İDİL

ANLAMIN ÇÖKÜŞÜ VE KAOSUN ESTETİĞİ: ABSÜRT TİYATRO VE GÖRSEL SANATLARDA İĞRENÇLİK[1]

Mehmet Sıddık TURAN
Dr. Öğr. Üyesi, Iğdır Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, memetturansanat@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5556-5370

Turan, Mehmet Sıddık. "Anlamın Çöküşü ve Kaosun Estetiği: Absürt Tiyatro ve Görsel Sanatlarda İğrençlik". idil, 116 (2025/1): s. 124-141. doi: 10.7816/idil-14-116-09

ÖZ

Günümüzde popüler bir hale gelen ve geleneksel anlatım yaklaşımlarına meydan okuyan absürt tiyatro ile grotesk yorumlama olan iğrençlik arasında önemli benzerlikler ve farklılıklar ortaya çıkmıştır. Absürt tiyatro ve görsel sanatlarda iğrençlik, modern insanın yaşadığı trajik durumları anlamsızlık özelinde temellendirerek uyumsuz ve kaotik bir dille anlatmaktadır. Aynı zamanda her iki yaklaşım, insanın temel varoluşsal kaygılarını merkeze alan protest bir anlatım şekli olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu açıdan grotesk ve absürtlüğün biçimsel yaklaşımlarının benzer ve farklılıklarını ve yakınlık ilişkilerini ortaya koymak literatürdeki sınırlı mevcut bilgi birikimine önemli katkılar sunacaktır. Çalışma kapsamında absürt tiyatronun öncü yazarlarının eserlerindeki grotesk, uyumsuzluk, anlamsızlık ve iğrençlik anlatımlar incelenmiştir. Ayrıca görsel sanatlar bağlamında ise ifade edilenlere karşılık gelebilecek sanatçıların çalışmalarından örnekler verilmiştir. Bulgular bu anlatım tarzlarının, sanat bağlamında gerek bireyin gerekse toplum birey ilişkisinden doğan kaotik dünyadaki varoluşsal sancıların ve yabancılaşma deneyimlerinin ifade etmede çok önemli rollerinin olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte tespit edilen diğer bir önemli bulgu ise, her iki anlatım tarzının politik avangart dil olduğu ve sosyal hayattan belirlenen normları aşan yaklaşımlarıyla seyirci üzerinde yabancılaştırma, tehdit edici, ötekileştiren ve bulantı yarattığı görülmüştür. Sonuç olarak sınırı aşan yaklaşımlar şeklinde yorumlanan absürtlük ve iğrençlik hem bireyin hem de toplumun varoluşsal krizlerini ifade etmede günümüz sanat anlayışında merkezi bir işlev gördüğü ifade edilebilir. Çalışma sanat üreticisi ve tüketicisi açısından absürtlük ve grotesk arasındaki ilişkiyi anlamada önemli çıkarımlara sahiptir.

Anahtar Kelimeler: Absürtlük, İğrençlik, Grotesk, Sanat, Absürt Tiyatro

Makale Bilgisi:
Geliş: 17 Aralık 2024 *Düzeltme:2 Şubat 2025* *Kabul: 26 Şubat 2025*

© 2025 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

[1] Yazarın, "Grotesk Anlatımında Delilik, Gülme ve İğrençlik" adlı Sanatta Yeterlik Tezinden Üretilmiştir.

Giriş

Absürt tiyatro, 20. yüzyılın ortalarında ırkçı savaşların, iç çatışmaların, varoluş krizlerinin, barbarlığın tam ortasında ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, kategorik dilin artığı, savaşların çoğaldığı, yıkımların, dramların kitlesel yaşandığı ve modern toplumun ekonomik ve politik bunalımlarının neden olduğu derin buhranların yaşanmıştır. Hal böyleyken sanat zaten içinde yaşadığı dönemin aynası olmasından dolayı absürt ve grotesk anlatım olan iğrençlik anlatımları tüm bu yaşanan çarpıklığı yine çarpık bir anlatım tarzıyla aktarmıştır. Özellikle absürt tiyatro öncüleri Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arrabal, Jean Genet ve Harold Pinter gibi yazarları olan bu akım, tiyatronun geleneksel yaklaşımlarının tersine, tiyatroda insan eylemlerin anlamsızlığını, insanın varoluşsal gereksizliğini, mantıksızlık ve kaotik yapısını ön plana çıkartmıştır.

Absürt tiyatro ve absürt tiyatro diline benzer dil kullanan sanatçılar, sanat-sanat eseri anlamında kabul edilemeyen dil olmasından kaynaklı çelişkilere neden olmuştur. Bu çerçeveden bakıldığında; sanatın toplumsal, psikolojik ve varoluşsal meseleleri ele alma biçiminde önemli bir ortak payda sunarlar. Absürt tiyatro, 20. yüzyılın ortalarında ortaya çıkarak insan varoluşunun anlamsızlığı, modern toplumun kaotik yapısı ve iletişim bozuklukları gibi konulara yoğunlaşmıştır. Bu tiyatro anlayışı, seyircide rahatsızlık uyandıran grotesk, abartılı ve bazen iğrenç unsurlarla da zenginleştirilmiştir. Benzer şekilde, güncel sanat da sınırları zorlayan ve alışılmışın dışında kalan yöntemlerle aynı konulara odaklanmıştır.

Güncel sanattın yerleştirme, video ve performans gibi disiplinler arası çalışmalarda özelleikle aşırı ifadeler, bir yönüyle uyumsuzluk ve anlamsızlık üzerinde temellendiğini söylemek mümkündür. Bunun nedeni ilkin, sanatçıların bugüne kadar kabullenilmiş, benimsenmiş toplumsal tabulara meydan okuyan anlayışlar ortaya koymasıdır. İkincisi ezberlenen, alışkanlık haline gelen her şeyin aksine bir anlatım sunmaları durumunun rahatsız edici imgeler olarak nitelendirilmiş olması ve bu şekilde izleyiciyi sarsmasıdır. Hal böyle olunca absürt tiyatronun dili, mekanı ve karakterleri etkin kullanan niteliği, özellikle performans ve görsel sanatlardan bazı örneklerle çok ciddi benzerlikler taşımaktadır. Örneğin, Joseph Beuys veya Marina Abramović'in performans işlerinin geneli veya Hermann Nitsch, Damien Hirst gibi ölümü, inançları merkeze alan eserleri, insanın hem varoluşsal kaygılarını hem de toplumun çelişkilerini doğrudan yüzeye çıkarmaktadır. Nitekim bu durum, gerek absürt tiyatro gerekse güncel sanat için, izleyicisini pasif bir gözlemci konumundan çıkararak, onun duyusal ve düşünsel sınırlarını zorlamayı amaçlamaktadır. Görsel sanatlarda bu aşırı ifadeler genelde grotesk bağlam içinde iğreti başlığında sunulmuştur. İğrençlikle sanatçılar izleyiciye sadece rahatsızlık vermekle kalmaz; aynı zamanda birey ve toplum arasındaki çatışmaları daha derinlemesine sorgulamaya davet eder. Aynı şekilde absürt tiyatro da seyircinin rahatsız olmasını adeta arzular ve alışılmış duyusal, duygusal veya mantıksal kalıplardan çıkmasını amaçlar. Her ne kadar benzer dil kullanmış olsalar da grotesk ve absürtlük kavramları ve anlatım biçimleri arasında ciddi farklılıklar vardır. Bu bağlamda iğrençlik ve absürtlük konuları üzerinde hem aralarında benzerliklerle ilgili kavramsal yorumlamalara hem de farklılıkları ortaya koyan görsel ve kavramsal örneklere yer verilmiştir.

Anlamın Çöküşü ve Kaosun Estetiği: Uyumsuzluk ve İletişimsizliğin Yarattığı Tekinsizlik

"Absürt" sözcüğü, uyumsuzluk içeren, akla ve mantığa aykırı, saçma anlamlarında kullanılan bir kelimedir. Kelimenin Albert Camus tarafından "her şeyin akla, mantığa aykırılığını anlamış kişi ya da us" şeklinde yorumlması ise başka bir kapıyı aralamıştır (Camus'tan akt. Şener, 2023: 300). Camus'un ifadesinden yola çıkarak sanattaki tüm aşırı söylemlerin, imge ve formların altında yatan söylevi az çok tahmin edilebilir. Aşırı imge, saçmalığın yarattığı duygunun acılı görünümüdür/acının gölgesidir, gibi bir sonuç çıkarılabilir. Hatta saçmalığın standartlaşmış olduğu yerde saçmalık ve uyumsuzluk normal sayılabilecekken böyle bir düzlemde saçma olmayanı ifade etmek anormal ve akıldışı görülür çıkarımı da yapılabilir. Böylelikle bu anlatımdan varılacak yargı; saçmaya karşı üretilen mantıklı cevap en az saçma kadar kusur sayılmıştır. Öyleyse saçma olana saçma cevap, absürtlüğün en önemli özeliklerinden biridir. Nitekim sanat bağlamındaki aşırı yorumlamalarının yol açtıklarına ilişkin olarak söylenen "ahlaki ve toplumsal bir bela, iyice marjinalleşerek başa çıkılacak hale getirilir" ifadesi, bu karşıt tepki üzerine temellendirilir (Bahtin, 2005: 73). Bu perspektiften bakıldığında, toplum içinde zorbalığın geçerli bir durum aldığına yönelik ve ahlaki değerlerden çok içgüdü ile yönetilen topluluğa karşı aşırı eleştiri ifadeler içerdiği anlaşılabilir. Dolayısıyla kabul edilebilir bir farkındalık yaratısının ötesinde olan bu yaklaşım, toplumu da ciddi anlamda rahatsız etmiştir. Öyleyse kabul edilemez olana yönelik seyircisini aktif hale getirmek için hem absürt anlatım dili hem de görsel sanattaki iğrenç imgeler seyircisini gerçekle yüzleştirmek, mutlak olarak bilinen şeye karşı inancı sarsmak ve göreceli bir dünya yaratmak gibi amaçları olmuştur. Gerçeğin

çeşitli formlarını bu anlatımlarla ortaya konmuş, bireysel düşüncede mutlak bilgiye ve inanca dair düşünsel bir süreç başlatılmıştır. Julian H. Wulber, bu yaklaşım biçimine sahip olanı öncü olarak yorumlarken bu geleneğe olan güvenin sarsılmasını sanatçı tutumu üzerinden bazı temel özelliklerinden söz eder;

> Öncü sanat adamı mevcut sisteme karşıdır. Var olanı, şimdiki zamanı eleştirir. Onu haklı göstermeye çalışmaz. Geçmişi eleştirmek kolaydır, hele yetkili rejim bunu destekliyorsa veya hoş görüyorsa. Bu, statükoyu sağlamlaştırmaktan, kireçlenmeyi kutsamaktan, zorbalık ve basma kalıpçılık önünde eğilmekten başka bir şey değildir (Wulber'den akt. Şener, 2023: 301).

Gerçeğin göreceli doğasını gösteren absürt, aldatmaca olan gerçeği göstermekle ciddi bir bulantı başlatabileceği öngörülebilir.

> Absürd, yalnızca bir içerik, bir nitelik, bir duygu ya da atmosfer, bir tavır ya da dünya görüşü olarak algılanabilir. Biçimsel anlamda sunuluşu çok çeşitlidir: absürd ironi ya da felsefi argüman yoluyla ya da groteskin kendisiyle ifade edilebilir... Sürekli grotesk algısı ya da groteskliğin büyük ölçekli algılanması, evrensel uyumsuzluk, saçmalık duygusuna neden olabilir (Esslin'den akt. Yanıkkaya, 2003: 7).

Şener, bulanık zihin ile gerçeğin çelişkisini "Uyumsuzluk tiyatrosu bu beyin kireçlenmesini, uyuşukluğu gidermek için gerçek sandığımızı kökünden sökmeye, yerinden oynatmaya çalışır" der (Şener, 2023: 301). Absürd tiyatro, insan varlığının yarattığı anlamsızlıkları, uyumsuzluk ve ahmaklıkları yine insanın varoluşu üzerinden bir anlamsızlık yaratacak uyumsuz dille yapar. Özelikle absürtlük anlatımlar, modern dünyanın kaotik yapısını ele alırken bu dili olabildiğince yoğun kullanmıştır. Neden olarak dünya savaşların geride bıraktığı yıkımın insanlar üzerinde derin izler bırakmış olmasıdır. Öyle ki derin ruhsal çıkmaz sanatçıların sanat üretimlerinde yer etmiş, şiddet ve yıkımın insan kaynağı üzerinde ciddi sorgulamalara sevk etmiştir. Genelde bu sanatsal yaratımlar kaotik, yıkıcı, gelenekle çatışan üst perdeden eleştiri içermiştir. Dada gibi Absürd sanat bağlamında dönemin sanatsal yaratımları incelendiğinde bu kaos estetiğinin üç özelliği olduğu anlaşılmaktadır:

Anlamsızlık

Sanatın etki-tepki özelliğini göz önünde bulundurduğumuzda ve toplumdan esin kaynağını aldığını düşündüğümüzde absürt sanat olarak tanımlanan yorumların genelinde karakterler, neden-sonuç ilişkisi içerisinde rastlantısal olan ve hayatın olağan akışı ile bağ kurulamayan bir dünyada hareket eder. Düzensizliğin, kuralsızlığın ve akılsızlığın yarattığı mağduriyeti aynı sertlikte uyumsuz, düzensiz ve delice çıkışlar ile karşılık verilir.

İrrasyonellik

Mantıksız tekrarlar (olayın vahametine vurgu yapmak için), anlamsız diyaloglar (monolog), alaysı ve yersiz iletişim, kaba imgeler ve grotesk sahneler öne çıkar. Bu sahnelerde seyirci kendi absürd halleriyle yüzleştirilir. Gözlerinin önünde olup bitenler, kendisine ait ve kendisince var edilmiş olduğunu sanıp tutunduğu sahte idealize algılarını silkeler. Bu ögelere maruz kalan seyirci gerçeğin tokadıyla huzursuz ve sorgulamaya mahkûmdur artık.

Yabancılaşma

İnsan, tekinsiz bir durumda hem kendine ve çevresine yabancılaşmış hem de bedenin içinden dışarı çıkan şeye karşı tehlike saçan ve tehdit edici varlık olarak resmedilir. Bu anlamda abject (iğrençlik) ve aşırı ifadeler grotesk olduğu kadar absürt olarak da yorumlanır. Burada uyumsuz olan; ya öteki kabul edilip harici olur, ya da uyumsuzluk şiddet yaratıp deformasyon ve çürümeyi meydana getirmiştir.

Bu tiyatro türü, plastik sanatlardaki her aşırı söyleme karşılık gelen, insanın "hiçlik" karşısındaki dehşetini ve çaresizliğini anlatan, trajik ve dehşetin imgesi olan grotesk söylemin de ifadesi olmuştur. Duygusal bunalım ve derin buhranın ötesinde doğrudan müdahalenin anlatımı olan şiddet ifadeleri bu anlamda anlatılan aktarımların en yakın imgesidir. Bu yaklaşım, gerçeği sahneye taşıyarak hem bireysel hem de toplumsal eleştirilerini estetik ve etik/ahlak kurallarını hiçe sayarak yapmıştır. Örneğin abject (iğrenç) kavramı, bu bağlam içerisinde en aşırı olanlardandır. Julia Kristeva'nın (2014) tahammül ve tahayyül edilemeyen dışarı atılmış karanlık isyan olarak yorumladığı "iğrenç" üzerine geliştirdiği teorisinde, insanın iğrençle karşılaşmasını bedenin dışsal etkiyle oluşturduğu spazmatik tepki olarak yorumlamıştır. Tehdit edici ve dışlayıcı olan iğrenç, özellikle insanın kendi bedeniyle, ölümle, toplumla ve toplumsal tabularla olan ilişkisini sorgular. Bu anlatımın en önemli özellikleri bedensel imgelemi; bedene ait kan, dışkı, çürüme gibi

"iğrenç" kabul edilen unsurları kullanmıştır. Bunlar, toplumun etik ahlak sınırlarının dışında kabul edilemeyen bir anlatım ve imge kullanma tarzı olmasından sınırların aşımıyla; ihlalci bir karakter dizilimi üzerinden toplumsal ve estetik normların ihlali söz konusudur. Yabancılaşma özelliğinin ihlal eden bir karakter dizilimidir. Üçüncü enstrümanı da travma ve bastırılmışlıktır. Burada bireysel ya da kolektif bilinçdışında bastırılmış korkuların yüzeye çıkması vardır. Böylelikle izleyicide hırpalayıcı bir mesafe oluşturan abject sanat eseri, rahatsız edici bir farkındalık yaratarak, bireyin varoluşsal dehşetle yüzleştirir. Bu estetik kaygı ile absürt sanat arasında çok önemli paralellik taşımaktadır.

Absürt tiyatro, dilin ve sosyal yapıların çürümüşlüğünü doğal bir izlenimle aktarır. Oysa abject sanat, dehşet duygusu uyandıracak travmatik anlatımlara başvurur. Öyle ki bu yaklaşım, ölüm, cinsellik, bedenin parçalanması gibi doğrudan müdahalenin alanını göstererek anlatımını kurar. Absürt ve iğrençlik arasında bir başka yakınlık da tabuların ve normların ihlali ile ilgilidir. Absürt sanatta şiddetin ifadesi toplumun kutsalları çerçevesinde oluştuğundan bu durum, abject sanatın tabu ihlalleriyle bireyin rahatsızlığını artırmasına benzer bir etki yaratır. Bir diğer farklılık da absürt tiyatronun insanın varoluşsal kaygılarını ve korkularını kendi estetik diliyle yapmasındandır. Abject sanat ise korku ve kaygıları içsel olduğunda bedeni etkin kullanır ve bedensel olanı ön plana çıkarır. Sonuçta her iki tür de insanın ölümle, şiddetle, toplumla, uyumsuz olanla ve nihayetinde insanın kendi varoluşuyla yüzleşmesini sağlayan estetik araçlar sunmuştur. Aynı zamanda absürt sanatta ölüm; ertelenen, tiye alınıp ciddiyetle üzerinde durulmayan bir şey olsa da kaçınılmaz bir sondur. Böylelikle abject olarak nitelendirilen sanatta ölüm, ölüm korkusu, çürüme, yok olma sürekli ertelenen ama kaçınılmaz bir son olarak ele alınır. Hatta beden merkeze alınarak bedenin çürümesi ve yok oluşu bütün söylemler beden bunun üzerine inşa edilir. Absürt sanatta kimlik krizi ise kimliklerini ve rollerini gizleyen karakterler vardır. Oysa abject sanatta kimlikler bedene dıştan müdahaleyle kimlik krizi açıkça işaret edilir.

Absürt ve İğrençlik Üzerinden Yabancılaşma- İletişimsizliğin Sanat İmgesi

İğrençlik ve Anlamsızlık bağlamından yola çıktığımızda; absürt tiyatronun en önemli özelliği olan karakterlerin irrasyonel davranışları, abject sanat anlatımları olan grotesk ve rahatsız edici yorumlamalara ciddi benzerlik gösterir. Örneğin, absürt sanatın en önemli eserlerinden biri olan Samuel Beckett'in "Godot'yu Beklerken" (2021) oyununda amaçsız bekleyen karakterler, varoluşun saçmalığına, anlamsızlığına yönelik anlatımlar vardır. Aynı şekilde abject sanatın "iğrenç" olanı estetik bir imge olarak göstererek izleyiciye anlamsız ve uyumsuz olanın yarattığı mağduriyeti yine anlamsız ve uyumsuz olarak görülen nitelemelerle rahatsız etmesi benzer etkilerden faydalandığı anlaşılmaktadır. Sonuçta bu yaklaşımla iki tür de insanın kendi ile olan kavgasıyla veya kendi varoluşuyla yüzleşmesini amaç edinen anlatımlardır.

Absürt tiyatroda da insan bedeni çok etkin kullanılmıştır. Bu durum insanın, gerek fiziksel varoluşun sınırlılığı üzerinden sınırsızlık ufkunu açma yolu, gerekse beden üzerinden sınırlı durumundan insanın acizliği üzerinden eleştiri yapılır. Nitekim Eugène Ionesco'nun "Kel Şarkıcı" (1997) oyunundaki karakterlerin mekanikleşmiş davranışları veya Arrabal'ın oyunlarındaki hem absürt hem de grotesk figürler, bedensel varoluşun anlamsızlığı ve uyumsuzluğu vurgulamıştır. Abject (iğrenç) sanatta ise beden; çürüme, şiddete maruz kalmış olma, deformasyona uğrama ve parçalanma üzerinden anlam kazanır. Abject'in grotesk bedenselliği, absürt tiyatroda da insanın fiziksel varlığının anlamsızlığını somutlaştırır.

Konu Rönesans döneminde özellikle beden hakkındaki değerlendirmeler açısından konuyu farklı kavramlarla aktaran bir başka yazar ise Rabelais'dir. Mihail Bahtin'ın Rabelais'ın Dünyası adlı kitabında (2005), grotesk anlatımların maddi bedensellik ilkesinde aşırı ifadelerin dolaylı olarak işaret ettiği bedenin alt bölge organlarının işlevlerinde yönelik doğrudan/dolaylı aktarımları içerdiğini ifade eder. Nitekim bu, beden haritalanması üzerinde alt bölge anlatımları aşağılama/alçaltma jestleri olarak dışkı, çiş ve cinsel yaşama dair fonksiyonları kirletici unsurlar olarak yorumlamıştır. Yazar bunların retorik olmadığını daha çok ironik ve muzip ifadelerin abartılmış halleri olduklarını aktarır. Nitekim vücudun haritalanmış alt kısmındaki organ ve bu organların işlevlerine göndermeler olan bu ifadeler, doğrudan sövgü içeren sembolik iddialar olduğunu öne sürülür. Bu anlamda sanatta iğrençliğin doğrudan anlatımı ile gerek müstehcen, sövgü ve bedenin en mahrem yerlerinin ifşası ile şirret yaklaşımı, gerekse iğreti duygusu yaratan, toplumsal etik-ahlak sınırlarını aşan ifadelerle hep en muzip imgeler olmuştur. Oysa bu bağlamda daha eskiye doğru gittiğimizde ise iğrençlik, Rönesans döneminde, karnavallarda her türlü güldürüye götüren unsurun içinde olan ve daha sonrası dönemlerde eleştiriye tabi tutulan her şeyi yermek amaçlı kullanılmıştır. Ciddi politik yergi olan bu anlatımlar önceleri halk şenlikleri, pazar dili, sokak jargonu olarak karnavallarda taklitler şeklinde kullanıldığı ifade edilir (Rabelais, 2005). Sonrasında soytarının mizacına evrilmesiyle bir yönüyle tiyatronun seyrini de değiştirmiştir denebilir. Oysa Rönesans sanatında iğrençlik ve iğrençliği çağrıştıran her tür söylem

ve eylem hem din bağlamında şeytani, günah olarak yorumlanmış ve yasaklanmış hem de idealize güzellik bağlamında da kötürüm, çirkin gibi nitelendirmelerle dışlanmıştır. Çünkü estetik olanı murdar eden her görüntü, ses ve söylev, ideal anlayışa göre tamamlanmış olan, dokunulmaz kılınan ve kendine yeten bireyselliğine, hatasızlık atfedilmiş / hatasızlığa mahkûm edilmiş beden olgusuna karşı muhalif bir durumu sergiler. İğrenç olan günah, yasak, faydasız, eksik organlıdan, dünya ile temas eden beden organları ve işlevlerine yönelik doğrudan anlatımlar olmasıyla dönemin güzellik kültüne karşı muhalefet etmek yetmemiş, bir de dönemin güzellik anlayışını aşağılayarak göreceli olduğunu göstermiştir. Ancak eleştirel bilincin perspektifinden bakıldığında hangi dönem olursa olsun iğrençlik; ahlaki kabuller, iktidar öğretileri, ekonomik yaklaşımlar ve teolojik dayatmalar aracılığıyla yaratılan mağduriyetin gölgesinde bitmiştir. Bu yüzden iğrençliğin dili politiktir. Dolayısıyla dışlanmış kitlenin ağzı ve kelamı olan sanattaki aşırı söylem olarak iğrençlik, azgın ve şirret söylemlerin tümüdür. Nitekim yergi dilinin alçaltma jestlerinde kültürel korkuların bir iz düşümü anlamında bakıldığında absürt söylemin niteliği ve içeriği daha iyi anlaşılabilir. Şöyle ki; gülmenin ortaya çıkmasını sağlayan en önemli etken, dehşet, korku ve acımasızlıkla oluşan hüznün umursamaz bir tavırla açıklanması oluşudur. Kara mizahın en önemli özelliği olan uyumsuzluk burada da görülmektedir. Yani durumun vahameti, söylemin rahatlığıyla paraleldir. Böylelikle seyircide oluşan rahatsızlık güldürüyle sarsılmaya başlar. İğrençlik söyleminde, "Alay etme, taşlama, aşağılama yöntemlerine de başvurulur. İnsanın şaşkınlığı, budalalığı, korkaklığı, kötücül ve güvenilmez oluşu sergilenir. Kendi iyi olmayan fakat hiçbir insanın layık olmadığı kadar güvensiz bir ortamda yaşayan insanın durumu hem komik hem trajiktir" (Şener'den akt. Kocaman, 2020: 61).

Absürtlük ile groteskin ilişkisi iki kardeş genetiğine benzer. Martin Esslin, absürt tiyatronun tarihçesi ile kavramsal tarafını açıklamada neredeyse W. Kayser'in groteski tanımladığı örneklerin hemen hemen aynısını kullanır: "Esslin, Commedia Dell Arte, Mimus, karnavallardaki geçit törenleri, kahramanları ve bu alanlardaki aşırı tipleri absürt tiyatro geleneğine örnek olarak veriyor. Hatta önceki dönemlerde Aristophanes, Shakespeare, Büchner' oyunlarını bile absürt tiyatro geleneği olarak da sunuluyor" (Yanıkkaya, 2003: 7). Anlaşılan bu iki anlatım tarzının yakınlığı ortak bir dilde bütünleştirilmiştir. Yakınlar yakın olmalarına fakat kendi içerilerinde bambaşka kavramlar da üretmişlerdir. Örneğin bazı aşağılayıcı bedensel betimlemeler groteskte maddi bedensellik ve yıkıcı mizah gibi başlıklar anlatında toplanmıştır. Asıl önemli olan ise bu iki anlatım şeklinin karmaşa dönemlerinde ortaya çıktığı, baskının, şiddetin yoğun olduğu geçiş dönemlerinin biçemi olduklarıdır. Özellikle görsel sanatlarda bu izleri kolaylıkla görebiliyoruz. Romantizm döneminin bazı resim sanatçılarının eserleri bu anlamda örnek verilebilir. Bunca benzerlik bu iki kavram arasında olabilir fakat birbirine indirgenmesinin doğru olmadığı da anlaşılabilir. Aynı zamanda absürt tiyatronun iletişimsizlik ve yabancılaşma ekseninde çıkarımlar ikili dayanağı bu anlamda eserlerin ortak özelliğidir. Örneğin, Samuel Beckett'in "Godot'yu Beklerken" adlı çalışmasında (2021), oyun boyunca hep yapay ilişkilerin üzerinde kurgu oluşturduğunu, iletişimlerin bazen söz ile değil başka enstrüman veya beden diliyle yapıldığını görürüz. Hatta oyunda Pozzo elindeki ipi Lucky'in boynuna dolayarak onunla iletişim sağlar. Aynı şekilde "Mutlu Günler" oyununda da kendi dünyalarına çekilmiş, Winnie ve Willie, çöplüklerdeki yaşamlarıyla Negg ve Nell gibi bütün bir mantıksızlığına ve ahmaklığın yarattığı uyumsuzluğa karşı söylenecek hiçbir şeyin olmaması durumuna karşılık gelir (1965). Yine bir başka yazar Eugene Ionesco, "Gergedan" adlı eserinde öğretmen ve öğrenci arasındaki monoloğu sunar. Bu monolog üzerinden çağımızın en büyük özelliklerinden biri olan iletişimsizliği anlatır ve en büyük sorunu da yine iletişimsizlik üzerine kurar. Bir yönüyle iletişimsizlik, günümüzün içtimai sorunlarının kökenini olabildiğine dile getiren bir kavram olarak ilgi çekicidir. Bu anlamda yazar, öğretmen ve öğrencisi arasında yaşanan iletişimsizlik kurgusu üzerinden, tekmil bir anlamama hali içerisinde ısrarla birbirlerini anlamaya çalışan kişilerin yaşadığı kişilik erozyonunu ve ilişkisel dilemmayı aktarır. Bu büyük çıkmazdır; çünkü yeryüzünde en çok birbirlerini anlamaları gereken, birbirilerine temas etmeye muhtaç kişilerdendir öğretmen ve öğrencisi! Böylelikle absürt, tezatların çarpışmasında çıkan ses olarak ifade edildiğinde; tekinsiz iletişim kaynaklı yüzünü de göstermiş olur. Nitekim bu iki karakter üzerinden servis edilen iletişimsizlik vurgusu; bir başka örneğini Eugene Ionesco'nun "Kel Kantocu" metninde benzer bir yaklaşımla bulur.

> Kel Kantocu (Şarkıcı) oyununda da dilin iletişim kurmadaki yetersizliği üzerinde durmaktadır. Oyunda günlük kullanım dilinin eleştirisi ile karşılaşırız. Dil, başlı başına bir sorundur. Anlamsız sesler yumağına dönüşen konuşma dili, kalıplaşmış, sloganlaşmış sözler, yanlış benzeşmeler ile mantıksız söz dizinleri bu oyunun en belirgin özelliğidir. İnsanlar arasındaki iletişim güçlüğü oyunun tüm dokusuna egemendir (Aydemir, 2010: 15).

Aydemir'in Kel Kantoncu hakkındaki değerlendirmelerinden yola çıktığımızda Dada'nın sanatsal yorumlamalarını hatırlatmaktadır. Dada'nın sanata bakış açısı, "Absurd tiyatro, gerçeği mantıklı, değişmez bir düzen, ya da tarihsel evrimi içindeki diyalektik ilişkiler örgüsü olarak değil, anlaşılmayan ve açıklanamayan bir karmaşa olarak görür. Bu uyumsuzluğun ancak geleneksel uyumlanan düzenini bozarak sahneye getirilebileceğini kabul eder" gibi bir açıdadır (Şener, 2000: 297). İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan akıl almaz durumlar ve saçmalıklar karşısında, absürt anlayışla ortaya çıkan en iyi eleştiri tarzı uyumsuzluk olmuştur.
Absürd tiyatro ve dönemin sanat anlayışı ile özellikle Dada arasındaki ortak payda, İkinci Dünya Savaşı sonrası derin buhran ve ruhsal bozuklukların sanat ifadelerinde ciddi yer edinmiş olmasıdır. Kitlesel kıyımlarla sayısız acı türüne duçar olan, olup biten karşısında artık sadece seyirciye veya faile dönüşmüş insanın, insan olmaya dair düşüncesi de değişmiştir. Kentlerin yerle bir olması, yakılıp yok edilmesi sonucunda oluşan büyük kül yığınlarının trajedisi çok ciddi ruhsal yıkımlara neden olmuştur. İnsanlar korku, güvensizlik, nedensiz endişeler, bunalım, buhran gibi duyguları sürekli yaşamıştır. Yaşamsal bir kaynak olarak umut gökyüzünden silinmiş, yerini onarılması, eski güzelliğine dönmesi çok güç bir dünya tasavvuruna bırakmıştır. Dada'nın sanat anlayışı bu kurşun ağırlığındaki yaşanmışlıklar içerisinde patlak vermiştir.

> Ailenin yadsınması durumuna gelmeye elverişli olan her tiksinti ürünü (…) yaratıklar arasından güçsüzlerin dansı olan mantığın ortadan kaldırılması Dada'dır; her hiyerarşinin ve uşaklarımız tarafından, değerler için kurulan her toplumsal denklemin ortadan kaldırılması Dada'dır; her nesne, bütün nesneler, duygular ve karanlıklar, hortlaklar ve paralel çizgilerin kesin şoku savaşmak için araçtır; (…) belleğin ortadan kaldırılması Dada'dır; yalvaçların ortadan kaldırılması Dada'dır; geleceğin ortadan kaldırılması Dada'dır; doğallığın dolaysız ürünü olan her tanrıdaki tartışmasız mutlak inanç Dada'dır (Yılmaz, 2013: 147).

Dada, uyumsuz tiyatronun tüm anlayışını kendi içinde barındırır. Dada'da olduğu gibi, uyumsuzluğun yarattığı derin korku ve kaygının, şaşırtıcı ve abartılı gülünçlüklerin farklı ifadelerle bir araya getirdiği her yenilik aynı dili paylaşmıştır. Öncesi dönemlerde de rastladığımız bu dil, hatta Goya, Honoré Daumier, Gustave Courbet bunlardan en önemlileriydi ve klasik döneme kadar uzamaktadır. Ama bu iki sanatçıdan özellikle örnek verilmesinin nedeni, alay etme, taşlama, insan ve hayvan melezi yaratımlar, aşağılama gibi nitelemeleri çok kullanmış olmalarıdır. Bir diğer özellik de dönemin kaotik durumundan kaynaklı tüm aşağılama dillerini, en sınır aşan ifadelerini en sert şekilde kullanmış olmalarıdır. Benzer enstrüman veya anlatım biçimini kullanan Arhur Adamov, Jean Genet, Edward Albee gibi sanatçıların ortak noktaları tekinsiz durumun yarattığı derin çelişkiler ve güvensiz ortamı ortaya koymalarıdır. Örneğin Aziz Çalışlar, Genet'in oyunlarını şu şekilde açıklar:

> (...) Genet, varoluşsal kimliksizliğin tiyatrosunu yapmıştır. Bu kimliksizlik, acımasız kurallara (sınıf, ırk, vb. ayırımına) göre işleyen toplum düzeninin (insanlık halinin) kendisinden kökenlenir; ezilen sömürülen insanı kendi benliğinden ederek kimliğini yitiren bu saçma-vahşi-varoluşsal durum, kişileri aynı acımasızlıkla, saçma-vahşi bir tepki göstermeye iter (Çalışlar'dan akt. Aydemir, 2010: 19).

Kitle/birey ve kimlik arasındaki mücadele üzerinden anlam üreten absürt tiyatro metinleri, bireyin varlığı üzerinden ciddi sorgulama başlatır. Bu sorgulama; sorumsuz, değer ve doğruları olmayan, duyarsız, her kaba giren kitle insanını hedef alır ve aşağılar. Bazı hayvanlarla o insanları kişileştirir. Hatta Ionesco'nun kullandığı "gergedan" figürü bu anlamda önemli bir örnektir. Yazar, gergedan figürü ile amaçsız ve kendini yitirmiş bireyi anlatır. Nitekim akıntıya göre yüzen bu çıkarcı insan tipini kitle insanı olarak genelleştirerek sorgusuz itaat eden bir şekilde betimler. Bununla insanın kendiliğinden çıkıp başka bir varlığa dönüşümünü imler. Pinter'in "Oda", Jean Genet'in "Hırsızın Günlüğü" ve Edward Albee'nin "Hayvanat Bahçesi" adlı oyunları bu anlamda örnek verilebilecek yazılı eserlerdir. Arrabal ve Genet'in tiyatro yazılarında da bu bakış açısı devam etmiştir. Çalışmada bireyi farklılığından dolayı toplumdan dışlanması ve ikonlaşmış ahlak düzenine karşı ciddi yergilerle karşılaşmasını anlatılmıştır. Nitekim bu ahlak kurallarının yaşamı kaosa çevirdiği yazılarında büyük oranda işlenmiştir. Bu oyun yazılarının en temel ortak özelliği ise ahlakçılık taslamıyor oluşlarıdır. Anlamsız olan, bir bütün olarak anlamsız diyaloglarla bire bir verilmiştir. Anlamsızlığa doğrudan çözüm önerisi sunmayan absürt tiyatro metinlerinde, düzen ve insan arasındaki aykırılık bir bütün olarak sunulmuştur.

Politik dili olan absürt tiyatro, düzen eleştirisi yergili bir dille aktarılmıştır. Örneğin Beckett'in "Godot'yu Beklerken", "Bir Oyuncu İçin Pandomim", "Sözsüz Oyun", Ionesco'nun "Ders", "Yeni Kiracı", Vaclav Havel'in "Bildirim", Pinter'in "Doğum Günü Partisi", "Git-Gel Dolabı" vb. çalışmalar bu anlamda önemli eserlerdir

(Aydemir, 2010: 19). Genel olarak diyalogları alışılmışın dışında bir dille aktarılan bu çalışmalar, mantıklı düzenlemenin dışında parçalanmış ve anlam üretmeyenlere yer vermiştir. Konuşmalar anlamsız, salaş, gelişigüzel ve abuk sabuk özellikte olan bu absürt metinler, iletişimden çok gevezelik taşırlar. Çoğu zaman herhangi anlam taşımayan sözler içi boşaltılmış gerçeklik göstergeleri olurlar. Aslında düzmece bir yapıya sahip olan bu diyaloglar, saçmalığın, uyumsuzluğun ve iletişim olanaksızlığına, yok edilişine yönelik göstergelerdir. Böylelikle seyircide de anlamsızlık ve kaos yaratarak seyirciyi bunu aktarmayı amaç ettiğinden seyirciyi aktif hale getirerek sözünü sesin ötesine geçirmek ister. Plastik sanatlarda ise bir bütün olarak hem ses ve söz hem de somut eylem vardır. Örneğin Dada sanatçılarında olduğu gibi anlamsız şiirleri yeksek sesle meydanlarda okumaları, daha sonraları imgelerle yüzeyde ve üç boyutlu olarak sunmaları bu anlamda önemlidir. Aynı şekilde absürt tiyatro; "uyumsuzluğu yansıtmak için doğada birebir karşılığı bulunmayan imgeler kullanırlar. Görünen gerçeğe benzemeyen ancak kendi içinde tutarlı olan ve bir anlam ifade eden imgeler, sahnenin çok boyutlu ortamı, ışığın, sesin, hareketin, görüntünün ve dilin eş zamanlı kullanılması ile bir bütünlük taşırlar" gibi benzer bir yaklaşımı sergiler (Aydemir, 2010: 25). Bu anlamda görsel bir imge olarak Duchap'ın Çeşmesi en iyi örnek olarak sunulabilir

25).

Görsel 1. Marcel Duchamp, 1917, Çeşme, Porselen, Erişim: 01.08.2024 https://l24.im/85Db

Görsel 2. George Grosz, Sabah Saat Beşte, İdareci Sınıfın Yüzü, 1921, 48 x 35.4 cm

Dada ve çağdaşları, savaşın çığırtkanlığını yapanların ve savaşla zenginleşeceklerine inananların, savaşı temizlik olarak görenlerin, olduğu bir dönemde ortaya çıkmıştır. Dada sanatçıları bu aptalca inanışlara yönelik, belli bir anlamı olmayan sanatsal eylemlerde bulunmuşlar ve olabildiğine mutlak veya genel geçer görülen kurallara ters düşen sanat biçimsel arayışlara yönelmişler. 1917 Bağımsızlar sergisi bu anlamda verilebilecek en iyi örneklerdendir. Duchamp "Çeşme" (Görsel 1) adlı eseri de bu sergi için hazırlanmıştır. Sergi kurulunda da olan sanatçı "Richard Mutt" adıyla imzalamış ve kurula göndermiş. Kurulda çalışmanın bir sanat olup olmadığı konusunda koyu bir tartışma başlatmıştır. Tartışma, güzel ve çirkinlik üzerinde bugüne kadar benimsenmiş her şeyi sorunsal hale getirmekle kalmamış, sanat nesnesi ile alımlayıcı algısını sabote ederek bambaşka bir yol çizmiştir. Bu da yetmemiş, tüm kabulleri aşağılayıcı bir formla yapmıştır: pisuar. Pisuarın işlevselliğine bakıldığında çişe göndermesiyle ve bulunması mutat olan mekân tuvalet iken, bir sanat nesnesi galeri ortamı gibi entelektüel bir camia ile temas ederek düşün nesnesine dönüşmüştür. Hatta bir de endüstri malzemesi olması nedeniyle iş çok daha çarpıcı hal almıştır. Tüm bunlar da yetmemiş üzerine Mutt yazılmış ki; Mutt, "Almancada armut, yoksulluk, azlık anlamına geliyordu (…) ayrıca, hayali sanatçı Richard Mutt'un baş harfleri (hazır yapım) sözcüklerinin de baş harfleriydi. Sanatçının bu tavrı, yalnızca nesnelerle değil, dil ile de oynamaktan büyük keyif aldığının göstergesiydi (Yılmaz, 2013: 147). Başka bir örnek de Picabia'nin 1917 de çıkardığı 391 adlı dergisidir. Dergide küfürlü ve alaycı dil ile yazılmış yazılar vardır. Dönemin sanat anlayışı üzerine yazılan bu ateşli yazılar

ve kışkırtıcı resimlerle toplumsal inanç ve kabulleri sorunsallaştırmıştır. Bu kadar rahatsız edici yaklaşımın temeline bakıldığında yine ciddi anlamda uyumsuzluğun yarattığı uyumsuzluk görülmektedir:

> İncelikli günahın müziğiyle çırılçıplak, bayram günü en aşırıya hazır bir şekilde, kızarmış ya da morarmış yaşamı katletmek gerekir. (…) çok şey olmak gerekir. Çalışmayın, sevmeyin, okumayın, beni düşünün. (…) zevkin için yaşa. Anlayacak hiçbir şey yok; hiç, hiç, hiç, bizzat senin her şeye vereceğin değerlerden başka hiçbir şey (Batur'dan akt. Yılmaz, 2013: 152).

Dada, olabildiğine politik bir dile sahiptir. Bu dilin temelinde absürt tiyatro metinlerindeki gibi korku ve kaygının yarattığı güvensizlik vardır. Sanatçılar dünyanın akıl ve mantıkla açıklanamayacak kadar akıl dışı bir durumda olduğunu, bunun akıl ve mantıkla anlatmanın mümkün olamayacağını öne sürerler. Bu anlamda olur olmaz gülen yüzleri çizen ve olabildiğine gayrı ciddi olan bir uyumsuzluk içinde George Grosz'un işleri de bu anlamda uç anlatımları olanlardandır. Sanatçı, haksızlık ve sömürü üzerine bazen alaysı, bazen de küfürlü olabilecek kompozisyonlara yer vermiştir. Yukarıdaki eserinden de anlaşılacağı üzere bu anlatımlar görsel bir biçim olarak örneklerden biridir. Kurt Schwitters ise tutarsız, alakasız harf ve heceleri bir arada kullanarak ilginç kavramlar üretmiştir. Bu anlamda birçok sanatçı örnek verilebilir fakat gerçek şu ki; Dadanın ve absürt tiyatronun ortak noktalarından biri de uyumsuzluğun insanın ilkelliğinden ve kendi yarattığı dehşetten ortaya çıktığı, varlığı üzerinde sorunsal çelişkileri gösterdiğidir. Nitekim Şener'in ifadelerinde de bu anlamda yorumlama olduğu anlaşılmaktadır:

> Bu anlamsız uğraş içinde saçmalığın bilincine varır. İnsanoğlu da, ölümlü olduğunu, yaşamın bir amacının olmadığını, evrende bir düzen gözetilmediğini bile bile yaşamını ve uğraşını sürdürmektedir. Ne var ki Camus'a göre insan saçmaya razı olmaz. Çünkü insan usunun yasası usdışılık değildir. Us, uyum arar (2023: 299).

Sanat imgesinin absürt bağlamda ifade edilenler çerçevesinde ek olarak katabileceğimiz bir başka şey de, akıl dışılığını yaratan durumun olabildiğine kabul edilemez olan şeyle insanın yüzüne yeniden çarpmasıdır. Toplumsal varlık olarak insanın bir arada yaşanılır kılan temel değerden yoksun oluşuyla çıkan kaos, bu anlatım tarzında tamamıyla insanın güdüsel bir varlığa dönüşmektedir. Nitekim bu anlatımın amacı da "insanın kendini yapıntı düzenlemelerle avutmaktan vazgeçip saçmalığın bilincine ermesini sağlamaktır. Tiyatroda oyunla paylaştığı kısa yaşantı üzerinde kendi gerçeği ile yüz yüze gelen insan, yaşamın gerçek anlamı üzerinde düşünmeye başlayacaktır. Bu deney, insanın uyumsuzluğu görmezden gelmeyi bırakıp saçmayı yasallaştırmasını sağlayacaktır" şeklinde bir süreç başlatmaktır (Şener, 2023: 299).

İletişimsizlik ve Yabancılaşmanın Murdarlık İmgesiyle Anlatımı

Aşırı ifadelerden iğrençlik, absürt ve murdarlığa giden serüven, Rönesans ve orta çağ halk parodilerine kadar uzanır. Bu minvalde en önemli kaynaklardan biri olan Mihail Bahtin'ın "Rabelais'ın Dünyası" adlı kitabında (2016) Rabelais'yi referans göstererek bu anlatımları *maddi bedensellik ilkesi* başlığı altında açıklar. Bu başlık, genelde şenlikli bir hava ile sunulan anlatımları içermektedir. Toplumsal eleştiriler bu başlıkta, bayram ritüeli gibi örtülü bir şekilde aktarılmıştır. Ancak modern dönemde bu dilin geleneği sayılabilecek yaklaşımlara baktığımızda ise daha çok varoluşsal, psikanalitik yaklaşımlarla yoğunlaştırılmıştır ve travma sonuçludur. Örneğin Julia Kristeva, aşırı ifade ve yorumları iğrençlik başlığı altında, "varlığın kuralsız, zıvanadan çıkmış bir içeriden ya da dışarıdan kaynaklandığını sandığı, tahammül ve tahayyül edilebilir olasılığının dışına defedilmiş bir tehdide karşı o şiddetli, karanlık isyanlarından biridir iğrenme" şeklinde açıklar (Kristeva, 2014: 13). Yazarın ifadesinden yola çıkarak iğrençlik imgesinin bu sert özelliğini, bedene dış etmenlerin etkisinin bir iz düşümü olmasına dayandırılabilir. Kristeva, iğrençliği arınmış ve özün geride kaldığı yani ben olabilmenin fazlalıklardan kurtulma anlamına gelen genel bir tanımlama yapar. Arınmışlığın ve bireysel varlığın öznelleşmesi açısından kurtulması gerekenler yönünde açıklamaları olan Kristeva, iğrenç olanın yok edici yönünü ise toplumsal ve öznel düzenleri bozan veya bu bir düzensizlik yaratan krizin kanıtı olduğunu, bunun da izleyicide şüphecilik yarattığını açıklar (Kristeva'dan akt. Foster, 2017: 205-206).

İğrençliğin dışlama, dışkılama, atıl, atık ve sövgü gibi bir durumundan kültür nesnesine dönüşümüyle sunulmuş olması çok marjinal bir durumdur. Dahası, iğreti sanat objesinin ahlaki olarak sorunsal olanı yeniden özneye ait kılması bambaşka bir estetik serüven başlatmıştır. Bir başka önemli detay ise iğrençlik, çoğunlukla anlatımlarını "murdar" nesne/şey üzerinden yapması infial yaratıcı olmuştur. Murdar olan, genellikle inanç, gelenek-görenek, kural, nizam gibi toplumsal değerlerin ret ettiği şeylerin çoğunu kapsamasından dolayı yapılması durumunda ciddi sorunlar yaratmıştır. Hal böyleyken murdar olan yasak, kabul edilemez, dokunulamaz ve günah olan şeylere karşılık gelen bir kirlilik durumunu gösteren şey ise ve aşırı anlatım aracı haline gelirse doğal olarak ciddi tepkilerin oluşmasına neden olur. "Murdar" imgesini bir anlatım dilinde araç olarak kullanıldığında,

toplulukları bir arada yaşamasını sağlayan ve topluluk olmada düzenleyici kurallar bütününe aykırı geldiğinden ciddi protest bir söylem oluşturmuştur.

"Murdar" kelimesinin anlam köküne baktığımızda; dini ve inanç kuralların dışında kesilen hayvan anlamını taşıyan, aynı zamanda iğrenç, leş, kirlenmiş besin ve cinsellikle alakalı olan geniş anlamlı bir kavramdır. Asıl mesele şu: murdar, yasağın/yasakların aşılması sonucunda oluşmaktadır. Bu kuralları bilinçli aşıldığını düşündüğümüzde; öyleyse bilinçli sınır ve had aşımı ile hem yüce olanı alaşağı etmek hem de yüceyi çevreleyerek görecelilik gösterip sınır geçmeyi olumlama anlamında kullanılmış bir yöntemdir. O zaman şu ifade edilebilir: iğrençlik (abject), murdarlık bağlamında çok daha anlaşılacağı gibi iğreti-murdar formunun var olan düzeni tehdit eden simgesel aktarımlar olmasının nedenini anlaşılır eder. Aşırı dil olmasının ve rahatsızlık yaratımındaki bu anlatım biçiminin geçtiği sınıra paralel olarak değişen bir anlatım tarzı olmasını gerekçeleri de görülmüş olur.

Kristeva, modern sanatçının kültürel değişikliğine yönelik açıklamaların ardında Foster sanatçının, "ötekinin çöktüğü bir dünyada' artık sanatçının görevinin iğrenci bastırmak değil; açığa çıkarmak, onun anlamını bulmaya çalışmak, 'ilk bastırmanın neden olduğu dipsiz önceliğin' içyüzünü anlamak" olduğunu açıklar (Foster, 2017, s. 206). Nitekim günümüz sanatında iğrençlik olarak yorumlanacak her tür imgenin çokça kullanılması, günün dünya sorunlarının yarattığı tahribatın iç yüzü göstermektedir. Bu travma ifadeleri, bazen sanatçının içte yaşadığı dehşetin, bazen de dış müdahale ile oluşan tahribatın dışavurumudur ve kabul edilemez olanı uyumsuzluk yaratan aşırı ifadelerle aktarılmasıdır. Bundandır ki görsel sanatlarda iğrençliğin söylevi, absürt tiyatrodaki mantık gibi kabul edilemez olanı kabul edilemez ile aynıdır. Breton'un ifadesiyle birey "pis kan"ı akıtarak içindeki hüzünden arınır, "yıkanmaya" çalışır, bedenine attığı her kesikten sonra yeniden "temizlendiğini" söyleyen Caroline Kettlewel gibi" anlamsızlığa karşı aynı değerden anlamsız cevap verir (Le Breton' akt. Özden, 2015: 48).

Kristeva, ayrıca Mary Douglas'ın iğrençlik kavramına, Murdarlık başlığı altında bir yorum daha getirmiştir.

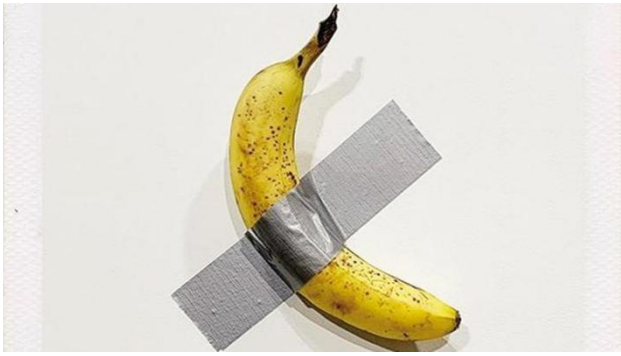
> Murdarlık, simgesel sistemin dışında kalandır. Murdarlık toplumsal rasyonalitenin ve toplumsal bir bütünün üzerine inşa edildiği mantıksal düzenin elinden kaçıp kurtulan şeydir. Bu sayede toplumsal bütün de kendisini nihayet bir *sınıflandırma sistemi* ya da bir yapı olarak oluşturmak için rastgele bir araya gelen bir bireyler yığınından farklılaşacaktır (Douglas'tan aktaran Kristeva, 2014: 86).

Kirlilik, dinsel yasağın temelini oluşturan uzak durulması gereken bir dışlanmışlığı temsil eder. Douglas, kirliliğe ilişkin fikirlerin toplum yaşamındaki işleyişi, biri büyük ölçüde araçsal, diğeriyse dışavurumsal olan iki düzeyde açığa çıkarır ve iğrençliğin sanatsal forma dönüşümünün çerçevesini çizer (Douglas, 2007: 25). Bu açıdan bakıldığında da murdar, sistemsel krizin sembolik ifadesidir. Murdar, dünya düzeninin dışına atılması, def edilmesi veya dünya düzeninin kusulmasıdır. Murdar, arzu nesnesi gibi lütufkâr, hoşnutluk yaratan bir cazibe değil aksine iten, zarafet ve erdem olmayan bir durumdur. Fakat murdarlığın olumsuzluk ve kötülük olarak uzaklaştırma, atma ve def etme gibi olumsuz anlamlar eşliğinde bakıldığında ise arınmaya sevk ettiği için kirliliğin murdarlığa dönüşümü de böylelikle kutsal sayıldığı da olmuştur.

Görsel 3. Piero Manzoni, (Merda d'artista 48 x 65 x 65 mm 0.1 kg) 1961, Karışık Malzeme Sanatçı Boku Erişim: 30.06.2024 https://l24.im/tYpQV

Görsel 4. Gelatin Sanat Grubu, 2016 Wolfgang Gantner, Ali Janka, Florian Reither e Tobias Urban Erişim: 07.08.2024 https://l24.im/8fB46IN

Murdar, yüklendiği anlamlarıyla ve görüntüsünün marjinal olmasıyla düzensizliğin, travmanın ve mağduriyetin metaforik olarak karşılığı olmuştur. Aynı zamanda murdar ve iğrençliğin grotesk anlatımları, yıkıcı mizah ve maddi bedensellik ilkesi bağlamında toplumsal inanç ve ahlak değerlerine göre günah, kötülük ve kirlilik durumlarının ifadesi olmuştur. Fakat ağırlıklı olarak bu başlık içinde aşırı bu anlatımlar yergi amaçlı kullanılmıştır. Böylelikle alegorik bu eleştiri biçimiyle yasaklı zihniyeti yasaklı şeyle eleştirerek zelil bir duruma sokulmuştur. Bu yaklaşım, doğrudan toplumun inançlarını eleştiren durumda olmasıyla sistemi bozan, algıları ve inançları sarsan ve manipüle etmesiyle etkisi bulaşıcı bir biçimde geniş çaplı yayılmasına neden olmuştur. Örneğin pop-sanat dünyasında Piero Manzoni, Odd Nedrum, Kiki Smith, Chiris Ofili, Andres Serrano ve daha birçok sanatçı, sanat dünyasının pazar/meta ilişkisini, iktidarların cinsellik ve kimlik politikalarına, dünyanın savaş, şiddet, körü körüne inanç sistemleri ve ekonomi gibi ezici yaklaşımlarına karşı eleştirilerini bu iğreti duygusunu yaratarak yapmışlardır. Sanatçılar, böylelikle sanatın yüce algısı ile iğrençliğin tekinsiz, tehditkar, bulaş, tiksinç ve bulantı gibi nesneleri bir arada sunarak izleyicinin algıları sekteye uğratılmaya çalışılmış ve var olan politikaların kirlilik durumları gösterilerek inanılan doğruların göreceliği işaret edilmiştir.



Görsel 5. Maurizio Cattelan, Comedian, Muz, Koli Bandı, 2019
Erişim: 05.08.2024 https://l24.im/dDs

Görsel 6. Maurizio Cattelan, "La Nona Ora", polyester reçine, doğal kıllar, aksesuarlar, taş, halı, değişken boyut, 1999. Erişim: 05.08.2024 https://l24.im/dDs

İğrençlik ile absürt tiyatro arasında başka bir fark daha gözlemlenir. Absürt tiyatro düzensizliği düzen edinen durumu eleştirirken, görüşü gereği "daha önceki öncü ve deneyci akımların baskıya, savaşa, sömürüye, yoksulluğa, adaletsizliğe başkaldıran, düzmece bir uygarlık anlayışına benzemez. Absürt tiyatro kötümserdir ve eylemsizdir. (…) fakat genellikle absürt tiyatro oyunlarında bir hiçe sayma yerine bir umursamazlık görülür. Dünyanın trajik olduğu kadar komik olan saçmalığı onaylanmıştır" gibi rahatsızlık veren bir rahatlık yaklaşımı söz konusudur (Şener, 2023: 299). Bu ifade duyarsız ve sessiz kalan bir durumu açıklamaz. Absürt tiyatro aksine kötülüğün derinlere işlendiğini, umutsuzluk ve baskının kol gezdiğini, artık aklın önemsiz olduğunu söyler. Böylece absürt tiyatro, uyumsuzluğun ve saçmalığın standartlaştığı yerde saçmalıkla cevap vermeyi benimser. Örneğin Piero Manzoni'nin, "Sanatçının Dışkısı" adlı eseri (Görsel 3), 90 adet küçük konserve kutusunda oluşan provokatif bir iş olmanın yanında absürt bir nitelikle dışkıyı sanat diye sunar. Eserin, "hazır nesnenin sanata dair felsefi bir provokasyonu ve Manzoni'nin söz konusu eserini de alışkanlık sınırlarını aşan ironik bir anlatım" şeklinde oluşu, sanat piyasasının vahametinin küfürlü bir anlatım ile eleştiriyor olmasıdır (Dutton, 2017: 231). Yine son dönemlerde popüler olan Maurizio Cattelan'ın "Komedyen" adlı duvara bantlanmış organik muzu (Görsel 5), bu ifadelerin bir başka görsel örneğidir. Manzoni ise savaş sonrasındaki güçlü ekonomisiyle zenginleşen ve giderek bir tüketim toplumuna dönüşen İtalya'nın kapitalistleşen sanatına ve metalaşan piyasasına yönelik provokatif bir imge olarak dışkıyı kullanmıştır. Sanatçı aynı zamanda sanatta güzellik ve çirkinlik algısını da bu çalışmayla eleştiriye açmıştır. Dolayısıyla absürtlük, rahatsızlık duyduğu duruma karşı bu tavır umursamaz bir tavır değil, aksine duyarlı ve derinden ruhsal etkisi olan bir yönelişin yorumlaması olduğu anlaşılmaktadır. Örnek verilen iki sanatçı da sanat ve meta ilişkisini, sanat piyasasına yönelik eleştirilerini itibarsızlaştıracak imgelere başvurarak oluşturmuşlar. Algılara sabote eden bu ifadeler, uyumsuz, akıl dışı ve rahatsızlık yaratan duruma karşı aynı paralellikte karşıt söylem geliştirmişler.

> Açıkça görüldüğü gibi, post sanat dünyasında her şey pazarlanabilir; kendi dışkısını içerdiği varsayılan teneke kutularının üzerine imzasını atan Piero Manzoni bu pazarlanabilirliği ve pop-sanat dünyasında her şey dışkı ile sanatın karizmatik birlikteliğini uzun zaman önce fark etmişti. Bu ikisinin sinerjik ilişkisi deneyim pazarlanmasının müthiş bir örneğidir. Dışkı ve sanatın belirli bir karizmatik çekiciliği vardır –dışkının karizması olumsuz, sanatınkiyse olumludur. Bunların her birine bir diğerinin statüsü verildiğinde, yani bulunmuş dışkı, hazır-nesne sanatı olduğunda – standart Ducampvari edim- her ikisinin karizması da artar. Deyim yerindeyse ikisinin de iğrenç kokusu her yanı sarar, yani karizmaları kozmikleşir: ilişkileri ikisinin de kurtuluşudur (Kuspit, 2006: 98).

Absürd tiyatronun en önemli özelliklerinden bir de mutlak olarak görülen şeyi aldatmacaya çeviriyor olmasıdır. Hatta iğrençlikle aralarındaki ortak özellik olarak, bilinen veya inanılan şeyin usdışı olduğunu gösteren daha doğrusu dokunulur kılan bir eleştiridir. Bu yüzden ifade edildiği gibi yüceyi eleştiren alçaltıcı jest ile yüce arasında ciddi bir mübadele ilişkisi başlatır denir. Çünkü bu şekilde eleştirilen yüce aurasını yitirir, yeryüzüne indirilir. Yer değiştirir. Başucunda tutulan şey ayak hizasına getirilir. Örneğin Maurizio Cattelan, "La Nona Ora" (Görsel 6), bu anlamda başka bir örnek olarak sunulduğunda her ne kadar iğreti bir nesne veya imge kullanılmamış gibi görünse de bir din adamına göktaşının isabet etmesi Tanrının gazabına uğramış görüntüsünü sunar. Aslında bu çerçeveden bakıldığında sanatçı, asıl günahın nesnesi olarak Papayı işaret etmiştir. Nitekim çalışma biraz daha okunduğunda farklı detayların bu anlamda önemli bilgi sağladığı görülür. Sanatçı, çalışmaya önce dokuzuncu saat demekle Hz. İsa'nın çarmıha gerilip öldürülecekken dua ettiği vakti temsil eden bir isim koymakla başlar. İsa'nın, "Tanrım, Tanrım, beni neden terk ettin?" diye yakardığı ana gönderme yapan sanatçı, hem bugünün din icracılarının temsili kalmasına bir eleştiri sunmuş hem de dinin iktidarlarına karşı rahatsızlığını ifade etmiştir. Çalışma, gerçekleşmesi mümkün olmayan bir olay örgüsüyle başlamıştır. Meteor taşının gelip Papa II. John Paul'a çarpıp onu devirmesi, kendi içinde birçok ironik durumu sunmuştur. Taşın olabildiğine biçimsiz, papanın ise olabildiğine şık, şaşaalı olması arasında tezatlık olduğunu göstermektedir. Bir başka şey de, Tanrı belanı verdi gibi bir bedduanın kabul olmuş gibi bir izlenim yaratmaktadır. Dinin iktidarına karşı bir eleştiri söz konusuysa bu şekilde bir okuma olabilir. Pop kültürün bir figürü gibi devrilmiş olan bu mecazi devrim, bir yönüyle papaya dokunarak, onun eleştirilecek bir kişi olduğunu da gösterir. Aynı zamanda kutsal olarak inanılan şeyi bu şekilde eleştiriye tutarak onun göreceliği ve dokunur olduğu gösterilmiştir.

Görsel 7. Maurizio Cattelan, Frank ve Jamie, 2002, 180,3 x 62,2 x 45,1 cm, polyester reçine, balmumu, pigment, insan saçı, giyim, ayakkabı ve aksesuarlar.
Erişim: 06.08.2024 https://l24.im/u4niFXT

Görsel 8. Jake and Dinos Chapman, Nazi Zombileri, Cansız modeller
Erişim: 06.08.2024 https://l24.im/mNiMYJI

Absürtlük bağlamında bir başka örnek, Jake and Dinos Chapman'ların "Nazi Zombileri" çalışması (Görsel 8) basmakalıpları, inanışları ve kuralları tepetaklak eden nitelemelerle örnek eserlerdir. Hatta çok daha ileriye eleştirilerini taşıyan Chiris Ofili ve Andres Serrano da örnek verilebilir. Sanatçıların dinsel simgeler kullanıp bu simgeleri murdar nesnelerle kirleterek düşüncelerini aktarmışlardır. Zaten her iki kavramın yorumlama biçimi "Absürd tiyatro yaşama ayna değil, prizma tutmalıdır. Saçma olanı saçmalayarak, akla ve mantığa aykırı olanı eski ussal sistemlerin dışına çıkarak dile getirmelidir. Uyumsuzluğu uyumsuzla ifade etmek absürt tiyatronun yapısal ilkesini belirler" gibi yaklaşımları vardır (Şener, 2023: 302). Anlaşılan o ki bu anlatım tarzı; inanç ve inanç gibi toplumda kural koyucu her sistemi bu bağlamda eleştiriye dâhil etmiş, bu yüzden infial yaratan olmuştur. Aynı zamanda bu anlatım şekli, eleştirdiğini tepetaklak ederek, yerle bir edilen şeyi düz bir zeminde yeniden inşasını sembolize etmiştir. Biçim olarak da kaba güldürü ile zillet bir durum oluşturularak aşağılama duygusunu artırılmıştır. Bunun yanında travma imgelerini olabildiğine normalmiş gibi göstererek seyircisinde tahammül duyusunu manipüle eden bir yaklaşıma gidilmiştir.

> Oyun kişisinin dramatik, hatta trajik olan uyumsuzluğu, bu uyumsuzluğu uzak açıdan seyreden seyirciye gülünç görünür. Ancak bu gülünçlükte korkutucu, şaşırtıcı bir şeylerde vardır. Absürd oyun yazarları toplumun günümüzdeki şizofrenik durumunu, insanların şaşkın hallerini sergilerken seyirciyi korkutma ve şaşırtma yöntemlerine başvurur. Mantıklı bir gelişimi olmadığı için birdenbire ve nedensiz olarak meydana gelen olaylar seyirciyi irkiltir (Şener, 2023: 304).

Ionesco, karikatürleştirmenin daha fazla trajik duygu yarattığını, gülmenin ise umutsuzluğu daha iyi dile getirdiğini ifade etmiştir. Yazara göre "zıtlıklar gerilim yarattığı gibi yaşam sancısı, ölüm korkusu ve endişeyi ifade etmek için elverişli bir ortam hazırlar" şeklinde yorumlar (Ionesco'dan akt. Şener, 2023: 302). Bu minvalde aşırı örnek sanatçılardan Serrano, "Çişli İsa" (Piss Christ) eserinde olduğu gibi kutsal bir simge olan İsa maketini, çişli bir kutu içine koyup fotoğraflamıştır. Sanatçı çalışmasında, kirleten ve itibarsızlaştıran malzeme kullanarak İsa'nın yücelik aurasını bozmuştur. Çalışmada, "İsa'nın çişe daldırılmasının engizisyon ve Katolik Kilisesi arasındaki şefkat ve zülüm arasındaki çelişkiyi anlatır" (Berger, 2019: 446). Sanatçı bu eseriyle dini malzeme olarak kullananlara yönelik kutsal bir imge ile kutsalın en dışladığı şeyle aykırı bir yorumlamaya gitmiştir.

Grotesk ifadelerle daha da etkisi yükselen absürt anlatımlar, trajikomik ile ciddi yıkıcı ve aşağılayıcı seviyelere çıkar. Çünkü "Başka türlüsü olmaz. İnsan trajik değilse gülünçtür, aslında komiktir. Kişi yaşamın saçmalığını ortaya koyarak bir çeşit trajedi yazmayı başarabilir. Bence insan ya mutsuz olmalı (metafizik anlamda mutsuz), ya da budala" (Weiss'den akt. Şener, 2023: 304). Sanatçıların genelinde görüldüğü gibi absürt tiyatro ile iğrençliğin aşırı temsil yoluyla yarattığı belirsizlik, tedirginliğin çoğunlukla alışkanlıklar ve inançlar üzerinde inşa edildiği görülmüştür. Bu da toplumun çoğunluğunu doğrudan ilgilendirdiği için eleştirinin etki derecesini çok yükselttiği anlaşılmaktadır. Hal böyleyken infial yaratımlar ve aforoz edilmeler kaçınılmaz olmuştur.

Aşırı bu anlatımlar, alımlayıcının uyum ve düzen düşünü yıkarak yaşamın saçmalığını göstermiş, tüm mutlak görülen şeyler şüphe içinde bırakılmış, dokunulmaz ve sorgulanmaz her şey görecelik kazanmış olur. Her iki kavramın en önemli ortak özellikleri olan bu durum, alay, aşağılama, taşlama yöntemleriyle de insanın korkaklığı, budalalığı gibi kusurlar abartılı bir şekilde izleyicisinin yüzlerine çarpıtılır. Nitekim tabular bu şekilde aşağılanarak yıkılır ve maddi düzeye indirgenerek kutsallığın göreceli doğası ifşa edilmeye çalışılır. Böylelikle kutsal formlar üzerindeki bu eleştirel yaklaşım, kutsalın auralarını bozmasıyla birlikte, genel geçer yasaklarla da ilgili bir görüş sunulmuş olur. Yasak ve sınır ihlali yapan bu yaklaşım Georges Bataille'nin "yasakların dokunulmazlıkları artıkça, onları geçici olarak ihlal etmenin imkânları da çoğalır" ifadesiyle işin iç yüzü aralanmış olur (Bataille, 2014: 21). Dolayısıyla bu eleştirinin çarpıcılığı ve rahatsızlık yaratması yasak ve sınır arasında çekişmesi o sınırları alt üst eden murdar metafordur veya görüntü ve söylemlerdir. Yasaklı alan, kotarılmış, belirenmiş ve dokunulmaz alandır. Nitekim Bataille yasaklı alan, trajik olarak kutsal alandır der. Yazar, insanın bunu dışlamasının nedeninin onu yüceltmek olduğunu söyler. Yasağın, engellediği ve erişilmesini zorlaştırdığı her şeyi tanrısallaştırdığını da ekler. Öyle ki, ulaşılması veya yasağın çiğnenmesi durumuna karşılık kefaretin ölümle ilişkili olduğunu da ifade eder (Bataille, 2014: 20-21). Bir yönüyle sanatçı absürt ve iğrenç imge ile eleştirel bilinç geliştirmeleri, ölümle yüz yüze gelmeleridir. Sanatçı, kefareti çoğunlukla aforoz edilerek bedel ödemiştir. Bu sanatçılardan bir başkası olan Jeff Koons da pornografik anlatımlarının toplumsal inanç ve değerlerce hiçbir şekilde kabul edilemeyecek kadar aşırı anlatımı bu minvalde değerlendirilebilir. Nitekim tüm bu aşırı anlatımlar doğrudan veya dolaylı olarak bedenin alt bölge organlarının işlevi üzerine kurgulanmıştır. Kirletici ve alçaltıcı bu anlatımlar murdar edici nitelemeye göndermelerdir.

Kültürel ve toplumsal olaylarla gelişen bu ihlalci yaklaşımların sertliği, keskinlik ve tekinsizlik durumları da toplumsal olaylara paralel olarak artmıştır. Bu anlamda murdar kılınan yüce ve infial arasındaki gerilim, toplumun kültürel miraslarını gösterdiği gibi bunları yeniden sorgulamaya da açarken hijyen ve uygunluk anlayışını tehdit eden unsurları göreceli hale getirir. Nitekim murdar ile uygunsuzluğun nesneleri genelde bedensel atıklar ve bedene müdahale alanı olarak gösterimleri olmuştur. Bu imgeler, bedene dıştan müdahalenin izdüşümünü yansıtmasının yanı sıra estetik algısını da farklılaştırdığı görülmektedir. Böylelikle genelde bedeni güzel ve çekici değil çirkin tarafından da ele alır. Murdar ile iğreti haline gelen beden, yaralanmış, şiddete uğramış, kanlı, parçalı ve yapısı bozulmuş olarak gösterilir. Bu durum, dehşet duygusunu seyircisine psikolojik gerilimle aktarılır. Yaşatılan gerilim, dışsal tehdidin ruhsal ve fiziksel derinliğini yeniden seyircisinde yaşatmak istemiştir. Bu bağlamında iğrençlik ve absürtlüğün nüfuz kazanma etkisinin oldukça güçlü ve bulaşıcı olduğunun nedeni de anlaşılır olur. Hatta iğrençliğin kültürel tercihlerden kaynaklı olan etkisi, estetik açıdan seçilen tercihten daha baskın olduğu görülmektedir. Öyle ki bu nedeni seyircisini aktif hale getiren veya edilgen bir duruma sokan özelliğinden de daha iyi anlaşılmaktadır.

Bundandır ki seyirci iğrenç görüntü ve anlatımlar karşısında duygusal ve fiziksel spazm yaşar. Böylelikle sanat nesnesi ile kendisi arasında hırpalayıcı bir eylem başlamış olur.

Bu bağlamda yerel örnekleri düşünecek olursak, ülkemizde de yakın geçmişte sansasyonel etki yapan Şükran Moral ve Bedri Baykam gibi sanatçılar akla gelir. Şükran Moral, cinsel kimlikler üzerine ve kadın bedeninin meta sunumuna karşılık kendisini seyirlik nesne şeklinde sunarak sistemsel eleştiri yapar. Sanatçının "Genelev" adlı performansından yola çıkarak, eleştirilen cinsiyetçi politikalara ciddi bir provokasyon yarattığı anlaşılır. Aynı zamanda ülkenin inanç ve ahlak değerlerini göz önünde bulundurduğumuzda çalışmayı performans olarak nitelemek bile aykırı durabilmektedir. Moral, yaşamın hesapçı politikalarına maruz bırakılmasına, bedenin ticari meta olarak tüketim nesnesine dönüşümüne ve toplumsal yaşamanın ekonomik oluşumlarına göre ayarlanmasına karşı bir bedenle provokatif bir şekilde karşı durur. Sanatçı, ironik anlatımıyla bu politikalara direnmenin kurtuluş nesnesi olarak yine bedeni gösterir. Kurtuluş nesnesi olan bu yaklaşımı Baudrillard'ın bedenin tüketim nesnesi olarak yorumlamasını hatırlatır. Yazar, bedenin ruhun yerini aldığını, sermayenin bedeni ciddi bir meta unsuru haline getirdiğini ifade eder. Bedenin ahlaki ve ideolojik olarak ruhun yerini alarak, arzu nesnesine dönüşmüş olduğunu aktarır (Baudrillard, 2010). Yazar bir başka kitabında da aslında bedenin eskiden ruhun metaforu iken, sonrasında cinselliğin metaforuna dönüştüğünü, şimdi ise hiçbir şeyin metaforu olduğunu söyler. Bedenin hastalıklı yer olduğu ve bunun nedeninin aşkın bir hedef ve simgesel düzenlemeler olmadan sanal dünyanın, iletişim ağlarının ve bunlara entegre olan devrelerin sonsuza kadar bedeni programladığını, mekanik bir işletim mekanizmasına dönüştürdüğünü ifade eder (Baudrillard, 2016). Baudrillard'an hareketle Şükran Moral'ın cinsel kimlik ve beden üzerine performansı beden ile cinsellik ve arzu ilişkisini ifade ederken aslında bir yönüyle bedenin yapay yazgısını ifade etmiş olur.

Görsel 9. Louise Bourgeois, Janus Fleuri, 25.7 x 31.7 x 21.2 cm,Bronz, altın patina,1968. Erişim:07.08.2024 https://l24.im/VPDntX8

Görsel 10. Şükran Moral, Evli, Üç Erkekle, 2010 Erişim:07.08.2024 https://l24.im/JbBuy0

Moral'ın "Evli, Üç Erkekle" adlı çalışması (Görsel 10), Mardin'in kırsal Yukarı Aydınlı köyünde yöresel bir düğün gibi yapılan bir performanstır. Bu çalışma, gelenek ve göreneklerin katı uygulandığı bu bölgeyi seçmesinin nedeni, kadına yönelik 'namus' bağlamında ciddi yaptırım ve sınırları olan bir yer olmasıdır. Dolayısıyla bölgenin gerçekliği, inanç sistemi ve kadına bakışın bu kadar katı olduğu bir yerde bu kadar radikal bir iş yapmak başlı başına kışkırtıcıdır. Sanatçının toplumsal ahlak sınırını sekteye uğratan bu yaklaşımı ile bölgenin gerçekliği üzerinden tüm ülke gerçeğinin sorunu anlatılmıştır. Ama üç erkekle bir kadının evliliğinin tasavvur ve tahammülün dışında oluşu, konuya bölgenin değerleriyle bakıldığında murdar eden, iğreti olan bir bulantıya dönüşmüştür. Tahammül duygusunu ve aklın sınırlarını zorlayan bir çalışmadır. Bu da çalışmanın yapıldığı coğrafyada kadınların mağduriyetini bu düzeyde çarpıcı ve uyumsuz bir kurgu ile dile getirilmiş olması kadına yönelik bakışın absürtlüğü ile ilişkili olmasıdır.

Görsel 11. Kiki Smith, Kiki Smith, "İsimsiz" 1987-90,
12 gümüş kaplamalı cam kavanoz
Erişim:08.08.2024https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1175316

Kiki Smith, Şükran Moral gibi çalışmalarında yoğunlukla beden ve bedene dair imgeleri kullanmaktadır. Bedenin parçalarını -kemikler ve iç organlar- imge olarak kullanan sanatçı, bireye yönelik görünmeyen baskının şiddetini bu parçalar üzerinde görünür yapar. Sanatçı, bedenin maruz kaldığı duruma yönelik eleştirilerini kadavraya ya da çürümüşlüğe yüz tutmuş bedensel görüntüleri kullanmış, ruhun ve bedenin başka bir şeye evrimini göstermiştir. Smith, aynı zamanda toplumsal olarak bastırılmış cinsellik, kimlik, ölüm, inanç gibi kategorik yaklaşımların karşısına da absürt ve grotesk formaları koyarak direnmeyi protest bir şekilde göstermiştir. Sanatçı sadece bedenin dış görünümlerini kullanmamış aynı zamanda tüm fiziksel ve biyolojik işlevler sonucunda oluşan deformasyon sürecini de aktarmıştır. Bundandır ki eserlerinin genelinde, vücudun iç süreçlerini gözler önüne seren süt, kan ve kusmuk vb. sıvıları derin psikolojik gerilim uyandıran şeyleri kullanmıştır. "İsimsiz" eserinde de görüldüğü gibi sanatçı, 12 şişenin içine bu bedensel sıvılardan örnekler vardır. Bedensel sıvı ve atıklar, maddi bedensellik ilkesi bağlamında sövgü anlatımlara gönderme olan jestlerin somut imgelere dönüşmesidir. Bu imgeler, sert mizah anlatımlarıyla aşağıladığı gibi seyircisinde tedirginlik yaratıp korku duygusunu da egemen kılar.

Bedensel atıklar, arınma ve maddi dünya ile ilişki kuran şeylerdir. Bu atıkların alegorik anlatımı, dışarı atıldıklarında kirliliği, pis olanı göstermeye başlarlar. Öyle ki öznenin parçası olduklarından özneden tamamen dışlanmaz, kopmaz hatta bedenin yaşamsal anlamda gerekli parçası olarak öznesini işaret ederek sürecin devamlılığını sağlayan durumu imler. Aynı zamanda özne, kendinden bu arınmayı sağladığında dışa atılan şey de kendsini tehdit eder. Söz konusu anlatımların gerçekliği ile eleştirilen konunun trajedisi arasındaki bütünlük, yıkıcı bir söylem ile sanat bağlamına aktarılmış olur. Bu yüzden, sanatta iğrenç imge/murdar, eleştirel bilince dahil olduğunda marjinal politik öğeye dönüşürler. İğrençlik yorumlamaların politik tarafı, kategorik dilin (suçlama dili) yaratmış olduğu ötekinin travmasını yüzlere çarparak bunu sövgüye gönderme ile yapıyor olmasıdır.

Sanatsal imge olarak murdar, genellikle çürümüşlük, ceset, bedensel atık ve organlardan seyircisi üzerinde tiksinti duygusu yaratır. Oysa başka bir yönüyle biyolojik ve fizyolojik oluşan, gelişen, doğuran, dışkılayan, ölen beden sürecini deşifre eder. Bedenden dışa atılmış atık - iğrenç olan- nesne kategorisine alınmayan bedenden yalıtık bir şey olarak yorumlanmaz. Dışkı gibi bedensel sürecin parçaları olan kan, çürümüşlük, saç, organ parçaları ve kadavra gibi iğrenç (abject) ile nesne arasında bir sınırda yer alırlar. Smith'in heykellerinde olduğu gibi dışkılama bedensel oluşumun devamı, heykel ise o süreci devam ettiren bedensel bir parçadır. Bu durum bir metamorfozu andırır. Hatta nesnelerin vücuda alınıp sindirilmesi ile dışarıya atıldığı, öznenin içi ve dışı arasında sınırı ortadan kaldırır. Bu durum, bedenin varoluş sürecinden tamamen koparılan devinim değildir. Smith gibi iğreti duygusu yaratan nesne, genel itibariyle yıkıcı mizah yaklaşımı içerisinde yorumlandığında bedenin fizyolojik ve biyolojik sürecini görselleştirme eğiliminden çok eleştirilen konuların geride bıraktığı yıkımın formlarını sunmuşlardır. Bu formlar gerek sahte, gerekse gerçek nesne olması toplumsal olanın veya iktidarın yasaklı bölgesine girip çatışmalı ve yoğun bir alan açmasıyla ilgilidir. Sanatçılar, iğreti duygusu ile vahim olanı yaratırken işaret ettiği şeyi açıkça aşağılayarak ve seyircisinin algısını bozarak etkin bir sürece dâhil etmiş olurlar. Benzer anlatım tarzı olan Cindy Sherman ise toplumun kadın algısının üzerine eleştirisini kendini eserlerinde seyirlik nesne olmasına yönelik hem fotoğrafçı hem de model olarak arz etmektedir. Sanatçı, cinsiyetçi yaklaşımların kadının meta olarak görülmesine karşı çalışmalarında iğreti duygusunu öne çıkarmaktadır.

Çalışmalarında özne üzerinde suç ile toplum tasvirini yapar. Bedensel acının kaynağını işleyen sanatçı, ahlaki sorgulamalar sonucunda oluşan çatışmaları absürt tiyatroda olduğu gibi ahlaki görülmeyen şeyle eleştirmiştir.

Sonuç itibariyle sanatta absürt ve iğrenç anlatımlar, bedene veya ruha doğrudan veya dolaylı baskıcı her tür müdahalenin sonuç nesnesi olduğu anlaşılmaktadır. Bu anlamda her iki kavramın ana kaynağını bağlayabileceğimiz murdarlık hakkında Kristeva, bedensel akıntıların veya bedensel akıntıya benzer şeylerin özneyi tehdit eden dışsal olan şeylerin sonucudur der. Yazar, yaşamı tehdit eden ölümü, ben'i tehdit eden toplumu murdar kavramı üzerinden aktarır (Kristeva, 2014: 92). Anlaşılan toplumsal etik-ahlak anlayışına ters düşüldüğünde, baskı ve şiddete maruz kalmanın alegorik anlatımı olan murdar imge, hem travmanın hem de şiddetin kaynağına işaret etmektedir. Bu bağlamda çarpıcı başka bir örnek sanatçı olan John Miller itaatsizlik, narsistlik ve bastırılmış olanı dışa aktarmada maskaracı olarak yorumlamış, öncü sert yergi biçimlerini bedenin topografik alt yapı organlarının işlevlerine göndermelerde bulunmuştur. Sanatçı, itaatsizlik yaklaşımın bilinçli bir çıkışın iğreti nesneye dönüşümünü, dili sövgü, görüntü ise tedirgin edici oluşu seyircinin üzerinde ciddi bir bulanım oluşturmuştur. Benzer bir yaklaşımı Cindy Sherman, "İsimsiz (Untitled)" adlı çalışmada rahatlıkla görüldüğü gibi bedenin merkezde olduğu ortopedik ve cansız mankenleri kullanarak yapay bedenler üzerinden eleştirilerini kurgulanmıştır. Fakat çalışmalarında, bedenin cinsel obje ve pornografik kimlik içerisinde sunulmasına yönelik eleştirilerini protez bedenler kullanarak yapmaktadır. Bedenin sömürü nesnesi olarak kullanılması karşı eleştirilerini yıkıcı mizah ile sert yergi kullanan sanatçı, bu protez bedenlerle talepkâr, yapaylık ve iğdiş duygular yaratan durumları aktarmaktadır. Sanatçının bu duygusuz ve donuk bedenleri, kışkırtmalı sunum yaratmış, yaşamın alt üst olma halini göstermiş ve aşağılayıcı dil ile kategorik yaklaşımların ve sansüre dayalı sistemlerin yarattığı şiddeti sunmaktadır.

Yergi anlatımının aşırılık imgesi iğrençlik ve absürtlük, ihlalci yaklaşım ve yıkıcı mizahın anlatım olarak vahim olanı, tahrik edici nesne ile ifade etmektedir. Tahrik eden yaklaşım ise toplumsal inanç ve kurallarla dışlanan olmaları ile ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Bu yüzden ifade edilen yaklaşım biçimi, seyirci üzerinde aktif alan açtığı, etkin duygusal ve fiziksel spazm yarattığı görülmektedir. İğrenç olarak nitelendirilen imgelerinin sert yergi ve aşırı temsil ile küçük düşürücü, aşağılayıcı şeklinde tanımlanması da sınırları hiçe sayan ve bu sınırları aştığından sınırsız bir anlatım biçimi olduğunu da ifade edilmektedir.

Bahtin, Rabelais'in "Gargantua" adlı romanını çözümlerken, roman yazarının kullandığı maddi bedensellik ilkesi bu bağlamında bedenin alt bölge organların ve işlevlerine yönelik aktarımlar olduğundan sövgü dili içerdiğini tüm bu anlatımları kapsar (Bahtin, 2005: 45). Bu yüzden belirlenen sınırları ihlal eden ve had bilmezlik eylemlerin tümüne bu gelenekte sövgüye karşılık gelir. Söz konusu anlatımlar, imgeler ve söylemlerin, psikolojik gerilim yarattığı en temel özelliği küfürlü küçümsemeye gönderme olduğu da açıkça anlaşılmaktadır. Seyircisi üzerinde yarattığı bu gerilim yer yer alaysı, aşağılayıcı durumlar olsa da trajik olanın dışa aktarılmasıdır. Öyle ki dehşetin ve vahim olanın estetik bağlam içerisinde evirilmesi de denilebilir.

Foster, sanatta bir anlatım biçimi olan iğrençliği sanatçıların bastırılmış duyguları gizlemek, transparanlık ya da saydamlık sağlamak olmadığını ve bastırmanın nedenini anlamak, iç yüzünü açığa çıkarmaktır der. Yazar, bu modernist tutumla, bazı sanatçılar müstehcenlik sınırlarını zorlar, bazı sanatçılar da iğrençlik bağlamını toplumsal ve iktidar odaklı krizlerde aradığını da ekler (2017). Bu metaforun alegorisi çoğu zaman kadın olmuştur. Kadın, arzunun, günahın, güzelliğin, çirkinliğin, iğrencin, sınır aşmanın imgesi olarak tarihsel süreç içinde hep merkezde olduğu görülmüştür. Ancak bu anlatım tarzında görülen yeniden bir karşıtlık oluşturularak yüceltme ve kutsallıklar sorgusal hale getirilmiştir. Böylece iğrençlik sanatta bir eşiğin simgesel formu olmuştur.

Genel itibariyle güncel sanat bağlamında iğrençlik, absürtlük ve grotesk öğeler önemli bir yer kaplamaktadır. Eleştirilere aynı zamanda yıkıcı mizah ve yergi de eklenince ciddi aşağılamalara varan anlatımlar ortaya çıkmıştır. Nitekim bunun da toplumların inanç ve genel geçer olan kurallarına bağlı olduğu görülmüştür. Örneğin son dönemlerde çağdaş sanat yorumlamalarında sıkça karşılaştığımız kahkaha, rahatsız edici alaysı ve şirret duygusuyla üstünlük kuran durumu da bu anlatımlarda içseldir. Kahkaha dolaylı murdar edici üstünlüktür. Gayri resmiyetin resmiyete karşı zaferidir. Akılsızlığın karşına dolayı aklı oynayan, ahmaklığı vurgulayandır. Hatta delilik ile doğrudan ilişkilendirilen gülme, dolaylı bedenin alt bölge uzvu olan anüsle ilişkilendirilir. Ağız ve anüs ilişkisinden, anüsün çıkardığı sese benzetilir. Aynı zamanda anüsten çıkan dışkıyla da ilişki kurulur. Dışkı, kirletici şey: murdardır. Murdar ile eleştiri dili, sözün kudretsiz kaldığı yerde başlamıştır. Yani anlamsızlığa verilen anlamsız ve uyumsuz cevap olarak yorumlanır. Dolayısıyla absürt ve murdar kavramıyla en yakın ilişkisi bu yönde

kurulurken bu karşıt tepkinin nedeni ise ne kadar absürt bir durum olduğunu işaret etmektedir. Hal böyleyken absürt ve grotesk anlatımda iğrençliğin bu kadar sert olmasının nedenini Foster'ın ifadelerinden anlamak mümkündür:

> Şurası kesin ki, bunun nedeni sanat ve kuramda yatıyor. Daha önce işaret edildiği gibi, gerçekliğin geleneksel algılanışı kadar kültürün metinselci modeli de tatmin edici değildir. Sanki post-yapısalcı modernizmde bastırılan gerçek, travmatik haliyle geri döner. Bu süre zarfında, arzunun öznenin rahatlığı için bir açık pasaport gibi övülmesinde de hayal kırıklığına uğranır. Sanki performansa dayalı post-modernizmin dışladığı gerçek, tüketimciliğin esir aldığı hayali bir fantezi dünyasına refakat eder. Fakat başka yerlerde de güçlü etki işler: inatçı AIDS krizi konusunda tüm vücudunu yitirme, istilacı hastalık ve ölüm, sistemli yoksulluk ve suç, yok edilmiş refah devleti, hatta feshedilmiş bir toplumsal sözleşme (en üsteki zenginler devrimden vazgeçerken, en alttaki yoksullar yoksullaşma sürecinde ayrılır). Bu farklı etkilerin birleşmesi zordur; fakat bir araya geldiklerinde travma ve abjeleşme konularında çağdaş ilgiyi oluşturur (Foster, 2017: 221).

Sanatta iğrençliğin murdar ilişkisi, anlaşılan dışsal baskının öznede yarattığı tahribat öznesidir. Aşırı ifadeler ve ihlal yaklaşımlar çerçevesinde yorumlanan bu özne, cinsiyetçi, sapkınlık, şiddet ve kategorik dile karşı sert yergi imgesi olduğu görülmektedir. Ancak bu dil, alışılmışın dışında her tür uygunsuz olarak görülen şeyleri kapsayan bir anlatıma sahiptir. Bu yüzden politik ve marjinal karşı duruş olan bu anlatım imgeleri, George Orwell'in bir şakanın amacına yönelik açıklaması olan "insanı aşağılamak değil, ona zaten çoktan aşağılanmış olduğunu hatırlamaktır" ifadesini hatırlatır niteliktedir (Orwell'den aktaran Eagleton, 2020: 30). Sanat bağlamında bu aşırı abartı ifadeleri ve alaycı aşağılama yaklaşımı grotesk anlatım diliyle de yakın benzerlikleri de görülmüştür. John Ruskin'in "dehşetle şakalaşma" ifadesi tam da iğrençlik, murdar ve absürt için söylenmiş gibidir (Ruskin, 2016: 134). Hal böyleyken bu yaklaşım biçimi, gerçekle samimi ilişkili olduğundan sanatsal tasarım ifadesinden dolayı korkutucu, acımasız, sert ve suçlayıcıdır. Aşırı ve abartılı yergi yaklaşımda bu anlatım tarzı, Avner Ziss'in yergiyi tanımladığı "yerginin gerekliliği, yaşamın kendisinde maskaraya çevrilmeye layık bir nesnenin varoluşundan doğmaz yalnızca; toplumdaki kötülükle savaşım durumunda olan toplumsal güçlerin niteliğiyle de belirlenmiştir" ifadesiyle özetlenebilir (Ziss, 2009: 2007). Bu yüzden absürt ve iğrençlik, yapılan, edilen şiddete karşı negatif olumsuzlaştırma ifadeleri olduğu görülmektedir. Bu durum, genel kabullerin ötesinde olduğundan düzensizlik yaratan ve tüm duyu organlarını harekete geçiren aşırı uç anlatımlar olmuştur. Dolayısıyla bu anlatımlar, absürt tiyatronun en önemli özelliği olan hem sesin hem de görüntünün arkasında kalan söz, uyumsuzluğu çoklu dille seyircisine taşıyan etmenler olarak yorumlanabilir.

Sonuç

Sonuç olarak absürt tiyatro ve görsel sanatta iğrençlik, modern insanın kaotik ve anlamsız varoluşunu güzellik ve çirkinliğin ötesinde bir çatışma olarak sundukları görülmüştür. Bu yaklaşım, sadece rahatsızlık vermekle kalmadığı aynı zamanda bireyi düşünmeye, anlam aramaya ve kendi sınırlarıyla yüzleşmeye davet ederek kaotik bir durumla yüzleştirmiştir.

Arrabal'ın absürt tiyatro metinleri ile görsel sanatlardaki iğrençlik ve murdar imgelerin ilişkisi günümüz sanatçısından geçmişe doğru bir perspektifle bakıldığında görülüyor ki, provakatif, sert ve avangard her anlatımla yakın ilişkili olduğu anlaşılmıştır. Bunlardan en önemlilerinden ikisi olan absürt ve iğrençliğin murdarla yergidir. Ancak şurası açıktır ki Lütfü Özden'in de dediği gibi "günümüz sanatçısı yaptığı işlerle bir rahatlama, iyi olma halinden söz etmez. Kurumamış yarasının kabuğunu kaldırarak, izleyeni kendi yarasına bakmaya zorlar" (2015: 48). Görülen o ki bu yara ve akan irin mağduriyeti gösterdiği gibi bu durumu yaratanlara sözün başka şekliyle hitap etmesi sağlamıştır.

Absürt ve iğrençlik ilişkisinin ortak paydalarından yergi ile murdar imgesi, hem toplumsal hem de bireysel sorunların marjinal anlatımıyla tartışmaya açan çok önemli ifadeler olduğu bulgulanmıştır. Bu ifadelerle insan yaşamı ve bedenine baskıcı müdahalenin yarattığı tahribatı tüm gerçekliğiyle göstererek ve şiddetin kaynağını aynı sertlikte işaret ederek marjinal ifadeler kullanan ciddi bir aşağılama diyalektiğini oluşturmuştur. Böylelikle durumun vahametini bu sert yergi ile karşıt tepki oluşturulmuştur. Genellikle tiksinç duygusuyla duysal ve fiziksel bulantı, absürtlükle uyumsuz ve anlamsızlık yaratılmış olması tüm baskılara karşı bir direniş geliştirmiştir. Dönüşen kadavra, çürümüş beden, dışkı, çiş, kan, vb. görüntüleri kullanan bu yaklaşım modeli, ruhun ve bedenin şiddete müdahil edilmesinin başka bir şeye evrimini de anlatmıştır. Ayrıca sanat bağlamında absürt tiyatro ve iğrençlik anlatımlarında aşağılayıcı bu nitelemelerin bedenin alt bölge organların ve işlevlerine yönelik aktarımlarla aşağılayıcı bir dil oluşturttuğu da görülmüştür. Halk parodilerinde ve sokak dilinde olan sövgü ifade ve imgeler, aynı anlam içeriğiyle hem yazınsal hem de görsel sanatta yer aldığı anlaşılmıştır.

Absürt ve iğrençlik anlatımları aşırı söylemler veya aşağılayıcı nitelemeler olduklarından dolayı ihlâl edici görül ve infiale sebep olmuşlardır. Bundandır ki bu anlatım dilinin sınır mefhumu yoktur. Ancak bu anlatım şekli, hep sınırlarla ciddi ilişki içinde olmuştur veya sınırlara göre dili belirlenmiştir. Böylece sanatçılar imge olarak hangi formu kullanırlarsa kullansınlar aşırı dilleriyle olayların yarattığı mağduriyeti trajik bir şakayla anlatarak veya yıkıcı mizah anlatımlarla tahrik ederek aktif bir seyirci yaratıkları görülmüştür. Olaya dâhil edilen seyirciyle hem kolektif hem de sınırsız ufku olan şüpheci bir sanat tüketicisi oluşmaya başladığı anlaşılmaktadır. Gerekçe olarak da bu anlatımların toplumsal etik ve ahlaki değerleri hiçe sayarak ve her tür kutsala yönelik itibarsızlaştıran yönelişlerle anlatım dilini oluşturduğu gösterilebilir. Bundandır ki bu anlatım, belirlenen sınırları ihlal ettiğinden azgın, had bilmez, şirret gibi yakıştırmalar yapılmıştır. Böylelikle genel bir ifadeyle absürtlükle ve iğrençlikle yaratılan tedirginlik, korku, şüphe ve gerilim her tür sınır aşırı ifadelere karşılık gelen tahammül ve tahayyül edilenin dışındaki aktarımlar şeklinde yorumlanmıştır. Ancak her iki anlatım dilinin etkisini daha da artıran başka bir özellik ise yüce ile kıyasına itibarsızlık mübadelesi ve bunu yaparken olabildiğine müstehcen betimlemelerle yapılmış olmasıdır. Çalışmalarda yücenin o mutlak veya belirlenmiş sınırlarına karşı alaysı ve müstehcen anlatımlarla yermesi seyircide hem tedirginlik hem de gerilim etkisini artırmıştır. Bu yüzden ciddi duygulanım yarattığı görülür. Öyle ki bu anlatım hem tüm

duyu organlarına hitap eden yapısı hem de imge ve seyircisi arasında yarattığı gerilimle kaotik bir mesafe oluşturmuştur. Nitekim absürtlükle açılan bu mesafeli alan, anlam-anlamsızlık ve uyum-uyumsuzluk ikilemlerinden oluşurken iğrençlikle güzel-çirkin, iyi-kötü gibi sert zıtlıklar arasında şüphe ve tehdit edici olmuştur. Bu aktarımlar, vahim olanın etkisini dışsallaştıran ve dışsal etkinin nasıl bir şey olduğuna dair ihbarcı bir yöneliş sağlamıştır. Öyle ki bazen güldürürken bazen de bağırtan, çığlık attıran ifadelerle kurgusunu yapmıştır. Böylelikle aşırılık ve ihlalci yaklaşım olmalarından bu yönelişler, protest ve yıkıcı olarak görülmüştür.

Absürtlüğün ve iğrençliğin kullandığı dil "Bir malzemeden beklenen direnç, onun maruz kaldığı baskıya göre kendini gösterir" cümlesini hatırlatır niteliktedir (Sartre, 2011: 19). Baskı ve bu iki kavram arasındaki ilişki; yaşam ve kadavra arasındaki ilişki gibi olmuştur. Kabul edilemez olarak görülen ve uzak durulması gereken şey şeklinde nitelendirilen ötekinin dili kadavra üzerinden kurulabilir. Bu öteki-beriki için biyolojik bir tehlike olarak görülmesini arz eder. O yüzden ötekinden kurtulma gerekliliğini şiar edinen aklın sorunsalını aşikâr etmektedir. Yani bir arınma gerekliliğini işaret ettiği anlaşılmakta ve kirli duruma gönderme yapmaktadır. Nitekim Kristeva, iğrençliğin, kirlilik veya hastalık bağlamların dışında bir kimliği, düzeni veya sistemi rahatsız eden olarak aktarmıştır. Yazar, sınır, konum ve normlara karşı saygısı olmayan iğrençliğin, her tür suç, şiddet ve yıkımın öznesini işaret eden şey olarak yorumlamıştır (Kristeva, 2014: 16). Anlaşılan iğreti veya tiksinç olan, bir direnme biçimi ve yıkıcı muhalif dili olan alegorik bir öğe olmuştur. Öyle ki ifadelerden de anlaşıldığı gibi, sansüre maruz kalan bir durumun mağduriyetini bulaşıcı bir sansür yaratmak gibidir. Gür sesi olan bu anlatım, tahammül ve tahayyül edilemez olana karşı isyanlardır nitelemesi bu yüzden yapıldığı anlaşılabilir. Öyle ki ilkelliğe kasıt olarak kullanılan bu sert dilin yabanıl atıf olması, bir yönüyle baskının anatomisini doğrudan anlatmasıyla ilişkili olduğu görülmektedir. Ancak sert yergi ile maddi düzeye indirgediği her şeyi itibarsızlaştırırken kirletici unsurları kullanmaktadır. Böylelikle absürtlükle murdarlığın kirletici özelliği, alçaltma jestiyle kirleten hoşnutsuzluğu tüm duyuları harekete geçiren bir dışavurum olduğudur.

Araştırma, Fernando Arrabal'ın absürt tiyatrolarında yola çıkarak sanatta iğrençlik imgesinin yergi unsuru olarak alegorik anlatımları ele alınmış ve sanat tarihi bağlamında ilişkili kavramlara dikkat çekilmiştir. Aynı zamanda konu özelinde özellikle plastik sanatlarda absürtlük, gortesk ve iğrençlik ile ilgili araştırmalar az olduğundan çalışma bu anlamda kaynak sunmada önemlidir. Nitekim absürtlük ve grotesk arasındaki fark ve benzerlikleri sunduğundan ve bu anlamda sınırlı kaynağın olmasından dolayı çalışma, daha önem arz etmektedir. Türkiye'deki yazarların metinlerinden plastik sanatlarda ifade edilen kavramların biçimsel ilişkisi ve mizah yönü ile ilgili araştırma yapılmamış ve halk parodileri ile yazınsal sanatla harmanlanmış örneklemelerden hala uzak kalındığı da görülmüştür. Çalışma, iğrençlik, absürtlük ve mizah arasındaki yaklaşımın kirlilik veya pis konumlandırma mantığının ötesinde açıklamalar oluşu yeni araştırmalarda farklı bir bakış açısı açacağı düşünülmüştür. Dolaysıyla absürt tiyatro geleneği ile güncel sanat bağlamında sıkça kullanılan murdar anlatımlar günün politik sorunların, bireysel ve toplumsal sorunların iç nedeni anlamada farklı bir yaklaşım olduğu ve yergi anlatımda bu iki kavramın ilişkili kavramlarla ilgi çekeceği umut edilmiştir.

Kaynaklar

Akkoyunlu, B., Bahar, T. Goya Zamanın Tanığı, İstanbul: Pera Müzesi. 2012.

Akdağlı, S. "MAURIZIO CATTELAN'IN ESERLERİNDE İRONİ VE ELEŞTİRİ". Sanat Dergisi (37), 65-83. 2021. https://doi.org/10.47571/ataunigsfd.871906

Aydemir, B. ABSURD (UYUMSUZ) TİYATRO ve YAPISAL ÖZELLİKLERİ". Sanat Dergisi(4). 2010.

Bahtin, M. Rabelais ve Dünyası (Çev. Ç. Öztek). İstanbul: Ayrıntı. 2005.

Bataille, G. Edebiyat ve Kötülük (Çev. A. Sönmezay). İstanbul: Ayrıntı. 2014.

Baudrillard, J. Tüketim Toplumu (Çev. H. Deliçay ve F. Keskin). İstanbul: İletişim. 2010.

Baudrillard, J. Kötülüğün Şeffaflığı (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı. 2016.

Berger, John. Portreler (Çev. B. Eyüpoğlu). İstanbul: Metis. 2019

Beckett. S. Godot'yu Beklerken (Çev. P. Aziz, V. Serin. S.). Kabalcı Yayınları: İstanbul. 2021.

Douglas, M. Saflık ve Tehlike (Çev. E. Ayhan). İstanbul: Metis. 2007.

Dutton, D. Sanat İçgüdüsü (Çev. M. Turan). İstanbul: Ayrıntı. 2017.

Eagleton T. Mizah (Çev. M. Pakdemir). İstanbul: Ayrıntı. 2020.

Foster, H. Gerçeğin Geri Dönüşü (Çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı. 2017.

Gürler, Z. & Işık, Ö. Bir Sınır Meselesi: Abject İğrenç Nesne ve Sanat Yapıtı. Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi, 4(7), 479-494. 2019.

Han, B.-Chul. Palyatif Toplum Günümüzde Acı (Çev. H. Barışcan). İstanbul: Metis Yayınları. 2022.

Henderson, G. E. Çirkinliğin Kültürel Tarihi (Çev. A. M. Çavdar). İstanbul: Sel Yayınları. 2018.

Ionesco, E. Kel Şarkıcı (Çev. H. Anamur). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları. 1997.

Kocaman, Ş. ARRABAL'IN CEPHEDE PİKNİK OYUNUNDA KARA MİZAH. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 29(1), 57-67. https://doi.org/10.35379/cusosbil.621556. 2020.

Kuspit, D. Sanatın Sonu (Çev. Y. Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları. 2006.

Kristeva, J. Korkunun Güçleri, İğrençlik Üzerine Deneme (Çev. N. Tutal). 2014. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Özden, L. (2015). Çağdaş Sanatta Gösteriye Dönüşen Acı. İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 1(2), 41-53.

Rabelaıs, F. (2016). Gargantua (Çev. S. Eyüpoğlu, A. Erhat, V. Günyol). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Ruskın, J. (2016). Belleğin Lambası. Seçme Yazılar, 1 (Çev. A. N. Tezel). İstanbul: Corpus.
Sartre, J. P. (2011). Aydınlar Üzerine (Çev. A. Bora). İstanbul: Can.
Sanders, B. (2001). Kahkahanın Zaferi: Yıkıcı Tarih Olarak Gülme (M. Doğan, Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
Sımart, J. P. (1999). S. Beckett, J. Littlewood ve J. Mc Grath'ta Soytarısal Karşı Çıkma, Acı Alay ve Aracılık. Sanat Dünyamız, Sayı: 74, İstanbul: YKY yayınları, s. 205-211.
Şener, S. (2023). Dünden Bügüne Tiyatro Düşüncesi. Ankara: Dost Kitapevi.
Şimşek, Ö. Z. (2019). ALBERT CAMUS'NUN ABSÜRD KAVRAMI IŞIĞINDA İNSANIN YAŞAM VE ÖLÜMDE ANLAM ARAYIŞI. Uluslararası Dil Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi, 2(2), 80-90. https://doi.org/10.37999/udekad.632219
Zızek, S. (2025). Bedensiz Organlar (Çev. U. Y. Kara). İstanbul: Monokl
Ziss, A. (2009). Estetik (gerçekliği sanatsal özümsemenin bilimi) (Çev. Y. Şahan). İstanbul: Hayalbaz.

THE COLLAPSE OF MEANING AND THE AESTHETICS OF CHAOS: THE ABSURD THEATRE AND THE GROTESQUE IN VISUAL ARTS

Mehmet Sıddık TURAN

ABSTRACT

In contemporary times, significant similarities and differences have emerged between the popular absurdist theatre, which challenges traditional narrative approaches, and the grotesque mode of interpretation. Absurd theatre and the grotesque in visual arts depict the tragic conditions of modern humanity through a foundation of meaninglessness, employing a discordant and chaotic language. At the same time, both approaches emerge as forms of protest narrative that centre on the fundamental existential anxieties of human beings. From this perspective, revealing the similarities, differences and relational proximity between the formal approaches of the grotesque and the absurd will make significant contributions to the limited body of knowledge currently available in the literature. Within the context of the current study, the depictions of the grotesque, discordance, meaninglessness and grotesque elements in the works of the pioneer writers of absurd theatre were examined. In addition, in the context of visual arts, examples were provided from the works of artists that correspond to the concepts discussed. The findings indicate that these styles of expression play a crucial role in conveying the existential struggles and experiences of alienation in the chaotic world arising from both the individual and the relationship between the individual and society within the context of art. Another significant finding is that both styles of expression serve as a form of political avant-garde language. Through their approaches that transcend established norms of social life, they have been observed to create effects of alienation, threat, othering, and nausea on the audience. In conclusion, absurdity and grotesqueness, interpreted as boundary-transcending approaches, can be said to hold a central role in contemporary art in expressing the existential crises of both individuals and society. The study has significant implications for understanding the relationship between absurdity and grotesqueness from the perspective of both the producer and the consumer of art.

Keywords: Absurdity, Disgust, Grotesque, Art, Theatre of the Absurd