

FİLOLOJİ

ALANINDA ULUSLARARASI ARAŞTIRMA VE DERLEMELER

Mart 2023

EDİTÖR

DOÇ. DR. GÜLNAZ KURT

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana

Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi

Birinci Basım / First Edition • © Mart 2023

ISBN • 978-625-6399-70-9

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla

çoğaltılamaz. The right to publish this book belongs to Serüven

Publishing. Citation can not be shown without the source, reproduced in

any way without permission.

Serüven Yayınevi / Serüven Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA

Telefon / Phone: 05437675765

web: www.seruyenyayinevi.com

e-mail: seruyenyayinevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

Filoloji Alanında Uluslararası Araştırma ve Derlemeler

Mart 2023

Editör

Doç. Dr. Gülnaz KURT

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1

EYLEYEN ÖRNEKÇESİ ÜZERİNE BİR YORUM: “SIRÇA KÖŞK” UYGULAMASI

Orhun BÜYÜKKARCI 1

Bölüm 2

SOMUT OLMAYAN KÜLTÜREL MİRAS: GENCER GELENEĞİ YEMEK KÜLTÜRÜ AKÇAOVA ÖRNEĞİ

Kübra Dilaver Yıldırım 15

Bölüm 3

TEFRİKA ROMAN GELENEĞİNİN WATTPAD'E DÖNÜŞÜMÜ ÜZERİNDEN DİJİTAL DÜNYADA EDEBİYATIN YENİ GÖRÜNÜMLERİ

Erol Gökşen 31

BÖLÜM 4

TRAGEDYADAN TRAGİ-KOMEDYAYA: HAROLD PİNTER'İN ERKEN DÖNEM OYUNLARI

K. Çiğdem YILMAZ..... 49

BÖLÜM 1

EYLEYEN ÖRNEKÇESİ ÜZERİNE BİR YORUM: “SIRÇA KÖŞK” UYGULAMASI

Orhun BÜYÜKKARCI¹

¹ Yazar, Mardin Artuklu Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu Mütercim-Tercümanlık İngilizce Bölümü'nde Dr. Öğr. Üyesi olarak çalışmaktadır. orhunbuyukkarci@artuklu.edu.tr

1. Giriş Gözlemleri

Algirdas Julien Greimas, eyleyen örnekçesini 1966 yılında *Yapısal Anlambilim*¹ eserinde karakterlere ait bir rol sınıflaması olarak tanıtmıştır. Greimas'ın bu sınıflamayı, aslında Vladimir Propp'un "işlevlerin kişiler arasındaki dağılımı"² adıyla yaptığı tasnifi geliştirerek ortaya koyduğu bilinmektedir. Genel bir anlamlama kuramı ortaya koymanın yollarını arayan Greimas, bu girişimlerini Paris Göstergebilim Okulu adı altında sürekli olarak devam ettirir ve uzun süre anlatısal metinlerin sistematik olarak çözümlenmesi üzerine çalışır. Bu sistematik çözümleme aslında yapıscılığın ta kendisidir. Çünkü buradaki birincil amaç, birleşerek anlamlı bir bütün oluşturan sözlü veya yazılı dilsel yapıların işlevlerini ortaya çıkarmaktır. Yapıscı yaklaşımın en güzel sayılabilecek ürünlerini ortaya koyması itibarıyla, Greimas'ın bazı anlatıbilim uzmanlarıncı "yüksek yapıscı"³ olarak tanımlanması da bu bakımdan doğrudur.

Derin düzey incelemesi için "göstergebilimsel dörtgen"⁴ ve yüzeysel düzeyde anlatı izlemine aydınlatmak için "anlatı şeması"⁵ gibi çözümlenme araçlarını da kullanan Greimas, bu aygıtlarla anlatıyı mümkün olduğunca bütüncül şekilde çözümlenmeyi amaçlar. Eyleyen örnekçesi ise, bir anlatının genel izleminde ve daha küçük düzeyli izlemlerde yer alan aktörlerin soyutlaştırılarak sınıflandırılmasını kapsar. Bu sınıflandırmada dikkate alınacak husus, eyleyenlerin işlevleri ve aralarındaki "yapısal ilişkilerdir"⁶. Bunu göz önüne alarak, aynı işlevi sergileyen birden fazla aktör tek bir eyleyen çatısı altında değerlendirilebilir. Aynı şekilde, birden fazla işlev gören tek bir aktör iki veya üç farklı eyleyen rolünde karşımıza çıkabilir⁷. Böylesine kullanışlı aygıtların anlatı çözümlenmelerine getirdiği kolaylıklar daha sonraları "dinsel, hukuksal, siyasal, bilimsel birçok özgül söyleme"⁸ yönelik çözümlenmelerde de kullanılabilmiştir. Bu durum ise, Greimas göstergebiliminin çözümleme yöntem bakımından genele yayıldığına göstergesidir.

Gerçek veya kurmaca her anlatının kurucu unsuru niteliğindeki anla-

1 Greimas, A. J. (1966). *Semantic Structurale*. Paris: Larousse.

2 Propp, V. (2017). *Masalın Biçimbilimi*, (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat). İstanbul: Türkiye İş Bankası., ss. 80-84..

3 Pier, J. (2014). "Why Narratology?", *Journal of Narrative and Language Studies*, 06, 28, 2014: ss. 1-10.

4 Greimas, A. J. & Courtes, J. (1982). *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*, Bloomington: Indiana University Press, 1982, s. 308.

5 Greimas & Courtes. (1982). *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*, ss. 203-206.

6 Hawkes, T. (2004). *Structuralism and Semiotics*, London: Routledge, 2004 s. 72.

7 Örnek bir uygulama için bkz. Büyükkarcı, O. (2021). "Orhun Yazıtlarına Göstergebilimsel Bir Yaklaşım", *Vakanüvis-Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, 6/Prof. Dr. Süleyman Büyükkarcı Özel Sayısı, (Aralık 2021): ss. 174-196. Ve Büyükkarcı, O. (2021). "Medusa and Şahmeran: Counterparts or Opposites? A Semiotic Perspective", İçinde *Exploration of Mythological Elements in Contemporary Narratives*, ed. Murat Kalelioğlu ve V. Doğan Günay (New Castle Upon Tyne: Cambridge Scholars, ss. 33-49.

8 Yücel, T. (2001). "Genel Göstergebilim", *Göstergebilim Tartışmaları*, Edit. Esen Onat ve Sercan Özgencil Yıldırım, İstanbul: Multilingual, s. 12.

tı kişilerini, işlevleri itibariyle sınıflandırmaya yarayan eyleyen örnekçesi üzerine, günümüz göstergebilimcilerinden Louis Hebert'in, *Uygulamalı Göstergebilime Giriş: Metin ve İmge Çözümlemesi için Aygıtlar*⁹ isimli eserinde getirdiği bir yoruma bu çalışmada yer vermek istiyoruz. Daha açık bir ifadeyle, bu çalışmanın amaçları arasında anlatının yapısalcı göstergebilimsel yaklaşımla incelenmesini mümkün kılan önemli inceleme araçlarından eyleyen örnekçesine yönelik bir yorumun kullanılabilirlik düzeyini göstermek vardır. Bunu yapmak genel anlamda bir söylem çözümleme türü olan göstergebilimsel metin çözümlemesi üstüne çalışmalar yapan araştırmacılara da olumlu katkılar sağlayacaktır.

Hebert, herhangi bir anlatı incelemesinde klasik eyleyen örnekçesi yerine kendi yorumunu katarak uyarladığı iki farklı eyleyen örnekçesi görseli kullanır. Greimas'ın geliştirmiş olduğu klasik eyleyen örnekçesi aşağıdaki gibidir.

Şekil 1.1: Eyleyen Örnekçesi¹⁰



Yukarıda yer alan eyleyen örnekçesi, Greimas tarafından toplam üç adet ikili zıtlığın bir araya getirmesiyle kurulmuştur. Bu üç zıtlığı, üç farklı eksen olarak kabul etmek mümkündür. Bunlardan birincisi, *iletişim eksenidir* ve burada sırasıyla *gönderici*, *nesne* ve *alıcı* eyleyenleri yer alır. Bu eksen de gözlenebilir bir aktarım işlevi vardır. Çünkü gönderici, alıcının yoksun olduğu bir nesneyi alıcıya gönderir¹¹. İkinci eksen *isteyim eksenidir* ve burada *özne* ve *nesnenin* birleşmesi veya ayrılması söz konusudur¹². Özne nesnesini elde etmek isteyebilir veya ondan kurtulmak, uzaklaşmak isteyebilir. Ayrıca, özne nesneyi alıcıya ulaştıran eyleyendir. Son eksen ise, *edim eksenidir*¹³. Burada sırasıyla *özne*, *destekleyici* ve *engelleyci* eyleyenler yer alır. Öznenin nesnesine ulaşmak için kendisine gerekli yardımı sağlayan destekleyicidir. Tam tersi şekilde, engelleyci ise bu çabayı boşa çıkarmaya çalışan eyleyendir. Bunların yanında akılda tutulması gereken bir diğer bilgi ise, “eyleyen örnekçesinin bir kavramsal ağ olarak kendi görsel betimlemelerinden ayrılması gerektiğidir”¹⁴. Görsel eyleyen betimlemesi yukarıdaki gibi veya Hebert'in önerdiği şekliyle,

9 Hebert, L. (2020). *An Introduction to Applied Semiotics: Tools for Text and Image Analysis*, London: Routledge.

10 Yücel, T. (2015). *Yapısalcılık*, İstanbul: Can Sanat, s. 147.

11 Bir eyleyen olarak “alıcı”, çağdaş Türk göstergebilimciler tarafından “gönderilen” olarak da değerlendirilmektedir. Bkz, Kalelioğlu, M. (2020). *Yazımsal Göstergebilim: Bir Kuram Bir Uygulama*, Ankara: Seçkin, s. 117. Ve Günay, D. (2018). *Bir Yazımsal Göstergebilim Okuması: Kuyucaklı Yusuf*, İstanbul: PapatyaBilim, s. 92.

12 Yücel'in tabiriyle “bağlaşım” ve “ayrışım”. Yücel, T. (2015). *Yapısalcılık*, s. 147.

13 Hebert tarafından “güç eksen” olarak adlandırılır. Bkz, Hebert, L. (2020). *An Introduction to Applied Semiotics*, s. 80.

14 Hebert, L. (2020). *An Introduction to Applied Semiotics*, s. 82.

şağıdaki gibi olabilir. Ayrıca, anlatı içinde her bir devinimi göstermek için istenildiği kadar eyleyen örnekçesi kullanılabilir. Son olarak aktörlerin bakış açısında göre aynı anlatı dönüşümünün yine birden fazla temsili yapılabilir. Hebert'in eyleyenler görseli aşağıdaki verilmiştir.

Sekil 1.2: Louis Hebert'in Eyleyen Örnekçesi Görseli¹⁶

GÖNDERİCİ			ALICI
	ÖZNE	NESNE	
DESTEKLEYİCİ			ENGELLEYİCİ

Hebert, eyleyen örnekçesini, dikdörtgen şeklinde düzenleyerek farklı bir yaklaşımda bulunmuştur. Bunun sebebi olarak birden fazla eyleyenin aynı rolü üstlendiği durumları daha net şekilde görselleştirmek olarak kabul edebiliriz. Bununla birlikte, Hebert'in eyleyen örnekçesine yönelik esas katkısını ilgili modeli tablo şeklinde sunmayı tercih etmesinde görebiliriz. Bu sunumda, anlatı çözümlemesinde kullanılan eyleyenler hem tek bir tabloda gözlemlenebilir hale getirilmiş, hem de standart örnekçedeki eyleyenlerin işlevlerine bazı eklemeler yapılmıştır. Hebert'in eyleyen örnekçesine yönelik tablo sunumuna aşağıda yer verilmiştir.

Tablo 1.1: Tablo Formatında Eyleyen Örnekçesi¹⁵

No	Zaman	Gözlemleyen özne	Eyleyen adı	Eyleyen sınıfı ö/n, gön./ alıcı, des./eng.	Eyleyen altsınıfı: gerçek/ muhtemel	Eyleyen altsınıfı: doğru/ yanlış	Diğer Eyleyen altsınıfı (aktif/pasif, vb.)
1.							
2.							

Tablo formundaki eyleyen örnekçesinin birinci sütununda eyleyenlerin ardışık şekilde dizilimlerini gösteren *numaralandırmalar* yer almaktadır. İkinci sütundaki *gözleme zamanı*, anlatı devinimlerinin gerek öykü gerekse söylem zamanı bakımından müşahede edildikleri aşamalarıdır. Hebert'in belirttiği gibi, anlatının farklı aşamalarında aynı eyleyenler farklı roller üstlenmektedirler. *Gözlemleyen özne* üçüncü sıradır ve gerektiği takdirde bu eyleyene de yer verilebilir. Hebert'in burada kastettiği bir anlatıdaki eylemlerin ve dönüşümlerin her şeyi bilen (tanrı) bir anlatıcının veya başka bir karakterin bakış açısından sunulmasıdır. Her şeyi bilen anlatıcı, görüşleri itibarıyla "güvenilir gözlemci öznedir" (reference observing subject). Bunun yanında, kendi öznel bakış açısı itibarıyla "farazi gözlemci öznenin"¹⁶ (assumptive observing subject) başka bir karakter hakkındaki görüşleri güvenilir gözlemci özne tarafından çürütülebilir. Gözlemleyen öz-

15 Hebert, L. (2020). *An Introduction to Applied Semiotics*, 82.

16 Hebert, L. (2020). *An Introduction to Applied Semiotics*, s. 84.

neler ayrıca, “eyleyen sınıflarının ve alt sınıflarının oluşumu”¹⁷ bakımından önem arz etmektedir. Dördüncü olarak, eyleyenlerin anlatı içindeki *adları* gelmektedir. Beşinci sırada, özne, nesne, gönderici vb. *eyleyenlerin sınıfını* gösteren bölüm yer almaktadır. Altıncı ve yedinci sırada, *eyleyenlerin alt sınıfları* yer almaktadır. Buradaki sınıflama, eyleyenlerin *doğru-yanlış-gerçek-muhtemel* olarak gruplandırılmasına dayanmaktadır. Doğru ve yanlış eyleyen alt sınıflaması, gözlemleyen öznenin bir başka karakterin hangi eyleyen sınıfında olduğuna dair varsayımları ve düşüncülerinin doğruluğuna göre yapılır. Bu durumu Hebert’in örneğiyle açıklayacak olursak, “eğer gözlemleyen özne belirli bir karakterin destekleyici olduğuna yanlışlıkla inanıyorsa bu onun için *doğru* bir destekleyicidir ama güvenilir gözlemci için *yanlış/sahtedir*”¹⁸. *Gerçek/muhtemel* eyleyenlerin durumu ise *aktif ve pasif* eyleyenlerin durumuyla son derece yakın ilişki içindedir. Eğer bir kişinin yardıma ihtiyacı duyması söz konusuysa ve bu kişinin arkadaşı elverişli durumdayken ona yardım etmiyorsa ortaya çıkan durumları şu şekilde özetleyebiliriz. Bu kişi Zaman 1 konumunda bir engelleyici/düşman olarak algılanamaz ama yardım etmeyen durumunda olduğu açıktır. İkinci durumda ise bu kişi *muhtemel bir yardımcı* (yani muhtemel bir eyleyen) olabilir. Çünkü Zaman 2 konumunda *gerçek bir yardımcı* olması söz konusudur. *Aktif ve pasif* eyleyenlere bir örnek verecek olursak, boğulan birine yardım etmemek ve boğulan kişinin başını suyun altında tutmak eylemlerini ele alalım. Birinci durumda boğulan kişiye karşı hareketsiz kalmak *pasif bir engelleyici/düşmanın* varlığını doğrular. Çünkü hareketsizlik boğulan kişiye zarar vermektedir. İkinci durumda ise boğulan kişinin başını suyun altına bastırmak söz konusudur. Bu durum ise *aktif bir engelleyici/düşmanın* varlığını kesinler. Çünkü yapılan eylem sudaki kişinin boğulmasına kesinlikle sebep olacaktır¹⁹.

Son olarak, örnekçesinin yapılandırılmasında önem arz eden bir diğer husus da *karakter eyleyen ve karakter olmayan eyleyenlerdir*. Hebert eyleyenleri, “insan, hayvan veya konuşan bir kılıç gibi insansı bir varlık”, “kılıç gibi somut cansız bir varlık” “cesaret ve umut gibi bir kavram olarak”²⁰ üç grupta değerlendirebileceğini öne sürmektedir. Hebert’in eyleyen örnekçesine yönelik detaylı eklemelerini ve getirdiği yenilikleri kısaca anlattıktan sonra bu bilgileri Sabahattin Ali’nin “Sırça Köşk”²¹ isimli meşhur masalına uygulayabiliriz.

17 Hebert, L. (2020). *An Introduction to Applied Semiotics*, s. 83.

18 Hebert, L. (2020). *An Introduction to Applied Semiotics*, s. 84.

19 Ayrıntılar için bkz. Hebert, *An Introduction to Applied Semiotics*, s. 85.

20 Hebert, *An Introduction to Applied Semiotics*, 83.

21 Ali, S. (2019). “Sırça Köşk”, *Sırça Köşk* içinde, Sabahattin Ali. Ankara: Venedik, ss. 139-144.

2. Uygulama

Daha önce belirtildiği gibi, eyleyen örnekçesi anlatıdaki her bir dönüşümde ve eylemde yer alan eyleyen dağılımını görselleştirmek için kullanılabilir. Hebert'in tabiriyle bu durumu, anlatıda yer alan "eylemler sayısınınca, eyleyen örnekçeleri vardır"²² şeklinde özetleyebiliriz. Ancak, bu tekli dönüşümleri göstermek bazen vakit alıcı olabilmektedir. Bu yüzden "Sırça Köşk" anlatısında eyleyen dağılımını anlatının genel çerçevesini kapsar şekilde sunmak niyetindeyiz. Çünkü çalışmanın birincil amaçları arasında Hebert'in önerdiği eyleyen görsellerinin kullanılabilirliğini göstermek vardır. Yine daha önce belirttiğimiz gibi, aynı olay farklı karakterlerin bakış açılarıyla farklı şekilde değerlendirilebilir ve bu olaydaki eyleyenler farklı eyleyen örnekçelerinde temsil edilebilir. Biz de bu incelemede "Sırça Köşk" anlatısında tek bir dönüşümü iki farklı bakış açısından değerlendirmek istiyoruz. Bu dönüşüm, sırça köşkün inşa edilmesidir. Köşkün inşa edilmesini hem üç ahababın hem de köşke sahip olmak isteyen şehir halkının bakış açılarından ele alacağız. Bu sayede aynı eylemin iki farklı izleni olarak eyleyen düzenini gözlemleyebilir ve aralarında ilişkilere değinebiliriz.

Üç ahababın sırça köşkü yaptırma mücadelesi için eyleyen örnekçesi aşağıda verilmiştir.

Şekil 2.1: Üç Ahababın Eyleyen Örnekçesi

<p>GÖNDERİCİ Üç ahababın elebaşı Üç ahabap Bolluk içinde rahat yaşamak Kovulmama isteği</p>			<p>ALICI Üç ahabap Bolluk içinde yaşamak Şehir halkı Sırça köşkte yaşayanlar</p>
	<p>ÖZNE Üç ahabap</p>	<p>NESNE Sırça köşk</p>	
<p>DESTEKLEYİCİ Halkı kandırma yeteneği Halkın cahilliği Şehir halkı Sırça köşkte yaşayanlar</p>			<p>ENGELLEYİCİ Halkı ikna edememe ihtimali Şehir halkı Halkın fakirleşmesi Köşke kelle fırlatan kişi ve diğerleri</p>

Yukardaki eyleyen örnekçesi üç ahababın sırça köşke sahip olma mücadelesidir. Eylemin başlangıç noktası olarak alabileceğimiz ifade şu şekildedir; "Gelin benimle beraber, bu şehirde sırça köşk yapalım; ömrümüzün sonuna kadar bolluk içinde, rahat yaşayalım!"²³. Eyleyen gruplarını tek tek ele alırsak, bu ifade aslında anlatıda eylemin *öznesini* ve *nesnesini* içermektedir. Özne üç ahabap, nesne ise sırça köşktür. Anlatıda dört farklı *gönderici* vardır. Birincisi, "yüksekçe bir tepede oturup aşağıdaki ovada

22 Hebert, L. (2020). *An Introduction to Applied Semiotics*, s. 81.

23 Ali, S. (2019). "Sırça Köşk", *Sırça Köşk* içinde, s. 139.

yayılan büyük bir şehre”²⁴ baktıkları sırada üç arkadaştan birinin aklına, seyrettikleri şehirde bir sırça köşk yapma fikrinin gelmesi ve arkadaşlarını ikna etmesidir. Bu durumdan sonra birlikte hareket eden üç farklı kişi tek bir kolektif eyleyene dönüşür. Bu üç ahababın amaçları arasında yer alan, “gittikleri yerden kovulmama isteği” ve “bolluk içinde yaşama arzusu”²⁵ aslında soyut tarzda alabileceğimiz diğer göndericilerdir.

Örnekçedeki *alıcılara* baktığımızda, anlatı ilerledikçe kademeli olarak değişen eyleyenleri görebilmekteyiz. Bu alıcılardan birincisi aslında sadece kendi rahatını düşünen ve çalışmadan refah içinde yaşamak isteyen *üç ahabaptır*. Elbette burada soyut bir amaç halinde karşımıza çıkan *bolluk içinde yaşamak* düşüncesini de alıcılar kümesine dâhil edebiliriz. Üç ahabap, “önceden aralarında sözbirliği ettikleri üzere”²⁶, pazar yerinde dolaşip halkın merakını söylenerek üstlerine çekerler ve onları bu şehirde bir sırça köşk olması gerektiğine inandırırılar. Şehir halkının bu fikre inandığını şu ifadede görebiliriz; “ama halk bırakmamış, ne lazımsa verelim, kimselerin memleketinden aşağı kalmak istemeyiz!”²⁷. Bu durumda *şehir halkının* sırça köşke sahip olma eyleminin potansiyel bir alıcısı konumuna geldiğini rahatlıkla ifade edebiliriz. Ancak anlatı ilerledikçe karşımıza yine alıcı olarak şehir halkının bir kısmını teşkil eden bir alıcı daha çıkar. Bu alıcı, sırça köşk yapıldıktan sonra üç ahababın hizmetinde, bedava yiyecek içecekten faydalanan ve *sırça köşkte yaşayan şehir halkından insanlardır*. Bu alıcıyı belirleyen ifade şu şekildedir; “Halk, artık bir sırça köşkü var, diye sevinmiş, kendi yediğinden, giydiğinden kesip sırça köşkte oturanlarla onların hizmetine ayrılanlara vermeye başlamış”²⁸.

Anlatıdaki *destekleyicilere* baktığımızda, ilk olarak üç ahababın halkı ikna etme ya da daha doğrusu bir sırça köşke sahip olmaları gerektiği konusunda *halkı kandırabilme yetenekleridir*. Ayrıca, üç ahababın destekleyicisi olarak yine bu fikre inanacak kadar *halkın cahil olmasını* da eklemeliyiz. Şehir halkı nezdinde sırça köşk yapılma kararı alındıktan sonra mallarıyla ve iş gücüyle bu köşkü inşa etmeleri, şehir halkının destekleyici kümesinde yer almasını sağlamaktadır. Anlatının ilerleyen aşamasında, üç ahababın halk arasından seçip kendi hizmetlerinde kullanmak üzere köşke aldığı insanlar ise, *sırça köşkte yaşayan ve buradaki rahata alıştıktan sonra sırça köşkün gerekliliği ve devamlılığı* konusunda “hemşerilerini de inandırmak için gayrette kusur etmeyen”²⁹ kişiler olarak yine destekleyici konumunda yer almaktadırlar.

24 Ali, S. (2019). “Sırça Köşk”, *Sırça Köşk* içinde, s. 139.

25 Ali, S. (2019). “Sırça Köşk”, *Sırça Köşk* içinde, s. 139.

26 Ali, S. (2019). “Sırça Köşk”, *Sırça Köşk* içinde, s. 140.

27 Ali, S. (2019). “Sırça Köşk”, *Sırça Köşk* içinde, s. 141.

28 Ali, S. (2019). “Sırça Köşk”, *Sırça Köşk* içinde, s. 141.

29 Ali, S. (2019). “Sırça Köşk”, *Sırça Köşk* içinde, s. 141.

Üç ahababın sırça köşkte rahat bir yaşam sürme mücadelesinde *engelleyici*, *halkı ikna edememe ihtimalidir*. Çünkü başarısız olurlarsa şehirden kovulmaları ve aylak aylak yaşamak zorunda kalmaları söz konusu olacaktır. Halkı ikna ettikten ve köşkün birinci katını yaptırdıktan sonraki aşamada, halkın kendilerine mal ve iş güçleriyle daha fazla hizmet ederek ikinci katın da yapmasını isteyen üç ahababın karşısında halktan bunu sorgulayan ve itiraz eden kimseler çıkarlar. Anlatının bu aşamasında *şehir halkı* bir engelleyici konumundadır. Yine bu aşamada *şehir halkının fakirleşmesi* de üç ahababın sürdükleri rahat yaşamın karşısında bir engelleyici. Bu durumu şu ifadelerde görebiliriz; “Ama sırça köşkte oturanlarla onlara hizmet edenleri beslemek de halkın belini pek bükmüş. Aralarında homurdananlar türemiş”³⁰. Bu isyanı zor kullanarak ve köşkte birlikte yaşadıkları insanların desteğiyle biraz daha bastırabilen üç ahababın karşısındaki son engelleyici, *köşke kelle fırlatan ilk kişi ve diğer şehir halkıdır*. Oldukça azametli ve yıkılmaz sanılan bu köşkün atılan koyun kellesiyle “tuzla buz olduğunu”³¹ gören halk, üç ahababın ve köşkte diğer sefa sürenlerin şatafatlı hayatına köşkü yıkarak son verirler.

Tablo 2.1. Üç Ahababın Tablo Formatında Eyleyen Örnekçesi

No	Zaman	Gözlemleyen özne	Eyleyen adı	Eyleyen sınıfı	Eyleyen alt sınıfı:	Eyleyen alt sınıfı:
1	1	Üç ahabap	Üç ahabap	Özne		
2	1	Üç ahabap	Sırça köşk	Nesne		
3	1	Üç ahabap	Üç ahababın elebaşı	Gönderici		
4	1	Üç ahabap	Üç ahabap	Gönderici		
5	1	Üç ahabap	Bolluk içinde rahat yaşamak	Gönderici		
6	1	Üç ahabap	Kovulmama isteği	Gönderici		
7	1	Üç ahabap	Üç ahabap	Alıcı		
8	1	Üç ahabap	Bolluk içinde yaşamak	Alıcı		
9	2	Anlatıcı	Şehir halkı	Alıcı	Yanlış/sahte	
10	2	Üç ahabap	Sırça köşkte yaşayanlar	Alıcı		
11	1	Üç ahabap	Halkı kandırma yeteneği	Destekleyici		
12	1	Üç ahabap	Halkın cahilliği	Destekleyici		
13	1	Üç ahabap	Şehir halkı	Destekleyici		
14	2	Üç ahabap	Sırça köşkte yaşayanlar	Destekleyici		
15	1	Üç ahabap	Halkı ikna edememe ihtimali	Engelleyici		
16	2	Üç ahabap	Şehir halkı	Engelleyici		Aktif
17	3	Üç ahabap	Halkın fakirleşmesi	Engelleyici		
18	3	Üç ahabap	Köşke kelle fırlatan kişi ve d.	Engelleyici		Aktif

Şekil 2.1'deki eyleyen örnekçesi görselinde sunmuş olduğumuz bilgilerin tablo formunda temsili yukarıda yer almaktadır. Eyleyen örnekçesinin şekil ve tablo temsilleri arasındaki temel fark, tablo kullanımında eyleyenlerle ilgili daha fazla ayrıntıya yer verilebilme imkânının olma-

30 Ali, S. (2019). “Sırça Köşk”, *Sırça Köşk* içinde, s. 142.

31 Ali, S. (2019). “Sırça Köşk”, *Sırça Köşk* içinde, s. 144.

sıdır. Örneğin, tabloda 9 numaralı *şehir halkı* eyleyeni üç ahababın bakış açısına doğru bir alıcı eyleyendir. Ancak, üç ahabap gerçekte şehir halkını sırça köşkün kendilerine ihtişam getireceği konusunda kandırmaktadır. Dolayısıyla güvenilir gözlemci özneye, yani anlatıcıya bakılırsa, şehir halkı sırça köşk yapma eyleminde *yanlış/sahte* bir alıcıdır. Örnek vereceğimiz bir diğer ayrıntı ise engelleyiciler noktasındadır. Köşke daha fazla kat inşa edilmesi durumunda önce itiraz ederek sonra da kendilerine verilen kelleleri fırlatarak üç ahababın köşkteki sefasına son veren şehir halkı ve ilk kelle fırlatan kişi, eylemleri itibariyle *aktif* engelleyicilerdir. Bunun yanında anlatının ilerleyen aşamalarında alıcı, destekleyici ve engelleyicilerin değiştiği görülebilir. Bunlara da zaman sütununda verilmektedir. Bu anlatı evrelerini kısaca üç zaman dilimine veya aşamaya ayırabiliriz. Zaman/Aşama 1, üç ahababın köşkün gerekliliği konusunda halkı ikna edip köşkün ilk katını yaptırmalarını kapsar. Zaman 2, üç ahababın daha çok kat yapılmasını istemesi ve halktan buna karşı itirazların yükselmesi evresidir. Zaman 3, halkın iyice fakirleşerek elinde avucunda ne varsa sırça köşk sakinlerine vermesini ve sonunda burayı kendilerine verilen kelleleri atarak yıkmalarını içerir.

Şimdi sırça köşkün yapılması eylemine şehir halkının bakış açısından bakabiliriz. Anlatıyı bölen zaman dilimleri buradaki eyleyen örnekçeleri için de geçerlidir.

Şekil 2.2: Şehir Halkının Eyleyen Örnekçesi

<p><u>GÖNDERİCİ</u> Üç ahabap Gösteriş ve şatafat tutkusu Diğer kentlerden eksik kalmamak</p>			<p><u>ALICI</u> Şehir halkı Sırça köşk sahibi olmak Üç ahabap ve köşkte yaşayanlar</p>
	<p><u>ÖZNE</u> Şehir halkı</p>	<p><u>NESNE</u> Sırça köşk</p>	
<p><u>DESTEKLEYİCİ</u> Üç ahabap Halkının mal varlığı ve iş gücü Şehir halkı</p>			<p><u>ENGELLEYİCİ</u> Nasıl köşk yapacağını bilmemek Halkın fakirleşmesi Üç ahabap ve köşkte yaşayanlar</p>

Bu eyleyen örnekçesinde eylemin nesnesi aynı kalırken öznesi, destekleyicisi, alıcısı ve engelleyicisinde değişiklikler görülmektedir. Bu anlatı izleminin *öznesi şehir halkıdır* ve *nesnesi* yaşadıkları şehirde bir *sırça köşke* sahip olmaktadır. İşinde gücünde ve gündelik ihtiyaçlarını karşılamının peşinde olan şehir halkının aklında hiç yokken, bir sırça köşke sahip olmaları gerektiği fikrini üç ahabap ortaya atar. Bu anlamda eyleyen örnek-

çesindeki ilk *göndericinin üç ahabap* olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü onlar, bir nesneye sahip olma konusunda şehir halkını yönlendirmektedirler. Elbette bu noktada *halkın gösteriş ve şatafat tutkusu ve diğer şehirlerden eksik kalmama istekleri* de *gönderici* konumundadır. Bu durum metinden şu alıntılarla gözlemlenebilir; “bizim başka şehirlerden niye noksanımız olsun”, “kimsenin memleketinden aşağı kalmak istemeyiz”³². Eylem şemasındaki *ahlıcılara* baktığımızda, *şehir halkını* ilk sırada görürüz çünkü şehir halkı, yaşadıkları şehirde *bir sırça köşk sahibi olma* amacına ulaşacaktır. Ancak, anlatının ilerlemesiyle sırça köşkten esas istifade edenin *üç ahabap* ve onlarla birlikte *sırça köşkte yaşayanlar* olduğuna tanık oluruz. Bu durumu şu alıntılar desteklemektedir; “ikinci kat tamam olunca, üç ahabap oraya da halk arasından kendi işlerine yarayacak olanları seçmişler. Onlar da burada ekmek elden su gölden yaşamanın tadını alınca...”³³. Sırça köşkün yapılmasında, şehir halkına *yardım eden* konumda *üç ahababı* görmekteyiz. Çünkü “üç ahabap sırça köşkün mimarlığını üstüne almış”³⁴ ifadesinden de anlaşılacağı gibi, bu aktörler inşaat yapımı konusunda teknik bilgiye sahiptirler. Ancak, eylemde tek yardımcı onlar değildir. Şehir halkının sahip olduğu *iş gücü* ve inşaat yapımı için sağladığı *malzeme desteği*, yani *mal varlıkları* da destekleyici durumundadırlar. Aynı zamanda, şehir halkının köşkün yapılmasını fikren de desteklemesi yine onları destekleyici olarak almamızı sağlar. Anlatıda *engelleyci* olarak ilk tespit edebileceğimiz eyleyen, şehir halkının *nasıl sırça köşk yapacaklarını bilmemeleridir*. Bu zorluğu üç ahababın mimarlık bilgileri sayesinde aşabilmişlerdir. Anlatı ilerledikçe şehir halkının önüne engelleyici olarak *fakirlik* çıkar. Çünkü sırça köşkte yaşayan üç ahababın köşke daha fazla kat yapma istekleri ve burada yaşayanların refahını sürdürmek için gereken malzeme ihtiyacı arttıkça halk da fakirleşmektedir. Bu durumu metinden şu cümlelerde gözlemleyebiliriz; “ama sırça köşkte yaşayanlarla onlara hizmet edenleri beslemek halkın belini pek bir bükmüş”³⁵. Anlatının son aşamasında *üç ahabap* ve yanlarında *sırça köşkte yaşayan insanlar* tamamen bir engelleyiciye dönüşür. Çünkü yapılan sırça köşk, içinde yaşayanların bitmeyen istekleri yüzünden şehir halkını fakirleştiren tam bir zulüm aracıdır artık. Bu durumu şu alıntıda görebiliriz; “ama sırça köşktekiler arttıkça halkta onları doyuracak takat kalmamış. O zaman sırça köşkün adamları gelip herkesin yiyeceğini, giyeceğini zorla almışlar”³⁶.

Yukarı yer alan eyleyen örnekçesindeki eyleyen durumlarını daha ayrıntılı olarak aşağıdaki tabloda görebiliriz.

32 Ali, S. (2019). “Sırça Köşk”, *Sırça Köşk* içinde, s. 141.

33 Ali, S. (2019). “Sırça Köşk”, *Sırça Köşk* içinde, s. 141.

34 Ali, S. (2019). “Sırça Köşk”, *Sırça Köşk* içinde, s. 141.

35 Ali, S. (2019). “Sırça Köşk”, *Sırça Köşk* içinde, s. 142.

36 Ali, S. (2019). “Sırça Köşk”, *Sırça Köşk* içinde, s. 143.

Tablo 2.2. Şehir Halkının Tablo Formatında Eyleyen Örnekçesi

No	Zaman	Gözlemleyen özne	Eyleyen adı	Eyleyen sınıfı	Eyleyen alt sınıfı:
1	1	Şehir Halkı	Şehir halkı	Özne	
2	1	Şehir Halkı	Sırça köşk	Nesne	
3	1	Şehir Halkı	Üç ahabap	Gönderici	
4	1	Şehir Halkı	Gösteriş ve şatafat tutkusu	Gönderici	
5	1	Şehir Halkı	Diğer kentlerden eksik kalmamak	Gönderici	
6	2	Şehir Halkı	Şehir halkı	Alıcı	Yanlış/sahte
7	1	Şehir Halkı	Sırça köşk sahibi olmak	Alıcı	Yanlış/sahte
8	2-3	Şehir Halkı	Üç ahabap ve köşkte yaşayanlar	Alıcı	Gerçek
9	1	Anlatıcı	Üç ahabap	Destekleyici	Yanlış/sahte
10	1	Şehir Halkı	Halkının mal varlığı ve iş gücü	Destekleyici	
11	1	Şehir Halkı	Şehir halkı	Destekleyici	
12	1	Şehir Halkı	Nasıl köşk yapacağını bilmemek	Engelleyici	
13	2-3	Şehir Halkı	Halkın fakirleşmesi	Engelleyici	
14	2-3	Şehir Halkı	Üç ahabap ve köşkte yaşayanlar	Engelleyici	

Üç ahababın yönlendirmesiyle sırça köşk sahibi olmak fikrine tamamen kendini kaptıran şehir halkının bakış açısından yorumlanarak oluşturulmuş eyleyen örnekçesinde bulunan bazı çatışmalardan bahsetmek mümkündür. Bunlardan birincisi 6 numaralı alıcı rolündeki *şehir halkıdır*. Üç ahababın yönlendirmesiyle sırça köşke sahip olmayı umut eden şehir halkı, aslında yanlış/sahte bir alıcı durumundadır. Bunu hem anlatıcının bakış açısından hem de anlatı ilerledikçe sırça köşkten istifade edenlerin sadece üç ahabap ve orada yaşayanlar olmasında görebiliyoruz. Bu durum göz önüne alındığında 8 numaralı alıcı sekmesinde yer alan *üç ahabap ve köşkte yaşayanlar* gerçek alıcılar olarak tabloda belirtilmiştir. Ayrıca, 9 numaralı sekmede şehir halkının sırça köşke sahip olmasında destekleyici konumunda yer alan *üç ahabap*, yine yanlış/sahte destekleyicidir. Çünkü üç ahabap şehir halkına mimarlık bilgisiyle köşkün inşa edilmesinde öncülük eder gibi görünmesine karşın, aslında kendilerinin sefa içinde yaşayacakları sırça köşkü yaptırmanın peşindelerdi. Buradan hareketle üç ahababın şehir halkını kandıran ve kendi niyetleri doğrultusunda kullanan kimseler olduğu açıktır.

3. Sonuç Gözlemleri

Louis Hebert'in eyleyen örnekçesine yapmış olduğu katkıların ayrıntılarını ve bu katkıların muhtemel bir uygulamasını Sabahattin Ali'nin "Sırça Köşk" isimli kısa anlatısına uygulamış bulunuyoruz. Hebert'in dörtgen formunda yapılandığı ilk eyleyen örnekçesine baktığımızda (Şekil 1.2), rahatlıkla bazı avantajlarından söz edebiliriz. Bunlardan bi-

rincisi, eyleyen örnekçesinde özne ve nesne öğelerini görsel olarak aynı düzleme indirgeyerek örnekçeyi oluşturan temel ilişkinin bu iki eyleyen arasında olduğunu daha net şekilde gösterebilmiş olmasıdır. Çünkü örnekçenin yapılandırılmasında özne ve nesnesi dışındaki diğer eyleyenler bu eyleyenlerin ilişki göz önüne alınarak seçilmektedirler. Hebert'in önerdiği şeklin faydalı olduğu noktalardan bir diğeri ise, aynı rolü üstlenen birden fazla eyleyene şekilde çok rahat olarak yer verilebilmesi ve görselleştirmenin kolaylaştırılmasıdır. Buna örnek olarak "Sırça Köşk" anlatısındaki üç ahbabın eyleyen örnekçesinde (Bkz, Şekil 2.1) destekleyici rolünü, *halkı kandırma yeteneği, halkın cahilliği, şehir halkı ve sırça köşkte yaşayanlar* gibi dört farklı eyleyenin icra etmesi gösterilebilir.

Hebert'in eyleyen örnekçesine esas katkıları onun klasik örnekçeyi tablo formatında oluşturmada yatmaktadır. Çünkü bu tür bir tablo sunumu, anlatıda birden fazla dönüşümü veya aynı dönüşümün aşamalarını göstermek için oluşturulmuş çoklu eyleyen örnekçelerini *gözlemleme zamanı* sütununda net olarak sunmaya imkân tanımaktadır. Daha açık bir ifadeyle, tablo sunumu, eylemin zamansal aşamalarını gösterebildiği için anlatının zamansal evrelerini tek bir düzlemde sunmayı kolaylaştırmaktadır (Bkz. Tablo 1.2). Bunların yanında, Hebert'in aktörlerin *aktif, pasif, gerçek, yanlış* veya *muhtemel* eyleyenler olarak alt sınıflamalarını yapmaya olanak tanıyan eklemeleri göstergebilimsel inceleme yapan araştırmacıları pek çok tutarsız açıklamalar yapmaktan kurtaracaktır. Çünkü bu tür eyleyen alt sınıflandırmaları sürekli değişen anlatı ve olay örgüsü tarzlarına yönelik daha doyurucu açıklamalar yapmayı kolaylaştırmaktadır. Aynı zamanda, tablo sunumunda yer alan *gözlemleyen özne* sütunu, belirli bir aktörün bakış açısına göre düzenlenmiş bir eyleyen örnekçesinde aktörün kendine göre doğru ama anlatıcıya göre yanlış eyleyen konumlandırmalarına işaret edebilmektedir. Bunun da incelemeci açısından son derece faydalı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Çünkü aktörlerin yanlış gözlem ve düşüncelerine yer vermek suretiyle incelemeciye çok sayıda, gereksiz sayılabilecek eyleyen örnekçesi çiziminden kurtarmaktadır.

Tablo sunumunun pek çok olumlu yönünün yanında, kafa karıştırıcı olarak algılanabilecek bir yönüne de değinmekte fayda var. Hebert'in belirttiği gibi, bazı eyleyenler anlatının erken safhalarında, *pasif* veya *muhtemel* olarak adlandırılabilir. Sonraki safhalarda ise eylemdeki rollerini somutlaştırdıkları oranda *aktif* veya *gerçek* eyleyenler olarak tablo sunumunda işaretlenebilmektedirler. Bu durumun karışıklık arz eden yanı, anlatıda henüz eylemde bulunmamış ancak bir destekleyici veya engelleyici olma potansiyeli olan bir aktörü *muhtemel* ya da *pasif* eyleyen olarak erken bir safhada işaretlediğimizde, anlatının devamında aslında bu aktörün üstlenme ihtimali olan role yönelik uygun bir ey-

lemde bulunmama ihtimali ortaya çıkmaktadır. Bu durum gereksiz yere incelemeyi ihtimaller silsilesiyle uğraşmaya itebilir ve araştırmayı içinden çıkılmaz bir hale getirebilir. Böyle bir sorunu aşmak için araştırmacılara, Hebert'in eyleyenlere yönelik alt sınıf detaylandırmalarını kullanırken son derece dikkatli olmaları ve anlatıda eyleyenlerin gerçek, sahte, muhtemel, aktif ve pasif durumda olmalarında hesaba kattıkları *gözlemleyen özne* ve *gözleme zamanlarını* tutarlı şekilde belirlemeleri gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Ali, S. (2019). Sırça Köşk. S. Ali içinde, *Sırça Köşk* (s. 139-144). Ankara: Venedik.
- Ali, S. (2019). *Sırça Köşk*. Ankara: Venedik.
- Büyükkarcı, O. (2021). Medusa and Şahmeran: Counterparts or Opposites? A Semiotic Perspective. M. Kalelioğlu, & V. D. Günay içinde, *Exploration of Mythological Elements in Contemporary Narratives* (s. 33-49). New Castle Upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Büyükkarcı, O. (2021). Orhun Yazıtlarına Göstergebilimsel Bir Yaklaşım. *Vakanuvis*, 174-196.
- Greimas, A. J. (1966). *Semantic Structurale*. Paris: Larousse.
- Greimas, A. J., & Courtes, J. (1982 [1979]). *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Günay, D. (2018). *Bir Yazınsal Göstergebilim Okuması Kuyucaklı Yusuf*. İstanbul: Papatyabilim.
- Hawkes, T. (2004). *Semiotics and Structuralism*. New York: Routledge.
- Hebert, L. (2020). *An Introduction to Applied Semiotics: Tools for Text and Image Analysis*. New York: Routledge.
- Kalelioğlu, M. (2020). *Yazınsal Göstergebilim: Bir Kuram Bir Uygulama*. Ankara: Seçkin .
- Pier, J. (2014, 06 28). Why Narratology? *Journal of Narrative and Language Studies*, 1-10.
- Propp, V. (2017). *Masalın Biçimbilimi, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Yücel, T. (2001). Genel Gösterebilim [General Semiotics]. In E. Onat, & S. Ö. Yıldırım, *Göstergebilim Tartışmaları* (ss. 9-14). İstanbul: Multilingual.
- Yücel, T. (2015). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can Sanat Publishing.

BÖLÜM 2

SOMUT OLMAYAN KÜLTÜREL MİRAS: GENCER GELENEĞİ YEMEK KÜLTÜRÜ AKÇAOVA ÖRNEĞİ

Kübra Dilaver YILDIRIM¹

¹ Öğr. Gör. Dr., ORCID ID: 0000-0002-8775-2488. Trakya Üniversitesi,
Türk Dili Bölümü, Edirne/Türkiye, kubradilaver@trakya.edu.tr.

1. Giriş

Kültürün içinde özel bir yere sahip olan yemek kavramı insanın temel fizyolojik ihtiyacı olmasının yanı sıra kültürel kimliği oluşturmada büyük bir öneme sahiptir. Toplumsal statüyü belirleme, hayat tarzını yansıtırma, inanış biçimleriyle şekillenme, değer yargılarını yaşatma, sosyal ihtiyaçları karşılama amacıyla da yemek kullanılmıştır. Aidiyet kurma, birliktelik oluşturma, toplumsallaşmayı sağlama gibi gereksinimler; yemek etrafında gelişen ve oluşan bir kültürle sağlanır olmuştur. Gencer kültürü, yüzyıllar boyunca Türk kültürünün nesiller boyu aktardığı değerleri yaşatması bakımından önemlidir. Gencer geleneği; yemek, sosyal dayanışma, kutlama, tören, dil ve dile ait unsurları barındırması bakımından somut olmayan kültürel unsurların birçoğunu yaşatmaya devam etmektedir. Gencer geleneğindeki yemeğin Eski Türklerden itibaren devam eden birliktelik sağlama ve kutlama özelliği, toplumsal dinamiklere ait önemli bilgiler içermektedir. Bu dinamikler; sosyal, dinî ve ekonomik yapı ile ilişkilidir. Çalışma kapsamında Gencer geleneğinin kültür tarihindeki yeri ve bu geleneğin etrafında gelişen kültürel miras unsurlarına yer verilecektir. Somut olmayan kültürel miras örneği olarak, Akçaova’da her Ramazan Bayramının ikinci günü gerçekleştirilen Akçaova geleneksel mutfak ve yemek kültüründe *gencer* geleneği incelenmiştir. Bu inceleme kapsamında *gencer* sözcüğünün leksik, semantik, etimolojik yapısı üzerinde durulmuştur. Bu araştırma kapsamında Türkçe Sözlük, Derleme Sözlüğü, Tarama Sözlüğü, etimolojik sözlükler ve kaynaklar taranmıştır. Gencer sözcüğünün anlam alanı araştırılmış ve *gencer* etrafında gelişen kültür dairesi incelenmiştir. Ayrıca bu *gencer* kültürü ile birlikte var olan yemek ve mutfak kültürü unsurları, kap kacaklar hakkında da bilgi verilmiştir. Aydın’ın Çine ilçesi Akçaova beldesindeki *gencer* kültürünün geçmişten günümüze yeri ve önemi saha araştırması yapılarak ortaya konmaya çalışılmıştır. Ortaya çıkan bulgular sonuç kısmında verilmiştir. Ahilik geleneği, Akçaova *gencer* kültüründe yaşamaya devam etmektedir. Bu gelenek ile yöre halkının inanç kökenleri, yaşayış tarzı, dünya görüşü, ekonomik yapısı, töresi, nizamı ortaya çıkmaktadır. Mutfak kültürü muhafazakâr bir yapıya sahip olduğundan yüzyıllarca eskiye dayanan gelenekleri bünyesinde korur ve yaşatır. Bu bakımdan *gencer* kültürünün bir tören olarak kutlanması ve bu törene özgü tandır yemeğinin tüketilmesi ve paylaşılmasındaki amacın, toplum içindeki sosyal dengenin sağlanması olduğu görülür. Bayramda gelen konukların aidiyet kurmaları, uzak düşmüş akrabaların birliktelik içinde bulunmaları *gencer* kültürünün temel dinamiğidir. Eski dönemlerde kapalı bir toplum içinde yaşayan gençlerin birbirini görüp tanışmalarını mümkün kılan bir evlilik temellendiricisi olarak sosyalleşmeyi sağlamıştır. Bir festival tadında yaşatılan *gencer*, ticarî hayatın canlılığına katkıda bulunan bir gelenektir. Günlük hayatta ihtiyaç duyulacak nesnelere ulaşıla-

bilirliğin sınırlı olduğu eski dönemlerde yöre halkının çeşitli ihtiyaçlarını karşıladıkları bir pazaryeri görevi de görmüştür. Ayrıca yemeğin hazırlık süreci, pişirilme esnasındaki uygulamalar da sosyal sınıfı belirlemedeki önemli kriterlerdir. Gencer'e özgü tandır yemeğinin oğlak etinden olması ve yöreye özgü toprak kaplarda pişirilmesi bölge halkının hayvancılık ve çöMLEKÇİLİK temelli geçim kaynağına sahip olduğunu gösterir.

Geleneksel yemekler bir yörenin kültürel mirasının değerini ortaya koymada büyük bir öneme sahiptir. Mutfak kültürü yöre halkının beslenme biçimi, yeme içme alışkanlıkları, inanış biçimleri, yaşayış şekilleri hakkında bilgi edinmemizi sağlar. Yeme içme kültürünü şekillendiren bölgenin coğrafî yapısı ve bitki örtüsüdür. Yemek kültürü, yöre halkının geçim kaynakları; hayvancılık, tarım gibi ekonomik yapıları hakkında bilgiler içerir.

“Somut olmayan kültürel miras, toplulukların, grupların ve kimi durumlarda bireylerin, kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamalar, temsiller, anlatımlar, bilgiler, beceriler -ve bunlara ilişkin araçlar, gereçler ve kültürel mekânlar- anlamına gelir. Kuşaktan kuşağa aktarılan bu somut olmayan kültürel miras, toplulukların ve grupların çevreleriyle, doğayla ve tarihleriyle etkileşimlerine bağlı olarak, sürekli biçimde yeniden yaratılır ve bu onlara kimlik ve devamlılık duygusu verir; böylece kültürel çeşitliliğe ve insan yaratıcılığına duyulan saygıya katkıda bulunur.”(Oğuz 2018:60).

Bu çalışmada Aydın ili Çine ilçesi Akçaova mahallesinde yaşatılan gencer kültürü ve bu kültürünün etrafında gelişen yemek temelli oluşum incelenmiştir. Saha araştırması yapılarak yöre halkından derlemeler yapılmış ve kaynak kişilerden gencer kültürünün dünü ve bugünü hakkında bilgi alınmıştır. Gencer kültürü ile birlikte bağlantılı olarak yaşatılmaya devam Türk mutfak kültürünün önemli tören yemeklerinden *tandır yemeği, büryan aşımın* hazırlık aşamaları ve kullanılan materyaller üzerinden dil temelli kültür incelemesi yapılmıştır. Bölgede özellikli bir konuma sahip olmasının sebebinin bu gencer kültürü sayesinde alan Akçaova aynı zamanda Anadolu gastronomisi açısından bir değer niteliğindedir.

1.1. Akçaova Gencer Kültürü ve Gencer Etrafında Gelişen Yemek Kültürü

Akçaova, Aydın'ın Çine ilçesine bağlı bir mahalledir. Bölge hakkında bilgi edinebilmek adına öncelikle yer adlarına bakmak gerekir. Akar'a göre, bir coğrafyanın, toprak parçasının oraya yerleşen halklar tarafından vatanlaştırılmasının ilk ve en önemli aşaması adının verilmesidir. Bu adlandırmalar Türk fonetiğine uygun olarak yapılırken ilk defa kendileri tarafından iskân edilen yerlere genellikle Türkçe adlar vermişlerdir. Bu adlandırmada fizikî özellikler, etnik adlar, şahıs adları ve renk adları ön plana çıkar. Renk adları özellikle coğrafyanın fizikî yapısı, bitki örtüsü,

arazi durumu ile ilgili olarak kullanılır (Akar 2006: 51). Renk adları aynı zamanda yönleri sembolik olarak belirtirler. Ak bu doğrultuda *batı*'yı sembolize eder. (Akar 2006: 52). “1820 yıllarında ‘Akçaoba’ adı altında bir oba buraya yerleşmiş. 1910 yıllarında bu halk topluluğu çoğalıp bucak örgütü kurulmuş ve adı ‘Akçaova’ olarak değiştirilmiştir.”(Aydın İl Yıllığı, 1973: 587’den aktaran Çalışıcı 2003:9). Akçaova yapısı da geleneksel Türk yer adları verme geleneğinin bir örneği olarak en sık kullanılan Eski Türkçe *ak* sözcüğünün türevi olan *akça* ile oluşturulmuştur. Türk ad verme geleneğinde tamlanan sözcüğün bir yüzey şeklinden adını alması çok yaygın bir durumdur. Ancak bu yapıda *akça+ova* olması bölgenin coğrafi özelliklerine uygun düşmemektedir. Kuvvetle muhtemel bu sözcük bölgedeki yörük kültürünün bir göstergesi olarak oba olmalıdır. Saha araştırmasında beldenin adının *accık+ova*’dan geldiği inancı *akça+oba* yapısını kanıtlar niteliktedir. Ayrıca bölge halkının yazlak ve kışlak geleneği yer yer devam etmektedir. Yazın sıcak havalarda Madran dağındaki evlerine çıkma gelenekleri de vardır.

Akçaova; Çömlekçi, Hacımemişler, Gölbeyi, Bekârlar, Türklerbeleni gibi yerleşim yerlerinin dahil olduğu bir nahiyenin adıydı. Altınabat, Hasanlar, Kabalar, Kadılar, Sağlık (Ancın), Sarıköy, Seferler, Söğütcük, Yeşilköy köyleri Akçaova’ya bağlıydı. Bu yapı belediye çatısı altında 1969’da birleşmiştir. Ancak günümüzde Akçaova, Çine’ye bağlı bir mahalledir. Günümüzde diğer yerleşim birimleri de doğrudan Çine’ye bağlanmıştır.

Değerli, 1583 tarihli tahrir defterinde geçen kayıta Akçaova’da 25 taşlı bir değirmen bulunduğundan bahsetmektedir (Değerli, 2021: 297). Buradan hareketle 16. Yüzyılda Akçaova’nın bir yerleşim birimi olduğu ve değirmenin vergi tahrir defterlerinde kaydının bulunmasıyla vergiye tâbi olduğu görülmektedir. Akçaova köyündeki Ahi İsmail Zaviyesi 1899’a kadar varlığını sürdürmüştür. Arşiv belgeleri zaviye dışında ikinci bir bina olarak bir türbenin varlığını da bildirmektedir. Batı Anadolu’nun Türkleşmesinde ve İslamlaşmasında büyük roller oynayan Ahiler, Çine ve çevresinde kurdukları zaviyelerde Türkmen cemaatlerin, konar göçer yörüklerin manevî hayatlarına yön vermişlerdir. 1530 yılında Ahi İsmail Zaviyesi 2 çiftlik yer ve 200 akçe yıllık gelir ile kayıtlara geçmiştir. 1562 ve 1583 yıllarında da 2 çiftlik yer ve yıllık 200 akçe gelir ile kaydedilmiştir (Değerli, 2020: -211).

Menteşe bölgesinde konar göçer bir hayata sahip olan cemaatler kollara ayrılmıştı. Bu kollara Osmanlı defterlerinde *tîr* (ok) denilmekteydi. (Değerli, 2021: 292). Tarihî kayıtlarda Encin, Oturak Barza aşiretine bağlı bir *tîr* (cemaatin bir alt kolu) olarak geçmektedir. 1517 tarihli belgede 81 ve 1563 tarihli belgede 118 neferin kayıtlı olduğu bilgisi tahrir defterlerinde geçmektedir (Yavuz, 2016: 51). Sarı’nın aktardığı bilgilere göre de Encin Oturak Barza tîrine mensup olarak Çine kazasında Mentеше Sancağı yö-

rüklerindedir. (Sarı, 2008: 402). Bu bilgiler ışığında Akçaova'ya bağlı olan bu Ancın (Sağlık) 16. yüzyıllarda bölgeye meskûn edilmiş yörük boyları olmaları kuvvetle muhtemeldir. Bölgedeki yerel anlatılar (KK3, KK5) göz önünde bulundurulduğunda Akçaova ve civar köylerin aynı aşirete mensup oldukları ve özellikle *gencer* törenlerinde bu birlikteliği devam ettirmek amacıyla bir araya geldikleri bilinmektedir. Özellikle kız alıp verme geleneğinin bu şenlik etrafında temellenerek akrabalık bağlarını sürdürdükleri de hesaba katılırsa köken birlikteliğine yönelik bir faaliyet ortaya çıkmaktadır. Anlatılarda Ramazan Bayramının toplu olarak kılınan bayram namazının ardından gerçekleşen bayramlaşmayla başlayan ve civar köylerden gelen akrabaların buluşması ile devam eden *gencer* kapsamında yemek kültürünün birleştirici özelliği görülmektedir.

Oturak Barza kullanımına bakacak olursak *barza* sözcüğünün, yarısı beyaz yarısı siyah bir keçi türünü tanımlamak için kullanıldığı görülür (DS, C. II, 536). Akçaova ve civar köylerinin *gencer* geleneğinin tandır yemeği özellikle de keçi eti ile pişirilir. Burada yaşayan yörüklerin dağlık arazide konumlanmaları ve hayvancılık ile uğraşmaları bu yemek kültürünün ana maddesinin keçi eti olmasını açıklamaktadır. Özellikle *gencer* kültürü çerçevesinde tandıra konulan etin; keçi etinden tercih edilmesi ve bunun 8 aylığı geçmemiş olması, dişi olması, hayvancılık ve buna dayalı et kültürünün iyi bilindiğini kanıtlar niteliktedir.

Gencer Geleneği, Aydın'a bağlı Yenipazar, Çine (Akçaova), Bozdoğan, Nazilli'de (Merkez İlçe ve Pirlibey) eğlence, tanışma ve alışveriş amacıyla, genellikle dini bayramların bir gününü kapsayacak biçimde gerçekleştirilmektedir. Bu gelenek eski önemini kaybetmiş olsa da yaşatılmaya devam etmektedir. Gencer geleneği, dinî bayramlarda gerçekleştirilir. Bir panayır kurulur. Bu panayırda civar köylerden veya beldelerden gelen satıcılarda oluşan pazar kurulur. Bu pazar, çocukların bayram harçlıklarıyla oyuncaklar alıp eğlendikleri, genç kız ve erkeklerin evlilik amaçlı tanışma ortamı buldukları bir etkinliktir. Pazarda özellikle genç kız ve erkeklerin hediyeleşmesini sağlayacak ahşap tarak gibi ürünler satılır ki evliliğe giden ilk adımlar atılsın. Bu etkinlik süresince Gencer'e özgü yiyeceklerin tüketilir ve yöre halkı bir araya gelerek bayramlaşır. Gencer; Aydın'ın Yenipazar ilçesinde Ramazan ve Kurban Bayramlarının 2. günü, Bozdoğan ilçesinde Ramazan ve Kurban Bayramlarının 3. günü, Nazilli ilçesinde Ramazan ve Kurban Bayramlarının son günü kutlanmaktadır (Baysal 2018, 97). Gencer kurulan Pazar yerinde giyim eşyası, ahşap ürünler (tarak, kaşık, kepçe...), oyuncak, ayakkabı, sebze meyve, çerez, takı gibi ürünler satılmaktadır.

Gencer, dinî bayramların ikinci günü kutlanır. Köy kızlarının alışverişe, çarşıya fazla çıkmamalarından dolayı onların bu ihtiyacını karşılamaya yöneliktir. Bu özel günlerde eğlenceler yapılır. Macunlar, helvalar,

şekerler yapılır ve satılır (Öztürk, 1998: 17). Gencer geleneğinin sembolik değeri ise *tandır* ve *bıryan*'dır. Ayrıca bu yemek kültürünü tatlı ile devam ettiren *gencer macunu* ve *kar helvası* da yöreye özgü unsurlardır.

Derleme Sözlüğünde *gencer* (I) “1.Dinî bayramlarda ve belli günlerde yapılan eğlence.2. Panayır.”, *gencer* (II): “Havuz”, *gencer* (III): “Güreş”, *genceli* “Bir çeşit bayram eğlencesi”, *gencerek olmak* “Daha genç olmak” (DS C. VI, 1989), *gençer* “Toplantı, eğlenti” (DS C.VI 1990) olarak yer alır. Tietze *gencer* sözcüğünün anlamını Derleme Sözlüğündeki şekliyle vermiştir. Ayrıca Robert Dankoff’un sözcüğün, EErmenive kaçır> Ermenive gacar “tören, kalabalık, toplasım” şeklindeki Ermeniceden geçmiş olabileceğine dair şüpheyle belirtilen görüşü de yer alır (Tietze II, 128).

Tarihî kaynaklarda DLT Dizininde *kēnçliyü* “bayramlarda ve hükümdarların ziyafetlerinde yağmalanmak için kurulan, otuz arşın yüksekliğinde, minareye benzer sofrâ” (Ercilasun, Akkoyunlu 2018, 703) maddesi *gencer* sözcüğünün anlam alanına yakın görünmektedir. Ancak yine de açıklanmaya muhtaçtır.

Gencer ile birlikte sıklıkla tekrar edilen sözcük de *büryan* (*bıryan*, *bıryan*, *büryan*)’dır. *bıryan* “tandırdâ susuz pişirilen kebab, kuyu kebabı” (EREN, 54), *bıryan* “ateşte (ızgarada veya tavada) pişmiş et” (TİETZE, C.I, 355), *bıryancı* “Bıryan yapan veya satan kimse.”, *bıryan pilâvı* “Bıryan yağı ile pişirilen pilâv”, *bıryan yağı* “Tandırdâ susuz pişirilerek yapılan kebaptan çıkan yağ.” (TüS. C. I, 313), *büryan* “et ve pirinçle tepside pişirilen bir çeşit yemek.” (DS, C II., 830), *büryan pilâvı* “Kemiksiz koyun eti, pirinç, soğan, domates, baharat ve yağ karışımıyla fırında pişirilen bir pilâv türü.” (DS, C I, 368). Sözcük, Farsça kökenlidir: *biryân* “Kızarmış, pişmiş, kabap olmuş” (FaS. 103).

“Gencer, Ramazan Bayramı’nın 2. günü yapılır. Gencer dediğimizde özellikle büryan kebabı başta olmak üzere gelenekselmiş yemek akla gelir. Bu aslında bir çeşit bayramlaşma törenidir. Akrabalar ve aile bireyleri bu yemek kültürü için bir araya gelir. İlk olarak aile içinde geçen bayramlaşma töreni Gencer şenliği kapsamında civar köylerde yaşayanların da katılımı içinde Akçaova merkezinde kurulan panayırda gerçekleşiyor. Sadece Ramazan Bayramı’nda kutlanan bu özel gün, dinî bayram şenliğidir. Gencer şenliği sebebiyle Ramazan Bayramı Kurban Bayramından daha çok ilginin olduğu özel bir gündür. Büryan kebabı, bu bayrama özgü bir gelenektir. Gencer, tandır ile kutlanır. Genellikle herkesin evinin bahçesinde kuyu tandır bulunur ve yöre halkı bu tandırın içine o gün kesilen oğlaklardan koyarlar. Evinde tandır kuyusu olmayanlar komşularının kuyularını kullanabilir. Yardımlaşma geleneği burada vardır. Bu yemek aynı zamanda eve gelen misafirlerin ağırılanmasına yöneliktir. Bu yemeğin birleştirici bir özelliği vardır. Bayram günü kalabalık misafirler bu yemek ile

toplucu ağırlanır. Akçaova’da o gün sadece bir kasabın 500 oğlak kesmesi normaldir. Bu sayı diğer kasap esnafı da dâhil edildiğinde 1000’i bulabilir. Akçaova halkı genellikle hayvancılık ile uğraştığından oğlak eti kolay ulaşılır bir kaynaktır. Ayrıca bu tandıra genellikle oğlak eti salınır. Hayvan pazarından temin edilen oğlaklar, bayramın birinci ve ikinci günü kesilir. Oğlaklar en fazla yedi sekiz aylık olmalıdır. Varlıklı olmayan aileler tam oğlak almasalar da bir parça oğlak eti alarak yine de bu yemek geleneğine katılırlar. Özellikle de dişi oğlak tercih edilir ki eti daha yağlı, lezzetli olur. Tandırlar, taştan yapılırdı. Küçüklüğümüzde tandıra bizi indirirlerdi temizlemek için. Çocuklar küçük olduğu için tandır kuyusuna sığabilirler. Külleri temizlerdik. Bir dahaki pişirmeye hazır olsun diye. Kuyu, bir buçuk metreye varmayan derinliktedir. Çok derin değildir. Kuyunun tabanında yanan odunlar taş duvarları ısıtır. Kuyunun dibinde biriken korun taş duvarları ağartmış hâli büryan için hazır olduğunun işaretidir. Bundan sonra özel büryan tavalarımız kuyunun dibine bir çengel yardımıyla konur. Tavalarda pirinç vardır. Bu pirinçler üste asılan oğlak etinin suyu ve yağıyla yavaş yavaş pişer. Hafif sulu bir pirinç pilavı olur. Bazıları pirinç yerine bulgur pilavını da tercih eder. Ama genellikle pirinç pilavı yapılır. Hasta olanlar, yaşlı olanlar bulguru tercih ederler. Eğer oğlak yağlı ise oğlağın yağlarından da pirince ekleme yapılır. Güveç tencereleri de konur. İsteyen oğlağı güveçte de pişirir. Bu güveç kapları da Akçaova’ya özgüdür. Buradaki killi topraktan, biz keremli toprak deriz, ondan yapılır. Üste yatay bir demir çubuk konur ki buna da temizlenip hazırlanmış ve parçalanıp dağılmaması için telle boğulmuş oğlak eti asılır. Çengelde asılı olan etler bu şekilde pişer. Kuyular yaklaşık 3 tane oğlağı alabilecek kapasitededir. Tüm etler hazırlanıp konduktan sonra kuyunun ağzı kapatılır. Üstüne bir sac konur. Bu sacın etrafı dağdan toplanıp gelen eğrelti otu ile sarılır. Bu ot ete hoş bir koku verir. Özel bir aroma katar. Önceden hazırlanmış çamur ile kuyu sıvanır. Bu kapatma işi iyi yapılmalıdır. Kuyu hava almamalıdır. Dışarı buhar çıkmaması gerekir. Bu toprak da buraya özgü killi topraktır. Yaklaşık iki saate pişer. Saati geldiğinde ellerinde sinilerle gelen oğlak sahipleri bir bez yardımıyla bunları alıp evlerine götürürler. Oğlak, kızarmış ama yanmamış, isli kokulu olur. Büryan tavaları yine çengel yardımıyla kuyunun dibinden çıkarılır. Sinilere konur. Genellikle öğle yemeğine yetişen büryan, hazırlanması ve pişirilme ile toplam 3 saatlik bir hazırlıkla olur. Yakın zaman kadar tandırda büryan yapıp satma yoktu. Ama artık bunun satıldığı lokanta var.” (KK7). Tanıkların şahitliğinde *gencer* kültürünün, bir kültür mirası olarak geçmişten günümüze yaşamaya devam ettirildiği belirtilmektedir. Belde halkının sakinleri ve devam eden nesilleri bu kültürü yaşatmaya hevesli görünmektedir. Zira belde halkının dışarıda yaşayan çocukları, özellikle Ramazan Bayramında *gencer* kutlanması sebebiyle memleketin çeşitli bölgelerinden gelmeye ve bunu sürdürmeye kararlıdırlar. Her ne kadar eski işlevlerini yaşatamasa

da panayır havasında eğlencesi ile özel bir gün olarak insanları bir araya getirir.

“Tandır kültürünün atalardan gelen bir gelenek olduğunu ve bunu devam ettirdiklerini söylemişlerdir. Tandırın içine et, kelle, oğlağın kellesi, kuzu kellesi, güveçte pirinç pilavı konur. Genellikle oğlak, kuzu makbûldür. Ön kol makbûldür. Yağlı etten olduğu için dokunmuyor. Tandırın içine önce beyran tavası, büryan tavası konur. Pişmeden önce iç yağı konur. Pirincin içine gömlek yağı. Bürgü yağı da denir. İşkembenin üzerinde, ciğerin yağı. Üstüne çengelle et asılır ve etin akan yağı ve suyu pilavı pişirir. Bol su pişince etin akan yağı aşın içine girer. 1 buçuk saatte pişer. Genelde meşe, çam odunu ile tandır yakılır. Bazen zeytin ağacı kullanılır. Tandır içindeki taşlar ağarınca tavı olunca et atılır. Kenarlarına eğrelti otu konulur. Sacın kıyılarına üstüne çamur konur. Eğrelti otu güzel ayrı bir tat, koku verir.” (KK1). Bölge halkının genellikle hayvancılık ile uğraşması bu kültürün yaşatılmasını sağlamadaki en önemli unsur olduğu açıktır. Akçaova, bölge yapısı gereği ile düz ova şeklinde olmayıp dağlık fizikî yapıya sahiptir. Bu sebeple de hayvancılığın gelişmesine çok uygun bir zemin oluşturmaktadır.

“Büryan için aile fertleri toplanır, eş dost toplanır, misafirler gelir. Gencer Bayramın ikinci gününe denir. Ramazan’ın ziyafet yemeğidir, ikramdır. Eskiden Gencer, arife gününden başlar, üç gün sürermiş. Gençler ayrı toplanır, yenir içilirmiş. Nişan atma yeri varmış, Musalli. Orada karşıya testi konur, vuran koçu alır. Dereli ile Bölüntü köyü arasında. Gencer, alışveriş yeri gibi, Pazar yeri gibi bir simge.” (KK2) Bu geleneğin büyük bir önem verilerek yaşatılması akıllara Ahîlik geleneğini getirmektedir. Değerli’nin de aktardığı gibi Akçaova köyündeki Ahî İsmail Zâviyesi’nin varlığını 1899’a kadar sürdürdüğünü arşiv belgelerinden öğreniyoruz. Buradan hareketle de Ahîlik geleneğindeki köy ve şehirlerde kurulan zaviye ağları sayesinde sanat, zanaat, kültür, koruma altına alma, yetiştirme, konaklama gibi özellikleri yaşatması bakımından bir Ahî örneğine rastlamış bulunmaktayız. Ahîlikte genç ve delikanlılar, iktisadî ve ekonomik hayata dahil edilip usta çırak ilişkisi kapsamında bir meslek ve sanat erbabı kişilerin yanında yetişmeleri sağlanırdı. Aynı zamanda dinç ve dinamik yeni kuşaklara manevî olarak yol göstericiliği yapılırdı. Demircilik, çiftçilik, dokumacılık, marangozluk ... gibi meslek dallarında gençlerin gelişmeleri sağlanırdı. Bu eğitim salt üreticilik faaliyeti olmayıp aynı zamanda bir değerler eğitimini, iş ahlakını, birliktelik ruhunu, dayanışmayı, kul hakkını, sorumluluk bilincini kazandırdı. *Gencer*’de de kurulan panayırda geleneksel ürünlerin satılması, ticaretin sağlanması bu geleneğin bir devamı niteliğindedir. Geçmişte gençlerin zanaat erbâblarıyla tanışıp meslek edinmeleri de bu şekilde sağlanmış olmalıdır. Bölgedeki çanak çömlek üretimi, panayırdaki pazarda satılan el işçiliği ağaç ürünlerinin yapımı

bunlara örnek olmalıdır. Ahîliğin kültürümüze kazandırdığı önemli özelliklerden biri de sofraya donatılmaktır (Çandır-Aydın 2021: 781). Buradan hareketle *gencer*de kurulan sofraların günümüzde bu adetin bir yansıması olduğunu söylenebilir. Ahîlik geleneğinde akşamları veya haftada bir olan toplanmaların Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde farklı adlarla yaşatıldığını biliyoruz (Yaren toplantıları, gezek, sıra geceleri...). Buradan hareketle *gencer*'in de bir eğlenme yeri olması Ahi geleneğindeki iş dışında da bir yaşamın olması salt bir sofuya olmaktan ziyade dünyevi eğlenceye de vakit ayırdıklarını biliyoruz. Çünkü günlerini yoğun iş temposu altında geçiren çalışanların eğlenip rahatlamaya da ihtiyaç duydukları göz önünde bulundurulmuş olsa gerektir. Akçaova örneğindeki testi vurup koçu kazanma eğlencesi buna örnek olmalıdır.

“7-8 kuşak ataları biliyoruz. 1785 yılında Sağlık-Akçaova-Sarıköy kuruluyor. Azcık Ovalık'tan Akçaova olmuş adı. Karakeçili Yörüklerinden. Burası kışlak. Gencer; gençlerin birbirlerini tanıma şekli olmuş. Kızların oğlanların tanışma yerleri. Musalla taşının olduğu yerde hem namazlarımızı kılalım hem de eskileri yad edelim atalarımızı yad edelim diye. Tandır koyma, bıryan sabah kahvaltıda yenir. Bıryan aşısı, ilk yemek. Gecedan konur. Sabah yemeği olur.” (KK3). Bölge halkının anlatımı doğrultusunda atalar kültürünün devam ettirildiği ve eskilerin anıldığı bir tören aynı zamanda, *gencer*. Ahîlik geleneği temelini Ku'an-ı Kerim'den ve Hz. Peygamber'in sünnetinden almaktaydı. Bu sebeple *gencer* geleneğinin önce atalara saygı ve duayla başlaması Ahîlik geleneğinin izlerinden olmalıdır.

Gencer geleneğinde özel bir yeri olan tatlı türü de kar helvasıdır. Ahîlik geleneğinin önemli bir unsuru da helva sohbetleridir. Bugün Anadolu'nun birçok bölgesinde bu gelenek devam ettirilir. Anadolu'nun belli başlı şehir ve kasabalarında geleneksel dondurma ve meşrubat işini sürdürenlerin büyük bir kısmının kendi kar kuyuları vardır (Yılmaz 2010: 19). Baharın gelmesi ile mart ayı sonlarında karcılar, dağların az güneş alan kuzey yamaçlarında, daha önceden hazırladıkları kar kuyularına karları sıkıştırarak biriktirirler. Bütün kış iyice sıkışan ve biriken bu karlar yarı buz haline gelir. Üzerleri çeşitli malzeme ile örtülür. Yaz aylarında da bu buzlar kalıp kalıp kesilerek karcılara, meşrubatçılara satılır (Yılmaz 2010: 21). Kar bir hayır türü olarak da dağıtılırdı. Muğla Yatağan'da sıcak yaz günlerinde sıcak Ramazan aylarında tarlada, bağda, bahçede çalışanların içlerinin ferahlaması için dağıtılan bir üründü. Çocuklar, hastalar, felçliler, duvar ustaları, kerpiç kesenlere özellikle dağıtılırdı (Yılmaz 2010: 25).

“Kar helvası, özellikle Madran dağında en yüksek dağına yağın karlar toplanır. Bir gömüde toplanır ve preslenmiş bir şekilde toprağın altında dağın zirvesinde çok soğuk yerlerde kuyuları doğal çukurlarda kalıp kalıp buzları çıkarıyorlar. Sıkıştırılmış kar, buzlaşıyor ve klasik su

bardaklarında buzlar kazınarak sıyrılarak üzerine şerbet dökülüyor. Karıştırılıp yeniyor. Orijinali vişne ağırlıklıdır, karadut sonradan çıkmıştır. Toplulukların sıcak yaz günlerinde düğünlerde, bayramlarda, pazarlarda genellikle yaz aylarında yapılır. Gencer yaza denk geldiğinde *gencer*'de satılır. Kışın macun satılır. Yazın bunlar satılır.” (KK5).

“Eskiden pazarda oyuncakçılar, köfteciler olurdu. Ezme, kar helvası olur. Buzu toz haline getiren bir alet var, ince kar gibi yapıyor buzu. Limon kabuğu, vişne suyu koyuluyor. Silindir şeklinde saçtan yapılmış, kapaklı limon suyu, limon kabuğu, şeker, su, etrafına da buz kenarlarına buz çevrilerek kar ezmesi, ezme yapılıyor. Genellikle limonlu, vişneli yapılıyor. Ezme, minik çay bardaklarında veriliyor. Çay kaşığıyla yeniliyor. Ezme hem *gencer*'de hem de diğer özel günlerde, düğünlerde yapılır. Yapan esnaf da buralardan.” (KK4). Akçaova geleneğinde yaşayan kar helvası da buzun vişne suyu veya limon ile aromalandırılması ile elde ediliyor.

1.2. Gencer Kültüründeki Kap ve Kacaklar

Yiyeceklerin üretim süreci, nerede, ne zaman, nasıl tüketildikleri gibi unsurlar o yöre hakkında önemli bilgiler verir. Yiyecekleri hazırlama, pişirme, saklama gibi yöntemler ve bunları uygularken kullanılan araç gereçler de geleneksel mutfak kültürü içinde özel bir konuma sahiptir. Buna örnek olarak Akçaova Beldesindeki özel killi topraktan elde edilen pişirilmiş topraktan yapılan *tava* denilen bıran kapları yemeğe lezzet katmada önemli bir işlev görür. Çine ilçesi maden kaynakları ve hammadde yönünden zengin bir bölgedir. Bölgede çıkarılan madenler cam sanayiinde kullanılmaktadır. Nitekim bölgede cam fabrikası da bulunmaktadır. Akçaova çömlek atölyeleri teşviklerle birlikte canlandırılmaya çalışılmaktadır. Yerel kalkınmacılar bölgeden çıkarılan *kerenli toprak* denilen killi toprak ile çeşitli materyaller üretmektedirler. Bu ürünler: güveç tencereleri, tavalar, tepsiler, balık tavalarıdır. Bölgede bulunan feldspat ve kuvars madenlerinin toprağa karışmasıyla oluşan bu toprak karışımı içeriği sebebiyle yüksek ısıya dayanıklı hale gelmekte ve özellikle pişirme aletlerinin üretilmesinde kullanılmaktadır. Yöre halkının baca ve ocak yapımlarında belli bir bölgedeki toprağı kazarak getirmeleri ve suyla karıştırmaları sonucunda elde ettikleri yapıyı ateş ile işlem yapacakları yerlerde kullandıklarını görürüz. Bu da yöre halkının çevre şartları etkili değerlendirmelerinin bir örneği olarak karşımıza çıkar. Yüzlerce yıllık çömlekçilik geleneğinin yerelde halk tarafından günlük pişirme ihtiyacını karşılayacak düzeye ulaştırmasını bilmişlerdir. Bu işi ayrıca meslek haline getiren çömlekçi ustaları da vardır. Bu da genellikle babadan oğula geçen bir ata mesleği olarak kaybolmaya yüz tutan bir kültürel miras örneğidir. Ancak çömlekçilik, bölgede Avrupa Birliği projesi ile tekrar canlandırılmaya çalışılmaktadır.

“Büryan çömleği *gencer*’e özeldir. Saplı olmasının sebebi de çengelli çubuklu kuyuya indirebilmek içindir. Kuyunun en dibine konur. Üstüne çengele et asılır. Etin suyu, yağı, çömleğin içine akar ve büryan aşısı bu şekilde olur. Sulu bir pirinç olur. Hafif çorba gibi. İçine perde yağı, kuşbaşı doğranmış et, karabiber, tuz, pirinç, yarı ölçü su ve etin yağı, suyu akar. İsteyen içine böbrek de koyar. Buraların toprağı ‘keren toprak, keremli toprak’ bu çömlekler için meşhurdur. Buranın toprağı saksılık için değildir, çömlekçilik yapılıdır. Bu toprak bazı ocaklarda olur, oradan çıkarılır. Bu keremli toprağın olduğu yere ocak denir.” (KK6)

Bu geleneksel üretim biçiminin de Ahîlik geleneğinin bir izi olması kuvvetle muhtemel görünmektedir. Bölgenin toprak yapısı eldeki malzemeyi işlevsel kullanmayı gerektirmiş ve geleneksel çömlekçilik bölgede gelişim göstermiştir. Ocaklarında ve bacalarında bu toprağı işlediklerini ve çömleklerinin Anadolu’nun birçok bölgesine ticarî olarak ulaştığını biliyoruz. Çömlekçi ustalarının varlığı ve devamlılığı bir esnaf teşkilatının varlığını da gösterir.

Sonuç: Geleneksel yemek kültürü Anadolu ağızları içinde sözcükte yaşamaya devam etmektedir. Türk mutfak kültürü, çeşitli Türk boylarının uğraştıkları meslekleri, ticarî geçim kaynaklarını ve sosyo-kültürel hayatını yansıtmaktadır. Gencer kültürü Aydın’da Çine Akçaova bölgesinde somut olmayan kültür değerlerini içinde barındırması ve hâlâ devamlılığını sağlaması bakımından özel bir yere sahiptir. Gelişen teknoloji, ulaşım koşulları, modern hayatın kültürel değerleri olumsuz etkilemesi bakımından tehlike altında olan geleneksel değerlerden *gencer*, bayram niteliğinde varlığını sürdürmektedir. Anadolu kültüründeki dinî, iktisadî ve sosyal hayatı düzenleyen Ahî kurumunun izlerini yaşatması bakımından önemlidir. Gencer, Türk misafirperverliğinin örneklerinden biridir. Gencer; bayramlaşma, tanışma, hediyeleşme, birlik sağlama, gençleri yetiştirme işlevleriyle bölge halkının sosyal yapısını şekillendirmiştir.

Kaynak Kişiler:

KK1: Davut Aydemir, 1965 Akçaova doğumlu, ilkokul mezunu, esnaf (Görüşme: 3 Mayıs 2022).

KK2: Saliye Çınar, 1970 Camızağılı köyü doğumlu, 16 yaşından itibaren Akçaova’da yaşıyor, ilkokulu mezunu, evhanımı. (Görüşme: 3 Mayıs 2022).

KK3: Önder Kapankaya, 1965 Akçaova doğumlu, ilkokulu mezunu. (Görüşme: 3 Mayıs 2022).

KK4: Burak Çınar, 1996 Akçaova doğumlu, üniversite mezunu. (Görüşme: 3 Mayıs 2022).

KK5: Niyazi ınar, 1959 Akçaova doğumlu, emekli memur. (Görüşme: 3 Mayıs 2022).

KK6: Burcu Őentürk, 1989 Akçaova doğumlu, niversite mezunu. (Görüşme: 3 Mayıs 2022).

KK7: Huriye zhan, 1986 Akçaova doğumlu, niversite mezunu. (Görüşme: 3 Mayıs 2022).

KAYNAKÇA

- Akar, Ali. “Renge Bağlı Yer Adlandırmalarında Muğla Örneği”. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı: 20, Yıl: 2006/1, (51-63).
- Baysal, Kadir, Özgürel, Gizem. “Aydın Yöresi Gencer Geleneğinin Kültür Turizmi Açısından Değerlendirilmesi”. IJSES Uluslar arası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi ISSN: 2146-0078, 8 (1) : 97-104, 2018.
- Çalışıcı, İrem. “Ege Bölgesinde Geleneksel Çömlekçiliğin Bugünkü Durumu”. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2003.
- Çandır, Muzaffer, Aydın, Yusuf. “Ahilik Teşkilatının Türk Kültürünün Aktarımındaki Rolü”. DEÜİFD Türk Kültürünü Mayalayanlar Özel Sayısı / 2021, ss. 769-785.
- Değerli, Ayşe. “On Altıncı Yüzyıl Sonlarına Kadar Aydın-Çine Zaviyeleri”, Uluslararası Horasan’dan Anadolu’ya İrfan Geleneği: Elvan Çelebi Sempozyumu 02-04 Ekim 2020 Bildiriler Kitabı. Çorum: Bir Medya, 2020.
- _____. “XVI. Yüzyıl Sonlarında Çine: Demografik ve Sosyoekonomik Yayı”, Tarih Yazıları I. İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık, 2021.
- Derleme Sözlüğü. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1993.
- Ercilasun, A. Bican, Akkoyunlu, Ziyat. Dîvânu Lugâti’t Türk (Giriş- Metin- Çeviri- Notlar_ Dizin). Ankara: TDK Yayınları, 2018.
- Eren, Hasan. *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*. 2. bs. Ankara: Bizim Büro Basımevi, 1999.
- Kanar, Mehmet. *Büyük Farsça-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Birim Yayınları, 1998.
- Oğuz, M. Öcal. *Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?.* Geleneksel Yayıncılık, 2018.
- Öztürk, K. Zümrüt Hasbek. “Aydın Yöresi Halk Kültürünün İncelenmesi”. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1998.
- Sarı, Serkan. “XV-XVI. Yüzyıllarda Menteşe, Hamid ve Teke Sancağı Yörükleri”. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2008.
- Tietze, Andreas. *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lügati (Sprachschichtliches und Etymologisches Wörterbuch Des Türkei Türkischen) Cilt1, A-E*, Simurg Yayınları, İstanbul-Wien 2002.
- Türkçe Sözlük. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1998.
- Yavuz, Kamil. “XVI. Yüzyılda Menteşe Sancağı Yörükleri”. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2016.

Yılmaz, Cevdet. “Kar Kuyuları – Snow Wells”, 7 TH International Turkish Folklore Congress - VII. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, (27 Haziran-1 Temmuz 2006), Gaziantep, 2010.

Ekler: Fotoğraflar (Akçaova, Çine, Aydın 03.05.2022)



Fotoğraf1: *Bulgur Pilavı*



Fotoğraf 2: *Pirinç Pilavı (Büryan aşısı)*



Fotoğraf 3: *Tandır kuyusu yakılırken*



Fotoğraf 4: *Tandır kuyusu kapatılırken*



Fotoğraf 5: *Tandır kuyusu açılırken*



Fotoğraf 6: *Tandırın içindeki oğlak etleri*



Fotoğraf 7: *Tandır kuyusundaki büryan aş*



Fotoğraf 8: *Büryan tavaında pişmiş aş*

BÖLÜM 3

TEFRİKA ROMAN GELENEĞİNİN WATTPAD'E DÖNÜŞÜMÜ ÜZERİNDEN DİJİTAL DÜNYADA EDEBİYATIN YENİ GÖRÜNÜMLERİ

Erol GÖKŞEN¹

1 Öğr. Gör. Dr. Erol Gökşen, Hacettepe Üniversitesi Türkçe ve Yabancı Dil Öğretimi Uygulama ve Araştırma Merkezi (HÜ TÖMER) Beytepe-Çankaya- Ankara, erolgoksen@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7051-5825.

Giriş

Toplumların üretim ilişkilerinin tarihsel süreç içerisindeki değişimi ve dönüşümü iletişim tarihinde kavramların farklı şekillerde isimlendirilmelerine vesile olmuştur. Kimi düşünürler bu değişim ve dönüşüm sürecini toplumların yüzyıllar içerisinde kat ettikleri yol üzerinden tanımlarken kimi düşünürlerse temele bilgi ve bilginin farklılaşmasını oturarak yorum yaparlar. Bu düşünürlerden biri olan Massimo Baldini ise söz konusu süreci yorumlarken değişim ve dönüşümü yansıtan unsurlar üzerinden sınıflama yapmıştır. Massimo Baldini *İletişim Tarihi* adlı kitabında iletişimde yaşanan farklılaşma sürecini “sözlü (oral) kültür”, “yazılı kültür”, “tipografik kültür”, “elektrik ve elektronik medya kültürü” olmak üzere dört bölüme ayırır (2000: 6). Bu bağlamda sözlü kültür ürünleri, yazılı kültürden önceki dönemin ürünlerine denk gelirken yazılı kültür ürünleri M. Ö. 4. yüzyılda yazının bulunmasını izleyen döneme aittir. Tipografik kültür evresi, 15. yüzyılın ortalarında matbaanın bulunmasıyla; elektronik medya kültürü evresi ise Sanayi Devrimi’nin ardından telgraf, radyo ve televizyonun icadıyla başlar. Dahası son yıllarda teknolojiye yaşanan gelişmeler göz önüne alındığında elektronik medya kültürünün içinde ayrı bir öneme sahip “dijital kültürü” de bu dört döneme eklemek gerekir. Böylece iletişim tarihinin başlangıcından itibaren bu beş kültürel dönemin üzerine kurulu bir değişim ve dönüşüm sürecine dayandığından bahsedilebilir.

Sözlü Kültürden Dijital Kültüre Hikâye Anlatıcılığı

Walter Ong’a göre sözlü kültür “yazının olmadığı” dönemde iletişimin söz aracılığıyla aktarımı üzerine kuruludur (2014: 20). Sözlü kültürün kendine has yapısı, onun bellekte yer edinmeye dayalı bir forma sokar. Sözlü kültürde bütün bilgiler ses ile taşınırken yazılı kültürde bilgi, kil ve tablet üzerinden kodlarla aktarılır. Tipografik kültürde çeşitli araçlarla yazının kolay bir biçimde çoğaltılması ve taşınabilirliği önemlidir. Elektronik medya kültürü evresine gelindiğinde iletişim tarihi kökten değişecektir. Telgraf, telefon, radyo, sinema ve televizyonun icadıyla birbirinden farklı biçimlerde duyu organlarına hitap eden iletişim araçları bu kültür evresinin bir ürünüdür. İnternetin 1970’li yıllarda ortaya çıkması ve sonrasında bütün dünyaya yayılmasıyla birlikte de yeni bir evreye girilmiştir. Bu evre ise dijital kültür olarak isimlendirilmiş olup bilgiye erişimin kolaylaştığı bir dönemi kapsamaktadır.

İletişim tarihinin kültür üzerinden beş farklı döneme ayrılması (sözlü kültür, yazılı kültür, tipografik kültür, elektronik medya kültürü, dijital kültür) “hikâye anlatma” biçimlerinin şekillenmesi açısından da önem arz eder. Sözlü kültürde hikâye anlatma biçimi çeşitli anlatıcılar yoluyla gerçekleşmektedir. Dil ve sözün yardımıyla kayıt aracı vazifesi gören belleğin imkânları sözlü kültür evresinde sonuna kadar kullanılmıştır. Bellek, duyduğunu depolarken kulak

önemli bir görev üstlenmiştir. Hikâye anlatıcıları aracılığıyla hepsi özünde bir “hikâye anlatma” barındıran masal, efsane, destan, hikâye gibi türlerin yazıya aktarılmasıyla sözlü kültürden yazılı kültüre geçilecektir. Sözlü kültür döneminde ortaya çıkan bu türler –Roland Barthes’ın tanımıyla “anlatılar”– insanlık tarihiyle var olmuştur, bununla birlikte sözlü kültür ürünleri, “dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk”a aittir (1993: 83).

Yazılı kültürün ortaya çıkışı ile köklü bir dönüşüm süreci başlayacaktır. Bu dönemde, yazının kalıcılığı ve yeniden ulaşılabilir yapısı, söze karşı bir üstünlük sağlar. Başlangıçta kile, madene, hayvan derisine, kumaşa yazılan yazılı ürünler bir süre sonra kâğıtla bütünleşmiş ve kitabın ilk hâli olan rulo ve kodeksler üzerinden kültür aktarımı sağlanmıştır. Yine bu dönemde yazının yaygınlaşmasıyla birlikte yavaş yavaş da olsa elyazması kitaplar aracılığıyla dar bir çevre üzerinden edebiyat gelişmeye başlayacaktır. Dolayısıyla bu evrede hikâye anlatıcılığı elyazması kitaplarla devam edecektir. Böylece yazı ile sözlü kültüre ait hikâyeler kayıt altına alınacaktır.

Tipografik kültür evresi ise matbaanın icadıyla başar. Çin’de matbaanın kullanımı Avrupa’dan çok önceye dayanır. Ancak Gutenberg’in 15. yüzyılda baskı makinesini bulması matbaacılığın gelişiminde dönüm noktasıdır. Gutenberg’ten kısa süre sonra Avrupa’da pek çok şehirde matbaanın kullanımının yaygınlaşmasıyla kitap, gazete ve dergi sayısında artışlar görülmeye başlanır. Böylece bilgiye ulaşmak öncesine nispetle daha hızlı ve kolay olmuştur. Süreç içerisinde gazeteler; toplumu aydınlatmada ve şekillendirmede önemli bir görev yüklenirken diğer yandan gazeteler günlük haberler, siyasi olaylar, köşe yazıları gibi kendi içerisinde bölümlere ayrılarak farklı türlerin gelişimine de yardımcı olmuştur. Bu türlerin en önemlileri gazetelerde yayımlanan hikâye ve roman tefrikalarıdır. Okurun gazeteyle olan ilişkisini güçlendirmek için roman/hikâye tefrikalarına yer verilmesiyle hikâye anlatıcılığı gazeteler üzerinden gelişmeye başlamış, ilgi gören tefrikaların kitaplaştırılmasıyla da hikâye anlatıcılığı gelişmeye devam etmiştir.

1765’te İngiltere’de buharlı makinenin icadına kadar götürülen Sanayi Devrimi’nde elektrikli aletlerin geliştirilmesiyle elektronik devrim de başlamıştır. Süreç içerisinde telgrafın, telefonun, fonografin icadı, televizyonun kullanımına yönelik denemeler ve radyo yayınlarının başlaması bu devrimin önde gelen gelişmeleridir. Bu dönemde hikâye anlatıcılığı önceki dönemlerden farklı bir yönde ilerler. Radyolar vasıtasıyla tiyatro oyunları, hikâyeler, romanlar halkla buluşurken sinemalarda yayımlanan filmler vasıtasıyla da hikâye anlatıcılığı devam eder. Dahası televizyonun yaygınlaşmasıyla film ve diziler evlere girer ve hikâye anlatıcılığı çeşitlenerek gelişir. Son olarak teknolojinin gelişmesinin devamında bilgisayarların çoğalmasıyla dijital kültür evresine geçilir ve bu evrede; hikâye

anlatıcılığı farklı bir boyut kazanır. Dolayısıyla sözlü kültürden dijital kültüre süreç içerisinde farklı hikâye anlatma şekilleri çıksa da temelde hikâye anlatma/dinleme eylemi kesintisiz olarak devam etmiştir. Özetle sözlü kültürde hikâye anlatıcılığı, işitme duyusuyla belleğin harekete geçmesi sonucu sağlanırken yazılı kültürle birlikte görme duyusu ön plana çıkmıştır. Ancak elektriğin icadıyla başlayan elektronik devrimle birlikte teknolojik araçların yapısına göre hem kulak hem de göz aktif şekilde kullanılacaktır. Dijital kültür evresinde ise bütün duyu organlarına hitap edebilecek biçimde tasarlanan “hipermetin” olarak adlandırılan bir tür üretilcektir. Bu yazıda da tipografik kültürle gelişen tefrika roman türünün dijital kültürde devamı niteliğindeki “Wattpad”le olan ilişkisi irdelenerek hikâye anlatıcılığında önemli bir görev üstlenen bu türlerin birbirine benzeyen ve birbirinden ayrılan yönleri ele alınacaktır.

Tefrika Roman Geleneğinin Başlangıcı, Gelişimi, Sonu

Mustafa Nihat Özön, tefrika kavramını, “uzun bir yazının gazeteye parça parça konulmasına denildiği gibi konulan yazıya da denir” şeklinde açıklamış; tefrika romanın “gazetelerde tefrika maksadiyle yazılan romanlara ad ol[arak]” kullanıldığını belirtmiştir (1954: 264).

Tefrikanın özellikleri üzerinde durmak gerekirse ilk olarak bu kavramın sadece gazetelere özgü olmadığını belirtmek gerekir. Tefrika kavramı daha çok gazete ile kullanılmakla birlikte dergilerde de tefrika örneklerine rastlamak mümkündür. Bir diğer önemli özellikse tefrikanın romanla özdeşleşmiş olmasına rağmen süreli yayınlarda şiir tefrikası, piyes tefrikası, hikâye tefrikası, hatıra tefrikası, röportaj tefrikası gibi farklı tefrika türlerinin de olmasıdır. Örneğin Nâzım Hikmet’in *Kuva-yı Milliye Destanı* esasında şiir tefrikası olarak gazetede yayımlanmış, benzer şekilde Sabahattin Ali’nin *Esirler* piyesi ise dergide tefrika edilerek okurla buluşmuştur. Ancak roman tefrikalarının daha ilgi çekici olması ve okurun romana olan ilgisi tefrika kavramının daha çok romanla birlikte anılmasını sağlamıştır.

Tefrika romanın çıkışıyla ilgili araştırmalara bakıldığında söz konusu geleneğin Batı’da başlama tarihiyle ilgili farklı görüşler vardır. Kimi araştırmacılar bu geleneğin İngiltere kaynaklı olduğunu, ardından diğer ülkelerde yaygınlaştığını belirtirken kimi araştırmacılar ise tefrikanın ilk örneklerinin Fransa’da görüldüğü üzerinde durmaktadır. Mustafa Nihat Özön, bu geleneğin Fransa’da Frédéric Soulié’nin *Şeytan Yadigarları* adlı romanıyla başladığı görüşündedir (1985: 27). Ancak Erol Üyepazarcı tefrika romanın Fransa’da ortaya çıktığını kabul etmekle beraber, farklı bir roman ismi vererek bu romanın yayımlanma sürecinden de bahseder. Üyepazarcı’nın aktardığına göre *La Presse* gazetesinin sahibi Emile de Girardin, gazetesinin tirajını artırmak için harekete geçerek gazetesinin

hemen her sayısında tefrika şeklinde roman bölümleri yayımlamaya karar vermiştir. Bu esnada *La Presse* gazetesinin girişiminden haberdar olan Armand Dutacq'ın *Le Siècle* gazetesi Girardin'den hızlı davranarak Alexandre Dumas'nın *La Comtesse de Salisbury* (*Salisbury Kontesi*) adlı eserini 15 Temmuz-11 Eylül 1836 tarihleri arasında tefrika ederek tefrika geleneğini Girardin'den önce başlatmıştır (Üyepazarıcı, 2019: 37-39). Böylece tefrikası basılan ilk roman Alexandre Dumas'ya aittir. Dolayısıyla Batı'da tefrika edilen ilk eser romandır. Bununla birlikte Türk edebiyatında tefrika geleneği tiyatro ile başlamıştır. Edebiyatımıza Batılı anlamda pek çok yenilik getiren İbrahim Şinasi Efendi, Ağâh Efendi'yle birlikte çıkardığı *Tercüman-ı Ahval* gazetesinde *Şair Evlenmesi* piyesini tefrika olarak yayımlayarak bu geleneği bizim kültürümüze taşımıştır. Dahası Şinasi, *Tercüman-ı Ahval*'in ilk sayısı olan 6 Rebiülahir 1277/22 Ekim 1860 tarihinde tefrikanın tanımını da yaparak içeriği ve işlevi hakkında bilgi vermiştir:

(Sual-i mukadder): Tefrika ıstılahının müsemması nedir?

(Cevap): Avrupa ve mahâll-i sâire jurnallerinin ekserisinde olduğu misillü gazetenin mahsusen tefrik olunan aşağı tarafıdır ki onda mebâhis-i edebiye derc olunur. Buna Fransızca “feuilleton” tabir ederler. Hatta asar-ı maarif mütalaasına meraklı olan adamlar çok kere gazeteyi bunun için alırlar. Sair muharrerata hâlel verilmeksizin gazeteden şu parçanın kesilip ayrılması mümkün olduğu için teraküm edenleri sırasıyla bittertip murat olduğu halde bir kitap şekline konulur. Biz dahi gazetemizin bu usulde tanzimini emel edindiğimize mebni birinci yaprağının aşağı iki sayfasını hatt-ı ufkî ile tefrik ve “tefrika” namını tahsis ve tenmik eyledik (s. 1).

Bu cümlelerden de görüleceği üzere Şinasi, tefrika kavramını okura tam anlamıyla tanıtabilmek için onun bütün özellikleri üzerinde detaylı bir şekilde durmuştur. Kelimenin Fransızcadaki karşılığını verdiği gibi tefrikayı kimlerin okuduğunu da aktararak tefrikanın gazetede konumu hakkında bilgi verir. Şinasi, yalnız tefrika kavramını tanıtmakla kalmaz, sonraki sayılarda “eğlenceli mensur bir komedyya oyunu”na başlayacağını da okurla paylaşır. Böylece gazetede yer vereceği *Şair Evlenmesi* piyesinin duyurusunu yapmış olur. O, tefrika kavramı hakkında dönemin okurunu bilgilendirirken tefrikalar hâlinde yayımlayacağı tiyatro/roman gibi türlere de okurları hazırlamıştır.

Şinasi'nin yol açıcılığıyla Türk edebiyatında tefrika eser yayımlama eğilimi süreç içerisinde hız kazanacaktır. İlk tefrika eserimiz tiyatro olmakla birlikte sonraki yıllarda çeviri ve telif roman türünde tefrikaların yayımlanmasıyla gazetelerin tefrika vermesi bir geleneğe dönüşecek ve tefrika eserler gördükleri ilgi neticesinde gazetelerde daha çok yer kaplamaya başlayacaktır. Buna karşın savaş gibi olağanüstü durumlardan ya da siyasi ve ekonomik krizlerden gazetelerin yayımlanma koşulları etki-

lendiğinden tefrika sayılarında azalmalar olacaktır. Örneğin Balkan Savaşı ve ardından I. Dünya Savaşı yıllarında hem kâğıt sıkıntısının yoğun olarak hissedilmesi nedeniyle gazeteler sayfa sayılarını azaltıp boyutlarını küçültmekle işe başlamış, ardından tefrikalar birer birer gazete sütunlarından kaldırılmıştır (Özön, 1964: 591). Bu özel zamanların haricinde hem çeviri hem de telif tefrika romanın yayımlanma hızına bakıldığında artan ama neredeyse hiç azalmayan bir grafikte karşılaşılmaktadır. Cumhuriyet dönemine geldiğinde söz konusu ilgi daha da artar ve tefrika roman sayısında ciddi bir artış gözlenir (Sazyek, 2020: 305). Nitekim gazete, dergi basımının yaygınlaşması belli bir okur kitlesinin ortaya çıkmasına da vesile olur. Bu bağlamda Leo Löwenthal, *Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum* kitabında on dokuzuncu yüzyıl İngiltere’inde bu tarz yayımları takip eden “kitlesele” bir izleyicinin oluştuğunu söyler (2017: 95). Türkiye’de ise böyle bir okur kitlesinin oluşumu Cumhuriyet döneminde gerçekleşir. Cumhuriyet öncesi dönemdeki gazete ve dergi faaliyetleri bu kitleyi hazırlamakla birlikte Cumhuriyet’ten sonra Harf İnkılabı’nın yapılması, okuma yazma oranının artması gibi faktörler söz konusu kitlenin oluşmasında önemli rol oynar. Dolayısıyla Erken Cumhuriyet döneminde toplumun her kesiminin ilgileneceği, seveceği tefrikaların yayımlanmasına özen gösterilir. Bu durum gazetelerin satışlarına olumlu şekilde yansıdığı gibi iktidarın istediği dönüşümün geniş kitlelere ulaşmasına yardımcı olur. Ancak 1980’li yıllara geldiğinde televizyonun her eve girerek dizi türünün yaygınlaşması sonucunda tefrika romana olan ilgi giderek azalır. 1980’li yıllarda gazeteler tefrika roman bölümlerini yavaş yavaş azaltırken bu dönemde sadece Tarık Buğra, Yaşar Kemal gibi büyük yazarların tefrika romanları görülür. Okurun tefrikaya ilgisini kaybederek farklı mecralara yönelmesi tefrika roman sayısının azalmasına sebep olur ve 1990’lı yıllara gelmeden gazetelerde tefrika roman geleneği biter.

Tefrika Romandan Wattpad’e

Türkiye’de 1980’li yıllarda televizyon yayıncılığının başlamasıyla tefrika romanların popülerliği sona ermiş ve buna paralel olarak toplumun bütün ilgisi filmlere ve dizilere yönelmiştir. Bu nedenle insanların hikâye izleme/dinleme isteği televizyona kaymıştır. Radyolarda “Arkası Yarın” adlı programlar aracılığıyla yayımlanan tefrika romanların ve oyunların yıllar içinde oluşan takipçileri, televizyonun gündelik hayata dâhil olmasıyla yönünü televizyona çevirir. Bu yüzden de 1980’li yıllardan 2010’lara kadar televizyon, altın çağını yaşar. Ancak 2000’li yılların başında internetin yaygınlaşması televizyon izleme alışkanlığını değiştirmeye başlayacak ve 2010’a gelmeden dünyada hikâye anlatma, dinleme, izleme yöntemlerinde farklı yönelişler olduğu gözlemlenecektir.

Dijital dünyanın bireyi kuşatan güçlü bir etkiye sahip olması televizyonun pasif konuma getirdiği izleyiciyi alaşağı eder ve böylece dijital

dünyaya doğru hızlı bir yöneliş başlar. Dijital dünyanın çok boyutlu yapısı hikâye anlatmaktan ve dinlemekten vazgeçemeyen bireye yeni kapılar açar. Dijital ortamda isteyen herkesin roman, hikâye, şiir gibi türlerde denemeler yapmasına olanak tanıyan Wattpad, Pixton, Storyjumper, Storyboard, Storybird, WritingKid, NanoWriMo, Teenink, Joomag, Powtoon gibi web siteleri hikâye anlatıcılığının yeni aktörleridir. Bunlar arasında en yaygın kullanılan uygulamalardan biri olarak Wattpad’i göstermek yanlış olmaz. Wattpad’in tarihçesine geçmeden önce kullanım ve içerik özelliklerine değinilecek olursa bu web sitesi, bilgisayar üzerinden bir tarayıcıda açılarak kullanılabildiği gibi, akıllı telefon uygulaması olarak Google Play Store ve App Store gibi mağazalardan akıllı telefonlara ücretsiz bir şekilde indirilmektedir. Wattpad’te bir hesap oluşturulduktan sonra sitedeki konu başlıklarına göre istenilen romanlar okunabilir. Bu noktada Wattpad’in sitesinde yer alan konu başlıkları şunlardır:

Wattys, Aksiyon, Bilim kurgu, Fantastik, Genel Kurgu, Genç Kurgu, Genç Kız Edebiyatı, Gerilim, Gizem, Hayran Kurgu, Klasikler, Korku, Kurgu Olmayan, Kurt Adam, Kısa Hikâye, Macera, Mizah, Paranormal, Rastgele, Romantizm, Spiritüel, Tarihi Kurgu, Vampir, Şiir (URL 1).

Sitenin dili İngilizce seçildiğinde yukarıdaki konu başlıklarına yenilerinin dâhil olduğunu, böylelikle her ülkenin kendi kültürüne uygun konu başlıklarının eklenebildiğini/çıkarılabildiğini de belirtmek gerekir. Dahası kullanıcı; beğendiği metni kendi kütüphanesine ekleyebilmekte, istediği zaman yeniden okuyabilmektedir. Bununla birlikte kullanıcı, okuduğu metin yarıda kaldığında daha sonra devam etme imkânına da sahiptir.

Buraya kadar bahsedilenler okurun gözünden Wattpad kullanımıyla ilgilidir, yazar statüsünde olmak için yapılması gerekenler ise farklıdır. Yazar olarak herhangi bir hikâyeye başlanmak istenildiğinde “Yaz” butonuna tıklanır, ardından “Yeni Bir Hikâye Oluştur” butonuyla hikâyeye yazmanın ilk aşamasına geçilir. Bu aşamada yazardan hikâyesine isim vermesi, ana karakterlerin adını girmesi, kategoriye seçmesi, hikâyenin neyle ilgili olduğuna dair etiketler eklemesi, hedef kitleyi belirtmesi ve yazının dilini seçmesi istenir. Bütün bu işlemlerden sonra yazar, türe ve konuya karar vererek yazmaya başlayabilir. Böylece Wattpad, her kullanıcıya kendi içeriğini üretme fırsatı sunarak kullanıcıyı okurdan yazara hızlı bir şekilde dönüştürebilmektedir.

Wattpad’in tarihçesiyle ilgili de bir parantez açmak gerekir. Bu site 2006 yılında Ivan Yuen ve Allen Lau tarafından Kanada’da açılmıştır. 2008’de App Store’un açılmasıyla Wattpad, akıllı telefonlarda da kullanılmaya başlanır. 2011 yılında 1 milyon kullanıcıya ulaşan sitenin 2014’te kullanıcı sayısı artarak ayda 1 milyar dakikayı geçen okuma süresi ile site, yeni bir rekor kırar. Aynı yıl *After* adlı roman, Amerika’nın köklü yayınevlerinden Simon and Schuster tarafından basılır ve *New York Ti-*

mes'ın en çok satanlar listesinde zirvede yer alır. 2017 yılına gelindiğinde ise bu sitede 400 milyon hikâye yer almaktadır. Wattpad aynı yıl, daha çok yazar keşfetmek, kullanıcıyı yazarlık konusunda bilgilendirmek için girişimlerde bulunur ve çeşitli şirketlerle marka ortaklıkları yapar (URL 2). Yine 2017 yılında “Tap” adıyla kısa mesaj görünümünde olan “sohbet tarzı” hikâyeler geliştirilir ve bunlar çok ilgi görür (URL 3). 2019 yılında ise Wattpad Books adıyla kendi yayınevini kuran site yöneticileri, aynı yıl Wattpad'in ücretli sürümünü devreye sokmuştur (URL 4).

Wattpad'i Ocak 2021 tarihinde Güney Koreli arama motoru olan Naver satın alır. Naver, aynı zamanda “Webtoon” adını verdiği İngilizce “web” ve “toon” isimlerinin bileşiminden oluşan ve “web çizgi romanları” şeklinde ifade edilecek olan sitenin de sahibidir. Webtoon, Türkiye’de de son yıllarda okuru artan “grafik roman”ın dijital hâlidir. Naver ile Webtoon'un kurucusu ve CEO'su Jun Koo Kim, Wattpad'i satın alma sebeplerini açıklarken bu siteyi Webtoon'a entegre etme çabası içinde olduklarını belirtir:

Wattpad'in Naver şemsiyesi altında Webtoon'a katılması, lider bir küresel multimedya eğlence şirketi olma yolunda büyük bir adım olacak. Hem Wattpad hem de Webtoon, içerik oluşturucuların kendi hikayelerini kendi tarzlarında anlatmalarına yardımcı olmayı önemsiyor ve her ikisi de dünyanın önde gelen ilham verici, yaratıcı hikâye anlatma IP koleksiyonlarını temsil ediyor (URL 5).

2022 yılına gelindiğinde ise Wattpad 94 milyondan fazla yazar ve okura ulaşır, platformda günlük ortalama geçirilen süre kişi başı 60 dakika olup aylık olarak toplamda 23 milyar dakikaya denk gelir. Ayrıca Z Kuşağı'nın kullanıcı olarak Wattpad'teki oranı %90 civarındadır (URL 6). Bu bağlamda Wattpad yeniliklere açık ve genç kuşağı etkisi altına alan bir site olarak sosyal medya platformları, yayınevleri, yapım şirketleri ile iş birliği yapmakta ve daima büyümekte, kendisini geliştirmektedir. Bir sonraki başlıkta ise tefrika roman ile Wattpad'in birbirine benzeyen ve birbirlerinden ayrılan yönleri ele alınacaktır.

Tefrika Romanın Wattpad'le Benzer Yönleri

Tefrika roman ve Wattpad arasındaki benzerliklere bakıldığında hikâye anlatma biçimi, yayın dünyası, yayımlanma süreçleri, yazar ve okur profili hem tefrika roman geleneğinde hem de Wattpad'te ortak noktaları oluşturmaktadır. Bu bağlamda öncelikle yayınlama ve kitap dağıtımı üzerinde durmak gerekir.

Her ne kadar iki farklı kültürün, iki farklı mecranın ürünü olsalar da Wattpad'in tefrika roman geleneğinin uzantısı olduğu bir gerçektir. Tipografik kültürün ürünü olan gazetelerde yayımlanan tefrika romanlar da internet teknolojisinin ürünü olan Wattpad de temelde insanın hikâye yaz-

ma, okuma, anlatma, dinleme isteğini karşılamaktadır. Dolayısıyla sözlü kültürün daha çok hikâye dinleme etkinliğiyle ya da tipografik kültürün okuma etkinliğiyle ilgili sınırlı yapısı dijital dönemde yerini yeni iletişim araçlarıyla hikâye okuma, dinleme, yazma ve hikâye hakkında konuşma biçiminde çok seçenekli bir ortama bırakır. Dahası çizgi roman ya da grafik roman biçimindeki roman türleri görsel unsurlar bakımından zengin olmaları sebebiyle çok yönlü bir okuma deneyimi de yaşatır. Hikâye dinleme, okuma, yazma insanın temel özelliği olarak kabul edildiğinde tefrika roman ve Wattpad'in bu ihtiyaca karşılık vermek için önemli araçlar olduğu söylenebilir.

Tefrika roman geleneği ve Wattpad'in bir diğer ortak noktası ise zihinsel süreçleri harekete geçirerek okuma eylemini etkin kılmalarıdır. Her birinin söz konusu etkinlik derecesi farklı olsa da ikisi de çocuklara, ergenlere ve gençlere ilgilerini çeken konular üzerinden okuma alışkanlığı kazandırmaktadır. Bunun yanı sıra her iki mecranın ortak yönlerinden biri de metinlerin kitap olarak yayımlanabilme imkânıdır. Tefrika yazarı, romanını gazete veya dergide yayımladıktan sonra kitaplaştırmak düşüncesiyle hareket eder. Benzer şekilde Wattpad yazarlarının da dijital ortamdaki romanlarını genellikle kitaplaştırmak istemesi çok normaldir.

Sürelî yayınlarda ya da dijital ortamda yayımlanan romanların görüldüğü ilgi neticesinde yazarların kendi kitlelerini oluşturarak takip edilmeleri de her iki mecranın ortak noktasıdır. Bu bağlamda gazete sahibi ya da yazı işleri müdürü, yayımladığı tefrikanın gazetenin tirajını artırdığını fark eder etmez yazarından romanını uzatmasını istemektedir. Bu konuya tefrika roman tarihinden örnek verilecek olursa *Son Posta* gazetesinin yazı işleri müdürü, yoğun istek üzerine *Kızıl Vazo*'yu kaleme alan Peride Celal'e romanını "on beş tefrika daha" uzatması teklifinde bulunmuştur. Geçimi tefrikaya bağlı olan yazar da bu teklifi kabul etmiş ve romanı uzatmıştır (Kabacalı, 2007: 183-184). Bu örnekten de anlaşılacağı üzere okuyucunun talebine göre tefrika romanların hacmi genişlemiş ya da daralmıştır. Bunu Wattpad'te de görmek mümkündür. Wattpad'te tefrika romanda olduğu gibi okurla yazar arasında yazı işleri müdürü olmasa da olumlu tepki ve yorumlara göre yazar, romanı uzatmakta veya kısaltmaktadır. Ayrıca okurdan gelen teklifler, istekler doğrultusunda romanın olay örgüsünde, kişilerinde yazarlar değişiklikler de yapabilir. Tefrika romanda yazar ile okur arasındaki iletişim gazeteler üzerinden sağlanmakta ve gazete idarehanesine gelen mektuplar, notlar yazara iletilmektedir. Bununla birlikte okur mektupları kimi zaman gazete sütunlarına da taşınmaktadır. Bu mektuplardan hareketle yazar, istediği takdirde tefrikaya yeniden şekil verebilmektedir. Wattpad'te de benzeri bir durum vardır, öyle ki Wattpad'te hesap açarak bir yazarı takip eden kullanıcı; roman bölümlerinin altına yazdığı yorumlarla romanın içeriği, kişileri hakkında

görüşlerini iletebilmekte ve eğer roman bitmemişse onun gidişatına müdahale etme imkânına sahip olabilmektedir. Bunun yanı sıra her iki mecraanın okur profilinin de birbirine benzediği söylenebilir. Tefrika romanları daha çok genç kızlar okumayı severken Wattpad romanları da aynı şekilde genç kızlar tarafından ilgiyle takip edilmektedir. Dahası tefrika okuru, beğendiği bir tefrikayı ailesine, arkadaşlarına önerebildiği gibi Wattpad'te de “Arkadaş Davet Etme” butonuyla okur, sevdiği Wattpad romanını başkalarına bu platform üzerinden tavsiye edebilir. Yine “Paylaş” butonuyla sosyal medya platformlarında okurlar; o an hangi Wattpad romanını okuduğu bilgisini takipçileriyle paylaşabilir.

Her iki roman mecraasının diğer ortak özelliği ise romanların kitaplaştıktan sonra gördüğü ilgi neticesinde başka platformlara taşınabilme olasılığıdır. Hem tefrika roman hem de Wattpad romanı kitaplaştırıldıktan sonra okurun ilgisinin derecesine göre sinemaya da uyarlanabilir, dizisi de çekilebilir. Örneğin Halid Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* romanı tefrika edildikten sonra kitap olarak basılmış, yoğun ilgi neticesinde tekrar tekrar dizisi çekilmiştir. Benzeri bir durum Wattpad için de geçerlidir. Sümeyye Koç isimli Wattpad yazarının *Hercai* adlı romanı, bu platformda milyonlarca kişi tarafından okunduktan sonra Epsilon Yayınları tarafından kitaplaştırılmış ve ardından ATV'de televizyon dizisi olarak izleyicinin karşısına çıkmıştır.

Tefrika roman ile Wattpad romanı arasındaki ortak noktalardan biri de yazarların romanlarını genellikle müstear isimle yazmalarındır. Bununla birlikte yazarların müstear isim kullanma sebepleri birbirinden farklıdır. Tefrika roman yazarının aynı anda gazetede pek çok yazı yazması ya da kimliğini gizlemek istemesi müstear isim tercih etme sebepleri arasında gösterilebilir. Dijital platformlarda da genç yaşta roman yazma denemesine girişen kişilerin ilgi görene, tanınır olana kadar müstear isim kullandıkları görülmektedir. Her iki mecraya yazarlık açısından bakıldığında da yazarların benzer konuları işlediğini söylemek mümkündür. Her ne kadar Wattpad yazarları genellikle yaşadığımız çağa odaklanarak orijinal konular üretebilme imkânı olsa da her iki mecra da en çok aşk, polisiye, casusluk, macera gibi konular üzerine yazılmaktadır.

Hem tefrika roman yazarları hem de Wattpad yazarları görünür olup popülerlik kazanmak ve daha geniş kitlelere seslenmek hedefindedir. Bu sebeple her iki mecra, elde ettiği popülerliği maddi kazanca dönüştürme eğilimindedir. Çünkü Türkiye gibi ülkelerde sadece roman yazarak hayatını idame ettirmek çok zordur. Bu durum özellikle tefrika romancıları için geçerlidir. Tanpınar'ın “Bizde Roman” adlı yazısında da vurguladığı üzere eskiden beri en ünlü yazarlar para kazanabilmek için romanını tefrika ettirmek zorunda kalmış, hatta gazetecilik veya memurluk gibi ek bir iş yaparak geçinmeye çalışmıştır (2000: 53). Bunun yanı sıra bu

mecralarda yazmak edebiyat otoriteleri tarafından küçümsenmeye neden olmakta hem tefrika romancıları hem de Wattpad romancıları edebiyat çevrelerince popüler görülerek dışlanmaktadır. Zira tefrika roman furyası başladıktan sonra gazetecilerin bile para kazanmak için tefrika romancılığı yapması nedeniyle “tefrika yazarlığı” çoğunlukla eleştiri konusu olmuştur. Bu durumun benzeri Wattpad yazarlığı için de geçerlidir. Wattpad romanlarıyla ünlenen Öznur Yıldırım, kitapları Pegasus Yayınevi’nden basıldıktan sonra, Wattpad yazarı olarak anılmak istemediğini belirtmiştir (URL 7). Bu durum birçok Wattpad yazarı için geçerlidir. Dolayısıyla hem tefrika romancılığı hem de Wattpad romancılığı yaparak ünlenen isimler, söz konusu mecralardan gazete ve Wattpad’i bir araç olarak görmektedir.

Her iki mecranın bir diğer ortak özelliği ise yazarına para kazandıracak bir sistemin ürünü olmasıdır. Tefrika roman yazarı, her tefrika başına ücretini roman tefrika edilmeden önce ya da tefrika edildiği sırada alırken Wattpad’te ise bazı yazarların romanları “Ücretli Hikâyeler” bölümüne eklenmekte ve bu şekilde yazarlar para kazanmaktadır. Böylece, Wattpad kullanıcıdan aldığı ücretin bir kısmını yazara aktarmaktadır. Bununla birlikte ücretsiz hikâyeler, romanlar yazan Wattpad yazarları da vardır.

Tefrika yazarlarının ve Wattpad yazarlarının romanlarını kitaplaştırma konusunda da benzer süreçlerden geçtiği görülür. Her iki mecranın yazarları romanlarını kitaplaştırmadan önce eklemeler ve çıkarmalar yapabilmekte, değişikliklere gidebilmektedir. Yazarların dil kullanımları da benzerlikler göstermektedir. Tefrikayı günü gününe yetiştirebilmek için tefrika roman yazarlarının dili özensiz olabilmekte ya da okuyucuda, romanların çalakalem yazılmış olduğu düşüncesini uyandırmaktadır. Benzeri bir durum Wattpad’te de görülebilmektedir. Ahmet Melih Karauğuz, Wattpad’teki hikâyelerde genellikle imlâ kurallarına uyulmadığını, hatta bu durumun Wattpad romanlarının karakteristik bir özelliği olduğunu belirtir (2016: 609). Genellikle anlatım bozukluğu, noktalama ve imlâ yanlışları yapan, dil kurallarını uygulama konusunda ciddi bir tutum sergilemeyen Wattpad kullanıcılarının romanları edebî bulunmayarak edebiyat otoriteleri tarafından eleştirilmektedir. Bu mecraların popülerliği kullanması ve tüketime yönelik olması dışında edebiyat çevrelerince küçümsenmesinin diğer sebebi de imlâ ve noktalamaya yönelik hataların fazlalığıdır.

Tefrika Romanın Wattpad’ten Farklı Yönleri

Bu başlık altında tefrika roman ve Wattpad arasında kullandıkları iletişim araçlarından kaynaklanan farklılıklar üzerinde durulacaktır. Söz konusu farklılıklar, yayın dünyası, yayımlanma süreçleri, yazar ve okur profili hususunda incelenecektir.

Tefrika roman ve Wattpad romanı arasındaki temel fark, her iki mecra-
nın yayın ve dağıtım araçlarıyla ilgilidir. Tefrika romanı takip eden
okurun günlük gazeteye erişimi düzenliyse okur, tefrikanın her gün bir
bölümünü, bir parçasını okuma imkânı bulur. Ancak gazeteye erişim dü-
zensiz ise tefrikanın takibi de zorlaşmaktadır. Bu bağlamda tipografik dö-
nemle karşılaştırıldığında dijital dönemin en büyük faydasının istenilen
anda istenilen şeye hızlı şekilde erişme imkânı olduğu söylenebilir. Nite-
kim normal Wattpad kullanıcısı internet bağlantısı olan her yerden siteye
girebilir, “premium” Wattpad kullanıcısı ise internetin olmadığı yerlerde
bile romanları cihazına indirebilir ve bunları istediği yerde okuyabilir. Bu-
nun yanı sıra Wattpad okurunun gazete okuru gibi tefrikayı gün gün bek-
lemesine gerek yoktur. Wattpad’te roman, yazarı tarafından tamamlanmış
ise kullanıcı romanı hemen okuyup bitirebilir.

Tefrika romanla Wattpad romanı arasındaki diğer fark ise tefrika ro-
manda “metin” dolayısıyla yazı ön plandayken Wattpad’te metnin görsel
ve işitsel içeriklerle zenginleştirilmiş olması önem arz eder. Aslında tef-
rikalarda da gazete sayfalarına çeşitli illüstrasyonlar eklenebilmektedir,
ancak bu konuda Wattpad ile karşılaştırılması imkânsızdır. Wattpad, baş-
langıçta sadece metin odaklıyken süreç içerisinde metinlere gif, müzik,
hatta video gibi farklı özellikler eklenmiştir. Dilek Yalçın-Çelik’in belirt-
tiği gibi “Bilgisayar teknolojisi ve üst metinler süreç içerisinde edebiyat ve
sanat alanında içerik, biçim, kurgulama ve anlatı tekniklerini de değiştiri-
m[iştir]” (2016: 463). Dolayısıyla teknolojinin elverdiği ölçüde gif, müzik,
görüntü gibi içeriklerin birleşimiyle ortaya hipermetinler çıkmaktadır.
Wattpad’in Webtoon’la içerik geliştirme çabaları da söz konusu içeriklerin
çeşitlendirilmesi konusunda atılan bir adımdır.

Tefrika roman ve Wattpad romanı arasındaki farklardan biri de me-
tinlerin yayımlanma çeşitliliği ile ilgilidir. Tefrika roman aynı anda hem
“ulusal süreli” hem de “yerel süreli” olmak üzere iki farklı gazetede yer
alabildiği gibi ilerleyen süreçte yazı işleri müdürünün isteği doğrultusunda
farklı süreli yayınlar tarafından da tekrar tekrar yayımlanabilir. Bunun
aksine Wattpad özel bir sitedir ve yüklenen metnin tüm hakları Watt-
pad’tedir, bu yüzden aynı metnin siteye tekrar tekrar yüklenmesi müm-
kûn değildir. Yine tefrika roman ile Wattpad romanı reklam ve tanıtım
noktasında da farklılaşmaktadır. Roman tefrika edilmeden günler önce
gazetenin ilk sayfasından romanın tanıtımı yapılır, tefrikanın ilgi çekmesi
için çeşitli illüstrasyonlar yayımlanır, söz konusu yazar ve roman hakkın-
da iddialı cümleler kurulur. Hatta çoğu zaman gazetede tefrika edilecek
roman için yazarın yıllarca araştırma yaptığı vurgusu yapılır ya da yaza-
rın en iyi romanını o gazete için yazdığı belirtilir. Böylece yapılan rek-
lamlarla, tanıtımlarla okurda merak duygusu uyandırılır. Roman, tefrika
edilmeye başlanınca da bu reklam etkisini gösterir ve tefrikanın verildiği

gün gazetenin tirajında büyük bir artış yaşanır. Ancak bu durum sadece tefrika roman için geçerli olup Wattpad’te böyle bir reklam ve tanıtım girişimi yoktur. Zira okurun ilgisini çekecek, merakını güdüleyecek olan tanıtımlar ya da reklama yönelik eylemler Wattpad’in genel yapısı içinde yer almamaktadır.

Romanın yayımlanma süreci de iki mecranın ayırıcı özelliklerindedir. Tefrika roman yazarı, romanı bitmiş bir şekilde tefrikalar hâlinde yayımlaması için gazeteye verir ya da gün gün, hafta hafta yazdığı kadar olan bölümü gazeteye teslim eder. Ancak tefrika romanın yayımlanmasına dair işlemler, yazarın elinden çıkmasıyla son bulmaz. Gazete idarehanesine teslim edilen tefrika roman, dizgi, tashih, mizanpaj gibi işlemlerden geçtikten sonra yayımlanma aşaması başlamaktadır. Bu noktada da işçi ücreti, kâğıt ve baskı maliyeti gibi yeni giderler gündeme gelmektedir. Halbuki Wattpad romanlarında bu çeşit ek giderler söz konusu değildir, yazarın bilgisayar ya da akıllı telefonunun olması romanını yayımlamak için yeterlidir.

Tefrika romanla Wattpad romanı arasındaki farklardan bir diğeri de romanların yayımlanırken ya da yayımlanmasından sonra işleyen süreçtir. Tefrika roman yayımlandığı günlerde ya da hemen akabinde romanın içeriği, konusu, tekniği hakkında süreli yayınlarda çeşitli eleştiriler çıkabilir. Bu şekilde de eleştiri metinleri aracılığıyla daha nitelikli eserlerin üretilmesi sağlanır. Örneğin Yakup Kadri’nin *Bir Sürgün* adlı romanı tefrika edilirken Fransızca cümle ve diyaloglar fazla kullanıldığı için gazetelerde ve mizah mecmualarında pek çok yazarın eleştiri yazısı kaleme almasına neden olmuştur (Kudret, 1978: 140). Halbuki bu durum Wattpad için geçerli değildir, zira Wattpad’te böyle bir eleştirel süzgeç bulunmamaktadır.

Tefrika roman ve Wattpad arasında yine belirgin bir fark olarak her iki mecranın kendi kurallarına uygun yayın yapmaları gösterilebilir. Osmanlı’dan Cumhuriyet’e tefrika roman “muzır neşriyat” statüsüne girmek için ciddi sansür aşamalarından geçtikten sonra yayımlanır. Örneğin Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Alafranga* adlı romanının 1901 yılında *İkdam* gazetesinde tefrika edildiği günlerde tefrikanın birinde “haşarat” kelimesinin geçmesi üzerine bu kelimeyle hafiyelerin kastedildiğine hükmedilmiş ve tefrikanın yayımlanması durdurulmuştur (Levend, 1964: 12-13). Görüldüğü üzere kimi zaman devletin, kimi zaman gazete idarehanesinin engellemeleriyle tefrikalar yarım kalabilmekteyken bu durumu Wattpad’te görmek mümkün değildir. Ayrıca ödül konusunda da iki mecra arasında farklılıklar vardır. Tefrika romanın gazetede yayımlanırken ödül alması mümkün değildir, böyle bir ödül sistemi ancak tefrika kitaplaşırsa gerçekleşebilir. Wattpad ise “Watty Ödülleri” adı altında en beğenilen, sevilen romanlara ödül vermektedir. Gazetelerin yayın hayatlarına ara vermesi ya da kapanması da tefrikaların yayımlanmasına engel teşkil eder. Bu nok-

tada gazeteler ya maddi imkânsızlıklar yüzünden kapanır ya da hükümet tarafından kapatılır ve tefrika yarım kalır. Buna rağmen Wattpad'ın maddi imkânsızlık gibi bir durumla karşılaşması çok olası değildir. Ayrıca dijital dünyanın imkânlarından faydalandığı için herhangi bir devlet tarafından engellenmesi de çok kolay değildir.

Tefrika roman ile Wattpad romanı arasındaki farklılıklardan biri de yazarlarıyla ilgilidir. Tefrika romanda yazar, çoğu zaman istemediği konularda yazar. Gazeteler halkın beklentisine yönelik yayın yapmak zorunda olduğundan yazarlardan buna uygun, popüler romanlar yazmaları beklenir. Çoğunlukla geçim kaygısı taşıyan yazarlar da tefrikalarda halkın istediği konulara yönelerek kurgusu zayıf, konusu basit romanlar kaleme alırlar. Bu duruma örnek olarak Orhan Kemal'in arkadaşı Fikret Otyam'a gönderdiği mektuplar gösterilebilir. Orhan Kemal "Hemen hemen yalnız gazetelerdeki tefrika romanlarla geçinmeye çalışıyoruz. Bundan başka çıkar yol da yok" diyerek tefrika yazma konusunda yaşadığı zorunluluğu aktarmaktadır (Otyam, 1975: 82). Bir başka mektubunda ise "gayri kabili neşir" cinsten romanlar yazmaya imkânının olmadığını söyledikten sonra "çoğu zaman tefrika romancılığı yapmak zorunda kaldım" diyerek serzenişte bulunmuştur (Otyam, 1975: 238). Wattpad yazarlarında ise böyle zorlayıcı bir durum söz konusu değildir. Esasında Wattpad yazarları da gençlerin, çocukların ilgisini çeken konulara öncelik verir, fakat bu bir zorunluluk olarak ortaya çıkmaz ya da geçim endişesi sebebiyle halka dönük eserler yazmak zorunda değillerdir.

Tefrika roman yazar profili ile Wattpad yazarının profili de birbirinden çok farklıdır. Tefrika yazarı; halk nezdinde sevilen, beğenilen, eserleri basılı olarak çıktığında ilgi uyandırdığı için gazetenin tirajını artıracığı düşünülen yazarlardan seçilir. Ancak Wattpad için böyle bir kriter olmadığı gibi sitenin bakış açısı, herkesin anlatacağı bir hikâyesi olduğu ve herkesin yazar olabileceği yönündedir. Buradan hareketle denilebilir ki tefrika roman yazarı, toplumda yazar olarak tanınabilmek için birkaç eser vermek zorundadır ve bunun için de belirli bir yaş aralığını geçmesi gerekmektedir. Fakat Wattpad için tek kriter; yazarın anlatacağı bir hikâyesinin olmasıdır. Dolayısıyla Wattpad'te yazar olmak için yaş ve popülerlik önemli bir ölçüt değildir.

Tefrika roman ile Wattpad romanının ayrılan noktalarından biri de okur profili ile ilgilidir. Bu mecraları takip edenlere verilen isimler bile farklıdır. Tefrika roman takipçisi için "okur" denirken Wattpad romanının takipçisi için "kullanıcı" adı verilmektedir. Bu iki farklı isimlendirme dahi tipografik kültürün insana bakışıyla dijital kültürün insana bakışını özetler niteliktedir. Tefrika roman okuruyla Wattpad roman okuru arasındaki farklardan biri de romanların okunduğu mekânlarla ilgilidir. Tefrika roman okurları; gazeteyi eve getirerek tefrikaları evde okuduğu gibi tefri-

ka roman geleneğinin iyiden iyiye geliştiği 1870’li yıllardan itibaren tefrikalar kahvehanelerde de okunur hâle gelir. Örneğin Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanındaki Hayri İrdal adlı karakter, kahvehanelerde tefrika okur: “Bazan günümü geçirdiğim Edirnekapı ve Şehzadebaşı kahvelerinde gazeteleri hatme mecbur kaldığım zamanlarda ufak tefek tefrika parçaları ve makaleleri de okurdum” (Tanpınar, 2014: 7). Kısacası okuma yazma bilenler kahvehanelerde bir köşeye çekilip tefrikayı okurken, bilmeyenler ise tefrikayı okuyan birini dinleyerek romana nüfuz etmektedir. Buna karşın Watsapp romanları için belirli bir okuma mekânı bulunmamakta ve gerekli teknolojik araçların olduğu her yerde Watsapp romanı okunabilmektedir.

Tefrika romanın okur sayısı gazetenin satış sayısı kadardır. Örneğin Erken Cumhuriyet döneminde günlük bir gazetenin ortalama satışının 40-50 bin civarında olduğu düşünülürse bu gazetenin önce aile içinde, sonrasında komşu ve arkadaş çevresinde okunması da hesaba katılırsa en fazla 300 bin kişiye ulaşacaktır. Bununla birlikte süreli yayınların dağıtım faaliyetlerinin eskiden geniş olmadığını da hesaba katmak gerekir. Cumhuriyet öncesinde zaten az sayıda basılan gazetelerin sınırlı bir çevrede kaldığı bilinen bir gerçektir. Cumhuriyet sonrasında ise uzun yıllar boyunca pek çok ilçe, kasaba ve köye sadece belli başlı gazeteler gitmektedir. Bununla birlikte teknolojinin gelişmesi ve internetin kullanımının çoğalmasıyla ülkenin en uzak, en ücra köşesiyle bile iletişim kurmak mümkün olmuştur. Dolayısıyla Watsapp’te bir romanı aynı anda veya belli bir zaman içinde binlerce/milyonlarca kişi okuyabilmektedir.

Sonuç

Tefrika roman geleneğinin Batı’daki başlangıcı konusunda farklı tarihlere işaret edilse de başlangıç tarihinin çok eskilere dayandığı söylenebilir. Batı’da yayıncılık faaliyetlerinin gelişmesi nedeniyle daha hızlı ve kolay şekilde halka ulaşan gazete, okurun ilgisini çekmek ve tirajını yükseltmek adına tefrika romanlara daha fazla yer vermeye başlayınca tefrika türünün üretimi de artmıştır. Benzer şekilde Türk basınında da tefrikanın gelişimi yayıncılık faaliyetlerinin genişlemesiyle doğru orantılıdır. İlk olarak Şinasi’nin *Şair Evlenmesi* oyununun *Tercüman-ı Ahval* gazetesinde tefrika biçiminde verilmesi, aynı zamanda söz konusu gazetenin sahibi olan Şinasi’nin tefrika kavramını açıklayarak halkı bu konuda bilgilendirmek istemesi tefrikanın önemi konusunda bilinçli olduğunu göstermektedir. İlk tefrikanın ardından gazetelerde çeviriler ve telif romanlar tefrika edilecektir. Bir süre sonra her gazetenin yazar kadrosunda birkaç romancının yer almaya başlamasıyla gazeteler aynı anda birden çok roman tefrikası verir hâle gelecektir. Böylece 1860’lardan 1990’lı yıllara kadar gazeteler, tefrika romanlar aracılığıyla yazarla okuru buluşturma görevi üstlenecektir. 1980’li yıllarda Türkiye’de televizyon yayıncılığının başla-

ması halkın ilgisini televizyon dizilerine ve filmlerine kaydırırken 2000’li yıllarda internet yayıncılığındaki gelişmeler okuma kültürünün de değişip dönüşmesini sağlayacaktır. Bu bağlamda Wattpad, Storybird, Storyboard gibi pek çok internet sitesinin yayın hayatına başlaması ve bu mecralara okurun bilgisayarlar, tabletler, hatta akıllı telefonlar üzerinden kolayca erişebilmesi okuma kültürünün de farklı bir yöne evrilmesine neden olur. Bu kitap siteleri arasında Wattpad hem ilk olma özelliğini taşıması hem en popüler site olması hem de daima yeniliklere açık olması bakımından diğerlerinden daha popülerdir. Dolayısıyla bu yazı boyunca tipografik kültürün ürünü olarak gazetelerde başlayan tefrika roman geleneği dijital kültürün ürünü olan Wattpad’le karşılaştırılmış, iki farklı mecranın benzerlikleri ve ayrılan yönleri üzerinde durulmuştur. Yazı boyunca tartışması yürütülen tefrika roman ile Wattpad romanı arasındaki benzerlikler ve farklar dikkate alındığında Wattpad romanı, teknolojinin imkânlarını kullandığı için pek çok açıdan tefrika romandan üstün olsa da bu iki mecrayı birbirinin devamı ve hatta tamamlayıcısı şeklinde değerlendirmek gerekir. Böylece sözlü kültürle başlayan hikâye anlatıcılığı zaman içerisinde yazılı kültürle değişikliğe uğramış ve son aşamada dijital kültür hem sözlü hem de yazılı kültürü unsurlarını harmanlayıp yeni bir hikâye anlatma şekli yaratmıştır. Hikâye anlatıcılığının bundan sonraki aşamada Webtoon ile daha farklı bir yöne evrileceği yadsınamaz bir gerçektir.

KAYNAKÇA

- Baldini, M. (2000). *İletişim tarihi*. (çev.: G. Batuş), İstanbul: Avcıol Basım.
- Barthes, R. (1988). *Göstergebilimsel serüven*. (çev.: M. Rifat - S. Rifat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İbrahim Şinasi (22 Ekim 1860). Tefrika. *Tercüman-ı Ahval*, 1, 1.
- Kabacalı, A. (2007). *Kültürümüzden insan adaları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karağuz, A. M. (2016). Dijital tablete yazmak ya da Wattpad romanları. *Hece Dijital Kültür Özel Sayısı*, 234-236, 608-601.
- Kudret, C. (1978). *Türk edebiyatında hikâye ve roman II*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Levend, A. S. (1964). *Hüseyin Rahmi Gürpınar*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Löwenthal, L. (2017). *Edebiyat, popüler kültür ve toplum*. (çev.: B. Kejanlıoğlu), İstanbul: Metis Yayınları.
- Ong, W. (2014). *Sözlü ve yazılı kültür/sözün teknolojileşmesi*. (çev.: S. Postacıoğlu Banon). İstanbul: Metis Yayınları.
- Otyam, F. (1975). *Arkadaşım Orhan Kemal ve mektupları*. İstanbul: E.
- Özön, M. N. (1954). *Edebiyat ve tenkid sözlüğü*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Özön, M. N. (1964). Türk romanı üzerine. *Türk Dili*, 154, 577-591.
- Özön, M. N. (1985). *Türkçede roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sazyek H. (2020). *Roman terimleri sözlüğü-roman sanatından yüz terim*. İstanbul: Hece Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2000). *Edebiyat üzerine makaleler*. (haz.: Zeynep Kerman). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2014). *Saatleri ayarlama enstitüsü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yalçın-Çelik, S. D. (2016). Yazının sözden üstmetin'e (hipermetin'e) evrimi. *Hece Dijital Kültür Özel Sayısı*, 234-236, 458-471.
- Üyepazarcı, E. (2019). *Unutulanlar; hiç bilinmeyenler ve bilinmek istemeyenler/ Türkiye'de popüler romanın ilk yüzyılının öyküsü (1. Cilt)*. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

- URL 1: (<https://www.wattpad.com/home>) (Erişim: 05.05.2022).
- URL 2: (<https://company.wattpad.com/>) (Erişim: 05.05.2022).
- URL 3: (<https://the-digital-reader.com/2017/02/22/wattpad-launches-chat-style-reading-app-tap/>) (Erişim: 05.05.2022).

URL 4: (<https://www.wattpad.com/714856760-news-updates-april-3rd-2019-thank-you-next>) (Erişim: 05.05.2022).

URL 5: (<https://www.donanimhaber.com/guney-koreli-internet-devi-naver-wattpad-i-satin-aldi-600-milyon-dolarlik-anlasma--129234>) (Erişim: 05.05.2022).

URL 6: (<https://company.wattpad.com/>) (Erişim: 05.05.2022).

URL 7: (<http://www.milliyetsanat.com/haberler/edebiyat/-wattpad-yazari-imagindan-siyrimak-istiyorum-/7156>) (Erişim: 05.05.2022).

BÖLÜM 4

TRAGEDYADAN TRAGİ-KOMEDYAYA: HAROLD PİNTER'IN ERKEN DÖNEM OYUNLARI

*K. Çiğdem YILMAZ*¹

¹ K. Çiğdem Yılmaz, Dr. Öğr. Üyesi. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi.
ORCID: 0000-0002-2490-5993.

Traji-komedyaya yaşamın acımasızlıklarının insanın doğası, yaşamın kendisi, dünyanın kanunu olduğunu anlatır. (Bentley, 1975, s. 342)

Trajik ve komik insanın evrenle uyumsuzluğunun ifadeleri olarak yaşamın iç içe geçmiş iki yönüdür. Trajik tasavvurda bu uyumsuzluk sınırlarını aşmaya çalışan insanın ilahi güçle karşılaşmasında ortaya çıkar. Bu karşılaşmanın trajik kahraman açısından sonucu mutlak yenilgi ve insanın sınırlılığı ile savunmasızlığına dair kazandığı farkındalıktır. Komik tasavvurda dünya uyumsuzluklar, belirsizlikler ve çelişkilerle doludur. Komik oyun kişisi karşısında ilahi bir güç değil toplum, aile, kurallar gibi dünyevi bir yapı vardır. Bu uyumsuzluk kahraman açısından daha düzenli, güvenli ve mutlu bir yaşam ve toplumsal yapıyla uzlaşma ile sonuçlanır. Tragedyada ve komedyada betimlenen ilahi ve dünyevi düzen kahramanın müdahalesi nedeniyle bozulsa da sonunda düzen yeniden sağlanır. Trajikomik tasavvur da insanın evrenle uyumsuzluk içindeki varlığını betimler. Bu bağlamda modern traji-komedyaya, insanları anlamsız bir evrendeki güvencesiz ve çaresiz konumları konusunda bilgilendirir ve yaşamın tutarsızlıklarını gösterir. Traji-komedyaya karmaşıklığı ve çelişkileriyle insan deneyimini gözler önüne serer. Traji-komedyaya insanı yok eden felaketleri ve cefayı tıpkı tragedyada gibi kaçınılmazlaştırır. Ancak trajik tasavvurda kahramanı yüceleştirmesi nedeniyle olumlanan cefa traji-komedyada olumlanmaz. Trajikomik anlayışın geride bıraktığı duygu tam anlamıyla boşunalık ve amaçsızlıktır. Güvenceden yoksun, çaresiz ve savunmasız insanı betimleyen absürt oyunlar, trajikomik yazının çağdaş biçimidir. Oyunlar insanın varoluşunu karmaşıklığı, yetersizliği ve çaresizliği içinde betimleyerek çağdaş insanın trajikomik deneyimini yansıtır. Harold Pinter'in absürt oyunları, insan yaşamının güvencesizliğini ve belirsizliğini betimler. Pinter'in oyunlarının merkezinde güvenlik kaygısı vardır. Bu kaygıya neden olan tehdit ya da tehlike dış dünyada fiziksel olarak bulunur, ansızın ortaya çıkar ve oyun kişilerinin yaşamını tam anlamıyla istila eder. Pinter'in ilk oyunlarındaki baş oyun kişileri sezgisel ve tanımsız tehdit nedeniyle trajik-varoluşsal kaygı ve korku yaşarlar. Oyun kişilerinin kaygılarıyla başa çıkma çabaları oyunların görünürdeki komik yönünü oluşturur ancak asıl komik unsur grotesk örüntüdür. Pinter insanlık durumu bağlamında insanın evrendeki varoluşsal durumunu metafizik sorgulamalarla değil günlük hayat içinde maskelenmiş, gizlenmiş haldeki kaynağı bilinmeyen tehlikenin karşısındaki insanı betimleyerek ele alır. Modern insanın trajikomik çıkmazı bu bilinmeyen tehlike nedeniyle yaşamak zorunda kaldığı sürekli kaygı ve korku halidir. Pinter'in oyunlarında bu kaygı hali komikten korkutucu olana doğru ilerler ve absürt kavramı kendini korku etrafında dönen kaha kahada gösterir. Absürt imgelem trajikomik tasavvurun ifadesi olarak komik olanı değil hüznü ve acı verici

olanı vurgular. Trajik komedyalar olarak ortaya çıkan oyunlar trajikomik tasavvurun acılı, acıklı ve mizahi temsilleridir. Bu çalışmada Harold Pinter'in *The Room*, *The Birthday Party* ve *The Dumb Waiter* başlıklı oyunları trajikomik tasavvurun bir ifadesi olarak incelenecektir.

Çaresizlik ve umutsuzluk anlarında gizil gücünü harekete geçirip koşullarını değiştirerek, bunu yapamadığında kendini dönüştürerek yenilgiden zafere, çaresizlikten başarıya ulaşma, kendini aşma ve bu şekilde yaşamını anlamlandırma çabası insanoğlunun ortak eylemidir. Victor Frankl *Man's Search for Meaning* başlıklı yapıtında insanın acı, suçluluk ve ölümlü sarılı varlığını ve yaşamını anlamlandırma çabasını trajik iyimserlik olarak nitelendirir (1984, s. 161-162). Ancak özünde acı, suçluluk ve ölüme karşı yaşamı önceleyen bu iyimserlik hali, umulan sonuca ulaşılmadığında karşı karşıya kalınan varoluşsal boşluk ve anlamsızlıkla ilintili olarak kaygı ve korkuya yol açar. Victor Frankl, insanın yaşamın anlamsızlığı yargısına ıstırap ve ölüm gerçekliğinin farkındalığıyla birlikte ulaştığını savlar (1984, s. 143).

George Harris, *Reason's Grief: An Essay on Tragedy and Value* başlıklı çalışmasında insanlık halini talihin değişimi ve tanrı(lar)ın istekleri karşısında insanın savunmasızlığı olarak tanımlar ve tragedyanın bunu yansıttığını belirtir. Evren, insanın mükemmelliğini ve esenliğini umursamayan güçlerden oluşmaktadır ve bu nedenle insanlar dünyanın düşmanca bir yer olduğunu bilerek yaşamalıdır (Harris, 2006, s. 2). Trajedi kavramı insanın yüce değeri ve bu değerini denetlenemeyen yıkıcı güçler karşısındaki savunmasızlığı ve yenilgisi üzerine inşa edilmiştir. Harris'e göre bu savunmasızlık bağlamında trajedi, talihin düşmanca değişimlerine ve yıkıcı yönlerine karşı bizi koruyacak kadar bile talihin olmadığı durumlarda ortaya çıkar (2006, s. 3-4). Andrew Cooper, tragedyaların en önemli etkisinin izleyicilerde duygusal bir tepki oluşturması olduğunu ifade eder. Trajik ıstırap, elem ve cefa, kural koyucu toplum ya da insan ötesi bir güç ile insanî ihtiras ve tutkuları olan trajik kahraman arasındaki çatışmadan kaynaklanır (2016, s. 59-60).

Aristoteles *The Poetics* (1987) başlıklı eserinde Homeros, Aeschylus, Sophocles ve Euripides'in trajik yapıtlarını inceler ve tragedyada kahramanın talihinin mutluluktan sefalete döndüğünü belirtir. Trajik edebiyat, bir dizi edebî araç kullanarak belirli bir trajik etkiyi hedefler. Bu etki, trajik karakterle özdeşleşme sağlayarak acıma, korku, kaygı gibi duyguların çağrıştırılması yoluyla izleyicinin katarsise ulaşmasını yani trajik duygularından arınmasını sağlar.

Kahramanın içinde bulunduğu kötü durum için korku ve acıma içeren trajik duygular, Aristoteles'in belirttiği gibi, asil karakterine hayranlık duyulan seçkin bir insana bağlanır. Olay örgüsü, kahramanın talihinin

mutluluktan sefalete dönüşünde kahramanın denetleyemediği güçlerin önemli bir rol oynadığı bir eylemi içerir. Harris'e göre izleyici üzerinde trajik etkiyi yaratan, izleyicinin kahramanın eylemleri, karakteri ve denetlenemeyen güçler arasındaki etkileşim ile ilgili farkındalığıdır (2006, s. 5). Antik Yunan tragedyasında, trajik karakter iki adil güç arasında kaldığı çatışmanın bir tarafını reddetmek zorunda kalarak bir seçim yapar. Bu bağlamda, tragedyanın izleyicide uyandırdığı duygusal tepki temel olarak kural koyucu toplumun talepleri ile kahramanın temsil ettiği insanın hırsları, arzuları arasındaki seçime dayalı olarak doğan çatışmaya verilir. İzleyicinin trajik karakterle özdeşleşmesi ve kahramanın içinde bulunduğu durumla bağlantılı olarak ortaya çıkan bu farkındalık, korku ve acıma ile katarsisin getirdiği huşu duygularını içerir.

Tragedyaların katarsisle birlikte ortaya çıkan toplumsal, duygusal ve psikolojik etkilerine ve nedenlerine dair farklı görüşler vardır. Cooper, ıstırap içeren olaylara verilen tepkinin tragedyanın en önemli özelliği olduğunu belirtir (Cooper, 2016, s. 59-60). Knepper'e göre tragedya bizi "karanlık bölgelere götürür ve "yenilginin radikal biçimleriyle" yüzleştirir (2020, s. 4). Bushnell ise trajik tiyatronun, toplumun ve kültürün derin korkularının ve hayallerinin ifadesi için bir araç işlevi gördüğünü belirtir. Trajik deneyim, insanın hayatına ne ölçüde yön verebildiğine dair anlayışını ve sorularını dile getirir (Bushnell, 2005, s. 4). Dehşet ya da felaketle karşılaşıldığında trajik kavramına dair içgörü elde edildiğini belirten Bushnell (2005, s. 1), trajik olan ile "korkunç bir kaza ya da felaket arasındaki ayırım, bilginin insan ıstırabının kargaşasından ortaya çıkabileceğine dair beklentimizde yatar," yorumunu yapar. Evers ve Deng (2016, s. 340) tragedya gibi hüznü sanat eserlerinin olumsuz duygular içermesine karşın izleyicilerin bu yapıtlardan hoşlandıklarını belirtirler çünkü bu yapıtlar belirli bir olayı anlatmakla kalmaz yaşamın genel niteliklerine de değinir. "Böyle bir durumda, hüznünden ve olumsuz duygulardan haz almak belki insanın yalnız olmadığını hissetmesinde yaşadığı hazza benzerdir" (Evers & Deng, 2016, s. 349).

George Steiner "*Tragedy, Reconsidered*" adlı çalışmasında, trajik kavramını "aslî/ ilk günah" (original sin) kavramına dayalı olarak ele alır. Steiner'e göre Hristiyanlıkla ilgili bir terim olmakla birlikte ilk günah özünde evrensel/kozmojik bir kavramdır ve insanın isyanı mitlerinde, ölümlü-ölümsüz çatışmalarında, Prometheus'un, Tantalus'un, Sisyphus'un öykülerindeki bağlam ve alt metindir. İlk günahın sonucu olarak bu düşman ve kayıtsız dünyaya bir yabancı ya da en iyi halde davetsiz konuk olarak insanın düşüşü ontolojik olarak trajiktir (Steiner, "*Tragedy, Reconsidered*", 2004, s. 2-3).

Michel Maffesoli, bizi korkutan şeylerden söz etmeye cesaret edemediğimizi belirtir ve yaşamın trajik anlamını bu söylenmemişlikte bulur.

Trajik olan, gündelik yaşamımızın içindedir ve kaçınılmazdır. Kaçınılmazlık, aynı zamanda tahmin edilemezlik ve bilinemezlik doğurur ve bu anlamda kader kavramını akla getirir (Maffesoli, 2004, s. 133). Maffesoli denetlenemeyen güçlerle ilgili olarak Yunan tragedyasının Batı kültüründeki önemini şöyle açıklar: [Bu önem] insanlığın Talih'e (fortune) ve Kader'e (fate) borçlu olduğu herşeydedir... Talihin işleyişinde mantıksız bir şey vardır. Daha doğrusu talihin mantığı eğretiliğinde (precariousness), eylemde buldukları arasında bir ayırım yapmamasında yatar. Güçlü ya da zayıf, varıl ya da yoksul, hiç kimse talihten kaçamaz. Herkes kendi payına düşeni alır (Maffesoli, 2004, s. 134).

Talih ya da kader ile insan eylemlerinin geçiciliği, yaşamın kısıllığı ve eğretilik duygusu arasındaki bağıntı önemlidir. Maffesoli, bu yüzyılı nitelendirdiğini ileri sürdüğü hedonizm ya da haz kültürü kavramını trajik duygu ile bağdaştırır (2004, s. 134) ve bunu kader/talih ile ilintileyerek açıklar:

“Haz kültürü, trajik anlayış, kaderle yüzleşme hepsi bu anın etik düşüncesinin, sadece kendisi için yaşanan ve işlendiği anda kendini tüketen ve irade ile kontrol ve tahmin edemeyeceğimiz bir geleceğe işaret etmeyen deneyimlerin, nedeni ve sonucudur. Bu felsefi anlamda ‘zorunluluğun’ sonucudur: hem idealist hem de tamamen anlamsız olan bir amaç için kendini feda etmeye hazır kendi kahramanlarını, postmodernitenin yeni şövalyelerini yaratır. Bu fedakârlık hayalî de olabilir, gerçek de. Ancak her iki durumda da ölümü de içerecek biçimde çok biçimli yaşamın onaylanmasıdır” (Maffesoli, 2004, s. 136).

Steiner, *The Death of Tragedy* adlı çalışmasında tragedyanın, dünyanın ötekiliğinden kaynaklanan, akıl, düzen, adalet ve merhamet aramanın yersiz olduğu amansız ve saçma bir yaşam betimlediğini dile getirir (1980, s. 8-9): “Trajik olanın ötesinde, başka bir yer veya zaman boyutunda ‘mutlu son’ yoktur. Yaralar iyileşmez ve kırılan ruh onarılamaz. Trajedi normunda ıstırap telafi edilemez” (Steiner, 1980, s. 127-129) çünkü telafinin olduğu yerde adalet vardır, trajedi değil (Steiner, 1980, s. 4). Steiner’e göre mutlak trajedi ancak tanrısallıkla var olur çünkü tragedya kahramanı işlediği günah nedeniyle geçmeyen bir suçluluk duygusuyla sonsuz ıstırap içindedir. Bu nedenle:

“Aeschylus’tan Beckett’e trajedi yazarları duruşları düşmanca ya da inkâr içinde olsa bile, “ilahiyat doktorları” olmuştur. Bu, doğaüstü ya da olağanüstü olanı kaydettikleri için dramaturjik bir düzeyde gösterilmektedir. Tanrıların Yunan ve Roma trajik tiyatrosundaki rolü çok önemlidir. *Macbeth*’te The Weird Sisters, *Hamlet*’te the Ghost, *King Lear*’da ... cehennemden çıkan arı sürüsü geleneksel veya teknik gelişmeler değildir. Ölümlü erkeklerin ve kadınların, belki tam meşruiyet ve yetkileri sorgulanan ama günahkâr insanlığa korkunç yakınlıkları aşikâr olan insan-dışı, insan-üstü etmenlerin gözetleyici bekçilerden oluşan bir örümcek ağına izinsiz girişini gösterirler...

Tragedyanın İngiliz Edebiyatındaki zirvesi, Marlowe'un spekülâtif ve felsefi dehasıyla, Faustus'un, Faustus'u affedebilecek bir tanrının ancak sahte bir tanrı olabileceği sezgisidir" (Steiner, "Tragedy," Reconsidered, 2004, s. 5).

Bu noktada tanrı kavramının/tanrının varlığının dışarıda bırakıldığı bir tragedyanın mümkün olup olmadığı sorgulanmalıdır. Çünkü tragedya ilâhi yasaların üstünlüğünü betimler ve onaylar. Bu üstünlük karşısında insan için yenilgi ve yıkım kaçınılmazdır. Tanrı/ kader/ talih ile insan arasındaki çatışmanın yerini ideolojik, toplumsal, kamusal ya da ailevi çatışmanın aldığı, "sorunların seküler, psikolojik veya sosyal, iyileşmenin ve sağaltımın düşünülebilir olduğu yerde, temel yapı ne kadar ıstıraplı olursa olsun" elimizdeki tragedya değil "melodram"dır (Steiner, "Tragedy," Reconsidered, 2004, s. 7). Steiner *The Death of Tragedy*'de (1980, s. 133) melodramı trajedi benzeri (near-tragedy) olarak tanımlar ve bu kavramı trajik duygunun betimlenmesine dair bir uzlaşma olarak niteler. Steiner'e göre melodram, Romantiklerin herhangi bir bedel ödemediği trajik duyguya sahip olma arzusundan doğmuştur. Trajik duygunun karşılığı ya da bedeli "dünyada adaletsizliğin gizemlerinin, suçluluğu aşan felaketlerin ve ahlâki beklentilerimize sürekli şiddet uygulayan gerçeklerin olduğu gerçeğinin kabul edilmesidir" (1980, s. 133). Trajik eserlerin aksine melodramlar izleyici/okuyucuyu kötülük ve dehşetin eşliğine götürür ancak son anda bir çeşit pişmanlık ya da kefaret mekanizması ile bedel öde/t/meden çözüme ulaşır.

Verna A. Foster, tanrı inancının yitirmeye başlandığı, şiddet ve zulümle dolu, özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu yıkımın tragedyanın bağlı olduğu düzeni yok ettiği bu dünyada, tragedya gibi geleneksel türlerin insan deneyimini anlatmaktan ve anlamlandırmaktan uzak olduğunu belirtir (2016, s. 30-31). Foster geçen yüzyıldan başlayarak tragedya yazılamamasının nedenini gündelik bir dil kullanan, yıkıcı olmaktan uzak, daha çok utanç verici görünen başarısızlıkları olan sıradan insanı konu edinen gerçekçi geleneğe dayanan yazına bağlar (2016, s. 117). Foster'a göre günümüzde,

"tragedya yazmaya yönelik herhangi bir girişim muhtemelen bunun yerine melodram üretecektir. Ancak dramatik biçim olarak tragedya nadiren bulunsada da -belki artık mevcut olmasada- insan deneyiminde trajik olan estetik yuvasını komikle olan tuhaf ilişkiyle aynı anda alt üst olduğu, korunduğu ve daha acı verici hale geldiği tragi-komedyada bulmuştur" (2016, s. 117).

Günümüzde geri kalan her şeyi geçersiz kılan üstün güç ilâhi olmaktan daha çok belirli yaşam ilkeleridir. Bu bağlamda tiyatro oyunu ve kahramanı sadece bir öyküyü anlatmaz; yaşamı, yaşam biçimini ve dünya görüşünü de yansıtır. Modern dünyada bireyin sınırlayıcı yaşam ilkeleri, dünyanın işleyiş kuralları karşısında olasılıkla kazanamayacağı bir mücadeledeki trajik deneyimlerini anlatma çabasında bir yazın türü olarak tragedyaya yer yoktur. Bu bağlamda günümüz dünyasında tragedyanın yerini komedyaya almaktadır çünkü Dürrenmatt'a (1995, s. 36) göre traged-

ya “suç, felaket, ölçü, anlaşılabilir olma ve sorumluluk” ifade eder. Buna karşın sorumluluk duygusunu yitiren modern insanın dünyasında suçlanacak ya da sorumlu tutulacak kimse yoktur. Bununla birlikte, Foster’ın da ifade ettiği gibi trajik drama olmasa da trajik dürtü ve trajik yaşam anlayışı varlığını sürdürmektedir. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra trajik yaşam anlayışı tragi-komedy türünde ifadesini bulur. Özellikle Ionesco, Beckett ve Pinter’ın Absürt Tiyatro oyunlarında iki türün güçlü bir sentezi ortaya çıkar (Foster, 2016, s. 30-31). Maffesoli’ye göre günümüzde trajik yaşam anlayışı, sıradan insanların içinde var olan ve sonuna kadar yaşanmak istenen kader arzusudur. Maffesoli’nin “niteliksiz insanlar” olarak nitelendirdiği ve televizyon ve sinema ekranlarında bize sunulan örneğin “kahraman... haydut” imgesinde “trajik olanın gündelik yaşam içinde yeniden var oluşunu” görürüz çünkü herkesin “içinde ölümden korkmayan ve hayatını riske atan bir haydut uyur” (Maffesoli, 2004, s. 148).

Komedy, insanın gündelik yaşam düzeyinde toplumsal ve bireysel davranışlarına odaklanarak kusurlarına yönelik içgörü ortaya koyar. Martin Esslin yüzyıllar boyunca tragedy ve komedyanın, Shakespeare’in hem komik hem de trajik olan *Troilus and Cressida* oyunu gibi istisnalar dışında birbirinden keskin çizgilerle ayrılmış iki farklı tür olarak kabul edildiğini belirtir (1976, s. 75). Steiner tragedyanın yokluğunda trajik yazının ancak kapsamlı bir komedy kuramı ile sürebileceğini belirtir:

“Dünyadaki tehdit edici “ötekilik”e, akıl dışı, kötü niyetli talihsizliğe dair acımız, her zamankinden daha derin ama içkin ... duygumuz devam edecek. Ancak bu duygu *Wozyeck*’te, *Godot*’da, absürt tiyatrodan zaten olduğu gibi büyüyen yeni ifade biçimleri bulacaktır. Arzu edilen: *Twelfth Night*’ın neşesinde ya da Mozart’ın *Cosi fan Tutte*’sinin finalindeki gibi insana özgü, kederin bilmececelerine dair yeterli bir komedi teorisi” (Steiner, “Tragedy,” Reconsidered, 2004, s. 15).

Dürrenmatt komik olan ile trajik olan arasındaki farkın onları ortaya çıkaran koşullardan kaynaklandığını, özünde ikisinin aynı olduğunu ifade eder. Modern dünya koşullarında tragedy yazılamaz çünkü ilk olarak tragedy bireysel suça dayalı kişisel sorumluluk gerektirir, günümüzde bu mümkün değildir. Tragedy belli bir toplumsal düzen gerektirir, günümüz düzensizlik ve karmaşa çağıdır. Tragedy bir topluluk olarak izleyici gerektirir, günümüzde böylesi bir kolektif yapıdan söz edilemez. Komedy ise düzensizlikten ortaya çıkar ve çağdaş dünya koşullarında içinde yaşadığımız bu düzensizliği yansıtır. Bu nedenle, “trajedinin gerçekleşmesi artık olası olmasa da trajedi ile ilgili bir şeyler yapabilmeye olanağımız var. Trajik olanı, komediden ürkütücü bir an, kendi kendine açılan bir uçurum olarak elde edebilir, öne çıkarabiliriz” (Dürrenmatt, 1995, s. 36). Böylece komedi, dünyanın anlamsızlığının ve bu anlamsızlığın neden olduğu hüsrânın ifadesine dönüşebilir.

Modern tragi-komedyada izole edilmiş, dünyayı ya da kendisini anlamlandıramayan, kuşatılmış ve son tahlilde acılarının neden kaynaklandığını bilmeyen bir ana kahraman vardır. Foster modern tragi-komedyada kahramanın çözülemeyen korku ve kuşkularla çevrili, yalıtılmış bir yaşam süren, varlığını anlamlandıramayan, acı çekmesinin nedeninden emin olamayan ortak bir insan tipini temsil ettiğini söyleyerek böyle bir karakterin durumunun trajik olamayacağını ifade eder (Foster, 2016, s. 13).

Foster, Dürrenmatt'ın tragi-komedyada analizini yorumlarken komedinin, bireyin savaşmak ya da kaçmak seçenekleri arasında değerlendirme ve seçim yapmasına izin veren bir mesafe içerdiğini ileri sürer. Bu anlamda traji-komik tepki umutsuzluk değil tahammüldür (Foster, 2016, s. 31). Yaşamın anlamsızlığına, çekilen acılara dayanma gücünü ifade eder. Eric Bentley de mizahi “başarısızlığın kabulü” (1975, s. 347) olarak tanımlar. Tragi-komedyada kötücül dünyaya uyum, yaşamı sürdürmenin, hayata tutunmanın bir yoludur, varoluş yükünü dayanılır kılmaktır. Kahramanın tutsak olduğu dünyada acı çekmekten kaçınılamaz, dahası yaşanan acıyı katlanılabilir kılan değerler ya azdır ya da yeterince güçlü değildir. Harris benzer nedenlerle Aristoteles'in acıyı trajik olanın merkezine koymadığını belirtir. Trajik mücadele, karamsarlığın geleceğe yönelik makul bir tutum gibi görüldüğü bir dünyada yaşama arzusudur ve bu arzu trajik çekirdektir (Harris, 2006, s. 11).

İlk kez Romalı komedi yazarı Plautus'un M.Ö. 195 yılı dolaylarında yazdığı *Amphitruo* adlı eserinin önsözünde bahsedilen tragi-komedyada türünün on altıncı yüzyılda İtalyan oyun yazarları tarafından geliştirilmiştir. Adrian Poole, 1900'lü yıllardan başlayarak Çehov, Brecht, Wedekind, Ionesco, Beckett ve Pirandello gibi oyun yazarlarının tragi-komedyada türünün ilk örneklerini verdiklerini işaret eder (2005, s. 5-6). Tragedya ve komedyada en temel iki drama türü olmasına karşın bu iki türe özgü, üzerinde uzlaşılan ortak bir tanım yoktur. Martin Esslin tanımlama sorunu ile ilgili olarak şunu ifade eder: “... en ilginç olanı ne tragedya ne de komedyada ile ilgili genel olarak kabul gören ve kabul edilebilen tanım olmadığı gibi görgü komedisi, fars, tragi-komedyada, bürlesk, domestik komedyada, domestik tragedya, melodram vb. yan türler ile ilgili bir fikir birliği de yoktur” (1976, s. 67).

Traji-komik, modern insan deneyiminin temel modelidir. Verna Foster'a göre traji-komik hem bireyin yaşamın günlük iniş çıkışlarına ilişkin kişisel deneyimine hem de insan topluluğunun kendi varoluşuna ilişkin daha geniş ölçekli algısına uyar (2016, s. 9). Maurice Maeterlinc'in 1896 tarihli *The Tragical in Daily Life* başlıklı çalışması bu bağlamda düşünülebilir. Maeterlinc (1998, s. 119) modern tragedyalarda şairin/yazarın “sıradan hayata şairlerin sırrı olan bir şey” eklediğini ve yaşamın anla-

mının “birdenbire şaşırtıcı ihtişamıyla, bilinmeyen güçlere tabi oluşuyla, bitmeyen yakınlıklarıyla ve müthiş gizemiyle” ortaya çıktığını ifade eder.

Özdemir Nutku tragi-komedyayı acıklı güldürü olarak tanımlar ve tragedya ile komedyaya özelliklerini barındırdığını ifade eder. “Acı bir görünümü gülünç bir durum ya da gülünç bir görünümü acı verici bir durum içinde gösteren oyun” tragi-komedyadır (Nutku, 2017, s. 17). Eric Bentley tragi-komedyanın “yaşamın acımasızlıklarının insanın doğası, yaşamın kendisi, dünyanın kanunu olduğunu” anlattığını belirtir (1975, s. 342). Tragi-komedyaya içindeki komedi ögesi “trajik karanlığı daha karanlık yapar.” Bentley’e göre mizah başarısızlığın, çaresizliğin idraki ve ikrarıdır: “... tragi-komedyaya dünyanın değişimine doğru hareket etmiyor. Tragi-komedyaya dünyaya uyumdur, Hitler’le *birlikte* yaşamanın bir yoludur...” ve amacı hayata tutunmak, “varoluşun yükünün taşınabileceği/katlanılabileceği bir noktaya kadar kolaylaştırılması, hafifletilmesi” (1975, s. 347) olan tragi-komedyanın özünde bu dünyada yaşayabilmenin umudu vardır:

“Tüm sanat umutsuzluğa karşı bir meydan okumadır ve ... tragi-komedyalar özellikle çağımızın yürek parçalayıcı, üzücü umutsuzluklarını ele alır... İçerdiği mizah yalnızca korkuyu derinleştirir, yüceyi groteske dönüştürür. Ayrıca onay gülümsemesiyle yenilginin kabulünü (defeatism) derinleştirir... Gerçek umut yalnızca gerçek umutsuzlukla bulunur... Nietzsche’nin dediği gibi “beni öldürmeyen şey güçlendirir” ... Kasvetli ve kötü biten bu komedinin çekiciliği, bakış açısını daha kasvetli kılan bir komedi ile yazılan bu trajedinin çekiciliği, kabul edebileceğimiz tek umudu bize sunmasıdır. Ve eğer bu içinde sonsuza kadar yaşayacağımız bir cennet umudu değilse de daha az değerli olmayan, belki, bir günden diğer güne onsuz yaşayamayacağımız bir umuttur” (Bentley, 1975, s. 353).

Krasner Postmodern dramının trajik olanı absürt ve komik olana dönüştürdüğünü ifade eder. Kendimize söylediğimiz yalanlar ve kandırma-calarımız trajik olmaktan daha çok absürttür. Bu nedenle oyunlar trajik bir hoşnutsuzluk değil insanlık komedisi gibidir. Anlamsızlık ve boşluk belirsizliğin kutsandığı ve kutlandığı bir biçimde sunulur. Karakterlerin içinde buldukları durum aslında bir parodidir (Krasner, 2016, s. 212-213) ve karakterler kendi kaderlerine karşı mücadele ederler (Krasner, 2016, s. 276).

ABSÜRT TİYATRO VE TRAGİ-KOMEDYA

Martin Esslin *The Theatre of the Absurd* başlıklı makalesinde Samuel Beckett, Arthur Adamov ve Eugene Ionesco’nun oyunlarının ortak niteliğinin -Ionesco’nun Kafka’ya yaptığı “absürt” tanımına atıfla- amacı, hedefi ya da ideali olmayan anlamında absürt ögesi olduğunu ifade eder. Bu yazarların “... aynı derin insan yalıtılmışlığını ve insanlık durumunun onarılamaz karakterini” paylaştıklarını belirtir (1960, s. 4). Esslin, absürt drama örneklerinin çağımızın en temel sorunlarını anlatmakla kalmayıp

izleyicilerin derin ve dillendirilmemiş arzularını ve özlemlerini de dile getirdiklerini ifade eder (1960, s. 4).

Absürt tiyatronun ilk örneği Alfred Jarry'nin 1896 yılında yazdığı *Ubu Roi (Kral Übü)* oyunudur. Daha sonra Franz Kafka'nın dışavurumcu ve gerçeküstücü *The Trial (Dava)* ve *Metamorphosis (Dönüşüm)* gibi eserlerinde de absürt tiyatronun izlerini bulmak mümkündür. Absürt tiyatronun İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Fransa'da biçimlenen çağdaş yorumu geleneksel kültüre ve değerlere karşı çıkış olarak ortaya çıkar ve "insanların en azından kısmen anlaşılabilir bir evrende yaşayan oldukça rasyonel yaratıklar olduğu, düzenli bir toplumsal yapının parçası oldukları ve yenilgide bile kahraman ve onurlu olabilecekleri varsayımlarını içerir" (Abrams & Harpham, 2009, s. 1).

1940'lı yıllarda Jean Paul Sartre ve Albert Camus gibi düşünürler ise insanı "yabancı bir evrene atılmış yalıtılmış bir varlık olarak görmek, insan dünyasını özünde hiçbir gerçek, değer veya anlama sahip olmayan bir dünya olarak kavramak, ve insan yaşamını - geldiği hiçlikten, bitmesi gereken hiçliğe doğru hareket ederken, sonuçsuz amaç ve anlam arayışı içinde - hem ıstıraplı hem de saçma bir varoluş olarak temsil etmek" olarak kabul eder (Abrams & Harpham, 2009, s. 1). Son dönemlerde absürt tiyatro kara komedi ve kara mizah ile de ilişkilendirilir ve "fantastik veya kâbus gibi bir modern dünyada kötü, uğursuz, naif veya beceriksiz karakterler rollerini olayların aynı anda hem komik hem ürkütücü hem de absürt olduğu trajik bir komedide oynarlar" (Abrams & Harpham, 2009, s. 2).

Absürt dramının başlangıç noktası metafiziksel bir kategori olarak anlamın, korku, suçluluk ve belirsizlik gibi varoluşsal olarak deneyimlenen duyguların bir bileşimi olarak yeniden konumlandırılmasıdır. Burada önemli olan nokta, modern/postmodern çağda geleneksel başvuru çerçevelerinin yok olması nedeniyle bu yeniden konumlandırmanın günah ya da bir lütuf sonucu olarak değil, Hollis'e göre ruh içindeki belirsiz, karanlık, isimsiz ve gizemli eğilimlerin etkisi olarak ifade edilmesidir (1970, s. 4-5). Seveda Şener de absürt tiyatronun amacını şu sözlerle ifade eder:

... dünyanın uyumsuz olduğunu, toplumda insanca bir düzen kurulamadığını, bireye usunun değil, ilkel güdülerinin egemen olduğunu göstermek, böylece insanın kendini yapıntı düzenlemelerle avutmaktan vazgeçip saçmanın bilincine ermesini sağlamaktır. Tiyatroda oyunla paylaştığı kısa yaşantı sürecinde kendi gerçeği ile yüz yüze gelen insan, yaşamın gerçek anlamı üzerinde düşünmeye başlayacaktır. Bu deney, insanın uyumsuzluğu görmezden gelmeyi bırakıp saçmayı yasallaştırmasını sağlayacaktır. (Şener, 2003, s. 299)

Esslin de saçmanın, boşluğun, anlamsızlığın ve gerçek anlamda özgür iradenin olmadığı çağımızın grotesk bir betimi olan absürt oyunla-

rın ortak değer yargılarının, inançların, düzenin yıkımından geriye kalan boşlukla ve ortak bilinç dışı ile yüzleşme olduğunu belirtir (1960, s. 6-7). Absürt tiyatro, iletişimin olanaksızlaştığı, sözcüklerin anlamını yitirdiği noktada geleneksel anlamda gerçekliğin farklı katmanlarını ifade etmede yetersiz kalması nedeniyle bir iletişim aracı olarak dili reddeder ve gerçekliğin farklı yorumlamalarını da olanaklı kılar. Bu durumda “gerçeklik ancak tüm karmaşıklığı içinde eylemle” (Esslin, 1960, s. 13) aktarılabilir. Dolayısıyla, insan yaşamının karmaşıklığını, anlamsızlığını, saçmalığını, güvensizliğini, insan çabasının yetersizliğini anlatmanın tek aracı eylemi dil ve ifade vasıtası olarak kullanan tiyatrodur. Böylece modern dünyanın acı gerçeklerinin, saçmalığının ayırıcına varan insan bir anlamda özgürleşir. Esslin bu kavrayışla ortaya çıkan özgürleşmenin kendini kahkahalarla ifade ettiğini ileri sürer (Esslin, 1960, s. 13).

Jean Kott (1974, s. 132) tragedyanın yokluğunda trajik olanın komediye ortaya çıkardığı görüşlerini yersiz bulur. Kott’a göre trajik ve grotesk aynı dünya vizyonunu yansıtır. Hem trajik hem de grotesk dünyada içinde bulunulan koşullar ve yüzleşilen durumlar “dayatılmış, zorunlu ve kaçınılmazdır” (1974, s. 132). Kott, bu noktada, trajik ile groteski karşılaştırır ve trajik kahramanın çöküşünün mutlak olanın kutsallığını onama ve tanıma, grotesk kahramanının ise mutlak olanın kutsallığını bozma anlamına geldiğini belirtir. Tragedyada kurban mutlak olanın adaletine inanır ve böylece kendini mutlak olanla eşitler ve kutsallaştırır. Tragedya insanın kaderine yönelik bir değerlendirme, mutlak olanın ölçüsü, grotesk ise zayıf insan deneyimi adına mutlak olanın eleştirisidir. Bu nedenle tragedyada katarsis söz konusu iken groteskte herhangi bir teselli yoktur (Kott, 1974, s. 132).

Kott grotesk ile trajik karşılaştırmasını insanoğlunun doğası üzerinden sürdürür. Trajik dünyada mutlak güç bağışlayıcı tanrı, doğa ya da tarih iken grotesk dünyada mutlak gücün yerini kör bir mekanizma, bir tür mekanik aygıt (automaton) alır. Groteskin tarizi zulmedene olduğu kadar zalimin adaletine inanan ve onu mutlak haline getiren mağdura da yöneliktir çünkü kurban kendisini kurban olarak kabul ederek zalimi kutsar (Kott, 1974, s. 132). Bu mekanizmalar absürttür ve aşkın bir güç değildir. Bu nedenle, trajik ve grotesk aynı sorulara farklı yanıtlar verir. Trajik dünyada, kahraman ile mutlak güç arasında uzlaşma olasılığı yoktur ve bu kahramanın ölümü ile kanıtlanır. Grotesk dünyada ise seçeneklerin her ikisi de absürt, alakasız ya da uzlaşmacıdır (Kott, 1974, s. 135).

Tragedya, komediya, tragi-komediya gibi geleneksel türlerin özellikleri absürt tiyatrodaki kullanılır. Geleneksel tragedyada nedensellik ilişkisi sunan, değiştirilemeyen, kader diyebileceğimiz insan dışı gücün yerini modern tragi-komedyada nedensellik bağı olmayan, tesadüflerle ilerleyen, belirsiz ve anlaşılmaz bir kader anlayışı almıştır. Bu yeni kader anlayışı-

şında doğaüstü ya da dinî niteliği olmayan dış güç, insan ya da bir bütün olarak toplum olabilir ve bu niteliği ile de karakterin trajik sona götüren ve temelde kendi özgür seçimlerine dayanan eylemlerini ve kararlarını şansın, olasılığın ya da zorunluluğun bir karışımı olarak belirler. Bunun sonucu olarak, trajik sonu ortaya çıkaran nihai neden belirlenemediği için modern akıl çağında, John Orr'un sözleriyle ifade etmek gerekirse, "insan hakimiyeti duygusu kaybolur" (1991, s. 8). Bu savunmasızlık yakında ve tanıdık olanın aslında tehditkâr ve korkutucu olmasından kaynaklanır. Modern tragi-komedyada özünde gerçeklik algısını bozarak dünyayı ve insanı bir belirsizlik içinde betimler.

HAROLD PİNTER VE TRAGİ-KOMEDYA

"Altmışlı yıllarda komedi yazarı, bizi dünyada yalnız ve sersem bırakır: çok komik ama oldukça ürkütücü." (Styan, 1968 [1962], s. 250)

Harold Pinter'in 1957 yılında yazdığı ilk üç oyunu *The Room (Oda)*, *The Birthday Party (Doğum Günü Partisi)* ve *The Dumb Waiter (Gitgel Dolap)* oyun kişilerinin nereden geldiği belli olmayan, tanımlanamayan ve belirsiz bir tehdit nedeniyle kaygı ve korku duyduğu bir ortamda varlıklarını koruma çabalarını betimler. Oscar Brockett, Pinter'in oyunlarında karakterlerin yalıtılmış ve geçmişe dair belirsizliklerle örülü bir yaşam sürdüğünü, tekinsiz bir ortamda korkularıyla başa çıkmaya çalıştıklarını ifade eder (2000, s. 602).

Pinter'in özellikle ilk dönem oyunları Martin Esslin tarafından Absürt Tiyatro örnekleri olarak değerlendirilir. Uyumsuz/Saçma/Us-Dışı gibi farklı Türkçe karşılıklar kullanılan Absürt Tiyatro, Abrams ve Harpham (2009, s. 1) tarafından insanlık durumunun özünde saçma olduğu ve bu durumun yalnızca kendileri de absürt olan edebiyat eserlerinde yeterince temsil edilebileceği görüşü ile tanımlanır.

Pinter'in tehdit komedisi (comedy of menace) olarak da adlandırılan erken dönem oyunlarında absürt bilinci geleneksel gerçekçilik ile birleştirdiğini ifade eden Hollis (1970, s. 9) bu yönüyle Pinter'in öteki absürt tiyatro yazarlarından farklılaştığını ileri sürer. Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü* başlıklı çalışmasında bilinç kavramını açıklarken "insanda farkındalığın, duygunun, algının ve bilginin merkezi olarak kabul edilen yeti" (1999, s. 145) tanımını yapar. Ayrıca Cevizci (1999, s. 743), absürt terimini varoluşçuluk çerçevesinde ele alır ve "yaşamın anlamsızlığı, tutarsızlığı ve amaçsızlığı" için kullanıldığını ifade eder. Bu bağlamda absürt bilinç, insanın absürt olanı algılaması ve kavraması ile ilgilidir. Absürt, insanın bu bilinçli kavrayışı ile ortaya çıkar. Bu kavrayış sonucunda dünya ile ilişkisi kopan insan dünyanın anlamsızlığı yargısına varır. Bu yargı, Pinter'in oyun kişilerinde, güvensizlik, kaygı ve korku olarak kendini gösterir.

The Room oyununun karakterleri Rose ve Bert Hudd adlı evli çift, ev sahibi Bay Kidd, ev arayan evli çift Bay ve Bayan Sands ile Rose’u görmeye gelen siyahi Riley’dir. Rose ve Bert’in dairesinde geçen oyun, kahvaltı masasındaki sohbet ile başlar. Rose dışarının soğüğünden, karanlık ve soğuk bir apartmanda yer alan kendi küçük dairelerinin sıcaklığından söz eder. Rose’un karanlık ve soğuk ile ilgili kaygıları apartmanın bodrum katında kimin yaşadığına dair sorgulamalara dönüşür. Rose’un gerilimi Bay Kidd’in gelişi ile artar. Bay Kidd havadan, sallanan sandalyeden, odanın kendisinden söz eder. Daha sonra kendi geçmişinden ve annesinden bahsetmeye başlayan Bay Kidd, Rose’a yatak odasının yerini sorar. Bu soruya kesin bir yanıt vermeyen Rose, Bay Kidd’den odanın yerini tahmin etmesini ister. Rose’un huzursuz ve kaygılı hâli aynı apartmanda kiralık daire aradıklarını ve Rose’un dairesinin boş olduğunu söyleyen Bay ve Bayan Sands’in gelişi ile artar. Sandslere göre ev sahibi de Bay Kidd değil başka birisidir. Rose odanın dolu olduğunu ve orada yaşadığını kaygıyla anlatmaya çalışır. Sands çifti ayrıldıktan sonra Rose Bay Kidd’in gerçekten ev sahibi olup olmadığı, kendi dairesinin kiralanmak istenip istenmediği ile ilgili kuşkulara kapılır. Bay Kidd’e bunları sorar ancak bir yanıt alamaz. Bay Kidd Rose’u bir adamın beklediğini söyler. Bodrum katında bekleyen kişi kör bir siyahi olan Riley’dir. Rose’a Sal diye seslenen Riley, Rose’un babasının onun eve dönmesini istediğini belirten bir mesaj getirmiştir. Rose Riley’nin gözlerine ve başına dokunurken Bert eve döner ve Riley’e saldırır. Oyun Rose’un “Göremiyorum” sözleriyle biter.

Pinter’in ilk uzun oyunu olan *The Birthday Party* Meg ve Petey Boles tarafından işletilen bir sahil pansiyonunun yemek odasında geçer. Pansiyonun tek müşterisi Stanley adında başarısız bir müzisyendir. Stanley bir yıldır pansiyonda kalmakta, dışarıya çıkmaktan korkmaktadır. Bir süre sonra Goldberg ve McCann adında iki yeni müşteri gelir. Stanley bu ikilinin kendisi için geldiğini düşünmektedir. Meg’in Stanley’nin pansiyonda kalmaya başlamasının birinci yıl dönümünü kutlamak üzere düzenlediği doğum günü partisinin öncesinde gelen bu ikilinin niyetleri Stanley’ye göre kötücüdür. Stanley bu ikili ile karşılaştığında diyalogları, Goldberg ve McCann’in arka arkaya gelen sorularıyla çapraz sorguya dönüşür. Kendisini kaybeden Stanley çılgınlık atarak Goldberg ve McCann’e saldırır. Bu sırada doğum günü partisi başlar, Stanley dışarı kaçmaya çalışırken Meg’i boğmaya çalışır. Bu esnada elektrikler kesilir ve McCann’in tuttuğu el fenerinin ışığında, sarhoş olan Stanley’nin baygın halde masanın üzerinde yatan komşu kadın Lulu’nun üzerinde olduğu görülür. Sabahleyin Stanley yıkanmış, tıraş olmuş, yeni kıyafetler giymiştir. Goldberg ve McCann pansiyondan ayrılırken akıl sağlığını yitirdiği anlaşılan Stanley’yi de tedavi sözü vererek beraberlerinde götürürler.

The Dumb Waiter eskiden bir lokantanın mutfağı olarak kullanıldığı anlaşılan bir bodrum katında geçer. Oyun kişileri Ben ve Gus iki kiralık katildir. Şehirden şehire gezerek kendilerine verilen işi yaparlar. Nerede olduğu bilinmeyen bir odada yeni kurbanlarını bekleyen Ben ve Gus zamanlarını konuşarak geçirirler. Konuştukları konular bir gazete haberinden çay hazırlamaya kadar farklı konulardadır. Kaldıkları odada bir gitgel dolap (servis asansörü) ve konuşma borusu vardır. Başlangıçta gerçekçi bir biçimde betimlenen olaylar bu ikilinin kaldığı bodrum katına gitgel dolap aracılığıyla gizemli yemek siparişleri gelmeye başlamasıyla kaygı verici ve korkutucu bir hâl alır. İki kiralık katil gelen siparişleri hazırlamaya ve kim olduklarını bilmedikleri üst kattakileri memnun etmeye çalışırlar. Ben istenen her şeyi sorgulamadan yerine getirmek ister. Gus ise içinde oldukları durumu ve hatta hiyerarşik olarak üstü olan Ben'i de sorgulamaya başlar. Gus ve Ben hedeflerini nasıl öldüreceklerini prova ettikten sonra Gus su almak üzere odadan dışarı çıkar. Konuşma borusundan aranan Ben'e kapıdan girecek olan kişiyi öldürmesi emri verilir. Ben silahını doğrultur, kapıdan odaya giren kişi kıyafetleri çıkarılmış ve silah alınmış haldeki Gus'tır. Ben ve Gus korku içinde birbirlerine bakakalırlar.

Temel olarak, tragedya ve komedyaya aynı zorlu yaşam deneyimini ele alır. Hem trajik hem de komik üslup zorluklar içinde yaşama çabasına farklı açılardan yaklaşır. Tragedya, insanlık durumunu, insanı korkutarak, öfkelenendirerek, kaygılandırarak ve ağlatarak, komedyaya tüm bu durumları insanı güldürerek anlatır. Tragi-komedyaya ise her iki durumu da hem güldüren hem korkutan bir anlatı içinde betimler. John Orr'a göre özellikle Samuel Beckett, Sam Shephard ve Harold Pinter oyunlarında "... neden karanlıkta güldüğümüzü ve neşe içinde keder ve çaresizlik hissettiğimizi gösterirler. Onların 'oyunları', belirsiz ve parçalı yaşamımızın derinliklerinde dalgaları" (Orr, 1991, s. 9). Orr, bu yazarların, oyunlarında modern zamanların hem trajik hem de komik yanını vurguladıklarını belirtir ve aslında modern çağın neden tragi-komedyaya ile ilintilendirilmesi gerektiğini betimlediklerini ifade eder. Rose, Stanley ve Gus varlıklarını tehdit altında hissetmeleri nedeniyle kaygı içinde yaşayan karakterlerdir ve zorluklar çekerek yaşama deneyimi olarak tanımlanabilen insanlık durumunu betimlerler. İnsanlık durumu, insanın özünde savunmasız, aciz, yalıtılmış ve yalnız olmasıdır.

The Room'da Rose yaşadığı apartmanın bir dairesini kiralamaya gelen Sands çiftinin kendi yaşadığı daireyi kiralamak istediğini duyduğunda odadan çıkarılma, yerinden edilme kaygısı yaşar. Ev sahibi Bay Kidd'in Sands çiftine dairenin boş olduğunu söylediğini öğrendiğinde kaygısı korkuya dönüşür ve "...oda dolu" (Pinter, 1996, s. 102) diyerek odadaki varlığını, odanın kendisine ait olduğunu kanıtlama çabasına girer.

The Birthday Party'de sığındığı pansiyona iki yabancıнын geleceğini öğrenen Stanley büyük bir korkuya kapılır:

“STANLEY. Ne? ... Neden bahsediyorsun?... Bunu özellikle söylüyorsun... Bu ne zaman oldu? Onları ne zaman gördü? ... Onlar kim? ... Adlarını söylemedi mi? ... Buraya mı? Buraya mı gelmek istediler? ... Neden? ... Fakat kim bunlar? ... Gelmeyecekler... Sana söylüyorum, gelmeyecekler. Eğer geleceklerse neden dün gece gelmediler?... Gelmeyecekler. Birisi dalga geçiyor. Hepsini unut. Yanlış alarm. Yanlış alarm. (Pinter, 1996, s. 14-15)

The Dumb Waiter'da Gus ise ortağı Ben ile yeni hedeflerini öldürmek için bekledikleri odanın boş olması gereken üst katındaki kişilerin varlığı nedeniyle kendini tehdit altında hisseder:

GUS (*öfküyle*). Sana daha önce burası kimindi dedim, değil mi? Sana söyledim.

BEN *acımasızca onun omzuna vurur*.

(*Şiddetle*). Peki, bütün bu oyunları ne için oynuyor? Bilmek istediğim şey bu. Bunu neden yapıyor?

BEN. Ne oyunu?” (Pinter, 1996, s. 145-146).

Hem tragedya da hem de komedyada temel olarak dış dünyadaki kurulu düzene meydan okunur. Düzene karşı çıkan ya da düzeni bozan tragedya da seçkin bir kahraman, komedyada ise örneğin bir palyaçodur. Pinter'ın oyunlarında ise karakterler kendi düzenlerini dış dünyadan gelen düzen bozucu, gizemli ve kimi zaman korkutucu karakterlerde somutlaşan tehditlere karşı korumak isterler. Pinter'ın oyun kişileri tehditle karşılaştıkları anda varoluşsal kaygı ve korkuları ile yüzleşirler.

The Room'da Rose yaşadığı apartman dairesinde kendisine ait bir düzen kurmuştur. Rose'un geçmişinden gelen Riley karakteri oyuna dahil olup Sal diye hitap ettiği Rose'un kendisiyle birlikte baba evine dönmesini istediğinde Rose buna karşı çıkar, kendi güvenli dünyasından uzaklaşmak istemez:

“RILEY. Eve gel, Sal.

Duraksama.

ROSE. Bana ne dedin?

RILEY. Eve gel, Sal.

ROSE. Bana böyle seslenme.

RILEY. Şimdi gel.

ROSE. Bana böyle seslenme.

RILEY. Yani şimdi buradasın.

ROSE. Sal değil.

RILEY. Şimdi sana dokunuyorum.

ROSE. Bana dokunma.

RILEY. Sal.

ROSE. Yapamam.

RILEY. Eve gelmeni istiyorum.

ROSE. Hayır” (Pinter, 1996, s. 108).

The Birthday Party'de Stanley kaldığı pansiyonu kendi evi gibi benimser. Oyunun gizemli ve kötücül karakterleri Goldberg ve McCann'ın, pansiyonun sahipleri Meg'e ve Petey'ye zarar vermelerinden kaygı duyan Stanley onları korumaya çalışır:

“İzin verin- sadece bunu açıklayayım. Beni rahatsız etmiyorsunuz. Bana göre siz kirli bir şakadan başka bir şey değilsiniz. Ancak bu evdeki insanlara karşı sorumluluğum var. Çok uzun süredir buradalar. Koku duygularını kaybetmişler. Ben kaybetmedim. Ve ben buradayken hiç kimse onlardan yararlanamaz. (*Biraz daha az zorlayıcı.*) Her neyse, bu ev size göre değil. Burada sizin için hiçbir şey yok, hiçbir açıdan, hiçbir açıdan. Bu yüzden, daha fazla yaygara yapmadan, neden sadece gitmiyorsunuz” (Pinter, 1996, s. 39).

The Dumb Waiter'da Gus ise kiralık katil olarak işlerini yaparken uydukları rutinin bozulmasından kaygı duyar. Ben, kendilerine verilen işi nasıl yapacaklarını anlatır ancak Gus'ın ne yapması gerektiği ile ilgili bir şey söylemez. Gus'ın ne yapacağına yönelik bir bilgi verilmemesi Gus için düzenin bozulacağına ve kendi varlığının karşılaşıacağı tehlide yönelik bir uyarıdır:

“BEN. Silahımı çıkarırım.

GUS. Silahını çıkarırsın.

BEN. Olduğu yerde kalır.

GUS. Olduğu yerde kalır.

BEN. Eğer dönerse –

GUS. Eğer dönerse –

BEN. Sen orada olursun.

GUS. Ben burada olurum” (Pinter, 1996, s. 142-143).

Gus, Ben'in bir şey unuttuğunu söyler:

“BEN. Biliyorum. Neyi?

GUS. Sana göre ben silahımı çıkarmıyorum” (Pinter, 1996, s. 143).

Ben devam eder:

“BEN. Sen silahını çıkarırsın-

GUS. Ben kapıyı kapattıktan sonra.

BEN. Sen kapıyı kapattıktan sonra.

GUS. Bunu daha önce hiç unutmamıştın, biliyorsun değil mi?” (Pinter, 1996, s. 143-144).

Pinter’in oyunlarında başlangıçta eğlenceli ve gülünç bir belirsizlik vardır. Oscar Brockett belirsizlikten doğan güldürü öğelerinin giderek kaygıya, kimi kötü durumlarla karşılaştıklarında oyun kişilerinde oluşan korkuya ve kendilerini, genellikle dışardan gelen ya da oyunun geçtiği ortamda ortaya çıkan bilinmeyen, genellikle de tanımlanamayan tehlikeye karşı koruma arayışına dönüştüğünü belirtir (2000, s. 601-602). Bu noktada Camus’nün absürt konusundaki değerlendirmesini anımsamak gerekir. Camus (1991) *The Rebel: An Essay on Man in Revolt* başlıklı çalışmasında bireyin her ne kadar dünyanın anlamsızlığı yargısına varsa da son noktada yaşamı ve yaşamayı öncelemesi gerektiğini ileri sürer. Bu öncelemenin nedenini ise Camus şu ifadeyle açıklar: “Yaşamın saçma olduğunu söylemek için bilinç canlı kalmalıdır” (1991, s. 6). Bu durumda eserin başlığında ifade edildiği gibi insanın başkaldırısı özünde yaşamaya devam etme arzusunda ortaya çıkar. Rose, Stanley ve Gus varlıklarını tehdit eden güc karşısında tüm korkularına rağmen yaşamlarını koruma ve sürdürme arzusunda dırlar.

Absürt tiyatronun temel niteliklerinden birisi de grotesk öğelerdir. İlk olarak mimaride kullanılan grotesk farklı varlıkları -hayvan, bitki, insan formlarını- birleştirir, gülünç, tuhaf, şaşırtıcı, uyumsuz aynı zamanda korkutucu ve tekinsiz figürler elde eder. Böylece tanıdık dünyayı tuhaf ve korkutucu biçimlerde yeniden betimler, bilindik olanı yabancılaştırır. Bu bağlamda grotesk birbiriyle zıt halleri betimler, birbiriyle ilgisiz durumları birleştirir, gerçekte var olmayan biçimler kullanarak zıtlıktan doğan çelişkiyi, uyumsuzluğu, zayıflıkları, akıl dışı olanı bildirir. Böylece groteskin komik yanı ortaya çıkar ve güldürüye odaklanır. Grotesk bu yönüyle hem absürt dramaya hem de tragi-komedyaya bağlanır. Groteskte vurgu gülünçlüğü ve uyumsuzluğu ile saçma olana olduğu kadar belirsizliği ve bilinmezliği nedeniyle tekinsiz, ürpertici, korkutucu olanadır. Pinter’in oyunlarında grotesk doğrudan betimlenmez, imalı ve dolaylı bir anlatım vardır. Başlangıçta gerçekçi biçimde betimlenen karakterler, mekân, diyaloglar vardır. Daha sonra oyundaki kaygı ve korku arttıkça karakterler ile

diyaloglar gerçeklikten uzaklaşır. Oyun kişilerinin dışarıdan gelen tehdidin varlığını sezdikleri anda oyunda gülünç olana vurgu yerini korkutucu olana bırakır. Bu noktada grotesk söylenenle görünen ve bilinen arasındaki uyumsuzluktan kaynaklanır. Örneğin *The Room* oyununda Rose'un uzaklaşmak istediği geçmişinden biri olan Riley'nin gelişi Rose'un aslında Sal olup olmadığı sorularını da beraberinde getirir.

“RILEY. Benim adım Riley.

ROSE. ... Ne? Bu senin adın değil. Bu senin adın değil. (Pinter 106)

RILEY. Seni görmek için bekledim.

ROSE. Evet.

RILEY. Şimdi seni görüyorum.

ROSE. Evet

RILEY. Sal.

ROSE. O değil.

RILEY. Yani, şimdi.

Duraksama.

Yani, şimdi.

ROSE. Buradayım.

RILEY. Evet.

ROSE. Uzun zamandır.

RILEY. Evet” (Pinter 109).

Benzer biçimde *The Birthday Party*'de Goldberg ve McCann'ın Stanley ile konuştukları sahne, aynı pansiyonda kalan kişilerin sohbetinden daha çok çapraz sorguyu ya da benliği parçalayan ve kimliği yok eden beyin yıkama eylemini andırır. Bu noktada Stanley'nin karşı karşıya kaldığı tehdit hissedilir:

“MCCANN. Kimsin sen, Webber?

GOLDBERG. Seni var olduğuna inandıran ne?

MCCANN. Sen ölüsün.

GOLDBERG. Ölüsün. Yaşayamazsın, düşünemezsin, sevemezsin. Ölüsün. Kokuşmuş bir salgınsın...” (Pinter 46).

The Dumb Waiter oyununda Gus bir kiralık katil olarak geldiği mekânda üst kattan gelen yemek siparişlerini karşılamaya çalışırken hissettiği kaygıya dayanamaz, kendini kaybeder ve isyan eder:

“GUS. HİÇBİR ŞEYİMİZ KALMADI. HİÇBİR ŞEY! ANLIYOR MUSUN?

Ben boruyu alır, Gus’ı iter. GUS’ı izler ve göğsüne elinin tersiyle sertçe vurur:

BEN. Kes şunu! Seni manyak!

GUS. Fakat sen de duydun!

BEN (*vahşice*). Yeter! Seni uyarıyorum!” (Pinter 146).

Oyun kişilerinin içinde oldukları durum ve diyaloglar gülünç ve aynı zamanda korkutucudur. Öte yandan Pinter oyunlarında gördüğümüz kahkahalar James R. Hollis’e göre karakterlerin ve içinde buldukları durumun gittikçe daha çok rahatsız edici biçimde tanıdık hâle gelmesinden kaynaklanan gerginlik kahkahasıdır çünkü Pinter karanlık olanı anlatmak peşindedir (1970, s. 4). Oyun kişileri kendi kişisel alanlarını başkalarının tehdidinden korurken kahkahalar çoğu zaman ıstırapla karışır (Hollis, 1970, s. 5-6) ve kaygıyı traji-komik dehşete dönüştürür.

Oyunun başında trajik güldürü, oyunun sonunda ise trajik kaygı ve korku vardır. Pinter özünde insan varoluşunun bir parçası olan korkuyu ve bu korkunun kaynağını örtük biçimde işler. Basil Chiasson (2009, s. 34) Pinter’in oyun kişilerinin belli bir güdüden yoksun olduğunu ve bu nedenle olayları ve karakterleri anlamlandırmak, dehşetin ve yıkımın nedenlerini anlamak için izleyicilerin tahmine ve hayal güçlerine başvurduğunu belirtir.

Dışarıdan kaynaklanan ne olduğu belirsiz tehdidi izleyici anlamlandıramaz ancak *The Room* oyununda Rose, *The Birthday Party*’de Stanley, *The Dumb Waiter*’da Gus’ın korkuları diğer karakterlerle konuşmaları üzerinden tahmin edebilir. Rose’un Sandslerle olan diyalogundan yaşadığı odadan çıkarılma kaygısını, Bert ile konuşmalarından Rose’un kendi yaşamını ancak Bert ile olan ilişkisi üzerinden tanımlayabildiğini, Bay Kidd ile konuşmalarından odadan çıkarılmaktan ya da o odada hiç var olmadığını öğrenmekten korktuğunu tahmin ederiz. Meg ve Petey ile konuşmalarından pansiyonda bozulmasından korktuğu korunaklı bir yaşam sürdüğünü anladığımız Stanley’nin ise pansiyona iki yabancının gelişi ile geçmişinden kaçmaya ya da uzaklaşmaya çalıştığını öğreniriz. Bir kiralık katil olarak bir başka kiralık katilin kurbanı olmakla karşı karşıya kalan Gus’ın gitgel dolap aracılığıyla üst kattakilerle kurduğu diyalogdan onların niyetlerinden kuşkulandığını; Ben ile diyaloglarından başına kötü şeyler gelmesinden kaygılandığını görürüz. Her üç oyunda da oyun kişileri ne olduğunu tam olarak bilmedikleri bir güç odağı ile çatışarak kendilerine oluşturdukları korunaklı alanları korumak isterler. Ancak bu güç odağı karşısında yenilgileri kaçınılmazdır ve koru/n/ma çabaları kendi

yıkımlarını getirir. Raymond Williams *Modern Trajedi* başlıklı yapıtında bu konuya şöyle değinir:

“Öyleyse trajedi ‘kişisel ve nüfuz edilemez dünya’nın gerçeğinde gizlidir. Bu dünyayı savunmak gerekir ama savunma eylemi başkalarının gerçeklerine (ve onların dünyalarına) zarar verecektir. Çözumsuzlikle kastedilen budur: meşru bir hareket mümkün değildir. Bu belki de liberal trajedinin kahramanlık açmazının ötesinde bireyin kendi dışındaki bütünsel bir duruma yaşamı pahasına karşı koyabildiği bireyciliğin nihai krizidir. En çok savunulması gereken ‘kişisel ve nüfuz edilemez dünya’ başkaları da aynı dünyaya sahip olduğu için kendi üzerine kapanıp bireyi yok eder. Kendi kişisel ve nüfuz edilemez dünyalarını, kendi görme ve yaşama biçimlerini savunan başka insanlar paradoksal şekilde bireyin kişisel yaşamını tehdit eden düşmanca bir toplumu meydana getirirler” (Williams, 2018, s. 225).

Pinter’in oyunlarında trajik çatışma insan ile insan olmayan mutlak güç arasında ortaya çıkmaz. K.M. Newton’a göre yirminci yüzyılın ikinci yarısından başlayarak “insanlığa yönelik ana tehdit, insan olmayan bazı ‘ötekilerden’ değil, insan âleminin kendisinden kaynaklanmaktadır çünkü insanlar kendilerini ve tüm hayatı yok etme yeteneği veren araçları, açıkçası nükleer silahları yaratmışlardır (2008, s. 148-149). Bu noktada Verna A. Foster’ın modern tragi-komedyaların toplumsal ve politik yönleri olsa da asıl olarak insanın metafizik kaygılarını ve deneyimini merkezine aldığı ifadesi anımsanmalıdır (2016, s. 14). İnsanın kendisi, ötekiler ve dünya hakkında sahip olduğu sınırlı, değişken, belirsiz, eksik ve tanımsız bilgisi insanın kendisini tehdit altında hissetmesine neden olur. Bilinmezlik gizemli ve tekinsizdir. Güvenlik duygusunun yokluğu oyunlardaki karakterlerin yoğun olarak hissettiği bir durumdur. *The Room*’da ev arayan Sanders’in Rose’a yaşadığı dairenin boş olduğunu söylemesi, Bay Kidd’in Rose’a çok korktuğu bodrum katında bir adamın onu beklediğini söylemesi, *The Birthday Party*’de Stanley’nin pansiyona iki yabancıyı geleceğini öğrenmesi, *The Dumb Waiter*’da Gus’ın ve Ben’in kaldıkları yerin üst katından kim tarafından istendiği belli olmayan yemek siparişlerinin verilmesi belirsizlikleri ve tekinsizlikleri nedeniyle karakterlerin güvenlikli varoluşlarını sarsan olaylardır.

Pinter’in oyun kişileri kendilerini tanımaz ve bundan kaçınırlar. İletişim kurmadaki yetersizlikleri hem kendileri hem de dış gerçeklik hakkında eksik ve yanlış bilgi sahibi olmaları, geçmişleriyle kopardıkları bağları nedeniyle karakterler kendilerini tehdit altında hissederler. John Orr’a göre Pinter’in karakterleri kendilerini kurtaracak iç-görüden ve öz-bilgiden yoksundur. Bu nedenle var oluşlarını sürdürmeleri bir strateji gerektirir. Belirsiz bir geçmiş ve kimlik bu stratejinin bir parçasıdır (Orr, 1991, s. 22). Rose geçmişinden uzaklaşır, farklı bir ad ve kimlik edinir. Stanley bir müzisyen olarak sürdürdüğü hayatını geride bırakır, bir pansiyona yerleşir. Gus ise geçmişiyile bağını koparır hatta annesini en son ne zaman

gördüğünü bile anımsamaz. Karakterler yaşadıkları gerçekliğin farkında değillerdir. Güvensizlik, belirsizlik, kaygı, korku ve gizemli tehdide odaklanan birey, korkularıyla başa çıkmak zorundadır. Bunu başaramayan, tehdit altında olan ancak tehdidin ortadan kalkmasını sağlayamayan karakterler kendisini ve kimliğini korumaya çalışır, tehdidi önlemek ister ancak elinden bir şey gelmez. Bu bağlamda oyun kişileri insanın kaygı, korku ve belirsizlik içindeki varoluşunu betimler.

Gündelik yaşamın içinden gelen traji-komik olaylar modern insanın kontrol kaybına işaret eder ve bir tür varoluşsal/kozmetik çaresizlik duygusu yaratır. Dışarı Rose, Stanley ve Gus için tehlikenin geldiği yerdir. Kendilerini kapattıkları odalarda karakterler dış dünyaya dair belirsiz, korkutucu bir anlatı ortaya koyarlar. Dışarıdan gelen (davetsiz) konuklar da bu belirsiz ve korkutucu dünyanın bir parçasıdır. Oyun kişileri toplumdan ve toplumsaldan uzakta, kendi atomu varlıklarını koruma çabasındadırlar. Dış dünya hakkında kendi bilgileri yetersizdir. Bu nedenle anlam oluşturamaz, herhangi bir şeyi anlamlandıramazlar. Bergson, *Laughter: An Essay On The Meaning Of The Comic* başlıklı yapıtında karakterin gülünç oluşunun nedenini kendi hakkındaki bilgisizliği ile ilintilendirir. Bergson'a göre "Komik kişi bilinçsizdir... tüm dünyaya görünür kalırken kendine görünmez olur. (Bergson, 1913, s. 16-17). Orr'un tanımlamasıyla Pinter'in oyunları bir "piyon draması"dır çünkü "bilgi ve güç başka yerde yatar" (1991, s. 37-38). Piyon tanımlamasıyla bağlantılı olarak Orr, kimlik belirsizliği, tanınmama, bilinmemeyi Yüce'nin ve otoritenin bakışından yoksun olmak anlamında değerlendirir (Orr, 1991). Bu ise aynı zamanda mutlak gücün korumasından, ilgisinden ve şefkatinden de yoksun olmaktır.

Pinter'in oyunlarında mutlak ya da doğrulanmış bilginin yokluğundan söz edilebilir. Parçalanmış bilgi kesintili, tekrarlı, gecikmeli ve düzeltilerek gelir. Krasner bu nedenle kullanılan dil ve bilginin, güç savaşlarının, ilişkilerdeki dengesizliğin, yaşamın çatışmalı, korkutucu ancak yüce anlamını ortaya çıkaramadığını gösterir (Krasner, 2016, s. 58). Francesca Coppa'ya göre tehdit komedisi bu bilgi eksikliğine bağlıdır; tehdidin belirsizliği şiddetini de artırır ve en kötüsünden korkmaya yöneltir (2009, s. 51). Oyunlardaki tehdit unsuru gelen davetsiz konukların varlıkları üzerinden somut bir karaktere bürünse de aslında tanımsız, belirsiz ve belirtisizdir. Tam da bu nedenle "daha uğursuzdur" (Dukore, 1988, s. 26). Çünkü uğursuzluk, tekinsizlik, kaygı ve korku, temel olarak, bilinmeyenden kaynaklanır. Pinter'in oyunlarında tehdidin kaynağı olan dış dünya betimlenmez, karakterler kapalı kapılar ardında yaşarlar (Regal, 1995, s. 9). Tehdit kaynağının belirsizliği ve açıklanamaz niteliği nedeniyle dış dünya kötü niyetli görünür. İnsan durumunun saçma hali de bu tehditten korkma ile bağlantılıdır ve Dukore'ye göre insanoğlunun evrensel traji-komik

travmasıdır (Dukore, 1988, s. 27). Williams (2018, s. 227) şiddetin varlığını bireyin dış dünyaya uyum sağlamayı kolaylaştıran klişeleri kabulüyle birlikte kendi varlık alanlarının dış dünyanın ve başka insanların baskısı altına girdiğini belirtir. Bu nedenle trajik tema iki biçimde ortaya çıkar:

“... anlamsız bir dünyayı kenetleyen bilindik vahşet ve “trajediye kaynaklık eden... şiddetli ve ani nöbetler.” Tanım gereği, görünürdeki eylem ile ani şiddet arasında dolaysız bir bağlantı olamaz.... Gerçekliğe yönelik genel kuşkuya rağmen gerçekliği sorgulanmayan tek şey ölümdür ve ölüm genellikle aniden ve keyfi biçimde gelir. İnsani yanılsamaların meydana getirdiği bütünsel durumda sadece ölüm ve ıstırap gerçektir. Gülünç dış görünüşün arkasında kendi yasalarına göre işleyen bağımsız bir şiddet vardır. Bunu bilmek hem acı çekmek hem de özgürleşmektir” (Williams, 2018, s. 227-228).

Dışarıdan kaynaklanan belirsiz tehdit insanın savunmasızlığını ortaya koyar ve ıstıraplarını somutlaştırır (Luyat, 2009, s. 241). Komik olanın altında yatan derin bir ifadeyle insanlık trajedisidir. Bakhtin’in *Rabelais and His World* (1984, s. 66) başlıklı eserindeki ifadesiyle komik olan ve dolayısıyla kakhaha “... derin bir felsefi anlama sahiptir, bir bütün olarak dünyayı ilgilendiren gerçeğin temel biçimlerinden biridir.”

Styan Pinter’in oyunlarında tehdit, şiddet ve uğursuzluğun normal insan ilişkileri alanında ortaya çıkarak izleyicilerine yeni kaygı odakları oluşturduğunu ifade eder (Styan, 1968 [1962], s. 247). Sıradan bir çevrede yaşamını sürdüren insanoğlu pusuda bekleyen dehşet ve belirsizlikler nedeniyle dış dünyayı sorgular (Taylor, 1963, s. 287). Taylor’a göre Pinter’in ilk oyunlarında “tehdit açıkça mevcuttur: ana karakterler –Rose, Stanley, Gus ve Ben- hepsi bilinmeyen tehlikelerin, konuşulmayan tehditlerin avıdır ve nihayet tatsız bir kader hepsini geride bırakır (Taylor, 1963, s. 293).

The Room’da Rose, *The Birthday Party*’de Stanley, *The Dumb Waiter*’da ise Gus geçmişleri belirsiz, kendilerini bir şekilde kapattıkları odalarda, kendilerine yönelik müphem tehditlerin altında varlıklarını sürdürmeye çalışan karakterlerdir. Güvenli olduğuna inandıkları kapalı mekânları, kendileri ve içindekilerle birlikte, dışarıdan gelebilecek tehditlere ve tehlikelere karşı koruma çabasındadırlar. Pinter’in bu üç oyunundaki temel imge olan oda dış dünyadan bağımsız olarak oluşturulan güvenli yaşam alanını, bu odaların dış dünyayla bağlantısını sağlayan kapı, tanımlanamayan korku ve kaygının varlığını imler. Pinter’in oyunlarında tehdit dış dünyadan gelir. Pinter’in ilk dönem oyunlarında, sıradan insanın karşılaştığı ve genel olarak sonunda karakterin bir biçimde yıkımına neden olan, kaynağı belirsiz bir tehlike bulunur. Söz konusu tehlikenin toplumsal karşılığı yoktur. Bu nedenle tehdit bulanık ve tanımlanamazdır.

Bu tanımsızlık sebebiyle dış gerçekliği anlamlandıramayan birey, hakimiyet duygusunu da yitirir ve bu nedenle derin bir kaygı ve korku duyar.

Pinter'ın oyunlarının odağında toplum değil insan vardır ve oyunlardaki karakterler Yunan tragediyalarındaki karakterler gibi yalın insanlık durumunu ortaya koyar ancak tragediyadaki insan-evren karşıtlığı Pinter'ın oyunlarında insan-dış dünya biçiminde betimlenir. Yaşamın anlamsız, boş, amaçsız olduğunu düşünen birey kendisini her an tehdit altında hissettiği kötücül bir dünyanın ayırıcına varır. Bu kötücül dünya Rose için geçmişinde bırakıp uzaklaştığı ailesi, Stanley için bir müzisyen olarak var olduğu bir toplum, Gus için emirlerini yerine getirdiği bir örgüttür. Karakterler sığındıkları kapalı mekânlarda bu düşmanca dünyayla yüzleşir, çatışır, ona saldırır, onun saldırısına uğrar ve sonunda kaybeder. Kötücül evren, dünya ya da yaşam, belirsiz ve beklenmedik herhangi bir şey olabilen bu tehdit ve tehlike Rose için Riley'de, Stanley için Goldberg ve McCann'de, Gus için gitgel dolap ve Ben'de somutlaşır.

Dış dünyadan soyutlanmış kapalı bir mekânda, çoğunlukla bir odada, kendilerine oluşturdukları sahte güvenli alanlarda yaşamlarına devam eden oyun kişileri kendilerini dışarıdaki her şeyden sakındıklarına inanır. Kendilerine ait bu korunaklı alanların mahremiyetinin ihlal ve bir noktada işgal edilmesiyle beraber dışarının korkutucu tahakkümü, baskısı ve zorbalığı da kendilerini gösterir. Güvenli mekânın yıkımı bireyin yıkımıdır. *The Room*'un sonunda Rose kör olur, *The Birthday Party*'de Stanley düşünme yetisini kaybeder, *The Dumb Waiter*'da Gus ölümle karşı karşıya kalır. Başlangıçından itibaren oyunlar bu dost olmayan dünyada kendi varoluş alanını korumaya çabalayan bireyin nasıl yıkıma ve felakete uğradığını betimler.

KAYNAKÇA

- Abrams, M. H., & Harpham, G. G. (2009). *A Glossary of Literary Terms* (9 b.). Boston: Wadsworth Cengage Learning.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and His World*. (H. Iswolsky, Çev.) Bloomington: Indiana University Press.
- Bentley, E. (1975). *The Life of the Drama*. New York: Atheneum.
- Bergson, H. (1913). *Laughter: An Essay On The Meaning Of The Comic* (3 b.). (C. Brereton, & F. Rothwell, Çev.) New York: The MacMillan Company.
- Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro Tarihi* (1 b.). (S. Sokullu, S. Dinçel, T. Sağlam, S. Çelenk, S. B. Öndül, & B. Güçbilmez, Çev.) İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bushnell, R. (2005). A Companion to Tragedy: Introduction. R. Bushnell (Dü.) içinde, *A Companion to Tragedy* (s. 1-4). Oxford, UK: Blackwell Publishing.
- Camus, A. (1991). *The Rebel: An Essay on Man in Revolt*. (A. Bower, Çev.) New York: Vintage Books.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü* (3 b.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Chiasson, B. (2009). (Re)Thinking Harold Pinter's Comedy of Menace. M. F. Brewer (Dü.) içinde, *Harold Pinter's The Dumb Waiter* (s. 31-54). New York: Rodopi.
- Cooper, A. (2016). Philosophy's Tragedy. *Metaphilosophy*, 47(1), 59-74. doi:10.1111/meta.12169
- Coppa, F. (2009). The sacred joke: comedy and politics in Pinter's early plays. P. Raby (Dü.) içinde, *The Cambridge Companion to Harold Pinter* (2 b., s. 43-55). Cambridge: Cambridge University Press.
- Dukore, B. F. (1988). *Harold Pinter* (2 b.). Hampshire & London: Macmillan Education.
- Dürrenmatt, F. (1995). *Tiyatronun Sorunları* (1 b.). (M. O. Toklu, Çev.) İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Esslin, M. (1960, Mayıs). The Theatre of the Absurd. *The Tulane Drama Review*, 4(4), 3-15. doi:https://doi.org/10.2307/1124873
- Esslin, M. (1976). *An Anatomy of Drama*. London: Temple Smith.
- Evers, D., & Deng, N. (2016). Acknowledgement and the Paradox of Tragedy. *Philosophical Studies*, 173(2), 337-350. doi:10.1007/s11098-015-0495-0
- Foster, V. A. (2016). *The Name and Nature of Comedy*. New York: Routledge. August 24, 2020 tarihinde <http://eds.b.ebscohost.com/eds/ebookviewer/ebook?sid=88e981c4-5624-489c-9c2e-70f2119000b2%40pdc-v-sessionmgr05&vid=0&format=EB> adresinden alındı

- Frankl, V. E. (1984). *Man's Search for Meaning*. New York: WSP.
- Harris, G. W. (2006). *Reason's Grief: An Essay on Tragedy and Value*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hollis, J. R. (1970). *Poetics of Silence*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Knepper, S. (2020). Heroes, Tyrants, Howls: Approaching Tragedy with William Desmond. *Renascence*, 72(1). doi:10.5840/renascence20207211
- Kott, J. (1974). *Shakespeare Our Contemporary*. (B. Taborski, Çev.) New York & London: W. W. Norton and Company.
- Krasner, D. (2016). *A History of Modern Drama Volume II 1960-2000*. West Sussex: Wiley Blackwell.
- Luyat, A. (2009). The First Last Look in the Shadows: Pinter and the Pinteresque. 231-245, & M. F. Brewer (Dü.) içinde, *Harold Pinter's The Dumb Waiter*. New York: Rodopi.
- Maeterlinc, M. (1998). The Tragical in Daily Life. G. W. Brandt (Dü.) içinde, *Modern Theories of Drama* (s. 119). Oxford: Oxford University Press. Şubat 28, 2022 tarihinde https://archive.org/details/moderntheoriesof0000unse_x8e3/page/118/mode/lup?view=theater adresinden alındı
- Maffesoli, M. (2004). The Return of the Tragic in Postmodern Societies. *New Literary History*, 35(1), 133-149. doi:<https://doi.org/10.1353/nlh.2004.0022>
- Newton, K. M. (2008). *Modern Literature and the Tragic*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Nutku, Ö. (2017). *Gösterim Terimleri Sözlüğü* (1 b.). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Orr, J. (1991). *Tragicomedy and Contemporary Culture*. Hampshire: Macmillan.
- Pinter, H. (1996). *Harold Pinter: Plays One*. London: Faber and Faber.
- Poole, A. (2005). *Tragedy: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Regal, M. S. (1995). *A Question of Timing*. Hampshire and London: MacMillan.
- Steiner, G. (1980). *The Death of Tragedy*. New York: Oxford University Press.
- Steiner, G. (2004). "Tragedy," Reconsidered. *New Literary History*, 35(1), 1-15. doi:10.1353/nlh.2004.0024
- Styan, J. L. (1968 [1962]). *The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy* (2 b.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Şener, S. (2003). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Taylor, J. R. (1963). *Anger and After: A Guide to the New British Drama*. Middlesex: Penguin Books.
- Williams, R. (2018). *Modern Trajedi* (1 b.). (B. Özkul, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.