



## Fernando Arrabal'ın Tiyatro Metinlerindeki Uyumsuzluğun Francisco Goya'nın Eserlerindeki Karşılığı

**Mehmet Siddık TURAN**  
Dr. Öğr. Üyesi, Iğdır Üniversitesi,  
Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü  
memetturansanat@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-5556-5370>

Makale Başvuru Tarihi : 24.01.2025  
Makale Kabul Tarihi : 28.02.2025  
Makale Yayın Tarihi : 25.03.2025  
Makale Türü : Araştırma Makalesi  
DOI: 10.5281/zenodo.15068724

### Özet

#### **Anahtar Kelimeler:**

Absürt sanat,  
Absürt ve Goya,  
Arrabal ve Goya,  
Tekinsizlik ve  
Arrabal, Goya ve  
Uyumsuz Sanat.

*Fernando Arrabal'ın absürt tiyatro metinleri ile Francisco de Goya'nın eserleri arasında ciddi bir dil benzerliği olduğu görülmektedir. Absürt tiyatro geleneğinin en önemli temsilcilerinden olan Arrabal'ın dili ve Romantizm döneminin büyük sanatçılarından Goya'nın grotesk eserleri, yaşadıkları dönemlerin sosyal, politik ve toplumsal çalkantılarını uyumsuz, akıldışı, tekinsiz ve yergi içeren alegorik anlatımları bakımından sanatsal dil anlamında çok önemli farklılıklar yaratmışlardır. Arrabal, hem insanın varoluşsal çelişkilerini, hem de akıl ve akılsızlıkları arasındaki irrasyonelliği ve kaotik yaşam deneyimlerini ele almaktadır. Goya ise özellikle "Caprichos" ve "Savaşın Felaketleri" gravür serisi gibi eserlerinde insanlığın akılsızlığından doğan karanlık yüzü, vahşeti ve irrasyonel delilik metaforuyla insanı yapı bozuma uğratarak aktarmaktadır. Bu bağlamda mevcut çalışma, her iki sanatçının eserleri arasında dikkat çekici paralellikler ve tematik bağları ortaya çıkarmaktadır. Aynı zamanda çalışmada, her iki isim üzerinden absürtlük ve grotesk kavramlarının arasındaki farklar ve benzerlikler de ortaya konularak ilgili konu özelinde bulunan sınırlı alan yazına önemli katkılar sunacaktır. Ayrıca, her iki isim özelinde tartışılan kavramların veya bu kavramlarla ilişkilendirilmiş sanatsal biçimin neden çok çarpıcı olduğuna dair estetik algı tartışılmıştır. Çalışmanın sonucunda, araştırma yöntemlerinden gösterge bilimsel analiz yöntemi kullanılarak, ifade edilen dönüşümü açıklayan aktarımlara karşılık gelen sanat eserlerinden somut örnekler verilmiştir. Sonuç olarak çalışma, Arrabal'ın absürt tiyatro metinleri ile Goya'nın özellikle gravür baskı resimleri arasındaki ilişkiyi absürt ve grotesk üzerinde açıklanmış ve her iki sanatçının dönemleriyle birlikte sanatlarının neden çok önemli olduğuna dair sorulara cevap vermektedir.*

### **The Dissonance in Fernando Arrabal's Theater Texts and its Counterpart in the Works of Francisco Goya**

#### **Abstract**

#### **Keywords:**

Absurd art, Absurd  
and Goya, Arrabal  
and Goya, The  
Uncanny and  
Arrabal, Goya and  
Discordant Art.

*There is a significant similarity in language between the absurdist theater texts of Fernando Arrabal and the works of Francisco de Goya. The language of Arrabal, one of the most important representatives of the absurdist theater tradition, and the grotesque works of Goya, one of the great artists of the Romanticism period, have created very important differences in terms of artistic language in terms of their allegorical expressions of the social, political and social turmoil of the periods they lived in, which were incompatible, irrational, uncanny and satirical. Arrabal deals with both the existential contradictions of human beings and the irrationality and chaotic life experiences between reason and irrationality. Goya, on the other hand, especially in his works such as "Caprichos" and "Disasters of War" series of engravings, conveys the dark side, brutality and irrationalism arising from the irrationality of humanity by deconstructing human beings with the metaphor of madness. In this context, the present study reveals remarkable parallels and thematic ties between the works of both artists. At the same time, the study will make significant contributions to the limited literature on the subject by revealing the differences and similarities between the concepts of absurdity and grotesque through both names. Furthermore, the aesthetic perception of why the concepts discussed in both names or the artistic form associated with these concepts are so striking is discussed. At the end of the study, using the method of semiotic analysis, one of the research methods, concrete examples are given from the works of art corresponding to the transfers that explain the transformation expressed. As a result, the study explains the relationship between Arrabal's absurd theater texts and Goya's engravings prints on the absurd and the grotesque, and answers the questions about why both artists' art is so important in their periods.*

## 1. GİRİŞ

Araştırmanın esin kaynağı İspanyol oyun yazarı olan Fernando Arrabal'ın absürt tiyatro metinlerinde sıkça kullandığı insan-hayvan melezi betimlemeleri, anlamsız, uyumsuz ve aşağılayıcı anlatımları ile Francisco de Goya'nın resimleri arasındaki ilişki anlatılacaktır. Böylece her iki ismin çalışmalarında görülen tematik benzerlikten yola çıkılarak hem grotesk hem de absürt kavramların açıklanması yapılmıştır. Ayrıca her iki ismin ürettikleriyle dönemleri arasındaki benzerliklerden yola çıkarak sanat ve toplum arasındaki ilişki dolaylı anlatılmaktadır.

Çalışmada, Arrabal tiyatro metinlerinde farklı disiplinlerden yararlandığı kavramların bugünün çağdaş sanatında da çok görülen “absürt” kavramı arasındaki yakınlığı üzerinden Goya'nın eserleri ve dönemi arasındaki dil benzerlikleri tartışılacaktır.

Araştırma, absürt ve grotesk kavramların arasındaki benzerlik ve farklılıkları tartışmaya açarken, bugünden düne bu kavramların morfolojisi de açıklanmıştır. Aynı zamanda dönem aşırı bu söylemlerin kökeni üzerinden Arrabal ve Goya'nın neden bu kadar benzer dil kullandıklarına dair sorulara cevap aramaktadır. Araştırma, her ne kadar Arrabal tiyatro metinleri ile Goya'nın özellikle gravür çalışmaları arasındaki esin kaynakları benzerlik gösterse de farklı dönemde yaşamış olmaları; her ikisi için çok şey bilinmesini gerekli kılmasının nedenlerini ortaya koymaktadır. Nedenlerden biri; öncelikle unutulmamalıdır ki sanat, her ne kadar dünün sanat anlayışından teknik ve estetik açıdan çok farklılık gösterse de insanın sanat yaratmak için oluşan hassasiyet dürtüsü hep aynı olması üzerine temellendirilmiştir. Çünkü sanatçı, çevresinde olan bitene karşı kendisinde oluşan duygusal ve kavramsal etkiye göre tepki verir. Bu anlamda sanatçıya aşırı rahatsızlık veren duruma karşı aynı şiddetle bu rahatsızlığı anlatma hassasiyeti de bu minvalde dışa vurmuştur. Hatta bazen aklın sınırı aşılabilir ve hiçbir mantığı olmayan eylemin yarattığı mağduriyete karşı söylev; bu minvalde absürt, grotesk, aşırı ifadelerle bezenmiş olur. Nitekim bu önemli nokta; sosyal yaşamın kaosuna paralel değişen sanatçıların yaklaşımları bazen çok ciddi aşırılıklara gidilmiş, infial yaratan dile dönüşmüştür. Sınır aşan ve provakatif olarak belirlenen bu dil, toplumun etik/ahlak ve geleneksel kurallarına aykırılık oluşturduğundan, manipüle edici görülmüş, aforoz edilmişlerdir. Ancak gerçek şu ki; bu dil, yaratılan mağduriyetin hep bir iz düşümü olmuştur. Böylelikle oluşan aşırı ve rahatsız edici biçim, ses ve metin, yaratılmış olan mağduriyetin aynada yansıyan görüntülerin niteliği taşımıştır. Tek sorun; alışılmadık dışında ve algıları manipüle eden olmasıdır. Dolayısıyla bu anlatım tarzı, kabul edilemez olanın kabul edilemez bir anlatım şekliyle dışa vurduğundan anormalin ifadeleri olarak kabul edilmiştir. Güzellik veya estetik kaygıların ötesinde biçim yaratımları olan bu yaklaşımların, dönemin estetik kaygıların tersi bir kavramla tanımlanmış ve konumlandırılmıştır. Dolayısıyla Arrabal'ın tiyatro metinleri yazınsal anlamda anormalin anlatımları bağlamında çok önemli örnekler olmaları ilkin bu şekilde açıklanabilir. Aynı şekilde Goya'nın eserleri de sanki Arrabal'ın uyumsuz dilinin görsel örnekleriymiş tezine ilkin bu şekilde ilişki kurulabilir. Absürt bağlamında her iki sanatçı, ifade edilenler çerçevesinde tartışıldığında ise gerek estetik, gerekse alımlayıcı üzerinde etki ve tepisi uyumsuzluk yani absürt bir perspektif sunduğu anlaşılacaktır.

Bazı eleştirmenlere göre grotesk olarak yorumlanan Arrabal'ın oyunlarında bu hassasiyetini şöyle dile getirebiliriz; “grotesk her yerdedir: bir taraftan şekilsiz ve dehşet verici olanı yaratır, öte taraftan komik, maskaracı olanı” (Victor Hugo'dan akt. Bahtin, 2005: s. 71). Yazarın ifadesinden de anlaşılacağı üzere aşırı iki dili olan grotesk, zıt kutuplu bir yapıya sahiptir. Aynı zamanda absürt sanatın da ortak özeliği olan bu çift kutuplu dil; ilkin gülünç olanın grotesk ifadeyle dehşet verici bir görsele dönüşmesidir. İkincisi ise anlatımlar, çizilmiş etik-ahlak sınırları, kanun, norm ve yasaları hiçe sayan, kabul edilemez olarak belirlenen ifadelerle o sınırları ihlal eden yapıları vardır. Böylelikle bu sınır ihlali ile sınırların yarattığı korkuların göreceli ve geçersiz olduğunu gösterir. Hal böyleyken bu dilin provakatif olma nedenlerin de anlaşılabilir olur.

Absürt ve Grotesk ifadelerden anlaşılabilir, her iki anlatım tarzının da kutsala, yüceye, iktidara ve dokunulamaz olan tüm değerlere karşı ilgi duyduğu açıkça görülmektedir. Nitekim her iki anlatım tarzının özelliğinden yola çıkarak çıkarılacak sonuç; aslında bu anlatım dilinin kabullerin ötesine geçen özelliklerinden dolayı yüce olarak belirlenen her şeye karşı ciddi ilişkileri vardır. Eğer yüce, gerekçe gösterilip kendi emellerini gerçekleştirenler için ciddi bir kutsallık yaratılmış olmasaydı; o zaman insan, kutsalı kendinden çıkarıp dokunulmaz kıldığı bir şeye dönüştürmüş sonucuna varılabilir. Hal böyleyken o zaman kutsal olan; dokunulmaz sorgulanamaz olmuş, ruhani aurası uhrevi şeye evrilmiş ve tüm topluma mal edilmiş olur. Böylelikle bu kutsala yönelik en ufak eleştiri bile büyük saldırı olarak görülmesinin ve ciddi infial yaratmış olmanın ve bunlara karşı sert cezalar uygulanmış olmanın sebebi kolayca anlaşılabilir olacaktır. Bu dile sahip olanlara karşı aforoz etme, dışlama, öldürme ve türlü gerekçe üretilerek günah keçisi ilan etmenin tarih boyunca görülmüş olması da böylelikle iç

yüzü görülmüş olur. Nitekim absürt ve grotesk sanatın ilgi alanı tam da bu perspektifte olduğundan hep aşırı olarak yorumlanmanın mantığı, düzen kurucuların düzenini bozduğundan, normalleşen anormallikleri gösterdiklerinden yana olduğudur. Durum bu iken sanatçının eseri, sıradan betimlemeler ve yorumlamalar ile aktarılmayacağı, normal bir söylem olamayacağı, düz bir anlatım dili ile yetinmeyeceğidir. Bu çerçevede sanat üretimi yapan sanatçıların eserleri, akılsızlığın yarattığı mağduriyetin ve uyumsuzluğun karşısına yine uyumsuz, absürt ve çirkin ifade ve formlar kullanarak mağduriyet yaratan duruma karşı aynı dille cevap verecekleri beklentisidir.

Araştırma, absürt ve grotesk ayrımını Francisco de Goya ve Arrabal tiyatro metinleri üzerinden farklı bir bakış sunarak absürt sanatın ve ilgili yazar çizerler üzerinden farklılık ve benzerlikleri tartışılmış, literatür araştırmaları yapılmış konuya amaçsal örnekleme yöntemiyle sanatçı, yazar ve görsel örnekler seçilmiştir. Örnekler üzerinden içerik analizi ve göstergebilim yöntemleri kullanılarak konu başlığı ve içerik zenginleştirilerek bir sonuca varılmıştır.

## 2. FERNANDO ARRABAL ABSÜRT TIYATRONUN SÖYLEVİ VE FRANCISCO DE GOYA

Fernando Arrabal, 1932 yılında Melilla'da doğmuştur. Bu kasaba İspanya'nın Afrika kıtasında yer alır. Babası cumhuriyetçi, annesi ise babasının aksine katolik ve Franco yanlısı olduğu bilinmektedir. Yazarın çocukluğu bu iki ayrı düşünce arasında çatışmalı bir şekilde geçtiği anlaşılmaktadır. Kaotik bir çocukluk geçirmesinin sebeplerinden biri yazarın İspanyol ordusunda subay olan babasıdır. Babası, Franco'nun aşırı taraftarları tarafından tutuklanmış, ölüme mahkûm edilmiştir. Fakat daha sonra af edilmiştir. Ruh sağlığı için tedaviye görülürken firar eden babası bir daha ailesine geri dönmemiştir. Annesi ise tüm bu olanlardan babayı suçlamış ve babaya şiddetli öfke duymuştur. Anne, babaya öfkesinden dolayı çocuklarına babalarını veda dahi ettirmemiştir. Bu gözlemler, annesinin aile albümünde babasına ait bütün fotoğrafların yüz kısmını kesip çıkardığı ve bundan dolayı da annesinin babasını ihbar etmiş olabileceği ifade edilir (Yanikkaya, 2003). Dolayısıyla çocukluk döneminde yaşadığı bu travmaların, anlamsız, saçma ve uyumsuz bir dil olarak geri döndüğü anlaşılabilir.

Arrabal'ın yaşadığı çocukluğu ve ailesinin karşılaştıkları problemleri okuduğumuzda yazı dilinin esin kaynağını görebilmek mümkündür. Freud'un "bastırılanın geri dönüşü" dediği şey Arrabal için söylenmiş gibidir (Freud'dan akt. Yanikkaya, 2003: s. 3). Yazar eserlerinde, çocukluğunda yaşadığı travmanın etkisini çoğunlukla tekinsizlik, huzursuzluk, korku ve çocuksu anlatımlarıyla yoğun bir ürkünçlük yaratarak dışa vurduğu görülmektedir. Ayrıca yazarın çalışmalarında bir diğer özellik de ilkel karnaval törenlerini ve şenlikli kutlamalı diliyle özgürlük duygusunu ön plana çıkardığı anlaşılmaktadır. Fakat yazarın bu anlatımları sürekli yer değiştirmiş ve değişken oluşundan kaynaklı devinimli bir serüven başlatmıştır. Yazarın bu yapı bozumu, aşırı anlatımları rahatsız edici ifadelerle kullanması ve aşağılayıcı nitelendirmelerle alaycı yaklaşımı çalışmalarının grotesk olarak nitelendirilmesine de neden olmuştur.

Eleştirmenler ve araştırmacılar, Arrabal'ın yazılarındaki saçma ve uyumsuz anlatım biçimleri ve bu yaklaşımıyla çoğunlukla döneminin aile, din, ülke gibi kutsal sayılan bütün kurumlarını eleştirmesini, alaya almasını haliyle özel yaşamına bağlamışlardır. Yazarın kutsallara karşı bu alaysı anlatımları, halkın kutsallara karşı inandırıcılık iddialarını sarsmış olması çetin geçen hayatıyla ilişki kurulabilir. Hatta bu keskin diliyle sadece halkın değerlere olan inancına yönelik bir karşı çıkış değil veya insanları inandıkları değerlere karşı sadece şüpheye sevk etmemiş, aynı zamanda bu değerleri ellerinden almaya kalkışmıştır denilebilir. Neden olarak sanatçıda küçük yaşta karşılaştığı inanç, adalet ve iktidara yönelik inancı derin çelişkiler yaratmış olmasıdır.

Bu durum, erken yaşlarda büyük yaşam çelişkileriyle yüzleşmesine bağlanabilir. Nitekim hak ve adalet gibi kavramları çokça tiye alan veya absürt anlatımlarla eleştiren yazar, Madrid'de hukuk eğitimi almış olması da bu şekilde yaklaşmasında önemli bir etken olduğu gözlemlenir.

Toplumsal olaylara karşı aşırı duyarlı olan yazar, ilk oyununu da -Pic-Nic'i (1952 Cephede Piknik)- daha çok gençken ve Kore savaşının patlak verdiği zaman yazmıştır. Yazar 1954 yılında Paris'e yerleşmiştir. 1967'de İspanya'ya tatil içi gittiğinde daha önce İspanyol değerlerine hakareten tutuklanmıştır. Nitekim dünyanın birçok yerinde yazar ve aydının girişimiyle serbest bırakılmıştır. Fakat Franco rejimine karşı marjinal eleştiriler yapan yazar, bu yaşadıklarının da etkisiyle daha da politik bir duruş sergilemiştir.

Arrabal'ın dünyası saçmalığını...var olmanın gizlerini desen felsefecinin umutsuzluğundan değil, karakterlerinin insanın durumunu çocuksu bir yalınlığın anlamayan gözleriyle görmesinden gelir. Karakterleri çocuklar gibi çoğu kez acımasızdırlar, çünkü bir törel yasanın

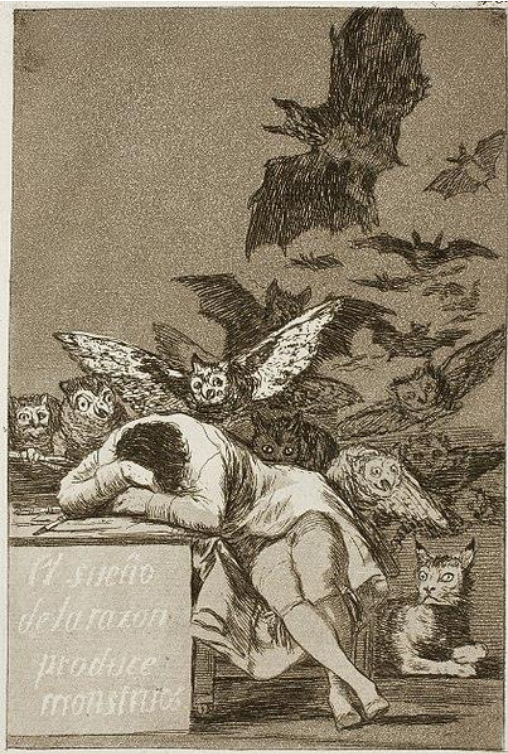
varlığını anlamada, hatta ayırımına varmada başarısız olmuşlardır ve çocuklar gibi dünyanın acımasızlığını anlamsız bir keder olarak yaşarlar (Martin Esslin'den akt. Yanıkkaya, 2003: s. 6).

Yazarın oyunlarında kullandığı dili gitgide çocuksu anlatımlardan kopmuş, ciddi politik eleştirileri içeren aşağılayıcı bir boyut kazanmıştır. Genelde yazılarında konu olarak işlediği din, iktidar ve kültürel değerleri hedefleyen eleştirilerinde, akla karşı akıl dışılığını koyarak akli irdelenecek bir form haline getirmiştir. Akıldışı kurallar içeren resmi dile karşı gayri resmi dili abartılı bir şekilde öne çıkartan yazar, bu anlamda oyunları grotesk ve absürt kategorisinde değerlendirilmiştir. Nitekim Philip Thomson, “absürd’ün akla karşı olan” ifadesiyle grotesk ve absürtlük arasındaki ilişkiyi açığa vururken yazarın dil özelliğini de bu anlamda açıklamıştır (Thomson’dan akt. Yanıkkaya, 2003: s. 6). Yazar, absürt ve grotesk arasında çok ince farklılıkların olduğunu, bu anlamda absürt oyunların hem absürt hem grotesk olabileceğini yazmıştır. Fakat iki terim arasında farkın, “Groteskin biçimsel bir şeması varken, absürdün ne biçimsel bir şeması ne de kendine has yapısal bir özelliği görülür” der (Thomson’dan akt. Yanıkkaya, 2003: s. 6). Böylelikle yazarın absürt oyunlarının biçimsel şeması hakkında ifade edilen ayrımla daha kolay bir sonuca varmamızı da kolaylaştırmıştır.

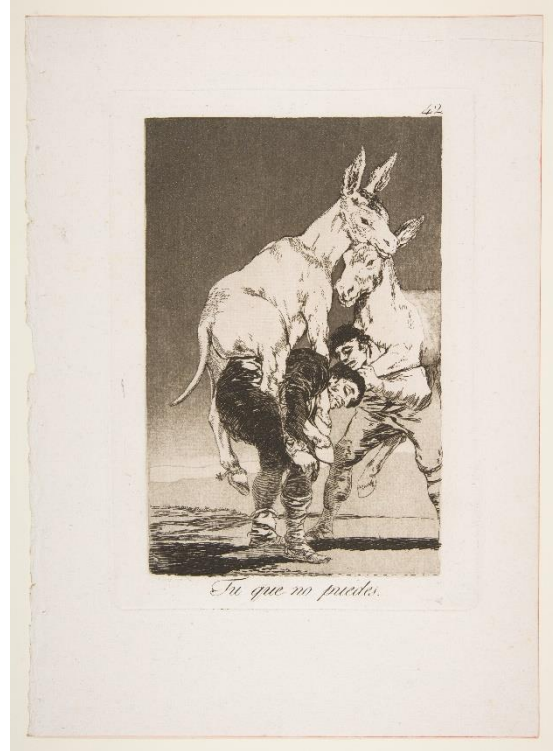
Absurd tiyatro geleneğinde önemli bir başka özellik de; anlamsız insan hallerine karşı aklın ve mantığın bu anlamsızlık durumlarına yönelik eylemde bulunmada yetersiz kaldığına göndermede bulunur. Nitekim tiyatronun insanın korkularını, kaygılarını, duyarsızlığı ve tekinsizliğini gerçek dünya arasındaki çarpışmasında doğan iç dramını dile getiren bir işlevi vardır. Öyleyse insanın bu duygularla çelişkileri fark etmesi ve bunu tiyatroyla anlatmaya başlaması, sahnedeki sunum ile gerçek hayat arasında başka bir çatışma ile karşılaşması gerekir. Kurmaca ile gerçeklik arasında bir köprü olan tiyatro, bu aldatmaya son verir. Yani “insanları bilinçlendirerek kendi trajedilerini seyrettirmek ve avunmanın yerine uyumsuz olanın bilincine vardırmasıdır. Bir başka ifadeyle absürt tiyatro yalancı gerçeğe karşı bir protestodur” (Şener’den akt. Aydemir: 2010: s. 12). O zaman absürt tiyatronun gelenekçi görülen eski anlayışa ters biçimde olduğu veya ret ettiği bir yargıya varılır. Yani aklın çıkmazını belki farklı bir dil anlayışıyla iletişimi gerekli kıldığı anlaşılmaktadır. Böylece anormalliğin çelişkisinde olduğu gibi “saçma ancak varlığı ile mümkündür” yaklaşımıyla saçmaya saçmayla cevap vererek saçma olmayı göstermektedir (Akış’dan akt, Şimşek, 2019: s. 19). Oysa ki bir başka anlayışa göre absürt tiyatro anlayışı, “eski kurallara has olan gerçeği saptırmaktan başka bir işe yaramamışlardır. Şöyle ki, gerçek anlamda iletişim yoktur. İnsan bu dünya üzerinde yapayalnız ve umarsızdır. Uşçu yöntemler çözüm yerine ancak sorun üretebilirler” (Aydemir, 2010: s. 12). Bu açıdan bakıldığında ise absürt tiyatro; diğer sanat anlatımlarına göre bilinçlenmiş bir yaklaşımın karakter gereği dünyayı anlatmaya çalışması ciddi uyumsuzluk yaratacağı sonucuna varılır. Nitekim tarihte buna benzer örnekler verilebilir. Hatta iddialı bir soru da sorulabilir: Hangi yazar, sanatçı, bilim insanı suskun olarak ölmüştür? Sanatçının her ne olursa olsun kendi düşüncesini ifade etme cesareti başlı başına uyumsuzluğun ilk aşamasıdır. Camus, “insanla yaşamı, oyuncuyla dekoru arasındaki bu kopma uyumsuzluk duygusunun ta kendisidir” der (Camus’dan akt. Şimşek, 2019: s. 83). Uyumsuzluğun yarattığı tahribatın sonu yıkımdır. Bu ise bizzat akılsızlığın veya akıl dışılığın bir biçimi olarak anlaşılabilir. Akıl ve insan ilişkisi de türeyen sonuçlara bakılıp her bir formun özelliği dikkate alındığında; biri diğerini benzersiz ve diyalektik bir varlığa dönüştüren biçimle karşılaştırdığı anlaşılmaktadır. Bu ise düşünceyi etkileşimle doğuran bir niteliktir. Oysaki aklın çıkmazı, rasyonellikle açıklayamadığı şeyi de bütün bu uyumsuz insan sorunu üzerinde açıklayabilir. Böylelikle her sorgulayan kişide de aslında uyumsuz bir kişiye dönüşebilenler gibi bir çıkarıma gidebiliriz.

Arrabal’ın oyunları, aslında uyumsuzluk üzerinde irdelendiğinde pek karşılık bulmadığı sonucuna ulaşılabilir. Bu minvalde yazarın Panik Tiyatrosu örneği dikkate alındığında korkunun ve endişenin nedenleri hakkında düşünmek için Panik kelimesinin kökenine bakmak gerekecektir. Panik sözcüğünün bilinen anlamının (korku, endişe, dehşet) yanı sıra “tanrı Pan’la ilgili” asıl anırtmasıyla birleştirir; Arrabal böylece kendiliğindenlik ve coşku unsurlarını, yaşamın tümünün bir kutlaması yönünü (Pan Yunanca “tüm” demektir), onun bütün dehşeti ve görkemiyle benimsenişini bu kavramla ilişkilendirerek vurgular (Esslin’den akt. Kocaman, 2020: s. 58). Yunan mitolojisinin en ilginç tanrılarında olan Pan, yarı insan ve yarı keçi şeklindedir. Bu görüntüsü izleyiciler üzerinde ürkütücü ve endişeye sevk eden bir ruh haline yol açar. Pan, kırların ve çobanların tanrısıdır. Fakat neşeli oluşundan kaynaklı olmalı ki şaşırtıcı olsa da bol kahkaha atan özelliğiyle aslında gündelik yaşam ile benzerliği katlanır. Pan’ın bu hali kendi içindeki tüm çelişkileriyle yaşamın gelgitlerinin benzeştiği yönünde bir çıkarsama kurulur. Sanatın içeriğinden hareketle bir kesit sunulmuş olur; aslında burada olan izleyicinin duygularından zihinlerine organik bir iletişim amacı güdülür. Örneğin kahkahadaki gibi aşırılıkla korkunç olanın aksi bir duyguyla alegorik anlatımları bu durumu ciddi manada desteklemektedir. Korkuya karşı zafer

narası olan kahkaha, korku ve endişeyi artırdığı gibi aynı zamanda korkuyu alt eden bir eylemdir. Nitekim anlamsızlığa karşı bir eleştiri tarzı olan absürt sanat anlayışı da aklın sınırlarını zorlayan anlatımlarla akla karşı akli hiçe sayan anlatımlara gider. Böylelikle insan güdüsü ön plana çıkartılmış, yani insanın hayvani yönü hayvan figürleri üzerinden kişileştirilmiştir. Bu anlatımlar da genelde şiddet anlatımları üzerinden anlatılmıştır. Buna birçok neden gösterilebilir; savaşlar ve savaşlarla beraber gelen bulanımlar ve anlamsızlıklarla insanın en barbar eylemi dehşet yaratımlarla aktarılmıştır. Akılsızlık ve akıl ilişkisi üzerinden ifadeler, vahşetin gülünç haliyle ve saçma tepkilerle anlatılmalarına işlenmiştir. Nitekim Arrabal'ın yaşadığı döneme baktığımızda dehşetin saçmalıkla ilişkisi kolaylıkla anlaşılabilir. Benzer toplumsal olaylara tanıklıklarından dolayı Francisco de Goya'nın çalışmaları da Arrabal'a benzer anlatım dil ve imge kullandığı, ikisinin de toplumsal olaylardan yola çıkarak akıl ve akılsızlık metaforuyla ilgilendikleri açıkça görülür. Bu anlamda Arrabal'ın tiyatrolarındaki absürtlük ile akıl ve akılsızlık arasındaki çatışma durumlarını Goya da delilik metaforunu kullanarak yapmıştır. Arrabal'ın tiyatrolarının özünü oluşturan absürtlük ile akıl ve akılsızlık halleri arasındaki gerilim ve çatışma durumları Ressam Francisco de Goya'nın dilinde de yer bulmuş ve ressamın bu hali delilik olarak adlandırmıştır. Goya, özellikle "Kapriçyo" serisi Arrabal'ın tiyatro metinlerinin görsel anlatımları gibidir.



**Görsele 1.** *Los Caprichos*, no: 43  
*El sueño de la razon produce monstruos*  
(Akıl uykusu canavarlar doğurur)  
Aside yedirme baskı ve leke baskı.  
Erişim: 24.07.2024 <https://shorturl.at/TQyBI>



**Görsele 2.** Goya, *Vur Abalıya/Thou who can't not!*  
Gravür, *Kapriçyo Serisi*, 21.8 x15.2 cm  
Erişim: 01.07.2024 <https://shorturl.at/9yNTC>

Goya'nın gravür baskı olarak ürettiği "Savaşın Felaketleri" ve "Kapriçyo" serilerinde, uyumsuzluk tiyatrosundaki gibi dil benzerlikleri bu durumda daha da iyi görünür olur. Bu benzerliklerden ilki, Goya'nın eserlerinde ele aldığı biçimsel ifade formları, insan ve hayvan arasında bir melezlik içermesidir. Karmaşık yarı değişken görüntüleri ile sanatçı, eserlerinde ifade ve biçim arasındaki ilişkiyi farklı bir boyuta taşımıştır. Şaşılacak biçimde yazar ve ressam arasında bu kadar benzer dil kullanılması; benzer toplumsal olaylara tanıklıklarda doğduğunun ispatıdır. Yine her ikisi için de kullanılan eleştirel metinlerdeki bir başka özellik ise; sert yergi dili kullanarak yaşadıkları dönemi anlatan çalışmalarıyla dayanılmaz olan durumları kapsayan ve bu durumların içerdiği katlanılmaz çelişkileri anlatan dillerinin olmasıdır. Yani bu dille görülen saçmalıklar alabildiğine içerikle tekrarlanarak "trajik gülünç" yaratılmıştır. Bu durum deformasyon ile abartılı hal almış ve insan varlık olarak hiçliğe indirgenerek bir kötülük formu olarak canavarlaştırılmıştır. Bu da mağduriyet yaratan aklın veya şiddeti işleyen hem akıl dışılığı ile teşhir etmek, hem de aklın yokluğundan oluşacak yıkımın nelerle karşılanabileceğinin ikazını tekrarlamaktır. Nitekim canavarsı veya korkutucu grotesk anlatımlar, görsel



sanatlarda Rönesans dönemi dâhil olmak üzere öncesi ve sonrası dönemlerde de insanın kötü ve kusur hallerine karşılık şeytansı betimlemeler olarak yer almıştır. Sembolik bu anlatım, birçok farklı anlatımları vardır. Bunlardan biri; dinin gereklilikleri yapılmadığı veya dışına çıkıldığı takdirde günaha dönüşüm fenomenini imler. Sanatın din ve toplum arasındaki bilgilendirici misyonunu hatırladığımızda günahı ve sonrasını hatırlatmak anlamında canavarsı bu grotesk imgeler, dini gerekliliklerin dışına çıkılması durumunda cehennemlik olunacağını işaret eder. Aynı zamanda da yeryüzünde günahın bedelini ifşa eder. Bundandır ki estetik anlamda güzel ve çirkinin tanımlamaları içerisinde çirkinine örnek olarak ifade edilen imgeler bir yönü din üzerinden gösterilir. Nitekim çirkinlik ile günah arasındaki ilişkisi üzerine de çokça yorumlamalar vardır. Örneğin Handerson, “çirkinlikle şer arasında ihtiyatlı bir ilişki kuruluyordu” yaklaşımların imge ile inanç arasındaki ilişkiyi vurgulamak için çirkinlik ve güzellik tanımları kullanıldığını açıklar (Leoni’den akt. Henderson, 2018: s. 87). Anlaşılan toplumların güzel veya çirkin tanımlamalarında inancın çok büyük faktör olduğu açıkça görülmektedir.

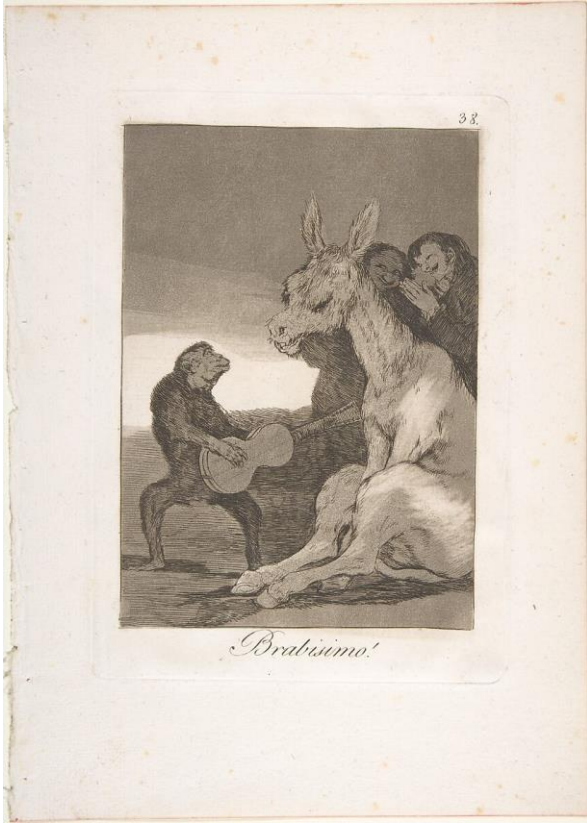


**Görsel 3.** Goya, Büyük marifet ölüler, Gravür, Savaşın Felaketleri Serisi, 15.6 x20.8 cm  
Erişim:14.02.2025 <https://shorturl.at/nMZjQ>



**Görsel 4.** Cehennem Dizisi/  
Sex III, 246 x 244 x 125 cm  
Erişim: 14.02.2025<https://shorturl.at/YG3QV>

Goya'nın Arrabal gibi çalışmalarında absürt ve ısrarcı dil kullanması, yaşadığı döneme dair olayların vahametine vurgu yapmaya yöneliktir. Hal böyleyken sanatçı figürlerinde mizaçları abartmış, trajik olanla komik olanı ciddi deformasyona uğratmış şeklinde aktarmıştır. Bu yapısal bozukluk, fantastik bir kurgu gibi dursa da insanın akılsızlık durumunda hayvana dönüşümünü imlemiştir. Bu iki duygu arasındaki gelgitli durum seyircide de şok etkisi yaratmaktadır. Nitekim Arrabal'ın oyunlarında da komediyle trajedinin karışımı da bir arada verilir. Ionesco'nun dediği gibi “bize varoluş trajedisini sürdürme gücü verecek olan tek şey komiktir” diyerek konuya açıklık getirir (Ionesco’dan akt. Şimşek, 2019: s. 59). Yazarın oyunlarında gülünç olan, insanların salt bir mekanik aksaklığa verilen tepkiden aridir. Buradaki gülme, insanların kusurlar bütününe verdiği tepkidir. Nitekim bu anlamda Beckett'in gülmeye dair ifadesi en can alıcı cümleyi Oyunun Sonu'ndaki Nell'e söyletir: “Hiçbir şey talihsizlikten daha komik değildir” (Beckett’den akt. Şimşek, 2019: s. 59). İfade edilenlerin ışığında bakıldığında anlaşılan yıkımı yaratan talihsizlik, aslında akılsızlığın yarattığı trajedi şeklinde bir gönderme olduğudur. Akılsızlığın ise delilik olmadığı, delilik ve akıl arasında bulunan ahmaklık, aptallık ve aklını kullanamayana yönelik bir yorumlama olduğu görülmektedir. İfade edilen anlatım tarzı ise bu saçmalığı düz bir anlatımla değil veya beklenen anlatım şekliyle ziyade saçmalığı saçmalıklarla veya akıldışı olanı mantığın dışında bir dille anlatır. Fakat absürt dil, eyleme sevk etmeyen, insanın her daim kötü yaşamını yüzüne vuran ve bunu da hak ettiğini hatırlatan özelliklidir. O kadar ki aklın tersine güdülerıyla hareket eden insanı anlatan bu dil, toplumun veya bireyin yaşadıkları yaşamın hem trajik hem de komik uyumsuzluğunu kötümser bir dille, deliyle ve ya aykırı bir nesneyle anlatır. Bunu da akıl ve akılsızlık ikileminde sorgular. Bu günümüze kadar süregelen politik eleştiri olan bir gelenektir. Hatta son dönemde en popüler film olan “Joker, İkili Delilik” bu yönde bir anlatım tarzını içerdiğini bu ifade edilenlerden yola çıktığımızda önemli bir örnek olarak verilebilir.



**Görsel 5.** Goya, *Bravo*, No:38  
Por que fu sensible (Çünkü Duygusaldı), Leke baskı.  
Erişim: 24.07.2024 <https://124.im/MNwKjA>



**Görsel 6.** Goya, *Los Caprichos*, no: 39  
Asta su abuelo (Dedesi Bile), Leke baskı.  
Erişim: 24.07.2024 <https://shorturl.at/6YaPT>

“Joker” kelimesine köken olarak bakıldığında “şaka yapan ya da alay eden kişi” anlamına gelmektedir (Webster’den akt. Batur, 1999: s. 139). Bilindiği gibi Joker, iskambil kâğıtlarından da bir tanesidir. Batur, bu kelimenin iğrenç ve tiksincilik yaratan kişi şeklinde argo tanımlarının da olduğunu aktarır. Yazar, iskambil kâğıtları içinde ayrıcalıklı olanlardan biri bu karakter, İngilizce “Joke-Şaka” kelime kökeninde türeyerek Jeu kelimesine dönüşen Latince bir kelime olduğunu anlatır (1999: s. 139). Kelimenin kökenine bakıldığında ise deli ve joker arasında birçok ortak özellik olduğu fark edilecektir. Bu ortak özelliklerden gülme (kaba güldürü) ve iğrençlik ifade edilen ortak özelliklerden sadece iki tanesidir. Alaysı ifadelerde olan iğrençlik, yersiz-yurtsuz şeklindeki anormalin her abartısına karşılık gelebilecek yorumlamalar bu başlık altında örnek olarak verilebilir. Fakat Arrabal’ın absürt oyunları dikkate alındığında konuya özel bir çok alt başlıklar çıkabilir. Arrabal’ın ismini bu kapsamda önemli kılan en belirgin özellik, günümüz sanatının bu anlatımlarla içerik olarak ne kadar çok benzeştiğidir.





**Görsel 7.** Francisco Goya,  
Sardine'nin Cenazesi, 1812-1819, 82.5x52 cm  
Erişim:26.07.2024. <https://shorturl.at/JgXZu>



**Görsel 8.** Joker Filmi,  
Erişim: 26.07.2024. <https://shorturl.at/m0dFx>

Absürt ve grotesk sanatı/sanatçıları ikon kırıcı ve alışılmışın dışına sanatı taşıyanlar olarak ifade edilirken sanatın evrilmesi anlamında çok büyük pay sahipleridirler. Nitekim bu absürt ve grotesk sanatın ortak en belirgin özelliklerinin kara mizahı çok etkin kullanmış olmaları her iki anlatım tarzını sıradan bir anlatım tarzından çok daha farklı bir boyuta taşımıştır. Hatta kara mizahı “aydın kişinin tek lüksü” tanımlamasından yola çıkarak, her iki tarzın kara mizah ile yerleşik değerlerin egemenliğine karşı alaysı kahkaha ile aşağılayan, murdar kılan anlatımlarla kirleterek itibarsızlaştıran, sövgü anlatımlar ve bedensel uzuvların etkin kullanılmasıyla sıradanlaştıran ciddi eleştiriye dönmüştür. (Breton’dan akt. Batur, 1987: s. 7). Böylelikle kara mizah ile eleştiri, her yeninin rahatsız edici boyutu bu dilin zıvanadan çıkartan çığırtkanlığıyla her tür baş üstü değeri alaşağı ederek, ayakaltında çiğneyerek kendini var etmiştir.

Absürt dilin oluşumu, aslında sosyal yaşamdan eğlence kültürünün azaltılmasıyla başladığı ifade edilir. Önce dinin egemen olduğu toplumlarda din ciddiliği önemsemiş ve gülmeyi yasaklanmıştır. Gülmeye dair kurallar konulmaya ve kısıtlama girişimi olmuştur. Çünkü dinin ciddiliği ve ağırbaşlılık dışında her laçkalık, gülme ve hoppalık, ahmaklık ve delilik olarak yorumlanmıştır (Sanders, 2001: s. 230). Hatta din, gülmeyi şeytani eylem veya günah olarak belirlemiştir. Goya ve Arrabal çalışmalarında bu anlamda bir eleştiri olarak dinin yarattığı dogmatik sonucu oluşan mağduriyeti anlatmak adına bu tür yasaklanan öğeleri bir araç olarak kullanmışlardır. Sanatçılar, bugüne kadar dinin dışladığı ve özellikle din dışı olarak konumladığı -gülme gibi- aykırı ifadelerle dini eleştirmişlerdir. Sanatçıların çalışmalarında dinin aksine, kaderi ve kaygıyı kabul etme gibi yaklaşımlara karşı olan bitene insan aklını merkeze yerleştirerek dinin kabul etmediği ve yasakladığı ifadeleri kullanmışlar. Böylece çalışmalarda dini aşağılayıcı nitelermelerle sorgulayıcı duruma indirgemişler ve itaat etmeyen görüşü imgeye dönüştürmüştürler. Nitekim bu geleneğin en bilinen yazarlarından olan Shakespeare’n Kral Lear eserinde “Delilerin körleri yönettiği bir felaket çağı” ifadesi sanki Goya ve Arrabal’ın eserlerindeki görsel imgelerin kavramsal karşılığı gibidir (Shakespeare’den akt. Smart, 1999: s. 206). Yazarın ifadesinden de anlaşılacağı üzere körü körüne bağlılık ve inancı ve aklın hüküm süremediği bir yönetim şeklinin karanlığından hakikati deli üzerinden anlatması ancak felaket olacağını işaret etmektedir. Delilerin gerçeği söylemesi, körlerin öngörüye sahip olması sonucu başı başına yönetim ve toplum arasında ilişkiden çok yöneten kesimin ahmaklığından dem vurulur. Fakat trajedinin şakalaşma hali gibi olan bu anlatım romantizm döneminde salt trajedi ağırlıklı görüntüler eşliğinde aktarıldığı görülür. Örneğin bu dönem, acı ve gülme Goya’nın eserlerinde önemli bir detaydır. Aslında Romantizm dönemi sanat eserlerin genelinde klasik dönem gibi neşeli bir gülme yoktur. Bunun birçok nedeni vardır. Savaşların ve kitlesel ayaklanmaların olduğu dönem olmasından kaynaklı oluşan yıkımlar bunlardan önemli iki tanesidir. Dolayısıyla her iki anlatıcının eserlerinde görüldüğü gibi kendi dönemlerinin trajedisini gülme ile anlatanların dilinde, toplumsal olaylara yönelik eleştiri olarak düşünen gülme görülür; yani derinlikli, felsefi, sorgulayan gülme vardır.



Goya'nın ve absürt tiyatro metinlerin başka ortak bir özelliği de soytarı aracı bir anlatımcı gibi kişilik oluşturma durumu yoktur. Doğrudan trajediyi veya olayı yaşayanın söylevi ve eylemi vardır. Oysaki romantizm öncesi dönemde soytarı üzerinde başkalarının anlatımları aktarıldı. Bu yüzden soytarı her tür absürt söylem ve eylemde bulunma hakkına sahiptir. Komiklikler kurgusaldı. Amaç şakayla güldürmek ve eğlendirmektir. Fakat bu mantık romantizm dönemiyle beraber değişmiştir. Nitekim sanatçının Goya'nın "Savaşın Felaketleri" ve "Caprishos" serilerinde akılsızlığın yarattığı tahribat, ahmaklık, cehalet ve güdülerıyla yaşayanlar gibi insan kusurları hayvanlarla kişileştirmeler yapılarak anlatılmıştır. İnsanın en mahrem ve karanlık yönleri üzerindeki bu anlatımlar, insanı hiçlik zeminine indirgeyen delilik metaforunu kullanarak aşağılanır.

Artık ne göz ne de ağız vardır, yalnızca hiçten gelen ve hiçbir şeyin üzerinde sabitleşmeyen bakışlar vardır (Cadılar Toplantısı'nda olduğu gibi); veya kara deliklerden çıkan çılgınlıklar vardır (San Isidro'un Haç Ziyareti'nde olduğu gibi). Delilik insanda hem insanı, hem de dünyayı –hatta dünyayı reddeden ve insanın şeklini bozan şu imgeleri- iptal etme olanağı haline gelmiştir. Rüyanın iyice altında, hayvansallık kabusunun iyice altındaki şu başvuru yeridir: her şeyin sonu ve başı. Bunun nedeni, Alman lirizminde gibi vaat olması değil de, kaos ve mahşerin çifte anlamlılığı olmasıdır: haykıran ve onu hapseden hiçlikten kurtulmak için omuzunu büken Budala acaba ilk insanın doğuşu ve onun özgürlüğe doğru ilk hareket midir, yoksa son ölenin kasılması mıdır? (Foucault, 2006: s. 752).

Goya, absürt yorumların yoğun olduğu özellikle iki gravür serisinde, insanı ilkel yaratıkla betimlemiştir. İnsan, sanatçının yorumuyla gerek yaptıkları akıldışı eylemleriyle şiddeti yaratan, gerekse yapılanlara maruz kalan olarak hep bir metamorfoz içinde aktarır. Dolayısıyla eserlerde de görüleceği gibi bir oluşumu imleyen şey daha oluşan şeydir. Nitekim bitmemiş oluşum kişiliksiz bir aşamayı açıklar. Sanatçının çalışmalarında bu melez anlatımı oldukça fazladır. Sanatçı bu melez ve olgunlaşmamış, nereye evrileceği kesin olmayan hayvani karakterlere belli sosyal statü vermiştir. Örneğin Cadılar Ayini adlı çalışmada görüldüğü gibi bir topluluğa ders veren veya öncülük eden keçi başlı figürle öncü, eğitici kişiyi betimler.

Goya'nın öfkesini çekecek kadar sefil, yaşlı cadılar, Toulouse-Lautrec tarzı hastalıklı fahişe yüzleri, köylüler, hizmetçiler, kaba Brueghel'in beğeneceği türden öznel, güzellik ve pislik, zekâ ve sıradanlık fevkalade renkli, hiç çekinmeden, hiç seçilmeden bir araya gelmiş rastlantılar panayırı. Çünkü bu şehvet düşkünün şehvet konusunda kaba bir zevki vardır ve arzularının hareket alanı gariplikten sapıklığa kadar uzanır (Zweig, 2012: s. 77).

Cadılar Ayini, ilkin aklımıza cadı avı metaforunu getirir. İstenilmeyen kişilerin aslında toplum içinde mimlenerek aforoz edilmesini ifade eder. Günah keçisi metaforu da aynı şekilde ifade edilen ile hemen hemen aynı anlam taşır. Toplumda istenilmeyen kişileri, infial yaratılacak şekilde topluma karşı olumsuzlukları meşruluk kazandırma anlamında ad koyanların eylemlerinin tümüdür denilebilir. Dolayısıyla kişiyi istenilen şekilde bir künyeye büründürülmesi, toplumsal arınma gibi bir taksiratın affi şeklinde ritüele aktarıldığı anlaşılmaktadır.

İnsanoğlunu rezil de eden vezir eden, sorunlarını çözmek için başvurduğu yollardır. Sorunlarını, elindeki araçlarla çözmezse kurumsal ve törensel gösterilerle çözmeye çalışır. Bu uğurda insan için günah keçisi el arabasından farksızdır. İnsanın bir hayvanı, dahası insanı kurban edebilmesi için onu, sorununu giderecek bir vasıta olarak görmesi gerekir. Bu sorunlardan biri biyolojik varlığı tehdit eden hastalıktır; diğeri ise siyasi yapıyı tehdit eden günahdır. İnsanların, tarihte sağlıkla erdem, hastalık ile günah arasında, aslında var olmayan bağlantılar kurmasının nedeni belki de çözümünü basitleştirme çabasıdır. İnsan, iyiyi hastalığı ve kötüyle sağlığı bağdaştırmakta içgüdüsel bir güçlük çeker (Szasz, 2007: s. 357).



**Görsel 9.** Francisco Goya, Cadılar Ayini, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140.5 x 435.7 cm.  
Erişim: 14.02.2025. <https://124.im/2ltAFG>

Romantik dönem sanat eserlerinde dönemin toplumsal kaosun psikolojik izlenimleri ve sokaktaki çatışmalar sonucu oluşan yıkımların fiziki görüntüleri yoğun bir şekilde işlenmiştir. Goya'nın eserlerinde ise bu kaosun yaratıcısı olan insan, tahammül ve tahayyül edilemeyecek bir durumda yansıtılmıştır. Sanatçının anlatıları, insanı bir trajikomik dönüşüm içinde yapı bozuma uğratarak ya insanı hayvan melezi bir varlık olarak betimlemiş ya da şiddete maruz kalmış derin inilti içinde acı çeken bedenler şeklinde yorumlamıştır. Bu sahnelerin kasvet ve trajik olmalarıyla “Acıyı artık bir talihle, insanın itibarını ölümcül şekilde kaybetmesine ya da bireysel karaktere özgü trajik bir kusura bağlamak imkânsızdı” (Williams, 2018: s. 15). Williams'ın ifadesinden yola çıkarak söz konusu sanatçının eserlerinde şiddetin yaşamsal olduğundan acının toplumsallaştığını anlatır. Böylelikle sanatçının işleri, zaten romantik sanatın da en önemli özelliği olan seyircisinin etkin duygulanım yaşatma beklentisi üst düzeye çıkartılmıştır. Nitekim yoğun duygulanım olmasından kaynaklı bu yorumlama tarzıyla, seyircisini içine alan ve soyut tepki artık eyleme dönüşmesini sağlayan en önemli faktör belirsiz bu dönüşümü imler. Bu dönemle birlikte anlatılardan da anlaşılacağı gibi acının ve kasvetli dramın artık ahlaksal bir sorun olmaktan çıkıp insan doğasıyla ilgili bir sorun olmuştur. Yani özgül bir eylemin tepkisini sorgulamaktan ziyade toplumsal davranış nedenlerinin bir tespitini gerekli kılmıştır. Bu sorgulamayla Romantizm dönemi toplumsal değişim isteğiyle oluşan devrim ve bu devrimin getirdiği yıkım arasında büyük bir çelişki yaratmıştır. Toplumun devrimin yarattığı trajediden kaynaklı iyiye doğru değişim inancına karşı artık umutsuzluk yaratmış olması varılan bir yargıdır. Fakat asıl bu dönemde yaratılan şey; yıkım, insanın en vahşi doğasını gösterdiği ve beklentilerin aksine bir durumun oluşturmasıdır. Öyle ki acının tarifi değişmiştir. Yani acıyı “tiranlar ve istismarcıların oluşturduğu kuşaklar tarafından toplumsal dokuya yerleştirilmişti” (Steiner'den akt. Williams, 2018: s. 15).

Goya ve Arrabal'ın ortak noktaları ifade edilenler üzerine çalışmalarında hazzın ve hüznün anlatım dilinin yarattığı hayranlık; imgelerin ayna tuttuğu trajedinin sefaleti insan aklının yapabileceklerinin tasavvurları bu yönde çok önemlidir. Neden? Özellikle Goya'nın işleri, acının anatomisini mağduriyetin dili değildir. Aksine, vahşetin estetiğini bir dönüşümle aktarılırken, mağdur eden, maskara edilerek zelim bir zemine getirilir. Eserlerde en belirgin olan bu özellik; hayranlığı ve sefaleti aynı anda yaşamayı sağlayarak acının asaletini aktarır. Nitekim romantizmle beraber trajedi acının yüce niteliği ile açıklanırken devrim ve kargaşa kahramanın ölümüne indirgenen o basit yargıdan kurtulur. Williams'ın iddia ettiği gibi “burada bir toplum krizi olarak tanımlanan devrim fikrine ve onun kolektif bir eylem parçası olarak görüldüğü zorunlu bağlama dönmeliyiz” sözü ölümün ideal uğruna asaleti vurgulanır (Williams, 2018: s. 103).

Fransız devrimiyle değişim ve dönüşümün genelde kültürel değerlere karşı bilinçli tepkilerin yoğunlaştığıyla açıklanır. Nitekim toplum, sancılı bir dönüşüm serüveni yaşamıştır. Hal böyleyken toplumsal sorunların sonucunda oluşan trajedi ve buna karşı tepkilerden yola çıktığımızda aynı zamanda toplumsal olayların ve kültürel gerilimlerin bedenin refleksleri şeklinde hatırladığımızda bu tepkinin dolaysız olamayacağı sonucu çıkar. Bu çıkarımla baktığımızda; toplumsal düzen bozucu unsurların çıkışları karmaşık ve birbirleriyle ilişki kurulması da zor olabilir. Fakat bir başka zorluk da; trajedi düşüncesiyle toplumsal düşünce arasında bir ayrım yapılmış olmasındandır (Williams, 2018). Nitekim bu ayrım gerek absürt dil, gerekse grotesk yaklaşım biçimi hakkında çok önemli detayı gösterir. Aynı zamanda Romantik dönem sonrası tüm sanat disiplinlerinde bu kadar hızlı ve keskin farklılığın oluştuğuna da cevabı Williams şu şekilde açıklar:

En etkili olan toplumsal düşüncelerde trajedi genellikle mağlubiyetçi bir tür olarak görülüp reddedilmiştir. Trajedi fikri olarak beklenen şeye karşılık insanın kendi koşullarını değiştirmeye, trajedinin saptadığı acıyı sona erdirmeye muktedir bir varlık olduğu vurgulanmıştır. Başka deyişle, devrim fikri trajedi fikrine açıkça karşı çıkmıştır. İki taraf da (trajedi ve devrim) eşit şekilde kendinden emindir. Trajediye bir toplumsal kargaşaya verilen tepki olarak tanımlayıp ona bu bağlamda değer biçmek iki büyük gelenekten de uzaklaşmaktır (Williams, 2018: s. 103).

Williams'ın işaret ettiği trajedi, mağlubiyete uğrayanın basiretsizliğini değil, acıyı zafere dönüştüren bir bilinci sergiler. Yazar, genel itibarıyla trajedinin ciddi bir rahatsızlıktan doğduğu, gösteriye dönüştükten sonra ise insan ruhunda bir farkındalık yarattığını iddia eder. Bu çıkarım, farkındalığın formülleşmeye başladığında bile (resim, tiyatro metni, yazın sanatı vb.) bunun bir deneyim olduğu ortaya çıkarır. Hatta Williams'ın ifadelerinde “Geçmişte trajediye toplumsal bir kriz olarak tanımlamak mümkün değildi; şimdiyse toplumsal krizi bir trajedi olarak tanımlamak mümkün değil” der (Williams, 2018: s. 103-4). Dolayısıyla Romantik dönemin tüm sanat disiplinlerinde öncesi dönemlerde olan neşeli ve ketum ciddiyet kaybolmuş, yerine, öfkenin yanı sıra ciddi

alaycılık eleştirel dile dâhil olan durumunu salt trajediyle açıklamak eksik bir açıklama olur. Yani romantik sanatta, acıya tahammül edemeyenin aklını yitirip ağlamak yerine kahkaha atan bir delilik değildir.

Romantizm dönem dili, aslında trajik şakalaşma olarak yorumlanabilir. Bundan yola çıkarak bu dönemi daha çok absürt ve grotesk üzerinde okumak sanat eserlerini daha iyi anlaşılır kılacaktır. Nitekim bu dönemde eserlerin temel özelliklerinden biri olan gülen ağız varken o ağzın dudağında ise öfkeye dair cümlelerin sarf edildiği bir dönemdir. Öyle ki toplumsal kargaşa ve yeni yönetim taleplerin sokağa taşıdığı, kaosun yarattığı tahribat bu anlamda büyüyen etkenlerdir. Bu anlamda eleştiri dili de özgürleşen sanatçının ağzında bambaşka evirildiği de yaşadığı tanıklıkla birleştiğinde anlaşılabilir bir durumdur. Uyumsuzluğun ve iletişimsizliğin karşısına uyumsuz ve monolog bir biçim karmaşasını çıkarmak bu anlamda önemlidir. Arrabal ve Goya yaşadıkları dönemlerinin benzerliği benzer dili kullanmaları anlamda önemli bilgiler sağlamıştır. Aklın hükümsüz kaldığı, barbarlığın ve yok etmenin estetik bir nitelik gibi sunulduğu bir dönem olması itibarıyla sanatçılar, insanın o hiçlik mefhumunu sorgular olmuşlardır. Delilik ve akıl arasında gelip giden bu iki düşünür, aklın karşısına deliliği koyarak akıl ve delilik arasındaki mesafede kalan akılsızlığın formlarını anlattıkları görülmektedir. Dolayısıyla trajik olanın komik veya alaysı abartılı formlarla anlatılıyor olması insan varlığın hayvan doğasıyla bir kıyaslaması değil, insanın hayvana dönüşümünü imler. Nitekim romantik tiyatro anlatımları bu anlamda önemli bilgi verir. Hatta bu anlamda A.W. Schlegel, “Komedyanın insana ciddiyetle eğilmediğini, yalnızca ona ilgi gösterdiğini, insanın hayvansı doğasından gelen gülüncü ele aldığını ve tümüyle bir şaka olduğunu söyler. Trajedi ise ciddi, ağırbaşlıdır. Yaşama ve insana sadık kalır. İnsanın, kaderiyle çatışırken dış zorunluluk karşısında ahlak özgürlüğünü koruduğunu göstererek onu yüceltir” cümlesi bu anlamda bir başka referansı sağlar (Schlegel’den akt. Şener, 2023: s. 155).

Goya, dönemin sanatçılarından ayıran en önemli faktörlerden biri de çalışmaları net bir şey söylemezler. Örneğin toplumsal sömürüye, yoksulluk, baskı, özgürlük ve adaletsizlik gibi sanatın dayandığı yaşam görüşlerine karşı net mesajı yoktur. Absürt tiyatro metinlerin temel özelliği olan bu yaklaşım biçimi Goya ile ortak bir noktayı gösterir. Aynı zamanda absürt tiyatro ile Goya arasındaki benzerlik ikisi de kötümser bir dile, umursamaz ve hiçe sayma jestleri ön plandadır. Sanatçının eserlerindeki biçim bozulmalarına bakıldığında Arrabal’daki uyumsuzluk tiyatro metinlerini açıklayan “Tiyatroda absürt olanı sergilemek demek, kötümserliğin derinlere işlediği, umutsuzluğun kol gezdiği bir ortamda, saçmanın sanatın kendine özgü uyumu içinde tanınmasını sağlamak demektir” ifadelerin görsel örnekleri sunar gibidir (Şener, 2023: s. 300). Sanatçının “Caprichos” serisine baktığımızda bir bütün olarak bu tavır ön planda olduğu görülür.

Goya, Beethoven gibi sağır olduktan sonra yaratıcılığı üst seviyeye çıkmış ifadeleri eksik bakış açısının yorumlamasıdır. Oysaki sanatçının sanatı hayatı boyunca yaşadığı deneyimlerin dönüşümün ürünüdür. Starobinski’nin ifade ettiği gibi, Goya ve Beethoven arasındaki ilişkiyi “Yalnızlığa kapanmış bu iki sanatçı, ürettikleri eserlerde, muhayyilenin, iradenin ve yaratıcı bir hiddetin, var olan bütün lisanların ötesinde durmadan zenginleştirdiği ve değişikliğe uğrattığı yöntemlerle özerk bir dünya geliştirir” şeklinde bir süreci imler (2012: s. 336). Nitekim bu özerklikleri dönemin gerçekliklerine karşı duyduğu derin empatiden doğduğu bu anlamda olabildiğine dönemin tüm sanat icracılarından farklı olmasını sağladığı açıkça görülür. Yine bu dönemin tüm sanatsal kural ve anlayışlarına ters düşün biçimleri insanın yarattığı dehşet görüntülerine yönelik absürt oluşumlarla o tarihsel anın acısını hiddetli yaşadıkları kolaylıkla görülebilmektedir. Goya’nın eserlerinde özellikle bu çok daha net aktarılmıştır.

## 2.1. UYUMSUZLUĞUN YARATTIĞI KARANLIK

Goya ve Arrabal arasındaki bir başka benzerlik; dönemdaşlarına göre yeni olan dilleridir. Bu dil ister istemez alışılmışın dışında olmasından kaynaklı meçhul ve bilinmezlik yaratmıştır. Elbette ki benimsenmiş normları yıkan her yeni bu kaderi paylaşır. Ancak her iki sanat icracının yeni olan dilleri, “tarihsel anın acısı karşısına kendine özgü hassasiyetinin ve sanatının tüm kaynaklarıyla çıkma kararında yatar” ifadesine karşılık gelir (Starobinski, 2012: s. 336). Nitekim bu her avangardın temel özelliğidir; dönemin estetik kurallarını aşan, kendinden önceki anlayışlardan olabildiğine uzaklaşan, ifade özgürlüğü içerisinde ve katı bir tanıklıktan doğan bir yenilenmedir. Bu dönüşümün düşünce icracılarında doğurduğu en belirgin nitelik ise hiç kuşkusuz aşırı bağımsızlığın yarattığı özerk kimlik ve özgünlük marifeti olmuştur. Fakat Arrabal ile Goya arasındaki benzeşim ifade edilenlerin yanı sıra dönemin tüm akılsızlığına, aptallık ve insanların hayvani yanlarına karşılık, aynı şekilde sert yergiye varan absürt yorumlamalarıdır. Örneğin bir Goya’nın “Caprichos” serisinde sıkça rastlanan eşeğin bir siyasi önder olarak betimlemesi veya eşeği sırtında taşıyan insanların olması gibi olabildiğine tekensiz duran anlatımlar ile toplumsal kaosun nedenin insanların aptallık ve akılsızlıklarına göndermede bulunmuştur. Aynı şekilde Arrabal’ın “Cephede Piknik” oyununun adından anlaşılacağı üzere savaşın kalbi denilecek yerde

pikniğin yapılması durumuna işaret eden ciddi bir uyumsuzluğu tanımlayan bir tuhaflık vardır. Eser, cephede asker Zapo'yu ziyarete gelen annesi ve babasıyla pikniği anlatılır.

Bir savaş meydanı. Sahne bir uçtan öbür uca tel örgülerle kaplıdır. Tel örgülerin hemen yanında kum torbaları vardır. Savaş var gücüyle devam etmektedir. Silahların, patlayan bombaların ve makineli tüfeklerin sesi duyulur. Zapo, sahnede tek başına, kum torbalarının arasına yüzükoyun uzanmış durumdadır (Arrabal'dan akt. Kocaman, 2020: s. 61-62).

Yüzükoyun mevzide kum torbaları arasında uzanan ve olabildiğine savaş meydanı olduğundan bu normal görüntünün içinde annesi Zapo'ya seslenir;

M.Tepan: “Gayet resmi bir tavırla) Oğlum, ayağa kalk ve anneni yanaklarından öp”

Zapo şaşırır ve ayağa kalkarak annesini öper. Annesi döner ve şu tuhaf cümleyi kurar:

“M. Tepan: Canının sıkıldığını düşünerek, sana konuk geldik. Böyle bir savaş, zamanla insanı ne de olsa usandırır” (Arrabal'dan akt. Kocaman, 2020: s. 62).

Arrabal, cephede Zapo ve annesi arasındaki sıradan bir ziyaretmiş gibi tuhaf ve uyumsuz diyalog üzerinden anormal durumu anlatır. Hatta bu anlatımından savaşın kötülüğünü değil, anne ve çocuğu arasındaki olabildiğine normal olan diyalogu öne çıkartır. Mme Tepan'ın sanki bir ev gezmesine gidiliyormuşçasına konuk sözcüğünü kullanması son derece şaşırtıcıdır. Üstelik oğullarını görme amaçları, onunla güzel bir Pazar gününün öğleden sonrasını hep birlikte piknik yaparak geçirmektir. Bunun ötesinde, anne babanın oğulları Zapo'ya olan tutumları tıpkı korunmaya muhtaç bir çocuk için gösterilen aşırı bir ilgi niteliğindedir. “Arrabal'ın Absürd Tiyatro ustalığı işte tam bu anda başlar” (Kaya'dan akt. Kocaman, 2020: s. 62). Bu uyumsuzluk, oyunun azaba döndüğü izlenimini yaratır. Aynı zamanda absürd tiyatrosunun en önemli özelliği olan akılla, mantıkla izah edilemeyecek olana karşı saçmalıklarla cevap vermektir.

Elde tüfek, yemek yemek terbiyesizlik sayılır. (Ara) Hem bir domuz yavrusu kadar pissin. Bu hale nasıl düştün oğlum? Göster tırnaklarını. ... Dişlerin ne alemde? (Dişlerini gösterir.) bak bunu beğendim. Dişlerin itina ile ovulmuş yavrusuna çatmağa kimin dili varır? ... Şunu iyi bilmeni isterim oğlum. Hayatta affedemeyeceğim tek şey harbi öne sürerek, yıkanmayı ihmal etmektir (Arrabal'dan akt. Kocaman, 2020: s. 62).

Cephede piknik başlığından da anlaşılacağı üzere absürd bir durumun olduğu açıktır. Mme Tepan'ın piknik sepetinden pasta ve böreklerin oğlu Zapo'ya yedirmeleri, o savaş meydanında müzik eşliğinde dans etmeleri gibi ütöpik bir ortam yaratılır. Hatta fotoğraf çektirmeler, yemekler yenmeler sanki hiçbir şey yokmuş gibi sahneler yaratılır. Aklın sınırların ötesinde anlamayı zorlayan oyun, savaş meydanını bir ev ortamına çevirir. Öyle ki Mme Tepan, “Evinizdeymiş gibi davranın. Herhangi bir şikâyetiniz olursa çekinmeden söyleyebilirsiniz” diyerek işi çok daha ileri bir seviyeye taşır (Arrabal'dan akt. Kocaman, 2020: s. 62). Evcillik oynayan çocukların hallerini hatırlatırcasına garip olan oyun, bu aile üzerinden etraflarında olan biteni görmeyen bir körlüğün, duymayacak kadar sağır olan duyarsızlığın kendi eğlence hallerine düşkünlüğünü düşündürür. Düşündürürken bu absürtlük, gülünçlük durumuna düşer. O kadar ki kendi hallerinden haberdar olmadıklarından olsa gerek şuursuz bir kahkaha arttıracak kadar gülünçtür. “Yaşam izlenimini ve açıkça bir mekanik düzen duygusunu birbirinin içine girmiş olarak bize veren her tür edim ve olaylar komiktir (Bergson, 2015: s. 52). Cephede Piknik oyunu, gerçek dışı olan bir durumu mekanik işleyiş gibi gerçek ile hayalin, olan ile olmayacak olanın içe içe girdiği bir tekinsiz durumu vardır. Bu durumda akla kara mizahı getirir.

Kara mizah akılcılığı, üzerine konuşulamayan sosyal tabuları, uzlaşımalsal toplumsal değer, kural ve normları altüst etmeye yarayan bir başkaldırı aracıdır. Bu başkaldıran mizah, ne gençliğin mutlak isyanı ne de yetişkinliğin içsel isyanına denk düşer. Bunların çok daha ötesinde ve üzerinde zihnin başkaldırısıdır...Duygusalılık/hassasiyet (sentimentality) kara mizahın ölümcül düşmanıdır (Breton'dan akt. Kocaman, 2020: s. 60).

Absürt ve kara mizah arasındaki bu yakınlık, aslında ilk akla gelen; beklenti ile sunulan arasındaki çelişkiye verilen anormal tepkidir denebilir. Aslında dayatmanın birey veya toplum üzerinde etkin olduğu bir söylevin doğurduğu eylemdir ifadesi bu ifadelerin tam karşılığı olabilir.

Absürd tiyatro anlaşıldığı gibi çelişkiler ve karşıtlıklar ilişkisinden beslenerek bunu sahneye yansıtan özelliği vardır. Oyunun ne konusu ne de kişileri bir yere ait değillerdir. Böylelikle uyumsuz olan diyalog ve mekânlar, iletişim olanaklarını kısıtladığı gibi diyaloglar birbirini karşılamaz, neden-sonuç ilişkisi bir süreç içinde ilerlemez. Oyun sonunda karmaşık duygularla seyircisini yüz yüze getiren absürt tiyatro, dramatik bir gelişmesi de olmadığı görülür. Bu anlamda çelişkiler yarattığından, karşıtlıklar üzerinden kurgulanmış olmasından, yazarların oyunlarda dünya görüşlerinin yoğun aktarıklarından ve son olarak anlamın taşıdığı anlatımdan dolayı ironik olduğu ifade edilir (Güçbilmez, 2023: s. 97).



Anlatılarda ilk akla gelen çelişkilerin bireyde doğurduğu gülme eylemidir. Yani çelişkiler çoğu zaman komiklik yaratır. Komik durum ile gülme arasındaki bağlantı ise;

Komik olan şey, insanın eşyaya benzeyen bu yanıdır; insana özgü olayların çok özel bir türden katılığı ile tam bir mekanizmaya, özdevinime, nihayet cansız devinimlere öykünen bu görünüşüdür. Öyleyse bu komik yan hemen düzeltilmesi gereken bir bireysel ya da kolektif kusuru belirtiyor. Gülme işte bu düzeltilmenin ta kendisidir; insanların ve olayların bir tür özel dalgınlığını ortaya çıkarıp bastıran toplumsal bir jesttir (Bergson, 2015: s. 52).

Absürt tiyatro ve kara mizah arasındaki insanın gülünçlük hali, kusur ve düzeltilmesi gereken arasındaki bu bağ hem Goya'nın resimlerinde hem de Arrabal oyunlarında en önemli ortak özellik olduğu ifade edilebilir. Kara mizahın en belirgin özelliklerinden yola çıkıp ifade edilen sanatçıların eserlerine baktığımızda ise; eserler, ciddi, resmi, vahşet, korkusuz, trajik olayları gayri resmi ve ciddiyetsiz bir şekilde yorumlandığı görülür. Yani olayların ve durumların içerikle aktarımları arasında ciddi bir uyumsuzluk olduğu anlaşılır. Hatta âdete trajediyle şakalaşma durumuna getirilen bu yorumlama tarzı, öfke, gülmeye aktarılmıştır. Öyle ki vahşet bu yolla olağan normallik kazanmıştır. Bu anlatım tekniğiyle seyirci rahatlatma ve rahatsız olma durumu arasında bırakılır. Anlatı, seyircisini saçma olan bir eşikte gülünçlükle karşılaştırılırken ilginç bir şekilde eser ve izleyicisi arasında rahatsız edici mesafe oluşturur. Örneğin Goya'nın "Caprichos" gravür serisi bir bütün olarak ifade edilenlerin görsel örnekleri olarak incelendiğinde, izleyicisini trajedi ile komedi arasında gelgitli bir yerde bırakan, insanın aklıyla oynayan ince eleştiriler yaptığı görülür. Hatta insanı en karanlık yönlerini tiye alarak absürt formlarla aktarıldığını da göz önünde bulundurduğumuzda anlatılan olay çok daha tekinsiz bir hal alır. Goya'nın sözü edilen serisi bu anlamda gerek döneminin sosyo politik durumunu, gerekse çağın estetik ruhunu sanki bir kâbus görmüş, uyku ile uyanıklık arasında insanı bırakan betimlemelerle doludur. Sanatçının bizi bıraktığı bu eşiği, zaten bir geçiş dönemi olan aydınlanma dönemi sanatçısı olmasından kaynaklı tüm alışıldık ve değişim arasında büyük çelişkilerle karşılaşmasına bağlanabilir. Aynı zamanda dönemin insanın aydınlanma ruhuna aykırı olduklarına dair eleştirilerini, delilik durumlarını metafor olarak kullandığında akla karşı güvenini yitirdiğini de eklediğimizde bu çelişkili anlatımları daha bir önem kazanır. Nitekim bu aydınla ruhu ve "Caprichos" serisi için Werner Busch'un görüşlerini Mehmet Ergüven'in aktarımlarından yola çıktığımızda; idealist sanatın kurallarından ziyade, "Aydınlanma dönemindeki insanın yargılayıcı usuna ters düşmesinde karşımıza çıkmaktadır –capriccio, bir tür akıl rahatsızlığı olarak, zihni ve bedensel zayıflığı gösteren debolezza, daha doğrusu düpedüz deliliğin (folia) kendisidir" şeklinde yorumlar (1999: s. 149). Aynı şey Beckett absürt tiyatrosu için de söylenir. Yazarın oyunlarında, anlamlardaki ironi ve anlatımlardaki alegorik yaklaşımdan kaynaklı Martin Esslin tarafından absürt oyun yazarı bağlamında değerlendirilmiştir. Nitekim Beckett'in anlatıları ironik olarak gerek anlatılan, gerekse anlatıma yönelik saptama çok kolay değildir. Martin Esslin, Beckett'i post moderne geçiş dönemi ve "absürd tiyatro" öncülerinden saymış, hem trajik hem de oyuncuların oyun içinde verdikleri komik tepkilerden yoğun ironi ifadeler olduğuna yönelik atıfta bulunur. İroninin o, "ürkütücü bir yanı olduğu gibi, olağanüstü baştan çıkarıcı ve büyüleyici anları da vardır" özelliği, çalışmaları daha da etkili bir anlatıya dönüştürmüştür (Kierkegaard'an akt. McGill, 1998: s. 384). Hatta Vladimir Jankêkêvitch ironiyi, "komik olamayacak kadar acımasız olduğu gibi, gerçekten sanatsal olamayacak kadar ahlakidir" tanımlamasıyla absürd sanata ve sözü edilen sanatçılara baktığımızda eserleri çok daha farklılaşmaya başlar (Jankêkêvitch'ten akt. Turan, 2020: s. 13).



**Görsel 10.** Francisco de Goya, Bekle Meshetsinler, aside yedirme baskı, leke baskı, iğne kazı ve çelik kalem, 218x153 mm. Erişim: (2012), Goya Zamanın Tanığı, İstanbul, Pera Müzesi, s. 198

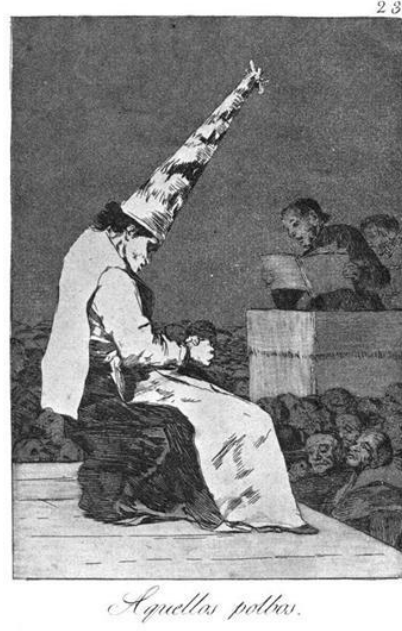


**Görsel 11.** Francisco de Goya, Körükle, aside yedirme baskı, leke baskı, iğne kazı ve çelik kalem, 214x152 mm. Erişim: (2012), Goya Zamanın Tanığı, İstanbul, Pera Müzesi, s. 168

Anlatılar ve verilen görsel örnekler bakıldığında; yaklaşım olarak kara mizahın da en belirgin özelliği olan trajik, ciddi, resmi, dehşetli, kutsal, korkusuz, önemli toplumsal ve hüznü olayları; olayların ciddiyetinden uzak, duyarsız, gayri ciddi bir dili olan, önemsemeyen bir yaklaşımla anlatıldığı açıkça görülmektedir. Yani içeriğin çok ciddi olması, içeriği dile getiren anlatımın ise gayri ciddi olduğu bu anlatım dili arasında büyük bir uyumsuzluğun olduğu anlaşılabilir. Öyle ki konu edinilen olay ve anlatımın bağdaşmayan, o, korkunç durumun aksi bir şekilde olabildiğine hafif aktarıldığı veya görüldüğü kara mizahın çokça kullandığı bir yöntemdir. Seyircisini dehşet ile yüzleştirirken belki daha çok tedirgin ettiği durumda buradan kaynaklanır. Yersiz gülünç veya gülme rahatsız edici olduğu kadar, tedirgin edicidir. Tıpkı Goya'nın Kapriçyo Serisi'ndeki çalışmalarda olduğu gibi hem aşağılayıcı kişileştirmelerle oluşan metamorfoz kişiliksizliğin komik hallerini aktarılır hem de durumun vahametini işaret eden belirsizlik ile ürkünç duygu bir arada verilir.



**Görsel 12.** Francisco de Goya, Öğrenci daha mı çok şey biliyor? Aside yedirme baskı, leke baskı, iğne kazı ve çelik kalem, 218x152 mm. Erişim: (2012), Goya Zamanın Tanığı, İstanbul, Pera Müzesi, s. 168.



**Görsel 13.** Francisco de Goya, Ne ekersen, Aside yedirme baskı, leke baskı, iğne kazı ve çelik kalem, 218x152 mm. Erişim: (2012), Goya Zamanın Tanığı, İstanbul, Pera Müzesi, s. 154.

Arrabal'ın Cephede Piknik çalışması ile Goya'nın kapriçyo serisindeki çalışmalarda ürkütücü, tekinsizlik ve korkunç ile komik, kurgusal olan o kadar çarpıcı bir şekildi iç içe aktarılmış ki, tekinsizliğin yarattığı korkunçluk ve anormalin yarattığı kaba güldürü arasındaki çelişkili ruh hali seyircisini sert bir duvara çarpar. Öyle ki seyircinin ruh halinde hem ürkünç olandan gülünç olana hem de gülünç olandan ürkünç olana hızlı geçişler sağlanır. Arrabal'ın Cephede Piknik oyununda olan savaş alanındaki gerçeklikten uzak durum gibi absürtlük ile yarattığı gülünçlük hiçbir şekilde gerçeklikte ilişkisi olmayan ve aklın tasavvur edemeyeceği bir kurgu üzerine şekillenir. Cephede Piknik oyununda savaş alanında havada bombalar yağarken sanki romantik bir yağmur yağıyormuş gibi şemsiye açılmış ve o şemsiye altında hoş vakit geçirme talaşı yaşanır.

Arrabal, Cephede Piknik ve Çiçeklere Kelepçe Taktılar gibi oyunların genelinde anormal ile normal arasındaki çatışmayı oyun isimlerinde de yapar. Nasıl ki oyunlarında beklenmedik davranışlar ve sahnelerle anormal bir düzen oluşturup gülünç bir durum oluşturuyorsa bunu oyunların isimleriyle de yapar. Tıpkı Goya'nın Savaşın Felaketleri ve Caprichos adlı gravür serilerindeki çalışma isimleri gibi algıları bozan bir yaklaşımı vardır. Her ikisi de korkunç olanı gülünç bir durumda aktarma ile yetinmez aynı zamanda algıları sabote ederler. Beklentileri sabote ettiklerinden kaba güldürüye neden olabilirler. Bu durum kara mizahın bir özelliği olarak seyircisini şok eden, umduğundan farklı bir bulguyla karşılaştıran, inanışlarını yeniden gözden geçirmesini sağlayan bir anlatım tarzıdır. Nitekim oyunun diyaloglarından da anlaşılacağı üzere savaş, ailenin çocuğu ziyaret etmek kadar normal bir olay gibi anlatılarak aslında olayın vahşetini aklın tasavvurundan çıkartılmak istenilmiştir. Aklını kaybeden bir insanın savaş ortamında yapacağı eylem gibi bir gösteriye dönüşen bu anlatım tarzı, akılsızlığın oyunları olarak ironik anlatımdır. Nitekim Goya'nın "Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır" adlı eseri aslında tam da bu anlatımların görsel örneğidir.

M. Tepan: Bu işi çok iyi bilirim ben. Başlangıçta her şey göze yeni ve güzel görünür. Öldürmek el bombalarını alabildiğine savurmak bayağı hoşta gider. Hele çelik başlığı takmanın keyfine doyum olmaz. Derken bütün bunlardan bıkkın ve sonunda insan usanç gelir. Ne var ki, bizim zamanımızda işin şekli bambaşka idi. Bunları görmemiş olmana gerçekten üzülüyorum. Savaşlar çok daha hareketli, çok daha renkli olurdu. Üstelik de atlar vardı, sürü ile atlar. Başlı başına bir zevkti bu.

Savaş, zevk almanın ötesinde, insanı bayıltacak kadar muhteşem bir olaydır:

Mme Tepan: Savaşlara öteden beri bayılırim (Arrabal'dan akt. Kocaman, 2020: s. 64-5).

Absürt tiyatro ve Goya'nın resimleri, insanın aptallıklar arasında anlam arayışın beyhudeliğini trajikomik bir biçimde sergiler. Çalışmalarda genelinde görülen otoriterlerin irrasyonel baskılarını ve gerçekliğin parçalanmış doğası, olayların bıraktığı çaresizlikten başka hiçbir çarenin kalmadığı bir üslubun ifadeleri oldukları anlaşılmaktadır. Nitekim çatışmalı sosyal yaşamın esin kaynağı olduğu hem savaş anının görünüşleri hem de savaş sonrası yaşanan trajedileri konu alan anormal vahşet görüntüleri olabildiğine normal ifadelermiş gibi aktarılmıştır. Aklın sınırlarını zorlayan bu anlatım tarzı, Örneğin, Goya'nın "Savaşın Felaketleri" gravürlerinde gördüğümüz acımasız sahneler, absürt bir dünyada aklın yerini şiddet ve deliliğin aldığı açıkça ortaya koyar.

### 3. SONUÇ

Absürt kavramı çerçevesinde Francisco de Goya ile Fernando Arrabal'ın eserleri incelendiğinde, insanlığın bir hayvana dönüşüm fenomenini imleyen irrasyonel doğasını ve insanın dehşet yaratanın şiddetle iç içe geçmiş varoluşunu farklı sanatsal disiplinlerde ifade eden iki güçlü örnektir. Goya'nın resimlerindeki insanı karanlık tarafını anlatan grotesk estetik ile Arrabal'ın tiyatro metinlerindeki uyumsuzluğu yaratan absürt dil, insanın içsel çatışmalarının nedenleri ve sonuçlarını veya toplumsal çürümüşlüğü ve çöküşünü benzersiz bir şekilde ortaya koymuştur. Her iki sanatçı, günümüz dünyasına da ayna tutan zaman ve mekân aşırı eserleriyle kendi çağlarının ötesine geçerek evrensel bir insanlık eleştirisi sunmuştur.

Goya ve Arrabal arasındaki ilişki, sanatın farklı dallarında ortak bir kaygıyı benzer estetik anlayışla aktarmışlardır. İnsanın en karanlık yüzünü, trajikomik ve akli olabildiğine anormal anlamaya ve anlatmaya yönelik bir çaba içinde oldukları gözlenmiştir. Her ikisinin de çalışmalarında görülen, insanın içsel korkularını, yaşamın katlanılmaz gerçekliğinde oluşan çaresizliğin buhranı gibi görünse de aslında insanın kendi yarattığı kaos içinde bir anlamsızlığa hapis eder. Oluşan derin anlamsızlık, anlaşılabilir bir dünyaya sıkışıp kalma hissi ile izleyicisini derin duygusal tepkiye zorlar. Hatta karmaşık duygular yaratır. Öyle ki çalışmalar, azıcık güldürürken, biraz ağlatan, az biraz düşündürürken, çokça hırpalayan betimlemeler oldukları görülmektedir.

Goya'nın resimleri ve Arrabal'ın metinleri, toplumsal dekadansın belki de en iyi örnekleri olarak gösterilebilir. Sanatlarında anlamsızlık ve uyumsuzlukla toplumun çöküşüne, bu çöküş ile bireyin bu çöküş içindeki rolüne eleştirel bir bakış sunar. Goya'nın resimlerinde, özellikle İspanyol Engizisyonu'na yönelik adaletsizliğin, zulüm, aptallık ve savaşın dehşetine yönelik eleştiriler belirgindir. Arrabal ise Goya ile aynı ülke vatandaşı da olsa dönemleri farklı olduğundan yine benzer yaklaşımları olmuştur. Arrabal, diktatörlüklerin, otoriter rejimlerin ve birey üzerindeki baskıcı yapıların eleştirisini absürd yani uyumsuz dil ve sembollerle işler. Her iki sanatçı da sanatlarında gerçeklik ile hayalin iç içe geçtiği kurgusal dünya yaratmıştır. Öyle ki çalışmaların sahneler oyunmuş gibi veya bir bireyin toplum için monolog bir diyaloga girmiş gibi bir durum yaratılmıştır. Bu özellik, Goya'nın eserlerindeki insanı hiçliğe indirgeyen hayvan insan melezi grotesk ve fantastik imgelerle büyük bir uyum içindedir. Özellikle Goya'nın "Caprichos" serisindeki o aptal ve deliliği oynayan akılsızlık durumlarını anlatan fantastik figürler ve insanın içsel çatışmalarını yansıtan imgeler, Arrabal'ın absürd tiyatrosundaki fazlaca ütöpik atmosferle benzer bir duygu yaratmıştır. Her iki sanatçı da insana dair irrasyonel, grotesk ve trajik unsurları sanatsal üretimlerinin merkezine alır. Goya'nın resimlerinde görsel olarak ifade edilen dehşet ve absürtlük, Arrabal'ın sahneye taşıdığı diyaloglar ve durumlarla yankılanır. Bu iki büyük sanatçının eserleri, insanın hem kendisiyle hem de çevresiyle olan çatışmasını ve anlamsızlıkla olan mücadelesini güçlü bir şekilde temsil etmişlerdir.

### KAYNAKÇA

Aydemir, Bünyamin. (2010). Absurd (Uyumsuz) Tiyatro Ve Yapısal Özellikleri. *Sanat Dergisi* (4).

Batur, Enis. (1987). *Kanlı Bir Kristal: Kara Mizah, Kara Mizah Antolojisi*, s. 7-12. İstanbul: Hil Yayınları.

Batur, Enis. (1999). Hokka'baz, *Sanat Dünyamız*, 74, s. 137-143.

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

Bergson, Henri. (2015). *Gülme, Komiğin Anlamı Üzerine Deneme Yaşar Avunç* (Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ergüven, Mehmet. (2007). *Görmece*. İstanbul: Metis Yayınları.

Foucault, Michel. (2006). *Deliliğin Tarihi*.i Mehmet Ali Kılıçbay, (Çev). Ankara: İmge Kitapevi.



- Güçbilmez, Beliz. (2003). Absürd Tiyatroda İroni. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 15 (15). [https://doi.org/10.1501/TAD\\_0000000012](https://doi.org/10.1501/TAD_0000000012)
- Henderson, Gretchen E. (2018). *Çirkinliğin Kültürel Tarihi*. Ayşe Müge Çavdar (Çev). İstanbul: Sel.
- Kocaman, Şengül (2020). Arrabal'ın Cephede Piknik Oyununda Kara Mizah. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 29(1), 57-67. <https://doi.org/10.35379/cusosbil.621556>
- Megill, Allan (1998). *Aşırılığın Peygamberleri Tuncay Birkan*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Sanders, Barry (2001). *Kahkahanın Zaferi: Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*. Kemal Atakay (Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şener, Sevda (2023). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitapevi.
- Sımart, Jean Pierre. (1999). S. Beckett, J. Littlewood ve J. Mc Grath'ta Soytarısal Karşı Çıkma, Acı Alay ve Alaycılık. *Sanat Dünyamız*, Sayı: 74, İstanbul: YKY yayınları, s. 205-211.
- Şimşek, Özgün Zülal (2019). Albert Camus'nun Absürd Kavramı Işığında İnsanın Yaşam Ve Ölümde Anlam Arayışı. *Uluslararası Dil Edebiyat Ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 80-90. <https://doi.org/10.37999/udekad.632219>
- Starobinski, Jean (2012). *Özgürlüğün İcadı ve Aklın Amblemleri*. Haldun Bayrı (Çev). İstanbul: Metis Yayınları.
- Szasz, S. Thomas. (2007). *Deliliğin İmalatı*. Gözde Genç (Çev). İstanbul: Yerdeniz Yayınları.
- Willams, Raymond (2018). *Modern Trajedi*. Barış Özkul (Çev). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Turan, Mehmet Sıddık (2021). *Grotesk Anlatımda Delilik, Gülme ve İğrençlik* (Sanatta Yeterlilik Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara. <https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/736629>
- Yanikkaya, Zerrin. (2003). *Tiyatroda Grotesk ve Bir Örnek Olarak Fernando Arrabal Tiyatrosu*. (Doktora Tezi). [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=eRh3L\\_aj\\_5BA9u9xRuzpFA&no=uW0ixfFqqECEXWujm3VJA](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=eRh3L_aj_5BA9u9xRuzpFA&no=uW0ixfFqqECEXWujm3VJA)
- Zweig, Stefan (2012). *Kendi Hayatının Şiirini Yazarlar, Casanova, Stendhal, Tolstoy*. Gülperi Sert (Çev). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.