

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ ve DRAMATURJİ ANABİLİM
DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**ANTİK YUNAN KOMEDYASINDA GROTESK
DÜŞÜNCE**

Nazım SARIKAYA

2501150767

TEZ DANIŞMANI

Dr. Öğr. Üyesi Oğuz ARICI

İSTANBUL – 2018



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : Nazım SARIKAYA Numarası : 2501150767
Anabilim Dalı / Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji
Anasanat Dalı / Programı : Anabilim Dalı Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Oğuz ARICI
Tez Savunma Tarihi : 07.05.2018 Saati : 10:00
Tez Başlığı : “Antik Yunan Komedyasında Grotesk Düşünce”

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. İHSAN KEREM KARABOĞA		KABUL
2- DOÇ. DR. ZEYNEP GÜNSÜR YÜCEİL		kabul
3- DR. ÖĞR. ÜYESİ OĞUZ ARICI		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. DR. HASİBE KALKAN		
2- DR. ÖĞR. ÜYESİ BEHÇET GÜLERYÜZ		

ÖZ

ANTİK YUNAN KOMEDYASINDA GROTESK DÜŞÜNCE

Nazım Sarıkaya

Antik Yunan komedyası kimi uyumsuzlukları, karşıtlıkları ve farklılıkları; başka bir ifadeyle bir araya gelmesi oldukça zor olan uç noktaları bir araya getirir. Antik Yunan komedyasına bu karakteristik özelliği veren Dionysos'tur. Tiyatronun, şarabın ve doğadaki doğurucu güçlerin tanrısı Dionysos; hem tanrı hem insan, insan/hayvan, erkek/kadın, genç/yaşlı, vatandaş/barbardır. Aynı anda yaşamın hazzını (yeme-içme-cinsellik) ve ölümün acısını (şiddet-vahşet-kan) deneyimlemiş bir tanrı olduğu için acıyı ve hazzı birlikte temsil eder. Dionysos dinine inananlar da sürekli olarak ölüp yeniden doğan tanrılarının acı-tatlı deneyimini ritüel ve dram yoluyla yaşantılamaya, bu şekilde O'na ulaşmaya, O olmaya çalışmaktadırlar. Antik Yunan komedy ve tragedyasının kökeni Dionysos kültü ve ritüellerine dayanır, dolayısıyla her iki uç noktada (kalıntısız da olsa) başlangıçtaki birlikteliği görmek mümkündür. Bu iki dramatik tür aynı ağaçtan doğup geliştikleri için kaçınılmaz olarak birbirlerinden izler taşırlar. Bu çalışma Dionysos kültü, ritüelleri ve bu kaynaktan doğan antik Yunan komedy/tragedyasının, bir araya gelmesi oldukça zor olan uç noktaları iç içe geçirdiği için grotesk ile açıklanabileceği iddiasını taşımaktadır. İlk kez Roma döneminden kalan duvar süslemelerini ifade etmek için kullanılan grotesk (*grottesca*, mağara resmi) tıpkı Dionysos gibi uyumsuzlukları, farklılıkları ve karşıtlıkları bir araya getirir. Her ne kadar anakronik olsa da grotesk düşünce Dionizyak olanı anlamamızı kolaylaştırmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dionysos, Aristophanes, komedy, ritüel, grotesk, karnaval

ABSTRACT

GROESTQUE IDEA IN THE ANCIENT GREEK COMEDY

NAZIM SARIKAYA

Ancient Greek comedy brings together certain incompatible ends, contrasts and differences; in other words two separate ends that seems to be unable to come together. Dionysus is the source of this characteristic of Ancient Greek comedy. Dionysus is the god of theatre, wine and productive powers of nature, who is both a god and human, a human and an animal, a man and woman, young and old, a citizen and a barbarian. He is a god who has experienced the pleasures of living (eating-drinking-sex) and the pain of death (violence-massacre-blood), which makes him capable of representing both pain and pleasure. The ones who believe in the religion of Dionysus try to embody their god's experiences of dying and coming back to life through ritual and drama, in which they try to reach to him and become him. Ancient Greek comedy and tragedy has its sources in Dionysus cult and rituals, and because of that it is possible to see the unity (even if it is only reminiscences) in these two opposites. Because these two dramatic genres were brought to life from the same tree, they inevitably have traces of each other. This study proposes that Ancient Greek comedy and its source, the Dionysian cult and rituals, can be explained through *grotesque* since they bring two opposite ends together. The word *grotesque*, first used to describe the material reminiscences of Roman wall decorations (*grotta-tesca*, cave painting), brings together incompatible ends, contrasts and differences. Even though the term *grotesque* is anachronistic for the context of Ancient Greece, it makes the Dionysiac objects more graspable for us (contemporary).

Keywords: Dionysus, Aristophanes, comedy, rites, grotesque, carnival

ÖNSÖZ

Akademiye başladığım yıllarda antik Yunan metinlerinden doğrusu hoşlanmazdım. Uzun koro konuşmaları, tımtırlı dil, mitolojik kahramanlar, Yunanca isim ve kişiler... Birçok arkadaşım gibi ben de “modern”, “çağdaş” veya “güncel” olana ilgi duyuyor, geçmiş yerine geleceğe bakmak gerektiğini düşünüyordum. Ancak lisans ve yüksek lisans sürecinde Prof. Dr. Zeynep Sayın’la felsefe, sanat ve siyaset üzerine yaptığımız okumalar ve tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Arıcı’dan aldığım tragedya derslerinden sonra antik Yunan’a bakışım, antik Yunan’ı tez konusu yapacak kadar değişti. Artık bu tuhaf dünyayı reddetmek yerine anlamaya çalışıyorum çünkü aldığım dersler sayesinde geçmişin kendi içinde geleceği de barındırdığının ve “söylenmemiş söz olmadığının” farkına vardım. Böylesi bir değişime sebep oldukları ve beni doğru kaynaklara yönelttikleri için hocalarıma teşekkür etmek isterim.

Çalışmanın merkezi antik Yunan komedyası ve grotesk olarak şekillendikten sonra en büyük problemi kaynaklara ulaşmak konusunda yaşadım. Konuyla ilgili Türkçe kaynaklar oldukça sınırlıydı. Bu noktada Boğaziçi Üniversitesi Kütüphanesi’nde çalışan Şenol Solum ve Kamber Yılmaz’a, Toronto Üniversitesi Drama Tiyatro ve Performans Çalışmaları bölümünde doktora öğrencisi olan arkadaşım Deniz Başar’a taratıp yolladığı kitaplar için teşekkür ederim. Prof. Dr. Martin Revermann ve Prof. Dr. Babetta Pütz’e de kendilerini hiç tanımadan mail atmış olmama rağmen cevap verip ilgilendikleri, çalışmalarını yolladıkları için ayrıca teşekkür etmek isterim. Son olarak alıntıların Türkçeye çevrilmesi konusunda yardımını esirgemeyen arkadaşlarıma ve ısrarla yanımda duran aileme teşekkür etmeyi borç bilirim.

NAZIM SARIKAYA

İSTANBUL, 2018

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
RESİMLER LİSTESİ.....	viii
TABLO LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR LİSTESİ.....	x
GİRİŞ	1

1.BÖLÜM

1. GROTESK.....	6
1.1. Groteskin Etimolojisi	6
1.2. Groteskin Ortaya Çıkışı.....	10
1.3. Grotesk Tarihi	15
1.3.1. Rönesans Döneminde Grotesk.....	16
1.3.2. Klasisizm Döneminde Grotesk	24
1.3.3. Romantizm Döneminde Grotesk	30
1.4. Yirminci Yüzyılda Grotesk	35
1.4.1. Tekinsiz Grotesk	36
1.4.2. Karnavalesk Grotesk.....	39
1.4.3. Karnavalesk Groteskte Tekinsizlik.....	48
1.4.4. Komedyada Grotesk	56

2.BÖLÜM

2. KOMEDYANIN KÖKENİ OLARAK DİONYSOS ve RİTÜELLER.....	58
2.1. Dionysos Kültü	59
2.2. Dionysosçuluk ve Farklı Topluluklarda Ritüeller.....	62
2.2.1. Ölüm ve Yeniden Doğum	63
2.2.2. Kurban ve Bereketlilik.....	66
2.2.3. Cinsellik, Şarap ve Şölen.....	69
2.2.4. Tanrı Temsili ve Maske	75
2.3. Ritüel ve Dram ile Komedyaya ve Tragedyanın Kökenindeki Ortaklığı.....	78

3.BÖLÜM

3. RİTÜELDEN DRAMA KARŞITLIKLARIN BİR ARADALIĞI	82
---	----

3.1. Ritüel Alayları.....	83
3.2. Komos ve Bakkhos ile Komedyanın İç İçeliği.....	88
3.3. Eski Komedyanın Esnek Yapısı.....	97
3.4.Büyük ve Küçük (Lenea) Dionysos Şenlikleri	104
3.5.Komik Çirkinliğin Kutsallaşması.....	110

4.BÖLÜM

4.KURBAĞALAR’DA GROTESK.....	118
4.1.Kurbağalar’ın Esnek Yapısı	120
4.2. Kurbağalar’da Ritüel ve Dram.....	129
4.3.Kurbağalar’da Karnavalesk ve Tekinsiz Grotesk	134
SONUÇ.....	144
KAYNAKÇA:.....	152

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1.1. Titus Hamamları	7
Resim 1.2. Domus Area	8
Resim 1.3. H. Bosch, Saman Arabası	19
Resim 1.4. Saman Arabası detay	20
Resim 1.5. A. Dürer, Aziz Mihail'in Ejderhayla Savaşı	21
Resim 1.6. Kötü koktuğu için burnunu tutan adam	28
Resim 1.7. Lascaux Mağarası	55
Resim 2.1. Şarap testisi üzerinde yanlarında iki koruyucu göz bulunan Dionysos maskesi..	76
Resim 3.1. Şarap testisine işeyen komast	83
Resim 3.2. Birbirini arabayla taşıyan sarhoş komosçular	84
Resim 3.3. Yarı insan yarı hayvan satirler korosu	98
Resim 3.4. Tekerlek üzerinde atlıkarınca oynayan satirler	112
Resim 3.5. "Güzel Gençlik"	112
Resim 3.6. Krala ritüel için yaban domuzu getiren Herakles	115
Resim 3.7. İki atı kutsal şaraptan uzak tutmaya çalışan köleler	116

TABLO LİSTESİ

Tablo 4.1. Yunan Tragedyasının Tören Kalıbı.....	130
--	-----



KISALTMALAR LİSTESİ

A.e.	: Aynı eser
A.g.e.	: Adı geçen eser
BC	: Milattan önce
Bkz.	: Bakınız
Çev.	: Çeviren
Edited By	: Hazırlayan
Haz.	: Hazırlayan
Karş.	: Karşılaştırınız
M.Ö.	: Milattan önce
Sat.	: Satır
S.	: Sayfa
Trans. By	: Çeviren
V.b.	: Ve benzeri
Y.y.	: Yayın yeri yok
Yay.	: Yayınları
(...)	: Alıntılarda atlanan cümle/cümleler

GİRİŞ

Antik Yunan komedyasında groteskin kaynağı Dionysos'tur. Tanrı-insan, insan-hayvan, erkek-kadın, uygar-barbar vb. karşıtlıkları kendinde barındıran Dionysos'un eşlikçileri satirler, yarı keçi yarı insan figürü, bilinen ilk grotesk temsillerdendir. M.Ö. 6. yüzyılda "ilk oyuncu" kabul edilen Thespis'in taktığı Dionysos maskesi de grotesk bir durumu açığa çıkarır. Maske takan oyuncu tıpkı satir gibi Dionysos'un ikiliğini barındırmaktadır. Maskeyi takan kişi hem kendisidir, sahnede insan olarak bedeniyle vardır hem de yüzünde maske olduğu için tanrı Dionysos'tur, O'na dönüşmüştür. Peki aynı anda iki anlama, iki varlığa bürünen; iki zıt nokta arasında geçişe-değişime işaret eden bu mefhum, yani grotesk, nedir?

İlk olarak groteskin rasyonel akıl için kavraması zor olduğunu çünkü bir tür muğlaklığa ve paradoksa neden olduğunu söylemek gerekir. Rasyonel akıl bir şeyi ya A ya da B olarak kavramaya yatkındır ancak grotesk, tıpkı Dionysos gibi, aynı anda hem A hem de B'dir. Eğer karşıt taraflardan biri çözülür ve grotesk net bir çerçeveye sıkıştırılırsa bu öz niteliğini kaybetmeye başlar. Bu nedenle groteski açıklamak için ortaya atılan görüşleri bir merkezde toplayabilmek neredeyse imkansızdır. Grotesk hem komikle ilişkili fars, burlesk, karikatür hem de trajikle ilişkili korku edebiyatı, gerilim, fantezi gibi türlerle birlikte anılabilmektedir.

Zerrin Yanıkkaya'nın *Tiyatroda Grotesk ve Bir Örnek Olarak Arrabal Tiyatrosu* başlıklı doktora tezi dışında tiyatrodaki groteski konu alan Türkçe çalışma bulunmamaktadır. Büyük ihtimalle groteskin başlangıçta görsel sanatlar için kullanılmış olması, meselenin daha çok resim ve mimari alanında ilgi görmesine yol açmıştır. Mihail Bahtin'in dilimize çevrilen *Rabelais ve Dünyası*'nda Orta Çağ karnaval geleneği ve *Gargantua* metni üzerinden bir grotesk kavramı geliştirilmeye çalışılır. Meyerhold (*Tiyatro Devrim ve Meyerhold*) ve Jan Kott'da da (*Antik Tragedyalar ve Çağdaş Yorumları*) tiyatrodaki groteskin bahsi geçer ancak bu metinlerden hiçbirisi groteski merkezine almaz. Zerrin Yanıkkaya ise Batı literatüründe grotesk üzerine yapılan tartışmalardan yola çıkarak tiyatrodaki groteskin nasıl olabileceğine dair kapsamlı bir çalışma sunar. Ona göre tiyatrodaki grotesk komik

ve trajik arasında taraf tutmaz, bir denge unsurudur. Arrabal ve “panik tiyatrosu”* da bu iki uçluluğa örnek teşkil eder.

Yanikkaya genel olarak tiyatroda groteskin yapılanma biçimi üzerinde durmaktadır. Bu çalışmada ise özel olarak antik Yunan komedyası, grotesk üzerinden okunmaya çalışılacaktır. Çünkü komedyanın kökeni olan Dionysos, ancak groteskle açıklanabilecek bir şekilde karşıtlıkları, farklılıkları ve uyumsuzlukları kendinde barındırır. Tiyatronun simgesi gülen ve ağlayan yüz böylesi bir kaynaktan neşet etmiştir. Ancak Platon’dan bu yana uygarlık ve dilin ikili karşıtlıklar üzerinden gelişmesi komedya-tragedya, gülme-ağlama, kutlama-yas gibi kategorik düşünme eğilimlerini, karşıtlıkların mutlak bir farklılık olduğu algısını yaratmıştır. Bu çalışmadaysa tam tersine karşıtlıkların aynılıktan türediği, bir başka deyişle tarafların bir’den ayrılarak iki’ye dönüştüğü ve fakat bir’e ait niteliklerini korumaya devam ettiği fikri esas alınmaktadır. Kısacası komedya ve tragedya, gülme ve ağlama, acı ve haz, kutlama ve yas tek-bir kaynaktan çıkarak farklı görünümeler kazanmış olsa da köklerdeki aynılığı kendilerinde barındırmaya devam ederler.

Bu açıdan bakıldığında komedya ve tragedya türlerinin Çinli Ying-Yang çemberi gibi bir bütünden ayrılarak siyah-beyaz renkleri aldığı görülecektir. Siyahın içinde beyaz, beyazın içinde siyah nokta olması gibi komedyanın içinde tragedya, tragedyanın içinde komedya varlığını devam ettirir ve komedya-tragedya bir araya geldiklerinde tekrar bir bütün olurlar. Dionysos Şenlikleri’nde tragedya gösterilerinin dörtleme (3 tragedya 1 satir) şeklinde sahnelenmesi ya da komedya ve tragedya gösterilerinin aynı şenlik kapsamında gösteriliyor olması her iki türün aslında bir bütünün parçaları olduklarını, bir araya geldiklerinde tamamlandıklarını göstermektedir. Tragedya ve komedyanın birbirinin içinde yer almasına örnekse *Bakkhalar* ve *Kurbağalar* oyunlarıdır. Bir tragedya olmasına rağmen Euripides’in *Bakkhalar*’ında devletin yöneticisi Pentheus, kadın kılığında kentin sokaklarında gezdirilerek alay konusu haline getirilir öte yandan ünlü kör kahin Threias ve

* Panik Tiyatrosu: Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky, Roland Topor gibi isimlerin tarihsel avangartla, özellikle gerçeküstücülük ve sonrasında Artaud’la ilişkili bir yerden teorize ettikleri tiyatro biçimi. Panik ismini almasının sebebi izleyiciyi paniğe sokarak edilgen olmaktan çıkarmaktır. Aynı zamanda mitolojideki Pan karakteri de isim konusunda topluluğu esinlendirmiştir. Pan’ın yarı keçi yarı insan tuhaf görüntüsü, kendisini görenleri tedirgin etmesi, vahşi ve aynı zamanda gülünç olması bu ismin seçilmesinde etkili olmuştur.

Thebai kentinin kurucusu Kadmos, kadınlar gibi ceylan postu giyinerek hora tepeler. Eski devlet yöneticisi ve yaşlı bilgenin düştükleri durum, ciddi bir tür olan tragedyanın içinde yer alan ciddiyetsiz temsillerdir ve bu özellikleriyle komedyaya türüne aittirler. Diğer tarafta Aristophanes'in *Kurbağalar* komedyasında en ufak bir ciddiyetsizliğe yer verilmeden Atina'nın tragedya şairi seçilmeye çalışılmaktadır, bu karar aynı zamanda Atina'nın kaderini tayin edecektir. Ayrıca *Kurbağalar*'da Dionysos ritüellerinden olan *Eleusis*, komedyadan beklenmeyecek ciddi bir tonda ve dini hassasiyetler gözetilerek temsil edilmektedir. Sonuç olarak ciddiyetsiz bir tür olan komedyanın içinde tragedyaya ait ciddiyetin yer aldığı söylenebilir. Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere karşıtlıkları mutlak bir şekilde ayrıştıran görüşün aksine antik Yunan dramında karşıtlıklar iç içe geçmiştir.

Dionysos kültü, ritüel ve dramında karşıtlıkların, farklılıkların ve uyumsuzlukların iç içe geçmiş olması, bir araya gelmesi pek mümkün olmayan uç noktaların bir araya gelmesi tanrı Dionysos'un grotesk olmasıyla ilişkilidir. Antik Yunan komedyasının karakteristiği olduğunu düşündüğümüz groteski anlaşılabilir kılabilmek için çalışmanın birinci bölümü Dionysos'tan bağımsız olarak salt groteske ayrılacaktır. İlk kez M.S. 1480'de antik Roma'dan kalan duvar resimleri için kullanılan bu ifade, kendisine atfedilen anlamlar/değerler üzerinden açıklandıktan sonra tarihte groteske dair üretilen görüşler (1) Rönesans, (2) Klasizm ve (3) Romantizm dönemi şeklinde ayrıştırılacak ve bu tarihçe üzerinden iki temel eğilime ulaşılabilecektir: "Karnavalesk Grotesk" ve "Tekinsiz Grotesk". Biri groteskin gülme, neşe, kutlama gibi olumlu tarafına diğeri ağlama, korku, tedirginlik gibi olumsuz tarafına yakın olan bu iki düşünce, binlerce yıl öncesinde açığa çıkan antik Yunan komedyasını incelemek amacıyla birbirleriyle ilişkilendirilecektir. Sonuç olarak görece yakın tarihte tartışılan düşüncelerden (grotesk) yola çıkarak uzak geçmiş (antik Yunan komedyası) okumaya çalışacağız.

Çalışmanın ikinci bölümü antik Yunan komedyasının kökenini konu alacaktır. Dionysos kültü ve gerçekleştirilen ritüeller (M.Ö.10. ile 6.yy.) dinsel ve toplumsal bağlamda araştırılacak, karşıtlıkların (gülme-ağlama, acı-haz, kutlama-yas vb.) açığa çıkma biçimi çeşitli ritüel örnekleri üzerinden görünür kılınacaktır. Bu bölümde Dionysos kültü ve ritüellerini açıklayabilmek için farklı toplulukların farklı

zaman/mekanlarda gerçekleştirdiği ritüellerden de yararlanılacaktır. Dionysosçuluk ve farklı topluluklardaki ritüeller; “ölüm ve yeniden doğum”, “kurban ve bereketlilik”, “cinsellik, şarap ve şölen”, “tanrı temsili ve maske” ortak temaları üzerinden açıklanmaya çalışılacaktır. Üçüncü bölümdeyse esas olarak ritüelden drama geçiş üzerinde durulacaktır. Bu değişim sürecinin ritüel boyutunda (daha çok bir cümbüş olan) komosun içinde (daha çok bir vahşet olan) bakkhos, bakkhosun içinde komos; dram boyutundaysa komedyanın içindeki tragedya, tragedyanın içindeki komedya açığa çıkarılacaktır. Burada ayrılmayacağımız önemli noktaysa antik Yunan dramının bir yanıyla ritüel olduğu düşüncesidir çünkü ritüelde açığa çıkan “kurban”, “komos”, “kutsal evlilik” gibi uygulamalar daha sonra dramda da (teatral bir üslupla) temsil edilmeye devam eder. Öte yandan festivallerdeki dramatik gösteriler aynı zamanda tanrı Dionysos için yapılan ritüellerin devamı niteliğindedir. Çalışmamızda antik Yunan komedyasında dramatik bir teknik olan “komik çirkinliğin kutsallaştırılması” ayrıca incelenecektir. Eski Komedyalarda yaşlı, köylü, korkak ve çirkin olarak temsil edilen tanrının oyunların sonunda kutsal bir mertebeye çıkarılması; bir başka deyişle toplumun ötekisi olan ana karakterin dramatik çatışmayı kazanıp kutsal evlilik gerçekleştirmesi “komik çirkinliğin kutsallaştırılması” şeklinde tanımlanacaktır. Bu durum antik Yunan’daki komos alaylarında ve Orta Çağ karnavallarında görülen toplumsal hiyerarşilerin ters yüz edilmesinin komedya türündeki teatral ifadesidir.

Çalışmanın dördüncü ve son bölümü antik Yunan komedyasında groteski örneklemek için Aristophanes’in *Kurbağalar*’ına ayrılacaktır. Bu komedya tarihte eş benzeri görülmemiş şekilde 2 kere sahnelenmiştir. Ciddiyetsiz olarak tanımlanan komedya türünün bir örneği olan *Kurbağalar* toplumda öyle siyasi ve askeri etki yaratmıştır ki “Atina halkını birleştirdiği”, “Aegespotami kuşatmasının kazanılmasına vesile olduğu” için ertesi yıl Aristophanes’e büyük bir törenle altın değerinde zeytin dalından bir taç verilmesini sağlamıştır. Öte yandan oyunda Dionysos’un ölen tragedya şairini aramak için yeraltındaki ölümler dünyasına inişinin konu alınması komedya ve tragedya arasındaki kökensel ilişkiyi gösterir niteliktedir.

Farklı açılardan ele alınabilecek groteski (ve bu bağlamda komedyayı) “insanın kendi kendini görme çabası” olarak okumak pekala mümkündür. İki ayakları

üzerinde durarak elini ve dilini kullanan, kültür inşa edip kendine ayrı bir dünya kuran insan, doğadan kopmuştur. Hünereli ellerinde tanrısal yaratıcılık vardır. Öte yandan aynı insan tıpkı bir hayvan gibi çiftleşip çoğalır, yiyip içip dışkılar ve ölür; yani başka bir taraftan insan doğanın kendisidir. Grotesk, insanın kendisini keşfettiği bu muğlak farkındalık (veya belirsizlik) alanında filizlenmiştir. Bundan 40 bin yıl önce antik Mısır'da yapılan iki ayağı üzerinde duran kaplan başlı insan gövdeli heykeller, o insanların kendilerini nasıl gördüklerinin görüntüsüdür: Yarı insan-yarı hayvan-yarı tanrı. Mısır'dan Sümer'e, Babil'e, Frigya'ya ve oralardan da Yunanistan'a taşınan Dionysos miti yalnız hikayesini değil, groteski de beraberinde getirmiştir. Dionysos kültüne bağlı ritüeller ve antik Yunan dramında hayvan temsilleri groteskle ilişkisi bakımından oldukça önemlidir. Komos alaylarının tasvir edildiği vazo resimlerinde yarı hayvan yarı insan bedenli figürlerin olması, *Bakkhos* ritüeline katılan kadınların ceylan postu giymeleri, kurban ettikleri hayvanın kanını boynuzlardan içmeleri Dionysos'un insan-hayvan-tanrı ilişkisinden kaynaklıdır. Aynı sebeple birçok komedyanın adı (*Kuşlar*, *Eşekarıları*, *Kurbağalar*) hayvanlardan oluşmaktadır. Oyunlarda koro olarak yer alan bu hayvanların temsil biçimi, insanlarla olan benzerlikleri üzerinden yapılır. İnsanın kendisini yarı keçi (veya Mısır'da yarı aslan) olarak görmesi de aynı (grotesk) düşünme biçiminin ürünüdür.

Bütün olarak bakıldığında bu çalışma ritüelden drama antik Yunan komedyasının tuhaf bir şekilde karşıtlıkları, farklılıkları ve uyumsuzlukları bir araya getirdiği, bir araya gelemeyecek uç noktaları iç içe geçirdiği için grotesk ile açıklanabileceği iddiasını taşımaktadır. Dionysos mitolojisi, kültü, ritüelleri ve dramı farklı görünümeler kazanmış olsa da ortak bir özü, groteski, kendinde barındırmaya devam eder. M.Ö. 10.yy.'da *Lenea* ritüelinde canlı hayvanları elleriyle parçalayarak kurban eden, çiğ et yiyip taze kan içen Dionysosçu kadınların yaşadığı tanrısal huzur ve sükunetle M.Ö. 5.yy.'da *Lenea Şenlikleri*'nde Aristophanes'in *Kurbağalar*'ında düzenbaz, korkak ve çirkin olarak temsil edilen tanrı Dionysos'un Atina'nın kaderini belirleyecek kararı veriyor olması groteskin farklı görünümelerdeki yansımalarıdır.

1. GROTESK

Grotesk ifadesi ilk olarak görsel sanatlar ve mimari, ardından edebiyat ve sanatın diğer dalları sonrasında da moda ve gündelik yaşamdaki davranışları ifade etmek için kullanılmıştır. Bir araya gelmesi oldukça güç olan farklı alanları bir araya getiren groteskin içeriği de karşıt/uyumsuz anlamların bir araya gelmesiyle oluşur. Dolayısıyla grotesk kesin olarak görsel sanatlarla ilişkilidir diyemeyeceğimiz gibi şu veya bu anlama gelir de diyemeyiz. Grotesk daha çok “hem o hem bu” gibi bir anlam çeşitliliği barındırır ve birbirinden farklı alanlarda yer alır.

Literatüre kazandırıldıktan sonra kimi zaman komik kimi zaman trajikle ilişkilendirilen grotesk, döneminin ideolojisine göre farklı anlamlar kazanmış ve farklı türlerle ilişkilendirilmiştir. Grotesk, Rönesans’ta resim ve mimariyle ilişkili olarak doğaüstü güçlerin temsiline imkan tanırken Klasizm döneminde tiyatro ve karikatür gibi türlerde komik abartıdan yararlanmakta, Romantizm dönemindeyse daha çok edebiyat ve şiirle ilişkilendirilip korku ve tekinsizlik gibi duyguları açığa çıkarmaktadır. Ancak grotesk burada sayılanlardan hangisine yakın olursa olsun barındırdığı anlam ve tür çeşitliliğini muhafaza eder çünkü saf bir anlam üzerinden tanımlandığı an grotesk, grotesk olmaktan çıkar.

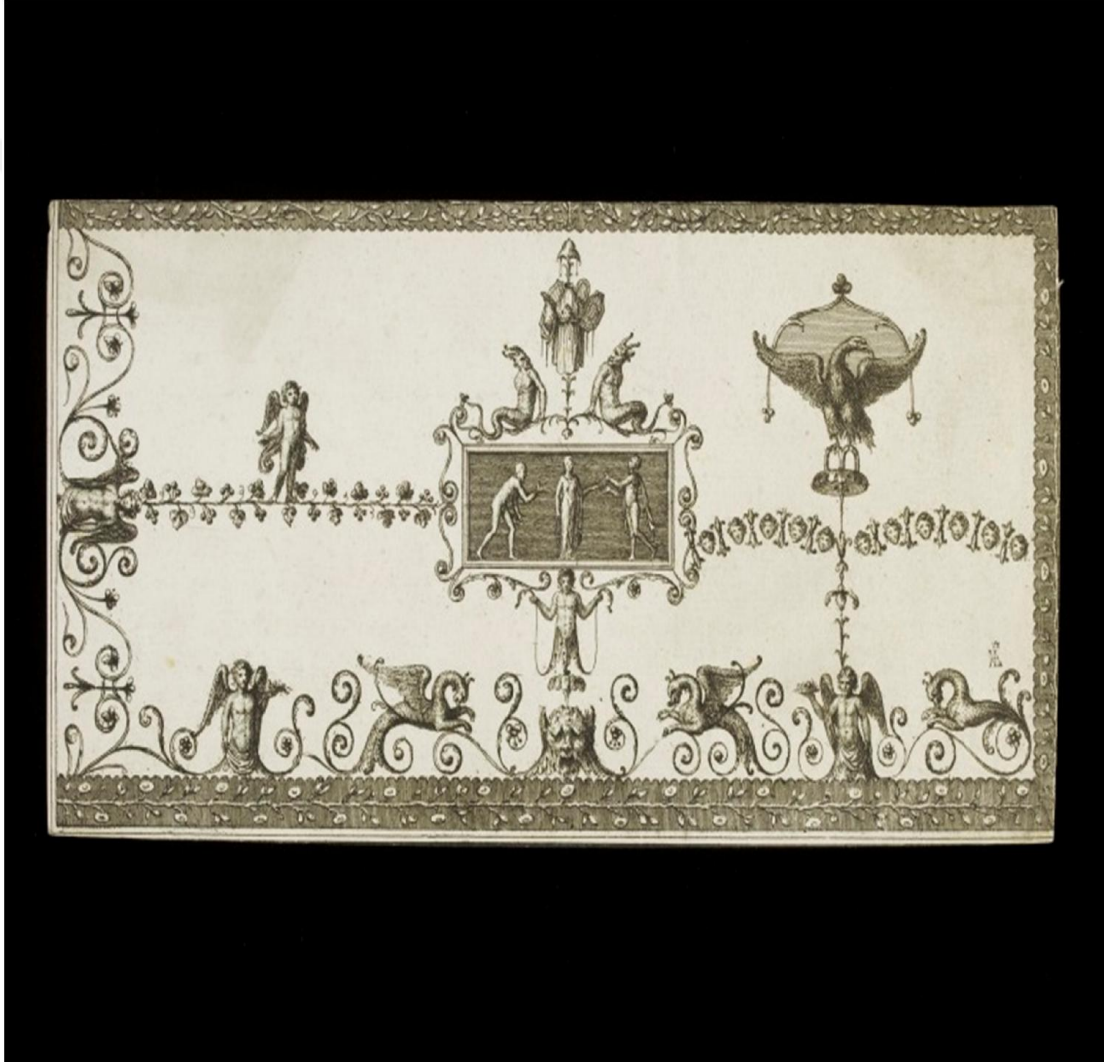
1.1. Groteskin Etimolojisi

İtalyanca’dan diğer dillere geçen grotesk kelimesi (*la grottesca/grottesco*) kökensel olarak *grotta*’dan (mağara) türemiştir. *Grottesco* 15. yüzyılın sonlarında İtalya’nın Roma kentinde yapılan arkeolojik kazılarda açığa çıkan duvar süslemelerini ifade etmek için kullanılmıştır.¹ Antik dönemden kalma bu süslemeleri (fresk, motif, desen) nitelediği için groteskin mimari ve resimle ilişkili bir anlam üzerinden literatüre kazandırıldığını söyleyebiliriz.

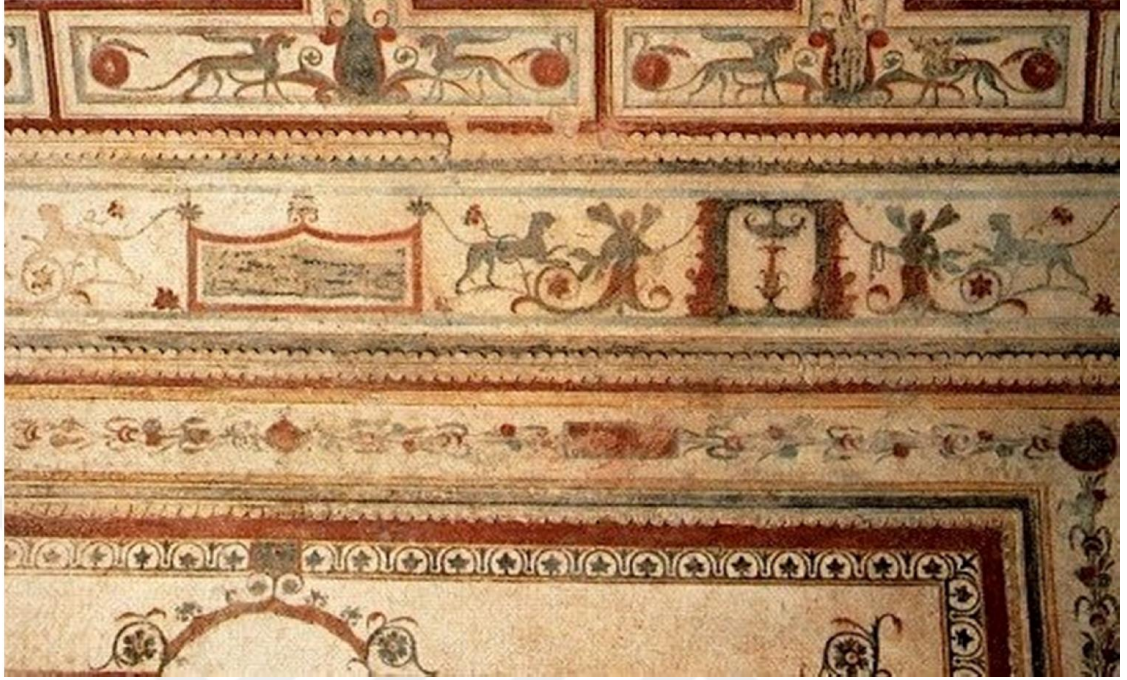
Ortaya çıkarılan süslemeler Roma İmparatorluğu’ndan kalan eserlere aittir. 1480’de yapılan kazılarda Neron’un Altın Evi (Domus Area) ve Titus Hamamları’nın duvarlarını süsleyen resimler grotesk olarak adlandırılmıştır. Bu duvarlarda bilinen

¹ Wolfgang Kayser, **The Grotesque: In Art and Literature**, Trans. By Ulrich Weisstein, Gloucester Mass., 1968, s.19

mitolojik öykülerin çerçeveleri o zamana kadar bilinmeyen bir biçimde resmedilmiştir. Birbirinin içinden çıkan, birbirinin içine giren bu biçimsiz biçimlerde insan, hayvan ve bitkiler garip bir biçimde birbirine bağlanmıştır: Bir insan bacağından çiçek açarken havyan gövdesinden insan kafası çıkmakta, yarı hayvan-yarı insan-yarı bitki amorf temsiller bir arada yer almaktadır. Resimler birbiriyle ilişkisi olmayan parçaların tuhaf bir biçimde yan yana getirilmesiyle çerçevelenir:



Resim 1.1. Titus Hamamları



Resim 1.2. Domus Area

Grotesk süslemeleri barındıran Domus Area ve Titus Hamamları birbirine yakın zamanlarda inşa edilmiştir. M.S. 19 Temmuz 64'te başlayıp bir hafta süren Büyük Roma Yangını'ndan sonra İmparator Neron'un küle dönen ülkesini “yeniden yarattığı” bilinmektedir. Eski Roma'nın sonuna Yeni Roma'nın başlangıcına işaret eden bu olaydan sonra Neron, kendisini Güneş-Tanrı olarak görmeye başlamış ve bu fanteziye uyacak bir saray yaptırmıştır. Kendisine Mısır ve Sümer gibi Doğu mitolojisine uygun bir isim alan (Güneş-Tanrı) Neron'un yapıları da Doğu mimarisinden esinlenmiştir. Dolayısıyla grotesk ile moresk (Magrip usulü) ve arabeskin (Arap usulü) yakın anlamlarda kullanılması rastlantı değildir. Bunların ikisi de Doğu usulü mimari ve resmi çağrıştırmaktadır.

Neron'un yaptırdığı Domus Area'da bulunan göller, meralar, uçsuz bucaksız ağaçlıklar ve devasa saray o kadar büyüktür ki Tacitus yapıyı görünce “bütün Roma'nın tek bir eve sığdırılmış hali”² açıklamasında bulunur. Üzerinde kesin bir anlamaya varılamamış olsa da kapladığı alanın 1.000 ila 4.000 kilometrekare

² Geoffrey Galt Harpham, **On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature**, Colorado, The Davies Group Publishers, 2007, s.24

arasında olduğu düşünölmektedir.³ Domus Area'daki göz alıcı süslemeler için yarı değeri taşlar, fildişi gibi kıymetli malzemeler kullanılmıştır. Yaklaşık 300 oda göz alıcı parlak beyaz mermerle kaplanmış, katlara havuzlar, koridorlara çeşmeler yerleştirilmiştir. Domus Area'daki duvarları süsleyen (sonradan grotesk olarak adlandırılan) fresk ve motifler de aynı şekilde Neron'un onuruna yapılmıştır. Ancak Neron zorluklarla yaptırdığı bu görkemli yapıda pek uzun bir hayat sürememiştir. Yaklaşık 4 yıl sonra M.S. 68'de uğradığı suikast sonucu hayatını kaybetmiş, yerine Flavian ailesinden Titus geçmiştir. O da iktidarının kuvvetini simgelemesi için yeni yapılar, özellikle hamamlar yaptırır. Titus Hamamları'nın duvarlarında da sonradan grotesk olarak adlandırılan süslemeler yer alır.

Büyük yangınlardan ve Pompei gibi yanardağ facialarından kalan antik Roma'yı 1550 yıl sonra inceleyen Rönesans araştırmacıları, Neron'un görkemli duvarları ve Titus'un hamamlarındaki buluntular (süslemeler, desenler, freskler) için ilk kez grotesk ifadesini kullanmışlardır. Dönemin ressamı Pinturicchio, Rafaeollo ve Michelangelo yer altında kalan bu mağaraya inerek gözlemler yapmış, kendi sanatlarında da gözle görülür derecede groteskin etkisinde kalmışlardır. Kelime literatüre kazandırıldıktan sonra bilinen ilk grotesk çizer olan Romalı Fabullas'ın hikayesi de ayrıca ilginçtir. Ölümünden yüzlerce yıl sonra Rönesans resmini etkileyecek olsa da yaptığı sanat kendisi hayattayken İmparatorluk tarafından hoş karşılanmaz. En doğru ışığı kullanabilmek için günde 2 saatten fazla çalışmayan, işinde oldukça titiz olan Fabullas duvarlara yaptığı resimler nedeniyle suçlanır ve Fabullas'ın sanatı Domus Area onun hapisanesi olur.⁴ Tahmin edildiği kadarıyla Fabullas, Neron'un istediği formları kavramakta başarısız olmuştur. Ortaya çıkan anlamsız ve tuhaf işler imparatorluğu yüceltecek yerde itibarsızlaştırmıştır. Ancak bu yanlış anlaşılma M.S. 100 yılında yeni bir form olarak yaygınlık kazanmaya başlar. Anatomik imkansızlıklar, küçük canavarlar, insan kafaları, bitkiler, yarı insan yarı hayvan mitolojik karakterlerin iç içe geçerek temsil edilmesi artık bir üslup olma özelliği kazanmıştır. Çok sonra Rönesans döneminde keşfedildiğindeyse Fabullas ve kullandığı teknik sanatta yeni bir dönemin miladı olacaktır.

³ Roth Leland, **Understanding Architecture: It's Elements**, Boulder, Ingram Publisher Service US, 2015, s.227

⁴ Harpham, a.g.e., s.25

1.2. Groteskin Ortaya Çıkışı

Groteski anlamaya neyin karşısında olduğuna bakarak başlamak bu karmaşık düşünce için iyi bir başlangıç olabilir. Grotesk ilk olarak kültürel düzenin var ettiği anlamları anlamsızlaştırmakta, yüceltilen değerleri itibarsızlaştırmaktadır. Duvar resminde bir tür çerçeve işlevi gören süslemelerin içinde yer alan mitolojik hikaye, bu tuhaf süslemeler yüzünden (sayesinde?) anlamını ve değerini yitirmeye başlar. Mitolojik hikayelerde kahramanlar yüceltilmekte, güzelleştirilmekte, kusursuz bir biçimde temsil edilmektedir. Ancak grotesk eserlerde (bitki, hayvan ve tuhaf canavarlarla bir araya getirilen) kahramanlar alışılmadık bir biçimde değersizleştirilmekte, çirkinleştirilmekte, kusurlu bir biçimde temsil edilmektedir. Sonuç olarak o güne kadar kanon olarak kabul görmüş anlamlar ve değerler groteskle birlikte anlamsızlaşmaya, saygınlığını yitirirerek itibarsızlaşmaya başlar.

Horatius *Ars Poetika*'nın giriş cümlelerinde bu yeni stil için “sanatsal saçmalık” ifadesini kullanır. Bir insan başının kuşun kanatları, balığın kuyruğu, atın bacakları ile birlikte çizilmesine, vahşi ile soylunun yan yana getirilmesine karşı çıkar.⁵ Horatius'un arzuladığı M.Ö. 4. yüzyılda Policlitus'un *Canon* olarak adlandırdığı heykel tarzıdır. Heykelin bu manidar ismi almasının sebebi ideal orantı kurallarını barındırmasıdır. Daha sonra Vitruvius bu oranları şöyle açıklayacaktır: “Yüz toplam uzunluğun onda biri, baş sekizde biri, gövdenin uzunluğu dörtte biri olması gerekir.”⁶ Horatius ve Vitruvius'un hemfikir olduğu kanonik güzellik anlayışı ideal olan, hatta olması gerekendir. Vitruvius'un (kanonun karşısında yer alan) groteske dair görüşleri ise şöyledir:

“Şimdi belli nesnelerin gerçeğe uygun temsilinden çok ucubelerin resimleri vardır. Örneğin sütunlar yerine kamışlar, alınlıklar yerine kıvrıkcık yapraklı ve sarmallı detaylar konuşuyor; şamdanlar, tapınakların imgelerini taşıırken, alınlıkların üstündeki köklerden fışkıran çok sayıda körpe filizlerle sarmalların üzerine insanlar

⁵ Horatius, **Ars Poetika**, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, İngilizceden Çev. Irmak Bahçeci, Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım, 19:2005, s.1

⁶ Haz. Umberto Eco, **Çirkinliğin Tarihi**, Çev. Anaca Uysal Ergün, Özgü Çelik, Arıcan Uysal, Elif Nihan Akbaş, Melike Barsbey, Kültigin Kaan Akbulut, Duygu Arslan, Berna Yılmazcan, Doğan Kitap, 2009, s.23

mantıksızca oturtuluyor; bazen yarı boyda insanlarla insan başları veya hayvan başlarının yer aldığı bitki sapları bulunuyor.”⁷

Groteske karşı bilinen bu ilk karşı çıkış aynı zamanda groteskin kabul edildiğinin ilanı anlamına gelir. Her ne kadar “ucubelerin resmi” olarak tanımlanmış olsa da bu açıklamayla birlikte tarihte ilk kez (henüz adı konulmamış olan) grotesk üzerine yazılmaktadır. Vitruvius sütunlar yerine kamışlar kullanıldığı, körpe filizlerle sarmallar üzerine mantıksızca insanlar oturtulduğu, yarı boyda insan başları ve hayvan başları yer aldığı için bu resimleri kıyasıya eleştirir. Ancak Vitruvius’un “gerçeğe uygun” temsile, yani benzeşimciliğe uymayan resimleri bu şekilde kanondan ayırmış olması, kategorik olarak dışlanan groteskin kendi mevzisini kazanmasına neden olur. Artık bir tarafta değerler kuran kanon diğer tarafta bu değerleri yıkan grotesk vardır.

Grotesk; ideal güzellik anlayışının, oran orantı ve uyumluluğun, kısacası “sanatsal kanonun” karşısında yer alır. Bu yüzden (kanonun yaptığı gibi) biçim ve içeriği yüceltecek yerde “yüksek” değerler ile “alçak” değerler arasındaki çatışmayı gösterir.⁸ Groteskte birbirine zıt iki dünya aynı anda var olur; sadece iyilerin/kahramanların değil, aynı anda kötülerin/antikahramanların da dünyasıdır bu. Groteskte karşıt dünyalar bir arada temsil edilirken taraflar sabit değildir. Grotesk daimi bir değişimi gösterir. Yukarıdan aşağıya, aşağıdan yukarıya çamaşır makinesindeki rengarenk elbiseler gibi döngüsel hareket farklılıkların iç içe geçmesiyle; aşağının yukarı, yukarının aşağı olmasıyla sonuçlanır:

“Grotesk imge dönüşüm halinde olan bir fenomeni yansıtır: Doğumdan ölüme, büyümeden oluşa doğru giden henüz tamamlanmamış bir metamorfoz. Zamanla ilişkisi, grotesk imgenin belirleyici özelliklerinden biridir.”⁹

Dönüşüm halinde olan grotesk imge henüz tamamlanmamıştır. Doğum ile ölüm, büyüme ile oluş, insan ile hayvan, efendi ile köle vb. farklılıklar arasında geçiş ve bu zamansallıkta açığa çıkan dönüşüm görünür kılınmaktadır. Bu alıntıda groteskin

⁷ Vitruvius, **Mimarlık Üzerine On Kitap**, Çev. Suna Güven, Ankara, Şevki Vanlı Mimarlık Yayınları, 1998, s.157

⁸ Harpham, a.g.e., s.9

⁹ A.e., s.52

henüz tamamlanmamış bir metamorfoz olarak tanımlanması dikkat çekicidir. Çünkü Giriş bölümünde groteskle ilişkilendirdiğimiz maske; metamorfoz ve metaforla birlikte anlam bakımından başkalaşımı, bir tür geçişi ifade ederler. Dionysos maskesini takan oyuncu, başkalaşır, metamorfoza uğrar ve tanrı Dionysos olur. Maske takan oyuncu grotesktir çünkü zamanla ilişkili olarak başkalaşım içindedir: İnsan bedenlidir ancak yüzünde O'nun maskesi olduğu için tanrı olmuştur. Maske takan oyuncu hem insandır hem de tanrı: Başkalaşıma uğramış, insanken tanrıya dönüşmüştür. Kafka'nın *Dönüşüm* (Metamorfoz) adlı öyküsünde Gregor Samsa da bu ikiliğe örnek teşkil eder. Gregor bir insandır ama aynı anda canavarsı bir böcektir, düşüncesi insanidir ama böcek bedenlidir. Groteskte başkalaşım; bir imgede iki farklı noktayı, başlangıcı ve sonucu aynı anda göstermeyi mümkün kılar. Bu iki nokta arasında tamamlanmamış bir dönüşüm var olmaktadır. Gregor Samsa bir tarafta insanken diğer tarafta böcek, maske takan oyuncu bir tarafta insanken diğer tarafta tanrı olabilmıştır.

Grotesk, aşağı ve yukarı arasında sürekli bir “tersine hareket” halidir. Bu sürekli hareket kültürel düzenin gündelik yaşamda ürettiği hiyerarşileri (erkek-kadın, genç-yaşlı, efendi-köle, uygar-barbar vs.) anlamsızlaştırır. Genel geçer yasa olarak kabul edilen iktidar ilişkileri groteskle ters yüz edilir: Kadın erkeğin, köle efendinin, insan tanrının, hayvan insanın yerini alır. Groteskin karşısındaki Vitruviusçu kanonik imgeyse sabittir; bir duruşu, pozisyonu vardır. Kültürel düzenin ürettiği toplumsal hiyerarşileri yeniden üretir. İdealize edilmiş Apollon ve Afrodite heykelleri gibi biçim ve içerik olarak hiyerarşi kurar: Böylesi bir güzellik (kusursuz biçim) ancak yüce olanın (tanrısal içerik) konusu olabilir. Biçim ve içerik açısından yüceltildiği için kanonik sanatta genellikle kahramanlar/tanrılar, kusursuz/güzel temsil edilirler. Ucubelerin sanatı olan groteskse saçma bir üslupla yukarıyı aşağıya indirip aşağıyı yukarıya çıkararak kanonun yeniden ürettiği toplumsal hiyerarşileri yerle bir eder.

Mihail Bahtin grotesk ve kanonik karşıtlığını, “grotesk gerçekçilik” ve “gerçekçilik” ifadeleriyle ayırmayı tercih eder. Ona göre (bizim kanonik adını verdiğimiz) gerçekçilikte vurgulanan “bedenin taşıdığı tamamlanmış, kendine yeten bir bireyselliği. Bedensel edimler ancak bedenle dış dünya arasındaki sınırların keskin

bir şekilde çizildiği durumlarda gösteriliyordu.”¹⁰ Gerçekçilik kanonu bedeni doğadan kopuk ve kendi içinde bir bütün olarak, tamamlanmış bir duruş/pozisyon içerisinde gösterir. Grotesk gerçekçilikteyse vurgu “bedenin dış dünyaya açılan, dış dünyanın bedene girdiği ve oradan yine dışarı fışkırdığı kısımlarındadır: Açık ağız, üreme organları, meme uçları, penis, göbek, burun... Beden özünü bir büyüme ilkesi olarak ifşa eder.”¹¹ Grotesk gerçekçilik insanı doğadan ayrı görmez, beden tamamlanmış/kendine yeten bir bireysellik sınırı değildir. Bu anlayışa göre insan kendi içinde bir bütün olmayıp bedeninde taşıdığı yarıklar sayesinde doğayla bütünleşebilmektedir. Domus Area ve Titus Hamamları’ndaki resimlerde insan, hayvan ve bitkilerin iç içe geçmesi; doğanın bir bütün olarak görülmesinden kaynaklıdır. Grotesk, insan bedeninin bir bütün olduğu düşüncesi olan kültürün (ve kanonik sanatın/gerçekçiliğin) ürettiği yanılsamalardan uzaklaşma, karşıtlıkların/uyumsuzlukların bir arada olduğu doğanın sahici dünyasına yaklaşma ve sınırları açarak doğayla bütünleşme çabasıdır.

Kanonik sanatın ürettiği imge sınırları belirgin, tamamlanmış ve bütünlüklü bir yapıya sahiptir. Kanonik imgenin bu özelliği akılla kavranabilmesini ve kategorileştirilebilmesini mümkün kılar. Ancak grotesk imge karşıtlıkları kendinde barındırdığı için rasyonel akla karşı direnç halindedir. Klasik mantıkta bir şey ya A’dır ya da B, yani bir şey aynı anda hem A hem B olamaz. Ancak grotesk imge bu kuralı ihlal ettiği için rasyonel akıl tarafından ele geçirilemez. Maske takan oyuncu örneğinde gördüğümüz gibi iki farklı beden (tanrı ve insan) tek bedende (oyuncu) var olabilmektedir; oyuncu aynı anda hem insan hem de tanrıdır, daha doğrusu insandan tanrıya doğru bir dönüşüm halindedir. Meyerhold bu durumu “Grotesk zıtlıkları bir araya getirir, çelişkileri bilinçli olarak şiddetlendirir ve sadece kendi özgünlüğünü kullanır.”¹² şeklinde açıklar. Dönüşüm halinde olan iki zıt noktanın aynı anda temsil edilmesi ve çelişkilerin şiddetlenmesi rasyonel akli zor durumda bırakmaktadır. Bu biçimsiz biçim karşısında aklın paradokstan kaçma olasılığı yoktur:

¹⁰ Mihail Bahtin, **Rabelais ve Dünyası**, Çev. Çiçek Öztekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005, s.57

¹¹ A.e. s.53

¹² Yayına Hazırlayan: Ali Berktaş, **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 1997, s.270

*“Paradoks, en azından Antik Yunan’da anlaşıldığı şekliyle “genel geçer düşünceye aykırı, inanılmaz, hayret verici” anlamlarına gelmektedir. Beklenmedik, şaşırtıcı, olağanüstü, inanılmaz gibi anlamlar da paradoksun Yunanca köklerinin kapsadığı anlamlar olarak sunulmaktadır.”*¹³

Groteskin taşıdığı anlam yelpazesi paradoksa ait olanlarla benzerlikler gösterir. Grotesk de alımlayıcıda “beklenmedik”, “hayret verici”, “olağanüstü” ve “inanılmaz” duygular yaratır. Sonuçta her ikisi de genel geçer düşünceye (kanon) aykırıdır. Paradoks yaratmaktan hoşlanan grotesk çelişkiyi görünür kılmak için yakınlaşan, görüntüyü büyüten kameraya benzer: “Grotesk gündelik olanı doğallıktan uzak görünüşe kadar derinleştirir.”¹⁴ Böylesi bir temsil biçimi ister istemez özgündür çünkü doğallıktan uzaklaştırılmış gündeliğin yeni bir görünüm kazanmasını sağlar. Buna karşılık Vitruvius’tan bu yana güzelin orantısı sabitlendiği için kanonik anlayışta farklı temsil biçimlerine rastlamak pek mümkün değildir. Birbirine benzeyen Apollon ve Afrodite heykelleri gibi kanonik imge oran orantısı belli (kusursuz güzellik-tanrısal içerik) tek bir kalıptan çıkar. Grotesk ise gündelik olana doğallıktan uzaklaşmaya kadar yakından bakılmasına, yan yana gelmesi güç olan uç noktaların yan yana gelmesine ve sonuçta tanıdık olanın yabancılaşmasına, var olana yeni bir bakışla bakılmasına imkan tanır. Wolfgang Kayser’e göre de grotesk, bilinen dünyanın aniden yabancılaşması duygusudur.¹⁵ Son kertede nesneler dünyasından bu biçimde uzaklaşmak tanıdık olanın daha önce hiç olmadığı gibi görülmesine yol açar.

Buraya kadar groteski, kanonik olanın karşısında aldığı konum üzerinden anlamaya çalıştık. Bu ayrım neticesinde bir tarafta kanonik; güzellik, uyum ve yüceltme diğer taraftaysa grotesk; çirkinlik, uyumsuzluk ve itibarsızlaştırma gibi bir sonuca vardığımız görünüyor. Bu sonuca kanonik olanı merkeze, groteski de karşısında konumlandırarak vardık ancak buna göre her çirkin, uyumsuz ve itibarsızlaştırıcı olanın grotesk olması gerekir. Açıkçası böylesi net bir tanım grotesk için oldukça indirgeyicidir. Çünkü groteskin aynı anda paradoks ve hayret içermesi, karşıtlıkları,

¹³ Oğuz Arıcı, “Tragedya ve Muğlaklık”, **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2009, s.26

¹⁴ Meyerhold, a.g.e., s.271

¹⁵ A.e., s.18

uyumsuzlukları ve farklılıkları barındırması, zamansal bir süreci/dönüşümü göstermesi, hiyerarşileri anlamsızlaştırması ve değerleri itibarsızlaştırması gerekmektedir. Sonuç olarak çok çirkin bir insan, uyumsuz bir müzik ya da sadece hiciv içeren bir komedi grotesk olamaz. Burada sayılanların tümü homojen bir anlam içerir oysa grotesk heterojen bir alanda yer almalıdır.

Bu aşamada öne sürdüğümüz “kanonik” ve “karşıtı olarak grotesk” söylemini derinleştirebilmek için groteskin farklı dönemlerde geçirdiği değişimi açığa çıkarmaya çalışacağız. Tarihsel süreçte dönemlerin ideolojilerine uygun olarak groteske yüklenen anlamlarla birlikte farklı yönlerin nasıl ön plana çıkarıldığını, groteskin farklı türlerle nasıl ilişkilendirildiğini göstereceğiz. Ancak şunu unutmamak gerekir ki grotesk farklı dönemlerde farklı yerlere çekilmiş olsa da daima barındırdığı iki uçluluğu daima muhafaza eder.

1.3. Grotesk Tarihi

Grotesk, literatüre kazandırıldıktan sonra birçok kuramcının ilgisini çekmiş, sanattan felsefeye farklı disiplinlerde tartışmalara konu olmuştur. Grotesk birbirine uzak uç noktaları bir araya getirebildiği için birbirinden uzak alanlarda kullanılabilir. Örneğin Bahtin groteski komik olanla ilişkilendirirken Jan Kott’a göre grotesk, değişik terimlerle yeniden yazılmış trajedi demektir.¹⁶ Yakın dönemlerde yaşamış bu iki kuramcının groteske karşıt noktalardan yaklaşabilmesi, kavramın birbirinden uzak anlamlarda/alanlarda anılmaya müsait olduğunu gösteriyor.

Bu bölümde grotesk tarihini üç başlık altında inceleyeceğiz. Birinci dönem (Rönesans) groteskin literatüre girdiği 15. yüzyıl sonu ile 17. yüzyıl başı arasındaki anlamı ve grotesk adına üretilen eserleri tartışacağız. Bu dönemde grotesk çoğunlukla mimari ve resim alanlarında “şeytani fantezi ve canavarsılıkla” ilişkili

¹⁶ Jan Kott, **Çağdaşımız Shakespeare**, Çev. Teoman Güney, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 1999, s.108. Ayrıca Zerrin Yanıkkaya tragedya ve grotesk ilişkisine şu ifadelerle dikkat çeker: “Trajik olan da grotesk olan da benzer temalara değinir: İnsan yazgısı, var olmanın anlamı, özgürlük ve kaçınılmazlık, zayıf toplumsal düzen, insanla onu kontrol ettiği varsayılan soyut güç arasındaki çelişki. Hem trajik hem de grotesk dünyada durumlar zorla kabul ettirilmiştir. Seçme ve karar verme özgürlüğü bu zorunlu duruma bağlıdır. Soyut güce karşı yaptıkları mücadelede trajik kahraman da grotesk aktör de hep kaybederler.” Zerrin Yanıkkaya, “Tiyatroda Grotesk ve Arrabal Tiyatrosu”, **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2003, s.109

olarak karşımıza çıkacak. İkinci dönemde (Klasisizm) 17. yüzyıl sonu ve 18. yüzyıla birlikte groteskin daimonik öğelerden arındırılıp karikatür ve burleskle ilişkilendirildiğini göreceğiz. İtalya'dan Fransa'ya uzanan groteskte böylece figürasyon dönemi başlamış olacak. Rönesans döneminde grotesk, çerçeveyi süsleyen iç içe geçmiş süsleme/desen/motifken Klasisizm döneminde grotesk, resmin merkezinde yer alan figürler olacak. Üçüncü dönemdeyse (Romantizm) karikatür ve komik abartının törpülendiğini, bireysel acının ve şeytani kötülüğün ön plana çıkarıldığını göreceğiz. Romantizm döneminde yeniden Rönesans'la ilişkilendirilmeye çalışılan grotesk, arabesk ve moreskle de birlikte anılmıştır.

1.3.1. Rönesans Döneminde Grotesk

Avrupa için Rönesans, antikitenin yeniden keşfidir. Orta Çağ'daki teolojik dünya görüşünün paganlık tehlikesi nedeniyle yasakladığı antik Yunan ve Roma kültürü, Rönesansla birlikte yeniden okunmaya başlanır. Sanat tarihçisi Gombrich de Rönesans döneminde İtalya ve antik Roma arasında kurulmaya çalışılan bağlantıya şu sözlerle dikkat çeker:

“Rönesans terimi yeniden doğuş, yeniden diriliş anlamına gelir. 15. yy. başı İtalya’da halk bir sanatçıyı övmek istediği zaman yapıtının Antikçağ’dan hiç de aşağı olmadığını belirtirdi. (...) İtalyanlar, uzak bir geçmişte, kendi topraklarının Roma önderliğinde uygar dünyanın merkezi olduğunu biliyordu. (...) Diriliş fikri İtalyanların kafasında “Büyük Roma” imparatorluğunun yeniden doğuşuyla yakından ilişkiliydi.”¹⁷

15. Yüzyıl sonunda İtalya’da başlayan bu değişim hareketi sanat, bilim, felsefe gibi birçok alanda etkisini gösterir ancak özellikle resim ve mimari alanındaki değişim hissedilir derecede olmuştur. Rönesans mimarları, antik mimari düzenlerinin (Dor, İyon, Korinth kolon ve saçaklarını) orantılarını ve ölçülerini öğrenmeye ayrıca bu dönem antik yazarların el yazmalarını da incelemeye çalışmıştır.¹⁸ Bu yazarlar arasında, Yunan ve Roma mimarlarının kullanmış olduğu yöntemleri “bir kurallar bütünü olarak” bir araya getiren Vitruvius da vardır. Örneğin Leonardo da Vinci’nin

¹⁷ E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Çev. Ömer Erduran, Erol Erduran, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997, s.223

¹⁸ A.e., s.287

1492’de çizdiği *Vitrivius’un Adamı* adlı eskizde, Vitruvius’un (yukarıda bahsi geçen) ideal oranlarından esinlendiği bilinmektedir.

Antik Roma’da inşa edilen Domus Area ve Titus Hamamları’nda yer alan duvar resimleri 1500 yılın ardından aynı bölgede (İtalya’da) yaşayan sanatçılar tarafından büyük bir merakla keşfedilmiştir. Wolfgang Kayser, Rönesans döneminde İtalyan ressamların bu yeni dersi (grotesk) öğrenmek için çok sabırsız olduklarından bahseder. Dönemin ünlü sanatçıları (Pinturicchio, Rapheal, Michelangelo gibi isimler) grotesk süslemelerin bulunduğu mağaralara inip büyük bir heyecanla çeşitli gözlemlerde bulunmuştur.

Rönesans döneminde groteskin (bir teknik olarak) ilk kez kullanıldığı süslemeler 1502 yılına aittir. *Cardinal Todeschini Piccolomini* için görevlendirilen Pinturiccio, kütüphanenin tavanını “fantastik biçimlerde, renklerde ve yeni söyleyişle grotesk” resmetmiştir. Rönesansın en meşhur süslemesiye 1515 yılında Papalığa ait sütunları resmeden Rapheal’e aittir. Sütunlarda yer alan kıvrılmış ayaklardan doğan bitkilerle hayvanlar arasındaki ayırım yok olmuş, yanıl duvarlarla kurulan ince bağlantı yerçekimi kurallarına karşı gelmiştir.¹⁹ Rönesansta grotesk, antikiteden gelen bir süsleme biçimi/mimari form olarak görülmüştür. Yalnız burada sadece iç içe geçmiş şekiller ve renklerden, şenlik, neşe ve olumlama anlamında fanteziden söz edemeyiz. Rönesans groteskinde tüm bu pozitif güçlerle birlikte uğursuz ve karanlık bir taraf da mevcuttur. Şeytana ve kötücül olana ilişkin olumsuz anlamlar Rönesans döneminde groteske dahil edilmiştir.²⁰ Wolfgang Kayser bu grotesk anlayışın “hayaletimsi O’nun objektivasyonu” olduğundan söz eder. Bu ifade öte dünyaya ait daimonik güçlerin grotesk ile bu dünyada somutlaştırılması anlamına gelmektedir. Tanıdık dünyaya pek ait olmayan bu karanlık güçler, süslemelerde yer alan bitki, hayvan, insan temsillerine sinmiştir.

Michel Foucault *Deliliğin Tarihi* adlı çalışmasında 15. yüzyılı ayrı bir yerde konumlandırır. Ona göre 14. yüzyıl anlayışı yumuşak bir fanteziye sahip kutsal

¹⁹ Kayser, a.g.e., s.20

²⁰ Zerrin Yanıkkaya, a.g.e., s.44

resimler üretirken 15. yüzyılda her türlü bilgelik bir kenara bırakılmıştır. Foucault dönemin ruhunu şu sözlerle anlatır:

“Bu doğanın büyük ve coşkulu dansıdır: Dağlar devrilmekte ve ova haline gelmekte, toprak ölüleri kusmakta ve kemikler mezarların üzerinde hizaya girmektedirler; yıldızlar düşmekte, toprak tutuşmakta, bütün hayatlar kurumakta ve ölüme doğru gelmektedirler.”²¹

Foucault’un çizdiği kaotik dünya tasviri, Rönesans groteskinin özünü oluşturur. Bir tarafta “coşkulu bir dans” diğer taraftaysa “ölüme sürüklenen hayatlar” vardır. Doğanın karanlık hareketi, rasyonel aklın algılayamayacağı kaos durumundadır: Dağlar ova olur, toprak ölüleri kuser, yıldızlar düşer... 15. Yüzyılda daha önce benzeri görülmemiş bir şekilde yıkıcılık, bozgunculuk açığa çıkmıştır. Şiddet ve karanlık içinde tasvir edilen resimler, insanın (kötücül/daimonik) olan doğayı arayışını gösterir. Rönesans insanı antikiteyle birlikte kendi karanlık doğasını da keşfetmeye çalışmaktadır.

Foucault; Hieronymus Bosch (1450-1516), Pieter Brueghel (1525-1569), Albrecht Dürer (1471-1528) gibi Rönesans ressamalarında saf tahribatın coşkusu görür.²² Bu ressamaların dünyası tamamlanmış düzenin yerine düzensizlik ve kaos halindedir. Foucault’a göre bu dönemde zafer ne Tanrı’ya ne Şeytan’a aittir, zafer “dünyanın trajik deliliğidir”. Bu ifadeyle öte dünyaya ait daimonik güçlerin yeryüzüne indirildiği, gündelik yaşamla yan yana ve mücadele içinde sunulduğu anlaşılmalıdır. İki karşıt dünyanın bir arada ve mücadele içinde gösterilmesindeki grotesk durum bir tür “trajik delilik” olarak ifade edilir. Rönesans döneminde grotesk, Tanrı ile Şeytan arasında galibi olmayan mücadelede ve daimonik dünya ile somut maddi dünyanın bir arada sunulmasıyla açığa çıkar.

²¹ Michel Foucault, **Deliliğin Tarihi**, Çev. Mehmetali Kılıçbay, Ankara, İmge Kitabevi, 2015, s.51

²² A.e., s.60



Resim 1.3. H. Bosch, Saman Arabası



Resim 1.4. Saman Arabası detay



Resim 1.5. A. Dürer, Aziz Mihail'in Ejderhayla Savaşı

Dönemin önemli ressamlarından Hieronymous Bosch'un *Zevk Bahçeleri*, *Cennet ve Cehennem Tablosu* veya *Saman Arabası* adlı eserlerinde sadece ahrete ait kutsal figürlere değil şehvetli kır hayatını barındıran sahnelere ve gündelik yaşamın sıradanlığına rastlamak mümkündür. Bosch'un bu grotesk resimleri huzur bozucudur çünkü yan yana getirdiği karşıtlıklar ile dünyevi zevkler aleminin nasıl cehenneme yol açabileceğini gösterir.²³ Bosch'un resimlerinde bir tarafta kilisenin ideal değerleri diğer tarafta Şeytan'ın yolundaki cehennem karanlığı görülmektedir. Foucault'un deyişiyle "dünyanın trajik deliliğe" sürüklenmesini tasvir eden Bosch resimleri için

²³ Eco, a.g.e., s.102

“cehennem fantezisi” ifadesi kullanılır.²⁴ *Resim 1.3* ve *Resim 1.4.*’te görüldüğü gibi Bosch; yarı insan yarı hayvan amorf canlılara, tuhaf canavarlara, dünyevi ile tanrısal sınırların arasında yer alan garip temsillere sıkça yer verir. A. Dürer’in 1449 yılında yaptığı *Aziz Mihail’in Ejderhayla Savaşı* adlı resim ise Yeni Ahit’in 12. bölümünün 7. dizesini konu almıştır. Bu resimde de Rönesans groteskine ait doğaüstü kötücül güçlerle dünyevi olanın bir araya getirilmesine tanık oluruz. Aziz Mihail, ejderhayla gökyüzünde kıyasıya bir savaş verirken yeryüzünde gündelik yaşam bu olanlardan habersiz bir şekilde devam eder.²⁵

Rönesans döneminde 16. yüzyıla birlikte cehennem ile fantezi yan yana gelmiştir. Özellikle grotesk, fanteziyle birlikte anılmaya başlamış, üretilen işler için de “ressamların rüyaları” tabiri yaygınlık kazanmıştır.²⁶ Bu dönemde Bosch, Brueghel ve Dürer gibi isimler Vitruviusçu klasik oran orantı kurallarını ve sanatsal kanonu oluşturan gerçekliğin benzeşimci temsilini tahrip etmişlerdir. Var olanları gerçekçi bir üslupla taklit etmek yerine resimlerini “rüya görür gibi” çizmişler ve yan yana gelmesi güç olan uç noktaları (hayal ile gerçeği) yan yana getirmişlerdir. Somut maddi yaşamdan gelen neşe ile doğaüstü kötücül güçlerin saldıgı korku Rönesans groteskinde bir aradadır.

Bu noktada fantezi ile grotesk arasındaki ilişki üzerinde kısaca durmamız gerekiyor. Hayal, hayalet, fantezi (phantom, phantasma) kelimeleri aynı kökten türer ve Rönesans ile Romantizm döneminde bu ifadeler groteskle neredeyse aynı anlamda kullanılır. Özellikle “hayalet”in daimonik (doğaüstü kötücül) anlamı hesaba katıldığında Rönesans ve Romantizm dönemi grotesk anlayışı için oldukça uygun bir ilişkilendirmedir bu. Ancak groteski tümüyle fantezi alanında görmek, onu somut maddi gerçekliğin tamamıyla dışına atıp salt hayalle ilişkilendirmek doğru değildir. İçinde fantezi unsurları barındırsa da grotesk, gündelik yaşamdan türemiştir.²⁷ Groteskte hayal gücüyle yapılmaya çalışılan gündelik yaşamı bozulmaya/değişime uğratmaktır. Fantezi ise gerçekte olmayan hayali bir dünya tasarımıdır, tamamıyla kurmacadır. Başka bir ifadeyle fantezi, hayal gücüyle gerçekte var olmayan kurmaca

²⁴ Virginia Pitts Rembert, **Hieronymous Bosch**, y.y., Parkston-e International, s.29

²⁵ Gombrich, a.g.e., s.345

²⁶ Kayser, a.g.e., s.22

²⁷ Philip Thomson, **The Grotesque**, London, Methuen Young Books, 1972, s.8

bir dünya yaratırken grotesk, somut dünyayı hayal gücünün yardımıyla kurmaca kılar ve yabancılaştırır. Groteskle aralarındaki bağ, fantezi kelimesinin kökeni olan “hayal”dir. İkisi de insanın “hayal etmesi” sonucunda açığa çıkar.

16. Yüzyılın sonunda grotesk, fantezi ile birlikte arabesk ve moreskle de yakın anlamlarda kullanılmaktadır. Genel olarak arabesk Arap usulü, moresk ise Magrip usulü mimari ve süsleme olarak bilinir. Philip Thomson’a göre bu dönemde moresk iki cins temsiline yer aldığı (bitki-hayvan, siyah-beyaz) süsleme; arabesk ise perspektif algısının (aşağı-yukarı) değişmesi, arka planın silinmesi için kullanılmıştır. Antik Roma’da Domus Area ve Titus Hamamları yapılırken Doğu geleneğinden (Mısır, Sümer, Babil) esinlenildiği hatırlanacak olursa, groteskin arabesk ve moreskle arasında ilişki açığa çıkacaktır. 1587 yılında Milanolu ressam ve yazar Lomazzo, groteskin arabeske karşı olmadığını, ikisinin birlikte ilerlediğini söyler.²⁸ Bu dönemde arabesk ile kurulan ilişkiyi Doğu ile olduğu kadar “antiketenin yeniden keşfi” bağlamında da okumak gerekir. Rönesans Avrupası için arabesk ve grotesk “primitif sanat” formlarıdır. Onlar için Doğu ve antikite uzak bir geçmiş ifade ederler. Sanatçılar bu teknikle birlikte daha önce alışık olunmayan bir tarzda kökensel olduğunu düşündükleri duyguları keşfetmeye başlamışlardır.

16. Yüzyılın sonunda groteskin İtalya’dan Fransa’ya yayılmasıyla birlikte görsel sanatlardan edebiyat alanına sıçradığı görülür. Örneğin Montaigne *Denemeler*’de (1580) “grotesk ve canavarı beden aynı bütünün parçalarıdır” ifadesini kullanır.²⁹ Ancak Montaigne’in grotesk ifadesini edebiyata kazandırmasından 50 yıl kadar önce İtalya’da yazılmış olan bir esere dikkat çekmek gerekir: Teofilo Folengo’nun *Baldus*’u (1517). Epik komedi, grotesk ve Dante’nin *İlahi Komedi*’sının parodisi olan bu fantazmagorik derlemede şeytani çirkinliğin bütün formları gösterilir.³⁰ Eserde Baldus ve arkadaşlarının, hayvan formlarının kolajı şeklinde görülen şeytanlarla (boynuzlu ayılar, üç pençeli köpekler, yarı ejderha olan kartallar vs.) savaşı konu edilmektedir. Baldus şeytanları yüz yetmiş bin parçaya böler ancak yine de insanlık, şeytana karşı verdiği savaşı kazanamaz. Bu grotesk metinde daimonik-

²⁸ Thomson, a.g.e., s.23

²⁹ A.e, s.24

³⁰ Eco, a.g.e., s.100

kötücül doğa karşısında “dünyanın trajik deliliği” görülmektedir. Folengo’nun *Baldus*’u sonraki bölümde inceleyeceğimiz grotesk edebiyat örneği *Gargantua*’nın da atasıdır.

Resim ve mimariyle başlayıp edebiyata sıçrayan Rönesans döneminde grotesk; dünyevi neşeyle şeytani kötülüğü yan yana getirir, fantezinin de yardımıyla gerek dinsel gerek sanatsal alanda geleneksel olanı (kanonu) bozguna uğratar. Yunan ve Roma antikitesi ile arabesk ve moresk gibi Doğu üsluplarını araştırmak, kültürel düzenin ürettiği egemen değerlere (kanona) karşı yürütülen bir çabadır.

1.3.2. Klasisizm Döneminde Grotesk

17. Yüzyılda grotesk, merkezini İtalya’dan Fransa’ya kaydırmış ve figürasyon dönemine girmiştir. Grotesk artık çerçeveyi süsleyen iç içe geçmiş bütünlüksüz parçalarda (desen-motif-süsleme) değil, çerçevenin merkezinde yer alan komik ve abartılı figürlerde görülmektedir. Görsel sanatlarda karikatürü doğuran bu değişimin yanında grotesk, bu dönemde farklı yazınsal türler üzerinde de etkisini göstermeye başlamıştır. Bu dönem Comeddia Dell’e Arte, burlesk, fars ve halk komedisi yazarları da groteskten faydalanmışlardır.

Orta Çağ’daki derebeyliklerin ve feodal düzenin çökmesinin ardından güçlenen Monarşi ve Aristokrasi, Klasisizm’i doğuran en büyük etkidir. Bu dönemde Vitruviusçu kanonik sanat anlayışı oldukça güçlenmiş; sanat ile güzellik, uyumluluk ve kuralcılık birlikte anılır olmuştur. Tiyatroda “üç birlik” olarak bilinen yer-zaman-olay birliği kuralı ilk kez bu dönemde ortaya atılmıştır. Bu kurala göre oyunlar tek bir mekanda ve zamanda geçmeli, sadece bir olayı konu almalıdır. Dönemin tiyatro yazarları Racine ve Corneille gibi isimler bu kurallara harfiyen uyarlar. Klasisizm dönemi sanatı akılcı, soylu ve görkemlidir. Grotesk ise bu yüceltilmiş değerlerin ve soylu olanın (kanonun) tam karşıtıyla anılmaktadır.

1694 Fransız Akademi sözlüğünde grotesk için “saçmalığa, tuhaflığa, abartıya işaret eden figüratif konuşma” açıklaması yapılır.³¹ Bu sözlükte ayrıca “grotesk giyinmek”, “grotesk dans etmek” gibi ifadeler de yer almaktadır. Bunların tümü bir mantalite

³¹ Kayser, a.g.e., s.26

değişimine işaret eder. Artık grotesk, Rönesans'ta olduğu gibi elit bir topluluğun kullandığı sanatsal kavram olmaktan çıkıp bütün bir hayatı kapsayacak şekilde “soylu olanın karşıtı” anlamında kullanılmaktadır.

Klasisizm dönemiyle birlikte groteskin popüler türler arasına girmesi, onun “hayret verici”, “olağanüstü”, “dehşetli” vb. özelliklerinin azalmasına yol açmıştır. Bir başka Fransız sözlüğünde (Richelet 1680) grotesk için “köylülük, abartı, bir şeyde kaba saçmalık barındırmak” gibi anlamlar yer alır.³² Her iki sözlükten de anlaşılacağı gibi grotesk kavramında (Rönesans’tan Klasisizm’e) belirgin bir değişim yaşanmıştır. Önceki dönemin şeytani doğaüstü güçleri törpülenmiş ve geriye saf bir neşe, alt sınıflara ait komik abartı kalmıştır. Bu dönem kalabalık kitlelere ulaşabilmek için popüler türlerde gülmece unsuru olarak kullanılmaya başlanan grotesk, düzenin yüceltilmiş değerlerini itibarsızlaştırma özelliğini de görece yitirmeye başlar. Moliere’in *Tartüffe* oyununda egemen sınıf için (Aristokrasi) bir tehdit unsuru olan dinin (Orta Çağ’ın teolojik dünya görüşünün) alay konusu edilmesi ve oyunun sonunda krallığa kurtarıcı misyon verilerek Monarşinin yüceltilmesi groteskin düzenin devamlılığı için kullanılmakta olduğunu örnekler.

Rönesans groteskinde açığa çıktığını gördüğümüz “canavarsılık”, Klasisizm döneminde korkunç olmaktan çıkarılıp abartıdan yararlanarak komik bir figüre dönüşmüştür. Örneğin sonraki bölümde üzerinde durulacak *Gargantua* bir dev olmasına rağmen korkutucu değildir. Çişiyle yüzlerce insanı boğarken korkunç değil komik bir figürdür. Bu dönem “korkuncun komikleştirilmesine” bir başka örnek de Don Kişot’tur. Onun savaştığı doğaüstü güçler Orta Çağ’da korkunç-daimonik olarak algılanırken 1615 yılında Cervantes’te komik biçimde temsil edilir. Yine Shakespeare’in son eseri *Fırtına*’da (1611) çizilen Caliban figürü her ne kadar vahşi olsa da komik abartı sayesinde korkunç olmaktan çıkarılmış, komik bir figüre dönüştürülmüştür. Ancak aynı yazarın önceki döneme ait olan *Macbeth* adlı oyununda cadılar temsilinin Caliban’ın aksine korkunç-daimonik olduğu söylenebilir. Klasisizm döneminin öncülü olan *Gargantua*, *Don Kişot* ve *Fırtına*’da doğaüstü güçler, komik abartıyla figürleştirilmişlerdir.

³² A.e., s.27

17. yüzyılda Orta Çağ'dan kalan korkutucu daimonik güçlerin komik figürlere dönüştürülmesi, bilimsel aklın dinsel inancın yerini almaya başlamasıyla ilişkilidir. Önceki dönemin doğaüstü kötücül güçlerinin gülünç figürlere dönüştürülmüş olması bir mantalite değişimine işaret eder:

“Gülme bir nesne karşısındaki, bir dünya karşısındaki korkuyu ve acıma duygusunu ortadan kaldırır, onu tanınan bir nesneye dönüştürür. (...) Korkusuzluk olmadan gülmek ve dünyaya gerçekçi bakabilmek olanaksızdır.”³³

İnsanların aslında korkunç olan ama komik bir temsille sunulan figürlere gülmesi, artık o güçlerden korkmadıklarının ifadesidir. Geçmişte korku salan bu doğaüstü güçler artık bilinip tanınan figürlere dönüştürülmüştür. Groteskte figürasyon dönemiyle birlikte kötücül-daimonik güçler, abartılı ve komik bir biçimde temsil edilirler.

Vitriviusçu kanonik görüşe karşı (adını kullanarak yapılan) ilk grotesk savunması Comedia Dell'e Arte'den gelmiştir. 1761 senesinde Justus Möser *Harlequin: Or, a Defence of Grotesque Comic Performance* adlı eserinde ilk kez klasik görüşe karşı grotesk savunusu yapmıştır.³⁴ Möser, yüce olanın taleplerine karşılık vermemesi bakımından groteski ayrı bir sanat türü olarak ele alır. Ona göre grotesk, kanonik olanın yücelttiği değerlere (uyum, güzellik vs.) karşı kayıtsız kalmasına rağmen soylu bir sanat türüdür. Möser, pazaryeri eğlencelerini “aşağı” bularak aklındaki groteski ayrıcalıklı/soylu(!) bir yerde konumlandırır. Bu savunmayla birlikte grotesk ilk kez estetik bir kategori olarak görülmüştür.³⁵ Bu döneme kadar estetik değerlere karşı mücadele eden groteskin estetik değer üretmek amacıyla kullanılmaya başlaması Klasisizm dönemindeki bir başka değişimi göstermektedir. Comedia Dell'e Arte karakteri Arlekino tarafından dillendirilen Möser'in savunmasında, Dell'e Arte karakterlerinin dünyaları anlatılır. Bu çalışmayla birlikte grotesk, estetik kategori olmasının yanı sıra dramatik bir tasarımla birlikte anılır olmuştur.

³³ Barry Sanders, **Kahkahanın Zaferi**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2001, s.33

³⁴ Bahtin, a.g.e., s.63

³⁵ Kayser, a.g.e., s.37

Hegel de tıpkı Möser gibi groteski, komikle ilişkili estetik bir tür olarak görür ve arabeskle groteski net bir şekilde ayırmayı tercih eder.³⁶ Ona göre arabesk, iç içe geçmiş insan-hayvan-bitki formlarının mimari kullanımı ve geometriyle ilişkilidir. Estetik kategori olarak grotesk ise üç özellikyle tanımlanabilir: 1) Farklı doğal evrenlerin birbirinin içinde erimesi 2) Ölçülemez, abartılmış boyutlar 3) İnsan bedeninin farklı uzuv ve organlarının çoğalmasa (Hint tanrıalarının elleri, ayakları, gözleri). Mısır ve Hint gibi Yunan mitolojisinde de benzer temsillere rastlamak mümkündür: Yılan saçlı-üç kadın başlı Gorgolar, kadın başlı-aslan pençeli-kanatlı Sphenks vb. Mitolojideki bu antropomorfik temsiller insan ve doğa arasında kurulan grotesk karışımın ifadesidir.³⁷ Groteske Hegel'in tanımına yakın bir yerden yaklaşan F. T. Vischer de groteski "mitolojik komik" olarak tanımlar. Vischer'a göre grotesk, mitoloji ve doğaüstü güçlere inanç olmadan gelişemez.³⁸ Ancak burada bahsi geçen mitoloji ve doğaüstü güçlerin komediyi yaratmakta bir araç olduğunu unutmamak gerekir. Vischer'in mitolojik grotesk anlayışı, Homeros'ta anlatılan topal Hephaistos'un tanrılar meclisinde tepsideki şarabı dökmesinden ilham alır. Kısacası doğaüstü güçler ve mitolojik kahramanlar korkuyu değil komiği yaratmak için kullanılmaktadır.

Klasisizm döneminde "komiği yaratan estetik bir tür" olarak anılan grotesk, doğal oranları ihlal ettiği için özellikle Fransa'da karikatürle ilişkilendirilmiştir. Karikatür kelimesi İtalyanca "caricare"den (yüklemek/aktarmak, the load) türemiş ve ilk olarak Annibale Carracci'nin (1560-1609) resimlerini ifade etmek için kullanılmıştır.³⁹ Karikatür, kişilerin veya şeylerin karakteristik bir yönünün abartılarak tuhaf/saçma bir biçimde temsil edilmesidir. Gülmece türlerinden biri olan karikatürü Umberto Eco şöyle tanımlar:

³⁶ A.e., s.100

³⁷ G. W. F. Hegel, **Aesthetics: Lectures on Fine Art**, Trans. By T. M. Knox, New York, Oxford University Press, 1975, s.341

³⁸ Kayser, a.g.e., s.103

³⁹ Alexandre G. Mitchell, **Greek Vase Painting and The Origins of the Greek Humor**, New York, Cambridge University Press, 2009, s.34

“Karikatür vücudun bir parçasını (genellikle yüzü) abartarak, fiziksel bir bozukluk aracılığıyla ahlaki bir bozukluğu alaya alır veya ifşa eder.”⁴⁰

Karikatürde klasik benzeşimcilikten farklı olarak gerçeklik değişime uğratılır. Parodi ve burleskte olduğu gibi gerçeğin yerini alan figür, gerçeğin bozulmuş bir temsilini sunar. Parodi ve burlesk gibi karikatür de orijinalle/gerçekle çatışma halindedir, ondaki ahlaki sorunu göstermek için mücadele eder. Biçim ile içerik arasında çatışma yaratarak orijinaldeki çelişkiyi görünür kılar. Bu noktada *Macbeth*’in parodisi olan *Kral Übü*’yü hatırlamak yerinde olacaktır. Komiği yaratmak amacıyla abartılmış Übü figürü bir tür karikatürdür. Übü bir kral olmasına rağmen (biçim) kraldan beklenmeyecek şekilde davranır (içerik). Vurgulanan bu çelişki (biçim-içerik çatışması) neticesinde bir ahlaki bozulmayı (toplumsal düzeni) ifşa edilmektedir. Bu açıdan bakıldığında karikatürde anahtar sözcük abartıdır. Kişisel ve ahlaki bozulma, temel olarak abartı sayesinde görünür kılınmaktadır.



Resim 1.6. Kötü koktuğu için burnunu tutan adam

⁴⁰ Eco, a.g.e., s.152

M.Ö. 440-430 tarihli bu vazo resminin ilk karikatür örneklerinden olduğunu söyleyebiliriz. Adamın kafasının vücuduna göre orantısız bir şekilde büyük olması ve bu bozukluğun abartılarak temsil edilmesiyle vazo resmi karikatür özelliği kazanmıştır.⁴¹ Biçimsel bozukluğun yanı sıra resmedilen adamın kendi dışkısından tiksinişle ahlaki bir bozulmaya da işaret edildiği söylenebilir: İnsanın tiksindiği dışkısı, insanın kendisidir. Karikatür bir çizim tekniği kavramı olarak daha çok 18. yy. İngiltere ve Fransa'daki gazetelerde politik hiciv için kullanılmış olsa da antik dönemde de benzer niteliklere sahip resimlere rastlanmak mümkündür. Örneğin *Resim 1.6.*'daki karikatürde komiği yaratmak için kullanılan abartıyla rahatlama ve iğrençlik bir araya getirilir.

Fransız karikatürü üzerine yazdığı bir inceleme olan *Gülmenin Özü*'nde Baudelaire, groteski “katıksız sevince” ve “doğal yaşama” yakın görür.⁴² Bu dönemde karikatürle ilişkilendirilen grotesk; önceki kötücül, şeytani anlamını ve korkuyla ilişkisini neredeyse yitirmiştir. Komik abartıyla birlikte Klasisizm döneminde grotesk, Baudelaire'de görüleceği üzere, saf bir neşe olarak algılanır. Ancak bu durum kimi kuramcıların eleştirilerine neden olmaktadır. Örneğin Philip Thomson'a göre 18. yüzyıl estetisyenlerinin müdahalesiyle grotesk “heterojen ve uyumsuz unsurlar arasındaki çatışma” özelliğini yitirerek kolayca tanımlanabilir, basit bir eğlenceye dönüşmüştür.⁴³ Thomson'un Klasisizm dönemi groteskine getirdiği bu eleştirinin biraz aşırı olduğu söylenebilir. Bu dönem groteskin komik abartıyla figürleşmesi ve estetik bir tür olarak görülmesi groteskin değişime uğradığını göstermektedir. Önceki dönemdeki daimonik güçlere olan korku azaldığı için bu güçler komik figürlere dönüşerek var olmaya devam etmiştir. Sonuçta açığa çıkan grotesk anlayış biçim değiştirmiş olsa da yine uyumsuzlukları barındırmaktadır. Doğaüstü kötücül güçler, komik figürlere dönüşmüş olsalar da varlığını sürdürürler. Öte yandan groteskin estetik bir tür olarak görülmesi de yine dönemin sanat düşüncesiyle ilişkilidir. Klasisizm döneminde başlayan estetik tartışmaları, sanatla ilişkili olduğu için doğal olarak groteski de içine almıştır.

⁴¹ Alexandre G. Mitchell, a.g.e., s.34

⁴² Charles Baudelaire, *Gülmenin Özü*, Çev. İrfan Yalçın, İstanbul, İris Yayınları, 1997, s.16

⁴³ Thomson, a.g.e., s.38

1.3.3. Romantizm Döneminde Grotesk

Edebi, sanatsal ve felsefî bir hareket olan Romantizm 19. yüzyılın başlarında, Almanya ve Fransa’da ortaya çıkmıştır. 1789 Fransız İhtilali’nden sonra imparatorlukların çökmeye başlaması ve ulus devlet sisteminin henüz yerleşmemiş olması Romantizm’in bir geçiş dönemi ürünü olduğunu gösterir. Siyasi belirsizliğin yanı sıra kanlı savaşlar, çöken sistemler ve devrimin beklenenin aksine başka bir otoriter rejime dönüşmesi, dönemin ruhunda belirgin bir karamsarlığa neden olmuştur. Romantizm döneminde büyük ifadelerle topluma yol gösteren sanatçının yerini içe dönük, bireysel sorunlarla mücadele eden sanatçı tipi alır. Bu dönemde Fransız İhtilali neticesinde gelişen birey düşüncesinin önem kazandığı görülmektedir. Romantik düşünceye göre birey, toplumdan bağımsız olarak aklıyla değil duygularıyla birlikte tanımlanmalıdır. Romantizmde sanatçıyı sanatçı yapan, sanatçının özel bir duyarlılığa, herkeste bulunmayan yaşantılara sahip olmasıdır.⁴⁴

Klasisizm, Descartesçi “Düşünüyorum öyleyse varım.” gibi mantıksal bir çıkarımla insan varlığını duygulardan arındırıp düşünceye/akla indirger. Klasisizme göre insan ancak akıl ve kurallar ile var olabilir. Racine, Corneille gibi klasik dönem sanatçıları toplumsal, ahlaki ve sanatsal alanda kuralları, sınırları belirlemişlerdir. Dönem oyunlarında ahlaki normların altının çizilmesi içeriğin, “üç birlik” gibi katı kuralların dayatılmasıysa biçimin sınırlandırılmasına örnektir.* Aydınlanmacı zihniyetle kendisini tek gerçeklik/hakikat olarak gören Klasisizm’e karşı duran Romantizm’de gerçeklik kişiden kişiye değişir. Hakikat, aklın gösterdiği tek doğrudur (“Aklın yolu birdir.”) değil, öznelerin duyguları, bedenleri ve deneyimlerinde ayrı ayrıdır. Romantizm katı kuralların yıkıldığı, aklın yerini duyguların aldığı, herkesin sanatta ve hayatta dilediği gibi var olabildiği bir dünyayı tasavvur eder. Romantizm’in Türkçeye “coşumculuk” olarak çevrilmesi de bu akımın barındırdığı heyecan ve tutkuyu gösterir niteliktedir.

⁴⁴ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, İletişim Yay., 2010, s.102

* Üç birlik kuralı; klasik dönemde yapılan çevirilere göre Aristoteles *Poetika*’da oyunların tek zaman-mekan-eylemde olması gerektiğini belirtmiştir. Ancak bu çıkarımın klasik dönem yorumu olduğunu bugün rahatlıkla söyleyebiliriz. Antik Yunan tragedyalarının büyük çoğunluğunda zaman-mekan birliği yoktur. *Poetika*’da bahsi geçen “gün doğumundan batımına kadar” sınırlaması büyük bir ihtimalle gün ışığından faydalanmak için oyunların sahnelenme zamanıyla ilgili bir ifadedir.

Özellikle Fredrich Schlegel'in etkisiyle Romantizm, Klasisizm'e karşı bir noktada konumlanmıştır.⁴⁵ Schlegel'in 1800 tarihli *Gesprach über die Poesie* (Conversation About Poetry) çalışması Romantizm ve grotesk açısından en önemli kaynaklardan biridir. Bu çalışmayla birlikte ilk kez Romantizm döneminde şiirle grotesk arasında ilişki kurulmuştur. Daha önce belirtildiği gibi metafor ve grotesk başkalaşım anlamında birbirlerine yakındırlar. Aynı zamanda şiirin de bir nevi metafor olduğu düşünülürse groteske hiç uzak olmadığı fark edilecektir. Schlegel bu çalışmasında 18. yüzyıldaki yaygın anlamdansa (komik abartıyla figürasyon) Raphealci üsluba yakın olduğunu belirtir ve groteski gerçekliğin heterojen unsurlarının fantastik bileşiminde ve kurulu düzenin bozulduğu yerde görür.⁴⁶ Rapheal'in sanatsal yaklaşımında farklı gerçeklik unsurları (dünyevi haz ile daimonik acı gibi) fantastik bir biçimde yan yana getirilir. Schlegel de groteski, fantezi ve arabeskle ilişkilendirerek Rönesans'a göz kırpar. Ona göre arabesk ve grotesk “insan fantezisinin en eski biçimi” ve “şiirin doğal biçimi”dir.⁴⁷ Arabesk terimi burada da Klasisizm döneminde olduğu gibi “sanatın primitif formu” anlamında kullanılmaktadır. 1789'da Goethe'nin yazdığı bir deneme olan *Von Arabesken*'de de (Concerning Arabesques) grotesk ve arabesk terimleri uyum içinde kullanılır. Goethe burada antikiteden gelen groteskin sanata yol gösterici etkisini vurgular, groteskte Klasisizm etkisindeki figürasyon (ve dramatik tasarım) düşüncesine karşı Rönesans'a ait olan süsleme-desen-motifin tarafında yer alır. Goethe yazdığı denemenin sonunda da antik duvar süslemelerini dirilttiği için Rapheal'den övgüyle bahseder.⁴⁸ Schlegel ve Goethe'de görüldüğü gibi Romantizm döneminde kaybolan Rönesans groteskine özlem duyulmaktadır.

Toplumsal alanda meydana gelen çöküş, savaşlar ve topluma karşı duyulan güvensizlik Romantizm dönemi sanatçıları doğaya itmiştir. Romantik sanatçılar için doğa bir tür kaçış, duygularıyla ve kendileriyle buluştukları özel bir alandır. Bu yüzden (doğanın bizatihi kendisine işaret eden) iç içe geçmiş bitki-insan-hayvan motifleri Romantizm dönemindeki grotesk düşünce açısından cezbedicidir. Antik

⁴⁵ Raymond Williams, **Anahtar Sözcükler**, Çev. Savaş Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s.333

⁴⁶ Kayser, a.g.e., s.48

⁴⁷ Bahtin, a.g.e., s.69

⁴⁸ Kayser, a.g.e., s.49

dönemden kalma bitki-insan-hayvan resimleri bu dönem sanatçıları için doğa ve bireyle ilişkili karmaşık anlamlar taşımaktadır. Schegel 1 Aralık 1802’de Tieck’e yazdığı mektupta adeta dönem sanatçılarının insan ve doğa hakkında görüşlerini özetlemektedir:

“Manzaranın temeli en karşıt fikirlerle açıklanır; insanın tıpkı kendini gördüğü gibi alışkanlıklarının ve arzularının bir çiçekte, bitkide ve diğer doğal fenomenlerde vücut bulmasıdır. Çiçeklere ve ağaçlara baktığımda, hepsinin insani özelliği ya da duyguları olduğunun farkına varıyorum ve bunun cennet fikrinin bir yansımasını gösterdiğine eminim. Bu yüzden bir çiçek parçasını insan figürü olmadan çizmemeye karar verdim. Burada arabesk ve hiyerogliflerin gittikçe büyüyen bir etkisi olsa gerek ama böylece manzara su yüzüne çıkıyor. Bu sanatın en derin mistisizm olarak görülmesi kaçınılmaz oluyor.”⁴⁹

Romantizm için doğa, bireyin ve sanatın kendini bulduğu, kendi olabildiği cennet yansımasıdır. Sanatçı doğaya baktığında kendinden bir parça görür. İnsani alışkanlıklar, arzular, duygular bir çiçekte, bitkide, diğer doğal fenomenlerde vücut bulmaktadır. Bu yüzden artık bir çiçek parçası insani bir figür olmadan çizilemez, aynı şekilde insani figür de çiçek parçasından bağımsız düşünülemez. Karşıtlıklar iç içe geçmiştir; tıpkı arabesk ve groteskteki gibi bir hayvanda insani, bir bitkide de hayvani bir taraf mevcuttur. Eğer sanatçı kendi içinden geçerek kendinden çıkıp doğaya ulaşabilirse gerçekliğin farkına varabilir. Doğada ve insandaki bu gerçek karşıtlıkların bir arada olmasıdır: Ölüm ve yaşam, acı ve haz, mutluluk ve korku... Romantik grotesk bu heterojen karşıtlıklar üzerine inşa edilir.

19. Yüzyılda F. Schlegel, J. Ruskin ve V. Hugo’nun çabalarıyla grotesk, Klasisizm dönemindeki “popüler bir sanat türü” olma özelliğinden çıkarılıp belli bir elit kesimin ilgisini çekecek “ciddi” bir tür olarak görülmüştür. Bunda Romantizm döneminde sanatçı tipinin toplumdaki ayrılmasının etkisi büyüktür: “Eskiden bir araçtı sanatçı; dış dünyaya ayna tutan bir araç. Şimdi bazı özellikleriyle diğer insanlardan ayrılan, kendisine özgü kişiliğiyle önem kazanan bir üstün adamdır.”⁵⁰ Romantizm döneminde “üstün insan” olarak görülen sanatçı tipi, groteski de

⁴⁹ Kayser, a.g.e., s.52

⁵⁰ Berna Moran, a.g.e., s.102

kendisiyle birlikte yukarı çıkarmaya çabalamıştır. Örneğin Ruskin groteski “soylu/doğru” ve “aşağı/yanlış” diye ikiye ayırır. Ona göre doğru grotesk insanın trajik ve imkansız doğasını biçimlendirmektedir. Burada komik ve korkunç gibi karşıtlıklar yan yanadır.⁵¹ Ruskin, Klasizm döneminde komik figürler haline getirilen groteskin karanlık yönüne dikkat çeker.

V. Hugo’nun *Cromwell* (1827) adlı oyuna yazdığı önsöz Fransa’da Romantizm ve grotesk için kurucu metinlerden biri olmuştur. Hugo geçmişten gelerek yaşadığı dönemin edebiyat biçimi ve anlayışını teorize etmeye çalışır. Ona göre insanlık tarihinde üç dönem vardır: 1. Od (prehistorik) 2. Epik dönem (antikite) ve 3. Dramatik dönem (Rönesans ve sonrası). Hugo’nun “yüce olanın tersi” şeklinde tanımladığı grotesk, bu üç dönemde çoğalarak etkisini gösterir.⁵² Hugo groteskin kökensel olduğunu, Roma’daki Domus Area ve Titus Hamamları’ndan çok daha önce Yunan mitolojisinde; sirenlerde, satirlerde yer aldığını iddia eder. Onun tabiriyle prehistorik zamandaki grotesk evrilerek komik dramının bir aracı haline gelmiştir. Ancak bu groteskin bir boyutudur. Groteskin diğer boyutu kötücül-daimonik olanla ilişkilidir. Yani grotesk her yeredir, hem komik hem de korkunç olanda var olur. Hugo’ya göre trajik ve komiğin bir arada olduğu en büyük sanatsal örnek ise Shakespeare’dir.

“‘Grotesk’, der Viktor Hugo ‘her yeredir’: Bir taraftan şekilsiz ve dehşet verici olanı yaratır, öte taraftan komik, maskaraca olanı. Bu biçimin temel özelliği canavarsılığdır; grotesk estetik bir dereceye kadar canavarsı olanın estetiğidir.’”⁵³

19. Yüzyıl groteskinde (daha önce Rönesans’ta karşımıza çıkan) canavarsılık yeniden kendini gösterir. Ancak Romantizm döneminde canavarsılık Rönesans’takinden biraz farklıdır. İlk olarak groteskin Rönesans döneminin aksine bir estetik kategori olarak görüldüğünün altını çizmek gerekir. Bu yüzden Romantizm döneminde canavarsılık “alımlanabilir” ve “güzel” olmalıdır. Oysa Rönesans’ta canavarsılık hatırlanacağı üzere rahatsız edici ve huzur bozucuydu. Öte yandan romantik dönemde canavarsılık, Rönesans’taki gibi fanteziyle değil doğayla

⁵¹ Thomson, a.g.e., s.15

⁵² Victor Hugo, **The Essential Victor Hugo**, Çeviri Barış Yıldırım, Eren Buğlalılar, Irmak Bahçeci’ye aittir, Oxford University Press, 2006, s. 58

⁵³ Bahtin, a.g.e., s.71

ilişkili olmuştur. Bu noktada Hugo'nun grotesk için kullandığı “doğanın sanata sunabileceği en büyük zenginlik” ifadesi dikkate değerdir.⁵⁴ Romantik dönem sanatçıları, groteskin doğa tarafından sanata hediye edildiğini düşünürler.

E. A. Poe'nun *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840) adlı kitabında bir kez daha grotesk ile arabesk birbirleriyle ilişkilendirilmiştir. Yabancı ve tuhaf canavarlar, yarı insan yarı hayvan mitolojik karakterler yazarın hayal gücünden beslenir ve tüm bu katmanlarda farklı biçimler ve renkler karşı karşıya getirilir.⁵⁵ Poe'nun hikayelerinde farklı gerçeklikler; tuhaf, hayaletimsi, iğrenç unsurlar yan yanadır. Poe bu fantazmagorik dünya için “gündüz düşü” ifadesini kullanır.* Ancak Poe'da da canavarsılık gerçeklikten tamamen kopuk bir fantezi değil, doğanın bir uzantısı olmuştur. Poe daha çok doğadan (doğallıktan?) yola çıkarak fantezi yardımıyla farklı katmanları yan yana getirir. Daha önce de belirtildiği gibi grotesk ile fantezi arasındaki ilişkinin temelinde “hayal” olduğunu unutmamak gerekir.

Romantizm döneminde yaşanan bir diğer değişim korku ve gerilim gibi temaların groteskte yeniden görünür kılınmasıdır. Özellikle edebiyat alanında E.T.A. Hoffmann ve E. A. Poe metinlerinde görülen bu niteliklerin gotik edebiyattan süregelen korku hikayelerinin bir devamı oldukları düşünülebilir. Romantik grotesk kavramında, Rönesans dönemindeki kötücül-daimonik güçlerin yeniden sahneye çıkarılmasına Hoffman'ın *Duka ile Karısı* adlı öyküsü olarak gösterilebilir. 13. Yüzyıldaki bir hikayeyi anlatan öyküde cadıya benzetilen yaşlı bir kadına geleceği görebilme gibi doğaüstü güçler verilmiştir. Aynı dönemde yazılmış Chamisso'nun *Peter Schlemihl'in Acayip Sergüzeşti* adlı öyküsünde de şeytanla özdeşleştirilen “gri ceketle adam”ın kötücül güçleri ön plana çıkarılmıştır.⁵⁶ Tılsımlı ceketin cebinden çıkardığı sonsuz altın barındıran bir kese karşılığında ana karakterin gölgesini satın alır. Gölgesini şeytana satan adam ne kadar zengin olursa olsun bir daha mutlu olamaz ve sonunda şehri terk edip doğaya gider. Metnin sonunda ana karakterin “doğaya dönüşü” Romantizm dönemini ruhunu yansıtmaları bakımından önemlidir.

⁵⁴ Hugo, a.g.e., s.60

⁵⁵ Kayser, a.g.e., s.77

* “Gündüz düşü” ifadesini A. E. Poe'den alan Sürrealistler kendi pratiklerinde grotesk düşünceden yararlanmışlardır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Kayser, a.g.e., s. 161

⁵⁶ Kleist, Chamisso, Hoffman, **Üç Romantik Hikaye**, Çev. Sabahattin Ali, İstanbul, YKY, 2016

Hoffman, Chamisso ve Poe'nun metinlerinde korku, gerilim, tedirginlik, tekinsizlik vb. kötücül-daimonik güçler, komik olanla birlikte sunulmaya çalışılır. V. Hugo'nun *Cromwell*'inde de vurgulandığı gibi romantik dönem groteskinde komik ve trajik gibi karşıtlıklar bir aradadır. Bu yüzden "trajikomedî"nin ilk kez bu dönemde, *Sturm Und Drang** ile birlikte anılmaya başlamış olması tesadüf değildir.

15. Yüzyılda literatüre kazandırılan groteskin, yer aldığı ideolojik iklimle birlikte anlam ve tür bakımından farklılıklar gösterdiği söylenebilir. Buna göre Rönesans dönemi groteski resim ve mimariyle ilişkili olarak, dünyevi neşe ve daimonik acıyı yan yana getirir. Orta Çağ'ın bitimi ve Batı aydınlanmasının başlangıcına tekabül eden bu dönemde her iki dünyaya ait nitelikler kendini göstermektedir. Akılcılığın etkisini gösterdiği Klasisizm dönemindeyse Orta Çağ'ın kötücül güçleri korkutucu olmaktan çıkmıştır. Artık karikatür, burlesk, halk komedisi gibi popüler türlerle birlikte anılan grotesk daha çok komikle ilişkili bir yerde konumlanmış, önceki kötücül güçler biçim değiştirerek komik ve abartılı figürlere dönüşmüştür. Fransız İhtilali'nden sonra açığa çıkan Romantizm dönemindeyse groteske yeniden Rönesans anlamı kazandırılmaya çalışılır. Komiğin yanına kötücül güçlerin de dahil edildiği bu dönemde grotesk, şiir ve edebiyatla birlikte anılır. İhtilalin etkisiyle güçlenen "birey merkezli sanat" düşüncesi bu dönem groteskini etkilemiştir. Grotesk, bireyin doğayı duyumsadığı alanlarda aranır.

Buraya kadar üç bölümde tasniflediğimiz grotesk tarihi, dönemler itibariyle farklı anlamlar kazanmış, farklı türlerle ilişkilendirilmiş olsa da ortak bir özü korumaktadır: Karşıtlıkların, uyumsuzlukların ve farklılıkların bir aradalığı. Klasisizm döneminde salt komige yakın görüldüğü dönemde bile groteskte karşıtlıklar bir aradadır; önceki dönemdeki kötücül güçler biçim değiştirerek groteske dahil olmuş, sonuçta farklılıkların uyumsuzluğundan kaynaklanan bir komik açığa çıkarılmıştır.

1.4. Yirminci Yüzyılda Grotesk

20. Yüzyılda grotesk düşüncenin genel hatlarıyla ikiye ayrıldığı söylenebilir. Philip Thomson, Wolfgang Kayser gibi kuramcılar groteski, Rönesans ve Romantizm

* Fırtına ve Coşku; 18. yüzyıl Alman edebiyat otoritesinin kurallarına karşı romantik geleneğin öncülü diyebileceğimiz genç yazarlar topluluğu ve edebiyat akımı.

dönemine yakın bir yerden okumuşlardır. Onlara göre groteskte kötücül-daimonik güçler açığa çıkarılmalı; acı ve haz, korku ve neşe gibi karşıtların bir aradalığı paradoks yaratmalıdır. Çalışmamızda bu düşünme biçimini “tekinsiz grotesk” olarak adlandırılacağız. 20. Yüzyılda Mihail Bahtin üzerinden şekillenen grotesk anlayış ise daha çok bir olumlamadır; bu düşüncede bedensel altyapıya (yeme, içme, çiftleşme vs.), doğaya ve hatta ölüme bile bir tür yenilenme olarak bakılır. Klasisizm dönemi groteskine yakın duran Bahtin’in Orta Çağ karnaval geleneği üzerine temellenen görüşü “karnavalesk grotesk” ifadesiyle anılmaktadır.

1.4.1. Tekinsiz Grotesk

Klasisizm dönemindeki komik abartı ve figürasyon, groteskin geniş kitlelere ulaşmasına yol açmıştır. Bu dönem halk komedileri, karikatür ve burlesk gibi popüler türlerle birlikte grotesk gündelik yaşamın bir parçası olmuştur. Daha sonra romantiklerin getirdiği eleştiri de groteskin düşünceden uzaklaşıp sadece duygularla ifade edilebilir olmasına yöneliktir. Buna göre grotesk karşıtlıkları bir arada barındıran ve paradoksla ilişkili karmaşık bir düşünme biçimi olmaktan çıkarılıp gündelik yaşamdaki basit duyguları aktarma aracına dönüşmüştür. Philip Thomson *The Grotesque* adlı çalışmasında groteskin duyguyla olduğu kadar düşünceyle de ilişkili olduğunu savunur.⁵⁷ Ona göre groteske maruz kalan akıl hata vermeli, paradoks ve antinomiyle ilişkili olarak bir çıkmaza sürüklenmelidir. Philip Thomson bu durumu komik ile trajik arasındaki kararsızlık olarak görür. Gregor Samsa örneğini vererek buna gülünmesi mi ağlanması mı gerektiği konusunda kararsızlık yaşadığının altını çizer. Bir sabah böcek olarak uyanmak tüyler ürperticidir ve birdenbire iğrenç bir bedene sahip olan birine acımayla yaklaşılır. Korku ve acımaya neden olduğu için Gregor Samsa’nın durumu trajik gibidir ancak diğer yandan Gregor Samsa böcek bedenli olmasına rağmen insan gibi düşünmektedir. Böylesi iğrenç bir bedenle gündelik yaşamına eskisi gibi nasıl devam edebilir? Gregor Samsa’nın “insan gibi düşünen böcek” olması *Dönüşüm*’ü trajik olduğu kadar komik kılar. P. Thomson’a göre grotesk iki zıt kutup arasında tam da böylesi bir kararsızlık halidir.

⁵⁷ Thomson, a.g.e., s.5

Tekinsiz groteskte komik ve trajik, yanıtı verilmeyen bir problematik olarak birbirine karıştırılır. Bu probleme herhangi bir yanıt verilemez çünkü komik veya trajik olarak nitelendirildiği an çatışma çözülür, gerilim son bulur. P. Thomson’a göre grotesk ancak gerilimli çatışmanın ve iki uçluluğun sürdürülmesiyle var olabilir.⁵⁸ Bu iki uçluluğun komikten trajiğe, trajikten komiğe doğru gidip gelmeyi kapsadığını söyleyebiliriz:

*Süreci teknik olarak ifade edecek olursak: çok garip hatta belki biraz komik olan şeye gülmemiz korku ve tiksinti duygularını yansıtmaktadır ve bu son derece anormaldir. Veya gülünesi bir garipliği olan sahne ve karakterler bir anda bir sorun teşkil eder, korkunç ve iğrenç görüntüsü mizahla birleşir ve tüm bunlara karşı tepkimiz karışıktır.*⁵⁹

Tekinsiz groteske göre Klasisizm dönemindeki komik abartı ve figürasyon “gerilimi” sonlandırmıştır. Komik tarafa aşırı vurgu yapılması trajik tarafın etkisini yitirmesine, gülmenin ağlamayı bastırmasına yol açmıştır. Oysa Thomson groteskin özünde yer alan gülmenin serbest olmadığını savunur. Groteskte korku, tedirginlik, iğrenme, tiksime vb. olumsuzluklar gülmeye eşlik eder; Thomson’un ifadesiyle burada yer alan gülme, korku ve tiksintiyi yansıtmaktadır ve bu durum son derece anormaldir. Kısacası tekinsiz groteskte kahkaha yüzünü ekşitmeye dönmelidir çünkü korkunç ve iğrenç bir görüntü mizahla birleşir ve tüm bunlara karşı verilecek tepki karmaşıktır. Gülmenin içine korku sinmiş, bu tuhaf duruma karşı ne olduğu belirsiz tepkiler verilmiştir.

P. Thomson bu noktada bir adım ileri giderek Klasisizm dönemindeki anlayışı tersine çevirmeyi önerir. Ona göre komiğin baskın çıkarak trajiği sindirmesi yerine tam tersinin olması, trajiğin komiği sindirmesi groteske daha az zarar verecektir.⁶⁰ Trajikle ilişkili sayabileceğimiz korku, acıma, iğrenme, dehşete düşme vb. duygular groteske daha uygundur ve bunların komiği bastırmasında grotesk açısından bir sakınca yoktur. George Kayser’in de kendisi gibi düşündüğünü göstermek isteyen P. Thomson, onun şu açıklamasına referans verir: “Grotesk, bu dünyadaki şeytani

⁵⁸ Thomson, a.g.e., s.21

⁵⁹ A.e., s.33

⁶⁰ A.e., s.59

kötücül güçleri kontrol etme ve çıkarma eylemidir.”⁶¹ Kayser de tekinsizliğe uygun olarak groteskin olumsuz yönü üzerinden bir tanım getirmiştir. Grotesk bu dünyadaki şeytani ve kötücül güçleri kontrol etmeye ve açığa çıkarmaya çalışmaktadır. Kayser’in de üzerinde durduğu neşe, kutlama, haz gibi olumlu taraflar değil şeytani-kötücül güçler gibi olumsuz taraflardır.

George Kayser ve Philip Thomson, groteske komikten çok trajik perspektifle yaklaşırlar. Her ne kadar birbirine zıt iki unsurun yan yana olması gerektiği belirtilse de tekinsiz groteskte trajik bakışın bir adım önde olduğu söylenebilir. Kayser groteskin karamsar yüzüne; korku, acı, tikslenmeyle olan ilişkisine şu şekilde dikkat çeker:

*“Grotesk ölümden çok yaşamdan korkmaktır. Grotesk yaşanan dünyanın güvenilir olmaktan çıktığını ve bu değişen dünyada artık yaşanılmayacağını gösterir.”*⁶²

Groteskin korku üzerinden tanımlanması bile Kayser’in komikle olan mesafesini gösterir. Bu düşünceye göre grotesk ölümden değil yaşamdan korkmaktır çünkü dünya güvenilir olmaktan çıkmış, yaşanılmaz olmuştur. İşte tekinsiz grotesk böylesi bir karamsar düşünce üzerinden yapılır. 20. yy’daki bu grotesk anlayışın Romantizm ve Rönesans’la arasındaki fark, şeytani kötücül güçlerin öte dünyada değil de burada olması, ölümden değil yaşamdan korkulmasıdır. Kayser’de grotesk doğrudan maddi yaşamsal değişimleri ve bunun karşısında insanın korkusunu, tedirginliğini ve umutsuz mücadelesini gösterir. Oysa yukarıdaki örneklerden hatırlanacağı üzere Rönesans ve Romantizm döneminde doğaüstü güçler (cadı, şeytan, ejderha vs.) varlığını sürdürmüştü. 20. Yüzyıl tekinsiz groteskinde ise kötücül-daimonik güçler tanrısallıktan arındırılır; Gregor Samsa örneğinde olduğu gibi değişime uğrayan ve kötü, iğrenç, tekinsiz olanla ilişkilendirilen öte dünya değil, burasıdır.

Wolfgang Kayser’e göre groteskin birdenbire olması, şaşırtması gerekmektedir. Bu da tanıdık olanın yabancılaşmasına, güvenilir olanın tehlikeli olmasına bağlıdır. Böyle bakıldığında grotesk, korku ve tedirginlikle açığa çıkan yabancılaşmanın

⁶¹ A.e.

⁶² Kayser, a.g.e., s.185

doğurduğu mesafede yapılır. Başta söylediğimiz durum, groteskin gündelik duygulardan çok karmaşık düşünceler yaratması da bu şekilde gerçekleşir: Yabancılaşmanın açtığı mesafede “biçim ile içeriğin” ve diğer karşıtlıkların çarpıştığı gözlemlenebilir.⁶³ Bir başka deyişle korku ve tedirginliğin neden olduğu yabancılaşma, tekinsiz groteskin arzuladığı karmaşık düşüncelerin doğmasına fırsat tanır. Karşıtlıklar arasındaki çarpışmanın yarattığı patlama zihinde paradoks etkisiyle dalgalanır. Kayser ve Thomson groteskin anlam yaratmayacağını, anlamı olduğu an grotesk olmaktan çıktığını savunurlar.

1.4.2. Karnavalesk Grotesk

Karnavalesk grotesk kavramı her ne kadar edebiyat ve sanat için kullanılıyor olsa da doğadaki mevsim dönümlerinden, insanın doğayla bütünleşmek için gerçekleştirdiği ritüellerden yola çıkarak geliştirilmiştir. Mihail Bahtin, kökeninin antikiteye uzandığını düşündüğü Orta Çağ karnaval geleneğini inceleyerek, bu toplumsal olay üzerine, grotesk kavramını inşa eder. Buna göre toplumsal olay (karnaval) edebiyata dönüşmüş (karnavalesk) ve bu anlayışla birlikte grotesk açığa çıkmıştır. Bu bölümde karnavalesk groteski açıklayabilmek öncelikle Orta Çağ karnaval geleneği incelenecek ardından Bahtin’in de örnek gösterdiği Rabelais’in *Gargantua* adlı metni üzerinden karnavalesk edebiyata ulaşılacak ve bu bağlamda grotesk açıklanmaya çalışılacaktır.

1.4.2.1. Karnaval Geleneği

Batı dünyasında karnaval geleneği bir dizi etkinliği kapsar: Hasat ve bereket, mevsim dönümleri, dini ve din dışı ritüeller, pazar yeri gösterileri vb. örnekler çoğaltılabilir. Ortak payda gündelik yaşam etkinliklerinin askıya alınması, karnaval için ayrılan özel bir zaman/mekanda toplumsal kuralların, yasakların geçici bir süre ortadan kaldırılmasıdır. Karnaval, emek yoğun bir çalışma süreci ve arzuların bastırıldığı perhiz döneminden sonra olmalıdır: Kolektif emekten sonra kolektif yemek, büyük perhizden önce arzuları açığa çıkarma eylemidir. Bu etkinliklerde toplumsal roller, kurumlar ve kurallar tersyüz edilir. Karnaval zamanı kültür

⁶³ A.e., s.53

alanından çıkıp doğaya karışılmasından dolayı ben ile öteki, uygar ile vahşi, efendi ile köle eşit temsille diyalojik* bir ilişkiye girer; roller değişir, başkasının söylemi ödünç alınır.⁶⁴ Karnaval kültürü karşıtlıkları, farklılıkları, uyumsuzlukları bir araya getirmektedir.

Orta Çağ sonlarında (12-15. yüzyıl) güçlenen karnaval geleneğinin kökleri Roma Satürn bayramlarına, Antik Yunan Baküs şenliklerine kadar uzanır.⁶⁵ Diğer yandan antik Roma'da kutlanan Satürnalıa bayramının Mısır ve Pers etkinliklerinden izler taşıdığı görülür. Satürnalıa iki tarım şenliğinin tam ortasında yer almaktadır: Ambarların açıldığı Consulia ile ürünlerin hasat edildiği Opalia arasında, yani 17 Aralık'ta. O gün Romalılar için kutsaldır, dini ritüeller gerçekleştirilmektedir. Satürn'ün kendisi Kronos'la özdeşleştirilip başı bağlanarak Yunan ritüellerine göre kurban edilir:

“O gün aynı zamanda festival günüydü. Livy'nin söylediğine göre, M.Ö. 217 yılında başlayan bir uygulamayla tapındaki kurban töreninden sonra bir halk şöleni vardı. Bütün yıl alışılan düzen askıya alınır. Kavgalar küskünlükler unutulur. Zengin ve yoksul eşitlenir. Kılık değiştirmeler ve maske takmalar gerçekleşir.”⁶⁶

Orta Çağ karnavallarında pagan dini uygulamaları doğrudan yer almaz ancak bu dönemde gerçekleşen karnavallar pagan gelenekten izler taşır: Alışılan düzenin askıya alınması, zengin ve yoksulun eşitlenmesi, kılık değiştirme ve maske takma Orta Çağ karnavallarına pagan kültürden geçmiştir. Ancak kilise, Hristiyan bayramlarının zamanını (toplumu Hristiyanlaştırmak amacıyla) özellikle pagan ayinlerinin olduğu zamana denk getirerek bu gelenek üzerinde asimilasyona neden olmuştur.⁶⁷ Örneğin St. John yortusu zamanında kutlanan bir karnaval olan Deliler Bayramı başlangıçta kilisede yapılmaktadır, yani resmi dini uygulamadır ancak Orta Çağ'ın sonlarına doğru paganizm tehlikesi nedeniyle yasaklanır. Kilise önce

* Diyalojik; Bahtin'in edebiyatta çoksesliliği ifade etmek için kullandığı bir kavramdır. Dostoyevski metinlerinden verdiği örneklerde farklı toplumsal kesimlerin kendi durdukları yerden, eşit bir temsille karşı karşıya getirilmesini “diyalojik” olarak tanımlar. Sonuç olarak bu temsil biçimi farklılıkların iç içe geçerek bütünleşmesine olanak tanıyacaktır. Bahtin'in edebiyat eleştirisi için geliştirdiği bu kavram karnaval geleneğinden yola çıkılarak üretilmiştir. (Bkz. Dostoyevski Poetikasının Sorunları)

⁶⁴ David Danow, **The Spirit of the Karvinal**, The University Press of Kentucky, 1995, s.24

⁶⁵ Bahtin, a.g.e., s.105

⁶⁶ Yanıkaya, a.g.e., s.116

⁶⁷ Bahtin, a.g.e., s.93

Hristiyanlaştırmak amacıyla pagan geleneği içine almış, asimile etmeyi başaramayınca yasaklamıştır. Tüm bunlar göz önüne alındığında Orta Çağ'daki karnaval geleneği ile pagan kültürü arasında, kimi anlam ve değer kayıpları yaşanmakla birlikte, kalıntısalsal bir ilişkinin devam ettirildiği söylenebilir.

Karnaval ne sanata ne de hayata aittir. Orada gerçekleştirilen gösteriler, giyilen abartılı kıyafetler, taşınan aksesuarlar sanatsal bir temsili ifade etmezler, orada gerçekleştirilen etkinlikler tiyatro değildir. Öte yandan kimse gündelik yaşamda da bu şekilde giyinmemekte ve davranmamaktadır. Karnaval kıyafetleri kostüm, karnaval etkinlikleri bir tür oyun/gösteri değildir. Karnavalda rol yapmaktan, temsil etmekten ve edilmekten ziyade katılımcılık esas alınır. Örneğin Deliler Bayramı'na katılan kimseler deli rolü yapan oyuncular değil, deliliği deneyimleyen insanlardır:

“Sahne ışıkları bir karnavalı yok ederdi; tıpkı bir tiyatro oyununun ışıklar olmadan sahnelenememesi gibi. Karnaval insanlar tarafından seyredilen bir gösteri değildir, insanlar onun içinde yaşarlar.”⁶⁸

İnsanlar Deliler Bayramı'nda toplum tarafından yasaklanan ve bastırılan deliliklerini geçici bir süre için yaşarlar. Karnavala katılan kimse rol yapmaz, karnavalda kontrolsüz deneyimler yaşar. Kutsal sunaklarda yemek yiyip çiftleşir, bir deli gibi sınır tanımaz, kural bilmez; doğa gibi kaotiktir, tanımlanamaz. Karnavalda açığa çıkan bu ruh, toplumsal düzen ve kültürün (dolayısıyla aklın/bilincin) askıya alınması halidir. Katılımcılar tanımlardan, kurallardan, kimliklerden, hiyerarşilerden sıyrılmış; yalnızca bir hayvanın yaşayabileceği “suyun su içinde olması”⁶⁹na benzeyen bir deneyimle kendinden/benlikten çıkıp doğaya karışmıştır.

Bahtin karnaval geleneğinde değişimi, yeniden doğuşu, yenilenmeyi görür. Buradaki olumlama esasen doğayla aramızdaki sınır çizgisini oluşturan bedene yapılmaktadır. Karnaval, kültürün şekillendirdiği bedensel sınırları açarak bireyi doğayla bütünleştirir. Sınırsızca yeme içmenin, içip sıçmanın, çiftleşmenin nedeni budur; beden delikleri açılarak içeriyle dışarı arasında daimi bir ilişkiye girilmeli, insanla doğa bütünleşmelidir. Bu düşünceye göre ölüm de bir son değildir. Karnavalda

⁶⁸ Bahtin, 2005, s.33

⁶⁹ George Bataille, **Din Kuramı**, Çev. M. Mukadder Yakuboğlu, İstanbul, Göçebe Yayınları, 1997, s.15

yenilen bir tavuk için gelen ölüm onu yiyen kimse için yaşamı ifade eder. O tavuğu yedikten sonra ölecek kimse de topraktaki bitki için yaşam kaynağı olacaktır. Dolayısıyla karnavalı doğadaki döngüye karışma çabası, bir yenilenme hareketi olarak görmek mümkündür.

Bahtin karnaval uygulamaların akıllı-deli, efendi-köle, insan-hayvan gibi karşıtlıkları bir arada içermesi ve karnavalın daimi bir tersine dönüş hareketi olmasını groteskle ilişkilendirir:

“Sürekli bir ters yöne dönme, yukarıdan aşağıya, önden arkaya kayma hali, sayısız parodiler, gülünçleştiren taklitler (travesty), hakaretler, zındıklıklar, komik taç giydirme, tacı geri alma törenleri...”⁷⁰

Bu etkinliklerde tüm iktidar kurumları alaşağı edilir. Erkeklik, krallık, soyluluk vb. gibi iktidar makamları gülünçleştirilir. Aşağı indirilen iktidarın yerine yukarı bir meczup çıkarılır. Karnavalda toplumun en alt katmanından seçilen biri, çoğu zaman bir deli, karnaval süresince kral olur ve insanlar onun saçma isteklerini yerine getirir. Sonuç olarak bir delinin kral olması krallık makamını itibarsızlaştırmakta, düzeni sorunsallaştırmaktadır. Öte yandan Orta Çağ karnavallarındaki parodilerin çoğu en büyük iktidar payına sahip olan kiliseye yönelmiştir. Çarmıha gerilmiş İsa’nın son sözleri “susadım” karnavallarda “doyuma ulaştı” şeklinde abartılı yeme içme etkinlikleriyle parodileştirilir. Bebek İsa ile Meryem Ana’nın eşek sırtında Mısır’a yaptığı yolculuğun parodisi olan Eşek Bayramı’nda da insanlar eşek kulakları takarak, sokaklarda anıarak din kurumuyla alay ederler. Aynı dönemde kiliseyle birlikte akademi de karnaval içnelerinden nasibini alır:

“Okul ve üniversite eğlenceleri genellikle bayram günlerine rastlardı. Öğrenciler resmi ideolojik sistemin, akademik bilgi ve kuralların kısıtlamalarından kurtulmakla kalmıyor, bu disiplinleri küçük düşürücü oyunlara ve şakalara dönüştürmelerine izin veriliyordu.”⁷¹

Karnaval günü gündelik yaşamdaki egemen kurumlarla birlikte (dinsel, ahlaki, kültürel vb.) akademinin de yasakları ortadan kalkmakta, öğrencilerin resmi ideolojik

⁷⁰ A.e., s.37

⁷¹ Mihail Bahtin, **Karnavaldan Romana**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014, s.99

sistemi küçük düşürmelerine izin verilmektedir. İktidar kurumlarına karşı mutlak bir olumsuz bakış içeren karnavallar, akla groteskin itibarsızlaştırdığı kanonik sanatı getirir. Normalde yüceltilen değerler anormal bir şekilde ters yüz edilmektedir. Karnavalla grotesk arasındaki bir başka ilişki de abartıdır. Antik Yunan ritüel alaylarının taşıdığı dev falluslar, 16. yüzyıl Nürnberg karnavallarında taşınan dev sosisler, Orta Çağ'da gezdirilen Cehennem Arabaları vb. örnekler çoğaltılabilir. Klasisizm döneminden hatırlanacağı üzere grotesk, komiği açığa çıkarmak için abartıdan faydalanmaktadır. Aynı şekilde karnavalın kullandığı abartı da kötücül güçleri korkunç olmaktan çıkarıp gülünç figürlere dönüştürür.

Bahtin'in karnaval ve grotesk düşüncesi; karşıtlıkları, farklılıkları ve uyumsuzlukları bir araya getirir, hiyerarşileri ters yüz ederek itibarsızlaştırır ve komiği açığa çıkarmak için abartıdan yararlanarak maddi bedensel faaliyetlere (yeme, içme, dışkılama, çiftleşme) gönderme yapar. Bu grotesk anlayışın hedefi A insanı değil, İnsandır. Bir başka deyişle karnavalesk grotesk tikeli değil tümeli hedefler:

Grotesk, soyut bir fikri aydınlatmak amacıyla kullanıldığında, mahiyeti de kaçınılmaz olarak çarpıtılır. Groteskin özü tam da yaşamın çelişkili ve çift taraflı bütünlüğünü sergiler. Olumsuzlama ve ölüm (yaşlının ölümü), onaylamadan, yeni ve daha iyi bir şeyin doğumundan ayrılmaz temel bir evre olarak içerilir. Grotesk imgenin maddi bedensel altyapısı (yiyecek, şarap, cinsel organın gücü, bedenin uzuvları) son derece olumlu bir nitelik taşır. Bu ilke zafer kazanır çünkü nihai sonuç hep bolluk, artıştır.⁷²

Grotesk, soyut bir fikri aydınlatırsa, bir düşünceyi açığa çıkarmak için kullanılırsa niteliği de kaçınılmaz olarak çarpıtılır. Grotesk tek bir soyut fikri değil, yaşamın çelişkili (karşıtlıkların/uyumsuzlukların bir arada olması) bütünlüğünü sergiler. Bu çelişkili bütünlük içinde yer alan olumsuzlama ve eskinin ölümü, yeni ve daha iyi olana hizmet etmektedir. Yaşlının ölümü yeni ve iyi olanın doğumundan ayrılmaz bir evredir. Bu grotesk yaklaşımda her şey olumlanmaktadır çünkü her şey yeni ve daha iyinin doğumuna yol açar. Grotesk imgenin beslendiği maddi bedensel faaliyetler de (yeme-içme, dışkılama, çiftleşme) doğadaki ve bedendeki yenilenmeye,

⁷² A.e., s.80

bu daimi harekete yöneliktir. Bahtin'e göre hep bolluk ve artışla sürekli zafer kazanan bu ilke doğanın kanunudur.

1.4.2.2. Karnavalesk Grotesk ve Gargantua

Karnavalesk kavramı, Orta Çağ toplumundaki karnaval geleneğinin edebiyattaki temsilini ifade etmek amacıyla Bahtin tarafından kullanılmıştır. Ona göre kimi romanlar karnaval ruhu taşır: Farklı toplumsal kesimleri, sınıfları, dünya görüşlerini temsil eden karakterler ve düşünceler diyalojik bir ilişki içinde bir araya getirilir. Sonuçta farklılıklar birlikteliğe dönüşür çünkü bu edebiyat biçiminde eşitler arası temsil vardır. Bahtin gerek sanatta gerek hayatta farklılıkların (farklı bilinçlerin) nasıl bir araya gelerek varoluş alanı oluşturduğunu şu şekilde açıklar:

*“Bir fikir yaşamaya, yani şekillenmeye, gelişmeye, sözel ifadesini bulup yenilemeye, yeni fikirler doğurmaya ancak başka fikirlerle, başkalarının fikirleriyle sahici diyalojik ilişkilere girdiğinde başlar. (...) Varoluş alanı bireysel bilinç değil, bilinçler arasındaki diyalojik birliktir. Fikir iki veya daha fazla sayıda bilincin diyalojik buluşma noktasında gerçekleşen canlı bir olaydır.”*⁷³

Bahtin'in Dostoyevski romanları için söylediği bu canlı olay; bilinçlerin-söylemlerin kendiliklerinden çıkıp daimi bir diyalojik ilişkiye girmesi; insanlar arası, insan ve doğa arası geçiş/dönüşüm ve nihayetinde karşıtlıkların, farklılıkların ve uyumsuzlukların bir araya gelerek açığa çıkardığı var oluş alanı karnavaleskin özünü oluşturur. Bir karnaval alanı gibi rollerin değiştiği, çarpıştığı ve yenilendiği bu edebiyat biçiminde toplumsal hiyerarşiler aşağıdan yukarı ve tersi yönde daimi bir değişim hareketi içindedir. Karnavalesk, karnavaldan farklı olarak (karnaval ne hayat ne sanattı) sanata yakın bir yerdedir. Bahtin, karnavalesk grotesk yaklaşımını (doktora tezinin de konusu olan) Rabelais'ın *Gargantua*'sı üzerinden geliştirir. 16. Yüzyılda yazılan *Gargantua* toplumsal alandaki karnaval geleneğinin neredeyse bittiği, sanat alanındaki roman geleneğinin başladığı bir geçiş dönemi ürünüdür.*

⁷³ Mihail Bahtin, **Dostoyevski Poetikasının Sorunları**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Metis Yayınları, 2004, s.143

* Rabelais (1483-1553) modern romanın miladı kabul edilen Cervantes (1547-1616) ve Shakespeare'den (1564-1616) hemen önce doğmuştur. Bu üç büyük yazarın birbirine yakın tarihlerde yaşamış olması bir rastlantı değil, değişen düşünme biçiminin göstergesidir.

Dolayısıyla Rabelais'ın edebi dünyası, toplumsal geleneğin (karnaval) doğrudan yansıma fırsatı bulduğu bir arazidir ve bu özelliğiyle tektir.

Gargantua, babası Grandgousier ve Pantagruel gibi bir devdir. Beş kitaplık seride bu dev ailesinin hikayesi anlatılır. Burada incelenecek ikinci kitapta Gargantua'nın doğumundan orta yaşlılık dönemine kadar olan bölüm konu edilir. Tuhaflıklar daha Gargantua'nın doğumunda başlar; annesinin karnındaki bebe, cüssesinden dolayı sıkıştığı rahim zarlarından fırlar ve annesinin kulağından doğar. Gargantua'nın doğar doğmaz söylediği ilk söz ise “ıçki, ıçki, ıçki!” olmuştur.⁷⁴ Gargantua'nın kulaktan doğmasından da anlaşılacağı gibi Rabelais rasyonaliteyi hiçe sayar, fantezinin yardımıyla grotesk bir dünya kurar. Yeni doğan Gargantua'ya süt vermesi için on yedi bin dokuz yüz on üç inek ısmarlanır, onu giydirmek için sekiz yüz on üç arşın beyaz saten ve bin beş yüz dokuz buçuk köpek derisi kesilmiştir. *Gargantua*'da bu şekilde abartılı tasvirler kullanılmasını Bahtin “şişirilmiş grotesk” olarak açıklar:

*“Gerçekten de şişirilmiş groteskin (hyperbolic grotesque) en eski biçimlerinden biri, yiyecek maddelerinin abartılı büyüklüklerde yapılmasıydı. Bu kıymetli malzemenin böyle abartılmış olan halinde, büyüklüğün ilk defa estetik bir imgeye bürünmüş olumlu ve mutlak anlamını görüyoruz. Şişirilmiş yemek imgeleri, en eski zamanlardan kalma göbek, ağız ve fallus imgeleriyle paralellik gösterir.”*⁷⁵

Karnaval geleneği ve *Gargantua*'da bahsi geçen şişirilmiş yemek imgeleri (abartı) komiği yaratmak için kullanılan grotesk tekniktir. Dikkatlerin bu şekilde şişirilmiş yemek imgelerine (eski zamanlarda göbek, ağız, fallus vb.) çevrilmesi aynı zamanda maddi bedensel faaliyetlere işaret eder. Bir başka grotesk özellik olan itibarsızlaştırma da (toplumsal hiyerarşiyi ters yüz etme, yukarının aşağı indirilmesi ve tersi hareketi) *Gargantua*'da sıkça görülür. Beşinci yaşını bitirdiğinde tuvalet eğitimine başlayan Gargantua, cennetteki kahramanların ve Tanrı'nın mutluluğunun sebebinin Tanrı balı veya şerbeti değil “kıçlarını kaz yavrusuyla silmeleri” olduğunu, dönemin ilahiyatçılarının da bunu öğütlediğini söyler.⁷⁶ Metinde toplum tarafından saygın bir konuma sahip dini kimseler/kurumlar edepsizce itibarsızlaştırılır.

⁷⁴ Rabelais, **Garagantua**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, Vedat Günyol, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2000, s.34

⁷⁵ Bahtin, a.g.e., s.115

⁷⁶ Rabelais, a.g.e., s.67

Gargantua'da dinin yanı sıra dönemin ihtişamlı akademisi Sorbonne'la alay edilerek bilim, eski şiir biçimleriyle dalga geçilerek sanat hatta Paris'in Antik Yunanca "parhessia"dan (ağzı kalabalık) geldiği söylenerek Parisliler alaya alınır.

Bu karnavalesk eserde açığa çıkan başlıca grotesk unsur karşıtlıkların bir arada temsil edilmesidir. *Gargantua*'nın babası Grandgousier iyi yönetici figürü olarak çizilir. Ancak Lernelilerin Kralı Picrochole bunun tam tersidir. *Gargantua*, Paris'e eğitim görmeye gittiğinde sinsice ülkesine saldırır. Deliler Bayramı'nda bir delinin kral olması gibi Picrochole bir bölgeyi ele geçirir, saçma sapan kararlar alır. Ancak unutulmamalıdır ki karnavalda deli kralın süresi geçicidir. *Gargantua* ordusunu toplayıp geri döner ve babasının intikamını alır. Metinde yukarıdan aşağıya, aşağıdan yukarıya sürekli bir değişim hareketi vardır; kötü kral başa geçer, iyi kral toprak kaybeder ve *Gargantua*'nın gelmesiyle her şey yeniden tersine döner. *Gargantua*'da bu değişim hareketiyle birlikte ölüm-yaşam karşıtlığı da iç içe geçmiştir. Bir yanda abartılı ziyafetler, yeme-içme ve cinsellik gibi maddi bedensel faaliyetlerle yaşam diğer tarafta toplu ölümler vardır: Coşkulu bir şölenin ardından Paris'e yollanan *Gargantua* iki yüz altmış bin dört yüz on sekiz kişiyi çişiyi boğarak öldürür.⁷⁷ Bahtin'in durduğu yerden bakacak olursak *Gargantua*'da ölüm (eskinin, yaşlının ölümü) daha iyiye, yenilenmeye, verimliliğe ve çeşitliliğe hizmet eder. Bu kötü insanların *Gargantua*'nın çişiyi boğularak ölmesi de yeni dünya için olumlu olacaktır. Bahtin'in doğada ve groteskte gördüğü "mutlak olumlama" *Gargantua*'nın sonunda kendini gösterir. Savaş bittiğinde üstün başarı sergileyen rahip adına Themeliler Tekkesi inşa edilir. *Gargantuistlerin* yaşayacağı bu tekkenin tek kuralı vardır: "İSTEDİĞİNİ YAP!" Roman bir kutlamayla, yenilip içilen bir şölenle, başka bir deyişle karnavalla sona erer.

Daha önce grotesk için getirilen "biçim ile içerik arasındaki çatışma" tanımını *Gargantua* için biçilmiş kaftandır. Romanın sonunda Themeliler Tekkesi'nin temelinde bulunan bir enigmenin* bahsi geçer. Çevirmenler Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu ve Vedat Günyol bu muammayı şu dipnotla yorumlamışlardır:

⁷⁷ A.e., s.81

* Kehanet yollu muamma

*Kitabın başına ve sonuna birer “enigme” koymakla yazarın güttüğü amaç nedir? Bunlar ciddiye alınmalı mı, alınmamalı mı? Bu konuda ne kadar tartışılrsa sonuca varılamayacağı su götürmez. Ne var ki, sonuç çıkarmasını okuyucuya bırakması ve kitabını şüpheli bir tavırla bitirmesi Rabelais’in sanatındandır.*⁷⁸

Rabelais kitabına yazdığı önsözde Sokrates’ten bahseder, onu Bacchus’un lalası Silenos’a, Dionysosçu bilgeye benzetir. Öyle bir bilgedir ki görünüşü “soğan zarı kadar para etmez” ama kutuyu açtınız mı “içinde göklerden inme paha biçilmez bir ilaç bulursunuz.”⁷⁹ Sokrates için getirilen bu tanım aynı zamanda *Gargantua*’da yer alan öz ile biçim arasındaki çatışmayı göstermektedir: Sokrates gibi görünürdeki basitliğin ve yüzeyselliğin karşısında içerikteki derinlik sonuca varılamayan bir çatışma halindedir. *Gargantua* ciddiye alınmalı mı, alınmamalı mı? Rabelais bu soruya bir cevap vermediği, kitabını şüpheli bir tavırla bitirdiği için eseri grotesktir. Önceki bölümde vurgulandığı gibi taraflar arasındaki gerilim çözüldüğü, çatışma bittiği, kararsızlığa bir cevap verildiği an grotesk özelliğini yitirecektir.

Gargantua’da ilk bakışta görülen kabalık, saçmalık, tuhaflık ve abartıdır. Ancak biçimdeki bu hafiflik içerikteki yoğunlukla çatışma halindedir. Kitapta antik Mısır, Yunan ve Roma’dan Orta Çağ’a kadar birçok düşünür ve düşünce belli edilmeden tartışılır. Ya da tam tersi, yani ciddi olandan ciddi değilmiş gibi, ciddi olmayandan da ciddiymiş gibi bahsedilir. Hikayede görünen en ciddi mesele Picrochole ile Grandgousier arasındaki savaştır, bu savaşta binlerce insan ölür ancak bu koca savaşın nedeni sadece çörektir. Bağlarda üzüm yetiştiren çiftçilerle çörekçiler arasındaki anlaşmazlık bu koca savaşa yol açmıştır. Ancak kitapta görünenin (savaş) ardında en temel insani sorular gizlenmiştir; ölüm-yaşam, mutluluk-erdem, iyilik-doğruluk, bilgelik vs. kitap boyunca alttan alta bu ciddi meseleler tartışılır. Dolayısıyla *Gargantua*’da esas mesele çöreğin neden olduğu savaş değil insana dair, insan ve doğaya dair temel sorulardır.

Gargantua’nın en belirgin özelliklerinden biri saf/katıksız gülmeyi dışlaması, gülmeye farklı duyguları da dahil etmesidir. Buna en iyi örnek dışkılara yapılan vurgudur: “Pabuçlarına işiyor, gömleğini pisliyor, sümüğünü çorbasına katıyor,

⁷⁸ Rabelais, a.g.e., s.254

⁷⁹ A.e., s.6

terliğinden su içiyor, sık sık tabağına tükürüyor, yağlı yağlı osuruyor...”⁸⁰ Tekinsiz groteskte bahsi geçtiği gibi buradaki gülmeye bir tür iğrenme, tikslenme vb. duygular eşlik eder. Buna karşı verilecek tepki saf/katıksız gülme değildir, karşılaşılan tuhaflık karşısında ne yapılacağı bilenemez ve sonuçta gülmeye birlikte farklı duygular (iğrenme, tikslenme, korku vb.) yansıtılır. *Gargantua*’da toplumsal kurallar ve düzenin yasakladığı bu tür gayri ahlaki ifadelerin ön plana çıkarılması elbette sınırları ihlal etme ve itibarsızlaştırmayla da ilişkilidir:

*“Bok karnaval şenliğini temsil eder, ne yaşam ne de tamamen bozulmuş madde, son derece canlı bir parçasını oluşturduğu şenlik gibi bir eşik maddesi. Karnaval, cennetle cehennem arasındaki ara nokta olan toprağın yerine, yaşayan bedenle çürüyen beden arasındaki ara nokta olan boku geçiriyordu. Karnaval çerçevesinde dışkı verimli, yaşamı olumlayan bir gücü ve elbette kilisenin saflık ve temizlik duygusunu ihlal eden bir maddeyi temsil eder.”*⁸¹

Bokun yaşam ile ölüm arasında bir eşik maddesi olarak okunması, karnavalın ne sanat ne hayat olmasına benzer: Bok ne canlı ne de ölüdür. Ölüm ile yaşam arasında gidip gelen bok, groteskin iki uçluluğunu akıllara getirir. Ne öyle ne de böyle olduğu için öyle veya böyle diye tanımladığımız/adlandırdığımız şeylerin anlamını kirlletmektedir. Kilise kelimesi normalde saflık ve temizlik anlamları taşır ancak Deliler Bayramında seçilen piskoposun ilahi okurken tütsü yerine dışkı kullanması bu anlamı, kilise anlamının saflığını kirlletmeye başlar. Ayinden sonra rahiplerin gübre dolu at arabalarıyla sokaklarda dolaşması, yollardaki kalabalığa gübre atması da saf anlamı (tanıdık olan temizliği) kirlletmektedir.⁸² Karnavalda yer alan “bok temsili” kanonik anlamların anlamsızlaştırılması, değerlerin değersizleşmesi bakımından groteskle özdeşir.

1.4.3. Karnavalesk Groteskte Tekinsizlik

Bahtin’e göre karnaval, mutlak bir olumlamadır. Onun düşüncesinde ölüm bile yeniden doğum ve yenilenmeyle ilişkilidir. Karnavalda kendinden geçen kişi gündelik aklın ve kültürün dayattığı kimliklerden/değerlerden sıyrılmış, “suyun su

⁸⁰Rabelais, a.g.e., s.55

⁸¹Bahtin, 2005, s.233

⁸²A.e., s.469

içinde olması gibi” saf bir neşeye kapılmış ve bu yeni bakışla doğayı hiç olmadığı gibi deneyimlemiştir. David Danov, Bahtin’in bu görüşüne bir katkıda bulunur. Ona göre karnaval ruhunda “iyi” olduğu kadar “kötü”, “arzu” olduğu kadar “iğrenme” de mevcuttur. Karnavalda neşe, haz gibi olumlu duygulara tekinsizlik, tedirginlik, korku gibi olumsuz duygular da eşlik eder. Başka bir deyişle karnaval saf neşeyi taahhüt eder ancak bazı istenmeyen sonuçlar, olumsuzluklar doğurabilir.⁸³

Tekinsiz groteski tartışırken kötücül güçlerin neden olduğu korku, acıma, tedirginlik gibi duygulara vurgu yapıldığını görmüştük. Bu olumsuzlukların tamamı, istenmeyen olarak, karnavalın içindedir. Sonuçta bu geleneği Nietzsche’nin, Roma’dan Babil’e kadar uzanan “şehvetin ve vahşetin iğrenç karışımı” olarak adlandırdığı unutulmamalıdır. Karnavalda öylesine “her türlü aile kurumunu ayaklar altına alan cinsel dizginsizlik seli”⁸⁴ yaşanmaktadır ki katılımcıların bundan dolayı korku, tedirginlik, iğrenme gibi olumsuzlukları deneyimlemesi son derece olağandır. Aynı şekilde 16. yüzyıl Nürnberg karnavalında taşınan dev sosisler, böylesine abartılı yeme-içme etkinlikleri ya da Deliler Bayramı’nda her tarafa dışkı saçılması kimileri için tikslenme, iğrenme, korkma gibi “olumsuzluklara” neden olmuş olabilir.

Karnavalesk groteskte tekinsizliği (olumlunun içindeki olumsuzluğu) göstermek için *Gargantua*’dan son bir örnek vermek yerinde olacaktır. *Gargantua*’nın tarafında savaşıran rahibin üzüm bağlarını korumak için karşısına çıkanlara yaptıkları, karnavalesk groteskte tekinsizlikle ne kastedildiğini örnekler niteliktedir:

*“Kiminin böğrünü delip midesini allak bullak edip bir anda öldürüyordu. Kiminin göbeğine öyle bir hırsla vuruyordu ki bağırsakları dışarı fırlıyordu. Kimilerinin hayalarından sokup kışından çıkarıyordu sopasını. Görmüş görülecek en kanlı olaydı, inanın bana.”*⁸⁵

Buradaki şiddet ve kan tasviri, iğrenç ve korkunç olmasına rağmen daha çok gülmece unsuru olarak kullanılır. Bu açıdan bakıldığında karnavalesk grotesk, iğrenç ve tekinsiz olanı komik figür haline dönüştürmektedir. Bu durum Klasisizm

⁸³ David Danov, a.g.e., s.34

⁸⁴ Friedrich Nietzsche, **Tragedyanın Doğuşu**, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2010, s.24

⁸⁵ Rabelais, a.g.e., s.130

döneminde kötücül güçlerin komik figürlerle dönüştürülmesiyle aynı niteliğe sahiptir. Romantizm ve Rönesans döneminde korkutucu olan daimonik (şeytani) güçler karnavalesk edebiyatta gülmece yaratmaktadırlar. Bu kötücül güçler artık korkuya yol açtığı şekilde tanımlanamazlar. Tekinsiz ve iğrenç olan korkuya değil gülmeye neden olur. Ancak korkunun bir adım sonrasında yer alan böylesi bir gülme; içinde saf neşeyi değil, iğrenme-tiksinme-tedirginlik gibi farklı duyguları da barındırır.

Çalışmanın bu bölümünde karnavalesk groteskte tekinsizliği açıklamak için Freud'un iki kavramından (*eros-thanatos* ve *unheimlich*) yararlanacağız. Sigmund Freud her canlıda etkin ve eşitsiz bir katışım düzeyinde olan iki temel dürtü bulunduğunu vurgular, *eros* ve *thanatos*, yaşam ve ölüm dürtüsü.⁸⁶ Ölüm dürtüsü (*thanatos*) “organik yaşamı cansız duruma geri götürmek işlevi”ni üstlenmiş, kendisini “dış dünyaya ve diğer canlılara yönelik yıkıcı dürtü” olarak ifade edebilmektedir. Yaşam dürtüsü (*eros*) ise “parçacıklara bölünmüş canlı maddeyi karmaşıktırmak ve durmadan bir araya getirmek ve muhafaza etmek” şeklinde özetlenebilir.⁸⁷ Bu açıdan bakıldığında cinsel güdüyle (çiftleşme) özdeşleşen yaşam dürtüsü, ölümden korunmak ve türün devamını sağlamak için yaptığımız eylemlerin kaynağını oluşturur. Ölüme ve yok etmeye doğru sürüklenen davranışlarımızısa *thanatos* kaynaklıdır. Tek kelimeyle özetlersek; *eros* yapmaksa *thanatos* yıkmaktır.

Groteskle ilişkisi açısından bakıldığında yaşam dürtüsü, groteskin olumlu tarafı olarak okunabilir. Zygmunt Bauman bu görüşü destekler şekilde “doğanın belirlediği yaşam içgüsünün fiziksel bedeni amaç edindiğini”⁸⁸ vurgular. Yani karnavalesk groteskteki maddi bedensel faaliyetler (yeme-içme-sıçma) ve yenilenme (cinsellik, çoğalma, verimlilik) vurgusu *eros*la ilişkilidir. Bu yaklaşımla ölüm bile (eskinin ölümü) yeni ve daha iyinin doğumuna yol açar. Tekinsiz groteskte gördüğümüz olumsuz tarafsız (korku, tedirginlik, iğrenme) ölüm dürtüsünün yansımasıyla açığa çıkar. *Gargantua*'daki rahibin düşmanlarına yaptıkları (iğrenç kanlı katliam) yıkıcı

⁸⁶ Sigmund Freud, **Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd**, Çev. Ali Babaoğlu, İstanbul, Metis Yayınları, 2011, s.99

⁸⁷ A.e., s.101

⁸⁸ Zygmunt Bauman, **Ölüm, Ölümsüzlük ve Diğer Hayatta Kalma Stratejileri**, Çev. Nurgül Demirdöven, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012, s.32

bir yok etme eylemi olduğu için *thanatosun* yansımasıdır. Bu iki dürtü (yaşam ve ölüm) zaman zaman ayrılmakta, zaman zaman birleşmekte ancak daima bir arada var olmaktadır.

*“Eros ve thanatosun sürekli birlikte var olması bütün insan varoluşu üzerinde dev bir belirsizlik gölgesi yayar. “Yaşamın sürmesi” ve “ölüm için çabalama” birbirinden ayrılmaz bir biçimde bağlantılıdır, yaşamın kendisi bu iki eğilim arasındaki çatışma ve uzlaşma olabilir.”*⁸⁹

Eros ve *thanatosun* birlikte var olmasının insan varoluşu üzerinde yarattığı belirsizlik, groteskin aynı anda birbirine zıt değerleri barındırmasındaki tuhaflığa benzer. Her ne kadar karşıt olsalar da uç noktalar birbirinden ayrılamaz biçimde birbirine bağlıdır. Karşıtlıklar hem çatışma hem de uzlaşma halindedir. Klasisizm döneminde “gülmenin korkuyu bastırması” gibi *eros*, *thanatosu* bastırmaya çalışır. Ancak Rönesans ve Romantizm döneminde olduğu gibi kötücül güçler açığa çıkmak için fırsat kollar. Kimi zaman biri kimi zaman diğeri öne çıkar ancak ikisi daima bir aradadır. Grotesk olanın yaşattığı katışıksız olmayan gülme; iğrenme, tikslenme, korku gibi farklı duyguları (*eros* ve *thantos*) barındırdığı için böylesi bir belirsizlik alanındadır.

Karnavalesk groteskte tekinsizliği açıklamak için kullanacağımız Freud’un diğeri kavramı *unheimlich* ise Türkçede “tekinsiz” sözcüğüyle karşılanmaktadır.* Kelime “heim”dan (ev) türer, yani kökeninde güvenle ilişkili bir anlamı vardır (evinde olmak). Ancak Almanca olumsuzluk eki (–un) alınca anlam birden tersine döner. Güvenilir ve önceden tanıdık olan güvenli olmayan (tekinsiz) olmuştur.⁹⁰ En güvenli yer olarak bilinen evin korku filmlerinde birdenbire en tehlikeli yere dönüşmesi tekinlinin tekinsiz olabilmesiyle ilişkilidir. Bu noktada grotesk için daha önce getirdiğimiz “tanıdık olanın yabancılaşması” tanımını “güvenilir olanın aniden tekinsiz olması” şeklinde de okunabilir. Groteskte vurgu birdenbire gerçekleşen değişimde ve tanımlanamazlıkta/belirsizliktedir.

⁸⁹ A.e., s.34

* Türkçe’de de tekinli-güvenilir olumsuzluk ekini(–sız) alınca tekinsiz-güvenli olmayan anlamına gelir.

⁹⁰ Sigmund Freud, “The Uncanny”, *Imago*, 1919, s.2

“Unheimlich olanın en büyük özelliği onun belirsizliğidir. Tekinsizlik durumunda olan kişi karşılaştığı şeyin ne olduğunu “kesin” bir biçimde bilemez. Fakat buradaki tekinsizlikte “yabancı” olan, mutlak olarak bilinmeyen bir şey değildir. Az çok bilinir. (...) korkutucu olan zaten daha önceden bastırılmış ve unutulmuş olandır. Dolayısıyla unheimlich köklü ve yalnızca bastırma süreciyle akla yabancılaştırılmış bir şeydir.”⁹¹

Unheimlich durumunda “köklü ve yalnızca bastırma süreciyle akla yabancılaştırılmış bir şey” (*thanatos*) varlığını hissettirir. Ölüm dürtüsü bir taraftan insana aittir, az veya çok herkeste var olduğu için bilinir; diğer taraftan kültür tarafından bastırılmış, yok sayılmıştır. Bu açıdan bakıldığında ne olduğu tamamıyla belirsizdir. Kültürel düzen tarafından unutturulmuş olsa da gerçektir, insanın en temel içgüdülerinden biridir. Dolayısıyla ölüm dürtüsü insan için mutlak olarak bilinmez/yabancı değildir, az çok bilinir. Bu belirsiz özelliği onu kültürel düzen için daha da korkunç kılar çünkü kültür “belirsizliğe karşı açılmış bir yıpratma savaşındır”⁹². Groteskin de bir nevi belirsizliğe işaret etmesi *unheimlich* ile birlikte “belirsizliği belirgin hale getirmeye çalışan” kültür karşısındaki ilişkisini göstermektedir.

Karnavalesk groteskte tekinsizliği açıklamak için yararlanacağımız son kavram Julia Kristeva’ya aittir. Yukarıda Freud’un *eros-thanatos* kavramlarını açmak için “arzunun karşıtı olarak iğrenme”den bahsedilmişti. Kristeva’ya göre *thanatosun* alanına giren iğrenme (*abject*) benlik inşasında anahtar role sahiptir:

“İğrenç (abject) olan düşmüş nesne, radikal olarak dışlanmıştır, beni anlamın öaktığı yere doğru sürükler. Efendisiyle özdeşleşen bir “ben”, yani bir üstben onu açıkça dışarı defetmiştir. İğrenç dışarıdır.”⁹³

Benlik/kimlik ya bir şeyi arzulayarak (*eros*) ya da bir şeyden iğrenerek (*thanatos*) kurgulanabilir. Ben, o şeye sahip olarak “ben” olduğum gibi; ben o şeyi dışladığım, defettiğim, ondan iğrendiğim için de “ben” olabilirim. Bir şeyi elde etmek istediğimde kimliğimi arzu üzerinden, bir şeyi dışlamak-kendimden uzak tutmak

⁹¹ Oğuz Arıcı, a.g.e., s.55

⁹² Bauman, a.g.e., s.54

⁹³ Julia Kristeva, **Korkunun Güçleri**, Çev. Nilgün Tural, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014, s.14

istediğimdeyse kimliğimi iğrenme üzerinden yapılandırırım. Bu noktada Nazilerin Yahudileri kendilerinden uzak tutarak saf(!) kimliklerini koruma çabası da *abject* üzerinden okunabilir. Onları böcek gibi gördükleri, kendilerini “kirlettiklerini” düşündükleri için kamplara tıkıştırmışlar, hijyen söylemiyle Yahudileri sabuna dönüştürmüşlerdir. Öte yandan toplumsal kimliğin yanında bireysel kimlik de böylesi bir “temizlik” ve “sterilizasyon” algısıyla kurulabilir. İğrenç olarak dışlanan her şey veya herkes olabilir: Sütün kaymağı, dışkı, tırnak, kıl, tükürük veya Çingene, Yahudi vb... Bunları radikal olarak kendimden uzak tutarak kilisenin saf anlamı gibi ben’in saf anlamını koruyabilirim. Ancak Deliler Bayramı’nda bok temsilinin kiliseyi kirletmesi gibi *abject* (iğrenç), ben’i kirletir; kurgulanmış kimliği bozar, saf anlamı bulandırır. Kısacası *abject* tıpkı grotesk gibi var olan anlamları anlamsızlaştırmaktadır. Bu sayede özne anlamın çöktüğü kaygan zemine sürüklenir:

“Demek ki iğrenç kalan, kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. İğrenç, sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir.”⁹⁴

Grotesk ve *abject*, somut maddi kirlilik ve bunun neden olduğu fiziksel hastalık yüzünden değil; toplumsal düzendeki kurumları, kimlikleri, değerleri itibarsızlaştırdığı ve kurulu anlamları anlamsızlaştırdığı için rahatsız edicidir. *Abject*’in ben’i iğrendirmesi, tanımlı kimliğin birdenbire ters yüz olmasına neden olur. Dolayısıyla iğrenç olan toplumsal (simgesel) düzene uymadığı ya da düzeni bozduğu için düzenin dışında bırakılmalı, kirli ya da ahlaksız sayılmalı ve sınırların dışına itilmelidir.⁹⁵ Aynı şekilde Vitruviusçu kanonik sanat da düzene uymadığı, düzeni bozduğu için groteskten iğrenir. Groteskin “sanatsal saçmalık” olarak görülmesinin nedeni kurulan anlamların anlamsızlaştırılması, yaratılan değerlerin itibarsızlaştırılmasıdır. Bu sistem içerisinde saf olarak tanımlanabilen “var olan sınıflandırmaya uyan”, saf olmayan ya da iğrenç olansa “bu sınıflandırmayı bozan, düzensizlikler yaratan” olmuştur.⁹⁶ *Abject*’in ben’i tiksindirmesi gibi grotesk de

⁹⁴ Kristeva, a.g.e., s.16

⁹⁵ Louise A. Hitchcock, **Kuramlar ve Kuramcılar: Çağdaş Düşünce Antik Edebiyat**, Çev. Seda Pekşen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015, s.244

⁹⁶ A.e., s.245

kanonik sanatı tiksindirir çünkü var olan sınıflandırmaya uymadığı için düzensizliğe ve karışıklığa neden olur.

Thanatos, *unheimlich* ve *abject* kavramları karnavalesk groteskteki tekinsizliği görünür kılmaya yardımcı olmaktadır. İnsana ait olan ama insanın kabul etmediği, bastırdığı, yok saydığı, dışladığı bu gerçeklikler grotesk tarafından görünür kılınır. İnsan; doğadan ayrı, saf anlamlardan/tanımlardan oluşan kültürel bir yaşam kurgulamak için bu “olumsuzlukları”, “kötücül güçleri” bastırmıştır ancak grotesk; kökensel olan bu gerçekliği, insan, hayvan ve doğa arasındaki ortaklığı açığa çıkarır. Bu açıdan bakarsak Domus Area ve Titus Hamamları’nda yer alan iç içe geçmiş insan-bitki-hayvan resimleri de iğrenç, tiksiniç, tekinsiz gibi olumsuz anlamlar barındırmakta; insanın unutmak istediği kötücül güçleri, kültür tarafından bastırılmış kökensel gerçekliği anımsatmaktadır.

Groteskin görünür kıldığı “kökensel gerçeklik” şehveti de vahşeti de, acıyı da hazzı da barındırır. Bir başka deyişle groteskte olumlu ve olumsuz, karnavalesk ve tekinsiz bir aradadır. Bu düşünme biçiminin en azından 17 bin yıl kadar eskiye uzandığı, Lascaux mağarasında yer alan duvar resimlerinden anlaşılabılır. George Bataille bu resimlerden özellikle birisini “gülünç bir korkunçluk” olarak adlandırır.



Resim 1.7. Lascaux Mağarası

Seçilen resimde elinde mızrak tutan, kuş başlı bir adam vardır. Adam yerde yatmaktadır, muhtemelen karşısındaki bizonun darbesine maruz kaldığı için ölmüştür. Ancak ölü adamın cinsel organı abartılı bir şekilde kalkıktır. Karşı taraftaysa bizonun bağırsakları fışkırmıştır çünkü bizon kuş başlı adamın mızrak darbesiyle ölümcül bir yara almıştır.⁹⁷ Bu mağara resminde olumlu ve olumsuz, tekinsiz ve karnavalesk bir aradadır. Bir yanda korku, acı, tedirginlik, iğrençlik, ölüm gibi olumsuzluklar ölen adamda, bağırsakları fışkıran bizonda açığa çıkar. Diğer yanda cinsellik, yeme-içme gibi olumlu taraflar cinsel organı kalkık adamda ve avlanan hayvan etinde görülmektedir. Öte yandan resmedilen adamın kuş başlı olması, insanla hayvan arasında geçişkenliğe, iki uçluluğa işaret eder. Groteske dair şimdiye kadar söylediklerimizin neredeyse tamamını binyıllar öncesinde yapılmış bu resimde görmek mümkündür.

⁹⁷ George Bataille, **Erosun Gözyaşları**, Çev. Mukadder Yakuboğlu, İstanbul, Göçebe Yayınları, 1997, s.21

1.4.4. Komedyada Grotesk

Komedyada grotesk neşe, haz, kutlama, çoğalma gibi “olumlu” bir tarafın yanında, groteskin iki uçluluğundan kaynaklı, “olumsuz” bir tarafa da yer verir. Buradaki gülme saf bir neşeyle açığa çıkmış değildir; iğrenme, tikslenme, korku gibi farklı duyguların barınmasına imkan tanır. Komedyada grotesk salt gülüncü değil dehşet verici olanı da kapsar. J. Ruskin de gülünç ve dehşetli grotesk olarak ayırım yapılmasına karşı çıkararak grotesk sanat yapıtının hem gülüncü hem de dehşeti barındırması gerektiğini savunur.⁹⁸ Bataille’in o tuhaf mağara resmi için söylediği gibi komedyada grotesk “gülünç bir korkunçluk” olmalıdır. Birbirine zıt duyguları bir araya getirebilen groteskin açığa çıkardığı gülme, toplumun ve kültürün unutturduğu haz kaynaklarını harekete geçirir. Komik-trajik, dehşet verici-gülünç gibi kategorik ayrımları anlamsızlaştıran bu hareket uygarlık tarafından bastırılan “kökeni” bugüne getirmektedir:

“Uygarlığın bastırıcı etkinliği, bizdeki sansür tarafından artık reddedilmiş bulunan birincil haz alma olasılıklarını yok etmiştir. (...) Espri inkarı iptal etmek, yitirilmiş olanı geri getirmek için bir araçtır.”⁹⁹

Freud’un espri için söylediği “inkarı iptal etmek”, “yitirilmiş olanı geri getirmek” komedyada grotesk için de geçerlidir. Uygarlık tarafından ayrıştırılan karşıtlıkların yeniden bir araya getirilmesi, yitirilmiş olanı da beraberinde getirmektedir. Bastırılan, yok sayılan, unutturulan “kötücül güçler” bir an için karşıtıyla birlikte açığa çıkar. Bu açığa çıkma birey için bir tür “hatırlama”dır. Bir yetişkinin çocukluğunu hatırlaması gibi uygar insan, bastırdığını (yitirilmiş olanı) hatırlar. Bu yüzden Freud espriyi “bilinenin yeniden keşfi” şeklinde tanımlar. Kökensel ve bastırılmış olan olumsuzluklar (iğrenç, tiksineç, korkunç vs.) ve karşıtlıkların bir arada olması durumu unutulmuş olsa da az çok biliniyordur ve bunlar grotesk ve komik sayesinde yeniden keşfedilir. Aristoteles’in fark etme zevkinin sanattan alınan zevkin temeli olduğunu söylemesi bu savı destekler niteliktedir.¹⁰⁰ Sanatta grotesk ve

⁹⁸ Yanıkkaya, a.g.e., s.40

⁹⁹ Sigmund Freud, *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, Çev. Emre Kapkın, İstanbul, Payel Yayınları, 1998, s.132

¹⁰⁰ A.e., s.153

komik, uygarlık tarafından sansürlenene “birincil haz kaynaklarını” açığa çıkarır ve bunun fark edilmesine, hatırlanmasına vesile olur.

“Sanki gülme daha eski bir çağın (istediğimiz gibi güldüğümüz, sıçtığımız ilkel bir dönemin) kalıntısı gibidir ve yetişkinlik, uygarlık paravanımızı yıkma tehdidinde bulunur.”¹⁰¹

Komedyada groteskin açığa çıkardığı iğrenç, tiksiniç, korkunç gibi farklı duyguları barındıran gülme, karşıtlıkların/uyumsuzlukların bir arada olduğu, henüz dil ve uygarlık tarafından kategorize edilmediği eski bir çağın kalıntısı gibidir. *Thanatos*, *unheimlich*, *abject* ile açıklanan kötücül güçler de “uygarlık paravanı” ve “yetişkinlik” için tehdit oluşturan bu “eski çağın” elemanlarıdır. Bu güçler uygarlığın aksine düzensiz, sınırsız, kuralsız ve kaotiktirler. Paradoks ile ilişkili olduklarından dayatılan saf anlamları anlamsızlaştırır, yüceltilmiş değerleri değersizleştirirler. Grotesk ve komik arasındaki yakınlık; kanonik anlamların anlamsızlaşmaya, sınırların ihlal edilmeye ve bastırılan kötücül güçlerin gülmeyle birlikte açığa çıkmaya başladığı alanda kurulur. Komedyada grotesk, Lascaux mağarasındaki tuhaf resimle aynı özelliklere sahiptir: Hem komik hem trajik, hem gülünç hem de iğrenç.

Antik Yunan komedyası, tanrısı Dionysos’tan kaynaklı farklı uç noktaları kendinde barındırır. Ölüp yeniden doğan Dionysos’un gülen ve ağlayan yüze sahip olması, ritüel ve dramda farklı biçimlere bürünerek kendini gösterir. Bu açıdan bakıldığında uygarlığın kategorize ettiği komedyatragedya ayrımı da grotesk ile anlamsızlaşır çünkü Dionysos; komedyatragedya, gülme ve ağlama, acı ve haz gibi karşıtlıkları bir araya getirmiştir. İkinci bölümde Dionysos ritüelden drama ele alınacak, karşıtlıkların nasıl bir araya getirildiği, hangi farklı biçimlerde temsil edildiği görünür kılınacaktır.

¹⁰¹ Sanders, a.g.e., s.44

2. KOMEDYANIN KÖKENİ OLARAK DİONYSOS ve RİTÜELLER

Tiyatronun simgesi gülen ve ağlayan yüz, komedya ve tragedyayı temsil etmektedir. Bu iki tür arasında kayıtlara geçen ilk ayrışma, dithrambos ve tragedyanın yanı sıra komedyanın da (M.Ö. 487-86) Büyük Dionysos Şenliği'ne kabul edilmesiyle başlar.¹ Bu tarihle birlikte ilk kez tragedyaya ve komedya yazılı olarak farklı kategorilerde yer almıştır. Daha sonra bu iki tür *Poetika*'da (M.Ö. 335-323) birbirine karşıt iki kutup olarak tanımlanır: Komedya kötü-çirkin (*phauloteron*: sıradan, basit, değersiz), tragedyaya ise soylu eylemlerin (*spoudaios*: ciddi, önemli, iyi) taklididir (*Poetika*, 5. ve 6. Bölüm). Aristoteles'in getirdiği bu tanım ve kategorik ayrımın günümüzde de geçerliliğini korumaya devam ettiğini söyleyebiliriz.

Poetika'da komedyanın phallik, tragedyanın ise dithrambik şarkılardan türediği/geliştiği vurgulanır (*Poetika*, 4. Bölüm). Bahsi geçen bu şarkıları daha sonra inceleyeceğiz ancak bu aşamada şarkıların, Dionysosçu ritüellere ait olduğunun altı çizilmelidir. Tanrı Dionysos'un doğumu ve ölümü için söylenen acı-tatlı şarkı ve danslar, gülme ve ağlamayı bir arada barındıran bu ritüeller, gelişerek komedya ve tragedyaya türlerine evrilmiştir. Aristoteles'in bahsettiği phallik ve dithrambik şarkılar ortak bir kökenden, Dionysos kültüründen neşet eder.

Komedya ve tragedyanın ritüel kaynaktan doğduğunu savunmak son kertede hipotetik bir yaklaşımdır. Bu tezin gerçekliğini maddi bulgularla ispat etmek, yazılı kaynak yetersizliğinden dolayı mümkün değildir. Ancak duvar-vazo resimleri ve kimi yazılı kaynaklardaki (çoğunlukla fragmanlar) ritüel anlatılardan yola çıkarak ritüel ve dram arasında ortaklıklar/benzeşimler kurulabilir, ikisi arasında organik bir ilişki olduğu iddia edilebilir.* Nitekim çalışmamızın bu bölümünde tragedyaya ve komedyanın kökeninde yer aldığını düşündüğümüz Dionysos kültü ve ritüelleri, barındırdığı gülme ve ağlama, acı ve haz gibi karşıtlıklarla birlikte incelemeye çalışacağız.

¹ Mary Douglas, **Implicit Meanings**, London, Taylor & Francis Routledge, 1999, s.156

* Francis Macdonald Cornford, Gilbert Murray, George Thomson ve Arthur Wallace Pickard-Cambridge gibi kuramcılar, ritüelin diyakronik bir şekilde drama dönüştüğünü savunmaktadır.

2.1. Dionysos Kültü

Antik Yunan dünyası için 12 Olympos tanrısından biri olan Dionysos doğadaki çeşitlilik, verimlilik ve bereketle ilişkilendirilir; şarap, incir, üzüm, ekmek, boğa ve tekeyle simgelenir. Hem tanrı hem insan olan Dionysos'un simgelerinin ve taşıdığı anlamların bu kadar fazla olmasının nedeni, büyük bir ihtimalle denizaşırı ülkelere ve kadim zamanlara dayanıyor olmasından kaynaklanır: “Mısırlılar, Babilliler ve Frigyalılarla birlikte Yunanlılar; Oisiris, Adonis, Tammuz, Attis ve Dionysos ayları altında bitki dünyasının çöküşünü ve canlanışını dinsel törenlerle temsil ederler.”² Bitki dünyasının çöküşünü ve canlanışını dinsel törenlerle temsil eden Dionysosçuluk; Mısır'dan Babil'e, Babil'den Frigya'ya ve Frigya'dan da antik Yunan'a gelmiştir. Dionysos'un geçmişi burada sayılan çoktanrılı dinlerin de öncesine, büyü yoluyla doğayı etkilemeye/düzenlemeye çalışan ilkel insanın zamanına kadar götürülebilir. Çok tanrılı dinlerden önce yağmur duası yaparak toprağı canlandırmak isteyen insan, daha sonra aynı amaçla tanrı Dionysos'a kurbanlar vermiştir.

Dionysos söylenceleri farklı zaman/mekanlarda değişiklikler gösterir. Örneğin Girit'te Kral Jupiter'in (Yunanlılarda Zeus) yasadışı oğlu olarak bilinir ve karısı Juno'nun (Yunanlılarda Hera) emriyle Titanlar tarafından öldürülür. Bedeni parçalanarak yenilen Dionysos'un geriye sadece kalbi kalmıştır. Jupiter yaptığı cansız tasvire kalbi yerleştirir, böylece Dionysos yeniden doğar.³ Yunan coğrafyasındaki Dionysos kültüye yaklaşık olarak M.Ö. 1000 civarında Trakya ve Frigya çevresinde gelişmiştir.⁴ Mısır ve Babil gibi Doğu coğrafyasından gelen bu din için yapılan ritüeller başlangıçta gizli saklı gerçekleştirilir ancak zamanla Yunan toplumunda yaygınlık kazanmaya başlar. Dionysos kültü tanınmadığı bir yerde ortaya çıktığında tıpkı bir bulaşıcı hastalık gibi dalga dalga yayılarak kendini kabul ettirir.⁵ Yunan coğrafyasında kabul görmeye başladıktan sonra içinde şarap yapım

² James G. Frazer, **Altın Dal**, Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Payel Yayınevi, 2004, s.268

³ A.g.e., s.315

⁴ Andrew Stott, **Comedy (The New Critical Idiom)**, Stirling UK, Routledge, 2004, s.15

⁵ Vernant, 2009, s.137

odası gibi bölmelerin bulunduğu ilk Dionysos tapınağı M.Ö. 7. yy. başlarında inşa edilmiştir.⁶ Bu tarihe kadar ritüeller kentin dışında kırsal alanlarda gerçekleştirilirdi.

Yunan mitolojisine göre Dionysos, tanrı Zeus ile bir insan olan yasak aşkı Semele'nin oğludur. Ancak Zeus'un kıskanç karısı Hera, ölmesi için Semele'nin Zeus'la görüşmesini sağlar. Bir tanrıyı, çıplak gözle ve olduğu haliyle gören Semele, Dionysos'a hamileyken, sevgilisinin tanrısal ateşiyle yanarak ölür. Zeus bu sırada Semele'nin yanmakta olan bedeninden küçük Dionysos'u çıkarır, baldırına bir yarık açar ve cenin olan Dionysos'u, ana rahmine yerleştirir gibi, bacağına yerleştirir. Böylece çocuk iki kez doğacaktır.⁷ Ancak Hera bu sefer de Titanlara öldürtür Dionysos'u. Paramparça edilen Dionysos, Athena'nın yardımıyla tekrar hayata döner. Dionysos (yeniden doğan olarak bilinir) Hera'dan gizlenmek için kız gibi giydirilir, daha sonra Zeus tarafından aynı amaçla bir keçiye çevrilir. Dağlarda dolaşan Dionysos şarabı icat eder, satirlerden oluşan alayıyla köy köy, kasaba kasaba dünyayı gezer. Bir başka söylenceye göre Hera'dan korunmak için denizaşırı ülkelere kaçarlar, Apollon'un yardımıyla yunuslara tutunup barbarlar ülkesinden geri gelir.

“Dionysos'un konumu statüsü gibi belirsizdir: Tam anlamıyla bir Tanrı olmayı istese de, Tanrı'dan çok yarı-Tanrı gibidir. Olympos'ta dahi Dionysos “öteki” figürünü temsil eder. (...) Daha çok ilahi ile insani, insani ile hayvani, dünya ile öte dünya arasındaki sınırları bulanıklaştırır.”⁸

Dionysos'un en belirgin özelliği belirsizliğidir. Tanrıların katı Olympos'a da insanların yaşadığı şehirlere de hayvanların yaşadığı dağlara da ait değildir. Bir hayvan gibi sürüsüyle dağlarda dolaşır ama arada insanlarla buluşur, şehirleri ziyaret eder. Uygar değildir, denizaşırı ülkelere gitmiş, barbarlarla yaşamıştır; ancak diğer taraftan uygarlığın bir parçasıdır, sonunda doğmuş olduğu yere dönecektir. Tanrılar sofrasına da sonradan dahil edilir. Söylenceye göre Hera babasız şekilde, yalnız başına Hephaestos'u doğurur. Hephaestos topal ve çirkin olduğu için Hera oğlundan

⁶ Sir Arthur Wallace Pickard-Cambridge, **The Theatre of Dionysos in Athens**, Oxford, Clarendon Press, 1956, s.24

⁷ Jean Pierre Vernant **Torunuma Yunan Mitleri**, Çev. Mehmet Emin Özcan, İstanbul, Helikopter Yayınevi, 2009, s.142

⁸ Jean Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, **Eski Yunan'da Mit ve Tragedya**, Çev. Reşat Fuat Çam, Sevgi Tamgüç, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2000, s.523

tiksindir ve Olympos'tan aşağı atar. Bunun üzerine Hephaestos, Hera'yı hapsedecek bir taht inşa eder sonra Hera'yı tuzağa düşürür. Diğer tanrılar Hera'nın kurtulması için Hephaestos'u Olympos'a çağırırlar ama Hephaestos anlaşılmayı kabul etmez. Bunun üzerine Dionysos, Hephaestos'a şarap içirir, onu sarhoş eder ve eşek sırtında Olympos'a götürür. Dionysos işte bu yaptığı karşılığında Olympos panteonuna, tanrılar sofrasına sonradan kabul edilir.⁹ Sonuç olarak Dionysos ne tanrıdır ne insan ne de hayvan; ölümlü ve ölümsüz, erkek ve kadın, yaşlı ve gençtir, amorfür, karşıtların bir bedende toplanmasıdır.

Yunan dünyasında mitolojideki bu figürün peşinden giden birçok insan vardır.* Bu insanlar O'nun üzüntüsü ve sevincini kendilerinde duyumsarlar. Ancak onların Dionysos inancı, yalnızca mitolojik hikaye düzleminde ya da dini tapını zamanında değil gündelik yaşamın tamamında mevcuttur. Antik Yunan'da Dionysos hayatın bir parçası olmuştur. Bu durum mitolojinin yaşanılan dünyanın ikinci bir dünyada (yaratılmış, kurgu bir dünyada) devam ettirilmesi ve nesneler dünyasının güçlendirilmesiyle açıklanabilir.¹⁰ Günümüzde bu inanç, oldukça farklılık barındırmakla beraber, futbol takımı taraftarlığına benzetilebilir. Dionysosçular gündelik yaşamlarında, O'nun başarı ve mağlubiyetinin acısını ve sevincini yaşarlar, bu inançla kutlama yapıp yas tutarlar. Kurgu dünyadaki (mitolojideki) olaylar gerçek maddi dünyayı dolaylı olarak etkiler: Dionysos'a inananlar kasım ve aralık aylarında (doğada ölüm zamanı) acı çeker, yas tutarlar; aynı şekilde baharda çiçekler açtığı zaman Dionysos'un doğumunu yaptıkları şarapta görürler ve çoktanrıçılığa özgü bir biçimde mutlu olurlar.

Dionysosçuların her yıl asma yaprakları açtığında ve yılın ilk şarabı tuttuğunda (bahar ve kış aylarında) tanrılarını anmak için kentleri terk edip dağlara çıktıkları, oralarda bir dizi ritüeller gerçekleştirdikleri biliniyor. Bu ritüellerden bazıları; Eiresione, Eleusis, Anthesteria, Thesmophoria ve Leneia'dır. M.Ö. 6. yy.'a kadar ilgili ritüellerin sayısı oldukça fazlaydı ancak Peisistratos, soylu sınıfın politik

⁹ (Çevrimiçi) www.pantheon.org/articles/h/hephaestus.html

* Örneğin Dionysosçu kadınlar 1. Maniadlar (Ritüel esnasında kendinden geçip çılgınlık nöbetleriyle aklını yitiren kadınlar) 2. Mysterionlar (Eleusis ritüelinde erginlenen bilge kadınlar) Dionysosçu erkeklerse (komoşçular) sonraki bölümde açıklanacaktır.

¹⁰ Oğuz Arıcı, "Tiyatronun Eğitim, Din ve Politika ile İlişkilerinin Kökleri Üzerine", **İÜ Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, Sayı: 2, 2003, s.107

ayrıcalığını engellemek için bu dini uygulamaları devletin kontrolü altına alarak sayıca azalttı. Devletin düzenlediği Büyük ve Küçük Dionysos Şenlikleri ile ritüeller, tarım büyüsunün ilkel biçimi, kent kültürünün bir parçası haline getirildi.¹¹ Sonraki bölümde Dionysos Şenlikleri’ni detaylı olarak tartışacağız, burada asıl odaklanılmaya çalıştığımız dönem resmi şenliklerden önce (M.Ö. 10 ile 6. yy. arasında) gerçekleştirilen ritüelleri kapsıyor. Bugün elimizde bu ritüel uygulamalara dair doğrudan bir kaynak yok ancak döneme ait kimi vazo resimleri, mühür ve freskler¹² ile Euripides’in *Bakkhalar* ve Aristophanes’in *Kömürcüler* oyunları üzerinden çıkarımlar yapılıyor.*

Antik Yunan’daki Dionysosçuluk, farklı zaman/me kanlarda farklı topluluklarca gerçekleştirilen bitki ve tarım ritüelleriyle ciddi benzerlikler gösterir. Gerek yapılan uygulamalar gerekse işlenen temalar birbirine çok yakındır. Levi-Straus da bu savı destekler nitelikte eski toplumlar da farklılık olarak bilinen kültürel çeşitliliğin aynılıktan türediği açıklamasında bulunur: “Uzak ve eski toplumların içinde bulunduğu birbirinden farklı durumlar, ortak bir noktadan hareket ederek kültürlerin çeşitliliğini oluşturmuştur.”¹³ Buna göre tüm kültürel farklılıklar ortak bir kaynaktan doğar. Dolayısıyla Yunan Dionysosçuluk ile Yeni Gine’deki Trobriandların, Ekvador’daki Guayaquil Kızılderililerinin, Budist Tatarların ritüelleri ortak bir noktadan hareket ederek çeşitlilik kazanmıştır. Çalışmanın bu bölümünde Dionysosçuluğu daha iyi anlayabilmek için farklı zaman/me kanlarda farklı topluluklarca gerçekleştirilen ritüellerden de yararlanacağız.

2.2. Dionysosçuluk ve Farklı Topluluklarda Ritüeller

Günümüzde Dionysos adına gerçekleştirilen ritüeller hakkında yeterli veri olduğunu söyleyemeyiz ancak farklı toplulukların farklı zaman/me kanlarda gerçekleştirdiği ritüelleri Bronislaw Malinowski, George Thomson ve James G. Frazer gibi antropologların çalışmalarından biliyoruz. İlk bakışta kabile topluluklarıyla antik

¹¹ George Thomson, *Tragedyanın Kökeni*, Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Payel Yayınevi, 2004, s.166

¹² Carl Kerényi, *Dionysos*, Çev. Bahar Çetiner, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2013, s.373

* *Bakkhalar*’da Leneia, *Kömürcüler*’deyse Anthesterion ritüeli temsil edilmektedir.

¹³ Claude Levi-Strauss, *Mit ve Anlam*, Çev. Gökhan Yavuz Demir, İstanbul, İthaki Yayınları, 2013, s.29

Yunan birbirine uzak ve birbirinden son derece farklı görünse de (Levi Strauss'un altını çizdiği gibi) kültürlerin ortak bir kaynaktan hareket ederek çeşitlilik kazandığını unutmamalıyız. Dolayısıyla bir tür genelleme yoluyla tüm ritüelleri kapsayacak ortak özellikleri açığa çıkarılabilirsek Dionysosçuluğu da yakından tanıma fırsatı bulabiliriz. Denizaşırı ülkelerden ve kadim zamanlardan Yunanistan'a taşınan Dionysosçuluk ile diğer ritüellerin yapısındaki ortaklıkları şu başlıklar altında tasnifleyeceğiz: “Ölüm ve Yeniden Doğum”, “Kurban ve Bereket”, “Cinsellik, Şarap ve Şölen” ve “Tanrı Temsili ve Maske”.

2.2.1. Ölüm ve Yeniden Doğum

Dionysos, adını (dio-nysa) Nysa dağından (bugün Aydın Sultanhisar yakınlarındaki Nusa dağı olması mümkündür)¹⁴ almıştır, kelime Nysa dağının tanrısı gibi bir anlama gelir. Ancak Dionysos, Nysa dağından çok “yeniden doğan” anlamıyla bilinir. Bunun nedeni sürekli ölen Dionysos'un bir şekilde yeniden doğmasıdır. Ateşler içinde yanan Semele'nin karnından çıkarılıp Zeus'un baldırına yerleştirilmesi, Hera'nın emriyle Titanlara parçalatılan bedeninin Athena'nın yardımıyla birleştirilmesi ya da bir başka söylenceye göre parçalanan bedeninin annesi Artemis (kimi anlatılarda Dionysos'un annesi Artemis'tir) tarafından bir araya getirilmesi, Zeus'un kalbini bir tasvire yerleştirerek onu canlandırması vb. örnekler çoğaltılabilir. Bitki tanrısı olan Dionysos, kendisini temsil eden asma yaprağı gibi her bahar çiçek açar ve yeniden doğar, kış geldiğindeyse tüm bitkilerle birlikte ölür. Dionysos, doğadaki döngüyü, mevsimler arasındaki çatışmayı, ölüm ve yeniden doğumu ifade eder. Dionysosçular da tanrıların bu acı-tatlı deneyimini şarkılar ve danslarla dile getirir, tanrıları için bir dizi ritüel gerçekleştirirler.

İlk ve son baharda gerçekleştirilen ritüellerde, tanrının doğumuna duyulan sevinç ve ölümüne duyulan üzüntü bir aradadır. Karşıtlıkları kendinde barındıran bu deneyim, Dionysosçular için ilahi bir içecek olan şarap üzerinden somutlanabilir. Baharda asmalar doğduğu zaman önceki yıldan kalan şarap bitmiştir, yani doğum neşesinin içinde acı ve üzüntü vardır. Kışın, asmaların ölüm zamanıysa sevinç vardır çünkü

¹⁴ (Çevrimiçi) www.nisanyansozluk.com/?k=dionisyak&lnk=1

baharda mayalanmaya bırakılan üzüm kıvamını bulmuş, şarap tatlanmıştır. Dionysos kültüründe doğum ve ölüm birliktedir, acı-tatlı deneyim iç içe geçmiştir.

Ölüm ve yeniden doğum motifi farklı zaman/meکانlarda farklı topluluklarda da kendini gösterir. Frazer *Altın Dal*'ın başında Nemi kasabasında kutsal bir koruda ilahi ağacı koruyan rahipten bahseder. Günün her saati tetiktedir, çünkü kendisini öldürüp yerine geçecek başka genç bir rahibin geleceğini biliyordur. Frazer'e göre Nemi rahibi anlatısı (eskinin-yaşlının ölümü, yeninin doğumu) her mit ve ritüelde ortak motiftir.¹⁵ Kongo'da papa Chimote doğal bir şekilde ölürse büyük bir felakete yol açacağı için, zamanı geldiğinde yerini alacak genç tarafından iple boğularak öldürülür.¹⁶ Meksika'da Toci'yi temsil eden kişi öldürüldükten hemen sonra derisi yüzülür, yerini alacak gencin yüzüne geçirilir.¹⁷ Budist Tatarlar, en önemli manastırlarında Yüce Lamalar olarak görev yapan çok sayıda Buda'ya inanırlar. Bu toplulukta ölüm için yas tutulmaz çünkü bilirler ki Buda, bir çocuk bedeninde yeniden doğacaktır.¹⁸ Malinowski de Yeni Gine'deki Trobriand geleneğinde ölüm ve yeniden doğumu şu şekilde anlatır:

“Bir ruh (baloma), vücudunun kıllarla kaplandığını, cildinin pörsüyüp kırıştığını ve saçlarının kirlendiğini fark eder etmez kolayca derisinden sıyrılıverir ve siyah saçları, kılsız, yumuşak teniyle yine taze ve genç bir görünüm alır.”¹⁹

Bu toplulukta ölen yaşlının ruhu, hamile kalacağı kadının bedenine girer ve o kanal aracılığıyla yeniden dünyaya gelir. Reenkarnasyon ile ruh, ölen yaşlının bedeninden çıkarak kendine yeni bir mesken bulur. Trobriandlarda ruhlar özgürdür, ruhlar ölüm ve yeniden doğum arasında daima hareket halindedir.

Tragedyanın kökenini ilkel topluluklardaki erginleme törenlerinde bulan George Thomson, ölüm ve yeniden doğuma başka bir perspektiften bakar. Ona göre ilkel topluluklarda çocukluktan yetişkinliğe, yetişkinlikten yaşlılığa geçilir ve yaşlılıktan

¹⁵ Frazer, 1. Cilt, s.2

¹⁶ A.e., s.225

¹⁷ Frazer, 2. Cilt, s.206

¹⁸ A.e., s.44

¹⁹ B. Malinowski, **Vahşilerin Cinsel Yaşamı**, Çev. Saadet Özkal, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1992, s.142

sonra ölüp toteme dönüşülür; yani doğum ölümdür, ölümse doğum.²⁰ Çocukluktan yetişkinliğe geçilirken çocuk ölür, bir yetişkin olarak yeniden doğar. Bu yüzden yetişkinler arasına katılan kişiye genellikle atalarından birinin adı verilir. Bu dünyada erginleme töreni bir sınavdır, ancak mücadele kazanılırsa erginleme gerçekleşir. Örneğin Kwakiult Kızılderililerinde aday tek başına ormana gönderilir. Çocuk haftalarca yabani hayvanlara, açlığa, susuzluğa ve vahşi doğaya karşı yaşam mücadelesi verir. Sonunda geri dönmeyi başardığında bir tür delilik nöbeti içindedir. Çünkü eski (çocuk) ölmüş, yeni bir ruh (yetişkin) bedenine girmiştir. Erginlenen adaya şarkı ve danslarla yaşadıkları anlatılır ve kişi yeniden doğma yoluyla sağlığına kavuşur.²¹ Artık bir başkası olarak kabilede yer alacaktır.

Antik Yunan'da komedyanın amatör olarak köylerde yapıldığı zamanlarda, gezici kumpanyaların konu edindiği mitolojik burlesk tarzı oyunlarda da ölüm ve yeniden doğum temasının işlendiğine rastlamaktayız. Trakya'da ağaçtan yaptıkları fallusla kapıları çalan kumpanyalar, yiyecek ve para karşılığında kısa bir gösteri düzenlerdi. Kılık değiştirerek Semele'yi canlandıran bir adam, kapı açıldığında sepetin içinde kukladan bir bebek (Dionysos) taşır. Kumpanya pantomim gösterisiyle bebeğin büyümesini, evlenmesini ve bir başkası tarafından öldürülmesini anlatır. Doğumla başlayan gösteri ölümle bitmiş, yeni gelen eskinin yerini (karısını) almıştır.²² Aynı tema, flüt eşliğinde zırlarla yapılan kılıç danslarında da anlatılır. Girit'te gösterilen "Pyrrhic" dansında, kıskanç Hera'dan korunan çocuk Dionysos'un ölümü ve yeniden doğumu konu edilir.²³

Ritüellerde ortak tema olan ölüm ve yeniden doğumun, insanın doğayı taklit etmesinin sonucunda açığa çıktığı söylenebilir. Doğadaki ölüm ve doğum arasındaki döngü ilahi bir içerikle ritüelde temsil edilmektedir. Aslen bir bitki tanrısı olan Dionysos için gerçekleştirilen ritüellerde Dionysos tüm doğayla birlikte bir yanda ölürken bir yanda yeniden doğar, acı ve sevinç bir aradadır.

²⁰ Thomson, 2004, s.113

²¹ A.e., 118

²² Francis Macdonald Cornford, **The Origin of Attic Comedy**, London Edward Arnold, 1914, s.63

²³ A.e., s.65

2.2.2. Kurban ve Bereketlilik

Dionysos ritüellerinde açığa çıkan kurban ve bereketlilik teması Aristophanes'in *Körmürcüler*'inde (M.Ö.425) oldukça net bir şekilde temsil edilmiştir. Oyunda Atina ile Sparta arasında savaş yapılırken ana karakter Dikaiopolis, kendi evine barış getirip ticaret yaparak refaha kavuşur ve Dionysos şerefine bereketi kutlamaya kirlara gider, orada Dionysos için kurban verir.²⁴ Oyundaki bu sahne Dionysosçu ritüellere ait günümüze kalan en somut belgelerden biridir.

Mitolojide ölüp yeniden doğan Dionysos, ritüelde de kendisini simgeleyen hayvanın (insanın, bitkinin) kurban edilmesiyle tatlı-acı kaderini yaşar. Dionysos bir tarafta kurban edilip ölür, diğer tarafta O'nun bedenini yiyen müritlerinde yeniden doğar. Ritüele katılan kişi tanrının bedenini yiyerek tanrının niteliklerini ve gücünü paylaşır.²⁵ Öte yandan kurban, doğada yeniden doğum zamanı, ürünler hasat verirken sunulmaktadır. Yani bereketlilik ve kurban birlikte gerçekleşir; Dionysos aynı anda asma olup üzüm verirken (doğum) teke olup ölümü deneyimler.

Antik Yunan'da gerçekleştirilen Dionysos ritüellerinden biri olan *Eiresione*'da "kurban ve bereketlilik" ile "ölüm ve yeniden doğum" arasındaki ilişki açıkça görülebilir. Ritüelde bir tarafta elinde zeytin, ekmek ve şarap taşıyan çocuk (*Eiresione*); diğer tarafta günahı, kıtlığı ve ölümü simgeleyen *Pharmakoi* vardır. Negatif güçleri simgeleyen (eski-yaşlı) *Pharmakoi* yakılarak kurban edilir, külleri kötücül ruhları kovmak için dağıtılır; iyi olan (yeni-genç) *Eiresione* ise doğadaki bereketi simgelemektedir.²⁶ *Pharmakoi* de *Eiresione* da Dionysos'u temsil ederler (tanrı hem günahkar hem masum, hem eski hem yeni, hem genç hem yaşlıdır), Dionysos bir tarafta ölürken diğer tarafta yeniden doğar.

Dionysos'un kurban edilmesinin nedenlerinden biri O'nun günahkar olmasıdır. Hem asma hem de tekeyle simgelenen Dionysos, "kendi kendisinin düşmanı olduğu için, kendine kurban edilen tanrı"dır.²⁷ Bu ifadeyle tanrının aynı anda "asma" ve "teke"

²⁴ Aristophanes, *Körmürcüler*, Çev. Sabahattin Eyüpoğlu, Azra Erhat, İstanbul, Hürriyet Yayınları, 98.sat.

²⁵ Frazer, 2. Cilt, s.90

²⁶ Cornford, a.g.e., s.56

²⁷ Frazer, 1. Cilt, s.322

gibi birbirine zıt (düşman) iki simge olması anlatılmaktadır. Asmanın düşmanı olan teke, içgüdüyle fidanları yiyerek farkında olmadan hata yapar, doğmamış üzümleri öldürür. Yani kendi kendisinin katilidir Dionysos, bir teke gibi içgüdülerinin tutsağı olarak yaşar ve bu fazlalık (sınır aşımı), kendi kendisini öldürmesine yol açar. İşlediği suçtan dolayı Dionysos günahkardır ve kurban edilmelidir. Tekenin asma yapraklarını yiyerek suç işlemesi (*hamartia*)²⁸, daha sonra Dionysos'un ruhunu temsil edecek trajik kahramanda göreceğimiz suçlu-suçsuz tasvirini oluşturacaktır.*

Dionysos ritüellerinde kurban, şimdiye kadar verdiklerine şükür anlamında tanrıya teşekkür, doğayla bir tür helalleşme anlamı taşır. Müritleri doğadan aldıklarına karşılık (bereket) tanrılarını kurban verirler. Arapçada da kurban ile akraba aynı kökten gelir: Yakınlık. Dionysos'a Dionysos'un kurban verilmesinin nedeni O'nunla yakınlaşma arzusudur. "Yunanlılar tanrılarından bolluk, neşe ve dostluğu arzuluyordu. Bunu kurban törenleri aracılığıyla tanrıların ruhuyla birleşerek yapıyorlardı."²⁹ Her ne kadar günahkar da olsa kurban aynı zamanda kutsaldır. Tanrılarına en kıymetli varlıklarını (tanrılarını) kurban olarak sunan müritlerin tek arzusu O'nun ruhuyla birleşmek, tanrıya yakınlaşmaktır.

Ekim ayında kadınlar tarafından gerçekleştirilen bir Dionysos ritüeli olan *Thesmophoria*'da sonraki yıl toprağın yeniden doğurması için domuz kurban edilmektedir. Ritüelde Demeter'in kızı Persephone'nin Hades tarafından yeraltına kaçırılması ve oradan geri çıkarılması anlatılır. Mitolojiye göre Demeter kızını kaybedince toprağı tamamen öldürür ve ürünler hasat vermez olur, kıtlık başlar. İnsanların çektiği acılara dayanamayan tanrılar da bir anlaşmaya varırlar; buna göre Persephone, 3 ay Hades'in ölüler dünyasında kalacak, yılın geri kalanında da yeryüzüne çıkacaktır. Bunun üzerine Persophane'nin ölüler dünyasında kaldığı 3 ay

²⁸ Hamartia; dilimize "trajik hata" diye çevrilebilir. Kahramanın farkında olmadan yaptığı ve sonunda onu yıkıma-ölüme götüren eylemdir.

* Hep daha fazlasını arayan, Hölderlin'in Oidipus için söylediği gibi "bir gözü fazla olan" trajik kahraman (keçinin asma fidanını arzulaması gibi) bilme arzusunun tutsağı olmuştur. Trajik kahraman bu fazlalıktan dolayı farkında olmadan hata yaptığı için tekeye benzetilir; hem suçlu hem de suçsuzdur. Rene Girard *Şiddet ve Kutsal*'da trajik kahramanın, ritüeldeki kurban motifinin yerini aldığını iddia eder. Ona göre kahramanın yıkımı, toplumdaki kötülüğü ve şiddeti kendiyle birlikte götüren kurbanın misyonuna benzer. Oyunun sonunda günahkar ve kurban Oidipus tüm suçu üzerine alarak gider ve kent lanetten kurtulur, kirlilik temizlenir.

²⁹ Sanders, a.g.e., s.84

(kışın) doğada ölüm, geri kalan zamanda da yaşam olacaktır. Antik Yunan'da mevsimlerin bu mitolojiye göre düzenlendiğine inanılır. Buna bağlı olarak *Thesmophoria* ritüelinin 1. günü yas tutulur, doğadaki bereketi simgeleyen Persephone yeraltına kaçırılmıştır. Bu yüzden doğada (toprakta) ölüm hasıl olacaktır. 3. Gün ise yeniden doğum gerçekleştiği (Persephone yeryüzüne çıkarıldığı) için kutlamalar yapılır. Bereketi kutlamak için kurban edilen domuz, hem kadınlar tarafından yenilir hem de ekmek, çörek ve çam yaprakları ile birlikte Hades'in mağarasına atılır.³⁰ Toprağın tanrısı Demeter adına gerçekleştirilen bu ritüelde de acı ve haz, kutlama ve yas bir aradadır.

Tarım ve bereketle ilişkili kurban motifi, antik Yunan'dan başka birçok toplulukta karşımıza çıkar. Gine Lagos'ta, iyi ürün almak için her bahar genç bir kız kazığa oturtularak öldürülüyor, yanı başında da yerel malı, mısır koçanları ve muzlarla birlikte koyun ve keçiler kurban ediliyordu.³¹ Batı Afrika'daysa kurbanlar kürek ve çapalarla öldürülür, kanları toprağa dökülür, bedenleri tarlalara gömülürdü. Avrupa ülkelerinin çoğunda tahıl-ruh, hayvan şekillerinde (kurt, tavşan vs.) temsil edilirdi. Sicilya'da horoz şeklini aldığı düşünülen tahıl-ruh, tırpanla başı kesilerek kurban edilirdi.³² Bu topluluklarda kurban, tahılın ruhunu temsil etmekte (*Thesmophoria*'da da kurban edilen domuz Persephone'nin ruhudur) ve toprağın bereketi için sunulmaktadır. Bitkilerin ruhuna kurban verildiği inancı, "ağacın tanrısı Dionysos'a"³³ adanan kurbanlardan bilinir.*

Ritüelde kurban edilen (masum bir çocuk³⁴, bir yaşlı³⁵, bir esir³⁶, bir köle³⁷ veya bir hayvan³⁸) hem günahkar hem de kutsaldır.* Bu yüzden kurbana (sonunda öldürülecek

³⁰ Frazer, a.g.e., 2.Cilt, s.48

³¹ Frazer, a.g.e., 1. Cilt, s.372

³² Frazer, a.g.e., 2. Cilt, s.15

³³ Frazer, a.g.e., 1. Cilt, s.311

* Dionysos'un ağaçla temsil edilmesi, meyve bahçelerine kütükten yapılmış tasvirinin dikilmesiyle başlamış daha sonra bu gelenek "Mayıs Ağacı" na dönüşmüştür. Mayıs Ağacı; 16.yy. Almanya ve Avusturya'da genellikle köy ve kasaba meydanlarına mayıs ayı boyunca dikilen, bereketi getireceğine inanılan renkli kurdelelerle süslenmiş ağaç veya direk.

³⁴ Sakız ve Bozcaada civarındaki Dionysos ritüellerinde önceleri bir çocuk kurban edilirdi. Frazer, a.g.e., 1. Cilt, s.323

³⁵ Meksikalılar taze ürün için gençleri, olgun ürün için yaşlıları; Morimolular ise "tohum" olarak kısa ve şişman bir adamı kurban ederlerdi. Frazer, a.g.e., 1. Cilt s.378

³⁶ Pawneeler her yıl bahar ayında bir esiri kurban ederdi. Frazer, a.g.e., 1. Cilt s.368

olsa da) törenlerde büyük bir saygı ve sevgiyle yaklaşılır. Hatta Dionysos ritüellerinde kurban kutsal oldukları için “doğum halindeki kadın” alakası gösterilmektedir.³⁹ Antik Yunan’dan çok uzak bir toplum olan Kafır avcıları da öldürdükleri filden özür diler ve burnunu özel bir törenle gömerken şu sözleri söylerler: “Fil bir efendidir, hortumu elidir.”⁴⁰ Sonuç olarak tüm ritüellerde kurban (suçlu ve günahkar da olsa) insanı tanrıyla yakınlaştırdığı ve berekete vesile olduğu için ayrıcalıklı-kutsal bir konuma sahiptir.

2.2.3. Cinsellik, Şarap ve Şölen

Dionysos ritüellerinde doğayla birlikte insanın da yenilenmesi, yeniden doğumu beklenmektedir. Bu yüzden ritüellerde doğanın zamanlamasına paralel olarak “insani berekete” de dikkat çekilir. Yerle göğün, toprakla suyun buluşması ve toprağın doğurması ritüelde “cinsellik” ve “aşırı yiyip içme” şeklinde karşılık bulur. Doğada gerçekleşen yeniden doğumun bu şekilde kutlanması, insanın doğayla birlikte hareket ettiğini göstermektedir. Doğada üreme-çoğalma gerçekleşirken insanlar cinsel ilişkiye girer, yiyeceğin en bol olduğu zamanda abartılı yeme-içme şölenleri düzenler. Dionysos alaylarında şarap, üzüm, incir ve ekmek gibi bereketi simgeleyen ürünler taşınması “topraktaki”, abartılı büyüklüklerdeki fallus temsilleri ise “insandaki” bereketi vurgulamaktadır.

Dionysos ritüellerinden *Anthesterion*’da (Çiçekli Ayı) yılın ilk şarabı bir şölenle tüketilir ve Arkhon Basileus’un karısı (Kraliçe) simgesel olarak Dionysos’la kutsal evlilik gerçekleştirirdi. Her yıl mart ayında doğanın yeniden doğumuna paralel olarak

³⁷ Babil’de kutlanan Sacea şenliğinde bir köleye kral giysisi giydirilir; kralın tahtında yiyip içmesi, haremde cinsel ilişkiye girmesi sağlanırdı. 5. Günün sonundaysa köle kamçılanarak kurban edilirdi. Frazer, a.g.e., 1. Cilt, s.222

³⁸ Batı Himalaya’da yılın bir günü bir köpek; afyon, kenevir, kendir vb. içkilerle sarhoş edilir, şekerlemeyle beslendikten sonra taş ve sopalarla kovalanarak öldürülür. Batı Himalaya’da hastalıkların bu şekilde uzaklaşacağına inanılır. Frazer, a.g.e., 2. Cilt, s.178

* Frazer’e göre başlangıçta bitkilerin ruhları bir ağaç biçiminde cisimleşirdi fakat giderek antropomorfik oldu (insan biçimini aldı), ayrıca bkz. George Thomson da bu görüşü desteklemektedir: “önce bir kukla süslenirdi yapraklarla, sonra bir insan aynı şekilde süslenir oldu, yanına da bir ağaç verildi. İnsanın bazen yalandan öldürülmesi eski kralın yenisi tarafından gerçekten öldürüldüğü eski kurban etme töresinden kalmadır.” A.e., s.151

³⁹ Frazer, a.g.e., 1. Cilt, s.323

⁴⁰ A.e., s.180

gerçekleştirilen bu ritüel, insanın doğayı taklit ederek doğaya uyum sağlamaya çalıştığını göstermektedir.⁴¹

“Üç ziyafet günü ayın (Şubat) on birinci, on ikinci ve on üçüncü günlerine denk düşmekteydi. İlkine ‘pithoigia’ ‘pithoi’nin açılış günü’ denirdi. (...) Şölenin bir açılış günü olmasına rağmen hiç kimsenin, hatta kölelerin bile şarap içmesi engellenemezdi. (...) (2. Gün) Choes Günü erotik bir atmosfer (...) hayaletlerin varlığıyla gösterilmekteydi. (3. Gün) Testi Günü tamamen ruhları çağırıp onları yatıştırma inancına ayrılır.”⁴²*

Anthesterion yılın ilk şarabının açılmasıyla başlar, cinsel etkileşimle devam eder, kötücül ruhların uzaklaştırılmasıyla son bulur. Testi Günü gerçekleşen “ruhları sakinleştirme” çabasının ne anlama geldiğini daha sonra tartışacağız, ancak şimdilik bu şenliğin müzik ve dansla yapılan bir şölen olduğunu unutmamız gerekir. Şenliğin 1. Günü Dionysos heykeli etrafında toplanılır, önceki yıldan kalan şarap açılır ve kölelerin dahi içmesine izin verilir. Kalabalıklar topluca içerken şarabın bir kısmı da Dionysos heykeline dökülür.⁴³ 2. Gün şölen tüm kente yayılmıştır. Gemi biçiminde bir arabanın⁴⁴ arkasına komosvari bir şölen alayı takılır. Topluca yapılan cümbüş (gürültülü müzik-dans, küfürlü kavgalar ve cinsel sataşmalar) tüm kenti dolaşır. 3. Gün hayaletlerin ortaya çıktığı gündür, tüm neşe ve eğlence birden tersine döner. Bu gün ölüme ve korkuya adanmıştır, kötü ruhları uzaklaştırmak için dikenli otlar çiğnenir, evler zift dökülerek karalara boyanır. Günün sonunda ağlama töreni gerçekleşmektedir.⁴⁵

Anthesterion ritüeli aynı zamanda yazla kışın, toprakla suyun birlikteliğini simgeleyen “kutsal evlilik” adına gerçekleştirilmektedir. Dışarıda şölen devam ederken Dionysos’la evlenecek Kraliçe (14 yaşında bir bakire), tüm gün tapınaktaki gizli odalarda kadınlarla birlikte saklı törenler yapar; Arkhon Basileus ise sarayda içki yarışmaları gibi eğlenceler düzenler. Bu sırada Dionysos’u çağırarak için nefir

⁴¹ Cornfrod, a.g.e., s.19. Cornfrod’a göre Aristoteles’in “eylemin taklidi” olarak açıkladığı “mimesis” kavramı bu ritüellerde “doğanın taklidi” olarak açığa çıkmaktadır.

* Pithoigia: Şarapların mayalanmaya bırakıldığı çanak, çömlek.

⁴² Kerenyi, a.g.e., s.272-273

⁴³ Pickard-Cambridge, a.g.e., s.9-10

⁴⁴ Gemi biçimindeki araba, Dionysos’un Trakya-Efes-Smyrna-Miletos ve Mısır’daki deniz aşırı yolculuğunu simgelemektedir.

⁴⁵ Pickard-Cambridge, a.g.e., s.14

(bir çalgı) çalınır.⁴⁶ *Anthesterion* ritüelinde Arkhon Basileus'un eşinin (Kraliçe'nin) Dionysos'la her yıl yaptığı "daha yüksek bir evlilik" kutlanmaktadır.

George Thomson'a göre ritüeldeki kutsal evlilik teması eski toplumlarda başka tür festivallerde de görülmektedir. Bu etkinliklerde bahar başında kızlar ve oğlanlar alaylar halinde ormana-kırlara giderler. Gidişleri bir yas nedenidir çünkü oğlan çocuklar ölüp erkek, kızlarsa kadın olarak yeniden doğacaktır. Hepsinin başında dallardan-çiçeklerden çelenkler vardır, bu yolla doğadaki doğurucu güçlere benzetilirler. Gece boyunca cinsel birleşme gerçekleşir. Ertesi sabah eve döndüklerinde güç oyunları ile yarışmalar yapılır, kazanan çift yılın kutsal evliliğinde gelin ve damat olacaktır. Festival ortak bir yemekle sona erer.⁴⁷ Malinowski de Trobriand adasında hasat törenlerinin aşk şenliklerine, yiyeceklerin dökülüp saçıldığı abartılı şöenlere dönüştüğünden bahseder. Doğadaki berekete paralel olarak insani bereket abartılarak görünür kılınır. Örneğin ata ruhlarının köye döndüğü Milamala şenliğinde, dolunay akşamından sonraki dolunaya kadar bütün bir ay dans edilir, ölümlerin ruhlarına kurbanlar sunulur. Topluluğun genç erkek ve kızları geceleri farklı gruplar halinde gerçekleştirdikleri ziyaretlerde cinsel ilişkiye girerler.⁴⁸

Dionysos ve diğer toplulukların ritüellerinde cinsellik, şarap ve şöen için verilen örneklerde (komosvari) alayların varlığından kuşku duyulmamalıdır. Topluluk, kimi zaman gündelik yaşam alanından ritüel alanına, kimi zaman da ritüelin bir parçası olarak (kız ve erkek alayların cinsellik amacıyla birbirlerine yaptıkları ziyaretler gibi) bu yürüyüşleri gerçekleştirir. Daha önce karnavallar için söylenildiği gibi bu alaylara müzik, dans ve abartılı görsel aksesuarlar eşlik etmektedir. Bu noktada Roma Satürn ve Orta Çağ karnaval geleneğinin Dionysos ritüeliyle ilişkili olduğunu, daha önce karnaval için söylenenlerin bu ritüeller için de geçerli olduğunu unutmamak gerekir:

"Roma'dan Babil'e kadar Dionysosçu şenliklerin varlığını kanıtlayabiliriz; bu şenlik tipinin Yunan tipi Dionysosçu şenlikle ilişkisi, adını ve niteliklerini tekeden alan sakallı satirin Dionysos'un kendisiyle ilişkisine benzer. Hemen hemen her yerde, bu şenliklerin odağında her türlü aile kurumunu ayaklar altında bırakan aşırı bir cinsel

⁴⁶ Kerenyi, a.g.e., s.279

⁴⁷ Thomson, a.g.e., s.153

⁴⁸ Malinowski, a.g.e., s.169

*dizginsizlik seli, şehvetin ve vahşetin o iğrenç karışımı zincirlerinden boşanmaktadır.*⁴⁹

Nietzsche'nin ifade ettiği gibi ritüeldeki şölen ve kutlama salt eğlence, mutluluk ve haz değil, aynı zamanda iğrençlik ve vahşet içermektedir. Aile kurumu açısından bakıldığında ritüelde gerçekleşen “cinsel dizginsizlik seli” kabul edilebilir değildir. Gerçekleşen kanlı kurban törenleri katılımcıların bir kısmı için korkunç, abartılı yiyip içme gösterileriye iğrençtir. Önceki bölümde bahsi geçen karnavalın barındırdığı tekinsizlikler (*thanatos, abject, unheimlich*) Dionysos ve diğer ritüellerde de mevcuttur. *Anthesterion* ritüelinin 3. gününün kötü ruhları uzaklaştırmaya ayrılması, dikenli otlar çiğnenip evlerin ziftlere boyanması ve gün boyunca ağlama töreni gerçekleştirilmesi Dionysosçulukta açığa çıkan negatif güçlere örnek teşkil eder.

Dionysos ritüellerinde şarap, şölen ve cinsellik bir tür *pharmakon*, yani hem zehir hem de panzehirdir. Antik Yunan dünyasındaki çalışma koşulları ve ekonomik sorunlar dikkate alınırsa tüm bu abartılı kutlamalar yılda sadece bir kere (ritüelde) yapılabilmektedir; bu yüzden ritüeller gündelik çalışma zamanından sonra baskıların/yasakların ortadan kalktığı bir “rahatlama zamanı” olarak görülmelidir. Ancak diğer tarafta şarap, şölen ve cinsellik (içerdiği aşırılıktan kaynaklı) kişiyi kendinden geçirerek akıl yitimine/sınır aşımına da yol açabilir. Kısacası Dionysos hem rahatlatıcı hem de delirticidir. Bir tarafta haz kaynağı olarak rahatlatıcı ilaç diğer tarafta kötücül ruhların zehridir. Dionysos ritüeli aynı anda hem zehir hem panzehir olabilir. Katılımcı ritüelden ya “Dionysosçu bilge”^{*} olarak çıkar ya da maniaya kapılıp aklını yitirir. Ritüelde kendiden geçme ya delirme ya da bilgeliğin huzuruyla sonuçlanır. Bu açıdan bakıldığında tehlikeli olduğu için *Anthesterion*'un son gününde (Testi Günü) ruhların sakinleştirilmeye çalışılması rastlantı değildir.

Kötücül ruhlardan uzaklaşma çabası antik Yunan'dan başka topluluklarda da karşımıza çıkar. Iroquoiler, ocak veya şubat ayında gerçekleştirdikleri şenliğin bir gününü kötü ruhları köyden uzaklaştırmaya ayırırlar. Bu amaçla yabancı postlara

⁴⁹ Nietzsche, a.g.e., s.24

^{*} “Dionysosçu bilge” kavramı Nietzsche'ye aittir. *Tragedya'nın Doğuşu*'nda kendi öznelliğinden çıkıp doğaya, tek-bir'e karışabilen kimse Dionysosçu bilge olarak tanımlanır. Böylelikle birey kültürün yanılsamalarını görüp doğanın hakikatine ulaşabilir.

bürünmüş, yüzleri iğrenç maskelerle örtülü, ellerinde kaplumbağa kabuğu olan erkekler, korkunç sesler çıkararak kulübeleri dolaşırlar.⁵⁰ Yeni Gine Rook adasında bir felaket olduğunda halk toplanır, çılgılık atar, lanetler yağdırır ve şeytanı kovalamak için sopalarla havayı döver.⁵¹ Alman-Slav geleneğinde de Büyük Perhiz arifesinde karnavalın son günü “karnavalın gömülmesi” töreni gerçekleştirilir. Ritüelde siyahlar giyinmiş kadın kılığında bir adam gübre yığını içine gömülür ve üzeri samanla örtülür, böylece karnavaldaki kötücül ruhlardan uzaklaşılr.⁵² Bohemya’daysa ölümün dışarı götürülmesi töreninde bir kukla şarkıyla nehre atılır: “Şimdi biz ölümü köyün dışına taşıyoruz.”⁵³

Dionysos ritüellerinde kurban eti (veya tanrıyı simgeleyen başka bir şeyi) yiyen, tanrının kanını içen kimse O’nun ruhuyla esinlenmiş olur. Antik Yunan ve diğer birçok toplumda bu kişilerin kehaneti görme yetisi kazandığına inanılır. Achaea’daki Aegira’da Yeryüzü Rahibesi kehanette bulunmak için taze boğa kanı içer, Güney Hindistan’daki şeytan-dansçı ise:

“Kafası kesilmiş keçinin gırtlakını ağzına tutarak kurban kanı içer. Sonra, yeni bir hayat kazanmışçasına zilli çomağı sallamaya, kararsız adımlarla dans etmeye başlar. (...) Şeytan bedenini esir almıştır artık... Şeytanının kontrolü altındadır, kendi bilinçliliği askıdadır. Şimdi ona oraya gelmiş bir tanrı gibi tapınılır.”⁵⁴

Dionysos ritüellerinde cinsellik, şarap ve şölen; pozitif güçlerin yanında bu tür negatif güçleri de barındırır. Ritüele katılan kişi gündelik yaşamdaki kimliğinden çıkmış, (negatif ve pozitif) doğaüstü güçler tarafından ele geçirilmiştir. Müziğin, dansın ve toplu hareketin coşkusuyla bir tür esrime halinde olan Dionysos müritleri artık başka bir alemdedir: “Dionysosçu durumun cazibesi, varoluşun bildik kısıtlama ve sınırlamalarını yok edişiyle, yaşantılanmış olan her şeyin içinde kaybolduğu bir kayıtsızlık unsuru içerir.”⁵⁵ Kişi, varoluşun tanıdık durumundan çıkıp her şeyin

⁵⁰ Frazer, 2. Cilt, s.156

⁵¹ A.e., s.150

⁵² Frazer, 1. Cilt, s.249

⁵³ A.e., s.251

⁵⁴ A.e., s.37

⁵⁵ Nietzsche, a.g.e., s.48

kaybolduğu kayıtsızlık (esrime)* aşamasına yükselir. Bu noktada ritüele katılanlar bireylikten çıkmış, herkes veya her şey olmuştur. Uzun bir süre sadece kadınların düzenlendiği (devletin müdahalesiyle sonra erkeklere de açılan) bir Dionysos ritüeli olan *Lenea*; meşale, flüt ve davullarla birlikte “ecstasik” ve “origiastik” bir etkinliktir. *Lenea* çok daha gizli bir etkinlik olduğu için *Anthesterion* kadar bilinmiyor, ancak M.Ö.490-480’e ait vazo resminde bir kadın (Semele), elinde kurban edilecek bebek taşımakta (ölüm) ve tüm seremoni şaraba (yeniden doğum) yoğunlaşmaktadır.⁵⁶ *Lenea* ritüelinin temsil edildiği Euripides’in *Bakkhalar* tragedyasındaysa maniaya kapılıp kendiden geçen Agave, oğlu Pentheus’u farkında olmadan kendi elleriyle parçalara ayırır. Tanrıyla karşılaşma insan için ya zehirdir ya da panzehir. Ritüelde açığa çıkan esrik deneyimi Vernant şu şekilde ifade eder:

*Dionysos tecellisi kendini ancak kolektif orgia ile açığa vursa da, yine de her birey açısından Tanrı ile yüz yüze gelme, büyülenmiş bir ilişki biçimine bürünür: İnsan ve Tanrı karşılıklı kesişen bakışlarda “görme”nin ve “görülme”nin birbirinden ayrılmaz karşılığı içinde, her türlü mesafeyi ortadan kaldırarak bir olurlar, sınırlar geçici olarak silinir.*⁵⁷

Ritüelde gündelik yaşamın aksine her türlü mesafenin ortadan kalkması, sınırların silinmesi son derece zorlu bir deneyimdir. Katılımcının pozitif ve negatif güçler tarafından ele geçirildiği bu yolculuk, tıpkı erginleme törenleri gibi bir sınavdır. Üstesinden gelinirse katılımcı, bir başkası olarak (Dionysosçu bilge) ritüelden ayrılacak aksi halde maniaya kapılıp aklını yitirecektir. Bu yolla doğa ve doğaüstüne dair (pozitif ve negatif) her şey deneyimlenir; doğanın-insanın ölümü ve yeniden doğumu, kutlama ve yas, acı ve haz, şehvet ve vahşet görülür. Dionysosçu bilge, dökülen kanda hem şarabın ilahi esin kaynağını hem de kurbanla birlikte uzaklaştırılan kötücül ruhları; günahkar ve kutsal Dionysos’u tanır.

* İngilizceye “ecstasy” olarak çevrilen esrime “kendinde geçme”, “kendinin dışına çıkma”, “yükselme” gibi anlamlar taşımaktadır.

⁵⁶ Pickard-Cambridge, a.g.e., s.32

⁵⁷ Vernant, 2000, s.526

2.2.4. Tanrı Temsili ve Maske

Şimdiye kadar Dionysos'u temsil eden simgeler: Asma ağacı, üzüm, şarap, incir, ekmek, keçi, boğa, domuz, kukla, fallus, kurban, satir veya erkek-kız çocuk şeklindeydi. Bunların dışında yılan ve yunus balığı farklı mitolojilerde Dionysos sembolleridir. Aslen bitki tanrısı olan Dionysos, ilk zamanlar ağaçla daha sonra insan, hayvan, yarı insan yarı hayvan satir, kukla ve maskeyle temsil edilmiştir. Antik Yunan'da bu farklı temsillerin hepsinde Dionysos'un ruhunun var olduğuna inanılır.* Şenlikte içilen şarapta, kesilen kurbanda, açan çiçekte Dionysos vardır. Baharda ölüm ve yeniden doğumu hatırlatan her şey Dionysos'tur. Peki birbirinden bu kadar farklı olan göstergelerin gösterileni, yani Dionysos nasıl tanımlanabilir?

J. P. Vernant, Dionysos ritüellerini “kent çerçevesi içinde, onun yetkisi altında değilse bile en azından onayıyla ötekilik deneyimi yaşamak, ama mutlak anlamda değil verili bir kültüre özgü modellere, kurallara, değerlere göre öteki olmaktır” şeklinde açıklar.⁵⁸ Burada bahsedilen ötekilik, döneminin egemen düşünme biçimine ve iktidar kurumlarına yönelik bir tecrübedir. Verili kültüre göre değişkenlik gösterir, yani her dönemin ötekisi farklıdır ama yaşanan deneyim aynıdır: Egemen kuralların, değerlerin ötekisi olmak, bir tür yabancılık, başkalık hissiyatı. Dionysos'un tanrı-insan, insan-hayvan, uygar-barbar, efendi-köle, kadın-erkek, genç-yaşlı kimliksiz kimliği; egemen olanın ötekisidir. Farklı Dionysos göstergelerinin ortak gösterileni işte bu “öteki” anlamını taşımaktadır.

Dionysos ritüellerinde tanrının maskeyle temsil edilmeye başlanması, ritüelden drama geçişte önemli bir aşamadır. Maske; önceki ritüellerdeki semboller gibi doğanın değil, insan eliyle yapıldığı için kültürün bir ürünüdür. Maske bir taraftan yüzü-görüneni örterken diğer taraftan yüze-görünene başka bir anlam, yeni bir görüntü kazandırır. Bu noktada “metafor” ile “maske” arasındaki ilişki ilginçtir. Metafor (transfer veya nakliye anlamında) bir çeşit başkalaşımdır. Maskeyi takan kimse de başkalaşım geçirerek kendi olmaktan çıkar, maskesini taktığı şeye dönüşür. Dionysos maskesini takan kimse, tanrı O'dur.

* Ritüelden drama geçildiğinde de protagonist, Dionysos'un ruhunu taşıyacaktır.

⁵⁸ Vernant, 2000, s.523

“Maske geçişle, metamorfozla, doğal sınırların ihlaliyle, alayla ve bildik takma adlarla ilişkilidir. Hayatın oyunsu unsurlarını barındırır, gerçeklik ile imgenin karşılıklı özgül bir ilişkisine dayanır, ki bu da, en eski ritüellerin ve gösterilerin en temel özelliğidir.”⁵⁹

Dionysos maskesi O’nun belirsiz kimliğini; tanrı ile insan, insan ile hayvan, doğa ile kültür, kadın ile erkek vb. karşıtlıkları barındırarak kültürel düzenin ürettiği “doğal” sınırları ihlal eder, gerçeklik ile imgeyi karıştırarak üretilen anlamları anlamsızlaştırır, yüksek alçağın konumunu belirsizleştirerek alaycı oyununu oynar: “Maske; terör ve grotesk, vahşet ve kültür, gerçeklik ve yanılsama gibi karşıt terimler arasındaki gerilimi ifade eder.”⁶⁰ Dionysos’u simgeleyen bitki ve hayvanlar gibi maskeler de (vazo ve duvar resimlerinde) birbirinden farklı farklı olmuştur.⁶¹ M.Ö. 6. yy.’da yapıldığı tahmin edilen bu vazo resminin yanı sıra farklı zaman/mekanlarda da Dionysos maskelerine rastlanmaktadır.



Resim 2.1. Şarap testisi üzerinde yanlarında iki koruyucu göz bulunan Dionysos maskesi

⁵⁹ Bahtin, 2005, s.68

⁶⁰ Vernant, 2000, s.279

⁶¹ Vernant, 2000, s.277. Ayrıca bkz. M.Ö. 6. yy.’dan Roma Satürn Şenliklerine kadar farklı Dionysos maskeleri Kerenyi, a.g.e., s.394-415

Maskelerin birbirinden farklı olmasının nedeni, her dönem verili kültüre göre “ötekinin” veya “öteki algısının” değişiyor olmasıdır. Biçimsel olarak Dionysos maskeleri farklıdır ancak hepsi aynı ruhtan beslenir: Tanrı ve insan, insan ve hayvan, uygar ve barbar, kadın ve erkek, efendi ve köle gibi karşıtlıkların yan yana gelmesi, karşıtlıklar arasında gerilimin devam etmesi, herhangi bir tarafa ait olunamamasıdır. Maske farklılıkları bünyesine almakta ve özgün bir biçimde yeniden düzenlemektedir.⁶² Resim 2.1.’deki vazo resminde de Dionysos, sakal tarzı ve iri gözleriyle bir Yunanlıdan çok barbara benzetilmiştir. Kafasında bitkilerden yapılmış bir çelenk taşımaktadır. Bu haliyle doğanın doğurucu güçlerini çağırır. Yanlardan sarkan örgülü uzun saçlarıyla da bir kadını andırmaktadır. Diğer taraftan bu kıvrımlı örgüler yılanlara benzetilmiştir.⁶³ Kısacası Dionysos maskesi birbiriyle uzlaşmayan karşıtlıkları bir araya getirmekte ve onları özgün bir biçimde yeniden düzenlemektedir. Vernant da Dionysos maskesini şu şekilde tanımlar:

“Gülümseyen Dionysos maskesi dışarı fırlamış gözleri gorgolar gibi tuhaf bakışlıdır, boş ama oyuk, yokluğa işaret eden bir maske; sizi kendinizden koparan, gündelik hayatın uzağına taşıyan bir maske. Maske varlık içinde yokluğu ifade etmenin araçlarından biridir, doğaüstü olanı doğanın kalbine yerleştirir.”*⁶⁴

Maske, Dionysos’un ruhunun taşlaşmış halidir. Kişiyi gündelik hayattan uzağa taşınması, alışıldık varoluş biçimi yerine yokluğa işaret etmesi, doğaüstü olanı doğanın kalbine yerleştirmesi, negatif ve pozitif güçleri açığa çıkarması Dionysos’un ruhunun yansımasıdır. Maskeyi takan kimse (daha önce esrime için söylenildiği gibi), benliğinden ve kimliğinden sıyrılır; artık sadece O’nun ötekiliğinin ve ölümünün acısını, yeniden doğumunun sevincini deneyimler. Ritüelde maske takan kişi bu özelliğiyle diğer katılımcılardan farklılaşmıştır. Bir tarafta diğerleri gibi Dionysos mürididir ancak diğer tarafta maskesini taktığı için Dionysos’un kendisidir. Ritüelde kendi ölümünün acısını ve yeniden doğumunun sevincini yaşar. Maske

⁶² Rene Girard, **Şiddet ve Kutsal**, Çev. Necmiye Alpay, İstanbul, Kanat Kitap, 2003, s.242

⁶³ Amphora with cult mask of Dionysus, by the Antimenes Painter, around 520 BC, Altes Museum Berlin

* Gorgolar canavar yüzlü üç dişi kişiliktir. Aralarında en ölümcülü olan Medusa taşlaştıran bakışlara sahiptir. Gorgo’nun bakışlarına maruz kalan kimse öte dünyanın ölüm, gece ve hiçlik gibi en radikal ötekilikleri ile karşı karşıya kalır. Vernant, 2000, s.263

⁶⁴ Vernant, 2000, s.531

takan kişi, muhtemelen ritüelin de anlatıcısı olmuştur. Diğer katılımcıların ortasında, müzik ve dansla kendinden geçerek *Anthesterion*'da kutsal evliliği, *Eiresione*'da Persephone'nin yeraltına kaçırılmasını, ritüelin temelini oluşturan mitolojik hikayeleri anlatır. Bu anlatı geleneğinin zamanla değişerek köyleri gezen amatör komedya kumpanyalarına, bilinen ilk tragedya oyuncusu İkaralı Thespis (M.Ö. 534 Büyük Dionysia'da ilk Didaskalos olarak kayıtlara geçiyor)⁶⁵ ve ilk komedya oyuncusu Megaralı Susarion'a (M.Ö. 560'da ilk komik koronun yaratıcısı)⁶⁶ uzandığı söylenebilir.

2.3. Ritüel ve Dram ile Komedya ve Tragedyanın Kökenindeki Ortaklığı

Dionysos ritüellerinden *Anthesterion*'da maske kullanılmakta ancak *Lenaea*'da böyle bir kullanıma rastlanmamaktadır.⁶⁷ Pickard-Cambridge geçmişte daha uzun olan *Lenaea*'da maske kullanılmamasını “dramatik öğelerin” eksik olmasıyla açıklar. Ona göre İon kökenli Dionysos ritüelleri özünde “dramatik öğeler” barındırmaz, dolayısıyla komedya ve tragedya Dorlardan alınan olay örgüsü ve karakter gibi dramatik öğelerle birlikte açığa çıkmıştır. Ancak Cornford ve Thomson bu görüşe itiraz ederler. Onlara göre komedya ve tragedya gibi dramatik türler diyakronik bir şekilde ritüel kökenden doğup gelişmiştir.

Dikkatli bakılırsa ritüelin de dramın da merkezinde hikayenin (mitos) yer aldığı görülecektir. Örneğin *Eleusis*'te Persephone hikayesi, *Anthesterion*'da kutsal evlilik, *Euriosine*'de kutsal-günahkar vb. hikayeler yer almaktadır. Hatta bir adım ileri giderek (Cornford'un komedya türüne yaptığı gibi)* dramatik yapıdaki öğelerin izdüşümü ritüelde bulunabilir. Buna göre dramatik öğelerin temeli olan 1. agon (çatışma): Ritüelde ölüm ve doğum, yaz ve kış; dramda yaşlı ve genç, eski ve yeni arasında gerçekleşir. 2. Koro: Ritüeldeki (komosvari) cümbüş alayı hemen hemen hiç değişmeden dramda da yer alır. Gürültülü komosçuların oyun alanına girişi (parados)

⁶⁵ Edited by Jeffrey Rusten, **The Birth of Comedy; Text, Documents and Art from Athenian Comic Competitions**, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2011, s.56

⁶⁶ A.e., s.53

⁶⁷ Pickard-Cambridge, a.g.e., s.32

* Aynı yöntemi daha önce Gilbert Murray tragedya için uygulamıştır. Bkz. **Aeschylus: The Creator of Tragedy**, Clarendon Press, 1940

ve çıkışı (exodos) komedyadaki dramatik yapının parçalarıdır. Kurban, bereket, cinsellik, yeme-içme ve şölen de doğrudan dramatik yapının içerisinde doğrudan temsil edilen ritüel öğeleridir.

“Simonides şaraba ve müziğe aynı başlangıcı atfeder; komedyanın ve tragedyanın icadı Attica'daki Icarium'da bağbozumu (tryx) zamanında gerçekleşmişti, komedi bu nedenle başlangıçta “trygedy” olarak isimlendirilmişti.”⁶⁸

Simonides'in şaraba ve müziğe bağbozumu zamanında aynı başlangıcı atfetmesi, komedy ve tragedyayı da kapsar. Bu iki tür bağbozumunda yapılan aynı tip ritüellerin gelişerek sanatsal temsile dönüşmesiyle açığa çıkmıştır. Bu ritüellerde, yani sanatın kökeninde; gülme ve ağlama, acı ve haz, kutlama ve yas bir aradadır. Cornford da tragedya ve komedyanın ilkel Attica dramasının ortak elementleri olduğunu, zamanla birbirinden ayrıldığını düşünür.⁶⁹ Büyük Dionysos Şenliği'nde henüz komedyalar yarışmazken tragedyalardan hemen sonra satir oyunlarının yer alması* bir başka açıdan bu birlikteliği ispatlar niteliktedir. Öte yandan Aiskhylos gibi büyük bir tragedya yazarının aynı zamanda döneminin en başarılı satir yazarı olarak bilinmesi, komedy ve tragedya arasındaki yakınlığı göstermektedir.⁷⁰

Aristoteles'in komedyanın phallik, tragedyanınsa dithrambik şarkılardan geliştiği yönündeki açıklaması bu iki türün birbirinden farklı olduğu anlamına gelmez. Sonuçta her iki şarkı da Dionysos için söylenmektedir. Öte yandan Aristoteles'in “tragedya, satir benzeri kökeni nedeniyle küçük olay dizileriyle ve alaycı bir anlatımla başlayarak sonradan ciddileşti”⁷¹ şeklindeki açıklamasını da unutmamak gerekir. Buna göre tragedyaya kaynaklık eden dithrambik şarkılarda da aynı ciddiyetsizliğin yer aldığını, tragedyanın kökeninde satir oyunlarına benzer alaycı bir dil ve üslup kullandığını söyleyebiliriz.

⁶⁸ Jeffrey Rusten, a.g.e., s.56

⁶⁹ Cornford, a.g.e., s.68-

* Şairler 3 tragedya 1 satir oyunuyla yarışmaya kabul edilir. Trajik ciddiyetin hemen ardından gelen ciddiyetsiz satir gösterileri komedyalarla benzer bir etkiye sahiptir. Satir oyunlarında mitolojideki korkunç canavarlar, güçlü krallar komik ve abartılı hale getirilerek parodileştirilir. Yarı hayvan yarı insanlardan oluşan satirler korusu, insanın (Atinalı vatandaş) hayvanla (barbarlarla) olan benzerliği ve farklılığını vurgular. Daha önce Dionysos için söylenen “ötekinin temsili” tragedya gösterilerinde satirler korusuyla görünür kılınır.

⁷⁰ Cornford, a.g.e., s.68

⁷¹ Thomson, a.g.e., s.248

“‘Dithyrambos’ Dionysos’a ait isimlerden biriydi ve bu isim, özel olmasa da asıl teması tanrının doğumu olan koro şarkı türüne verilmişti. Bilinen en eski ditiramp bestecisi Archilochos, şarap kafasını bir yıldırım gibi salladığında, nasıl ditiramp söyleneceğini bildiğini itiraf etmiştir.”⁷²

Zamanla tragedyaya evrilen dithyrambos, Dionysos’un ölümüne tutulan yastan çok doğumunu kutlamak için söylenmiştir, yani acıdan çok hazzı barındırır. Öte yandan bu şarkılar “şarap kafasını bir yıldırım gibi salladığında” yazıldığı için ister istemez bir ciddiyetsizlik içermektedir. O halde tragedya dramdan çok dithyrambik şarkılara (ve satire) yakınken mutlak anlamda ciddi değildi, olaylar dizisi küçük ve önemsiz, anlatım komik ve açık seçikti. İlk oyuncu Thespis, komedyayı da içinde barındıran böyle bir tragedya anlayışıyla sahneye çıkmıştı. Daha sonraysa komedyaya, satir oyunlarının içinde kendine yer bularak tragedyadaki varlığını devam ettirdi. Sonuç olarak tragedyaların sadece ciddiyetle özdeşleştirilmesinin oldukça uzun bir zaman aldığını ve tragedyanın ciddiyetle özdeşleştirilmesinin kökeninde barındırdığı ciddiyetsizliği yok saydığını söyleyebiliriz. Öte yandan tam tersinden bakıldığında da komedyanın içinde bir tür tragedyanın var olduğu görülecektir. Yine Aristoteles’ten yola çıkacak olursak zamanla komedyaya evrilen ciddiyetsiz phallik şarkıların kökeninde bir tür ciddiyet bulunduğu iddia edilebilir:

“Dans ve şarkılarla şarap tanrısını onurlandırmaya giden (...) fakat ciddi olması bir yana, hiçbir katı kuralı takip etmeyen kalabalık gruplar halindeki erkekler (...) karmaşık danslar hafif adımlarla yapılır, ustalıkla nüktenin zor dizeleri eksiksiz söylenirdi.”⁷³

Bu alıntıda phallos alayları için her ne kadar “ciddi olması bir yana” ifadesi kullanılmış olsa da karmaşık dansların kuralına göre yapılması, nüktenin zor dizelerinin eksiksiz söylenmesi, phallik uygulamaların, ne kadar kuralsız da olsa bir tür ciddiyet barındırdığını göstermektedir. Daha sonra phallik şarkılar komedyaya evrildiğinde de (kalıntısız da olsa) içinde tragedya ciddiyeti var olmaya devam edecektir. Sonraki bölümde inceleyeceğimiz komedyaya türünün esnek dramatik yapısındaki parabasis, komedyaya türündeki ciddiyete örnektir. Ya da Aristophanes’in

⁷²Kerenyi, a.g.e., s.275

⁷³A.e., s.296

Kurbağalar komedyasında Aiskhylos-Euripides arasında geçen tartışma sahnesi hiçbir komik unsur barındırmadan, hatta trajik ciddiyetle yapılmaktadır. Bu sahnedeki temel çatışma Sophokles'in *Kral Oidipus*'unda Oidipus-Thresias veya *Antigone*'sinde Kreon-Antigone sahnelerinde olduğu gibi (eski ve yeni düzen arasında söze karşı söz) ciddi bir meseleyi konu almakta, oldukça ağırbaşlı bir dille ve uzun mısralarla yapılmaktadır. Komedyanın türü, her ne kadar ciddiyetsiz bir temel üzerinden yapılanmış olsa da Dionysos'un diğer yüzüne de sahiptir.

Ritüel ve dram ile komedyanın ve tragedyanın arasındaki girift ilişki, karşıtlıkların birbirini dışladığı iki zıt kutup değil, Taocu Ying-Yang çemberine uyumlu olarak birbirinin içinden çıkan; gündüz ve gece, yaz ve kış, ölüm ve doğum gibi birbirini tamamlayan, tek-bir'de, sürekli yeniden başladığı yerde bütünleşen bir ikilik olduğunu göstermektedir. Sonuç olarak komedyanın ve tragedyanın tüm karşıtları, farklılıkları, uyumsuzlukları kendinde barındıran Dionysos'ta buluşmaktadır. Bu bölümde antik Yunan'daki Dionysos dininin çerçevesini ve bu amaçla yapılan ritüel uygulamaları (farklı topluluklardaki ritüellerden de yararlanarak) barındırdığı karşıtlıklarla birlikte açıklamaya çalıştık. Genel olarak üzerinde durduğumuz tarih aralığı M.Ö. 10 ile 6. yy. arası oldu. Sonraki bölümdeyse Dionysos ritüellerinin dramla ilişkilendiği (M.Ö. 6 ile 4.yy.) dönemi, yine barındırdığı karşıtlıklar üzerinden açıklamaya çalışacağız.

3. RİTÜELDEN DRAMA KARŞITLIKLARIN BİR ARADALIĞI

Ritüelden drama geçiş; dinden sanata, katılımdan temsile diyakronik bir dönüşümdür. Ancak bu, birinin bitip diğerinin başlaması şeklinde ani değil, süreç içerisinde ve kademeli olarak gerçekleşmiştir. M.Ö. 6.yy. sonlarında Atina devletinin düzenlediği Dionysos şenliklerinde tragedya ve komedya yarışmalarıyla dinsel vurgu azalmaya sanatsal vurgu artmaya başlamış, ancak din ve sanat yine bir arada, yan yana var olmuştur. Bu etkinliklerde tıpkı ritüeldeki gibi Dionysos'un ölümünün yası tutulur ve doğumunun kutlaması yapılır. Yani dramatik bir temsil çerçevesinde de olsa ritüel sunum devam ettirilmektedir. "Cambridge ritüelistleri" diye bilinen filologlar grubunun temsilcilerinden Jane Ellen Harrison¹, Yunan tragedya ve komedya metinlerinin yılın belirli dönemlerindeki şöenlerde sahnelenen ritüellerin sonucu olduğunu düşünür. Ona göre ritüel her şeyden önce gelmektedir; tiyatro ritüelden türemiş, metinler ritüellerin sahnelenmesi için yazılmıştır.²

Dionysos kültü kapsamında yapılan ritüel uygulamaların zaman/mezan, katılımcılar/semboller bakımından kendi içinde ne kadar çeşitlilik gösterdiği önceki bölümde tartışılmıştı. Yaklaşık olarak M.Ö. 12000-1000'de açığa çıktığı varsayılan bu kulte bağlı ritüellerden ikisi (Anthesterion (Büyük Dionysos) ve Lenea (Küçük Dionysos)) M.Ö. 5.yy.'da komedya ve tragedya türlerinin sahnelendiği resmi bayramlar haline geldi. Böylece yüzyıllar boyu yapılan gizli ritüel uygulamalar, sanatsal temsil yoluyla ve devletin resmi törenleriyle tüm dünyaya duyurulmaya başladı. Ancak gizli ritüellerden resmi törenlere doğru bu değişim Dionysosçu ruhun sönmüldüğü, yok olduğı anlamı taşımaz. M.Ö. 5.yy. dramı Dionysos'un pozitif ve negatif yüzlerini ritüelden drama kendinde barındırmaktadır.

Bu bölümde ritüelden drama hangi aşamalarla geçildiğı, geçiş sürecinde Dionysos'un zıt yüzlerinin nasıl var olduğı açıklanmaya çalışılacaktır. Elimizde bu döneme ilişkin yeterli veri olmadığı için bir kronoloji hazırlamak ne yazık ki mümkün değildir ancak ritüel ve dram arasındaki belirgin ortaklıklar üzerinden geçiş sürecinin izi sürülebilir.

¹ Jane Ellen Harrison, *A Study of the Social Origin of Greek Religion*, Cambridge University Press, 1912

² Erika Ficher-Lichte, *Performatif Estetik*, Çev. Tufan Acil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016, s.50

3.1. Ritüel Alayları

M.Ö. 570 Corinthos ve Lacounia bölgelerine ait vazo resimlerinde Dionysosçu ritüel alayları kaval çalıp dans ederken, boynuzlardan şarap içerken, hayvan kostümleri giyerken, abartılı cinsellik vurgusuyla penisleri erekte ve saldırgan bir tavırdaki tasvir edilmişlerdir.³ Vazo resimlerinde temsil edilen ritüel alayları aynı dönem köylerde ve çevre kasabalarda da görünür olmuştur. Önceleri gizli toplulukların kapalı etkinliği olan Dionysosçu ritüeller artık şarap, şarkı, dans, maske ve kostümlerle yapılan ritüel alaylarıyla kamusal alana çıkmıştır. Ritüel zamanı kentler deyimi yerindeyse “festival mekanına” dönüşür, sokaklar gündelik yaşamda rastlanmayan renkli yürüyüşlere sahne olur. Ritüel alaylarının resmedildiği vazolara M.Ö. 5.yy. Atina’sında da rastlanmaktadır:



Resim 3.1. Şarap testisine işeyen komast

³ Jeffrey Rusten, a.g.e., s.51



Resim 3.2. Birbirini arabayla taşıyan sarhoş komosçular

M.Ö. 460-430 tarihli *Resim 3.1.* komos etkinliği üzerinedir. Ritüel alaylarındaki cümbüşe katılmış sarhoş bir adam eşyalarını bir gencin sırtına yüklemiş (muhtemelen kölesi), daha önce içtiği şarap testisine şimdi işemektedir. Bu vazo resminde komastik cümbüşün verdiği rahatlamaya dikkat çekilir. Sakallı adam sarhoşluğun etkisiyle vahşi bir şekilde kollarını kaldırarak şarkı söyler veya birileriyle konuşur. Genç adamsa bir eliyle eşyaları diğer eliyle efendisinin işemesi için testiye tutar.⁴ Bu vazo resminde komastik rahatlatma ve iğrençlik (bir başka ifadeyle Dionysos'un negatif ve pozitif yüzleri) bir arada verilmiştir. *Resim 3.2.*'de de (M.Ö. 440-420) gürültülü komos cümbüşü tasvir edilmektedir. Bir sütunun önünden geçtikleri için mekan büyük ihtimalle Atina sokaklarıdır. Elinde şarap testisi taşıyan genç komosçu diğer eliyle çektiği arabada başka bir sarhoş komosçuyu taşımaktadır. Öte yandan tekerleğin üzerinde oturan sarhoşun da sırtında şarap testisi vardır, düşmemek için elleriyle denge kurmaya çabalar.⁵ Bu vazo resminde de bir tarafta kutlama ve cümbüş diğer tarafta gürültü ve saldırganlık bir arada sunulmuştur.

Antik Yunan'da ritüel alayları gerçekleşen etkinliğe göre farklı isimler almıştır. Sadece kadınların alayı olan bakkhos, erkeklerden oluşan komos, yas şarkılarının

⁴ Alexandre G. Mitchell, *Greek Vase-Painting and the Origins of the Visual Humour*, Cambridge University Press, 2009, s.49

⁵ A.e., s.89

söylendiği dithrambos, kutlama şarkılarının söylendiği phallos bu çeşitliliğe örnek gösterilebilir. Her ne kadar içerik/yöntem açısından farklılıklar taşısa da bunların tamamı Dionysosçu ritüel alaylarıdır. Geçmiş ritüellerden farkıysa tıpkı Orta Çağ karnavalları gibi “teatral” olmalarıdır.⁶ Kılık değiştirme, yüzleri boyama, maske kullanma belki önceki ritüellerde de yer almıştı ancak bu gezici ritüel alayları diğerlerinden farklı olarak kamusal alana çıktı ve eyleyen/izleyen ayrımını doğurdu. Sonuç olarak artık bir tarafta gezici ritüel alayları diğer tarafta buna tanık olan köylüler (seyirciler) oluşmaya başladı.

Komedy ve tragedya kelimelerinin kökeni bu ritüel alaylarında söylenen şarkılarla ilişkilidir. Tragedya kelimesi *tragodia*, yani keçi şarkısı (*tragos-odia*) gibi bir anlamdan türemiştir.⁷ Dionysos adına yapılan ritüelde topluluktan ayrılan Hypokrites keçinin kurban edildiği *eleos* denilen altara/sunağa çıkar ve koroya (ritüel alayı) cevap verirdi.⁸ Koroyla Hypokrites arasındaki bu doğaçlama diyaloglar (şarkılar), zamanla ciddileşerek tragedyaya evirildi ve keçi, tragedya oyuncusuna ödül olarak verildi. Bu durumda kurban edilen keçinin yerini zamanla maskeli bir kişi (oyuncu) almış; kurban edimiyse doğrudan değil dolaylı olarak (temsili) gerçekleşmiştir. Kurban ritüeli bu şekilde dramatize edildiğinde ölüm ve doğum arasındaki çatışma da (agon) oyuncular tarafından (protagonist ve antagonist) icra edilecektir. Öte yandan tragedy ve komedy türleri doğmadan önce oyuncuların maskelenerek farklı rollere bürünmüş olması ritüel alaylarıyla birlikte teatral bir üslubun doğduğunu kanıtlar niteliktedir:

*Leneia’da şarap tortusu yüz boyamak için, ölümlerin ruhlarına uygun olarak beyaz tebeşir ya da kahramanları saygın kılmak için kanvaz (çadır bezi), taçları için andrachne (yabani sandal ağacı yaprakları) kullanılmaktaydı.*⁹

Ölümü temsil edebilmek için beyaz tebeşir, kahramanları yüceltebilmek için çadır bezi ve ağaç yaprakları kullanılması ritüelin teatralleşmeye başladığını

⁶ Stephan Halliwell, **Greek Laughter**, Cambridge University Press, 2008, s.196. Bu noktada ritüel ile tiyatro arasında Richard Schechner’in getirdiği “Efficacy”, “Entertainment” ayrımı dikkate alınabilir.

⁷ Thomson, a.g.e., s.244. Ayrıca Kerenyi *tragodia*’nın “bir teke etkinliği üzerine şarkı” olarak düşünülebileceğini iddia eder. Kerenyi, a.g.e., s.284

⁸ Kerenyi, a.g.e., s.290

⁹ A.e., s.291

göstermektedir. Öte yandan “Thespis’in arabası” da ritüelden drama geçişte oldukça önemli bir aşamadır. İlk kez kullanılan vagonlu sahne sistemiyle birlikte ritüel alayı oyun araçlarını (maske, aksesuar, müzikal ekipman vs.) yanında taşıyabilmiştir. Köyleri gezebilen sahne sistemiyle Thespis, Dionysos ritüelinin dramatik temsiline olanak tanır.¹⁰ Artık bir tarafta maskelenmiş oyuncular; müzik, dans ve pantomimle oynarken diğer tarafta seyirciler (köylüler) hem sanatsal hem dinsel olan bu gösteriyi izlemektedir. Ancak buradaki oyuncu-seyirci ayrımının günümüzdeki kadar belirgin olduğu düşünülmemelidir. Köylerde düzenlenen amatör gösterilerden çok sonra, resmi Dionysos şenliklerinde bile oyuncular maske takarken seyirciler de başlarına çelenk takarak gösterileri seyrediyorlardı.¹¹ Bu durum antik Yunan’da oynayanın da izleyenin de Dionysos müridi olduğunu bildiğini ve etkinliğin dinsel amaçla gerçekleştiğini göstermektedir.

*Diyonizyak drama, bir gizli cemiyetin töreni olmaktan çıktıktan sonra ve Atina’da kendine sağlam bir yer bulmadan önce köyleri dolaşan bir oyuncular loncasının ya da örgütlenmesinin elindeydi. Hiç kuşkusuz bu loncalar hala thiasos örgütlenmesinden gelme dinsel bir temelde örgütlenmişti, gösterileri hala dinsel bir anlamla yüklüydü ve ürünlerin durumlarıyla ilgiliydi; ama şurası da açık ki eğer bu çerçeve içinde kalmış olsalardı, bugün çağdaş Avrupa’da hala rastladığımız köylü taklit oyunlarına (mummery) bozulmuş olacaktı. Öyleyse bu dönem Aristoteles’in erken tragedya biçiminin özelliği dediği sertlik ve kabalık niteliklerinin geliştiği dönemdi.*¹²

Thomson’un altını çizdiği geçiş döneminde (gizli cemiyetin töreni olmaktan çıktıktan sonra ve Atina’da kendine sağlam bir yer bulmadan önce) Dionysosçuluk, dinsel temelde örgütlenen ve dinsel anlamlarla yüklü gösteriler yapan oyuncular loncasının denetimindeydi. Bu dönem tragedya ve komedy, ciddiyet ve ciddiyetsizliğin iç içe geçtiği dönemdir. Oyunlarda oldukça belirgin bir biçimde açığa çıkan dinsel anlam, gösterilerin hala ritüelin bir parçası olduğuna işaret eder. Türlerin henüz birbirinden ayrılmadığı, temsil biçimleri ve dramatik yapıların belirginleşmediği bu dönemde, tragedyaya evrilen dithrambik şarkıların yanı sıra

¹⁰ Stephan Halliwell, a.g.e., s.180

¹¹ Martin Revermann, **Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique and Performance Contexts of Aristophanic Comedy**, Oxford University Press, 2006, s.162

¹² Thomson, a.g.e., s.206

komedyaya evirilen phallik şarkıları söyleyen, cümbüş yaparak dans eden ritüel alaylarına da rastlanmaktaydı.

Komedy kelimesi etimolojik olarak *komodei*'den (komos durumunda söylenen şarkı), komos ise *komazein*'den (dans ve şarkılarla şarap tanrısını onurlandırmaya giden, ciddiyetsiz-sarhoş erkek topluluğu) türemiştir.¹³ George Thomson antik Yunan komedyasının aralık ayında kutlanan Lenea'lardaki komoslardan doğduğunu, komedy sözcüğünün "komos şarkısı" anlamına geldiğini düşünür.¹⁴ Peki nedir komedyayı doğuran komos? Nasıl bir ruh halidir?

Cinsellik, şarap ve şölenle gözü dönmüş, bir tür erkek şehveti ve vahşeti barındıran gürültülü-saldırgan ritüel alaylarından biridir komos. Yarı çıplak kostümleri hayvan postları ve kadınsı giysilerden oluşur. Müzisyen ve dansçıların eğlendirici işlev gördüğü bu hareketli tören alayı, neşeli kutlamadan yabani şiddete kadar türlü davranışlar sergiler.¹⁵ Gittikleri yerlerde insanlarla alay eder, cinsel içerikli şakalar yapar, küfür eder, fiziksel temasta bile bulunurlar. "Yalnızca erkekler değil, erkek kılığına giren kadınlar da bu eril zevki deneyimler."¹⁶ Kendini tanınmaz hale getiren bu erkekler korosunun simgesi fallus, toplumsal düzenin (yasaklar) karşısında özgürlüğü ve tanrı Dionysos'u simgelemektedir. Önceki ritüellerde gördüğümüz karşıtlıklar komosta da bir aradadır: Bir tarafta şiddet, aşağılama ve sataşma diğer tarafta dua, niyaz ve bereket beklentisi var olmaktadır.

Aristoteles ise komos kelimesinin *komezein*'den (eğlenmek-cümbüş) değil *kome*'den (köyle ilgili) türediğini, Dorların köylerde başıboş dolaşan oyuncularını aşağılamak için bu adı verdiklerini iddia eder (3. Bölüm). Bu açıklamaya göre Attika lehçesinde çevre yerleşkeleri ifade etmek için kullanılan *demos*, Dor lehçesinde *komed* ve köyle ilgili bir anlama gelen bu ifade komedyayı doğurmaktadır. Carl Kerényi de komedy ile köy arasında oldukça yakın bir ilişki olduğunu belirtir ve komosu, kendilerine haksızlık yapan zengin insanların evlerine geceleyin gidip alaycı şarkılarla intikam alan yoksul köylülerden oluşan yüzleri boyayla maskelenmiş

¹³ Kerényi, a.g.e., s.295

¹⁴ Thomson, a.g.e., s.253

¹⁵ Babetta Pütz, **Symposium and Komos in Aristophanes**, Liverpool University Press, Aris and Phillips Classical Text, 2007, s.121

¹⁶ Kerényi, a.g.e., s.301

topluluk olarak tanımlar.¹⁷ Aynı şekilde Babetta Pütz de komedya ile köy arasında bir yakınlık olduğunu, komosun alt sınıflara ait bir “topluluk etkinliği” olduğunu düşünür.¹⁸

Büyük Dionysos’ta komedya sahnelemeleri başlamadan önce köylerde *komoiler* arasında ödüllü yarışmalar yapıldığı, komos etkinliklerinin prova edilerek seyircilerin önünde sergilendiği biliniyor.¹⁹ M.Ö. 501 yılında Dionysos Şenlikleri’nin resmi bir parçası olan maskeli ve hayvan kılığındaki komos koroları; “koronun girişi”, “iki koro önderi arasında atışma”, “koronun halka seslenişi” ve “koronun şarkı söyleyerek çıkışı” şeklinde çeşitli aşamalarda yarıştırılırdı.²⁰ Prova edilerek seyircinin karşısında sergilenmesinin yanı sıra bu etkinliklerde kişilerin makyaj yaparak farklı rollere bürünmesi de teatral üsluba geçildiğini gösteriyor: “Komoî gösterileri için çıkarılan yeni şarap başka kaba aktarılırken kepçelerle dikkatlice çekilir, posasıyla teatral makyaj yapılırdı.”²¹ Bir ritüel alayı olan komosu; kılık değiştirerek, makyaj/maske yaparak (kadınsı, hayvansı, barbarsı) tanrı Dionysos’un “ötekiliğini” temsil ettiğinin farkında olan bir oyuncular topluluğu olarak tanımlayabiliriz.

3.2. Komos ve Bakkhos ile Komedya ve Tragedyanın İç İçeliği

Yukarıdaki açıklamalardan yola çıkarak komedya doğuran komosun yalnız “köy” değil, daha ziyade köyleri gezen ritüel alaylarında yapılan cümbüş anlamına geldiğini düşünmek yerinde olacaktır. Ancak antik Yunan’da tek bir çeşit komos bulunmamaktadır. Malcolm Heath komosu üçe ayırır. Buna göre 1) Dinsel Komoî 2) Evlilik-Zafer Komoî 3) Şiddet içeren Komoî.²²

Dinsel komoî ile Dionysos kültüne bağlı gezici ritüel alayları kastedilmektedir. *Eleusis* ritüeli için Atina’dan Eleusis’e yapılan onlarca kilometrelik meşaleli yürüyüş

¹⁷ A.e., s.296

¹⁸ A.e.

¹⁹ Stephan Halliwell, a.g.e., s.194

²⁰ Ayşegül Yüksel, Antik Yunan Tiyatrosunda Komedyanın Evreleri, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Cilt 33, Sayı 1-2, 1990, s.559

²¹ Kerenyi, a.g.e., s.298

²² Malcolm Heath, “Receiving the Komos, The Context and Performance of Epinician”, **The American Journal of Philology**, Vol. 109, No.2., 1988, s.182

veya *Lenea* için Kitharon dağlarına çıkan kadın alayları buna örnek gösterilebilir. Burada dikkat çekilen nokta dinsel komoilerin (yukarıda bahsi geçen komosların aksine) içerdiği yoğun ciddiyettir. *Kurbağalar* komedyasındaki Erenler Korosu ve *Bakkhalar* tragedyasındaki Meneadların ritüeli bu ciddiyete örnek teşkil eder. Ancak Babetta Pütz en ciddi (dinsel) komos etkinliklerinde bile bir tür “alay-aşağılama” olduğunu vurgular.²³ Tüm bu açıklamalardan yola çıkarak komoslarda ciddiyet ve ciddiyetsizliğin bir arada yer aldığını ancak kimi zaman birinin kimi zaman diğzerinin baskın olduğunu söyleyebiliriz.

Evlilik-Zafer komoisi olarak tanımlanan komos, temelde bir kutlama etkinliğidir. Aristophanes komedyalarında genellikle bu kutlama türüne yer verilir. Oyun sonunda yaşlı kahramanın genç bakireyle evlenmesinden veya bir yarışmayı kazanmasından sonra düzenlenen içkili-yemekli, müzikli-danslı şölenlerdir bunlar. Örneğin *Barış* ve *Kuşlar*’ın sonunda ana karakterler kendisini sahne arkasında bekleyen genç bakireyle kutsal evlilik gerçekleştirmesi ve bunun şerefine kutlama yapılması evlilik komoisi; *Kurbağalar*’da Aiskhylos’un tragedya yarışmasını kazanması, *Kömürcüler*’de Dikaipolis’in kendi evinin önüne barış getirmesi zafer komoisiyle kutlanır. Komedyalardan verilen bu örnekler antik Yunan toplumundaki zafer-kutlama komoslarının nasıl var olduğunu doğrudan gözler önüne sermektedir.

Platon’un *Şölen*’inde de bir başka zafer komoisi anlatılır. Tragedya yarışmasını kazanan Agathon bunun şerefine bir şölen düzenler. Buradaki etkinlik de bir zaferi kutlamak için yapılır ancak bu bir komos değil symposiumdur. Bu noktada “symposium” ve “komos” arasında bir ayrım getirmek yerinde olacaktır. Antik Yunan’da genelde soyluların düzenlediği müzikli, içkili-yemekli büyük masa toplantılarına symposium denilir. Daha çok ciddi konuların masaya yatırıldığı bu toplantılarda sarhoşluk (komosun aksine) hoş karşılanmaz. Örneğin Eubulos, symposiumda duyarlı insanların 3. karışık* bardaktan sonra evlerine gittiklerini, kalıp içmeye devam edenlerin de 6. bardağa gelmeden bağırmaya, küfürleşmeye

²³ Babetta Pütz, a.g.e., s. 128

* Antik Yunan’da soylular şarabı suyla karıştırarak yavaş yavaş yoksullar ise ucuz yoldan kafayı bulmak için sek içerdi. Bkz. Babetta Pütz, a.g.e., s.158

başladıklarını, bunun da komos olduğunu söyler.²⁴ Eubolos'un fragmanında da Platon'un *Şölen*'inde de komosçulara yukarıdan bakılmaktadır. Şarapla kendinden geçmek, gürültü çıkarıp kavga etmek bu soylu insanların gözünde hoş karşılanmaz. Tragedya zaferini kutlamak için kurulan masada symposiumcular edepli bir şekilde "usulüne göre içme" tartışması yürütürken (Şölen, 176b) evlerini basan komosçular şu şekilde davranır:

*"Birden büyük bir alemci güruhu gelip dayanmış kapılara ve kapıları açık bulup - çünkü o sırada birisi dışarı çıkmış- doğruca onların yanına varmış ve sedirlere kurulmuşlar. Bir şamatadır kopmuş dört bir yanda ve artık düzen kalmadığı için alabildiğine şarap içmek zorunda kalmışlar."*²⁵

Symposiumcuların gözünde komosçular bir "alemcı güruhu"dur; yani komos değersiz insanlardan oluşan ayaktakımı, hayvan sürüsü gibi görülmektedir. Kısacası symposium aristokrat bir niteliğe sahipken komos alt sınıflara aittir. Birinde ağırbaşlılık ve düzen diğerinde cümbüş ve kaos vardır. Birçok kimse için komosun içerdiği bu şiddet ve vahşet korku vericidir, hatta ondan uzak durulması gerektiği düşünülür. Komosun 3. türü de (şiddet komoisi) daha çok bu "negatif" yönüyle kendisini gösterir. Toplu halde alkol tüketmenin ve cümbüş yapmanın coşkusuyla sınırlar-yasaklar ihlal edildiğinden yaşanan kavgalara sokaktan geçen vatandaşlar bile dahil olur.²⁶ Komos coşkusuyla yapılan hubristik davranışlara oyunlardan verilecek en iyi örnek *Eşekarıları*'ndaki Philokleon olacaktır. Yaşlı adam alkolün etkisiyle kendinden geçerek çocuk gibi oradan oraya zıplar (1305), kötü şakalar yapar (1320), yarım yamalak hikayeler anlatır (1320), insanlarla alay eder, yaralı olanları tehdit eder (1327-8, 1329-31, 1386) ve karşısına çıkan herkese şiddet uygular²⁷: Kadınlar, erkekler, köleler, vatandaşlar... Dinsel komoilerdeki ciddiyet ve symposiumlardaki ağırbaşlılık şiddet komoisinde yerini kontrolsüz bir saldırganlığa bırakmıştır. Yukarıdaki örneklerden de anlaşılabileceği gibi komos etkinlikleri neşeli bir kutlama olabildiği gibi bir tür şiddet törenine de dönüşebilmektedir. Bu iki zıt

²⁴ Malcolm Heath, a.g.e., s.180

²⁵ Platon, *Şölen*, Çev. Eyüp Çoraklı, İstanbul, Alfa Yayınları, 2015, s.214

²⁶ Babetta Pütz, a.g.e., s.143

²⁷ Aristophanes, *Eşekarıları*, Çev. Sabattin Eyüboğlu, Ankara, Remzi Kitabevi, 1966

davranış kalıbının aynı etkinlikte var olabilmesi yine Dionysos'un pozitif ve negatif iki yüzüyle ilişkilidir.

Kendi içinde birbirine zıt nitelikler barındıran komos, komedyada olduğu gibi tragedyada da temsil edilmektedir. Malcolm Heath tragedyadaki komosu “tersine çevrilmiş-daimonik” olarak adlandırır. Buna göre komos, komedyadakinin tersi bir niteliğe ve daimonik özelliklere sahiptir. Örneğin Aiskhylos'un *Agamemnon*'unda şöyle bir komos tasviri yapılır:

*“Cüreti artsın diye insan kanı içmiş, bu konaktan kesilmez olmuş, öyle bir korodur bu neşeli, soya musallat Erinyler alayı”*²⁸

Agamemnon tragedyasındaki Erinyler alayı, Platon'un *Şölen*'inde symposiumu mahveden gürültücü komosçulara benzetilmiştir. Sonuçta her iki saldırgan topluluk da ev sahibi tarafından istenmez. Tragedyadaki komosta “tersine çevrilmiş” olan şarap yerine insan kanı içiliyor olmasıdır. Ancak şarap ve insan kanının her ikisi de içenin cüretini arttırır. Öte yandan Erinyelerin tanrıçalar olması ve doğaüstü güçler taşıması bu komosu daimonik kılmaktadır. Tragedyadaki komosa bir başka örnek de *Bakkhalar*'da temsil edilmektedir. Oyunun sonunda Kitharon'dan dönen ritüel alayı (Atinalı kadınlar) bir tür zafer komoisidir. Alayın başını çeken Agaue kente girer girmez yaptıkları için bir ziyafet düzenlenmesini ister:

*AGAUE- Baba, kızlarınla ne kadar övünsen azdır; sen dünyanın en cesur kızlarının babasıydın. (...) Bak işte, kollarımda yararlılığımın bir delili var; onu sarayının duvarına asman için getirdim. Al onu ellerimden ve kızının zaferiyle göğsünü kabartarak dostlarına bir ziyafet ver.*²⁹

Elindeki mızrakta aslan kafası taşıdığını düşünen Agaue farkında olmadan kendi elleriyle öldürdüğü oğlunun kafasını bir mızrağın ucunda getirmiştir. Zafer kutlaması aslında bir yas töreni olduğu için “tersine çevrilmiş” bir komostur bu. Dionysos'un doğaüstü gücüyle Agaue'yi ve diğer kadınları kendinden geçirerek böyle bir vahşeti yaptırması bu komosun daimonik olduğunu göstermektedir. Neticede eylemin

²⁸ Aiskhylos, *Agamemnon*, Çev. Ahmet Cevat Emre, Ankara, MEB, 1964, 1190 fr.

²⁹ Euripides, *Bakkhalar*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2003, s.116

sorumlusu tanrısal iradedir. Tıpkı komedyada olduğu gibi tragedya komosunda da Dionysos'un iki yüzü; kutlama-cümbüş ve şiddet-acı bir aradadır.

Bakkhalar tragedyasına adını veren Dionysosçu ritüel alaylarından biri olan bakkhos, komosla karşılaştırıldığında cümbüşten çok vahşete yakındır. Bu ritüelde diğerinden farklı olarak Dionysos'un negatif yüzü kendini gösterir. Martin Nilsson'dan alıntılan Latacz'ın çalışmasında bakkhos ve Maenadlar tarihsel belgelerden yararlanılarak şu şekilde anlatılır:

“Bölükler (thiasoi) halinde, thürsos'larını sallayarak ellerinde meşalelerle kadınlar, dolanıp duruyorlar, helak olup yerlere serilene dek dans ederek dönüyorlardı; vecde gelişlerinde yerden bal ve süt (...) aktığı sanısına kapılıyorlardı. Coşkunun doruğunda ellerine geçen bir hayvanı parçalayıp yutuyorlardı. Omofaji denen bu çiğ et yeme, Bakkhos Şenlikleri'nin üst noktasıydı. (...) Kadınların başlangıçta biraz direndikten sonra veya dosdoğru Bakkhos çılgınlığına kapılarak evi barkı nasıl terk ettikleri, vahşi doğaya koştukları, hayvanları, hatta kendi çocuklarını parçaladıkları hep anlatılır.”³⁰

Toplu bir şekilde yürüyüşe geçmeleri, ellerinde meşale taşımaları, hep birlikte dans edip şarkı söylemeleri, yiyip içmeleri bakkhos ile komos arasındaki benzerlikleri gösterir. Bir başka önemli benzerlik ikisinde de “kendinden geçme” durumunun yaşanmasıdır; esrime, birinde zevk ve haz diğerinde acı ve şiddet kaynaklı yaşanır. Öyle ki canlı hayvanları elleriyle parçalayacak kadar katılımcıların gözleri dönmüştür. Latacz, Dionysos kültürünün en belirleyici özelliğinin bu akıl-dışılık olduğunu savunur.³¹ Ona göre kendinin dışına çıkma ve esrime itkisi, kültürün esasını oluşturur. Sonuç olarak komos ve bakkhos ritüellerinde (haz ve acının sembolü olarak) farklı Dionysoslar'ın iç içe geçtiğini söylemek gerekir. Komos neşesinin içinde şiddet ve saldırganlık; bakkhos vahşetinin içinde de mutluluk ve haz olduğunun altı çizilmelidir. Komos alaylarının köyleri gezerken ne kadar saldırgan olduğu, cinsel sataşmalarda bulunduğu, şiddet uyguladığı ve kavga çıkardığı daha önce açıklanmıştı. Bakkhos vahşetinin içindeki neşe ve haz ise Vernant'ın şu açıklamasından çıkarılabilir:

³⁰ Joachim Latacz, **Antik Yunan Tragedyaları**, Çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2006, s.25

³¹ A.e., s.24

“Dionysos msteriaları içinde erginlenmiş kadınlar manianın pençesine düşmez; saflık huzur, keyif ve doğaüstü bir mutluluk manzarası çizerler. Çiğ et yeme bile tatlılık ve nefaset düşüncesiyle birleşir.”³²

Manianın pençesine düşmemekle kastedilen şiddet ve vahşetten kaynaklı bir delirme halinin yaşanmamasıdır. Aksine Dionysos ritüellerinde bu kadınlar doğaüstü bir mutluluk içindedir. Çiğ et yemenin bile tatlılık ve nefaset düşüncesiyle birleşebilmesi, vahşetin içindeki huzuru gösterir. Dionysos’un iki farklı yüzü ritüellerde bir aradadır: Mutluluk ve kutlamanın içinde şiddet ve saldırganlık, acı ve vahşetin içinde de huzur ve neşe yer almaktadır.

Ritüelden türeyen komedy ve tragedy, komos ve bakkhos gibi iç içe geçmiştir. Örneğin sonraki bölümde incelenecek olan Aristophanes’in *Kurbağalar* komedyasında Dionysos, komos ruhunun temsilcisi olarak aptal ve korkak; Euripides’in *Bakkhalar* tragedyasındaysa, gülen bir maske takmasına rağmen, oldukça acımasız bir biçimde tasvir edilir. Sonuçta *Bakkhalar*’da Dionysos, bir annenin farkında olmadan kendi oğlunu öldürmesine sebep olmaktadır.

Kurbağalar (M.Ö. 404) ve *Bakkhalar*’daki (M.Ö. 406)* Dionysos temsilleri ilk bakışta birbirine zıt gibi görünüyorsa da aynı dönemde sahnelenen oyunlardaki Dionysos temsilleri arasında oldukça yakınlık vardır. Her iki oyunda da Dionysos, kılık değiştirerek (bir başkası olarak) sahnede yer alır. *Kurbağalar*’da tanrı Herakles, *Bakkhalar*’daysa Lidyalı kılığına bürünmüştür. İki oyunda da Dionysos ritüelleri (*Eleusis* ve *Bakkhos*) dinsel ciddiyete uygun olarak gerçekleştirilir ve tanrı, kendi adına yapılan bu ritüellere kendi gözleriyle tanık olur. Öte yandan *Bakkhalar* oyununda ölüme giden Pentheus’un kadın kılığında temsil edilmesi, ciddi karakterin ciddiyetsiz bir hale büründürülmesi; tragedyanın içindeki komedyayı örnekler. Etrafına korku salan güçlü yönetici Pentheus, tıpkı *Kurbağalar*’daki Dionysos gibi aptalca davranmaktadır. Kandırıldığını, küçük düşürülmeye çalışıldığını bir türlü anlayamaz ve kadın kılığına girmeyi, bu şekilde kentin ortasından geçmeyi kabul eder. Bir tragedy kahramanı olan Pentheus, bu açıdan bakıldığında daha çok

³² Vernant, a.g.e., s.543

* *Bakkhalar* tragedyası ilk kez Euripides’in ölümünden sonra Büyük Dionysos Şenliği’nde sahnelendi. Euripides, 2003, Önsöz: Mario Meunier, s.24

komedyaya ait olduğu izlenimi uyandırır. Öte yandan ünlü kör kahin Theresias ve Thebai şehrinin kurucusu Kadmos’un, bu iki yaşlı bilgenin Dionysosçu kadınlar gibi ceylan postu ve sarmaşıklı taçlar giymesi, ritüel alaylarına karışarak hora tepip raks etmeleri *Bakkhalar* tragedyasında başka bir komik sahnedir.

Tragedyanın içinde yer alan komedyaya, komedyaya türünden bağımsız olarak satir oyunlarında da kendini gösterir. Dörtleme şeklide (3 tragedya 1 satir) sahnelenen tragedya gösterilerinde ciddiyet ve ciddiyetsizlik aynı etkinlik çerçevesinde yer alır. Bu noktada Aristoteles’in tragedyanın kökeninin satir olduğu yönündeki açıklamasını hatırlamakta fayda var:

“Sophokles ise oyuncu sayısını üçe çıkarıp sahne tasarımı kullandı. Ayrıca uzunluğu da değışti, kısa öykülerden ve satirik kökenine dayanan gülünç dil kullanımından (leksis) uzaklaşarak ağırbaşlılık kazandı ve dörtlü ölçüden iambik ölçüye geçti.”
Poetika [1449a20]

Tragedya ağırbaşlılık kazanmadan önce, henüz satir oyunları kıvamındayken gülünç bir dil kullanılmaktaydı. Burada tercih edilen *satyrikos* sözcüğüne eşdeğer *hybristikos*; “sefil”, “hafifmeşrep”, “açık saçık”, “taşkın”, “hayvani ruhlarla dolu” gibi anlamlar taşımakta³³, bu da satir ve tragedyanın komosa olan yakınlığını göstermektedir. Sonuç olarak böylesi bir kaynaktan doğan tragedya, sonunda ne kadar ciddileşirse ciddileşsin kökenindeki ciddiyetsizliği kaybetmez. Öte yandan en büyük tragedya yazarlarından Aiskhylos’un aynı zamanda döneminin en büyük satir yazarı olarak bilinmesi³⁴ ciddiyet/ciddiyetsizlik, ağırbaşlılık/hafiflik, acıklılık/gülünçlülük arasındaki yakınlığa iyi bir örnektir.

Satir oyunları tıpkı komos gibi ağırlıklı olarak cümbüş olmakla birlikte bir tür şiddeti ve vahşeti de içerir. Satir oyunlarında tragedya diliyle gündelik konuşma dili birbirine karıştırılır ve sonuç olarak tragedyanın parodileştirilmesiyle komedi açığa çıkarılır.³⁵ Örneğin Euripides’in (*Odysseus*’un komik burleski olarak tasarladığı) satir oyunu *Cyclops*’da (M.Ö. 440) satirler korosu, sarhoş ve kendinden geçmiş bir komostur. Tutsak edildikleri mağaradan kurtulmak için tek gözlü canavar Cyclops’u

³³ Thomson, a.g.e., s.248

³⁴ Jeffrey Rusten, a.g.e., s.60

³⁵ Alexandre G. Mitchell, a.g.e., s.31

sarhoş ederek kör etmeyi amaçlarlar ancak bu sırada Cyclops kendine misafirlığe gelen canavar arkadaşlarını yer.³⁶ Homeros'ta Cyclops, Odysseus'un arkadaşlarını yemektedir ancak satir oyununda Cyclops insanları değil başka canavarları yiyerek parodileştirilir. Bu satir oyununda komasvari kutlamayla yamyamlık bir arada sergilenir. Bu da Dionysos'un iki yüzüyle ilişkidir: Yaşamı kutlayan ve yerle bir eden O'dur. Euripides'in bir başka satir oyunu *Alcestis*'te de (M.Ö. 438, biçimsel olarak tragedya olsa da üçlemenin sonunda sahnelenmiştir) yine tanrının pozitif ve negatif iki yüzü kendini gösterir. Alcestis ölüm döşeginde yatarken kocası Admetus bir daha komastik etkinliklere katılmayacağını, kendi evinde symposiumlara izin vermeyeceğini söyler. Ancak misafir olarak gelen Herakles "konukseverlik yasası" gereği yiyip içilmesi gerektiğini önerince küçük bir komos düzenlenir. Alcestis'in ölümünden sonra Herakles böyle bir zamanda cümbüş düzenlenmesine vesile olduğu pişman olmuştur, bunun için matem tutar. Ancak bu sefer de Admetus'un daha önce krala verdiği kutlama sözü açığa çıkar. Yine komosla sonlanan bu satir oyununda da ölüm ve yaşam, yas ve kutlama bir arada temsil edilmektedir.

Buraya kadar daha çok bir cümbüş olan komosun içindeki şiddeti, bir vahşet töreni olan bakkhosun içindeki neşeyi, tragedyanın içindeki komedyayı (ciddiyetin içindeki ciddiyetsizliği) ve satirin içindeki şiddeti görünür kıldık. Kısacası ritüel ve dramda Dionysos'un pozitif yönü baskın olduğunda negatif olanın, negatif yönü baskın olduğunda da pozitif olanın varlığını görünür kılmaya çalıştık. Şimdi de komedyanın içindeki tragedyaya, cümbüşün içindeki şiddete/yıkıcılığa odaklanacağız.

Komedyalarda, komos etkinlikleri ve satir oyunları gibi, Dionysos'un pozitif yönü ön plandadır. Ancak tanrının negatif yüzü, komik temsile uygun olarak, burada da kendini gösterir. Örneğin komedyacı Krates'in *Lamia* adlı oyununun baş kişisi Lamia, çocuk yiyen bir canavardır. İğrenç osuruk kokusunu savunma silahı olarak kullanır. Siciryalı Sophron'un yazdığı mim oyunu *Epioles*'te de yine canavar olan ana karakter babasını boğar, ancak mitolojik kahraman Herakles tarafından boğulur ve bir kirpiye dönüşür. Kratinus'un *Panopai* adlı oyununda bir başka mitolojik canavar iki başlı, sayısız gözlü Argos görülür. Yine Epichermus'un 5 oyunu

³⁶ Stephan Halliwell, a.g.e., s.128

(*Bouseirisand, Pholos, Skiron, Sphinx, Cyclops*) adını canavar isimlerinden alır.³⁷ Aristophanes'ten önceki döneme ait bu komedya yazarları doğrudan mitoloji ve folk kültüründen beslenmişlerdir. Bu komedya anlayışında korkunç görünüşleri, ürkütücü sesleri olan canavarlar insanları yerler ancak sonunda mitolojik kahramanlar tarafından alt edilirler. Aristophanes'in de günümüze kalmamış kimi oyunlarında (*Archilochoi, Dionysoi, Kleoboulinai, Odyssees, Cheiromes*) Argos, Io, Hermes mitlerinin burlesk bir biçimde sahnelendiğini biliyoruz.³⁸ Ancak Aristophanes kendinden önceki yazarlardan farklı olarak mitolojik canavarları farklı bir temsil boyutuna ulaştırmıştır. Artık canavarlar doğrudan sahneye çıkarılmaktansa dolaylı yoldan temsil edilir ve gerçekten değil, bir tür “sembolik ölümle” def edilirler. Örneğin *Kömürcüler*'de Atinalı general Lamachus bir tür canavar olarak temsil edilmiştir. Kuşandığı silahlar, giyindiği parlak zırhlar oldukça korkunçtur: “Ey Lamakhos, yüce komutan, gözlerinde şimşekler çakan, yardımına gel! Göster kendini Gorgo sorguçlu kahraman!”³⁹ Lamachus'un benzetildiği Gorgolar saçları yılanlarla örülü üç tanrısal canavardır ve onları görenler korkudan taş kesilirler. Ancak yaşlı bir köylü olan Dikaipolis, etrafına korku salan bu savaş yanlısı general Lamachus'u alt eder. Yine *Athlar*'da (Kleon'u temsilen) Paflagon, *Barış*'ta Savaş Tanrısı, *Kurbağalar*'daysa Aiskhylos korkunç canavar figürünü sembolize eden karakterlerdir. Bu oyun kişilerinin tamamı sinirli, güçlü kuvvetli, etrafına korku salan, şiddet uygulayan tiplerdir ve sonunda kaybederler. Ancak Aristophanes, bir tek *Kurbağalar*'da tam tersini yaparak canavar figürünü sembolize eden Aiskhylos'u kazanan tarafa yerleştirir. Son bölümde *Kurbağalar*'ı tartışırken bu farklı yoruma tekrar değineceğiz.

Antik Yunan komedyasında Stephen Halliwell'in kontrolsüz, şok edici, küfürbaz, sıkıntı verici ve utanmaz olarak nitelendirdiği “ritüel gülüşü” temsil edilmektedir.⁴⁰ Bir başka deyişle komedya (ve tragedya) dramatize edilmiş ritüeldir, ritüel gülüşüne sahne olur. Komos ve bakkhostaki cümbüş ve vahşet, kutlama ve şiddet komedyada dramatik bir temsil çerçevesinde sunulur. Aristophanes komedyaları bu anlamıyla

³⁷ Alan H. Sommerstein, **Talking About Laughter**, Oxford University Press, 2009, s.156

³⁸ A.e., s.159

³⁹ Aristophanes, **Kömürcüler**, Çev. Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, Hürriyet Yayınları, 1975, s.53

⁴⁰ Stephan Halliwell, a.g.e., s.201

hem tanrı Dionysos’a niyaz (yani dinsel ritüel) hem de dramatik hikaye anlatma sanatıdır. Böylesi ikili bir temsile imkan tanıyorsa komedyanın esnek yapısıdır.

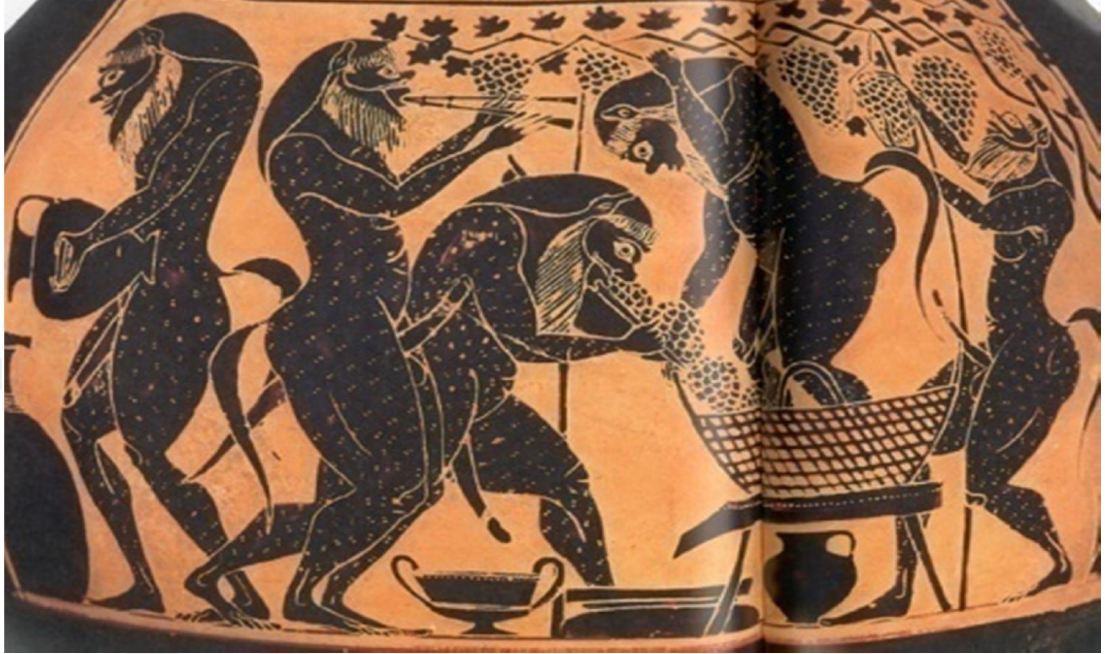
3.3. Eski Komedyanın Esnek Yapısı

Eski Komedya’yı ritüelden drama geçişte “son durak” olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır. Çünkü Aristophanes’ten sonra (buna son iki oyunu *Kadınlar Mecliste* (M.Ö. 392) ve *Zenginlik*’i (M.Ö. 388) de dahil etmek gerekir) antik Yunan komedyası, dinsel ritüel olma özelliğini tamamen yitirmiş sadece dramatik bir tür, edebiyat-sanat olarak kalmıştır. Bu değişimin en belirgin kanıtı oyunlarda koronun erimeye başlamış olmasıdır. Komedya ve tragedyada bir ritüel sunum (ve komos) işlevi gören koronun yok olmasıyla birlikte geriye sadece dramatik olay örgüsü kalır. Öte yandan karakterlerin bireyselleşmesi, seçilen hikayelerin dünyevi konulara indirgenmesi (aşk, aldatma, cimrilik vs.) dinsel ritüellerden uzaklaştığını gösteren başka unsurlardır. Eski Komedya dünyevi-bireysel konuların aksine herkesi ilgilendiren toplumsal meseleleri (hukuk, siyaset, demokrasi, vatandaşlık vs.) eleştiri konusu yapmakta, koral etkinliklerle dinsel tutumunu sergilemektedir. Bu esnek dramatik yapıda ritüel ve dram unsurları [koro (parabasis, parados, exodos) ve dramatik olay örgüsü (agon, karakterler)] bir aradadır.

Aristoteles’in tragedyanın korodan doğduğu yönündeki açıklamasını komedya için düşünmek pekala mümkündür. Bu açıklamayı komedyaya uyarlayacak olursak; başlangıçta koro vardı ve korodan ayrılan ilk oyuncu ile koro arasındaki doğaçlama diyaloglar zamanla ciddileşerek(!) komedyaya evirildi. O halde tıpkı tragedyada olduğu gibi komedyayı anlamak için koroya odaklanmak yerinde olacaktır: Komedya korodan doğmuştur ve komik koro, komosun sahnede cisimleşmiş halidir. Anton Bierl bu varsayımları bir adım ileri taşıyarak bütün dramatik formların kökeninin komos olduğu düşüncesinin son yıllarda yaygınlık kazandığının altını çizer.⁴¹ Bu açıdan bakıldığında komos sadece koro aracılığıyla komedya ve tragedyaya değil, bugün dramatik forma sahip olduğunu düşündüğümüz türlerin tamamına kaynaklık etmiştir. Dolayısıyla tüm sanatsal farklılıkların ortak bir kaynaktan çeşitlenerek

⁴¹ Anton Bierl, **Ritual and Performativity: The Chorus in Old Comedy**, Trans. By Alexander Hollmann, Harvard University Press, 2007, s.278

kimliklerini kazandığını, bu çoksesli kaynağın da komos ve onun tiyatro sahnesinde cisimleşmiş hali olan koro olduğunu söylemek mümkündür.



Resim 3.3. Yarı insan yarı hayvan satirler korusu

Antik Yunan'daki vazo resimlerinde (bkz. *Resim 3.3.*)⁴² komos alayları dans eden, içki içip cümbüş yapan yarı insan yarı hayvan biçiminde figürler olarak temsil edilmiştir.⁴³ Vazolardaki bu hayvanlar korusu tıpkı komedya korusu gibi 24 üyeden oluşmaktadır. Bu açıdan bakıldığında antik Yunan komedya korusunun isimlerini vazolardaki gibi hayvanlar korosundan aldığı düşünülebilir: Kurbağalar, Eşekarıları, Kuşlar... Aristophanes oyunlarında koro, kendine has kostüm ve makyajıyla bu hayvanlardan oluşmakta ya da Dionysos'un "ötekiliğine" uygun olarak temsil edilmektedir. Yarı insan yarı hayvan veya farklı karşıtlıkları bir arada temsil eden koro Dionysos'a referans vermekte, bu sayede dramatik öğelere ek olarak kendi dinsel anlamını üretebilmektedir. Dolayısıyla antik Yunan komedyasında koro sadece teatral değil; toplumsal, antropolojik ve performatif bağlamlarda okunmalıdır çünkü koro sahnede dramatik temsil gerçekleştirirken aynı zamanda Dionysosçu ritüelleri de uygular. Bu açıdan bakıldığında koro hem oyunun bir parçası hem de

⁴² Musée du Cabinet des Médailles, M.Ö. 520-500

⁴³ Edited By Martin Revermann, **Greek Comedy**, Cambridge University Press, 2014, s.277

oyundan bağımsız olarak ritüel alayıdır. Sahne önünde komos cümbüşü ve şarapla kendinden geçmekte, cinsellik vurgusuyla seyircilere sataşmakta, müzik ve dansla kutlama yapmakta, hatta kurban ritüelini gerçekleştirmektedir.

Komosun sahnede somutlaması olan komedya korosunu seyirciyle birlikte bir “ortak üretici” olarak düşünmek gerekir. Koro seyircilerle birlikte bir tür Dionysos ritüeli deneyimi içindedir. Bu yüzden antik Yunan’da dramatik gösteriler agorada yapılan tartışma ortamına benzetilebilir:

“Tiyatroda seyirci basamakları agoranın, pazaryerinin yerini almıştır; artık kurban da tiyatrodan adanmaktadır.”⁴⁴

Antik Yunan’da agora kentin merkezidir. İnsanlar bu kamusal alanda hukuk, ticaret, sanat, felsefe yapar ve dini ritüellerini gerçekleştirir. Agoranın yerini almasıyla birlikte tiyatro neredeyse tüm bu toplumsal ilişkilerin yeniden üretildiği alan haline gelmiştir. Tiyatrodaki bu multimedya etkinlikler sırasında kalabalığı bir hakem gibi düzenleyen de korodur çünkü koro; ritüel ile dram, seyirci ile oyuncu arasında ortada bir konumdadır. Hem ikisidir hem ikisi de değildir. Oyuncuyla seyirci arasındaki küfürlü kavgaları, bitmek bilmeyen şamatayı yatıştırır. Bir yandan barındırdığı komos ruhu gereği cümbüşü arttırır, kalabalıkları coşturur ancak diğer yandan “oyunun devam edebilmesi için” gürültüyü bastırır. (Aristoteles’e göre) Zamanın bir aktörü olan Theodorus: “Seyirci insanı delirtebilir” demiştir.⁴⁵ Bir pazaryeri ortamı olduğu düşünülürse bu koşullarında oyuncuların performanslarını sergileyebilmesi hiç de kolay değildir. Tiyatroda oyunculara doğrudan sataşan, onlarla alay eden hatta fiziksel müdahalede bulunmaya çalışan, atmosferin coşkusuyla kendinden geçmiş sarhoşlar muhtemelen var olmuştur. Komos cümbüşünü taşıdığı göz önüne alınırsa komedya sahnelemelerinin ne kadar gürültülü ve şiddetli geçtiğini ve bu kaotik atmosferin oyuncular için ne kadar zor olduğunu tahmin etmek zor değildir. Bu durumda hem dramın hem de ritüelin bir parçası olan koro, oyuncu ve seyirci arasında denge unsuru oluşturarak varlığını gösterir.

⁴⁴ Anton Bierl, a.g.e., s.285

⁴⁵ Martin Revermann, 2006, s.161

Koro etkinliklerinin yazılı söylemden çok toplumsal etkileşim olduğu unutmamalıdır. Ritmik ve tekrar eden stilize hareketler, melodi, müzik, dans, görsel sunum vb. bir tür mültimedya ortam yaratan koro, yazı sayesinde günümüze kalmış ancak yazıya aktarıldığı için, doğal olarak, bu mültimedya niteliğini M.Ö. 5.yy.'da bırakmıştır. Birçok farklılık barındırmakla beraber yakın zamanlarda açığa çıkan “postmodern sahnelemeler” bu antik koral uygulamalara benzetilebilir. Dramatik unsurların metin merkezli birliğine karşı, farklı teatral unsurların kendi anlamını ürettiği (koro, olay örgüsü, stok mask vb.) bir anlayıştır bu. Bernhard Zimmermann da “M.Ö. 5.yy. komedyası -sunum çeşitlerine bakılacak olursa- modern bir konuşma metninden çok operaya benzer.”⁴⁶ şeklindeki açıklamasıyla komedya sahnelemelerinin mültimedya niteliğine dikkat çeker.

Olay örgüsünden bağımsız olarak gerçekleşen ritüel sunumun yanında koro, olay örgüsünün devamlılığına dahil olmakta, ritüel ile dram arasındaki dengeyi sağlamaktadır. Oyun sırasında koro oyuncularından farklı olarak 1. ve 3. şahıs (ben/biz) olabilir. Bir yanda 1. tekil şahıs dilini kullanarak oyun kişileriyle diyaloga girer ve onların hangi eylemde bulunması gerektiği konusunda fikir yürütür, yani koro olay örgüsünün devamlılığını sağlayan dramatik bir unsurdur. Ancak diğer yanda koro 3. çoğul şahıs dilini kullanarak Dionysos alayını temsilen dini ritüelini gerçekleştirir. Olay örgüsünden bağımsız olarak Dionysosçular adına tanrıya seslenir.

Eski Komedyanın esnek yapısının bir diğer unsuru olan parabasis*, koronun sahnede gerçekleştirdiği başka bir ritüel sunumdur:

*“Parabasis, ritüelden kalan, asimile edilmemiş tek parçadır.”*⁴⁷

Olay örgüsünde hiçbir işlevi olmayan parabasis, asimile edilemeyen tek ritüel kalıntısı olarak komedya yapısında son derece ayrıksı bir yer tutar. Kullandığı

⁴⁶ Bernhard Zimmermann, **Antik Yunan Komedyaları**, Çev. Ayşe Selen, İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 2017, s.32

* Parabasis: Komedyaların (genellikle) ortasında dramatik aksiyonun kesildiği, oyuncuların sahneyi terk ettiği, korobaşının maskesini indirerek seyircilerin karşısına çıktığı ve bir nevi yazarın sesi olarak onun sanatsal, ahlaki, siyasi vb. toplumsal düşüncelerini doğrudan seyirciye aktardığı ve bununla birlikte koronun dinsel ritüel gerçekleştirdiği bölüm.

⁴⁷ Anton Bierl, a.g.e., s.52

şarkıların birbirine zıt iki parçadan oluşması (dua ve aşağılama; *ode* ve *antode*) bir ritüel özelliğidir.⁴⁸ Oyunda parabasis zamanı geldiğinde dramatik aksiyon kesilir. Oyuncular maskelerini indirerek sahneyi terk ederler. Temsil birdenbire teatrallikten uzaklaşıp ritüele yakınlaşır, koro sahneye çıkar ve müzikal etkinlik başlar, Musalar ve Tanrı dansa çağrılır:

*Parabasis 7 parçadan oluşur: Kommation, parabasis, makron, strophe, epirrhema, antistrophe, antiepirrhema. Kommation, şarkının kısa açıklaması; makron, parabasisin sonra nefes almadan okunan mani, strophe hayat pahalılığı üzerine bir şarkı, epirrhema ve antiepirrhema dört vezinli mısra içinde buna devam edilmesidir.*⁴⁹

Ağırlıklı olarak mültimedya niteliklere sahip olan (*şimdi ve burada* gerçekleşen) parabasis, günümüze zorunlu olarak yazı üzerinden aktarıldığı için bu özelliğini yitirmiş ve bazı kısımları kaybolmuştur.⁵⁰ Yine de parabasisin dramatik aksiyon içerisinde nasıl bir fonksiyona sahip olduğu kalan yazılı metinlerden yola çıkarak anlaşılabilir. Parabasis, komedyadaki dramatik olay örgüsünü ikiye ayırmaktadır. 1. Kısım: Prolog, sunuş, parados (koronun girişi) ve agon (protagonist ile antagonist arasındaki çatışma); 2. Kısım: Agonun (çatışmanın) çözümü, komos, kurban-cümbüş ve exodos (koronun çıkışı).⁵¹ Eski Komedyaların neredeyse tamamı bu iki kısımdan oluşur. Ancak zamanla olay örgüsü komplike olmaya ya da sıralama değişmeye başlamıştır. Örneğin *Kuşlar*'da sıralama: Agon, kurban, şölen, evlilik ve komos şeklindedir.

Koro ve parabasis dışındaki koral uygulamalar, parados ve exodos, koronun giriş ve çıkış kısımlarını oluşturur. Oyunun başlangıcından parabasis kadar olan parçada (agona hazırlık) koronun sahneye girişi gerçekleşir. Komos alayı dışarıdan renkli bir yürüyüşle, şarkılı-danslı bir cümbüş ve cinsel-fiziksel sataşmayla seyircilerin arasından geçerek sahneye girmesi paradosu oluşturur. Daha sonra gerçekleşen agon ise ana karakter protagonistin (ritüelde ölümü simgeleyen) antagonisti (sembolik olarak) öldürmesi ve sahne arkasında bekleyen genç bakireyle evlenmesiyle (kutsal

⁴⁸ Cornford, a.g.e., s.47

⁴⁹ Jeffrey Rusten, a.g.e., s.86

⁵⁰ Cornford'a göre *Kurbağalar*'daki parabasisin 1. Kısım tamamen kaybolmuştur. A.g.e., s.122

⁵¹ Cornford, a.g.e., s.3

evlilik) sonuçlanır.⁵² Exodos; Dionysos'un ruhunu taşıyan ana karakterin çatışmayı kazandıktan sonra "yeniden doğum" ve "kutsal evlilik" gerçekleştirmesi adına yapılan kutlamalardır, bir tür zafer komoisidir. Exodosta orkestranın dışına, tıpkı paradostaki gibi cümbüş ve şiddet içeren komos alayıyla birlikte çıkış yapılır.

F. Conford'a göre komedyadaki dramatik yapının merkezi olan agon bir ritüel kalıntısıdır. Buna göre "parabasis en eski koral agondur ancak zamanla bireyselleşmiş agona dönüşmüştür."⁵³ Yani koronun bir etkinliği olan parabasis; ritüeldeki ölüm ve doğum, yaz ve kış, eski ve yeni, genç ve yaşlı arasındaki çatışmayı barındırmaktadır (*ode-antode, epiirrhema-antiepiirrhema*). Ancak bu (genel) agon zaman içinde koro ve parabasisten çıkarılıp karakterler arasında yaşanmaya başlar. Dor ve Sicilya kökenli fars, burlesk gibi dramatik türlerin etkisiyle böylesi "bireyselleşmiş" agon komedy türünde güçlenmeye başlar. Yeni Komedy ise artık tamamen bireyselleşmiş agon anlayışı üzerine kuruludur. Dolayısıyla dramatik metinlerde protagonist ile antagonist arasındaki çatışmanın esasen ritüel kalıntısı (ve genelleşmiş) olduğunu ancak zamanla dramatik yapının merkezini oluşturmaya (ve bireyselleşmeye) başladığını söyleyebiliriz.

Antik Yunan komedyasında olay örgüsü ve karakter geleneği Megaralı Susarion* okulunun ilk Atinalı komedy şairleri Chionides* ve Magnes'i* yetiştirmesiyle başlamıştır. Bu şairlerin oyunlarına dair net bir bilgi yok, ancak fars-burlesk tarzı bir dramatik yapı kullandıkları tahmin ediliyor. Örneğin aynı gelenekten Kratinus'un (M.Ö.519-422) bir oyununda olay örgüsü şöyledir: Şair, Komedi ile evlenmiştir ama karısını Alkol'le aldatır. Bu yüzden Komedi, Şair'i boşamakla tehdit eder ya da alkol tedavisi olmalıdır.⁵⁴ Fars tarzı bu komedyanın nasıl ilerlediği bilinmiyor. Aynı

⁵² Conford, a.g.e., s.19. Komedyalarda oyun boyunca hiç konuşmadan sahnede bekleyen genç bir bakire bulunmaktadır. Tek görevi çatışma çözüldükten sonra oyun biterken ana karakterle evlenmektir. Bu uygulama ile ritüeldeki "kutsal evlilik" sahnede temsil edilmiş olur.

⁵³ A.e., s.121

* Susarion: İlk komedy yazarlarından biri olarak bilinir, kullandığı isim "Yunusa Binen Arion" anlamına gelmektedir. M.Ö. 560

* Chionides: Kayıtlara geçen ilk 1. komedy şairi (M.Ö.486)

* Magnes: İlk 1.liği M.Ö.473, 11 kez 1. olarak komedy dalında rekor kırmıştır.

⁵⁴ A.e., s.217

gelenekten bir başka isim olan Krates ise ilk kez iambik ölçüyü* kullanan ve olay örgüsü ile stok karakteri* birleştiren şairdir: “Thespis ve Aiskhylos’un tragedyaya yaptığını Krates komedyaya yapmıştır.”⁵⁵ Thespis’le ilk oyuncu, Aiskhylos’la ikinci oyuncunun koronun yanına eklenmesi, tragedya sanatında son derece önemli değişikliklere yol açmıştır. Aynı şekilde Krates, dramatik olay örgüsü ve karakterleri koronun yanında bir araya getirerek ritüelden komedyaya geçilmesinde (dramatik yapının oluşmasında) önemli bir rol oynamıştır.

Eski Komedyada karakter, hikayeye uygun olarak yeniden yaratılmaz. Bunun yerine belli grupları temsil eden (stok) masklardan yararlanılır. Yani oyunlarda kurmaca karakterler değil, sabit maskeler vardır: Asker, filozof, aşık, yaşlı, genç, köylü, bakire vb. gibi stok masklar, isteğe/ihtiyaca göre oyunlarda kullanılır. Tiyatro tarihçisi Pollux (M.S. 2.yy.) bu maskları içeren 44 ayrı tipten oluşan bir katalog hazırlamış, söz konusu tipleri çeşitli alt başlıklarda toplamıştır.⁵⁶ Parabasisi konuşurken üzerinde durduğumuz ritüele yakın olan “genelleşmiş” agonun drama yakınlıklaştıkça “bireyselleşmiş” olması durumu maske ve karakter için de aynı şekilde geçerlidir. Antik Yunan komedyasında karakter, tıpkı agon gibi, genelleşmiş olandan bireyselleşmiş olana doğru bir değişim içerisindedir. Örneğin Eski Komedyada (genelleşmiş) karakter ve (stok) maske toplumun belli bir kesimini temsil ederken Yeni Komedyada (bireyselleşmiş) maske ve karakter sadece “temsil ettiği kişiyi temsil etmeye” başlamıştır.

“Komik plot, mitos değil logostur”⁵⁷

Eski Komedyada mitos yerine logos, yani olay örgüsü yerine iletiye/söyleme önem verilmesi sıkı bir dramatik yapı olmadığını, olay örgüsünün ikinci plana atılarak genelleşmiş (toplumsal ilişkiler üzerinden yapılanan) çatışma ve karaktere önem verildiğini gösterir. Eski Komedyada hikayenin bütünlüğünden, uzunluğundan, karakterlerin uygunluğundan ziyade yapılan eleştiri ön plana çıkarılır. Komostaki

* İambik Ölçü: Halk diliyle yazılan, kaba-gülünç bir anlatımı olan ölçü birimi. Daha çok Yeni Komedyada bu tarzı benimsemiştir. Eski Komedyada ve Aristophanes’in tercih ettiği ise Çoklu Ölçü: Hem tragedya dili gibi ciddi ve tumturaklı hem de ciddiyetsiz-kaba bir dili kullanan ölçü birimi.

* Stok karakter: Hemen her oyunda kullanılan basmakalıp karakter, klişe karakter ya da stereotip.

⁵⁵ Cornford, a.g.e., s.218

⁵⁶ Zimmermann, a.g.e., s.26

⁵⁷ Cornford, a.g.e., s.201

aşağılama, itibarsızlaştırma, alay ve sataşma genelleşmiş agon ve stok karakterlerle dramatik temsile büründürülür. Örneğin *Bulutlar*'da filozof maskıyla dönemin sofistleri, *Eşekarıları*'nda hakim maskıyla hukuk sistemi, *Kurbağalar*'da şair maskıyla sanat dünyasına karşı bir söylem/eleştiri ön plana çıkarılmakta ve uygun stok masklardan yararlanılarak gevşek bir olay örgüsü yapılandırılmaktadır. Geceleyin kente girip alaycı şarkılarla zenginleri aşağılayan yoksul komos alayları gibi acımasızca düzen eleştirisi yapan komedya'nın dramatik yapısı, Atinalıların gündelik yaşamından (aile, ticaret, hukuk, eğitim vs.) malzemelerle doludur.

Komostan doğan komedya'nın esnek dramatik yapısı aynı zamanda ritüel sunum üzerinden yapılandığı için Dionysos'un karşıt yüzlerini kendinde barındırır. Koro bir tarafta tanrıya niyaz ederken diğer tarafta O'nunla alay eder, cümbüş yaparken şiddet uygular, saldırgan olurken komikleşir... Aslına bakıldığında Dionysos'un karşıt yüzleri sadece komedya gösterilerinde değil bütün bir festivalde kendini göstermektedir. Büyük ve Küçük (Lenea) Dionysos şenliklerinde 3 tragedya 1 satir veya komedya ve tragedyaların bir arada, aynı şenlikte gösterilmiş olması, tanrı Dionysos'un taşıdığı karşıtlıklarla ilişkilidir. Bir tarafta tragedya türü ile ölüm, yas, yüceltme ve erdemin gösterildiği ciddiyet diğer tarafta satir ve komedya ile doğum, kutlama, itibarsızlaştırma ve utanmazlığın gösterildiği ciddiyetsizlik yer almaktadır. Büyük ve Küçük (Lenea) Dionysos şenliklerinde ritüeldeki karşıtlıklar bu şekilde bir araya getirilmiştir.*

3.4.Büyük ve Küçük (Lenea) Dionysos Şenlikleri

M.Ö. 6.yy. sonunda kutlanmaya başlanan Büyük Dionysos Şenliği, yönetici Peisistratos'un Atina kent devletinin zenginlik ve refahını tüm dünyaya göstermek

* Carl Kerenyi şenliklerde komedya ve tragedyaların birlikte gösterilmesini "dinin derinleşme ve genişlemesi" şeklinde okur. Ona göre tragedya, Dionysosçu *sistol* (derinleşme), komedya ise Dionysosçu *diyastol* (genişleme) anlamına gelmektedir. Kerenyi, a.g.e., s.295. Dörtleme şeklinde sahnelenen tragedya gösterilerinde de aynı durum (*sistol*/*diyastol*) açığa çıkar. Sahnede 3 tragedyanın (*sistol*) ardından 1 satir oyunu gösterilmesi (*diyastol*) seyircide sıkma/gevşetme veya derinleşme/genişleme etkisi yaratır. Tragedyalar korku, acı ve empatiden doğan duygulanıma; komedya ve satir oyunlarıysa gülme, neşe ve karşı-empatiden (yabancılaşma?) doğan duygusuzluğa neden olur. Dionysos şenliklerinde tragedya ve komedya ya da tragedya ve satir gösterilerinin bir arada olmasının karşıt duyguları bir araya getirerek (*sistol*-*diyastol*) rahatlamaya (katharsis?) yol açtığı düşünülebilir. *Antheaterion* ritüelinde ilk iki günün kutlamaya, üçüncü gününse ağlamaya ve acı çekmeye ayrılması gibi Dionysos şenliklerinde de pozitif ve negatif güçler bir aradadır.

için düzenlediği müzikal festivaldir. Başka hiçbir Dionysos şenliğinin tam olarak ne zaman ortaya çıktığı bilinmiyorken Büyük Dionysos'un başlangıç tarihinin bilinmesi, bu şenliğin diğerlerinden farklı olarak yapay bir biçimde devlet tarafından düzenlenmiş olduğunu gösterir.⁵⁸ Soylulara karşı iktidarı elinde bulunduran tiranlık, alt sınıfların desteğini almak için onlara böyle bir hediye sunmuş, gizli saklı düzenlenen ritüelleri gösterişli törenlere dönüştürmüştür. Devletin bayramı olan şenlik zamanı içkili yemekli cinsel şölen yapılmakla birlikte resmi tatil ilan edilmiş, hapisanedeki mahkumlar bile festival boyunca serbest bırakılmıştır.⁵⁹ Mart ayında denizler ulaşımına müsaitken gerçekleştirilen şenlikuzak ülkelerden yabancılar da ticaret veya eğlence için katılmıştır.

Büyük Dionysos'ta dramatik yarışmalar başlamadan önce 10 demostan binlerce insanın katıldığı büyük bir tören düzenlenmektedir. Açılış etkinliğinde Atina için savaştan yetim bir çocuk (*epheboi*) zırhlar giydirilerek meydanda dolaştırılarak bir tür kutsama töreni yapılır.⁶⁰ Diğer tarafta Akropolis'in güney yamacındaki bölgede bütün yıl bekletilen Dionysos Eleuthereus heykeli tapınaktan çıkarılır, şölen alayıyla beraber meydana getirilir.⁶¹ Şehrin merkezindeki agorada gerçekleşen seremonide heykelin önünde kurbanlar kesilir, ilahiler söylenir sonra heykel, *ephoboinin* önderliğinde meşalelerle tiyatro binasına taşınır. Büyük Dionysos'ta esas kurban boğa olmakla birlikte başka hayvanlar da tanrıya sunulmaktadır.⁶²

Büyük Dionysos Şenliği, *Anthesterion* (Çiçekli Ayı) ritüelinin devamı niteliğinde, daha doğrusu ritüelin resmi törene büründürülmüş halidir. Küçük Dionysos ya da Lenea ise önceki bölümde açıkladığımız *Lenea* ritüeli üzerine kurulmuştur. Büyük Dionysos'un aksine Lenea köy merkezli bir festivaldir ve tiranlığın düzenlediği şehir festivali Büyük Dionysos kadar ritüelden uzaklaşmamıştır.⁶³ Kasım-aralık aylarında gerçekleşen gösteriler bir *pompe* (komos alayı) ile başlar. Alayın başında kurbanlık teke ve incir-üzüm sepetleri taşıyan bakire kızlar vardır. En önde ise dev bir fallus taşıyan erkekler korusu yer alır. Gürültülü ritüel alayı doğaçlama söylenen ilahilerle,

⁵⁸ Joachim Latacz, a.g.e., s.33

⁵⁹ Pickard Cambridge, a.g.e., s.59

⁶⁰ A.e.

⁶¹ Latacz, a.g.e., s.34

⁶² A.e. s.60

⁶³ A.e., s.32

cinsel işaretlerle, toplumsal değerlere saldıran ifadelerle kasaba ve köyleri terk edip kırsal alandaki tapınağın yolunu tutar. Dionysos tapınağında gerçekleşen kurban töreninde bir rahip: “Tanrıyı çağırın!” diye bağırır, törene katılanlarsa “Dionysos, Semele’nin oğlu, zenginlik verici!” diye hep bir ağızdan karşılık verir. Lenea’da bu açılış seremonisinden sonra başlayan dramatik yarışmalar kentin dışındaki tapınağın kırsal alanında yapılmaktadır.⁶⁴ Bir tür köy festivali olması, alt sınıflara ait olması ve oyunların tiyatro yerine tapınak veya agorada sergilenmesinden kaynaklı Lenea’da daha çok komedyalar ön plandadır.⁶⁵ Ancak toplumsal algı ve şairlerin tercihi bakımından Lenea’nın Büyük Dionysos kadar prestijli olduğu söylenemez.

Dionysos şenliklerinde yarışma programı 4 aşamadan oluşur: 1. İşlem seçim (gösteriye kimler katılacak?) 2. Pre-performans (yarışmalardan önceki komos etkinlikleri-epheboi ve kurban gibi törenler) 3. Performans (komedyatragedya ve dithrambos gösterileri) ve 4. Post-performans (exodos, kutlamalar ve şölen). Yarışma programının detaylarını, şenliklerle birlikte açacağız ancak şu aşamada dramatik yarışmalara ilişkin bir kavrama değinmekte fayda var: Proagon. Pre-performans’tan farklı olan bu etkinlikte şairler maskesiz olarak oyuncularıyla birlikte sahneye çıkıp oyunlarının hikayesini anlatırlar.⁶⁶ Ancak komedyayazarları, komik etkiyi azaltmamak için proagonu pek tercih etmemişlerdir. Tam tersine komedyagösterileri öncesinde ne olduğu belirsiz süslemeler, çok tehlikeli görünen hayvan temsilleri ile sahnede bir tür beklenti yaratılmaktadır. Seyirciler ister istemez oyunda bu canavarların olacağını düşünür ancak bunlar sadece seyirciyi hazırlama-ısındırma şakalarıdır. Oyunla alakalı olmaktan ziyade oyunun “ne hakkında olmadığı” gösterir bu tür kaba komediler. Örneğin *Eşekarıları*’nda oyun öncesi sahnede dev bir böcek vardır ve oyun başlamadan “tehlikeli canavarı besleme mücadelesi” şeklinde fars tarzı kaçma-kovalama ön oyunu gerçekleştirilir.⁶⁷ Ancak esas oyunun bununla alakası yoktur, oyunda Atina’daki hukuk sistemi eleştirilmektedir. Yani komedyayazarları

⁶⁴ Thomson, a.g.e., s.253

⁶⁵ M.Ö.5.yy.’da Lenea’ya sadece 2 trajik şair 2’şer oyunla katılmış ve oyunlardan sonra satir gösterileri düzenlenmemiş. Bkz. Pickard-Cambridge, a.g.e., s.41 Lenea’da komedyaların yarışmaya başlaması ise M.Ö.442, a.g.e., s.83

⁶⁶ M.Ö.406’daki proagon esnasında Sophokles sahnede oyununu anlatırken Euripides’in ölüm haberinin geldiği ve bütün tiyatronun gözyaşlarına boğulduğu anlatılmaktadır. Bkz. Pickard-Cambridge, a.g.e., s.68

⁶⁷ Revermann, 2006, s.170

beğeni kazanmak için beklentileri karşılamaktansa, beklenti yaratıp tersine çevirmeyi ve şaşırtmayı tercih eder. Aynı sebeple komedya gösterileri yalnız bir kereye mahsustur.*

Büyük Dionysos Şenliği 6 gün sürmektedir (Peleponez savaşları sırasında ekonomik sıkıntılar ve savaş ortamından dolayı 5 güne düşürülmüştür). Gösterilerin gerçekleştiği tiyatrolar 15 bin kişiliktir, ancak genellikle yarısına yakını dolar. Seyirci koltuklarında 10 demosa ayrı basamaklar verilir (yöneticiler için özel localar vardır), gösterilere demostan kimlerin katılacağına da koro karar verir. Seyirci olarak yabancı misafirlere, gezginlere hatta kölelere bile (ayakta izlemek koşuluyla) izin verilir ancak kadınların katıldığına dair işaret bulunmamaktadır.⁶⁸ Yalnız Latacz şenliğin ilk gününde kadınlara sokağa çıkma izni verildiğinden bahseder.⁶⁹ O gün yukarıda açıklanan Dionysos seremonisi yapılır (Eleuthereus heykelinin taşınması-epheboi-kurban), kalan günlerse yarışmalara ayrılır: 1. gün dithrambos, 2. gün komedya, 3-4-5. gün de tragedya yarışmaları yapılır.⁷⁰ Büyük Dionysos'ta ilk tragedya yarışmasının tam tarihi bilinmiyor ancak dithramboslar M.Ö. 509-508'de (Arkhon Lysagoras zamanı), tragedyalar da bundan kısa bir süre sonra başlamış olmalıdır. Büyük Dionysos'ta komedya gösterilerinin M.Ö.487-86'da başladığı tahmin ediliyor.⁷¹

Şenliklerde gösterilen dithrambos türü, komedya ve tragedyaya göre ritüele en yakın etkinliktir. Dithrambosta koro maske kullanmaz, orkestra bölümünde bir çember oluşturularak flüt eşliğinde dans edilir. Merkezde Dionysos kültü vardır, 50 erkek ve

* Bilindiği kadarıyla sadece Aristophanes'in *Kurbağalar* oyunu 2 kere sahnelenmiştir. M.Ö.403 Atina'nın Sparta ile savaşta olduğu bir dönemde Lenea'da sahnelenen oyundan birkaç ay sonra Aegospotami çıkarması başarılı olmuş, kısa bir süre sonra da barış yapılmıştır. Bu başarıda Aristophanes'in politik tavsiyeleri ve oyunda yaptığı "Atina'nın yeniden doğumu" vurgusunun halkta yarattığı etki önemli olmuştur. M.Ö.404 Lenea'da Aristophanes kalabalığın arasından coşkuyla sahneye davet edilmiş ve kendisine zeytinden bir çelenk takdim edilmiş ve ardından *Kurbağalar* 2. kez sahnelenmiştir. Revermann, 2014, s.296

⁶⁸ Revermann, 2006, s.167. Ayrıca antik Yunan'da kadınların "çok zenginlerse" gösteriye katılmalarına izin verilme ihtimali olduğundan da bahsediliyor.

⁶⁹ Latacz, a.g.e., s.34

⁷⁰ Büyük Dionysos'ta yarışmayı kazananlar tapındaki kolonlara şu şekilde kaydedilir: 1. Arkhon'un adı 2. Kazanan demos'un erkek çocuklar korusu 3. Kazanan demosun erkekler korusu 4. Komedya dalında kazanan şair ve koro 5. Tragedya dalında kazanan şair ve koro, M.Ö. 447'de "kazanan trajik aktör" listeye eklenmiştir. Ama listeye dithrambik şair, komik aktör veya satir oyunu yazılmamıştır. Pickard-Cambridge, a.g.e., s.72

⁷¹ Marry Douglas, a.g.e., s.141. Aiskhlyos'un ilk zaferi M.Ö. 485/4, Aristophanes M.Ö. 430'da başladı. Lenea'da komedi gösterisi ilk M.Ö. 440'da sergilendi.

oğlan çocuk şiirler, şarkılar ve danslarla Dionysos'un ölümünün yasını tutar, yeniden doğumunu kutlar.⁷² Dithrambos yarışmalarını kazanan koroya, demosunu temsilen bir *tripodes* (üçayak) verilir. Dini bir anlamı olan bu ödül, choreges* için aynı zamanda büyük prestij kaynağıdır. Gösterilerden sonra yarışmayı kazanan şair bir arabaya bindirilir, yanında ödül olarak kazandığı boğa ve arkada komos alayıyla birlikte tüm kent gezilir. Bu sırada sokaklar dinsel ve sosyo-politik göstergelerle süslenmiştir.⁷³

Büyük Dionysos ve Lenea'ya en fazla 5 tragedya ve komedyalı şairi, 1'er oyunla katılabilmektedir (Pelepones savaşı sırasında 3'e düştü, festivalin 1 gün eksilmesi ve ekonomik nedenlerden dolayı). Yarışmalara katılmak isteyen şair, oyununu anlatarak bir koro talebiyle Arkhon'a başvuru yapar, herhangi bir yaş sınırı yoktur.* Arkhon da uygun bulduğu 5 şaire birer choreges atar. Dramatik yarışmalarda kazanan şairin seçimiyle şöyle yapılmaktadır: Festivalden önce 10 demostan seçilen jüri üyelerinin isimleri çömleklere yazılır (her demos'tan bir isim) ve çömlekler Akropolis'teki hazine odasında festival gününe kadar saklanır. Yarışmalar başladığında 10 çömlek (içinde her demosun ayrı mührü vardır) tiyatroya getirilir. Arkhon'un hemen önünde oturan jüri üyeleri kullanacağı oyu (beğendiği oyundaki Didaskalos'un ismini) tablete yazar, önündeki çömleğe atar. Gösterisi sırasında yaratılan atmosferde seyircilerin jüriyi etkileme ihtimali oldukça yüksektir. Toplamda 5 oy alan isim yüksek sesle okunur, birinci olan şair kalabalığın arasından sahneye davet edilir.⁷⁴

⁷² Thomson, a.g.e., s.182

* Yazarın yarışmalara katılabilmek için ilk olarak bir choregos bulması gerekir. Bu kişi şarkıcılar, didaskalos (Yönetmen-çalıştırıcı. İlk zamanlar şairler bu görevi kendileri gerçekleştirir ancak zamanla ayrı bir iş kolu olarak didaskalosluk yapan kişiler yetiştirilir.), flütçünün maaşları, kostüm, maske, aksesuar, özel efektler vb. masrafları karşılayan varlıklı bir aristokrattır. Toplumda prestij sahibi olmak için bu göreve aday olur. Choreges 2 ayrı gruptan oluşturduğu koroyu (erkek çocuklar ve erkekler) bir okul gibi bütün yıl eğitimden geçirir. Çalışmalar sadece müzik ve dansla sınırlı değildir, fiziksel aktivitelerden beslenmeye kadar hayatın tamamını kapsar. Yetiştirilen bu korolar komik, trajik veya dithrambik şairlere profesyonel hizmet vermektedir. Yani aynı koro, bir yıl komedyalı diğer yıl tragedyalı şairiyle çalışabilir. Koro, didaskalosla birlikte, onun beklentileri doğrultusunda gösteriye hazırlanır.

⁷³ Thomson, a.g.e., s.184

* Sophokles ilk kez yarışmalara 28, Euripides 26, Aristophanes kendi adıyla 20 yaşında katılmıştır. Aristophanes öncesinde Kallistratos adıyla 3 oyunla yarışmıştır. Pickard Cambridge, a.g.e., s.84

⁷⁴ A.e., s.97

Komik ve trajik şairler, yaşadığı demostan bağımsız olarak Arkhon'a kişisel başvuru yapabilirler ancak her demosun en az bir dithrambik şairi olması şart koşulmuştur. Dithrambik şairlerin, komik ve trajik şairleri etkilediği, onları esinlendirdiğini düşünen yöneticiler, her demosun kendi dithrambik şairi olmasını zorunlu kılmıştır. Bu aynı zamanda yöneticilerin Dionysos dinine ve geleneksel ritüellere, kendi durdukları yerden sahip çıktıklarının göstergesidir. *Tripodes* ödülünün sadece dithrambos yarışmasında ödül olarak verilmesi, festivalin din ve gelenekle kurduğu ilişkinin bir sonucudur.

Bu festivallerle Atinalılar; demokratik, yarışçı ve dini unsurlar arasında denge kurmaya çalışmıştır. 10 demokratik şehir devleti arasında gerçekleşen dramatik yarışmalar, birincinin seçilmesi/oylama bir tarafa binlerce Dionysos müridinin karşılıklı bakışlarla devam ettirdikleri ritüel gelenektir. Seyirci koltuklarının yarım daire olması, performans esnasında katılımcıların karşı karşıya Dionysosçu deneyim yaşamalarına imkan tanır. Gösterilerde seyirciler arasında yaşanan dinsel etkileşimin izdüşümü, sahnede performans esnasında gerçekleşmektedir. 50 kişilik Dithrambik koro çemberi seyirciyle karşılıklı bakışlarla Dionysos'un ötekiliğini deneyimlemekte, bir taraftan da yarışmacı olarak demosunu temsil etmektedir. Bu dini içerik komedy ve tragedyalarda da kendini gösterir. Büyük ve Küçük Dionysos Şenliklerinde dramatik gösteri ve yarışmalar, ritüel törenle (komos, kurban, ölüm ve yeniden doğum, kutsal evlilik vb.) birlikte gerçekleşir. Resmi şenliklerde ritüel ve dram bir aradadır: Metin, müzik, dans, phallik sunum, şarap ve kurban...

Antik Yunan komedyası, komos alaylarından dramatik temsillere kadar Dionysos'un ötekiliğini ön plana çıkarır. Ritüel alaylarında yüzlerini boyayan insanlardan sahnedeki ana karaktere kadar tümünde tanrı Dionysos ötekileştirilerek temsil edilir. Bu Dionysoslar insan-hayvan, erkek-kadın, uygar-barbar karşıtıları barındırdığı, toplumun egemen değerlerinin karşısında yer aldığı için bile isteye "çirkin" olarak temsil edilmişlerdir. Ancak komik gelenekte çirkin olarak temsil edilen tanrıya aynı zamanda bir kutsiyet de atfedilir; onunla alay ederken ona niyaz edilir. Komîği yaratmak için kullanılan bu tuhaf teknik (komik çirkinliğin kutsallaştırılması) Dionysos'un karşıt yüzleriyle ilişkilidir.

3.5.Komik Çirkinliğin Kutsallaşması

Umberto Eco çirkinliğin eş anlamlılarını şu şekilde sıralar: “uzaklaştırıcı, dehşet verici, korkunç, tiksindirici, hoş olmayan, çok garip, iğrenç, iğrendirici, yakışıksız, bozuk, kirli, açık saçık, çok itici, korkutucu, aşağılık, canavarca, berbat, sarsıcı, kaba saba, pek kötü, çok fena, ürkütücü, kabuslu, hasta edici, mide bulandırıcı, kokuşmuş, korkutan, yüz kızartıcı, hantal, gücendirici, yorucu, saldırganca, şekilsiz ve biçimi bozulmuş, (...) çirkinin tüm eş anlamlıları şiddetli bir püskürtme, dehşet ya da korkunun değilse bile iğrenmenin tepkisini ortaya koymuştur. *Hayvanlarda ve İnsanlarda Duyguların İfadesi* adlı denemesinde Darwin, belirli bir kültürde iğrenme uyandıran şeyin bir başka kültürde aynı şeyi uyandırmadığını ya da tam tersinin olacağını göstermiştir.”⁷⁵ Bu açıklamaya göre çirkinlik her kültürde sabit olmayıp verili kültüre göre değişkenlik göstermektedir. Bir kültürde çirkin olan başka bir kültürde tam tersi bile olabilir. Ancak çirkinlikle kastedilen her zaman bir tür bozulma ve çürümeyle ilişkili olarak iğrenme duygusudur. Bu bozulma ve çürüme, o dönemki verili kültürde yüceltilen değerlerin (güzelin) tam karşısında yer almalıdır.

Platon’un *Yasalar*’daki “karşıtı olmadan herhangi bir şeyi öğrenmek mümkün değildir.” (816e) açıklamasından yola çıkarak, güzellik ve çirkinliğin karşılıklı olarak birbirini tanımladıkları (komedy ve tragedya da öyle) söylenebilir. Ancak iki çeşit çirkinlikten söz edilmelidir: Birincisi korku ikincisi komikle ilişkili olarak çirkinliktir. Çalışmamızın konusu olan çirkinlik, komiği yaratmakta kullanılmış olanıdır. Aristoteles komedyadaki çirkinliği, tragedyanın karşıtı olarak “korku ve acıma olmadan” şeklinde tanımlar:

“Komedy daha kötü olanların (phauloteron: sıradan, basit, değersiz) taklididir. Ancak her kötülükle (aiskhros: onur kırıcı, utanç verici) değil, gülünç olanıyla (geloios: eğlendiren, komik) ilgilenir; bu da çirkinliğin bir bölümüdür. Çünkü gülünç olmak çirkinlikle ilgili bir kusurdur. Ancak buradaki çirkinlik üzücü ve zararlı bir şey değildir (anodunos: acı vermeyen); tıpkı komik bir maskenin çirkin ve bozuk biçimli olmasına karşın hiçbir acı ifadesine sahip olmayışı gibi” (5.Bölüm)

⁷⁵ Eco, a.g.e., s.16-19

Aristoteles’e göre komedyada temsil edilen (onur kırıcı veya utanç verici olmayan) kötülükler, çirkinlikle ilişkilidir. Korku ve acıma barındırmayan bu çirkinlik, gülünç olanı açığa çıkarmak için kullanılır. Yani komedyada çirkinlik, eğlence ve mizahın bir parçasıdır. Platoncu karşıtlıklar dizgesi üzerinden bakmaya devam edersek komedyada ve tragedyayı, çirkin ve güzelin temsili olarak düşünebiliriz. Buna göre tragedyada ideal olan kahramanlığı, erdemi, ahlakı yaratırken güzelden yararlanır, komedyada ise bunun tam karşısında yer almaktadır. Komedyada güzel, tragedyada çirkinin temsili oldukça az rastlanan bir durumdur.⁷⁶ Platon ve Aristoteles’ten bu yana geleneksel güzel-çirkin anlayışına paralel olarak komedyada-tragedya bu şekilde karşıtlıklar dizgesi üzerinden tanımlanır.

Antik Yunan komedyasında Dionysos’un ruhunu taşıyan ana karakter, genellikle yaşlı-köylü-kurnaz kişilerden oluşur. Oyunun sonunda kazanansa (yeniden doğan ve kutsal evlilik gerçekleştiren) yine bu kişilerdir. *Kömürcüler*’de ana karakter (yaşlı-köylü-çirkin) Dikaiopolis oyunun sonunda savaşçı general Lamakhos’tan (antagonist) üstün çıkar, kutsal evlilik gerçekleştirip bolluk ve bereket içinde yaşam sürer. *Barış*’ın kahramanı Triagos köyden kente göç etmiş, bok böceği besleyen yaşlı-çirkin bir adamdır. Bok böceğinin sırtına binip tanrılar katına çıkar, Barış’ı hapsedildiği mağaradan kurtarır ve bereket tanrıçası Opara ile evlenir. Triagos’un barışı getirmesi ve bereket tanrıçasıyla evlenmesi şarap ve şölenle kutlanır. *Kuşlar*’da ise yine köylü-yaşlı-çirkin olan Güvendost (ve arkadaşı Umutlugil), bulutların üzerinde hüthüt kuşlarıyla birlikte Atina’daki olumsuzlukların yaşanmadığı (hukuk, demokrasi vs.) bir dünya kurar. Ancak tanrılar, insanların adadığı kurbanlardan çıkan dumanların tanrılar katına ulaşmasını engelledikleri için iki Atinalının karşısına çıkarlar. Oyunun sonunda Güvendost, tanrıları (obur Herakles ve aptal Triballos) kandırarak krallık tacını giyer, kutsal evlilik yapar. Bu örneklerin hepsinde ortak tema (yaşlı-çirkin-köylü) ana karakterin, güçlü düşmanı yenerek evlenmesidir; bir başka ifadeyle “yeniden doğum” yaparak “kutsal evlilik” gerçekleştirmesidir. Sonuç olarak komedyalarda güzel değil çirkin, ahlaklı değil ahlaksız, tanrı değil insan, zengin değil fakir, genç değil yaşlı yüceltilmekte, hatta oyunun sonunda kutsal bir mertebeye yükseltilmektedir.

⁷⁶ Martin Revermann, 2006, s.147

Komik çirkinliğin kutsallıkla temsil edilmesine aynı dönem vazo resimlerinde de rastlanmaktadır. Vazolardaki komik bedenler kutsal bir içerikle temsil edilmekte, bir başka deyişle çirkin (öteki) olan tanrıyı sembolize etmektedir:



Resim 3.4. Tekerlek üzerinde atlıkarınca oynayan satirler



Resim 3.5. “Güzel Gençlik”

M.Ö. 440-420 tarihli *Resim 3.4.*'te Dionysos'u simgeleyen yarı insan yarı hayvan iki satır konu edilmiştir. Tarquina bölgesine ait bu oyunda genç komast (soldaki) elini sıkıca tutan yaşlı cüceden şarap testisini almaya çalışmaktadır. Genç olan sinirli duruşuyla saldırıya hazır bir domuza benzetilmiştir.⁷⁷ Kafaları kel, kuyruklu, saldırgan, cüce, obur ve aç gözlü olarak resmedilen bu çirkin figürler son kertede tanrı Dionysos'u temsil ettiği için kutsal bir mertebeye yükseltilmiştir. *Resim 3.5.*'teki (M.Ö.500-490) ironiye işeyen ve sıçan genç adamın "Güzel Gençlik" şeklinde bir yazıtla birlikte resmedilmiş olmasıdır.⁷⁸ Antik Yunan toplumunda herkes tarafından bilinen gelenekselleşmiş bir ifadenin böyle bir resimle (iğrençlikle) birlikte yer alması güzel olanın çirkinle yer değiştirmesine neden olur.

Aristoteles'in yukarıda açıklanan (geleneksel olarak kabul edilen) komedyaya ve çirkinlik anlayışı ile Aristophanes'inki oldukça farklıdır. Aristoteles, kendi etik yaklaşımından yola çıkarak "ölçülülük/orta yol" düşüncesiyle komik ve çirkin tanımlaması yapar. Ona göre her şeyin "ortası" doğruyu gösterir, dolayısıyla komik ve çirkin olan aşırılıklardan sakınmalıdır. "Homeros (...) küçük düşürücü alayı değil de gülünç olanı dramlaştırmakla, komedyanın temel biçimlerini de ilk olarak o göstermiştir." (Poetika, 1449a) Burada "küçük düşürücü alay" ile "gülünç olan" arasında getirilen ayırım, birinin aşırıya kaçtığını diğerrinin ölçülü olduğunu ima eder. Aristoteles *Nikomakhos'a Etik*'te de mizahı "ince bir şekilde" kullanan nükteli-kıvrak zekalı (eutropos) insanlarla, işi soytarılığa-şaklabanlığa (bomolokhos) vardırırlar arasında bir ayırım getirir: "Eski komedyada güldüren şey açık saçık sözler, yenilerdeyse daha çok imadır." (25) Aristoteles'e göre Menandros (Yeni Komedyaya) nüktedan bir yazarken Aristophanes (Eski Komedyaya) açık saçık sözler ve küçük düşürücü alayla komedyaya yapar, yani "ölçülü/orta yolcu" değildir.

Sonuç olarak Aristophanes'in komedyaya ve gülme anlayışıyla Aristoteles'inki arasında büyük fark olduğu açıktır. *Poetika*'nın (komedyanın işlendiği) kayıp kısmının notları olduğu düşünülen *Tractatus Coislinianus*'ta şöyle bir komedyaya ve gülme tanımı yapılır:

⁷⁷Alexandre G. Mitchell, a.g.e., s.93

⁷⁸A.e., s.90

“Komedya, gülünç (geloias) ve ihtişamı olmayan (amoiiron megethous) tamamlanmış <haz veren bir dile (hedosmeno lego) sahip> ki bu haz veren özelliğin, çeşitli biçimlerinin, (oyunun) (pek çok) bölümünde bağımsız olarak bulunduğu, anlatı yoluyla (değil) kişilerin eylemi yoluyla, doğrudan temsil edildiği ve haz (pleasure) ve gülme yoluyla bu duygulardan arınmayı (katharsin) hedefleyen eylemin taklididir. Gülme (geloias) komedinin anasıdır (matera).”⁷⁹

Aristoteles’e göre komedya, tamamlanmış bir eylemin taklidi olmalıdır. Bu da ancak dramatik bütünlüğe sahip bir olay örgüsü ile mümkün olur. Ancak Aristophanes oyunlarında, yukarıda açıklandığı gibi, gevşek bir olay örgüsü ve esnek dramatik yapı kullanılmaktadır. Olay örgüsünden bağımsız olarak kendi başına dinsel anlam üreten maske, phallik sunum ve komos ruhunun yansıdığı koral etkinliklere yer verilir. Aristoteles, ahlak görüşünden yola çıkarak ölçülü ve aşırılıklara kaçmayan bir gülme üzerinde durmaktadır. Ancak Aristophanes, Dionysosçu ritüellerle kurduğu ilişkiden yola çıkarak komos ruhunu yansıtan ve son derece ölçüsüz, aşırılıklara kaçan bir gülme tasarlamış olmalıdır. Dolayısıyla bu iki (ölçülü ve ölçüsüz) gülmenin neden olacağı duygulardan arınmanın (katharsis) da farklı seviyelerde gerçekleşeceğini tahmin etmek zor değildir. Birinde ritüel ruhu ve esrik deneyimin doğrudanlığı (ölçüsüz), diğerinde koronun yer almadığı olay örgüsünün (yazılı temsilin) dolaylılığı üzerinden (ölçülü) arınma/rahatlama sağlanmaktadır.

Etik açıdan bakıldığında Aristoteles, Aristophanes ve Eski Komedya’ya yönelttiği eleştirilerde son derece haklıdır. Halliwell’in ifadesiyle kontrolsüz, şok edici, utanmaz ve küfürbaz “ritüel gülüşü”nü dramatize ettiği için Eski Komedya kesinlikle ahlaksızdır. Bu anlayışta değerlere, kurumlara, kişilere acımasızca saldırılır. Oyunlarda hiç sakınmadan abartılı büyüklüklerde cinsel organ temsilleri sergilenir, belden aşağı şakalar yapılır; tanrılar köle, erkekler kadın, insanlar hayvanlarla ters yüz edilir. Örneğin *Kurbağalar*’da tanrı köleyle kılık değiştirir, *Kömürcüler*’de sırtında fallus taşıyan bakire kıza babası “daha yukarı kaldırmasını” söyler, *Eşekarıları*’nda arıların iğnesi fallus biçimindedir, sokacakları zaman bu fallusu elleriyle tutup havaya kaldırır...

⁷⁹ Richard Janko, *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics 2*, Çeviri Oğuz Arıcı’ya aittir, London, Bristol Classical Press, 1984



Resim 3.6. Krala ritüel için yaban domuzu getiren Herakles

M.Ö. 505-480 tarihli bu vazo resminde, tıpkı Eski Komedyalarda olduğu gibi, kral korkak ve tanrı Herakles insan gibi güçsüz temsil edilmiştir. Mitolojide son derece güçlü kuvvetli tasvir edilen Herakles, bu vazo resminde *Eleusis* ritüeli için canlı bir yaban domuzunu sırtlayarak kralın karşısına çıkmıştır. Ancak Herakles domuzu güçlülükle taşıyabilir, karşısında canlı domuzu ve tanrı Herakles'i gören kral da korkusundan şarap testisinin içine atlar.⁸⁰ Bu resimde beklentilerin tersine çevrildiği, toplumsal hiyerarşilerin ters yüz edildiği bir durum komedisi tasvir edilmiştir. Aynı şekilde Aristophanes ve Eski Komedyada da benzer durum komedileri sıkça görülmektedir.

Aristophanes'in komedya anlayışı; komos alayı ve ritüel geleneği esas alır. Oyunlarda fallus kullanılması, efendi-köle, kadın-erkek kılık değiştirilmesi; yaşlı-çirkinin, genç-bakireyle "kutsal evlilik" yapması geceleyin kente girip zenginleri aşağılayan/hakaret eden yüzleri boyalı komos esriklerini akıllara getirir. Komos alaylarındaki alt sınıflara ait saldırganlık, cümbüş, kendinden geçiş, esriklik, cinsellik ve şaraptan gözü dönmüslük Aristophanes ve Eski Komedyanın ruhunu oluşturmaktadır. Öte yandan bu saldırgan cümbüş dinsel bir içerikle yapılır: Dua ve

⁸⁰Alexandre G. Mitchell, a.g.e, s.34

aşağılama, niyaz ve hakaret bir aradadır. Komos ve komedyadaki bu tuhaf durumu Herakleitos 15. fragmanında şöyle yorumlar:

“Bu dinsel yürüyüş alayı ve söylenen utanç dolu ilahi (cinsel organı övücü) Dionysos adına düzenlenmemiş olsaydı, insanlar çok edepsizce davranmış sayılacaklardı. Ama uğruna kendilerinden geçtikleri ve onurlarına Leneia bayramını kutladıkları Dionysos, Hades'in ta kendisi!”⁸¹

Ritüel alayları (ve komedyalarda) söylenen ilahiler cinsel organı övücü nitelikte olduğu için utanç vericidir. Ancak diğer taraftan bu ilahiler kutsiyet içerir çünkü tanrı Dionysos adına söylenmiştir. Yine de “uğruna kendilerinden geçtikleri” Dionysos, Hades'in ta kendisidir. Yani Dionysos bir yanıyla kutsal olmakla birlikte diğer yanıyla aşağılardaki Hades'tir, yerin dibidir. Aynı şekilde komedyalarda tanrının fallus şeklinde veya yaşlı, çirkin bir köylü olarak temsil edilmesi bir yanıyla hakarettir ancak diğer yanıyla kazanan tarafa yerleştirildiği için kutsama anlamı taşır. Sonuç olarak komedyalarda çirkin olan (aşağı) kutsal bir konuma yükseltilir. Tıpkı Dionysos müritlerinin alt sınıftan insanlar olmasına rağmen bu ritüellerde tanrı katına yükselmesi gibi komedyalarda hiyerarşiler ters yüz edilir.



Resim 3.7.İki atı kutsal şaraptan uzak tutmaya çalışan köleler

M.Ö. 560-540 tarihli bu vazo resminde bir köle krala şarap servisi yaparken başka bir köle kutsal sunaktan şarap içen atları uzaklaştırmaya çalışmaktadır. Atlar şarap içerken kralın eli boş bir şekilde olanları izlemesi komiği açığa çıkarmaktadır.

⁸¹ Herakleitos, **Fragmanlar**, Çev. Cengiz Çakmak, Kabalcı Yay., 2009, s.59

Sonuçta hayvan ve insan (hatta kral) yer değiştirmiştir. Öte yandan soylu bir hayvan olarak bilinen atın bir eşek gibi düşüncesizce davranması da başka bir hiyerarşiyi ters yüz etmektedir.⁸² Antik Yunan komedyası, vazo resimlerinde uygulanan bu tekniği tiyatro sahnesine taşır. Oyunlarda Orta Çağ karnavallarındaki gibi aşağıda olan geçici bir süre için yukarı çıkarılır, toplumun üst kesimlerinde yer alanlar (yöneticiler, askerler, filozoflar, şairler vb.) aşağı indirilir. Gösteriler festival kapsamında olduğu için Dionysosçuların yeme-içme-cinsellik gibi gündelik arzuları da problem olmaktan çıkmıştır. Ritüel gülüşüyle topluluk halinde yaşanan kontrolsüzlük, utanmazlık, şiddet ve neşe bir tür kendinden geçmeye (ek-stasis) neden olur. Sonuç olarak Eski Komedyaya gündelik yaşamı (yasakları, yoksulluğu, yoksunluğu) unutturduğu için Heseidos'un *İşler ve Günler*'de betimlediği, insanların tanrılarla aynı sofrada yer aldığı "altın çağ"ın bir temsiline benzetilir. Antik Yunan'da "deliye her gün bayram" anlamına gelen "çalışmak zorunda olmayana her gün festival" lafının meşhur olması Eski Komedyaya ile "altın çağ" arasındaki ilişkiyi göstermektedir.⁸³

Şimdiye kadar komostan komedyaya geçişi, bakkhos ve komos ile tragedyaya ve komedyanın iç içeliğini, komedyanın esnek dramatik yapısını, festivalleri ve komik çirkinliğin kutsallaştırılmasını açıklamaya çalıştık. Sonuç olarak bu etkinliklerin tamamında Dionysos'un karşıt yüzleri, farklı şekillere bürünerek açığa çıktı ve birinci bölümde grotesk olarak açıkladığımız durumun antik Yunan komedyaya/tragedyasının karakteristiği olduğunu görmüş olduk. Dördüncü ve son bölümdeyse antik Yunan komedyasında grotesk düşünceyi örneklemek açısından Aristophanes'in *Kurbağalar*'ını ele alacağız. Bakkhos ruhundan doğan Euripides'in *Bakkhalar* tragedyasının komos ve komedyaya ait nitelikler taşıması gibi komos ruhundan doğan Aristophanes'in *Kurbağalar* komedyası da tragedyaya ve bakkhosa ait nitelikler taşımaktadır.

⁸² Alexandre G. Mitchell, a.g.e, s.61

⁸³ Revermann, 2014, s.308

4.KURBAĞALAR'DA GROTESK

Dionysos'un ölüp yeniden doğması, bu acı-tatlı deneyim kurban edimiyle, şarap içimiyle ve kutsal evlilik töreniyle ritüelde temsil edilmektedir. Aynı şekilde dramda da Dionysos'un ruhunu taşıyan ana karakterin (protagonist), düşmanı (antagonist) sembolik olarak öldürüp yeniden doğması ve kutsal evlilik gerçekleştirmesiyle bu acı-tatlı deneyim temsil edilir. Tragedya ve komedyalarda ana karakterlerin tümü sahne üzerinde O'nun ruhunu taşımakta, O'nun acı-tatlı kaderini teatral bir biçimde deneyimlemektedir. Aristophanes'in *Kurbağalar* komedyasında da Dionysos, hem bir oyun kişisi hem de ana karakterin ruhunda sembolik olarak temsil edilir ve ölüp yeniden doğar. Oyunun başında Dionysos'un yeraltındaki ölümler dünyasına inmesi O'nun ölümü, oyunun sonunda Aiskhylos'un ölümler dünyasından çıkması ise yeniden doğumu anlamına gelir. Ancak diğer oyunlardan farklı olarak *Kurbağalar*'ın sonunda kutsal evlilik gerçekleşmez. Exodosta sadece kurban, şölen ve yeniden doğum vardır.

Eski Komedyada Dionysos'un oyun kişisi olarak temsil edilmesine oldukça sık rastlanmaktadır. Günümüze kalan fragmanlarda Kratinus'un "Dionysalexandrus" ve Eupolis'in "Taxiarchoi" adıyla tanrıyı sahneye çıkardığı görülür.¹ Revermann'a göre komedyanın türünde tanrı "bozuk ayna" etkisiyle ters yüz edilerek sahnede temsil edilir. Genel olarak beklenti tanrının yüceltilmesi, yükseltilmesi, güzelleştirilmesi yönündedir ancak antik Yunan komedyasında beklenti tersine çevrilir. Festivalde seyircilerle birlikte amfi tiyatrodaki seyir yerine oturan Dionysos tapınağının rahibi, sahne üzerinde "çirkin" bir tanrı izlemektedir. *Kurbağalar*'da da Dionysos; korkak, maskara ve şaklabandır. Oyunun başında kadın kılığındadır, çok geçmeden kölesiyle kıyafetlerini değiştirir, osurmadan ve kusmadan bahseder, kölesinden dayak yer vb. Böylesi bir tanrı temsili önceki bölümde açıklanan "çirkinin kutsallaştırılması" üzerinden yapılmıştır. Tanrı her ne kadar aşağı olanla (yaşlı, korkak, cimri vb.) ilişkilendirilmiş olsa da oyunun sonunda kutsal bir mertebeye yükseltilecektir; *Kurbağalar*'da da "çirkin" olarak temsil edilen Dionysos, Atina'nın kaderini tayin ederek kutsallaşacaktır.

¹ Revermann, a.g.e., s.280

Antik Yunan komedyası, kutsallığı çirkin olanla bir araya getirerek genel geçer algıyı ters yüz etmiş olsa da sonunda Dionysos'un hak ettiği itibarı ona iade eder. Yaşlı-çirkin-kurnaz olarak temsil edilen tanrının oyunun sonunda yeniden doğması ve kutsal evlilik gerçekleştirmesi onu yüceltmektedir. *Kurbağalar* komedyasında da Dionysos'a Atina'nın tragedya şairini seçmek gibi önemli bir karar için hakemlik koltuğu uygun görülür. Oyunun sonunda Dionysos'un, Aiskhylos'u ölümler dünyasından getirmesi tanrıyla birlikte aynı zamanda Atina'nın da yeniden doğuşu anlamına gelmektedir.

M.Ö. 405 Lenea'da gösterilen *Kurbağalar* diğer tüm komedyalardan farklı olarak sonraki sene yine Lenea'da sahnelenme onuruna erişmiştir. M.Ö. 4.yy'a kadar oyunların sadece bir kez gösterildiğini, ancak başka demosların kırsal festivallerinde veya yabancı ülkelerde nadiren 2. kez sahnelendiğini biliyoruz.² Diğerlerinden farklı olarak *Kurbağalar*'ın aynı festivalde 2. kez sahnelenmesi bu oyunun tarihsel olarak çok farklı bir konumda olduğunu gösteriyor. *Kurbağalar* komedyasının bu ayrıcalığının en büyük nedeni oyunda yapılan Atina'nın yeniden doğuşu vurgusu ve özellikle parabasis bölümündeki siyasal eleştiriler ve politik tavsiyeler olarak gösterilir. Dicaearcus'tan (M.Ö. 290) kalan bir fragman, Aristophanes ve *Kurbağalar*'ın o dönem toplumda yarattığı etkiyi şu sözlerle açıklar:

*“(Aristophanes) Atina siyasal sisteminin özgür ve demokratik olduğunu, hiçbir diktatör tarafından köleleştirilmediğini, özgür vatandaşların kendi kendisini yönettiğini oyunlarıyla göstermek konusunda büyük çaba sarf ettiği için halk tarafından övülür ve sevilirdi. Bu yüzden “Kurbağalar” adlı oyununda haklarından mahrum edilmiş insanlarla ilgili olarak “yönetime doğru tavsiyelerde bulunmak yalnızca kutsal koronun hakkıdır” dediği için altın bir taca eşdeğer görülen kutsal zeytin dalı ile onurlandırılmış, takdir görmüştü.”*³

Atina'nın Sparta ile savaştığı bir dönemde sahnelenen *Kurbağalar*'dan birkaç ay sonra Atina gemileri Aegospotami kuşatmasını tamamlamış ve Sparta barış yapmaya zorlanmıştır.⁴ Bu büyük başarıda Aristophanes'in parabasis bölümünde topluma ve

² Ralph M. Rosen, **Reconsidering the Reperformance of Aristophane's Frog**, University of Pennsylvania, 2015, s.238

³ A.e., s.239

⁴ Revermann, a.g.e., s.296

yönetime verdiği tavsiyelerin, kölelere vatandaşlık statüsü verilmesi çağrısının, demokrasi ve toplumsal barış vurgusunun etkili olduğu düşünülmektedir. M.Ö. 404 Lenea’da *Kurbağalar* yeniden sahnelenmeden önce kalabalıklar arasından sahneye davet edilmesi, altın taca eşdeğer kutsal zeytin dalıyla onurlandırılması Aristophanes ve komedyaya verilen değeri gözler önüne serer. Antik Yunan komedyası yalnızca sanat ve eğlence değil aynı zamanda bir tür siyaset arenası, yazarların toplumsal olaylar konusunda fikrini beyan ettiği, eleştirilerde bulunduğu mültimedya ortamıdır.

Komedy ve tragedyanın aynı kökenden geldiğinin bir işareti de *Kurbağalar* komedyasının yarattığı toplumsal-siyasal etkinin tragedyayla olan benzerliğidir. Tragedya yarışmalarında başarılı olan yazarlar (Aristophanes gibi) poliste büyük bir prestij kazanırdı. Örneğin 20 defa birinci seçilen Sofokles M.Ö. 443/42 yılında hazine görevlisi olarak seçilmiş; *Antigone* sahnelemesinin yarattığı olağanüstü etkinin sonucunda, Perikles ile birlikte Samos savaşında (M.Ö. 441) stratejik liderlik görevi üstlenmiş, M.Ö. 411 yılında da probulos (Başdanışmanlık) görevini icra etmiştir.⁵ Bu örneklerden anlaşılacağı üzere antik Yunan’da tragedya ve komedy yazarları sadece edebiyat ve sanat değil; ekonomi, savaş ve siyaset alanlarında da toplumun önde gelen isimleri olmuştur.

4.1.Kurbağalar’ın Esnek Yapısı

Atina’da “tragedyanın öldüğü” bir zamanda Hades’e inip ölümler dünyasından en iyi tragedya şairini getirmek isteyen Dionysos ve kölesi Ksanthias’ın hikayesinin anlatıldığı *Kurbağalar* komedyasının yapısı, genel hatlarıyla şu şekilde özetlenebilir:

1.Parados 2.Parabasis 3.Agon 4.Exodos.

Oyunda parados, Dionysos ve Ksanthias’ın yer altına inişi üzerine kuruludur. Tanrı ile köle (daha önce ölümler dünyasına inmiş olduğu için) Herakles’e danıştıktan sonra 3 aşamalı bir yolculuğa çıkarlar. Birinci aşamada (Azrail) Kharon’un kayığıyla yer altına açılan göl Kurbağalar Korosunun şarkıları eşliğinde geçilir. Gölün karşısına geçtiklerinde korkunç canavarlar ve tuhaf yaratıklarla karşılaşılır. Üçüncü aşamaya geldiklerindeyse ermiş Mysterionların bakkhos ayinlerine tanık olurlar. Oyunun bu

⁵ Erika Ficher-Lichte, a.g.e., s.309

kısımında ana karakter Dionysos, koronun gerçekleştirdiği Dionysosçu ritüele (*Eleusis*) şahit olur. Dini hassasiyetlere uygun bir biçimde meşalelerle yapılan yürüyüş alayında dua ve hakaret bir aradadır.

Ritüelin ardından mistik koro, Dionysos ve Ksanthias'ı ölümler dünyasının kralı Pluton'un (Hades) kapısının önüne bırakır. Dionysos kapıyı çaldığında kendisini Herakles olarak tanıtır ancak Pluton'un kapıcısı Aiakos, onu hiç de hoş karşılamaz. Daha önce Herakles bekçi köpekleri Kerberos'u parçaladığı için ateş püskürmektedir. Aiakos'tan çok korkan Dionysos, kölesi Ksanthias ile kıyafetlerini değiştirir; tanrı köle, köle tanrı olmuştur. Yeniden kapıyı çaldıklarında bu sefer Persephone'nin cariyesi kapıyı açar. Cariye, tanrı Herakles kılığındaki köle Ksanthias'ı hürmetle içeriye buyur eder, kendisini hanımı Persephone'nin bol yemeklerle, tüyleri yeni alınmış kız ve köçeklerle beklediğini söyler. Bunu gören Dionysos yine kıyafetleri değiştirmelerini ister çünkü az önceki öfkenin aksine sevgiyle karşılanmışlardır. Ancak rolleri değiştirip kapıyı tekrar çaldıklarında içeriden Cariye yerine kızgın Hancı Kadın ile Han Hizmetçisi Kadın çıkar. Daha önce yediklerinin parasını vermeden giden Herakles'i bulduklarını sanırlar çünkü kölesiyle yer değiştiren Dionysos yeniden Herakles kılığında karşılarına geçmiştir. Bunun üzerine korkuya kapılan Dionysos yine Ksanthias'la kıyafetleri değiştirmek ister. Daha sonra Kerberos'un hesabını sormak isteyen Aiakos ortaya çıktığında artık kim tanrı kim köle belli değildir. Gerçek kimliklerini açığa çıkarmak için Aiakos her ikisine de vurmaya başlar. Kimin canı yanarsa tanrı olmadığı açığa çıkacaktır. Ancak sonuç alamayınca ikisini de içeri almaya karar verir, kimin tanrı olduğuna Pluton karar verecektir. *Kurbağalar*'da parados, Dionysos ve Ksanthias'ın Pluton'un kapısından içeri girmesiyle sonlanır.

Paradosun sonlanmasıyla oyunda dramatik aksiyon kesilir, parabasis bölümünde koro ve oyuncular sahneyi terk ederler. Seyircilerin karşısına çıkan korobaşı, maskesini indirip doğrudan “yazarın sesi” olarak bir konuşma yapmaya başlayacaktır. Önceki bölümde açıklandığı üzere 7 parçadan oluşan parabasis, diğer koral etkinlikler gibi müzik, dans ve görsel sunum üzerine kuruludur. Ancak daha önce de bahsi geçtiği gibi komedyaaların parabasis parçaları eksilerek günümüze kalmıştır. Örneğin *Barış*'ın “epirrheme” ve “antepirrheme”, *Kadınlar Mecliste*'nin

“ode”, “antode” ve “antepirrhome” bölümleri, *Kurbağalar*’da ise parabasisin ilk bölümü tamamen kaybolmuştur.⁶ Yine de günümüze kalan kısmı *Kurbağalar*’daki parabasisin anlaşılması için yeterlidir.

Dicaercus’un da vurguladığı gibi Aristophanes’in toplumda büyük saygınlık kazanmasına yol açan *Kurbağalar*’daki parabasis, Musalara edilen dua ile başlar. Son derece yoğun bir kutsallık vurgusuna eşlik eden aşağılamayla seyirciler “kavgacı”, “bilgin”, “şan şöhret düşkünü” ve “geveze” olmakla suçlanır. Komos ruhunun açığa çıktığı parabasiste tanrılara dua ve seyircilere hakaretle yapılan giriş, topluma verilecek mesajın okunmasıyla devam eder: “Yurda faydalı iyi öğütlerde bulunmak, onu aydınlatmak, kutsal korumuzun hakkıdır.”⁷ Aristophanes, topluma sesleniş konuşmasında haksızlıkların kaldırılıp eşitliğin korunmasından, suçlunun bile kendini savunma hakkından, kendini bilmeyenlerin bile hor görülmemesi gerektiğinden bahseder:

*“Şimdi, pek tabii olarak, işledikleri bu biricik suçları yüzünden sizden özür dileyenleri affedeceksiniz; çünkü onlar olsun, babaları olsun, sizinle birlikte omuz omuza deniz savaşlarında dövüşmüşlerdir; yakın akrabalarınızdır. Siz ki doğuştan makul kişilersiniz, bu seferlik de kızgınlığınızı yatıştırmaya çalışın ki böylece bütün insanları kardeş kılalım, bizimle beraber çarpışan herkesi tebaamıza yazıp yurttaş bilelim.”*⁸

Aristophanes bu konuşmasında Garip Adaları’nda yapılan deniz savaşından galip dönen 10 generale “tayfaları ve yaralıları kurtarmak” ve “savaş alanındaki ölüleri toplamak” konusunda ihmal gösterdikleri için verilen idam cezasına işaret etmektedir. Aristophanes böylesi olağanüstü zamanlarda toplumun bir araya gelmesini sağlamak için tüm suçluların affedilmesini talep eder. Ayrıca savaş sırasında birçok nedenle vatandaşlık hakkı elinden alınanlara da aynı hakkın geri verilmesini ister: “Sizden rica ediyorum, öfkenizi bir kenara bırakın artık ve aynı saflarda savaşmış olanları bir kerelik bu hatalarından ötürü affedin ve herkese vatandaşlık hakkı verin. (...) özellikle böylesi bir zamanda, etrafımız denizlerle

⁶ Cornford, a.g.e., s.122

⁷ Aristophanes, **Kurbağalar**, Çev. Nevzat Hakko, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, 1946, s.36

⁸ A.e., s.37

çevrilmiş, şehrimiz tehlike altındayken gün gelir ne kadar aldandığımız çıkar ortaya.”⁹ Yazarın parabasisle görünür kıldığı bu toplumsal, siyasal ve askeri meseleler görüldüğü gibi hiç komik unsur barındırmaz ve *Kurbağalar*’ın olay örgüsüyle en ufak bağlantısı yoktur.

Parabasis bölümünde toplumsal eleştiri ve tavsiyelerden gösteriyi izlemeye gelen seyirciler gibi siyasal iktidar da payını alır. Dönemin yöneticisi “bodur” Kleigenes’e barışı istemediği için hakaretler yağdırılır: “Yurttaşlardan asil, zeki, haksever, dürüst, güreş meydanlarında yetişmiş, raks ve müzikle beslenmiş olanlara bile bile küfrediyoruz; nerede kalpazan, köle, yabancı, kötü ana baba dölü kötü kimseler varsa iş başına onları getiriyoruz!” Esnek bir dramatik yapıya sahip olan komedyanın bu kısmında, komos cümbüşünün aniden kesilip seyirci sıralarının buz kestiğini tahmin etmek zor değildir. Ciddiyet ve ciddiyetsizlik paradostan parabasisle geçişte yan yanadır. Paradosta küfürlü şakaların, kabalıkların ve yanlış anlaşılmanın neden olduğu gülünçlüğü (komos cümbüşü) hemen arkasından işte böylesi toplumsal ve siyasal eleştiri mekanizması devreye girer ve komedya seyircisi de bu eleştiriden nasibini alır:

*“Ey avanaklar! Artık bu hallerinize bir son verin eskisi gibi namuslu yurttaşları iş başına getirin. Çünkü, ancak böylelikle başarılı olduğunuz zaman, iyi bir nedene oturmuş olur başarınız; yoksa, aksi halde, akli başında insanlara karşı hasta olduğunuzu, hiç değilse dayak hastası olduğunuzu, ispat ve ilan etmiş olursunuz.”*¹⁰

Bu öğütle sonlanan *Kurbağalar*’daki parabasis, seyircilerde benzeri görülmemiş bir etki yaratmış ve Aristophanes’e altına eşdeğer zeytin dalından taç verilmesine yol açmıştır. Komedya parabasisin bu kadar önemli olmasının nedeni, ciddiyetsizliğin hemen ardından gelen ciddiliğin yarattığı etki olmalıdır. Verilen toplumsal ve siyasal mesajlar, yapılan Atinalılık vurgusu, parabasisin “komedya içindeki ciddiyet” olduğu fikrini akıllara getirir. *Kurbağalar*’la doğrudan hiçbir bağlantı taşımayan bu bölüm, biçim olarak da içerik olarak da başka bir türle ilişkili gibidir. Antik Yunan komedyasında parabasisin yarattığı ciddiyet, komedyanın etkisinin azaltmaktan çok

⁹ Aristophanes, *Kurbağalar*, Çev. Yılmaz Güler, Ankara, Sınırsız Yayınları, 2016, s.76 Karş.

Aristophanes, *Kurbağalar*, Çev. Ayşe Selen, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2011, s.39

¹⁰ A.g.e., s.39

içinde taşıdığı tragedya kalıntısını göstermektedir. Parabasisin ritüelden kalan bağımsız bir unsur olması bütünlüğü bozmaz çünkü komedyanın esnek yapısı bu tür özerk temsillere fırsat tanır. Aynı şekilde parados bölümünde (oyuna adını veren) Kurbağalar Korosu ve Mysterionların gerçekleştirdiği *Eleusis* ritüeli de oyunla doğrudan ilişkili olmayan özerk temsillerdir. Kendine özel kostümleri, dansları ve müzikleriyle olay örgüsünde bağımsız unsurlar olarak yer alıp kendi anlamlarını üretirler. Esnek yapı içerisindeki özerk temsiller komedyaya türündeki çok sesliliği göstermektedir.

Dramatik yapının merkezini oluşturan agon, parabasisin sonlanmasının ardından sahne arkasından küfürler duyulmasıyla başlar. Böylece parabasisle birlikte ciddiyetsizlikten ciddiliğe geçen oyun atmosferi, parabasisin sonra agonla birlikte yerini tekrar ciddiyetsizliğe bırakır. *Kurbağalar*'da agon, Aiskhylos ile Euripides arasındaki çatışma üzerine kuruludur, ölümler dünyasında kimin en iyi tragedya şairi olduğunu belirlemek için Dionysos'un hakemliğinde bir yarışa tutuşacaklardır. Bu temel çatışmaya Dionysos'un kölesi Ksanthias ile Pluton'un kölesi Aiakos'un yaptıkları konuşmayla hazırlık yapılır. Sahnede sadece iki köle vardır ve oyunun dünyası kölelerin gözünden açığa çıkarılır. Efendilerine gizli gizli küfür etmekten, işlerine burunlarını sokmaktan, kapıların ardından gizli gizli dinlemekten, duyduklarını başkalarına anlatmaktan ne kadar mutlu olduklarını birbirlerine söyleyip öpüşürler. *Kurbağalar*'daki bu bölüm "köle dayanışması" veya "kölelerin görünür kılınması" şeklinde okunabilir. Aiskhylos ile Euripides arasında gerçekleşecek çatışmayı da ilk olarak kölelerin gözünden görürüz. Pluton'un kölesi Aiakos'un anlattığına göre Euripides geldikten sonra ölümler dünyasının tragedya şairi olan Aiskhylos'un tahtına aday olmuş ve yeraltındaki tüm yankesici, hırsız, ana-baba katili vb. kişileri doldurup bir gösteri düzenleyerek herkesi kendisine hayran bırakmıştır. Bunun üzerine Pluton, en iyi şairi belirlemek için bir tragedya yarışması düzenlenmek zorunda kalmış ve hakem olarak komedyanın tanrısı Dionysos'u uygun bulmuştur.

Kölelerin sahneyi terk etmesinin ardından koro, çatışmanın taraflarını tanıtır. Aiskhylos vahşi bir yaban domuzu gibi boynuzlarını sivriltilmiş, dişlerini bilemiştir; kükreyecek, yonga gibi sözcükler savuracaktır. Euripides ise hazır cevap, sivri dilli,

küstah ve alaycı bir üsluba sahip olarak tanıtılır. Bu noktada tarafların tiyatro tarihçisi Pollux'un (M.S. 2.yy.) katalogladığı¹¹ maskelerden ikisine sahip olduğunu tahmin etmek zor değildir. Oyunda Aiskhylos'la özdeşleşen asker maskı sinirli, saldırgan, tehlikeli, korkunç; Euripides'le özdeşleşen filozof (sofist) maskıysa ukala, palavracı, laf ebesi, sivri dilli gibi anlamlar taşır.

Tarafları tanıtırken Aiskhylos'un tarafında yer aşdığı belli olan koronun çıkmasıyla Euripides ile Aiskhylos yüksek perdeden birbirlerine sataşarak sahneye girerler. İlk sözü alan Euripides rakibini gevezelikte eşsiz olmak ve şatafatlı kelimeler uydurmakla suçlar. Çok öfkelenen Aiskhylos ise Euripides'i sanata Girit usullerini derleyip sokmakla, kanunsuz evliliklerle toplumu yozlaştırmakla itham eder. Öfkenin dozu artınca Dionysos kavgayı yatıştırmaya çalışır, tragedya yarışı usulüne göre, dua ederek başlamalıdır. Böylelikle şiddet yerini duaya bırakır. Koro dini hassasiyetleri yerine getirerek Musalara, Zeus'un Dokuz Kızlarına niyaz eder. Aiskhylos da Demeter'e ve Mysterionlara zekasını beslemesi için yakarır ancak Euripides bunu reddeder, o "kendi tanrılarına" dua edecektir:

*EURİPİDES- Ey gök kubbe, besin kaynağım benim, sen ki benim dilimi döndürürsün. Ve sen ey deham, benzersiz koku alma yeteneğiyle burun deliklerim, sözlerimin fırtına gibi esmesine yardımcı olun.*¹²

Euripides'in toplumun inandığı tanrıları reddedip "kendine" yaptığı bu açılış duası, koro ve Aiskhylos'un dualarının taşıdığı ciddiyetin ardından gelen ciddiyetsizliktir. Ancak koro araya girip tarafların yarışmaya başlamalarını ister. İlk sözü alan Euripides'tir. Aiskhylos'un oyunlarında boş laflarla gevezelik yaptığını, tek bir açık söz söylemediğini, seyircilerin hiçbir şey anlamadığını iddia eder. Euripides, Aiskhylos'tan devraldığı sanatı boş laflardan, ağır kelimelerden, şişirmelerden temizleyip kısa mısralarla yükünden kurtardığını düşünür. Oyunlarında herkese eşit söz hakkı verdiği, kadın-köle-ihtiyar arasında ayırım yapmadığı için demokratça bir tavra sahip olduğunu söyler. Seyircilere de nasıl konuşulması gerektiğini, lafı değiştirmeyi, aşk işlerini öğrettiğini; basit, alelade, günlük şeylerden bahsederek sanatın kontrol edilebilirliğini kolaylaştırdığını savunur: "Ben halka her şeyi

¹¹ Zimmermann, a.g.e., s.26

¹² Aristophanes, 2011, s.46

kavrayıp anlayabilsinler diye, ev barklarını eskisinden daha iyi çevirebilsinler, teferruatı iyice inceleyebilsinler diye sanata mantık ve muhakeme soktum.”¹³

Her zaman olduğu gibi ilk sözü alan Euripides, çatışmaya oldukça yukarıdan başlar. Aiskhylos ise kendisinden beklenenin aksine çatışmanın başında kaybeden taraftır. Aiskhylos’un tarafında olan koro, hırsına dikkat etmesi gerektiği yönünde telkinlerde bulunur, söyleyeceklerini yavaşça, sakın, yumuşak bir havada söylemelidir. Kontrol edemediği siniriyle mücadele ederken söz sırası kendisine gelen Aiskhylos; şimdiki gibi korkak, yurt ödevinden kaçan bir halk değil; kahraman, dört arşın boyunda silah ve mızrak taşıyan, yedi öküz gücünde bir halkı Euripides’e devrettiğini söyler. Bunu *Thebai’ye Karşı Yediler* adlı savaş dramıyla yaptığını, eserlerinde Euripides gibi aşık kadınlardan bahsetmek yerine aslan yürekli kahramanlar yarattığını savunur. Euripides’in insanlara gevezeliği, boş laf etmeyi öğrettiği için güreş meydanlarının boşaldığını, tayfaların üstlerine karşılık verir olduğunu düşünmektedir.

Taraflar ilk sözlerini söyledikten sonra koro araya girip yarışa başka yollardan devam edilmesini önerir. Yine ilk sözü alan Euripides, Aiskhylos’un *Oresteia*’daki prologosunu inceler. Ona göre girişteki ifadelerde anlam hatası vardır, cümlelerde tekrarlar yapılmıştır. Kendi oyunundan örnek vererek doğrusunu göstereceğini iddia eder ancak bu sefer de Aiskhylos onun cümlelerinde anlam hatası bulur. Prologoslarda kimin daha iyi olduğu Euripides’in kolayca kaçarak hep aynı ölçü birimini (Lekythion) kullandığının açığa çıkmasıyla belli olur. Euripides oyunlarından prologoslar okur (*Arkheleos*, *Hypsipyle*, *Sthenobola* vs.) ancak Aiskhylos her seferinde aynı ölçünün kullanıldığını tespit eder. Dionysos’un önerisiyle sonraki turda tarafların oyunlarda kullandıkları şarkılar incelenmeye alınır. Yarışmanın bu bölümü de dahil olmak üzere Euripides her seferinde yarışmaya yukarıdan başlar ama çatışma ilerledikçe kaybeden taraf olur. Lirik ve dramatik şiirler yarıştırıldığında da sonuç hep aynıdır. Euripides önde başlar ama Aiskhylos kazanan tarafta yer alır.

En sonunda sinirine hakim olamayan Aiskhylos bir kantar getirilmesini ister, kimin daha iyi olduğunu “şiirleri tartarak” öğreneceklerdir. Taraflar teraziye yaklaşır,

¹³ Aristophanes, 1946, s.51

kefelerinden sıkıca tutar ve Dionysos “guguk” diyene kadar mısralarını okurlar. Bu yarışmada da Aiskhylos’un şiirleri kazanır, seçtiği ifade ve kavramlar Euripides’in karşısında terazide ağır basar. Euripides bir türlü sonuca ikna olmayınca Dionysos hakemliği bırakmak ister ancak yeraltı dünyasının tanrısı Pluton sorunu çözmek için sahneye gelir. Bunun üzerinde Dionysos taraflardan yurt konusunda verebilecekleri en iyi nasihati talep eder:

EUİRİPİDES- Anavatanına yararlı işler yapmayı ihmal eden, öte yandan anavatanına ağır hasar vermemeye dikkat etmeyen, kendi çıkarlarını düşünen, ama şehrin çıkarlarına sırt çeviren bir yurttaş... Asla benim dostum olamaz.¹⁴

(...)

AİSKHYLOS- Yurtlarını düşman ülkesi, düşman ülkesini yurt bildikçe, donanmayı bir varlık, varlığı yokluk sandıkça onlar...¹⁵

Her iki taraf da yurt için oldukça önemli tavsiyelerde bulunur ancak Dionysos, Aiskhylos’u tercih eder. *Kurbağalar*’da agon, bu kararın verilmesiyle sonuçlanır; Aiskhylos, ölümler dünyasından çıkıp yeniden doğacak, Atina’nın tragedya yazarı olacaktır.

KORO- Ne mutlu tam bir sağduyuya sahip olana! Bunu birçok misallerle anlatabiliriz. Şu adam akıllı ve dürüst olduğundan yurttaşlarının selameti için yurduna dönecek; dostlarının hısım ve akrabalarının selameti için. Demek insanoğlunun, Musaların sanatına kayıtsız kalmaması, onu hiçe sayıp tragedyanın önemini ihmal ederek Sokrates’le oturup laklak etmemesi iyi şeymiş meğer. Aylak oturup ahlakçılıktan dem vurmak delilerin harcıdır!¹⁶

Aiskhylos çatışmaya kaybeden taraf olarak başlasa da sonunda hak ettiği itibar kendisine iade edilir. Aristophanes, savaşçı maskıyla ilişkilendirdiğimiz Aiskhylos’un yeniden doğumu yoluyla Atina’ya dolaylı olarak bir mesaj yollamaktadır. Sparta ile Atina arasındaki deniz savaşının ve ekonomik krizin olduğu bir dönemde, filozof (sofist) maskının taşıdığı yoz değerler değil savaşçı maskıyla

¹⁴ Aristophanes, 2011, s. 72

¹⁵ Aristophanes, 1946, s.74

¹⁶ A.e., s.75

temsil edilen Atina kazanmıştır. Bu açıdan bakıldığında Euripides ile Aiskhylos arasındaki çatışma, tragedyalardaki değer çatışmasını akıllara getirir. Bir tarafta Euripides “yeni düzeni” diğer tarafta Aiskhylos “eski düzeni” temsil etmektedir. Aralarındaki çatışma *Kral Oidipus*’ta Oidipus-Therisias veya *Antigone*’de Antigone-Kreon arasında geçen “söze karşı söz” şeklinde tarafların karşı karşıya getirilmesine benzer. *Kurbağalar*’da agon, neredeyse hiç komik öge barındırmayarak iki dünyayı eşit bir temsille karşı karşıya getirir. Kullanılan cümle kalıpları bile aynıdır. Görünürde tragedya yazma biçimleri (edebiyat/sanat) tartışılmakta ancak görünenin ardında Atina’yı ilgilendiren meseleler masaya yatırılmaktadır. Nitekim yeniden doğan Aiskhylos’tan “iyi öğütlerle” yurdu kurtarması ve kendisiyle birlikte Atina’yı da yeniden doğurması beklenir.

Kurbağalar’da exodos, agonun sonuçlanmasının ardından yapılan şölenle başlar. Bu kutlama bir tür zafer komoisidir. Tragedya yarışmasının zaferi kutlanacaktır. Pluton, Aiskhylos’u göndermeden önce misafirlerini ağırlamak için bir şölen düzenler. Onu uğurlarken de iyi öğütlerle yurdu kurtarmasını, budalaları ıslah etmesini temenni eder. Memleketi felakete sürükleyen kötü iktidar adamlarına hediye edilmek üzere “ilmekli urganlar” verir. Exodos, komos alayının meşaleli yürüyüş ve şarkılarla sahneyi terk etmesiyle sonlanır:

*KORO- Öncelikle, yer altındaki bütün ruhlar, hep birlikte şairimizi güzelce uğurlayalım, o yukarıya, yani yerin üstüne giderken. Şehrimize ise en iyi fikirleri ve nasihatleri bahşeylesin. Böylece, süregiden savaşımlara ve verdiği acılara bir son verebiliriz. Cleophon ve onun gibi savaştan yana olan herifler defolup gitsinler kendi topraklarında ne yaparlarsa yapsınlar.*¹⁷

Koronun son olarak dikkat çektiği 30 yıldır devam eden ve Atina’nın çöküşünü hızlandıran Pelepones savaşıdır. Aiskhylos’un yeniden doğumu metaforu üzerinden Atina’ya sağduyulu olma, savaş ve felaketlerden uzak durma mesajı verilir. Bu oyunun diğer komedyalardan farklı olarak sonraki festivalde büyük bir törenle yeniden sahnelendiği ve yazarına altın değerinde zeytin dalı kazandırdığı göz önüne alınırsa, oyunun yarattığı siyasi ve toplumsal etkinin büyüklüğünü tahmin etmek zor

¹⁷Aristophanes, 2016, s.136

olmayacaktır. Sonuç olarak komedya türü, tragedyanın yaptığı gibi Atina'yı ilgilendiren meseleler hakkında söz söylemekte; toplumsal uzlaşının sağlanması, düzenin kurulması için, kendi üslubuyla, mesajını iletmektedir.

Kurbağalar'da; 1. Parados (Dionysos ve Ksanthias'ın ölüler dünyasına inişi) 2. Parabasis (Tanrıya dua ve aşağılama, toplumsal ve siyasal mesaj) 3. Agon (ölüler dünyasında en iyi tragedya şairini seçmek için Aiskhylos ile Euripides arasında yarışma) 4. Exodos (Aiskhylos'un yeniden doğumu ve şölen) şeklinde özetlenebilecek esnek yapı bir yanıla ritüel diğer yanıla dramdır.

4.2. Kurbağalar'da Ritüel ve Dram

Komedya ve tragedyanın aynı tip ritüellerden türediğini düşünen Cornford ve Thomson, ritüeldeki ölüm ve yeniden doğum, kurban, cinsellik, şarap, şölen ve ritüel alayları gibi öğelerin izdüşümünün dramda da yer aldığını göstermeye çalışırlar. Bu kuramcılara göre dram yapısı, ritüel formu üzerine kuruludur. Ritüelin aşamaları (komos, pompe, kurban, kutsal evlilik vs.) dramda da aynı dizge üzerinden yapılır. George Thomson bu durumu açıklamak için “Yunan tragedyasının tören kalıbı” başlığıyla şöyle bir tablo tasarla

İLKEL ERGİNLEME	YUNAN ERGİNLEMESİ	TRAGEDYA
Çocuk olarak çıkış	<i>Pompe</i>	<i>Parados</i>
Ölüm ve diriliş	<i>Agon-Sparagmos</i>	<i>Peripeteie</i>
Kutsal eşyaların gösterilmesi	<i>Anakalypsis</i>	<i>Anagnorisis</i>
Kateşizm	<i>Anigmata-Dokimasia</i>	<i>Stichomythia</i>
Yetişkin olarak dönüş	<i>Komos</i>	<i>Exodos</i>

Tablo 4.1. Yunan Tragedyasının Tören Kalıbı¹⁸

¹⁸ Thomson, a.g.e., s.206

Tablo 4.1.'in net bir şekilde gösterdiği gibi tragedya yapısını oluşturan öğeler, ritüel uygulamaların biçim değiştirmesiyle oluşmuştur. İlkel erginlemede çocuk olarak çıkış Yunan erginlemede *pompeye*, tragedyadaysa *paradosa* dönüşür. Burada bahsi geçen *pompe*, ritüel alaylarının tören için başlattıkları yürüyüştür. Bu uygulama tragedyada *paradosa*, yani koronun sahneye girişine dönüşür. İlkel erginlemede ölüm ve diriliş (yeniden doğum), Yunan erginlemede *agon-sparagmosa* (canlı hayvanı elle parçalayarak yeme), tragedyadaysa *peripetie* (dramatik çatışmanın tepe noktası) olmaktadır. İlkel erginlemede kutsal eşyaların gösterilmesi Yunan erginlemede *anakalypsis*, tragedyadaysa *anagnorisis* olarak biçim değiştirir. Bunların ikisi de “tanınma”, “keşfetme” gibi anlamlara gelmektedir. Yolculuğa çıkan kişi bu aşamada “kendinin” farkına varır, o artık başka biri olmuştur. *Kateşizm* ve *anigmata-dokimasia* ise ritüele katıldıktan sonra ölüp farklı biri olarak yeniden doğan kişinin topluluk tarafından kabul edilmesini ifade ederler. Bu durum Yunan tragedyasında *stichomythia*ya dönüşmüştür. Protogonist ile antagonistin söze karşı söz şeklinde karşılıklı konuşma sahnelerinden sonra hakikatin açığa çıktığı, dramatik çatışmanın çözüldüğü andır bu. Son olarak ilkel erginlemede yetişkin olarak dönüş, Yunan erginlemede *komosa*, tragedyadaysa *exodosa* dönüşür. Başlagıçta çıkılan yolculuk erginlenme töreni yapıldıktan sonra bitmiş ve geri dönüş zamanı gelmiştir.

İlkel erginleme törenlerinden Yunan erginlemesine oradan da tragedyaya uzanan gelişim çizgisi ortak bir kökenden gelmekte, tek bir kalıp üzerinden yapılanmaktadır. Cornford da tragedya ve komedyanın aynı tip ritüellerden geldiğini, sanatın kökeninde gülme ve korkunun birlikte olduğunu düşünür.¹⁹ *Kurbağalar* komedyanın yapısını oluşturan 1) *parados* 2) *parabasis* 3) *agon* 4) *exodos* tıpkı tragedyada olduğu gibi ritüel kalıbın biçim değiştirmesiyle açığa çıkmıştır. 1) *Parados* (Dionysos ve Ksanthias'ın ölümler dünyasına inışı) ritüeldeki “ölüm” vurgusunu ifade eder: Eski-yaşlı olanın ölümü. 2) *Parabasis*, içerdiği dua ve aşağılamadan dolayı doğrudan ritüel kalıntısıdır. 3) *Agon*; ritüeldeki eski-yeni, genç-yaşlı, yaz-kış arasındaki çatışma üzerinden yapılır. Aiskhylos ve Euripides'in asker ve filozof maskları, ritüeldeki *agon* esas alınarak karşı karşıya getirilir. 4) *Exodos* ise ritüeldeki “yeniden doğum” motifi üzerine kurulmuştur. Aiskhylos'un tragedya yarışını kazanıp ölümler

¹⁹ Cornford, a.g.e., s.191

dünyasından Atina'ya çıkması, ritüeldeki yeninin-gencin eskiyi-yaşlıyı öldürüp yeniden doğmasının teatral bir biçimde sunulmasıdır.

Ritüel formla dramatik yapı arasındaki bu denklik ilişkisinin yanı sıra Aristophanes'in *Kurbağalar*'ı doğrudan *Eleusis* ritüelini esas alarak yazdığı iddiasını destekleyen birçok işaret vardır. Önceki bölümde açıklanan Persephone, Hades ve Demeter'in merkezde olduğu *Eleusis* ritüeli oldukça eski bir *Lenaea* geleneğidir. Her yıl sonbaharda 8 gün süren bu ritüel için meşaleli komos alayı, kentin rahip ve yargıcının liderliğinde Atina'dan kuzeybatı yönüne doğru 40 kilometrelik bir yürüyüşe çıkar.²⁰ Ritüelin tepe noktasında, Thomson'un deyişiyle bir tür erginlenme töreni yapılır. Bu zorlu yolculuğu ve ritüelin aşamalarını başarıyla tamamlayabilenler geri döndüklerinde toplumda saygınlık kazanan kimseler olarak kabul edilirler. Erginlenmeyi gerçekleştiren insanların diğerlerine göre gelecek için “daha parlak umutlar taşıdığı”, “daha iyi bir kadere sahip ermiş insanlar” oldukları düşünülür. Bu mistik törenlerde gördüklerinden aklında yer etmiş olanları Plutarkhos şöyle anlatır:

*Önce dolaşmalar ve öteye beriye yorucu koşuşturmalar, bir karanlığın içinde yarı görünür bitmeyen gidiş gelişler; sonra bitişten önce bütün o korkunç şeyler, ürpermeler, titremeler, ter ve şaşkınlık; bunlardan sonra olağanüstü bir ışıkla karşılaşılıyorlar, şarkıyla, dansla ve kutsal seslerin dokunulmazlığında, kutsal şeylerin görünmesiyle birlikte arınmış bölgelere ve çimenlere alınıyorlar; sonunda, burada temiz, özgür ve günahlardan arınmış oluyorlar; erginlenen, temiz ve kirlenmemişlerin arasında, başında bir çelenk, dua ediyor, aşağıda birbirini çiğneyen ve kalın çamur ve sis içinde hayvanlar gibi güdülen bir sürü arınmamış ve erginlenmemiş canlıyı seyrediyorlar.*²¹

Acıdan, korkudan, gerilimden ve şaşkınlıktan sonra, eğer katılımcı bu güçlüklerin üstesinden gelebilmişse, ışıkla karşılaşabilir; şarkıyla, dansla, kutsal seslerle bu arınmış bölgeye yükselebilir. Zorlu yolculuğun ardından kazanılan bu erginlenmeyi (erme) yaşayanlar, *Mysterion* olarak adlandırılır. Vernant'a göre mistisizm kelimesinin kendisi, ritüel erginlemeyi, sırrın ifşaatını, içsel dönüşümü ve öte

²⁰ Revermann, a.g.e., s.314

²¹ Thomson, a.g.e., s.138

dünyada daha iyi bir kader vaadini içeren *Eleusis*'e gönderme yapan *mystes*, *myesis*, *mystikos* ve *mysterion* terimleriyle bağlantılıdır.²² Bu kelimelerin kökü *myō*'nın ilk anlamı “kapanmak”tır. Vernant bunu “ağzın kapanması” şeklinde yorumlayarak *Mysterion*ların “kendilerine açıklanan sırrı ifşa etmeleri yasaklanan erginlenmiş kişiler” olabileceğini düşünür. Sonuç olarak *Kurbağalar*'da temsil edilen *Mysterion*lar, *Eleusis* ritüelini tamamlayabildikleri için tanrıyı doğrudan kendinde duyumsayabilmiş, onunla ortaklık kurabilmiş ermiş insanlardır.

Edith Hall'e göre *Kurbağalar*, biçim ve içerik olarak doğrudan *Eleusis* mysteriası üzerine kurulmuştur.²³ Ritüelin şehirden uzak bir yerde, geceleyin meşaleli yürüyüşle gerçekleşiyor olması; törende acı, korku ve gerilimin ardından aydınlanma ve erginlenmenin açığa çıkması komedyada teatral bir üslupla temsil edilmektedir. *Kurbağalar*'ın parados bölümünde gerçekleşen *Eleusis* ritüeli, ölümler dünyasına giden oldukça zorlu 3 aşamalı yolculuktan (ritüelde 40 kilometrelik meşaleli yürüşü) sonra yapılır. Herakles'ten ayrıldıktan sonra başlayan yolcuğun 1. aşamasında gölü geçmek için Kharon'un kayığına binmek zorunda kalan Dionysos, insanları ölüme götüren bu tanrının yanında korku ve endişe içindedir. Bununla birlikte Kharon, küreği Dionysos'un çekmesi için zorlar:

*KHARON- Gebeş! Demek şuraya oturmayacaksın ha? (...) Kollarını uzatıp germeyecek misin? (...) Gevezeliği bırakıp bacaklarını karşıya dayayarak kendi isteğinle kürek çekmeyeceksin ha?*²⁴

Eleusis ritüelinde *Mysterion* adaylarının yaşadıkları gibi başlangıç acı dolu ve zorlu bir sınavdır. Dionysos'un kulağının dibinde “vırak”layan Kurbağalar Korosu, kürek çekme işini daha da zorlaştırır:

*DİONYSOS- Benimse ellerim kabardı, uzun süredir ter damlıyor kıcımdan, vrak vrak. Yeter kesin şunu, yaygaracı sürüsü sizi (...) Defolun karşımdan şu kötü vraklarınızla; vraktan başka bir şey değilsiniz! (...) Susun artık!*²⁵

²² Vernant, a.g.e., s.520

²³ Revermann, a.g.e., s.315 Ayrıca *Bulutlar*'da da *Eleusis* mysteriası önemli bir rol oynar.

²⁴ Aristophanes, 1946, s.15

²⁵ Aristophanes, 2011, s.16

Yolcuğun 1. aşamasını tamamlayıp gölün karşısına geçtiklerindeyse biçim değiştiren korkunç canavarlar etraflarını sarar. Bunlar *Eleusis*'te ürperme, titreme, sayıklama içinde kendinden geçenlerin gördükleri halüsinasyonlara benziyordur: “Korkunç. Bak, gerçekten, boyuna şekil değiştiriyor. Bazen öküz, şimdi şu an katır, sonra kadın, hem de çok güzel bir kadın.”²⁶ Daha sonra bu güzel kadın, halk arasında Lamia olarak da bilinen vampir gibi bir hayalet olan Empusa'ya dönüşür. Yüzü alevler içinde, bir ayağı bakır öteki inek bokundandır. Dionysos ve Ksanthias korkudan sapsarı kesilir, nereye kaçacaklarını bilemez. Ancak Empusa kaybolduktan ve tüm bu zorluklar atlatıldıktan sonra (3. aşamada) erginlenmiş Mysterionlarla karşılaşılır. Zorlukların ve acının ardından gelen rahatlama ve huzur aşamasıdır bu. Oyunun bu sahnesi *Eleusis* ritüelinin tepe noktasıdır, ermişlerin mistik ayini yapılır.

Yolculuk boyunca kendini gösteren ciddiyetsizlik bu aşamada yerini son derece ciddi bir dinsel törene bırakır. Mysterionlar “İakkhos, ey İakkhos! İakkhos, ey İakkhos” diye tanrıları Dionysos'a yakarmaya başlarlar. Ancak Dionysos kendisi için yapılan bu ayini bir kenara saklanarak izlemeyi tercih eder. *Kurbağalar*'da ritüel bu şekilde başka bir gözün seyretmesine imkan tanınarak teatralleştirilmiştir. Mistik koronun “Ey İakkhos buraya gel, dindar dostlarının karşısına ve başının üstünde bol meyvalı mersin dallarından örülmüş çelengi sallayarak raks et” diye tanrıya seslenmelerinin ardından kurban edilen domuzun pişmiş kokusu duyulur ve ritüel alayı elinde meşalelerle sahneye gelir. Mistik koro dinsel bir içerikle seyirciye seslenmeye başlar ama sonra bu içerik yerini siyasal-toplumsal hicve bırakır:

*KORO BAŞI- (...) düşman zümrelerin faaliyetini durdurmaya çalışmayanlar, yurttaşlarla iyi geçinmeyip onları kendi faaliyetlerine alet kılmak için tahrik ve teşvik edenler, tehlikeli anlar geçiren yurdun mukadderatını ellerine almışken paraya tamah ederek kaleler satıp harp gemileri teslim edenler (...) böyleleri bizim gizli rakslarımızdan çekilip gitsinler. Siz de bugünkü yortumuza yakışan ve bütün gece sürececek olan ilahileri okumaya başlayınız.*²⁷

Komedyâ türünden beklenmeyecek bu ciddiyet gerek dinsel gerek toplumsal ve siyasal alanı kapsamaktadır. Tıpkı parabasiste olduğu gibi cümbüş havası birdenbire

²⁶ Aristophanes, 1946, s.18

²⁷ A.g.e., s.22

yerini tam tersi bir resmiyete bırakmıştır. Çıkarıcılar, korkaklar, önce kendini düşünenler açıkça ifşa edilir; onların böylesi “kutsal” bir törende yeri yoktur. Aşağı olanla yukarı olan ters yüz edilmiştir. Alt sınıflara ait olan komedyacı; üst sınıftaki yöneticileri, soyluları gizli raksında istemez. Toplumsal hiyerarşiler belirsizleşmiştir.

Kurbağalar’da ciddiyet ve ciddiyetsizliğin bir arada temsil edilmesine bir örnek de Mysterionlar ile Kurbağalar Korosunun aynı oyundaki varlığıdır. Parados bölümünde sahneye çıkan bu iki koroyla iki ayrı dünya, Dionysos’un iki ayrı yüzü temsil edilir. *Eleusis* ritüelini gerçekleştiren Mysterionlar kutsallık, güzellik ve ciddiyetle ilişkilidir. Gerekli kurallara harfiyen ve hassasiyetle uyarak dini törenlerini gerçekleştirirler. Ancak Kurbağalar Korosu ise tam tersi alay, çirkinlik ve ciddiyetsizlik barındırmaktadır. Kulağının dibinde vıraklayarak Dionysos’un kaygı sürmesine engel olurlar, şamataları rahatsız edicidir. Her iki koro da Dionysos’a yakarmaktadır ancak birinde alay diğerinde niyaz belirgindir. Sonuç olarak birbirine zıt olan bu iki koro Dionysos’un iki yüzünü yansıtmaktadır; aynı anda gülen ve ağlayan, ölen ve yeniden doğan, acı çeken ve haz duyan bir tanrıdır bu.

Kurbağalar’da teatralleştirilen ritüel öğeleri *Eleusis*’le ilişkili “yeraltına 3 aşamalı yolculuk”, “Mysterionlar ile Kurbağalar Korosu” ve son olarak oyundaki agondur. Euripides ve Aiskhylos’un karşı karşıya getirilmesi ritüelde yer alan eski-yeni, genç-yaşlı arasındaki çatışmanın biçim değiştirmiş halidir. Savaşçı maskıyla Aiskhylos’un temsil ettiği değerlerle (Eski Dünya) filozof maskıyla Euripides’in temsil ettiği değerler (Yeni Dünya) bir yarışma formatında karşı karşıya getirilir. Taraflara eşit söz hakkı verilmesi, tarafların kendi durdukları yerden düşüncelerini özgürce savunabilmeleri ve iki farklı dünyanın karşı karşıya getirilmesi komedyanın içindeki tragedyayı açığa çıkarmaktadır. Komedyacı ve tragedyanın merkezinde yer alan agon, bu iki türün aynı tip ritüellerden türediğini gösterir.

4.3.Kurbağalar’da Karnavalesk ve Tekinsiz Grotesk

Birinci bölümde groteski en kaba haliyle “karşıtlıkların, uyumsuzlukların ve farklılıkların bir arada olması” olarak tanımlamıştık. Bu düşünce Dionysos kültü, ritüelleri ve dramında gördüğümüz gibi *Kurbağalar* komedyasında da son derece belirgindir. Ciddiyetsiz üslubuna rağmen *Kurbağalar*’da ne kadar ciddiyet

barındırıldığı; tanrıyla alay ederken nasıl dini hassasiyetlere uyarak niyaz edildiği, toplumsal hiyerarşilerin ters yüz edildiği vb. grotesk durumları yukarıda açıklamıştık. Şimdi de birinci bölümde açıkladığımız karnavalesk ve tekinsiz grotesk üzerinden *Kurbağalar*'ı okumaya çalışacağız.

Birinci bölümde tekinsiz groteskle ifade edilmeye çalışılan karşıtlıklar arasından olumsuz tarafın (korku, tedirginlik, iğrenme vs.) görünür olması durumuydu, daha çok Rönesans ve Romantizm döneminde kendisini gösteren doğaüstü kötücül güçler, korkunç canavarlar, amorf yaratıklar gibi temsil biçimleri bu grotesk yaklaşımla açığa çıkmış; tanınan olan yabancılaşmaya, güvenilir olan tekinsiz olmaya başlamıştı. Hatta Wolfgang Kayser bu anlayışı “hayaletimsi O’nun objektivikasyonu” şeklinde tanımlamıştı; yani grotesk, öte dünyaya ait daimonik güçlerin bu dünyada somutlaştırılmasıydı. Tekinsiz grotesk başlığı altında yaptığımız tartışmalardan biri de groteskin saf, basit ve kaba duygulara hitap eden genel-geçer bir yaklaşım olmasından çok karmaşık düşüncelere sebep olan, akli paradoksa zorlayan bir tarafının olduğuydu. Aristophanes’in *Kurbağalar*'ı tekinsiz groteskin tüm bu özelliklerini taşımaktadır.

Öncelikle groteskin korku, tedirginlik, iğrenme gibi “olumsuz” tarafları *Kurbağalar*'da rahatlıkla görülebilir. Daha oyuna adını veren kurbağa bile (genel olarak) insanlar için “iğrenç” olarak bilinen bir hayvandır. Bataklıklarda yaşaması, ağzından salyalar akıtması, yapışkansız ve siğilli derisi, biçimsiz gövdesi, tuhaf sesi ve benekleriyle kurbağalar birçok insan için tiksinti uyandırır. Oyunda da Dionysos’u rahatsız edip dururlar, kulak tırmalayıcı vıraklamalarıyla Khraon’un kaygısını sürmesine engel olurlar. Ancak Kurbağalar Korosu bu iğrenç hallerine rağmen tanrı Dionysos için türküler söyler; Apollon’a lir yapmak için kamış verdiklerinden, kaval çalan keçi bacaklı Pan’ı nasıl sevdiklerinden söz ederler.²⁸ Ölüler dünyasındaki bataklıklarda yaşayan bu pis hayvanların tanrılarla olan yakınlığı (en alttaki hayvanla en üstteki tanrı) toplumda üretilen hiyerarşi ve değerleri itibarsızlaştırmaktadır. Öte yandan kurbağaların suda ve karada, yeraltında ve yerüstüne yaşayabilmeleri onları belirsiz bir yerde konumlandırır. Sonuç olarak kurbağa başlı başına grotesktir.

²⁸ A.g.e., s.16

Romantizm ve Rönesans döneminde gördüğümüz korkunç canavarların, amorf yaratıkların ve kötücül güçlerin benzerleri *Kurbağalar*'da da temsil edilir. Dionysos ve Ksanthias'ın yeraltındaki ölümler dünyasına inmesi bile doğaüstü kötücül güçlerin alanına girildiği anlamına gelir. Orada ilk olarak kefene sarılı bir Ölü'yle daha sonra da Azrail Kharon'la karşılaşır. Bu iki doğaüstü güçle karşılaşmak normalde korku, tedirginlik ve tekinsizlikle açıklanabilir. Ancak oyunda her ikisi de gülünç birer figüre dönüştürülmüştür. Yattığı tabuttan fırlayan Ölü eşyaları taşımak için pazarlığa tutuşan bir paragöz, Kharon ise ölümler ülkesine gidecek kayığın değnekçisi olmuştur, kalkacak dolmuş için müşteri toplamaya çalışır: “Kötülüklerden dertlerden kurtularak dinlenme ülkesine yok mu gidecek? Nisyan vadisine, eşek kırpıcıları ülkesine, Kerberoslara, şeytana, Tainaron'a gidecek var mı?” Dionysos ve Ksanthias gölün karşısına geçtiklerindeyse bir görünüp bir kaybolan canavarlarla karşılaşır. Bu sahnede de korku ve tekinsizlik hakimdir. Şekilden şekle giren tuhaf canavarlar Dionysos ve Ksanthias'ın dört bir yanında dolaşırlar. Sonunda Empousa karşısına çıkınca ikili dehşete kapılır ancak onu da atlatmayı başarırlar. Doğaüstü kötücül güçlere son örnek yeraltındaki ölümler dünyasının tanrısı Pluton'dur (Hades). Oyunun sonunda sahneye çıkan Pluton tragedya yarışmasını sonuçlandırmak için Dionysos'a yardımcı olur ve kazanan Aiskhylos'un şerefine bir şölen düzenler. Dolayısıyla ölüm tanrısı Pluton'un da korkutucu olmaktan çıkarıldığı, salt komik figüre dönüştürüldüğü söylenebilir. Ancak oyunun sonunda yaşayanlar dünyasına giden Aiskhylos'la vedalaşırken ona ilmekli urganlar ve zehir şişesi verip yönetici ve vergiciler için “onlara de ki acilen buraya gelsinler, öyle uzun uzun düşünmesinler! Eğer hemen gelmeyecek olurlarsa, Apollon hakkı için, onları damgalayıp ellerini ayaklarını bağlayacağım ve Leukolofas'ın oğlu Adeimantos'a yaptığı gibi cehenneme göndereceğim!”²⁹ gibi tehditvari açıklamalarda bulunması, oyunun sonunda korku ve tekinsizlik havasının esmesine neden olur.

Kurbağalar komedyasında daha önce tekinsiz groteski açıklamak için yararlandığımız *unheimlich*, *abject* ve *thanatos* kavramlarının karşılığını görmek mümkündür. Birinci bölümde Freud'un *thanatos* kavramını; “organik yaşamı cansız duruma geri götürmek işlevi”ni üstlenmiş, kendisini “dış dünyaya ve diğer canlılara

²⁹ Aristophanes, 2011, s.76

yönelik yıkıcı dürtü” olarak ifade eden ölüm dürtüsü olarak açıklamıştık. Tekinsiz groteskte yer alan doğaüstü kötücül güçleri ve “dünyanın yaşanılmaz bir hale getirilerek” temsil edilmesini de bu yıkıcı dürtüyle ilişkilendirmiştik. *Kurbağalar*’da da Dionysos ve Ksanthias’ın tüm engelleri aşarak ölümler dünyasına inme arzusu, Kharon ve Pluton’un insanları ölüme götürmeye olan hevesleri, Herakles’in Dionysos’a nasıl ölüme gidebileceğini (iskemleye çıkıp urganla asılmak, baldıran otu içmek, yüksek kuleye çıkıp atlamak) anlatma şevki ve Aiskhylos’un Euripides’i yok etmeye yönelik yıkıcı çabası *thanatos*un komedyadaki yansımasıdır. Birinci bölümde Julia Kristeva’nın *abject* kavramınıysa “bir kimliği, sistemi, düzeni rahatsız eden”, “arzunun karşıtı olarak iğrenme” şeklinde tanımlamıştık. Tekinsiz grotesk böylesi saldırgan bir temsiliyetle kurulu anlamları anlamsızlaştırmakta, yüceltilen değerleri itibarsızlaştırmaktaydı. *Kurbağalar* komedyasının adını kurbağadan almış olması, oyunda tanrı Dionysos’un altına sıçması, kusması, osurması; köle Aiakos’un tanrı Dionysos’u tehdit etme biçimi: “kanlı bağırsaklarınla böbreklerini Tithras’ın kızları çekiştirecek, karnını yüz başlı engerek (Hydra) deşecek, ciğerlerini Tartesos’un balıkları yutacak”³⁰ *abject*in yansıması olarak okunabilir. Son olarak Türkçeye “tekinsizlik” olarak çevirebileceğimiz Freud’un *unheimlick* kavramını “güvenilir (tekinli) olanın aniden tekinsiz olması”, “tanıdık olanın yabancılaşması”, “bastırılmış olan geçmişin açığa çıkması” şeklinde açıklamıştık. *Kurbağalar*’da savaşçı maskıyla ilişkilendirdiğimiz sinirli ve bu özelliğiyle korkutucu olan, tehlikeli canavarlara benzetilen Aiskhylos’un yeniden doğumu bastırılmış olan “köklü duyguyu” akıllara getirir. Oyunun sonunda Aiskhylos’un yeniden doğumunu unutturulmuş ve dehşet verici olan, ölümcül güçlerle ilişkili o köklü duygunun hatırlanması ve açığa çıkarılması olarak okumak mümkündür.

Tekinsiz grotesk saf duygulardan çok karmaşık düşüncelere yönelmiş, karşıtlıklardan birini görünür kılmaktansa her ikisini bir arada göstererek akli paradoksa zorlamıştır. Aynı şekilde karnavalesk grotesk de biçim ile içerik arasındaki çatışma üzerine inşa edilerek görünürdeki yüzeyselliğin aksine son derece derin meseleleri tartışır. Hatırlamak gerekirse *Gargantua*’da görünen çörekçilerle üzüm bağları sahipleri arasındaki husumetti. Metin böylesine önemsiz bir sebepten

³⁰ Aristophanes, 1946, s.26

kaynaklanan bir savaşı konu almaktaydı. Ancak görünen bu yüzeyselliğin ardında insana, insan ve doğaya dair temel var oluş meseleleri tartışılmakta, sığ görünümünün yanında alttan alta antik Yunan ve Roma filozoflarının metinleriyle mevzu derinleştirilmekteydi. *Kurbağalar*'da da benzeri bir durum söz konusudur. Korkak, üç kağıtçı ve yalancı olan Dionysos ve kölesi Ksanthias oyunun başında yanlış anlaşılmalardan, kılık değiştirmelerden, kaçıp kovalamalardan yararlanan bir kaba komedi örneği sunulacağı fikrini akıllara getirir. Ancak *Kurbağalar*'ın ilk sahnesi “oyunun ne hakkında olmadığı”nı göstermektedir:

KSANTHİAS- Efendimiz, tiyatro seyircilerini daima güldüren o alelade şeylerden anlatayım mı? (...) Başka, daha komik bir şeye ne dersin? (...) Ya! Anlatacaklarım çok mu komik olsun? (...) Taşdığım yükü birisi el verip indirecek olmazsa, yelleneceğimi mi?

*DİONYSOS- Hayır, yalvarırım sana; onu kusacağım bir zamana sakla.*³¹

Görünürde son derece ciddiyetsiz ve kaba bir komedi temsili sunulacaktır. Ancak görünenin ardında Atina'yı ilgilendiren meseleler tartışılacak, dini hassasiyetler gözetilerek *Eleusis* ritüeli gerçekleştirilecek, Sparta'yla olan savaş hakkında tavsiyeler verilecek, kölelere (en azından savaşa katılabilmeleri için) vatandaşlarla eşit haklar verilmesi talebinde bulunulacaktır. *Kurbağalar*'ın Aristophanes'e altın değerinde zeytin dalından taç kazandırdığı, oyunun büyük bir törenle sonraki yıl bir kez daha sahnelendiği hatırlanacak olursa *Kurbağalar*'ın hem tekinsiz groteske ait “karmaşık düşüncelere” yol açtığı, hem de karnavalesk groteske ait “biçim ile içerik arasındaki çatışmaya”, “ciddiyetsiz görünümünün ardında ciddiyete” sahip olduğu anlaşılabilir.

Birinci bölümde Mihail Bahtin'in çalışmalarına referans vererek açıkladığımız karnavalesk grotesk daha çok bir “olumlama”dır. Buna göre ölüm bile (eskinin/yaşlının ölümü) yeniye ve daha iyiye hizmet etmektedir. Bu grotesk anlayışta karnaval kültüründe olduğu gibi maddi bedensel faaliyetlere (yeme-içme, dışkılama, cinsellik), toplumsal hiyerarşileri ters yüz ederek değerleri

³¹ A.e., s.3

itibarsızlaştırmaya ve abartıya yer verilmektedir. *Kurbağalar* komedyası karnavalesk groteske ait olduğunu belirttiğimiz bu özelliklerin tümünü barındırır.

Karnavalesk groteskin esas vurgusu olan doğada ve insanda olumlama (verimlilik, çeşitlilik, üreme) *Kurbağalar*'ın da merkezini oluşturur. Oyunun sonunda Aiskhylos'un yeniden doğması sadece tragedya sanatının şairine kavuşması değil, bütünsel bir yeniden doğuş anlamı taşımaktadır. Atina'da ekonomik sıkıntıların, uzun ve başarısız savaşların yaşandığı ve son büyük tragedya şairi Euripides'in öldüğü bir dönemde sahnelenen *Kurbağalar*'da Aiskhylos'un ölüler dünyasından çıkarılması "Atina'nın yeniden doğumu" demektir. Aynı şekilde Euripides'in ölümü (ölüler dünyasında kalması) daha iyinin doğumuna yol açacaktır. Oyunda Euripides'le ilişkilendirdiğimiz filozof maskı yalnızca gevezelik ederek boş laflarla halkı kandıran sofistleri değil; kendi çıkarını düşünen yöneticileri, savaştan kaçan korkakları, yalancıları, düzenbazları, hırsızları, kısacası yozlaşmış Atina'yı temsil etmektedir. Euripides'le birlikte bunların tümü ölmekte ve Aiskhylos'la dürüst, savaşçı, bilge bir Atina doğmaktadır. *Kurbağalar* komedyası bir anlamıyla "ölümden yeniden doğuma" giden süreci anlatır. Atina'da tragedya şairi adına sadece "boş laflar eden sanatın yalancı ustaları" kaldığı için şairini aramaya ölüler dünyasına inen Dionysos ve Ksanthias aynı zamanda deniz savaşını bırakıp gelmişlerdir.³² Oyunun başlangıcında Atina hem savaşlar yüzünden hem de tragedya şairi kalmadığı için adeta ölü bir kenttir ancak oyunun sonunda Aiskhylos'la birlikte yeniden doğacaktır. Bu açıdan *Kurbağalar* komedyası, karnavalesk groteskin doğayı ve insanı mutlak olumlayan bakışını yansıtır.

Grotesk; aşağıda olanı yukarı çıkararak, yukarıda olanı aşağı indirerek değerleri ters yüz etme hareketidir; dikkati toplumsal hiyerarşileri itibarsızlaştırma üzerine çeker. Orta Çağ karnavallarında toplumun alt kesimlerinden bir meczubun, çoğu zaman bir delinin kral yapıldığı, karnaval boyunca onun saçma isteklerinin yerine getirildiği ve böylece gündelik hayattaki toplumsal hiyerarşilerin anlamsızlaştırıldığını hatırlayalım. *Kurbağalar*'da da gündelik hayatta üretilen (efendi-köle, kadın-erkek, insan-tanrı gibi) hiyerarşiler aynı şekilde tersine bir hareketle değersizleştirilir.

³² A.e., s.6

Oyunun başında tanrı Dionysos kadın kılığında olduğu için Herakles kendisiyle şu şekilde alay eder:

*HERAKLES- Sarı fistan üstüne aslan postunu geçirilmiş gördükçe kahkahalarımı tutamıyorum. Ne demek oluyor acaba? Hem takunya hem lobut! Ayol dünyanın hangi bucağından geldin sen?*³³

Dionysos aynı zamanda “kadınsı korkaklığa” ve “hayvani şiddete” sahip olarak temsil edilmiştir. Tanrının birbirine zıt iki yüzü bu şekilde kostümüne de yansıtılmış olur: Sarı fistan ile aslan postu bir aradadır. Ayağında feminen takunyalar varken elinde lobut (kol gücünü geliştirmeye yarayan sopa) taşımaktadır. Dionysos’un birbirine zıt anlamlar taşıyan kimliklerinin bu şekilde yansıtılması (tanrının kadınsı ve hayvansı temsili) toplumsal alanda üretilen anlamları anlamsızlaştırmakta, yüceltilen değerleri değersizleştirmektedir. Öte yandan Ksanthias’la yer altına doğru yaptıkları yolculukta köle, eşek sırtında giderken tanrı yayan yürütülür. Kharon’un kayığına bindiklerinde tanrıya (bir köle gibi) kürek çektilir. Pluton’un kapısında tanrı köleyle kılık değiştirir. Üstüne üstlük hesabı ödemedi kaçan başka biriyle karıştırıldığı için Dionysos’a hakaretlerde bulunulur. Bu da yetmezmiş gibi kimin tanrı kimin köle olduğunu ortaya çıkarmak için Pluton’un kölesi Aiakos, Dionysos ve Ksanthias’a vurmaya başlar; *Kurbağalar*’da bir tanrıya bir köle tarafından dayak atılmaktadır. Toplumun en yukarısında olan en aşağı indirilmiş, en aşağısında olansa en yukarı çıkarılmıştır. Oyunda, bir karnaval ruhuyla, devleti yöneten siyaset insanları ve yüksek rütbeli askerlerle hatta Dionysos tapınağının rahibiyle bile alay edilir. Antik Yunan komedyası toplumsal değerlerle karşı son derece edepsizdir.

Karnavalesk groteskteki maddi bedensel faaliyetler *Kurbağalar* komedyasında yeme-içmenin, dışkılamanın, cinselliğin abartılı bir şekilde vurgulanmasıyla görünür kılınır. Oyunda Dionysos’la Ksanthias’ı ölümler dünyasının kapısında karşılayan Cariye’nin Ksanthias’ı Herakles sandığı sahne, maddi bedensel faaliyetlerin vurgulanması ve hiyerarşilerin ters yüz edilmesi açısından çarpıcıdır:

CARIYE- (Kılık değiştiren Ksanthias’a) Ey sevgili dostum Herakles, demek gene geldin? İçeri buyur. Tanrıça (Persephone) geldiğini duyar duymaz hemen ekmeklik

³³ A.e., s.5

hamur yoğurdu, bakla, nohut ve mercimek unu hazırlattı, ateşe iki üç çömlek oturttu, koskoca bir öküz kızartıp kebab yaptırdı, çörekler pişirtti; haydi içeri buyursana.

KSANTHİAS- Çok, çok teşekkür ederim.

CARİYE- Bırakmam, Apollon hakkı için bırakmam seni. Tanrıça şerefine et de kaynattı, et ve piliç, hatta leblebi de kavurttu, pek tatlı bir şarap da hazırlattı. Haydi, benimle içeri buyur.

KSANTHİAS- Çok, çok teşekkür ederim.

CARİYE- Budalaca davranıyorsun, ama bırakmam seni geri gidersin. Şerefine bir flütçü kızla iki üç köçek de çağırttı.

KSANTHİAS- Nasıl? Ne dedin? Köçek mi?

CARİYE- Hem de pek körpe ve tüyleri yeni alınmış. Haydi, buyur; aşçı balıkları ateşten indirmek üzereydi, neredeyse sofraya hazırlanmıştır.

KSANTHİAS- Peki öyleyse, ama geldiğimizi ilk önce şu köçeklere müjdele, efendimiz geldi de. (Dionysos'a) Küçük! Sen de eşyaları yüklen ve peşimden gel.³⁴

*Kurbağalar'*da bu sahneyle adeta karnavalesk grotesk örneklenmektedir. Bir kölenin tanrı yerine geçmesi ve köleye tanrılara layık hizmetlerde bulunulması, tanrının kölenin yerine geçip eşyaları taşıması toplumsal hiyerarşiyi tersine çevirmekte ve toplumda yüceltilen değerleri itibarsızlaştırmaktadır. Öte yandan maddi bedensel faaliyetleri görünür kılan abartılı yiyecek-içecekler (ekmek, çörek, çömlek oturtma, bakla, nohut, mercimek, öküz kebab, haşlama et, piliç ve tatlı şarap) ve cinsellik vurgusu (flütçü kızlar, tüyleri yeni alınmış köçekler) *Kurbağalar'*da karnavalesk groteskin başka yansımalarıdır. Oyunda dışkılara yapılan abartılı vurgu da (örneğin köle Aiakos'tan korktuğu için tanrı Dionysos'un altına yapması)³⁵, toplumda tanrılar ve dinin özdeşleştirildiği saf anlamı kirletmektedir.

Son olarak *Kurbağalar'*da exodos, karnavalesk grotesk açısından dikkate değerdir. İkinci bölümde açıkladığımız gibi antik Yunan komedyaalarının neredeyse tamamı bir tür komosla (zafer komoisi) sonlanır. Oyunun bitmesiyle seyirci sıralarına da

³⁴ A.g.e., s.28

³⁵ A.g.e., s.26

sıçrayan, resmi ve resmi olmayanın birbirine karıştığı böylesi kutlamalar Bahtin'in "pazaryeri etkinlikleri" olarak adlandırdığı Orta Çağ'daki karnavallara benzemektedir.³⁶ *Kurbağalar*'ın sonunda Aiskhylos'un tragedyaya yarışmasını kazanmasıyla, bu zaferin şerefine Pluton'un verdiği şölen (zafer komoisi), resmi ve resmi olmayanın birbirine karıştığı karnaval etkinliklerine benzer. *Kurbağalar* komedyası böylesi bir cümbüşle sonlanır. Ancak karnavalesk groteskin saf bir neşe olmadığını unutmamak gerekir, kendi içinde birbirine zıt olan farklı duyguları da barındırır. Bahtin'in gülme ve ciddiyet üzerine yazdıkları bu açıdan önemlidir:

*"Sahici açık ciddiyet ne parodiden ne ironiden ne de başka bir indirgenmiş gülme biçiminden korkar çünkü bunların tamamlanmış bir bütünün parçaları olduklarının farkındadır. (...) Sahici zıt değerli ve evrensel gülme, ciddiyeti yadsımaz, onu arındırıp tamamlar. Gülme (...) tekil anlamlardan, tekil düzeyden kurtarır."*³⁷

Sahici gülme ile sahici ciddiyet tamamlanmış bir bütünün parçaları oldukları için birbirini dışlamaz ve inkar etmezler. Aksine birbirine karşıt olarak düşündüğümüz, ayrıştırdığımız bu iki farklı değer bir araya gelerek tamamlanırlar. Farklılıkları kendinde barındıran gülme bireyi tekil anlamlardan, tekil düzeyden kurtarır. Bahtin'in gülme için söylediği "farklılıkların iç içe geçerek birbirlerini tamamlaması", toplum tarafından üretilen tüm karşıtlıklar, farklılıklar, uyumsuzluklar için geçerlidir. Bu düşünme biçimiyle yaklaşıldığında antik Yunan komedyası da kendi karşıtını, yani antik Yunan tragedyasını tamamlamaktadır. Aksi halde *Kurbağalar* komedyasının Atina'da ölen tragedyaya sanatını dert edinip en iyi şairin peşine düşmesinin bir açıklaması olabilir mi? Platon'dan bu yana ikili karşıtlıklar üzerinden yapılanan kültür ve uygarlık tarafından unutturulmuş olsa da komedyaya ile tragedyaya, gülme ile ağlama, acı ile haz, kutlama ile yas bir bütünün parçalarıdır. Bu yüzden tragedyanın öldüğü bir dönemde *Kurbağalar* komedyasının tragedyayı yeniden doğurması, kendisinin de yeniden doğumu anlamına gelmektedir.

³⁶ Stephan Halliwell, a.g.e., s.233

³⁷ Bahtin, a.g.e., s.134-35

Koro: “Demek ki (...) yüksek eğitimin değerini bilmek ve tragedya için ne gerekiyorsa en iyisini yapmak gerekiyormuş.”³⁸



³⁸ Aristophanes, 2011, s.75

SONUÇ

Günümüzde güçlü bir şekilde var olmaya devam kategorik düşünme eğilimini Platon’la başlatmak yanlış olmayacaktır. Onun varlığı idealar (hakikat), ideaların yansımaları (fenomenler) ve hatta yansımanın yansıması (sanat) şeklinde hiyerarşik bir şekilde ayrıştırması, bu bilgiyle kurulan ilişki doğrultusunda ideal devleti ve yönetim hiyerarşisini tanımlaması kategorik düşüncenin başlangıcı olarak görülebilir. Bu bakımdan Platon’un *Yasalar*’daki “karşıtı olmadan herhangi bir şeyi öğrenmek mümkün değildir” (816b) şeklindeki açıklamasını hatırlamak gerekir: İdealara ulaşabilmek için fenomenleri bilmek/tanımlamak, güzeli anlayabilmek için çirkin, iyiyi anlayabilmek için kötüyü öğrenmek gereklidir. Günümüze kadar güçlenerek devam eden bu anlayış ve rasyonel düşünce karşıtlıkları mutlak bir farklılık olarak görme, tanım ve değerleri karşıtlıklar üzerinden üretme/geliştirme eğilimindedir. Buna göre komedya ve tragedya da mutlak bir farklılık, hatta birbirinin karşıtı olmalıdır. Bu çalışmadaysa kategorik veya rasyonel olandan uzak bir düşünce önerisi getirilmeye çalışıldı. Karşıtlıkların, farklılıkların ve uyumsuzlukların iç içe geçtiği; bir başka ifadeyle kültürün ve rasyonel aklın bir araya gelmez dediği uç noktaları bir araya getiren bu farklı düşünce, grotesktir. Bu çalışmada sanata (ve hayata) grotesk düşünce ile yaklaşıldığında kimi karşıtlıkların soyut bir şekilde üretildiği, her farklılığın içinde (kalıntısız da olsa) bir aynılık barındırdığı, kültürler ve sanatın ortak bir kaynaktan çıkarak çeşitlilik kazandığı açığa çıkarılmaya çalışılmıştır.

Roma döneminden kalma duvar resimlerini ifade etmek için ilk kez kullanılan grotesk (*grotta-tesca*, mağara resmi), insana dair temel bir kavrayışın ürünüdür. Bu kavrayış insanın kendindeki uyumsuzlukları, karşıtlıkları, farklılıkları görmesiyle ilişkilidir. Antik Mısır’da aslan başlı insan gövdeli heykeller, antik Yunan’da yarı keçi yarı insan sakallı satir (Bkz. *Resim 3.3.*) veya Lascaux Mağarasındaki kuş başlı insan gövdeli resim (Bkz. *Resim 1.7.*) insanın paradoksuyla ilişkilidir: İnsan bir taraflı hayvani güdülere sahiptir, ölümlüdür, yiyip içip dışkılar ancak diğer taraflı doğadan korunmak için kentleri ve medeniyetleri kurar, doğaüstü güçlere/çoktanrılı dinlere inanır. İnsan; tanrı ile hayvan, yukarı ile aşağı, ölüm ile doğum, acı ile haz arasında gidip gelir. Öyle ki acı çekerken haz duymaya, doğarken ölmeye, hayvanlaşırken tanrı olmaya başlar. Dionysosçu Meneadların kurban

edilecek hayvanları elleriyle parçalayıp çiğ et yerken yaşadıkları tanrısal huzur, bugün bizlere vahşet ile sükunetin iç içe olabileceğini gösterir. Komosçuların cümbüş yaparken alkol ve cinselliğin coşkusuyla kendilerinden geçip şiddet uygulamaya başlamaları, kutlamanın içindeki saldırganlığın ifadesidir. İlkel mağara resimleri, antik Yunan ritüelleri ve komedyası işte böyle bir çift taraflı/iki uçlu düşünceye sahiptir. Aynı şekilde sakallı satirin, hayvan bedenli insanın, tanrıyı temsil etmesi de iki uçluluk örneğidir. Çünkü satir, bir yanıyla hayvani güdülere düşkün olduğu için günahkardır ancak diğer yanıyla tanrıyı temsil ettiği için kutsaldır. Ya da *Eiresione* ritüelinde olduğu gibi Dionysos hem Pharmakoi (azılı bir suçlu) hem de *Eiresione*'dir (masum bir çocuk). Çalışmamızda tanrının ritüeldeki günahkar/masum temsilinin, antik Yunan komedyasında çirkin/kutsal şeklinde biçim değiştirdiğini göstermeye çalıştık. Komedyalardan verdiğimiz örneklerde ana karakterlerin genellikle yaşlı, köylü ve çirkin olduğunu ancak oyunun sonunda toplumun alt tabakasında olan bu kişilerin (ötekilerin) dramatik çatışmanın kazanan tarafında yer aldığını, kutsal evlilik gerçekleştirerek tanrılar katına yükseldiğini gördük.

Çalışmamızın ilk bölümünü, antik Yunan komedyasını açıklayabilecek bir yaklaşım geliştirebilmek amacıyla groteske ayırdık. 1480'de İtalya'nın Roma kentinde yapılan kazılarda açığa çıkarılan antik Roma'daki Titus Hamamları ve Neron'un Altın Evi'ne ait duvar resimleri için kullanılan bu ifadeyi nasıl bir düşünme/görme biçiminin ürettiğini anlamaya çalıştık. Ancak literatüre kazandırıldıktan sonra farklı türlerle ilişkilendirilmeye ve farklı anlamlar kazanmaya başladığı için groteski tarihselleştirmek zorundaydık. Üç dönemde (Rönesans, Klasisizm ve Romantizm) incelediğimiz grotesk tarihi, dönemlerin ideolojileri ve açığa çıkan eserler üzerinden anlamaya çalıştık. Başlangıçta görsel sanatlar ve mimariyle birlikte anılan groteskin zamanla edebiyat, karikatür, tiyatro ve hatta modanın alanına girdiği görüldü. Öte yandan Rönesans döneminde groteskin barındırdığı korku, tekinsizlik ve doğaüstü güçlerin temsilinin Klasisizm döneminde komik figürasyona dönüştüğünü gördük. Dönemler arasındaki bu farklılık groteskteki iki uçluluğun/çift taraflılığın sonlandığını değil, biçim değiştirdiğinin ifadesiydi. Neticede Klasisizm döneminde komik figürler olarak temsil edilen doğaüstü kötücül güçler, Romantizm döneminde yeniden korku ve tekinsizlik alanında yer aldı. Bu dönemlerde groteski kimi zaman

H. Bosch, P. Brueghel gibi ressamaların resimlerinden kimi zaman da Chamisso, E.T.A. Hoffmann gibi yazarların metinlerinden örnekler vererek açıklamaya çalıştık. Ancak tüm bunlarla birlikte “grotesk tarihi” bölümünün çalışmanın eksik kalan yanlarından biri olduğunu söyleyebiliriz. Bahsi geçen bu üç dönem yaklaşık 500 yıllık tarihi kapsamakta ve bu uzun dönemde grotesk başlığı altında incelenebilecek sayısız resim, edebiyat ve sanatın diğer türlerine dair örnekler bulunmaktadır. Ancak tüm bu külliyat üzerine yapılacak çalışma bu tezin sınırlarını bir hayli aşacağı, her dönem ayrı bir tez konusu olabileceği için spesifik örnekleri genelleştirilerek dönemlerde açığa çıkan grotesk anlayışı ve uygulayışı açıklamaya çalıştık.

Çalışmamızda yakın dönemde grotesk üzerine yapılan tartışmaları iki başlık altında topladık: “Karnavalesk grotesk” ve “tekinsiz grotesk”. Mihail Bahtin’in Orta Çağ karnavalları üzerine şekillendirdiği karnavalesk groteski açıklayabilmek için Avrupa toplumundaki karnaval geleneğini, bu geleneğin edebiyata yansımaları olan, bir başka deyişle karnavalesk edebiyat örneği olan Rabelais’in *Gargantua*’sını inceledik. Doğada yenilenmeye, çeşitlenmeye, bereketliliğe; insanda maddi bedensel faaliyetlere (yeme-içme-cinsellik) dikkat çeken karnavalesk groteskin “pozitif güçler”den beslendiğini, bunun yanıdaysa “negatif güçler”den beslenen tekinsiz groteskin yer aldığını savunduk. Philip Thomson ve George Kayser’e referansla tartıştığımız bu grotesk anlayışta korku, tekinsizlik, iğrenme vb. duygularla “dünyanın yaşanılmaz bir yer olduğu” vurgusu ön plana çıktı. Bu çalışmada grotesk düşünce ifadesiyle karnavalesk ve tekinsiz groteskin bir arada ve iç içe olması vurgulanmıştır.

“Karnavalesk groteskte tekinsizlik” başlığı altında pozitif güçlerin (kutlamanın, karnavalın, şölenin) içinde negatif güçlerin (iğrenme, tekinsizlik, korku) var olma biçimini kimi zaman *Gargantua*’dan kimi zaman farklı karnaval örnekleri üzerinden örneklerle göstermeye çalıştık. Öte yandan karnavalesk groteskte tekinsizliği açıklayabilmek için Sigmund Freud’un “*unheimlich*”, “*eros/thanatos*” ve Julia Kristeva’nın “*abject*” kavramlarından yararlandık. Türkçeye tekinsizlik olarak çevirebileceğimiz *unheimlich* ile kabaca güvenilir olanın tekinsiz, tanıdık olanın aniden yabancı olması durumu ifade edilmektedir. Bizim için karnavaleskin içindeki tekinsizlik tam olarak böylesi bir yabancılaşma durumudur. Başka bir ifadeyle

karnavalda yapılan taşkınlık ve sınır aşımının korkunç ve tedirgin edici olmaya başlaması halidir. Yaşam güdüsü ve ölüm güdüsü olarak tanımlayabileceğimiz “*eros/thanatos*” insanın yapma/etme (*eros*) ve yıkma/yok etme (*thanatos*) dürtüleridir. Karnavalda bu iki uç bir aradadır: Cinsellik ve yeme-içme eylemi yaşam güdüsü ve var olma arzusuyla yapılmıştır ancak diğer tarafta tüm bu şölen atmosferi kesip biçme ve yok etme edimi üzerine kuruludur. Şarap, şölen ve cinsellik üzerinden yapılan komastik etkinlikler, taşıdığı aşırılıktan dolayı, bir yanıyla *abjecti* de barındırır. Kimileri için festivalde açığa çıkan kavga, kan, şiddet veya kusmuk, dışkı, tükürük mide bulandırıcıdır. Kısacası çalışmamızda esas aldığımız grotesk düşünce, karnavalesk ve tekinsiz olanı iç içe geçirmiştir; kutlamanın içinde şiddet, arzunun içinde iğrenme, gülmenin içinde korku ve endişe yer almaktadır.

Birinci bölümde karşıtlıkları, farklılıkları, uyumsuzlukları kendinde barındıran bir grotesk düşünceye ulaşılmaya çalışılmış ve bunun komedyaya türüyle olan ilişkisi üzerinde durulmuştur. Antik Yunan komedyasına grotesk niteliği veren Dionysos olduğundan ikinci ve üçüncü bölüm O’na ayrılmıştır. Neticede ritüel de dram da bu kültürün uzantılarıdır. Mısır, Sümer, Babil ve Frigya üzerinden Atina’ya ulaşan Dionysos kültürü, insanın doğayla kurduğu ilişkinin sonucudur. Dionysosçuluk; doğada ölümün ve yaşamın, acının ve hazzın iç içe geçmesi ve bu ilişkinin çoğalmaya, çeşitlenmeye hizmet etmesi durumunun ritüel ve dram yoluyla taklidi ve temsili olarak görülebilir. İkinci bölümde farklı mitolojilerde Dionysos ve bunların külle ilişkisini, Dionysosçuluğun Yunan coğrafyasına taşındıktan sonra toplumda nasıl yaygınlık kazanmaya başladığını, bu kültü bağli ritüelleri ve bunların hangi temalar üzerinden yapılandığını anlamaya çalıştık. Elimizde Dionysosçu ritüellere dair yazılı kaynak adına sadece kimi fragmanlar ve Aiskhylos’un *Kömürcüler* ve Euripides’in *Bakkhalar* oyunları olduğu için farklı zaman/me kanlarda, farklı topluluklarca gerçekleştirilen ritüellerden de örnekler verdik.

Dionysos ve diğer topluluklardaki ritüelleri “Ölüm ve Yeniden Doğum”, “Kurban ve Bereketlilik”, “Cinsellik, Şarap ve Şölen”, “Tanrı Temsili ve Maske” ortak temaları üzerinden açıklamaya çalıştık. Bu başlıklar ritüellerde, farklı bağlamlarda da olsa, tekrar eden motifler olarak karşımıza çıktı ve her birinde farklı uçların (ölüm ve yeniden doğum, masumiyet ve günahkarlık, vahşet ve huzur, acı ve haz vb.) bir arada

temsil edildiğini gördük. Kategorik yaklaşıldığında ritüel ile dramın farklı uç noktalara tekabül ettiği düşünülebilir ancak bu çalışmada antik Yunan’da ritüel ile dramın iç içe olduğu gösterilmeye çalışıldı. Ritüellerde tanrının maskeyle temsil edilmesi, ritüellerin bir hikaye etrafında buluşması ve bir çatışmaya dayanıyor olması nedeniyle dramatik öğeler barındırdığını hatta ritüelin bir yanıyla dram olduğunu savunduk. Ayrıca M.Ö. 6.yy.’da kamusal alanlarda yaygınlık kazanmaya başlayan gezici ritüel alaylarını da ritüel ile dram arasında bir yerde konumlandırdık. Bu yürüyüşe katılanları kılık değiştirmiş, makyaj yapmış ve Dionysos’un “ötekiliğini” temsil ettiklerinin bilincinde olan oyuncular, köylerde veya agorada bu ritüel alaylarıyla karşılaşan kimseleri de seyirciler kabul ederek ritüel ile dramın birlikteliğini göstermeye çalıştık.

Antik Yunan dramına Dionysos’un kaynaklık ettiğini düşünürsek tragedya ve komedyanın (satir ve dithambos da dahil olmak üzere) aynı ağacın iç içe geçmiş dalları olduklarını göreceğiz. Kategorik düşüncüyü bir kenara bıraktığımızda bu iki uç noktanın Taocu ying-yang çemberi gibi birbirlerini tamamladıklarını fark edeceğiz. Örneğin Carl Kerenyi şenliklerde komedya ve tragedya gösterilerinin bir arada sergilenmesini kalbin sıkışma ve gevşeme (sistol-diyastol) hareketine benzetir. Tragedya gösterisi esnasında korku ve acıma duygusu hakim olduğu için gerilim yükselir ancak hemen ardından gelen satir oyunu veya komedya gösterisiyle açığa çıkan gülme seyirciler arasında birdenbire gevşeme yaşanmasına yol açar; gerilim ve gevşeme festivalde bir arada deneyimlenir. Çalışmamızda Dionysosçu dramın işte böylesi bir iki uçluluk örneği olduğunu ve uç noktaların bir araya gelerek tamamlandıklarını göstermeye çalıştık. Öte yandan festivallerde tragedyaların dörtleme şeklinde (3 tragedya 1 satir) veya komedya ve tragedyanın aynı şenlik çerçevesinde sahneleniyor olması sadece ritüel veya dramı değil bütün bir şenliğin grotesk ile açıklanmasını mümkün kılar. Bu bölümde ayrıca Büyük ve Küçük Dionysos Şenlikleri’nin düzenlenme biçimini, dini kapsam ve dramatik yarışmaların hangi boyutlarda kendini gösterdiğini ayrıntılarıyla açıklamaya çalıştık.

Çalışmanın üçüncü bölümünde komedya ve tragedyanın iç içeliğini gösterebilmek amacıyla Euripides’in *Bakkhalar* ve Aiskhylos’un *Kurbağalar* oyunlarından örnekler verdik. Bir tragedya olmasına rağmen *Bakkhalar* son derece ciddiyetsiz, bir komedya

olmasına rağmen *Kurbağalar* ise ciddi diyebileceğimiz sahneler içeriyordu. *Bakchalar*'da kentin güçlü yöneticisi Pentheus, bir kadın gibi giydirilerek sokaklarda dolaştırılıyor, Thebai kentinin kurucusu Kadmos ile kör kahin Tereisias ise Meneadlar gibi sırtlarına ceylan postu atarak hora tepiyorlardı. Ciddi bir tür olan tragedyanın içindeki bu ciddiyetsiz temsillerin yanı sıra *Kurbağalar* komedyasında Aiskhylos ile Euripides arasında eski dünya ile yeni dünyayı karşı karşıya getiren ve hiçbir komik unsur barındırmayan son derece uzun ve ciddi bir çatışma yaşandığını gösterdik. Bu bölümde incelediğimiz komedyaya türünün esnek yapısı, sadece ciddiyet ve ciddiyetsizlik değil biçim ve içerik açısından birçok başka uç noktaları da bir araya getiriyordu. Zimmerman, biçim ve içerik açısından çoksesli olması nedeniyle antik Yunan komedyasını modern tiyatrodan çok operaya benzetir. Çünkü komedyada maske, koral etkinlikler, hikaye, olay örgüsü, çatışma vb. esnek dramatik yapıdaki her unsur bütünden bağımsız olarak kendi anlamını üretir. Bu açıdan bakıldığında komedyanın dramatik yapısının da, uç noktaları bir araya getirdiği için, grotesk olduğunu söyleyebiliriz.

Üçüncü bölümün sonunda komedyada grotesk söylemin dramatik yapı içerisinde nasıl açığa çıktığını gösterebilmek amacıyla “komik çirkinliğin kutsallaştırılması” başlığını açtık. Bu ifadeyle çirkin olanın (aşağı, basit, kaba) kutsal bir konuma yükseltilmesi, tanrısal bir içerikle anılması vurgulanmıştır. Aristophanes'in oyunlarının neredeyse tümünde Dionysos'un ruhunu taşıyan ana karakter çirkin olarak temsil edilir ve oyunun sonunda karşısında kim olursa olsun çatışmayı kazanıp kutsal evlilik gerçekleştirir. Köyle ilgili bir anlamdan (*kome*) türeyen komedyaya, temsil ettiği alt sınıfları (ötekileri) toplumun en yukarisına taşıyarak tutumunu belli eder. Olympos'taki tanrılar sofrasına sonradan dahil olan Dionysos gibi komedyaya da resmi şenliklere sonradan dahil olmuştur ancak Dionysos ve komedyaya, her ne kadar çirkin (öteki) de olsa, sonunda kazanan taraftadır ve bunun şerefine kutlama yapılır. Komedyaların sonunda (exodosla birlikte) başlayan cümbüşün seyircilere sıçraması rastlantı değildir çünkü bu dramatik etkinlikler aynı zamanda toplumdaki tüm ötekilerin (seyirci/oyuncu) dinidir.

Çalışmamızın dördüncü bölümünü ayırdığımız *Kurbağalar*'ı esnek dramatik yapısı [olay örgüsü (maske, karakter, çatışma) ve koral etkinlikler (parados, exodos,

parabasis, koro)], ritüel ile dram niteliği ve karnavalesk/tekinsiz grotesk açısından inceledik. Bu metni seçmemizin başlıca nedeni diğer bütün komedyalardan farklı olarak *Kurbağalar*'ın 2 kere sahnelenmiş olmasıdır. Çünkü oyunun parabasis bölümü o dönem toplumda öyle büyük bir etki bırakmıştır ki ertesi yıl Aristophanes'e altın değerinde zeytin dalından bir taç verilmesine ve ertesi yıl büyük bir törenle *Kurbağalar*'ın ikinci kez sahnelenmesine yol açmıştır. Ciddiyetsiz bir tür olan komedyanın Atina'da bu kadar ciddiye alınmış olması çalışmamız açısından son derece önemlidir. Son büyük tragedya şairi Euripides'in ölümünden hemen sonra yazılan *Kurbağalar*'da tragedya şairini bulmak için ölümler dünyasına inen Dionysos ve kölesi Ksanthias'ın hikayesi anlatılır. Komedyanın türünün, tragedyanın ölümünü dert edinip şairini araması bu iki tür arasındaki kökensel ilişkiyi ve birbirlerini tamamlamaya çalıştıklarını göstermektedir.

Kullandığı küfürlü ve kaba dile, abartılı cinsellik vurgusuna ve saldırganlığa varan üslubuna rağmen Aristophanes metaforik ve incelikli bir dünyaya sahiptir. *Kurbağalar*'da Dionysos'un ölümler dünyasından en iyi tragedya şairini getirmesinin, aynı zamanda Atina'nın da yeniden doğumu anlamı taşıdığını unutmamak gerekir. Öte yandan oyunda tanrıyla hakaret edilmesine (Dionysos korkak ve yalancısıdır) rağmen dini hassasiyetlere harfiyen uyararak ve hiçbir komik unsura yer vermeden *Eleusis* ritüelinin temsiline imkan tanınır. *Kurbağalar*'da hem koral etkinliklerle kutlama ve cümbüşe yer verilerek karnavalesk grotesk, hem de ölümler dünyasındaki doğaüstü güçlerin temsiliyle korku ve gerilim ortamı yaratılarak tekinsiz grotesk açığa çıkmıştır. Çalışmamızda grotesk düşünce ifadesiyle vurgulamaya çalıştığımız gibi karnavalesk ve tekinsiz grotesk *Kurbağalar*'da iç içedir: Kutlamanın içinde saldırganlık, ölümün içinde yeniden doğum, acının içinde haz yer almaktadır.

Çalışmamızın eksik kalan yanlarından biri de Aristophanes'in diğer oyunlarından sadece hikaye düzeyinde örnekler verilmesi, diğer komedyaların grotesk düşünceyle derinlemesine incelenmemesi oldu. Aristophanes'in günümüze kalan 11 komedyası üzerinden ritüel/dram, ciddiyet/ciddiyetsizlik, karnavalesk/tekinsiz vb. iki uçluluklar üzerinden karşılaştırmalı okumalar yapılabilirdi ancak böylesi bir çalışma bu tezin sınırlarını aşacağından sadece bir komedyaya üzerinden, ancak kapsamlı bir okuma yapmayı uygun bulduk. Çalışmamızda toplum ve kültürün ürettiği kategorik

düşünme eğiliminden vazgeçildiğinde mutlak farklılık, karşıtlık, uyumsuzluk olarak tanımlanan uç noktaların iç içe olabileceğini, bir arada durabileceğini göstermeye çalıştık. Ayrıca çalışmamızın ilerletilmesi açısından Elizabeth dönemi tiyatrosu ve Shakespeare’de trajikomedinin doğru bir izlek olabileceği kanısındayım. Çünkü türlerin bulanıklaştığı, trajik ve komiğin iç içe geçtiği temsil biçimleri, tıpkı Samuel Beckett gibi, grotesk düşüncenin alanında yer almaktadır. Öte yandan geleneksel tiyatromuzun önemli bir parçası olan Karagöz ile antik Yunan komedyalarındaki ana karakterler arasındaki ilişki son derece ilginçtir. Karagöz de tıpkı Dionysos’u temsil eden ana karakterler gibi toplumun ötekisidir; korkak, yalancı, yaşlı ve çirkin olmasına rağmen oyunun sonunda genellikle çatışmayı kazanan tarafa yerleştirilir. Bu çalışmanın özellikle “Komik Çirkinliğin Kutsallaştırılması” bölümünün Karagöz üzerinden yeniden okunarak derinleştirilmesi çalışmanın ilerletilmesi açısından farklı bir yol olarak düşünülebilir.

Kategorik düşünce yerine grotesk düşünceyle bakıldığında sadece antik Yunan komedya/tragedyası değil günümüzde daha başka birçok ayrımın (biçim/içerik, akıl/duygu, madde/öz, ruh/beden vb.) esasında ortak bir (insani) kaynaktan türeyerek farklılık kazandığı ancak bu farklılıkların kendi içinde aynılık taşıdığı görülecektir. Dionysos ağacının kökünden doğup geliştikleri için komedyanın içinde tragedya, tragedyanın içinde komedyanın kalıntısı olarak varlığını sürdürmesi gibi farklılık olarak düşündüğümüz uç noktalar çoğu zaman kendi karşıtını kendinde barındırırlar.

KAYNAKÇA:

- Aiskhylos: **Agamemnon**, Çev. Ahmet Cevat Emre, Ankara, MEB, 1964
- Arıcı, Oğuz: **Tragedya ve Muğlaklık**. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2009
- Arıcı, Oğuz: “Tiyatronun Eğitim Din ve Politika İlişkisinin Kökeni Üzerine”, **İÜ Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, Sayı:2, 2003
- Aristophanes: **Kömürçüler**, İstanbul: Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, Hürriyet Yayınları, 1975
- Aristophanes: **Kurbağalar**, Çev. Nevzat Hakkı, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, 1946
- Aristophanes: **Kurbağalar**, Çev. Ayşe Selen, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2011
- Aristophanes: **Kurbağalar**, Çev. Yılmaz Gülyüz, Ankara Sınırsız Yayınları, 2016
- Aristophanes: **Eşekarıları**, Çev. Sabattin Eyüboğlu, Ankara, Remzi Kitabevi, 1966
- Aristoteles: **Poetika**, Çev. Nazile Kalaycı, İstanbul, Pharmakon Kitap, 2012
- Aristoteles: **Nikomakhos’a Etik**, Çev. Saffet Babür, İstanbul, Bilgesu Yayıncılık, 2000
- Ayşegül Yüksel: Antik Yunan Tiyatrosunda Komedyanın Evreleri, **Ankara Üniversitesi Dil ve**

- Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Cilt 33, Sayı 1-2, 1990
- Bahtin, Mihail: **Dostoyevski Poetikasının Sorunları**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Metis Yayınları, 2004
- Bahtin, Mihail: **Karnaval'dan Romana**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014
- Bahtin, Mihail: **Rabelais ve Dünyası**, Çev. Çiçek Öztekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005
- Bataille, George: **Din Kuramı**, Çev. M. Mukadder Yakuboğlu, İstanbul, Göçebe Yayınları, 1997
- Bataille, George: **Erosun Gözyaşları**, Çev. Mukadder Yakuboğlu, İstanbul, Göçebe Yayınları, 1997
- Baudelaire, Charles: **Gülmenin Özünü**, Çev. İrfan Yalçın, İris Yayınları, İstanbul, 1997
- Bauman, Zygmunt: **Ölüm, Ölümsüzlük ve Diğer Hayatta Kalma Stratejileri**, Çev. Nurgül Demirdöven, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012
- Berktaş, Ali: **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 1997
- Bierl, Anton: **Ritual and Performativity: The Chorus in Old Comedy**, Trans. by Alexander Hollman, Harvard University Press, 2007
- Cornford, Francis Macdonald: **The Origin of Attic Comedy**, London Edward Arnold, 1914
- Danow, David K.: **The Spirit of the Karvinal**, The

- Douglas, Marry: University Press of Kentucky, 1995
Implicit Meanings, London, Taylor & Francis Routledge, 1999
- Eco, Umberto: **Çirkinliğin Tarihi**, Çev. Anaca Uysal Ergün, Özgü Çelik, Arıcan Uysal, Elif Nihan Akbaş, Melike Barsbey, Kültigin Kaan Akbulut, Duygu Arslan, Berna Yılmazcan, Doğan Kitap, 2009
- Euripides: **Bakkhalar**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2003
- Fischer-Lichte, Erika: **Performatif Estetik**, Çev. Tufan Acil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016
- Frazer, James George: **Altın Dal**, Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Payel Yayınevi, 2004
- Freud, Sigmund: *"The Uncanny"*, **Imago**, 1919, s.2
- Freud, Sigmund: **Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri**, Çev. Emre Kapkın, İstanbul, Payel Yayınları, 1988
- Freud, Sigmund: **Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd**, Çev. Ali Babaoğlu, İstanbul, Metis Yayınları, 2011
- Foucault, Michel: **Deliliğin Tarihi**, Çev. Mehmetali Kılıçbay, Ankara, İmge Kitabevi, 2015
- Girard, Rene: **Şiddet ve Kutsal**, Çev. Necmiye Alpay, İstanbul, Kanat Kitap, 2003
- Gombrich, Ernst H.: **Sanatın Öyküsü**, Çev. Ömer Erduran, Erol Erduran, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997
- Halliwel, Stephen: **Greek Laughter**, Cambridge University Press., 2008

- Harpham, Geoffrey Galt: **On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Litareture**, Colorado, The Davies Group Publishers, 2007
- Harrison, Jane Ellen: **A Study of the Social Origin of Greek Religion**, Cambdridge University Press, 1912
- Heath, Malcolm: **Receiving the Komos, The Context and Performance of Epinician**, The American Journal of Philology, 1988
- Hegel, G. W. F.: **Aesthetics: Lectures on Fine Art**, Trans. By T. M. Knox, New York, Oxford Universty Press, 1975
- Herakleitos: **Fragmanlar**, Çev. Cengiz Çakmak, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2009
- Hitchcock, Louise, A.: **Kuramlar ve Kuramcılar: Çağdaş Düşüncede Antik Edebiyat**, İstanbul: Çev. Seda Pekşen , Ayrıntı Yayınları, 2015
- Horatius: **Ars Poetika**, İngilizceden Çev. Irmak Bahçeçi, Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım, Ankara, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 2005
- Hugo, Victor: **The Essential Victor Hugo**, Oxford University Press, 2006
- Janko, Richard: **Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics 2**, London, Bristol Classial Press, 1984
- Kayser, Wolfgang: **The Grotesque: In Art and Literature**, Gloucester Mass.,1968
- Kerenyi, Carl: **Dionysos**, Çev. Bahar Çetiner, İstanbul,

- Kleist, Chamisso, Hoffmann: Pinhan Yayıncılık, 2013
Üç Romantik Hikaye, Çev. Sebahattin Ali, İstanbul, YKY, 2016
- Kott, Jan: **Çağdaşımız Shakespeare**, Çev. Teoman Güney, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 1999
- Kristeva, Julia: **Korkunun Güçleri**, Çev. Nilgün Tural, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014
- Latacz, Joachim: **Antik Yunan Tragedyaları**, Çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2016
- Leland, M. Roth: **Understanding Architecture: It's Elements, History and Meanings**, Boulder, Ingram Publisher Service US, 2015
- Levi-Strauss, Claude: **Mit ve Anlam**, Çev. Gökhan Yavuz Demir, İstanbul, İthaki Yayınları, 2013
- Malinowski, Bronislaw: **Vahşilerin Cinsel Yaşamı**, Çev. Saadet Özkal, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1992
- Moran, Berna: **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010
- Nietzsche, Friedrich: **Tragedyanın Doğuşu**, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2010
- Mitchell, Alexandre G.: **Greek Vase Painting and the Origins of the Greek Humor**, New York, Cambridge University, 2009
- Pickard-Cambridge, Arthur Wallace: **The Theatre of Dionysos in Athens**, Oxford, Clarendon Press, 1956
- Platon: **Şölen**, Çev. Eyüp Çoraklı, İstanbul, Alfa Yayınları, 2015

- Platon **Yasalar**, Çev. Saffet Babür, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1998
- Pütz, Babetta: **Symposium and Komos in Aristophanes**, Liverpool University Press, Aris and Phillips Classical Text., 2017
- Rabelais, François: **Garagantua**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, Vedat Günyol, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2000
- Rembert, Virginia Pitts: **Hieronymus Bosch**, y.y., Parkston-e International
- Reverman, Martin: **Comic Business: Theatricality, Dramatic Tecnique and Performance Contexts Of Aristophanic Comedy**, Oxford University Press, 2016
- Revermann, Martin: **Greek Comedy**, Cambridge University Press, 2014
- Revermann, Martin: **Comic Business: Theatricality, Dramatic Tecnique and Performance Contexts of Aristophanic Comedy**, Oxford University Press, 2006
- Rosen, Ralph M.: **Reconsidering the Reperformance of Aristophane's Frog**, University of Pennsylvania, 2015
- Rusten, Jeffry: **The Birth of Comedy: Text, Documents and Art from Athenian Comic Competitions**, The John Hopkins University Press, 2011
- Sanders, Barry: **Kahkahanın Zaferi**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001
- Sommerstein, Alan H.: **Talking About Laughter**, Oxford

- Stott, Andrew: **Comedy (The New Critical İdiom)**, Stirling UK: Routledge, 2004
- Thomson, George: **Tragedyanın Kökeni**, Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Payel Yayınevi, 2004
- Thomson, Philip: **The Grotesque**, London, Methuen Young Books., 1972
- Vernant, Jean Pierre: **Torunuma Yunan Mitleri**, Çev. Mehmet Emin Özcan, İstanbul, Helikopter Yayınevi, 2009
- Vernant, J. P, Naque, P. V.: **Eski Yunan'da Mit ve Tragedya**, Çev. Reşat Fuat Çam, Sevgi Tamgüç, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2000
- Vitrivius: **Mimarlık Üzerine On Kitap**, Çev. Suna Güven, Ankara, Şevki Vanlı Mimarlık Yayınları, 1998
- Williams, Raymond: **Anahtar Sözcükler**, Çev. Savaş Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012
- Zimmermann, Bernhard: **Antik Yunan Komedyaları**, Çev. Ayşe Selen, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2017

Çevrimiçi Kaynaklar:

www.pantheon.org/articles/h/hephaestus.html,
www.nisanyansozluk.com/?k=dionisyak&lnk=1,