



**JOSÉ RIVERA’NIN *MARISOL* ADLI OYUNUNDA
KARNAVALESK CARNIVALESQUE IN JOSÉ
RIVERA’S *MARISOL***

Büşra ÖZBEK

**İngiliz Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi
Dr. Öğr. Üyesi Deniz ARAS
2022
Her Hakkı Saklıdır**

T.C
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

Büşra ÖZBEK

**JOSÉ RIVERA’NIN *MARISOL* ADLI OYUNUNDA KARNAVALESK
CARNIVALESQUE IN JOSÉ RIVERA’S *MARISOL***

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Dr. Öğr. Üyesi Deniz ARAS

ERZURUM - 2022



TEZ BEYAN FORMU

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "Carnavalesque in José Rivera's Marisol" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Gereğini bilgilerinize arz ederim *.

☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☒ Tezimin/Raporumun makale için altı ay, patent için iki yıl süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

08.09.2022

Aslı Islak İmzalıdır

Büşra ÖZBEK

*** LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6-- (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7-- (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Graduate School of Social Sciences

TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Dr. Öğr. Üyesi Deniz Aras danışmanlığında, Büşra ÖZBEK tarafından hazırlanan bu çalışma 08 / 09 / 2022 tarihinde aşağıda isimleri yazılı jüri tarafından İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Dr. Öğr. Üyesi Deniz ARAS

İmza: Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Ahmet BEŞE

İmza: Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Bülent Cercis TANRITANIR

İmza: Aslı Islak İmzalıdır

Prof. Dr. Sait UYLAŞ

Enstitü Müdürü

Aslı Islak İmzalıdır

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	II
ABSTRACT	III
TEŞEKKÜR	IV
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM***KARNAVALESK***

1.1. KARNAVAL KAVRAMI VE KARNAVALESK.....	4
1.2. KARNAVAL UZAMI.....	15

İKİNCİ BÖLÜM***MARISOL OYUNUNDA KARNAVALESK***

2.1. AMERİKAN TİYATROSUNDA JOSÉ RIVERA.....	31
2.2. MARISOL OYUNUNUN KARNAVALESK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ	36
SONUÇ.....	73
KAYNAKÇA	77
ÖZGEÇMİŞ.....	81

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MARISOL OYUNUNDA KARNAVALESK

Büşra ÖZBEK

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Deniz ARAS

2022, 81 Sayfa

Juri: Dr. Öğr. Üyesi Deniz ARAS (Danışman)

Prof. Dr. Ahmet BEŞE

Prof. Dr. Bülent Cercis TANRITANIR

Bu çalışmada dönemine farklı bir ses getirmiş oyun yazarlarından José Rivera'nın *Marisol* adlı yapıtının *karnavalesk* bakış açısıyla incelenmesi amaçlanmaktadır.

Çalışma iki ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde *karnavalesk* ve *karnavalesk* bağlamında ortaya koyulan Baktinyen kavramlar, *diyaloji*, *monoloji*, *kronotop*, *çok dillilik*, açıklanmaya çalışılacaktır. İkinci bölümde *Marisol* oyunu *karnavalesk* üzerinden incelenecektir.

Karnavalesk José Rivera'nın *Marisol* adlı yapıtının incelenmesinde bağlamlarıyla uygun yöntemlerden biridir. Karnaval geleneği yoluyla orta çağ ve antik dönemlerden herhangi bir yönden etkilenecek, doğrudan ya da ara bağlantılarla dolaylı etkileri görülen edebiyat türü *karnavalesk* olarak adlandırılır. Tiyatro oyunundaki klasik anlatının sabitlenmiş ve kabul edilmiş normlarına karşı çıkan birleştirici ve aynı zamanda yıkıcı gücü ortaya çıkaracaktır.

Anahtar Kelimeler: *Karnavalesk*, *Karnaval*, Mikhail Bakhtin. *Marisol*, Amerikan Tiyatrosu

ABSTRACT

MASTER THESIS

CARNIVALESQUE IN *MARISOL* BY JOSÉ RIVERA

Büşra ÖZBEK

Advisor: Assist. Prof. Dr. Deniz ARAS

2022, 81 Pages

Jury: Assist. Prof. Dr. Deniz ARAS (Advisor)

Prof. Dr. Ahmet BEŞE

Prof. Dr. Bülent Cercis TANRITANIR

In this study, it is aimed to examine *Marisol*, one of the playwrights who brought a different voice to the period, from a carnivalesque point of view.

The study consists of two main parts. In the first chapter, Bakhtinian concepts, dialogue, monology, chronotope, heteroglossia, which are put forward in the context of carnival and carnivalesque, will be tried to be explained. *Marisol* will be examined through the theory of carnivalesque.

Carnavalesque is one of the appropriate methods in the study of José Rivera's *Marisol*. Influenced in any way from medieval and ancient times through the tradition of carnival, *carnavalesque* is the type of literature that has direct or indirect effects through interconnections. It will reveal the unifying and at the same time destructive power that opposes the fixed and accepted norms of the classical narrative in plays.

Keywords: *Carnavalesque*, Carnival, Mikhail Bakhtin, *Marisol*, American Theatre

TEŞEKKÜR

Öncelikle bu çalışmamda emeğini, desteğini, değerli görüş ve düşüncelerini esirgemeyen Danışman Hocam Sayın Dr. Öğr. Üyesi Deniz ARAS'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Bu çalışmamı gerçekleştirmemde vaktini ve emeğini esirgmeden değerli katkılarından dolayı İngiliz Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölüm Başkanı Sayın Prof. Dr. Ahmet BEŞE Hocam'a ve İngiliz dili ve Edebiyatı bölümündeki tüm öğretim üyelerine teşekkürü bir borç bilirim.

Bu çalışma boyunca gösterdiği sabır ve verdiği destek için değerli eşim Eren ÖZBEK'e teşekkür ederim. Ayrıca destekleriyle beni her zaman teşvik eden aileme teşekkür eder ve bu çalışmayı, çalışmam sırasında çok erken kaybettiğim, her zaman en büyük destekçim ve en iyi dostlarım olan ablalarım Elif AYDIN ve İlknur AYDIN ÜNAL'a armağan ediyorum. Vedalar göz ile sevenler için, gönülden sevenler ayrılmazlar...

Erzurum – 2022

Büşra ÖZBEK

GİRİŞ

Mikhail Bakhtin 20. yüzyılın önemli edebiyat eleştirmeni ve kültür ve edebiyat kuramcısı olarak 1920'li yılların başlarında yazmaya başlamıştır. Sovyet kuramcı, döneminde yaşanan siyasi baskılar sebebiyle yazın hayatından uzak kalsa da ortaya koyduğu düşünceler edebiyat ve sosyal bilimler alanlarında etkili olmuştur. Edebi alanda özgün kuramları olan Bakhtin edebiyata kattığı yeni kavramlarla roman incelemesinin farklı açılardan şekillenmesine olanak sağlamış ve dolayısıyla tiyatral metinlerin de kavramlarla incelenmesine olanak sağlar. *Karnavalesk (carnavalesque)*, *çok dillilik (heteroglossia)*, *monoloji (monology)*, *diyaloji (dialogism)*, *çok seslilik (polyphony)* ve zaman ve uzam anlamındaki *kronotop (chronotope)* kavramları edebi metinlerin incelenmesinde önemli rol oynayan Baktinyen kavramlardır.

Rus roman yazarı Fyodor Mihayloviç Dostoyevski ve Fransız yazar ve düşünür François Rabelais'in fikirlerini kuramlarını oluştururken kullanan Bakhtin, yazarın konumunu değiştirmiş, karakterleri geliştirmiş ve bu bağlamda *karnaval* kuramını ortaya koymuştur. Diyaloji kavramı Baktinyen dil ve edebiyatın temelini oluşturan kavramdır. *Çok dillilik* dildeki tabakalaşmayı, toplumdaki farklı lehçeleri ve toplumsal dilleri inceler. *Karnaval* kavramı ve *karnaval* imgeleri Bakhtin'in eserlerinde ayrıntılarıyla öne çıkardığı Ortaçağ ve Rönesans'dan günümüze uzanan şenlikli ve çok sesli bir eğlence biçimini anlatır. Baktin *çokseslilik* kavramıyla her sesin eşit şekilde yansıtıldığı ve her sesin özgürce çıkabildiği bir edebiyat anlayışı yaratır. Albert Einstein'ın *görelilik teorisi*yle temellendirilerek ortaya koyduğu *kronotop* kavramıysa Bakhtin'in zaman ve mekanın yansıttığı özelliklerin dil ve söylemde nasıl ifade edildiğini gösterdiği kavramdır.

Amerikan toplum yapısını incelerken aynı zamanda 21. yüzyılda aile yaşamını etkilemeyi sürdüren şehirleşmenin sonuçları, ekonomik problemleri ve bu durumlara bağlı olarak meydana gelen toplumsal değerlerdeki değişimi, aile ve toplum arasındaki ilişkiyi, aile bireylerinin birbirleriyle olan ilişkisini ve kuşaklar arasındaki çatışmayı ortaya koymak gerekir.

Geçmişten günümüze aile, toplumsal düzenin temel direği ve bir ülkede yönetim dengesinin sarsılmaz kaynağı durumundadır. Toplumsal istikrarın bir parçası olarak ailenin, değişimlere uğramasının en önemli nedeni yine toplumsal değişimlerin baskısıyla olmaktadır. Amerika'da aile kurumunun en önemli değişiminin endüstrileşme ve kentleşme ile gerçekleştiği hemen her alanda vurgulanmakta ve değişimlerin "geleneksel aile" yapısını tehdit

ederek aile kurumunun bozulmasında başlıca etmenler olduğu kabul edilmektedir. (Beşe, Amerikan Tiyatrosunda Aile ve Başarı Düşü: Arthur Miller - Edward Albee, 2007: 53).

Amerikan tiyatrosunun önemli konularından birisi olan değişen değerler sistemini oyun yazarı José Rivera *Marisol*'de tartışmaya açmış ve eleştirilmiştir.

1960'ların ortalarında Amerika'da sivil haklar mevzuatının kabul görmesiyle ve bunun getirdiği yeniliklerle 1930'lardaki Amerikan tiyatrosunun bir gündem tiyatrosu haline gelmiştir. İspanyol-Amerikan Savaşı'nda Amerika Porto Riko'yu işgal ettikten ve ada 1898 Paris Antlaşması gereğince Amerikalılara devredilmiştir. Edebiyat eleştirmenleri, yazarlar ve şairler vatan teması üzerinde eserler vererek sömürge yönetiminin karşısında olduklarını ifade etmişlerdir. 1940'ların içinde bir Porto Riko diasporası oluşmuştur. Porto Riko edebiyatı, Nuyorikan Hareketi¹ olarak bilinen entelektüel hareketten etkilenmiştir. Porto Riko edebiyatı Amerika'da günden güne gelişmeye devam etmiş ve birçok Porto Rikolu yazar edebiyatın tüm alanlarında kendilerini göstermiştir. Amerika'da Latin tiyatrosunun önemli temsilcilerinden birisi olan Porto Rikolu oyun yazarı José Rivera tiyatro ve sinemada alanında yazan önemli Latin yazarlarından biridir. *"Latin tiyatrosu, aşktan, dramatik yapılara ve temalara kadar geniş bir yelpazede estetik yaklaşımlar, romantizm, göçmenlik, sınır siyaseti, ulus inşası, hapsetme ve sosyal adalet gibi konulara yer verir. Dilsel, etnik, politik, kültürel veya cinsel nitelikte oyunlar genellikle Latin / Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan bir insanı içeren bir sosyal adalet bileşenine sahiptir"* (Trevor Boffone, 2019: 5). Latin toplumun maruz kaldığı etnik önyargı ve ırkçılık Latin halkının ve kültürünün tiyatrodaki uyum sağlayamayan kişiler olarak temsil edilmesini, rekabetçi ve şiddet içeren bir uzam yaratılmasını sağlamaktadır.

José Rivera'nın Marisol'ü, 1992'de Louisville, Kentucky'deki New American Plays Humana Festivali'nde çıkış yaptı ve ertesi yıl New York Times eleştirmeni Frank Rich'in Los'ta patlak veren toplumsal gerilimleri ve anlaşmazlıkları dile getirdiği için övdüğü New York Shakespeare Festivali'ne taşıdı. Angeles'ın 1992 Ayaklanması'ndan sonra Marisol'ün önceki on yılda New York'un kendi mekânsal uygunsuzluğunu tasvir etme tarzı daha da ilgi çekici. (Westgate, 2007: 21).

¹ Nuyorikan Hareketi, Porto Rikolu ya da Porto Riko asıllı, New York'da ya da yakınında yaşayan ve kendilerine Nuyoricans diyen ya da bilinen şairleri, yazarları, müzisyenleri ve sanatçıları içeren estetik, sosyal, retorik ve entelektüel harekettir (Brown, 1998: 5).

Rivera *Marisol*'de kendisi de Porto Riko'lu olan bir kadının kendi içinde ve yaşadığı toplum içerisindeki savaşını izleyiciye/okuyucuya sunar. Ahmet Beşe bu durumu ırk, dil, din gözetmeksizin yaşama ve bireye dair şu şekilde açıklar:

Modern Amerikan tiyatro sahnelerinde, genel olarak hem bireyin içinde yaşadığı çevreyle olan savaşını, hem de bu çevreye uyum sağlaması ve saygın bir yer edinebilme çabası gibi önemli bir çatışma gözlemlenebilir. Bu amaç uğruna birey, gerekirse çevresinde gördüğü yanlışlıkları değiştirme ve düzeltme görevini üstlenir. Ancak bu görevi geleneksel tiyatro anlayışında olduğu gibi Aristoteles'in trajik kahraman tanımına uygun, soylu sınıfı temsil eden biri değil, günümüzün modern toplumunda her an karşılaşabileceğimiz sıradan insan üstlenir. (Beşe, 2007: 26).

José Rivera'nın *Marisol* adlı oyununda sıradan bir hayatı olan ana karakter Marisol kendi içerisinde Tanrı inancını sorgularken aynı zamanda dünya düzenini ve çevresinde olup bitenleri de sorgulamaktadır.

Marisol'un önemli ölçüde siyasi etkinlik sorunuyla kendi mücadelesini araştırdığı ve sahnelediği ileri sürülmektedir. Rivera politik olanı barındırma görevini üstlendiğinde tamamen boşa harcanmasa bile sahnenin dinamiklerinin kolayca kötüye kullanılabileceğinin farkındadır. Yaratıcı bir şekilde oyun yazarı devam eden bu mücadeleyi açılış anından oyunun son sahne görüntüsüne kadar eserin içine yerleştirir. Sonuç sahnesinde Marisol, mecazi olduğu kadar gerçek anlamda da bir New York şehri kurbanıdır. Onun fedakarlığı, hem son derece taviz verilmiş, absürt derecede şiddet içeren kentsel ortamı hem de bu alanı tanımlayan çok sayıda nitelik ve soruna yeterince aracılık etme konusundaki ısrarlı mücadeleyi aydınlatır. (Blatanis, 2016: 104).

Marisol bir kurtarıcı görevi üstlenerek kötüye giden modern dünyayı eski haline getirmeye çalışır. Marisol'un değişen dünyaya ve yerle bir olmuş sosyal ve ekonomik düzene karşı durması, oyunun Amerikan tiyatrosu içerisinde Amerikan kültürüne ve modern dünyanın kurallarına karşı bir başkaldırı olarak değerlendirilebilmesine aynı zamanda da *karnavalesk* bağlamda incelenebilir hale gelmesine olanak sağlar.

BİRİNCİ BÖLÜM

KARNAVALESK

1.1. KARNAVAL KAVRAMI VE KARNAVALESK

Karnaval (carnival) ve karnavalesk (carnavalesque) iki farklı ancak birbiriyle ilişkili düşünceyi temsil eden kavramlardır. *Karnaval* antik antik dönemlerde ortaya çıkmış bir kavramdır. Genel anlamıyla *karnaval*, bedeni, duyuları, insanlar arasındaki hem açık biçimde var olmayan hem de belirgin bir biçimde var olan ilişki biçimlerini kutlar. Bireyin kendisini ve ötekini anlamlandırmasında iletişim ve diyalogun önemini vurgulayan Rus edebiyat kuramcısı Mikhail Bakhtin (1895-1975), bu bağlamda oluşturduğu sosyal kuramların temeline koyduğu *karnavalla* roman incelemesine yeni bir bakış açısı kazandırır. Bu çerçevede yaşam ve insan arasındaki *diyalojik* yapı sadece farklı seslerin duyulabildiği *çok sesli (polyphony)* ve her kısımdan insanın eşit ve özgür bir şekilde görüldüğü *karnavalesk* roman ile mümkündür. Bu yüzden Bakhtin temelinde çoğulculuk olan kuramlarını bütün otorite, mutlak ve *tek sesli (monology)* kuramların karşısında tutmaktadır. “*Karnavalesk dünya algısı, kişiyi korkularından uzaklaştırıp, dünyaya en üst seviyede kişiyi yaklaştıran ve onu diğerleri ile yine en yüksek seviyede yakınlaştırarak, değişimden gelen sevinç ve neşeli göreliliği ile dogmatik, evrime ve değişime düşman olan, mevcut varoluş şartını ya da toplumsal düzeni mutlaklaştırmaya çalışan tek yanlı ve kasvetli resmi ciddiyete karşıdır*”² (Bakhtin M., 1984: 160). *Karnaval* tek sesli bir ideoloji oluşturmaktansa farklı toplumları, toplumların farklı gruplarını ve farklı ideolojilere sahip olan kesimleri *karnavalesk* bir ortamda ilişkilendirerek pek çok sosyal ve tarihi olaya dair süregelen düşünceleri sarsmaktadır. Bakhtin *karnavalesk* edebiyatı şu şekilde tanımlamaktadır: “*Karnaval geleneğinin antik ya da Ortaçağda herhangi bir biçiminden doğrudan ve dolaysız ya da bir dizi ara bağlantı yoluyla dolaylı olarak etkilenen edebiyat türünü karnavallaşmış edebiyat olarak adlandıracaktır*” (Bakhtin M., 1984: 107). Bakhtin’in roman ve dil ilişkisi konusundaki kuramları Bakhtin ve Çevresi³ olarak da tanınan Rus Düşünce Okulu’nun açılmasına yol açar. Edebiyat,

² Bu çalışmadaki bu ve bundan sonraki çeviriler tarafıma aittir.

³ Mikhail Bakhtin eğitimini 1918’de tamamlamış ve daha sonra Rusya’nın batısındaki küçük bir şehir olan Nevel’e taşınmış ve burada iki yıl öğretmenlik yapmıştır. Burada oluşturduğu Bakhtin ve Çevresi grubu

sanat ve felsefe gibi farklı alanlarla ilgili olan dönemin entelektüelleri, aydınları ve sanatçıların oluşturduğu bu okul sanat, toplum ve dil alanlarında çalışmalar yapmakla birlikte Bakhtin'in özgün fikirler ve yeni yaklaşımlar ortaya koymasına da olanak sağlar. Burada edebi metinlerin yaratılması konusunda anlamın nasıl ortaya konması gerektiğini sıklıkla tartışan Bakhtin ve Çevresi düşünürleri *karnavaleskin* oluşmasına da katkı sağlar.

Karnaval, toplumda otorite olarak kabul edilen gerçekleri ve toplumsal hayata dayatılan düzeni *karnaval* süresince yok sayan, temeline mizahı ve eğlenceyi alan bir kutlama şeklidir. *Karnaval* kutlaması, toplumun dayattığı tüm sınıflandırılmış düzeni, ayrıcalıkları, kutsallaştırmaları, kural olarak belirlenmiş, yerleşmiş ve herhangi bir ilkeye uygun ideolojileri, yasakları yok saymaktadır. Bu bağlamda, Bakhtin *karnaval* kültürünü sanatın mihenk taşı olarak görmektedir. Bakhtin diğer bütün anlatı türlerini kalıplaşmış biçimler olarak gördüğünden *karnaval* geleneğini sürekli geliştiğine ve dinamik bir şekilde sürekli gelişmekte olduğuna inandığı roman türü üzerinde uygulamıştır. “Bakhtin’e göre, diğer tüm türler (epik, trajik, retorik) bu çağa ‘kalıplaşmış biçimler’ olarak girdikleri halde, roman dinamik ve hala gelişmekte olan tek tür olma özelliğini gösterir ve bunu da, romanın, diğer türleri içerip, sindirip, yutup yine de roman olma konumunu koruyabilmesiyle açıklar” (Akçam, 2006: 51). Roman anlatısı üzerinde geliştirilmiş olan *karnavalesk* tiyatroya uyarlandığında tiyatronun anlatım estetiğine yönelik yeni ve farklı okuma süreçleri ortaya çıkaracaktır. Aynı zamanda tiyatro metinlerine işlenmiş olan tuhaflıklar, ayrışmalar, karşıt durumlar, anormal eşleşmeler, ironi içeren diyaloglar, metinlerin dokusuna dağıtılarak *karnavalesk* yapılar oluşturulmaktadır. *Karnavalesk* nitelikler klasik anlatının sabitlenmiş ve kabul edilmiş normlarına karşı çıkmaktadır. *Karnaval* ortamı, olay örgüsünü parçalamakla, seçkin yapıtların taklidiyle, gösteri ve gerçeklik arasındaki mesafeyle, metinlerarasılıkla ve zamanın ve mekanın bozulmasıyla yaratılmaktadır. Philip Auslander *Theory For Performance Studies* adlı yapıtında *karnaval* ortamını şu şekilde tanımlamaktadır:

Bakhtin, karnaval kavramını Avrupa’daki geç Ortaçağ ve erken Rönesans dönemlerinin kültürel performanslarından türetmesine rağmen, karnaval belirli olaylarla sınırlı değildir, aynı zamanda bir karnaval herhangi bir sosyal veya politik yapıdan bağımsız olarak halkın iradesinin temsili işlevi görür. Karnavallar, sabit görünen yerleşik sosyal ve politik düzenin oyunbaz yıkımlarıdır. Yaygın maskeli balolar, heykellerin yakılması, kutsal nesnelere

farklı ilgi alanlarına sahip entelektüellerden olmuştur ancak hepsi edebi, dini ve politik konuların tartışıldığı bir alan olmuştur. (Encyclopaedia, 2022, <https://www.britannica.com/biography/Mikhail-Bakhtin>)

ve mekanlara saygısızlık ve vücudun aşırı düşkünlüğü yoluyla karnavallar, egemen düzenin hakimiyetini, normatif sosyal davranışları zorlayan her şeyi gevşeterek - yalnızca bir süreliğine de olsa - yasadan, gelenekten ayrılır. Bakhtin, karnavalın katılımcı, kapsayıcı yönünü vurgular. (Auslander, 2008: 41).

Edebiyat tarihinde bütünleşmeyi, iç içeliği ve türlerin ve biçemlerin birleştirilmesini sağlaması karnavaleskin önemli bir işlevidir. Karnavaleskin birleştirici gücünün yanında yıkıcı gücünden de söz etmek gerekir. Genel bir tanım yapılması gerekirse, “karnavalesk [çağdaş bir sanat eserinde veya bir edebiyat eserinde] karnavalın edebi tasvirine değil, yıkım fikrine atıfta bulunur” (Hegerfeldt, 2005: 133). Bakhtin’in deyimiyle “[c]iddi türler monolojiktir, yani bütünlüklü ve değişmez bir eylem olduğunu dayatır. Yarı ciddi-yarı komik türler ise, tersine, diyalojiktir; böyle bir bütünlüğün olanaklılığını ya da daha kesin bir ifadeyle deneyimlenmesini yadsırlar. ... Yarı ciddi-yarı komik türler, entelektüel ortodoksiye karşı üstü kapalı ya da açık bir meydan okumadır; öyle ki yalnızca felsefi içeriğinden değil, yapısı ve dilinde de yansıyan bir meydan okuma” (Bakhtin M., 1984: 106). Bakhtin’e göre roman karnavalesk bir yapıda çoğul bir dil barındırmaktadır, diyalojiktir ve kesin bir yargı barındırmamaktadır. Ahmet Cevizci bunu şu şekilde yorumlar:

Tarihi romanların Saturn bayramlarına kadar geri giden karnaval geleneğini, Bakhtin, kamusal ile özel alanlar, icracılarla izleyiciler arasındaki sınırları ortadan kaldırırken, delillerle yabancıların günün kralları haline geldikleri tersine çevrilmiş bir düzeni yerleştiren bir şey olarak sunar. Karnaval Ortaçağ ve Rönesans’ın ciddi resmi kültürlerine, sosyal hiyerarşileri yıkmak ve bütün sosyal tabakalarla yaş gruplarını eşit hale getirmek suretiyle alaycı bir meydan okuma ortaya koyar. Bakhtin için karnaval antik bolluk ve yeniden doğuş kültürlerinin bir kez daha olumlanması olup, otoriteye dönük alaycı bir meydan okuma, yeni bir geleceğe giden yolu açan bir yenilenme gücünü temsil eder. (Cevizci, 2005: 200).

Karnaval zaman içerisinde farklı anlamlara bürünmüştür. Latince “*carnem levare*” (etten mahrum kalmak) anlamına gelmektedir (Karnaval, Etimolojiturkçe, 2022). Zamanla dini bir anlam içermiş olsa da sözcüğün tarihçesine bakıldığında aslında kilisenin karşı olduğu Roma uygarlığındaki Satürn Bayramı ile benzerlik taşır. “Roma takviminde, Saturnalia, dini ayinlerin yapıldığı kutsal bir gün veya tatil olarak belirlendi. Satürn’ün kendisi Kronos ile özdeşleştirildi ve Yunan ritüeline göre başı açık olarak kurban edildi. Papalar tarafından kaydedilen en eski tapınak olan Satürn Tapınağı,

Saturnalia 'ya adanmıştı ve o gün, Tanrının kurtuluşunu simgelemek için içindeki fildişi kült heykelinin ayaklarını bağlayan yünlü bağlar gevşetildi. Aynı zamanda bir bayram günüydü” (Satürnya, Encyclopaedia, 2022). Tatil boyunca kısıtlamalar tamamıyla reddedilir ve sosyal düzen tersine döner. Toplumda kumara ve kölelerin zar kullanmasına izin verilir ve kimse çalışmak zorunda değildir. Halka açık yerlerde renkli yemek kıyafetlerine izin verilirdi. Kölelere eşit muamele edilir, efendilerinin kıyafetlerini giymelerine müsaade edilir ve Tanrı tarafından başlatıldığı düşünülen daha eski bir altın çağın anısına yemek saatinde beklenirdi. Bu haftada ciddiye yasaklanır; hiçbir işe izin verilmez. İçki, gürültü, oyunlar ve zarlar, kralların atanması ve kölelerin ziyafeti, çıplak şarkı söyleme, çılgın ellerin alkışlanması Romalılarda mutluluk ziyafet bayramı olarak sarhoş bir şekilde kutlanırdı. Halkın, kadınların ve çocukların, erkeklerin ve yönetici ve soylu kişilerin üzerine incir, kuruyemiş, hurma ve diğer tatlılar yağdırılır, sıralar arasında ekmek ve şarap ikram edilirken, konuklar arenada dövüşen kadınlar tarafından ağırlanır ve cüceler turnaları avlardı⁴ (Satürnya, Encyclopaedia, 2022).

Bakhtin, Rönesans ve Ortaçağ boyunca günlük hayatın her alanında var olan ve en alt kademedan en üst kademeye kadar insanlar arasındaki ilişkileri ortaya koyan bir toplumsal edimden ve altında yatan *karnaval* ruhundan şu şekilde söz etmektedir: “*Bu, şenlikli eğlence biçiminin yeni, özgür ve eleştirel bir tarihsel bilincin ifadesidir*” (Bakhtin M., 1984: 124). Şenlik kavramı toplumun bastırarak bilinçaltına doğru ittiği tüm duygu ve düşüncelerin bir tür dışavurumudur. *Karnaval*ın yarattığı bu şenlik alanı mesafeleri ortadan kaldırır ve bu durum toplumda herhangi birisi tarafından yadırganmaz. Mesafeler askıya alınır ve sosyal sınıf statüleri tersi şekilde ortaya çıkar. Yasaklar ve kısıtlamaların, yasaların askıya alınması söz konusudur. *Karnaval* hayatın olağan akışına terstir ve olağan akıştan kopuşun göstergelerini barındırmaktadır. *Karnaval* ortamında herkes asillikten, mülkiyet ve sınıf ayrımından, aile hayatından ve toplumsal kurallardan vazgeçerek başka bir deyişle kendilerini otoriter, kurallı, sınıfsal, dogmatik inançlardan sıyrarak başka bir inanç sistemi oluşturmaktadır. *Karnaval* herkesi ve her anlayışı kuralsız bir potada eriterek bireylerin tabularından ve kurallarından bağımsız davranmasını sağlar. *Karnaval* süresince insanlar arasındaki sınıf ayrımı ve ideolojiler arasındaki mesafeler kalkmaktadır. Hiyerarşik yapı ve bu yapıya bağlı olan her şey ve

⁴ Detaylı bilgi için bkz.

http://penelope.uchicago.edu/~grout/encyclopaedia_romana/calendar/saturnalia.html

mülkiyet yok sayılır böylece hizmetkar, köle, kral, efendi, papaz, kadın, erkek, çocuk herkes eşit hale gelir. Ayrıcalıklı statüler, unvanlar ve onları akla getirebilecek her şey ortadan kaldırılmaktadır.

*Karnaval*da bir takım alışılacagelmedik eşleşmeler de görülmektedir. Dini metinlerin şarkılar gibi söylenip eğlenildiği, kadınlar ve erkeklerin sarmaş dolaş sınırsız yakınlaşabildiği, her dinden ve her şekilde insanın bulunduğu *karnaval* ortamı tüm dini, ahlaki, toplumsal değerleri yok saymaktadır. *Karnaval*daki hayat toplumun alıştığı günlük hayatı ters-yüz etmektedir. *Karnaval* toplumsal *çok dillilik* ve bireysel *çok seslilik* içermektedir. Edepsiz bir dil ve üslup kullanılabilir, kimse konuştuğuna dikkat etmez, nezaket kuralları gibi toplumun değer yargılarının ortaya çıkardığı kurallar konuşma içinde yok sayılır. Bakhtin'in genellikle Batı edebiyatında incelediği *karnavalesk* yapıtlarda, ilahi varlıkların somutlaştırılması ve değersizleştirilmesi, onlara saygısızlıkta bulunulması, değerlere samimi bir diğer ifadeyle içsel bir saygısızlık gösterilmesi vardır. *Karnaval*, kralını mizahi bir şekilde gülünç halde tahta çıkışının *karnaval* meydanında sergilenmesi, tahta çıkarılan krala yapılan saygısızlıklar ve aşağılanarak tahttan indirilmesi, *karnaval*ın içerdiği küfür, hakaret, saygısızlık, küçük düşürme, alay etme, müstehcenlik, çıplaklık, kutsal değerlere, kitaplara ve deyişlere ilişkin parodiler içermektedir. *Karnaval* yazınında herkesten farklı, normalin dışında, normlara uygun yaşamayan, toplumca aşağılanan ve kendisinin de toplumdaki herkesi aşağıladığı bir anlatıcı vardır. *Karnaval*da ölüm ve yaşam bir beden imgesi üzerinde birleşmiştir. Dev bir beden haline gelen insanlığın ilerleyişi, ölümlülüğün ortadan kaldırılması, resmiyetin kaldırılması, insanlar arasındaki maddi ve manevi bütün özelliklerin yok edilmesi, bedensel ve maddi arzulara dair bütün aşırılıkların ve kuralların kutlanması, günlük hayattan uzaklaşılması anlamına gelir.

Eleştiri diline *diyaloji*, *monoloji*, *kronotop*, *Çok dillilik* gibi Baktinyen kavramlarla birlikte *karnavalı* katması, Bakhtin'in 20. yüzyılın önemli edebiyat kuramcılarında birisi olarak anılmasını sağlamaktadır. İdeolojileri anlamının doğasını ve iletişimi temel alan Bakhtin, ilk olarak, insanın kendisini anlamamanın yolunun “öteki”ne bakmak olduğunu “[b]ir başkasıyla bütünleşerek değil de, kişinin kendi konum dışı konumunu ve onunla bağlantılı görüş ve üst anlayışını muhafaza etmesi” (Bakhtin M., 1984: 299) olduğunu, her bilincin öncesindeki aşama olarak görmektedir. Yaşamın ve insanın aslının, ben ve öteki diyalektiği üzerinden *diyalojik* bir yapıda olduğu sonucunu ortaya koyan Bakhtin,

bu bağlamdaki düşüncelerini edebi metinlerdeki diyalektik üzerinden şu şekilde ortaya koymaktadır: *“Roman, sanatsal olarak düzenlenmiş bir toplumsal söz türlerinin çeşitliliği bazen de diller çeşitliliği ve bireysel sesler çeşitliliği olarak tanımlanabilir”* (Bakhtin M., 1981: 262). Edebi yapıtlar dildeki diyalojik ilişkileri ortaya koymaktadır; parodi, diyalog ve *üsluplaştırma* gibi bazı kavramlar bu diyalojik ilişkilerdendir. *“Anlatıya parodik ve polemik bir unsur katmak anlatıyı daha da çok-sesli, daha da kesintiye-eğilimli hale getirir; anlatı artık kendisine veya gönderge nesnesine yönelenmiyordur. (...) Ama öte yandan edebi parodi anlatıcının söylemindeki edebi uzlaşımsallık ögesini güçlendirir; onu bağımsızlığından daha da mahrum bırakır ve onu sergilemek için kullanılan muhtelif biçimler müteakip yapıtlarda da daima kahraman dolaysız ve özerk anlamlandırma gücünü ve kahraman konumunun bağımsızlığını artırmaya hizmet eder”* (Bakhtin M., 1984: 226).

Dildeki içsel birikimleri sağlayan romandan hareketle Bakhtin herhangi bir söylemde anlamın uygulanmasını yöneten temel kavram ve kapsamın metin üzerindeki önceliği anlamına gelen, *çok dillilik (heteroglossia)*, diyaloji, orkestralama ya da *çok seslilik (polyphony)* ve *kronotop* kavramlarını edebiyata katarken, diğer bütün kavramlara öncülük eden ve bu kavramların taşıyıcısı olan *karnaval* ve diyalojiyi yapıtlarında öne çıkarmıştır. Bakhtin’e göre *“[h]eteroglossia herhangi bir ulusal dil içerisindeki orkestralama⁵ ve katmanlaşmadır”* (Bakhtin M., 1981: 67). Bu katmanlaşma lehçeler, jargonlar, yaş gruplarına göre kullanılan dil, nesilden nesile aktarılan dildir. Romandaki *çok seslilik* aynı zamanda *çok dilli (Çok dilli)* bir dile olanak sağlar. *“Yazar kaynaklı anlatım, anlatıcıların sözleri, araya yerleştirilmiş türler ve karakterlerin sözleri, sayelerinde çok dilliliğin romana dahil edilebileceği türlerdir yalnızca; her biri, toplumsal seslerin çokluğuna ve az çok diyalojikleşmiş bağlantılarının ve karşılıklı ilişkilerinin geniş çeşitliliğine olanak tanır”* (Bakhtin M., 1981: 263). Söz aktarımları *Çok*

⁵ Orkestralama: Bakhtin’in müzik terminolojisinden ödünç aldığı ünlü terim “polifonik” romandır, ama bunu başarma aracı orkestralama değildir. Müzik [“roman bir dönemin yaşamının ansiklopedisidir” tanımında içerildiği şekliyle] görme ediminden [Bakhtin’in “roman dönemin tüm toplumsal seslerinin azami ölçüde eksiksiz kayıdır” diyerek yaptığı yeniden tanımlamayla] işitme edimine geçme metaforudur. Bakhtin’e göre bu çok önemli bir değişiktir. Sözel/işitsel sanatlarda bir iletişim edimine teklik kazandıran, bu edimin “armonik sesleri”dir. Bir müzik parçasının partiyonu olarak kavranan roman içerisinde, tek bir “yatay” mesaj [melodi] birçok şekilde dikey olarak armonileştirilebilir ve kendi sabit ses perdelerine sahip olan bu partiyonların her biri de, notaların farklı enstrümanlar arasında dağıtılmasıyla başkalaştırılabilir. Orkestralamanın olanakları, metnin herhangi bir parçasına [segment] neredeyse sonsuz bir değişkenlik kazandırır (Bakhtin M. M., 1981: 430). Orkestralama yatay çizgide söylenen sözlerin dikeyde birçok mesaj içerdiğini ve aslında birçok şey söylendiğini ortaya koymaktadır.

dilli yapının oluşturulmasında kullanılan önemli kavramlardan birisidir. “*Roman, söz tiplerinin toplumsal çeşitliliği aracılığıyla ve böylesi koşullar altında serpilen farklı bireysel sesler aracılığıyla temalarının tümünü, kendisinde betimlenen ve ifade edilen konuların ve düşüncelerin dünyasının tümünü orkestralar*” (Bakhtin M., 1984: 38). Söz aktarımı, “*Söylem içinde söylem, sözcelemde sözcelem, aynı zamanda söylem üzerine söylem, sözcelem üzerine sözcelem*” (Gül, 2007: 239) olarak tanımlanabilir ve kurguya dayalı yapıtlarda dolaylı ve dolaysız aktarım şeklinde ikiye ayrılmaktadır. Dolaysız aktarımda yapıtlara dildeki *çok seslilik* uygulanmaktadır. Yazar dolaysız anlatımla anlatıcı olarak kendi söylemini bölerek araya girer ya da açık ya da dolaylı olarak anlatımıp yarattığı kahramanlarına bırakır. Dolaylı ve dolaysız anlatım yapıtı *çok sesli* hale getirmektedir. “*Bu çok seslilik farklı şuurların, farklı seslerin, yazarın otoriter sesi tarafından bastırılmaması, manipüle edilmemesidir*” (Çıraklı, Anlatıbilim, 2015: 144).

Diyaloji kavramının kökeni diyalogdur. Romanın ana merkezi insan yaşamıdır ve roman söylemlerin birbiriyle içiçe girmesiyle ortaya çıkan *diyalojinin* ürünüdür. Söylemlerin birbiriyle nasıl karşılaştıklarını, bir başkasının sözünün nasıl çağrıldığını, nasıl yanıtlandığını, bir özün başka bir söz içinde nasıl var olabildiğini romanın yazınsal bütünlüğü içinde görmek mümkündür. Yapıtlardaki *çok sesli* oluşumun içerisinde karakterlerin temsili konuşmaları diyalogu, konuşmaların birbiriyle karşılaşmaları ise *diyalojik* yapıyı yaratır. Bakhtin, *çok seslilik* ve diyalogların oluşturduğu ve *karnavalesk* içerisinde toplumsal hayatın çeşitliliğinin ve *çok sesliliğinin* temsili olan insanın kaçınılmaz olarak içerisinde bulunduğu *diyalojik* yapı ilişkisini şu şekilde açıklamaktadır:

Başka insanların bilinçleri nesneler olarak veya şeyler olarak algılanmaz, tahlil edilemez, tanımlanamaz onlarla yalnızca diyalojik olarak ilişki kurulabilir. Onlar hakkında düşünmek onlarla konuşmak anlamına gelir. Aksi halde, bize derhal nesne (l)leşmiş yüzlerini çevirirler: Sessizliğe gömülür, kapanırlar, kemikleşip bitmiş, nesne (l)leşmiş imgeler haline gelirler. Çok sesli bir romanın yazarından muazzam ve yoğun bir diyalojik etkinlik beklenir: Bu etkinlikte karakterler de kemikleşmeye yüz tutarlar, tek şeyler haline gelirler ve romanda monolojik olarak biçimlenmiş hayat yumakları belirir. (Bakhtin M., 1984: 68).

Diyalojik ilişki karşılıklı, çift taraflı ve yönlüdür, bu sebeple tek yönlü olarak anlamaya çalışmak kafa karışıklığı yaratabilir. Ortak bir bağlamda, iki insanın aynı zaman ve mekanda iletişim kurabilmesi diyalogdur ve bu diyalogun dünyaya, yapıtlara aktarılması *diyaloji* olarak tanımlanmaktadır. Bireyin içsel dünyalarının ortaya koyulması

ve anlamlandırılması için onun bir başkasıyla arasındaki diyalogun resmedilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda, *diyaloji*, sınırların, kısıtlamaların olmadığı ve yakın ilişkilerin görüldüğü *karnavalesk* dünyanın tartışılmaz bir ögesidir.

Bakhtin'e göre ben ve öteki hep ilişki içerisinde ve dil sadece dili kullananların etkileşimindedir dolayısıyla *diyaloji* de ben ve ötekinin diyalektiğine dayandırılmıştır.

Bir düşünce, yaşamaya, yani şekillenmeye, gelişmeye, sözel ifadesini bulup yenilenmeye, yeni düşünceler doğurmaya ancak başka düşüncelerle, başkalarının düşünceleriyle gerçekçi diyalojik ilişkilere girdiğinde başlar. İnsan düşüncesini ancak yabancı ya da başka bir düşünceyle, bir başkasının sesinde cisimleşen, yani bir başkasının söylemde ifade edilen bilincinde cisimleşen bir düşünceyle canlı temas halindeyken gerçekçi bir düşünceye dönüşür, yani bir düşünce olur. (Bakhtin M., 1984: 88).

Diyalojik ilişkilerin romandaki karşılığının parodi ve üslup olduğunun varsayılmasıyla kişinin söylediğinin ötekinin söyleminde kendine özgü ortaya konduğunu belirten *üsluplaştırma*, *skaz*⁶ ve diyalog olarak görülmektedir ve bunlar *diyalojinin* metne aktarılmasında aranabilecek olgulardır. Anlatım tekniği olarak daha çok diyalogların kullanıldığı bir yapıtta, anlatmak yerine göstermek vardır. Diyaloglar çoğunlukla benler ve ötekiler arasındaki tartışılan konuya göre; sorular ve cevaplar, bir görüşte hemfikir olma durumu ya da düşünce ayrılıkları şeklinde görülmektedir. Tartışılan olaylarda ve konularda farklı bakış açıları ortaya konmasını sağlayan diyaloglar aynı zamanda kişilerin görüşlerini, birbirlerine ve dünyaya dair düşüncelerini sergilemelerini sağlar. Romanın anlatıcısı, kahramanların tepkilerini belirtmek yerine *üsluplaştırma* ile farklı toplumsal grupları öne çıkarır. Böylece romanda “[k]armaşık bir kalabalığa ait canlı, dinamik bir gürültülü imge” (Bakhtin M., 1984: 191) ortaya çıkmaktadır. *Üsluplaştırm*anın ortaya çıkardığı tepkiler aynı zamanda ötekine karşı olan bakış açısını da sergilemektedir.

Üsluplaştırma, polemik ve parodi gibi *karnavalesk* özellikler yapıtların *diyalojik* yapısına katkı sağlamaktadır. “*Açık polemik gayet basit bir şekilde, sanki kendi gönderge*

⁶ Rustik yaşamın bir bölümünün birinci tekil şahıs ve konuşma diline göre anlatıldığı bir tür halk masalı için skazat’tan (anlatmak) türetilen Rusça bir terimdir. Terim genel olarak birinci şahıs anlatılarda konuşma dilinin sömürülmesi için kurgusal nesir çalışmalarında, özellikle de anlatıcının dilinin argo ve lehçe terimleri, küfürler, küstahlıklar, kötü sözler gibi edebi olmayan veya çirkin özelliklerle işaretlendiği durumlarda kullanılmaktadır (Baldick, 2018: 309). Detaylı bilgi için bkz. Baldick, C. (2018). The Oxford Dictionary of Literary Terms (3 ed). Oxford University Press.

nesnesi başkasının söylemiymiş gibi, başkasının söylemine yönelir ve onu çürütür” (Bakhtin M., 1984: 196). Açık polemik hakkında Bakhtin’in görüşüne yer verilmişken gizli polemiğin de açıklanması gerekmektedir. “Gizli polemikte söylem sıradan bir gönderge nesnesine yönelir, onu adlandırır, resmeder, ifade eder ve başkasının söylemine yalnızca dolaylı olarak karşı çıkar” (Bakhtin M., 1984: 196). Gizli polemik içerisinde bir diyalojik özellik vardır çift seslidir bireyler karşısında başka birisi varmış gibi kendileriyle tartışmaktadır. Parodik söylemler için Bakhtin şunları eklemiştir:

Üsluplaştırmada yeniden üretilen fiili model –başka birisinin üslubu- yazarın bağlamının dışında kalır ve yalnızca ima edilir. Aynı şekilde parodide de parodi konusu olan özgül fiili söylem yalnızca ima ediliyordur. Ama bu durumlarda bizatihi yazarın söylemi ya bir başkasının söylemi havasına bürünür ya da bir başkasının söylemini kendi söylemi olarak sahiplenir. Her iki durumda da, doğrudan doğruya ötekinin sözleriyle işlerlik gösterir; ima edilen model (öteki kişinin fiili söylemi) ise malzemeyi sağlıyordur yalnızca; yazarın aslında başka bir kişinin özgül söylemini yeniden üretmekte olduğu gerçeğini onaylayan bir belge işlevini görüyordur. (Bakhtin M., 2015: 269).

Üzerinde durulması gereken diğer bir kavram *Çok dillilik* (*çok dillilik/çok söylemlilik*) ise şu şekilde tanımlanabilir: *Çok dillilik*, epik ve romanda kullanılan dillerin farklılığını ve çeşitliliğini betimlemek için Bakhtin tarafından ortaya konulan kavramdır. Bakhtin’in *heteroglossia* ve *Çok dilli* olarak kullandığı kavramlar, “ayrışık-dillilik” ya da “öteki-dillilik” gibi anlamlara gelmektedir. *Heteroglossia*, *polyglossia* (çok-dillilik) veya *monoglossia* (tek-dillilik) kavramlarıyla karıştırılmamalıdır. *The Dialogic Imagination*’a eklenmiş olan sözlükte *heteroglossia* şu şekilde tanımlanır: “Herhangi bir ifadede anlamın işleyişini yöneten temel koşul. Metin üzerinde bağlamın önceliğini sigortalayan şey budur. Belli bir zamanda, herhangi bir yerde, o yerde söylenen bir kelimenin ve o zamanın sahip olabileceğinden farklı bir anlam kazanacağını garanti edecek bir dizi şart (sosyal, tarihsel, meteorolojik, fizyolojik) olacaktır”. *Polyglossia*, tek bir kültür içerisindeki iki ya da daha fazla ulusal dilin varlığı olarak anlaşılmalıdır. *Heteroglossia* türe gönderme yaparken *polyglossia* niceliği ifade eder (Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays* (University of Texas Press, 2010: 428-430). Bakhtin yazarın tutumlarını ve düşüncelerini yansıtmak için kullanılan dil ve kurmaca veya epikteki tekil karakterler tarafından kullanılan dili birbirinden ayırmaktadır. Bakhtin *çok dilliliği* şu şekilde açıklamaktadır: “Herhangi bir söylemde anlamın işleyişini yöneten temel koşuldur. Bu bağlamın metne göre önceliğini sağlayan özelliktir. Belirli herhangi bir

zamanda, herhangi bir yerde, bir dizi koşul olacaktır. Bu yerde ve bu sırada söylenen bir kelimenin diğer koşullar altında olacağından farklı bir anlama sahip olmasını sağlayacak sosyal, tarihsel, meteorolojik ve fizyolojik; tüm ifadeler bir kümenin işlevleri oldukları için çok dillidir” (Bakhtin M., 1981: 428). Üslubun temeli olan şey, tek sesli bir dilin birliği ya da bir yazarın ayırt edici özellikleri değil konuşmanın çeşitliliğidir. “Çok dillilik ya da Bakhtin’in bazen dediği gibi konuşma çeşitliliği, üslubun temeli olarak seçtiği şeydir” (Fry, 2012: 213). Tekil anlamda, yalnızca bir grupta kullanılan dil çok sesli olmaktan uzaktır. Buna göre konuştuğumuz dil, diğer herkesin dilidir. Paul H. Fry bunu *Theory of Literature* adlı yapıtında şu şekilde açıklamaktadır:

Seninle konuştuğumda, resmi bir sesle konuşmuyorum. Kralın İngilizcesini konuşmuyorum. Aslında, bu görüşe göre kral İngilizcesi diye bir şey gerçekten yoktur, işaret edilebilecek böyle izole, damıtılmış bir varlık yoktur. Bir uçta içe dönük bir aristokrasi ve belki de sosyal yelpazenin diğer ucundaki bazı yalıtılmış ortamlar gibi hava geçirmez şekilde kapatılmış bazı ortamlar, Bakhtin’in tek anlamlı olarak adlandırdığı şeylerdir. (Fry, 2012: 213).

Kanonlaşma, türlerin biçimlerini, yapılarını, yani mevcut normlarını koruyarak değişime karşı durması anlamına gelmektedir. *Kanonlaşma*, her anlatı biçiminin kendi tür yapısını katılaştırma ve mevcut normların değişimine direnen bir model haline getirme eğilimidir. *Çok dillilik* bulanıklaştıran, naif, tek sesli bir okumayı kolaylaştıran, olanaklı hale getiren bir türdür. Statik, kalıplaşmış, rasyonel ve kanonik yapıda yapıtların aksine *Çok dillilik* karmaşaya yakın ve düzenden uzakta bulunmaktadır. Heteroglossia’nın romana ne şekilde yansıdığı, roman üsluplarının birleşiminde ve bir romanın dili, ‘dillerinin’ sistemidir. Bu sistemleri Bakhtin, romanın bütününe parçalandığı temel bütünsel ve biçimsel birlik türlerini şu şekilde sınıflandırmaktadır:

1. Doğrudan yazara ait edebi sanatsal anlatım (tüm farklı kompozisyonları)
2. Günlük sözlü anlatımın çeşitli biçimlerinin üsluplaştırma ya da yalınlaştırma yöntemleri (skaz)
3. Her günlük anlatımın (mektup, günlük, vb.) çeşitli yarı-edebi yazılı biçimlerinin üsluplaştırılması
4. Çeşitli edebi ancak içeriği yoğun sanatsal olmayan yazar konuşmalarının biçimleri (ahlaki, felsefi veya bilimsel ifadeler, hitabet, etnografik tasvirler vb.)
5. Karakterlerin biçimsel olarak bireyselleştirilmiş konuşmaları. (Bakhtin M., *The Dialogical Imagination*, 1981: 272)

Bakhtin’in üzerinde durduğu dördüncü madde olan yazar konuşmalarının biçimleri tiyatrodan kolaylıkla rastlanabilen bir bütünsel ve biçimsel birlik özelliğidir. Tiyatro

metinleri okunabilen edebi yazınlarken aynı zamanda performans olarak tiyatro sahnesinde izlenir. Metin içindeki sahne yönlendirmeleri, sahnenin açılış ve kapanış anları, sahnenin dekorasyonu ve kullanılan bütün ışık, müzik ve seslendirmeler bütünsel birliğe katkı sağlar. Tiyatro’da Öncelikle yazarın söylemiyle kahramanların söyleminin dolaylı ya da yarı dolaylı anlatım yoluyla *diyalojik* bir ilişki içine girmesi, karakterlerin kendi yaş, cinsiyet, meslek ve eğitim durumlarına, dünya görüşlerine uygun konuş(turul)ması, bu sayede farklı bakış açılarının birbiriyle çalışır vaziyette birarada bulunması (Cuşa, 2015: 45) yazarın dışında kendine özgü bir dili, bir dünya görüşü olan başka bir anlatıcıyı kahramanlarla birlikte aynı düzlemde romana dahil etmek ve romanın arasına edebi, sanatsal, görsel, işitsel ve retorik olmak üzere birbirinden farklı türler yerleştirmektedir (Cuşa, 2015: 44, 47).

Bakhtin’in müzik terminolojisinden ödünç aldığı *çok seslilik* ifadesi yüzeyde bir durum ya da yüzeysel görünen bir mesele varken ve buna odaklanırken derin yapıda tarihsel, toplumsal ya da bireysel birçok durumun gündeme getirilebilmesi ve bu gündemlerin tek bir durumla tetiklenmiş olmasıdır. *Çok seslilik*, *heteroglossia* ve *diyaloji*yle birlikte incelenebilir. “*Çok sesli bir romanın yazarından muazzam ve yoğun bir diyalojik etkinlik beklenir*” (Bakhtin M., 1984: 68) şeklinde *çok seslilikte diyalojinin* önemini belirten Bakhtin Dostoyevski’nin *çok sesli* romanın yaratıcısı olarak belirtmektedir. Bakhtin Avrupa’da *monolojik* yapıyı kırarak *çok seslilik* yaratan kişiyi Dostoyevski olarak atfeder.

Dostoyevski Avrupa sanatsal düz yazısının gelişimindeki ‘diyalojik çizgi’yi izlerken yeni bir türsel roman çeşitlemesi yaratmıştır, çok sesli roman. Çok sesli romanın yaratılmasını romansal nesrin, yani romanın yörüngesinde gelişen bütün türlerin gelişimindeki ileriye dönük dev bir adım olarak addetmiyoruz yalnızca, insanlığın sanatsal düşünce biçiminin gelişimindeki dev bir adım olarak da kabul ediyoruz. Bize öyle geliyor ki, bir tür olarak romanın sınırlarının ötesine geçen özel bir çok sesli sanatsal düşünce biçiminden söz edilebilir doğrudan doğruya. Bu düşünme biçimi, bir insanı ve her şeyden önce de düşünen insan bilincinin ve varoluşunun diyalojik alanının, monolojik konumlardan yapılacak sanatsal özümsemeye tabi olmayan yönlerine erişilmesini sağlar. (Bakhtin M., 1984: 270).

Dostoyevski *çok seslilik* terimini hayatta zıt ve farklı olan düşüncelerin biraraya getirilmesi olarak tanımlamaktadır. Bakhtin’e göre Dostoyevski “[g]erçek hayatta birbirlerine yabancı ve sağır olan düşünceleri ve dünya görüşlerini bir araya getirmiş ve birbirleriyle çatışmaya zorlamıştır” (Bakhtin M., 1984: 147). *Çok sesli* romanın doğasını

anlattığı *Problems of Dostoyevski's Poetics* adlı yapıtında edebiyatının karnavallaşmasını detaylı incelemiştir. Karnaval “tek biçimli ve otoriter yapılanmaları eleştirme ve bunları yıkmaya yönelik bir kavramdır” (Fırıncıoğulları, 2015: 11). Dil sanal bir sistem yerine sosyal bir ağ olarak düşünüldüğünde, dil ve konuşma arasındaki ilişkinin yapısı değişmeden kendi özünde devam ettiğini ve sadece dilin nasıl ifade edildiğinin ve kullanıldığının değiştiğini anlamak mümkündür. “Çok seslilik, farklı toplulukların biraraya gelerek söylemin herhangi bir yönünü oluşturmaya ve bizi üzerine düşünmeye zorlamasına bağlı olarak, anlam olasılıkları ve kayıtları arasındaki karmaşık atıfların nasıl olduğuna bakmaz. Ses oyununu anlamak için bizi söylemin varlığını düşünmeye zorlar” (Fry, 2012: 210). Çok seslilik çok-biçimli, söz ve ses bakımından çeşitlilik sergileyen bir olguyu ifade etmektedir. Farklı ve çok biçimli yapıtların çok seslilik bağlamında işlev kazanabilmesi için yazarın yapıtlarında kişisel üslubunun ve anlatım şeklinin özelliklerini taşıması ve tek bir dünyanın, tek bir bilincin, tek sesliliğin bütünlüğüne ait olmaması gerekmektedir.

1.2. KARNAVAL UZAMI

Karnavalesk olanın Ortaçağ’ın hegemonyasını, dogmatik ve monolojik yapısını askıya alması, karnavalın diyalojik ve çok sesli oluşunun göstergesidir. Bakhtin Ortaçağ karnavalını şu şekilde açıklar; “[k]arnaval hakim hakikatten ve kurulu düzenden geçici kurtuluşu kutladı; tüm hiyerarşik rütbelerin, ayrıcalıkların, normların ve yasakların askıya alınmasına işaret ediyordu” (Bakhtin, 1984: 10). Bakhtin için roman, edebi dile ve gelişime öncelik veren bir türdür. Edebiyat tarihinde büyük önem taşıırken edebiyat kuramı için de önemli olmasının sebebi çok katmanlı olması ve temelinde olay örgüsü barındırmasıdır. Dil zamanla katmanlaşır ve kendisiyle birlikte toplumsal ve ideolojik katmanlaşmalarla paralel olarak evrimleşir. Bakhtin’e göre karnaval edebi bir tür değildir. Karnaval olan herhangi bir türde toplumun gerçekliğine ve kaynağına ulaşabilmek türleri anlayabilmektir. “Bakhtin’in grotesk gerçekçilik olarak tanımladığı bu durumun temel ilkesi yüce, tinsel, ideal, soyut ne varsa, hepsinin alçaltılması, aşağılanması, maddi düzleme, ayrılmaz bütünlükleri içinde beden ve dünya sahasına transfer edilmesidir” (Yanıkaya, 2003: 35). Bakhtin’e göre “[g]rotesk gerçekliğin temel ilkesi bozulmadır; yüksek, manevi, ideal, soyut olan her şeyin alçaltılmasıdır ve bu alçaltılmanın maddi düzeye, dünya ve beden kümesinin çözülmez birliğine bir

aktarımdır” (Bakhtin M., 1984: 19-20). *Grotesk*, Ortaçağın skolastik ortamında, kaygısız ve özensiz dilbilgisi kullanımı ve parodileri ile popüler hale gelmiştir. *Grotesk* dilbilgisi, bedensel düzeye, özellikle de erotik bir alana indirgenmiştir. Sadece parodi olarak değil *grotesk* gerçekliğin tüm biçimlerinin bozulması, yeryüzüne indirilmesi ve öznelere ete dönüştürülmesi de *groteski* Ortaçağ yüksek sanat ve edebiyatının tüm biçimlerinden ayıran kendine özgü bir özelliğidir.

Beden özellikle Ortaçağ’da yükselişe başlayan, *karnaval*da kutlanan, tüm sınırların ortadan kaldırılmasını sağlayan, kahkahasıyla bütünleşen ve insanları her şeyle ve herkes birçok ilişkiye sokan şeydir. “*İnsanların kahkahaları ve bedensel alt katmanları çok eski zamanlardan bu yana grotesk gerçekliğin tüm biçimlerini karakterize eden bağlantılardır*” (Bakhtin M., 1984: 21). *Karnaval* kutsal ya da ahlaki değerleri tanımaz. *Karnaval* ortamı itibarsız, normların yıkıldığı, kabul edilmiş ve otorite sayılan tek sesli ifadelerin yerini *çok sesliliğe* bıraktığı bir ortamdır.⁷ “*Karnaval, tahakküm altında olmayan söylemin hüküm sürdüğü, kölece davranışların, sahte olmayan tavırların olmadığı tek yerdir*” (Scott, 1995: 239). Bakhtin’in *karnavalesk* olanı roman üzerinden kuramlaştırması tiyatro alanında oldukça çarpıcı olabilir çünkü tiyatro toplumsal ve kitlesel bir alandır. İçerisinde resim, müzik, edebiyat, görsel sanatlar, roman, tarih, siyaset, mitolojik öğeler gibi çok çeşitli alanları barındırabilir. *Karnavalesk* nitelikler klasik anlatının sabitlenmiş ve kabul görmüş normlarına karşı çıkarken aynı zamanda olay örgüsünü parçalamakla, pastişle⁸, yanılsama-gerçeklik mesafesiyle, metinlerarasılıkla, zamanın ve mekanın bozulmasıyla *karnaval* ortamı yaratır. Bakhtin, çoğulcu ve *çok sesli* yapıtları *karnavalesk* imgesiyle vurgulamaktadır ve çoğulcu metinleri bir alıntı temeline koyarak incelemektedir. Bu bağlamda “*her metin bir alıntılar mozaigi gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümü*” (Aktulum, 1999: 41) özelliğini barındırmaktadır.

⁷ Monolojik bir yapıtta kurgusalılık neden sonuç ilişkisine göre kurulur. Gerçekliğe bakış çoğunlukla diyalektiktir. Kurgunun olgusalılığına odaklanırken tarihin kurgusallığını göz ardı eder. Romanın diyalojikliğini yani anlatıcı ve okur arasındaki diyalogu yok sayar. Monolojik bir yapıtta anlatıcı baskındır ve merkezi bir bakış açısıyla diğer seslere odaklanmaz. Monolojik olarak geleneksel ve gerçekçi olan yapıtlar tüm insanlığın nesnel ve ortak biçimde paylaştığı bir dünya tarihi fikrinden uzaktır.

⁸ Pastiche İtalyanca pasticcio sözcüğü “Çeşitli parçaların bir karışımı: bir karmaşa, bir karışım, intizamsızlık” anlamına gelir ve pastiş sözcüğünün etimolojik köküdür. Bireysel bir yazarı pastişlemek, harflerden değil daha çok üslubun bileşenlerinden bir anagram yaratmaya benzer. Bu yüzden pastiş bir permütasyon, bir türsel ve gramatik tikler karışımıdır. (Sim, 2006: 147)

Bakhtin, edebiyata, dünya edebiyatında yapıtların kendine dönüşlülüğünü vurgulayan Valentin Nikolayeviç Voloşinov ve Nikolaevich Medyedev gibi Rus biçimcilerin kuramları ve edebi yapıtları ile toplumsal olay ve olgular arasındaki bağlantıyı ortaya koyan yapıtlar katmıştır. Göstergelerin bilinçteki önemi, dolaylı anlatımın edebi yapıtlardaki yeri, edebi yapıtların biçim ve içeriği arasındaki ilişkiler üzerinde çalışmıştır. Batı edebiyatı ve sanatını anlayabilme noktasında, antik çağdan bu yana devam eden ve Batı kültürünü her anlamda yansıttığına inandığı *karnavallara* yoğunlaşarak Bakhtin Fransız düşünür François Rabelais'in eserlerinde bulunan kaynaklarda *karnavalesk* nitelikleri incelemiştir. Bakhtin *karnaval* unsurlarını temel olarak şu şekilde belirtmektedir:

Karnaval kutsalı dünyevi olanla, yüceyi aşağı olanla, önemliyi önemsizle, bilgiyi aptallıkla bir araya getirir, birleştirir, ilişkilendirir ve bütünleştirir” (...)

Karnavala özgü kategoriler eşitlik ve özgürlüğe, her şeyin karşılıklı bağlantılı oluşuna veya karşıtların birliğine dair soyut düşünceler değildir. Bunlar, yaşam biçiminde deneyimlenen ve oynanan somut olarak bedensel zevkleri çağrıştıran ritüel-törensel ‘düşünce’lerdir. (Bakhtin M., 1984: 123)

“Birincil karnaval edimi, karnaval kralının gülünç bir şekilde tahta çıkarılması ve ardından tahttan indirilmesidir” (Bakhtin M., Problems of Dostoevsky’s Poetics, 1984: 124). Kralın tahttan indirilmesi karnaval dünya anlayışını özünü değişim, değişiklik, abartılı ölüm ve yenilenme açısından yansıtmaktadır. “Tahttan indirme tahta çıkarmanın karşıtı olarak karnavalda yer alır ve tahta çıkarma işleminde verilenlerin geri alınması, kralla alay edilmesi ve dövülmesi eylemlerini içerir” (Bakhtin M., 1984: 124).

Tüm *karnaval* unsurları tezatları ile birlikte *karnavalda* kendine yer bulur. En yüce Tanrılar bile dünyevileştirilir ve kendilerini yenileme zorunluluğuna düşürülür. *Karnavalda* gülme dahi dünya düzeninin, hakikatin, otoritenin değişimi gibi daha yüce bir şey yönelir. *Karnavalın* oluşum yeri sokaklardır. *Karnaval* tüm insanlarıdır, samimidir, teklifsizdir. *Karnavallaşan* edebiyat da *karnaval* uzamında yer alan zıt değerleri barındıran iki düzeyli bir yerdir.

Bakhtin *karnavalın* edebiyata yansımalarını ele alarak *karnaval* bir dünyada toplum ve bireylerin ikililik taşıdığını, iki taraflı bir yaşama sahip olduğunu belirtmektedir. Yaşadıkları hayatın bir tarafı ciddi, mizaha yer olmayan, hiyerarşik ve otoriter, dogmalara dayanan bir hayattır. Diğer tarafta ilkinin tamamen zıttı olan hayat aşağılama, saygısızlık,

müstehcenlik, otoriteyi yıkma, dogmalara karşı olma gibi toplumda ve bireyin bilinçaltında süregelen bütün mutlak ideolojilere karşıtlık içeren özgür bir *karnaval* ortamıdır. Edebiyatta *karnaval* etkisinin olmasından ziyade Bakhtin 17. yüzyılın ikinci yarısından bu yana edebiyatın kendisinin *karnavallaştığını* belirtirken *karnavalesk* geleneğin edebiyata biçim ve içerik açısından şekil verdiğini açıklamaktadır (Bakhtin M., 1984: 131).

Karnavalesk dünya dört bölümden oluşmaktadır; saygısızlık, insanların dilediğince özgür bir şekilde birbirlerine temas etmesi, tuhaflık ve *karnaval* süresince beliren ve belirginleşen uygunsuz eşleşmelerdir. Taç giydirme, geri alma, bir kılıktan başka bir kılığa girme, *karnaval* gülüşü gibi edimler de *karnavala* ait dünyanın bir parçasıdır. *Çok sesli* romanın kaynağını oluşturan *karnavalın* içerdiği *karnavalcı* gülmeyi diğerlerinden ayıran şey ise gülenin kendisini de kapsamasıdır.

Karnaval gülüşü, tüm halkın gülüşüdür. İkincisi ufku evrenseldir, karnavala katılan, katılmayan herkese yönelmiş bir gülüştür. ... İnsanlar karnavalda kendilerini dünyanın bütünselliğinin dışına atmamışlardır. Onlar da tamamlanmamışlardır, onlar da ölür ve yeniden hayat kazanır, tazelenirler. Halkın şenliğe özgü gülüşünü, modern zamanların yergilerinden ayıran en temel özelliklerden biri budur. Gülüşü olumsuz olan modern yergici kendini alay nesnesinin yukarısında bir yere yerleştirir, ona karşıdır. Dünyanın komik yüzünün bütünselliği böylece yıkılır ve komik olarak ortaya çıkan şey kişisel bir tepki haline gelir. Halbuki halkın komik müphem gülüşü, tüm bir dünyanın bakış açısını ifade eder; ona gülen adam aynı zamanda onun bir parçası olur (Bakhtin M., 1984: 11-12).

Rabelais and His World adlı yapıtında Bakhtin gülmeye yönelik davranışları ve şenlikli bir kahkahanın aslında nasıl yıkıcı bir güce sahip olabileceğini ortaya koyar. *Karnaval* gülüşü olarak bahsedilen gülme egemen söylemlerin, yukarıdakilerin, semavi, dokunulmaz, sarsılmaz olarak kabul edilmiş düşüncelerin ardındaki absürtlüğü görünür hale getirerek bu söylemleri tartışılabilir bir yakınlığa indirger. Bakhtin *karnaval* gülmesi olmadığında dünyaya doğru bir şekilde yaklaşmanın olanaksız olduğunu belirtir. Ona göre yalnızca “[g]ülme, bir konuyu samimi bir temas nesnesine dönüştürüp, böylece bu nesnenin tamamen serbestçe incelenmesine zemin hazırlayarak bir nesnenin, bilinmeyen bir dünyanın karşısında duyulan korku ve saygının kökünü kazır” (Bakhtin M., 1984). Bakhtin, *karnaval* gülmesini ve halk kültürünün parodik öğelerle oluşturulmuş mizah dilini işleyerek *diyalojik* yapıda *karnavalesk* bir dil ortaya koyar. Parodi *karnaval* gülmesine yıkıcı ve tarihsel zemin hazırlayan kavramdır. Parodi her şeyden önce

kalıplaşmış ve kabul görmüş söylemlerin sınırlarını belirleyerek kamusal bir bilinç oluşturur ve bu bilinci ayakta tutar, idealleştirmeye, mitsel hikayelere ve devletlerin siyasal ve ekonomik egemenliğinin tüm biçimlerine karşı çıkar. Bu karşı çıkışın ortaya çıkardığı *karnaval* gülüşü yöneldiği konuyu, nesneyi ya da kişiyi ulaşılabilir ve tartışılabilir bir zemine indirir. *Karnaval* gülüşü, korkunun ve saygının ortadan kalkmasına imkan tanır; bu da *karnaval* gülüşünün yıkıcı etkisini gösterir çünkü korkusuzluğun gerçekleşmesinde yaşamsal bir öneme sahip olan gülmenin olmaması durumunda, bir çok temel yönüne sadece gülmeyle ulaşılacak dünyaya gerçekçi bir şekilde yaklaşmak olanaksız olacaktır.

Karnavala ait her şey, herkesin katılabileceği halka açık büyük meydanlarda yapılır. Bunların yanı sıra *karnaval* edinimine ilave olarak *grotesk* gerçeklik ile jest ve mimiklerde *karnaval* dünyasına özgüdür. *Grotesk* gerçeklik insan bedeninin alt bölümleriyle gerçekleştirilen dışkı atmak, çişle ıslatmak gibi tuhaf ve uygunsuz *karnaval* dünyasına ait jestler içermektedir. Bakhtin Rabelais'e ait şölen simgelerinden olan yeme içme, yalayıp yutma gibi imgeleri de *grotesk beden* imgeleriyle bağlantılı bir şekilde ele almıştır. *Grotesk* imgelerin de kullanılmasıyla *karnaval* sadece bir eğlence ve şenlik biçimi olarak değil aynı zamanda sınırları çizilmiş ve kabul görmüş her şeye karşı bir reddediş ve eleştiridir. “Tek – yanlı ve kasvetli resmi ciddiyete karşıttır. Bu resmi ciddiyet, evrim ve değişim düşmanı, dogmacı, verili bir varoluş koşulunu veya verili bir toplumsal düzeni mutlaklaştırmaya çalışan bir zihniyettir” (Bahtin M., 2020: 229). *Grotesk* gerçekçilikte dışkılama, geçirme, çiş yapma, osurma gibi eylemler bir bağlamda değer düşürücü ve yıkıcı diğer bir bağlamda da doğaya uygun, yenileyici ve normal eylemler olarak görülür. *Gargantua*'da Rabelais, *Gargantua*'nın üç ay, yedi gün, on üç saat, kırk yedi dakika işediğinden ve sonunda Rhone Nehri'nin oluştuğundan bahseder (Rabelais, 2018: 93-96). Rönesans edebiyatının da çokça rastlanan bir özelliği olarak ulu, yüksek ve törensel olan her şeyin maddi dünyaya indirilerek itibarsızlaştırılması, aşağılanması, alçaltılması ve dünyevileştirilmesi *karnavaleskin* bir gereğidir. Herhangi bir sınıra geçit vermeyen *grotesk* bedenin tamamlanmamış, bitmemiş, eksik olan ya da fazla olan kısımlarını işaret eder. Birbirini dışlayan her şeyin bir araya geldiği ve birbirine geçtiği *grotesk*, anlamın paradoksunu göz önüne serer. Ezberlenmiş ve sabit olarak kabul edilmiş gerçekler, alışlagelmiş yargılar ve toplumsal kategoriler sorgulanır hale gelir. *Grotesk* imgeler, ulu ve kutsal atfedilen herhangi bir kabulün ya da nesnenin yeni bir biçimde

ortaya konabilmesini sağlar ve bu da bir bakımdan yaşamın ütöpik karakterinin öne çıkarılmasıdır.

Bourdieu, kültürel olaylardaki bu yasal ihlal meselesinin, karnavala potansiyel olarak isyancı bir siyasi konum olduğu kadar sınıfsal bir konum da verdiğini gözlemler. Bourdieu'ye göre toplumsal rütbe, kısmen kültürel sermaye -belirli kültürel pratiklerin biçimleri ve kurallarının bilgisi-tarafından oluşturulur. Bu kuralların ihlali biçimindeki bu sermayenin eksikliği çoğu zaman, müstehcenlik veya skatoloji kullanarak baskın grupların kendi yüceliklerini yansıttıkları ve kabul ettikleri kültürel sermayeye karşı aktif bir saygısızlık biçimini alır. (Bourdieu, 1989: 491).

Grotesk beden, ayrıca doğadaki olaylarla ilişkili bir bedendir. Toplumsal altüst oluşlarla doğadaki altüst oluşların örtüşmesi tesadüfi değildir. Çünkü “karnaval kültürünün unsurları sadece örnek vermek için değil, aynı zamanda açıkça yerleşik düzenin altüst oluşunu ele almak için de kullanılmaktadır” (Hegerfeldt, 2005: 136). Hayatın ve toplumun rutin ve normal gidişatını kesintiye uğratan her türlü hiyerarşik düzen, gücün bölümlenmesi ve toplumun bu bölümlenmedeki ayrışması hem doğada hem de toplumda grotesk tavırlar ortaya çıkarır. Toplumdaki grotesk bakış açısı, toplumun alışılmış bakış açısından kurtarılmasına, şaşırtıcı alışılmadık ve beklenmedik olanın ortaya çıkışına, nesnelerin ve inançların sorgulanamayan doğasının fark edilmesini sağlar. Grindon bundan şu şekilde bahseder:

Karnaval, hem bağımsız hem de günlük yaşamdan farklı olan merkeze bağlı bir toplumsal ilişkiler dünyası içindi. Bu ilişkiler, düşüklerin yükseklerle alay ettiği ve tüm dogmaların ve hiyerarşilerin askıya alındığı hiyerarşik ilişkilerin tersine çevrilmesiyle karakterize edildi. Buna, özellikle estetiğın genellikle yüksek ve uzak alanında, toplumsal yaşamda bir bölünme ve ayrılmanın askıya alınması eşlik etti. Genellikle estetik beğeni alanına atfedilen nitelikler günlük yaşamda gerçekleşti ve yaşam ile sanat, icracı ile izleyici arasındaki ayrımlar çöktü. Böyle bir dünyanın anarşist içerimleri açıktır, ancak sınıf ve ideoloji sınırlarının bu şekilde ortadan kaldırılmasının anahtarı, neşe, şenlik, kahkaha ve arzusun böyle bir dünyayı meydana getiren devrimci itici güç olarak anlaşılmasıdır (Grindon, 2004: 3).

Grotesk beden tabirine ve sınırlandırmaların, tanımlamaların kaldırılması durumuna örnek olarak cinsiyet üzerindeki kısıtlamalar verilebilir. Örneğın Türk kültürüne ait zenne, kültürel kodlarla oluşmuş geleneksel Türk tiyatrosuna ait bir figürdür. Aynı zamanda Cumhuriyet döneminden önce dini gerekçelerle sahnede yer alamayan kadınlar yerine erkekler sahnede görölmektedir. Zenne figürüne bakıldığında cinsellik yönünden karşıt bir durumla karşılaşılmaktadır. Eşcinsellik meselesi Türk

toplumunda kabul görmeyen bir durumdur. Burada iki karşıtlığa dikkat edilmelidir. Maske ve olağan dışı giysiler kimliği saklamak için araç edilirken zenne figüründe günlük hayatta kabul görmeyen zennenin seçmiş olduğu kadın giysileriyle dans ederek şarkı söylerken asıl kimliğini dışa vuruşu kısıtlamaların ve tabuların ötesine geçmek demektir. Toplumsal yaşamda giyim, örtünerek bedene yabancılaşmadan ziyade aynı zamanda kimliğin bir göstergesi kabul edilmektedir. Diğer bir yönüyle zennenin cinsel eğilimini açıkça ortaya koyabilmesidir. Kılık değiştirmekle ötekileştirilmiş, toplumsal mutlak kurallarla bastırılmaya çalışılmış bireylerin topluma katılması bir *karnaval* edimidir. Başka bir boyutta incelendiğinde zennelik, dansözlük ve köçeklik gibi gelenekler dans ve müzikle yaşadıkları dünyayı temsil ederken aynı zamanda bunu *diyalojik* ve *çok sesli* bir iletişim biçimi olarak kullanmaktadır. Toplumsal düşüncelerin bir dışavurumu olan bu eğlence biçimleri kendi kültürleriyle toplum arasında birleştirici ve tanıdık bir dünya yaratmaktadır. Düşünce olarak içeriğindeki cinsellik ve müstehcenlikle geleneksel olana tamamen zıt olan bu geleneksel figürler kadınla bağdaştırılmış kıvraklık ve kadınsı figürleri sokakta icra etmekle zaman, mekan ve toplumun ritüellerle şekillenmesiyle *karnavalesk* bir ortam yaratmaktadır.

O halde özetlemek gerekirse; grotesk sanat, üstelik sanatların birçoğundan daha fazla sentetiktir ve sentezlediği şey dünyanın iğrenç olarak sezgisinin varlığında birleştirilmiş sihir, animalizm ve oyundur. Groteskle sezinlenen dünya, bireyin bir çeşit alt insana dönüşümüyle kimliğin tamamen veya kısmen kaybolabildiği ya da onun sihirli, karşı konulamaz araçlar tarafından saldırıya açık olduğu bir dünyadır. Böyle bir sezgi özünde ilkel olsa da uzun yıllar kalır ve kendini modern zamanlarda kabus, çocukluk çağı korkusu ve grotesk sanatta gösterir. (McElroy, 1989: 2).

Karnavalesk ile ilgili diğer bilinmesi gereken nokta *kronotop* kavramıdır. Zaman anlamına gelen *khronos* ile mekan anlamına gelen *topos* 'un birleşiminden oluşmaktadır ve zaman-uzam anlamıyla Türkçe'ye aktarılabilen *kronotop* kavramı zamansal ve mekansal ilişkilerin içsel olarak iç içe olması ve bununla birlikte değerlerin ve duyguların da izlerini barındırması demektir. Bakhtin bu kavramı şu şekilde açıklar: “*Edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığına kronotop (harfiyen anlamıyla, “zaman – uzam”) adını vereceğiz*” (Bakhtin M., 1981: 131). Albert Einstein'ın görelilik kuramından esinlenerek geliştirdiği bu kavram uzam ve zamanın, sanat ve edebiyattan ayrı konumlandırılmayacağını savunmaktadır. Bakhtin Görelilik Teorisi ve *kronotop* ilişkisi için “[b]u terim (mekan-zaman) matematikte

kullanılmaktadır ve Eintein'in "Görelilik Teorisi'nin parçası olarak geliştirilmiştir. Görelilik teorisinde barındırdığı özel anlam bizim amaçlarımız açısından önem taşıyor, edebiyat eleştirisi için hemen hemen –ama tamamen değil- bir metafor olarak ödünç almaktayız" demektedir (Bakhtin M., 1984: 316). Farklı alanları ve kademeleri bulunan kronotoplar ortaya koymuştur: "Karşılaşma kronotopu, yol kronotopu, eşik kronotopu, doğa kronotopu, aile-pastoral kronotopu, pastoral-emek kronotopu ve biyografik zaman-uzam kronotopu" (Bakhtin M., 1981: 84).

Bakhtin, Dostoyevski'nin de romanlarını üzerinden oluşturduğu eşik kronotopuna önem vermektedir. "Eşik kronotopu duygu ve değer yüklü bir kronotop tipi olarak, bir yaşamın kopuş ve dönüm noktalarını ifade etmektedir" (Bakhtin M., 1981: 243). Yoğun değerlere sahip olması ve zamansallığının ağırlığıyla ortaya konan karşılaştırma kronotopu eşik kronotopuyla ilişkilidir. "Dostoyevski her zaman nihai bir kararın eşiğinde, bir kriz anında, ruhu için sonlandırılmaz -ve önceden belirlenemez- bir dönüm noktasında bir kişiyi temsil eder" (Bakhtin M., 1984: 61). Bu çerçevede Bakhtin Dostoyevski'nin yapıtlarındaki karşılıklı konuşmaları birer eşik kronotopu olarak ele almaktadır. Dostoyevski'nin ortaya koyduğu eşanlılık ilkesi ve eşik kronotopu aynı düzlemde görülmektedir. "Dostoyevski romanlarında nedensellik yoktur, başlangıç yoktur, geçmişe, çevreye veya yetiştiriliş tarzına, vb. dayanan bir açıklama yoktur. Bir karakterin her edimi şimdidedir ve bu anlamda önceden belirlenmiş değildir; yazar tarafından özgür olarak kavranır ve temsil edilir" (Bakhtin M., 1984: 29). Eşik kronotopu aradılığı ve arada kalma durumunu ifade etmektedir. Eşanlılık ilkesine göre yapıtlardaki bütün karakterler şimdidedir ve bütün eylemleri de şu anda yapılmaktadır. Bakhtin'in eşanlılık üzerine incelediği Dostoyevski'nin yapıtlarına tiyatro üzerinden bakıldığında yapıt içerisinde kendi eşzamanlılığını yaratması ve onları dramatik bir şekilde yan yana koyması yapıtlarını diğerlerinden ayıran önemli bir özelliktir. Bakhtin'in *The Problems of Dostoevsky's Poetics* adlı yapıtına bakıldığında eşanlılığı şu şekilde ele almıştır: Bir karakteri yansıtmak, onun tüm içeriğini eşzamanlı olarak kavramak ve tek bir anın kesitinde bunların karşılıklı ilişkilerini tahmin etmek anlamına gelmektedir. Her şeyi bir arada görme, her şeyi zaman içinde değil de uzayda varmış gibi yan yana ve eşzamanlı olarak algılama ve gösterme yönündeki eğilim yazarın çift karakterler ortaya koymasına sebep olur (Bakhtin M., 1984: 28).

Tiyatro metinlerinde karakterlerin konuşmalarının şimdi de olması diyalogların devam edebilmesini imkan sağlar. Karakterlerin içinde bulundukları an ortak koşulları içermektedir ve karakterlerin duygu ve düşünceleri o an içerisinde söylediklerinden çok sesleriyle anlam kazanmaktadır. Bulundukları an, konuşma hızı, kullandıkları kelimelerin ne olduğu, ses tonları, diyalogun şiddeti o ana yani şimdiye özgüdür. Karşılıklı bir diyalogda şimdi/şu anda olmak ana özelliktir. Karakterler aralarında kurdukları iletişimde sonrasını öngörmez. İletişim sırasında sahnede karakterler arasında verilen tepkiler, bilinçli ve bilinçsiz reaksiyonlar o anki duruma göre evrilmektedir ve değişiklik göstermektedir. Oyuncuların malzemesi olan bedenleri, duygu ve düşünceleri sahnede karşılıklı iletişim kurmak ve izleyiciye kendilerini aktarabilmek için bir araçtır ve zaman içinde bulundukları o andır, sahnede çeşitli uzamlar vardır ve içerisinde bulundukları sahne ise o anın uzamıdır. Tiyatro sahnesinde oyuncuların bir karakter yaratırken tekdüzelikten ziyade kendi düşüncelerini, karakterlere kattıkları bedensel gösterimleri, klasik karakterlerin gösteriminden ve diyaloglarından çok her sahnede ortaya koydukları üretimler şimdinin bir ürünü olarak o ana ve zamana göre şekil almaktadır.

Kronotop, zaman ve uzamın ayrı ayrı taraflarının bütünleştiği bir kavramdır. Edebi yapıtlardaki parçaların her birinin farklı işlevleri vardır. Zaman ve mekan yapıtı anlamlandıran işlevsel değerler olarak ayrı ayrı değerlendirilebilirken bir bütün olarak da görülebilir. *Kronotop*, zaman ve mekanın birbirinden ayrılmayacağı ve yapıtlarda bütünleştiği bir anı belirtmektedir. Yapıtların olay örgüsü bütünlüğünü koruyan *kronotop* kavramı aynı zamanda anlamı ortaya koyar, olayları bütünleştirir ve biçimlendirir, bağlantılar kurar ve bir sonuca ulaştırır. Bakhtin'in *kronotop* açıklaması şu şekildedir: *“Sonuçta zaman dokunulur ve görülür hale gelir, zaman-uzam anlatıdaki olayları somutlar, cisimleştirir ve onlara yaşam kazandırır. Bir olay iletebilir hale gelir, bilgiye dönüşür, kişi olayın geçtiği yer ve zamana dair kesin bilgi verebilir hale gelir. Ama olay bir figür olmaz. Olayların gösterilirliği, temsil edilebilirliği için gerekli zamanı hazırlayan bizzat zaman-uzamdır”* (Bakhtin M., 1981: 250).

Karnaval insanı, temsili sıradan bir insan değildir. Özgürlük ve eşitlik olan *karnaval* dünyasında ayıp, günah, kanun, ödül gibi yaşamı kısıtlayan maddi ya da manevi yaptırımların bir önemi yoktur çünkü yaşadıkları bu dünyanın sınırları çizilmemiştir. Bakhtin'e göre; *“[k]arnavalda herkes etkin bir katılımcıdır, karnaval edimine herkes katılır. Karnaval izlenmez hatta daha doğru dille icra edilmez; katılımcıları karnaval*

içinde yaşarlar, karnavalın yasaları yürürlükte olduğu sürece bu yasalarla yaşarlar; yani, karnavalesk bir yaşam sürerler” (Bakhtin M., 1984: 122). Halkın mizah tarzının ve anlayışının, kültürünün de bir yansıması sayılabilecek karnavalesk resmi bayramların tersine, geçici olarak egemen olan düzenden sıyrılabilmeyi sağlamaktadır. *“Karnaval zamanın hakiki bayramıydı; oluşumun, değişimin ve yenileşmenin bayramı. Ölümsüzleştirilmiş ve tamamlanmış olan her şeye düşmandı”* (Bakhtin M., 1984: 10).

Karnavaleskin gerekliliklerinden birisi de soru-cevap yöntemi olarak bilinmekte olan sokratik diyalogdur. Sokratik diyalog, hiçbir şey bilmediğini varsayan bir anlatıcıyla soru ve cevaplar içeren bağımsız, yaratıcı, analitik ve eleştiri özelliği taşıyan bir tartışma sürecidir. *“Diyaloglar aynı zamanda ‘diyalektik’ akıl yürütmenin bir biçimidir, mutlak kesinliğin ulaşılamaz olduğu ancak gerçekliğin yüksek bir olasılık derecesine kadar izlendiği felsefi meselelerde akıl yürütmeye odaklanan bir mantık dalıdır”* (James J. Murphy, 2003). Bakhtin sokratik diyalogu şu şekilde tanımlamaktadır:

Sokratik diyalog retorik bir tür değildir. Folklorik-karnavalesk bir temelden doğar ve kuşkusuz özellikle de gelişiminin sözlü sokratik evresinde, tümüyle karnavala özgü bir dünya anlayışıyla doludur. Başlangıçta sokratik diyalog türü, neredeyse anı türüydü: Sokrates’in yürüttüğü gerçek karşılıklı hatırlatmalardan, hatırlanan konuşmaların yazıya geçirilip kısa bir öyküyle çerçevelenmesinden oluşuyordu. Ama çok kısa bir süre içinde malzemeye yönelik özgür yaratıcı tutum, türü tarihin ve anı tarzının kısıtlamalarından neredeyse tamamen kurtardı ve yalnızca hakikatin diyalojik olarak açığa çıkarılmasına yönelik sokratik diyalogla bir diyalogun kaleme alınıp bir öyküyle çerçevelenmesinden oluşan dışsal biçim muhafaza edildi. Bu türün temelinde Sokrates’e ait “hakikatin diyalojik doğası” ve hakikate dair insan düşüncesinin diyalojik doğası düşüncesi yatar. (Bakhtin M., 1984: 109-110).

Karnavalesk efsanelerin sokratik diyalogda da görüldüğünü belirten Bakhtin *“[k]arnavalesk efsaneler genelde geleneksel epik efsanelerden son derece farklıdır: Karnavalesk efsaneler kahramanı alçaltıp yere indirir, kahramanı aşına kılar, yakınlaştırır, insanlaştırırlar. İkircikli karnaval gülmesi resmi olan her şeyi yakıp kül eder, ama hiçbir şekilde imgenin kahramansı özünü ortadan kaldırmaz”* (Bakhtin M., 1984: 132-133) diyerek bu düşüncesini desteklemektedir. Bakhtin’e göre *“karnavallaşma, çok sesli romanın diğer bütün nitelikleriyle organik olarak bileşir”* (Bakhtin M., 1984: 159). Karnavalesk tür ve biçimler arasındaki kuralları ve engelleri yıkar, yakınlaştırır ve birleştirir. *“Bu türlerin içiçe geçişi ve kural tanımazlık zorunlu olarak her bir türün bütünlüğünü ve kurallarını sarsar, geleneksel anlatımıyla tür*

kavramının alaşağı edilmesine neden olur” (İrızık, 2001: 10). Karnavallaşma edebi türler ve edebiyat dışındaki söz türlerinde ve anlatma şeklinde içerisindeki kapalı kuralları ve kendilerini yalıtımlarını engellemektedir.

Ayrıca temeline bakıldığında sokratik diyalog, *diyaloji* ve *çok dilliliği* sağlar. Sokratik diyalog kahramanların aralarında girdikleri ilişkilerle tanıtmaktadır. Kahramanlar nasıl yazarın dışında temsil ediliyorsa sokratik diyalogla birlikte düşünceler de yazardan bağımsız hale gelmektedir. Kahramanlara yazarın doğrudan müdehale etmemesiyle kahramanlar ikili ilişki içerisinde düşüncelerini ortaya koyarlar ve üçüncü tekil kişi olan yazardan bağımsız olarak *diyalojik* bir anlatım ortaya çıkar. Sokratik diyalogda her konuşmacı kendi söyleminin ideoloğudur. “*Sokratik diyalog türünün temelinde hakikatin ve hakikate dair insan düşüncesinin diyalojik bir doğası olduğu yolundaki Sokratik anlayış yatar*” (Bakhtin M., 1984: 110). Bu bağlamda, “[s]okratik diyalogda bir fikrin diyalojik olarak sınanması *sinkrisis* denilen belli bir konuya ilişkin çeşitli bakış açılarının yan yana getirilmesi ve *anakrisis* denilen kişinin muhatabının sözlerini meydana çıkarıp kuşkırtmaya, onu düşüncesini uzun uzadıya ifade etmeye zorlama” (Bakhtin M., 1984: 110) yoluyla sağlanır.

Dil ve bedenin ayrılmaz bir bütünlük içinde olduğu *karnavaleskin* grotesk yaratımı içerisinde maddi nedensellik ilkesi *karnaval* ruhundan ilham alır. Yeni iletişim biçimlerinde, görgü kuralları, disiplin kuralları gibi toplumsal kurallar ortadan kalkar. Maddi nedensellik ilkesinde müstehcen söz ve ifade biçimleri öne çıkarken yeme içme, dışkılama, cinsel hayat görüntüleri imgelenir ve yeniden hayatla buluşur. *Grotesk gerçekçilik* ilkesi, dünyanın maddi ve bedensel gerçeklikten kopukluğunun karşısında durur. Grotesk gerçekliğe göre dünya ile beden birbirinden ayrı tutulamaz, bir bütündür. Maddi nedenselliğin temel ilkesi yüksek, ruhani, ideal, soyut olan her şeyi kutsallıktan sıradanlığa, yukarıdan aşağıya indirgemektir; tüm bunları maddi düzeye, dünya ve bedenin alanına aktarmaktır. Maddi nedensellik ilkesini Bakhtin *grotesk gerçeklik* olarak tanımlamaktadır. “*Dışkı ve çiş imgeleri müphemdir, tıpkı maddi bedensel alt bölgelere ait bütün imgeler gibi. Bu imgeler, aynı anda itibarsızlaştırır, yıkar, yeniden hayat verir ve yenilerler, aynı anda kutsar ve alçaltırlar*” (Bakhtin M., 1984: 151). Çişle ıslatmak, dışkı atmak gibi vücudun alt bölgeleriyle yapılan alçaltıcı ve aşağılayıcı *karnavalesk* jestler, *grotesk* gerçekliği yansıtır. Öylesine bir kirlenme ya da kirlenme hareketinden çok insanların normalini bozan mevcut düzene uyma görüşü alanını işgal eden *karnavalesk*

jestler normalite itibarsızlaştırırken tartışmalara açık çok sesli ve diyalogik bir ortam meydana getirmektedir. “Burada dışkının müphem imgesini, onun yeniden hayat bulma ve yenilenmeyle ilişkisini ve korkuyu yenmede oynadığı özel rolü görüyoruz. Dışkı neşeli bir şeydir; eski skatolojik imgelerde sona erdirmeye ve meydana getirme gücü ve üretkenlikle bağlantılıdır. Öte yandan dışkı, dünya ile beden arasında bir seviyede bulunan, birini ötekiyle ilişkilendiren bir şey olarak algılanır” (Bakhtin M., 1984: 151). Yalnızca bedenler arası ilişkilerle değil aynı zamanda evrensel olarak yeni yaşamlara ve dönüşümlere kaynaklık eden grotesk beden karnavalesk içerisinde kendine ve evrene karşı yabancılaşmayı ve yeniden doğumu temsil eder.

Karnavalesk, grotesk bedene ait bölümleri ve bütün organları abartılı bir biçimde kullanmaktadır. Grotesk beden doğum, yok oluş, ölüm, yeniden var olmak gibi soyut düşünceleri ve durumları açıklamak için kullanılmaktadır. Bakhtin grotesk olanı şu şekilde açıklamaktadır:

Grotesk, soyut bir fikri aydınlatmak amacıyla kullanıldığında, mahiyeti de kaçınılmaz olarak çarpıtılır. Groteskin özü tam da yaşamın çelişkili ve çift taraflı bütünlüğünü sergiler. Olumsuzlama ve ölüm (yaşlının ölümü) onaylamadan, yeni ve daha iyi bir şeyin doğumundan ayrılmaz temel bir evre olarak içerilir. Grotesk imgenin maddi bedensel altyapısı (yiyecek, şarap, cinsel organın gücü, bedensel uzuvları) son derece olumlu bir nitelik taşır. Bu ilke zafer kazanır çünkü nihai sonuç hep bolluk, artıştır”. (Bakhtin M., 1984: 62).

Bakhtin’e göre “[i]nsanın yüzünde bulunan organlar içerisinde grotesk açıdan en önemli olanı ağızdır. Ağız diğer her şeye hakim olur” (Bakhtin M., 1984: 317). Yemek içmek, yalayıp yutmak, gülmek, konuşmak hepsi ağız yoluyla gerçekleşen karnavalesk şölen imgesidir.

Soyut bir akılcılık doğrultusunda sıradanlaştırılıp basite indirildiğinde grotesk bedeni anlamak mümkün değildir. Doğum, ölüm, aşırı yeme içme gibi sıradan olayların altında daha derin anlamlar yatmaktadır. Hayatın devam etmesi, var olmak, yenilenmek, değişim geçirmek, korkunun yenilmesi ve ortadan kalkması gibi anlamlara gelir. Bakhtin bu derin anlamlılığı şu şekilde örneklendirerek daha anlaşılır hale getirmektedir: “Tıpkı emzirmek için meme uçları olan, üreme organı olan, damarlarında sıcak kan akan bir annenin bedeninde korkulacak bir şey olmaması gibi, yeryüzünde de korkulacak bir şey yoktur. Şiddetin dünyevi ögesi bedensel mezardır ama orada güzel ve yeni bir yaşam

yeşerir” (Bakhtin M., 1984: 91-92). *Grotesk* abartılarak anlatılan bedene ait parçaları işaret eder ve aşırı yemek içmekle ilgili edimleri içermektedir.

Karnavalesk, tekdüzelikten ziyade çok çeşitlilik içeren bir yaşam barındırmaktadır. Bu çok renkli yapıda yasalar, yasaklar, toplumsal kurallar, görgü kuralları, düzen, hiyerarşi, herhangi bir kısıtlama yoktur. Sınıf ayrımının ortadan kalktığı ve toplumsal sınıfların yer değiştirebildiği, alışılmış düzenin dışında ilişkiler görülmektedir. *Karnaval* ortamında toplumda gizlenen, ayıp sayılan ya da çekinilen, adabımuaşeret kurallarına uygun görülmeyen konuşmalar, ilişkiler ve durumlar gerçekleştirilebilir, küfür olarak söylenmeyecek sözler söylenebilir, eğlence ortamında ve yemek içmek konusunda her şey aşırılık gösterebilir. François Rabelais *Gargantua* adlı eserinde *karnavalesk* yaşamın unsurlarından şöyle bahsetmektedir:

Pabuçlarına işiyor, gömleğini pisliyor, kollarıyla burnunu siliyor, sümüğünü çorbasına akıtıyor, batmadığı çamur kalmıyor, terliğinden su içiyor ve genel olarak da göbeğini bir sebeple kaşıyor (Rabelais, 2018: 55).

Farklı bir anlayış tarzı yaratan *karnaval*, zaman ve mekandan bağımsız, içerisinde farklı edebi türler barındıran, fantastik öğeler, ironi, hiciv, semboller ve bir çok söz sanatını içeren bir kavramdır. Standartlaşmış hayatlar, sıradanlaşmış karakterler, net zaman ve mekanlar *karnavalesk* yapılarda değişim geçirmektedir.

Kuşkusuz, karnavalın kendisi edebi bir olgu değildir. Ritüel tarzında bağdaştırmacı görkemli bir gösteridir. Bir biçim olarak çok karmaşık ve değişkendir, genel bir karnavalesk temelde döneme, halka ve tekil eğlenceye bağlı olarak muhtelif çeşitlemelere yol açar. (Bakhtin M., 1984: 122).

Makam, rütbe, önem sırası, astlık ve üstlük düzeni dikkate alınarak oluşturulmuş kuralların kabul görmediği, kuralsız ve kurallı dünyanın bir araya getirildiği yapıtlar *karnavalesk* hayatın kendisini temsil etmektedir.

Karnavalesk yapıdaki yapıtlar, değişim ve dönüşümleriyle türlere ait biçim ve içerikten oluşan kalıp yargıları ve incelemeleri kaldırarak, farklı bakış açıları ortaya çıkarmaktadır. Böylece *monolojik* olan bir okuma, seyretme yerine çoğul anlamlar ve yeni bakış açılarına imkan veren *diyalojik* bir boyut kazandırmaktadır. *Karnavalesk* anlatıyla sarsılmaz yapıların ironiye dönüştürülmesi, kült haline gelen imgelerin başaşağı edilmesi çoğul anlayışa imkan vermektedir. *Karnavalesk* yapıtların *çok sesli* ve çok biçimli doğaları bulunmaktadır. Bakhtin temelinde *grotesk* halk kültürü olan diyologların

meydana getirdiği *çok sesli* anlatım, parçalanmış imgelerden bütünsel bir yapıya ulaşmak yerine çoğul biçem, karşıtlıklar, farklı düşüncelerinin yanyana ve karşılıklı biçimde harmanlanmasıyla oluşmaktadır. Bu anlatımlar çok katmanlı yapılarıyla okuyucu ya da izleyiciyi özgün, *diyalojik* bir düşünceye davet etmektedir. Birçok türe aynı anda rastlanabilen, komik ve ciddi olanı biraraya getiren, yüksek türleri parodi yoluyla tekrar yapılandıran *karnavalesk* tümüyle yeni ve farklı bir anlatım oluşturmaktadır. *Karnavalesk* ortamda “*bir noktaya kadar sıradan hayatın normaları ve düzeni dışında gibi görünen bir tür karnaval topluluğu oluşturur. Karnaval topluluğunun davranışları ve birbirleriyle olan ilişkileri alışılmadık, tuhaf ve skandal gibi bir hal alır ve sürekli bir skandal atmosferinde yaşarlar*” (Bakhtin M., 1984: 171). Bu durumda günlük hayattaki topluma açık tüm alanlar bir bakıma *karnaval* ortamı olarak değerlendirilebilir. Günlük hayatta eğlenceye dair öğeler de *karnaval* ortamının bir yansımasıdır. Örneğin kumar oynamak *karnavalesk* nitelikte bir eğlencedir. Bakhtin’e göre “[h]ayatta rekabet duygusuyla hiyerarşik konumlarda bulunan insanlar, bir kez rulet masası etrafında biraraya gelince, oyunun kuralları gereği, talih ve şans bakımından eşit hale gelirler” (Bakhtin M., 1984: 171). Herkes keyif ve rekabet duygusuyla eşitlenmekte ve keyiflenmektedir, bunun sebebi kumar atmosferindeki ani düşüş ve yükselişlerdir. “*Kumar atmosferi, beklenmedik ve sürekli yazgı değişikliklerinin, ani yükseliş ve düşüşlerin atmosferidir; yani taç giydirme/tacı geri alma temel anlamıyla yüceltme/alaşağı etme atmosferidir. Bahis tıpkı krize benzer, kişi eşikte hisseder. Kumarın zamanı özel bir zamandır. Burada da, bir an, yıllara eşittir*” (Bakhtin M., 1984: 171). Bu bağlamda, tacı geri alma ritüeli iktidarı sarsma, tek sesliliğin yerini *çok sesliliğe* bırakma ve çoğunluğun *diyalojisini* temsil etmektedir. *Karnavalesk* olanda kullanılan değişkenlerden birisi klasik-epiktir. Klasik-epik, destansı-epik’in (kahramanlık destanı) bir tür alaya alınması olan bu türde olağanüstü olan ile sıradan olan aynı anda ortaya konulabilmektedir ve bunlar birbirlerini tamamlayan iki parça olarak gülebilir. Bu iki öğeden önemsiz olanın onaylayıcı, bütünleştirici ve bağlayıcı bir özelliği vardır. Betimlediği toplumda önemsiz olanın, olağanüstü olanın yerini almaya çalışır. “*Mock-epic’de ritüelistik (ayinsel) olan bayağıya, ağırbaşlılık debdebeye, saygı ise içinde öfke taşıyan bir tanışıklığa dönüşür*” (Boynukara, 1993: 1158).

Kutsal ya da saygı duyulan unvanların önemsizleştirilmesi, değersizleştirilmesi, kutsalın kutsal olmayanla değiştirilmesi, alışılmışın dışına çıkılması *karnavalın*

özelliklerindendir. *Karnavalesk* yaşamın bir özelliği olan *grotesk* delilik kavramı da sembolik bir anlam taşımaktadır. Bakhtin *grotesk* deliliği şöyle açıklamaktadır: “*Örneğin delilik teması tüm grotesk biçimlerde içseldir, zira delilik insanın dünyaya başka gözlerle bakmasını sağlar; o gözler “normal” yani sıradan düşünceler ve yargılar tarafından gölgelenmiştir. Halk groteskinde delilik, resmi aklın, resmi “hakikat”in dar kafalı ciddiyetinin neşeli parodisidir. Bu “şenlikli” bir deliliktir. Romantik groteskte ise delilik, bireysel soyutlanmanın kasvetli ve trajik bir veçhesine bürünür*” (Bakhtin M., 1984: 39). İtibarsızlaştırma, *grotesk* gerçeklikten bahsetmek için temel bir ilke olarak kabul edilmektedir. Din ve mezhep ile ilgili olan, düşüncenin tasarlayabileceği bütün yüksekliği barındıran idealleri alçaltarak maddeyle ilgili olan dünya ve bedenin seviyesine indirgemektir. “*Grotesk beden ise; ucu kapanmamış, tamamlanmamış bir birimdir. Doğum yaparken ölen, gebe kalan, yenilenen ve doğan iki beden, grotesk beden imgesinin temel eğilimlerinden biridir*” (Bakhtin M., 1984: 317). Açıkça anlaşılmaktadır ki *grotesk* ters-yüz eden aynı zamanda bunu yaparken yenileyen bir kavramdır. Örneğin ölen aile büyüklerinin isimlerinin sonraki nesillerde yeni doğan bebeklere verilmesi *grotesk beden* tanımını anlamaya yardımcı olacaktır. İsmin döngüsel olarak sahibi hayatta olmadığı halde yaşamaya devam etmesi *grotesk beden* örneğidir. Aynı zamanda cenaze merasimleri de *grotesk beden*in *karnaval* dünyasındaki yerini göstermektedir. Hayatın kayıp dile getiren hüznü yanı olan ölüm ve ölüm diye bir gerçek yokmuş gibi yaşanması ve yaşamın sürekliliğini gösteren eğlenceye ait özellikleri bir arada kullanmaktır; cenaze merasimine ait ayinler, sınırlamalar, dini yasaklama ve gereklilikler olmadığı cenaze merasimleri *karnaval* dünyasını göz önüne sermektedir. *Karnaval* dünyasında cenaze merasimleri dini ritüellerden arındırılmış bir şekilde festival havasında olması *karnaval*, yaşamın devam etmesi ve *karnaval* kalabalığının bu merasimlerde sağlanması *karnavala* ait bir özelliktir.

Grotesk beden yaşamın döngüsel ve henüz tamamlanmamış halini ifade etmektedir, *grotesk bedende* ölüm bir son değildir. *Karnaval* dünyasında yaşam ve ölüm iç içe geçirilmiştir ve bu da yaşamın döngüsellliğini ve sürekliliğini ifade etmektedir. Nasıl doğum bir başlangıçsa ölüm de yeni bir hayatın başlangıcıdır. Bakhtin doğum ve ölümün bu iç içe geçmiş halini şu şekilde açıklamaktadır: “*Dünya yeniden hayat bulmak, yenilenmek için yıkılır. Ölümler doğulur*” (Bakhtin M., 1984: 48). *Grotesk bedende* somut ve soyut, önemli ve önemsiz bir aradadır. Ölüm ve yaşam birlikte verildiğinde

tamamlanmamışlığı göstermektedir. *Karnavalesk* yaşam, *karnavalesk* ziyafetler ve aşırı yemek ve içmek *grotesk beden*in oluşumunun büyük bir parçasıdır. *Karnavalesk* yaşamdaki ziyafetler, aşırı yemek içmek, oburluk yarışı, şenlikler, sıradışı eğlenceler *grotesk beden*in oluşmasını sağlar. *Karnavalesk* yaşamda hiçbir şey sürekli değildir, herkes bir süre zengin, fakir, aç, tok, güçlü, güçsüz olabilir; *grotesk beden* bütün zıtlıkları da içerisinde bulundurmaktadır. Yemek içmek günlük hayatın bir parçasıdır ve bu yüzden insanların varlığını ve devamlılığını simgelemektedir. Cenaze merasimleri ölümü simgelerken aynı zamanda orada verilen ziyafet yaşamın sürekliliğinin bir temsilidir. Bakhtin, bu temsillerin bütün zıtlıkları, sıradışlıkları, yaşamın her alanını, bolluğu her şeyi kabul eden içsel eğilimi simgelediğini vurgulamaktadır. Oburluk hayatta kalmak için yemenin aşırılaştırılması ve belki amacının aksine ölüme sebep olmasıdır. *Groteskin* özü de tam olarak budur; yaşamın çelişkili bütünlüğü. Bakhtin dünyaya dair zafer kazanmayı ve var olmayı temsil eden yemek ve içmeyi *grotesk bedene* ait en önemli özelliklerden biri olarak tanımlamaktadır ve *Rabelais and His World* adlı yapıtında şu şekilde yer vermiştir:

*Grotesk beden*in ayırt edici özelliği, açık, tamamlanmamış doğası ve dünyayla iletişim kanalıdır. Bu özellikler, en bütünsel ve somut şekilde yeme ediminde açığa çıkar; beden edimde kendi sınırlarını ihlal eder; dünyayı yalar yutar, gövdeye indirir, paramparça eder; bunun karşılığında zenginleşir ve büyür. İnsanın ısırın, parçalayan, çiğneyen, ardına kadar açık bir ağzın içindeki dünyayla karşılaşması, insanın düşüncesinin ve imge dünyasının en eski, en önemli amaçlarından biridir. Burada insan dünyayı tadar, onu bedeniyle tanıştırır, onu kendisinin bir parçası yapar. İnsanın uyanmakta olan bilinci, bu ana odaklanmaktan başka bir şey yapamaz; ondan kendisinin dünyayla ilişkisini belirleyen birçok imge devşirmeden edemez. İnsanın, dünyayla, yeme edimi sırasında karşılaşması neşeli, muzafferane bir şeydir; insan o anda dünya karşısında bir zafer kazanır, kendi yutulmadan o dünyayı gövdeye indiriyordur. O anda dünya ile insan arasındaki sınırlar, insanı gözetecek şekilde silinir. (Bakhtin M., 1984: 281).

Dünya karşısında zaferini ve varlığını ortaya koymak, kendisini ispatlamak isteyen insan bolluk, oburluk, sadece yemeye odaklanma, yeme kargaşası, her şeyi yiyen ve doymayan insan *karnavalesk* yaşamda düzensiz ve abartılı yiyip, ne kadar yiyip yemediğini fark edemeyerek *grotesk bedeni* temsil etmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

MARISOL OYUNUNDA KARNAVALESK

2.1. AMERİKAN TİYATROSUNDA JOSÉ RIVERA

Amerikan tiyatrosu 1600'lü yıllarda çoğunlukla Birleşik Devletler olacak kolonileri dolduran İngiliz yerleşimcilerin yazdığı kurgusal olmayan yazınlardan oluşur. 1776'da Amerika'nın bağımsızlığını ilan etmesiyle Amerikan tiyatrosu daha çok özellikle Birleşik Krallık'ta yayınlanan oyunlar üzerinden model alarak ilerler. Alexander Hamilton, Benjamin Franklin, Philis Wheatler ve Philip Freneau gibi önemli yazarların yapıtları ortaya koyuldu. 1770'lerde tiyatro gelişmeye devam etti ve 1775-1783 yılları arasında gerçekleşen Amerikan Bağımsızlık Savaşı ve 1775-1830 yılları arasında daha çok kazanılan ulusal kimlik ülkenin değişen edebiyatını ve iklimini yansıtmaya başladı. Gelişen Amerikan kimliğini, politik krizleri, siyasi ortamı ve doğayı ortaya koyan fikirlerde edebi yapıtlar görülür. Tiyatral yazınlar çoğunlukla John Leacock'un *The Fall of British Tyranny* (1776) ve Mercy Otis Warren'ın *The Adulateur* (1773)'u gibi siyasi hicivler ve sosyal propagandalar barındırır. Hicivsel ve şüpheli olan Aydınlanma dönemiyle Amerikan tiyatrosunda devrimci ve akılcı bir dönem oluşmasıyla çoğunluğunu bilim insanlarının ve filozofların oluşturduğu edebiyat çevresi dini ve idealleşmiş inançların aksine mantık ve basite indirgemeye dünyayı algılamaya ve bu şekilde yapıtlar ortaya koymaya başladı. Erken dönemlerde Amerikalılar tarafından yazılan çok fazla oyun olmamasına ve İngiliz tiyatrosundan etkilenmesine rağmen Robert Hunter *Androboros* (1714), Thomas Forrest *The Disappointment* (1766) ve Thomas Godfrey Amerika'da profesyonel bir oyuncu kadrosuyla oynanmış ilk tiyatro oyunu olan *The Prince of Credulity* (1767) yapıtları ortaya koyar. Aynı zamanda köle anlatıları ve köleliğe karşı başkaldırı güçlü yazınlar arasındadır ve Olaudah Equiano'ya ait *The Interesting Narrative* (1789) ve *The Life of Equiano* gibi yapıtlar dönemde büyük bir ses getirmiş olmasına karşın 19. yüzyılın ilk on yılında Amerikan toplumunu ve Amerikan manzarasını yansıtan oyunlar Amerikan tiyatrosunda görülmeye başlar. 1830'larda Amerikan toplumunu ve farklı kesimlerdeki bireylerin deneyimlerini gösteren oyunlar görülür. 1850'lerde ise Amerikan iç savaşı, kölelik ve Afrikalı Amerikalılar hakkında yazılmış olan yapıtlar daha sık görülür. Oyun yazarları dünyayı ayrıntılı ve

olduğu gibi sunan gerçekçilik ve doğalcılık hareketleriyle İç Savaş'dan sonra savaşın gerçeklerini ve toplumdaki yıkımı göz önüne serer. Toplumsal gerçekçilik dönemin Elmer Rice, Maxwell Anderson, Clifford Odets, John Howard Lawson, Philip Barry, Lillian Hellman gibi önde gelen oyun yazarları tarafından oldukça işlenen bir akım olur. 19. yüzyılda Fransız yazarların etkisiyle Amerika'da orta sınıf ve işçi sınıfının gerçekleriyle ilgilenen Natürallizm tıpkı gerçekçilik gibi Amerikan toplumu ve bireylerin gerçekçiliğini yansıtır. 20. yüzyılda modernizm Amerikan edebiyatına hâkim olarak bilim ve teknolojiye gelişmelerde geçmişten radikal bir kopuş yaratır. Modernizmle birlikte geleneksel ve yerleşik yapılar, inançlar ve tiyatrodaki alışagelmış fikirler kaybolur ve Amerikan edebiyatında topluma ve medeniyete yönelik ve içinde değişime dair umut barındıran yapıtlar ortaya çıkar.

En genel anlamda 20. yüzyılın sonunda tiyatro toplumların kendilerini tartıştığı alanlar olmaya başladı. Tiyatro sahneleri bireylerin ve grupların arasındaki hassas tartışmaların doğal zeminini yarattığı yer haline gelir. Ana akım tiyatrodaki bireysel görüşler yerini daha çeşitli ve Amerikan toplumunu tamamen yansıtan modern ve onu izleyen çağdaş döneme bıraktı. Amerikan tiyatrosunun yönü daha rahatsız edici soruları gündeme getirmeye çevrilir. Tiyatro deneysellik ve marjinal grupları konu alan oyunlar görülmeye devam eder. 21. yüzyıl tiyatrosunun özgün çalışma ve güçlü yeni dramatik sesler için sağladığı fırsat çağdaş dönemle ortaya çıkar. Tiyatro bir ifade platformu haline gelir ve yeterince temsil edilmeyen azınlık toplulukları için kendi birliğini kurmuş ve kendi türlerini yaratmış olan kimlik araştırmalarında sahne en uygun mekan haline gelir. 1960'larda postmodernizmin getirdiği yeni fikir akımları ve Aydınlanma dönemiyle Amerika'da da toplum yapısı, kültürel, tarihsel, siyasal, sosyal ve ekonomik hayat değişmiş ve dönüşmüştür. Sanatta ve edebiyatta meydana gelen değişiklikler elbette tiyatro sahnelerine de yansımıştır. *“Bireyin yaşamını yönlendiren ve kontrol altına alan kültürel kesinlikler ve otoriter ortak irade gibi büyük amaçlar II. Dünya Savaşı sonrası sanatta ve edebiyatta sorgulanır olmuştur”* (Beşe, 2013: 52). 1960'lı yılların çağdaş Amerikan sahnesine uzanan dönüşümünde, Amerika'daki toplumsal sorunların bir yansıması olarak ortaya çıkan Sivil Hak Hareketleri Amerikan sahnesini de politikleştirerek eleştirel bir alan açar. Tiyatrodaki yeni seslere ve değişen topluma ışık tutma gerekliliğini Open Tiyatro Grubu, Living Tiyatro Grubu ve Performance Grubu gibi bir çok farklı tiyatro grupları sağlar. Toplumdaki bireylerin durumunu ve duygularını

tiyatro gruplarının söz ve performans üzerinden yarattığı diyaloglarla görmek mümkündür.

Öncü ve deneysel olarak tanımlayabileceğimiz yeni tiyatro grupları içinde üretilen oyunların çoğunluğu, pop ve kitle kültürleri, meta-söylem, öznel sesler ve kendine dönüş yaşayan karakterler gibi konuları ele alır. Ayrıca bu oyunlar, sıradan insanın sağduyusunu toplumsal söyleme dönüştürerek, sıradan olarak tanımlanan söylemi toplumsal eleştiri ve yeni politik ses konumunda sunar. (Beşe, 2013: 51).

Sam Shepard, Megan Terry, Maria Irene Fornes, Spalding Gray, Karen Finley gibi bu tiyatro gruplarından çıkan yazar ve sanatçılar farklı kişisel görüşleri ve kültürel fikirleriyle toplumsal ve kültürel sorunlarını sahneye taşır. 1960'lar Amerikan tiyatrosu modern dünyanın bireylerde ve toplumda ortaya çıkardığı sosyal ve kültürel problemleri ortaya koyar ve eleştirel görüşlere ışık olur.

1960'larda kurulan Open Tiyatro, Living Tiyatro ve Performance tiyatro gruplarının postmodernist tiyatro çizgileri ile arasındaki köprü bağlantılar, özellikle estetik çoğulculuk, özne dönüşümü, doğaçlama ve açık uçlu söylem gibi arayışlarla gerçekleşir. Bu tiyatro gruplarından esinlenen yazarlar ve sanatçılar belirli bir olay örgüsü takip eden karakterler yaratmak yerine, postmodern çizgiler taşıyan ayrışık, çelişkili ve öznel kişiler/kişilikler sunarlar. Böylece sahnede öznenin değişen yapısı, parçalanması ve çoğullaşması dilsel anlamda konuşma ve söyleminde de değişimi zorlar. (Beşe, 2013: 57).

1945'ten günümüze uzanan çağdaş dönemde İkinci Dünya Savaşı'ndan ekonomik ve toplumsal olarak daha güçlü çıkan Amerika 1940'ların sonlarındaki Soğuk Savaş, nükleer tehditler, küresel sorunlar içinde 20. yüzyılda sivil hakları, kadın hareketlerini ve azınlıkların sesini sahneye taşıdı. Siyahi Sanat Hareketi'nin de etkisiyle siyahilere karşı yaşanan ayrımcılık ve adaletsizlik daha sık işlendi. Amerikan tiyatrosu son derece gerçekçi, postmodern, absürdist, feminist, üst-kurgusal akımlar ve bu fikirlerin sahneye aktarımıyla çağdaş Amerikan toplumunu yansıtmaya başlar. 1960'ların sonlarında, dünya çapında bir siyasi protesto dalgası olan alternatif akımın yükselişi ana akım tiyatroya karşı güçlü bir tepki ortaya çıkar. Çağdaş dönemin ilk yıllarında Amerikan tiyatrosu Arthur Miller, Tennessee Williams ve Edward Albee tarafından yönlendirilir. Miller ana karakteri yok ettiği *Death of Salesman* (1949) oyunuyla Amerikan Rüyasını sorgular ve eleştirir. *A Streetcar Named Desire* (1947) ve *Cat on a Hot Tin Roof* (1955) oyunları Williams'ın Amerikan karakterlerinin hayallerini ve hayal kırıklıklarını yansıtır.

Albee'nin oyunu *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962) ise uyumsuz tiyatrodan izler taşıyan insanın ölümlüğünü, hayatın anlamsızlığını, umutsuzluk, tükenmişlik ve yabancılaşma temalarını içerir. Çağdaş dönemin oyun yazarları arasında Amiri Baraka, Sam Shepard, August Wilson, Ntozake Shange, Tony Kushner ve Suzan-Lori Parks gibi önemli isimler vardır. Tony Kushner'ın *Angels in America* (1991) adlı oyunu 90'ların en önemli oyunlarından birisi olup AIDS salgınının altı yıllık bir süre içinde sekiz karakterin hayatları üzerindeki etkilerini anlatır.

1947'de Robert Lewis, Elia Kazan ve Cheryl Crawford tarafından kurulan Actor's Studio seçilmiş oyuncuların Stanislavski yöntemine göre, çalışmaları ve kendilerini geliştirmelerine fırsat tanımak için tasarlanmıştır. Oyuncuların kullandıkları Avrupa menşeli yöntemler özellikle Williams ve Miller gibi yazarların eserlerinde işlenen konularla birleşince şiddetin toplumsal iz düşümleri izleyiciye daha iyi yansır. (Alkan, 2019: 303).

1955'te San Juan, Porto Riko'da doğan José Rivera, dört yaşındayken Long Island'a göç eder. Kolombiyalı Gabriel Garcia Marquez'in büyülü gerçekçilik yazılarından etkilenip onlardan ilham alan Rivera, genellikle aynı eğilimde anlatılar oluşturur. *Marisol* ve *Cloud Tectonics* gibi oyunları barındırdıkları hikayeleri sembolik imgeler ve gerçeküstü olaylarla anlatır. Büyülü gerçekçilik, büyük oranda Güney Amerikalılar tarafından 20. yüzyılın ortalarında geliştirilen edebi bir türdür. Bir büyülü gerçekçilik yazarı olarak, Rivera, Amerika'da yaşayan Latin kökenli halkın geleneğini başarılı bir şekilde yaşatır. Latin kökenli insanların anlatılarının, Anglo-Avrupa hikayeleri kadar önemli olduğunu fark eden Rivera, oyunlarında bu eğilimini açıkça sergiler.

Amerikan Tiyatrosunda büyülü gerçekçiliğin yoğun işlendiği alternatif bir hareket oluşmuştur. 1960'larda ve 1970'lerin başında Amerika Birleşik Devletleri'ndeki toplumsal kargaşa, yalnızca egemen kültürün dışında yeni bir kültürel harekete yol açmakla kalmadı; aynı zamanda alternatif bir tiyatro da doğurdu. Başlangıçta, yeni tiyatro, kendilerini zamanın çeşitli sosyal hareketleriyle - medeni haklar, özgür konuşma, hippy, nükleer karşıtı, Vietnam Savaşı karşıtı, ekoloji, feminist ve eşcinsel - hizalayanların ifadesiydi. Statükoyu sürdürme eğiliminde olan egemen orta sınıf toplumunun tiyatrosuna bir alternatifti. Alternatif tiyatro toplulukları kendilerini yeni izleyicilere, genellikle entelektüeller, sanatçılar, politik radikaller, işçiler, siyahlar, Chicanolar, kadınlar veya eşcinseller gibi belirli bir seçmen kitlesine yöneltti. Yeni çalışma yöntemlerini, yeni teknikleri ve inançlarıyla uyumlu olacak ve yeni tiyatral anlayışlarını ifade etmek için kullanılabilecek yeni estetik ilkeleri keşfettiler. (Shank, 1982: 1).

1960'ların ortalarında alternatif bir kültür ve yaşam tarzı şekillenmeye başlayınca, başka bir tür üreten örgütlenme ortaya çıkar. Katılımcıların bir kısmının tiyatro mesleğinden gelmediği, ancak sosyal ve politik bağlılıklarının bir ifadesi olarak tiyatroya çekildikleri için bu kısmen bir taban hareketidir. Öte yandan, altmışların başında New York tiyatro profesyonelleri Cafe Cino ve La Mama Deneysel Tiyatro Kulübü gibi Off-Off Broadway tiyatroları kurmaya başlamışlardı. Bunlar, Off-Broadway'in artan muhafazakarlığının bıraktığı boşluğu dolduran yeni öncü oldular. Bu iki kol - taban ve profesyonel tiyatro deneyi - iç içe geçmiş ve alternatif tiyatronun benzersiz niteliklerini üretmiştir. "*Alternatif akım olarak adlandırılan dönemin öncülerinden olan Rivera, büyüü gerçekçiliği oyunlarında yoğun olarak kullanarak yazdığı döneme ve o döneme hakim olan tiyatral geleneğe alternatif teşkil edebilmiştir*" (Shank, 1982: 2).

José Rivera, Marisol, *Cloud Tectonics* ve Obie Ödülü'nü kazandığı *References to Salvador Dali Make Me Hot* gibi oyunların yanı sıra *On the Road*'un senaryosunu yazan son otuz yılın ünlü oyun yazarlarından biridir. *The Motorcycle Diaries* adlı oyunu Akademi Ödülü'ne aday gösterilmiştir. Çalışmaları ve oyunları üzerinde büyük bir etkisi olan Gabriel Garcia Marquez her ikisi de Sundance Enstitüsü'ndeyken Rivera'nın akıl hocası olarak bilinir. Rivera, Akademi Ödülü'ne aday gösterilen ilk Porto Rikolu yazar olan Rivera tiyatro ve sinemada çalışan en önemli Latin yazarlarından biridir.

Rivera, Lynnee Alvarez, Eduardo Machado, Milcha Sanchez Scott İspanyol, Kübalı ve Porto Rikolu çağdaşlarının yaptığı gibi oyunlarında çift dilliliği kullanır. "*Yirminci yüzyılın sonunda göç, New York'u yüzyılın başında olduğu gibi çok değiştirmişti. Ancak bir zamanlar İngilizcenin Amerikan kimliğine giden en önemli yol olduğu yerde 1990'larda, 1890'ların aksine dil topluluklarının daha kalıcı bir havası vardı*" (Bigsby, 2000: 360). Amerikan benliği kazanmak adına kökenlerin inkar edilmesi düşüncesinin önemi yitirmeye başlaması ve kökenlere dair güven azınlık olarak görülen yazarların kendi kültürlerini ve dillerini oyunlarında gösterebilmesini sağlar. Rivera'yı çağdaşlarından farklı yapan ortaya koyduğu yapıtların onun eleştirel dilini taşıması ve toplumdaki dini, sosyal ve siyasal izleri taşıırken aynı zamanda yarattığı karakterlerle sorguladığı ve eleştirdiği konuları evrenselleştirebilmesidir.

2.2. MARISOL OYUNUNUN KARNAVALESK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Oyunun baş karakteri Porto Rikolu genç bir kadın olan Marisol Perez, Manhattan'daki bir yayıncının kopya editörüdür. Kendisini beyaz yakalı sınıfa yükseltmiş ve onlar gibi davranıyor olsa da, çocukluğunun tehlikeli Bronx semtinde tek başına yaşamaya devam eder.

Oyun başlarken Marisol, metroda eve giderken golf sopası kullanan bir delinin vahşi saldırısından kıl payı kurtulur. O akşamın ilerleyen saatlerinde Marisol, koruyucu meleği tarafından ziyaret edilir ve ona artık Marisol'ün koruyucusu olarak hizmet edemeyeceğini çünkü ölmekte olan yaşlı ve bunak bir Tanrı'ya karşı zaten devam etmekte olan devrime katılmaya çağrıldığını bildirir. Tanrı ve melekler arasındaki savaş New York'a sıçrar ve New York'u devasa yangınların zararlı dumanlarını yollayarak gökyüzünü kararttığı, ayın aylardır görünmediği, yemeğin tuza dönüştüğü ve suyun artık seviyesinin azaldığı için yanan bir kentsel çorak araziye indirger. Marisol, koruyucusu olmadan yapayalnız, bu yeni savaş bölgesine kabus gibi bir yolculuğa başlar. Çalıştığı yerde filmdeki fazladan çalışması için geri ödeme talep eden dondurma külahı olan bir adam tarafından saldırıya uğrar. Marisol, kredi limitini aştığı için dövülen bir kadına ve kaybettiği derisini arayan tekerlekli sandalyede evsiz bir yanık kurbana ev sahipliği yapan sokaklarda, kendini evsiz olarak bulur. Kıyamet iyice yaklaşırken, melekler kanatlarını Uziler için takas eder ve deri motorcu ceketleri giyer. Eylemler gittikçe daha zor ve korkunç bir hale dönüşürken, evsiz ve yerinden edilmiş insan kitleleri, evreni kurtarmak için savaşta meleklerle katılır. Oyunda Tanrı yaşlı ve bunaktır ve melekler ona karşı bir devrime öncülük eder. Manhattan'ın kentsel ormanlarında Marisol Perez'i korumayı başaran özel koruyucu melek, ayaklanmanın lideridir. Beyaz tüyleri veya uçuşan bir elbisesi olmayan bu melek, deri ceket ve yırtık pırtık gazete kanatlarıyla gökyüzü savaşına hazırdır. Marisol kendini yalnız ve hızla yaklaşan yeni bir yüzyıl ile birlikte New York'un çürüyen sokaklarında avlanırken bulur. *Marisol* hakkında bir inceleme yaparken Tony Kushner'in *Angels in America* adlı oyunundan da bahsetmek gerekir. *Angels in America* 1985 yılında New York'ta oturan Louis, sevgilisi Prior'la yaşayan nevrotik, eşcinsel bir Yahudi hakkındadır. Rivera, Tony Kushner üzerinde önemli ve kabul görmüş bir felsefi etki olan Walter Benjamin'in yazılarından hiç bahsetmese de, *Marisol*, Benjamin'in tasvir ettiği meleklerden ilham almış olabilir. Benjamin'in

melekleri *karnavalesk* edimi tamamıyla üzerlerinde taşırlar. Benjamin tasvir ettiği meleklerden Pasajlar adlı yapıtında şu şekilde bahseder:

Meleğin görünüşü sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağzı ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp onu ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden biraraya getirmek ister⁹. (Benjamin, 2018: 42).

Marisol Perez, kültürel köklerinin bütün unsurlarını gizlemeye çalışır, başarı için giyinen ve yayıncılık kariyerine devam eden başarılı bir kadındır ancak yine de her gece bir apartmandan çok bir hapisane hücresi gibi görünen dairesine döner. Dini resimler ve biblolarından oluşan başlık sunağıyla küçücük yatağından başka hiçbir şey onu geçmişiyile bağdaştırmaz. Yine de sorumluluklarını yerine getirmede için meleklerin isyanıyla karşılaşan ve sahneye asılı boş bir taçla sembolize edilen bir Tanrıya dua eder. Koruyucu meleği tarafından terk edildiğini ve metroda neredeyse soyulduğunu bilen Marisol, *Alice Harikalar Diyarında* ya da *Oz Büyücüsü*'ndeki Dorothy geleneğinde bir labirentte evin yolunu bulmaya çalışırken rahatsız edici ve çarpık insanlar ve olaylarla bir yolculuğa başlar. Marisol oyun süresince sahipsizler ve dazlaklar çatışır, yiyecekler tuza dönüşür ve erkekler ölü doğmuş cesetler doğurur. Kıyamet sonrası bir manzarada, Marisol, gerçek kültürel kimliğinin üzerine bindirdiği sosyal maskelerden yavaş yavaş sıyrılır ve ancak kendisi olarak düşündüğü her şeyin ölümünden acı çektikten sonra, kendisine kurtuluş olasılığı sunulur.

José Rivera *Marisol* adlı oyunu teoloji, cinsiyet, korku, paranoya ve insan ilişkilerinin çarpıcı bir keşfi olarak ortaya koyar. Marisol, geleneksel dini inanışların, biyolojik cinsiyetin, kişisel ilişkilerin ve korku ve paranoya hastalıklarının sınırlarını zorlayan okuyucuyu rahatsız edici, bazen ürkütücü ve kafa karıştırıcı bir oyundur. Melek savaşları, akıl hastalıkları ve modern, geleneksel ve normal toplumun parçalanması gibi konuların görülmesi *Marisol*'ün *karnavalesk* bağlamda incelenmesine olanak sağlar. *Marisol* saklı tarihi görünür yapar ve gerçekten olduğu halde bilinmeyi, görünmeyi uyandırarak, ilham vererek gerçek hayatı daha da gerçekçi gösterir. Gerçeği yüzeyin altında gösteren *Marisol*, yıkımın ve bozulmanın kıyısındaki New York'da geçmektedir.

⁹ Dty. bilgi için bkz. Benjamin Walter, *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, 2018, 41-42.

Oyundaki diyaloglar sadece insanlarla değil, insanlarla Tanrının, insanlarla doğanın, insanlarla evrenin arasındadır ki bu Marisol’ü diyalojik ve çok sesli hale getirir.

“*Oyundaki karakterlerin her biri kendi saygınlıkları, hırsları ve bazen Porto Ricoluluklarıyla mücadele etmektedir ve neyin kaybaldığını anlamak için her oyun bir gizeme dönüşür ve her kahraman kendi çözümünü arar*” (Rivera, 1997: XI). Çok dilli yapının oluşmasını sağlayan diyaloglar ve söz aktarımları Marisol’de toplumsal seslerin çokluğu, diyalogların ve karakterlerin bağlantılarının ve karşılıklı ilişkilerinin çok çeşitliliğini sağlar. Geleneksel yazınlardaki yazarın tek sesli ve otoriter sesi yerine karnavalesk bir yapıt olarak Marisol’de yazarın dolaysız anlatımıyla yazar anlatıcı olarak kendi söylemini böler, araya girer ya da söylemini dolaylı olarak yarattığı karakterlere bırakır. Farklı düşünceler, sesler ve davranışlar yazar tarafından bastırılmaz, karaktere dair ya da karakterlere ait görüşler yazarın görüşüyle bastırılmaz ve kontrol edilmez. Rivera diyalogun parçaları olan müziksel ifadeleri, altı çizili ya da italik yazınları, noktalamaları, ses ve tonu kullanarak Bakhtin’in bahsetmiş olduğu üsluplaştırmayı sağlamaktadır. Söylemin yazarın ya da bir başkasının söylemi gibi aktarılması ya da bir başkasının söyleminin yazarın kendi söylemi gibi sahiplenilmesi özgün söylemin olmadığını ve yazarın bir başkasının söylemini yeniden ürettiğini gösterir. Ahmet Beşe’nin Edward Albee’nin çoğunlukla yaratmış olduğu karakterlerden öne çıkarak açıkladığı modern dünyanın bireyleri Rivera’nın söylemek istediklerini aktarır niteliktedir:

Albee’nin oyun kahramanları genel olarak toplumda yenik düşmüş, yaşadığı toplumun değer yargılarına saygı duymayan ve toplumsal sorumluluktan uzaklaşmış kişilikler görünümündedirler. Çoğunluğuna “liberal hümanist” diyebileceğimiz karakterler, aslında toplum gerçeklerinin bilincinde olmalarına karşın kendilerini isteyerek bu gerçeklerden soyutlarlar. Başarı düşü ya da maddi zenginlik uğruna koşmaktan çok, suça katılmamak, masum kalmak ve kendi öz varlıklarını korumak için savaşım verirler. İçinde yaşadıkları topluma yabancılaşmaları ve uyumsuzlukları çoğu kez alkol bağımlılığı ya da entelektüel konumları şeklinde (bir tür kaçış olarak) karşımıza çıkmaktadır. (Beşe, 2007: 49).

Oyun boyunca Marisol’ün yaşadığı topluma ve içinde bulunduğu sosyal yapıya uyumsuzluğu dikkat çeker. Marisol’ün toplumsal bir kaçış olarak kullandığı yöntem Beşe’nin bahsettiği gibi entelektüel konumu olarak oyunda görülür. Başarılı bir iş kadını olan Marisol toplumdan kendini dışarıda tutarken aynı zamanda beyaz yakalı kimliğiyle

toplumda kabul görür ancak Marisol’ün savaş henüz başlamadan önce aslında tehlikenin farkında olduğunu yastığının altında sakladığı bıçaktan, arkadaşıyla birlikte yaşayarak güvende olmaya çalışmasından, metro spikerinin kimseye güvenmemek konusundaki uyarısından ve şehrin deforme oluşundan anlamak mümkündür. Marisol’ün kendini kendi değer yargılarına saygı duyulmayan toplumdan soyutlaması ve topluma uyumsuzluğu *karnavalesk* uzamda bir yıkımın göstergesidir. *Karnaval* topluma ve toplumsal ahlak kurallarına dair normları yıkarken aynı zamanda Amerikan toplumuna ve kültürüne bir eleştirisi sunar.

Diyalogun tüm unsurlarının önemi oyunun başında verilen karakter listesinin yanına Rivera tarafından alınmış not ile de görülebilir. Rivera, Man with Golf Club, Man with Ice Cream, Lenny ve Man with Scar Tissue karakterlerinin yanına “[h]epsi aynı oyuncu tarafından oynanabilir” (Rivera, 1997: 4) yazar. Dört farklı kişinin aynı kişi tarafından oynanabilmesi oyundaki diyaloglar arasındaki ses, tonlama, vurgu ve noktalamanın önemini gösterir. *Marisol*’ün ön sözünde zaman algısının oyunlarda sahnede bulunulan an olarak görülmesini söyler. Birbirinin içine girip çıkan sahneler hızlıca ilerlerken Marisol sonsuz bir belirsizlik içinde yer alıyormuş gibi görünür ancak oyun şu anda ve buradadır. Oyun, Marisol’ün metroda vahşi bir yabancı tarafından saldırıya uğramasıyla başlar. *Marisol*’ün temelinde Nietzsche felsefesine ait bir düşünce vardır. Tanrının ölmesi, yaşlanması ve bunamasıyla dünyada iyiliği ve düzeni sağlayamaması oyunda kutsal olanın alaşağı edilmesini gösterir. Melekler Tanrının hakimiyetinin bittiğini ve dünyada artık yeterli olmadığına karar verir. Tanrının zaten devam etmekte olan ölümünü daha da hızlandırmak ve böylece melekler kendi kurdukları ve kendilerinin rehberliği ve önderliğinde dünyada düzeni ve mevcut olan hakimiyeti yeniden kurmak için bir devrim başlatır. *Karnaval*, toplumda otorite olarak kabul görmüş gerçekleri ve toplumsal hayata dayatılan düzeni yok sayar, *Marisol*’de meleklerin artık Tanrının düzenini yok sayması, onu alaşağı etmeye çalışması, devam etmekte olan düzeni kabul etmeyerek yeni bir düzen meydana getirmek istemesi oyunun içinde bulunduğu *karnaval* ortamını resmeder. Rivera *Marisol*’ün koruyucu meleğini şu şekilde tasvir eder: “Sahnedeki duvarın önünde belli bir açıda aşağı inen uzun bir merdiven vardır ve *Marisol*’ün Koruyucu Meleği merdivende oturur. Melek yırtık kot pantolon, spor ayakkabı ve siyah tişört giyen siyahi bir kadındır. Basit gümüş kanatları meleğin elmas işlemeli siyah deri ceketinin arkasından öylece sallanır. Etrafına devasa ısı ve ışık yaysa

da meleklerle ilgili yorucu ve yalnız bir şeyler vardır. Daha yeni yenilgiden çıkmış, acı çeken kırsal bir savaşıya benzer” (Rivera, 1997: 5). Geleneksel olarak melek figürü birçok dinde inanılan, kutsal semavi varlıklardır. Her din ve inançta melek kavramına bakış farklıdır ancak batı dillerinde “angel” yani Yunanca elçi, haberci anlamına gelen “angelos” kelimesinin kökündendir (Oxford Advanced Learner's Dictionary, 2022). Hristiyanlık inancına göre melekler Tanrı’nın mesajını getiren elçileridir. Nurdan yaratıldıklarına inanılan ruhani varlık olan melekler Tanrı’ya tapınır, itaat eder ve topluma mesaj getirir. *Marisol*’deki melek tasvirleri melekler için bilinen bütün özelliklerin yerle bir edilmesini gösterir. Görünüş olarak ruhani ve semavi kutsal bir varlığın tam tersidir, sıradan dünyevi bir insan gibi giyinen ve davranan bir varlık olarak görülür. Tanrı’ya karşı yaptıkları başkaldırıya kabul edilmiş melek algısının ters-yüz edilmesidir. Tanrı’ya itaat etmesi, tapınması ve mesajlarını dünyevi insanlara iletmesi için Tanrı tarafından yaratılmış melekler Tanrı’ya itaatsizlik etmenin ötesinde bir saldırı düzenler. *Karnavalın* bilineni, kabul edileni, sorgulanmayanı sorgulayan, maddi ve aşağı düzeye indirgeyen, kutsal, bozulamayan, dokunulmaz olanı sorgulanabilir, tartışılabilir ve alay edilebilir hale getiren özelliğini Rivera kot pantolon giyen, deri ceketinin arkasından basit kanatlarla sahnede görünen melekler yoluyla ortaya koyar. Oyunun *karnavalesk* uzamı kutsallıkla günahkarlığı bir araya getirir. Aynı zamanda *Marisol*, toplumun korkulana, kutsallığa, sorgulanmaktan kaçınılan düşüncelere ve tartışılmaz dini inanışlara karşı zaferini kutlar.

Marisol Perez, New York, Bronx’da yaşayan, -ki burası New York’un tehlikeli kısmıdır- Manhattan’da bir bilim yayıncılığı şirketinde gayet ‘normal’ bir hayatı olup metin editörü olarak çalışan genç, kitap zekası sahibi, akıllı ve başarılı bir Porto Rikolu kadındır. Rivera birinci perdede *Marisol*’den şöyle bahseder:

26’sında çekici bir Porto Rikolu kadın olan Marisol Perez metro istasyonunda oturur. Marisol’ün koyu saçları, derin, zeki ve koyu gözleri vardır. Genç, kentli bir profesyoneldir. Zekice giyinmiş, New York Times okuyarak Manhattan’daki işinde geçirdiği uzun bir günün ardından Bronx’daki apartmanına geri döner. Kalın kış giysileri giyer ve bir melek tarafından izlenildiğine dair hiçbir fikri yoktur. (Rivera, 1997: 6)

Kendisini bir anda Bronx’un kumu, kiri ve karmaşıklığında meydana gelen melek savaşının içerisinde bulur. Bronx’da yalnız yaşayan Marisol, işinde elde ettiği beyaz yaka statüsüyle etrafında çöküşe geçmiş olan tehlikeli ve karmakarışık bir şehrin ortasında akıl

sağlığını korumaya çalışır ancak çok geçmeden, tüm hayatı boyunca onu türlü kazalardan ve belalardan korumuş olan koruyucu meleği dairesinde ilk kez görünür. Marisol'e artık onun yanında olamayacağını, onu koruyamayacağını ve Marisol'ün yaşamı boyunca sürdürdüğü fiziksel ve ruhsal rahatlığı sağlayamayacağını bildirir. Koruyucu melek Marisol'e, yeryüzünü ve tüm dünyayı kaosa sürükleyen bir savaşa gireceklerini, beceriksiz, yaşlanmış ve görevini yapamayan Tanrıyı tahttan indirip öldürmeyi amaçlayan melekse bir başkaldırıya liderlik edeceğini bildirir. Melekler dünyanın geri kalanını da Tanrıyla birlikte götürmeye karardır ancak Marisol dini inancının ve aslında güzel olan dünyanın ona kazandırdığı bir umutla, kendisi normal bir insan olarak güvensiz bir dünyada sorularının cevabını bulmak için New York sokaklarında aramalar yaparak kaçınılmaz sona karşı dünyayı kurtarmak için mücadele eder. Bakhtin'in *karnavalesk* üzerinde kurduğu "*karnaval ruhu dünyaya yeni bir bakış atma, var olan her şeyin göreceli doğasını fark etme ve tamamen yeni bir düzene girme şansı sunuyor*" (Bakhtin, 1984: 34) ifadesi Marisol'de hayata geçirilmiş şekilde izleyicinin/okuyucunun karşısına çıkar.

Koruyucu meleği artık yanında değilken Marisol, istenmeyen kişileri gönderen gezici Nazi çetelerinin dolaştığı apokaliptik bir dünyada tek başına hayatta kalmaya çalışmak zorunda kalır. Bu savaş dünyasında ay dokuz ay boyunca ortadan kaybolur, güneş doğudan değil batıdan doğar ve doğudan batır, yiyeceklerin çoğu tuza dönüşür ve inekler tuzlu süt verir. Bütün bu durumlarla karşı karşıya kalırken Marisol diğer yandan da kişisel koruyucu meleklerinden vahiy alan birçok kişiyle de savaşmak zorundadır. Oyun, Marisol'ün bu ufalanan, çöken, güzel dünyada yaşadıklarını sunar. Beyaz yakalı statüsüyle Marisol'ün sokakta bir çöp tenekesini kazmaya başlaması ve yiyecek araması Marisol'ü kendini ayırt etmek için mücadele ettiği evsiz kitlelerin seviyesine indirgeyen durumdur. Toplumsal sınıf ayrımının kalktığı bu *karnavalesk* yeni dünyada Marisol herhangi birisidir.

Marisol izleyicilere ve okuyuculara genellikle doğrusal, kabul görmüş, yapılandırılmış düşüncelere tabi olmayan *karnaval* unsurlarına dair bir gözlem imkanı sunar. Oyun sırayla tuhaf ve güzel, estetik açıdan hoş ve grotesk, esprili ve hüznü tonlarda ilerler. Yapım değeri açısından *Marisol*, konu ve hikaye hakkında kişinin kişisel hislerinden bağımsız olarak etkileyicidir. Sahnenin tasarımı ve kullanımı oyunun ruh halini ve ortamını zorlayıcı bir şekilde yakalar. Oyunda kullanılan stratejik ışıklandırma

vardır, ışıklandırmanın başarılı oluşu oyunun takip edilmesini ve odaklanılması istenilen durumu, yeri ve kişiyi kolaylıkla yakalama imkanı sunar. Oyundaki dũnyanın gũnũmũz dũnyasıyla bũyũk benzerlikleri varken aynı zamanda abartılı bir dũnyadır ve bazen rũya gibi bazense kabus gibi hissettirir. Rivera *Marisol*'ũ 90'ların başında yazmış olmasına rağmen hala gũncelliėini korur. *Marisol* okuyucuyu ya da izleyiciyi gũnũmũzũn New York şehrini rũya gibi manzarasına sokar. Oyun boyunca sahnedeki insanlar birbirinden çok uzak ve okuyucular ya da izleyiciler kendi dũnyalarında başka bir sahnede olabilir ancak *Marisol* herkesin hikayesiyle biraraya gelmektedir, o anda yaşanmaktadır.

Marisol kũltũrũn ortadan kaldırıldığı, sosyal değerlerin gũz ũnũne alınmadığı, dini inançların geçersiz olduğu bir oyundur. Rivera 2012'de kũltũr ve kũltũrũn uluslarındaki ve performastaki yeri hakkında yaptığı bir konuşmada şunları dile getirmiştir:

Kũltũr neyin değerli olduğunu, dolayısıyla ayrıcalığı ve zenginliği korumak için hangi yasaların yazıldığını belirler - dolayısıyla kimin hapse girip onları oraya kimin koyacağını belirler. Kũltũr bize ne araba kullanacağımızı, ne giyeceğimizi, ne izleyeceğimizi ve nereden satın alacağımızı ve nasıl okuyacağımızı sũyler ve bu nedenle arabalarımızı tamir eden, kıyafetlerimizi teslim eden ve kũtũphanelerimizi stoklayanlar, zamanımızın kũltũrũyle en az sanatçılar kadar meşguller. şimdi, bir dakika bekleyin, dũřũnũyorsunuz: Kũltũr her şeyse, neden bundan bahsediyoruz ki? Kũltũrũn herkesi her zaman eşit şekilde dũnũřtũrdũėũnũ sũylersek, gerçekten bir şey sũylũyor muyuz? Kũltũr, evet, neredeyse her şeydir; yaptığımız ve tũkettiėimiz her şeyde var. Kũltũr, enginliği içinde her yerde bulunur, zamansızdır, gũrũnmezliėidir, parlaklığıdır, uzun vadede belki çok tarafsız olabilir - ama biz kũltũr konusunda asla tarafsız değiliz. Ve bunun için şiddetle savaşıyoruz. Kũltũr - din ve mit gibi - değerler için savaşmak için tahsis edilir. Her iki taraftaki kũltũrel savaşçılar, hangi kitapların mevcut olacağını belirlemek istiyor - (varsa) hangi ũreme ۆzgũrlũėũ biçimlerine mũsamaha gũsterileceėi, askeri yıkımın ince ve son derece gelişmiş sanatlarına ne kadar para harcanyor, Hangi ibadetlerin meşru, hangilerinin yasaklı olduğu, pornografinin ne olduğunu ve basit uyurşturucu kullanımı için birini nasıl sansũrlediėimizi, ya da okulda yanlış bilimi ۆėretmek, ya da aynı cinsiyetten bir partnerle baloya gitmek, ya da siyahi bir başkanın iyiliğine inanmak. Ve daha da ۆnemlisi, tek bir tek kũltũr yoktur. Kũltũrũ ifade etmenin tek bir yolu yoktur. Ya da bir şekilde hepimiz kũltũrũ deneyimliyoruz. Ya da kũltũrũn bizi dũnũřtũrmesinin bir yolunu. İki temel kũltũr vardır: biri yaşam ve diğeri ۆlũm. (Rivera, Diving into Marisol, 2022).

Rivera'nın kũltũr hakkındaki bu dũřũncelerini *Marisol*'de tamamıyla ortaya koyduğunu sũylemek mũmkũndũr. Dini inanışları bir kũltũr olarak ortaya koyan Rivera, konuşmasında bahsettiği kũltũrel savaşçıları Tanrı ve melekler olarak *Marisol*'de

izleyicinin ya da okuyucunun karşısına geçirir. Aynı zamanda izleyici ya da okuyucunun da aynı ikilem arasında kaldığı bu durumun onların daha önceden maruz kaldığı kültürel kodların bir sonucu olduğu da yadsınamaz bir gerçektir. Felsefi, tarihi, politik ve özellikle kültürel kesinliklerden kaçınan Rivera, oyununda otoriter, tek sesli ve ortak bir sanattan yerine *çoksesli*, temelden farklılık yaratan çoğulcu kullanımlar, *karnavala* ait grotesk beden imgeleri, yenilikçi ve alternatif bir bakış açısı yaratır. Rivera *Marisol*'ü kültürel öngörülerden, toplumsal kurallardan, dini ve kültürel ifadelerden bir diğer ifadeyle 'normal'den ayrı bir konumda tutar. Şunu da eklemek gerekir ki Rivera'nın bahsettiği iki kültür *karnavalesk* içerisinde biraraya getirilmiştir; eski düzenin, düşüncelerin, inanışların, toplumsal kuralların ve normal sayılan yaşantının ölmesi, yıkılması ve yeniden toplumun kendi potansiyelinde özgür, kısıtlamaların olmadığı, hiyerarşinin ortadan kalktığı ve anormal kavramının içinin boşaltıldığı bir yaşantının doğması.

“Latin Amerikalı bir oyun yazarı olarak Rivera aynı zamanda kimlik arayışı ve ötekileştirmeye karşı Latin Amerika'nın kendi gerçekliğini Batı'da mistik ya da doğaüstü görünen kendi kültürünün gerçeğini ortaya koymuştur” (Aras, Theatrical 'Marvelous', *Marisol* by José Rivera, 2021: 286). Ötekileştirmeyi ve sınıf ayrımını ortadan kaldıran *karnaval* dünyasında Rivera, Latin Amerikalı *Marisol* karakterini yaratarak aynı zamanda Amerikan rüyasına *Marisol*'ün umuduyla atıfta bulunur. Sömürgecilik dönemi sonrasında ortaya çıkan büyülü gerçekçilik kavramı farklılıkların ve garipliklerin olduğu her yerde kullanılmasıyla gizli ya da görünmez olanı ortaya çıkarır böylece *karnaval* dünyasında kendisine yer açar. *Marisol* sıradan, normal ve rutin hayatında yaşayan bir kadinken, bir anda umudu tasvir eden, kendisini gelmekte olan kıyameti durdurmaya çalışan bir savaşçı olarak bulur. *Marisol*, “*karnaval görüntülerinin özel kullanımı ve yerleşik geleneklere meydan okuması*” ile *karnavalesk* dünyanın yıkıcı potansiyelini gözler önüne serer (Hegerfeldt, 2005: 134).

Yeni dünya düzeninin bir sembolü olan *Marisol* şimdiki zamanda gerçekleşen olayları sergiler. Oyunun birinci perdesi “*New York Şehri, Günümüz*” (Rivera, 1997: 5) şeklinde başlar. Oyunun başında *Marisol*'ün koruyucu meleği, Tanrısal benliği, muazzam ışıltı ve melek kanatlarıyla Tanrısal görüntüsüyle tasvir edilirken aynı zamanda dünyevi olan normal insanlar gibi kot pantolon, deri ceket ve spor ayakkabı giyer. Tanrısal olanla dünyevi olanın biraraya gelişi ve Tanrısal olanın dünyevi olana indirgenmesi kutsal olarak kabul edilen, tartışılmaya kapalı ve kesin olanı, *karnaval* dünyası içerisinde eritir.

Ayrıca Tanrısal olanın kutsallığı ve ulaşılamaz, iletişim kurulamaz ve görülemez oluşu *Marisol*'de ters-yüz edilir. Meleğin *Marisol*'ü ziyaret etmesi, onunla konuşması, yatması ve onu uyarması Tanrısal olan her şeyin kalıplardan çıkarıldığını ve *karnaval* bir dünyada artık sınırların ve ayrımların olmadığını gösterir. Meleklerin isyanı, yemeklerin tuza dönüşmesi, garip saldırılar, sebepsiz cinayetler gibi fantastik ve olağanüstü olaylar normalin dışındadır ancak *Marisol* dışındaki herkes yeni normale uyum sağlamış, *Marisol* normalin dışına çıkarılarak dona kalmıştır. *Karnaval* içerisindeki herkes onun bir parçasıdır ve *karnaval*da hiçbir şey anormal karşılanmaz tıpkı New York sokaklarında *Marisol* dışındaki herkesin olduğu gibi.

Rivera, sıradan ve gündelik bir yaşamı doğaüstü bir şekilde ve uhrevi, Tanrısal ve anormal olayları doğallaştırarak izleyiciye/okuyucuya sunar. *Marisol* meleklerle olan konuşmalarında ve kendisini içinde bulduğu savaşta neler olduğunu anlamaya çalışırken aynı zamanda her şeyin kendi 'normal'ine dönmesini umut eder ve yaşadığı olaylar karşısında şaşırır. “*Jose'un oyunlarında gizem, büyü ve mucizeye inancı hatırlıyoruz*” (Landau, 1997: XIII). Melek olanları anlaması gerektiği konusunda ısrarcıdır ancak meleklerin Tanrıya isyanı ve bütün olup bitenler *Marisol* için anormaldir. Ancak *Marisol* bu durumu kabul etmez ve bir parçası olduğu düzenli, normal ve güzel dünyanın bir kaosa dönüşüşünü görmezden gelerek rutin hayatını yaşamaya devam eder. Rivera fantastik ve doğaüstü bir kurgu yaparak izleyiciye/okuyucuya aslında gerçeğin ne olduğunun ve herkesin bunu farketmesi gerektiğin mesajını bir duvara yazılmış graffiti şiiri ve sonuna sonradan eklendiği belirtilen “*UYAN*” ifadesiyle ile verir:

Ay, ölü insanların ruhlarını cennete taşır,

Yeni ay karanlık ve boştur.

Her ay tekrar doluyor

yeni parlayan ruhlarla birlikte

sonra sessiz yükünü Tanrı'ya taşır. UYAN.

“UYAN” şiire başkası tarafından eklenmiş gibi görünüyor. (Rivera, 1997: 5)

Bu uyarı izleyiciyi gerçeklerin ne olacağına ve *karnavalesk* dünya izleyicisinin oyunda göreceği şeye hazırlar. *Karnaval* “*kurulu düzeni askıya alır veya tersine çevirir*” (Hegerfeldt, 2005: 133). Rivera'nın oyunda büyük puntolarla vurguladığı uyan ifadesi tersine çevrilmiş dünyanın farkına varılmasını ve kurulu düzende Tanrı tarafından yönetilen bozulmuş olduğu düşünülen eski dünyanın altüst edilmesini vurgular. “*Rivera'nın Marisol'ü, farklı dünya görüşlerinin bir arada yaşamasını ve bütünleşmesini*

gösterir. Marisol'deki karnavalın tepetaklak dünyası, zaman ve mekan açısından gündelik hayattan soyutlanmış değildir; şimdiki zamanda New York'tadır ve karnavalın soytarıları ve aptalları oyundaki The Man With Golf Club, The Woman With Furs, Lenny, Man With Ice Cream, Man With Scar Tissue karakterleridir" (Aras, Theatrical 'Marvelous', Marisol by José Rivera, 2021: 291). Bakhtin'in *kronotop* kavramında da açıklamış olduğu gibi Marisol'de olay ve olgular belli zaman ve mekanda gelişir ve bu zaman ve mekanla ilişkili toplumsal koşullarda gelişir. Bundan dolayı gerçek ve günlük hayatta olduğu gibi tiyatro metninde de karakterleri zaman, mekan ve bu zaman ve mekanla bağlantılı toplumsal öğelerden ayırmak söz konusu değildir. Zaman ve uzamdan ayrılmış bir karakter ya da olay mümkün değildir ancak duygular ya da söylemlerin bu andan ve yerden bağımsız olduğu sahneler görülebilir.

Sokaklarının bir *karnaval* alanı olarak kaos içerisinde işlendiği oyunun sayfaları izleyiciye/okuyucuya New York'un nasıl normal, sıradan ve kentsel halinden bir savaş alanına dönüştüğünü gösterir. Sokaklarda yaşayan evsizlerin durumu kaos anına kadar sıradan ve normal olarak görülürken, düzenli ve refah içindeki hayatlarında yaşayan insanlar evsiz insanlara dönüştüğünde bu bir problem haline gelir ve bu durumdan kurtulmaya her şeyin normale dönmesi için çaba göstermeye başlarlar. Rivera, *Marisol* ile bir bakıma toplumsal bir eleştiri yaparken aynı zamanda Neo-Nazilerin Bronx ve New York'un geri kalanındaki faaliyetlerini de ortaya koyarak evrensel bir eleştiriye de yer verir. Görünmeyenin görünür olması, normal olanın anormalleşmesi, gizli olanın açığa çıkarılması *Marisol*'ün *karnavalesk* dünyasının özellikleridir.

Karakterler, normalliğin sınırları değişip bozulurken, son derece dayanıklı ve ne kadar tuhaf olursa olsun kendi iç motivasyonlarına sadık kalır. Örneğin Marisol, bir karakterin biçimsiz görünümünden iğrenir ve fiziksel olarak midesi bulanır, ancak onu sadece birkaç dakika içinde sevmeye başlar. İkinci perdedeyse hamile bir erkek karakter dünyanın en doğal şeyiymiş gibi doğum sancıları ve doğum süreci yaşar. Çağdaş toplumda çevresel, ahlaki, sosyal ve politik çürüme meselelerine değinen *Marisol*, nihayetinde, ikna edici bir şekilde bu sorunların herhangi birine odaklanmaktan ziyade çok fazla şey hakkındadır. Hastalık, zıtlıklar, hayaller, politika, ihanet, din, mezhep, pişmanlık, bastırılmışlık, ırk ve cinsiyet ayrımcılığı, muhafazakarlık, özgürlük, hoşgörü/süzlük, yaşama bağlılık, güç, insanlık ve aldığı hal, adalet, affetmek ve affedilmek, bağımlılık, acizlik, kaçış ve değişim gibi insani kavramlar oyunda

yorumlanmıştır ve tüm izleyenlerin eleştirebileceği düzeye indirgenmiştir. *Marisol*, şiddet, ırkçılık, tecavüz, antisemitizm, yoksulluk, iklim değişikliği, cinsiyet rolleri ve din gibi bireyi ve toplumu doğrudan ilgilendiren konuları tartışır. *Marisol* izleyicisi/okuyucusu oyun 1992’de yazıldığında var olan toplumsal sorunları ve günümüzde devam eden toplumsal sorunları rahatlıkla kıyaslayabilir. Ayrıca herhangi bir sorunun çözülüp çözülmediğini ve herhangi bir yeni sorunun ortaya çıkıp çıkmadığını da not edebilir. Rivera’nın 1980’lerin sonlarında New York şehrinin sosyo-politik olaylarından ilham alarak ve onu zamana ve yere çok özgü hale getirerek yazdığı *Marisol*, aynı zamanda parçalanmış bir dünyada yaşamının ne anlama geldiğini ve evrensel olan bu dünyanın nasıl daha iyi hale getirebileceğini yorumlar.

Marisol’de melekler, korudukları insanları, daha iyi bir bin yıl getirmek ve gezegeni iyileştirmek için Tanrı’ya karşı savaşmak üzere terk ediyor. *Marisol*’ün yaşadığı Dünya, evsizleri yakan, kredi limitinin üzerindeki insanlara işkence edilen veya öldürülen, yağmurun cildi yaktığı ve ruhları cennete getiren ayın olduğu, Satürn’de kaybolan dazlak nazilerle doludur. Meleği olmadan, *Marisol*, insanlar çıldırırken ve bildiğimiz evreni parçalayan cennet için savaşırken dünyanın sert gerçeklerinde hayatta kalmak zorundadır. Birinci sahnede metro istasyonunda yapılan anons bu hayatta kalma savaşı için bir uyarı niteliğinde görülebilir:

Subway Announcer: ... bütün hanımefendilere iyi akşamlar, 180. Cadde bir sonraki ve son durak olacak. Adınıza dikkat edin, değerli eşyalarınız sahip çıkın ve kimseye güvenmeyin. (Rivera, 1997: 6).

Marisol, izleyicilerin/okuyucuların oyundaki semavi unsurlardan dolayı onları toplumsal meselelerden uzaklaştıracak şekilde çevrelerindeki dünyayı yeniden incelemeleri için mükemmeldir. Oyun, izleyiciler tarafından, bugünün dünyasındaki sorunlar hakkında dürüst bir diyalogun açılmasına izin verecek şekilde, geçmiş veya güncel travmaları tetiklemeden izlenebilir. *Karnavalesk* uzamda *Marisol*, destansı bir mücadele anında geçer. Melekler ve Tanrı arasındaki cennette bir savaş dünyaya yayılır ve herkesi kaosa sürüklemek ve kıyamet sonrası bir dünya getirmekle tehdit eder. Koruyucu meleği kendisini terk eden tek kişi *Marisol* değildir. *The Man With Golf Club* (*The Man With Golf Club*) *Marisol*’e metro istasyonunda saldırmaya kalktığında koruyucu meleğinin sonsuza kadar gittiğini söyler:

The Man With Golf Club: Sıcak gümüş melek kanatlarını deri ceketinin altına katladı ve dün gece kutuma sızdı. Havayı yeniden düzenledi, beni şokla uyandırdı. Beni sonsuza dek terk edeceğine dair kötü haberi verdi ve benden sonsuza dek ayrıldı.

Marisol: Dostum neden bir iş bulmuyorsun?!

Golf Club: Görmüyor musun? Bir keresinde Nazilerin/dazlakların beni Vab Cortlandt Park'ta ateşe vermesini engelledi! Şimdi anladın mı hanımefendi? Sokakta yaşıyorum! Koruyucu meleğim olmadan ölü bir etim! Ben yiyecek olacağım... Tüm Hitler gençliği ve onların benzin kutuları için kahrolası bir meze... (Rivera, 1997: 7)

Ortaçağ üzerinden düşünüldüğünde, Ortaçağ'da hoşgörüsüz ve yanlı bir ciddiyet havası hakimdir. Bakhtin "bu ciddiyet havasını belirleyen unsurları, dinin kurumsallaşması, korku, korkuyla karışık dinsel saygı, alçakgönüllülükle beslenen çilecilik, kasvetli kadercilik, günah, ceza ve ıstırap, baskıcılığı ve sindiriciliğiyle Ortaçağ ideolojisi ve feodal rejimin karakteri olarak sınıflandırır" (Bakhtin, Problems of Dostoyevski's Poetics, 129). Bakhtin'in bu saptaması, Ortaçağ'da baskı ve zorbalığın katı bir sertlikle hem maddi, hem statü hem de ideolojik koşullar altında sürdürüldüğünü söylemeyi olanaklı hale getirir. Marisol'un üçüncü sahnesinde duvarda ışığın aydınlattığı geleneksel Katolik koruyucu meleğinin resmi, Marisol'un korunmak için yaptığı dini ritüeller onun kurtuluşa erme ve normal hayatına dönme umudunu gösterir. Hristiyan geleneğinde, İncil'i yazan dört havari Matta, Markos, Luka ve Yuhanna'dır dolayısıyla Tanrı inancını temsil ederler.

Kıyafetlerini değiştirirken kendisine hemen bir içecek ayarlayıp hemen hepsini bitirir. Yatağın altında tutulan çarmıhı, at nalını, tavşan ayağını, dua kartlarını, ilaç kutularını, buda heykellerini ve diğer iyi şans büyülerini kontrol eder. Kendini kutsayıp gözlerini kapatır.

Marisol: Mathew, Mark, Luke, John,

Şu uzandığım yatağı kutsa,

Yatağımın dört köşesini

Başımın etrafındaki dört melek

Biri izlesin biri dua etsin

Ve ikisi de ruhumu taşınsın. (Rivera, 1997: 9)

Bir Hristiyan olarak yaşadığı dünya karmakarışık bir hale gelirken meleğin uyarılarına ve karşılaştığı durumlara rağmen Marisol umutla Tanrı'ya dua eder. Bu noktada şunu görmek gerekir ki Rivera Tanrı'nın artık işe yaramadığı, yaşlandığını ve tacını bırakması gerektiği mesajını verirken oyunda çok sesli bir ifadeyle Marisol bunun karşısındadır. Tanrı'nın gücüne ve varlığına inanır ve bu durum Marisol'de karnaval ortamının yaratımını sağlar.

Marisol’un *karnavalesk* uzamında toplumsal kurallar görmezden gelinir. Saygı, sınıflandırılmış düzen ve kurallar, kişilere ve toplumlara özgü ayrıcalıklar, kutsallaştırmalar, kural olarak belirlenmiş, yerleşmiş ve herhangi bir ilkeyi temel alan ideolojiler ve yasakları yok sayar. Toplumun normalleri, olağan kabul edilen durumlar, mülkiyet ve sınıf ayrımı ve aile hayatı gibi kabul görmüş otoriter, kurallı, sınıfsal, dogmatik inançların karşısındadır. *Marisol*’ün yaşadığı apartmanda meydana gelen bir çatışma bunun örneğidir:

Voice #2: İşte bu Matthew! Sen öldün. Silahla geri geleceğim ve sonra bu apartmandaki çocuklar dahil herkesi öldüreceğim. Ses durur. Marisol bekler. Bittiğini düşünür, yatağına girer ve uyumaya çalışır. Aniden kapısı öfkeyle çalar. (Rivera, 1997: 10)

Marisol Bronx’daki apartman dairesinde meleklerle karşı karşıya geldiği ilk akşamda birçok kargaşaya şahit olur. İnsanların birbirleriyle savaş içinde oldukları bu *karnaval* ortamında Bronx şehri zaten sokak olarak bir *karnaval* ortamıyken *Marisol*’ün apartmanı da sokaklaşmış bir *karnaval* alanına dönüşmüştür. Öfkeyle saldıran sesin “*çocuklar dahil herkesi öldüreceğim*” (Rivera, 1997: 10) ifadesi toplumsal değerlerin ortadan kalktığını gösterir. Savaşlarda hakim olan çocuklara ve kadınlara zarar verilmez algısı ya da herhangi bir zorlu koşulda çocuklara ve kadınlara uygulanan pozitif ayrımcılık ortadan kaldırılmıştır. Buna ek olarak *Marisol*’ün her şeyin bittiğini düşünüp yatağına yatması ve aniden kapının çalmasıyla yaşadığı korku diğer bir ifadeyle tam her şeyin bittiğini düşünüp rahatlatma ve yeniden başlaması oyunun apokaliptik ve *karnavalesk* yapısını ortaya koyar.

Dördüncü sahnede melek *Marisol*’ün dairesindeki cama gider ve dışarı bakarak *Marisol* uyurken sesini yükselterek doğrudan onunla konuşur:

Angel: Marisol bir adam Tailor caddesinde yangın hortumuna tapıyor, diz çöüp üstünde tesbih çekiyor, yaşlı bir kadın kilitli torbalarda büyülmüş tavuk kanı satıyor, başka bir evsiz adamı Van Cortant parkta ateşe veriyorlar. (Rivera, 1997: 11).

Melek sokaktaki *karnaval* ortamını bu şekilde tasvir eder. Sahne boyunca bir sonraki sabaha kadar ışık odanın camında kalır. Okuyucu/izleyici meleğin tasviriyle dışarıda olup bitenler ve anormal durumlar karşısında normal algısını kırar ve *karnaval* ruhuna girer.

Melek Marisol 'ün kapısına gider ve kilidi kontrol eder. Hamam böceğini ezer ve biraz doğrulur.

Angel: Yemin ederim bu şehrin başına gelebilecek en iyi şey derhal tahliye ve ardından büyük çaplı bir yangın. Hepsini eritin. Kalıntıları tüketin. Sonra o buharlaşmış rüyaların köklerini bir büyük vazoya koyun ve vazoyu birkaç bin yağlı politikacının masasına oturtun. Felaketin kokusunu bizim gibi koklasınlar. (Rivera, 1997: 12).

Rivera'nın karnaval dünyasında geçen bu oyunu aynı zamanda siyasi ve sosyal bir eleştiri olarak görülebilir. Toplumdaki sınıf ayrımı, ast-üst ilişkisi, zengin-fakir, soylu-köle, sosyal sınıf eşitsizliği, yöneticiler ile halkın arasındaki mesafeye dikkat çekmek isterken üst sınıftaki yönetici kesimin toplumdan bir haber oluşunu eleştirir. *Karnaval* dünyasında herkes eşittir ve toplumda herhangi bir ayrım yoktur. Ayrıca melek Marisol'e kendisine istediğini sorabileceğini söylediğinde Marisol muhtemelen kimsenin bir melek gördüğünde ve onunla konuştuğunda soracağı şeyleri sormaz. Marisol güvenliği ve sosyal durumuyla ilgili soruları meleğe yöneltir. Bronx'un güvenli hale gelip gelmeyeceği ya da kirasını azaltıp azaltamayacağı kutsal olarak kabul edilmiş ve Tanrı'nın habercisi olarak görülen bir meleğe sorulacak normal sorular değildir. *Karnaval* anormal olanı hayatın içinde normal hale getirir. Marisol meleğe en sevdiği yemeği ve alkol aldığına nasıl olduğunu sorar. Oysa semavi varlıkların yeyip içmediği bütün dini inanışlarda kabul edilen bir bilgidir. Dogmatik olanı, kutsal olanı ve sorgulanamaz kabul edileni sorgulayan, manevi olanı maddi düzeye ingirgeyen *karnavalesk* Marisol'ün meleğini sıradan bir insan gibi gösterir.

Angel: İşte büyük şansın bebeğim, Tanrının meleğine ne sormak istersin?
Marisol (Oldukça canlı): Gerçek misin? Doğru musun? Bronx'u benim için güvenli hale getirecek misin? Mucizeler yaratacak ve kiramı düşürecek misin? Meleklerin en sevdiği yemeğin bin ada sosu olduğu doğru mu? Bokunun mango gibi koktuğu ve sarhoşken Portekizce konuştuğun doğru mu? (Rivera, 1997: 13).

Marisol oyun boyunca Tanrı'nın varlığından ve dünyayı kurtaracağından umut ederken aynı zamanda Tanrı'yı ve öğretilerini sorgular. Meleğin verdiği cinsel haz ona Tanrı'nın bir bebeğini taşıdığını düşündürür.

Marisol vücudunu saran ve neredeyse onu yataktan aşağı fırlatan güçlü cinsel spazmlar tarafından ele geçirilir. Birriğinde bitkin ama mutlu bir şekilde uzanır. (Rivera, 1997: 12).

Marisol: Tanrı'nın bebeğine hamile miyim? Yeni mesih elektriklenmiş rahmimde mi yüzüyor? Tanrı'nın süperspermi içimdeki gizli seranın

derinliklerinde efsanevi bir çiçek mi yetiştiriyor? Sabah bulantılarımın tadı komünyon şarabı gibi mi olacak? Bu inanılmaz. Dünyada bir çok kadın var ve Tanrı beni hamile bırakıyor! (Rivera, 1997: 13).

Rivera Tanrı'nın kutsallığını sıradan bir varlık gibi alaşağı ederken aynı zamanda Marisol'ün kendisini kurtarıcı olarak görmesini vurgular. Marisol'un duyduğu cinsel haz grotesk bedene de göndermede bulunur.

Kadın esasen, maddi bedensel alt bölgelerle ilişkilendirilir; kadın aynı anda hem alçaltan hem yeniden hayat veren bu bölgelerin ete kemiğe bürünmüş halidir. O, müphemdir, itibarsızlaştırır, şeyleri yukarıdan alıp dünyaya indirir, şeylere bedensel bir öz verir ve bu özü yok eder; ama her şeyden önce kadın doğum yapan bir ilkedir. O, rahimdir. (Bakhtin, 2019: 268).

Marisol bir kadın olarak meleğin itibarsızlaşmasını, semavi olmaktan çıkıp dünyevi olmasını sağlar ki bu da Bakhtin'in bahsettiği kadının alçaltıcı yanıyla ilişkilendirilebilir. Meleğin Marisol'e Tanrı'nın bebeğini taşımadığını söylemesi üzerine hayal kırıklığına uğrayan Marisol geçmişte ve bu günde Tanrı'nın varlığını sorgulamaya başlar. Meleğin odasında onunla girdiği diyaloglar ve varlığı Marisol'un dengesini bozmaya başlar.

Marisol: Hayır. O zaman bu ne? Sen gerçek değil misin? Çünkü sen gerçeksen, Tanrı gerçekse bu bunu söylemen için en iyi zaman. Çünkü bir zamanlar melekleri aradım her gölgede ama bulamadım. Çocukken kendi kendime söylediğim notaların içinde seni bulurum sanmıştım. Beni uyutan kendimi öldürmekten alıkoyan şarkılar ama o zaman seni göremedim. Hadi! Yukarıda birileri bana neden böyle yaşadığımı söylemeli! Burada neler oluyor? Neden bu şehirde çocuklara karşı bir savaş var? Elmaların soyu neden tükendi? Bronx'un aşırı nüfuslu yerlerinde neden insan böcek ilacı bırakmayı planlıyorlar? Mavi renk neden gökten kayboldu? Sıradan yağmur neden cildimizi kırmızıya çevirir? İnekler neden tuzlu süt verir? Veba neden arkadaşlarımın yarısını öldürdü? Ay nereye gitti? Dokuz aydır onu neden kimse görmüyor? (Rivera, 1997: 14).

Marisol'ün hissettiği acı korku ve endişe sorgulamaya dönüşür. Umutsuzca ağlamamak için çaba gösterir. Melek Marisol ile yatağa girer ve Marisol'ün saçlarını okşar. Melek ona önüne geçtiği şeylerden bahseder. Canavarları küçük tuz sularına çevirdiğini, bir uçak kazasını, çöken bir asansörü, uzili bir sağcı fanatiğin yapacağı katliamı, üç ayrı cinsel saldırıyı durdurduğunu anlatır. Marisol Tanrı'nın varlığını ve dünyada olup bitenleri, çocukları, savaşı, suyu, ayın nereye gittiğini sorgularken melek de bin yıldır kendisinin de aynı soruları sorduğunu ifade eder. Tanrı'ya hizmet etmek için yaratılmış meleğin yaratılışından bu yana Tanrı'yı ve dünyada yaptıklarını sorgulaması kutsallığın ortadan kaldırıldığı karnavaleskin bir özelliğidir.

Melek, Tanrının hasta olduğunu ve artık işe yaramadığını, ona karşı yapılacak savaşı ve nedenini anlatır: “*Angel: Evrensel beden hasta. Takım yıldızları tükeniyor. Mide bulandırıcı yıldızlar kabarcık ve yaralarla dolu. Enfekte olmuş dünya bir kaos taşıyor. Evrensel zihnin her yerine hafıza kaybı, can sıkıntısı ve nevrotik takıntılarla işkence ediliyor*” (Rivera, 1997: 15). Marisol bunun nedenini sorduğunda melek şöyle cevap verir: “*Çünkü Tanrı yaşlı ve ölüyor, geri kalanımızı onunla birlikte alıyor. Çok uzun zamandır başka yöne bakıyorum, kanamayı durdurmaya çalışıyorum küçük ellerimle, dualarımla. Ama işe yaramadı, yakında birşeyler yapmazsam çok geç olacağını biliyordum*” (Rivera, 1997: 15). Tanrı tanımına bakıldığında “*kainatta var olan her şeyi yaratan, koruyan, tek ve yüce varlık*” (Türk Dil Kurumu, 2022) olarak tanımlanır. Tek Tanrılı dinlerde Tanrı evrenin nedeni ve başlatıcısı olarak kabul edilir. Toplumdaki ahlak yasalarının temeli Tanrı’nın yarattığı dini inanışlardır ve dinler dünyadaki ahlak düzeninden sorumludur. Tanrı’nın doğaüstü güçleri ve olağanüstü nitelikleri olan en yüksek varlık olduğuna inanılır. Ayrıca Tanrı sonsuz ve ölümsüzdür, dünyevi olan ve yemek, içmek, yaşlanmak, ölmek gibi özellikler Tanrı’nın yarattığı dünyevi varlıklara aittir. Marisol bu inancı sarsmaktadır, Tanrı’nın dünyayı yönetememesi, yaşlanması hatta öleceğinin söylenmesi bilinen doğaüstü ve insanüstü Tanrı inancının aksinedir. Karnavalesk düşünölmekten bile çekinilen Tanrı’nın sonluluğı ve görevini yerine getirememesi fikrini normal hale getirir ve Marisol bu karnaval ortamının bir örneğidir.

Karnaval ruhu yenilenmeyi, değişim ve dönüşümle yeniden hayat bulmayı temsil eder. Karnavalesk bir oyun olarak Marisol’de ölmekte olan dünya ile yeniden doğmakta olan dünyanın birlikteliğini gösterir. “*Karnavalesk [d]eğişim ve değişikliklerin, ölüm ve yeniliklerin tecrübesidir*” (Bakhtin M., 1984: 186). Karnavaldaki taç giydirme ritüeli ve tacın geri alınması diğer bütün karnaval özellikleri gibi ikili yani diyalojik bir yapıya sahiptir. Karnavalda taç giydirilen kişi daha sonra o tacın geri alınacağını farkındadır. Herşeyin göreceli olduğunu, değişim ve dönüşümün kaçınılmazlığını, yenilenmenin gerekliliğini gösteren bu törenler evrensel olan dünyanın tam tersine çevrilmesidir. Karnavalın insan hayatı olduğu düşünölmürse karnavaldaki katılımcılar ve soytarılar insanlardır ve tacın geri alınması insan hayatının bitmesini yani ölümü temsil eder. Tacın geri alınması kişinin itibarsızlaştırılması demektir. Krallık kıyafetleri geri alınır, karnaval meydanında bulunan tüm kalabalık ne olacağını düşünmeden, ellerine ne geçirdilerse fırlatarak, onu iyice küçölmeye, alçaltmaya ve itibarsızlaştırmaya çalışır. Hatta hayvanlar

ve insanlar dışkıyla üstünü kirletir ki bu durum grotesk beden bir parçasıdır. *Marisol*'de melek Tanrı'ya karşı açacakları savaşı şu şekilde anlatır:

Angel: Bunak Tanrıyı boğazlayarak yıkımı durdurmak için ilahi hiyerarşileri buluşmaya ve oylamaya çağırdım. İyi dinle Marisol. Melekler cennetin kralını öldürecek ve onun kanıyla evrenin canlılığını geri getirecek. Ben de onlara liderlik edeceğim. (...) Savaş olacak. Meleklerin devrimi. (...) Yakında casuslar göndereceğiz. Güçlü vücutlu gö varlıkları göndereceğiz. Vergileri arttıracacağız. (...) Yakında barış kanatlarını çıkarıp savaş kanatlarını takacağız. O zaman gök yüzünde kan ve canlılık yayacağız. Azalan yıldızları yeniden uyandıracacağız. (...) İntihar olabilir. Katliam. Daha iyi silahlı. Daha iyi organize edilmiş. Ve her şeyi bilen. Ama kazanmak zorundayız. Ve kazandığımızda yeni taniyi taçlandırdığımızda, yeni binyıla başladığımızda toprak restore edilecek. Ay geri dönecek. Hayvanlar aleminin bozulması sona erecek. Erkekler ve kadınlar daha yüksek mertebeye yükseltilecek. Bütün çocuklar latince konuşacak ve yaratılış sonunda mükemmel olacak. (Rivera, 1997: 16).

Melekler bir kaos yaratacaklarını ve bu kaostan yeni bir dünya düzeni kuracaklarını dile getirir. Bu *karnavalın* yıkım ve yeniden inşa etme özelliğinin oyuna nasıl işlendiğini göz önüne serer. *Karnaval* geleneği olan taçlandırma ve tacı geri alma Tanrının tacını almaları daha sonra yeni bir Tanrının taçlandırılması fikriyle işlenir. Yok etme ve arkasından gelen değişim ve dönüşümle yenilenme fikri, meleklerin inşa edecekleri yeni binyıla verilir. Göksel savaşın *karnaval* ortamında her şey dönüşmektedir artık insanların önceden güvendikleri şeyler yok olur. İnsanlar insanlara, şansa, merhamete ve en önemlisi Tanrıya güvenemez. Melek barış kanatlarını bıraktığında kıyametin kopacağını ve artık dünyayı tanıyamayacaklarını dile getirir. Kıyamet bir yok oluş, kaos ve aynı zamanda bir yeniden doğuştur tıpkı *karnavalın* her bilineni, güvenileni, kabul edileni yıkıp yeniden inşa etmesi gibi.

Beşinci sahnede ışıklar *Marisol*'ün Manhattan'daki ofisinde yanar. Ofisteyken arkadaşı June girer; otuz altı yaşında İrlandalı-Amerikalı parlak, sinirli, havalı giyinmiş, bir kadındır. Rivera June'u şöyle tanımlar: "*Vahşi kızıl saçları tamamen Amerikalı çilleri Marisol'ün Latin karanlığına tezat oluşturuyor*" (Rivera, 1997: 18). June ofiste *Marisol*'ü beklerken radyoyu açar:

Radyo Sesi: ... kaynaklar başkanın medyumlarının ayın nereye gittiğini bildiklerine inandıklarını gösteriyor. Ayın Satürn yörüngesinde gezdiğini, kaybolmuş görüldüğünü iddia ediyorlar. Pentagon yetkilileri ayı dünyaya geri çekmek için uzay romorkuna milyarlarca dolar harcamayı düşünüyor. Aya uzun bir zincir saracaklar ki böylece sevgili dünyadan sapmasın.

İçeriden bir kişi beyaz sarayın Ay Kurtarma Operasyonu için vergilendirme yaparak gelir elde etmeyi umduğunu söylüyor. İneklerin tuzlu süt verdiği iddialarına hükümet bilim adamları çimlerin kirlendiğini ve astrotorfyiyerek yaşayan yani bir inek türü geliştirmeyi planladıkları yanıtını verir. (Rivera, 1997: 20).

Normal algısının tamamen ortadan kalktığı, toplumun kendisine, bedenine ve cinsiyetine yabancılaştığı modern dünyada yetkililerin toplumun ve ülkenin durumuna karşı duruşu, kaos ortamında ortaya koydukları çözümler parodik olarak oyunda bir *karnaval* gülüşü yaratır. Modern bir halk kültüründe görülen parodi büyük çoğunlukta yönetici kesimin söylemlerinin sınırlarını göstererek toplum bilinci oluşturur. Parodi toplumda hakim olan söylemlerin alt mesajında gerçeklikleri *karnavalesk* bir gülmeyle egemen olan hegemonyaya başkaldırı niteliği taşır. Gürültülü bir kahkaha olan *karnaval* gülüşü Bakhtin'in ortaya koyduğu gibi ciddiyetin arkasında olan her şeyi tersine çevirir ve tüm hakim söylemlere, egemen fikirlere ve kabul görmüş bütün otoritelere meydan okur. Burada parodi yoluyla *karnaval* gülüşünün -ki bu gülüş eleştirel, ironik ve alaycıdır- evrensel ve kısıtlamalara, koşullara, zorlamalara ait olmayan bir söylem ve temsili görülür.

Marisol, June ile olan diyalogunda June, Marisol Perez hakkında New York Times'da çıkan saldırı haberini okumuş, televizyonda izlemiş ve onun arkadaşı olduğunu düşünmüştür ancak onun olmadığını ofise geldiğinde anlamış ve rahatlamıştır. Buna rağmen iyi görünmediğini ve dün gece neler yaşadığını sorar:

Marisol: Hiç bu benim vücudummuş gibi hissettirmiyor. Sanki kıyafetlerim bugün hiç birbirine uygun değilmiş gibi. Bu sabah metrodaki herkes tüylerimi diken diken etti. Hepsi çok aç görünüyordu. Sürekli ağlayan çocukları duyuyorum. Yanık et kokusu almaya devam ediyorum. Ve şimdi de dün gece tam olarak benim sokağında öldürülen tam adıma sahip bir kadın var ve bu rüyayı gördüm. Kanatlı bir kadın. Güzel kanatları olan bir kara melek yatağıma geldi ve beni sevdiğini söyledi. (Rivera, 1997: 21).

Vücuduna olan yabancılaşması, aldığı yanık et kokusu ve yaşadığı saldırıdan sonra aynı isimde bir kadının öldürülüp ölü bedeninin gazetelerde manşet olması tuhaf ve olmayacak durumların, temelinde ciddi ama görünüşte gülünç ve abartılı bir biçimde birleştiği grotesk bedene atıfta bulunur. Ayrıca ofise giren Dondurmalı adam (The Man With The Ice Cream) oranın bir film şirketi olduğunu ve maaşını alamadığını, kirasını, faturalarını, katolik anaokulundaki çocuğunun giderlerini ve elindeki dondurma külahını nasıl ödececeğini sorar. Oranın film şirketi olmadığına dair yaptıkları tartışma üzerine

elindeki dondurmayı Marisol'un yüzüne fırlatır ki bu sahnede de *karnaval*daki kralı pisletme, eline geçen her şeyi fırlatma, çişle ıslatma gibi *karnavalesk* ritüellerle paralel bir eylem olduğu söylenebilir.

Marisol ofiste June'un elinde olan bir kağıdı okur: *“Tuz, eski ve yeni kültürlerin yemeklerinde ve mitolojisinde yer alır. Eski yazarlar cennetteki meleklerin öldüklerinde tuza dönüştüklerine inanırdı. Popüler mitoloji şeytanın düşüşü sırasında savaşta öldürülen meleklerin o sırada tatlı su olan ilkel okyanusa düştüğünü yazar. Bugün okyanuslar düşmüş meleklerin çürümüş bedenleri tarafından tuzlanıyor”* (Rivera, 1997: 22). Mitolojide buz kayalarının eriyen damlalarından en ilkel inek olan Audhumla'nın var olması ve onun tuz bloklarıyla beslenip yalayarak şekil verdiği tuz bloklarından yeni Tanrılar oluşması¹⁰ (İskandinav Mitolojisi – Yaratılış, Tanrılar ve Ragnarok, 2022) tuzun yaratıcı gücünü gösterir. Bu durumda tuzlu süt veren inekler ve bütün yiyeceklerin oyun boyunca tuza dönüşmesi gökyüzündeki melek-Tanrı savaşında öldürülen meleklerin ölü bedenleri olduğu söylenebilir. Bu ölüm ve kaos durumunun mitolojide yeniden doğuma ve yeni Tanrılar ortaya çıkaracağına olan inanç ise *karnaval*ın yıkım ve yeniden doğum özelliğini gösterir.

Şehirde meydana gelen rastgele cinayetlerin binalara metal dedektörler koyarak engellenmeye çalışılması, June'un yaşadığı Brooklyn'de *“penceresiz çirkin silahlı muhafızların durduğu binaya Latin Amerika'dan devrilmiş vahşi sağcı diktöterlerin yaşaması için getirilmesi”* (Rivera, 1997: 25), gökyüzünde meleklerin bir makineli silah olan uzi temizlemesi, June'un kardeşi Lenny ve onun cinsel ölüm fanzetileri Marisol'un bulunduğu *karnaval* ortamını anormalliklerin normal ve günlük hayatta sıradan olaylar ve insanlarmış gibi yaşanmasıyla sağlanır.

Lenny (Pencerede): Kamyonetleri getirdiklerini gördüm. Kapa çeneni June. İnsanlar bağlandı. Coplu muhafızlar, büyük şişman yeni köpeklerle New York polisi vardı. Gece oldu ama çığlıkları duyabilirsiniz. Cesetleri yakıyorlar. Brooklyn bu yüzden çok şüphe uyandırıcı kokuyor. (Rivera, 1997: 25).

Aynı zamanda June Marisol'ü Brooklyn'de kendi evinde birlikte yaşamaya davet eder ve bütün zorlukların üstesinden birlikte gelip hayatta kalacaklarını ifade eder. Marisol Bronx'daki evinden ayrılarak Brooklyn'de June ile birlikte yaşamayı kabul eder. Daha

¹⁰ Dty. bilgi için bkz. İskandinav Mitolojisi – Yaratılış, Tanrılar ve Ragnarok, 2022, <https://www.tarihli-sanat.com/iskandinav-mitolojisi/>

sonra June'un evsizlerle birlikte şehri yakacağından ve bir isyancıya dönüşeceğinden haberi yoktur.

Marisol ancak açık bir şekilde onun Nuyorikan kökeninin Manhattan'daki işinde ve Brooklyn'deki arkadaşlarının arasında onu dışarıda bıraktığının farkına varır. Bir hataya düşerek oyunun en nihayetinde vermek istediği fikri yapabileceğini düşünüyor: toplumsal uzamsaldan ayırmak. Onun düşüncesine göre yeni bir alan yeni bir toplumsallığa dönüşecek ve bu yüzden Brooklyn için Bronx'dan ayrılmayı amaçlar. (Westgate, 2007: 30).

Cesetlerin yakılması June ve Marisol'den önce Lenny'nin olmakta ve gelecekte olan kaosu görmüş olduğunu gösteren durumdur. Marisol'un evlerine geldiği günün sabahında Bronx'a onun mahallesine gider. Marisol Perez'i öldürecek türden bir sokak görmek ister. Van Cortlandt Park'da yürür. Sapıkların kardan adamları okşadığını ve öğle vakti günün en baş döndürücü vaktinde zavallı bir evsizin Nazi dazlakları tarafından ateşe verildiğini görür. Ateşle yakılan cesetlerin makam, mevkii, ekonomik durum, kültür, eğitim ve sınıf ayrımı olmadan birarada yakılması ya da ayrı ayrı yakılarak kül haline gelip aynı ve eşit olması *karnaval* ortamında herkesin eşit ve kimsenin kimseden herhangi bir düzeyde farklı ya da üstün olmamasının bir yansımasıdır. Aynı zamanda ters-yüz olmuş bir dünyada insani değerlerin kalmadığının ve korku ve şiddetin hüküm sürdüğünün göstergesidir.

Lenny *"kadınlar konusunda biraz tuhaf. Onun hayal gücü... En ufak provokasyonda üzerine atlıyor ve bilirsin çalkantılı cinsel ölüm fantezilerini kanalize etmenin yolunu bulamıyor. (...) Seni biliyor. İki yıldır söylüyorum. Senin için bu şeyi geliştirdi. Resimlerini çiziyor yatak odasının her santimine. Otuz dört yaşında ama beyni bir çocuk"* (Rivera, 1997: 25). Lenny Marisol'e saplantılı bir bağlılık duyuyor. *Karnaval*daki soytarılar gibi görünen June'un deliye benzediğini söylediği ve her an kontrol edilmesi gereken Lenny istediği gibi davranarak, kısıtlama, ahlaki kural, ayıp ya da günah gibi herhangi bir değer ya da sınıra göre davranmaz. Marisol'e yaklaşmak istediğinde yaklaşır onu öpmeye kalkar ve ona olan ilgisini yaptığı heykeller üzerinden gösterir. İki kardeş olan Lenny ve June arasında sürekli bir çatışma vardır. Marisol evlerine geldiğinde yaşadıkları tartışma üzerine mutfaktan bir ekmek bıçağı alır ve June'un boğazını kesmeye çalışır.

*Lenny: Biri olmam gerekiyordu, öldükten sonra öğrendiğim buydu.
June: Hiç ölmedin.*

Lenny: Doktorların hepsi öldüğümü söyledi. Tıbbi kanıt var. Listelerde! Kalbim yedi dakika durdu ve ruhum ışık hızında Lenox Hill'den çıktı.

June: Bütün hayatım ve yaptığım her şey seni desteklemek ve seni inşa etmek.

Lenny: Ölümünden sonra ruhum yukarı çıkıyordu ve melekler tarafından bedenime geri çekildi ve ben yaşadım.

Marisol: O bıçağı bana ver.

Lenny: Yeniden dirildim. Dünyaya büyük değişiklikler geleceği konusunda uyarmak için yaşayanlara döndüm... (gözyaşlarıyla savaşıyor) ve hazır olmalıyız. Yıllardır insanları uyarıyorum ama kimse beni dinlemiyor. (Rivera, 1997: 29)

Lenny öldüğünü ve melekler tarafından ruhunun bedenine geri döndürüldüğünü söyler. Dünyaya insanları kurtarmak için geri döndüğünü ve büyük değişiklikler olacağını ekler. Oyundaki kaos ve kıyamet alanı Lenny'nin söylediklerini doğrular niteliktedir. Lenny daha sonra sokakta yanan bir çöp tenekesinin yanında ellerini ısıtırken görülür. Giysileri kirli ve gözleri canlıdır. Golf sopası yanındadır ve Marisol'e bakar. Bu sahne Marisol'un daha önce metro istasyonunda karşılaştığı The Man With Golf Club ile yaşadığı anlar gibidir. Sekizinci sahnede Marisol June'un Lenny'i kovduktan sonra ona birlikte yaşama teklifi etmesi üzerine evinde eşyalarını toplarken kapısı çalar ve daha açmadan tekmeyle kapı kırılır. İçeri giren elinde kanlı bir golf sopası ve bir demet kır çiçeği bulunan Lenny'den başkası değildir. June'un golf sopasıyla bir kaza geçirdiğini ve Brooklyn sokaklarında dolaştığını, gevezelik ettiğini ve kayıp aklını aradığını söyler. Lenny'nin evi terkedip ortadan kaybolduktan sonra The Man With Golf Club'ı andıran bir şekilde elinde golf sopasıyla Marisol'un karşısına çıkması Bakhtin'in karşılaşma kronotopunu akıllara getirir. Sonraki perdelerde hamile olarak tekrar Marisol'un karşısına çıkacak olan Lenny ve Marisol'un durumu karşılaşma kronotopundaki gibi bir şekilde geçmişte yaşamları birbirine denk gelmiş ve karşılaşmış kişilerin farklı nedenlerle belli noktalarda ve yerlerde tekrar biraraya gelmesidir. Lenny ve June'un evi, Marisol'un evi, Bronx ve Brooklyn sokakları oyundaki olay örgüsünün ve kurgunun önemli belirleyicisi olan kronotopları ortaya koyan karşılaşma yerleridir. Oyundaki ana karakterler olan Meleğin varlığı, June, Lenny ve Marisol'un yaşamlarındaki kaos, *karnaval* dünyası yaratmış sokaklarda ve sokaklaşmış evlerinde birbirine bağlanır ve Bakhtin'in üzerinde durmuş olduğu farklı zamanlarda karakterlerin karşılaşmasını sağlayan yerler yardımıyla karakterlerin karşılaşması Marisol'de basit bir şekilde görülür.

Dokuzuncu sahnenin sonunda Marisol Lenny'nin June'u öldürdüğünü düşünerek daireden elinde golf sopasıyla sokağa doğru koşar:

Orada kar yağmaya başlar. Marisol'ün kıyafetlerinde kanlar vardır. Soğuktan titrer. Ne yapacağını ve nereye gideceğini bilmeden tk başına yerde diz çöker. Marisol'ün başının üzerinde duran tuğla duvara ışıklar yansır ve melek belirir. Melek yüz kamuflajı ve madalyaları ile tamamlanan yasal askeri kıyafetler giymektedir. Savaşa girmek üzere olan bir askere benzer. Uzi sırtına bağlıdır. Marisol onu görürve nefesi kesilir. Meleğin sırtından kan gelir: melek gümüş kanatlarını çıkarır- barış kanatlarını. Kanlı kanatları bir adak gibi izleyiciye uzatır. Sonra kanatları bırakır, sokağa doğru yüzerler.

Marisol: Savaş?

Kanatlar Marisol'ün ellerinde erir. Her yer kararır. (Rivera, 1997: 39).

Meleğin ilk sahnede bahsettiği zamanı geldiğinde barış kanatlarını çıkaracağı ve savaş kanatlarını takacağı bilgisi burada gerçekleşir. Onun uyarısı bir ileriye yolculuk niteliğindedir. Melek ve Marisol arasında hiçbir diyalog olmamasına rağmen Marisol'un yaşadığı bu an onun hayatında bir eşik görevindedir. Bakhtin *eşik kronotopunu* şu şekilde açıklar:

Büyük ölçüde duygu ve değer yüklü bir zaman-uzamdan daha söz edeceğiz: Eşik kronotopu. Bu zaman-uzam karşılaşma motifiyle ilişkilendirilebilir ama en temel örneğine, yaşamdaki bir dönüm noktası ve kopuş kronotopu olarak rastlarız. “Eşik” sözcüğünün kendisi de gündelik kullanımda zaten eğretilmeli bir anlam barındırır ve yaşamın bir kopuş noktasıyla, krizle, dönüm anıyla, bir yaşamı değiştiren kararlar ya da bir yaşamı değiştirmede başarısızlığa uğrayan kararsızlıkla, eşikğin ötesine adım atma korkusuyla bağlantılıdır. Edebiyatta eşik kronotopu bazen açıkça ama genellikle de örtük bir biçimde hep eğretilmeli ve simgeseldir. Örneğin; Dostoyevski’de eşik ve ilgili kronotoplar -merdiven, ön hol ve koridor kronotopları kadar bu uzamları açık havaya taşıyan sokak ve meydan kronotopları da- ana eylem mahalleridir; kriz olaylarının, bir insanın tüm yaşamını belirleyen düşüşlerin, dirilişlerin, yenilenmelerin, tecellilerin, kararların gerçekleştiği yerlerdir. Bu kronotopta zaman temelde ansaldır; sanki hiç süresi yokmuş ve biyografik zamanın normal seyrinin dışına çıkmış gibidir. (Bakhtin, Problems of Dostoyevski’s Poetics, 1984: 149).

Marisol'ün rahatça, kaygısız ve rutin olarak dolaştığı Bronx sokakları şimdi ne yapacağını bilmediği, nereye gideceğini bilmediği, soğuktan yalnız bir şekilde titrediği ve her şeyin tepetaklak olup rüya sandığı meleğin kanlı kanatlarını uzatıp kimliğini gerçek manada belli ettiği yer olarak *eşik kronotopu* bağlamında değerlendirilebilir.

Marisol'ün ikinci bölümünde perde Marisol hala aynı yerde olduğu ancak her şeyin değiştiği bir sokağa açılır. Karanlık olmuştur. Bütün iç mekanlar gider ve sahne dekorunun tamamı tuğla duvardan ve tüm sahneyi kaplayan devasa bir gerçeküstü sokaktan oluşur. Melek girmiştir ama altın taç hala oradadır. Sokak aydınlatması yapılır

ama çok farklı bir ışıktır. Bütün gerçeklik değişmiştir ve değişen gerçeklik aydınlatmaya yansır. Çöp dolu bir metal çöp kutusu ve tesbihlerle kaplı bir yangın musluğu görülür. Sahnede birkaç büyük paçavra yığılır ve her kenarda uyuyan evsizler vardır. Marisol meleğin kanatlarını tutuyormuş gibi ellerini uzatır ama melekler yoktur ve havada boşluğu tutar. Marisol etrafına bakar ve şu anda bulunduğu sokağın hatırladığı sokağa hiç benzemediğini fark eder. Kendini savunmak için golf sopasını alır çünkü bu tuhaf farkı fark eder. Meleği görmek için yukarı bakar ama melek yoktur. Arkasında bir ses duyduğunu düşünür ve golf sopasını sallar ama orada hiçbir şey yoktur. Kendini yönlendirmeye çalışır ama güneyden kuzeyi ayırt edemez. Kışın sonunda olmasına rağmen aynı zamanda eskisinden çok daha sıcaktır. Parlak, parıldayan ışıklar gökyüzünde izleyiciler veya kuyruklu yıldızlar gibi çizgiler çizer. Işıkları uzaktan gelen gümbürtüler takip eder. New York binası güneyden kuzeye döner. Marisol değişen alanı büyüyen bir korkuyla izler. Sahne kar yağışının bile tepetaklak olup kavurucu sığa döndüğü, binaların ve bütün yapıların yok olduğu, ilk sahnedeki tapınılan muslukların geri döndüğü, insanların sokaklarda uyuduğu bir *karnaval* alanına dönüşür.

Bu kavurucu sıcakta Bronx sokaklarında Marisol'un karşısına kürk giyen bir kadın (The Woman With Furs) çıkar. Kadın uzun bir kürk, varlıklı palto ve topuklu ayakkabılar giyer ancak yüzünde belli belirsiz morluklar ve kesikler vardır. Ceketinde kurumuş kan vardır ve çok hareketsizdir. Elinde açık bir gazete vardır ama arkasından okur. Kadın ona yaklaşan Marisol'ü görmezden gelir ve kendi kendine konuşur. Bronx'da 180. sokakta olması gerektiğini ve burada bir şarap mahzeni olduğunu ancak nerede olduğunu bilmediğini, taksi aradığını ama ne taksi ne herhangi bir ulaşım aracı ne de parası olduğunu söyler. Marisol bu sırada etrafında olmayan binalara, sokakların olmadığına, polislerin olmadığına ve cebinde hiç metro jetonu olmadığına odaklanır. Sokaktaki hiçkimse nerede olduğunu ve ne yapacağını bilmez. İnsanların bu çaresiz durumu, yer-yön kavramının ortadan kalkması, şehir düzeninin yerle bir olması, zaman kavramının olmaması büyük bir kaos yaratır. Bilinen, inanılan, güvenilen her şey ortadan kalkmıştır. İnsanları koruduğuna, toplumda düzeni ve barışı sağladığına inanılan polisler insanlara işkence eder. Kesin olarak yerini bildikleri her şey değişir ve yok olur. *Karnavalın* yok edici gücü *Marisol*'de gözle görülür şekilde incelenmiştir. The Woman With Furs kürkü çıkardığından altındaki pijamadan kollarındaki morluklar ve kesikler görülür bunun sebebi indirimden aldığı şapkadır. Kredi kartı limitini iki yüz dolar aştığı için bunun

eskiden olmadığı kadar gereğinden fazla önemsendiğini ve bu yüzden gece yarısı polislerin gelip onları yatağından kaldırdığını, çocukların çılgınlıkları içinde kocasını darp ettiklerini, avukat olduğunu söylediği halde kredi notunu ellerinde sallayarak onu Brooklyn'deki penceresiz binaya götürerek işkence ettiklerini anlatır. Kadının avukat olması ve bunu polislere karşı dile getirmesi konumu gereği yüksek bir muamele beklemesinden kaynaklanır ancak *karnaval* dünyasında sınıfsal ayrım ortadan kalkar ve kadına diğer bütün kredi notu düşük olanlar gibi davranılır çünkü *karnaval* herkes için eşit ve ayrımların yok sayıldığı bir yerdir. Başka bir açıdan değerlendirildiğinde bir şapkanın kredisini ödeyemeyen birine işkence edilmesi ve kadının kurtulduktan sonra “[c]ehennemden çıktığını” (Rivera, 1997: 44) söylemesi kaosla beslenen bu dünyanın nasıl anormal bir hale geldiğini gösterir. The Woman With Furs Marisol'e saldırarak onu Citibank polisine vermek istemesi ve böylece ayrıcalıklarını geri alacağını düşünmesi dünyanın nasıl materyalist bir hale geldiğinin de bir eleştirisidir. Golf sopasını çılgınca sallayan kadına Marisol'ün verdiği tepki onun hala umudunun olduğunu ve insanlık için savaşıacağını gösterir:

Marisol: Ben bir hayvan değilim. Ben barbar değilim. Bu seviyede savaşıyorum!
Woman With Furs: Yeni dünya düzenine hoş geldin bebeğim. (Rivera, 1997: 45)

Marisol'ün kaos içindeki cehennemi andıran Bronx sokaklarında karşılaştığı ikinci kişi yara dokusu olan bir adamdır (The Man With Scar Tissue) ve kaybolan derisini aramaktadır. Adam tekerlekli sandalyede, parçalanmış, yanmış paçavralar içinde evsiz biridir. Başını örten, yüzünü kapatan bir başlık, güneş gözlüğü ve eldiven takar. Tekerlekli sandalyesinde plastik çöp torbaları, giysiler, kitaplar, gazeteler ve şişeler gibi ıvır zıvırlar taşır. Dünyanın çok kötüye gittiğini ve artık yıldızların altında uyuyamadığını söyler. Bu sırada The Woman With Furs da adamı görür.

Woman With Furs: (Marisol'ü göstererek) Bu kahverengi bok parçası benim. Onu teslim edeceğim. Seni değil!
Scar Tissue: Bir gece takım yıldızlarının altında uyuyordum ve tüm hayatım değişti. Saniyeler sürdü. Bir hayatım vardı sonra bingo! Bir hayatım yoktu...
Woman With Furs: Evsizlik bu şehirde yasalara aykırı, ikinizi tutuklayacağım ve bundan hoşlanacaklar bunun için büyük puanlar alacağım.
(The Woman With Furs golf sopasına koşar. Yara dokulu adam Marisol'e bakar. Marisol el sallar. Temkinli ama minnetkardır ve gülümsemeye çalışır ancak adamın korkunç kokusunun anında farkına varır.)

Scar Tissue: Eskiden ayın altında rahatsız edilmeden uyuyabiliyordum. Ay bir kalkandı. Dünyaya düşmeden önce tüm kötü karmaları yakalamak. Aydaki tüm o krater deliklerini. Bunlar kaya değil. Ayın yüzeyine çarpan kötü karmalar. (...) Şimdi ay gitti, kalkan kaldırıldı. Bok sana rastgele düşüyor. Dışarıda uyumak, sıçtın. Bu yüzden bunu aldım, ayı geri çekeceğim. (Tekerlekli sandalyesinin içinden magneti çeker ve mıklatısı çevirip gökyüzüne ayın görünmesini bekler.) (Rivera, 1997: 46).

Bakhtin'in grotesk beden tasvirinin temelinde soyut, manevi, asil ve ideal olan her şey gibi insan bedeninin de maddi düzeye indirgenmesi ve bozulması vardır. Toplumdaki sosyal, siyasi ve kültürel çatışmalar grotesk beden ile insanla ilişkilendirilir. *Karnaval*'daki iğrençlik, vücudun maddi olan her şeyi tüketmesi, vücudu girilebilecek yere yani ağıza çok fazla vurgu yapılan *karnaval*'da yeme, içme, gaz çıkarma gibi eylemlerin ağızdan yapılması insan anatomisi üzerinden eleştiri yapmakta kullanılır. İnsan vücudunun dış dünyanın içeri girmesine izin veren veya içindeki unsurların dışarı çıkmasına izin veren kısımları, groteskin bedenin abartılı hali olarak görülür ve kullanılır. Koepping' e göre "*Bakhtin'in küfür ve kahkaha temaları neredeyse yalnızca bedenin iğrençliğinin bir konusudur*" (Koepping, 1985: 191). Grotesk beden iki şekilde görülebilir; ilki doğum ve yenilenme ile ilgili olan grotesk beden ve ikincisi ölüm ve çürüme ile ilgili olan grotesk bedendir. *Marisol*'de karşılaşılan yaralı adam ölüm ve çürüme ile ilgili olan kısmı temsil eder. Başını ve yüzünü kapatması da bedeninde olan yaraların ve yanıkların gizlenmesinden kaynaklanır. Ayın kendilerini koruyan bir kalkan olduğunu ve onun kaybolmasıyla gökyüzünden rastgele dışkıların düşecek olduğunu düşünmesi de yarattığı iğrençlik hissiyle yine Bakhtin'in grotesk beden tasvirine hizmet eder. *Marisol The Woman With Furs*'un bir deli olduğunu düşünür ve güneyi aramak için ileri geri gitmeye başladığında yara dokulu adam, ereksiyon sağlamayı umarak kendisini okşar ancak hiçbir şey olmayınca vazgeçer. "*Ortaçağ'da grotesk karnaval ortamında anlamın merkezi ve yaratılışı olarak bedenin nether bölgelerine vurgu yapılır. Ruh yukarıdan gelmek yerine karın, kalça ve cinsel organdan gelir*" (Lübker, 2012). Resmiyeti bir süreliğine alt üst etmek, bedenin kısımlarıyla yapılan yemek, içmek, dışkılama, idrar yapma ve seks gibi birincil ihtiyaçlarla *karnaval*'ı kutlamak tam olarak yara dokulu adamın Bronx'un *karnaval* ortamında sosyal ve bedensel ayrılmazlığı göstermesi, evrensel birincil ihtiyaçları bulunduğu uzamla birleştirmesidir. Ancak beden ayrılmaz bir bütünden ters yüz olmuş bu karnaval uzamında beden işlevlerini yerine getiremez.

Marisol ısrarla güneyi bulup Brooklyn'e gitmeye ve June'a ulaşmaya çalışırken yara dokulu adam ona ayın ölü insanların ruhlarını cennete taşıdığını söyler:

Scar Tissue: Yeni ay karanlık ve boştur. Parlak bir dolunay olana kadar ruhlarla dolar sonra da sessiz yükünü Tanrıya taşır. (Rivera, 1997: 47).

Marisol tekrar güneyin neresi olduğunu sorar. Sahnede dolaşmaya devam eder ve hangi yolun güney olduğunu söylecek bir dönüm noktası arar.

Scar Tissue: Vazgeç prenses. Zaman sakat. Coğrafya deforme olmuş. Kalıcı olarak burada kayboldun.

Marisol: Saçmalık. Tanrı bunak olsa da umursar. O hala umursuyor. Zar oynamıyor.

Scar Tissue: Kahretsin. Hangi yüzyılda yaşıyorsun?

(...)

Scar Tissue: (Kahkaha atar) Ah şansa güvenme. Buralarda ölmenin en hızlı yolu.

Baruta güven. Plütonyuma güven. İlahi mücadeleye güvenme yoksa sikilirsin.

Ben

Elvis Presley güzelim senin ki ne? (Rivera, 1997: 47).

Öncelikle Marisol'ün normale döneceğine ve Tanrıya olan umudunun ve güveninin hiçbir zaman tükenmemesi onun kurtarıcı kişiliğine atıfta bulunur. Lanet okumaların, küfürün, argonun, saygısızlığın, küçük düşürmelerin, davranış kurallarının ve hiyerarşilerin olmadığı, müstehcenliğin ve karıştıklıkların olduğu *karnavalın* temel unsurlarını, The Man With Scar Tissue'nun dolaysız iletişimindeki diyaloglarında görmek mümkündür. Yara dokulu adamın ilahi güçlere olan güvensizliğiyle ilahi ve hiyerarşik ciddiyete karşı *karnavalın* neşe vaat eden, otoriteyi yıkan, özgürlük ve eşitliğin hakim olduğu uzamını temsil eder. Dini değerlerin resmi, ciddi ve sınırlı özelliklerine karşı *karnavalın* doğasında insanın doğası gibi bedensel ve fikri olarak özgürlük hakimdir. *Karnaval*, ilahi mücadelenin sıkıcı ve törensel özellikleri gibi sahte ve samimiyetsiz değildir, samimi, dolaysız, hiyerarşiden bağımsız ve yasakların askıya alındığı yerdir. Bireyler *karnavalda* resmi dünyaya karşı kendi dünyasını kurar, resmi ve otoriter kiliseye karşı kendi kilisesini inşa eder ve resmi devlete ve bütün hiyerarşilere karşı kendi devletini kurar.

Marisol kaçmaya karar verir ancak sahnenin uzağında karanlıkta nazi bir dazlağın elinde bir kutu benzinle kaz uykusunda uyuyan evsiz birine doğru yürüdüğünü görür ve geri dönüp yaralı adamın tekerlekli sandalyesinin arkasına saklanır, titrer, inler, ağlar ve bağırır. O sırada yaralı adam gitmeye çalıştığında Marisol onu yalnız bırakmamasını ister.

Yaralı adam Marisol'le şu şekilde dalga geçer “[n]eden? Yalnız değilsin, değil mi? İnancın hala sağlam. Hala Tanrının iyi olduğuna inanıyorsun. Hala dünyanın içinden geçebileceğine ve onun bir parçası olamayacağına inanıyorsun” (Rivera, 1997: 50). Marisol Nazi olmadığını söyler ancak yaralı adam kimseye güvenemeyeceğini, meleklerin açıkça isyana gittiğinden beri annesine bile güvenemeyeceğini dile getirir.

Marisol aniden yaralı adamın elini tutar ancak adam çığlık atınca çekilir.

Dövülmüş bir köpek gibi yere siner.

Scar Tissue (ağlayarak): Cennet patlıyor ama bunun bedelini kim ödüyor?

Kahrolası masumlar! (Rivera, 1997: 50)

Yaralı adam hala dini bir inancı olan herkesi aşağılar ve dini değerleri ve inanışları basitleştirerek maddi düzeye indirger. Ayrıca Vietnam savaşına atıfta bulunarak siyasi ve politik bir eleştiriyi dile getirir.

Scar Tissue (Korkmuş): Yeterince ceza aldım. Göksel bir Vietnam'ın ortasına girmek istemiyorum. Üzerimde daha fazla meleksi napalm bambasının düşmesini istemiyorum! (Rivera, 1997: 50).

Yaralı adam dünya melek savaşına girmeden önce bir trafik görevlisidir. Radar ekranında bir melek gördükten sonra içmeye başlar. Daha sonra Marisol'e başına gelenleri ve nazilerle yaşadıklarını anlatır. Marisol yara dokulu adamın kapüşonunu ve gözlüklerini çıkarır ve tamamıyla yanık olan derisi görülür. Korkunç görünen ve kokan adam Marisol'e başından geçenleri anlatır:

Scar Tissue: Sadece yıldızların altında uyuyordum. Sığınacak yer bulamadığım başka bir geceydi. Gitiğim yerlerde dayak yedim. Kıyafetlerimi aldılar. Ağzıma işediler. Bana verdikleri lanet battaniye DDT ile bağlanmış. Siktir et dedim. Bokumu dışarı çıkardım ve Bronx'da bir sık kafalı parka gittim.

Marisol: (Hatırlayarak) Van Cortlant Park?

Scar Tissue: Sadece buruşmuş ağaçların yanında ve yalnız büyük gürültüden uzakta olmak için sadece biraz kestirmek için gözlerim kapandı. Staten Island'dan kaz yürüyüşlü, ellerinde benzin olan, bağırarak Almanca emirler veren gençlerin sesini hayal meyal hatırlıyorum (...)

Scar Tissue: Bir ışık patlaması, dışarı doğru patladım. Köpüren derim acı çeken

sinirlerimi boşadı. Biraz serinlik, biraz cennet. Bedenim kucaklayarak başka bir bedene kaçtı. (Acı şekilde gülüyor) Şimdi barbekü gibi kokuyorum. Kendimi yiyebilirim. Kızarmış etimin parçaları için para isteyebilirim. (Rivera, 1997: 51).

Marisol'ün *karnaval* meydanında herkes bir şeylerin peşindedir ya da birilerini arıyordur. Yaralı adam kaybolan derisini ararken kaybolan derisinde kendisinin onu aradığını düşünür. Bir zamanlar çok yakın olduklarından ve bağlandıklarından, yanmış derisinin de yalnız olduğundan ve ona ihtiyacı olduğundan bahseder. Marisol ise June'un onu beklediğini, planları olduğunu birlikte güvenli yaşayacaklarını düşünür ve onu arar. *Karnaval*'da her yer şenlik alanıdır, karmaşıktır ve kaos vardır tıpkı yaralı adam ve Marisol'ün ne yapacaklarını bilmeden yakıldığında yanmış ve ondan kaçan derisini ve June'u aramaları gibi. Aynı sahnede Nazi dazlak elinde benzin bidonuyla geri döner, evsizi kovalar ve üzerine benzin dökerek kibrit çakar. Adam çılgınlık içinde yanarken Marisol duymamak için kulaklarını kapatır. Evsiz adamın yanarak ölüşü, yaralı adam için bir geri dönüş niteliği taşır. Oyunda zaman ve uzam sürekli ileri geri gidiyormuş gibi görünürken aynı zamanda hep şimdidedir. Karakterlerin geçmişte kendi yaşadıklarıyla şimdi de karşılaşmaları *eşik kronotopunun* bir örneğidir. The Man With Scar Tissue'nun Von Cortlant Park'ta yakılmış olması oyunun önceki sahnelerinde Lenny'nin bahsettiği adamdır ki bu ileriye göstermedir. Daha sonra önlerinde yakılan evsiz adamsa yaralı adam için bir geri dönüş oluşturur. Ayrıca yaralı adamla Marisol arasında geçen bu diyaloglar bir çokseslilik oluşturur. *Karnavalın* temel özelliklerinden birisi olan çokseslilik birbirinden bağımsız ve kaynaşmamış söylemlerin ve bilinçlerin çeşitliliğini ve seslerin çokluğunu ifade eder.

Yaralı adam, gördüğü meleği Japon bir savaşçı olarak tasvir eder:

Scar Tissue: Melek Japondur. Zırh giymiş. Demir giyinmiş. Savaş ateşine dayanacak şekilde giyinmiş. Bir palası vardı. Beni öptü. Neredeyse boşalıyordum. Jimi Hendrix'i orta kulağımdan duymaya devam ettim. İki marka dudaklar neredeyse beni eritiyordu. O göz kamaştırıcı. Çiğ. (Rivera, 1997: 52).

Vietnam Savaşı hakkında da çokca aktivistik şarkı yazan ünlü rock sanatçısı Jimi Hendrix'e gönderme yaparak meleğin ona hissettirdiği savaş psikolojisini göz önüne serer. Ayrıca meleğe karşı duyduğu cinsellik, *karnaval*daki değişimi, dogmatik olana karşı oluşu, Ortaçağın semavi ve ruhani uzamına alaycı bir dille ve grotesk bedene ait imgelerle karşı çıkışı gösterir. *Marisol*, *karnavalın* dini, sosyal ve siyasi bütün otoritelerin alaşağı edilmesini anlatan ve belirgin bir alayla semavi her inanışın basitleştirilip maddi düzeye indirgendliğini gösteren bir oyundur.

Yara dokulu adam Marisol'den yaralı derisini bulursa onunla iyi bir seks yapmasını ve eve gelmesini söylemesini ister ve ayrılır. Marisol tekrar yalnız kalır ve kendi kendine güneye, güneşin battığı yere, Miami'ye varana kadar gidip June'u bulması gerektiğini düşünür. Bu sırada sahnedeki ışıklar değişir ya da zamanda aniden bir ileri sıçrama algısı yaratılır. Marisol evsiz birinin eski paltosunu bulur ve giyer. Kirlidir ve kıyafetleri çok kötü kokar. Midesi guruldarken metal çöp kutusuna koşar. Arkasına eğilip çişini yapar. Boş midesini tutan Marisol içinde bulunduğu çıkmazı ve düşünmeye başlar ve altın tacı. Normal hayatına, evine ve işine dönmek ister. Tanrı'nın ne yaptığını bildiğine inanmak için de ondan bir kanıt ister aksi takdirde artık kıyametin koptuğuna inanacaktır. Yukarı bakıp meleklerle belki de haklı olduklarını Tanrının bakmayı bıraktığını ve hayatı hiçbir şey değişmemiş gibi yaşayamayacaklarını, enkazın ötesine uzanmaları gerektiğini ve güneşin yüzüne tükürüp yumruk atmalarını söyler ancak sonra şüphe ettiği için kendine vurur. Tanrıyla konuşup onun için casusluk yapacağını, meleklerin şifrelerini çalıp, maden limanlarını deşifre ederek mikrop bombaları yapacağını meleklerin besin kaynaklarını zehirleyeceğini ve bu karmaşıklıktan kurtulmak için ihanet edeceğini dile getirir. Bu sırada seksen derece sıcaklıkta kar yağmaya başlar. Marisol bombaların ve ağır topların sesini çok yakından duyarken karnına giren ani açlık krampları nedeniyle karnını tutar. Marisol önce kalıplaşmış ve sorgulanmadan kabul görmüş fikirlerini değiştirerek meleklerin savaşına inanacaktır ancak sonra dini düşünceleri baskın gelir ve pişman olarak meleklerle karşı Tanrı için casusluk yaparak bu kaostan kurtulma planı yapar. Marisol'ün Tanrı inancı yaşadığı korkudan gelir çünkü korkunun inancı da besleyebileceği söylenebilir. Bakhtin'in *karnaval* gülüşü/kahkahası olarak adlandırdığı bu gülüş korkuyu öldüren gülüştür. Korku olmadığında ortada herhangi bir inanç kalmaz. *Karnaval* gülüşü değişimin, karşı çıkışın, sıradan olanla ayrıcalıklı olanın birleştirildiği bir eylemdir. Bir kişi, düşünce, akım veya herhangi bir şeyi tek başına simgeleyen herhangi bir kabulü yıkan diyalogların temelinde *karnaval* gülüşü vardır.

Marisol karnının açlığına dayanamayarak çöp kutusuna koşar, yiyecek arayan bir hayvan gibi içine girmeye başlar. Sonunda bulduğu bir kese kağıdı yırtıp açınca küflenmiş patates kızartmalarıyla karşılaşır. Tam gözlerini kapatıp onu yemeye hazırlanırken Lenny'nin onu yemek istemezsin diyen sesini duyar. Lenny ıvır zıvırla dolu hırpalanmış bir bebek arabasını iterek sahneye gelir. Lenny 9 aylık hamiledir. Kocaman göbeği, şişmiş göğüsleri vardır ve Marisol bu dönüş karşısında şaşkına döner. Çöp

yığınının içindeki her şey ölümcüldür çünkü duvarın diğer tarafındaki restoranın sahibi olan adam evsizlerin yığını karıştırmamasından rahatsız olduğu için fare zehri koyar. Lenny Marisol'e yemesi için nesli tükenmiş bir elma uzatır ancak elmanın tadı tuzludur ve onu tükürür. Bu elmayı almak için girdiği cinsel ilişkilerden bahseder.

Lenny: Ben kahrolası büyüyüğüüm. Kötü bir hemoroidim var. Bu çin yemeği kokusu midemi bulandırıyor. (...)

Lenny: Hamile kalana kadar berbat bir diyeteydim. Sigara izmaritleri, eski süt kutuları, kedi maması, çiğ ayakkabı bağcığı, hamam böceğı, moteller yedim. Bebeğıme birkaç temel vitamin verebilmek güzel.

Marisol: Gerçekten anne mi olacaksın?

Lenny: Bebek tekmeliyor. Harika bir amacı var. Her zaman meshanem için gidiyorum. Her beş dakikada bir işiyorum. (Rivera, 1997: 57).

Lenny bebeğın Marisol'den olduğunu, günlerce onu düşünerek büyüdüğünü iddia ederken Marisol bunun imkansız olduğunu ve normal olarak erkeklerin hamile kalamayacağını Lenny'nin bir ucube olduğunu iddia eder.

Marisol: Sabah güneş doğduğunda tüm bunlar bitmiş olacak. Şehir geri gelecek ve insanlar işine dönecek. Bir efsane olacaksın. Bir halk masalı. (...)

Lenny: (Öfkeyle ayağı kalkar) Ben ucube değilim. Her erkek bu deneyimi yaşamalı. Daha az savaş olurdu. Bu güç. Bu enerjidir. Genişleyen rahmimi koruyorum. Yeni organlarıma tapıyorum. Yiyecek ve içecek gönderen şiddetli kan dolaşımı. İleri geri... İki kalp arasında bir vücut. İki yükselen kalp. Bu bir devrim. (Rivera, 1997: 59).

Marisol her şeyin normale döneceğine dair hala umudunu kaybetmezken Lenny'nin bir erkek olarak hamile bir şekilde sahneye çıkması izleyicide/okuyucuda zaten bozulmuş olan normallik algısını tekrar sarsmaktadır. Onlarca anormal ve sıradışı olaya şahitlik eden Bronx sokakları şimdi de dokuz aylık hamile ve göğüsleri şişmiş bir erkeğın suyunun gelip pantolonunun ıslanarak doğum yapmasına şahitlik eder ki bütün bu anormallik içinde Lenny'nin tek düşündüğü henüz göğüslerine süt gelmemiş olduğu için bebeğının şu anda doğmaması gerektiğidir. Bebek ölü doğar. Ölü olarak bir erkekten doğan bu bebek türlerin özelliklerini bulunduran heteronormatif özelliklerin ortadan kalktığını gösterir. İnsan, hayvan, nesne sınırlarının silinmesiyle grotesk beden özelliğı gösterir. Ölü bebeğı Brooklyn'de kaldırıma benzeyen bir yere götürürler, burası bir mezarlıktır ve şehirde yaşayan herkes bunu bilir. Yöneticiler halkın nasıl yaşadığını bilirler ver kaldırım levhasının altında bir kazma, numaralandırılmış tahta tabutlar vardır.

Kaldırırma sıra sıra haçlar çizilmiştir ve tesbihli yangın musluğunun olduğu sahnenin alt köşesindeki bu alan önceki sahnelerde bazı insanların tapındığı musluktur.

Lenny: Bunlar sokakta doğan bebekler. Alacakaranlık saatinin vücutlarında asla sıcak battaniye hissetmeyen küçük kızları. Annelerinin kutsal sütünü asla içmediler. Kanlarında kola bulunan küçük oğlanlar. Sokakta ölen bebeklerin dinlenmeye götürüldüğü yer burasıdır. Hiç duymadın mı? (Rivera, 1997: 61).

Lenny yediği iğrenç, anormal ve sıradışı şeylerle ve yaşadığı hamilelikle grotesk bedene odaklanmayı sağlar. Üzerinde durulan uzuvlar elmayı elde etmek için yaşadıklarını anlattığında, tekrarladığı cinsel uzuvlar ve büyük memeleridir. Ayrıca hemoroidine vurgu yaparak yine bedenin alt uzuvları üzerinde durur. Bütün bunlar Bakhtin'in ortaya koyduğu grotesk bedenin dışbükeylikleridir. Bedendeki dışbükeylikler ve deliklerin ifade ettiği şey beden ile dünya ve beden ile beden arasındaki sınırların aşılmasıdır çünkü bu sınırların ortadan kaldırılması bu bölgelerde içeriden dışarıya ya da dışarıdan içeriye şeklinde gerçekleşir. Grotesk bedene ait en önemli nokta doğurucu özelliğidir ki bu özellik anormal ve absürt bir şekilde erkek bedeninin hamileliği üzerinden verilirken aynı zamanda her erkeğin bunu deneyimlemesiyle savaşların biteceği düşüncesi bir eleştiri niteliğindedir. *“Grotesk imgenin maddi bedensel altyapısı (yiyecek, şarap, cinsel organın gücü, bedenin uzuvları) son derece olumlu bir nitelik taşır. Bu ilke zafer kazanır çünkü nihai sonuç hep bolluk, artıştır”* (Bahtin M., 2020: 80). Grotesk beden ancak bir şeyleri alarak ya da vererek ve böylece doğum, ölüm, değişim, yok oluş ve yenilenmeyi sağlayarak varlığını sürdürür. Groteskte bolluğu ve üretkenliği meydana getiren şey ise yemek ve içmektir. Oyunda hayatın durması ve ölümlerin gerçekleşmesinin bir nedeni de dünyada artık tuz olmayan birşeyin olmamasıdır, insanların beslenmesi durmuştur ve insanlar çöplerden yiyecek arayıp sigara izmaritleri, eski süt kutuları, kedi maması, açık ayakkabı bağcığı ve hatta hamam böceğı bile yiyebilir hale gelmiştir (Rivera, 1997: 57).

Marisol'de grotesk bir bedensellik üzerinden incelemeye en uygun karakter Lenny'dir. Lenny'nin hamileliği, memelerinin büyümesi ve çocuk doğurması grotesk bedendeki çarpıklıkları, eksiklikleri ve bozuklukları gösterir. *“Alışılmışın dışında bir yapıya sahip olan bu beden gülmenin sebebi olabilir. Özellikle bazı biçim bozukluklarının kimi durumlarda gülmeye yol açmak gibi hazin bir ayrıcalığa sahip olduğu şüphe götürmez”* (Bergson, 2019: 17). Karnavalesk içerisinde grotesk beden klasik düşüncelere

ve yerleşik hale gelmiş güzellik tanımlamalarına ve bilincine terstir. Lenny'nin çarpık ve anormal bedeni toplumun ideal beden algısının dışında kalır. Grotesk beden *karnaval* uzamında komik olana hizmet etse de Lenny için bedeni kutsaldır ve bu hamilelik durumu devrim niteliğindedir. Grotesk bedene yüklenen komik ifadesi komedi unsuru algısı yaratsa da aslında güldürüden ziyade bir alaya alma ve ters yüz etme aracıdır. Grotesk bedeninin insan bedenini böyle alçaltması temel manada bir küçük düşürme, tacın alınması ve yıkım demektir. Lenny'nin hamileliği, bebeklerin ölümü, dünyadaki bütün yiyeceklerin tuza dönüşmesi, çöp yığınlarına evsizlerin karıştırmaması için konulan fare zehri *Marisol*'ü günlük hayatta ölçüsüz olarak görülen, ayıp sayılan ve anormal karşılanan, kutsallığın gerçeklik bilincini elinden alarak dünyevileştiren ve günlük hayatın sıradanlığını parodi yoluyla saygısız ve absürt bir hale sokan *karnavalesk* bir oyun haline getirir.

Marisol mezarlıkta kaldırılma kazınmış isimleri ve ölüm tarihlerini okurken artık dayanamaz. Çocuk mezarlığının ortasında bitkin, düşünemez, tepki veremez, hissedemez ve dünyanın sonunun geldiğini düşünür. Lenny'nin yanında sahnede uzanır ve uykuya daldığında sahneye dazlaklar girer dazlaklardan birinin üzerine ışık geldiğinde onun June olduğunu farkına varılır.

June (kendi kendine Marisol'ü göstererek): Şu kahrolası şeye, şu israfa, şu kahrolası parazite bakın. Tanrım bundan çok sıkıldım. Göz yorgunluğundan bıktım. Hastalıklardan bıktım. Uyuşturucudan bıktım.vevsizlikten bıktım. Sınır bebeklerinden bıktım. Koyu tenden bıktım. Şu şefkat olayından bıktım. İşte her şey burada başladı. O lanet merhamet şeyini koyduklarında. Yani tamam, eğer insanlar kendinizi öldürmek istiyorsanız tamam yapın. Kendinizi çatlaklarınızla, enestliğinizle, rastgele cinsel ilişkinizle, homo anal ilişkinizle öldürün. Sadece bana ve kendime bakmama izin verin. Beni bahçelerşme bırakın. Tanrı yeşil çimenleri doğru bir şekilde dağıtır. Kendine iyi bak, ailene iyi bak. Bunu herkes yaapsaydı altın citibank mastercardım üzerine yemin ederim ki gelecek bin yılda hiçbir yerde sorun olmayacaktı.

(June Marisol'e bakar. Benzin kutusunu açar ve Marisol ve Lenny'nin üzerine benzin dökmeye başlar. Marisol uyanır. June bir kibrit çakar. Marisol June'a atlar ve onu yakalar)

Marisol: Kes şu boku seni kahrolası Nazi! (Rivera, 1997: 63).

Aralarındaki tartışma ve itiş kakıştan sonra June bir noktada *Marisol*'un temasıyla hafızasını uyandırmaya başlar. Burası June'un kırılma anıdır, yavaş yavaş kendi gibi olmaya başlar. *Marisol* ve iki sakat arkadaşının karşılaştıkları bu mezarlıkta hıçkırığa hıçkırığa birlikte ağlarlar. June kendine görev edindiği serserileri yakalamak ve şehri ateşe

verme göreviyle şehrin yarısını ateşe verir ve batı yakasını küller içinde bırakır. Central Park rezervuarındaki suyun gökten melekler düştüğü için tuzlu olduğunu söyler. Bu sırada Marisol bütün umutsuzluğun içinde bir çıkış yolu arayarak Lenny ve June'a meleklerle karşı bir savaş başlatmaya ve eskiye dönmeye karar verir:

Marisol: Yaşamak için ne güzel bir zaman ha? Bir yandan bir hiçiz. Biz pisiz. Diğer yandan kainatın yaratılma sebebiyiz. Şu anda bizim adımıza binlerce, milyonlarca melek ölüyor. Bu harika değil mi? Cennetin gümüş şehirleri bizim için yanıyor. Saldırıları ve karşı saldırıları galaksileri mahvediyor. Parçalanmış gezegenler seyahat etmeyi imkansız hale getiriyor. Ve zafer elde eden melekler televizyon istasyonlarını ele geçiriyor. Hepsi bizim için, hepsi benim için. (Rivera, 1997: 66).

Bu sırada The Woman With Furs ortaya çıkar ve şöyle söyler: “Üzgünüm Marisol burada devrime ihtiyacımız yok. Bir çırpıda ayaklanma yaşayamayız. Burada gösteri yok. Broşür asmak yok. Milislerin tüfeklerine papatya sokmak yok. Yollarında durarak tankları durdurmak yok” (Rivera, 1997: 66). Elindeki uziyle Marisol’ü havaya uçurur ve binlerce mermi yağdırarak parçalara ayırır. Marisol’ün karnavalesk ortamında bütün karakterlerin özgürce konuşma ortamı vardır. Bu özgürce konuşma, düşüncelerin devamlı olarak değişebilmesi ve bunları ifade edebilmek çok sesli karakterler yaratır. Marisol karnavalların gerekliliğinde olduğu gibi tekil dili bir kenara bırakır ve çeşitli dilleri dahil eder. Çeşitli dillerin oluşması oyunda çok dilliliğin karnavalesk bağlamını incelemeye olanak sağlar. Çok sesli ve çok dilli bir yapıda olan Marisol herkesin fikirlerini ve Marisol’ün Tanrıya karşı güven ve güvensizliğini açıkça dile getirmesi karnavalesk bir uzam yaratır. June’un söylemlerinde görülen eleştiri içerisindeki coşku ve anormallikse onun karakterinin karnavalesk yansımasıdır. Aynı zamanda İngilizce yazılmış oyun içerisinde diyaloglarda karakterlerin ikinci bir dil kullanması özellikle de köken bakımından sahip olduğu dili yansıtması oyunda ikililik (*doubleness*) ortaya çıkarır. “Oyun yazarlarının diller arasında yaptığı geçişler karakterlerin siyasi ve sosyal tutumlara karşı yaşadığı asimilasyonun uzantısının bir göstergesi olarak ve kimliklerinin ikililiğinin bir yansıması olarak görülür” (Bigsby, 2000: 360). Karnavalın önemli özelliklerinden olan saygısızlık, June’un söylemlerinde küfürler, alaya alma ve küçük düşürmeyle görülür:

June (Kendi kendine, Marisol’ü göstererek) : Şu kahrolası şeyi şu israfı, şu kahrolası parazite bakın. Tanrım bundan çok sıkıldım. Göz yorgunluğundan bıktım. Hastalıklardan bıktım. Uyuşturucudan bıktım. Evsizlikten bıktım.

Sınır bebeklerinden bıktım. Koyu tenden bıktım. Şu şefkat olayından bıktım.
(Rivera, 1997: 63)

(...)

June: Benim için hiçbir şeyin yok mu? Çekil yolumdan pislik! (Rivera, 1997: 64).

Marisol'ün gökyüzündeki savaşları dünyevileştirmesi, gökyüzündeki savaşı kendisine atfederek yeryüzüne indirmesi bir küçültmedir ki bu grotesk gerçekliğin sanatsal gerekliliğidir. *The Woman With Furs*'ın Marisol'ün başkaldırısına izin vermeyerek onu öldürmesi, June'un serseri gördüğü kişileri yakması ve şehri küle çevirmesi karakterlerin kendilerine yarattıkları özgürlük alanını göstererek *karnavalesk* bir uzam yaratır. Oyunda her an karşılaşılan eşik noktaları krizlerin, değişimlerin, yok oluşların ve beklenmeyen kader dönüşümlerinin olduğu anlardır. Yasak ve sınır çizgilerinin ötesine geçildiği ve karakterlerin ya yenilendiği ya da ölümlerle yok olduğu noktalardır. Marisol insanlık için meleklerle savaşma kararı aldığı anda bu insanlardan birinin saldırısına uğrar ve ölür. Heterojen düşünceleri biraraya getiren *Marisol*, herkesin serbest ve özgür olarak hareket ettiği yerdir. *Karnaval* meydanında nasıl kurallar ve yasaklar kaldırılıyorsa *Marisol*'de de herhangi bir yasak yoktur. Karakterlerin kullandığı saldırgan, saygısız ve argo ifadeler oyunun *karnavalesk* bağlamını izleyiciye/okuyucuya hissettirir. Marisol'ün dünyanın kendileri için yaratıldığını söylemesi ancak oyun boyunca dünyanın tepetaklak olması dini metinlere yapılan parodik bir göndermedir. *Karnavalesk* kutsal olana alçaltarak dünyevi düzeye indirgeyerek sınır tanımaz bir saldırganlık gösterir.

Marisol ölüm anında şu şekilde konuşur: “*Anında öldürüldüm. Küçük yanan kurşun meteorlar bedenime giriyor. Kan hücrelerim o mermileri uzaya sürüyor. Ruhum samanyolu okyanuslarında ışık hızında dalgalanıyor. Ölüm anında görünmez savaşı görüyorum*” (Rivera, 1997: 67). Binlerce yıllık savaş bir anda geçer. Yeni ve korkunç savaş biçimleri, canavarca silahlar, hayal edilemeyen terör türlerinin saniyenin milyarda biri kadar sürede yaratılıp yok edildiğinden bahsedilir. Burada Tanrının dünyada yaptıklarına karşı bir eleştiri söz konusudur. Sahnedeki ışık meleştiği ortaya çıkarır. Pis yıpranmış bir üniforma giymiştir. Devasa muhteşem savaş kanatları olan melek savaşta çok yıpranmıştır. Elinde bir uzi makineli tüfeği vardır ve havayı ateş eder.

Son savaşın ilk hücumlarında üçyüz milyon güzel melek ölür. Okyanuslar isyancı kanıyla tuzlu. Ölmekte olan gökten şimşek gibi melek düşer. İsyancılar

tam bir geri çekilme halindedir. Kaos, kan ve ateş vardır. Ambulanslar var ve cennetin askerleri çılgık atıyor. Savaşıyor ve güzellikte ölüyor güzellik içinde. Görünüşe göre devrim mahvoldu. (Rivera, 1997: 67).

Bu sırada sahnede yalnız bir evsizin öfkeyle gökyüzüne taş attığını gösterir. Evsiz kişiye Lenny ve June eşlik eder. Savaşın yok ettiği ve dünyadan silinmek üzere olan bir toplumun başkaldırısının metoforu olan *Marisol*, toplumun gergin ve tehlikeli atmosferini *karnavalesk* bağlamda gösterir. Sıradan ve modern dünyanın korunaklı yapısı ve gösteren ve gösterilenden ibaret olan göstergenin kesinlikli yapısı *karnavalesk* dünyada geçerliliğini yitirir. *Marisol* bir parçalanma, parçaların birbirine geçmesi ve parçaların bütünüyle ilişkisinin yitirilmesiyle kurulan kaos alanı üzerine kurulmuştur. İnsanın doğumuyla yabancı bir dünyada meydana gelmesi ve tek gibi görünse de aslında çokluğun içinde ve etkileşimli bir dünyada yaşaması, her şeyin mümkün olduğu ve sınırlarının olmadığı, mümkünlük ve sınırlılık kavramlarının bile sınırlarının olmadığı bir dünyada tamamlanmamış oluşu grotesk dünyayı içinde bulunduğumuz dünya haline getirir. *Marisol*'ün ve diğer karakterlerin oyun boyunca yaşadığı yalnızlık dünyaya geldiklerinde de yalnız oldukları ve etraflarındaki dünyanın nasıl kaotik olduğundan habersiz özgür olduklarını düşünmelerini tasvir eder. Klasikleşmiş sanata alternatif getiren grotesk, çirkin, anlamsız, tanımsız ve kaotik olanı *Marisol*'e sokarak *karnavalesk* bir ortam yaratır. Oyundaki kavgalar, Lenny'nin June ve *Marisol*'ü affettiğini söylemesi, herkesin evsiz olması ve savaş ortamı içerisinde ne yapacağını bilmeden hayatta kalmaya çalışması, hiçbir binanın ve sokağın olmaması, bir kaos ve yıkım yaratılması ve yere düşen melekler ve düşen meleklerin suları ve yiyecekleri tamamen tuzlu hale getirmesi *karnaval*ın bilindik düzeni altüst ederek festival alanı oluşturmasını gösterir. *Karnaval*da küskünlükler ve kavgalar unutulup ertelenir, sosyal sınıf ayrımı ortadan kalkar, zengin ve yoksul artık eşittir, iş yerleri, okullar, binalar her şey kapatılır, kılık değiştirilir, aile ve akrabalık ilişkileri ortadan kalkar. Nasıl *karnaval* meydanında her şey kapatılırken meyhanelerin varlığını sürdürmesi de *Marisol*'de sokakta bodega denilen özellikle ıspanyolca konuşulan ülkelerde hizmet veren şarap ve meyve-sebze satan şarap mahzeninin açık olmasıyla görülür.

Marisol'de oyun perdesi kapanırken dünyanın masumları sanki tek bir beden, tek bir zihin gibi taşlar, sopalar ve çılgınlarla bulabilecekleri herşeyle sokaklara çıkarlar. Hoşnutsuzluklarını bunak gökyüzüne iletirler ve meleklerin paramparça kanatlarına ateş

ederler. Dünyanın ve kendilerinin içinde bulundukları koşullara isyan eden insanların artık savaşa dur demek için gökyüzüne yönelerek isyan etmeleri oyunda şu şekilde açıklanır:

Milyonlarca yoksul, evsiz, barışçıl, sessiz, öfkeli insan daha önce hiçbir türün savaşmadığı kadar savaşıyor. Dünyevi gürültüden ilham alan isyancılar ilerliyor. Yeni fikirler gökleri parçalıyor. Yeni güçler oluşturuldu. Yeni mucizeler yasaya imza attı. Yeni tarihin ilk günü (çok çok uzakta gökyüzünde küçük bir ay belirir). (Rivera, 1997: 68).

Melek silahsız ve kanatsız bir şekilde elinde altın tacı tutarken görülür. Marisol ona bakarken melek tacı izleyiciye uzatır. Tacı bu şekilde izleyiciye uzatması, seyiciyi oyuna katarken şu anda ve burada olmanı hissetmeye davet eder. Parlak ışık izleyicinin gözlerinde parlarken Marisol, June, Lenny ve evsizler ışığa dönüşmüş olarak görülür ve hepsi yeni milenyumun ışığında kaybolur. Sahnede görülen semavi varlıklar olan meleklerin fiziksel olarak orada bulunması temel amacı ruhani olanın bedende maddileştirilmesi ve itibarsızlaştırılması olan groteski temsil eder. Göksel varlıkların insanlarla *Marisol*'de olduğu gibi iletişim içinde olması ve tacı getirip izleyicilere uzatması normal bir insan gibi kanatlarını bırakıp yeryüzüne inmeleri korkutucu olduğu kadar durumu ironik bir hale getirir. Mantığın ve normallüğün sınırlılığını zorlayan sahneler *Marisol*'ü hem bir delilikmiş gibi hem de entelektüel bir sorgulama olarak algılamayı olanaklı kılar. Tacın melek savaşının sonunda Tanrıdan alınıp izleyiciye uzatılması meleklerin yaptığı devrimin sonunda artık kuralları, sınırları, dünyayı ve kendisini yani insanlığı yönetecek olanın insan olduğunu söylerken yaptıkları başkaldırı *karnavaleskin* dünyasında tacın kraldan alınıp sıradan başka bir insana verilmesini sembolize eder. Kral Tanrının hükmü artık bitmiştir ve taç artık insanlığın elindedir. *Karnaval* dünyası kaotik bir yapı içerisinde özgün bir ses oluşturur. Tuhaflıkların, çok biçimliliğin, çok dilliliğin, korkunç ile gülünç olanın, aşırılığın, bozulmuş ve çarpık dünyanın ve göksel varlıkların ve kendisine yabancılaşmış toplumun *Marisol* içerisinde eritilerek birleştirildiğini ve *karnavaleskin* yıkıcı sonrasında yeniden yapıcı gücünün açık bir şekilde görüldüğünü söylemek mümkündür.

Marisol oyun boyunca insanların normal rutin hayatlarından nasıl tepetaklak bir şekilde kaosa sürüklendiğini ve kaos ortamında herkesin deliler gibi hareket ettiğini gösterir. The Woman With Furs, June, Lenny, Marisol, dazlaklar, naziler, dondurmali adam ve yara dokulu adam cehenneme dönmüş Bronx ve Brooklyn sokaklarında tek

başına hayatta kalmaya çalışır hatta The Woman With Furs Marisol'ün başkaldırısına engel olarak onu makineli tüfekle parçalara ayırır. Ancak oyunun sonunda herkes birleşmiştir. Toplu bir şekilde oyunda geçtiği üzere daha önce hiçbir türün yapmadığı bir isyan başlatırlar. Bakıldığında komik gibi görünse de herkesin ellerindeki taşları gökyüzüne atarak Tanrıya ve gökyüzündeki savaşa karşı gelmesi *karnavalın* kapsayıcı ve birleştirici yönünü gösterir. *Karnaval* dünyası bir bakımdan kaotik ve herhangi bir şeyin tek bir şey olduğu ve sınırlarının olduğunu kabul etmeyen dünyadır. Dünyanın ve toplumun monolojik yapısını sarsarak yeniliğe açık, tüm düzeni altüst eden, toplum içerisinde normal ve uyumlu olma kaygısından uzak tuhaflığın doğal düzenmiş gibi görülerek düzenin reddedildiği çok sesli ve çok boyutlu bir dünyayı *karnavalesk* içerisinde keşfetmek okuyucuya/izleyiciye yeni devrimci bir ruh katar. *Marisol*'de perde kapanırken gökyüzünde görülen küçük ay ise oyun süresince ortadan kaybolan ve ruhları Tanrıya taşıyan ayın görevini bitirdiğini, yüce ve ciddi olanın artık yerini yeni tacın sahiplerine bıraktığını gösterir.

SONUÇ

Edebiyat çalışmalarına yön veren önemli koşullardan biri edebiyat ve felsefe kuramcılarının ortaya koydukları kuramların ve kavramların bir edebi metin üzerinde gösterilebilmesidir. Bu çalışmada Mikhail Bakhtin'in *karnaval kuramı* ve kavramı oluşturan diğer kavramlar gösterilirken aynı zamanda çağdaş ve alternatif tiyatro yazarlarından Jose Rivera'nın *Marisol* adlı oyununa uygulanması amaçlanmıştır.

Karnavaleski daha anlaşılır kılan *karnaval*, *kronotop*, *diyaloji*, *monoloji* ve *çok dillilik* gibi temel kavramları bilmek önemlidir. Zaman ve mekan ilişkisini inceleyen *kronotop* kavramının metinlerdeki temel özelliklerinden birisidir. Geleneksel olanın aksine *kronotop* kavramı metinleri sadece karakterlerin belli bir sıraya göre verilmiş görüşleri, izlenimleri düşüncelerinin aktarılmasıyla değil karakterlerin zihninde oluştukları sıraya göre, olduğu gibi ve eşzamanlı ve uzamlı olarak aktarıldığı yazınlar haline getirmiştir. Uzamlaşmış zamanı ortaya koyan *kronotop* kavramı farklı zamanların aynı anda ve şimdide buluşturulmasıdır. Rivera'nın oyununda karakterler şimdi ve buradadır ve *Marisol* bu bağlamda incelenmeye uygun bir oyundur.

Kavramsal incelemelerden bir diğeri olan *çokseslilik* kavramı Bakhtin'in yapıtlarında Dostoyevski incelemeleriyle ele alınır. Yeni yazar konumunda incelediği Dostoyevski'den yola çıkarak yazarın ortaya koyduğu karakterlere kendi bilinçlerini katar ve karakterlerini geliştirir. Böylece karakterlerin kendi bilinçleri ve eşanlı oluşlarıyla metin içerisinde çok sesli yani polifonik bir yapı oluşturulması sağlanır. Karakterler kendi bilinçlerine sahip olduklarından her bir karakter yazarın yarattığı tek sesli nesneler olmaktan çıkıp çok sesli özneler haline gelir. Birbirleriyle etkileşim içerisine giren karakterler diyalojik ilişkiler yaratır. *Marisol*'de karakterler özgün ve çok sesli düşünme becerisine sahiptir. *Marisol*'ün karakterlerinin kendileriyle, çevreleriyle ve yaşadıkları toplumla girdiği ilişkiler dikkat çekmektedir. Karakterlerin kendilerine, çevrelerine ve yaşadıkları topluma dair kendi fikirleri ve farklı bakış açıları vardır. Farklı bakış açılarına sahip karakterlerin varlığı oyunda kendi fikirlerini ve dünya görüşlerini savunan özneler olduğunu gösterir ve bu fikir çatışmaları oyunların *diyalojik* yapısını inceleme fırsatı sunar. *Marisol* açık ve birçok farklı açıdan incelenebilir hale *çok sesli* ve *diyalojik* yapısıyla gelir.

Bakhtin'in edebi metinlerdeki katmanlaşmayı ortaya koyduğu kavram *çok dilliliktir*. Bakhtin yapısalcı dilbilime eleştiri getirerek herhangi bir söylemin anlamını algılamak için sosyal duruma ve girdiği karşılıklı yani *diyalojik* ilişkilere bakılmasının ve arka planının incelenerek bir araştırma yapılması gerektiğini ortaya koyar. *Çok dillilik* bir amaç ve noktalama, tonlama gibi vurgularla doldurulmuş olan dile soyut bir bakış açısıyla bakılamayacağını gösterir. Bakhtin'in kuramına bakıldığında konuşmacının içinde bulunduğu gruptan, karşısındaki kişiden, bulunduğu kuşaktan, eğiliminden, mesleğinden, içindeki bulunduğu zaman ve sosyal durumdan bağımsız bir şekilde söylemde bulunamayacağı ve tüm söylemlerin belirli anlamlar taşıdığını söylemek mümkündür. Bu durumda konuşmacı zaman ve uzama göre bir dil seçer ve söylemlerini bu bağlamda oluşturur. *Çok dillilik* kavramı çeşitli dil ve türlerin metin içerisinde eritilerek bir katmanlaşma yaratılmasını ve metne dahil edilmesini gösterir. Edebi, yarı-edebi ve edebi olmayan türlerin merin içerisinde katmanlaştırılması türsel bir katmanlaşmayı ortaya çıkarır. Rivera'nın *Marisol* 'ünde dilin geçmişin ve ölümün dili ve geleceğin ve yeniden doğumun dili arasında katmanlaştığı görülürken aynı zamanda dilin nesiller arasında ve sosyal bağlamda gelenekle, toplum kurallarıyla ve kalıplaşmış normlarla katmanlaşması görülür.

Bakhtin'in Ortaçağ'a dayanan *karnaval* teorisi Ortaçağ'ın kuralcı ve yerleşik uzamından *karnavalın* özgür ve her türlü imkanı içeren *karnaval* zamanı arasındaki farkı gösterir. Bakhtin *karnavalı* normalin sınırlarını aşmak, topluma özgürlük sunmak ve heterojen yapıda eşitlik içinde bir ortam yaratmak olarak temellendirir. Söylemin halk kültürünün içerisinde var olduğunu savunan Bakhtin *karnaval* dilinin metin diline geçtiğini gösterir. *Karnavala* ait yaşam ve bakış açısının romanın temelini oluşturduğunu ortaya koyan Bakhtin romanı *karnavalesk* bir tür olarak ele alırken *Marisol* gibi bir tiyatro metni üzerinde uygulanması metne farklı bir bakış getirir. *Karnavalesk* edebi metinlerde değişim, dönüşüm, samimiyet, özgürlük, karakterler arasındaki yeni ikili ilişkiler ve diyaloglar, kutsallığın sıradanlaştırılması, semavi olanın dünyevileştirilmesi, çok seslilik, toplumsal kuralların ve ahlaki değerlerin ters-yüz edilmesi ve tezatlıkların gösterilmesi gibi öğelerle görülür. *Marisol* *karnavalesk* bağlamda incelenmesiyle bütün bu öğeleri içererek açık bir şekilde *karnavalesk* uzamı içerisinde yer alır. *Marisol* kendi döneminin sosyal, politik ve kültürel temellerini, tek sesliliğini, ciddiyetini, toplumsal ahlak değerlerini, dünyevi ve semavi otoriteleri, dar bakış açılarını ve resmiyeti eleştirerek çok

sesli, heterojen, diyalojik, özgür ve merkezi olanın dışında farklı bakış açıları yaratmaktır. *Karnavala* ait edimler tahta çıkma, tahttan indirme, parodi, uygunsuz birleşmeler, yerleşik düzenin askıya alınması, tuhafliklar, saygısızlık, *karnaval gülüşü* gibi kavramları içerir. Bakhtin'in yarı ciddi yarı komik türler şeklinde nitelendirdiği *Menippos Yergisi* ve *Sokratik Diyalog* *karnavaleskin* oluşmasındaki önemli kavramlar arasındadır. *Sokratik Diyalog Marisol*'de ana karakterin kendisini ve inançlarını sorgularken yaşadığı dünyayı da eleştirmesinde açık olarak görülürken *Menippos Yergisi*'nin meleğin Tanrı için kullandığı tüm söylemlerde incelenmesi mümkündür.

Grotesk gerçekçilik ve *grotesk beden karnavaleske* ait önemli kavramlardan birisi olarak abartı, abartılı yeme içme, maddi bedensellik ilkesi, alçaltarak itibarsız hale getirme, sıradanlaştırma ve dünyevi düzeye indirgeme özelliklerini taşır. *Marisol*'de kullanılan dil, eylemler ve beden normalin dışında aktarılması groteske ait öğelerin görülmesini sağlar. Daha önce vurgulandığı gibi Ortaçağ'da sınıfsal kültürün otoriter oluşu, şiddet yasak ve sınırlamalarla resmiyet ve otoritenin ilişkilendirerek içerdiği korkuyu yok edecek şey korkuyu ortadan kaldırarak sınırlarını ve engelleri aşan ironik gülmedir. Gülmenin ortadan kaldırdığı her korkutucu ve sindirici şey grotesk olarak görülür. Grotesk kavramının karşılığı bedenin herhangi bir parçasının simgesel olarak parçalanarak yeniden yaratılmasıdır. Bu yeniden yaratım *karnavaleskin* hiyerarşiyi, normali ve toplumsal düzeni yıkıp parodik şekillerde yeniden biçimlendirmesiyle paraleldir. Grotesk ile toplumdaki herkes keskin sınırlarla belirlenmiş varoluşlarını aşarak farklı bir dünyanın, düzenin ve yaşamın varlığını fark eder. İtibarsızlaştırma, basite indirgeme ve sınırların dışına çıkmayla her şey ve herkes şeklini ve değerini kaybeder. Otorite olan dünyevi ve semavi herkes ve her şey sonlu bir hale getirilir. *Karnavalesk* mizahı ve *grotesk* toplumdan soyutlananların, aşağılananların, güçsüzlerin ve hor görülenlerin tüm toplumsal değerlere, kurallara, kutsallığa, sınırlara ve düzene ve hiyerarşiye karşı başkaldırısı olarak tanımlanabilir. Rivera yarattığı karakterlerle çok sesli bir başkaldırı ortaya koyar ve grotesk bedeni bütün özellikleriyle oyunlarında işler böylece *Marisol* normalin, sınırların, düzenin ötesinde bir oyun olarak bir başkaldırı ve eleştiri olarak *karnavalesk* uzamın içerisinde görülür.

Rivera "gerçek" veya "sıradan" ile "hayali veya "büyülü"nü birleştirdiği yere yatırım yapar. Batı toplumunun ve özel olarak metropolün endemik bir özelliği olarak şiddetin sonuçlarını inceler. Rivera haklarından mahrum bırakılmış kentsel figürlerin anlaşılmasız deneyimini anlaşılabilir ve iletilebilir

bir sahne gerçekliğine dönüştürmeyi amaçlar. Bu amaçla, oyunun ismini alan karakter Marisol'ün koruyucu meleği ile uygun zaman sınırları içinde etkileşime geçmesine izin verilir. Çünkü dünyaya ait olan ve dünyaya ait olmayan arasındaki bu antitez önemli bir oranda ve tiyatral olarak kullanılmaya elverişli hale getirilir ve bu iki dünya birbirini doğrudan bilgilendiren alanlar olarak yeniden yapılandırılır. (Blatanis, 2016: 101).

Sonuç olarak, Mikhail Bakhtin'in *karnavalesk* olanı anlayabilmek için açıkladığı kavramlarla Amerikan tiyatrosunun alternatif sesleri arasında yer alan oyun yazarı Jose Rivera'nın *Marisol* adlı oyununa bakmak, kabul görmüş tüm bilinenlerin alt üst edilerek ve yıkılarak yeniden inşa edildiği bir dünyanın penceresinden yaşamın, toplumun ve bireylerin gerçeklerine sızarak onları yeniden yorumlamayı sağlamıştır.



KAYNAKÇA

- Akçam, A. (2006). “Türk Romanına Karnavalcı Bir Bakış”. *VI Uluslararası Dil, Yazın, Değişbilim Sempozyumu*, (s. 51). Isparta.
- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınları.
- Alkan, E. (2019). “Amerikan Sahnesinin Suflörü: Amerikan Tiyatro Tarihinde”. *Tarih ve Gelecek Dergisi*, 303.
- Allatson, P. (2007). *Latino/Kültürel ve Edebiyat Çalışmalarında Anahtar Terimler*. Oxford: Blackwell Yayıncılık.
- Aras, D. (2019, Aralık). “Amerikan Tiyatrosunda Sanat ve Politika: Elmer Rice ve Clifford Odets'in Oyunlarında Bireysel Başkaldırı Temaları”. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 650-651.
- Aras, D. (2021). “Theatrical 'Marvelous', Marisol by José Rivera”. *Contemporary Prospects and Tendencies in Language, Literature, and Culture*. içinde Erzurum: Ata Yayınevi.
- Auslander, P. (2008). *Theory For Performance Studies*. London, New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Bakhtin, M. (1981). *The Dialogical Imagination*. (M. Holquist, Dü., & M. H. Caryl Emerson, Çev.) Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, M. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bakhtin, M. M. (1981). *The Dialogic Imagination*. (M. Holquist, Dü., & M. H. Caryl Emerson, Çev.) Austin: University of Texas Press.
- Baldick, C. (2018). *The Oxford Dictionary of Literary Terms (3 ed)*. Oxford: Oxford University Press.
- Benjamin, W. (2018). *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bergson, H. (2019). *Gülme*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

- Beşe, A. (2007). *Amerikan Tiyatrosunda Aile ve Başarı Düşü: Arthur Miller - Edward Albee*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Beşe, A. (2013). “1960 Amerikan Tiyatro Grupları ve Postmodern Sahne Dili”. *HUMANITAS*, (1), 52.
- Bigsby, C. W. (2000). *Modern American Drama*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Blatanis, K. (2016). “The Politics of Violence and the Mediatization of Urban Spaces on Stage: Anne Deave Smith's *Twilight*: Los Angeles, 1992 and José Rivera's *Marisol*”. *Synthesis: an Anglophone Journal of Comparative Literary Studies*, 101.
- Boudrillard, J. (2010). *Carnival and Cannibal*. London: Seagull Books.
- Bourdieu, P. (1989). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.
- Boynukara, H. (1993). *Modern Eleştiri Terimleri*. Van: Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Brown, M. (1998). *Neither Here Nor There: Nuyorican Literature, Home and the “American” National Symbolic*. USA: Michigan State University.
- Cevizci, A. (2005). “Bakhtin Çevresi”. A. Cevizci içinde, *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Curtis, C. P. (2010). *Postapocalyptic Fiction and the Social Contract: We'll Not Go Home Again*. United Kingdom: Rowman & Littlefield Publishers.
- Cuşa, H. (2015). *Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam Romanına Bahtin'in Diyaloji Kuramı Eksenli Bir Yaklaşımı*. İstanbul: Serüven Kitabevi.
- Çıraklı, M. Z. (2015). *Anlatıbilim, Kuramsal Okumalar*. Ankara: Hece Yayınları.
- Encyclopaedia, T. E. (2022, March 3). “Mikhail Bakhtin”. *Encyclopaedia Britannica*: <https://www.britannica.com/biography/Mikhail-Bakhtin> (Erişim Tarihi: 18.03.2022).
- Fırıncioğulları, S. (2015). *Romanın ve Edebi Türlerin Sosyolojisi*. İstanbul: Serüven Kitabevi.

- Fry, P. H. (2012). *Theory of Literature*. New Haven, London: Yale University Press.
- Grindon, G. (2004). *Carnival Against Capital: A Comparison of Bakhtin, Vaneigem and Bey*. 3. Manchester: Oxford Road.
- Gül, M. (2007). “Söz ve Düşünce Aktarımı”. *Türkoloji Araştırmaları*, (2), 239.
- Hegerfeldt, A. C. (2005). *Lies That Tell the Truth: Magic Realism Seen Through Contemporary Fiction From Britain*. Amsterdam: Radopi.
- İrzik, S. (2001). *Karnaval'dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İskandinav Mitolojisi – Yaratılış, Tanrılar ve Ragnarok*. (2022). Tarihli Sanat: <https://www.tarihlisanat.com/iskandinav-mitolojisi/> (Erişim Tarihi: (05.08.2022).
- James J. Murphy, R. A. (2003). *Klasik Retorik Bir Sinoptik Tarihi*. Mahwah: Lawrence Erlbaum.
- Karnaval* (2022). EtimolojiTürkçe: <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/karnaval> (Erişim Tarihi: (02.06.2022).
- Kavrakoğlu, F. (06.08.2013). <https://kavrakoglu.com/kitsch-kic/> (Erişim Tarihi: 03.12.2022).
- Koepping, K.-P. (1985, February 3). “Absurdity and Hidden Truth: Cunning Intelligence and Grotesque Body Images as Manifestations of the Trickster”. *History of Religions*, sayı 24, 191-214.
- Landau, T. (1997). “Foreword”. J. Rivera içinde, *Marisol* (s. XIII). New York: Theatre Communications Group.
- Lübker, H. (2012). *The Method of In-between in the Grotesque and the Works of Leif Lage*. Minsk: Continent.
- McElroy, B. (1989). *Fiction of the Modern Grotesque*. New York: St. Martin's Press.
- Nadia Al-Bagdadi, D. M. (Dü.). (2018). *The Apocalyptic Complex Perspectives, Histories, Persistence*. Budapest, New York: Central European University Press.

- Oxford Advanced Learner's Dictionary*. (2022). <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/angel#:~:text=a%20spirit%20who%20is%20believed,message%20or%20perform%20a%20task>. (Erişim Tarihi: 05.07.2022).
- Rabelais, F. (2018). *Gargantua*. İstanbul: Yaba Yayınları.
- Rivera, J. (1997). *Marisol and Other Plays*. New York: Theatre Communication Group.
- Rivera, J. (2022). *Diving into Marisol*. trinityrep: <https://www.trinityrep.com/diving-into-marisol/#:~:text=Marisol%20by%20Jos%C3%A9%20Rivera%20is,obeying%20its%20own%20wild%20logic>. (Erişim Tarihi: 28.06.2022).
- Robert Edgar, H. J. (2010). *The Language of Film*. Lausanne: AVA Publishing.
- Satürnya* (2022). http://penelope.uchicago.edu/~grout/encyclopaedia_romana/calendar/saturnalia.html (Erişim Tarihi: 13.01.2022).
- Scott, J. C. (1995). *Tahakküm ve Direniş Sanatları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sim, S. (2006). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*. (A. U. Mukadder Erkan, Çev.) Ankara: Ebabil Yayıncılık.
- Trevor Boffone, T. M. (2019). *Encuentro: Latinx Performance for the New American Theater*. Northwestern University Press.
- Türk Dil Kurumu* (2022). <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 05.07.2022).
- Westgate, J. C. (2007). “Toward a Rhetoric of Sociospatial Theatre José Rivera's “Marisol””. *Theatre Journal*, 21, 21-37.
- Yanıkaya, Z. (2003). *Tiyatroda Grotesk ve Bir Örnek Olarak Arrabal Tiyatrosu*. (Yayımlanmış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Zima, P. V. (2015). *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*. (M. Özseri, Çev.) Ankara: Hece Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Büşra ÖZBEK
Doğum Yeri ve Tarihi	
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Erciyes Üniversitesi
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	MEB Aşkale Karafatma Ortaokulu
İletişim	
E-Posta Adresi	
Tarih	28.08.2022