

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
DOKTORA TEZİ

**TİYATRODA GROTESK ANLATIM
VE
TÜRK OYUN YAZARLIĞINA KATKILARI**

112434

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

NİL ÜNLÜ AYCIL

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Uğur AKINCI

2002

Yüksek Lisans/Doktora tezi olarak sunduğum "Tiyatroda Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığına Katkısı" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

19.10.2002

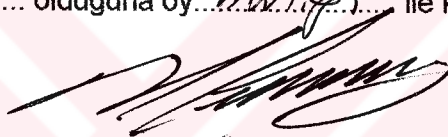
NİL ÜNİTAYCIL



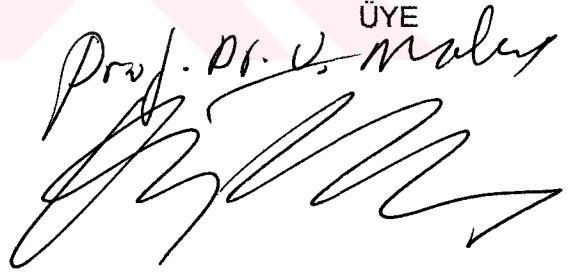
TUTANAK

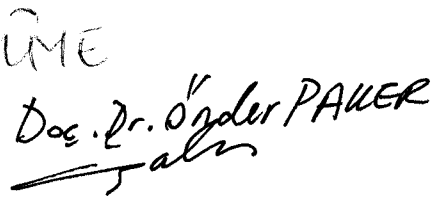
Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 24.7.1.2002 tarih ve 16...sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Sahne Sanatları..... Anabilim / Anasanat Dalı yüksek lisans/doktora öğrencisi Nil Ünlü Aygün'nin "Tiyatarda Grekesh Anlatımı ve Türk Oyun Yazarlığına" konulu tezi incelenmiş ve aday 24.8.1.2002 tarihinde saat 17.00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

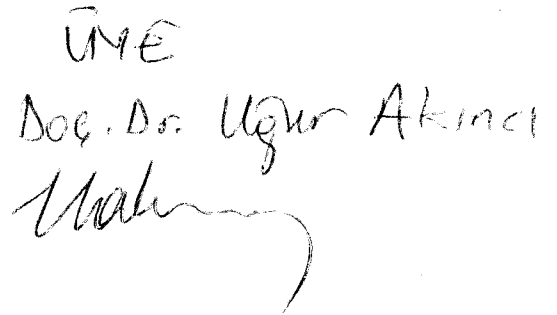
Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin Başarılı..... olduğuna oy.....birliği..... ile karar verildi.


Prof. Dr. MURAT TUNCA
BAŞKAN

ÜYE 
Doç. Dr. SEMİH GENİK

ÜYE 
Prof. Dr. U. MAHİR

ÜYE 
Yrd. Doç. Dr. ÖZDEMİR PAKEK

ÜYE 
Yrd. Doç. Dr. UĞUR AKINCI

YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU

Tez No: Konu Kodu: Üniv. Kodu

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: ÜNLÜ AYCIL

Adı: Nil

Tezin Türkçe Adı: Tiyatroda Grotesk Anlatım Ve Türk Oyun Yazarlığına Katkıları

Tezin Yabancı Dildeki Adı: Grotesque Discourse in Theatre and Its Contribution to
Turkish Playwriting

Tezin Yapıldığı

Üniversitesi: Dokuz Eylül

Enstitü: Sosyal Bilimler

Yıl: 2002

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

☐

Doktora:

☐

Tıpta Uzmanlık:

☐

Sanatta Yeterlilik:

☐

Dili: Türkçe

Sayfa Sayısı:

Referans Sayısı:

Tez Danışmanının

Ünvanı: Yrd. Doç. Dr.

Adı: Uğur

Soyadı: Akıncı

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1- grotesk

2- karnavalesk

3- özne

4- tekinsizlik

5- iktidar

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- grotesque

2- carnivalesque

3- subject

4- uncanny

5- authority

Tarih: 19.07.2002

İmza: 

ÖZET

Groteskin, 'uncanny' (tekinsizlik) duygusu yaratma, büyüsel olana ilgi, abartma ve karikatürleştirme, oyunsallık, çeşitli derecelerde gülme ve korkunun ayrışmazlığı, normalden sapma/çirkinlik gibi etki ve eğilimlere sahip olduğu belli başlı kuramcılarının tanımlarından anlaşılmaktadır. Ancak bedensel düzey yitimi ve kategorik geçişim, grotesk olanı daha kapsamlı niteleyebilecek ögeler olarak değerlendirilmiştir. Kategoriler arasındaki sınırları ve mübadele ilişkisini bozan ara bedenler (soytarı, cüce, zenne, kambur, budala v.b.) iktidar ilişkilerinin üretim ve yeniden üretim döngüsüne katılmayan grotesk figürler olarak özellikle karnavalesk grotesk yazın örneği olan geleneksel Türk tiyatrosunda yer alır. Arkaik düşünce / inanç biçimlerinde yaşam ve ölüm, gülme ve ağlama, beden ve dil ayrışmazlığı, grotesk yapıta karşı tepkilerimizin anındalığını ve grotesk düşüncenin arka plandaki yapılarını açıklayabilecek önemli birliktelikler olabilir.

Bedensel düzey yitimi ve kategorik geçişimin ön plana alınması, insanı özneleşme süreciyle ele alan psikanaliz ve tarihsel maddeciliğin, sırasıyla bilinçdışı/dil ve praksis kavramlarına genel bir bakışı gerektirmiştir. Karnavalesk grotesk yazında Bakhtin'in muzaffer halk gülüşü düşüncesinin yanı sıra, korku bileşeninin baskın olduğu modern groteskin özellikle makineleşme / biyomekanik ve yabancılaşıma kavramları ile bağlantısına yer verilmiştir.

Türk oyun yazarlarının grotesk teknik / biçimle yazdıkları yapıtlarına karşı tutum ve konumlarına göre ağırlıklı olarak üç ayrı odakta kümelenebileceği düşünülmüştür: karnavalesk coşkuyu taşıyanlar, yapıtları ile aralarına siyasi uzaklık koyanlar ve kendilerini bir çeşit ara beden sayanlar. Sonuç olarak groteskin Türk tiyatro yazar, tasarımcı, oyuncu ve kuramcılarını için farklı bakış açıları kazandırma potansiyelinden söz edilmiştir.

ABSTRACT

As many of the outstanding scholars of theatre have pointed out, the grotesque is a concept with tendency towards the sense of uncanny, the magical, the exaggeration, the anomaly, and, the integrity of joy and fear on varying degrees. Yet, there is an agreement among them that the concept is defined more extensively through the corporeal degradation and the categorical transgression. In the carnivalesque grotesque literature, including traditional Turkish theatre, take place the freaks (i.e., jokers, idiots, dwarfs, hunchbacks and “curcuna” dancers) as grotesque figures that interfere relations and exchange among the categories and that do not participate production and reproduction cycles of the establishment. The integrity of life and death, joy and sorrow, body and speech in the archaic forms of thought, and/or belief may explain the underlying constructs of the grotesque thought, and spontaneity of our response to grotesque literature.

In this dissertation, the emphasis on degradation and categorical transgression underlines the significance of psycho-analysis and historical materialism that deal with the process of individualization of humankind, and suggests the examination of concepts of the unconscious/speech and praxis in the context of grotesque. Beyond the idea of victorious folk laughter by Bakhtin, the relationship of the modern grotesque which uses the component of fear prominently, with the concepts of mechanization / bio-mechanical and alienation is considered.

Among the tendencies of Turkish playwrights, I consider three main sub-categories according to their rendering toward their own works in grotesque technique/style: those who carry on carnivalesque excitement, those who keep a distance between themselves and their works, and, those who define themselves some sort of freak. In the conclusion, I argue the potential of the grotesque to offer new perspectives for Turkish playwrights, actors and actresses, and, stage designers.

ÖNSÖZ

Bu tez başlığını aldığım sıralarda yaşadığımız günlerin kendisinin groteskleştiği üzerine konuştuğumu hatırlıyorum. Çalışmamı sürdürdüğüm dönemde dünya New York'taki 'ikiz kulelerin' yıkılışını seyretti ve kısa bir süre sonra A.B.D., Afganistan'a savaş açtı. Yayılan birçok haber arasında sivil Afganlılar için uçaklardan atılan yardım ve yiyecek sandıklarının altında vatandaşların ezilip öldükleri söylentisi de vardı.

Bu haber, okuyanlarda Sermet Çağan'ın Ayak Bacak Fabrikası'nı çağrıştıracaktır, bende de öyle oldu. Ancak bu olayı grotesk kılan temel nedeni bulmakta epey zorlandığımı hatırlıyorum. Yiyecek sandığı altında ezilen insanın ölümü ile yiyecek arasındaki çelişki ilk bakışta düşündüğüm şey oldu. Bedenin düzey yitimi de bunlara dahil edilebilirdi. Ancak yine de ezilen insanın durumuna üzüldüğümüz halde bizi bıyık altından gülmeye zorlayan gücün nerede saklı olduğunu bu öğeler açıklayamıyordu. Freud'un 'uncanny' (tekinsizlik) duygusunu ya da büyüsel olanı oluşturan bir durum da değildi.

Çözümüne, ancak yukarıdaki Amerikan pilotunun durumunu da hesaba katmamız gerektiğini düşündüğüm an yaklaştığımı hissettim. Aşağıdaki Afganlı ile havadaki Amerikalı pilot arasında kendilerinin büyük bir olasılıkla farkında olmadığı karşılıklı durumsallıkları arasında sürüp giden bir mübadele ilişkisi ve olayların akışını yönlendirmeye çalışan görünmez bir düzen vardı. Pilot yiyecek sandığını attığında kendi varlık koşullarının devamlılığını sağlamayı umuyordu, ancak Afganistanlı açlığına mübadele şartlarını bozarak -ölerek- çözüm bulmuştu. Groteskin yaptığı da tam da buydu, farkında olmadan yürüttüğümüz mübadele ilişkilerini sürdürecektir kategorileri bozmak.

Groteskin, sınırları belirgin günlük yaşantımızda farkında olmadığımız örneklerinin varoluşu, sanat metinlerinde neden tekrar (ve elbette farklı biçimde) bu olgunun vurgulanmak gereğini açıklar. Grotesk olarak duyumsadığımız şeyler her dönemde farklı biçimlerde kendini açığa çıkarsa da, onun belirli dinamiklerini insanın özneleşme ve kendi bedenini bu sürece uyumlama diyalektiğinde bulabiliriz. Bu süreç günümüzde insan bedeninin ve yaşamının bizzat groteskleşmiş olduğu bir

görünüm sunmaktadır. Bu groteskleşmenin nedeni özne-nesne ayrışımının derinleştirilmeye çalışıldığı her çabanın sonunda, nesnenin iktidarı paylaşma ve tanım gereği kendisinden ayrılmaz olan özneyi yeniden konumlandırma potansiyeli olması gerekir. Marquez'in gibi "insanı kaçınılmaz olarak grotesk haline getiren şey onun tam da kargaşalı doğal dünya üzerine kültürünü empoze etme çabasının niteliğidir."

O halde çağımızın sanat metinlerinde özelde Türk tiyatro yazarlığında groteski ele alacak her çabanın üretim ilişkileri ve özneleşme sürecinde insanın kayıtlara alınma, makineleşme, yabancılaşma ve giderek ötekileşme duraklarında vurgulanan, uzam ve zamana göre her defasında değişen vektörlerini -oryantasyon-dezoryantasyon- ele alması zorunludur. Bu şekilde farklı tarihlerde konunun başka yönlerini ele alan farklı tanımların ve işlevlerin nedenselliğinin açığa çıkması umulabilir. Seyirci/okuyucuda çift değerlikli etki, olasılıklar dünyası, karnaval ruhu, bilinen ve bilinmeyen arasındaki sınırların bozulması, karikatürleştirme, kaba güldürü, abartma, korku ile gülmenin ayrılmazlığı, "uncanny", oyunsallık, alışılmadık derecede çirkin, yapıt ve yanıtta çelişkilerin çözülmemesi çarpışması, anındalık, insanın yiyecek zinciri içindeki yeri vb. gibi çeşitli grotesk tanım ve işlevlerine ait sözlerin arasında kaybolmamak için, bu yolculukta yanıma alacağım rehber Bakhtin'in "karnaval ruhu" olacaktır. Kolektiviteleri doğrudan çağrıştıran bu terimin yukarda sözünü ettiğim süreçte ne gibi dönüşümlere uğradığının izlerini sürmeye ve grotesk yazını ve yazarını bu referansa göre konumlandırmaya çalışacağım.

Ruskin'in belirttiği gibi gerçek groteskin ustası olarak seyrettiğimiz, gören adamdır. Ancak yalnızca gözlerinin keskin olması yetmez grotesk ustasının, Bakhtin'in dediği gibi "duyarlı kulağa" da sahip olması gerekir. Çünkü onunla "her zaman dünyanın karnaval duyusunun en uzak yankılarını bile yakalayacaktır."

Çalışmamda beni değerli katkılarıyla yönlendiren tez danışmanım Yard. Doç. Dr. Uğur Akıncı'ya, groteski yaşamda yakalayabilmem için beni zorlayan ve destekleyen hocam Prof. Dr. Murat Tuncay'a, ufkumun gelişmesinde ve yaşama başka bir gözle bakmamda etkin olan Yard. Doç. Dr. Ayşegül Özer ve Doç. Dr. Yetkin Özer'e; çevirileri, düşünsel emeği, sevgisi ve sabrı ile desteğini eksik etmeyen Dr. Mehmet Ali Aycıl'a, dostluğunu ve yardımını sınırsızca sunan Müşerref

Öztürk'e, manevi desteği ve emeğinden dolayı MÜjde Bilir'e, eğitim hayatım boyunca bana emek harcayan tüm hocalarıma teşekkür ederim.

Değerli oyun yazarlarımız Cahit Atay ve Turgay Nar'a bana sabırla zaman ayırdıkları ve içtenlikle tüm sorularımı yanıtladıkları için teşekkür borçluyum.

Yoğun tez çalışmama rağmen, beni sevmeye devam ettikleri için, Gökçesu ve Gil'e sonsuz teşekkürler.

NİL ÜNLÜ AYCIL

İzmir 2002



TİYATRODA GROTESK ANLATIM VE TÜRK OYUN YAZARLIĞINA KATKILARI

YEMİN METNİ	II
TUTANAK	III
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	IV
ÖZET	V
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	x
KISALTMALAR	xi
EKLER LİSTESİ	xii
GİRİŞ	xiii

BİRİNCİ BÖLÜM GROTESK ANLATIMDA BEDEN TASARIMI

A. Muzaffer Halk Gülüşü ve Karnaval Ruhu	1
1. Beden ve Dilin Grotesk Akışkanlığı	10
2. Ölüm ve Dirilişin Temsili Olarak Gülme ve Ağlama	20
B. Doğa ve Kültür İkileminde Özneleşme Süreci	26
1. Psikanalitik Anlayışta Özneleşme Sürecinde Bilinçdışı ve Dilin Rolü	26
2. Tarihsel Maddeci Anlayışta Özneleşme Sürecinde Praksisin Rolü	36
3. Özneleşme Sonrası Kategoriler ve Ara Bedenler	44
C. Modern Grotesk Anlatımda Bedensel Düzey Yitimi	51
1. Kayıt ve Gözaltı	52
2. Otomatın ve Biyomekanik	58
3. Yabancılaşma ve Ötekileşme	61

İKİNCİ BÖLÜM TÜRK OYUN YAZARLIĞINDA GROTESK ANLATIM

A. Geleneksel Türk Tiyatrosunda Karnavalesk Grotesk	73
B. Günümüz Türk Oyun Yazarlığında Groteskin Kullanımı	87
1. Geleneksel Karnavalesk Groteskin Çağdaş İzdüşümü	87
2. Bedensel Düzey Yitimi ve Şiddetten Doğan Grotesk	125
SONUÇ	187
KAYNAKLAR	191
EKLER	



KISALTMALAR

s. : sayfa
Yay. : Yayınları
İst. : İstanbul
Ank. : Ankara
M.E.B. : Milli Eğitim Bakanlığı
D.E.Ü. : Dokuz Eylül Üniversitesi
Çev. : Çeviren
a.g.e. : Adı geçen eser
y.a.g.e. : Yukarıda adı geçen eser
Bkz. : Bakınız
Y.K.Y. : Yapı Kredi Yayınları
Ktab. : Kitabevi
Kül. : Kültür
Bak. : Bakanlığı
A.K.M : Atatürk Kültür Merkezi
Çev : Çeviren
Haz. : Hazırlayan
Der. : Derleyen

EKLER LİSTESİ:

Ek 1: Lacan'ın Ayna Şeması.

Ek 2: Yüksel Arslan'ın "Etkileşimler" Dizisinden Arture 263, 1982, 8d, "Rabelais ve Karagöz." (Defter, sayı:41, Sonbahar 2000)

Ek 3: L. O. Burnacini'nin Grotesk Bale Gösterisi İçin Kostüm Düzenlemesi. (Glynne Wickham, A History of the Theatre)

Ek 4: Phallus'lu Karagöz. Metin And Özel Koleksiyonu (Sanat Dünyamız, sayı:74, Kış 1999)

Ek 5: Goya'nın "Orada Uçuyor" Adlı Tablosu. (Sanat Dünyamız, sayı: 74, Kış 1999)

Ek 6: Granger Koleksiyonu ve Uluslararası Arşivinden "Mohatma Gandhi ve Adolf Hitler". (Cogito: Şiddet, sayı: 6-7, Kış-Bahar 1996)

GİRİŞ

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

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

Ruskin, groteskin gülünç ve iğrenç olanın birleşimi olduğu konusunda ısrar eder. Ancak dinsel bir eğilimle, böyle bir çirkinliğin Dante gibi soylu insanların elinde mükemmel bir hale geleceğini savunur. Hugo'nun grotesk konusunda söyledikleri romantik dönemin önemli bir görüşünü temsil eder. Hugo, **Cromwell**

¹ Bkz., Philip Thomson, **The Grotesque**, The Critical Idiom Series, London: Methuen, 1972

(1826) adlı oyununun önsözünde romantik edebiyatın bir programı olarak groteski tartışır; komik dramayla aktarılan groteskten söz eder.² Hugo'nun bu romantik deklarasyonunda önemli olan onun farklı sanat anlayışıdır; "idealize edilmiş yaratılış" betimlemelerini aşarak sanat, tuhaf ve gülünç olanı da vermeliydi, Hugo'ya göre, insanın manevi ve hayvansı özellikleri vardı. "Yüce" olan manevi, "gülünç ve tuhaf" olan ise hayvansı yönü temsil ediyordu. İnsanlığın gerçekçi bir betimlemesi için bu iki yönün birden verilmesi gerekliydi.³

Grotesk konusunda değerli ve uzun soluklu bir tartışmanın, John Ruskin'in **Stones of Venice** adlı çalışmasında bulunduğu kabul edilir. Ruskin'in bu yapıtı Ortaçağ ve Renaissance dönemi Venedik resim ve mimarisi konusunda yaptığı araştırmalara dayanır. Venediklilerin sağlıklı, güçlü, dindar bir toplumken nasıl saygınlıklarını kaybettiklerini göstermek amacını güden Ruskin, bu nedenle groteski soyluluk ve alçaklık, ruh ve günah, Tanrı ve insan hakkındaki inançlara taşıdı. Grotesk nosyonunu zihnin dehşet ile oyunu olarak ifade etti.⁴ Ruskin'e göre groteskin dehşet kaynağı özel bir durum değildir, insan durumunun kendisidir. Bu korku ani bir tehlikeden duyulan bildiğimiz korku değildir; yıkıcı eylemlerde bulunan büyük güçlerin beklentisi ve ölümün varlığının algılanmasından doğan korkudur. Ruskin groteskin gerçek ustasının "gören adam" olduğunu söyler, "*kendisini çevreleyen dünyanın dehşeti onun yüreğine ağır gelir (...) onun hayvanları, kuşları her ne kadar canavarca olsa da gerçek ile daha derin ilişkiler içindedir.*"⁵

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

*"Grotesk, soğuk ya da yabancılaşmış dünyanın ifadesidir, başka bir deyişle tanıdık dünyaya, onu aniden tuhaf kılan bir perspektiften bakılır (varsayım olarak bu tuhafılık, komik ya da korkutucu veya her ikisi olabilir)."*⁶

Thomson, Kayser'in **The Grotesque in Art and Literature** (1957) adlı kitabı çıkıncaya kadar groteskin günümüzdeki gibi yoğun bir estetik analiz ve eleştirel

² Bkz., y.a.g.e.,

³ Bkz. Oscar G. Brockett, **Tiyatro Tarihi**, Dost Kitabevi Yay., İst., 2000

⁴ Bkz. Bernard McElroy, **Fiction of the Modern Grotesque**, St. Martin's Press, New York, 1989, s.2

⁵ John Ruskin, **Stones of Venice**, (aktaran Mc Elroy, y.a.g.e., s.6)

⁶ Thomson, a.g.e., s. 6

değerlendirme malzemesi olmadığını söyler. Önceki çağlarda grotesk basitçe dizginleri kopmuş uyumsuzluk ilkesi ya da kaba güldürü olarak ele alınmıştı. Kayser'in groteski "absürd ile oyun" ve "dünyadaki şeytansı öğeleri denetlemek ve onları kovmak için yapılan girişim" olarak tanımladığını yine Thomson'dan öğreniyoruz. Kayser tanımını belirgin bir varoluşcu eğilimle yapar. Bu eğilimde groteskin çeşitli biçimlerinin herhangi bir rasyonalizm ya da düşüncenin sistematik kullanımının karşısında olduğu vurgulanır. Onun tanımının temelinde komedinin pek az işleve sahip olduğu yabancılaşmış, tuhaf ve açıklanamaz bir dünya vardır. Eğer gülüş varsa, groteskin karikatürel yanından kaynaklandığı için, acı, alaycı ve şeytansıdır. Kayser'in grotesk dünyayı nedenselliği açısından kaçınılmaz ve niyetleri açısından kötü huylu ve absürd olarak tanımlamasını McElroy, modern groteske daha uygun bulur. Kayser de, romantizm ile modernizm arasında groteskin serpiildiğini, Renaissance ve romantizm arasında ise düz ve etkisiz olduğunu gösterir.⁷

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

Bakhtin'in grotesk görüşü hayatın çift yönlü karakterini, komik ve ciddi tarafını aynı anda tanımayı gerektirir. Bu nedenle grotesk, çift değerlidir. Kökenini Roma Saturnalia ile Ortaçağ ve Renaissance karnavallarından alır. Bakhtin bu karnavalları

⁷ Bkz. McElroy, a.g.e.

insanların geçici bir süre komünite, özgürlük, eşitlik ve bolluğun ütopyik dünyasına girdikleri ikinci hayatları olarak tanımlar.⁸

İki önemli grotesk kuramcısının, Bakhtin ve Kayser'in görüşleri, birbirinin antitezi bir görünüm sergiler. Meindl, bu iki kuramcı arasında başlıca üç ayrım olduğunu belirtir: 1) Bu iki görüş Batı kültürünün farklı dönemlerine aittir. Bakhtin'inki Ortaçağ ve Renaissance, Kayser'inki ise romantizm ve 19 ile 20. yy'lara dayanır, 2) Kayser'in görüşünün temeli estetik, Bakhtin'inki ise hayatın bütünlüğü şeklindeki bir varoluşsal öncüden çıkar, 3) Romantik grotesk belli bir ölçüye kadar insana yabancı, dehşet verici bir dünya sunarken eski groteskte, başka bir deyişle karnavalesk groteskte neşe, coşku hakimdir.⁹

Böylece grotesk tanımında başlıca iki eğilim belirir. Bunlardan biri groteski dünyevi, insancı, laik ve iyimser olarak nitelerken diğeri onun metafizik potansiyeline ve varoluşsal mesajına dikkat çeker. McElroy, Kayser ve Bakhtin'in görüşlerinin karşılıklı iki kutbu temsil ettiğini, aralarındaki farkın bir derecelendirme sorunu olduğunu yazar. İki kutbun arasındaki fark belirli bir grotesk yapıtta kapsanan oynusallık derecesi ile ilgilidir. Huizinga'nın oyun ile ilgili çalışmalarından esinlenerek, oyun ile ciddiyet arasına kesin bir sınır konulamayacağını belirten McElroy groteskin ölüm, günah, savaş, kıyamet, aşk, cinsellik gibi sanatta çok görülen ortak konulara sahip olabileceğini, ancak groteskteki farkın, altta yatan görüşte çirkin ve rezil olanın her zaman kendini hissettireceği –“*huysuzluğun müstehcen neşesinden çaresizlik ve umutsuzluk oyununa varan ciddiyete kadar*”- ve yapıttaki gülünç ile korkunç arasındaki dengeyi denetleyeceğini ileri sürer.¹⁰

Groteskin çağdaş bir tanımı Gerhard Hoffmann'dan gelmiştir. Ona göre grotesk, bir düzensizlik durumunu ima eder. Birbirine tuhaf bir şekilde bağlı iki çelişki söz konusudur. Bunlardan ilki mantıksal çelişkidir; “*rasyonel insan irrasyoneldir*”. İkinci çelişki ise ahlakidir; “*insan, insanlıkdışıdır*”. Bu çelişkilerden ilki gülünce yol açarken, ikincisi iğrenç ve korkunç yol açar.¹¹

⁸ Dieter Meindl *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*, University of Missouri Press. Columbia, 1996, s.18.

⁹ y.a.g.e., s.18.

¹⁰ McElroy, a.g.e., s.14.

¹¹ Bkz. Meindl, a.g.e., s.6.

Çağımız yazarlarından Philip Thomson **The Grotesque** adlı çalışmasında groteskin en tutarlı biçimde göze çarpan özelliğinin, ister çelişki, çatışma, ister türdeş olmayanın karışımı ya da uyumsuzlukların çatışması olarak ima edilmiş olsun, ana öğesinin uyumsuzluk olduğunu belirtir. Bu uyumsuzluğun yalnızca grotesk sanat yapıtlarında değil onların ortaya çıkardığı tepkide –ki bu tepki şaşırtmaya dayanan anında bir tepkidir- ve sanatçının varsayımsal olarak psikolojik yapısı ve yaratıcı mizahında görülmesi önemlidir. Thomson groteski temelde “*yapıt ve yanıtta bağdaşmazlıkların çözümlenmemiş çarpışması*” olarak tanımlar. Bunun dışında Thomson normal ve normaldışı kavramlarının da altını çizer ve groteskteki normaldışının çift değerlikli olmasının öneminden söz eder.¹² Thomson adı geçen çalışmasında, groteskte komik ve korkunç olanın çeşitli derecelerdeki karışımını kabul eder; ancak ayırt edici özelliği, yan yana getirilen uyumsuzluk, çelişki ya da çatışmaların çözümsüz kalmasında bulur.

Fiction of the Modern Grotesque adlı çalışmasında McElroy, groteskin sanatta bir fenomen olarak fiziksel ve ağırlıklı biçimde görsel olduğunu belirtir. Edebiyatta, okuyucuda grotesk olarak algılanan canlı bir görsel imge yaratmak için, dili çarpıtan, dille oynayan yapıtlarda görülür. McElroy, anlatıcının deli ya da olasılıkla deli olduğunu, groteskin bu anlatıcının öyküsündeki gerçeği serbestçe karıştıran düzensiz, fantezi ve hayallerinden kaynaklandığını belirtir. Örneğin Günter Grass’ın eserlerinde anlatıcının deliliği başka türlü katlanılamaz olan dünyaya ayak uydurma aracıyken Samuel Beckett’ta şizofreni, yalıtım ve kopukluğun en uç sınırlarında varolur.¹³ McElroy modern groteskin doğuş nedenlerinden biri olarak, modern dünyanın din ve mitten uzaklaşması ve laik kültürün anlam veya değeri üstüne oturtacak herhangi bir benzer inanç sağlamadaki yetersizliğini gösterir.

McElroy groteskin yalnızca modern dünyaya ait bir fenomen olmadığını, insan imgeleminde uzun ömürlü bir özellik olduğunu ve çeşitli kültürlerin sanat ve edebiyatında varolduğunu savunur. Bu düşüncesini kanıtlamak için Freud’dan yararlanır. Freud’un ilkel insandaki animistik evrenin modern insanlarda belirli bir kalıntı bıraktığı ve modern insana şimdi “uncanny” (tekinsizlik) olarak çarpan şeylerin içimizdeki kalıntı halinde bulunan animistik zihinsel aktiviteleri harekete

¹² Bkz. Thomson, a.g.e.,

¹³ Bkz. McElroy, a.g.e.

geçirdiği varsayımından etkilenir. Ayrıca McElroy, bazı grotesk sahneleri ya da pasajları açıklamak için Freud'un çocukluk çağı kompleksleri ve korkularına dair açıklamalarından –örneğin kastrasyon anksiyetesi- yararlanır. Hatta groteskin modern insanın içindeki “*ilkel kalıntıya, çocuğa, potansiyel psikotik'e*” seslendiğini öne sürer.¹⁴ Bazı grotesk figürlerin örümcekler, yarasalar ve hemen hemen tüm sürüngenler dünyasından örnekler içerdiği, bu yaratıkların çoğu insanda hayranlık ve nefret karışımı duygular uyandırdığını belirttikten sonra, bu grotesk fenomenin nedenini Freud'un çocuklardaki hayvan fobilerini cinsel simgeler ve baba korkusu açısından yaptığı değerlendirmelerde arar. McElroy'un geliştirdiği grotesk tanımında sihir, animalizm ve oyun kavramlarının altı çizilir:

*“O halde özetlemek gerekirse; grotesk sanat, üstelik sanatların birçoğundan daha fazla sentetiktir ve sentezlediği şey dünyanın iğrenç olarak sezgisinin varlığında birleştirilmiş sihir, animalizm ve oyundur. Groteskle sezilen dünya, bireyin bir çeşit alt insana dönüşümüyle kimliğin tamamen veya kısmen kaybolabildiği ya da onun sihirli, karşı konulamaz araçlar tarafından saldırıya açık olduğu bir dünyadır. Böyle bir sezgi özünde ilkel olsa da uzun yıllar kalır ve kendini modern zamanlarda kabus, çocukluk çağı korkusu ve grotesk sanatta gösterir.”*¹⁵

Groteskin diğer çağdaş kuramcılarının biri Geoffrey Galt Harpham'dır. On **the Grotesque** adlı çalışmasında groteskin gerçek/hayal, bilinen/bilinmeyen gibi sınırlar üzerinde durduğunu belirtir. “*Groteskler, büyük bir ilkenin arayışında bozuk ya da bölük pörçük bağlam olarak karşımıza çıkar... Kendimize groteske bakıyorken bakarak, kendi projeksiyonlarımızı; kendimizi eskiden olduğu gibi algılama eyleminde yakalayarak gözlemleyebilirsiniz*”¹⁶ diyen Harpham, groteski dünyayı düzenleme yollarımızın ve deneyimin sürekliliğini bilinen, tanınan parçalara ayırmanın yeterliliğini sorgulayan, kısaca rasyonel dünyayı ya da mantığı karşısına alan bir çerçeve içine yerleştirir. Ona göre grotesk, genellikle biçimin yetkin sınırlılıkları ile sınırlandırılmayı reddeden isyankar bir içerik arasındaki çarpışmadan doğar.¹⁷

American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque adlı çalışmasında Dieter Meindl, groteskin tanımları konusunda başlıca iki eğilimden söz eder. Bunlardan biri groteskin fiziksel dünyaya ait ve diğerinin ise metafizik

¹⁴ McElroy, a.g.e., s.5.

¹⁵ y.a.g.e., s.16.

¹⁶ Geoffrey G.Harpham, **On the Grotesque**, (Aktaran McElroy) y.a.g.e., s.8.

¹⁷ Bkz. Peter L. Podol, “Spanish Sources of Fernando Arrabal's Theatre of the Grotesque : Goya, Valle-Inclan and Bunuel” **Theatre Review**; January 1998,

özelliğinin baskın olduğu görüşüdür. Adı geçen çalışmada Meindl tıpkı İngiliz romanının yükseliş devrinde emprizmin egemen düşünce biçimi olması gibi,

modernist yazında varoluşçu, post-modernist yazında ise linguistik eğilimlerin baskın olduğunu belirtir. İncelediği Amerikan yazınında, metafiziğin eski tanımının yani “fizik ötesi” niteliğinin artık geçersiz olduğunu savunan Heidegger’in varoluş metafiziğinden yararlanır. Varoluşçu mevcudiyet metafiziğinin Varlık’a –bütünsel olarak hayat- öncelik verdiğini ve böyle yaparak bilen insanın başka bir deyişle zihnin özne/nesne olarak işleyişinin tahtından indirildiğini öne sürer.¹⁸

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

“Bu sözcüğün tanımının sınırlarının oldukça esnek olmak zorunda olduğunu başından kabul etmek gerekir. Grotesk sözcüğü ‘şurda biter’ gibi bir kesin nokta olamaz, çünkü grotesk bir şeyin ait olduğu ya da olmadığı bir kategori değildir. Belirli bir okul ya da sanat teorisinden köken almamaktadır. Ancak tüm okulların ve teorilerin öncesinde vardır ya da tüm bunlardan daha eskidir. Tam olarak var yada yok olan bir mutlak da değildir. Bunun yerine başka türlü karşılaştırılabilmesi mümkün olmayan şeylerdeki çeşitli derecelerde varolabilen bir sürekliliktir.”¹⁹

Tüm bu zorluklara karşın groteskin temel niteliği konusunda yazarlar arasında belli bir fikir birliği vardır. Grotesk çekici ve itici bileşenlerin, komik ve trajik yönleri gülmeye yol açan ya da dehşete düşüren özelliklerin gerilimli bir birlikteliği olarak genelde kabul edilir. Olumlu ya da olumsuz kutuplardan birine daha fazla ağırlık verilebilir. Ancak ciddiyet ve oyunsallık, korku ve eğlence arasında belli bir örtüşme olmadan grotesk düşünülemez. Hatta Ruskin bu iki kutbu eğlendirici

¹⁸ Meindl, a.g.e., s.10.

¹⁹ McElroy, a.g.e., s.2.

grotesk ve korkutucu grotesk olarak ayırmıştır.²⁰ Diğer bir deyişle grotesk tanımı konusunda genellikle anlaşmaya varılan şey, groteskin gülünebilir ve gülünebilir ile bağdaşmaz olanın aynı anda varedilmesidir.

Kuramcılarının tartıştığı ikinci bir nokta grotesk sanatın belirli tarihsel, toplumsal koşullara bağımlı olarak tercih edilip edilmemesidir. Groteskin orantı ve ölçü değerlerini tersine döndürme özelliği kimi kuramcılarda olumsuz, kimilerinde ise hayranlıkla karşılanmıştır. Bu bağlamda grotesk klasik Yunan'dan beri Batı'nın idealize edilmiş güzellik kavramını oluşturan uyum, düzen, denge, soyluluk ve sükunetin mutlak bir antitezidir. Bu nedenle bir görüşe göre rasyonalitenin yerini irrasyonel, metafizik eğilimlerin aldığı tarihsel, toplumsal koşullarda grotesk sanatta tercih edilen bir anlatım olarak karşımıza çıkar:

*"Şimdiki eğilim groteski zıtların bir çarpışması biçiminde, bu nedenle en azından bazı biçimlerde varoluşun sorunsal doğasının yakın bir ifadesi olarak, özünde çift değerli bir şey biçiminde görmektir. Resim ve edebiyatta grotesk tarzın savaşım, radikal değişiklikler ve dezoryantasyonu belirlediği toplumlar ve çağlarda belirgin olmaya eğilim göstermesi rastlantı değildir."*²¹

Tiyatroda özellikle commedia dell'arte'nin anlatım olanakları bakımından grotesk özellikler sunduğu kabul edilir. On yedinci yüzyılın sonlarında commedia dell'arte'nin görsel karikatürleştirme açısından İtalya'da değerlendirildiği göze çarpar. Carlo Goldoni (1707-1793) ve Carlo Gozzi (1720-1806) Venedik'te geleneksel komedi anlayışından ve commedia dell'arte'den yararlanmışlardır.

*"Gozzi'nin tiyatrosunda çeşitli karşıtlıklara yer verilir. Bu karşıtlıklar peri masalı havasıyla gerçekçilik, ciddi sahnelerle gülünç; sahneleri, düşsel sahnelerle taşlama sahneler, günlük konuşma nesri ile ince mısralar arasında görülür."*²²

Gozzi "büyüklerle masallar" olarak nitelenen oyunlarında grotesk anlatımın olanaklarından yararlanmışdır. Bu oyunlarda, düş dünyası ile gerçek yaşam birlikte kullanılır. Gozzi gibi commedia dell'arte'den yararlanan Goldoni düş dünyasından daha çok gerçeklere önem vermiştir. Ahlaklılık konusunda hassasiyet gösteren Goldoni eserlerinde sentimental komedya kahramanları yaratmıştır.²³

²⁰ Bkz. Meindl a.g.e. Bkz. McElroy, a.g.e.

²¹ Thomson, a.g.e., s.11.

²² Metin And, *Tiyatro Klavuzu*, Milliyet Yay., İst., 1973, s.318.

²³ Bkz. Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*, Remzi Ktb., İst., 1985.

Shakespeare'in oyunlarından etkilenen ve 1830-1870 yıllarında Romantik akımın ikinci evresinde **Cromwell** adlı oyununu yazan (1826) Victor Hugo (1802-1885), oyunun önsözünde özgürleşme hareketini dile getirerek "*ne kurallar vardır ne de modeller*" düşüncesinden yola çıkar. Yazar, "*modern sanatın amacının güzellik değil yaşam olduğu, siyasal özgürlük isteği olduğu düşüncesini ortaya atarak, trajik ile komik olanın, güzel ile çirkinin, yüce ile groteskin, ideal ile gerçeğin, dramatik ile liriğin serbest bir oyun ve şiir dilinde birleşeceğini öne sürmüştür*".²⁴ Hugo çirkin olanı grotesk olarak niteliyordu. Ona göre çirkin olan dram sanatının en yüce güzellikleri arasındadır. Kalıpları kıran yazar, **Hernani** oyunu ile 1830 yılında büyük bir başarı kazanmıştır.²⁵

İtalya'da I. Dünya Savaşı sırasında "Grotesk Tiyatro" adıyla bilinen bir oyun yazarlığı okulu oluştu. Luigi Chiarelle'nin (1880 -1942) 1916 yılında yazdığı **Maske ve Yüz** adlı oyunun alt başlığı "Üç Perdelik Grotesk" ti ve akım adını buradan almıştı. Komik, tersinlemeye dayalı, ikiyüzlülüğün ağır biçimde eleştirildiği oyun, doğal olan "yüz" ile ve gerçek olmayan, yalancı "maske" nin karşıtlığını kullanıyordu.²⁶ Per Maria Rossi di San Secondo, **Kuklalar, Ne Tutku ve Uyuyan Güzel** adlı oyunlarında tersinlemeyi kullanmış ve groteskin anlatım olanaklarından yararlanmıştır. Aynı yöneliş **Hiç Kimsenin Karısı** adlı oyunu ile Cesare Vico Ludovici ve Carlo Veneziani'nin **Dünyaya Açılan Pencere** oyununda da görülür.

"Bir bölümü I.Dünya Savaşı sırasında, başka bir bölümü de savaştan sonra yazılmış olan bu oyunlar, savaşın da neden olduğu bir karamsarlığı gösteriyordu. Teatro del grottesco'nun simgelere kaçışı çağdaş burjuva toplumundaki yabancılaşmanın bir sonucuydu. Sanayileşen, nesneleşen ve bunlara bağlı olarak savaşan ve sonuçta bıraktığı yerin biraz daha gerisinden başlayan ve yeniden aynı yere gelen çağdaş burjuva dünyası, içinde yaşayan insanlar için öylesine anlaşılabilir olmuştur ki, yazarlar, burjuva uygarlığının bayağılığını simgelere kaçarak göstermek istiyorlardı. Ayrıca insan yüzü değil, insan yüzünün karikatürü gösteriliyordu."²⁷

Chiarell'nin "maske" ve "yüz" kavramlarıyla aktardığı düşünce Luigi Pirandello'nun (1867-1936) yapıtlarında en üst düzeye taşınmıştır. Yazar maskenin toplumsal bir zorunluluk olduğunu, "*İnsanla ilgili olmayan, yalnızca dışa karşı olan durumu sağlamaya çalışan ve dış çevrenin alışkanlıklarına uymak zorunda olan*

²⁴ Aziz Çalışlar, **Tiyatro Ansiklopedisi**, Kül. Bak. Yay., Ankara, 1995, s.315.

²⁵ Bkz. Nutku, a.g.e.

²⁶ Bkz. Oscar, G. Brocett, **Tiyatro Tarihi**, Türkçe Yayına Haz.: İnönü Bayramoğlu, Dost Kitb. Yay. Ankara, 2000.

²⁷ Nutku, a.g.e., s.57.

mekanik, ruhsuz, statik bir duvardı” diyerek tanımlar.²⁸ Sanat ve doğa arasındaki ilişkiyi gözardı etmeyen yazar, tiyatroyu canlı bir anıta benzetir. Ona göre en gerçekçi oyun da gerçeğin sadece bir kısmını aktarabilir. Bu nedenle tek çözüm, değişmez gerçekliği gösteren düşsel oyunlar yazmaktır.

*“Pirandello’nun oyunlarında gerçeğin mantıklı ve herkes tarafından aynı biçimde anlaşılabilir bir yüzü yoktur. Farklı hatta karşıt gerçekler yan yana hatta iç içe yaşar. Bunu anlayan insan nasıl davranacağını bilemez. Yasalarla, kurallarla kuşatılmış olduğundan kendine bu koşullara uygun bir yaşama biçimi seçmiştir. Bu biçim onun özü ile çelişebilir. İnsanın toplumsal maskesi ile gerçek kimliği arasında bir karşıtlık oluşur.”*²⁹

Altı Kişi Yazarını Arıyor adlı yapıtında rol kişilerinin umutsuzca kendi yaşamlarını yapıntılaşma çabalarını aktaran Pirandello, oyunda daha önce yaşanması gereken ölümün, o anda sahnede gerçekleşmesini sağlayarak gerçeğe oyunu iç içe sokmuştur. Yazar, **IV. Henry** adlı yapıtında da yine oyunla gerçeğin, yalanla doğrunun birbirinden ayrılmadığının altını çizer. Oyun bir kamaval eğlencesinde attan düşerek kendisini **IV. Henry** zanneden soylu ve zengin beyzadenin, oyunla gerçeğin ayrılmadığı bir dünyanın parçası haline geliş sürecini aktarır.

Tiyatroyu varetme konusunda, katılımıyla seyirciyi, yazar, yönetmen, oyuncu öğeleri arasında gören Meyerhold (1874-1940), klasik gerçekçi anlayışı tümüyle gereksiz ayrıntılardan uzaklaştırmış ve sahne uzamında konstruktivizm ile farklı bir yöneliş izlemiştir.³⁰ Sahneleme tekniğinde de yeniliklere giden Meyerhold, harekete odaklanarak “biomekanik” oyunculuğu geliştirir. Meyerhold, bu yöntemi oluştururken sanayileşme ve “Taylorizm”den etkilenmiştir. Bir çok yeniliği sahneye taşıyan Meyerhold, “*Üsluplaştırma analitik ise grotesk sentetiktir*” görüşünü benimser.

*“Grotesk sadece aşağı, ya da yukarı unsurlarla sınırlanmaz. Zıtları bir araya getirir, çelişkileri bilinçli olarak şiddetlendirir ve sadece kendi özgürlüğünü kullanır. (...) ‘Zıtlık’. Groteske sadece zıtlıklar yaratmak için mi başvurulur, yoksa varolan zıtlıkları eleştirmek için mi? Grotesk kendi içinde bir amaç değil midir? (...) Yaşamda gördüğümüzün yanı sıra, henüz çözemediğimiz çok geniş bir alan bulunmaktadır. Grotesk, doğaüstünü arama çabası içinde, zıtlıkların özünü sentetik olarak birleştirir, olağanüstünü yaratır ve seyirciyi kavranılamaz olanın gizini çözmeyi deneme noktasına sürükler.”*³¹

²⁸ y.a.g.e., s.57.

²⁹ Sevdâ Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Y:K:Y, İst., 1997, s.74.

³⁰ Aysin Candan, *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, Y.K.Y., İst., 1997

³¹ V.Emilyeviç Meyerhold, *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*, Der., Çev., Haz.:Ali Berktaş, Mitos Boyut, İst., 1997, s.270-271.

Meyerhold'a göre grotesk, yaşamın dış görünüşüne yönelmiş kendi tavrına sahiptir. Yaşamın bu dış görünüşü grotesk ile artık doğal olarak algılanmayacak bir noktaya kadar derinleştirilir. Ona göre grotesk, yalnızca kaba güldürü ya da komedya türü değildir; Goya'nın resimlerinde olduğu gibi, Edgar Allen Poe'nun ürkünç öykülerinde ya da E.T.A Hoffmann'da olduğu gibi trajik olabilir. Meyerhold bedeni dil akışkanlığına ve kıvraklığına kavuşturmak istemiştir. *"Beden çizgileriyle ve uyumlu hareketleriyle ses kadar pürüzsüz şarkı söyleyebilir mi?"*³²

Gerçekçi tiyatro anlayışına tepki olarak doğan Dışavurumcu tiyatroda, olayların, sahnelerin mantık bağı koparılıp, dialog düzenindeki normal akış parçalanmış, rol kişileri simgesel tipler olarak yapıntılanarak oyunun iletisinin altı çizilmiştir. Soyutlama anlayışını geliştiren Dışavurumculuk resimde de heyecanların, tutkuların anlatılması, doğadaki biçimlerin görünümelerini bozup yeni renk ve biçim uyumlarının aranması olarak ifade bulmuştur. Van Gogh ve Gauguin'i dışavurumcu ressamlar arasında sayabiliriz. Dışavurumculuğu bilinçli bir şekilde kullanarak tiyatroda ilk örneğini veren ise yine bir ressam olan Kokoschka'dır.³³ Dışavurumcu tiyatronun başlıca yazarları arasında Carl Sternheim, Georg Kaiser, Frak Wedeking sayılabilir.

*"Dışavurumcu tiyatro, bireyin öznel iç yaşantısını ve tinsel başkaldırısını tiyatronun odağına yerleştirir; zihinsel gerçekliği mutlaklaştırarak, zaman ve mekanın soyutlandığı bir düşünsel anlatım dramatiği yaratır. Burada belli bir olay örgüsüne başvurulmaksızın, ana tema bir değişmezlik olarak merkezleştirilir; köktenci başkaldırı, trajik durum, paradoks vurgulama, fantastik anlatım, düş dünyası, abartma ve groteskleştirme aracılığıyla bilinçaltının, zihinsel gerçekliğin eylemin yerine geçmesine çalışılır."*³⁴

1924 yılında Fransa'da gelişen Gerçeküstücülük akımının öncüsü Andre Breton'dur. Breton 1924 yılında bilinçaltının önemini vurgulayan akımın ilk bildirisini yayımlar. İkinci bildiri Marksist görüşlerin altını çizer. Akım şiirde, sinemada, resimde, tiyatroda, mimaride etkili olmuştur. Gerçeküstücü yazarlar *"Yaşamın anlamsızlığı ve günün sanatının yetersizliği karşısında , görünen gerçeğe sırtını dönerek mutlak olanı ruhun derinliklerinde arar. Bilinçaltının karanlıklarına yönelmiştir."*³⁵ Groteski kullanan bu akımın yazarları arasında Alfred Jarry ve Michel de Ghelderode sayabiliriz.

³² George W.Brandt, **Modern Theories of Drama**, Clarendon Press, Oxford, 1998, s.137.

³³ Bkz.Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kiatb., Yay., Ankara, 1998.

³⁴ Çalışlar, a.g.e.,s.165.

³⁵ Şener, 1998, a.g.e., s.242.

Yapıtlarında kötümserliği ve kara mizahı hiç bırakmayan Ghelderode, Pieter Breughel, Hieronymus Bosch, El Greco ile Velasquez gibi Flemenk ve İspanyol ressamaların etkisinde kalır. Oyunlarında Gotik masal öğeleriyle bezenmiş halka dönük motifler kullanır yazar.

*"...işitme duyusunu, koklama, dokunma ve tatma duyularını da ihmal etmez. Et her yerde ön plandadır. Yapıtlarına oburluk, içki düşkünlüğü, şehvet olarak yansır. Ayrıca şiddet, şeytan ve cin Ghelderode'un sık sık başvurduğu diğer öğelerdir. Tüm bunlar ürkütücü karnavalı çağrıştıran bir atmosferde kutsal çılgınlık ve Rabeleais tarzı gülmeceyle birlikte işlenir."*³⁶

Absürd tiyatro 1920'lerden günümüze kadar daha farklı yazın türlerinde ya da yüzyılımızın ilk on yılından bugüne kadar resimde (soyut resim, kübizm gibi) belirgin olan eğilimleri içerir. Absürd, *"Bir kural ya da nedene bağlı olmaksızın uyumdan yoksun ; uyuşmaz, usa yatkın olmayan, mantıksız olarak yorumlanır"*.³⁷ İnsanlığın durumunun absürdlüğüne karşı duyulan üzüntü Beckett, Adamov, Ionesco, Genet gibi yazarların yapıtlarında önemli bir yer tutar. Absürd tiyatro yazarları insanlığın bu durumunun saçmalığı duygusunu son derece anlaşılır ve akılcı yapılanmış bir usamlama ile gösterirken, grotesk anlatımın olanaklarından yararlanırlar.

*"Absürd tiyatrodaki tragedy ve komedyanın yeni bileşimi olan kara güldürü türü ile grotesk öğeler kullanılmıştır. Oyun kişinin dramatik, hatta trajik olan uyumsuzluğu, bu uyumsuzluğu uzak açıdan seyreden seyirciye gülünç görünür. Ancak bu gülünçlükte korkutucu, şaşırtıcı bir şeyler de vardır. Absürd oyun yazarları toplumun günümüzdeki şizofrenik durumunu, insanların şaşkın hallerini sergilerken seyirciyi korkutma ve şaşırtma yöntemlerine başvururlar. Mantıklı bir gelişimi olmadığı için birdenbire ve nedensiz olarak meydana gelen olaylar seyirciyi irkiltir. Bu irkilmede dehşet duygusu ile gülme birbirine karışmıştır."*³⁸

Grotesk teknik kullanan ilginç yazarlardan biri de Antonin Artaud'dur. Stilize ettiği Kırıyıcı tiyatro anlayışındaki şok taktikleri önerir, bunlar belirsiz biçimde tarif edilen duygu patlamalarının kaynağını, yüzyılların uygarlaştırılmış düşüncesinin ilgisiz ve çürük birikimleri altındaki insan kişiliğinin derinliklerinde yatan ilksel güdülerde bulacaktır ve onları açığa çıkaracaktır.³⁹

³⁶ Cengiz Korucu, "Michel de Ghelderode ve Grotesk Tiyatrosu", **Agon Tiyatro**, Haziran1996, s. 151.

³⁷ Martin Esslin, **Absürd Tiyatro**, Çev.: Güler Siper, Dost Kitabevi Yay., Ankara, 1999, s.25.

³⁸ Şener, 1998, a.g.e., s.304.

³⁹ Bkz. Glynne Wickham, **A History of the Theatre**, Phaidon Press Limited, Londra, 1992.

Yapıtlarında grotesk anlatım olanaklarını kullanan diğer yazarlar arasında Doğu tiyatrosundan, Piscator ve Meyerhold'dan etkilenerek kendi tiyatrosunun kuramını ve uygulamasını oluşturan Brecht; Kafka ve Kierkegaard'ın varoluşçu düşüncelerini oyunlarına yansıtan Dürrenmatt ve İspanyol grotesk geleneği ve Goya'dan izler taşıyan Arrabal, ayrıca oyunlarında, commedia dell'arte geleneğinin çağdaş izdüşümünü gördüğümüz Dario Fo da dünya tiyatrosunda önemli yer tutar. Dürrenmatt kendi grotesk tiyatrosunu "yüzü olmayan bir dünyadaki farsı, biçimlenmemiş olanın biçimini, paradoks olanı, elle tutulur biçimde dile getirmenin bir yolu" olarak tanımlar.⁴⁰ Gerçeğin fanteziyle çarpıtılarak norm dışılığın, absürd ve paradoksal olanın oyunlaştırılmasını halk tiyatrosu olarak değerlendirir Fo.

*"...kabalığı zenginliğe dönüştüren unsurların başında ise fantezi ve grotesk gelir. Bu iki unsurun da kökeni, halk tiyatrosunun üslup alanında ortaya çıkışından başka bir şey değildir. Grotesk, izleyicinin düşünsel kilitlerini yarı ürkütücü, yarı komik yaklaşımıyla açar ve buradan doğan enerji, fantezinin gösterdiği dünyalara doğru akar."*⁴¹

Meindl groteskle ilgili bir dizi terimden söz eder. Bunlar fantastik, karikatür, satir, trajikomik, modern absürd, korkunç, kara mizah ve Freud'un uncanny kavramıdır.⁴² Thomson bunlardan başka ironi ve tuhaf terimlerinden söz eder. Bu bağlantılı terim ve kavramlarla groteskin ilişkisine geçmeden önce, groteskin bazı tanımlarını irdelemek ve bu tanımlarda geçen öğeleri ayrıştırmak gerekir. Nutku'ya göre grotesk, "tiyatroya, görsel karikatürleştirmenin yanısıra düşünsel karikatürleştirmeyi" getirmiştir.⁴³ Ayrıca geç Barok sanatta abartılı süslemeler ve karşıtlıkları yan yana getirilmesiyle ortaya çıkan sanat ürününe grotesk denildiğini aktaran Nutku, groteski şöyle tanımlar:

*"Tiyatroda karikatürleştirme işleminin özü olan grotesk, seyirciyi yabancılaştırarak tuhaf ve şaşırtıcı biçimlerle karşıt görüntüleri birleştirerek güldürmeye yönelik, ussal dizgeye karşı çıkarak, ussal bir sonucu getiren, temelde ciddi, ama görünüşte gülünç ve abartılı olan biçim."*⁴⁴

Nutku'nun bu tanımında karikatürleştirme, karşıt görüntüleri birleştirme, abartma, ciddi ve gülüncün birlikteliği vurgulanırken Çalışlar'ın grotesk tanımı gülünç ile acıklı olanın yan yanılığı, abartma, özel ile genel olanın uyumsuzluğu ve

⁴⁰ Çalışlar, a.g.e., s.184.

⁴¹ A.Metin Balay, *Halk Tiyatrosu ve Dario Fo*, Mitos Boyut Yay., İst., 1995, s.16.

⁴² Bkz. Meindl, a.g.e.

⁴³ Özdemir Nutku, *Uzatmalı Gerçekler*, Remzi Kitabevi, İst., 1985, s.86.

⁴⁴ Özdemir Nutku, *Gösterim Bilimleri Sözlüğü*, T.D.K.Yay., Ankara, 1983, s.61.

bağdaşmazlık öğelerinin altını çizer:

“Tiyatro ve edebiyatta komik-olanın bir çeşidi: Gülünç-olan ile acıklı-olanın yanyana yer aldığı, tuhaflık ve çarpıcılık kertesinde zorlanmış, bağdaşmaz komik durum; özel olan ile genel olanın uyuşmazlığından, paradoksdan komik- olanın çıkarılması gerçeğe ve mantıkla bağdaşmaz görünümü uyandıran tuhaf, çarpıcı, abartmalı ve şaşırtıcı durumlardan alışıla gelmedik gülünçlükler yaratan, daha çok duyumlara seslenen güldürü biçimi; buna uygun oyunculuk.”⁴⁵

Absürd sözcüğü ile grotesk, genellikle saf bir şekilde gülünç olanı, sıradışı olanı anlatmak için kullanılabilir. Ancak, absürd terimi mantığa karşı olan anlamında ele alınırsa grotesk tanımına her zaman uymayabilir. Üstelik grotesk belirli bir biçimsel modele indirgenebilirken absürd için böyle bir yapısal nitelik söz konusu değildir. Absürd çok çeşitli yollardan elde edilebilir, bunlardan biri de grotesktir.

Karikatür groteskle sıkı bağlantısı olan bir terimdir. Özellikle saptırma ve çarpıtma yönelimleriyle her iki terim birbirine yakındır. Ancak karikatürde tanınabilir özellikler bütünüyle ortadan kalkmaz; bu nedenle karikatür karşısındaki tepki önceden beklenen, karmaşık olmayan özellikler taşır.

Fantastik, groteskin aşırılık ve abartma yönleriyle düşsel olana bağlantısından dolayı değerlendirilmesi gereken bir başka terimdir. Her ikisi de doğal olandan ayrılmayı ima eder. Ancak fantastikte masalsı, düşsel bir arka planda tuhaf olan herhangi bir şeyle karşılaşmaya önceden hazır oluruz. Bir bakıma yapıtla aramızda öncelikli bir anlaşma söz konusudur. Groteskte ise “grotesk dünyanın ne kadar tuhaf olsa da yine de bizim dünyamız olduğu, gerçek ve yanibaşımızda olduğu”nu hissederiz.⁴⁶ Groteski güçlü kılan tam da onun kendi dünyamız olduğunu duyumsadığımız andır.

Trajikomik’de, groteskte olduğu gibi trajik ve komik öğeler içerilir; bu öğeleri birbirinden ayırtırmak, genellikle ardışık seyrettiği için mümkün ve çoğunlukla kolaydır. Trajikomik bir durumu ya da eylemi trajik ve komik öğeleriyle betimlemek olasıdır. Groteskte ise bu öğeler tuhaf bir biçimde birbirine karışmış ve iç içedirler; bu öğeler birbirinden ayırtıramadığı gibi başka bir şeye –groteske- dönüşmüşlerdir.

⁴⁵ Azız Çalışlar, *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, Boyut Yay., İst., 1992, s.80.

⁴⁶ Bkz. Thomson, a.g.e., s.6.

Satir alaycı gülüş yaratma amacını güden ve doğru/yanlış, gerçek/uydurma arasında ayrım yaparak didaktik eğilimler taşıyan güldürü biçimidir. Grotesk bu kategoriler arasında ayrım yapmadığı gibi seyirci ya da okuyucuda yarattığı tepki genellikle karmaşıktır.

İroni yazarının zaman zaman groteski bir silah olarak kullanabileceğini belirten Thomson, işlev olarak ironinin entelektüel düzeyde tepki yaratma amacında olduğunu, groteske verilen yanıtın ise duygusal düzeyde olduğunu belirtir.⁴⁷ Üstelik grotesk, kendisine rasyonel ya da entelektüel bir yaklaşımı engelleyecek biçimde yapıntılanır.

Korkunç ile groteskin birbirine yakın terimler olduğu açıktır. Korkunç daha çok ölümle ilgisi olan ya da korkutucu mizahta olduğu gibi komikle bağlantısı olabilen bir terimdir. Ne var ki korkutucu olana karşı tepki son derece net ve açıklanabilir niteliktedir. Groteskte varolan karşıtlıklar arası gerilim korkunçta bulunmaz.

Uncanny Freud'un son derece tanıdık ve bize ait olan bir şeyin aniden yabancılaşması ve tehdit edici potansiyel taşımasından duyulan tekinsizliği anlatmak için kullandığı terimdir. Bu tez boyunca bu terimi "tekinsizlik" tam anlamıyla karşılamadığı için uncanny olarak kullanmayı tercih ettim. -Bu konu I.Bölümde ayrıntılarıyla tartışılmıştır.-

Kara Mizah temelinde "saçma ve kötümser dünya görüşü, bilinemezcilik felsefesi, aşırı kuşkuculuk ve kökten olumsuzlama"⁴⁸ yatan oyunları anlatan bir terimdir. Nutku, kara mizahı grotesk tiyatronun yükseldiği bir aşama olarak kabul eder:

*"Grotesk tiyatronun kara mizah aşamasına yükselmesi, toplumların baskılı geçiş dönemlerinde daha belirginleşmiştir. Güldürmeye dayanan müzikli oyunlarda ise kara mizah içermeyen kalın çizgili grotesk egemen olmuştur."*⁴⁹

Modern groteski kara mizahla ilişkilendirmek yukarda görüldüğü gibi mümkün iken yaşamı olumlayan Bakhtinyen anlamdaki karnavalesk groteski bu kategoriyle ilişkilendirmek zor gözükmemektedir.

⁴⁷ Bkz. Thomson, a.g.e.

⁴⁸ Çalışlar, 1992, a.g.e., s.98.

⁴⁹ Nutku, 1985, a.g.e., s. 97.

Thomson, groteskin işlev ve amaçlarını saldırganlık ve yabancılaştırma, psikolojik etki, gerilim ve çözünmezlik, oyunsallık bağlamlarında inceler. Groteskin saldırganlık etkisini neden olduğu ani tepkiye bağlar. Psikolojik etkisini özgürleştiren fakat aynı zamanda gerilim yaratan özelliğinin bir arada bulunmasıyla ilişkilendirir. Yaratılan gerilim çözünmez halde bırakılır. Oyunsallık ise tanıdık gerçekliği parçalayıp tekrar kurmanın önemli bir özellik olduğu grotesk sanatta beklenenden daha işlevseldir.⁵⁰

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

Her iki grotesk tarzını birbirine bağlayan ortak bir öğe vardır: Özneleşme süreci. Bu sürecin ele alınmasının groteske verdiğimiz tepkileri açıklamada yararlı olacağına ve farklı kuramcıların yaptıkları değişik tanımlara ortak bir payda getirebileceğine inanıyorum. Bu nedenle tezin birinci bölümü karnavalesk grotesk ve modern groteske ayrıldığı kadar, insanın kültürel bir yapıya kavuşması başka bir deyişle özneleşmesini de kapsamaktadır. Özneleşme sürecinin ele alınması bireyin iktidar ilişkilerindeki yerinin saptanmasını gerekli kılar. Böylece grotesk yapıtta gerilimleri yaratan yapıların doğa/kültür ayrışmasını sağlayan iktidar yapılarıyla bağlantısını kurmak da mümkün olur. Bu bağlamda çeşitli görünümüleriyle ortaya çıkan iktidar yapılarında beden tasarımının değişebildiği, bedenin farklı biçimlerde ele alındığı, buna bağlı olarak da grotesk sanatın biçimsel değişimler gösterdiği açığa çıkartılabilir.

Tezin ikinci bölümünde yukarda yapılan ayrımlamaya uygun olarak karnavalesk groteskin izleri Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda takip edilmiş, bunun

⁵⁰ Bkz. Thomson, a.g.c.

modern izdüşümü belli yazar grubunda araştırılmıştır. Modern groteskin görünüşleri ise diğer alt başlıkta incelenmiştir.



1. BÖLÜM: GROTESK ANLATIMDA BEDEN TASARIMI

A. Muzaffer Halk Gülüşü ve Karnaval Ruhu

Özellikle ortaçağda, gündelik yaşamın izin verilen kaçış anı, olarak beliren karnaval, beden, dilin, zamanın ve uzamın anlamlarının farklılaştığı, tersyüz edildiği bir baş kaldırma töreni olarak yorumlanır. Bakhtin'in görüşüyle, karnavalın kahkaha, çılgınlık ve oyun dünyası, tüm hiyerarşik yapıların düzenleyici, konumlandırıcı işlevinin, neredeyse ütopyacı bir anarşi karşısında silindiği bir uzam sağlar. Düzenin nitelikleri, doğallaştırılmış, rasyonelleştirilmiş ve değişmez görülen kategorilerinin karşısında tenin kutsandığı yerdir söz konusu uzam; gündelik yaşamın yasak ve baskılarının ortadan kalktığı, bedenlerin etiketlerinin sökülüp eşit kılındığı, kurumlaşmış 'arzu'nun serbest bırakıldığı "tene veda" şenliğidir.

Büyük Perhiz öncesi sergilenen bu tensellik, her tür yiyeceğe yönelik iştahla, tıka basa yemek ve bollukla da gösterir kendini:

*"İkonografik olarak, Büyük Perhiz sıkı bir yaratıkla temsil edilir. Buna karşılık, karnaval genç, neşeli, şişman, alımlı görünür, bol bol yiyip içen, yorulmak bilmez bir cinsellik devidir – tam anlamıyla bir Gargantua, bir Falstaff figürüdür. Karnaval Oliver Hardy, Bud Abbot, Sancho Panza'dır. Büyük Perhiz Stan Laurel, Lou Castello'dur- esprilerin gerçek muhatabı olmayan hafta onları engelleyen, böylece daha çok mizahın denetçileri işlevini gören komedi ekiplerindeki doğru adamlar: "Düz" adamlar."*¹

Bolluğa ve yiyeceğe bu denli vurgu, karnavalın bedensel tasarımının da altını çizer. Resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, hiyerarşi karşıtlığı, küfür, müstehcenlik, aşağılama, sınırsız iştah; *"Bireylerin bedenleri ve ölümlülüğü, yaşamla ölümü aynı anda içinde barındıran dev bir beden olarak insanlığın tarihsel ilerleyişi yoluyla aşılır."*² Sanders'ın izini sürdüğü "nefes" in serbestçe dolaştığı kolektif bir bedendir bu. Törenselleştirilmiş gösteriler, komik kompozisyonlar ve edepsiz dil kullanımıyla sağlanan imgeler düzeninin merkezindeki beden, ideolojik alanın altında şekillenen bireysel, 'ekonomik beden' değildir. Bireysel beden yeni kuşakla yenilenir, oysa kolektif beden ölüm ve yaşam, yenilenme ve çürüme döngüsünü eşzamanlı barındıran bir tarih dışı konuma sahiptir. Bu kozmik, varoluşsal alanda konumlanan sınırsız "nefes" in şişirdiği, şişmanlattığı beden, Bakhtin'in "grotesk beden"idir. Bu deyişi kullanırken *"beden-*

¹ Barry Sanders, *Kahkahanın Zaferi*, (Çev. Kemal Atakay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s. 190.

² Mikhail Bakhtin, *Karnavalın Romana*, (Çev. Cem Soydemir), Der: Sibel Irzik, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001, s. 24.

deki sınırsız içkinliği tanımlamak istemiştir” Bakhtin: “Beden organlarının belirli bir yanyanalığı, ya da anatomik birimler toplamı değildir. Beden çoklu bir olabilirlik düzeyinde kurulup bozulabilen bir görünümdür³ ve yaşamın öteki alanlarından kopuk olarak sunulmaz. Karnaval ruhunun içerdiği bu grotesk beden, bireyselleşmiş bedenin sınırları, belirgin organları anlamında bir beden anatomisi değildir, tam aksine, tüm insanları temsil edenin ve deyim yerindeyse “evrensel olanın fizyolojisi”dir. Bunun önemi, Artaud’nun beden tasarımı ile örneğin bir Karagöz’ün (kendi) beden(in)e bakışı arasında, sınırların değil olasılıkların at koşturduğu “grotesk gerçeklik” temelinde bir benzeşimi açığa çıkarmasıdır.

“Gövde gövdedir, / tekdir / ve organlara gereksinimi yoktur, / gövde asla bir organizma değildir, / organizmalar gövdenin düşmanlarıdır, / edimlerimiz hiçbir organın yardımı olmaksızın gerçekleşir, / her organ bir asalaktır; asalak işlevi vardır / orada olmaması gereken bir varlığı yaşatmak için. – Antonin Artaud -”⁴

Karagöz oyunlarında da beden parçalarının bitki, hayvan ya da herhangi bir nesneye dönüşebilme potansiyeli vardır. Örneğin bir eşekten dürbün yapılabilir; beden “orada olmaması gereken” hiçbir varlığı ya da ideolojik belirlenmeyi içermez. Bedenin organlarının yerine kozmik “nefes”le alışverişi mümkün kılan delikler, çıkıntılar ve dışbükeyliklerin “karnaval ruhu”na uygun alanlar olması rastlantı değildir. Edepsiz, açgözlü ve doymak bilmez karakteriyle dev Gargantua’nın bedenini ölçü ötesi durumuna getiren şey tam da bu evrenselliğidir.

Karnavalın gerçekleştiği uzam, beden bu abartı ve sınır tanımazlığına koşut biçimde yalnızca meydan ve meydana bağlı sokaklar olabilir. Bakhtin karnavalın kuşkusuz evi de istila ettiğini söyler, fakat temelde bu uzamsal bir çerçeveleme değil zamanla ilgili bir sınırlılıktır:

“...karnaval ne sahne tanır ne de sahne ışıklarını. Ama asıl arena meydan olabilir, çünkü tam da tanımı gereği karnaval tüm insanlara aittir, evrenseldir, karnavalın teklifsiz, samimi temasına herkes katılmalıdır. Kamuya açık meydan komünal edimin simgesiydi. Karnaval meydanı –karnaval edimlerinin cereyan ettiği meydan- kendisini genişleten ve derinleştiren fazladan bir tını kazanır.”⁵

Bakhtin’e göre en genel anlamıyla karnaval, insanlar arasındaki resmi, açık biçimde tanınan ilişkiler yanında, bedeni, duyguları ve insanlar arasındaki yine de

³ Özgür Taburoğlu, “Yırtılan Plazma”, *Defter*, Yıl: 13, Sayı:41, Güz 2000, s 50.

⁴ Félix Guattari, *Üç Ekoloji*, Hil Yay., İst., 1990, s.91

⁵ Bakhtin, a.g.e., s.246.

varolan resmi olmayan, yasalaşmamış ilişkileri kutlar. Danow, karnavalın belirli kültürlerde dünyanın gülünç taklit içinde kutlandığı belirli bir zaman evresine ait olduğunu, bu ortamda verili kültürel değerlerin tersine döndüğünü, kabul görmüş zarif davranış kurallarının karnaval ruhu lehine çiğnendiğini vurgular. Karnavalda yönetilemez olanı “yönetmek” için yeni “devlet başları” seçilir.⁶ Karnavalın bu tersine döndürme işleviyle gözler önüne serilen “toplumsal düzenin keyfiliği olduğu denli kırılganlığı”dır, bu anlamda karnaval “gizem bozucu”dur.⁷ Kendini geçici olarak resmi kültürün belirli “gizli”, gömülü özelliklerine bağlı kılan halk kültürü olarak tanımlanır.

Karnavaldaki ters yüz edilmelerin, kategoriler arasındaki sınırların alanında oynamanın ve onları belirsizleştirmenin sonucu nedir? Bunun yanıtını ararken yönelim bozukluğu (dezoryantasyon) -“zaman, yer ve kişi farkındalığında bozulma”- ve hakikatten çıkma (derealizasyon), -“Kişinin çevresini gerçekdışı veya bir şekilde de-ğişik ve garipleşmiş gibi duyumsaması”⁸ - terimlerinin izlenmesi bize yardımcı olabilir. Bu iki terimin varoluş koşulu birey, zaman, uzam, çevre, kimlik, yabancı gibi bir dizi önceden tanımlanmış ve sınırları çizilmiş alanlara bağlıdır. Çağdaş anlamının olumsuz çağrışımlarına karşın, karnavaldaki tersine döndürme ile sağlanan sınır ihlallerinin ortaya çıkardığı etki tam karşıt yöndedir: Daha derin bir hakikate yönelim ve deneyimleme. Karnaval ve festivallerde kişi, geçici de olsa, zaman ve uzam dışında kalır ve bu kategorilerle tanımlanan kişiliğini aşarak farklı bir deneyimleme alanına taşınır. Bakhtin’e göre karnavalın doğasında, hakikate ilişkin popüler bir bilgi kaynağı niteliği vardır. Deneyimleme “muzaffer halk gülüşü”nün bir bilme edimi olarak “olağanüstü gücü”ne dayanır:

“Gülmenin olağanüstü bir gücü vardır: Nesneyi yakına getirir, onu parmağın bildik bir hareketle her yanına dokunabileceği somut temas bölgesine çeker, baş aşağı döndürür, içini dışına çıkarır, ona yukardan ve aşağıdan bakar, dış kabuğunu kırar, merkezine bakar, ondan kuşulanır, onu böler, parçalarına ayırır, soyup sergiler, özgürce inceler ve onunla deneyler yapar. Gülme bir nesne karşısındaki, bir dünya karşısındaki korkuyu ve acıma duygusunu ortadan kaldırır, onu tanıyan bir nesneye dönüştürür, böylece özgürce araştırılması için zemin hazırlamış olur.”⁹

O halde Bakhtin’e göre karnavalın sağladığı bilme imkanı, kolektifliğe ulaşmayı güçleştiren her türlü kategoriye, Fiske’in özetlemesiyle “sınıf hiyerarşisi, siyasi

⁶ David K. Danow, **The Spirit of Carnival**, The University Press of Kentucky, 1995, s.2.

⁷ John Fiske, **Popüler Kültürü Anlamak**, (Çev. Süleyman İrvan), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1999, s.127.

⁸ Bkz., Harold I. Kaplan, Benjamin J. Sadock, **Birinci Basamak Psikiyatri Elkitabı**, Turgut Yayıncılık, İstanbul, 1998

⁹ Sanders, a.g.e., s. 34

güdümlenme, cinsel baskı, dogmatizm ve paranoya"yı ters yüz eden muzaffer halk gülüşüdür. Fiske, kitabının yönelimi olarak sunduğu *"popüler kültürü bir mücadele alanı olarak gören"* yaklaşım ile *"muzaffer halk gülüşü"*ne bakmak gerekirse, bu gülüşte *"halkın dinçliliği ve canlılığını"* görmek ve *"toplumsal değişimin yanı sıra bu değişimi yönetecek güdülenimin izlerini"* bulmak mümkündür.¹⁰ Bu alt katman gülüşü ile halk sanatının çeşitli popüler biçimlerinin aşağılanma tarihindeki koşutluklara bakmak, karşımıza hemen akla gelen Commedia dell'Arte, orta oyuncular, Karagöz, kukla ve gölge tiyatrocuları gibi bir halk tiyatrosu ve yazın külliyatının gerçekliği kavrayışı ile egemen ideolojinin söylemleri arasında kökten bir farklılık olduğunun altını çizer. Danow'un belirttiği gibi karnavalda gerçekliğin bu biçimde kavranması sanata esin kaynağı olmuştur:

*"Tüm bunlarla ne elde edilir? Bakhtin'e göre, kısa bir süre için yerleşik değerlerin böyle üstüne çıkılması açıkça olumludur; her ne kadar bu sonucu elde etme araçları temelde muğlak kalabilirse de, bu araçlar (deyim yerindeyse, çok çeşitli belirimleri içindeki karnaval tavrı) yine de sanata esin kaynağı sağlayan bir idrak edilmiş gerçekliği temsil eder."*¹¹

Günümüzde karnaval ruhunun edebiyata ve tiyatroya çeşitli yansıma biçimlerine geçmişte olduğu gibi tanık olmak mümkündür. Karnavalın yazın diline aktarılması karnavalesk terimi ile karşılanır, Bakhtin bunu *"yazının karnavalizasyonu"* olarak niteler.¹² Karnavaleskin özellikle sözlü sanatta damıtılıp yansıtılan karnaval olarak işlevi karnavala ayna tutmaktır. Pazaryeri ya da merkez meydanın rolü karnavaleskin temel niteliklerinden biridir. Böyle açık pazaryeri gibi ortamlar, bol miktarda yiyecek ve dışkının bulunması, soytanların kral olup tahtan indirildikleri, olmayacak şeylerin bir anda olduğu, hatta geçici bir süre için bile olsa yerleşik bir gerçek olarak belirdiği olasılıklar dünyası ve muzaffer bir şölen duygusu gibi Rabelais'ci özellikler karnavaleskte bir *"sokak poetikası"*¹³ tasarımına yol açar. Danow, karnavaleskin belirli bir yazınsal biçimi temsil etmediğini, bu tasarımın geniş insan kitlelerinin düşünce biçimine sinmiş ilksel bir düşünce tarzı ya da stereotipi olabileceğinden söz eder. *"Karnaval düşünce biçimleri insan psişizmasında ilksel yapılar biçiminde ya da eski tasarlama kipleri olarak sıkıca yerleşmiştir."*¹⁴ Bu düşünce biçimleri çok farklı ve renkli karnavalesk öğelerle ifade edilir:

¹⁰ Fiske, a.g.e., s.33.

¹¹ Danow, a.g.e., s.142.

¹² y.a.g.e., s. 4.

¹³ y.a.g.e., s. 20.

¹⁴ y.a.g.e., s.31

"Bir kişi Commedia dell'arte'nin giyinip süslenme ile doğaçlamanın bir araya gelmesiyle ortaya çıkan bir gösteri olduğunu söylediğinde, doğrudan doğruya, kökeni karnavala dayanan birçok kültürel olayın ritüel doğasına ulaşır. Karnavalda, maskeleri, dili, saçmalığı, hicvi, taklitçiliği, akrobatlığı, tek kelimeyle değişmez karakterlerden birini oluşturan göçebe-likle birlikte doğaçlama geleneğine geçen unsurların tümünü buluruz."¹⁵

Koşut olarak karnaval ruhunun izlerini çeşitli yazınsal çalışmalarda bulmak mümkündür. Bu ilksel düşünce, her ne kadar farklı biçimlerde karşımıza çıksa da, karnavallaştırılmış yazında belli başlı etki ve edimleriyle ayırt edilebilir:

"(...) desteklenemez olanı destekler, saldırılamaz olana saldırır, bazen doğaüstünü doğal olarak kabul eder ve olağanüstünü ya da 'büyüsel' olanı, sıradan ya da 'gerçek' kadar canlı bir olanak haline getirir, öyle ki ikisi arasında gerçek bir ayrım yapılamaz veya algılanamaz."¹⁶

Bakhtin'e göre karnavalesk 'Ben' ve 'Öteki', 'resmi Ben' ile 'teklifsiz Ben' ve kültürel ifadenin resmi ve teklifsiz dışavurumları arasında "diyalog alışverişi"ni destekler. Bu yazınsal yönelimde sınırlar bulunmaz, yaşam ve ölüm arasındaki, annelik ve babalık arasındaki, bedenın organları arasındaki sınırlar silinmiştir. 'Benlik'in kabul edilen birliği bile, ben ve öteki olarak değinilen tuhaf bir karışım içinde erir. Zaman, tanımını yitirmiştir. Organlar birbiri üstüne yığılırlar.

Karnavalesk grotesk sanatta, okuyucu ya da seyirciden beklenen "substantifique moelle" yani "özlü ilik"ı aramasıdır. Rabelais'in **Gargantua** masalının başlangıcında ve Hacivat'ın **Bakkallık Oyunu**'nun mukaddime bölümünün perde gazeliindeki okuyucu/seyirciye çağrılarının benzerliği dikkate değer:

"İlikli bir kemik bulan köpek 'ne hayranlıkla bakar ona, ne özlemle koklar onu, ne coşkunlukla yakalar, nasıl bir dikkatle dişler, ne sevgiyle kırar, ne heyecanla yalarsa onu' okuyucu da aynı coşkuyla (...) özlü iliği aramalıdır; 'çünkü bu kitapta bir başka tat, daha gizli kapaklı bir öğreti bulacaksınız, bu öğreti sizi pek yüce kutsallıklara ve şaşırtıcı gizemlere erdirecek hem dinimiz bakımından, hem de kamusal ve özel yaşantımız bakımından."¹⁷

Hacivat perde gazeli'nde günümüze uyarlanmış şekliyle seyirciye şöyle seslenir:

"Hayal oyunu, erbabına (göre) başka (törlü bir) seyirdir; çözölmesi zor bir sırdır, anlamını ancak ehli anlayabilir. (...) (Onun) arkasındakini anlayan dostlara aşk olsun! Bilgili kişilere gizli değildir, açık (ve) meydandadır. (...) Gözü olanlar (= yani: görmeyi bilenler)

¹⁵ John Rudlin, **Commedia dell'Arte**, (Çev. Ezgi İpekli), Mitos Boyut Yay., İstanbul, 2000, s. 42

¹⁶ Danow, a.g.e., s.3.

¹⁷ François Rabelais, **Gargantua**, (Çev. S. Eyüboğlu, V. Günyol, A. Erhat), İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2000, s. 11-2

(dünyaya) bilgi gözüyle (=bilgili gözlerle) bakar, dünyaya ibret gözüyle bakmayan aslında kördür.”¹⁸

İki alıntıda söz edilen “özlü ilik” ya da “sır”ı açıklama girişimi iki farklı terminoloji -varoluşçu fenomenolojik bilinç ve Freudyen bilinçdışı- çerçevesinde ele alınabilir. Çağdaş grotesk kuramcıları genellikle, grotesk imgelere tepkilerimizin anındalığını açıklamada bu iki yaklaşımdan birini kullanma eğilimindedir.

Cevdet Kudret’ten yapılan alıntıda yazarın Hacivat’ın sözlerini (=) işareti ile tekrar çevirme zorunluluğunu duyması da konumuz ile yakından bağlantılıdır. Bu parantez açıklamaları bile, karnavalın dokusuna işlemiş bakış ile gelişkin kategorilere bağlı modern düşünce tarzı arasındaki derin farkı sergileyebilir; “gözü olmak”, “görmek ve bilmek”, “bilgi gözü” ise “görmek ve bilgili olmak” kategorileriyle ayrıştırılmış olarak aktarılmıştır okuyucuya. Çünkü bilmek, karnavalesk anlamından yani ‘görmek’ten farklılaşarak modern insanın düşünce biçiminde yerini almıştır. ‘Gönül gözü’ ile bakmayı bir kenara bıraktığı gibi her gördüğüne de inanmaz artık modern birey. Oysa karnavalda ‘bilgi’ bedensel tasarımdan ve deneyimleme alanından ayrılmamıştır.

Danow groteski, karnavaleskin karşıt ruhu olarak betimler. Karnaval bu “şeytani ikiziyle” paylaşır sahneyi ve bu paylaşım “bazen felaketlere yol açan bir flört edasıyla gerçekleşip hayat yerine ölüme gülümser ve onu destekler.”¹⁹ Karnavalesk ve grotesk kavramları Danow’un yorumuyla, Bakhtin’de bir sürekliliğin iki karşıt kutbu olarak izlenir. Ancak Bakhtin bu ikizlerin karnavalın doğasında bulunan çift değerlilikten (ambivalans) kaynaklandığı için birbirinden ayrılamayacağını, bunların aynı gerçekliğin farklı görünüşleri olduğunu belirtir:

“Karnavalın tüm imgeleri dualistiktir; içlerinde değişim ve krizin her iki kutbunu da birleştirirler: Doğum ve ölüm...kutsama ve küfür...şükran ve suistimal, gençlik ve yaşlılık, üst ve alt, yüz ve arka, aptallık ve akıl.”²⁰

Karnavalın sözde aydınlık yüzü ile karanlık yüzünün bu ayrıştırılmaz niteliği ve kategorik sınırların bulunmayışı karnavalesk groteskin yazınsal biçimlerde kesin karşılıklarının bulunmasında zorluklar çıkarabilir. Bakhtin ortaçağın karnaval tavrını ortaya koymak için tasarladığı, “mizahla dengelenmiş (...) özgürlük ve seremoniden

¹⁸ Cevdet Kudret , **Karagöz**, Bilgi Yayınları, Ankara, 1992, cilt 1, s. 218

¹⁹ Danow, a.g.e., s. 1

²⁰ y.a.g.e., s. 12

yoksunluk", "hayatın ciddiyetinden tam kurtuluş"²¹ ve ayırt edilebilen bir ciddi tonun bulunmayışı gibi öğeler içeren "model"i, Gargantua çevirmenlerinin "programı" ile karşımıza çıkar:

"Bu bir programdır. Ne var ki çoğu eleştirmenler XIX. yüzyıldan bu yana şaşkınlıkla karşılaşmışlardır bu programın uygulanma biçimini. Bir dev masalı, en ayrıntılı gerçekle en akıl almaz gerçeküstünün taşkın bir hayal aleminde buluşması, hiçbir ölçü, düzen ve sınır tanımayan dizginsiz bir imge ve dil fişkırmasıyla hallaç pamuğu gibi karışımı, bir yemek ve içki cümbüşü içinde en kaba saba, açık saçık şakaların en ilerici bir dünya görüşüyle bağdaşması, halk usunun en aydın düşünceyle birleşerek insafsız bir yergiye, yaman bir taşlamaya yol açması, ne ipe sapa gelmez zıtlıklar çatışması, ne akla hayale sığmaz bir yazın türüdür. Roman mı, efsane mi, güldürü mü, destan mı? (...)"²²

Karnaval imgelerinin dualistik yapıları, karnavalesk düzlemde imge çiftlerine yansır; bu çiftlerin seçimi karşıtlıklar ya da benzerlikler temelinde yapılır. "Değişim" ve "kriz"in karşıtlığını birleştirecek biçimde düzenlenir bu imgeler. Örneğin "doğum ve ölüm" ikilemi "hamile ölüm", "hayır duası ve beddua" ise "ölüm ve yeniden doğumu eşanlı olarak dileyen kutsayıcı karnaval bedduaları"²³ biçiminde ayrışimsız olarak temsil edilir. Bundan başka gösteren-gösterilen izleğinde düşünülebilecek beden ve giysi ilişkisi ters yüz edilerek kamavallaştırılır. Giysi günlük yaşamda bedeni topografik bölgelere ayırıp işaretleyen bir metafordur. Bu bölgelere ait alışıldık giysi temsillerinin ters yüz edilmesi, giyim sıralarının (metonimi) bozulması ya da giysi yerine başka bir metafor seçilmesi ile gösterge, karnavalesk grotesk düşünce düzlemine çekilir:

"... eşyaların ters biçimlerde kullanılması da aynı şekilde tipiktir: giysilerin ters yüz edilip giyilmesi (veya tersten giyilmesi), pantolonun kafaya geçirilmesi, başa şapka yerine tabak giyilmesi, ev aletlerinin silah olarak kullanılması vs. Bu, karnavalesk tuhaflik kategorisinin özel bir örneğidir, alışıldık ve genel olarak kabul edilen durumların ihlal edilmesi, yaşamın alışıldık tekdüzeliğinden çekilip çıkarılmasıdır."²⁴

Böylece karnavalesk grotesk Bakhtin'e göre, bir kutbun karşıtına doğru aktığı ve karıştığı bir biçimde düzenlenir. Bu açıdan Janus yüzü, doğanın zorunlu olarak içinde doğa dışını barındırdığı gerçeğinin uygun bir temsilidir. Janus yüzünde anlamın geçici kategorilerinin sınırları silinmiş durumda bir iz olarak varolur; buradaki etkinin yeni anlamlar yaratmak üzere bireyi kendi tarihi yönüne çekme gücü vardır.

²¹ y.a.g.e., s. 23

²² Rabelais, a.g.e., s. 11-2

²³ Bakhtin, a.g.e., s.242

²⁴ y.a.g.e., s. 242

Karnaval ve karnavaleskte baskın tablo grotesk gerçekçiliktir. Bakhtin bu kavramı düzey yitimi (degradation) terimi etrafında oluşturur. Ona göre “grotesk gerçekçiliğin temel ilkesi düzey yitimidir” ve “itibar kaybı grotesk gerçekçiliğin temel artistik ilkelerinden biridir.”²⁵ Burada düzey yitimi olarak adlandırmayı uygun gördüğüm “degradation” terimi yukarıda sözünü ettiğim hiyerarşik, cinsel, toplumsal, kültürel ve ekonomik her türlü alışıldık kategorinin belirsizleştirilmesiyle ortaya çıkan beden kolektif tablosundan başka bir şey değildir. Özneleşmiş modern bireyler olarak bu beden tasarımı, itibar yitirmek anlamına gelebilir; Octavio Paz, festival betimlemesinde tam da bu düzey yitiminin altını çizer:

*“Bazı festivallerde düzen kavramı tamamen ortadan kalkar. Kargaşa geri döner ve yönetime el koyar. Her şey serbesttir; alışılmış hiyerarşi, cinsiyete, kasta, mesleğe dayalı farklılıklarla birlikte kaybolur. Erkekler kadın, soylular köle, fakirler zengin kılığına girerler. Ordu, yasa ve papazlar alay konusu olurlar. Kutsal şeylere saldırmak, dine saygısızlık etmek neredeyse bir zorunluluk olur. Aşk, önüne gelenle cinsel ilişki kurmak haline gelir. Bazen festival pis bir yığına dönüşür. Kurallar, alışkanlıklar ve gelenekler bozulur. Saygıdeğer kişiler, kendilerini gizleyen muhafazakar giysilerini ve ağırbaşlı ifadelerini bir kenara bırakıp, çığ renkli elbiseler giyinip süslenirler, bir maskenin arkasına saklanırlar ve kendilerinden kaçarlardı.”*²⁶

İnsan bedenindeki bu değer yitimi, Bakhtin’in karnavala özgü yaşamın ana hatlarını çizdiği maddeler doğrultusunda gerçekleşir: a) “ters yüz edilmiş bir yaşam”, b) “insanlar arasında özgür ve içli dışlı, teklifsiz, samimi, sıcak bir temas” ve “yarı gerçek yarı oyunsu bir biçimde bireyler arasında yeni bir karşılıklı ilişki tarzı” c) “karnavalesk uygunsuz birleşmeler” d) “saygısızlık”²⁷

Grotesk tasarımda beden, dönüşüm sürecinde ve başkalaşımı tamamlanmamış biçimdedir. Böyle bir imge olarak grotesk beden “çirkin”dir, içinden çıktığı toprakla ilişkisini koparmadığından kirlidir. Fiske karnavaldaki “ters yüz olma mantığı uyanınca yapılandırılmış dünya”nın belli kurallara dayalı ve toplumsal kuralları yinelemeye yönelik spor dünyası ile karşıtlığından söz eder. Grotesk beden bütünlüğü, sabit gösteren-gösterilen ilişkisi ile onaylanmış bir estetik bedene, örneğin bir sporunun bedenine hiç benzemez. Günümüzden bir benzetmeyle popüler bir gösteri olan “Rock’n Wrestling” (Gösteri Güreşi) güreşçisinin tüm bedenle duyulan acının ‘mimesis’i ile ulaşmaya ve duyumsatmaya çalıştığı şey karnaval coşkusu içinde yer alan grotesk bedendir. Fiske, gösteri güreşinin karnavalın çağdaşı sayılabilecek bir

²⁵ Bkz., Danow, s. 41

²⁶ Rudlin, a.g.e., s. 23

²⁷ Bakhtin, a.g.e., s. 238-239

kuraldışıılık sergilediğini belirtir. Burada güreşçiden istenen kazanması değil, hareketleri beklenildiği gibi yapmasıdır, hakem ise kurallara adeta göz yummak için vardır. *“Sporda neredeyse kutsal bir düzeyde saygı gören insan bedeni ve birey, güreşte aşağılanır, horlanır, hiçe sayılır.”*²⁸ Gösteri ve sporun sınırları belirsizleşmiştir. *“İzleyici bir yazgının yükselişi ile ilgilenmez burada, birtakım tutkuların anlık imgesini bekler,”* öyleyse bu gösteri *“yan yana sıralanan anlamların hemen o anda okunmasını gerektirir, bu anlamaları birbirine bağlama zorunluluğu da yoktur.”*²⁹ Başka bir deyişle tanıtık çizgisel gelişimle izlenebilen anlamların yerini eşzamanlı okunması gereken düzensiz deneyim parçaları almıştır. Bedenin karnavalımsı hazları belirli topografik bölgelerde ayrılmamıştır. Bu durum Lacan’ın imgesel düzeni, çocuğun tüm bedeniyle annesinin arzusunun nesnesi olma durumu ile eşdeğer olduğu kadar Barthes’in *jouissance* terimi ile nitelendirdiği, bedenin toplumsal ve kültürel denetimden kaçan ve bu nedenle onu tehdit eden erotik yönelimli haz olarak ifade edilen özgürlük anı ile de örtüşür.

*“Bakhtin’in (...) açıklamaları Barthes’inkinden daha toplumsal olmakla birlikte, o da aşırı bedensel hazların, karnavalımsı tersine çevirmelerin ve sıyrılmaların özü olduğunu fark etti. Cinsellik (yeme ve içmeyle birlikte) bu özgürleşmenin bedensel bir ifadesi olmakla birlikte, Bakhtin’i asıl ilgilendiren şey bireysel orgazmın özgürleşmesi değil, toplumsal bedenin özgürleşmesidir.”*³⁰

Karnaval hazları ve *“grotesk beden hem bastırılması gereken hem de bastırılması olanaksız olan bir şeydir ve karnaval, grotesk bedenin izin verilmiş patlama anıdır.”*³¹ Deliler bayramı gibi yılda bir kez izin verilmelidir; bu, popüler basıncın denetim altına alınması ve egemen ideolojiye bağımlı güçlerin geçici bir süre için bile olsa karnaval hazların boşaltılması suretiyle *“simgesel düzen”*e uyumlanmalarını sağlayan bir hegemonik kendine katma stratejisi olarak da değerlendirilmiştir. Karnaval, siyasi açıdan dikkate değer bir dönüştürme özelliğine sahip değildir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken çok önemli bir nokta vardır: Hegemonik açıdan tehdit edici olan, karnaval düşüncesinin kendisidir ve karnavalın verili bir siyasal konjunktürde potansiyel bir mücadele alanı olarak varlığını koruyabilmesidir. Bu duruma kendi tarihimizden verilebilecek birçok örneklerinden biri Selçuklu döneminde Babai ayaklanması sonucunda şeyhlerinin öldürülerek bedeninin parçalanmasıdır. İktidarın gözdağı olarak parçalanmış bedeni Anadolu’nun dört bir tarafına göndermesini

²⁸ Fiske, a.g.e., s. 105-6, 110.

²⁹ Roland Barthes, *Çağdaş Söylenler*, (Çev. Tahsin Yücel), Metis Yay., İst., 1996, s. 12.

³⁰ Fiske, a.g.e., s. 69

³¹ y.a.g.e., s.125

Çamuroğlu, beyhude bir çaba olarak niteler. Çünkü bu topluluğun inanışları tamamen karnaval düşünce tarzında hakim olan ölme ve yeniden dirilme döngüsünde kolektif bedenin asla ölmeyeceği düşüncesine dayanır.³² Bu düşüncenin en önemli işlevi Bakhtin'in belirttiği gibi *"dünya hakkında yeni bir görüşe sahip olma, varolan her şeyin görelî doğasını idrak etme ve şeylerin tümüyle yeni düzenine geçme olanağı sunması"*dır.³³ Ve bu karnaval ruhunun getirdiği gülüş yine Bakhtin'in sözleriyle *"derin bir felsefî anlama sahiptir, dünyayı bir bütün olarak ilgilendiren hakikatin özlü biçimlerinden biridir... Dünyanın belirli temel yönlerine yalnızca gülmeye ulaşılabilir."*³⁴ İşte bu sınır Eagleton'ın sözünü ettiği *"maddi dünyaya yönelik, mecazın ve kurgunun çözemediği inatçı bir itaatsizlik ve karşısında söylemin iktidarının silahsız kaldığı maddi bir sınırdır."*³⁵

"Söylemin iktidarı" kendini üretmek ve yeniden üretmek için bu ruhu bilinç dışına dürtü adını vererek bastırmak zorundadır. Freud'un deyişiyle *"bu gibi dürtülerin tezahürlerini evcilleştirmenin, dizginlemenin, bastırmanın ya da olmazsa denetim altına almanın etkili yollarını"*³⁶ bulmak, hayatta kalmak isteyen bütün grupların yapmak zorunda olduğu şeydir. İşte bu nedenle karnaval imgelerinin tamamen bastırılması mümkün olmadığına göre ara sıra serbest bırakılması gerekir.

*"Zaman zaman kapaklarını açıp hava almasına olanak tanımazsak şarap fıçıları çatlar. Biz insanlar da, pek sağlam yapılmamış fıçılarız ve içimizdeki bilgelik şarabı dindarlık ve tanrı korkusundan müteşekkil sabit bir fermantasyon halinde kaldığı takdirde çatlarız. Bozulmaması için hava almasına izin vermeliyiz. Belirli günlerde çılgınlığa izin vermemizin nedeni de bu, böylece, Tanrı'ya daha büyük bir şevkle hizmet etmeye devam edebiliriz."*³⁷

1. Beden ve Dilin Grotesk Akışkanlığı

Beden ve dilin, herhangi bir verili düzenin gösterilenini üretmediği sürece, akışkanlık boyutunu koruduğu öne sürülebilir. Beden ve dil konusunda Eagleton, Falstaff'ın *"her iki yönünün de – indirgeyici materyalizm ve sözel serbestlik – karnavala, halkın hicivsel komedisine"* ait olduğunu belirtir. Demek ki, beden ve dil toplumsal düzene darbe vurabilecek "iki karşıt alan" oluşturabilme potansiyeline sahip-

³² Bkz. Reha Çamuroğlu, *Tarih Heterodoksi ve Babailer*, Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2000

³³ Danow, a.g.e., s. 33-34

³⁴ y.a.g.e., s. 38

³⁵ Terry Eagleton, *William Shakespeare*, (Çev. A.Cüneyt Yalaz), Boğaziçi Üniv. Yay., İstanbul, s. 12

³⁶ Bkz., Zygmunt Bauman, *Sosyolojik Düşünmek*, (Çev. Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yay., İstanbul, 1999

³⁷ Bakhtin, a.g.e., s. 96

tir. Bu etkinin ortaya çıkarılabilmesi için beden *“saf ve maddi biçimde kendisi”* olması, *“toplumsal emirlerle yazılmayı reddetmesi”* ve *“kendisini hoşnut edici”* olması gereklidir. Çünkü Freud’a göre yorumlarsak beden, ideolojinin kendi askerini, süperegoyu nöbetçi bıraktığı yerdir; bu açıdan *“saf ve maddi biçimde kendisi olmak”*, toplumsal düzenin, kendisini üretme ve tekrar üretme aracı olacak bir bedenin içinde ilişkiye geçecek muhatabını bulamaması anlamına gelir. Bedenin kendi ürünü olan dilin ise bütünselliği reddetmesi gerekir; *“hiçbir zaman kendisiyle tam anlamıyla bütün olmayan”*, *“hazır cevap”* bir *“put kırıcı dil”* (idiom) olmalıdır. Macbeth’in trajik durumunda;

“...vücut ile dil, geleneksel sadakatin donmuş bağları ile arzusun yatıştırılmaz dinamizi arasındaki çatışma içinde parçalanırlar. Cadılar böylesi bir çatışmayı yaşamazlar çünkü onların vücutları durağan değil değişkendir, bir nefes gibi rüzgarda eriyip giderler, ambivalent bir biçimde maddi ve gayri maddidirler ve nefes’in de anırttığı üzre dilin her kalıba girme niteliğine sahiptirler. Oyunun trajedisinden bir çıkış yolu kısaca, tamamen farklı bir vücuda, tekil kimlikten, dağılmaya ve çoğulluğa kaçmış bir vücuda sahip olmaktır.”³⁸

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

Ortaçağ’ın sonlarına kadar yaygın bir fikir olarak geçerliliğini koruyan bedendeki dört sıvı (kan, sarı safra, kara safra, tükürük) sırasıyla hava, ateş, toprak ve su ile, dolaylı olarak mevsimlerle (ilkbahar, yaz, sonbahar, kış), akıl yürütme ve mantık çağı ile birlikte etkinliğini büyük ölçüde yitirmiştir. Buna karşın Sanders *“ısrarlı bir iç duyunun, ana sıvı’nın tarih boyunca varlığını sürdürdüğünü”* ileri sürer: *“mizah duygusu”*. Nükte *“her türlü zekice söz oyununda ve ilginç, bazen garip fikirlerde ya da durumlarda kendini gösterir”*, mizahi insan akışkandır (humorous). Gülmek ise hava, nefese, nefesin bedenden kesintili olarak salınivermesine göndermeyle düşünülür. Bizim dilimizde de mizah ve akışkanlık *“sululuk”*, *“sulu şaka”*, gülmek ve hava arasındaki ilişki de *“hafiflik”*, *“hafif meşreplik”* gibi söz ve deyimlerde izlenebilir. O halde Eagleton’ın *“put kırıcı dil”*i aynı zamanda Sanders’ın *“akışkan”* (mizahi) insanın başka bir deyişle, *“kendine özgü – kestirilemez- şekilde davranan insan”*ının dilidir. – Akışkan insan gerçeğin başka yöntemlerle yaklaşılamayacak tarafını deneyimler; çünkü *“kamavalın gerçek özgürlük ruhunu oluşturan şey, özgürlükle bireysel karşı-*

³⁸ Eagleton, a.g.e., s. 9

laşmadır" ve "karnaval savaşı en kapsamlı, demokratikleştirci örüntüyle sonuçlanır: Bir gülenler topluluğunun yaratılması."³⁹

Dört sıvı düşüncesi bir bakıma insan bedeninin doğadan ayrılmamış bir imgesini sunar. Grotesk sanatın çağdaş örneklerinde de, bu düşüncenin izlerine rastlanabilir. Günümüz grotesk sinemasının örneği olarak değerlendirilen Jean-Pierre Jeunet'nin **Şarküteri** filminde grotesk beden tasarımında sözü edilen akışkanlık özelliği belirgin biçimde kullanılmıştır. Filmde mekan, içinden akışkanların ve havanın geçtiği, atık, pis su kanalları ve kalorifer borularının, havalandırma boşluklarının iletişim potansiyelinin sergilendiği bir beden-bina'dır. Bundan başka, filmde kurtarıcı olarak yer alan yeraltı örgütünün adı konumuz açısından ilginçtir: "Thryoglottis". Bu alan, insan anatomisinde solunum ve sindirim sistemlerinin kesiştiği, başka bir deyişle hem nefes hem de beslenme zincirini imleyen yerdir. Filmin sonunda beden-bina'nın içinde hapsedilmiş akışkanlar ve hava, örgütün çalışmalarıyla dışarı açılır ve serbest dolaşımları sağlanır.

Thryoglottis gibi ara kesitlerde yer alan ve ara bedenlere sahip olan "androjen (sakallı kadınlar), çoğul (üçü bir arada) ve 'yarım ağızlı' olan" bedensel ve dilsel olarak biçimsel dönüşümü (metamorfoz) tamamlanmamış Macbeth'in cadıları "oyundaki toplumun, bekasını sürdürmek için gereksinim duyduğu istikrarlı toplumsal, cinsel ve linguistik biçimlere darbe vururlar."⁴⁰ Sınırları belirsiz, akışkan, bu nedenle grotesk beden/dile sahip cadılarda temel karnaval biçimlerinin izini sürmek mümkündür. Bakhtin, halk karnavalının kültürel biçimlerini üç başlıkta toplar:

"a) Törenselleştirme, b) Komik (sözlü) kompozisyonlar –tersine çevirmeler, parodiler, alaycı taklitler, aşağılamalar, saygısızlıklar, komik krallar ile komik kral olmayanlar, c) Edepsiz dil kullanımının çeşitli türleri –beddualar, yeminler, popüler sövgüler."⁴¹

Cadıların antropomorfik (insan biçimli) yapılarındaki beden ve dil kullanımı "her isime yanıt veren açık seçik bir nesne türünün olduğu ve her nesnenin ilk bakışta tanınabilecek ve karıştırılması zor bir isim taşıdığı duruma erişmeye" özen gösteren "her görece özerk düzen"⁴² karşı tehdit oluşturur. Grotesk akışkanlığa sahip beden/dilleriyle kendini üreten ve yeniden üreten düzen gerçekliğinden çok daha farklı bir "hakikat türü" ve "oyun alemine" dikkat çekerler:

³⁹ Bkz. Sanders, a.g.e.

⁴⁰ Bkz. Eagleton, a.g.e.

⁴¹ Fiske, a.g.e., s.105-106

⁴² Bkz. Bauman, a.g.e.

*"Oturtulmuş anlamlar, paylaşılan tanımlar ve dil bilgisi kuralları, iyi düzenlenmiş bir politik durumu hem yansıtırılar hem de onun oluşturulmasına yardımcı olurlar. Toplumsal istikrara duyduğu inanç, tam da bu istikrarın eklemlendiği dilin kendisi tarafından tehlikeye atılır. Macbeth'deki muhteris düşünceleri serbest bırakarak, hiyerarşik toplumsal düzene duyulan saygının foyasını, düzenli zulme ve kesintisiz savaş haline dayanan bir toplumun sofuca kendini kandırışı olarak meydana çıkaran onlardır. Cadılar bu vahşi düzenin sürgünleridir; Bu düzenin sisli-puslu sınırları üzerindeki kendilerine ait kız kardeş cemaatinde ika-met eden, onun kabile çekişmeleri ve askeri payeleriyle her türlü alışverişi reddeden sür-günler. Bu yapıyı alt üst etmeye vaat eden onların bilmecemsi, çift anlamlı konuşmalarıdır... Kendine has bir hakikat türüne sahip olan anlam-dışının ve şiirsel oyunun alemine işaret ederler."*⁴³

"Kendine has bir hakikat türü" ve "anlam dışının ve şiirsel oyunun alemi" Mc Elroy'un "olasılıklar dünyası" kavramıyla ilişkilidir. Mc Elroy bu düşüncesini Sartre ile destekler. Bu izlekte olasılıklar dünyası ve bununla bağlantılı olarak "surat" biçimin-de aniden beliren imgenin grotesk olarak kavramsallaştırılmasını anlamak için ö-nemli bir koşul vardır: Öznenin verili bütünlüğü. Böyle bir özne fikri Sartre'ın varoluş-çu, fenomenolojik bilinç fikriyle yakından bağlantılıdır:

*"Hepsinden önemlisi Sartre, tam olarak farkına varılan duygunun, değişmeyen bir dünya ile çevrili kişinin tavırlarındaki değişim olmadığında ısrar eder; dünyanın değişimi şek-lindeki bir arka plan olmadıkça bir nesne korkutucu, rahatsız edici veya üzüntü verici vb. olarak algılanamaz ve bu özellikle, nesne korkutucu olarak algılandığında geçerlidir. Sartre, bir odanın penceresinden kendisine bakan çirkin bir yüzü aniden gören bir insan örneğini verir. Pencere ve korkuya kapılmış adam arasındaki uzaklık, artık açılması gereken (pence-re) veya aşılması gereken bir durum olmayıp işe yarar ya da gerekli olarak algılanmaz. Bun-lar korkuya dahil edilir ve birleştirilir, onun bağlamının bir parçası olurlar. 'Korkunç için, işe yararın deterministik dünyasında varolmak mümkün değildir. Korkunç olan, yalnızca içinde varolan tüm şeylerin doğası gereği büyüsel olduğu ve onlara karşı biricik savunma biçimleri-nin büyüsel olduğu bir dünyada ortaya çıkabilir. Bu durum rüyalar dünyasında yeterince deneyimlediğimiz şeydir... Bir bakıma bir nesneyi korkunç olarak deneyimlemek, onu, kendi-sini zaten korkunç olarak gösteren bir dünyanın oluşturduğu arka planda görmektir.' Tıpkı bunun gibi bir nesneyi grotesk olarak yorumlamak onu grotesk olan bir dünyanın içine yer-leştirmektir."*⁴⁴

Bu satırlardan çıkarılabilecek bir yan anlam da, ekspresyonizm ya da kari-katür gibi formları çarpıtan biçemlerin, olasılıklar dünyasının kapısını aralamadığı müddetçe grotesk olamayacağıdır. Çünkü önemli olan yüzeylerin ya da biçimlerin çarpıtılması değildir. Böyle bir çarpıtmanın mümkün olduğu bir bağlamın yaratılma-sıdır: "insanların kendilerini bir haşereye dönüştüklerini bulabilecekleri ve buldukları, bir çocuğun teneke trampetini çalmanın büyüsel etkiyi yapabileceği ve yaptığı bir

⁴³ Eagleton, a.g.e., s. 1

⁴⁴ Bernard Mc Elroy, *Fiction of the Modern Grotesque*, St. Martin's Press, New York, 1989, s. 5

dünya iması.”⁴⁵ Bundan da anlaşıldığı gibi olasılıkların egemen olduğu bir bağlamı “korkunç” olarak nitelendirebilmek için bu bağlamı kaotik olarak görebilecek bütünsel bir ‘özne’ye ihtiyaç vardır. Bu özne simgesel düzen tarafından konumlandırılmış, Eagleton’ın deyişiyle dilin, içinden çıktığı bedeni özne ve nesne olarak ikiye ayırmasıyla oluşmuştur. Lacancı anlayışla yorumlarsak, dil, bilinç dışını var ederek özneyi mümkün kılmıştır. O halde groteskin korkunçluğunun işlev alanı bu yarılmayı toplumsal düzeyde tamamlamış, kamavalesk beden/dil akışkanlığına artık sahip olmayan insanın düşünce tasarımı aranabilir. Deleuze ve Guattari “surat ya da mua-dili bir şeye” dilsel müdahalenin sonuçlarının ona “gerçeklik kazandırmak” olduğunu ileri sürerler:

“... bir ben’e kıyasla değil de basit bir “...var”a göre gerçek dünya gibi ele alınmış bir deney alanı düşünüyoruz. Falanca anda, sakın ve dinlendirici bir dünya var. Birden, görüş alanı dışında bir şeylere bakan dehşet içinde bir surat peydahlanıyor... Burada, başkası ne bir özne gibi ne de bir nesne gibi beliriyor, ama olabilir bir dünya, dehşet verici bir dünyanın olabilirliği şeklinde ortaya çıkıyor, bu da hepten farklıdır. Bu olabilir dünya gerçek değildir, ya da henüz değildir, ne ki bu yüzden varolmadığını söyleyemeyiz: yalnızca kendi ifadesinde varolan bir ifade-edilmiştir bu, surat ya da surat muadili şey. Başkası, her şeyden önce olabilir dünyanın bu varoluşudur. Ve bu olabilir dünyanın da, olabilirliği ölçüsünde kendine özgü bir gerçekliği vardır kendi kendisinde: olabilir olana o haliyle bir gerçeklik kazandırmak için ifade edenin konuşması ve “korkuyorum “ demesi yeterlidir (sözleri yalan bile olsa). “Ben” öznesinin, dilbilimsel işaret olarak başkaca anlamı yoktur. Kaldı ki, vazgeçilmez de değildir: Çin olabilir bir dünyadır, ama Çince konuşmaya başlandığı anda, ya da belli bir deneyim alanı içinde Çin’den söz edildiği anda, bir gerçeklik kazanır. Bu, Çin’in bizatihi deneyim alanına dönüşerek kendi kendini gerçekleştirdiği durumdan çok farklıdır. İşte, koşul olarak duyulur bir dünyanın belirlemesinden başkaca hiçbir şey öngörmeyen bir başkası kavramı o halde... Bu koşul altında başkası bir olabilirin ifadesi olarak peydahlanıyor. Başkası, onu ifade eden bir suratla varolduğunca bir olabilir dünyadır ve ona bir gerçeklik veren bir dil aracılığıyla tamamlanır. Bu anlamda, birbirinden ayrılmaz üç bileştirici kavramdır: olabilir dünya, varolan surat, gerçek dil ya da söz.”⁴⁶

Bu düşünceyi izlersek dil –burada sabit gösteren/gösterilen ilişkisi ile belirlenmiş anlamlar taşıyan dil kastediliyor-, olasılık dünyasına müdahale ettiği anda hem bu dünyaya hem de kendi “özgür bilinci”ne geçerlilik ve düzen kazandırmış olur.

Grotesk sanatta dilin kullanımını gösteren-gösterilen izleğinde araştırarak olursak, Karagöz oyunlarında Deliler’in, Karagöz’ün ve Hacivat’ın dili kullanımlarındaki ritm ve akıcılık farklılıklarına değinmek gerekir. Deliler “parataksik” düşüncenin taşıyıcısıdır. Dilin öğrenilmesi dönemindeki çocukta olduğu gibi büyüsel düşünce içindedirler ve sözcüklere büyüsel bir nitelik yüklerler. Yani düşünceleri mantıksal ve

⁴⁵ Bkz. y.a.g.e.

⁴⁶ G. Deleuze – F. Guattari, *Felsefe Nedir?*, (Çev. Turhan Ilgaz), Yapı Kredi Yay., İst., 2000, s, 24-25

dil bilimsel bağlantılardan yoksundur. Gerçeklik ilkesi tahrip olmuştur. Doğal früstrasyonları (hayal kırıklığı) dil tarafından kültürel bir gerçekliğe bağlanmamıştır; *"Kendi ile kendi olmayanı bir simge sisteminden dolayımılayarak ayırt edemediğinden, kendi sübjektivitesini bir objektivite gibi yaşıntılar (ya da vice versa)."*⁴⁷ Tura, şizofrenik dilin tek bir gösterilenle pek çok gösterenin ilişkiye geçmesiyle ortaya çıktığını ve bu sürecin de şizofrenide düşüncede çözülme, yeni isimler uydurma (neolojizm), somut düşünce gibi semptomların görülmesine yol açtığını yazar. Karagöz metinlerindeki delilerin repliklerinde de konuşma akıcı, vurgusu inişsiz çıkışsız, ritmi hızlandırılmış, anlamlı gibi gözüken gramer çalıntılarından oluşan "yüzen gösterenler" topluluğudur.

Karagöz'ün konuşması ise dilin bireyle nesne arasına girdiği ve bunun sonucunda bir kendilik ile gerçeklik ayrımı gerçekleştirdiği noktada durur. Bu nedenle Karagöz'ün konuşması ve duruşu çift değerliklidir. O, Lacan'ın terminolojisiyle, kaotik bir dünya olarak adlandırılacak "imgesel"i aşmakta olan ve eşzamanlı biçimde, düzen olarak adlandırılacak "simgesel"e yerleşmekte olmaktadır. Konuşması beden ve dilin birleşim noktası olan gülme ve arzudur. Karagöz'ün konuşmasıyla bedensel ve dilsel kategoriler her an yerinden oynatılabilir:

*"Öte yandan, her türlü dilin bütünüyle tikel olduğu ve 'genel olarak dil' diye bir şeyin gerçekte varolmadığı da açıktır. Dil her zaman, şu ya da bu durumda yapılan şu ya da bu konuşmadır. O halde paradoks, fiili konuşma ya da yazının, kendisini ortaya çıkaran yapının bizzat genelliğini altüst etmesidir. Yapısal linguistiğin söz terimi ile karşıladığı şey, tikel somut konuşma, bu anlamda kendisini üreten dilin bizzat kendisini ihlal eder. Bir başka deyişle, dil söz konusu olduğunda her zaman aşırı dinamiği açığa çıkarır..."*⁴⁸

Hacivat'ın konuşması bilindiği gibi ağdalı, ezgisel, semboliktir. Dilin, özneyi, kendisiyle öteki ve kendisiyle gerçeklik arasında ayırım yapabilmeye yetenekli kıldığı, gösteren ve gösterilenlerin ya da içerik ve biçimin karşılıklarını bulduğu bir söylem dünyasında yaşar Hacivat. Sözcükleri tam anlamıyla sözcük olmuştur, çünkü dilin yapısı içinde potansiyel bir konumları vardır. Yapısalcı terminolojide metafor ya da "in absentia=yokluk" düzlemidir bu:

*"Shakespeare her zaman hem böyle yabancılaşmış bir dilin 'hiçliğinden', onun zeminizliğinden ve tözsüzlüğünden hem de dünyayı kendi iradesine göre eğip bükebilme gücünden etkilenmiştir."*⁴⁹

⁴⁷ Saffet Murat Tura, Freud'dan Lacan'a Psikanaliz, Ayrıntı Yay., İst., 1996, s. 141

⁴⁸ Eagleton, a.g.e., s. 43

⁴⁹ y.a.g.e., s. 10

Macbeth'de de bir ara beden/dil alanında yaşayan cadıların tikel konuşmaları dili ihlal eder ve sabitleştirilmiş gösteren/gösterilen düzenini bozar. Çünkü durdukları yer Karagöz'ün konumu gibi çift değerlikli, çift anlamlıdır. Sözcükleri nasıl dilsel temsilin dışındaysa, bedenleri de anatomik temsilin dışındadır. Bu ara bedenler Elizabeth Grosz'un sınıflamasıyla çeşitli şekillerde karşımıza çıkabilir:

*"Onlar, insanı hayvandan (köpek yüzlü çocuk, maymun kız, timsah tenli çocuk), birisini diğerinden (bitişik ikizler, çift bedenliler, iki kafalılar), doğayı kültürden ("Borneo'nun vahşi adamı"), bir cinsiyeti diğerinden (sakallı kadın, hermafroditler), yetişkin olanı çocuklardan (cüceler), insanı tanrılardan (dev adamlar), yaşayanları ölülerden (iskelet adamlar) ayıran karşıtlıkların olanaksız ara düzeyinde bulunurlar."*⁵⁰

Ara bedenler büyüsel animistik özellikler gösteren uzak dönemler ve kültürlerin grotesk sanatında hüküm sürer. Elbette antropomorfik (insan biçimli) ve theriomorfik (yarı hayvan yarı insan biçimli) figürler ancak modern gözle bakıldığında grotesktir. Doğurganlık figürleri, insan-hayvan biçimli tanrılar, bitki-hayvan-insan karışımı imgeler gerçekliği kontrol eden büyüsel, animistik bir tasarımın görüngüleridir. Freud, "uncanny" kavramını modern insanda kalıntı halinde bulunduğunu varsaydığı "ilkel animistik" düşüncenin izleriyle bağlantılı olarak kurar. Teber ise, tarihsel maddeci görüşle bu imgeleri bir totem grubunun bir üretim birimine denk düştüğü düşüncesinden yola çıkarak ekonomik-toplumsal bir evrim süreci içinde açıklar:

*"Bölgesel tanrılar, genellikle o yörelerin en etkin hayvanları arasından seçilmişler; ve gene, çoğunlukla aslına uygun biçimlerde şekillendirilmişlerdir. Bu şekillendirmeler, bölgenin ve tüm Mısır'ın ekonomik-toplumsal evrim sürecine uygun gelişmeler göstererek, zaman içinde, salt hayvan biçimlerinden çıkıp, hayvan-insan karma geçiş dönemlerinden sonra, bütünü ile insan şeklinde somutlaşmaya başlamışlardır."*⁵¹

Modern gözle grotesk olarak gördüğümüz animistik düşünce tarzının görüngüleri bir çocuğun, psikotik olanın ve yaşayan ilksel kabilelerin edimlerinde izlenebilir. Bunların hepsinin ortak olan düşünce biçimi yapısalci terminolojiyle metonimi düzeyinde gerçekleşir. Mc Elroy'un "grotesk içimizdeki çocuğa, ilkele, psikotik olana seslenir" sözü metonimik düşünce adı verilebilecek bir düşünce tarzının altını çizer. Metonimik düşünmenin insan aklının erken dönemlerine ait olduğu varsayılır:

"Çocuk, dilin göstergelerini bir gösterenle bir gösterilenin nedensiz biçimde bir araya gelmesiyle oluşmuş birimler olarak değil, gönderilenin, yani bizzat nesnenin kendisinin bir

⁵⁰ Taburoğlu, a.g.e., s. 53

⁵¹ Serol Teber, *Doğanın İnsanlaşması*, Öncü Kitabevi Yay., İst., 1982, s. 251

niteliği olarak kavrar. Şeylerin adları onların ayrılmaz nitelikleridir. Şu halde çocuk için konuşmanın kendisi metonimi yapmaktır: Bir nesneyi onun bir özelliğiyle yani adıyla temsil etmek.”⁵²

Sözün, bir eylemin parçası olarak kullanılmasının ilksel toplumlarda temel düşünce tasarımı olduğu söylenir. Örneğin, bazı kabilelerde duyup da geri gelmesinden korkulduğu için ölenin adı bir süre anılmaz. Teber’e göre insanlaşma sürecinin bu ilk evrelerinde avcı-toplayıcı gruplar egemen olamadıkları dünyada doğaüstü güçler olarak gördükleri şeyleri çevrelerindeki nesneler biçiminde şekillendirmişlerdir. Böylece beslenme ve aç kalma korkularının etkin ve temel bir yönlendirici olduğu ortamda totemler seçilmiştir. Tabuda korku ve gizem bir aradadır, kutsal ve kirli ayrışmamış olarak bulunur. Tabu sözcüğünün anlamı, Teber’in aktardığına göre Polinezya dilindeki ta-pu’dan türetilmiştir. Bu heceler “işaretlemek, nişan koymak ve olağanüstü, şaşırtıcı”⁵³ anlamına gelir. Böylece ilk insanlar “olağanüstü olana bir işaret koymuşlar”, onun olası kötü etkilerini uzak tutmaya çalışmışlardır. Freud’un açıkladığı gibi, ilk atalarımız büyüsel olguların olanaklı olduğuna gerçekten inanmışlar, hatta böyle şeylerin rutin olarak meydana geldiği konusunda ikna olmuşlardı. Freud, tabu törenlerinin günümüzdeki obsesif nevrozla olan benzerliklerine değinir. Her ikisinde de ortak olan dört madde sıralar: 1) Nedensiz kaynak, 2) Dokunma korkusu, 3) Yayılma (yer değiştirme ve geçme) ve 4) Arınma. Tabularda çift değerlilik eğiliminden söz eder. Örneğin hükümdar tabusunda krala iyileştirme gücü atfedilirken, etkisinin yayılmaması için davranışlarına kısıtlama getirilir.⁵⁴

Kimi topluluklarda ölümlerin ya da tutsak alınan düşman topluluğunun üyelerinin ölümlerinin yenmesi, onlardaki bilgi ve deneyimin kendilerine geçmesi şeklinde yorumlanabilecek bir yaşam/ölüm ayrışmazlığı düşünce/inancının sonucudur. Bir insanın öldürülmesinde bile tabu adetleriyle ilgili bir takım kuralların işlediğini yazar Freud ve bunları dört öbeğe ayırır:

“1) Öldürülen düşmanla uzlaşmayı, 2) Yasakları, 3) Öldürüldükten sonra öldürenin bağışlanmayı dileme ve temizlenme etkinliklerini ve 4) Bazı ayinler yapılmasını buyuran kurallar”⁵⁵

⁵² A. Rıza Tura, “Metonimi, Sanat ve Bilinçdişi”, *Defter*, sayı:45, İst., Kış 2002, s. 108

⁵³ Teber, a.g.e., s. 247

⁵⁴ Bkz., Sigmund Freud, *Totem ve Tabu*, (Çev. Niyazi Berkes) Cumhuriyet Kitapları, İst, 1998

⁵⁵ y.a.g.e., s.63

Günümüzde metonimik düşüncenin izlerine batıl inançlarda ve çocuklarda rastlamak mümkündür. *"Özellikle kara büyü gibi büyülerde kişi adları onların yerine geçer."* *"Çocukların algılaması da metonimiktir. Bir yakınına kendisinin bildiğinden başka bir adla seslenilmesi ya da bir eşyanın, diyelim tabağın başka bir adla, çanak ile anılması karşısında büyük tepki gösterir."*⁵⁶ Groteskin oynadığı bir alandır metonimik düşünce. Ayrıca metonimik dil akışı da beraberinde abartmayı getirerek bilindik ölçüleri bozar ya da beraber kullanılmayacak kategorileri yan yana sıralar:

*"Gargantua çişiyile iki yüz altmış bin dört yüz on sekiz kişi boğar, sonra da tutar ilk çağın en ölçülü insanı komutanlarını örnek alarak savaş esirlerine karşı nasıl yumuşak davranılması gerektiğini öğretir."*⁵⁷

Gargantua'daki pasaj tanıdık ölçülerin bozulmasıyla daha ilk adımda grotesk bir gerçekliğin içine çeker okuyucuyu. Grotesk teknikte aynı metrik sisteme ait uzaklıklar aşırı uçlarda yan yana getirildiği gibi (örneğin, "Yağmur dört yıl, on bir ay, iki gün yağdı."⁵⁸) farklı kategorilere ait anlamlar da yan yana getirilebilir:

*"En çok kırk sekiz saat içinde onu canlı bulun ve bana getirin ve eğer onu ölü bulursanız bana canlı getirin ve eğer bulamazsanız onu bana getirin."*⁵⁹

Dil, karnavalesk grotesk akışkanlık niteliği ile tanıdık yüzler dünyasını bir kez daha tehdit eder. Bakhtin, karnaval dilinin ancak "somut bedensel zevkler" bağlamında çevrilmesinin mümkün olduğunu belirtir:

*"Karnaval -kapsamlı ve karmaşık kitlesel eylemlerden tekil karnaval jestlerine kadar çeşitlilik arz eden- somut biçimde bedensel zevkler çağrıştıran sembolik biçimlerle örülmüş bir dil kullanır. Bu dil, farklılaşmış ve hatta (herhangi bir dilde olduğu gibi) eklemli bir tarzda, birleşik (ama karışık) bir karnavalesk dünya duygusuna anlam kazandırdı, bu dünyanın biçimlerine sızdı. Bu dil, eksiksiz ve yeterli hiçbir şekilde sözel bir dile, hatta bunu bir yana bırakalım bir soyut kavramlar diline tercüme edilemez, ama somut olarak bedensel zevkler çağrıştıran doğası ile ortak bir yönü olan bir sanatsal imgeler diline belli ölçüde aktarılması söz konusu olabilir. Yani edebiyatın diline aktarılabilir. Karnavalın edebiyatın diline bu aktarımını, edebiyatın kamavallaştırılması olarak adlandırıyoruz."*⁶⁰

Rabelais'de özellikle beden ve bedensel işlevlerin ölçüsüzlüğünün bir yansıması olarak dildeki ölçüsüzlük kahkahayla, saldırganlıkla ve aşağılamayla birleşip

⁵⁶ A.Rıza Tura, a.g.e., s. 108

⁵⁷ Rabelais, a.g.e., s. 20

⁵⁸ Gabriel Garcia Marquez, *Yüzyıllık Yalnızlık*, (Aktaran Danow, a.g.e. s. 8)

⁵⁹ Gabriel G. Marquez, *Başkan Babamızın Sonbaharı*, (Aktaran Danow, a.g.e., s.42)

⁶⁰ Bakhtin, a.g.e., s. 237

alt katmanın dili olarak, yüksek, geçerli kılınmış dil ile çarpıştır. *"Dil dışı bir gerçeklik olan beden, grotesk imge yoluyla anlam birimine dönüştürülür."*⁶¹

Bedenin yiyecek zinciri ile ilişkili olan oral ve anal delikleri, diğer uzuv ve deliklerin yanında grotesk zamanı göstermek için anlam birimi olarak kullanılır. Örneğin **Bahçe** oyununun muhaveresinde Karagöz rüyasını anlatırken bir sokağın bitiminde Tepebaşı'na geldiğini söyler. Bunun üzerine Hacivat:

"HACİVAT : Karagöz epey mesafe kat etmişsin.
KARAGÖZ : Evet, epey kadayıf yedik."⁶²

Karagöz'ün karşılığında, ses benzerliğinin yanında konumuz açısından önemli olan şey, Hacivat'ın sözlerini yiyecek zincirine ait grotesk düzlemde tekrarlamasıdır. Böyle bir düzlemin ya da dünyanın duyumsatılması, seyirci/okuyucunun yöneliminin ve gerçeklik algısının bozulması grotesk biçimin önemli bir özelliğidir.

Karnavalesk grotesk geleneğe uygun abartı ve bedenin oral ve anal deliklerine ilginin bir başka örneği, Moliere'in **Hastalık Hastası** oyununda bulunabilir:

"ARGAN :Üç iki daha beş, beş daha on, on daha yirmi eder. Üç iki daha beş eder. "Ayrıca, ayın yirmi dördünde, Beyefendi'nin hassas bağırsaklarını yumuşatmak, nemlendirmek ve ferahlatmak için, kolaylaştırıcı, hazırlayıcı ve yumuşatıcı bir tenkiyecik." Şu bizim eczacı Mösyö Fleurant'ın hoşuma giden tarafı da, hesap pusulalarını nazik bir dille yazmasıdır. "Beyefendinin hassas bağırsakları, bir buçuk frank (...)"⁶³

Grotesk dünya bedensel düzey yitimini doğasında bulundurur. Hatta Mc Elroy, bedensel düzey yitimini, groteskin olmazsa olmaz koşulu sayar. Günümüzün grotesk yazarlarından İhsan Oktay Anar'ın **Puslu Kıtalar Atlası** adlı yapıtında hırsızlık yapan bir dilenciye ceza vermekte zorlanan Efendinin kararsızlığının nedeni dilencinin sahip olduğu grotesk bedendir. Çünkü herhangi bir uzvunun bir kez daha kesilip kısaltılması dilenci için bir ödül olabilecek (daha fazla para kazanmasını sağ-

⁶¹ Bkz. Bakhtin, a.g.e.

⁶² Bkz. Cevdet Kudret, a.g.e.

⁶³ Moliere, **Hastalık Hastası**, (Çev. Lütfi Ay), İnkılap ve Aka Yay., İst., 1982, s.13

layabilecek) bir grotesk dünyanın kapılarının daha da açılması demektir.⁶⁴ Bu pasajda bütünsel beden imgesi düzey yitimine uğratılmış, akışkan beden kolektiviteleri ve “değer”i vurgulanmıştır. Uzuvarların metrik değışimleri -kesilerek kısaltılmış kol ya da bacak-, daha çok para kazanılabilecek bir bağlama -olasılıklar dünyasına- yerleştirilmiştir.

Kişiler arasındaki uzamın, kişisel sınırları bozacak şekilde ihlal edilmesi de grotesk etkiyi yaratabilir. Mc Elroy, bu duruma örnek olarak Bosch’un “İsa’nın Haçını Taşırken” adlı tablosunu ele alır. Bu tablo;

“... normal ve anormal yüzlerin bir çalışmasıdır. Hatta resim hemen hemen yüzlerden oluşmuştur. Bakış yakındandır ve ortam ayrıntılandırılmamıştır, haç yalnızca resmin ortasından sol üst köşeye doğru çaprazlamasına giden tek bir kereste ile ima edilmiştir. Tuvalin ortasında İsa’nın yüzü vardır, oldukça insancıl ve tuhaf bir biçimde dingin; bu ifade duyarlılıktan öte acıya ulaşmış itaat ve tükenmişliği bir arada düşündürür. ... –birkaç yakın arkadaşı dışında- (İsa’nın yüzünü tamamen çevreleyen) diğerlerinden on dördü, hilkat garibeleri, fırlamış gözler, açık ağızlar, hırlayan dudaklar, çürük dişler, yeşilimsi tenler ve çarpık yüzler karmaşasıdır. Dairesel bir kompozisyonla zorlanan bu tezat sadece güzellik ve çirkinlik arasındaki değil, İsa’nın dingin tevekkülü ile işkencecilerin gaddarlığı hatta hayvaniliği arasındaki tezattır.”⁶⁵

On dört tane hilkat garibesinin bir arada görüldüğü tabloda, İsa’nın bireysel sınırları çiğnenmiştir. Böyle bir kalabalık, sıkışık insanlar topluluğu, beden akışkanlarının birbirine geçtiği, beden parçalarının biçimlerinin saptırıldığı grotesk bir uzam yaratır. Buna benzer bir beden topluluğunu Brecht’in Üç Kuruşluk Opera’sında dilenciler kalabalığı olarak bulmak mümkündür.

Karnaval ruhu sonuç olarak, “alt katman gülüşü”nün egemenliğinde iktidarın ters yüz edildiği, olayların alışkın olduğumuz biçimde işlemediği, ölüm ve yeniden doğuşun ayrılmazlığını ve akışkanlığını taşıyan bir evrensel beden tasarımıdır.

2. Ölüm ve Dirilişin Temsili Olarak Gülme ve Ağlama

Karnavalın büyük ölçüde yerel pagan törenlerinden etkilendiği bilinir. Sanders, Bakhtin’in karnavalın neşe ve hüznlerinin “mevsimlerin değışiminden ve özellikle bereket tanrıalarının ölümüyle yeniden doğuşundan kaynaklandığını”⁶⁶ belirttiğini yazar. Fakat bu ağlama ve gülme her zamanki gibi ayrılmamıştır, eşzaman-

⁶⁴ Bkz. İhsan Oktay Anar, *Puslu Kıtalar Atlası*, İletişim Yay., İst., 1997

⁶⁵ Mc Elroy, a.g.e., s. 10

⁶⁶ Bkz. Sanders, a.g.e.

lıdır ve tohumların toprağa gömülmesine eşlik eder. Toprak, tohumları içine alıp çürüterek tekrar diriltme yeteneğine sahiptir, ana rahmi gibi doğurgandır:

*"Burada bozulma toprağa inme anlamına gelir, hem yutan hem de doğuran bir öge olarak toprakla temas anlamına gelir. Bozulma daha çok ve daha iyi bir şeyi ortaya çıkarmak için gömme, ekme ve öldürme demektir. Bozulma bedenın alt katmanıyla, midenin ve üreme organlarının yaşamıyla ilgilenmek anlamına da gelir; bu yüzden, dışkılama ve çiftleşme, ölme, gebelik ve doğum edimleriyle ilişkilidir."*⁶⁷

Eşzamanlı gülme ve ağlamanın, eski çağlarda halkların yaygın duygusal merkezini oluşturduğunun altını çizen Sanders, bu gerçeğin, arkeologların bulgularıyla da örtüştüğünü yazar. Özellikle bereket tanrıları toprağa verilirken yas tutan insanlar, onların yeniden dirileceklerini düşünüp neşelenmişlerdir. Grotesk resimlerdeki ayrışmamış bitki-hayvan-insan figürleri, bozulmaya uğrayıp yeniden taze bir güçle dirilebilen kolektif bir gücü anlatırlar. Bu insanların zamanı kavrayışları da buna uyumludur; çizgisel bir doğrultuda olmayıp daha çok, bir sarkacın iki kutup arasındaki gel-git hareketine benzetilebilir. Alfred North Whitehead şöyle bir öykü anlatır:

*"Afrika'ya gitmiş olan dostlarımızın bazıları...savaş süresince Afrikalı zencilerin bir şey için nasıl dereye indiklerini ve kükrer gibi gülerek nasıl geriye döndüklerini anlatır. Neden gülmüşlerdi? Neden mi, çünkü bir timsah aniden sudan fırlayıp dostlarından birini kapmıştı."*⁶⁸

Öyküyü aktaran Morreall, bunun "modern Batı'nın kulaklarına zalimce" gelebileceğini ekler ve bu gülüşü alaycı (derisive) gülüş başlığı altında irdeler. Oysa gülme ve ağlamanın ayrışmadığı Afrikalının ne gülüşü "alaycıdır" ne de arkadaşının "ölümü" ölümdür. *"Aslında gülme ile ağlama ikiz kardeştir, ikisi de tek yoğun histen doğmuştur"*⁶⁹; ve bu yoğunlukta yapay kategorilerin sınırlarını yok etme gücü vardır.

Yukarıda sözünü ettiğim alaycı gülüş ya da saldırgan espri, ağlama ve gülmeyi eşzamanlı ve ayrışmsız tutarken bu özelliğiyle kurbanı dayalı ritüellerin temel duygu durumunu da yansıtır. Bu ritüellerde *"Törene katılanlar adak olarak sunulan kurbanın çektiği acı için üzüntü duyar; aynı zamanda, bu kurbanın 'ölüm'den geri döneceğini bilirler."*⁷⁰

⁶⁷ Bkz. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, (Çev. Helen Iswolsky), Bloomington: Indiana University Press, 1984

⁶⁸ John Morreall, *Gülmeyi Ciddiye Almak*, (çev. Kubilay Aysevener, Şenay Soyer), İris yayınları, İstanbul, 1997, s.16

⁶⁹ Bkz., Sanders, a.g.e.

⁷⁰ Bkz., Sanders, a.g.e.

Çağdaş grotesk yazında (bizde özellikle Turgay Nar'ın oyunlarında) önemli bir motif olan kurban, insanın kendini hayvandan ayırdığı gösterge olmak bakımından kültürel kategorilerdeki rolüyle irdelenebilir. Eliade, ilk çocuğun kurban edilmesi motifi ile ilgili olarak şu görüşü dile getirmektedir:

*"Morfolojik açıdan bakıldığında İbrahim'in oğlunu kurban edişi, eski doğu dünyasında sıkça uygulanan ve İbraniler'in peygamberler dönemine kadar sürdürdükleri, ilk çocuğun kurban edilişi pratiğinden başka bir şey değildir. İlk çocuk, çoğunlukla bir tanrının çocuğu olarak görülürdü; hatta, arkaik Doğu'da evlenmemiş kızların tapınakta bir gece geçirmeleri ve tanrı (onun temsilcisi, rahip ya da elçisi, 'yabancı') tarafından hamile bırakılmaları adet olmuştu. Böylece genç kan, tanrının tükenmiş enerjisini artırıyor (zira doğurganlık tanrıları dünyayı sürdürme ve bolluk sağlama çabasında kendi tözlerini tüketiyorlardı; dolayısıyla onların da periyodik olarak yenilenmeleri gerekiyordu) ve bir anlamda İshak, tanrının oğluydu, zira Sara doğurganlık çağını geçtikten çok sonra İbrahim ve Sara'ya verilmişti."*⁷¹

İncil'de kurbanla ve İsa'nın çarmıha gerilmesi ile ilgili temel düşünce, İsa'nın insanlığın günahları adına kendisini kurban edip yeniden dirilmeyi gerçekleştiren "son kurban" olmasıdır. Onun bedeni ölümle yaşam arasındaki kategoriye aşan bir beden olarak kültür tarafından çarmıha çivilenerek sabitlenmiştir. O halde kurban ritüelinin -ve günümüzdeki uygulamalarının- toplumsal, kültürel yapının üretimi ve yeniden üretimi için taşıdığı önem, Erginer'in kurbanlığın kurban olarak sunulabilmesi için belirlenmiş yer, zaman ve biçimleri sınıflamasında bulunabilir:

*"1) Tanrı'nın kendine ve kulte ilişkin, inanca ve tapınma değin buyruklarını çiğneyenlerin sunmaları gereken kurban, kefarete olarak sunulan 'günah kurbanı' (dinsel içerikli kurban), 2) Toplumsal düzeni dengeli bir biçimde sürdürmeye yönelik, ahlaka ve hukuka ilişkin buyrukları çiğneyenlerin sunmaları gereken kurban, kefarete olarak sunulan 'suç kurbanı' (dinsel/sosyal içerikli kurban), 3) Tabuluktan çıkma, tinsel arınma, olumsuz koşullarda umar arama, halk hekimliği içerikli, kimi hastalıkların sağaltılmasına yönelik (dinsel/büyüsel özlü kurban), 4) Yapılacak bir işin, çıkılacak bir göçün kazasız belasız atlattılmasına, yerleşilecek bir yerin kutsanmasına, merkez simgeciliği amaçlı hayırlı uğurlu olmasına, kölelikten kurtulmaya ilişkin, eylemin başında ya da sonunda sunulan kurban. 'şükran kurbanı'."*⁷²

Erginer'e göre Kur'an'daki kurban olgusunun İbrahim'in kurbanıyla ilgisi yoktur. Çünkü İbrahim'in oğlunun yerine koç kurban etme ritüeli, Tevrat'ta belirtildiği biçimiyle kurbanın kesildikten sonra yakılmasını da içeren bir "holocaust" ritüelidir. Başka bir deyişle, İbrahim'in kurbanında "karnaval ateş"i kendini hissettirmektedir.

⁷¹ Doç. Dr. Gürbüz Erginer, "Kutsal Kitaplarda Kurban Konusu", *Bilim ve Ütopya*, s:11, Mayıs 1995, s.21

⁷² y.a.g.e. s. 21

“Karnaval gülüşü”ndeki ayrılmazlık doğa ve kültürün kesişim noktası olan ateşe dek sürer. Etin bozulmaya (dolayısıyla ölüme) karşı korunabildiği, kötü ete (carne) vedanın ‘mimesis’idir karnaval. Ateş çürüten doğal ile çürümeyi aşan kültürel arasına giren en yaygın metaforlardan biri olur karnavalesk grotesk yazında. Yiyecek tüketimi insanlarda giderek kültürel bir hal alır, çatal, bıçak’ın araya girmesiyle yiyeceklerle dolaysız temas kesilir, “yemek kültürleri” oluşur.

“(...) Lévi-Strauss pişirme biçimleri arasında doğa ve kültür arasındaki karşıtlığı anlatan bir farklılık sistemi geliştirir. Bu sistemin çığ yiyecinin dönüştürülmesinden meydana gelen iki karşıt ucu vardır: Pişirmek için ateşin en kültürel kullanımı ve doğal bir yöntem olan çürüme. Dolayısıyla incelediği Güney Amerikalı Kızılderililerin mitolojisinde bu farklılaştırma sisteminden ayrılan iki önemli yiyecek çeşidi olduğunu gösterir. Bir tanesi, doğal olarak pişirilmesi gerekmeyen ve yenilmesi için hiçbir kültürel müdahaleyi gerektirmeyen bal; öteki ise sigara olarak zevkine varılmadan önce kültürel bir araç olan ateş tarafından tüketilmesi gereken tütün. Bal aşırı-doğal, tütün ise aşırı-kültürel. Kültür ile doğa arasındaki farklılaşmayı bozdukları için her ikisi de totemik birer nesne olurlar. Bu bozucu güçler, dünyayı iki kategoriye ayıran, yani insanla hayvanı karşıt uçlara yerleştiren bu temel ayrımı pekiştiren ayinlerde nötralize edilmelidirler.”⁷³

Demek ki Lévi-Strauss’a göre kültür ile doğa arasındaki farklılaşmayı bozabilme potansiyeline sahip nesneler totemiktir. *“Kadın doğurganlık yeteneğinden dolayı doğa ve kültür ayrımını bozar.”⁷⁴* Kadının doğurganlık figürü olarak doğallığı ile dile sahip olmasından doğan kültürel boyutu vardır. Mitlerin varoluş nedenleri de böyle ara bedenlerin, ara duruşların bu tehdit potansiyellerini ayinle çözmektir.

Doğa ve kültür arasındaki ayrılmaya tehdit oluşturabilecek bir durum daha “aşırı” kutuplardır. Aşırı-doğal ya da aşırı-kültürel olmanın olası sonuçları, özne/nesne diyalektiğinde aranabilir. Özneye yüklenmiş niteliklerin herkesçe (tüm nesnelerce) paylaşımı özne ve nesne kategorilerini ortadan kaldırdığı gibi⁷⁵, öznenin yüklenmiş nitelikleri abartması, şişirmesi de kendi yerinin inanırlılığını kaybettirecektir. Bunun en seçkin grotesk örneklerinden biri Don Quijote’dır. Onun aşırı-şövalye ruhu, tüm insanların yaşamına denk düşebilecek bir “sıradanlık”la sonuçlanır. Don Quijote, Macbeth gibi verilen rolünü iyi oynayamayan herhangi birine indirgenir; çünkü iktidarın her zaman gereksinimi olan belirli dozdaki teatrallığı en uç noktaya kadar taşımak istemiştir. Benzer biçimde, Caillois’nın karizmatik iktidarın iki uç noktası olarak gös-

⁷³ Rosalind Coward ve John Ellis, *Dil ve Maddecilik*, (Çev. Esen Tarım), İletişim Yay., İst., 1985, s.38

⁷⁴ Bkz. y.a.g.e.

⁷⁵ Bkz. Oğuz Adanır, *Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış*, Eylül Yay., Kitap 1-2, İzmir, 1997

terdiği Mohatma Gandhi ve Adolf Hitler'in ⁷⁶ fotoğraflarında grotesk öğelerin kaynağı, birinin aşırı-doğal diğerinin aşırı-kültürel vurgusunda aranabilir.

Ateşin bulunmasıyla yiyeceklerle olan ilişkisi değişen insanın yarattığı kültür, varoluşunu sürdürebilmek için ölümü, çürümeyi, Tura'nın deyişiyle "narsisizm-Nirvana-"yı yasaklamak zorundadır. *"Yaşam, yitirilmiş/yasaklanmış bir ölümle vaat edilmiş bir ölüm arasında"* kalan bir arayış haline gelmiştir.⁷⁷ Kültürün bu yasaklamaları ara bedenlerin, ara duruşların totemik nesne haline gelişiyle sabitlenir. Bundan böyle Sanders'a göre gülmek ve ağlamak ayrı kategorilere yerleşir.

Tüm kültürel yapının hatta Freudyen psikanalitik yapının bile ölüm kaygısına karşı oluşturulmuş *"cinselliğe dayalı, inkar temelli bir savunma mekanizması olarak"* değerlendirilebileceğini savunan Langsl, ölüm kaygısının üç şekli olduğunu belirtir: 1) Yırtıcıdan duyulan kaygı (besinler için rekabet etmek zorunda kalınan diğer canlılarda ya da doğal felaketlerden zarar görme, öldürülme kaygısı), 2) Yırtıcının ölüm kaygısı (başkasına verilen zararlardan duyulan suçluluk ve cezalandırma ihtiyacı doğuran kaygı), 3) Varoluşsal ölüm kaygısı (yalnızca çeşitli biçimlerde inkar mekanizmalarını devreye sokan kaygı). Yazarın varoluşsal ölüm kaygısını açığa çıkardığını söylediği kesin kalıplar ve güvenilir kuralların yukarıda söz ettiğim aşırı-kültürel duruşla bağlantısını kurmak mümkündür:

*"Kesin kalıplar ve güvenilir kurallar, bir yandan güveni, zihinsel ve fiziksel sağlığı desteklerken, diğer yandan son derece korkunç, insanı kısıtlayan varoluşsal ölüm kaygılarına neden olurlar."*⁷⁸

Kültürün ve doğanın ayrışmasında ateşin rolü ikirciklidir. *"Dünyayı eşanlı olarak yıkan ve yenileyen ateştir."*⁷⁹ Bakhtin, karnaval ateşinin, karnaval "cehennemi" ve bereket sembolü arasında çift anlamlı olduğunu ileri sürer. Bunun nedeni bir yandan yiyeceği bozulmaya karşı koruyup kültürel simgesi olurken diğer yandan bütün bedenlerin eşdeğer anlam taşıdığı karnavalın metaforu olmasıdır.

*"İşin özü, festival ateşinin yani yanmanın ve tekrar doğumun atmosferinde yansıtılan küfür ve şükranın, ölüm isteği ve yaşam isteğinin çift değerli bileşimidir."*⁸⁰

⁷⁶ Roger Caillois, "Karizmatik İktidar", (Çev. Esra Özdoğan), *Cogito*, sayı:6-7, İst., Kış-Bahar 1996 s.79

⁷⁷ Bkz. S. Murat Tura, a.g.e.

⁷⁸ Robert Langsl, "Freud Savaşlarında Gerçek Barış", (Çev. Serhat Damar), *Katharsis*, s:3, Güz-2000, s. 63

⁷⁹ Bkz., Bakhtin, a.g.e. :a

⁸⁰ Danow, a.g.e., s. 30

Daha sonra bu kolektif beden metaforu olan ateş, dinsel müdahale ile “cehennem ateşi”ne dönüştürülecektir:

“Kiliseye göre, topraktan –toprağın altından- alt katman yeniden doğuşu bitkilerde ya da pagan bitki tanrılarında olabilirdi, insanlarda değil. Yalnızca İsa mezardan, toprağın altından dirilmişti. Karnaval gülüşü son derece kutsallık karşıtı ya da laik olmakla kalmıyor, kilisenin büyük bir titizlikle birbirinden ayırmaya çalıştığı iç/dış sınırlarını da yok ediyordu.”⁸¹

Karnaval ateşi ve yangın Karagöz oyunlarında da önemli bir metafordur. Bahçe, Hamam ve Bakkallık oyunlarında Karagöz’ün kültürel düzene adım atması çerçevesinde somutlanan doğa-kültür kesişiminde ateşin gözükmesi tipiktir. Karagöz gibi karnaval ruhunu taşıyan geleneksel oyunlar insanın uygarlaşma sürecinin bir temsili olarak okunabilir.

Kültürel statükoyu, ölümle bağlarını koparmış bir alan olarak değerlendirsek, bu düzende ölümün bir hastalık gibi iyileştirilmesi ya da uzaklaştırılması gereken bir olguya dönüştürüldüğünü anlayabilmek mümkündür. Yukarıda Erginer’in belirttiği amaçlarla kesilecek kurbanlıklar bile hastalıklı, kör, sakat, dişleri çürük vb. olamaz. Kültürel statüko, oluşturduğu anlamların, işaret düzeninin değişmesini istemez: Ölümü, dışlayabildiği ölçüde geçerliliğini korur.

“Önemli olan hiçbir şeyin bu anlam imparatorluğuyla, bu anlam bölüşümü düzeninin elinden kaçmamasını sağlamaktır.”⁸²

Grotesk sanatın ayırt edici özelliği, olguları, bedeni, uzam ve zamanı belirlenmiş bir kategoriler düzleminde değil, dönüşüm, geçişim, başkalaşım sürecinde ele almasıdır. Baudrillard’a göre bu başkalaşım süreci, “yaşam alanı” kavramı ile temsil edilebilir niteliktedir. Karnaval bedenlerinin, gülüşünün, ateşinin izdüşümlerini Baudrillard’ın “sınırlı bir akrabalık ve değiş tokuş alanı” olarak tanımladığı yaşam alanında bulmak mümkündür:

“...-özneden ve istismardan yoksun hayvani ve bitkisel bir düzen, bir mal ve zenginlik düzeni, akrabalık ve tür üzerine kurulu bir düzen, kadınlar ve ritüel üzerine kurulu bir düzen. Bu özneden yoksun düzende her şey değiş tokuş edilebilmektedir. Bu mutlak bir yükümlülük alanıdır. Burada istisnasız her şey tersine çevrilebilmekte ancak hiç kimse ölmemektedir çünkü her şey bir başka biçime bürünmektedir. Burada ne özne, ne ölüm, ne bilinçaltı ne de baskı altında tutma vardır çünkü ard arda sıralanan biçimleri hiçbir şey durduramamaktadır.”

⁸¹ Sanders, a.g.e., s. 233

⁸² Jean Baudrillard, *Simulakrlar ve Simulasyon*, (Çev. O.Adanır), D.E.Ü. yay., İzmir 1998, s.166

(...) Yaşama alanlarıyla birlikte insanlar biçimsel dönüşüme uğrama olanağını da yitirmişlerdir (...)”⁸³

Baudrillard'ın bu pasajında ölüm ve dirilişin ayrılmazlığının, kamaval tersine çevirmelerin ve grotesk kategorik geçişimlerin izleri bulunabilir.

B. Doğa ve Kültür İkileminde Özneleşme Süreci

Groteskin kategorik geçişim ya da sınırların silinmesi düzeyinde işlemesi, bu konuda yapılacak her hangi bir araştırmanın bu kategorilerin sürekliliğini ve yeniden üretimini sağlayan öznenin kurulma sürecini dikkate almasını gerektirir. Hatta denebilir ki grotesk, özneleşme sürecinde edinilen kategorik tasarımlarda olduğu kadar, geride bırakılan bilinçdışı ya da ilksel yaşantı düzleminde de işgörür. Özneyi verili bir bütünlük/kimlik/bilinç olarak kavramsallaştıran metafizik tasarımın aksine psikanaliz ve tarihsel materyalizm özneleşmeyi bir süreç olarak tanımlamalarıyla göze çarpan iki farklı perspektiftir; bu anlayışlarda özne her zaman/zaten toplumsal süreçlerde oluşturulur. Bu iki görüşün özne vurgusu, ilkinde cinsel/aile-toplumsal, ikincisinde sınıfsal/toplum-tarihsel merkeze sahiptir. Doğa/kültür ikilemi yine sırasıyla “bilinçdışı/dil” ve “praksis” kavramlarıyla irdelenir.

1. Psikanalitik Anlayışta Özneleşme Sürecinde Bilinçdışı ve Dilin Rolü

Benliğin verili bütünlüğü, Freud'da bilinçdışı kavramının yeni anlamına ulaşması hatta belirleyici rol alması ile bozulur. Prof. Dr. Güler Fişek, Freud'un kuramını psikanaliz yapan öğeleri şöyle sıralar:

*“Psişik nedensellik ya da belirleyicilik, bilinçdışının belirleyici rolü, bilinçdışından kaynaklanan biyolojik kökenli güdülerin deneyime göre birinciliği, iç çatışma, gelişme ile oluşan psişik yapı.”*⁸⁴

Freud, çocuğun cinsel gelişimini irdelerken “doğumdan sonraki ilk dönemi Narkissosçuluk ya da ilksel cinsellik dönemi” olarak ayırt eder.⁸⁵ Bebek bedeni anne bedeninden ayrılmamış konumdadır. İzleyen evreler, hazzın yoğunlaştığı alanlara göre oral, anal ve fallik dönemler olarak, sırasıyla, anne memesine bağımlılık/emme/ısıрма, dışkılama/tepki olarak dışkılamama ve Oidipus/Elektra karmaşala-

⁸³ y.a.g.e. s.169-170

⁸⁴ Prof. Dr. Güler Fişek, “Freud'dan Bugüne: Psikanalizde Değişimler”, *Katarsis*, s:3, Güz-2000, s. 34

⁸⁵ Bkz. Afşar Timuçin, *Düşünce Tarihi*, İnsancıl Yay., İst., 1992

n/iğdişlik korkusunun ağır bastığı dönemlerdir. Gelişmenin sonraki aşamalarında dolayimsız tatmin arayan haz ilkesi yerini gerçeklik ilkesine bırakmaya başlar. Nitekim 'Ben'in kurulması 5-9 yaş arası dönemde gerçekleşen "örtülü gelişim" ile olur; toplumsal, mantıksal, ahlaki düşüncelerin çocukluk çağı hazlarını "bastırmaya" başlaması bu dönemde belirginleşir.

Mc Elroy, grotesk sahneleri açıklarken Freud'un kuramından yararlanan yazarlardan biridir. Özellikle korku bileşeninin baskın olduğu sahneleri Freudyen çocukluk çağı korkularıyla ilişkilendirir. Sanders'ın karnavalı ve köylü/alt katman gülüşü ile ilgili betimlemelerini ise anal dönem hazlarıyla ilişkilendirmek mümkündür. Dışki denetiminin farkına varılması ile istenildiğinde bağırsakta biriken boşaltmamak ya da istenilmeyen yerde boşaltmak, ana-baba yetkesine ilk karşı koyuşlar olarak nitelenir.⁸⁶ Sanders, gülmenin denetimi ile dışkılamanın (yellenmenin) denetimi arasında kurduğu bağlantıda her iki edimin de *"olayların rutin akışını bozarak yaşama perhizi- ni kesintiye"* uğrattığını ve yellenmenin *"iki kapalı iç sistemdeki bir çatlak"* olduğunu yazar; yellenmeyle salınan hava sindirim ve solunum sistemlerinden anlam taşır.⁸⁷ Bu saptama groteskin insanın yiyecek zinciri içindeki yeri ile yukarıda sözünü ettiğim akışkan nefes arasında bağlantı kuran alanlara/kesitlere özel ilgisini de onaylayıcı niteliktedir. (Solunum ve sindirim sistemleri arasındaki çatlak, *Şarküteri* filminde başka bir düzeyde, thyroglottis düzeyinde verilmişti.) Yetkeye karşı özelliğiyle yellenmenin karnaval sırasında gülmeyi bedenin alt katlarına taşıyarak ortaçağda kilise yetkesine karşı bir gülüş/eylem niteliği kazandığı söylenir.

Freud'un psikanaliz kuramının merkezinde duran, tüm kavramların dokusuna işlenmiş temel bir duygu vardır: Haset. Freud bu kavrama o kadar temel bir işlev yükler ki adalet duygumuzun bile hasetten kaynaklandığını ileri sürer. Haset görme ile başlar. Bu görme, akrana, potansiyel eşite yönelmiştir.⁸⁸

Sanders'a göre haset, *"toplumsal konum farklılıklarının algılayış şeklinden kaynaklanır"*, haset duyan kişi, yüksek konuma sahip olduğunu düşündüğü kişiyle eşit düzeye gelmeyi arzular. Bu nedenle potlaç kültüründe başka bir deyişle armağan ya da değiş-tokuş ekonomisinde toplumsal konumlar eşit olduğundan hasetin olmadığı düşünülür. Sanders, hasedin gülme tarihini biçimlendirmede önemli bir rolü

⁸⁶ Bkz. y.a.g.e.

⁸⁷ Sanders, a.g.e. s. 256

⁸⁸ Bkz. John Forrester, *Freud Savaşları*, (Çev. Hakan Atalay), Ayrıntı Yay., İstanbul, 2000

olmasının yanı sıra korkuyla da bağdaştığını söyler.⁸⁹ Belli bir yöne/hedefe/kurbana sahip olmadan gerçekleşemeyen hasete, bu nedenle kurbandan gelecek tepkiden duyulan korku her zaman eşlik eder ki bu korku yukarıda sözünü ettiğim Freud'un düşüncesinin bir başka yorumu sayılabilecek "yırtıcının korkusu" kavramına eşdeğerdir.

Haset Karagöz metinlerinde, Karagöz'ün Hacivat'ı görerek ve onun arkasından yaptığı eylem/yönelişlerinde temel itkiyi oluşturan bir kavram olarak değerlendirilebilir.

Psikanaliz özneyi, hakkında bilgi yaratılabilir bir nesne statüsüne indirirken, onu kendine yabancılaşmış ve bölünmüş özellikleriyle dikkate alır. Bu yabancılaşma ve bölünmüşlük, Freud sonrası psikanalitik kuramcılardan olan Lacan'ın düşüncelerinde belirgindir. Lacan, bilinçdışının metafizik bir verili alan olmadığını, bizzat kültürün dayattığı simgeleşmenin bir ürünü olduğunu vurgular. Bilinçdışı, simgelerden oluşur, "*çünkü simgeleşmemiş bir düşünce düşünülemez.*"⁹⁰ Böylece Lacan bilinçdışı oluşumunu dilin temsil ettiği simgesele girişle eşzamanlı olarak kavramsallaştırır.

Lacan'ın düşüncesinde, kültür, simgesel bir yasağı, enstest yasağını çocuğa kabul ettirerek, "*kendinde hiçbir anlam taşımayan biyolojik ihtiyaçlara cinsellik adını koyar*"⁹¹ Başlangıçta, karnavalesk bedenle tanım gereği benzer akışkanlığa sahip olan anne/bebek'in kolektif bedeni, cinsel topografyası belirlenmemiş bir arzu olmak durumundadır. Lacan'ın imgesel düzenini oluşturan, Freudyen birincil düşünce ya da haz ilkesine göre çalışan bu ayrışmamış beden tüm güçlülük (omnipotens) ve eksiksizlik evreninde yaşar. Bedeni oluşturan "parçaların", sabit bir gösterilene bağlanmadığı için değişmez değer ve/veya anlamları yoktur. 'Ben'in tek arzusu, annesinin arzusunun nesnesi olmaktır; başka bir deyişle 'fallus' olmak. Beden tümüyle arzu olarak kendini dolayimsız algılar, bu nedenle kültürel düzlemdeki tanımıyla cinsiyeti yoktur.

Nesne ilişkisi kuramı ile anılan Freud sonrası yazarlardan Klein, bebek yaşamındaki yukarıda anılan evreyi yetişkin psikozu ile eşdeğer tutar; ona göre oidipal dönem öncesinde kaotik fantaziler egemendir ve bu alana ancak "oyun terapisi" ile

⁸⁹ Sanders, a.g.e. s. 211

⁹⁰ Bkz. S. Murat Tura, a.g.e., s. 53

⁹¹ Bkz. y.a.g.e., s. 49

müdahale edilebilir.⁹² Bu olgu özellikle, öykünün seyrinin kendi karmaşık imge ve fantazilerinin yarı inanılmaz akıcılığına bırakıldığı “deli” ya da olasılıkla deli anlatıcı ya da kahramanın bulunduğu modern grotesk örneklerinde önemlidir.

Kısaca narsistik evre olarak da anılan bu dönem, annede varolan kültürel söylemle kınılır. Çocuğun simgesel düzene ‘dil’e girişi, başlangıçta Freud psikanaliziinde iyi bilinen “Fort/Da oyunu” ile başlar. Freud bu ömekte bebeğin çıkardığı sesleri yorumlarken onun annesinin yokluğuna egemen olmak çabasıyla “O” ve “A” fonemleri arasındaki karşıtlığın annenin varlık ve yokluğuna gönderme yaptığına dikkat çeker. Bu fonemik karşıtlık, bir gösterenin gösterileni referans alma koşulunun, gösterenlerin kendi aralarındaki bağıntılardan oluşan sistemin tümünün aracılığını gerektirdiği düşüncesine yol açmıştır.⁹³

Diğer taraftan, annenin varlık/yokluğuna seslerle egemen olma arzusu sözcüklere büyüsel bir nitelik verilmesine koşuttur. Bu döneme egemen düşünce tarzı mantıksal/dilbilgisel ilişkilerden yoksun erişkindeki rüyalara da egemen olan “parataksik” düşüncedir. Bu düşünce tarzının grotesk sanattaki yeri önemlidir.

Lacan’ın kavramsallaştırdığı “ayna evresi”nde “*çocuk başlangıçta parçalanmış olarak yaşantıladığı kendi beden imgesini çevresindekilerin bütünsel imgelerinden dolayımlayarak bütünleştirir.*”⁹⁴ Ve böylece “Ego=ben”in ilk kuruluşu ortaya çıkar, ancak bu ilksel ‘Ben’ simgesel düzene girmedikçe kuruluşunu tamamlamaz. Bu işlev Lacan’a göre Oidipus karmaşası tarafından yerine getirilir.

*“Oidipus, biyolojik varlığı kültürel özneye dönüştüren simgesel bir karmaşadır; bireyin toplum içindeki ilk kimliği olan cinsel kimliği kazandığı, toplumsal bir üye haline dönüştüğü aşamadır. Oidipus olmasa insan kültürünün düzenine giremez, çünkü Oidipus olmaksızın ‘tatmin-früstrasyon’ diyalektiğinde geçen biyolojik ‘anne-çocuk’ ilişkisi kültürel bir simgeyi, yani ‘Baba’yı da içine alacak şekilde dönüşemez.”*⁹⁵

Böylece ‘Ben’, annede varolan kültürel söylemle yani “baba yasağı” ile imagolara yani “Öteki”ne yönlendirilir; başka bir deyişle, toplum ve kültürün

⁹² Bkz. Melanie Klein, “Güdülerden Nesnelere Geçiş” Çev: Bahar Tanyaş, *Katarsis*, 2000, s. 42-44

⁹³ Bkz. Coward ve Ellis, a.g.e., s. 170-171

⁹⁴ Bkz. S. Murat Tura, a.g.e.

⁹⁵ y.a.g.e., s. 65

saptadığı, kabul ettiği ve yaşattığı imgeler ve hedeflere. 'Ben' simgesel düzeni temsil eden dili öğrenerek toplumsal hale gelir. Bu düzlemde kendi varlığını simgesel düzenden dolayımlayarak algıladığı için kendisine yabancılaşır. Böylece Lacan'ın görüşünde Oidipus farklı görünümde olsa da kültürlerin temeline yerleştirilebilecek bir kavram haline gelir.

"Ben" in "Özne"leşme süreci bilinçdışının yapılanma süreciyle eşzamanlıdır. Özneleşme sürecinde dile sahip olunmasıyla bilinçdışını okumak mümkün olur. Böylece Lacan, Freudyen bastırma kavramına da açıklık kazandırır; bastırma özneleşme ile eşzamanlı olduğundan bilinçdışının dil düzeyindeki temsilleri rüyalarda, dil sürçmelerinde, esprilerde ve çağrışımlarda izlenebilir.

İmgesel düzendeki 'Ben', simgesel düzene baba yaşağının temsili olan 'Fallus' karşısındaki konumuna göre, başka bir deyişle ilk kimliği olan cinsiyeti ile ayak basar. İmgesel düzendeki 'Fallus' olmak arzusu 'Fallus'a sahip olmak/sahip olmamak ile yer değiştirir. İmgesel düzendeki her şeye kadir olma, ya da Tura'nın deyişi ile "Nirvana"nın ortadan kaldırılıp yerine 'Fallus' metaforunun yerleştirilmesi insan zihninde 'Fallus'a bütünlük, eksiksizlik, bolluk özelliklerinin verilmesine yol açar.

*"... en çarpıcı örneğini her türlü gereksinimi dolayimsızca karşılanan demek ki mutlak bir tatmin durumunda yaşayan döl yatağındaki ceninde bulan eksiksiz, devinimsiz mutluluk yani Nirvana'da kültürün düzenine düşman olan şeyi görür Lacan. Kültür, anne ile ilişkiyi simgesel bir ensest yaşağında yasaklarken aslında dolayimsız tatmini, Nirvana'yı, ölümü yasaklar."*⁹⁶

Böylece karnavalesk grotesk sanatta izlenen yaşam/ölüm ayrışmazlığı ya da ölüm/yeniden doğuş birlikteliği (örneğin Karagöz'ün tabutun içinden başını dışarı çıkarıp etrafa baktığı sahne) tasarımı, Lacan'cı terminolojiyle imgesel düzlemin yaşıntısı olmak durumundadır. Freudyen 'Eros' ve 'Tanatos' kavramları, başka bir deyişle yaşam ve ölüm içgüdüleri ayrışmaz halde bulunurlar. Kültürün ölümle arasına duvar örmesiyle, ölüm "hastalık" muamelesi görmeye başlar; bilim ve teknolojinin başlıca çabası ölümü yenmek, geciktirmek üzerine kurulur. Yeni Freudcular "bile" ölüm içgüdüünü kabul etmezler; Tanatos'u ancak Eros'un ortaya çıkmadığı durumlarda gelişen bir psikopatoloji sayarlar.

⁹⁶ y.a.g.e., s. 50

*"Bu açıdan ölüm içgüdüstü, Eros ortaya çıkmadığı ölçüde gelişen ve yayılan hastalıklı bir olgudur. Ölüm içgüdüstü, Freud'un kuramında önerdiği gibi normal biyolojinin değil, psiko-patolojinin bir parçasıdır... Uygun koşullar yoksa, ölümseverlik eğilimleri ortaya çıkacak ve insana egemen olacaktır."*⁹⁷

Freudyen yaşam içgüdüstü ve ölüm içgüdüstü diyalektiğinin yerini yeni Freudçu yorumda, yaşam içgüdüstünün tek taraflı olarak diğerine karşıt biçimde aşırı gelişim (hipertrofi) gösterdiği bu yeni tasarımın izlerine, ilginçtir ki İslam kozmolojisi-nde iyi ve kötü güçler konusundaki dini/felsefi tasarımlarda da rastlamak mümkündür.

*"Özellikle Farabi ve Gazali tarafından sınırları çizilen İslam kozmolojisinde, kötü güçler, şeylerin düzeni içerisindeki uygunsuzluk, Allah'ın takdirinden yoksunluk olarak tanımlanır. Gazali'nin dünyayı 'mümkün dünyaların en mükemmeli' sayan öğretisi kötülüğü, semavi düzenin ayarını bozan 'aritmik' bir bileşen sayar. (...) İslam filozoflarına göre, özellikle doğal kötülük ademidir, yokluksaldır. Onun başlı başına bir varlığı yoktur; o sadece iyiliğin eksikliğidir. (...) Farabi, 'kötülüğün şeylere duhulünün arzı' olduğunu yazar. İbn Sina, Farabi'yi tamamlar: 'kötülük kemalin yokluğudur.' (...)"*⁹⁸

Demek ki kültür, Lacancı perspektifte bilinçdışı oluşumu ve dile geçişle birlikte Tanatos'un bastırılması, Eros'un da beden üzerinde belirli bir topografya ile sınırlandırılması süreçlerini gerektirir. Oidipus karmaşası, çocuğun kendisini ve ötekileri ayırt ederek, özne/nesne dikotomisine kavuştuğu, genel olarak simgesel/toplumsal dünyaya giriş anlamını kazanır Lacan'da. 'Ben' ve 'Özne', iç bükey bir ayna şemasında anne ya da onun yerine konan bir kişinin temsil ettiği 'öteki' ile toplumsal olarak konan hedeflerin, yönelim ve duruşların temsil edildiği 'Öteki' arasında parçalanma/yanılsama/bütünlüğü arama diyalektiği ile devinim halinde olan kavramlardır.

Bauman farklı bir bakış açısından olsa da benliğin 'Ben' ve 'Beni/Bana' kısımlarını tarif eder:

"(...) Benliğin "Beni/Bana" kısmı, dışsal parçadır (daha doğrusu, kişi tarafından karşılanması gereken talepler ve uyulması gereken kalıplar biçiminde dıştan, onu kuşatan toplumdaki gelen bir şey olarak görünen bir parça); öteki parça da, bu dışsal, sosyal istemlerin ve beklentilerin irdelendiği, değerlendirildiği, kayda geçirildiği ve nihayet telaffuz edildiği içsel benlik çekirdeği olan 'ben'dir. Benliğin biçimlenmesinde grubun oynadığı rol 'Beni/bana' parçası aracılığıyla gerçekleştirilir. Çocuklar gözlediklerini, değerlendirildiklerini, izlediklerini, belli bir biçimde davranmaya sevk edildiklerini ve gereken biçimden saparlarsa yola sokulacaklarını öğrenirler. Bu deneyim ötekilerin ondan beklentilerinin bir imgesi olarak çocuğun gelişen belleğinde yer eder. Onlar, yani ötekiler, belli ki uygun ve uygunsuz davranış arasın-

⁹⁷ S. Murat Tura, a.g.e. s. 50

⁹⁸ Özgür Taburoğlu, a.g.e., s. 41-42

da ayırım yapmanın bir yolunu bilmektedir. Uygun davranışı onaylar, hatalı davranışı da normdan sapma olarak cezalandırırlar. Ödüllendirilen ve cezalandırılan eylemlere ilişkin anılar zamanla kuralın –neyin beklendiği ve neyin beklenmediğinin- bilinçdışı kavranışına, ötekilerin kendi hakkındaki imgesi hakkında benliğin imgesinden başka bir şey olmaya ‘Beni/Bana’ya dönüşür. Dahası ötekiler bir biçimde çevrede olan herhangi bir öteki değildir. Çocuğun ilişkiye girdiği çok sayıda insan içinden bazıları benlik tarafından önemli ötekiler olarak seçilir.⁹⁹

Görüldüğü gibi Bauman, ödül, cezalandırma, onay vb. gibi davranışlarla çevrenin ya da “önemli ötekilerin” eğitimi ile temasa geçen bir benlik bölümü (Beni/Bana) ve edinilen bilgilerin işlendiği çekirdek ‘Ben’ arasında ayırım yaparsa da, bu kavramsallaştırma kısmen önceden varsayılan bir ‘Ben’i gerekli kılar.

Ancak konumuz açısından önemli olan özneleşme süreci içinde toplumsal kimliğin kazanılmasında, insan bedeni imgesinin geçirdiği değişimlerdir. Lacancı psikanalizde simgesel düzenden dolayımınarak algılanan bir beden imgesi mevcuttur. Eagleton’ın insan bedenini tanımlaması da bu kavrayış ile benzerlik gösterir:

“Biyolojik açıdan konuşursak bir insan vücudu olmak, aynı zamanda belli bazı kültürel ve etik olarak tasvip edilen biçimlerde davranmakla sınırlanmış olmaktır, bir kimsenin kendi kanını ve canını, üstüne bir dizi söylemsel normlar kazınmış olarak hissetmesidir.”¹⁰⁰

Eagleton’ın bu alıntıda “söylemsel normlar” olarak ele aldığı şey, Jan Kott’da “soyut güç” terimi ile ifade edilir. Kott’a göre saçma ve “nihai mantıkla bağdaşmayan” soyut güç, her şey demektir, her zaman daha güçlü olarak algılanır; harekete geçirilmiş ve durdurulmayandır. Trajedi ile groteskin çizmiş olduğu dünyaları karşılaştırırken Kott, modern groteskte, “eski trajedide görülen tanrı, doğa ve tarihin yerini”, “kişisel olmayan farklılıklar ve düşmanca mekanizmalar”ın aldığını belirtir. İnsanın kurduğu bu anlamsız mekanizma tuzağının içine yine insanın kendisi düşer.¹⁰¹

Lacancı görüşle bu “soyut güç” ya da “simge”nin kurduğu “tuzak”ın üçlü bir etkisi vardır:

*“İlk olarak ‘ben’ ile ‘ben olmayanı’; içsel olanla dışsal olanı ayırt etmeye imkan tanı-
maktır.”*

⁹⁹ Bauman, a.g.e., s. 36-39

¹⁰⁰ Eagleton, a.g.e. s.118

¹⁰¹ Bkz., Jan Kott, *Çağdaşımız Shakespeare*, (Çev. Teoman Güney), Mitos Boyut Yay., İst.1999, s.109

İkinci olarak sübjektiviteyi, içselliği, bu içselliğin ifadesi olan söylemden ayırt etme imkanı tanımaktadır. Yani simgenin düzeninin özerk yapısı insanın kendi gerçekliğini de bir mesafe olarak düşünmesine imkan tanımaktadır.

(...)

Üçüncü olarak da simgenin düzeni insanı bir özne olarak diğerleri karşısındaki konumuna yerleştirir.¹⁰²

Simgenin düzeni 'Ben', 'ben olmayan' ayrımını, özneliği ve özneleşmeyi sağlarken, kamavalesk beden akışkanlığını, mesafesizliğini ve dolaylısızlığını ortadan kaldırır. Bunu yaparken bireye son derece doğal gözüken kültürel/ahlaki/toplumsal değerler olarak işleyen simgesel düzen 'Doğa'yı unutmak zorundadır.

İçinde bir tekerlekli sandalye, iki çöp tenekesi, merdiven, teleskop ve düdük olan bir odada Hamm ve Clov'un bedenlerinin doğaya ait olup olmadığı tartışmalıdır:

HAMM	:Doğa bizi unuttu.
CLOV	: Doğa diye bir şey kalmadı artık.
HAMM	: Kalmadı mı? Abartıyorsun.
CLOV	: Çevremizde demek istiyorum.
HAMM	: Ama soluk alıyoruz, değiştiriyoruz, saçımızı, dişlerimizi yitiriyoruz.
CLOV	:Öyleyse bizi unutmadı. ¹⁰³

Karnaval yaşam ve kamavalesk yansımaların Lacan'ın imgesel düzeninin görünümüleriyle denklik gösterdiği kabul edilirse, oyuncu ve seyirci kategorilerinin bu düzlemdeki ayrışmazlığı, yerini simgesel düzende bireyin art zamanlı olarak oyuncu ya da seyirci olmasını gerektiren konuma bırakmıştır. İktidar ilişkilerinin sürekliliğini sağlayacak öznenin kendisine verilen rolü üstlenecek yeterlilikte bir oyunculuğa gereksinimi vardır. Özne kendi kimliğini dolayımılayarak algılama konumu gereği (aynı zamanda) seyircidir de. Eagleton'ın deyişi ile "metaforun önerdiği hiçbir şeyin kendisi olmayandan başka bir şey olmamasıdır",¹⁰⁴ başka bir deyişle metaforlarla işleyen simgesel düzen 'Ben'i rolünün gösterileni ile bir olmaya çağırır. "Oyuncu rolüyle bütünleşmek için kendi kimliğinin içini ne kadar 'boşaltırsa', o kadar otantik bir icracı haline gelir"¹⁰⁵; Shakespeare genellikle oyunculara atfedilen bu niteliğin tüm bireyler

¹⁰² S. Murat Tura, a.g.e. s.120

¹⁰³ Samuel Beckett, *Oyunun Sonu*, aktaran J. Kott, a.g.e. s.110

¹⁰⁴ Bkz., Eagleton, a.g.e. s.16

¹⁰⁵ y.a.g.e.

için geçerli olduğunu gören bir yazardır Eagleton'a göre. Yeniden üretimi için oyuncu özneler isteyen bir düzen olarak simgesel bizatihi teatrallik gerektirir, Macbeth'i incelediğinde Eagleton'ın söz ettiği gibi:

*"Mit ve metafor topluma hükmetmekten ziyade ona hizmet etmelidir; öte yandan mit ve metafor toplum için yalnızca tali şeyler, kullanılıp atılabilir süs eşyaları da değildirler çünkü dışsal ifade kazandırdıkları tarihin içinden çıkarak şekillenirler. Kurgu gerçekliğe içkinmiş görünür: Politika retorik ve mitolojiyle çalışır, iktidar teatraldır ve toplumsal roller keyfi bir biçimde birbirleriyle yer değiştirebilir göründükleri için toplumun kendisi de, üyelerinin inançsızlıklarının belli bir miktar askıdalığını talep eden, bir tiyatro eseridir. Macbeth bunu, ölüm anı geldiğinde, çok iyi anlamıştır, bütün kedilerin kara kedi olduğu o cadıların gecesinde yaşamın anlamsız teatrallliğini ve kimliklerin tesadüfi doğasını bir an için görmüştür. Tıpkı aldatmak için kullanılamayacak hiçbir göstergenin olmaması gibi, hiçbir toplumsal gerçeklik de yoktur ki karışımında uydurma, maske, gösteri ve kuruntu öğeleri içermesin. Bir insanın kendisi olması her zaman belli bir miktar oyunculuk içerir ve en aldatılmış oyuncu –yani rolüyle bütünüyle özdeşleşen oyuncu- gerçeklikte en inandırıcı olanıdır."*¹⁰⁶

Shakespeare'in oyunlarındaki grotesk öğeler genellikle , seyredilmek için gelen "gerçek" teatrallığın günlük yaşamdaki "hayali" teatrallikle karıştığı, üst üste bindiği ya da yer değiştirdiği uzamlarda kendisini gösterir. Seyircilerin alay ve acımayla karışık güldüğü Gloucester'in durumunda, groteskin gücünden kaynaklanan daha derin bir gerçekliğin kendi "gerçek" aldanışı ile kültürün bir özeti haline gelen "oynayan insan" gerçekliğinin dramı vardır:

Edgar, düzlük bir yerde olmalarına karşın babasını yokuş yukarı tırmadıklarına dair ikna etmeye çalışır.

"GLOSTER	: Yer bana dümdüz geliyor
EDGAR	: Son derece sarp!. Dinleyin!.. Denizin sesini işitiyor musunuz?
GLOSTER	: Hayır hiçbir şey işitmiyorum...
EDGAR	: Demek gözlerinizin ağrısı başka duygularınızı da zayıflattı." ¹⁰⁷

Edgar babasını, hayali yüksek kayalığın kenarına götürür ve Gloucester'in üstünde durduklarını sandığı baş döndürücü uçurumu canlı bir şekilde betimler:

"EDGAR	:Geliniz efendim; işte geldik: Durunuz. Bu kadar derinlere bakmak çok korkunç, çok baş döndürücü bir şey!... Yarı yükseklikte uçan ekin kargaları birer mayıs böceği gibi görünüyorlar... Kayaların ortasında
--------	---

¹⁰⁶ y.a.g.e. s.15

¹⁰⁷ William Shakespeare, *Kral Lear*, (Çev. S. Bedri Göknil), Remzi Kitabevi, İst., 1993, s.114

bir adam tutunmuş rezene topluyor... Korkunç sanat! Buradan ancak bir insan başı kadar görünüyor, kıyı boyunca giden balıkçılar fare büyüklüğünde görünüyorlar. Şu karşımızda demirli büyük gemi sandal kadar, sandalı da bir şamandıra kadar küçük görünüyor, şarılı ile çakıllı kıyılara çarpan dalgaların sesi bu kadar yükseklerden duyulmuyor... Artık aşağıya bakmayacağım, başım dönüyor, gözlerim kararıyor, sendeleyip düşecek gibi oluyorum.”¹⁰⁸

Gloucester’ın düz bir yerden yere kapaklanıp boylu boyunca yere serilmesi “seyirlik” olanı “oyunsal”a dönüştürür. Seyirci “gerçek” bir oyun seyrederek, üstelik günlük hayatının tam ortasında bulunan bir gerçeğe dokunarak yapar bunu: Kendi varoluşsal deneyiminin “hayal” üzerine kurulduğu gerçeğine:

“LEAR

: Burada beni tanıyan var mı? Hayır ben Lear değilim! Lear böyle mi yürür, böyle mi konuşur? Gözleri nerede? Ya bunadı, yahut da düşünme hassası ölüm uykusuna daldı! Acaba uyanık mıyım? Hayır, değilim! Kim, bana kim olduğumu söyleyebilir?

SOYTARI

: Lear’ın gölgesi.”¹⁰⁹

Böylece Shakespeare, seyretme/oynama ve gerçek/hayal ikilemelerinin tam ortasındaki kavramın kalbine el atmıştır: Mimesis.

“Dromenon’u, izleyenler için anlam içeren bir eylem olarak değerlendirdiğimizde, ‘izleme’ olgusunun ‘eylem’ ile bütünleşmesi gerekliliği kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. (...) İzleyenler için anlamı olan ‘eylem’i: Drômenon sözcüğü ile; bu eylemin izlenmesini Thea ile adlandıran Antik Yunan Kültürü; Drômenon’un izlenebilecek şekilde canlandırılmasını ‘Taklit’ anlamında kullanılan bir başka kavramla: Mimesis’le karşılaşmıştır. Drômenon ile Thea arasındaki köprüyü Mimesis kurmaktadır. Bir başka deyişle ‘Eylem (Drômenon)’, ‘izlenebilecek bir biçime dönüştürülerek (mimesis)’, izlenmeye alınmaktadır (Thea, Theatron).”¹¹⁰

Barthes, gerçekçiliği mimesis olarak niteler; gerçekçi yazında gösterenle gösterilen arasında kurulan ve doğal kabul edilen eşdeğerlik ilkesi temsil etme yeteneğinin ön koşuludur ona göre. Gerçekçilik, dilin imkanlarını sınırlı biçimde kullanan toplumsal pratiğin Lacancı anlamda ‘simgesel’in temsil biçimidir. Bu nedenle mimesis ile oynayan metinler –tıpkı Shakespeare’in yapmış olduğu gibi- anlam üretiminin bastırılmış alanını gösterirler. Başka bir deyişle insan dile ve sabitlenmiş gösteren – gösterilen ilişkisindeki “hayali” duruma, bilinçdışını oluşturmak pahasına girer.

¹⁰⁸ y.a.g.e.

¹⁰⁹ y.a.g.e. s. 49

¹¹⁰ Prof. Dr. Murat Tuncay, Dramatik Olan, D.E.Ü. Yay., İzmir, 1992, s.5

Barthes bu bağlamda 'écrivance' ile 'écriture' arasındaki farka değinir; 'Ecrivance' profesyonel yazar gibi yazma sürecini ve eylemini bir anlamda gizleyen, kurumsal bir yazım şeklidir; 'Écriture' ise Barthes'ın önerdiği şekliyle yazma sürecinin çelişkilerini açığa çıkarır ve dikkati yazım sürecine çeker.

Gerçekçilik, belli durumların –gösteren-gösterilen sabitliklerinin- kurulmasıyla dilin üretkenliğini sınırlayan, bir 'écrivance' örneğidir.¹¹¹ O halde grotesk yazının Barthes'ın düşünce izleğinde 'écriture' örneği olması gereklidir. Çünkü grotesk tam da 'mimesis'in varoluş koşullarının sorgulandığı bir vektöre sahiptir ve 'mimesis'in iş görebilmesi için 'seyircilik' ve 'oyunculuk' durumlarının kurulmasına gereksinim vardır.

"(...)aslında oyuncu ve seyirci aynı kişinin içinde bir arada bulunuyorlardı. Ayrıldıklarında bir bölümü oyuncu , diğer bir bölümü ise seyirci olarak uzmanlaştılar. Böylece, bugün bildiğimiz biçimleriyle tiyatro türleri oluştu. Aynı zamanda şans eseri bu bölünme ve uzmanlaşmayı kutsayan 'tiyatrolar' doğdu, oyunculuk mesleği doğdu. Oyuncular, 16.yüzyıl boyunca İtalya'da, mevcut halk edebiyatını, doğaçlama maskelerini, müziği ve dansı alıp tiyatro aracına dönüştürdüler."¹¹²

İnsanlık tarihinin böylesi kültürel birikimlerini, psikanalizi kişisel düzlem dışından kolektif boyutlara taşıyan Jung, çağdaş insanın "kolektif bilinçaltı"nı oluşturan stereotipler olarak yorumlar.

2. Tarihsel Maddeci Anlayışta Özneleşme Sürecinde Praksisin Rolü

Öznenin oluşum sürecinin toplumsal-tarihsel olarak belirlendiği tarihsel maddecilik perspektifinde bilen varlık olarak özne, *"bilinçten bağımsız olarak var bulunan nesne'yle"* karşılıklı ilişki içindedir. *"İnsan, kökeninde, elbette doğa ürünüdür"*, maddi bir yapıdır ve bu anlamda 'nesne'dir, ancak tarihsel koşullarda emek/praksis ile insanlaşarak özneleşmiş ve *"nesnel olanla belirlendiği kadar kendi özneliğiyle nesnel olanı belirlemiştir."*¹¹³ Bu nedenle tarihsel maddecilik 'özne' ve 'nesne'nin karşılıklı diyalektik ilişkisini, birbirini değiştirme/dönüştürme etkinliği içinde ele almak durumundadır.

Tarihsel olarak insanın doğa ile ilişkisi başlangıçta ihtiyaçtan fazlasını tüketmemek, yiyebileceğinden fazla hayvan avlamamak gibi bir karşılıklık ve denge ilişkisi

¹¹¹ Bkz. Coward-Ellis, a.g.e.

¹¹² Rudlin, a.g.e. s.10

¹¹³ Bkz., Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İst., 1999

içerir; zihin olarak da insan kendini doğanın bir parçası sayar. Animistik düşünce insan 'ruhu'nun, kuşların, ağaçlarınkinden farklılaşmadığı bir düzeyi temsil eder.

Doğanın kendisini üretim yasalarının giderek öğrenilmesi, basit araç gereçlerin kullanılmaya başlaması, *"belki de ateş yakılan ocak ya da fırının yakınlarında"* unutilan balçık kapkacağın güneşte bırakılmaktan daha hızlı kuruyup sertleştiğinin farkına varılması insanın *"Doğa'nın yaratmadığı şeyleri yaratma duygusu edinmesine yol açmıştır."*¹¹⁴

Bu aşamada ateşin, praksis'in belirli bir dönüm noktasının, Doğa ve Kültür ayrışmasının metaforu olarak grotesk sanatta oynadığı rol bilinir. —II. Bölümde Karagöz metinlerinde incelenmiştir.- Mc Elroy, grotesk sanatta animistik düşünce/inanç izlerinin önemi üzerinde ısrarla durur.

Totemizm ve totemik nesneler olarak ara bedenlerin grotesk sanattaki yeri, merkezi sayılabilecek kadar önemlidir. Tarihsel maddeciliğe göre totemizmde görülen inançların, ritüellerin tümüyle maddi koşullardan ve üretim biçimlerinden kaynaklandığı kabul edilir. *"Totemizm, insan zihninin değil, maddi yaşamın, yeniden üretimin, çalışmanın bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır"*¹¹⁵ ve tarihsel koşullarda oluşan bir üretim biçimine karşılık gelir.

İnsanın gelişiminin bu aşamalarında şiddet henüz ortaya çıkmamıştır. Şiddetin kurumsallaşma süreci, gelişkin bir araç olarak kölenin kullanılmaya, özel mülkiyetin oluşmaya başlaması ve ataerkilliğe geçişle birlikte görülür. *"Savaşlardaki tutsakların köleliğinden sonra, ekonomik ve siyasal iktidar farklılaşmasına bağımlı olarak, kişisel bir efendi/köle ilişkisi de ortaya çıkmıştır."*¹¹⁶

Günümüzden on iki bin yıl önce hayvancılıktan tarıma geçişin, mağaradan çıkışın hatta küçük kentlerin oluşumunun izlerine rastlamak mümkündür.¹¹⁷ Bu aşama insanın kendini doğa ile ayrılmaz nitelikte olan "nesne" konumundan ayırmaya başladığı ve "özne"leştiği süreci hızlandırır. Sürekli devinimin egemen olduğu yaşam tarzı, üretim sürecinde mevsimlerin, iklimin, yağmurun ve güneşin hareketlerine ba-

¹¹⁴ Bkz., Ünsal Oskay, "Efendi/Köle İlişkisi Açısından Şiddet ve Görünümleri Üzerine", *Cogito-Şiddet*, s:6-7, Kış-Bahar 1996, s.185-197

¹¹⁵ Bkz., Serol Teber, a.g.e.

¹¹⁶ Bkz. Oskay, a.g.e.

¹¹⁷ Bkz. Teber, a.g.e.

gımlı olarak döngüselleşmeye, ritmik tekrarlar dönüşmeye başlar. Özneleşen insan sanat yapıtları üretmeye başlar;¹¹⁸ yarı at yarı geyik, yarı insan yarı hayvan, yarı erkek yarı dişi gibi deformasyonlar yada bileşimler ve bolluk, doğurganlık ve bunların göstergesi olarak dişil organların -onları yansıtan üçgen ve dairesel şekillerin-kompozisyonlarıyla doğa-kültür diyalektiği yansıtılır.

Efendi/köle ilişkisinin bir kez kurulduktan sonra günümüze kadar çeşitli biçimler aldığı ve bunların üretim tarzları ile üretim güçleri arasındaki diyalektik ilişki – tarafından belirlendiği görüşü tarihsel maddeciliğin yaygın olarak bilinen savıdır. Korumuz açısından bu izlekte önemli olan nokta, tarihsel süreçte farklı görünümsergileyen bu efendi/köle ilişkisi düzeninin kendini haklılaştırma, doğal ve kendini değişmez olarak gösterme, başka bir deyişle araçsallaşmış rasyonalite oluşturma çabası ve “köle”nin bağımlılığındaki dinamiklerdir:

“Efendi/köle ilişkisi fiilen böylece kurulduktan sonra ise, iki taraftaki insan kendi topluluklarındaki etik anlayışın (mitolojik hayat açıklamalarının) devreye girmesi ile bu ilişkiyi haklılaştırmaktadır. Kölenin bu durumu meşrulaştırması, süre uzadıkça, kölelik statüsünden kurtulma şansı azaldıkça yoğunlaşmaktadır.”¹¹⁹

Bu ilişkinin başka bir biçime dönüşme imkanına olan inanç azaldıkça, köle efendisine hayranlık duyabilmekte, onun “heybetini” idealize etmekte Oskay’ın deyişi ile “celladına aşık olabilmektedir”. Grotesk sanattaki makine ya da robotla insan arasındaki “tutkulu aşk” a dair verilebilecek örneklerde ya da otomaton, siborg gibi insan-makine arası kurgularda endüstriyel kapitalizmin üretim biçiminde, uzamış ve değişmez gözükten işçi-makine arasındaki stilize edilmiş ilişkiyi bulmak mümkündür. Marx ve Engels, üretim biçimlerinin değiştiği her yeni düzende iktidarı elinde bulunduran sınıfın kendini bir önceki yönetici sınıfın yerine koyduğunu ve kendi çıkarlarını toplumun tüm üyelerinin çıkarları gibi göstermeye ve idealize etmeye zorunlu olduğunu bildirirler. Belli bir sınıfın düşünce biçimi yayılmaya ve evrenselleştirilmeye çalışılır.

Diğer düzenlerde olduğu gibi kapitalist toplumda da günlük yaşamın biçimlendirilmesinde ‘mit’ler ve ‘retorik’ler önemli yer tutar; Eagleton, politikanın mit ve retorikle çalıştığını ve karışımında uydurma, maske, gösteri ve kuruntu olmayan bir

¹¹⁸ Bkz. y.a.g.e.

¹¹⁹ Oskay, a.g.e., s. 186

toplumsal düzenin bulunmadığını yazar.¹²⁰ Ancak bireyler, kendi etkinliklerini gerçekleştirirken bunların günlük yaşamı yeniden ürettiği gerçeğini göremezler. Kapitalist toplumda bir ücret karşılığında iş zamanının satılması, iş zamanının cisimleşmesi ve malların tüketilmesi, günlük yaşamı betimler. İnsanın köle “çalışkan bir memur” ya da efendi “yaratıcı bir işadamı” kategorilerindeki durumsallığı “insanın özü”nden gelen “doğal” yeteneklere bağlanır. Köleci düzende benzer düzeyde olan -örneğin savaşta yenilerek köle durumuna düşmüş bir efendi- ve kişisel ilişkileri yakın ortamlarda/mekanlarda süren efendi ve köle arasında, günümüze kurumsal ilişkiler/üstünlükler girmiştir. Başka bir deyişle efendi ve köle arasındaki mesafe artmıştır.

Değişen efendi/köle mesafesine, ilişkisine uygun olarak, tarihsel maddeci terminoloji ile “üst yapı” kurumları değişime uğrar. Örneğin kent mimarisi ekonomik alt yapı süreçlerini yansıtır. Diğer yandan özellikle ticari kapitalizmden sınai kapitalizme geçişle birlikte kent mekanları, çalışan kesimlerin nüfus akışından dolayı yeni “stratejik kent güzelleştirme” uygulamalarına tanık olmuş, “kent merkezlerindeki belirlili meydanlar etrafında dönüp duran dar ve eğri büğrü sokaklara son verilerek” askeri birliklerin anında gereken yerlere ulaşmasını sağlayacak bulvar ve caddeler açılmıştır.¹²¹ Savaşta geniş alanlarda işlev gören top, yerini kent uzamına uygun olarak üretilmiş makineli tüfeğe bırakır; böylece işçi ayaklanmalarında yakın mesafelerde yaşayan değişik kesimlerden insanların hedef seçilebilmesi mümkün olur. Kent uzamı, farklı sınıf ve tabakaları ayıran dikey mimari ile dikkat çekmeye başlar. Mimaride “sekansiyel” ve “simültane” kurgular değişmeye başlar. Geniş halk kesimleri için gökdelenler, ancak yanından geçebilecekleri, içine girmeleri mümkün olmayan yapılar olarak belirir.

“Mekanı sınırlandıran yüzeyler yükseldikçe görüş alanı kapanır. İç ve dış simültane olarak algılanamaz hale gelir. Görsel bağ tamamen kesilir.(...)”¹²²

Böylece iç/dış ayrımı, “kapalılık” ile sağlanarak, içerde çalışanlarla, dışarıda kalanların algılamalarını, ışık, pencere, cephe yansıtıcıları gibi değişik mimari araç ve düzenlemelerle, değiştirmek mümkün olur. Gökdelenler insan hareketlerinin odaklanmasını sağlayan kütleler olarak çevresindeki dokuyla ya da zeminle ilişkisinde en az temas statüjine dayanırlar:

¹²⁰ Bkz., Eagleton, a.g.e.

¹²¹ Bkz., Oskay, a.g.e.

¹²² Duygu Okay Arıkök, *Sekans Kavramı ve Mimari Tasarımdaki Yeri*, Doktora Tezi, M.S.Ü. İst., 1998, s.120

*"Odaklanmayı sağlayan diğer kütleler de çevresinden ayrılırlar. Bunun için iki yöntem olduğu söylenebilir. Bunlardan ilki, bir dokunun üstünde yükselerek odaklanmaktır. Bir çok İtalyan ve Osmanlı kentinde şehrin çatılarının üzerinde yükselen kuleler ve minareler bunun tipik örnekleridir. (...) Kütlelerin çevresinden ayrılarak odaklanma sağlamalarının diğer yolu ise, çevrelerinde bir boşluk kalmasıdır."*¹²³

Karnaval meydanlarının giderek daraldığını insan hareketlerini düzenleyen mimariye uygun olarak sokak ve cadde akışlarına uyumlandığını, buna koşut olarak karnavalesk grotesk sanatta karnaval ruhunun şehrin kanalizasyon, atık su borularında metaforlaştığı bir süreci öne sürebiliriz. Sanders'ın açık havadaki "nefes"i yeraltında ve bina içlerindeki kapalı, gizli yerlerine bu mimari kurgularla taşınır. Çocuklar için üretilmiş grotesk figürlerden oluşan oyuncak/film/reklam endüstrisinin ürünlerinin (örneğin Ninja Kaplumbağalar) yeraltında, kentin atık kanallarında doğup büyümeleri de bu bağlamda ele alınabilir. Yer altı karnavalesk "alt katman gülüşü"nün yeni mekanı olur.

Mimari yapının, üretim tarzlarını yansıtan biçimlerde ifade edilmesinin bir örneğini de Baudrillard'da bulmak mümkündür. Yazar New York'un (şimdi yerinde olmayan) ikiz gökdelenlerinin karşılıklı duruşunu yorumladığı yazısında, daha önce acımasız bir rekabet içinde Manhattan'daki tüm büyük gökdelenlerin, kapitalist sisteme uygun bir mimari manzara oluşturduğunu, ancak kapitalizmin yeni bir döneme girerek mimari çehresini değiştirdiğini belirtir:

*"Kapitalist sistemin çehresi piramit biçiminden delikli karta dönüşmüştür. Gökdelenler artık birer dikili taş şeklinde değil birbirlerine meydan okumaktan vazgeçmiş bir istatistik grafiğinin kolonlarını andıran bitişik düzen şeklinde inşa edilmektedirler. Bu yeni mimari sistem ise artık rekabete değil, muhasebeye dayalı, rekabetin karşılıklı bağlantılar lehine ortadan kaybolduğu bir görüntü sunmaktadırlar."*¹²⁴

Mimari yapılarda olduğu gibi insan bedeni de tarihsel süreçlere uygun imgeler kazanır. Karnavalesk grotesk sanatta bedenin akışkanlık imgesinin yanı sıra feodalizmde bedenin *"uygun bir biçimde hiyerarşik ama aynı zamanda organik olarak bütün olan kolektif oluşuma da"* kanıt olduğu belirtilir.¹²⁵ Sanders, Batı'da on altıncı yüzyılın sonlarında mimari ile birlikte insan bedeninde iç/dış fikrinin belirli fenomenolojik kategoriler haline geldiğini belirtir. Örneğin dış sistemden farklı bi-

¹²³ y.a.g.e., s. 80

¹²⁴ Jean Budrillard, "Baudrillard ve İkiz Kuleler", (Çev. Oğuz Adanır), *Radikal*, 30 Eylül 2001, s.4

¹²⁵ Bkz., Eagleton, a.g.e.

çimde işleyen kapalı, iç dolaşım düşüncesi bununla bağlantılı olarak gelişen devrimci bir görüştür. Yazar bu değişimi “*insan bedeninin toplumsal olarak yeniden kurulması*” olarak adlandırır.¹²⁶ Bedenin üretim biçimlerine akışkanlık, iç/dış, ritm gibi bileşenleriyle uyumlanma zorunluluğu kapitalist düzende daha da belirgin duruma gelir. Bauman “*emek vermek*”in bütün bir bedeni, ruhu, patron tarafından belirlenen göreve, karar verilen ritme bağımlı kılmak anlamını taşıdığını belirtir.¹²⁷

Beden, “*pazar kurumu/değişim değerinin tüm diğer insansal değerlerin üzerinde hegemonya kurmuş olması*”¹²⁸ ile tüm pratik etkinliklerin evrensel özelliği durumuna gelen satılabilirlik etrafında toplanır. İnsanlar herhangi bir mala sahip olmadığı sürece bedenlerini ya da bedenlerinin bir parçasını mal olarak kabul edip, beden etkinliğini para için değiştirme düşüncesini “*özgürce*” benimserler. Böylece bedenin pazarda değişim değeri, hayatta kalmanın tek çaresi olur.¹²⁹

İnsan emeğinin kapitalist koşullarda mallarda toplanması, tarihsel maddeci görüşe göre yabancılaşmayı doğuran nedendir. İnsanlar kendi etkinliği ve ürününü sermayenin etkinliği ve ürününe atfeder. Bu ekonomik düzende yabancılaşıma yaşayan kişi, günlük üretim etkinliğine devam etmek zorunda olduğundan kısır döngü içine girer. Salt “iyi” Günlük yaşam etkinliği, kapitalistin özel mülkünü yaratan şeydir. Bu ilişkilerin/düzenlemelerin sürdürülmesini sağlayan şey sermayenin gizemli gücü değildir:

*“İnsan türünün bir bütün olarak artan kudretini (doğa karşısında insan türünün artan bağımsızlığı ya da özgürlüğü de diyebiliriz buna) gösteren kültürün kendisi bireyin gözüne, tıpkı doğa yasaları gibi, karşı konamaz bir kader olarak görünebilir. Bireylerin hem şekillendirdiği hem de uymaya mecbur olduğu normun arkasında duran otorite bir kural olarak yayılmış halde, sıklıkla anonimdir. Tam olarak nerede durduğunu tespit etmek imkansızdır. İnsan bedenlerini ve düşüncelerini şekillendiren aman vermez, korkunç otorite ‘kamuoyu’, moda, ‘ortak rıza’, uzman görüşü ve hatta sağduyu –özel olarak hiç kimseye ait olmayan, herkesin kanaati- gibi muğlak bir kendilik biçiminde boy gösterir.”*¹³⁰

Otoritenin günlük yaşam düzenlemelerini haklılaştırmak için başvuru olan “*anonim*” usamlamalar Barthes tarafından tarif edilen “*stereotipler*” ile yakından bağlantılı gözükmektedir. Barthes, stereotiplerin politik olgular ve ideolojinin en belirgin –

¹²⁶ Bkz., Sanders, a.g.e.

¹²⁷ Bkz., Bauman, a.g.e.

¹²⁸ Bkz., Ünsal Oskay, *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*, Yapı Kredi Yay., İst., 2001

¹²⁹ Bkz., Fredy Perlman, “Günlük Yaşamın Yeniden Üretimi”, (Çev. Necmi Aydemir-Sezgin Ata), *İskenderiye Yazıları*, Yaz-2000, s.19

¹³⁰ Bauman, a.g.e., a., s. 159

yönü oldukları üzerinde durur. Gayet donuk, coşkuz, sanki doğalmışçasına yinelenen bir sözcük olan stereotip, herkesçe tanınır, tutarlı ve yeterli görünür. Taklit olduğu halde bu şekilde algılanmaz.¹³¹ Barthes en üstün mitin 'gösteren'in 'gösterilen'e eşitliği miti olduğunu belirtir. Bu mit ya da gerçek ve özgünmüş gibi görünen stereotipler, bireyleri alıcı/satıcı ya da üretici/tüketici konumlarına yerleştirmek ve bunu haklılaştırmak için kullanılır. Sonuçta ortaya çıkan şey "sistem karşısında güçsüzleşen, hayattaki olguları bir sürecin bütünlüğü içinde idrak etmekten alıkonulan"¹³² ve giderek irrasyonelleşen insandır.

Brecht'in **Sezuan'ın İyi İnsanı** adlı oyununda Shen Te'nin yaşadığı kimlik bölünmesi, (kadın-erkek; yoksul-zengin; iyi-kötü) kapitalist sistemin işleyiş süreçlerinde yorumlanabilir. Başlangıçta kendi bedenini kullanarak çalışan Shen Te, iktidar (Tanrılar) tarafından verilen sermaye ile kapitalist üretim ilişkisi içine sokulur. Bu andan sonra kimliği farklı kategorilerde işlemeye başlar. Burada Brecht, bu ilişkiler içinde artzamanlı olarak yaşadığımız, gözle görülmeyen bölünmelerimizi aynı kişiye eşzamanlı yükleyerek fark etmemizi sağlar:

SHEN TE

: "Evet benim. Hem Shui Ta, hem Shen Te'yim.
Benim ikisi de.
Şu eski buyruğunuz var ya
İyi ol ve yaşa, diye
İşte yıldırım gibi o böldü beni ikiye.
Bilmiyorum neden?
Başkalarına iyilik derken
Kötülük ediyorum kendime.
Çok zor, kişinin yardım etmesi
Başkalarına ve kendisine.
Ah, öyle zor ki şu sizin dünyanız!
Yardıma muhtaç olanlar öyle çok ki,
Çoğu öyle umutsuz ki!
Elini uzatsan kolunu kapıyor yoksullar
Onlara yardım edenlerse
Kendileri yoksullaşıyorlar!
Göz göre göre açlıktan ölürken biri
Kim kötü olmak için direnebilir ki!
Nereden, neyi alsaydım
Herkesin ihtiyacı varken?
Kendimden alabilirdim ancak!
Ama bu da yıkıp geçti beni!
(...)"¹³³

¹³¹ Bkz. Coward-Ellis, a.g.e.

¹³² Bkz. Oskay, a.g.e. a.

¹³³ Bertolt Brecht, **Sezuan'ın İyi İnsanı**, (Çev. Özdemir Nutku), Mitos Boyut Yay., İst., 1999, s. 241

Shen Te'nin kimlik bölünmesi, bir ara beden haline gelmesiyle –gebe kalarak- çözümlenir.

Toplumsal sistemin çarpıtılmış rasyonalitesinin ve gündelik hayatta insana yeterli gözüken stereotiplerin ötesinde daha arı usamlamaların varolduğu bir düşünce alanı vardır. Oskay'a göre ütöpik düşünce, "*insanın verili toplumsal sistem içindeki örselenmiş varoluşunun haklılaştırıcısı*" olarak, bu çarpıtılmış/araçsallaştırılmış rasyonalitenin fark edilmesini ister.¹³⁴

Bu izlekte ütöpik düşünceye verilebilecek grotesk bir örnek Brecht'in **Kafkas Tebeşir Dairesi** adlı oyununun ünlü duruşma sahnesidir. Biyolojik anne (valinin kârısı –efendi konumu-) ile yetiştiren anne (Hizmetçi –köle konumu-) arasında kalan ve kime ait olduğunu saptamak için iki taraftan çekıştırilmesi istenen çocuğun durumunda, çözümün araçsallaştırılmış rasyonalite gereği biyolojik annenin lehinde olması gerekirken bunun aksi gerçekleşir. Mc Elroy, modern groteske değindiği satırlarda "*günlük hayatın mantığa varma ve telafilerinin görünüşte sıradan olanın altında yatan dehşetin alt tabakasını ortaya çıkarmak için*"¹³⁵ uzaklaştırıldığını yazar.

Ne var ki grotesk sanatta "*distopya*"lar da vardır. Distopya, Oskay'ın tanımlıyla "*moralist ve regressive düşünceler*" içeren usamlamadır. Her ne kadar varolan düzeni eleştirse de bunu eski günlere dönüş özlemiyle yapar. Distöpik düşünce genellikle "*monistik yapılı ve istikrarı fazilet bilen*" Doğulu toplumlarda görölse de Batı'da "*yükselmekte olan merkantil burjuvazinin, oluşturmaya, getirmeye başladığı yeni toplumsal düzenin karşısında*" gerileyen, eski konumlarını kaybeden feodal düzenin "*iyi günler görebilmiş*" ileri gelenleri tarafından da temsil edilir. Oskay, Batı sanatındaki bir disyopya örneği olarak Dante'nin **İlahi Komedyası**'sını gösterir.¹³⁶

Ruskin grotesk sanatta fiziksel aşağıla(n)manın rolünü tartışmıştır; bedensel aşağıla(n)ma ile satanik ruhun betimlemesi arasındaki ilişkiye dikkat çekerek Dante'nin Cehennemi'nin "*müthiş grotesk*" ile tanıştığı "*en mükemmel anlar*" olarak anlatır.¹³⁷ İlginç olan şudur ki, Ruskin **Stones of Venice** adlı kitabında bu kentin altın çağını geride bırakmasının nedeni olarak ahlaki çöküşü gösterir. Yaşadığı toplumda

¹³⁴ Bkz. Oskay, a.g.e., b.

¹³⁵ Bkz., Mc Elroy, a.g.e.

¹³⁶ Bkz. Oskay, Y.İ. Ç. Olalım.

da aynı belirtilerin bulunduğunu söyleyen, insanları uyarmak isteyen ve eski günlerin özlemini duyan moralist bir düşündürdür Ruskin. Bu özellikleriyle Oskay'ın distopik tanımına uyar.

Sonuç olarak, grotesk, çeşitli fenomenleriyle (ateşin kullanılması, antropomorfik figürler, bedenin düzene/mimariye uyumlanması vb.) tarihsel maddecilik izleğinde yorumlanabilir özellikler sergilemektedir. Ütopik ya da distopik düşünce grotesk sanatın düşünsel boyutunun arka planını oluşturabilir, fakat her zaman ameliyat masasına yatırılan şey efendi/köle ilişkilerinin sürdürülme biçimleridir.

2. Özneleşme Sonrası Kategoriler ve Ara Bedenler

İnsan, sınırsız karmaşa/belirsizlik evresi içinde serbest dolaşan olguları, şeyleri, tasarlanabilen/kavranabilen modeller ya da yapılar içinde düşünmek isteğini uygarlık tarihi boyunca sürdürmüştür. Hatta tüm kültürel etkinlikleri böyle bir düzen kurma ve bunu sürdürme çabalarıyla bağdaştırmak mümkündür. Hatta denebilir ki, düzen, uygarlığın zorunlu koşuludur.

Ancak Pagels, düzen/kaos ayrışımına uygun modeller oluşturarak düşünme alışkanlığımızın her zaman güvenilir olmayabileceği konusunda –en azından atomaltı dünyada- uyarır.

“Olasılık dağılımlarının, bir tür nesnellikleri olduğu için, tek başına olaydan bağımsız bir varlıkları olduğunu hayal edebiliriz. Bu hata, dağılımın olayların belli bir modele girmesine ‘yol açtığı’ düşünülmesine yol açabilir. Bu asırlık bir fatalizmdir –olasılık dağılımlarının tek tek olayların sonucunu etkilediği inancı. Fakat bu ‘geriye doğru’ yargılama yapmaktır. Çünkü dağılımı kuranlar tek tek olaylardır, tersi doğru değildir.”¹³⁸

Hume, nedensellik ve doğa yasaları ile ilgili tartışmada benzer biçimde pratikteki gözlemlerimizin “sadece şimdiki zamanı kapsayacak şekilde geçmişe ait” olduğunu belirtir; bunun tersinin yapıldığı genel “kabul”ün içine girdiği döngü “geçmişin gelecek için kanıt kılınmasıdır”. Doğa ile doğa yasaları arasında bir “denklik” olduğunu kabul etmemizin tek nedeninin psikolojik olduğunu belirtir.

¹³⁷ Bkz. Mc Elroy, a.g.e.

¹³⁸ Heinz R. Pagels, **Kozmik Kod**, (Çev. Neziha Bahar), Sarmal Yay., İst., 1992

*"Birbirini izleyen olgularda bir 'tekrar' yakalar, alışkanlıkla, bu olguların bir kurala uygun olarak oluştuklarını düşünme eğilimine kapılır ve bu psikolojik eğilimimizi olduğu gibi doğaya yansıtır."*¹³⁹

Şeylerin düzenini zihinde tasarlayan insan *"yıldızların rasgele modellerinde mitoloji varlıklarının takım yıldızlarını"*¹⁴⁰, bulutlarda insan ya da hayvan şekillerini, el çizgilerinde geleceği görür. Her yerde model görme eğiliminin doğal rasgelelik gerçeği ile birleşmesi, Pagels'e göre kutsal varlığın görünüşü için de zemin hazırlar. Düzen bir kez oluşturulunca bunun sınırlarının ötesinde kalan şey, belirsizlik ya da kaos olur. Bauman yabancı/yerli, dost/düşman, ben/öteki gibi ikili sınıflandırmaları (dikotomiler) insanlık durumunun karmaşıklığına uygun düşmeyen ve beklenildiğinin aksine kaos tehlikesini gidermeyen çabalar olarak görür.¹⁴¹

Bauman'ın uslamlaması Hume ile benzerlikler taşır.

*"Müphemlik (düzensizliğin ya da kaosun özü) bütün açık ve net projelerin istisna tanımayan sınıflandırmaların –yani, gerçekliğin öğelerini sanki onlar gerçekten ayrı ve bölünmüş, sanki onlar her sınırı dağıtmazmış, sanki onlar tek ama yalnızca tek bir ayrıma aitmiş gibi ele almanın- kaçınılmaz sonucudur."*¹⁴²

Bu şekilde ikili sınıflandırmalarla işleyen mantığın sağladığı model, kültürel kodlar düzleminde de işler. Kültürel kodlar, bir karşıtlıklar sistemidir; kültürel olarak belirlenen davranışın (örneğin preciosite'nin) sosyal gerçekliğin yapıları (örneğin 17.yy. Fransız aristokrasisi) ile denkliğini sağlarlar. Jest, mimik, tonlama, renkler, giyim vb. gibi bir çok alanda günlük yaşamımızda kullandığımız işaretler düzen isteğimizi yerine getirirler. Bu işaretler bizi dezoryantasyonu engelleyen sistemlere bağlar. Sıkça yaptığımız eylemlerden bir zamanı ve uzamı anlaşılabilir, birbirinden farklı parçalara ayırmaktır. Bunu örneğin ev uzamını, yemek odası, yatak odası, vb. şeklinde ayırmak gibi eşzamanlı ya da günün farklı saatlerini farklı makamlarla okunan Ezan'la işaretlemek gibi artzamanlı yapabiliriz. Sessel uzamın oluşturulmasında, seslerin iki yönlü rolleri konusunda 17.yy.dan beri Batı geleneğinde yerleşmiş *"eşit düzenekli"* (on iki sestən oluşan) müzik örnek gösterilebilir:

"(...) Batı geleneği, kuram olarak doğada varolan tüm seslerin bu on iki sesin içerisinde akustik olarak varolduğunu düşünür. Böylelikle kendi ile Tanrı-doğa arasındaki uyumun

¹³⁹ Doğan Özlem, *Felsefe ve Doğa Bilimleri*, İzmir Kitaplığı, İzmir, 1995, s.138

¹⁴⁰ Bkz. Pagels, a.g.e.

¹⁴¹ Bkz., Bauman, a.g.e.

¹⁴² y.a.g.e., s. 200

en bütünsel anlamdaki birliğin sağlama alındığı duygusuyla kendini bir kez daha güvende hisseder.”^{143*}

Grotesk bu kültürel kodları/anlamlandırma işaretlerini çarpıtarak, güven duyulan kategorileri ortadan kaldırır. Sonucun estetik etkisi bir kutbu korku, diğer kutbu gülme olan bir sürekliliğin duyumsatılmasıdır. Juan Rulfo’nun **Pedro Paramo** adlı 1959 yılında yazdığı romanı sessel uzamın grotesk bozulmasına verilebilecek güzel örneklerden biridir:

“Kuşluk vakti, köy çan sesleriyle uyandı... Öğleyin hala çalışıyordu ve akşam da... Gece ve gündüz, gece ve gündüz, daha yüksek daha yüksek sesle çaldılar. Köyde yaşayanlar, ne söylediklerini duymak için bağırarak zorunda kaldılar.

“Ne oldu?” diye sordular.

Üç gün sonra herkes sağırdı. O gürültü havayı doldururken konuşmak mümkün değildi. Ve ziller çalmaya devam etti...

Sonu gelmez çanlar başka yerlerden insanları çekmeye başladı. (...) Bir yerlerden (...) atlı karıncalı bir sirk geldi. Ondan sonra müzisyenler, başlangıçta sadece izleyici idiler, kısa bir süre sonra pazaryerinin platformunda çalmaya başlamışlardı. Ufaktan bu durum şenliğe dönüştü...

Sonunda ziller durmuştu, fakat şenlik sürdü(...)¹⁴⁴

Sanders, ansızın önceden bilinen anlamlarını yitiren, belirlendiği sanılan sıralardan çıkan şeylerin, bizde gülme duygusu uyandırdığını belirtir.¹⁴⁵ Bu örnekte çan sesinin bilinen ritm ve ses yüksekliğinden çıkıp gürültüye dönüşmesi şölani başlattığında, artık günlük yaşantı “doğal” gözükmediği halinden çıkıp, kendi akışkan karnavalesk-grotesk gerçekliğine döner. Gürültü kusurluluktur. Ancak ironik olarak insanı özgür kılan şey, bu “kusurluluk ve hata yapma konusundaki” kapasitesidir.¹⁴⁶ Tökezleme bedeninin, kekeleme dilin, verilen örnekteki çanlar gibi ritm ve devinim sürekliliğini bozarak gülme yol açar.

Özneleşme sonrası oluşan kategoriler arasında Barthes üç ayrı mübadele biçimi saptar: Ekonomik, dilsel ve cinsel. Bunlar sırasıyla satıcı/alıcı, hitap eden/edilen ve erkek dişi kategorilerini gerekli kılar.¹⁴⁷ Bu oluşumlar geniş anlamda artı emeğin mülkiyete dönüşerek sermayede toplanması, dilin ideolojik kodlara bağlanması ve arzu/libidonun bedeninin belirli alanlarına odaklanması olarak açıklanır.

¹⁴³ Semih Korucu, “Sessal-Mekan, Yazısal Mekan”, **Sanat Dünyamız**, s: 79, Bahar-2001, s. 171

* Vurgular bana aittir.

¹⁴⁴ Danow, a.g.e., s. 19

¹⁴⁵ Bkz. Sanders, a.g.e.

¹⁴⁶ Bkz., Pagels, a.g.e.

¹⁴⁷ Bkz., Coward-Ellis, a.g.e.

İşte tam bu noktada, herhangi bir kategori ile tanımlanamayan ara bedenler, üretim ve yeniden üretime dahil edilemeyeceği için ideolojik yönden tehdit edici ve aynı zamanda totemik olmak durumundadır. Fiske'nin iktidarı temsil eden terimiyle Yasa, beden aracılığı ile bedensel pratiklerde cisimlendiğinden kendini kabul ettirebilir ve insanları kendisinin "gerçek" adına konuştuğuna inandırabilir.¹⁴⁸ Bu nedenle Yasa, karşısında tanınabilecek kategorilere uyan bedenlere gereksinim duyar. Bedenin fetiş ya da tüketim nesnesi haline getirilebilmesi, bedensel pratiklerde Yasa'nın önceden cisimleşmiş olmasını gerektirir.

Bakhtin'in groteski muzaffer halk gülüşü olarak tanımlamasında kullandığı "halk" terimi, sabit bir sosyolojik kategoriye sokulamaz. Fiske popüler kültürü tartıştığı bağlamda halkın görgül bir araştırmaya tabi tutulamayacağını bildirir:

*"Halk, popüler ve popüler güçler, bütün toplumsal kategorilerin sınırlarını çiğneyen, durmadan değişen bir dayanışmalar dizisidir; çeşitli bireyler farklı zamanlarda değişik popülar oluşumlara bağlanırlar. Demek ki, halk terimi ile sınıf, ırk, yaş, din ya da benzeri dışsal sosyolojik etkenlerden çok hissedilen kolektiflik doğrultusunda daha iyi betimlenen bu durumdan değişen toplumsal dayanışmalar dizisi kastedilir."*¹⁴⁹

Demek ki Bakhtin'in grotesk tanımının iktidar ilişkileri ile yakından ilişkisi vardır. Bu izlekte, geleneksel tiyatromuzda Kavuklu arkasının (ara bedenlerin) zuma ile oynatılma sahnesinin yorumu, Yasa ile beden arasındaki ilişkilerin temsiline uzanabilir.

Ara bedenlerin kendi aralarında da ilişkili olmasının nedeni ortak iktidar ve kategori karşıtı duruşlarında bulunabilir. Örneğin soytarı ile deli, Batı dillerinde aş anlamlıdır. Fransızca "fou, folle", İngilizcede "fool" her iki anlama gelecek biçimde kullanılır:

*"Bunların Ortaçağ'daki giyimleri, hem Arlecchino'ya hem de iskambil kağıtlarındaki jokere benzer. Bu alacalı renklerin seçimi, soytarıların oluşturduğu toplulukların kimliğini de belirler. (...) Ortaçağ'da politik nitelikte güldürülere de sottie ya da sotie deniliyordu. Bu dadelliliğe, çılgınlığa çağrışım yapmaktadır."*¹⁵⁰

Bizim dilimizde de "deli", "abdal" terimlerinin birbirinin alanlarına girdiği bilinir.

¹⁴⁸ Bkz., Fiske, a.g.e.

¹⁴⁹ Fiske, a.g.e., s. 36

¹⁵⁰ Metin And, "Soytarı: Tiyatronun Yaşam Suyu", *Sanat Dünyamız*, s. 74, Kış-1999, s. 133

Ara bedenlere, doğa ve kültürün ayrışma süreci perspektifinde bakıldığında insansal ve tanrısal özellikleri iç içe bulundurdıkları gözlenir. Gerçekten, modern bir toplumda aşırı derecede sakatlanmış/deforme olmuş bedenlere sahip kişileri, hilkat garibelerini “Allahın hikmeti” gibi tanrısal bağıntıyla anma eğilimi sıklıkla mevcuttur – aynı inanç izleğinde diğer “normal” bedenli kişilerin tanrısal bağıntıları yokmuş gibi-. Anadolu mitolojisinde bedensel sakatlık, çirkinlik, doğa/kültür ikileminin ortasında bulunan ateş metaforu ile birlikte Hephaistos’un kişiliğinde temsil edilmiştir.

*“Hephaistos, Zeus ile Hera’nın oğludur, ama bir efsaneye göre, Hera onu kendi kendine doğurmuştur, (...) Hesiodos süreci şöyle anlatır: (Theogonia ...)
Hera tanrıça kimseyle sevişmeden,
Yalnız öfkeden ve kocasına hıncından
Ünlü Hephaistos’u doğurdu kendi kendine.
Ve Hephaistos en usta sanatçısı oldu
Gökler tanrısı Uranos torunlarının.”¹⁵¹**

Hephaistos total ve çirkin oluşundan dolayı diğer tanrılar tarafından hor görülür, alaya alınır. Ancak Zeus’un iktidarı ile olan ilişkisinde konumuz açısından daha önemli olan şey, total tanrının bir cinsel mübadele kategorisinin üretimi olmamasıdır. Bu durumuyla iktidara karşı, aynı zamanda, bir tehdit potansiyeli de taşımaktadır.

Tarihsel maddeci perspektiften bakıldığında, insanın doğaya egemen olup, kendini doğal yiyecek zincirinde farklı bir konuma taşıyan kültürler oluşturma süreci için zorunlu olan praksis, yine tanrı Hephaistos’un kişiliğinde karşımıza çıkar. Hephaistos bu perspektiften bakıldığında üreten tanrıdır.

Mc Elroy, modern groteskte Hilkat garibelerinin hem doğaüstü dehşeti hem de doğal bir sempatiyi harekete geçirme gücünden söz eder. Düşsel canavarlardan farklı olarak onlar içimizden biridir, fakat anlayamadığımız güçler tarafından mitik ve gizemli bir şey haline getirilmişlerdir. Mc Elroy insanlardaki ağır deformitelerin Freud’un uncanny duygusunu uyandırdığını ve böyle bir kişiyle karşılaştığımızda ona bakmak ya da gözlerimizi kaçırmak konusunda çift değerli duygular yaşayabileceğimizi belirtir. Hilkat garibesinin erkek/dişi, hayvan/insan, çocuk/erişkin, gerçek-

¹⁵¹ Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İst., 1993, s. 144

* Vurgulama bana ait.

lik/yanılsama, deneyim/fantezi olgu/mit arasındaki alışıldık sınırlara meydan okuduğunu tartışır.¹⁵²

Grotesk sanatta bedensel değer yitiminin çarpıtma, “*abartma ya da beklenmedik bir bileşim*” ile vurgulandığını belirten Mc Elroy sonuçta ortaya çıkan grotesk figürlerin, bir ucu insan diğer ucu hayvan olan bir sürekliliğin farklı basamaklarına denk geldiğini anlatır. Buna göre grotesk figürleri beş basamakta toplamak mümkündür:

1. Gerçek ya da hayali hayvanlar; (dinozorlar, diğer sürüngenler, büyük böcekler vb.) grotesk figürün görünümü gerçek ya da hayali tehlikeleri çağrıştırır.
2. Farklı hayvan parçalarının, mitsel canavarlar oluşturmak üzere birleştirilmesi (taş adamlar, ejderhalar, bedeni arslan kanatları kartaldan oluşan “griffin”ler vb.) bunların bazıları komik olabilirse de genellikle uğursuz kabul edilirler.
3. İnsan ve hayvan özelliklerinin melez bir insan-canavar oluşturmak için birleştirilmesi (totem maskeleri, başı boğa bedeni insan olan mitolojik canavar Minotauros, yarı at yarı insan Kentauros’lar).
4. İnsan bedeninin son derece çirkin olacak şekilde çarpıtılması, abartılması (gnomes –yer altındaki hazineleri bekleyen cüceler- son derece hidrosefalikler, bozuk yüzlü cüzamlılar, komik anlamda bazı soytarılar).
5. İnsan bedeni ve/veya davranışının insan saygınlığını yitirecek derecede kaba, aşırı uçta betimlenmesi (çürümüş bedenler, iskeletler, yamyamlık, akıl hastalarının bazı davranışları).¹⁵³

Hayvan/bitki, insan/makine, hayvan/makine gibi başka bileşimler de yukarıdakilere ek olarak grotesk sanatta karşılaşılabilen ara bedenlerdir.

Herbert Achtembusch’un *Çizme ve Çorapları* adlı oyununda zamanın dışında ve fantastik bir mekanda yaşayan yaşlı çiftin sevişmesi anlatılır. Bedensel ve dilsel geçişimler birlikte sunulur:

“FANNY

: Prost! Sağlığına! Bugün artık odun kesmeyeceğim.

¹⁵² Bkz., Mc Elroy, a.g.e.

¹⁵³ Bkz., Mc Elroy, a.g.e.

(FANNY, HERBERT'e bir öpücük verir. Birbirlerine sarılırlar. İkisi de yere düşer. Soyunmaya başlarlar. Her ikisinin sadece yüzü değil, vücudu da soluk sarıdır, ışıktaki parşömen etkisi bırakılır. HERBERT'in dört ayağı sıska ve acınacak durumdadır. Sol ayağı ile FANNY'e sarılırken üçüncü ayağı serbesttir. Bu durumda sevişmek isterler.)

HERBERT

: İllaki burada mı olacak?

FANNY

: Evet: Yoksa banyoya temiz bir biçimde gitmemize olanak kalmaz. Dur da el arabasını getireyim.

HERBERT

: Hayır, beni yerde bırakma, yoksa ölümler beni alır götürürler. (Birbirine benzemeyen dev kertenkeleler her ikisini de sürükleyip götürmek isterler. FANNY, HERBERT'i ambara dayar, HERBERT düşer. FANNY bir el arabasıyla gelir, HERBERT'i arabaya koyar ve götürür.)

Beni nereye götürüyorsun?

FANNY

: Ormana, en iyisi orada oluyor. Sen üstümde ol yeter. İskemlen, orada ne kadar yalnız kaldı...

HERBERT

: "İskemle"nin Almancası bir türlü aklıma gelmiyor.¹⁵⁴

Bedenin biçim değiştirmesinin, farklı kategorilere ait beden kısımlarının bileşiminin, –ya da başka yönden bakıldığında ayrışmazlıkların- gülünç ve korkutucu olanı farklı derecelerde barındırdığı söylenebilir. Grotesk sanatta ara bedenlerin, simgesel kodların kırılganlığını gözler önüne serebilen bir işlevi vardır. Eagleton, Shakespeare'in Macbeth'ini incelediği bağlamda, cadıların toplumun istikrarı için gereken üç şeyi bozduklarını, bunların "toplumsal, cinsel ve linguistik" biçimler olduğunu anlattığını yukarıda belirtmiştim. Cadıların işlev gördüğü bu üç alan Barthes'ın yukarıda belirttiğim mübadele alanları ile aynıdır. Bu düşünce izleğinde groteskin belirtilen kategoriler arasındaki mübadele ilişkilerini bozduğunu asal işlevlerinden biri olarak öne sürebiliriz. Burada söz ettiğim kategorilerin sınırlarını aşmanın tek yolu grotesk değildir elbette. Lady Macbeth'in burjuva anlamda sınırları ihlal etme isteği, hegemonik yayılma isteğinden başka bir şey değildir. Buradaki bağlam, ara bedenlerinkinden çok farklıdır. Ara bedenlerin farkı iktidar ilişkilerinden uzak bir oyun ve şiirsel anlamdışılık alanında yaşamalarıdır.

Ara bedenlerin oyun ile ilişkisi iskambil kağıtlarındaki Joker'den Fiske'nin sözünü ettiği faullü "gösteri güreşi" oyununa kadar geniş bir aralıkta izlenebilir. Burada da yine terimlerin birbiriyle bağlantıları dikkat çekmektedir, oyun kağıdındaki Joker'in "şaka yapan kişi" ile -argo kullanımıyla- "iğrenç tiksindirici kişi" anlamları

¹⁵⁴ Herbert Achternbusch, Çizme ve Çorapları, (Çev. Prof. Özdemir Nutku), Mitos Boyut Yay., İst., 1995, s.40-41

vardır ve “*İskambil destesine XIV. yüzyıldan sonra eklenen ‘Deli’nin yerini aldığı*”¹⁵⁵ söylenmektedir. Joker’in bu farklı görünen anlam çağrışımları, grotesk ara bedenlerin anılan niteliklerine bağlıdır. Nitekim Huizinga’nın oyunu kültürden eski sayması, ikili kategoriler halinde işleyen mantıktan daha eski düşünüş/inanç biçimlerine gönderme yapabilir. Oyun bir özgürlük alanı olarak betimlenir.¹⁵⁶

Ara bedenlerin çift değerlikli bir tepkiye yol açmaları, -hilkat garibesine karşı tepkimiz gibi- kategorik geçişim alanında varlık göstermeleri nedeniyledir. Baudrillard’ın grotesk bir figür olan King Kong örneğinde değindiği gibi, ara beden , “*ayartma yoluyla bir düzenin diğerine dönüşebilirlik olasılığını*” ortaya çıkarır.¹⁵⁷ Uzlaşım sal kodları bozarak bir oyun alanının olasılık/belirsizlik dünyası kapılarını açma gücü ve işlevine sahiptir.

C. Modern Grotesk Anlatımda Bedensel Düzey Yitimi

Karnavalesk grotesk anlatımın taşıdığı bedensel düzey yitimi, modern anlatımda özellikle ton ve duygu bileşeninde farklı bir yöne kayar. Kolektif olan bireyselleşir. Yabancılaşma, uncanny, dış dünyaya duyulan güvensizlik, insanlar arası iletişimsizlik, kapitalizmin yerleşmesinin farklı evrelerinde değişen efendi/köle ilişkilerinin yansıması olarak modern anlatım tarzlarına hakim olur. Karnavalesk groteskte kullanılan tüm bileşenler ve durumlar (ara bedenler, insanın yiyecek zinciri içindeki yerini vurgulayan anatomik yapılar, bedenin biçim değıştirmesi, abartı v.b.) modern grotesk anlatımda insan bedenine uygulanan somut ya da soyut şiddet ve korku bağlamında yeni anlamlar kazanır.

Günümüzde kurban “*Cadılarının, büyücülerin ve kafirlerin*” yerini alan siyasal azınlıklar ve yasaklılar vb. çizgi dışı akımlardır Horkheimer’a göre.¹⁵⁸ Yazar çağımızda statükonun dışındaki bütün kurallar ve yönlerin silinmesi üzerine aklın sunabileceği tek umudun varolanı korumak ve baskısını daha da artırmak olduğunu, boyunduruk altındaki kitlelerin mimetik dürtü ile baskı organıyla kolayca özdeşlik kurduğunu belirtir. Modern grotesk anlatımda bedenin ve dilin, yeni efendi/köle ilişki biçimle-

¹⁵⁵ Bkz., Enis Batur, “Hokka’baz”, *Sanat Dünyamız*, s: 74, Kış-1999

¹⁵⁶ Bkz., Johan Huizinga, “Homo Ludens”, *Sanat Dünyamız*, (Çev. M. Ali Kılıçbay) s:55 Bahar-1994, s. 9-23

¹⁵⁷ Bkz., Jean Baudrillard, a.g.e. a.

¹⁵⁸ Bkz. Max Horkheimer, *Akıl Tutulması*, (Çev. Orhan Koçak), Metis Yay., İst., 1998

rine göre edindiği yeni konumlar, kayıt ve gözaltı, karikatürleşme, makineleşme ve yabancılaşma bağlamlarında ele alınabilir.

1. Kayıt ve Gözaltı

Batıda kapitalist düzene geçiş okuma yazma oranı, yaş, cinsiyet, ırk, din, dil gibi nüfusun demografik verilerinin kayıt altına alınması ve istatistik ve survey yöntemlerinin gelişmesi ile birlikte giden yeni bir dönemin ortaya çıkışını gerektirdi. Burjuva anlamdaki özgür yurttaşların özellikleri, yeni toplum içindeki kapladığı yer ve olası sınıfsal hareket biçimleri “bilimsel mantık ve istatistik” çerçevesinde önceden bilinebilir niteliğe sahip olmalıydı. Barthes *“toprağa bağlı monarşiden endüstriyel monarşiye geçişte”* toplumun kutsal kitabını değiştirdiğini, *“harften (asalet) sayıya (servet), tapu senetlerinden hesap defterine”* geçtiğini belirtir.¹⁵⁹ Dünya ticaretindeki ilk yoğunlaşmalar ve ticari kapitalizmden sınai kapitalizme geçiş, bu yeni ekonomik ilişkilerin üretimi ve yeniden üretimi sürecinde kendini alıcı ya da satıcı konumuna yerleştiren yeni öznelere gereksinim duydu. Okuryazarlık ve en azından para hesabını bilmeye yetecek kadar aritmetik bilmek, ölçü, tartı gibi büyüklüklerin değişik pazarlarda aynı işi görecekt eşdeğerlerini tanımak yeni öznenin edinmesi gereken asgari özelliklerdi. Öznenin bu yeni tarihsel-toplumsal koşullara uyumlanma sürecinde bedeninin biçim değiştirmesinin anlatımı olarak karikatür ve ironi, groteskin hayat bulduğu alanlar olarak belirir. Günümüzde groteskin “kaba güldürü”, “abartılı biçem”, “karikatürleştirme” gibi niteliklerle anılmasının kökenleri, sınai kapitalizmin bu ilk gelişme aşamalarında aranabilir.

Ondokuzuncu yüzyılda istatistiğin “şampiyonluğunu yapan” Adolphe Quetelet’e göre istatistiğe dayalı enformasyon toplumun kendi kendini ayakta tutmasını sağlayan bir araçtı:

*“ Toplumun doğal olarak istatistiğe dayalı yasalarca yönetildiği göz önünde tutulunca, toplumun siyasal yönetiminin bir yardımcı rolle sınırlandığı görülür. Bilge yasa koyucu kendi istencini toplumsal düzene dayatmaya çalışmayacak, ilkin dünyevi toplumsal evrimin – yani ortalama adamın- yönünü ve büyüklüğünü belirlemeye bakacaktır.”*¹⁶⁰

¹⁵⁹ Bkz., Coward-Ellis, a.g.e.

¹⁶⁰ Peter Wagner, *Modernliğin Sosyolojisi*, (Çev. Mehmet Küçük), Sarmal Yay., İst., 1996, s. 157

Swift'in **Alçakgönüllü Bir Öneri**'sinde istatistikin bu gelişimi ile çözümleyici okuryazar yerine sıradan okuryazarlığın teşvikini sorgular. Bu yapıt Thomson tarafından groteskin en göze çarpan kullanımlarından biri olarak tanımlanır ve amaçsız sayılabilecek örneklerinin aksine burada groteskin hesaplanarak kesin bir amacı olan bir şeye –temelde satır- hizmet ettiğini vurgulanır.¹⁶¹

Bu parça İrlanda'da çok sayıda işsiz ve ihmal edilmiş insan için üzülen bir anlatıcı ile görünürde masum bir şekilde başlar, ancak anlatıcı bu sorunun çözümünde sunduğu "alçakgönüllü" öneriyi bir matematikçi ya da ekonomist edasıyla yaptığı istatistik hesaplamalarla aydınlatmaya girişir:

"Bunun için şimdi kendi Düşüncelerimi alçakgönüllülükle sunacağım, bunların en küçük bir İtiraz ile karşılanmayacağını umarım. Londra'da tanıdığım olan çok bilgili bir Amerikalı beni şöyle ikna etti, Bir Yaşındaki iyi Beslenmiş sağlıklı bir Çocuk Güveç, Kızartma, Fırında ya da Haşlanmış olsun, en lezzetli besleyici ve sağlıklı bir Gıdadır; ve hiç şüphem yok ki bir Et tabağı ya da Sebzeli Et şeklinde sunulabilir. İşbu nedenle bunu alçakgönüllüce halkın dikkatine sunuyorum ki hali hazırda kayıtlara geçmiş olan Yüz ve yirmi bin Çocuktan yirmi bini Damızlık olarak ayrılabilir, ki bunlardan dörtte biri Erkek olmak üzere; ki bu Koyun, Sığır ya da Domuz tahsisinden daha fazladır, öne sürdüğüm Sebep bu Çocukların nadiren Evlilik Meyveleri olması Şartı bizim Zalimliğimiz olarak kabul edilmediğinden bir Erkek dört Dişiye denk gelmeye yetecektir. Ki geri kalan Yüz bin Bir yaşında Servet sahibi ve Nitelikli Kişilere Kraliyet aracılığıyla Satış için önerilebilir ki Anneye her zaman onları son Ayda bolca emzirmesine izin verilmesi tavsiye edilir ki iyi bir Tabak için Gürbüz ve Yağlı olabilsinler. Bir Çocuk Arkadaş Toplantılarında iki Öğün eder ve Aile tek başına akşam yemeği yediğinde ön ve arka Parçalar yeterli bir Öğün sağlar ve az Karabiber ya da Tuzla baharatlandırıldığında özellikle Kışın, dördüncü Günde haşlaması iyi olur."¹⁶²

Thomson ve Sanders bu metni yorumlarken ortak bir noktada buluşurlar. Anlayışlı ya da yorumlayabilen bir okur için Swift'in bu ekonomist ton ve edayı seçmesi amaçsız değildir. Thomson'a göre Swift, betimlediği dehşet verici koşullarla bu kuru, kılı kırk yaran tavır arasındaki karşıtlıktan karlı çıkmayı başarmıştır, ne var ki bir okuyucunun şok edici bir anilikle sunulan teklife hazır olup olmadığı çok şüphelidir. Groteskte okuyucu/seyirci yanıtının anındalığını ve karasızlığını vurgularken Thomson dehşet ve gülücün grotesk ayrışmazlığına ve grotesk etkinin ussal olduğu kadar duygusal olduğuna dikkat çeker:

"Burada yine kişinin yanıtı karmaşık olacaktır. İçinde mutlaka dehşet olacaktır ve aynı zamanda Swift'in zalim zekasında ve ciddi bir tavırla ortaya koyduğu teklifin korkunç özüyle mantıklı olan arasındaki saf uyumsuzluğa karşı neşeli tepkide hoş bir yön de bulacaktır. Sanırım bu metne karşı tam yanıtımız, neşenin korku tarafından gizlenmesine ya da bunun tersine izin vermeyecektir. Her ikisi de bir gerilim durumunda kalacaktır. Kişi gerçek-

¹⁶¹ Bkz. Philip Thomson, *The Grotesque*, The Critical Idiom Series, London: Methuen, 1972

¹⁶² y.a.g.e., s. 2

ten, komik öğenin etkin olarak her şeyi daha fazla şok edici hatta midenin kaldıramayacağı şekle soktuğunu düşünebilir. Bu pasaj hakkında ilginç bir nokta şudur ki, Swift'in ciddi olmadığı bilmemiz dehşeti gerçekten azaltmaz; başka bir deyişle Swift'in entelektüel bilinci, teklifin duygusal etkisini önleyemez. Bu durum grotesk etkinin en az entelektüel olduğu kadar duygusal olduğunu da gösterir. Yukarda komik olarak söz edilen uyumsuzluğun da dehşeti artıran bir kaynak olduğunu söylemek gerekir başka bir deyişle teklifin nahoş niteliği yeterince kötüdür fakat dile getirildiği ılımlı ve mantıklı ton onu daha kötü hale getirir. Şu önemlidir: Groteskle bağlantılı olan en uç uyumsuzluğun kendisinin hem komik hem de iğrenç olması bakımından çift değerli olduğunu gösterir.¹⁶³

Sanders bu yapının rastgele okur ile çözümleyici okuru birbirinden ayırdığını, ironi ile karşılaşmanın okuyucuda hem zevk hem de acı yarattığını vurgular. Swift'in bu ironiyle "Bakhtin'in alt katmanının en dibine (...) yamyamlığa, üstelik bebek yamyamlığına" daldığını ve okurlarına "en amansız bir sorunu" fark ettirdiğini söyler; bu sorun "Bireysel insanların yok oluşu"dur.¹⁶⁴ Bu yeni yapay düzende beden ve dil, yeni gösterilene bağlanacak şekilde konumlanmak durumundadır. "Alt katman"a ait dilbilgisi yoksunluğu ve söz dizimindeki sapmalar, "ruh ve zihin düzeyinde" bedensel bir şekilsizliği de beraberinde getirdiğinden "alt sınıflar hem yoksul hem de budala"dır.¹⁶⁵ Bu nedenle Swift'in "alçakgönüllü" önerisi, istenilen şekilde yan yana getirilmiş söz dizimi sapmalarını ekonomi/hukuk/istatistik karışımından bir meta-dil kullanarak "biçimli" hale getirmektedir. Anlatımdaki matematik kesinlikten doğan "bilimsel" tonun tekdüzeliği ile mesajın dehşeti arasındaki uyumsuzluk metnin doğasındaki grotesk çift değerliliği yarattığı gibi, olağan koşullarda yan yana gelemeyecek nesne, durum ve şeyleri bir gösterilene sabitleyen ve değişmez gözüken her yapay düzenin, kırılabilir olduğu imasını da taşır. Çünkü her düzen kendi "geçerliliğini" kuracak ve kendisinin dışında kalan alanı "olasılık" olarak görüp bu alanı "manipüle edecek" bir anlamlandırma düzenidir:

"(...) Yapay bir düzen, ihtimal dahilinde olmayı zorunlu ya da kaçınılmaz hale dönüştüğünde (örneğin, yumurtalarla domuz pastırmasının neredeyse imkansız olan birliğinin düzenli bir sabah buluşmasına dönüştürülmesi), başarıyla kurulmuş olur. Dolayısıyla, bir düzen tesis etmek olaylardaki ihtimal payını manipüle etmektir. ... Değerler arkada durur ve er geç tüm yapay düzenlerin yapısına girerler. ... Artık öyle görünür ki, ancak ve ancak tek bir düzen olabilirken, düzensizlik sonsuz bir çeşitlilik gösterir."¹⁶⁶

"Harften sayıya geçiş" ile kayıt tutma, sayılardan oluşan bir "gerçeklik" kurar. Sayılar kendi gerçekliklerinden giderek uzaklaşarak bizzat şiddetin temsilcisi ve

¹⁶³ y.a.g.e., s. 2-3

¹⁶⁴ Sanders, a.g.e., s. 270

¹⁶⁵ Bkz. y.a.g.e.

¹⁶⁶ Bauman, a.g.e., s. 161

taşıyıcısı olurlar; sıradan insanların hareket ve davranış biçimlerini önceden kestirmeye yarayan istatistik olasılık hallerinden sıyrıldıklarında, başka bir seçeneği olmayan tek gerçeklikte "gereklilik" olup çıkarlar. Swift'ten yıllar sonra Pinter'ın **Doğumgünü Partisi**'nin ünlü sorgulama sahnesinde sayıların bu değişim tarihini izlemek mümkündür:

"GOLDBERG	: 846 sayısı olası mıdır, yoksa gerekli mi?
STANLEY	: Hiçbiri.
GOLDBERG	: Yanlış! 846 sayısı olası mıdır, yoksa gerekli mi?
STANLEY	: İkisi de
GOLDBERG	: Yanlış! Nereden çıkarıyorsun 846 sayısının gereğince olası olduğunu?
STANLEY	: Olmalı.
GOLDBERG	: Yanlış! Yalnız gereğince gerekli! Gereklilik tanınmadan olasılık verilemez. Bir şey gerekli olduğu için olasıdır, ama hiçbir zaman olasılıktan gerekliliğe geçilemez. Ancak gereklilik tanıtlandıktan sonra olasılık varsayılabilir." ¹⁶⁷

"Bir temsil pratiği olan" ve "taşıyıcı olarak da bazı özneleri gerektiren"¹⁶⁸ ideoloji grotesk anlatımla "sağduyu" özelliğini yitirir. Artık tanınmaz, dehşetli ve gülünç hale gelir. Öznenin ideolojiye göre konumlanış biçimi onu biçimsizleştiren şeydir ve bu karikatürün çıkış noktasıdır. Beden ve dilin ideolojik yeniden biçimlenme sürecinin grotesk vurgusu, her ne kadar normalden saptırılmışsa da beden ve dilin hala tanınabilir nitelikte olduğu karikatür alanını aşar:

"Örneğin General de Gaulle'ün burnunun orantısız biçimde büyük olarak çizilmesi karikatür olur; fakat burnun büyüklüğü giderek abartılırsa ve bu abartma yüzün geri kalan kısmının buruna hizmet eden ve burun tarafından kontrol edilen şekilde görüldüğü bir noktaya erişirse (örneğin köpeği sallayan kuyruk) o zaman bu daha çok bir grotesk karikatür olur. Yalnızca yüzün burna olan normal ilişkisinin tersine döndürülmüş olmasından dolayı değil, fakat burun neredeyse özerk bir nitelik kazanmıştır ve deyim yerindeyse ayrı bir varoluşa sahip olmuştur. Başka bir deyişle karikatüristik abartma için bir norm vardır, normal dışılık normu. Bu norm aşıldığında karikatür artık basitçe gülünç olmaktan çıkar aynı zamanda ifici ya da ürkütücü özellik kazanır, çünkü tiksindiricilik dünyasına yaklaşmıştır."¹⁶⁹

Karikatürün ve onun abartma sınırlarını aşan groteskin ideoloji ve bununla uyumlu –aynı zamanda üreticisi- özneyi ayrıştırma, bir yönünü ele alıp şişirme, biçimini bozma, oluşma sürecine müdahale etme gibi işlemlerle insanın kendi gerçek

¹⁶⁷ Harold Pinter, **Doğumgünü Partisi**, (Çev. Mehmet Fuat), De Yayınevi, Kasım 1965, s.51

¹⁶⁸ Bkz. Coward- Ellis, a.g.e.

¹⁶⁹ Thomson, a.g.e. Bölüm 4 - s. 7

bireyselliğini duyumsatma potansiyeli vardır. “Çirkin” ya da “tiksindirici” terimleri bu çerçevede ele alınabilir:

“Gülünç çeşitli görünümünde, bildirilerinde çirkinliği kendine konu edinir, hedefi çirkinliktir: ‘çirkinlik gizleniyor mu, gülüncün gözlemi ışığında onu bulup ortaya çıkarmak gerek; şöyle böyle belirgin mi, gün ışığına çıkması için onu yakalayıp göstermek gerek... İşte karikatürün kökeni budur.’”¹⁷⁰

Groteskin Bakhtin’in yorumuyla “yaşamın çelişkili ve çift taraflı bütünlüğünü” sergilemesi, onun gülüncü ve çirkinliği diyalektik bütün içinde ele almasını gerektirir. Çünkü bu düşünce çizgisinde düzenin dışarıda bıraktığı “çirkinlik” ve “tiksindiricilik”, “olumsuzlama ve ölüm ... onaylamadan, yeni ve daha iyi bir şeyin doğumundan ayrılmaz bir temel evre olarak içilir”.

Bir yanda ölüm ve yeniden diriliş motifinin egemen olduğu “kamaval ruhu”, diğer yanda bu ruha bilinebilir, parçalanıp kayıt altına alınabilir, koruyup saklanabilir nitelikler vermeye çalışan, fakat yalnızca bir karikatür elde edebilen hegemonik düzen. Bu iktidar ilişkisinin sürmesi alınan kayıtların dakikliğine ve bunların –her ne kadar irrasyonel olsa da- ikinci bir “gerçeklik” yaratacak kadar (Alçakgönüllü Bir Öneri’de izlenen meta-dil ile yansıtılan) toplu birikimine ve bu yaratılan gerçekliğe uyumlandırılan özneler gereksinim gösterir. Nar’ın *Gizler Çarşısı* adlı oyunundaki Doktor ve Beşikçi sözü edilen iktidar ilişkisinin taraflarıdır. Beşikçi, yaşam ve ölümün ayrıışmsız temsili “beşik/mezar” yapabilen kişi, doktor ise kayıtları tutan “ışkence teorisyenidir”:

“DOKTOR

: *(Birden sinirlenir) Seni ne kadar mı tanıyorum?.. Seni ne kadar mı tanıyorum?.. (Raflardaki klasörlerden birini hızla alır, rastgele okumaya başlar) Bak dinle Beşikçi!.. Bunları sen bile bilmezsin kendi hakkında... Doğum tarihi, yeri, saati gibi sıradan bilgilerin dışında, şimdiye kadar kaç evde oturduğun, senin ve karının yedi kuşak ötesine ait bilgiler ki kan grupları bile yazılı. Oğluna ait doğum raporlarından okuldaki ders saatlerine, aldığı notlara, öğretmenlerinin adlarına kadar tüm bilgiler; ve hatta senin doğumundan şu ana kadar kaç çift ayakkabı kullandığına, bedeninin anatomik yapısını gösteren haritaya kadar, hem de yıl yıl...burada, tümü burada... (...)*¹⁷¹

¹⁷⁰ Sigmund Freud, *Espri Sanatı*, (Çev. Erdoğan Alkan), Toplumsal Dönüşüm Yay., İst., 1999, s. 8

¹⁷¹ Turgay Nar, *Gizler Çarşısı*, Basılmamış Text, s.46

Durum, bilimsel düşüncenin oluşumunda olgulardan kavram elde ederken bazı olguların “unutulmasını”, dışarda bırakılmalarını ya da gösterilenlerin bir gösterilene bağlanma sürecinde yine de açıkta kalan Barthes’ın “jouissance” teriminde somutlaştırdığı ideoloji tarafından hiçbir zaman yakalanamayacak olan özgürlük anına ulaşır:

“BEŞİKÇİ

: (Öfkeyle) Madem ki her şeyi biliyorsunuz hakkımda, neden sorular soruyorsunuz, neden her şeyi baştan anlatmamı istiyorsunuz?!..”¹⁷²

Modern grotesk yazında örneklerine sıkça rastlanan ara bedeni temsil eden streotiplerin (cüce, palyaço vb.) dövülme, hor görülme, aşağılanma ve bazen işkence bile görme sahnelerinin nedeni, bu tip bedenlerin ölümle ilişkilerini hala korudukları için tabulaştırılmaları gereğinde aranabilir. Burada dövme aracı olarak ‘fallus’a gönderme yapan bir nesne (kıvrılmış bir gazete –Nathaniel West’in *A Cool Million*-, demir çubuk, iğne, çuvaldız – Turgay Nar’ın *Gizler Çarşısı*-, çivi, iğne –Cahit Atay’ın *Godot’yu Beklemezken*-) kullanılır. Pişekar’ın şak-şak’ıyla bağlantılı olan bu nesneler yalnızca ara bedenleri değil kapitalist ilişkilerin ve “dürüstlük”, “çok çalışma”, “modern yaşam tarzı” gibi burjuva değerlerin dayatılmasıyla karikatürleşmiş emekçi ve küçük burjuva bedenlerini de düzenlemeye yöneliktir:

“Lemuel Pitkin sıkı çalışma ve dürüstlikle kazanma yolundaki Amerikan rüyasını ararken sırasıyla dişlerini, bir gözünü, başparmağını, bir bacağını ve kafa derisini kaybetmiştir. Ondan geri kalan şey, Riley ve Robbins’in vodvil ekibince şamar oğlanı olarak kiralanır. İki komik şakalarını icra ederken, soyluluğunu korumaya çalışarak tuhaf biçimde giydirilmiş şekilde, sessizce ayakta bekler. Öykünün her son cümlesinde gazete rulolarını çıkarıp onu öyle döverler ki takma dişi ve cam gözü yerinden fırlar ve takma saçı çıplak kafasını ortaya çıkaracak şekilde savrulur. O takma kısımları yerine yerleştirip bir sonraki dayağı ciddiyetle beklerken seyirciler çılgına döner.”¹⁷³

Modern groteskin bireyden maruz kaldığı yeni korku ve şiddet temalarıyla işlenişi, Kafka’nın *Değişim*’inde görülecek “paranoid vizyon”un ve Freud’un “uncanny” kavramının alt yapıları oluşturan yeni iktidar ilişkilerinin (baskın görünümü ile tekelleşme, makineleşme, yabancılaşma) yerleşmesiyle ele alınabilir.

¹⁷² y.a.g.e., s. 47

¹⁷³ Mc Elroy, a.g.e. s. 132

2. Otomaton ve Biyomekanik

Freud korkularımızın kökenlerini modern bireyler olarak aşmış olduğumuz bastırılmış eski animistik düşünce tarzlarında ve çocukluk çağı komplekslerinde arar. Ona göre sorunun kaynağı doğrudan dışardan gelen yabancı etkiler değil, uygarlaşma ve uyumlanma sürecinde yabancılaştırılmış olan zihnimizdeki eski tanıdık düşünce biçimleridir. Ancak, her ne kadar üstesinden gelmiş olsak da bunlar yeni inançlarımızın her an bir boşluğunu beklerler ve kendilerini gösterme fırsatını ele geçirdiklerinde bizi uncanny duygusuyla baş başa bırakırlar:

"Her şeyden önce bir emosyonel uyarana bağlı her etkinin çeşidi ne olursa olsun bastırıldığı takdirde anksiyeteye dönüşmesini savunan psiko-analitik teori doğruysa, o zaman korkutucu şeylerin örnekleri arasında, içinde tekrarlayan bastırılmış bir şey olduğu gösterilebilen korkutucu öge bulunan bir sınıf olmalıdır. Bu korkutucu şeyler sınıfı o halde uncanny'yi oluşturur; ve uncanny'nin biziatihi kökten korkutucu olup olmadığı ya da bir başka etkiyi taşıyıp taşımadığı sorusu önemsiz kalmak durumundadır. İkinci olarak eğer bu gerçekten uncanny'nin gizli doğası ise dilsel kullanımın neden 'evle ilgili' (homely) olanı tam karşısına 'evsel olmayan'a uzandırdığını anlayabiliriz; çünkü bu uncanny gerçekte yeni ya da düşmanca bir şey değildir, bundan ziyade zihinde tanıdık ve eskiden yerleşmiş olan ve sadece bastırma süreci ile yabancılaşmış hale gelen bir şeydir."¹⁷⁴

Uncanny, bastırılmış tanıdık bir şeyin, aniden ve açıklanamaz bir biçimde tuhaf ve yabancı olmasından yaşanan deneyim olarak genellikle ölüm ve düş benzeri görünümlemlerle açıklanmaya çalışılır. Bu temalar en ilkel arzu ve korkularımızı tetikleyici özelliklerinden dolayı gotik kurguda merkezi önem taşırlar. Uncanny'nin uyandırdığı dehşet, bilinmeyen ya da yabancı bir güç tarafından türetilmez. Kendimizi kurtarmaya çalıştığımız ve bu yöndeki her türlü çabamızın üstesinden gelen, içimizdeki derinlikli, tanıdık bir şeyden türer. Bu duygunun yarattığı dehşetin kaynağı olarak gerçek/gerçek dışılık, yaşam/ölüm, ben/öteki sınırlarındaki psişik ayrımın ortadan kalkması gösterilir.

Freud'a göre, bir emosyonel uyarıyı bastırmanın etkisi anksiyete ile sonuçlanır. Uncanny duygusu bastırmaya uğramış ve ondan geri dönmüş gizli, tanıdık bir şey olduğuna göre bu etkiyi yaratan öğeler, grotesk için de tipik sayılırlar. Bunlar Meindl'a göre sessizlik, yalnızlık, karanlık gibi ortamlarla canlı ve cansız arasında karşılıklı dönüşüm ve tekrar ortaya çıkma ve belirli akıl hastalıklarının, deliliğin ve çift kişiliğin sağladığı mekanik auralardır. Bu öğeler nesnesi olmayan varoluşsal bir anksiyeteye neden olur.

¹⁷⁴ Dieter Mendl, *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*, University of Missouri

Press. Columbia, 1996, s. 58

Freud, makalesinde, içimizde özellikle zorlayıcı ve kesin biçimde uncanny duygusunu yaratabilen şeyleri, izlenimleri, olay ve durumları incelerken görünürde canlı olanın gerçekten yaşayıp yaşamadığı ya da karşıtı olarak, yaşamı olmayan bir nesnenin gerçekte canlı olup olmadığı konusunda okuyucunun belirsizlik durumunda bırakılmasının ve bu konu üzerine dikkatini doğrudan odaklamasını engelleyerek belirsizliğin sürmesini sağlamanın öneminden söz eder.¹⁷⁵ Bu düşüncesinin somut nesnesi, makineleşme süreci arkaplanında ele alındığında, otomaton olacaktır. Robotların canlı-cansız arası konumları grotesk için verimli bir malzeme alanı sağlar-ken makine karşısındaki işçinin bedeninin uyumlanma sürecinde biyomekanik ilkele-ri araştırılır:

*“Yetenekli bir işçiyi iş başında izleyecek olursak, hareketlerinde şunları gözleriz: (1) gereksiz, üretken olmayan hareketlerin yokluğu; (2) ritm; (3) bedenin ağırlık merkezinin doğ-ru yerleştirilişi; (4) denge. Bu ilkelere dayanan hareketler dansa benzer bir nitelikle öne çıkar. İş başındaki yetenekli bir işçi, insana bir dansçıyı anımsatır.”*¹⁷⁶

Meyerhold groteskin içinde dans öğelerinin saklı olduğunu belirtir hatta dan-sın groteskin tek anlatım yolu olduğunu ileri sürece kadar bu ilişkiye önem verir. Grotesk gündelik yaşamı olağan görünüşünü betimlemekten vazgeçene kadar de-rinleştirir ve bir şey çok önemlidir groteskte, o da “*sanatçının seyirciyi yeni varılmış bir düzlemden, büsbütün beklenmedik bir başka düzleme taşımaya hep eğilimli ol-masıdır.*”¹⁷⁷

Meyerhold'un oyunculuk için saptadığı bu biyomekanik ilkeler grotesk yazın-da karşılıklarını bulur. Freud'un uncanny duygusunu veren ve otomaton düşünce-siyle yakından ilgili olan, fakat aynı zaman da Meyerhold'un biyomekanik “dans”ına göndermeler yapabilecek bir pasaj E.T.A. Hoffmann'ın **The Sandman** adlı yapıntın-da bulunabilir:

“Nathanael, Profesör Spalanzani tarafından yapılmış Olimpia adında bir robota aşık olmuştur ve onun mükemmel güzelliğine ve mizacının pürüzsüzlüğüne hayranlıkla şaşakal-mıştır. Bir gün Nathanael, Spalanzani'nin evine girerken çalışma odasından gelen korkunç bir gürültü duyar: ‘Nathanael açıklanamaz bir korkuyla içeri koştu. Profesör dişi mankeni o-muzlarından tutuyordu ve İtalyan Coppola da onu ayaklarından tutmuştu; ve mankeni ele geçirmek için birbirlerini bir ileri bir geri itip kakıyorlardı. Nathanael mankenin Olimpia oldu-ğunu görünce dehşetinden silkindi. Kızgınlıkla burnundan soluyarak, sevdiğini tam deli ada-

¹⁷⁵ Bkz. Sigmund Freud, “The Uncanny And The Double”, [http:// theliterarylink.com/uncanny.html](http://theliterarylink.com/uncanny.html)

¹⁷⁶ , Eugenio Barba, Nicola Savarese, **Oyuncunun Gizli Sanatı**, (Çev. Ayşın Candan), Yapı Kredi Yay., İst., 2002, s. 345-346

¹⁷⁷ y.a.g.e.

min ellerinden kurtaracaktı ki Coppola müthiş bir kuvvetle mankeni profesörün ellerinden kıvrarak aldı ve mankenle profesöre öyle bir şiddetle vurdu ki Prof. Splanzani arkaya sendeledi ve üzerinde küçük ilaç şişeleri, imbikler, cam silindir ve şişeler olan masanın üzerine düştü; bunların hepsi binlerce parçaya ayrıldı. Coppola mankeni omuzlayıp cırtlak ve korkunç bir şekilde gülererek hızla merdivenlerden indi, mankenin acayip ayağı aşağı sarkıyordu ve bir kütüğün basamaklara vurması gibi çarpıp tangırdıyordu.

Natanael sersemlemişti, Olimpia'nın solgun balmumu yüzünde hiç gözü olmadığını onun yerine sadece siyah delikler olduğunu açıkça görmüştü; o cansız bir kuklaydı'.¹⁷⁸

Pasajda mankene (Olimpia) canlı görünümünü veren şey "mükemmel güzelliği ve mizacının pürüzsüzlüğü" yanında, yukarıda Meyerhold'un sıraladığı yetenekli bir işçinin işi başında gösterdiği beden hareketlerine sahip olması ya da olduğu ya nılsamasıdır. Mankenin iki kişi arasında çekiştirilmesi (üretken olmayan hareketler), Coppola tarafından merdivenlerden tangırdatarak (aritmik sesler) indirilirken ayağının aşağı sarkması (dengenin bozulması) Nathanael bakış açısından korkutucudur, çünkü tüm bunlar mankenin "cansız bir kukla" olduğunu ima eden belirtilerdir. Coppola karakterinin psikanaliz açısından çocukluk çağı korkuları ile bağlantısı kurulabilir ve pasajdaki gülme ile acıma (ve korku) arası olası tepkimizin nedeni bu bastırılmış korkuların ortaya çıkardığı uncanny duygusunda aranabilir. Ancak bir otomatonun ara-beden konumuna yerleşmesi bir canlıdan beklenen bedenin ritmi, dengesi, ağırlık merkezi ve üretken hareketleri ile yakından ilişkilidir.

Dario Fo'nun Dans Hocası "Bant Sistemi" adlı oyununda işçi kadınlardan beklenen makineleşmiş, insan bedenine aykırı abartılı hareketleri dans figürleri şeklinde sunulur, makine insan ya da canlı cansız arasındaki sınırlar sorgulanır:

"DANS HOCASI

: Dün seçilen üç kişi öne çıksınlar, lütfen... Buyrun, şuraya geçin şekerim... Sizleri hemen montaj bantında çalıştırmamın hiçbir yararı olmaz. Çünkü öncelikle doğru zamanlama ve uyum içinde yapmanız gereken birbirinden farklı 24 hareketi iyice kavramalısınız. Hepsi de çok basittir. Hiç yorulmayacaksınız. Hatta gayet zarif ve eğlendirici hareketlerdir. Ama son derece dikkatli davranmalısınız. Hareket parolamız: "Coşkuyla çalış".

(...)

(Bu hareketler aralıksız devam ederken bir spiker sesi sahne üzerine düşer:)

SPIKER

: Milano'daki Siemens Fabrikasında kadın işçilerin çalıştığı bant sisteminde bir günde kırkbin beşyüz hareket yapılmaktadır. Bunlardan üç bini pedalla ve avuç karışıyla yapılmaktadır. Kadın işçilerin tümü, çok şiddetle yaptıkları bu karın hareketleri yüzünden yumurtalık hastalıkları olmuşlardır. Hemen hepsi

¹⁷⁸ Thomson, a.g.e., Bölüm 4 s.16

*yumurtalık, rahim iltihabı, idrar kesesi iltihaplanmaları gibi genital hastalıklardan şikayetçidirler. Aralarından bazıları da doğurganlık yeteneklerini tamamen yitirdiklerinden ameliyat geçirmek zorunda kalmışlardır.*¹⁷⁹

İktidar tarafından sağlıklı ve bedene uygun hareketler olarak dayatılan biyomekanik uyumlanmanın sonucu, kadın işçilerin çeşitli genital hastalıklara yakalanmasıdır.

3. Yabancılaşma ve Ötekileşme

Modern grotesk yazının, dış dünyanın groteskin kendisi olacak kadar korku ve şiddetle dolu olduğu kurgularında bile, vurgu, genellikle insan ile insanlıktan çıkartan dünya arasında değil, kahramanın iç dünyası, iç tepkisi, mantık dışı korkuları üzerinedir. Artık fiziksel düzeyde acı vermesi beklenen uğursuzluk, şeytani güçler gibi doğa üstü şeyler değildir korkulan, insanın fantazi ve kuruntularının, ilkel korkularla birlikte serbest bırakılan, dünyanın fiziksel varoluşuyla karışan sanrılar ve psişik çözünmelerdir. Çünkü Tanrı yeryüzündeki etkisini merkezi bir otorite (Kilise, din devleti) şeklinde göstermez artık. İnsan kendi varoluşu ile baş başa kalan “küçük düşürülmüş” haliyle modern groteskin merkezi figürü olmuştur.¹⁸⁰ ‘Ben’ sefil olandır, ‘Öteki’ ise insanlıktan çıkartandır. Bu ilişkinin dinamikleri yeni sosyo-ekonomik bağlamda ele alınma zorunluluğunu getirdiği gibi, yeni psikolojik belirleyenlerin saptanmasını da gerektirir:

*“Yabancılaşmanın aşılması, günümüzde hem kapitalist hem de sosyalist toplumlar için başlıca bir sorun olma durumunu korumaktadır. Yabancılaşma/şeyleşme olgusu sadece ekonomik düzeye ilişkin bir kavram olarak ele alınamıyor. Toplumsal/ekonomik belirleyenler olduğu gibi psikolojik belirleyenler de çözümlerle düzeyinin ihmal etmemesi gereken öğeler olarak beliriyor.”*¹⁸¹

Bauman, modern koşullarda bireylerin temelde “üretici/asker” olarak inşa edildiklerini ve buna uygun biçimde rollerinde a) “birincil olarak üretici ya da askerin yaratıcı ya da yıkıcı işgücüne dönüştürülebilen” kinetik güç, b) “uyancılara tekrarlanan ve öngörülebilir biçimde tepki veren” disiplin ve monotonluk, c) “anlamli bütünler oluşturabilmeleri için öteki birimlerle birleşmesi”ni gerektiren eksiklik ve d)

¹⁷⁹ Dario Fo, *Kadın Oyunları*, (Çev. Füsün Demirel), Boyut Yay., İst., 1992, s. 47-49

¹⁸⁰ Bkz. y.a.g.e.

¹⁸¹ Ahmet Oktay, *Türkiye’de Popüler Kültür*, Yapı Kredi Yay., İst., 1994, s. 43

"kişinin mevcut durumu ile olması gereken durumu arasındaki armoni modeli" olan sağlık öğelerinin vurgulandığını öne sürer.¹⁸²

"Modern ruhun en bariz örneklerinden biri, bu "[kendini] bırakma"yı asla kabul etmesi ve bir an bile olsa "ümitsizliği" benimsememesiydi. Bu anlamda bu, modern-öncesi, teolojik eğilimli gölgeleme ile aynı çizgideydi. Modern büyü bozma, her zaman için kısmi oldu. Yani eski stratejileri ve yorgun generalleri kötiledi ve reddetti fakat bunların yerini alan genç subayların güçlerini, strateji gereksinimini ve doğru stratejinin en sonunda üretileceği vaadini yüceltti. Tanrısal rahiplerin yerini bilimsel rahipler aldı.

Burada artık büyümlü formül Tarih ve Akıl'dı: Tarihin Akıl, ya da Aklın eseri olarak Tarih, ya da Aklın, Tarih vasıtasıyla kendini bulan aklın öz-arılaştırma süreci olarak Tarih. Böyle bir formülde Akıl ve Tarih, birbirinden ayrılmayacak siyamalı ikizlerdi. Akıl, Tarih olarak, henüz gerçekleşmeyen daimilik olarak, her yerden başka bir yer olarak ve anda başka bir an olarak geliyordu."¹⁸³

Bu dönemin önde gelen felsefelerinden biri metafiziği yeryüzüne indiren ve 'Varlık'ı merkez sorunsal yapan varoluşçuluktur. Sartre'ın **Bulantı** adlı romanı groteski, yaşamda sıradan olanın altındaki dehşeti duyumsatmak üzere kullanan klasik örneklerden biri sayılır. Roquentine sıkıcı burjuva tekdüzeliğine sahip ticari bir şehir olan Bouville'de sakin bir hayat sürmektedir. Fakat yüzeyin altında Roquentin tamamen farklı bir varoluş sezinler. *"Doğayı yorumladığımız yasalar doğanın değil bizim icadımız olduğu ve isimlerle tanımladığımız kategorilerle varoluşun kaotik kitlesi arasında hiçbir zorunlu bağlantı olmadığı için o zaman tam anlamıyla her şey olabilir."*¹⁸⁴ Romanın değişik yerlerinde gerçekliğin bu şekilde sezilmesi kahramana gözüken grotesk imgelerle resmedilir. Deniz kenarında taş sektirirken aldığı taşın baka- bir yüzü kuru olan taşın diğer yüzü nemli, yapışkan ve çamurludur. Birden bir bulantı duyar ve taşı hemen elinden atar. *"Bulantı yalnızca öznel bir duygu değildir, bize asıl gerçeği anlık bir parıltıya içinde açar. Dünya düzensizdir, pistir, ve karşı duran bir şeydir."*¹⁸⁵ İnsanların içinde yaşadıkları yapışkanlıktan kurtulmaları bulantı ile olur. Varoluşa götüren yol işte bu tiksintidir. Roquentin'in fantazileri yalnızca anlatıcının hastalıklı ya da nevroitik durumunu değil romanın kendisinin dayandığı dünya görüşünü uyandırmak için öne sürülür. *"Şeylerin çeşitliliği yalnızca bir maskedir, onun erimesiyle yumuşak, canavarı kitleler çıplak ve düzensiz olarak ortaya çıkar."*¹⁸⁶

¹⁸² Bkz., Zygmunt Bauman, **Parçalanmış Hayat**, (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yay., İst., 2001

¹⁸³ y.a.g.e., s. 34-35

¹⁸⁴ Bkz., Mc Elroy, a.g.e.

¹⁸⁵ Prof. Bedi Akarsu, **Çağdaş Felsefe**, MEB. Yay., İst., 1979, s. 131

¹⁸⁶ Bkz., Mc Elroy, a.g.e.

Yukarda Bauman'ın modern insanın kimlik bilgileri olarak sıraladığı madde-lerle Roquentin'in bu tabloda sezdirilen özellik ve yönelişini karşılaştıracak olursak: a) Roquentin üretici ya da askerin yaratıcı veya yıkıcı işgücüne dönüştürülebilen bir kinetik güçten uzaktır (denize taş atmaktadır), kişiliğinde yapıcılık ya da yıkıcılık'ın ipuçlarını barındırmayan sakinlik egemendir, b) uyarıcılara vereceği yanıt önceden kestirilebilir nitelikte değildir (bir çakıl taşı bulantıya neden olabilir), c) anlamlı olabil-mek için (varoluşunu duyumsayabilmek için) başka birimlerle bütünleşmesi değil, aksine insanların içinde bulundukları yapışkanlıktan bulantı duyması gereklidir, baş-ka bir deyişle kendine yeterlidir ve d) mevcut durumu ile olması gereken durumu (varoluş) arasındaki uyum modeli sağlık değil, nevrotik ya da paranoid bir vizyonu başka bir deyişle "hastalık" durumunu gerektirir.

O halde karşı-iktidar özellikleri ön planda olan bir kişiliktir Roquentin ve onun bu yönelişi grotesk öğelerle verilir: gerçekliği açığa çıkarmak için fantazinin dramati-ze etmek, gerçekliğin daha ilkel ve büyüü sezgisini vermek için rasyonel dünyayı reddetmek ve altında yatan varoluşu ortaya çıkarmak için görünen yüzeyleri saptır-mak. Sartre, güçlü bir duygunun onu uyaran nesne ya da olayı fazlasıyla aştığından söz eder, nesnenin bu şekilde ötesine geçmenin sonucu rasyonel aklın kurduğu deterministik dünyanın yapılarını büyüsel olana bırakmak üzere çözünmesidir. Sartre'ın iktidarın kimikleştirme modeline tepkisel olarak yapıntıladığı Roquentin'in grotesk görünümü okuyucuya sanki tam tersini duyumsatmak içindir: Grotesk olan şey tam da doğal olanın üzerine kültürünü empoze etmeye çalışan iktidarın kendisi-dir.

Yapısında burjuva anlamda bütünsel birey düşüncesini koruyan ve modern birey için dış dünyayı korkutucu, saldırgan, düşmanca ve yanlış giden bir şeylerin sergilendiği mekan olarak tasarlayan varoluşsal yaklaşımda paranoid duruş merkezi bir önem taşır. Gerçeğin paranoid algılanmasının belli başlı özellikleri vardır; "*yan-sıtmalı düşünce, düşmanlık (ömeğin saldırgan bir dünyada yaşama duygusu), şüp-hecilik, merkezde olma, sanrılar, özerkliği kaybetme korkusu, büyüklük*"¹⁸⁷ hissi gibi. Özellikle yansıtmalı düşünce paranoyanın *sine qua non* özelliği olarak görülür.

Modern grotesk yazının en çok sevdiği temalardan biri olan hakimiyet ve bo-yun eğme, etrafında böyle bir düşman çevre ile birey arasındaki eşitsiz mücadeleyi

¹⁸⁷ y.a.g.e. s. 33

konu alır. Bu düşman çevre, bireyin en güvende olması beklenen aile ortamında da işleyebilir. Arrabal'ın **İki İşkenceci** adlı oyununda Jean, karısı Françoise tarafından işkencecilere ihbar edilir. Françoise'nin sevdiğini söylediği kocasının neden ihbar ettiği oyunda belirtilmez. Oyun boyunca içindeki odadan Jean'ın çığlıkları duyulur. Zaten oyunun sonunda da yapılan işkenceye dayanamayıp ölecektir. Annesinin sözünden çıkmayan Benoît ile babasına haksız yere işkence edildiğini düşünen Maurice'in annesiyle ilişkisi ahlak yasalarının sorgulanmasına neden olur. Fakat Arrabal oyunda bir yargılamada bulunmaz. Françoise, oğullarını yaptığı için –kocasını ihbar etmenin- doğru olduğuna inandırmaya çalışır. Fakat oyunu dehşetli hale getiren şey, kocasının yan odadan çığlıkları gelirken Françoise'nin konuşma tonunun günlük düzeyde devam etmesidir:

"(Jean'ın insanın içini ürperten inlemesi. Sessizlik. FRANÇOISE gülümsemeye benzer bir biçimde yüzünü buruşturur. Sessizlik.)

FRANÇOISE

:Gidip zavallı babacığınızı görelim. Haydi gidip acı çekişini görelim, zavallı adam. Hiç kuşku yok, canını çok yakmış olmalılar."¹⁸⁸

"Sıklıkla karşılaşılan bir formatta birey kendisini fiziksel olasılıkların sınırlarını aşan araçlarla yenmeye muktedir açıkça çılgın bir dünya tarafından acı çektilir".¹⁸⁹ Kafka'nın **Değişim**'inde sergilenen tekdüze ve gündelik anlatım ve tonlama - **Alçakgönüllü Bir Öneri** içinde geçerli- bu "hastalıklı" durumu sezinlettiği gibi grotesk korku ve şiddetin etkisini de arttırmaktadır:

"Bir sabah tedirgin düşlerden uyanan Gregor Samsa, devcileyin bir böceğe dönüşmüş buldu kendini. Bir zırh gibi sertleşmiş sırtının üzerinde yatıyor, başını biraz kaldırıncaya biçiminde katı bölmelere ayrılmış bir kümbet yapmış kahverengi karnını görüyordu; bu karnın tepesinde yorgan, her an kayıp yere düşmeye hazır, ancak zar zor tutunabilmekteydi. Vücudunun kalan bölümüne oranla acınacak kadar cılız bir sürü bacakçık, ne yapacaklarını şaşırmış, gözlerinin önünde aralıksız çakıp sönüyordu."¹⁹⁰

Kafka'nın bu yapıtında sefalet içindeki bir kişiye gösterilen acıma ve merhamet duygularına her zaman rahatsızlık hissi eşlik eder, özellikle durum çaresiz, kişi sefil olduğu zaman duyulan bir rahatsızlıktır bu:

¹⁸⁸ Fernando Arrabal, **İki İşkenceci**, (Çev. A. Özkan Çakırlar), İmge Kitabevi, İst., 1995, s.146

¹⁸⁹ y.a.g.e. s. 17

¹⁹⁰ F.Kafka, **Değişim**, (Çev. Kamuran Şipal), Cem Yayınevi, İst., 1996, s 5

*"Böyle bir rahatsızlık uzadığı zaman kendini aşırı sefilliğe karşı sadistik bir neşeyle gösteren gerçek bir nefreti inşa edebilir. Umutsuzluk şiddeti çağırır ve kurban ister yakınsın ister devam etmek için inatla çabalsın tam da bu incinebilirliğinden dolayı daha fazla kötü muameleyi istiyordur."*¹⁹¹

Ionesco'nun **Gergedan** adlı oyununda olduğu gibi Kafka'nın anılan yapıtında da ürkünç olsun ya da olmasın okuyucu/seyircinin beklenen tepkisi gülünç ile korku, dehşet ya da tiksime arasında yer alan bulanık bir ara-duygudur. Hem insan hem de hayvan – böcek, gergedan- olan kişiler vardır karşımızda. Önemli olan Jean'ın hasta yatağında alnından boynuz çıkması ya da Gregor'un kendini ansızın böcek biçiminde bulması değildir; grotesk anlatımla sağlanabilecek böcekleşmenin ya da gergedanlaşmanın mümkün olabildiği metinsel bir bağlam yaratmaktır. Karnavaleskte görülen ayrışsımsız ara-beden (cüce, gebe kadın, zenne, kambur vb.) yerine, beden ve dilin yer değiştirdiği bir ara-konum'dur söz konusu olan. Bedensel düzey yitimi, "şiddetin sıradanlığı"nı anımsatır biçimde olağan, günlük cümleler ve düşüncelere açık yorum ve haklılaştırmalarla verilir. Yapıtın tonu, başka bir deyişle yazarın konusuna yaklaşımı ve durduğu nokta (verilen örneklerde) sözde hegemonik görünüme sahiptir, ancak bu konum deliliğin sınırlarında gezen keskin bir denge üzerine kurulur. Çılgın bir dünyanın bireysel bedene yönelmiş düşmanca tavrı, korku, nefret, utanç ve gülmenin çift değerlikli anlamlarıyla birlikte, paranoid görüşü tetikler.

Yabancılaşma düşünce tarihinde başlıca diyalektik materyalist, varoluşçu ve sosyolojik bakış açılarından ele alınır. Psikanalizde yabancılaşma özneleşme sürecine içkin olarak ele alınır. Yukarda aktarmaya çalıştığım Lacan'ın düşüncesinde birey farklı vektörlerin gerilimi altında süreç olarak zaten/ her zaman mevcut olan simgesel düzleme girerek oluşur.

Marx yabancılaşmayı, üretim sürecinin bir nesneleştirme süreci olduğu ve maddi nesnelerin yaratıcısından ayrı, onu yansıtmayan ürünler olarak ortaya çıktığı kapitalist ilişkilerde arar. Dört farklı düzeyde işleyen yabancılaşma, kapitalist üretim sürecinin yansıması olarak 1) işçi ile emeğinin ürünü arasında, 2) işçi ile üretim eylemi arasında 3) işçi ile kendi özü, doğası ya da türsel varlığı arasında ve 4) insan-

¹⁹¹ Mc Elroy, a.g.e., s. 133

insan arasında izlenir.¹⁹² İlk yabancılaşma işçinin emeğinin ürünü üzerinde herhangi bir etki ya da denetiminin olmamasının göstergesidir. Ürünün değişim değeri kullanım değerinin önüne geçmiştir ve kullanmak değil satılmak üzere kapitalist tarafından planlanır. Bu genel planlama dahilinde üretim sürecinin “etkisizleştirilmiş” bir birimi olarak işçi kendi eylemine de yabancılaşır. Yabancılaşmanın bu iki özelliği, işçinin etkinliklerinin insani boyutunu aşındırır, tümüyle insani değerlerden yoksun yabancı bir etkinlik karşılığında karşılığa bırakır işçiyi. Son olarak, kapitalizm insanlar arasındaki tüm ilişkileri satılabilir/pazarlanabilir nitelikleriyle gerçekleştirdiği için insan insanı yabancılaştır. Beden satılabilir olduğu kadar reklam/tanıtım nesnesi olarak sattırabilir konuma da ulaşır.

“Vücut sattırmaktadır. Güzellik sattırmaktadır. Erotizm sattırmaktadır. ‘Vücudun özgürleşmesi’ adlı tarihsel sürecin yönlendirilmesi bunlara bağlıdır. Emek gücü neyse vücut da odur. Üretim amacıyla rasyonel bir şekilde kullanılabilmesi için vücudun ‘özgürleştirilmesi’ gerekmektedir. Emek gücü nasıl özgürce seçme ve kişisel maaş karşılığı iş ve değişim değerine dönüştüyse; bireyin de kendi vücudunu keşfedebilmesi için narsistik bir şekilde işlemesi gerekmektedir – zevkin biçimsel ilkesi.”¹⁹³

Batıda geç kapitalizm döneminde, “tüketim toplumu”, “Refah Devleti”, “masmedya” görünümleriyle “işçi özneliliği an ve sert biçimde dağıldı” Guattari’ye göre. Özne konumları üzerine hayal ürünleri olan “hiyerarşiler ve dışlanmalar”dan oluşan aynı tip “kapaklar” kondu. Tek boyutlaştırma (aynı yerleşme, oturma düzenleri, aynı modalar, aynı tip rock müziği) eski sınıf bilinci üzerinde egemen değer yargısı haline geldi.¹⁹⁴

Neoliberal politikaların devreye sokulduğu bu dönemde Marksist yabancılaşma teriminin “öteki” ile yer değiştirdiğini, “ötekileşmenin” sanki yabancılaşmanın ortadan kalktığı ya da etkisini yitirdiği izlenimini verecek biçimde kullanıma sokulduğunu belirtir Çelik. “Yabancılaşma kavramının siyasi hareketliliği”, “ötekinin etik muğlaklığı” tarafından ikame edilmiştir. Çelik’e göre “küçük burjuva radikalizminin kendiliğinden ideolojisini içselleştirenler” için “öteki” farklı konumlanmış her an, her şey olabilir, “deliler, kadınlar, gece bekçileri, pezevenkler ve seks emekçileri, kentlerin varoşları ve gece kondu hayatı (...) nesli tükenen kaplumbağalar (...) değişik kül

¹⁹² Bkz. Ahmet Cevizci, *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yay., İst., 1999

¹⁹³ Oktay, a.g.e., s.133

¹⁹⁴ Bkz., Guattari, a.g.e.

türlerin bambaşka insanları ve özellikle otantik müzikler, ve yemekleri (...)” “öteki teriminin içini spontan biçimde dolduran bir “farklılıklar” geçidi olabilir. Farklılıkların baş tacı yapıldığı bir değerler dizgesidir öteki: ***(Baudrillard –hayvanlar-) Böylece gerçek öteki’nin “emeğin” görüntüsü neoliberal politikalar altında silinir. “Başkasılık tüm pürüzünü kaybetmeye”¹⁹⁵ başlar.

Yabancılaşma düşüncesinde Marksist düşünce geleneğinin dışında Durkheim, Weber ve Simmel tarafından temsil edilen sosyolojik düşünce çizgisinde, modern insanın kendisine ve topluma yabancılaşması ve yalıtılması, eski/geleneksel değerlerle bağını koparma süreci temelinde ele alınır. Toplumsal düzen ‘rasyonalizasyon’ ve ‘formalizasyon’ etkileri altında kişisel ilişkilerin azaldığı ve bürokrasinin gücünün arttığı bir görünüm verir.¹⁹⁶

Aydınlanmanın Diyalektiği’nde Adorno ve Horkheimer “kapitalizm altındaki hayatın giderek Batı’daki çeşitli kurum ve kuruluşlar tarafından kontrol altına alındığını ve tamamen yönetilebilir hale geldiğini” yazar. Adorno, “bireylerin bilinçli karar almadan” çok “önceden tasarlanmış, kurulmuş” olana teslim olduklarını, “spontanlığın azaldığını”, “toptan planlama”nın bireylerin tepkilerini denetim altına alıp belirlediğini ve bunları bir “illüzyon” düzeyine indirdiğini belirtir.¹⁹⁷ Adorno refah devletini, totalitarizm’in potansiyel tehdidi nedeniyle eleştirir ve piyasa ekonomisinin bilinen eksikliklerinin vatandaşlar üzerinde devlet kontrolünün artmasını meşrulaştırdığını ve bu devlet kültür endüstrisi tarafından güçlendirildiğini savunur.¹⁹⁸

Yabancılaşma kavramının varoluşçu gelenek içinde kazandığı anlam, “öznel hakikatin” ve “gerçek ben”in vurgusu üzerine kuruludur. “Kierkegard’a göre , yabancılaşmanın temel problemi, anlamsızlık ve umutsuzluğun hüküm sürdüğü bir dünyada, insanın kendi benine anlam yükleyebilmesi, kendi özüne ilişkin uygun bir kavrayışa ulaşabilmesi problem” iken ateist varoluşçularda (Sartre, Camus gibi) yabancılaşma “varoluşun saçmalığı”ndan kaynaklanır.¹⁹⁹ Kierkegard, yabancılaşmayı aşmak için Tanrı’ya yönelmeyi önerirken, ateist varoluşçular yaşamın anlamsızlığını önceden kabul edip kişinin etkin ve özgür seçimlerde bulunmasını gerekli bulurlar.

¹⁹⁵ y.a.g.e., s.11

¹⁹⁶ Bkz., Cevizci, a.g.e.

¹⁹⁷ Bkz., Deborah Cook, “Geçkapitalizm Üzerine Adorno”, *İskenderiye Yazıları*, s.25, Yaz-2000, s.65

¹⁹⁸ y.a.g.e.

¹⁹⁹ Bkz., Cevizci, a.g.e.

"(...) olumsuzluk başka insanların yerine konulabilir bir felsefi inşa olmayıp, modern bireyin hayat tecrübesidir; tedirgin edici ve tehditkar, ama aynı zamanda umut verici bir tecrübedir. Kierkegaard'ın mümkünlik ve endişe dediği bir tecrübe. (...)"²⁰⁰

Kartezyen beden/zihin ikiliğinin eleştirisi konumundan gelişen 'beden sosyolojisi' (Faucault'nun kullandığı anlamda) yabancılaşma kavramı bütünlüğünde ele alınabilir. Faucault'da beden, üzerine iktidarın kendi yazısını yazdığı, çeşitli güzellik/estetik/spor biçimleriyle, çağdaş tüketim tarafından ön plana çıkarılmış, sonsuz sayıda gözetim, disiplin ve denetim biçiminin hedefi olan yapıdır. Bu denetimin tarihi bedene uygulanan cezalandırma/kapatılma/şiddet'in tarihi olarak okunabilir. Faucault'ya göre, 19. yüzyıla kadar işkence *"suçun hakikatin ortaya çıkarılmasında ve bu hakikatin infazı izleyenler tarafından suçlunun bedeninde tanınmasında"* kullanılırken *"insan iktidarın sınırı"* haline gelir. 18. yüzyılın sonlarına gelindiğinde iktidar, hükümranlığını izleyenleri dehşete düşüren bir şiddet gösterisi halinde sunmaktan geri çekilerek yeni cezalandırma biçimlerini yürürlüğe koyar; bu yeni biçimin temeli 'hapisane'dir ve burada amaç, bedensel işkence değil *"bireyin davranış biçimleri"*ne müdahale ile bunların *"ıslah edilmesidir"*. Amaç, otoriteyi *"içselleştirmiş"* bireyi yaratmaktır.²⁰¹ Böylece beden yaşatılması gereken, üretkenlik kavramı çerçevesinde düşünülüp iktidar politikalarına ve yeniden üretimine uygun hale getirilen, 'Bio-iktidar'ın nesnesidir artık. Disiplinci iktidar Faucault'ya göre *"bedenin işlemlerini titiz bir denetim altına almayı mümkün kılan, bedensel güçlerin aralıksız itaatini sağlayan ve bu güçlere bir uysallık-yararlılık ilişkisi dayatan yöntemler"*i benimser.²⁰²

Bio-iktidar, iki yoldan gelişir Faucault'ya göre. İlki insan bedenine bir makine olarak yaklaşan disiplinci iktidar, ikincisi insan bedenine doğal bir tür olarak yaklaşan ve nüfusu düzenleyici etkinliklerin hakim olduğu iktidar biçimidir. Böylece yukarıda örneklerini verdiğim iki alıntı **The Sandman** ve **Alçakgönüllü Bir Öneri** Faucault'nun öne sürdüğü bu iki iktidar biçimine karşı grotesk tepkiler olarak değerlendirilebilir. Biri makineleşme sürecinde biomekanik ilişkilerin kurulması ve uyumlanma sürecini bir otomatona duyulan aşk ve hüsrana doğru genişletirken, diğeri nüfus denetiminin istatistik verilerini ve akıl yürütme tarzlarını açlık sorununun çözümüne bağlayıp bebek yamyamlığına uzandırarak groteskleştirir. Böylece Mc Elroy'un groteskin içimizdeki psikotik, çocuk ve ilkele seslendiğine dair saptaması Faucault'cu izlekte bedene uygulanan iktidarın denetim biçimleri bağlamında ele

²⁰⁰ Mehmet Küçük, **Modernite Versus Postmodernite**, Vadi yay., Ank., 1994, s.86

²⁰¹ Bkz., Ferda Keskin, "Faucault'da Şiddet ve İktidar", **Cogito-Şiddet**, Yapı Kredi Yay., s.6-7, Kış-Bahar, 1996, s.117

alınabilir. Nitekim yabancılaşma kavramının varoluşçuluktan yapıbozuma dek uzanan değişimini Eagleton şöyle açıklar:

“Merleau Ponty’den Foucault’ya doğru yaşanan kayma, özne olarak bedenden nesne olarak bedene doğru bir kaymadır. Merleau Ponty’ye göre, daha önce gördüğümüz üzere, beden, ‘yapılması gereken bir şeylerin olduğu yer’dir; yeni gövde bilgisine göreyse, beden, size bir şeylerin yapıldığı-bakılan, damgalanan, düzenlenen- bir yerdir. Eskiden buna yabancılaşma denirdi, ama bu terim yabancılaştıracak bir manevi alanı ima eder ki, bu da bazı post-modernizm çeşitlerinin derin bir kuşku beslediği bir önermedir.(1999:83)”²⁰³

18.yüzyıldan sonra “demograflar ve yöneticiler, nüfusu, fahişeliği ve hastalıkların yayılma biçimlerini incelemeye başladılar” ve batı uygarlığı sanayi çağının başından itibaren “biyolojiye egemen olur”. “Biyosiyaset –nüfus planlaması-“ ve “anatosiyaset –beden siyaseti-“ yeni iktidar/denetim biçimleri olarak ortaya çıkar. ²⁰⁴ Bu iki kavram çağdaş grotesk sanatın iktidarla iktidarla yüzleştiği belli başlı yüzeylere de işaret eder.

Beden siyaseti ve ekonomisi, “çağdaş” hız ve deneyime uyumlanma biçimleri ile ‘Kaza’, **Crash** (Çarpışma) romanının temel argümanıdır. Roman çarpışmayla beden ve arabanın (ya da ortopedik çiviler gibi teknik görünümünün) iç içe geçip aynı mekanı parçalanarak paylaştıkları, bu iki kategorinin sınırlarının belirsizleştiği bir zevk/özgürlük anı etrafında döner. Groteskin çağdaş bir serimi gözüyle değerlendirilebilecek olan bu tartışmayı sunarken Baurillard “klasik (hatta sibernetik) bir perspektiften bakıldığında” teknolojinin bedenin bir uzantısından başka bir şey olmadığını, organizmanın karmaşık biçimi olan teknolojinin doğaya egemen olmaya çalıştığından söz eder:

“Marx’tan Mac Luhan’a makinalar ve dil yetisi aynı pragmatist bakış açısı doğrultusunda yani insanın organik bir parçası olmakla yükümlü ideal doğal (mekanik anlamda) aktarıcılar, uzantılar ve medya-medyatörleri olarak değerlendirilmişlerdir. Bu ‘rasyonel’ bakış açısı doğrultusundaysa vücut bir araçtan başka bir şey olamamaktadır.”²⁰⁵

Oysa Baudrillard’a göre **Crash**’in Barok versiyonunda (J.G. Ballard, **Crash/ Calmann-Levy**,1974) teknik, bedenin anatomik yapısını “ölümcül bir şekilde parçalayan-bozan” bir şey olarak kullanılmakta, kazanın sonucunda bedenle teknik arasın-

²⁰² Bkz. y.a.g.e.

²⁰³ Sinan Kadir Çelik, “Yabancılaşmadan Ötekileşmeye”, **Praksis**, Güz-2001, s.173

²⁰⁴ Bkz.J.G. Merguier, **Foucault**, Afa Yay., İst, 1985

²⁰⁵ Baudrillard, a.g.e., s.137

da ortaya çıkan karışımında “içkin bir saçmalık ve vahşilik” görünümüleri sunulmaktadır; “bu karışım birinin anında diğerine dönüşmesi şeklinde gerçekleşmekte ve ortaya daha önce hiç görülmemiş türden bir cinselliğin çıkmasına neden olmaktadır”.

Çarpışma’da bir kazadan sonra arabaların birbirine geçmiş parçaları cinsel birleşmenin metaforu olur. Kaza, ancak düzenin yokluğu ya da eksikliği ile ortaya çıkabildiği rastlantısal niteliğini yitirerek tam da düzenin merkezine oturan ve yaşamı biçimlendiren şey, “yaşamın cinsel organı” haline gelen “saçma” şey olarak sunulur.

“Araçların birbirleriyle çarpışmasını izleyen herkes o tanınmaz hale gelen cinsel organla, o insafsız otomobil teknolojisinin (bilimle) birbirine geçmiş olduğu, bu parçalanmış kadın cesedi görüntülerini unutamayacaklardı”²⁰⁶

Böylece, teknolojinin ve insan bedeninin parçalanarak içiçe geçmesi ve ayrıştırılmaz hale gelmesiyle oluşan figürler “durdurak bilmez bir trafik düzenine ait”²⁰⁷ kendinden başka bir referansı olmayan bir evrene ait olur. Artık Baudrillard’ın “simülasyon” düzenine ait yineleyici karaktere sahip “fraktal ben”in görünümü oluşur.²⁰⁸ Fraktal ben, parça ile bütünün farksız biçimlerde ortaya çıktığı tekrarlayıcı durumdan başka bir şeyin göstergesi değildir. Yüksek hızda rakamların ardarda geçtiği bir benzin pompası örneğindeki gibi²⁰⁹ tüm rakamların görüldüğü ekranda hiçbir sayı okunamaz. Scott Lash makalesinin “anti-rasyonalite”den söz ettiği bölümünde Daniel Bell’in hızla ilgili şu görüşlerini akatarır:

“Taşımacılıktaki devrimlerin sonucu olarak bize sunulan yalnızca hareket ve hız hakkında yeni bir farkındalık değil, ama aynı zamanda imgelerin ardarda gelişlerinin hızında sarsıcı bir artma ve çok daha yaygın olarak değişebilir imgelerin birbirini izlemesidir. Bunun anlamı, radyo fotoğraflar, televizyon, video ve şimdi dijitalleşmeyle birlikte iletişimin sıklığında görülmedik bir artıştır; öyle ki iletişimin ‘fazla yüklenmesi’ sonucunda anlam büyük ölçüde değer kaybına uğramıştır.”²¹⁰

Yüksek hızın ve teknolojinin karşısında bedenin tepkisi / uyumlanması teknik ve bedenin ayrık kategorilerinin ortadan kalkması ve yeni bir birliktelik biçiminde örgütlenmesini zorunlu kılar.

²⁰⁶ Baudrillard, a.g.e., s.138

²⁰⁷ y.a.g.e. s.139

²⁰⁸ Bkz. Oğuz Adanır, a.g.e.

²⁰⁹ Bkz. Ali Akay – Emre Zeytinoğlu, *Kavramın Sınırlarında*, Bağlam Yay., İst., 1998

²¹⁰ Küçük, a.g.e., s. 50

Bu düşünce izleğinde postmodern çağ "teknik/beden ve doğal/yapay" ikiliğini aşarak ve insanın kaynaşmasından oluşan "melez yaratıkları, siborgları dolaşıma sokmuştur."²¹¹ Siborg, Alkoç'a göre insanoğlunun ortadan kalkışını ve "insan-sonrası" bir çağı simgelemektedir. "Başka bir deyişle, siborg beden ve zihin arasındaki ikiliğe" dayanmaz; insanın yok oluşunu simgeleyen kurgusal bir ara bedendir. Her ara beden gibi ambivalent ya da farklı yönlerden okunabilir karaktere sahiptir siborg. Bir yanda saçmanın düzenin yerine konduğu bir akışkanlık mekanı, diğer yanda iktidarın ortadan kaldırmaya uğraştığı insani özelliklerin/duruşların "eksiklik" ya da "zaaf"larının olası kötücül sonuçlarından arınmayı hayal eden nihai burjuva hegemonik arzusu. Paradoksal olarak "hata yapmayan" siborg kurgusunun tam ortasında duran şey "kaza" ya da "crash"tir.

İnsan dışındaki her şeyin 'nesne' konumuna indirgenmesi ile 'özne' kendi göreceli tanımını/konumunu yitirmeye başlar. Sartre'ın kurgusunda Baudrillard'ın düşünce çizgisindeki 'fraktal ben'in izdüşümleri bulunabilir. Odalar ve koridorların ardışık ve içiçe geçmiş sürekliliğinden oluşan ve başka bir şeye gönderme yapmayan "cehennem" tasarımıdır bu:

*"Fakat nesneler şimdi, insan yazgısının veya durumunun simgelerinin statüsüne yükseltilmiştir. Shakespeare'de ormanın, fırtınanın veya güneş tutulmasının gördüğü işlevi, şimdi bu nesneler görmektedir. Sartre'ın cehennemi bile sadece odalar ve koridorlardan oluşan geniş bir oteldir. Bu odaların ve koridorların ilerisinde, daha fazla oda ve koridor mevcuttur. Bu cehennem, kapalı kapılar ardında asla metafizik yardıma gereksinim duymaz."*²¹²

Baudrillard'ın işaret ettiği gibi temsil ile temsile edilen arasındaki farkın ortadan kalktığı, imgelerin gerçeklikten daha gerçek olduğu bir taklitler dünyasıdır bu. 'Simülasyon' evrenindeki bu imgeler kendilerinin gönderme yaptıkları bir gerçekliğin olmadığını gizleme işine yararlar ancak. İnsan da bu görüntüler dünyasındaki yerini almaya başlar:

*"Ionesco'nun cehennemi de benzer çizgilerle düzenlenmiştir. Yeni kiracı boş bir daireye taşınır, mobilyalar getirilir. Çok geçmeden bu mobilyalar gittikçe çoğalır. Bir süre –sonra mobilya kiracıyı her taraftan kuşatır. Daha şimdiden kiracı dört gardrop tarafından kuşatılmıştır ve gerisi de gelmeye devam eder. Kiracı eşyalar tarafından odaya hapsedilmiştir; öyle ki, onu görmek artık mümkün bile değildir. O artık cansız nesnelerin seviyesine inmiştir ve kendisi de bir nesneye dönüşmüştür."*²¹³

²¹¹ Bkz. Sezin Alkoç, "Gelecek Kurguları ve Bedenin Yeniden Sunumu", *İskenderiye Yazıları*, s:25
Yaz-2000, s. 35

²¹² Jan Kott, a.g.e., s. 109

²¹³ y.a.g.e. s. 110

Bauman'ın çağımız insanının "fitness" (uygunluk, uyumlanma) niteliğinin, günlük hayatın hızına ayak uydurabilmesi için beklenen zorunlu bir koşul olduğunu belirtir. Bireyin yeni deneyimlere olabildiğince hızlı bir şekilde yanıt verebilmesi, bunu yapabilmesi için kendi bedenini gözetleyerek formunu başka yeni deneyimlere ve değişen koşullara hazır olacak şekilde koruması olarak açıklanır. Bunun tersi olan "bedensel gerçeklik" ve "ruhsal emnui (düşük emme gücü ve uyarıcılara duyarsızlık)" psikolojik danışmayı gerektiren uygunsuzluk belirtileridir.²¹⁴ "Fitness", "survival=hayatta kalma", "deneyimleme" gibi terimler, hızlandırılmış ve satılabilirlik koşullarının gittikçe çetinleştiği bir düzenin fenomenleri olarak değerlendirilebilir. Slawomir Mrozek'in Terzi adlı oyununda, insan bedeninin yeni iktidar yapılarının yeni koşullara uyumlandırma süreci, beden derisinin kumaş haline geldiği bir konuma kadar taşınır:

"TERZİ
KARLOS
TERZİ
Ara
KARLOS
TERZİ

: Senden bir kaftan dikeceğim.
: Aman şakayı sevsinler.
: Şaka yapmıyorum.
: (ironik bir tonla) Anlıyorum. Öç alacaksın.
: Ne öcü? Eğer gerekirse kendi derimden de dikerim.
Her zaman, herkeste olan ama aynı zamanda da hiç kimsede olmayan bir şey dikmeyi düşlerdim.
Kimsede olmayan ne? Yabancı deri. Herkeste olan ne herkesinki gibi bir deri. İşte bu noktada harika bir senteze ulaşıyoruz. Bu sentezde ikisi birbirine karışıyor. Gelcek hakkındaki peygambervari planlarımı bir bilsen.
: Ne demezsin? Halk biçicisi, halk terzi.
: Bu ahlaksal bir düşünce. İşte müşterilerimin altın çağı geliyor. Herkes başkası gibi, ama aynı zamanda da tek olmak istiyor. Başkasının derisini giyerek, başkalarının giydiklerini giyecekler. Ama bu aynı demek de olamayacak. Çünkü dürüst bir terzi her kostümü farklı diker.²¹⁵

KARLOS
TERZİ

Sonuç olarak modern grotesk anlatımda beden tasarımı, iktidarın bedene uyguladığı şiddet ve "metinleştirme" tarzlarına göre karikatürdeki gibi distorsiyondan (çarpıtma) makineyle bütünleşme ve giderek yabancılaşarak "ötekileşme" süreciyle açıklanabilecek farklı süreçlerden geçer.

²¹⁴ Bauman, a.g.e., b: s. 205

²¹⁵ Slawomir Mrozek, Terzi, (Çev. Neşe Taluy Yüce), Devlet Tiyatrosu Kitaplığı, Ank., 1997 s.34

II. BÖLÜM: TÜRK OYUN YAZARLIĞINDA GROTESK ANLATIM

A. Geleneksel Türk Tiyatrosunda Karnavalesk Grotesk

Anadolu insanının her dönem ve koşulda yaşam karşısında güçlü olma çabasının uzantısı olarak, içinde gündelik hayat ve inançlarını yeniden ürettiği Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda, Köy Seyirlik Oyunları, Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu başlıca türler olarak ayırt edilir. Düş ile gerçeğin iç içe geçtiği bu oyunlarda zaman ve uzam boyutunun arka planında "olasılık dünyası"nın varlığı hissedilir ve beden tasarımına ait bilindik parametreler bozulmuş, bu yöndeki göstergeler taklit ve oyun bozma işlemlerinden geçerek çarpıtılmıştır. İzleyenlerin sürüklendiği çift değerlikli tepki-duyguların kökeni doğa/kültür ayrışmasına yapılan göndermelerde aranabilir.

Anlatım olanaklarını kullanmak açısından değerlendirildiğinde Köy Seyirlik Oyunları, Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu'nun öz ve biçim açısından birbirine benzediği görülür. –'soyutlamayı' kullanma; fantazyaya, taşlama, ironi vb'den yararlanma, dans ve müzik, bölümlenmelerin benzerliği; oyun ve seyirci ilişkisi, rol kişilerin özellikleri ve oyun dağarcıklarının benzerliği gibi-.¹

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun içerdiği karnavalesk grotesk öğeler, "karnaval ruhu" nu vareden kolektif beden tasarımı ve ritüelistik törenlerde belirgin eşzamanlı ölüm ve diriliş motiflerinde kendini gösterir:

*" Köy seyirlik oyunlarının yılın değişimi üzerine oynanan türlerinde ölüp dirilme motifi vardır. Karagöz oyunlarının çoğunda görülen ölüp dirilme motifi bu gelenekten kalıntı olabilir.(...) Bu motif olsa olsa eski yılın yeni yıl çatışmasını içeren eski ritüellerin ruhunu taşımaktadır.(...) İnsan yaşamıyla iç içe girmiş hayvanlar ancak Folklor dünyasının ve onun bir parçası olan Köy Seyirlik Oyunlarının öğeleridir. Bu hayvan motifleri doğal yaşamı yansıttığı gibi, simgesel anlam da yüklüdürler. (...) Karagöz oyunları bu tür grotesk niteliğini bu halk öğelerinden almıştır."*²

Kılık değiştirme, yüz boyama gibi hazırlıkların önceden yapıldığı, dans ve müziğin önemli yer tuttuğu, deve başı, at iskeleti, eşek semeri gibi özel butaforların kullanıldığı Köy Seyirlik Oyunları kolektif beden tasarımının altını çizer. Yaz mevsiminde Köy meydanını, kışın ise köy kahvesini, köy odasını kendisine mekan

¹ Bkz., Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkılap Kitabevi, İst. 1985

² Sevinç Sokullu, *Türk Komedyasında Komedyanın Evrimi*, Kültür Bak., Ank., 1997, s.119.

yapan Köy Seyirlik Oyunları düğünlerde, bayramlarda, şenliklerde ve belirli döngüsel günlerde oynanır. Bu oyunlarda köylü, doğa ile ilişkisini vurgular.³

Döngüsel oyunlar ve özel günlerde oynanan oyunlarda köylülerin üretim pratiklerinde iç içe oldukları bitki ve hayvanları, kendi beden tasarımlarının uzantısı olarak gördükleri anlaşılabilir. Yalnız canlılar değil nesnelerle de ilişki vardır beden; bir köy seyirlik oyunu olan **Dede Oyunu'** nda köylüler nesnelerin yerine kendi bedenlerini koyarlar. Canlı/cansız olanla ilgili beden tasarımı arka planda ölüm dirilme motifinin izlerini taşır:

"Akşam köy meydanında lüksler yandı. Davul, klarnet, keman, cümbüş eşliğinde halaylar çekildi. (...) Köy halkı şenliğe katıldı. Köyün yetenekli kişileri çıkardıkları oyunun ön hazırlığını yapmış olarak arada seyircilerin arasına geldiler. Oyun çıkarılacağını anlayıp önce sevincini belli eden seyircinin susmasıyla da oyun başladı. (Oynandığı gibi aynen metne geçirilmiştir)

ÇOBAN	:(Seyircileri sürü yerine koyarak onları otarır) Brmtt! Brmtss! Bunlar hiç çoban görmemişler yahu.
1.SANDALYE	:Ula bu kız da seksen kilo var ha (seyirciler kızları kaçırlar)
2.SANDALYE	:Neyse ben kurtuldum!(Çoban oyun yerine gider)
	(...)
ÇOBAN	:Fatiii, (Ağıt havasında söyler) Loy loy Fotim,Loy loy, loy Foti,
KÖYLÜ	:Dede öldü
ÇOBAN	:Fotim ölmüş, Fotim, Fotim, Fotim,Fotim. Kar yağar kepek gibi Fatı
	Ne yatarsın da köpek gibi
	Fotii, Fotii, Fotii,ihıııı ihıııı.
KÖYLÜ	:Kalktı, kalktı (Çalgıcılar, bir oyun havası çalarlar, dirilme sevinci, seyircinin de katıldığı toplu dans ile kutlanır. Halaylar çekilir.)" ⁴

Oyunda, Çoban sürüyü otlatmaya giderken Kızlarını, Muhtar'a teslim eder. Muhtar seyircilerle birlikte Kızları kaçıtır. Yukarda da görüldüğü gibi sonu neşeyle biten oyunda, kötünden korkulmadığı, onun da eğlenceye çağrılıp dahil edildiğine tanık oluruz. Bu dahil etme, hemen hemen tüm Köy Seyirlik Oyunları'nda vardır. Yetkenin o "tersine döndürüldüğü" bir ortamda sınırsız özgürlük ima edilir. Kötünden korkulmadığı zaman kol kola dans edilir, şarkılar söylenir, yenilir içilir, otorite baş aşağı edilir. " Muzaffer halk gülüşü" ile karnaval ruhunun insana sunduğu özgürlük budur.

³ Bkz. Nurhan Karadağ, **Köy Seyirlik Oyunları**, T.İ.B. Kültür Yay., Ank., 1978

⁴ y.a.g.e., s. 20-27

Köy Seyirlik Oyunlarında kapı kapı dolaşıp yiyecek toplamaya da yine çok sık rastlanılır. Yiyecek bereketi simgeler. Su da oyunlarda önemli yer tutan, öğelerden biridir. Veyis, suyun arınma ve bollukla ilişkisi olduğunun altını çizer.⁵

Oyunlarda kamavalesk grotesk olarak nitelenebilecek diğer öğeler de beden/dilsel, cinsel ve ekonomik mübadelenin bozulduğu, kategorik geçişimin sağlandığı bir perspektifte izlenebilir: sağır, kör, topal, çolak, kambur olmak vb gibi bedensel deformiteler, hayvansal davranışları taklit, bedensel boşaltımın -işemek vb- gülüncü yaratacak biçimde gösterilmesi (örneğin, su verir gibi yapıp ölünün ağzına işemek), abartılı cinsellik (örneğin hocanın kızları ellemesi), erkeklerin kadın kılığına girip -hamile dahil- taklit etmesi, ağıtların gülünç biçimde söylenmesi.

Töresel ya da büyüsel oyunlarda, seyirci ve oynayanlar birlikte halay çeker oyuna birlikte katılırlar. Örneğin, **Dede Oyunu**'unda Çoban eşleriyle iş bulmak için köye gelir. Kadınları izleyici kaçıır. Çoban kadınları bulur, sevinçle kavuşma kutlanır. Dede ölür. Kadınlar ağıt yakıp Dedeyi diritirler. Kadınlardan biri ölür, dede ağıt yakıp kadının ayağına -sanki bir bitki gibi- su döker, kadın dirilir. Dirilmeler toplu halay çekip oynayarak kutlanır. Daha sonra ev ev gezip yiyecek toplanır, yiyecekler oyunun sonunda yenir.⁶

Diğer Köy Seyirlik Oyunlarında da görülen ortak yönelişte, toplu yeme, topluca dans etme, kadın, gelin, kız kaçırp bulma, cinselliği abartma, ölüp yeniden dirilme, hayvanları taklit etme eylemlerine rastlanır.

Dana Yayma oyununda yukarda saydığımız özellikleri bulabiliriz.

"ÇOBAN	:Bu köyün en sakallısı kim?
2.KÖYLÜ	:Karşıda aha bak karşıda, şurda.
3. KÖYLÜ	:Annacında...
	(...)
KASKETLİ	:Am sakallısı bu. (Seyirciler gülüşürler)
ÇOBAN	:Arkadaş benim bir Meryemim var.
	(...)
MUHTAR	:Zaten bizim köye çıktandır çoban arayıp bulamıyorduk. Fakat ayağın sakat yayabilir misin?
ÇOBAN	:Ooo yayarım Meryem var ya Meryem.
	(...)

⁵ Bkz., Sedat Veyis, 100 Soruda İlkelerde Din ve Büyü, Sanat, Efsane, Gerçek Yay., İst., 1971

⁶ Bkz. Y.a.g.e., s.123

ÇOBAN

(Meryemi getirirken arkasına geçip sürtünür. Seyirci güler)

3.KÖYLÜ

: Bu kadar milletin içinde bu yapılır mı?

ÇOBAN

: Ağğğ! Ooooh!"⁷

Oyunda Meryem doğururken bir de inek doğurur. Çoban önce Meryem'le ilgilenir. Doğan çocuk üşüdüğü için Muhtarın bütün giysileri üstünden alınıp çocuğa verilir. Çıplak kalan Muhtar'ın üstüne su atılır.

Köy Seyirlik Oyunları eskisi kadar önemsenip hayata geçirilmese de, bugünkü karnavalesk grotesk yönelimli oyunlarda izini bulmak mümkündür.

Kaynağında birçok kültürün bileşimini bulduğumuz gölge oyunu olan Karagöz, masallardan, efsanelerden, Köy Seyirlik Oyunları'ndan, güncel olaylardan yararlanır. Osmanlı'nın zengin soytarlık geleneği ve antik "mimus"un özelliklerini bünyesinde barındırır. Özellikle Osmanlı dönemindeki İstanbul'un toplumsal yapısını oluşturan her kesimin –taşralı, azınlık vb.- yer aldığı, zengin olanaklara sahip bir halk güldürüsüdür.

Çelebi, Zenne, Tiryaki, Beberuhi gibi kişilerin yanısıra Köy Seyirlik Oyunlarının öğeleri olan, eski totem geleneğinden kalan bir çok hayvan da -kartal, yılan, ejderha- oyunlarda kullanılır. Oyunun eksen kişileri, Karagöz ve Hacivat'tır. "Karagöz: Okumamış bir halk adamıdır. Halk diliyle konuşur, öğrenim görmüş kişilerin (Hacivat, Çelebi, Tiryaki vb.) yabancı sözcük ve dil kurallarıyla yüklü sözlerini anlamaz.", oysa Hacivat "Karagöz'ün tam tersi bir tiptir. Öğrenim görmüştür, medrese diliyle konuşmaktadır (...)"⁸. Karagöz kendi ifade tarzını oluşturma özgürlüğüne sahiptir. O sözcüklerle oynar, yeni sözcükler üretir, dil sürçmelerini kullanır, düşlerini gerçeğe dönüştürür. Ayrıca Freud'un rüyanın ön koşulu olarak gördüğü "çarpıtma" da, Karagöz metinlerinde temel güldürü öğelerinden biri olarak karşımıza çıkar.

⁷ y.a.g.e., s.167

⁸ Cevdet Kudret, Karagöz, Bilgi Yayınevi, Ank., 1992, s.26, 28

Karagöz ve Hacivat'ın farklı yapılarını eğitim temelinde ele alan Öngören **Türk Mizahı ve Hicvi**'nde, Osmanlı mizahının iki başlık altında değerlendirildiğini yazar: Halk Edebiyatı Karagöz ve Divan Edebiyatı ise Hacivat tarafından temsil edilir. Bu düşüncede Hacivat Osmanlı gelenek, görenek ve musikisini bilen, eğitim görmüş bir kişiyken Karagöz, bilgisiz ve görgüsüzdür:

*"Karagöz ile Hacivat gerçekte bir ve tek kişidir.(...) Karagöz ile Hacivat aynı kişi oldukları halde, bir eğitim yüzünden birbirlerinin zıtlarına dönüşmüşlerdir. Bu ikileşme, Osmanlı toplum yapısına tutulmuş en yalın ışık olur. Osmanlı toplumundaki tabakaları, zenginlik değil, geleneksel bürokrasi belirliyor. (...) Bu tabloya göre Osmanlı toplumunun baş kişileri, aşiret insiyakları içindeki halk Karagöz ile, geleneksel bürokrasinin, öğretinin temsilcisi aydın Hacivat'tır. Osmanlı mizahı da bu iki baş tipin sürekli çatışmasından elde edilir."*⁹

Geleneksel bürokratik farkların yeniden üretimi için gereken öğelerden eğitim, Öngören'e göre aslında tek ve aynı kişi olan Hacivat ve Karagöz'ü farkı kişiliklere büründürmüştür. Hacivat ve Karagöz çatışmalarında sınıfsal farklarını dünya görüşleriyle yeniden üretirler.

Karagöz ve Hacivat arasındaki yapısal fark, Lacan'cı psikanalitik açıdan başka bir bağlamda yorumlanabilir. Lacan'ın iç bükey ayna şemasına Karagöz ve Hacivat'ı yerleştirerek şemada öngörülen eylemlerin ve durumların Hacivat ve Karagöz'ün duruş ve yönelişlerinde karşılık bulup bulmadığı araştırıldığında, şemasındaki "özne", "ben" ile "ayna" arasındaki dinamik ilişkilerin, sırasıyla "Hacivat", "Karagöz" ve "hayal perdesi" arasındaki ilişkilerde karşılık bulunduğu görülebilir.

Psikanalitik görüşte çocuğun gelişiminde, dolaylı tatmin arayan haz ilkesinin, yerini gerçeklik ilkesine bıraktığı belirtilir. Bu perspektifin doğa/kültür ikilemine odaklanması bu noktada gerçekleşir. Çocuğun doğal bir varlıktan, kültürel özne durumuna gelmesinin, Oidipus karmaşasının çözülmesi, ensest yasağın içselleştirilmesi, baba ya da başka bir deyişle simgesel düzenin yasağının tanınması ve giderek kültürel ahlak değerlerinin içselleştirilmesi ile tamamlandığı

⁹ Ferit Öngören, **Türk Mizahı ve Hicvi**, T.İ.B. Kül. Yay., Ank., 1983, 66

söylenir. Dolayısıyla haz ilkesi ile kültürel biçim almış gerçeklik ilkesi arasındaki etkileşim, Karagöz metinlerinde Karagöz ve Hacivat'ın çok sık karşılaşılan yönelişlerinde kendini gösterir.

Sınıfsal farklara göre bakıldığında Karagöz'deki halk görgüsünün karşılığı Hacivat'taki aydın bilgisidir. Aynı ilişkiler psikanalitik perspektifte incelendiğinde görgü/görmek ile bilgi/dil metaforları, sırasıyla haz ilkesi ve gerçeklik ilkesi düzlemlerine karşılık gelir. Hatta Freudyen haset, görme ile başladığına göre 'kara' ve 'göz' sözcüklerini 'haset' ve 'görmek' ile ilişkilendirmek de mümkündür. Hacivat'ın dili ise görsel değil işitsel düzlemi ima eder.

Karagöz, muhavere bölümlerinin sonunda genellikle Hacivat'a tokat atar ve Hacivat gider. Hacivat'ın gittiğini gören Karagöz şöyle seslenir:

*"Sen gidersin de beni pamuk ipliğiyle bağlamıyorlar ya! Ben de gideyim bayramyerine dolaba, dilber seyrine! Bakalım feleğin aynası ne suret gösterir."*¹⁰

Salt bununla da bitmez haseti. Hacivat ne yaparsa o da yapmak ister. Hacivat nereye giderse o da gitmek ister. Onun girdiği meclislere alınmaz. Ancak her türlü yolu dener ve kısa bir süre sonra perdeyi yıkana ya da atılana kadar mecliste kalmayı başarır.

Karagöz'ün kültürel düzlemdeki akranı Hacivat ise uygarlaşmanın temeli olan dil ve bununla bağlantılı işitme metaforuyla karşımıza çıkar. Hepimizin bildiği gibi ağdalı bir dil kullanır, edebiyatı, aruz veznini bilir. "Dişi konuşan"dır, "şirinkâr"dır o. Söyleşmeyi yönlendiren ve "anahtar veren" O' dur. Onun bütün derdi söyleşmek üzerinedir:

*"Bir yar-i kafadar olsa, karşıma gelse, o söylese ben dinlesem, ben söylesem o dinlese, bizi seyreden efendiler eğlenseler!"*¹¹

Böylece Karagöz ve Hacivat görsel ve dilsel düzlemin temsilcileri haline gelirler. Bu iki düzlemin diyalektik ilişkisi Freudyen haset-adalet ilişkisinin kılık değiştirmiş halidir. Göz ve dil metaforu o kadar önemlidir ki en sivri halini iki akranın yeminlerinde görürüz:

¹⁰ y.a.g.e., s.104

¹¹ y.a.g.e., s.142

"HACİVAT
KARAGÖZ
çıkarma!

HACİVAT
KARAGÖZ
HACİVAT

:Canım Karagöz ne tarafa böyle?
:Elinin körüne! Ulan lakırdı anlatırken sen ses
:Ne darılıyorsun birader, bir daha ağzımı açmam.
:Ya açarsan?
:Seni kör göreyim!¹²
(Vurgulama bana aittir)

Karagöz imgesel düzene, Hacivat ise simgesel düzene yerleştirildiğinde Karagöz'ün Lacan'ın terimleriyle "öteki"ne -arzunun nesnesine-; Hacivat'ın ise "Öteki"ne, -imagolara- yönelişinin karşılıklı eşzamanlı ilişki içinde olduğu görülür. Örneğin bir muhaverede Hacivat'ın karısının yaptığı yaprak sarmasını soğuması için kuyuya sarkıtan Hacivatı gören Karagöz yemeğe ulaşmak isterken kuyuya düşer. Sesini duyuramayınca zurna çalan Karagöz'ü, Hacivat kurtarır.¹³ Psikanalitik perspektifte bu metindeki yaprak sarmasını kültürel bir nesne, kuyuyu da imgesel düzlemdeki evrenle bir olma -ana rahmi- olarak değerlendirirsek Karagöz'ün tüm bedeniyle kuyunun içinde yer alması ve bu eksiksizliği, kadir-i mutlaklığı Fallus -burada zurna- simgesiyle temsil etmesi dikkat çekicidir. Karagöz'ün izdüşümü olan Hacivat'ın yönelişi, kendi düzleminde bedeniyle değil kültürel değerın göstergesi olan bir nesne dolayımıyla olur.

"Reich'in Karagöz ile antik "mimus" arasında bulduğu en önemli ortak noktalardan biri de erkek cinsel organıdır (phallus)."¹⁴

Doğa/kültür ayrışması temelinde bir başka örneği incelersek **Mandıra** oyununun ara muhaveresinde Çelebi, Hacivat'a, şaşılacak derecede yalanlara karşılık beşyüz kuruş ödediğini söyler bunun üzerine Hacivat ve Karagöz birbirlerine aşağıdaki yalanları söylerler:

"HACİVAT

KARAGÖZ
HACİVAT

KARAGÖZ
HACİVAT

:Seyrin ismi Dörtkardeşler. Orada Ali Bostanı derler
bir bostan vardır. O bostana gittim. Gezerken, bir
de ne bakarsın, Karagöz ...
:Ulan bakar* babandır.
:Turfanda, tarlanın ortasında, bir lahana
var, taaccüb** olunacak bir şey!
:Lahanaya taaccüb olunur mu?
:Lahana öyle iri bir şey ki tarif edemem. Kırk tane
yaprağı var, ve kırk yaprağında kırk tane leylek

¹² y.a.g.e., s.177

¹³ Bkz , And, a.g.e.

¹⁴ Metin And, "Soytarı: Tiyatronun Yaşam Suyu", **Sanat Dünyamız**, sayı: 74, 1999, s.132s

KARAGÖZ
HACIVAT
KARAGÖZ
gördüm.
HACIVAT
KARAGÖZ

yuvası var. Leylekler ötmeye başladığı vakit bir yapraktan öbür yaprağa ses gitmiyor.

:Vay, yalancı köpoğlu! Ulan, bu ne kadar büyük lahana! Hacivat, bu, bostana sığmaz!

:Olmaz bir şey mi?

:Hacivat, ben de senin gördüğün gibi bir şey

:Ne gördün, Karagöz?

:Geçenlerde bir işim vardı, Samakol'a gittim, o işimi tesviye ettim. Gelirken bir şey gördüm: Taaccübe şâyân bir kazan. Gayetle büyük kırk tane kulpu var. Her kulpunda kırk tane kazancı ustası çalışıyor. Elllerinde çekiçler. Çekiçleri vurdukları vakit diğer kulpundan ses işitilmiyor, o derece büyük!¹⁵

*Bakar: Öküz

**Taaccüb: Şaşma, şaşma kalmak

Hacivat'ın yalanı doğal olandır, yani kırk yapraklı lahana. Karagöz'ün yalanı ise işlenerek bir değer taşıyan, kırk kulplu kazandır, yani kültürel olandır. Gerçekten Hacivat ve Karagöz karşı düzenlerde kendilerini dublörlerle ifade ederler. Aslında Hacivat ve Karagöz kişiliklerine birbirlerinin dublörü olarak bakılırsa bu aktörlerin aynı kişilik –bu kez psikanalitik açıdan- olduğu öne sürülebilir. Başka bir deyişle kültürel düzenin Hacivat'ı, imgesel düzenin Karagöz'üdür. Bu bakış açısını izlersek tüm Karagöz metinleri, Hacivat'ın afyonlu rüyası olarak da okunabilir.

Doğa/kültür karşıtlığı Lacan'cı düşüncede kendini doğum sürecinde de gösterir. İnsanın iki türlü doğumu vardır. Biyolojik doğum ve kültürel doğum. Tura'nın deyişiyle, birincisi annenin kas hareketleriyle gerçekleşirken ikincisi annenin simgesel hareketlerini gerektirir.¹⁶ Henüz kültürel doğumu gerçekleşmemiş olan Karagöz'ün konumlandığı imgesel düzen, bitki, hayvan, insan kategorilerinin birbirinden ayrılmazlığıyla grotesk özellik gösterir. Bu düzende hayatın enerjisi kategorilerle sınırlandırılmamıştır. Öyle ki, evrenin akışkanlığıyla, Freudyen Eros ve Tanatos'un yani yaşam içgüdüğü ile ölüm içgüdüğü'nün birbirinden ayrılmadığı bir düzendedir Karagöz. Yukarıdaki örnekte adı geçen lahana aslında Karagöz'ün pederidir!

"HACIVAT

KARAGÖZ

HACIVAT

:Behey ahmak! Akıl alınıp satılmaz. İnsan validesinden akılla doğar.

:Vay! İnsan anasından mı doğar?

:Bir insanı elbette bir ana doğurur. Seni anan doğurmadı mı?

¹⁵ Kudret, a.g.e. s.454-5

¹⁶ Bkz. S.Murat Tura, Freud'dan Lacan'a Psikanaliz, Ayrıntı Yay., İst., 1996

KARAGÖZ :Ne yalan söyleyeyim beni komşunun kedisi doğurdu.

HACİVAT :Hadi ordan terbiyesiz! Hiç kedi insan doğurur mu?
KARAGÖZ :Darılma. Doğrusunu istersen, ben kendi kendimi doğurdum.

HACİVAT :Amma münasebetsiz söz! Nasıl olur?
KARAGÖZ :Nasıl olacak! Babamın ebeye verecek parası yokmuş. Cam feneri yaktım, kendi kendime çıkıverdim.

HACİVAT :Diyelim ki bu böyle oldu. Ya babanı kim doğurdu?
KARAGÖZ :Koskoca evlat dururken, babasını ele muhtaç eder mi? Babamı da ben doğurdum.

HACİVAT :(Güler) Tuhaf şey! Ey, ananı kim doğurdu?
KARAGÖZ :Anamı ha? Ulan, ben o kadar insaniyetsiz miyim? Elbette onu da ben doğurdum.

HACİVAT :Halanı, teyzeni kim doğurdu?
KARAGÖZ :Senin anlayacağın, ne kadar hısım akraba varsa hepsini ben doğurdum. Yalnız büyük annem kısmet olmadı.

HACİVAT :Demek onu sen doğurmadın. Ya onu kim doğurdu?
KARAGÖZ :Efendim, başka yerde işim vardı, ben gelinceye kadar onu tavan arasında fareler doğurmuş.

HACİVAT :Ya büyükbabanı kim zehirledi de öldürdü?
KARAGÖZ :Onu da ben... (Hacivat'a tokat atar.) Onu ben öldürmedim, kerata! Eceli geldi, kendi öldü. Az kaldı "Onu da ben öldürdüm" diyecektim.

HACİVAT :Bunlara inandın mı zannettin, koca ahmak?
KARAGÖZ :Koca ahmak sensin, semerden bozma kaltak! (Hacivat'a tokat)

HACİVAT :Bu sözlerini hatır için dinledim. Şimdi bir şey soracağım, mutlaka doğru cevap vermelisin!
KARAGÖZ :Hesaba uyarsa, elbette bir mantar atarım. Sor bakalım!

HACİVAT :Senin asıl ismin nedir bakalım? Onu söyle.
KARAGÖZ :Benim ne ispiğim var, ne de ahır uşağı.
HACİVAT :A menhus! "İspir, seyis" değil. Adın yok mu adın?
KARAGÖZ :Ne atım var, ne katırım. Sade bir topal eşek var.
HACİVAT :Şimdi çatlayacağım! Seni ne diye çağırırlar?
KARAGÖZ :Çapkın!Çapkın!
HACİVAT :Hiç böyle isim olur mu?
KARAGÖZ :Senin anlayacağın, ben çok koşarım da, babamın hoşuna gitmiş, adımları "Çapkın" komuş.

HACİVAT :Sen artık hallediyorsun! Doğru söyle, asıl adın nedir?

KARAGÖZ :Doğrusunu istersen, benim adım Pırasa.
HACİVAT :Al bir divane lakırdısı daha!
KARAGÖZ :Hem yalan söylemeli, hem de yemin mi etmeli? "Pırasa" vesselam!

HACİVAT :Pederin ismi nedir?
KARAGÖZ :"İri-başlı lahana", hem de dolmalık.
HACİVAT :Ey, validenin ismi?
KARAGÖZ :"Gümüştuyu'nun Tatlı Şalgam". Senede bir defa olsun yapmalı veyahut tarlasından geçmeli.

HACİVAT :Amcanın, dayının?
KARAGÖZ :Amcam "İspanak", dayım "Kurufasulye"
HACİVAT :Teyzene ne derler?
KARAGÖZ :Teyzem "Kereviz Hanım".
HACİVAT :Halanın ismi nedir?

KARAGÖZ
HACİVAT
KARAGÖZ

:O biraz yellidir. Çok yemeye gelmez basur yapar.
:İsmi nedir? Onu söyle.
:“Yerelması”¹⁷.

Karagöz’ün yaşamı doğal olandan farklılaşmamıştır. Bedenin parçaları yaşam döngüsü içinde bitki hayvan, insan sürekliliğini temsil eder.

Karagöz bir çok oyunda erkek rol kişilerine “hanım amuca” kadın rol kişilerine “adam” diye seslenirken karısına sürekli “abla” der. Bu sesleniş onun imgesel düzende durduğunun bir kez daha altını çizmektedir. Cinsiyetsizlik ve ensest, cinsel kategorilerin sınırlarını belirsiz kılar.

Bazı Karagöz oyunları Karagöz’ün Hacivat’ın girdiği meclislere girme çabalarıyla sürer. Bunlardan başlıcaları **Bahçe, Hamam, Abdal Bekçi**’ dir. Burada sunulan mekanların ortak özelliği psikanalitik görüşle cinsel kategorilerin, Tarihsel Maddeci görüşle ise sınıfsal kategorilerin vurgulandığı yerler olmasıdır. Tüm bu ortamlarda beyler, ağalar çengi oynatır, tütün, afyon içerler; ya da kadınlar içeri aldıkları çelebilere rakı meze sunarlar, Karagöz çok istediği halde bu meclislere alınmaz. Girmek için elinde bir imkan vardır zumasını kullanmak. Zuma, fallusun simgesi olarak değerlendirilebilir. Fallus bu sahnede, doğanın sunduğu bolluk ve bereketin sınıfsal farkları ortadan kaldıracıcağını ima ettiği gibi, simgesel kastrasyonu da gösterebilir.

Bu mekanlara sonunda şu ya da bu şekilde girmeyi başaran Karagöz çoğu oyunda yangın çıkarır ya da perdeyi yıkar. Yangın birinci bölümde değinildiği gibi doğa/ kültür kesişiminin bir metaforu olarak değerlendirilebilir.

Cambazlar adlı oyunda Karagöz bize göre ölüp yeniden dirilir. Ancak onun bakışına göre aslında ölüm yoktur. O hiç ölmez. **Salıncak** ve **Kırgınlar**’da da karnavalesk grotesk ölüp dirilme motifine rastlarız. O tabutun içinden bakmaya devam eden gözdür. Nesneler, canlılar, cansızlar aynı düzene aittirler. Bedenin parçaları bütünsel akışkanlık içinde işlev değiştirebilir. Örneğin bir eşek, dürbün olabilir:

“HACİVAT
KARAGÖZ

:(İçeriden) Atverin merkebi, atverin!
:Ulan, atmayın!

¹⁷ Kudret .a.g.e., s. 143-4

(Atarlar, merkep ölür; ayakları yukarıda, sırtı yerde.)
Merkep ellerini açmış dua ediyor. Ulan, ben bunu
neyapayım? Şimdi iyi aklıma geldi. (Baş aşağı kor.)
Kışın üstüne bir yorgan: tandır olur. Yemek
yediğimiz vakit üstüne siniyi koy, iskemlelik eder.
(Eline alır.) Ulan, dürbünlük de edecek! (Dürbün gibi
bakar.) Bak, nereleri gözüküyor, seyr eyle gözüm!
"Burası neresi?" dersen, Kâğıthane! Bak kayıklara,
ne kadar kalabalık! – Ben bunu eve götürüyüm de
pastırma yaparım, kışın yeriz."¹⁸

Burada Karagöz olağanüstü ya da imkansız olanı neredeyse sıradan bir işlemiş gibi davranarak parlak ve canlı bir olanak haline getirir. Eagleton Macbeth'in cadıları için verdiği örnekte olduğu gibi beden çift değerliliğe sahiptir. Başka bir deyişle eşzamanlı olarak maddi ve gayri maddidir.

Sanders'ın bedeni başaşağı olarak betimlediği "alt katman gülüşü" nün örneklerine Karagöz oyunlarında sık ratlanır. Bu gülüşü, Sevinç Sokullu çirkin ve iğrençle ilgili gülünçleme olarak adlandırır:

"*Meyhane'de Karagöz, Bekri'nin bardağına işer. Kırgınlar'ın Ara Muhaveresinde Arap hem Karagöz'ün hem Hacivat'ın üstüne pisleyip gider. Balık'da oltasına kocaman bir canavarın geldiğini gören Karagöz korkudan donuna eder. Yalova Sefası'nda küpe herkesten sonra girerek hepsinin üstüne işer. Bundan başka, tükürmeye bütün oyunlar boyunca rastlanır. Söz ögesi olarak osurmak, çiş, bombok Kayık; sümük, köpek boku, bok, göt, kubur Mandıra; osurmak, dışkı Ağalık; kusmak, işemek, çiş, kaka, bok, göt Büyük Evlenme; işemek, kusmak, göt, pezevenk Ters Evlenme, sözcükleri bolca kullanılmıştır. Bu yolda söz ve hareketlerle çirkin ve iğrencin sergilenmesinden, cinselliğin vurgulanmasından grotesk bir gülünçleme elde edilir.*"¹⁹

Karagöz'le kişileri, oyun dağarcığı açısından benzerlikler taşıyan Ortaoyunu, meydanda seyircinin ortasında oynanır. Karagöz oyunlarını, masalları, sonradan roman ve piyesleri -uyarlamalar dahil- kullanır. Oyuncusu hayali değil canlıdır. Dekor ev, işyeri gibi farklı mekanlar için kullanılan iki açık çerçeveden ibarettir: Yeni Dünya ve Dükkan. Tarih içindeki gelişimi boyunca "Kol Oyunu", "Meydan Oyunu" gibi adlar alan Ortaoyunu'nda müzik ve dans önemli yer tutar. Oyunun giriş bölümünde önce zurna pişekar havası çalar, elinde şak şak, Pişekar meydana gelir. Oyunu başlatır. Pişekar'ın gelişinden sonra muhavere bölümü zurnanın Kavuklu havası çalmasıyla başlar. Meydana Kavuklu ve Cüce, Kambur, Denyo'dan oluşan Kavuklu-arkası girer.²⁰

¹⁸ y.a.g.e., s.196

¹⁹ Sokullu, a.g.e., s.142

²⁰ Bkz. Cevdet Kudret, *Ortaoyunu*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1994

Göstermecî biçimde oynanan Ortaoyunu'nda oyuncu izleyici ile yakın ilişki halindedir. Tıpkı Karagöz'de olduğu gibi Ortaoyunu'nda da yazılı metin yoktur, sadece oyunun ana kanvası bellidir. Karagöz'de bir kişi tüm rol kişilerini seslendirirken, Ortaoyunu'nda her rol kişisi başka biri tarafından oynandığı için atışmalar daha renklidir.

Ortaoyunu adlı incelemesinde Cevdet Kudret, bu oyunları eski zaman işi - klasik oyunlar- ve yeni uydurulmuş - modern oyunlar- olmak üzere, Karagöz oyunları gibi ikiye ayırır. Ortaoyunu da, Karagöz gibi güncel sorunları malzeme yapar kendisine.

Ortaoyunun toplumsal boyutunun -özellikle modern oyunlar- Karagöz oyunlarına oranla daha zayıf kalmasında sosyal yaşam koşullarının değişimi büyük önem taşımaktadır.

*"Ortaoyunu da Karagöz oyunu gibi günlük olaylara açık bir sanat türü olduğu için, zamanın eğilimi ve ilgisi gözönünde bulundurularak, dağarcığı her devirde yeni yeni oyunlar eklenmiştir."*²¹

Bu oyunlarda da karnavalesk grotesk öğelere rastlamak mümkündür. Canlı/ cansız ayrımsızlığının, cinsiyet kategorileri arasındaki geçişimin örnekleri Karagöz oyunlarındaki kadar çok sayıda olmamasına karşın düşünsel arka planda yer alır.

KAVUKLU	<i>"(Pişekar, mezar taşı gibi dimdik duruyor ya, onu mezar taşı sanırlar.) :Aman yarabbi (Yaklaşır yakından tetkik eder) ne kadar eski bir mevta ki, tarihi bile silinmiş. Duamızı edelim, bir daha bu mezaerlıktan geçmemeye seninle tövbe edelim. (Avuçlarını açarlar, dua eder, ellerini yüzlerine sıvarlar, tam dönüp giderlerken..)</i>
PİŞEKAR KAVUKLU	<i>: (Bağırır) Vaay efendim! : (Yerinden sıçrar) Eyvaah... Ulan ters bir dua ettik galiba, hortladı herif?</i>
CÜCE	<i>: (Annneeee... diye bağırmaya ve korkusunda yerlere yatıp ağlamaya başlar.) (Kavuklu , Cüce'nin damağını kaldırır, bakar ki susmuyor, göğsünü açıp meme verir gibi yapar, Cüce de emme taklidi yapar. Ağzını şapırdatarak emer.)</i>
CÜCE KAVUKLU	<i>:Eeh, artık hastalanmam ben, eşek südü içtim. :Vay köpoğlu vay, beni anası sandı galiba?"</i> ²²

²¹ Kudret, 1994, s..61

²² Sadi Yaver Ataman, **Dümbüllü İsmail Efendi**, Yapı ve Kredi Yayınları, İst., 1974, s.93

Modern oyunlar içerik açısından Ortaoyunu'nda ve Karagöz oyunlarında toplumsal-düşünsel boyut açısından eski oyunlar kadar etkin değildir.

Sözcük anlamı "öväcü" olan Meddah, taklit ve hareketle, bir çok kişinin bulunduğu olayı tek başına anlatıp, canlandırır. Meddahlık iki kaynaktan beslenmiştir. İslamiyet ve ritüeller.²³

Meddah şenliklerde, sokak göstericisi olarak sokaklarda boy gösterir. Kahvehanelerden saraylara kadar uzanır meddahın mekanı. 19. yy.'ın meddahları Karagöz oynatır, Ortaoyunu'nda belli tipleri canlandırırdı. İyi bir meddah şair, tarihçi, masalcı, efsane yazardır, insanın düşleyebileceğı her şeye değinir. Halkın sesidir o. İçinde bulunduğu yaşamı tüm çıplaklığıyla anlatır. Sorunların nedenlerini gündeme taşır. Mizaha yatkın oluşu ve nükteyi iyi kullanmasıyla da dilbazlığını ortaya koyar. Dini hikayeler de anlatır. Hz. Muhammet'i över. Meddahın yanibaşında yanan az ışıklı kandil "bir olmak"ı simgeler. Meddah önce kendisi yanacak sonra da ışık olup topluluğu aydınlatacaktır. O iyi yürekli olmalı, aydın olmalıdır. Bütün bunların yanısıra zekasını kullanarak kendisini de korumalıdır. Çünkü her dönemde olduğu gibi eleştiri mekanizmasını durdurup susturmaya yönelik çark çalışmakta ve yasaklar meddahın peşini bırakmamaktadır. Öyle ki ünlü meddahlardan İsmet Efendinin 65 hikayesi sansür edilerek 33'e indirilmiştir. Buna rağmen halk meddahları dinlemeye devam etmiştir kahkalarla gülmeye de...²⁴

Meddah süngü -ki daha sonra bunun yerini sopa almıştır- yaygı, tuğ kullanır. Bugünkü simgeleri ise omzuna yaydığı mendil, makreme ve değnektir. Meddah günlük konuşma diliyle, şive kullanarak ve taklitlerle gerçekleri dinleyiciye sunar. O bir oyuncudur, anlatıcıdır, doğaçlama ustasıdır. Her kesimden izleyici/dinleyicisi vardır.

Meddahlık toplumun yapısıyla birlikte sürekli değışen ve kendisini yeniden üreten bir gösteri biçimidir. İşlediğı konular, hikaye seçimleri, anlatım teknikleri her dönemde kendine özgü nitelikleri beraberinde getirmiştir. Örneğın Sandıklı Ebe

²³ Bkz. Özdemir Nutku, **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**, A.K.M.Yay., Ankara, 1997 Bkz. Metin And, **Tiyatro Kılavuzu**, Milliyet Yay., İstanbul, 1973

²⁴ Bkz. Özdemir Nutku, **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**, A.K.M.Yay., 1997

oyununda kullanılan dil günümüzün meddahı olarak kabul gören Ferhan Şensoy'un **Şahları da Vururlar** adlı oyununda kullandığı dile çok yakındır:

"Yahudi gelir der:

-Akarez kakarez çoktan beri söylemez, o uyuz teres kafada çıktı iki boynuz o da mı saka!

Ermeni gelir der ki:

-Eşkadav rezilin kafası bittür laf dediğin ağzından çıktımıdı hıp diye burnun duymalıdır, ne kafa olur ne İstanbul kaldırımı çiğnoorsun.

Acem gelir der ki :

-Mene bak benim korşum meni kimle satısan? Mene garşı ellere gafa atısen gum senin nenen gaburgasını ginen.²⁵

Sanders'ın bakış açısıyla bedeni aşağı çevirme edimi karnavalesk groteskin bir özelliği olarak **Sandıklı Ebe** oyununda da ömeklenebilir.

"Şimdi bunları bırakalım. Vaktiyle 70 yaşlarında bir adam evlenmiş. Sebebi de çocuğu olmamış , bir kaç kadın almış bırakmış, çocuğu olmamış. Bu kadın da bu adamdan gebe kalmış. Gece yarısı efendiyi kaldırıyor:

-Yahu,

-Haa.

-Kalk.

-Ne var canım gece yarısı ne kaldırırıyorsun?

-Kalk, kalk, kalk. Canım pekmez istedi.

-Ne pekmezi?

-İşte pekmez...

Can havlinlen kadın bir kaşık alıp yutuyor.

-Pırt, bu, pırt, pekmezi, nereden, pırt aldın?

-Ağzına n'oldu?

-Pekmezden pırt, yedim pırt, böyle oldu.

-Aaa ayıptır öyle pırt, pırt yapmasana.

Adam da almış bir kaşık:

-Aa, pırt, ne var , pırt, pekmez işte pırt.

Sonra ikisi birden gitmişler bakkala. O zamana kadar sabah olmuş bakkal dükkanı açıyor.

Ona da pırt pırt diyerek anlatmışlar. Adam:

-Ne oldu ağzınıza öyle? Eğlenmeye mi çıktınız sabah sabah.

...

Bakkal alır bir kaşık,

-Pırt, ay ne oldu pırt.²⁶

Özetlemek gerekirse, Köy Seyirlik Oyunları, Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah ortak bir arka plan düşüncesine sahiptir: "Karnaval ruhu". Karnavalesk groteskte egemen olan beden tasarımı -bitki, hayvan, insan ve canlı, cansız sürekliliğini, ayrışmazlığını vurgulayan tasarım- bu oyun ve gösterilerin özünde mevcuttur. Cinsel, dilsel ve ekonomik mübadelelerin bozulduğu, çarpıtıldığı ortamlar "alt katman gülüşü" ile aktarılır.

²⁵ y.a.g.e., s.280

²⁶ y.a.g.e.,s.288

B. Günümüz Türk Oyun Yazarlığında Groteskin Kullanımı

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

Karnavalesk grotesk anlatım bir çok yönden Geleneksel Türk Tiyatrosu'ndan beslenir. Günlük sorunların taşlamayla eleştirildiği, halka yol gösterildiği, sağduyunun sesi niteliğindeki geleneksel eğilim bu oyunlarda sürdürülür. Kolektivite, kalabalık ve renkli stereotipler, kendine özgü canlı ritm bu oyunlarda genel atmosferi oluştururken, modern grotesk anlatımda bireysellik, ilginç özellikleri olan karakterler ve genelde daha ağır ritm hakimdir. Bedensel düzey yitimi ilkinde kolektif ruha hizmet ederken, ikincisinde bireyin maruz kaldığı şiddetin göstergesi olur.

1. Geleneksel Karnavalesk Groteskin Çağdaş İzdüşümü

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda değerlendirilen karnavalesk grotesk anlatımın izdüşümünü, günümüz metinlerinde de görmek mümkündür. Günümüz Türk oyun yazarları, uzam-zaman ilişkisi, kişileştirme, olay dizisi, aksiyon planı, kişisel aksiyon planı, durum, mekan rol kişisi ilişkisi ve temanın konuya yansımaları gibi teknik düzeylerde, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun öğelerini güncelleştirerek kullanırlar. Bu bölümde Cahit Atay, Sermet Çağan, Güngör Dilmen, Hazım Hikmet, Turgay Nar ve Ferhan Şensoy'un bazı oyunları ele alınmıştır.

Konusunu gerçek bir olaydan alan Sermet Çağan'ın **Ayak Bacak Fabrikası** adlı oyunu açık biçimde yapıntılanmıştır. Ülkede bolluk yaşandığı halde halk egemen güçler tarafından kara tohum yemeğe zorlanır. Kara tohum, halkın kötürüm olmasına yol açar. Sorunun çözümü için dışardan getirilen ayak bacaklar, vatandaşlara yanlış takılır. Beden-mekan oryantasyonu bozulan vatandaşlar bir kargaşa içine sürüklenir ve giderek toplumsal değerlerini yitirirler. Egemen ekonomik, siyasal güçleri temsil eden derebeyleri ve diğer yanda vatandaşlar, oyunun odaklandığı sömürü düzenindeki temel sınıfsal karşıtlığı ifade eder. Emekçi Delikanlı tarafından temsil edilirken, Öküz entellektüel burjuva kimliğini yansıtır. Oyun, sömürü düzeninin kalıcılığının sağlanmasıyla son bulur.

Oyunun ilk episodunda üstleri başları perişan kalabalık, bolluk türküsü söyleyerek sahneye gelir. Söylenen türkü daha sonra giderek değişir ve tviste döner. Vatandaşların oluşturduğu kalabalığın, söylediği yerel motifli türkünün yerine kendisine yabancı bir müzik türüyle dans etmesi, kendi sınıfsal konumuna yabancılaşmasının göstergesidir. Mekanın müzikle işaretlenmesinden kaynaklanan bu değişim, etkisini hem sınıfsal/ulusal, hem de bedensel düzeyde gösterir. Beden ritmindeki değişim müziksel uzam değişimiyle birlikte gelişir.

Oyunda bolluğun ve bereketin simgesi olan buğday vatandaşların tüm yaşamsal gereksinimlerini sağlamaya yeterli sağlıklı bir üründür. Ellerindeki kara tohumu vatandaşa satma çabası içinde olan derebeyleri uygun ortam yaratılamadığı için kara tohumu vatandaşlara pazarlayamamışlardır. Bu nedenle vatandaşların dansı ve türküsü ritüelistik bir atmosferde toprağa şükran ayini gibidir. Bereket topraktan gelmekte ve vatandaşları sömürmek isteyen derebeylerinin yönelişi engellenmektedir. Dolayısıyla birinci episodda, karnaval ruhunu yansıtan şenlikli havaya derebeyleri öfke duyarlar.

"1. DEREBEYİ

:Yeter be, yeter artık! (Oyun durur, herkes şaşkın birbirine bakar.) Günlerdir gece demiyor, gündüz demiyor, yemiyor, içmiyor tepiniyorsunuz. Yorulmadınız mı be?

2. DEREBEYİ

:Şu üstünüze başınıza bakın, tepinmekten paramparça olmuş. (Kalabalık kahkahalarla güler.)

1.DEREBEYİ

:Kesss! Bir de utanmadan gülüyorsunuz. Hadi işinize bakalım! (Kalabalık hala şaşkın bakıyordur.)

3.DEREBEYİ

:Ne bakıyorsunuz salaklar duymadınız mı?

2.DEREBEYİ

:Def olun hadi, aylak serseriler! (Kalabalık sinmiş, korkmuş yavaş yavaş dağılır. Yalnız ÖKÜZ kalır içerde. Bir süre sessizlik.) Çılgınlar gibi eğleniyorlar.

3.DEREBEYİ

(Bağırır) Niye eğleniyorlar?
:Bolluk oldu ülkede böyle oldu.²⁷

Bollukla çıkarları zedelenen derebeyleri vatandaşları ahlaksızlıkla suçlar. Ulusal servet olarak niteledikleri kara tohuma, toprak bereketli olduğu için talep olmamaktadır. Bu nedenle Şef'in emriyle vatandaşların sahip olduğu tüm buğdaya el koymak isterler. Bunu duyan halk, buğdayını vermek istemez ve grev yapmaya karar verir. Ancak kendi hakları konusunda bilgisiz olan vatandaşlar, haklarını savunma konusunda da ne yapacaklarını bilemezler. Öküz'ün önerisiyle grev yapmaya karar verirler, ancak tutarlı davranamadıkları için aldıkları kararı hayata geçiremezler. Zaten derebeylerin düzeni de grevin hayata geçirilmesine izin vermez. 3 Vatandaş yasa koyucu, grev kırıcı yönelimiyle vatandaşların bedensel hareketlerine kısıtlamalar getirmeye çalışır. Kısıtlı beden hareketleriyle yapılan grev, kaotik görünümüyle, vatandaşların bu konudaki bilgisizliğini trajik ve komik olarak eşzamanlı sergiler; yazarın bu yaklaşımı grotesk olarak nitelenebilir.

"3. VATANDAŞ	:Grev kanununa göre, grevciler grev yaptıkları yerin önüne, arkasına, sağına veya soluna hareket edemezler. (...)
KADIN	:Burada olduğumuz yerde ,hiçbir yere kıınıdamadan, çıt bile çıkarmadan dururuz. Ne buğdayları verir, ne ekeriz, ne de kara tohum yeriz.
3.VATANDAŞ	:Grevciler ayakta grev yapamazlar
KIZ	:Oturarak yaparız.
3.VATANDAŞ	:Grevciler, grev süresince oturamazlar, oturur gibi yapamazlar, diz çökemezler, çömelemezler.
KADIN	:Yatarız, o halde, yatarız
3.VATANDAŞ	:İş yapmadan ülkenin sınırları içinde bir bölgeyi yatarak işgal etmek yasaktır.
HEPSİ	:Grev yapacağız! (3. Vatandaş'tan başka hepsi harekete geçerler. Kimisi döner, kimisi amuda kalkar, kimi takla atar, kimi koşar." ²⁸

Birinci Vatandaş açtır, çöp tenekesini karıştırır, karnını buradan doyuramayınca göldeki kutsal balığı yer. Dinsel kültürün nesnesi olan balık başka bir deyişle inançlar çöpe dönüşmüştür. Derebeyleri bu durumu kullanarak kutsal balıkları kurtarma operasyonu düzenler. Ne var ki bu operasyon, sadece

²⁷ Sermet Çağan, *Ayak Bacak Fabrikası*, Mitos Boyut Yay., İst., 1993, s.27-28

²⁸ y.a.g.e., s. 53

derebeylerinin kara tohum satma senaryosunun bir parçasıdır. Kara tohum önce hayvanların sonra da vatandaşların beslenmesinde kullanılır. Halka zorla dayatılan kara tohumun kalorisinin az olduğunu, karın doyurmadığını hatta kötürüm yaptığını önce Öküz öğrenir. Entelektüel Öküz olmanın verdiği öngörüyle, kendisine de kara tohumun dayatılacağını bilir. Vatandaşın elindeki tüm buğday sözde balıkları kurtarmak için alınır, yerine reklamının yapıldığı kara tohum verilir:

1. DEREBEYİ
2. DEREBEYİ

*“(Derebey’ler birer birer tezgahlar gibi adeta balık pazarında satış yapıyorlarmış gibi bağırmaya başlarlar)
:Kara tohum besleyicidir. Haydi haydi kara tohuma.
:Kara tohuma bak bak da için açılınsın... Hey
maşallah hey, kara tohum...”²⁹*

Kara Tohum Birliği ve satıcıları, derebeyleri ve papazdan ibarettir. Vatandaşların dini inançları suistimal edilerek buğdaylarına el konulur. Vatandaşlar hem kara tohumu yemek konusunda hem de yasaklanan yürümek, ayak, bacak gibi sözcüklerin kullanımı vb. konularda tüm bu “yasa-k-lar”ın doğru olmadığını bilirler ama gerekli olduğuna inandıkları için bunlara uyarlar. Marx’ın “bilmiyorlar ama yapıyorlar” ifadesinin günümüz sosyo-ekonomik şartlarında Blaise Pascal’ın işaret ettiği gibi “biliyorlar ama yapıyorlar”³⁰ dönüşümü oyunda vatandaşlar kadar derebeylerinin de ekonomik ve sosyal alandaki farklı yönelişleriyle oldukça net aktarılmaktadır. “Buyruğa uyma”, vatandaşları kurban konumuna taşıyan yöneliştir:

“(...) tek gerçek itaat, ‘dışsal itaat’tir. İkna olduğu için itaat etmek gerçek itaat değildir çünkü zaten öznelliğimiz tarafından ‘dolayımlanmış’tır’ –yani aslında otoriteye itaat etmiyor, sadece bize otoritenin iyi, akıllıca, yararlı, vb. olduğu için itaat edilmeyi hak ettiğini söyleyen yargıgücümüzü takip ediyoruzdur... İnancımızı dinsel buyruğa itaatimizi temellendirecek rasyonel nedenler arayabiliriz elbette, ama asıl dinsel deneyim, bu nedenlerin kendilerini ancak zaten inanmış olanlara göstermeleridir. Zaten inandığımız için inancımızı ispat eden nedenler buluruz; inanmak için yeterince iyi nedenler bulduğumuz için inanmayız.”³¹

“Dışsal itaat”, egemen ideolojinin buyruğuna itaat etmektir. Üretim araçlarına sahip olanlar, baskıyı kullanarak; buyruğu, özneye anlam yüklenemeyen bir yasa olarak yaşatırlar dolayısıyla özne bu emri simgesel evreniyle bütünleştiremez bilinçdişına bastırır.

²⁹ y.a.g.e., s. 42

³⁰ Bkz., Slavoj, Zizek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, (Çev: Tuncay Birkan), Metis Yay., İst., 2002

³¹ Slavoj Zizek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, (Çev: Tuncay Birkan), Metis Yay., İst., 2002, s.52

*"Demek ki 'bastırılan' şey, Yasa'nın o ne idiği belirsiz kökeni falan değildir. Tam da Yasa'nın bir doğruluk olarak değil, sadece bir gereklilik olarak kabul edilmesi gerektiği olgusudur. 'bastırılan' şey: otoritesinin doğruluk içermemesi olgusudur."*³²

Geleneksel tiyatromuzun bir çok özelliğini bulduğumuz bu oyunda, sömürü ve zulümle beslenen politik düzenin yasakları, vatandaşın beden ve dil kullanımına yöneliktir; dili kullanma o denli kısıtlanır ki günlük yaşamı sürdürmek için dil dışında bir işaret sistemine gereksinim duyulur:

"1.POLİS

:(Okur)Yüce şefçe verilen bir emre uygun olarak buğdayların teslimi ve yerine kara tohum verilmesi konusunda asılsız şaiya çıkaranlar, asılsız şaiya çıkaranları teşvik edenler, asılsız şaiya çıkaranları teşvik edenleri edenler ve de onların müşevvikleri, asılsız şaiyaları dinleyenler, asılsız şaiyaları dinleyenleri teşvik edenler, asılsız şaiya dinleyenleri teşvik edenleri teşvik edenler, ve de onların müşevvikleri, balık, balık yumurtası, balık eti, kılçık, deniz, göl, dalga, dalgalandırmak, dalga geçmek, yem yemek, acıkmak, doymak, buğday, buğday ekmeği, başak tarla toprak yağmur, hasat kış yaz sonbahar , yeşil sarı, tohum, kara tohum, kara, ak, siyah beyaz, tohum atmak, tohuma kaçmak gibi tahrik edici ve ima yollu sözler kullananlar, ceza kanununun kara tohum taksim buğday, dört tire bir maddesine göre cezalandırılacaklardır. İş bu kanun resmi ağızlardan yayınlandığı andan itibaren muteberdir. (Trampet, boru, Polisler çıkar. Bir süre sessizlik. Hiç kimse konuşmaz. 1.Vatandaş, 2.Vatandaş'a yaklaşır. İşaretle sigara ister. 2. Vatandaş işaretle yok der. Tablonun bundan sonraki kısmı tamamen pandomimdir. Hatta 3. Vatandaş bile oyuncağını işaretle tamir eder.)"³³

Kamavalesk grotesk tasarımda beden ve dil ayrılmaz bir bütünlüktür. Her ikisi de iktidarın hedefi haline gelebilir. Yalnız beden değil dil de iktidar tarafından belirli kalıplara sokulmak istenecektir. Başka bir deyişle *"Bir hapishane hücresi olarak ortaya çıkan şey yalnızca zindan değil, dildir de"*³⁴

Susmanın giderek onaylanan tek konuşma biçimi haline gelmesiyle kendi beden ve dillerine yabancılaşan vatandaşlar, köleliğin kendilerini edilgen kıldığının ayırında değillerdir; ve üretim araçlarını elinde bulunduranların efendiliğini içselleştirirler.

³² y.a.g.e., s.53

³³ Çağan, a.g.e., s. 62

³⁴ Terry Eagleton, William Shakespeare, (Çev. A. Cüneyt Yalaz), Boğaziçi Yay., İst., 1998, s.37

Hayvan-insan karışımı görünümüyle grotesk bir rol kişisi olan Öküz, burjuva bireyini temsil eder. Geniş perspektifte doğa/kültür ikilemini, özelde ise kafa emeği/kol emeği çelişkisinde, kategorik geçişimi ima eder. Öküz'ün bu topraklara yerleşme nedenleri, bolluk ve bereket sayesinde rahat yaşayacağını umut etmesinin yanısıra yörede hiçbir hayvanın etinin dinsel inançlar gereği yenilmemesidir.

Baskıya, zulme, buyruklara alışan vatandaşlar kötürüm olmaya da alışır. Egemen ideolojinin, vatandaşı taşıdığı yer, mutluluk oyunudur. Vatandaş için en tehlikelisi de budur. Bu oyun ona yaşadığı her şeyi unutturduğu gibi düzen içindeki yanılmasını da sürekli kılar:

"2. VATANDAŞ	:Doyduk.
3. VATANDAŞ	:Şükürler olsun bugünü gösterenlere.
KIZ	:Şükürler olsun (Bir süre sessizlik) Hadi türkü söyleyelim
KADIN	:Söyleyelim.
2. VATANDAŞ	: "Hayat güzeldir" türküsünü söyleyelim.
3. VATANDAŞ	:Söyleyelim."
	(...) (Bir süre sessizlik)
3. VATANDAŞ	:Dua edelim.
KADIN	:Dua edelim.
KIZ	:Şefe, Derebeylerine, Papaz Efendiye, kutsal balıklara, yüce Tanrıya dua edelim.
2.VATANDAŞ	:Dua edelim" ³⁵

Dilin ve bedenin doğal işleyişinin ve karşılıklı iletişiminin bozulması yabancılaşmayı, gerçeklikten kopuşu getirmiş; vatandaş da sürüklendiği hiçlik ve anlamsızlığın sonucunda, mekanik, ruhsuz, coşkusuz bir oyunsallığa sürüklenmiştir.

Altıncı episodda "dua etme eylemi" bir tür kutsal göl tavafına dönüşür. Meydan, döngüsel, kesiksiz ve ritmik dua eylemi ile meydan olmak çıkar, tavafa giden bir geçiş uzamı oluşturur; artık karnaval ruhunu taşıyan eski meydan değildir.

Kara tohumla beslenip kötürüm olan vatandaşlara yanlış takılan ayak, bacaklar hareket ve eylemlerinde ritim bozukluğu oluşturur. Hareketleri sanki kendi istemlerinin dışında insan-makine karışımını çağrıştıran bir mekanikleşmeyle sonuçlanır. Eylemin katılığı gülünç, içerdiği anlam trajiktir.

³⁵ Çağan, a.g.e., s. 66

Oyunun ilk kez 1964 yılında oynandığı düşünülürken o dönemde Türkiye'nin kapitalizme dönük "karma ekonomik bir yapılaşma" sürecinde olduğu görülecektir.³⁶ Marshall yardımının ve montaj sanayi desteğinin bu yapıyı yönlendirdiği yıllarda Çağan, makineleşme sürecindeki çarpıklığı önceden sezmiş, bunu insanların bedensel düzey yitimine uğrayarak bizzat birer makineye dönüşeceklerini grotesk bir anlatımla göstermiştir.

"1. VATANDAŞ

3. VATANDAŞ

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

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

1. VATANDAŞ

Hem selam verecek, hem yürüyecek, hem duracak, hem yatacak, hem uyuyacak. (Bir süre düşünür) Oyuncak değilsin ki! (...)"³⁷

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

Derebeylerin baskısına uğrayan tüm oyun kişilerinin ortak yanlışı politik iktidara karşı kayıtsız kalmalarıdır. Yalnız emekçiyi temsil eden Delikanlı, kara tohumun kötürüm yaptığını, yememeleri gerektiğini söylediği için meydanda ağzında tıkaç olduğu halde kazığa bağlanır. Delikanlının ağzını tıkamak grotesk imalar taşır. Ağız tıkama eylemiyle düzen doğal eylemleri, -yemek yemek, konuşmak gibi- engeller. Delikanlı sanki tanrılara -derebeylerine- sunulan bir kurbandır. Kamaval edimlerinin biricik mekanı olan meydan, ilk episoddaki şölen duygusunu yitirmiş bir kurban alanına dönüşmüştür. Yine de meydandaki kamaval ruhu ironik olarak oyuna

³⁶ Bkz., Emra Kongar, *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*, Cem Yay., İst., 1978

³⁷ Çağan, a.g.e., s.44

bakıp “tahta çıkarma - tahttan indirme” eylemine, muzaffer gülüşünü savuruyor gibidir. Bu öylesine grotesk, fesat bir gülüştür ki delikanlının çöpleştiğinin altını çizer:

“KADIN : (...) ‘Kara tohumu insanlar yemez, sonu kötü olur’ demişsin. Nereden biliyorsun be yobaz? Nereden biliyorsun? Benden, ondan, papazdan. Şeften, kutsal balıklardan, yüce Tanrıdan...

ÖKÜZ : Benden...

KADIN : Daha mı iyi biliyorsun ahmak? Dünyada bir senin dediğin mi doğrudur? (...) Kazık gibi doksan yıl dikil de aklın başına gelsin. Çüşş! Yenir ya ne sandın... Taş bile olsa yenir. Emir emirdir. Kutsala karşı olmak Tanrıya karşı olmaktır. Sen ne işe yararsın be? Ayağın var, yürüyemezsin. Kolun var bağı, bir şey yapamazsın. Ağzın var, homurdanır, konuşamazsın. Sen... Sen öküzün be!

ÖKÜZ : Öküz olsa daha ne ister? (Delikanlıya yaklaşıp) Sen çöpsün, çöp; bir boka yaramazsın.”³⁸

Değişen sosyo-ekonomik yapıyla değerler de inançlar da çöpe dönüşür. Düzen öyle işlemektedir ki, vatandaş, uygulanan her türlü zulmü ve baskıyı, insanlıktan çıkartıcı koşulları, yaşamın doğal gereğiymiş gibi algılar. Araçsallaştırılmış rasyonalite, kültürel değerleri yorumlarken öylesine yaratıcıdır ki, vatandaşlar, genellikle düzenin ruhuna uygun düşen saygıyı göstermek konusunda ikna olurlar.

Bedene eklenen takma ayaklar ve bacaklar hakkında konuşmak yasaklanır. Bu durum egemen ideolojinin kayıtsız şartsız sorgulanmadan içselleştirilmesi gerektiğinin altını çizer. Böylece dil de anlam kaybına uğrar:

“ÖKÜZ : Şeyin şey yaparken, şeyden, şeye, şeyin, şeye, şeyin, şeyiyle, şeye şey ederken, şeyin şeyine şey yaparken. Namussuzum gideceğim. Öküz gibi yaşayacağım bir ülkeye gideceğim. Deliler arasında kaldım be!”³⁹

Öküz kendisinin ve vatandaşların mahkum edildiği perişanlığın farkındadır; ve dönülmez olarak refahın, yasaksızlığın, akılsallığın yitirildiğinin bilincindedir.

Oyunda çöp tenekesi, öğütülmüş tüm insani değerlerin, vatandaşların karşılanamayan doğal gereksinimlerinin göstergesi olarak kullanılır. Değerlerin

³⁸ y.a.g.e., s.62

³⁹ y.a.g.e., s. 67

(savaşta yararlılık gösterildiğine işaret eden belgeler) ve inançların (kutsal balık) öğütölmüş "çöp" olarak atılıp, birbirine dönüşmesi grotesk anlatımın etkisini artırır.

- "1.VATANDAŞ : (Elindeki kılıcı kimseye göstermeden çöp tenekesine atar.)
2. VATANDAŞ : (...)Savaşta yem yetiştiremezdim. Kimi kocasına, kimi oğluna, kimi sevgilisine dua ederdi. Bir bolluk, bir bolluk, para sel gibi akıyordu. Sonra ateş kesildi, mütareke oldu. İşler kesatlaştı, tövbeler olsun neredeyse kutsal balıklar açlıktan ölecekler sandım. Kimse bir kurusluk yem almıyordu. (...) Mütareke bozuldu, birinci cephe açıldı. Kıran kırana, ateş, duman, barut, kan...
1. VATANDAŞ : (Düşünceli) Ateş, duman, barut, kan... Mütareke bozuldu. Birinci cephe açıldı. Benim anam, babam, ihtiyar katırım da mütarekeden sonra ölmüşlerdi. Yaşlı anamı, babamı, onlardan da yaşlı katırım çekip almışlardı elimden. Niçin savaş olmuştu? Niçin katırım elimden almışlardı? Onlarla kurduğum dostluklar, dünyalar hepsi kaybolmuştu. O zaman 'Vatan için' demişlerdi.'Vatan için alıyoruz' (...) (Cebinden bir kağıt çıkarır) Babamın cephe, anamın köyün işgalinde, katırımın da cephe taşıırken öldüğü bildiriliyordu. (Kağıdı ve mektubu buruşturur, çöp tenekesine atar.) İşe yaramaz bir sürü kağıt."⁴⁰

1. Vatandaş daha sonra tek tek kültürel değerleri temsil eden nesneleri çöpte atık olarak bulur:

- "1.VATANDAŞ : Allah kahreşin aylardır açım. Ne yaparlar bu herifler?Dua karın doyurur mu? Her gün her gece kutsal göle gidilir mi? (Zorlukla ayağa kalkar. Sendeler. Çöp tenekesine bakar.) Çöp tenekesinde bir şeyler vardır belki? (Sallana sallana çöp tenekesinin yanına gelir, elini sokar. Kılıç çıkar.) Kılıçık... Kadının kocasının kasketi... Kızın gelinlik tülleri... Kutsal balıklar için yem... Kira, vergi makbuzları... İçi boş çerçeve... Hep anılar yarım kalmış ihtiraslar, ümitler, kılıçık haline gelmiş inançlar... Kılıçık, kılıçık..."⁴¹

Kendi toplumsal etik değerlerini yitirdiğini fark eden Şef, derebeylerinin iyi koşullarda yaşayabilmesinin güvencesidir.

⁴⁰ y.a.g.e., s.45

⁴¹ y.a.g.e., s. 81-82

"ŞEF

: (...) (Koltuk değneklerini fırlatır atar) Onları daha ne kadar aldatacağım? Onların önünde koltuk değneği ile geziyorum (...) (Birden kendisini toparlar) Mecburdum, mecburdum buna... Topraklarımızın, vatanın yüksek çıkarı için mecburdum."⁴²

Şef vatandaşlara yalan söylemesinin iç hesaplaşmasını yaparken 3. Vatandaşın yaptığı oyuncak Şef'in yanına gelir.

"ŞEF

: (Oyuncak selam vererek yürümeye başlar.) Kimbilir ne mutlusun! Beklediğin, arzuladığın bir şey yok değil mi? Yapmak isteyip de yapamadığın bir şey yok değil mi? Ne doyuyor ne acıyorsun. Seni sadece kurmak yeter. Daha önemlisi var: Düşünmüyorsun (...) Bakayım gözlerine senin gözlerinde kin yok! Bugün gördüğüm kin dolu gözler yok sende. Ne kötü bakıyorlardı. Ne güzel yürüyorsun kötürüm de olmazsın."⁴³

Şef için insanların onayını almak ve onlarla sağlıklı iletişim kurmak önemlidir. Feodal düzende insanlararası ilişkiler kapitalizme oranla mesafesini yitirmemiştir. Dolayısıyla Şef oyuncığa özenir. Çünkü oyuncığın, simgesel düzende Şef gibi zorlanmasını gerektiren kültürel hedefleri yoktur. Şef'in "daima" sürdürmek istediği, ama artık sürdüremeyeceği –koşullar değiştiğinden- politik hayatı sonlanmak üzeredir. Olayların gelişimi Şef açısından kaçınılmaz olanı hazırlar. Oyuncak feodalizmin çözüldüğünün, kapitalizmin yeni düzen olarak kök salmaya başladığının habercisidir. Aşağıdaki alıntıda üstü örtülü olarak bu, "başına bir iş gelecek" repliğiyle öncelenir. Şef, suçluluk duygusunu ve yalnızlığını oyuncakla paylaşır.

ŞEF

3. VATANDAŞ

ŞEF

3. VATANDAŞ

ŞEF

"(3. Vatandaşın sesi duyulur. 3. Vatandaşla, Şefin konuşması, Şefin bilinç-altı etkisini bırakacak şekilde düzenlenmelidir.)

:Kim bağıyor (Oyuncağa) Yoksa sen mi? (Gerilemeye başlar) (...)

:Eskiden ne iyidin be! N'oldü sana? Dilediğince aklına estiği gibi hareket etmeye başladın.

:Ben yapmadım. Derebeyleri, Derebeyleri yaptılar. Papaz yaptı. (...)

:Başına bir iş gelecek böyle giderse

:Başına bir iş mi gelecek? Bir iş mi gelecek? (Fırlar. Oyuncanın üzerine atılır. Yere atar.) (...) Acaba alandaki kazığa bağlı delikanlı hala yerinde mi?

⁴² y.a.g.e., s. 83

⁴³ y.a.g.e., s. 83-89

1.VATANDAŞ

(Oyuncağın yanına diz çöker. Başını ellerinin arasına alır. Arkadan sopaya takılı çöp tenekesi ile 1. Vatandaş girer. Şefin kafasına vurur. Şef düşer.)
:(...) İşte bak n'oldu? Ne hale geldin? Sen de çöp oldun. Artık bir işe yaramazsın."⁴⁴

Şefin çöpe dönüşmesiyle oyuncağın parçalanması eşanlı ve eşzamanlı gelişir. Şef de feodalizmle birlikte tasviye olur.

Oyunun sonunda 3. Vatandaş oyuncağı tamir etmiştir. Oyuncak, darbe yapan yeni şefle -1.Vatandaş – eşzamanlı olarak eyleme geçer. Yeni şef eski yasalari yürürlüğe koyar. Polis meydanda duyuru yaparken, Totocu da yerini alır. Vatandaşların bir kısmı davul, zurna çalarken diğerleri ortada büyük bir kargaşa içinde dönmeye, oynamaya, zıplamaya başlar. Derebeyleri vatandaşlara alkış tutar. Burada "halkın muzaffer gülüşü"nün kötü bir taklidi ya da tersine çevrilmesi söz konusudur. Tökezleyene gülen halkın yerini, bir tökezleyenler topluluğuna alkış tutan efendiler alır. Bu topluluğun yaratılması, karnaval ruhunun akışkanlığını yok ederek gelen düzenin kendisinin karşısını da -kaos- beraber getirdiğini ve vatandaşların kaotik hareketlerini ve gerçek bocalamalarını yaratacak hegomonik ilişkilerin kurulmasını ima eder.

Köy Seyirlik Oyunlarının, Karagöz'ün ve Ortaoyunun yapısal özelliklerini içeren **Ayak Bacak Fabrikası**, insanı aşağılayarak değer yitimine uğratan çarpık politik düzenin işleyişini grotesk anlatım olanaklarını kullanarak aktarır.

Oyuna yazdığı önsözde Özdemir Nutku; "*Çağan, oyununda, senteze ve yargılanması gerekli olan bir doğruya sürekli olarak grotesk yoluyla varmıştır.*"⁴⁵ saptamasıyla, yazarın oyunda aktarma aracı olarak groteski tercih etmesini olumlarken, groteskin çağın diyalektiğinin en ideal şekilde sunumunu yaptığının altını çizer.

Cahit Atay'ın **Dalgacı Mahmut Kendine Dön** oyununda, insanın bireysel mutluluğu yakalayabilmesi için çocuksu coşkusuyla, sorumluluk duygusu arasındaki dengeyi kurması gerektiği vurgulanır.

⁴⁴ y.a.g.e. s. 84

⁴⁵ Bkz., Çağan, a.g.e., s.18

Geleneksel Tiyatro'nun anlatım olanaklarının kullanıldığı oyunda, kendisinden memnun olmayan Dalgacı Mahmut Dalgacı ve Mahmut olmak üzere ikiye bölünür. Ancak kişiliğinin bölünmesi onu mutlu ya da başarılı yapmaz. Kendisiyle sürekli kavga eder. Dalgacı Mahmut finalde eski haline dönmeye karar verir.

Öznenin parçalanmasının sergilendiği oyunda Dalgacı Mahmut; dalgacı ve Mahmut olarak ikiye ayrılırken aşırı abartılmış iki kutbun –ciddiyet ve dalgacılık-grotesk kategorileri haline gelirler. Dalgacı Mahmut, geniş perspektifte doğa ve kültür karşıtlığının temsilleri haline gelirler.

İNCE SES
KALIN SES
İNCE SES

D. MAHMUT

"(Okuduğu şiirin son dizesinde Dalgacı Mahmut'un sesi çatallaşmaya başlamıştır. İçinde bir kalın, diğeri ince konuşan iki kişi durumuna düşmüştür. Derken elinde oldıdan bir ince bir kalın sesle konuşmaya başlar.)

:Denizi ben boyarım maviye, ben!

:Ben de bir baş düşünürüm başımda.

:Yırtılan denizi de ben dikerim.

(...)

: (Gülünç bir acı içinde kıvranarak, içindeki seslere baskın çıkıp) Ah!

Aman! Ciddi ciddi ayrılmaya karar verdi bunlar! Valla gerçekten de ayrılıyor bunlar! (... Kulise yönelir.) Bari içerde ayrılınsınlar. Bu garip doğumu biz de gözönünde yapmamış oluruz böylece. (Çıkar)"⁴⁶

Dalgacı Mahmut'un kendini bölme girişimi olan garip doğumu grotesk bir sahnedir. Daha sonra kamavalesk kişilik olan Dalgacı pembe giysiler içinde, neşeli, hayalci bir biçimde sahneye gelirken diğer yandan siyah giysiler içinde, yürüyüşünde ciddiliği, ağırbaşlılığı hissedilen, aşırı gerçekçi bir kişilik olan Mahmut gelir. Bu bölünmüş iki kişiliğin kamavalesk groteskin bedensel tasarımına uygun "Sınırsız İştah" ve "Büyük Perhiz" kategorilerini temsil ettiği düşünülebilir.

Mahmut ciddiliği en uçta yaşadığı için hiçbir konuda başarılı olamazken, Dalgacı da aşırı derecede hayalciliği ve toplumsal hayatın gerektirdiği şekilde davranmadığı için başarısızlığa uğrar. Öyle ki Dalgacı inşaat işçilerinin başında amele başı olarak görev yaparken bahis oynamaya kalkışıp işçileri oyaladığı için işten atılır. Mahmut ise, en çalışkan memurunu pembe dosya kullandığı ve kırmızı kravat taktığı için başka serviste görevlendirir.

⁴⁶ Cahit Atay, *Dalgacı Mahmut Kendine Dön*, Basılmamış Metin, s. 1-2

"ODACI

:(...) (Bir takım kapıları açarak) Şöyle buyurun
Müdür Bey! Böyle buyurun Müdür Bey! Şöyle
buyurun Müdür Bey!

MAHMUT

(Mahmut kapılardan garip bir tören gülünçlüğü
içinde ciddiyet ve gururla geçip sonunda giderek
makamına kurulur.)
:(Saatine bakarak) Görevini bir dakika on saniye
geciktirdin. Bir daha
böyle hafiflik istemem. Müdür gördün mü, senin elin
ilk kapının açacağında olmalıdır. (...) Bugün kapıları
açmada gecikmen, makam odasındaki
gevezeliklerin bu durumun üzerine tüy dikti. O
nedenle seni başka bir servise naklettireceğim. Laf
yok çıkabilirsin.

MAHMUT

(...)
:Sana gelince, böyle sokak kılığı ile bu ciddi Müdür
odasında Sekreter mi olacağını sanıyorsun sen! ...

SEKRETER

:(...) Otobüsü kaçırdığım için geç kaldım heyecanı
ile üstümü çıkarmayı unutmuşum. Hemen şimdi
çıkırım.

MAHMUT

(...)
:(...) Bu gizli gizli zaman hırsızlıklarını ... (Saatine
bakar) Şimdiden beş dakika onsekiz saniye daha
çoğalttığından, bundan böyle seninle çalışmamıza
bu kurumun Resmiyet ve Ciddiyeti izin
vermeyeceğinden, seni de başka bir servise
naklettirmek zorundayım."⁴⁷

İnsan, bitki, hayvan karışımlarından oluşan grotesk beden tasarımını
örnekleyen Dalgacı, Mahmut'un babasını fasulye sırıgına, kendi babasını da
rüzgarda esneyen kavak ağacına benzettiği için, Mahmut'tan dayak yer.

"DALGACI

:(Kendisini Mahmut'un elinden kurtarmaya
çalışarak) Dur hele, bak aklıma ne geldi dur. (...) Ulan biz ikimiz, hele bir düşünsene... İkimizin
babası bir değil mi?

MAHMUT

DALGACI

:(Dalgacı'yı bırakarak) Hay Allah! Öyle ya.
:Bizi böldükleri yetmezmiş gibi, babamızı da
böldüler işte."⁴⁸

Psikanalitik yorumlamayla Baba Yasağı, Dalgacı düzeyinde işlemez;
karnavalesk kişiliğe sahip Dalgacı, örneğin oğluyla birlikte futbol oynar. Ancak bunu
kendini eğlendirmek için yapar, başka bir deyişle babalık nosyonu yoktur. Öyle ki,
oynadığı oyunla uzamı karnaval meydanına dönüştürür. Mahmut'ta ise babalık

⁴⁷ y.a.g.e., s.13

⁴⁸ y.a.g.e., s. 17

nosyonu en abartılı biçimde içselleştirilmiştir; aşırı katılığı ve ciddiliği yüzünden oğlunu kaybeder ve diğer işlerde olduğu gibi babalığı da başaramaz.

Dalgacı'nın davranışları, uzam ve zaman sınırlarında belirsizlik yaratarak yönelim bozukluğuna yol açarken, Mahmut, bu sınırları belirginleştirir:

"MAHMUT :(...)Dalgacı! Çık ortaya neredeyse! Ben buradayım işte!
(...)
(Dalgacı bir yerlerden düşmüş gibi girer.)
DALGACI :İşte geldim!
MAHMUT :Nerdesin ulan? Senin yaptığın bu kaytancılık böyle bir işin ciddiyetine yakışıyor mu ha!
DALGACI :Gene bir ciddiyettir tutturma Allahını seversen. Üstelik bizim bu oyun dram falan dedikleri türden bir oyun da değil ki...
MAHMUT :Ne olursa olsun! Zaman denen bir şey var, zaman!
DALGACI :Evet var. İşte ben de oyun arasından yararlanarak o zaman denen şeyi tepetaklak edip, şöyle bir çocukluğuma uzanayım dedim.
(...)
DALGACI :(...) Uçurtma uçurayım dedim, uçurtma!"⁴⁹

Dalgacı, sonuna kadar çocukluğunu yaşayamamanın nedeni olarak Mahmut'u görüp onu dünyanın olumsuzluklarından sorumlu tutarken, Mahmut, bunun tersini Dalgacı için düşünmektedir.

İki kişilik arasındaki fark, aynı toplumsal-kültürel bir konumdaki –oyunda Belediye Başkanlığı- Dalgacı ve Mahmut'un farklı yönelişleriyle verilir. Politikacılar, Dalgacı'ya belediye başkanı olması için bir şans tanırırlar, göreve geldiğinde ilk iş olarak ne yapacağını sorarlar. Dalgacı, şöyle yanıt verir:

"DALGACI :Toplarım hepsini yeşil bir alana yiyecek, içecek, gırla gülsünler eğlensinler sayemde gün görsün fakirler." ⁵⁰

Karnaval ruhu belediye başkanlığıyla yan yana olamayacağı için Dalgacı , ne karnaval meydanına halkı toplayabilir, ne de ağzından burnundan gelene kadar yemelerine ve eğlenmelerine ortam hazırlayabilir. Beton yığınlarını kırdırmaya,

⁴⁹ y.a.g.e., s. 23

⁵⁰ y.a.g.e., s.26

denizi bir gecede temizlemeye kalkışan Dalgacı'yı deli olarak niteleyen politikacılar, bu kez Mahmut'u belediye başkanı yapmayı düşünürler.

"MAHMUT

:Hayır saçmalamıyorum. Tersine, denizi yok etmekten söz ederken daha çok ciddi ve gerçekçiyim. Neden mi? Sizlerin de çok iyi bildiği gibi daha önceki belediye başkanları; yol, park, iskele, depo vb. yerler için kenarından kıyısından el ata ata ne kadarcık deniz bıraktılar ki zaten. İşte bu kalanını da ben doldurarak, deniz kirlenmesi sorununu kökünden halletmiş olacağım. (...) Japonların bile temizleyemediği devede kulak bir denizi doldurup, yerine geniş bir park ve anısına büyük bir yüzme havuzu yapmakla..."⁵¹

Dalgacı'daki aşırı doğallık "deniz" le vurgulanırken Mahmut'taki aşırı kültürel "havuz"la vurgulanır. Dalgacı, doğaya odaklanıp doğayı korumak, çoğaltmak isterken toplumsal yaşamı olanaksız hale getirmesi grotesk abartıyla örneklenir. Bu örnekler çoğaltılır; örneğin, doktorluğa soyunan Mahmut, hasta bakıcı olan Dalgacı'yla yine karşıt yöneliş içine girer:

"DALGACI

:(Hastaya) Kalk, doldur ciğerlerine taze havayı, şöyle candan yürekten! Seni bekliyor dışarıda hayat! (Hasta doğrulur.)

MAHMUT

:(Hastayı yatırır.) Yat dedik sana! Sen tıp ilminin ciddiyetiyle alay mı ediyorsun be kadın, yat!

DALGACI

:Kalk! Hayat güzel! (Hasta kalkar.)

MAHMUT

:Yat! Tıp ilmi! (Hastayı yatırır.)

DALGACI

:Kalk! Hayat! (Hasta kalkar)

MAHMUT

:Yat! Tıp! (Hastayı yatırır.)

DALGACI

:Kalk!

MAHMUT

:Kalkamaz artık, hayır!"⁵²

Aşırı kültürel yöneliş ile aşırı doğal yöneliş arasında kalan Kadın'ın bedensel hareketleri mekanik tekrarlarla verilir.

Daha sonra Kadın'ın ölümünden kendini sorumlu tutan Mahmut, kendisinin yargılanmasını ceza yasası uygulayıcılarından talep eder. Ceza yasası uygulayıcısı yine kendisidir. Bu durum Freudyen süperegö kavramı ile karşılaştırılabilir. Yargılama sırasında sorguladığı, kendi içinde gizli olduğuna inandığı bilim dünyası ve teknolojidir.

⁵¹ y.a.g.e., s.28

⁵² y.a.g.e., s.31

Levi-Strauss'un terminolojisiyle kültürün ve doğanın iki aşırı ucundaki kişiliklerin birleşmesiyle parçalanma aşılr. Dalgacı'nın doğal, Mahmut'un kültürel yönelişindeki aşırılıklar, simgesel düzeni tehdit ettiği için, kişilik bölünmesi son bulur, aşırılıklar törpülenip dengelenir. İkonografik olarak iki karşıt kişilik Geleneksel Türk Tiyatrosu ile uyum halindedir. Dalgacı'yı Karagöz'ün izdüşümü, Mahmut'u da Hacivat'ın izdüşümü olarak değerlendirmek mümkündür. Dalgacı Mahmut'un içine düştüğü durum kamavalesk groteskle aktarılmış, insandaki yaşam sevinci onaylanmıştır.

Atay'ın **Pusuda** ve **Ermış Memet** adlı oyunlarında oyun içindeki yönelişleri açısından grotesk olarak yapıntılanmış olan sırasıyla Dursun ve Memet adlı rol kişileri birbirlerine benzerler. Dursun ağası Yılanoğlu tarafından kolaylıkla yönlendirilirken, Memet de şih tarafından yönlendirilir. Memet'in hedefi ermişler katına yükselmektir. Dursun'un hedefi ise toplumda saygı duyulan, sözü dinlenen biri olmak. Her iki oyunun sonunda rol kişileri hedeflerine cinayet işleyerek ulaşırlar. Oysa ne Dursun ne de Memet birini öldürecek yapıda değillerdir. Son derece saf ve şefkatli olan bu iki insanın içine düştükleri hiç olmayacak durum, olanaksız olanın sıradan bir olay haline geldiği grotesk atmosferde sunulur.

Abdal Dursun, Yılanoğlu tarafından kandırılarak, çocukluk arkadaşı öğretmen Yaşar'ı öldürmeye azmettirilir. Fakat Yaşar'la yüz yüze geldiğinde Dursun, Yaşar'ı öldürmek için bir gerekçe bulamaz. Daha sonra dostluklarının şerefine bir el ateş eder Dursun. Saçma yerine gökten çiçek gibi konfeti yağar. Dursun da Yaşar da şaşırıp kalırlar. Yaşar gittikten sonra olay yerine gelen Yılanoğlu, Dursun'u becerisizlikle suçlar. Dursun, sıradışı durumu ağasına anlatmak isterken ölümüne sebep olur.

"DURSUN	:Heç korkma... bir şey olmaz... saçma değil... Kağat... (Ateş etmiştir)
AĞA	:(Bir adım atar) Ulan köpek! (Tümseğin dibine yuvarlanır)
DURSUN	:(Bir süre inanamaz. Bekler. Sonra) Şaka etme ağa ... bu insanı öldürmez. (Dinler. Sonra çekine çekine kalkar, Yılanoğlu'nun ölüsüne yaklaşır.) Vay amanın!... delik deşik olmuş Yılanoğlu!..." ⁵³

⁵³ Cahit Atay, **Pusuda**, Bilgi Yay., Ank., 1971, s.26

Oyunda tüfekten şaşıttıcı biçimde konfeti yağmasının nedenini açıklayacak bir ip ucu yoktur. Sanki bu olayın gelişimi yazarın kişisel müdahalesine bağlı gibidir. Bu durum, oyunun yazım aşamasına dikkat çekmesi bakımından Barthes'in tanımladığı "écriture" örneği sayılabilir. Abdal Dursun'un Yaşar'ı vurmak isterken Yılanoğlu'nu vurması olasılıklar dünyasını imleyen grotesk bir durumdur. Dursun gibi bir abdalın, Yılanoğlu gibi hin, çıkarlarını kollayan, her türlü beladan başını uzak tutan birini hiç olmadık bir şekilde vurmasına neden olan grotesk yönelim finalde Dursun'un da amacına ulaşmasını sağlar.

Atay'ın **Ermış Memet** oyununda Memet en yakın arkadaşı Ali'yi daha fazla günaha girmemesi için sözde şihın emriyle öldürür.

"MEMET

:(Uzak sesleri dinleyerek sevinir.) Bu şih.. Bu pir...
hemi gayrı bize günah yolu kapanık... (geri geri
çekilir, çiftelyi Ali'ye doğrultur.) Müjdeler ola o kula,
müjdeler ola ki gayrik sabahtan akşama dek günah
işlemek yoh. (İyice sevinerek) Mevlana kavuşuyon
arkadaş...

ALİ

Kurtuldun kelime-i şahadet getir tez.
:(Korkarak, kaçmakla, Memet'in üzerine atılmak
arası bocalar) Etme... Beni vuracağın yoğsa? Ne
demeye kanıma giren?

MEMET

:Sevaba girerik arkadaş, sevaba... Şihtan vazife
aldık... Sana kurtuluş düştü bize de çile...⁵⁴

Mehmet'in aşırı doğal olanı temsil etmesi, onun kültürel dünyayı tehdit etmemesi için totemleştirilmesine yol açar. Ali'nin eşi Ayşe önce jandarmaları çağırırsa da daha sonra o da Memet'in karısı Dudu ve diğerleri gibi Memet'in ermiş olduğuna inanır:

"AYŞE

:(Yalvararak) Aman Demet ağam, biz ettik, sen
etme... Gurbanalrın olam bağışla bizi... Biz ne
bilirdik, Ali gardaşlığın şehit olmuş şih yoluna...
Cahilliğimize, eksikliğimize ver gayrı. (Dudu'nun
ellerine sarılır) Oy gadın bacım sen de kusura
kalma...⁵⁵

Halk tarafından toteme dönüştürülen Memet'e saygıyla yol açılır ve Memet önde Jandarma arkada çıkarken Ali'nin ölüsü yerde kalır.

⁵⁴ Cahit Atay, **Ermış Memet**, Bilgi Yay., 1971, s.43

⁵⁵ y.a.g.e., s.56

Atay'ın **Godot'yu Beklemezken**' adlı oyununda kapitalist düzenden kaçmak isteyen ama bu düzenin dışına çıkamayan Ahi ve Vahi'nin uzamda ve zamanda yaşadıkları yönelim bozukluğu, yabancılaşmanın göstergeleri olarak sunulur.

Godot, oyunda iktidarı -Tanrı da dahil- ve kapitalist düzeni simgeler. Ahi ve Vahi, soyut olan Godot'yu, yaşadıkları baskı, yabancılaşma gibi nedenlerle korkunç ve ürkütücü grotesk bir yaratık olarak algırlarlar:

AHI	: Evet yani kör talih?
VAHI	: Hayır, kör olamaz! Gördüm bir sürü gözleri vardı.
AHI	: Peki kambur felek?
VAHI	: Olamaz! Çünkü bunun çıkıntısı sırtında değil, karnında biliyorsun.
AHI	Nasıl karnında?
VAHI	: Basbayağı karnında, göbeğine yakın yani. Sonra bir çok ağız, bir çok yüzü var, gördün.
AHI	: Pek gördüm denemez.
VAHI	: Peki, bizi tir tir titreten o korkunç seslerine ne diyeceksin bakalım?
AHI	: Kimin?
VAHI	: (Patlar) Kimin olacak Godot'nun! ⁵⁶

Ahi ve Vahi, Godot'nun, simgesel düzenle ilişkili olduğunu sezinlerler. Ancak yaşadıkları bellek yitimi ve anlam kaybı, bu sezgiyi, sağlıklı bir şekilde tartışmalarına engel olur. Uzaklaşmak istedikleri simgesel düzeni Lacan'cı yorumla dil temsil eder; dil, düzenin metaforu olarak bedensel acı verme potansiyeline sahiptir:

VAHI	: (...) (Elindeki gazeteyi açarak) Al öyleyse dinle!
AHI	: (Arkadaşı sanki kendisine silah çekmiş gibi) Yanlış anladın oh yapma!
VAHI	: (Okur) "Şu özgürlük ortamından yararlanamayan bazı kimseler..."
AHI	: Yaralıyorsun yapma!
VAHI	: (Okur) "İsteklerini yapıp çatmakta özgür olduklarını bilmeyen..."
AHI	: Öldüreceksin, yeter!
	(...)
AHI	: Yeter dedim, yeter! (Üst üste kurşun yemiş gibi yığılır kalır yere) ⁵⁷

Sözlerin bedene büyüsel olarak hükmetmesiyle beden zedelenir. Kategorize edilmişliklerinden kurtulmak için bedenlerini kullanır Ahi ve Vahi. Sınırlarını

⁵⁶ Cahit Atay, **Godot'yu Beklemezken**, Gerçek Sanat Yay., İst., 1994, s.10

⁵⁷ y.a.g.e., s.18

zorlayarak, hapsedilmişliklerini aşmaya çalışırken bir yandan da bedenlerinin içinde biriken düzen kalıntılarını çıkarmaya uğraşırlar:

“VAHI
AHI
VAHI
AHI
VAHI

AHI
VAHI
AHI
:Hangisinden başlayalım dersin?
:Önce karın, mide.
:Bence...
:Kafa diyeceksin ama...
:Hayır ne kafa ne mide . Şöyle gövdemizden
başlayalım işe
:Gövdemizden?
:Evet, birikimlerini atalım bir bir.
:Atalım.
(Yıllarca kaldıkları bir hücreden bırakılmışlar gibi
sevinçle fırlayarak tepeden tırnağa gövdelerini
yoklayıp gerinirler, esnerler, omuzlarını, kollarını
bacaklarını, başlarını, oynatırlar, birbirlerinin
kuluncunu kırarlar, hoplarlar, zıplarlar...)”⁵⁸.

Bedenler organlarından arındırıldığı için değer yitimine uğrar. Bu kamavalesk grotesk etkiyi artırır. Ancak yine de arındırma işlemini tamamlayamazlar. Bu nedenle istemlerine rağmen gülemezler, birbirlerini gıdıklarlar, bu da işe yaramaz, derileri kirden kalınlaşmıştır -kir burada kültürün mirası olarak yorumlanabilir-; üstelik açtırlar. Açlık, yeni beden imgelerinin yiyecek zinciri ile bağlantısı vurgulanarak aktarılır:

“VAHI : (Çocuksu) “Acıktıysan acık ye, git derelerde böcük ye.”

AHI : (Midesini bastırarak) Açım diyorum sana, açım!

VAHI : (Yukardaki gibi) “ Ölmüş eşeğin budunu ye, ölmüş siçanın etini ye.”

(...)

VAHI :Kendi gövdemden sana bir şeyler ikram edebilseydim ah!...”⁵⁹

Bu karnavalesk grotesk an açlık krizine yol açarak ağlamaya dönüşür. Ağrıları giderek yükselir, belli bir süre sonra ağlamaktan harab olmuş, tükenmiş bir halde susarlar. Bu bir çeşit arınma ayinidir sanki... Bedenlerinin içinde biriktirdiklerini sağaltmışlar, rahatlayıp gevşemişlerdir. Birbirlerine muzipçe bakarlar ve hafiften kıkırdarlar. Kıkırdamaları gülmeye, gülmeleri kahkahaya dönüşür. Kasıklarını tuta tuta, eğile büküle, yerlere yata kalka gülerler. Beden içindeki kalan son birikimler de bu şekilde atılır. Sonunda bedenleri karnavalesk grotesk akışkanlığa ulaşır.

58 y.a.g.e., s. 19

59 y.a.g.e., s.21

Ahi ve Vahi, Godot'dan -kapitalizm- kaçarken Beyzo -feodalizm- ve katırı Muto ile karşılaşırlar. Beyzo, Ahi ve Vahi'nin kokusundan rahatsız olurken, -Ahi ve Vahi doğal olmaktan uzak, kültürün nesneleri durumundadırlar- Muto'nun içler acısı

durumu da Ahi ve Vahi'yi rahatsız eder. Çünkü insanlıklarını koruma çabası içindedirler düzene teslim olmamak için kaçıışı tercih etmişlerdir.

"BEYZO :Sancılanmasına sancılanır ya, ilk defa böyle bir yerde yapıyor bu haltı. Yaklaştır beni şuna, yaklaştır... (Bir tekme atar Muto'ya) Kalk bakalım koca katır, çabuk kalk! Ben sana gösteririm ele güne karşı beni böyle yüzüstü bırakmayı. (Bir tekme daha sallar)

AHI :Vurma adama be seni sırtında taşımaya mecbur mu bu adam?

MUTO : (Yakarır gibi inler) Beyzo! Beyzo! Beyzo!

AHI :Hem tekme ye, hem Beyzo ha ! Aklım duracak!

VAHI :Durmasın! Bir beylikten, bir saltanattan söz ediliyor sana...

AHI :Ne demeye bu adamı sırtında taşıyor peki?

BEYZO :Ha o mu ? Bilmiyorsunuz demek. Bir şefkat bir bağlılık meselesi bu! Öteden beri sürüp gelen bir şey yalnız beni değil babamı dedemi de sırtında taşıyıp durmuş bu koca katır!

MUTO : (Sevgiyle inler) Beyzo! Beyzo!⁶⁰

Daha önce sözünü ettiğimiz köle- efendi ilişkisi ve kölenin kendini sevgiyle, kurban olarak efendisine sunması, kölenin bedeninin şiddet kullanılarak metinleştirilmesine dönüşür:

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

(...)

(Tüm sahneyi içine alan el kol hareketleriyle) (...) Bu oyun bizim yörelerde, düğün, dernek şölenlerde sık sık oynanır...

(...)

(Bir eliyle birden iç cebinden şırınga gibi kocaman bir iğne çıkarır.) (...) (Kocaman iğneyi iki arkadaşına göstererek) Kalem bu! Koca bir kalem!"⁶¹

⁶⁰ y.a.g.e., s.28

⁶¹ y.a.g.e., s.31-32

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

"BEYZO

: (...) (İğneyi habire Muto'ya batırarak fır döner) Bir ağıll!... Bir bağ... Bir ev... Bir çiftlik... Bir sürü... Bir inek!... Bir keçi... Davar... Öküz... Eşek... Eşekoğlu eşek!... Köpekoğlu köpek! (...)
(Muto'nun sırtına atlar) Kalk! (Muto güçlükle kalkar, şöyle bir döner, pantolonun arkasındaki yama kana bulanmıştır).⁶²

Karnavalesk groteskle başlayan Beyzo'nun trajik oyunu , Muto'nun her şeye rağmen Beyzo'ya itaat edışıyle son bulur.

Katırı oynayan Muto, Köy Seyirlik Oyunlarındaki soyutlamayı çağırıştırır. Katır çok çalışmanın, dayanıklılığın göstergesidir. Bu nedenle grotesk figür olarak yapıntılanan Muto hem çalışkan hem de dayanıklıdır.

Ahi ve Vahi düzenden kaçamadıklarını anladıklarında ölmek isterler. Ölüm onlar için tek çıkış yoludur. Ölemezler, çünkü ölmek düzen -Godot- tarafından yasaklanmıştır:

SES
VAHİ
AHİ
SES

"(Kendilerini kaldırıp denize atacakları zaman yukarlardan bir ses duyulur)
:Hey siz ne yapıyorsunuz orada!
:İntihar ediyoruz!
:Kendimizi denize atıyoruz.
:Atamazsınız!⁶³

Ne bir gözetleme kulesinin ne de bir tek ağacın bile izine rastlamadıkları bu yerde sesin nereden geldiğini araştırırlar ve sonunda Godot olduğuna karar verirler. Aslında ses, kendi iç denetimlerinin sesidir. Sürekli bellek kaybı nedeniyle Ahi ve Vahi bedenlerine, kişiliklerine, birbirlerine, çevrelerine yabancılaşarak uzam ve zaman dezoryantasyonu yaşar.

" AHİ
VAHİ
AHİ

: Demek dün buradaydık biz?
:Evet, şurada.
:Orada demek.

⁶² y.a.g.e., s.33

⁶³ y.a.g.e., s.35

VAHİ
AHI
VAHİ

:Hayır burada.
:Yani şurada.
:Hayır orada.⁶⁴

Tıpkı bir Don Quijote gibi Godot'yla –kapitalizm- savaşmaya kalkan Beyzo-feodalizm- , oyuna katırı Muto'yu da kalkan olarak dahil eder:

"BEYZO

:Godot, Dodot, her kimse! Savaş diyorum size!
Buldozerleri, greyderleri, kamyonları, traktörleri,
geldi dayandı sınırlarıma. Ama kırdım dışlılarını...

VAHİ

:Sizin de kılıcınız kırılmış!⁶⁵

Beyzo savaşı - oyunu- zaten kaybetmiştir, Ahi ve Vahi bunu bilmektedirler. Beyzo'nun katırı olan Muto daha sonra Beyzo'yu korumak için savaş aracına dönüştürülür:

"BEYZO

:(Sanki bir şey olmamış gibi birden fırlayıp kalkarak
Muto'yu kalkan yaptığı gibi , kılıcını sallayarak) Evet
nerede kalmıştık!

MUTO

:(Sevinerek) Beyzo! Beyzo!
(...)

BEYZO

:(Muto çöker sırtına atlar) Deh! Koca katır!
(Beyzo ile Muto çıkarlar)

AHI

:(Şaşıp kalmış) Kalkan yine katır oldu!⁶⁶

Muto'nun eşya, hayvan ve insan olarak üç farklı kategoride kullanılması karnavalesk groteskin bedensel akışkanlığına denk gelen bir anlatım tarzıdır.

Oyunun sonunda Godot'nun çürüdüğüne, eksildiğine tanık olan Ahi ve Vahi ilk kez umutla birbirlerine bakarlar. Nasıl feodalizm –Beyzo- tasviye olarak yerini kapitalizme –Godot- bıraktıysa, kapitalizm de bir gün başka bir düzene dönüşecektir. Bu umutlu son, karnavalesk grotesk atmosferin etkisini artırır.

Ferhan Şensoy, *Şahları da Vururlar* adlı oyununda, totaliter rejimle yönetilen İran'ın panoraması verilirken, köle/efendi ilişkilerinin evrensel boyutta varolduğunun ve bu ilişkilerin kişisel düzeyde yaşatıldığının altı çizilir.

⁶⁴ y.a.g.e., s.39

⁶⁵ y.a.g.e. s.41

⁶⁶ y.a.g.e. s.49

Şahları da Vurular'da dil düzeyinde beden parçalanmasının en güzel grotesk örneklerinden biri sunulur; sözcüklerle dış dünyaya egemen olma inancı bilindiği gibi parataksik ya da ilksel büyüsel düşüncenin izlerini taşır. Burada beden dilden ayrılmadığı bir karnavalesk grotesk etki yaratılır. Sözcüklerin nesneleri tam karşılıklılık içinde temsil ettikleri dilsel kurguyla kendini gösteren düzen, bu şekilde eleştirilir:

"GAFFAR

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

NEVRUZ

GAFFAR

:?

: Mimsahlar diyorum, Amir Feridettin'i parça parça eylediler, velakin yemediler. Bak adam orda parça parça duruyor: Fe-ri-det-tin!⁶⁷

İran üstünden, Türkiye'ye göndermeler yapan Şensoy, iktidar baskısının kimlik, uzam, zaman dezoryantasyonu yarattığının altını çizer:

"RUFAl

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

NUSRET

: Rufai... Hişşşt Rufai, kendine gelesen arkadeş ihtilalci sapıtmaz!⁶⁸

Kunduracı Ömer Hayyam, bir türlü kendisinin ozan Hayyam olmadığına ikna edemez emniyet görevlilerini. Sergardiyanından, Ali Üveyiz'e kadar herkes onun ozan Hayyam olduğunu iddia eder:

"HAYYAM

: Murda munlar benim meynimi yıkıyorlar, munnardan mana momünizm mullaşacak!

SERGARDİYAN

: Yok ya?

HAYYAM

: Mallahi!

SERGARDİYAN

: Mok herif, anlar senin yanında zem zem ilen yıkanmış... Sen anarşistin allahısın. Gışgırtıcı

⁶⁷ Ferhan Şensoy, **Şahları da Vurular**, Ortaoyuncular Yay., İst., 1995, s.25

⁶⁸ y.a.g.e., s.31

*deyyus! Mir daha meni möyle moş yere çağırıp
rahatsız eyleme, mürzü!*⁶⁹

Dilin çarpıtılmasında kullanılan 'm'lerin aliterasyonu, rol kişinin uzam ve zaman algısını da bozar. Bu da onun kendisini yadsımasına yol açar, bunun sonucunda ortaya çıkan kişideki yönelim bozukluğu grotesk etki yaratır. Sözcüklerin 'm' sesi ile işaretlenmesindeki ısrar, Hayyam'ın çevresi tarafından sürekli ozan Hayyam sayılması konusunda gösterilen ısrara paralel gider. Böylece sözcükteki anlam kayması ile rol kişisindeki, kişilik dezoryantasyonu birlikte görülür:

*"(Hayyamın şaşkın bakışları arasında Nusret, elini
öper.)
RUFAİ : (Öbür ele sarılır) Öpelim hocam, meğer sen bizim
pirimizmişsin de, mütavazılıktan belli etmez
imişsen.
HAYYAM : (Ellerini zor kurtarır) Lan arkadaşlar, meni
minirlendirmen, men anarşist manarşist değilim...
Lan men Ömer Hayyam bile değilim."*⁷⁰

Rıza Pehlevi'nin çocuk sahibi olamayışında yaşananları grotesk etki ile aktaran Şensoy, ironiyi bu etkiyi yaratmada araç yapar. Çocuk sahibi olamayan Rıza ve Süreyya ile artık çocuk istemeyen ama yine de hamile olan Züleyha ve Yusuf'un durumları eşzamanlı olarak verilir.

*"YUSUF : Mana mak kız, men senin yürümeni
meğenmezem. Eğer kim mu sefer de gebe isen
seni öldürerem, dokuz çocuk yetti gayri, canıma tak
dedi. (..) Men çocuk istemezem.
RIZA : Men mir evlat isterem. İran menden mir evlat ister.
(...)
SÜREYYA : Hasseten canım erik ister... Ekselans sakın mu
doktor Celal'in kurbağaları üşütmüş olmasınlar?
YUSUF : Miğden mulanıyor mu? Canın erik merik istiyor
mu?...
ZÜLEYHA : Miğdem de mulanmıyor, maşım da dönmüyor...
(...) Çocuk mocuk yoh korkmayasın Yusufum.
SÜREYYA : Bakınız ekselans karnımda biraz şişlik var.
(...)
SÜREYYA VE ZÜLEYHA : (Birlikte) Ne talihsiz serim var imiş, ah ah!"*⁷¹

Ömer Hayyam'ın karısı, Hayyam'ı hapishaneden çıkarmak isterken, sarayda tecavüze uğrayıp, intihar etmiştir. Bu olay, kendi halinde kunduracılık yapan Ömer

⁶⁹ y.a.g.e., s.33

⁷⁰ y.a.g.e., s.34

⁷¹ y.a.g.e., s.46

Hayyam'ın yönelişinde radikal değişikliklere yol açar; edilgen bir kişiliğe sahipken taşlamalar yapan ozan Ömer Hayyam gibi davranmaya başlar.

Rıza, altın bavullarıyla kaçarak gittiği yurt dışından döndüğünde sarayında bir çok şey değişmiştir. Yoksulluk saraya da bulaşmıştır. Sarayında aradığını bulamayan Rıza'nın önerdiği tüm çözümler grotesk etkiyi artırır.

"RIZA	:Al şu kavanozu, elektrik ocağında kahve eylet.
NEVRUZ	:Malesef ekselans. Pencüseyi şeş geçe ile düşesi dübeş arası ceryan namevcut.
RIZA	:(Sinirli) Möyle mir şey Şahlık tarihinde mevcut değildir.Şair Musaddık, memleketin içine etmiş, ne demek cereyan namevcut?
NEVRUZ	:Sinirlenmeyiniz ekselans miz Roma'ya gitmezden evvel de her gün pencüse ile şeşbeş arası ceryan kesiliyor du.
	(...)
RIZA	:İran'da odundan bol ne var? Meclisten penç mebusu yakalayasuz, ol keresteleri yakasuz, mana onların ateşinde mebusan mir kahve yapasuz. ⁷²

Rıza'nın keyfine göre yakılan, asılan, işkence gören insanların durumu oyunun geneline yayılan taşlama ile grotesk olarak aktarılır. Ayrıca, sarayın bahçesinde meclis üyelerini yakarak, mebus kahvesi içmeyi düşünen Şah'ın alışıldık düşünsel/etik değerleri zorlayan bitmek bilmez istekleri onun groteskleşmesine neden olur.

Uzam, zaman, kişiler ve olayları kullanırken bilerek anakronizm yaratan Ferhan Şensoy, zamanda, uzamda, olayların gelişiminde her türlü kategorik sınırı kaldırarak grotesk etki yaratır. Çocuğu olmayan Pehlevi'nin içinde bulunduğu durum, her referans noktasının anakronik biçimde silindiği bir ortamda, başka bir deyişle uzam ve zamanın karnavalesk grotesk geçişimle sınırlarının belirsizleştiği bir durumda "kesin" biçimde tespit edilen bir gerçeğin –Süreyya'nın kısırlığı- anlamsızlığını artırır.

"RIZA	:Hiç mir mok düzelmeyecek, siz mana mir çocuk doğurmadan hiç bir mok düzelmeyecek. Tahtım dingildiyor, halk veliahtını istiyor ve siz kısırsınız Soreyya Hanım... Siz kısırsınız Soreyya Hanım, tıp munu tespit etti... Ve tıp henüz tıp bebeği keşfedemedi... Mu durumda karşısında sevgili
-------	--

⁷² y.a.g.e., s.53

*Soreyya benim elim, sizi moşar... Sizi Holivut'un Yalovası'na kaymakam tayin etmişem.*⁷³

Zaman ve uzam da kronolojiyi bozan Şensoy, Batı kültürünün Doğu kültürünü yozlaştırmasını dildeki bozulmada örnekleyerek gösterir. Ömer Hayyam'ın taşlamasında bunu örnekler:

"HAYYAM

*:(...) Ol zamanlar Şah Rıza tam yirmibir yaşında
Hem İran'ın başında hemkari kız peşinde
Fevziye'den usanmış Şah'ın apış arası
Kiminin bacısı, kiminin gacosu
Saraya çağrılıyor birden gece yarısı (...)
Fakat Rıza dikkat et, bu işin sonu fenadır
Du yu vant enadır?*⁷⁴

Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı adlı oyunda Amerika'da yaşanan ekonomik dalgalanma, Dilenci Kovboylarla temsil edilir. Süpermarket zincirlerinin rekabetçi piyasayı zorladığı ve Türkiye'de yaygınlaşmaya başladığı dönemde ülkemize özgü koşullar nedeniyle yaşanan çelişkiler, müzikli ve karnavalesk bir ortamla aktarılır. izleyiciye gerçekleri hüznle karışık uçucu bir coşkuyla aktarır yazar. Oyun başlar başlamaz bu coşku ve hüznün karışımı kendini belli eder:

DİLENCİ KOVBOYLAR

*"(Orkestra The Enflasyon Balladın girişini çalarken
gözü dönmüş dilenci kovboylar deli gibi girerler
sahneye, müşteri arar, bulamaz, izleyiciye avuç
açarlar.*

*:(Birlikte ve kurulmuşcasına) My father is dead! My
mother is kör, I have 13 sisters, 12, brothers, any
sadaka boy!*

*(Orkestranın sesi yükselir, dilenci kovboylar
kaçışır, şarkı söyleyerek fişek gibi girer sahneye
Mauren O'hara.)*⁷⁵

Dilenci Kovboy tasarımı, bedensel olarak "çirkin" olması beklenen beden (dilenci) ile uyum, denge gibi olumlu sayılan özellikleri üzerinde taşıyan "güzel" bedeni (kovboy) birleştirir. Bu figürlerin kişisel sınırları silen bir kalabalık halinde belirmesi, zaten kırılmış olan zaman ve uzam sınırlarından elde edilen karnavalesk grotesk etkiyi artırır.

⁷³ y.a.g.e., s.54

⁷⁴ y.a.g.e., s.59

⁷⁵ F. Şensoy, **Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı**, Ortaoyuncular Yay., İst., 1994, s.7

Rant paylaşma savaşını veren sermaye sınıfı daha çok kazanırken, küçük esnaf tarihe karşı. Bu süreçte fakirler daha fakirleşirler. Yoksullaşan halkın ekmek kavgası, "Yemeden Yaşanmıyor Şarkısı"nda beslenme ve dışkılamanın vurgulanmasıyla kamavalesk bir dil kullanılır:

"Yemeden yaşanmıyor (...)
Günümüzün yarısı
Aşır, pişir, yut!
Ye! Öğüt öğüt!
Çek, sifon çek!
Günler aylar geçiyor
Yemek yiyerek
Sifon çekerek
Oh Oh! (...)
(...) Yaşamanın yarısı
Bizzat ekmek kavgası"⁷⁶

Şensoy'un **Haneler** oyununun atmosferi de karnavalesktir. Oyunda çeşitli mekanların -morg, doğumhane, hapishane, umumhane, meyhane, yatakhane gibi- artzaman ve eşzamanlı sıralanması, insan yaşamının sürekliliğinin, bedensel işlevlere ve konumlara göre sınıflandırılmış mekanlarda kültürel uzlaşımın belirlediği bir oyunsallık içinde bölündüğünü vurgular.

(Hastanenin morgu. Değişik yükseltiler üstüne yatırılmış ölümler. Üzerinde beyaz çarşaf lar örtülü. Hademe Ahmet morgda temizlik yapmaktadır. Elinde bir ucu bezli sopayla yerleri silmektedir. Burnunda bir mandal, konuşurken mandalını çıkaracaktır...Arada çevreye güzel koku sıkılmaktadır.) (...) (Burnu mandallı, elinde spre y hademe Kemal girer.) (...)

KEMAL :Aha şu herfin kimi kimsesi yok mumuş? Bi haftadır duruyo burda leşi... Kokusu dört bi yanı tuttu... (...) Her gün burayı paspasla fıs fıs la ...(...) Çürüyüp gidecek bu deyyuslar burda, gömelim gitsin.

AHMET :Niye deyyus olsunlar ulan.

KEMAL :Lan oğlum nasıl olsa ölmüşler artık, deyyus olmuş, olmamış ne fark eder? Ölünce hepsi bir.

AHMET :Nasıl ölünce hepsi bir? Yani biz ölünce, seninle bir mi olucaz mesela?

KEMAL :(...) Ey büyük Allahım, şu ineğe inat ikimizi bir mezara sok yarabbim!"⁷⁷

Ölüye yaklaşım biçimleri, seçilen sözcükler, ritüellerdeki bedensel eylemler vb. kültür tarafından belirlenmiştir. Yaşam kategorisine ait bir sözcük –bu örnekte

⁷⁶ y.a.g.e., s.24-25

⁷⁷ F. Şensoy, **Haneler**, (Basılmamış Metin), Devlet Tiyatrosu Kitaplığı, s.17

"deyyus"- ölüye atfedilemez. Bunun karşısına Kemal'in son derece doğalcı, materyalist tavrı Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda görülen tasavvuf felsefesinin "bir olmak" fikrine gönderme yapar. Ölüp yeniden dirilme motifini imleyen ölülerin dansı ile verilen kategorik geçişim, toplumsal sorunlardaki abartılı artış ile ilişkili bir biçimde yukardaki dialog örgüsünü tamamlar:

ÖLÜLER

"(Onlar çıkınca ölüler yavaş yavaş doğrulurlar. Çenelerini çözereler. Çarşafılarına sarınıp kalkarlar. Şarkıya başlarlar.)
: (...) Kalktık geldik buraya
Hep kan revan içinde
Baktık gelene yer yok
Koridorlar hep yatak
Ölelim bari dedik
*Bizde kalsın erkeklik."*⁷⁸

Şensoy, kişilerine, oyundaki kimliklerine ve yönelişlerine göre isimler verir, -İpsiz, Sapsız; Sırfmeme vb.- Klank çağrışımlar yaparak dili kullanma biçiminde isimleri işlevsel kılar:

"ALİ VELİ
GAZETECİ
ALİ VELİ
GAZETECİ

ALİ VELİ

:Sizin adınız ne?
:Meltem Fermeneci.
:Fermeneci ne demek?
:Fermene yapan kimse.
(...)
*:Gördünüz mü, ne kadar saçma! Soyisimler çok saçma... Her neyse fermeneyse, ne istiyorsunuz?"*⁷⁹

Şensoy'un Güle Güle Godot adlı oyununda, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun tiplerinin ve dilinin modern izdüşümlerini bulmak mümkündür. Bu oyunda iktidar tarafından yönlendirilerek yaşamaya alışkın olan halkın, kendi kaderini tayin edecek kadar güçlü olduğunun farkına varması anlatılır.

Şensoy, iktidarın sonsuz sayıdaki nesnelere, olay ve durumlara politik söylev yüklemesini klang çağrışımlarla bozarak aktarır:

"(Leke birden bire şapkasını eline alır, koşarak, topallayarak, bir yükseltiye fırlar ve konuşmaya başlar.)

⁷⁸ y.a.g.e., s.18

⁷⁹ y.a.g.e., s.64

LEKE

:Sallangoç! Islangoç yengeç ve örümgeç! Fortlangoç ve yüzgeç bingec, sen dur, sen geç, düzengeç, serdengeç! Dalgıç, dalmakıç, sarkaç, saat kaç patlangoç, solungaç, zangoç, zangırdeç, ya da kandırğaç, ayrıca garç ve gurç ve kokoreç!⁸⁰

Leke'yi dinleyen kalabalık, konuşmasından hiçbir şey anlamasa da etkilenmiş olarak alanı boşaltır.

Şensoy'un oyunlarında dil uzamı, zamanı, olayı, kişileri parçalar, birleştirir, dönüştürür ve farklı biçimlerde yeniden birleştirir. Yazarın oyunlarında groteskin ortaya çıkmasını sağlayan temel yöneliş, dilin bedensel bağlamda akışkanlığının iktidar ilişkilerini sarsabilecek, eğilip bükülebilecek bir potansiyelde kullanılmasıdır.

Turgay Nar'ın **Güz Bitiminde Moliere ya da Kibarlık Budalası** adlı oyununda, ölen eski bir sinema oyuncusu için komşuları hayrat olarak helva – olanaksızlıklardan şekeri az olsa da – yapıp dağıtırlar. Eski Kumpanya oyuncularından Melali Efendi ve İsmail, yıllar önce kaybettikleri Kirkor Efendi için yoksulluktan hiçbir şey yapamamışlardır. En azından şimdi Kirkor Efendi'nin ölüm yıldönümünde helva yapıp dağıtmayı arzularlar. Ancak helva yapmak için ekonomik durumları yine uygun değildir. Onlar da Kirkor Efendi'nin ruhuna eski kumpanya arkadaşlarını bulup oyun oynamaya karar verirler.

"Oyun" bu kamavalesk grotesk dünyada "helva"nın yerini alır. "Helva" ile "ölü eti" arasındaki olası bir ilişkiyi Teber'de bulabiliriz:

*"(...) Örneğin ölülerin çeşitli biçimlerde toprağa gömüldükleri, fakat kimilerinin kimi zaman ağaçlara asıldıkları ; kimi grupların ise- onlardaki bilgini, deneyin kendilerine geçmesi düşüncesiyle – ölülerini yedikleri (endokannibalizm) bildirilmektedir."*⁸¹

Burada "helva", "ölü eti"nde karşılığını bulurken, Melali Efendi ve diğerlerinin dünyasındaki eşdeğeri "oyun"dur. Kirkor Efendi işine saygı duyan biridir.

"İSMAİL

:İnsanoğlu nedir ki, bir var bir yok... Zaten o göçtükten sonra, bizim kumpanya iflah etmedi. Hatırlıyorum, o zaman delikanlıyız. İstanbul kar altında. Af buyrun, ili bağlasan durmaz kapıda. Ayaz kesiyor. Kirkor efendi o zaman, bu evde, yer yatak hasta , yatıyor. Bir oyun sahneye koyacağız,

⁸⁰ F. Şensoy, **Güle güle Godot**, Ortaoyuncular Yay., İst., 1996, s.46

⁸¹ Serol Teber, **Doğanın İnsanlaşması**, Öncü Kitabevi Yay., İst., 1982, s. 243

*aylardır hazırlanmışız. Sen Kirkor Efendi, kar kış demeden düş yola ve oyuna yetiş... Bir geldi ki, azizim, el, ayak morarmış, dili buz bağlamış...*⁸²

Rol kişileri her şeye rağmen oyunu oynarlar; finale gelindiğinde Melali Efendi son nefesini vermek üzeredir, oyun sürer, Melali'yi almaya Kirkor gelir. Helva yerine geçen, oyun dolayısıyla, Melali'nin yarısı ölürken diğer yarısı sanki yaşamaya devam eder, Kirkor ise Melali'de can bulur yeniden. Yaşam/ölüm ayrılmazlığı içinde Melali ve Kirkor birbirlerine dönüşürler.

Kibarlık Budalası'nı oynamak için rol kişilerinin paylaştıkları mekan tam bir karnavalesk atmosferi yansıtır.

"MELALİ EFENDİ

:Zaman sarhoşluğuyla kendi gövdesine tutunarak, o geç kaldığı geçmişine dönmeye çalışan bu evin kaşşamış ahşap pencerelerinde unutulmuş fesleğenler, bugün dahi her vapur düdüğünde , yoldan Ahmet Mithat efendi geçiyor sanarak selama dururlar. (Bir vapur düdüğüyle birlikte, selama duran bir fesleğen saksısı düşüp kırılır.) (Kapıyı tıklatır, evin otuz iki azası yerinden sallanır. Yıkılmaması için eve sarılır, sarsıntı durur. Yoldan geçmekte olan bir sarhoş, olanları aval aval, meraklı gözlerle izleyip anlamaya çalışmaktadır. Evin kapısını yeniden çalar, ama bu kez kapının bulunduğu duvar ileri geri esnemeye başlar ve bütün yorgunluğu ile çöker. Duvarın yıkılmasıyla evin içi ortaya çıkar. Hiçbir şey olmamış gibi davranan İsmail, kapıyı tekrar çalar, sonra da yıkılan yerden içeriye geçer... Evde umutsuzluk ve yoksulluk içinde yaşayan kumpanya oyuncularını seyircileri fark ederler...)''⁸³

Melali efendi'nin kızı Gülnihal, İsmail'i karşılar, belli bir süre sonra duvarın yıkıldığını görür, hiç tepki vermez. Sanki duvar yıkılmamış, yerinde durmaktadır. Gülnihal bu mekanı, değişikliğe uğramamış gibi algılamaya devam eder. Gülnihal'in bu yönelişi, uzamların görece doğasının altını çizerek atmosferdeki grotesk etkiyi pekiştirir.

Mekanla bütünleşen rol kişileri sokaklarda ayı oynatan, Aksaray'da köprü altında şarap içip tiner çeken, genelevde tuvalet bekleyen, mehteran bölümünde müzik yapanlardır. Tinerçi çocuklar, Adem Baba, Geysudar Efendi, Kantocu Eleni,

⁸² Turgay Nar, *Güz Bitiminde Moliere ya da Kibarlık Budalası*, Basılmamış metin, s.6

⁸³ y.a.g.e., s.4

Hikmet Hanım, sistemin kustuğu, dışarıda bıraktığı, kimlik yitimine uğramış rol kişileridir.

"(Herkes iyi kötü rolüne hazırdır. Evin yıkık cephesine bir çamaşır ipi gerilmiştir. İpe de sahne perdesi olarak çizgili yatak çarşafı vs. asılmıştır. Her şeyde bir " yoktan var etme" çabası görülmektedir. Perde arkasında arapsaçı makamından bir üvertür, müzik aletlerinin linç girişiminden kurtulmaya çalışmaktadır. Eleni hafif Rum ağzıyla konuşmaya başlayarak ortama renk katmak ister...)"⁸⁴

Müzik Hocası'nın bulduğu müzik öğrencisi, son derece bed sesli biridir. Cırtlak sesi ile herkesi rahatsız eder. Sesinin şarkı söylerken deforme oluşu deforme oluşu müziğin makamını ve şarkının sözlerini bozar.

"MÜZİK ÖĞRENCİSİ : (Zurnak bir sesle)
Akşam olduuuu, hüzünlendim ben geneee
Beklerim yolunu dönersin diyeee
Davul neden vurmaz dengi dengineee
Bırakıp da niçin gittin sen niyeee?"
ARTUN BEY :Bu ne lan ? Kim getirdi bu zurnak sesli karıyı?
MURAT :Şalvardan bağırtıyor!"⁸⁵

Öğrenciye yapılan espride cinselliğin altı çizilir. "Cinsel organıyla bağırtıyor" denilirken yine kadın davula benzetilerek beden sınırları vurgulanır:

"M.JOURDAN :Bir de bir çalgı vardı ya neydi adı? Şöyle kadın vücuduna benziyor.
M.HOCASI :Davul
M.JOURDAIN :Yok canım bu tokmaksız çalınıyor.
M. HOCASI :Flüt
M. JOURDAIN :Ne alaka?
D. HOCASI :Olmaz mı karıya bak flüt gibi ... Mesela yani...
M. JOURDAIN :Hayır, flüt çok delikli. Bunu şöyle dik tutuyorsun, arkasına geçiyorsun, çubuğu elinle tutup ön tarafına sürtüyorsun..."⁸⁶

Oyunda, M.Jourdain'in ayıdan farkı olmadığını düşünen ve bunu oyun akışı içinde defalarca gösteren Dans Hocası sonunda M.Jourdain'i öyle bir dans ettirir ki

⁸⁴ y.a.g.e., s.8

⁸⁵ y.a.g.e., s.10

⁸⁶ y.a.g.e., s.13

dans eden bir ayı mı yoksa M. Jourdain mi diye düşünmekten kendimizi alamayız. Başlangıçta ki zarif bale figürleri tamamen bir ayının hamamda yaptığı dansa döner.

Aşağıdaki ömekte geleneksel tiyatromuzu çağrıştıran, grotesk beden tasarımıyla karşılaşırız:

"DANS HOCASI

:Olmuyor, olmuyor ayak uydurmaya bakın. La, la, la, sağ bacağınızı kaldırın,kafanızın arasına daldırın... Çok güzel, çok güzel hop, hop, hoppaaa, omuzlar,omuzlar, haydi hop hop... Soylu madamlar tiyatro salonunda nasıl yatar? (M. Jourdan ayı motifiyle taklit eder.) Ya parlamanterler beyzadeler Avrupa kapılarında nasıl gezer? Devekuşu nasıl gömer başını? Harika! Bir de susurlukta ayran iç!"⁸⁷

M.Jourdain, eskrim hocasından da ders alacaktır. Hocanın geldiğini uşak haber verir:

"2. UŞAK

M. JOURDAİN

2. UŞAK

:Efendim, kılıçlı hoca geldi.

:Ne kılıçlı hocası be! Ekspriim Hocası... De bakayım...

:Efendim, espri hocası geldi."⁸⁸

Burada dil yalnızca gülüncü yakalamak için bozulmamıştır. Bilinçli olarak dili oynayıp bozmak, uzlaşım sal dil kodlarının dışına çıkılmasını sağlar. Melali Efendi'nin konuşması bu duruma iyi bir örnektir:

"MELALİ EFENDİ

:Eskrim Hocası içeri girer ki, Allah Allaaah! Gözleri Kan Kalesi Cengi, yüzü Acem Üzengi; bıyıklarsa Cihan-ı Derya'ya hükmetmiş de nice kalelere, burçlara sancak dikmiş. Boy desen, Napolyon'un terzisine sorun, burun desen, Büyük İskender'den miras kalmış. Bakışlar, gemileri karadan yürütüyor, duruşu Battal Gazi mi desem, Kel Aliço mu? Yok yok her ikisi de: Battal Aliço Kel Gazi... Sağ omzuna Çırağan, sol omzuna Dolmabahçe Sarayını diksen, gene de elli dönüm arazi boşta kalır. Eskrim Hocası, aşk-ı Osmaniye içinde ol mübarek kılıcına davranır ki, cümle kara yağız cengaverler büyük müderris Molière Efendi'ye acıyarak hatirasına gözyaşı dökerler."⁸⁹

⁸⁷ y.a.g.e., s.14

⁸⁸ y.a.g.e., s.14

⁸⁹ y.a.g.e., s.14

M. Jourdain, aristokrasinin kendisini onaylaması için gereğinden fazla çaba harcar. Ders aldığı Felsefe Hocası ne söylerse, M. Jourdain hep tersini anlar. Felsefe Hocası'ndan ders aldığı süre içinde hem hocanın hem de Jourdain'in kullandığı dilin göstergeleri bozulur:

"M. JOURDAIN

:Adamın iğnesinin keyfini mi bekleyeceğiz? Gel de kudurma! Bu yama suratlı terziyi cehennem sıtması tutsun inşallah! Düğme düğme çıban çıksın kışında! İğne iplik kalasın da söküm söküm sökülesin, kör makasla biçsinler kefenini! Bunların şeylerinde ütü gezdireceksin, ütü! Yüz veriyoruz astar istiyorlar. Benim gibi bir beyzade bekletilir mi hiç?"⁹⁰

Bakhtin'in halk karnavalının kültürel biçimlerinden biri olan "edepsiz dil kullanımının çeşitli türleri" burada kamavalesk grotesk anlatımın malzemesi olmuştur.

Oyuncu eksikliğini köprüaltı ve sokakta yaşayan tinerici çocuklar, alkolikler, gibi düzenin atık olarak davrandığı kişiler oyunda rol alır. Örneğin Madam Jourdain, M. Jourdain'le kavga ettiğinde tinerici çocuklar arasında aşağıdaki konuşmaya tanık oluruz:

"1. TİNERCİ
2. TİNERCİ
1. TİNERCİ

:Ne laf etti be!
:Ne yaman kadınmış şu madam. Vur! Vur!
:Hadi adam abla!"⁹¹

1.Tinerici çocuğun son repliği, Karagöz'ün "Hanım amca" sözünü çağırıştır. Köprüaltı insanları, ayı oynatıcısı, mehteran bandosu müzisyeni, umumhane tuvaletçisi gibi işlerle yaşamaya çalışan eski kumpanya oyuncularının Kirkor Efendi'nin ruhuna oynadıkları "hayrat oyunu" Kibarlık Budalası'ndaki tuhafliklar, hüznün ve gülüncü biraraya getirir. Yoksulluğun yaşattığı perişanlıkla, oynadıkları oyunda M.Jourdain'in yönelişi arasındaki zıtlık, oyunda grotesk etkiyi yaratan önemli etmenlerden biridir.

"(Dans eden terzi çırakları, Mösyö Jourdan'ın yanına gelirler; bir anda üstündekileri talan ederler, elbiselerin her bir parçası bir yana gider... Bundan sonra nazik hareketlerle yeni elbiseleri giydirirler.)"⁹²

⁹⁰ y.a.g.e., s.21

⁹¹ y.a.g.e., s.41

⁹² y.a.g.e., s.23

"Dindon'u Giydirmeye Kantosu
(...) Lavantalı tekedir Paris'te beş yıl tamam
"Lô bo jôn om" unutmuş neymiş yıkanmak hamam
Kapak kabuk tutmuş ayaklarının kiri
Tahta fırçası ile yıkatmalı monşeri"⁹³

Oyundaki tüm rol kişileri grotesk özelliklere sahiptir. Jourdain'in dilinde anlam yitimi vardır. Zaman ve uzama göre davranışlarını ayarlayamaz, aristokrasinin "adab-ı muaşeret" kurallarını tam özümseyememiştir; bedeni kokar ve kirlidir. Biricik amacı aristokrasinin kendisini onaylamasıdır. Ama bunu öylesine aşırılığa taşır ki, grotesk bir kişilik olup çıkar; aristokratlaşmak isterken soytarılaşır:

"Mdm. JOURDAIN :Aaaa! Bu ne kıyafet! Kendine eğlence mi arıyorsun? Yoksa herkesin seninle alay etmesini mi istiyorsun?(...) Bu elalem dediğin senden daha akıllı bir alem ... Senin bu saçmalıklarından insan yüzüne çıkamaz oldum. İnsanlar burada karnaval sanıyor. Sabah olur olmaz bir sazdır sözdür hak getire ... Komşular bile artık şikayet etmekten utanmaya başladılar."⁹⁴

Sayıların abartılı kullanımı, uzamı bozduğu gibi anlam yitimine de neden olur. M. Jourdain, Kont'a sürekli olarak borç verirken sayılar gerçeklik algısını değiştirir:

"M. JOURDAIN :Evet, inanın önemi yok... ;İşte burada, size bir defa 200 altın vermiştim.
DORANTE :Doğru.
M. JOURDAIN :Daha sonra 120 altın.
DORANTE :Evet.
M. JOURDAIN :Başka bir seferde 140.
DORANTE :Tamam.
M. JOURDAIN :Bu üç kalem 460 yani 5060 Frank ediyor.
DORANTE :Hesap gayet doğru, 5060 Frank. Başka?
M. JOURDAIN :1832 Frank, şapkanızın tüycüsüne.
DORANTE :Tamam.
M. JOURDAIN :2780 Frank terzinize
DORANTE :Doğru.
M. JOURDAIN :4379 Frank, 12 akçe, 8 pul alışveriş ettiğiniz markete, kavun, rakı ve beyaz peynir için...
DORANTE :Güzel, hesap doğru.
M. JOURDAIN :2748 Frank, 7 akçe, 4 pul atınızın eyercisine..."⁹⁵

⁹³ y.a.g.e., s.24

⁹⁴ y.a.g.e., s.25

⁹⁵ y.a.g.e., s.29

"(Çingene Ninnisi)
(...) Din dana dan dana
Mösyö dedik Jurdana
Madam da girdi odama
Oda ikiye bölündü
Mösyönün keleşbeğı göründü
Eeeee... Eeee... Eeee...
:Jurdene de sıçgene, Jurdene de kışgene..."⁹⁹

GARİBELER

Buradaki aktarımda dışkı ve cinsel organ imaları yine kamavalesk grotesk anlatıma hizmet etmektedir.

Öz ve biçim olarak Geleneksel tiyatomuzun izdüşümünü bulduğumuz **Güz Dönümünde Moliere ya da Kibarlık Budalası**'nda Nar yarattığı kamavalesk grotesk atmosferle güncel yaşamın çelişkilerini gözler önüne serer.

Nazım Hikmet'in **İnek** adlı oyununda, Ana, çocuklarına daha iyi gelecek hazırlamak umuduyla elindeki avucundaki her şeyi ineği satın almak için kullanır. "Doğal" bir "nesnenin" bir üretim aracı olarak toplumsal, ekonomik ilişkileri sürdürecektir olmazsa olmaz bir varlık haline getirilmesi, onu -İnek'i- doğal ile kültürel arasında bir totem durumuna sokar. Kazanç aracı olmaktan çıkan İnek, yaşamın amacı olduğunda groteskleşir.

Fırtınada, inek için yaptıkları ahırın damı uçar. Ana, Çocuk ve Kız, kaygılanırlar. Özellikle Ana'nın yönelişi hayatındaki en değerli şeyi kaybetmek üzere olan birinin yönelişinden farksızdır. Öyle ki, İnek'in ölme olasılığı Ana'yı sayrılı bir duruma sokar.

"KIZ	:Buraya getireceğiz... Mutfağa sığmaz, koridora da...
ANA	:(Kızın sözünü duymamıştır) Ya ölmüşse... Ya ölmüşse...
KIZ	:Ölmüştür...
ANA	:Ne yapacağız? Ne yapacağız? Çocuklarım... Zavallı çocuklarım...
KIZ	:(Annesini sarsarak) Kendine gel... Anne... Kendine gel. Buraya getireceğiz ineği... (...)
ANA	:(Olduğu yerde iki tarafa sallanarak) Vah bize vah bize... Ne yapacağız? Ne yapacağız? (Yerinden fırlar, pencereye koşar, bütün kuvvetiyle abanır ve kağıtlanmış olan pencereyi açar... Odaya rüzgarla kar girer... Ana açık penceremin önünde saçları

⁹⁹ y.a.g.e., s.49

ANA *uçuşarak dışarı haykırır.) Sağ mı? Çocuklar... Sağ mı? (...)*
(Çocukla Kız, İnek'le odaya girerler.) (...)
 İNEK *:(Geri döner, bakar, afallamıştır. İnek'e koşar. Önünde yere kapaklanır.) Şükürler olsun sana, rabbim.*
:Muuu...¹⁰⁰

Nazım Hikmet, **Tartüf-59** adlı oyununda Moliere'in **Tartuffe**'ünü günümüze taşır. 1959 yılının Tartüf'üyle, Moliere'in yapıtıladığı Tartuffe'ü bir araya getirerek bağnazlık ve çıkarıcılıkla beslenen sömürü düzenini anlatır.

Oyun -4. Perde 16. Tablo- insan-makine ilişkisini grotesk bir durum yaratarak aktarır. Tartüf-59'un 1959 yılından yanında getirdiği bir parça atom enerjisini, çamaşır makinesini güçlendirmek ve çalıştırmak için kullanan Dorina, insanın tüm kötülüklerinden arındırılmasında araç yapar:

DORİNA *"(Perdede çok büyük bir fiçinin içinde çamaşır yıkayan bir çamaşır makinesi vibratörü görünür. Dorina, yandan çıkar, perdeye yaklaşır, fiçiyi alır, ön sahneye götürür).*
 TARTÜF *:(Tartüflere) Girin bakayım şunun içine! (Elindeki otomatik tüfekle tehdit eder.)*
 TARTÜF-59 *:O elinizdeki ne?*
:Bu da benim getirdiklerimden.
(...)
(Tartüfler fiçiyi girerler.)
 TARTÜF-59 *:Bizi yıkayacak mısın?*
 DORİNA *:Evet.*
 TARTÜF-59 *:Bizi temizleyebileceğini sanıyor musun?*
 DORİNA *:Sanmıyorum... Eminim... Sizin gibiler bile yıkanıp temizlenebilirler... Eninde sonunda siz de insansınız...*
(Motoru çalıştırır. Tartüfler fiçide yıkanmaya başlarlar.)¹⁰¹

Sosyalizmin, makineleri insanın hizmetine uyumlu biçimde sunacağına inanan Nazım Hikmet, bu sahnede makineyi, insanı kötülüklerinden uzaklaştırmak için bir araç olarak kullanmıştır. İnsan ve makine arasındaki uyumlu birlikteliğin daha uygar bir yaşam için gerekli olduğunun altı çizilir.

İnek ve Tartüf 59 adlı oyunlarından yaptığım alıntılarla groteskin izini sürdüğümüz sahnelerde Hikmet de daha önce örneklediğimiz yazarlar gibi

¹⁰⁰ Nazım Hikmet, **İnek**, Adam Yay., İst., 1995, s.132

¹⁰¹ N. Hikmet, **Tartüf-59**, Adam Yay., İst., 1995, s.295

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun anlatım olanaklarından yararlanmışır.Yapısal özellikleriyle çağdaş oyun yazarlığımızı besleyen Geleneksel Türk Tiyatrosu, günümüz metinlerinde grotesk teknik ve biçemlerde aktarılan toplumsal sorunlar, geçim sıkıntısı, zenginlik, yoksulluk, yabancılaşma gibi pek çok konuda yansımasını bulur.

Güngör Dilmen'in antik söylenceyi kullanarak yapıntıladığı Midas Üçlemesi' nin ilk oyunu olan, **Midas'ın Kulakları**'nda Pan ve Apollon arasında hakemlik yapan Midas'ın halkın kararına uyararak Pan'ı birinci ilan etmesi nedeniyle Midas'a öfkelenen Apollon, onu eşek kulaklı yaparak cezalandırır. Midas öğrenilmesinden duyduğu kaygıyla kulaklarını herkesten gizler. Berberin boşboğazlığı sayesinde kuyunun ve sazların işbirliğiyle halk "kulaklar"dan haberdar olur. Midas halk tarafından görkemli bulunur ve yüceltilir, Tanrı katına çıkarılır. Durumdan hoşnut olmayan Apollon, Midas'tan eşek kulaklarını geri alır. Burada Apollon Midası iki kez halkın önünde küçük düşürmüş oluyordu. Midas ise küçük düşürülmüşlüğü ve bir ara beden olarak sunulmanın acısını halktan çıkarır; zalim, acımasız ve baskıcıdır.

Oyunda, Keçiler korosu'nun kullanımı, danslar, sözsüz oyunlar, müzik ve maskeler görsel açıdan groteskleştirilerek sunulan öğelerdir. Kuyu, sazlıklar gibi metaforlar, Aytanrıça, Frigyalı Kadınlar gibi grotesk nitelik taşıyan rol kişileri, 1.Sakallı, 2.Sakallı, 1.Savcı, 2.Savcı gibi kişileştirmelerde karnavalesk groteski kullanan Dilmen, bu tür rol kişileriyle günümüz gerçeğini, siyasal taşlama yoluyla aktarır. Dille oynaması ve dili oyunda en ideal araca dönüştürmesi de karnavalesk grotesk dili örnekler.

Varoluş nedenlerini iktidara borçlu olan, emek harcamadan, baskı görmeden ama onursuzca yaşayan 1. Ve 2. Sakallı'nın dili oyunda kullanılan karnavalesk grotesk dile örnek olarak gösterilebilir:

MİDAS
1.SAKALLI
2.SAKALLI

1.SAKALLI
2.SAKALLI

*"(...Gordium Erenleri 1.Sakallı, 2.Sakallı bozuk bir makine ritmiyle konuşurlar.)
:Kapıla, kapıların ardında beni konuşuyorlar.
:Gerek,bilmek gerek, gerek bize bilmek.
:Ne gerek, ne gerek, ne gerek, ne gerek bize bilmek?
:Düşer bize bilmek.
:Ne düşer, ne düşer, ne düşer, ne düşer bize bilmek?(...)
(Midas'ın arkasında Koro belirir. Koro Baş'ının*

2. SAKALLI
1. SAKALLI
2. SAKALLI

elinde darbuka, bununla konuşmalara tempo tutar.)
:Takıyor ki takkeyi ta bize bilmek düşer.
:Düşün öyleyse.
:Takke, takıyor ki takkeyi, takke, takıyor ki takkeyi,
takıyor ki takkeyi ta.
(...)
:Susuuuun, deli olacağım. Siz Frigya bilgelerisiniz
ya, siz Gordium Erenleri, koca dümbeleklersiniz, siz
siz, kırk düzen düşünürsünüz hep, tek taki, takıyor
ki takkeyi tek taki tek...¹⁰²

BERBER

Oyunda grotesk metafor olarak kullanılan sazlar, Midas'ın eşek kulaklı olduğunu utanç verici olarak niteleyerek duyururlar. Midas'la acımasızca alay eder, taşlarlar:

"SAZLAR

:Uuuuuu, Uuuuuu, Midas'ın kulakları eşek
kulakları, Midas'ın kulakları

MİDAS
SAZLAR
MİDAS
1. ADAM

:Kim yaptı bunu?
:Eşek kulakları...
:Tıkayın kulaklarınızı.
:Ne kadar tıkasak gene işitiyoruz, kralım. Bütün
Gordium'da yankıları.
(...)

MİDAS
SAZLAR
MİDAS

:Hakaret bu.
: Eşek kulakları
:Çirkin ayıp...¹⁰³

2. Bedensel Düzey Yitimi ve Şiddetten Doğan Grotesk

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

Şiddetin kökeninde neyin yattığı farklı disiplinler tarafından araştırılmıştır. Bedene uygulanan kapatılma ve şiddet biçimleri, Foucault'a göre farklı iktidar yapıları doğrultusunda değişir. Yaşam ve ölüm üzerine karar verme ayrıcalığına sahip olan "iktidar" ya da bilinen veya bilinmeyen kıyıcı güç ile bedensel düzey yitimine uğrayan kurban belirli bir grotesk durumda birlikte ele alınır. Kurban kendisine şiddet uygulayanı – ki ona çoğu kez farkında olmaksızın güvenmek

¹⁰² Güngör Dilmen, *Midas'ın Kulakları-Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yay., İst., 1993, s.47.

¹⁰³ y.a.g.e.,s.67.

zorunda bırakılmıştır,- Tanrısal güçle bir tutar; böylece kendisinin kurban olduğunu onaylar, içselleştirir ve kendini, şiddet uygulayan kişiye adar. Efendi/köle ilişkisi uzadıkça, kölenin, efendiye bağlılığı ve hayranlığının daha da artması grotesk anlatımda kurbanın aşağılanmasıyla arka planını oluşturur. Turgay Nar'ın **Gizler Çarşısı** adlı oyunu düzenin, şiddet, korku salma ve kayıt altına alma ile insanlarda bedensel düzey yitimi yaratmayı en iyi örnekleyen, modern grotesk anlatımı örnekleyen oyunlardan biridir. Yasalara saygılı, kendi halinde bir vatandaş olan Beşikçi, iktidardar tarafından deneyde kullanılarak düzene kurban edilir. Kurban sadece Beşikçi değildir. Mezarların kaybolduğu, kemiklerin birbirine geçtiği oyunda çocukların da geleceği ellerinden alınmış, onlar da nesneleştirilip, beden parçaları düzey yitimine uğratarak düzene kurban edilmişlerdir. Oyun insanın nesnelere dönüşümünün altını çizerken , şiddet kültürün uzantısı olan modanın aracı olur. Uzam, zaman ve olayın değişim ve dönüşümdeki masalsı anlatım groteskin dehşet uyandıran etkisini artırırken, olasılık dinamiğini işlevsel kılar.

Emedeni ve Beyaz Zambak kardeştir. Yüzlerini görmeden birbirlerine aşık olurlar. Emedeni kendi kardeşine olan aşkın bedelini, çürüyerek öder. Beyaz Zambak ise hiçbir erkeğin kendisine dokunmamasına rağmen hamile kalmış ve doğum yapar yapmaz oğlu elinden alınmıştır. Her ikisi de yasak olan ilişkilerinin kefareti en ağır şekilde öderler- ara beden olarak kalırlar-. Çocuk ise büyülmüş beşiğin yapımına malzeme olur. Beyaz Zambak'ın hamile kalış şekli Meryem Ana'yı imler, suçlanan baba -Emedeni- Tanrıdır. Nar'ın oyunlarının birçoğunda Tanrı ve baba eşitliği ve dönüşümü Lacan'ın "Baba yasağı"nda vurgulanan ensest ilişki yasağının altını çizer.

Gizler Çarşısı oyunun ilk sahnesinde Beyaz Zambak, kardeşi Emedeni'yi gördüğünde tanıyamaz, çünkü Emedeni yarı çürümüş ve yılan derisiyle kaplanmış bedeniyle bir insan/hayvan örneği sergilemektedir; bilindiği gibi grotesk figür bedeni tamamlanmamış, değişim ve dönüşüm halinde sergileyen bir tasarıma sahiptir:

"BEYAZ ZAMBAK

:Neden böyle yarı çıplaksın? Neden bir yanını yılan gömleğiyle örtmüşsün? Can parçam benim, can parçam!

EMEDENİ

:Yılan gömleği değil Beyaz Zambak, yılan gömleği değil! O gördüğün kendi derimdir benim! Üzerinde çöl akreplerinin bile dolaşmaya korktuğu! Yüzünü başka yere dön, görme beni kardeşim! Görme beni! (...) Sağlam yanımda çürüyenin ağırlığıyla ezilirken,

*çürüyen yanım sağlam olanı taşımakla daha da tükeniyor...*¹⁰⁴

Grotesk yaşam-ölüm döngüsü Emedeni'nin ara bedeninde somutlanır. Bedenleri birbirine bağlayan, "damarlarda yürüyen özsu" Bakhtin'in yorumuyla birbirine karşıt "dualistik" görünümlere sahiptir. Bunu yadsımayan Beyaz Zambak, kardeşine akışkanlık içinde nasıl varlık bulduklarını açıklar:

"BEYAZ ZAMBAK :İkimizde aynı ırmağın döl yatağında ete-kemiğe büründük... Senin damarlarında yürüyen özsu bir içde dalının güzelliğine dönüşürken, benim dünya ışığına açılmayı bekleyen gözlerim zeytin taşlarının kudretiyle sürmelendi...

EMEDENİ :(Yılgıyla) Ağlayış!... Biz doğarken soluğumuzda pıhtılaşan o kanlı ağlayış, neden ölüme kadar silinmez yüzümüzden?!...¹⁰⁵

Grotesk akışkanlığın öngördüğü gibi, nefes kadar gözyaşı da akışkanlığı ifade eder. Acıyı ve yılgıyı damıtan gözyaşıyla, ana rahmine düşen dölün kan damlasından cenine uzanan yolculuğu, aynı akışkanlıktır ve doğarken de ölürken de bu damla, soluğumuzda pıhtılaşır.

Nar'ın oyunlarında, zaman da aynı akışkanlık tasarımına dahil edilir:

"EMEDENİ : Acı çekiyorum. Çok acı çekiyorum Beyaz Zambak. İkiz ölüm doğuran bir anne gibiyim. Bütün çöl kuyularını dolaştım. Hemen tümüne girip acının balçığında yıkandım!... (...) Gene kuyuları dolaşırken, o güne kadar görmediğim bir kuyuya denk düştüm... Usulca kuyunun taşına oturdum... Sanki zaman, o kuyunun dibinde can çekişen bir sürünge gibiydi... Tıpkı bizler gibi soluk alıp veriyordu... Ona üç kez seslendim, üçüncüde yanıt verdi.

BEYAZ ZAMBAK :Ne dedi?

EMEDENİ :“Ben, ruhu bir akarsuda unutulmuş Tanrıyım” dedi! İrkildim! Bir ürperme dirildi iliklerimde!...

BEYAZ ZAMBAK :Ne işi var kuyunun dibinde?

EMEDENİ :(...) Kaybolan insanı bulmaya inmiş.

BEYAZ ZAMBAK :Kaybolan insanı mı?

EMEDENİ :Evet, yeniden balçığa dönüşerek kaybolan insanı...¹⁰⁶

¹⁰⁴ Turgay Nar, *Gizler Çarşısı*, Basılmamış metin, s.1-4.

¹⁰⁵ y.a.g.e., s.1.

¹⁰⁶ y. a.g.e., s.2.

Karnavalesk grotesk anlatımda yaşam ile ölüm arasındaki geçişim, dışkı metaforu kullanılarak aktarılabilir; benzer biçimde bu sahnede balçık, toprak ve insan geçişimini ima eder. Birbirine akışıp dönüşebilen türler ve kavramlar, sınırlarını ihlal ederek kategorik geçişimi sağlarlar. Emedeni akışkanlığını sürdürebilmek için acısını sağaltıp ana rahmini imleyen kuyularda arınır.

Beyaz Zambak, acı çekmeye devam eder. O bilmektedir ki, insanoğlunun akıttığı kan, hiçbir kuyu ya da akarsu tarafından temizlenemez.

Beşikçi dürüst bir esnafken düzenin tüm kirli işlerin göstergesi olan para, Beşikçi'nin de düzene kurban edilmesinde önemli rol oynar. Beşikçi, Yaşlı Kadın'ın siparişini reddetme kararı vermişken kadının teklif ettiği büyük para karşılığında kararını değiştirir. Bu sahnede para sayma işleminin sayı yerine, nesnenin uzlaşım sal anlamının vurgulanarak yapılması, paranın sonradan kazanılmış değerinin altını çizer:

BEŞİKÇİ

*"(Yaşlı Kadın koynundan bir para kesesi çıkarır ve Beşikçi'ye fırlatır... Beşikçi'nin gözleri döner... Zaman kaybetmeden paraları saymaya başlar.)
:Para paradır!... Para paradır!... Para paradır!..."¹⁰⁷*

Beşikçi'ye sipariş vermeye gelen oğlu gibi cüce olan Yaşlı Kadın, kendisinin bakire olduğundan, amel defterinin bir bebeğinki kadar temizliğinden ve bakire ölenlerin doğrudan cennete gideceğinden söz eder. Yaşlı Kadın "kurban"lar için olduğuna inandığı cennete gitmek istememektedir. Ölüm, diriliştir; ve "Hayat kendi tabutunda abdest alır", bunu bilmektedir Kadın:

"YAŞLI KADIN

:Gitgide yaklaşan ölümü hissediyorum ! Gitgide yaklaşan o muhteşem doğumu!"¹⁰⁸

Beşikçi, maddi çıkarları gereği Yaşlı Kadınla ilgilenir. Benzer bir ilişkiye Beşikçi ve Kör Sahaf arasında tanık oluruz. Kör Sahaf, entelektüel ve kendine özgü ilkeleri olan bir rol kişisidir; Beşikçi gibi kitaplarla, felsefeyle, siyasetle uzaktan yakından ilgisi olmayan biriyle iş ilişkisine girmez. Fakat o da, para karşılığında tehlikeli de olsa, Yaşlı Kadın'ın Beşikçi'ye verdiği defteri okumaya çalışır:

¹⁰⁷ y.a.g.e., s.8.

¹⁰⁸ y.a.g.e., s.10.

“KÖR SAHAF

:Demek ki bu defteri çözmekle hayatın değişecek? Bu ülkede hayat öyle kolay değişir mi? Bak Beşikçi, bunca zamandır nice kitaplar yazıldı, nice defterler okundu ne değişti insanoğlunun hayatında? İnsanoğlu ilk zamandan bugüne gene vahşetin beşiğini sallıyor, gene katliamlar emziriyor...”¹⁰⁹

Uygarlık insanoğlunun cinnetini durduramamıştır; gerçekten de bu vahşi düzeni emziren ona analık yapan insandır. İnsanoğlunun kendi kendini tutsak etmesi sonucu kurban olanlar tercih etmeseler de, düzenin sürmesinin koşullarını oluşturular. Beşikçi oyunun sonunda kendini tamamen düzene teslim eder ve buyruklara uyar. O artık zulümün “Beşikçi”liğini yapacaktır.

Emedeni ve Beyaz Zambak duvardaki tasvirlerle dönüşüp oradan çarşıyı seyredeler. Belli bir süre sonra Gizler Çarşısı kurulur. Esnaflar: Dilsiz satıcılar, kör sahaflar, ölü yıkayıcılar, çocuk satıcıları, bulgucular, kadersiz kızlar, falcılar, ruh tüccarları, organ satıcılarıdır... Bununla da bitmez... Zaman akıp da çarşı kalabalıklaşınca tüm grotesk figürler bir araya gelir. Gizler Çarşısı grotesk ara bedenlerin çarşısıdır. Aranılan her şeyin bulunabileceği Gizler Çarşısı’nda bezirganlar, ruh tüccarları, yıldız biliciler, kör sahaflar, ölü organ, doğumlarda düğümlenen kordon bağı satıcıları, cüzamlılar gibi aynı zamanda karnavalesk kişiliklerdir bunlar:

“(Gizler Çarşısı... Cüzamlılar, saralılar, umarsızlar, dilenciler, vebalılar, kovgunlar, deliler, yoksul köylüler, hangi dinden olduğu belli olmayan fırsatçı bir kaç din adamı, ayaklar altında çiğnenen bir kaç çıplak ölü, sarhoş generaller, frengili kadınlar, Alabildiğine düzensiz, ürkütücü bir kalabalık... Cüce, boyundan üç kat daha uzun olan saçlarından bir ipe bağlanmış ve yüksekçe bir yere asılmış... Kalabalık, Cüce’yi çarşının bir ucundan diğer ucuna sallamaktadır... Cüce’yi daha iyi sallayabilmek için ayaklarından birine uzunca bir ip bağlanmış, ipin ucu da kalabalıktan birinin elinde ... Cüce sallandıkça, kalabalık tarafından sırtındaki kamburuna çuvaldız, iğne, örgü şişi, çakı gibi şeyler saplanmaktadır..)”¹¹⁰

¹⁰⁹ y.a.g.e., s.13.

¹¹⁰ y.a.g.e., s.19.

Gizler Çarşısı'nda Cüce'ye yapılan işkence, aşağılama karnaval atmosferinde gerçekleşir. Kıtlığın, iktidarsızlığın, uğursuzluğun Cüce'den kaynaklandığına inanır halk:

"1. ADAM :Hoop, haydi, oleeee!
2. ADAM :Kafasına da saplayın kafasına!
1. ADAM :Öldürmeyin hemen, biraz daha canlı kalsın.
(...)
DİN ADAMI :Bereket gelecek, bereket!
FRENGİLİ KADIN :Erkekler iş beceremiyor artık! Öldürün uğursuz cüceyi!
1.SARHOŞ GENERAL :Ölmeden önce ateşe atın!
2.SARHOŞ GENERAL :Yoo yo sakın ha, önce çocuklarını yakın gözlerinin önünde!
(...)
1. CÜZAMLI :Yaralarına dokunmak istiyorum. O da benim gibi diri diri çürüsün.
2. CÜZAMLI :Bütün uğursuzluklar bu cücelerin varlığından geliyor başımıza!
1. KÖYLÜ :Ekinlerde bereket kalmadı!
2. KÖYLÜ :Uğursuzluk hayvanlarımıza bile bulaştı! Bugün katırlarımdan biri doğurdu! Kıyamet belirtisi!
(...)
DİLENCİ :Dilini koparın, şeyini de şeyini de!"¹¹¹

Bu sahne Kayser'in grotesk tanımında belirttiği gibi uğursuzluğun ve şeytani güçlerin tespit edilip kovulması eylemini çağırıştırır. Totemik bir figür olan Cüce tabulaştırılarak etkisiz hale getirilir.

Korku, dehşet ağırlıklı kalabalığın denetimsiz gücü, iktidar ve paranın denetimli gücü tarafından satın alınır.

"(Kalabalık Beşikçi'nin üzerine atılır... Bir anda ortalık karışır... Beşikçi, kaçarken kalabalığın üzerine para serper... Öte yandan Deli de Cüce'nin ipini keser ve Cüce'yi sırtladığı gibi kaçar...Kalabalık, yere saçılan paraları çılgın gibi toplamaya çalışırken bir kaç Resmi Görevli, İki Politikacı ve iki Yabancı Parlamenter, olay yerine gelirler... Kalabalık, onları görünce şeytan görmüşçesine kaçar. Ama Görevliler, kalabalığın dağılmasını engeller...) "¹¹²

¹¹¹ y.a.g.e., s.19-20

¹¹² y.a.g.e., s.21.

İktidar baskısından dolayı insanlar kimliklerini yitirir; unutkanlık ve hafıza kaybı iktidar tarafından onaylanır. İnsan haklarının hayata geçirilmesi politikacılar tarafından yabancı sermayeye teslim edilmiştir.

"2.POLİTİKACI

: (...) Bizim ülkemizde en çok unutilan eşyalar arasında kimliklerle, eldivenler geliyor... Hemen herkes her on yılda bir kimliğini bir yerlerde unutmuştur... Bir de yediklerini unutilar sürekli... Şimdi bunlardan birine, akşam ne yediğini sor, vallahi hatırlamaz... Bu da güzel bir aslında...

(...) Görünürde her şey yolunda ... Peki bu insanların hakları var mı?

1.POLİTİKACI

:Elbette var... Olmaz olur mu?...

(...)

2. POLİTİKACI

:Ah efendim söylemeyi unuttum... Biz bu insanların haklarını peyder pey veriyoruz... Onları her şey de tasarrufa alıştırmak gerekir... Bu nedenle de bir banka kurduk... Onlar adına haklarını bu bankanın kiralık kasalarında saklıyoruz...

2. PARLAMENTER

:Pekala ... Bir de ırkçılık konusuna geelim... (...) (2. Politikacı' ya) ilginize teşekkür ederiz... Çalışmalarımızı ülkemizde de sürdüreceğiz... Bu nedenle, incelememiz için bunlardan birkaçının kafatasıyla, kol, bacak gibi bazı organlarını istiyoruz numune olarak ... Bir kaç adet penis ekleyin... Yanımızda götüreceğiz... Zira işkence olayını da incelememiz gerekiyor... Şimdilik bu kadar."¹¹³

Görüldüğü gibi, halkın sosyal hakları, günlük yaşamın düzenlenmesi, beslenme vb. konuların tümünde iktidar, yabancı politikaların onayını almaktadır. Düzen tarafından kimliksizleştirilen Cüce, iktidarın aracı olarak diğer rol kişilerinin kimliğini yitirmesinde kullanılır:

"CÜCE

:Kimlik koleksiyoncusuyum... Bir de bu labirentin kılavuzluğunu yapıyorum... Ama özellikle koleksiyonculuktan ekmek yiyorum..."¹¹⁴

Beşikçi'nin, Cüce'yle birlikte Doktor'la görüşmek için yolculuğa çıktığı labirent, insanın kendi varoluşuna temas edebileceği korkutucu bir atmosferde betimlenir. Labirentte karnaval ruhunun yaşamı olumlayan akışkanlığı, yerini iktidar şiddeti -duvara asılı kimlikler- ile korku yönelimli groteske bırakmıştır; ışık bile insanları takip eden grotesk bir figüre dönüştürülür:

¹¹³ y.a.g.e., s.23-24.

"(Beşikçiyle Cüce'nin, onları Doktor'un yerine götürecek olan labirent yolundaki yürüyüşleri başlamıştır... Sarkıtlardan damlayan adım sesleri, ölü güvercinler ve karanlığın boşluğunda yanan kelebek kanatları... Labirentin yolları, gamalı haçların iç içe geçmesiyle oluşan koridorlardan kuruludur. Duvarla ise yüzlerce kimlikle kaplıdır... Labirentin kasvetli yolunda yürüdükçe boşlukta sallanan ürkütücü bir ışık, onları, kimi zaman uysal bir yeraltı hayvanı gibi izler, kimi zaman da büyüü bir fırtına gibi ardından sürükler...)"(26)

Daha önce halk tarafından İşkence edilen Cüce, aynı zamanda katildir. Kendi babasını öldürmüştür. Çünkü babası, işkence uzmanıdır. Her dönemin güvenerek kullandığı bir işkence uzmanı... Bu kişinin betimlenmesinde iktidar yapılarının vurgulanmasının yanısıra ödipal tonların bulunması ilginçtir.

"CÜCE

:Mesleğini evde de uygulardı... Yoksul olduğumuzdan tek odalı bir evde kalırdık. Bu yüzden aynı yerde yatar kalkardık. Her gece anneme tecavüz ederdi babam! Hem de benim yattığım yatağın başucunda... (...) En sevdiği işkence biçimi neydi bilir misin? Özellikle kız tutuklulara yaptığı akıl almaz işkence oyunları! Bunları da hemen her gece anneme ballandıra ballandıra anlatırdı... (...)

CÜCE

:Gene böyle bir işkence yüklü gece, iyice uyumasını bekledim babamın... Sabaha karşı, babam uykunun en tatlı derinliğindeyken, kahve cezvesinin içinde biraz kurşun erittim ve açık duran ağızından gırtlığına boşalttım. O anı görmeliydin, en az bir metre havaya sıçradı. Babam bazen canı sıkıldığında bahçedeki kedileri yakalar, maşayla boyunlarından tutup, karınlarına şiş sokar, öylece bırakır, sonra da onları dalgın dalgın seyrederdi. Gırtlığına kurşun döktüğümde tıpkı o kediler gibi bağırmaya başladı."¹¹⁵

Daha sonra Cüce'nin babasının ülkenin en uzun boylu adamı annesininse kendisi gibi kısa bir cüce olduğunu öğreniriz.

¹¹⁴ y.a.g.e., s.31.

¹¹⁵ y.a.g.e., s.29.

"CÜCE

:(...) O günden sonra annemin yüzünde sakal çıkmaya başladı... Tıpkı bir erkek gibi traş oluyordu... Sonra da delirdi!"¹¹⁶

Lacancı yorumla Baba yasağının kalkmasıyla imgesel düzene geri dönüş, burada doğa/kültür arası ara bedenler oluşturur. Cinsiyet kategorisini silen "sakallı kadın" buna örnektir.

Sonunda Doktor'a ulaşan Beşikçi, hayalini bile kuramayacağı bir uzam içinde bulur kendisini. İşkence teorisyeni Doktor'un odasındaki duvarlar, yerler, masa üstleri, çeşitli anatomik, geometrik çizimlerin bulunduğu kağıtlar, defterler, notlarla doludur. Çizim araç ve gereçleri alışlagelmişin dışındadır. Bazıları ürkütücü denecek biçimde büyüktür. Duvarda dev bir anatomi atlası vardır. Atlas üzerinde nota çizimleri vardır. Duvarlarda, yerlerde, keman, viyola, kontrbas gibi müzik aletleri bulunur. Tüm bunlar iktidar ve şiddete dayalı grotesk anlatıma hizmet eden ayrıntıdır.

Yaşlı Kadın'ın tarif için verdiği defteri okuyamayan Beşikçi, defteri Kör Sahaf'a götürür. Kör Sahaf, defterin içeriğinin polis tarafından hoş karşılanmayacağından söz eder. Bu işten Beşikçi'yi vazgeçirmeye çalışır. Çünkü defterde işkenceyi, cinayeti, organ tacirliğini vb. kapsayan birtakım özel işlemlerin kodlu yazılmış tarifi bulunmaktadır. Bu bir beşik tarifinden daha çok kurbanını işkenceyle öldüren birinin yöntemlerine benzemektedir. Defter aslında şiddetle dolu insanlık tarihinin göstergesidir ve defterin dili grotesktir. Beşikçi defteri Doktor'a okutur:

"DOKTOR

:(...) Dinle bak okuyorum... Önce bir bıçak gerekiyor (...) Büyülü bir bıçak! Gövdeye dokundurduğunda, etle kemiği, kemiğe zarar vermeden bir çırpıda ayırabilecek bir bıçak... (...) İkinci olarak yılan kılçığından, yani yılanın kaburga kemiklerinden yapılmış çiviler gerekiyor... Kemik çiviler... (...) Üçüncü olarak da duvardaki tasvirlerden birinin kalbini çıkartıp getireceksin..."¹¹⁷

Bu kadarla da bitmez defterdeki tarif, iki küçük oğlanın nasıl katledilerek beşik malzemesine dönüştürüleceğini de anlatır.

¹¹⁶ y.a.g.e., s.32.

¹¹⁷ y.a.g.e., s.38.

Oyunda açlık ve kıtlığın sorumlusu olarak, ara bedenler- Cüce, Emedeni, Yaşlı Kadın- cezalandırılır. Toplumda bellek yitimi yaşandığı için açlığın gerçek nedenselliği hiçbir zaman anımsanmaz. İnsan kendi türünü suçlar ama neden kendisinin insanlık dışı olana yöneldiğini bilmez. Nar'ın oyunlarında kahramanlar finalde bu nedenselliği çözerler ama artık düzen onları esir almıştır.

"BEŞİKÇİ

*:(...) İnsanoğlunun gözü doymuyor!... Bir arslan bile aç kalmadan bir başka canlıya saldırmıyor ,bir farenin diğer fareyi yediği görülmüş müdür hiç? Ama ya insanoğlu? ... Havadakini indiriyor, denizdekini çıkartıyor, karadakini vuruyor, yetmiyor kendi kendisini yok ediyor!... Hangi canlı kendi cinsini yer ki? İnsan kendi kendisini yiyor! Hem de açlığından değil, gırtlığına kadar doluyken midesi!...*¹¹⁸

Cüce'nin hizmet ettiği Doktor, bir bilim adamıdır. İnsan anatomisine ve psikolojiye hakimdir, iktidar tarafından korunur. Uzmanlık alanı, sorgulama ve suçlama yöntemleri üzerinedir. İşkence teknikleri üzerine yaptığı "bilimsel" çalışmalarla dünya çapında ün kazanmıştır. Salt teori üretir, Cüce'nin babası ise uygulayıcıdır. Ayrıca Doktor, son derece iyi maddi olanaklara sahiptir ve hiçbir zaman para sıkıntısı yaşamaz. Bunun da dışında piyano çalmaktan hoşlanan Doktor, sanattan uzak bir hayat düşünmemektedir. Tüm bunlara yabancı olan Beşikçi, hayatına Cüce ve Doktor'un girmesinden sonra kişilik değiştirir ve insani tüm değerlerini kaybeder.

*"(Beşikçi, elindeki keskiyle Emedeni'nin kalbini çıkarmak için devinir... Beyaz Zambak'ın acı ığılığı duyulur. Alacakaranlık iner. Karanlıkta iki karaltı seçilmektedir. Biri yatmakta, öbürü onun başucunda durmaktadır.)"*¹¹⁹

Beşikçi'yi uyguladığı şiddete araç eden Doktor, bir çok yeni işkence hipotezi üretmiştir. En son çalıştığı proje, "İşkencede birey üzerindeki psikolojik etkinin soyutlanarak işlem yapılması teorisi"dir.

"DOKTOR

:Bugüne kadar hiçbir kuramcı bunun üzerinde durmadı. Önce tıpkı bir hayvan gibi, bütün düşünce ve duygulardan bir ön işlemle ayıklıyorsun kişiyi,

¹¹⁸ y.a.g.e., s.42.

¹¹⁹ y.a.g.e., s.43.

sonra da fiziksel işkenceyi uyguluyorsun. Sonra tekrar bir psikolojik rehabilitasyonla eski ruhsal durumuna geri çekiyorsun. Bunun sayılamayacak kadar çok yararı var.”¹²⁰

İktidarın işkence teorisyeni olarak Doktor, Beşikçi ve Cüce'yle herhangi bir ilişkiye girebilecek nitelikte biri değildir. Ancak Cüce, onun piyonu, Beşikçi deneği olduğunda bu zeki, sanatçı ruhlu bilim adamı, her ikisini de iktidarın kendisine tanıdığı olanaklar dahilinde köleleştirir:

“CÜCE :(...) Bunlar öylesine yüksek paralardı ki... Bir maden işçisinin yaşamı boyunca kazandığı ücreti Doktor yalnızca bir çalışması için almıştır.
(...)
CÜCE :(...) Yeter ki paradan haber ver... Bu ülkede paran oldu mu, değil iki çocuğu içdişlemek, yetmiş milyonu bile hadım edersin... Hem de sünnet düğünü yapar gibi...”¹²¹

Yukarıdaki replikte töresel olanla para ilişkisi en üst düzeyde ironik olarak aktarılmak istenmiştir. Eğer yeterli derecede paraya sahipsen aşamayacağın, ulaşamayacağın hiçbir şey yoktur.

Beşikçi, oyunun sonunda, en baştan bu yana yaşadığı her şeyin daha önceden planlanmış olduğunu öğrenir. Beşikçi'ye yaşatılan, bir işkence projesinin deneyidir. Beşikçi bunu öğrendiğinde artık yitirecek hiçbir şeyi kalmamıştır. İktidar Beşikçi hakkında her şeyi bilse de yine de onu sürekli olarak denetimi altında tutamamanın kaygısını duyar; denetimini düzenli ve sürekli kılmanın yollarını arar. Çünkü insan, insanı şaşırtabilecek kadar insan olabilmektedir de... İktidarın tek kaygısı budur.

Oyunda Cüce, Doktor gibi rol kişileri yeraltında yaşarlar. Burada grotesk atmosferi en üst boyutlara taşıyan olaylar ve anlar yaşanır:

“DOKTOR :(...) (Şeffaf dosyalardan birini açar gösterir. Derinden bir bölüm kesilmiştir.) Bak buradan koca bir parça gitti. Neyse, artık bilmende bir sakınca yok... (...) (Beşikçi, elinde tuttuğu defterin cildinin bakire derisinden yapıldığını duyar duymaz defteri dehşetle Doktor'a atar, ellerinden ticsinir, yıkamak , silmek ister.) Ama şaka değil gerçekten de değerli

¹²⁰ y.a.g.e., s.45.

¹²¹ y.a.g.e., s.33-48.

bir parça... Aşktan çürüyen bir gövdenin dönüştüğü gülleri derleyen bir kızın derisi bu...Bak aşk bahçesi güllerinin kokusu sinmiş...)(Dışardan,Beyaz Zambak'ın acı dolu yanık çığlığı duyulur. Beşikçi irkilir.)¹²²

Yukardaki alıntı insan bedeninin düzey yitimine uğrayarak “metinleştirilmesini”, üstelik gerçek bir metne –defter cildine- dönüştürülmesini örnekler.

Beşikçinin, Yaşlı Kadın için yaptığı beşikte malzeme olarak iki erkek çocuğun bedenleri kullanılır, bunlardan biri Beşikçi'nin kendi oğlu diğeri ise Beyaz Zambak'ın yitirdiği oğludur. Bu iki oğlan, boyunlarından kurbanlık koyun gibi bağlanarak, labirentte tutulmaktadır. Doğal sıradan bir hayatı olan Beşikçi, kendi oğlunu sadece merakı için kurban edecek derecede anlam yitimi yaşar.

Kullanılacak olan malzemeleri- çocuklar, yılanlar, insan yüreği gibi- bulmaya çalışan, Cüce bu konuda ne kadar sıkıntı çektiğini şöyle ifade eder:

“CÜCE

:(...)Şimdilerde sosyete içinde çocuk derisine rağbet arttı... Abajurdan mayoya kadar, her alanda kullanılıyor... Bak şu flara nasıl?¹²³

Cüce'nin, Beşikçi'ye bulup getirdiği - Meryem'in çalınmış oğlu - Beyaz Zambağın oğludur. Oğlunu göremediği için tasvirin dışına çıkamayan Beyaz Zambak'ın vahşetin tarihini betimlemede kullandığı söz ve imgeler “edebi gerçeklik” düzeyinde ilerken aniden –“sabunların insan eti kokması-“ yaşanmış gerçekliğe (Holocaust) gönderme yaparak groteskin gerçek/hayal ayrışmazlığına örnek oluşturur; bu durum okuyucu/seyircide ani tepki oluşturma potansiyeli taşır.

“BEYAZ ZAMBAK

:(...) Vahşetin üremesi durmuyor. Kötülük daha da güçlü salıyor dölünü ihanetin rahmine! (...) Balıkların ışıldayan pulları yırtıcı kuşların tınaklarına dönüşüyor gittikçe! Hayvanlar insan gövdeleriyle doğuyor. (...) Sabunlar insan eti kokuyor...¹²⁴

Ancak Beyaz Zambak acılarından kardeşi Emedenin kadar kolay kurtulup arınamaz:

¹²² y.a.g.e., s.49.

¹²³ y. a.g.e., s.50.

¹²⁴ y.a.g.e., s.52.

"BEYAZ ZAMBAK

:Tanrım!... Tanrım ne günah işledim ben?... Oğul acısı, kardeş acısı!... Ruhun çığığına karıştı gövdenin çürümesi!... Her patlayan çıban yeryüzüne akıyor!... Ölüm meleği bile yönünü yitirdi insanların içinde!... Artık bunca vahşetin köklerini hangi toprak barındırabilir? Hangi ırmak bunca kanı temizleyebilir? Umudum kalmadı artık!... Kim ne derse desin umudum kalmadı artık!... Vahşetin üremesi durmuyor. Kötülük daha da güçlü salıyor dölünü ihanetin rahmine! Her gün biraz daha kuruyor damarları, içimizde akan ırmağını!"¹²⁵

Yaşlı Kadın ölüme hazırdır. Ölümün insanı bebekleştirdiğini ve her beşiğin ölümün aynası olduğunu aktarır:

"YAŞLI KADIN

:(...) Önemli olan yaşamı hissettiğinde yanında ölümü de hissetmen... (...)
(Yaşlı Kadın, beşiğe yaklaşır ve örtüsünü kaldırır. BEŞİK, oğlan çocuklarının kemiklerinden yapılmıştır. Bir insanın uzanabileceği büyüklüktedir. Yanlarında kaburga kemikleri, tutacak yerlerinde kol kemikleri kullanılmıştır. İki çocuk kafatası da beşiğin üzerinde oyuncak olarak sallanmaktadır. Yaşlı Kadın, ölmek üzeredir. Beşiğe bir tabuta girer gibi uzanır ve ölür. (...). Kadın beşiğin içinde yılanı dönüşür, kalabalığın arasında kaynar ve gözden kaybolur...) "¹²⁶

Beşikçi düzen tarafından seçilmiştir; Doktor'un deneyinde kullanılacak bir kobaydır. İşkence teorisyenini ve işkenceciyi üreten düzenin kendisidir. Tüm bunların dışında öte yandan tam da merkezinde –kurban olarak- yer alan Beşikçi, kendisinin oynanan oyunda bir oyuncak olduğunu finalde anlar.

Oyunda yazar şiddeti, haksız kazanç elde edenlerin zulmünü, iktidarın gücünü bireyler üzerinde kullanma biçimlerini aktarırken, iktidar şiddetini varoluşsal yaşam, ölüm sorunsallarıyla birlikte yoğurarak modern grotesk anlatımı tercih etmiştir. Bu anlatım tarzının olanakları yazarın malzemesini zenginleştirmiş ve oyunu etkili kılmıştır.

¹²⁵ y.a.g.e., s.52.

¹²⁶ y.a.g.e., s.58-59.

Turgay Nar'ın **Çöplük** oyunu insanların çöp olarak kentin yaşam alanı dışına atıldığını anlatır.

Oyun düş ve gerçeğin birbirine dönüşmesiyle başlar. İsrail ve Haço aynı düşü görürler.

Oyun Meryem Ana çağrışımlıyla sunulan Aymelek; Haço ve İsrailin düşünde çarmıhta bebeğini doğurur. Düşte bebek, Haço ve İsrail tarafından İsa olarak algılanır. Haço Aymeleğin çöplükten gebe kaldığına inanmaktadır. İsrail ise Aymelek'in, çocuğu kiliseye verdiklerini öğrenmesinden korkar. Haço ve İsrail'in kaygıları belli bir süre sonra sayrılı bir sabukluğa dönüşür.

"HAÇO	:Bilinse de bilinmese de fark etmez...
İSRAFİL	:Bilinse de bilinmese de...
HAÇO	:Bilinse de...
İSRAFİL	:Bilinmese de...
HAÇO	:Ne fark eder?
İSRAFİL	:Ne fark eder?" ¹²⁷

Kentin ve uygarlığın atığı olan çöplük, İsrail ve Haço tarafından canlı olarak algılanır.

"HAÇO	:Şöyle bir bak İsrail... Çöplük deyip geçme...
İSRAFİL	Tanrının bütün kudreti burada saklı... (...)
HAÇO	:Sussam ne yazar?! Biz istediğimiz kadar susalım,
İSRAFİL	çöplüğü bir düşünsene Haço?
HAÇO	:Ağırsız dilsiz bir dev!...
İSRAFİL	:Ağı da var, dili de... Dilsiz olan biziz Haço, dilsiz olan biziz...
AYMELEK	:İnsan çöplükte susmaya bile korkuyor." ¹²⁸

Çöplüğün dili grotesktir; kuralları, işleyiş biçimi ve ifade tarzı sistemin öngördüğü şekilde değildir. Çöplük kendisini olduğu gibi ifade edebilmekte, sanki düzenin buyruğuna –düzeni aşağılayan onu yutacak kadar büyük- bir karnaval glüşüyle ile yanıt vermektedir. Oysa bu uzam içindeki rol kişileri grotesk olsalar dahi, düzenin diliyle konuşmakta ve bu dili kullanarak iletişim kurmaktadır. Dil, düzen tarafından nasıl yapılandırılıp sistemleştirilmişse, rol kişileri de düzenin dildeki sistemi dışına çıkamamaktadırlar. Dolayısıyla onların dilleri yoktur.

¹²⁷ Turgay Nar, **Çöplük-Toplu Oyunları I**, Mitos Boyut Yay., ist., 1997, s.27-28.

¹²⁸ y.a.g.e., s.36.

Açlık insanın en büyük sorunlarından biri olarak yine çıkar karşımıza. İsrail ve Haço çöplükte buldukları kutsal kitabı kiliseye götürdüklerinde yemekle ödüllendirilirler. Ancak ödülün bir bedeli vardır. Kendi dini ianaçlarından taviz vermeleri gerekmiştir. Çünkü Peder'in İsrail ve Haço'ya yedirdiği domuz etidir ve domuz eti rol kişilerinin inancına göre yasaklanmış bir yiyecektir. Karınlarını doyururken günah işlerler, bunun zeminini bir din adamı olan Peder Virgin hazırlar.

Oyunda medeniyetin atığı olan çöplüğün de sınırlandırılmış ve pay edilmiş olduğuna tanık oluruz. Haço, ve İsrail çöplükte salt naylon toplarken, İdris elektronikleri toplar. Buradaki kategorik ayrışimla çöplük de kendi iktidarını oluşturmuş ve yaşayanları hiyerarşik olarak düzenlemiştir. Dolayısıyla çöplükteki iktidarın onaylamadığı şekilde ilişki -cinsel, ticari vb.- yaşanamaz. Haço ve İsrail bu iktidarın otoritesini sarsacak şekilde kurallarını bozarlar. Bu iktidarın reddedilişidir.

Uzam-çöplük- karnavalesktir çünkü karnavaleskteki dışkının yerini burda atık almıştır. Medeniyetin atığı; iktidarın atığına, insanlara uzam oluşturmuştur. Dışkının, çürümüş ölü ceninlerin, şişme plastik bebeklerin ve daha sayılamayacak kadar kokuşmuş, parçalanmış nesnenin ve organizmanın yatağıdır çöplük. Çöplükte yaşamak zorunda kalan rol kişileri grotesktir ve karnaval çöplükte de kol gezer. Her şeye rağmen Haço ve İsrail çöplükte de olsa "zulmet-i ziyafet" olarak niteledikleri naylon cinselliğin tacirliğini yaparak eğlenmeye çalışırlar

Naylon toplayarak geçimlerini sağlayan Haço ve İsrail, çöplükte buldukları "şişme bebek" le cinsel ihtiyaçlarını giderirler ve naylon cinselliğin satışını yaparlar:

İSRAFİL	:Zam yok, zam yok!... Hadi seferi elli kağıt... Muamelesi kendinden... Üç çek, beş çek!...
HAÇO	:Şeytanın bile aklına gelmez...
İSRAFİL	:Şeytanın aklına gelmeyen insanın aklına gelir... Ticaret derler buna ticaret... Hadi abim gel, geeeel!... (...) Üstelik bu iş pezevenkliğe de girmez...
HAÇO	:Tabii girmez, balon ticareti o kadar... ¹²⁹

Balon bebeğin cinsel ticaret aracı olarak kullanılması trajik olduğu kadar tuhaf ve gülünç bir şekilde grotesk anlatım olarak sunulmuştur.

¹²⁹ y.a.g.e., s.39.

Çöplüğün iktidarını elinde tutan İdris'in adamları casusluk yaparlar. İdris iktidarın en küçük halkalarından biridir sadece. Ona bu şekilde paye verilmesini, belediye seçimlerinde çöplükte yaşayanlardan zorbalıkla aldığı oylara borçludur. Nylon toplayıcılığının dışında Haço ve İsrail'in çöplükten başka bir şey alıp, yapmasına izin verilmemiştir. Fakat İsrail iktidarın kurallarına göre oynamayı reddeder. Onun bu yönelişini İdris'in adamları engellemeye çalışırlar. İsrail adamların başlarını kesip kilisenin bahçesindeki kuyuya atar. İsrail kısa bir süreliğine de olsa casusluğa son vermiştir, ama bu kez de kendi kendisini gözetlemeye başlar. Yakalanma korkusu her gün biraz daha büyür.

"İSRAFİL

:Korkuyorum Haço! Mezarlıklardan da, kiliselerden de, camilerden de, kadınlardan da korkuyorum. Bir tek çöplük vardı, artık ondan, ondan da korkuyorum, Haço!...

HAÇO
İSRAFİL

:Ya İdris? İdris'ten de korkuyorsun değil mi İsrail?
:Korkuyorum, korkuyorum Haço! Senden bile! Senden bile Haço!"¹³⁰

Çocukluğundan beri her türlü şiddete maruz kalan İsrail –tecavüz, yaralanma gibi- düzen tarafından atık olarak değerlendirildiğinden, kendisini sadece çöplükte vareder. Ancak işlediği cinayet kendi yaşam alanını kendisinin yok etmesine neden olur. Oyunun sonunda İsrail, amcasının oğlu Haço tarafından kesik başları koydukları kuyuda baltayla parçalanarak öldürülür.

İsrail ve Haço kesik başları kuyuya attıktan sonra kilisenin çan seslerini işitirler, Haço, "Neredeyse ezan okunacak" der. Dinlerin ses ikonlarının çağrışımları birbirine karışır.

Aymelek düşle gerçek arası bir zaman ve uzamda saynılı yaşamaya devam eder.

"AYMELEK

HAÇO

AYMELEK

HAÇO

AYMELEK

HAÇO

:Bu sabah gene gördüm!..

:Neyi?

:Zümrütküpeliyi...

:Zümrütküpeli de kim?

(...)

:Yılanı diyorum, yılanı!

:Ha anladım. Bir gün o yılanın beline bir kürek vuracam!...

¹³⁰ y.a.g.e., s.45.

AYMELEK :Sakin ha! O bu evin misafiri... Tanrı sonu bu eve
misafir olarak göndermiş... Bizi sınıyor...
HAÇO :Tanrı da bizi hep misafirlerle sınıyor her
nedense...
İSRAFİL :Rahatsız ettikse gideriz, amcaoğlu..."¹³¹

Aymelek, İsrail tarafından tecavüze uğradığını kimseyle paylaşamaz. Ağabeyi Haço'ya anlatamaz, çünkü İsrail'le Haço'nun birbirine düşman olması, Haço'nun da yapayalnız kalması demektir. Ayrıca İsrail, amcaoğullarıdır ve İsrail'in gidecek hiçbir yeri yoktur. Tüm bunlar arasında sıkışıp kalan Aymelek, depresyona girer ve akıl çözülmesi yaşar, düş ve gerçeği birbirinden ayırt edemez; karnındaki bebeği tıpkı Haço gibi yılanı dönüştürerek kabullenir.

"İSRAFİL :Yılanın çocuk gibi ağlayanını da senden duydum.
AYMELEK :İki gözümlü çıksın ki İsrail abi!
HAÇO :Seni Tenekeci Babaya götürmeli.
AYMELEK :Beni ne diye Tenekeci Babaya götürecekmisiniz
ki? Söylediklerime inanmıyorsunuz, beni deli yerine
koymayın!
İSRAFİL :Bunda bir şey yok. Tenekeci Baba'nın nefesi
kuvvetlidir, iyi gelir...
(...)
AYMELEK :İnanmıyorsun bana!
HAÇO :Aman be!... Her gün yeni bir moda çıkartıyor!
AYMELEK :Kaç sabah uyandığımda, yastığımın altında uyur
gördüm!..."¹³²

Haço ve İsrail'in hoca ya da doktora verecek paraları olmadığından Aymelek'in zaman içinde psikolojik durumundaki bozukluğun giderek daha da ciddi boyuta gelmesini engelleyemezler. Bir gece Aymelek, hortum parçasını yılan zanneder, sayrılı bir şekilde sabuklar, şok yaşar ve bayılır.

Aymeleği hamile bırakan İsrail'dir. İsrail, Aymelek için hem misafir hem de yilandır. -düşmanlık ve cinsellik- Daha sonra Haço, İsrail'e çocukluklarında Aymelek'le birlikte öldürdükleri yılanın taşla dönüşmüş ızdırap gözyaşlarını gösterir. Yılan metaforu oyunda türler ve duygular arası geçişgenliğini korur. Cinci Kadın, Aymeleğin içine yılan aktığını ve yılanın çıkarılması gerektiğini söyler Haço'ya. Bedensel düzey yitimi ve şiddeten doğan modern grotesk anlatımla insanın sadece psikolojik olarak korkutulmakla kalmadığını- işkence ya da sakatlayıcı fiziksel olarak mümkün araçlarla değil genellikle büyüsel tekin olmayan -uncanny- ve tuhaf

¹³¹ y.a.g.e., s.46.

¹³² y.a.g.e., s.47.

yollarla kişinin bedeninin saldırıya uğrayıp dönüştürülerek grotesk kılındığına – Cinci Kadın'ın önerisiyle, Aymelek'in ağzından yılan akıtmak- tanık oluruz.

"HAÇO :Sonra da Aymelek'i baş aşağı eğip, ağzının önüne kaynamış süt koyacağız bir kabın içinde... Yılan sütün kokusunu alacak... Sütü içmek için de Aymelek'in içinden çıkacak...

İSRAFİL :Aymelek'in ağzını nasıl açık tutacağız?

HAÇO :Ağzına göre ağaçtan çenelik yaptım.. İşte burda bak!

İSRAFİL :At gemi gibi..."¹³³

Aymelek'in ağızlığı ve at gemi arasında dolayısıyla Aymelek ve at arasında sınırlar kalkar.

Açlık, sefalet ve zulüm dayanılmaz olduğunda, inançlarına ihanet eden İsrail ve Haço kendilerine de ihanet ederler.

"İSRAFİL :(Kuyudan) Yılan Aymelek'in karnında değildi yılan benim içimdeydi!... Ben utancın kuyusuma indirdim kendimi!... Çıkmak istemiyorum!... Burada aç kalacağım, burada susuzluğa tutsak ettim kendimi!...

HAÇO :Sen kendi susuzluğuna da ihanet edersin!.. Sen kendi gövene de ihanet edersin, tıpkı ruhuna ettiğin gibi...

İSRAFİL :Burda, bir zaman sonra aç kalacağım Haço!... Kendi kurbanlarımın kellerini yiyeceğim önce!... Sonra!... Sonra onlar da bitince!... Onlar da bitince!... Kuyunun nemli kursağında solucan arayacağım!... Çıyan, kırkayak arayacağım!... Sonra Haço sonra kendimi yemeye başlayacağım!... Bunu yapmak zorundaydım!... Kendimden utanıyorum!... Benden vazgeç!... Beni unut çek git!"¹³⁴...

İçindeki yılanı çıkarmak isterken Aymelek, Haço'nun kollarında can verirken hamile olduğunu ve kendisine İsrail'in tecavüz ettiğini söyler. Haço İsraille hesaplaşır.İsrail'in bir anlık hazzının bedelini ödeteceğini ima eden Haço aldığı hazzı İsrail'e canı karşılığında ödetecektir.

"HAÇO :Seni o kuyudan çıkartmaya gelmedim İsrail!... Sana Aymelek'ten olan çocuğunu getirdim!... Sana İsa'yı getirdim!... Burada işte ellerimin arasında!...

¹³³ y.a.g.e., s.56.

¹³⁴ y.a.g.e., s.61.

Seni görmek istiyor!... Bu kez doğar doğmaz konuşmaya başladı!... Babamı istiyorum dedil!... Babam benim çarmıhımdır dedil!... ¹³⁵***(baba, tanrı, meryem) Onu sana getirdim İsrail!... İşte kollarımın arasında uyuyor!... (...) Bak, bak şuna!... Göremiyorsun değil mi İsrail?!... Göremeyeceksin hiçbir zaman!... Dokun, dokun ellerimle, bak senin çocuğun bu!... Henüz bir kan pıhtısı, bir cenin!... Aymelek'in canından kopan, senin ruhunla pıhtılaştıran bir cenin!... Ne kadar güzel değil mi, dokun onun yumuşaklığına!... Batır parmaklarını, tımaklarıyla sev, bu kan pıhtısını!... Diline götür, tadına bak! (konuşma şiddetlenir) Kokla içreng herif kokla!... Ölümünü seçme hakkını vermeyeceğim sana!... Bu cenini yiyeceksin, duydu mu yiyeceksin!... ¹³⁵

Haço'nun İsrail'e getirdiği bebek değil ölümdür, ve ölüm baltanın aracılığıyla bulur İsrail'i... Birbirlerine şiddet ve zulüm yaşatan Haço ve İsrail, akıl çözülmesi yaşarlar. Haço kuyuda İsrail'i baltayla parçaladıktan sonra Peder Virgin'e şöyle seslenir:

HAÇO

:(...) Burada kutsal kitap dolu Peder Virgiiin! (...) Hepsini sana getireceğim ! Biraz domuz eti verirsin sen de karşılığında!... Biraz domuz eti! Burda kutsal kitap dolu Peder Virgin! Hepsi de insan başlarına benziyor! ... ¹³⁶

Nar'ın Şehrazat'ın Oyunu'nda Şehrazat, oyunsallıkla –anlattığı binbir gece öykülerle- Şah'ı cinayet işlemekten uzak tutarak, kendisini ve geçmişini araştırmasına, sorgulamasına zemin hazırlar. Şehriyar varoluş acısını, kurbanlarının kanını dökerek unutmaya çalışmaktadır. Aslında Şah Şehriyar'ın da bakire köleleriyle oynadığı bir ölüm oyunudur.

Nar'ın oyunlarındaki grotesk dünyadaki zulmün, acının, cinayetin ve vahşetin nedeni kader ya da Tanrı değildir. İnsanın tam da kendisidir. İnsanoğlu bile isteyerek kendini aldatır, kendi türünün avına çıkar ve insanı avlar. Bu -av olmak ve avlamak- grotesk oyunsallık etkisi yaratır.

¹³⁵ y.a.g.e., s.61-62.

¹³⁶ y.a.g.e., s.63.

Şehriyar, annesine olan nefreti ve tutkusu nedeniyle, bakire köle kızlar üzerinde cinsel ihtiyacını giderdikten sonra onları hunharca katleder, aslında her katlettiği kurban annesidir.

"(ŞEHİRİYAR, BAKİRE KÖLE'nin can ırmağına bütün kösnül şiddetini bir arzu yılanı gibi salar!... Ölümcül ve irkinç bir sevişmeden sonraüzlerinden kalktığı kurbanını yanı başında duran onlarca kasap kancasından birine takar ve Bizeban'a yukarı çekmesi için işaret eder...)"¹³⁷

Şiddeti kölelerine yansıtan Şahın kendisi de şiddetin kölesi, bir hilkat garibesi olmuştur.

Şah Şehriyar akıttığı bakirelerin kanı ellerinden yıkayacak temiz su bulmakta sıkıntı çeker:

"ŞEHİRİYAR

:*(Mırıldanır) Bakireler... Onlardan bulaşan her kan damlası, çiğliğini hazlar bahçesine dönüştürüyor gövdemde...*

BEREHUT
ŞEHİRİYAR

:*Sen hoşnut ol, yeter ki Şahım...*

:*Bir av dönüşünde nasıl kan kokarsa bir köpeğin kuruyan soluğu, öyle koksun istiyorum her bakirenin bedeninde ölümün sürüngen güzelliği... Neden su vermiyorsunuz hala?!... Lekeler kurumaya başladı..."¹³⁸*

Daha sonra acıyla yıkanıp arınmak istediğini haykırır Şehriyar.

"BEREHUT

:*Her acıyı bir günah gibi taşıyor musun? Kurbanları öldükten sonra da yıkıyoruz...*

ŞEHİRİYAR
BEREHUT

:*Ne fark eder onlar da benim gibi...*

:*Ama onlar sizin kanınızla değil, siz onların kanıyla aptest aldınız.*

(...)

BEREHUT

:*(Şehriyar'ın kolundan tutar ve kuyuya eğer...) Köleler!... Köleler ey Şehriyar!... Susuzluğa... Susuzluğa tutsak edecekler bizi! (...) Köleler bütün bakire kız çocuklarını öldürüyorlar... Görüyor musunuz?!...*

:*(Kuyunun dibinde çıplak bir kadın doğum yapar... Dünyaya alınan bebek diğer köle kadınlar tarafından bir ayin duruşuyla öldürülür. Bebeğin kanı bir toprak çanağa sağılır... Bebek ak bir kundağa sarılır, öpülür, elden ele karanlığa alınır...*

¹³⁷ Turgay Nar, *Şehrazat'ın Oyunu- Toplu Oyunları I*, Mitos Boyut Yay., İst., 1997, s.67.

¹³⁸ y.a.g.e., s.69.

BEREHUT

Genç kızlarsa, babaları tarafından ölüme taşınmaktadır...)

(...)

:İşte onlar ki, bütün bakire çocuklarını öldürmeye başladılar... Üstelik her öldürdükleri çocuğun kanını sarayın sularına karıştırıyorlar! Hepimizi susuzluğa tutsak edecekler şahım Şehriyar! Hepimizi susuzluğa tutsak edecekler."¹³⁹

Şehriyar, kölelerin kendi çocuklarını öldürdüklerini Berehut'tan öğrendiğinde son derece yıkıcı olan öfkesi kendisine zarar verir, mantıklı düşünemez, söylediği herşey bir sayıklama gibidir. Uzam ve zamanda yönelim bozukluğu yaşar.

"ŞEHRIYAR

:Kölelere bildirin ey Berehut!... Bakireliği bana teslim edilen her kölenin anası, babası ve varsa kardeşleri, ve varsa nişanlısı kölelikten azat edilecek... (Sayıklar gibi) Saray duvarları... Bakire köleler... (Ruhu bozguna uğrar yeniden) Babamın doğduğu günü hatırlıyor musun?... Ben neredeydim o zaman ha?!... Ben neredeydim?!... Bunu anneme söyledin mi?!... Yeraltı!... Yeraltı benim kutsal düşlerimi kusuyor!..."¹⁴⁰

Şehrin altındaki ilenç ve kan dehlizleri sarsıntıya neden olur, büyük bir deprem yaşanır. Dehlizler oyununda, modern grotesk anlatımın olanaklarını en iyi şekilde kullanma potansiyeli sunar. Aşırı korkan Dünyazat, dezoryantasyon ve derealizasyon yaşar:

"DÜNYAZAT

:Gövde mi bulamıyorum!... Kendime dokunmak istiyorum, abla!...

ŞEHRAZAT

:Nedir bu anlamıyorum!... Ayaklarım sanki suyun içinde!...Git gide yükseliyor!... Pıhtılaşan bir serinlik!...

DÜNYAZAT

:Gövde mi!... Abla gövde mi yitirdim!... Başım, ayaklarım!... Hiçbiri yok!... Korkuyorum abla!... Öleceğiz, öleceğiz!..."¹⁴¹

İktidar, düzenini korumak için kölelere şiddet uygular. Kölelerin dilleri kopartılarak susturulmaya çalışılır ancak, suskunluğu yazı diliyle aşar köleler:

"ŞEHRAZAT

:Suç işleyen köleler için özel bir labirent yaptırılmıştı. O labirente atılanların bir süre

¹³⁹ y.a.g.e., s.74-76.

¹⁴⁰ y.a.g.e., s.77.

¹⁴¹ y.a.g.e., s.85.

ŞEHRAZAT

sonra bellekleri siliniyordu... Sonra onlar ya kendi toplulukları içine geri gönderiliyorlar ya da devlet işlerinde görevlendiriliyorlardı tekrar...Böylece köleler kendi içlerinde giderek çözülmüyorlardı...

(...)

:Köleler yazdıkları defterleri saklayabilmek için İşte bu mezarlığı yaptılar... Orada, o mezarlığın içinde ölümler yok Dünyazat... Köle defterleri gizli... Her mezarda bir kölenin ömrü boyunca tutabildiği günlükler gömülü... Yüzlerce, binlerce defter gizli...İşte bı defter de onlardan biri... Ancak şehrin tarihine ilişkin bölümleri sağlam kalabilmiş... Günlüğü yazan kölenin, kendisini, çocuklarını anlattığı sayfalar kan lekelerinden okunmuyor...¹⁴²

Salgın hastalıklar yüzünden şehirde vebalılar, cüzamlılar, koleralılar ve yakılan cesetleri görürüz. Şehrin tüm ayrıntılarını, iktidarın labirenti olarak Şehriyar'ın babasının açılmış beyinde görselleşir. Böylesi bir görsellik kategorik geçişimi örnekler yine.

"(Şehrazat'ın anlatımı kuyuda görselleşir... Şehriyar'ın babası olan eski Hükümdar'ın kafatası açılmış ve geçmişte işgal ettiği şimdiki kentin görüntüsünü çağrıştıran beyni ortaya çıkmıştır... Hekim, Hükümdar'ın beyninden bir parça koparır ve onun döl haznesine yerleştirir...)"¹⁴³

Berehut, Şehriyar'a yaşamsal kaynaklarının kurutulmaya çalışıldığını, suyun arınma işlevinin yitirildiğini, dolayısıyla akışkanlığın sekteye uğradığını anlatmaya çalışır. Ancak, Berehut gelinen bu sonucun belki de tek sorumlusudur. Berehut'un kızı Şehrazat, bunu bilir. O, Şehriyar'ın son bakire kurbanı olmak için seçilmiştir. Ancak Şehriyar, onun kanını dökmez. Şehrazat suya, arılığını tekrar kazandığı gibi, kendisinden sonra bakire kanı dökülmesini de engeller.

"ŞEHRAZAT

:Su içmek ister misiniz Şahım?... Su... Bakın işte!... Bakire kölelerinin kanlarıyla!... Kurbanlarının kanlarıyla renklendirilmiş can şerbeti! Zaman, senin cinayetini taşıyan bir ırmak olmaktan çıkıyor."¹⁴⁴

Berehut da sorumludur cinayetlerden ve Şehriyar'dan önceki Şah'a kendi etini yedirilmesini onaylamış ve kan dökülmesini meşrulaştırarak süreklilik kazandırmıştır.

¹⁴² y.a.g.e., s.91-92.

¹⁴³ y.a.g.e., s.111.

¹⁴⁴ y.a.g.e., s.116.

Berehut'daki iktidar tutkusunu destekleyip isteklerini hayata geçirmesinde bilim ve gelenekler de araç olarak kullanılmıştır.

Grotesk dünya ve yaşam, hiç bir konuda kural, sistem, buyruk tanımaz; kuralları, düzenekleri, yasaları yıkmaya yönelik arzuyla doludur. Bu nedenle de düzenin onayladığı ve yapılmasını öngördüğü her şey grotesk dünyada ters yüz olur. Buna insanoğlunun yiyecek zinciri içindeki yeri de dahildir.

"HEKİM

:(...) Bu kez beyin ameliyatını sıklaştıracam... Her gün beyninden bir parça alıp yedireceğim... Hükümdar kendi ejderhası olacak... Nasıl tükenip gittiğini kendi bile anlamayacak!... Bu şehrin laneti, kimde konaklayacağını böylece bulmuş olacak..."¹⁴⁵

Aynı şehir, Şehriyar'ın Şahlığı sırasında, ara bedenlerin şehri olduğunu göstermiştir.

"ŞEHİRİYAR

:Baba! Babaaa! Babaaa! (Şehriyar, gözlerini açık duran şehrin beyin labirentlerinde dolaştırır... Şehrin sokaklarında karmış köpek gölgeleriyle çırılçıplak bakire köle çocuklarının çürüyen bedenleri dolaşmaktadır... Parçalanmış bir atın Zaman Katı'nda aşağıya atlamaya çalıştığı görülür...)"¹⁴⁶

Şehri, kendisini, kızkardeşi Dünyazat'ı kurtarma çabasıyla Şehriyar'ı binbir gece oyalayan Şehrazat'ın binbir geceyi anlatan tanımı ilginçtir.

"ŞEHRAZAT

:Peki şahım... Nasıl isterseniz... Ben de... ben de çok yoruldum...

ŞEHİRİYAR

:Ne zamandır buradayız?

ŞEHRAZAT

:Binbir gecedir...

ŞEHİRİYAR

:Binbir gece mi?!... Ne kadar zaman eder?

ŞEHRAZAT

:Ölümün başlangıç noktasıyla bitimi arası..."¹⁴⁷

Şehrazat'ın binbir gece masal anlatması ve binbir geceyi süresizlikle ölçmesi Şehriyar'ın dünyasında dezoryantasyon yaratır.

"ŞEHİRİYAR

:(Yalnızlığın ölümcül hüznüyle Bizeban'a...) Unuttum ey Bizeban, unuttum kurbanlarımın yüzlerini!... Neden her şey kanserli bir bahçeye dönüşüyor?!... Neden zaman, gittikçe büyüyen bir

¹⁴⁵ y.a.g.e., s.119.

¹⁴⁶ y.a.g.e., s.117.

¹⁴⁷ y.a.g.e., s.120.

*iç kanama?... (...) Neden her gün biraz daha
çürüyor benliğim, her gün biraz daha? (...) Korkuyorum, korkuyorum! İnsan kemiklerinden
yaptırdığım bu saraydan çıkmak, dayanılmaz bir
korkuya tutsak ediyor yüreğimi! Neden bir Tanrı
kadar yalnızım! (...) Ey dili kopartılmış , parmakları
elinden alınmış köle!... Neden babamın laneti, hem
sana, hem de bana hayat verdi?"¹⁴⁸*

Sakatlanarak yarım bırakılan köle, Şehriyar'ın acılarını kustuğu şiddetin nedenselliğini paylaştığı tek insandır. O da işkence ve şiddete maruz kalmıştır. Şimdi de şiddetin başka bir boyutunu yaşamakta, başkalarına uygulanan bedensel tacizlerin tanıklığını yapmaktadır. Hem önceki Şah'ın hem de şimdiki Şah'ın –kendi oğlunun- zulmünü durdurmaya yönelik hiçbir müdahalede bulunmayan Bizeban, Şehriyar'ın karşısında en az onun kadar güçlü duran Şehrazat'a yardım eder. Amacı, oğlunu ve kendini bu işkence sarayından kurtarmaktır. Şehrazat, Şehriyar'dan çok daha güçlüdür aslında. Şehriyar'ın geçmişini bildiği gibi zulmün ve cinayetlerin nedenselliğini ve iktidar odaklı olduğunu da bilir. Oyunun sonunda Şehriyar, kendisinin de bir kurban olduğunu algılar.

"ŞEHİRİYAR

*:(...) Çürüsem de bir insan gövdesi olarak çürümek
istiyorum. (...) Zaman kanadıkça ben kuruyorum.
Sen benim celladımsın, bense... Bense içiğışlenmiş
bir kurban... Bizi bizden başka anlayan olmaz ey
Şehrazat!
(Şehriyar, ürkütücü bir sessizlikten sonra kendini bir
aynaya taşır. Aynadaki, bakire bir köleye
dönüştürdüğü suretini seyreder bir süre. Sonra da
yarattığı kurbanına bıçağı saplar. Aynanın çığlığını
Bizeban bağırır ve ayna bıçağın saplandığı yerden
kanamaya başlar.)"¹⁴⁹*

Nar'ın oyunlarının hemen hemen hepsinde şiddetin tutsağı olan, hilkat garibesine dönüşen kahramanların, şiddeti kullanma nedensellikleri, onların masumiyetinin ve aynı zamanda naivliğinin göstergesi olarak sunulur. Nar'ın rol kişilerini grotesk kılan önemli etmenlerden biri de bu karşıtlıktır.

Dede Korkut hikayelerini imleyen **Tepegöz oyununda** Nar, yanlış ve çirkinliğin birleşmesinden doğan Tepegöz'le oba halkı arasındaki ilişki ve yaşadıkları aktarılır.

¹⁴⁸ y.a.g.e., s.82.

¹⁴⁹ y.a.g.e., s.124-125.

Oyunda Cinci Kadın, Aslan Çocuk ve Tepegöz arabedendir. Ritüelistik törenlerde oba halkı dönüşüme uğrar ve bir karnavalesk geçiş yaşanırken halk, cin korosuna ve allegorik figürlere dönüşür.

"(Kalabalık, ellerini güneşe doğru kaldırır, cin tefini gökyüzünden yere indirir gibi yaparlar. Güneş bir cin tefi olarak gökyüzünden iner. Dev bir cin tefi... (...) Cinci Kadın büyüsüne başlamak üzere ağır ağır tefe doğru yürümeye başlar... Cinci kadın tefe doğru yaklaştıkça kalabalık cinlerin gölgelerine dönüşür... Halk, cin gölgelerine dönüştükçe Cinci Kadın'ın , mavi bir ışık altında , sırtındaki ürkünç kamburu daha da belirginleşir... Cin tefinini yanına geldiğinde, büyüsüne başlamak üzere olan bir şamandır artık...)"¹⁵⁰

Yazarın bir çok oyununda gördüğümüz karnaval ortamı Tepegöz'de de yaratılmıştır. Grotesk kişilikler bu ortamı etkin hale getirirler.

"(Kalabalık ellerini güneşe kaldırır, cin tefini gökyüzünden yere indirir gibi yaparlar. Güneş bir cin tefi olarak gökyüzünden iner. Dev bir cin tefi... Tef dikey olarak, Kervancı arkada kalacak biçimde konar... Cinci kadın, büyüsüne başlamak için ağır ağır tefe doğru yürümeye başlar... Cinci Kadın tefe yaklaştıkça kalabalık, cinlerin gölgesine dönüşür... (...) Kadın Cin tefinin yanına geldiğinde, büyüsüne başlamak üzere olan bir Şamandır artık. Sahnenin loşluğunda tef aydınlanır... Tefin arkasında Kervancının gölgesi belirir. Cinci Kadın tefe büyülü bir devinimle dokunur, her tılsımlı dokunuşta tefin üzerinde gölge oyunu başlar... Kervancının tef üzerindeki gölgesi konuşmalara, alegorik göndermelerde bulunarak figürleşir.)(...)"¹⁵¹

Tepegöz, Aruz Koca'nın yanılgısının dölüyle, çirkinliğin kasığında vücut bulmuştur ve doğurganlığı ona cömertçe sunan cin tefidir.

Aruz Koca'nın yitik oğlu arslan çocuğu gördüklerinde, kervanın nasıl bir başkalaşıma uğradığını Kervancı anlatırken oba halkının bedenleri akışkanlığını korur- cin gövdelere dönüştüklerinden-.

(Cinlerin sessiz dansı başlar, koreografi... Sessiz başlayan dans, nereden geldiği belirsiz bir çekiş sesiyle ritimleşir... Cinlerin dansı, Kervancının

¹⁵⁰ Turgay Nar, *Tepegöz*, Basılmamış Metin, s.13.

¹⁵¹ y.a.g.e., s.13.

konusması sürdükçe, çekiş sesleri ve Cinci Kadın'ın tefe aralıklarla dokunmasıyla bütünleşir.)"

"KERVANCI

:Onun, ırmağın gövdesinden çıktığını gören kainatın bütün aslanları kopup birer birer geldiler ırmağın kenarına... İrmağın gövdesini lanetlediler , bir yudum bile su içirtmediler bize ... Aslan çocuk, bir batıp bir çıktı ırmağa, ırmak yedi yerden delindi, yedi gözden kan olup bulandı... Kervan halkı korkudan taş kesildi ırmağın kenarında ... Onlar hala orada, sonsuzluğun çığlığında bekler dururlar...

CİNLER

:Sonsuzluğun sınırında..."¹⁵²

Ruhu bozguna uğrayan Kervancı'yı oba halkı, cinlenmiş olarak niteler. Kervancı'nın bozgun yediğine, korkunun atlarını kuşandığına inanır.

Gökçeçiçek, yıllar önce yitirdiği oğluyla ilk kez karşılaştığında; birbirini yitirip bulan ana-oğul karşılaşması değildir yaşadıkları. Oğul bir ara beden –aslan çocuk- olduğu için karşılaşmadaki mübadele bozulur:

GÖKÇEÇİÇEK

*"(Aslan çocuk, yabanıl bir korku içinde ana ve babasına bakmaktadır... Herkes donup kalmıştır... Sevinç, şaşkınlık, korku... Bu gergin havayı, Gökçeçiçek'in acıyla karışık sevinç çığlığı bozar... Oğluna doğru seyirtir...)
:Oğlum benim, can parçam!...
(Aslan çocuk , anası ona yaklaşmak istedikçe saldırır, kaçmak ister...)"¹⁵³*

Arsıların büyüttüğü Aruz Koca'nın oğlu, kendisine süt veren dişi arslanı oba halkının öldürmesine tanık olduktan sonra acılar içinde kendini döver.

"SARI ÇOBAN

:Evet Aruz ağam, görsen yüreğin dayanmaz, taş olsan erirsin. Yağmurdan ıslanmış kayalara vurup duruyor körpe bedenini... Aslan Çocuk seni görünce belki durulur Dedem Korkut. Oba halkı aslanların öfkesinden korkar."¹⁵⁴

Arsıan Çocuk, imgesel düzende varolmayı sürdürürken kendisini hiçbir canlıyla ya da nesneyle ayırtmaz. Ancak daha sonra yakalanarak obaya getirilir ve Dede Korkut tarafından eğitilir.

¹⁵² y.a.g.e., s.15.

¹⁵³ y.a.g.e., s.18-19.

¹⁵⁴ y.a.g.e., s.20.

"DEDE KORKUT

:Yok, yok bir şey Aruz oğlum, amma korkarım ki, oğlun aslan çocuğun ana diye bellediği aslanın öldürülmesi hiç de iyi olmadı... Oğlancığın bir daha da ne sana ne öz anası Gökçeçiçek'e ne de oba halkına yüzünü dönmeyebilir... Oysa artık söyleyebilirim oğul, onun dilinin döndüğü ilk sözcük neydi bilir misin? Bu akşam ona öz anasının Gökçeçiçek olduğunu anlatmaya çalışırken ilk öğrendiği sözcük ANA olmuştu... ANA diyordu her şeye, ANA... Suya, ateşe, ekmeğe, tuza, herşeye ANA demeye başlamıştı... Obaya, senin oğlun aslan çocuğun ardı sıra inen dişi aslan, onun süt anasıydı... Onun sıcaklığında onun memeleri arasında büyümüşü...¹⁵⁵

Para nasıl kategoriler arası mübadele aracı oluyorsa, paranın yerini tutan düzenin onayladığı töresel nesneler de aynı işlevi görür. Bir ara beden olan Aslan Çocuk, dil öğrenir, töresel davranış biçimini öğrenir, savaşmasını öğrenir vb... Artık Aslan Çocuk değildir. Ancak başka bir adı da yoktur. Obanın töresi gereği, ad almak için herhangi bir kahramanlık yapması gerekir. Arslan Çocuk, dili en iyi şekilde öğrendiği için ona ad verilmesini uygun bulur Dede Korkut. Dili öğrenen Arslan Çocuk imgesel düzenden, simgesel düzene dahil edilir. Artık o, her türlü mübadeleye hazırdır. Kültürün nesnesi olan mübadele aracı, altın tepsi içinde sunulan ok ve yaydır.

Oyunda ara beden olan Cinci Kadın kendisine saygısızlık eden oba halkını bedenlerindeki akışkanlığı bozmakla tehdit eder:

"2. ADAM

:Hah tamam ettik, bir sen eksiktin...

(...)

CİNCİ KADIN

:Ne dedin? Söyle bakayım ne dedin ha? Bir daha ağzını açarsan, sana büyü yaparım basiretin bağlanır, karınla yatamazsın... Çişini bile yapamazsın...¹⁵⁶

Oyunda Nefirlerle yapılan doğum ritüeli Tepegöz'ün doğumunu kutsar.

"HAYAL GÖLGELER

:Bu, lanetin dünyaya gelişidir!
(Cin tefindeki gölge Tepegöz'ün gölgesine dönüşür.
(...) Doğum sessizliği... Cin tefi yükselen, düşen ritimlerle çalınır... İki elem cini, Tibet'te ölü gömme törenlerinde çalınan NEFİR'le girer... Nefirler

¹⁵⁵ y.a.g.e., s.21-22.

¹⁵⁶ y.a.g.e., s.29.

çalınmaya başlar... Tepegöz bütün ürkünç
görkemiyle cin tefini yırtar ve içinden çıkar...(Büyü
bitmiştir)...¹⁵⁷

Bir karnavalesk grotesk figür olan Gargantua'nın iştahı ve yiyeceğe olan
düşkünlüğü Tepegöz'le paralellik gösterir:

"SARI ÇOBAN D.KORKUT SARI ÇOBAN	:(...) Tepegöz develerden birini yedi... :Ne? Nasıl yer koca deveyi? :Yedi valla gözlerimle gördüm! Bir ağacın altında uyuyakalmışım. Bir gürültüyle uyandım, bir ne göreyim, Tepegöz koca deveyi yutmaya çalışıyor! (...)
ARUZ KOCA	:(Tedirginlikle mırıldanır) Yediği her gün bir iki katı oluyor ... Ne yapacağız? (...)
YAŞLI KADIN	:(...) Tepegöz, kuruttuğum bir çuval kayısıyı yedi, üstüne de üç kazan sütümü içti, çekip gitti...
DEĞİRMENCI	:Benim de değirmenimi bastı. Yedi teknelik unu hamur yapıp lup diye yuttu, yetmedi gene istedi, bulamayınca değirmen taşlarını yedi... ¹⁵⁸

Tepegöz, ara beden olduğu için yiyecek ayırımı yapmaz. O doğadaki her
şeyi, beslenme zincirine dahil edilebilir. Bu onun grotesk kişiliğinin uzantılarından
biridir yalnızca.

Tepegöz, obayı denetimi altına aldığı anda oba halkını vergiye bağlar. Obadaki
yaşlılar, kadınlar ve çocuklar bir ara beden olan ve kendilerine zulmeden
Tepegözle mücadeleyi göze alamazlar.

"TEPEGÖZ	:(Ayağa kalkar) Oba halkına buyruğumdur... Bana günde üç yüz koyun, eeli deve, kırk tane de at vereceksiniz! Ayrıca herkes o günkü ekmeğinden aşından askerimi doyuracak kadar verecek... Karşı koyanlar... (Eliyle askıya alınmış birkaç kişiyi gösterir) Hadi şimdi herkes işinin başına... ¹⁵⁹
----------	---

Tepegöz vergileri ödeyemez hale gelen oba halkına, verecek hiçbir şeyleri
kalmadığında şu öneriyi yapar:

"TEPEGÖZ	:(...) (Eliyle adamlarına işaret verir boru çaldırır). Şimdi iyi dinleyin bundan sonra malı olamayan can
----------	---

¹⁵⁷ y.a.g.e., s.31.

¹⁵⁸ y.a.g.e., s.37.

¹⁵⁹ y.a.g.e., s.44.

verecektir.Tercih sizin... Şimdi can istiyorum.
(Kadına) Bana bir can teslim et, mesela şu oğlancığı
ha ne dersin. Gençsin kocan seferden döndüğünde
dokuz aya kalmaz bir tane daha doğurursun...
(Adamlarına çocuğu alıp götürmelerinin işaret
eder...)”¹⁶⁰

Arslan Çocuk’a, Basat diye seslenirler. Tepegöz, Basat’ın öz kardeşidir. Oba erkeklerinin savaşa gitmesinden yararlanarak yönetimi ele geçiren Tepegöz, yaşlı, kadın ve çocuklar üzerinde tahakküm kurar. Oba halkına acımasızca zulmeder. Mal ve parayla Tepegöz’ü memnun edemeyenlerin canını alır.

“(Idam davulları vurmaya başlar. Kadın ağır adımlarla yürür... Tepegöz’ün iki celladı gelip kadının kollarını arkadan bağlarlar... Celladlar ve Kadın karanlığa girer, kaybolurlar... Sahne bir süre donar. Sessiz ve gerilimli bekleyiş, Kadın’ın karanlığın içinden gelen idam çığlığıyla birden bozulur... Çığlığın ardından Tepegöz’ün küstah kahkahası patlar...)”¹⁶¹

Diğer oyunlarında izini sürdürdüğümüz modern grotesk anlatım bu oyunda da yazar tarafından tercih edilmiş bir anlatım tarzı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Nar’ın Can Ateşinde Kanatlar oyunu M.Celeleddin’in kendini arayış serüvenini anlatır.

Oyun Tebrizli Şems’in ölüm ritüeli ile başlar. Can Kıyıcı, hançerle öldüremez Şems’i, verdiği rebap yayıyla öldürür. Şems ölürken Can Kıyıcısına gülümser, kendi ölümüne gülümser -Şems, ölümün yeniden diriliş olduğunu bilir-. Şems’in cansız bedeni kuyuya indirilir.

Dinin gücünü çıkarları doğrultusunda kullanan yobazlar tarafından şiddete maruz kalan Hallac-ı Mansur, Celeleddin’e kendisini nasıl cezalandırdıklarını anlatır:

“HALLAC-I MANSUR :(...) İlkın yakalayıp zincire vurdular, sonra da Bağdat sokaklarında teşhir ettiler. Ardından zındana attılar. Hırslarını korkuyla beslediler ve asılmama fetva çıkardılar ve ben paslı çivilerin gözdemle öpüşmesiyle çarmıhımda İsa’yla aynı meşrebe

¹⁶⁰ y.a.g.e., s.45.

¹⁶¹ y.a.g.e., s.46.

girmiştim... Can kıyıcılar gövdemle uğraşırken
ruhum çarmıhımla çoktan yola koyulmuş, Kızıl
Deniz'de yürümeye başlamıştı. Doymadılar ey
Celaledin, doymadılar da cesedimi dârdan indirip
yaktılar, küllerimi de Dicle'ye attılar... Gördüler ki,
Dicle'nin suları üstünde küllerimden "Enel Hâk"
yazısı okunuyor..."¹⁶²

Mevlana, Hallac-ı Mansur'a Şems'in yokluğunun kendisini ateş gibi yakıldığını anlatır.

"CELALEDDİN

:(...) Neye dokunsam O oluyor, neden çeksem elimi
O... Ben o muyum? O. ben midir? Ben bir başkası
mıyım? Bir başkası O mu? Yüzler yüzlere karıştı,
sesler seslere (...)"¹⁶³

Celaledin'e, bir olmanın güzelliğini Hallac-ı Mansur şu şekilde aktarır:

"HALLAC-I MANSUR

:(...) Göt kalbindeki gözün kapısını aç, o kapıdan
geç ve yürü; o gözün içinde yolculuk yap, o
damarları yol eyle, o gözdeki ışığın camını ayna yap
bak ona... Ne görürsün? İnsanı... Göt, o insan
denen bağçede otur... Güzeli olan kalbindeki
gözdür, o gösdeki yolculuktur, o gözdeki ayna, o
aynadaki evren, o evrendeki insandır güzel olan...
Güzeli olan o insanın oturduğu bağçedir... Güzeli
olan o bağçeye giden yolcudur ey Celaledin..."¹⁶⁴

Bu karşılaşmanın ardından Hallac-ı Mansur akışkan bir beden olduğu için
yitip gider. Varla yok arası bir geçiştir bu... Düşle, gerçeğin sınırları birbirine geçer...
Bu grotesk anda her şey kendisinin bir paradoksuna dönüşür:

"HALLAC-I MANSUR

:(...) Yürüdüğün kendi uzaklığındır, uzaklaştığın
kendi ayrılığın..."¹⁶⁵

Celaledin ve karşılaştığı tüm oyun kişileri simgesel düzenin yanılsama
olduğunu, hakikatin başka biçimde ifade bulunduğunu –imgesel düzen- bilmektedirler.
Simgesel düzenin tüm göstergelerini işlevsiz kılarlar.

"DİVANE DERVİŞ

:Gece sırlar kapısını açtı... Dilim bir yılan olsa da, o
yılan da sana köle olsa... O köle sana yol olsa da, o

¹⁶² Turgay Nar, *Can Ateşinde Kanatlar*, Basılmamış Metin, s.5.

¹⁶³ y.a.g.e., s.5.

¹⁶⁴ y.a.g.e., s.6.

¹⁶⁵ y.a.g.e., s.9.

*yol da sende alsa başını yürüse... Ayağının
tozunda bir gül yaprağı gibi uyusam...*¹⁶⁶

Tasavvuf felsefesine göre Enel Hak olmak için hiçbir araca –dil, din, iktidar, para gibi- ihtiyaç yoktur. Tanrıyla kul arasında tek işlev gören, mevcudiyetin (=varoluşun) kendisidir. Yukardaki alıntıda Divane Derviş, simgesel düzenin nesnesi olan dili, yadsır; dili, Tanrıyla kulun arasına giren düşman gibi görüp yılana benzetir. Bu benzetmenin altında yatan, kültür ve öğretilmiş din bilgisidir.

Hallac-ı Mansur'un kendisine aktarmak istediği Enel Hak, bir olmaya eriştiğinin ayırında olmayan Celaledin, Divane Derviş'le acısını paylaşır:

"M. CELALEDDİN

*:Onunla, Şems-i Tebrizi'yle ben... Sırlar bahçesinde
buluştuk. O bahçede ikimiz Tanrı'nın sırnı insanda,
insanın sırnı Tanrı'da aradık... O benim bir
yarımsa, ben de onun diğer yarısıydım... Ama o
sırlar kabında öylesine birlik olduk ki, ben O oldum,
O da ben...(...) Ey Pervane Derviş, nerede
görülmüştür ki, bir sevgi başka bir sevginin celladı
olsun? Babamın kantlarını gördüm onda, anamın
toprakta bağırın o doğum sancısını... Oğullarımın
gülüşüydü o benim için... O, aşkın kimyasından
sırnı simyasına yalın ayak yürüyen yoldaşımdı
benim...*¹⁶⁷

Tebrizli Şems kuyudadır. Kuyu, ana rahmi, "nirvana" ve ölüp yeniden dirilmenin simgesi olarak değerlendirilebilir. Şems'i ararken Divane Dervişle karşılaşan Mevlana ona Şems'in yaşayıp yaşamadığını sorar. Dervişin yanıtı ise Şems'in hiç ölmediğinin altını çizer:

"DİVANE DERVİŞ

*:Ne önemi var ki (...) Ölümün ağzı açık bekleyen
kabri, hayatın rahmi değil mi?*¹⁶⁸

Şems'i aramaya devam eden Mevlana, kuyunun ürpenten ıssızlığına iner. Kuyunun duvarlarından çürümüş ağaç kökleri sarkmaktadır, kuş ve insan iskeletlerinin birbirine karıştığı bir kemik mahzenidir sanki kuyu.

Celaledin ve Hallac-ı Mansur'un konuşmalarından Seyyid Nesimi'nin de -
"Enel Hak" dediği için- yobazlar tarafından aynı şiddete maruz kaldığını ve derisi

¹⁶⁶ y.a.g.e., s.11.

¹⁶⁷ y.a.g.e., s.12.

¹⁶⁸ y.a.g.e., s.13.

yüzölerek öldürüldüğünü öğreniriz. Halka uygulanan zulüm ve işkence iktidarca –dini ve siyasal-onaylanır.

"DİVANE DERVİŞ :*Halkın cehaŕeti, iktidarın ihaneti, Moğolların zulmeti...*¹⁶⁹

Celaledin içinde duyduğu Tanrısal sesin istediği yöne gider, bir gül bahçesinde ağlayan gülün yanibaşında bulur kendisini:

"CELALEDDİN :*(...) Gül den bir çift göz yaşı avuçlarıma düştü. Bir de baktım ki gülün göz yaşıları bir çift göze dönüştü. (...) Bir ürperti sardı benliğimi ... Gözler büyüdü büyüdü de avuçlarıma sığmaz oldu. (...) O gözlerden bir insan vücut buldu. (...) "Ben Şems-i Tebrizi'yim " dedi. "Sırlar bahçesine doğdum ben ve hiçlik ülkesidir anayurdum"*¹⁷⁰

Celaledin, Moğol'un talanını, Moğol'un zulmünü bile bile halkı uyarmak çabasına girişir fakat bu çaba sonucu cahil halk Celaledin'in adını işbirlikçiye çıkarır. Aynı yobazlar Celaledin'e de saldırırlar.

"CELALEDDİN :*(...) Cahil, köpeğini saldı üzerime. Köpek parçaladı kalem tutan parmaklarımı... Köpek değilim ki ben de onu ısırayım. Çok acılar çekiyorum, çok acılar...*¹⁷¹

Tüm bunların bilincinde olan Ömer Hayyam, Mevlana'nın çektikleri karşısında onunla aynı yolda olduklarını ve bu yolun bütün acıları çekmeye değer olduğunu aktarmaya çalışır.

"ÖMER HAYYAM :*(...) Bizim gibilerinin halkla geçinmesini öyle kolay mı sanırsın? Yaradanı yaratılandan ötürü sevdikse, yaratılanı gördük de öyle sevdik. Bunca zulme, bunca ihanete, bunca kıyıma rağmen...*¹⁷²

¹⁶⁹ y.a.g.e., s.14.

¹⁷⁰ y.a.g.e., s.20.

¹⁷¹ y.a.g.e., s.22.

¹⁷² y.a.g.e., s.22.

Oyunda Celaledin'in karşılaştığı tüm rol kişiler akışkandır, zaman içinde yolculuk ederler ve her şeye dönüşebilirler. Ömer Hayyam insanoğlunun evrenle bağını şöyle ifade eder:

"ÖMER HAYYAM

*:Dinle bak,gökkubbedeki boşluğa vuran, o binlerce aşığın iniltisini dinle! O sayısız kanat seslerinin içinde kendi soluk sesini nasıl duyacaksın? (...) Çünkü bir çocuğun yap-boz tahtasına benzeyen şu dünyada biz yalnızca bir nefese bağlıyız"*¹⁷³

Ömer Hayyam, tıpkı Divane Derviş, Hallac-ı Mansur gibi düş ve gerçek arası bir yok oluşu sürdürürken, Celaledin, kuyunun duvarından dönüştürerek bir zümrüdüanka kuşunun oluşumunu izler. Daha sonra karşılaştığı Yontucu, insanlarda olan ne varsa yonttuğu taşlarda da bulunduğundan söz ederken, ara bedenleri imleyen vebalılar alayı görülür. Bu ritüelistik geçiş töreninin önünde "yırtıcı yüzlü" bir büyücü, şaman yürümektedir. Ardında ise tükenmiş, kıtlık ve zulümden insanlıktan çıkmış bir grup insan ve vebalı ölümler yürür. O an, bir ara bedenler geçit törenidir sanki .

Tebrizli Şems'e kavuşmak isteyen Mevlana, tanrıya yakarırken kendisini ve evrenin akışkanlığını onaylar.

"CELALEDDİN

*:(...) (Yerin koynundan gelen su sesleriyle karışık bendir sesleri derinden derine duyulmaya başlar...M.Celaledin sema dönmeye başlar ve tanrıya umutsuzca seslenir...) Ey Allah, kanat vurup sana mı uçsam? Ey Allah, ayağ göçürüp yere mi batsam? Duy sesimi ey Allah!...(Ritüel gittikçe yükselir) Ey Kerimullah! BU SIRLAR KUYUSUNU, BİR AYRILIKLAR NEY'İNE DÖNÜŞTÜR; BENİ DE İÇİNE ÜFLE, EY ALLAH!... İllallah!..."*¹⁷⁴

Yukarıda sözünü ettiğim ana rahmi ve ölüp yeniden dirilmenin simgesi olan kuyu, mezarlığı da içermektedir. Mezar, hayatın rahmidir. Ancak bunun sırrına ermek de rahatlatmaz Mevlanayı, içinde bulunduğu kuyu, şiddet ve zulümle doludur:

"M.CELALEDDİN

:Burası ... Burası ey Hayyam! Bir ... Bir zulüm mahzeni! Nice başlar kesilip atılmış buraya! Nice

¹⁷³ y.a.g.e., s.23.

¹⁷⁴ y.a.g.e., s.24.

*çocuk çılgınları boğuk bir kan pıhtısına dönüşmüş!
Bedenler çürümüş de giysiler hala ten sıcaklığında!
O içinden su içtiğin testiye sor ey Hayyam, içindeki
su bu kuyunun suyu mu? O eski haline döneceği
testi sana yalan söylüyor!(...) Burası balçık dolu...
Allahım bu ne zulüm, Allahım bu kemik mahzeni
kimin mutluluğuna gül bahçesi oldu?"¹⁷⁵*

Tanrıyı, Şems'i ve kendini arar Celalleddin. Bu arayıştaki tek gerçek, her şeyin bir olduğudur. Tanrıya erişip enel-hak olup her şeyin birliğini anlayana kadar Mevlana'ya huzur yoktur.

Celaledin, zaman ve uzamın aslında olmadığı, herşeyin her an birbirine dönüşebildiği, kaygan, şeffaf bir varoluş içindedir. Oyun boyunca zaman ve uzamın değişip dönüştüğüne tanık oluruz. Örneğin Tebrizli Şems'in gül bahçesindeki doğumunu aktarırken Cellaedin, yüz yirmi dört bin gülden söz eder. Öyle ki, yüz yirmi dört bin gül, hep birlikte güler, hep birlikte utanır.

Celaledin, Şems'i ararken akıl zincirlerinden kurtulduğunu söyler:

"M. CELALEDDİN

*:(...) Kafatasımdan bir kadeh yaptım da onsuzluğun
şarabını o kadehe koydum. (...) Allahaşkına bir
akıllı gösterin de kendim gibi delirteyim, gelsin
otursun yanı başıma!... (...)Vakit neydi, gece miydi,
bilmiyorum... Gördüğüm rüya mıydı, gerçek miydi
bilmiyorum... Beni böyle deli divane görüyorsan,
bunun nedeni var... Aklın iplerinden kurtuldum...
Akıl denen o kör kılavuz nihayet koptu
eteğimden..."¹⁷⁶*

Kendi aklını kendisi bilinçli olarak devre dışı bırakmıştır. Çünkü asıl olana ermek için aklın aracılığına ihtitacı yoktur. Bu yöneliş grotesk etkiyi artırır.

Kuyunun Ney'e dönüşümüyle Tanrı tarafından nefes olarak içine üflenen Celaledin, Ney'in içinden akışkanlığın olmasına karşın çıkamayacağını anlar:

"CELALEDDİN

*:Ey Allahım! Bu kuyuyu bir Ney'e dönüştürdün de
Madem ki beni de içine bir nefes olarak üfledin, bu
kamıştan çıkmamı da nasip et... Allahım, Ney'in içi
insanın zulmünün pisliğiyle tıkalı... (...) Benim şu*

¹⁷⁵ y.a.g.e., s.26.

¹⁷⁶ y.a.g.e., s.24-31.

ZÜMRÜDÜANKA

tımağlarım yeter mi, binlerce yıllık insan zulmünün atıklarını bu kuyunun kursağından temizlemeye...
:(...) Burada kanlara bulanırsın ama, bulandıkça da yüreğin her şeyden sıyrılıp çıkar, gittikçe arınırsın. Bu arınmadır ki sende isteği arttırır. Işığın ister de ateşe doğru koşarsın.¹⁷⁷

Celaledin'in kuyuda arındıktan sonra akışkanlığını koruyarak bir nefeste Ney'in dışına çıkabileceğini Zümrüdüanka'nın repliğinden anlarız. Ancak Mevlana bunca zulüm ve katılık varken bir nefes olup Ney'in dışına çıkabileceğine inanmakta zorluk çekmektedir. Zulüm akışkanlığı bozmaktadır.

F. Attar, Celaledin'e Tanrının ne iş yaptığını anlatır:

"F. ATTAR

:(...) Dünya bir yazı tahtasıdır. Tanrı o tahtayı bugün yazar doldurur, yarın bütün yazdıklarını siler, bozar. Yazıp bozmaktır onun işi...¹⁷⁸

Tanrı'nın yeryüzündeki düzeni de en büyük oyundur aslında ve bu bir yanılsamadır. Bu yanılsama içinde insan Tanrının oyuncağıdır, Tanrıyla bir olana kadar da oyuncağı olmaya devam edecektir. Tanrı yeryüzü tahtasını, isteği gibi her gün yazıp, bozar. O yazıp, bozmalarda canlar yiter, savaşlar olur, insanın insana zulmü sürer... Ancak Tanrı katına ulaşınca- Enel Hak - bu oyun sona erecektir. Tüm bu acı ve vahşet son bulacaktır.

Celaledin, sevgiliyi, anneyi, babayı, evlatları ve kendini bir tutar. Bu bir tutuş, bir olmaktır, Enel Hak'tır. Daha sonra Zerdüşt, Celaledin'in yolculuğunun "yanmak" olduğunu altını çizer:

"M. CELALEDDİN
ZERDÜŞT

:Neden gün doğarken mumu yaktın ey Zerdüşt?
:Eğer mumu gece yaksaydım, kendim için yakmış olacaktım. Şimdiyse kendisi için yanıyor; artık yanmaktır mumun yolculuğu da...
(...)

M. CELALEDDİN

:(...) (Hırkasının altından bir Hitit Güneşi çıkartır. Zerdüşt'e uzatır.) Senden istediğim bunun ne olduğunu bana söylemen!...¹⁷⁹

¹⁷⁷ y.a.g.e., s.29.

¹⁷⁸ y.a.g.e., s.35.

¹⁷⁹ y.a.g.e., s.41.

Daha sonra Zerdüş'tle satranç oynar Celaledin.

"ZERDÜŞT

:İnsan, Tanrı'nın cehennemine adım atmadan, içinde yarattığı kendi cehenneminde helak olup gidecek... (satrançı göstererek) Geç taşların başına da bu savaş oyununu yalnız oynamaktan kurtar beni..."¹⁸⁰

Oyun sürerken, ironik olarak insanın gerçeklik içinde özgür olduğundan, bilgenin, olasılıkları gördüğü için bilge olduğundan, iyilik ve kötülüğün paradoksundan söz ederler:

"ZERDÜŞT

:Bir kartalın mutluluğuyla kendi mutluluğunu karıştırma. Eğer kuş değilsen, yuvanı uçurumlar üzerine yapmamalısın!

M.CELELEDDİN

:Sen biri görürken, ben ikiyi görürüm... Ey şaşkın insan, işlediğin cinayetlerden öyle bir cehennem yarattın ki, bunu cennetin zannedip gölgesinde bir güzel uyudun.

ZERDÜŞT

:İnsan hayvanların en acımasızıdır... Ey Ahura Mazda beni kimin için yarattın? Zulümler, kavgalar, savaşlar, ihanetler beni çaresiz duruma soktu. Benim senden başka sığınacak kimsem yok..."¹⁸¹

Celaledin Tanrının sesidir. İnsanoğlunu bu oyunda: Celaledin'in satrançı = Tanrının yeryüzü tahtasıdır. İnsanı uyarır Tanrı Celaledin aracılığıyla. Bu oyunu "gerçeğe" dönüştüren insanı asıl olanı görmediği için şaşkın olarak değerlendirir. Tanrı ve insan arasındaki oyun evrendeki sonsuzluğun oyunudur, süreklidir.

Celaledin insanoğlunun kendi kurduğu düzende kendisini kötücül bir düzleme taşıdığını ve zorda kalınca bunun bedelini ödemek durumunda kaldığından söz eder.

"M.CELELEDDİN

:Sözün eğri de olsa, eğer özün doğruysa, o sözün eğriliği Tanrıca makbuldür... İnsan zaruret yüzünden ölü eti bile yiyebilir... Kıtlik ve savaşlarla bütün bir halkın kanı dökülüp gitti; hükümet adamlarının zulmü de koca bir saltanatı yiyip bitirdi..."¹⁸²

¹⁸⁰ y.a.g.e., s.41.

¹⁸¹ y.a.g.e., s.42.

¹⁸² y.a.g.e., s.44.

Celaledin, imgesel düzende kalabilmenin mücadelesini vermektedir. Ancak simgesel düzen de onun yaşadığı dünyanın başka bir boyutudur. Oyunda Celaledin'in eteğine takılan Hitit Güneşi, simgesel düzenin nesnesidir. Oysa Celaledin zaten ateştir. Zerdüşt'le satranç oynayan Celaledin, oyunu Zerdüşt'e verir. Şimdi anlaşmaları gereği Zerdüşt'ün şartını yerine getirecektir. Zerdüşt, bilerek simgesel düzenin hazlarını, imagolarını Celaledin'in önüne koyar:

"ZERDÜŞT

: (...) (Eliyle mumu gösterir.) Buyur güzel Mevlana; işte tapınağım olan ateş, işte sen... Uzat kanatlarını ateşe... Ama ben hakkımdan vazgeçmek istiyorum, incinmeni istemem...

(M.Celaledin bilgece gülümser, elini mumun ateşine uzatır ve eli ateşten çekilir...)

M. CELALEDİN

: (...) Aşk ateşi sardı bütün benliğimi, ondan öte ne varsa tozdur, dumandır. Aşk ateşine bırakıp da toza dumana koşan pervane toza dumana bulanır da aleme rüsvay olur...

(Zerdüşt, M. Celaledin'in elini ateşin üzerinden çeker ve eğilip öper. M. Celaledin de onun elini öper.)¹⁸³

Daha sonra Yontucu da tanık olduğu şiddeti şöyle ifade eder:

"YONTUCU

: Şu çamur aleminde kandan, haksızlıklardan, kötülüklerden başka bir şey yoktur!... Mutlu insanlar devrini kim gördüyse gelip anlatsın!...¹⁸⁴

Dinler, sahte din adamları tarafından ticari araç olarak kullanıldığında Tanrıya ulaşma yolunda inatla yürümek isteyen bir çok insanın kanı dökülmüş fakat yine de yobazlar gerçek müminleri yollarından alıkoyamamışlardır.

"MENOCCHIO

: (...) Herkes kendi çıkarları için hikayeler uydurdu, yalanlar söyledi ve gerçeği örtbas etti... Daha dün matematikçi Giordano Bruno'yu yaktılar... Bütün bu kilise kanunlarının emirlerinin altında ticaret olduğuna inanıyorum. Bu ruhban sınıfı, hayatlarını bununla kazanıyorlar... (...) Eninde sonunda beni ya kazığa oturtacaklar, ya da yakacaklar... (...) Bu din tacirlerinin, sahtekarların, yobazların karşısına dikilecek nice Menocchio'lar, Bruno'lar var!¹⁸⁵

Daha sonra F.Attar bilinmezlik uzamında insanın insana yaptığı zulümden yakınır. Dünyayı değirmene benzetir ve insan kanıyla beslendiğini, emekle

¹⁸³ y.a.g.e., s.44-45.

¹⁸⁴ y.a.g.e., s.49.

¹⁸⁵ y.a.g.e., s.58-60.

büyütülen insanoğlunun kanının değirmenin taşını döndürdüğünü söyler. Dünya insanın kanını içerek beslenmektedir. Attar, yaşamın ve dünyanın üstünden alınyazısına ve Tanrıya seslenir:

"F.ATTAR

: (...) Ey dünya bizleri kanımızı içmek için mi beslersin? Senin bu kan içiciliğinden kimsenin haberi yok... Kuyuya gizlice atarsı, toprağa gizlice gömersin. Ey dünya, senin ruhun ölüm olduktan sonra, ben o ruhu kendi ruhuma nasıl katayım?"¹⁸⁶

Burada F.Attar Tanrıya seslenirken aslında yine insanın kendisine seslenir. Tasavvuf felsefesine göre, her şey bir olduğuna göre, dünyadaki ölümcül ruhlarla nasıl bir olunacaktır? İşte bu nedenle, insanın insana kulluğu ve zulmü sonunda dökülen kanı yeryüzü içmektedir. Ve sonunda kan mutlaka dökülmektedir.

"F.ATTAR

: Sana doğanla tavuğun öyküsünü anlatayım: Bir gün bir doğan tavuğa kızmış demiş ki: -İnsanlar seni evlerinde beslerler. Her an yemini, suyunu verirler, sana sıcak kümes yapıp düşmanlarından korurlar, barınır rahat edersin. Oysa sen onların bu yaptıklarına karşılık vefasızlık eder onlardan kaçarsın. Sen neden böyle merhametsizsin? Oysa ben, insanlar beni yüzlerce iş için salsalar, dileklerini yerine getirir, gene onların yanına giderim. Evcil hayvanın vefası yok, biganelik vesselam!... Tavuk da Doğan'a cevap verir, der ki: - Ey akılsız kuş, ey kendini bilmezahmak!... Sen hiç bugüne kadar başaşağı asılmış bir doğan gördün mü?? Ama, benim gibi yüzlerce, başları kesilmiş , ayağından asılmış, göğsü, kanadı parçalanmış kuş görürsün. İnsanoğlunun vefası buysa, bırak!... Eğer gerçek buysa usandım bu gerçekten... Onlar beni kesmek için bekliyorlar... Bunun adına vefa değil cefa denir..."¹⁸⁷

Görüldüğü gibi, Attar dünyanın kendisini nazla emek emek yine kendisine kurban edip kanını içmek için beslediğini ima eder. Tüm bu imalar modern grotesk anlatımın dilini etkin kılmaktadır.

Hitit Güneşi adlı oyunda yazar, kayıt ve gözaltını moden grotesk anlatımla aktarmıştır. Gözetlemenin simgesi olan Suppiluliuma'nın kulesi oyunun sonunda yıkılır.

¹⁸⁶ y.a.g.e., s.77.

¹⁸⁷ y. a.g.e., s.79-80.

Oyun Yontucunun isyanıyla başlar. Yontucu insanın neden mutsuz olduğunu sorgular ve bunu Sausga'yla paylaşır.

"SAUSGA

:İnsanoğlu mutsuz bir varlıktır... Kendisini kandırabildiği sürece mutlu olur... Bugüne kadar bunu başardı, yarın da sürdürecektir...¹⁸⁸

Sausga'nın yanıtından insanın simgesel düzende imagolarını sürekli yenileme gereksiniminin nedenselliğini de buluruz. İnsanın yaşadığı mutsuzluk imgesel ve simgesel düzenin yarılmasıyla başlar. Ve insanın yaşamı boyunca sürer. İnsanın kendisini kandırması gerekmektedir çünkü varoluş sıkıntısına dayanamamaktadır. Oyunsallık insanın kendisini kandırmasında önemli bir araç olur.

Sausga sezgisel olarak, insanın mutsuzluğunun sürekli olduğunu bilir. Yontucu'yu Tanrılar konusunda uyarır ve ona Tanrılarla oyun oynama der. Çünkü Tanrılarla oyun insanın kendi türüyle oynadığı oyundan daha tehlikelidir. Suppiluliuma oyunun sonunda bunu yaşar. Suppiluliuma'nın en değerli "oyuncağı" gözetleme kulesi yerle bir olur.

Oyunda açlık ve zulüm insanoğlunun etkin olarak yaşamına hakimdir. Ne yazık ki insan yine kendisi besler bu vahşiliği.

Oyunun ilk sahnesinde "Ölüm Töreni" yaşanır. Tören alayı bütün görkemiyle umutsuzluğu simgeleyen bir kürs taşımaktadır. Bu arkaik ölüm sessizliğini fırtına bozar.

Köleler, Taş Sökücüler, Ölü Taşıyıcılar ve Yontucu Sippiluliuma'nın hizmetindedir. Yontucu, neden Sippiluliuma'nın buyruklarına boyun eğdikleri sorusunun yanıtını veremez; yine de her şeye rağmen, zulmü gelecek kuşaklara, aktarmak için, geçmişleri olarak duvarlara kazır. Böylece o da, zulmü belgeleyerek kaydını tutar.

"YONTUCU

:(...) Çocuklarımızın, doğacak çocuklarımızın, bilmesi gereken ölümler yaşanıyor bugün... her ölümü, her cinayeti bir kayaya resmedeceğim... Biliyorum, biliyorum Sausga yarın bugünden

¹⁸⁸ Turgay Nar, *Hitit Güneşi*, Basılmamış metin, s.2.

daha umutsuz olmayacak... Bir gün, öldürülen
oğullarımızın , kızlarımızın yüzleri özgürlük
kokan bir incir ağacı gibi delip çıkacak bu
kayaların içinden gülümseyerek gökyüzüne ...¹⁸⁹

Kral Suppiluliuma iktidarını korumak ve sürekli kılmak için bir gözetleme
kulesi inşaa ettirir. Kule kayıt ve gözaltının simgesi olarak yükselir.

1.KÖLE

“(Suppiluliuma'nın gözetleme kulesinin yapımında
yılın içinde çalışan köleler...) :Güneşimizi kendi ellerimizle boğuyoruz...(...) Kule
tamamlandığına güneş tamamen silinecek...
Karanlık, bir kan bataklığı gibi yutacak bizi...
(...)

3. KÖLE

:Gözetleme... Tıpkı Tanrıların yaptığı gibi... Kral
Suppiluliuma, her şeyi gözetleyecek... soluk alıp
verişimizi, yemek yeyişimizi, giyinmemizi,
soyunmamızı, yüzlerimizde gizlediğimiz
gülümsemeyi...

1. KÖLE

:Tüm bunlar için bir gözetleme kulesine ne vardı?
Bizler zaten kendi kendimizin gözcülüğünü
yapmıyor muyuz iktidar adına? Biz köleler...
Üstelik kraldan daha sıkı biçimde...

2.KÖLE

:Gene de bizden gizlenen bir şeyler var.. Kendi
varlığımızı bile bizden gizliyorlar...

3. KÖLE

:(...) Kulenin yapımı için onca taşı nerden bulacağız.

1. KÖLE

:Suppiluliuma'nın buyruğunu ne tez unuttun?...

“Taşları kopartılacak uçurum bulamazsanız,
tapınaklarınızı, evlerinizi söküp getirin... Onlar da
yetmezse eğer, yüreklerinizi kopartıp birer kerpiç
gibi sunun kulenin duvarlarına...”¹⁹⁰

İktidarı elinde tutan Suppilulima kategorik geçişgenliği onaylamaz. O
sınırların sonuna kadar korunmasından yanadır. Çünkü kategorik geçişim, sınırları
kaldırdığından iktidarı sarsmaktadır.

“SUPPİLULİMA

:Bu kuleden onları kolaylıkla izleyebileceğim...
Köleler köleliklerini bilecek; efendiler, efendiliklerini;
kadınlar, kadınlıklarını bilecek: erkekler,
erkekliklerini... Ölümü yaklaşanlar, onu benim için
kutsayıp sessizce bekleyecekler, sessizliği
öğrenecekler...”¹⁹¹

Zulüm iktidarının simgesi olarak yükselen kule, kölelerin kanlarıyla,
emekleriyle, evlerinden, tapınaklarından söküp getirdikleri taşlarla inşa edilmiştir.

¹⁸⁹ y.a.g.e., s.5.

¹⁹⁰ y.a.g.e., s.7.

¹⁹¹ y.a.g.e., s.11.

İnsanların ölümlerini gömecek gömütlerin taşları bile kule yapımında kullanılmıştır. Halk, geçmişini yitirir, geleceği ise sadece gözetleme kulesi olarak algılar. Kayıt ve gözaltının yoğun olarak yaşadığı ülkede doğal yaşam kule aracılığıyla kesintiye uğratılır.

"İKİNCİ ADAM :Güneşin önünü kestikçe kralın acımasız kulesi,
ekinler göğemez oldu.
BİRİNCİ ADAM :Karım sütten kesildi.
BİRİNCİ KADIN :Çocuklarımızın göz bebekleri kuyuya çekildi...
İKİNCİ ADAM :Ne yazların geldiğini anlayabiliyoruz, ne de kışların
bittiğini..."¹⁹²

Kulenin yapımı tamamlanıp henüz üzerindeki çamuru kurumadan halk, kulede asılı duran güneş yontusunu çıkarmak için harekete geçer, kuleden sökülen güneş yontusunu kentin meydanına dikerler. Bu sırada büyük bir sarsıntı ve uğultuyla kralın gözetleme kulesi yıkılır.

Ama yine de sınırların ihlal edilmesini engelleyememiştir Suppilulima.Tanrılarla, Yontucu arasındaki akışkanlık, Yontucu'nun Sausga ile ilişkisinde kendini gösterir:

"SAUSGA :Ben bir Tanrıça değilim...
YONTUCU :Biliyordum, biliyordum... (sessizlik) Ne peki?
SAUSGA :Ben, ben yalnızca bir akarsuyum... Bir insan.
YONTUCU :.(Akarsuyla insan arasındaki bağlantıyı çözmeye
çalışarak) Akarsu... İnsan... Ha, evet evet...
SAUSGA :Bir akarsu... Derinlerinde, geçmişin bir kil, bir çakıl
taşı gibi yattığı ve yüzünde, geleceğin ışıltısı,
sonsuz akan bir su, bir akarsu... Yani insan...
Yalnızca insan.
YONTUCU :Sen bir ölümlü olarak geleceği nasıl
söyleyebiliyorsun?
SAUSGA :İrmağın akışıyla..."¹⁹³

Görüldüğü gibi kayıt ve gözaltı iktidar tarafından kölelere, köleleri kullanarak uygulanır. Köleler kendilerine neyin nasıl uygulandığının farkında olmalarına karşın, bu süreci başka türlü yaşamının yönelişi içinde değillerdir:

¹⁹² y.a.g.e., s.18.

¹⁹³ y.a.g.e., s.27-28

"2. ÖLÜ TAŞIYICI

:Bunların hangisi kardeşimizdi, hangisi anamız...
(...)

1. TAŞ SÖKÜCÜ

:Sökmek istemiyorum gömüt taşlarını...
Silinecek dünya kütüğünden adımız sanımız..."¹⁹⁴

Uygulamadaki şiddetin en uç noktaya taşınması-ölülerin kimsizlikleştirilmesinden, yüreklerin kule duvarlarında taş olarak kullanılması- kayıt ve gözaltını groteskleştirmiştir.

Yontucu, yaşadığı ve tanık olduğu zulüm karşısında Tanrıların da bu zulme kayıtsız kalmaları sonucunda , yaratıcılığıyla –sanatçı- bunu kendisi yapmaya karar verir, bir Hitit Güneşi yontusu yapar. Ancak Tanrılar bunu onaylamaz. Oysa Tanrılar Yontucu'nun ruhuna, Yontucu da yaratma ruhuyla Tanrılara karışmış, bu akışkanlık yaratma odaklı Tanrılarla yontucu'yu birbirine bağlamıştır.

"YONTUCU

:Gözlerimi Güneş Tanrısı'nın varlığıyla yok ettiler. Bir Yontucu'ya neden düşman olurlar bilir misin Sausga? Beni kendilerinin yarattığını sanırlar, sonra da yontularını yaptırır ve onlara sonsuza kadar bağlanmamızı isterler... Ben, Sausga ben, yaptığım yontulara kendi ruhumu işledim gizlice... (...) Yılanların Tanrısı bana şöyle dedi: "Seni yarattık, sana yontu yapma yeteneğini biz verdik, ama sen bizim suretlerimize kendi ruhunu işledin..."¹⁹⁵

Yukarıda da görüldüğü gibi akışkanlık, kategorik geçişimin dinamiklerinden biridir; akışkanlık olmazsa dönüşüm gerçekleşemez. Dolayısıyla da aydınlık gelecek varedilemez. Sausga'nın öngördüğü, akarsuya dönüşen insanın ya da insana dönüşen akarsuyun, zulmün kanını yıkayıp, insanlığı zulüm ötesine taşımasıdır.

Oyunda kitlesel cinnetin şiddete dönüşerek linçlerin ve vahşetin en uçta yaşandığı bir çok olaya tanık oluruz.

"(2. Kule Görevlisi yerden bir taş alır ve 1. Kule Görevlisi'nin başını ezerek öldürür. (...)) 2. Görevli, yanlarında getirdiği bir kaç köleye işaret verir... Yontuları kırıp parçalar halinde taşımaya başlarlar... 1. Görevli sessizce hançerini çıkarır ve Yontucu'ya yaklaşır... Gözleri görmeyen Yontucu, umarsızlık içindedir... 1. Görevli, Yontucu'yu Güneş Yontusu'nun arkasına sürükler ve elinde kanlı bir yürekle geriye döner...)

¹⁹⁴ y.a.g.e., s.30.

¹⁹⁵ y.a.g.e., s.41.

1. GÖREVLİ

:(2. Görevli'ye yüreği göstererek) Alın bunu, kulenin güneş gören bir yerine asın... (Alaycı) Uğur getirir...¹⁹⁶

Kategorik geçişim öyle bir noktaya ulaşır ki bu Suppiluliuma'nın da iktidarının sonunu hazırlar.

“(S. Karısı, çocuğunu doğurur... Ama 2. Doğurtmaç Kadın, birden taşları ürperten bir çılgınlıkla seyirciye döner... Avuçları içinde tuttuğu, bir bebek değildir, perdeli kanatlarıyla çarpının kanlı bir YARASA'dır...)”¹⁹⁷

Kral Suppiluliuma'nın yaptırdığı “Gözetleme Kulesi”ne de tırmanır grotesk :

(Göğül kulenin yıkımıyla, güneş toz bulutunun arkasından bütün görkemiyle çıkar... Yıkıntılar arasında dolaşan Sausga, Yontucunun kulenin duvarına asılan yüreğini aramaktadır; bulur... Kanlı yarasa, güneşin üzerine tünemiştir, halkı “izlemektedir”. Sausga, yürepği öper ve yarasya doğru öfkeyle yönelir...)

SAUSGA

:Senin doğumun kjanlı bir iktidarın lanetli kulesinden oldu, ama ölümün bir sanatçının yüreğinden olacak... (Yontucunun yüreğini yarasya fırlatır.)”¹⁹⁸

Nar'ın oyunlarında Yontucu'nun yönelişi ve inancını başka rol kişileri aktarır. Öyle ki iktidar, insandaki, insana olan inancı yok edemezken; insan da iktidarın zulmüne mahkum edilir. İktidar daha önce de söylediğimiz gibi zulmünü sürdürebilmek için yine kurban olarak insanları araç eder kendine. Hitit Güneşi'inde 1. Kule görevlisi ve 2. Kule görevlisi birbirlerini ajanlığını yaparlar. 2.Kule görevlisi, 1. Kule Görevlisi'nin - Kral Suppiluliuma'nın casusu olarak kullandığı oğlu- başını taşla parçalayarak öldürür. Casusluk öyle bir noktaya taşınır ki Kralın karısı bile Suppiluliuma'ya ispiyonlanır. Kral öldükten sonra, karısının doğurduğu kanlı yarasa kulenin en yüksek yerine konarak halkı gözetler.

Gözetleme Kulesinin yıkılmasına karşın hala Suppiluliuma'nın biricik imagosu olan “gözetleme” eyleminin hayata geçiriliyor olması kulenin yıkımını işlevsiz kılarken Sausga'nın yontucunun kanlı yüreğiyle yarasyayı avlamaya çalışması grotesktir.

¹⁹⁶ y.a.g.e., s.43.

¹⁹⁷ y.a.g.e., s.48

¹⁹⁸ y.a.g.e., s.51.

Nar oyunlarında uzam aracılığıyla zamanla, zaman aracılığıyla da uzamla oynar; bu iki kavrama öyle yüklemelerde bulunur ki düş ile gerçek birbirine dönüşür. Oyunlarıyla olasılıklar dünyasının kapılarını açar. Yazara göre her şey olabilir... **Kuyu, Terzi Makası, Çöplük** oyunlarında diğer oyunlarında olduğundan daha ağırlıklı olarak akıl çözülmesi, psikanalitik açıdan bölünme, dönüşüm, parçalanma yaşanır. Bu parçalanma vb. grotesk olan rol kişilerinin bilinçdışını da yansıtır.

Kuyu oyununda da metrik sayılarla uzam ve zaman bozma **Şehrazat'ın Oyunu**’nda olduğu gibidir. Günlerdir kuyunun içinde çalışan iki kardeş uzam ve zaman yitimi yaşarlar.

“1. OĞUL	:Ne çabuk uyandın?
2. OĞUL	:Hiç uyumadım ki...
1. OĞUL	:Gören de seni bin yıldır uyuyorsun sanacak...
2. OĞUL	:Sanki bin yıldır aynı gecenin içindeyiz...
	(...)
2. OĞUL	:Ne kadar zamandır buradayız?
1. OĞUL	:Allah bilir...
2. OĞUL	:Doğduğumuzdan bugüne...
1. OĞUL	:Öyleyse, nasıl bilebiliriz ki?...
2. OĞUL	:Ne önemi var ki?” ¹⁹⁹

Oyunda babanın, ölüm döşeginde çürüyen bedeni kurtlar tarafından yenir. Baba doğa tarafından tüketilirken, kurtlarla babanın bedeni birbirine dönüşür. Kurtlara yemek olan karnal beden, ekmekle temizlenerek acıları sağaltılır.

“1.OĞUL	:Çok da gururlu adamdı ha... Ölse bir yudum su istemezdi kiseden... Neyse... Eee...?
2.OĞUL	:(...) Dedi ki bana:” Oğul, canım sıcak ekmek istiyor... İbrahim’in fırını açılmıştır bu saatte... Babam ekmek istedi de, parasını sonra veriniz... (...) Ekmeği getirdim... Sıcak, ateş gibi ekmeği yarıp gövdesini kaplayan yaralarına basmamı söyledi... Yaraları kurtlanmıştı...
1.OĞUL	:Ne faydası olacak sıcak ekmeğin?
2.OĞUL	:Güya, yaraların dehlizlerindeki kurtçuklar, ekmeğin kokusuyla dışarı çıkıyorlar babam da rahat ediyordu...” ²⁰⁰

Beslenme nesnesi olan ekmek kurtların dışarı çıkması için kullanılırken ekmeğin, kurtlara, kurtların, bedene dönüşümü grotesk etki yaratır. Babanın

¹⁹⁹ Turgay Nar, **Kuyu- Toplu Oyunları 1**, Mitos Boyut Yay. İst.,1997, s.129-130

²⁰⁰ y.a.g.e., s.134.

oğullarından talep etmesine karşın, fırıncıdan alınan bir ekmeğin borcu ödenmez. Baba kefaretiyle gömülür.

Oyunda iki kardeş kuyuda buldukları defteri, kuyunun suyunu ve kendilerini bir tutarlar. Kuyu ile birlikte kendilerini de kazırırlar, öyle ki, kova kova dışarı attıkları kuyunun balçığı değil ruhlarındaki çürüyen etlerdir.

"2. OĞUL

: (...) Al işte kuyu... Bizden, ikimizden ne farkı var... Birileri habire kazıyor bizi... Birileri, derinlere indikçe balçıkla kaplanan yüreğimizi buluyor... Tanrı belki de bizi, bir kuyu suyu olarak yarattı... Ama farkında değiliz...

(...)

2. OĞUL

:Kitap benden söz ediyor...

1. OĞUL

:Ne önemi var? Kitabın adı ne?

2. OĞUL

:Sanrılar kitabı...

(...)

2. OĞUL

:Yoksa yoksa bu kitap... Bu kitap biz olmayalım!...²⁰¹

Kitap oğulların bilinçdışıdır, geçmişleridir aynı zamanda sanrılarıdır.

Bu denli anlam yitimi yaşayan iki kardeşin bulundukları uzam da sürekli değişim halindedir. Oyunda, uzam rol kişilerini, rol kişileri uzamı dönüştürür.

"(1. OĞUL, kuyunun içindedir; 2. OĞUL, kuyunun dışındadır... ZAMAN, her iki yerde de farklı koşullarda belirsizlikler göstermeli... Kuyu, cam bir fanusu ya da bir laboratuvar tüpünü çağrıştırır... Tel örgü, (DNA, ikili sarmal) –ana rahmi; doğum...)"²⁰²

Tüm oyunlarında kuyu ana rahmi, anneyle bütünleşmeye olan tutkunun simgesi olarak kullanılırken baba ve Tanrı ile hesaplaşma yaşanır. Nar'ın, oyunlarında "baba yasağı" nı erkekler bozar. Kadınlar bu tür bir yönelişe girmezler.

İki erkek kardeş, ne için kullanılacaklarını bilmedikleri kuyunu içinde çalışmaya devam ederler. Oğulların her ikisi de kimliksizliği sonuna kadar yaşar. Kimliksizlikleri iktidarın her zaman işini kolaylaştırır; iktidar onları istediği şekilde ölü yada diri kullanabilmektedir.

²⁰¹ y.a.g.e., s.137.

²⁰² y.a.g.e., s.141.

- "1. OĞUL :(...) Bak şurdan bir ekmek bile almaya gidemiyoruz... İkimizi de nüfusa bile kaydettirmediler...
(...)
2. OĞUL :(...) Neye hizmet ettiğimi bilmeden çalışmak istemiyorum.
1. OĞUL :Kapa çeneni de elini çabuk tut!... Bilsen de bilmesen de ne fark eder? (...) Sonradan ister su kuyusu yapsınlar, ister bok kuyusu yapsınlar... Belki de bir gözaltı kuyusu olacak, kimliksiz cesetlerin atıldığı!..."²⁰³

Her iki oğulda anneyle birlikte olma çabası içindedir ve anneyle olan ilişkilerinde tutkuludurlar.

- "2. OĞUL :Annemizi de ne kadar sevdiğini biliyorum...
1. OĞUL :Kuyunun dışında bunları konuşmuştuk ya...
2. OĞUL :Kuyunun içi başka, dışı başka... Bak ben burda kitap okurken sen orada üşüyorsun...
(...)
1. OĞUL :Kitabının da senin de...
2. OĞUL :Annemin ölüsüne nasıl tecavüz ettiğini gördüm!..."²⁰⁴

İki kardeş birbirlerine işledikleri cinayetin savunusunu yaparlar. Birisi annelerini, bir diğeri de babalarını öldürmüştür. Öldürme nedenselliği, böylesi korkunç, adaletsiz, vahşi bir dünyaya getirilmeleridir.

2. OĞUL :Aldırma... Annemin ölüsüne tecavüz etmekle aynı şeyi daha önce sen yapmıştın! Ben de tanıklığımla, suskunluğumla, senin suçuna katılmışım... İnan böylesi daha anlamlı. Şimdi yeni bir cinayeti paylaşmak yalnızca ikimize kaldı.
1. OĞUL :Neden, neden ama!
2. OĞUL :Çünkü babamız aynı cesareti gösteremedi... Annemden kurtulmak için ikimizi de kullandı. Babam, seni annene karşı düşman yetiştirdi; annem de beni babama karşı... Onların düşmanlığıyla büyüydük... Sonunda ikisinin de ölümü bizim elimizden oldu... Onlar yeryüzünde iki düşman kardeş bıraktı, sen ve ben... İki amansız sinsi düşman... Şimdi ikimizden biri bu düşmanlığı bitirmeli!...
1. OĞUL :Kardeş kardeşi öldürür mü?
2. OĞUL :Öldürür!... Kardeş kardeşi öldürmeli zaten!... Bir başkasının elinden ölmektense..."²⁰⁵

²⁰³ y.a.g.e., s.142.

²⁰⁴ y.a.g.e., s.145.

²⁰⁵ y.a.g.e., s.146.

Nerede olurlarsa olsunlar , rahat edemeyeceklerdir. Ana rahmine geri dönüş yoktur.

İki oğul, Habil ve Kabil gibi birbirlerini acıtırılar. Sonunda 2. Oğul baltayı kendisini öldürmesi için kardeşine –1. Oğul'a- kutsal bir emanetmiş gibi teslim eder.

1. Oğul, 2. Oğul'un kanını döker.

"(... Kuyunun ağzında oturup konuşmaları acı içinde dinleyen ANNE, kuyunun yanında duran başka bir su kovaşını kuyuya sallar... Bir kova oğul kanını çeker, ve acılarından arınmak için başından aşağıya döker... Kuyu kabarır...)"²⁰⁶

İki kardeşin ana rahmine duydukları özlem, ölüm ve yaşam ayrılmazlığını yansıtan kuyu metaforuyla anlatılır.

Baba öldürme eyleminde yasa ve Tanrı da öldürülür. Yazar, üst bakış açısıyla babada Tanrı ve düzeni de eleştirir.

Turgay Nar'ın **Terzi Makası** oyununda S. bütün olumsuzlukların soru sormakla başladığına inanır. Soru sormak, insanlarla, yasalarla, polisle başının belaya girmesi demektir. Bu nedenle soru sormamaya karar verir. Kendisini evine hapseder:

"S.

:(...) İnsanlara hiçbir nedenle soru sormayacağım diye kendi kendime söz vermişim. Adlarını bile sormayacağım. Artık hayatımda soru yok!... Bütün olumsuzluklar soru sormakla başlıyor...(.) Kirlenilmiş ne varsa yasal sözcüklerde yaşıyor... Ama sonuçta suçlu duruma düşeceğimi bildiğim halde, gene de soru sormadan yapamıyorum. (...) Benim duvarlarım var... Birbirine sarılmış dört duvar... (Odanın duvarlarını sayar.) (...) Tam altı duvarın içine kilitledim kendimi... Beni çevreleyen duvarlar, bütün boyutlarıyla belli... Ya onların? Onların duvarları bu kadar net ve dürüst mü? Ben kendimi içeriye kilitledim, onlarsa kendilerini dışarıya kilitlemişler... Evet, bir insan için en korkunç olanı, dışarıya kilitlemiş olmaktır... Tıpkı bir maskeye kendi yüzünü giydirmek gibi..."²⁰⁷

oyunda zamanın, uzamın ve bedenin grotesk akışkanlığını görürüz yine:

"S.

:(Masanın üzerindeki eşyaların yerini anlamsızca değiştirir.) Şu ya da bu nedenle herşey yer

²⁰⁶ y.a.g.e., s.147.

²⁰⁷ Turgay Nar, **Terzi Makası-toplu Oyunları 1**, Mitos Boyut Yay., İst., 1997, s.152-157.

değiştiriyor... Zaman, bir sokağa; sokak, bir insana dönüşüyor; peki ya insan? Ben... Ne bileyim, hep bir aynaya dönüşmek isterdim... Bir aynaya... Sonra da geçip karşıma kendi yüzüme bakmak isterdim... Bir aynanın bir yüze bakması... (Güler.) Bir ayna ... Bir yüze... Bakıyor... Orada kendini... İzliyor... Soyunuyor... Saçlarını gecenin dizlerinde tarıyor... Göğüslerini tutuyor, onları okşuyor... Bir akarsuya bakar gibi eğilip, kendi dudaklarını öpüyor baktığı yüzde... Ayna... Ve yüz... (Duvardaki bir saat gitgide vücut bulur. Duvardaki saate bakar, tedirginliği artar...)”²⁰⁸

S. yaşadığı paranoyadan dolayı sürekli öldürüleceğini düşünür. Bilindiği gibi paranoya çağdaş metinlerde insan kimliğine yönelen somut -iktidar- ya da soyut -varoluşsal- tehditler altında kalan yalnız bireyin psikolojik yönelişinin anlatımında sık kullanılan bir öğedir.

“S.

:(...) Ama her gece kapımı sıkı sıkıya kilitleyip, yattığım halde, birilerinin gizlice içeriye girip, boğazıma bir kadın çorabı tıkararak beni boğmasından, sonra da gırtlığımı bir terzi makasıyla!... Annem... Annem terziilik yapıyordu... Genelevin dikişlerini tutmuştu... (...) Maskeler... Evet maskeler... Biliyor musunuz en güzel maske... Kadın çorabıdır. Hani size sözünü ettiğim, beni öldürmeye gelecek olanlar... Yani öldürmeye gelseler... Her neyse, işte onlar tanınmamak için başlarına kadın çorabı geçirirler belki de... Siyah bir kadın çorabı... Sonra da ellerimi, ayaklarımı bağlayıp, bir terzi makasıyla gırtlığımı... (Şiddetle) Hepsi pislik kuyusu!”²⁰⁹

Anne, S.’yi beslerken lanetlenmişti. Annenin bedeninde tesil edilen yaşam dualistik görünümüne sahiptir; bir yandan beslerken diğer yandan öldürür. Burada ölüm motifi anne memesinde oluşan taşlarla ifade edilir. Bu –ölüm- taşlar, babadan, Lacancı yorumuyla kültürel yaşamdan uzak tutulur.

“ANNE

:(...) Seni emzirmek için göğüslerime dolan süt, zamanla taşlaştı ve her gün biraz daha büyüdü... Sonunda göğüslerimi yarıp, çıktılar dünya ışığına... Bunlar senin hakkın... Seni emzirdiğim ana sütü, lanetlenip bir taşa dönüşmüş olsa bile, senin hakkın... Al bunları ve kendi ölümündeki sonsuzluğa sakla... Bunların acısını verdim, kefaretin de ödedim... Kimsenin söyleyeceği bir

²⁰⁸ y.a.g.e., s.152.

²⁰⁹ y.a.g.e., s.153-155

şey yok... Babana da sakın süt taşlarında söz
etme...²¹⁰

Anne sütü kefareti ödenerek taşa dönüşmüştür. S. ömrünün sonuna kadar kefareti saklayıp anımsayacaktır. İnsanoğlunu dünyaya getirip, sütüyle besleyip büyüten kadın daha sonra doğurduğu yavrusunu kendi bedeninden, bütünselliğinden ayırmasının kefareti bu şekilde öder. Annesinden ayrılan insan yavrusu ömrünün sonuna kadar onunla buluşmak için çabalar. Ancak bu kutsal kavuşma bir türlü gerçekleşmez; sadece, gerçekleşemeyen kavuşmanın kefareti ödenir ve saklanır.

Oyunda S. ilk kez bir kadınla birlikte olmak için Sekreter kızın evine gider. Ancak ne cinsel ilişki yaşayabilir ne de hoş bir akşam geçirirebilir.

"S. : (...) Oradan nasıl kaçtığımı bilmiyorum... Anlattığına göre, bir süre önce bir iki kişiyle birlikte olmuş... Bir gün hamile kaldığını anlamış... Çocuğu kendi çabasıyla düşürmüş ve cenini yattığı odaya gömmüş... Siz hiç, bir cenin mezarlığında sevişebilir misiniz?!...²¹¹

Nar, S.'deki paranoyayı aktarırken aynı zamanda etrafındaki insanların da dünyanın bu "şizofrenik dönüşümü"n den nasıl pay aldıklarının da altını çizer. Sekreter kız ceninini gömdüğü anda takılı kalmış ve hamilelik sürecini yaşadığı her anına yayararak bir ara beden olarak kalmıştır. Dolayısıyla herhangi bir kadın ve erkeğin yaşacağı beklenen kaçamak bir akşam ve ilişki olmaktan çıkar yaşadıkları. Her ikisi de paranoya yaşadığından ve Sekreter kızın ara beden olmasından dolayı –kadın erkek arasındaki cinsel- mübadele anlaşması bozulur.

Oyunun sonunda S.'nin sayrılı ve paranoyak durumu, giderek yükselir, anlam yitimi ve akıl çözülmesi doruktadır:

"S. : (Antikleia'nın kapısına uzun süre bakar...) Antikleia'nın kapısı aralanıyor... Biri... Bir erkek!... Antikleia yalnız yaşamıyor muydu?... Kim acaba?!... Sabahın bu saatinde... İyi giyimli biri... Yüzünü göstermek istemiyor ama, birazdan anlaşılır... Hah, tamam!... Ama bu!... Bu!... Yıllar önce annemle birlikte olan adam değil miydi bu?!... Evet o!... Ta kendisi... Aynı elbiseler, aynı saçlar... Tanrım bu bir kabus, yeter artık! Yeteeeeer! Ya o

²¹⁰ y.a.g.e., s.160.

²¹¹ y.a.g.e., s.164.

kadın? Antikleia... Annem olmasın? Ama ama annem öleli yıllar oluyor!... Ancak... Ancak... Terzi makası... Terzi makası annem olabilir, terzi makası!... Annem, annem terzi makası!... (Korkuyla ellerine bakar.) Şimdi de ellerim, ellerim uzuyor... (Aynaya koşar) Yüzüm, yüzüm nerede? Yüzüm bir aynaya dönüşüyor... (...) Penceresiz yapamam, gözlerim kuruyor!... Çıkmak istiyorum!... (...) (...Elini kapının koluna uzatır, açmaya çalışır, kapı açılmaz! Anahtarı çevirir, sonuç alamaz... Gittikçe panik başlar) Açıl! Açıl diyorum!... Açıl!... Çıkmak, çıkmak istiyorum!... Pencereyi verin bana!... (...) Burası bir cenin mezarlığı, burası bir ayna mezarlığı!... Burası bir anne mezarlığı!... Çıkmak istiyorum!... (...) Makası almak için uzanır, ama makas yükseğe doğru yürür. Ayağının altına doğru eşya çeker, tekrar yetişmek için uzanır ancak makas daha bir yükseğe doğru devinir.)²¹²

Nesin'in **Bir Şey Yap Met** adlı oyununda uzam ve zaman grotesktir ve yaratılan atmosferde geçen olay da grotesk olarak gelişir. Rol kişileri, kişilerin yaşamı algılama biçimi de yine, grotesk olarak yapılandırılmıştır. Rol kişileri, yaşamlarını anlamlandırmak ve ölümü kendinlerinden uzak tutmak için yoğun çaba harcarlar. Şöö, Met'e, insanın hamurunun insan olduğunu ve her şeyin birbirine dönüşerek varolduğunu öğretir.

Oyunun en başında yapılan uzam tanımı ve hemen birinci tabloda Büyükbaba Şöö'nün konumlandırılışı Beckett'in grotesk olarak değerlendirilen **Watt** adlı romanındaki **Linch Ailesi**'ni çağırıştır.

*"(Büyük bir evin geniş oturma salonu. Sağda sokağa açılan kapı. Solda dipte, ikinci kata çıkan merdiven. (...) Sağ ve sol duvarlar, karşı duvara dikey değil, eğridir. Öyle ki, karşıdan bakınca, sol ve sağ duvarlara asılı resimler görünür. (...) Sahnenin önünde bir koltuk. Bu koltuğun altında bir tek insan bacağı görünür. Yere uzatılmış bir ölü bacağı gibidir. Bir futbolcunun sol ayağıdır. Futbol ayakkabısı, bir parça da futbol çorabı görünür. Duvarlar kapkara boyalıdır. (...) Sokaktan büyük bir kalabalığın gürültüsü uğultusu duyulur. Gürültü giderek yaklaşır. Evin kaplamalarına , kapısına sopalarla vurulduğu duyulur.(...)
(...) (Büyükbaba Şöö merdivenden iner. Çok yaşlıdır. Hem bakar kör, hem sağırdır. Pembe renkli bir mukavva kutu , ipe boynuna asılıdır. Bu kutu*

²¹² y.a.g.e., s.167.

çok genli ve çok yüzeylidir. Şöö el yardımıyla duvarlara tutunarak yürür...)»²¹³

Şöö'yü bunak olarak değerlendiren Met, büyükbabasının yaşamı algılaması ve ondaki yaşama isteğini anlayamaz, onu aşığılar.

Oyunda rol kişilerinin adları, sınıfsal konumlarına göre belirlenir. Hizmetçi, aristokrat olmadığı için "Kinata si la Petikiya" adını alarak yaşamış ve süreç içinde adı "Kinata" olana kadar kısalmıştır ve ölürken büyük bir olasılıkla "Ki"ye kadar kısalacaktır. Met aynı şeyi yaşamının korkusu içindedir, adının bir gün bitebileceği korkusu tüm benliğini kaplamıştır. Bu nedenle varoluşunu kendine hatırlatmak içi sürekli evin duvarlarına –özellikle tualete- resimler yapar, yazılar yazar. Ailede korkuyu yaşayan salt Met değildir. Aile kendisini duvarların içine hapsedmiştir. Bu aynı zamanda kendini kendi içine hapsedmeyi de içeren bir tutsaklıktır. Bunun farkında olan sadece yaşlı Şöö'dür, o kendi kendisinin tutsağı olduğunu bilir. Bu tutsaklık egemen ideolojinin dayatmasıdır ve aile bireylerinin biliclişına yansıması, oyunda Doktor'un onlara -Tanrı, İktidar- yaşam süresi biçmesine bağlılık olarak kendini gösterir.

("... Dışardaki kalabalık " Doktor geliyor" diye bağışır. Kainata korkuyla gelir... Şöö işini bırakıp kalkar. Hepsi birbirlerine sokulurlar. Bir tehlike karşısında birleşmiş gibi olurlar. Hepsinini başı Doktor'un geleceği sokak kapısına dönüktür. Kapıya doğru bir ayak sesi gittikçe yaklaşır. Hepsinin gözleri kapıda... Tam bu sırada Doktor merdivenlerden iner.)»²¹⁴

Dışardan , dışardaki yaşamdan ve kendi sınıfından olmayan insanlardan korkan aile, korkuyu kendi içinde beslemekte ve bu korkuyla Doktor'un varlığını sürekli kılmaktadır.

Oyunda egemen ideolijinin, topografik olarak bedende herhangi bir uzva odaklanılarak o uzvu "bedenin iktidarı" konumuna taşıdığına tanık oluruz. Sol bacağına ideal bir şekilde kullanarak futbol oynayan ve ömrünü sol bacağı sayesinde uzatan Büyük Oğul için aile, bir sol bacak heykeli yapmış ve bu totemleştirilmiştir.

²¹³ Aziz Nesin, *Bir Şey Yap Met- Bütün Oyunları 1*, Adam Yay., İst., 192, s.95-96.

²¹⁴ y.a.g.e., s.114.

DR.
Rİ
MET

"(Doktor, sahnenin önünden geçerken ayağı, koltuğun altına uzatılmış futbolcu bacağına takılır, sendeler.)
:Burada bir ölü var, koltuğun altında ... Birisi ölmüş.
:(...) Oğlumuzun heykeli.
:(...) (Öğünerek) Santrafor oynardı.
(Nek, koltuğun altındaki alçıdan yapılmış, bir futbolcunun sol ayağını alır. Bu ayakta altı izgaralı, kabarık futbol ayakkabısı, renkli bol çorabı vardır. Bacak diz kapağının üstünden kopuktur. Kopu yerden iki kemik ucu görünür.)"²¹⁵

Egemen ideolojinin bedenini uzuvları ya da organlarını odak alarak bedeni parçalamasına karşın bir karnavalesk duruş olarak tüm isanlığın birbirine dönüşmesini bedeninde kutsayan Şöö, tüm uzuvlarını birlikte içselleştirir ve onaylar.

ŞÖÖ

" Şöö, kendi organlarını kendinden ayrı bir varlıkmiş gibi severek konuşur. Sol elini, bir kedi yavrusu gibi göğsüne çeker, sağ eliyle okşar. Kendi yüzünü iki eliyle sever. Başını, saçlarını, dizlerini okşar)
: Elim güzel elim, yapan elim, seven, okşayan elim... Suçlu elim, güçlü elim, yaratıcı elim, yıkıcı elim... Dirseklerim, parmaklarım.. (Yanaklarını okşarken) Ben, güzel ben, seven ben, sevilen ben... Düşünen başım. Dirseklerim, parmaklarım parmacıklarım siz kimlerin parmaklarısınız? Benden önce kaç milyon kişinin? Kimlerden kopup geldiniz bana, bende birleştiniz?... Yüzbinlerce kişiden birikip benim olan ayaklarım, güzel ayaklarım, canım ayaklarım... (...) Gözlerim kaç yüz bin yıl geriden, kaç yüz bin yıl ileriye bakıyorsunuz?"²¹⁶

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

"MET
NEK
Rİ
NEK
Rİ
MET

:(...) İçimde ölümler yaşıyorsa bana ne? Bütün ölümler bana verdiklerini geri alsınlar...
:Çırılçıplak kaldın o zaman...
:Yaşıyamazdın ki...
:Ellerin olmazdı...
:Gözlerin olmazdı...
:Ben istemeden bana verdiklerini, şimdi zorla benden geri alacaklar. Gözlerimi, ellerimi, ayaklarımı alacaklar. Azalıyorum işte..."²¹⁷

²¹⁵ y.a.g.e., s.120.

²¹⁶ y.a.g.e., s.139-140

²¹⁷ y.a.g.e., s.155.

Daha sonra Met, tüm cesaretini toplayarak o ana kadar hiç kimsenin yapmaya cesaret etmediği dışarıya çıkma eylemini gerçekleştirir. Bu Met içi hem başka insanlarla bir olmak hem de topografik ve sosyolojik parçalanmanın aşılması anlamındadır.

Aziz Nesin'in **Toros Canavarı** adlı oyunu, kültürel kodlar değiştiğinde, insanın kendi yaşam alanını belirlediği referans noktalarının da değiştiğini ve anlam yitimine uğradığını anlatır. Nuri Bey, son derece saygılı, yasalara uyan, karıncayı bile incitmeyen ve iyi bir babadır. Üst kat komşusundan duyduğu rahatsızlığı karakol'a şikayet etmek için gittiğinde sorgusuz sualsiz göz altına alınır ve yıllardır aranan katil Toros Canavarı olarak tutuklanır. Herkes eşi, çocukları dahi Nuri Bey'in Toros Canavarı olduğundan emindir. Oyunda bu gelişmeler grotesk bir atmosfer yaratılarak aktarılır.

*"(...) (Nuri Bey zaman zaman anormal gülererek, zaman zaman da ürküntü içinde dolaşmaktadır. Dudaklarının kıpırdamasından, el kol hareketlerinden kendi kendine konuştuğu anlaşılır. Uzun sakalından, karmakarışık saçlarından uzun zamandır bu odadan çıkmadığı bellidir. Başında yine eski takkesi vardır. Eskiden giydiği pijama yer yer yırtıktır. Kendi kendine konuşarak, duvardaki resmine gider bakar. Kendi resmine tıslar gibi, öğrenerek bir kaç kere 'Toros Canavarı' der.)"*²¹⁸

Nuri Bey'in kendisi de sonunda kendisinin Toros Canavarı olduğuna inanmaya başlamıştır. Bu yönelişi ondaki anlam yitiminin ve akıl çözülmesinin nedenselliğidir.

"NURİ

*:Ben, Toros Canavarı!... Ben, Canavar!... Haydutlar bile korkuyor benden. (Nuri Bey üstlerine yürüdükçe Ziya ile Osman da geri geri çekilirler.) Eşkıya adımı duyunca titriyor... Karım bile kaçıyor benden. Çocuklarım odalarını kilitleyip de yatıyor... (İki elini Ziya ile Osman'ı boğacak gibi uzatmıştır. Nuri Bey'in çıldırdığı bellidir.) Bütün insanlar yalan mı söylüyor: Karım, kızım, oğlum, polisler, doktorlar, savcı, hakim, mahkeme, gazeteler, hepsi mi yalancı bunların, hepsi mi bana düşman? Ben dağların padişahı, yaylaların kralı, ormanların hakimi, Toros Canavarı!"*²¹⁹

²¹⁸ Aziz Nesin, **Toros Canavarı- Bütün Oyunları 1**, Adam Yay., İst., 1992, s.255.

²¹⁹ y.a.g.e., s.263.

Bulunduğu toplumsal ortamın bir sonucu olarak kurban edilen Nuri Bey, suçsuz olduğu halde, yargılanıp cezalandırıldığı düzen tarafından, toros canavarlığına itilir ve derealizasyon yaşar.

Aziz Nesin Çiçu adlı oyunda eşya, bitki ve hayvanları insanlaştırarak yalnızlığından kurtulmaya çalışan Adam'ın trajik durumu modern grotesk anlatımla aktarılır. Oyunda yalnızlığı simgeleyen şişme bebek Çiçu, grotesk bir figürdür. Çiçu'yla yalnızlık oyunu oynayan Adam da grotesk bir kişilik sergiler. Kendini evine kapatan Adam gibi, kendini kendi içinde ve evinde tutsak yapan iki kadının öyküsü de Adam'ın yönelişiyle paralel olarak aktarılır. Nesin, rol kişinin teknik olarak dairesel yönelişiyle kısır döngüye ulaşmış ve Adam'ın trajik durumunu daha etkili kılmıştır.

Adam'ın yalnızlığı Çılgınlığa, paranoyaya dönüşür. Bu dönüşümde çağdaş dünyanın karmaşası, bireyin bu karmaşa içinde sesini duyurmadaki trajik yetersizliği ile karşılaşırız. Bilinçli denetimimiz dışında şişleyen grotesk dünyada yalnızlığın yaşattıkları insanın da yönelişini groteskleştirir :

ADAM

:(Adam ürke ürke yaklaşır Çiçu'ya, bir süre bakar, sonra kucaklayıp soldaki kapıdan çıkarır, döner, kapıyı kilitletler. Karşıdaki kapıya doğru yürüyken, kırmızı ışık o yana genişleyince kapı önünde Çiçu'nun durduğu görülür. Çiçu'nun alaylı kahkahaları dalga dalga yankılanır. Adam bağıırır) Çiçuuu... Sen yürüyemezsin... Sen olduğun yerde kalacaksın... Sen gülemezsin...

(...)

Nasıl bunda korkacak bir şey yok mu? Amma yaptın ha... Ağzımla şişirdiğim bir lastik torba canlanır da konuşursa benimle, korkmaz mıyım... Burada ne varsa üstüme yürüdü...(...) Kendimi hapse mahkum ettiğim bu yalnızlığımın zindanında bir gün çıldıracağım diye korkuyorum... (Yığılırcasına sındalyeye çöker...) Kamin acıktı mı? Kahvaltıyı hazırlayayım mı Çiçu? ...(Karşıdaki kapı zili çalar. Koşar kapıyı açar kimseyi göremeyince seslenir...) Kim o?... (...Zil yine çalmaya başlar... Adam ürkek adımlarla yaklaşır kapıya ... Zil çalmaktadır... Hırsıyla yaklaşıp kapının zilini koparır, fırlatır atar. Bu sefer zil daha hızlı ve yüksek çalar. Sonra sağ kapının zili, arkadan sol kapının zili,

*daha sonra pencereden, duvarlardan her yandan sürekli zil sesleri gelmeye başlar...)*²²⁰

Nazım Hikmet'in **Kafatası** oyunu Doları imleyen, Dolaryan'da geçer. Kapitalist düzenin gerçek yetenekleri yok edişi grotesk bir anlatımla sunulur. Düzenin vahşiliği, barbarlığı bilim adamı olan Doktor Dalbanezo'nun metalaştırılmasıyla sunulur. Sığ görüşlülüğüyle toplumdaki adaletsizliklere kulaklarını tıkamayı tercih eden Dalbanezo kızını yitirdiğinde çaresizliği, adaletsizliği kendisi de yaşar ama bunları adlandıramaz, çözemez. Suçsuz olmasına karşın yargılanarak hapsedilen ve ardından sokakta yaşamaya çalışan Dalbanezo'nun hayatı bir maymun kafesinde son bulur.

Dezoryantasyon yaşayan Dalbanezo, kimsesizdir, geceyi parkta geçirir. Aşağıdaki sahne Doktor'un yaşadığı anlam yitimini örnekler.

"PAOLINA'NIN SESİ : (Çok uzaktan) Vazifemi yaptım. Mukavelenin üçüncü maddesi.
DALBANEZO : Hala dırlanıyorsun. Boğarım seni Basil Dö Koh gibi... (Yerine oturur.) Basil De Koh, Serum Dalbanezo. Basil De Koh'ların kadvralarını ayaklarımın dibine serilmiş görüyorum. O da kim? Ha, bir Fransız generali galiba? Ne diyorsun Pedro? Napolyon hakkında bir şeyler biliyorum da, iktisad-ı siyasinin...
SERSERİ Birdenbire yerinden fırlar.)
(...)
: Ne söylenip duruyorsun be kendi kendine? Çıldırın mı moruk? Hey, sana söylüyorum!²²¹

Dalbanezo, hapishaneden çıktıktan sonra, sokaklarda yaşarken, seserilikle mücadele ve koruma cemiyeti tarafından komisyoncuya iş vermesi vaadiyle teslim edilir. Çalıştığı yer, sakallı kadınların, iri cüsselli adamların, kafesler içinde teşhir edildiği bir sirktir.

*"(Davullar çalarak, palyaçolar oynayarak çekilirler. Çığırkan perdeleri açar. Demir kafesler. Birinde sakallı kadın, birinde pehlivan, birinde Doktor Dalbenezo.)"*²²²

²²⁰ Aziz Nesin, **Çiçü-Bütün Oyunları 2**, Adam Yay., İst., 1982, s.152.

²²¹ Nazım Hikmet, **Kafatası-Oyunlar 1**, Adam Yay., İst., 1987, s79.

²²² y.a.g.e., s.86.

Doktor Dalbanezo, kafesin içinde yanbaşındaki elinde kırbaçlı hayvan terbiyecisine nefes alamadığını söyler, parmaklıklara sarılarak ölür. Kapitalizm, ekonomik kullanım değeri açısından canlıları olduğu kadar ölüleri de meta olarak kullanır. Doktor Dalbanezo da meta olmaktan kurtulamaz.

"DOKTOR :Bana kafatası lazım anlıyor musun? Enteresan bir kafatası...

BEKÇİ :Peki ama kafayı kesip veremem.

DOKTOR :Ben bütün vücudu götürürüm tabii... Teşrihhanede kesmek kolay...

(...)

(İçeri girerler. Açık kapıdan ölülerin ayakları görünür.)

(...)

DOKTORUN SESİ :Fena değil... Hiç fena değil... Alın mükemmel... herifte de amma kafa varmış ha... Mükemmel... Suratın zaviyesine bak... Ala, ala... Aldım. Ne vereceğiz

BEKÇİNİN SESİ :100 Dolar.

(...)

Çıkın biraz daha. Mal bu mal. Herif belki de dahiydi kim bilir?"²²³

Dalbanezo, satıldıktan sonra arkadaşı Pedro cesedi almak için gelir, geç kalmıştır. Artık defnedilecek bir cenaze değil, laboratuvarında kullanım değeri olan bir kafatasıdır. Dalbanezo'nun cesedi, değer yitimine uğramıştır.

Nazım Hikmet'in, *Bir Ölü Evi* oyunu dehşetten soytarıca bir gülünçlüğe yol açarak başlar. Evin büyükoğlu babasını ziyarete geldiğinde ölüm haberini alır. Tam bu sırada kapı açılır ve meraklı bir vatandaş içeri dalarken kadınların "öldü" çığlıklarını bir eşek anırtısı bozar. Bu karşıtlıklar tüm oyun boyunca kullanılır. Birey ve düzenin çatışmasını para odaklı sunan Hikmet, klasik burjuva miras davasını grotesk anlatımın olanaklarını kullanarak aktarır. Evin büyükoğlu kardeşini -Kambur- miras için öldürür.

"(Ölünün odası. Odanın ortasında üç büyük şamdanla mum yakılmıştır. Asım Hoca, Birinci Hoca ve üç çömez kuran okumaktadır. Birden kapı açılır Ağabey girer.)

AĞABEY :(...) Senin ana geldi anamın yerini çaldı. Sonra ikiniz birlik oldunuz babamın altınlarını çaldınız...(...) Söyle... Söyle... (Eliyle geniş bir hareket yaparak şamdanlardan birini yakalar ve havaya kaldırır.)

KAMBUR :Ben çalmadım hırsız sensin...

²²³ y.a.g.e., s.89-90.

AĞABEY :Sus... Sus... (Şamdanı süratle kafasına indirirken)
KAMBUR :(Korkuyla) Abi...
AĞABEY :(Şamdanı Kambur'un kafasına indirir.) All...
(...) (Annenin feryadı... Tam bu sırada Komiser
önde Veli Efendi arkada girerler. Veli'nin kucağında
bir küp vardır.)
VELİ :Bulduk. Bahçede... Küpe... (Manzarayı görür)
Aaa?(Kucağındaki küp düşer, parçalanır. Altınlar
saçılır.)²²⁴

Oyunda ara beden olarak konumlandırılmış olan Kambur, tüm rol kişileri içinde en dürüst, düzenin kirletemediği tek insandır. Ayrıca ölen babalarını karşılıksız, katıksız seven yine Kamburdur. Para, diğerleri gibi onun hayatının yüce nesnesi değildir. Tüm bunlara karşın şiddete uğrayan O'dur, para uğruna onun kanı dökülür.

Nazım Hikmet'in **Unutulan Adam** adlı oyununda simgesel düzenin öngördüğü şekilde imagolarına sıkı sıkıya tutunan Doktor, tıp alanındaki çalışmalarıyla dünyanın en ünlüleri arasına girerken diğer yandan kızına gerektiği şekilde "baba"lık yapamaz. Baba kimliğini kızıyla birlikte Doktor kimliğine kurban eder:

"KIZ :Şimdi anlıyorum doğuramam. Buna hakkım yok. Beynelminel tıp mükafatının namzedi meşhur alimin kızı piç doğuramaz. (...) İstiyorum ki, piçimi, istiyorum ki, yavrumu dünyanın en meşhur operatörü doğmadan öldürsün. Ben o meşhur adamı sevmiyorum. (...) Çocuğumu, o daha içimde et yığınyken, çaldığı malı gizlice toprağa gömen bir hırsız gibi saklayabilirim. Fakat onu yeryüzüne çıkardıktan sonra,anasının ben olduğumu herkese haykırmamazlık edemem. Bu kadar da alçak değilim...
(...)
DOKTOR : Alo! Polis Müdürlüğü mü Ben... Yarım saat önce... Kürtaj yaptım kızıma... Ameliyat masasında öldü... Kalbi durdu... Kızımı öldürdüm...Beni tevkiye gelin... Telefon eden kim mi? Ben...²²⁵

Uzmanlık alanı olmadığı halde kariyeri ve adı için bile bile kızının ölümüne neden olur Doktor. Varoluşunu tıp alanındaki imagosunun dışında hiç bir yerde ve ilişkide gerçekleştirme çabası içinde değildir. Ancak oyunun sonunda "unutulan adam" olarak varolduğu zaman yaptığı trajik hatayı algılar. Mesleki sınırlar içine kendini hapseden Doktor, sınırların dışına çıkamamanın bedelini kendi imagosuna ihanet

²²⁴ Nazım Hikmet, **Bir Ölü Evi-Oyunlar 1**, Adam Yay., İst., 1987, s. 139.

²²⁵ Nazım Hikmet, **Unutulan Adam-Oyunlar 1**, Adam Yay., İst., 1987, s. 167-168.

ederek öder. Doktorun zavallılığı, düzenin, insanlara insanlığını unutturmaya yönelik sistemli işleyişinin sürekliliğini, grotesk bir atmosferle anlatır.

Mangoma Maskeleri’nde Atay, bir gazete haberinden esinlenerek, gerçekte yaşanmış bir olayı sahneye taşımıştır. Güney Afrika’da gizli bir terör örgütü tarafından beyinleri yıkanan genç militanlar, örgütün hedef gösterdiği kişileri öldürüp etlerinden bir parça keserek örgüte sunarlar. Bu etler, Afrika’da kutsal törenlerde kullanıldığından el altından satılarak, -okunmuş üflenmiş olan bir tatlı kaşığı insan kıyması- fahiş fiyatlarla alıcı bulur. Bu şiddet örgütü liderleri, politikayla uğraşır görünürken, gerçekte insan eti ticareti yaparak rant elde ederler. Bu politikacılar, devlet tarafından da desteklenir.

“1. YARDIMCI

:Ne demek! Hem biz üçümüz bir sacayağı sayılırız. Dahası var mı bunun? Hele böyle yeni et işi piyasası bir yandan, dayanışma ile birleşme konusu sbir yandan, bizi özellikle şu günlerde iyice birlik olmaya zorluyor. Ha, yeri gelmişken, şunu da söyleyeyim ki, dayanışmayla anlaşır da iktidara gelirse, hükümette istediğin görevi çantada keklilik bil.

2. YARDIMCI

1. YARDIMCI

:Evet, biz böyle anlaştık aramızda.

:Yani biz burada kalıp, örgütü yönetmeyi sürdürürken, sen hükümette adamımız olarak görev alacaksın.²²⁶

Mangoma örgütünün yöneticileri elde ettikleri ranttan iktidara da pay verdiklerinde, tüm yasal kurumlar tarafından korunacaklarını bilmektedirler.

Mangoma Maskeleri, iktidarın onayladığı siyasi Mangoma Örgütünün halka şiddet uygulamasını; bu örgütün militanlarının kendi siyasal düşüncelerinin dışında kalan insanların özel iş yerlerini, kitabevlerini, gazete binalarını, büroları işgal edişini gözler önüne serer.

Oyununda Omoro, örgüt militanı olan Binta’ya aşık olduğu için Mangoma örgütüne katılmaya karar verir. Mangoma örgütü, diğer üyelerine yaptığı ritüelistik töreni, Omoro için de yapar.

“(Mangoma örgüt binasının üst katında tören için hazırlanmış bir salon. Belli belirsiz ışıklandırılmış salon, sağdan soldan gelen tamtamlı bir ezgi ve

²²⁶ y.a.g.e., s.51.

BAŞKAN

1. YARDIMCI

2. YARDIMCI
BAŞKAN

ortalık yerde yanan bir şeyden çıkan dumanlarla gizimli ve gerçek dışı bir havaya bürünmüştür.

Karşıda uzunca bir masanın gerisinde oturmuş Başkan ve iki yardımcısı da abartılı cübbemsi giysileri ve yüzlerindeki Afrika büyücü maskelerine benzeyen maskeleriyle bu havayı tamamlarlar...)

:(Derinden gelen bir sesle) Çık ortaya Omoro! Ortaya çık oğlum!

(...)

: Bize ruhunu aç!

(...)

:Seni sana getirelim, seni sana!

:Ruhunda çöreklenmiş, seni korkutan, seni üzen, seni zehirleyen ne varsa hepsini çıkaralım ortaya. Sonra da tarlalara dadnmış inatçı ayrık otlarını söker gibi onların tümünü söküp atalım senden. (...) İlk horlanma duygusunu söküp atmakla başlayacağız temizliğe. (Bir orkestra şefi gibi Mangomalara işaret ederek) Hadi hep beraber çocuklarım!

(Başkanın buyruğu üzerine Mangomalar dans adımlarıyla Omoro'nun yanına gidip, etrafında bir çember oluşturup, dans figürlerine benzeyen hareketlerle ondan bir şey sökmeye başlarlar.)

MANGOMALAR

:Söküldü, sökölüyor! Söküldü, sökölüyor.²²⁷

Ritüelistik törende ortadaki ateşte yanan, düşman olarak niteledikleri insanların etleridir. Omoro'ya törenin sonunda çatal uçlu bir Mangoma bıçağı verilir. Daha önce hümanist, şefkatli, demokrasiye inanan Omoro, kendisi için yapılan bu ritüelistik törenin sonunda Başkan Yüce Pivan için and içer ve kendisine verilen bıçağı layığıyla kullanacağını söyler.

Omoro, Doktor tarafından evlat gibi sevilip büyütölmüş olmasına rağmen Mangoma örgütünün buyruğu üstüne Doktor'u öldürür, bıçağıyla bedeninden bir parça kesip alacaktır ama önce kendisi gibi militan olan Panter Binta'yla Doktor'un cesedinin yanında sevişir. İnsanı insanlıktan çıkaran siyasal örgüt, oyunda yarattığı atmosferle ürkütücülüğüyle, korkunç ve gerginliğiyle modern anlatımlı groteske hizmet eder.

Canlı Maymun Lokantası'nda Dilmen, insanoğlunun yiyecek zinciri içindeki yerini gösterirken aynı zamanda insanın vahşiliğini, sınırsızlığını en iyi örnekleyen durumlardan birini sunar: Hong Kong'da yaşayan ozan Wong, yaratıcılığının karşılığını alamayan, sosyo-ekonomik sıkıntıyı en üst düzeyde yaşayan biridir. Balayını geçirmek için Hong Kong'a gelen Jonathan çifti, batılı turist olmanın verdiği

²²⁷ Cahit Atay, *Mangoma Maskeleri*, Basılmamış Metin, s.22-23.

avantajla yerlilerden daha rahat, daha güvenli ve özgür bir şekilde zaman geçirirler. Çift balayını renklendirmek için, canlı maymun beyni yemeği sıradışı bulduğundan restorana yüklüce para öder. Oysa Bayan Jonathan, bir çok hayırsever kurumunda çalışmakta hatta hayvanseverler derneği gibi demeklere katkı sağlayacak bir yaşam tarzı sürdürmektedir. Beyni yenilecek maymun, kafası traşlandıktan hemen sonra kaçar. Onun yerine ozan Wong petrol kralı Bay Jonathan'a para karşılığı kendi beynini yemelerini önerir:

"GARSON

:E, tabii, Bay Wong boşuna mı attı postaya o çeki. Biraz kanıyacak tabii. Şöyle açılıverecek. Beyin lop lop ortaya çıkacak, hafif buğulu. Ilık kan şakaklarından aşağı şıpır şıpır akacak Bayan Jonathan, merak etmeyiniz. (Kadın fıkırdarak kocasının kulağına bir şeyler fısıldar.)

JONATHAN

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

(...)

JONATHAN

:Her şey uygarca olamlı.

Bn. JONATHAN

:Siz de bana dokunabilirsiniz Bay Wong çekinmeyiniz lütfen.²²⁸

Beynini Barılı turistlere sunan Wong, doğum ve ölümün birlikte varolduğu grotesk akışkanlığın yaratılmasında da işlevseldir.

"ÇOO

:(Kahkaha atarak) Hey Wong, burdan bakınca tıpkı çocuk doğuyor gibisin. Nasıl Bayan Jonathan , Wong doğuyor gibi değil mi? Ama delik dar, doğum güç olacak.²²⁹

Ozan Wong, düzenin işlevsiz olarak değerlendirdiği beynini bu şekilde işlevisel kılar. Bu grotesk bir işlevselliktir. Yaratıcı olarak beyin işe yaramıyorsa, yiyecek zinciri içindeki yeri, beynin varlığına anlam kazandıracak, onun dışında Wong'un ailesinin para kazanmasını sağlayacaktır.

"WONG

:Beni de çağırırsanız ya, Mister Jonathan cömert sofranıza eğilip kibarca üstten beynimin cıgılık cıgılığa bir parçasını ben de dişlesem. (...)

²²⁸ Güngör Dilmen, *Canlı Maymun Lokantası*, Doruk Mat., Ank., 1980, s.70-71.
²²⁹ y.a.g.e., s.81.

GARSON

:Bayan Jonathan'ı korkutma Çoo! Her şey mutluluğunuz için, buyrun Bayan Jonathan, buyurun Bay Jonathan. Kapak açılır açılmaz... Fazla eğilmeyin Bayan Jonathan, üstünüze sıçrar, giysiniz lekelenir. (Garson satırı kaldırır. Gürültülü müzik doruk noktasına varır. Tepedeki ışık bir anda kırmızıya dönüşür. Bütün kişilerin kesik, şaşkınlık korku çılgınlıkları.)²³⁰

Kaçan maymunun yerine beyni yenilecek olan Wong, maymunlaştırılarak Jonathanlara kurban edilir:

"GARSON

:Hazır mısınız, Bay Wong? Masanın altına geçin lütfen.

(Wong, çevresine bakınır. Birden korkuya kapılıp kaçmak ister. Çoo ayaklarına atlayıp onu yere yıkar.)

Bn. JONATHAN

:Ayy, kaçıyor maymun!

ÇOO

:Kaçamaz bir yere.

WONG

:Bırakın beni!

ÇOO

:İpe gel Wong. Ayıp, ayıp, sonra ne derler.

GARSON

:Kendine gel, Wong. Biraz gayret ama, zorluk çıkarma.

(Tıkaçla Wong'un ağzını tıkar. Çoo ile sürükleyip masanın altına bağlarlar.)²³¹

Ağız tıkaçla kapatılan Wong, masanın altına bağlanmış. Kafası, tepesi gelecek şekilde masanın üzerindeki deliğe yerleştirilmiştir. Ve Jonathan çifti balaylarının şerefine, kafatası satırla kesilecek olan Bay Wong'un beynini o ölürken keyifle yiyeceklerdir.

Jonathanlar, gezmenin insan kültürünü artırdığına ve damak zevkini çoğalttığına boşuna inanmamaktadırlar. Oyunun finali gerçekten de ne kadar haklı (!) olduklarının altını çizerek.

Ayak Parmakları adlı oyunda Dilmen emek harcamanı ve emek harcamadan başkalarının emeği üzerinden yaşamını sürdürenlerin sınıfsal konumlarındaki karşıtlığı modern grotesk anlatımla aktarır. Oyunda ayak parmakları çok çalıştıkları halde gereken ilgiyi göremedikleri için ayak sahibini suçlarlar:

"ADAM

:En iyisi, ayak parmaklarım ağrıyordu derim. Nasırlarım azdı.

1.PARMAK

:Gördünüz mü suç gene bizde kaldı.

2.PARMAK

:Eller duldu bu yalanı.

3.PARMAK

:Başını kaşırken başını

²³⁰ y.a.g.e., s.75-85.

²³¹ y.a.g.e., s.81.

1.PARMAK

:Ne olursa olsun, kutlayalım bu özgürlüğümüzü.
Yarına kadar ayakkabıya girmek yok.
(... Uygun kumaştan giysi giymiş ayak parmakları
panonun arkasından sevinçle çıkarlar)
(...)

ADAM

:Ama niye oynayıp duruyor bunlar? Ben
kımıldatmıyorum, parmaklarım kendi kendilerine
oynuyorlar. İstesem de durduramıyorum.²³²

Dilin örgüsel ve tartımsal zenginliğini gördüğümüz bu oyununda da Dilmen, grotesk figür olan parmaklarla Adam'ın iletişim kuramamasını sunarken, çağımız insanının içine düştüğü grotesk durumun altını çizer.

Türk Oyun yazarları grotesk anlatım başlıca iki grupta incelendiği halde bazı yazarların her iki grupta da karşımıza çıkabileceği görülmektedir. Ayrıca Geleneksel Türk Tiyatrosunun çağdaş izdüşümüyle modern grotesk anlatımın pek çok ögesi ortak biçimde kullanılmaktadır. İki grubu ayıran başlıca fark daha önce değinildiği gibi yapıtların ton farkından doğar. Bu ton farkını yazarların farklı kişisel anlatım tarzları ve yönelişleriyle açıklamak mümkündür.

²³² Güngör Dilmen, *Ayak Parmakları*, Basılmamış metin, s.4.

SONUÇ

Tiyatroda grotesk anlatım, Bakhtin'in karnavalesk düşünce biçimi olarak ele aldığı karnaval yaşantı ve geleneğinden ayrı düşünülemez. Karnaval yaşamı, egemen değerlerin ters yüz edildiği, sınıfsal, toplumsal, kültürel, cinsel her türlü ayırımın ortadan kalktığı, bu anlamda beden sınırlarının belirsizleştiği bir bilme/deneyimleme edimidir. Burada yaşam ve ölümün döngüsel ve diyalektik bütünlüğü, gülme ve ağlamanın ayrılmaz birliği, hazların beden bütünlüğünden çekilip belirli beden topografyasına hapsedilmediği bir "karnaval ruhu" yaşatılır. Edepsiz küfürler, belden aşağı konuşmalar, aşağıla(n)malar her zaman günlük hayatta korunan kimliklerin, "yazılı metinler" olarak taşınan bedenlerin belirlenmiş sınırlarına yöneliktir. Egemen ideolojiye karşı bir "alt katman gülüşü" niteliğinde olan bu kavrayış, gerçeklikle bireysel karşılaşma kesitlerini oluşturur.

Bu karnaval ruhunun yazınsal karşılığı, karnavalesk terimiyle karşılanır. Bazı yazarlarda bu terimin karşı kutbu olarak ele alınan grotesk, Bakhtin'e göre karnavaleskten ayrıştırılamaz. O halde karnavalesk grotesk anlatım, doğa kültür ayrışmasını imleyen bir dizi karnaval imgelerini kullanır. Ateş metaforunun kullanılması, ara bedenlere duyulan ilgi (cüce, zenne, kambur vb.), beden sınırlarının abartılması, şişirilmesi ya da çarpıtılması, bedenin yer çekimi ağırlığından kurtulmuş bir uçuculuk/akışkanlık fikriyle ele alınması, yiyeceğe (buna bağlı olarak oral anal deliklere) olan abartılı ilgi ve iştah doğurganlık, bolluk, bereket temsillerinin, Fallus'un kullanılması karnavalesk grotesk yazının sıkça baş vurduğu bileşenlerdir. Hatta denebilir ki, oyuncu/seyirci ayrışmasının göstergesi olan mimesis ile gülme ve ağlamanın ayrılmaz birlikteliğini simgeleyen Janus yüzüne yaptığı göndermelerle tiyatronun tam kalbinde yer alır grotesk. Temel bir kavram olarak değerlendirilebilecek bedensel düzey yitimi, karnavalesk groteskte kolektif bir bedeni ima eder.

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

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda karnavalesk grotesk anlatımın zengin

malzemesini bulmak mümkündür. Beden ve dilin sınırsız akışkanlığı düşüncesinin izinden gidilerek, kolayca bulunabilecek malzemelerdir bunlar.

Grotesk anlatımın doğa kültür ikilemi bağlamında ele alınması gerekir. Bu nedenle kurulu bir düzende kategorilerin üretilmesi ve yeniden üretilmesi için gereksinim duyulan "özne"lerin yapılandırılması sürecini irdeleyen perspektifler kullanılmalıdır. Özneleşmeyi bir süreç olarak ele alan başlıca iki perspektif vardır. Psikanaliz ve tarihsel maddecilik. Bu iki yaklaşım, birbirinden farklı alanlarda, grotesk bir sahnenin çözümlenmesinde kullanılabilecek olanaklar sağlayabilir. Özellikle özneler arasında başlıca üç düzeyde işleyen –ekonomik, dilsel, cinsel-mübadelenin grotesk kırılma/çarpıtılma biçimlerine bu perspektiflerle yaklaşmak yararlı olabilir.

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

Grotesk anlatımın korku ve gülme bileşenlerini eşzamanlı bulundurarak çift değerli etki yarattığı kuramcılar tarafından genel olarak kabul edilir. Bazı kuramcılar bu iki kutuptan birini daha ağırlıklı olarak ele alma eğilimindedir.

Türk Tiyatrosu açısından, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda gülme bileşeni baskın olan karnavalesk grotesk hakimdir. Günümüz Türk oyun yazarlığında ise yazarların ele aldıkları malzemeye göre groteskin bu iki bileşeninden birini tercih ettikleri görülür. Bu açıdan günümüz Türk oyun yazarlığında groteskin kullanımı ; 1) Geleneksel karnavalesk groteskin izdüşümü, 2) Bedensel düzey yitimi ve şiddetten doğan grotesk olarak ikiye ayrılabilir.

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

İkinci gruba dahil edilebilecek yazarlar grotesk anlatımla birinci gruptaki yazarlar ile benzer konu ve teknikleri paylaştıkları halde, ağırlıklı olarak korkuları, düşleri, karabasanları, coşkuları, çatışma ve çelişkileri yansıtırken genellikle gerilim yüklü bir atmosfer yaratırlar. Burada sözü edilen gerilim, kişilerin doğal görünümünün korunarak yansıtıldığı oyunlardan çok farklıdır. Bazı oyunlarda grotesk anlatımın yarattığı çözünmezlik – uncanny duygusunu oluşturarak psikolojik dinamikleri her zaman sarsma potansiyeli taşır- serim, çatışma düğümler ve sonuç gibi dramatik yapı öğeleriyle, çözüme ulaşılabilirliğini ima eden olasılıklar olduğuna işaret eder.

Çözümün içeriği yazarın yönelişine ve yaşama bakış açısına bağlıdır. Bu tezde incelenen yapıtlar çerçevesinde, grotesk anlatım olanaklarını kullanan

yazarlarımızın kişisel eğilimleri ve yapıtlarındaki tonlarına göre, sınırları kesin olmamakla beraber, üç grupta toplandığını görmek olasıdır: Karnavalesk/çocuksu coşkuyu taşıyanlar –örneğin Ferhan Şensoy, Cahit Atay-, yapıtı ile arasına siyasi bir mesafe koyanlar –örneğin Sermet Çağan, Nazım Hikmet, Güngör Dilmen- ve yalnızca dünyayı çıldırmış olarak değil kendisini de bu dünyanın uzantısı ve ara bedeni olarak sunanlar –örneğin Turgay Nar-.

İzleyiciye, parçalanan toplumun eleştirisini, aşırıya kaçmış, şizofrenik bir dünyanın gülünç biçimde büyütülmüş ve çarpık görüntüsüyle şok etkisi bırakacak bir biçimde sunan yazarlar arasında, hem karnavalesk groteskin hem de modern groteskin anlatım olanaklarından yararlanan yazarlarımız vardır. Yapıtlarından yola çıkarak, grotesk anlatımı kullanan yazarlarımızın, dünyaya öfkeyle ve çılgınca bakarken bir yandan da naivliklerini korumaya çalıştıkları söylenebilir. Bu yönelişleri, büyük bir olasılıkla groteskin özünde bulunan karşıtlıkların bileşimi ve çözünemezliğinden kaynaklanmaktadır. Yazarlardaki bu kişisel eğilim izleyiciye sunulan grotesk dünyanın etkisini bir kat daha arttırır.

Grotesk anlatımı kullanan Türk Tiyatrosu'nun yazarları da yurtdışındaki yazarlar gibi insanı, toplumsal ve tarihsel bağlamından ayırmadan, varoluşunun temel durumlarıyla ve seçenekleriyle gösterirken, ölçü, kural ve kavramların sürekliliğine dayanan sanat biçimlerini kabul etmek zorunluluğuna yüreklilikle karşı çıkmışlardır. Sonuçta, eğer yaşam groteskleşmiş ise, o halde onun, çözümler bulan ve bütün bunların "mantıklı" olduğu yanılsamasını yaratan bir dramatik yapıyla aktarılması yerine, Barthes'ın "écriture" dediği bir yazı tarzıyla sunulmasının üstünlükleri ya da daha zengin olanakları bulunabilir.

KAYNAKLAR

A- Ansiklopedi ve Sözlükler

- AND, Metin, **Tiyatro Klavuzu**, Milliyet Yay., İst., 1973
- ÇALIŞLAR, Aziz, **Tiyatro Ansiklopedisi**, Kül. Bak. Yay., Ank., 1995
- ÇALIŞLAR, Aziz, **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, Boyut Yay., İst., 1992
- NUTKU, Özdemir, **Gösterim Bilimleri Sözlüğü**, T.D.K. Yay., Ank., 1983

B- Kitaplar

- ADANIR, Oğuz **Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış**, Eylül Yay., Kitap 1-2, İzmir, 1997
- AKARSU, Prof. Bedi **Çağdaş Felsefe**, MEB. Yay., İst., 1979, s. 131
- AKAY, Ali – ZEYTİNOĞLU, Emre **Kavramın Sınırlarında**, Bağlam Yay., İst., 1998
- ANAR, İhsan Oktay **Puslu Kıtalar Atlası**, İletişim Yay., İst.
- AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılap Kitabevi, İst., 1997
- ARIKÖK, Duygu Okay **Sekans Kavramı ve Mimari Tasarımdaki Yeri**, Doktora Tezi, M.S.Ü., İst., 1998
- ARRABAL, Fernando **İki İşkenceci**, (Çev. A. Özkan Çakırlar), Imge
- ATAMAN, Sadi, Yaver, **Dümbüllü İsmail Efendi**, Y.K.Yay., İst., 1974
- ATAY, Cahit, **Dalgacı Mahmut. Kendine Dön**, Basılmamış Metin
- ATAY, Cahit, **Mangoma Maskeleri**, Basılmamış Metin

- ATAY, Cahit, **Godot'yu Beklemezken**, Gerçek Sanat Yay., İst., 1994
- ATAY, Cahit, **Pusuda**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1971
- ATAY, Cahit, **Ermiş Memet**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1971
- BAKHTİN, Mikhail **Karnavalın Romana**, (Çev. Cem Soydemir), Der: Sibel Irzık, Ayrıntı Yay., İst., 2001
- BAKHTİN, Mikhail **Rabelais and His World**, (Çev. Helen Iswolsky), Bloomington: Indiana University Press, 1984
- BALAY, Metin, **Halk Tiyatrosu ve Dario Fo**, Mitos Boyut Yay., İst., 1995
- BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola **Oyuncunun Gizli Sanatı**, (Çev. Ayşın Candan), Yapı Kredi Yay., İst., 2002
- BARTHES, Roland, **Çağdaş Söylenler**, (Çev. Tahsin Yücel), Metis Yay., İst., 1996
- BAUDRILLARD, Jean, **Simulakrlar ve Simulasyon**, (Çev. O. Adanır), D.E.Ü. yay., İzmir 1998
- BAUMAN, Zygmunt, **Parçalanmış Hayat**, (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yay., İst., 2001
- BRECHT, Bertolt, **Sezuan'ın İyi İnsanı**, (Çev. Özdemir Nutku), Mitos Boyut Yay., İst., 1999,
- BROCKETT, Oscar G., **Tiyatro Tarihi**, Dost Kitabevi Yay., İst., 2000
- CANDAN, Ayşın, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, Y.K.Y, İst., 1997
- CEVİZCİ, Ahmet **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yay., İst., 1999
- CHTERNBUSCH, Herbert **Çizme ve Çorapları**, (Çev. Prof. Özdemir Nutku), Mitos Boyut Yay., İst., 1995,
- COWARD, Rosalind – ELLIS, John **Dil ve Maddecilik**, (Çev. Esen Tarım), İletişim Yay., İst., 1985

ÇAĞAN, Sermet,	Ayak Bacak Fabrikası , Mitos Boyut Yay., İst. 1993
ÇAMUROĞLU, Reha	Tarih Heterodoksi ve Babailer , Doğan
DANOW, David K.	The Spirit of Carnaval , The University Press of Kentucky, 1995
DELEUZE, G. – GUATTARI, F.	Felsefe Nedir? , (Çev. Turhan Ilgaz), Yapı Kredi Yay., İsta., 2000
DİLMEN, Güngör,	Midas'ın Kulakları- Toplu Oyunları I , Mitos Boyut Yay., İst., 1993
DİLMEN, Güngör,	Ayak Parmakları , Basılmamış Metin
DİLMEN, Güngör,	Canlı Maymun Lokantası , Doruk Matb., Ank., 1980
EAGLETON, Terry	William Shakespeare , (Çev. A.Cüneyt Yalaz), Boğaziçi Üniv. Yay., İst. 1998
ERHAT, Azra	Mitoloji Sözlüğü , Remzi Kitabevi, İst., 1993
ESSLİN, Martin,	Absürd Tiyatro , Çev: Güler Siper, Dost Kitab. Yay., Ank., 1999
FİSKE, John	Popüler Kültürü Anlamak , (Çev. Süleyman İrvan), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1999
FO, Dario	Kadın Oyunları , (Çev. Füsün Demirel), Boyut Yay., İst., 1992,
FORRESTER, John	Freud Savaşları , (Çev. Hakan Atalay), Ayrıntı Yay., İst., 2000
FREUD, Sigmund	Espri Sanatı , (Çev. Erdoğan Alkan), Toplumsal Dönüşüm Yay., İst., 1999
GUATTARI, Félix	Üç Ekoloji , (Çev. Ali Akay), Hil Yay., İst., 1990
HANÇERLIOĞLU, Orhan	Felsefe Sözlüğü , Remzi Kitabevi, İst., 1999
HİKMET, Nazım,	İnek , Adam Yay., İst., 1995
HİKMET, Nazım,	Tartuf-59 , Adam Yay., İst., 1995

- HİKMET, Nazım, **Bir Ölü Evi**, Adam Yay., İst. 1987
- HİKMET, Nazım, **Unutulan Adam**, Adam Yay., İst., 1987
- HİKMET, Nazım, **Kafatası**, Adam Yay., İst., 1987
- HORKHEIMER, Max **Akıl Tutulması**, (Çev. Orhan Koçak), Metis Yay., İst., 1998
- KAFKA, Franz **Değişim**, (Çev. Kamuran Şipal), Cem Yayınevi, İst., 1996
- KAPLAN, Harold I. – SADOCK, Benjamin J. **Birinci Basamak Psikiyatri Elkitabı**, Turgut Yayıncılık, İstanbul, 1998
- KARADAĞ, Nurhan, **Köy Seyirlik Oyunları**, T.İ.B.Kül.Yay., Ankara, 1978
- KARADAĞ, Nurhan, **Kitabevi**, İst., 1995,
- KOTT, Jan **Çağdaşımız Shakespeare**, (Çev. Teoman Güney), Mitos Boyut Yay., İst., 1999
- KONGAR, Emre, **İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı**, Cem. Yay., İst., 1978.
- KUDRET, Cevdet **Karagöz I-II-III. C.**, Bilgi Yayınları, Ankara, 1992
- KUDRET, Cevdet, **Ortaoyunu**, cilt1-2, İnkılap Kitabevi, İst., 1994
- KÜÇÜK, Mehmet **Modernite Versus Postmodernite**, Vadi Yay., Ankara, 1994
- MARQUEZ Gabriel Garcia **Yüzyıllık Yalnızlık**, (Çev. Seçkin Cılızoğlu), Can Yay., İst., 1990
- Mc ELROY, Bernard **Fiction of the Modern Grotesque**, St. Martin's Press, New York, 1989
- MENDL, Dieter **American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque**, University of Missouri Press. Columbia, 1996

MERQUIOR, J.G.	Foucault , (Çev. Nurettin Elhüseyni), Afa Yay., İst., 1985
MEYERHOLD, Emilyyeviç,	Tiyatro Devrim ve Meyerhold , Der., Çev., Haz. :Ali Berktaş, Mitos Boyut Yay., İst., 1997
MOLIERE, Paquelin	Hastalık Hastası , (Çev. Lütfi Ay), İnkılap ve Aka Yay., İst., 1982
MORREALL, John	Gülmeyi Ciddiye Almak , (çev. Kubilay Aysevener, Şenay Soyer), İris yayınları,İst. 1997
MROZEK, Slawomir	Terzi , (Çev. Neşe Taluy Yüce), Devlet Tiyatrosu Kitaplığı, Ank., 1997
NAR Turgay,	Gizler Çarşısı , Basılmamış Text
NAR, Turgay,	Güz Bitiminde Moliere ya da Kibarlık Budalası , Basılmamış Metin
NAR, Turgay,	Can Ateşinde Kanatlar , Basılmamış Metin
NAR, Turgay,	Tepegöz , Basılmamış Metin
NAR, Turgay,	Hitit Güneşi , Basılmamış Metin
NAR, Turgay,	Çöplük-Toplu Oyunları I , Mitos Boyut Yay., İst., 1997
NAR, Turgay,	Şehrazat'ın Oyunu-Toplu Oyunları I , Mitos Boyut Yay., İst., 1997
NAR, Turgay,	Kuyu-Toplu Oyunları I , Mitos Boyut Yay., İst., 1997
NAR, Turgay,	Terzi Makası-Toplu Oyunları I , Mitos Boyut Yay., İst., 1997
NESİN, Aziz,	Çiçü-Bütün Oyunları 2 , Adam Yay., İst., 1982
NESİN, Aziz,	Toros Canavarı- Bütün Oyunları 1 , Adam Yay., İst.,1992
NESİN, Aziz,	Bir Şey Yap Met- Bütün Oyunları 1 , Adam Yay., İst., 1992

NUTKU, Özdemir,	Meddahlık ve Meddah Hikayeleri , A.K.M. Yay., Ank., 1997
NUTKU, Özdemir,	Dünya Tiyatro Tarihi c:I-II , Remzi Kitab., İst., 1985
NUTKU, Özdemir,	Uzatmalı Gerçekler , Remzi Kitab., İst., 1985
OKTAY, Ahmet	Türkiye'de Popüler Kültür , Yapı Kredi Yay., İst., 1994
OSKAY, Ünsal	Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım , Yapı Kredi Yay., İst, 2001
ÖNGÖREN Ferit,	Türk Mizahı ve Hicvi , T.İ.B. Kül. Yay., Ank., 1983
ÖZLEM, Doğan	Felsefe ve Doğa Bilimleri , İzmir Kitaplığı, İzmir, 1995
PAGELS, Heinz R.	Kozmik Kod , (Çev. Neziha Bahar), Sarmal Yay., İst., 1992
PINTER, Harold	Doğumgünü Partisi , (Çev. Mehmet Fuat), De Yayınevi, Kasım 1965
RABELAIS, François	Gargantua , (Çev. S. Eyüboğlu, V. Günyol, A. Erhat), İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2000
RUDLIN, John	Commedia dell'Arte , (Çev. Ezgi İpekli), Mitos Boyut Yay., İstanbul, 2000
SANDERS, Barry	Kahkahanın Zaferi , (Çev. Kemal Atakay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001
SHAKESPEARE, William	Kral Lear , (Çev. S. Bedri Göknil), Remzi Kitabevi, İst., 1993
SOKULLU, Sevinç,	Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi , Kül.Bak.Yay., Ankara, 1997
	Sosyolojik Düşünmek , (Çev. Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yay., İst., 1999
ŞENER, Sevda,	Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı , Y.Y.Y, İst., 1997
ŞENER, Sevda,	Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi , Dost Kitabevi Yay., Ankara, 1998

- ŞENSOY, Ferhan, **Şahları da Vururlar**, Ortaoyuncular, Yay., İst., 1995,
- ŞENSOY, Ferhan, **Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı**, Ortaoyuncular Yay., İst., 1994
- ŞENSOY, Ferhan **Haneler**, Basılmamış Metin Devlet Tiyatrosu Arşivi
- ŞENSOY, Ferhan, **Güle Güle Godot**, Ortaoyuncular Yay., İst., 1996
- TEBER, Serol **Doğanın İnsanlaşması**, Öncü Kitabevi Yay., İst., 1982
- THOMSON, Philip **The Grotesque**, The Critical Idiom Series, London: Methuen, 1972
- TİMUÇİN, Afşar **Düşünce Tarihi**, İnsancıl Yay., İst., 1992
- Totem ve Tabu 1-2**, (Çev. Niyazi Berkes), Cumhuriyet Yay., İst., 1998
- TUNCAY, Prof. Dr. Murat **Dramatik Olan**, D.E.Ü. Yay., İzmir, 1992
- TURA, Saffet Murat **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, Ayrıntı Yay., İst., 1996
- VEYİS, Seda, **100 Soruda İlkelerde Din ve Büyü, Sanat, Efsane**, Gerçek Yay., İst., 1971
- WAGNER, Peter **Modernliğin Sosyolojisi**, (Çev. Mehmet Küçük), Sarmal Yay., İst., 1996
- W. BRANT, George, **Modern Theories of Drama**, Clarendon Press, Oxford, 1998
- WICKHAM, Glynne, **A History of the Theatre**, Phaidon Press Limited, Londra, 1992

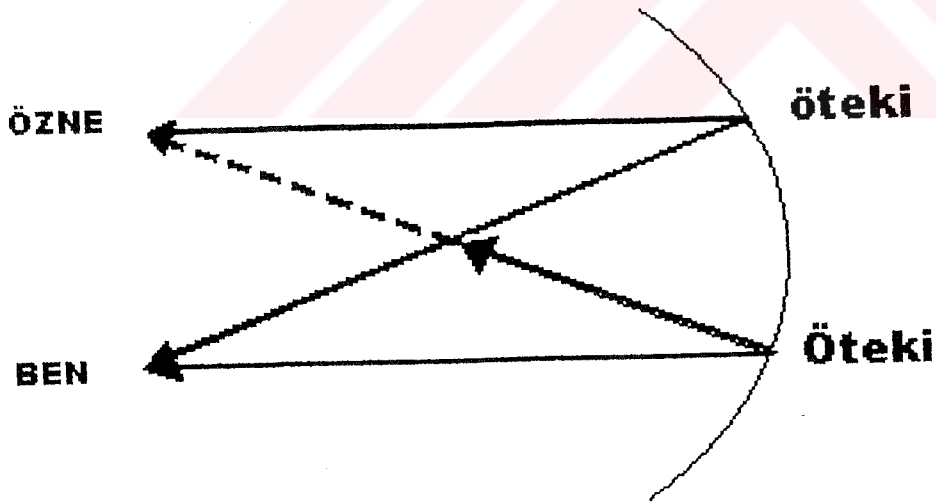
C- MAKALELER

- ALKOÇ, Sezin, "Gelecek Kurguları ve Bedenin Yeniden Sunumu", **İskenderiye Yazıları**, s:25, Yaz-2000

- AND, Metin, "Soytarı: Tiyatronun Yaşam Suyu", **Sanat Dünyamız**, sayı: 74, Kış-1999
- BATUR, Enis, "Hokka'baz" **Sanat Dünyamız**, sayı: 74, Kış-1999
- BAUDRILLARD, Jean, "Baudrillard ve İkiz Kuleler" (Çev. Oğuz Adanır), **Radikal-İki**, 30 Eylül 2001, s.4
- L. PODOL, Peter, "Spanish Sources of Fernando Arrabal's Theatre of the Grotesque: Goya, Valle-Inclan and Bunuel" **Theatre Review**, January 1998
- CAILLOIS, Roger "Karizmatik İktidar", (Çev. Esra Özdoğan), **Cogito-Şiddet**, sayı:6-7, İst., Kış-Bahar 1996
- COOK, Deborah "Geçkapitalizm Üzerine Adorno", **İskenderiye Yazıları**, sayı:25, Yaz-2000
- ÇELİK, Sinan Kadir "Yabancılaşmadan Ötekileşmeye", **Praksis**, Güz-2001
- ERGİNER, Doç. Dr. Gürbüz "Kutsal Kitaplarda Kurban Konusu", **Bilim ve Ütopya**, s:11, Mayıs 1995
- FİŞEK, Prof. Dr. Güler "Freud'dan Bugüne: Psikanalizde Değişimler", **Katarsis**, s:3, Güz-2000
- FREUD, Sigmund "The Uncanny And The Double", [http:// theliterarylink.com/uncanny.html](http://theliterarylink.com/uncanny.html)
- HUIZINGA, Johan "Homo Ludens", (Çev. M. Ali Kılıçbay) **Sanat Dünyamız**, s: 55, Bahar-1994
- KESKİN, Ferda "Faucault'da Şiddet ve İktidar", **Cogito-Şiddet**, Yapı Kredi Yay., s:6-7, Kış-Bahar, 1996

- KLEIN, Melanie "Güdülerden Nesnelere Geçiş", (Çev. Bahar Tanyaş), **Katarsis**, s:3 Güz-2000
- KORUCU, Semih "Sessel-Mekan, Yazısal-Mekan", **Sanat Dünyamız**, s:79, Bahar-2001
- KORUCU, Cengiz, "Michel de Ghelderode ve Grotesk Tiyatrosu", **Agon Tiyatro**, Haziran 1996
- LANGSL, Robert "Freud Savaşlarında Gerçek Barış", (Çev. Serhat Damar), **Katharsis**, s:3, Güz-2000
- MARQUEZ, Gabriel Garcia, (1982, Nobel Ödülleri Konuşması) <http://www.nobel.se/literature/loureaates/1982/marguez-lecture.html>
- OSKAY, Ünsal "Efendi/Köle İlişkisi Açısından Şiddet ve Görünümleri Üzerine", **Cogito-Şiddet**, s: 6-7, Kış-Bahar 1996
- PERLMAN, Fredy "Günlük Yaşamın Yeniden Üretimi", (Çev. Necmi Aydemir/Sezgin Ata), **İskenderiye Yazıları**, Yaz-2000
- TABUROĞLU, Özgür "Yırtılan Plazma", **Defter**, Yıl: 13, Sayı:41, Güz 2000, s 50.
- TURA, A. Rıza "Metonimi, Sanat ve Bilinçdişi", **Defter**, sayı:45, İst., Kış 2002

L ŞEMASI





es (B)

belais et Karagöz

263

en 82



Plate 13. Costume designs by L. O. Burnacini (1636-1707) for a grotesque ballet performed at the end of an opera. Burnacini was the principal designer at the court theatre of the Emperor Leopold I of Austria. Grotesque ballets have something in common with English anti-masques and the commedia dell'arte, and also anticipate, to some extent, eighteenth-century opera buffa. *Monumenta Scenica*.



Phallus'lu Karagöz

Phallus'lu oyuncular







Mohatma Gandhi ve Adolf Hitler: Karizmatik iktidarın iki uç noktası. (Fotoğraflar: Granger Koleksiyonu ve Uluslararası Arşiv.)

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**