

William Shakespeare ve Ben Jonson'ın Komedyalarının Biçembilimsel Karşılaştırması: İletişimsel Söz Sırası İlkelerinde Uyumsuzluk

Nihal Demirkol Azak*

Öz

Abstract

Karşılıklı iletişimin sağlıklı ve başarılı bir şekilde gerçekleşmesi için uyulması gereken edimbilimsel ilkelerden biri de 'iletişimsel söz sırası' ilkeleridir. Sosyolog Harvey Sacks, Emanuel A. Schegloff ve Gail Jefferson'ın ana hatlarını çizdiği bu söz sırası ilkeleri günlük hayattaki iletişimde sıklıkla ihlal edilir. Bu ilkelerin ihlali sonucu ortaya çıkan 'sapmalara' yalnızca gerçek hayattaki iletişimde değil kurgusal metinlerdeki kurgusal diyaloglarda da sıklıkla rastlanır. Bu ilkelerden sapılması durumunda ortaya çıkan 'uyumsuzluklar' bilhassa komedyada dilinin temelini oluşturur. Bu çalışma bağlamında Rönesans Dönemi İngiliz Tiyatrosunun en önemli iki komedyacı yazarı William Shakespeare ve Ben Jonson'ın komedyaları iletişimsel söz sırası ilkeleri ve bu ilkelerin ihlal edilmesi durumunda ortaya çıkan sapmalar açısından incelenecektir. Bu çalışma kapsamında bu açıdan incelenmek üzere William Shakespeare'den *The Comedy of Errors*, *Love's Labour's Lost* ve *As You Like It* oyunları ile Ben Jonson'dan *Every Man in His Humour*, *Volpone: Or, The Fox* ve *The Alchemist* oyunları seçilmiştir.

Anahtar kelimeler: İletişimsel Söz Sırası İlkeleri, Edimbilim, Dilsel Sapmalar, Komedyada, William Shakespeare, Ben Jonson.

A Stylistic Comparison of The Comedies by William Shakespeare and Ben Jonson: Incongruity in Terms of Conversational Turn-Taking Principles

Conversational turn-taking principles are pragmatic principles that must be obeyed by people in order to carry out healthy and successful communication. These turn-taking principles, outlined by Sociologists Harvey Sacks, Emanuel A. Schegloff and Gail Jefferson, are often violated in everyday conversation. Deviations from expected turn-taking principles can be observed not only in everyday conversation but also in fictional dialogues in fictional texts. Incongruity arising from these deviations forms the basis of the language of comedy. Within the context of this paper, the comedies of William Shakespeare and Ben Jonson, two great playwrights of the Renaissance Period, will be analysed in terms of conversational turn-taking principles and deviations from these expected principles. This paper aims at analysing *The Comedy of Errors*, *Love's Labour's Lost* and *As You Like It* by William Shakespeare and *Every Man in His Humour*, *Volpone: Or, The Fox* and *The Alchemist* by Ben Jonson from this perspective.

Key words: Conversational Turn-Taking Principles, Pragmatics, Linguistic Deviations, Comedy, William Shakespeare, Ben Jonson.

* Yrd. Doç. Dr., Gaziosmanpaşa Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi.

Giriş

İngiliz Rönesans tiyatrosu ‘İngiliz dramının altın çağı’ olarak adlandırılır. Bu dönemde bilhassa komedyanın gelişimi dikkat çekicidir. Komedyanın artık ‘ayrı bir tür’ olarak değerlendirilmesini sağlayan ve yazdıkları komedyalarda klasik etkiler ile yerli ortaçağ geleneğini kaynaştırarak eğitilmiş ve sıradan seyirci arasında bağ kurmaya çalışan üniversite aydınlarının (*university wits*) oluşturdukları ‘temel’ üzerinde, bu dönemin ‘altın çağ’ olarak nitelendirilmesini sağlayan William Shakespeare ve Ben Jonson’un komedyaları yükselir. Shakespeare ve Jonson, kendilerine özgü komedy anlayışları doğrultusunda kendilerinden önce ekilen bu tohumları büyütüp geliştirerek Rönesans İngiliz komedyasına eşsiz biçimini verirler. Bu iki oyun yazarının komedy anlayışları, yaşadıkları dönemden günümüze yüzyıllardır karşılaştırılır. Bu karşılaştırmalarda genellikle farklı sanat anlayışları bağlamında ele alınıp Shakespeare’in dehası övülürken Jonson ona göre ikinci plana atılır. ‘Tatlı komedy ve acı komedy’ gibi ikili karşıtlıklar, genel olarak yüzyıllardır yapılan karşılaştırmaların temelini oluşturur. Ancak Shakespeare ile Jonson’un komedyaları üzerine yapılacak ‘biçembilimsel’ bir çalışmada hangisinin daha üstün olduğu değil, her iki yazarın komedyalarında kullandıkları edimbilimsel yöntemler ve komedy dillerini oluşturan unsurlar incelenip karşılaştırılabilir. Bu amaçla bu çalışma edimbilimin inceleme alanlarından ‘iletişimsel söz sırası’ prensiplerini ve bu prensiplerin ihlalleri sonucu ortaya çıkan ‘sapmaları’ çıkış noktası olarak Shakespeare ve Jonson’un komedy dillerini incelemeyi amaçlamaktadır.

1. Kuramsal Çerçeve

Karşılıklı iletişimde ‘uyumlu sıralama’ (coordination) sorunuyla sık karşılaşılır. Bu sorunu aşmak için ‘iletişimsel söz sırası’ kurallarına uyulması gerekir. Konuşma Çözümlemesi (Conversation Analysis) yaklaşımını geliştiren Sosyolog Harvey Sacks, Emanuel A. Schegloff ve Gail Jefferson, “İletişimde Söz Sırası Düzenlemesi için Basit Bir Sınıflandırma” (A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation) (1974) başlıklı makalelerinde, tıpkı bir oyundaki hamlelerin veya trafik akış sırasının düzenlenmesi gibi yüz yüze etkileşimde de ‘söz sırası’ düzenlemesinin (*turn-taking organization*) önemini vurgularlar (696). Bu düzenlemenin hem ‘bağlamdan bağımsız’ (*context-free*) hem de ‘bağlama duyarlı’ (*context-sensitive*) yapıldığını, çünkü söz sırası düzenlemesinde bağlamın göz önüne alındığı durumlar olsa da bağlama bakılmaksızın tüm konuşma türlerine uygulanabilen temel bir söz-sırası mekanizması olduğunu ileri sürerler (699-700). Sacks, Schegloff ve Jefferson’a (1974) göre, karşılıklı konuşma esnasında ‘söz sırası’ düzenlemesinin yapılabilmesi için dikkat edilmesi gereken iki unsur vardır: ‘söz sırası dağılımı’ (*turn-allocation*) ve ‘söz sırasının yapısı’ (*turn-construction*). İlk olarak ‘söz sırası dağılımı’ göz

önüne alındığında, Sacks ve arkadaşlarına göre iletişimde genel olarak aşağıdaki kurallar geçerlidir:

- Bir seferde bir kişi konuşur (*one-party-speaks-at-a-time*),
- Söz sıraları arasındaki geçişler boşluk veya çakışma olmadan yapılır (*transitions with no gap or overlap*),
- Konuşan kişi bir sonraki konuşmacıyı seçer [*current selects next*] ya da kişiler kendi kendilerini seçer (*self-select*),
- Söz sırası almada hatalar ve ihlallerin üstesinden gelmek için onarım mekanizmaları (*repair mechanisms*) vardır. (700)

Özellikle katılımcıların eşit konumda oldukları konuşmalarda tarafların sırayla ve eşit sayıda söz almaları beklenirken, katılımcıların eşit konumda olmadıkları durumlarda ise bir taraf konum olarak daha üst olduğu için ‘söz sırası dağılımının’ konuma göre şekillenmesi beklenir. Söz kesme veya çakışmalar, çoğunlukla söz hakkı elde etmek için bir ‘rekabet’ (*competition*) olarak görülür ancak herkesin katılımına açık toplu konuşma ortamlarında sözcelerin çakışması işbirliği (*collaboration*) amaçlı olup olumlu bir anlam da taşıyabilir. Vimala Herman’ın “Turn Management in Drama” (1998) başlıklı yazısında belirttiği üzere, kurumsal ortamlarda söz sırası dağılımı kurumun kurallarına göre düzenlenirken farklı kültürlerde yaşa, cinsiyete ve konuma göre farklı dağılımlar da yapılabilir (22-23). Bir yandan ‘bağlam ve katılımcı kimliği’ de (*context and participant identity*) göz önüne alınarak tüm konuşmalarda geçerli olan temel söz sırası dağılımı ilkelerinden bir sapma söz konusu olduğunda beklenti ve varsayımlarla çatışan bir durum ortaya çıkar. Örneğin, eşit konumdaki katılımcılar arasında sıra dağılımının eşit olmaması (*unequal distribution of turns*); konum olarak daha aşağı olan bir katılımcının daha üst konumdaki bir katılımcının söz hakkını elinden alması; katılımcılardan birinin konuşmadan dışlanması (*exclusion*); konuşma aralarında duraklama (*pause*) veya boşluk (*gap*) olması; konuşma sırası verilen kişinin konuşmaması (*turn-lapse*); konuşan kişinin sözünün kesilmesi (*interruption*); konuşmaların üst üste binmesi (*overlapping*) ve benzeri durumlar, söz sırası dağılımı ilkelerinden birer sapma olarak görülür.

Karşılıklı iletişimde ‘söz sırası dağılımı’ gibi ‘söz sırasının yapısında’ da uyulması gereken kurallar mevcuttur. Sacks ve arkadaşlarına (1974) göre, konuşma sırası gelen konuşmacı çoğu zaman konuşmasını kendi istediği gibi şekillendiremez çünkü kendinden önceki katılımcının sözcesi onun sözcisini belirler; kendinden önceki konuşmacı ‘soru’ sorarsa sırası gelen kişinin ‘cevap’ vermesi gerekir (711). ‘Soru-cevap’ sözce çifti gibi, birbirini takip eden farklı konuşmacılar tarafından söylenip kendinden öncekine göre şekillenen ve kendinden sonrakini şekillendiren sözce çiftlerine ‘Bitişik Sözce’ (*adjacency pair*) denir

(716). Bitişik sözceler, “selam verme-selam verme, davet etme-kabul etme/reddetme, şikâyet etme-inkâr etme, iltifat etme-geri çevirme” (716) gibi sözcü çiftlerini içerir ve bu sözcüklerin yapısal içerikleri birbiriyle ilintilidir. Eğer konuşmacı kendinden önceki sözcüye dikkate almayıp başka bir konuya atarsa ve kendi sözcüsünü öncekinden tamamen bağımsız olarak şekillendirirse, Brown ve Yule’un *Discourse Analysis* (1983) başlıklı çalışmalarında belirttikleri üzere “konuya bağlı” (*topically*) değil “bir konu üzerine” (*on a topic*) konuşmuş olur (84). Konuşmacı bitişik sözcüğün gerektirdiği şekilde konuşmaya katılmadığında ‘söz sırasının yapısal ilkelerinden sapmalar’ ortaya çıkar.

Gündelik hayattaki karşılıklı iletişimde ‘söz sırasının dağılımını ve yapısını’ düzenleyen bu ilkelerden sıklıkla sapılırken, bu sapmalar aynı zamanda komedyacı yazarları için de verimli bir kaynak oluşturur. Gerçek hayatta karşılıklı konuşmalarda sıklıkla karşılaşılan ‘söz kesme, çakışma, sessizlik, tekrar, aynı anda konuşma, çok fazla söz sırası alma, bitişik sözcü kuralına uymama’ gibi iletişimsel sapmalar, çoğunlukla ‘tek seferde tek kişi konuşur’ kuralının geçerli olduğu tiyatro oyunlarından dolayı bir şekilde komedyacı dilini zenginleştirmek amacıyla kullanılır. Komedyacı oyunlarında kurgusal karakterlerin iletişimsel söz sırasını düzenleyen ilkelere uymaması durumunda ortaya çıkan uyumsuzluk ve sapmalar İngiliz Rönesans komedyasının en önemli oyun yazarlarından William Shakespeare (1564-1616) ve Ben Jonson’un (1572-1637) komedyalarının da önemli bileşenlerinden biridir. Bu çalışma kapsamında, William Shakespeare’den seçilen *The Comedy of Errors*, *Love’s Labour’s Lost* ve *As You Like It* oyunları ile Ben Jonson’dan seçilen *Every Man in His Humour*, *Volpone: Or, The Fox* ve *The Alchemist* oyunlarındaki karakterler arası iletişim, Harvey Sacks, Emanuel A. Schegloff ve Gail Jefferson’ın ana hatlarını çizdiği ‘iletişimsel söz sırası’ ilkeleri ve bu ilkelerden sapmalar açısından incelenecektir.

2. Tartışma

Shakespeare’in *The Comedy of Errors*, *Love’s Labour’s Lost* ve *As You Like It* oyunları ile Jonson’un *Every Man in His Humour*, *Volpone: Or The Fox* ve *The Alchemist* oyunları karakterler arası iletişimde uyulması gereken ‘söz sırası ilkeleri’ ve bu ilkelere uyulmadığında ortaya çıkan ‘sapmalar’ açısından incelendiğinde, dikkat çeken ilk iletişimsel sapma ‘söz kesme’dir. ‘Söz kesme’ komedyacı tragedya göre daha sık karşılaşılan bir iletişimsel sapmadır. Tragedyalarda genellikle sözleri kesilmeden uzun uzun konuşan karakterlere rastlanırken komedyalarda sözlerin sıklıkla kesildiği daha canlı ve hareketli diyaloglar vardır. Her iki oyun yazarının da oyunlarında sıklıkla başvurduğu bu canlı ve hareketli diyalogların kaynaklarından biri olan ‘söz kesme’ özellikle ‘bağlam ve katılımcı kimliği’ (*context and participant identity*) göz önüne alınarak incelenmelidir. Bu bağlamda ilk olarak Shakespeare’in *Love’s Labour’s Lost* oyununa bakıldığında, ‘kadınların’ ve ‘alt sınıftan

uşakların' 'temel kimlikleri' ile çelişir bir şekilde davranıp karşıdaki katılımcıların 'sözlerini kestikleri' görülür:

Kral: (Okur) "Tanrının Temsilcisi, göklerin yardımcısı ve Navarre'nin tek hükümdarı; ruhumun yeryüzündeki Tanrısı ve bedenimin patronu" –

Costard: Daha Costard adı geçmedi.

Kral: "Böylece" –

Costard: Öyle olabilir, eğer böyle ise öyledir; doğrusunu söylemek gerekirse –

Kral: Kesin sesini!

Costard: Dövüşten kaçan herkesin sesi kesilmeli!

Kral: Bir kelime daha etme!

Costard: Yalvarırım, başkalarının sırrı açığa vurulsa da mı!¹

(LLL, I.i.10)

Alt sınıftan Costard'ın konuşurken Kral'ın sözünü kesmesi, genel beklenti ve varsayımlarla çatışan komik bir sahneye yol açar. Jonson'ın *The Alchemist* oyununda da en önemli husus, 'üstünlüğün' ve 'denetimin' kimde olacağı sorunudur. Subtle, Face ve Dol hem kendi aralarında hem de müşterilerle yaptıkları konuşmalarda 'söz sırası' denetimini ellerinde bulundurmak isterler. Örneğin, oyunun başında giriştikleri üstünlük mücadelesinde Subtle ve Face birbirlerine hakaret ederken sürekli 'söz kesip' söz hakkını ellerinde tutmaya çalışır ve karşıdakinin konuşmasına izin vermezler:

Face: Buna inan, yapacağım.

Subtle: Elinden geleni ardına koyma. Senin üzerine yellenirim.

Dol: Aklınız başınızda mı? Niye böyle yapıyorsunuz beyler! Tanrı aşkına –

Face: Pislik herif, seni bir güzel soyup sıyırmak lazım –

Subtle: Ne için? Basurları yalamak için mi benim –

Face: Serseri, serseri, tüm bu kurnazlıklarından seni sıyırmak lazım.²

(Alch., I.i.3)

1 William Shakespeare. (2014). *Aşkın Emeği Boşuna*. Özdemir Nutku (çev.). İstanbul: İş Bankası Yayınları. Bundan sonra *Aşkın Emeği Boşuna* oyununun tüm alıntıları bu basımdan, Özdemir Nutku'nun çevirisinden yapılacaktır.

2 Ben Jonson. (1903) *The Alchemist*. London: De La More. Bundan sonra *The Alchemist* oyununun tüm alıntıları bu basımdan yapılacaktır. Çeviriler tarafımdan yapılmıştır.

Özellikle Face ‘atışma ve söz kesme’ yöntemlerini müşterileri dolandırmak için de kullanır. Doktor rolündeki Subtle’la söz dalaşına girerek sanki müşterisinin iyiliğini ve çıkarını daha çok düşünüyormuş gibi davranır. Örneğin şans oyunlarında kazanmak için doğaüstü bir yardım talep eden Dapper’ın yanında Doktor Subtle’in sürekli sözünü kesip konuşmasına izin vermeyerek müşterinin güvenini kazanmaya çalışmak, Face’in dolandırma yöntemlerinden biridir:

Face: O halde alacak mı?

Subtle: İlk önce, beni bir dinle –

Face: Tek bir hece bile söyleme, almadıkça.

Subtle: Yalvarırım, beyefendi –

Face: Sözlü anlaşma dışında hiçbir şartla olmaz. (*Alch.*,I.i.15)

‘Kimlik-strateji uyumsuzluğuna’ komedyalarda çok sık başvurulur. West ve Zimmerman’ın “Gender, Language and Discourse” (Cinsiyet, Dil ve Söylem) (1985) başlıklı yazılarında belirttikleri üzere ‘katılımcı kimlikleri’ (*participant identities*) ‘esas, temel kimlikler’ (*master identities*), ‘yerleşik kimlikler’ (*situated identities*) ve ‘söylem kimlikleri’ (*discourse identities*) olmak üzere üç gruba ayrılır(116). İletişim içindeki kişilerin, ‘katılımcı kimlikleri’ni de göz önünde bulundurarak uygun iletişim ‘stratejisini’ (*strategy*) seçmeleri ve sözcelerini buna göre şekillendirmeleri gerekmektedir. Shakespeare ve Jonson’ın komedyalarında ‘temel’ ve ‘yerleşik’ kimlikleri açısından daha güçsüz konumda olan ancak ‘söylemsel gücü’ ellerinde bulundurarak kimlik-strateji uyumsuzluğuna yol açan karakterlere sıklıkla rastlanır. Örneğin, *Volpone*’de ‘temel’ ve ‘yerleşik’ kimlikleri gereği Mosca’nın üstü olan tüm karakterler, ‘söylemsel kimliği’ ile onlardan daha güçlü olan Mosca tarafından dolandırılırlar. Bu ‘söylemsel güç’ Mosca’nın sanatıdır ve “sanatı onunla birlikte doğmuştur, [Mosca] onu öğrenmek için zahmet harcama[mıştır]”³ (*Volp.*,III.i.137). Jonson’ın *The Alchemist* oyununda da hayatları dolandırma üzerine kurulu olan üçlü çeteden özellikle Subtle ve Face, ‘konuşma’ ve ‘ikna’ ustalarıdır. ‘Temel’ ve ‘yerleşik’ kimlikleri bakımından güçsüz konumda iken ‘belâgat’ yetenekleri son derece gelişmiş olan ikili, bu yeteneklerini müşterilerini dolandırmak amacıyla kullanırlar. *Every Man in His Humour* oyununda da kandırdığı karakterler karşısında ‘söylemsel gücü’ elinde bulunduran Brainworm, onlarla nasıl baş edeceğini çok iyi bilir. Örneğin Stephen’a İspanyol kılıcı diye kandırarak adi bir kılıç satın dolandıran ve Stephen’la tekrar karşılaşıp suçu yüzüne vurulduğunda kısa cevaplarla ‘bitişik sözce’ kuralına son derece bağlı kalarak lafi hiç dolandırmadan konuşan Brainworm, bu yöntemiyle Stephen’ı alt eder:

3 Ben Jonson. (1886) “Volpone.” *Plays and Poems*. London: George Routledge. Bundan sonra *Volpone* oyununun tüm alıntıları bu basımdan yapılacaktır. Çeviriler tarafımdan yapılmıştır.

Stephen: Beni tanıyor musunuz efendim?

Brayneworme: Evet efendim, sizi tanıyorum.

Stephen: Siz bana bir kılıç sattınız, değil mi?

Brayneworme: Ah, evet, sattım efendim.

Stephen: Bir İspanyol kılıcı olduğunu söylediniz, değil mi?

Brayneworme: Doğru, öyle söyledim.

Stephen: Ama, değil.

Brayneworme: Hayır efendim, itiraf ederim, değil.⁴

(EMI, III.ii.49)

Brainworm'un bu kısa ve net cevapları ve kurallara uygun konuşup dürüst davranması karşısında Stephen, intikamını almak için ettiği tüm yeminleri unuttur. Zaten korkak bir karakter olan 'sözde beyefendi' Stephen, 'uşak' Brainworm tarafından alt edilir.

Aynı şekilde Shakespeare'in oyunlarda da 'temel' veya 'yerleşik' kimliği gereğince 'daha az sayıda söz sırasına sahip olması, sözcük sayısı olarak daha az sözcükle konuşması, dinleyici konumunda olması, soru sorması değil cevap vermesi, emir vermesi değil emirlere uyması, denetleyen değil denetlenen olması' beklenen karakterler, sıklıkla, bu beklentileri 'ters yüz' ederler. Bu sayede beklentilerin aksi yönünde yer değiştiren 'söylemsel güç' oyunlarda karakterler arasındaki dengelerin sarsıldığı komik sahnelere yol açar. *As You Like It* oyununda dördüncü perdenin birinci sahnesinde oyun metnindeki "Orlando girer"⁵ (AYLI, IV.i.104) ve "Orlando çıkar" (AYLI, IV.i.111) talimatları arasında erkek kılığındaki Rosalind ile Orlando arasında bir 'aşk oyunu' sahnelenir. Bu sahnedeki konuşma toplamda '68 adet' söz sırasından (*turns*) oluşur; Jaques yalnızca '1' kez ve Celia '3' kez konuşurken, Rosalind '33' ve Orlando ise '31' kez konuşurlar. Rosalind ve Orlando arasında 'söz sırası sayısı' açısından hemen hemen bir eşitlik varmış gibi görünse de, söz sırasını aldıklarında kullandıkları 'sözcük sayısına' bakıldığında Rosalind'in konuşmanın tek hâkimi olduğu görülür. Çünkü bu sahnede Rosalind toplamda '1040' sözcükle, Orlando ise yalnızca '225' sözcükle konuşur; yani '33' kez konuştuğu göz önüne alınırsa Rosalind her söz sırasında ortalama '31.51' sözcükle konuşurken, Orlando söz sırası kendisine geçtiğinde ortalama '7.25' sözcükle konuşur. İçerik olarak da konuşmanın denetimini elinde tutan Rosalind'in bu şekilde konuşmada baskın taraf olarak hiçbir şeyden haberi olmayan saf Orlando'yla oyuncak gibi oynaması, 'bağlam ve kimlik' çerçevesinde düzenlenmesi gereken 'söz sırası

4 Ben Jonson. (1919) *Every Man in His Humour*. Oxford: Clarendon. Bundan sonra *Every Man in His Humour* oyununun tüm alıntıları bu basımdan yapılacaktır. Çeviriler tarafımdan yapılmıştır.

5 William Shakespeare. (2007) *Size Nasıl Geliyorsa*. Bülent Bozkurt (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi. Bundan sonra *Size Nasıl Geliyorsa* oyununun tüm alıntıları bu basımdan, Bülent Bozkurt'un çevirisinden yapılacaktır.

kurallarında' komik bir uyumsuzluğa yol açar. *Love's Labour's Lost* oyununda da Prenses ve arkadaşları, konuşmanın denetimini ellerinde tutarak 'söylemsel üstünlüklerini' erkeklere kanıtlarlar. Bilhassa Kral ve arkadaşlarının Rus kılığına girip onları ziyarete geldiği 'kılık değiştirme' sahnesinde, kadınlar da kılık değiştirerek tıpkı *As You Like It*'te Rosalind'in Orlando'yla oynadığı gibi erkeklerle oynarlar. "Dileğimiz dans olsun" (LLL, V.ii.97) deyip dans etmek için yalvarırlar ama kadınlar tarafından "dans etmeyeceğiz sizlerle" (LLL, V.ii.98) denilerek reddedilirler; "Eşlik etme[yi]" (LLL, V.ii.98) arzularlar ama "güle güle" (LLL, V.ii.98) cevabını alırlar; "birkaç tatlı söz etmek" (LLL, V.ii.98) isterler ama alaylarla "kalp[leri] kır[ılır]" (LLL, V.ii.99); "konuşun bakalım" (LLL, V.ii.99) denilerek konuşmalarına izin verilir ama daha "güzel leydi-" (LLL, V.ii.99) der demez lafları kesilir; "yapmayın böyle" (LLL, V.ii.100) diye yalvarsalar da "keskin [bir] alay[la]" (LLL, V.ii.100) karşılaşılır; sonunda da "artık bir kelime daha etme[memeye]" (LLL, V.ii.101) karar veren kadınların yanından "fena halde alaya alındık" (LLL, V.ii.101) diyerek apar topar ayrılırlar. Konuşmalarına izin verilmeyen, tüm istekleri geri çevrilen, konuşmanın denetimini tamamen kaybeden ve alaya alınarak pes edip sonunda sahneyi terk eden Kral ve arkadaşları, 'temel' kimlikleri (erkek-üst sınıf) ve 'yerleşik' kimlikleri (ev sahibi) gereğince kendilerinden 'beklenen gücü' kadınlara kaptırırlar. Genel varsayımlara göre 'kadın ve misafir' olarak daha güçsüz bir konumda görülen Prenses ve arkadaşları, beklentilerin aksine, 'söylemsel gücü' ele geçirip beklentileri alt üst ederler. Oyunlarda 'söz sırası ilkeleri' gereğince beklentileri alt üst eden diğer karakterler ise, Dromio kardeşlerdir. *The Comedy of Errors* oyununda 'laf cambazı' Dromio karakterleri 'söz sırasını' aldıklarında, kendilerine özgü mantıklarıyla söyleyecek çok şey bulup karşıdakini ikna etmeden kolay kolay bırakmazlar. Örneğin, Sirakuzalı Antipholus ile Sirakuzalı Dromio Adriana ve Luciana tarafından zorla Efesli Antipholus'un evine götürüldükten sonra baş başa verip olayları anlamaya ve ne yapacaklarını kararlaştırmaya çalıştıkları sahnede, konuşmanın denetimi efendisinde değil Sirakuzalı Dromio'dadır. Dromio'nun sahneye girmesi ile sahneden çıkması arasında geçen süre boyunca her ikisi de '18' kez söz sırasını alırlar. Ancak "Ben Dromio muyum? [...] kimim ben?"⁶ (CE, III.ii.37) diye soran şaşkın Dromio, içinde buldukları durumu anlatırken toplamda '479' sözcük kullanır; bu konuşmada Antipholus'un toplam sözcük sayısı ise yalnızca '151'dir. Dromio söz sırasını her aldığı anda ortalama '26.61' sözcükle konuşurken, Antipholus söz sırası kendisine geçtiğinde ortalama '8.38' sözcükle konuşur. İçerik olarak da komik benzetmeleri ve kendine özgü saçma mantığıyla konuşmanın denetimini elinde tutan Dromio, 'temel' kimliği (alt sınıf) ve 'yerleşik' kimliği (uşak) gereğince beklenenleri alt üst ederek 'söylemsel kimliği' sayesinde komik bir uyumsuzluğa yol açar. Ben Jonson'ın

6 William Shakespeare. (2014) *Yanlışlıklar Komedyası*. Özdemir Nutku (çev.). İstanbul: İş Bankası Yayınları. Bundan sonra *Yanlışlıklar Komedyası* oyununun tüm alıntıları bu basımdan, Özdemir Nutku'nun çevirisinden yapılacaktır.

The Alchemist oyununda da Face, Subtle ve Dol genel olarak müşterilerine daha az söz hakkı verirler. Söz hakkını müşteriye verdiklerinde de müşterinin çok uzun konuşmasına izin vermezler. Kendileri daha fazla söz hakkı alarak, daha uzun sözcülerle konuşarak ve konuşmanın içeriğini denetleyerek 'söylemsel üstünlüğü' ellerinde tutmaya çalışırlar. Örneğin, dördüncü perdenin üçüncü sahnesinin başında krize girmiş numarası yapan Dol hiç durmadan konuşur ve araya girmeye çalışan Mammon'a bir türlü izin vermez. Sahneye Face girene kadar Mammon ve Dol arasında geçen konuşmada toplam '13' söz sırası vardır. Bu söz sıralarından '7' tanesi Dol'a, '6' tanesi Mammon'a aittir. Söz sıralarının sayısı hemen hemen eşit olsa da, Dol toplamda '103' sözcük ile konuşurken Mammon'un kullandığı toplam sözcük sayısı sadece '12'dir. Diğer bir deyişle, Dol her bir söz sırasında ortalama '14,71' sözcük kullanır ancak Mammon araya girip 'zorla' söz sırasını aldığı anda ortalama yalnızca '2' sözcük kullanabilir. Bu sözcükler de, Dol'un dikkatini çekmek için söylediği 'Hanımefendi, tatlı bayan' gibi 'hitabet sözcükleridir'. Ancak bu hitapların hiçbiri Dol tarafından dikkate alınmaz. Daldan dala atlayarak sürelili konuşan Dol, konuşmanın tüm denetimini elinde tutar (*Alch.*, IV.iii.113-114). Aslında bir hayat kadını olan ama soylu bir kadın rolü oynayan Dol'a göre daha üst sınıftan gelen Mammon bu şekilde güçsüz bir konuma itilir.

Komedyada karakterler arası söylemsel güç savaşını gösteren 'kısa mısra diyaloglarına' da (*Stichomythia*) sıklıkla rastlanır. Chris Baldick'in, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*'de tanımladığı üzere kısa mısra diyaloglarında sözcülerin dilsel yapısı, bir söz düellosu içinde olan katılımcıların birbirlerine verdikleri hızlı cevaplardan oluşur ve bu cevaplar birbirini art arda izleyen ve genellikle birbirini kısmen tekrar eden mısralar şeklindedir (243). Sanki bir tür tenis maçı yapıyorlarmış gibi kısa sözcükler kullanarak birbiriyle karşılıklı atışan katılımcılar, bitişik sözcüklerden ziyade birbirini tekrar eden veya karşıtlam (*anthesis*) içeren sözcükler tercih ederler. Bu teknik Shakespeare ve Jonson'un komedyalarında özellikle zıt fikirde olan karakterler arasında neşeli ve eğlenceli ritmik diyaloglar oluşturmak için kullanılır. Örneğin Shakespeare'in *As You Like It* oyununda söz düellosu içine giren karakterler 'bitişik sözce' kuralını ihlal ederek, atışmalarında birbirini art arda izleyen ve kısmen birbirini tekrar eden sözcüklerin bulunduğu 'kısa mısra diyaloglarını' kullanırlar:

Jaques: Uğurlar olsun; mümkün olduğu kadar az görüşelim.

Orlando: Bence de, birbirimize çok daha iyi yabancı olabiliriz.

Jaques: Rica ederim ağaç kabuklarına aşk şarkıları yazıp ağaçlara zarar vermeyi bırakın.

Orlando: Rica ederim benim şiirlerimi kötü niyetle okuyup onlara zarar vermeyi bırakın.

(AYLI, III.ii.80-81)

Karakterler sözcelerinde tekrar ve karşıtlam kullanarak ‘hazırcevaplıkları’ ile neşeli ritmik diyaloglar oluştururlar. Orlando’yla yaptığı söz düellosunda “Bakıyorum oldukça hazırcevapsınız” (AYLI, III.ii.81) deyip Orlando’yla daha fazla oyalanmak istemeyen Jaques “Elveda sayın Senyör Karasevda” (AYLI, III.ii.82) şeklinde veda ederken Orlando da “Hoşçakalın Monsenyör Melankoli” (AYLI, III.ii.82) diyerek veda eder. *Love’s Labour’s Lost*’ta da Biron ile hoşlandığı Rosaline arasındaki söz düellosu, hızlı soru cevaplardan ve nükteli atışmalardan oluşur. “Bir zamanlar Brabant’ta sizinle dans etmemiş miydim?” (LLL, II.i.27) diye soran Biron’ın sorusuna Rosaline de “Bir zamanlar Brabant’ta sizinle dans etmemiş miydim?” (LLL, II.i.28) şeklinde cevap verir; soruya soruyla karşılık vererek ‘bitişik sözce’ kuralını ihlal eder. Rosaline’in arka arkaya sıraladığı hızlı cevapları bir atın koşmasına benzeten Biron ile Rosaline’in atışmaları, Biron’ın pes etmesiyle son bulur:

Biron: Bu kadar hırçın olmayın.

Rosaline: O zaman siz de beni böyle sorularla mahmuzlamayın.

Biron: Zekânız fazla hızlı koşturuyor, yorulabilir.

Rosaline: Binicisini çamura atıncaya kadar yorulmaz.

Biron: Saat kaç?

Rosaline: Akılsızların sorduğu saatteyiz.

Biron: Şans dilerim maskenize.

Rosaline: İyilikler dilerim gizlenmiş yüzünüze.

Biron: Âşıklarınız bol olsun.

Rosaline: Amin, gidişiniz hoş olsun.

Biron: Öyleyse gideyim buradan. (LLL, II.i.36)

Fikir birliği olmayan bu karakterlerin amaçları birbirlerini ikna edip fikir birliği sağlamak ve iletişim kurmak değil, hızlı cevaplarla birbirlerini alt etmektir. Jonson’ın *The Alchemist* oyununda da Subtle ve Face kimin daha üstün olduğuna dair girdikleri kavgada, ‘bitişik sözce’ kuralını çoğunlukla göz ardı edip ya kendi istedikleri doğrultuda konuşmayı şekillendirirler ya da arka arkaya sıraladıkları hızlı cevaplarla ‘söz düellosuna’ girerler:

Subtle: Hilekâr!

Face: Muhabbet tellalı!

Subtle: Sığır çobanı!

Face: Büyücü!

Subtle: Yankesici!

Face: Cadı! (*Alch.*, I.i.8)

Subtle ve Face'in bu atışmaları okuyucu/izleyiciye sanki bir tenis maçı izliyormuş hissi verir. Aslında rekabet halinde olan Subtle ve Face dolandırdıkları müşterilerinin yanında bazen o kadar 'uyumlu' hareket ederler ki birbirlerinin sözcelerini tamamlayıp müşterileri şaşkına çevirirler. İspanyol bir adamla evlenmek istemeyen Bayan Pliant'ı ağabeyi dövmekle tehdit edince Subtle araya girip İspanyol Kontesi olmanın nasıl olacağını Face ile birlikte paslaşarak anlatır:

Subtle: Hayır, benim öfkeli çocuğum; sonunda boyun eğecek. Kontes olmanın tadına vardığını düşün! Kur yapılmanın –

Face: Ve öpülmenin ve hırpalanmanın –

Subtle: Evet, perdelerin ardında. (*Alch.*, IV.ii.109-110)

Birbirlerinin sözcelerini tamamlayarak aralarındaki 'uyum' ile müşterileri etkileyen ikili, bazen de soru sorup cevap talep eden veya emirler veren taraf olarak konuşmanın denetimini ellerinde tutma yöntemini benimserler:

Subtle: Adınız ne demiştiniz? Abel Drugger mı?

Drugger: Evet, efendim.

Subtle: Tütün satıcısı mı?

Drugger: Evet, efendim. (*Alch.*, I.i.21)

[...]

Face: Şimdi memnun musun, Nab?

Drugger: Teşekkür ederim, efendim, her ikinize de majesteleri.

Face: Dışarı çık. (*Alch.*, I.i.26)

Sanki bir polis sorgusundaymış gibi sorular soran ve emirler veren Subtle ve Face, konuşmanın başından sonuna 'söylemsel üstünlüğü' ellerinde tutarlar. Aslında alt sınıf mensubu olan Subtle ile Face'e daha üst sınıftan olan Drugger'ın sürekli 'efendim' diye hitap etmesi, teşekkür etmesi, bir üstünü cevaplıyormuş gibi net cevaplarla konuşması ve 'çık' deyince çıkması, komik bir 'kimlik-strateji' uyumsuzluğu yaratır.

Söz keserek 'söz sırası' ilkelerinden sapmalarının yanı sıra, karakterler aralarındaki didişme sahnelerinde sıklıkla 'bitişik sözce' kuralını da ihlal ederler. Konuşma sırası gelen karakterin kendinden önce söylenen sözceye göre kendi sözcesini belirlemesi gerekir. Bu 'bitişik sözce' kuralına göre, örneğin, kendinden önce konuşan karakter 'soru' sorarsa sırası gelen karakter 'cevap' vermelidir. Ancak komediya oyunlarında bu kurala uymayan karakterlere sıklıkla rastlanır, tıpkı Shakespeare'in *As You Like It* oyunundaki Celia ve Rosalind gibi:

Celia: Bunu kimin yaptığını biliyor musun?

Rosalind: Bir erkek mi?

Celia: Peki boynundaki zinciri de hatırlıyor musun, hani bir zamanlar senin taktığın zinciri?

Rosalind: Ne olur söylesene, kimmiş? [...] Hadi söyle kimmiş?

Celia: Bilmem ki; mümkün mü?

Rosalind: Hadi ama, söyleyeceksen söyle, meraktan çatlayacağım.

Celia: Harika bir şey bu, harika! [...]

Rosalind: Yüzüme al bastı!

[...]

Rosalind: Tanrı yapısı mı? Nasıl bir erkek? [...]

Celia: Eh, az bir şey sakalı var.

[...]

Rosalind: Orlando mu?

Celia: Orlando. (AYLI, III.ii.77-78)

Bu konuşmada aslında ‘Kim yaptı? Orlando’ gibi basit ‘soru-cevap’ sözceleri ile halledilebilecek bir sorun tam olarak ‘19 adet söz sırası’ ile ancak çözülür. Celia Rosalind’e bir türlü cevap vermeyip kıvrandırdıktan sonra, bu sefer de Rosalind art arda sorular sıralayarak bir türlü Celia’nın cevaplmasına izin vermez. Arka arkaya “Bu tozluyla pantolonu ne yapacağım şimdi? Sen onu gördüğünde ne yapıyordu? Sana ne dedi? Nasıl görünüyordu? Ne giymişti? Burda ne yapıyor? Beni sordu mu? Nerde kalıyor? Senden nasıl ayrıldı? Bir daha ne zaman göreceksin onu?” (AYLI, III.ii.78-79) şeklinde 10 tane soru soran Rosalind, Celia’nın tüm bu sorulara “Tek kelimeyle cevap ver[mesini]” (AYLI, III.ii.79) ister. Tüm bu sorulara tek seferde cevap verebilmek için “Gargantua’nın ağzın[a]” (AYLI, III.ii.79) sahip olması gerektiğini söyleyen Celia, “âşıkların sorularına cevap vermek, doğrusu toz zerrelere saymak kadar kolaymış” (AYLI, III.ii.79) der. Sonrasında da Rosalind sürekli Celia’nın ‘sözünü kesip’ bu soruların cevaplarını vermesine izin vermez ve Celia’yı “Şu diline bir ‘oha’ de ne olur; yerli yersiz şaha kalkıp duruyor” (AYLI, III.ii.79) diyerek isyan ettirir. Ancak zaten tam bu sırada Orlando’nun gelmesiyle konuşmaları kesilmek zorunda kalır. Ben Jonson’ın *Volpone* oyununda da Mosca’nın müşterilere yaptığı işkence Celia’nın Rosalind’e yaptığına benzer. Oyunda ilk mahkeme sahnesinden sonra yeni bir numaraya girişen Volpone kendisini ölü ilan edip tüm servetini Mosca’ya bırakır; Volpone’nin ölüm

haberini alan açgözlü müşteriler telaşla eve geldiklerinde karşılarında kendilerini hiç dinlemeyen bir Mosca bulurlar:

Voltore: Durum nasıl şimdi, Mosca'm?

Mosca: [yazarak] Türk kilimleri, dokuz adet –

Voltore: Sayım yapıyorsun! Güzel.

Mosca: İki tane yatak takımı, kumaş –

Voltore: Vasiyet nerede? Ver de bu esnada okuyayım.

[...]

Corbaccio: Herşey bitti mi Mosca?

Mosca: Çeşit çeşit kadife kumaş sekiz adet –

Voltore: Bu özenini sevdim.

Corbaccio: Duymuyor musun? (*Volp.*, Vi.173)

Telaş içindeki müşteriler Mosca'ya arka arkaya sorular sıralarlar ancak kendisine kalan malların sayımını yapan Mosca müşterilerin hiçbir sorusuna cevap vermez. Müşteriler onun kendi kendine konuşmasını bölerek sorularını yinelerler ama onları duymazlıktan gelen Mosca'dan hiçbir yanıt alamazlar. Mosca'nın sorulara cevap vermeyerek 'bitişik sözce' kuralına uymaması oynadıkları oyunu daha zevkli hale getirme yöntemidir. Bu şekilde müşteri kıvrandırarak "onlara nadide bir şekilde işkence [eder]" (*Volp.*, Vi.173).

Bu tür 'bitişik sözce' kuralından sapmalar bazen dinleyen ve cevap vermesi beklenen karakterin söylenen bazı sözcükleri 'anlayamamasından' kaynaklanır; örneğin *As You Like It* oyunundaki Touchstone ve Audrey arasındaki konuşmada bu tür sapmalara rastlanır:

Touchstone: Şu naçiz endamım hoşuna gidiyor mu?

Audrey: Endam mı? Aman yarabbim, ne endamı? Endam dediğin ne oluyor?

[...]

Touchstone: Ne olurdu tanrılar seni daha şiirsel kafalı yaratsaydı!

Audrey: Şiirsel ne demek? Saf temiz filan mı oluyor? Özü sözü doğru mu demek?

(*AYLI*, III.iii.88)

Aynı şekilde Jonson'un *Every Man in His Humour* oyununda da Brainworm ve Wellbred tarafından oyuna getirilip Cob'un evine gönderilen karakterler, her şeyi kendi bakış açlarına göre algıladıkları ve karşı tarafın ne demek istediğini anlamadıkları için birbirlerini anlayamazlar:

Kno'well: İçerde kim var?

Tib: İçerde ben varım, efendim, isteğiniz nedir? [...] Umarım polis değilsiniz, di mi?

Kno'well: Polisten mi korkuyorsun? [...] Genç Kno'well içeride mi?

Tib: Genç Kno'well mi? (EMI, IV.x.96)

Yaşlı Kno'well ve Tib arasında geçen bu konuşmada ikisi de istedikleri cevapları alamazlar. Kno'well içerdekinin kim olduğunu veya oğlunun nerede olduğunu öğrenemez; Tib de gelenin polis olup olmadığını öğrenemez. Çünkü birbirini anlamayan karakterler, sorulara cevap veremez ve 'bitişik sözce' kuralına uyamazlar. *Volpone* oyununda da kulakları ağır işittiği için söylenenleri anlamakta zorlanan Corbaccio ile iletişim kurmak oldukça zordur. Corbaccio'nun bu durumu, Mosca ile Corbaccio arasında komik diyaloglara yol açar:

Corbaccio: Patronun nasıl?

Mosca: Doğrusu, aynı efendim; iyileşme yok.

Corbaccio: Ne! İyileşiyor mu?

Mosca: Hayır, efendim; bilâkis daha kötü.

[...]

Mosca: Yüzü eskisine göre daha da çöktü –

Corbaccio: Nasıl! Nasıl! Eskisine göre daha mı güçlü?

Mosca: Hayır, efendim; Yüzü eskisine göre daha da çöktü.

[...]

Corbaccio: Vasiyetini hazırladı mı? Bana ne verdi?

Mosca: Hayır efendim.

Corbaccio: Hiçbir şey! **Öyle mi?**

Mosca: Vasiyetini hazırlamadı efendim. (*Volp.*, I.i.112-114)

Ağır işiten Corbaccio'nun söylenenleri anlayamaması yüzünden, aralarındaki iletişim 'bitişik sözce' kuralına göre kolay ve sorunsuz ilerleyemez; Mosca sorulara verdiği cevapları sürekli tekrarlamak zorunda kalır. Corbaccio'nun kulaklarının duymamasından faydalanan Mosca onunla biraz da eğlenir:

Mosca: Beyefendi hazretleri nadide bir ahmaksınız!

Corbaccio: Ne dedin?

Mosca: Beyefendi hazretlerinden istedim ki, efendim, çabuk olmalısınız!

(*Volp.*, I.i.116)

Burada kullanılan sözcükler muhatap tarafından anlaşılmadığı için sapmalar oluşurken, Shakespeare'in *The Comedy of Errors* oyunundaki sapmaların nedeni ise kimlik karışıklığının neden olduğu 'iletişimsizliktir'. İkizlerin sürekli farkında olmadan birbirleriyle yer değiştirmesi sonucu karakterler kendinden önce konuşan kişinin ne demek istediğini anlamadıkları için bu kurala çoğunlukla uyamazlar:

Sirakuzalı Antipholus: Neden bu kadar çabuk geldin?

Efesli Dromio: Çabuk mu geldim?

[...]

Sirakuzalı Antipholus: Sana verdiğim altınları ne yaptın?

Efesli Dromio: Bana mı efendim? (CE, I.2.8-9)

[...]

Sirakuzalı Antipholus: Neler konuştunuz, ne planlar yaptınız?

Sirakuzalı Dromio: Ben mi efendim? (CE, II.ii.23)

Karşıdaki muhatabın sözcesinin 'önerme içeriğini' anlayamadığı için konuşma sırası gelen konuşmacı konuşmasını belirlerken onun sözcesini referans alamaz. Sorduğu soru ile ne demek istediğini ve sorunun cevabını bilmediği için, soruya soruyla karşılık verir.

Sonuç

Seçilen altı oyun incelendiğinde her iki yazarın da komedyacı dillerini oluşturmak için 'söz sırası' ihlallerine sıklıkla başvurdukları görülür. Aslında William Shakespeare ve Ben Jonson genel komedyacı anlayışları bakımından birbirlerinden çok farklı iki yazardır. Shakespeare yazdığı komedyalarda tek bir reçeteye bağlı kalmaz. Dört döneme ayırabileceğimiz komedyalarının her birinde farklı kaynaklardan beslenen Shakespeare'in ortaya koyduğu komedyalar, klasik kurallara uyan 'dolantı' komedyası veya saray çevresinde geçen ve Lyly'nin yüksek komedyacı diline de gönderme yapan 'saray aşkı' komedyasından 'romantik' komedyalara, 'sorunsal oyunlar' (*problem plays*) olarak adlandırılan daha 'karanlık' komedyalardan yitirme, arayış, bir araya gelme ve uzlaşma gibi konulara odaklanarak 'romans' özellikleri ağır basan komedyalarakadar uzanangeniş bir yelpaze sunar. Shakespeare yazdığı komedyalarda konu, mekân, zaman, karakter gibi noktalarda herhangi bir sınırlamaya uymaz. Aşk, aile, arkadaşlık, vatan, mevkii, ahlak, görev, bağlılık gibi pek çok farklı konuyu kapsayan komedyaları, aynı zamanda kral, soytarı, tüccar, uşak, prenses, asker, periler kraliçesi, çoban gibi çok çeşitli karakteri de içine alırken tek bir günü veya onlarca yıllık bir zaman dilimini kapsayabilir. Saymakla bitmeyecek çeşitlilikte unsuru

harmanlayan Shakespeare'inkendine özgü bir komedyalarının karşısına rakip olarak on altıncı yüzyılın sonları ve yüzyıl dönümünde 'karakter/mizaç' ve 'şehir' komedyalarıyla Ben Jonson çıkar. Shakespeare'in çağdaşları arasında en önemli rakibi olan Ben Jonson, dönemin hayatına daha 'gerçekçi' bir yaklaşım sunma amacının olduğunu belirterek kendinden önceki komedy anlayışlarını ve yazılan oyunları eleştirerek işe başlar. Dönemin büyüyen pazar ekonomisinin insanların açgözlülüğünü ve para hırsını beslemesi, Ben Jonson'un komedyalarındaki karakterlerin 'mizaçlarında' kendini gösterir. Komedyalarında çağdaş İngiliz karakterlerin açgözlülük, kendini beğenmişlik veya ikiyüzlülük gibi kusurları ve zayıflıkları üzerine yoğunlaşıp bunların eleştirilmesine ve düzeltilmesine yönelik Jonson'un komedyası 'karakter komedyası' (*comedy of humour*) olarak adlandırılır. Alaycı ve eleştirel yaklaşımıyla bu kusurlu mizaçları taşıdığı komedyalar kaleme alan Jonson, dönemin romantik komedyaları ve tarihsel oyunlarına karşı çıkarken aynı zamanda Shakespeare ve diğer çağdaşlarının klasik kurallara gereken özeni göstermemesini kınar.

Komedyaya bakış açıları bakımından birbirleriyle uzlaşamayacak kadar farklı olan Shakespeare ve Jonson'un komedy dillerine edimbilimsel açıdan bakıldığında ise çok fazla ortak noktaları olduğu görülür. Edimbilimsel inceleme alanlarından biri olan iletişimsel söz sırası ilkeleri ve bu ilkelerden sapılması durumunda ortaya çıkan çelişkilerin yarattığı komik 'uyumsuzluklar', her iki oyun yazarının da komedy dilinin önemli bileşenlerindedir. Oyunlarda karakterler birbirlerinin sözlerini keserek, karşı tarafa söz hakkı vermeyip çoğunlukla kendileri konuşarak veya bitişik sözce kuralına uymayarak 'söz sırası ilkelerini' ihlal ederler. İncelenen oyunlarda söz sırası ihlallerinin nedeni, çoğunlukla, üstünlük kurma isteği, karşıdakini anlayamama veya karşıdakine zorluk çıkararak eğlenmedir. Hem Shakespeare hem de Jonson'un oyunlarında söz sırası ilkeleri çerçevesinde oluşturulan 'temel kimlik-strateji' uyumsuzluğu oyunların komik unsurlarından biri olarak okuyucu/izleyicinin karşısına çıkar. Bilhassa karakterlerin 'söylemsel üstünlük' kurma çabaları ortaya çıkan komik 'kimlik-strateji' uyumsuzlukları, izleyici/okuyucuya 'kimlik' kavramını sorguladır. Ayrıca her iki oyun yazarının oyunlarında da 'kısa mısra diyalogları' adı verilen teknik sayesinde karakterler arasında hareketli diyaloglar oluşur. Oyunlara dinamiklik kazandıran kısa mısra diyalogları ile birlikte bir yandan oyunların mizahi dilini beslerken diğer yandan karakterler arası ilişkilerin kurulmasını ve olay örgüsünün ilerlemesini sağlar. Jonson ve Shakespeare karakterlerin hazırcevaplıklarını gösteren bu ritmik konuşmalarla komedyalarının okunmasını veya izlenmesini daha zevkli hale getirirler. Kısa kısa paslaşmalar şeklindeki bu diyaloglar, karakterler arasındaki çekişmeyi gözler önüne serer ve oyun diline canlılık kazandırır. Komedyalarında bu tarz kısa mısraların kullanmaları, dolantıların hızlı akışına uygun düşer ve her iki yazar da bu şekilde izleyici/okuyucuyu sıkmadan onun oyunu takip edebilmesini ve eğlenmesini sağlar.

Kaynakça

- Baldick, C. (2001) *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford UP.
- Brown, G., & Yule, G. (1983) *Discourse Analysis*. Cambridge: Cambridge UP.
- Herman, V. (1998) Turn Management in Drama. In J. Culpeper, M. Short and P. Verdonk (eds.) *Exploring the Language of Drama, From Text to Context*. London: Routledge.
- Jonson, B. (1886) Volpone. *Plays and Poems*. London: George Routledge, 101-191.
- _____. (1903) *The Alchemist*. Ed. H.C. Hart. London: De La More.
- _____. (1919) *Every Man in His Humour*. Oxford: Clarendon.
- Sacks, H., Schegloff, E., & Jefferson, G. (1974) A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation. *Language*. 50.4, 696-735.
- Shakespeare, W. (2014) *Aşkın Emeği Boşuna*. Özdemir Nutku (çev.). İstanbul: İş Bankası.
- _____. (2014) *Yanlışlıklar Komedyası*. Özdemir Nutku (çev.). İstanbul: İş Bankası.
- _____. (2007) *Size Nasıl Geliyorsa*. Bülent Bozkurt (çev.). İstanbul: Remzi.
- West, C., & Zimmerman, D. H. (1985) Gender, Language and Discourse. In T. A. Van Dijk (ed.) *Handbook of Discourse Analysis*. London: Academic, 103-124.

