırıyorum ama, seninle önceden sözleştik, Ziya Bey'e, "Biz Üsküdar'da Sürmeli Hoca'yı dinlemeye gidiyoruz," dedik, bu yalanı seninle hazırladık, onu kandırdık, hadi korkma gel...

MELEK (yataкта yatan Ziya Bey'i işaret eder): Ziya Bey burada, [...] yanımda...

NIVART (büyük resmin önüne gider, tekrar): Bak, Ziya Bey yok burada...[...] Evde yatıyor... Yemekleri dün geceden pişirdik, gramofon, salıncak ipi, kahve, kaminota, çay, şeker aldık... Sofra örtülerini sepete koyduk, sepetin en dibine de birkaç şişe 49'luk rakı sakladık... (Resmi gösterir:) Bak, biziz, hatırladın mı... Haydi gel... [...]

MELEK: Ne yüksek ağaçlar, bunlar ne ağaçları böyle? (Beraber geriye doğru yürürler.)

NIVART: Fıstık ağaçları... Seninle burada sözleşmiştik... Hayret, çayırılar uzamış, ağaçlar büyümüş...⁴³

Burada sözü edilen, eğlencenin (salıncak) ve yeme-içmenin (yemek, kahve, çay ve rakı) hatta şarkıların ve dansın (gramofon) hâkim olacağı sezildiği bir tür şenlik, Bahtin'in deyimi ile tam bir karnaval ortamıdır. Bahtin'in deyimiyle karnaval "Ritüel tarzında bağdaştırmacı bir debdebeli gösteridir."⁴⁴ Eğlenceye Nivart bahriyeli kılığında bir erkek olarak katılır. Melek ise saçları kısacık, erkek çocuğu gibi kesilmiş, meleğe hiç benzemeyen bir melek. "Karnavalesk yaşam alışıldık seyrinden çıkmış bir yaşam, [...] bir ölçüde 'ters yüz edilmiş bir yaşam' [...], 'dünyanın tersine çevrilmiş tarafı' [...]"⁴⁵ olduğu için oyunda her şey olduğundan farklı görünmekte, karnavala özgü bir alt üst olma

⁴⁰ Adakoğlu, "Nedir bu"

⁴¹ Burak, *İşte Baş, İşte Gövde*, 64.

⁴² Koçakoğlu, *Aşkın Şizofrenik*, 326.

⁴³ Burak, *İşte Baş, İşte Gövde*, 64-65.

⁴⁴ Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, 237.

⁴⁵ Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, 238.

hali yaşanmaktadır. Başka bir deyişle, “Karnaval döneminde bütün kurallar yok sayılmakta, her şey kural dışı bir eğlenceye dönüşmektedir.”⁴⁶ Bahtin’in karnaval teorisi bağlamında ele aldığımızda, yazarın grotesk beden imgesini karnavalesk olan ile ilişkilendirip bir arada vermesi bir anlamda kaçınılmazdır. Burada karnaval teorisinin kullanımıyla iki kadının da erkek görünümüne bürünmeleri her iki kadının da toplumdaki rollerinden memnuniyetsizliğinin ve bu rolleri değiştirme -kendilerine yakıştırılan eş, anne, kadın vasıflarını yıkma- isteğinin bir göstergesidir.

Sonuç

Sevim Burak’ın oyunu genel olarak grotesk kullanımı ve özelden ise grotesk beden imgesi anlamında önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bu çalışmada kuramı ve çalışmaları esas alınan Bahtin, grotesk kavramını Romantik ve halk (Rönesans) groteski olmak üzere iki kategoriye ayırır. Romantik grotesk Freud’un tekinsizlik (uncanny) kavramı ile ilişkilendirilirken, Rönesans groteski kaba güldürüye odaklanır. Sevim Burak’ın, *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* adlı oyununda Romantik ve Rönesans groteskini iç içe geçmiş bir şekilde kullandığı gözlenir. Tekinsizlik ve belirsizlik Sevim Burak’ın (*İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* da dahil olmak üzere) çoğu oyununa hakimken, adı geçen oyunda Rönesans groteskinin de etkili bir şekilde kullanıldığı izlenir. Oyunda Rönesans groteski ile ilişkili olarak özellikle grotesk beden imgesinin yoğun olarak kullanımı dikkat çeker. Grotesk beden imgesini daha somut/ görünür kılmak amacıyla çalışmada bir anlamda bir şema oluşturularak oyunun üç grotesk beden imgesi ya da üç temel unsur üzerine inşa edildiği sonucuna varılmaktadır. Bu üç unsur sırasıyla ağız, sonsuz iştah ve oburluk; uzuvlarına ayrılmış beden ve vücudun alt bölgesi ile dışkılama edimidir. Rönesans groteski ile bağlantılı olan bu üç unsurun oyunun çoğunluğunda tekinsizlik ile bağdaştırılan Romantik grotesk ile harmanlanarak kullanıldığı, tekinsizliğin oyuna nüfuz ederek neredeyse tamamına hâkim olduğu hissedilir. Örneğin Melek ve Nıvart’ın ölüm döşeginde yatan Ziya Bey’in hemen yanı başında ondan intikam alırcasına ve boğulurcasına yiyip içmeleri okurda korku ve tedirginlik yaratır. Ya da Ziya Bey’in belden aşağısı çıplak şekilde evin içinde dolaşması yine tedirginliğe ama aynı zamanda da bir imge olarak gülmeye neden olur. Benzer şekilde Mezar Taşçı’nın gerçekten mi parçalanıp yendiği yoksa oynadıkları oyun gereği hayali olarak mı yendiği ikilemi/belirsizliği yine bir tekinsizlik ve buna bağlı olarak Romantik grotesk örneği oluşturur. Bir insanın bir horoza dönüşmesi fikri ise grotesk beden imgesi le doğrudan bağlantılı olan Rönesans groteskine örnek verilebilir. Başka bir deyişle, Romantik grotesk okurda korku ve tedirginlik duyguları uyandırırken, Rönesans groteski kısa bir süre için de olsa bu duyguları unutup okurun gülmesine imkân verir.

Rönesans ve Romantik groteskin yanı sıra oyunda grotesk kavramı ile bağdaştırılabilecek, sınırların ihlali, roller ve cinsiyetler arasındaki ayrımın ortadan kalkması, şenlik ortamı gibi karnavalesk özelliklere de yer verilmektedir. Nıvart’ın bahriyeli kılığında, Melek’in ise saçları kısacık kesilmiş bir oğlan gibi görünmesine rağmen bir melek kılığında (sınırları ve rolleri ihlal ederek) katıldığı yemeli, içmeli, şarkılı ve danslı eğlence ortamı Bahtin’in karnaval ortamı ile örtüşmektedir.

Bu bağlamda çalışmanın yeniliği, Burak’ın Bahtin’in grotesk sınıflamasındaki halk (Rönesans) groteski ve oyunda tekensizlik kavramı üzerine inşa edilmiş olan romantik groteski karnavalesk unsurlarla bir arada kullandığının ortaya koyulmuş olmasıdır. Sevim Burak eserleri üzerine daha önce yapılmış çalışmalar olmasına rağmen, bu çalışmanın, yazarın grotesk kullanımı üzerine detaylı olarak eğilen ilk çalışma olması sebebiyle edebiyat ve tiyatro alanlarında yeni araştırma ve çalışmalara kapı aralayacağı düşünülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Etik Kurul Onayı: Çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

⁴⁶ Yılmaz, “Sanatta İdeal Beden”, 163.

ORCID:

Arzu Özyön 0000-0003-2730-9676

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Adakoğlu, Doruk. "Nedir Bu Sanat Terimi: Grotesque" (Şubat 28, 2023) <https://www.soylentidergi.com/nedir-bu-sanat-terimi-grotesque/>
- Bakhtin, Mikhail. *Karnavaldan Romana- Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Editör Mehmet Küçük. Çeviren Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Bahtin, Mihail. *Rabelais ve Dünyası*. Editör Meltem Gürle. Çeviren Çiçek Özbek. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Belkis, Özlem. "Sevim Burak'ın Oyun Metinlerinde Kadınlar." *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, Cilt 0, Sayı 14, (2009): 28-44.
- Burak, Sevim. *Everest My Lord- İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Edwards, Justin D. ve Graulund, Rune. *Grotesque*. London and New York: Routledge. 2013.
- Sigmund Freud, *The Uncanny*. Translated by David Mclintock. Çeviren Arzu Özyön. London: Penguin Books, 2003.
- Gray, Martin. *A Dictionary of Literary Terms*. Çeviren Arzu Özyön. Harlow: Longman, 1988. <https://archive.org/details/dictionaryoflite0000gray/mode/2up>
- Güçbilmez, Beliz. "Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi/ Sevim Burak'ın Metninde Tekinsiz Teatrallik ve Minör Ses'in Temsili." *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Cilt 16, Sayı 16, (2003): 4-17. https://doi.org/10.1501/TAD_0000000022
- Güçbilmez, Beliz. "Sevim Burak'ı Artaud ile Okumak." *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Cilt 32, Sayı 32, (2011):47-60. https://doi.org/10.1501/TAD_0000000272
- Güngörmüş, Nilüfer. "Sevim Burak ve Kimlikler." *Notos Öykü İki Aylık Edebiyat Dergisi*, (Ağustos-Eylül) (04), (2017):22-28.
- Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. Translated by Ulrich Weisstein. Çeviren Arzu Özyön. Bloomington: Indiana University Press, 1963.
- Keçeli, Fatma. "Türk Oyun Yazarlığında Postmodernist Eğilimler ve Örnek Oyun Okumaları" (Doktora Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Anabilim Dalı, İzmir, 2007.
- Koçakoğlu, Bedia. *Aşkın Şizofrenik Hali Sevim Burak*. Konya: Palet Yayınları, 2009.
- Kristeva, Julia. *Korkunun Güçleri. İğrençlik Üzerine Deneme*. Çeviren Nilgün Tural. Sanat ve Kuram Dizisi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Mc Elroy, Bernard. *Fiction of the Modern Grotesque*. Çeviren Arzu Özyön. New York: St. Martin's Press, 1989.
- Tokat, Burcu. "Tekinsiz Mekanların Gölgesinde Sevim Burak" *İkinci Bir Yaşam: Sevim Burak'ın Edebiyat Dünyası* içinde, editör M. Demirtaş, 139-155. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Ünlüaycıl, Nil. "Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı." *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Cilt 16, Sayı 16, (2003): 68-84. https://doi.org/10.1501/TAD_0000000018
- Yılmaz, Burhan. "Sanatta İdeal Beden İmgesi, Öteki ve İğrençlik Bağlamında Bir Araştırma." *Sanat ve İnsan Dergisi*, 5(1), (2021): 161-168.

Atıf Biçimi / How cite this article

Özyön, Arzu. "Sevim Burak'ın *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* Adlı Oyununda Grotesk Beden İmgesi ve Karnavalesk Unsurlar" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 37, (2023): 13-23. <https://doi.org/10.26650/jtcd.1307072>