



**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**ROLAND TOPOR'UN
OYUNLARINDA GROTESK ÖĞELER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Oben FİŞKİR**

**Danışman
Prof. Alev Meral TOKGÖZ**

İstanbul 2020



**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**ROLAND TOPOR'UN
OYUNLARINDA GROTESK ÖĞELER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Oben FİŞKİR**

**Danışman
Prof. Alev Meral TOKGÖZ**

İstanbul 2020

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Tiyatro Anasanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı Öğrencisi Oben FIŞKIR tarafından hazırlanan *"Roland Topor'un Oyunlarında Grostesik Öğeler"* konulu çalışması jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi: 12.02.2020

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu):

İmzası

Jüri Üyesi : Prof. A. Meral TOKGÖZ
: Haliç Üniversitesi (Danışman)



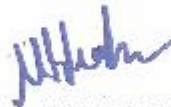
Jüri Üyesi : Prof. Saim AKÇİL
: Haliç Üniversitesi



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üy. Tolga İSKİT
: Doğuş Üniversitesi Üniversitesi



Bu tez Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen yukarıdaki jüri üyeleri tarafından uygun görülmüş ve Enstitü Yönetim Kurulunun kararıyla kabul edilmiştir.



Prof. Dr. M. Burcu İRMAK YAZICIOĞLU
Vekil Müdür

ROLAND TOPOR'UN OYUNLARINDA GROTESK ÖĞELER

ORIJINALLIK RAPORU

%**28**

BENZERLİK ENDEKSİ

%**25**

İNTERNET
KAYNAKLARI

%**1**

YAYINLAR

%**6**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1	kozacambazi2.blogspot.com İnternet Kaynağı	% 14
2	tiyagamm.fr.yuku.com İnternet Kaynağı	% 2
3	edoc.pub İnternet Kaynağı	% 2
4	Submitted to Kadir Has University Öğrenci Ödevi	% 1
5	Submitted to Istanbul University Öğrenci Ödevi	% 1
6	www.ilem.org.tr İnternet Kaynağı	% 1
7	bilgigah.blogspot.com İnternet Kaynağı	% 1
8	Submitted to Anadolu University Öğrenci Ödevi	% 1
9	www.researchgate.net İnternet Kaynağı	% 1

12/02/2020

TEZ ETİK BEYANI

(Yüksek Lisans Tezi) Yüksek Lisans Öğrencisi olarak sunduğum “ Roland Topor’un Oyunlarında Grotesk Öğeler” başlıklı bu çalışmayı baştan sona kadar danışmanım Prof. Alev Meral Tokgöz’ün sorumluluğunda tamamladığımı, verileri/örnekleri kendim topladığımı, deneyleri/analizleri ilgili laboratuvarlarda yaptığımı/yaptırdığımı, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallara uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ederim.

(İmza)
Özge FİŞKİR

ÖNSÖZ

Grotesk terimi bu tezi hazırlamadan önce sıklıkla duyduğum merak ettiğim, ama bugüne kadar pek araştırma imkanı bulamadığım, ilgimi çeken bir konuydu. Biraz işin içine girince, aslında bu kavramın hayatımızın neredeyse her alanına nüfus etmiş olduğunu fark ettim. Üstüne üstlük, Kadıköy civarında Yolcu Tiyatro tarafından sergilenen Joko'nun Doğum Günü adlı oyunu izleyince, bu konuya olan ilgim daha da arttı. Abartılı, komik, içinde aşırılık barındıran, gizemli, absürt, metaforik dil, zaten benim izlediğim filmlerde, oyunlarda olmasından çok keyif aldığım öğelerdi. Hayatın içinden bir konuyu, merak duygusuyla araştırdığım için mutlu olduğumu belirtmek isterim.

Elbette bu araştırma sürecinde yalnız değildim. Tezimin her aşamasında anlayışlı yaklaşımı ile beni yüreklendiren, görüş ufkumu genişleten, çok değerli tez danışmanım Prof. Alev Meral TOKGÖZ'e; teze başlamamda büyük etkisi olan, başından sonuna kadar beni cesaretlendiren, teknik ve içerik anlamında kendisinden çok şeyler öğrendiğim, tecrübelerinden yararlandığım Funda Ceylan DALYAN'a; bu araştırma sürecinde elinden geldiğince bana katlanmış olan Eser DALYAN'a; geçmiş zamanda görüşleriyle bana yol göstermiş olan İbrahim Murat TANIR'a; tez dönemini, aynı zaman diliminde beraber yaşadığımız, başından sonuna kadar sürekli görüş alışverişinde bulunduğumuz, desteğini hep hissettirmiş olan Tanser YILMAZTÜRK'e, yine teknik anlamda bana yardımını esirgemeyen Mürşide ÜŞÜMÜŞ'e ve tabi ki bana olan güvenini ve sonsuz desteğini üzerimden hiç eksik etmeyen canım annem Hatice FIŞKIR'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

İÇİNDEKİLER.....	iv
KISALTMALAR.....	v
RESİMLER.....	vii
ÖZET	vii
ABSTRACT.....	viii
1. Giriş.....	1
2. Literatür Araştırması.....	3
2.1 Groteskin Tanımı.....	3
2.2 Grotesk Kavramı ve Tarihçesi.....	3
2.3 Absürt Kavramı ve Grotesk.....	14
2.4 Groteskin Bileşenleri.....	15
2.4.1. İki Uçluluk.....	16
2.4.2. Çok Dillilik.....	17
2.5. Groteskle Bağlantılı Kavramlar.....	17
2.5.1. Karikatür.....	17
2.5.2. Karnavalesk.....	18
2.5.3. Distopya.....	19
2.5.4. Sentetik Tiyatro-Bilinçli Konvansiyon ve Grotesk.....	20
2.6. Roland Topor İle İlgili Bilgiler.....	21
2.6.1. Roland Topor'un Eserleri.....	25
3. Masanın Altında Oyunu'nun İncelenmesi.....	26
3.1. Masanın Altında Oyunu'nun Grotesk Yönleri.....	28
4. Joko'nun Doğum Günü Oyunu'nun İncelenmesi.....	58
4.1. Her İki Oyunun Ortak Özellikleri.....	60
4.2. Joko'nun Doğumgünü Oyunu'nun Grotesk Yönleri.....	60
5. Sonuç.....	98
6. Kaynaklar.....	100
7. Özgeçmiş.....	103

KISALTMALAR

vb. : Ve benzeri
vs. : Vesaire

RESİMLER

	Sayfa No
Resim 1. Akromegali hastalığını gösteren bir baş	5
Resim 2. Akromegali hastalığını gösteren bir baş	5
Resim 3. Fabula Atellana'nın Dossenus'u (Brockett ve Hildy,2016)	6
Resim 4. ‘‘Neron’un Altın Evi’	7
Resim 5. Ballı, Gargoyle, Notre Dame Kathedrali, Pari).....	12
Resim 6. Masanın Altında Oyunundan görüntüler.....	25
Resim 7. Joko’nun Doğum Günü (Yolcu Tiyatro).....	60
Resim 8. Joko’nun Doğum Günü (Yolcu Tiyatro).....	60
Resim 9. Joko’nun Doğum Günü (Yolcu Tiyatro).....	60

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı: Oben FİŞKİR
Alan Sanat Dalı: Tiyatro
Programı: Tiyatro
Tez Danışmanı: Prof. Alev Meral TOKGÖZ
Tez Türü ve Tarihi: Yüksek Lisans- 2020

ROLAND TOPOR'UN OYUNLARINDA GROTESK ÖĞELER

ÖZET

Bu çalışma ile Fransız tiyatrosunun yazarlarından biri olan “Roland Topor’un Oyunlarında Grotesk Öğeler’in incelenmesi amaçlanmaktadır. Çalışmanın başlangıcında Grotesk kavramına giriş, Grotesk’in ne olduğuna dair bilgilendirme ve Grotesk’in Bileşenleri ve diğer kavramlarla ilişkisi irdelenirken diğer bölümlerinde Topor’un hayatı, eserleri, tiyatroya ve dünyaya olan bakışı ele alınarak, grotesk kavramını kullanma teknikleri belirtilmiştir. Grotesk kavramının tanımlanabilmesi için, Mikhail Bakhtin’in “Rabelais ve Dünyası” ve “Karnavalda Romana” adlı kitaplarından hareket edilmiş olup, ona ek olarak Wolfgang Kayser’in “The Grotesque in Art and Literature” adlı eserindeki görüşlerinden de faydalanılmıştır. Groteskin özellikleri ve işlevleri belirlenerek kuramsal bir anlatım oluşturulmuştur. Bu anlatımdan yola çıkarak yazarın “Jokonun Doğum Günü” ve “Masanın Altında” adlı tiyatro eserlerindeki grotesk öğeler incelenmiş ve benzer grotesk örnekler ile karşılaştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Grotesk, Roland Topor, Tiyatro, Joko’nun Doğum Günü, Masanın Altında

Name and Surname : Oben FIŞKIR
Field: : Theatre
Programme : Theatre
Supervisor : Prof. Alev Meral TOKGÖZ
Degree Awarded and Date : Master- 2020

GROTESQUE ITEMS OF ROLAND TOPOR'S STAGE ACTS

ABSTRACT

This study aims to examine the grotesque features of Ronald Topor, one of the authors of French theater, in theater plays. At the beginning of the work, the techniques of using the grotesque concept are mentioned, taking into consideration Topor's view of life, works, theater and the world. In order to be able to define the Grotesque concept, it was based on Mikhail Bakhtin's book *Carnivalan Romana* and Wolfgang Kayser's *The Grotesque in Art and Literature*. Grotesque properties and functions were determined and theoretical expression was formed. The grotesque use of Topor in theater works, mainly "Joco's Birthday" and "Under the Table" games, was examined and compared with similar grotesque examples.

Key Words: Grotesque, Ronald Topor, Theatre, Joco's Birthday, Under the Table

1. GİRİŞ

“Ronald Topor’un Oyunlarında Grotesk Öğeler” adlı çalışmamız dört bölümde incelenmiştir. Bu çalışmanın amacı, Ronald Topor’un uzun yıllardır seyirciyle buluşan grotesk oyun örneklerinde öğelerin tespiti, seyirciye aktarım sürecinde uğradığı değişiklikleri, Bakhtin önderliğinde ele almaktır. Metinleri inceleme aşamasında Philip Thomson ve Wolfgang Kayser’in Grotesk ile ilgili yorumlarından da yararlanılacaktır. Aynı zamanda grotesk kavram alanının disiplinler arası araştırma ve geliştirmeye olan eğiliminin rehberliğinde; Masanın Altında ve Joko’nun Doğum Günü adlı oyunları, grotesk alanındaki görüşler çerçevesinde incelenecek ve tiyatro sanatı için grotesk öğelerin olası nedenleri ve sonuçları tartışmaya açılacaktır.

Birinci bölümde ; grotesk kavramı tarif edilmiş olup, grotesk kavramının tarihsel süreci, özellikleri, benzer yaklaşımları, diğer türlerle ilişkileri ve tarihten günümüze örnekleri hakkında bilgi verilmiştir.

İkinci bölümde ise ; Topor ve tiyatro başlığı altında, Topor’un hayatı, eserleri, dünyaya bakışı ve tiyatroya bakışı anlatılmaya çalışılmıştır. Bu bölümde bahsedilecek olan Ronald Topor ; altmış yıllık hayatında sanatın hemen her alanında eserler vermiş, illüstratör, ressam, yazar, şair, yönetmen, şarkı sözü yazarı, oyuncu ve sinemacı olarak, yirminci yüzyılda yaşamış Fransız sanatçılarındadır.

Çalışmamızın üçüncü bölümünde yazarın eserlerindeki grotesk durumlar incelenmiştir. Oyunlarındaki grotesk adalet anlayışı, oyunlarındaki karnaval kuram örnekleri, grotesk tipler, tipler, melodramatik unsurlar, eserlerinde kullanılan grotesk anlamlı kukla veya dekorlar, grotesk kavramına uyan karakter ve diyalog örnekleri tespit edilmiştir. Topor’un “Masaın Altında” ve “Joko’nun Doğumünü” oyunlarındaki tespit edilecek olan grotesk sosyal eleştiri kavramları da bu bölümde incelenmiştir. “Masaın Altında” ve “Jokonun Doğum Günü” başlıkları

altında yapılan grotesk ögelerin tespiti için Mikhail Bakhtin'in Rabelais ve Dünyası başlıklı kitabında bahsettiği grotesk kavram tanımlarından yararlanılmıştır.

Sonuç bölümünde ise Topor'un metinlerde saptanan grotesk kavramlar Masanın Altında ve Joko'nun Doğumgünü oyunlarında ayrı ayrı ele alınmış ve bunlara ek ortak noktalar, içerdiği ortak grotesk görüş ve çıkarımlarla beraber tartışılmış, yazarın grotesk kavramı hakkındaki farklı seçimlerinde etkili olan sosyal eleştirilere dair vurgu yapılarak sonlandırılmıştır.



2. LİTERATÜR ARAŞTIRMASI

2.1.Groteskin Tanımı

Grotesk, varlıkların sıra dışı özelliklerle yeniden tasviri ile dünyaya ait olmayan bir olgu haline getirilme sanatıdır. Grotesk sanatının bir başka uygulaması, dünyaya ait olan canlıların özelliklerinin birleştirilmesidir. Orta Çağ sanatı, antik mitoloji, edebiyat ve sanatta ya da kutsal metinlerde, Orta Çağ yazarlarının yapıtlarında yer alan veya o devrin sanatçılarının yaratıcı hayal güçlerinin eseri olan canavarlarla doludur. Sıradan hayvanlar gerçek dışı pozisyonlarda, insan bedenleri hayvan formlarıyla birleştirilerek, Orta Çağ insanı için bilinmeyen, akla gelmedik tehlikelerin aynı zamanda eğlencenin gülünç ve korkutucu olanın temsil edilmesi demektir.(Gözübüyük, 2013: 23)

Tdk'ya göre Grotesk eski çağ Roma yapılarında bulunan tuhaf, gülünç figürlerden oluşmuş süsleme üslubudur. Tdk'nın diğer ifadesine göre ise , Grotesk kaba gülünçlüklerden tuhaf ve olmayacak şakalaşmalardan yararlanan, karşıt görüntüleri, bağdaşmaz durumları, şaşırtıcı bir şekilde birleştiren güldürü biçimidir.

2.2.Grotesk Kavramı ve Tarihçesi

Sanat tarihinde pek çok terimin aksine groteskin ortaya çıkışı net olarak tarihlenebilmektedir. Roma kazılarında hayvan, bitki ve insan figürlerinin tuhaf şekillerde birbirine karıştığı, ağaç dallarından çıkan insan başları, hayvanbaşı insan bedenleri, şamdanlardan fırlayan çiçek çelenkleri gibi kafa karıştırıcı bir dizi duvar resminin ortaya çıktığı 1500'lere kadar dayanmaktadır.(Gündüz, 2016: 72)

Grotesk kavramı ilk olarak plastik sanatlarda ortaya çıkmıştır.Romada yapılan kazılarda ortaya çıkan insan – bitki karışımı heykeller , karşıtlığı bir arada barındırması bakımından groteskin ilk örnekleri sayılır. Thomas Browne şöyle der: “Doğada grotesk yoktur. (Nas, 2013: 3) İlkçağlarda ise grotesk sözcüğüne rastlanmamaktadır. Grotesk kavramı ilk olarak plastik sanatlarda ortaya çıkmıştır (Salihoğlu, 2019: 50)

Sanat tarihinde, farklı dönemlerde farklı anlamlar yüklenen grotesk , ilk ortaya çıkışında en dar anlamıyla, asma ve sarmaşık yapraklarındaki hayal ürünü

kuşlar ve vahşi hayvanlarla insana ait özelliklerin iç içe kullanılmasına manasına gelmekteydi (Yanikkaya, 2003: 19)

Grotesk terimi ilk defa 15. yüzyılda Nero'nun Altın Evi'nin (Domus Aurea) duvar ve tavan süslemeleri için kullanılmıştır. Adı bilinmeyen Milanolu bir ressamın eserleri, belirli bir ikon veya şekle atıfta bulunmaktan çok resmin sahip olduğu atmosferi betimlemek için kullanılmıştır. Bir dizi mağaralardan oluşan bu imparatorluk sarayındaki (Domus Aurea) Grotto'ların duvarlarındaki fantastik ve abartılı süslemeler “grotesque” kelimesinin kaynağı olmuştur. Bahsedilen sarayın süslemeleri; psikolojik motivasyonlar, hedonist arzular, gizemli fikirler, ileri teknikler ve dahası daha karmaşık figür kültürünün bileşimidir. Grotesk sanat, süslemeci olması, hikâye karşıtı olması, doğa karşıtı ve olanaksız karakteri ile klasik sanat karşıtı bir yapıdadır (Gözübüyük, 2013: 27).

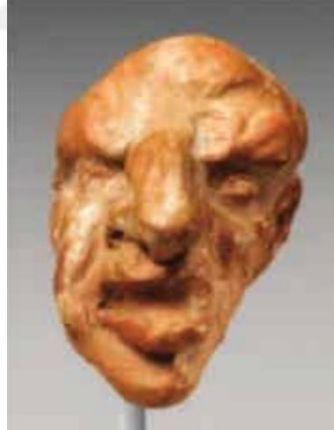
Ünlüaycıl'a göre (2003: 69) ; Grotesk konusunda değerli ve uzun soluklu bir tartışmanın, John Ruskin'in *Stones of Venice* adlı çalışmasında bulunduğu kabul edilir. Ruskin'in bu yapıtı Orta Çağ ve Rönesans dönemi Venedik resim ve mimarisi konusunda yaptığı araştırmalara dayanır. Venediklilerin “sağlıklı”, “güçlü”, “dindar” bir toplumken nasıl “saygınlıklarını kaybettiklerini” göstermek amacını güden Ruskin, bu nedenle groteski soyluluk ve alçaklık, ruh ve günah, Tanrı ve insan hakkındaki inançlara taşıdı. Grotesk kavramını zihnin dehşet ile oyunu olarak ifade etti. Ruskin'e göre groteskin dehşet kaynağı özel bir durum değildir, insan durumunun kendisidir. Bu korku ani bir tehlikeden duyulan bildiğimiz bir korku değildir; yıkıcı eylemlerde bulunan büyük güçlerin beklentisi ve ölümün varlığının algılanmasından doğan korkudur. Ruskin groteskin gerçek ustasının “gören adam” olduğunu söyler, “kendisini çevreleyen dünyanın dehşeti onun yüreğine ağır gelir. Onun hayvanları, kuşları her ne kadar canavarca olsa da gerçek ile daha derin ilişkiler içindedir.

Bir araya gelmesi oldukça güç olan farklı alanları bir araya getiren groteskin içeriği de karşıt/uyumsuz anlamların bir araya gelmesiyle oluşur. Dolayısıyla grotesk kesin olarak görsel sanatlarla ilişkilidir diyemeyeceğimiz gibi şu veya bu anlama gelir de diyemeyiz. Grotesk daha çok “hem o hem bu” gibi bir anlam çeşitliliği barındırır ve birbirinden farklı alanlarda yer alır. Literatüre kazandırıldıktan sonra kimi zaman komik kimi zaman trajikle ilişkilendirilen grotesk, döneminin ideolojisine göre farklı anlamlar kazanmış ve farklı türlerle ilişkilendirilmiştir (Sarıkaya, 2018: 6). Roma'da yapılan kazılarda ise ortaya çıkan insan-bitki karışımı

heykeller, karşıtlığı bir arada barındırması bakımından groteskin ilk örnekleri sayılır.(Salihoğlu, 2019: 50).

Antik dünya ve İtalyan Rönesans'ı klasik dönemi mutlak terimlerle tanımlayamamış olsalar da, yirmi birinci yüzyılın sonunda kadar ideal olarak görülmeyi başarırlar. O dönemlerdeki dini ya da toplumsal baskılar nedeniyle grotesk, sürekli aşağı, kenarda, kıyıda, iğrenç, korkunç, ürkütücü, sarsıcı gibi olumsuz sözcüklerle bir tutulur (Nas, 2013: 3).

Antik Çağ'da grotesk figürlere rastlanmaktadır. Genelde pişmiş topraktan yapılan Grotesk olarak değerlendirilen figürler arkeoloji biliminde önemli buluntu gruplarından birini oluştururlar. Antik Çağ insanının sosyal yaşamıyla doğruan bağlantılı olan grotesk figürler çoğunlukla, kusurlu anatomik hatlara sahip ya da komik-absürt bir şekilde tasvir edilmişlerdir. Özellikle Anadolu ve Mısır'da sıklıkla rastlanılan ve herhangi bir kültü bağli olmayan bu figürler ile ilgili ilk değerlendirmeler patolojik anlamlarının olduğu yönündedir ancak, ilerleyen dönemlerdeki çalışmalar neticesinde araştırmacılar tarafından farklı tiplerinin ve kullanım amaçlarının olduğu , sadece patolojik bir anlam taşımadığı kanısına varılmıştır.(Sayın, 2018: 29)



Resim: 1 :Akromegali hastalığını gösteren bir baş (Muratov,2012;Akt: Sayın,2018)



Resim: 2: Akromegali hastalığını gösteren bir baş (Muratov, 2012, s. 61, Fig. 4-5) : Aktaran Sayın, 2018)

Sözcük olarak rastlanmasa da Yunan ve Roma arkeolojisinde Grotesk terimi genellikle küçük (yüksekliği 5 ile 20 cm arasında) karikatürize yüzleri ve bedenleri, fiziksel deformeleri tasvir eden pişmiş toprak figürlerini ifade etmektedir. Özellikle Hellenistik çağın pişmiş toprak ve grotesk figürlerinin incelenmesinde bu heykelciklerin kimliği de dahil olmak üzere birçok soru daha cevaplanmamıştır. Hellenistik dönem grotesklerinin büyük bir çoğunluğu birçok patolojik hastalığı temsil etmesi bakımından önem taşımaktadır. Tıp eğitimi için model olarak ya da gündelik hayattan çekilmiş insanların gerçekçi tasvirlerini sunarak, belirli klinik değere sahip olan bu örneklerde çeşitli hastalıklar ifade edilmiş. Bu hastalıklar guatr, obezite, tüberküloz, yarık dudak, cücelik, kamburluk ve benzeridir. (Sayın, 2018: 31)

Literatüre kazandırıldıktan sonra bazen komik bazen de trajikle ilişkilendirilen grotesk, döneminin ideolojisine göre farklı anlamlar almış ve farklı türlerle ilişkilendirilmiştir(Sarıkaya, 2018: 6). Sanat tarihinde ise 15. ile 18. yüzyılları arasında, bazı terimler grotesk kelimesi ile eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Özellikle grotesk ile arabesk kelimelerinin aynı anlam düzleminde kullanılması uzunca bir süre yaygın olmuştur. Bunun sebebi, arabesk kavramıyla bitki ve hayvan motiflerinin birlikte kullanılmasından kaynaklanmıştır.(Başokur, 2008: 17)

Maskeler Grotesk yapıları güçlendiren aksesuarlardandır. Tiyatronun ortaya çıktığı ilk zamanlardan beri maskeler kullanılmaktadır. Bu aksesuarlar Antik Çağda da karşımıza çıkmaktadır. Bu maskeler aktörlerin ifade ettikleri karakterlerin karikatürize hallerini temsil etmelerini sağlayacak şekilde detaylandırılmıştır ve tiyatro karakterlerinden oluşan grotesk figürinlerin bu grubunun kolayca ayırt edilmesini sağlayan en önemli unsurlardır. (Sayın, 2018: 39)

Eski çağ Antik Yunan evresindeki ilk kültlerde genellikle tanrıları temsil etmek için oluşturulmuş bazı grotesk maskelere rastlanmıştır. Ispartada MÖ. 7 ve 6.

yüzyıllar arasında Artemis Orthia tapınağında yapılan kazılarda pişmiş topraktan yapılan çok sayıda koyun, keçi, insan ve satyr maske örneklerine rastlanmıştır. Bunlar büyük olasılıkla tanrıça için yapılan dini ayinlerde kullanılan tahta maskelerden kopyalanmıştır (Azizov, 2017: 10)

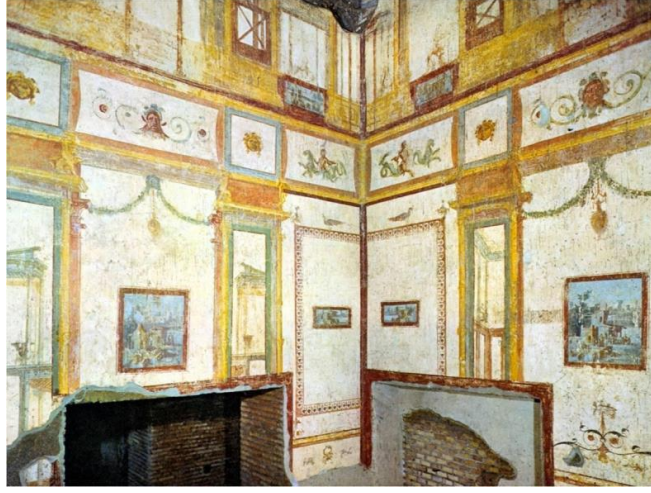


Resim: 3: (Brockett ve Hildy,2016).

Resim 3'te yer alan Fabula Atellana'nın Dossenus'u, bir mim soytarısı veya fars oyunundan grotesk bir oyuncu. Güney İtalya'da bulunan Greko- Romen bronz heykel. M.Ö.300-100 dönemine aittir. (Brockett ve Hildy, 2016: 48).

Yukarıda da bahsedildiği gibi, Roma imparatoru Neron'un Altın Ev'inin duvarlarını süsleyen süslemelerde insan, hayvan hatta bitkilerin birlikte kullanıldığı grotesk süslemelerin keşfiyle Grotesk de bir kavram olarak yerini almıştır. Bu keşif, dönemin sanat tarihçilerinden biri olan Vasari tarafından, Roma dönemindeki bu süslemeleri “nesnelerin dünyasının parlak yansımaları ile süslemek yerine canavarlarla kaplayan barbar bir moda” olarak niteleyen Vitruvius'un görüşlerinin izini süren olumsuz eleştirilerle eleştirmesine rağmen, Rönesans sanatçıları oldukça etkilemiş, sonrasında ise Vatikan duvarlarını süslemesi için tutulan Raphael ve öğrencisi Udine, benzer karışımları kullanarak Vatikan duvarlarını dekore etmişlerdir.(Bahtin, 2005: 60-61).

Grotesk, köken olarak ismi belirsiz birinin, 1500'lü yıllarda Roma şehrinde Nero'nun Altın Evi /Domus Aurea kalıntılarını bulmasında aranabilir. Burası kazılıp, evin duvarları ve tavanları açığa çıkarıldı.



Resim. 4: ‘Neron’un Altın Evi’ (Doğan,2018)

Bir dizi fresko ilk yüzyıldan beri ilk kez gün ışığına çıkarılıyordu. Romalı Famulus’un adıyla anılan bu eserler insan bedeniyle bitki ve hayvanların bedenlerini, bir hayvanla başka bir hayvaninkini düşsel biçimlerle bir araya getiren figürlerden oluşuyordu. Dönemin tarih yazarları, bu insan, bitki, hayvan parçalarının bir araya getirilerek temsil edilmesini tiksindirici ve ahlaksız buldular. Belirtilen resimleri tanımlamak için “grotte” (İtalyanca’da “mağaralar” ve bu sözcüğün uzanımıyla “kazılar” anlamına gelir) sözcüğünden “grottesco” sıfatı ve “le grottesca” ismi türedi.(Ünlüaycıl, 2003: 69)

Roma’daki Titus Kemerı etrafında yapılan kazılarda bulunan duvar parçalarındaki çizimler ilk sanat tarihçilerinden biri sayılan İtalyan mimar aynı zamanda ressam Giorgio Vasari tarafından, maddi dünyayla ilgisi olmayan, ürkütücü canavar resimleri olarak tanımlanmıştır. Vasari bu resimlerde, bitki köklerinden fışkıran çiçeklerin üstlerinde anlamsız figürlerin olduğunu, resimlerde yarı insan yarı hayvandan oluşan figürlerin yer aldığını, aynı zamanda da bu çizimlerin gerçek hayatta var olmayan ve varolmayacak görüntüler olduğunu da belirtmiştir. Bu tanımlamalardaki Grotesk çizgiler için “Barbar” ifadesi de kullanılmıştır, ancak Grotesk süslemenin yayılma süreci hız kesmeden devam etmiş ve Grotesk kavramı birçok alana sıçramıştır.(Başokur, 2008: 16)

Grotesk sözcüğü uzun bir süre süsleme alanında kullanılmıştır.16. yüzyılda İtalya’dan diğer ülkelere yayılarak süsleme sanatını etkisi altına almıştır. 16. Yüzyılda Fransa ve Almanya gibi ülkelerde Grotesk süsleme sanatı için teknik bir terim olmuştur. Bu terim insan hayvan ve bitki karışımlarından oluşan ürkütücü motiflerle mimaride kitap süslemelerinde ve takılarda yer almıştır. Wolfgang Gayzer

Grotesk kavramını Almanca’da ilk defa bu anlamlarda kullandığını belirtmiştir. (Başokur, 2008: 17)

Grotesk sözcüğü örneğin Rabelias’ta beden parçalarını belirtirken kullanılmıştır. 18. yüzyılda ise karikatürle ilişkilendirilmiştir. 19. Yüzyılda ise biraz daha değişerek komiğin kaba türü olarak tanımlanmıştır. Ancak bu tanım groteskin ürkütücü, uzaklaştırıcı, tekinsiz yanını çok doldurmadığından dolayı, kavramın tanımını eksik bıraktığı, hatta kavram kaybına neden olduğu düşünülmektedir. Modern Grotesk’in, maddi-bedensel grotesk gerçeklikten uzaklaşmasıdır bu. (Salihoğlu, 2019: 50) Kısacası Grotesk sözcüğü yıllarca çeşitli tanımlarda kullanılmış sanatın birçok alanına yön vermiştir.

Groteskin bir sıfat olarak hiç ama hiç tanımlayıcı bir anlamı yoktur; asıl amacı bir niteleyicinin kullanılması beklenen yoğun ve çelişik durumu/yeri temsil etmektir. Bu durum/yer asla başka bir sıfat tarafından yalnız başına açıklanamaz, ancak normalde bir arada bulunmayan birkaç sıfatla doldurulabilir. Grotesk, formu bir düzeni olmayan bir kavramdır: Kelime çoğu zaman belirsiz isimleri niteler, canavar, obje ya da şey gibi. Bir ad olarak, ya bir nesenin birden fazla kategoriye girdiğini ya da bu kategorilerin arasında kaldığını ifade eder; diğer isimlerin iç içe kaynaştığını ya da eşanlamlı bir kelimenin mümkün olmadığı durumları karşılar. Groteskin nasıl ‘kullanıldığı’ veya nasıl ‘işlediğini’ sormadan önce, groteskin kendi groteskliğinden başka hiçbir özelliğinin tutarlı olmak zorunda olmadığını hatta olmadığını ve önceden tahmin edilebilir bir halinin de olmadığı kabul edilmelidir. Kelime odak noktasının hemen dışında, dillerin ulaşabildiği mesafenin hemen ötesinde bir durumu adlandırır. Lisan kategorilerinin anlamını yitirdiği, artık alanlara yerleşir; diğer kelimelerin başarısızlıktan kırıldığı yerde sessizliğe karşı bir savunmadır. Her çağda -örneğin bu çağ- yaygın kullanılmasının nedeni, tecrübelerin büyük bir bölümünün tatmin edici sözel tanıma ulaşamadığının işaretiyle ilgilidir. (Harpham, 2006: 3)

Birinci Dünya Savaşı sırasında İtalya’da çoğunlukla “grotesk tiyatro” adı verilen yeni bir oyun yazarlığı okulu kurulmuştur. Bu okul adını Luigi Chiarelli’nin (1880-1947) *La maschera e il volto* (Maske ve Yüz, 1916) “üç perdelik grotesk” eserinden alır. Genel ve özel rol oynama arasındaki farklılığı işleyen bu komedi, eşini sadık olmamasından dolayı öldürdüğünü söyleyen ama aslında sadece kadını evde kilit altında tutan bir adamın yargılanıp beraat etmesini anlatır (Brockett ve Hildy, 2016: 427)

Bahtin'e (2019: 47) göre; Grotesk gerçeklikte yukarıdakinin itibarsızlaştırılması ve aşağı indirilmesinin biçim olarak göreceli bir karakteri yoktur. Burada "yukarı" ve "aşağı"nın mutlak ve bütünüyle topografik bir anlamı vardır. "Aşağı" yerküre. "yukarı" sema... Dünya yiyip yutan doymayan bir ögedir "mezar,rahim"; aynı zamanda da bir doğum ve yeniden bir doğum ögesi (anne memesi) kozmik biçimleriyle yukarı ile aşağının anlamı işte budur. Yukarı alan, yüz ya da kafa, aşağı alan ise üreme organları karın ve kaba etlerdir. Grotesk gerçekliğin aşağıdan anladığı yalnızca budur: Bereket dolu bir dünya ve ana rahmi. Orada her zaman bir rahme düşme varolur gider. İster paradisel, ister başka bir şekilde olsun itibarsızlaştırma Rönesans edebiyatının tipik bir özelliğidir. Grotesk gerçeklikteki bedenin aşağı bölgeleri birleştirme, itibarsızlaştırma, kralın tacını elinden alma aynı zaman da yeniden hayat verme işlevlerini yerine getirmekteydi. Grotesk gerçekliği görmezden gelmek, sadece Rönesans dönemindeki gelişimini değil daha sonra ortaya çıkan tezahürlerine ait bir dizi önemli fenomeni de doğru algılamamızı engeller. Groteskin zamanla ilişkisi aynı zaman da grotesk özelliklerden biridir .

Bahtin Grotesk imgelerin antik evredeki oluşumuna değinmemek ile birlikte, zaman içinde değişip gelişme gösterdiğini , Rabelais'ın eserlerinden yola çıkarak açıklamıştır. Ortaçağ halk mizah kültürü ile yeşeren karnavalesk grotesk imgeler sisteminin Rönesans döneminde doruk noktaya ulaştığını söyleyerek görüşünü destekler. Süsleme sanatının bir sunumu olarak ortaya çıkan Grotesk, Raffaello'nun yeni yetmeleri tarafından Vatikan logolarına yapılan süslemelerde de kendine yer bulur. Aslında antikite boyunca var olan bu süsleme yenilikçi yanıyla kabul edilip benimsenmiştir. Böylece Grotesk imgeye ve doğal olarak bu kavrama daha üretken daha yaratıcı bir alan açılmış ve grotesk imgenin yapısı git gide genişlemiştir (Salihoğlu, 2019: 52)

Yeni komedy Büyük İskender'in Atina'ya hakim olması ile ortaya çıkmıştır. Çok fazla yazar bulunmamaktadır. Bu dönemde artık Atina, Yunan dünyasının merkezi değildir. Kültür bir anlamda evcilleşmeye başlamıştır. Yeni komedyada eski komedyada var olan mitolojik öğeler yoktur. Koro artık tamamen biterek maskeler kullanılmamaya başlamıştır. Bilindiği üzere Aristoteles'e (2013: 27) göre de zaten Komedy, aşağı karakterli insanların taklididir. Aristoteles Poetika adlı eserinde Komedy'dan bahsederken onun kötülüğün tümünden değil, yalnızca gülünç olduğundan bahseder. Bunun da çirkinliğin yalnızca bir bölümü olduğundan söz eder. Ona göre gülünç olmak bir kusurdur, çirkinliktir, ama insanoğluna ne acı ne de zarar getirir.

Arte tiyatrosunda kullanımı ile maske, uzun bir aradan sonra tekrar sahneye dönmüştür. Bu dönemdeki maskeler Antik Yunan dönemindeki maskelere kıyasla oyunculuğu daha öne çıkaran dramatik öğelerdi. Zira yarım maske oyuncunun mimiklerini belirli bir oranda serbest bırakıyordu. Üstelik oyuncunun yüzünü yarın insan yarı maske grotesk bir ifadeye büründürüyordu. Diğer yandan Arte tiyatrosu maskesi tıpkı Roma döneminde olduğu gibi Tanrılara ait olanı değil insana ait olanı imliyordu. Bu bağlamda gelişmekte olan hümanist anlayışla koşutluk arz ediyordu. Anlatılan özellikleriyle Commedia De'll Arte maskesi, gelecek çağlardaki tiyatro anlayışlarını da etkileyecekti.(Azizov, 2017: 42)

Süsleme ve resim alanlarının ardından, tiyatro alanında da grotesk unsurlar ortaya çıkmaya başlar. Justus Möser “Commedia dell’arte” de birçok grotesk özelliğin olduğuna dikkat çekmektedir. Kayser, Möser’ in Commedia dell’arte hakkında düşüncelerine katılır; “Commedia dell’ arte”nin dünyası grotesktir.(Başokur, 2008: 19)

Romantik dönemde, grotesk türünün canlanması söz konusuydu. Bu dönemde oluşan edebiyat eserlerinin çoğunda, korkutma, ürkütme, fantastik gibi özellikler yer almaktaydı. Fantastik hikayeler, korku hikayeleri gibi adlandırılan bu türlerde grotesk özelliklerin bazılarına rastlamak mümkündür. Ancak bu özellikleri onları “grotesk” olarak tanımlamak için yetersizdir. Bu hikayeleri “korku hikayeleri” olarak tanımlamak daha doğru olacaktır. Çünkü bu metinlerde korkutma, ürkütme ve fantezi öğeleri daha ağır basmaktadır ve groteskin de sadece bu yanını taşımaktadırlar.(Başokur, 2008: 21)

19.yüzyılda Georg Wilhelm Friedrich Hegel, grotesk fenomenin metafizik derinliği ile ilgilenen tek düşünür olmuştur. Ancak bu yaklaşımı sonraki bakış açılarında etkili olmamıştır. Hegel grotesk kavramını tanımlarken, 3 özelliğine dikkat çeker: Ölçsüzlük, biçimini bozma ve çoğaltma. Tüm bu kavramlar groteskin en önemli özellikleri arasında yer alır. Hegel, groteskin fantastik bir oyundan fazlası olduğu görüşündedir. Çünkü grotesk üstün güçlerin yer aldığı bir dünyaya aittir. Bakhtin, groteskin yapısı içinde komiği ele almamasından dolayı Hegel’i eleştirir(Başokur, 2008: 22).

Modern dönemde tiyatro alanında Wedekind, oyunlarındaki grotesk çizgilere sahip karakterleriyle önem taşır. Wedekind’in oyunlarında yergi vardır. Grotesk çizgilerini Commedia dell’arte’den esinlenerek oluşturan Wedekind, daha sonraları

kendi yaratıcılığını kullanarak grotesk özellikleri oyunlarında ortaya çıkarmıştır.(Başokur, 2008: 23)

Kayser, gerçek grotesk tiyatronun bir grup İtalyan tarafından oluşturulduğu görüşündedir. 1916-1925 yılları arasında, “teatro del grottesco” adıyla, Luigi Chiarelli tarafından grotesk bir tiyatro oluşturulmuştur. (sosyal eleştiri kısmında buraya tekrar değineceğiz) Yaklaşık aynı yıllarda, hikaye alanında da bir grup Alman yazar kendilerini “Groteskin Anlatıcıları (Erzähler des Grotesken)” olarak tanımlarlar. Özellikle mizah ile ürkütücülüğe ve bu ikisinin fanteziyle olan bağlantısına dikkat çekerler(Başokur, 2008: 23)

Ballı'ya göre (2016: 31-32) Grotesk kavramı dolayımındaki araştırmalar sonucunda 20. Yüzyılın başlarından beri, grotesk'i görsel sanatlar çerçevesinde tanımlamak mümkün değildi. Grotesk söylemin sanata dahil oluşu romantik periyotta başlayarak, modern söylemde devam etmektedir. Bu söylem ve deneyim farklı biçimlerin keşfini ve evrensel klasik güzellik anlayışının değişimini anlamının da başlıca dönüm noktası olmuştur.

Ballı'ya göre (2016: 32) 20.yy ikinci yarısına kadar grotesk kavramı uyumsuzluk veya kaba komedi olarak ele alınmıştır. Thomson'a göre, Kayser'in The Grotesque in Art and Literature(1957) adlı kitabında yaptığı “absürd ile oyun” ve “dünyadaki şeytansı öğeleri denetlemek ve onları kovmak için yapılan girişim” tanımından sonra grotesk yoğun bir kavramın ürettiği estetik çözümleme ve eleştirel değerlendirme malzemesi olarak ele alınmaya başlamıştır. Grotesk yapıtlarda, sanatçının psikolojik yapısı ve yaratıcı mizahının yanı sıra, yapıtların izleyicide ortaya çıkardığı tepkide görülen uyumsuzluk Thomson'un altını çizdiği en önemli özelliklerden birisidir. Ayrıca, özgürleştiren ama aynı zamanda gerilim yaratan özelliği, verilen ani tepkinin saldırganlık etkisi yaratması, tanıdık gelen gerçekliğin bozulup tekrardan kurgulanmasını; yabancılaştırma, psikolojik etki, oynusallık bağlamında incelemiştir. Grotesk tanımları farklılık göstermekte fakat kavramın tanımı zıtlıklardan doğan gülünç ve korkunç öğelerin yarattığı gerilimde ayrılamayacak düzeyde birleşmektedir. Grotesk sanatı bu kuramlar çerçevesinde, birçok sanat türünde (mimari, edebiyat, resim, heykel) eserler verdikten sonra artık kendine özgün ve tanımını netleştiren bir tavır içinde; varlıkların sıra dışı özelliklerini yeniden betimleyerek, onları hayali, bir nevi dünya dışı olgular haline getirmeye çalışmış ve dikkat çekici simgeler kullanmıştır. Örneğin barok mimaride kiliselerdeki şeytan ve melek tasvirleri ve bunların zıtlıklarından doğan ilgi çekici durum ve geçmişteki abartıyı daha da abartarak kullanılan cephe süslemeleri

gargoyle ve chimera adı verilen mimari öğelerinde bu etkiyi rahatlıkla görebiliriz (Resim, 5; Ballı, Gargoyle, Notre Dame Kathedrali, Pari).



Resim.5. (<https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-47942737>)

20. Yüzyılda grotesk düşüncenin genel hatlarıyla ikiye ayrıldığı söylenebilir. Philip Thomson, Wolfgang Kayser gibi kuramcılar groteski, Rönesans ve Romantizm * Fırtına ve Coşku; 18. Yüzyıl Alman edebiyat otoritesinin kurallarına karşı romantik geleneğin öncülü diyebileceğimiz genç yazarlar topluluğu ve edebiyat akımı dönemine yakın bir yerden okumuşlardır. Onlara göre groteskte kötücül-daimonik güçler açığa çıkarılmalı; acı ve haz, korku ve neşe gibi karşıtların bir aradalığı paradoks yaratmalıdır. Çalışmamızda bu düşünme biçimini “tekinsiz grotesk” olarak adlandırılacağız. 20. Yüzyılda Mihail Bahtin üzerinden şekillenen grotesk anlayış ise daha çok bir olumlama; bu düşüncede bedensel altyapıya (yeme, içme, çiftleşme vs.), doğaya ve hatta ölüme bile bir tür yenilenme olarak bakılır. Klasisizm dönemi groteskine yakın duran Bahtin’in Orta Çağ karnaval geleneği üzerine temellenen görüşü “Karnavalesk Grotesk” ifadesiyle anılmaktadır (Sarıkaya, 2018: 35)

Groteskin görsel bir imge üzerinden ortaya çıkışı, Rönesans’tan günümüze ağırlıklı olarak görsel kültürle ilişkilendirilmesini de beraberinde getirmiştir. Sanatın farklı alanlarında kimi zaman bir akım,yaklaşım kimi zaman estetik ya da kültürel bir kategori olarak ele alınan kavram,anılan alanlarda olduğu gibi reklamla ilgili literatürde de sıklıkla görsellik-imge söz konusu olduğunda gündeme gelmektedir(Hızal, 2016: 161)

Grotesk imge, sürekli dönüşüm halinde olan, bir fenomeni yansıtır. Söz konusu fenomen, doğduğumuz andan ölüme, büyümeden oluğa doğru giden bir başkalaşımdır. Zamanla ilişkisi Grotesk imgenin belirleyici özelliklerindendir. Bir diğer özelliği ise, müphemliktir. Eskide yeniyi, ölmekte olanda döllemekte olanı, başkalaşımın sonu ile başını görürüz (Rızvanoğlu, 2016: 30)

2.3. Absürt Kavramı ve Grotesk

Modern toplumun yarattığı yabancılaşma ve düş kırıklığı hisleri hiç silinmemecesine, yazar ve dramaturg Alber Camus'un (1913-1960) tanımladığı "Absürt felsefesinde" yansıma bulur. Sisifos Söyleni'nde (1942) dünya görüşünü açıklar ve yeni bir etik- estetik perspektif açar. Kendisi de en bilinen iki eserinde, yani Caligula'da (1945) ve Sıkıyönetim'de (1948) bu anlamsızlığı sergilemeyi dener. Varoluşçu düşünür ve Camus'un şans eseri arkadaşı olduğu, Jean-Paul Sarte'a (1905-1980) göre, birey başkaldırdığında kendi dünyasını yaratır (Tello ve Ravassi, 2017: 132).

Absürt Tiyatro terimi, yaklaşımı, yöntem ve genelenk benzerliklerinin, bilinçte ya da bilinç altında yer etmiş ortak felsefi ve sanatsal önermelerin ve ortak bir geleneğin etkilerinin oluşturduğu karmaşık yapının bir tür entellektüel kısaltımı olarak anlaşılmalıdır (Esslin, 1995: 11; çev:Çakırlar, ed. Çalışkan)

Absürt Tiyatro, temel olarak şiirsel bir imge ya da şiirsel bir imge ya da şiirsel imgelerden oluşan karmaşık bir yapı sunmayı amaçlarlar. Absürt tiyatro ne kadar çağdaş görünse de, onun en keskin eleştirmenlerinin yanı sıra bazı yandaşlarının da sunmaya çalıştığı gibi, devrimci bir yenilik değildir. Gerçekte Absürt Tiyatro, antik ve hatta arkaik edebiyat ve tiyatro geleneklerinin yeni bir bileşimi olarak algılanabilir (Esslin,1995: 11; çev: Çakırlar, ed. Çalışkan).

Dadacılar, gerçeküstücüler ve Alfred Jarry (1873-1907), Guillaume Apollinaire (1880-1918) gibi yazarlardan kaynaklanan Paris yenilikçileri (avant-garde) de bu geleneği doğrudan ve açık bir biçimde etkilemiştir. İlk kez 1896'da sahnelenen Jarry'nin Ubu Roi'si Absürt Tiyatro'nun ilk modern örneği olarak adlandırılabilir. Canavar benzeri kuklaların burjuva toplumunun aç gözlülüğü ve kofluğunu, sahnede yaratılan bir dizi grotesk imge yoluyla gözler önüne serip mahkum ettiği vahşi bir farstır bu. Apollinaire'nin Les Mamelles de Tiresias'ı (The Breasts of Tiresias) yazarı tarafından gerçeküstü tiyatro olarak adlandırılan ilk oyundur. Burada da eylem bir dizi vahşi grotesk imge yoluyla gelişir. Vian, bu

oyunda insanın ölüm ve yalnızlıktan kaçışını, gizemli bir apartmanın giderek üst katlardaki daha küçük dairelerine taşınan bir aile imgesi yaratarak vermeye çalışır (Esslin, 1995: 21; çev: Çakırlar, ed. Çalışkan).

Kayser için grotesk üç alan üzerine oturur: onun yaratım süreci (sanatçının psikolojik durumu), sanat yapıtının kendisi ve gözlemci üzerinde bıraktığı etki. Kayser bunlardan üçüncüsünü yani sanat yapıtının alımlanmasını groteskin doğasını tanımlamak amacıyla ön plana alır. Çünkü ona göre bu alımlama canlının cansızdan artık ayrılmadığı bir an sunar(Rızvanoğlu, 2016: 15).

Bahtin ise, tam da Kayser'in bu karanlık grotesk görüşüne karşıdır. Bu anlamda her iki düşünür, groteskin tanımına ilişkin spektrumun iki ayrı ucunu temsil ederler. Kayser için “Grotesk Absürt ile oynanan bir oyun”dur. Ona göre grotesk sanat, dünyayı yabancı ve ayırıksı bir yer kılmaktadır (Rızvanoğlu, 2016: 15-16).

2.4. Groteskin Bileşenleri

Başokur'a (2008: 27) göre; Grotesk bir alımlama sürecidir, durağan olmayan, bilinçte gerçekleşen bir eylemdir. Belirli özelliklerin bir arada harmanlanması sonucunda, alımlayıcının bilincini bilinçli bir şekilde karıştırandır grotesk. Grotesk'in taşıdığı üç önemli özellik vardır bunlardan birincisi Uyumsuz olma, ikincisi; komik ve korkutucu olma, üçüncüsü ise; aşırı ve abartı olma.

Groteskin en önemli özelliklerinden biri uyumsuz olmasıdır. Genellikle tüm uyumsuzluklar ilk başta görüntüde yaratılmaya çalışılır. Bunu yaparken de boyutlarla oynama, birbirine ait olmayan şeylerin bir arada kullanılması, zıt kavramların aynı görüntüde eritilmesi yer almaktadır (Başokur, 2008: 27)

Groteskin önemli bileşenlerinden biri de komik olma ve korkutucu olma özelliğidir. Gülmek ve korkmak zıt eylemlerdir, ancak bu iki kavram groteskin içinde bir arada yer almaktadır. Komik olanın mı, yoksa korkutucu olanın mı groteskin içinde ağır bastığı tartışma konularından birisidir. Komik olma ile korkutucu olma özelliği bir arada kullanılır, ikisinden birinin yer almaması halinde groteskten söz etmek mümkün olmayacaktır.(Başokur, 2008: 29)

Grotesk'in diğer bir özelliği ise, aşırılıktır. Grotesk aşırılığını gerçekleştirirken en çok dikkat çeken yerleri hedef olarak alır, onların boyutlarını değiştirir, onları bozar. Onlara verilen değerleri, onları değiştirerek aşırı bir şekilde

azaltarak veya arttırarak yok eder. Grotesk imgede gerçekleşen aşırılık sonucunda groteskin fantastik ve karikatür özelliği ortaya çıkmaktadır. Groteskin fantastik özelliği ile fantastik arasında bir fark vardır. Fantastikte sunulan yabancı dünyada, tamamen o dünyanın içinde yer alınır, daha önce yer alınan dünya akla gelmemektedir. Groteskte ise, yabancı bir dünyadan söz edildiğinin bilincinde olunur, yeni sunulan dünya ile gerçek dünya arasındaki bağ koparılmaz. (Başokur, 2008: 33)

Grotesk, hangi alanda uygulanırsa uygulansın bir yabancılaşma, yabancılaştırma yöntemidir. Yabancılaşmanın gerçekleşebilmesi için, bu yabancılaşmanın referans noktası olarak alıp, uzaklaşacağı bir dünyaya gereksinim duyulur. Aynı zamanda tek başına grotesk bir figür, bir yapıtı grotesk olarak nitelendirmek için yeterli değildir. Bu nedenle, groteski kullanan sanatçılar, sadece farklı biçimleri bir arada kullanmakla ya da yüzeylerin biçimini bozmakla kalmaz, bir yandan da bu tür bir çarpıtmanın olası olduğu bir dünya yaratırlar (Yanikkaya, 2013: 45)

2.4.1. İki Uçluluk

Groteskin bir yanıyla gülünç, diğer yanıyla korkutucu unsurlar taşıdığı söylenebilir. Groteskte hiçbir şey net ve açık değildir. Çünkü grotesk özellikle bir yandan oyunsu olanla korkutucu olan, diğer yandan tanıdık olanla tekinsiz olan arasındaki karşıtlığı sorgular. Hiçbir şey ne kendisiyle tam olarak özdeşleşir ne de kendinin dışındaki her şeyden büsbütün ayrılır. Engeller ve sınırların olacağı yerde, kılıflar ve düzenlemeler bulunur. (Nas, 2013: 9)

Oyunsu olanın korkutucu olanla, bildik olanın tekinsiz olanla ikili ilişkisi, groteskin temelleri olarak saptanır. Philip Thomson da groteskin uyuşmayan tepkiler arasında bir çarpışma olduğundan; bir yanda gülmenin öte yanda dehşet ve iğrenmenin bulunduğu, bu tepkilerin oluşmasını sağlayan metnin de tuhaf, korkutucu bir içerikle, bu içeriğin sunulduğu komik tavır arasında bir çarpışma gerçekleştiğinden söz eder. Kısacası, groteskte bir durum, kişi, nesne ya da olgu aynı anda hem korkutucu hem de gülünç olarak görünür. (Nas, 2013: 9-10)

Kuramcılar, groteskin rahatsız edici, tedirgin edici yanlarını saptamaya ve ayıklamaya çalıştılar. Bu şekilde davranarak, groteski komik ya da korkunç olmaya indirgediler. Grotesk belirsizliğin daha fazla farkında olan diğer bir grup araştırmacı ise, bu belirsizliği azaltmaya çalıştı. Groteskin huzursuz, gergin ilişkisine olumlu ya

da olumsuz tepki gösterdiler. Belli bir noktaya dek, groteskin bir yanını yok sayanların indirgemeciliğini yinelediler (Yanıkaya, 2013: 47)

2.4.2. Çok Dillilik

Grotesk de muğlak, çokdilli bir “sınır dili”dir. Lotman, ayrıca kültür tarihinde “rastlantı faktörü” üzerinde durmuştur. Rastlantı faktörü en fazla kültürün “sınır alanları”nda etkili olur. “Rastlantı” mantığında bir düzenlilik olmasa da, “sınır dili”, geçici “sınır alanları”nda ya da kültürün periferilerinde, “merkezleşme” eğilimlerinin egemen olduğu dönemlerden daha fazla görülür. Estetik-tarihsel deneyim gösteriyor ki, en büyük grotesk yapıtlar, tarihin “sınır alanları”na aittir. Bakhtin’e göre karnaval da bir sınırda olma durumuna işaret eder. (Yanıkaya, 2013: 58)

Bakhtin’e göre, romansı söylemin tarih öncesinde yer alan iki faktör, gülme ve çok- dillilik, ve bunlarla ilişkili olarak dillerin birbirini güçlendirmesinde yazınsal bir tür olarak romanı mümkün kılar. Romansı söylemin tarih öncesinde yer alan bu iki faktörün konusunu oluşturduğu tercüme de bu dosya kapsamında okunabilir. Grotesk gerçekçilik, geçmişte romanın olağanüstü gelişimine katkısından gerilediği oranda, yarattığı poetik bir hayalet olan herhangi birinin şahsında işlevlerini de güncelleştirmiştir (Hece, 2011: 65)

2.5. Groteskle Bağlantılı Kavramlar

2.5.1. Karikatür

Karikatür terimi ve türü ilk kez 16. yüzyılın sonunda ortaya çıkmıştır. Gombrich’e göre bu sanat türünü ilk kez bulanlar Caracci kardeşlerdir. Caracci kardeşlerin elinden çıktığına kesin gözüyle bakılan karikatür sayısı az olsa da modellerinin yüzünü hayvanlara ve cansız nesnelere dönüştürerek kendilerinden sonra gelen karikatüristlere örnek olmuşlardır (Doğan, 2018: 35).

TDK’ya göre karikatür; “İnsan ve toplumla ilgili her tür olayı konu alarak abartılı bir biçimde veren, düşündürücü ve güldürücü resim” anlamına gelmektedir.

Grotesk, Rönesans’ta resim ve mimariyle ilişkili olarak doğaüstü güçlerin temsiline imkan tanırken Klasizm döneminde tiyatro ve karikatür gibi türlerde komik abartıdan yararlanmakta, Romantizm dönemindeyse daha çok edebiyat ve şiirle ilişkilendirilip korku ve tekinsizlik gibi duyguları açığa çıkarmaktadır. Ancak grotesk burada sayılanlardan hangisine yakın olursa olsun barındırdığı anlam ve tür

çeşitliliğini muhafaza eder çünkü saf bir anlam üzerinden tanımlandığı an grotesk, grotesk olmaktan çıkar (Sarıkaya, 2018: 6)

Sözcük, 18. yüzyılda karikatürle ilişkilendirilmiş ve durum Wolfgang Kayser'in sözcüğün anlamında kayıp olarak nitelendirdiği duruma yol açmıştır; sözcüğe, groteskin korkutucu ya da itici niteliği bastırılarak tuhaf ve gülünç olanı aşırı biçimde vurgulama anlamı da katılır (Nas, 2013: 3)

16. ve 17. yüzyıllarda Commedia Dell'arte oyunlarında maske olmazsa olmaz bir detaydır. Commedia Dell'arte tiyatrosunda oyun kişileri maske ve kostüm özellikleriyle karikatürize edilmiş, gerçeğin ötesinde görünüşleriyle grotesk tiplerden oluşmaktadır. Her ne kadar ciddi tipler maske kullanmasalarda kişilerin yörelerine göre seçilmiş kıyafetler berirli bozulmlara uğramış, stilize edilerek komikleştirilmiştir. Maske kullanan oyun kişilerinde de yine bu kıyafer deformasyonu daha da abartılı bir biçimde kullanılarak kişiler karikatürize edilmiştir. Bu abartılı bozum sadece kılık kıyafet ve maskelerle de sınırlı kalmaz, Commadia Dell'arte oyunlarında oyuncular, yürüyüşleri jest ve hareketleri ile de karikatürümsü bir görünüm çizerler (Cinisli, 2015: 314-329).

2.5.2. Karnavalesk

Bakhtin grotesk bedenin doğasını; deliklere ve çıkıntılara vurgu yaparak, vücudun kendisine yabancı olan dünyayı içine çektiği veya dışarı attığı tüm süreçleri, sosyal davranış kuralları tarafından bastırılan tüm süreçleri ortaya çıkarmak olarak özetlemiştir. Bu tür bir grotesk beden imgesi, “Karnavalesk” teriminin tanımı içerisinde. Karnavallar, geleneksel olarak, Orta Çağ'da ve Rönesans'ta “baş aşağı bir dünya”yı temsil eden, soytarların kral olarak taç giydiği ya da eşeklerin rahip olarak kutsandığı hareket ve görüntüleri içeren kısa bir şenlik dönemi. Bahtin, karnavalları, bastırılmış halk için kendini ifade etme aracı, halkın sesi olarak yorumlamıştır (Doğan, 2018: 29-30).

TDK'ya göre; Karnavalesk; Hristiyanların belli dönemlerde renkli, komik ve şaşırtıcı kılıklara girerek yaptıkları şenlik ve eğlence dönemi ve bu dönemde yapılan eğlence anlamlarına gelmektedir.

Bakhtin karnaval sorununu doğru bir biçimde değerlendirebilmemiz için, modern zamanlarda maskeli balolarda görülen biçimiyle karnaval anlayışından sakınmak gerektiğini özellikle belirtir. Ona göre karnaval geçmiş bin yılların dünyayı tek bir büyük, ortak performans olarak duyumsama biçimidir . Bu anlamıyla Bakhtin,

Kayser'in grotesk anlayışında yer alan korkudan çok farklı bir biçimde grotesk olanın sergilenme yeri olarak görülen karnavalı, insanı korkudan kurtaran, dünyayı kişiye ve kişiyi de başka kişilere azami ölçüde yaklaştıran bir dünya anlayışı, tek yanlı ve kasvetli resmi ciddiyete karşıt bir şey olarak tasavvur etmiştir (Gündüz, 2016: 29).

İtibarsızlaştırma özünde karnaval içerisinde sergilenen grotesk bir sunumdur. Bu yanıla Bakhtin'in deyişyle karnaval da daha önce kendi içine kapanmış, bütünsüzlük ve karnaval dışı bir hiyerarşik dünya görüşü tarafından aralarına mesafe konmuş herşey, karnavalın samimi teması ve birleşimlerine çekilir. Karnaval, kutsalı dünyevi olanla, yüceyi aşağıyla, önemliyi önemsizle, bilgiyi aptalla bir araya getirir ve birleştirir (Bahtin, 2004: 185).

Bu yanıla karnaval grotesk bir tavır olarak küçük düşürmeler ve yeryüzüne indirmeler bütünüdür. Bu tarz itibarsızlaştırma örneği olarak, en iyi karnaval kralına şaka yollu taç giydirilmesi ve ardından tacının elinden alınması verilebilir. Kral yerine kilisenin statüsüne bağlı olarak sahte papazlar, papalar seçilir. Bu tarz ritüellerin genelinde Bahtin'e göre, karnavala özgü dünya anlayışının özü yatmaktadır. Bu anlayış sürekli başkalaşmayı ve ölümle yenilenmeyi sıralar; çünkü özünde karnaval, her şeyi yok eden ve her şeyi yenileyen zamanın şenliğidir (Bahtin, 2004: 186).

Karnaval içerisinde insan kendi soyut varlığından bedensel olana yeniden geri çekilir. Bu anlamıyla grotesk bir kavram olarak bedenin kullanımı karnavalın en belirgin özelliklerindendir. Öyle ki Bahtin'e göre, "mahrem" bedenler istedikleri kadar bölünmüş, atomize olmuş bireşelleştirilmiş olsun, Rönesans gerçekçiliği, bedenleri dünyanın bereketli rahmine bağlayan göbek bağı henüz kesmemiştir (Bakhtin, 2005: 51).

2.5.3. Distopya

Ütopya terimi, gelecekteki mükemmel bir toplum tasarısı için kullanılır. (Doğan, 2018: 47) TDK'ya göre ise ütopya; gerçekleştirilmesi imkansız tasarı veya düşünce anlamına gelmektedir.

Distopya ise Ütopya'nın 20. yüzyıldaki "kötü ikizi"dir. Ütopya gibi distopya da bilimkurgu içerisinde gelişmekle birlikte George Orwell'in 1984'ü; Aldous Huxley'nin Cesur Yeni Dünya'sı gibi eserlerde siyasi kurmaca edebiyatında da gelişmiştir. Distopya, ütopyanın doğrudan zıddı değildir (Doğan, 2018: 47)

Grotesk beden imgelerinin Rönesans döneminden itibaren kullanımına bakıldığında belirgin bir kötümser gelecek beklentisi hissedilmektedir. Bosch'un günahkarları cehennemde çeşitli korkunç canavarlar arasında azap çereken gösteren görüntüleri, cennetin ütöpik görüntülerine zıt, hiçbir umut ışığının olmadığı bir geleceğı betimlerken. 6. Bölümde incelenen post human sanat örneklerinde de biyoteknolojideki hızlı ve çarpıcı gelişmelerin sonucunu ön görmeye çalışan çağdaş sanatçıların distopik bakış açısı izlenebilmektedir (Doğın, 2018: 47).

2.5.4. Sentetik Tiyatro-Bilinçli Konvansiyon ve Grotesk

Meyerhold Tiyatrosu (Sentetik Tiyatro) Vsevolod Meyerhold (1874-1940) tarafından kurulmuştur. Gerçekçi tiyatro tekniklerine ve Stanislavski'nin önerdiği gibi duyguların sahnede yeniden yaşanması ve canlandırılmasına başkaldırır. Stanislavski'nin öğrencisi olan Meyerhold, Tiyatro Stüdyo'sundan yola çıkarak gündelik gerçeklikten farklı bir tiyatro hedefler. Soyut ve alternatif bir sahne sanatının derinliklerine dalar ve sentetik tiyatro diye adlandırdığı bir yöntemi sistematize eder. Bu yöntemde insan ilişkileri jestler, duruşlar, bakışlar ve susuşlar yoluyla kurulur. Bu yüzden, seyirciyi tetikte bir gözlemciye dönüştürecek bir hareket modeline ihtiyaç vardır. (Tello ve Ravassi, 2017: 119)

Meyerhold'un oyunculuk tekniğı "stilazasyon" a dayanır. Bu kavramı, bir dönemin ya da bir olayın sentezini, mümkün olan tüm ifade araçlarının yardımını alarak, dışavurmak fikriyle özdeşleştirir. Onun deyimine göre "Amaç bir sanat eserinde gizli kalmış karakterleri canlandırmaktır." Sentetik Tiyatro, oyuncunun vücudunun önem kazandığı bir oyunculuk yöntemi üzerine kurulmuştur. Meyerhold'a göre "yeni tiyatroda, söylem ve plastiklik kendi ritimlerine bağıldır ve bu ritimler aynı olmak zorunda değildir. (Tello ve Ravassi, 2017: 119)

"Meyerhold'un katkısı olan bilinçli olarak konvansiyon tekniğı, yanılısama yöntemiyle savaşıım halindedir. Meyerhold'un açıklamasına göre "yeni tiyatro, çizgilere, grup oluşumlarına, kostüm renklerine ve hareketsizliğine halim olmayı ister" Dördüncü duvar kabulünü reddeder. "Sahnedeki hareket, renklerin ve çizgilerin dağılımı ve onları sanatlı bir şekilde bir araya getirerek titreşime girmelerini sağlama yoluyla yaratılır. "Bu oyunculuk yorumu groteski temel alır... Yani, bilinçli bir abartıyı, doğanın şekilsizleştirilmesini, gerek günlük yaşamda gerekse doğada mümkün olmayan bir nesneler birliğini, sözü edilen şekilde yaratılan biçimlerin algısal ve maddi yönleri üzerinde ısrarcı davranarak temel alır. Bu yüzden teatral tiyatrodan bahsedilmektedir. Teatrallik oyuncuyu sahne çevresinden

kurtarmakta, seyirci karşısında yalnız olmaktan kurtarmaktadır. Sanatsal alev iki temel prensipte n doğar: oyuncunun sanatı ve seyircinin yaratım fantezisi. Tiyatro sanatının temeli yorumdur. Yeni tiyatrodan oyuncu, tiyatronun görkemli dönemlerindeki yorumlama biçimlerinden çıkardığı teknik bir kodlama oluşturmalıdır” (Tello ve Ravassi, 2017: 120)

2.6. Roland Topor İle İlgili Bilgiler

Altmış yıllık hayatında sanatın hemen her alanında eserler vermiş olan Roland Topor, illüstratör, ressam, yazar, şair, yönetmen, şarkı sözü yazarı, oyuncu ve sinemacı olarak, yirminci yüzyıl Fransız sanatının en önemli isimlerinden birisidir. 7 Ocak 1938’de ressam ve heykeltıraş Abram Topor’un oğlu olarak Paris’te dünyaya gelen Roland Topor, ilk yıllarını Paris’te Corbeau sokağında geçirir. Otuzlu yıllarda Polonya’dan göçmüş bir Yahudi ailesi olan Topor’lar Nazi işgalinden kaçmak için Savoie’ya yerleşince, Roland Topor da gençlik yıllarını Savoie’da geçirmek durumunda kalır. Bu arada Topor, Lehçe’de “balta” anlamına gelmektedir (Tüzün, 2010: 122).

Fransız sanat hayatının önde gelen isimlerinden birisidir. Eserlerindeki Sürreal yaklaşım ile dikkat çekmiştir. Roland Topor, 1976 yılında Roman Polanski tarafından filme uyarlanan Kiracı (Le Locataire chimérique, 1964) adlı romanın yazarıdır. Romanda; Polonya asıllı Parisli bir kiracının; kendimizi tanımlamak, yabancılaşma gibi "rahatsız edici" sorular sorması anlatılır. Ardından Joko'nun Yıldönümü (Joko's Anniversary, 1969) adlı bir roman daha yazar. 1989 yılında bu romanı oyunlaştırır. Oyunda grotesk öğeler kullanmış ve ezen-ezilen ilişkisini kara-mizahla anlatmıştır. 1994 yılında yazdığı Masanın Altında (L'Hiver sous la table, 1994) adlı oyunda ise giderek küçülen ve yalnızlaşan bireyin sıkışmışlığını kadın erkek ilişkisi üzerinden anlatmış, kendi tarzı olan kara-mizahı bu oyununda da kullanmıştır. (<https://tiyatrolar.com.tr/roland-topor>)

Jacques Decour Lisesi’nde ve Ulusal Güzel Sanatlar Okulu’nda eğitim gördükten sonra, Edward Goerg’in yanında çentik tekniğini öğrendi ve Paris’te Salon Comparaison sergisine katıldı. İlk kez 1958’te, çizimlerini Bizarre, Arts, Le Rire ve Fiction dergilerinde yayınladı. Aynı zamanda masalları da yayınlanmaya başladı. Bu arada Eric Losfeld’in yayın evi için sürekli çizimler yapmayı sürdürdü (Özman, 2010: 6).

1962 yılında Arrabal, Jodorowsky ve Strenberg ile Panik grubunu kurmuştur. Valerie Schmidt Galerisinde açtığı sergiyle “Kara Mizah Ödülü” almıştır. 1961’de aylık Hara-Kiri dergisinin ilk sayılarında çizer olarak çalışırken adı duyulmaya başlar. Kendine özgü yeteneği, taşkın düş gücü ile Dada’nın, Gerçeküstücülüğün, Saçma Tiyatronun hatta Villon, Jarry ve Rabelais’nin, Lautreamont ve Rimbaud okulunun doğal çocuğu olarak kısa zamanda çağdaş sanat platformunda yerini alır. Gerçek bir volkan gibi patlama yapar (Özman, 2010: 6-7).

1965 yılında Arrabal, ve Jodorowsky ile birlikte Paris’teki Amerikan Kültür Merkezi’nde “Beş Panik Fani” adlı gösteriye katıldı. William Klein’in Polly Magoo’sunda da oynadı. Rene Laloux ile Ölü Zamanlar ve Sümüklü Böcekler’i çizgi film yaptı. Paris, New-York, Köln, Bürüksel, Amsterdam, Londra, Stokholm, Malmö, Innsruck, Milano, Venedik, Chicago, Varşova, Zürih, Madrid, Tokyo, Monaco, Barselona, Anvers, Kudüs, Cenevre, Hanovr, Salzburg, Dortmund, Duesseldorf, Floransa, Viyana’da açtığı sergiler birbirini kovaladı (Özman, 2010: 7).

1969’ta Buchet- Chastel’de yayınladığı masal, Joko’nun Doğum Günü ona “Des Deux Magots” ödülünü getirdi (Özman, 2010: 7).

Altmışlı yılların ortalarından itibaren hayatının sonuna kadar sürekli olarak edebiyat alanında eserler verecek olan Topor’un 1964 yılında kaleme aldığı Hayali Kiracı isimli romanı 1970 yılında Roman Polanski tarafından başarıyla sinemaya uyarlanır; bu film sinemacının en önemli yapımları arasında yerini alır. Federico Fellini ile de yolları kesişen Topor, sinemacının ünlü Casanova’sındaki “sihirli fener” sekansının çizimlerini yapar (Tüzün, 2008: 123).

1971’de Andre Ruellan ile Pierre Richard’ı oynadığı Alfred’in Mutsuzlukları’nı sahneye koydu. Arrabal’ın yaptığı Viva La Muerte filminin jenerik çizimlerini yaptı. 1972’de “Fransız Sanatının On İki Yılı” adı altında “Panik Grubu”nun Grand Palais’de düzenlediği sergiye Olivier O. Olivier, Sam Szaftan ve Christian Zeimertt ile birlikte katıldı. Rene Laloux ile birlikte yaptığı vahşi Dünya adlı çizgi film Cannes Festivali jürisinde özel ödüle layık görüldürüldü. 1972’de “Fransız Sanatının On İki Yılı” adı altında “Panik Grubu”nun Grand Palais’de düzenlediği sergiye Olivier O. Plivier, Sam Szafran ve Christian Zeimertt ile birlikte katıldı. Rene Laloux ile birlikte yaptığı Vahşi Dünya adlı çizgi film Cannes Festivali jürisinde özel ödüle layık görülmüştür (Özman, 2010: 7).

Animasyon sinemasından oldukça etkilenen Topor, bu alanda René Laloux ile işbirliği yapar. Birkaç kısa metraj çalışmanın ardından ortaklaşa hayata geçirdikleri

Vahşi Gezegen adlı uzun metraj animasyonları 1973 yılında Cannes Festivali'nde jüri özel ödülünü kazanır. Oyuncu olarak da karşımıza çıkan Topor, Pascal Thomas'ın Sahip Olamadıklarımız ve Saten Örümcek filmlerinde arka plan rollerde görünür, Werner Herzog'un Nosferatu isimli filminde ise Isabelle Adjani ve Klaus Kinski ile birlikte rol alır. Sinemaya katkısı yalnızca oyunculukla sınırlı kalmayacaktır; bu dönemde Volker Schlöndorff'un Davul, Oshima'nın Tutku İmparatorluğu, Jean-Pierre Mocky'nin Kızıl İbis'i gibi birçok filmin afişlerini hazırlar (Tüzün, 2010: 123).

1974'te İki Heves'i yazdı. Emmanuel Bove'un Delinin Öyküsü ve Jacques Sternberg'i Buzlanmış Masallarına çizim yaptı. 1975'te Bürüksel'de Theatre de Poche'da, Joko'nun Doğum Günü sahnelendi. Yönetmenliğini Jeronme Savary'nin yaptığı Geçit Bekçisinin Kızı filminde oynadı. Fellini'nin Kazanova filminin Büyülü Feneri'nin çizimlerini gerçekleştirdi(Özman, 2010: 8).

1975'te Bürüksel'de Theatre de Poche'da, Joko'nun Doğum Günü sahnelendi. Yönetmenliğini Jerome Savary'nin yaptığı Geçit Bekçisinin Kızı filminde oynadı. Fellini'nin Kazanova filminin Büyülü Feneri'nin çizimlerini gerçekleştirdi (Özman, 2010: 8).

1976'da dekorunu da kendisini yaptığı Vinci Haklıydı adlı oyunu Belçika'da Deneyel Tiyatro'da sahneye koydu. Uluslararası Genel Af'ın afişini yaptı. Vesveseli Kiracı adlı romanı Roman Polanski tarafından ekrana taşındı. Deli Konuşuyor adlı dergide çalışmaya başladı. CNPF (Fransız İşverenler Ulusal Konseyi)'ne İşletme adlı kısa metrajlı film yaptı. Werner Herzog'un Nosferatu filminde oynadı (Özman, 2010: 8).

1978'de Peter Fleischmann ve Otto Jagersberg ile birlikte Hamburg'un Hastalığı'nı sahneye koydu. Bolonya Operası'nda sahnelenen György Ligeti'nin Korkuç Ölüm adlı eserinin dekor ve kostümlerini yaptı. 1982'de, Arte Grafica'ya yaptığı Büyük Ulusal Ödül çizimiyle Honore Ödülünü aldı. Jean- Michel Ribes ile gerçekleştirdiği televizyon dizisi Teşekkürler Bernard büyük başarı sağladı. Jacques Baratier'ni Dengesizler adlı filminde psikiatr rolünü canlandırdı (Özman, 2010: 8).

1982'de Arte Grafica'ya yaptığı Büyük Ulusal Ödül çizimiyle Honore Ödülünü aldı. Jean- Michel Ribes ile gerçekleştirdiği televizyon dizisi Teşekkürler Bernard büyük başarı sağladı. Jacques Baratier'ni Dengesizler adlı filminde psikiyatr rolünü canlandırdı. 1983'te, Jean- Michel Ribes ile birlikte Batailles – Kavgalar adlı Operatiyatro'yu yazdı. Eser Atéhenée Tiyatrosu'nda sahnelendi.

Televizyon 156 bölümden oluşan çocuklar için kukla ve çizgi film programı yaptı. 1985'te, Lille Operası'nda, Francis Poulenc'in besteleyip librettosu Apollinaire'e ait olan Tirésias'ın Memeleri'nin kostümlerini yaptı. Vinci Haklıydı'yı Almanca versiyonunun kostümlerini gerçekleştirdi ve sahneye koydu. (Özman, 2010: 8)

1987'de, Palas adlı dizinin senaryosunu Jean- Michel Ribes ile birlikte yazdı. 1989'da, E. Ferrer'in düşüncesi üzerine, müziğini Tom Johnson'un yaptığı, Concistoro del Palazzo Vecchio adlı baleyi Avignon Festival'inde sahneye koydu. Londra'da Kraliyet Sanat Birliği Endüstriyel Tasarımı Ödülünü aldı. 1990'da, Joko'nun Doğum Günü Jean-Louis Jacopin'in rejisi ile sahnelendi. İdiot Interational- Uluslar arası Aptal adlı yergici dergide çalışmaya başladı. Jacques Chirac'ın açılış konuşması yaptığı, Paris Kenti Sanatları Ödülünü, Hotel de Ville- Belediye Sarayı'nda yapılan törenle aldı. 1991'de Bay Laurent'ın Bebeği, J.-C. Berjon'un rejisiyle Büyük Edgar Tiyatrosu'nda sahnelendi. 1992'de, Chaillot Tiyatrosu'nda, Alfred Jarry'nin Kral Übü'sünün kostümleriyle birlikte rejisini yaptı. La Vocation Theatrale- Tiyatrosu'nda, Duyarlılığı adlı yapıtı Münih'te Gina Kehayoff Yayınevi tarafından hayata geçirildi (Özman, 2010: 8).

Topor'un televizyon için yazdığı dizi ya da film metinlerinin arasında çocuklar için hazırladığı Telekedi'nin (1983) yapımcılığını yakın arkadaşı Belçikalı Henri Xhonneux üstlenir. Bu serinin büyük bir beğeni toplar ve 234 bölüm devam eder. Yine Xhonneux ile birlikte 1988 yılında Marquis de Sade'ı hayatını konu alan bir uyarlamaya imza atarlar, bu eser bir sonraki yıl, Fransız İhtilali'nin yüzüncü yılında seyirciyle buluşur. (Tüzün, 2010: 124)

Hayvanları temsil eden maskeler takmış oyuncular tarafından oynanan bu eser, eleştirmenlerin ve seyircilerin büyük ilgisini çeker, aynı zamanda birçok eleştirinin odağı haline gelir. Bu eser ile ilgili hem o dönemde, hem de ilerleyen zamanlarda birçok edebi ve akademik çalışma yapılır, ayrıca birçok farklı sanatçıya da ilham verir. Üstünden geçen zamanla Topor'un Marki'si kült bir filme dönüşür (Tüzün, 2010: 124).

1992'de, Giacomo Carioti ve Jean-Louis Colas ile birlikte ROMALIASIONPAROS isimli derneği kurarlar. Bu dernek Roma ve Paris'teki İtalyan ve Fransız sanatçıların bir araya gelmesini ve sanatsal paylaşımlarını amaçlamaktadır. Topor derneğin ilk başkanıdır ve 1996 yılında derneğin logosu için Roma yolculuğu sırasında, 1996 Kasımında Pinokyo'dan ilham alarak çizdiği bir desen "Desene Adanmış Hayat" ödülüne layık görülür; ölümünden sonra ise bu

desen Roland Topor'un sembolü haline gelir. Aynı zamanda yine bu dönemde Patafizik Koleji'nin en üst makamlarından biri olan "satrap" unvanına layık görülür (Tüzün, 2010: 124).

Tüzün'ün (2010: 125); Topor hakkında verdiği bilgilere göre, Tiyatro yazarı olarak sesini hayatının son yıllarına doğru duyurmaya başlayan Topor, Vinci Haklıydı, Joko'nun Doğumgünü, Müphem, Masanın Altında gibi birçok esere imza atar. Bu oyunların sahnelenmesinde arkadaşı Jerome Savary ile birçok kez birlikte çalışır ve 1992 yılında Paris'te, Chaillot ulusal tiyatrosunda Kral Übü'yü hem sahneye koyar, hem de oyunun dekor ve kostümlerini hazırlar. Tiyatro yazarı olarak Topor, gerçeküstücü bir tavırla absürt eserler ortaya koyar. Oyunlarında absürt olanın dokusu, oyunun ilk sahnesinde kendini gösterir. Ayrıca oyunlarında grotesk öğeleri de yoğun olarak kullanır. Absürt ve grotesk olanı eğlenceli bir atmosferde dile getirerek, aslında hayatı değerlendirdiği kara bir tabloyu resmetmeye çalışır. Hemen hemen tüm oyunlarında ilkin okuyucunun karşısına çıkan, eğlenceli yapının altında karanlık ve mutsuz bir dünya bulunmaktadır. Yazar, bir anlamda kara-komedi yaparak, hayatla olan derdini dile getirmeye çalışmaktadır. Hayatın eğlenceli görüntüsünün ardına gizlenen acıların bir bir ortaya çıkması gibi, onun oyunlarında da eğlenceli doku an be an yerini acıya bırakmaktadır. Bu bağlamda yarattığı oyun kişilerinin hemen hepsinde ya da oyunlarının temel atmosferinde, benzer bir "acı" görmek mümkündür. Yarattığı gerçeküstücü karanlık dünya, sadece oyunlarında değil, yazarın diğer eserlerinin de temel atmosferidir.

1994'te, Garçons bouchers- Kasap Oğlanlar'ın kapak çizimini yaptı. 1995'te, Ölesiye Sarhoş Potinière Tiyatrosu'nda, Masanın Altında Münih'te sahnelendi. 1997'de, Bürüksel'de, Flaman Kraliyet Tiyatrosu'nda Masanın Altında'nın dekor, kostüm ve rejisini gerçekleştirdi. 16 Nisan 1997 yılında Paris'te dünyaya gözlerini yuman Roland Topor'un Masanın Altında adlı oyunu, içinde bulunulan tiyatro sezonunda Comédié Française tarafından sahnelendi. Roland Topor, geride pek çok yapıt bırakmıştır ve Masanın Altında dünyada pek çok dile çevirilerek, pek çok yerde sahnelenmiştir (Özman, 2010: 8).

2.6.1. Roland Topor'un Eserleri

Romanları: 1964 Hayali Kiracı, 1967 Prenses Angine, 1968 Erika, 1969,Joko'nun Doğumgünü, 1970 Bir Telefon Aşk, 1975 Bir İhtiyar Salağın Hatıraları,1978 Suzanne'in Portresi.

Öykü Derlemeleri: 1967 Lucienne için Dört Gül, 1982 Panik Kafe, 1986 Dünyanın En Güzel Göğüsleri, 1988 Taksi Hikâyeleri, 1989 Zamanda Gazete, 1989, Paris Dorukları, 1997 Made in Taiwan.

Tiyatro – Opera Çalışmaları: 1972 Robinson Crusoe’nun Son Yalnızlık, Günleri, 1972 Mösyö Laurent’in Bebeği, 1975 Musa’dan Mao’ya, 5000 Yıllık 127 Macera, 1989 Joko’nun Doğumgünü, 1989 Vinci Haklıydı, 1989 Fatidik ve Opera, 1994 Masanın Altında, 1991 Kavgalar, 1996 Müphem.

Çizim Derlemeleri: 1960 Mazoşistler, 1961 Topor, Antoloji, 1965 Panik, 1962 Panik Desenler, 1974 Epikon, 1974 Silgide Bir Hayat, 1997 Toporland, 1985, Topor, 1996 Hanımefendilerin Hazinesi.

Sinema: Televizyon Çalışmaları: 1965 Ölü Zamanlar (animasyon), 1966, Sümüklüböcekler (animasyon), 1967 Noel Tavşanı (senaryo), 1971 Alfred’in Kederleri (senaryo), 1973 Vahşi Gezegen (senaryo, desen, animasyon), 1976, Casanova (desen), 1977 Şirket (kısa metraj), 1978 Hamburg Hastalığı (senaryo), 1982 Şanslı Yıldız (senaryo), 1988 Marki, 1996 Şair

3. MASANIN ALTINDA OYUNUNUN İNCELENMESİ

Oyunun ülkemizde; “Masanın Altında”, “Masanın Altında Kiracı” “Masanın Altında Kış” gibi değişik isimlerle sahnelenmiştir. CNN TURK’un haberine göre; masanın Altında, Nazi zulmüne maruz kalan ailesinin izlerini taşıyan Roland Topor'un, babasının ölümünden sonra yazdığı bir oyun olarak biliniyor. Aidiyet yoksunluğu, göçmenlik, yurtsuzluk gibi temalar çerçevesinde yalın insani özellikleri naif bir yaklaşımla sergileyen oyun, Topor'un en çok sahnelenen oyunlarından biridir.



Resim. 6 . Masanın Altında Oyunundan görüntüler. <https://www.cnnturk.com> adresinden edinilmiştir.

Roland Topor genel olarak oyunlarında absürt öğelere yer vermektedir. Masanın Altına oyununda da absürt öğeleri sık sık görmekteyiz. Aynı zamanda Topor'un kara mizah yönü de oyunlarında sık sık göze çarpmaktadır. Bu çalışmada da Masanın Altında oyununun grotesk özellikleri incelenecektir .

Oyun evindeki masanın altını genç bir göçmen'e kiraya veren Florence adlı genç kız ile göçmen gencin aşkı ekseninde geçmektedir. Oyunda insan, insan ilişkileri, sosyal ilişkiler, sınıf farkı, globelleşen dünyanın insanı düşürdüğü durum, ekonomik sorunlar, kapitalizm ile ilgili eleştiriler yer almaktadır.

Florence paraya ihtiyacı olan genç bir kızdır. Biraz daha gelir elde edebilmek için evindeki çalışma masasının altını Florence adındaki göçmene kiralar. Kiracı eve geldikten sonra Florence'ın hayata bakışı değişir, kendi hayatını sosyal çevresini sorgulamaya başlar.

Masanın altında oyununda çevirmen bir kadın masanın altını bir göçmene kiralamıştır. Bu yanıyla oyun göçmenlerin sorunlarını değinmektedir. Topor, bu oyun ile ilgili olarak "Göçmenlerin insanlık düzeyinin altında muamele görmeleri nedeniyle, masanın altında yaşamalarının da anormal görülmemesi gerektiğini" söylemiştir. Oyunun içinde genç bir kadının yalnızlığı ve göçmen ile aralarında yaşanan an romantizm görülmektedir.

Florance'nin arkadaşlarının Dragomir ile olan yakınlaşmasını gördüklerinde, Florance'i ekonomik geliri daha iyi olan başka bir aday ile birlikte olmaya yönlendirmeleri, Dragomir'in arkadaşının da masanın altında yaşamaya başlamasıyla sekteye uğramıştır çünkü Florance Dragomir ve arkadaşı ile olan samimi ilişkilerini

daha da ilerletmeye başlamıştır. Florance’ın arkadaşları bu durum karşısında gittikçe daha fazla rahatsız olmakta, hatta Florance’i bu durumdan kurtarmak isteyen bir arkadaşı iki genci kendi evinde kiracı olarak yaşatmak istemektedir. Metinde absürt geçişler yer almaktadır.

Oyunun içinde masanın altında yaşayan adamın ev sahibi genç kadının ayaklarının dibinde yaşamasından dolayı sık sık ayak fetişi görülmektedir. Oyundaki kapitalist karakterler Florence ve Dragomir’in arasındaki duygusal ilişkiyi bozmaya çalışsa da sonunda aşk kazanmıştır. Oyunda her kişinin duyguları kara mizah yöntemi ile daha da somut bir hal alır ve günümüzün yozlaşan değerlerinin eleştirir. Oyunda cinsellik çok fazla ortada görünmeden, tatlı geçişlerle işlenmiştir. Oyunda sosyal sınıf farkı ve bu farkın nasıl aşılabildiği gözler önüne serilmiştir.

Günümüzün dünyasında insanın giderek yalnızlaşmasını, içe dönük yaşamını ele alarak bu durumu kadın- erkek ilişkisinde gözler önüne sermektedir. Bir “kara mizah” olan Masanın Altında sınıf farkının arttığı gittikçe insanların yalnızlaştığı dünyayı eleştirirken bu eleştiriye tatlı bir aşk temasıyla aşıyor.

3.1. Masanın Altında Oyunu’nun Grotesk Yönleri

Masanın Altında oyununda grotesk için önemli sayılabilecek absürt unsurlar bulunmaktadır. Masanın Altında oyunu, Esen Özman (2010) çevirisiyle hazırlanmış olan Masanın Altında adlı kitapta yer alan metinlerden yararlanılarak incelenmiştir. Kitapta geçen diyaloglar aynen kullanılmıştır.

Tüzün’e göre (2010: 131); oyunun özellikle Bakhtin’in karnaval teorisi, Eyhenbaum’un grotesk biçim yorumu, Bergson’un gülme teorisi ile açıklanabilecek birçok grotesk oluşturma ev sahipliği yaptığı karşımıza çıkacaktır. Özellikle groteskin bileşenleri içerisinde de dile getirdiğimiz, iki uçluluk, çok dillilik ve ihlal grotesk olanın oluşturulmasında temel ölçüt olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunların yanı sıra, karnavala ait olan bedensellik ve itibarsızlaştırma da önemli grotesk yaratım yöntemleri arasında karşımıza çıkacaktır. Dil üzerinden yapılan çoğul anlamlılık da başka bir grotesk oluş mecrası yaratmaktadır.

Oyunun giriş kısmında tasvir edilen mekan, sıradan orta sınıfın yaşadığı düşünülen bir apartman dairesidir. Bu detayların metinde yer aldığı kısım şu şekildedir. Biraz garip ve karmaşık döşenmiş eski bir apartman dairesi salonu.

Florence'ın üzerinde çalıştığı beyaz örtülü bir masa. Masada kitaplar, kâğıtlar, daktilo ve çalışma lambası. (...) Aşağıda giysiler, ayakkabılar, kunduracı araç gereci, mukavva bir valiz ve yemekleri saklamak için bir kasa. Kısıtlı bir alan için eşyalar hiç de fena yerleştirilmemiştir. Sanki biraz teknede yaşıyormuş gibidir. Burada Dragomir oturmaktadır.

Masa iki metre uzunluğunda, 50 cm enindedir. Ancak göz yanılsaması masayı daha büyük göstermektedir (Topor; Çev; Özman, 2010: 17). Burada da anlatıldığı gibi bir çalışma masası tasvir edilmiştir. Tasvir edilen masada sıradan, şaşırtıcı ve absürt görünmeyen malzemeler bulunmaktadır.

Florence- (Masayı hafif tıklatarak) Bay Dragomir!... Evet, Bayan Michalon? Çok mu gürültü yapıyorum? Özür dilerim, fark edemedim. Bırakıyorum. Florence- (sıkılarak) Ben, kendim rahatsız olmuyorum. Komşular için, diyorum, Bay Dragomir. Nasıllar biliyorsunuz. Ben yalnız olsam -sorun olmaz- oturun bütün gece çalışın. Ama ben bir kiracıyım. (...)

Dragomir- Çok nazıksınız, Bayan Michalon. Sizin gibi insanlar, artık nerede !

Florence- (Güler) Yok canım, ne diyorsunuz, benim gibi binlerce insan var! Masanın altında çalışırken sizin sesinizi duymak benim hoşuma gidiyor. Bana arkadaşlık ediyorsunuz... eğlenceli.

Dragomir- Ben de, Bayan Michalon, sizin evinizde masanın altında oturduğum için mutluyum... Ha, zaten, aklımdayken... (Ayakkabılardan birinin içinden zarf çıkarıp Florence'a uzatır) Ocak ayı kirası. Ayın otuzu olduğunu unutmadım (Topor; Çev; Özman, 2010,s.18).

Oyunun girişinde gayet sıradan olan, görüntü burada yerini şaşırtıcı ve absürt bir duruma bırakıyor. Genç bir kiracı kadının evinde kalan başka bir kiracının olmasının yanında, bir de bu kiracının masanın altında yaşıyor ve hatta çalışıyor olması ileride de desteklenmesi beklenen alt sınıf- üst sınıf arasındaki farkların eleştiriliyor olmasının yanında, absürt ve abartılı bir anlatım içermektedir. Dragomir'in masanın altında oturduğum için mutluyum demesi ve adeta bir ev kiracısı gibi para uzatması, aslında var olan ev figürünü önemsizleştirerek, grotesk bir unsur olan itibarsızlaştırma yapmaktadır. Burada masanın altında yaşıyor olmak sonra derece tuhaftır, aynı zamanda karakterlerin bu durumu normal karşılamaları ve onların da memnun görünüyor olmaları da tuhat gidişattan biridir. Tüm bu açılardan bakıldığında oyundaki ilk grotesk unsurlara burada rastlandığı söylenebilir. Mekanın grotesk algılanışı bize itibarsızlaştırıcı parodinin kapılarını aralar. (Bahtin, 2019: 365)

Dragomir- (...) Ama ben kira ödememi doğal buluyorum. Bu konuda tedirgin olmayın. Benim keyfim yerinde. Daha önce, yatak altında, eski bir kazanın içinde, hatta bir aile mezarlığının içinde bile yattım ben. Herkes birbiriyle çarpışıyordu. Herkes alt alta üst üste birbirinin tepesine çıkıyordu.

Burada da Dragomir'in masanın altında yaşadığı için kira ödemeyi doğal bulduğu anlaşılmaktadır. Gerçek hayatta insanların yaşamlarını masanın altında yaşamaları pek normal bir durum olmadığı için burada tuhaf ve farklı bir algı yaratılmaktadır. Daha önce de yatak altı, eski bir kazanın içi, aile mezarlığı gibi ürkünç ve korkunç bir yerde yatmış olması da grotesk algıları beraberinde getirmektedir. Bahtin'in (2019: 383) de ifade ettiği gibi Grotesk mekan, nesnelerin onlara bahşedilen imgeyle beraber yarı yarıya silikleştiği, yeniden anlam kazandığı, nesnelerin yeniden doğduğu bir yerdir.

Dragomir, normal bir ev algısını itibarsızlaştırırken aynı zamana da yaşadığı masanın altını tuhaf olmaktan çıkarmakta, ürkütücü ola aile mezarlığı, eski bir kazan gibi yerleri de normalleştirmektedir. Tüm bu detaylar bizleri grotesk unsurlara götürmektedir.

Florance: Ne korkunç!

Burada Florance'in tepkisi bizleri gerçek dünya ile buluşturarak, grotesk algıdan biraz olsun uzaklaştırabiliyor.

Dragomir-Güneyli bir adam vardı. Durmadan şarkı söylüyordu. Tek eğlencemiz buydu. Ama tabii, karşılaştıracak olursak, ben burada cennetteyim. Sonra, bacaklarınız da hoşuma gidiyor.

Florence- Ayaklarım işinize engel olmuyordur umarım! Bazen orada olduğunuzu unutup, oraya buraya kıpırdatıyorum... Ufak tefek darbeler alıyorsanız, inanın farkında olmadan...

Güneyli bir adam vardı. Durmadan şarkı söylüyordu. Tek eğlencemiz buydu derken, ama tabii karşılaştıracak olursak, ben burada cennetteyim ifadesinde aynı şekilde ev ortamını itibarsızlaştırmaya ve ürkünç korkunç olanı yüceltmeye çalışma vardır. İtibarsızlaştırma kavramı dünyaya inmek, hem doğuran hem de yiyip yutan dünya ile bir tür iletişim kurmaktır. (Bahtin, 2019: 47)

Florence- Ayaklarım işinize engel olmuyordur umarım! Bazen orada olduğunuzu unutup, oraya buraya kıpırdatıyorum... Ufak tefek darbeler alıyorsanız, inanın farkında olmadan...

Dragomir- Hayır, bir yerimi falan hiç acıtmadınız. Bacaklarınızı kıpırdattığınızı görünce dikkatli davranıyor ve ayaklarınızdan sakınıyorum”.

Burada da Bakhtin'in karnaval kavramındaki bedene ait olanı yüceltme durumunu görmekteyiz. Zaten oyunun bir çok yerinde Dragomir'in masanın altında yaşıyor olması ve bu duruma rağmen Florence'in de masayı kullanmaya devam etmesi nedeniyle, sürekli bacak figürünün yer aldığı görülmektedir. Bu durum zaman zaman bacak ile ilgili fetiş bir durum yaratmakta, cinsel çağrışımlara sebep vermektedir. Bahtinci anlayışa göre aşağı bölgeler dünya, yukarı bölgeler ise semadır. (Bahtin, 2019: 47)

Bu durumu tezin ilk bölümlerinde de değinmiş olduğum Bahtinci açıdan yorumlayacak olursak bedenin alt bölümlerine yoğunlaşmış ve alt bölümler yüceltilmiştir. Aslında Dragomir için “bacak” çoğu kez “Florence”nin de masayı kullanması nedeniyle, tehlikeli durumlar yaratmaktadır. Bu durumu Florence'in “Ayaklarım işinize engel olmuyordur umarım, bazen orada olduğunuzu unutup, oraya buraya kıpırdatıyorum. Ufak tefek darbeler alıyorsanız, inanın farkında olmadan..... ifadesinden de anlamamız mümkün. Yine çok tuhaf olan bir durum burada normalleştirilmiş, Dragomir açısından bakıldığında da Florence'in çok sevdiği bacaklarının aslında işini etkileyebilecek, kendisine zarar verebilecek durumlar yarattığı görülmektedir. Üremenin gerçekleştiği alt bölgeler, doğumun gerçekleştiği bölgeler, kaba etler, üreme organları veya bunları çağrıştıran her şey grotesk gerçekliği işaret eder. (Bahtin, 2019: 47)

Dragomir- Hayır, bir yerimi falan hiç acıtmadınız. Bacaklarınızı kıpırdattığınızı görünce dikkatli davranıyor ve ayaklarınızdan sakınıyorum.

Dragomir'in bu ifadesinde de bacaklarla ilgili bir mücadele verdiği, oldukça tuhaf olan bir durumu normalleştirerek yaşamına devam etmeyi tercih ettiği görülmektedir.

Florence- Biliyorsunuz, tuvaleti dilediğiniz kadar kullanabilirsiniz.

Burada Florance'in Dragomir'in insani ihtiyacını karşılaması için verdiği bir izin söz konusudur. Florance'in teklifi son derece normal görünürken, aslında zor şartlarda yaşayan kiracısı Dragomir'in hakkı olan ve Florence'e kira ödeyen biri olarak kullanmak için ekstra bir izin almaması gereken bir alanı kullanabilmesi için izin verme durumunu görmekteyiz. Bu durum biraz tuhaf olsa da Dragomir'in verdiği cevabın abartılı olması dikkat çekicidir.

Dragomir- Çok iyisiniz, Bayan Michalon, sevecenliğinizi istismar etmek istemem. Arada bir duş almaya hayır demem. Ama diğer ihtiyaçları, dışarıda hallederim.

Florence- Ölçülü tutumunuz takdire şayan. Size bu anlamda müteşekkirim. Neyse, kısaca, gene de, tuvalete ihtiyaç duyduğunuzda tereddüt etmeyin...

Burada da yine abartılı ve aslında tuhaf olanı normalleştiren bir durum görüyoruz. Florance'in tuvaleti dilediğiniz kadar kullanabilirsiniz şeklindeki yaklaşımına Dragomir'in verdiği cevap gereksiz bir abartı olduğu görülmektedir. Burada yine bedenın alt bölgeleri ile ilgili çağrışımsal ifadelerle yer alır. İtibarsızlaştırmak kavramı bedenın alt bölgeleriyle yoğun ilişki kurar, dolayısıyla dışkılamak, boşalmak, çiftleşmek, gebe kalmak, hamile olmak gibi durumlar itibarsızlaştırma kavramının ilgilendiğı konulardır. (Bahtin, 2019: 47)

Florence- Ölçülü tutumunuz takdire şayan. Size bu anlamda müteşekkirim. Neyse, kısaca, gene de, tuvalete ihtiyaç duyduğunuzda tereddüt etmeyin. Alın, size küçük bir hoş geldiniz hediyesi... Çam sakızı çoban armağanı...(Küçük bir saksı uzatır)

Dragomir- Ne bu? O! Bir bitki. Küçük kırmızı, mavi taşlarıyla bir japon bahçesi bu. Ayna parçacığından oluşmuş bir ırmak, bir köprü, bir bank. Ay! Geyşa. Geyşası bile var. Teşekkür ederim, Bayan Michalon, çok güzel. Beni çok etkilediniz. (Törensi bir havayla Florence'in ayağını öper.)

Florence'in hediyesi olan Japon bahçesi oyunun ilerleyen bölümleri ile bir bağ oluşturacaktır. İçinde Geyşa'nın da bulunduğu Japon Bahçesi aslında bir arzu nesnesi olan Geyşa'yı grotesk bir öge olarak ele almaktadır. Törensi bir havayla Florence'in ayağını öpmesi Bahtinci cinsel öğeleri vurgularken alt-üst ilişkisine de bir göndermedir. Abartı, tıpkı Türk melodramlarında da olduğu gibi buradaki yerini de alarak Dragomir'i flört eden, romantik bir karaktere dönüştürmüştür. Ayrıca Grotesk Gerçekçilik kavramında görülen bedensel aşağı bölgeleri buluşturma, itibarsızlaştırma burada da görülür. (Bahtin, 2019: 49-50)

Florence: Aman, nasıl rahatladım. Hoşunuza gitti... Bazılarının sinirine dokunuyor. Bensize bir çiçek vermek istedim. Ama hepsi çok büyük ve güneşe ihtiyaçları var. Gerçi kaktüs ve enli bazı bitkiler de vardı. O da size karşı yakışık almazdı. Ayrıca insanın orasını burasını batıyor. Ne yapacağımı şaşırmış bakınırken bu Japon bahçesini seviverdim. Sonra yerde kaplamıyor. Ee! Dekoratif de!

Burada da Florence'in kaktüs ve enli bazı bitkileri hediye etmenin yakışık almayacağını, insanın orasına burasına battığını belirttiğı görülmektedir. Bu durumda da insan bedeni ile ilgili bir göndermeye tanık oluyoruz. Grotesk'de insan bedeni, beden imgesi çok önemli bir yer teşkil eder.

Dragomir: Çok iyi düşünmüşsünüz. Devirmemek için onu masanın ayağına dayayacağım (Karanlık).

Dragomir'in buradaki ifadesinde yine abartılı bir tutum görülmektedir. Devirmemek için bitkiyi masanın ayağına dayacağını söylemesi, kendisinin çok önem verdiği ve rahat olduğunu söylediği "Masanın Altı"na bir bitkiyi bağlayacağını söylemesi bitkiye değer verdiğini gösterse de bu aşırı abartılı, sevecen tutum "ev" kavramını itibarsızlaştırarak, alaya almaktadır.

Florence- Şu çeviriyi yaparken biraz daraldım."Trom". Bunu Fransızca'ya nasıl çevirirsiniz? Biliyorum, tam karşılığı yok. Ama gene de bir şey bulmam gerek.

Dragomir- (Bir an ayakkabıları ovalamayı bırakır) Trom... Trom'un karşılığı fransızcada yok.

Florence- Ambiyans mı? Espri mi? Atmosfer mi?

Dragomir- "Trom" başka bir şey. Başka bir şeyin varlığı. Çok güçlü bir duygu.

Florence- Bir tür yaşam enerjisi mi?

Dragomir- Hayır. Sizin burada anladığınız anlamıyla değil. Daha çok... Sanki sessiz bir tebessüm...

Oyun karakterlerinden Dragomir kişisi göçmendir. Dolayısıyla Florence ve Dragomir'in konuştukları ana diller birbirinden farklıdır. Aslında bu durum aralarındaki oyunun genelinde vurgulanan sosyal sınıf farkının yanında iki karakterin diğer farklarından birini ifade etmektedir. Her iki karakter bir dili kullanarak anlaşabilse de aslında anadillerinin farklı olması nedeniyle tam olarak aynı dili konuşmamaktadır. Bu durum, Eugene İonesco'nun oyunlardaki dili de anımsatmaktadır. Bu durum aynı zaman da Grotesk'in çok dillilik bileşeni ile uyum göstermektedir.(Bakhtin, 2001: 237)

Florence- Zekâ mı? Gölge mi? Hangisini seçerdiniz?

Dragomir- Hiçbirini.

Florence- Ruh, hayalet, dâhi, bölge, yayılma, fasulye...

Dragomir- Hayır, hayır, hayır, hayır, hayır, hayır... Neden fasulyeymiş?

Florence- (patlayarak) Ne bileyim ben? Her şeye hayır diyorsunuz da ondan. O zaman neden fasulye ya da ilaç olmasın.

Florence ve Dragomir arasındaki flörtöz tartışma, doğru kelime bulunamadığı için sona erer. Bu içinden çıkılamayan durum yine iki dillilik unsurunun göstergesidir.

Dragomir- (ayakkabıları Florence'ın ayağına giydirerek) Haklısınız, bir şey yazmak lazım ya da "Trom" olarak, olduğu gibi bırakmalısınız. Evet, ayakkabılar artık pırıl pırıl. (Ayakkabıya biraz tükürüp gömleğinin koluyla düzeltir) Ayakkabılarınız elmasa benzedi.

Florence- (görünüşüne hayranlıkla bakarak ayağa kalkar) Gören yeni der. Zahmet oldu size...

Burada yine ikilinin arasında fiziksel olarak çekici görünen ve bu oyun için Grotesk bir kavram olan ayağa atıfta bulunulmuştur. Ayakkabıya biraz tükürmüş olması ise itibarsızlaştırma gibi görünse de Dragomir'in ayakkabıcı olması nedeniyle ve sonunda ayakkabılarınız elmasa benzedi şeklinde tuhaf açıklaması ile durumu Grotesk bir yapıya kavuşturmaktadır. Ayrıca Bakhtin'in Karnavalesk kavramında bahsedildiği gibi vücut sıvılarının önemli olması ve bunların bir zevk unsuru olması söz konusudur. Dragomir'in ayakkabıya tükürmesi ve kıyafetiyle silmesi karnavalesk bir üslup olduğu gibi aslında terleme sümkürme, hapşırma, çiftleşme gibi devinimler bedeninin sınır denilen bölgelerinde gösterilir. Hayatın başlangıcı ve sonu gibi iç içe geçmiş ve birbirlerine sıkıca bağlıdır. (Bahtin, 2019: 330)

Dragomir: Size armağan edebilecek bir şeyim yok, ama ayakkabı işini iyi bilirim. Deriyi yaşatacak bütün numaraları bilirim. Benim elimde deri ölmez. (Karanlık)

Deriyi yaşatacağını söylemesi, abartması, canlıymış gibi bahsetmesi olanı farklı göstermesi açısından grotesk bir imgedir.

(Florence Michalon ile kız arkadaşı Raymonde Pouce kendilerine kurdukları sofranın başındadırlar. Yemeklerini bitirmişlerdir. Aşağı katta, Dragomir sosini yerken şarabını da içmektedir.)

Raymonde- (Alçak sesle, fakat abartılı biçimde artiküle ederek) Orada mı? (İşaret parmağı ile Dragomir'i hedefler.)

Florence- (Doğallıkla) Evet! Merak ediyorsan, bir göz atabilirsin. İyi yetişmiş, düzgün bir adam.

Raymonde- Asla cesaret edemem! Masanın altında bir adam! Yani, sana bayılıyorum. Bir şey yokmuş gibi, gayet sakinsin. Ne üdüğü belirsiz bir adam bacaklarını dikizlerken sen burada yiyip, içip, çalışabiliyorsun!

Florence- Eh! Isırmadığı sürece.

Raymonde- Bir de işin gırgırındasın! Ben herhalde köpeği tercih ederdim. Bu kadar mı paraya ihtiyacın vardı?

Florence- Çevirilerim fazla bir şey getirmiyor. Küçük de olsa bir ek geliri neden göz ardı edeyim. Onun işine geliyor, beni de rahatsız etmiyor. Bu masa altı benim için hiçbir şey ifade etmiyor! Kayıp bir alandı benim için.

Raymonde ve Florence birbirlerine zıt karakterlerdir. Florence alçak gönüllü, sakın bir karakterken Raymonde züppe olarak betimlenmektedir. Aralarındaki çelişki Grotesk'tir. Bu zıtlık bize iki uçluluk bileşenine götürür. Ev olgusu yine itibarsızlaştırılmıştır. Dragomir'in masanın altındaki hal ve hareketleri köpeğe benzetilmiştir. Bu görüntü Karnavalesk bir hava çizmektedir. Raymond'ın "bir adam bacaklarını dikizlerken sen burada yiyip içip çalışabiliyorsun" demesi yine oyunun genelinde yer alan yine bedensel imge bacağa bir göndermedir. (Bahtin, 2019: 47)

Florence-Kendini Fransızca'da ifade edebiliyor. Ayrıca aynı yabancı dili konuşuyoruz

Raymonde- Yakışıklı mı bâri?

Florence- (çileden çıkmak üzere, seslenir) Bay Dragomir?

Dragomir- (içmeyi bırakır) Evet, Bayan Michalon?

Florence- Arkadaşım Raymond Pouce size bir merhaba demek ister rahatsız olmazsınız değil mi?

Dragomir- Şu an atıştırıyorum, bayan Michalon.Eğer şarap içmek isterseniz, birer kadeh tokuştururuz,ha?

Florence'in aynı yabancı dili konuşuyoruz ifadesi bir kez daha Grotesk'in çok dillilik bileşenini ifade eder. Dragomir masanın altında durmayı sürdürürken Florence ve Raymond'un konuşmaya devam etmesi Dragomir'in tepkisiz kalması , duymaması, yazarın iki ayrı mekan algısını yaratma çabasının bir ürünüdür. Mekan içinde mekan şeklinde oluşmuş bu yapı groteskin varlığını gösterir. Groteskte ters yüz edilme halleri, her bir şeyin yer değiştirme ihtimali, mekansal ya da bedensel olarak alt bölgelerin sürekli vurgulanıyor olması groteskin belli başlı göstergelerinden biridir. (Bahtin, 2019: 400)

Florence- (...) (Raymonde'u örtünün altına gitmeye davet eder.)

Raymonde- (örtüyü kaldırıp eğilir) Merhaba beyefendi, memnun oldum.

Dragomir- (Kadehini bırakır) Merhaba hanımefendi. (Birbirlerine sabitlendikleri için sessizlik uzar. Sonra devam eder.) Kalkamıyorum, çünkü ayaklarım karıncalandı

Raymonde- Tamam iyi öyleyse... Kolay gelsin.

Dragomir- Teşekkür ederim. Güle güle hanımefendi.

Raymond ile Dragomir'in tanışmaları grotesk bir örnektir. Dragomir, Raymond yanına geldiğinde hiç istifini bozmadan şarabını içmeye devam etmiştir. Bu durum yazarın yarattığı mekan içinde mekan algısını sürdürürken, Dragomir'in masanın altında yaşamasını da normalleştirir. Dragomir ayağındaki karıncalanmanın

dışında sanki masanın üzerinde yemek yemeyi sürdüren biri gibidir. Ayağa kalkamama nedeni aslında masanın alçak olması olduğu halde, ayağındaki karıncalanmadan dolayı kalkamadığını söylemesi de grotesk bir durumdur.

Florence- Gömleğimin düğmesi kayboldu. Sizin oraya düşmüş olmasın!

Dragomir- (makası bırakır) Göremedim.

Florence- Bir zahmet bakıverin etrafa. Bu tarz düğmeler yapılmıyor artık. Her yere baktım. Masanın altında olmalı! İyice bir bakın.

Dragomir- Her ayakkabıyı çevirir bakar. Yok,yok,yok

Florence- (...)Müsaade eder misiniz, geleyim, sizinle arayayım?

Dragomir- Tabii ki. Belki de taze gözlerle hemen bulursunuz.

Florence- (masanın altına geçer) Selam, Bay Dragomir.

Dragomir- Selam, Bayan Michalon. (hareket yapar) Evinizde gibi davranın.

(Dört ayak üzerinde sürünürler)

Florence, bahaneyle masanın altına girerek, Dragomir'in alanına geçmiş gibidir. Bu, ikilinin arasındaki flört durumunu pekiştirip, ilerleten bir olgudur.

Dragomir- (okur) "Heyecan yavaş yavaş artıyordu. Öyle bir enerji akımı baş gösterdi ki sanki ruhum diğer her bir yanıma terk edip bedenimin tam orta yerine kondu. Dur durak bilmeyen ama sadece o noktada..." (...) Hangi noktada? Neden burada yarım bıraktınız?

Florence- "Groukiniak". Bilmediğim bir sözcük. Sözlükte de aradım, bulamadım. (...)

Dragomir- Argo bir sözcük. Hem de ağza alınmayacak türden.(...)

Florence- Yaşayan en büyük yazarınız, Zolozol bu sözcüğü kullanmış. "Groukiniak". Siz de kızarmadan bana çevirebilirsiniz. (...)

Dragomir-"Groukiniak", kadınlık organı için söylenen bayağı bir sözcük.

Florence- (rahatsız olmuştur) A! anladım...

Yukarıda, Bakhtin'in karnavalesk yaklaşımına ve Rabelais'in eserlerindeki maddi bedensellik ilkesine uygun grotesk öğeler bulunmaktadır. Yeme içme cinsellik ve cinsel bölgelere vurgu burada da görülmektedir. (Bahtin, 2019: 292)

Florence- (Kağıtlardan birini katlarken üzerinde bir resim görür) Siz mi yaptınız bunu?
Dragomir-(şaşırmıştır)Oyalanırken bacaklarınızı çiziverdim.

Florence- (ilgiyle) Resim yapıyorsunuz?

Dragomir- Yok, sadece zaman geçirmek için. Yoksa pek beceremem.

Florence- Ama yok, Bay Dragomir, sizin yeteneğiniz var. Bunlar tam benim bacaklarım!...
Hediye mi ediyorsunuz bunu bana?

Dragomir'in çizdiği Florence'in bacakları, fetişist bir durumun varlığını göstermektedir. İkili arasında sık sık vurgulanan bir bacak ve ayak algısı vardır Tepkiler son derece tuhaf ve abartılıdır, bu durum da grotesk bir görüntü yaratmaktadır.

Dragomir- (kendine dokunur) Benim giysilerimin içine girmiş olmasın? (Eğilir, bükülür. Elini kendi gömleğinin içine atar) Ne bileyim ben. Bir bakın, sırtımda olmasın?

Florence- (gömleği yoklar) Yok, ceplerinize baksanız.

Bu bölümde aralarında dokunma olduğu için, biraz daha yakınlaşmaları söz konusu olmaktadır. İlerleyen bölümlerde çift daha da yakınlaşacaktır.

Florence- (eteğini kaldırır. Slip ve jartiyeri ile seksidir)Yok.

Dragomir- (elini çekinerek uzatır) Özür dilerim... Bana öyle geliyor ki... Şurada...

Florence- (ümit içinde) Gördünüz mü?

Dragomir- (parmağını çorabın üst kısmından geçirir) Hayır, boşuna telaş.

Burada cinsel anlamda yakınlaşmalar söz konusudur. Buraya kadar Florence'in çizmiş olduğu çocuksu duruş biraz daha kadınsı bir hal almıştır bu durum da grotesk bir görüntü yaratmaktadır. Her iki kişi de beden keşfi ile Bakhtin'in Karnavelesk yaklaşımındaki bedenin önemine vurgu yapan hareketlerde bulunmuşlardır. Zaten grotesk vurgu, genelde bedenin dışarıya açılan bölgeleriyle ilintilidir, yani bedenin dışarıyla kurduğu bağla...(Bahtin 2019: 52)

Florence- (eteğini indirirken iç geçirir) İyi, tamam, ne yapalım! Kayboldu. Sonuçta, felaket değil. (Örtünün altından çıkmak için başını eğer.)

Dragomir- (heyecanlı bir sesle) Bir şeyi unutmadığınızdan emin misiniz, BayanMichalon?

Florence- (ona döner) Neyi?

Dragomir- (avucunu uzatarak) Bunu.

Florence- (keyiften çılgın) Düğmem! Neredeymiş?

Dragomir- (samimi bir kahkaha atar) Japon bahçesinde! Küçük köprünün altında!

Florence- Ah! Dragomir, size hayranım! (Kısa bir öpücük için dudaklarını onayaklaştırır.)

Tüm cinsel örüntülerin ardından, Florence'in sahnenin sonundaki kısa öpücüğe ragmen sanki her şey yalnızca düğme içinmiş gibi verdiği çocuksu tepki, yine grotesk bir görüntü çizmektedir. Groteski mutlak ciddiyet atmosferinde düşünmek zordur (Bahtin, 2019: 52).

Florence- (önündeki yazıyı tape ederken)...Bu bir t mi, r mi? Ha, evet, b... Biz insanoğlu aslında biraz da hiçlikten gelen, giderken de çürümeye yazgılı olarak biçimlendirilmiş çamuruz. (...)

Dragomir- (eşzamanlı yapılan bir monologdur. Ama onun sesi daha baskındır.) Tak! boynuna ve tak! çıbanına, tak! sırtına, tak! poposuna ve tak! tombuluna, tak! kalçalara ve tak! (...) Hakikaten güzel bacakları var... Yüz kadından belki bir tanesi ancak böyle güzel bacaklara sahip olabilir. (...)Bin hatta yüz bin kadından biri ancak böyle güzel bacaklara sahip olabilir... Küçük güzel ayaklar, incecik ayak bilekleri ve baldırlar... ve dizler, ah! o dizler, işte bir bacağı bacak yapan! (...) Oysa o bacaklarını aralayınca... Kolları ile sarıyor sanki koltuk gibi kavıyor sanki... Ben böyle güzel bacak hiç görmedim... (...)Florence'ın poposu acaba nasıl?

Oyunda daha öncede yapıldığı gibi mekan içinde mekan kavramı ile iki oyuncu birbirinden tamamen farklı şeyler anlatarak, karşıtlık çizmişlerdir.

Florence- Yemeğiniz müthiş güzel kokuyor. Ona bu güzel kokuyu veren ne?

Burada Dragomir'in masanın altında yemek yapıyor olması, abartılı ve grotesk bir durumdur.

Dragomir- (söze hemen atlar) Tenceredeki! (Pişip pişmediğine bakmak için kapağını kaldırır) Kokuyu veren sadece, soğan, Bayan Michalon. Ama Dragomir usulü soğanlar bunlar.

Florence- (eğlenerek) Nasıl soğanlarmış bu Dragomir usulü soğanlar?

Dragomir- Unu pembeleşinceye kadar tereyağında çeviriyorum, sonra da iki iri soğanı bütün olarak bir kesme şeker ve bol baharatla birlikte içine atıyorum. Tepesine kadar su koyup kısık ateşte pişmeye bırakıyorum. Bazen, son dakikada bir damla konyak ilave ediyorum. O zaman kendime tam bir ziyafet vermiş oluyorum. Hele yanında kızarmış ekmekle... Tam bir şölen oluyor. Hatta eğer varsa, şeker yerine bal kullanıyorum. Size yemin ederim, kendi kendime ziyafet çekiyorum.

Dragomir'in ev olarak yaşantısını sürdürdüğü yer masanın altıdır. Masanın altında yemek pişirmek olanaklı olmadığından bu durumu grotesk ile açıklayabiliriz. Mekan olduğundan farklı gösterilir, itibarsızlaştırılır.

Dragomir- (...) Bakın, ne düşünüyorum, gelip soğanlarımı benimle paylaşmak istemez misiniz? (...)

Florence- Tamam, beni imrendirdiniz. Ama bir şartla; Buraya gelip masaya benimle oturun

.Dragomir-Yani beni yemeğe davet ediyorsunuz, Bayan Michalon.?

Florence- Evet, eğer yemeği getirirseniz!

Dragomir- Sorun yok. Geliyorum.

Dragomir ve Florence'in birbirlerini yemeğe davet ediyor olmaları abartı içeren grotesk bir durumdur.

(Dragomir saçını tarar, tükürdüğü avucu ile saçını düzleştirir, kravatını düzeltir ve elinde tencere masanın altından çıkıp, yavaş yavaş doğrulur.)

Burada yine grotesk bedensel bir imge olan vücut sıvılarından tükürükten bahsedilir.

Florence- Soğanlarınızı tatmak için ölüyorum...(Kokuyu içine çeker) Durun, ne kokuyor öyle?

Dragomir- (örtüyü kaldırır) Tarçın, karanfil ve çeşitli baharatlar...

Florence- Yanık deri kokusu geliyor. (Masanın altından yoğun bir duman çıkmaktadır.)

Dragomir- (telaşlı) Eyvah, ocağı kapatmayı unuttum. (Masanın altına atlar.) Ayakkabı yanıyor!... (Yanan ayakkabıya su döker.)

Florence- Ateş söndü madem, o suyla şu benim bitkileri bir sulayıverin. O kocaman olan var ya uzun zamandır sulanmadı.... Küçüğün ise hiç bir şeyden haberi yok o her zaman susuz.

Dragomir- (bitkileri sulamaya giderken, aynanın önünde durup kendine bakar. Çığlık atar.) Ah!

Florence- Ne var?

Dragomir- Aynada kendimden korktum. Ne boyda olduğumu unutmuşum!

Masanın altında çıkan yangın grotesk bir durumdur. Aynı zamanda Dragomir'in aynanın karşısındaki gösterdiği tepki “Ne boyda olduğumu unutmuşum!” abartılı bir yaklaşımdır. Karnavalist nesnelerin seçiminde ve onların kullanılmasında hep bir farklılık vardır. Nesnelerin içi çıkartılır ve asıl amaçlarının dışında kullanılırlar. Eve ait nesneler bir tür silah olabilecekken evin içindeki bir tencere de bir müzik aletine dönüşebilir. (Bahtin, 2019: 419)

Florance: Radyatör çalışıyor mu?

Dragomir: Evet en yüksek derecede

Florance: Ayaklarım dondu.

Dragomir: (Hareketi bırakır) İzin verirsiniz ısıtabilirim.

Florance: Hayır demem.

Dragomir Florance'in ayaklarını ellerine alıp sarmalar, üzerlerine nefesini üfler, masaj yapıp göğsüne dayar, sıkı sıkı ovar).

Burada da Florance “radyatör çalışıyor mu?” sorusuyla asıl nedeninin “ayaklarım dondu” diyerek Dragomir'in cinsel anlamda ilgisini çekmek istemiştir. Daha önce de bahsettiğimiz gibi yine Bakhtinci bir anlayışla, ilgi bedenin aşağı

bölgelerine ayaklara verilmiştir. Gösterilen erotik imgeler, her iki oyuncunun yakınlaşması bizlere kadın ve erkeğin cinsel çekiminin olduğu bir sahneyi ortaya koyar.

Dragomir- (Florence'ın ayakları hala göğsünün üzerindedir) Çocukken fişkirirken buza dönüştüğünü görmek için çişimizi yapar eğlenirdik. Daha ettiğimiz anda buz keserdi. Sonra da saydam bir yarım ay biçimi alırdı.

Florance: ııı! Sırtım ürperdi.

Dragomir: Ama dikkatinizi çekerim çok sıkı giyinirdik. Son kayardık da. Donmuş nehrin üzerinde kayardık. Bir keresinde ev bile yaptım. Gerçek bir buzdan ev (...)

Florance- Yazık... Üzülmüşsünüzdür.

Dragomir: Yooo tam tersi ateşe vermek istedim aslında. Duvarlar eriyor, her taraf akıyordu. Her yeri su bastı ben ise çok memnundum.

Florance: (Gülerek) Ay ! Bay Dragomir, durun ne olur, gıdıklanıyorum.

Dragomir: (Florance'ın ayaklarını bırakır.) Özür dilerim, istemeden oldu.

Florance: (Ayakkabılarını giyer). Buna eminim ama ben çok gıdıklanırım. Oh ! Daha iyiyim şimdi. Ben soğuktan nefret ederim. Kötü anıları çağrıştırıyor bende. Küçükken eski, içi sürekli cereyan yapan, kocaman bir evimiz vardı. Babam öldüğü gün bizim oralarda eksi on dereceydi. Ben, Afrika'da ya da Pasifik adalarından birinde, sürekli güneş altında yaşamak isterdim. Eskiden, televizyonum varken deli danalar gibi böğüre böğüre ağladığımı bilirim... Reklamlarda, canım... Hindistan cevizli gazozları, manolya şampuanlarını görünce...

Florance'ın ayaklarının Dragomir'in göğsünün üzerinde olması, bize yine oyunun içinde sık kullanılan cinsel simgeleri hatırlatmaktadır. Bunlardan birisi de bu sahnede kullanılan fetişist imgelerdir. Adam ve kadının iletişimi ayak sayesinde pekişmektedir. Cinsel oyunlarını ayak fantezisi üzerinden sürdürmektedirler. Bu durum yine bizleri oyunda sık sık geçen Bakhtinci anlayışa götürerek, Karnavelesk tutumu sürdürür. Her iki karakterin çocukluk anıları üzerinden kurdukları ortak iletişim özellikle çocukluk anılarını kullanarak bilinç dışı buluşmalarla freudyen yaklaşıma bir gönderme yapmaktadır. Burada Dragomir'in yaptığı buz evi övünerek anlatması ve evde yaşanan "erime" gibi unsurları yüceltmesi gerçek ev kavramını anlamından uzaklaştırarak durumun kendini başka bir söylemin içine sokmasına neden olur. Bu da itibarsızlaştırmaya bir örnek teşkil etmesi açısından kayda değerdir. Buz evinin ateşle erimesi groteskte sıklıkla görülen, tersini giyme, tepetaklak olma figürleriyle örtüşmektedir. (Bahtin, 2019: 419)

Dragomir- Bana Drago diyebilirsiniz, Bayan Michalon. Bana her "Bay Dragomir" deyişiniz de... Doğrusu ya, biraz gülünç geliyor.

Florence- Anlaştık. (Sessizlik) Ben de, Florence. (Uzun bir sessizlik. Sokak kapısı çalınır. Florence kapıyı açmak üzere kalkar.)

Bu arada, Dragomir derileri kesmek için makasa uzanır. Florence, Dragomir yaşlarında, uzun boylu, zayıf, elinde keman kutusu olan bir adamla masanın yanına gelir. Adama şöyle der: “Evinde. Masanın altında.” Adam dört ayak üzerinde Dragomir'e ulaşır.

Oyuna bir kişi daha girmiştir. Kitapta, Gritzka'yı tanıtan bölümde “Dragomir’in kuzeni. Aynı tarz ve yaşta, ancak insanı irkitecek biçimde cılız. Kemancı olduğu yazmaktadır. Buradaki cılız ifadesi nesneler üzerindeki groteskin bozulma, abartma, şeklini değiştirme, normalden farklı olma, vücutsal formların dışına çıkma, tiksiniç olma, ürkütücü olma durumları karnavalesk şölensi grotesk imgelere birer örnek olarak gösterilebilir. Şişko bir göbek, ağzı ardına kadar açılmış bir ağız, kocaman falluslar gibi...(Bahtin, 2019: 305)

Gritzka Dragomir ile iletişim kurmak için onun gibi davranır. Eğilir, dört ayaküstünde ona doğru ilerler. Ona seslenir. Orada ne aradığını sorar. Dragomir evinde olduğunu söyler. Gritzka tüm dairenin neden onun olmadığına dair bir cevap ile aslında bir soru sormuş olur. Dragomir “Mümkün değil. Param yok. Kaç para ediyor biliyor musun? En azından tepemde bir masa, kırımın altında bir halı var. Mutluyum.” der. Burada açık açık sınıflar arası farklılıklara bir gönderme yapılmıştır. İnsanın bu dünya düzeninde aslında yapabileceklerinin ve yaşayabileceklerinin çok altında bir hayat sürmesine vurgu yapıldığı gibi sömürülen insanın kendi hayatının sömürüldüğüne dair pek bir bilgisi olmamasına (olduğu durumdan memnun tamahkar söylemlerden dolayı) masanın altında olup da bu kadarını bulmuş olmasının bile şans olduğunu bize anlatması, iki uçlu karşıt durumlar açısından groteske bir örnek teşkil etmektedir. Bu, popüler şenlikli imgelerde bulunan bireysel ve sınıfsal hırsların ve bunların sonucunda oluşan statülerin hayatımızdaki yerleri hakkında da bilgi verir. (Bahtin, 2019: 305)

Görüldüğü üzere aslında sadece bir masa ve sadece birkaç cümlelik durumla anlatılan anlamın yoğunluğu, bize groteskin eleştirel yıkıcı yönünün ne derece kuvvetli olduğu hakkında fikir vermektedir.

Dragomir- Yeni mi geldin?

Gritzka- Az önce. Dört ay oldu yollara döküleli.

Dragomir- Sevgili Gritzka, bu sensin işte: Kemanını kapıp hop, geliyorsun. Hiçbir şeye aldırmaksızın maceraya koşuyorsun. Yatacak yerin var mı?

Gritzka- Yok.

Dragomir- İyi, ben de kalabilirsin? Yemek yedin mi?

Gritzka- İki gündür yemedim. Açlıktan geberiyorum. Bu ne?

Dragomir'in misafirperverliği gerçek dünya ekseninde normal görülebilir. Lakin masanın altı için yapılan bu davet ister istemez grotesk bir dünyanın kapılarını da bize açmış olur. O kadar dar bir alan için yapılan davet oradakiler için hiçbir anormallik ifade etmez.

Dragomir- (Gritzka paltosunu çıkarıp yerleşirken, Dragomir var olan yiyecekleri çıkarıp önüne koyar.) Memleketten ne haberler?

Gritzka- (yiyip içerken aç gözlü değildir). Anneni gördüm. Bacaklarından çok çekiyor, ama onun dışında iyi. Artık sokağa hemen hemen hiç çıkmıyor. Bayan Pitik öldü. Shloss baba da öyle.

Dragomir- Bayan pitik öldü mü? Neden?

Gritzka- Elektrik çarpması... Buzdolabından daha doğrusu, Massol'ların evinin üstüne yıldırım düştü. Her şey yandı. Onlar da. Markus'lerin çocuğunun da üç parmağı kesildi. Hatırlarsın, kızıl saçlı, ele avuca sığmayan bir çocuktü. Elini bir makineye sıkıştırdı. Üç parmağı da gitti.

Dragomir- Peki, Moloch baba?

Gritzka- (yerken) O da öldü.

Dragomir- Ya, Zorn'lar?

Gritzka- Öldü.

Dragomir- Peki, Miarka? Duvel? Orane?

Gritzka- Öldü, öldü, öldü.

Dragomir- Eh! O zaman, herkes öldü orada!

Gritzka- Ben yemek yiyorum, ama onlar... Hepsi öldü.

Gritzka'nın Dragomir'in memleketinde olup biten hakkında Dragomir'e verdiği bilgiler genelde ölüm üzerinedir. Bu bölümün varoluşçu izleri ölüm sorunsalı üzerinde yoğunlaşır. İnsan için büyük bir varoluş problemi olan ölüm, burada yemek yemek kadar olağan bir durum şeklinde sunulmuştur. Herkesin öldüğü söylenirken aslında herkesin öleceğine de bir vurgu yapılmış olup, ölüm gibi ciddi ve acı veren bir olguyla ile yemek yerkenki sakinlik karşıt bir durum oluşturmuş bu da o bölümde grotesk yapıyı güçlendirmiştir. Buradaki durum, karşıtlık durumundan Bakhtin'ci yaklaşıma uygun karnavalist grotesk bir olgudur. Karnavalist tutuma göre ölüm kötü değildir. Tam aksine insanoğlunun muzaffer hayatında sadece bir andır ve bu an insanın yenilenmesi gelişmesi için bir fırsattır. (Bahtin, 2019: 352)

20. Yüzyılda Mihail Bahtin üzerinden şekillenen grotesk anlayış ise daha çok bir olumlamaadır; bu düşüncede bedensel altyapıya (yeme, içme, çiftleşme vs.), doğaya ve hatta ölüme bile bir tür yenilenme olarak bakılır. Klasizm dönemi groteskine yakın duran Bahtin'in Orta Çağ karnaval geleneği üzerine temellenen görüşü "Karnavalesk Grotesk" ifadesiyle anılmaktadır (Sarıkaya,2018)

Gritzka- Ben yemek yiyorum, ama onlar... Hepsi öldü. Ha! Vladimir ile ilgili... O da burada, değil mi? Becermiş galiba.

Dragomir-(Omuz silker) Vladimir mi? O, benden de talihsiz. Bir bankın altında oturuyor. Ama birkaç kez açığözlülük yapmış galiba.

Dragomir'in talihsizliğini kabul ettiği nadir anlardan biri... Aynı zaman da üçüncü bir kişiden bahsediyor. Onun bankın altında oturmasını daha talihsiz bir durum olarak görüyor. Bank altının masa altından daha basık yapıda olması ve yine korunaklı bir yapı yani ev olarak adlandırılan bir yerin bu sefer bank olarak karşımıza çıkması daha önce de bahsettiğimiz gibi mekânın itibarsızlaştırılmasıdır. Bu yapıyla grotesk bir anlam kazanır.

Gritzka- Hiç de fena değil, ev sahibinin bacakları. Yatıyor musun onunla?

Dragomir- Aman, canım, neler söylüyorsun, sen? Bayan Michalon hem çok naziktir, hem de durumu benden iyidir. Benim üzerimdedir.

Gritzka- Ama ne de olsa o da bir kadın, Drago; diğerleri gibi bir kadın... Üzerinde olmuş, altında olmuş, ne fark eder? Hayatında biri var mı?

Dragomir- Sanmam.

Gritzka- Belki de lezbiyen. Eğer, öyleyse durum şanssız. Yoksa değerdogrusu. Hem minyon, hem böyle güzel bacaklar. Külot da giymiyor belki...

Dragomir- (atılarak) Yok, giyiyor.

Gritzka- Ha! Biliyorsun demek. Burası röntgenlemek için tam yeri...(Gözüyle doğru açıyı arar.)

Gritzka'nın Dragomir'in zihninde oluşturmaya çalıştığı kadın imajı Dragomir'in Florance duyduğu saf duygu durumunun yarattığı çocuksu mesajlarla püskürtülür. Gritzka arzu nesnesi hakkında konuşmaya çalışırken Dragomir saf şekillerde cevap vermektedir. Gritzka normal olağan ve daha rasyonel olurken Dragomir Florence'yi tabusal bir şekilde melodramatik bir biçimin içine yerleştirir. Bu karşıtlıklar da grotesk bir durum ortaya çıkarır. Oyunun yedinci sahnesine geldiğimizde bir ayrıntı dikkatimizi çeker. Daha önce Dragomir'in bahsettiği Vladimir'in adı bu sefer Gritzka, Dragomir, ve Florence ile bir sohbette geçer. Onun bir maymun kafesi temizlemesi kötülenir. Lakin sonrasında bütün sohbet maymunlara kayar. Maymunlar hakkında konuşmalarını maymunları taklit etmeleri izler.

(Dragomir ile Gritzka maymunları taklit ederek Florence'nin etrafında dolanırlar. Florence ürperir.)

Dragomir-(Ciddiyetini takınarak) Üstünüzü değiştirmelisiniz, yoksa soğuk alır hastalanabilirsiniz.

Gritzka- (Maymun taklidine devam etmektedir) Ben ağacıma tırmanayım.(Elinde keman ve arşesi masanın üstüne çıkar)Hiç virtüöz maymun gördünüz mü? Dinleyin... (Maymunu taklit ederek keman çalar. Florence gülmektedir.)

Dragomir- Yeter Gritzka, in aşağı. Masaya zarar vereceksin. Örtüyü kirletiyorsun.

Gritzka- (Soytarılığı bırakıp iner) tamam, beni sahneden kovuyorsun.

Florence-(Dragomir'e) Bıraksaydınız, devam etseydi. Masa gayet sağlam. Örtü de yıkanacaktı zaten.

Gritzka- Afedersiniz, özür dilerim.

Florence- (Masanın üzerindeki eşyaları kaldırır.) Ee, keyifliyiz işte! Ben hemen kaldırıyorum şunu. (Dragomir'in aceleci yardımıyla örtüyü kaldırır. Üzerindeki kırıntılar dökülsün diye sallanır.)

Gritzka- (muletasında saldırmaya hazır boğa gibi)Ole!..

Dragomir- (çaresiz, başını sallanır) Tamam, gene başladı! (Florence eğlenceye katılıp, oyunu başlatır. Sonra Gritzka'nın elinden kaptığı arşeyi, matador kılıcı yerine koyar. Dragomir gerinir) Ole!

Alkışlar. Gritzka doğrulur. Birden oyunu değiştirir ve kemanını parmaklarıyla flamenko gitarı gibi kullanır. "La muerte es una mujer blanca con ojos negros... Ayayayaya..." diye şarkıya koyulur. (...)

Dragomir-Florence- Ole!

Florence örtüyü şal gibi sırtına geçirerek, masanın üzerine çıkar, ispanyol adımları ile dans eder.

Dragomir ve Gritzka- Ole!

(Rolüne iyi soyunmuştur. El çırpma hareketlerine yoğunlaşır. Sonra eteğini kaldırarak baştan çıkarıcı kadını oynar. İki erkek aşağıdan onu seyreder)

Dragomir ve Gritzka- (Her hareket bitiminde alkışlarlar. Florence eliyle onlara öpücük yollar.)

“Karanlık.”

Metinde maymun taklitleriyle beraber eğlenceli karnavalesk bir ana geçildiği görülmektedir. Karnavalın absürt, çöşkulu yapısı, abartılı bir eğlence ortamına dönüşür. Hızla değişen, hızla kendini kaybeden insan formu bir taraftan düzenli formun bir anda bozulmasıyla ürkütücü, bir yandan ise eğlenceli bir hal almıştır. Duygular bilindışı akıl gibi kendinden geçerek serbest bırakılmış sonrasında ise aniden yine normale dönmüştür. Bu kısa süreli karnaval anı, aynı Bakhtin'in de bahsettiği gibi bütün sınırları kaldırmış, sosyal farklılıkları da birbiriyle eşleştirmiştir. (Bakhtin, 2011: 238)

Oyunun sekizinci sahnesi yeni bir karakterle açılır. Bu kişi Marc Thyl kişisidir. Yazar bu karakteri “kırk yaşlarında, kibar ama sevimsiz. Baston yutmuş gibi. Yapmacık. Muhallebi çocuğu. Tavırları ve konuşması hesaplı, ölçülü. Cimri” şeklinde tarif eder.(Topor, 2010: 16) Sekizinci sahne şu şekilde başlar.

(Florence vazoya çiçekleri yerleştirmekteyken, zarif, kırk yaşlarında yayıncı Marc Thyl, oturmaktadır. Alt katta Gritzka yalnız, purosunu içmektedir.)

Florence- Ah! Bay Thyl, çiçekler muhteşem! Ne de güzel kokuyorlar!

(Gritzka purosunu ağzından uzaklaştırır ve kokusunu burnuna çeker. Duman yüzünü buruşturur. Marc'ın ayak kokusunu alır, olabildiğince uzaklaşır.)

Marc oyunda Florence'e aşık olan bir karakteri temsil etmektedir. Florence'nin çevirilerine para ödeyen aynı zaman da Florence'ye aşık olan bir patrondur. Florence'nin patronudur.

Yazar burada melodramlarda sıklıkla kullanılan zengin ve kötü erkek figürüne gönderme yapar. Bir klişe ile yine onun etrafında dönerek dalga geçer. Melodramlar ve romantik komedilerin olmazsa olmazı karşıt karakterlerin bir arada kullanılmasıdır. Bu, grotesk yapının gücüne güç katar. Bu karşıt durum, çatışmanın yaratılmasını kolaylaştırır. Karşıt durumların yan yana gelmesi yaratıcılığı güçlendirdiği gibi yıkıcılığı da ortaya çıkarır. Bu yıkıcılık da yeni bir an, olgu/oluş ve yeni bir yaşam biçiminin başlangıcıdır. Yani aslında Grotesk gerçekçiliğin ulaşmak istediği nokta, ölümden yeni bir doğum yaratma ya da yüksekte olan ideal olan ruhani olanı tepetaklak ettirip aşağıya indirmektir. Yukarıda olanı maddi düzeye indirgemektir. (Bahtin, 2019: 46)

Yeni karakterimiz Marc Thyl yapısı itibarıyla Dragomir'in zıttı gibi çizilmiştir. Onun rakibi, maddi durumu çok iyi, kötü niyetli bir adam gibidir. Bu durum karşıtlığı güçlendirir. Buradaki durum Bakhtin'in iki uçluluk bileşenine vurgu yapar. İki farklı karakter iki farklı uç. Bu yapı, çatışmanın gücüne güç katar. Sekizinci sahneye geri dönelim. Marc ile Florence masanın başındayken, Gritzka masanın altında puro içer. Gritzka'nın gerçek mekan algısını grotesk bir biçimde değiştirdiği masa algısına Marc'ın melodram zengin patron karakteri eşlik eder. Florence'nin çiçeklerin kokusuyla kendinden geçmesi ile Gritzka'nın Marc'ın çoraplarını koklayıp iğrenmesi eş zamanlı bir güldürü ögesi ortaya koyar.

Bir durumu tersine çevirirseniz ya da rollerin yer değiştirmesini sağlarsanız, komik bir durum elde edersiniz.(Bergson, 2011: 59). Burada da zıt rollerin bir arada bulunması metnin güldürü ögesini güçlendirdiği gibi grotesk yapısını da belirginleştirir.

Marc- Sevgili Florence, işe olan duyarlılığınızın farkındayım. Zaten bu nedenle, çeviriyi size emanet ettim... Ama kitabın yaz gelmeden çıkması şart.

Florence- (neredeyse çikolata kutusunun dibini görecekmışçesine) Biliyorum. Kendimi korkunç suçlu hissediyorum, Bay Thyl.

Marc- (elinden tutar) Bana Marc deyin. Neden bir akşam bana yemeğe gelmiyorsunuz?
Böylece zorlandığınız her konuyu konuşuruz. Likörlü tombul çikolataları tadarken

ateşler içinde yanan şöminenin yanında rahatça tartışacak fırsatı buluruz... Ah! Florence...
Hiç bir şey hissetmiyor musunuz?

Florence- Evet, elinizi...

Marc- (burnunu çeker) Bir şey yanıyor...(Hafifçe uzaklaşır) Bakın, duman! (öksürür)

Florence- Gene başladı! (Seslenir) Drago! Bay Dragomir!

Gritzka- Yok. Ayakkabıları teslim etmeye gitti.

Marc- (şaşkın, öksürmeyi bırakır) Kim bu?

Florence- Kiracımın kiracısı... Sizsiniz oradaki,Değil mi, Bay Gritzka

Gritzka- Evet, Bayan Florence.

Florence- Alev alan bir şey olmasın sizde? Yanan bir şey var mı?

Gritzka- Ya, evet. İçmeyebilirim, rahatsız oluyorsanız.

Florence- Yo, hayır.

Marc- (buyurgan) Evet, rahatsız oluyoruz. Gritzka- İyi. (Sigarasının kül tablasına bastırır.)

Yukarıda da görüldüğü üzere Marc, Florence’a onun patron olduğunu kibar bir şekilde yineler. Onun patronu olması onu elde etmek konusunda Marc’ın odaklandığı yerdir. Florence’nin ise onun ciddi ricalarından çok çikolotaya gömülmüş olması güldürü ögesini kullanan grotesk bir durumdur. Burada biçim ve içerik arasında ciddi bir fark oluşmuş bu da grotesk bir güldürünün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bunun yanında Marc’ın Florence’a yaptığı cinsel davetin içinde yine çikolatalar vardır. Çikolataların tombul olması grotesk bir imge olması yanında Marc’ın zenginliği ile doğru orantılıdır. Marc’ın “Hiçbir şey hissetmiyor musunuz” cümlesi Florence’ye sadece cinsel ilgi duymadığını bunun yanında romantik bir ilginin de var olduğunu gösterir. Maddi bedensellik ilkesinde yeme içme dışkılama ve cinsellik önemli bir yer tutar. (Bahtin, 2019: 44)

Dragomir eve gelir. Marc’ı görmezden gelerek masanın altına geçer. Gritzka ona işlerin nasıl gittiğini sorar. Marc, şaşkındır. Marc’ın şaşkınlığına nispeten, Florence’in durumu çok normalmiş gibi algılaması grotesk anlardan birisidir.

Oyunun başka bir bölümünde bir parti ortamının izlerine rastlarız. Dragomir ve Gritzka masanın altında alem yaparken, Marc masanın üstünde Florence’ye asılmasını sürdürmektedir.

Gritzka- Purolar ve votka, bizim için moruk, bizim için sevgili Drago. Çocuklar için değil. Ortalığı kasıp kavuracak bir şenlik yapmalıyız.

Drago'ya şişeyi uzatır. Tokuştururlar ve kafalarına dikerler.

Marc- (ukalaca) Tabii, bu şartlarda çalışmak kolay olmasa gerek.

Florence- (samimi) Onlar burada olduğundan beri ev canlandı, hayat buldu... Zaten, biliyor musunuz? Sadece çevirilerle... Mümkün değil baş edemezdik.

Marc- Oysa çok çaba sarfettim. Çevirmenlerimin arasında en iyi ödeme yapılanlardan birisiniz. Parasal endişeleriniz olduğunu söylemeyin bana. Sizin gibi genç bir kadın dışarı çıkmalı, dansa, alışverişe gidebilmeli, kayak yapabilmeli... Salı akşamı bana gelin. (Florence'a sarılmaya çalışır. Vazayu çiçekleriyle birlikte devirir. Dragomir ve Gritzka ıslanırlar.)

Masanın altı ile üstü arasındaki farklar grotesk bir öge yaratır. Bu duygusal ve mantıksal ikilemler groteskin iki uçluluk ilkesine uygunluk gösterir. Buna ek, grotesk gerçeklikte yukarıdakinin itibarsızlaştırılıp aşağıya indirilmesinde biçimsel bir kesinlik vardır. Bu aşağı yukarı durumunda yukarısı sema aşağısı dünyadır. (Bahtin, 2019: 47)

Marc'ın libidal isteklerinin önu küçük sakarlık ve olaylarla kesintiye uğrar. Marc'ın bu kadar yoğun istek içinde olması aynı derecede karşıt olarak küçük aksaklıklarla engellenmesine bağlanır. Karşıtlık durumu buradaki grotesk yapıyı güçlendirir. Olayda iki uçlu bir durum bulunur. Ve bütün bunlar da ister istemez hareket komedisiyle birleşerek Grotesk imgeyi su üstüne çıkarır.

Dragomir- (sıkıntılı) Florence! Florence, ağlamıyorsunuz, ya? Bacaklarınız yok. Bacaklarınıza ne oldu?

Marc- (vakur) Bayan Michalon şu an burada değil. Mutfağa kadar gitti. Su taşmalarına karşı gerekli malzeme getirmek için.

Yukarıda da görüleceği üzere Dragomir'in saf aşkı ile Marc'ın sonuca odaklı maddeci yapısı tekrar karşı karşıya gelir. Burada oluşan Grotesk yine karşıtlıklardan doğar ve Naif aşık ile sert zengin kötü adamı son kez karşı karşıya getirir. Bunun dışında naif aşık Dragomir'in vazunun kırılmasıyla akan suyu Florence'nin gözyaşı sanması ve Florence ile kurduğu tek yakın iletişimin Florence'nin bacakları olması grotesk imgelere birer örnek olarak gösterilebilir.

Gecenin ilerleyen saatlerinde Marc gitmek için hazırlanır. Florence ise ona kapıya kadar eşlik eder. Gritzka yine kışkırtıcıdır. Bu kışkırtma sonucunda Dragomir, Marc'ı uğurlamaya giden Florence ile Marc'ın kapı önünde ne yaptığını merak eder.

Gritzka- Henüz daha orada. Gülünç bir müzik yapalım. Amma salak! Ne yapıyorlar, görmek istiyorum.

Dragomir- Hayır, Gritzka, bu çok gereksiz...

Gritzka- (masanın altından dört ayak çıkarak) Canım, sadece bir göz atayım dedim...

Dragomir- Hayır, ben göz atacağım. (Kalkar, gider. Ama bakmaya cesaret edemez. Geri gelir.)
Haydi, ninni. Uyuyoruz!

Saf ve ahlaklı Dragomir burada melodram bir şekilde romantizmin etkisi altındadır. Onun bakamaması onun ahlaklı yapısına işaret eder. Aşkından dolayı bir şey yapmak istemiş ama onu da yine aşkından dolayı yapamamıştır. Dragomir sanki duygusal bir giysinin içinde vücut bulurken Marc ise metalik robotik bir giysinin içinde hareket etmektedir. Bu karşıtlık grotesk bir yapı meydana getirir aynı zaman da seyirci ve okuyucu için de yeni bir heyecan merkezidir. Çünkü iki erkek bir kadını sevmektedir. İki erkek tek kadın durumu aynı zaman da geçmişten günümüze kadar gelen bazı melodram hikayelere de göz kırpar. Dokuzuncu sahnede Florence'nin sahneye gelişiyle iki oyun kişisi de hareketlenir. Florence, geceliğini giymiş, hayalet gibi, gelir masasının başına oturur.

Florence- (can çekişen bir sesle) Ay! Ay! Ay!

Dragomir- Florence? Florence, iyi misiniz?

Florence- (oyunu sürdürerek) Ay! Ay! Ölüyorum!

Gritzka- İyi görünmüyor.

Florence- Çok çikolata yedim... Karaciğerime dokundu... Ah! İşte, hep böyle oluyor. Çikolataya dayanamıyorum. Kendimi alamıyorum. Midem bulanıyor. Kusacağım...

Gritzka-Eh tutun kendinizi... Tuvalete gidiniz!

Florence- Mümkün değil. Kalkarsam düşerim. Kıpırdamamak daha iyi. Kendimi çok kötü hissediyorum. Aşağıda dikkatli olun.

(Kusacak hissine kapılır. Dragomir ve Gritzka masanın altından sıçrarlar.)

Dragomir- Bir leğen bulup getireyim. (Çıkar)

Gritzka- Uzanmalısınız.

Florence- Uzanınca daha kötü oluyor. Ay! Ay! Ay!

Gritzka- (bir tomar yaprakla yelpazeler) İyi geliyor mu?

Florence- Oh! Evet, hava...(Dragomir Florence'ın gözü önünde masanın altına bir leğen koyar. Masanın ışığını yakar.) Hayır, söndürün. Korkunç görünüyorum. (Dragomir ışığı söndürür. Florence'ın hala midesi bulanıyordur. Dragomir alnından tutmaktadır). Özür dilerim. Zaten iki kişi aşağıda hiç de rahat değilsiniz. Bir de ben canınızı sıkıyorum. Yük oldum size... Rahatsızlık verdim. Ayrıca, siz...siz çok iyisiniz...kibarsınız...(Hıçkırarak ağlar)

Dragomir- Bakın da bakın, gayet normal bu.

Gritzka- Biz yabani değiliz.

Florence- Bu ay bana kira ödemeyeceksiniz.

Dragomir- Yok, ben kirama sadığım.

Florence- Hayır, kira yok. Çok utandım.

Dragomir- Sırtınızdan geçiniyor gibi olurum. Yapamam. Hele şimdi... İki kişiyiz.

Gritzka- (Dragomir'e) Eh! İstemiyor madem kirayı... Onu mutlu et.

Florence- Evet, beni mutlu edin. (Ağlar)

Dragomir- Tamam bakarız... Hadi, şimdi gidin, yatın.

Florence- (ayağa kalkmaya yeltenir) Tek başıma kalkamıyorum... Yalnız ayağa kalkamıyorum!... (Ağlar)

Dragomir- Size yardım edelim...Gritzka!

(Florence'ı yavaşça odasına götürürler)

Florence- (İçeriden) Kira yok. Tek kuruş istemiyorum! Mutlu edin beni...

(Gritzka tek başına gelir,yatar. Arkasından Dragomir gelir. Gritzka gözünü açar.)

Dragomir- Anında uyudu. (Gülüşürler)

“Karanlık”

Florence'ın gerçekte hasta olup olmadığını bilmememizle beraber ilgi çekmeye çalıştığı da bir ihtimal olarak düşünülebilir. Fakat onun çektiği bu bedensel acı, ağrı, bedensel yapının hikâyeye etkisi bakımından Bakthin'in beden üzerine yaptığı vurgulara birer örnektir. Bu abartılı yeme davranışı yazarın yine Bakthin'in yeme içme cinsellik ve karnavalesk imgelerine bir göndermesidir. Sürekli ağlama durumları ve bu hastalık üzerinden inlemeleri Florence'ı melodram bir yapıya sokar. Acılı ağırlı aşk kadını üstü örtülü de olsa teselli ve yardım istemektedir. Kusma durumu onun yardım alma durumunu kolaylaştırır. Dragomir bir kurtarıcı olarak devreye girer. Gritzka bir tomar yaprakla onu serinletir. Bunlar görüldüğü üzere

grotesk ögelerdir. Kusma edimi aynı zaman da vücuttan çıkan iğrenilen bir sıvı olarak Bakhtin'in iğrençlik ürkünçlük kavramlarını destekleyen grotesk bir imge olarak yerini alır.(Bahtin, 2019: 330) Florence'in Dragomir'e gösterdiği alçak gönüllü ilgi Dragomir'i kiracı konumundan çıkarmak ve onu kiracısı olarak görmek istememesinin psikolojik seslenişidir. Zaten "bana kira vermeyin beni mutlu edin" düşüncesi de onun meledoramatik romantik kişiliğinin Dragomir'e bir seslenişi olarak düşünülebilir.

Oyunun onuncu sahnesinde uzun zamandır karşımıza çıkmayan bir oyun kişisi olan Raymonde karşımıza çıkmaktadır. Florence'in dairesine gelmiş, olan Raymonde, masanın altında keman çalmakta olan Gritzka'ya sürekli olarak çarpıp durmaktadır. Raymonde'in masanın altında keman çalmaya çalışan Gritzka ile olan "bacak/ayak" savaşı, sahneyi görsel olarak değerlendirdiğimizde grotesk bir duruma işaret etmektedir. Sürekli çarpan bir bacak ve bu bacadan kaçmaya çalışarak bir yandan da keman çalmaya çalışan adam figürü grotesktir. Aşağı-yukarı, alt üst, bedensel imgelerin tekrar karşımıza çıkması söz konusudur.

Bakhtinci anlamda karnavalesk bir durumun söz konusu olduğunu söylemek pek de yanlış olmayacaktır. Ayrıca, Bakhtin'in özellikle belirttiği grotesk figürün yere yakın/aşağıya yakın olması durumu da bu sahnedeki eylem düzleminin grotesk olarak adlandırılabilmesi için yeterlidir. Bakhtin, karnaval kavramında itibarsızlaştırılmadan bahseder (Bakhtin, 2019: 47). Benzer bir şekilde, keman virtüözü olan Gritzka'nın masanın altı gibi daracık bir alanda keman çalmaya çalışıyor olması ve hatta sürekli bir "bacak" tarafından tekmelenirken bu edimine devam etmeye çalışması, Bakhtinci anlamda grotesktir. Mantık kurallarının yüceleştirdiği sanatsal edim, yazarın oluşturduğu grotesk dünyada itibarsızlaştırılarak masanın altına ve tekmelerin arasına yerleştirilmiştir. (Bakhtin, 2019: 47)

Onuncu sahnedeki temel eylem katmanı, Raymonde'in, Florence'ı Dragomir'den kurtarmak için çare olarak düşündüğü, Dragomir ile Gritzka'ya yeni bir yaşam alanı bulma çabasıdır:

Gritzka- (yerleşir) İşte, sizi dinliyorum.

Raymonde- Buradan gitmelisiniz. Siz de, diğeri de.

Gritzka- Neden?

Raymonde- Çünkü Florence benim arkadaşım ve onun hayatını böyle boşa harcadığını görmek hiç de hoşuma gitmiyor.

Gritzka- Hayatını boşa mı harcıyor.

Raymonde- Saf gibi davranmayın. Florence şu sizin Dragomir'e çılgınca âşık. Onu uzun zamandır tanırım. Yanılmama imkan yok. Bütün belirtiler ortada. Şu sözüm ona karaciğer krizleri, filan, falan...

Gritzka- E! haklısınız diyelim. Kötülük bunun neresinde?

Raymonde- Ama hiç bir ortak payda yok ki aralarında, bu masadan başka! Ne sosyal ortamları, ne kökleri, ne kültürleri...Para da yok. Böylesi bir hayat işte onu bekleyen. Bakın, lafı dolandırmayacağım. Yayıncısı çok zengin, onunla evlenmek istiyor. İyi bir adam. Florence'in çevirilerini yanıtlayacak. Onu mutlu edecek her şeyi yapmaya hazır. Zaten, Florence hoşlanıyordu ondan. Ta ki, siz gelip ortalığı karıştırıncaya kadar.

Gritzka- Neyi karıştırmışsınız?

Raymonde- Kafasını. Dragomir başını döndürdü onun. Marc'ı iteleyip duruyor. Adamcağız kimlere yalvarsın, adaklar mı adasın şaşırmış durumda. Deli gibi olmuş. Dün yolda gördüm. İçim acıdı. Yayıneviyle ilgilendiği yok. Habire içiyor. İntiharı bile geçirmiş aklından.

Gritzka- Ona güzel bir kambur yapalım öyleyse!

Raymonde- Efendim?

Gritzka- Evet. Kökten çözüm. Kamburlaştırırsın, ölüm mölüm düşünmez. Hiç intihar eden kambur bir adam gördünüz mü siz?

Raymonde- Her neyse, o dert değil. Buradan gitmeniz gerek.

Gritzka- Nereye?

Raymonde- Nereye olursa. Bana, eğer isterseniz.

Gritzka- Sizin ev nasıl?

Raymonde- Çok büyük. İçinde küçük bir tuvaleti de olan odayı size verebilirim.

Gritzka- Kaça?

Raymonde- Bedava. Sırf Florence için.

Gritzka -Hani, hayır diyemiyorum, doğrusu...Öneriniz beni ayartıyor.

Raymonde- İki tane yatak var. Daha rahat uyursunuz. Daha fazla yeriniz olacak.

Gritzka- Odada pencere var mı?

Raymonde- İki tane hem de. Herbirinize birer pencere. Sonra size pek çok kişiyle tanıştırebilirim. Mesleğiniz açısından işinize yarayacak faydalı insanlarla karşılaştırebilirim. Siz çok iyi bir müzisyensiniz, oysa buralarda sürünüyorsunuz.

Raymonde'ı bu sahnede tekrar görürüz. Karşımıza Florence'i Dragomir ve Gritzka'dan uzaklaştırmaya çalışan bir kadın tavrıyla gelir. Onun bu tavrı klişe melodram sahnelerine bir örnektir. Zengin babanın oğlunu fakir kızıdan ayırmak için para önermesi ya da tam tersi gibi... Yazarın Raymonde'u Gritzka ile iletişime

sokması dramatik yapıyı bir sonraki sahneye heyecan ve merak unsurlarını da katarak taşımasını sağlar. Kurgu tekrar bir düğüm noktası oluşturur ve ilerde çözülmeyi vaadederek. Raymonde eğer Gritzska'yı ikna edebilirse Dragomir'in de ikna olacağını düşünmektedir ve elinden ne gelirse yapmaya hazırdır.

Öyle ki Florence'dan ayrılmalarının karşısına parasız kalabilecekleri tuvaleti içinde olan iki pencereyi bir oda vaatetmektedir. Bu vaad kısıtlı bir alanda yaşayan bu oyun kişileri için son derece davetkâr bir durumdur. Zaten Gritzska da bu vaade çok sevinir. Oradan kurtulmalarının nedeni Dragomir'in aşkıdan kurtulma olgusu melodramatik bir öngörüdür ve grotesk bir durum oluşturur.

Aynı melodramatik durumu Marc karakterinde de görürüz. Parasıyla zenginliği ile övünen güçlü zengin adam aşkına karşılık bulamadığı için çok kötü bir şekilde depresyona girmiştir. İntiharı düşünen bu adama Gritzska'nın verdiği cevap da çok ilginçtir. “İntihar etmeyi düşünen adamı kamburlaştıralım. Bu şekilde ölmeyi düşünmez. Hiç ölmeyi düşünen kambur gördünüz mü siz?” Bu kambur simgesi Joko'nun Doğum Günü oyununda da kullanılan bir simgedir. Joko'nun Doğum Günü'nde elit kişileri taşıyan işçiler otomatikman kambur olmaktadır. Kamburluk alt-orta sınıfın ortak özelliğidir. Üstteki yapının ağırlığı insanı kambur yapmaktadır. Sömüren yapı tarafından dik yürümeden kambur şekilde yaşaması beklenen/sağlanan, vergisini borçlarını düzenli ödesin diye ölmesine izin verilmeyen kambur alt-orta tabaka insanının, bakması gereken çocukları, bir ailesi, yaşamak için daha çok çalışması ve daha çok kambur olması beklenir. Burada yine başlarda bahsettiğim patolojik yapının bozuk görüntüsüyle ilgili bir imge görürüz. Bu bize, grotesk bir yapı sunar. Kamburluk taşıdığı grotesk yapıyla beraber sosyal bir anlatı ve başka bir alt metne dönüşür.

Bunun dışında masa altıyla gerçek bir evin karşılaştırması da grotesk bir unsur olarak karşımıza çıkarır. Gerçek ile kurgunun karşılaştırması grotesk anlamı güçlendirir. İki farklı ucu işaret eder. Bu şekilde, geçmiş sayfalarda da bahsetmiş olduğumuz iki uçluluk bileşenine gönderme yapar ve oluşan durumun grotesk etkisini artırır. Groteksteki maddi bedensel ve mekânsal değişimler, maddi bedensel imge, yerküre, asıl zaman, dünyanın yeni fotoğrafının merkezi haline gelir. İnsanoğlu her adımıyla yavaşça solar, ölür ve yenilenir. Böylece, tarihsel çizgisi boyunca hep ilerlemiş olur. (Bahtin, 2019: 412)

Oyunun on birinci sahnesine geldiğimizde ise, Florence'ın yeniden doğuşuna tanık olacağız. Karaciğer problem gitmiş ve kendini iyi hisseden bir Florence gelmiştir. Fakat onu bir sürpriz beklemektedir.

Florence - (Eski örtüyü kaldırır ve masanın altında Raymonde'u görür.) Raymonde! Drago'nun evinde ne işin var?

Raymonde-Bu komediye bir son vermek gerek artık. Drago'nun evinde değil, senin evindeyim.

Florence- Neden masanın altında ama? Biliyorsun, orası kirada.

Raymonde Florence ile buradaki konuşmasında oyunun başından beri grotesk figürler üreten ve oyunu besleyen masanın artık bir işlevinin kalmadığını belirtmiş olur. Raymonde en başında olduğu gibi gerçekçi, Florence ise bilindiği üzere yine romantiktir. Bu iki uçluluk grotesk bir karşıtlık oluşturur.

Florence- Dragomir nerede? Ya Gritzka?

Raymonde- (masanın altından çıkıp otururken) Gittiler. Benim eve yerleşiyorlar. Onlara anahtar verdim.

Florence- (Koltuğun birine devrilir.) Neden?

Raymonde- Sen haklıydın. Koca daireyi zaptetmişim. Yatak ve pencereleri olan gerçek bir odaları var artık. Bundan sonar adam gibi yaşayacaklar, sahipli köpek gibi değil.

Florence-Ama hiçbir şeyleri yok ki... Sana kirayı nasıl ödeyecekler.

Raymonde- Paraya ihtiyacım yok ki benim. Oda bedava.

Florence- (Suskunluktan sonra) İyi, cömert davranmışsın. İyi yapmışsın.

Raymonde- Şunu iyice anla. Onlar için değil, senin için, bir de tabii, Marc için böyle davrandım.

Florence- Marc mı? Marc ile ne alakası var şimdi?

Raymonde- Kendini bir onun yerine koy. Bu iki tip sürekli böyle eteklerinin arasında. Eh! Adam çıldırıyor tabii. O seni seviyor, Florence. O ciddi. Seninle gerçekten evliliği düşünüyor.

Florence- Ama ben evlenmek istemiyorum. Zaten, ben onu sevmiyorum. Hiç güven uyandırmıyor bende. Hain bakışlı. Hain,hain tebessüm ediyor.

Raymonde- Hain, hain mi tebessüm ediyor? Bana öyle gelmiyor.

Florence- Gülümsüyor, sonra birden duruyor. Böyle.(Taklidini yapar) Üstelik müzik konusunda da sıfır.

Raymonde- Hayatta müzikten başka şeyler de var. Küçük bir kız gibi hareket ediyorsun. Erişkin gibi davranmanın zamanı artık. Emekli olacağın yaşa kadar, böyle bu sevgili iki göçmeninle flört ederek mi zamanını geçireceğini sanıyorsun? Ayakların yere bassın. Kriz var. Her şey kötüye gidiyor. Yalnız başına asla altından kalkamazsın. Sana bir erkek lazım.

Raymonde’ın akılcı gerçekçi saldırısı Florence’in romantik savunmasını devam ettirmesine neden olur. Bu karşıtlık barındıran iki uçlu parodi, ortaya grotesk bir yapı çıkarır.

Florence- Dragomir ne dedi?

Raymonde- Gayet iyi algıladı. E! menfaat meselesi tabii. A!senin için bir zarf verdi bana. (Zarfı uzatır. Florence zarfı açar, içine bakar ve sakın sakın yırtar) Neymiş?

Florence- Hiç, kira.

Raymonde’ın gerçeklerle örülü saldırısı. hayalperest, romantik Florence’ı ister istemez etkiler. Raymonde, meledoramatik eserlerde de sıklıkla görülen kötü kadını, Florence ise şartların azizliğine uğramış edilgen esas kızı oynamaktadır. Bu iki karşıt durum grotesk bir durum yaratmaktadır

Oyunun on ikinci sahnesinde Florance’i derin bir melankoli içerisinde buluruz. Dragomir’i unutamamış, üstüne üstlük Marc ile çıkmaya başlamıştır. Marc ise kendince bu savaşı kazandığını düşünmektedir. Florance ile olan birlikteliğini daha da ciddi bir boyuta taşımak ister.

Florence-Ee! Sürpriziniz olduğunu söylemiştiniz.

Marc- Kapatın gözlerinizi...(Cebinden bir kitap çıkarır ve Florence'ın yüzüne tutar) Dikkat, hazır mısınız? Şimdi, bakın.

Florence- (gözlerini açar, hiç heyecanlanmadan) Zolozol çıktı. Zamanıydı zaten. Hiç çıkmamasındansa, kasım sonu da olsa çıkması iyidir. (Kitabı okumak üzere eline alır, açar.) Çeviren Florence Mochalon. Bay Thyl, benim soyadım Michalon. Florence Michalon.

Bu hata, zaten Dragomir’i bir an için bile unutamamış, Marc’tan ise hiç haz etmeyen Florance için dönüm noktasıdır. Aslında dışarıdan bakıldığında bir harf için yapılan bu tepki abartı bir tepki sayılabilir lakin oyunun bütününe bakıldığında aynı zaman da birikmiş bir tepkidir ve grotesk olduğu kadar oyunun gidişatında da çok

önemli bir yer teşkil eder. Sonrasında ise bu tepki kendi kendini büyütecek ve Marc'ın suratına şampanya olarak geri dönecektir. Paradan başka hiçbir şeye değer vermeyen ve her şeyin değerini para ile ölçen kötü ve zengin adam romantik melodram karakterimiz, Florance tarafından suratına şampanya kadehi yer. Tabi bu cezasız kalmaz ve klasik melodramlarda olduğu gibi Florence de tokatı yer. Florance ise hemen ardından sandalyenin birini Marc'ın kafasında parçalar. Marc'ın Florance çıktıktan söyledikleri ise traji komiktir. Bu ani duygu geçişi melodram içerir. Aşk nefrete dönüşmüştür. Bu kavga hali karnavalesk bir coşkuya benzetilebilir. Ve Marc'ın Florance hakkındaki yeni düşünceleri “maymun, götten bacak, kolları kıllı, lağım faresi, orospunun kızı” Bahtin'in karnavalesk benzetmelerine birer örnek olarak gösterilebilir. Sövgü ve övgü iki ayrı uç da olsa birbirlerinden ayrı düşünülemez. Aynı anda hem ölmekte hem de doğmakta olana, geçmişe ya da geleceğe yönelir. Bazen övgü bazen sövgü baskın çıkabilir lakin ikisi de aynı yolun yolcusudur. Aslında insan söverken övüyor olabilir, ya da överken sövüyor. İkisi de birbirine gebedir. (Bahtin, 2019: 423-424)

Oyunun onüçüncü sahnesine geldiğimizde ise Florance içinde olduğu melankolik durumdan çıkamamaktadır. Sözleri iyice saçmalama boyutuna gelir.

Florence- (masanın altına bakar) Kimse yok mu? Drago? Gritzka? (Saçma cümleler kurar) Tak! Kafasına ve tak! Gagasına!

Oyunun son sahnesi olan 14. Sahneye geldiğimizde Florance'i daha güçlü ve daha durumuna uyum sağlamış olarak buluruz. Bu resmen karnaval ruhu gibidir. Yeniden hayat buluşunun, yenilenişinin...(Bahtin, 2019: 33) Bu sahnede, bir kitaptan okumuş olduğu “Hiç aşk beslemediğim bir adamla türümün devamını sağlayamam. Oysa sevdiğim adam beni kendimle barışık kılan, bende köklerimi devam ettirme duygusu bırakan, bana kendisinden bir sevdiğim adama daha üretme arzusu verendir” cümleleri çok naif bir şekilde bize Dragomir'i aklımıza getirir ve aslında aşkın ne olması gerektiğine dair de okuyucuya yeni fikirler verir. Aynı zaman da aşk ve cinselliğin burada aynı doğrultuda bahsedilmiş olması Bahtin'in cinselliğe yaptığı vurguları anımsatıcı öğelerdir.

Bundan sonraki bölümde kapı çalar ve Florence Raymonde'ı beklerken karşısında Gritzka'yı bulur. Gritzka için hayat cömert davranmıştır. Ünlü bir keman virtüözü olmuş ve zenginliği üzerindeki kürkten anlaşılmaktadır. Yazar, gelen kişinin bize ilk once Raymonde olduğunu düşündürmüş, sonrasında Gritzka ile sürpriz yapmıştır fakat asıl sürprizi de sona saklamıştır.

Gritzka'nın ziyareti bir tür vefa örneğidir. Aynı etkiyi Florance'in sözlerinde de görürüz. Onlar gittikten sonra masanın altını kimseye kiraya vermemiş ve üstüne üstlük Marc'dan ayrıldıktan sonra çok daha zor durumlarda çalışmak zorunda kalmıştır. Florance'nin bu güçlü duruşu kayda değerdir. Bunun yanında yazar oyun karakterlerine zengin fakir statüleri arasında atlama yaptırarak bize gerçek hayatta çok göremeyeceğimiz grotesk bir ortam yaratmıştır.

Bir süre sonra Florance, Dragomir'i sorar:

Florence- Sizin de, Bay Gritzka. (İçerler.Kısa bir sessizlikten sonra) Ya Drago... Drago nasıl?

Gritzka- Annesi öldüğünde memlekete gitti, sonra geri dönmedi. Daha iyi oldu onun için. Buraya uyum sağlayamamıştı. Çok idealist, fazla yumuşak kalpli. Hem sonra, bir de aşk acısı çekiyordu.

Florence- Aah! Aşk acısı mı çekiyordu!

Gritzka- Evet, sevdiği kadın başka biriyle evlenmek zorundaydı. Ona sordum: "Drago, sevdiğin kadına onu sevdiğini söyledin mi?" dedim. Buna cesaret edemediğini itiraf etti. Çok çekingendir. Siz hiç haber almadınız mı ondan?

Florance burada Gritzka'nın üstü kapalı da olsa bahsettiği kadın olarak karşımıza çıkar. Utangaçlık, çekingenlik durumları abartılır. Ne kadar tablo utangaçlığa hizmet etse de groteskin en utangaç örneklerinde bile ciddiyete rastlanmaz. (Bahtin, 2019: 63) Bu sahne, aynı zaman da klasik melodramlara örnek bir sahnedir ve grotesk imgeler barındırır. Mutlu sona doğru gidilen yol iyiden iyiye hissedilmektedir. Aşıklar kavuşma yolundadır. Bunun dışında Dragomir'in Florance'e her yıl düzenli yolladığı japon bahçesi hem romantik hem de komik olarak adlandırılabilir. Bu aynı zaman da oyunun başında Florance'nin Dragomir'e verdiği çiçektir. Böylece romantik komedi yapısı güçlendirilmiş olur. Bu melodramatik romantik durum grotesk bir etki yaratır. Gritzka'nın keman çalması

ise ortamı karnaval havasına sokar. Mutlu bir tablo vardır. Bu bize Bakhtin'in şenlik havasını hatırlatır.

Gritzka- Ne tuhaf, burada çok kısa yaşamama rağmen, kendimi evimde gibi hissediyorum.

Florence- Sanatçılar için her yer evleridir.

Gritzka- Azıcık "Trom" bulunması kaydıyla. Yaşayabilmek için azıcık "Trom".

Florence- Ah! Evet..."Trom". Sizce benim evimde şu "Trom"dan biraz var mı?

Gritzka- Hem de çok. Ama burası sizin eviniz değil, Florence. Ben bu evi satın aldım.

Florence- (şaşıır) Evi mi? Hı! Anlıyorum... Sizin kiracınız olacağım.

Gritzka- Hayır, tam da öyle değil. Çünkü ben bu evi kendime almadım. Size ve ona aldım.

Dragomir sessizce belirir, Florence'ın önünde durur. Kollarını açar. Florence heyecanla üzerine atlar.)

Florence- Drago!

Gritzka'nın maddi durumu eskiye nazaran çok daha iyidir. Bu aldığı evi kendisi için değil, Florence ve Dragomir için almıştır. Sahne, melodram filmlerde sıkça görülen "o eski fakir ve gururlu genç yok artık." klişesine de uymaktadır. Zenginlik ve fakirlik arası bu hızlı yer değiştirmeler melodram ve romantik komedinin tipik özelliğidir. Bu yapısıyla grotesk bir yapı taşıdığını kolaylıkla söyleyebiliriz.

"Mutlu son" klişesinin kullanımı ile yazarın oluşturduğu grotesk parodinin çemberi tamamlanmaktadır. Oyunun başında açılan çember, "fakir/saf genç" ile "saf ve güzel kız" arasındaki aşk klişesi ile başlamakta, birçok yan klişenin devreye girişi ile genişlemekte, "ayrılık" klişesi ile belirsizliğe sürüklenmekte ve "mutlu son" klişesi ile kapanmaktadır.

Roland Topor'un yazmış olduğu Masanın Altında oyunu, romantik komedi ve melodramların genel olarak içerdiği birçok klişeyi kullanarak oluşturulmuş bir parodi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak yazarın genel yazarlık üslubunu dikkate aldığımız zaman ve ayrıca oyunun yazılma biçimine de dikkat ettiğimiz zaman, yazarın oluşturduğu bu parodinin birçok grotesk öğeyi barındırdığı karşımıza çıkmaktadır. Yazarın yazın üslubunun absürt olduğunu, diğer oyunlarında, yazılarında ve çizimlerinde grotesk olanı kullandığı açıkça görülmektedir. Yazar, absürt olanı yaratma yöntemlerinden biri olan groteski sahnelerinde sıklıkla

kullanmaktadır. Tüm bu veriler ışığında, Topor'un romantik komedi ve melodram klişelerinden yola çıkarak yazdığı bu parodiyi, grotesk parodi olarak nitelendirmek çok da yanlış olmayacaktır. Masanın Altında oyunu, gerek yazınsal seçimler anlamında, gerekse görsel edimler anlamında grotesk olanı bağrında yoğun olarak barındıran, anlatım dilinin grotesk olarak seçilmiş olduğu bir oyun olarak karşımızda durmaktadır.

4. JOKO'NUN DOĞUM GÜNÜ OYUNUNUN İNCELENMESİ

Oyunun baş karakteri Joko'dur. Joko annesi, hasta olan babası ve kız kardeşi ile birlikte yaşayan bir işçidir.

Bir gün Joko fabrikaya gitmek üzere yola çıkmışken üst sınıflardan biri sırtına binerek, Joko'nun kendisini gideceği yere kadar sırtında götürmesini istemiştir. Joko ilk önce bu duruma sinirlenmiş ve tepki göstermiştir. İnsanları sırtında taşımak istemediğini belirtmiştir. Daha sonra başka bir karakter gelerek para teklif etmiş ve Joko'yu kendisini sırtında taşımaya ikna etmiştir. Aslında Joko etraftakilerin ne düşüneceğini sorgulamış, sırtında birini taşımak istemediğini belli etmişse de özellikle paranın etkisiyle teklifi kabul etmiştir. Joko zamanla insanları sırtında taşıma işini hergün yapmaya başlamıştır. Joko'nun bu durumu arkadaşlarına da anlatmasıyla, arkadaşları da üst sınıftaki insanları sırtlarında taşımaya başlamış ve bunu iş haline getirmişlerdir. Ancak, sırtta taşınmak isteyen üst sınıf insanların istekleri zamanla çok fazla artmıştır. Bu nedenle işçiler zamanla günlük hayatta özgürce yaptıkları birçok sıradan şeyden zamanla mahrum kalmaya başlamışlardır. Ancak, maddi nedenlerden dolayı da bu işi terkedemeyerek rahatsız edici bir düzen ve sistemin içine girmiş bulunmaktadır.

Oyunda kapitalist sistemin insanları nasıl esir aldığını ve nasıl köleleştirdiğini gösteren öğeler mevcuttur, bu açıdan bakıldığında oyunun kapitalist sisteme eleştiri getirip, ezen-ezilen ve işçi sınıfını yoğun biçimde işlediğini söyleyebiliriz.

Joko'nun Doğum günü özellikle oyuncuların birbirlerini sürekli sırtlarında taşımalarından dolayı fiziksel açıdan güç isteyen yorucu bir oyundur.

Yolcu Tiyatro'nun sergilediği oyunda, projeksiyon yardımının olması, oyunculardaki fiziksel gücü bir nebze olsun azaltmıştır. Oyunda oyuncular diğer oyuncuyu sırtında taşıırken yürümek yerine, projeksiyon sayesinde farklı mekanlara ait görsellerin akmasıyla, hareket ediyormuş gibi görülmektedir. Yine projeksiyondan yansıyan karelerde abartılı, grotesk görüntülere yer verilmiş, aslında projeksiyon ve animasyonlar sayesinde çok fazla dekor da kullanılmamıştır. Aşağıdaki resimlerde Yolcu Tiyatro'nun sahnelediği oyunda yer alan makyaj, kostüm ve dekorlardaki, dekor ve animasyonların projeksiyon ile yansıtıldığı görsellerde grotesk öğeler göze çarpmaktadır (http://tiyatronline.com/oyunlar/joko-nun-dogum-gunu-4552 adresinden 29.11.2019 tarihinde edinilmiştir)



Resim: 7



Resim: 8



Resim. 9

4.1. Her İki Oyunun Ortak Özellikleri

Her iki oyunda da sisteme ve kapitalizme bir eleştiri getirilmiştir. Bu durum Masanın Altında adlı oyunda sınıfsal farklılaşma ve küreselleşen dünyada insanın yalnızlaşması üzerine eğilirken, Joko'nun Doğum gününde bir kişinin insanları sırtına binmelerine izin vermesiyle kendi öz saygısını kaybetme süreci üzerinden sisteme, günümüz dünyasında ezen- ezilen ilişkisine ve işçi sınıfına bir gönderide bulunmaktadır.

4.2. Joko'nun Doğum Günü Oyunu'nun Grotesk Yönleri

(Joko'nun odası, Joko henüz yatakta.)

ANNE: Haydi kalk Joko, geç kalacaksın!

JOKO: Şimdiye kadar hiç gecikmedim Biliyorsun!

ANNE: Ama bugün gecikeceksin işte!

(Joko, tepeden tırnağa giyimli olarak yataktan fırlar. Ağzını çalkalar eline yüzüne biraz su vurur, dışarı çıkar. Yolda bir adam Joko'nun sırtına atlar.)

Metne göre, ilk sahnede tuhaf bir durum yoktur. Her anne gibi çocuğunun işe geç kalmamasını isteyen, çocuğunu işe geç kalabileceği konusunda uyararak ve işe hep vaktinde gittiğini ifade eden bir çocuk vardır. Burada şimdiye kadar hiç gecikmedim diyen Joko ve çocuğu işe hiç gecikmediği halde işe gecikmesinden çekinen bir anne vardır. Burada çizilen tabloyu geçim sıkıntısı çeken ve işsiz dolayısıyla da parasız

kalmaktan çekinen bir anne ve çocuk görüntüsü olarak ifade edebiliriz. Joko'nun yataktan tepeden tırnağa giyimli olarak fırlaması tuhaf bir durumdur. Daha sonra işe giden her normal insan gibi ağzını çalkalayıp, kişisel temizliğini yapan Joko'nun çizdiği bu normal tablo yolda bir Adamın Joko'nun sırtına atlamasıyla bozulur.

(Sir Barnett sokakta Joko'nun sırtına atlar.)

JOKO: Ne yapıyorsunuz bayım, sırtımdan inin lütfen!

ADAM: Ne tarafa gidiyorsun?

(Joko, sırtındaki ADAM'ı aşağı atmaya çalışır)

Hey, rahat dur, düşeceğim!

JOKO: Sırtımdan inin derhal!

SİR BARNETT: O kadar ağır değilim ki? Daha şişman birine çatabilirdin. Üstelik iyi para veririm...

Yanikkaya'ya (2013: 84) göre; Grotesk anlayışta giysilerin ters giyilmesi, mutfak araçlarının silah gibi kullanılması gibi uygulamalarda, asıl işlevinden ve yerinden edilen nesne ya da tavırlar, bir başka nesnenin ya da durumun yerine geçerler. Bu kısa süreli yerinden olma ya da yerinden edilme, özellikle söz konusu olan nesneler ya da tavırlar kutsal olanla ilgili olduğunda, önemli bir ihlale karşılık gelir.

Bu sahnede Joko, sırtına binmeye çalışan adama direnerek istemediği bir şeyi yapmayı reddeder. Böylece kendisine bunu yapmaya zorlayan kişi ile sınırlarını korumaya çalışır. Grotesk'te eşyanın ya da aletin tam olarak gerçek işlevi ile kullanılmaması durumu söz konusudur. Burada da Joko sırtına binilerek adeta bir taşıt gibi kullanılmak istenmektedir.

JOKO: (Tepinerek) İnin diyorum size! İnin, inin, inin!

(Dengesini yitiren adam, yere yuvarlanır.)

SİR BARNETT: Düşüm işte! Neredeyse öldürecektin beni, salak herif!

JOKO: Sizsiniz salak! Bu yaşımda insanların sırtına binmeye utanmıyor musunuz? Üstelik bu kılıkta. Gidip bir doktora görünün.

(Joko dönüp yoluna devam etmeye hazırlanır, ancak Adam yine sırtına atlar.)

JOKO: Yine mi siz? Yetmedi mi?

SİR BARNETT: Geçmiş unutam. Mutlaka bir yanlış anlama oldu. Çok iyi para vereceğim. Ne tarafa gidiyorsun?

Bu kısımda Joko'nun net tavırlarına rağmen Sir Barnett isteğinde ısrarcı olmakta, para her kapıyı açar mantığı ile çok iyi para vereceğim diyerek Joko'nun sırtına binmeye çalışmaktadır. Aslında Joko, Barnett'ı çok net bir şekilde reddetmiştir. Ancak, zengin ve üst sınıftan olduğu anlaşılan Barnett adeta reddedilmeyi hazmedememekte ve bu nedenle ısrarla Joko'nun sırtına binmeye çalışmaktadır. Absürt ve tuhaf olan bu durum grotesk bir durumdur. Aynı zamanda Barnett, Joko'nun kendi kararlarına saygı duymayarak ısrarcılığını sürdürmekte ve onun kararlarını itibarsızlaştırmaktadır. Bir insanın ilerlemesi için başka bir insanın sırtına binmesi patron-işçi, sömüren –ezilen durumlarına grotesk açıdan bir gönderme yapmaktadır. Burada sistemin insan bedenini ve aklını kontrol altına alma hırsı, ezen-ezilen ilişkisi üzerinden absürt bir biçimde sergileyerek grotesk bir görünüm çizmektedir. Burada aynı zaman da ortaçağdaki hiyerarşik düzene benzer bir düzenin izleri görülür. O dönemin kast sistemi muazzam sert bir yapıdaydı. Karnaval insanların dostane özgür ilişkilerini, o dönemin hiyerarşik yapısında göremezsiniz. Yılın belli zamanlarında hayata geçirilen karnavallarda şenliklerde bulursunuz. (Bahtin, 2019: 36)

JOKO: Su deposuna, çalışmaya gidiyorum, işime geç kaldım. Lütfen inin bayım. Sizinle konuşacak zamanım yok.

SİR BARNETT: Hangi su deposu?

JOKO: Bay Borota'nın su deposu... İnin sırtımdan!

(Joko, adamı duvara bastırarak sıkıştırır.)

SİR BARNETT: Tamam, bir daha binmeyeceğim. Söz veriyorum. Bırak beni. Ay canımı acıttın. N'olur bırak!

JOKO: Sırtıma binmeseydiniz! Bütün suç sizin.

SİR BARNETT: (Kurtulur.) Kahrol e mi? Kolumu kırdın, sakat bıraktın, üstümü kirlettin hain adam! Allah kahretsin seni!

Bu sahnede Joko'nun su deposunda çalışan ve işçi sınıfından biri olduğu anlaşılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında alt-üst sınıf farkının ezen ile ezilen ilişkisinin ilk esintileri ile burada karşılaştığımız söylenebilir. Yine Barnett'ın aşırı

ısrar sonucunda oluşan fiziksel bir şiddetin söz konusu olduğu bir durum görülmektedir. Barnett'ın kolunun kırılması Bahtinci anlayışın beden ögesini kullanması ile ilişkilendirilebilir. Bu açıdan bakıldığında Karnavelesk bir görüntü oluşur. Joko ısrarla su deposuna gidiyorum diyerek işi olduğunu söylediği halde Barnett hiç oralı olmamakta, su deposu işini adeta yok saymaktadır. Burada da bir itibarsızlaştırma örneği görülür. Onun dışında Joko burada kendi emeğini öne çıkaran işçi sınıfının temsilini yaparken, Barnett ise adeta kendi hesabına çalıştırmak istediği emekçi Joko'yu sömüren kapitalist bir sistem gibidir. Burada halkın kollektif yapısı olarak sürekli gelişen ve değişen beden imgesi sınıflı toplumdaki insana ait özel bedensel bir hayata dönüştürülmeye çalışılır. (Bahtin, 2019: 304-305)

(Sir Barnett uzaklaşır. Bu kez Joko'nun sırtına Wanda atlar.)

JOKO: İnin lütfen!

WANDA: Nereye gidiyorsunuz?

JOKO: Su deposuna gidiyorum. İnin lütfen. Kaybedecek zamanım yok. Geç kaldım

WANDA: Hangi su deposu?

JOKO: Bay Borota'nın deposu.

WANDA: İyi ya. Geçerken Concordia Otelinin önünde bırak beni.

JOKO: Delirdiniz mi siz? Niye taksiye binmiyorsunuz?

WANDA: Söz konusu olamaz. Üstelik zor bir şey değil ki. Ağır değilim, iyi para veriyorum, hem de altın para!

Bu sahnede Joko'nun sırtına binmek isteyen bir kadındır. Burada grotesk yapılarda sıkla rastaldığımız cinsellik temasının ilk belirtilerini görebiliriz. Wanda adlı kadının Joko'nun sırtına binmesi küçük cinsel oyunlar olarak isimlendirilebilir. Joko'nun sürekli su deposuna gittiğini söylemesi de işini çok önemseyen ve emek harcayarak, onuruyla kimseye kendini ezdirmeyen bir işçinin serzenişlerini ifade edebilir. Buraya kadar Joko bizlere emeği ile para kazanan ve üst sınıfa kendini ezdirmeyen işçi sınıfından onurlu bir genci resmetmektedir. Wanda'nın ağır değilim iyi para veriyorum, hem de altın para şeklindeki ifadesi ile işçi sınıfının emeğini para ile sömürmeye çalışan zengin sınıfın ısrarını görmekteyiz. Wanda'nın ağır değilim iyi para veriyorum derken kolay yoldan iyi para kazanma konusunda Joko'yu etkilemeye

çalıştığı görülmektedir. Bu üssten alta altan üste süren iletişim başlı başına grotesktir. Grotesk gerçekçilik figürlerinde yönler aşağıdan yukarıya, yukarıdan aşağıya olabildiği gibi, içten dışa, dıştan içe, tersine dönme, baş aşağı olma, kambur olma ve başka şekillerde olabilmektedir. (Bahtin, 2019: 380)

JOKO: Sırtımdan inmezseniz, sizi de öteki gibi düşürürüm.

WANDA: Sir Barnett gibi mi? Hiç sanmam! Benim iğnem var! (Kadın, Joko'nun ensesine iğnenin ucuyla dırter.) Haydi, korkma, zorda kalmazsam batırmak niyetinde değilim. Uslu uslu gidersen, bir şey olmaz.

JOKO: Ama sizi Concordia'ya kadar taşıyamam ki? Otel uzakta, o kadar gücüm yok. Başkasına binin n'olur. Gören ne der? İşe gitmek zorundayım ben.

WANDA: Yeter artık. Çocukluğu bırak, yola düş bakalım. (Joko boyun eğer.) Adım Wanda Igorovna Matrikoff. Concordia Oteli'ne kadar gideceğinden eminim. Sandığımdan çok daha güçlüsün, ama tembelin birisin. Kendini kapıp koyvermişsin. Fazla kilolarından kurtulmanın zamanı geldi. Zayıflayınca, kendini çok daha iyi hissedeceksin.

JOKO: Neden Concordia Oteline gidiyorsunuz?

KADIN: Tabii ki kongreye katılmak için. Hey, daha hızlı gidemez misin? Acelem var.

JOKO: Aceleniz varsa, taksiye binseydiniz!

Bu tabloda çok parası olan, toplumsal statüsü yüksek olan insanların daha güçsüz olan bireyi ezme, kendini taşıtma çabasında olduğu görülmektedir. Aslında üst sınıf insan bencilce düşünerek, karşısındaki kendisini güçsüz hissettiğini söylediği halde ısrarcı davranmaktadır. Bu durum yazarın da olmasını istediği gibi itici bir tablo çizerek grotesk özellikler barındırmaktadır. Joko hem karşı cins tarafından iğne ile tehdit edilmekte, hem de fiziksel gücü karşı cins tarafından irdelenmektedir. Wanda, “Sandığımdan çok daha güçlüsün, ama tembelin birisin. Kendini kapıp koyvermişsin.” şeklinde yorumlar yapmış, karşı cinsten biri olarak Joko’yu biraz heyecanlandırıp onu hırslandırmaya çalışmıştır. Bunun yanı sıra, aslında “fazla kilolarından kurtulmalısın” diyerek onu “düşünüyor gibi” görünen sistemin bir çarkıdır. Joko’nun ısrarla taksiye binseydiniz demesi ama Wanda’nın bu konu ile ilgilenmemesi de taksi kavramı ile ilgili bir itibarsızlaştırma içererek grotesk bir görünüm çizmektedir. Grotesk anlayışta giysilerin ters giyilmesi, mutfak araçlarının silah gibi kullanılması gibi uygulamalarda, asıl işlevinden ve yerinden edilen nesne ya da tavırlar, bir başka nesnenin ya da durumun yerine geçerler. (Bahtin, 2019: 419)

BAY BAPTİSTA: Bunun üzerine kendisini sırtıma aldım ve Concordia Oteline kadar taşıdım. Tam on altın verdi bana!

MEMURLAR: On altın mı?

BAY BAPTİSTA: Tam tamına. Üstelik öğleyin gelip kendisini otelin önünden almam için yine on altın vaat etti. Hem, "Başka arkadaşlarınızı da getirirseniz, herkese iş var," dedi.

JOKO: Özür dilerim Bay Baptista, Concordia Oteline kadar birini sırtınızda mı taşıdınız?

Joko, sabahtan beri gitmek için uğraştığı su deposuna sonunda ulaşır. Ancak orada da aynı konu konuşulmaktadır. Söz konusu konu birini sırtta taşımaktır. Beden imgesi açısından özellikle sırtın ön plana çıkması, üstün altı kambura çevirmesi, bedensel grotesk bir öge olarak sosyal alt metinlere kapı aralamaktadır. Aynı zaman da bu bize Rabelais'teki zıtlıklar şeklinde yorumlanan olumsuz öğelerin önemini hatırlatır. Bilindiği üzere Rabelais'te arka taraf, alt bölgeler, dışarı çıkan iç, baş aşağı olmak gibi imgeler grotesk açıdan önem arz etmektedir. (Bahtin, 2019: 420)

BAY BAPTİSTA: Evet, Joko. Zavallı ihtiyarcık yaralıydı. Benim yerimde kim olsa, aynı şeyi yapardı. Ama para ödemek için diretti. Ayıp olmasın diye aldım altınları. Yaşlı bir insana el kaldırmak cüretini gösteren o hayvanı düşününce, gençler adına utanç duyuyorum. Öğleyin siz de otele gelin bizimle. Fırsattan yararlanırsınız.

JOKO: Şey... Bilmem ki doğru olur mu? İnsanları sırtında taşımak aşağılayıcı bir durum. Para veriyorlar diye yapılar mı ki...

BAY BAPTİSTA: Aferin Joko. Aferin. Onurlu bir kişiliğiniz var. Ancak, onur duygusunu iyi yorumlamak gerek. Aziz Christophe, Hazreti İsa'yı sırtında taşıdı. Ana babalar, çocuklarını taşıyorlar diye aşağılanmazlar. Güçlüler, güçsüzleri taşır. Bu doğru ve merhametli bir tutumdur.

JOKO: Evet ama ya güçlüler kendilerini güçsüzlere taşıtırlarsa.

BAY BAPTİSTA: Ne çıkarı olur ki? Güçlü olan gideceği yere, kendi kendine daha çabuk, daha az çabayla gider. Üstelik çalışan bir güçsüz, kısa sürede güçlenir. Kasları gelişir, ruhu genişler, çalışmak bir lütuftur ve hiçbir iş, onur kırıcı değildir. Dolayısıyla çekincenizi bir yana bırakın Joko, düşünceleriniz doğru değil.

BİR İŞÇİ: Ben, bok taşımaktansa insan taşımayı yeğlerim.

BAŞKA BİR İŞÇİ: Üstelik bu fiyata!

BAY BAPTİSTA: Bunları sonra konuşuruz. Şimdi biraz su deposuyla ilgilenelim. Müşteriler bekliyor ve tabii muslukların başında kimseler yok!

(İşçiler, paydos düdüğüne kadar çalışırlar. Concordia Otelinde Kongreciler, gelen memurları beklemektedirler.)

Bakhtin'in taç giydirme/tacı geri alma ritüelinin bir örneğidir. "Taç giydirme/tacı geri alma, hem değişme ve yenilenmenin kaçınılmazlığını hem de aynı

zamanda yaratıcı gücünü, bütün yapıların ve düzenlerin, bütün otoritelerin ve (hiyerarşik) konumların neşeli göreliliğini ifade eden ikinci bir çift değerli [ambivalent] ritüeldir.” (Bakhtin, 2004: 186).

BAY BAPTİSTA: Gördüğünüz gibi, çağrınıza uyup çoğul geldik. Ne zaman isterseniz, binebilirsiniz...

(Her memur, sırtına birer Kongreci alıp çıkar. Fakat Joko, sırtına binen Şişman Adam'la bir kapıya sıkışıp kalır.)

ŞİŞMAN ADAM: Çıkarın beni buradan. Derhal Ticaret Sarayı'na gitmeliyim. Acelem var.

JOKO: Ama Ticaret Sarayı kentin öbür ucunda.

ŞİŞMAN ADAM: Boş musun, değil misin?

JOKO: Boşum ama çok uzak orası... Siz de hafif değilsiniz.

ŞİŞMAN ADAM: Gereksiz laflara bir son verelim. Beni Ticaret Sarayına götüreceksin, götürmeyecek misin?

JOKO: Götüreceğim. (Şişman Adam, yeniden Joko'nun sırtına biner ve gazetesini açar). Gazetenizi başka türlü tutar mısınız bayım? Önümü göremiyorum.

ŞİŞMAN ADAM: Önünü görmem gerekmez. Sen yürü, bir engel çıkarsa ben haber veririm.

JOKO: Ama çok tatsız bir durum. Gazeteyi katlayabilirsiniz.

ŞİŞMAN ADAM: Gazetemi katlamaktan nefret ederim. Başkalarına gazetelerini katlamalarını söyleyenlerden de nefret ederim. Aptalca önerilerini dinlemek istemiyorum. Öğüdüne ihtiyacım yok. Sen yürü. Çabuk gidersen daha da iyi olur.

JOKO: İçimden sizi indirmek geliyor. Kaba yağ tulumu. Sizin esiriniz değilim ben.

ŞİŞMAN ADAM: Seve seve inerim. Senin gibi salyangoz hiç görmedim. Hey, buraya!

(Şişman Adam başka bir memura el eder ve onun sırtına binip uzaklaşır.)

Bu sahnede Joko hala daha kendi bildiği doğruların peşinden gitmeye çalışmaktadır. Bu durum da Bakhtinci yaklaşımdaki taç giydirme/tacı geri alma ritüelinin bir örneğidir. Bir önceki diyaloglarda Joko otoriteye boyun eğerek sırtına binmesine izin vermişse de adeta bu sahnede verdiği tacı geri alma/almama konusundaki kendi gel-gitlerini yansıtmaktadır. Küçültme ve defin, karnavalesk yapılarda çok kullanılan bir kavramdır ve genelde taç almalarda, sövgü ve dayak ile birlikte yansıtılır.(Bahtin 2019: 380) Joko, insanları sırtında taşımaya kabul ederek ödün vermiştir ama yolunda gitmeyen şeylere hala tepki verebilmektedir. Şişman adam Joko'nun sırtına binmekle kalmayıp, Joko'nun önünü görmesini engelleyecek şekilde gazeteyi tutmakta ve bu durumu normalleştirerek önüne engel çıkarsa ben

haber veririm demektedir. Burada da yanlış olanı doğru gösterme durumu söz konusu olduğundan grotesk unsurlar bulunmaktadır. Şişman adamın “Önünü görmek gerekmez, sen yürü bir engel çıkarsa ben haber veririm” deyişi insanların kendi söz haklarını dile getirme konusunda ya da arzuladıkları hayatı yaşamak konusunda verilen kararları sistemin verdiğine dair grotesk bir cümledir.

Joko’nun başkalarını sırtında taşımayı kabul etmesiyle başlayan benliğini kaybetme hikayesinin ilk belirtilerini görmekteyiz.

1. MEMUR: Bana tam altı tane altın verdi. Sigara paketinde biraz sigarası kalmıştı, onu da hediye etti.
2. MEMUR: Benimkinin bozukluğu yoktu. Gelecek sefere ödeyecek.

Bu sahnede su deposunda çalışan memurların artık sırtlarında insan taşıma işini iyice benimsemiş görünmesi, Grotesk yapılarda görülen tuhaf olanı normalleştirme ilkesiyle eşleşmektedir. Adeta tek başlarına benliklerini koruyamayan işçiler hep birlikte karar alıp insanları sırtlarında taşıdıkları için yani çoğulcu, birlikte bir hareket sergiledikleri için durumu daha da normalleştirmiş görünmektedirler.

BAVASTRO: Benim şansım kız düştü. Adı Wanda. Hem on beş altın verdi, hem de...

BAY BAPTİSTA: Şişşt! Bu baylar ve bayanlar hakkında kötü konuşmayın Bavastro. Sizin gibi bir memura yakışmaz.

BAVASTRO: Haklısınız Bay Baptista. Ama şu Wanda gerçekten çok güzel. Üstelik hiç vahşi değil. Yol boyu bana süttü durdu...

Wandetta ekseninde artık daha açık bir cinsellik söz konusudur. Bilindiği üzere Bahtin’e (2019: 44) göre Rabelais’nin eserlerinde maddi bedensellik ilkesi önemli bir yere sahiptir. Maddi bedensellik ilkesi bedenin yeme- içme, dışkılama ve cinsel hayata ait imgelerini içerir. Buna göre Bahtin, Rabelais’in dilinde hâkim olan bedensel alt bölgelerin kullanımının, sadece resmi ideolojinin gülüşle ve yasakladığı birçok diğer şey ile alaya alınmasından öte bir anlam taşıdıklarını vurgular. Ona göre bu kısımların kullanılması, ortaçağda bireyin bilincine kazınmaya çalışılan uhrevi yaşam algısının, ölüm ve günahkârlık anlayışının eleştirisidir. Bedenin aşağılanması

ve günahkârlıkla özdeşleştirilmesine yönelik bir tavır söz konusudur. Üstekinin bedensel alt bölgeleri alt sınıfın yani altaki insanın üst tarafına denk düşmektedir. Burada Wanda'nın sürtünmesi de Bahtin'in bedensel hazları hatırlatan imgelerinden biridir.

BAY BAPTİSTA: İyi ya. Centilmen erkek, turnayı gözünden vurduğunu ilan etmez. Bu konuyu kapatalım. Bay Silber'in tabağı nerede? Bir saattir bekliyoruz.

BAVASTRO: Buyrun Bay Baptista. Kremasını bol koydum. (Bay Baptista, Bay Silber'in tabağını alıp çıkarır) Kızı, otelden aldım. "Parkın yanındaki Majik Mağazasına götür beni" dedi. Tamam dedim. Yolda konuşmaya başladık. Baktım Bana karşı ilgisiz değil (Baptista çıkınca, heyecanla anlatmaya devam eder.) Kızı, otelden aldım. Bir ara, ne yaptığımı sordu. "Su deposunda çalışıyorum," dedim. Sıradan bir kişi olmadığımı söyledi bana. Sonra, kaymaya başladığını, düşmekten korktuğunu söyledi. Daha sıkı yapışmasını söyledim. Boğarcasına sarıldı. Memelerinin kulaklarımın yanında hopladığını hissediyordum. Kulağıma: "Bacaklarımı kalçalarınıza yapıştırın. Daha yukarı, yoksa düşerim," gibi sözler fısıldıyordu. Bunları duyunca, tamam dedim, olanlar olacak. Sırılsıklamdı. Parkın önünden geçerken, kendisini bir bankın üstüne bırakmamı istedi. Etraf çalılıklarla çevriliydi ve kimsecikler yoktu... Mayosunu çabucak çıkardım. İşte o zaman kendisine vurmamı söyledi. Başlangıçta çekine çekine vurdum. Ama hoşlandığını görünce, patır kütür giriştim. Ağzının suları akıyordu. Ne karı ama ! On beş altın verdi. On beş altın! (Joko'yu göstererek) Bu budala, aptallık etmeseydi, on beş altını kendi cebine atacak, üstünü de kapacaktı. Karı azgın mı azgın. Sırtına alınca anlıyorsun. (Su deposunun kapanış saattir. Memurlar çıkar, Concordia Otelindeki Kongrecileri almaya giderler.)

Halkın gayri resmi ifadelerinde ortaya çıkan beden, doğurgan olan ve doğurtan bedendir; doğuran ve doğan, yalanıp yutan ve yutulan, içen, dışkılayan, hasta olan, ölen bedendir. Bütün dillerde cinsel organlar, anüs, kalçalar, karın, ağız ve burun karşılığı olarak kullanılan bir dolu ifade vardır. Hâlbuki kollar, bacaklar, yüz, gözler, gibi bedenın diğer kısımları için sadece birkaç ifade vardır... İnsanlar nerede gülüyor, sövüyorlarsa, özellikle dostane bir ortamdalarsa, konuşmaları, bedensel imgelerle dolu olur (Bakhtin, 2005: 349). Burada da açıkça bedenın cinsel unsurlarını görmekteyiz. "(...)Bacaklarımı kalçalarınıza yapıştırın. Daha yukarı, yoksa düşerim," ifadesinde bacaklar, kalça özellikle kullanılmış ve vurgulanmıştır. Bahtin'e (2019: 330) göre grotesk yapıda insana ait vücut sıvıları da kullanılmaktadır. "(...)Bunları duyunca, tamam dedim, olanlar olacak. Sırılsıklamdı" ifadesinde vücuda ait sıvılardan bahsedilir. Vücuttan çıkan bu sıvı eski beden ile yeni bedenın buluşma noktasındaki sınırdır. Hayatın başlangıcı ve sonu bu edimler sırasında bağlanır.

ŞİŞMAN ADAM: (Joko'yu göstererek)Dikkat edin! Bu adam tehlikeli.

SİR BARNET: Biliyorum. Beni öldürmeye kalkıştı. (Joko'nun dışında tüm memurlar sırtlarına birer Kongreci alıp çıkarlar.)

Burada Joko abartılı bir şekilde eleştirilmektedir özellikle Barnet Joko'nun kendisini öldürmek istediğini söylemiştir. Buradaki atıftaki aşırılık Toplumsal algı yaratma gücü ve işlevi konusunda okuyucuya işaret verir.

ANNE: Neyin var yavrum? İnşallah hasta değildir?

JOKO: Hayır anneciğim. Biraz yorgunum, o kadar.

ANNE: Benden bir şey saklamıyorsun değil mi? Joko, üzgünsün sen. Ne oldu, söyle. O süpürge sopası Suzanne mi üzdü seni?

JOKO: Hayır anne, Suzanne üzmedi. Su deposunda çok iş vardı, o kadar. (Amica elinde su dolu bir leğenle içeri girer.)

ANNE: Kaya tuzu koymayı unutmadın değil mi Amica?

AMICA: Hayır anne. Söyediğin kadar koydum.

ANNE: Aferin sana. Çabuk ağabeyinin terliklerini getir. Bizim için canı çıkıyor zavallının. Haydi koş. (Amica çıkar.)

JOKO: Babam nasıl?

ANNE: Her zamanki gibi. Sızlanıp duruyor, mutsuzluğunun acısını benden çıkarıyor. Odasına kapandı yine. Herhalde gazete küpürlerini kesiyordur.

JOKO: Biraz sonra gider hatırını sorarım. Bu akşam ne yemek var?

ANNE: Bir un çorbası yaptım. Tam sevdiğin gibi. Köpüklü şarap aldım. Bu gece bir yıl dönümü kutluyoruz. Kendi aramızda eğleneceğiz.

JOKO: Yıl dönümü mü? Neyin yıl dönümü?

ANNE: Sevgili oğlum benim. Bay Borota'nın su deposuna gireli bugün tam iki yıl oldu. Bak sana bir armağan aldım. Aç bir tanem. Kardeşin Amica'yla beğendik. Biliyorum, istediğin bir şeydi.

Anne, Joko'nun su deposunda çalışıyor olmasını aşırı derecede önemsemektedir. Burada alt sınıf olmasının etkisi büyüktür. Her alt sınıf anne gibi oğlunun çalışarak para kazanması onu memnun etmektedir. Fakat bunu yine bir abartı ekseninde, yani oğlunun işe girmesinin ikinci yılını kutlayarak, grotesk bir şekilde gösterir. Oyunda sık sık yer alan kutlamalar, Bakhtin'in karnavalesk anlayışındaki törensi yapılara benzemektedir. Bahtin'e 2019: 39) göre Karnaval

şeklindeki kutlamaların insan hayatındaki önemi çok büyüktü. Sırf bunun için ayrılan zaman bile dikkat çekicidir.

Anne Joko'nun sınıf içerisindeki hiyerarşisini de sık sık ona gösteren bir figür olmaktan kendini alamaz. Sınıfsal konum anne tarafından aşırı önemsenmektedir.

JOKO: Oh! Bir tükenmez kalem! Ters çevrilince içindeki kadın striptiz yapıyor! Teşekkür ederim, anneciğim. Bay Baluro'nun kaleminin aynısı bu...(…)

Burada da cinselliğin cisimleşmiş hali olarak hediye kullanılmaktadır. Annenin çocuğuna cinsel öğeler içeren kalem satın almış olması normalde pek beklenmeyen grotesk bir durumdur. Joko, çalışma şartlarından dolayı karşı cinsle vakit geçiremeyip yaşayamadığı özel durumlarını, ancak bir kalemin içinde yaşayacaktır. Sistemin insanın kendi hayatını yaşama şansı vermemesi ve çalışma yaşamına sıkışmasına dair grotesk bir örnektir.

BİR MEMUR: Bugün şansına Pozzi düştü, canımı çıkardı vallahi. Yol boyunca o allahın belası sakızlardan çiğnedi, durdu. Sinirlerim oynadı yerinden. Fakat geri dönerken çikletini kulağımın arkasına yapıştırmak isteyince, "Yeter!" dedim. Suratını görseydiniz. Bir türlü inanmadı. "Bakın, Bay Pozzi," dedim, "size karşı hiçbir itirazım yok. Gayet dürüstsünüz. Ancak her şeyin bir sınırı var. Kendinizi taşıtmak zorunda olmanız, sizin bileceğiniz iş. Buna karışmam. Herkes kendi istediği gibi yaşar. Ancak çikleti kulağıma yapıştırmanız, söz konusu olamaz. Bir milyon da verseniz, kararım kesin. Israr etmeyin!"

Bay Pozzi'nin sakızını Memur'un kulağının arkasına yapıştırması, abartılı bir anlatımdır. Buradan Pozzi'nin Memur'u artık insan olarak bile görmediği adeta kendisine hizmet eden bir araç olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Karnavalda nesneler bulundukları hallerinden daha farklı şekillerde kullanılır. Resmen içleri çıkarılır ve bilerek yanlış şekillerde kullanılır. Genelde bunlar yıpranmış zarar görmüş objeler şeklinde de olabilir.(Bahtin, 2019: 419)

ÖTEKİ MEMUR: (Joko'ya) Onlarla konuşman gerek. Bu yanlış anlaşmayı düzeltmezsen, aramızdaki uçurum derinleşecek. Niye onlara bedava bir yolculuk önermiyorsun?

3. MEMUR: Böyle bir öneri onur kırıcı olur. Bir tür, haksız rekabet gibi sayılır. Kongreciler, Joko bedava taşırken, niye bizim para almadığımızı anlamazlar.

JOKO: Böyle bir duruma düşmeye hiç niyetim yok.

BAY BAPTİSTA: Doğru bir cevap. Bedava bir yolculuk size kongrecilerin sempatisini kazandırmaz. Taşımacılığınızın düşük kaliteli, konforsuz ve emniyetsiz olduğunu sanırlar. Hayır, hayır, bu işi hiç karıştırmayın. Ben sizi savunacağım. Biriyle aram gayet iyi. Hımm... Sizin üstünüz olduğum için bana inanırlar, içinizi ferah tutun ve hiç ses etmeyin siz.

Bu kısımda memurlar bu işi tamamen para için yaptıklarını ortaya koyan konuşmalar yapmaktadırlar. İlişkiler daha altlara sarktıkça dahi kendine yine başka bir hiyerarşi durumları yaratır. Hiyerarşi her yerdedir. Kaldı ki Baptista işçilerin üstü olduğunu belirtir. Bunun dışında karakterlerin numaralandırılması o karakterleri daha karikatürüze ve daha kukla biçime sokar. Artık benlikleri yoktur. Para yüceltilirken emek itibarsızlaştırılmaktadır. Bir şeyin değerinin ancak parayla ölçülebileceği, o işi parasız yapınca değerinin anlaşılmayacağı vurgusu yapılmaktadır. Bahtin'in (2019: 39) Karnaval eğlencelerindeki herkesin statü olarak eşit olduğu, herkesin statülerine bakmadan neşeli bir şekilde eğlendiği durumun tam zıttıdır. Buradaki durum, daha çok Ortaçağ Roma'sının kast sistemini anımsatır.

1. MEMUR: Hepsi kötü değil. Wanda gayet iyi bir yük örneğin.

BAVASTRO: Hem iyi para veriyor, hem de dayak yemeyi seviyor.

2. MEMUR: Pan Ton adlı kongrecide iş yok ama. Leş gibi kokuyor ve çoğu kez elbisemi kirletiyor herif.

3. MEMUR: Ya o yağ tulumu Profesör Krank? Hızlı gidince parayı esirgemiyor ama huysuz mu huysuz.

1. MEMUR: Çok önemli adamlar, aristokrat falan olmalı bunlar.

2. MEMUR: Belki yargıçtırlar.

BAVASTRO: Belki de atom bilginleri.

3. MEMUR: Evet, belki.

Bu kısım da yine Wanda'nın hem maddi hem de cinsel özellikleri ön plana çıkarılarak bir önceki diyaloglarda yerilen kongre üyeleri burada yüceltiliyor. Burada da iyi olmayanın yüceltilmesi durumu söz konusudur. Bedenin iğrenç olarak adlandırılabilir leş gibi kokması -muhtemelen terden- ve yağ tulumu diyerek vücut salgısına gönderme yapılması grotesk anlamı kuvvetlendiren Bakhtinci bir öge olarak karşımıza çıkar. Çünkü burada bahsedilen maddi bedensellik ilkesidir. Bu ilke

yeme, içme, dışkılama ve terleme gibi vücut fonksiyonlarıyla belirtilir.(Bahtin, 2019: 44)

BAY BAPTİSTA: Joko! Aşağı inin lütfen!

JOKO: Baş üstüne bayım!

BAY BAPTİSTA: Benden gerçeği gizlemekle büyük hata ettiniz Joko. Bay Borota ile görüşüm. Kongreciler sizi kara listeye almışlar.

JOKO: Kara listeye mi? Beni mi? Ama haksızlık bu!

BAY BAPTİSTA: Yapacak bir şey yok. Bağışlayacak gibi görünmüyorlar. Onların gözünde tehlikeli birisiniz. İddialara göre, Sir Barnett'e vahşice saldırmış, Wanda'yı da yaralamışsınız. Sizin için üzgünüm, ancak sizi sevmiyorlar.

JOKO: Wanda ile konuştunuz mu?

BAY BAPTİSTA: Hem onunla konuştum, hem de ötekilerle. Hepsi aynı fikirdeler. Sizi istemiyorlar. Çok ileri gitmişsiniz, çok... Her şeyin bir sınırı var. Belki bir gün bağışlarlar. İyi niyet gösterirseniz, belki... İnanın bana Joko, hiç de kötü beygir değil bunlar. (Paydos düdüğü çalar) Haydi bakalım, öğlen oldu. (Borota'nın çağırması üzerine) Baş üstüne Müdür Bey! Çabuk olun arkadaşlar, Concordia Oteline gidiyoruz. Haydi çabuk, acele edin biraz.

Aslında insanları sırtında taşımayı istemeyen Joko'nun bu diyalogda insanları sırtında taşıyamadığı için rahatsızlık duyduğu ve insanları sırtında taşımaya can attığı görülmektedir. Joko'nun itibarsızlaştırdığı durumu itibarlı bir hale getirdiği görülmektedir. Bakhtinci anlayışa göre yüce olanın itibarsızlaştırılarak aşağı çekilmesi Karnavalesk bir durumdur. (Bahtin, 2019: 46) Burada da insan onuruna yakışmayan bir işi Joko'nun başta reddedererek, şimdi kabul yolunda ilerlemesi itibarsızlaşan bir durum olarak gösterilebilir. Joko içinde bulunduğu grotesk dünyada, günlük hayatın gerekleri, iyi bir yaşam koşuluna sahip olma isteği ve paraya ihtiyaç duyması sonucunda maddi dayatmaları yapan soylu sınıf ile materyalist gerçekler arasında sıkışıp kalmıştır.

(Concordia Otelinin önünde.)

KONGRECİLERDEN BİRİ: Hey, hamal!

1. MEMUR: Buyurun binin bayan!

BAŞKA KONGRECİ: Hoppa!

2. MEMUR: Buyurun binin bayım!

(Kongreciler, Joko'ya surat asmaya devam ederler ve Joko boş kalır.)

(Joko, bir sıranın önünde ayakta duran Wanda'yı görür)

JOKO: Affederseniz küçük hanım, acaba hatırladınız mı beni? İlk karşılaşmamızda size yaptığım kabalık için özür dilemeye geldim. Gerçekten çok pişmanım olanlara. İçtenliğime inanın.

WANDA: Bu kadar acıklı olmayın canım. Sizi yiyecek değilim.

JOKO: Budala davranışımın, kabalığımın utanç duyuyorum. Ben sizi, sanmıştım ki...

WANDA: Ne sanmıştınız dostum?

JOKO: Deli sanmıştım sizi. Bir kongreyle ilgili olduğunu bilmiyordum. Öylesine güzelsiniz ki. Böyle bir kongreye katılmak için çok bilgili olmalısınız.

WANDA: Ben de sizin davranışınızı biraz garip bulduğumu itiraf etmeliyim. Sanki hastalık kapmaktan korkar gibi bir haliniz vardı.

Kongrecilerin aralarına giremeyen ve kendilerine iş vermedikleri için rahatsızlık duyan Joko, oyunun cinsel figürü Wanda ile yakınlaşmaya çalışmaktadır. Oyunsallık, tanıdık gerçekliği parçalayıp tekrar kurarak grotesk sanatta beklenenden daha önemli hale gelir. (Ünlüaycıl, 2003: 73). Joko'nun oyunun ilk sahnelerinde Wanda'ya karşı ilgili olmadığı görülürken içinde bulunduğu gerçekliği parçalayıp sırtında insan taşıyabilmek için Wanda'ya yakınlaşması, kendisinin yanlış anlaşıldığını ifade etmesi, yeni kurduğu gerçekliğin bir parçası olarak oyunsal bir durum olarak karşımıza çıkar.

JOKO: Arzu ederseniz sizi Concordia oteline ben götürürüm. Göreceksiniz, hızlı gideceğim ve sizi sıkı tutacağım bu kez.

WANDA: Pekâlâ. Kabul ediyorum. Adınız neydi?

JOKO: Adım Joko. Sizinki de Wanda, küçük hanım.

WANDA: Unutmadığınıza sevindim. Haydi Joko, çabuk gidelim. İyi dost olacağımıza eminim. Hoppa! (Joko'nun sırtına çıkar) Geciktiniz biraz. Şu halinize bakın. Dinlenmeniz gerek. (İyi niyetini göstermek isteyen Joko, fazlasıyla güç harcar. Göğsü inip kalkmakta, soluk almakta güçlük çekmektedir.)

JOKO: Hayır hayır.

WANDA: Evet, evet, durun biraz!

JOKO: Olmaz.

WANDA: Durun dedim!

JOKO: Baş üstüne.(Joko, Wanda'yı bir sıranın üstüne indirir.)

WANDA: Bana niye öyle bakıyorsunuz?

JOKO: O kadar güzelsiniz ki...

WANDA: Bana Wanda, deyin.

JOKO: Wanda. (Wanda, mayosunu çıkarır.)

WANDA: Döv beni, döv beni!

JOKO: Su deposuna geç kalacağım.

WANDA: Ah, alçak!

Bakhtin'e göre groteskin bedensel maddi yapısı kabul edilebilir özellikler barındırır. Bakhtin'de beden ve cinsellik önemlidir. Çünkü cinsellik bedenseldir. Burada Joko yeniden kongrecilerin grubunda dönebilmek ve güven kazanmak için Wanda'yı seçmiş onunla cinsel oyunlar oynamıştır bu durum groteskte sıkça kullanılır. Wanda'nın döv beni ifadelerinde de yine abartılı bir yaklaşım ve cinsel oyunlar gözlenmektedir. Bu durum Bahtinci Karnavelesk anlayışa işarettir. Öyle ki bu, grotesk gerçekçiliğin de bir koludur. Bu, hayatın tüm alanlarından kopuk bölük pörçük değil de bölünmez bir bütün olarak verilir. Bu neşeli ve cana yakın bir olgudur.(Bahtin, 2019: 45)

(Joko, "Yaşa, bravo!" alkışlarıyla karşılanır.)

BAY BAPTİSTA: Tamam, sakın olun, tamam! (Joko'ya dönerek) Yüreğimizi paramparça eden bir anlaşmazlık, böylece çözülmüş oluyor. Sevincimiz sonsuz. Demek ki siz de artık bizim gibi başkalarına yardımcı olmayı öğreneceksiniz. Bundan böyle, su depomuz kocaman bir aile sayılacak, yabancı konuklarımızla kardeşçe birlik ve beraberlik içinde olacağız. Söz konusu yabancı konuklarımızın töre ve görüşlerini ne kadar paylaşmasak da, inançlarına derin bir saygı beslediğimiz kesindir. (Sevinç çılgınlıkları, öğle zamanı, hepsi birlikte Concordia Oteline giderler. Joko, parya değildir artık. Diğer arkadaşları gibi onun sırtına da bir yolcu biner.)

Burada yabancı konuklar ifadesi ile aslında birbirinden farklı olan iki uçtan bahsedilmiştir. Biri su deposunda çalışan işçiler diğeri ise kongreye katılan üst sınıf insanlardır. Bu durum da Groteskin iki uçluluk ilkesi ile uyumludur. Grotesk iki uçluluk, görüldüğü üzere mantıksal olarak açıklanamayan karşıt öğelerin bir arada bulunmasıyla oluşur. Bu karşıt durumlar, mantıksal bağlamda anlamlandırıldığı noktada, grotesk durum ortadan kaybolur.

DR. FERSEN: Haydi Joko, düş yola bakalım. İnsanları taşımayı sevdiğiniz anlaşılıyor. İyi taşıyorsunuz onları. Öteki arkadaşlarınızdan çok daha iyi. Bu işi, yalnız para için yapmadığınız anlaşılıyor. Tabi ki iyi bir bahşış hoşunuza gitmez demiyorum. Ama sizde

içten gelen bir gayret var. İşinizi seviyor ve iyi yapmaya çalışıyorsunuz. Bu çok ender rastlanan bir niteliktir.

JOKO: Evet, seviyorum bu işi.

Burada Kapitalizm'e bir vurgu vardır. Sistem, Joko gibi paraya ihtiyacı olan ve ekonomik olarak zor durumdaki insanlardan ve içinde bulundukları kötü durumdan beslenir. Oyunun grotesk dünyasında, Dr. Fersen'in Joko'nun işini iyi yaptığını söyleyerek Joko'yu motive etmeye çalışması tezat oluşturur bu da kötüyü yüceltme durumunu göstermektedir. Dr. Fersen'in Joko'yu cesaretlendiren ve öven yaklaşımı Joko'nun kendini iyi hissedip işine devam etmesini istemesi, kapitalist sisteme ait çarkların sorunsuz devam etmesi gerektiği niteliğinde bir sahnedir. Modern kanonlardaki bedenlerin aksine grotesk gerçekçiliğin izlerini süren beden dünyanın geri kalanından ayrılmaz. O tamamlanmış bir birim değildir. Ucu açık, müphem bir şeydir, kendi sınırlarını ihlal etmesi beklenebilir. (Bahtin, 2019: 52)

DR. FERSEN: (...)Ben de sizi takdir ediyorum, Joko. Yeteneklerinizin farkındayım. Söyleyin bakayım bana, sizin canınız çekmedi mi hiç, birinin sırtına binmek?

JOKO: (Şiddetle karşı çıkarak) Oh, hayır bayım! Aklıma bile gelmedi!

DR. FERSEN: Alçakgönüllü olmanız iyi bir şey. Ancak, başkasının sırtında taşınmanın nasıl bir haz olduğunu merak etmiyor musunuz, gerçekten? Şu anda benim ne hissettiğimi bilmek istemez miydiniz?

JOKO: Şey, tabii... Ama...

DR. FERSEN: Haydi, çekinmeyin. İster misiniz, biraz da ben sizi taşıyayım?

JOKO: Hayır, hayır.

DR. FERSEN: Ama canınızın istediğini söylemişsiniz?

JOKO: Yağmur yağıyor da...

DR. FERSEN: Çiseliyor canım.

JOKO: Size ağır gelirim ben!

DR. FERSEN: Hayır, gelmezsiniz. (Joko'nun sırtından iner) Haydi atlayın bakalım!

JOKO: Pekâlâ. Madem istediniz... Durun, ama mümkün değil!

DR. FERSEN: Yine ne var?

JOKO: Size ödeyecek param yok benim.

DR. FERSEN: Önemli değil. Bana para vermeyeceksiniz. Sırf kendi keyfim için taşıyacağım sizi. Binin bakalım! (Joko, itaat eder. Ancak bu anda Bay Baptista sahneye girer ve çıkar. Doktor, Joko'yu sırtından indirir ve tekrar onun sırtına biner.) Çabuk olalım, çok zaman kaybettik!

Yanıkaya'ya (2013: 85) göre; Aslında grotesk, tamamıyla farklı bir dünya, değişik bir düzen, değişik bir yaşam biçimi ihtimalini gözler önüne serer. İnsanı, görünen birliğin, tartışılmaz ve kural olanın sınırlarını aşıp geçmeye yönlendirir. İçinde bulunduğumuz dünya, birdenbire yabancılaşır. Yerine, sınırların aşıldığı, yasakların ortadan kalktığı bambaşka bir dünya gelir. Bu, karnavalın dünyasıdır.

Burada Fersen'in grotesk bir tavırla, farklı bir dünya ve değişik düzen, yaşam biçimi arayışı görülmektedir, Fersen tam Joko'yu sırtında taşıyacakken, Baptista'nın gelişiyi Fersen tarafından yaşanan grotesk hava kısa süreliğine sona ererek yerini Joko'nun sırtındaki grotesk imgelere bırakmıştır. Bakhtinci grotesk anlayış burada baskın şekilde görülmektedir. Aynı zaman da burada yine üst kültürün alt kültüre olan merakı açıkça görülmektedir. Fersen gerçek kültüründen uzaklaşıp, Joko'nun hisleri üzerinden altkültüre olan merakını gidermeye çalışmaktadır.

BALURO: Merhaba Joko. Görüşmeyeli epey zaman oldu!

JOKO: (Pozzi'yi sırtında taşıırken) Selam Baluro. Gördüğün gibi acelem var. Başka bir zaman görüşürüz.

BALURO: (Pozzi'ye bakarak) Günaydın, bayım. (Adımlarını Joko'nunkilere uydurur) Kim bu?

JOKO: Kongre üyelerinden biri.

BALURO: Niye sırtında taşıyorsun onu? Yaralı mı?

JOKO: Hayır. Taşıyorum, o kadar. Çok acelesi var, gecikmemeliyim.

BALURO: Ne kadar kolay taşıyorsun Joko! Senin bu kadar güçlü olduğunu bilmezdim. Hatırlar mısın? Güreştiğimiz zamanlar hep ben kazanırdım eskiden. Sen bir kız gibi narındin. Bakıyorum epeyce gelişmiş kasların şimdi. Şampiyonluk için mi idman yapıyorsun?

JOKO: Ne istiyorsan, öyle düşün. Senin alaylarına cevap vermek niyetinde değilim.

BALURO: Ben kimseyi senin gibi rahatlıkla taşıyamam sırtımda. Vallahi pes, soluk soluğa bile değilsin. Ense damarlarının şişmesini seyretmek başlıbaşına bir zevk doğrusu. Bu ne soylu yürüyüş! Ne kibirli duruş! Ya sırtındaki adam? Hasta mı ne? Niye kendi kendine yürümüyor?

JOKO: Kendisine sor!

Özellikle Bakhtinci grotesk anlayışta insana ait vücut sıvıları, insana ait organlar ve bedensel imgelere yer verilir. Baluro'nun tasvirinde yine grotesk bir özellik olan insan bedeni öne çıkarılmıştır. Baluro, Joko'nun ense damarlarının şişmesini seyretmenin bir zevk olduğundan bahsetmiştir. Aslında nahoş olan

durumlar yücetilmıştır. Bununla birlikte Baluro, Joko'nun sırtındaki adamın hasta mı olduğunu merak ederek aslında durumun anormal olduğunu farkında olduğunu bizlere gösterir. Karnavalesk ruh bütün dünyanın davet edildiği bir şölen gibidir. Özgürdür sınırlandırılmaz. Bu şölen arzusu imgeleri tetikler, onları kabartır, büyütür ve şişirir. Bu imgeler, karnavallarda halka dağıtılan devasa sosis ve çöreklerle benzer.(Bahtin, 2019: 292-293)

BALURO: Adı ne peki? Tanıyor musun bari?

JOKO: Hayır. Taşıyorum, o kadar. Bu iş için para veriyor bana.

BALURO: Kongre üyelerini sırtında taşımaya başladığından beri burnun büyüdü senin. Eskiden daha alçakgönüllüydün. Seni döverdim, ama hayatında olup biten her şeyi anlatırdın bana. Ben de sana söyledim zaten. Başında hangi kavak yelleri esiyor bilmiyorum. Artık beni arkadaş olarak küçümsüyorsan, koyver gitsin. Sonuçta benden hiç farkın yok. Ne daha iyi, ne daha kötüsün. Sen de benim gibi yukarı kentte doğdun. Aynı okula gittik. Ailen benimkinden daha zengin değildi. Arkadaşlarını değiştirebilirsin. Ama yeni dostlarınla denk olabilmek için önce kendin değişmelisin. Haydi hoşça kal.

(Baluro sahneden çıkar. Joko'nun adımları yavaşlar. Sendeler.)

Baluro'nun buradaki tepkisi de tuhaftır. Joko aslında su deposunda normal bir işi olduğu halde, daha fazla para kazanmak için aşağılık bulduğu, kendi onurunu zedeleyecek bir işe girişmiştir. Baluro, Joko'nun bu işe başladıktan sonra kibirli tavırlar sergileyerek arkadaşlarını küçümsediğini ifade eder. Buradan Joko her ne kadar onur zedeleyici bir iş yapıyor olsa da iyi para kazanmasının kendisi ve çevresi tarafından bir statü olarak algılandığı görülmektedir. İnsan onuru itibarsızlaştırılırken, para yücetilmekte ve bu açıdan grotesk bir görünüm çizmektedir. Baluro'nun açıklamasına bakılırsa bu aynı zaman da bize iki uçlu bir durumu işaret eder. Joko olmadığı ama olduğu şeklinde yorumlanan iki farklı durumu yaşamaktadır.

POZZI: Ne oluyor? Bir şeyiniz mi var?

JOKO: Hayır, bayım. Moralim bozuldu, o kadar?

POZZI: Bu sizi kendinize getirir, (İçkisinden Joko'ya verir) Kendinizi iyi hissetmiyor musunuz?

JOKO: Neyim var bilmiyorum... Gözlerim kararır gibi oldu. Özür dilerim.

POZZI: Aşırı çalışıyorsunuz, Joko. Biraz dinlenmeniz gerek. Yoksa hasta olacaksınız. Mikroplara karşı direnciniz azalır.

JOKO: Biraz daha para biriktirince, dinlenmeye zamanım olacak.

POZZI: Zavallı küçüğüm, hayatta en önemli şey para değildir. Ne aşkın yerini tutar, ne de sağlığın.

JOKO: Otele geldik, bayım.

POZZI: (Joko'ya para uzatır) Alın bakalım, bu sizin.

JOKO: Ama bu çok, bayım!

POZZI: Alın alın, hatırım için alın!

Burada da kapitalist sistemin iki yüzölçümü vurgulanır. Joko oyunun en başında zaten bir işi varken ve hakettiği emeğin karşılığını alıyorken, üst sınıf bir takım ne idüğü belirsiz kimseler tarafından yapmak istemediği bir işe zorlanmıştır. O kişiler Joko'yu bu işe o kadar çok zorlamıştır ki Joko ben su deposunda çalışıyorum dese de onları ikna edememiştir. Joko'nun sırtına binmek isteyenler, adeta Joko'dan üstün olduklarını düşünmekte ve kendi rahatları için Joko'nun sırtına binmek istediklerini bunun için para vereceklerini ifade etmişlerdir. Para, her kapıyı açar mantığı ve çok fazla parası olanın az parası olana her şeyi yaptırabileceği düşüncesi hakimdir. Burada da Joko'nun sırtına binen Pozzi sanki Joko'nun sırtına binerek onu sömürmüyormuş gibi, Joko'nun durumuna acımakta, fazla bahşış vererek içini rahatlatmaktadır. Burada, sömüren sınıfın işçi sınıfı karşısındaki samimiyetsizliği, sanki işçi sınıfın haklarını gaspeden kendileri değilmiş gibi bir de kendileri bu hakkı lütfederek veriyormuş gibi bir görünüm sergilemektedirler. Tıpkı günümüzde aşırı zengin kapitalist ülkelerin fakir ülkelerle eşit bölüşmek yerine onları fakirleştirerek daha sonra da yardımlar düzenlemeleri gibi... Maddi bedensel alt bölge ve tüm bir itibarsızlaştırma, tepetakla etme, alaycı taklit sistemi, olabildiğince zamanla ve toplumsal- tarihsel dönüşümle ilgilidir.(Bahtin, 2019: 106)

WANDA: Joko, size bir şey söylemek istiyorum. Nasıl başlasam, bilmiyorum... Ama ben... Ben hamileyim!

JOKO: Kutlarım küçük hanım.

WANDA: Anlamadın galiba. Çocuk senden sevgilim! Bana sahip olduğunda bakireydim ben. Yemin ederim ki senin çocuğunu taşıyorum. Sen benim tek erkeğim oldun.

JOKO: Peki ya Baptista, Bavastro ve diğerleri kimdi? Onlarla da yatmadınız mı? Yoldan bir pantolon geçse üstüne atlıyorsunuz siz!

WANDA: Ayy, hiç hatırlamıyorum doğrusu... Belki başka erkeklerle de yatmışımdır, ama hiçbir şey ifade etmedi onlar benim için. Hayatımın erkeği sensin, Joko. O sabahı

hatırlıyor musun? Sen geçerken sıranın üstünde yalnız başıma oturuyordum... Bana doğru geldin ve...

JOKO: Ve sizi Concordia Oteline kadar taşıdım. Bana beş altın verdiniz, oysa aynı iş için Bavastro'ya on beş altın vermişsiniz. Hayır, o kadar enayi değilim ben. Sizi doğru dürüst taşımaya çalışıyorum. Arada bir eğlenmek, kabul. Ama haddimizi aşmayalım. Sizi ve bebeği aynı fiyata taşıyım, başka bir şey ummayın.

Tıpkı maddi bedensel alt bölgelere ait tüm imgeler gibi bu imgeler aynı anda itibarsızlaştırır, yıkar, yeniden hayat verir ve yineler; aynı anda kutsar ve alçaltırlar. O imgelerde ölüm ile ölüm sancıları, doğum ile doğum sancıları sımsıkı örülmüştür (Bakhtin, 2005: 175).

Oyundaki önemli bir cinsel özne olan Wanda, bu sahnede tekrar karşımıza çıkarak cinsel oyunlarına devam etmekte ve Joko'yu kandırmaya çalışmaktadır. Aslında Wanda'nın çocuğunun kimden olduğu da tam olarak belli değildir. Wanda, birkaç kişi ile birlikte olduğu halde Joko'yu kandırmak istemektedir. Ancak, Wanda'nın yarattığı çelişkili durumları Joko açıkça ortaya koymuştur. Joko'nun sizi ve bebeği aynı fiyata taşıyım, başka bir şey ummayın şeklinde kurduğu cümle ise, Joko'nun halen kendi sınırlarını korumaya çalıştığını göstermektedir. Wanda ile birlikte olmuş ve Wanda'nın bir çok arkadaşını sırtında taşıyan Joko'nun halen sınır koruyan tavırlar takınmaya çalışması da absürt, tezat, grotesk bir durumdur. Wanda'nın durumundan hareketle diyebiliriz ki modern kanonlardaki bedenlerin aksine, grotesk beden dünyanın geri kalanından ayrı bırakılamaz. O ucu kapanmış tamamlanmış bir şey değil, tam aksine henüz bitmemiş olandır. Vurgu bedeninin dışarıya fişkırdığı, dış dünyaya açılan, dışarıyla bağ kurduğu yerleredir. Beden özünü bir büyüme hadisesi olarak ifade eder. Çiftleşme, hamilelik, doğum ve ölüm ıstırapları; yeme içme dışkılama sırasında sınırların ötesine geçer. Bu her daim tamamlanmamış yenilenen bir bedendir. (Bahtin, 2019: 52)

Yanikkaya'ya (2013: 85) göre; karnaval yalnızca egemen sınıfların izin verdiği sınırlar içinde gerçekleşen, rahatlama sağlayıp düzenin sürekliliğini koruyan bir tören değildir. Özellikle gülmenin sağladığı direniş ve başkaldırı gücü, yüksek kültürle alt kültür arasındaki sınırların çatlaklarına girerek farklı alanlara sızar. Grotesk de, benzer bir biçimde sınır aşıcı özellikler gösterir.

WANDA: Joko, aşkım, seni seviyorum. Seni seviyorum, çok seviyorum. Öyle mutluyum ki, senin sırtında. Kendimi güvencede hissediyorum. Güçlü bir erkeksin. Diğerlerinden daha hızlı koşuyor, kalçalarımın sıkı sıkı tutuyorsun. Bayılıyorum buna. Ensen mis gibi ter kokuyor. Geniş sırtını seviyorum. Bana vuruşlarını da seviyorum. Vücudumu, korlaşmış çelik gibi dövüyorsun. Biçim veriyorsun, değıştiryorsun beni, senin eşyan, oyuncağınım ben. Ne istersen yapıyorsun benimle. Beni taşıyor, uçuruyorsun. Bilincimi yitiriyorum seninle. Kendimi sana bırakıyorum, al beni, ne olursun al beni!

Wanda'nın ifadelerinde aşırı abartılı cinsel oyunlar görölmektedir. Ensen mis gibi ter kokuyor derken insana ait sıvılardan bahsedilmiş, gerçekte kötü olan ter kokusu için mis gibi ter kokuyor denerek karşıt bir durum oluşturulmuş ve böylelikle bütün bu bedensel imgelerle birlikte grotesk bir yapı oluşmuştur. Bahtin'e (2019: 352) göre Grotesk bütün sövmeler, taç almalar, parmakla birini göstererek ya da kalçalarını işaret ederek ve tükürerek dalga geçmeler, münasebetsiz grotesk hareketlerin temeliydi.

JOKO: Kesin numarayı. Önüne gelene aynı şeyleri söylüyorsunuz. Ötekiler her şeyi anlattı. Sizi parka kadar götüreceğim, ama çenenizi kısın!

WANDA: İğrençsiniz! Bir dakika daha kalmam artık sizin üstünüzde. (Bir ağaca yapışır. Joko omuzlarını silkip uzaklaşır.)

Burada da Wanda, Joko'nun iğrenç olduğunu belirterek iğrençliğe vurgu yapmış ve grotesk bir geçişe neden olmuştur.

(JOKO'nun evinde)

JOKO: Yakında taşınacağız buradan.

ANNE: Gitmek mi istiyorsun yavrum? Suzanne'in anısı mı üzüyor seni?

JOKO: Hayır, anne. Ama şu yeni fabrikalar yüzünden havası solunmaz oldu buranın. Boğulur gibi oluyorum. Ev çöktü çökecek, kapkara oldu duvarları. Başka yere taşınacağız.

ANNE: Hay çok yaşa sen oğlum! Bu evden de, şehirden de, insanlardan da oldum olası nefret etim. (...) Ne yazık ki fazla paramız yok yavrum senin su deposundaki kazancın yetmez bütün bunları yapmaya.

JOKO: Hayır böyle konuşma. (Joko, anne birbirlerine sarılırlar)

Joko'nun buradaki tavrı ve annesi ile olan ilişkisi klişeleşmiş bir durumdur. Joko'nun annesine söylediği seni daha iyi yerlerde yaşatacağım. Genel olarak zengin fakir ilişkisinin işlendiği filmlerde yer verilen arabesk yorumlardan biridir. Aynı

zamanda kapitalist sisteme de bir göndermedir. Alt kültürden olan Joko yalnızca kendi hayatını değil mecburen annesinin de hayatını düşünmekte ve onları rahat ettirmek istemektedir. Kapitalist düzenin, zenginin rahatı, iynin fakirin çalışmasını gerektiren kuralları, Joko'yu sırtında insanları taşımaya itmiştir. Joko aslında yaşadığı yerden de insanları sırtında taşımaktan da memnun değildir. Yaşadığı yerden kurtulmak isteyen Joko, kapitalist bir döngünün içine düşmüştür ki daha iyi yerlerde yaşama arzusu başka bir deyişle yaşamak istemediği yerden kurtulma arzusu onu yapmak istemediği bir işi yapmaya mecbur etmiştir. Annesini rahat yerlerde yaşatmak isteyen fakir Joko, onurunu hiçe sayarak, zenginin rahatı için çalışmaktadır. Annesi Joko'ya senin su deposundaki maaşın yetmez bütün bunları yapmaya diyerek, aslında gerçek olanı ifade etmiş olsa da zenginlik hayali kuran Joko'nun maaşını ve yaptığı işi de itibarsızlaştırmış bulunmaktadır.

(Joko'nun odası. Joko lavabonun önünde, belden yukarısı çıplaktır)

AMICA: Oh, Joko, her yanın kıpkırmızı!

JOKO: Kırmızı mı? (Kapı çalınır Amica açmaya gider.)

FERSEM: Küçük hanım, siz Joko'nun kardeşisiniz galiba?

AMICA : Evet, efendim.

FERSEM: Nerede kaldı bu sabah?

AMICA: Şimdi geliyor, bayım!

FERSEM: İyi o zaman. (Joko'yu görür.) Çok şükür hazırsınız! Erken sayılmaz doğrusu.

JOKO: (Sırtını kaşıyarak) Günaydın Profesör!

FERSEM: Haydi, gevezeliği keselim. Neyiniz var öyle sizin?

JOKO: Bilmem. Fena halde kaşınıyorum.

Bahtin'e (2019: 316) göre, grotesk imgenin maddi bedensel altyapısı ve bedeninin çeşitli uzuvları olumlu yaratıcı nitelikler taşıdığı gibi abartı, şişirmecilik ve aşırıya kaçma figürleri de grotesk yapının olmazsa olmazlarındandır.

(Joko sırtında Krank' ı taşır. Her yanı kaşınmaktadır. Kaşınmaya çalışırken, Krank'ı sırtından düşürür, tutunmaya çalışan Krank, düşerken Joko'nun ceketini ve gömleğini yırtarak çıplak sırtını ortaya çıkarır. Joko'nun sırtı kıpkırmızı ve yaralar içindedir.)

Joko'nun ceketini ve gömleğini yırtarak sırtını açması ve yaralar abartılı grotesk öğelerdir. Olumsuz olanın sadece yergi yöntemiyle abartılması, imgenin niteliksel olmasını değil de niceliksel olmasını ve beraberinde bu niceliksel imgenin bundan çeşitli ilişkileri vasıtasıyla sorumlu olmasını getirebilir.(Bahtin, 2019: 320)

KRANK: Hasta herif! Pis hasta! Bana da geçirdin zaten. Şuraya bak! (Pantolonunu sıyırp kaba etlerini gösterir) Gördün mü marifetini? Bak, bak, iyi bak! Susuyorsun değil mi? Katil, musibet! Hapse tıkmalı seni! Hasta hasta sırtında adam taşımak ders olsun sana! Yalnız para önemli senin için değil mi? Birkaç kuruş uğruna, herkese o lanet hastalığını geçiriyorsun!

JOKO: Bilmiyordum, efendim... Ancak bu sabah... İlk kez ortaya çıktı...

(Doktor Fersen muayenesinde.)

DR. FERSEN: Neyin var Joko?

JOKO: Bilmiyorum. Her yerim kaşınıyor.

DR. FERSEN: Önemli bir şey değil. Küçük bir alerji. Tereyağı sür üstüne, geçer.

JOKO: Tereyağı mı? Peki, çalışabilir miyim bu durumda?

DR. FERSEN: Rapor mu istiyorsun?

JOKO: Hayır, hayır Gerekli değilse... Yani önemli bir şeyim yoksa....

DR. FERSEN: Bu küçücük kırmızılıklar mı? Yok canım, hiçbir şey değil, Turp gibisin! Nefes al bakayım... Körük gibi ciğerlerin var. Spor yapıyor musun?

JOKO: Evet, biraz.

DOKTOR: Aferin. Her hastam senin gibi olsa, iflas ederim.

Bu kısımda sistemin hasarlı ya da belini doğrultamamış insana ne kadar ihtiyacı olduğu groteskvari bir cümleyle dile getirilir. Hasta ve hastalar olmalıdır ki çark işlesin. Sorunsuz insanların olması kimsenin kimseye mecbur olmaması demektir. Bu da sistemin tıkanmasını gerektirir. Burada görüldüğü üzere yine maddiyattan bahsedilmiştir. DR FERSEN “her hastam senin gibi olsa iflas ederim” diyerek paranın önemine dikkat çekmekte, Kapitalist sisteme bir vurgu yapmaktadır. Hastanın raporu istediği merci ile işveren aynı kişidir. Bütün haklar işverenin elindedir. Dr Fersen Joko'nun kendisini taşıyabilecek ölçüde iyileşmesini istemektedir. Joko'nun sağlığının iyi olması Fersen'in yoluna devam etmesi için önemlidir. Jokunun hastalığını önemsememekte, çok iyi olduğunu söylemektedir. Bunu da komik ve saçma durumlarla açıklamakta, söylediği tedavi yöntemleri de son derece komik olmaktadır. Bir doktor olarak Fersen'in tutumunda hastalıkları

önemsememe ve itibarsızlaştırma durumu söz konusu olmaktadır. Buna ek, Joko'nun hasta olup rapor alması Fersen'in kongreye ulaşımını aksatması gibi bir durum oluşturacağından Joko'nun hastalığı basitleştirilmektedir. Aynı zaman da şunu belirtelim ki hastalık, titreme, boğulma, ölüm sancısı, acı çekme gibi kavramlar bedenin grotesk hayatının tipik belirtileridir. (Bahtin, 2019: 321)

JOKO: Oh, dünya varmış yahu!

SİR B ARNETT: Serbest misiniz?

JOKO: Kuşlar gibi, bayım!

SİR BARNETT: Laubalilik istemez. Beni kooperatife götürün. Çabuk olun, lütfen.

JOKO: Memnuniyetle, bayım. Yukarı kentte zaten gideceğiniz yer. Tam benim evimin yanı.

Bu kısımda alt üs sınıf arasındaki sınır yeniden çizilmiş. Sir Barnett'in "laubalilik istemez" şeklindeki ifadesiyle işçi- işveren ilişkisi kısa süreliğine resmiyet kazanmıştır. Sir Bannett'in burada Joko'nun halini sorması bile mekaniktir. Çalışan bir makineye sormak gibidir. Sir Bannett'e göre makinenin çalıştığını söylemesi ve çalışması yeterlidir daha fazlası laubaliliktir. Karl Marx'ın da belirttiği gibi insanlar makinenin birer çarkı gibi görülüp sömürülmektedir. Yukarıda Doktor Fersen'in ve Sir Bannet'in anlatmak istediği de tam olarak budur. Ne olursa olsun çarklar dönmelidir.

SİR BARNETT: Biliyorum. Size o taraflarda rastlamıştım daha önce.

(Bavastro, sırtında Wanda ile belirir.)

BAVASTRO: Niye benim yanımda yürüyorsun?

JOKO: Sokak herkesin malı.

BAVASTRO: Beni gammazlamayı istemiyorum. Bir hanımla başbaşa bulunuyorum, şu anda.

JOKO: Baş başaymış! Güleyim bari. Bir masayla şamdanlar eksik! Bana bak Bavastro, seninle ilgilendiğimi sanıyorsan yanılıyorsun. Umurumda bile değilsin!

BAVASTRO: Biliyorum, biliyorum. Benimle değil, onunla (Wanda'yı ima eder) ilgileniyorsun! Bana sırlıklam âşık diye kıskanıyorsun.

JOKO: Wanda sana âşık mı? İşte bu yeni bir haber.

BAVASTRO: (Yorgun ve soluk soluğa) Belki... senin için yeni haber... Bizim için değil... Benden çocuk bekliyor... Evleneceğiz. (Joko katıla katıla güler) Gülünç bir yan göremiyorum bunda. Zaten zorla gülüyorsunuz. Çekemiyorsun değil mi? Üstelik yorgunluktan ölmek üzeresin.

Burada Joko'nun sürekli çekişme halinde olduğu Bavastro ile Joko aslında Wanda ile ilgili küçük bir kapışma yaşamaktadırlar. Joko her ne kadar Wanda ile ilgilenmiyormuş gibi görünsede Bavastro'nun Wanda'nın karşısında yarattığı çekişmeye sessiz kalamaz. Burada aynı zaman da melodram bir ana şahit oluruz. İki erkek ve arada kalan kız. Bu, yazarın diğer oyunu Masanın Altında oyunundaki Dragomir -Marc çekişmesine benzer. Bu, iki erkeğin bir kadın için çekişme klişesi doğal bir çatışma anı yaratır. Bu çatışma türü diğer çatışmalardan daha kolay kurulur ve burada kurulan çatışma da bu yanıyla grotesk bir parodi anı yaratmasıyla önemlidir.

JOKO: Asıl sen nefes nefese kalmışsın! Haydi, itiraf et!

BAVASTRO: Ben nefes nefese değilim. Asıl senin dalağın patlayacak yorgunluktan!

JOKO: Zavallı Bavastro, şuracıkta yıkılıp gidecek gibisin!

BAVASTRO: Nah, şuradaki park levhasını görüyor musun? Oraya senden önce varacağıma bahse girerim.

SİR BARNETT: Kazanana yirmi altın lira vereceğim!

WANDA: Ben otuz veriyorum.

(Joko ve Bavastro koşmaya başlar. Fakat Joko, Sir Barnett'in tüm yüreklendirmesine karşın, direğe bir metre kala yıkılır ve kendini kaybeder.)

Joko ve Bavastro'nun aslında kendi aralarında başlayan ekiřme Wanda ve Sir Barnett'in de dahil olması ile başka bir boyut kazanır. Sir Barnett ve Wanda para teklif ederek Joko ve Bavastro arasındaki çekişmeyi bir yarışa dönüştürürler. Burada Joko ve Bavastro'nun kendilerini taşımaktan yorgun düşmüş olabilecekleri, fiziksel olarak zarar görecekt olmaları Barnett ve Wanda için önemli değildir. Onlar yalnızca kişisel keyif ve zevklerini düşünmektedirler. Burada ayrıca paranın cazibesi, para için yapılabileceklerin sınırsızlığı, satın alma gücünü elinde bulunduran paranın gücü, sermaye sahibi ve çalışan arasındaki yaptırımın gücü, alt-üst sınıf arasındaki çekişme ve ezen- ezilen ilişkisi grotesk bir çerçevede aktarılır. Burada bir tür alaydan da bahsedebiliriz. Alay ve sövgü neredeyse tamamen bedensel ve grotesktir. Karnavaldaki halk kültürünün yansımaları olarak gösterilebilir.(Bahtin, 2019: 331)

(Bir sokak. Joko kaldırımın üstünde yavaş yavaş kendine gelir. Sir Barnett hâlâ sırtındadır.)

SIR BARNETT: Ayıldınız mı? Çok şükür. Erken sayılmaz.

JOKO: Bir acı saplandı ansızın, düşmüşüm. Niye buradayız biz? Siz gitmediniz mi?

SIR BARNETT: Keyfimden kalmadım herhalde. Haydi, geri götür beni.

JOKO: Niye beni bırakmadınız?

SIR BARNETT: Bacağım göğsünüzün altına sıkıştı. Beni kaldırın lütfen.

JOKO: Sizin kalkmanız daha kolay!

SIR BARNETT: Sizin suçunuz, sizin suçunuz bu. Şimdi evime de dönemem artık. Sizin suçunuz... Size yapışık kalmak istemiyorum!

Bu sahnede Joko'nun hiçbir suçu olmadığı halde Barnett tarafından düştükleri kötü durum ile ilgili suçlandığı görülmektedir. Oysa, Barnett; Joko ve Bavastro'nun yarışları konusunda bahse girmişti ve gayet neşeliydi. Bu kısımda üst sınıfın alt sınıfı ne olursa olsun ezerek, kötü giden her şeyden alt sınıfı suçladığı görülmektedir.

Groteskle sezinlenen dünya, bireyin bir çeşit alt insana dönüşümüyle kimliğin tamamen veya kısmen kaybolabildiği bir dünyadır(Ünlüaycıl, 2003: 71). İlerleyen sahnelerde de Joko'nun kimliğinin yavaş yavaş nasıl kaybolduğu grotesk anlatımlarla ifade edilecektir.

SIR BARNETT: Birbirimize... Yapıştık biz.

JOKO: Nasıl yapıştık? Neler saçmalıyorsunuz? Bırakın omuzlarımı!

SIR BARNETT: Bırakamıyorum. Çok çabaladım, bütün gücümle çektim, hiçbir işe yaramadı. Sanki kırmızı bir zambak, ceketinizle kazağımı birbirine yapıştırmış. Ayırmaya çalışınca çok acıtıyor!

JOKO: Tanrım! Korkunç bir şey bu!

SIR BARNETT: Korkunç korkunç, bir şeyler yapmalıyız. Burada böyle kalamayız. Ayağa kalkabilecek misiniz?

Burada görüldüğü üzere, kapitalist sistemdeki üst tarafın alta olan sömürüsü ve mecburiyeti daha belirgin haldedir. Buradaki yapışma figürü bize vampir ve yarasaları anımsatır. Bozulmuş sistemin içinde köle gibi çalışarak hiçbir yere varamayacak olan alt gelirlinin bütün çabası, gerçekleşmeyecek olan hayalinin peşinde boşa çekilen bir kürektir. Bunun dışında, burada beden, inanılmaz esnek ve

her kılığa girebilecek şekilde işlenir. Çünkü grotesk beden tüm evrende ortak olan öğelerin altını çizer. Ateş, su, toprak, hava... Bu grotesk beden, güneş, ay ya da diğer kozmik yıldızlarla bağlantılıdır. Bu bedenin gücü sınırsızdır. Dağlarla, tepelerle, çeşitli doğal fenomenlerle, ırmaklarla, deltalarla, denizlerle, ada ve kıtalarla kaynaşabilir. Tüm kozmosu doldurabilir. (Bahtin, 2019: 331)

SIR BARNETT: (...)Hey, yavaş ol!

JOKO: Susun lütfen!

AMİCA: Girebilir miyim?

JOKO: Evet, evet.

AMİCA: (İçeri girer) Kim bu?

JOKO: Bir kongreci.

SIR BARNETT: Kim bu?

JOKO: Kız kardeşim Amica.

SIR BARNETT: Ona güvenebilir miyiz?

JOKO: Evet, elbette.

DR. FERSEN: Onu Concordia Oteline gönder. Doktor Fersen'i alıp gelsin. Söyle çabuk olsun. Burada daha fazla kalmaya niyetim yok.

JOKO: Haydi Amica, acele et.

Bu kısımda içinde bulundukları durumdan dolayı mecburen alt sınıftan olan Joko'nun evine sığınan üst sınıf Sir Barnett'ın Joko'nun evi ile ilgili olan aşağılayıcı tutumu görülmektedir. Barnett, Joko'nun kardeşi Amica ile ilgili de şüpheli davranmış ve “ona güvenebilir miyiz?” diye sorarak bu şüpheli davranışını göstermiştir. “Burada daha fazla kalmaya niyetim yok” diyerek alt sınıfın evini itibarsızlaştırmıştır.

(Amica, Concordia Oteline gider. Dr. Fersen'i sırtında taşıyarak getirir.)

DR. FERSEN: Evet, hastalarımıza bakalım bir. Aslında çok tuhaf bir vak'a bu. Neler hissediyorsunuz?

JOKO: Bir yorgunluk duygusu var içimde.

SIR BARNETT: Bende rahatlık ve konfor...

Bu sahnede yine üst sınıfın alt sınıfı sömüren durumuna grotesk bir yaklaşım vardır. Üst sınıftan Sir Barnett kendisini Joko'ya yapışmış, rahat ve konforlu hissederken, aynı şekilde Barnett'a yapışmış olan Joko kendisini yorgun hissetmektedir. Sir Barnett'in Joko'yu sömürmesi Joko'yu güçsüz düşürür, Joko güçsüz düşerken Barnett ise rahatının çok güzel olduğunu söyleyerek, bize iki uçlu grotesk bir görüntü sunar.

DR. FERSEN: Acımıyor mu?

JOKO: Yalnızca ayrılmaya çalıştığımız zaman.

Joko'nun ayrılmaya çalıştığı zaman acı çekmesi, düzene boyun eğmemekte direnen alt sınıfın çektiği acıyı simgelemektedir. Sistemden kaçış yoktur. Sistemden ayrılmanın sonuçları iç açıcı değildir. Yani aslında Halk kültürü ile otoritenin hiyerarşinin mücadelesi yakın bir zamana ait değildir. Bu mücadele, yüzyıllar öncesinden süregelen günümüzde de devam eden bir mücadeledir. Halk kültürü, binlerce yıl boyunca gelişiminin her döneminde, resmi kültürlerin bütün merkezi fikirlerini, imgelerini ve simgelerini, alay ve gülmeyi kullanarak, bunları belli bir dengede tutmaya uğraşmış ve maddi bedensel ögeler ışığında anlatmaya çalışmıştır.(Bahtin, 2019: 403)

ANNE: (Kapının ardından) Beni mi çağırdın yavrum?(...)

JOKO: Hayır, anne.(...) Şarkı söylüyorum sadece.

ANNE: (...)Neyse. Bana ihtiyacın olursa, seslen e mi? Bugün su deposuna gitmiyor musun?

JOKO: Hayır. Tadilat var. Kapattılar.

SIR BARNETT: ... Birkaç günlüğüne.

JOKO. (...) Evet (...)

Burada da Joko'nun annesinin herşeyden habersiz günlük hayatına devam ediyor olması da tuhaf ve abartılı bir durumdur. Joko'nun annesi adeta yaratılan grotesk dünyanın dışında başka bir dünyada yaşamaktadır.

DR.FERSEN: Son çare, ameliyat. Ama hayatımıza mal olabilir. Dolayısıyla hemen karar vermeyelim. Önce Profesör Krank'ı çağırıp görüşünü alalım. Çok ünlü bir bilim adamıdır.(Sir Barnett, Krank'a verilecek bir mektup yazar)

İki taraf da birbirine muhtaçtır. Çünkü zenginin rahatı için fakir çalışmalıdır. Burada ameliyat ile iki tarafın birbirinden ayrılması öngörülür. Lakin bu zenginler için daha korkutucudur. O yüzden de bunu danışmak isterler. Burada sistemin insanları bir yandan birbirine nasıl bağladığına değinilirken, aynı zaman da grotesk anlam bakımından ameliyatın hem kurtuluş hem hayata malolma durumu, iki uçlu bir çatışmaya kapı aralanmıştır.

(Wanda, , Pozzi, Pan Ton ve Gunar Ader evdedir)

WANDA: (Kapının ardından) İyi günler hanımefendi. Joko evde mi?

ANNE: Evet, evde.Buyurun girin.(Girerler.)

WANDA: Neler oluyor? Otelde elime bu adresi verdiler. Niye elimi sıkıyorsunuz?
(Uyarmaya zaman kalmadan tüm kongreciler birbirine yapışır) Ah! Yapıştık galiba!

Joko'nun ilk başta dirense de sonrasında sırtında insan taşımaya mecbur eden serüveni onu hiç girmek istemediği bir çarkın içine sokmuştur. Sistem inatçıdır hep daha fazlasını istemektedir. Artık Joko'nun insanları sadece sırtında taşımaya yetmez, kendisine yapışan insanlarla birlikte yaşamak zorunda kalır.

PROF. KRANK: Senin yüzünden bu hale geldik. Bu korkunç hastalığı senin gövden salgılıyor. Tek bir koyunun uyuzu, tüm sürüye bulaşır. Her dokunduğunu kirletiyorsun, soluduğun havayı pisliyorsun. Temizlik kurallarına bir küfürsün sen! Tedavi olmak istemedin, çünkü hastalığın pisliğinde yaşamaktan hoşlanıyordun. Şu odanın haline bak Toz içinde kavanozlar, buruşuk kağıtlar ne kadar aşağılık ve adi bir adam olduğunu gösteriyor. Seni ortadan kaldıracak kişi, insanlığa hizmet etmiş olur!

JOKO: Ama doktor bana, hastalığının önemli olmadığını söylemişti.

PROF. KRANK: Elbette söyler, umurunda mı doktorun? Ama senin iğrenç gövden yapışıp kalan bizler için durum aynı değil.

JOKO: Size yapışmayı ben istemedim!

PROF KRANK: Yalancı terbiyesiz.

PAN TON: Size saygısızlık mı etti sayın profesör?

PROF KRANK: Yalnız saygısızlık etse iyi!

PAN TON: Bok herif, rahat duracak mısın sen? Bize bu iğrenç hastalığı bulaştırdığın yetmedi mi? (Joko'yu boğmaya çalışır.)

Grotesk anlatımda, şenlik meydanında ve ziyafet sofrasında maskesi düşürüldüğünde ise gülme, çılgınlık, uygunsuz davranışlar, sövgüler, küfürler, parodiler ve gülünçleştiren taklitler biçiminde başka bir gerçeklik kendini hissettirir. Tüm korkular ve yalanlar bu şenlik ortamında dağılır (Bahtin, 2005: 121). Bahtin, küfürlerin tematik izleklerini sorgular. Rabelais'nin eserlerinde sövgü sıkça karşımıza çıkmaktadır. Joko'ya edilen küfürler ve aşağılama, iğrençlik grotesk imgelerdir.

JOKO: (...)Çekilin üstümden, rahat bırakın beni!

WANDA: (...)Hamile halime bakmadan canımı acıttı bu adam!

POZZI: (...)Joko 'ya) Bir zamanlar sevdiğin bir kadına nasıl olup da böyle acımasız davranabiliyorsun? Şu kadarcık insanlık da mı yok senin yüreğinde?

PAN TON: (Joko 'ya vurarak) Hele bir daha kabalık et, ağzını burnunu kıracağım senin, leş kargası! Benim önümde kadınlara saygısızlık yapılmaz, anladın mı sülük? Pis herif, alçak seni (...)

WANDA: (...) Benim... Tuvaletim geldi.

DR. FERSEN: Elbette sayın bayan. Burada hepimiz centilmen erkekleriz. Şöyle buyurun. (Hepsi birden, Wanda'yı lavaboya yaklaştıran bir hareket yaparlar.)

WANDA: Utanmaz adam, beni dikizliyorsun!

JOKO: Hayır, yanılıyorsunuz. Gözlerimi kapatmıştım.

WANDA: Seni bakarken yakaladım, gözlerin bal gibi açıktı. Hamile bir kadını işerken seyretmek pis arzularını mı kamçılıyor, aşağılık herif?

GUNNAR ADER: Sana ihtar etmişim, bok soyu! Şimdi hak ettiğin dayığı yiyeceksin! Al sana, Al sana! (Joko'ya sille tokat girişir) Bu seni yola getirir işte. İğrenç herif, sana bakınca kusacağım geliyor.

Bakhtin bedenin grotesk imgesinin temel eğiliminin, iki bedeni tek bedende göstermek olduğunu belirtir; biri doğum yaparken ölen, öteki gebe kalan, yenilenen ve doğan iki beden. Bedenin bu grotesk algılanışı, sövgülerin, küfürlerin ve beddualarında temelini oluşturur. Nesneyi itibarsızlaştırmak onu bedeninin aşağı bölgelerinde yok etmektir; (Tüzün, 2010: 30)

Sahnede Wanda'nın hamileliğinin vurgulanması karnavelesk bir özellikken, bu arada Joko'ya edilen küfürler itibarsızlaştırmanın örneğidir.

Karnaval çerçevesinde, dışkı verimli, yaşamı olumlayan bir gücü ve elbette kilisenin saflık ve temizlik duygusunu ihlal eden bir maddeyi temsil eder. Halkın

karnaval gülmesinde, bedenın içi sürekli olarak –yellenme, geğirme, kusma ve dışkılama yoluyla- bedenın dışına sızıyordu(Yanıkaya, 2003: 147)

Wanda'nın tuvalet ihtiyacı ve işediğinin vurgulanması Bahtinci imgeler barındırmaktadır. Rabelais'e göre dışkı dünya ile beden arasında bir seviyede bulunan, birini ötekiyle ilişkilendiren bir şey olarak algılanır.. Dışkı hem neşeli hem mağırbaşı hem küçültücü hem narin bir şey olarak algılanmaktadır dışkı en hafif en komik ve en az dehşet verici biçimi ile mezar ve doğumu birleştirmektedir. İşeme, dışkılama, kusma, terleme gibi eksilmelerin eski tıpta bedenın al bölgeleri ve toprakla olan ilişkilerinin yanı sıra hayat ve ölüme gönderme yapan yanlarının olduğunu söyleyebiliriz. (Bakhtin, 2019: 193).

SIR BARNETT: Özür dileyin bayım!

JOKO: Özür dilerim!

SIR BARNETT: Yetmez! Diz çöküp özür dileyin!

JOKO: Özür dilerim bayım.

SIR BARNETT: Vurun şuna, vurun! Ağzını burnunu kırın.

DR. FERSEN: Adı neydi yahu?

POZZI: Joko. Köpek adı gibi.

GUNNAR ADER: Mesleği ne?

DR. FERSEN: Bay Borota'nın su deposunda çalışıyor.

PROF. KRANK: Yetenekleri dahilinde istihdam ediliyor tabii. Yani işçi olarak. Personel şefiyle konuştum. Baptista diye biri, bugün yarın atılacakmış.

GUNNAR ADER: Aptal herif, savaş gemisine ceket diyor. Gerçekten kara cahilsin sen!

Bahtin'e (Bahtin, 2005: 47) göre, "Grotesk gerçekliğin temel ilkesi itibarsızlaştırmak, yani yüksek, ruhani, ideal, soyut olan her şeyi yukarıdan aşağıya indirmektir; yukarıdakileri maddi düzeye" indirmektir. Joko'nun tüm benliği alaşağı edilmiştir. Bedeni, kişiliği her şeyi didik didik edilmiş itibarsızlaştırılmıştır. Yüce, tinsel, ideal, soyut, ne varsa hepsinin alçaltılması, aşağılanması Bahtinci anlayışta sık kullanılır. Buradaki aşağılama karnavelesk özellikler göstermektedir.

DR. FERSEN: (...)Hımm, komplikasyon var demek ki. Karşı saldırıya geçeceğiz. Tırnak törpüsü! (Wanda bir tırnak törpüsü verir. Ameliyat başlar) Tırnak törpüsü... Cımbız... Et bıçağı... Rende... Çatal... Acıyor mu Joko?

(Fersen ve tüm Kongreciler, birlik olup Joko'nun gövdesini açar, tüm organlarını dışarı çıkarırlar)

DR. FERSEN: Bu daha bir şey değil.

(Ameliyat biter, Joko kan revan içinde bir et yığındır.)

Bakhtin'e göre, üzerinde özellikle dini kurallarla baskı kurulan bedenin dünyaya açılan ya da uzanan parçaları –ağız, burun, cinsel organlar, göğüsler, göbek deliği– sınırlanmışlıklarını aşmak isterler. Bunun için çeşitli sıvılar ve salgılarla dünyaya ulaşmaya çalışırlar. Kapalı, tamamlanmış bir birim olmayan grotesk beden, dünyanın geri kalanından da ayrılmamıştır (Yanıkaya, 2003: 35). Tüm Kongrecilerin grotesk aletler ile Joko'nun bedenini açarak organlarını dışarı çıkarmaları, sistemin Jokunun bedenini ele geçirdiğinin grotesk bir tanımıdır. Kan revan içinde kalmış Joko, vücut sıvılarını kullanarak sınırlanmışlıkları aşmak isteyen grotesk anlatımın bir örneğidir.

(Joko yerde, sargılar içinde kendine gelir.)

POZZI: Bayım, bayım, anneniz sizi çağırıyor.

ANNE: (...) Seni görmeyeli öyle uzun zaman oldu ki... Bu gece bizimle yemek ye (...) Üstelik sana çok önemli bir konuyu açmak istiyorum.

JOKO: Bu gece olmaz anne. İşim var. Sözüünü ettiğin konu nedir?

ANNE: Arkadaşların hala seninle mi?

JOKO: Evet (...)

ANNE: Seninle yalnız konuşmak istiyordum ama, madem istemiyorsun... (...) Senin o arkadaşlarının hepsi hırsız. Evimde bir takım eşyalar kayboluyor. Arkadaşlarınla bu konuyu görüş.

JOKO: Anne, iyi aramamışsındır gümüş takımlarını. Beni rahat bırak. (Ağlamaya başlar.)

Joko'nun annesi oyunun başından beri sergilediği, olan bitenden habersiz mutluluk oyunlarına devam etmektedir. Bu sahnede de kendisine dünyevi bir dert edinmiştir. Joko'nun annesi sistemin tüm sorunlarına kulaklarını tıkayan, kendine küçük önemsiz sorunlar edinen bir görüntü çizmektedir. Anne burada derin bir karakter olarak değil daha çok temel ihtiyaçlar bazında oğlunu sistemin kucağına atan basit sorunları olan, az ile yetinen, sistem tarafından zaten çoktan beyni ele geçirilmiş sisteme uyum sağlamış bir kişidir. Zaten anne de oyun boyunca Joko'yu

çeşitli şekillerde sömürür. Sözde Joko'nun işe girmek için kutlamalarda açtığı şarapları bile Joko'nun maaşıyla almaktadır. Annesinin şarap ile kutlama yapması ve bunun hemen bir ölüm olayından sonra olması bize Rabelais'in karnaval şenliklerini hatırlatır. Her doğum ölüm olduğu gibi her ölüm de bir doğumdur. Karnaval tipi kutlamalar ortaçağ insanı için çok önemliydi. Öyle ki bu tür şenliklere yılda üç ay ayırdıkları bile oluyordu. Bu karnaval ruhu karşı konulamaz bir şeydi. (Bahtin, 2019: 39)

Bu sahnedeki başka bir grotesk parodi, günlerdir olan bitene kulaklarını tıkamış olan annenin gümüşlerini kaybettiğini söylemesiyle ortaya çıkar. Sömüren sadece üst sınıf değildir. Doğuran doğurduğunu sömürmektedir. Bu sömürü maddi olduğu gibi duygusal bir sömürü olarak da kendini göstermektedir.

AMICA: (Ansızın içeri girer) Anneme ne söyledin Joko? durmadan ağlıyor

JOKO: (Birden sıçrayarak) Kaç, Amica, kaç!

(Kongreciler tehditkâr bir tavırla Amica'ya ilerlemeye başlarlar.)

AMICA: Hayır, bıktım bana emir vermenden (Kongreciler, Amica'nın çevresini sarar.)

DR. FERSEN: Ay bu kocaman kız olmuş!

WANDA: Pek de güzel şey! Gel bakayım sen buraya!

PROF. KRANK: Ağabeyine hiç benzemiyor.

JOKO: Niçin kaçmadın Amica!

DR. FERSEN: Niye korkuyorsunuz ki! Vahşi değiliz herhalde. Bu güzel çocukla birazcık konuşmak istiyoruz. Adın ne senin yavrum?

AMICA: Amica...

(Amica, Kongrecilerin vücut yığını altında kaybolur.)

Joko kendi girdiği sisteme, kardeşinin dâhil olmasını istememektedir. Joko artık dönülmez bir yola girmiştir. Kardeşi henüz yolun başındadır ve sisteme girmeden kendi yolunu çizebilir. Ancak sistem sevimli görüntüsüyle Amica'yı da ağına düşürür. Amica da artık sistemin içinde benliğini yitirmiştir, diğerlerinden bir farkı yoktur. Hatta Amica, sorgulamadan sisteme dahil olan hatta sistemin içinde büyümüş yeni jenerasyona benzetilebilir.

JOKO: Orda mısın Amica, orda mısın? Cevap ver bana? Niçin cevap vermiyorsun, Amica? (Kongrecilerin arasında Amica'nın kafasını görür, ancak bu kesik bir baştır.)

WANDA: Dilini ben yiyeceğim!

JOKO: Amica! Anne!

DR. FERSEN: (Amica'nın cesedini parçalayarak.) Cık, cık, cık! Annenizi çağırmak doğrusu size yakışmıyor, Joko! Çocuk olmayın. Zor anları artık tek başınıza aşacak yaştasınız! Hayat bir masaldan ibaret değildir.

WANDA: (...)Sürekli kaçıyor sorumluluklarından.

POZZI: Bencilin teki.

GUNNAR ADER: Yüreksiz, iki yüzlü

PROF. KRANK: Yalancı, hırsız.

WANDA: Alçak

DR. FERSEN: Pisboğaz... Bir de bize ahlak dersi veriyor.

POZZI: Ananı çağır da, kemiklerini kırayım!

SIR BARNETT: Sıkıysa babanı çağır.

GUNNAR ADER: Babası bitli piçin teki.

PAN TON: İtlaf kaçkını bir it!

DR. FERSEN: Bu kadar da yüklenmeyelim. Bir köstebekle maymunun birleşmesinden doğdu diye, suç onun değil!

PROF. KRANK: (Kopuk bir bacak ve kolla oynayarak) Gel de birleştir ailenin eklemlerini!

Grotesk, aynı zamanda, ortaçağ insanların “yerli mucizeleri” dediği, insanın iç organlarının ve uzuvlarının özgürce yer değiştirdiği, çoğaldığı, kesildiği, bir araya getirildiği anatomik fantezi örneklerine de yer verir. Bilinç ve bilinçdışı arasındaki ya da gerçeklik ve düş, delilik ve akıllılık arasındaki ayırım bulanıklaşabilir. En vahşi fanteziler, en şiddetli tutkular ve güdüler fiziksel varoluş bulabilirler (Yanikkaya, 2003: 49) Joko, oyunun bu bölümünde grotesk bir şekilde itibarsızlaştırılmaya devam edilirken, iç organların ortaya saçılması, Joko'nun kardeşinin parçalanarak öldürülmesi, kafasının parçalanması, iç organlarının kopuk bacak ve kolları ile oynanması, Wanda'nın yemek istediği “dil” de bu grotesk dünyanın bir parçasıdır.

JOKO: Korkunç şeyler oldu anne. Amica öldü, anneciğim. Ben de yaralıyım, insanları sırtımda taşımıştım. Onun için çok para kazanıyordum. Kötü bir şey yaptığımı bilmiyordum, iyi para veriyorlardı. Hep birlikte güneye götürmek için sizi, para kazanmak istiyordum, ama hasta oldum. Şimdi yapışıp kaldım onlara. Beni dövüyorlar, hakaret ediyorlar, sana da küfrediyorlar. Ah, anneciğim, nasıl mutsuzum!

ANNE: (Kapının ardından) Kızım öldü mü? Aman Allahım. Biliyordum, biliyordum! Hırsız ve katil onlar. Benim gümüşlerimi çaldılar. Niye doğruyu söylemedin bana? Niye gerçeği gizledin? Bak ne hale düştün şimdi.

JOKO: Amica öldü, diyorum, anne!

ANNE: Evet, çok kötü bir haber bu. Ana yüreğim sızlıyor. Yine de metin olacağım. Kadınların kaderi bu. Yaşamı ve ölümü taşıyoruz insanlara. Ama sen hayattasın yavrum, seni asla bırakmayacağım.

Joko'nun Amica öldü çılgınlıklarına annenin verdiği tepki Grotesk bir ögedir. Annenin absürt cevabı melodram bir coşkuyla verilir, lakin olan durumla hiç mi hiç uyuşmamaktadır. Annenin bu davranışı, gerçek hayatta rastlayabileceğimiz bir durum değildir. O yüzden bu sahne Grotesk bir parodiye dönüşür.

JOKO: Yalnız başına ne yapabilirsin ki onlara karşı?

ANNE Bana güven oğlum seni kurtaracağım. (...)

SIR BARNETT: (...) Oğlunun yalan söylediğini anlamıyor musun? (...) yeteneksizin teki o (...) Biz onun adam olması için uğraşıyoruz!

ANNE: Yalan! Benim oğlum yeteneksiz değildir. Su deposuna giriş imtihanını başarıyla geçti. Personel Şefi Bay Baptista kendisinden çok memnun. Hepiniz hırsızısınız! Gümüşlerimi geri verin.

PROF. KRANK: Sizin allahın belası gümüşlerinizi biz çalmadık! İşimiz yok da senin gümüşlerini mi çalacağız pis cadı!

Çok geç olsa da Anne ve Joko sisteme tepki göstermeye çalışmaktadır. Bunu yaparken bile kendisine ait hiçbir değeri olmayan eşyasından bahsetmekte, kızı öldürülmüş bir anne olarak gerçek sorunları görmezden gelmektedir. Bu durum anne çocuk ilişkisi bakımından bakıldığında aşırı abartılı ve gerçek dışı üslupla süslenmiş grotesk bir yanılsamadır. Zaten sistemi temsil eden öğelerden biri olan Prof. Krank da annenin gümüş takıntısını küçümsemekte ve anneyi ezen ifadeler kullanarak kendi sınıfını temsil etmektedir. Ve ayrıca yüce olan her şey belli bir süre sonra usandırır. Annenin kutsal annelik ödevleri vardır bunların sürekli tekrarlanması insanı usandırır. Buna ek olarak yüce olanın hakimiyeti ne kadar uzun süreli olursa elinden tacı almanın zevki de o derece yüksek olacaktır. O zaman parodi ve gülünçleştiren öğelerin en kuvvetli vuku bulduğu an doğru zamanda yapıldıkları an yani okurun yüce meselelerden usandığı andır. (Bahtin, 2019: 318) Anne burada kutsal yüce anne

olmaktan çok sanki kafayı oynatmış birisi olarak karşımıza çıkar. Anne, yazar tarafından itibarsızlaştırılmıştır.

BABA: (Kapının ardından) Yine ne oluyor burada?

ANNE: Sen küçük ilanlarına dön, bencil, herif. Sen küçük ilan keserken, kızını öldürdüler, oğlunu dövüyorlar, karına küfrediyorlar, evini tamtakır bırakıyorlar, haberin yok! Haydi git kes küçük ilanlarını.

BABA: Kızımı mı öldürdüler? Oğlumu mu dövüyorlar? Aman tanrım!

JOKO: Amica öldü, baba. Sırtıma yapışık adamlar var. Onlar öldürdüler.

BABA: Ne büyük felaket yarabbi (...) Sana da sırtına yapışık olanlara da lanet olsun Joko. Hanım, sana da oğluna da, oğlunun sırtına yapışanlara lanet olsun! Amica benim sevgili papatyam, kır çiçeğim, bna da karımla, oğlumla, onun sırtına yapışık olanlarla birlikte lanet olsun! (BABA, kalp krizi geçirerek olduğu yere yığılır.)

Baba oyunun başından beri bir silüet gibi görünmektedir. Zaten hasta olan baba aileye maddi bir katkıda da bulunamamaktadır, bununla birlikte manevi olarak da çocuklarının ve eşinin yanında yer alamamakta, babalık görevlerini yerine getirmemektedir. Bu açıdan bakıldığında baba da Joko'nun sırtladığı yüklerden biridir. Baba, bu sahnede de kızı öldüğü halde gereken tepkiyi verememiş, sadece lanet okumakla yetinmiş bir şey yapmadan ölmüştür. Babanın olan bitene hiç tepki vermemiş olması ve bu kadar edilgen olması gerçek hayatta rastlanabilecek durumlardan farklı olması sebebiyle grotesk bir anlam içerir. Sadece söylenen ve hiçbir şey yapmayan sistem insanına grotesk bir göndermedir.

ANNE: Dayan Joko, geliyorum! (Kapı açılır, anne elinde bir satırla girer. Kongrecilerin çığlıkları arasında hepsini doğramaya başlar).

Bu sahnede de grotesk öğeler mevcuttur. Annenin elindeki satır grotesk bir ifadedir. Satır daha çok hayvan etlerini ayırmak için kullanılırken, burada direkt insanlar üzerinde kullanılmaktadır. Yazarın satırı seçmesi kapitalist sistemin yücelttiği kongrecilerin para servet hırsına dayalı vahşi hayvansı obur hallerine bir gönderme olarak nitelendirilebilir. Ayrıca biz biliyoruz ki evdeki herhangi bir eşya(bunlar daha çok işe yaramaz eşyalardır) grotesk yapıda çok daha farklı şekillerde kullanılabilir. Grotesk anlatımda sınır yoktur, her şey, her şey olabilir.(Bahtin, 2019: 419)

ANNE: (Joko'nun başucunda) Joko! Joko! ... Nasılsın yavrum?

JOKO: Canım acıyor... (Uyku halinde, elinin üstünü sıvazlar, sonra yatağı yoklar. Birdenbire uyanır) Gittiler mi? Gittiler mi?

ANNE: (Sakin bir tavırla) Evet. Öldüler. Göreceksin ikimiz ne kadar mutlu yaşayacağız Joko

JOKO: (...) Hepsini öldürdün mü?

ANNE: Oh, hiç zor olmadı doğrusu... Satırı rastgele salladım. Nasıl güçsüzdüler, anlatamam sana. Üstelik kaçmıyorlardı tabii. Ev berbat oldu! Saatlerce silip süpürdüm. Neyse gıcır gıcır yaptım sonunda.

JOKO: Oh olsun... Ah annecim nasıl seviniyorum kurtulduğuma.

ANNE: (Joko'yu kucaklayarak) Gidip bir köpüklü getireyim, kutlayalım bunu! (Anne çıkar.)

Beden evren için söylenmiş son sözdür. Sözlerin de en iyisidir, onun öncü güçlerinden birisidir. Dolayısıyla ölüm onu hiç korkutmaz. Ölüm halkın muzaffer yaşamında sadece bir andır ve bu an yenilenmek ve gelişmek için bulunmaz fırsattır. (Bahtin, 2019: 352)

Amica'nın ve babanın öldüğü sahnelerden sonra burada da bir ölüm sahnesi karşımıza çıkmaktadır. Ölüm aynı zamanda da bir başlangıçtır. Zaten anne de umursamaz tavırları ile sanki eşi ve kızı ölmemiş ve yeni bir başlangıç yapıyormuş gibi kutlama yapmaktadır. Kutlama ve tören Bahtin'in Karnavalesk yaklaşımında da sık sık karşımıza çıkan bir durumdur. Anne sömürdüğü oğlunun parası ile aldığı şampanya ile kutlama yaparak, sanki kongrecileri öldürmesinin altında köpüklü şampanya garantilemiş olmasının verdiği sevinci de göstermektedir.

FERSEN'İN SESİ: Sarhoş karı, kafayı çekmek için hiç fırsat kaçırmıyor.

JOKO: Ne?

POZZI'NIN SESİ: Köpüklü de boğulsun, pis bunak!

JOKO: Neredesiniz? Kim konuşuyor?

WANDA'NIN SESİ: Ceee Joko! Bil bakalım neredeyiz, sevgili şişkom benim?

PAN TON'UN SESİ: Bizden bu kadar kolay mı kurtulacağını sanıyordun yoksa?

JOKO: (Yatağın altına bakar) Nereye saklandınız? Yoksa hayalet misiniz?

PROF. KRANK'IN SESİ: Hayaletmişiz! Şu cahile bak, hayaletlere inanıyor şimdi!

FERSEN'İN SESİ: Sol eline bak Joko!

JOKO: Sol elim mi? Nesi var sol elimin?

FERSEN'İN SESİ: Sana nazik olman için tokat atacak, Sayın Bay Doktor Fersen demeyi öğretecek!(Joko'nun eli, kendi suratına bir tokat atar.)

SIR BARNETT'İN SESİ: Joko'nun ayakları! Kalkın!

(Joko'nun ayakları havaya kalkar.)

JOKO: Hayır!

WANDA'NIN SESİ: Beni arzu et, sevgilim! Etme! Et! Etme! Et!

JOKO: Olamaz, içime mi? (Başını ellerinin arasına alır.)

SIR BARNETT'İN SESİ: İçine girdik ya! Senin sefil iskeletindeyiz!

WANDA'NIN SESİ: Zavallı sevgilim, ruhunun en derinliklerinde hem de!

PROF. KRANK'IN SESİ: Tüm Kongreciler adına, vücudunu teslim alıyorum Joko! Otelimiz Concordia, bundan sonra sen olacaksın!

JOKO: Anne, anneciğim!

ANNE: (Elimde iki kadeh köpüklü şarapla girer) Biliyor musun Joko? Sen Bay Borota'nın su deposuna gireli tam üç yıl oldu!

KONGRECİLERİN SESLERİ: Doğum günün kutlu olsun Joko!

Yeme, içme, dışkılama, terleme, sümkürme, hapşurma, çiftleşme, hamilelik, beden uzuvlarının parçalanması ya da kopması, bir bedenin başka bir bedeni yutması bedenin sınır bölgelerinde gösterilir. Yani eski beden ile yeni beden arasındaki sınırdaki belirginleşir. Burada da görüldüğü gibi artık Joko'nun yeni bir bilinci ve yeni bir bedeni vardır. Grotesk anlayıştaki “her ölüm bir tür yenilenmedir” mantığından da hareket ederek, aslında burada hayatın başı ve sonunun birbirine ne denli bağlı olduğunu görmekteyiz.(Bahtin, 2019: 330)

Oyunun sonunda artık Joko'nun kendinden birşeyler yitirerek insan olmaktan tamamen uzaklaştığı da görülmektedir. Artık Joko'nun arzuları, neyi sevip sevmediği, elleri, kolları, kısacası tüm bedeni bütünüyle kontrol altındadır. Çarkın içine giren Joko, artık tamamen sistemin esiridir. Sistem Joko'nun tüm benliğini ele geçirmiştir. Artık sistemin malı olan Joko, sisteme ait benliği ile yeniden doğmuştur. Bu yüzden kongreciler hep bir ağızdan “Doğumgünün kutlu olsun Joko” derler.

5. SONUÇ

“Masanın Altında”

Çevirmenlik yaparak geçimini sağlayan Florance adından genç bir kadının geçim sıkıntıları nedeniyle ek gelir elde etmek için yaşadığı evin çalışma masasının altını ayakkabı tamiri yapan bir göçmene kiralamasını anlatan tiyatro oyununda grotesk öğeler mevcuttur.

Masanın altında yaşamı bizlere sunan bu oyunda, yaşam alanı olarak seçilen Masanın altı zaten başlı başına grotesk bir mekandır. Oyun sırasında yaşananlar, alt sınıf ve üst sınıfın arasındaki çekişme ve birbirlerini kabul etme savaşı grotesk öğelerle işlenmiştir.

Aslında kendisi de kiracı olan Florance’ın kiracısı olan Dragomir ile yani “kiracı kiracısı” olan Dragomir ile Florence arasındaki ilişki zamanla güçlenir ve sınıf farklılıkları ortadan kalkmaya başlar Oyun aynı zamanda günümüz dünyasında da kendine ve çevresine yabancılaşarak yalnızlaşan ve küçülen insanın durumunu iki uçluluk çerçevesinde açıklar, Oyun mutlu sonla biter.

“Joko’nun Doğum Günü”

Oyunun içinde sık sık grotesk öğelere yer vermiştir. Oyunda kapitalist sisteme, yönetime, alt-sınıf üst sınıf ilişkisine çeşitli göndermeler vardır. Oyunda işçi sınıfının insanları sırtında taşıması sürekli eğilerek durması ve kambur bir görüntü oluşturması grotesk izlenimin temelini oluşturur.

Oyunun ana karakteri Joko’dur. Joko ailesine bakmakla yükümlü olan, özellikle annesi tarafından işi çok önemsenen bir gençtir. Annesi Joko’nun işini önemsemektedir. Çünkü Joko eve para getirmekte ve evi geçindirmektedir. Annenin sık sık kutlamalarda kullandığı şampanya dahil her şey için gereken para Joko’dan

sağlanmaktadır. Joko, bu açılardan bakıldığında ailesi tarafından özellikle de annesi tarafından sömürülen bir karakterdir. Baba figürü de oyun boyunca pasif konumdadır. Joko'nun tüm hayalleri ailesini iyi bir yerde yaşatmak üzerinedir. Joko bir su deposunda işçi olarak çalışmaktadır. Bu durum Joko'nun annesi için övünç kaynağıdır. Joko su deposundaki işine gittiği bir günde varlıklı üst sınıf kesimi temsil eden bir kişi tarafından adeta bir vasıta olarak kullanılmak istenmektedir. Bu kişi Jokunun sırtına binmek istemekte ve Joko'nun kendisini bir otele bırakmasını söylemektedir. Joko ilk başlarda bu duruma karşı çıkmıştır, hatta kongrecilerden biri ile tartışmıştır. İnsanları sırtında taşımak istememekte ve bu durumu saçma bulmaktadır. Ancak içinde bulunduğu durumlar Joko'nun insan taşımacılığı yapmasını, yani insanları sırtında taşımalarını gerektirir ya da başka bir deyişle Joko su deposundaki işi ile yetinmez ve para için insanları sırtında taşımaya kabul eder. Bu sırada kongrecilerin tavırları da sanki bu işi Joko ve arkadaşlarına bir lütuf olarak verdikleri ve onları bir esir olarak gördükleri yönündedir. Bu durum zamanla üst sınıfın Joko ve arkadaşları üzerindeki baskıyı ve isteklerini arttırır. Zamanla Joko'ya hakim olan üst sınıf oyunun sonunda Joko'nun benliğini de ele geçirir.

Her iki oyunda da sisteme yönelik eleştiriler, sınıf farkı yer almaktadır. Her iki oyunda da oyunun baş karakterlerinin iki büküm duruyor olması ilginç bir tesadüftür. Her iki oyunda da üst sınıfın alt sınıfa temkinli yaklaşımını ve sınıflar arası çekişmeyi görmekteyiz. Jokunun doğum günü oyununda Joko, sistem ile olan kavgasında yenik düşüp benliğini yitirirken, Masanın altında oyununda sistem ile olan savaş kazanılır ve oyun mutlu son ile biter.

Her iki oyunda da çalışmanın kuramsal kısmında yer verilen groteskin bileşenleri ve grotesk özellikler yer almaktadır. Bu özellikler; iki uçluluk, çok dillilik'tir. Özellikle Bakhtinci yaklaşımlar da oyunların birçok bölümünde yer almaktadır. Bahtin'in Karnavalesk yaklaşımını, bedensel bölümlere verdiği önemi, itibarsızlaşmayı groteskin genel özelliklerini her iki oyunda da sıklıkla görmekteyiz. Her iki oyunda güldürü öğeleri olduğu gibi yer yer kara mizah ve ironi biçimleri de yer almaktadır. İki oyun Groteskin temel bileşenleri üzerinden absürt, abartı temelli bir süreç içerisinde ilerlerken, sıklıkla da romantik komedi ve melodram klişeleri ile oyunda anlatmak istediği düşüncüyü kendine haz tarzıyla bize sunmaktadır.

6. KAYNAKLAR

Kitaplar

- Aristoteles (2013). *Poetika*. (çev. S. Rifat). İstanbul: Can Yayınları
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. (çev. Ç. Öztekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bakhtin, M (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, (çev. Cem Soydemir). İstanbul: Metris Yayınları.
- Bakhtin, M. (2001) *Karnaval'dan Romana*, (çev. Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Bakhtin, M (2019). *Rabelais ve Dünyası*. (çev. Ç. Öztekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Brockett, G. O. ve Hildy, J. F. (2016). *Tiyatro Tarihi*. (çev. T. Göbekçin). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları
- Esslin, M. ve Çalışkan, H. (Ed.). (1995). *Absürd Tiyatro* (M. Esslin). İstanbul: İmge Yayınevi
- Harpham, G. G. (2006). *On the Grotesque: Strategies of Contradiction In Art And Literature*, ABD: The Davies Group Publishers..
- Rızvanoğlu, E (2016). Ed.Şebnem Pala Güzel. Kitap Adı: Grotesk. Bölüm. *Bahtin'de Beden ve Dünyanın Grotesk Davranışı*. Bilge Su Yayınları. 1. Baskı. Ankara.
- Tello, N. ve Ravassi A. (2007) *Yeni Başlayanlar İçin Tiyatro Tarihi*. 3. Baskı. Habitus Kitap, İstanbul.
- Topor, R. (2010) *Masanın Altında*, (çev.Esen Özman), Mitos-Boyut Yayınları, 2010
- Topor, R. (1996) *Joko'nun Doğum Günü*, (çev. Mine G. Saulnier) Mitos-Boyut Yayınları

Sürelî Yayınlar

Cinisli, S (2015).Commedia Dell Arte Tiyatrosunda Tip ve Kostüm. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 3, Sayı: 12, 314-329.

Hece (2011). Grotesk Gerçeklikten Başbozuk Dünyalara. *Hece Dergisi*, 171, 64-65.

Sayın, E. (2018). Antik Çağın Grotesk Figürünleri, *Akademik Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı:6

Ünlüaycıl, N. (2003). Grotesk Anlatım ve “Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 69.

Tezler ve Yayınlanmış Çalışmalar

Azizov, V. (2017) *Tiyatroda Maske Kullanımı: İstanbul Devlet Tiyatrosu Prodüksiyonları’nda Son 10 Yılın Örnekleri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Ballı, Ö (2016) *Dijital Teknoloji Olanaklarıyla Sanatta Grotesk Bedenler ve Tuhaflık*, Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Başokur, E. (2008) *Dürrenmat’ın Tiyatro Oyunları’nda Grotesk Özellikler*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Doğan, H. (2018) *Sosyolojik ve Psikolojik Olguların Etkisinde Sanatta Grotesk Beden İmgesi*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Gözüyübük, A. (2013) *Toplumsal Dönüşümden Grotesk İmgeler*, Yüksek Lisans Tezi, Sanatta Yeterlilik Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Gündüz, D. (2016) *Çağdaş Sanatta Groteskin Estetiği*, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Nas, E,C. (2013) *Grotesk Bir Anlam Yaratma: Bir Senaryo Yazımı Çalışması*, Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Salihoğlu, B. (2019) *Türk Tiyatrosunda Karnavalesk Ve Grotesk Sahneleme İncelemeleri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sarıkaya, N. (2018) *Antik Yunan Komedyasında Grotesk Düşünce*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Tüzün, Z. (2010) *Tiyatroda Sahne Dili Olarak Grotesk ve Bir Örnek Uygulama: Masanın Altında (Roland Topor)*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Yanıkaya, Z. (2003) *Tiyatroda Grotesk ve Bir Örnek Olarak Fernando Arrabal Tiyatrosu*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

İnternet Kaynakları

BBC NEWS Haberi : Notre-Dame Katedrali: Fransa tarihinin bir sembolü, Paris'in kalbi <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-47942737> adresinden 23.11.2019 tarihinde edinilmiştir.

Cnnturk Haberi (2016). "Masa'nın Altında" İzmir'de prömiyer yaptı. <https://www.cnnturk.com/kultur-sanat/sahne/masanin-altinda-izmirde-promiyer-yapti> adresinden 05.12.2019 tarihinde edinilmiştir.

Fizyonomi, Karnavalesk, Distopya Kelimelerinin Anlami: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden 26.11.2019 tarihinde edinilmiştir.

<https://tiyatrolar.com.tr/roland-topor> adresinden 05.12.2019 tarihinde edinilmiştir.

<http://tiyatronline.com/oyunlar/joko-nun-dogum-gunu-4552> adresinden 29.11.2019 tarihinde edinilmiştir.

7. ÖZGEÇMİŞ

23 Eylül 1981 tarihinde Antalya'nın Kumluca ilçesinde doğdu. İlk ve Orta öğrenimini burada tamamladı. İlk tiyatro deneyimini Ortaokul'da yaşadı. Liseden sonra lisans eğitimini 2007 yılında Çanakkale Onsekiz Mart Türkçe Öğretmenliği'nde tamamladı. Bu dört yıllık üniversite hayatı boyunca, şiir dinleti gruplarının kurucu ekibinde yer aldı, aynı zaman da Türkiye çapındaki bazı dergilerde şiirleri yayınlandı. Bunun yanı sıra son sınıfta, Çanakkale'nin özel tiyatrosu Büyülü Sahne ile tanıştı ve bir oyununda oyuncu olarak görev aldı. Sonraki yıllarda Antalya ve İstanbul'daki özel tiyatro ekiplerinde birçok yetişkin ve çocuk oyununda oyuncu olarak yer aldı. Bu sırada 2012 yılında, Mimar Sinan İşitme Engelliler Ortaokulu'na atandı. Burada müzik öğretmeni Funda Ceylan ile birlikte işitme engelli çocuklarla beraber birçok absürt çocuk oyunu yönetti, sergiledi. Bunların dışında bazı kısa filmlerde oyuncu olarak yer alırken, senaryosunu ve yapımcılığını üstlendiği ve aynı zaman da oynadığı İzan adlı kısa filmi yurt içi ve yurt dışı birçok festivalde gösterilme imkanı buldu. Oyunculuk ve yazma edimlerine, bu ikisinin kendisine kattığı tecrübelerle beraber halen devam etmektedir.