

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI
(İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

YİRMİNCİ YÜZYIL İRLANDA TİYATROSUNDA
HİCİV DİLİNİN BİÇEMBİLİMSEL OLARAK İNCELENMESİ

Doktora Tezi

Yasemin ŞANAL

Ankara - 2018

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI
(İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

YİRMİNCİ YÜZYIL İRLANDA TİYATROSUNDA
HİCİV DİLİNİN BİÇEMBİLİMSEL OLARAK İNCELENMESİ

Doktora Tezi

Yasemin ŞANAL

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Nazan TUTAŞ

Ankara - 2018

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI
(İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

Yasemin ŞANAL

YİRMİNCİ YÜZYIL İRLANDA TİYATROSUNDA
HİCİV DİLİNİN BİÇEMBİLİMSEL OLARAK İNCELENMESİ

Doktora Tezi

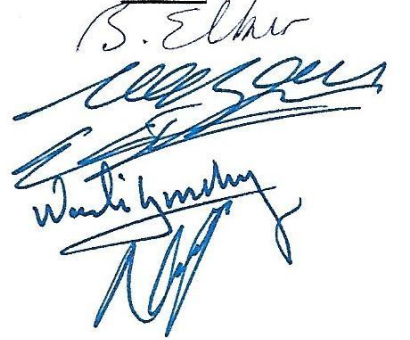
Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nazan TUTAŞ

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

- 1- Prof. Dr. Belgin ELBİR
- 2- Prof. Dr. Nazan TUTAŞ
- 3- Doç. Dr. Sıla ŞENLEN GÜVENÇ
- 4- Dr. Öğr. Üyesi Nazlı GÜNDÜZ
- 5- Dr. Öğr. Üyesi Nisa Harika GÜZEL KÖŞKER

İmzası



Tez Savunması Tarihi

05/07/2018

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (.../.../2018)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

Yasemin ŞANAL

İmzası

TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlık aşamasında engin bilgi ve tecrübesiyle bana rehberlik eden tez danışmanım sayın Prof. Dr. Nazan TUTAŞ'a; yorumları ile çalışmalarına büyük katkıda bulunan sayın Doç. Dr. Sıla ŞENLEN GÜVENÇ ve sayın Dr. Öğr. Üyesi Nazlı GÜNDÜZ'e; öğrencilik hayatım boyunca yoluma ışık tutan saygıdeğer hocalarım Prof. Dr. Ayşegül YÜKSEL ve Dr. Öğr. Üyesi Hasan İNAL'a, bu süreçte benden desteğini esirgemeyen sevgili aileme, eşime ve bana en zorlandığım zamanlarda dahi büyük bir motivasyon kaynağı olan minik oğlum Atlas'a canı gönülden teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: TİYATRO VE BİÇEMBİLİM.....	17
1.1. Söz-Eylem Kuramı.....	22
1.2. İşbirliği İlkesi ve Konuşma Kuralları	30
1.3. Nezaket ve Nezaketsizlik	41
1.4. Konuşma Sırası ve Güç İlişkileri.....	51
2. BÖLÜM: İRLANDA TİYATROSU VE HİCİV	56
2.1. İrlanda Milli Tiyatrosu’nun Kuruluşu ve Gelişimi	56
2.2. Hicvin Edebiyattaki Yeri ve İşlevi.....	81
2.3. Tiyatro-Hiciv İlişkisi ve İrlanda Tiyatrosunda Hiciv.....	90
2.4. Biçembilimsel Çerçeve Tiyatro Hiciv.....	96
3. BÖLÜM: TEKDÜZE YAŞAMA BAŞKALDIRI VE KENDİNİ BULMA ARACI OLARAK DİL: J. M. SYNGE – <i>THE PLAYBOY OF THE WESTERN WORLD</i>	102
4. BÖLÜM: İŞÇİ SINIFI VE MİLLİYETÇİ İDEALİSTLER ARASINDAKİ GÜÇ İLİŞKİLERİ: SEAN O’CASEY – <i>THE PLOUGH AND THE STARS</i>	125

5. BÖLÜM: DEĞİŞEN KOŞULLARA AYAK UYDURAMAMA VE İLETİŞİMDE İŞBİRLİĞİNE YANAŞMAMA: BRENDAN BEHAN – <i>THE HOSTAGE</i>.....	150
6. BÖLÜM: TERSİNLEMELİ SÖYLEMLER ÜZERİNDEN ESKİ VE YENİ ÇATIŞMASI: BRIAN FRIEL – <i>TRANSLATIONS</i>	174
7. BÖLÜM: KUZEY İRLANDA SORUNU VE ŞİDDET OLAYLARININ DİLDEKİ YANSIMALARI: MARTIN MCDONAGH – <i>THE LIEUTENANT OF INISHMORE</i>.....	201
SONUÇ	233
KAYNAKÇA.....	248
ÖZET	259
ABSTRACT	261

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, 20. Yüzyıl İrlanda Tiyatrosunda hiciv dilini biçembilimsel yöntemle incelemek ve İrlanda Tiyatro hareketinin İrlanda halkında yaratmak istediği milli benlik duygusunun hiciv yoluyla nasıl ele alındığını ortaya koymaktır. Bunu yaparken yazarların vermek istedikleri mesajlara uygun olarak dili ne şekilde kullandıkları incelenecektir.

Bu doğrultuda, İrlanda milli tiyatrosunun kuruluşundan günümüzde kadar geçen süre içinde ‘İrlandalılık’ olgusunun oyun yazarları tarafından nasıl hicvedildiğini tespit edebilmek amacıyla, John Millington Synge’in *The Playboy of The Western World* (1907), Sean O’Casey’nin *The Plough and The Stars* (1926), Brendan Behan’ın *The Hostage* (1958), Brian Friel’in *Translations* (1980) ve Martin McDonagh’nın *The Lieutenant of Inishmore* (2001) adlı oyunlarının, Biçembilim (Stylistics) kuramının öne sürdüğü yöntemlerle incelenmesi bu tezin konusunu oluşturacaktır.

İrlanda Milli Tiyatrosunun belki de en önemli işlevinin, kendi kendine yetebilen köklü bir ulus olma fikrini İrlanda halkına aşılama ve böylelikle bağımsızlık mücadelesine katkıda bulunmak olduğu söylenebilir. Fakat bazı oyun yazarları İrlanda halkının sadece olumlu yönlerini yüceltmeyi değil, olumsuz yönlerini de onlara göstererek bir farkındalık yaratmayı hedeflemiştir. İnsanlara kusurlarını gösterebilmenin yolu da bu yönleri ustaca hicvetmektir. Tiyatro hem görsel hem de dilsel öğeleri içinde barındıran bir tür olduğu için bağımsızlık mücadelesine destek veren yazarlar tarafından özellikle tercih edilen bir tür olmuştur. İrlanda bağımsızlığını kazandıktan sonra dahi toplumsal değişim devamlılık arz ettiği için tiyatrodaki hiciv geleneği varlığını korumuştur. Bu yazarların oyunlarındaki dil kullanımlarının incelenmesiyle İrlanda halkının bir yüzyıl

boyunca nasıl bir süreçten geçtiği ve yine bu yazarların ‘İrlandalılık’ temasını ele alış biçimleri analiz edilerek milliyetçilik ülküsüne toplum tarafından verilen değerin zaman içinde geçirdiği değişim de görülmüş olacaktır.

‘Millet’ kelimesi dilimizde İngilizce ‘nation’ kelimesinin karşılığı olarak kullanılmaktadır. Latince ‘natio’ kelimesinden türemiş olan ‘nation’ yani ‘millet’ sözcüğünü Türk Dil Kurumu “çoğunlukla aynı topraklar üzerinde yaşayan, aralarında dil, tarih, duygu, ülkü, gelenek ve görenek birliği olan insan topluluğu, ulus” olarak tanımlamıştır. Alman filozof Johann Gottfried von Herder de 1772 tarihli *Treatise on the Origin of Language* adlı makalesinde ‘nation’ kavramını ele alırken insanların öncelikle dilsel topluluklar olarak ayrıştığını, sonrasında ise bu toplulukların, yani milletlerin, çeşitli değerlerini nesilden nesile aktararak ortak bir kültür geliştirdiğini öne sürer. (akt. Dandeker 52)¹ Bu değerler aktarımı da “insan etkileşiminin en etkin aracı” (Kocaman 11) olan dil yoluyla gerçekleşmektedir.

Türk Dil Kurumu tarafından “maddi ve manevi açılardan millet ve ülkesinin çıkarlarını her şeyin üstünde tutma anlayışı” olarak tanımlanmış olan ‘milliyetçilik’ kavramı ise, işte bu dil, tarih ve kültür birliğine dayalı milletin mutlak ve temel bir değer olduğunu kabul eden bir anlayış olarak karşımıza çıkar. Dahası bir milleti meydana getiren bireylerin, siyasi ve hukuki bir yapı içerisinde bir ‘devlet’ oluşturabilmesine de imkan sağlar. Milleti bir bütün halinde değerlendiren milliyetçilik; sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasi anlamda bağımsızlık idealine ulaşmak için nesilden nesile aktarılan değerlerin milletin tüm fertleri tarafından benimsenmiş olmasını amaç edinir.

Milliyetçiliğin kökenlerini ve dünya geneline nasıl yayıldığını derinlemesine incelediği *Hayali Cemaatler* (1983) adlı eserinde ‘ulus’ kavramını “hayal edilmiş bir

¹ Kaynağı Türkçe olmayan tüm alıntıların çevirileri, aksi belirtilmediği sürece, tarafımdan yapılmıştır.

siyasal topluluk” (20) olarak tanımlayan Benedict Anderson, bu topluluğun temelinde “daima derin ve yatay bir yoldaşlık” (22) yattığını vurgular ki İrlanda örneğinde olduğu gibi milyonlarca insanı koşullar ne olursa olsun bir arada tutan ve zorluklara karşı birlikte mücadele etmeye, hatta gerekirse canını feda etmeye ikna eden de bu yoldaşlıktır. Anderson ayrıca, “milliyetçiliğin bilinçli olarak benimsenmiş siyasal ideolojilerle ilişkilendirilerek değil, kendisini önceleyen ve onlardan kaynaklanmış olduğu büyük kültürel sistemlerle ilişkilendirilerek incelenmesi gerektiğini” (26) savunur. Nitekim Amerikan Bağımsızlık Savaşı ve Fransız İhtilali’nin vuku bulduğu 18. yüzyıl itibarıyla temelde ırk ve dil birliğine bağlı olarak tüm dünyaya yayılmaya başlayan milliyetçilik bilinci, zaman içerisinde dil, edebiyat, bilim, siyaset gibi hayatın tüm alanlarında kendisini gösteren bir akıma dönüşmüş; milliyetçilik kavramı siyasi ve kültürel milliyetçilik olarak farklı yönlerde gelişimini sürdürmüştür.

Kültürel milliyetçilik, millet olma bilincini siyasal bir amaca ulaşmak için kullanan siyasal milliyetçilikten farklı olarak, “milletin farklı bir medeniyetin sahibi olarak yeniden canlandırılmasını hedefler ve bu yüzden siyasal amaçlardan ziyade dil, din, hayat tarzı gibi öğelerin savunulmasına ve güçlendirilmesine yönelir” (“Milliyetçilik nedir?”). İnsanlarda ortak bir miras duygusu yaratmayı ve bu yolla millet olma bilincini oluşturmayı amaçlayan kültürel milliyetçiler, bu ortak miras duygusunu da geçmişten gelen güç, cesaret veya ahlak timsali kahramanların anlatıldığı efsanelerde ve halk masallarında bulmayı ümit eder. Çalışmalarıyla milliyetçilik teorisine önemli katkılar sağlamış olan John Hutchinson da kültürel milliyetçilerin amacını “bir milletin, geleneksel ve modern, tarım ve endüstri, bilim ve din bağlamlarında farklı yönlerini yeniden birleştirmek ve onu var eden prensiplerine geri döndürmek” (14) olarak açıklar. Bir milleti var eden prensipler ise onun ortak kültürel mirasında bulunabilir.

20. yüzyılın başında bağımsız bir millet olma arzusu taşıyan İrlanda’nın ortak kültürel mirasının insanlara ulaştırılmasında, tiyatro eserlerinin hem bu mirası hatırlatma

hem de zamanın şartlarını kayıt altına alma işlevini taşıması bakımından, tiyatronun işlevi göz ardı edilemez. Nitekim “tarihsel dönemler hakkında güvenilir ve yeterli miktarda sözlü veri olmadığı için edebi metinlerin üzerinde sıkça durulmaktadır. Oyun metinleri de, her ne kadar ‘kurgulanmış’ bir dil olsa da, ‘sözlü dili’ keşfetmek için önemli bir kaynak teşkil etmektedir” (Nørgaard ve diğerleri 39). Ayrıca tiyatro bir yönüyle de insan yaşamına ayna tuttuğu için oyunlarda İrlanda toplumunun 20. yüzyılın başından günümüze kadar geçirmiş olduğu değişim ve gelişim ayrıntılı bir biçimde ve çok yönlü olarak yansıtılmaktadır.

Oyun yazarları her türlü betimleme ve eleştirilerini ortaya koyarken dili kullandıkları için tiyatroda dilin işlevi önem arz etmektedir. Ayrıca, “insanların belli bir takım kurumlar, uygulamalar, kurallar, inançlar ile çeşitli davranış ve olaylara olan tepkileri insanların taşıdığı kültür birikimiyle yakından ilgilidir” (Özönlü, *Gölmecenin Dilleri* 35). İnsanlar duygularını, düşüncelerini, sevinçlerini ve öfkelerini birbirlerine iletirken içinde bulundukları kültürel şartları da yansıtır. İnsanlığın hiç bitmeyen değişim sürecinden dil gibi kültür de etkilendiği için dolaylı olarak tiyatro da bu değişimden payını almaktadır. Ayrıca kültürün bir yansıması olan dilin, kültürel kimliğin belirleyicisi olma özelliği de vardır. Nitekim İrlanda Milli Tiyatrosunun kuruluş felsefesi kültürel kimliği yüceltmek ve bu kimliğe sahip çıkmak üzerinedir.

Bilindiği üzere “her milletin kendine göre politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel görüşleri vardır ve bunlar toplum içinde aynı görüşleri paylaşmayanlar tarafından eleştirilebilir” (a.g.e. 43), hatta sivri bir dille hicvedilebilir. Nitekim temelinde eleştiri yatmakta olan hicvin “en büyük özelliği iğneleyici, alay edici, aşağılayıcı olmasıdır. Kusurları, kötü alışkanlıkları ortaya çıkardığı için de eleştirel bir analiz hüviyetini taşır” (Kuyumcu 223-224). Fakat hiciv yazarlarının eleştirilerini ifade ederken hem iletmek istedikleri mesajın tam manasıyla anlaşılabilmesi için hem de oluşabilecek tepkilere karşı

dili nasıl kullandıkları büyük önem taşımaktadır. Ayrıca hicvin dayandığı temel toplum eleştirisi olduğu için toplumu oluşturan tüm öğeler hicve malzeme oluşturabilir.

Hiciv yazarının amacı; toplum veya kurumlardaki aksaklıkları, haksızlıkları, çarpıklıkları, insan yaşamının kötü, hoş gitmeyen yönlerini, görüşlerini alaya alarak yermek, tenkit etmektir. Bu işi yaparken, "saldırgan bir tutum", "bir kurban", saldırıyı haklı gösterebilecek bir "sebebe" ve nihayet "iyi bir üslup" gerekmektedir. Hiciv; sözlerle, kalemlle yapılan bir savaştır. (Baypınar 33)

Bir hiciv yazarının tek silahı aslında kullandığı sözcükler olduğu için hicvin dil ile çok kuvvetli bir ilişkisi vardır. Nitekim dil, insanların düşüncelerini birbirlerine iletmelerine yarayan bir araçtır. Zihnimizden geçenleri dil aracılığıyla dış dünya ile paylaştığımız için kullandığımız sözcükler düşüncelerimizi tıpkı bir ayna gibi yansıtır. Düşünceler de içinde bulunulan şartlara, yere ve zamana göre değişkenlik gösterebilir. İnsanlar devamlı bir değişim içinde olduğu için kullandıkları dil de bu değişime ayak uydurarak canlı bir organizma gibi değişim ve gelişimini sürdürmektedir. Daha genel bir tabirle; dil, insan yaşamının hem canlı bir parçası hem de aynasıdır denilebilir. Hatta dil, zaman zaman toplumsal bir değişim aracı olarak da kullanılabilir. Hiciv yazarları da dilin bu işlevinden faydalanmaktadır. İşte bu noktada, tarihi, gelenekleri, milli ve kültürel kimliği tam ve sağlam bir bağlamda değerlendirebilmek için yazılı ve sözlü dilin işlevi önem kazanmaktadır.

Yazınsal türler insan yaşamındaki deneyimlerin birikimini taşımakta ve aktarmaktadır. Bu birikim sayesinde insanlar şiir, düzyazı ve oyunlarda bu deneyimlerini anlatırlar. Yazarla okuyucu arasındaki iletişimin tek aracı ise dildir. Yazarlar bir şey söylemek ya da anlatmak için dili kullanırlar. Ancak her yazarın dili kendine özgü bir kullanım biçimi olduğu açıktır. Yazınsal metinlerdeki dil kullanımlarının farklı olmasının toplumsal, ruhsal ve bireysel nedenleri olabilir. İnsanların öfkeli, neşeli ya da duygusal

anlarında kullandığı dil ile arkadaşlarıyla, kendilerinden yaşça küçük ya da büyük olanlarla, kendisinden daha düşük ya da daha yüksek sosyal konumlarda olan kişilerle konuşurken kullandıkları dil de farklılık gösterebilir. Kullanılan dil, kişilerin ait oldukları sosyal sınıf veya eğitim düzeylerine göre de farklılık gösterebilir. Örneğin, “İrlanda’da İngiliz aksanı ile konuşmak çoğunlukla toplumun yüksek tabakasına ait bir özellik olarak değerlendirilmektedir” (Brannigan ve Corbett 68).

Bu çalışmada kullanılacak olan biçembilim kısaca “dilnin yapısı ve işlevini ortaya çıkarmak için metin analizini kullanan bir dil inceleme yöntemi” (Simpson, *Language Through Literature* 4) olarak tanımlanabilir. Temelleri aslında klasik çağlarda atılmış olmasına rağmen, 20. yüzyılın ikinci yarısına gelene kadar klasik sözbilimin (rhetoric) bir parçası olarak varlığını sürdürmüştür. İsviçreli dilbilimci Charles Bally, Saussure’ün dilbilim alanındaki çalışmalarına katkı sağlamak ve eksikliklerini gidermek amacıyla 1905’te *Précis de Stylistique*, 1909’da da *Traité de Stylistique Française* adlı eserlerini yayımlamıştır. Bally, bu eserleriyle dilbilimin bir kolu olan biçembilimin doğmasına yol açtığı için biçembilimin babası olarak anılmaktadır. (Talbot 91) 1960’larda ayrı bir bilim dalı olarak gelişen ve değişik dil kullanımlarını inceleyen biçembilim, daha çok yazınsal alanda incelemeler yapmaktadır. Biçembilim, “genel olarak değişik yazarlar, değişik dönemler, değişik durumlarda dilin nasıl kullanıldığını inceleyen bir bilim dalı olarak da betimlenebilir” (Özünlü, “Başlangıçtan Bugüne Deyişbilim” 6). Zira dil bir iletişim aracıdır ve iletişimin de çeşitli amaçları vardır. Bu amaçlar doğrultusunda farklı dil kullanımları ortaya çıkabilir. Bir yazar bir başka yazarla dilin kullanımı açısından karşılaştırıldığında, birbirleriyle olan benzerlikleriyle birlikte farklılıkları da ortaya çıkarılabilir.

Yazınsal metinleri anlamak ve yorumlamak için bu metinlerde kullanılan dili anlamak ve incelemek kaçınılmazdır. . . . Yazınsal dil yapıları oldukça kapsamlı, karmaşık yorumlamalara dayanabilir. Her okuyucunun kendi

tecrübe ve hayat görüşü farklı olduğundan yazınsal metinleri anlamak için içgüdüsel olarak anlamlandırdığı metni dilbilimsel, anlambilimsel ve biçembilimsel yorumlamalar yaparak bilimsel olarak da kanıtlama gereği ortaya çıkar. (Tutaş, “Yazınsal Metinlerde” 169-170)

Yazınsal yapıtları dilbilimsel yöntemlerle inceleyen biçembilim, bir metin içinde belli bir özelliği ve niteliği olan dil kullanımlarını incelemeyi amaçlamaktadır. Bazı biçembilimciler, yazınsal yapıtlarda özellikle dil kullanımlarında sapma biçimindeki farklılıkları gözlem altına alırlar. Bu sapmalar incelenerek yazarın yazın dilinde günlük dilden ne kadar farklı dil kullanımları yarattığı ortaya çıkarılabilir. Bu tür bir inceleme ile yazarın biçem özellikleri de tespit edilebilmektedir. Öncelemeler (foregroundings), koşutluklar (parallelisms), yinelemeler (repetitions) ve sapmalar (deviations), bir yazarın biçem türünü belirlemek için sıklıkla kullanılan biçembilim araçlarıdır. Biçem terimi ise “dilbilim açısından bir birey ya da topluluğun dil kullanım alışkanlıklarını betimlemek için kullanılmaktadır. O halde biçembilimin amacı dil öğelerinin (features) nasıl, neye bağlı olarak kullanıldığını göstermek ve bunun nedenlerini açıklamak olarak tanımlanabilir” (Ülsever 95).

1960’lardan sonra ortaya çıkan gelişmeler biçembilimcilere farklı türler üzerinde de çalışma yapma imkanı sunmuştur. 1970’ler ve 1980’lerde, dilbilimcilerin yüz yüze iletişimi incelemek amacıyla geliştirdiği çözümleme yöntemleri olan söylem çözümlemesi (discourse analysis) ve edimbilim (pragmatics) alanlarındaki gelişmeler, biçembilimcilerin kurgusal diyaloglardaki ifadelerin de anlamlarını inceleyebilmesine imkan sağlamıştır. (Culpeper ve diğerleri 4)

Lakin oyun metinleri üzerinde yapılmış olan biçembilim incelemelerinin diğer türlere göre daha az sayıda kaldığı görülmektedir. Bunun sebebi, konuşma dilinin yazı diline göre “daha düşük değerde ve daha değişken” (a.g.e. 3) olarak görülmesiydi denilebilir. Diğer bir deyişle, “sözlü dil, geçici yani değişebilir bir özelliğe sahiptir”

(Sönmez 119) görüşünden hareketle sözlerle ifa edilmek üzere üretilmiş olan tiyatro eserleri dilbilimsel ya da biçembilimsel incelemelere layık görülmemiştir. Şiir ve düzyazı ile karşılaştırıldığında oyun metinleri 20. yüzyıl eleştirmenleri ve dilbilimcilerden daha az ilgi görmüştür.

Dili, yazılı dil ve sözlü dil olarak ikiye ayıran biçembilim, yazılı dili de şiir ve düzyazı olarak ikiye ayırır. Tiyatro oyunları ise bu ilk ve temel sınıflandırma içinde kendine ayrı bir yer bulamamış gibi görünmektedir. Bunun sebebi tiyatro metinlerinin sahnelenmek yani sözlü olarak aktarılacak üzere yazılmış olmasıdır. Nitekim burada söylem çözümlemesi değer kazanmaktadır. Çünkü ister yazılı olsun ister sözlü, tiyatro oyunlarındaki karşılıklı konuşmaların taşıdıkları kültür ve değerler birikimi açısından önemi göz ardı edilmemelidir.

Tiyatro oyunları, yazınsal eleştirilerde ya konu ya da karakter incelemeleri olarak ele alınmakta ya da belli bir çağdaki kültür ve felsefe alanındaki gelişim ve etkileşimler açısından incelenerek yorumlanmaya çalışılmaktadır. Biçembilim ise, bir oyun yazarının biçiminin saptanmasına, oyundaki çeşitli karakterlerin dil kullanımlarının incelenmesine ve bu yolla tiyatro yapıtlarının ayrıntılı bir biçimde incelenmesine olanak sağlamaktadır. Oyunlardaki kurmaca konuşmalar bir oyun yazarının dil kullanımı ve deyiş biçimlerini saptayabilmek için önemli kanıtlar oluşturabilir. (Özünü, *Gülmecenin Dilleri* 72-73)

Her ne kadar tiyatro oyunlarının büyük bir çoğunluğu sahnelenmek için yazılmış olsa da oyun metninin yazınsal açıdan incelenmesi oyunun daha verimli ve etkili bir şekilde anlaşılmasını sağlar. Bir oyunun sahnelenebilmesi için öncelikle yönetmen ve oyuncular tarafından okunması ve anlaşılması gerekmektedir. Hangi noktalara odaklanmak ve sahnede öne çıkarmak gerektiğine karar vermek için oyunun sağlıklı bir şekilde yorumlanabilmesi önemlidir.

Oyunlardaki konuşmalar, yazar tarafından yaratılmış kurgusal karakterler arasında geçen etkileşimi yansıtmaktadır. Oyunlardaki iletişim oyun kişileri arasında olabileceği gibi yazar ve izleyiciler arasında da olabilmektedir. İletilmek istenilen mesajların tam anlamıyla anlaşılabilmesi için bir oyunun, yazılmış olduğu dönem ve o dönemin taşıdığı sosyal koşullar ile olan ilişkisine de önem verilmelidir. Biçembilimin amacı da “dilbilim alanındaki görüşlerle ve inceleme yöntemleriyle değişik türlerini belirledikten sonra, yazarların yazınsal niteliklerine ilişkin bir şeyler söylemek üzere yazın incelemelerine katkıda bulunmaktır” (Özünü, “Başlangıçtan Bugüne Deyişbilim” 10).

Tiyatro hemen hemen tamamı yüz yüze iletişimden oluşan bir edebi türdür. Ancak, tiyatro oyunlarındaki bu iletişimin sadece sahnedeki oyuncular arasında değil ayrıca yazar ve izleyiciler arasında da gerçekleşebileceği unutulmamalıdır. Bu iletişimi sağlayabilmenin tek yolu da dildir. Oyunlarda biçimin tam ve doğru bir şekilde çözümlenmesi için dilbilim (linguistics) ve özellikle de edimbilim ve söylem çözümlemesinden yararlanmak gerekir. (Culpeper ve diğerleri 3) Nitekim oyunlardaki konuşmaların incelenmesi için en çok başvuru yöntemler de anlambilim (semantics), edimbilim ve söylem çözümlemesi olarak göze çarpar.

Konuşmacıların kullandığı ifadeler farklı koşullarda farklı anlamlar taşıyabilir ve “herhangi bir dil ögesinin anlam katmanında algılanması, yorumlanması ve anlaşılması için o dil ögesinin, anlambilimsel, kültürel ve toplumsal birtakım dayanakları olması gerekir” (Özünü, *Gülmecenin Dilleri* 69). Bu durumda, cümle ve dil ötesi anlamların incelenmesine ilişkin ilk önemli kuram, 1950’lerin sonunda J. L. Austin tarafından ortaya konulan ve 1960’larda öğrencisi J. R. Searle tarafından geliştirilen ‘söz-eylem kuramı’dır (speech act theory). Bu kurama göre, iletişim sırasında insanlar yalnızca bir takım cümleler kurmaz, kurdukları cümlelerin belirttiği anlam ya da anlamlar çerçevesi ve doğrultusunda bir eylem de yaparlar. Bu eylem, kurulan cümleye koşut olabilir ya da

olmayabilir. Cümlelerin belirtmek istediği anlam, cümlelerin ötesinde de olabilir. Başka bir deyişle, “bu yaklaşım, tümcelerın salt yapısal bir birim değil, bir eylem oldukları gerçeğinin altını çizer. Başka bir anlatımla dildeki sözceler, söylenenlere, kullanıldıkları bağlama, dinleyen ve söyleyenin amacına, beklentilerine, varsayımlarına göre anlamlandırılabilir” (Kocaman 3).

Söz-eylem kuramına göre, söylenilen bir sözün ifade edebileceği üç tür eylem vardır. Bunlar düzsöz edimi (locutionary act), edimsöz edimi (illocutionary act) ve etkisöz edimi (perlocutionary act) olarak sıralanır. Düzsöz, sadece bir sözün söylenmesi eylemiyken, edimsöz söylenilen bir sözle ortaya bir eylem çıkarma durumudur. Söz vermek, ilan etmek, kabul etmek, kutlamak, uyarmak veya tehdit etmek gibi eylemler edimsözlere örnek gösterilebilir. Etkisöz kavramı ise söylenilen sözün dinleyen kişide yarattığı etkiyi ve dinleyicinin bir eylemde bulunacağı varsayımını temsil eder. Bir emir ya da rıcanın yerine getirilip getirilmemesi ya da bir uyarının veya bir teklifin dikkate alınıp alınmaması durumu etkisöze birer örnektir. Bu üç eylem arasında özellikle edimsözler üzerinde durularak konuşmacıların ne ifade etmek istedikleri hakkında çıkarımlarda bulunulabilir.

Söz-eylem kuramıyla birlikte, cümle ötesi anlam ilişkilerini de ele alan önvarsayım (presupposition) ve sezdirimler (implicature), oyunlardaki kişisel ilişkileri ve verilmek istenen anlam ve bilgileri daha iyi irdelemeye yarar. İnsanlar ruhsal yapıları gereği gelecek olaylara belki de önceden hazır olabilme içgüdüleriyle bir şeyin doğru ya da yanlış olabileceği konusunda önvarsayımlara sahip olabilirler. Ayrıca iletişim sırasında, konuşan kişi ya da kişiler cümlelerin anlamlarının ötesinde başka anlamlar taşıyan sezdirimler kullanabilir.

Konuşulan dilin yazıda gösterilmesi konusunda kimi sorunlar yaşanabilir. Konuşma dilinde sözün yanı sıra, dil dışı yapıların da anlam iletişindeki etkilerinin görülmesine karşın; yazılı dilde dil dışı yapılar bulunmaz ve yalnızca belirli sayıdaki

harfler ve yazım kuralları tüm konuşma dilini simgelemeye çalışır. Ancak tiyatrodaki sahne yönlendirmeleri (stage directions) yoluyla sözlere eşlik eden eylemler de belirtilir. Ayrıca “aa”, “hımm”, “ohh”, “ı ıhh” gibi boşluk doldurucular (voice fillers) ve cümle ortası duraklamalar gibi öğeler de yazı dilinde kullanılır. (Özünü, *Gülmecenin Dilleri* 165-166)

Yazarlar, dili gerçek yaşamda olduğu gibi yansıtmaya çabasıyla oyunlarında lehçe ve kesimsel dilleri kullanmaya dikkat ederler. Yazınsal metinlerde kesimsel dil kullanımlarına özgü sözcüklerin seçimleri de önemlidir. Argoda olduğu gibi sadece konuşanların anlayabileceği bir dil kullanımı da ortaya çıkabilir. Her kesimsel dilin kendine özgü sözcükleri vardır ve herhangi bir kesime ilişkin bir dil kullanımında başka bir kesimdeki sözcüğün kullanılmasına çoğu kez gülünür. Bu tür dil kullanımları hiciv yazarları tarafından alaya alma amaçlı olarak kullanılabilir.

Söz-eylem kuramından sonra 1970’lerde H. P. Grice’in öne sürdüğü ‘işbirliği ilkesi’ (cooperative principle) yazınsal türler içinde tiyatro metinlerinin dilbilimsel açıdan incelenmesi, oyun kişilerinin betimlenmesi, insanların davranış ve yaklaşımlarının belirlenmesinde ön plana çıkmaktadır. Grice, iletişimde bir takım kurallar bulunduğunu ileri sürmüş ve konuşmanın insanlar arasındaki iletişimi sağlayabilmesi için ‘konuşma kurallarının’ (conversational maxims) düzgün bir şekilde işlemesi gerektiğini ve bu sebeple kişilerin bir konuşma esnasında işbirliği içerisinde olarak belirli kuralları izlemesi gerektiğini söylemiştir.

Konuşma kuralları nicelik (quantity), nitelik (quality), bağıntı (relation) ve biçim (manner) kuralı olmak üzere dört ana başlığa ayrılmaktadır. Karşılıklı bir konuşma esnasında, bahsi geçen konu hakkında yeterli bilgi verilmesi gerektiğini savunan nicelik kuralına göre eksik bilinen veya yanlış olduğu düşünülen şeylerin söylenmemesi gerekmektedir. Nitelik kuralına göre ise gerçekçi olmak, istenilen bilgiyi vermek ve gereksiz ayrıntılardan kaçınmak gerekmektedir. Bağıntı kuralı konu dışına taşmak ve

ilgisiz mevzulardan bahsetmek yerine asıl konuyu ele almak gerektiğini savunur. Son olarak, biçim kuralı örtük, belirsiz ya da bulanık anlamlar içermeyen açık ve düzgün bir konuşmanın gerekliliğini savunmaktadır. (Özünü, “Başlangıçtan Bugüne Deyişbilim” 7) Ancak zaman zaman konuşmacılar bilerek ya da bilmeyerek bu kuralların dışına çıkabilirler. Bu gibi durumlar da ‘sapma’ olarak adlandırılırlar.

Doğru, tam, açık, anlaşılır ve gerekli kurallar çerçevesinde konuşulması gerektiğini öne süren bu kurallardan, günlük konuşmalarda olduğu gibi tiyatro oyunlarında da sapmalar görülebilir. Konuşma kuralları çiğnendiği takdirde, iletişim tam olarak sağlanamadığından, taraflar birbirini anlayamadığı gibi bu anlaşmazlık taraflardan birini gülünç duruma da düşürebilir. Bu da yine hiciv yazarları tarafından başvuru olan bir yöntemdir. Konuşma kurallarında meydana gelen sapmaları dikkatlice inceleyerek oyun kişilerinin karakter yapısı daha iyi anlaşılabilir.

Biçembilim için, konuşma kuralları ve söz-eylem kuramı, oyunlardaki kişiler ve kişilerarası ilişkilerin incelenmesinde büyük fayda sağlamaktadır. Örneğin, bir konuşma kuralı çiğnendiğinde çiğnenen kural yazınsal değerlendirme açısından önem kazanır. Ayrıca tiyatro oyunlarının biçembilim açısından ele alınması, dilin, yazınsal yapıtlarda nasıl işlerlik kazandığını açıklama konusunda büyük fayda sağlamaktadır. Biçembilimsel bir inceleme yapılırken, oyun metnindeki konuşma sıraları (turn-taking), karakterler arasındaki güç ilişkileri (power relations), kişilerin birbirlerine karşı olan nezaket ya da nezaketsizlikleri (politeness-impoliteness) de dikkate alınabilir.

Dramatik diyalogların incelenmesi sadece söylenilenin anlamı üzerine değil, nasıl söylendiği üzerine de olmalıdır. Bunun için konuşma sırası önemlidir. Konuşma sırasından kast edilen bir konuşmacının konuşma esnasında söz söyleme fırsatı bulmasıdır. Konuşma sırası; ilk konuşan kişinin bir sonraki konuşmacıyı o kişinin adını söyleyerek, kişiyi bir takım sıfatlarla işaret ederek veya sadece o kişiye bakarak seçmesi yoluyla belirlenebilir. (Herman 20) Bazen işaret edilen oyun kişisi herhangi bir söz

söylemeyebilir, bu durumda da konuşma sırası değişir. Söylenen sözler arasında sessizlik anları bulunabilir. İletişimin devamlılığı için “katılımcıların sıranın örtüşmemesi ve bir önceki sıranın fazla uzun sürmesi gibi konularda da sıkı bir işbirliği içinde olmaları beklenir” (Zeyrek 38). Ayrıca herhangi bir konuşma esnasında kişilerden biri konuşulan konuyu değiştirmek ya da konuşmayı kendi istediği şekilde yönlendirmek isteyebilir. Bu şekilde, üstünlük kurma amacıyla, konuyu kontrol etme (topic control) çabası ve konuşma uzunlukları (turn length) incelendiğinde oyun kişilerinin arasındaki güç ilişkileri de aydınlatılabilir.

Nezaket kavramı ise dilin bir amaç doğrultusunda stratejik bir biçimde kullanılmasıyla ilgilidir. Konuşmacıların nezaket derecesi incelendiğinde, oyun kişilerinin kendilerini diğer kişilere göre nasıl bir yere koydukları ve amaçlarına ulaşmak için başkalarını nasıl yönlendirdikleri ortaya çıkarılabilir. Brown ve Levinson’a göre nezaket, yüz olguları (face) ile birlikte ele alınmalıdır. (69) Yüz kavramı ise “bireyin toplum içinde başkalarına sunmak istediği kimliğine” (Büyükkantarcıoğlu 38) işaret eder. Günlük hayatta bu tür olgular; ün, itibar ve kişinin kendine duyduğu saygı ile yakından ilgilidir.

Yine Brown ve Levinson’a göre yüz olgusu iki temel sosyo-psikolojik gereksinimden oluşur. Olumlu yüz (positive face), insanların başkaları tarafından takdir edilme isteğidir. Örneğin, fikirlerimizin ve söylediklerimizin beğenilmesi, onaylanması ve toplum içindeki varlığımızın kabul görmesi bu istekler arasında sayılabilir. Olumsuz yüz ise (negative face) eylemlerimizin engellenmesini istememekten doğar. Örneğin, ne istediğimiz ya da bir şeyi isteyip istemediğimiz olumsuz yüzümüzü belirleyen etmenlerdir. “Yüz olguları bir yandan dayanışmayı, toplumsal aidiyeti pekiştirirken (olumlu yüz), öte yandan bireyin etkinliğini kısıtlamalardan en az etkilenecek (olumsuz yüz) sürdürebilmesini sağlar” (Ruhi 19).

Goffman “her bireyin kendi benlik imgesini onay kazanmak istediği çerçeveler içinde sunduğunu, dolayısıyla, toplumda değer, etkinlik, beğeni, saygı, vb. uyandırmak istediğini” (akt. Büyükkantarcıoğlu 38) öne sürer. Ancak insanların eylemleri çoğunlukla birbirlerinin yüz olgularını tehdit eder. Örneğin, istekler genellikle olumsuz yüzü, eleştiriler ise olumlu yüzü tehdit etmektedir. Bu tür eylemler de Yüz Tehditleri (Face-Threatening Acts ‘FTAs’) olarak adlandırılır. Bu tehditler, özellikle konuşmacılar arasındaki ilişkiye ve eylemin niteliğine göre değişiklik gösterir. Nezaket işte bu noktada önem kazanmaktadır. Çünkü birinin yüz olgusunu desteklemek amacıyla oldukça nazik ifadeler içeren cümleler kullanılabilir.

Kişiler birbirlerinin yüz olgularını tehdit etme amacı taşıdıklarında ise yeterince nazik olmayan ifadelere başvurulabilirler. Örneğin, muhatabını eleştirmek veya küçük düşürmek niyetinde olan bir konuşmacı nezaketsiz ifadelerle karşısındaki kişinin olumlu yüzünü tehdit eder. Nitekim kişiler arası iletişimde, “nezaketsizlik bir tür saldırı olarak değerlendirilir, saldırı da binlerce yıldır bir eğlence kaynağı olarak kullanılmaktadır” (Culpeper 86). Tiyatroda, bu saldırı, çoğunlukla diyalog içerisinde ve hicvetme amacıyla kullanılır. Karakterler arasında anlaşmazlık olduğu zamanlarda veya oyun kişileri birbirlerini ve çeşitli olguları yermek amacıyla hiç de nazik olmayan sözler kullanabilirler. Hiciv de bu tür anlaşmazlıklardan beslendiği için nezaketsizlik bu noktada önem kazanır. Nezaketsizlik kimi zaman aşağılayıcı tabirler kimi zaman da alay sözcükleri ile kendini gösterir. Bu şekilde kişilerin birbirlerine karşı üstün gelme çabası da ortaya çıkmış olur.

Dil, toplumu oluşturan bireyler arasında bir iletişim aracı olmasının yanı sıra, özellikle bağımsızlıklarını kazanma yolunda, İrlanda gibi birçok devlete ivme ve motivasyon kazandırmıştır. Dil aynı zamanda, bireylerin, bulundukları toplum içinde etkin ve güçlü bir kimlik kazanmasına,

çevresindekilerin üzerinde üstünlük kurmasına yardımcı olmaktadır.

(Çelik 131)

Freud'un söylediği gibi “düşmanımızı kendimizden küçük, aşağı, değersiz veya gülünç hale getirerek onu yenebilmeyi amaçlarız” (akt. Krause 29). Üstün gelme ve yenme istekleri de ulaşmak istenen bir hedef için insan zihninde doğal olarak ortaya çıkan dürtülerdir. “İrlanda örneğinde olduğu gibi, bir toplumun milliyetçilik duygusunu kamçılayan dil, benzer şekilde insana da, bulunduğu çevrede etkili ve etkin olma fırsatı sağlar” (Çelik 133). İşte bu sebeple, hiciv ve dil arasındaki ilişki, birey ve toplum ile toplum ve kültürel değerler arasındaki ilişkiler açısından değerlendirildiğinde ortaya çıkacak olan sonuç o toplumu oluşturan değerlere verilen önemin zaman içinde ne gibi değişikliklere uğradığının daha iyi anlaşılmasına olanak sağlayacaktır. Örneğin, İrlanda tiyatrosunun kurulduğu yıllarda, İrlanda'nın başlıca düşmanı İngiliz baskısı ve uzun yıllardır süregelen sömürü düzeniydi. 20. yüzyılın başından itibaren ise değişen ve gelişen İrlanda'nın yeni düşmanları İrlanda'da fanatik vatanseverlik ve püritenliğin yarattığı baskıcı havanın sebebi olan aşırı milliyetçilik ve dindarlıktır. İşte bu düşmanlar da tiyatro oyunlarında hicvedilmektedir.

Bu bilgiler ışığında, öncelikle çalışmanın birinci bölümünde tiyatro metnlerinin biçimbilimsel bir incelemeye tabi tutulabilmesi için gerekli olan kuram ve kavramlar detaylı olarak ele alınacak; ikinci bölümünde ise İrlanda tiyatrosunun 20. yüzyılın başından itibaren günümüze kadar olan süreçte nasıl bir değişim ve gelişim geçirdiğini tespit etmek amacıyla İrlanda tiyatro tarihi hakkında bilgiler verilecek; ardından hicvin edebiyattaki yeri ve tiyatro metinlerinde kullanımı konusu ele alınacaktır. Böylece çalışmanın ilerleyen bölümlerinde yapılacak olan inceleme için gerekli olan zemin hazırlanacaktır.

Takip eden bölümlerde oyunlar, söz-eylem kuramı, işbirliği ilkesi ve konuşma kuralları, nezaket-nezaketsizlik, konuşma sırası ve güç ilişkileri bakımından ve hiciv dili

zerinden ele alınacaktır. Her yazarın dil kullanımı ve amacı farklı olduğu için ele alınan oyunlar kronolojik sırayla incelenecek ve hangi oyunlarda hangi dilsel kullanımların ön plana çıkarıldığı tespit edilecektir. Bu yolla hem İrlanda toplumunun içinde bulunduğu koşullar hem de yazarların vermek istedikleri mesajlar tarihsel süreçten kopmadan detaylı bir biçimde incelenmiş olacaktır. Ayrıca, Türk diline kazandırılacak olan bu çalışma ile tiyatro metinleri üzerine yapılmış olan az sayıdaki biçembilimsel incelemelere katkı sağlanmış olacak ve ileride bu alanda yapılacak olan incelemelere de fayda sağlanacaktır.



1. BÖLÜM

TIYATRO VE BİÇEMBİLİM

Tiyatro metinlerinin biçembilimciler tarafından incelenmeye başlaması diğer edebi türlere göre bir hayli geç olmuştur. 1980'lere varan bu gecikmenin sebeplerinden biri, daha önce de belirtildiği gibi, konuşma dilinin yazı diline göre daha değişken ve düşük değerli olarak görülmesi; diğer bir sebebi de nazım biçiminde yazılmış olan tiyatro eserlerinin şiir başlığı altında biçembilimsel bir değerlendirilmeye tabi tutulagelmesiymi denilebilir.

İngilizce 'style' kelimesinin dilimizdeki karşılığı olan biçem, "bir bireyin, dilsel gereç ve olanakları kendine özgü ölçütlerle seçip kullanması sonucu söyleme kattığı kişisel nitelikli özelliklerin tümü", 'stylistics' yani biçembilim ise "biçemi, dilin ya da bireyin anlatım araç ve olanaklarını dilbilimsel ilkelerle inceleyen dal" (Vardar 40) olarak tanımlanır. Verdonk da biçembilimi "dildeki ayırt edici ifadelerin incelenmesi; amaçlarının ve etkilerinin belirlenmesi" (4) olarak tanımlamaktadır.

Biçembilimin bilişsel (cognitive), eleştirel (critical), biçimci (formalist), işlevselci (functionalist), dilbilimsel (linguistic), yazınsal (literary) ve bağlamsalcı (contextualist) biçembilim gibi birçok türü bulunmaktadır. Ancak edebi metinlerin, özellikle de karşılıklı konuşmalar içermesi bakımından tiyatro metinlerinin incelenmesinde ön plana çıkan "(edebi) dilin bağlam içinde nasıl kullanıldığı ve bir edebi eserdeki kahramanların betimlenmesine nasıl katkıda bulunduğu ya da güç ilişkilerinin nasıl oluşturulduğu gibi sorulara cevap vermek üzere edimbilimsel ve biçembilimsel yaklaşımların birleşmesinden doğa[n]" (Nørgaard ve diğerleri 39) Edimsel (Pragmatic) Biçembilimdir.

Tiyatro metinlerinin neredeyse tamamının yüzyüze iletişimden oluşuyor olması

sebebiyle oyunlarda kullanılan dilin ‘kişi etkileşimli’ işlevi ön plana çıkmaktadır. Kişi etkileşimli işlev, dilin kişiler arasındaki ilişkileri geliştirme veya bu ilişkilerin gelişmesine engel olma işlevi olarak açıklanabilir. Dolayısıyla kişiler arası ilişkilerin aydınlatılabilmesi ve oyunlardaki karşılıklı konuşmaların incelenebilmesi için edimbilim ve söylem çözümlemesinin ne sürdüğü yaklaşımlardan faydalanılabilir. (Tan 165-166)

Oyun metnlerindeki karşılıklı konuşmaların incelenmesinde biembilime eşlik eden pragmatik, yani edimbilim, “insanların dili uygun bir bağlamda ve belli amaçlarla kullandıklarında aslında neyi kast ettiklerinin incelenmesi” (Verdonk 19) olarak tanımlanır. Diğer bir ifade ile “bağlamın anlama katkısını inceleyen bilim dalına pragmatik denilir” (akır 104). Nitekim edimbilim anlamı bağlama dayalı olarak ele alır. Dili daha çok iletişimsel fonksiyonları bakımından inceler ve konuşmacının niyet ettiği anlamı ortaya çıkarmayı hedefler. Zira tiyatrodaki dil, “hem yazarın hem de karakterlerin niyetlerini belirtmeleri için gl bir araçtır” (Tutaş, *Pinteresque Dialogues* 132).

Bağlam “bir dil birimini çevreleyen, ondan önce veya sonra gelen, birçok durumda söz konusu birimi etkileyen, onun anlamını, değerini belirleyen birim veya birimler bütünü [ya da] duruma, konuşucu ve dinleyicinin dil dışı toplumsal, ekinsel, ruhsal nitelikli deneyim ve bilgilerine ilişkin verilerin tümü” (Vardar 31) olarak tanımlanabilir.

İnsanların birbirlerini anlamaları kafalarındaki ortak bilgi formları vasıtasıyla mümkün oluyor. Sözlerin anlamı ortak bağlamdan çıkarılıyor, fakat bu bağlamın “konuşma anı ve yeri” olması gerekmiyor. Kafalarımızdaki bu ortak şema bilgiler, gerektiğinde, ortak bağlam rolü oynuyor ve iletişim sağlıklı bir biçimde yürütülüyor. Tabii ki kafalarda harekete geçirilen bu şema-bilgiler (zellikle değişik kültürlerde) birbirinden farklı olabilir. O zaman, ortak bağlam oluşamaz ve kişiler birbirlerini anlamayabilirler. (akır 45)

Ortak şema bilgiler yani zihnimizde taşıdığımız kalıplaşmış bilgiler üç gruba ayrılarak açıklanabilir. İlki doğuştan itibaren öğrendiğimiz hayatla ve çevremizdeki dünya ile ilgili bilgilerdir; yani ev, okul, düğün, doğum, ölüm, spor, televizyon, alışveriş, restoran gibi temel konularda bildiklerimizdir. İkincisi, sosyal ilişkilerimizde uymak zorunda olduğumuz geleneksel davranış ve konuşma kurallarıdır. Selamlaşma, vedalaşma, telefonla konuşma, sipariş verme, rezervasyon yapma gibi sosyal ilişkilerde bu tür bilgileri kullanırız ki bu bilgilerin bir kısmı evrensel olsa da farklı kültürlere göre değişiklik gösterebilir. Sonuncusu ise ilk iki bilgiyi kullanırken başvurduğumuz dil yetisi bilgisidir. Bir dili oluşturan dilbilgisi yapısını, kelimeleri, sesleri, telaffuzları içeren bilgidir ve diğer türden bilgiler çoğunlukla dil vasıtası ile kullanılır. Dil yetisindeki eksiklikler iletişimi doğrudan etkilediği için dil yetisi temeli teşkil etmektedir. Örneğin, birbirlerinin dilini doğru telaffuz edemeyen veya dilbilgisi kurallarını yanlış kullanan iki yabancınnın anlaşması zor olacaktır. İletişimin tam olarak sağlanabilmesi için iki tarafın da dil yetisi bilgisinin yeterli olması ve ortak bir bağlamın oluşabilmesi için diğer iki tür bilgiyi birbirlerinin anlayacağı şekilde kullanmaları gerekmektedir. (a.g.e. 45-46)

Başka bir deyişle, konuşma biçimi ve sözcük seçimimizi içerisinde bulunduğumuz bağlam belirlemektedir. Bu bağlam içerisinde konuşmacı ve dinleyiciden başka, kişilerin toplumsal durumu (status), yaş ve cinsiyetleri, iletişimsel amaçları ve bağlamın resmi ya da resmi olmayan bir ortama sahip olup olmaması gibi faktörler de önemli rol oynamaktadır. (Ülsever 95)

Hymes, bireylerin iletişim çabalarının altında belli kültür normlarının bulunduğuna işaret etmekte, ayrıca iletişim biçimlerinin kültürü ortaya çıkardığını, kültürün de iletişim biçimlerini belirlediği ve onlar üstünde kısıtlayıcı rol oynadığı görüşünü vurgulamaktadır. (akt. Zeyrek 45)

Bireyin kimliği, içinde yaşıadığı konuşma topluluğunun üyesi olarak edindiği kültürel kimliği de içine alır. Bireyin iletişim yetisi onun kültürel/toplumsal kimliğiyle oluşur; kültürel/toplumsal kimlik de belli bağlamlarda kullanılması gereken çeşitli sözlü ve dil dışı anlatım yollarının kullanılması ile sağlamlaşır. (Zeyrek 35-36)

Bu bilgiler ışığında, büyük çoğunluğu karşılıklı konuşmalardan oluşan tiyatro eserleri, bağlamın anlama katkısını temel alan edimbilimin kapsadığı söz-eylem kuramı, işbirliği ilkesi, konuşma sırası ve nezaket gibi çeşitli kuramların da yardımıyla biçembilimsel bir incelemeye tabi tutulabilir. Zira “karşılıklı konuşmaların edim-biçembilimsel bir yaklaşımla incelenmesi şu sorulara cevap aramaya yöneliktir: Oyun metni/diyalog neden ve nasıl kast ettiği anlamı vermektedir? Konuşmanın belli bir biçemi var mıdır? Varsa nasıl çözümlenebilir? Yapılan dilsel seçimlerin etkileri nelerdir? Bu seçimler, karakterlerin/konuşmacıların kişiler arası ilişkileri ve iktidar yapıları hakkında ne ifade ederler? Mizah nasıl ortaya çıkar? Neden karşılıklı etkileşim, örneğin, nezaketsiz olarak algılanır?” (Nørgaard ve diğerleri 40).

Short da oyun metinlerinin biçembilimsel incelemesi yapılırken şu sorulara cevap aranması gerektiğini belirtir: i) Karşılıklı konuşmalardan oyundaki karakterlerin kişilik yapıları ile ilgili ne çıkarılabilir? ii) Karakterler arasındaki ilişki birbirleriyle kurdukları iletişim yoluyla nasıl yansıtılmaktadır? Bu sorunun cevabını bulmak içinse karşılıklı konuşmanın şu yönlerini incelemek gerekir: (a) *Söz edimleri*; karakterler tarafından hangi tür söz edimleri kullanılmaktadır? Söz edimlerinin dağılımında belli bir düzen var mıdır? Eğer varsa, bu durum karakterlerin sosyal ilişkileri hakkında neyi göstermektedir? Söz edimleri okuyucuya/seyirciye neyi sezdirmektedir? (b) *Konuşma sırası, konuşma uzunluğu ve sözün kesilmesi* (c) *Hitap biçimleri* (d) *Kipler* (“Discourse Analysis” 162) Buradan da anlaşılaçağı üzere, özellikle söz-eylem kuramının oyun metinlerinin biçembilimsel olarak incelenmesinde önemli bir payı vardır.

Short gibi Simpson da oyun metnlerinin söylem-biçemsel (discourse-stylistic) incelemeleri yapılırken oyunlardaki etkileşimin doğası gereği birden fazla düzlemde değerlendirilmesi gerektiğine dikkat çeker. Kurgusal karakterler arasındaki etkileşimin yanı sıra yazar ve okuyucu/izleyici arasındaki etkileşimi de dikkate almak gerekir. Nitekim söylem-biçemsel bir inceleme, yazar ve okuyucuların bir konuşmanın katılımcıları olarak rollerini belirlemeli ve özellikle yazarın dili biçemsel bir etki yaratma amacıyla nasıl kullandığını, okuyucunun da bu kullanımları ve arkalarında yatan nedenleri, yani yazarın amacını anlamadaki becerisini ortaya koymalıdır. (“Politeness Phenomena” 170) Oyun metnlerinin sadece karakterler arasında değil yazar ve okuyucu/izleyici arasındaki etkileşimi de sağlaması bakımından tiyatronun hiciv yazarları için de söylemek istediklerini oluşabilecek tepkileri en aza indirerek geniş kitlelere ulaştırabilmek adına hayli elverişli bir ortam olduğu söylenebilir.

Ayrıca “oyun metnlerinin biçembilimsel incelemesinde hangi yaklaşım veya yaklaşımların kullanılacağı incelemeye tabi tutulacak olan metnin türüne bağlıdır” (Tutaş, *Pinteresque Dialogues* 14). Özellikle 20. yüzyılın başından itibaren hızla artan çeşitli edebi akımların etkisiyle ortaya çıkan oyun türlerinin her biri kendi özellikleri dikkate alınarak değerlendirmeye alınmalıdır. Örneğin, kendine has dilsel kullanımları olan absürt (uyumsuz) tiyatro eserleri biçembilimsel bir incelemeye alındığında, konuşma sırası ve söz-eylem kuramının yanı sıra, karakterler arasındaki gerçekçi (realist), doğalcı (naturalist) ya da epik tiyatrodaki pek karşılaşılmayan tuhaf konuşmalar (odd talk) ve yinelemeler (repetitions) üzerinden yapılacak bir değerlendirme önem kazanmaktadır.

Günlük konuşmalarda sıkça kullanılan yinelemeler, biçim ve işlev olmak üzere iki başlıkta incelenebilir. Sadece bazı sözcükler yinelenebileceği gibi cümleler, hatta daha uzun konuşmalar da yinelenebilir. Karakterlerden biri veya birkaçının yinelemeler kullandığı durumlarla, ayrıca birebir yinelemelerle yahut söylenenlerin ufak değişikliklerle tekrar edildiği durumlar ile de karşılaşılabılır. Yinelemenin işlevi ise bir

konuşma stratejisi olarak hem verilmek istenilen anlamı desteklemek hem de kişiler arası iletişime yardımcı olmak şeklinde açıklanabilir. Oyun metinlerinde kullanılan yinelemeler de hem oyun kişilerinin kendi arasındaki hem de okuyucular/seyirciler ile yazar arasındaki etkileşime katkı sağlamaktadır. (a.g.e. 20-21)

Yinelemelerin absürt tiyatronun başlıca özelliklerinden biri olması nedeniyle bu türde yazılmış oyun metnlerinin biçembilimsel yöntemle incelenmesinde özellikle ele alınması gereken bir başlık olarak dikkat çeker. Ancak diğer oyun türlerinde bu türden bir dilsel kullanım ön plana çıkarılmadığı sürece ayrı bir başlık altında ve detaylı bir inceleme gerektirmez. Bunun yerine oyunlarda kullanılan dilin incelenmesinde söz-eylem kuramı, konuşma kuralları, nezaket ilkesi ve konuşma sırası daha büyük bir önem teşkil etmektedir.

1.1. Söz-Eylem Kuramı

Bu bilgiler ışığında, oyun metnlerinin incelenmesinde öne çıkan ilk kuram söylenen sözlerin birer icra niteliği taşıdığını savunan söz-eylem kuramıdır. Sahnelenmek için yazılmış olan metinler, dile getirilen sözlerin icrası için de uygun bir ortam oluşturmaktadır.

Söz-eylem kuramını ortaya atan İngiliz filozof J. L. Austin'in notları ilk defa 1962 yılında derlenmiş ve *How to Do Things with Words* adıyla yayımlanmıştır. Austin'in kuramı temelde konuşan kişinin dili kullanarak karşısındaki kişide bir etki yaratması ve sözlerin aynı zamanda birer eylem niteliği taşıması üzerineydi. "Bu kuram uyarınca dil, yalnızca var olan durumlara ilişkin saptamalarda bulunmak için değil, yeni durumlar yaratmak için de kullanılmaktadır" (Doğan, "Söylemin Yorumlanması" 89). 'Bir şey

söylemek bir şey yapmaktır' görüşünden yola çıkan Austin sözlerle yapılan eylemleri beş grupta ele alır.

- (1) Bu yaptıklarımızın bir bölümünde birtakım kararlar veririz: Örneğin jürilerle yargıçların yürütülen yargılamalarda, hakemlerin yönettikleri maçlarda vardıkları kararları söylerken yapıp-ettikleri budur.
- (2) Bir gücü, bir hakkı kullanırız: Örneğin atamalar yaparız, emirler veririz, önerilerde bulunuruz.
- (3) Yükümlülükler altına gireriz: Örneğin söz veririz.
- (4) Tutum ve davranışlar sergileriz: Örneğin özür dileriz, kutlamada bulunuruz, saygımızı sunarız, beddua ederiz.
- (5) Bir de konuşma sırasında yaptıklarımız vardır: Örneğin yanıt veririz, kabul ederiz, açıklamada bulunuruz. (Aysever 19-20)

Austin'in kuramının çıkış noktası, dilin temel işlevinin sadece doğru veya yanlış olguları ifade etmenin ötesinde olduğudur. "Bu kuramın gelişmesinde belirleyici olan etken, dil çalışmalarında ilginin dilin yapısı, anlamları ve kurallarına değil de bunların dilin kullanıldığı toplumsal bağlam içerisinde hangi işlevleri yerine getirdikleri konusuna kaymasıdır" (Çelebi 78). Nitekim "kalıplaşmış, belli edim söz değeri olan sözceler doğal olarak her dilde vardır. Her dilin toplumsal/kültürel uzlaşım ile kabul ettiği sözcelerde ortak olan dilsel biçimler değil, dilin konuşulduğu toplulukta yerine getirdiği işlevdir" (Zeyrek 32-33).

Söz edimleri kuramı dil üzerinde yapılan felsefi bir çalışmadan meydana gelir ki bu çalışma konuşmacı ve dinleyicinin söyledikleri ve davranışları, kişiler arası bir konuşmada kişilerin deneyimlediği edim, hareket ve olaylar arasındaki ilişkiyi gösteren mantıksal kuralların saptanmasına ilişkin bir girişimdir. (Çelebi 74)

Söz-eylem kuramına göre sözceler, söz söyleme eylemi (düzsöz/locution), konuşanın söylemekle yaptığı eylem (edimsöz/illocution) ve sözün dinleyici üzerinde etki yapma eylemi (etkisöz/perlocution) olmak üzere üç aşamada değerlendirilir. (Çakır 39) Başka bir deyişle “her tümce sözle yerine getirilen bir eylemdir ve şu üç ögeden oluşur: Düz söz, anlamı olan sesler ve tümceler, edimsöz, gelenekselleşmiş iletişim gücü olan sözceler ve etkisöz, sözün yarattığı etki” (Zeyrek 32). Örneğin, karşıdan karşıya geçmek üzere olan iki arkadaşın birinin söylediği “araba geliyor” sözcesi sadece bir durumu ifade eden bir düzsöz olmakla birlikte dinleyen kişiyi uyarma amacı taşıyan bir edimsöz ve aynı zamanda dinleyicinin üzerinde yarattığı etki bakımından da bir etkisöz olarak incelenebilir. Dinleyici taraf yapılan uyarıyı dikkate alıp yola adımını atmadan önce gelen arabanın geçmesini beklerse konuşmacı dili kullanarak dinleyici üzerinde bir etki yaratmış olur.

Bu üç katmanın (söyleme, kastetme, etki) anlamları birincisinden sonuncusuna doğru giderek daha esnek bir hal almaktadır. Birinci anlam semantik anlamı ve gönderimleri ifade ettiği için diğerlerinden daha net ve kesindir. İkinci eylemde ise konuşmacının ne yapmaya çalıştığı, neyi kastettiği her zaman yüzde yüz bilinemeyeceği için netlik oranı daha düşüktür. Buna bağlı olarak dinleyiciye nasıl bir etki yaptığı da belirsiz hale geleceği için üçüncü anlam daha da kaygan bir zemine oturmaktadır. (Çakır 40)

Söz-eylem kuramında, cümleyi oluşturan öğelerden en çok bir sözcenin sonucu olarak ortaya çıkan eylemler yani edimsözler üzerinde durulur. Çünkü “bildirişim sadece kimi düşüncelerin iletilmesi değil, aynı zamanda konuşucunun söz yoluyla ortaya bir eylem koyması anlamına gelmektedir. Bu durumda da sözcenin edimsel etkisi söz konusu olmaktadır” (Doğan, “Söylemin Yorumlanması” 89). Zira edimsözler konuşmacının neyi kastettiğini ve söylediği söz ile ne yapmak istediğini göstermektedir. 1969 yılına

gelindiğinde J. R. Searle, Austin'in fikirlerini geliştirmiş ve edimsözleri kesinleyici/betimleyimsel (*assertive*), üstlenici/işlemsel (*commissive*), emredici/buyruksal (*directive*), değiştirici/uygulayımsal (*declaratory*) ve dışavurumcu/anlatımsal (*expressive*) olmak üzere beş ana başlıkta toplamıştı.

Kesinleyici/betimleyimsel edimsözler konuşmacı tarafından bir durumun anlatılması, beyan edilmesi, varsayılması, teyit edilmesi, rapor edilmesi, taahhüt edilmesi, ileri sürülmesi, iddia edilmesi, tahmin edilmesi vb. biçimlerde karşımıza çıkarlar.

- Bu ürün Çin malıdır.
- Kimse benden daha iyi kahve yapamaz.

Üstlenici/işlemsel edimsözler yoluyla konuşmacı gelecekte bir eylemde bulunacağını dile getirmektedir. Tehdit etmek, söz vermek, yemin etmek, niyet etmek, iddiaya girmek gibi söz-eylemlerle konuşmacı gelecekte yapacağı bir işi üstlenmektedir.

- Yakında Moskova'ya gidiyorum.
- Bu soruyu bilemezseniz hepinize düşük not vereceğim.

Emredici/buyruksal edimsözlerde konuşmacı soru, istek, rica, emir, ısrar, davet, nasihat, tavsiye, kışkırtma, yalvarma ve hatta dua gibi yollarla dinleyiciye bir eylem yaptırmayı amaçlamaktadır. Ayrıca yasaklamak, izin vermek, önermek, teşvik etmek ve talimat vermek de bu türden edimlere örnektir.

- Camı açabilir misin?
- Diğer yoldan gitmenizi tavsiye ederim.

Değiştirici/uygulayımsal edimsözler var olan bir durumu değiştirir, yeni bir durumu meydana getirirler. Örneğin, evlendirme, boşama, tutuklama, işten atma, miras bırakma, açılış yapma, isim koyma, vaftiz etme ve aforoz etme gibi söz-eylemler mevcut durumların değişimini ifade etmektedir.

- Sizi karı-koca ilan ediyorum.

- Seni evlatlıktan reddediyorum.

Dışavurumcu/anlatımsal edimsözler ise konuşmacının bir durum hakkındaki düşüncelerini ve yaklaşımlarını göstermektedir. Örneğin; selamlama, onaylama, tebrik etme, teşekkür etme, izin verme, özür dileme, teessüf etme, teselli etme gibi.

- Hoş geldiniz.
- Başınız sağ olsun.

Bahsi geçen edimsözlerin geçerli olabilmeleri için bazı şartların da sağlanmış olması gerekmektedir. İletişimin uygun koşullar altında, hatasız ve eksiksiz gerçekleşmesi için gerekli olan ve gerçekleşme/uygunluk koşulları (felicity conditions) denilen bu şartlara göre,

(A.1) Ortada, belirli bir uylasımsal² etkisi olan kabul görmüş uylasımsal bir işlem olmalı, bu işlem de belirli koşullarda belirli kişiler tarafından belirli sözlerin sözcelenmesini içermelidir ve ayrıca,

(A.2) Belirli bir durumda her bir kişi ve koşul, sözü edilen o belirli işleme başvurmaya uygun kişiler ve koşullar olmalıdır.

(B.1) İşlem, işleme katılan bütün kişilerce hem hatasız

(B.2) hem de eksiksiz bir biçimde yürütölmüş olmalıdır.

(T.1) İşlemin, belirli düşüncelerle duygulara sahip kişilerce kullanılmak üzere ya da işleme katılanlardan herhangi birinin belli bir biçimde davranmasını sağlamak üzere tasarlanmış olduğu bir durum söz konusuysa (ki sık sık olur), işleme katılıp ona başvuran bir kimse gerçekten de o

² Austin'in *How to Do Things with Words* isimli eserinin Türkçe çevirisini yapan R. Levent Aysever, bu bölümün altında vermiş olduğu dipnotta, 'uylasımsal' sözcüğünün 'conventional' sözcüğünün karşılığı olarak kullanıldığını ve 'uylasımsal' sözcüğü ile bir dili kullanan bireylerin o dilin kurallarına uymayı kabul etmesini şart koşan bir anlaşma yani 'dile özgü bir anlaşma'yı kast ettiğini belirtir.

duyguları ya da düşünceleri taşımalıdır; işleme katılanlar söz konusu davranış şeklini sergileme niyetinde olmalıdır ve ayrıca,

($\Gamma.2$) müteakip olarak gerçekten de o davranış şeklini sergilemelidir.

(Austin 51-52)

Bu kurallardan herhangi birine uyulmadığı durumda söz edimi geçersiz yani isabetsiz olur. Austin isabetsizlikleri ikiye ayırır; ilgili sözel formülün dile getirildiği fakat sonunda edimin gerçekleşmediği A.1'den B.2'ye kadar olan tüm isabetsizlikleri karavanalar olarak isimlendirirken, edimin gerçekleşmiş olduğu $\Gamma.1$ ve $\Gamma.2$ isabetsizliklerini de suistimaller olarak isimlendirir. (52)

Gerçekleşme koşullarına örnek vermek gerekirse, bir “özür dileme söz-eyleminde özür dilemenin geçerli olması için özür dilenen olaydan konuşmacının sorumlu olması ve özre konu olan şeyin olmasının dinleyici tarafından istenmemesi gerekir” (Çakır 38). Ayrıca, konuşan kişinin de eylemi gerçekleştirebilmek için uygun olması gerekir. Nasıl ki bir nikah memuru mahkemede karar vermeye uygun değilse bir hakim de nikah kıymaya uygun değildir. Dolayısıyla beklenen söz-eylemi gerçekleştiremezler. Hiyerarşik düzende alt konumdaki biri üst mevkideki birine emir veremez. Vermeye kalksa bile karşısındaki kişi bunu emir olarak algılayıp gereğini yerine getirmeyeceği için söz-eylem yerine getirilmemiş olur. ‘Araba geliyor’ örneğine dönecek olursak, eğer bu karşıdan karşıya geçen değil kumsalda yürüyen iki kişi arasında söylenmiş bir söz olsaydı dinleyici üzerinde beklenen etkiyi yapmayacağı için geçersiz bir söz-eylem olacaktı. Dolayısıyla bir söz-eylemin geçerli olabilmesi için tüm koşulların uygun bir şekilde oluşmuş olması gerekmektedir.

Günlük hayatta, hemen her sözümüze eylemlerin de eşlik ettiği düşünüldüğünde, yüz yüze iletişim esnasında söz-eylemlerin birçok örneği ile karşılaşılabilir. Söz vermek,

beyan etmek, uyarmak, soru sormak, yalvarmak, kutlamak, ilan etmek vb. söz-eylemler günlük konuşmalarda sıkça kullanılmaktadır.

Söz-eylemler sadece belirli sözlerle gerçekleştirilen eylemler değildir. Her söylenen eylem-söz (utterance) ile bir eylem yapıldığı kabul edilmektedir. Tehdit, rica, özür, emir, teşekkür, kınama, suçlama, şikayet, davet, ret vs. eylemleri söz ile yapılabilir. Her söz ile bir söz-eylem gerçekleştirildiğine göre söz-eylemlerin sayısının çok yüksek olduğunu söyleyebiliriz. (Çakır 35-36)

Searle, edimsel eylemlerde bulunmayı “kurallarla çevrili bir davranış biçimi” (2) sergilemek olarak tanımlar. Örneğin, soru sormak, cevap vermek, açıklama yapmak gibi ifadeler çeşitli şekillerde dile getiriliyor olsalar da sözceler aslında belli kalıplar içerisindedir ve bu kalıpların belirlenmesinde kullanılan dilin dilbilgisi kuralları gibi kültür de etkili bir faktördür.

Dillerin aynı nesne, olgu, süreç, durum vd.’ni adlandırmak için farklı sözcükler ve kalıplaşmış sözler kullandığına bakarak diyebiliriz ki, sözcükler ve kalıplaşmış sözler bir etkileşim içinde bulunan bireylerin somut eylemleriyle oluşturulan bir süreç, yani kültür içinde ortaya çıkmaktadır. (Zeyrek 33)

Söz-eylem kuramı kısaca “sözün, bir şey söylemekle yetinmediğini; ayrıca birini etkileme amacı güttüğünü; bu çeşit sözlerden bir bölümününse bir eylem gerçekleştirdiğini, yani etkiyi başardığını ortaya koymaktadır” (Uygur’dan akt. Çelebi 77). Herhangi bir edimsöz ediminin gerçekleşmesi esnasında konuşmacı dinleyicinin amacını fark etmesini sağlayarak belli bir etki yaratmayı amaçlar. (Searle 9) Benzer şekilde, hiciv yazarları da sözler aracılığıyla belli bir etki yaratmayı amaçladığı için kullandıkları söz edimleri bu noktada önem kazanmaktadır.

Söz edimleri aynı zamanda “tiyatro açısından önem taşımaktadır; çünkü oyunların başında ve yeni karakterler tanıtılırken önem teşkil eden sosyal ilişkilerin kavranmasına olanak sağlar” (Short, “Analysis of Drama” 142). Sahne yönlendirmeleri olmasa bile, karşılıklı konuşma esnasında iki karakterin birbirleriyle, örneğin, tartışıyor mu, anlaşıyor mu ya da sözleşiyor mu olduklarını anlamak söz edimlerinin incelenmesi ile mümkün hale gelir. Ayrıca, kullanılan edimsözlerin türü de karakterler arasındaki güç ilişkilerinin ortaya çıkarılmasına yardımcı olur. Örneğin, emredici edimsözler iletişimde tarafların birbirleriyle olan güç ilişkisine göre de değerlendirilebilir, eğer bir uşak efendisine emir veriyorsa burada sosyal ilişkiler bağlamında bir farklılık olduğu göze çarpar. “Tehditler gibi emirler de belirli bir konuşma esnasında katılımcıların hepsi tarafından kullanılamaz, dolayısıyla bu kullanımlar sosyal ilişkilerin anlaşılması açısından önem taşır” (a.g.e. 143).

Edimsözler aynı zamanda karakterler arasındaki güç ilişkileri ve toplumsal bağlar ile alakalı önvarsayımlara da aracılık edebilir. Emredici ya da yüklenici edimsözlerin kullanım sıklığına bakılarak karakterlerin toplumsal statülerine dair varsayımlar oluşturulabilir. Örneğin, toplumsal statüsü bilinmeyen iki karakterin karşılıklı konuşmalarına bakılarak birinin diğerinden daha yüksek mevkide olduğu çıkarımı yapılabilir. Dahası, özür dileme edimi gerçekleştiren bir konuşmacı kendisini konuşmadaki güçsüz taraf olarak ilan ederken, emir verme edimi gerçekleştiren bir konuşmacı ise verdiği emrin yerine getirilip getirilmediği, ciddiye alınıp alınmadığı ya da reddedilip edilmediğine bağlı olarak konuşmadaki güçlü ya da güçsüz olan taraf olabilir. (West ve Zimmerdan’dan akt. Weber 114) Ayrıca “edimsözlerin incelenmesiyle karakterlerin gerçek niyetleri de ortaya çıkarılabilir” (Tutaş, *Pinteresque Dialogues* 134). Örneğin, gerçek niyeti muhatabını tehdit etmek veya sözlerle incitmek olan bir konuşmacı bunu özür dileme (örn. “Televizyon keyfinizi böldüğüm için özür dilerim”) veya söz verme (örn. “Söz veriyorum öcümü alacağım senden”) gibi farklı edimsözler yoluyla yapabilir.

Bazı söz-eylemler taşıdıkları anlam doğrultusunda işlev ve bağlam bakımından farklılık gösterebilir. Bu türden söz-eylemlere dolaylı söz-eylemler denilmektedir. Tiyatro hiciv incelemesinde en çok işimize yarayacak olan da dolaylı söz-eylemlerdir. Nitekim dolaylı söz-eylemlerinde “kapalılık açık olmaya tercih edilmekte, sonuçta da ortaya anlamda dolaylılık ve ‘acı’ da olsa gülmece çıkmaktadır” (Doğan, “Söylemin Yorumlanması” 104). Bu da hiciv yazarlarının amaçlarına ulaşabilmek için başvurduğu dilsel kullanımlardan biridir.

Dolaylı söz-eylemleri ele alırken bağlam, gerçekleşme koşulları ve konuşma kuralları olmak üzere üç unsura dikkat etmek gerekmektedir. Zira tiyatro metnlerinin biçimbilimsel bir incelemeye tabi tutulması Söz-eylem kuramının yanı sıra H.P. Grice’ın öne sürdüğü İşbirliği İlkesi ve konuşma kuralları ile de mümkün olmaktadır.

1.2. İşbirliği İlkesi ve Konuşma Kuralları

Grice’a göre, iletişimin doğru bir şekilde gerçekleşebilmesi, başka bir deyişle başarılı olabilmesi için karşılıklı konuşmaların belirli kurallar çerçevesinde yürütülmesi gerekmektedir. Grice bunu; “konuşmaya katkınızı, etkileşim içinde olduğunuz konuşma alışverişinin kabul edilen amacı ya da yönü doğrultusunda ve gerekli olduğu aşamada” (45) yapmak gerektiği şeklinde açıklar ve yüz yüze iletişimde önceliğin gereken zamanda gerektiği kadar konuşmak olduğunu savunan bu kurala İşbirliği İlkesi (Cooperative Principle) denebileceğini belirtir. İşbirliği ilkesinin alt ilkeleri olarak da nicelik, nitelik, bağıntı ve biçim kurallarının varlığından söz eder.

Nicelik kuralı ne az ne de çok, fakat tam gerektiği kadar bilgi vermeyi; nitelik kuralı doğruluğundan emin olunmayan sözlerin dile getirilmemesi gerektiğini; bağıntı kuralı söylenilenlerin konu ile bağıntılı olması ve alakasız olmaması gerektiğini, son

olarak biçim kuralı da söylenilenlerin bulanık veya belirsiz değil, açık ve anlaşılır olması gerektiğini savunur. “İlk üç kural neyin söylendiği ile ilgiliyken biçim kuralı söylenenin nasıl söylendiği ile ilgilidir ve dolayısıyla konuşmacının ya da yazarın doğrudan kontrolü altındadır” (Black 27-28).

Grice’ın konuşma kuralları konuşmacıların her zaman bilinçli bir şekilde uydıkları kurallar olmamakla birlikte konuşmalarının başında kullandıkları tedbir sözleri (hedges) kişilerin iletişimin tam olarak sağlanabilmesine verdikleri önemi göstermektedir. Örneğin, yanlış bilgi vermekten kaçınan ve doğruyu söylemek isteyen yani nitelik kuralına uymak isteyen bir kişi ‘bildiğim kadarıyla’, ‘emin değilim ama’, ‘yanılmıyorsam’ gibi tedbir sözleri ile konuşmasına başlayabilir. Nicelik kuralına uymak ve sadece gerektiği kadar konuşmak isteyen bir konuşmacı ‘uzun sözün kısası’, ‘kısacası’, ‘lafı daha fazla uzatmayacağım’ gibi tedbir sözleri kullanabilir. Bağıntı kuralı gereğince konuyla alakasız şeyler söylemekten kaçınan bir konuşmacı da ‘alakasız olacak ama’, konuyu değiştirmek istemem ama’ gibi tedbir sözleri kullanabilir. Son olarak, açık ve net konuşmayı gerektiren biçim kuralına, ‘açıkça söylemem gerekirse’, ‘bilmem anlatabiliyorum?’ ‘dürüst olmam gerekirse’ gibi tedbir sözleri ile uyulmuş olur. (Çakır 61-62)

Grice’a göre konuşma kuralları çeşitli şekillerde ihlal edilebilir.

1. Konuşmacının dinleyiciyi aldatmak veya yalan söylemek amacıyla bir veya daha fazla kuralı gizlice ihlal etmesi (violate).
2. Konuşma esnasında taraflardan birinin işbirliği yapmaktan vazgeçmesi (opt out).
3. Konuşma esnasında iki kuralın çakışması durumunda birisinin mecburen çiğnenmesi (clash).
4. Konuşmacının bir veya daha fazla kuralı açıkça ve bilerek ihlal etmesi (flout). (49)

Kişiler arası iletişim esnasında konuşma kurallarının bilerek ihlal edildiği durumlarla da sıkça karşılaşılır. Doğruyu söylemek, istenilen bilgiyi vermek ve gereksiz ayrıntılardan kaçınmak yerine lafı uzatarak gerçeği söylemekten kaçınan ya da gerektiği kadar bilgi vermeyen bir kişinin nitelik kuralını bilerek ihlal ettiği söylenebilir. Bu noktada karşımıza sezdirim (implicature) denilen cümlelerin anlamlarının ötesindeki farklı anlamlar yani ima edilen anlamlar çıkmaktadır. Bir konuşma sezdiriminin “geçerli olabilmesi için konuşmacının nitelik kuralını ihlal ettiğini karşı tarafın bildiğinden emin olması gerekir” (Çakır 63-64). Nitekim sezdirim yoluyla nitelik kuralını ihlal eden bir konuşmacının karşısındaki kişinin de ima edilen anlamı anlayabilmesi gerekmektedir. Aksi takdirde asıl anlatılmak istenen anlaşılmadığı için iletişim tam olarak gerçekleşemez ve hatta konuşmacı doğruyu söylemediği için yalancı durumuna düşebilir. Bunun dışında, nitelik kuralı benzetme, abartma, tersinleme ve alay gibi söz sanatlarının kullanımı ile de ihlal edilebilir.

Nicelik kuralının ihlali ise ya gerektiğinden fazla konuşarak ya da gerektiğinden az konuşarak yapılabilir. Gerektiğinden az konuşan bir kişi dinleyiciye karşı ilgisizliğini veya onunla anlaşmak istemiyor oluşunu sezdirirken, gerektiğinden fazla konuşan bir kişi de ya konuyu kendi istediği yöne çekmek istiyor ya da saygıdan ötürü lafı uzatıyor olabilir. Konuyu değiştirmek isteyen bir konuşmacı ise konu ile alakalı konuşmak yerine konu dışına taşan, ilgisiz mevzulardan bahsederek bağıntı kuralını ihlal edebilir. Aynı şekilde, biçim kuralının bilerek ihlal edilmesi açık ve net konuşmaktan geçer. Konuşan kişinin söylediklerinin yeterince anlaşılır olmaması ya da birkaç anlama birden gelmesi konuşmacı tarafından kasıtlı olarak tercih edilmiş olabilir. Bir takım örtük ve bulanık anlamlar, yerinde ve düzgün kullanılmamış olan kelimeler, dilbilgisi kuralları veya bozuk telaffuzlar, çok uzun cümleler, bağlama uygun olmayan terimler biçim kuralının kasten ihlal edildiğini gösterebilir.

Bu dört kuralın her biri tek başına ihlal edilebileceği gibi bazı durumlarda, örneğin, nitelik ve nicelik kuralları aynı anda ihlal edilmiş olabilir. Burada dikkat edilmesi gereken diğer bir önemli nokta da iletişimin tam olarak sağlanabilmesi için gerekli olan bu kuralların kasıtlı olarak neden ihlal edildiğidir.

Bir başkasıyla konuşmak, daha önce belirtildiği gibi o kişiyle işbirliğini gerektirir. Belirli bir zeminde buluşmayı gerektirir fakat insan yapısında bağımsız hareket etme, bir şarta bağlanmama isteği vardır. Kişi konuştuğu her konuda ayrı bir rol üstlenir, kendine bir alan oluşturur. Kendi gerçekliğini, kendi kişilik ve kimliğini yansıtan bu alanı korumak ister ve paylaşmak istemez. Kendi tezinden vazgeçmek istemez. Bu istek, tabii ki işbirliği ihtiyacı ile çelişmektedir. (Çakır 73)

Bu sebeple insanlar, kendi alanlarını korumak ve kendi fikirlerinin doğruluğundan vazgeçmemek adına zaman zaman işbirliğine yanaşmaz, dolayısıyla nitelik, nicelik, bağıntı ve biçim kurallarını bilerek ve isteyerek, çeşitli şekillerde ihlal ederler. Örneğin, dedikodu yapmak genellikle doğruluğu kesin olmayan ve abartılarla dolu ifadeler içerdiği için nitelik ve nicelik kurallarının ihlalini de beraberinde getirir. Hikaye anlatan bir kimse ise uzun ve detaylı ifadeler ile nicelik kuralını ihlal edebilir veya bir tartışma esnasında taraflar bu kuralları bilerek ihlal edebilir. Kimi zaman söylenen beyaz yalanlar ya da konuyu bilerek geçiştirme çabaları ile nitelik, bağıntı ve biçim kuralları ihlal edilir.

Short, bağıntı kuralının kasten ihlal edilip edilmediğini anlamının zor oluşuna değinir. Konuşmacılardan birisi konuyu değiştirmek istediğinde bağıntı kuralının ihlal edilip edilmediğini söylemek kolay değildir. (“Analysis of Drama” 150) Ancak bağıntı kuralına kasten uyulmadığı durumlara da rastlamak mümkündür.

A: Akşam güzel bir film varmış. İzleyelim mi?

B: Proje ödevi nasıl gidiyor?

A ve B arasında geçen bu konuşmada; B, A'nın sorduğu soruya evet ya da hayır şeklinde bir cevap vermek yerine konuyla bağlantılı olmayan bir cevap vererek daha önemli ya da öncelikli gördüğü bir noktaya dikkat çekmeyi amaçlamaktadır. Nitekim B sezdirim yoluyla A'ya akşam film izlemekten daha önemli ve öncelikli başka bir görevi olduğunu hatırlatmaktadır.

Bunun dışında, bir konuşmacı dinleyicisinden bir şey saklamak için veya ona bir şey ima etmek için biçim kuralını ihlal edebilir. Günlük konuşmalarda insanlar çoğu zaman zaten söylenmiş olan bir şeyi değişik şekillerde tekrar söyledikleri için nitelik kuralının de sık sık ihlal edildiği görülür. Aynı şekilde günlük, sıradan konuşmalarda bağlantı kuralına sıkı sıkıya sadık kalınması pek de mümkün değildir. (a.g.e. 158-159)

Tiyatro metinlerinde de konuşmacıların iletişimde işbirliğine kasıtlı olarak yanaşmadığı durumlarla sıkça karşılaşılır. Kimi zaman oyun kişilerinden biri söylenenlere bilerek yanlış veya eksik karşılık vererek oyunda mizahın ortaya çıkmasını sağlarken kimi durumlarda da oyun kişilerinden biri diğerlerinden üstün olduğunu kanıtlamak istercesine çok uzun veya kısa cevaplarla ya da konuyla alakalı olmayan bir şekilde konuşarak iletişimde işbirliğine yanaşmaz. Konuşma kurallarının ihlal edilmesi hiciv yazarlarının da söylemek istediklerini ifade ederken sıkça başvurduğu yöntemlerden biridir. Kelime oyunları, konuyla alakalı olmayan ve mantıklı olmaktan uzak cümleler, gerçeğin bilerek söylenmemesi gibi kullanımlar ile hedeflerini hicvederler.

Kelime oyunları ile nitelik kuralının ihlal edilmesi çoğunlukla eğretileme (metaphor) ve tersinleme (irony) gibi söz sanatlarının kullanımı yoluyla gerçekleşir. Bir dilbilim terimi olarak eğretileme (istiare), “aralarında eşdeğerlik ilişkisi kurulan anlamlı öğelerden birini öbürü yerine ve karşılaştırma yapılmasını sağlayan sözcükleri (örn. gibi) kaldırarak kullanma sonucu oluşan değişmece” (Vardar 89-90) şeklinde tanımlanır. Günlük iletişimin bir parçası olan ve çok yaygın kullanılan eğretilmeler, bir konuşma esnasında birçok sezdirim ortaya çıkarabilirler. Bu sebeple “bazen bir sözcenin mecazi

anlamda mı yoksa gerçek anlamında mı değerlendirilmesi gerektiğini gösteren bir bağlamın varlığı şarttır” (Black 102). Dahası eğretilmeyi dile getiren konuşmacı ile onu anlaması beklenen dinleyici arasında ortak bir kültürel birikim olması da gerekmektedir. Eğretilmeyi dile getiren kişi okuyucu veya dinleyicisinden bunu anlamasını bekler, okuyucu/dinleyici de verilmek istenilen anlamı bu ortak kültür birikiminden yola çıkarak yorumlamakla görevlidir. Bu da iletişimin tarafları arasında bir yakınlık oluşmasına vesile olur. Nitekim eğretilmeler, sezdirim ve çıkarımlar aracılığıyla konuşmacı/yazar ve dinleyici/okuyucu arasındaki “ilişkileri geliştirmek ve devamlılığını sağlamakta önemli bir işleve sahiptir” (a.g.e. 104).

İşbirliği ilkesi iletişimin planlı olduğunu öne sürer; dolayısıyla eğretilmeler, kelimenin gerçek anlamını koruması genellikle mümkün olmadığı için verilmek istenen anlamın yerine ulaştığından emin olabilmek adına birer sezdirim unsuru veya dolaylı bir söz edimi olarak ele alınmalıdır. (a.g.e. 107)

Nitelik kuralı, genellikle bir kelimenin gerçek anlamının dışında kullanımı yoluyla yapılan eğretilmeler ile ihlal edilir. Cansız varlıkları canlı varlıklara benzeterek veya tam tersi şekilde yapılan eğretilmeler ya da soyut varlıkların somut kavramlarla birlikte ele alınması, örneğin ‘nifak tohumları’, ‘gecenin gözleri’, ‘aşkın ayak sesleri’ veya ‘kış yüzünü gösterdi’ gibi ifadelerin kullanımı ile nitelik kuralı ihlal edilmiş olur. Nicelik kuralı bir bakıma eğretilme ile iç içedir denilebilir. Gereğinden az veya fazla bilgi verilmesi eğretilmelerde sıkça karşılaşılan bir durumdur. Biçim kuralı bir sözcenin söyleniş biçimi ile ilgili olduğundan ve biçimi çeşitlendirmek de konuşmacının elinde olduğundan eğretilmeler ile biçim kuralı her zaman bir çatışma içindedir. Zira anlamda belirsizlikten kaçınması gereken konuşmacının eğretilme yoluyla yarattığı düğümü çözmek belli bir çaba gerektirir. Kimi eğretilmeler de konu ile yeterince bağlantılı olmayabilir ki bu durumda bağıntı kuralı ihlal edilmiş olur. (a.g.e. 107-108)

İroni yani tersinlemeler de çift anlamlılık yarattığı için nitelik kuralının ihlaline yol açarlar. Örneğin, aslında tam tersini ima ederek ‘İyi yapmışsın’ diyerek ya da dışarıyı çok soğukken “Hava ne kadar güzel!” diyerek gerçek düşüncenin söylenmemesi yoluyla nitelik kuralı ihlal edilebilir. Benzer şekilde ‘Yüküm dağlar kadar’ gibi abartılı ifadeler kullanmak da nitelik kuralının ihlaline sebep olur. Ayrıca “tersinlemenin ortaya çıktığı durumlarda konuşmacı bir yandan bir kişiye atfettiği bir düşüncüyü tırnak içinde kullanırken aynı anda da sözkonusu düşünceye yönelik tavrını yansıtır. Bu tavır bıyık altından gülümsemekten acımasız bir alaya dek uzanabilir” (Wilson ve Sperber’den akt. Doğan, “Anlamda Dolaylılık” 142). Bu da tersinlemeyi hiciv yazarları için kullanışlı bir söz sanatı haline getirir.

Tersinlemeler genellikle yoruma açık bir dil kullanımı içerirler. Nitekim bir kelimenin söyleniş şekli verilmek istenen anlamı belirleyici nitelikte olabilir. Örneğin, “Film gerçekten çok güzeldi” cümlesi dile getirilirken ‘gerçekten’ kelimesinin söyleniş biçimi cümlenin anlamını tamamıyla değiştirebilir. Ancak verilmek istenen anlama uygun olarak dile getirilmeyen ifadeler yanlış çıkarımlara ve dolayısıyla yanlış anlamalara da yol açabilir. Bu bakımdan “düzdeğişmece, eğretileme ve tersinlemelerin satirik söylemin çerçevesini belirlediği görülür” (Simpson 128). Zira tersinlemenin hicvedici bir işlevi de vardır. Parodi ve hicivde tersinlemeler dilsel bir strateji olarak kullanılır ve dolaylı anlatımın da genel özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkarlar. (Wales 240) Hiciv yazarlarının sıkça başvurduğu stratejilerden biri olan tersinlemenin başarılı olabilmesinin sırrı, “bıyık altından bıçak sırtına dek uzanabilecek bir yelpaze içindeki ince/kalın eleştirel tavrı sezdirebilmekte saklı gibi görünmektedir” (Doğan, “Anlamda Dolaylılık” 142-143).

Bir söz sanatı olarak tersinlemenin işlevini sadece söylenilen şeyin tam tersini kast etmek şeklinde en aza indirgeyerek açıklamak yeterli değildir. Nitekim tersinlemenin de sözlü (verbal), durumsal (situational), sokratik (socratic) ve dramatik (dramatic) ironi gibi

çeşitli türlerinden bahsetmek mümkündür. Sözlü ironi söylenilen şeyin tersini kast etme işlevi taşıırken, durumsal ironi beklenen bir şeyin tersinin gerçekleşmesi durumunda ortaya çıkar. Bir karakterin var olan bir durumu bilip de bilmezden gelmesi sokratik ironiyi doğurur. Okuyucuların/seyircilerin farkında olduğu bir durumun oyun veya roman kişileri tarafından fark edilmemiş olması anlamına gelen dramatik ironi ise yazarlar tarafından okuyucunun veya seyircinin dikkatini esere çekme amacıyla en çok başvurulan türdür. Örneğin, özellikle trajedilerde görülen, kendisini bekleyen tehlikeden habersiz bir karakterin hikayesi yahut melodramlarda arkasından dolaplar çevrilen iyi kalpli bir karakterin hikayesi okuyucular/seyirciler için hayli dikkat çekici bir işleve sahiptir.

Eğretileme ve tersinleme nezaket ilkesi bağlamında da önemli yere sahiptir, özellikle eğretileme “nezaket ilkesi çerçevesinde değerlendirilmelidir; çünkü başta bir yüz tehdidi olarak algılansa da aslında olumlu yüzü destekleyici bir işlevi vardır” (Black 104). Okuyucu/dinleyici verilmek istenilen asıl anlamı bulabilmek için çaba harcadığı sırada gizli anlamları bulmakta özgür olduğu için bu tür söz sanatları kişinin benlik algısına bir zarar vermez; aksine kişide bir memnuniyet duygusu yaratır ve ayrıca iletişimin tarafları arasında bir bağ kurulmasını sağlar. Dahası eğretileme, “muhtemel anlamları çıkarma ve yorumlama görevi okuyucuya/dinleyiciye ait olduğundan karmaşık düşünceleri iletmek için de elverişli bir yöntemdir” (a.g.e. 108).

Eğretilemeler üzerine yapılan değerlendirmeler akla şu soruyu getirmektedir: “Neden söylemek istediğimiz şeyi olduğu gibi söyleyemeyiz?” (a.g.e. 103). Kimi zaman tepkilerden kaçınmak, kimi zaman verilmek istenilen anlamı benzetmeler yardımıyla vurgulamak, kimi zaman bir durumu veya nesneyi uzun uzun anlatmak yerine kısaca belirtmek, kimi zaman da duygu ve düşünceleri dile getirmekte kelimelerin yetersiz kaldığı yerlerde dilin sınırlarını zorlayarak yeni kullanımlar türetmek için eğretilemelere başvurulmaktadır. Nitekim eğretilemenin işlevlerinden biri de “sözlüklerdeki boşlukları doldurmaktır” (Goatly 148).

Anlatılmak istenilene uygun hiç bir kelimenin bulunmadığı durumlarda eğretilme yoluyla yeni sözcükler (*örn.* bir bilgisayar parçası olan mouse/fare) yapılabilir. Duruma tam olarak olmasa da hemen hemen uygun denilebilecek sözcüklerin varlığında ya da var olan sözcükler anlatımda yetersiz kaldığında durumu daha açık anlatabilmek için eğretilmelere başvurulur. Örneğin, ‘Yüzünü suya soktu ve suyu yarı içti, yarı yedi’ cümlesinde içmek ya da yemek kelimesi yapılan eylemi tek başına ve tam olarak anlatmaya yetmediği için ve de su yenilen değil içilen bir varlık olduğu için ‘yarı’ kelimesinin eklenmesiyle birlikte türetilen yeni sözcükler ile kişinin ne büyük bir susuzlukla suyla buluştuğunun anlatılması amaçlanmaktadır. Bir durumu ya da nesneyi başka bir durumla ilişkilendirerek anlatmak da diğer bir eğretilme yöntemidir. Örneğin, ‘Yardım çığlığı tıpkı köpekler tarafından sıkıştırılmış bir farenin çığlığı gibiydi’ cümlesinde kişinin çığlığı bir farenin çığlığı ile ve özellikle ‘köpekler tarafından sıkıştırılmış’ bir farenin çığlığı ile benzerlik kurularak tam anlamıyla betimlenmiş olmaktadır. (a.g.e. 149)

Eğretilme temelde benzetmeye dayalı bir söz sanatı olduğu için eğretilme yapılan kelimenin öncelikle benzetme amacı taşıması gerekir. Nitekim Goatly’nin belirttiği gibi “eğretilmeler benzerlik kurma veya mukayese etmekle oluşturulur” (141). Benzetmenin yanı sıra karşılaştırma rolü de üstlenen eğretilmelerin bir kısmı ‘Sevinçten havalara uçtum’ veya ‘Rüzgar yüzünü okşuyordu’ cümlelerindeki gibi fiiller, bir kısmı da ‘çıplak gerçek’ veya ‘kalın kafalı’ gibi sıfatlar kullanılarak yapılır. Eğretilmeler, bir eğretilmeyi oluşturan temel öğelerin (benzeyen-benzetilen) kullanılma veya kullanılmama durumuna göre açık ve kapalı eğretilme olarak ikiye ayrılır. Sadece kendisine benzetilen öğenin kullanıldığı eğretilmeler açık (*örn.* gözlerinden inci taneleri dökülüyordu), sadece benzeyen öğenin kullanıldığı eğretilmeler (*örn.* gözlerin doğuyor gecelerime) ise kapalı olarak nitelendirilir. Her iki şekilde de hiciv yazarlarının söylemek istediklerini dile getirirken sıklıkla başvurduğu bir yöntemdir eğretilme.

Eğretileme ve tersinleme gibi söz sanatları kullanılarak yapılan kural ihlalleri okuyucuların/dinleyicilerin bir takım çıkarımlarda bulunmasına yol açar. Short'un da belirttiği gibi “söylem çözümlemesi sözlü ya da yazılı metinlere uygulanabilir, metinsel tutarlılık ve uyum ile okuyucu veya dinleyicilerin anlam çıkarımları gibi konuları ele alabilir” (“Discourse Analysis in Stylistics” 181). Bu noktada Konuşma Sezdirimleri kuramı ön plana çıkmaktadır.

Konuşma sezdirimleri kuramına göre, bir konuşmanın başarıya ulaşabilmesi için konuşmacının niyetinin dinleyici tarafından doğru bir biçimde sezilmesi gerekmektedir. Konuşmacılar açıkça söyleyemedikleri fakat aslında söylemek istedikleri şeyleri sezdirimler ile dinleyiciye aktarır, dinleyiciler de bu sezdirimleri yorumlayarak konuşmacının niyetini anlayabilir. Hiciv yazarları da söylemek istediklerini sezdirimler aracılığıyla okuyucularına iletir ve onların bu mesajların şifresini çözmesini bekler.

Oyun kişilerinin arasında geçen konuşmalar da hem içerik hem de biçim bakımından önemlidir. Çünkü “diyalog sosyal bir etkileşimdir ve karakterler de bu sosyal etkileşim içerisinde şekillenir ve gösterilir” (Culpeper ve McIntyre 779). Etkileşimin birer parçası olan sözceler de bir takım anlamlar taşımaktadır ve bu anlamlar çeşitli sezdirimler oluşturabilir.

1986 yılında Wilson ve Sperber tarafından ortaya atılan Bağıntı Kuramına (Relevance Theory) göre “sözceler, konuşmacılar işbirliği ilkesine ve konuşma kurallarına ya da başka herhangi bir kurala uymak zorunda olduğu için değil, bağıntı arayışında olmak insan bilincinin temel özelliklerinden biri olduğu için bir takım bağıntı beklentileri doğurur” (“Relevance Theory” 608-609). Konuşma esnasında, doğası gereği “bağıntı-eğilimli olarak kabul edilen” (Doğan, “Bağıntı” 66) dinleyici konuşmacının söylediklerinin içerisinde kendisine en bağıntılı gelen anlamı çıkarır. Wilson ve Sperber’e göre “daha az çaba gerektiren bir çıkarım daha bağıntılıdır” (*Relevance* 125). Dolayısıyla, genellikle akla ilk gelen anlam en bağıntılı anlamdır.

Bağıntı kuramı çerçevesinde, okuyucular tarafından anlaşılacağı varsayılan mesajlar söz sanatları aracılığıyla okuyuculara iletilebilir. Yazarlar gerçekte söylemek istediklerini ya oluşabilecek tepkilerden kaçınmak ya da anlatımı zenginleştirmek amacıyla çeşitli benzetmeler kullanarak dile getirebilirler. Zira “eğretilemeler yoluyla meydana çıkan anlam zenginliklerine de olabildiğince az zihinsel çaba karşılığında ulaşıyorsa [eserden] alınan zihinsel tat daha da büyümektedir” (Doğan, “Anlamda Dolaylılık” 142).

Bağıntı kuramına göre yazarlar tarafından verilmek istenilen mesajların ya da ima edilen anlamların okuyucular/dinleyiciler tarafından doğru şekilde anlaşılabilmesi yani sözcelerin bağıntılı (anamlı) olabilmesi için şu etkilerden birisini yaratıyor olması gerekmektedir:

- a. Dinleyicinin belleğine, daha önceden bellekte yer almayan yeni bir bilgiyi eklemesi;
- b. Dinleyicinin belleğinde daha önceden yer alan bir bilgiyi doğrulayarak sağlamlaştırması;
- c. Dinleyicinin belleğinde daha önceden yer alan bir bilgiyi yanlışlayarak silmesi. (a.g.e. 139)

Konuşmanın merkezine dinleyiciyi koyan Bağıntı kuramı Grice’ın konuşma kurallarını da tek başına bağıntı kuralına indirger. Çünkü iletişim konuşmacının ne söylediğinden ziyade dinleyicinin ne anladığına göre şekillenmektedir. “Dinleyici, konuşucunun her sözcisini o anda söylenebilecek en bağıntılı sözce olarak kabul eder ve bu doğrultuda varabileceği en bağıntılı sonuca ulaşır. Özetle, Grice’dan geriye 'bağıntı' kalır, işbirliği ilkesi ve diğer dört kural Bağıntı İlkesi içinde eritilir” (Doğan, “Bağıntı” 66). Kısacası, iletişimin gidişatı dinleyicinin kendisine en bağıntılı gelen anlama göre yapmış olduğu çıkarımlar ile belirlenir. Dinleyicilerin yaptığı çıkarımlar hem

konusmacının tutumuna hem de ortak şema bilgilere göre yapılmaktadır. Dahası, bağıntı bağlam ile iç içedir denilebilir. Zira çıkarımlar bağlama dayalı olarak yapılır.

Bu noktada kişiler arası iletişimi tek bir ilkeye bağlı olarak açıklamaya çalışan Bağıntı kuramının da bazı eksik yönlerinin olabileceğini belirtmek gerekir. Yaratılış itibarıyla kendisine en bağıntılı gelen çıkarımları yapan insan, verilmek istenilen asıl anlamı gözden kaçırabilir ve yanlış anlaşılmalara ortaya çıkabilir. Dinleyicinin sezdirilen anlamın farkına varamadığı durumlarda iletişimin de amacına ulaştığı söylenemez. Bu sebeple konuşmacılar için sözlerini dile getirirken insan zihninin karmaşık ve çok yönlü yapısını göz önüne alma zorunluluğu doğar. Bu da iletişimde başka bir takım ilkelerin varlığına işaret eder.

Örnek vermek gerekirse, eleştiri, davet, tavsiye ve hatta iltifat gibi edimsözlerin yanlış çıkarımlara ve dolayısıyla kişiler arasında yanlış anlaşılmalara yol açma ihtimali diğer edimsözlere göre daha yüksektir. İşte bu durumun önüne geçmek için konuşmacılar, eğer karşılarındaki kişiyi kasten incitmek ya da mahcup etmek istemiyorlarsa, söylemek istediklerini Nezaket İlkesi çerçevesinde dile getirirler.

1.3. Nezaket ve Nezaketsizlik

İşbirliği ilkesi ve söz edimleri kuramından sonra ortaya atılmış olan nezaket kuramı bu iki kuramı da içine almaktadır. “Grice ve Searle’ün çalışmaları gibi nezaket kuramı da metinlerdeki açıklanmamış anlamları ve kişiler arası ilişkileri açıklamayı amaçlar” (Short, “Discourse Analysis in Stylistics” 183).

İletişim esnasında konuşmacıların bilerek ya da bilmeyerek uyduğu diğer bir ilke olan Nezaket İlkesi ile ilgili ilk değerlendirmeler Robin Lakoff’un *The logic of politeness*:

mind your p's and q's (1973) ve *What can you do with words: Politeness, Pragmatics and Performatives* (1977) adlı yazılarında karşımıza çıkar. Lakoff'a göre "hem karşı karşıya gelme ihtimalinin hem de iletişimde bir çatışmanın tehdit edici olarak algılanması ihtimalinin en aza indirilmesinin yolu" (102) olarak tanımlanan nezaketin; herhangi bir şeyi dayatmama, dinleyiciye seçenek sunma ve dinleyiciye kendini iyi hissettirme olmak üzere üç koşulu vardır. Örneğin "Çay hazır" diyerek muhatap alınan kişiye çay içmek isteyip istememesi konusunda bir baskı yapmadan, eğer içmek istiyorsa çay ikram edilebileceğini, çay zaten hazır olduğu için herhangi bir zahmete yol açmayacağı için bu isteğini dile getirmekten çekinmesine gerek olmadığını hissettirdiği için "Çay içer misiniz?" demekten daha nazik bir ifadedir. Yani dinleyiciye çay içme konusunda bir dayatma yapılmamış, seçenek sunulmuş ve kendini iyi hissetmesi sağlanmıştır.

Lakoff'un ardından nezaket kavramını ele alan Leech'e göre nezaketin işlevi, kişiler arası iletişimde "muhababımızın en baştan işbirliğine gönüllü olduğunu varsayarak ve karşılıklı çekişmelerden uzak kalarak toplumsal denge ve dostane ilişkilerin devamlılığını sağlamaktır" (*The Principles of Pragmatics* 82).

Leech, nezaketin belli başlı sekiz özelliğinin bulunduğunu ifade eder. Bunlardan ilki nezaketin mecburi olmayışdır. İnsanlar genellikle bir mecburiyet hissetmedikçe nezaket ilkesine dikkat etme gereği görmez, hatta protesto, isyan, itiraz gibi durumlarda nezaket ilkesi özellikle ihlal edilebilir. İkincisi, nezaketin aşamaları vardır, nazik veya daha nazik olmak kişinin kendi elindedir. Üçüncüsü, nezaketin ne kadara kadarının toplum tarafından normal kabul edildiğine dair genel bir kanı vardır. Buna göre, örneğin, bir piyano sanatçısının konser bitiminde sadece birkaç kişi tarafından alkışlanması yeteri kadar nazik görülmeceği gibi çok uzun süre alkışlanması da aşırı nezaket olarak değerlendirilir. Aşırı nezaket de olumsuz algılanabilir. Dördüncüsü, nezaketin hangi noktaya kadar devam edeceği ya da edip etmeyeceği o anki duruma bağlıdır. Nezaket ile yaklaşılan bir kişi kaba bir tavır ile karşılık verdiği anda nezaket ilkesine uyma gerekliliği

ortadan kalkar. Beşincisi, nezaket ilkesi ters orantı ile işlemektedir. Yani kişi kendini önemsizleştirirken karşısındaki kişiyi de yüceltmelidir. Bunun tam tersinin yapıldığı durumlar nezaketsizlik olarak değerlendirilir. Altıncı özellik nezaketin tekrarlayan bir yapısının olmasıdır. Bir ikram geri çevrildiği takdirde kabul edilene kadar ısrar edilmesi ya da karşılıklı iki konuşmacının nezaket savaşına girmeleri buna örnektir. Yedinci özellik nezaket ilkesinin merkezinde bir değer verme olgusu bulunmasıdır. Teşekkür ederken, rica ederken veya ikram ederken hep değer verilen soyut ya da somut bir şey üzerinden kendimizi ifade ederiz. Sekizinci ve son özellik ise konuşmacılar arasında bir tür denge alışverişi bulunmasıdır. Örneğin, konuşmacılardan birinin diğerine teşekkür etmesi ondan nezaket ilkesine uygun bir davranış gördüğü anlamına gelebilirken, birinin diğerinden özür dilemesi herhangi bir kabahat işlemiş olduğu anlamına gelebilir. (*The Pragmatics of Politeness* 4-8)

Leech bunların dışında altı adet nezaket kuralından söz eder. Bunlardan ilki İncelik kuralı (Tact Maxim) konuşmacının karşı tarafın yararını artırıcı ve çabasını azaltıcı ifadeler kullanmasını gerektirir. (örn. “İsterseniz size çay hazırlayabilirim”) Cömertlik kuralı (Generosity Maxim) konuşmacının kendi gayretini artırarak yararını azaltan ifadeleri içerir. (örn. “Bize çaya buyrun”) Övgü kuralı (Approbation Maxim) karşı tarafa yöneltilen övgü-eleştiri miktarı ile ilgilidir. Muhatap olunan kişiye eleştiri içeren ifadelerle yaklaşmak övgü kuralına ters düşer, bunun yerine dinleyiciyi övmek gerekmektedir. (örn. “Çay çok güzel olmuş”) Tevazu kuralı (Modesty Maxim) ise kişinin kendini övmek yerine eleştirmesini gerektirir. (örn. “Alt tarafı çay hazırladım”) Anlaşma kuralı (Agreement Maxim) konuşma esnasında dinleyici ile uzlaşma yoluna gidilmesini gerektirir ki ‘sizin de dediğiniz gibi’, ‘size katılıyorum’ gibi ifadeler kullanarak nezaket çerçevesi içinde kalmış oluruz. (örn. “Çayı ben de beğendim”) Son olarak Duygudaşlık kuralı (Sympathy Maxim) ise konuşulan kişi ile duygu paylaşımı anlamına gelmektedir. Örneğin, karşıımızdaki kişinin sevincini veya üzüntüsünü paylaşmak adına kullanılan

ifadeler bu kurala uymaktadır. (örn. “Dert etmeyin, çay yetti de arttı bile”) (*The Principles of Pragmatics* 104-138) ³

Nezaket ilkesinin alt kuralları Söz-eylem kuramı açısından incelendiğinde, incelik ve cömertlik kurallarının genellikle Searle’ün emredici ve üstlenici söz edimlerine eşlik ettiği görülür. Övgü ve tevazu kuralları ise kesinleyici ve dışavurumcu söz edimlerinde karşımıza çıkarken, anlaşma ve duygudaşlık kuralları kesinleyici söz edimlerine eşlik eder. Ayrıca “kişilerin söz edimlerini nasıl yerine getirdiklerine bakılarak niyetleri hakkında bilgi sahibi olmak, kişiler arası ilişkileri nasıl değerlendiklerini ve toplumsal şartlara nasıl uyum sağladıklarını görmek mümkündür. Tüm bunlar aslında nezaket kavramının kapsamındadır” (Culpeper ve McIntyre 782).

Brown ve Levinson ise nezaketi, bir grup içindeki olması muhtemel çatışmaların önüne geçmek ve taraflar arasındaki iletişimin doğru şekilde sağlanabilmesi için başvurulan stratejik bir yöntem olarak değerlendirir. (1) Brown ve Levinson nezaket ilkesini ilk kez Goffman tarafından 1967 yılında ortaya atılan ‘yüz’ (face) kavramı ile ilişkilendirmiştir. Goffman ‘yüz’ü “bir kişinin kendisi için uygun gördüğü olumlu sosyal değer” olarak tanımlar ve devam eder “yüz, sınırları kabul görmüş sosyal değerler ile çizili bir benlik imgesidir” (5). Bir başka deyişle, yüz “kişinin topluma yansıyan ve toplumca kabul edilmesi beklenen yanıdır; kendi kimliği, imajı, kişiliği ve özel alanıdır, bir bakıma itibarıdır. Hiç kimse itibarını zedeleyecek bir söze muhatap olmak istemez” (Çakır 77-78). Aynı şekilde, iletişim esnasında kişiler birbirlerinin yüzünün farkında olmalı ve birbirlerinin itibarını zedelememeye özen göstermelidir.

Brown ve Levinson’a göre iki tür yüz vardır; olumlu yüz ve olumsuz yüz. Olumlu yüz kişinin başkaları tarafından beğenilme ve olumlu bir imaj sahibi olma arzusu,

³ Leech’in öne sürdüğü altı adet nezaket kuralını açıklamak için verilen örnekler tez yazarına aittir.

olumsuz yüz ise kişinin hareket özgürlüğü ve baskı altında olmak istememesi ile ilgilidir.

(13) Yüzün olumlu ve olumsuz olarak nitelendirilen iki yönü şu şekilde de açıklanabilir;

Olumlu yüz insanın sosyal bir varlık olması nedeniyle, diğer insanlarla birlikte hareket etme, sosyal ilişkiler kurma, bunun için de toplum tarafından kabul görme isteğidir. Olumsuz yüz, kişinin müstakil hareket etme, birey olma, sosyal baskı altında olmama, sayılma ve mesafeyi koruma isteğidir. (Çakır 78)

İletişim esnasında kişilerin olumlu ve olumsuz yüzlerinin bilerek veya bilmeyerek hedef alındığı durumlar meydana gelebilir. Bir kimseden, örneğin, arabasını ödünç istemek ya da benzer bir ricada bulunmak onun her türlü baskıdan uzak kalma arzusunu hiçe sayan bir davranış olduğu için bu kişinin olumsuz yüzü tehdit edilmiş olur. Hakaret veya sözlü taciz şeklindeki ifadeler ise farklı bir işleve sahiptir. Örneğin, birisine ‘geri zekalı’ diye hitap etmek bu kişinin toplumda kendisi için uygun gördüğü benlik algısını hiçe saymak ve olumlu yüzünü tehdit etmektir. Kişilerin olumlu veya olumsuz yüzünü hedef alan bu çeşit davranışlar ‘yüz tehditleri’ olarak adlandırılır. (Simpson, “Politeness Phenomena” 171)

En yaygın yüz tehdidi kişilerin birbirleriyle emir kipi kullanarak konuşması yoluyla gerçekleşir. Ancak kimi zaman yüz tehditleri açıkça (on record) değil de gizli (off record) biçimde yapılabilir. Örnek vermek gerekirse; doğrudan “Camı kapatır mısın?” demek yerine “İçerisi biraz serinledi sanki” diyerek muhatap alınan kişinin olumsuz yüzü açıkça değil gizlice tehdit edilmiş olur. Ayrıca “İçerisi biraz serinledi sanki” cümlesini dile getiren konuşmacı, dinleyicisinin camı kapatma eylemini yerine getirmesine vesile olacak bir söz edimini de gerçekleştirmiş olur. (a.g.e. 172) Bu şekilde gizli biçimde yapılmış olan yüz tehditleri de hiciv yazarları tarafından sıkça kullanılan bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Eğer bir konuşmacı dolaylı bir yüz tehdidi gerçekleştirmeyi amaçlıyorsa dinleyicisine bazı ipuçları vermeli ve onun bunları fark edip gerçekte verilmek istenilen anlamı kavramasını beklemelidir. Bunu yapmanın temel yolu da konuşma kurallarının ihlal edilmesiyle birlikte konuşma sezdirimleri oluşturmaktan geçer. Örneğin, bağıntı kuralının ihlali imalarda bulunma, ipucu verme, çağrışım yapma ve önvarsayımlarda bulunma yollarıyla gerçekleştirilebilir. Nicelik kuralı bir şeyi olduğundan büyük veya küçük göstererek, gereksiz tekrarlamalar yaparak, nitelik kuralı ise çelişkili ve alaylı ifadeler kullanarak, çeşitli benzetmeler yaparak ve cevabı beklenmeyen sorular sorarak ihlal edilebilir. Biçim kuralı da bulanık veya birden çok anlama gelebilen sözceler, aşırı genellemeler ve eksilteli cümleler yoluyla ihlal edilebilir. (Brown ve Levinson 213-214)

Her ne kadar konuşma kuralları nezaket ilkesi ile çoğu zaman çakışıyor olsa da aslında “işbirliği ilkesi doğası gereği naziktir” (akt. Black 76). Konuşmanın nezaket çerçevesinde yürütülmesi işbirlikçi bir tutumdan ileri gelir. Yine de nazik olmak adına kimi zaman gereğinden fazla yahut muğlak biçimde konuşmakla işbirliği ilkeleri ihlal edilebilir. Örneğin eğretileme ve tersinleme gibi söz sanatlarının kullanımı anlatımda bulanıklık yarattığı için biçim kuralı ihlal edilmiş olur. Ayrıca kural ihlalleri çeşitli sezdirimler ortaya çıkarır ki bunları fark etmek de okuyucunun/dinleyicinin görevidir.

İnsanların genellikle birbirlerinin yüzlerini incitmeme konusunda işbirliği içinde olduğu görülür. Zira yüzü incitilme tehlikesi altında olan bir kimse kendi yüzünü korumak amacıyla karşısındaki kişinin yüzünü incitecektir. Bunun önüne geçmek için de kişilerin birbirlerinin yüzlerine karşı dikkatli olmaları gerekmektedir. (Brown ve Levinson 61) Yüz yüze iletişimde genel olarak muhatabının yüzünü incitmekten ve itibarını zedelenmekten kaçınan bir birey;

Toplumsal uyumu sağlamak, dolayısıyla onay kazanabilmek için iki farklı yüz sunar: Olumlu yüz, bireyin kendi kimliğine olumlu değer katma amacı ile başkalarının kimliklerine duyarlı olması durumudur. Olumsuz yüz ise

bireyin karşısındaki bireyin yüzünü tehdit etmekten kaçındığı, böylece toplumsal incelik kurallarına uyum gösterdiği durumdur. (Büyükkantarcıoğlu 39)

Kişilerin birbirlerinin yüzlerini incitmek istememesi durumunda Nezaket İlkesi devreye girer. “İnsanlar birbirleriyle konuşmak için birbirlerinin yüzlerini dikkate almak ve ona saygı göstermek zorundadırlar, diğerlerinin kişilik alanına müdahale etmemek, onları bozacak tavır, söz ve davranışlardan çekinmek durumundadırlar” (Çakır 78). Bu sebeple kişiler arası iletişimde nezaket büyük önem taşımaktadır. Ancak taraflar arasında güç ilişkileri bakımından farklılık olduğu durumlarda işbirliği isteğinin azaldığı görülür. “Daha güçlü olan bir katılımcı nazik olmak yerine kaba olmaya daha yatkındır; çünkü karşısındaki kişi nezaketsizliğe karşılık verebilecek durumda değildir” (Culpeper 354). Ayrıca duruşmalarda, yarışmalarda ve tartışmalarda katılımcıların birbirlerine üstün gelme çabasıyla nezaket ilkesini kasten ihlal ettikleri görülür.

Bireyin kendisinin ve karşısındakinin ‘yüz’ünü koruyucu davranış biçimleri toplumsal etkileşim içinde dayanışma örnekleri olarak da düşünülmelidir. Toplumun belirlediği incelik kurallarına uyum, aslında bireyin kendi kimliğini tehdit edici eylemlerden korunma amaçlı geliştirdiği bir stratejidir. (Büyükkantarcıoğlu 39)

Brown ve Levinson da nezaketi olumlu ve olumsuz nezaket olmak üzere ikiye ayırarak ele alır. ‘Yaklaşım temelli’ (approach-based) olumlu nezaket, konuşmacı ile dinleyici arasında ortak bir zemin yaratarak kişinin olumlu yüzü ile yakınlık kurma çabası olarak tanımlanabilir. Buna göre, yaklaşım stratejileri dinleyicinin isteklerine ve ihtiyaçlarına cevap verme, dinleyiciye karşı duyulan ilgiyi abartma, uzlaşma yolları arama ve anlaşmazlıktan kaçınma, ortak jargon kullanma, ortak noktalar bulma, espriler yapma, teklifte bulunma, söz verme, iyimser olma, sebepler sunma, anlayış gösterme ve düşüncelerin karşılıklı oluşunu ifade etme olarak sıralanabilir. (103-129) Konuşmacılar

arasındaki işbirliğini ve yakınlığı vurgulayan olumlu nezaket stratejileri şu şekilde de sıralanabilir:

1. İltifatlar yaparak, selam vererek, isim kullanarak dinleyiciye hitap etme;
2. Dinleyiciye onay ve sempati gösterme; 3. *Biz, yapalım/edelim* gibi kapsayıcı imler kullanma; 4. Hal-hatır sorma; 5. Geribesleyici davranışla ve dinleyicinin sözlerini tekrar ederek onay verme; 6. Sorular kullanarak onay arama ve dayatmaları nötr etme. (Doğançay-Aktuna ve Kamışlı 140)

Hiciv bakımından en çok dikkati çeken ‘kaçınma temelli’ (avoidance-based) olumsuz nezaket ise dinleyicinin benlik algısını zedelemekten ve olumsuz yüzünü tehdit etmekten kaçınmak şeklinde tanımlanabilir. Kaçınma stratejilerine; ‘şey’, ‘ah’, ‘ee’, ‘sanki’, ‘gibi’, ‘şayet’ gibi tedbir sözleri, ‘Bu akşamlık bana arabayı ödünç veremezsin herhalde’ gibi karamsarlık içeren ifadeler, ‘Şunun ucundan ufacık bir parça koparabilir miyim?’ gibi önemsizleştirici ve baskıyı azaltıcı ifadeler, ‘hanımefendi’, ‘beyefendi’ ya da ‘efendim’ gibi saygı belirten ifadeler, ‘Size layık değil ama’, ‘çam sakızı çoban armağanı’, ‘benim külüstür ile gidebiliriz’ gibi kişinin kendisinin veya sahip olduklarının değerini alçaltıcı ifadeler kullanması, kasten mırıldanma, başı öne eğerek konuşma ve gözleri çevirme gibi fiziksel eylemler de örnek olarak verilebilir. Bunlara ek olarak, ‘Biliyorum rahatsızlık veriyorum ama’ gibi baskıyı kabul eden, ‘Bölmek istemem ama’ gibi çekince belirten, ‘Bu aralar çok yoğunum’ gibi bahaneler öne süren, ‘Affet beni lütfen’, ‘Üzgünüm ama’, ‘Özür dilerim ama’ gibi affedilme isteğini dile getiren ifadeler de olumsuz nezaket stratejilerine dahil edilebilir. Konuşma esnasında ‘ben’ ve ‘sen’ zamirleri yerine, ‘biz’ ve ‘siz’ zamirlerinin kullanılması ve ayrıca ‘ben’ kelimesinin kullanımından kaçınarak genelleştirilmiş ifadelerle sözcelerin kişisel olmaktan uzaklaştırılması da olumsuz nezaket stratejilerine birer örnektir. Son olarak, ‘Size minnettar olacağım’, ‘Çok zahmet veriyorum’, ‘Hakkınızı asla ödeyemem’ gibi ifadeler ile minnet borcunu dile getirmek de olumsuz nezaket stratejilerinden biridir. (145-210)

Saygı göstermeye ve dayatmadan kaçınmaya yönelik olumsuz nezaket stratejileri şu şekilde de sıralanabilir:

1. Gizli emirler kullanarak dolaylı olma; 2. Karamsar olup, 'Herhalde bu olamazdı' ve benzeri gibi imler kullanmak; 3. Küçültmeler aracılığıyla dayatmayı en aza indirmeye çalışmak; 4. Özür dileyerek, reddedici ifadeler kullanmak (özür dilerim/kusura bakma, ama ...); 5. Aratümceler ve *herhalde, olabilir*, gibi yumuşatıcı zarflar kullanmak; 6. Biz vs. siz ayrımı yaparak aradaki mesafeyi vurgulamak; 7. Edilgen tümcelerle emiri naturalize etmek (Başvurunuz reddedildi); 8. Kaçınımcı ve hafifletici araçlar kullanmak (Bu öneri *eksik gibi* görünüyor); 9. Spekülatif olmak (*Acaba* bunu/şunu yapar mısın ?) (Doğançay-Aktuna ve Kamışlı 140-141)

Nezaket ilkesi zaman zaman işbirliği ilkesi ile ters düşebilir; nitelik, nicelik ve biçim kuralları nezaket uğruna kasten ihlal edilebilir. Örneğin, hoşumuza gitmeyen bir durumda nazik olmak adına doğruyu söylemek yerine nitelik kuralını ihlal etmeyi tercih edebiliriz ya da nicelik kuralını kasten ihlal eder ve gereğinden fazla bilgi vererek nazik olmayı amaçlarız. İki arkadaşın birinin “Bu elbise beni şişman mı gösterdi?” sorusuna karşılık diğeri gerçek düşüncesini söylemektense “Yakıştı sana” diyerek karşısındaki kişiyi incitmeden sorulan soruya cevap verebilir. Böylece nitelik kuralı ihlal edilmiş olsa da verilen cevap nezaket ilkesine uygun olur.

Tüm bunların yanında nezaketin sadece kişiler arasında dengeli ve barış içinde bir iletişim sağlamak haricinde çıkar amaçlı kullanılabileceğini de unutmamak gerekir. Tıpkı bir maske gibi takınılan nezaket, konuşan kişinin aslında başka bir şeyi elde etmek için kullandığı, gerçekte samimi olmayan ifadeleri de içerebilir. Bu gibi durumlarda genellikle nezaketin dozu iyi ayarlanamaz, aşırıya kaçılır ve yine nitelik ve nicelik kuralları ihlal edilmiş olur. Dolayısıyla kişiler yanlış anlaşılmalara yol açmamak, karşısındaki kişiyi incitmemek, dostane ilişkileri korumak veya karşısındaki kişiden bir çıkar elde etmek

için nerede nasıl konuşacaklarına dikkat etmelidirler. Unutulmamalıdır ki dil, sadece bir iletişim aracı değildir; aynı zamanda kişiler arası ilişkileri kurma, koruma ya da zedeleme; güç ilişkilerini ortaya çıkarma ve meydan okuma gibi amaçlarla kullanılan; dahası amacına uygun biçimde kullanıldığında gerçeği saptırmadaki rolü de göz ardı edilemeyecek bir araçtır.

Toplumsal incelik kurallarının kasten ihlal edildiği durumlarda, muhatabının yüzünü bilerek ve isteyerek tehdit eden bireyler ‘nezaketsiz’ olarak nitelendirilir. Nezaketsiz olmanın da çeşitli yolları vardır. Culpeper bunları olumlu nezaketsizlik ve olumsuz nezaketsizlik stratejileri olarak sıralandırmaktadır. Kişinin olumlu yüzünü tehdit etmeye yönelik olumlu nezaketsizlik stratejileri; görmezden gelmek, terslemek, yapılan faaliyetlerin dışında tutmak, uzak durmak (örn. yan yana oturmamak), ilgisiz ve umursamaz davranmak, uygun olmayan hitap biçimleri kullanmak, lakap takmak, anlaşılması güç kelimeler kullanmak, tartışmaya açık konulardan bahsetmek, rahatsız hissettirmek, argo veya müstehcen kelimeler kullanmak olarak sıralanabilir. Kişinin olumsuz yüzünü hedef alan olumsuz nezaketsizlik stratejileri ise; korkutmak, alay etmek, küçümsemek, küçük düşürmek, ciddiye almamak, ‘siz’ yerine ‘sen’ diyerek hitap etmek (senli-benli konuşmak) ve kişisel alanı ihlal etmek (örn. fiziksel olarak fazla yaklaşmak) olarak sayılabilir. (357-358) Bu yöntemlerin çoğu hiciv yazarları tarafından da başvurulan yollar olarak karşımıza çıkmaktadır. Tiyatro metinlerinde de aralarında güç mücadelesi bulunan oyun kişilerinin bu tür stratejilere sıkça başvurduğu görülür.

Tiyatroda nezaket ve nezaketsizlik kavramları özellikle karakter ve olay örgüsü gelişimi açısından önem taşımaktadır. (a.g.e. 364) Oyun kişilerinden birinin yüzü sık sık nezaketsizlik yoluyla tehdit edildiğinde bunun sonucunda kişinin karakterinde bazı değişimler olması beklenir. Örneğin, erkek karakterlerden birine karşı sürekli olarak “Sen de adam mısın be!” ya da “Tavuk kadar korkaksın” gibi kişinin hem olumlu hem de olumsuz yüzünü tehdit eden ifadeler kullanıldığında nitelik kuralı ihlal edildiği gibi bir

süre sonra kişinin davranışlarının da değişmeye başladığı görülür. Daha yumuşak başlı ve çekingen bir kişiliğe sahipken maruz kaldığı nezaketsizlik ve yüz tehditlerinin sonucunda sert mizaçlı ve acımasız bir karaktere dönüşebilir.

Nezaketin olmadığı durumlarla toplumsal bir uyuşmazlık söz konusu olduğunda sıkça karşılaşılır ve kişiler arasında gerginlik olması da genellikle olay örgüsünde bir gelişme olacağına işaret eder. (Culpeper ve McIntyre 782) Bu gerginliklerin çözüme kavuşması hem karakter hem de olay örgüsü için bir gelişme anlamına gelir ki bu da dramının temel unsurlarından biridir. (a.g.e. 784)

1.4. Konuşma Sırası ve Güç İlişkileri

Oyun metinlerinin biçimbilimsel olarak incelenmesinde öne çıkan diğer bir yaklaşım da Sacks, Schegloff ve Jefferson tarafından ortaya atılan konuşma sırası (turn-taking) kavramıdır. Sacks ve arkadaşlarının 1974 yılında yayımlanan ‘A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation’ isimli çalışmalarında, karşılıklı konuşmaların incelenmesinde kullanılabilecek yeni bir dilbilimsel model öne sürülmüştür. Bu modele göre karşılıklı konuşmalar sıralı bir biçimde düzenlenmiştir ve bu sıraları belirleyen belli başlı kalıplar ve kuralları vardır.

- (1) En az bir kez konuşmacı değişir.
- (2) Çoğunlukla bir seferde bir taraf konuşur.
- (3) Bir seferde birden fazla konuşmacının konuştuğu durumlar da görülür, fakat kısa sürer.
- (4) Genellikle bir konuşmadan diğerine hiç boşluk veya çakışma yaşanmadan geçilir. Bu geçişler ufak bir boşluk veya çakışma ile

oluşan geçişlerle birlikte konuşma geçişlerinin büyük çoğunluğunu oluştururlar.

- (5) Konuşma sırası sabit değildir, değişiklik gösterebilir.
- (6) Konuşma uzunluğu sabit değildir, değişiklik gösterebilir.
- (7) Konuşmanın uzunluğu önceden belirlenmiş değildir.
- (8) Konuşmacıların ne söyleyeceği önceden belirlenmiş değildir.
- (9) Konuşma sırasının dağılımı önceden belirlenmiş değildir.
- (10) Konuşmacıların sayısı değişebilir.
- (11) Konuşma devam edebilir ya da sonlanabilir.
- (12) Bir konuşmacının bir sonraki konuşmacıyı seçmesi (örneğin o kişiye soru sorarak) veya tarafların kendiliğinden söz alması gibi sıra paylaşımı teknikleri kullanılır.
- (13) Konuşma sırasında söylenenler tek bir kelime uzunluğunda da olabilir cümle uzunluğunda da.
- (14) Konuşma sırasında yaşanan hataları ya da ihlalleri düzeltecek bir takım yollar vardır; örneğin aynı anda iki konuşmacı söze başlarsa taraflardan biri hemen susar ve sorun çözülür. (700-701)

Özetle, bir konuşmada katılımcılar konuşmaya katkılarını belli bir düzen içerisinde yaparlar. Genellikle konuşmacılardan biri sözünü bitirdikten sonra diğeri konuşmaya başlar. Eğer bu düzen bozulursa, örneğin bir konuşmacı sıra diğeryken konuşmaya devam ederse, konuşmaları “işbirlikçi bir konuşmadan ziyade bir tür çatışma” (Thornborrow ve Wareing 101) halini alır. Ayrıca toplantı, röportaj, tartışma ya da tören gibi ortamlarda konuşmaların uzunlukları veya süreleri önceden belirlenmiş olduğu için bu kurallar ihlal edilebilmektedir.

Dramanın etkileşimsel yönü oyun kişileri arasındaki konuşma sırası düzeninin incelenmesi ile açıklanabilir. Dramatik diyaloglar bir konuşmanın tarafları arasındaki

etkileşimi ortaya koyarken okuyucuların/seyircilerin oyun kişilerini tanımalarına da yardımcı olur. Konuşma sıralarının uzunluk veya kısalığı gibi sayıları da karakterlerin birbirleriyle olan ilişkileri bakımından önemlidir.

Kim kiminle ne kadar konuşuyor sorusunun cevabı bir konuşmanın tarafları arasındaki gerçek durumu belirleyebilmenin temel dayanağıdır. Çünkü konuşma zaman alır. Taraflardan biri konuşurken diğerlerinin hem buna zaman ayırması hem de dikkatle dinlemesi gerekir ki bir grup içinde başkalarının vaktini alacak şekilde konuşabilmek onlar üzerinde güç sahibi olmayı gerektirir. (Sacks ve diğerleri 711)

Genellikle iki konuşmacı aynı anda konuşmaz; fakat kimi zaman konuşma sırasının sapması dramatik diyalogların yorumlanması açısından önem taşımaktadır; çünkü konuşma sırası düzeninden sapmalar metin içinde özel bir anlam taşıyor olabilirler. (Short, *Poems, Plays and Prose* 205)

Doğal oluşumlu konuşmalarla karşılaştırıldığında oyun metnindeki konuşmaların daha az sayıda kesilme ve çakışma içerdiği görülür. Senaryolaştırılmış diyaloglarda hangi konuşmacının ne zaman konuşacağına katılımcılar değil yazar karar verir. Dahası, seyirciler tek seferde sadece bir konuşmacıyı anlayabilirler. Bu sebeple, sözlerin kesilmesi ve çakışması oyun metnlerinde daha özenli bir biçimde düzenlenir. Konuşmaların takip edilebilirliğini zorlaştırmamak için katılımcılar söz hakkı elde etme amacıyla söze karışıyor gibi görünür. (Thornborrow ve Wareing 101)

Bir konuşmacının nasıl ve ne zaman söz sırası aldığı ve konuşma sıraları arasındaki geçişler karakterler arasındaki iktidar mücadelesinin incelenmesi bakımından önemlidir. Sessizlik ve duraklamaların kullanılması karakterlerin anlamlı bir konuşma

yapmak istemiyor olduğunu gösterebilir. Bir konuşmacının sırası geldiğinde konuşmaması veya konuşmaya katılmayı reddeden diğer bir konuşmacıyı işaret etmesi de elinde tuttuğu gücün veya iktidar mücadelesinin bir göstergesidir. (Tutaş, *Pinteresque Dialogues* 133)

Oyunlardaki konuşmalar kim kiminle konuşuyor, kiminle konuşulmuyor, kim dinliyor ya da dinlemiyor, vb. durumları inceleyerek yorumlanabilir. Ayrıca Short'un da belirttiği üzere konuşma sırasının "etkileşimde güçlü olmak ile bariz bir ilişkisi" (*Poems, Plays and Prose* 206) vardır. Kim daha çok söz alıyor, kim en uzun konuşuyor, kim konuşmayı başlatıp diğerlerine sözü veriyor, kim konuyu kontrol ediyor, kim sözü kesiyor, kimin sözü kesiliyor, kim saygı gereği kullanması gereken hitap biçimlerini kullanmıyor ve kim diğerlerine söz hakkı tanıyor ya da tanımıyor gibi soruların cevapları gücü elinde bulunduran konuşmacıyı işaret eder.

Bu soruların cevaplarına göre konuşmacılar arasında el değiştiren 'güç', "insanların ve kurumların başkalarının davranışlarını ve maddi yaşamlarını etkileme veya kontrol etme yeteneği olarak tanımlanabilir" (Fowler 61). Her ne kadar 'kontrol' kelimesinin olumsuz çağrışımları olsa da 'etkileme' gücün hem olumlu hem de olumsuz biçimde kullanılabileceğini düşündürmektedir. Olumlu biçimde ele alındığında, ataerkil toplumlardaki kadınlar ya da bir eğitim kurumundaki öğrenciler gibi daha az etkisiz veya aykırı gruplara verilebilecek bir yetidir. Fakat aynı zamanda belli başlı kişileri ya da grupları kısıtlamak, ezmek, etkisizleştirmek ya da aykırılaştırmak için de kullanılabilir. (Weber 114) Bu sebeple konuşmacılar arasındaki güç ilişkilerini belirleyen konuşma sırası kuramı da önem kazanmaktadır.

Kişiler arasında; yaş, cinsiyet ya da toplumsal statü gibi doğal olarak bulunan bir güç ilişkisinin haricinde, öğrenci-öğretmen, işçi-işveren, asker-komutan gibi sonradan oluşturulmuş güç ilişkileri de bulunabilir. Bu kişiler arasında geçen konuşmalarda tarafların konuşma biçimlerini belirleyen konuşma sırası, nezaket-nezaketsizlik ve

iletişimde işbirliği gibi bir takım kurallar bulunsa da bu kurallar kimi zaman ihlal edilebilir. Kural ihlalleri de konuşmacıların birşey söyledikleri zaman aslında ne ifade etmek istediklerinin tam olarak anlaşılması bakımından önem arz etmektedir.



2. BÖLÜM

İRLANDA TİYATROSU VE HİCİV

2.1. İrlanda Milli Tiyatrosu'nun Kuruluşu ve Gelişimi

İngiltere'nin ilk sömürgesi olan İrlanda'da tiyatro, yaklaşık sekiz yüz yıllık İngiliz egemenliği altında İngiliz tiyatrosunun etkisinde kalmıştı. Gerçek anlamda milli tiyatro ise 19. yüzyıl sonunda “yüzyıllarca sömürgecilik altında gururu ezilmiş bir milletin kendine ulusal kimlik yaratma ve ulusal gururunu onarma çabaları sonucunda doğmuş” (Sayın 1), İrlanda halkında bir kültürel farkındalık yaratmak amacıyla ilk ürünlerini vermeye başlamış, İrlanda'nın bağımsızlık mücadelesiyle paralel olarak varlığını ve gelişimini sürdürmüştür. ‘Ulus’ fikri İrlanda milli tiyatrosunun gelişimini hem tema hem de mekan bağlamında hep etkilemiştir. 1899'da William Butler Yeats, Lady Augusta Gregory ve Edward Martyn öncülüğünde kurulan Irish Literary Theatre'dan başlayarak İrlanda tiyatrosu “ulus” kavramıyla adeta kuşatılmıştır denilebilir. Çünkü İrlanda'nın ilk siyasi partisi Sinn Féin'in kurucusu Arthur Griffith'in 1902'de söylediği gibi “tiyatro bir ulusun inşa edilebilmesi için çok güçlü bir araçtır [ve aynı zamanda da] o ulusun aynasıdır” (akt. Richards 4). Gerçekten de İrlanda'da tiyatro, 20. yüzyılın başından itibaren Murray'in de belirttiği üzere “ulusal bilinci tanımlama ve sürdürmede etkili bir araç” (3) olmuştur.

İrlanda'da milliyetçilik olgusunun neden bu denli önem arz ettiğini ve nasıl bir süreçten geçtiğini daha iyi anlayabilmek için başlangıç olarak İrlanda tarihine değinmek faydalı olacaktır. Zira İrlanda Milli Tiyatrosunun ortaya çıkışı, gelişimi ve bugünkü durumu İrlanda'nın geçirmiş olduğu tarihsel süreçten ayrı düşünülemez.

İrlandalıların ataları olan Keltler'in M.Ö. 8. ve 1. yüzyıllar arasında adaya yerleştiği düşünülmektedir. M.S. 430 yılında Latin alfabesini adaya getiren Hristiyan misyonerlerin adaya ayak basmasıyla M.S. 600 yılına kadar çok tanrılı dinin yerini Hristiyanlık almış, St. Patrick İrlanda'nın koruyucu azizi ilan edilmişti. M.S. 900'lü yılların başından itibaren Vikinglerin istilasına maruz kalan İrlanda, M.S. 1170 yılından itibaren de İngiltere'yi yönetmekte olan Normanlar tarafından işgal edildi ve böylece adada yedi yüz yıldan uzun sürecek olan İngiliz egemenliği de başlamış oldu.

Birçok başkaldırı ve isyana rağmen İrlanda'daki İngiliz baskısı gittikçe artmış, tarım arazilerinin mülkiyet hakkının İngiltere ve İskoçya'dan getirilenlere verilmesi nedeniyle İrlanda halkı açlık ve sefalet içinde yaşamaya mahkum edilmişti. Avrupa'da 14. yüzyıl'da baş gösteren Büyük Kıtık ve Kara Veba dönemlerinde İrlanda'ya dışardan gelenlerin nüfusu azalmış, yerli kültürün etkisi tekrar baskın hale gelmişti. Fakat bu durum çok uzun sürmedi. 1367 yılında çıkarılan Kilkenny Kanunları (Statutes of Kilkenny) ile adada İngiliz varlığını canlı tutmak için bir dizi önlem alındı. Bu kanunlar İngilizlerin İrlandalı ile evlenmesini, İngilizlerin İrlandalı çocukları himayesi altına almasını, İrlanda'daki İngilizlerin yerel kıyafetler giymesini, yerel dili kullanmasını, hatta İrlandalı ile İngilizler arasındaki her türlü alışverişi yasaklamaktaydı.

1534 yılında İngiltere Kralı VIII. Henry, Katolik Kilisesi ile olan bağlarını koparmış, kendisini Anglikan Kilisesi'nin başı ilan etmişti. Bu tarihten itibaren İngilizler ve İskoçlar Protestanlığa geçerken İrlandalıların büyük çoğunluğu Katolik olarak kalmayı tercih etti. Bu durum yüzyıllardır devam eden düşmanlığa bir yenisini daha eklemişti. Mezhep ayrılığı nedeniyle çatışmalar daha da artmış, adaya yeni İskoç ve İngiliz Protestanlar yerleştirilmişti. I. Elizabeth ve I. James dönemlerinde dini baskıların artması yeni ayaklanmalara yol açtı. 1641 yılında ayaklanan İrlandalı Katolikler binlerce göçmen Protestan'ı öldürüp 1642-1649 yılları arasında yönetimi ele almış olsalar da Oliver Cromwell tarafından kanlı bir şekilde yönetim tekrar İngilizlerin eline geçirildi.

1600'lerin sonlarında İngiltere, Fransa, İspanya gibi ülkeler denizlerde hakimiyet ve emperyalist üstünlük savaşına girmişken ve hızlı bir değişim geçirmektedirken İrlanda büyük bir baskı ve fakirlik içindeydi. Dublin'de İrlandalı Protestan üyelerden oluşan meclis 1691'de çıkarılan Ceza Kanunları (Penal Laws) ile Katolikleri İrlanda parlamentosundan ve tüm devlet dairelerindeki görevlerden tamamen uzaklaştırdı. Takip eden yıllarda Katoliklerin ülke dışına mal ihraç etmeleri, silah bulundurmaları ve pahalı atlara sahip olmaları yasaklanırken ellerindeki toprakların da çoğuna el konuldu.

1707 yılında İngiltere ve İskoçya'nın birleşmesiyle Büyük Britanya Krallığı kuruldu. Bu krallığın bir sömürgesi haline gelen İrlanda'da 1740-41 yıllarında büyük bir kıtlık yaşandı ve yaklaşık yarım milyon insan açlıktan yaşamını yitirdi. Fransız Devrimi'nin de etkisiyle, 1798 yılında İrlandalılar yeniden ayaklandılar. Ancak bu isyan da oldukça kanlı bir şekilde bastırıldı. 1 Ocak 1801 itibarıyla İrlanda, Büyük Britanya Krallığına katılmış ve Büyük Britanya ve İrlanda Birleşik Krallığı kurulmuş oldu. Bu birleşmenin İrlanda için iyi yönde bir değişim getirdiği söylenemez. 1817 yılına gelindiğinde tarımda üretim azalmış, işsizlik artmış, yeni bir kıtlık baş göstermiş ve bu durum ülke dışına bir göç furyası oluşturmuştu.

1845-1851 yılları arasında ise Büyük Kıtlık adıyla da bilinen İrlanda Patates Kıtlığı baş göstermiştir. Kıtlık ve salgın hastalıklar yüzünden milyonlarca İrlandalı ya öldü ya da Amerika başta olmak üzere diğer ülkelere göç etti. Aslında Büyük Kıtlık, İrlanda tarihinde bir dönüm noktası olmuştur denilebilir. Nüfusun azalmasıyla birlikte İrlanda dilinin kullanımı azalmış ve çoğunluk İngilizceyi ana dili olarak kullanmaya başlamıştır. Buna rağmen İrlanda milliyetçiliği yükselişe geçmiş, İrlandalı Katolikler kıtlık süresince kendilerine yeteri kadar yardım edilmediği düşüncesiyle İngiliz kraliyet ailesine karşı nefret gütmeye başlamıştır.

19. yüzyıl itibarıyla İrlanda'da bağımsızlık hareketlerinde belirgin bir artış görülmüştür. İngiltere Parlamentosunda Katolik hakları için mücadele eden Daniel

O'Connell tarafından 1830 yılında, İngiltere ile 1800 yılında imzalanan Birleşme Yasaları'nın (Acts of Union) feshedilmesi amacıyla kurulan Fesih Cemiyeti'ni (Repeal Association), 1842-1849 arası faaliyet gösteren Genç İrlanda Hareketi (Young Ireland Movement) takip etmiştir. *The Nation* gazetesi ile birlikte anılan bu hareketten de 1847 yılında kurulan İrlanda Konfederasyonu (Irish Confederation) doğmuştur. Genç İrlanda Hareketi tarafından 1848 yılında bağımsızlık için tertip edilen ayaklanma İngiliz güçleri tarafından bastırılmış, ayaklanmaya öncülük edenler yargılanıp sürgüne gönderilmiştir. Genç İrlanda Hareketi'nin başlattığı bu ayaklanma başarısızlıkla sonuçlanmış olsa da ileride kurulacak olan ve bağımsızlık için savaşmayı hatta ölmeyi göze alanları birleştiren diğer milliyetçi örgütlere yol göstermesi bakımından önemlidir.

1858 yılında Genç İrlanda Hareketine mensup James Stephens tarafından Dublin'de kurulan İrlanda Cumhuriyetçi Kardeşliği (IRB-Irish Republican Brotherhood) ve John O'Mahony tarafından aynı yıl New York'ta kurulan ve adını İrlanda efsanelerinden alan Fenian Kardeşliği (Fenian Brotherhood) isimli örgütler İrlanda'nın kendi kendisini yönetme hakkı olduğunu fakat bu hakkı sadece silahlı mücadele ile kazanabileceğini savunmaktaydı. Zaman içerisinde kısaca 'Fenians' olarak da tanınan bu gizli gruplar, kendini İrlanda milliyetçiliği davasına adanmış ayrılıkçı, silahlı eylemcilerden oluşuyordu. Fenian Kardeşliği 1886, İrlanda Cumhuriyetçi Kardeşliği de 1924 yılında dağılmış olsa da günümüzde İrlanda milliyetçiliğini savunanlar hala 'Fenian' olarak isimlendirilmektedirler.

19. yüzyılın sonuna doğru İrlanda'da bağımsızlık için verilen silahlı mücadelenin yanı sıra siyasi alanda da mücadele başlamıştı. 1882 yılında Charles Stewart Parnell liderliğindeki İrlanda Parlamento Partisi (Irish Parliamentary Party) İngiltere Parlamentosunda İrlanda'nın özerkliği (Home Rule) ve toprak reformu için siyasi bir mücadeleye girişmişti. Buna rağmen, İrlanda'nın özellikle kuzeyinde yaşamakta olan Protestanlar İngiltere'den kopmak istemiyorlardı. 1893 yılına gelindiğinde ülke artık

İngiltere'ye bağılı kalmayı savunan Birlikçiler (Unionists) ve bağımsızlığı savunan Ulusalçılar (Nationalists) olarak iki keskin kutba ayrılmıştı.

20. yüzyıl başlarında Arthur Griffıth tarafından kurulan 'Sinn Fein' partisi İrlanda'da Cumhuriyet kurulmasını amaçlayan bir siyasi hareket olarak ortaya çıktı ve ilerleyen zamanlarda İrlanda Cumhuriyet Ordusu'nun (IRA-Irish Republican Army) siyasi kanadı olarak nitelendirilmeye başladı. Daha önce iki defa Avam Kamarası tarafından imzalanan fakat Lordlar Kamarası tarafından reddedilen Özerklik Yasası, 1914 yılında üçüncü kez imzalanmış ve kabul görmüş olsa da Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle askıya alınmış ve İrlanda savaşta İngiltere'nin yanında yer almıştır.

1913'te işçi sınıfının haklarını savunan İrlanda Yurttaş Ordusu (Irish Citizen Army) ve İrlanda'nın bağımsızlığı için savaşan İrlandalı Gönüllüler (Irish Volunteers) isimli silahlı birlikler kuruldu. 1916 Nisan'ında İrlanda'daki İngiliz egemenliğini bitirmeyi amaçlayan altı günlük Paskalya Ayaklanması (Easter Rising) amacına ulaşamamış ve ayaklanmanın önderleri idam edilmiştir. Bu olayın ardından İrlandalı Gönüllüler, İrlanda Cumhuriyet Ordusu çatısı altında örgütlenerek İngilizlere karşı bir gerilla savaşına giriştiler. İrlanda Bağımsızlık Savaşı 1919 yılında başlamış ve 6 Aralık 1921 tarihinde İngiliz-İrlanda Antlaşmasının (Anglo-Irish Treaty) imzalanmasıyla son bulmuştur.

1922'de İrlanda'nın 26 şehrinin İngiltere'den ayrılıp Özgür İrlanda Devleti'nin (Irish Free State) kurulması ve İrlanda'nın kuzeyindeki 6 şehrin İngiltere'ye bağılı kalmasıyla, krallık Büyük Britanya ve Kuzey İrlanda Birleşik Krallığı (United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland) adını almıştır. İrlanda dili İngilizce ile birlikte yeni kurulan devletin resmi dili olarak belirlenmiştir. Yine de İrlanda'da karışıklıklar bitmemiş, antlaşma yanlısı olanlar ile Kuzey İrlanda'nın İngiltere'nin bir parçası olarak kalmasını tam bağımsızlık ülküsüne aykırı bulan antlaşma karşıtları arasında Haziran 1922'den Mayıs 1923'e kadar sürecek olan bir iç savaş baş göstermiştir.

İç Savaş sonucunda İngiltere'nin de desteklediği antlaşma yanlıları galip gelmiştir; fakat ülkedeki huzursuzluk ve karışıklık durumu tam anlamıyla çözülmüş değildir. Günümüzde hala varlığını sürdürmekte olan ve 1926 yılında kurulan antlaşma karşıtı Fianna Fáil Partisi ile 1933'te kurulan antlaşma yanlısı Fine Gael Partisi karşıt görüşlerin siyasi boyutta devamı niteliğindedir. İç Savaş sonrası IRA birliklerinin sivil halkı tehdit eden eylemleri nedeniyle 1936 yılında İrlanda Cumhuriyet Ordusu, Özgür İrlanda Devleti tarafından yasadışı bir örgüt olarak ilan edilmiştir.

1937 yılında yapılan halk oylaması ile İrlanda Anayasası kabul edilmiş, Özgür İrlanda Devleti'nin yerini Éire (İrlanda) almış, Douglas Hyde ilk devlet başkanı seçilmiştir. Kuzey İrlanda İkinci Dünya Savaşı'nda İngiltere'nin yanında yer alırken Éire tarafsız kalmış olsa da Alman savaş uçaklarının hedefi olmaktan kaçamamıştır. Sinn Féin'in eski başkanlarından miliyetçi önder Eamon de Valera tarafından kurulan Fianna Fáil partisinin 1932-1948 yılları arasında ülkeyi tek başına yönetmesinin ardından yapılan 1948 yılı Genel Seçimleri İrlanda tarihinde ilk defa tüm partilerin kabinede temsil edilmesiyle sonuçlanması açısından önemlidir. 1949 yılında İrlanda yeni kurulan hükümet tarafından alınan kararla İngiliz Milletler Topluluğu'ndan (Commonwealth) ayrılmış ve Cumhuriyet ilan edilmiştir.

Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle birlikte, özellikle 1950'li yıllardan itibaren ülkede ekonomik olarak bir iyileşme ve nüfus artışı başladı. 1973 yılında İrlanda Avrupa Ekonomik Topluluğu'na (EEC) üye olduktan sonra artışa geçen yabancı yatırımlar sayesinde 1990'ların başından itibaren ekonomik olarak müthiş bir büyüme görüldü. Ekonomik büyümeye paralel olarak inşaat sektöründeki gelişme ve konut sayısındaki hızlı artış, İrlanda'nın artık göç veren değil göç alan bir ülke olduğunu göstermektedir. Yüzyıllardır baskı altında ve sefalet içinde yaşayan İrlanda'nın değişip özgür ve modern bir ülke haline geldiği bu döneme Kelt Kaplanı (Celtic Tiger) Dönemi denilmektedir.

Lakin Kelt Kapları Dönemi 2007 yılındaki ekonomik durgunluk nedeniyle yavaşlamış, hatta durma noktasına gelmiştir.

Adanın güneyinde bu gelişmeler yaşanırken, İngiltere'ye bağlı kalan kuzeyde ise 1960'lı yıllarda Katolik İrlandalılar tarafından İngiltere'den ayrılıp birleşik bir İrlanda devleti kurmak amacıyla yeni bir IRA oluşumu başlatılmış, buna karşılık İngiltere yanlısı Protestanlar arasında Ulster Gönüllü Gücü (Ulster Volunteer Force) adlı silahlı bir grup ortaya çıkmıştır. Bu iki grup arasında yaşanan çatışmalara bir süre sonra İngiliz güçleri de dahil olmuştur.

1969 yılında başlayan olaylar aslında 30 yıl sürecek olan çalkantılı, şiddet dolu ve herkes için sıkıntılı bir dönemin de başlangıcı olmuştur ki 1969 yılında başlayan olaylardan 1998 yılında imzalanan Hayırlı Cuma (Good Friday) ya da Belfast Antlaşması'na kadarki dönem İngiltere tarafından 'Sıkıntılar' (Troubles) dönemi olarak adlandırılmaktadır. (Özeren ve Demirci 243-244)

'Kanlı Pazar' (Bloody Sunday) olarak bilinen 30 Ocak 1972 tarihinde Derry'de düzenlenen insan hakları yürüyüşüne katılan on üç sivil vatandaşın İngiliz askerleri tarafından öldürülmesinin ardından tam bir iç savaş ortamı oluşan Kuzey İrlanda'da birçok genç İrlandalı IRA'ya katılmış ve çatışmalar gittikçe tırmanmıştır. IRA'nın yanı sıra 1974 yılında Dublin'de ayrılıkçı bir grup tarafından kurulan ve 1998'de ateşkes ilan eden İrlanda Ulusal Kurtuluş Ordusu (INLA - Irish National Liberation Army) Kuzey İrlanda'da bir takım kanlı eylemler gerçekleştirmiştir. 1997 yılında kurulan ve 1998'de Omagh kasabasında gerçekleştirdikleri bombalı araç eyleminden kısa bir süre sonra ateşkes ilan eden Gerçek İrlanda Cumhuriyet Ordusu (RIRA - Real Irish Republican Army) da Kuzey İrlanda'nın İngiltere'den ayrılıp İrlanda Cumhuriyeti ile birleşmesi için mücadele eden paramiliter bir örgüttür. Birçok insanın ölümüne ve yaralanmasına yol açan bu uzun çatışma sürecinin ardından İngiltere ile Kuzey İrlanda arasında yapılan barış

görüşmelerinin sonucunda sorunlar tam olarak çözülmüş olmasa da taraflar silah bırakmış ve Kuzey İrlanda'ya yerinden yönetim hakkı verilmiştir.

İrlanda'nın yıllarca süren bu siyasi ve askeri bağımsızlık mücadelesi ile paralel olarak edebi bir uyanış hareketinin de ortaya çıkması kaçınılmazdı. Nitekim “kültürel ve siyasi milliyetçilik birbirleriyle yakın bir birliktelik içinde gelişim göstermişti” (Hutchinson 152). Böyle bir ortam içerisinde, milliyetçilik ülküsüne eşlik ederek gelişimini sürdüren İrlanda tiyatrosunun kuruluşu ise 20. yüzyılın başlarında Anglo-İrlandalı şair ve oyun yazarı William Butler Yeats ile beraberindeki kişilerin toplumda ulusal ve kültürel bir bilinç yaratma isteği ile vuku bulmuştur. Edebiyatta özellikle milliyetçilik ülküsünün ağır bastığı 1890-1920 arasındaki bu dönem İrlanda Edebiyatında Uyanış (Irish Literary Revival ya da Irish Literary Renaissance) dönemi olarak isimlendirilir.

Siyasi bağımsızlığın yanında kültürel ve ekonomik bağımsızlık da elde etmek isteyen İrlandalılar bu amaçlarına ancak kendi kendilerine yetebilecekleri zaman ulaşabilirdi. Bunu başarabilmek için de toplumda bir uyanış oluşması gerekmektedir. İrlandalılık ruhunu canlandırma isteğiyle bağımsızlık için mücadele eden bir grup şair ve oyun yazarı, eski İrlanda halk masallarını ve Hristiyanlık öncesi dönemin halk kahramanlarını tekrar gün yüzüne çıkararak İrlanda halkına ne kadar zengin ve köklü bir kültüre sahip olduklarını hatırlatmayı ve insanlarda kendi kendine yetebilme duygusunu açığa çıkarmayı amaçlıyorlardı.

İrlanda Edebiyatında Uyanış Hareketi'nin önderlerinden Standish James O'Grady'nin *History of Ireland* (1880), William Butler Yeats'in *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* (1888), *The Wanderings of Oisín* (1889) ve Douglas Hyde'nin *Besides the Fire: A Collection of Irish Gaelic Folk Stories* (1890), *The Love Songs of Connacht* (1893), *A Literary History of Ireland* (1899) gibi kitapları bu amaçla kaleme alınan

eserlere örnek olarak gösterilebilir. Zira bu türden eserler İrlanda halkında geçmişten gelen bir kahramanlık duygusunun ve ulus kavramının oluşturulmasını hedeflemekteydi.

1892’de kaleme aldığı ünlü yazısı “The Necessity for De-Anglicising Ireland” ile İrlanda’yı İngiltere’nin etkisinden kurtarmanın gerekliliğine dikkat çeken Douglas Hyde öncülüğünde, 1893 yılında, günümüzde de varlığını sürdüren ve İrlanda dilini yaşatmayı amaçlayan, politik amaçlardan uzak, sosyal ve kültürel çalışmalar yürüten The Gaelic League adında bir topluluk kuruldu. Dil ve kültür, ulus kavramının oluşumundaki en önemli etkenler olduğu için Hyde, İrlanda’nın kendi dilini, kültürünü, geleneklerini ve hatta giysilerini benimsemesi gerektiğini düşünüyordu. Ayrıca topluluk üyelerinin çoğu 1916 Paskalya Ayaklanmasına katılan, Sinn Fein ve IRA oluşumlarını destekleyen, İrlanda milliyetçiliğinin ateşli birer savunucusuydular. Örneğin, Paskalya Ayaklanmasının önderlerinden Patrick Pearse, verdiği demeçlerde “Dili olmayan bir ülkenin ruhu da yoktur” (“An Irishman’s Diary”) diyerek ulusal bilincin oluşturulabilmesi için İrlanda dilinin önemine işaret etmekteydi.

Ulusal bilincin geliştirilmesi ve İrlanda kültürünün korunması amacıyla 1884 yılında kurulmuş olan ve günümüzde uluslararası seviyede varlığını sürdüren İrlanda Atletizm Derneği (GAA - Gaelic Athletic Association) de İrlanda’ya özgü spor, müzik, dans ve edebiyat gibi alanlarda çeşitli müsabakalar düzenleyerek Gaelic League’in yürüttüğü çalışmaların bir benzerini yürütmekteydi. İrlanda Edebiyatında Uyanış hareketine büyük katkı sağlayan her iki topluluğun amacı da İrlanda’nın kendine özgü olan ne varsa sahip çıkmak ve nesilden nesile aktarılmasını sağlamaktı.

Edebi Uyanış döneminin en önemli temsilcisi olan İrlanda Milli Tiyatrosunun kurucularından Lady Augusta Gregory’nin 1898 yılında W.B. Yeats ile birlikte yazmış olduğu mektup adeta İrlanda Tiyatrosunun bir manifestosu haline gelmiştir. İrlanda’ya ait ulusal bir tiyatro kurma niyetini duyuran bu mektupta şu sözlere yer verilmiştir.

Dublin’de her bahar, mükemmellik derecesi ne olursa olsun büyük bir tutku ile yazılmış olan belli başlı Kelt ve İrlanda temalı oyunları sahnelemeyi ve böylece ulusal bir İrlanda Tiyatro ekolü kurmayı vaat ediyoruz. İrlanda’da, hitabet sanatına ilgi duyan, bizleri dinlemeye hazır, bozulmamış ve hayal gücü geniş bir seyirci topluluğu bulmayı ümit ediyoruz ve inanıyoruz ki İrlanda’nın derin duygu ve düşünce dünyasını sahneye taşıma arzumuz hoşgörü ile karşılanacaktır. Sahnelerimizde görmek istediğimiz ve İngiltere tiyatrolarında da bulunmayan ‘deneysel özgürlük’ olmadan yeni hiçbir sanatsal ya da edebi akım başarılı olamayacaktır. Bizler, İrlanda’nın şimdiye kadar anlatıldığı gibi soytarılığın ve yüzeyselliğin adresi olmadığını, aksine eski ve köklü bir ülkeye ev sahipliği yaptığını göstereceğiz. Bizi bölmekte olan tüm politik sorunların dışında kalan bu girişimimizde yanlış tanıtılmaktan bıkmış olan tüm İrlandalıların desteğini alacağımızdan eminiz. (Gregory 9-10)

İngiliz tiyatrosunda 16. yüzyılın sonlarından itibaren İrlandalı karakterler görülmekteydi. ‘Sahnedeki İrlandalı’ (Stage Irishman) olarak nitelendirilen bu karakterlerin ortak özellikleri kavgacı, asabi ve havai olmalarıydı. Yeats ve Lady Gregory manifestolarında işte bu olumsuz betimlemeyi tamamen reddediyordu.

Aslında İrlanda kendi tiyatrosunu yaratmak için gerekli olan oyunculuk yeteneği ve dilin etkili bir biçimde kullanımı gibi hammaddelere fazlasıyla sahipti. Maddi sıkıntılar ise zaman içerisinde hem gönüllülük esasına dayanarak hem de yapılan yardımlar sayesinde aşılmaya başlandı. Öyle ki 1925 yılına gelindiğinde İrlanda, İngilizce konuşulan devletler içinde ulusal tiyatroya devlet desteği sağlayan ilk devlet olmuştu. Çünkü tiyatronun ülkenin modernleşmesi yönünde hızlandırıcı bir güç olduğuna inanılıyordu. (Pilkington 8)

İrlanda'da ulusal bir tiyatro oluşmadan önceleri de tiyatro oyunları sahnelenmekteydi. Dublin'de ilk tiyatro 1635 yılında İngilizlerin emriyle açılan Werburgh Street Theatre'dır. Bu tiyatronun başına İskoç John Ogilby getirilmiş, Londralı oyuncular tarafından İngiliz hayranlığını körüklemesi amaçlanan oyunlar sahnelenmiştir. 1786 yılında çıkarılan Sahne Yasası (Stage Act) ile İrlanda'daki tüm tiyatro faaliyetleri devlet kontrolü altına alınmıştır.

Ayrıca 17. yüzyıl itibarıyla İrlanda genelinde tiyatro benzeri yerel birer gelenek olan 'The Wake' oyunları ve sözsüz-maskeli oyunlar sergilenmekteydi. The Wake oyunları cenaze evlerinde ölünün başında sabaha kadar beklenen gece, kılık değiştirmiş olarak cenaze evine gelen bir grup genç tarafından sözsüz, tamamıyla hareketler ile ifa edilen kısa oyunlardı. Mevsim geçişlerine ve hasat zamanına göre kutlanılan Samhain, Bealtaine, Imbolc ve Lughnasadh gibi Kelt festivallerinde ve Noel zamanı ifa edilen sözsüz-maskeli oyunlar ise 8-10 tane maskeli ve kostümlü gencin konuk oldukları evlerde dans ve müzik eşliğinde bir gösteri sergilemesi şeklindeydi. Bu türden oyunlar İrlanda İngilizlerin hakimiyeti altındayken dahi Kelt kültürünü yaşatmaları bakımından önem arz etmektedir.

İrlanda Milli Tiyatrosunun kurucu önderlerinden, Anglo-İrlanda kökenli varlıklı Protestan bir aileden gelen ve İrlanda'nın kültürel kimliğini yaşatması gerektiğini düşünen William Butler Yeats, ailesinin Londra'ya taşınması sebebiyle İngiltere ve İrlanda arasında gidip gelerek geçirdiği yıllar neticesinde İngiliz yönetimine ve İngiliz halkına karşı olumsuz fikirler edinmiş, bu da hem siyasi hem de edebi görüşlerini etkilemiştir. Üniversite eğitimine resim alanında başlamış olsa da 1886 yılında bugünkü adıyla The National College of Art and Design olan The Dublin Metropolitan School of Art'taki eğitimini yarıda bırakmış ve yazar olmaya karar vermiştir.

Eserlerinde İrlanda halk kahramanlarını ve masallarını konu edinen Yeats, 1888 yılına gelindiğinde *Irish Fairy and Folk Tales* isimli derlemesini, 1889 yılında ise *The*

Wanderings of Oisín and Other Poems isimli ilk şiir kitabını tamamlamıştır. Aynı yıl tanışıp aşık olduğu Maud Gonne, Yeats'in İrlanda'da sahnelenen ilk tiyatro oyunu olan *The Countess Cathleen* için bir esin kaynağı olmuştur. Gonne'a olan aşkı karşılıksız kalsa da Yeats'in bundan sonraki siyasi görüşlerinin şekillenmesinde büyük rol oynamıştır.

Yeats tarafından 1892'de Londra'da Irish Literary Society, Dublin'de ise National Literary Society kurulmuş; bu edebiyat topluluklarını 1899 yılında Yeats, Lady Gregory, Edward Martyn ve George Moore tarafından kurulan Irish Literary Theatre izlemiştir. Bu toplulukların amacı İrlanda'ya özgü bir tiyatro yaratmaktır; fakat aşırı milliyetçilik ve siyasi görüşlere hizmet etmek değildi. Eserlerin siyasal propaganda aracı olmasını istemiyorlardı; ancak gerçekleri yansıttıkları oyunların çoğu milliyetçiler tarafından İrlanda'yı aşağılamakla suçlanıyordu.

Irish Literary Theatre ilk kurulduğu yıllarda İngiliz asıllı ya da İngiltere'de yetişmiş İrlandalı oyuncuların yararlanmak zorundaydı. İrlandalı Frank ve William Fay isimli kardeşler oyunculuklarıyla İrlanda Tiyatrosu'na yeni bir yön verdiler. Fay kardeşlerin de Irish Literary Theatre'a katılmasıyla 1902 yılında Irish National Dramatic Company kuruldu. İlk defa 1902-1903 sezonunda oyunları sahnelenen John Millington Synge de İrlanda tiyatro hareketine katılmış oldu ve böylece Irish National Theatre Society (INTS) kuruldu. INTS tarafından sahnelenen oyunlar İngiltere'de de ses getirmeye başlayınca, Manchesterlı Annie Horniman tarafından yapılan maddi destekle birlikte INTS yeni bir binaya kavuşmuş ve Abbey Tiyatrosu (İrlanda Milli Tiyatrosu) adını almıştır. Abbey Tiyatrosu 27 Aralık 1904 akşamında kapılarını ilk kez açtığında Yeats'in *On Baile's Strand* ve *Cathleen Ni Houlihan* adlı oyunları ile birlikte Lady Gregory'nin *Spreading the News* adlı oyunu sahnelenmiştir. Ertesi akşam Yeats'in oyunlarının yerini Synge'in *In the Shadow of the Glen* isimli oyunu almıştır.

Irish Literary Theatre'dan itibaren oyunları sahnelenmekte olan Yeats, eserleri aracılığıyla İrlanda halkında bir uyanış yaratmayı amaç edinmiş olsa da oyunlarında

siyasi ya da askeri bir propaganda amacı gütmemiştir. Onun asıl amacı İrlanda'nın zengin edebi mirasını, eski halk masallarını ve efsanevi kahramanlarını eserlerine taşıyarak halka hatırlatmak ve kendi kendine yetebilen bir millet olma duygusunu bu yolla aşlamaktır denilebilir.

Toplumun farklı yönlerini birleştirme amacı taşıyan kültürel milliyetçiliğin savunucusu olan Yeats, bağımsızlık için siyasi mücadelenin yanı sıra kültürel bir mücadelenin de gerekli olduğunu düşünerek İrlanda halkında millet olma bilincini uyandırabilmek ve onu var eden prensiplerine geri döndürebilmek için eserlerinde İrlanda'nın eski halk masallarını, Kelt efsanelerini ve kahramanlarını konu edinmiştir. Yazılı ya da sözlü olarak nesilden nesile aktarılagelmiş olan ortak kültürel mirasın edebi eserlerde yeniden hayat bulması, yüzyıllardır İngiltere sömürsü altında yaşayan İrlandalıların eski güç ve cesaret dolu günlerini anımsamasını sağlayacak ve bağımsız bir millet olma mücadelesine katkı sağlayacak olan önemli bir adımdı. Dolayısıyla Yeats, oyunlarında İrlanda halkının özgür ve mutlu olduğu antik dönemin kahramanlarını ve onların kötülükler karşısında kazandığı onurlu zaferleri konu edinerek insanlara uğruna mücadele etmeyi hak edecek ortak bir mirası anımsatıyordu. Buna rağmen oyunları her türlü siyasi, dini ve askeri propagandadan uzak kaldığı için halkı bağımsızlık mücadelesine katkı sağlamayan duygu ve düşüncelerle, hatta Pagan döneme ait hikayelerle oyaladığı gerekçesiyle politikacıların, kilisenin ve milliyetçilerin eleştirilerine hedef olmaktan kaçamamıştır.

Fakat Yeats, tam anlamıyla bir İrlanda edebiyatı oluşturabilmek için İrlanda'nın gerçek kimliğini, insanların yaşama sevinci ve umut dolu olduğu henüz bir Azizler ülkesi olmadan önceki günlerinde aramayı tercih etmiş, oyunlarında Kelt mitolojisi ve efsanelerinden esinlenmiştir. Özellikle Japon Noh Tiyatrosundan etkilenecek kaleme aldığı *Four Plays for Dancers* dörtlemesinde ve efsanevi kahraman Cuchulain'in doğumundan ölümüne kadar başından geçen olayları anlatan *The Green Helmet, On*

Baile's Strand, The Death of Cuchulain gibi oyunlarında Hristiyanlık öncesi İrlanda'ya ait detaylar bulmak mümkündür.

1888-1892 arası Amerika'daki iki gazete için edebiyat ve İrlanda kültürü hakkında çeşitli makaleler yazan, bu yazılarında hem güncel eserler ve yazarlar hem de kültürel milliyetçilik üzerine görüşlerini dile getirme fırsatı bulan Yeats'e göre "milliyetçilik olmadan büyük bir edebiyatın, edebiyat olmadan da büyük bir milliyetçiliğin var olması mümkün değildir" (akt. Pierce 7). İrlanda'da her yönde ve kapsamlı bir ilerleme sağlanabilmesi için kültürel milliyetçilik olgusunun önemini ve İrlanda'yı diğer ülkelerin etkisinden kurtarmanın gerekliliğini vurgulayan Yeats, 14 Mayıs 1892'de *United Ireland* gazetesi için yazdığı bir yazıda şöyle demiştir; "İrlanda hem alttan hem üstten iki değirmen taşı arasında sıkışmış durumda – bir yandan Amerika'nın bir yandan da İngiltere'nin etkisi altında; ama bunlardan hangisi bizi daha hızlı kimliksizleştiriyor söylemek zor" (akt. Paulin 157).

İşte bu sebeple onun en önemli hedefi İrlanda'da edebiyatı millileştirmek olmuştur denilebilir. Bunun için başvurduğu yöntem de insanları ortak bir duygu etrafında bir araya getirebilmek amacıyla onlara yüzyıllar öncesinden beri verilen mücadeleler sonucu oluşmuş olan kültürel miraslarını hatırlatarak geçmişle bugününü buluşturmaktı. Dolayısıyla, eserlerinde insanları kışkırtmaya yönelik ifadeler bulunmamaktaydı. Onun yerine, eserlerinde İrlanda kültürünü ön plana çıkararak insanlarda milli bir gurur uyandırmayı hedeflemekteydi.

Yeats'in oyunları milli ve kültürel bir kimlik duygusu yaratma amacı taşır. Zira ona göre milliyetçilik ve edebiyat birbirinden ayrı düşünülemezdi ve bağımsızlığa giden yolda İrlanda halkının kendi değerlerinin farkına varması gerekliydi. Bunun için tiyatroyu bir araç olarak kullandı. İrlanda halk masallarını oyunlarında konu edindi. İnsanlara neyin doğru, neyin erdemli olduğunu göstermek ve kültürel bir uyanış yaratmak için geçmişe, geleneklere ve doğaya verdiği önemin açıkça görüldüğü eserlerini milli ve de geleneksel

öğelerle donattı. Ancak tiyatroyu politik bir propaganda aracı olarak kullanmak istemediği için diğer milliyetçi yazarlardan ayrılmaktadır.

Yeats'in Irish Literary Theatre'ın açılışında sahnelenen *The Countess Cathleen* adlı oyunu, halkının kurtuluşu için ruhunu şeytana satan İrlandalı bir kadını anlatıyordu. Dindar ve milliyetçi İrlandalılar bunu öfkeyle karşıladılar; çünkü İrlandalı bir kadının ruhunu şeytana satması düşünülemezdi bile, bu imaj İrlanda'nın iffetli kadınlarını yücelteceğine küçültüyordu.

The Countess Cathleen İrlandalı kadınları aşağılamakla itham edilse de İrlanda'nın gençlerini İngilizlere karşı Fransız birliklerinin yanında savaşmaya davet eden *Cathleen ni Houlihan* bu gibi tepkilerden uzak kalmıştır. Genç Michael'ı tam düğünü olacakken işgal altındaki evini kurtarmak için mücadeleye çağıran yaşlı kadının bahsettiği ev esasen İrlanda'nın dört bölgesini (Leinster, Munster, Connacht ve Ulster) temsil etmektedir. Michael mücadeleye katılmak üzere evden ayrıldıktan sonra yaşlı kadının tıpkı bir kraliçe gibi yürüyen genç ve güzel bir kıza dönüştüğünü görülür. 1902 yılında Yeats'in Lady Gregory ile birlikte kaleme aldığı tek perdelik bu oyun, alegorik bir karakter üzerinden İrlanda'nın işgal altındaki durumunu gözler önüne seriyor, kurtuluşun ancak gençlerin mücadeleye katılmasıyla gerçekleşebileceği mesajını veriyordu. Sternlicht'in de belirttiği gibi "İrlanda ancak gençlerin kendilerini cesurca feda etmesi ile fakir bir köylü olmaktan çıkıp güzel bir kraliçeye dönüşebilirdi" (60).

Yeats'in favori temaları kahramanca eylemler ve soylu fedakarlıklardı. Herkes gibi o da romantik İrlanda'nın çoktan ölüp gittiğini biliyordu; fakat lirizme olan bağlılığı ve güzelliğe olan düşkünlüğü onu sahnede dönemin İrlandasının kırsal ve kentsel yaşamındaki fakirliği ve sefaleti yansıtmaktan alıkoynuyordu. Yeats'e göre İrlanda diğer yazarların betimlediği gibi yaşlı, doyumsuz, yobaz ve çirkin bir kadın değil, güzel bir kraliçeydi. (Sternlicht 54)

Milliyetçi önder Charles Stewart Parnell'in ölümünün ardından İrlanda siyasetinin ikiye ayrılması ve 1916 Paskalya Ayaklanması gibi olaylar, ilerleyen yıllarda tiyatrodan ziyade şiir türüne yönelen Yeats'in bağımsızlık mücadelesine ve milliyetçilik idealine olan bakış açısını değiştirmiştir. Eserlerinde daha güncel ve politik meseleleri ele almaya başlamıştır. İrlanda'nın Birinci Dünya Savaşı'nda yer alışı konu edinen *An Irish Airman Foresees His Death* (1919) ve *A Meditation in Time of War* (1921); İrlandalı milliyetçileri konu edinen *On a Political Prisoner* (1921) ve *In Memory of Eva Gore-Booth and Con Markiewicz* (1933) ve Paskalya Ayaklanması hakkında yazmış olduğu *Easter, 1916* (1916) gibi şiirleri onun değişen edebi çizgisinin bir kanıtı niteliğindedir.

Özellikle *Easter, 1916* isimli şiirinde Paskalya Ayaklanmasında öldürülen devrimcilerin kendilerini adadıkları bağımsızlık ideali için canlarını feda etmelerini konu edinmiştir. Bağımsızlık için şiddete başvurulması gerekip gerekmediğini sorgulamaya yönelen Yeats “geçmişini düşünüyorum ve o gençleri başka bir tarafa yönleltmek için bir şeyler yapıp yapamayacağımı sorguluyorum” (akt. Levine 10) demiştir.

1922-1928 yılları arasında Özgür İrlanda Devleti'nde Senatörlük görevini yürüten, 1923 yılında ise Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanan Yeats'in yaşamının son yıllarında yeniden ilk eserlerindeki mistik ve mitolojik havaya döndüğü görülse de son şiirlerini bir araya getirdiği *Last Poems* (1938-1939) adlı derlemesinde özellikle kendine yönelttiği eleştirilere rastlamak mümkündür. Örneğin, “The Man and the Echo” adlı şiirinde, “Benim oyunum muydu / O adamları İngilizlere hedef yapan? / Benim sözlerim miydi / O kadının zihninde aşırı derece baskı kuran?”⁴ sözleriyle, yazdıklarının İrlandalı gençleri kışkırtıp ölüme yollayan birer araç olup olmadığı fikrini sorgulamaktaydı.

⁴ “Did that play of mine send out
Certain men the English shot?
Did words of mine put too great strain
On that woman's reeling brain?”

İrlanda’da özellikle 1890-1920 arası ‘Revival’ yani Uyanış döneminin merkezinde bulunan Yeats’in İrlanda tarihini etkilediği kadar Yeats’in kendisinin de İrlanda tarihinden etkilendiğini söylemek mümkündür. 1939 yılında Fransa’da vefat eden ve ünü ülkesini aşmış olan W. B. Yeats, İrlanda edebiyatına ve özellikle ulusal tiyatroya yaptığı katkılarından dolayı 20. yüzyılın en önemli oyun yazarlarından ve şairlerinden biri olarak anılmaktadır.

Ulusal tiyatronun kurucu önderleri Yeats ve Lady Gregory’nin alegorik ve şiirsel eserleri zaman içinde hem beğenilmez olmuş hem de Abbey repertuarından çıkartılmıştı. Çünkü oyunları hem çok kısa hem de bu dönemde tiyatrodaki önde gelen Natürallizm akımından oldukça uzaktı. Yeats’in oyunları yalın bir sahnede oynanıyor, sözlere hareketlerden daha fazla değer veriliyordu. “Yeats’in yarattığı dünya gerçek dışı değildi; fakat tiyatrodaki görmeye alışkın olduğumuz dünyadan çok farklıydı” (Elbir 9). Nitekim Yeats, Natürallizm akımından da çağdaş fikirler ve olaylara dayanan oyunlar yazmaktan da uzak durmuş, fikirlerin ve olayların geçici olduğunu, hayal gücünün gerçekliğinin kalıcı olduğunu düşünmüştür. Fakat o dönemde tiyatroya baskın gelen ideoloji sahnede hayattan bir kesit sergilenmesi gerektiği yönündeydi.

Kuruluşunun ilk yıllarında Abbey Tiyatrosu’nda sahnelenen oyunların çoğu köy hayatını konu alan oyunlardı. Bunun başlıca sebebi, köy hayatının, İrlanda’nın kültürel temellerinin ve gerçek halk yaşantısının hala canlılığını koruduğu bir kaynak olarak yeni kurulan tiyatroyu beslemesiydi. Özellikle adanın batısındaki kırsal bölgeler, İngiliz etkisinin daha çok hissedildiği doğu tarafına göre geleneksel yaşamı ve bozulmamış İrlanda dilini daha iyi yansıtmaktaydı. Ayrıca köy hayatını ele alan oyunlar, yazarlara siyasi propagandalara gerek olmaksızın İrlanda kültürünün ön plana çıkarılabilmesi için en elverişli olan ortamı da sağlıyordu.

Yeats, Lady Gregory ve Synge kendilerini, kısıtlı imkanlar içinde milliyetçi duyguları açıkça yansıtmaktan kaçınan milli bir biçime götüren

ve milliyetçi grupların taraflı, tartışmaya açık veya propaganda amaçlı eğilimlerinden uzak duran, İrlanda folklor, mit ve efsanelerinden yararlanan oyunlar yazmaya başlamıştı. (Castle 266)

Yeats ve Lady Gregory'nin İngiliz kültürünün etkisinden arındırılmış bağımsız bir İrlanda tiyatrosu kurmak amacıyla başlattığı 'halka dönüş' hareketi John Millington Synge ve Sean O'Casey'nin oyunları ile de desteklendi ve devam ettirildi. Yeats ve Lady Gregory oyunları ile İrlanda halkına geçmişlerini gösterirken Synge ve O'Casey güncel yaşamdan kesitler sunmaktaydı.

İrlanda sahnelerinde 'stage Irishman' denilen ahmak, utanç verici, hilekar, tembel, çabuk sinirlenen, çoğunlukla sarhoş olan ve gülünç bir aksanla konuşan karakterler yasaklanmış, onun yerine köylüler, çiftçiler, balıkçılar, tüccarlar, hastalar, yaşlılar, hatta körler görülmeye başlanmıştı. (Sternlicht 20)

Bunun yanı sıra 1916-1922 yılları arası milliyetçilik duygusu İrlanda yaşamının en önde gelen olgusuydu. Fakat köklerini İrlanda kültüründen alan İrlanda milli uyanışı, edebi eserlerde İngilizce olarak kaleme alınmaktaydı. Bunda en önemli etken, İrlanda'da İrlanda dilini konuşan kişi sayısının az olması ve edebi uyanış hareketine öncülük eden eğitimli kişilerin İngilizceyi kullanmasıydı. Her ne kadar eserlerinde İrlandalılık fikrini ön plana çıkarsa da Yeats; "Ruhumu Shakespeare'e, Spenser'a, Blake'e, belki de William Morris'e ve de düşündüğüm, konuştuğum, yazdığım İngiliz diline borçluyum. Sevdiğim her şeyi İngilizce sayesinde öğrendim" (akt. Pierce 8) demiştir ve bu noktada idealist olmaktansa gerçekçi olmayı seçen Yeats, eserlerini İngilizce olarak kaleme almıştır. İngiliz kökenli Yeats'ın İrlanda Edebi Uyanışına önderlik etmesi ve bunu yaparken İrlanda dilini kullanmaması eleştirilerle karşılaşmış olsa da İrlanda hızlı bir şekilde ilerlemeliydi ve bunu çok az sayıda kişinin kullandığı bir dil ile yapmak mümkün değildi,

bu sebeple Edebi Uyanış hareketine destek veren yazarlar tarafından İngilizce tercih edilmekteydi.

Oyunlarının kaynağını İrlanda köy hayatı oluşturan Synge'in tiyatro diline getirdiği yenilik ve canlılık tiyatronun tarihsel gelişimi açısından çok önemlidir. Her ne kadar eserlerini İngilizce yazmış olsa da İrlanda köy halkının kullanmakta olduğu dilin tüm zenginliklerini sadelik ve ustalıkla tiyatroya taşımıştır. Ayrıca “köylü hayatını ve yerel renkleri sahneye taşıyan Lady Gregory olsa da köylü oyununu evrenselleştiren Synge olmuştur” (Elbir 14).

O'Casey ise ilk oyunlarında çok iyi bildiği Dublin'de kötü koşullarda yaşayan işçi sınıfının hayatını konu edinmiş; sonraları yazdığı oyunlarında köylülere ele almıştır. O'Casey, oyunlarında yobazların ve sömürenlerin gülünç yanlarını anlatırken; sevgi, ölüm, kahramanlık gibi değişmeyen temalarla çağın değişen gerçeklerinin çatışmasını, özellikle kapitalist düzenle toplumcu düzen arasındaki çatışmayı konu edinmiştir.

Yeats ve Lady Gregory Abbey Tiyatrosu'na simge olarak destan kahramanı Cuchulain'i seçmişlerdi. Cuchulain, bağımsızlığı için savaşan İrlanda ulusunu temsil ediyordu. Synge ve O'Casey ise savaşçı Oisin'i kullandılar. Savaşçı ozan Oisin, insan hayatını kısıtlayan Hristiyanlığa karşı gelmiş, putperestliğin coşkusunu korumak istemişti. Yaşam sevinci taşıyan İrlandalılar Hristiyanlığın yayılmasıyla duyguca yoksullaştı, hayatları donuklaştı. Oisin işte bu yasaklarla dolu hayata karşı çıkıyordu. St. Patrick ile tartışır, onunla alay ederdi. Bağnaz din adamlarını eleştirmenin en iyi yolu Oisin'i kullanmaktı. Halktan en çok tepki çeken de Synge'in oyunlarındaki bu putperestlik öğeleriydi. Bağnaz Katolikler kendileriyle alay edildiğini görüp öfkeleniyorlardı. (Çapan 28)

Milliyetçiler, oyunların halkı İngiltere'ye karşı kışkırtmasını istiyordu, İrlanda'yı eleştirmesini değil. Bu sebeple Synge'in *The Playboy of the Western World* (1907) adlı

oyunu geniş çaplı bir protestoya sahne olmuş, sonuçta Yeats sahneye çıkıp yazarı savunmak mecburiyetinde kalmıştı. “Yeats’e göre İrlanda dili propagandacıları, dinlerine bağlı papazlar ve amaçlarına uymayan her şeye karşı çıkan siyasetçiler ulusal tiyatronun karşısındaki en büyük engeldi” (Çapan 30). Ancak tüm bu engellere rağmen İrlanda tiyatrosu gelişmeye devam etti.

Abbey Tiyatrosu 1904-1930 arasında İrlanda temalı birçok oyun sahneledi; bunların içinde özellikle Sean O’Casey’nin *The Shadow of a Gunman* (1922), *Juno and the Paycock* (1924) ve *The Plough and the Stars* (1926) adlı oyunlarından oluşan Dublin üçlemesi dikkat çekmektedir. Üçlemenin son oyunu olan *The Plough and the Stars* da tıpkı Synge’in oyunu gibi İrlanda halkıyla, İrlandalıların milliyetçiliği ve vatanseverliği ile alay ettiği gerekçesiyle protesto edilmişti.

Milliyetçiler bu tür oyunların İrlanda yaşantısını doğru bir şekilde yansıtmadığını düşünüyor ve oyunların İrlanda hakkında olumlu bir hava yansıtmamasını istiyordu. Sahnede olumsuz çizilmiş bir karakterle karşılaşıldığında hem oyun hem de yazar protestolarla karşı karşıya kalıyordu. Synge’in oyunu İrlanda köylülerinin gündelik yaşamdaki sıkıntılarını, O’Casey’nin oyunu ise Dublin şehir hayatının zorluklarını yansıttığı için eleştirilmekteydi.

Abbey Tiyatrosunun en başarılı olduğu yıllarda bağımsızlığını kazanan İrlanda’da yöneticiler, aşırı milliyetçiler ve kilise ile işbirliği yaptığı için toplumsal devrim tam olarak gerçekleşememiş, bunun sonucu olarak hem devrim hem de tiyatro yozlaşmıştır. (Çapan 112) Sağlıklı bir tiyatro geleneğinin gelişmesi için sağlıklı bir toplum oluşması gerekir. Ayrıca yazarların tam bir özgürlük içinde yazabilmesi de toplumun sağlığı için gereklidir.

Abbey Tiyatrosu’nun doğuşu, gelişimi ve son yıllarda önemini yitirmesi, İrlandalıların gerçekleştirmek istedikleri devrim ile doğru orantılıdır. Halkçılığı savunan

Abbey Tiyatrosu, İrlanda bağımsızlığını kazandıktan sonra bile toplum içindeki baskıdan kurtulamadığı için zaman içinde etkisini yitirmiş, topluluktan ayrılıklar baş göstermiş ve yeni tiyatro toplulukları ortaya çıkmıştır. Abbey’de bir tarafta Yeats’in öncülük ettiği İrlanda tarihini ve efsaneleri canlandırma taraftarı olan, diğer tarafta da Standish O’Grady’nin öncülük ettiği entelektüel temaları işlemeyi savunan iki grup oluşmuştu.

İrlanda’da tamamıyla İrlandalı olan yani İrlandalı yazarlar tarafından yazılan, İrlandalı oyuncular ve yapımcılar tarafından sahnelenen oyunlar ancak 1920’li yıllardan itibaren ortaya çıkmaya başlamıştır. 1930’lara gelindiğinde ise ekonomik olarak gelişmekte olan İrlanda, tiyatrodaki da yeni türler denemeye başlamıştı. İrlanda’daki değişimin sebebi kitle iletişim araçlarının ve yeni eğlence türlerinin ithal edilmesiyle, Dublin’in Londra ve New York gibi büyük şehirlerle arasındaki belirgin farklılıkların yavaş yavaş silinmeye başlamasıdır denilebilir. Bu sebeple yirmi yıl önce yazılan oyunlardaki İrlanda ile 1930’ların İrlanda’sının aynı olamayacağını söylemek mümkündür. Toplumsal değişimin tiyatroya yansması da; 20. yüzyılın ilk yarısında tarihsel bir ülkeye dayanan oyunlar ağırlıktaiken aynı yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde daha çok maddi kaygıların oyunlara ağırlığını koymaya başlaması şeklinde olmuştur. Dahası, yazarlar, tiyatroyu ulusal kimlik oluşturmak amacıyla kullanmayı bırakıp, oyunlarında her türlü güncel, toplumsal, politik ve hatta cinsel sorunları tartışmaya açar.

1950’lerin ortalarından itibaren Dublin’deki Üniteryen Kilisesi An Damer Tiyatrosu’na ev sahipliği yapmaktaydı. An Damer Tiyatrosu İrlanda dilinde yazılmış hem profesyonel hem de amatör oyunları sahnelemekteydi. 1958 yılında Brendan Behan’ın *An Giall (The Hostage)* adlı oyununun dünya çapında ilk gösterimi de burada yapılmıştır.

1960’lara gelindiğinde Dublin kapitalist ekonomiyle tanışmış, kentler ekonomik ve kültürel olarak gelişmiş, ulusal gurur kabarmıştır. Fakat kırsal kesim hala yoksullukla mücadele etmekte ve bu refah pastasından payına düşeni alamamaktadır. Bu şartlar

altında değişen ve gelişen yeni İrlanda'nın yeni sorunları ortaya çıkmıştı. Bu sorunların temelinde ise “yabancılaşma, g, din-birey çatışması, inanç özgürlüğü ve artık gevşemeye başlayan manevi değerler ile değişen ahlak anlayışının yarattığı yeni İrlandalı ‘kimliksizliği’” (Sayın 5) yatmaktaydı.

Bu değişimler tiyatro açısından da yeni bir sorun yaratmıştı; sahnede sergilenen İrlanda eskiden olduğu gibi bir ideali mi yansıtmalıydı yoksa değişen bir ülkenin yeni gerçeklerini mi? Bu dönemde yazılmış oyunların çoğu işte bu arada kalmışlığın izlerini taşımaktadır. 20. yüzyılın sonuna gelindiğinde ise üçüncü kuşak yazarlar denilen yazarların artık bu ideal ulus kavramını farklı şekilde ele aldıkları, birinci kuşak yazarlarda görülen geçmişe duyulan özlemin ve ikinci kuşak yazarların hissettiği arada kalmışlığın yükünden kurtulup değişimi ve gelişimi kabul etmeye yöneldikleri görülür. İrlandalı günümüz roman, senaryo ve oyun yazarlarından Declan Hughes tarafından kaleme alınmış “Who the Hell Do We Think We Still Are?” adlı yazıda kırsal imgelerin kültürel olarak artık eski değerlerini taşımadıkları, geçmişe değil geleceğe odaklanmanın daha doğru olacağı dile getirilir. (Hughes 8-16) Kültürel hayatın dinamizmi, yaşadığı gelişmeler, bu gelişmelere karşı oluşan tepkiler İrlanda'nın ve İrlandalılığın sahnede nasıl yansıtılacağını belirleyen yeni etkenler olarak göze çarpmaktadır artık.

Ülkedeki diğer gelişmelere paralel olarak, 1960'ların başlarında İrlanda Tiyatrosunun ikinci bir Rönesans yaşadığı söylenebilir. Brian Friel'in *Philadelphia, Here I Come!* adlı oyununun ilk kez sahnelendiği 1964 yılı genellikle ağdaş İrlanda Tiyatrosu'nun başlangıcı olarak kabul edilir. 1970'li ve 80'li yıllarda tiyatrodaki farklı biçimler ve yaklaşımları tanıtmayı amaçlayan Red Kettle, Druid, TEAM ve Field Day gibi çeşitli tiyatro toplulukları ortaya çıkmıştır. Ayrıca bu topluluklar Enda Walsh, Brian Friel, Stephen Rea, Frank McGuinness, Conor McPherson, Marina Carr, Gabriel Byrne ve Garry Hynes gibi birçok ünlü yazar, oyuncu ve yönetmen yetişirmiştir.

70'li ve 80'li yıllardaki bu ilk dalgayı, 1990'lar ve 2000'lerde Barabbas, Bedrock, Blue Raincoat, B*spoke, The Corn Exchange, Corcadorca, Fishamble, Loose Canon, Ouroborous ve Pan Pan gibi topluluklardan oluşan yeni bir dalga takip etti. Bu topluluklar da denenmemiş olanı denemeyi, farklı türleri aynı anda sahnelemeyi, alışlagelmiş olanın dışına çıkmayı, kısacası tiyatrodaki yeniliği amaçlıyordu.

1980 yılında Derry'de kurulan ve belli bir kadrosu ya da yönetmeni olmayan Field Day Tiyatro Topluluğu; 1991 yılına kadar senede dört ya da beş kez toplanmış ve Brian Friel'in *Translations* (1980) adlı oyunundan başlayarak yılda sadece bir oyun sahnelemiştir. Topluluk, tiyatronun yanı sıra konserler, seminerler ve özel etkinlikler de düzenlemiş, kitapçıklar, denemeler, monografiler ve *Field Day Anthology of Irish Writing* (1990) adlı eseri yayımlamıştır. Başlangıçta Brian Friel ve Stephen Rea tarafından hayata geçirilen topluluk kısa süre içinde Seamus Heaney, Seamus Deane, Tom Paulin, Thomas Kilroy ve Davy Hammond gibi sanatçıların katılımıyla büyümüş, hem ulusal hem de uluslararası bir üne kavuşmuştur. Kimi üyeleri Katolik, kimi üyeleri ise Protestan olan topluluğun en önemli özelliği, tüm üyelerinin İrlanda'daki siyasi çıkmazdan bıkmış ve hem Kuzey İrlanda hem de İrlanda Cumhuriyeti'ne karşı bir memnuniyetsizlik içerisinde olmasıydı.

Katolik Kilisesi İrlanda halk yaşantısında büyük rol oynamaktaydı. Herkes tarafından tanınan din adamlarına koşulsuz bir saygı duyulur ve yerel birer otorite olarak kabul görürlerdi. Ayrıca her ailenin kilisedeki ayinlere katılması gerekirdi. Günlük hayatta da yasaların yanı sıra kilisenin ahlaki etkisi baskın gelmekteydi. Katolik Kilisesinin siyasetçiler üzerindeki etkisi de göz ardı edilemezdi. Parlamantonun kürtaaj ve boşanma hakkındaki kararlarının da kilisenin etkisiyle şekillendiği söylenebilir. 1990'lara kadar İrlanda milli kimliğinin de Katolik olmakla birebir ilişkilendirildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Hatta bu iki terim neredeyse özdeş bir şekilde kullanılmakta,

İrlandalı olmak Katolik olmakla aynı sayılmaktaydı. Nitekim 1990’larda gün yüzüne çıkan çocuk istismarı vakaları Katolik Kilisesinin itibarının zedelenmesine yol açmıştır.

Sosyalist Mary Robinson’un 1990 yılında İrlanda’nın ilk kadın devlet başkanı seçilmesi ekonomik ve politik bir değişimin başlangıcıydı. Takip eden 10 yıl içerisinde nüfusunun yarısı genç ve eğitimli kişilerden oluşan İrlanda, artık dışarı göç vermeyen ve dünyanın en hızlı büyüyen ekonomilerinden birine sahip olan bir ülke haline gelmişti. 90’lardaki bu hızlı ekonomik gelişme tiyatro kültürünü de etkilemiş, yapımcıların sahnede yeni türler denemesine, eskilerin mesaj kaygıları olmadan yazabilmelerine olanak sağlamıştı. Seyirciler de yenilik istiyor, tiyatrolara daha genç izleyiciler geliyordu.

1995 yılında yapılan referandumla boşanma hakkının kabul edilmesi İrlanda halkı için bir dönüm noktasıdır adeta. Geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olmasıyla tanınan İrlanda, en küçük toplumsal yapısından başlayarak bir çözülme sürecine girmiştir. Bu durum dönemin oyunlarına da yansır elbette. Toplumdaki bu hızlı değişimler yine oyun yazarları tarafından konu edilmekte ve Marina Carr, Christina Reid ve Martin McDonagh gibi yazarlar tarafından eleştirel bir şekilde ele alınmaktadır. 2000’li yıllara gelindiğinde oyun yazarları artık ulusal ve kültürel bir ideal değil daha çok bireysel özgürlük ve hoşgörü temalarını işlemektedir. Hızla küreselleşen ve çok-kültürlü bir hale gelen günümüz İrlanda’sı için bir yüzyıl önce İrlanda ve İrlanda kimliğini bölen ve ülkeyi iç savaşa taşıyarak binlerce kişinin ölümüne neden olan kavramlar ve uğruna ölünecek olan idealler artık eski önemini taşımamakta, aksine hiciv yazarları için birer kaynak teşkil etmektedir. (Sayın 12)

O’Toole, İrlanda Milli Tiyatrosu’nun uyanışını Synge, Yeats, Lady Gregory ve O’Casey’e borçlu olduğumuzu, fakat bu uyanış döneminin 1920’lerden itibaren son bulduğunu ve uzun yıllar sürececek bir gerileme ve çöküş dönemine girildiğini belirtir. İkinci bir uyanış dönemi ise Tom Murphy, Brian Friel, John B. Keane, Thomas Kilroy ve Hugh Leonard gibi yazarların damga vurduğu 1950’lerin sonu ile 1980’ler arasındaki

döneme denk gelmektedir. Bu dönemi takip eden ve şu an içinde bulunduğumuz üçüncü dönem ise birinci dönem ile benzerlikler göstermektedir. (48-49) Tıpkı Uyanış döneminde olduğu gibi İrlanda’da çok sayıda başarılı oyuna imza atan ve dünya tiyatrosunda önemli yer tutan Marina Carr, Frank McGuinness, Conor McPherson ve Martin McDonagh gibi birçok oyun yazarının yetiştiği bu dönemi Sternlicht ‘Silver Age’ yani ‘Gümüş Çağ’ (14) olarak nitelendirmektedir. Ayrıca, milliyetçilik, dindarlık, siyaset, aile hayatı ve cinsellik gibi toplumu ilgilendiren meselelerin eleştirel biçimde ele alınışı bu benzerliğin kaynağıdır denilebilir.

Özellikle, Martin McDonagh’nın oyunlarında bu türden eleştirel yaklaşımları sıkça görmek mümkündür. Oyunlarında 20. yüzyıl sonunda İrlanda hayatının karanlık yüzünü ele alırken yüzyılın başlarında Synge tarafından sahneye taşınmış olan köy yaşantısını da acımasızca hicvetmekten kaçınmaz.

Bugün İrlanda’da eski romantik, efsanevi kahramanlık temaları demode olmuş, şehirli ve ileriye dönük bir ulus için köy yaşantısı uzakta kalmıştır. İçerik kapalı bir geçmişin mirasını hafifletmeye çalışan dinamik İrlanda ile eski köy yaşam biçiminin bir ilgisi kalmamış hatta antika olarak değerlendirilmeye başlanmıştır ki bu durum büyük ölçüde hiciv veya komedi konusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde birçok yazar oyunlarında İrlanda tiyatrosunun yüz yıllık geçmişinden faydalanmaktadır elbette. Bunun en yaygın olanı ilkin Yeats tarafından vurgulanan, 1920’lerde O’Casey tarafından hiciv ve alay konusu haline getirilmiş olan milliyetçilik temasıdır. Çağdaş İrlanda Tiyatrosu 20. yüzyılın başında Milliyetçilik hareketinden doğmuş ve bugünkü durumuna gelmiştir. (Sternlicht 30-31) Ancak bu hareketin uğruna ölünecek büyük bir idealden çok hicvedilecek bir mesele haline geldiği, O’Casey’den sonra Behan, Friel ve McDonagh gibi yazarlar tarafından da eleştirel bir biçimde ele alındığı görülmektedir.

2.2. Hicvin Edebiyattaki Yeri ve İşlevi

En genel tanımıyla bir kişi, olay ya da durumun, iğneleyici sözlerle, alaylı ifadelerle eleştirilmesi olarak bilinen hiciv; Türk Dil Kurumu tarafından da “bir kimsenin, toplumun, düşüncenin, nesnenin, göreneğin, yerin, inancın veya gidişin eksik ve biçimsiz yanlarını yermek için acı, batıcı ve alaycı bir dille yazılmış yazı veya söylenmiş söz” olarak tanımlanmaktadır.

Bu tanıma uygun olarak bir kişiyi ya da bir durumu alay etme yoluyla eleştiren edebi yazıların İngilizcedeki karşılığı ise ‘satire’dir. Hicvin kökeni incelendiğinde Roma kaynaklı mı yoksa Yunan kaynaklı mı olduğuna dair tartışmalar ile karşılaşılır. ‘Satire’ kelimesinin Antik Yunan kökenli yarı insan-yarı keçi varlıklar tarafından sahnelenen ‘satyr’ oyunlarından ortaya çıktığını savunanların (Julius Scaliger) karşısında, kelimenin kökeninin Latince ‘çeşitli yiyeceklerle dolu bir kap’ anlamına gelen ‘lanx satura’ kelimesine dayandığını ve ilk örneklerinin Romalı Lucilius tarafından verildiğini söyleyenlerin (Casaubon, Rigaltius, Dacier, Dauphin ve Dryden) iddiaları daha sağlam görünmektedir.

Lucilius’un dönemin kötülük, düzensizlik ve ahlaksızlıklarıyla acımasız bir dille alay eden şiirlerini yine Romalı Persius, Iuvenalis ve Horatius’un hicivleri takip etmiştir. Özellikle Iuvenalis ve Horatius bugün hiciv denildiğinde ilk akla gelen isimler olmaktadır. Ancak bu iki yazarın hicivlerinin birbirlerinden ayrıldığı bazı noktalar vardır. Horatius’un hicivlerinde daha yumuşak ve mizah yanı daha ağır basan bir üslup görülmekteyken, Iuvenalis’in hicivleri daha sivri dilli ve daha iğneleyicidir. Kendilerinden sonra yazılmış hicivlerin çoğu onların isimleriyle anılmaktadır. Bu hiciv türlerine ek olarak Yunanlı Menippus ve Romalı Varro’nun adlarıyla anılan ve daha çok düzyazıda görülen bir başka hiciv türü daha vardır.

M.H. Abrams hicvi dolaysız (direct/formal) ve dolaylı (indirect) olarak iki ana başlıkta incelemektedir. Dolaysız hicivde; hicveden kişi birinci ağızdan konuşmaktadır. ‘Ben’ diyerek kendinden bahseden kişi, ya direkt okuyucuya ya da işlevi konuşmacının yergi dolu yorumlarına güvenilirlik katmak olan ‘adversarius’ denilen bir başka karaktere hitap ediyor olabilir. Dolaylı hicvin ise Romalı şairler Horatius ve Iuvenalis’in adlarıyla özdeşleşmiş olan iki türü üzerinde durulur. Bu türler konuşmacının karakteri, konuyu ele alış ve hitap şekli ile birbirlerinden ayrılır. (Abrams 275-278)

Horatius’un hicivlerinde konuşmacı; kibar, medeni, nükteli, zeki ve hoşgörülü biridir. İnsanların aptallıkları, gösterişçilikleri ve ikiyüzlülükleri karşısında öfkelenmek yerine olayları alay ederek ele almayı tercih eder. Yumuşak bir dil kullanarak okuyucularda kusurlara ve saçmalıklara karşı acı bir gülümseme yaratmayı, hatta insanları kendi kötülüklerine ve aptallıklarına güldürmeyi amaçlar. İngiliz Edebiyatı’nda Defoe’nun *The True-Born Englishman* (1701) ve Pope’un *The Rape of the Lock* (1712) adlı eserleri bu türden hicve örnek olarak gösterilebilir. Iuvenalis’in hicivlerinde ise konuşmacı; kötülükleri ve hataları kınamak için ağırbaşlı bir ifade ile halka hitap eden, okuyucularında insanların sapkınlıklarına karşı nefret, öfke ve üzüntü gibi duygular uyandıran ciddi bir ahlakçıdır. Örneğin Swift’in *A Modest Proposal* (1729) adlı eseri bu türden bir hicivdir.

Dolaylı hiciv okuyucuya direkt olarak hitap etmez. En yaygın örneği, yaptıkları ve söyledikleriyle kendini gülünç ya da uygunsuz duruma düşüren karakterlerin ele alındığı kurgusal anlatım biçimleridir. “Dolaylı hiciv, genellikle aptallar, üç kağıtçılar ve alaycılar arasında geçen konuşmalar yoluyla hicvettiği hedefini azarlar, onunla dalga geçer ve onu gülünçleştirir” (Quintero 7). Düz yazıyla yazılan bu hicivler aralarına nazım biçiminde parçalar eklenmiş gevşek bir anlatım biçimine sahiptir. Başlıca özelliği; çok konuşan alışılmadık tipler, bilgiçler, edebiyatla uğraşan kişiler ve çeşitli meslek gruplarını veya felsefi görüşleri temsil eden kişiler arasında geçen uzun konuşmalar ve tartışmalar

içermesidir. Menippus ve Varro ile özdeşleşmiş olan hiciv de dolaylı bir hicivdir. Bu şekilde yazılmış eserler, “egemen sınıfı ve din adamlarını eleştiren, mitolojik ve tarihi karakterlerin, farklı altyapıya sahip kişilerin bir arada olduğu, abartılı ve fantastik öğeler kullanan, delilik ve toplumsal kuralların çiğnenmesini içeren eserlerdir” (Lanters, “Irish Satire” 484).

Paul Simpson, hicvin saldırgan, toplumsal ve entelektüel olmak üzere üç adet başlıca işlevi olduğunu öne sürer. Bunlardan ilki, hicvin olmazsa olmaz özelliğidir ki hicvi hiciv yapan unsur onun sözlerle saldırı amacı taşımasıdır. Hicvin toplumsal işlevi daha çok toplumun aksayan yönlerini hedef alması ve daha iyiye doğru bir değişikliği hedeflemesi ile alakalıdır. Entelektüel işlevi ise yazarın ve okuyucuların bilgi seviyesiyle yakından alakalıdır. Zira kullanılan söz sanatlarını, kelime oyunlarını ve verilmek istenen mesajı anlayabilmek belli bir dilbilgisi ve kültür birikimi sahibi olmayı gerektirir. Bu üç işlev yer yer birbirlerine baskın gelse de hiç biri birbirinden ayrı düşünülemez. (*On the Discourse of Satire* 3) Dolayısıyla hicvin işlevini teke indirmek mümkün değildir.

Bir hicvin kaleme alınmasında hicivcinin öncelikle okuyucu, dinleyici ya da izleyicisinin potansiyel bilgi tabanını hesaba katması gerekir. Bu taban sadece kültürel ve ansiklopedik bilgileri değil, örneğin siyasi bir hiciv söz konusu ise güncel olaylar ve gelişmeleri de içine almalıdır. Ancak siyasi hicivlerin raf ömrünün oldukça kısa olduğunu da unutmamak gerekir. Hedef aldığı kişiler ya da olaylar hafızalardan silindikçe hicvin etkenliği de azalır ve gittikçe anlaşılmaz bir hal alır. (Simpson, “Satirical Humour” 246)

Frye, hiciv için gerekli olan en önemli iki unsurun nükte ve mizah anlayışı ile saldırı ögesi olduğunu söyler. (224) İçerdiği mizah unsurları nedeniyle hiciv zaman zaman mizahın bir dalı olarak görülebilir; fakat komik öğeler kullansa da asıl amacı her zaman için güldürmek olmayabilir. Bu noktada asıl amacı güldürmek olan komediden ayrılır. Hiciv amacına ulaşmak için mizahı bir araç olarak kullanır, sonuçta gülmeye yol açsa bile aslında başka bir amacı vardır. Çünkü gülünçleştirerek değişimi veya

yenilenmeyi hedefler. Değiştirilebilir veya düzeltilebilir kusurları ele aldığı için fiziksel bozukluklar dahil her türlü kusuru hedef alan komediden farklıdır. Ele aldığı konuların genellikle hoş gitmeyen durumlar olması nedeniyle “hiciv yazarının anlatımı neşeli ve iyimser olmaktan çok kasvetli ve karamsardır” (Smith, “O’Casey’s Satiric Vision” 13). Buna rağmen hiciv yazarını, görevi sadece ders vermek olan bir öğretmen gibi görmek doğru olmaz. Yazılarında mizaha da gerektiği kadar yer verir ki bunu hem bir rahatlatma unsuru hem de kötülüğe karşı bir silah olarak kullanır.

Dahası, mizah yazarları konularını eleştirmeden, yargılayıp suçlamadan, sadece güldürmeyi amaçlayarak ele alırken, hiciv yazarları mizahı eleştirmek ve kusurları gözler önüne sermek amacıyla kullanır. Komedi toplumdaki aksaklıkları olduğu gibi kabul edip, güldürmek amacıyla malzeme olarak kullanırken hiciv bu aksaklıkların düzeltilmesi için çalışır.

Yine de bu iki tür çoğu zaman iç içe bulunduğu için komedi ve hiciv arasında ayırım yapmak zaman zaman zorlaşır, komedi ve hiciv arasındaki ayırım sadece uç noktalarda keskinleşir ve “belli bir oranda keskinliği olan mizahi kullanımlar hiciv olarak nitelendirilir” (Aytür 39). İkisinin birbirinden ayrılmasının en zorlaştığı noktada Satirik Komedi adı verilen tür ortaya çıkar. Politik eylemleri veya felsefi doktrinleri alaya alan ya da kabul edilen toplumsal düzenden sapmaları hedef alan ahlaki veya geleneksel standartları çiğneyenleri gülünç duruma düşüren bu oyun türünün ilk örnekleri Aristofanes tarafından verilmiştir. Aristofanes, *The Wasps* ve *The Knights* gibi oyunlarında, yaşadığı dönemin politik, felsefi ve edebi meselelerini alaya almıştır. İngiltere sahnelerinde ise Ben Jonson’ın *Volpone* ve *The Alchemist* adlı oyunları, zeki ama namussuz üç kağıtçıların açgözlülüklerini ve hünerlerini, onların aynı şekilde açgözlü ama aptallık derecesinde saf olan kurbanlarını, gülünç ve itici bir şekilde göstermiştir.

Hiciv yazarlarının eserlerini oluştururken başvurduğu belli başlı yöntemler küçümseme, hayvanlara benzetme, kavram ve kelimelerin değiştirilmesi, sembollerin tahrip edilmesi, yazarın ahmak rolüne bürünmesi, mantık dışı ve abartılı övgüler, azarlama ve hatta küfür olarak sıralanabilir. (Çiftçi 176-180) Hicivcilerin bu tür yöntemler seçmelerinin bir nedeni söylemek istediklerini farklı yollardan ifade ederek oluşabilecek tepkilere karşı kendilerini korumak istemeleridir denilebilir. Diğer bir nedeni ise hedeflerini onlardan daha düşük seviyeli bir başka canlı veya durumun özelliklerini atfederek aşağılamak ya da onlara hak etmediği kadar yüce özellikleri yakıştırarak aslında tam tersi bir durumun söz konusu olduğunu göstermek istemeleridir.

Amacı bir kimseyi, bir nesneyi, yanlış gördüğu bir durumu ya da düşünceyi yermek olan hiciv yazarı, içinde bulunduğu toplumun ya da düzenin aksayan yönlerini iğneleyici bir dille ele alır. Ancak “nazım ile düzyazının karışımından oluşan” (Aytür 39) hicvin sadece bir eleştiri yazısı olduğu söylenemez. Zira “hiciv yazarı dünyayı iyiyle kötünün eskiden beri süregelen savaş alanı olarak görür. . . . Amacı, özelde, kötülüğe saldırmak; genelde ise, bozulmuş düzeni yeniden sağlamaktır” (Smith, “O’Casey’s Satiric Vision” 13). Hedef aldığı kişi yahut olay her ne ise bunların içinde bulunduğu olumsuz durumun düzeltilmesini sağlamaya çalışır. “Hiciv, sosyal yaşantıya, kurumlara, adetlere, geleneklere ve kişilere yöneliktir. Bunların menfi yönlerini teşhir etmek suretiyle aksaklıkların düzeltilmesini sağlamaya çalışır” (Kılıç 1743). Hedef olarak seçtiği kitlesi aısından bakıldığında kişisel ve toplumsal özellikler taşıdığı görülür.

Diğer tüm edebi türler gibi hiciv de içinde bulunduğu kültürü yansıtır; fakat kusurları gösterebilmek için bu kültürden uzak bir noktada durabilmeyi amaçlar. Bu kültürün aıklarını ve çelişkilerini inceleyip yansıtır, dahası bu çelişkilerin hem eleştirmeni hem de temsilcisi olma rolünü üstlenir. Bir takım ideolojilere saldırır; ama yine de onlardan kaçamaz. (Knight 51)

Her ne kadar “hicvin amacı, yanlış olanı göstererek dünyayı düzeltmek ve onu iyileşmeye ikna etmek” (Pavlovskis-Petit 511) olsa da çoğu zaman içinde bulunduğu şartlardan ve eleştirdiği durumdan kendisi de kaçamaz. Nitekim hicivci, açık veya üstü kapalı bir biçimde şartların daha iyi olduğu, daha iyi bir dünyayı göstererek iyileşme ve değişme hayali kurar. Bu sebeple “hicivciler ilk ütopycılardır” (Quintero 3) da denilebilir.

Yaradılıştan olan kusurlar, eksiklikler olgun insanlar için hiciv konusu yapılmaz. Hicvin genel amacı, insanların ikiyüzlülüklerini, kötülüklerini ve aptallıklarını gözler önüne sermektir denilebilir. İnsanların bu özellikleri tek bir tarihsel döneme özgü olmadığı için hiciv okuyucular tarafından her dönemde anlaşılabilir. Fakat bazı hicivleri anlayabilmenin belli bir kültürel birikim ve bilgi gerektirdiğini de unutmamak gerekir.

Bireysel veya toplumsal eleştiri niteliği taşıyan hicvin anlaşılması bazı durumlarda güç olabilir. Zira hicvin anlaşılabilirliği yazarının okuyucularla paylaştığı kültürel altyapı ile yakından ilgilidir. Çünkü hicivci içinde bulunduğu dönemin ve toplumun şartlarına göre insanların siyasal, sosyal ve kültürel yapılarıyla oluşturdukları düzen içerisinde ters giden durumları konu edinir ve bunları anlayabilmek için okuyucularda belli bir bilgi birikimi olması gerekir. Ancak tek bir bireye yöneltilen ve aşağılamak amacıyla kişisel kinle yazılan hicivler zamanla anlaşılabilirliğini kaybeder. Her şeye rağmen, tüm edebi eserler gibi hicvin de toplumların yapısı ve sosyal yaşantısı hakkında kendilerinden sonra gelen topluluklara bıraktığı sosyal miras büyük önem taşımaktadır. Okuyucularını güldürürken düşündüren hiciv, bir toplumu anlamak için hayli etkili bir kaynak oluşturur. Hiciv yoluyla bir toplumun değerleri, beğenileri ve güç ilişkileri daha iyi anlaşılır.

Genelde hedefi toplumdur, zalim ve baskıcı yöneticilerdir, ahlaki yozlaşmayı sağlayan yasa ve kurallardır, adet ve geleneklerdir. Toplumsal özellikleri hedef alan hicivler, geçmişte ihtişamlı bazı toplumlarda sosyal,

siyasal, iktisadi ve ahlaki çöküntünün ve yozlaşmanın meydana geldiği sıralarda en parlak dönemini yaşar. (Çiftçi 173)

Dünya edebiyatlarında Juvenal, Swift, Voltaire, Cervantes gibi ünlü hiciv yazarlarının ortaya çıkması toplumsal sorunların en yoğun olduğu dönemlere denk gelmiştir. Bu yazarlar kendi gördükleri kötülükleri başkalarının da görmesini ve bunların yok edilmesini amaçlar. Bunu yaparken iyi ve doğru bir üslup kullanılması şarttır; çünkü hicvin amacına ulaşması büyük ölçüde üslubuna bağlıdır. Yazarın güçlü bir üsluba sahip olması hicvin etkenliğini artırır. Hiciv yazarı okuyucu tarafından daha iyi anlaşılabilmek için, dolaylı anlatım, tersinleme/ironi (irony), abartma, karikatürize etme, çift anlamlı sözcükler, yazılışları ve söylenişleri aynı ama anlamları farklı sözcükler (ündeşler/cinas) (pun) ile eğretileme (metaphor) ve düzdeğişmece (metonymy) gibi benzetmeler kullanma gibi yöntemlere başvurur.

Bundan sonra hicvin anlaşılması okuyucuya düşen bir görevdir. Yazarın karikatürize ettiği tipleri tanımak, abartmaların arkasında gizli olan gerçeği sezmek, hicvin en önemli üslup unsuru olan alayı (irony) yani söylenenin aslında tam tersinin kast edildiğini fark edebilmek okuyucuya güç gelebilir. Zira hiciv, okuyucudan belli bir edebiyat formasyonu bekleyen bir türdür. (Baypınar 34)

Eleştirilerini halka zulmeden egemen sınıf yahut yöneticilere yönelten hiciv yazarları tarih boyunca baskılarla karşılaşmış, eleştirirken eleştirilen durumuna düşmüş, hapse atılma, hatta zaman zaman ölüm tehlikesi ile karşı karşıya kalmıştır. Bu durumdan kaçınmak için birçok hicivcinin eserlerine dolaylı anlatım yöntemini ve hayali bir konuşmacı kullanmayı tercih ettiği görülür. Şartlar ne denli zor olursa olsun hiciv yazarları eserlerini yazmayı sürdürmüş, topluma ayna tutmaya devam etmiştir.

İngiliz edebiyatında hicvin ilk örnekleri Chaucer'ın *Canterbury Tales* ve William Langland'ın *Piers Plowman* adlı eserlerinde bulunabilir. Antik Yunan ve Latince eserlerin İngilizceye çevrilmesiyle birlikte İngilizler arasında özellikle 17. ve 18. yüzyıllarda hiciv çok tutulan bir tür olmuştur. John Dryden, "A Discourse Concerning The Original and Progress of Satire" (1693) adlı denemesinde hicvin kökeni ve gelişimi hakkında bilgiler verirken, İngiliz edebiyatında etkisi daha çok görülen Horatius ve Juvenalis'in hicivlerinin de özellikleriyle beraber farklılıklarını gösterir. Dryden, Horatius'un ılımlı yaklaşımını olumlu bulsa da Juvenalis'in hicivlerini daha başarılı bulduğunu açıkça belirtir.

Neo-Klasik dönem İngiliz hiciv yazını adeta Jonathan Swift ile özdeşleşmiştir denilebilir. *Gulliver's Travels*, *A Modest Proposal* ve *Tale of a Tub* adlı eserlerinde Swift'in yaşadığı dönemde toplumsal ve siyasi anlamda hemen hemen her şeyi eleştirdiği görülür. Daniel Defoe, Alexander Pope, Henry Fielding gibi dönemin önde gelen yazarlarının çoğu hiciv türünde eserler vermiş, hiciv yazını sansür yasasıyla sekteye uğrasa da İngiltere'de varlığını hep devam ettirmiştir. Hatta tam anlamıyla amacı hicvetmek olmayan eserlerde dahi hiciv unsurları görülebilir.

Hiciv yaygın olduğu kadar kısıtlıdır da aslında. Çünkü hicvin öne çıkan özelliklerinden biri de eril cinsiyete ait olmasıdır. Kadınların hiciv yazarlığı konusunda erkeklerin gerisinde kaldığı görülmektedir, hatta kadınlar çoğunlukla hiciv için birer hedef olabilir. Aslında hicvi erkekler için bir uğraş haline getiren şey cinsiyet tanımlaması yapılırken kadınların tanımlanabilir bir grup olması erkeklerin ise tüm insanlığı temsil ediyor olmasıdır. Yani erkeklerin hicvi tüm insanlığın hicviyken kadınların hicvi ise sadece toplumun belli bir kesiminin hicvidir. (Knight 6)

Ayrıca, "hiciv türünün erkeksiliği sözcüklerle savaş açma özelliğinden ileri gelmektedir" (Rabb 2). Hiciv, saldırgan bir dil kullanarak hedefini yaralar, parçalar, keser ve ısıtır ki bunlar savaşçılık görevini erkeklerin üstlendiği ataerkil toplumlarda kadınlara

yakıştırılmayan bir takım eylemlerdir. 20. yüzyıl itibariyle değişen toplumsal algılar kadınların özellikle roman ve köşe yazarlığı alanlarında hiciv yazarı olarak kendilerini gösterebilmesine olanak sağlamıştır.

Hiciv genellikle mahrem ya da ailevi konuları ele alan bir tür değildir. Aksine toplumsal meseleleri toplumsal örneklerle ele alır. Bu sebeple kadınların mahrem bir çerçevede değerlendirildiği ve hangi türde olursa olsun kadınlar tarafından yazılan şeylerin hoş karşılanmadığı toplumlarda kadınların hiciv yazması da düşünülemez. Hiciv, toplumdaki sakıncalı durumları ve çoğunlukla bireyleri hedef alan saldırgan bir tür olduğu için hiciv yazarlarının savunmacı bir tutum içinde olmasını gerektirir. Yazar olarak kimlikleri bile şüpheli olan kadınları ise savunulamaz bir duruma sokar. Bu sebeple, Batı toplumlarında kadınlar 20. yüzyıl öncesinde ya isimsiz ya da gizli bir şekilde hiciv yazabilmiştir. Özetle, kadınların 20. yüzyıl öncesinde hiciv türünden uzak durmasının nedeni kadınların yazarlıktan, toplumsal etkinliklerden ve münakaşadan uzak tutulmasıydı denilebilir. (Knight 7-8)

Hicvin köken ve aidiyet tartışmalarının yanı sıra nasıl sınıflandırılacağı sorusu da gündeme gelir. Ortaya çıkışından itibaren çeşitli biçimlerde karşımıza çıkan hiciv, şiir, roman ya da tiyatro gibi sınıflandırılacak edebi bir tür değil, edebi türlerden herhangi birinde ortaya konulan bir tavır ve tutumdur. Amacı belirli bir durumu, aksaklığı veya yanlışlığı dile getirmek olan şair ve yazarların herhangi bir edebi türde başvurdukları bir yaklaşım biçimidir.

Hiciv, toplumdaki aksayan yönleri, devlet yönetimindeki hataları, toplumdaki her türlü çelişkili durumu eleştirel bir yaklaşımla ele alır. Fakat “insanları, kendilerinin bile farkında oldukları bazı çarpıklıkların, hataların alaya alınması rahatsız, tedirgin eder; hicivde kendinden bir parça gören kişi bu alaylı eleştiriden, yergiden memnun olmayacaktır” (Baypınar 36-37). Bu sebeple, diğer yazarlarla karşılaştırıldığında “hiciv

yazarlarının pek popüler olmamasının nedeni de büyük olasılıkla insanları zorla gerçeklerle yüzleştirmeleridir” (Güvenç 3).

2.3. Tiyatro-Hiciv İlişkisi ve İrlanda Tiyatrosunda Hiciv

İnsan hayatının bir yansıması olan tiyatro, değişen hayata kayıtsız kalamaz, kendisi de değişime ayak uydurur. Ayrıca tiyatronun toplumu dönüştürücü bir etkisi olduğu da kabul edilmelidir. Bu bağlamda hiciv ile tiyatro örtüşmektedir; çünkü hicvin bir amacı da insanlarda farkındalık yaratarak dönüşüm sağlamaktır. 20. yüzyılda eski sistemler radikal değişimler geçirirken, hiciv de inatçı, işe yaramaz, etkisini kaybetmiş veya değişime karşı çıkan kişileri ve durumları konu olarak ele alır.

20. yüzyıl İrlanda için her anlamda bir değişim dönemi olduğundan tiyatro eserlerinde hicve sıkça rastlamak mümkündür. Örneğin, İrlanda Milli Tiyatrosu’nun ilk temsilcilerinden olan Synge ve O’Casey’nin oyunlarında hicivle karşılaşırız. Temelinde toplumsal eleştiri yatan hiciv zaman içerisinde değişen toplumsal algılara eşlik ederek Behan, Friel ve günümüz yazarlarından McDonagh’nın eserlerinde de kendisini gösterir.

Aslında “tiyatroda hicvin M.Ö. 5. yüzyılda Atina’nın siyaset ve edebiyat dünyasına yönelik iğneli saldırıları ile ünlü Yunanlı oyun yazarı Aristofanes’in eserlerinden başlayarak tiyatronun ortaya çıkışından beri var olduğu söylenebilir” (Marsden 161). Antik Dönemden günümüze kadar varlığını sürdüren hiciv, 20. yüzyılda iki dünya savaşı, hızlı bilimsel ve teknolojik gelişmeler, siyasi çelişkiler içerisinde ortaya çıkan birçok dramatik akıma eşlik etmiştir; zira hiciv yazınının en çok bu tür toplumsal değişim dönemlerinde öne çıktığı görülmektedir. Realizm, Absürdizm ve Post-Modernizm akımlarının sıkça başvurduğu hiciv çağdaş tiyatroda ise daha çok kara mizah (black humor) ile birlikte görülmektedir.

İngiliz Edebiyatında özellikle 17. yüzyılda yıldızı parlayan tiyatro hicvin en güzel örneklerinden biri John Gay'in *The Beggar's Opera* (1728) adlı oyunudur. 1660 yılında tiyatroların yeniden açıldığı Restorasyon döneminde baskılardan kurtulan yazarlar, tiyatro sahnesini dönemin toplumsal, siyasi ve edebi koşulları hakkında yorum yapabilmek amacıyla kullanmaya başladılar. Tiyatro da onların seslerini duyurabilecekleri eşsiz bir ortam sağlamaktaydı. Bu dönemde, Fransız etkisindeki aristokrat sınıfın yapmacık tutumlarından yükselen tüccar sınıfının materyalist tutumlarına kadar her şeyi konu edinen, özellikle dönemin siyasi ve edebi koşullarını hicveden birçok oyun yazılmıştır. 1737 yılında Walpole'un başkanlık ettiği parlamento tarafından çıkarılan Lisans Kanunu (Licencing Act) ile yazılan tüm yeni oyunların ve eski oyunlardan yapılan uyarlamaların Hazine Bakanlığının (Lord Chamberlain) onayından geçmesi zorunluluğu getirilince, hiciv yazarları oldukça kısıtlanmış, siyasi konuları ele almayı bırakmış, hatta Henry Fielding ve Daniel Defoe gibi yazarlar tiyatrodan roman türüne geçmeyi tercih etmiştir. Tiyatroları sansürleyen Lisans Kanunu 1843 yılında biraz gevşetilmiş olsa da 1968 yılına kadar varlığını sürdürmüştür.

Tiyatro diğer edebi türlerden farklı olarak sahne performansı gerektirdiğinden ve oyunlar okunmaktan çok sahnelenmek için yazıldığından, sözel ve görselin birleştiği, etkisi sözlerin ötesine ulaşan bir hiciv biçimi olarak karşımıza çıkar. “Tiyatro hicivde bulunan unsurlar, oyun kişileri, kalıplaşmış sahneler, ahlaki örneklem, komedi ya da trajediye uygun bir söyleyiş şekli olarak sıralanabilir” (Marsden 161). İzleyiciler sahnelenen oyunla kendi hayatları arasında benzerlikler kurabilir, bu da tiyatro hiciv yazarının mesajlarını daha kolay iletebilmesi için bir avantaj sağlamaktadır.

Tiyatro hiciv, alay ederek cezalandırmak yerine güldürerek eğitime amacı taşıdığı için daha çok Horatius'un eserleriyle özdeşleşen hiciv türüne uygundur denilebilir. Ayrıca “kurulu bir düzeni tehdit eden cimri, huysuz, anti-sosyal, ikiyüzlü ve kendini beğenmiş kişileri hedef alır” (Herr 461). Bunu yaparken kullandığı yöntem trajediden çok

komedi ile bağdaşmaktadır. Hiciv yazarları genellikle nükteli bir anlatım biçimi kullandıkları için mizah ve hiciv çoğu zaman iç içedir. Fakat tiyatro hicvin amacı da salt güldürmek değildir, hedef kitlesine ulaşabilmek için mizahı bir araç olarak kullanır. Nitekim “hicvi herhangi bir tenkit yazısından ayıran en belirgin özelliği onun ağır basan mizah, güldürücü yönüdür. Hiciv saldırdığı nesneyi, kişiyi tamamen mahvetmeyi, yerin dibine sokmayı amaçlar ve bunu yaparken de sahip olduğu amansız silahı "mizah" ile okuyucuyu kahkahaya boğar” (Baypınar 32).

Hiciv yazarlarını diğer yazarlardan ayıran diğer bir nokta da “ifşa etmek, kınamak ve suçlamak suretiyle insanları ıslah etme” (Güvenç 3) amacı taşımalarıdır. Ifşa edilip, kınanmaya en uygun toplumsal olay olan skandallar da hiciv yazarı için birer araçtır. Örneğin, İrlanda’da Katolik Kilisesi’nin 1990’larda adının karıştığı skandallara yapılan göndermeler Martin McDonagh’nın oyunlarında sık sık karşımıza çıkmaktadır. Yazarın ilk oyunu *The Beauty Queen of Leenane*’de mahalle kilisesinin papazı Peder Welsh hicvedilmektedir. Burada McDonagh, 1992’de Amerikalı dul bir kadından çocuk sahibi olduğu açığa çıkınca görevden el çektilirip denizaşırı ülkelere misyoner olarak gönderilen Piskopos Eamon Casey’e açık bir gönderme yapmaktadır. Bu olay Katolik Kilisesinin İrlanda halkı üzerindeki etkisinin azalması ve kilisenin sorgulanmaya başlamasına yol açtığı için önem taşımaktadır. McDonagh’nın da yakın tarihteki bu olaya dikkat çekmek istemesi anlamlıdır. Bazı papazların ikiyüzlü davranışlarını açığa çıkararak alenen hiciv amacı taşıyan şakalar yapmaktadır.

Daha önce de belirtildiği üzere, hiciv, yazar tarafından verilmek istenen mesajın tam olarak anlaşılabilmesi için okuyucuların da konuyla ilgili yeterli bilgi sahibi olmasını gerektirir. Eğer okuyucular Piskopos Casey’nin adının karıştığı bu skandaldan haberdar olmazsa yazar amacına ulaşamaz. Hicvin belli bir toplumsal temeli ve sadece güldürme amacının ötesinde bir fonksiyonu vardır. Yazarın burada yaptığı şakanın amacı seyircilere

Kilise'nin ülke genelinde adının karışmış olduğu skandalları hatırlatmak ve ikiyüzlülüğü ile alay etmektir.

McDonagh'nın olayları ele alış şekli daha çok kara mizah yoluyla olmaktadır; çünkü yazar insanoğlunun karanlık yüzüne odaklanmaktadır. Örneğin, küçük çocukların papazlar tarafından istismar edilmesi, tartışmalı ve skandala adı karışan kişileri rencide etme riski taşıyan bir meseledir. Yine de yazar bu tür meseleleri konu edinmekten ve hicvetmekten çekinmemektedir. Çünkü yazarın asıl yapmak istediği şey bizi güldürmek değil; hiciv yoluyla toplumda bozuk, çirkin ve tatsız olanları da görebilmemizi sağlamaktır. McDonagh'nın oyunlarında, 20. yüzyılın sonuna gelindiğinde İrlanda'da milliyetçilik olgusunun sorgulanmaya devam ettiğini görürüz.

Bir milleti oluşturan birçok olumlu özellik olabileceği gibi çeşitli olumsuz özellikler de olabilir. Hiciv yazarları da olumsuz yönleri ön plana çıkararak insanların bu özelliklerin farkına varabilmesi ve aksaklıkları el birliği ile düzeltebilmesi umudunu taşır. İrlanda Tiyatrosunun insanlarda yaratmak istediği milliyetçilik duygusu da aynı amaca yöneliktir. Zira “milliyetçilik, millet olma bilincidir” (Knight 54). Zaman içerisinde gelişen ve bir milleti oluşturan her türlü dini, siyasi, ekonomik ve kültürel unsurlar adeta milliyetçiliğin koruma kalkanı altındadır denilebilir. Millet olma bilinci işte bu unsurlara sahip çıkmayı gerektirir. İrlanda Milli Tiyatrosu'nun var oluşunun temelinde de bu bilinç yatmaktadır.

Millet olma bilincinin oluşumunda hicvin aslında önemli bir rolü vardır. Çünkü milliyetçiliğin korumayı amaçladığı unsurlarda ters giden bir durum oluştuğunda bunu dile getiren ve düzeltilmesini bekleyen hicvidir. Ayrıca hicvin, çeşitli edebi türler aracılığıyla toplumun her kesimine ulaşabilme ve yanlış gidenleri göstererek millet olmanın gereksinimlerini insanlara hatırlatma işlevi de vardır. Sivri dilli tasvirlerle bireylerin mensup oldukları milletlerin özelliklerini fark etmelerini ve tanımlamalarını sağlar.

Söylemek istediklerini farklı şekillerde ifade eden hiciv, bir milleti hedef alırken bunu başka milletleri eleştiriyormuş gibi görünerek de yapabilir. Knight'ın tabiriyle “satirik milliyetçilik, bir milletin başka bir milletin kılığında kendi kendisine bakabilmesini sağlar” (60). Yani başka bir milletin olumsuz özellikleri üzerinden aslında kendisi eleştirilmektedir. Örneğin, Swift *Gulliver's Travels* adlı eserinde Hollandalı tüccarları eleştirirken aslında İngiliz tüccarları hedef almaktaydı. Uçan Laputa Adası'ndaki kaçık bilim adamları ise gerçekte dönemin ünlü bilim akademisi Royal Society'yi eleştirmektedir. Birbiriyle savaş halinde olan Lilliput ve Blefuscu ülkeleri ise İngiltere ve Fransa'yı temsil etmekteydi. Swift farklı ülkeleri eleştiriyor gibi görünürken aslında kendi milletini eleştirmektedir.

Belli bir milleti temsil eden basmakalıp, tekdüze tiplerin (stereotype) kullanılması da hiciv yazarlarının başvurduğu yöntemlerden biridir. İngiliz hiciv yazarlarının kullandığı basmakalıp tiplerin arasında; kibirli, tembel, inatçı ve zalim birer sömürgeci olan İspanyollar, alkol düşkünü, açgözlü, sahtekar ve paragöz tüccar Hollandalılar ile efemine ve züppe aristokratların yanı sıra fakir, cahil ve aç Fransızlar sık sık karşımıza çıkmaktadır. (Knight 61) Bu gibi basmakalıp tiplerin kullanılması temsil ettikleri milleti hiciv yazarlarının çeşitli saldırılarda bulunabilmesine olanak sağlayan bir hedef haline getirir. İrlandalılar da İngiltere sahnelerinde ‘stage Irishman’ tiptemesi ile birer eleştiri odağı durumundadır.

İngilizlerin yabancılara karşı düşmanlığını eleştiren Defoe, *The True-Born Englishman* adlı hicvinde İspanyolların kibirli hallerinden, İtalyanların şehvet düşkünlüğünden, Almanların alkol düşkünlüğünden, Fransızların ise tutkulu hallerinden bahsettikten sonra İngilizlerin kendilerini tanımlayabilecek belirli hiçbir özellikleri olmadığını belirtir. Yani aslında ‘true-born Englishman’ (saf İngiliz) diye bir şey yoktur. İngilizler birçok milletin özelliklerini bünyelerinde barındırdıkları için tam anlamıyla bir

millet olmaktan uzaktırlar. Bu sebeple İngilizlerin ırkçılık yapması ve diğer milletlere tepeden bakması çok yersizdir.

İrlandalıların büyük mücadeleler sonucunda İngilizlerden bağımsızlıklarını kazandıkları 20. yüzyıl, İrlanda Tiyatrosu için ne denli büyük bir önem taşıyorsa Avrupa Tiyatrosu için de o denli büyük değişikliklerin ve gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. Sanayi, bilim ve teknolojiadaki gelişmeler, iki dünya savaşı, coğrafi ve siyasi değişiklikler gibi dünya tarihini derinden etkileyen gelişmeler insanların düşünce dünyasında da bir takım değişiklikler yaratmıştır. 19. yüzyıl sonlarından başlayarak daha önce görülmemiş bir hızla Natüralizm, Realizm, Ekspresyonizm, Absürt Tiyatro ve Epik Tiyatro gibi 20. yüzyıl tiyatrosuna yön veren birçok akım ortaya çıkmıştır. Bu akımlar modern insanın karşı karşıya kaldığı sorunları farklı biçimlerde ele alıyor olsa da her birinin altında toplumsal veya insani birer eleştiri yatmaktadır. Değişen toplum düzenleri, politikacılar, yöneticiler ve din adamları hiciv yazarları için her zamankinden daha büyük birer hedef haline gelmiştir. Toplumu baskı altında tutan her ne varsa hiciv için bir konu teşkil etmektedir.

20. yüzyıla yaklaşıldıkça tiyatrodaki hicvin yıldızı giderek parlamıştır; dahası “tiyatrodaki hicvin 1870 sonrası Realizm akımından Absürt Tiyatroya doğru seyreden gelişimi satirik bakış açısının modern tiyatronun merkezinde olduğunu gösterir” (Herr 474). Modern hayatın sınırlarını aşamayan ve üzerine yüklenen rollerden sıyrılamayan 20. yüzyıl insanının çevresiyle olan savaşı hiciv için başlı başına bir konu teşkil etmektedir artık. Anlaşılan o ki hicvin çeşitli oyun türlerinde, çeşitli yöntemlerle uygulanabilirliği sayesinde tiyatrodaki hiciv daha sık görülmeye başlanacaktır. Ayrıca 20. yüzyılda hızla değişen toplumsal koşullara bağlı olarak beklentileri ve algıları değişen seyirci kitleleri de tiyatro sahnelerinde hicvin yerini sağlamlaştırmaktadır.

2.4. Biçembilimsel Çerçeve de Tiyatro Hiciv

Knight’a göre hiciv kendi başına bir tür olmayan fakat diğer edebi türleri kendi amacına uygun olarak kullanan bir yöntemdir. Herhangi bir türü seçer ve fikirlerini onun üzerinden iletir. (4) Her ne kadar saldırı amacıyla yazılmış olsalar da hicivlerin saldırıdan öte bir anlamları da olabilir. Hiciv saldırıyı bir maske gibi kullanarak aslında toplumda ve bireylerde olumlu yönde bir değişim yaratabilmeyi amaçlar. Fakat bunu yaparken ahlaki bir değer yargısı taşıdığı söylenemez. Ahlaki açıdan bir yargılama yapılabileceği gibi ahlakın kendisi hakkında da bir yargılama yapılabilir. Hatta bazı hicivler yanlış ya da kısıtlayıcı gördüğü ahlak kurallarını çiğnedikleri, yerleşmiş inançlarla ve değer yargılarıyla çatıştıkları için ahlakdışı olarak değerlendirilebilirler. Bazıları da ahlaki toplumu kontrol etmeye yönelik küstah ve ikiyüzlü bir girişim olarak değerlendirir. Bu sebeple hiciv ahlaki bir amaç taşımaktan uzaktır; hicvin asıl amacı insanlarda belli bir idrak yeteneği geliştirmektir. Bu idrak yeteneğinin sonucu olarak da insan davranışlarında bir takım olumlu değişiklikler olmasını umar.

Nasıl ki bir yazarın üslubu onun anlaşılabilirliğini doğrudan etkiliyorsa “hicvin amacına ve dolayısıyla da başarıya ulaşması büyük ölçüde yazarının üslubuna bağlıdır. Bu nedenledir ki, iyi bir hicivciyi, anlatım tarzıyla okuyucunun tahammül derecesini aşmamaya dikkat eden kişi olarak tanımlayabiliriz” (Baypınar 33). Hiciv yazarının okuyucusuyla kurduğu iletişim öylesine hassastır ki kişilerin kendilerini hicvin birer hedefi olarak kabul etmesi kendi hatalarını da kabul ettikleri anlamına gelir. Okuyucu ve izleyici kitleleri ya hicvedilen kurbanların huzursuzluğundan keyif alır ya da kendileri birer kurban olabilirler. Bu nedenle çoğu hiciv, yazarla okuyucuları arasında saldırının amacı ve özellikleri hakkında karşılıklı bir anlayışa dayanmaktadır; çünkü hiciv okuyucuya bu anlayışı kazandırabilmek için onu eğlendirir, zorlar ve hatta onunla tartışır.

Hicvin içerdği bir takım benzerlikler veya zıtlıklar neticesinde, okuyucular ve izleyiciler kendi içinde bulundukları durumu metindeki durum ile karşılaştırmaya zorlanır. (Knight 43-44) Gerçek dünya ile kendilerine anlatılan durum arasındaki ilişkiyi anlamlandırabilmeleri yazarın anlatımına bağlıdır. “İşte bu noktada hicivci bir takım ‘üslup araçlarına’ gereksinme duyar: Dolaysız anlatım, dolaylı anlatım-alay, abartma, karikatürize etmek, çift anlamlı sözcükler kullanmak, tuhaflıklar, benzetmeler” (Baypınar 33). Hiciv yazarı okuyucularına aynı zamanda bu söz sanatlarının ardında gizlenmiş anlamları fark etme görevini de yükler.

Hicvin en dikkat çeken özelliği söylemek istediklerini farklı yollarla ifade etmesidir. Hiciv yazarları bir toplumun aksayan yönlerini konu edindiği için kendilerine yönlendirilmiş tepki ve tehditler ile karşı karşıya kalabilir. Bu tepki ve tehditlerden kaçınmak için eserlerinde çoğunlukla mizahi bir anlatım türünü benimseyen hiciv yazarları, söyleyeceklerini direkt olarak ifade etmek yerine farklı yollardan hedefine ulaşmayı amaçlarken eğretileme, tersinleme ve cinas gibi söz sanatlarına başvurur. Hicvedilecek olan kişinin sosyal statüsü ve ifade edilecek olan durumun dolaysız bir şekilde anlatılmasına engel oluşturan karmaşıklığı anlatımdaki bu çeşitliliğe de temel oluşturur.

Hicivlerde benzetmelere ve çift anlamlı sözlere çok rastlanır. Bu üslup unsurları ve "maskeleme" tekniği çoğu kez hicivcilerin arkasına sığındıkları "koruyucuları" olmuştur. Hiciv yazarlarının fabl veya masal türlerinde, "hayvan maskesi" altında ileri gelen politikacıları hicvettiklerini görürüz. (Baypınar 34)

Söz sanatları ile yapılan hicivlere örnek vermek gerekirse; karşısındaki kişiye “Sen bir şeytansın” diyen kişi eğretileme aracılığı ile aslında “Sen çok kötü bir insansın” demek istemektedir. Karşısındakine “Sen çok iyi bir insansın” diyen kişi tersinleme yoluyla aslında “Sen çok kötü bir insansın” demek istemiş de olabilir. Hatta

karşısındakine daha iyi bir insan olması gerektiği konusunda ironik bir gönderme de yapıyor olabilir. (Doğan, “Söylemin Yorumlanması” 98) Bu gibi durumlar da hiciv açısından ele alınabilir.

Ne yazık ki hiciv, dil teorisyenleri ve eleştirmenler tarafından detaylı bir değerlendirmeye tabi tutulmamış, hiciv üzerine yapılan dil tabanlı incelemeler çoğunlukla yüzeysel kalmıştır. Paul Simpson’ın *On The Discourse of Satire* adlı eseri bu açıdan öne çıkan bir eserdir. Simpson, eserinde satirik söylemin özelliklerini çeşitli söz sanatları ve dilbilim teorileri ışığında detaylı bir değerlendirmeye tabi tutar. Ona göre hiciv, “çok sayıda araç ve yöntemi içinde barındıran çok katmanlı ve çok kipli bir söylem şeklidir” (113). Fakat bir söylem türü değildir; söylem türlerini kendi amacına uygun olarak kullanır. Bu bakımdan, hicvin diğer söylem türlerini, kesimsel dilleri ve edebi türleri içinde barındırma ve bunları yeniden değerlendirebilme kapasitesi de vardır. (a.g.e. 141)

Simpson, hicvin söylemsel özelliklerini incelerken ortam (setting), yöntem (method), kavrama (uptake), ve hedef (target) olmak üzere dört temel bileşenden bahseder. Bunlardan ilki satirik söylemin oluşabilmesi için gerekli zeminin hazırlanış aşaması ile ilgili olduğundan dilsel olmayan bir bileşendir. Hicvin ortaya çıktığı tarihsel ve fiziki koşullar ortam içinde değerlendirilir. Ortamı takip eden yöntem, hicvin karakteristik bir tasarım ve sunum içinde olması ile alakalıdır. Verilmek istenen mesajın iletme şekli yöntem olarak değerlendirilir. Satirik söylemin belki de en karmaşık ve en çok yönlü bileşeni olan kavrama, iletilen mesajın okuyucular tarafından anlaşılması ile alakalıdır. Bu özelliği ile kavrama, Austin’in söz eylem kuramı çerçevesinde edimsel etkinin anlaşılması, ifadenin içeriği ve etkisözlerin hedef kitle üzerinde bıraktığı etkileri kapsamaktadır.

Son bileşen, satirik hedef ise kendi içinde dört alt türe ayrılır. Bunlar toplum içinde vuku bulmuş olan herhangi bir olayı hedef alan ‘aralıklı’ (episodic), belli bir kişiyi hedef alan ‘kişisel’ (personal), insanoğlunun içinde bulunduğu genel durumu ve tecrübelerini

hedef alan ‘deneyimsel’ (experiential) ve saldırının başlıca hedefi olarak dilin kendisini seçen ‘metinsel’ (textual) hedeflerdir. (a.g.e. 70-71)

Bunların yanı sıra “bir tiyatro oyununu satirik yapan unsur onun icrasında gizlidir. Çünkü satirik bir oyunda kullanılan dilin kendisi icraya yöneliktir” (Knight 119). Söylenilenin nasıl söylendiği de tiyatrodan hicvin yaratmak istediği anlamın oluşturulmasına yardımcı olur. J. L. Austin’in sözlerin eylemleri icra etme rolünü taşıdığı görüşü çerçevesinde dilin belli başlı kullanımları birer söz eylemi olarak sınıflandırılabilir. Kişiler sözlü bir ifade ile bir eylemi de gerçekleştirmiş olur ve muhatap oldukları kişi ya da kişilerden bu eyleme bir karşılık beklerler. İşte tam bu noktada; söylenenle asıl söylenmek istenilen arasındaki fark veya söylenen ile anlaşılan arasındaki farkın yarattığı çelişkili durum hiciv için hem bir araç hem de bir konu oluşturur.

Oyundaki karakterler hem kendi kişiliklerini hem de ait oldukları sosyal çevreyi dil ile ifade eder ve bu sosyal çevre içinde hareket ederler. Bazı karakterler de oyundaki diğer karakterlerin gerçek yüzlerini veya gizlediklerini ortaya çıkarmayı amaçlayabilir. Bu karakterler hiciv yazarının oyundaki temsilcisi rolünü üstlenirler. Başlıca fonksiyonları da kabahatli kimselerin suçlarını topluma duyurmaktır. Bu yolla, oyunu izleyenlerin aksaklıkların farkına varmasını ve hataların düzeltilmesini amaçlar. Dolayısıyla, tiyatrodan hicvin asıl hedefi seyircilerdir denilebilir. Sahnede kendisini ve çevresini gören seyirci aslında hicvin saldırılarının yöneltildiği kişidir.

Hicivde, hemen her toplumda işleyen ve çoğunlukla bu kaidelere uygun olarak yaşayan insanların bile fark etmediği gelenekler, kalıplar, sistemler ve kuramların farkındayızdır. Nerede evlendiğimiz, hangi konuda uzmanlaştığımız, hangi siyasi görüşü desteklediğimiz, nasıl eğitim aldığımız, neye inandığımız sorularının cevapları ve benzeri sorular aslında uyduğumuz kaidelerdir. Hicvin meydana getirdiği eleştirel kahkahanın hedefi işte bu çok sayıda toplumsal kaidedir. Hicvin niteliğini

ve tavrını belirleyen de hicivcinin bu kaidelere karşı takındığı tavidir ki bu tavır her daim eleştirel olsa da eleştirinin yoğunluğu bakımından farklılıklar gösterebilir. (Jemielity 23)

Oyun metinlerinde hem oyun kişileri arasında hem de yazar ile seyirciler arasında çift katmanlı bir iletişimin varlığından söz edilebilir. Oyun yazarları seyircileri ile sürekli bir etkileşim içindedir ve oyun kişilerinin ağzından verilen mesajlara seyircilerin verdiği anlık tepkiler ile karşılaşabilmektedir. Oyun yazarları da bu durumu dikkate alarak, tıpkı hiciv yazarları gibi anlık tepkilerden kaçınmak amacıyla, dolaylı anlatım ve söz sanatları gibi çeşitli anlatım biçimleri kullanırlar.

Çevresiyle iletişimini dil yoluyla sağlayan insanoğlu, duygu ve düşüncelerini dil ile aktarır, dil ile sevinir, dil ile üzülür ve yine dil ile başkalarını incitebilir. Nitekim söz-eylem kuramına göre “her tümce sözle yerine getirilen bir eylemdir” (Zeyrek 32). Bu bakımdan sözlerin eylemleri icra edebilme özelliği de hiciv ve dil arasındaki sıkı bağı da kanıtlar niteliktedir. “Bir saldırı olarak tanımlanan hiciv, başkalarını yaralamayı ve rahatsız etmeyi amaçlayan bir söz-eylemdir” (Rabb 16). Zira hiciv yazarının bir amacı da hedefindeki kişi ya da kişileri sözlerle yaralamaktır. “Tiyatro söze dayalı olduğu için kişisel hakaretlerin dile getirilmesine uygun bir ortamdır” (Lanters, “Irish Satire” 479). Eylem ve söylemlerin arasındaki bu ilişki hicvin temelinde yatan ‘saldırı’ amacına uygun olarak dil yoluyla da karşımızdaki kimseleri incitebilmemize olanak sağlar.

Tiyatroda hicvin incelenmesinde söz-eylem kuramının yanı sıra konuşma kuralları da dikkate alınmalıdır. Karakterlerin birbirleriyle olan konuşmaları normalde tarafların işbirliği ilkesine uygun şekilde konuşmaya katılmasını gerektirir. Ancak bu konuşma kurallarından biri veya birkaçından sapma olduğunda taraflar iletişim kurmakta güçlük çekebilir, bu da gülünç durumların ortaya çıkmasına yol açar. Oyun yazarları bir kişiyi, konuyu ya da olayı hicvetmek istediklerinde nitelik, nicelik, bağlantı veya biçim kurallarından bilinçli olarak saparlar. Örneğin, aşırı abartılı övgüler dile getiren bir

karakter nitelik kuralından sapar ve bahsettiği durumun aslında tam tersinin söz konusu olduğunu anlatmak ister. Biçim kuralından sapan bir konuşmacı ise anlaşılması güç bir takım benzetmeler ve üstü kapalı anlatımlar kullanabilir. Bu da yine hiciv yazarlarının sıklıkla başvurduğu yöntemlerden biridir.

Konuşma kurallarına ek olarak yüz tehditleri, güç ilişkileri ve nezaket-nezaketsizlik kavramları da dramatik hicvin incelenmesi esnasında ele alınmalıdır. Örneğin, bir hiciv yazarı hedefindeki kişilerin kusurlu yanlarını, onlara abartılı övgüler dizerek ve aşırı nezaket göstererek ifade edebilir. Nezaket gibi nezaketsizlik de daha sivri dilli ve acımasız bir hicivci tarafından aynı amaçla kullanılabilir.

Kısacası, amacı bir kişi, olay ya da durumun, iğneleyici sözlerle, alaylı ifadelerle eleştirilmesi olarak bilinen hiciv; tiyatro oyunlarında Antik Yunan'dan beri varlığını sürdürmektedir. Toplumların çalkantılı dönemlerinde ve siyasi huzursuzlukların arttığı sıralarda daha da belirginleşen hiciv, İrlanda Tiyatrosu'nda köklü değişimlerin ve karışıklıkların yaşandığı 20. yüzyıl boyunca sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Tiyatroyu toplumsal bir dönüşüm aracı olarak kullanan oyun yazarlarının iletmek istedikleri mesajların daha iyi anlaşılabilmesi için biçembilimsel bir inceleme yapmak faydalı olacaktır. Bu sayede İrlanda halkında uyandırılmak istenen milli benlik duygusunun hiciv yoluyla nasıl ele alındığı görülecek, milliyetçilik kavramına zaman içerisinde verilen değerin ne derece değiştiği de anlaşılacaktır.

3. BÖLÜM

TEKDÜZE YAŞAMA BAŞKALDIRI VE

KENDİNİ BULMA ARACI OLARAK DİL:

J. M. SYNGE – *THE PLAYBOY OF THE WESTERN WORLD*

Kısa yazarlık hayatı boyunca yazmış olduğu altı oyunu ile İrlanda Milli Tiyatrosu'nun ilk yıllarına damgasını vuran J. M. Synge, eserlerinde ele aldığı konular bakımından zamanın çatışmalarından uzak görünse de oyunları detaylı bir incelemeye tabi tutulduğunda aslında oyun kişileri arasındaki diyaloglar yoluyla İrlanda'nın içinde bulunduğu şartları ince bir mizah ve eleştirel bir bakış açısıyla ele aldığı görülür. Synge'in *The Playboy of the Western World* adlı oyununun taşıdığı keskin eleştirinin okuyuculara/izleyicilere nasıl aktarıldığını tespit edebilmek amacıyla oyundaki karşılıklı konuşmalar biçimbilimsel bir inceleme yapılarak söz edimleri, nezaket ilkesi, konuşma kuralları, konuşma sırası ve güç ilişkileri açısından incelenebilir.

Bir yazarın biçimini incelemeye başlamadan önce onun hayatını kısaca bilmek ve hangi koşullar altında eserlerini kaleme aldığını öğrenmek eserleri üzerinde yapılacak incelemeler için de fayda sağlayacaktır. Bu sebeple, Synge'in de yazarlığa nasıl başladığına değinmek yararlı olacaktır. Oyun yazarlığına başlamadan önce Almanya ve Fransa'da müzik eğitime devam eden Synge, 1896 yılında Paris'te İrlanda edebi uyanışının önderlerinden Yeats ile karşılaştığında Yeats ona şu tavsiyeyi vermişti:

Boş ver Paris'i. Racine okuyup durarak yeni birşeyler üretmen mümkün değil, Arthur Symons da Fransız edebiyatı konusunda her daim senden daha iyi bir eleştirmen olacak. Aran adalarına git sen. Orada onlardan biriymişçesine yaşa ve daha önce hiç anlatılmamış bir hayatı anlat. (299)

Kendisi için bir dönüm noktası niteliği taşıyan bu tavsiyeyi dikkate alan Synge, üç yıl boyunca yaz aylarını Aran adalarında geçirmiş; orada gördüğü, duyduğu ve deneyimlediği çeşitli anıları oyunlarına taşımıştır. Oyunlarını yazarken, burada hala varlığını sürdürmekte olan, Ortaçağ İngilizcesinin canlı ve renkli İrlanda dili ile harmanlandığı kendine özgü, eşsiz dili kullanan Synge'in tiyatro diline getirdiği yenilik de ulusal İrlanda tiyatrosunun gelişimi açısından büyük bir önem taşımaktadır.

Çoğunlukla İrlanda köy hayatını konu edinen oyunlarında hiçbir politik görüşe yer vermeyen ve erken yaşta lenf kanseri nedeniyle hayata veda eden Synge'in *The Playboy of the Western World* adlı oyunu 26 Ocak 1907'de Abbey Tiyatrosu'nda ilk defa sahnelendiğinde tıpkı Yeats'in *The Countess Cathleen* isimli oyunu gibi protestolarla karşılaşmış, İrlanda halkını, ülkelerini, dinlerini ve kültürlerini aşağılamakla suçlanmıştı. Kimileri İrlandalı bir karakterin yalancı, korkak ve ahlaksız bir şekilde resmedilmesini, kimileri toplum içinde özellikle kadın iç çamaşırları ile alakalı kelime oyunları kullanılmasını, kimileri de İrlandalı köylülerin tasvirini eleştirmektedir. Özellikle İrlandalı köylüleri saf ve basit insanlar olarak göstermesi milliyetçiler tarafından hoş karşılanmamıştı. İrlanda'nın her türlü olumsuz tasvirinin bu hassas dönemde bağımsızlık mücadelesini baltalayacağını düşünüyorlardı. Halbuki Synge oyunlarını gerçek hayata sadık kalarak üretmekteydi ve oyunlarında ahlaki dersler vermekten uzak durmaktaydı. Kısa yazarlık hayatı boyunca yazmış olduğu eserlerinde görüldüğü üzere Synge; "İrlanda'nın en ıssız kıyı bucağındaki köylü halkı, olduğu gibi, yüzlerine gülmeden, onları romantikleştirmeden, bazen saflıklarına, hayale kapılışlarına, macera ve gariplikleri sevişlerine halden anlar bir gülüşle gülerek ama hiçbir zaman onlara kızıp acı hicivler savurmadan anlatır" (Korkut II).

Synge'in İrlanda köylülerinin hayatını kaleme alırken sözlerle incitmeyi amaçlayan sivri dilli bir hiciv üslubu takınmak yerine, eleştirilerini daha yumuşak bir

üslupla dile getirdiğini ve “İrlanda köylülerinde gördüğü hayallere kapılma, hayalleri gerçekmiş gibi görme eğilimine; macera ve garipliklere düşkünlüğe” güldüğünü söylemek daha doğru olur (a.g.e. III). Ayrıca İngiliz asıllı Protestan bir aileden geliyor olması nedeniyle mensubu olmadığı Katolik İrlandalı köylü sınıfının sorunlarına ister istemez dışarıdan bakıyor olması, Synge’in toplumsal eleştirisini nesnel bir bakış açısıyla yapabilmesine olanak sağlamıştır. Bu sebeple oyunlarında yöre halkını Yeats ve Lady Gregory gibi idealize etmek yerine oldukları gibi yansıtır. (Sayın 23)

Dilimize Saffet Korkut tarafından “Babayiğit” ismiyle çevrilmiş olan oyun Christy Mahon isimli bir gencin babasını öldürdüğü bahanesiyle saklandığı kasabada başından geçen olayları konu edinir. Babasını nasıl öldürdüğüne dair anlattığı hikaye Christy’yi kasaba halkının gözünde adeta bir kahraman yapar, hatta başta kasabadaki barın sahibinin kızı Pegeen olmak üzere kadınların epey ilgisini çeker. Mayo kıyılarındaki bir kasabada tek düze ve sıkıcı bir hayat yaşamakta olan “İrlandalı köylüler, dedikoduyla da olsa, yalan dolanla da olsa hayranlık duyacakları bir kahramana ihtiyaç duyuyorlardı” (Sternlicht 41). Bu sebeple Christy onların gözünde hayranlık uyandıran bir kahramana dönüşür ve bu durum Christy’nin kendine duyduğu güveni de önemli ölçüde artırır.

Ancak ikinci perdede Christy’nin babasının ölmediği ortaya çıkınca onu bir kahraman olarak görenlerin gözünde küçümsenecek korkak bir suçludan farkı yoktur artık. Babasını bir kez daha öldürmeye çalışan Christy, kasaba halkının gözünden düşse de ona karşı durabildiği için babasının takdirini kazanır; çünkü artık erkekliğini kanıtlamıştır. Bu defa küçümseyen taraf Christy olur ve hem Pegeen’i hem de kasabayı terk eder. Nitekim “genç kahraman, üzerinde baskı kuran eski kuşağın gücünün üstesinden gelebilmiştir” (a.g.e. 72). Karşılaşmış olduğu tüm protestolara rağmen, Synge;

İrlanda toplumunun özündeki bu gücü fark ettiğinde, kendini dar sınırlara hapseden, baskı altında tutan ve istediği gibi şekillendiren İngiltere’ye karşı, Christy’nin babasına yaptığı gibi karşı gelerek, onu öldürüp tam

bağımsızlığına kavuşacağını vurgulamaktadır adeta. Ayrıca geleneksel otoriteye karşı gelinerek ve onu reddederek ancak gerçek bir başarı ve kahramanlığa ulaşılabilirliğini söyler gibidir. (Çelik 144)

Synge'in, seyircilerine insanların bir takım hatalarının ve kusurlarının da olabileceğini, bu sebeple insan hayatının da kusursuz olmayabileceğini göstermeyi amaçladığı da söylenebilir. Fakat bunu yaparken başvurmuş olduğu yöntem hiciv olduğu için tepkilerle karşılaşmış olması da beklenmedik bir durum değildir. Hicvin özellikle tersinleme aracılığıyla hayat bulduğu oyunda Synge, İrlandalı köylülerin dine düşkünlükleri, ahlaksızlıkları, hayalperestlikleri, heyecan ve eğlence arzularının yanı sıra İrlandalıların ahlak anlayışı, düşünce yapısı, hataları, zayıflıkları, birbirlerine karşı davranışları, ev yaşantıları, sosyal hayatları, görücü usulü evlilikleri, içkiye düşkünlükleri, kanunsuzluğa duydukları ilgi, suçluyu korumaya ve suça karşı eğilimleri gibi hemen her türlü toplumsal özelliği ironik bir bakış açısıyla ustaca hicveder.

Synge, insanlar umumiyetle, yalanı doğrudan daha inandırıcı, daha tatmin edici buluyorlar diyor. Onun bildiği İrlanda köylüleri, saf, iyi, kolay inanan, gürültücü insanlar; romantik, garip, hiç duyulmamış işleri başaranları - bu işler hatta ister baba katilliği olsun, yeter ki hiç işitilmemiş, yapılmamış olsun - gözlerinde büyütürler. (Korkut II-III)

The Playboy'da köylülerin hayatı, arzuları ve hayal kırıklıklarını anlatan “Synge'in ışık tuttuğu sadece Christy değil, ömür boyu ya da en azından iki gün boyunca palavra atıp duran Mayo'daki küçük topluluğun tamamıdır” (Ellis-Fermor 179). Oyunun içinde gizlenmiş olan, “Mayo halkına ve süslü püslü laflara düşkünlüğe yöneltlen güldürü ve tersinleme unsurları” (Elbir 13) da oyuna hiciv niteliği kazandırmaktadır.

Ayrıca Synge'in oyunlarında sanki oyun kişilerinden biriymiş gibi etkisini görmeye alışkın olduğumuz ‘doğa’ *The Playboy*'da da gerçek hayat ve hayaller arasında

sıkışıp kalmış insanlar için bir esin kaynağı olarak etkisini hissettirmeye devam etmektedir. (Ellis-Fermor 164) Flaherty meyhanesi ve çevresi, Dul Quin'in kulübesi, dere kenarı, taşlardan yapılmış merdivenler ve hatta gecenin karanlığı ile ilgili betimlemeler bunu kanıtlar niteliktedir. Yazar, Mayo köylülerinin hayatını böylesine çok yönlü bir biçimde ele alırken, burada ters giden ve değişmesini arzuladığı hususları da hicvetmekten geri durmamıştır.

İlk olarak; Synge'in dine karşı olan eleştirel tutumu, kutsal kavramların dine aykırı kavramlarla bağdaştırılması, kutsal isimlerin fazlaca kullanımı, Peder Reilly'nin aşırı katı ve dar görüşlü dindarlığı ve dini otoritelerin sorgulanması hatta alaya alınması şeklinde kendini gösterir. Özellikle oyunda hiç görünmeyen; fakat ismi sık sık geçen Peder Reilly üzerinden Katolik İrlandalıların dine olan düşkünlüğünün çeşitli yollarla hicvedildiği görülmektedir. Dine düşkünlüğü temsil eden Shawn Keogh ve dini otoriteleri sorgulamaya hatta alaya almaya hazır Pegeen Mike arasında geçen konuşmalarda bu türden göndermelere sıkça rastlanır.

PEGEEN. *(hem hor, hem de hoş gören bir tavırla)* Bak hele, seninle evleneceğimden amma da eminsin Shaneen.

SHAWN. İyi bir pazarlık yapmak üzere değil miyiz? Bütün beklediğimiz keşişimiz Reilly'nin Piskopos'tan yahut da Roma'dan izin alması değil mi?

PEGEEN. *(hem alaylı alaylı ona bakar, hem de tezgahta bir şeyler yıkar)* Mukaddes babamızın hiç işi yok da senin gibileri düşünecek ha; ben onun yerinde olsam böyle şeylere hiç ehemmiyet vermem. Burada şaşdoroz Linahan'dan, Topal Patcheen'den, bir de, Kaliforniya'dan kovuldular diye akıllarını kaçırın deli Mulranny'lerden başka kim var? Mukaddes babamızı

o mübarek yerinde rahatsız etmek; ne kadar aptal insanlarız biz değil mi?

Bilhassa bu günün insanları. (Synge 5, 1. Perde)⁵

Daha ilk konuşmalarından anlaşılacağı üzere Pegeen, Shawn'dan pek hoşlanmamaktadır. Kişinin olumlu yüzünü tehdit etmeye yönelik olumlu nezaketsizlik stratejilerinden biri olan lakap takma stratejisine başvuran Pegeen, Shawn'a kendi ismiyle değil, kadınlara verilen bir isim olan Shaneen ismiyle seslenerek onu küçük gördüğünü de belli etmektedir. Dahası Pegeen'in Shawn ve Peder Reilly'yi alaya alan bu sözleriyle İrlandalı köylülerin aşırı dindarlığı da hicvedilmektedir. Dahası Shawn Keogh, Peder Reilly ve kiliseden o kadar çekinmektedir ki evlenmek istediği kız ile yalnız başına bir gece bile geçirmeye cesaret edemez.

SHAWN. (*kelimelerin üstünde durarak*) Çünkü böylelerinin ortada dolaştığını, sonra durup durup kızlarla konuştuğunu Keşiş Reilly pek hoş görmüyor.

PEGEEN. (*Sabırsızlanır. El tasındaki suyu kapıdan dışarı döker*) Keşiş Reilly filan diye canımı sıkıp durma. (*Onun sesini taklit ederek*) Ben sana gecenin bu karanlığında, korkudan ödüm patlamadan tam on iki saati nasıl geçireceğim diye soruyorum. (*Kapıdan dışarı bakar*) (Synge 6, 1. Perde)

Pegeen, Shawn'u sadece alaya almakla kalmaz aynı zamanda tersler ve sözünü keser ki bu da Shawn'un olumlu yüzünü tehdit etmeye yönelik bir olumlu nezaketsizlik stratejisidir. Zira Pegeen'in dini baskılara, kısıtlamalara ve çekingenliğe tahammülü yoktur. Çok geçmeden Shawn'un sadece Peder Reilly'den değil başka şeylerden de korktuğu anlaşılır. Shawn çalıların arasında genç bir adamın inlediğini duyar gibi olmuş; fakat korktuğu için yanına gidip bakamamıştır.

⁵ Oyun metninden yapılan alıntılar Saffet Korkut tarafından yapılan çeviriden alınmıştır.

SHAWN. Yanına gidemedim, ıssız karanlık bir yer; onun sesini de işitince büsbütün korktum.

PHILLY. Amma da cesursun ha; ya yarın şafak vakti çiğ düşmüş çimenlerin üzerine ölüsünü uzanmış bulurlarsa o zaman polislere yahut da hakime ne dersin? (Synge 6-7, 1. Perde)

Burada Pegeen “Amma da cesursun” diyerek tersinleme yoluyla Shawn’un aslında ne kadar korkak olduğunu vurgulamak ister. Ayrıca oyundaki en dindar karakterin aynı zamanda en korkak karakter olduğu da dikkatlerden kaçmamalıdır. Synge, insanlar üzerinde baskı kuran ve aşırı korku yaratan Kilise’ye yönelttiği eleştirisini Shawn Keogh üzerinden yürütür ve kilisenin İrlanda halkı üzerindeki baskısını bu yolla hicveder.

Michael Flaherty bir ağıt gecesine (wake) katılmak mecburiyetinde olduğu için kızı Pegeen gece boyu yalnız başına kalıp korkmasın diye kızı ile evlenmek isteyen Shawn’dan geceyi barda geçirmesini ister. Fakat Shawn Peder Reilly’den o kadar korkuyordur ki Pegeen ile yalnız kalmayı bir türlü kabul etmek istemez.

SHAWN. (*dehşet içinde kalır. Ne yapacağını bilmez.*) Kalmak isterim, hem de canıma minnet, Michael James; ama sonra Keşiş Reilly’den korkarım. Böyle bir şey yaptığımı duyunca mukaddes babamızla Roma’daki kardinaller bana ne demezler?

MICHAEL. (*hor görürcesine*) Hay Allah layığını versin çocuk! Kızım odasına çekildikten sonra şurada ocağın başında lambayı söndürmeden oturamaz mısın? Lamı cimi yok. Oturacaksın. Yukarı tarafta acaip bir adam hendeğe düşmüş, deliriyor muymuş, ölüm halinde miymiş ne; biri burada kalırsa daha emin olur.

SHAWN. (*kendini acındırmaya çalışan meyus bir sesle*) Keşiş Reilly'den korkarım ben, diyorum size. Beni böyle Pegeen'le yalnız bırakıp da aklıma kötü şeyler getirmeyin. Zaten evlenmemize az kaldı.

PHILLY. (*soğukkanlı ve hor gören bir tavırla*) Öyleyse şunu batıdaki odaya kilitle de bari papaza itiraf edecek bir günah işlemesin. (Synge 8-9, 1. Perde)

Olumsuz yüzü yani her türlü baskıdan uzak kalma arzusu tehdit altında olan Shawn bahaneler öne sürerek başvurduğu olumsuz nezaket stratejisi yoluyla geceyi Pegeen ile yalnız başına geçirme baskısından kurtulmak istemektedir. Tam da Michael'ın Shawn'u ikna etmeye çabaladığı sırada, sahnede ilk kez görülen Christy Mahon üstü başı kir pas içinde, yorgun ve korkmuş bir vaziyettedir. Kısık bir sesle “Merhaba” diyerek Michael Flaherty'nin barına girer. “Zahmet olmazsa bir bardak şarap ver” (Synge 11, 1. Perde) diyen Christy de kaçınma temelli olumsuz nezaket stratejilerinden birini uygulayarak ilk kez bulunduğu bir yerde, ilk kez karşılaştığı insanlara karşı kendini kabul edilebilir ve zararsız biri olarak göstermek istemiştir denilebilir.

Bu strateji ile etrafındakilerin güvenini kazanan Christy, Michael'ın benlik algısını zedelemekten ve olumsuz yüzünü tehdit etmekten kaçınan olumsuz nezaketsizlik stratejilerinden birine daha başvurarak cümlesini saygı belirten bir ifade ile bitirir. Nitekim içkisini alıp ısınmak için şöminenin karşısında oturduğunda ilk sorduğu soru artık şüphe uyandırmamaktadır.

CHRISTY. (*Bardağını alır; sola doğru biraz yürüdükten sonra duraklar; etrafına bakınır*) Buralara sık sık polisin uğradığı olur mu [efendim]? (Synge 11, 1. Perde)

Gece vakti tuhaf bir yabancının gelip polisler hakkında soru sorması çok da olağan bir durum değildir aslında; fakat kasabalılar bunu olağan dışı bulmazlar. Zira “polis

kuvvetlerinden hoşlanmama kırsal İrlanda yaşamının en dikkat çeken özelliklerinden biridir” (Sternlicht 40).

MICHAEL. Biraz daha erken geleydin kapının üstünde beyaz harflerle “Dükkanda içilecek bira ve içkiler satmaya ruhsalîyetli” yazılı bir levha görürdün. Ancak dört millik yolun ötesinde doğru dürüst bir ev görünür. Dul bir kadından başka, herkes arı namusu yerinde, tertemiz bir hıristiyandır. Polisin işi ne burada?

CHRISTY. *(ferahlar)* Demek emin bir ev bu.

(Ocak başına gider, içini çeker, ahlar uflar; sonra bardağını yanına koyup oturur; bir şalgamı kemirmeye koyulur. Bir taraftan da oradakilerin kendisine tecessüsle baktığını sezmeyecek kadar perişen bir haldedir.)

MICHAEL. *(peşinden gider)* Sen kendin için mi polisten korkuyorsun? Suçlusun galiba?

CHRISTY. Suçlu mu ararsın, çok? (Synge 11-12, 1. Perde)

Christy’nin son cümlesinde işbirliği ilkesinden saptığı ve biçim kuralını ihlal ettiği görülür. Kendisine sorulan soruya doğrudan cevap vermek yerine muğlak bir cevap vererek, polislerin sık sık gelip gelmediğini neden sorduğunu, polisten korkup korkmadığını ya da aranıp aranmadığını net olarak söylemez. Ayrıca konu dışına sapan bir cevap verdiği için bağıntı kuralını da ihlal eder. Bu durumda Michael bir takım çıkarımlar yapmak mecburiyetinde kalır. İlk olarak “Hırsızlık mı yaptın yoksa?” diye sorar, ardından da “Hırsızlık değilse daha büyük bir şey olmalı” diyerek devam eder. Ortada bir cinayet olabilir, fakat kim öldürülmüştür? Çıkarımlar yoluyla Christy’nin yaşadığı çiftliğin müdürünü mü, memurları mı, yoksa ev sahiplerini mi öldürmüş olduğunu bulmaya çalışır.

Jimmy, Philly ve Pegeen de sanki birinin öldürülmüş olması ya da başka türlü suçlar işlenmesi çok olağan bir durummuş ve bir suçlu ile her gün karşılaşıyorlarmış gibi rahat bir biçimde bu çıkarım oyununa katılırlar. Ancak çok geçmeden Christy gerçeği itiraf eder.

CHRISTY. Bana vurdu diye zavallı babamı öldürdüm ben; salı günü tam bir hafta oldu.

PEGEEN. (*şaşa kalır*) Ne, babanı mı öldürdün?

CHRISTY. (*heyecanı yatıştır*) Allahın inayetiyle, öldürdüm işte. Allah rahmet eylesin.

PHILLY. (*Jimmy ile beraber geri çekilirler*) Babayığit, gözü pek dediğin böyle olur işte.

JIMMY. Maşallah be!

MICHAEL. (*derin bir saygı ile*) Bu öyle bir cürüm ki cezası idamdır, evlat. Kimbilir ortada ne büyük bir sebep vardı da böyle işler gördün.

CHRISTY. (*akıllı uslu bir adam tavrıyla*) Pis bir adamdı, Allah taksiratını affetsin. Yaşlandıkça aksileşti. Nihayet hiç tahammülüm kalmadı.

PEGEEN. Sonra silahını çektiyken vurdun, öldürdün ha?

CHRISTY. (*başını sallayarak*) Ömrümde silah kullanmış insan değilim. Zaten elimde ruhsatıyem de yok! Hem ben kanundan nizamdan korkarım.
(Synge 15, 1. Perde)

Christy'nin babasını öldürdüğünü öğrenen Pegeen, Michael, Philly ve Jimmy suça ve suçluya karşı tepki gösterecekleri yerde Christy'yi takdir eder, ona karşı büyük bir saygı duymaya başlarlar. Babasını öldürdüğünü itiraf eden bir suçluya “evlat”, “maşallah

be” şeklinde hitap ediliyor olması Synge’in Mayo köylülerinde görmüş olduğu kanunsuzluğa karşı ilgi, suçluyu koruma ve yanlış işleri büyütme gibi eğilimleri kanıtlar niteliktedir.

Christy’nin gelişi bir sorunu da çözmüş görünmektedir ayrıca. Christy geceyi barda geçireceği için Pegeen yalnız olmayacaktır, dolayısıyla Shawn’un geceyi barda geçirmesine gerek kalmaz. Fakat bu kez de Shawn bardan ayrılıp Pegeen’i Christy ile yalnız bırakmak istememektedir.

SHAWN. (*Pegeen’e*) Burada kalayım da sana bir şey olmasın diye göz kulak olayım ister misin?

PEGEEN. (*sert sert*) Keşiş Reilly’den korkuyorum, dememiş miydin?

SHAWN. Artık o da evde olduktan sonra bir ziyarı olmaz.

PEGEEN. Sana ihtiyaç varken kalmak istemedin. Şimdi yok artık, sen de çek arabanı; hadi, çabuk.

SHAWN. Ben demedim mi ki Keşiş Reilly...

PEGEEN. Sen Keşiş Reilly’ye git de öyle ise, (*alay ederek*) seni papaz yapsın da bana da bu delikanlıyı bıraksın.

SHAWN. Ya yolda dul Quin’e rastlarsam...

PEGEEN. Çek arabanı, diyorum sana. Ortılığı gürültüye verme. (*Adamı ite kaka, dışarı atar, arkasından da kapıyı sürgüler*) (Synge 19, 1. Perde)

Pegeen ve Shawn arasında geçen konuşmalara bakarak bu iki karakter arasındaki güç ilişkileri de aydınlatılabilir. İkisi arasındaki konuşmalar ‘konuşma sırası’ açısından değerlendirildiğinde Pegeen’in oyun genelinde bir üstünlüğe sahip olduğu görülür. Ayrıca Shawn’un sık sık sözünü kesmesi, ondan daha uzun konuşması, sözlerini dile

getirirken alaycı bir ifade takınması ve hemen hemen hiçbir konu üzerinde uzlaşmaya varamamaları ve Shawn'a kendi ismiyle değil de genellikle kadınlara verilen bir isim olan Shaneen diye hitap etmesi Pegeen'in elinde tuttuğu gücü kanıtlar niteliktedir.

SHAWN. (*yıldırım ile vurulmuş döner*) Bu hiç aklıma gelmediydi. Aman, Pegeen Mike, Allah aşkına, şimdi söylediklerimi kimseye söyleme sakın! Babana da, onunla beraber gelecek adamlara da bir şeycikler söyleme ne olur! Çünkü bunu işitirlerse bu gece, ağıt yerinde dillerinden düşürmezler artık.

PEGEEN. Bilinmez, belki söylerim, belki söylemem.

SHAWN. İşte kapıya geldiler. Nolur sakın bir şey söyleme.

PEGEEN. Sen sesini kes, bakalım. (Synge 7, 1. Perde)

...

SHAWN. (*sıkıla sıkıla ilerleyerek*) Böyle temiz, sessiz bir ailede Pegeen Mike'ın yanına bu garip adamı katmak doğru olur mu bilmem?

PEGEEN. (*sert sert*) Sen sesini kes bakalım. Sana söz söyleyen var mı, şimdi?

SHAWN. (*gerileyerek*) Böyle kanlı katilleri...

PEGEEN. (*azarlayarak*) Sus diyorum sana. Senin gibilerin saçmalarını dinleyecek değiliz biz. (Synge 17-18, 1. Perde)

Görüldüğü üzere Pegeen terslemek, lakap takmak, alay etmek, küçümsemek ve ciddiye almamak gibi hem olumlu hem de olumsuz nezaketsizlik stratejileri kullanarak Shawn'un olumsuz yüzünü devamlı tehdit etmektedir. Bu da ona Shawn'un karakterinin

en önemli özelliği olan dini bütünlük ile alay etme, dolayısıyla bu özelliği hicvetme imkanı sağlamaktadır.

Kısa süre içinde, Christy'nin gelişi kasabada hızla yayılan ve giderek popülerlik kazanan bir hikayeye dönüşmeye başlar. Meraklarına yenik düşen kasaba halkı birer birer bu gizemli ve cesur delikanlıyı görmeye gelir. Özellikle genç kızların gözdesi haline gelen Christy, Dul Quin'in de ilgisini çekmiştir. Lakin Christy'nin Shawn ve Peder Reilly üzerinde aynı etkiyi yarattığını söylemek mümkün değildir.

DUL QUIN. (*içeriye bir adım atar; dikkatli dikkatli Christy'ye bakar*) Az önce Shawn Keogh'a, bir de Keşiş Reilly'ye rastladım; burada garip bir adam varmış, “şimdiye kadar çoktan içip içip kızcağıza saldırmış, naralar atmaya başlamıştır” diyorlardı.

PEGEEN. (*Christy'yi göstererek*) İşte naralar atıyor mu, atmıyor mu, bak da kendin gör. Zavallıya biraz yiyecek, biraz da süt verdim, rahat etti; gözünden uyku akıyor. Hadi git, o biçare Shawn Keogh'a da, Keşiş Reilly'ye de gördüklerini söyle. (Synge 25, 1. Perde)

Oyunda dikkati çeken bir başka nokta da Christy'nin işlemiş olduğu cinayeti tanrının yardımıyla gerçekleştirdiğini söylemesidir. Dinlerine sıkıca bağlı Katolik İrlandalılar, inançlarına göre birini öldürmenin çok büyük bir günah olmasından ötürü bu duruma tepki göstereceklerine, cinayet eylemini ‘tanrının yardımı ile’ gerçekleştiren Christy'yi takdir eder ve neredeyse bu günahı överler. Özellikle kasabanın kadınları Christy'nin abartarak anlattığı bu hikayeden ötürü ona büyük bir hayranlık duyarlar.

CHRISTY. (*ağır ağır*) Tam o sırada tepe ile bulutun arasından güneş çıktı. Yüzüme vurdu. “Öyle dil uzatmak nasılmış bakalım?” diye tırpanı havaya kaldırdı. Ben de “Ya, öyle mi?” diye çapamı kaldırdım.

SUSAN. Ne heyecanlı hikaye.

HONOR. Ne de güzel anlatıyor ya.

CHRISTY. (*memnun, kendine güvenir bir halde elindeki kemiği havada sallayarak*) Tırpanla şöyle bir üzerime saldırdı. Ben de doğuya doğru zıplayıverdim, sonra arkamı şimale verip döndüm. Kafasının kenarına şöyle bir indirdim; hemen yere serdim. Kafası ta gırtlığındaki tümseğe kadar yarıldı.

KIZLAR. Olur şey değil. Bir eşin daha bulunmaz senin. Delikanlı dediğin böyle olur işte. Öyle, öyle. (Synge 36-37, 2. Perde)

Honor ve Susan, Christy ile yakınlık kurma çabası içinde ‘dinleyiciye karşı duyulan ilgiyi abartma, iltifatlar yapma, dinleyiciye onay ve sempati gösterme’ gibi onun olumlu yüzünü destekleyen olumlu nezaket stratejileri kullanır. Oyundaki diğer kadın karakterlerin de Christy’ye karşı benzer bir tutum içinde olduğu görülmektedir. Her ne kadar kadın karakterlerin bu denli cüretkar davranışları ve sözleri eleştiri oklarının yazara doğrultulmasına yol açmış olsa da Synge’in oyununda belki de en çok tepki çeken husus kadın iç çamaşırı anlamına gelen ‘shift’ kelimesinin kullanılmasıdır. Üç farklı yerde karşılaşılan ve kadın iç gömleği ya da kombinezon anlamına da gelen ‘shift’ kelimesinin hem erkek hem de kadın karakterler tarafından kullanılması; sahnede iffetli, masum ve yumuşak başlı kadın karakterler görmeyi uman İrlanda seyircisini deyim yerindeyse şoka uğratmış ve ‘Playboy riots’ olarak da anılan büyük protestoların ortaya çıkmasına yol açmıştır.

DUL QUIN. (*umursamadan*) Bir penilik kola.

PEGEEN. (*artık kendini tutamaz, bağırır*) Sen kola istiyorsun ha? Ayol senin gibisinin ne beyaz bir çarşafı, ne de beyaz bir [iç]gömleği olur. Senin gibilere satılacak kola yok burada. Çek arabanı Killamuck’a. (Synge 38, 2. Perde)

Oluşan tepkilerin tamamı sadece ‘shift’ kelimesinin kullanılması nedeniyle değildi, seyirciler -saf ve kutsal- İrlandalı kadın karakterlerin kullandığı dili de kaba ve uygunsuz bulmuştu. Nitekim Synge, “başlarında şalları, duru bakan gözleriyle İrlanda’nın nazik ve mütevazı genç kızlarını; saçlarına kır düşmüş, iyi kalpli yaşlı kadınlarını” (Reynolds 12) idealize etmek yerine, kadın karakterleriyle sıra dışı bir portre çiziyordu. Pegeen ve Dul Quin başta olmak üzere kadınlar bir konuşma esnasında söz kesiyor, erkeklerden daha uzun konuşuyor, sorular yöneltiyor ve emredici ifadeleri daha sık kullanıyordu. Bu da İrlandalı seyircilerin sahnede görmek istediği anlatım şekli ile ters düşüyordu. Dahası, bu karakterler, İrlandalıların ortak şema bilgilerinde yer alan kadın modelinden oldukça uzaktı. Pegeen’in evleneceği erkeğe karşı dik başlı ve sivri dilli konuşmalarının yanında, Dul Quin’in cüretkar ve pervasız konuşmaları izleyicileri şoka uğratıyordu. Örneğin, Dul Quin’in Christy ile açık seçik konuşma biçimini ve ona yaptığı teklifi ahlaksız bulan seyirciler bu duruma büyük tepki göstermekteydi.

DUL QUIN. Hiç, benim yaptığımı yaparsın. Ben de senin gibi erkeğimi öldürdüm. Bugün hamdolsun, herkesten üstünüm. Bazen içim içime sığmaz; çıkar güneşlenirim; bir çorap özelerim, bir [içgömleği] oyulgarım. Bazen denizden geçen şilepleri, kayıkları seyredirim. Yıllardır böyle, yapayalnız yaşıyorum.

CHRISTY. (*merakla*) Demek sen de benim gibisin.

DUL QUIN. Senin gibiyim ya, hem zaten onun için kanım kaynadı ya sana. Şu tepenin üstünde kulübeciğimde otururuz, ben sana bakarım, kimse de sana katil misin, bilmem ne misin diye sormaz. (Synge 52-53, 2. Perde)

Bu konuşmada Dul Quin de diğer kadınlar gibi Christy ile yakınlık kurma ve kendisiyle birlikte olmaya ikna etme amacıyla onun olumlu yüzünü destekleyen ‘ortak

noktalar bulma, teklifte bulunma ve anlayış gösterme' gibi olumlu nezaket stratejileri kullanmaktadır ki onun bu tutumu da İrlandalı seyircilerin tepkisini çekmekteydi. İrlandalı kadınların sahnede temsil ediliş biçiminin yanı sıra, özellikle 3. perdede Christy'nin 'shift' kelimesini bu kez açıkça ve gerçek anlamında kullanmış olması bu noktaya kadar hoşnutsuzluğu artan seyirciler arasında tam anlamıyla bir protestonun başlamasına yol açmıştır.

CHRISTY. Benim istediğim Pegeen, başkası değil. Dünyanın bir ucundan öbür ucuna kadar her yanda tanınmış sürü sürü, çeşit çeşit [sadece içgömleriyle duran] kızlar bile getirsen yine nafi. (Synge 79, 3. Perde)

Christy başlarda bu kadar açık sözlü ve ne istediğini kolayca dile getirebilen bir genç değilken kasabalıların ilgisi neticesinde özgüveni artmış bir genç olarak karşımıza çıkar. Ayrıca spor müsabakalarında galibiyet kazandıkça, tezahüratlarla karşılandıkça ve genç kızların beğenisi arttıkça Christy'nin çevresindekilere karşı tutumu da değişime uğrar. Bu değişimin etkilerini özellikle Shawn Keogh ile konuşmalarında görmek mümkündür.

SHAWN. Ama bak ne diyeceğim?...

CHRISTY. (*hırsla*) Çek arabanı buradan, yallah! Yoksa bugün beni bir daha katil edersin ha! (Synge 73, 3. Perde)

...

SHAWN. Bununla vurursam darağacından korkarım sonra.

CHRISTY. (*çapayı alarak*) Öyleyse buradan çek git, yoksa darağacını gösteririm sana ha! (*Shawn kapıdan kaçır*) (a.g.e.)

Oyunun başında görülen çekingен ve nazik Christy'nin yerinde artık kendinden emin bir biçimde tehditler savuran, emredici söz edimleri kullanan, nezaket ilkesini ihlal

eden ve ayrıca Shawn Keogh'nun hem olumlu hem de olumsuz yüzünü açıkça tehdit eden bir Christy vardır. Üstlenici/işlemsel bir edimsöz aracılığıyla Shawn'u tehdit eden Christy, babasını gerçekten öldürmemiş olabilir; fakat Shawn'u öldürmekle tehdit edecek kadar ve aşırı derecede kendine güvenle dolmuştur artık.

Christy'nin babasının kafasını ikiye yarmış olduğuna dair anlattıkları ve kasaba halkının gözünde gittikçe daha da büyüttüğü kahramanlık hikayesi, İhtiyar Mahon kafası sargılı bir biçimde çıkıp geldiğinde tüm etkisini yitirir. Bundan sonra hem kasabalıların Christy'ye bakışı hem de Christy'nin kendine bakışı değişir. Bu sebeple İhtiyar Mahon'ın gelişi oyunda bir dönüm noktasıdır denilebilir. Üçüncü perdenin sonuna doğru, oyunun başındaki çekingen Christy gitmiş yerine ne istediğini bilen, gözüpek bir Christy gelmiştir artık. Ne babasının tekrar tekrar karşısına çıkması ne de kasabalıların öfkeyle üzerine yürüyecek olması korkutabilir onu. Kasabalılar onu artık bir kahraman olarak görmez; ancak bu defa Christy kendisini bir kahraman olarak görmeye başlar ve hatta babasını ikinci kez öldürme girişiminde bile bulunur.

CHRISTY. (*alçak ve gergin bir sesle*) Bağırıp durmayın be! Siz beni yalan zoruyla güçlü kuvvetli bir adam yaptınız. Şimdi de size baktıkça bana öyle geliyor ki, yapayalnız kalmak kötü bir şey; ama sizin gibi sersemlerle düşüp kalkmak daha da kötü! (*Mahon ona doğru bir hareket yapar*)

CHRISTY. (*haykırırcasına*) Yaklaşma yanıma... Bir yumruk indirirsem gökteki sinayet melekleri bile yılar, gözlerini kırparlar ha! (*Birden dönüp bir çapa yakalar*)

KALABALIK. (*yarı ürkmüş yarı memnun bir halde*) Sapıttı, dikkat edin ha. Kaçın sersemden.

CHRISTY. Ben sersemsem, bugüne bugün, şairlerin en büyüğüne bile taş çıkartacak güzel sözler söyledim. Yarışlarını kazandım; atlamada birinci geldim; ondan sonra...

MAHON. Sus bakayım! Gel bakayım peşimden!...

CHRISTY. Geleceğim, geleceğim; ama önce seni yere sereceğim de öyle... (*İhtiyar Mahon'a çapa ile saldırır; kapıdan dışarı kovalar, kalabalıkta Dul Quin de peşinden gider, dışarıda müthiş bir gürültü olur. Sonra biri haykırır, bir an için ses kesilir. Christy yarı şaşkın halde içeri girip ocak başına başına oturur*) (Synge 78-79, 3. Perde)

Christy, babasının ortaya çıkışı ve ona savurduğu tehditlerle alay eden kalabalığa karşı cephe alır. Christy'nin alçak sesle ve gergin bir biçimde yaptığı konuşma oyunun sonunda yeni bir benliğin doğuşuna işaret etmektedir denilebilir. Nihayet onu tüm spor dallarında başarılı bir sporcu veya ağzı çok güzel laf yapan bir şair olarak gören kasabalıların gözünde dönüşmüş olduğu bu güçlü kuvvetli adamın aslında karşısındaki kalabalığın uydurma hikayelerle ve yalanlarla yaratmış olduğu bir hayalden ibaret olduğunun farkına varmıştır. Ancak o artık bir hayal değil gerçekten güçlü kuvvetli bir kahraman olduğuna inanır. Hatta onu bu güce kavuşturan kasabalıları tanımayarak daha da güçlenir. Bu dakikadan sonra, özgüvenle dolu yeni hayatında ilk adım olarak Pegeen'i bile reddeder. Ancak babası ile arasındaki güç mücadelesinin devam ettiği görülmektedir. Christy, kendisine “Kapa çeneni de benimle gel” diyerek emredici bir edimsöz kullanan babasına karşı ona tekrar saldıracağını bildiren üstlenici bir edimsözle karşılık vererek İhtiyar Mahon'ı kasabalıların önünde tehdit etmekten de çekinmez.

Christy'nin “babasının kabaca ama kısaca tanımladığı gibi orda burda top koşturan bir ahmaktan, sadece çekici bir erkeğe değil bir şair-kahramana, batı illerinin biricik babayiğidine dönüşmesi hızlı fakat emin adımlarla gerçekleşir” (Ellis-Fermor

176). Oyunun başında silik ve çekingen bir Christy ile tanışmış olsak da anlattığı hikaye ona popülerlik kazandırdıkça hızlı bir şekilde değişen ve kendine güvenen bir Christy ile karşılaşırız. Oyunun sonuna gelindiğinde ise yeni edinmiş olduğu kişiliği öylesine sağlamlaştırmıştır ki öldü sanılan babasının çıkıp gelmesi bile bu kişiliği sarsamamış, daha da güçlendirmiştir. O artık hem cesareti hem de belagati ile adından söz ettiren gözü pek bir delikanlıya, bir babayiğide dönüşmüştür. Christy'nin geçirmiş olduğu bu dönüşüm ile yazarın vermek istediği mesaj şu şekilde açıklanabilir:

Geleneklere, sınıksız kayıtlara körü körüne dayanan insan münasebetleri ferdi zincirlediği müddetçe fert, kendisini tam olarak bulamamıştır. O ne zaman bu zincirleri kırıp atmak, baskıların altından silkinip kalkmak, romantikliğın, yalanın, kalıpların hatta kendini başkalarına beğendirmek zorunun baskısından sıyrılıp çıkmak kudretini kendinde bulursa o zaman serbestler ve tabiatın verdiği hayat kudretini en verimli hale sokar. (Korkut III-IV)

Sahneye ilk çıktığında süklüm püklüm, çelimsiz, ürkek ve sıradan bir genç olan Christy, oyunun sonuna gelindiğinde tüm baskılardan kurtulmuş, belirgin bir değişim geçirmiş, kendine güvenen cesur bir genç ve gerçek bir babayiğit olarak sahneden ayrılır. Başlangıçta nezaket ilkesi, konuşma sırası ve genellikle konuşma kurallarına uygun olarak konuşan Christy'nin geçirdiği değişim neticesinde artık bu ilkelere uymadığı görülmektedir.

Oyundaki eleştirilerini çoğunlukla Christy'nin ağzından dile getiren Synge, Mayo köylülerinin içkiye düşkünlüğünü ise Michael Flaherty üzerinden hicvetmektedir. Christy oyundaki son sözünü de söyleyip sahneyi terk ettikten sonra bile Michael'ın içkiye olan düşkünlüğü ve Shawn'ın Peder Reilly takıntısı devam etmektedir. Christy'nin gidişine üzülen tek kişi de Pegeen olmuştur.

MICHAEL. Allah selamet versin; biz de biraz nefes alalım da rahat rahat bir içki içelim; haydi Pegeen, doldur şarabı!

SHAWN. (*Pegeen'e giderek*) Nihayet papaz Reilly bizi evlendirebilecek desene! Ne mucize değil mi? Şu ısırdığı yer de bir geçse rahatımızı kimse bozamaz artık!

PEGEEN. (*yüzüne bir tokat vurur*) Çekil şuradan, gözüm görmesin: (*Başına atkısını örter, hüngür hüngür ağlamaya başlar*) Neye yarar? Kaçırdım elden, batı illerinin biricik babayiğidini kaçırdım! (*Çıkar*) (Synge 85, 3. Perde)

Burada dikkati çeken diğer bir nokta da Pegeen'in Shawn'a karşı tutumunun oyunun başından sonuna kadar değişmeden devam etmesidir. Pegeen'in daha ilk perdede göze çarpan emredici ve nezaketsiz konuşma biçimine oyunun sonunda fiziksel şiddetin de eklenmesiyle Shawn ve Pegeen arasındaki güç ilişkisinde iktidar mücadelesinin galibinin Pegeen olduğu görülmektedir. Buna rağmen, Pegeen'in eninde sonunda Shawn ile evlenmek mecburiyetinde kalacağını tahmin etmek pek de zor değildir. Synge'in, Pegeen ve Shawn'un ilişkisi üzerinden İrlanda'daki görücü usulü evlilikleri eleştirdiği söylenebilir. Zira Pegeen gibi dik başlı ve güçlü bir kadın bile geleneklerden kaçamaz ve nihayet kaderine boyun eğmeye mecbur kalır.

Pegeen ile Christy arasındaki konuşmalar Pegeen ile Shawn arasındaki konuşmalardan oldukça farklıdır. Her ne kadar Pegeen başlarda Christy'ye karşı emredici söz edimlerini ve konuşma sıraları ile uzunlukları bakımından üstünlük kurma stratejilerini kullanıyor olsa da Christy ile evlilik mevzusu açıldığı andan itibaren ona karşı tutumunu değiştirir. Örneğin oyunun başlarında Pegeen'in Christy ile konuşurken konuşma kurallarını ihlal ettiği görülür.

PEGEEN. Hatta bu sabah ben yola indim. Postacının çantasındaki gazetelere bakıyordum. (*manalı manalı ve ağır ağır*) Havadis mühim, Christopher Mahon. (*soldaki odaya gider*)

CHRISTY. (*şüpheli şüpheli*) Benim cinayeti mi anlatıyorlar?

PEGEEN. (*içerden*) Cinayet ya.

CHRISTY. (*bağıra bağıra*) Biri babasını mı öldürmüş?

PEGEEN. (*tekrar içeri girer, sağ tarafa geçer*) Öyle bir şey yoktu; ama gazetenin tam yarım sayfası bir adamın nasıl asıldığını anlatıyordu. (Synge 39, 2. Perde)

Burada Pegeen, Christy'nin sorusuna kısaca "Cinayet ya" diye cevap vererek gerektiğinden az bilgi verdiği için nicelik kuralını, istenilen bilgiyi açık ve net bir biçimde vermediği için de biçim kuralını ihlal eder. Son cümlesinde ise Christy'nin sorusunu cevaplandırırken gerektiğinden fazla bilgi verdiği için yine nicelik kuralının ihlali söz konusudur. Pegeen'in Christy ile konuşurken takınmış olduğu, onu ve işlediği cinayeti önemsemeyen tavrı bir süre sonra kıskançlığın da artmasıyla değişir ve o da diğerleri gibi Christy'yi pohpohlamaya ve Christy ile daha nazik ve alttan alan bir tutum içinde konuşmaya başlar.

Aşağıdaki örnekte görüldüğü üzere, Pegeen gizli (off record) yüz tehdidi stratejilerinden birini kullanarak Christy'ye bir soru yöneltir. Bu tür soruların özelliği dinleyici üzerinde bir etki yaratmak için sorulmuş olmalarıdır. Pegeen bu soru ile kendini önemsizleştiriyormuş gibi görünse de aslında Christy'den kendisini övecek bir cevap beklemektedir.

PEGEEN. (*artık iyice heyecanlanır*) Bende ne var ki Christy Mahon, böyle senin gibi yiğit, tatlı dilli bir delikanlıya sefa sürdürmeye layık olayım?
(Synge 68, 3. Perde)

Kimseden kendisini övmesini beklemeyen ve emredici tutumu ile çevresindekiler üzerinde üstünlük kurmaya çalışan Pegeen, güzel laflarla kalbini çalan Christy söz konusu olunca takınmış olduğu dilsel tutumu değiştirir. Christy'nin yüzünü tehdit etse bile bunu gizli biçimde yapar ve çeşitli nezaket stratejileri kullanarak onunla yakınlık kurmayı amaçlar.

Pegeen gibi Dul Quin de muhataplarına karşı benzer bir tutum sergilemektedir. Yeri gelince Shawn Keogh ile Pegeen'i Christy'den uzaklaştırmak için pazarlık yapar, Christy'yi her fırsatta pohpohlar, Yaşlı Mahon'ı ise daha ilk karşılaşmalarında tatlı dille kasabadan gitmeye ikna eder. Nitekim oyun kişileri içinde özellikle kadın karakterler istek, rica, emir, ısrar, davet, nasihat, tavsiye, kışkırtma, yalvarma gibi yollarla dinleyiciye bir eylem yaptırmayı amaçlayan emredici söz edimlerini ve konuşma sezdirimlerini daha çok kullanır, nezaket ilkesine uymaz, muhataplarının yüzlerini tehdit eder, konuşma ilkelerini de ihlal ederler. Bu sayede iletişim içinde bulundukları kişiler üzerinde nüfuzlarını hissettirirler.

Oyun kişilerinin birbirlerine karşı takınmış olduğu nezaketsizlik seyircilerden de benzer bir karşılık bulmuş, oyun ahlaksızlıkla ve İrlanda'yı karalamakla itham edilip protesto edilmişti. Oyunun sebep olduğu isyanlar aslında eski toplumsal ve kültürel alışkanlıkların yerini herhangi yeni bir bakış açısına bırakamaması, yani İrlanda toplumunun o zamanki en büyük sorunlarından birinin göstergesiydi denilebilir. Synge'in amacı da insanlara bu aksaklığı göstererek onları gerçeklerle yüzleştirmek ve bir farkındalık yaratmak olduğu için, her ne kadar olumsuz tepkilerle karşılaşmış olsa da amacına ulaştığı söylenebilir.

The Playboy of the Western World'de 'zalim ve zorba babasını büyük bir cesaretle öldürmüş olan' bir genci kahraman ilan eden kasabalılar üzerinden İrlandalıların suça ve suçluya karşı duydukları ilgi hicvedilmektedir. Kasabalılar Christy'nin işlediği suçu yanlış bulmadıkları gibi aksine takdir ederler. Oysaki birini öldürmek hem yasalar nezdinde bir suç hem de Katolik inancına göre büyük bir günahdır. Kasabalıların bu cinayeti takdir etmek yerine kınamaları ve suçluyu derhal adalete teslim etmeleri gerekir. Fakat onlar hukuki ve dini kuralları hiçe saymaktadır. Nitekim ortak yaşamın gerektirdiği bu kurallar, millet olma bilincinin oluşumunda da önemli paya sahiptir.

Bunun dışında, İrlandalıların içkiye olan düşkünlükleri, dinlerine ve geleneklerine körü körüne bağlı olmaları, yanlış giden herhangi bir durumu sorgulamamaları ve içinde bulundukları koşulları değiştirmek için yeterli çaba sarf etmemeleri farklı karakterler üzerinden ince bir eleştiri ile gözler önüne serilmektedir. Milli benlik duygusunun oluşabilmesi için fertlerin kendilerini baskı altına alan tüm koşullardan sıyrılıp, zorbalık ve baskılara başkaldırmayı başarabilmeleri gerekmektedir. Ancak o zaman tam bir özgürlük içinde insanlarda tüm yönleriyle milli bir benlik duygusunun ortaya çıkarılması mümkün olacaktır. Synge de bu oluşumun önünde engel oluşturan her türlü toplumsal özelliği hiciv yolu ile seyircilerine/okuyucularına göstermektedir.

4. BÖLÜM

İŞÇİ SINIFI VE MİLLİYETÇİ İDEALİSTLER ARASINDAKİ

GÜÇ İLİŞKİLERİ:

SEAN O'CASEY – *THE PLOUGH AND THE STARS*

J. M. Synge'in Abbey sahnelerini şiddetli protestolarla doldurmasının üzerinden yaklaşık yirmi yıl geçmiştir ki Abbey tiyatrosu benzer bir protestoya daha sahne olur. Söz konusu protestoların kaynağı olan Sean O'Casey'nin Dublinli fakir insanların İrlanda'nın bağımsızlık mücadelesi içinde hayatta kalma çabasını konu edinen ve milliyetçilik ülküsüne eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşan oyunu *The Plough and the Stars*; söz edimleri, konuşma kuralları, tersinlemeler, nezaket ilkesi, konuşma sırası ve özellikle güç ilişkileri bakımından incelenerek oyunun taşıdığı eleştirinin seyircilere/okuyuculara hiciv yoluyla nasıl ulaştırıldığı tespit edilebilir.

Dublinli orta sınıf Protestan bir aileye mensupken babasının ölümü üzerine işçi sınıfına dahil olan Sean O'Casey zor bir çocukluk geçirmiş, görme bozukluğuna yol açan trahom hastalığı nedeniyle eğitim hayatını yarıda bırakmak zorunda kalmıştır. Buna rağmen kendisini yetiştirmeyi başarmış olsa da on dört yaşından itibaren demirci çıraklığı, gazete tasnifçiliği, liman işçiliği, kapıcılık, taş kırıcılığı ve demiryolu görevliliği gibi çeşitli işlerde çalışmış, geceleri de dini ve politik meselelerle ilgilenmiştir. Gaelic League'e katıldığı 1906 yılı sonrası, aslen John olan ismini Sean olarak değiştiren O'Casey Protestan Kilisesi'ni bırakmış, İrlanda dilini öğrenmiş ve kendini milliyetçilik hareketine adanmıştır. Mensubu olduğu İrlanda Ulaşım ve Genel İşçiler Sendikası'nın siyasi ve askeri kolları olan İrlanda Cumhuriyetçi Kardeşliğine (IRB) ve İrlanda Yurttaş Ordusu'na (ICA) katılan O'Casey, zaman içerisinde bu oluşumlara olan inancını yitirmiş,

1913 yılındaki büyük işçi grevinin ardından İrlanda Yurttaş Ordusu'ndan ayrılmış ve ilerleyen yıllarda Paskalya Ayaklanmasını eleştirenlerin tarafında yer almıştı.

Kendini tamamıyla gazetecilik ve yazarlığa adayan ve kırklı yaşlarına geldiğinde bir oyun yazarı olarak Abbey Tiyatrosu'nda adından söz ettiren Sean O'Casey, başlangıçta üç oyunu Abbey tarafından geri çevrilmiş olsa da, 1923 yılında sahnelenen ilk oyununun ardından “güçlü sanatçılığı ile Abbey'nin ilk döneminde öne çıkmış, sıradan hayatı sahneye taşımaktaki yeteneğini kanıtlama fırsatı bulmuştur” (Elbir 14). 1916-1923 arası çalkantılı yılların şehir hayatını ele aldığı *The Shadow of a Gunman* (1923), *Juno and the Paycock* (1924) ve *The Plough and the Stars* (1926) isimli oyunlardan oluşan Dublin Üçlemesi İrlanda sahnelerinde çok popüler olmuş fakat ilerleyen yıllarda tiyatrodaki realist ve natüralist akımlardan gittikçe uzaklaşması sebebiyle Abbey ile arasında yaşanan olumsuzluklar neticesinde İrlanda'yı terk edip İngiltere'ye yerleşmiş ve 1964 yılında vefatına kadar İngiltere'de yaşamıştır.

O'Casey'nin Dublin Üçlemesinin merkezinde olan temalar oldukça ciddi, hatta trajik olsa da bu oyunlar fevkalade güldürücü karakterler, zengin diyaloglar ve modern tiyatronun son derece komik bir takım sahnelerini içermektedirler. Oyunlarındaki pansiyoncular, yani bu üzücü ve korkutucu dünyanın tüm insanları aracılığıyla O'Casey insanlığa duyduğu büyük sevgiyi ve anlayışı yansıtmaktadır. (Sternlicht 90)

Her ne kadar bir yanda maddi sıkıntılar, geçim kaygısı, işsizlik; diğer yanda sömürü, bağımsızlık mücadelesi, savaş ve ölüm gibi insan hayatını derinden etkileyen konuları işlese de siyasi propagandadan uzak duran O'Casey'nin oyunlarında insanları kimi zaman güldüren kimi zaman kızdıran alaylı bir anlatım biçimi dikkat çekmektedir. Mercier'in de belirttiği gibi, Dublin Üçlemesinin seyircileri hem güldüren hem de onların

tepkisini çeken alayla karışık eleştirisi aslında toplumun bizzat kendisine yöneltilmişti. Zira O'Casey, anlattığı sıradan insanları idealleştirmeyecek kadar iyi tanıyordu ve onları gülünç yönleriyle birlikte ele alıyordu. (240)

Üçlemenin son oyunu olan *The Plough and the Stars* kendisinden önceki iki oyun gibi Dublin'deki bir pansiyonda siyasi ve askeri olayların arasında sıkışıp kalmış fakir ve sıradan insanların hayatını anlatmaktadır. Oyunun ismi O'Casey'nin bir zamanlar üyesi olduğu İrlanda Ulaşım ve Genel İşçiler Sendikası'nın Paskalya Ayaklanması sırasında İrlanda Yurttaş Ordusu tarafından da kullanılmış olan bayrağındaki sembollerden (The Starry Plough) gelmektedir. Bu bayrak, yazarın işçi sınıfına mensup olduğu günleri anımsatmasının yanı sıra insanları etrafında toplayan bağımsız İrlanda idealini de temsil etmektedir.

Oyun 1915-1916 yıllarında Dublin'de yıkık dökük bir pansiyonda yaşayan Nora ve Jack Clitheroe çifti ile etrafındakilerin başından geçen olayları konu edinir. İrlanda Yurttaş Ordusunda kumandanlık görevi verilen Jack vatan sevgisini ailesinin üstünde tutmuş ve Nora'nın engel olmak istemesine rağmen İngilizlere karşı savaşmak üzere pansiyondan ayrılmıştır. Nitekim ayaklanma sırasında öldürülmüş, Nora hem bebeğini hem de aklını yitirmiştir. Dört perdeden oluşan oyunun ilk iki perdesi 1915'in Kasım'ında İrlandalı milliyetçilerin ülkelerini özgürleştirme hayalini ele alırken üçüncü ve dördüncü perdelerde bu hayali gerçekleştirmek için kalkışılan 1916 Paskalya Ayaklanması ve İngilizler tarafından bastırılması anlatılır.

1916 Paskalyasında, İrlanda Yurttaş Ordusunun ve İrlandalı Gönüllülerin de desteğiyle, 24 Nisan Pazartesi günü, Ulusal Posta Müdürlüğü (General Post Office) başta olmak üzere Dublin'deki önemli binaları ele geçiren milliyetçilerin bağımsızlık bildirisinin okunmasıyla başlattığı ayaklanma altı günlük bir mücadele sonunda İngilizlerin kontrolü ele geçirmesiyle sonuçlanmıştır. Şiddetli çatışmalar neticesinde birçok sivil yaralanmış ya da hayatını kaybetmiş, şehrin büyük bir kısmı yakılıp yıkılmış,

isyancılar tutuklanmış, aralarında Patrick Pearse ve James Connolly'nin de bulunduğu ayaklanmaya önderlik eden on beş kişi de kurşuna dizilerek idam edilmiştir.

İngiltere Parlamentosunda 1886 yılından beri tartışıl原因 gelen ve İrlanda'ya yerinden yönetim hakkı tanıyacak olan Özerklik Yasası (Home Rule Bill) 1912 yılında bir kez daha oylamaya sunulmuş fakat Birinci Dünya Savaşı nedeniyle henüz yasalaşmadan askıya alınmıştı. İrlanda içinde de tartışmalara sebebiyet veren Özerklik Yasasını yeterli bulmayan ve tam bağımsızlık için mücadele eden İrlanda Cumhuriyetçi Kardeşliği tarafından Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle birlikte planlanmaya başlanan ve her ne kadar yerine ulaşamamış olsa da Almanya'dan silah yardımı sözünün alınmasıyla birlikte hayata geçirilen Paskalya Ayaklanması, başlangıçta sivil halktan yeterli destek görmemiş olsa da İngilizlerin acımasız tutumu ve milliyetçi önderlerin idam edilmesinin ardından İngiltere'ye karşı tepkilerin artmasına yol açarak İrlanda'nın bağımsızlık mücadelesinde halkı tetikleyici bir rol üstlenmiştir. Ayaklanmaya katılan birliklerin tek bir çatı altında birleşmesiyle de 1918 yılında İrlanda Cumhuriyet Ordusu (IRA) kurulmuş olur.

1916 olaylarının daha iyi anlaşılmasına yardımcı olan oyunda, yazar tarafından “milliyetçilik ve milliyetçi örgütler; barda geçen gürültülü ve kavgalı sahneler, ayaklanma sırasında yaşanan yağmalamalar ve fahişe Rosie Redmond'ın suçlamaları aracılığıyla hicvedilmektedir” (Sternlicht 93-94). Paskalya Ayaklanması göstermiştir ki İrlandalıların İngilizlere karşı ellerinden pek bir şey gelmez, zira bağımsızlık mücadelesini kazanabilmeleri için çok daha büyük bir çaba sarf edilmesi gerekmektedir. Oysa İrlandalıların ayaklanma sırasında isyana destek olmak yerine dükkanları yağmaladıkları, hatta oyunun sonunda etrafları İngilizlerle çevrildiği sırada dahi kağıt oynadıkları görülür. Son sahnede pansiyondaki kiracıların çoğu İngilizler tarafından kargaşa bitene kadar gözaltında tutulmak üzere götürülmekte, dışarıdan silah, patlama ve

ambulans sesleri gelmekte, İrlandalıları gözaltına almakla görevli iki İngiliz askerin ise hem çay içip hem şarkı söylediği görülmektedir.

The Plough and the Stars 8 Şubat 1926'da Abbey'de ilk kez sahnelendiğinde İrlanda milliyetçiliğini ve vatanperverleri itibarsızlaştırdığı gerekçesiyle tıpkı *The Playboy of the Western World* gibi protestolarla karşılaşmış, Yeats bir kez daha sahneye çıkıp “Yine kendinizi rezil ediyorsunuz” diyerek oyunu savunmak mecburiyetinde kalmıştı. Bu olay daha sonraları O’Casey’nin İrlanda’yı terk edip İngiltere’ye yerleşme kararı almasında da etkili olmuştur.

Oyunun protestolarla karşılaşmış olmasının sebebi O’Casey’nin Paskalya Ayaklanmasını kahramanca bir eylem olarak değil insanların boş yere hayatını kaybettiği başarısız bir eylem olarak göstermesiydi. Zira O’Casey, İrlanda’nın bağımsızlık mücadelesini anlatırken milliyetçi idealler uğruna savaşan vatanperverleri değil ayaklanma esnasında kendini düşünen, dükkanları yağmalayan ve kağıt oynayan sivilleri sahneye taşıyordu. Tam bağımsızlığın sadece insanların canlarından olarak verdikleri silahlı bir mücadele ile kazanılamayacağını düşünen O’Casey’nin, İrlanda halkının eşitlik ve refah içinde bir yaşama kavuşmadıkça tam anlamıyla bağımsız olamayacağını göstermeyi amaçladığı söylenebilir. Nitekim oyunlarında toplumun gerçek sorunlarını görmezden gelen aşırı koyu bir milliyetçiliği eleştirerek hicveden O’Casey’ye göre; “örgütlü dinler, milliyetçi kurumlar ve politikaların hepsi delilerin oynadığı oyunlardır. Bu güçlerin arasında çıkan herhangi bir anlaşmazlıktan zarar gören ve hayatı olumsuz yönde etkilenen de toplumdaki bireylerdir” (Smith, “O’Casey’s Satiric Vision” 19).

Günlük yaşamı barınma ve karnını doyurma gibi sorunlarla dolu olan yoksul İrlandalıların İngiltere’ye karşı girişilen herhangi bir mücadeleye gerekli desteği vermemesi olağandır. Zira geçim sıkıntısı içindeki insanlar için öncelik pek tabii karınlarını doyurmaktır, vatanperverlik ve milliyetçilik gibi kavramlar bundan sonra

gelir. İrlanda tamamıyla İngiliz baskısından kurtulmuş olsa bile insanların önceliği yine geçim derdi olacaktır.

Karakterlerin geçim sıkıntısı içinde olduğu *The Plough*'da da yeni evli bir çift olan duvar ustası Jack Clitheroe ve eşi Nora'nın kaldıkları pansiyonda, diğer kiracılar Nora'nın amcası Peter Flynn, tesisatçı Genç Covey, temizlikçi Mrs. Gogan, verem hastası kızı Mollser, marangoz Fluther Good ve sokaklarda meyve satan Bessie Burgess ile birlikte yaşadıkları bu yoksul ve sıradan hayat Jack'e verilen kumandanlık görevi ile büyük bir değişime uğrar. Nora'nın tüm itirazlarına rağmen Jack verilen görevi kabul eder ve bağımsızlık davası için savaşılmaya gider. Ancak ayaklanmaya katılan isyancıların çoğu gibi o da çatışmalarda hayatını kaybeder. Zamanından önce doğan bebeğini de kaybeden Nora bunu kaldıramaz ve aklını yitirir. Onun bu acınası haline üzülen Bessie Burgess, Nora'yı koruması altına alır; ancak o da ayaklanma sırasında bir keskin nişancı kurşununa hedef olup hayatını kaybeder. Ayrıca yüzü görünmeyen isimsiz bir başka karakter de ikinci perdede sadece birkaç kez pencereye çıkıp tıpkı milliyetçi önder Patrick Pearse gibi ayaklanmayı destekleyen etkileyici konuşmalar yapar.

O'Casey, Paskalya Ayaklanmasını ele alırken çatışma sahnelerini değil ayaklanmanın siviller üzerindeki etkisini sahneye taşır. Bunu yaparken kullandığı alaylı anlatım biçimi de İrlanda'daki milliyetçi hareketlerin kentlerde yaşayan yoksul vatandaşların hayatında o güne kadar dişe dokunur herhangi bir değişiklik yaratamamış olmasına duyduğu kızgınlıktan ileri gelmektedir. Dahası, O'Casey'nin, oyunlarının hitap ettiği kitleyi de çok iyi bildiği ve bu kitleyi yazdıklarıyla rahatsız etmeyi, hatta kışkırtmayı amaçladığı söylenebilir. O'Casey,

Bağımsızlığını yeni kazanmış Özgür İrlanda Devleti'nde bir yazarın ilk görevinin yanlış giden siyasi ve toplumsal değerleri alternatif politikalarla değiştirmeye çalışmadan önce onları sarsmak ve yok etmeye çalışmak olduğu görmüştü. Edebiyatta idealizmden ziyade hiciv ve şok edici

taktiklere acil bir ihtiyaç vardı. [O’Casey’nin] Abbey’de sahnelenen oyunları temelde İrlanda toplumundaki zararlı unsurları, özellikle de yoksulluğun getirdiği yoksunlukları ve zayıflıkları eleştirmektedir. (Ayling 121)

Amaçları toplum veya kurumlardaki aksaklıkları, haksızlıkları, çarpıklıkları ve insan yaşamının kötü, hoş gitmeyen yönlerini, görüşlerini alaya alarak yermek, tenkit etmek olan hiciv yazarları gibi okuyucularını sözlerle etkilemeyi ve bir farkındalık yaratmayı amaç edinen O’Casey de yazdığı oyunlarda İrlanda toplumunun yanlış giden ve aksayan yönlerini iğneleyici bir dille ele almaktadır. İrlandalılarda gördüğü kusurları ve kötü alışkanlıkları ortaya çıkardığı eleştirel analizini özellikle tersinlemeler aracılığıyla gerçekleştirdiği görülür.

O’Casey’nin hicvinin hedefinde ise halkın gerçek sorunlarını göz ardı edip kendini sadece İrlanda’yı İngiltere’den kurtarmaya adanmış olanların aşırı idealist milliyetçiliği vardır. *The Plough*’da da görüldüğü üzere hicvin yöneltildiği hedef 1916 Paskalyasında Dublin’de İngiltere’ye karşı ayaklanma başlatanlardır. Ancak her ne kadar ayaklanmayı eleştiriyor olsa da O’Casey’nin bu mücadelede taraf tuttuğunu söylemek doğru olmayacaktır. Zira yazar savaşın yıkıcı etkilerini gözler önüne sererek aşırı idealist bir milliyetçiliğin insanlar için faydadan çok zarar getirdiğini göstermek istemiştir denilebilir. Smith’in de belirttiği gibi “O’Casey’nin ‘Ayaklanma’ya karşı ironik bakış açısı milliyetçi ideallerin yanılsamaları ile pansiyon kiracılarının sefalet içindeki sıradan hayatı arasındaki çatışmadan doğar” (*O’Casey’s Satiric Vision* 44).

Birbirleriyle sık sık atışan ve birbirlerini çekiştiren pansiyon kiracıları Fluther Good, Peter Flynn, Genç Covey, Mrs. Gogan ve Bessie Burgess’in yaptıkları ve söyledikleri ile idealist milliyetçilerin eylemlerinin birbiriyle zıtlık içinde olması O’Casey’nin ironik bakış açısını ortaya koymaktadır. Bu karakterlerin özellikle münakaşa esnasında kullandığı abartılı dil ve söz sanatları da bu bakış açısına katkıda

bulunmaktadır. Örneğin ilk perdede Peter ve Covey arasında geçen ağız dalaşında Peter’ın abartılı tepkileri dikkat çeker.

COVEY. (*pantolonunu hiddetle yere fırlatır*) Nora’nın evcil hayvanısın sen, hiçbir işini kendin halledemezsin.

PETER. (*hüzün dolu bir şekilde, gözleri tavana bakarak*) Hiçbi’şey söylemeyeceğim. ... Seni merhametli, şefkatli, yüce Tanrıya havale ediyorum ki seni soyup kızartan, parçalara ayırıp işkence eden, ateşlere atıp yakan meleklerle teslim etsin!

COVEY. Uğursuz alçak herifin teki değil misin sen! Bıyıklarını limonlamış bir de moloz!

...

PETER. Bunun pis pis sırtıp gözleriyle beni kesmesine de, inatlaşıp dalga geçmesine de, köşe başında durup imalı imalı laflarıyla milletin canını sıkmasına da bir son vereceğim artık! ... Durmadan beni kışkırtmaya çalışıyor: şarkı söylemezse ıslık çalar, ıslık çalmazsa öksürür. İsteddiğin kadar sataş – gülüp geçiyorum artık sana; he, hee, hee, hee, hee, heee!
(O’Casey 113-114, 1. Perde)

Bu konuşmada, Covey’nin hakaret veya sözlü taciz şeklinde ifadeler kullandığı kısa sataşmalarına karşılık, toplumda kendisi için uygun gördüğü benlik algısı hiçe sayılan ve olumlu yüzü tehdit edilen Peter’ın daha uzun cevaplar vererek hem itibarını korumaya hem de Covey ile aralarındaki güç mücadelesinde galip gelmeye çalıştığı görülmektedir. Hepsi işçi sınıfına mensup olan pansiyon kiracıları içinde Peter’ın milliyetçiliği, Covey’nin ise Sosyalizmi temsil ettiği; dolayısıyla Covey ve Peter arasındaki anlaşmazlıkta sosyalizm ile milliyetçilik arasındaki çatışmanın vücut bulduğu söylenebilir. Ayrıca Peter’ın başkaları tarafından beğenilme ve olumlu bir imaj sahibi

olma arzusunu ve toplum tarafından kabul görme isteğini sürekli olarak tehdit eden Covey ile Peter arasındaki güç mücadelesinin sosyalizm ve milliyetçilik arasındaki güç mücadelesini temsil ettiği de söylenebilir. Oyun boyunca Covey ve Peter birbirlerinin olumlu ve olumsuz yüzlerini tehdit etmeye devam etseler de Covey'nin sataşmalarına Peter tarafından verilen tepkiler ve bu gibi konuşmaların oyun ilerledikçe ve ayaklanmanın etkileri hissedilir olmaya başladıkça azaldığı, yerini daha sade ve abartısız konuşmalara bıraktığı görülür.

Oyunun başında, yani Paskalya Ayaklanması öncesi milliyetçi ve sosyalist idealler de birbirleriyle büyük bir zıtlık içindeyken ayaklanmanın sonlarına gelindikçe aralarındaki uçurumun da kapanmaya başladığı görülür. Covey olumlu nezaketsizlik stratejileri kullanarak durmadan Peter'a sataşmayı da, devamlı tartışmaya açık konulardan bahsetmeyi de, kendisinden yaşça büyük Peter'a karşı uygun olmayan hitap biçimleri kullanmayı ve lakaplar takıp herkesin içinde onunla dalga geçmeyi de azaltır. Ancak Covey, sadece Peter ile değil diğer karakterler ile de her fırsatta atışmaktan çekinmez. Görüldüğü üzere oyunun başında Fluther ile de münakaşa etmektedir.

COVEY. (*küçümsemeyle*) İş durduruldu. Bu geceki yürüyüşe katılmak için seferber oldular. Kupalarını havaya kaldırıp tezahürat yaptıklarını duymadınız mı? Siyasi vaftizlerine her daim sadık kalma yeminlerini yenilemek zorundalarmış.

FLUTHER. (*öfkeden korkusunu unutarak*) Bu işe dini karıştırmaya hiç gerek yok. Bence, dine elimizden geldiğince büyük bir saygı göstermeli ve onu mümkün olduğunca çok şeyden uzak tutmalıyız.

COVEY. (*iş elbisesini çıkarmayı bırakarak*) Yoksa sen de mi Pazar sabahları kısa bir ayın süresi kadar dini bütün oluverenlerdensin? Herhalde toplantıda da Sion ve Tara'nın şarkılarını söylersin.

FLUTHER. Sonuçta hepimiz İrlandalıyız, değil mi?

COVEY. (*elini uzatarak ve bir uzman edasıyla*) Bak yoldaş, İrlandalı, İngiliz, Alman ya da Türk diye bir şey yok; bizler sadece insanız. Bilimsel olarak, her şey atomların ve moleküllerin rastgele bir araya toplanmasıyla alakalı. (O'Casey 111, 1. Perde)

Sosyalizm tüm insanları eşit olarak değerlendirdiği ve bir bütün olarak ele aldığı için bireycilik görüşünü ön plana çıkaran ve insanlar arasında ayrım yapan dini görüşlere de milliyetçi ideallere de karşı çıkmaktadır. Nitekim o sırada İrlanda'yı etkisi altına alan Katolik ve milliyetçi akım sosyalist görüşlerden çok uzaktadır. Bu sebeple Covey'nin her fırsatta milliyetçi ideallere kafa tuttuğu ve görüşlerine karşı çıkan herkesle tartışmaktan çekinmediği görülür. Kimi zaman konuşma kurallarını ihlal eder, kimi zaman karşısındaki kişiye karşı olumlu ve olumsuz nezaketsizlik stratejileri kullanarak sataşır kimi zaman da muhataplarının sözlerini keserek, onlardan daha uzun konuşarak, saygı gereği kullanması gereken hitap biçimlerini kullanmayarak ve diğerlerine söz hakkı tanımayarak konuyu kontrol etme ve gücü elinde bulundurma amacı taşır.

İrlanda'da milliyetçilik hareketinin destekçilerinden Ulusal Ormancılar Birliği'nin (Irish National Foresters-INF) bir üyesi olan Peter Flynn, ormancı üniforması ve kılıcıyla da sık sık başta Covey olmak üzere diğer karakterler için alay konusu olur. Birinci perdede Peter'ın üniformalı halini 'yılbaşı ağacındaki süslere' benzeten Mrs. Gogan'ın ardından Covey de "Meksika ordusundaki bir onbaşının gayrimeşru çocuğunun gayrimeşru oğlu gibi görünüyorsun" diyerek Peter'ın üniformasını ve milliyetçi ideallere olan yüzeysel hizmetini alaya alır. İkinci perdede, tüm pansiyon sakinleri barda toplanmışken, Mrs. Gogan bir kez daha Peter'ın üzerindeki üniforma hakkında yorum yapmaktadır.

MRS. GOGAN. (*bir yandan içkisini içer bir yandan da hayranlıkla Peter'in kıyafetine bakar*) Bu Ormancılarınkı de muhteşem bir elbise! Daha güzelini bir pantomimde olsun görmedim sanırım. ... Bence elbisenin en güzel kısmı şu devekuşu tüyü. ... Siz böyle yürürken onların öne arkaya sağa sola sallanıp durduğunu görüyorum ya sanki her biriniz bir halatın ucunda asılmışsınız da gözleriniz pörtlemiş, bacaklarınız bükülmüş, tam İrlanda için ölmeye çalışırken zar zor nefes alıp veriyormuş gibi görünüyorsunuz!

FLUTHER. (*küçümseyerek*) Eğer bunlardan birisi olur da bir gün bir halatın ucunda asılı kalırsa, İrlanda için olmayacağı kesin!

PETER. Siz de genç Covey gibi adamı deli etme oyununa mı başladınız? O konuşanların hiçbirisi benim gibi Bodenstown ziyaretini yirmi beş yıldır bir kez bile aksatmadığını söyleyemez ama!

FLUTHER. Habire Bodenstown'a gittim diye atıp tutuyorsun. Bir tek sen mi gittin Bodenstown'a sanki? (O'Casey 132, 2. Perde)

Mrs. Gogan, Peter'in gururla taşıdığı ormancı üniformasını çeşitli benzetmeler yoluyla alaya alırken küçümsemek, alay etmek ve ciddiye almamak gibi olumsuz nezaketsizlik stratejileri ile onun olumsuz yüzünü de tehdit etmektedir. Fluther'ın da Mrs. Gogan'ı destekleyici biçimde konuşması ve ormancıların milliyetçilik ülküsüne verdikleri desteği küçümsemesi neticesinde yüzü açıkça tehdit edilen Peter, ne kadar milliyetçi olduğunu kanıtlamak istercesine Bodenstown'da 1798 ayaklanmasının liderlerinden Wolfe Tone'un mezarının başında her yıl düzenlenen törenlere hiç aksatmadan katıldığını ifade ederek kendini savunur. Fakat yine de Fluther'ı ikna edemez; çünkü Fluther'ın gözünde Bodenstown'a gidip gelmek insanı gerçek bir milliyetçi yapmaz. Ormancıların övünüp durduğu süslü üniformaları da sözde milliyetçilikleri de iş

mücadeleye geldiğinde bir işe yaramayacaktır. Bu sebeple Peter'ın hem olumlu hem de olumsuz yüzünü tehdit eden Fluther aracılığıyla milliyetçilik ülküsüne sadece sözde destek veren grupların da eleştirildiği söylenebilir.

İrlanda toplumu ile ilgili bu gibi birçok noktayı eleştiren oyunun kendisi de eleştirilerin hedefi olmaktan kaçamamış ve sahnede İrlandalı bir kadının fahişe olarak gösterilmesi tıpkı *The Playboy*'da olduğu gibi protestolarla karşılaşmıştır. Nitekim ilk kez ikinci perdede sahneye çıkan fahişe Rosie Redmond, ölmeyi ve öldürmeyi yücelten milliyetçiler ile ironik bir karşıtlık oluşturur. Barın içinde ve dışında sürüp giden ideolojik konuşmalara karşılık Rosie'nin sözleri ölmeyi değil yaşamayı ve yaşamın insana verdiği zevkleri yücelttiği için önem arz etmektedir. İkinci perdenin açılışında, barın hemen dışında düzenlenen milliyetçi toplantılar herkesi coşku dolu bir ruh haline sokmuşken sahnede ilk defa görülen Rosie, bu durumun işlerini aksatmasından ve kazancının azalmasından yana dert yanmaktadır.

BARMEN. (*tezgahı silerek*) Bu gece senin tarafta pek iş yok ha, Rosie?

ROSIE. Lanet olsun kazandığım iki kuruşa, Tom, çok az. Bunun gibi güzel bir gece etekliğinin bile farkına varan yok. ... Hepsi kutsal bir havada. Hepsinin yüzünde ciddi bi' ifade, toplantıya gidiyorlar. Sanırsın azizlerin şanlı yoldaşları, cennetin sokaklarında dolanan soylu şehitler ordusu. Hepsi de bir kızın jartiyerinden daha yüce şeyleri düşünüyo. ... Muazzam bir toplantı; dört platformları var – bi' tanesi de hemen dışarıda, pencerenin karşısında. (O'Casey 127, 2. Perde)

Rosie bu konuşmada, barmenin sorusuna karşılık hem uzun ve detaylı ifadeler ile gerektiğinden fazla konuşarak nicelik kuralını hem de aynı konuşma içinde iki defa konuyu değiştirerek bağıntı kuralını ihlal eder. Önce çok az kazandığı için yakını, sonra çeşitli benzetmeler yoluyla milliyetçileri alaylı bir biçimde eleştirir, son olarak da o sırada

yapılmakta olan toplantı hakkında bilgilendirici nitelikte bir açıklama yapar. Onun bu açıklaması sayesinde o sırada milliyetçilerin büyük bir toplantı düzenlediğini, konuşmacılar için dört ayrı platform kurulduğunu ve bunlardan birinin barın hemen karşısında olduğunu öğreniriz. Ona göre milliyetçi vatanperverlerin sanki bir hayal aleminde yaşıyormuşçasına gözleri başka hiçbir şey görmemektedir. Ancak dünyada insanın kafasını meşgul etmesi gereken başka şeyler vardır, örneğin genç erkeklerin aklının kızlarda olması gerekirken kendilerini dünyevi zevklerden uzak tutan bir takım ideallere adanmış olmaları garipsenecek bir şeydir. Böylece Rosie sahnede ilk görüldüğü andan itibaren milliyetçi idealleri alaylı bir biçimde hicvetme görevini de üstlenmiş olur.

Konuşmaları çoğunlukla diğer karakterlerden daha uzun ve konuşma kurallarının ihlalleri ile dolu olan Rosie, ikinci perdenin sonunda Fluther ile kol kola bardan ayrılmak üzereyken, dışarıdan toplantı alanını terk eden İrlandalı Gönüllülerin ve Yurttaş Ordusunun marş sesleri gelmektedir. Milliyetçiler kararlılıkla ve büyük bir coşku içinde günün sonuna gelmişken Rosie de sonunda bir müşteri bulmuş olmanın keyfi içinde neşeli, müstehcen bir melodi tutturur. Milliyetçileri heyecanlandıran ve yaşam arzusu ile dolduran ideallere karşılık Rosie'yi heyecanlandıran tek şey biraz kazanç elde edecek olma ihtimalidir. Onun bu davranışı, geçinebilmek için yaptığı iş her ne olursa olsun, yoksul insanlar için önceliğin para kazanmak olduğunu göstermektedir.

Sosyalizmin temsilcisi olan Covey'nin yaptıkları ve söyledikleri de milliyetçi idealler ile yoksul İrlandalıların gerçekleri arasındaki farkı gözler önüne serer. Barın dışında milliyetçi idealistlerin toplantı yaptığı sırada tek derdi biraz para kazanabilmek olan fahişe Rosie Redmond, Fluther'dan önce barda içki içmekte olan Covey'yi gözüne kestirmiştir. O akşamki potansiyel müşterisi üzerinde ikna ediciliğini artırmak amacıyla Covey'nin anlayacağı dilden konuşan Rosie muhatabının olumlu yüzünü destekleyen yaklaşım temelli olumlu nezaket stratejileri kullanarak aralarında ortak bir zemin yaratmayı amaçlar.

ROSIE. (*arkasından gider*) Dışarıda amma da büyük bi' toplantı düzenleniyor. Gerçi, özgürlüğümüz için savaşıp savaşmamak bize kalmış.

COVEY. (*Barmene*). İki tane daha lütfen. (*Rosie'ye*) Özgürlük mü? Özgürlüğün kime ne faydası var, ekonomik özgürlük olmadıkça?

ROSIE. (*Kolunu uzatıp parmağını sallayarak*) Sen gelmeden hemen önce ben de tam bunları söylüyordum işte. “Bir sürü hileci,” dedim, “analarından almış olsalar özgürlüğün ne olduğunu bile bilmeyeceklerdi.” . . . “Rosie Redmond'ı,” dedim, “piyangoda kazanmaya bile değmeyecek bir özgürlük için savaşmaya ikna edemezler!”

COVEY. Çalışan adam için tek bir özgürlük vardır: üretim araçlarının, döviz kuru oranlarının ve gelir dağılımının kontrolü. (*Rosie'nin omzuna dokunur*) Bak yoldaş, yarın gece senin için *Jenersky's Thesis on the Origin, Development and Consolidation of the Evolutionary Idea of the Proletariat*'ın bir kopyasını bırakacağım buraya.

ROSIE. (*şalını tezgahın üzerine fırlatıp beyaz tenini meydana çıkaran güzel boynunun bir kısmını göstererek*) Rosie'ye sorarsan, genç bir adamın genç bir kızın bacaklarını gösteren ipek gibi ince bir çoraptan başka bir şeyi düşünmesi de beğenmesi de yürek parçalayıcı bir şey. (O'Casey 130-131, 2. Perde)

Rosie'nin, Covey ile anlaşmazlıktan kaçınan, ortak noktalar bulan ve düşüncelerinin karşılıklı olduğunu ifade eden olumlu nezaket stratejileri Covey üzerinde beklenen etkiyi göstermediği gibi Covey, Rosie'ye *Jenersky'nin İşçi Sınıfının Evrimsel Düşüncesinin Doğuşu, Gelişimi ve Güçlendirilmesi Üzerine Savı* (*Jenersky's Thesis on the Origin, Development and Consolidation of the Evolutionary Idea of the Proletariat*) adlı eseri okumasını tavsiye eder. Buna karşılık Rosie, hem bağıntı kuralını ihlal ederek

hem de Covey'nin olumlu yüzünü tehdit eden olumlu nezaketsizlik stratejileri ile onun bu tavsiyesine karşı ilgisiz ve umursamaz davranarak ve onu rahatsız hissettirecek müstehcen kelimeler kullanarak gerçekte ne düşündüğünü dile getirir. Nitekim bu durumdan rahatsızlık duyan Covey, Rosie'den uzaklaşır ve hatta koşarak barı terk eder.

Sonuçta Rosie, amacına ulaşamamış olsa da verdiği cevapla hem sosyalist hem de milliyetçi ideallerin sıradan insanların gözünden nasıl görüldüğünü gözler önüne sermektedir. O'Casey'nin bu yolla Covey'nin sözcülüğünü yaptığı sosyalizmi de eleştirdiği söylenebilir. Nitekim devrimin toplumsal bir değişim de yaratabilmesi için işçi sınıfının sorunlarına da çözüm getirebilmesi gerekir. Ancak bu çözüm insanlara hiç de alışık olmadıkları söylemler ve tepeden inme dayatmalar ile getirilemez. Dublinli pansiyon kiracıları ya da daha genel bir tabirle İrlanda'nın işçi sınıfına mensup vatandaşları için esasen sosyalist-komünist yazarların eserlerinin bir parodisi olan *Jenersky's Thesis* adlı eserin pek bir anlam ifade ettiği söylenemez.

O'Casey, sıradan insanların günlük yaşamındaki sorunlardan kopuk olan bir İrlanda milliyetçiliğinin yanı sıra, İrlandalılarda gördüğü hataları, eksiklikleri ve aksaklıkları da eleştirmektedir. Örneğin, işçi sınıfına mensup yoksul İrlandalılar, geçim sıkıntısı içinde olmalarına rağmen ceplerindeki parayı her fırsatta birer kadeh içki içmek için harcamaktan çekinmemektedir. Ayrıca içkiye olan düşkünlükleri onları milliyetçi idealistler ile birbirlerinden ayıran bir fark olarak da göze çarpar. Örneğin, içkiye olan zaafi nedeniyle günde birden fazla kez bara giden Fluther Good, büyük toplantının yapıldığı günün sonunda vatanperverler ayaklanma için hazırlık yapmaya giderken ayakta duramayacak kadar sarhoş olur ve Rosie'nin kollarında bardan ayrılır. Dahası ayaklanma esnasında çoğu kişi yiyecek içecek bir şeyler yağmalamakla meşgulken Fluther bir barı yağmalamaya gider ve pansiyona sarhoş olmuş bir şekilde döner. Keza vatanperverlerin barın önünde ayaklanma için hazırlık yaptığı sırada, içeridekilerin alkolün de etkisiyle her zamanki gibi birbirleriyle münakaşa içinde oldukları görülür.

Pansiyon kiracıları ve ayaklanma için hazırlık yapan milliyetçilerin, Konuşmacının sözlerinin etkisiyle coşku dolu bir biçimde kutlama yaparcasına, barda hep birlikte içki içmeleri de milliyetçi ideallere verilen değerin alaya alınması şeklinde yorumlanabilir.

Konuşmacının “İrlanda’ya özgürlük gelmedikçe barış da gelmeyecek!” diyerek bitirdiği son konuşması Patrick Pearse’ın İngilizlere karşı girişilen gerilla tipi mücadelede dinamit kullanımını savunan milliyetçi önder Jeremiah O’Donovan Rossa’nın mezarı başında İrlanda milliyetçiliği üzerine yaptığı etkileyici konuşmanın bir parçasıdır. Fakat oyun boyunca Konuşmacının İrlandalıları savaşıma ve canlarını feda etmeye çağıran sözleri Dublin’de fakirlik içinde yaşayanların gerçek sorunlarıyla örtüşmemekte ve bu sorunlara kalıcı bir çözüm getirmeyi öngörmemektedir. Konuşmacı tarafından dile getirilen milliyetçi idealler ile İrlandalıların gerçek sorunları arasındaki fark O’Casey’nin eleştirel tutumuna da kaynak oluşturur. Örneğin Konuşmacının sözleri ile Bessie Burgess’in sözleri aslında aynı konuyu ele alıyor olsalar da kendi aralarında bir karşıtlık içindedir.

KONUŞMACI. İrlandalı Gönüllülerin ve Yurttaş Ordusunun yoldaş askerleri, biz bu korkunç savaştan mutluluk duyuyoruz. Toprağın yaşlı kalbi savaş meydanlarının kırmızı şarabı ile ısınmalı. ... Vatanı için seve seve canını veren milyonlara duyulan saygı kadar büyük bir saygı tanrıya bile gösterilememiştir. Biz de aynı kırmızı şarabı aynı şanlı fedakarlıkla dökmeye hazır olmalıyız; çünkü kan dökmeksizin kurtuluşa ulaşamaz. (O’Casey 129, 2. Perde)

...

BESSIE. Yağmur gibi yağın bombaların altında, sıırıslıklam kana bulanmış bir şekilde ölüme doğru yol alan o zavallı askerleri düşündükçe - kendi oğlum da aralarında - kalbimde bir öfke fırtınası kopuyor! İçinde

yaşam sevgisi parıldayan genç adamların kanlı parçalara ayrılmış soluk bedenleri tanrının kendini kurban eden kahramanlar için yaptığı sunak üzerinde yatıyor! (O'Casey 133, 2. Perde)

Konuşmacının Patrick Pearse'ın Aralık 1915'te yapmış olduğu 'Barış ve İrlandalı' (Peace and the Gael) adlı konuşmasından bir kesit olan sözlerinde bahsi geçen 'korkunç savaş' da Bessie'nin kalbinde öfke fırtınaları koparan savaş da o sırada devam etmekte olan Birinci Dünya Savaşı'dır. Nitekim hem Konuşmacı hem de Bessie'nin sözlerinde 'kendini feda etme' olgusu dikkati çekmektedir. Ancak Konuşmacı vatan için gerekirse kan dökmenin gerekliliğini vurgulayarak İrlandalıları bu uğurda canlarını feda etmeye çağırırken, İrlanda'nın İngiltere'den kopmasına karşı çıkan Bessie'nin Birinci Dünya Savaşı'nda yan yana savaşan İngiliz ve İrlandalı askerler hakkındaki sözleri bu feda edişin feci sonuçlarını vurgulamaktadır. Konuşmacının sözlerinin altında yatan ironi ise çağrıştırdıkları anlamlar bakımından birbiriyle zıtlık oluşturan 'korkunç' ve 'mutluluk' kelimelerinin aynı cümle içinde kullanılmasından doğar. İnsanların hayatlarını kaybettiği bir savaşın hem korkunç hem de mutluluk verici olarak nitelendirilmesi, ayaklanmaya destek veren milliyetçilerin savunduğu fakat O'Casey'nin eleştiri oklarını yönelttiği bir ideolojidir.

İkinci perdede Konuşmacının sözleri o sırada barda bulunan karakterlerin sözleriyle zıtlık içindedir ve bu durum Dublinli pansiyon sakinleri ile onları devrime teşvik edenler arasındaki toplumsal sınıf ve eğitim bakımından bir hayli geniş olan uçurumu görebilmemize de yardımcı olmaktadır. Konuşmacının silüeti pencereden ilk defa görüldüğünde, Patrick Pearse'ın 'Yaklaşan Devrim' (The Coming Revolution) adlı konuşmasından bir kesiti dile getirir.

KONUŞMACI. İrlandalıların elinde silah görmek harikulade bir şey. Kendimizi silah fikrine de silah görmeye de silah kullanmaya da alıştırmalıyız. ... Kan dökmek arındırıcı ve kutsayıcı bir şeydir, bundan

korkan bir ulus da insanlığını kaybetmiştir. ... Kan dökmekten çok daha korkunç olan birçok şey var, kölelik de bunlardan biridir! (O'Casey 128, 2. Perde)

Konuşmacının halkı kendini yüce bir amaç uğruna feda etmeye çağıran bu sözleri, bu konuşmayı dinleyen pansiyoncuların bara girdikleri sırada söyledikleri ile karşılıklı oluşturmaktadır. Nitekim sözleriyle dinleyicilere bir eylem yaptırmayı amaçlayan Konuşmacının nasihat, tavsiye, kışkırtma, önerme, teşvik etme ve talimat verme gibi emredici/buyruksal söz edimlerini kullandığı görülür. Ancak Peter ve Fluther, Konuşmacının insanı heyecanlandıran sözlerini dinledikten sonra birer içki içip soluklanmak için gürültü patırtı içinde bara girerler. Zira içki içmek için hemen her zaman geçerli bir bahaneleri vardır.

PETER. (*Barmene doğru ağzından tükürükler saçarak*) İki yarımılık çek. ... (*Fluther'a döner*) Bunun gibi toplantılar beni öyle susatıyor ki Loch Erinn [Lough Erne] gölünü bile içip kurutabilirim!

FLUTHER. Böyle bir zamanda başka türlü hissedemezsin zaten, gerçekten insanın ruhu savaşmak için can atıyor, belki darağacına gidecek olan bacakları titriyor, kulaklarında uzaktan duyulan ve bedeninde kalan son yaşam belirtisini de alıp götürecek olan silah sesleri çınıyor! (O'Casey 128, 2. Perde)

Peter ve Fluther böylesine coşku dolu iken birer içki daha içmeyi ihmal etmezler. Çünkü Konuşmacının tüm İrlandalıları silahlı mücadeleye, kan dökmeye ve can vermeye çağıran sözlerinin etkisiyle gerçekleştirdikleri tek eylem birer içki içmektir. Konuşmacının dile getirdiği emredici/buyruksal edimsözlerin Peter ve Fluther gibi pansiyon kiracıları üzerinde yarattığı etkisöz konuşmacının beklentisini karşılamamaktadır. Bu durumda söz edimi geçersiz yani isabetsiz olmuş olur. Zira

Konuşmacının beklentisinin aksine, silah kuşanıp İrlandalı Gönüllülere ya da Yurttaş Ordusuna katılmak yerine sadece İrlanda şerefine kadeh kaldırmakta oldukları görülür.

İkinci perde boyunca barın içinde ve dışında yapılan konuşmaların yanı sıra oyun kişilerinin birbirleri ile olan münasebetleri aracılığıyla milliyetçi ideallerin alaya alınmaya devam ettiği görülür. İrlanda için gerçek bağımsızlığın ve refahın ancak ve ancak işçi sınıfının yaşam koşullarının iyileştirilmesi ve tüm halkın eşit şartlarda yaşayabilmesi ile geleceğine inanan Covey, Konuşmacının dışarıdan duyulan sözlerine karşılık kendi fikirlerini bardaki diğer karakterler ile münakaşa ederek dile getirmektedir. Sırasıyla Rosie, Bessie, Mrs. Gogan ve Peter ile tartışan Covey bu kez de Fluther ile atışmaktadır.

COVEY. Karl Marx üretim maliyeti ile değer arasındaki ilişki hakkında ne diyordu?

FLUTHER. (*öfkeyle*) Bana ne onun ne dediğinden be? Aklımı yabancıların saçmalıklarına kaptırmayacak kadar İrlandalıyım ben!

BARMEN. Sakin ol Fluther.

COVEY. Yoldaş seninle konuşmak da sadece zaman kaybıymış.

FLUTHER. Bana öyle yoldaş filan deme ahbap. Sana yoldaşlık edecek olsam bir ayağım çukurda olurdu.

ROSIE. (*Covey'e dönerek*) Anlamını bilmediği şeyler hakkında ağır laflar edip duran bir çocuktan böyle bir şey duymak son derece gülünç doğrusu. Bi'de Bay Fluther gibi yaşadığı dünya hakkında bilgiyle dolu olan bir adamı küçük düşürmeye çalışıyor. (O'Casey 138, 2. Perde)

Etrafindakiler ile sürekli bir anlaşmazlık içinde olan Covey, Fluther ile de hem uygun olmayan hitap biçimleri kullanmak, anlaşılması güç kelimeler kullanmak,

tartışmaya açık konulardan bahsetmek ve rahatsız hissettirmek gibi olumlu nezaketsizlik stratejileri hem de küçümsemek, küçük düşürmek ve ciddiye almamak gibi olumsuz nezaketsizlik stratejileri kullanarak konuşmaktadır. Bu noktada hem olumlu bir imaj sahibi olma ve toplum tarafından kabul görme isteği hem de müstakil hareket etme, birey olma, sosyal baskı altında olmama, sayılma ve mesafeyi koruma isteği tehdit edildiği için öfkelenen Fluther, toplumsal imajını ve saygıdeğerliğini korumak amacıyla verdiği cevaplarla kendini savunur. Bunu yaparken de Covey'nin başlatmak istediği tartışmaya karşı ilgisiz ve umursamaz davranarak ve onu tersleyerek Covey'nin olumlu yüzünü yani toplum tarafından kabul görme arzusunu tehdit eden olumlu nezaketsizlik stratejilerine başvurur. Konuşmaya sonradan dahil olan Rosie ise söyledikleriyle kendisine karşı ilgisiz davranan Covey'nin olumlu yüzünü tehdit ederken aynı zamanda da Fluther'ın olumlu yüzünü destekleyerek yeni bir müşteri arayışında olduğunu belli eder.

Sıradan insanların yanı sıra, ikinci perdenin sonunda ellerinde İrlandalı Gönüllülerin ve Yurttaş Ordusunun flamaları ile Clitheroe, Brennan ve Langon aceleyle bara girip birer kadeh içki söyler. Heyecandan kızarmış yüzleri ve parıldayan gözleriyle üçünün de dışarıda duydukları konuşmaların etkisi altında olduğu bellidir.

CLITHEROE. (*nefes nefese*) Üç kadeh şarap!

(*Barmen içkileri getirir, CLITHEROE öder*)

YÜZBAŞI BRENNAN. Artık çok beklemeyiz.

TEĞMEN LANGON. Devrimin zamanı geldi de geçiyor bile.

CLITHEROE. (*Teğmene döner*) Senin bir annen var, Langon.

TEĞMEN LANGON. İrlanda bir anneden daha mühim.

YÜZBAŞI BRENNAN. (*Clitheroe'ya döner*) Senin de bir eşin var, Clitheroe.

CLITHEROE. İrlanda bir eşten daha mühim.

TEĞMEN LANGON. İrlanda'nın savaş zamanı tam şimdi, savaş yeri tam burası. (O'Casey 141, 2. Perde)

Büyük bir heyecanla birbirlerini destekler nitelikte cümleler kuran bu üç milliyetçi karşısındakinin sözlerini tekrar ederek onay verme, sorular sorarak onay arama ve dayatmaları nötr etme, ortak jargon kullanma, ortak noktalar bulma ve düşüncelerin karşılıklı oluşunu ifade etme gibi kendi aralarındaki işbirliğini ve yakınlığı vurgulayan olumlu nezaket stratejileri ile birbirlerinin olumlu yüzünü desteklemektedirler. Üçü de İrlanda'da artık bir devrimin gerçekleşmesi gerektiği konusunda hemfikir olsa da birbirlerinin bu zorlu mücadeleye ne kadar istekli ve hazır olduğunu ölçmek istemektedirler adeta. Teğmen Langon'u İrlanda için canını feda etmekten alıkoyabilecek bir şey olabilir; annesi. Ancak teğmene göre İrlanda kendi annesinden daha büyük bir önem arz etmektedir. Clitheroe'nun da mücadeleye katılmasına engel olabilecek bir şey vardır; eşi Nora. Ancak o da asla İrlanda'dan daha mühim olamaz. Öyleyse, milliyetçileri yollarından döndürecek hiçbir şey olmadığına göre, birbirlerinden aldıkları cesaretle İrlanda'nın hak ettiği özgürlüğün kısa süre içinde kazanılması için mücadele etmeye kararlıdırlar.

Tıpkı İrlanda'daki karşıt görüşlü gruplar gibi hem bir arada yaşayıp hem de birbirleriyle sürekli bir anlaşmazlık içinde olan oyun kişilerinin milliyetçi idealistler ile oluşturduğu karşıtlık oyun boyunca devam etmektedir. Örneğin Peter, Fluther ve Covey ayaklanma esnasında dışarıdan patlama sesleri geldiği sırada saklandıkları dairede yazı-tura oynayarak vakit geçirmektedir.

Ayaklanma esnasında vatanperverler canlarını feda ederken pansiyon kiracılarının ortaya çıkan karmaşadan faydalanarak mağazaları yağmalamaları da yine milliyetçi ideallerin alaya alınması olarak açıklanabilir. Vatanperverler için öncelik ülkelerinin

bağımsızlığını elde etmekken sıradan halk için öncelik ateş altında dahi yiyecek ve giyecek gibi temel yaşamsal ihtiyaçların giderilmesidir. Ancak temel ihtiyaçlarının yanında tüylü şapka, ikiz yatak ve hatta piyano gibi bir takım eşyaların da yağmalanması milliyetçilerin bağımsızlık için canlarını feda etmeleri ile karşılaştırıldığında ironik bir karşıtlık oluşturur.

İsyancıların yağmalamaya karışan sivillere ateş açması, yani korumak ve özgürleştirmek için mücadele ettikleri vatandaşlarını öldürmeleri de milliyetçilik ideolojisinin aslında ne derece yanlış noktalara varabildiğinin bir kanıtıdır denilebilir.

YÜZBAŞI BRENNAN. (*Clitheroe'ya döner*) Neden kafalarının üzerine ateş ettin? Neden öldürmek için ateş etmedin?

CLITHEROE. Hayır, hayır, Bill; kötü de olsalar onlar İrlandalı erkekler ve kadınlar.

YÜZBAŞI BRENNAN. (*vahşice*) Lanet olsun İrlandalılara! Onlar için canlarını feda eden adamlara saldırıyor bi'de aşağılıyorlar. Eğer bu gecekondlu bitleri bir daha ayağımıza dolanırsa, vur bi'tanesini, yoksa bir bilemedin iki atışla ben kendim alacağım akıllarını! (O'Casey 154, 3.Perde)

Yağmalama olaylarına karışanları vurma emri verilen Yurttaş Ordusunun mensupları sivillere ateş etmektedir; fakat Jack'in öldürmek amacıyla değil sadece korkutmak amacıyla ateş etmesi Brennan'ı rahatsız eder. Hem sıradan halk üzerindeki hem de Jack üzerindeki gücünü kanıtlamak amacıyla Jack'in sözünü keser, konuşmasında sert bir üslup takınarak ondan daha uzun konuşur ve Jack'e "vur bi'tanesini" diyerek emredici/buyruksal bir edimsöz kullanır. Anlaşılmaktadır ki Yüzbaşı Brennan'a göre ayaklanmaya destek vermeyen sivillerin birer İrlandalı olarak dahi hiçbir değeri yoktur.

Dördüncü perdenin başında Peter, Fluther ve Covey açılan ateş yüzünden dairelerini terk etmek zorunda kalmış ve Bessie'nin dairesine sığınmıştır. Bir yandan kağıt oynamakta bir yandan da içinde bulundukları, pencerenin önünde durmanın bile tehlikeli olduğu bu durumu alaylı bir biçimde ele almaya devam etmektedirler.

FLUTHER. (*gizlice camdan dışarı bakar*) İyi karıştır. ... Gökyüzü gittikçe kızıla dönüyor. ... Sanırsın yangın var. ... Herhalde şehrin yarısı yanıyordur.

COVEY. Yerinde olsaydım o camın önünden uzak dururdum Fluther. ... Hem tehlikeli hem de seni görürlerse başımıza adamları toplarsın.

PETER. Doğru ya; üstelik kendi dairemizi ateş ettikleri için terk ettiğimizi de biliyor. ... Bizi buradan da kaçmak zorunda bırakana kadar bakar durur artık.

FLUTHER. (*alayla*) Eğer buraya saldırırlarsa, seni o şanlı, yeşil üniformanla dışarı yollarız, kılıcını başının üstünde şöyle bir salladın mı Danimarkalıların Brian Boru'dan kaçtıkları gibi kaçır giderler!

COVEY. (*Kartları karıştırıp yere koyar*) Haydi kes bakalım. (O'Casey 160-161, 4. Perde)

Görüldüğü üzere, Covey etrafındakilere sataşmayı ve konuşmalarında muhataplarının itibarını zedeleyecek ifadeler kullanmayı azaltmıştır. Yüzünü dolaylı olarak tehdit ettiği Fluther'a, açıkça camın önünden çekilmesini söylemek yerine imalar yapma ve ön varsayımda bulunma yollarıyla bağıntı kuralını ihlal eder ve bir konuşma sezdirimi oluşturur. Eğer Fluther camın önünde durmaya devam ederse, keskin nişancıların hedefi olması kaçınılmazdır. Ayrıca dışarıda bunca çatışma yaşanırken onun camın önünde durması şüphe uyandırıp İngiliz askerlerini bulundukları yere çekebilir. Fakat Fluther, Covey'nin sezdirimini ciddiye almak yerine her zaman üniforması ve

milliyetçiliğiyle övünen ancak gerçek bir mücadele söz konusu olduğunda saklanmaktan başka bir şey yapamayan Peter ile dalga geçmektedir.

Fluther, Peter ve Covey üçlünün kağıt oynadıkları esnada birbirlerine söylediklerinden o sırada Bessie'nin dairesinde bulunan tabutun içinde hem Mollser'in hem de Nora'nın ölü doğmuş olan bebeğinin cenazesinin bulunduğunu öğreniriz. Her ne kadar Peter, Fluther ve Covey, Bessie'nin dairesine sığınmış olsalar da 'wake' yani ölünün başında bir gece beklenilmesi geleneği de böylece yerine getirilmiş olur. Nitekim 'wake' geleneğinin aslı cenazenin başında bekleyen yakınlarının birbirlerine ölen kişi hakkında anılarını veya çeşitli hikayeler anlatarak geceyi geçirmesi şeklinde olsa da tabutun başında kağıt oynayan Peter, Fluther ve Covey'nin gerçekte bu geleneği yerine getirme amacıyla değil patlayan silahlardan saklanmak için orada bulunması da O'Casey'nin eleştirel yaklaşımına bir örnektir.

Son sahnede Bessie'nin dairesinde Mollser'in tabutunun yerini Bessie'nin üzeri gazetelerle örtülmüş olan cansız bedeni alır. Peter, Fluther ve Covey'nin yerinde de iki İngiliz asker bulunmaktadır. Nora'nın Jack için hazırladığı çayı içen askerler Birinci Dünya Savaşı'nda İngiliz askerler arasında popüler olan bir şarkıyı söylemektedirler: "Gençler uzakta olsalar da / Kurarlar hayalini evlerinin / Kalpleriniz özlemle dolu olsa da / Tütsün ocağı evlerinin". Ancak bu sırada yangınlar içindeki Dublin'in üzerinde dumanlar tütmektedir.

Sonuçta tüm Dublin halkı çatışmalardan olumsuz etkilenmiştir, ancak oyun kişileri arasında en çok zararı gören kadınlar olmuştur. Nitekim ayaklanmanın sonunda Jack hayatını kaybederken Covey, Fluther ya da Peter'a bir şey olmaz; fakat Rosie birçok potansiyel müşterisini kaybederken hem Mrs. Gogan hem de Nora çocuklarını kaybeder, Bessie Burgess de oğlunun cephede birlikte savaştığı İngilizler tarafından öldürülür. Erkeklerin canlarını feda ettiği bu mücadelede kadınlar da eşlerini, çocuklarını, canlarını

ve hatta işlerini kaybeder; fakat İrlandalılar uğruna mücadele ettikleri bağımsızlığa yine kavuşamaz.

İrlanda’da tam bağımsızlık için toplumsal bir değişimin şart olduğunu düşünen ve eserlerinde toplumsal aksaklıkları alaylı bir biçimde hicvetmekten çekinmeyen O’Casey, “değişimi ilerleme ile bir tuttuğu için ve her ikisini de tüm toplumsal düzenlerde zorunlu gördüğü için değişime karşı isteksiz olan, var olan düzende herhangi bir sorun görmeyen ve gülmekten çekinen kişiler tarafından sevilmiyor ve tepkiyle karşılanıyordu” (Smith, “O’Casey’s Satiric Vision” 17). *The Plough and the Stars*’ın ilk kez sahnelendiği yıl, Paskalya Ayaklanması’nın üzerinden tam 10 yıl geçmiş, Özgür İrlanda Devleti kurulmuş, antlaşma yanlıları ve antlaşma karşıtları arasındaki iç savaş da sona ermiş olmasına rağmen ülkedeki huzursuzluk ve karışıklık ortamı tam anlamıyla giderilememiş olduğu için özellikle sahnede hala idealleştirilmiş bir İrlanda toplumu ve milliyetçi propagandalar görmeyi isteyen kesim O’Casey’nin bu eleştirel tutumuna tepki gösteriyordu.

Buna rağmen O’Casey, insanlarda milli benlik duygusu yaratabilmek adına İrlanda’yı ve İrlandalıları idealleştirmek yerine toplumsal aksaklıkları eleştirdiği Dublin Üçlemesinin son oyunu olan *The Plough and The Stars*’ta halkın gerçek sorunlarından kopuk olan aşırı idealist bir milliyetçiliği ve İrlanda’nın her anlamda tam bağımsızlığa kavuşmasının önünde yatan engelleri alaylı bir biçimde ele almakta, karakterlerin birbirleriyle olan güç mücadelesi ve tersinlemeler aracılığıyla ustalıkla hicvetmektedir.

5. BÖLÜM

DEĞİŞEN KOŞULLARA AYAK UYDURAMAMA VE

İLETİŞİMDE İŞBİRLİĞİNE YANAŞMAMA:

BRENDAN BEHAN – *THE HOSTAGE*

Brendan Behan'ın ilk kez 1958 yılında sahnelenmiş olan *The Hostage* adlı oyunu Yirminci Yüzyıl İrlanda Tiyatrosunun hiciv bakımından en zengin oyunlarından biridir. İlk olarak *An Giall* ismiyle ve İrlanda dilinde, İrlanda dilini ve kültürünü teşvik etmek amacıyla 1953 yılında kurulmuş olan Gael Linn adındaki bir teşkilat için yazılan oyun, kısa sürede büyük başarı kazanmış ve İngiliz yönetmen Joan Littlewood, Behan'a oyunun İngiltere'de de sahnelenebilmesi için İngilizce çevirisini yapmasını teklif etmişti. Böylece her ne kadar tam anlamıyla bir çeviri olmasa da karakter sayıları ve rollerdeki bazı değişiklikler ile birlikte *The Hostage* aynı yıl Londra sahnelerinde de adından söz ettirmeye başlamıştı. 1960 yılında Broadway'de sahnelenmesinin ardından Behan'a Amerika'da da ün kazandıran ve özellikle savaşla ilgili bolca hiciv içeren oyun, biçembilimsel çerçevede iletişimde işbirliği ilkesi ve konuşma kuralları, tersinlemeler, nezaket ilkesi ve güç ilişkileri bakımından ele alınarak incelendiğinde Behan'ın okuyucularına/seyircilerine iletmek istediği mesajlar da daha net bir biçimde anlaşılabilir.

İrlanda-İngiltere çatışmasını konu edinen üç perdelik oyun, IRA tarafından kaçırılmış bir İngiliz askerinin, ertesi sabah Belfast'ta idam edilecek olan bir IRA üyesi ile değiş tokuş edilme planını anlatmaktadır. İngiliz asker, Dublin'de eskiden bir pansiyonken artık eski bir IRA üyesi tarafından işletilen bir genelevde tutsak olarak tutulmaktadır ve eğer Belfast'taki IRA üyesi idam edilirse misilleme olarak o da öldürülecektir. Onun buradaki varlığı İrlandalıların milliyetçiliği ve İngilizlerin sömürgeciliği ile alakalı birçok tartışmaya sebep olur. Buna rağmen, oyun ne İngiltere'nin

ne de İrlanda'nın tarafını tutar. Tutsak asker Leslie ile İrlandalı hizmetçi kız Teresa'nın birbirine aşık olması aşkın galip geleceği ve Leslie'nin serbest kalabileceği ümidini uyandırır da oyunun sonunda Leslie hayatını kaybeder.

Oyundaki diğer karakterler, genelev/pansiyon işletmecisi Pat ve hem ortağı hem de hayat arkadaşı olan Meg Dillon, pansiyonun asıl sahibi Monsewer, pansiyonda kalanlar eşcinsel çift Rio Rita ve Prenses Grace, fahişeler Colette ve Ropeen, yaşlı devlet memuru Bay Mulleady, sosyal hizmetli Bayan Gilchrist ile İngiliz askeri gözetiminde tutmakla görevli olan IRA subayı ve Gönüllülerden biletçi Feargus O'Connor olarak sıralanabilir. Pansiyon sakinlerinin hem kendi aralarındaki hem de IRA subayı ile yaptıkları konuşmalar Behan'ın zamanın toplumsal koşulları ve savaşla ilgili eleştirel tutumunu açıkça yansıtmaktadır. Özellikle IRA subayı ile yapılan konuşmalar bolca hiciv içermekte, İrlanda milliyetçiliğine karşı eski ve yeni tutumlar neredeyse tüm karakterler tarafından hicvedilmektedir.

1923 yılında Dublin'de İrlanda kültürüne ve diline büyük önem veren milliyetçi bir ailede dünyaya gelen ve aynı zamanda 1926 yılında İrlanda'nın milli marşı olarak kabul edilen *A Soldier's Song*'un yazarı Peadar Kearney'nin yeğeni olan Brendan Behan, henüz sekiz yaşındayken IRA'nın gençlik kolu Fianna Éireann örgütüne katılmış, on altı yaşına geldiğinde de IRA üyesi olmuştur. Katıldığı eylemlerin yanı sıra üzerinde patlayıcı bulundurmak ve polisler ateş açmak gibi suçlar sebebiyle hem İngiltere hem İrlanda'da defalarca hapse atılmıştır. Son defa hapisten salıverildiği 1946 yılında baba mesleği olan boyacılığa dönmüş ve 1950 yılında Dublin'e dönene kadar bir süre Paris'te yaşamıştır. Hapishanede geçirdiği zamanlarda İrlanda dilini geliştirme fırsatı bulmuş, burada edindiği deneyimler de 1950'lerde başladığı yazarlık hayatında ona esin kaynağı olmuştur. 1954 yılında Pike Tiyatrosu'nda sahnelenen ilk oyunu *The Quare Fellow* ile şöhreti yakalayan Behan, kısa süre içinde hem şair hem de hikaye, roman ve oyun yazarı

olarak adından söz ettirmeye başlamış, lakin küçük yaşlardan beri devam eden çok fazla içki içme alışkanlığı sebebiyle henüz 41 yaşındayken hayata gözlerini yummuştur.

Hapis yatmanın cumhuriyetçilerin birçoğu üzerindeki etkisi siyasi tutkularının iki katına çıkması olsa da Behan üzerindeki etkisi tüm bağılıklara duyduğu güveni sonsuza dek kaybetmek olmuştur. Her türlü idealizmi oldukça sivri bir dille eleştiriyor olması sebebiyle neredeyse büsbütün nihilizm akımına kapıldığı söylenebilir. Bu bakımdan da eserleri İrlanda tiyatrosunun öncülerinden çok Ionesco, Genet ve Beckett gibi absürt tiyatronun öne çıkan yazarlarının eserleriyle benzerlik göstermektedir. (Kiberd 513) Bunun yanı sıra, ince zekası ve nükteli anlatımı ile Oscar Wilde'a, Dublinli işçi sınıfını sahneye taşımaktaki başarısı ile de Sean O'Casey'ye benzetilen Behan, "1954-1958 yılları arasında İrlanda sahnelerini, Dublin işçi sınıfının günlük dili ve doğuştan temel haklardan yoksun olduğunu bilen, inancını yitirmiş ve otoriteye karşı gelmenin faydasız olduğunu kabul edenlerin alaycı mizahı ve bilgeliği ile yeniden canlandırmıştır" (Sternlicht 111).

Kendisi de bir zamanlar milliyetçi idealler uğruna savaşmış olan Behan, zaman içerisinde O'Casey gibi bu ideallerden uzaklaşmış, milliyetçilik olgusunu farklı bir biçimde değerlendirmeye başlamıştır. "Tıpkı O'Casey gibi milliyetçilik ile ilgili meseleleri ulusal olmaktan çıkarıp bireysel seviyeye indirir; fakat O'Casey'den farklı olarak bu meseleleri biçim, dans, müzik ve şarkıları birbirine karıştırarak alaya alır" (a.g.e. 112-113). İrlanda ve İrlandalılık ile ilgili meseleleri ele alış biçimlerinde farklılıklar olsa da;

O'Casey'den bir şeyler öğrendiği söylenilebilecek bir yazar varsa o da O'Casey'nin eserlerindeki dil kullanımını, kentlerdeki yoksulların varlığını ve hayatlarını gösterme çabasını takdir eden Dublinli Brendan Behan'dır. Behan, O'Casey'nin mizah, acıma ve trajediyi bir arada kullanabilme tekniğini de kavramış ve uygulamıştır. (a.g.e. 90)

Ayrıca hicivleri ve siyasi yazıları ile ön plana çıkan Behan, eserlerinde İrlanda'yı ve İrlandalı olmakla ilgili birçok noktayı eleştirmesinin yanı sıra kendisini de eleştirmekten geri durmamıştır. Oyunlarında kendisine ufak da olsa yer vermesiyle ünlü olan Behan'ın kendi kendisine yönelttiği hicivlerin bir örneğini *The Hostage*'da da görmek mümkündür. İkinci perdede, Meg'in Paskalya Ayaklanması ve İngilizlerin zorbalığını anlatan bir şarkı okumasının ardından tutsak asker Leslie, IRA subayı ve Pat arasında geçen konuşma Behan'ın İrlanda meselesine karşı şahsi tutumunu hicvetmektedir.

PAT. Bunu bizim yazar söylemiş olmalı.

ASKER. Brendan Behan, tam bir İngiliz karşıtı.

SUBAY. Tam bir İrlanda karşıtı demek istiyorsun. Hadi be! Yurda dönene kadar bekle. Ona Devrim'le dalga geçmek ne demekmiş göstereceğiz.

ASKER. (*seyircilere doğru*) Buraya kadar gelip paranızı almaya hiç çekinmez.

PAT. Bir bira için ülkesini bile satar o. (Behan 204, 2. Perde)

Her ne kadar IRA subayı ve tutsak asker Leslie arasında anlaşmazlık olsa da ortak fikir Behan'ın eserlerindeki söylemleri sebebiyle hem İngilizler hem de milliyetçi İrlandalılar arasında pek de sevilmediği yönündedir. İçkiye olan düşkünlüğü de Pat'in ağzından hicvedilen yazar, bir zamanlar milliyetçi idealler uğruna hapis yatmış olsa da artık bu ideallerden iyice uzaklaşmış, ülkesine değil alkole değer veren biri olmuştur. Behan'ın kendisini hicvettiği bu konuşmada, düşman taraflar İrlandalı subay ve İngiliz asker birbirlerinin yüzünü tehdit etmeden yazar hakkındaki olumsuz görüşlerini dile getirirler. Görüşlerini ifade ederken de tutsak alan ve alınan taraflar olarak aralarında bir güç dengesi olmasına rağmen nezaket ilkesi çerçevesinde birbirlerini bozacak tavır, söz ve davranışlardan uzak durarak birbirlerinin olumlu yüzünü destekleyen yaklaşım-temelli

olumlu nezaket stratejileri kullanırlar. Kendisini düşman kabul edenlerin elinde tutsak olarak bulunan Leslie'nin kendisi ile subay arasında ortak bir zemin yaratarak subayın olumlu yüzü ile yakınlık kurma çabası içinde olması da oldukça doğaldır, zira güç subayın elindedir. Nitekim Leslie'nin subayın sözünü kesmesi ya da ondan daha uzun konuşması içinde bulunduğu durumu daha da zorlaştırmaktan başka bir işe yaramayacaktır. Bu sebeple, seyircilere doğru dönerek Behan'ın durmadan eleştirdiği İrlandalıların parasını almaya da çekinmeyeceğini söyler. Subayın Behan hakkındaki görüşlerini destekleyen bu sözleriyle Leslie, kendisini tutsak eden İrlandalı subay ile bir yakınlık kurmak istemektedir denilebilir. Böylece tutsak olarak geçirdiği süre zarfında baskı altında olmaktan ve hatta belki idam edilmekten bile kurtulabilir. Bu sırada söz alan Pat, Leslie ve subayı destekler biçimde konuşarak Behan'ın aşırı içki içme alışkanlığının onu bir zamanlar çok değer verdiği ülkesinden bile uzaklaştırdığını ifade eder. Sonuçta, tutsak Leslie, IRA subayı ve sadece kazanacağı parayı düşünen Pat kendi aralarında ortak bir zemin oluşturmuş, kişisel çıkarlarına zarar vermeyecek şekilde ve birbirlerinin yüzlerini tehdit etmekten kaçınarak yazar hakkındaki olumsuz görüşlerini dile getirmişlerdir.

Görüldüğü üzere Behan hem önceden karıştığı ayrılıkçı eylemler nedeniyle İngilizler tarafından, hem zamanla milliyetçilik ülküsünden uzaklaşmış olduğu için milliyetçi İrlandalılar tarafından, hem de sivri dilli hicivlerini yönelttiği sıradan İrlandalılar tarafından sevilmiyor; fakat başka birçok noktayı hicvetmesinin yanı sıra bizzat kendisini hicvetmekten de çekinmiyordu.

Aslında oyun başından sonuna kadar hicivle doludur; çünkü 'eski kahraman, yeni genelev patronu' Pat tarafından işletilen pansiyonda kalanların çoğu hayat kadınları ve eşcinsellerdir. Pat'in o 'eski kahramanlık günlerinin bittiğine' inandığı açıktır; fakat evin gerçek sahibi olan ve akli dengesi pek de yerinde olmayan Monsewer, İç Savaş'ın hala devam ettiğine inanmakta, Pat'in de IRA için gizli gizli çalışmaya devam ettiğini düşünmektedir. Bu da oyunda yer yer gülünç durumlar ortaya çıkarmaktadır. Meg'in de

‘eski davanın asla ölmeyeceğini’ düşünüyor olması Pat ve Meg arasında İrlanda milliyetçiliği hakkında süregelen bir tartışmanın kaynağını oluşturur. Oyunun açılışından hemen sonra Belfast’ta tutuklu bulunan IRA üyesi genç hakkında bilgi veren Meg ve onunla aynı fikirleri paylaşmayan Pat arasındaki atışmaların başladığı görülür.

MEG. Ne demiş biliyor musun? “İrlanda Cumhuriyeti’nin bir askeri olarak, ölüme gülümseyerek gideceğim.”

PAT. Başını belaya sokmasını kim istemiş ondan?

MEG. Bir IRA üyesi olarak görevini yapmış sadece.

PAT. Ağzımı bozdurma şimdi bana, kafasız yaşlı cadaloz seni. Sene 1960 olmuş, o kahramanlık günleri de kırk yıl geride kalmış. Çoktan bitmiş gitmiş. IRA da Bağımsızlık Savaşı da Charleston [dansı] gibi ölmüş.

MEG. Eski dava ölmez asla. “İrlanda tam ortasından deniz kıyısına kadar özgürleşene dek. Yaşasın hürriyet.” demiş Shan Van Vocht.

PAT. Şuradaki yaşlı ahmaktan da beter bu kadın. (*MONSEWER’ı işaret eder*) (Behan 131, 1. Perde)

Meg ve Pat ikilisinin anlaşmazlık yaşadıkları konuda uzlaşmaya varmak gibi bir niyetlerinin olmadığı açıktır ve belli ki her ikisi de doğru bildiklerinden şaşmayacaktır. Bu sebeple birbirlerine karşı ortak bir zemin arayan yaklaşım temelli olumlu nezaket stratejileri ya da birbirlerinin benlik algısını zedelemekten kaçınan kaçınma temelli olumsuz nezaket stratejileri ile yaklaşmak yerine nezaketsizlik stratejilerine başvurdıkları görülür. Özellikle Pat, Meg’i tersleyerek ve hakarete varan hitap biçimleri kullanarak, İrlanda milliyetçiliği hakkında yaşadıkları anlaşmazlık nedeniyle aralarında bulunan güç mücadelesinde üstün olma çabası içindedir. Meg ise üstünlüğü elde etmek için Pat gibi saldırgan bir tutum sergilemek yerine, 1798 Ayaklanmasını anlatan eski bir

halk şarkısının sözlerini örnek gösterir. Fikirlerinin dayandığı temelin oldukça eskiye uzanmasının ve köklü bir inancı temsil ediyor olmasının ona haklılık kazandıracağını düşünmektedir. Meg'in, Pat'in olumlu veya olumsuz yüzünü tehdit etmekten kaçınarak, amacına ulaşmak için bir maske gibi takındığı nezakete karşılık Pat nezaketsiz tavrını sürdürmekte ısrar eder ve bu defa Meg'i, akli dengesi bozuk Monsewer'a benzeterek karısının benlik algısını hiçe saymakta ve olumlu yüzünü tehdit etmektedir. Anlaşılan o ki Meg, ister nazik ister kaba bir biçimde, ne söylerse söylesin Pat'in İrlanda milliyetçiliği hakkındaki görüşlerini değiştiremeyecektir.

Behan'ın İrlanda milliyetçiliğine karşı oyunun başından itibaren hissedilen eleştirel tutumu bu konuşmada olduğu gibi çoğunlukla Pat'in ağzından verilmektedir. Eski bir İrlanda milliyetçisi ve IRA üyesi olan, aynı zamanda da çelişkili bir kişiliğe sahip olan Pat, iç savaş sırasında bir çatışmada bacağından yaralanmış ve sakat kalmıştır. Bir zamanlar onun için ulusal değerler ve milliyetçi idealler son derece önemliyken şimdilerde sadece paraya değer vermektedir. Bu sebeple tutsak İngiliz askerin başında beklemekle görevli olan ve 'İrlanda'nın büyük davasına hizmet eden' IRA subayından para isteyip durur.

SUBAY. Burada Aziz Vincent de Paul cemiyeti için gönüllü çalışıyorum ben. Padraig Pearse demiş ki “Muhteşem ve kutsal bir davaya ancak muhteşem ve kutsal bir adam hizmet edebilir.”

PAT. Sen muhteşem misin, yoksa sadece kutsal mı? Kirayı peşin isterim, dört paunt.

SUBAY. Para mı istiyorsun sen?

PAT. Hepimiz Aziz Vincent de Paul için çalışmıyoruz. (Behan 160, 1. Perde)

Burada Pat'in doğrudan istenilen bilgiyi vermek ve gereksiz ayrıntılardan kaçınmak gerektiğini savunan nicelik kuralını ihlal ettiği görülür; çünkü Pat subayın "Para mı istiyorsun" sorusuna 'evet' ya da 'hayır' şeklinde kısa ve açık bir cevap vermek yerine onun gibi gönüllü çalışmadığını ifade eder. Böylece konuşma sezdirimi yoluyla önceliğinin para olduğunu belirterek konuyu istediği tarafa çeker. Ayrıca subayın milliyetçilik ülküsünü yücelten sözlerine karşılık Pat'in umursamaz tavrı da subayın olumlu yüzünü tehdit etmektedir. Nitekim İrlanda milliyetçiliği ve vatanseverlik üzerine Pat ve subay arasında geçen konuşmaların çoğu bu gibi nezaketsizlik stratejileri ve üstünlük mücadeleleri ile doludur.

SUBAY. Gülünecek bir mevzu değil bu, seni geri zekalı.

PAT. Bilirsin, silahlı adamlar ikiye ayrılır. Dürüst ve dindar olanlar - tıpkı senin gibi - ve de gülebilenler.

SUBAY. Senin gibi.

PAT. Yani, bilirsin işte, sıkıntılı zamanlarda işe en çok yarayanlar esprili çocuklar olmuştur hep.

SUBAY. Nedenmiş?

PAT. Çünkü mizah anlayışı olan bir insanın ateşli silahlarla ve kavga dövüşle işi olmaz da ondan. Aklından zoru olmalı böylelerinin. (Behan 177-178, 2. Perde)

Bu konuşmada subay ve Pat'in konuşma uzunluklarına bakılarak birbirleriyle olan güç ilişkileri incelenebilir. Nitekim bu noktada hiciv de Pat ve subay arasındaki üstünlük mücadelesi üzerinden verilmektedir. Milliyetçi ideallere alaycı ve eleştirel bir biçimde yaklaşan Pat, bu ideallere sıkı sıkıya bağlı olan subaydan daha fazla konuşarak onun üzerinde bir üstünlük elde etmek istemektedir. Subayın tutumu ise oldukça kabadır ve

kısa cümleler kurarak o da Pat üzerinde üstünlük kurmak istemektedir. Fakat görüldüğü üzere daha uzun konuşma süreleri ile Pat, bu konuşmada gücü elinde tutmaktadır. Burada anlatılmak istenen şudur; insanların mizah anlayışının olduğu yerlerde toplumsal anlaşmazlıklar daha az ortaya çıkar ve subayın mizah anlayışı olmadığı için ki muhtemelen akıl sağlığı da bozuktur, barış zamanları için hiç de uygun bir insan tipi değildir. Yazarın bu konuşmada Pat ve subay arasındaki üstünlük mücadelesi aracılığıyla milliyetçilerin aşırı ciddiliğini ve acımasızlığını hicvettiği söylenebilir.

Subay, Pat ile karşılaştırıldığında daha kısa ve net cümleler kurmaktadır. Bu da onun kibirli, soğuk ve fazla konuşmaktan hoşlanmayan bir insan olduğu izlenimini yaratmaktadır. Daha uzun konuşan Pat ile daha kısa konuşan subay arasında konuşma sırası bakımından bir düzensizlik yoktur, konuşmalar arasında ara verilmemiş, boşluk dolduran öğeler de kullanılmamıştır. Ayrıca subay, konuşmanın başında kullandığı “geri zekalı” kelimesiyle nezaket kuralını da çiğnemiş ve Pat’in benlik algısını hiçe sayarak olumlu yüzünü tehdit etmiştir. Yüzü açıkça tehdit edilen Pat, başkaları tarafından beğenilme ve olumlu bir imaj sahibi olma arzusu, kısacası itibarı zedelenmiş olmasına rağmen subaya aynı nezaketsizlikle cevap vermez. Aksine subay hakkındaki eleştirisini üstü örtük bir biçimde dile getirerek dolaylı bir yüz tehdidi ile karşılık verir.

Kendisi de eski bir asker olan Pat, konuyu istediği gibi kontrol eder ve askerler arasında bir sınıflandırma yaparak, onun saygıdeğer biri olduğunu belirtmek istercesine subayı dürüst ve dindar olan askerlerden sayar. Ancak hemen arkasından eklediği diğer tür askerleri “gülebilenler” olarak nitelendirmesi, dindar ve dürüst insanların bir eksikliğine dikkat çekmektedir. Pat’in son cümlelerinde ise subayın ilk başta elinde tuttuğu güç azalmış, konuşmacılar arasındaki güç ilişkisi neredeyse dengelenmiştir. Bu konuşmada yazarın, Pat’in ağzından, sezdirim yoluyla iletmek istediği mesaj şudur; dürüst ve dindar insanların aklından zoru olmalı ki ateşli silahlarla ve kavga dövüşle

uğraşıyorlar. Dürüstlük ve dindarlık kavramları kavga dövüşle, hele de aklını yitirmiş olmakla bağdaşmadığı için ortaya çıkan bu çelişki de yazar tarafından hicvedilmektedir.

Oyun boyunca Pat ve subay arasındaki konuşmaların büyük bir kısmında konuşma kurallarının ihlal edildiği görülür. Konuşma esnasında ikisinden birinin işbirliği yapmaktan vazgeçmesi ya da bir veya daha fazla kuralı açıkça ve bilerek ihlal etmesi şeklinde ortaya çıkan bu ihlaller sayesinde konuyu istedikleri yöne çekme, kontrol etme ve birbirleri üzerinde üstünlük elde etme amacı taşıdıkları söylenebilir. İlk perdede, İngiliz askerin gözaltında tutulacağı yeri incelemeye gelen IRA subayı ile bu yerin işletmecisi olan Pat'in daha ilk karşılaşmadan itibaren birbirlerine karşı iğneleyici ifadeler kullanmaya başladıkları görülür. Özellikle Pat'in subaya karşı alaycı ve umursamaz tavrı göze çarpmaktadır.

SUBAY. Ciddi olabilir miyiz lütfen?

PAT. Serinletici bir içki ikram edebilir miyim size?

SUBAY. Görev başındayken ne yerim ne de içerim.

PAT. Bir şişe bira?

SUBAY. İçki içmiyorum ben. Sadece bir İrlanda eğlencesinde geleneksel dansa katıldıktan sonra bir şişe portakal suyu içebilirim belki, o kadar.

PAT. İyi de kimse bunun için seni ayıplamaz.

SUBAY. Kira defteri lütfen.

PAT. Buraya mı taşınmayı düşünüyorsun?

SUBAY. Kiracıların listesini görmek istiyorum. (Behan 159, 1. Perde)

Gerçekte bir okul müdürü olan soğuk mizaçlı ve fanatik milliyetçi subay, yeni tanıştığı Pat ile arasındaki mesafeyi koruma niyetinde olduğu bu konuşmada, Pat'in

konuyu kendi istediği yöne çekme çabasına karşılık işbirliğine yanaşmaz ve bağıntı kuralını kasten ihlal eder. Aslında ciddi bir konudan bahsedecekleri sırada bağıntı kuralını ilk ihlal eden Pat olmuştur. Subayın bağıntı kuralını açıkça ve bilerek ihlal etmesi konuyu tekrar kendi istediği yöne çekebilmek ve kontrolü eline alabilmek içindir. Subayın daha önemli ve öncelikli gördüğü nokta tutsağın geceyi geçireceği binanın güvenliğidir. Ayrıca orada ciddi bir görev için bulunmaktadır ve Pat ile sohbet edecek vakti yoktur. Buna rağmen Pat alaycı tutumunu hem bu konuşmada hem de oyun boyunca devam ettirir. İşini ciddiyetle yapan IRA subayına karşılık Pat'in alaylı ve umursamaz sözleri, Behan'ın İrlanda milliyetçiliğine karşı eleştirel bakış açısını yansıtmaları bakımından önem taşır.

Tıpkı Behan gibi eski bir milliyetçi olan Pat de İrlandalılık ve vatanperverlik gibi ideallere önceden verdiği değeri artık vermemektedir. Monsewer'ın emriyle IRA subayına yardım ediyor olsa da onun için önemli olan milliyetçi idealler değil bu işten kazanacağı paradır, bu sebeple bir yandan alaycı tavrını sürdürür bir yandan da subaydan para istemeye devam eder.

PAT. Kira ücretinden ne haber?

SUBAY. Şu anda tüm gerçek İrlandalıların kalbi bizim için atıyor, burada Belfast şehidini kurtarmak için savaşıyoruz ve senin tek düşündüğün şey para.

PAT. Görüyorsun ya ben bir kahraman değilim. Eski bir kahraman diyebilirsiniz. Olur da baskına uğrarsak...

SUBAY. Öyle bir ihtimali düşünmeyi reddediyorum.

PAT. Fark etmez, baskına uğrarsak bu işi para için yaptığımı söyleyebilirsiniz.

SUBAY. Ölene kadar savaşıyoruz. (Behan 178, 2. Perde)

Aralarında ortak bir zemin yaratmak ya da uzlaşmak gibi bir niyetleri olmayan subay ve Pat birbirlerinin yüzlerini tehdit etmeye, sözlerini kesmeye ve konuşma kurallarını ihlal etmeye devam ederler. Aralarındaki güç mücadelesi de oyunun sonuna dek varlığını sürdürür. Subay ve Pat arasındaki bu anlaşmazlık, Behan’a İrlanda milliyetçiliğine karşı eski ve yeni bakış açılarının çatışmasını da sahneye taşıma imkanı sağlamaktadır.

SUBAY. Tamam, sen devral Patrick. Ben ileri karakolları teftiş edeceğim.

PAT. Her yeri iyice kapattınız mı efendim?

SUBAY. Kapattım tabii. Neden?

PAT. Sanırım yağmur yağacak.

SUBAY. Daha fazla saçmalığa lüzum yok. (Behan 194, 2. Perde)

Pat’in tersinleme içeren sözleri IRA subayının üstlenmiş olduğu görevi aslında ne derece ciddiye aldığını göstermektedir. Pat için IRA’nın yürütmekte olduğu faaliyetlerin herhangi bir geçerliği yoktur; zira tersinlemenin hicvedici işlevinden yararlanarak subayın almış olduğu önlemleri alaya alır. Dahası konu ile alakası olmayan bir cümle kurarak bağıntı kuralını da ihlal eder. Pat’in yağmur beklendiğini söylemesi binanın güvenliği ile alakalı olmadığı gibi gerçekte subayın yürüttüğü görevin Pat tarafından ciddiye alınmadığının da göstergesidir. Nitekim bu durumun farkına varan subay, Pat’in ciddiyetsizliğine karşı tepkisini ‘gizli emirler kullanarak dolaylı olma’ stratejisine başvurarak dile getirir. “Daha fazla saçmalığa lüzum yok” derken başvurduğu bu olumsuz nezaket stratejisi ile Pat’e, dolaylı olarak, ilgisiz konulardan bahsedip görevin ciddiyetini sarsmamasını emretmektedir aslında.

Çoğunlukla subay ve Pat arasında geçen konuşmalar aracılığıyla hicvedilen İrlanda milliyetçiliğinin yanı sıra İrlanda diline olan takıntı da yazarın sözcülüğünü

üstlenen Pat tarafından hicvedilir. Evin asıl sahibi Monsewer'in ismi takma bir isimdir ve oyun boyunca tam ismini hiçbir zaman öğrenemeyiz. Onun neden böyle tuhaf bir ismi olduğu ise oyun kişileri tarafından sorgulanmaktadır.

MEG. Nerden bulmuş bu lakabı? İngilizce mi?

PAT. Ne?

MEG. Monsewer.

PAT. Bey'in Fransızcası, değil mi?

MEG. Bilmiyorum, sana soruyorum.

PAT. Söylüyorum ya işte. Bir ara tüm bu gösteriş düşkün kibarlar kafayı yemişçesine İrlandaca konuşuyor ve birbirlerine İrlandaca isimleriyle hitap ediyorlardı.

MEG. Daha demin Fransızca dedin.

PAT. Bırak da bitireyim. Bey'in İrlandacası neydi?

ROPEEN. R. Goine Vasal.

Meg gülmeye başlar.

PAT. Evet, yani bu onlar için bile aşırı derece İrlandacaydı, o yüzden kendilerine Mösyö ya da Madam demeye başladılar. (Behan 141-142, 1. Perde)

Burada hicvedilen sadece takma bir isim değildir, aynı zamanda doğrusu 'a dhuine uasail' olan bir kelimenin Ropeen tarafından 'R. Goine Vasal' olarak telaffuz edilmesi de dikkat çekicidir. İrlandalılar İrlandaca kelimeleri düzgün biçimde telaffuz dahi edememektedir. Bu tür kelime kullanımları oyunun eleştirel bakış açısını yansıtmaları yönünden önem arz etmektedir. Dahası 1893 yılında İrlanda dilinin yeniden

canlandırılması ve yaygınlaştırılması amacıyla kurulan Gaelic League üyeleri de ‘gösteriş düşkün kibarlar’ olarak nitelendirilir ve bu örgütün çabalarına rağmen İrlandalıların İrlandaca kelimeleri hala doğru telaffuz edemiyor oluşları da Ropeen üzerinden hicvedilir.

Babası İngiliz, annesi İrlandalı olan Monsewer, İrlanda’nın bağımsızlığı için savaşmış bir vatanseverdir; ama aynı zamanda akıl sağlığı yerinde değildir ve bu durum da yine Pat tarafından hicvedilir. Monsewer vatansever ve milliyetçi duygulara kendini kaptırmışken Pat’in onu alaya aldığı görülür. Anlaşıldığı üzere Pat’in bir zamanlar sahip olduğu görüşlerin yerini artık daha gerçekçi bir görüş almıştır.

MONSEWER. Yarın sabah o genç adamın yerinde olmak için neler vermezdim. İrlanda uğruna şehir meydanında çarmıha gerilmeyi bile isterim.

PAT. Umalım da yarın senin için iyi bir gün olsun.

MONSEWER. Bence çok şanslı biri.

PAT. Çok şanslı – keşke piyango bileti alsaymış. (Behan 168, 1. Perde)

Vatanı için ölmeyi dileyen Monsewer’a karşılık Pat, verdiği cevapla tersinleme yaparak aslında Monsewer’ın hayatta kalabilmesini diler. Ayrıca Pat, yine tersinleme yoluyla, Monsewer tarafından ‘çok şanslı’ olarak nitelendirilen ve ertesi sabah idam edilecek olan IRA üyesinin, ‘keşke piyango bileti alsaymış’ diyerek aslında çok şanssız olduğunu belirtmek istemiştir. Burada düşündüğünün tersini dile getiren Pat, örtük bir ifade ile idam edilecek olmanın iyi şansla uzaktan yakından ilgisi olmadığını söylemek ister. Nitekim Pat’in İrlanda uğruna canını feda etmekten çekinmeyenleri ironik bir bakış açısıyla değerlendirdiği görülmektedir.

MEG. Çok kötü değil mi Pat? Şu zavallı genç adam. Cezası ertelenmeyecekmiş. Düşünmesi bile insanın kalbini kırmıyor mu?

MONSEWER. Benim kalbimi kırmıyor.

PAT. (sessizce) Kırılacak boyun da seninki değil nasıl olsa.

MONSEWER. Ben üzülmiyorum. Gurur duyuyorum; eski davanın hala ölmediğini ve İrlanda için hala sokağa çıkıp ölmeye hazır genç adamların olduğunu gördükçe.

PAT. Bana kalırsa o genç adam yarın sabah 8'i geçer geçmez sekiz yüzyıl önceki İrlandalı şehitlerin huzurunda olacak. (Behan 167-168. 1. Perde)

Monsewer'a verdiği cevaplarda tersinlemeli ifadeler kullanan Pat'in vatani için canını feda etmenin yüceliğine inanmadığı açıktır. Zira artık ne İrlanda için ne de başka bir dava için savaşmanın bir kıymeti yoktur. İngiltere ve İrlanda arasında antlaşma imzalanmış, sınırlar belirlenmiş, Kuzey İrlanda İngiltere'ye bırakılmıştır bir kere. İrlanda'da önce Viking sonra Norman istilasından beri tam bağımsızlık uğruna hayatını kaybedenlerin amaçlarına ulaşamamış oldukları gibi 1922'den sonra verilen mücadelelerin ve feda edilen canların da amaçlarına ulaşması mümkün değildir. Bu sebeple Pat, gerçek düşüncesini ifade ederken örtük bir ifade ile Belfast'ta idam edilecek olan IRA üyesinin vatani uğruna şerefli bir şekilde şehit olacağını değil de sekiz yüzyıl öncekiler gibi boş yere öleceğini ima etmektedir. Dahası Monsewer için İrlandalı bir gencin öldürülecek olmasından gurur duymak kolaydır; çünkü öldürülecek olan kendisi değildir. Pat bunu da üstü kapalı bir biçimde alaya alır. Monsewer üzerinden kendisi güvendenken başkalarının verdiği mücadeleden kendine pay çıkartan ve milliyetçi olmakla övünenler de hicvedilmektedir.

Bunların yanı sıra, İrlanda'nın etkileri hala hissedilen yakın geçmişinin, yani bağımsızlık mücadelesi ve takip eden İç Savaş'ın da oyun kişileri tarafından farklı şekillerde ele alındığı görülür.

PAT. Düşünüyorum. Bacağımı kaybettiğimde Mullingar'daydım. Sıkıntılı dönemlerdi.

MEG. Cork'ta oldu demiştin.

PAT. Ne dediğimin önemi yok, Mullingar'da, Sivil [İç] Savaş sırasında oldu.

BAYAN GILCHRIST. Eğer bu savaşa sivil savaş deniyorsa, sivil olmayanını görmek istemezdim doğrusu. (Behan 209, 3. Perde)

'Sivil Savaş'ın taşıdığı ironi kelimelerin gerçek anlamlarıyla doğrudan ilişkilidir. Medeni ve kibar olmayı çağrıştıran 'sivil' kelimesi esasen 'savaş' kelimesi ile uyuşmamaktadır. Bayan Gilchrist'ın dediği gibi eğer insanlar sivil yani medeni olsalar sivil savaş diye bir şey olmazdı. Eğer sivil savaşta insanlar birbirlerini yaralıyor ve öldürüyorsa sivil olmayan bir savaş kesinlikle çok daha yıkıcı olmalıdır.

Özgür İrlanda Devleti'nin kurulmasını takip eden süreçte İrlanda'nın bağımsızlık davası için savaştan insanlar zamanla anlaşmazlığa düşmüş ve ayrılıkçı gruplar doğmaya başlamıştı. Bu grupların arasında çıkan çatışmaların kısa süre içinde iç savaşa dönüşmesi nedeniyle İrlanda yeni bir çatışma ortamının içine girmişti; fakat sonuçta yenen ve yenilen tarafların bir arada yaşamayı öğrenmesi gerekmektedir. Yeni düzene ayak uyduramayan milliyetçilerin bir kısmı daha küçük gruplar halinde de olsa eylemlerine devam etmiş, bazıları da tıpkı Pat gibi savaşmayı bırakmış, milliyetçi ve vatansever duygulardan uzakta yeni bir hayata başlamıştır. IRA'ya ve milliyetçi ideallere olan inancını yitirmiş olan Pat, IRA'nın gelmiş olduğu durumu sert bir üslupla eleştirmektedir.

PAT. Kes sesini! Bacağımı kaybettim ben. Kaybettim mi kaybetmedim mi? Şimdi bu beyaz suratlı ahmakların yakalarında içki karşıtı rozetleriyle bir de kafalarına bere takıp trençkot giydiler diye kendilerine IRA üyesi demeye hiç hakları yok.

BAYAN GILCHRIST. Onlar daha çocuk, Bay Pat. (Behan 211, 3. Perde)

Bayan Gilchrist'ı terslemek ve sözünü kesmek suretiyle onun olumlu yüzünü tehdit eden ve de konuşma sırasını bozan Pat, IRA'nın genç üyelerini 'beyaz suratlı ahmaklar' olarak nitelendirir. Bu benzetme oyunun eleştirel bakış açısına da katkıda bulunmaktadır. Ona göre, gerçek bir IRA savaşı olabilmek için bere ve trençkot giyip içki karşıtı olduğunu gösteren rozetler takmak yeterli değildir. Bu genç, çelimsiz ve soluk benizli çocuklar erkek gibi dövüşemezler bile. Dahası, Pat'in IRA'nın içinde bulunduğu durumu eleştirirken aslında bağımsızlık için gerçek bir mücadelenin yaşandığı 'eski kahramanlık günlerine' özlem duyduğu anlaşılmaktadır. IRA'nın gelmiş olduğu duruma olan kızgınlığı sebebiyle eleştirilerini yöneltirken acımasız ve sivri bir dil kullanmaktan da çekinmez.

Pat'in Monsewer ve subay ile arasında geçen konuşmalarda olduğu gibi Bayan Gilchrist ile arasındaki konuşmalarda da konuşma kurallarını ihlal ettiği, olumlu ve olumsuz nezaketsizlik stratejilerine başvurduğu, tersinlemeli ifadeler kullandığı ve üstünlük mücadelesini sürdürdüğü görülmektedir. Ayrıca Pat'in Monsewer ve subay ile arasındaki konuşmalarda milliyetçilik ülküsü hicvedilirken, Bayan Gilchrist ile arasındaki konuşmalar aracılığıyla dine düşkünlüğün de hicvedildiği görülür. Örneğin Bayan Gilchrist eskiden erkek öğrenciler için pansiyon hizmeti veren bir dernekten bahsederken araya giren Pat konu dışına taşmak ve ilgisiz mevzulardan bahsetmek yerine asıl konuyu ele almak gerektiğini savunan bağlantı ilkesinden sapmakta ve bu noktada hiciv ortaya çıkmaktadır.

BAYAN GILCHRIST. Çok saygıdeğer bir semtti. Sadece din eğitimi alan çocukları kabul ediyorduk. Sevimli çocuklardı, tıp öğrencilerinden çok daha makbuldüler.

PAT. Ah evet, tıpçılar daha çok bira severler.

BAYAN GILCHRIST. Tabi ki, benim çocuklarım o uğursuz içkiyi bırakmışlardı. Din eğitimi aldıkları için yapacak çok daha tatmin edici uğraşları vardı onların.

MEG. Ne gibi?

PAT. Neyle uğraştıklarını bilirsin, “Mat, Pat’ten çocuk peydahlamış”, “Şu kişi bu kişiyle yatıyormuş” veya kızlarıyla yatan yaşlı adamın hikayesi gibi şeyleri okuyup dururlar. (Behan 213-214, 3. Perde)

Öncelikle Bayan Gilchrist tıp öğrencileri ile alakalı üstü kapalı bir eleştiri yapar. Pat ise din öğrencileri ile ilgili Bayan Gilchrist’ı destekleyici bir yorum yapıyormuş gibi görünen tersinlemeli bir ifade kullanır. Tıp öğrencilerinin içki içtikleri için, dini eğitim alan öğrencilerden daha az takdir edilmeyi hak ettiğini söylerken, üstü örtük bir biçimde düşündüklerinin tersini söyleyen Pat, aslında Bayan Gilchrist’ı ve dolayısıyla din öğrencilerini gülünç duruma düşürmeyi amaçlamaktadır. Bayan Gilchrist din eğitimi alan öğrencileri savunmak için çaba gösterse de Meg’in Bayan Gilchrist’a yönelttiği soruya ondan önce davranıp cevap veren Pat, ruhban sınıfını hicveden bir bakış açısı ile konuşmayı kendi istediği yöne çekerek bu konuşmadaki üstünlüğünü de kimseye kaptırmak istemez.

İrlanda milliyetçiliği ile alakalı birçok noktayı eleştirmekten çekinmeyen Pat, milliyetçi İrlandalıların dine düşkünlüğünü de alaya almaktadır. Nitekim dini bütün bir Katolik olmak 20. yüzyılın ilk yarısında İrlandalı olmanın temellerinden biriydi ve ruhban sınıfı tüm ülkede saygı görmekteydi. Ancak bu durum da milliyetçilik duygusu gibi

zaman içerisinde değişikliğe uğramış, yüzyılın ikinci yarısında hiciv için bir kaynak oluşturmaya başlamıştır. Oyunda din ile alakalı bu gibi eleştirilerin bir örneği de birinci perdede fahiş Colette’in Rus denizciyi müşteri olarak kabul etmek istemediği sahnede görülür.

MEG. Bir Komünist.

COLETTE. Bak Pat, onun gibileriyle hiç işim olmaz; çünkü benim dinime ters.

PAT. Bugünlerde iş buldun mu kaçırmayacaksın. Bu adamı ancak hiç parası yoksa atarım buradan.

MEG. Var mı acaba?

PAT. Öğreniriz. Paran var mı? Para? Dolar? Paunt? Para? *(Eliyle para işareti yapar.)*

DENİZCİ. Da! Da! [Evet! Evet!] *(Bir tomar para çıkarır.)*

MEG. Elindeki tomarı görüyor musun? *(Denizci paraları havaya fırlatır ve paralar etrafa saçılır. Hepsi para için yere eğilir.)*

MEG. Şüphesiz para bu dünyadaki en iyi dindir.

PAT. Ve de en iyi politika. (Behan 136-137, 1. Perde)

Rus denizcinin elindeki paraları gören Colette müşterisini memnuniyetle odaya çıkarır. Denizcinin kendisini ifade etmesi için konuşmasına gerek bile kalmaz, çok parası olması topluluk içindeki statüsünü bir anda yükseltir ve onu yağlı bir müşteri haline getirir. Komünist olması da artık önemsizdir, zira bir sürü parası vardır. Ne diğer karakterlerden daha uzun konuşmasına, ne istek, rica, ısrar, yalvarma gibi bir takım söz edimleri kullanmasına, ne de çeşitli nezaket stratejilerine başvurmasına gerek kalır.

Nitekim paranın insanlar üzerindeki ikna ediciliği sözlerden çok daha fazladır. Rus Denizci konuşarak elde etmesi oldukça zor olan gücü sadece bir tomar parayı havaya savurarak elde eder. Bu noktada yazar, dinine düşkün İrlandalıların para için inançlarını kolayca ikinci plana atabileceği mesajını vermektedir denilebilir. Dahası dini inancını ön plana çıkaran tek karakterin bir fahişe olması da dikkat çekicidir. Bir zamanlar İrlandalı olmanın en önemli unsurlarından biri sayılan dini bütünlük de diğer milliyetçi idealler gibi zaman içerisinde önemini yitirmiş ve bir alay unsuru halini almıştır.

Birinci perdenin sonunda sahnede ilk kez görülen İngiliz asker Leslie, tutsak olarak getirildiği bu evde geçirdiği zamanı olanları anlamlandırmaya çalışarak ve etrafındakilere çeşitli sorular yönelterek geçirir.

PAT. Bir soru sormak için izin verildi. Bir adım ileri, marş.

ASKER. Bu borular ne için?

MONSEWER. Bu borular, çocuğum, antik İrlanda ırkının enstrümanları.

ASKER. Bir soru daha sorabilir miyim efendim?

PAT. Bir adım ileri, marş.

ASKER. İrk dediğiniz tam olarak nedir?

MONSEWER. İrk çok sayıda insanın uzun süre bir yerde yaşamasıyla ortaya çıkar.

ASKER. O zaman bizim yaşlı başçavuş bir ırk olmalı; aynı depoda neredeyse kırk yıldır tıklıp kalmış. (Behan 189, 2. Perde)

Leslie, bir takım sorular sorarak Monsewer'ın kendisine cevap vermesini sağlamakta yani Monsewer üzerinde bir etki söz yaratmaktadır. Soru sorarak gerçekleştirdiği bu söz-eylem ile aslında dolaylı olarak muhatabının cevap vermesini

buyruk vermektedir. Monsewer ile konuşurken emredici/buyruksal söz edimlerine başvurması kendisini tutsak edene karşı üstü kapalı bir başkaldırı olarak nitelendirilebilir. Ayrıca Leslie etrafında olup bitenleri gözlemleyerek içinde bulunduğu durumu anlamaya çalışmaktadır. Nerede ve ne sebeple tutsak olarak tutulduğunu anlayabilmek için kendisini tutsak olarak tutan kişiye art arda sorular yöneltir. Sorularının cevabını alması söz edimlerinin isabetli olduğunu gösterir. Fakat son cümlesinde yeni bir soru sormak yerine Monsewer'ın cevabı üzerinden bir çıkarım yapar. O an kendisine en bağıntılı gelen çıkarımı yapan Leslie'nin ırk kelimesinin anlamını tam olarak kavrayamamış olduğu görülür. Irk kelimesinin tanımında verilmek istenilen asıl anlamı gözden kaçırmış ve bu anlamın farkına varamadığı için de iletişim amacına ulaşamamıştır. Buradan da anlaşılabilceği üzere Leslie, ırk, milletçilik, vatanperverlik veya savaş gibi konularda yeterli bilgiye sahip olmayan ve hatta bu gibi konularla ilgilenmeyen masum bir gençtir sadece. Onun tek suçu İngiliz ordusuna mensup olmaktır. Nitekim Belfast'taki IRA üyesi gence karşılık Leslie'nin tutsak olarak tutulmasının hiçbir faydası yoktur. IRA üyesi genç idam edildiği takdirde Leslie'nin de öldürülecek olması ne İngilizlere bir şey kaybettirir ne de İrlandalılara bir şey kazandırır.

Pansiyonda kalanlar kısa süre içinde Leslie ile yakınlık kurar ve fırsatını bulur bulmaz onunla biraz sohbet edebilmek için yanına giderler. Subay ve yardımcısının uzaklaştığı anlarda ona yiyecek, içecek ve sigara ikram edip bir isteğinin olup olmadığını sorarlar. Hatta Colette onunla ücret almadan beş dakika geçirmeyi bile teklif eder. Neden tutuklandığını dahi bilmeyen ve İngiltere-İrlanda çatışması hakkında hemen hemen hiç bilgisi olmayan sadece on dokuz yaşındaki bu gencin bir takım hesaplaşmalar yüzünden tutsak olarak tutulması Pat'e hiç de ikna edici gelmemektedir. Bu sebeple subay ve yardımcısının uzaklaştığı bir anda Leslie'nin kaçabilmesi için göz yumar; fakat Leslie, gönüllü Feargus O'Connor tarafından yakalanır.

GÖNÜLLÜ. Efendim, tutukluyu kaçmaya çalışırken yakaladım.

PAT. Tam bir dahisin, Einstein. (*GÖNÜLLÜ gülümser*) Çok meraklıysan sen gir otur burada. (*Bastonunu GÖNÜLLÜ'ye doğru sallar ve onu içeriye çeker. GÖNÜLLÜ şaşırır.*) Leslie, gel otur şuraya.

LESLIE. Tabi ya, bir bira almak için bahçeye doğru gönderiyorsunuz beni. Sonra birden arkamı dönüyorum ve kafama bir kurşun yiyorum. Her neyse, size şunu söyleyeyim, bir İngiliz de bir İrlandalı gibi her an ölebilir.

PAT. Ölmekle ilgili hikaye anlatıp durma bana. Elli yıl daha ölmezsin sen, beline atom bombası dolamadığın sürece tabi, tanrı seni korusun. (Behan 220, 3. Perde)

Gönüllünün Leslie'nin kaçmasına engel olması Pat'i kızdırmıştır; fakat tutsağın kaçmasına kasten göz yumduğunu açıkça ifade edemez. Bunun yerine tepkisini O'Connor'a ironik bir biçimde 'Einstein' diye hitap ederek dile getirir. Nobel ödüllü ünlü fizikçi Einstein ne kadar zekiye gönüllünün de bir o kadar aptal olduğunu ifade etmektedir aslında. Taktığı bu lakap ile hem gönüllüyü küçük düşürmeyi amaçlar hem de onun başkaları tarafından beğenilme ve olumlu bir imaj sahibi olma arzusunu hiçe sayar. Yani muhatabının olumlu yüzünü tehdit eden olumlu nezaketsizlik stratejilerinden birini kullanır. Nitekim bu tehdidi anlamayan gönüllü gururla gülümser; çünkü o anda kendisine en bağıntılı gelen çıkarımı yaparak Pat'in kendisini takdir ettiğini düşünmüştür ve Pat tarafından verilmek istenilen asıl anlamı gözden kaçırmıştır. Gönüllünün sezdirilen anlamın farkına varamadığı bu durumda iletişimin de amacına ulaştığı söylenemez. Bu sebeple Pat, gönüllüye karşı tavrını değiştirerek bir sonraki cümlesinde daha sert bir söylem biçimi kullanır. Bu defa hem gönüllünün kişisel alanını ihlal ederek olumsuz yüzünü tehdit eder hem de "otur" diyerek bu tehdidi destekleyici nitelikte emredici/buyruksal bir söz edimi kullanır. Pat'in sadece gönüllüye karşı değil Leslie'ye karşı da benzer bir tutum içinde olduğu görülür. Leslie'nin kaçmasına engel olduğu için gönüllüye kızdığı gibi kaçmayı beceremediği için de Leslie'ye kızmaktadır adeta.

Sonuçta emredici/buyruksal edimsözler ile durumun kontrolünü eline alan Pat, oyundaki diğerkarakterlere karşı olduğı gibi hem gönüllüye karşı hem de tutsak askere karşı üstünlüğü elinde bulundurmaktadır.

Oyunun sonunda Bay Mulleady'nin gerçekte gizli görevli bir polis memuru olduğı, Rio Rita ve Prenses Grace'in de onun için çalıştığı ortaya çıkar. Mulleady, Leslie'nin tutsak olarak tutulduğı yeri polislere ihbar etmiştir ve Rus denizci de aslında bir polis casusudur. Nitekim Mulleady ve adamları, polis kuvvetleri dışarıda güvenliğı sağılarken içerideki asayişi sağılamak ve suçluları tutuklamakla görevlidir. Ancak genelev baskına uğradığı sırada hem ölene dek savaşacağını iddia eden IRA subayı hem de yardımcısı Feargus O'Connor ortadan kaybolur. Ayrıca baskın nedeniyle çıkan karışıklıkta Leslie vurulur ve hayatını kaybeder. Leslie'nin kendisini kurtarmak üzere gelenler tarafından vurulmuş olması da oyuna hem trajik bir özellik kazandırır hem de başlı başına hiciv için bir kaynak oluşturur. İçeride kurtarılmayı bekleyen bir İngiliz askeri bulunduğı halde dikkatsizce etrafa ateş açan polisler kurtarmakla görevli oldukları askerin ölümüne yol açarlar. Bu da polislerin üstlendikleri görevi yeterince dikkatli bir biçimde ve ciddiyetle yerine getirmediikleri şeklinde yorumlanabilir.

Görüldüğü üzere, kendisi de eski bir IRA üyesi olan Brendan Behan *The Hostage* isimli oyununda İrlandalılık ile alakalı hemen her tür değeri hicvetmekle birlikte milliyetçilik, vatanseverlik ve dindarlık gibi kavramlara verilen değerin 1950'li yılların sonuna gelindiğinde ne derece değışikliğe uğramış olduğunu da bizlere göstermektedir. Dublinli işçi sınıfını ve sıradan insanların içinde bulunduğı koşulları sahneye taşıması bakımından O'Casey ile benzerlikler taşıyan Behan, İrlanda'yı ve İrlandalıları idealleştirmemiş, aksine O'Casey'nin oyunlarında olduğı gibi İrlanda toplumunda gördüğü sözde vatanperverlik, milliyetçi ideolojilere körü körüne bağılılık, dine düşkünlük ve paraya tamah etme gibi kusurları sivri ve alayı bir dille eleştirmiştir. Oyunda, yazarın sözcülüğünü yapmakta olan Pat'in ağızından verilen eleştiriler hem

IRA'yı hem de kırk yıl önce sonlanmış bir dava için boş yere sarf edilen çabaları hedef almaktadır. Vatansever İrlandalıların çoktan ölmüş bir davaya takılıp kalmak yerine İrlanda'nın içinde bulunduğu durumu kabullenip kendilerini bu yeni koşullara adapte etmeleri gerekmektedir. İrlandalıların artık kendi içlerinde ve İngiltere ile çekişmeyi bırakması, bağımsızlık savaşının sona erdiğini, iç savaşın da İrlandalılar için daha fazla acı ve kayıp getirmekten başka bir sonucu olmadığını kabullenip İrlanda'nın refahı ve geleceği için hep birlikte çalışmaya başlamaları herkes için en iyisi olacaktır. Nitekim Behan vermek istediği bu mesajın daha iyi anlaşılabilmesi ve insanlar üzerindeki etkisinin sağlamlaşması için hedefindeki unsurları, iletişimde işbirliğine yanaşmayan oyun kişileri arasında geçen karşılıklı konuşmalardaki güç mücadeleleri, nezaketsizlik stratejileri, tersinlemeli söylemler gibi dilsel kullanımlar ile hicvetmektedir.

6. BÖLÜM

TERSİNLEMELİ SÖYLEMLER ÜZERİNDEN ESKİ VE YENİ ÇATIŞMASI:

BRIAN FRIEL – *TRANSLATIONS*

Oyunları dünya çapında ses getiren Brian Friel'in Field Day Tiyatro Topluluğu tarafından ilk kez 1980 yılında Derry'deki Guildhall Tiyatrosu'nda sahnelenen *Translations* isimli oyunu İrlanda dilinin yok oluşuna duyulan hüznü anlatmaktadır. Bunun yanı sıra eskiyle yeninin çatışmasını ve kültürler arası üstün gelme mücadelesini sahneye taşıyan oyun, biçembilimsel çerçevede konuşma kuralları, nezaket ilkesi, söz edimleri, güç ilişkileri ve tersinlemeler bakımından incelendiğinde yazarın bu meseleyi ele alırken aslında neyi anlatmak veya eleştirmek istediği daha iyi anlaşılabilir.

1929 yılında Kuzey İrlanda'nın Omagh kasabasında Katolik bir ailede doğmuş olan Friel, 10 yaşındayken ailesi ile birlikte Derry'de yaşamaya başlamış, eğitim hayatını buradaki okullarda tamamlamış ve çalışma hayatına da yine Derry'deki okullarda öğretmenlik yaparak başlamıştır. Akşamlarını kısa hikayeler ve radyo oyunları yazarak değerlendiren Friel'in ilk kısa hikayesi *The Bell* 1951 yılında yayımlanmış, 1958 yılında BBC Kuzey İrlanda Radyo kanalında yayınlanan ilk radyo oyununu da yeni bir kısa hikaye ve 1960 yılında tiyatrodaki sahnelenen ilk oyunu *The Francophile (The Doubtful Paradise)* takip etmiştir. 1960'ta öğretmenlik mesleğini bırakmasının ardından, 1963 yılında Amerika'ya yaptığı seyahat sonrasında profesyonel anlamda oyun yazarlığına başlamıştır. Yazarlık kariyeri boyunca bir hayli üretken olan Friel, *Philadelphia Here I Come!* (1964), *Lovers: Winners and Losers* (1967), *The Mundy Scheme* (1969), *The Freedom of the City* (1973), *Faith Healer* (1979), *Aristocrats* (1979), *Translations* (1980), *Making History* (1988), *Dancing at Lughnasa* (1990) ve *The Home Place* (2005)

gibi oyunlarıyla adından söz ettirmiş, 2015 yılında uzun bir hastalık döneminin ardından Donegal’da hayata gözlerini yummuştur.

20. yüzyılın ilk yarısında gerçekleşen Edebi Uyanış Hareketinden sonra 1960’ların başlarında İrlanda Tiyatrosunun yaşadığı ikinci Rönesans dönemine damgasını vuran Brian Friel’in, 1964 yılında sahnelenen *Philadelphia, Here I Come!* adlı oyunu Çağdaş İrlanda Tiyatrosu’nun da başlangıcı olarak kabul edilir. Ayrıca oyunları birçok dile tercüme edilen; Amerika’da aylarca süren turnelerde seyircilerle buluşan; İrlanda, İngiltere, Fransa ve Almanya’nın yanı sıra Barselona, Prag, Budapeşte gibi Avrupa’nın birçok şehrinde sahnelenen Friel, *Dancing at Lughnasa* adlı oyunu ile 1991’de İngiltere’de Yılın Oyunu dalında Laurence Olivier-BBC ödülüne, 1992’de ise Amerika’da Yılın En İyi Oyunu dalında Tony Ödülüne layık görülmüştür. Dahası 2006 yılında devlet tarafından İrlanda’nın en prestijli sanatçı unvanı olan ‘Saoi’ payesi verilen Friel’in adına 2009’da Belfast’ta bulunan Queen’s Üniversitesi tarafından Brian Friel Tiyatro Araştırmaları Merkezi açılmıştır.

Kuzey İrlanda’da ulusalcı Katolikler tarafından Derry, birlikçi Protestanlar tarafından ise Londonderry olarak adlandırılan bir sınır kentinde büyüyen ve “küçük yaşlardan itibaren ülke ve kültür bölünmüşlüğüne şahsen tecrübe eden” (Bertha 154) Friel’in eserlerinde bu bölünmüşlüğü, yani dilsel, kültürel, dini ve siyasi ayrılıkların izlerine rastlamak mümkündür. Ayrıca tıpkı Paskalya Ayaklanmasının Yeats ve O’Casey’nin üzerinde bıraktığı etki gibi Friel’in hayatında da 1968 yılında Kuzey İrlanda’da baş gösteren Sıkıntılar Dönemi önemli bir etki bırakmış, yaklaşık otuz yıl süren bu dönem eserlerinin geçici bir süreliğine de olsa politikleşmesine neden olmuştur. Bu politikleşmenin bir sonucu olarak 1980 yılında Friel ve Stephen Rea tarafından Field Day Tiyatro Topluluğu’nun kurulması gösterilebilir. Zira Seamus Heaney ve Seamus Deane gibi Kuzey İrlandalı yazarların da katıldığı topluluğun amacı kültürel kimliği ön plana çıkararak Sıkıntılar dönemini sonlandırabilecek edebi eserler üretmek ve yaymaktır.

Açılışını 23 Eylül 1980’de *Translations* ile yapan Field Day Tiyatro Topluluğu ilerleyen yıllarda Friel’in *The Commucation Cord* (1982) ve *Making History* (1988) isimli oyunlarını da sahnelemiştir.

Oyunlarının çoğu Ballybeg (küçük kasaba) ve Ballymore (büyük kasaba) isimli hayali kasabalarda geçen Brian Friel’in “başyapıtı sayılan ve bugüne kadar yazılmış en önemli politik oyunlardan biri olan” (Sternlicht 122) *Translations*, 19. yüzyıl başlarında İrlanda’nın İngiltere tarafından kolonileştirilme çalışmalarını konu edinmektedir. İngiliz ordusu kendisine manevra ve kontrol kolaylığı sağlayabilmek amacıyla İrlanda topraklarının haritasını çıkarmakta ve geçtikleri yerlerin isimlerini İngilizce isimlerle değiştirmekte, bunun sonucunda da İngilizce İrlanda diline karşı üstünlük kazanmaktadır. Oyunun geçtiği Baile Beag kasabasının adı da Ballybeg olarak değiştirilmiştir. Bu sırada İrlanda sadece diller arası değil kültürler arası bir çatışmaya da sahne olmaktadır. Nitekim dil ve kültür çatışması eninde sonunda bir güç ve hakimiyet çatışmasına dönüşmektedir.

Ağustos 1833’te Donegal’daki Baile Beag kasabasında geçen olayları anlatan üç perdelik oyunda, yasaklanmış İrlanda dili ile Yunanca ve Latince eğitimi veren Hugh O’Donnell ve iki oğlunun hikayesini görürüz. O’Donnell’ın büyük oğlu Manus babasıyla birlikte öğretmenlik yapmakta, küçük oğlu Owen ise kasabaya gelen İngiliz askerlere tercümanlık yaparak askerlerin harita çıkarmasına ve yerleşim yerlerini yeniden adlandırmasına yardımcı olmaktadır. Ancak kasabada yaşanan dönüşüm sadece kelimelerin değiştirilmesiyle sınırlı kalmayacaktır; zira O’Donnell’in yönettiği okul yakınlarda İngilizce eğitim veren bir devlet okulu açılacağı için kapanmak üzeredir.

İngilizlerin kasabada yürüttüğü çalışmalar devam ederken, İngiliz teğmen Yolland ve İrlandalı Maire arasında bir aşk doğsa da birbirlerinin dillerini konuşamadıkları için sadece aşkın dili ile iletişim kurabilirler. Aralarındaki aşk, *The Hostage*’da olduğu gibi aşkın galip geleceği ümidini uyandırır da oyunun sonu beklentileri karşılamaz. Aralarındaki dil ve kültür farklılığının yanı sıra İngiltere ve İrlanda’nın içinde bulunduğu

siyasi çekişmenin de İrlandalı Maire ve İngiliz Yolland arasındaki ilişkinin ilerlemesine műsaade etmeyeceği açıktır; ancak Yolland'ın aniden ortadan kaybolması işleri daha da kötüye götürür. İngiliz komutan Lancey, Yolland'ın İrlandalılar tarafından kaçırıldığını hatta öldürüldüğünü düşünür. Eğer Yolland bulunamazsa kasabadaki tüm hayvanlar öldürülecek, evler yıkılacak, halk da uzaklaştırılacaktır. Nitekim Yolland'ı aramak için gelen İngiliz askerler ekinlere zarar vermeye ve halka zulmetmeye başlamıştır bile.

Maire'e olan aşkına karşılık bulamayan Manus kasabayı terk ederken iki dünya arasında bocalayan Owen da iki kültür arasında arabuluculuk etme görevinde başarısız olmuş ve ne yapacağını bilemez bir durumdadır. Sonuçta köklerine sadık kalmaya karar verip İngilizlere karşı direniş hareketine katılır ve Yolland'ın ortadan kaybolmasından sorumlu tutulan Donnelly kardeşleri arayan ekiple birlikte kasabadan ayrılır.

Kasabada kalan karakterler için durum biraz daha farklıdır. Zira Yolland'ın kaybolmasıyla üzüntüye boğulan Maire, Amerika'ya göç edebilme ümidiyle Hugh'dan ısrarla kendisine İngilizce öğretilmesini isterken, Hugh ise İngilizlerin vermiş olduğu yeni isimleri kabullenmeleri gerektiğini düşünmeye başlamıştır bile. Ayrıca Hugh'nun öğrencilerinden konuşma güçlüğü çeken Sarah'nın, Lancey tarafından sorgulandıktan sonra konuşmayı tamamen bırakmasının, İngilizlerin dayatmasından ve korkudan sesi soluğu kesilmiş İrlanda'yı simgelediği söylenebilir. (Pelletier 67-68) Son sahnede Maire'e İngilizce öğretmeyi kabul eden ve yerleşim yerlerine verilen yeni isimleri benimseyip değişen düzene ayak uydurmaya karar veren Hugh, Romalı Vergilius'un epik destanı Aeneas'ın ilk satırlarını hatırlamaya çalışırken perde kapanır; lakin oyunun sonunda olaylar herhangi bir açıklığa kavuşmaz. Nitekim dil, aşk, anlayış ve merhamet gibi kavramların insanlar arasındaki bağı sağlamakta başarısız olduğu görülür. Yazarın, siyasi çekişmelerin eninde sonunda bireylerin mutsuz olmasına ve acı çekmesine neden olacağını göstermek istediği de söylenebilir.

Translations'ta, İngilizlerin yerleşim yerlerine yeni isimler vermesinin yanı sıra 19. yüzyıl başlarında İrlanda'da yaşanan, İrlanda dilinin gerilemesi, kıtlık döneminin yaklaşması, sıkı sömürge kurallarının uygulanması ve İrlanda dışına göç eden insanların sayısının her geçen gün artması gibi olaylar da ele alınmaktadır. Friel'in bu gibi tarihi meseleleri güncel meselelere ışık tutmak için tema olarak seçtiği söylenebilir. Zira oyunda görülen kültürel tartışmalar geleneklerin ve yeniliklerin, bir başka deyişle kırsal İrlanda ve şehirleşmiş İrlanda'nın çatışmasının bir yansımasıdır. (Kiberd 614-615) Dahası Sıkıntılar döneminde yazılmış olan bu oyunun 1830'lardaki olayları ele alırken aslında sahnelenmiş olduğu dönemde Kuzey İrlanda'daki siyasi çekişmelerle birlikte burada yaşayan Katoliklerin karşı karşıya olduğu baskı ve sorunları da yansıttığını söylemek mümkündür.

Baile Beag'de Hugh O'Donnell'in öğretmenlik yaptığı ve kapanmak üzere olan okul 18. yüzyılda çıkarılan Katolik karşıtı Ceza Kanunlarına (Penal Laws) karşı bir tepki olarak ortaya çıkmış olan ve eğitimlerin Katolik öğretmenler tarafından gizlilik içinde verildiği okullardan biridir. Protestan okullarında çalışması yasaklanan Katolik öğretmenler 'hedge school' denilen ve hemen her kasabada bulunan bu gizli okullarda çocuklarını okula göndermesi yasaklanmış olan Katolik halka gönüllü olarak eğitim veriyordu. Verdikleri eğitimin karşılığında fakir halktan para yerine çoğunlukla yiyecek ve yakacak malzeme alan öğretmenler kimi zamanlarda da tarlalarda ve çiftliklerde çalışarak geçiniyordu. Her yaştan öğrencisi bulunan bu okullarda verilen eğitimin öncelikli amacı, İngilizler tarafından çeşitli yasalarla eğitim de dahil olmak üzere birçok hakkı ellerinden alınmış olan Katolik İrlandalıların dil ve kültürlerine sahip çıkarak, eşit eğitim hakkına sahip olabilmesini sağlamaktı. Okullarda İrlanda dilinde verilen okuma, yazma, matematik gibi derslerin yanı sıra Yunanca ve Latince gibi dersler de veriliyordu. Eğitimler her ne kadar gizli bir biçimde yürütülüyor olsa da ifşa olan okul yöneticileri ve öğretmenler, hatta evlerini okul olarak kullanılmak üzere açanlar da tutuklanmış ve

cezaya çarptırılmıştır. Her şeye rağmen, İrlandalıların eğitiminde ve İrlanda kültürünün korunmasında çok büyük paya sahip olan bu okullardaki eğitim çok yönlü ve yaygın bir biçimde verilmeye devam etmiştir. Elbette bunda eğitim verenlerin yanı sıra çocuklarının eğitimine önem veren ailelerin de çok önemli bir rolü olduğu unutulmamalıdır.

Neredeyse bir yüzyıl boyunca varlığını sürdüren bu okullar İrlandalıların baskılara boyun eğmemesi ve yasaklara rağmen istediklerini elde etme çabasını yansıtması bakımından önem taşımaktadır. Katolik öğretmenlerin eğitim verme yasağının 1782 yılında kaldırılması ve Ceza Kanunlarının zamanla yürürlükten kalkması ile birlikte bu okulların gizlilik içinde eğitim vermesine gerek kalmamış, halkın da artık yasal bir eğitim istemesi üzerine 1831 yılından itibaren gizli okulların yerini devlet okulları almıştır. Ancak, devlet okullarında verilen eğitimin İngilizce olması, İrlanda dilinin İngilizce karşısında varlığını sürdürmesini daha da zorlaştırmıştır.

İrlanda'daki yerleşim birimlerinin İngilizce olarak yeniden isimlendirilmesi ile eş zamanlı olarak İrlanda dilinde eğitim veren okulların yerini İngilizce eğitim veren okulların alacak olması İrlanda dilinin yok oluşunun hızlandırıldığına bir göstergesidir. Nitekim iki taraftan baskı altına alınan İrlanda dilinin, İrlandalıların zamanla İngilizcenin üstünlüğünü kabul etmesiyle birlikte İngilizce karşısında daha fazla direnmesi mümkün değildi. Yerleşim yerlerine verilen yeni isimleri kabul eden ve benimseyen İrlandalıları zamanla hem kültürlerinin bir yansıması olan hem de kültürel kimliklerinin belirleyicisi olan dillerinin yanında, tercüme edilmesi mümkün olmayan bazı deyimler ve her dile özgü, sözlere eşlik eden jest ve mimiklerin unutulmasıyla birlikte kendi kültürlerinden de uzaklaşmaya başlamıştır. İlaveten, 1845-1851 yılları arasında yaşanan Büyük Kıtık neticesinde azalan nüfusla birlikte İrlanda dilini kullanan kişi sayısı da önemli ölçüde azalmıştır.

Oyunda İngilizler tarafından verilen yeni isimler ya taşıdıkları anlamın İngilizceye çevrilmesi ya da Baile Beag - Ballybeg örneğinde olduğu gibi İrlanda dilindeki okunuşu

bakımından benzerlik taşıyan İngilizce kelimelerle değiştirilmesi yoluyla seçiliyordu. Başlangıçta masum bir harita çalışması gibi görünen bu görevin asıl amacı İrlandalıların yaşadıkları yerlerin isimlerinin İngilizceye çevrilmesi yoluyla bu yerlerin ve buralarda yaşayan insanların İngiltere'ye aidiyetini pekiştirmek ve kesinleştirmekti.

Kasabaya bu görev için gönderilen İngiliz komutan Lancey başlangıçta görmezden geldiği İrlandalıları oyunun sonuna doğru düşmanca davranmaya başlar. Teğmen Yolland ise kasabayı ve insanlarını baştan itibaren çok sever, hatta yerleşim yerlerinin isimlerinin İngilizceye çevrilmesine karşı çıkar. Nitekim bu yerlere verilmiş olan isimlerin hemen hepsi bir takım yaşanmışlıklar üzerine konulmuş ya da yöre halkı için özel bir anlam ifade eden isimlerdir ve bunların değiştirilmesi demek bu yaşanmışlıkların da unutulması demektir. Ayrıca yaşadıkları yerlere verilen yeni isimler yerli halk için bir anlam taşımadığından bu durum doğup büyüdüğü memleketlerine de yabancılaşmalarına yol açacaktır. (Brannigan ve Corbett 22-23)

Kültür birikiminin taşıyıcısı olan dil baskı altına alındığında nesilden nesile aktarılagelen yaşanmışlıklar da aktarılamaz hale gelir, bu da kültürel mirasın önemli bir parçasının silinip gitmesi anlamına gelmektedir. Dahası kişilerin, nesnelerin ya da yerleşim yerlerinin kimliğini belirleyen isimlerin ve konuşulan dilin kontrol altında tutulması bu kişilerin de kontrol altında tutulmasına olanak sağlamaktadır. Zira “bir kimseyi veya bir nesneyi isimlendirmek onu aidiyet altına almanın en eski yollarından biridir” (Bertha 159). İngilizler de İrlanda'daki yerleşim yerlerine verilen isimleri İngilizceye çevirerek ve İrlandalıların konuştukları dili kontrol altına alarak tüm İrlanda'yı kontrol altına almayı amaçlamaktadır. Dolayısıyla başlangıçta sıradan bir harita çalışması gibi görünen bu görev, aslında İrlanda üzerindeki İngiliz egemenliğini güçlendirecek bir hamledir.

Baile Beag kasabasının en itibarlı kişisi sayılan Hugh O'Donnell, hem kasabanın tek okulunun yöneticisi hem de civardaki kasabaların dahi doğum, ölüm, evlendirme ve

vaftiz gibi törenlerinin de en önde gelen davetlilerin biridir. Onun fikirleri insanlar için önem teşkil ettiği gibi kasabalıların eğitiminde ve günlük yaşamında belirleyici bir nitelik de taşımaktadır. Oyunun başında öğrencilerinin ders için toplanmış olduğu ve onu beklediği sırada yeni doğmuş bir bebeğin vaftiz töreninden dönen Hugh, her zamanki gibi alkollü bir biçimde sınıfa girer. İşine bu denli önem veren bir öğretmenin derse alkollü olarak gelmesi de oldukça ironik bir durumdur. Nitekim İrlandalıların içkiye olan düşkünlükleri Synge, O’Casey ve Behan tarafından da eleştirilen bir husus olarak karşımıza çıkar.

Hugh vaftiz töreninden dönerken İngiliz komutan Lancey ile karşılaşmış ve derse biraz geç kalmıştır. Kendisini bekleyen öğrencilerini selamlamasının hemen ardından gecikmesinin nedenini ve Lancey ile yaptığı konuşmanın ayrıntılarını anlatmaya koyulur.

HUGH. Doğru – Bu bölgenin haritasını çıkarmakla görevli Kraliyet Mühendislerinden Yüzbaşı Lancey ile tanıştım. Son birkaç günde atlarından ikisinin kaçtığını ve malzemelerin de bir kısmının kaybolduğu söyledi. Ben de üzüntümü dile getirdim ve bu konular hakkında sizinle bizzat görüşmesini tavsiye ettim. O zaman bana İrlandaca bilmediğini söyledi. Latince biliyor musunuz diye sordum. Hayır. Yunanca? Hiç yok. İtiraf etti ki sadece İngilizce biliyormuş ve kendi mevkisine göre de alçakgönüllü birine benziyordu –James?

...

HUGH. Doğru – Onun dilini konuşmadığımız için biraz şaşırdığını dile getirdi. Ben de birkaçımızın –tabi ki kasabanın dışında– zaman zaman, genellikle alışveriş için konuştuğunu açıkladım – (*bağırır*) bir dilim de sodalı ekmek – ve bizim kültürümüzün klasik diller ile daha uyumlu bir birleşim içinde olduğunu ifade ettim – Doalty?

...

HUGH. Doğru – İngilizce dedim, bizi tam olarak ifade edemez. Tabi yine benim söylediğime karşı çıkmadı. (Friel 269, 1. Perde)

Bu konuşmadan anlaşılabileceği gibi Hugh İngilizceyi İrlanda dilinden daha aşağı ve değersiz görmektedir. Ona göre İngilizce sadece alışveriş gibi günlük ve sıradan ihtiyaçlar için kullanılabilecek, edebi ve kültürel değerlerden yoksun bir dildir. Oysa İrlanda dili insanların kendini her şekilde ifade etmesine imkan veren zengin ve üstün nitelikli bir dildir. Ancak Hugh'nun tam da bunları söylediği sırada kendisine çay getirmeye giden oğlu Manus'a bir dilim de ekmek istemek için seslenmesi yine ironik bir karşıtlık oluşturur; çünkü kendisi de sıradan ve günlük bir ihtiyaç için İrlanda dilini kullanmıştır. Üstelik bunu yaparken emredici/buyruksal bir söz edimi kullanır ve hem baba olarak hem de işveren olarak daha yüksek mevkide olduğu Manus üzerinde söz sahibi olduğu da buradan anlaşılmaktadır. Zira çay istemek için de ekmek istemek için de soru edatı ya da rica bildiren bir kelime kullanmaz. Sadece istediği şeyin adını söyler ve Manus'tan bunları getirmesini bekler. Nitekim Hugh sadece Manus üzerinde değil sınıftaki diğer öğrenciler üzerinde de nüfuz sahibidir. Bridget, Doalty ve Jimmy Hugh'nun söylediklerine karşı çıkmaz ya da herhangi bir yorum yapmaz, sadece sorduğu sorulara cevap verirler.

Hugh'nun İngilizceyi küçük gören bu sözlerinin ardından öğrenciler arasında ona karşı çıkma cesaretini gösteren tek kişi Maire olur. Zira Maire, kendisi için daha faydalı ve gerekli olduğunu düşündüğü İngilizceyi öğrenmek istemektedir. Uluslararası geçerliği olan tek dil Yunanca ya da Latince değil, İngilizcedir artık ve Maire için Amerika'ya gidip daha iyi bir yaşama sahip olmanın da anahtarıdır aynı zamanda. Bu sebeple Hugh'nun söylediklerine karşı çıkmayı bile göze alır.

MAIRE. Efendim.

HUGH. Evet?

(Maire zorla fakat kararlılıkla ayağa kalkar. Duraklar.)

Ne var kızım?

MAIRE. Hepimiz İngilizce konuşmayı öğrenmeliyiz. Annem öyle diyor.

Ben de öyle diyorum. Dan O'Donnell da geçen ay Ennis'te öyle söyledi.

İngilizce konuşmayı ne kadar çabuk öğrenirsek o kadar iyi dedi.

...

HUGH. Kimden bahsediyor?

MAIRE. Daniel O'Connell'dan bahsediyorum.

HUGH. Şu küçük Kerryli politikacıdan mı bahsediyor?

MAIRE. Kurtarıcıdan bahsediyorum efendim, iyi biliyorsunuz. Söylediği şeydu: 'Eski dil, modern gelişmelerin önünde bir engeldir.' Geçen ay söyledi bunu. Haklı da. Ben Yunanca öğrenmek istemiyorum. İngilizce öğrenmek istiyorum. İngilizce konuşabilmek istiyorum; çünkü hasat zamanı biter bitmez Amerika'ya gideceğim.

HUGH. Konumuz dağıldı. Nerede kalmıştık? (Friel 270, 1. Perde)

Diğerlerinin aksine Maire değişen koşullara ayak uydurmaları ve İngilizceyi bir an önce öğrenmeleri gerektiğini düşünmektedir. Bu fikrini açıklamak için çekinerek başladığı konuşmasına kaçınma temelli, yani saygı göstermeye ve dayatmadan kaçınmaya yönelik olumsuz nezaket stratejileri kullanarak devam eder. 'Efendim' diyerek saygı belirten bir ifadeyle söz alan Maire, genelleştirilmiş ifadelerle konuşmasına devam eder, hem annesinin hem de sözü geçen bir politikacının da kendisiyle aynı fikirde olduğunu belirterek sözlerini desteklemek ister. Düşüncesini dile getirirken sözcelerini

kişisel olmaktan uzaklaştırarak muhatabının benlik algısını zedelemekten ve olumsuz yüzünü tehdit etmekten kaçınmaktadır. Cesaretini topladığı andan itibaren de daha kesin ifadeler kullanır. Bu defa nezaketi, karşı tarafın yüzünü tehdit etmeden, otoriteye karşı meydan okuma amaçlı kullandığı görülür.

Hugh ise Maire'in söylediklerini dikkate almadığını göstermek istercesine İngilizce öğrenmekle alakalı sözlerine hiç yorum yapmadığı gibi söylediklerinin içinden tek bir noktayı seçerek diğerlerine bununla ilgili bir soru yöneltir. Maire'in söylediklerini cevap vermeye değer görmediği bellidir; ancak bu sorudan da anlaşılacağı üzere Hugh, Daniel O'Connell'ı da aşağı görmektedir. İngiltere'de Avam Kamarasına seçilen ilk Katolik olan ve 19. yüzyılın ilk yarısında İngiliz parlamentosunda İrlandalı Katoliklerin hakları için verdiği mücadelelerden dolayı 'Kurtarıcı' olarak anılan O'Connell, 1798 Ayaklanmasına destek vermemiş olması ve İrlandalılar arasında İngilizceyi teşvik etmek gibi yenilikçi bir takım girişimlerinden dolayı eleştirilere hedef olmuştur. İngilizceyi İrlanda dilinden aşağı gören Hugh'nun da O'Connell'ı eleştirenlerin tarafında olduğunu bellidir. Nitekim Maire'in sözlerine sadece O'Connell hakkında aşağılayıcı bir soru ile karşılık vermesi İngilizce konusunda onlarla aynı fikirde olmadığını göstergesidir.

Ayrıca açıkça bu konu üzerinde konuşmak istemediğini dile getirmiş olmasa da Hugh, Maire'in bizzat kendisine cevap vermeyerek hem konuyu kapatmak hem de Maire'in söylediklerini önemsizleştirmek ister. Maire'in söylediklerine karşı ilgisiz ve umursamaz davranarak olumlu yüzünü tehdit eden Hugh, bu noktada onun toplum tarafından kabul görme isteğini hiçe sayan bir olumlu nezaketsizlik stratejisine başvurmuştur. İngilizce konusunda o kadar kati düşünceleri vardır ki bu konu üzerinde konuşmaya bile gerek görmez ve Maire'in söylediklerini umursamadan derse devam eder. Ancak oyunun sonunda bu konudaki fikirlerinin birkaç gün içinde değiştiği ve üzerinde konuşmaya bile değer görmediği İngilizceyi kabullendiği görülür. Dolayısıyla yazar tarafından, katı görüşlerin ve zıt fikirlerin eninde sonunda değişmesi, İrlanda dilinin

İngilizcenin baskısına daha fazla dayanamamış olması ve İrlandalıları arasında İngilizlere ve İngilizceye karşı olumsuz bakış açısının ortadan kalkmasının, İngilizceye karşı en katı fikirlere sahip olduğu halde kendisinden beklenilenin tam tersi bir davranış sergileyen Hugh üzerinden ironik bir biçimde eleştirildiği söylenebilir.

Maire'in düşünceleri ise oyunun başından itibaren aynıdır. Yeniliklere açık olmanın ve değişimi kabullenmenin gerekliliğine olan inancı oyunun sonunda da değişmez. Fakat Hugh nihayet Maire'e İngilizce öğretmeyi kabul eder. Maire'in yeniliklere ve değişime kendisi kadar sıcak bakmayan Manus'a karşı ilgisiz tavrı da oyunun başında kendini belli eder. Maire ve Manus arasında geçen ilk diyalog, birbirleriyle olan ilişkileri ve birbirlerine karşı tutumları hakkında bilgi verici niteliktedir.

MANUS. Yardımcı olabilir miyim? Neye bakıyorsun?

MAIRE. Amerika haritası. *(Duraklar)* Yol parası geçen Cuma geldi.

MANUS. Bana bundan hiç bahsetmedin.

MAIRE. Çünkü seni o zamandan beri görmedim, değil mi?

MANUS. Gitmek istemiyorum diye kendin söylemiştin.

MAIRE. Bakılacak 10 tane çocuk var evde. Başımızda bir erkek de yok.

Başka bir önerin var mı?

MANUS. Gitmek istiyor musun?

MAIRE. Yeni devlet okuluna iş için başvurdu mu?

MANUS. Hayır.

MAIRE. Başvuracağını söylemiştin.

MANUS. Başvurabilirim demiştim.

MAIRE. Orası açıldığı zaman burası bitecek, kimse bu tarz bir okula para yatırmak istemeyecektir artık.

MANUS. Biliyorum ama ben... (Friel 265, 1. Perde)

Konuşmanın kontrolünü elinde bulundurmak ve konuyu kendi istediği yöne çekmek isteyen Maire, Manus'un 'Gitmek istiyor musun?' sorusuna cevap vermek yerine başka bir soruyla karşılık vererek bağıntı kuralını kasten ihlal eder. Kendi alanını korumak ve kendi fikirlerinin doğruluğundan vazgeçmemek adına Manus'la işbirliğine yanaşmaz. Manus'un sorduğu soruya evet ya da hayır şeklinde bir cevap vermek yerine konuyla bağıntılı olmayan bir cevap vererek daha önemli ya da öncelikli gördüğü bir noktaya dikkat çekmeyi amaçlamaktadır.

Anlaşıldığı üzere Maire'in kasabada kalması, eğer Manus'la evlenecekse bile, Manus'un iyi geliri olan bir işte çalışmasına bağlıdır. Ancak görevi kasaba okulunda babasına yardım etmek olan Manus'un yeterli geliri olan gerçek bir işte çalışmıyor olması ve bu durumu değiştirmek için çaba sarf etmiyor olması Maire'i kızdırmaktadır. Daha iyi şartlarda yaşayabilmek ve aile bireylerine bakabilmek için daha fazla para kazanmak gerekmektedir ve eğer İrlanda'da bu imkanı bulamıyorlarsa Maire Amerika'ya gidebilmeyi tercih eder. Ancak Manus ne İrlanda'da ne de Amerika'da daha iyi koşullarda yaşayabilmek için herhangi bir girişimde bulunmamaktadır. Bu şartlar altında Manus'un evlilik düşüncesinde olması Maire tarafından kabul edilemez. Bu sebeple Manus'a karşı umursamazlıkla ve hatta kızgınlıkla cevap vermektedir. Aralarındaki gerginlik kullandıkları kısa cümlelerden ve konuşmanın genellikle soru-cevap şeklinde ilerlemesinden de anlaşılabilir.

Konuşmalarına Sarah'nın kulak misafiri olması nedeniyle ara veren Maire ve Manus kısa bir süre sonra yeniden konuşmaya başlar. Ancak bu defa Maire'in az öncekinden daha kesin ifadeler kullandığı görülür.

MANUS. Peki! Peki! Söyle! Söyle!

MAIRE. Bana evlilikten bahsediyorsun – ne başının üstünde bir çatın var ne de ayaklarının altında bir karış toprağın. Yeni okula başvur diyorum; ama yok – ‘Babam başvurdu ona.’ İyi, şimdi onu baban aldı, bu da bitti ve senin elinde hiçbir şey yok.

MANUS. Ben her zaman...

MAIRE. Ne? İneklere klasik eserleri mi öğreteceksin? Ah –

(Maire, Manus’tan uzaklaşır. İçeriye Lancey ve Yolland ile birlikte Owen girer. ...) (Friel 274, 1. Perde)

Bir önceki konuşmalarında, Maire sezdirim yoluyla Amerika’ya gidip gitmemesinin Manus’a bağlı olduğu mesajını verirken bu konuşmada açıkça eğer evleneceklerse bunun için Manus’un iyi geliri olan bir iş sahibi olması gerektiğini ifade eder. Ancak bunu yaparken kullandığı yöntem Manus’un olumsuz yüzünü hedef alan olumsuz nezaketsizlik stratejilerine başvurmadır. Daha önce konuyu istediği yöne çekebilmek için bağıntı kuralını kasten ihlal eden Maire, bu kez herhangi bir kural ihlaline gerek görmeden, düşündüklerini açıkça dile getirir. Ayrıca bu konuşmadan Maire ve Manus arasındaki ilişkide, Maire’in güç sahibi olan taraf olduğu da anlaşılabilir. Manus’un sözünü kesmesi ve yaptığı tek iş olan öğretmen yardımcılığını alaya alması bunu kanıtlar niteliktedir. Mesleğinin alaya alınması ve yeni bir işe başvurup başvurmadığının sorgulanması aynı zamanda Manus’un bağımsız hareket etme özgürlüğünü ve her türlü baskıdan uzak kalma arzusunu hiçe sayan bir davranış olduğu için olumsuz yüzü tehdit edilmiş olur. Buna karşılık olarak kendini savunmakta yetersiz kalan ve iletişimde alttan alan taraf olan Manus’un hem sözünü kesen hem de mesleği ile alay eden Maire, ona daha fazla söz hakkı tanımadan yanından uzaklaşır.

Kendisi yeni bir iş arayışında olmasa da başka bir kasaba okulundan iş teklifi gelen Manus, bu teklifi büyük bir sevinçle kabul eder. Ancak bu müjdeyi paylaştığı Maire, Manus’a karşı ilgisiz ve umursamaz tutumunu devam ettirir, ikinci perdeden itibaren neredeyse Manus ile hiç konuşmaz, sorduğu sorulara cevap vermez ve iletişimde işbirliğine yanaşmaz. Çünkü Maire çoktan ona olan ilgisini yitirmiş, kendisine daha ilgi çekici gelen Yolland’a aşık olmuştur bile. Oyunun sonunda bu gerçeğin farkına varan Manus, Maire ile son bir defa konuşmaya bile gerek görmeden eşyalarını toplayıp kasabadan ayrılır. Ayrıca yeni iş teklifini de kabul etmeyecektir, zira bu işi sırf Maire istediği için kabul etmiştir aslında. Bu sırada, zaten Manus ile bir gelecek düşüncesi içinde olmayan Maire’in umursamazlığı ve Amerika’ya gitme hayalleri devam etmektedir.

Birinci perdede, oyundaki iki İngiliz karakterin konuşmaları incelenerek bu karakterlerin kişilikleri ve İrlandalılara karşı tutumları hakkında da bilgi edinilebilir. İngiliz askerler Yüzbaşı Lancey ve Teğmen Yolland’ın Owen tarafından tanıştırıldıkları konuşmada Hugh’nun İngilizlere karşı takındığı dostane tavır dikkat çekicidir. Onun gösterdiği yakınlığa karşılık Lancey’nin kaba tavrı da İngilizlerin İrlandalılara karşı genel tutumunu yansıtmaktadır denilebilir.

OWEN. Geldik işte. Yüzbaşı Lancey – babam.

LANCEY. İyi akşamlar.

(Hugh ziyaretçilere karşı dostça, neredeyse nazıkçe davranır)

HUGH. Siz ve ben zaten tanışmıştık, beyefendi.

LANCEY. Evet.

OWEN. Bu da Teğmen Yolland – ikisi de Kraliyet Mühendisleri – babam.

HUGH. Hoş geldiniz, beyefendi.

YOLLAND. Nasılsınız?

HUGH. *Gaudeo vos hic adesse.* [Burada olmanızdan memnuniyet duyuyoruz.]

...

HUGH. Bir şeyler yudumlamak ister misiniz, efendim?

LANCEY. Ne yapmak?

HUGH. Yumuşak bir içki belki? Bizim yerel içkimizden?

LANCEY. Hayır, hayır.

HUGH. Belki sonra –

LANCEY. Söylemem gerekenleri olabildiğince kısa bir şekilde söyleyeceğim. *Hiç* İngilizce biliyorlar mı, Roland? (Friel 274-275, 1. Perde)

O bölgenin harita çalışmasını yürütmek üzere görevlendirilen ekibin başında bulunan Yüzbaşı Lancey, mevkisi itibarıyla etrafındakiler üzerinde söz sahibi olması bakımından Hugh ile denk bir durumdadır. Ancak Hugh ona karşı ne kadar kibar ve yakın davranıyorsa Lancey de karşılığında bir o kadar soğuk ve kaba davranır, Hugh'nun hatırını sormadığı gibi onunla sadece mecburiyetten konuştuğunu belli eden kısa cümleler kurar, bir şeyler içme teklifi ile ilgilenmez ve gücü elinde bulunduran taraf olduğunu ispatlamak istercesine Hugh konuşurken sözünü keser. Hugh'nun söylediklerine karşı Lancey'nin bu umursamaz tavrı muhatabının olumlu yüzünü yani sosyal ilişkiler kurma isteğini hedef alan olumlu nezaketsizlik stratejilerinden biridir. Hugh ise hem Yolland'a hem Lancey'e 'beyefendi' diye hitap ederek saygısını belirtirken, onların birey olma, sayılma ve mesafeyi koruma isteklerini yani benlik algılarını zedelemekten ve olumsuz yüzlerini tehdit etmekten kaçınan bir olumsuz nezaket stratejisine başvurmaktadır. Lancey ile yakınlık kurma girişimi başarısız olan Hugh, aynı nazik tavrını Yolland'a karşı

da sürdürür. Karşılığında da nazik bir tavırla Hugh'nun hatırını soran Yolland'ın, aralarında kurulmasını dilediği işbirliğini ve yakınlığı vurgulayan olumlu nezaket stratejilerinden 'hal-hatır sorma' stratejisine başvurduğu görülür. Dolayısıyla bu iki karakterin sahnede daha ilk görüldükleri anda kişilikleri hakkında çıkarım yapmak mümkündür; Lancey, İrlandalılara karşı soğuk ve mesafeli davranmakta, Yolland ise kasaba halkıyla iyi ilişkiler kurabilmek için çaba sarf etmektedir.

Ayrıca Hugh'nun dillerini ve kültürlerini aşağıladığı İngilizlere karşı bu denli dostane ve nazik davranması da ilginçtir. Ancak nezaketin sadece kişiler arasında dengeli ve barış içinde bir iletişim sağlamak haricinde çıkar amaçlı kullanılabileceğini de unutmamak gerekir. Hugh'nun nezaketi bir maske gibi takarak İngilizler üzerinde güç sahibi olmayı amaçladığı ve hatta İrlanda dili ve kültürünün üstünlüğünü kabul ettirmek istediği de söylenebilir. Lakin oyunun başında İrlanda dilinden daha aşağı bir seviyede gördüğü İngilizceyi ve dolayısıyla İngiliz kültürünü, oyunun sonuna gelindiğinde kabullenmeye ve benimsemeye hazırdır.

Hugh O'Donnell'in İngilizler ve İrlandalıların birbirleriyle anlaşabilmesi için tercümanlık yapan küçük oğlu Owen ise babasının aksine İngilizcenin ve İngiliz kültürünün üstünlüğünü çoktan kabul etmiştir. Bir yandan İngilizlere yeni isimler tespit edilmesi konusunda yardımcı olurken bir yandan da İngilizlerin söylediklerini kasabalıların tepkisini çekmeyecek şekilde, bu görevin asıl amacının ortaya çıkmaması ve İngilizlerle İrlandalılar arasında bir sürtüşme yaşanmaması için yumuşatarak ve biraz değiştirerek tercüme eder. Onun bu taraflı davranışı abisi Manus'un dikkatini çeker.

MANUS. Lancey'nin söylediklerinde anlaşılmayacak bir şey yoktu: lanet olası askeri bir operasyon bu Owen! Peki, Yolland'ın görevi ne? Bizim buralara verdiğimiz isimlerin nesi 'yanlış'?

OWEN. Hiçbir şey. Sadece bir standarda oturtulacaklar.

MANUS. İngilizceye mi dönüştürülecekler yani?

OWEN. Belirsizlik olan yerler İngilizceleştirilecek. (Friel 277, 1. Perde)

Yüzbaşı Lancey kasabada yürütülen askeri çalışmanın amacını ve kapsamını kasabalılara anlatmış; fakat Owen onun söylediklerini masum bir harita çalışması olarak anlaşılacak biçimde tercüme etmiştir. İngilizce bilen ve Lancey'nin söylediklerini anlayan Manus, Owen'ın bu davranışını sorgulasa da kardeşi sorularına yeterli cevaplar vermeyerek nitelik kuralını ihlal eder. Doğruyu söylemek ve istenilen bilgiyi vermek yerine gerçeği söylemekten kaçınan Owen, Manus'a gerektiği kadar bilgi vermez. Tüm yerleşim yerlerinin isimleri İngilizce isimlerle değiştirilecek olmasına rağmen sadece belirsizlik olan yerlerin isimlerinin değiştirileceğini söyler. Fakat aslında kendisi de yapılan çalışmanın askeri bir operasyon olduğunu ve onun göstermeye çalıştığı kadar masum bir düzenleme olmadığını bilmektedir. Buna rağmen İngilizlere yardımcı olmakta ve İrlandalıların yapılan çalışmalara karşı çıkma ihtimalini en aza indirmek için çaba göstermektedir.

Manus ile yaptığı konuşmada gerçeği söylemekten kaçınan ve nitelik kuralını ihlal eden Owen, ikinci perdede kimi yerleşim yerlerine İngilizce isimler verilmesine karşı çıkan Yolland'ı bile ikna etmeye çalışır. Owen ve Yolland yerleşim yerlerine verilecek olan yeni isimleri belirlemekte ve bunları bir deftere not almaktayken, kasaba ve çevresinin ne kadar güzel olduğundan bahseden Yolland bazı isimlerin değiştirilmesine karşı çıkar. Hatta İrlanda dilini öğrenmek ve İrlanda'ya yerleşmek bile vardır düşüncelerinin arasında. Bu sırada yanlarına gelen Hugh, Yolland ile İrlanda kültürünün zenginliği ve İrlanda dili hakkında uzun bir konuşma yapar. Ancak babasının kibirli tavrından ve İrlanda diliyle kültürünü öven konuşmalarından rahatsızlık duyan Owen, babasını susturmak amacıyla araya girer.

YOLLAND. Anladığım kadarıyla çok zengin ve gösterişli.

HUGH. Doğru, Teğmen. Zengin bir dil. Zengin bir edebiyat. Bazı kültürlerin enerjilerini kelime dağarcığı ve söz dizimi gibi maddi yaşamlarında tamamen eksik olan gösterişler için harcadığını göreceksiniz. Sanıyorum manevi insanlar diyebilirsiniz bizlere.

OWEN. (*kabalıkla değil; fakat Yolland'ın önünde utanmış hissederek*) Bu saçmalığa bir son verir misin baba?

HUGH. Saçmalık mı? Hangi saçmalık?

OWEN. Rahip nerede oturuyor biliyor musun?

HUGH. Lis na Muc'ta, yakınlarda...

OWEN. Hayır, orada oturmuyor. Lis na Muc, yani domuzların kalesi, Swinefort oldu artık. (*İsim defterinin sayfalarını çevirerek – her isme bir sayfa olacak şekilde*) Swinefort'a gitmek için Greencastle, Fair Head, Strandstill, Gort ve Whiteplains'ten geçmen lazım. Ayrıca yeni okul da Poll na gCaorach'ta değil – Sheepsrock'ta. Yolunu bulabilecek misin?
(Friel 285, 2. Perde)

Babasını susturmak için onun olumsuz yüzünü hedef alan olumsuz nezaketsizlik stratejilerine başvuran Owen, babasının söylediklerini saçmalık olarak nitelendirerek hem onu küçük düşürmeyi amaçlar hem de toplum içinde sayılma isteğini hiçe sayar. 'Bu saçmalığa bir son verir misin?' diyerek babasının konuşmasına son vermesini isteyen Owen, aynı zamanda Hugh'nun bağımsız hareket etme özgürlüğünü de tehdit eder. Dahası kendisine yöneltilen bu küçük düşürücü soru her türlü baskıdan uzak kalma arzusunu hiçe sayan bir davranış olduğu için Hugh'nun olumsuz yüzü tehdit edilmiş olur. Buna karşılık Hugh kendisini savunmak istese de Owen soruya soru ile karşılık vererek konuyu istediği

yöne çekebilme amacıyla bağıntı kuralını kasten ihlal eder. Zira Owen geri kalmış İrlanda kasabalarının geçirdiği değişimi desteklemektedir ve ona göre Hugh, İrlanda dilini ve kültürünü övmeyi bırakıp İngilizlerin getirdiği yenilikleri kabullenmeli ve eskiye takılıp kalmaktansa gelişmelere ayak uydurmalıdır. Nitekim oyunun sonunda Hugh bu değişikliklere ayak uydurmaya karar verirken, bu defa İngilizlerin baskısını kabullenmek istemeyen taraf Owen olur.

Owen'ın fikirlerindeki bu değişikliğin sebebi, Yolland'ın kaybolması üzerine İngilizlerin İrlandalılara karşı sert tutumu ve acımasız yaptırımlarıdır denilebilir. Bridget ve Doalty, Yolland'ı aramak üzere kasabaya gelen askerlerin yaptıklarını anlatırken sınıfa gelen Lancey oldukça kaba bir tavırla eğer Yolland bulunamazsa kasabalıların başına hiç de iyi şeyler gelmeyeceğini söyler. Bu esnada askerlerin kamp kurdukları yerde yangın çıktığı haberi gelir, belli ki İrlandalılar İngilizlere karşı tepki göstermeye başlamıştır bile. Ayrıca Bridget'in yangın kokusu ile karıştırdığı ve oyun boyunca bahsi geçen tatlımsı koku, patates tarlalarına yerleşmeye başlayan hastalığın, yani İrlandalılar için yaklaşmakta olan yeni bir felaketin işaretidir. Bu sırada sınıftakileri sorgulayan Lancey'nin tehditler savurduğu konuşmayı tercüme eden Owen, ilk defa söylenilenleri yumuşatmadan aktarır ve kendisini duydukları karşısında şaşkınlığını belli etmekten alıkoyamaz.

OWEN. Haber var mı? Bir şey öğrendiniz mi?

(Lancey etrafa bakarak ilerler)

LANCEY. Görüyorum ki ders var. Diğerleri nerede?

OWEN. Ders yapılacaktı; fakat babam –

LANCEY. Bu kadarı da yeterli. Ben onlarla konuşacağım, söylediklerimi burada yaşayan tüm ailelere iletme de onların sorumluluğunda.

(Tercüme etmesi için Owen'a bakar. Owen Lancey'nin tavırlarındaki değişikliği anlamaya çalışarak duraksar.)

Çabuk ol, O'Donnell.

OWEN. Yüzbaşı bir duyuru yapacaktı.

LANCEY. Teğmen Yolland kayıp. Onu arıyoruz. Eğer bulamazsak ya da nerede olabileceği ile ilgili hiçbir haber alamazsak, şu yaptırımlar uygulanacak.

(Tercüme etmesi için Owen'a bakar.)

OWEN. George'u arıyorlarmış. Eğer bulamazlarsa –

LANCEY. Şu andan itibaren 24 saat sonra Ballybeg'teki tüm çiftlik hayvanları vurulacak.

(Owen, Lancey'e bakar.)

Derhal.

OWEN. Eğer George'un nerede olduğu söylenmezse – yarın bu saatte Baile Beag'teki tüm hayvanları öldüreceklermiş.

LANCEY. Bu da sonuç vermezse şu andan itibaren 48 saat sonra şimdi sayacağım alanlarda bir dizi tahliye ve tesviyeye başlayacağız –

OWEN. Başlamayacaksınız – !

LANCEY. İşini yap. Tercüme et. (Friel 301-302, 3. Perde)

Konuşmanın başında aralarındaki samimiyete güvenerek, selamlaşmadan ve hal-hatır sormadan doğrudan Yolland'dan herhangi bir haber olup olmadığını soran Owen'a karşı Lancey'nin umursamaz tavrı dikkat çekmektedir. Bu yolla öncelikle Owen'ın olumlu yüzünü tehdit eden Lancey, hem Owen'ın sorduğu sorulara cevap vermeyerek

bağıntı ve nitelik kurallarını ihlal eder, hem sözünü keserek ve konuşmayı istediği gibi kontrol ederek gücü elinde bulundurur, hem de emredici/buyruksal söz edimleri kullanarak olumsuz yüzünü tehdit eder. Lancey'nin bu kaba tavrını başta şaşkınlıkla karşılayan Owen ise konuşma ilerledikçe tepkisini dile getirmeden edemez. Ancak Lancey yine emredici bir söz edimi ile karşılık vererek Owen'ın her türlü baskıdan uzak olma arzusu hedef alır ve olumsuz yüzünü tehdit eder. Karşılaştığı bu nezaketsiz tutum ve kasabalılara yöneltilen tehditlerin de etkisiyle Owen'ın düşüncelerinin de yavaş yavaş değişmeye başladığı görülür. Örneğin, yerleşim yerlerine yeni isimler verilmesini destekleyen Owen'ın, Lancey'nin söylediklerini tercüme ettiği esnada kasabanın ismini 'Ballybeg' değil de 'Baile Beag' olarak kullanması dikkat çekicidir. Tehditlerini sıralamaya devam eden Lancey'ye karşı 'Başlamayacaksınız' diyerek bir yandan şaşkınlığını ifade eden bir yandan da ilk defa gizli de olsa emredici/buyruksal bir söz edimi ile karşılık veren Owen, Lancey'den daha düşük bir mevkide olması nedeniyle konuşmadaki güçsüz olan taraf olduğu için verdiği emrin yerine getirilmesi de mümkün değildir. Nitekim tehditler gibi emirler de bir konuşma esnasında katılımcıların hepsi tarafından kullanılamaz. Bu konuşmada güçlü olan taraf başından beri Yüzbaşı Lancey'dir ve gerçekleşme kurallarına uymaması sebebiyle Owen'ın emredici söz edimine karşılık Lancey'den almış olduğu cevap yeni bir emirdir sadece.

Bu noktadan itibaren İngilizlere karşı fikirleri değişmeye başlayan Owen'ın oyunun sonunda babası ile yaptığı son konuşmadan da anlaşılacağı üzere kendi kimliği hakkındaki görüşleri de değişime uğramıştır.

HUGH. (*İsim defterini işaret ederek*) Bu yeni isimleri öğrenmeliyiz.

OWEN. (*etrafı yoklayarak*) Buralarda bir çuval gördünüz mü?

HUGH. Nerede yaşadığımızı öğrenmeliyiz. Onları benimsemeyi öğrenmeliyiz. Onları bizim yeni evimiz yapmalıyız.

(Owen bir çuval bulur ve omzuna atar.)

OWEN. Ben nerede yaşadığımı biliyorum.

HUGH. James de bildiğini düşünüyor. James'e bakınca üç şey geliyor aklıma: A – bizi biz yapan tarihin 'gerçekleri' değil geçmişin dilin içine yerleşmiş olan imgeleri. James bu ayrımı yapmayı bıraktı.

OWEN. Bana ders verme baba.

HUGH. B – bu imgeleri yenilemeyi asla bırakmamalıyız; çünkü bırakırsak fosilleşiriz. Hiç sodalı ekmek kalmamış mı?

OWEN. C, baba – tek ve değiştirilemeyecek 'gerçek' şu ki: eğer Yolland bulunamazsa hepimiz tahliye edileceğiz. Lancey emir verdi. (Friel 306-307, 3. Perde)

Bu konuşmadan anlaşılacağı üzere, üçüncü perdede İngilizcenin üstünlüğünü kabul eden ve reddeden taraflar olarak Hugh ve Owen yer değiştirmiştir. İngilizceyi aşağı gören Hugh, İrlanda dili ve kültürü hakkında övünürken onu susturmayı ve küçük düşürmeyi amaçlayan Owen, İngilizler tarafından yaratılan bu üstünlüğü ve baskıyı reddetmektedir artık. Oyun kişileri içinde İngilizceye karşı en kati fikirlerin sahibi olan Hugh, sonunda değişime karşı koymanın ve İngilizcenin üstünlüğü karşısında direnmenin boşunallığının farkına varmış, küçük oğlu Owen ise kendi kimliğine sahip çıkmaya karar vermiştir. Lakin aralarındaki fikir ayrılığının devam etmesi sebebiyle ikisi arasındaki nezaketsiz tutum ve yüz tehditleri de devam etmektedir. Ayrıca birbirleriyle konuşurken işbirliği ilkesinden saptıkları ve bağıntı ilkesini ihlal ettikleri görülür. Dahası 'Bu yeni isimleri öğrenmeliyiz' ve 'Nerede yaşadığımızı öğrenmeliyiz' gibi nasihat veren cümlelerde babasının kullandığı emredici söz edimlerine karşılık Owen, 'Ben nerede yaşadığımı biliyorum' şeklinde cevap vererek ve 'Bana ders verme' diyerek babasına karşı kullandığı emredici söz edimi ile hem aralarındaki güç mücadelesinde altta kalan

taraf olmayı reddeder hem de babasının olumsuz yüzünü tehdit etmiş olur. Sayılma ve bağımsız hareket etme arzusu hiçe sayılan Hugh, fikirlerini savunmaya devam eder; ancak oğlu yine söylediklerini ciddiye almayarak olumsuz yüzünü tehdit etmeye devam eder. Özetle, Hugh ve Owen'ın baba-oğul ilişkisinde aralarındaki güç mücadelesi, fikir ayrılığı ya da kuşak çatışması nedenleriyle her daim süregelen bir anlaşmazlığın varlığından söz edilebilir. Bu anlaşmazlık sebebiyle de birbirleriyle iletişimde işbirliğine yanaşmaz, konuşma kurallarını ihlal eder, hem olumlu hem olumsuz nezaketsizlik stratejileri kullanır ve birbirlerinin yüzlerini tehdit ederler. Bu durum İrlanda'da görülmekte olan eski ve yeninin çatışmasının da bir özetidir denilebilir. Zira çatışma ve baskı ortamının insanlarda yarattığı kafa karışıklığı hem insanlar arasında anlaşmazlığa hem de en değişmez denilen fikirlerin bile değişmesine ve beklenenlerin tersinin yaşanmasına yol açabilmektedir.

Aynı şekilde, oyunun sonuna gelindiğinde, Hugh O'Donnell ve oğullarının kendilerinden beklenenin tersi yönünde bir değişim geçirdikleri görülür. İngilizceye karşı en olumsuz ve katı görüşlere sahip olan hatta üzerinde konuşmaya bile gerek görmeyen ve İngiliz kültürünü İrlanda kültüründen daha aşağı gören Hugh, sadece birkaç gün içinde fikrini değiştirir ve İngilizcenin üstünlüğünü kabul eder. Ayrıca Hugh ve Jimmy'nin gençliklerinde 1798 Ayaklanmasına katılmak üzere coşkuyla yola çıkıp çok geçmeden geri dönmüş olmaları da dikkat çekicidir. Anlaşılan o ki Hugh, eskiden beri İngilizlere karşı mücadele etmeyi savunmakta; fakat mücadelesinin arkasında durmayı başaramamaktadır.

Hugh O'Donnell'in her zaman yardımsever ve alçakgönüllü bir yapıya sahip olan büyük oğlu Manus, oyunun sonunda iletişimde alttan alan taraf olmayı bırakır ve kendisinden beklenmeyen bir şekilde, Owen'ın ısrarlarına rağmen Yolland'ın kaybolmasıyla ilgili şüpheleri üzerine çekmek pahasına kasabayı terk eder. Küçük oğlu Owen ise, oyunun başında İngilizcenin ve İngilizlerin üstünlüğünü kabul etmiş olsa da

son sahnede İrlandalı olarak kimliğine ve diline sahip çıkmaya karar vermiştir artık. Dublin’de yaşayan ve iyi bir geliri olan Owen, başlangıçta İngilizlerin bu küçük İrlanda kasabalarında yaptığı değişiklikleri destekliyor olsa da özellikle Lancey tarafından yürütülen acımasız yaptırımlar neticesinde hem İngilizler hakkındaki fikrini hem de tarafını değiştirir. Sonuç olarak, oyunda fikirleriyle ve çevresindekilerle ilişkilerinde takındığı tutumları ile öne çıkan bu üç karakterin de beklentilerin tersine tutumlarını ve fikirlerini değiştirmiş olmaları ironik bir biçimde ele alınmaktadır denilebilir.

Oyunun sonunda Yolland’a ne olduğu açıklığa kavuşmaz. Kaçırıldı mı yoksa öldürüldü mü ya da kaybolmasının arkasında kim veya kimlerin olduğunu asla öğrenemeyiz. Dahası Yüzbaşı Lancey’nin verdiği emirler ertesi gün uygulanacak mı, Maire İngilizce öğrenip Amerika’ya gidebilecek mi, Hugh bundan sonra nasıl yaşayacak gibi soruların cevapları da verilmez. Ancak anlaşılan o ki kasabada en çok sözü geçen kişi olan Hugh O’Donnell tarafından da kabul edildiği üzere İngilizce, İrlanda dili üzerindeki etkisini arttırmış ve hatta onu yok olma aşamasına getirmiştir. Zira oyunun sahnelendiği tarihte İrlanda’da yaygın olarak konuşulan dil İrlandaca değil İngilizcedir ve İrlandalıların çoğu İrlanda dilini bilmemektedir. Friel, oyunun sonunu açıklığa kavuşturmamış olabilir; fakat ele aldığı meselelerin altında yatan asıl mesajı vermekte başarılı olmuştur. İrlanda dilinin yok oluşu üzerine tarihi bir olayı ele aldığı oyunda, 1980 yılı İrlanda’sının durumuna ışık tutmaktadır. Zira oyunda da anlatıldığı üzere İrlandalıları kendi dillerini korumakta başarılı olamamış ve İngilizcenin üstünlüğünü kabul etmişlerdir. Oyunun sahnelendiği yıl İrlandalıların konuşmakta olduğu dil İngilizcedir ve oyunun anlaşılabilir olması da metnin İngilizce yazılmış olmasını gerektirmektedir. *Translations*’ta anlatılan olayların altında yatan asıl ironi de buradan kaynaklanmaktadır.

Oyunu izleyenler İrlandalı karakterlerin İrlanda dilinde konuştuğunu farz ediyor olsa da oyunda, Latince ve Yunanca alıntılarının dışında, aslında herkes İngilizce konuşmaktadır. Zira 1833 yılında geçen olayları anlatan oyunun sahnelendiği 1980

yılında İrlanda’da konuşulan dil İngilizce olmuştur bile. Dolayısıyla İngiliz askerlerle İrlandalı köylülerin birbirleriyle anlaşamaması, gerçekte İrlandalıların kendi dilleriyle aralarında oluşan uçurumu yansıtmakta, İrlandalılar kasabalılarla iletişim güçlüğü yaşayan İngilizlere gülerken de aslında kendilerine gülmektedirler. (Brannigan ve Corbett 83)

Friel, *Translations*’ta “her ne kadar siyasi olarak taraf tutmakla suçlanmış olsa da bu oyundaki amacı sömürgeleştirme sürecinde modern İrlanda’nın durumunu şekillendiren bir olayı sahneye taşımaktı” (Greene 106). Daha genel bir çerçevede ve oyunun sahnelendiği dönemde özellikle Kuzey İrlanda’nın içinde bulunduğu durum açısından bakıldığında, Friel’in *Translations*’ta İrlandalılara eski değerlerini unutmadan yeni koşullara ayak uydurmanın önemini ve içinde bulundukları zamanı barış içinde geçirebilmek için eskiye ait çekişmeleri bir kenara bırakmanın gerekliliğini anlatmak istediği de söylenebilir. Yazarın bunu yaparken kullandığı yöntem, yeniliklere açık olmayan ve karşıt görüşlere hoşgörü ile yaklaşamayan oyun kişilerinin oyunun başındaki ve sonundaki tutumlarının tam tersi yönde göstermiş olduğu değişimin hicvedilmesidir. Ayrıca oyunda hiciv, karakterlerin birbirleri ile konuşurken kullandıkları alaylı ifadeler, benzetmeler, abartmalar ya da saldırı biçimindeki ifadelerden değil; hicvin söylemsel özelliklerini inceleyen Paul Simpson’ın bahsettiği dört temel bileşenin sonuncusu olan satirik hedefin ‘aralıklı’ (episodic) yani toplum içinde vuku bulmuş bir olay olmasından kaynaklanır. Dahası oyunda İrlandaca yerine İngilizce kullanılmış olması hicvin diğer bir hedefinin de ‘metinsel’ (textual) olduğunun yani saldırının başlıca hedefi olarak dilin kendisinin seçildiğinin bir göstergesidir.

Kısaca özetlemek gerekirse, tarihi bir olayı güncel bir meseleye ışık tutmak için kullanan Friel, *Translations*’ta kültürel kimliğin en önemli temsilcisi ve taşıyıcısı olan dillerine sahip çıkamayarak İngilizlerin etkisi altına girmeyi kabul eden İrlandalıları eleştirirken, sabit fikirlerinden taviz vermeyen oyun kişilerinin görüşlerinin geçirdiği

değişimi ironik bir biçimde ele almakta, eleştirilerini de bu karakterlerin birbirleriyle konuşurken başvurdukları tersinlemeleri söylemler, olumlu ve olumsuz nezaketsizlik stratejileri, iletişimde işbirliğine yanaşmayarak konuşma kurallarını ihlal etmeleri, kullandıkları emredici söz edimleri ve içinde bulundukları güç mücadelesi üzerinden gözler önüne sermektedir.



7. BÖLÜM

KUZHEY İRLANDA SORUNU VE ŞİDDET OLAYLARININ

DİLDEKİ YANSIMALARI:

MARTIN MCDONAGH – *THE LIEUTENANT OF INISHMORE*

20. yüzyılın sonuna doğru İrlanda'da toplumsal koşullar bir hayli değişmiş, bağımsızlık mücadelesi ve çatışma ortamı yerini hızla büyüyen ve gelişen, yüzü dünyaya dönük bir İrlanda'ya bırakmıştır. Ancak adanın güneyinde yaşanan bu olumlu havaya karşın İngiltere'ye bağlı kalan Kuzey İrlanda'da, İngiltere'ye bağlı kalmayı savunan birlikçiler ve Kuzey İrlanda'nın İngiltere'den ayrılıp İrlanda Cumhuriyeti ile birleşmesi gerektiğini savunan ulusalcılar arasında şiddetli çatışmaların yaşandığı bir huzursuzluk ortamı hakimdir. 'Sıkıntılar' dönemi olarak adlandırılan ve yaklaşık 30 yıl süren bu dönemde adanın kuzeyindeki hem İngiltere hem de İrlanda'da etkileri hissedilen olumsuz havanın insanlarda yarattığı tepki tiyatro eserlerinde de kendini göstermiştir.

Eserlerinde hem İrlanda'da hem de dünya genelinde artan şiddet olaylarının toplumsal yansımalarını ele alan Martin McDonagh'nın 2001 yılında sahnelenen ve Kuzey İrlanda sorununu konu edinen *The Lieutenant of Inishmore* adlı oyunu, kişiler arası iletişimde işbirliği ilkesi, söz edimleri ve nezaket kuramı bakımından incelenerek yazarın, 20. yüzyılın son çeyreğinde öne çıkan şekliyle İrlanda milliyetçiliğini ne şekilde ele aldığını, İrlandalıların hangi yönlerini eleştirdiğini ve huzursuzluk ortamını yaratan sorunların altında yatan nedenleri nasıl hicvettiğini görmek mümkündür.

Oyun yazarlığının yanı sıra Oscar ödüllü bir film yönetmeni ve senarist olan Martin McDonagh, kendisini ne İrlandalı ne de İngiliz olarak nitelendirse de hem Çağdaş

İrlanda tiyatrosunun hem de Çağdaş İngiliz tiyatrosunun öne çıkan yazarlarından biri olarak anılmaktadır. İngiltere’de yaşayan İrlandalı bir ailenin çocuğu olarak 26 Mart 1970’te Londra yakınlarındaki Camberwell’de dünyaya gelen McDonagh’nın, çocukluk ve gençlik yıllarında ailesi ile birlikte İrlanda’nın batısında bulunan Galway’de geçirdiği yaz tatillerinde duyup öğrenme fırsatı bulduğu yerel dil ve edindiği deneyimler tıpkı Synge gibi ilerde yazmış olduğu oyunlar için birer kaynak oluşturmuştur. Ailesinin İrlanda’ya kesin dönüş yapmasına rağmen abisi ile birlikte Londra’da yaşamaya devam eden McDonagh, on altı yaşında okulu bırakmış, hiçbir işte çalışmadan vaktinin çoğunu sinema ve tiyatroya giderek geçirmiştir. Bu dönemde kendisi de oyunlar yazmaya başlayan McDonagh’nın, başlangıçta çok sayıda radyo oyununun ve senaryosunun reddedilmiş olmasının ardından 1996 yılında ilk olarak Dublin’de, dört hafta sonra da Londra’da sahnelenen *The Beauty Queen of Leenane* adlı ilk oyunu ile bir anda yıldızı parlamış ve sadece bir yıl içinde Londra sahnelerinde aynı anda dört farklı oyunu birden sahnelenecek kadar büyük bir üne kavuşmuştur. (Lonergan xvi) Ertesi yıl peş peşe sahnelenen *A Skull in Connemara* (1997) ve *The Lonesome West* (1997) adlı oyunları *The Beauty Queen of Leenane* ile birlikte Leenane Üçlemesi’ni oluşturur. Bu üçlemeyi de *The Cripple of Inishmaan* (1996), *The Lieutenant of Inishmore* (2001) ve henüz sahnelenmemiş olan *The Banshees of Inisherin*’dan oluşan Aran Adaları Üçlemesi takip eder. Tiyatronun yanı sıra sinema alanında da adından söz ettiren McDonagh’nın çektiği *Six Shooter* adlı kısa film 2005 yılında en iyi kısa film dalında Oscar ödülüne layık görülmüştür. Son yıllarda sinema sektörüne daha çok ağırlık vermiş olsa da *The Pillowman* (2003), *A Behanding in Spokane* (2010) ve *Hangmen* (2015) isimli oyunları ile tiyatro alanındaki çalışmalarını da devam ettirmektedir.

Üçlemelerinde, siyasi anlaşmazlıklar, yolsuzluklar ve Kilisenin adının karıştığı çocuk istismarı haberleri ile sarsılmış bir İrlanda toplumu ve özellikle adanın kuzeyinde

giderek artan şiddet olaylarının toplumda yarattığı olumsuz atmosfer gibi konuları ele alırken milliyetçilik, bağımsızlık, dil, din, kadın ve aile gibi konuları da idealleştirmeyen McDonagh;

Pek çok İrlandalı yazarın aksine çağdaş İrlanda kimliğini geçmişin yükünden ve sorumluluğundan arındırarak bireysel özgürlük ve mutluluk temalarını öne çıkarır. Oyunlarında bağımsızlık mücadelesi veren bir ulusun oluşturduğu kültürel kimliğe değil, çağdaş İrlanda toplumunda var olan çelişkilere, çifte standartlara, yapaylık ve yozlaşmaya ışık tutar. (Sayın 12-13)

Bu sebeple, oyunları ile İrlanda dışında ün kazandıkça, İrlandalılar arasındaki beğeni miktarında düşüş yaşanmış, bağımsızlık mücadelesini hafife aldığı ve İrlandalıları sarhoş, tembel, ahmak, şiddet yanlısı, geri kafalı ve görgüsüz taşralılar olarak gösterip İrlanda'yı olumsuz tanıttığı düşüncesiyle İrlandalı seyircilerden ve eleştirmenlerden tepki görmüştür. (Lonergan xvii) McDonagh, oyunlarına mekan olarak Batı İrlanda'nın kırsal bölgelerini ve 'Abbey dekoru' da denen tek odalı, kuzineli köy evini seçer. (Sayın V-VI) Ancak bu dekoru kendine has bir takım öğeler ekleyerek değiştirir ve bunları hiciv için birer araç olarak kullanır. Örneğin, mekan yine İrlanda'nın batısındaki kırsal bir bölgedir fakat kuzineli köy mutfağında yemek pişiren saf ve kutsal kadın karakterler yoktur, konuşulan dil de İngilizcenin etkisinden uzak saf İrlanda dili değil, cümle yapısı olarak İrlanda dilini, İrlanda'ya özgü argo sözcüklerin dışında kelime haznesi olarak daha çok İngilizceyi kullanan, şehirlerde konuşulan İngilizce ve İrlanda dilinin karışımı olan melez bir dildir, oyun kişileri ise dini bütün, ahlaklı ve vatanperver kişiler değil din, aile ve toplum gibi kurumlara değer vermeyen, bireysel çıkarlarını ön planda tutan, küfürbaz ve şiddete meyilli karakterlerdir. Bu bakımdan McDonagh, mekan bağlamında İrlanda tiyatrosu geleneğinin içinde kalıyor olsa da din ve aile gibi tabulaşmış kalıplara karşı çıktığı için bağımsızlık, özgürlük, vatanperverlik ve milliyetçilik söylemlerinin de dışında kalır.

İrlanda halkının din ve aile gibi toplumsal kurumlar ile milliyetçilik, bağımsızlık, özgürlük ve ulus-devlet gibi kavramlara körü körüne inanmış ve bağlanmış olmasını eleştiren McDonagh, bu kurum ve kavramları hiciv yoluyla eleştirir. Nitekim “McDonagh karakterleri aile kurumuna, dine veya geçmişe onları bağlayan ortak miras, ulusal kimlik, bağımsızlık mücadelesi gibi kavramlara değer vermez, . . . geleneklere ve sosyal kurumlara baş kaldırırlar” (Sayın VI). Bu bakımdan, insanların zihinlerine yerleşmiş geleneksel İrlandalılık algısına ve ulusalcı söylem geleneğine, dolayısıyla da İrlanda Milli Tiyatrosu’nun kuruluş felsefesine karşı çıkan McDonagh’nın, İrlandalı kimliğinin basmakalıp algılardan ayrıştırılarak dünyanın değişken dinamiğine ayak uydurabilen, ekonomik, teknolojik ve toplumsal gelişmelere açık, içinde barındırdığı karşıt görüşler ve Katolik, Protestan, ulusalcı, birlikçi gibi çeşitli unsurlarla birlikte kendisiyle ve geçmişiyle barışık bir İrlanda’dan yola çıkarak yeniden tanımlanması gerektiğini savunduğu söylenebilir.

McDonagh, oyunlarında 1990’larda İrlanda’da yaşanan toplumsal gelişmelere paralel olarak ortaya çıkan şiddet sorununun altında yatan sosyo-ekonomik ve siyasi problemleri de eleştirel bir şekilde ele almaktadır. Bu dönemde adanın güneyinde görülen hızlı ekonomik gelişmenin getirdiği ben-merkezci düşünce yapısının yanı sıra adanın kuzeyindeki siyasi anlaşmazlık ve çatışma ortamının bir sonucu olarak insanlarda çeşitli davranış bozuklukları ve özellikle de şiddet eğilimi görülmeye başlanmıştı. Bu durumun bir yansıması olarak oyunlarında sadece İrlanda ve İrlandalıları değil, dünya çapında tırmanışa geçen şiddet olaylarını da eleştiren McDonagh, ilk kez 2001 yılında Royal Shakespeare Company tarafından sahnelenen kara komedi türündeki oyunu *The Lieutenant of Inishmore*’da İngiltere-İrlanda çekişmesi ve dil-din çatışması gibi tartışmalı konulara girmiyor olsa da oyun 1994 yılında yazılmış olmasına rağmen, Sıkıntılar döneminde “Kuzey İrlanda’daki barış süreci için bir tehdit oluşturabileceği” (O’Hagan’dan akt. Özata 189) düşüncesiyle yedi yıl boyunca Londra’da Royal National

Theatre ve Royal Court tarafından reddedilmiş ve nihayet 11 Nisan 2001 tarihinde Stratford-upon-Avon'da bulunan The Other Place Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. İrlanda'da ise Druid Tiyatrosu tarafından reddedilmiş olan oyun ancak 2003 yılında Dublin Tiyatro Festivali kapsamında Olympia Tiyatrosunda sahnelenebilmiş; fakat bağımsızlık mücadelesinin ve bağımsızlık için mücadele eden örgütlerin terörle ve şiddetle özdeşleştiriliyor olduğu düşüncesiyle İrlandalı seyircilerden tepki toplamıştır.

McDonagh, “terörün ve şiddetin anlamsızlığına dikkat çekmeyi hedefleyen politik bir hiciv” (Sayın 97) olarak nitelendirilen oyunu *The Lieutenant*'ta bu şiddet olaylarını hicvederken suratına/yüzevurumcu tiyatroyu (in-yer-face theatre) da bir eleştiri aracı olarak kullanır. Şiddet, cinsellik, çıplaklık, uyuşturucu, küfür, işkence ve cinayet gibi öğelerin açıkça ve sıklıkla sahnede gösterildiği, aşağılama yoluyla kışkırtma anlayışı hakim olan yüzevurumcu tiyatroda seyircilerin sahnedeki müstehcen veya şok edici unsurlardan etkilenmesi ve oyunun sonunda seyircilerde rahatsız edici de olsa bir farkındalık oluşturulması hedeflenmektedir.

Aleks Sierz'in “izleyiciyi ensesinden yakalayıp mesajı alana kadar sarsan bir tiyatro türü” (*What is in-yer-face Theatre?*) olarak tanımladığı, İngiliz tiyatrosunda 1990'lar ve 2000'lerin başında yazılmış ve sahnelenmiş olan oyunlarla özdeşleşen yüzevurumcu tiyatro akımı, şiddet eğilimini insan doğasının bir parçası olarak görür ve dışlanmış, sorunlu, takıntılı ya da sadece sıradan insanların günlük hayatta yaşadıkları problemler üzerinden insan doğasının yalnızca iyi ve güzel olan değil kötü ve vahşi olan yönlerini de sahneye taşır. 20. yüzyılın son on yılında giderek artan toplumsal şiddet olaylarının bir yansıması olarak ortaya çıkan yüzevurumcu tiyatro, oyun yazarların bu olaylara karşı tepkilerini dile getirebildikleri bir ortama dönüşmüş, bunun sonucunda da her fırsatta şiddet uygulamaktan çekinmeyen saldırgan karakterler sahnelerde sık sık boy göstermeye başlamıştır. (Sierz, *In-yer-face Theatre* 207) Kadın karakterlerin de en az erkekler kadar saldırgan olduğu yüzevurumcu tiyatro, seyircileri “görmezden

gelemeyeceği şekilde rahatsız edici olaylar ve şiddet ve müstehcenlik içeren bir dil kullanımıyla” (Bozer 9) karşı karşıya bırakarak onlara o güne kadar yüzleşmekten çekindikleri acı gerçekleri açıkça göstermeyi ve seyircilerin bu gerçeklerle yüzleşmesini sağlamayı amaçlamaktadır. Başka bir deyişle, sahnede konuşulmayanların konuşulduğu ve tabuların yıkıldığı yüzevurumcu tiyatro insanları madalyonun öteki yüzüyle yüzleştirir. Ancak zaman zaman seyircilerin tahammül sınırlarını aşmamak ve rahatsız edici tüm öğelere rağmen oyunu izlemeye devam edebilmelerini sağlamak için komedi unsurlarından da yararlanmaktadır.

Terör, cinayet ve şiddet gibi konuları ele aldığı *The Lieutenant*’ta yüzevurumcu tiyatro geleneğini takip eden McDonagh da oyunda yer alan bol kanlı sahnelerin seyircilerin tahammül sınırlarını aşmasına engel olmak amacıyla bir takım komedi unsurlarına yer vermiştir. Örneğin; Donny ve Davey arasında ya da Christy, Brendan ve Joey arasında geçen konuşmalar seyircilerin sahnede gördüklerinin rahatsız edici etkisini azaltmaya yardımcı olur. Ayrıca sahnede ilk defa görüldüğünde bir uyuşturucu satıcısına işkence etmekte olan Padraic’in telefonu çaldığı sırada ondan kibarca izin istemesi de bu türden komedi unsurlarına örnektir. Aynı şekilde, İrlanda Ulusal Kurtuluş Ordusu (INLA) üyesi Christy, Brendan ve Joey de İngiltere’ye karşı neden savaştıklarını bile unutmuş, aslında İrlandalı Katoliklerin öldürülmesinden sorumlu olan Oliver Cromwell’in çok sayıda kedinin öldürülmesinden sorumlu olduğunu ve bu sebeple İngilizlerle mücadele etmenin gerekliliğini savunur olmuştur.

Bunun yanı sıra sahnede görülen ve seyircileri ürkütebilecek, şok edebilecek ya da rahatsız edebilecek işkence ve cinayet gibi olayların bu gibi komedi unsurları ile birlikte işlenmesi genellikle üzerinde konuşulmasından dahi çekinilen ciddi, üzücü ya da korkutucu konuların mizahi bir şekilde ele alındığı kara komedi türünün de başlıca özelliğidir. İlk olarak 1945 yılında Fransız sürrealist yazar André Breton’un editörlüğünde basılan *The Anthology of Black Humor* adlı eserde tanımlanan kara komedi,

tıpkı yüzevurumcu tiyatro gibi cinayet, işkence ve tecavüz gibi konuları ele almasının yanında savaş, kavga, hastalık, eşcinsellik, ırkçılık, akıl hastalıkları, fiziksel veya zihinsel engeller ve dini inançlar gibi insanların konuşmaktan kaçındığı tabulaşmış konuları ele almakta, anlatım tekniği olarak da genellikle hiciv ve ironiyi kullanmaktadır.

Kara komedi ve yüzevurumcu tiyatronun diğer bir ortak özelliği de seyircileri güldürürken dahi rahatsız etmeyi amaçlamalarıdır. Ancak kara komedide başına gelen olaylardan kaçamadığı için gülünç duruma düşen karakterler görünürken yüzevurumcu tiyatrodaki karakterlerin yaptıkları ve yaşadıkları kendi özgür iradeleri ve tercihleri doğrultusundadır. Kaderinden kaçamayan ya da bilerek ve isteyerek olumsuz bir durumun içine düşen karakterlerin gülünç durumundan kendine pay çıkartan seyirciler, itiraf edemeseler de kendileri de benzer olaylar yaşamaktan çekindikleri için yahut hoşlanmadıkları gerçeklerin yüzlerine vurulmasından dolayı bu durumdan rahatsızlık duyarlar. Nitekim yüzevurumcu tiyatrodaki görülen, “çağdaş dünya düzeni ve haksızlığın, şiddet ve acımasızlığın, cinsel tacizlerin sıradan geldiği insanlığın genel halinin de bir eleştirisidir” (Karadağ 49). Bu sebeple, bu tür olaylara günlük hayatlarında tepkisiz kalan seyircilerin sahnede gördüklerine gülerken aslında kendilerinin hedef alındığını hissedip rahatsızlık duymaları da işte bundan kaynaklanmaktadır.

Şiddet ve komedi unsurlarının iç içe geçtiği oyunlarında, yerleşmiş inanç ve geleneklere karşı çıkan McDonagh, bir yandan “kalıplaşmış İrlandalı kimliğini yapıtaşlarına ayırırken” (Middeke 227) bir yandan da “önemsiz olanla derin olan arasındaki sınırların kaybolması, kimliğin parçalara ayrılması, cinsiyet ve cinsellik gibi geleneksel normların kökünden sarsılması gibi temalar üzerinden İrlanda milliyetçiliğinin temellerini hicveder” (Lanters, “Identity Politics of Martin McDonagh” 9). Çatlak bir INLA üyesinin çok sevdiği kedisinin öldürülmesi ve bu sebeple dört kişinin korkunç bir biçimde katledilmesini konu edinen *The Lieutenant*’ta tam da bu türden bir hiciv görülmektedir. Padraic insanlara işkence etmekten hoşlanan sadist bir adamdır ve

kedisine her şeyden çok değer vermektedir. Fakat bir kedinin ölümünün yani milliyetçilik davası açısından önemsiz olan bir meselenin dört insanın ölümüne yol açabilecek kadar büyütülmesi de akıl alacak gibi değildir. Ayrıca öldü sanılan kedi de aslında hayattadır.

İrlanda'nın batı kıyısında, Galway açıklarındaki Aran Adalarının en büyüğü olan Inishmore'da geçen olayların anlatıldığı dokuz sahnelik oyun sadece bir güne ne kadar çok vahşetin sığdırılabileceğini gözler önüne serer. Ayrıca olayların yaşandığı 1993 yılı her iki taraftan çok sayıda kişinin hayatını kaybettiği, Kuzey İrlanda tarihinin en kanlı yıllardan biri olması ve aynı zamanda İngiltere-İrlanda arasında barış görüşmelerinin başladığı yıl olması bakımından da önemlidir. (Lonergan 70) IRA'ya kabul edilmediği için INLA'ya katılmış olan Inishmorelu Padraic, kendisini Yüzbaşı ilan etmiş ve Kuzey İrlanda'da kendi başına eylemler planlamaya başlamıştır. Çok sevdiği kedisi Wee Thomas'ın hasta olduğu haberi gelince işkence etmekte olduğu bir uyuşturucu satıcısını oracıkta bırakıp derhal Inishmore'a gitmek üzere yola çıkar. Aslında Wee Thomas büyük ihtimalle bir kaza sonucunda hayatını kaybetmiştir; fakat Padraic'in bu habere vereceği tepkiden çekinen babası Donny ve komşunun genç oğlu Davey, ona sadece kedisinin hastalandığını söyleyebilmiştir. Padraic geldiğinde ona gösterebilecekleri bir kedi arayan Davey, kız kardeşi Mairead'in sarman kedisi Sir Roger'ı ayakkabı boyası ile siyaha boyar. Ancak Padraic eve geldiğinde bu kedinin kendi kedisi olmadığını anlar ve Sir Roger'ı öldürür. Bu sırada Padraic'in Inishmore'a gelmesini bekleyen INLA üyesi Christy, Brendan ve Joey, örgütün çıkarlarına ters düşen eylemleri nedeniyle onu infaz etmek üzere peşine düşer. Bu üç teröristin elinden Mairead'in yardımıyla kurtulan Padraic, evlilik planları yaptıkları sırada Padraic'in kedisinin katili olduğunu öğrenen Mairead tarafından kafasından vurularak öldürülür. Son sahnede Padraic'in kedisi Wee Thomas hiçbir şey olmamış gibi ortaya çıkar ve anlaşılır ki tüm bu vahşet boşuna yaşanmıştır.

Oyunun başında Padraic'in uyuşturucu satıcısı James'e işkence etmesi, ardından Mairead'in kedisi Sir Roger'ın Padraic tarafından öldürülmesi, daha sonra Christy, Brendan ve Joey'nin vurulması ile birlikte etrafa saçılan kan ve ceset parçalarının Donny ve Davey tarafından temizlenmesi ve cesetlerin parçalara ayrılması, son olarak da Padraic'in Mairead tarafından vurulması oyunun içerdiği şiddetin dozunun ne kadar yüksek olduğunu göstermektedir.

Kendince tam bağımsız ve özgür bir İrlanda hayalinin peşinden giden Padraic, bu hayalini gerçekleştirebilmek için şiddetin her türlüsüne başvurmaktan çekinmemektedir. Ona göre işkence ve cinayet hedefe ulaşmakta kullanılabilecek birer yöntemdir sadece. Örneğin, İrlanda'nın kurtuluşunun önündeki en büyük engellerden biri gençleri zehirleyen uyuşturucu satıcılarıdır ve ona göre bu kişilerin öldürülmelerinde bir sakınca yoktur. Ancak gelirini uyuşturucu ticaretinden sağlayan INLA örgütünün üyeleri Padraic'in bu kişileri öldürmesine karşı çıkar; çünkü kendi para kaynaklarının yok edilmesini istemezler. Nitekim "İrlanda'nın kurtuluş savaşı, kutsal ve soylu bir savaş olmaktan çıkmış, kimin neyle isterse onunla savaştığı bir mücadeleye dönüşmüştür" (Özata 192). Christy'nin şu sözleri de bunu kanıtlar niteliktedir:

CHRISTY. . . . Kimseyi uyuşturucu alması için zorluyorlar mı ki? Hayır. İrlanda'yı özgürleştirelim diye sattıkları her torba için bize bir paunt ödemiyorlar mı ayrıca? İrlanda'yı herkes için özgürleştirmiyor muyuz biz? Padraic'in anlamadığı şey de bu, biz İrlanda'yı sadece okul çağındaki çocuklar için, yaşlı dostlarımız için ya da doğmamış bebekler için özgürlüğüne kavuşturmuyoruz. Hayır. Uyuşturucu bağımlıları, hırsızlar ve uyuşturucu satıcıları için de yapıyoruz bunu. (McDonagh 29)

Oyunun başında acımasız bir işkenceci olarak görünen Padraic, yerleştiği bombalar patlamadığı için planladığı daha büyük çaplı eylemlerde başarısız olmuş, bu yüzden de kendisine hedef olarak savunmasız uyuşturucu satıcılarını seçmiştir. Padraic'in

bombaları yerleştirdiği yerlerdeki masum insanları hesaba katmaması ve silahsız kişileri yakalayıp işkence etmesi bakımından ele alındığında oyun, Kuzey İrlanda ve İngiltere’de “faaliyet gösteren ve çeşitli merkez nokta ve kişileri hedef alan terör örgütü IRA’nın ve teröristlerin gerçek yüzünün ve İrlanda’nın kurtuluşunun kimler tarafından nasıl gerçekleştirildiğinin de altını çizer” (Özata 193). Nitekim terör örgütlerinin gerçekleştirdiği saldırıların ortak noktası masum ve savunmasız insanların nedensiz yere hayatını kaybetmesidir. Zira siyasi anlaşmazlıkların var olan düzenin bozulması ile çözüme kavuşturulabileceğini düşünen terörist örgütler, bu amaçlarına ulaşabilmek için toplumun huzurunu kaçırmaya ve şiddet yoluyla korku salarak insanları tedirgin etmeye yönelik eylemlerde bulunurken kendilerine hedef olarak silahsız, sivil vatandaşları seçmektedir.

Kuzey İrlanda’yı İngilizlerden kurtarmak için kendi başına eylemler gerçekleştiren INLA üyesi Padraic sahnede ilk kez görüldüğünde, hedef olarak belirlediği uyuşturucu satıcısı James’i cezalandırmak için ona işkence etmektedir. Ancak akıl sağlığı pek de yerinde olmayan Padraic, acımasız ve şiddet yanlısı biri olmasının yanında içinde insani bir yön de barındırdığını göstermek istercesine James’e kesilecek meme ucunu seçmesi için şans tanır.

JAMES. (*ağlayarak*) Ama ben meme uçlarımın kesilmesini hak edecek hiçbir şey yapmadım Padraic!

PADRAIC. Olayın nedenlerini boş verelim şimdi James. O pis haplarını İrlanda’nın okul çağındaki çocuklarına satıyorsun sen, sadece Protestanlara yoğunlaşsan iyi, ama öyle yapmıyorsun, her isteyene satıyorsun.

JAMES. Kolejdeki çocuklara marihuana satıyorum ben, hem de çok uygun fiyata . . . !

PADRAIC. Gençlerimizi haplarla uyuşturup tembelleştiriyorsun sen, dışarda polisler şişe fırlatıyor olmaları gerekirken hem de.

JAMES. Öyle de bugünlerde herkes marihuana içiyor.

PADRAIC. Ben içmiyorum!

JAMES. Eh belki de içmelisin! Sakinleşirsin biraz!

PADRAIC. Meme ucunu seç diyorum sana! (McDonagh 12-13)

Padraic tarafından önce tırnakları çekilen James şimdi de meme ucunun kesilmesi tehlikesi ile karşı karşıyadır ve bu durumdan kurtulabilmesi için Padraic'i ikna etmesi gerekmektedir. Bu cezayı hak etmediğini savunan James, ağlayarak ikna edemediği Padraic'in olumlu yüzü ile yakınlık kurmak için çabalar. Uyuşturucuyu çok uygun fiyata sattığını belirten James, gençlerin çok paralarını almamaktadır ve bu sebeple gençlere çok da büyük bir kötülük etmemektedir. Dahası James'in sattığı şey çok sayıda kişi tarafından kullanılan bir tür uyuşturucudur, dolayısıyla James'in o kadar da büyük bir suçu yoktur. Bu sözleriyle uzlaşma yolları arama ve anlaşmazlıktan kaçınma, ortak noktalar bulma ve sebepler sunma gibi yaklaşım temelli olumlu nezaket stratejileri ile ortak bir zemin yaratarak Padraic'in kendisine acımasını ve merhamet etmesini sağlamaya çalışır. Ancak James'in bu çabaları sonuç vermez, Padraic James'in suçsuz olduğuna ikna olmamıştır, işkenceye devam etmeye kararlıdır. Zira öğrencilere uyuşturucu satan James, Padraic'in gözünde bir vatan hainidir; çünkü James'in uyuşturucu sattığı öğrenciler bu haplardan alıp zihinlerini ve bedenlerini uyuşturacaklarına İrlanda'nın kurtuluşu için İngiltere'ye karşı mücadeleye katılmalıdır. Dahası, öğrenciler arasında ayrım yapan Padraic 'sadece Protestanlara satsan bir şey değil de herkese satıyorsun' diyerek neden ikna olmadığını açıklar. Birlikçi Protestanlar zaten bağımsızlık mücadelesine destek vermedikleri için James'in sattığı uyuşturucudan kullanmalarında bir sakınca yoktur; ancak Katolik öğrencilere de satıyor olması onu suçlu yapmaktadır. Bu sebeple Padraic işkenceye

devam etmeye kararlıdır. İçinde bulunduğu durumdan kurtulma umudu giderek zayıflayan James bu defa Padraic'e marihuana içmesini tavsiye eder; ancak kullandığı emredici edimsöz, Padraic üzerinde beklenen etkiyi yaratmadığı için geçersiz yani isabetsiz olur. Edimsözlerin geçerli olabilmeleri için Austin tarafından belirlenmiş olan gerçekleşme koşullarından 'işleme katılanlar söz konusu davranış şeklini sergileme niyetinde olmalıdır' koşulunu sağlamadığı için gerçekleşen isabetsizlik yine Austin'in belirtmiş olduğu suiistimaller sınıfına dahildir. James'in tavsiyesi üzerine daha çok sinirlenen Padraic, James'e hangi meme ucunun kesilmesini istediğini tekrar sorar; fakat bu kez o da emredici bir edimsöz kullanarak üslubunu sertleştirir. Üslubunun sertleşmesiyle birlikte uyguladığı işkence yöntemlerinin de aynı oranda sertleşeceğini söylemek mümkündür. Bu sahneden anlaşılabileceği üzere McDonagh, Padraic'in James üzerinde uyguladığı işkence yöntemleri ile IRA ve INLA örgütlerinin ufak tefek suçların karşılığında başvurdıkları tuhaf ve aşırıya kaçan cezalandırma yöntemlerini de eleştirmektedir. (Lonergan 72-73) Silahsız ve sivil bir hedef olan James, İrlanda'nın tam bağımsızlığına karşı engel teşkil edecek bir pozisyonda olmamasına rağmen Padraic tarafından acımasız işkencelerle cezalandırılmaktadır.

Terör örgütlerinin bir diğer ortak noktası da kanlı eylemleri gerçekleştiren örgüt üyelerinin genellikle eğitimsiz, işsiz ve genç bireylerden oluşmasıdır. Örgütlerin yönetim kadroları tarafından kendi canlarını tehlikeye atabilecek eylemlerde bulunmaları için ikna edilmeleri daha kolay olan bu gençler, çoğunlukla kendilerini toplum tarafından dışlanmış hisseden ve bundan dolayı var olan toplumsal düzene öfke duyan kişilerdir. Şiddet içerikli eylemlerde bulunmayı kabul etmeleri de bu öfkeden ileri gelmektedir. Kendi başına eylemler düzenleyen Padraic de INLA'nın diğer üyeleri Christy, Brendan ve Joey de terör örgütüne bu şekilde katılmış yirmili yaşlarda öfkeli, eğitimsiz ve işsiz İrlandalı gençlerdir. Ancak kendileri için "örgüt elemanı olmanın başlı başına bir meslek haline geldiği, örgütlerinin amaçlarından sapmış, kendi bireysel istekleri doğrultusunda

hareket eden, birbirleriyle çelişen ve kendi gündemlerini oluşturmuş” (a.g.e. 193) olan bu kişiler, zaman zaman terör örgütüne mensup olmaktan dolayı pişmanlık duyar ve hatta kendi kişisel hesaplarını özgür İrlanda idealinin önüne koyar. Örneğin, Joey, üyesi olduğu örgütün eylemlerini pek de doğru bulmadığı için zaman zaman Christy ve Brendan ile tartışır.

JOEY. Eğer kedilerin vurulmasının gündemde olduğunu baştan bilseydim INLA’ya hiç katılmazdım. INLA bugün gözümünden düştü benim. Aynı Airey Neave’i havaya uçurduğumuz zamanki gibi. Adamın tekini sırf tuhaf bir ismi var diye havaya uçuramazsınız. Bu onun suçu değil ki.

CHRISTY. Neden sen de Çatlak Padraic gibi ayrılıkçı bir grup kurmuyorsun?

BRENDAN. Aynen. İrlanda Ulusal Kedilere İyi Davranma Ordusu.

JOEY. Kurardım. Ama siz ikiniz beni de havaya uçurursunuz, tabii büyük ihtimalle japon balığımı öldürdükten sonra! (McDonagh 29)

Christy, örgütün eylemlerini sorgulayan Joey’ye emir kipi içeren bir soru ile karşılık verirken aslında dolaylı olarak emredici bir söz edimi kullanmakta ve yine dolaylı olarak Joey’nin olumsuz yüzünü tehdit etmektedir. Eğer Joey bu kadar memnuniyetsizse INLA’dan ayrılıp kendi örgütünü kurmayı düşünmelidir belki de. Christy’nin bu fikrini destekleyen Brendan da Joey’nin kuracağı yeni örgütün isminin ne olacağı konusunda alaylı bir ifade kullanarak Joey’nin olumsuz yüzünü hedef alan olumsuz bir nezaketsizlik stratejisine başvurur. Her türlü baskıdan uzak kalma, birey olma ve sayılma isteği hedef alınan Joey ise tıpkı Padraic’in kedisini öldürdükleri gibi çok büyük bir ihtimalle onun da evcil hayvanını öldürüp tuzağa düşürme planı yapacaklarını söyler ve bu yolla aslında örgüt elemanlarının yaptıklarını yüzlerine vurmakta, INLA’nın örgütten ayrılmak isteyenlere ve ayrılıkçı örgütlere karşı katı tutumunu hicvetmektedir.

Bu konuşmanın devamında INLA'nın genel prensipleri ve İrlanda'yı özgürleştirmek için göze alabilecekleri hakkında uzun bir söylev veren Christy, araya giren Joey tarafından sözü kesildiği için çok sinirlenir.

CHRISTY. İyi bir konuşma yapıyordum şurada; ama sen mahvettin!

BRENDAN. Evet Christy. Konuşmanı mahvetti. Vuralım onu.

JOEY. Birbirimize silah doğrultmayalım en iyisi. Hepimiz arkadaşız sonuçta.

CHRISTY. Evet, ben de arkadaşız sanmıştım; ama sen ölü kedileri araya sokup duruyorsun.

JOEY. Özür dilerim Christy. Kedilere karşı zaafım var, hepsi bu. Özür dilerim.

CHRISTY. Önceliklerini gözden geçirmelisin evlat. Mutlu kediler için mi yoksa özgür bir İrlanda için mi uğraşıyoruz biz?

JOEY. Özgür bir İrlanda için Christy. Tabi ikisinin karışımını tercih ederdim.

Christy silahını havaya kaldırır.

JOEY. Özgür bir İrlanda için Christy. (McDonagh 30)

Kedinin öldürülmüş olmasından büyük rahatsızlık duyan Joey, bu konuyu dile getirmeye devam ettikçe Christy ve Brendan'ın tepkisini çeker, hatta ortam birbirlerine silah çekebilecekleri kadar gerilir. İkiye karşı bir olan Joey, bu münakaşadan sağ salım bir biçimde çıkamayacağını anlar ve 'birbirimize silah doğrultmayalım en iyisi' diyerek dolaylı yoldan dile getirdiği emredici söz ediminin ardından 'hepimiz arkadaşız' diyerek diğerleri ile arasında ortak bir zemin yaratma ihtiyacı duyar. Christy ve Joey'nin olumlu

yüzü ile yakınlık kurma çabası içindeki Joey'nin 'biz-hepimiz' gibi kapsayıcı imler kullanarak aralarındaki işbirliğini ve yakınlığı vurgulayan olumlu nezaket stratejilerine başvurduğu görülür. Joey silahını kendisine doğrultmuş olan Chrsity'ye onun duymak istediği biçimde karşılık vererek ve söylediklerini tekrar ederek nihayet içinde bulunduğu durumdan kurtulmayı başarır.

INLA'nın uygulamaları konusunda anlaşmazlık yaşayan örgüt üyeleri, bunun yanı sıra, örgütün temel kuruluş felsefesi olan Marksizm'in tam olarak ne olduğunu bile bilmemektedir. Christy, Brendan ve Joey'nin Marksizm hakkındaki konuşmasından anlaşılacağı üzere bu üç örgüt üyesi, Marksizm ya da başka herhangi bir ideolojiyi kavrayacak zeka seviyesine de sahip değildir.

CHRISTY. Hiçbirimiz bugünkü işten hoşlanmadık Joey, ama plan işe yaramadı mı? Adamın dediği gibi 'Hedefe giden her yol mubah değil mi?'

Bunu söyleyen Marx değil miydi yahu? Oydu galiba.

BRENDAN. Hayır, Marx değildi.

CHRISTY. Kimdi o zaman?

BRENDAN. Bilmiyorum. Ama dediğim gibi Marx değildi. (McDonagh 27)

Diğerleri ile konuşurken kullandığı üslubundan bu üç örgüt elemanı arasında otorite sahibi olduğu anlaşılan Christy, örgüt içindeki anlaşmazlığı gidermek ve gerçekleştirdikleri eylemi kabul edilebilir bir seviyeye getirmek için kullanılan yöntem ne olursa olsun istenilen sonuca ulaşılmasının daha önemli olduğunu ifade eden bir söz kullanır; fakat bu sözün kime ait olduğu konusunda bir fikir birliğine varamazlar. Nitekim kaynağı antik dönemde yaşamış Yunanlı Sofokles ve Romalı Ovidius'un eserlerine kadar dayanan bu söz hedefe ulaşmak için tartışmalı yöntemlere başvurulduğu durumlarda kullanılan bir deyim haline gelmiştir; lakin herkes için eşitlik ve adil bir düzen isteyen

Marksist felsefenin bu deyimnin taşıdığı anlam ile uzaktan yakından ilişkisi olmadığı da açıktır.

Kuzey İrlanda'nın İrlanda Cumhuriyeti ile birleşmesini arzulayan INLA örgütü, tüm bireylerin eşit şartlarda ve refah içinde yaşayabildiği bir toplumsal düzen getirmek isterken, kuruluş felsefesini yeterince kavrayamayan ve kişisel hesaplaşmaları nedeniyle amacından sapan örgüt üyelerinin elinde topluma korku ve dehşet saçan bir örgüte dönüşmüş, gerçekleştirdikleri şiddet içerikli eylemlerle insanların barış içinde ve hür yaşama özgürlüğünü ellerinden alarak tüm insanlık için ve özellikle de işçi sınıfı için eşitlik ve özgürlük isteyen Marksist felsefeden de uzaklaşmıştır. Nitekim Kuzey İrlanda'nın İrlanda Cumhuriyeti ile birleşmesinin ardından herkes için eşit yaşam koşulları sunan komünist bir yönetimin gelmesini arzulayan INLA örgütü, zamanla bu arzunun yerine getirilmesinin mümkün olmadığına kanaat getirip ateşkes ilan ettikten sonra işçi sınıfının haklarını savunmak için silahsız mücadeleye devam edeceğini ilan etmiştir.

Christy, Brendan ve Joey'nin, Padraic'in gelişini beklerken yaptıkları konuşmalara kulak misafiri olan Mairead herkesten önce Padraic'i karşılamak ve onu uyarmak için beklemeye başlar. Ancak Padraic ile Mairead'in yıllar sonra ilk karşılaşmaları hiç de Mairead'in umduğu gibi gitmez.

MAIREAD. Ulster'deki kızlar senin için dizlerinin üstüne çöküyor olmalılar, onlara da böyle iltifatlar ediyorsan tabi.

PADRAIC. Birkaç tanesi çökmüştü; ama ben hiç aldırış etmedim. İrlanda'yı o iğrenç İngiliz monarşisinin paralı uşaklarından temizleme işi varken olmaz, hem Kuzey'deki kızların çoğu da köpek zaten. Bir şey kaybetmedim yani.

MAIREAD. Inishmorelu kızları mı beğeniyorsun yani?

PADRAIC. Hayır.

MAIREAD. Oğlanları mı?

PADRAIC. Oğlanları beğenmiyorum! İrlanda terörizminde oğlan sevicilik yok diyorum sana! Katılırken şart koşuyorlar bunu.

MAIREAD. İyi, Cuma günü kilisenin salonunda bir eğlence var, beni götürür müsün?

PADRAIC. Sana ne diyorum ben? Ulster'in kurtuluşu ile alakası olmayan hiçbir sosyal aktivite ile ilgilenmiyorum.

MAIREAD. Ama bu çok kısıtlayıcı.

PADRAIC. Olursa olsun. (McDonagh 33)

Mairead henüz on bir yaşındayken Kuzey İrlanda'yı özgürlüğüne kavuşturmak için Inishmore'dan ayrılan Padraic kendisiyle birlikte gitmek isteyen Mairead'i yanında götürmemiştir. Buna rağmen bir gün Padraic'e katılıp onunla birlikte eylemler gerçekleştirme hayali hiç bitmeyen Mairead, aradan geçen beş yılda nişancılık konusunda kendini geliştirmiş ve bu defa Padraic'in kendisini de yanında götüreceğinden emin bir vaziyettedir. Fakat Padraic, buna yine karşı çıkar. Mairead'in ortak bir zemin yaratma çabalarını boşa çıkaran Padraic, Mairead'i tersleyerek ve hiçbir önerisini kabul etmeyerek genç kızın olumlu yüzünü tehdit etmeye yönelik olumlu nezaketsizlik stratejilerine başvurmaktadır. Ayrıca Mairead ile iletişimde işbirliğine yanaşmak istemeyen Padraic, genç kıza karşı kullandığı kırıcı ve saygısız üslupla biçim kuralını da ihlal etmektedir. Mairead, yine de Padraic'in kendisini bu defa yanında götüreceğine dair umudunu kaybetmez.

MAIREAD. Madem ben o kadar sıkı herifin tekiyim bu defa giderken benim de gelmeme izin verecek misin?

PADRAIC. INLA'ya kızları almıyoruz. Olmaz. Güzel kızlar hariç tabi. Neydi mesaj?

MAIREAD. (*neredeyse ağlamaklı*) Güzel kızlar hariç mi? Altmış yarıdan bir ineğin gözünü vurabilen orta halli kızlar da mı olmaz?

PADRAIC. Olmaz. Bu özellikteki kızlara da ihtiyacımız yok.

MAIREAD. Kadınlar için hiç de adil değil.

PADRAIC. Hayır, ama inekler için adil. (*Sessizlik.*) Mesaj neydi Mairead? Wee Thomas'ımla mı alakalıydı yoksa?

MAIREAD. Son sözün bu mu yani beni INLA'ya almayacak mısın? Hiçbir zaman?

PADRAIC. INLA'da söz hakkım olduğu sürece hayır. Senin iyiliğin için söylüyorum Mairead. Evinde otur ve iyi bir adamla evlen. Günün birinde adamın teki sana iki kez bakacak olursa diye şu saçını da birazcık uzat, yemek yapmayı ve dikiş dikmeyi de öğrenirsen şansını ikiye katlarsın. Belki de üçe.

MAIREAD. (*sessizlik*) Mesaj şuydu; Wee Thomas en kötüsünü atlattı; ama ne olur ne olmaz hemen eve git sen. (McDonagh 35-36)

Padraic, Mairead'in INLA'ya katılma arzusundan çok vereceğini söylediği mesajla ilgilenmektedir. Ancak Mairead her defasında bağıntı kuralını ihlal eder ve kendisi için daha önemli gördüğü örgüte katılma konusunda sorular sormaya devam eder. Sonuç olarak Padraic'in hem INLA'ya katılmasına izin vermemiş olması hem de güzel bir kız olmadığını ima etmesi nedeniyle gururu kırılan Mairead, kendisini bekleyen tehlike konusunda Padraic'i uyarmaktan son anda vazgeçer ve Padraic'e yalan söyleyerek nitelik kuralını kasten ihlal eder.

Mairead, Wee Thomas'ın iyi olduğunu söylemiştir söylemesine; fakat Wee Thomas çoktan ölmüş, Donny ve Davey de onun yerine Sir Roger'ı ayakkabı boyasıyla yarım yamalak boyamış, Padraic'in gelmesini beklerken uyuyakalmıştır. Evdeki kedinin kendi kedisi olmadığını anlayan Padraic, önce kediyi öldürür sonra da Donny ve Davey'yi öldürmek üzere sandalyeye bağlar. Bu sırada kapıyı çalan Christy, Brendan ve Joey silahlarını Padraic'e doğrultup onu öldürmek üzere dışarı çıkarırlar. Ancak dışarıdan bu üçlünün silah sesleri yerine Mairead'in havalı tüfeğinin sesi duyulur. Anlaşılan Mairead kalbini kırmış olmasına rağmen Padraic'in öldürülmesine göz yummak istememiştir. Mairead tarafından hayatı kurtarılan Padraic, genç kızın nişancılık konusundaki yeteneğine hayran kalmış ve onunla ilgili fikirlerini bir anda değiştirmiştir.

Padraic, eylemlerini yetersiz bulduğu için zaten INLA'dan ayrılmayı düşünüyorken örgütün kendisini hedef alması üzerine kendi ayrılıkçı grubunu kurmaya karar verir. Ölen kedisinin anısına adını 'Wee Thomas'ın Ordusu' koyacağı grubun ilk üyesi de Mairead olacaktır. İkili bundan böyle eylemlerini birlikte gerçekleştirecek, İrlanda'yı özgürlüğüne kavuşturmak için birlikte mücadele edecektir ve bunun için ilk adımlarını belirlemeleri gerekmektedir.

MAIREAD. Bir tane geçerli hedefler listesi yapmalıyız bence. Birden yirmiye kadar. *Top of the Pops* gibi.

PADRAIC. Benim bir tane geçerli hedefler listem vardı; ama otobüsün birinde kaybettim onu. Senin listenin başında kim olurdu?

MAIREAD. Sebepsiz yere kedilerin kafasını uçuranlar.

PADRAIC. İyi bir hedef. Yine de . . . (*Sessizlik.*) Sana bir şey diyeyim mi Mairead? Bu sabah ben de bir kedinin kafasını uçurdum; ama benim bir sebebim vardı.

MAIREAD. Neydi sebebin?

PADRAIC. Çok kirli görünüyordu. Yarısi siyah çamurla kaplıydı.
(McDonagh 60)

Gerçekleştirdikleri terörist saldırıları ‘silahlı mücadele’ olarak adlandıran IRA, kurbanlarının çoğunu ‘geçerli hedefler’ olarak nitelendirmekte, İngiliz askerler gibi İngilizler için çalışan sivil İrlandalıları da geçerli birer hedef olarak görmektedir. (Lonergan 71-73) Mairead’in tıpkı bir ‘en sevilen şarkılar’ listesi gibi hazırlamayı teklif ettiği geçerli hedefler listesi ve Padraic’in otobüste kaybettiği kendi geçerli hedefler listesindeki isimler de belli ki IRA’nın tartışmalı hedeflerinden farklı değildir. Nitekim sözde İrlanda’yı özgürleştirmek içi mücadele eden Mairead, geçerli hedefler listesinin başına İrlandalılara eziyet eden ya da onları esir tutanları değil, kedi katillerini koymaktadır. Kendisi de daha birkaç saat önce bir kediyi sebepsiz yere öldürmüş olan Padraic, Mairead’in gözünde suçlu görünmemek için hafifletici bir neden öne sürer. Gerçeği söylemekten kaçınan Padraic, nitelik kuralını kasten ihlal ederek kediyi çok pis olduğu için öldürdüğünü söyler. Ancak yine de bir kedinin sadece pis olması öldürülmesi için yeterli bir sebep değildir. İlâveten McDonagh’nın, bu konuşmalar aracılığıyla terörist örgütlerin gerçekleştirdikleri saldırıların aslında önemsiz ve ufak tefek sebeplerden kaynaklanıyor olmasını eleştirdiği de söylenebilir.

Bu sırada, yaşanan onca vahşetin şahidi olan Donny ve Davey’ye de Christy, Brendan ve Joey’nin cesetlerini tanınmayacak hale gelene kadar parçalama ve hatta dişlerini sökme görevi verilmiştir. Mutfak tezgahı üzerinde bu işi yapmakta olan Donny ve Davey bir yandan da yaşananlar hakkında birbirleriyle konuşmaktadır.

DONNY. Mairead milislere katıldığı için annen üzölmeyecek mi Davey?

DAVEY. Eninde sonunda bir gün katılacağını biliyordu zaten. Sanırım kabullenmiştir bile, gerçi IRA’ya katılmasını tercih ederdi herhalde. Bilirsin, onlar daha köklü.

DONNY. Öyleler. Hem INLA'dan daha uzağa gidebiliyorlar.

DAVEY. Evet, IRA daha uzağa gidebiliyor.

DONNY. Doğru. Bazen Belçika'ya gidiyorlar.

DAVEY. INLA'yı Belçika'da göremezsin hiç.

DONNY. Falls [Caddesinden] öteye geçerlerse şanslısın.

DAVEY. INLA'yı Avustralyalıları vururken de göremezsin hiç.

DONNY. Yine de insanları IRA'ya çeken böyle uzaklara gitmeleri değildir bence.

DAVEY. Değildir. İşin prensibi bu. Diyorum sana, ben hayatta adam öldüremezdim; ama görünüşe göre Mairead hiç çekinmiyor.

DONNY. Mairead hakkında şunu söyleyeyim. Lanet olası keskin nişancının teki. Adamın gözünü bir mil öteden çıkarır.

DAVEY. İnekler üzerinde pratik yapmasının bir gün işe yarayacağını biliyordum.

DONNY. Padraic'in bambaşka bir tarzı var.

DAVEY. Padraic adamın dibine kadar gelir.

DONNY. Padraic adamın dibine kadar gelir, sonra da bir inçlik mesafeden iki tane tabanca kullanır.

DAVEY. İyi de bunda bir marifet yok ki.

DONNY. Bence iki tane tabanca çok oluyor. O kadarcık mesafeden.

DAVEY. Sadece gösteriş yapıyor, gerçekten.

DONNY. Mairead daha çok spor olarak görüyor. (McDonagh 55-56)

Yaşanan şiddetin fiziksel olarak olmasa da psikolojik açıdan kurbanı olan Donny ve Davey olayları sadece izlemekle yetinir, zira bu vahşeti durdurmak için ellerinden hiçbir şey gelmez. Kullandıkları kesinleyici/betimleyimsel söz edimleri ile hem içinde bulundukları durumun anlatılması, beyan edilmesi ve rapor edilmesi görevini hem de yaşananların silahsız ve masum insanlar üzerindeki etkilerini seyircilere aktarma görevini yerine getirirler. IRA tarafından gerçekleştirilen terörist saldırıları özetleyen kısa ama etkili cümlelerin tekrar edilmesi yoluyla birbirlerini teyit eden ve söylediklerini pekiştiren Donny ve Davey, ülkede kaos ortamı yaratan bu saldırıların dolaylı olarak etkilediği ve ellerinden hiçbir şey gelmeyen sivil vatandaşları temsil etmektedir aynı zamanda.

Donny ve Davey bu kanlı ve zorlu görevi yerine getirirken Padraic ve Mairead de salonun diğer köşesinde geleceklerini planlamakla meşguldür.

MAIREAD. Bana evlenme mi teklif ediyorsun yani, Padraic Osbourne?

PADRAIC. Ediyorum. Kısa bir süre sonra tabi. İşimiz bittikten sonra.

MAIREAD. İrlanda özgür olduğunda!

PADRAIC. Evet, İrlanda özgür olduğunda!

Uzun uzun öpüşürler.

DONNY. Lanet olası uzun bir nişanlılık olacak bu.

DAVEY. Yüz yaşına geldiklerinde hala bekliyor olacaklar. (McDonagh 61-62)

Padraic ve Mairead İrlanda tamamen özgür olduğunda evlenmeyi planlamaktayken, Donny ve Davey de buna karşılık yaşanan olayların veya bir durumun anlatılması, beyan edilmesi, varsayılması, teyit edilmesi, rapor edilmesi, taahhüt edilmesi, ileri sürülmesi, iddia edilmesi veya tahmin edilmesine yarayan kesinleyici/betimleyimsel edimsözler ile İrlanda'nın tamamen özgürleşmesi hayalinin asla gerçekleşemeyecek

olduğunu dile getirirler. Bu bakımdan McDonagh'nın da sözcülüğünü üstlenmiş olan Donny ve Davey, kronikleşmiş bir sorunun yıllar geçse de şiddet ve zorbalıkla çözüme kavuşturulmasının mümkün olmadığını ifade etmektedirler.

Kendi ayrılıkçı gruplarını kurma ve evlenme planları yapmalarının üzerinden çok geçmeden Padraic'in sevgili kedisi Sir Roger'ı öldürdüğünü öğrenen Mairead, Padraic'i kafasının iki yanından ateş ederek öldürür ve ardından kendini 'yüzbaşı' ilan eder. Anlaşılan o ki Mairead kendi ayrılıkçı grubunu kuracaktır.

MAIREAD. Bu pisliği de doğrayın hemen, siz ikiniz.

DONNY. İyi de kendi oğlumu doğramamı söyleyemezsin bana şimdi!

DAVEY. Bütün işi tek başıma yapamam ben! Söyleyeyim!

MAIREAD. Biriniz Padraic'i doğrasın, biriniz de ağzında haç olan şu öbür adamı. Sakın benim emirlerimi ikiletmeyin; çünkü lanet olası bir yüzbaşı ile konuşuyorsunuz şu anda.

DAVEY. (*Donny'ye dönerek*) Kulağa daha adil geliyor, iş yükünü bölmek.

DONNY. Sanırım. (McDonagh 66)

Acımasız ve sert mizacının yanı sıra şiddet yanlısı biri olan Mairead, kendini yüzbaşı ilan ettiği andan itibaren daha otoriter bir üslup takınarak emredici söz edimlerini sıralamaya başlar, ilk olarak da Donny ve Davey'ye diğer cesetlerle birlikte Padraic'in cesedini de parçalara ayırmalarını emreder. Bu arada, yaşanan vahşet karşısında artık tepkisizleşmiş olan Donny ve Davey de sadece yapılan işin ağırlığı ve iş bölümü konusunda yorum yapmakta, olanları sorgulamak yerine sadece verilen emirleri yerine getirmektedir.

Burada dikkat çeken diğer bir nokta da terör örgütlerinin kendi içlerinde dahi bir uyum ve birliktelik sağlayamamış olmalarıdır. Aralarında yaşanan anlaşmazlıklar

nedeniyle ortaya çıkan ayrılıkçı gruplar bir süre sonra da birbirleriyle mücadele etmeye başlamakta ve bu durumdan en çok zararı gören yine siviller olmaktadır. Hatta ayrılıkçı gruplardan da yeni gruplar doğmakta ve sonuçta birbirleriyle mücadele etmekle meşgul olan örgüt üyeleri kendi içlerinde sağlayamadıkları barış ve birliktelik ortamını İrlanda içinde de sağlayamamakta, aksine ülkedeki toplumsal düzeni bozarak huzur ve güven ortamı oluşturulmasına engel olmaktadır. Hem İngiltere ile hem de birbirleriyle savaşıyor bu grupların özgür ve tam bağımsız bir İrlanda idealine kavuşması mümkün değildir. Terör hiçbir şeyi çözmediği gibi koşulları daha da kötüleştirip ülkenin sorunlarını içinden çıkılmaz bir hale getirir; McDonagh'nın seyircilerine iletmek istediği mesaj da budur. Nitekim 1990'lı yıllara gelindiğinde özgür ve tam bağımsız bir İrlanda'ya kavuşmak için verilen mücadelenin şekli değişmiş, bu ideal için savaşıyor bireyler de milliyetçilik ve vatanperverlik duygularıyla değil kişisel çıkarları uğruna hareket etmeye başlamıştır. Acımasızca masum sivilleri hedef alıyor olmaları da uğruna savaştıkları büyük ideali ikinci plana atmış olmalarından kaynaklanmaktadır. McDonagh da şiddet ve terör konularını eleştirel bir biçimde ele aldığı *The Lieutenant*'ta, toplumda huzursuzluk yaratan terör olaylarının aslında sanılandan çok daha basit nedenlerden kaynaklanabildiğini, tam bağımsız İrlanda gibi büyük bir amaca hizmet etmek yerine kimi zaman sıradan bir hesaplaşmanın sonucu olarak ortaya çıkabildiğini ve teröristlerin eninde sonunda kendi kendilerini hedef alacağını göstermek istemiştir de denilebilir.

Oyunda ayrıca; 1979'da Londra'da INLA tarafından arabasına yerleştirilen bombanın patlaması sonucunda hayatını kaybeden İngiliz siyasetçi Airey Neave, 1988'de Belçika'da izinde olduğu sırada IRA tarafından öldürülen bir İngiliz asker, 1990'da Hollanda'da IRA tarafından öldürülen iki Avusturalyalı turist, 1992'de IRA tarafından öldürülen sekiz tane Protestan inşaat işçisi, 1993'te Warrington'da IRA'nın bombalı saldırısı sonucu hayatını kaybeden üç ve on iki yaşındaki iki çocuk ve aynı yıl Belfast'ta bir fast food restoranına yine IRA tarafından yerleştirilen bombanın patlaması sonucunda

ölen dokuz sivil vatandaş gibi masum insanları hedef alan terörist saldırılara yapılan göndermeler ile terör örgütleri IRA ve INLA'nın gerçek yüzünü göstererek sözde kutsal bir amaç uğruna yaptıkları eylemlerin genellikle masum sivilleri hedef alıyor olmasının eleştirmektedir. Aynı şekilde İrlandalı gençlerin özgür İrlanda ideali uğruna bu gibi terör örgütlerine üye olmalarını ve sivilleri hedef alan şiddet içerikli eylemlerde bulunmalarını da bu yolla eleştirdiği söylenebilir. Nitekim İrlanda için tehlikeli gördükleri unsurları ortadan kaldırdıklarını iddia eden bu örgütlerin bizzat kendileri İrlanda için tehlike oluşturmaya başlamıştır artık. Şiddet içerikli olayların ve sivillerin hedef alınmasının özgür ve tam bağımsız bir İrlanda için hiçbir faydası yoktur. Zira 20. yüzyılın sonunda şehir merkezlerinde bombalar patlatarak toplumda travma yaratmanın bağımsızlığın kazanılmasında herhangi bir yararı olmayacaktır. Dahası terör örgütü üyelerinin şiddet ve korku ile özgür bir İrlanda'ya ulaşabileceklerini düşünmeleri de en az masum insanları öldürmeleri kadar yanlıştır.

McDonagh, *The Lieutenant*'ta 20. yüzyılın sonuna gelindiğinde İrlanda'da şiddet, terör ve saldırganlık gibi temalarla özdeşleşmiş olan yeni paramiliter oluşumları da eleştirmektedir. Bağımsız İrlanda ülküsüyle yolan çıkan bu örgütlerin zaman içerisinde amaçlarından saptıklarını ve hem masum insanları hem de eninde sonunda kendi kendilerini hedef aldıklarını göstermeyi amaçlamaktadır. Örneğin Padraic, kedisine o kadar çok değer vermektedir ki İrlanda'nın kurtuluşunun önünde büyük bir engel olarak gördüğü uyuşturucu satıcılarından birine işkence etmeyi Wee Thomas'ın hasta olduğu haberini alır almaz bırakır ve apar topar Inishmore'a doğru yola çıkar. Ülkesi için yapmakta olduğu eylemi yarıda bırakmakta bir an bile tereddüt etmez. Aynı şekilde kedisi Sir Roger'ı öldürenin Padraic olduğunu öğrendiği anda onu vuran Mairead de Padraic ile birlikte kendi ayrılıkçı gruplarını kurma ve ülkenin kurtuluşu için eylemler yapma hayalinden bir anda vazgeçer. Mairead kedisine Paskalya Ayaklanması öncesi İrlanda'ya Almanya'dan mühimmat getirmek için çalışan Sir Roger Casement'ın adını vererek aynı

zamanda milliyetçi bir anlam da yüklemiş ve kediye bir sembol haline getirmiştir. Bu sebeple Sir Roger'ın öldürülmesi milliyetçi duygularına yapılmış bir saldırıdır onun için. Bunu yapanın hem aşkla hem de ideolojik olarak bağlı olduğu Padraic olması da bir şeyi değiştirmez; kedisinin öcünü almalıdır mutlaka. Bu da demektir ki onlar için İrlanda'dan daha öncelikli şeyler vardır ve gerektiğinde kişisel meselelerini özgür İrlanda idealinin önüne koyabilirler. Dahası her ikisinin de kişisel meseleleri uğruna özgür İrlanda idealini kolayca ikinci plana atmaları kutsal davayı ne kadar ciddiye aldıklarını gösterir.

17 Mart 1943 tarihinde Aziz Patrick günü dolayısıyla halka seslenen başbakan Éamon de Valera'nın, Gaelic League'in kuruluşunun ellinci yılına ithafen hazırlamış olduğu "On Language & the Irish Nation" başlıklı konuşmasında dile getirdiği "sıcacık köy evleri, gürbüz çocukların koşup oynadığı tarlalarda çalışanların neşeli sesleri, gençlerin düzenlediği spor müsabakaları, güzel kızların kahkahaları ve şöminenin etrafında toplanmış yaşlı bilgeleri" (akt. Middeke ve Schnierer xi) olan İrlanda hayalini, Padraic "çocukların koşup oynayabileceği, genç kızların ve erkeklerin şarkı söyleyip dans edebileceği ve kedilerin beyinleri tabancayla havaya uçurulmadan gezip dolaşabileceği özgür bir İrlanda" (McDonagh 60) olarak yeniden yorumlar. Paskalya Ayaklanması'nın önderlerinden olup idam edilmekten kurtulan birkaç isimden biri olan de Valera, hayalini gerçekleştirebilmek için siyasi alanda mücadelesini sürdürürken Padraic bu hayaline şiddet ve zorbalık ile ulaşabileceğini düşünmektedir. Onun bu yöntemleri özgür İrlanda için cesurca savaşmış ve onurlu bir şekilde canını vermiş olan milliyetçilere de hiç benzememektedir. Dahası Padraic vatani için değil de bir kedi uğruna hayatını kaybeder. Ayrıca Padraic'in İrlanda davası için mücadele eden milliyetçi önderler hakkında da yeterli bilgi sahibi olmadığı anlaşılmaktadır. Zira Paskalya Ayaklanması'nın önemli isimlerinden olan Sir Roger Casement'ı tam olarak tanımadığı da açıktır.

PADRAIC. Şuna bak. Pişti olduk seninle. İkimizin elinde de gebermiş bir kedi var. Kim demiş tek ortak noktamız adam öldürmek diye? Ama hayır, Wee Thomas hakkında böyle şakalar yapmamalıyım.

MAIREAD. Sir Roger hakkında da.

PADRAIC. Hangi Sir Roger? Sir Roger Casement mı?

MAIREAD. Evet.

PADRAIC. O yaşlı ibnenin ne alakası var ölmüş kedilerle Mairead?
(McDonagh 64-65)

Görülen o ki Padraic için, Paskalya Ayaklanması sırasında İngilizler tarafından yakalanan ve idam edilen Sir Roger Casement'in eşcinsel olduğuna dair çıkmış olan söylentiler, vatanperverliğinin önüne geçmiştir. Ayrıca Mairead'in elindeki ölü kedi Sir Roger'dır ve Mairead, Padraic'in o sabah pis olduğu için öldürdüğünü söylediği kedinin kendi kedisi olduğunu anlamıştır. Ancak Padraic ne öldürdüğü kedinin Mairead'in kedisi olduğunu ne de kedinin adının Sir Roger olduğunu bilmektedir. Nitekim bu konuşmada Padraic, Mairead'in neyi ima ettiğini anlamadığı için sezdirim geçersiz olur ve iletişim tam olarak gerçekleşemez. Kedisinin öcünü almaya kararlı olan Mairead, Padraic'in dikkatini dağıtmak için Paskalya Ayaklanmasını konu edinen milliyetçi bir şarkı mırıldanmaya başlar ve Padraic de ona katılır.

MAIREAD. (*şarkı söyleyerek*) 'Gece karanlıktı ve savaş sona ermişti . . .'

Padraic de eşlik eder.

İKİSİ BİRLİKTE. 'Ay O'Connell Caddesini aydınlatıyordu . . .'

MAIREAD. Öp beni Padraic.

*Padraic onu uzun uzun öperken Mairead arkadaki iki silahı alır ve
Padraic'in kafasına doğrultur. Padraic bundan habersizdir.
Donny dehşet içinde bakakalır. Öpüşme sona erer.*

PADRAIC. Devamı nasıldı Mairead? (*Şarkı söyleyerek.*) ‘Ay O’Connell
Caddesini aydınlatıyordu . . .’

MAIREAD. Benim lanet olası kedim pis falan değildi.

PADRAIC. (*sessizlik*) Hayır, ölen cesur adamlarla alakalı bir şeydi
sanırım.

MAIREAD. Evet. (McDonagh 65)

Padraic şarkının devamının nasıl olduğunu sormaktadır; fakat Mairead sonraki sözü hatırlatmaktansa konuyla bağıntılı olmayan bir cevap vererek bağıntı kuralını kasten ihlal eder; çünkü Padraic’in kedisini öldürmüş olmasından dolayı büyük bir hayal kırıklığı ve kızgınlık içindedir. Ancak Padraic bunu anlamadığı için aralarındaki iletişim yine tam olarak gerçekleşemez. Mairead, şarkının devamını hatırlamaya çalışan Padraic’i hiç tereddüt etmeden kafasından vurur ve şarkının geri kalanını söylemeye devam eder; “Cesur adamların öldüğü yerde durdum tek başıma. Gittiler o adamlar, Tanrı ile buluşmaya.” (a.g.e.)

Milliyetçi söylemleri kendine göre yorumlayan Padraic ve milliyetçi halk şarkılarını dilinden düşürmeyen Mairead üzerinden İrlanda milliyetçiliğini hicveden McDonagh, “IRA gibi halk tarafından üzerine duygusal bir kılıf örülen örgütlerin gerçek yüzünü göstermeye çalışarak bir tabuyu yıkmakta, alışlagelmiş vatansever IRA’lı imgesini ters çevirerek bir ezberi bozmaktadır” (Sayın 99). Sadece IRA ve INLA gibi örgütlerin değil, tüm İrlandalıların kusurlu yanlarını hiciv yoluyla yüzlerine vuran McDonagh, İrlandalıları kavgacı, ayyaş, tembel ve şiddet yanlısı olarak gösterdiği gerekçesiyle hem seyircilerden hem de eleştirmenlerden tepki toplamıştır. Bunun sebebi

“oyunlarında ya çok-kimlikli İrlandalı portreleri sunması ya da İrlanda kimliğinin çelişkili doğasını tüm çıplaklığıyla sergilemesi, bunu yaparken de İrlanda’nın politik ve toplumsal yaşamına ait tüm kirli çamaşırları ortaya dökmekten çekinmemesidir” (a.g.e. 19).

Martin McDonagh’nın oyunlarında karşımıza çıkan İrlandalılar çoğunlukla, “ulusal kimliği diğerleriyle aynı olduğu halde sosyo-ekonomik konumu nedeniyle toplum dışı kalan, yüksek ulusalcı hedeflerden yoksun olduğu için çoğunluğa dahil edilmeyen, ama birbirine zarar vermeye, birbirini öldürmeye hazır, şiddete eğilimli kişilerdir. Bu yüzden, ulusalcı eleştirmenlere göre McDonagh ‘İrlanda Davası’na ihanet etmektedir” (a.g.e. 21). Ancak İngiltere’de büyümüş olan ve İrlanda’nın batısında geçirdiği birkaç haftalık yaz tatillerinde edindiği tecrübelerle dayanarak oyunlarını yazan McDonagh, bu yönüyle İrlanda köylü sınıfını idealize etmek yerine olduğu gibi ve tüm kusurlarıyla sahnede gösteren Synge’e benzer. Dahası, Synge gibi McDonagh’nın kadın karakterleri de alışılmışın dışında ve geleneksel İrlandalı kadın algısının oldukça uzağındadır. McDonagh’nın oyunlarında, başlarında şalları ve duru bakan gözleriyle İrlanda’nın nazik ve mütevazı genç kızlarının yerini hem dış görünüşleri hem de davranışları bakımından erkeksi ve şiddete meyilli kadın karakterler almıştır. Bu da İrlanda’nın kadın, aile ve anne gibi gelenekselleşmiş ve kalıplaşmış toplumsal algılarını kökünden sarsmaktadır. Kısacık saçları ve elinden düşürmediği havalı tüfeğiyle Mairead, acımasız ve sert mizacı, erkeksi dış görünüşü ve şiddet yanlısı tavırları ile İrlanda sahnelerinin idealleştirilmiş kadın karakterlerine hiç benzememektedir.

Nişancılığını geliştirmek için civardaki ineklerin gözlerini hedef alırken bir yandan da devletin hayvancılık politikasını ve et ticaretini protesto etmektedir. Ne insanlara ne de kedisi Sir Roger dışındaki hayvanlara karşı merhamet besleyen Mairead bu bakımdan, IRA’nın bile bünyesinde barındırmak istemediği, acımasız ve şiddet yanlısı Padraic ile benzerlik göstermektedir. Buna rağmen, gelenekselleşmiş kadın algısının hem Padraic hem de diğer teröristler tarafından savunulduğu görülmektedir. Padraic,

kendisiyle birlikte Kuzey İrlanda'ya gidip İngiltere karşıtı eylemler gerçekleştirmek isteyen Mairead'i "örgüte kadınları kabul etmiyoruz" diyerek reddeder. Mairead'in gözlerini hedef alarak ateş ettiği Christy, Brendan ve Joey de bir kız tarafından vurulmuş olmayı kabullenmek istemez. Ancak Mairead de en az onlar kadar şiddet yanlısı, hatta belki daha da fazlasıdır; nitekim oyunun sonunda da görüldüğü üzere Padraic'ten boşalan yeri dolduracak ve belli ki onu hiç aratmayacaktır.

Lonergan'ın "terörizm üzerine harika bir hiciv" (lvii) olarak nitelendirdiği *The Lieutenant*'ta, McDonagh, her ne kadar İrlandalıları yanlış ve olumsuz tanıtıyor olmanın yanı sıra gerçek terör saldırılarında hayatını kaybedenleri alaya almakla ve İrlanda'nın içinde bulunduğu durumu doğru şekilde yansıtmamakla itham edilmiş olsa da yazarın aslında yapmak istediği, tüm dünyada gittikçe yaygınlaşan terör ve şiddet sorununa dikkat çekerek, seyircilerin bu tür olaylara verdikleri tepkileri ve trajik meseleleri seyrederken neden kahkahaya boğulduklarını sorgulamalarını sağlamaktır. (lvi-lvii) Bu noktada hicivleriyle ünlü Jonathan Swift'in "yaşam gülünç bir trajedidir" (life is a ridiculous tragedy) (akt. Urgan 485) sözü akla gelmektedir. Hayat insanlara "bu kadarı da fazla" dedirtecek kadar çok üzücü, acı ve korkutucu olaylarla doluyken bile gülünecek bir şeyler bulabilen insanoğlu kendi ağlanacak haline gülmektedir belki de.

Seyircilerde, sahnede görülen korkunç ve trajik olayların sadece komedi unsurlarıyla birlikte sergileniyor olmasından değil, insanın doğasında bulunan şiddet eğiliminden dolayı başkalarının acı çekmesinden zevk aldığı için gülme etkisinin ortaya çıktığı da söylenebilir. Nitekim McDonagh komedi unsurları kullanarak terör ve şiddet olaylarını kabul edilebilir bir hale getirmeyi değil, oyun bitiminde seyircilerin, az önce sahnede ne gördüklerinin ve aslında neye güldüklerinin farkına vardıklarında, gerçekte gülünecek bir tarafı olmayan bir olaya ve duruma gülüyor olmaktan dolayı suçluluk duymasını ve her geçen gün bir yenisi eklenen şiddet olaylarına karşı duyarsızlaşmak yerine daha ciddi tepkiler vermelerini sağlamayı amaçlamaktadır. Ayrıca her ne kadar

gerçekte yaşanmış olan terörist saldırılar alaylı bir biçimde ele alınıyor olsa da hiç birisi bu saldırıların sonucunda masum insanların ölmüş olduğu gerçeğini değiştirmez. Dahası insanlar bu tür olaylara gülmek yerine artık bir “dur” demelidir. Nitekim tam bağımsız bir İrlanda ideali uğruna kurulmuş olan IRA ve INLA gibi örgütleri sadece terörle özdeşleşmiş, acımasız birer katil yuvası gibi gösterdiği iddiasıyla eleştirilmiş olsa da McDonagh’nın bağımsızlık mücadelesinin içinde bulunan terörizmin her türlüsüne karşı takındığı tavır açıktır: yüce amaçlara alçakça yollardan ulaşamaz. (Middeke 222)

Oyunun sonunda Wee Thomas sapasağlam bir biçimde çıkıp gelince McDonagh’nın sözcülüğünü üstlenen Davey; “Tüm bu terör tamamen bir hiç uğruna mıydı yani? . . . Dört ölü adam, iki de ölü kedi” (McDonagh 68) diyerek oyunun vermek istediği mesajı özetler. INLA üyeleri daha en baştan başarısız olmuş; doğru hedefi değil de bu yaşananlarla hiçbir ilgisi olmayan başka bir kediye öldürmüştür. Bu kadarını bile beceremeyen teröristler sonuçta nihai amaçlarına ulaşmadan hayatlarını kaybeder. İnsan ya da hayvan ayırt etmeden masumları hedef alan terör örgütü üyelerinin bu defa kendileri hedef olmuştur. Oyunun sonunda Donny ve Davey tarafından dile getirilen “Evim güzel evim” (69) cümlesi ise terör ve şiddet olaylarının olmadığı, insanların huzur ve barış içinde yaşadığı bir İrlanda’ya duyulan özleme dikkat çekmektedir denilebilir. Nitekim tüm bu yaşananların sorumlusu olarak gördükleri Wee Thomas’ı öldürmekten “Bu evde bir gün içinde yeteri kadar cinayet işlenmedi mi?” (69) diyerek son anda vazgeçen Donny ve Davey şiddet olaylarına bir yenisini daha eklemek istemez. Tıpkı Inishmore’daki bu kulübe gibi İrlanda da yeteri kadar cinayete sahne olmuştur ve daha fazlasına gerek yoktur. Perde kapanırken, Padraic’in kedisi olmasının dışında bu olaylarla hiçbir bağlantısı olmayan Wee Thomas yokluğunda yaşananlardan habersiz mısır gevreği yemektedir.

Sonuç olarak, Martin McDonagh’nın, terörün ve şiddetin anlamsızlığına dikkat çeken kara komedi türündeki *The Lieutenant of Inishmore* adlı oyununda, İrlanda’da 20.

yüzyılın sonuna gelindiğinde özellikle Kuzey İrlanda'da yaşanan şiddetli çatışmaların da etkisiyle İrlandalılık ve milliyetçilik gibi kavramlara verilen değerin ne derece değiştiğini görmek mümkündür. İrlanda'nın kuzeyini özgürleştirme hayaliyle kendi başına bir takım eylemler gerçekleştiren terörist Padraic, örgüt içinde onun bu eylemlerinden rahatsızlık duyulduğu için Padraic'i öldürmekle görevli INLA üyesi Christy, Brendan ve Joey ile tek hayali INLA'ya katılıp Padraic ile birlikte Kuzey İrlanda'ya gitmek ve terörist eylemler gerçekleştirmek olan Mairead'in birbirleriyle konuşurken başvurdukları olumlu ve olumsuz nezaketsizlik stratejileri, iletişimde işbirliğine yanaşmayarak konuşma kurallarını ihlal etmeleri, dolayısıyla aralarındaki iletişimin tam olarak gerçekleşmemesi ve kullandıkları emredici söz edimleri üzerinden İrlanda toplumunda huzur ve güven ortamının oluşmasının önünde engel oluşturan, asıl amacından sapmış terörist örgütleri de hicvetmektedir. Lakin tiyatrodaki hicvin asıl hedefi seyirciler olduğu için hicvin saldırılarının yöneltildiği kişiler aslında sahnede kendisini ve çevresini gören seyircilerdir. Nitekim bağımsızlık, milliyetçilik, dil, din, kadın ve aile gibi tabulaşmış konuları sorgulamaya yer vermeden idealleştirmek yerine eleştirel bir biçimde ele alan McDonagh'nın, şiddet eğilimi, cinayet ve işkence gibi konuları sahneye taşıdığı oyunun sonunda, seyircilerde hayli rahatsız edici de olsa bir farkındalık oluşturmayı hedeflediği de söylenebilir.

SONUÇ

Bu tez çalışmasında biçembilimin öne sürdüğü söz-eylem kuramı, iletişimde işbirliği ilkesi ve konuşma kuralları, nezaket/nezaketsizlik ilkesi, konuşma sırası ve güç ilişkileri bakımından incelenen J.M. Synge'in *The Playboy of the Western World*, Sean O'Casey'nin *The Plough and the Stars*, Brendan Behan'ın *The Hostage*, Brian Friel'in *Translations* ve Martin McDonagh'nın *The Lieutenant of Inishmore* adlı oyunlarında öne çıkan dilsel kullanımlar, İrlanda Milli Tiyatrosunun 20. yüzyılın başlarında bağımsızlık mücadelesine destek olması amacıyla İrlanda halkında yaratmak istediği milli benlik duygusunun, 'milliyetçilik' ve 'İrlandalılık' gibi kavramların yüceltilerek idealleştirilmesi yoluyla değil, İrlanda toplumunda görülen aksaklıkların, yanlışların, eksiklerin ve kusurların hicvedilmesi ile oluşturulmak istendiğini ve bu kavramların 20. yüzyıl boyunca değişik biçimlerde ele alınıyor olsalar da hicvedilmeye devam edildiklerini göstermektedir.

Her ne kadar İrlanda halkında birliktelik ve yurttaşlık duygularının geliştirilmesine katkısı büyük olsa da İrlanda Milli Tiyatrosunun tek işlevinin milli bir bilinç oluşturmak olduğu da söylenemez. Zira yaklaşık sekiz yüz yıllık İngiliz egemenliği süresince büyük ölçüde İngiliz tiyatrosunun etkisi altında kalan İrlanda tiyatrosu, 19. yüzyılın sonunda İrlanda'nın bağımsızlık mücadelesine destek olması ve İrlanda halkında bir kültürel farkındalık yaratılması amacıyla ilk ürünlerini vermeye başlamış, tüm dünyaya örnek olacak bir edebi uyanış hareketinin de fitilini ateşlemiştir. Kuruluş aşamasında kaynağını yüzyıllardır süregelen sömürü düzeni altında ezilmiş bir halkın her şeye rağmen koruduğu kültür mirasından alan İrlanda tiyatrosu, İrlandalıları ortak bir ülkü etrafında birleştirmeyi ve böylece ulusal bir bilinç oluşturabilmeyi hedeflemekteydi. Nitekim 20. yüzyılın ilk çeyreğinde, İrlanda'nın hem siyasi hem de askeri alanda verdiği

bağımsızlık mücadelesi ile paralel olarak gelişen bu ulusal tiyatro hareketinin en dikkat çekici özelliklerinden biri de “tarihinde ulusal tiyatro geleneği olmayan bir toplumun, bağımsızlık savaşı verirken bu ortak yaşıntıdan yararlanarak tiyatrosunu kurması, kendi hayatını yansıtan oyunların yazılmasını sağlamasıdır” (Çapan 9-10).

İrlanda tiyatrosunun kurucu önderleri William Butler Yeats ve Lady Augusta Gregory, tiyatro oyunları aracılığıyla İrlanda’nın zengin edebi mirasını, eski halk masallarını ve efsanevi kahramanlarını sahneye taşıyarak halka hatırlatmayı ve bu yolla kendi kendine yetebilen bir millet olma duygusunu aşlamayı amaçlamaktaydı. Bu amaçlarına ulaşabilmek için özellikle tiyatroyu bir araç olarak kullanmalarının sebebi; roman ve şiir türlerinden farklı olarak tiyatro oyunlarının, içerisindeki kurgusal diyaloglar ile sahnedeki etkileşim ve dolaysızlık sayesinde yansıttıkları toplumun yapısıyla doğası gereği yakın bir ilişkisinin olmasıdır. (Middeke ve Schnierer vii) 20. yüzyılın başında İrlanda’nın içinde bulunduğu durum göz önüne alındığında, hiç kuşkusuz sömürgeleştirilmiş bir milletin kendine milli bir kimlik inşa etmesinde İrlanda Milli Tiyatro hareketinin payı büyüktür. Şunu da unutmamak gerekir ki 20. yüzyılın başında küçük bir ülkede derme çatma bir binada çalışan bir avuç vatansever oyun yazarının ve oyuncunun tarihin en büyük milli tiyatrolarından birini ve tiyatro geleneğini yaratabilmiş olması modern kültürün bir mucizesidir. (Sternlicht 26)

Yeats tarafından 1892’de Londra’da kurulan Irish Literary Society ve Dublin’de kurulan National Literary Society’yi 1899 yılında yine Yeats, Lady Gregory, Edward Martyn ve George Moore tarafından kurulan Irish Literary Theatre izlemiştir. Bu topluluğa Frank ve William Fay kardeşlerin de katılmasıyla 1902 yılında Irish National Dramatic Company kurulmuş ve ilk defa 1902-1903 sezonunda oyunları sahnelenen John Millington Synge’in de İrlanda tiyatro hareketine katılmasıyla Irish National Theatre Society (INTS) kurulmuştur. INTS tarafından sahnelenen oyunların İngiltere’de de ses getirmeye başlamasının üzerine Manchesterlı Annie Horniman tarafından yapılan maddi

destekle birlikte INTS yeni bir binaya kavuşmuş ve Abbey Tiyatrosu (İrlanda Milli Tiyatrosu) adını almıştır. 27 Aralık 1904 akşamında kapılarını ilk kez açan Abbey Tiyatrosu; oyunların İngilizce yazılması ve sahnelenmesi nedeniyle İrlanda dili propagandacıları, yobazların ve bağnazların gülünç yanlarının sahneye taşınmasından dolayı dinlerine bağlı papazlar ve tiyatronun politik bir propaganda aracı olarak kullanılmasını isteyen ve amaçlarına uymayan her şeye karşı çıkan siyasetçiler tarafından zaman zaman protesto edilmiş olsa da İrlanda halkında millet olma bilincinin oluşturulmasına büyük fayda sağlamıştır.

Kuruluş yıllarındaki misyonunu İrlanda bağımsızlığını kazandıktan sonra dahi devam ettirmiş olan 20. Yüzyıl İrlanda Tiyatrosu çoğunlukla üç döneme bölünerek incelenmektedir. Birinci, İkinci ve Üçüncü Dalga olarak nitelendirilen bu dönemlerden ilki, bağımsız bir İrlanda tiyatrosu kurma niyetiyle yola çıkan Yeats ve Lady Gregory'nin öncülük ettiği, Synge ve Sean O'Casey'nin de dahil olduğu İrlanda Edebi Uyanışını; ikincisi, yani İrlanda tiyatrosunun 'ikinci rönesansı' olarak nitelendirilen dönem, Brendan Behan, John B. Keane, Thomas Kilroy, Hugh Leonard, Brian Friel ve çağdaşlarını; üçüncüsü ise Marina Carr, Frank McGuinness, Conor McPherson, ve Martin McDonagh gibi genç kuşak oyun yazarlarını içermektedir.

Yeats, Lady Gregory ve beraberindekiler mekan olarak İrlanda'nın en el değmemiş batı kırsalını ve tek odalı, kuzineli köy evlerini kullandıkları oyunlarında doğanın güzelliklerini sahneye taşıırken yöre halkını da esprili, sıcakkanlı, keskin zekalı, hazırcevap, yardımsever, vatanperver, dini bütün ve ahlaklı bireyler olarak idealize ediyordu. Bu betimleme o kadar tutulmuştu ki ideal çerçevenin dışına çıkan yazarlar eleştiri oklarına hedef oluyordu. Örneğin, eserlerinde İrlanda'nın batısındaki köy hayatını konu edinen Synge ve Dublinli işçi sınıfının sorunlarını sahneye taşıyan O'Casey, oyunlarında mekan ya da karakterleri idealize etmeden, insanlarda gördükleri kusurları dile getirerek ifşa etmekten çekinmedikleri için tepki topluyordu. İkinci Dalga

yazarlarından Behan ve Friel da Synge ve O'Casey gibi İrlanda toplumundaki yanlış giden şeyleri eleştirel bir biçimde ele alarak toplumun tam manasıyla özgürlük ve refaha kavuşmasının önündeki engelleri hicvetmekten çekinmiyorlardı. Üçüncü Dalga yazarlarından McDonagh ise 20. yüzyılın sonuna gelindiğinde büyük ölçüde değişmiş olan bir İrlanda'yı sahneye taşıyor; çeşitli ekonomik, teknolojik ve toplumsal gelişmelere rağmen huzur ve güven ortamına kavuşamayan İrlanda halkında gördüğü aksaklıkları, eksiklikleri, kusurları ve hataları alaylı bir biçimde sahneye taşıyordu.

Eleştirisinin hedefinde yalan dolana düşkün hayalperest İrlandalılar olan J. M. Synge'in oyunlarında görülen dine körü körüne bağlılık, içkiye düşkünlük ve yasa dışı olan şeylere ilgi duyma gibi kusurların hicvedilmesinin yanı sıra İrlandalı kadınların sahnede ahlaksız ve cüretkar bir biçimde gösterilmesi de seyircilerden büyük tepki topluyordu. Sean O'Casey, konuşmaktan başka bir şey yapmayanların veya savaşta yaptıklarıyla övünenlerin riyakarlıklarını ve aslında acınası durumda olduklarını göstererek özellikle milliyetçi idealistleri alaya almaktaydı. Brendan Behan, polisler, askerler, milliyetçiler, devlet memurları, hükümet görevlileri, din adamları, gardiyanlar, toplumsal statüsü yüksek kişiler gibi her türden otoriteyi alaya alarak bunu birkaç basamak daha yükseltmişti. Friel da hem alt hem üst seviyedeki insanları alaya alırken hem ezilen hem ezen, hem sömüren hem de sömürülenleri hicvetmekte, genç kuşak oyun yazarlarından McDonagh ise bağımsızlık mücadelesi içinde yer alan fakat zamanla yozlaşmış, amacından sapmış, bireysel çıkarları için bağımsızlık idealini ikinci plana iten ve aşırı derecede şiddete meyilli terör örgütlerini hedef almakta, bağımsızlık, milliyetçilik, dil, din, kadın ve aile gibi tabulaşmış kavramları hicvetmektedir. Zira geçmişte uğruna ölünecek olan milliyetçilik, Katoliklik, Protestanlık, birlikçilik ve ulusalcılık gibi idealler hızla küreselleşen ve çok kültürlü bir hale gelen günümüz İrlanda'sı için artık eski önemini taşımamakta, aksine hiciv yazarları için birer kaynak teşkil etmektedir.

Hiciv yazarlarının genellikle bir toplumun aksayan yönlerini konu ediniyor olmaları kendilerine yöneltilmiş tepki ve tehditler ile karşı karşıya kalma ihtimallerini de beraberinde getirir. Bu tür tepki ve tehditlerden kaçınmak için eserlerinde çoğunlukla mizahi bir anlatım türünü benimseyen hiciv yazarları, söyleyeceklerini direkt olarak ifade etmek yerine farklı yollardan hedeflerine ulaşmayı amaçlarken eğretileme ve tersinleme gibi çeşitli söz sanatlarına başvurabilir. Ayrıca tek silahı dil olan hicvin dil ile olan sıkı ilişkisi göz önüne alındığında hiciv yazarlarının dil kullanımları da büyük önem kazanmaktadır.

Bardağın yarısının boş ya da dolu olması örneğinde olduğu gibi yazarın tercih ettiği kelimeler, cümleler ve bunların sıralanışı, dizaynı ve diğer teknikler yoluyla kendi görüşüne uygun olan ve onu destekleyen her olayı, açıklamayı, alıntıyı ve malzemeyi nasıl öne çıkardığı ve görüşüne uygun olmayanları da nasıl okuyucunun gözünden kaçırdığının görülmesi yazarın görüşlerinin doğru ya da yanlış olmasının ispatlanmasından başka bir şeydir. Yazarların bütün gayreti okurların olayları kendi anlattıkları çerçeveden görmeleri içindir. (Çakır 103)

Bu bakımdan, Synge, O’Casey, Behan, Friel ve McDonagh’nın, “hiciv yoluyla sanatın toplumda bir fark yaratabileceği” (Sierz’den akt. Bozer 25) görüşünden hareketle, eserlerini kaleme alırken İrlandalılığı ve İrlanda milliyetçiliğini yücelterek idealleştirmek yerine hicvederek seyircilerine/okuyucularına bambaşka bir çerçeveden göstermeyi ve İrlanda Milli Tiyatrosu’nun kuruluş aşamasında yapmak istediği şeyi ters yönden giderek başarmayı hedefledikleri söylenebilir. Milliyetçilik, bağımsızlık ve dindarlık gibi kavramların yanı sıra İrlanda toplumunda gördükleri her tür yanlış, açığı ve haksızlığı da hicvederek aslında yapmak istedikleri şey, insanlarda bu tür olumsuzlukların düzeltilmesi için bir farkındalık yaratmak ve İrlanda’nın her anlamda tam

bağımsızlığa kavuşmasının önündeki engelleri aşmaya yardımcı olacak ulusal bir bilincin oluşmasını sağlamaktır.

Antik dönemden beri toplumsal gelişmelere paralel olarak varlığını sürdüren ve edebiyatın çeşitli alanlarında karşılaşılan hicvin, insan yaşamının hem canlı bir parçası hem de aynası olan dil ile arasındaki ilişki, birey ve toplum ile toplum ve kültürel değerler arasındaki ilişkiler açısından değerlendirildiğinde ortaya çıkan sonuç, o toplumu oluşturan değerlere verilen önemin zaman içinde ne gibi değişikliklere uğradığının da daha iyi anlaşılmasına olanak sağlamaktadır.

Bu çalışmada, hicvin dil ile arasındaki ilişkinin incelenmesi için başvuru olan biçembilim kısaca, bir yazarın onu diğer yazarlardan ayıran üslubunun tespit edilebilmesi amacıyla yapılan dilsel bir incelemedir. Her ne kadar oyun metinleri üzerine yapılan biçembilimsel incelemeler şiir ve düzyazıya göre daha az sayıda kalsa da oyun metinlerinin karşılıklı konuşmalar içermesi bakımından yapılacak olan biçembilimsel bir incelemede kişiler arası ilişkilerin aydınlatılabilmesi ve oyunlardaki karşılıklı konuşmaların incelenebilmesi için edimbilim ve söylem çözümlemesinin öne sürdüğü yaklaşımlardan faydalanılabilir.

Çalışmanın sonunda, oyun metinlerinin ‘söz-eylem kuramı’, ‘iletişimde işbirliği ilkesi’ ve ‘konuşma kuralları’, yani konuşmanın insanlar arasındaki iletişimi sağlayabilmesi için konuşmacıların uyması gereken nitelik, nicelik, bağıntı ve biçim kuralları, ‘nezaket-nezaketsizlik ilkesi’ ve ‘yüz’ kavramı, son olarak da ‘konuşma sırası’ ve buna bağlı olarak ortaya çıkan ‘güç ilişkileri’ kavramları bakımından ele alınmasının, oyunlarda kullanılan dilin incelenmesinde ve yazarların vermek istedikleri mesajların daha iyi anlaşılabilmesinde yararlı olduğu görülmüştür.

Hicvin sözlerle yapılan bir mücadele olduğu göz önüne alındığında, tiyatrodaki hicvin incelenmesinde kişilerin birbirleriyle olan güç mücadelesinin incelemesine imkan

sağlaması bakımından emredici/buyruksal söz edimleri önem kazanmaktadır. Anlaşılması güç bir takım benzetmeler ve üstü kapalı anlatımlar kullanılarak biçim kuralının ihlal edilmesi de söylemek istediklerini farklı şekillerde ifade eden hiciv yazarlarının sıklıkla başvurduğu yöntemlerden biridir. Ayrıca nezaket ve nezaketsizlik stratejileri de hiciv yazarları tarafından aynı amaçla kullanılabilir.

Özellikle toplumsal huzursuzlukların artış gösterdiği dönemlerde belirginleşen hiciv, İrlanda Tiyatrosu'nda da köklü değişimlerin ve karışıklıkların yaşandığı 20. yüzyıl boyunca sık sık kendini göstermiştir. Yazdıkları oyunlar aracılığıyla toplumsal bir dönüşüme ön ayak olmayı amaçlayan kimi oyun yazarları da seyircilerine/okuyucularına iletmek istedikleri mesajı hiciv yoluyla ulaştırmayı tercih etmiştir. Oyun metinlerinin biçimbilimsel bir incelemeye tabi tutulması, işte bu mesajların daha iyi anlaşılabilmesi, İrlanda halkında uyandırılmak istenen milli benlik duygusunun hiciv yoluyla nasıl ele alındığının görülebilmesi ve milliyetçilik kavramına zaman içerisinde verilen değerin ne derece değiştiğinin de anlaşılabilmesine imkan sağlamaktadır.

Buraya kadar verilen bilgiler ışığında yürütülen bu çalışma, İrlanda Tiyatro hareketinin İrlanda halkında yaratmak istediği milli benlik duygusunun Synge, O'Casey, Behan, Friel ve McDonagh'nın eserlerinde hiciv yoluyla nasıl ele alındığını ortaya koymaktadır. Ayrıca bu yazarların dili nasıl kullandıklarına bakılarak asıl iletmek istedikleri mesajın ne olduğu ve bu mesajı seyircilerine/okuyucularına ne şekilde ulaştırdıkları da tespit edilmiştir.

The Playboy of the Western World'de İrlandalı köylülerin dine düşkünlükleri, ahlaksızlıkları, hayalperestlikleri, heyecan ve eğlence arzularının yanı sıra İrlandalıların ahlak anlayışı, düşünce yapısı, hataları, zayıflıkları, birbirlerine karşı davranışları, ev yaşantıları, sosyal hayatları, görücü usulü evlilikleri, içkiye düşkünlükleri, kanunsuzluğa duydukları ilgi, suçluyu korumaya ve suça karşı eğilimleri gibi hemen her türlü toplumsal özelliği ironik bir bakış açısıyla ustaca hicveden Synge, aynı zamanda “geleneksel olana

saldırmak için cinsiyet rollerini tersine çevirir” (Sayın 25). Oyunda özellikle Pegeen ve Dul Quin, İrlandalıların ortak şema bilgilerinde yer alan kadın modelinden oldukça uzaktır. Milliyetçi İrlandalıların sahnede görmek istediği idealize edilmiş ‘saf ve kutsal’ İrlandalı kadın karakterlerin yerini kaba ve uygunsuz bir dil kullanan, düşündüğünü söylemekten ve kur yapmakta ilk adımı atmaktan çekinmeyen, cesur ve cüretkar, hatta Pegeen gibi ‘iki adamı yere serebilecek kadar’ güçlü kuvvetli olan kadınlar almıştır. Kadınların bu tür erkeksi özellikler taşımasının yanında erkekler de kadınsı özellikler taşımaktadır. (Kiberd 175-176) Örneğin Shawn ve Christy’nin hem karşı cinse yaklaşımlarında hem de toplum içinde çekingen ve ürkek tavırları dikkat çeker. Dini otoritelerden fazlasıyla korkan ve çekinen Shawn cesurca Christy’nin karşısına çıkıp sevdiği kız için mücadele etmeyi göze alamaz. Yasalardan ve baskıcı babasından kaçan Christy ise kasabalılara gerçekte nasıl biri olduğunu söylemekten çekinir.

The Playboy biçembilimsel açıdan ele alındığında, oyun kişileri içinde özellikle kadın karakterlerin istek, rica, emir, ısrar, davet, nasihat, tavsiye, kışkırtma, yalvarma gibi yollarla dinleyiciye bir eylem yaptırmayı amaçlayan emredici söz edimlerini ve konuşma sezdirimlerini daha çok kullandıkları, nezaket ilkesine uymadıkları, muhataplarının yüzlerini tehdit ettikleri ve konuşma ilkelerini ihlal ettikleri ve bu sayede iletişim içinde bulundukları kişiler üzerinde nüfuzlarını daha çok hissettirdikleri görülür. Kadın karakterlerin sahnede bu şekilde görülmesinin yanı sıra İrlandalı köylülerin temiz kalpli, saf, yardımsever ve hazırcevap kişiler olarak değil de suça ve suçlulara karşı ilgi duyan, yalan söylemeye meyilli, hayalperest, içkiye düşkün kimseler olarak gösterilmesi seyircilerden büyük tepki toplamış olsa da, İrlandalıların dinlerine ve geleneklerine körü körüne bağlı olmaları, yanlış giden herhangi bir durumu sorgulamamaları ve içinde bulundukları koşulları değiştirmek için yeterli çaba sarf etmemelerini eleştiren Synge’in asıl amacı insanlara yanlış giden şeyleri göstererek onları gerçeklerle yüzleştirmek ve bir farkındalık yaratmak olduğu için amacına ulaştığı söylenebilir.

İrlanda milliyetçiliğini ve vatanperverleri itibarsızlaştırdığı gerekçesiyle protestolarla karşılaşmış olan *The Plough and the Stars* isimli oyununda köy hayatını değil Dublinli işçi sınıfının günlük yaşamını ve sorunlarını ele alan ve milliyetçilik ülküsüne eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşan O’Casey, anlattığı yoksul ve sıradan insanları idealleştirmeden, gülünç yönleriyle ve kusurlarıyla birlikte sahneye taşır. Tam bağımsızlığın sadece insanların canlarından olarak verdikleri silahlı bir mücadele ile kazanılamayacağını düşünen O’Casey, İrlanda halkının eşitlik ve refah içinde bir yaşama kavuşmadıkça tam anlamıyla bağımsız olamayacağını göstermeyi amaçlamaktadır. Bu sebeple halkın gerçek sorunlarından kopuk olan koyu ve idealist bir milliyetçiliği ve İrlanda’nın her anlamda tam bağımsızlığa kavuşmasının önünde yatan engelleri alaylı bir biçimde ele almakta ve karakterlerin birbirleriyle olan konuşmaları aracılığıyla hicvetmektedir.

Oyunda sosyalizmi temsil eden ve bir anlamda da O’Casey’nin sözcülüğünü üstlenen Covey, milliyetçi idealistler ile devamlı bir güç mücadelesi içindedir. Bu sebeple kimi zaman iletişimde işbirliğine yanaşmayarak konuşma kurallarını ihlal eder, kimi zaman karşısındaki kişiye karşı olumlu ve olumsuz nezaketsizlik stratejileri kullanarak sataşır, kimi zaman da muhataplarının sözlerini keserek, onlardan daha uzun konuşarak, saygı gereği kullanması gereken hitap biçimlerini kullanmayarak ve diğerlerine söz hakkı tanımayarak konuyu kontrol etme ve gücü elinde bulundurma amacı taşır. Covey’nin yanı sıra tek derdi biraz daha fazla para kazanabilmek olan fahişe Rosie Redmond da yaptıklarıyla ve söyledikleriyle milliyetçi idealleri alaylı bir biçimde hicvetmektedir. Yeni bir müşteri bulabilmek için gözüne kestirdiği kişiyle yakınlık kurabilme amacıyla onun olumlu yüzünü destekleyen yaklaşım temelli olumlu nezaket stratejileri kullanarak aralarında ortak bir zemin yaratmayı amaçlar. Potansiyel müşterisini ikna edemediği takdirde de muhatabının olumlu yüzünü tehdit eden olumlu nezaketsizlik stratejilerine başvurarak tepkisini dile getirir. Bu sırada barın hemen dışında devam etmekte olan

büyük toplantıda konuşulanların Rosie için bir önemi yoktur; zira geçinebilmek adına yaptıkları iş ne olursa olsun yoksul insanlar için öncelikli olan şey İrlanda'nın bağımsızlığı değil kendi karınlarını doyurabilmektir. İnsanlara kusurlarını ve yanlışlarını göstererek bir farkındalık yaratmayı amaçlayan O'Casey, İrlandalılarda milli benlik duygusu yaratabilmek için İrlanda'yı ve İrlandalıları idealleştirmek yerine toplumsal aksaklıkları eleştirmekte, Dublin'de fakirlik içinde yaşayanların gerçek sorunlarıyla örtüşmeyen ve bu sorunlara kalıcı bir çözüm getirmeyi öngörmeyen milliyetçi idealleri de hicvetmektedir.

Gençliğinde kendisi de bir IRA üyesi olan Brendan Behan, ilk olarak *An Giall* adıyla ve İrlanda dilinde sahnelenmiş olan oyununun İngilizceye tercüme edilerek İngiltere sahneleri için uyarlanmış hali *The Hostage*'da Dublinli işçi sınıfını ve sıradan insanların içinde bulunduğu koşulları sahneye taşıması bakımından O'Casey ile benzerlik gösterir. İrlanda'yı ve İrlandalıları idealleştirmek yerine sözde vatanperverlik, milliyetçi ideolojilere körü körüne bağlılık, dine düşkünlük ve paraya tamah etme gibi kusurları sivri ve alaycı bir dille eleştiren Behan, İrlandalılık ile alakalı hemen her tür değeri hicvetmekle birlikte milliyetçilik, vatanseverlik ve dindarlık gibi kavramlara verilen değer 1950'li yılların sonuna gelindiğinde ne derece değişikliğe uğramış olduğunu da bizlere göstermektedir.

Tıpkı Behan gibi eski bir milliyetçi olan Pat de İrlandalılık, milliyetçilik, vatanperverlik ve bağımsızlık gibi ideallere önceden verdiği değeri artık vermemektedir. Bu sebeple tutsak İngiliz askeri gözetim altında tutmakla görevli IRA subayı ile aralarında geçen konuşmalarda Pat'in gücü elinde bulunduran taraf olmak adına sık sık konuşma kurallarını ihlal ettiği, subayın olumlu ve olumsuz yüzünü hedef alan olumlu ve olumsuz nezaketsizlik stratejilerine başvurduğu görülür. Nitekim subay da Pat'e karşı benzer bir üslup kullanmaktadır. Aralarında ortak bir zemin yaratmak ya da uzlaşmak gibi bir niyetleri olmayan subay ve Pat birbirlerinin yüzlerini tehdit etmeye, sözlerini kesmeye ve

konusma kurallarını ihlal etmeye oyun boyunca devam ederler. Ayrıca fanatik bir milliyetçi olan IRA subayı ve Pat arasındaki bu anlaşmazlık Behan'a İrlanda milliyetçiliğine karşı eski ve yeni bakış açılarının çatışmasını da sahneye taşıma imkanı sağlamaktadır. Hem IRA'yı hem de kırk yıl önce sonlanmış bir dava için boş yere sarf edilen çabaları hedef alan Behan, İrlandalıların çoktan ölmüş bir davaya takılıp kalmak yerine İrlanda'nın içinde bulunduğu durumu kabullenip kendilerini yeni koşullara adapte etmeleri gerektiğini savunmaktadır. Dahası İrlandalıların artık kendi içlerinde ve İngiltere ile çekişmeyi bırakmaları ve savaş döneminin sona erdiğini kabullenip İrlanda'nın refahı ve geleceği için hep birlikte çalışmaya başlamaları gerektiği bilincini de oluşturmayı amaçladığı söylenebilir.

Bu noktada şuna da değinmek gereklidir; İrlandalılarda ulusal bir bilinç oluşturma amacıyla ilk ürünlerini veren 20. Yüzyıl İrlanda Tiyatrosu, 1950'lerde yıldızı parlayan ancak genç yaştaki ölümü nedeniyle yazarlık kariyeri de kısa süren Brendan Behan'ın katkıları dışında, Yeats, Synge ve O'Casey'nin öncülük ettiği Edebi Uyanış hareketinden sonra yaklaşık kırk yıllık bir durgunluk dönemi içine girmiş; 20. yüzyılın sonuna gelindiğinde tiyatrodan adından söz ettirmeye başlayan Brian Friel, Thomas Kilroy ve Hugh Leonard gibi yazarlar sayesinde yeniden canlanmış. Nitekim aradan geçen zaman içinde değişen toplumsal koşullarla birlikte İrlandalılık ve milliyetçilik kavramlarına verilen değerin geçirdiği değişim de oyun yazarları tarafından sahneye taşınmaya devam etmiştir.

Brian Friel'in Stephen Rea ile birlikte 1980 yılında Derry'de hayata geçirdiği; Seamus Heaney, Seamus Deane, Tom Paulin, Thomas Kilroy ve Davy Hammond gibi İrlanda'daki siyasi çıkmazdan bıkmış ve hem Kuzey İrlanda hem de İrlanda Cumhuriyeti'ne karşı bir memnuniyetsizlik içerisinde olan sanatçıların katılımıyla büyüyerek uluslararası alanda da üne kavuşan Field Day Tiyatro Topluluğu'nun açılışında sahnelenen *Translations* isimli oyunu İrlanda dilinin yok oluşuna duyulan

hüzünü anlatırken eskiyle yeninin çatışmasını ve kültürler arası üstün gelme mücadelesini sahneye taşır. 19. yüzyıl başlarında İrlanda'nın İngiltere tarafından kolonileştirilme çalışmalarını konu edinen oyunda tarihi bir olayı güncel bir meseleye ışık tutmak için kullanan Friel, kültürel kimliğin en önemli temsilcisi ve taşıyıcısı olan dillerine sahip çıkamayarak İngilizlerin etkisi altına girmeyi kabul eden İrlandalıları eleştirmekte, sabit fikirlerinden taviz vermeyen oyun kişilerinin görüşlerinin geçirdiği değişimi ironik bir biçimde ele almakta, eleştirilerini de bu karakterlerin birbirleriyle konuşurken başvurdukları olumlu ve olumsuz nezaketsizlik stratejileri, iletişimde işbirliğine yanaşmayarak konuşma kurallarını ihlal etmeleri, kullandıkları emredici söz edimleri ve içinde bulundukları güç mücadelesi üzerinden gözler önüne sermektedir. Ayrıca oyunun sahnelendiği dönemde özellikle Kuzey İrlanda'nın içinde bulunduğu durum göz önüne alındığında, Friel'in İrlandalıları eski değerlerini unutmadan yeni koşullara ayak uydurmanın önemini ve içinde bulundukları zamanı barış içinde geçirebilmek için eskiye ait çekişmeleri bir kenara bırakmanın gerekliliğini anlatmak istediği de söylenebilir.

Oyun kişileri içinde yeniliklere ve değişikliklere en kapalı olan kişi olarak dikkat çeken Hugh O'Donnell kendi görüşlerine uymayan herkesle konuşurken özellikle muhatabını aşağılamaya yönelik olumsuz nezaketsizlik stratejilerine başvurur, kendinden alt seviyede gördüğü kişilerle konuşurken de emredici/buyruksal söz edimleri kullanır. Ancak oyunun sonunda sabit fikirlerinin bir anda değiştiği görülen Hugh, çevresindekilerle sürdürmekte olduğu güç mücadelesine de bir son verir ve önceden asla olmaz dediği şeyleri de birer birer kabullenmeye başlar. Katolik olmanın yanı sıra İrlandalılık ile özdeşleşmiş diğer bir değer olan İrlanda dili, İngilizcenin üstünlüğü karşısında daha fazla dayanamamış ve yok olmaya yüz tutmuştur. Nitekim oyunun sahnelendiği dönemde İrlandalıların çok büyük bir çoğunluğu İngilizce konuşmakta ve İrlanda dilini bilmemektedir. Bir zamanlar yüceltilen unsurlardan biri olan İrlanda dili,

İrlandalılar kendi dillerine sahip çıkmadığı için İngilizcenin baskısı altında ezilmiştir, bu da eski ideallere verilen değerin gün geçtikçe azaldığının bir göstergesidir.

1990'lı yıllarda kapitalizmin yükselişe geçmesiyle birlikte değişen dünya düzeninin yarattığı sömürgeci ve ben merkezci iş ahlakı, işsizlik sorunu, gelir dağılımındaki eşitsizlik, insanların daha iyi iş imkanlarına ve yaşam koşullarına ulaşabilmek için zorunlu olarak göç etmesi ve kırsal kesimin gittikçe daha fazla fakirleşmesine bağlı olarak ortaya çıkan sosyokültürel değişimler neticesinde toplumsal ahlakın ve kutsal değerlerin de büyük bir değişim geçirmesi kaçılmazdı. Bu değişimlerin insanlarda yarattığı saldırganlık, nefret, acımasızlık, şiddet eğilimi ve kurallara karşı çıkma gibi özellikler 21. yüzyılın başlarında oyun yazarlarının da eserlerinde ele aldığı başlıca konular olarak karşımıza çıkar. İrlanda tiyatrosunda üçüncü kuşak yazarlar olarak adlandırılan Conor McPherson, Marina Carr ve Martin McDonagh gibi yazarlar da eserlerinde İrlanda toplumunun bu değişimlerden ne kadar etkilendiğini ayrıntılı bir biçimde ele almaktadır.

Üçüncü yani genç kuşak oyun yazarlarından McDonagh, 1993'te geçen ve Kuzey İrlanda sorununu ele alan *The Lieutenant of Inishmore* adlı oyununda “bağımsızlık mücadelesinin masum insanların hayatı pahasına belirli güçlerin elinde yozlaştırıldığı ve halka değil, kendi çıkarlarına hizmet ettiği mesajını verir” (Sayın 78). Nitekim bu dönemde tam bağımsız bir İrlanda ideali ile yola çıkmış olan IRA ve INLA gibi silahlı örgütler, zaman içinde gerçek amaçlarından saparak kendi içlerinde bireysel hesaplaşmaların ön plana çıktığı, masum sivilleri hedef alıyor olmaları nedeniyle de toplumda huzursuzluk ve kaos ortamı yaratan birer terörist oluşuma dönüşmüştür.

INLA üyesi Padraic, Christy, Brendan ve Joey'nin yanı sıra tek hayali INLA'ya katılıp Kuzey İrlanda'yı özgürleştirmek için savaşmak olan Mairead arasında geçen konuşmalarda bu karakterlerin başvurdukları olumlu ve olumsuz nezaketsizlik stratejileri, iletişimde işbirliğine yanaşmayarak konuşma kurallarını ihlal etmeleri, dolayısıyla

aralarındaki iletişimin tam olarak gerçekleşmemesi ve kullandıkları emredici söz edimleri üzerinden, İrlanda toplumunda huzur ve güven ortamının oluşmasının önünde engel oluşturan, asıl amacından sapmış terörist örgütleri de hicvetmektedir. Daha önce Synge, O'Casey, Behan ve Friel'in yaptığı gibi bağımsızlık, milliyetçilik, dil, din, kadın ve aile gibi tabulaşmış konuları idealleştirmek yerine eleştirel bir biçimde ele alan McDonagh, aynı zamanda şiddet eğilimi, cinayet ve işkence gibi konuları sahneye taşıdığı oyununun sonunda, seyircilerde rahatsız edici de olsa bir farkındalık oluşturmayı hedeflemektedir.

Hicvin insanlarda yarattığı farkındalık, tiyatronun toplumu dönüştürücü etkisi ile birleştiğinde, İrlanda halkında olumsuzluklara karşı bir farkındalık yaratarak bunların düzeltilmesini hedefleyen oyun yazarlarının söylemek istediklerini iletebilmeleri için eşsiz bir ortam oluşmaktadır. Her ne kadar 20. yüzyılın başından günümüze kadar geçen sürede İrlanda'nın içinde bulunduğu toplumsal koşullar bir hayli değişmiş olsa da İrlandalılık ve milliyetçilik gibi kavramların hiciv yazarları tarafından daha geniş bir çerçevede ve daha cesur bir biçimde ele alınmaya devam ettiği görülmektedir. Zira toplumsal değişim süreklilik arz ettiği için hiciv de değişen koşullara ayak uydurarak varlığını devam ettirmiştir. 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren İrlanda'da bireylerin günlük yaşamını etkileyen sorunlar belirgin bir değişikliğe uğramış, oyun yazarları da hicvi güncel meselelere ışık tutmak amacıyla eserlerinde kullanmaya devam etmiştir.

Kuruluşunun ilk yıllarında başlıca konularını köy hayatı ve Dublinli işçi sınıfının günlük sorunları oluşturan İrlanda tiyatrosu, zamanla değişen koşullara ayak uydurmuş ve yüzünü göç, din, birey-aile ilişkileri, ekonomik büyüme ve Kuzey İrlanda sorunu gibi güncel meselelere dönmüştür. Hiciv yazarlarının vermek istedikleri mesajları oluşabilecek tepkilerden kaçınarak ve etkili bir biçimde ifade edebilmeleri için dil kullanımlarının büyük önem arz ettiği göz önüne alındığında karşılıklı konuşmalardan oluşan oyun metinlerinde hiciv dilinin biçembilimin öne sürdüğü yöntemlerle

incelenmesi, İrlanda’da 20. yüzyılın başından itibaren günümüze kadar olan süreçte, toplumsal koşulların geçirdiği değişim neticesinde milliyetçilik ve İrlandalılık temalarına verilen değerin de daha iyi anlaşılmasına olanak sağlamaktadır. Bu türden bir inceleme çağdaş oyun metinlerine de aydınlatıcı bir bakış açısı getirebilecek olması açısından önemlidir.

Sonuç olarak, 20. Yüzyıl İrlanda Tiyatrosu denilince akla gelen, İrlanda Ulusal Tiyatrosu ile özdeşleşmiş ve İrlanda’nın bağımsızlık mücadelesinde halkı ortak bir ülküde birleştirmek amacıyla idealleştirilmiş İrlandalılık ve milliyetçilik gibi kavramların J. M. Synge, Sean O’Casey, Brendan Behan, Brian Friel ve Martin McDonagh gibi yazarlar tarafından eleştirel bir biçimde ele alındığı görülmektedir. Bu yazarların eserlerinde İrlanda toplumunda gördükleri aksaklıkları, yanlışları ve olumsuzlukları hicvederek insanları gerçeklerle yüzleştirmeyi ve bu yolla toplumda bir farkındalık yaratmayı hedefledikleri; ilaveten İrlanda toplumunun çarpıklıklarını, kötü ve hoş gitmeyen yönlerini alaya alarak yermek ve tenkit etmek suretiyle toplumda ters giden şeylerin düzeltilmesi adına sağlam ve kalıcı bir adım atılmasını sağlamayı amaçladıkları söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Abrams, Meyer H. *A Glossary of Literary Terms*. Heinle&Heinle, 1999.
- “A Brief History of Northern Ireland 1919 – 1999.” *The Guardian*, 26 Şubat 2016, www.theguardian.com/uk/1999/jan/28/northernireland1.
- Anderson, Benedict. *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. Çev. İskender Savaşır. Metis, 2017.
- “An Irishman’s Diary.” *The Irish Times*, 10 Temmuz 2018, www.irishtimes.com/opinion/an-irishman-s-diary-1.1136289.
- Austin, John L. *Söylemek ve Yapmak: Harvard Üniversitesi 1955 William James Dersleri*. Çev. R. Levent Aysever, Metis, 2009.
- Ayling, Ronald. “Ideas and Ideology in *The Plough and the Stars*.” *Sean O’Casey Review*, 2, 1976, 115-136.
- Aysever, Reşat L. Sunuş. *Söylemek ve Yapmak: Harvard Üniversitesi 1955 William James Dersleri*. Yazar J. L. Austin, Metis, 2009. 9-32.
- Aytür, Ünal. “Humour & Satire in English Literature.” *Çankaya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Journal of Arts and Sciences*, Sayı. 3, Mayıs 2005, 35-42. www.jas.cankaya.edu.tr/gecmisYayinlar/yayinlar/05may/04.pdf.
- Bally, Charles. *Précis de Stylistique: Esquisse d’une Méthode Fondée sur L’étude du Français Moderne*. Geneva: A. Eggiman. 1905.
- . *Traité de Stylistique Française*. Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1909.
- Baypınar, Yüksel. “Hiciv Kavramı Üzerine Bir İnceleme.” *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Cilt. 29 Sayı. 1.4, 1978, 31-38. www.dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1048/12644.pdf.

- Behan, Brendan. *The Complete Plays: The Hostage, The Quare Fellow, Richard's Cork Leg*. 1978. Grove, 1994.
- Bertha, Csilla. "Brian Friel as Postcolonial Playwright." *The Cambridge Companion to Brian Friel*. Ed. Anthony Roche, Cambridge UP, 2006, 154-165.
- Black, Elizabeth. *Pragmatic Stylistics*. Edinburgh UP, 2006.
- Bozer, A. Deniz. *Postdramatik Tiyatro ve İngiliz Tiyatrosu*. Mitos-Boyut, 2016.
- Brannigan, John ve Tony Corbett. *Translations: Advanced York Notes*. York Press, 2009.
- Brown, Penelope ve Stephen Levinson. *Politeness. Some Universals in Language Use*. Cambridge UP, 1987.
- Büyükantarcıoğlu, S. Nalan. *Toplumsal Gerçeklik ve Dil*. Multilingual, 2006.
- Castle, Gregory. "Staging Ethnography: John Millington Synge's *Playboy of the Western World* and the Problem of Cultural Translation." *Theatre Journal*, Vol. 49, No:3, 1997, 265-286.
- Culpeper, Jonathan, "(Im)politeness in Dramatic Dialogue." *Exploring the Language of Drama From text to Context*. Ed. Jonathan Culpeper, Mick Short ve Peter Verdonk, Routledge, 1998, 83-95.
- Culpeper, Jonathan. "Towards an Anatomy of Impoliteness." *Journal of Pragmatics*, No: 25, 1996, 349-367.
- Culpeper, Jonathan, Mick Short ve Peter Verdonk, eds. *Exploring the Language of Drama From text to Context*. Routledge, 1998.
- Culpeper, Jonathan ve Dan McIntyre. "Drama: Stylistic Aspects". *Encyclopedia of Language & Linguistics*. Ed. Keith Brown, 2nd ed. Vol.3, Elsevier, 2006, 772-786.

- Çakır, Abdülhamit. *Söylem Analizi: Ne Demek İstiyorsun?*. Palet Yayınları, 2014.
- Çapan, Cevat. *İrlanda Tiyatrosunda Gerçekçilik*. Telos Yayıncılık, 1993.
- Çelebi, Vedat. “Gündelik Dil Felsefesi ve Austin’in Söz Edimleri Kuramı.” *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, Sayı. 4.1, 2014, 73-89.
- Çelik, Yavuz. “John Millington Synge’in “Babayiğit” Adlı Oyununda Kendini Gerçekleştirme Aracı Olarak Dil.” *Dil Araştırmaları*, Sayı: 11, Güz 2012, 131-146.
- Çiftçi, Hasan. “Klasik İslam Edebiyatında Hiciv ve Mizahın Yöntemleri.” *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 10, 1998, 173-182, www.turkiyatjournal.com/Makaleler/842632115_14.pdf.
- Dandeker, Christopher. *Nationalism and Violence*. Transaction, 1998.
- Doğan, Gürkan. “Anlamda Dolaylılık.” *Dilbilim Araştırmaları*, 1995, 138-151.
- . “Bir Edimbilim Kuramı Olarak Bağıntı.” *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 1990, 63-73.
- . “Söylemin Yorumlanması.” *Söylem Üzerine*. Ed. Ahmet Kocaman, ODTÜ Yayıncılık, 2003, 82-104.
- Doğançay-Aktuna, Seran ve Sibel Kamışlı. “Sözylemler Bağlamında Türkçe’de Kibarlık İmleri.” *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 1997, 133-141.
- Dryden, John. “A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire.” 11 Mart 2016, www.andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Texts/drydendiscourse2.html.
- Elbir, Belgin. “The Importance of the Irish Dramatic Movement.” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Cilt 9, Sayı 9, 2014, 5-14, www.dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1185/13697.pdf.

Ellis-Fermor, Una Mary. *The Irish Dramatic Movement*. 1939, Methuen & Co. Ltd., 1971.

Fowler, Roger. "Power." *Handbook of Discourse Analysis 1*, Ed. T.A. Van Dijk, 1985, Academic Press, 61-82.

Friel, Brian. "Translations." *Modern and Contemporary Irish Drama (A Norton Critical Edition)*, ed. John P. Harrington, W.W. Norton, 2009, 255-308.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism, Four Essays*. Princeton UP, 1973.

Goatly, Andrew. *The Language of Metaphors*. 1997. Routledge, 2005.

Goffman, Erving. *Interaction Ritual: Essays in Face to Face Behavior*. 1967. Aldine Transaction, 2005.

Gregory, Lady Augusta. *Our Irish Theatre: A Chapter of Autobiography*. G. P. Putnam's Sons, the Knickerbocker, 1913.

Greene, Nicholas. "Brian Friel." *The Methuen Drama Guide to Contemporary Irish Playwrights*. Ed. Martin Middeke ve Peter Paul Schnierer, Methuen Drama, 2010, 89-111.

Grice, Herbert P. "Logic and Conversation." *Syntax and Semantics*, Vol. 3, Speech Acts, Ed. Peter Cole ve Jerry L. Morgan, Academic Press, 1975, 41-58.

Güvenç, Sıla Şenlen. "Dünya Bir Sahnedir, Lakin Oyun Kadrosu Berbat": İngiliz Edebiyatında Siyasi Hiciv Gelenegi ∞ Neo-Klasik Çağ. Ankara Üniversitesi Basımevi, 2014.

Herman, Vimala. "Turn Management in Drama." *Exploring the Language of Drama From text to Context*. Ed. Jonathan Culpeper, Mick Short ve Peter Verdonk, Routledge, 1998, 19-33.

Herr, Christopher J. “Satire in Modern and Contemporary Theater.” *A Companion to Satire: Ancient and Modern*. Ed. Ruben Quintero, Blackwell, 2007, 460-475.

“Hiciv.” Tanım. “Yergi.” www.tdk.gov.tr. Güncel Türkçe Sözlük. 2017. Web.

Hughes, Declan. “Who The Hell Do We Think We Still Are? Reflections on Irish Theatre and Identity.” *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Ed. Eamonn Jordan, Craysfort, 2009, 9-16.

Hutchinson, John. *The Dynamics of Cultural Nationalism: The Gaelic Revival and the Creation of the Irish Nation State*. Allen & Unwin, 1987.

Hyde, Douglas. “The Necessity for De-Anglicising Ireland.” 27 Şubat 2016, www.spinnet.humanities.uva.nl/images/2014-05/hydenecessity.pdf.

“Irish History Timeline.” Irish Historian, 25 Şubat 2016, www.irishhistorian.com/IrishHistoryTimeline.html.

“Irish History Timeline.” Irish History Links, 25 Şubat 2016, www.irishhistorylinks.net/Irish_History_Timeline.html.

Jemielt, Thomas. “Ancient Biblical Satire.” *A Companion to Satire: Ancient and Modern*. Ed. Ruben Quintero, Blackwell, 2007, 15-30.

Karadağ, Özlem. “İki Oyunda “In-Yer-Face Tiyatrosu” ve Martin McDonagh: Leenane’in Güzellik Kraliçesi & İnishmore’un Yüzbaşı.” *SAHNE Tiyatro ve Opera Bale Dergisi*, Eylül-Ekim 2011, 42-49.

Kılıç, Zülküf. “Türk Edebiyatında Birbirine Yakın Üç Kelime: Hiciv, Medih Ve Hezel.” *Turkish Studies - International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Sayı: 7/3, Yaz 2012, 1741-1750.

Kiberd, Declan. *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*. Vintage, 1985.

- Knight, Charles. *The Literature of Satire*. Cambridge UP, 2004.
- Kocaman, Ahmet. "Dilbilim Söylemi." *Söylem Üzerine*. Ed. Ahmet Kocaman, ODTÜ Yayıncılık, 2003, 1-11.
- Korkut, Saffet. Önsöz. *Babayiğit*, J. M. Synge, Milli Eğitim Basımevi, 1966, I-IV.
- Krause, David. *The Profane Book of Irish Comedy*. Cornell UP, 1982.
- Kuyumcu, Nihal. "Rabelais'de Hiciv ve Hicvin İfadesinde Dil ve Dil Ötesi Unsurların Kullanımı." *Amasya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 3(2), 2014, 222-231.
- Lakoff, Robin T. "The Limits of Politeness: Therapeutic and Courtroom Discourse." *Multilingua - Journal of Cross-Cultural and Interlanguage Communication* No: 8-2/3, 1989, 101-129.
- Lanters, Jose. "Irish Satire." *A Companion to Satire: Ancient and Modern*. Ed. Ruben Quintero, Blackwell, 2007, 476-492.
- . "Identity Politics of Martin McDonagh." *Martin McDonagh: A Casebook*. Ed. Richard Rankin Russell, Routledge, 2007, 9-24.
- Leech, Geoffrey N. *The Pragmatics of Politeness*. Oxford UP, 2014.
- . *The Principles of Pragmatics*. Longman, 1983.
- Levine, Herbert J. "The Inner Drama of Yeats's Four Plays for Dancers." *Colby Library Quarterly*, Cilt: 16, Sayı: 1, Mart 1980, 5-18, www.digitalcommons.colby.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2391&context=cq.
- Lonergan, Patrick. "Commentary." *The Lieutenant of Inishmore*. Ed. Patrick Lonergan, Bloomsbury Methuen Drama, 2015, xvi-lvii.
- Lonergan, Patrick. "Notes." *The Lieutenant of Inishmore*. Ed. Patrick Lonergan,

- Bloomsbury Methuen Drama, 2015, 70-78.
- Marsden, Jean I. "Dramatic Satire in the Restoration and Eighteenth Century." *A Companion to Satire: Ancient and Modern*. Ed. Ruben Quintero, Blackwell, 2007, 161-175.
- McDonagh, Martin. *The Lieutenant of Inishmore*. Ed. Patrick Lonergan, Bloomsbury Methuen Drama, 2015.
- Mercier, Vivian. *The Irish Comic Tradition*. Clarendon Press, 1962.
- Middeke, Martin. "Martin McDonagh." *The Methuen Drama Guide to Contemporary Irish Playwrights*. Ed. Martin Middeke ve Peter Paul Schnierer, Methuen Drama, 2010, 213-233.
- Middeke, Martin ve Peter Paul Schnierer. "Introduction." *The Methuen Drama Guide to Contemporary Irish Playwrights*. Ed. Martin Middeke ve Peter Paul Schnierer, Methuen Drama, 2010, vii- xix.
- "Millet." Tanım 1. www.tdk.gov.tr. Güncel Türkçe Sözlük. 2017. Web.
- "Milliyetçilik nedir?" *Türkçebilgi*, www.turkcebilgi.com/milliyet%C3%A7ilik#bilgi.
- "Milliyetçilik." www.tdk.gov.tr. Güncel Türkçe Sözlük. 2017. Web.
- Murray, Christopher. *Twentieth-Century Irish Drama: Mirror Up to Nation*. Syracuse University Press, 1997.
- Nørgaard, Nina, Beatrix Busse ve Rocío Montoro. *Key Terms in Stylistics*. Continuum, 2010.
- O'Casey, Sean. *Seven Plays by Sean O'Casey: A Students' Edition*. Editör Ronald Ayling, Macmillan, 1993.
- O'Toole, Fintan. "Irish Theatre: The State of Art." *Theatre Stuff: Critical Essays on*

Contemporary Irish Theatre. Ed. Eamonn Jordan, Craysfort, 2009, 47-58.

Özata, Cüneyt. “Yanlışlıklar (Terör) Komedi – Martin McDonagh’ın Korkutan Şiddeti.”

Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 16 (3), 2012, 185-196.

Özeren, Süleyman ve Süleyman Demirci. “İngiltere’nin Ayrılıkçı IRA ve Dine Karşı

Terörle Mücadele Politikası.” *Dünyadan Örneklerle Terörle Mücadele*. İhsan Bal ve Süleyman Özeren, USAK, 2010, 237-305.

Özünlü, Ünsal. *Başlangıçtan Bugüne Deyişbilim: Uygulamalar, İncelemeler, Öneriler*

www.academia.edu/5748613/Ba%C5%9Flang%C4%B1%C3%A7tan_Bug%C3%BCne_Deyi%C5%9Fbilim.

---. *Edebiyatta Dil Kullanımları*. Multilingual, 2001.

---. *Gülmecenin Dilleri*. Doruk, 1999.

Paulin, Tom. *Minotaur, Poetry and the Nation State*. Harvard University Press, 1992.

Pavlovskis-Petit, Zoja. “Irony and Satire.” *A Companion to Satire: Ancient and Modern*.

Ed. Ruben Quintero, Blackwell, 2007, 510-524.

Pelletier, Martine. “Translations and the Field Day Debate.” *The Cambridge Companion*

to Brian Friel. Ed. Anthony Roche, Cambridge UP, 2006, 66-77.

Pilkington, Lionel. *Theatre and Ireland*. Palgrave Macmillan: 2010.

Pierce, David. “Cultural Nationalism and the Irish Literary Revival.” *International*

Journal of English Studies [Online], No. 2.2, 2002, 1-22. Web. 2 Şubat 2016.

Quintero, Ruben, ed. *A Companion to Satire: Ancient and Modern*. Blackwell, 2007.

Rabb, Melinda A. *Satire and Secrecy in English Literature from 1650 to 1750*. Palgrave

Macmillan, 2007.

Richards, Shaun, ed. *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Irish Drama*. Cambridge UP, 2004.

Ruhi, Şükriye. "Söylem ve Birey." *Söylem Üzerine*. Ed. Ahmet Kocaman, ODTÜ Yayıncılık, 2003, 12-26.

Sacks, Harvey, Emanuel A. Schegloff ve Gail Jefferson. "A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation." *Language*, Vol. 50, No. 4.1, Aralık 1974, 696-735.

Sayın, Gülşen. *Martin McDonagh Tiyatrosu*. Nobel, 2009.

Searle, John R. "What is a Speech Act?." *Pragmatics, Discourse Analysis and Socio Linguistics*. Ed. Ian Hutchby, SAGE, 2008, 1-16.

Short, Mick. "Discourse Analysis and the Analysis of Drama." *Language, Discourse and Literature: An Introduction Reader in Discourse Stylistics*. Ed. Ronald Carter ve Paul Simpson, Routledge, 2005, 137-165.

---. "Discourse Analysis in Stylistics and Literature Instruction." *Annual Review of Applied Linguistics*, Sayı: 11, 1991, 181-195.

---. *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. Longman, 1996.

Sierz, Aleks, *In-yer-face Theatre: British Drama Today*. Faber & Faber, 2001.

---. "What is in-yer-face theatre?" *In-yer-face Theatre*.
<http://www.inyerfacetheatre.com/what.html>. 10.05.2018.

Simpson, Paul. *Language Through Literature: An Introduction*. Routledge, 1997.

---. *On the Discourse of Satire: Towards a Stylistic Model of Satirical Humour*. John Benjamins, 2003.

---. "Politeness Phenomena in Ionesco's *The Lesson*." *Language, Discourse and*

- Literature: An Introduction Reader in Discourse Stylistics*. Ed. Ronald Carter ve Paul Simpson, Routledge, 2005, 169-190.
- . "Satirical Humour and Cultural Context: With a Note on the Curious Case of Father Todd Unctuous." *Contextualized Stylistics: In Honour of Peter Verdonk*. Ed. Tony Bex, Michael Burke, Peter Stockwell, Rodopi, 2000, 243-266.
- Smith, Bobby L. "O'Casey's Satiric Vision." *James Joyce Quarterly*, Vol. 8, No. 1, O'Casey Sayısı, Güz 1970, 13-28.
- . *O'Casey's Satiric Vision*. Kent State University Press, 1978.
- Sönmez, Sevim. "Sözlü dil/Yazılı dil." *Dilbilim Araştırmaları*, 1990, 119-123.
- Sperber, Dan ve Deirdre Wilson. *Relevance: Communication and Cognition*. Blackwell, 1986.
- . "Relevance Theory." *The Handbook of Pragmatics*. Ed. Laurence R. Horn ve Gregory Ward, Blackwell, 2004, 607-632.
- Sternlicht, Sanford. *Modern Irish Drama: W.B. Yeats to Marina Carr*. Syracuse UP, 2010.
- Synge, John Millington. *Babayiğit*. Çev. Saffet Korkut. Milli Eğitim Basımevi, 1966.
- . *The Complete Works of J. M. Synge: Plays, Prose and Poetry*. Ed. Aidan Arrowsmith, Wordsworth, 2008.
- Talbot J. Taylor, *Mutual Misunderstanding: Scepticism and the Theorizing of Language and Interpretation*, Duke University Press, 1992.
- Tan, Peter K. W. "Advice on Doing Your Stylistics Essay on a Dramatic Text: An Example From Alan Ayckbourn's *The Revengers*.'" *Exploring the Language of Drama From text to Context*. Ed. Jonathan Culpeper, Mick Short ve Peter Verdonk, Routledge, 1998, 161-171.

- Thornborrow, Joanna ve Shân Wareing. *Patterns in Language: An Introduction to Language and Literary Style*. Routledge, 1998.
- Tutaş, Nazan. *Pinteresque Dialogues: A Stylistic Analysis*. Kül Sanat Yayıncılık, 2008.
- . “Yazınsal Metinlerde Biçembilimsel İnceleme.” *Littera: Edebiyat Yazıları*, 19. Cilt, Aralık 2006, 169-180.
- Urgan, Mîna. *İngiliz Edebiyatı Tarihi*. Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- Ülsever, R. Şeyda. “Biçembilim: Bir Uygulama.” *Dilbilim Araştırmaları*, 1990, 95-100.
- Vardar, Berke. *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. Multilingual Yabancı Dil Yayınları, 2007.
- Verdonk, Peter. *Stylistics*. Oxford UP, 2002.
- Wales, Katie. *A Dictionary of Stylistics*. Routledge, 2014.
- Weber, Jean Jacques. “Three Models of Power in *Oleanna*.” *Exploring the Language of Drama From text to Context*. Ed. Jonathan Culpeper, Mick Short ve Peter Verdonk, Routledge, 1998, 112-127.
- Yeats, William Butler. *Essays and Introductions*. Macmillan, 1961.
- Zeyrek, Deniz. “Söylem ve Toplum.” *Söylem Üzerine*. Ed. Ahmet Kocaman, ODTÜ Yayıncılık, 2003, 27-47.

ÖZET

Bu çalışma, 20. Yüzyıl İrlanda Tiyatrosunda hiciv dilini biçembilimsel yöntemle incelemeyi ve İrlanda Tiyatro hareketinin İrlanda halkında yaratmak istediği milli benlik duygusunun, John Millington Synge'in *The Playboy of The Western World*, Sean O'Casey'nin *The Plough and The Stars*, Brendan Behan'ın *The Hostage*, Brian Friel'in *Translations* ve Martin McDonagh'nın *The Lieutenant of Inishmore* adlı oyunlarında hiciv yoluyla nasıl ele alındığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Yazarların vermek istedikleri mesajlara uygun olarak dili ne şekilde kullandıklarını tespit edebilmek amacıyla oyun metnindeki kurgusal diyaloglar edimbilimin öne sürdüğü söz-eylem kuramı, iletişimde işbirliği ilkesi ve konuşma kuralları, nezaket-nezaketsizlik ilkesi, konuşma sırası ve güç ilişkileri gibi edimbilim ve söylem çözümlemesinin öne sürdüğü yaklaşımlardan faydalanılarak incelenmektedir.

Tezde, İrlanda Tiyatrosunun 20. yüzyılın başından itibaren geçirdiği gelişim, hicvin edebiyattaki yeri, tiyatro ile ilişkisi ve biçembilimsel çerçevede ne şekilde incelenebileceği ele alındıktan sonra, Synge, O'Casey, Behan, Friel ve McDonagh'nın oyunları, bu yazarların 'İrlandalılık' temasını nasıl hicvettiklerini anlayabilmek amacıyla oyunlardaki karşılıklı konuşmaların incelenebilmesi, kişiler arası ilişkilerin aydınlatılabilmesi ve kurgusal diyalogların taşıdıkları mesajlarının daha iyi anlaşılabilmesi için John L. Austin, John R. Searle, Paul Grice, Geoffrey Leech, Penelope Brown, Stephen Levinson, Harvey Sacks, Emanuel A. Schegloff ve Gail Jefferson'ın öne sürdüğü kuramlar ışığında biçembilimsel bir incelemeye tabi tutulmaktadır.

Çalışmanın sonucu bu yazarların, İrlanda halkında ulusal bir bilinç oluşturmak amacıyla İrlandalıları ve İrlandalılığı yüceltip idealleştirmek yerine, oyunlardaki kurgusal diyaloglar aracılığıyla toplumda gördükleri her türlü yanlış, haksızlığı, eksikliği ve

aksaklığı hicvetmek suretiyle insanlara kusurlarını ve hatalarını göstererek bir farkındalık yaratmayı ve bu kusurların düzeltilebilmesi için kalıcı bir adım atılmasını sağlamayı amaçladıklarını göstermiştir.



ABSTRACT

This study aims to analyse the language of satire in the 20th Century Irish Drama from a stylistic perspective in order to be able to view how the sense of ‘national identity’ that the Irish dramatic movement wants to create in the Irish people is dealt satirically in John Millington Synge’s *The Playboy of The Western World*, Sean O’Casey’s *The Plough and The Stars*, Brendan Behan’s *The Hostage*, Brian Friel’s *Translations* and Martin McDonagh’s *The Lieutenant of Inishmore*. The fictional dialogues in the playtexts are examined in terms of certain theories suggested by pragmatics such as speech-act theory, cooperative principle and conversational maxims, politeness/impoliteness, turn-taking and power relations in order to determine how the writers use the language in accordance with the messages that they want to express.

After the development of Irish theater from the beginning of 20th century, and then the place of satire in literature, its relation with drama, and how it can be analysed within the stylistic framework are discussed, the plays of Synge, O’Casey, Behan, Friel and McDonagh are respectively analysed from a stylistic point of view to examine the inter-personal relationships in the plays and to understand the hidden messages of the fictional dialogues in order to find out how these writers satirize ‘Irishness’ with the help of certain theories put forward by John L. Austin, John R. Searle, Paul Grice, Geoffrey Leech, Penelope Brown, Stephen Levinson, Harvey Sacks, Emanuel A. Schegloff and Gail Jefferson.

As a result, this study reveals that through fictional dialogues in the playtexts these writers aim to create an awareness in Irish people by showing them their flaws and faults by means of satirizing all kinds of wrongs, injustices, deficiencies and malfunctions that

they see in the Irish society rather than glorifying and idealizing the Irish and Irishness in order to create a national consciousness in the Irish people.

