

**T.C.  
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**ÖMER SEYFETTİN'DEN OĞUZ ATAY'A TÜRK  
ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE İRONİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Müge PEHLİVAN**

**Balıkesir, 2009**

**T.C.  
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**ÖMER SEYFETTİN'DEN OĞUZ ATAY'A TÜRK  
ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE İRONİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Müge PEHLİVAN**

**Tez Danışmanı  
Doç. Dr. Mehmet NARLI**

**Balıkesir, 2009**

T.C.  
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüzün Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı'nda 20032021002 numaralı Müge Pehlivan'ın "Ömer Seyfettin'den Oğuz Atay'a Türk Öykücülüğünde İroni" konulu YÜKSEK LİSANS tezi ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 15.07/2009 tarihinde yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda tezin onayına OY BİRLİĞİ/OY ÇOKLUĞU ile karar verilmiştir.

Prof. Dr. Mehmet AĞA

Başkan.....İmza.....  
Unvanı, Adı-Soyadı

Doç. Dr. Mehmet NARLI

Üye.....İmza.....  
Unvanı, Adı-Soyadı (Danışman)

Yrd. Doç. Dr. Erhan ÖRGEN

Üye.....İmza.....  
Unvanı, Adı-Soyadı

Üye.....İmza.....  
Unvanı, Adı-Soyadı

Üye.....İmza.....  
Unvanı, Adı-Soyadı

Üye.....İmza.....  
Unvanı, Adı-Soyadı

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım.

15.07/2009  
Enstitü Müdürü  
(Unvanı, Adı, Soyadı)

Prof. Dr. Oya SEYMEN  
Müdür

## ÖNSÖZ

İnsanoğlu hayatıyla ve yarattığı estetik ürünlerle ironiyle ilişki içindedir. Çünkü hayat denilen gerçekliğin içinde daima çelişkiler ve çatışmalar vardır. Esasen ironinin varlığı da bu çelişkilere ve çatışmalara doğrudan bağlıdır. Dolayısıyla ironi, gerçekliğin başka bir şekilde görünüşüdür. Çelişki ve çatışmalardaki gerçeklik, ironi, hiciv, kinaye gibi farklı dil formları ve düzeyleri ile ima yoluyla işaret edildiğinde bazen katıksız bir gülme, bazen buruk bir tebessüm meydana gelmektedir. Fakat ironinin asıl amacı veya etkisi gülme değildir; bu yanıyla kaba komikten ayrılır. İroninin asıl etkisi zihinseldir; başka bir deyişle zekâdan doğar ve zekayı muhatap alır.

Modern dönem boyunca insan gerçekliğinin bir benzerini yaratma iddiasında olan edebiyatın ironiyle çok sıkı bir ilişki içinde olduğu bir gerçektir. Bunun böyle olması doğaldır çünkü modern insanın dünyası kasılmalar, çelişkiler, yalnızlıklar ve çatışmalarla doludur. Modern paradigmaların insanlar üzerinde oluşturdukları kültürel ve siyasal baskılar da hesaba katıldığında, anlatı metinlerinde tek katlı bir dil düzeyinin kullanımının yeterli olmayacağı ortadadır. Modern roman ve öykü merkezinde çok sayıda anlatım tekniğinin ortaya çıkmasının asıl sebebi de budur. İma etmek, alaya almak, küçük düşürmek ya da katı yargıları boşa çıkarmak amacıyla gelişen tekniklerin en etkilisi ironik anlatımdır. Dolayısıyla metin çözümlemelerinde ironik dil düzeylerinin belirlenmesi ve çözümlenmesi son derece gereklidir.

Türk öyküsünün kuruluşu, gelişimi ve öykünün problemleri üzerine birçok çalışma yapılmıştır. Son yıllarda öykünün anlatım teknikleri üzerine de hatırı sayılır çalışmalar vardır. Bu çalışmaların bir kısmı, Türk toplumunun yaşadığı değişim ve dönüşümleri estetik formlar içinde belirleyip

değerlendirmişler; bir kısmı öykü sanatının kendi içindeki gelişimini açıklığa kavuşturmuşlar; bir kısmı da öykü dilinin özelliklerini ortaya koymuşlardır. Öykü ve ironi bağlamında da az sayıda çalışma vardır. Ama bu çalışmalar genellikle bazı öykücülerin ironik tutumları üzerinedir. Dolayısıyla modern dönem öykümüzün ironik anlatım açısından genel bir karakteristiğinin çıkarılması zorunludur.

“Ömer Seyfettin’den Oğuz Atay’a Türk Öykücülüğünde İroni” şeklindeki bir çerçevenin bazı sorunlar doğuracağına farkındayız. Örneğin 1920’den 1980’lere kadarki sürede yazılmış bütün öyküleri çözümleme malzemesi olarak kullanabilmek mümkün görünmemektedir. Fakat modern öykümüzün ironik bir genel fotoğrafının çekilmesi gerekir. Bunun için de en uygun tarih kesiti 1920-1980’dir. Çünkü 1920 öncesinde henüz modern öykümüz tam manasıyla inşa edilmemiştir. 1980 sonrasında ise öykünün postmodern süreci başlar. Şunu da belirtelim ki çalışmada dışarıda bırakılan çok sayıdaki öykü, modern öykümüzün ironik anlatımı ve ironik etkisi konusunda yapacağımız belirlemeleri ve varacağımız sonuçları değiştirmeyecektir. Bu yüzden çalışmamızı ironik anlatımıyla en çok dikkat çeken on sekiz öyküyle (Ömer Seyfettin, Refik Halit Karay, Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Memduh Şevket Esenal, Haldun Taner, Vüs’at O. Bener, Zeyyat Selimoğlu, Muzaffer Buyrukçu, Feyyaz Kayacan, Orhan Duru, Adnan Özyalçınar, Leyla Erbil, Sevgi Soysal, Necati Tosuner, Fikret Ürgüp, Adalet Ağaoğlu, Oğuz Atay) sınırladık. Yazarlarımızın bütün öykülerini okuduk, ancak birçok öyküde yazarlarımız tarafından benzer ironik anlatımlar kullanıldığı için örnek metinleri çoğaltmanın çok da gerekli olmadığını düşündük. Bu yüzden her öykücüden ikişer üçer öykü seçip ironi açısından çözümlemeye çalıştık.

“Giriş” bölümünde çalışmamızın problemini, amacını, sınırını belirledik ve çalışmamızla ilgili varsayımlarımızı ortaya koyduk.

Çalışmamızın “İlgili Alanyazın” bölümünde önce kuramsal bir çerçeve oluşturmaya çalıştık. Bu bağlamda ironi kavramı, ironinin doğuşu ve gelişimi, ironin dönemleri, türleri ve ironinin diğer tekniklerle ilişkisi üzerinde durduk.

Bu bölümde ironi – edebiyat ve öykü ile ilgili daha önce yapılmış araştırmaları kısaca değerlendirmeye çalıştık,

“Yöntem” bölümünde çalışmada merkez alacağımız yöntemi belirttikten sonra, çalışmamızın bilgi kaynaklarını gösterdik.

Çalışmamızın gövdesini oluşturan “Bulgular ve Yorumlar” bölümünde önce Türk anlatı sanatında ironinin varlığına değindik. Daha sonra öykülerin yayın sırasına göre öykücülerimizi sıralayarak her birinin öykülerini ironik anlatım açısından çözümlemeye çalıştık. Çözümlemede öykücülerin kullandıkları ironi türlerini ve biçimlerini belirleyerek, ironik olanın ne olduğunu, niçin ironik olduğunu ve bu ironik anlatımın anlama ne kattığını çözümlemeye çalıştık.

Tez konusunun belirlenmesi ve tezin yazılması sürecinde emeğini ve sabrını esirgemeyerek bana her konuda yol gösteren değerli hocam ve tez danışmanım Doç. Dr. Mehmet NARLI'ya, sakin ve düzenli bir akademik ortamın oluşmasını sağlayan başta Prof. Dr. Ali Duymaz, Prof. Dr. Mehmet Aa olmak üzere bütün Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı öğretim üyelerine, maddi ve manevi olarak beni asla yalnız bırakmayan canım aileme, desteğini üzerimden hiçbir zaman çekmeyen arkadaşım Mustafa Göncü'ye ve son olarak tezime olan katkılarından dolayı Esra Solmaz'a ve kuzenim F. Sümeyra Mercan'a sonsuz teşekkürler.

Müge PEHLİVAN

2009 Balıkesir

## ÖZET

### ÖMER SEYFETTİN'DEN OĞUZ ATAY'A TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE İRONİ

**PEHLİVAN Müge**

**Yüksek Lisans, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**

**Tez Danışmanı: Doç. Dr. Mehmet Narlı**

**2009, 170 Sayfa**

İroni, hayat içindeki çelişki ve çatışmaların ima, işaret, sembol gibi yollarla ifade edilmesidir. Bu ifadenin çoğu zaman tezat kaynaklı olması, gülmeyi doğurmaktadır. Ancak bu gülmenin zeka kaynaklı olması önemlidir. İroninin doğuşu Sokrates diyaloglarına dayanır. İroni kendi olum süreci içinde antik, romantik ve modern dönemler halinde ilerler. İroninin oluşma ve sunulma biçimine göre, romantik, trajik, dramatik türleri vardır.

İnsan hayatıyla da yarattığı edebi eserlerle de daima ironiyle iç içedir. Çünkü hem hayat içinde hem de metinlerde dilin tek düzeyiyle yetinmenin imkanı yoktur. Bu yüzden insan gerçekliğini yansıtama iddiasındaki anlatı metinlerinde dilin ironik düzeyi oldukça önemlidir. Modern Türk öyküsünde de ironik anlatımı yoğun olan Haldun Taner, Memduh Şevket Esendal, Oğuz Atay, Sevgi Soysal gibi çok sayıda öykücüler vardır. Haldun Taner, Esendal gibi öykücülerdeki söz ve durum ironisinin her zaman geleneksel bir tabanı vardır. Ancak örneğin Oğuz Atay'daki trajik ironinin kaynağı modernizmdir. Öykücülerimize göre ironik olanın merkezinde taklit, cehalet, karmaşa, hiçlik duygusu ve yozlaşma gibi olgular vardır. Öykülerde bu ironik olanlar, söz, durum, davranış ironileriyle sunulmaktadır. Ömer Seyfettin'den Oğuz Atay'a öykücülerimizin öykülerindeki ironik dil düzeylerinin anlam alanına kattıklarını bir kaç kümede göstermek mümkündür: Kinama, küçük düşürme, alay etme,

inkar: Örneğin Ömer Seyfettin ironisinden çıkan en temel eleştiri, saf ve mukallit tiplerle alay etmektir. Haldun Taner, hayatın katı ve değişmez sanılan kurallarının tesadüflerle nasıl yıkıldığını anlatarak güldürür. Oğuz Atay'ın ironisi, bilinç çatlamasından ve derin kimlik çatışmasından doğduğu için hep acı bir gülümseme doğurur.

Öykülerin ironik açıdan çözümlenmesinden ortaya çıkan gerçek, modern Türk öyküsünün ironik karakterinin oldukça güçlü olduğudur.

Anahtar kelimeler: İroni, Türk Öyküsü, Anlatım Teknikleri,



## **ABSTRACT**

### **IRONY IN TURKISH STORYTELLING FROM ÖMER SEYFETTİN TO OĞUZ ATAY**

**PEHLİVAN, Müge**

**Master, Turkish Language and Literature Department**

**Counselor of Thesis: Associate Professor Dr. Mehmet NARLI**

**2009, 170 Page**

Irony is the way that showing paradoxes and disagreements in life by symbols, signs and implications. Usually in this way opposite expressions cause laughing. However, the most important thing is laughing must be in mental. Irony rely on Socrates dialogues. Irony has been antic, romantic and modern periods since creation time. According to style of creation and submission, there are three kind of irony which names are romantic, tragic and dramatic.

Humans are always together with irony both their lives and literary out put that they create. Because that is impossible to tell everything by monotony both in life and in literary outputs. For this reason, irony is the most important speech level in story texts which reflecting human lives reality. İn Turkish Modern Tales, there are authors who use ironic style very frequently such as Haldun Taner, Memduh Şevket Esendal, Oğuz Atay and Sevgi Soysal. Story teller such as Haldun Taner, and Esendal has traditional base in word and state irony. However Oğuz Atay chooses modenizm in tragic irony. According to our story tellers there is imitative, illiteracy, complication, nothingness and degeneracy in the centrum of irony. It is possible that

showing story tellers' ironic speech level from Ömer Seyfettin to Oğuz Atay. For example, in Ömer Seyfettin's irony, the basic criticism is making fun of comic and pure characters. Haldun Taner makes laugh us by telling how to break down difficult rules of our lives with chance. Because of boring with identity clash, in Oğuz Atay's irony, it makes laugh us in harsh.

At the end of resolving stories in terms of ironic, , irony is how impact in modern Turkish stories.

Key Words: Irony, Turkish story, Telling Techniques

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ .....	iii
ÖZET .....	vi
ABSTRACT .....	viii
İÇİNDEKİLER .....	x
1. GİRİŞ .....	1
1.1. Problem .....	1
1.2. Amaç .....	1
1.3. Önem .....	2
1.4. Varsayımlar .....	2
1.5. Sınırlılıklar .....	3
2. İLGİLİ ALANYAZIN .....	4
2.1. KURAMSAL ÇERÇEVE: İRONİNİN DOĞUŞU VE GELİŞMESİ ....	4
2.1.1. Antik Dönemde İroni .....	4
2.1.2. İroninin Romantik Dönemi .....	8
2.1.3. İroninin Modern Sonrası .....	13
2.1.4. İroninin Gülme, Mizah ve Komik İle İlişkisi .....	19
2.1.5. İroninin Diğer Tekniklerle İlişkisi .....	23
2.1.6. İroni Türleri .....	26
2.1.6.1. Söz İronisi .....	26
2.1.6.2. Durum (Olay) İronisi/ Pratik İroni .....	27
2.1.6.3. Romantik İroni .....	28
2.1.6.4. Dramatik İroni .....	30
2.1.6.5. Trajik İroni .....	30
2.1.6.6. Spesifik İroni .....	31
2.1.6.7. Bilinçdışı İroni .....	31
2.1.7. İronist Çerçevesinde İroni Türleri .....	33
2.1.7.1. Şahsi Olmayan İroni .....	33
2.1.7.2. Kendini Azımsama İronisi .....	33
2.1.7.3. Saflık İronisi .....	34
2.1.7.4. Dramatik İroni .....	34
2.1.7.5. Kendi Kendini Ele Verme İronisi .....	34
2.1.7.6. Çözumsuzlük İronisi .....	35
2.1.7.7. Kendini Düşünen Ya da Koruyan İroni .....	36
2.2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR .....	36
3. YÖNTEM .....	38
3.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ .....	38
3.2. BİLGİ TOPLAMA KAYNAKLARI .....	38
4. BULGULAR VE YORUMLAR .....	42
4.1. TÜRK ANLATI SANATI VE İRONİ İLİŞKİSİNE GENEL BİR BAKIŞ .....	42
4.2. ÖMER SEYFETTİN'DE İRONİ .....	50
4.3. REFİK HALİT KARAY'DA İRONİ .....	58
4.4. ABDÜLHAK ŞİNASİ HİSAR'DA İRONİ .....	67
4.5. AHMET HAMDİ TANPINAR'DA İRONİ .....	76
4.6. MEMDUH ŞEVKET ESENDAL'DA İRONİ .....	82
4.7. HALDUN TANER'DE İRONİ .....	91
4.8. VÜSAT O. BENER'DE İRONİ .....	99

4.9. ZEYYAT SELİMOĞLU'NDA İRONİ .....	102
4.10. MUZAFFER BUYRUKÇU'DA İRONİ .....	111
4.11. FEYYAZ KAYACAN'DA İRONİ .....	114
4.12. ORHAN DURU'DA İRONİ.....	121
4.13. ADNAN ÖZYALÇINER'DE İRONİ .....	125
4.14. LEYLA ERBİL'DE İRONİ.....	129
4.15. SEVGİ SOYSAL'DA İRONİ .....	133
4.16. NECATİ TOSUNER'DE İRONİ.....	138
4.17. FİKRET ÜRGÜP'TE İRONİ.....	142
4.18. ADALET AĞAOĞLU'NDA İRONİ.....	145
4.19. OĞUZ ATAY'DA İRONİ .....	153
5. SONUÇ VE ÖNERİLER .....	162
5.1.SONUÇ .....	162
5.2. ÖNERİ.....	166
KAYNAKÇA.....	167

# 1. GİRİŞ

## 1.1. PROBLEM

Bu çalışmanın temel problemi Ömer Seyfettin'den Oğuz Atay'a modern Türk öyküsünde ironi ve anlam ilişkisidir. Bu problem, şu üç soruya cevap aranarak çözümlenmeye çalışılacaktır: 1.Öykü bağlamında ironi nasıl tanımlanabilir? 2. İroni, öykülere nasıl uygulanmaktadır? 3. İroni, anlatımda hangi işlevleri görmektedir?

## 1.2. AMAÇ

Bu çalışmanın temel amacı, Ömer Seyfettin'den Oğuz Atay'a kadarki öykücülerimizin hangi tür ironiyi kullandıklarını belirlemek; öykülerdeki ironi biçimlerini çözümlmek ve bu yollarla ironinin, modern Türk öyküsünün anlam alanlarını nasıl ve ne oranda etkilediğini açıklığa kavuşturaktır.

### 1. 3. ÖNEM

Kurmaca metinlerin dili, içeriği ve kurgusu çevresinde uygulanan çözümlene yöntemleri göstermiştir ki her metin sonsuz denebilecek derece anlamlar taşımaktadır. Doğrudan ya da dolaylı iletiler veya işaretler, çok çeşitli dil düzeyleriyle taşınmaktadır. İronik anlatım da bu dil düzeylerinden biridir. Dolayısıyla öyküde kullanılan ironi türlerini ve biçimlerini belirlemek ve öyküleri buna bağlı olarak çözümlenmek yararlı ve gereklidir

### 1. 4. VARSAYIMLAR

1. Modern Türk öyküsünün ironik bir karakteri vardır.
2. Modern öykümüzde özellikle söz, durum, dramatik ve trajik ironi türlerinin kullanıldığı varsayılmaktadır.
3. Söz, durum ve karakter ironilerinin geleneksel bir tabanla, trajik ironinin ise daha çok modernleşme süreciyle ilişkili olabileceği düşünölmektedir.
4. İronik anlatımın, öykümüzde, anlam alanını önemli ölçüde etkilediği düşünölmektedir.

## 1. 5. SINIRLILIKLAR

Bu alışma, modern Türk yks erevesi içinde 1920 ile 1980 arasında ironik anlatımı yoğun kullanan mer Seyfettin, Refik Halit Karay, Abdülhak şinasi Hisar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Memduh şevket Esendal, Haldun Taner, Vüs'at O. Bener, Zeyyat Selimoğlu, Muzaffer Buyrukçu, Feyyaz Kayacan, Orhan Duru, Adnan zyalıner, Leyla Erbil, Sevgi Soysal, Necati Tosuner, Fikret Ürgüp, Adalet Ağaoğlu, Oğuz Atay gibi on sekiz ykcyle sınırlıdır. Ancak bu öykücülerin bütün öyküleri üzerinde durulmamakta, her ykcden ironik anlatımı en fazla olan birkaç öykü seçilip zmlenmektedir.

## 2. İLGİLİ ALANYAZIN

### 2.1. KURAMSAL ÇERÇEVE: İRONİNİN DOĞUŞU VE GELİŞMESİ

#### 2.1.1. Antik Dönemde İroni

İroni kavramı bugünkü formunu kazanana kadar elbette birçok süreçten geçmiştir. Bu kavramın ünlü düşünür Sokrates ile doğduğu fikri, araştırmacılar tarafından kabul görmüştür. Dolayısıyla İroni kavramı için öncelikle Sokrates'e atıf yapma gerekir.

Sokrates diyalogları ironinin başlangıcını teşkil eder. Sokrates bu diyaloglarında karşısına cahil, bilgisiz kişileri almaz. Özellikle bilgili olduğunu düşünen, bilmişlik taslayan, eğitilmiş kişileri tercih eder. Sokrates'in bu diyaloglardaki amacı, her şeyin en iyisini bildiğini sanan kişilere aslında hiçbir şey bilmediklerini göstermektir. Bu noktada Sokrates'in meşhur sözü gelir aklı: "En iyi bildiğim şey, hiçbir şey bilmediğimdir."

*"Sokrates'in felsefesi, hiçbir şey bilmediği varsayımıyla başladığı için, insanlığın genelde hiçbir şey bilmediği yargısıyla son buldu"* (Kierkegaard, 2004, 38). Sokrates, bilmişlik taslayan şahsa kendini cahil, bilgisiz biri olarak



tanıtır ve onu kendi kendisiyle çelişkiye düşürecek biçimde konuşturur. İşte bu aşamada devreye aşağılama ve alay girer.

Soru-cevap şeklinde gerçekleştirilen diyaloglarda Sokrates'in soruları, bilgi almak amacıyla sormadığı açıktır. Kierkegaard, Sokrates'in diyaloglarında, bilgi almak için soru sormakla, afallatmak ve aşağılamak için soru sormak arasındaki büyük farkı gösterdiğini vurgular (Kierkegaard, 2004, 41). Kierkegaard "İroni Kavramı" adlı eserinde Sokrates'in ironisini açıklamak için bir örneğe başvurur:

*"Napolyon'un mezarını gösteren bir gravür vardır. İki ağaç mezarın üzerine eğilmiştir. Görüp görülebilecek her şey bundan ibarettir. Ancak bu iki ağacın arasında bir boşluk vardır ve göz bu boşluğun sınır çizgisinde dolaşırken Napolyon birden görüntüye girer ve artık onu görünmez kılmak olanaksızdır. Onu bir kez gören göz, bundan sonra onu görmeden edemeyecektir. Aynı şey Sokrates'in cevapları için de geçerlidir. İnsan ağaçları nasıl görüyorsa, onun söylemini de öyle duyar; ağaçlar ağaç olduğu gibi, onun sözleri de bildiğimiz ve anladığımız sözlerdir. Nasıl ki Napolyon'un varlığını belli eden tek bir dal bile yoksa, sözlerde başka bir anlam olabileceğinin ipucunu veren bir tek hece yoktur"* (Kierkegaard, 2004, 20).

Sokrates, cevaplanması zor sorularla muhatabını tuzağa düşürmek ister. Muhatabın her cevabı başka bir soru doğurur ve bu durum Sokrates'in saldırılarının daha da artmasına yarar. Sokrates'in Savunması Kierkegaard tarafından baştan sona ironik bir eser olarak kabul edilir. Kierkegaard'a göre Sokrates, savunmasında kendisiyle ilgili olarak yapılan en bilge adam kehanetini cevaplama çalışmıştır:

*"Sokrates, kendisinin en bilge adam olduğunu bildiren kehanet hakkında konuşmaya başlar. Bu kehanetin onu başta ne kadar şaşırttığını, sonra doğru olup olmadığını anlamak için en ünlü bilgelerden birine nasıl danıştığını anlatır. Kısa bir süre sonra fark eder ki, bir devlet adamı olmasına karşın, bu adam aslında cahildir. Daha sonra bir şaire sorar; ama ondan şiirlerini daha ayrıntılı açıklamasını isteyince, şairin kendi şiirleri hakkında hiçbir şey bilmediğini görür. Sonunda zanaatkarlara danışır. Bazı şeyleri bilmesine bilirler ama başka şeyleri de bildiklerini zannettikleri için, aslında diğerlerinden farklı durumda değildirler. Kısacası, Sokrates akıl krallığında adım atmamak yer bırakmadığını, bu krallığın bir 'bildiğini zannedenler' okyanusu tarafından çevrili olduğunu açıklar"* (Kierkegaard, 2003, 38-39).

Sokrates, insanların bilgi denizine yüzme öğrenmeden girmeye çalıştıklarını, aslında içinde buldukları denizin bilgisizlik denizi olduğunu vurgulamaya çalışır. Aslında insanoğlunun her şeyi bildiğini sandığı oranda hiçbir şey bilmediğini ispatlamaya çalışır.

Kierkegaard'a göre soru sormanın iki amacının olması gerekir. Birincisi, insan istediği cevabı almak için soru sorabilir, ikincisi ise insan cevap almak için değil, apaçık ortada olan cevabı bir tek soruyla boşaltıp geride yalnızca koca bir boşluk yaratmak için soru sorabilir. İkinci soru sorma amacı tamamen ironi üstüne kuruludur. Sokrates'in de kullandığı soru sorma şekli ikincisidir. Kierkegaard, "*Sokrates'in Savunması*" adlı eseri baştan sona ironik olarak kabul eder. Çünkü diyaloglarda hiçbir savunma belirtisi yoktur. Savunma hakkını, kendisini suçlayanları yerin dibine batırmak ve yargıçlarla dostça sohbet için kullandığı görülür. Sokrates kendini bilgili sananlara hiçbir şey bilmediklerini öğretmekle uğraşırken kendi hayatını yaşayamamıştır. Fakat onun bu durumdan hiçbir zaman pişmanlık duymadığı söylenir. Hatta öldükten sonra bile buna devam edeceğine kendini inandırır.

Sokrates'ten sonra Aristoteles, ironiye farklı bir boyut getirmiştir. O, ironiyi iki farklı karakter yaratarak izah etmeye çalışır. Bu iki karakter eiron ve alazon isimlerini alır. *Eiron* kendi kendini sürekli kötüleyen bir karakterdir ve sürekli övünen *alazon*'la karşıtlık oluşturur (Cebeci, 2008, 278). Temelinde her zaman bir karşıtlık, uyumsuzluk olan bu kavram tanımlanmaya çalışılırken de birbirine zıt özelliklerin tercih edildiği görülmektedir. Aristoteles de ironiyi anlamlandırmaya çalışırken bu zıtlıktan yararlanmıştır. *Alazon* Yunan komedisinde "bilgiçlik taslayan, aptal ve övünge kişi" olarak tanımlanmaktadır. "*Alazon ya da kurban, bir şeyin öyle olduğunu ya da olmadığını körü körüne varsayan, bir şeyin olacağını ya da olmayacağını özgüven içinde bekleyen biridir; her şeyin onun sandığı gibi, ya da onun beklediği gibi olmayabileceğinden bir an için bile olsa kuşku duymaz*" (Egan, 2009, 64).

Aristoteles, ironi sözcüğünü değişik açılardan tanımlar:

*“Kendini başka türlü gösterme aşırıya doğru olursa şarlatanlık (alazoneia), buna sahip olana da şarlatan (alazon), eksikliğe doğru olursa istihza (eironeia), buna sahip olana da (eiron) diyelim.*

*-Müstezhiler ise, olandan daha azını söylediklerinden ötür, karakter bakımından daha sevimli görünüyorlar; nitekim onların kazanç için değil, şişinmekten kaçındıkları için böyle yaptıkları düşünülüyor. Bunlar ün sağlayan şeylere sahip olduklarını özellikle inkar ederler, Sokrates’in de yaptığı gibi.*

*-Şarlatanın onur kazandıran şeylere sahip olmadığı ya da sahip olduğundan daha büyük şeylere sahip bir insan olarak görünmek istediği söyleniyor; müstehzi ise bunun tersine, sahip olduğu şeyleri yadsır ya da daha küçük göstermeye çalışır” (Aristoteles, 1998).*

Oğuz Cebeci, *eiron* kavramının asıl geliştiricisini Theophrastus olarak verir. Theophrastus, *eiron*’ u komik bir tip olarak tanımlar. Komik olmasının yanı sıra aynı zamanda olumsuz bir karakter olduğunu da vurgular. Theophrastus’ a göre *eiron* hem sözle hem davranışla, “olduğundan az” ya da “ daha kötü” gözükmeye çalışan bir kişidir. Bu anlamda bir yalancıdır. Hakarete uğrayınca gülebilir, başkalarına yardımdan kaçınır, kendisi için uygun olmayan şeyleri unuttur ya da anlamazdan gelir, şaşırılmış gibi davranır (Cebeci, 2008, 279).

Aristoteles’in de yardımıyla ironinin iki yüzü olduğunu söyleyebiliriz. Her zaman bir yüzünü gizler, sadece gerektiğinde bu yüzünü gösterir. Bu riyakârlığı çoğu kez muhatabını şaşırtır. Önce kendine inandırır, güven kazanır ve sonra darbeyi indirir.

Pyrrho’nun *Ataraxia* anlayışı da ironiyi tanımlamak açısından önemlidir. Bu kavram, *“birçok dogmanın üstünü örttüğü, belirsizliklerle dolu bir dünyada, ‘hüküm vermeden yaşamayı amaçlayan’ bir ruh hali üzerinden başarılıyordu”* (Cebeci, 2008, 280). Oğuz Cebeci bu kavramı örneklendirmek adına Nasreddin Hoca ve Bektaşî fıkralarından örnek verir. Pyrrho’cu ironistin tutarsız ve çelişkili bir evrende yaşadığımızı kabullendiğini vurgular. Ironistin temel hedefinin saçma dünyaya önem vermeksizin *ataraxia*’ya yani dinginliğe ulaşmak olduğunu belirtir. Bir Bektaşî fıkrasını da bu konuyu örneklendirmek adına inceler. Bektaşî çalışmadığı için kendisini uyaran kişiye, hayatın tek hedefinin hem çalışan hem de çalışmayan için aynı olduğunu söyler. Bir

Bektaşı babası ağacın altında yan gelip yatarken, kendini çalışmaya çağıran kişiye çalışırsa ne olacağını sorar. Bu çalışma sonunda zengin olup yan gelip yatma ayrıcalığına kavuşacağını öğrenir. İşte burada Bektaşı babası zaten yan gelip yattığını, çaba harcamasının gerekli olmadığını söyleyerek dinginliğe ulaştığını vurgular.

İlerleyen dönemlerde ironi kelimesi farklı boyutlar kazanır. Bu kavram Latin dünyasına Quintillian aracılığıyla girer. Ayrıca Quintillian bu kavramın, insanın sadece olaylar karşısındaki tavrını belirlemekten çıktığını, artık bütün bir hayat karşısındaki tutumunu belirlemeye başladığını ortaya atar (Güçbilmez, 2005, 15). Aynı zamanda ironi kavramını *alegori* ile birlikte değerlendirir. Alegorideki bir şeyin sözü ile anlamının farklı olması durumu ironiyle benzerlik gösterir. İroninin kendisini, konuşmacının ses tonundan ya da ele alınan konunun özelliğinden belli edeceğini ifade eder. Ayrıca mecaz ile kinayeyi birbirinden ayırır. Mecazın daha kolay anlaşıldığını; fakat kinayenin anlaşılmasının zorluğunu ifade eder. Kinayenin anlamla söz arasındaki zıtlığı ifade etmek açısından daha ileri düzeyde olduğu kanısındadır. Bu düşünceden yola çıkarak, ironiyi bir kinaye olarak kabul eder (Cebeci, 2008, 282).

Sevda Şener, oyun kişinin, seyircinin bildiği halde kendinin bilmediği bir gerçek hakkında yanılgıya düşmesi anlamında ironinin hem dramatik hem de komik olarak kullanıldığını ve tiyatrodaki ironinin seyirciyi üstün konuma getirdiğini belirtir (Karadikme, 2006, 25).

### 2.1.2. İroninin Romantik Dönemi

Zaman içinde felsefeden uzaklaşan ironi kavramı, insanoğlunun düşünce gelişimiyle orantılı olarak gelişim gösterir. Sorgulayan, inceleyen bireylerin doğuşuyla hayatın çıkmazlarının farkına varılır. Toplumsal

değişmeler, ekonomik, sosyal sorunlar bunalıma sebebiyet verir. Bu noktada sorgulayan, kafa yoran bireyler iki yol ayrımına varırlar. Bunlardan birincisi, tutarsızlıklara karşı tutarsız davranmak, ikincisi ise umursamaz bir davranış sergilemektir. Böylelikle çağın getirdikleriyle birlikte ironi “romantik” dönemine adımını atacaktır. Romantizm, sosyal bir hadise olan Fransız İhtilali’nin bir sonucu olarak belirmiştir. Görünmek için Fransız İhtilali’ni beklemesinin sebebi ise özgür düşünceye gereksinim duymasıdır. Yaratma özgürlüğüne sınır koyan her şeye karşıdır. İnsan düşüncesinin özgürlüğünü hiçbir şeye değişmeyen bu akım, 19. yüzyıl edebi sahasına da damgasını vurmuştur. En iyi kural, kuralsızlıktır anlayışını benimseyen romantikler düş gücünü, duyguları, ben’i merkeze alırlar. Romantiklere göre:

*“Sanat bir içe dogmadır, bir coşmadır, taşmadır; akıl ve mantığın baskısı altına giremez. Sezgiler, duygular kurallarla kısıtlanamaz, sanatçı ancak özgür bırakılırsa yaratabilir”* (Güçbilmez, 2005, 59).

Romantiklere göre; sanat bir bakıma coşma ve taşma anıdır. Hiçbir şekilde akıl ve mantığın boyunduruğuna giremez. Duygular kurallarla sınırlanamaz. Sanatçı sadece özgür bırakıldığında yaratıcı olabilir. Bu dönemde sanat ve yaratılan eserler bir bakıma tanrısallık taşırlar. Sanatçı bir dahi olarak kabul edilir. Sanatçı hayata nasıl yukardan, bağımsız bir şekilde bakıyorsa sanata da yukardan bakar. Bu yukardan bakış onun tarafsız olmasını sağlayan en önemli etkidir (Güçbilmez, 2005, 62).

Romantik gelişmeye bağlı olarak 18. yüzyıl sonuna doğru Alman felsefesi, ironi kavramını yeniden tanımlayacaktır:

*“Romantik İroni’ daha çok Romantiklere özgü bir ruh halini temsil edecek bir kavram olarak kullanılmaya başlanmıştır. (...) İroni; melankolik, yalnız ve acı çeken bireyin, entelektüel yaklaşımının ifade biçimi, aracı haline gelmiştir”* (Güçbilmez, 2005, 15-16).

Friedrich Schlegel, ironiyi şöyle açıklar:

*“İroni kusursuz bir dürtünün ve kusursuz bilinçli bir felsefenin karışımıdır. Mutlak ile göreceli olan arasında, eksiksiz iletişimin zorunluluğu ve imkansızlığı arasındaki çözülmez, uzlaşmaz karşıtlığı içerir. Özgürlüklerin en sonuncusudur, çünkü ironi ile kendimizi aşarak kendimizden bile kurtuluruz”* (Güçbilmez, 2005, 17).

Friedrich Schlegel, ironiyi özgürlük ile bağdaştırarak insanın kendi kendinden kurtulma çabası olarak ifade eder. Schlegel ironinin iki kutup arasında sürekli gidip geldiğini, kendini bir yandan kurarken diğer yandan da koyduğu taşları bir bir söktüğünü ifade eder. Antik Yunan döneminde ironiye yüklenen olumsuz anlamlar romantik dönemle birlikte yavaş yavaş etkisini yitirir. Romantik dönemin oluşmasıyla birlikte yeni bir ironi türü olan “Romantik İroni” ortaya çıkar. Bu dönemde yazarlar, sanatçılar, sırtlarını gerçek olana dönerler ve kendi içlerine kapanırlar.

Hegel, Schlegel ile ortaya çıkan romantik ironiyi bir bakıma yıkıcı bulur. İroninin her şeyi oyun olarak algıladığını, yüksek değerli bir gerçeği bile hiçliğe, sıradanlığa sürüklediğini söyleyerek bu kavramı eleştirir.

*“İroninin bu olumsuzluğunun bir sonraki biçimi, bir yandan olgusal, ahlaki ve içsel değere sahip her şeyin boşunaliği, nesnel ve mutlak geçerli olan her şeyin geçersizliğidir. Eğer Ego bu bakış açısında kalırsa, kendi öznelliği dışında kalan her şey ona geçersiz ve boş görünür; bu yüzden bu öznellik de içi oyuk ve boş hale gelir ve bizzat salt boşunalık olur”* (Güçbilmez, 2005, 20).

Romantik ironinin insana kazandırdığı en önemli şey sanat aracılığıyla içinde bulunduğumuz irrasyonel dünyadan bir ölçüde kurtulma olanağını mümkün kılmasıdır (Cebeci, 2008, 288 ).

Kierkegaard, Hegel gibi ironinin bir taraftan her şeyi kapsadığını, diğer taraftan da kendi içsel yıkımını yarattığını düşünür. İroni zamanla çevreye yüklediği düşünme halini kendi üzerine çevirir. Kendini yaratma sürecinden kendini yok etme sürecine doğru bir yol izlemektedir. İroni hiçlikle oynanan sonsuz bir oyundur, ondan korkmaz (Karadikme, 2006, 25).

Nietzsche'ye göre ironi olumsuz anlamlar içerir. Sokrates döneminde ironinin kullanımıyla ilgili olarak şunları söyler:

*“Sokrates'in çağında, yorgun içgüdümlü insanlar arasında kendilerini – kendi deyimleriyle hep yaptıkları gibi ‘mutluluğa’ bırakan- koyuveren eski Atinalı tutucuların arasında, yaşamlarının artık onlara herhangi bir hak vermediğini söyleyerek, tantanalı sözlerini ağızlarından düşürmeyenler arasında, ironi, ruhun büyüklüğü için gerekli olabilirdi”* (Güçbilmez, 2005, 21-22).

Romantik ironi döneminde ironiyi tanımlaması bakımından diğer bir önemli isim Solger'dir. Solger, Antik çağdaki ironi ile kendi çağındaki ironi anlayışını karşılaştırarak, Antik çağdaki ironinin nesnelere üzerinden verildiğini, kendi çağında ise ironinin bulunduğu yerin insan bilinci olduğunu söyler. Solger'e göre ironi sanatçının her şeyi kuşatan ve her şeyi yıkan bakışında toplanır. Solger'in ironinin sanatçıya bağlı olduğu görüşünü savunan diğer bir isim Adam Müller'dir. Müller için de ironi sadece esere bağlı değil, sanatçıya bağlı bir unsurdur. Sanatçının bakış açısını belirleyen önemli bir ölçüttür (Cebeci, 2008, 290).<sup>1</sup>

19. yüzyıla gelindiğinde ironi "Yazgı İronisi" olarak da anlamlandırılır. Bu kavramla, bireyin bilinçli hevesleriyle yazgının sonunda onu ne duruma getireceği arasındaki karşıtlık ifade edilmektedir. Kader oyunu kendi kurallarıyla oynarken insanoğlu bunun farkında değildir. Kader ağlarını örerken birey planlarını yapmaya devam eder. Evrene karşı koymak isteyen insan sonsuz çaba harcar; fakat kader buna aldırmaz. Yazgı ironisi, kader ile insanın sonsuz çabası arasındaki çatışmadan doğar.

19. yüzyıl sonlarına doğru ironi, daha olumlu bir yapıya bürünmeye başlar. İronik edebiyat ironik olmayan edebiyattan daha iyidir görüşü yaygınlık kazanmaya başlar. Bu anlayış, ironinin yaygınlaşmasındaki en önemli noktadır. Bu dönemden sonra yazarlar ve sanatçılar, ironiye daha çok ağırlık verecekler, sanatsal değeri olan eserler ortaya koymaya çalışacaklardır. Cleanth Brooks, ironi kavramını şiire uygulayarak bu konuda ilk adımları atmış olur. "*Yeni Eleştiri Ekolü, ironiyi, farklı yorumların bir arada tutulmasına olanak veren, okuyucuyu, 'bir metnin anlamının belirlenmesinde kullanılan süreçlerin belirsizliğini görmeye yönlendiren güç olarak tanımlar'*" (Cebeci, 2008, 292).<sup>2</sup>

19. yüzyılda ironinin şekillenmesiyle birlikte "Dramatik İroni" adı verilen bir kavram oluşur. Diğer bir adıyla "Sophokles İronisi" dir. Bu ironi çeşidi tiyatro metinlerinin ironi bakımından incelenmesinde çok faydalı olacaktır. Bu

<sup>1</sup> Oğuz Cebeci'nin alıntılıdığı kaynak: Dane, Joseph. "The Critical Mythology of Irony", The University of Georgia Press, Athens, 1991.

<sup>2</sup> Oğuz Cebeci'nin alıntılıdığı kaynak: Brooks, Cleanth. "Irony as a Principle of Structure", Literary Opinion in America.

yüzyılda ironinin artık felsefeden uzaklaştığını, yeni bir görünüme bürünüp, kimlik kazandığını görüyoruz. *“Artık ironist filozof-şair değil, eleştirmendir. Bu dönemden başlayarak da ironinin kavramsal düzeydeki değişimini sanat kuramları içinden değil, eleştiri kuramları içinden izlemek mümkün olabilecektir ancak”* (Güçbilmez, 2005, 23).

Sevda Şener, tragedyalarda kullanılan ironi hakkında şunları belirtir: *“Olayların ‘ironik’ (tersinlemeli) bir anlam taşıması, Antik Yunan Tragedyalarında çok sık rastlanan bir anlatım ustalığıdır. İronik olay veya durum, görünen gerçeğin ötesinde, gizli anlamları anıştırması ile öykünün anlamını zenginleştirir. Seyircinin bu gizli gerçeği, baş oyun kişisinden önce fark etmesi, buna karşın, oyun kişisinin bilmezlik içinde hatasını sürdürmesi ve yıkımını hazırlaması seyirciye bir anlayış üstünlüğü verir. İronik anlatım, seyircinin düşüncesini kurcalayan bir anlatım hüneridir”* (Altıkulaç, 2003, 14).

Sophokles ironisine eleştiriler gecikmez ve Lewis Campbell, *“Sophocles”* isimli eserinde bu ironi türünde yazarın mı, kaderin mi yoksa izleyicilerin mi ironik olduğu anlaşılammaktadır diyerek bu ironiyi eleştirir. Bir eserin, metnin doğrularının sadece onun yazarı tarafından bilinebileceğini, yazardan önce izleyicinin bilmesinin olanaksız olduğunu vurgular. Ona göre bu yazarın eseri üzerindeki bağımsızlığını azaltacak önemli bir etkidir. Çünkü romantik dönemde yazarın, sanat eserinin tek yaratıcısı olduğu özellikle vurgulanmıştır. *“Öyleyse yazarın aslında ne dediğini anlamak okur için mümkün olamayacağından, yazarın ne söylemek istediğinden bağımsız olarak okurlar da o metin için kendi anlam dünyalarını oluşturacak ve bu aşamada her birininki diğerinden farklı olacaktır”* (Güçbilmez, 2005, 27).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Beliz Güçbilmez’in alıntılacağı kaynak: Campbell, Lewis. “Sophocles”, Oxford: Clarendon Press, 1879.



### 2.1.3. İroninin Modern Sonrası

Modernin en belirgin karakteri, ilerlemektir. İlerleme, akıl ve bilgi öncülüğünde gerçekleşmektedir. Modern sonrası dönem ise “Postmodernizm” olarak adlandırılmakta ve bu kavram ile modernitenin ötesi, ilerisi ifade edilmektedir. Gerçekçilik, nesnellik, bencilik gibi modern döneme ait kavramlar bu dönemde eleştirilmiştir. Modern dönemdeki ilerleme anlayışı, postmodern dönemde geçerliliğini kaybeder. Bu dönemde “gerçeklik” yerini “hayal”e terk eder. Artık genel geçer yargılardan söz etmek mümkün değildir. Postmodern dönemdeki sanatçıya göre, tek merkeze bağlı bir gerçek, her şeyi içine alan bir doğru yoktur. Sanat büyük ölçüde gerçektir. Yazarın dünyası, biçim ve içerik olarak mantığın bütün sınırlarını zorlayabilir; hatta ve hatta gerçek ile kurguya olanın, gerçek ile gerçek dışının sınırları birbirinden ayırt edilemez hale gelir (Karadikme, 2006, 29).

Modern dönemdeki bu gelişmelerden sonra artık ironi kavramı metnin çok anlamlılığını sağlayan önemli bir unsur haline gelir. 20. yüzyıl ile birlikte ironi felsefi ve retorik bir araç olmaktan çıkar. Sanat eserinin yapısına ait bir araç olarak kullanılmaya başlanır. Bu yüzyılda ironi hedeflediği değere ulaşmış, ironik edebiyat ironik olmayan edebiyata göre daha önem kazanmıştır. Paul de Man, ironiyle ilgili düşünceleri bakımından bu döneme damgasını vuran kişilerdendir. Paul de Man, “*Allegories of Reading*” isimli eserinde ironinin metnin parçalayıcısı olduğunu vurgular. Metindeki anlamı parçalayarak anlaşılmazlığı, her okuyanın farklı anlamlar çıkarmasını sağlar. Böylelikle metin hiçbir şekilde tüketilemez, sonsuz anlama sahip olur (Güçbilmez, 2005, 29)<sup>4</sup>

Derrida ise “*Of Grammatology*” adlı çalışmasında ironiyi şöyle tanımlar; “*Birbirine karşıt olası en çok sayıda yorumu sağlamak okurun metinde anlam oluşması sürecini kuşatan radikal belirsizliğin farkına*

<sup>4</sup> Beliz Güçbilmez’in alıntılıdığı kaynak: Paul de Man, “*Allegories of Reading*”, New Haven, Yale University Press, 1979.

*varmasını sağlamak*” (Güçbilmez, 2005, 31).<sup>5</sup> Derrida’ya göre bir metinden herkesin aynı anlama ulaşmasını istemek bir düştür ve bu düşün gerçekleşmesi imkânsızdır. Çünkü ona göre dil, çok sesliliği ve çok anlamlılığı bünyesinde barındırmaktadır.

Umberto Eco, “*Alımlama Göstergebilimi*” isimli çalışmada ironiyi dilin zaferi olarak görür ve şöyle tanımlar:

*“İroni belirsiz bir söz oyunudur çünkü daha ilk anda dilin ötesine geçer. [...] İroninin varlığını anlamaksa, dilin bilinmesiyle ilgili bir sorun değildir. Bu, metnin ve metin dışının sınırında yer alan bir söz oyunudur. Dil kuralları arasına dünya ile ilgili bilgilerin katılmasını ve konuşmacı ile alıcı arasında da, dünyanın öz-niteliği konusunda bir anlaşmanın bulunması gerekir. [...] İroni, belirtilerini tanıyabilen bir toplumda, dilin zaferi haline gelebilir”* (Eco, 1991, 60-62).

Cleanth Brooks’un da ironiyle ilgili düşünceleri çok anlamlılık doğrultusundadır. Brooks’a göre ironi; “*farklı yorumların bir arada tutulmasına olanak veren, okuyucuyu ‘bir metnin anlamının belirlenmesinde kullanılan süreçlerin belirsizliği’ni görmeye yönlendiren güç olarak*” tanımlar (Cebeci, 2008, 292).<sup>6</sup> Romantik dönemle birlikte sanatsal erk yazarın elindedir. Daha önceleri bu güç metne aitken romantizm ile birlikte yazar ön plana geçmiştir.

Çağdaş dönem ile birlikte ironi düzenleyici, kapsayıcı bir unsur olarak kabul edilir. Çağdaş edebiyatın önemli temsilcisi Frye, “*Anatomy of Criticism*” adlı eserinde ironinin, yazar, konu ve okuyucu sıralamasıyla bağlantılı olduğunu belirtir. Frye’e göre anlatının kahramanı diğer insanlara üstünse “mit”, bu üstünlük nitel değil de nicelse “romans”, izleyiciye göre güç ya da zekâ olarak aşağı durumdaysa “ironi” ortaya çıkar. Bu noktada, Frye, içinde yaşadığımız çağın “ironik” olduğunu, çünkü çağdaş izleyicilerin antik çağ izleyicilerine göre daha yüksek konumda olduğunu özellikle vurgular (Cebeci, 2008, 294).<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Beliz Güçbilmez’in alıntılacağı kaynak: Derrida, Jacques. “Of Grammatology”, Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1977.

<sup>6</sup> Oğuz Cebeci’nin alıntılacağı kaynak: Brooks, Cleanth. “Irony as a Principle of Structure”. Literary Opinion in America.

<sup>7</sup> Oğuz Cebeci’nin alıntılacağı kaynak: Frye, Northrop. “Anatomy of Criticism”, Princeton University Press, Princeton, 1957.

İroni, kendisini hep gizleme ihtiyacı duyar ve gizleme ihtiyacı doğrultusunda metinlerde ironiyi temsil eden bazı simgeler kullanılmıştır. Örneğin silah imgesi ironinin saldırganlığını vurgulamak için kullanılırken, maskeler, ironinin gizliliğini akla getirir. Alçakgönüllülük de en çok kullanılan ironi maskelerinden biridir. Aristoteles'in *eiron*'u kendini gereğinden fazla değersizleştirir, Sokrates de kendini olduğundan daha aşağı bir durumda gösterir. Gündelik söylemlerde ironinin ilk maskesini yüz oluşturur. *"Yargısını gözünü kırpmadan dile getiren ve şakayı ciddiymiş gibi söyleyen ince alaycının yüzü"* (Schoentjes, 2009, 73). İronistin maskesini düşürme görevi karşısındakine kalır.

İroni için kullanılan diğer simgelerden biri de "ayna"dır.

*"Bu kadar gözde olmasının nedeni aynanın kendisine bakanın görüntüsünü yansıtma yoluyla geri göndermesi ve gerçekleştirdiği ikiye bölme olgusunun kendine dönen düşünce fikrini esinlemesidir. Kaldı ki, bu mesafe koyma ve eleştirel gözlem hareketi ironide temeldir"* (Schoentjes, 2009, 75).

Enrique Vila-Matas, *"İroni Üstüne"* isimli yazısında ironinin ateşle oynadığını ve başkasıyla alay ederken önünde sonunda bazen kendisiyle alay etmeye başladığını belirtir (Vila-Matas, 2009, 123). İroni aslında hem yapan hem de anlayan için tehlikeli bir tekniktir. İroniyi gözümüzde canlandırmak istersek buzdağını düşünebiliriz. Görünen her bölümüne karşılık görünmeyen birçok kısmı suyun altındadır. Sözcüklerin verdiği anlam sadece kâğıt üzerindedir; fakat kastedilen anlam metnin altındadır. Bu gizli kısmı ise her okuyucunun görmesi mümkün değildir. Buzdağını yani ironiyi fark eden okuyucular, altında gizlenen kısmını anlayarak tedbirli davranırlar. Fark edemeyen okuyucular ise buzdağına, ironiye çarparak içinde boğulup giderler. İroni anlaşılmadığında yazarın anlatmak istedikleri hedefe ulaşmaz ve yüzeysel kalır. Bu nedenle yazarlar metnin içindeki ironiyi anlayabilecek okuyucuları beklerler.

Matas, *"İroni Üstüne"* adlı yazısının devamında bu tehlikeyi aşk konusu üzerinden vermeyi yeğler. İnsanın aşık rolü oynadığında aşka düşmek tehlikesiyle karşı karşıya kaldığını, gerekli önlemleri almadığında ise kestiği rolün tuzağına düşeceğini söyler. Matas, yıkıcı olan ironiyi

sevmediğini, düş kırıklığıyla umut arasındaki ironiyi tercih ettiğini vurgular (Vila-Matas, 2009, 123). Kierkegaard da ironinin en sık rastlanan biçimi olarak kişinin aslında ciddi olmayan bir şeyi ciddi olarak söylemesini kabul eder. Diğer bir tarz da kişinin ciddi bir konuyu şaka, espri yoluyla dile getirmesidir. Kierkegaard:

*“Her şey hakkında bilgisi olduğunu düşünen, akılsızca şişirilmiş bir bilgelik karşısında yüreklendirici olmak, bu bilgilerle harekete geçmek, bilgiyi giderek daha büyüyen bir delilik içinde sürekli yükseğe çıkarmak için kışkırtma amaçlı alkış tutmak ironik açıdan doğrudur; ama ironist tüm bu süreç boyunca olayın boş ve içerikten yoksun olduğunun farkındadır. Zevksiz ve anlamsız bir heyecanı sürekli yüceltip överek körüklemek de ironik olarak doğrudur, ama ironist bu heyecanın dünyadaki en aptalca şey olduğunu bilir. İronist aldatmayı ne kadar başarır ve yanıltma süreci ne kadar iyi olursa, ulaştığı doyum da o kadar büyük olacaktır. Ancak bu doyumunu yalnız başına yaşar ve en büyük kaygısı, hiç kimsenin aldatmacasının farkına varmamasıdır”* (Kierkegaard, 2003, 229).

Hutcheon’a göre ironi bir iletişim sürecini ifade eder. Çünkü ironinin, okuyucunun okuduğu veya duyduğu bir ifadeyi anlamlandırma çabası olarak ele alınması gerektiğini, ironinin sadece söylenmiş olanla söylenmemiş olan arasındaki zıtlıktan oluşmadığını ifade eder. Hutcheon’a göre ironi bir yandan gülme duygusunu yaratabilirken diğer yandan da yargılama, üstünlük kurma durumlarını meydana getirir (Cebeci, 2008, 297).<sup>8</sup>

İroni, entelektüel bir tavır olarak da görülmüştür. Aristokratik, anti-sosyal bir tavır olarak kendini göstermesinin sebebi, ironiyi anlayan bir yorum topluluğunun bulunmasıdır. Söz konusu yorum toplulukları benzer duygu ve düşünceleri paylaşırlar. Kendileriyle aynı düşünceyi paylaşmayanları dışlarlar. İronist ve ironiyi yorumlayanlar küçük ve gizli bir seçkinler topluluğunu oluştururlar. İroninin temsil ettiği duygu durumunun bir ucunda düşmanlık varsa diğer ucunda da duygusal ilgisizlik hali vardır denilebilir. Buna karşılık; söz konusu ilgisizliğin yapmacıklı bir tavır olduğu da söylenebilir. Buna göre, belirli Avrupa topluluklarında ironi entelektüel bir tavır olarak eğitilmiş üst sınıfların mantalitesini temsil eder. (Cebeci 2008: 298)

<sup>8</sup> Oğuz Cebeci’nin alıntılıdığı kaynak: Hutcheon, Linda. “A Theory of Parody”, Methuen, New York, 1985.

İroni bir yanıyla da kinayeyi andırır. Söylenen söz veya gerçekleştirilen hareket ciddi görüldüğü oranda karşıt düşünceyi de içerir. Söylenen ile söylenmek istenen arasındaki derin uçurum ironinin varlığının habercisidir. Söylenenin tam tersinin kastedildiği bir konuşma hüneridir. Sophokles bu özelliğinden dolayı ironiyi “kandırmaca-aldatmaca” olarak tanımlamaktadır. Karşımızdaki kişiyi sözde övüyormuş gibi yapıp aslında eleştirdiğimizde bir bakıma kandırmış oluruz, işte bu noktada da söylemek istediğimizin tam tersini kastederiz.

İroni, bir bakıma eli bıçaklı bir katil gibidir. Sürekli kendisine bir kurban aramakta ve kurbanını ele geçirme planları yapmaktadır. İroniye kurban edilenler açısından geniş bir araştırma D.C. Muecke tarafından yapılmıştır. Muecke, “*Irony and Ironic*” isimli çalışmasında, ironik bir durumun tipik kurbanının genelde saf bir kişilik olduğunu belirtir. Çünkü ironi Muecke’ye göre saflığı suç olarak görmektedir. İroni sadece cahilliği suçlamaz; fakat az da olsa özgüvenle birleşmiş cahilliği cezalandırılması gereken bir suç olarak görmektedir. “İroninin nesnesi” ve “İroninin kurbanı” olmak üzere ayrımlara gider. İroninin nesnesi, hakkında ironik davranılan şeydir. İroninin nesnesi; bir kişi, bir inanç, toplumsal bir alışkanlık ya da kurum, bir din, bir uygarlık hatta yaşamın kendisi olabilmektedir. İroninin kurbanı ise özgüveni sayesinde içinde bulunduğu durumun farkında olmamasının kendisini ironik bir durum içine soktuğu kişidir. Muecke, kişinin hangi yollarla ironiye kurban olabileceğini de saptamıştır. “*İnsanın ironinin kurbanı olabileceği farklı yolları belirler: 1.İroninin tam anlamıyla nesnesi olanlar; Kendileriyle ironik bir biçimde konuştuklarımız, Haklarında ironik bir biçimde konuşulanlar. 2.Bilmeden ironik bir durumda bulunanlar; Kendilerine ironik bir biçimde hitap edildiğini fark edemeyenler, kendilerine yöneltilmemiş olan ironiyi fark edemeyenler, koşulların ya da entrikanın kurbanları olduğunu fark edemeyenler, kendi sözcükleriyle kendilerini ele verdiklerini fark edemeyenler. 3. İronik bir durumda olduklarını bilenler*” (Egan, 2009, 64).

İroninin kurbanı ile ilgili diğer bir inceleme Wayne Booth’a aittir. Cort Egan, “İroninin Kurbanı” isimli yazısında, Booth’un ironinin kurbanı olma yolunda beş sakatlayıcı engelin olduğu görüşünü vermektedir. Booth, “A

*Rhetoric of Irony*” isimli çalışmasında bu engellerden bahseder. Bilgisizlik engeli, zeki okuyucuların fazla bilgili olmadıkları alana aşırı güvenle girmelerinden kaynaklanır. Dikkat verememe engeli, çok fazla bilgi yüklenilmesiyle birlikte ironinin fark edilememesi durumudur. Önyargı engeli, benimsenen kuralların dışına çıkan bir türle karşılaşıldığında oluşan önyargıların ironinin görülmesini engellediği durumdur. Uygulamada deneyim eksikliği engeli; ironiyi anlamadaki deneyimsizlikten kaynaklanan engeldir. İronik yapıtlarla ne kadar çok karşılaşırsa onu tanımak o kadar kolaylaşır. Duygusal yetersizlik engeli: Aşırı duygusal olduğunda ya da aşırı ilgisiz olduğunda ironiyi anlamak güçleşir. (Egan, 2009, 68)

İronistin yaptığı ironiden aldığı haz seçtiği kurbanı göre değişiklik gösterir. İronistin kurban olarak seçtiği kişi saygınlık bakımında ne kadar yüksekse, ironistin alacağı haz o kadar artar (Kierkegaard, 2003, 230). Çünkü yıkıcı bir özellik taşıyan ironi ile saygın kişinin “küçük dağları ben yarattım” havası sona erdirilir. Saygın kurban artık ironistin avucunun içindedir ve ironist onu istediği yöne çekebilir.

İroni, aşırı bir bilgeliğin karşısında alabildiğine cahil, alabildiğine aptal, kütük gibi durur. Fakat bir o kadar da öğrenmeye heveslidir. İroni, en sade ve kıt insanları seçerek, onları değil ama bilgili olanları alaya almak ister. Böylelikle kendini karşıtlıklar ilişkisi içinde buluverir (Kierkegaard, 2003, 230).

İroni, yazar ile okuyucu arasında oynanan bir oyundur. Fakat bu oyuna yazarlar daima galip şekilde başlar. İroniyi yapan, okuyucunun bu gizli anlamları bulmasını sabırsızlıkla bekler. Yazar, ironisini fark eden okuyucuyla bir bakıma gizli bir anlaşma yapar. Metnin derinlerinde saklı olan anlam yazar ve anlayan arasında sırdır.

Connop Thirlvall’ın “ *On the Irony of Sophocles*”<sup>9</sup> adlı çalışmasında Sophokles’in ironinin “kandırmaca- aldatmaca” üstüne kurulu olduğu düşüncesini saptadığı gibi ironiyle yazarlar, bir bakıma okuyucularını kandırırlar. Metnin aslında sadece söyledikleri vardır; fakat söylemek

<sup>9</sup> Beliz Güçbilmez’in alıntılıdığı kaynak: Thirlvall, Connop. “On The Irony of Sophocles”, Philological Museum 2, 1833.

istedikleri ise derindedir. İroniyi fark edenler bu oyunda yazarla berabere kalırlar. Fark edemeyenler ise sadece aldatıldıklarıyla kalırlar. Yazarlar aslında okuyucularından metnin içindeki ironiyi anlamalarını isterler. Bu istekleri doğrultusunda da metinlerinin satır aralarına bazı ipuçlarını koymayı ihmal etmezler. Oğuz Cebeci; ironiyi belli eden unsurları şöyle sıralar: 1.Anlatı tonundaki değişiklikler, 2. Abartma, 3.Alttan alma, 4.Çelişki / Uyumsuzluk, 5. Basitleştirme. Cebeci, ironistlerin kullandıkları teknikleri de şöyle sıralar: 1. Ayıplama amaçlı övgü, 2. Övgü amaçlı yergi, 3. Kurbanla aynı fikirdeymiş gibi yapma, 4. Sahte kuşkuculuk, 5. Cehalet taslamak, 6. İmada bulunmak, 7.Gerçek düşüncayı gizlemek, 8. İroni kurbanını savunur görünmek (Cebeci, 2008, 307-308). Sözü edilen teknikler incelendiğinde, hepsinin kökeninde “ mış gibi yapmak” olduğu göze çarpar. Bütün ironi teknikleri kandırmaca- aldatmaca üzerine kuruludur.

İronistler, övgü ve yergi unsurlarını ironi yaratmada kullanırlar. Bir durumu, bir kurumu, bir kişiyi övmek amacıyla sözde eleştirir gibi davranır. Eleştirisinin altında gizli bir övgü bulunur. Eleştirmek amacıyla da övgüyü kendine malzeme eder. Sözde över gibi davranarak aslında alttan alta eleştirisini yapar. Bir bakıma “kandırma” tekniği de diyebiliriz.

İronist, seçtiği kurban ile aynı fikirleri paylaşıyor gibi görünür, yaptıklarını, düşüncelerini büyük bir istekle onaylar. Amacı ise kurbanının sonunu hazırlamaktır.

#### **2.1.4. İroninin Gülme, Mizah ve Komik İle İlişkisi**

İroni kavramını daha iyi anlayabilmek adına onun mizah, komik olguları içinde nasıl bir yer edindiğini bilmek yerinde olacaktır. Günlük hayatta sürekli birbirine karıştırdığımız bu kavramlar hem birbirleriyle bağlantılı hem de birbirlerinden farklıdırlar. İroni, bünyesinde gülme olgusunu ister istemez

barındırır. İnsanoğlunun neden güldüğü, hangi durumlarda gülme eyleminin meydana geldiği psikolojiyi de konu olmuş ve bunun sebepleri araştırılmıştır.

Hobbes, “gülmenin gülen kişinin gülünen kişiye karşı üstünlük duymasından kaynaklandığı”nı düşünür (Cebeci, 2008, 17). Ayrıca, “değersizleştirme”, “rahatlama”, “oyun oynama” kavramları da gülmenin kaynakları olarak kabul edilir. Araştırmacılar tarafından gerilim uyandıran bir durumun ortadan kalkması sonucu oluşan rahatlama hissini gülmeyi tetiklediği ve aynı zamanda gülmenin bulaşıcı olduğu kabul edilir.

Doğal olarak gülmenin kökeninde olumlu bir hava olduğu düşünülür; fakat kimi durumlarda gülmede saldırganlık hissini de bulunduğu belirtilmiştir. Gutwirth, gülmenin en temel özelliğinin patlayıcılık olduğunu, çoğu zaman bilinçli kontrolün dışında ortaya çıktığını belirtir. Freud ise gülmenin gerçekleşmeyen bir amaç için toplanmış olan enerjinin zevkli bir biçimde dağıtılması olgusundan kaynaklandığını söyler (Cebeci, 2008, 21).<sup>10</sup>

Gülme olayının oluşma nedenleri, benzer bir biçimde ironinin de oluşma nedenleri sayılabilir. Bu nedenlerden ilki üstünlük duygusudur. Hobbes ‘a göre gülme, bir kişinin başka bir kişide zaaflık hissetmesi sonucu oluşur (Cebeci, 2008, 22). İronide de “üstünlük” kavramı önemlidir. Örneğin, kendini bilgili sanan kişi, cahil kişi karşısında kendini üstün hisseder. Fakat cahil olarak tanıdığı kişinin aslında rol yaptığını, gerçekte son derece bilgili olduğunu bilmediği için kendisi gülecekken, gülünecek duruma düşer. Gülme olgusunda tek taraf kendini güvende hissederken ironide aslında her iki taraf da güvende hisseder.

Gülme nasıl ki yanlışlık içinde olan bireyleri utandırmak ve akıllandırmak konusunda olumlu bir etkiye sahipse, ironinin de böyle olumlu tarafı vardır. İronide de bireyler, kurumlar, olaylar kimi zaman alayla, kimi zaman imayla, dokundurmayla doğru yola sevk edilmeye çalışılır.

---

<sup>10</sup> Oğuz Cebeci’nin alıntılıdığı kaynak: Gutwirth, Marcel. “Laughing Matter”, Cornell University Press, Ithaca, 1982.



Gülmenin diğ er bir kaynağı olan “oyun” konusu Freud tarafından da ele alınmış ve “humor” olarak adlandırılmıştır. Freud, “*Humor*” çalışmasında, süper egonun gerç ekliğ i, mizah aracılığ ıyla oyun olarak algıladığ ını vurgular (Cebeci, 2008, 28). Oyun kavramı, ironi için de geçerli bir kavramdır. Daha önce de bahsettiğ imiz gibi ironist, okuyucusu ya da izleyicisiyle bir bakıma oyun oynar. Asıl söylemek istediğ ini saklar ve okuyucunun bunu bulmasını ister.

“Serbestleştirme” de hem gülme hem de ironi için ortak bir özelliktir. Norman Holland, “*Laughing: A Psychology of Humor*” çalışmasında, Kant’a göre gülmenin, gerç ekleşmesinden endişe edilen bir şeyin gerç ekleşmeyeceğ inin anlaşılması üzerine ç ıkan “ferahlama” duygusundan kaynaklandığ ını belirtir (Cebeci, 2008, 29).<sup>11</sup> İronide yazarlar, eserlerini oluştururlarken kendilerine ironi aracılığ ıyla serbest bir ortam yaratırlar. Yaratılan bu serbestlik sonucu yazarlar istedikleri olayla, durumla, kişiyle alay edebilirler, istedikleri olayı, durumu, kişiye eleştirebilirler. Ayrıca alay etme, eleştirme sonucunda da bir rahatlama yaşarlar.

İroni ile gülme arasındaki doç rudan bağ ise, ironinin gülmeyi doç urduğ udur. Fakat araştırmacılar ironinin yarattığ ı gülmenin kaba ve amaçsız bir gülme olmadığ ı, kahkahaya benzemediğ i konusunda hemfikirdirler.

İroni, gülmenin nedeni olan “komik”le de ilişkilidir. Patrick O’Neil, *The Comedy of Entropy: Humor/Narrotive/Reading* adlı eserinde, “ince mizah”ın (humor) 18. yüzyıldan itibaren “belirsizlik” unsurunun kullanımı tekniğ ine dayandığ ını ileri sürer. O’Neil’ e göre komedi tarihi, eleştirel, duygusal, yakınlık duymaya yönelik ve düzensizleşmeye yönelik olmak üzere üç döneme ayrılır. Her bir dönemin kendine özgü bir yorumlayıcı topluluğu ve kendi komik anlayışı vardır. İlk iki grup, düzenin mizahını yansıtırken, üçüncü grup düzensizliğ in mizahını gösterir (Cebeci, 2008, 33).<sup>12</sup> Komiğ in ve ironinin bu noktada benzer bir yanı vardır. Her iki kavram da eleştirel olana ve

<sup>11</sup> Ođ uz Cebeci’nin alıntıladığ ı kaynak: Holland, Norman. “*Laughing: A Psychology of Humor*”, Cornell University Press, Ithaca, 1982.

<sup>12</sup> Ođ uz Cebeci’nin alıntıladığ ı kaynak: O’Neill, Patrick. “*The Comedy of Entropy: Humor/Narrotive/Reading*”, University of Toronto Press, Toronto, 1990.

düzensizleştirmeye yönelik tepkiye yakındır. Her ikisinin de sebeplerinden biri uyumsuz ve zıt olanların çatışmasıdır. Komik duygusu “bir şeyle, o şeyin sunumu arasındaki uyumsuzluk” tan kaynaklandığı gibi ironi de söylenen ile kastedilen arasındaki uyumsuzluktan kaynaklanır. Aradaki tek fark ironiyi yapan, kendini eğlendirme amacı güderken, komedyen ise başkalarını eğlendirme amacı taşır.

Oğuz Cebeci’ ye göre komedinin temel özelliklerinden biri, çatışmaya yol açan bir durumun var olması ve bu durumun “komik-kahraman” tarafından çözüme kavuşturulmasıdır. Cebeci, Antik Çağ’da ana komik karakter olarak tanımlanan “eiron” in kendisini olduğundan daha az gösteren bir kişilik olduğunu, yanında benzer biçimde davranan bir yardımcı figür bulunduğunu söyler. Daha sonra edebiyatta ve tiyatrodaki rastlanılan saf komik çiftlerinin temelinde de bu ikiliğin olduğunu vurgular.

Çoğu zaman komik ile karıştırılan mizah kavramının da ironiyle karşılaştırılması yapılmıştır. Ironi de olduğu gibi mizahın da “saldırgan” bir yönü vardır. Lance Olsen, ironi ve mizahı şöyle ayırır; “ironi” kavramı metnin ardında bir anlam bulunduğu fikrine dayanırken mizahta, metnin bir yüzey oluşturması söz konusudur, bu yüzeyin altında bir anlamın bulunup bulunmadığı ise önemli değildir (Cebeci, 2008, 60). Lâtime, şaka, nükte, iğne, taş, hiciv ve alay gibi mizah çeşitleri, ironinin içinde de kimi yollarla bulunurlar. Ferit Öngören, nükteyi şöyle tanımlar: “*Bir sözün, bir düşüncenin yanlış olması halinde ya da bir açık verildiğinde, karşımızdakinin hak ettiği bir imkândır*” (Öngören, 1983, 40). Öngören, nükteletin çoğunda, cinas, istiare, dil cambazlığı ve çift anlamlılık özelliklerinin bulunduğunu vurgular. Çift anlamlılık özelliği dolayısıyla nükte ile ironinin yakınlığını belirleyebiliriz (Öngören, 1983, 40).

Alay da ironiyle yakınlığı bulunan mizah çeşitleri arasındadır. Alayda fark ettirmeme işin hünere olarak kabul edilmiştir. Öngören, alayı anlamazlıktan gelip, karşı tarafı övmenin ve yükseltici sözlerle karşılamının, üstün ve özenilir bir erdem sayıldığını vurgular (Öngören, 1983, 40).

### 2.1.5. İroninin Diğer Tekniklerle İlişkisi

Beliz Güçbilmez, parodi, pastiş, üst kurmaca gibi araçların, her yazınsal aracı, başka, gizli ve şifreli araçlar haline getirdiğini, okuma katmanlarını çoğalttığını söyler. Modern sonrası dönemde artık ironinin fark edilmesi için bu araçlara ihtiyaç duyulmaya ve biçim okumalarına başlanmıştır. Bu durum araştırmacılar tarafından “metinlerarasılık” adını alır ve bu kavram bir metnin başka metinlerle olan ilişkisini karşılar. Michael Rifaterre, metinlerarasılığı şöyle açıklar; metinlerarasılık, okurun kendinden önce ya da sonra gelen bir yapıyla başka yapıtlar arasındaki ilişkileri algılamasıdır. Öteki yapıtlar ilk yapıtın metinlerarası göndergesini oluştururlar. Öyleyse bu ilişkilerin algılanması bir yapıtın yazınsallığını değerlendirmenin temel unsurlarından biridir (Güçbilmez, 2005, 162).

Mikhail Bakhtin, “*Karnavaldan Romana*” isimli eserinde, dilin her zaman sonsuz bir oluşum halinde olduğunu savlar. Ona göre dilin en önemli özelliği, bütün bir dilin hem daha önceki ifadeleri ve var olan anlam dizgelerini yanıtlaması, hem de gelecekteki yanıtları yaratması ve mümkün kılmasıdır.

*“Bütün söz türleri bir yandan nesneye, yani konuşmanın konusuna, betimlediği duruma, dünyaya, bir yandan da dinleyene yönelik bir tutum içerir, bu iki tutum aracılığıyla tanımlanır. Edebi türler de hem yapıtlarda vücut bulabilecek dünya görüşleri, en geniş anlamıyla ideolojiler, hem de okurların yapıtlarına seslenme biçimleri, okurlarında uyandırdıkları beklentiler üzerinde sınırlamalar oluşturur. Aynı zamanda bu yapıtların hem çağdaşı olan diğer yapıtlarla hem de bütün bir edebiyat tarihiyle diyalog içinde biçimlenmesini sağlar. Birçok çağdaş eleştiri kuramında, örneğin yapısalcılık sonrası yaklaşımlarda daha çok metinlerin dünyadan ve tarihten kopuk, soyut bir “metinsellik” özelliği cinsinden tanımlanmasının bir terimi olan metinlerarasılık, Bakhtin için özellikle tarihsel bir anlam taşır ve doğrudan tür olgusuna bağlanır”* (Bakhtin, 2001, 15-16)

Araştırmacılar tarafından ortak bir tanıma sahip olan parodi, ciddi sayılan bir yapıtın bir bölümünü ya da tümünü alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir öz vererek asıl öze yeni kurulan öz arasındaki ayrılıktan gülünç etkiyi çıkaran türdür. Oğuz Cebeci’ ye göre yazar, parodisini yapacağı metni bir tarz olarak görür ve ona kendi antiteziyle yaklaşır; bu

açıdan parodi bir sentez olarak yeniden yorumlama ve buna bağlı bir fikir değiştirme faaliyeti olarak da görülmelidir.

Beliz Güçbilmez ise parodik metin ile ilk metin arasında bir üveylik ilişkisinden söz eder:

*“Sonradan yazılan parodi metin, ana metinde aynı genleri, aynı hücreleri paylaşır; ancak içinde yetiştiği rahim farklı olduğundan tohum bambaşka biçimlere büyümüştür. Parodi metinde ana metinle kurduğu ilişkiden doğan borcunu ana metni yeniden gündeme getirerek, ününe ün katarak, kalıcılığını destekleyerek öder”* (Güçbilmez, 2005, 165).

Her iki türde de gizli mesajlar mevcuttur; ve her iki tür de okuyucunun veya izleyicinin bu gizli mesajları bulmasını ve çözmesini bekler. Fakat ironinin parodiye nazaran anlaşılması daha güçtür. İronist, okuyucunun gizli mesajı bulmasını bekler, fakat bunun zorlu olması ona daha çok zevk verir. Parodide ise parodisi yapılan metnin okuyucu/izleyici tarafından mümkün olduğunca çabuk anlaşılması istenir. Parodi, hedefleri gizlemek istediğinde nasıl ki ironiyi kullanıyorsa, ironi de karmaşıklığı daha da artırmak adına parodiyi amaçları doğrultusunda kullanabilir.

Hutcheon, “ *A Theory of Parody*”, çalışmasında, okuyucunun ironiyi anlayabilmek adına dilbilimsel donanıma sahip olması gerektiğini belirtir. Söylenenle ima edilen arasındaki farkı anlamak bunu gerektirir. Parodinin anlaşılması için ise, hem estetik hem de sosyal donanımın olması gerektiğini düşünen Hutcheon, parodinin metinlerarasılığı sağladığını vurgularken ironinin metin içinde işlem kazandığını açıklar (Cebeci, 2008, 92).<sup>13</sup>

İroniyle parodi arasındaki diğer ortak özellik ise, ikisinin de saldırgan olmasıdır. Parodi, eleştirmek adına başka bir metni hedef görürken, ironi bir durumu, bir kişiyi hedef olarak seçer. Hedef farklılığı görülse bile ikisinin de saldırganlığı, alaya alma, yıkma üzerine kuruludur.

Türk edebiyatında “hiciv” olarak bilinen satir, “görünür geçmişin bazı hususlarına yönelik eleştirileri içeren bir kurgu” dur. Ayrıca eleştirel bir tür

<sup>13</sup> Oğuz Cebeci'nin alıntılıdığı kaynak: Hutcheon, Linda. “ *A Theory of Parody*”, Methuen, New York, 1985.

olduğu, belirli kişi ve hedeflere saldırdığı bilinmektedir. Eleştirel olduğu kadar komik olduğu da bir gerçektir (Cebeci, 2008, 195). Satirin önemli bir özelliği çağıyla birlikte önem kazanmasıdır. Çünkü belirli toplumsal sorunları ele alır ve her çağdaki toplumsal konular da farklılık gösterir. İronideki saldırganlık, oyun, güldürü/komik ve yargılama satirde de görülür. Feinberg'e göre satir, eski inançları, önyargıları, boş inançları, dogmatizmi sarsmakta işe yarar. Diğer yandan, bu türün hedef aldığı bireyleri ıslah etmekten çok, başkalarını uyarma özelliği vardır. Bu açıdan tanıdığı ahlaki misyon geçmişe yönelmek, geçmişte kalanı düzeltmekten çok, geleceğe yönelmek ve geleceği kurmaktır (Cebeci, 2008, 198).

İroni ile satirin yakınlığı, satirin ironiyi bir teknik olarak kullanmasından gelir. İronide, ironist ile kurban olan kişinin birbiriyle uyumsuz olan gözlemleri söz konusudur. Fakat kurban kişi yanlışlığının farkında değildir. Oğuz Cebeci, ironinin belirli kişi ya da kurumlara yönelik "satir" amaçlı kullanılması halinde, eleştirinin yöneltildiği bir kurban figürü olmayacağını söyler. Kurban olmadığı için de artık evrene yönelik bir satirden söz edilmektedir (Cebeci, 2008, 209).

Satir, yergi, tahkir ve taşlamadan ayrılır. Çünkü saydığımız bu türlerin komik olma gibi zorunlulukları yoktur. Oysa satir ahlaki bir eleştiri taşıdığı gibi komik olanı da barındırabilir.

Bu türlerin yanı sıra ironinin diğer bazı kavramlarla da ilişkisi vardır. Bunlardan özellikle "fıkra" ön plana çıkmaktadır. İroni için belli bir grup tarafından anlaşılma yeterlidir, fakat fıkrayı anlayanların sayısı oldukça çok olmalıdır. Ayrıca içeriğinde eleştiryi barındıran fıkralar olsa da fıkralar genellikle eğlendirmeye yöneliktir. İroni ise doğası itibariyle eleştiredir.

Leech ve Lakorf gibi yazarlar ironinin yalanla, özellikle "beyaz yalan"la benzediğini savunurlar. "Bazı gerçeklerin dinleyiciler üzerinde duygusal yaralanmalara yol açmaması için gizlenerek, asıl durumu yansıtmayan bir açıklamayla örtülmesi halini" ifade eden "beyaz yalan" kavramı ironiyle

benzerlik gösterir (Cebeci, 2008, 321).<sup>14</sup> Ama aralarında önemli bir fark vardır: Beyaz yalan, yalan söyleyeni veya yalan söylenileni korumaya yöneliktir; ironi ise, ironisti ruhsal ve zihinsel açıdan tatmin etmeyi hedefler.

## 2.1.6. İroni Türleri

### 2.1.6.1. Söz İronisi

Söz ironisi, konuşmacının, kasıtlı olarak düşüncesi ile ifadesi arasında karşıtlık yaratması esasına dayanır. Söz ironisi, ifade edilmek istenen düşünce ile kullanılan sözcüklerin ima ettiği anlam arasındaki derin uçurum olarak da tanımlanır (Güçbilmez, 2005, 24). Söz ironisi ile Muecke'nin "*Irony and Ironic*" çalışmasında kullandığı "dil ironisi" kavramı arasında yakınlık vardır; hatta birbirlerinin yerine kullanıldıkları söylenebilir. Muecke dil ironisinin, ilgiyi ironiyi yapanın kullandığı tekniğe ve uyguladığı stratejiye çektiğini söyler (Cebeci, 2008, 301).<sup>15</sup>

Yazarlarımız, çoğu zaman ima etmek, dokundurmak amacıyla söz ironisini tercih ederler. Bu ironi türü, asıl söylenmek isteneni bünyesinde gizler; söylenen söz gerçek anlamda hiçbir imayı belli etmez; fakat söyleyenin konuşma üslubundan, sesinin tonundan ya da zamanına göre kendini belli eden bir ironidir. Söylenen sözün yüzeysel anlamı burada sadece maske olarak kullanılır; çünkü maske kaldırıldığında altında yatanın tam karşıt bir anlam olduğu görülür. Yazarların ya da kahramanlarının

<sup>14</sup> Oğuz Cebeci'nin alıntılacağı kaynaklar: Robin Lakoff ve Mark Johnson, "Metaphors we live by", Chicago, The University Of Chicago Press, 1980 ve Geoffrey Leech, "Principles of Pragmatics", London, 1983.

<sup>15</sup> Oğuz Cebeci'nin alıntılacağı kaynak: Muecke, D.C. "Irony and Ironic", London: Methuen, 1982.

kullandığı çift anlamlı sözler çoğu zaman okuyucunun aklını bulandırır. Güçbilmez, bu sözlerin muhatabı yanlış yönlendirebileceğini de vurgular.

Muecke, “*Irony and Ironic*” çalışmasında ironinin çift katmanlı bir olgu olduğunu söyler ve bu katmanlar arasında sürekli bir çatışma olduğunu belirtir. Muecke, ironiyi gerçek anlamın gizlenme seviyesi bakımından da alt gruplara ayırır. Bu gruplar: Açık ironi, Kapalı ironi ve Özel ironidir. “Açık İroni”de hem ironinin kurbanı hem de okuyucu, yazarın gerçek niyetini kolayca sezebilir. Bu kolaylığı sağlayan yazarın/ ironistin kullandığı üslup veya tondur. “Kapalı İroni”de ise ironistin amacı örtülüdür, gizlidir; fakat diğer yandan da ironist, bu örtünün kaldırılmasını bekler. Muecke, ironilerin genel olarak “Özel İroni” sınıfına dahil olduklarını belirtir. Bu ironide hedef, anlamın kurban ve okuyucu tarafından hemen anlaşılması değildir. Muecke, ironinin hedefi ile ironinin kurbanı arasında da bir ayrıma gider. İronide, ironistin saldırmayı hedeflediği belirli bir olay, durum, kişi ya da kurumlar mevcuttur. İronist bu hedef doğrultusunda kendine bir kurban arar. Bu noktada kurban da ironik ifadeyi duyan ve sadece yüzeysel anlama kanıp onunla yetinen kişileri temsil eder. (Cebeci, 2008, 302)<sup>16</sup>

### 2.1.6.2. Durum (Olay) İronisi / Pratik İroni

Bazı olay ve durumların ironik olmasından kaynaklanan, sözcüklerin değil de olayların yarattığı ironiden doğan türdür. Muecke, durum ironisinde önemli olanın, ironiyi fark eden kişinin tavır ve tepkileri olduğunu vurgular (Cebeci 2008: 300).<sup>17</sup> Beklenen olaylar ile gerçekleşen olayların çatışması sonucu bu ironinin doğduğunu söyleyen Thirlwall bu kavramı “Pratik İroni” ile karşılar (Güçbilmez, 2005, 25).

<sup>16</sup> Oğuz Cebeci'nin alıntılacağı kaynak: Muecke, D.C. “*Irony and Ironic*”, London: Methuen, 1982.

<sup>17</sup> Oğuz Cebeci'nin alıntılacağı kaynak: Muecke, D.C. “*Irony and Ironic*”, London: Methuen, 1982.

Yazarlar bu ironi çeşidini daha çok şaşkınlık yaratmak amacıyla kullanırlar. Aynı zamanda “farkındalık” yaratmak da söz konusudur. Yazarlar, eserlerinde kahramanları çelişik durumlarla karşı karşıya bıraktıkları gibi okuyucuları da çelişkide bırakırlar. Eserde, okurun umduğu sonuç ile eserdeki olayın sonucu birbirini tutmadığında da bir tür ironi meydana gelir. Yazar okuyucuyu bir bakıma şaşırtmıştır, okuyucunun doğru sonuçtan sapmasını sağlamıştır.

Ayrıca eserlerde kahramanların olması gereken durumlar içinde değil de tam zıddı durumlar içinde yer alması da durum ironisinin habercisidir. Yazar bilerek gerçekleşmesi istenilen olayları kurgulamaz ve bunu yaparken de kendisini şans, kader ve hayat koşullarının ardına gizler. Kendisi hiç devrede yokmuş, olanlara sebep değilmiş gibi davranır.

### 2.1.6.3. Romantik İroni

Bu ironi türü, 18. yüzyıl sonlarına doğru Almanya’da ortaya çıkmış bir türdür. Özellikle Almanya’da kendine yer edinmesinin sebebi ise Almanya’nın o dönemde içinde bulunduğu zor koşullardır. 18. yüzyılda politik açıdan olduğu kadar diğer birçok yönden de dağılmış olan Almanya’nın ileriye yönelik değişim göstermesi biraz zor görünüyordu (Cebeci, 2008, 288). *“Bu durum, gerçek hayatta olamayacak şeyleri eylem gerekmeksizin mümkün kılacak, yani yalnızca zihinde gerçekleştirecek bir anlayışın, bir tür spekülasyon düşüncesinin öne çıkmasına yol açmıştır”* (Cebeci, 2008, 288).

Cebeci, bütün bu nedenlerin Alman düşünsel ikliminde bir “kendinin farkında olma” hali geliştirdiğinin altını çizer. Romantik ironi döneminin insanı bilinçli insan tipidir. Bu dönemde kişi kendinin farkına varır ve kendinden yola çıkarak hayatın karmaşıklığını kavrar ve ister istemez insanoğlu bu karmaşıklığı kabul etmek zorunda kalır. Cebeci bu noktada, dünyanın insana



karşı olan ironik tutumuna, yani insanın içinde bulunduğu evren karşısındaki çaresizliğe vurgu yapar. İnsanın dünyaya yönelik ironisinde, dünyanın irrasyonel ve saçma varoluş koşullarına karşı, insanın “aldırışsız bir tavır” takındığının altını çizer.

Romantik ironi Muecke'nin “Genel İroni”si ile benzerlik gösterir. Genel ironide de insanlığın başa çıkılamaz gerçeklerle yaşadığı vurgulanır. Bu ironinin insanoğlunun içinde yaşadığı evrenin çelişkilerine ve kendi güçsüzlüğüne yönelik tepkisinden kaynaklandığı kabul görmüştür. Muecke'ye göre: *“Yalnız ve çaresiz insan, içinde bulunduğu koşulların farkındadır; ancak dünyayı ironik bir perspektiften görerek kendisini bu durumun yarattığı kederden bir ölçüde uzaklaştırabildiği zaman, ne tam katıldığı ne de tam uzaklaştığı bu hayata sakin bir gözle bakabilir”* (Cebeci, 2008, 286).

Romantik dönemde sanatçılar, eserleri aracılığıyla gerçeklerden, gerçek dünyadan uzaklaşmaya çalışmışlardır. Evrenin çelişkilerle bezeli yapısını ancak çelişkili davranarak unutmaya çalışmışlardır. Güçbilmez, bu dönemde ironinin melankolik, yalnız ve acı çeken bireyin entelektüel yaklaşımının ifadesi için kullanıldığının altını çizer.

Enrique Vila-Matas, bizi yerle bir eden gerçek duvarının, rastlantısal ortaya çıkışından korunmak için insanoğlunun gerçekliği ironikleştirebilme hakkına sahip olduğunu belirtir ve “İroni Üstüne” adlı yazısında şunları söyler:

*“Gerçek gerçekten var mıdır? Bir şey gerçekten görülebilir mi? (...) Sonsuz olasılıklar alanı dört bir yana uzanır ve gerçek, rastlantı eseri karşımıza çıkacak olsa, olasılıkların o kadar dışında yer alır ki ani bir şaşkınlıkla önümüzde birdenbire yükselen duvara çarpıp geriye devriliriz”* (Vila-Matas, 2009, 78).

#### 2.1.6.4. Dramatik İroni

Dramatik ironi, Connop Thirlwall'ın "Sophokles İronisi Üzerine"<sup>18</sup> adlı makalesiyle ortaya çıkmıştır. Bu ironide, ironist artık kendisini gizler ve devreden çıkarak sadece ironik bir durumu tasvir eder. Bu ironi türünün özellikle tragedyalarda çok kullanıldığı bilinmektedir.

*"Tragedya belki de her şeyden önce çelişik bir farkındalık hali yaratan bir sanat biçimidir- bir oyun kişinin bildiğini diğerinin bilmemesi ya da oyun kişilerinin hiçbirinin bilmediğini izleyicinin bilmesi gibi bir bilinçtir bu. Bu anlamdaki ironi tragedyanın belirleyici özelliğidir, bu yolla birden çok anlam katmanının aynı anda işlemesi sağlanır"* (Güçbilmez, 2005, 24).

Kısacası, kurbanın daha öğrenmediği bir gerçek, okuyucu tarafından bilinir. Bu noktada ironist ve okuyucu işbirliği içerisindedir. Buradaki ironi daha çok kahramanlar üzerindedir.

#### 2.1.6.5. Trajik İroni

David Worcestor, Trajik ironinin "Dramatik ironi ve Sophokles ironisi" olarak da adlandırılabilceğini vurgular (Güçbilmez, 2005, 43).<sup>19</sup>

Sevda Şener, trajik ironiyi; kahramanın yıkımından sorumlu olduğu ve yazgısının değişmezliğini bildiği ironi olarak tanımlar. Kahramanın mutlu olan hayatı birdenbire tam tersine döner. Bu ironi okuyucuda acıma ve korku duygularını uyandırır (Güçbilmez, 2005, 43).

<sup>18</sup> Beliz Güçbilmez'in alıntılacağı kaynak: Thirlwall, Connop. "On The Irony Of Sophocles", Philological Museum 2, 1833.

<sup>19</sup> Beliz Güçbilmez'in alıntılacağı kaynak: Worcestor, David. "The Art of Satire", London, 1923.

Trajik ironiyi kullanan yazarlar, eserlerindeki kurguyu kahramanları için olumlu bir şekilde başlatırlar. Fakat kurgunun devamında kahramanı pek de iyi olaylar beklemez. Kahramanlar kötü gidişat sonucunda daha da çok bunalıma girerek gidişatı kabullenirler ve olumsuzluklar karşısında direnmezler. Bu boş vermişlik, bu direnmeyiş kahramanın sonunu getiren vazgeçştir. Bu özelliğinden dolayı trajik ironiyi “yıkım ironisi” olarak da adlandırabiliriz.

#### **2.1.6.6. Spesifik İroni**

Bu ironi türünde, ironinin kurbanı, hataları olan biridir. Onun eleştirisini yapanlar, kendilerine göre doğru bir hayat yaşarlar ve kurban kişinin şahsi bir yanlışlık içinde olduğuna inanırlar. Cebeci'ye göre, topluluk üyeleri doğruluğundan emin oldukları bir standarttan yola çıkarak, standardın dışında kalan bireyi eleştirirler. Alışılmışın dışına çıkan, konulan kurallara uymayan, insanlara baş eğmeyen birey kaçınılmaz olarak toplumda baskı görür ve toplumdan soyutlanır. Ayrıca kendilerine göre doğru yaşadığına inananlar eleştirdikleri bireyi sadece eleştirirler, onu doğru tarafa çekmeye, yönlendirmeye çalışmazlar. Onu toplumun dışına iteleyerek onun yıkımına zemin oluştururlar.

#### **2.1.6.7. Bilinçdışı İroni**

Bilinçdışı ironi bütün ironik süreçlerin doğal bir parçası olarak kabul edilir. Aynı zamanda Alexander Stringfellow'a göre kişinin konuşurken ironik

ifadeler ürettiğinin farkına varmamasıdır. Stringfellow, “*The Meaning of Irony*” isimli çalışmasında, ironiye yol açan ruh durumunun ise haksızlık karşısında ortaya çıkan bir öfke olduğunu vurgular. Bu durumda intikam alma isteği oluşur ve ironi burada devreye girer. Kızgınlığın hedefi olan kişi ya da kurum gülünç duruma düşürülür ve intikam alınmış olunur (Cebeci, 2008, 309).<sup>20</sup>

Cebeci’ye göre ironik ifadelerde, ironistin bilinç düzeyinde reddettiği fakat bilinçdışında kabul ettiği bir gerçek dile getirilmektedir. Bu durumun ironistin aslında alay amaçlı söylediği şeye içten içe inandığını göstermektedir. Bu konuda Freud da şunu belirtir; “Bastırılmış bir düşüncenin bilinç alanına çıkabilmesi, bu düşüncenin bilinç tarafında reddedilmesi şartıyla mümkündür” (Cebeci, 2008, 310) İronide ise, bilincin normalde reddedeceği bir düşüncenin mümkün olduğunca saklanmadan ifade edilebilmesi söz konusudur.

Psikanalist olan Reik ise ironik alaycılığı gizli alay etme haliyle ilişkilendirir ve bu kaniya da soylu bir kişinin psikanalizini yaparak varır. Şöyle ki, genç adam soyluluğu çok, hizmetçi sınıfını insanlığın dışında bir topluluk olarak gören biridir. Aslında çocukluğunda hizmetçilere çok yakınlık duymuş; fakat anne ve baba tarafından bunun tam tersini hissetmeye zorlanmıştır. Hizmetçi sınıfıyla ilişki kuması istenmez. “*Genç adamın hizmetçiler karşısındaki tutumu, bilinç düzeyinde, anne- babasının isteklerini yerine getirmeye, bilinçdışında ise onlarla alay etmeye yöneliktir*” (Cebeci, 2008, 312).<sup>21</sup> Edmund Bergler “kişinin kendi kendine yönelttiği ironi”nin dış dünyadan gelebilecek saldırılara karşı önlem olarak kullanıldığını, aynı zamanda mazoşistik özellikler taşıdığını kabul eder; kişi, dış müdahaleye ihtiyaç duymadan kendi kendisini alaya alır (Cebeci, 2008, 314).<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Oğuz Cebeci’nin alıntıladığı kaynak: Stringfellow, Alexander. “The Meaning of Irony: A Psychoanalytic Investigation”, State University of New York Press, New York, 1994.

<sup>21</sup> Oğuz Cebeci’nin alıntıladığı kaynak: Reik, “Borderland of the Joke”, 1932.

<sup>22</sup> Oğuz Cebeci’nin alıntıladığı kaynak: Bergler, Edmund. “Laughter and the Sense of Humor and Superego”, Intercontinental Medical Book, New York, 1956.

## 2.1.7. İronist Çerçevesinde İroni Türleri

### 2.1.7.1. Şahsi Olmayan İroni

Bu ironi türünde ironiyi yapanın nasıl biri olduğu önemli değildir; önemli olan söylediği şeyin ne olduğudur. Burada ironist, karakteri aracılığıyla konuşur, karakterini maske olarak kullanır. Çünkü ironist kişi olarak ortada görünmez, sadece söylediklerini duyurur. Muecke, bu ironide saçma olanların ifadesiz bir yüz ve ses ile dile getirildiğini, saçma olduğu halde sağduyuya ve mantığa uygun olduğunu vurgular (Cebeci, 2008, 303).<sup>23</sup>

### 2.1.7.2. Kendini Azımsama İronisi

Burada ironist saf, cahil biri olarak karşımıza çıkar. Aynı zamanda Sokrates'in ironisi ile neredeyse aynı kapıya çıkar. İronist gerçek kimliğini gizler ve sözde bir kimlik ardına kendini gizleyerek kurbanını tuzağa düşürmeye çalışır. Sokrates de kendini azımsayarak, olduğundan daha bilgisiz göstererek kendini cahil biri olarak tanıtır ve karşı tarafı tuzağa düşürmeye çalışır.

---

<sup>23</sup> Oğuz Cebeci'nin alıntılıdığı kaynak: Muecke, D.C. "Irony and Ironic", London, Methuen, 1982.

### 2.1.7.3. Saflık İronisi

Saflık ironisinde ironist kendine bir sözcü seçer. Bu sözcüyü zeki, bilgili kişiler arasından değil de çoğu zaman zeki kişilerin göremediğini görebilen “saf” kişiliği seçer (Cebeci, 2008, 300). Saf karakter, gerçekleri ister istemez bir mıknatıs gibi üzerine çeker. Herhangi bir çaba sarf etmesine ya da gerçekleri aramasına gerek yoktur. Cebeci Keloğlan’ı bu kategoriye dahil eder. Keloğlan görünüş olarak “saf” zihinli “saf” kalpli biridir; fakat gerektiği yerde en zeki kişiden bile zeki olabilmektedir.

### 2.1.7.4. Dramatik İroni

Muecke bu ironi türünün esas olarak tiyatro yazarları ve romancılar tarafından kullanıldığını belirtir. İroni çeşitleri içinde açıkladığımız Dramatik ironiyi fazla ayrıntılara inmeden burada da açıklamak yerinde olacaktır. Cebeci, dramatik ironinin “olay ironisi”nden ayrıldığı nokta üzerinde durur. Olay ironisinde, kurbanın uğradığı zararın farkına vardığını belirten yazar, dramatik ironide bunun olmadığını vurgular. Dramatik ironide beklenti ile olay arasındaki farklılık izleyici/ okuyucu tarafından bilinirken, kurban, olaylardan habersiz kalır.

### 2.1.7.5. Kendi Kendini Ele Verme İronisi

Muecke bu ironiyi, “ironinin kurbanının yaptığı ya da söylediği şeylerle, zaafalarını ve hatalarını ifşa ettiği bir tür” olarak açıklar. Günlük kullanılan

dilden farklılık gösteren sözcüklerin kullanımının sonucunda konuşmaya gayri şahsi bir ton kazandırıldığını, bunun da gülünç olanı ortaya çıkardığını belirtir. Kurban olan kişi söyledikleriyle ve yaptıklarıyla çoğu zaman kendini ele verir. Gizlemek istediklerini, rol yaptığı için elinde olmadan açığa çıkarır. Karagöz ve Hacivat'ta, Hacivat'ın düştüğü durum bu ironiye dahil edilebilir. Kullandığı yabancı kelimeler Karagöz tarafından anlaşılır anlaşılmasına; fakat kendini Karagöz'ün iğnelemelerinden kurtaramaz.

#### **2.1.7.6. Çözumsuzlük İronisi**

Muecke bu ironinin oluşması için değişik durumların olabileceğini söyler. Bunlardan ilki, "ciddi bir sorunu olduğu halde bunun farkında olmayan, içinde yaşadığı evrenin akıl ve ahlak ötesi bir evren olduğunu kavrayamayan kişinin durumu"dur. İkincisi ise çözümlü olan bir sorunla karşılaştığı halde, çözumsuz bir durumla karşı karşıya olduğunu zanneden kişinin durumudur (Cebeci, 2008, 304).

İroninin kurbanı olan kişi her iki durumda da herhangi bir çözüm yoluna gitmez. Kendisini çaresiz olarak görür ve durumunu kabullenir. Özellikle ikinci durum söz konusu olduğunda kapılarını her çıkar yola kapar. Bu durumda da kurban, okuyucu tarafından çözümlü olan bir sorun içinde yitip gittiği için kınanır; hatta okuyucu, acımayla karışık bir biçimde kurbanı güler. Aslında bu noktada okuyucular açısından da ironik bir durum meydana gelir. Kurban kişiye olan üstünlüğünün farkına varan okuyucu, kurbanı acır; fakat çoğu zaman hayat karşısında kendisinin de aynı çaresizlik içinde olduğunu unutmaz. Yazar bu noktada kendisine iki kurban seçmiş olur; biri eserindeki kahramanı, diğeri de kahramana acıyan okuyucu. Böylelikle bir taşla iki kuş vuran yazarın ironiden aldığı zevk kat kat artacaktır.

### 2.1.7.7. Kendi Düşünen Ya Da Koruyan İroni

Kendini düşünen ya da koruyan ironi, ironiye kurban olarak seçilen kişinin içinden çıkılması zor bir durumla karşı karşıya kalmasıyla ya da sıkıştığı durumlarda görülür. Kurban kişi, sırf kendini kurtarmak, korumak adına kişisine göre fikir ve tavır değiştirir. Verecek cevabı olmadığına, anlık düşünüp anlık hareket eder. Cebeci, bu ironi türüne Nasreddin Hoca'nın "Sen de Haklısın" fıkrasını örnek verir. Bu fıkrada kadı rolünde olan Hoca'ya birbirinden davacı olan iki kişi farklı açıklamalarla gelir. Hoca her iki davacıyı da haklı görür. Karısı Hoca'nın bu yaptığına itiraz edince Hoca karısına da "Sen de haklısın" der. Hoca burada işin içinden çıkamadığı için kaçamak cevaplarla olayı geçiştirmeye çalışır (Cebeci, 2008, 307). Hoca, yanlış cevap verip kendisini küçük düşürmek istemez; kimin haklı olduğuna kendisi de karar veremediği için politik bir cevapla bu durumdan sıyrılmak ister. Bir bakıma kendini gelecek olan eleştirilerden korumak için kaçamak davranır. Gerçekten de karısı kendisini eleştirir. Karısının eleştirisine de cevabı olmayan Hoca, karısını da haklı bularak olayı örtbas etmeye çalışır. Çünkü sen de haklısın dediğinde kimsenin karşı koymayacağını bilmektedir.

## 2. 2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde öncelikle ironi üzerine yapılan ve öykücülerimizin öykü anlayışlarıyla ilgili belli başlı çalışmalara değinilmektedir.

Beliz Güçbilmez'in, *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı* adlı çalışması, 2005 yılında, Deniz Kitapevi'nden çıkmış bir çalışmadır. Giriş bölümünde ironi kavramının tanımları ve ironinin kullanım alanları üzerinde



duran yazarın asıl amacı, dramatik metinlerde ironinin hangi yollarla gerçekleştirildiğini saptamaktır. Metinleri değerlendirirken Tom Stoppard oyunlarını merkeze alan yazar, oyunlardan bazı bölümlere de yer vermiştir.

İroni üzerine yapılan bir diğer önemli çalışma Oğuz Cebeci'nin 2008 yılında İthaki yayınlarından çıkan çalışması, *Komik Edebi Türler, Parodi, Pastiş ve İroni*'dir. Cebeci, kitabının giriş bölümünde komik, gülme, komedi, mizah, fıkra kavramları üzerinde durmuş, kitabında asıl dikkatini Parodi, Satir ve İroni üzerinde toplamıştır. Bu teknikleri açıklarken öncelikle karakteristik özelliklerini veren yazar, daha sonra örnek metin incelemeleriyle tekniklerin kullanım alanlarını belirlemiştir.

Soren Kierkegaard'ın "*İroni Kavramı, Sokrates'e Yoğun Göndermelerle*" adlı çalışması, 2004 yılında Sıla Okur'un çevirisiyle İş Bankası yayınlarından çıkmıştır. Kierkegaard, giriş bölümünde İlk Çağ felsefecileri tarafından Sokrates'in nasıl anlaşıldığını ve Sokrates ile ilgili yorumlarını açıklar. Eserinin ikinci bölümünü ironi kavramına ayıran yazar, Sokrates, Fichte, Friedrich Schlegel, Tieck, Solger ironilerine yer vermiştir.

Ömer Lekesiz, "*Yeni Türk Edebiyatında Öykü*" isimli çalışmasını beş cilt olarak çıkarmış, her ciltte yazarları, öykülerinin çıkış yıllarına göre sıralamıştır. 1890- 1990 yılları arasındaki öykücülerini kapsayan çalışmada yazar, her yazarın hayatı, öykü kitapları, öykü anlayışlarıyla ilgili bilgilere yer verdikten sonra örnek metin incelemesi de yapmıştır. Öykü yazarlarını ve öykü anlayışlarını bir arada bulmak bakımından bir bütünlük gösteren kitap, çalışmamızda öykücülerimizin ironik tutumlarını tespit etmek bakımından son derece önemli bir değere sahiptir.

Kültür Bakanlığında çıkan, Sadık K. Tural, Zeynep Kerman ve N. Kayahan Özgül çalışması olan "*Hikayeciliğimizin Yüzüncü Yılında Yüz Örnek*" adlı kitapta, öykücülüğümüzün yüz yılı değerlendirilmiş ve modern öykümüzden yüz örnek verilmiştir. Öykücülüğümüzün yaşadığı tematik ve biçimsel değişimleri izlemek açısından önemli bir kitaptır.

## 3. YÖNTEM

### 3. 1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Çalışma genel karakteriyle dilbilimsel ve semantik bir çözümelemedir. Ancak örneklenen metinlerde dilin bütün görüntü düzeyleri ve semiyotik alanları değil, yalnızca dilin ironik düzeyinin anlama kattıkları aranmaktadır.

### 3. 2. BİLGİ TOPLAMA KAYNAKLARI

Çalışmamızın temel bilgi kaynakları Ömer Seyfettin'in, Refik Halit Karay'ın, Abdülhak Şinasi Hisar'ın, Oğuz Atay'ın, Memduh Şevket Esendal'ın, Haldun Taner'in, Vüs'at Osman Bener' in, Zeyyat Selimoğlu'nun, Muzaffer Buyrukçu'nun, Feyyaz Kayacan'ın, Orhan Duru'nun, Adnan Özyalçiner'in, Leyla Erbil'in, Sevgi Soysal'ın, Necati Tosuner'in, Fikret Ürgüp'ün, Adalet Ağaoğlu'nun ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın seçilen belli başlı öyküleridir. İroni kavramı, ironi edebiyat ilişkisi ve öykücülerimiz ile ilgili birçok kaynak toplanmış ve bunların çoğundan yararlanılmıştır. Kavramsal çerçeveyi oluşturma da, bulguları çözümelemede ve sonuçlara ulaşmada

kullandığımız bilgi kaynaklarını şöyle sıralayabiliriz (Bilgi toplama kaynaklarının açık künyeleri kaynakça bölümünde gösterilmiştir:

Öykücülerimizin tezde yararlanılan öykü kitapları:

- Ömer Seyfettin, Efruz Bey ve Diyet
- Refik Halit Karay, Memleket Hikayeleri
- Abdülhak Şinasi Hisar, Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı Ve Şeyhliği ve Çamlıca'daki Eniştemiz
- Ahmet Hamdi Tanpınar, Hikâyeler
- Memduh Şevket Esendal, Otlakçı ve Mendil Altında
- Haldun Taner, Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu Ayışığında "Çalışkur"
- Vüs'at Osman Bener, Dost
- Zeyyat Selimoğlu, Soyunanlar
- Muzaffer Buyrukçu, Kuyularda
- Feyyaz Kayacan, Gibiciler
- Orhan Duru, Şişe
- Adnan Özyalçiner, Panayır/Sur
- Leyla Erbil, Eski Sevgili
- Sevgi Soysal, Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu
- Necati Tosuner, Kambur
- Fikret Ürgüp, Bütün Hikâyeleri
- Adalet Ağaoğlu, Hadi Gidelim
- Oğuz Atay, Korkuyu Beklerken

İroni kavramı için başvurulan kaynaklar:

- Oğuz Cebeci, Komik Edebi Türler, Parodi, Satir Ve İroni,2008, İthaki Yayınları,İstanbul.
- Beliz Güçbilmez, Sophokles'ten Stoppard'a İroni Ve Dram Sanatı, 2005, Deniz Kitapevi, Ankara.
- Soren Kierkegaard, İroni Kavramı. Sokrates'e Yoğun Göndermelerle, 2004, İş Bankası Yayınları, İstanbul.

- Aristoteles, Nikomakhos'a Etik, 1997, Ayraç Yayınevi, Ankara.
- Numan Külekçi, Açıklamalar Ve Örneklerle Edebî Sanatlar, 1995, Akçağ Yayınları, Ankara.

Diğer kaynaklar (kitaplar):

- ❖ M. Öcal Oğuz (Editör), Türk Halk Edebiyatı El Kitabı, 2004, Ankara.
- ❖ Şerif Aktaş, Refik Halit Karay, 2004, Ankara.
- ❖ İsmail Çetişli, Edebiyatımızın Zirvesindekiler, 2004, Ankara.
- ❖ Ömer Lekesiz, Yeni Türk Edebiyatında Öykü 'Öykücüler Ve Öykü Anlayışları, Öyküler Ve Çözümlemeleri'. 2-3-4
- ❖ H. İnci, A. Uçman, Bir Gül Bu Karanlıklarda, Tanpınar Üzerine Yazılar, 2008, İstanbul.
- ❖ Ali Canib Yöntem., Ömer Seyfeddin Hayatı, Karakteri, Edebiyatı, İdeali Ve Eserlerinden Numuneler, 1993, İstanbul.

Tezler:

- ❖ Refika Altıkulaç, Oktay Arayıcı'nın Oyunlarında İroni Çeşitlemesi, 2003, Ankara.
- ❖ Arzu Karadikme, "İroni" Kavramı Ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde İroni, 2006, Sivas.
- ❖ Sıddık Tokar, Vüs'at Orhan Bener'in Eserleri Üzerine Bir Çalışma, 2006, Van.
- ❖ Gamze Somuncuoğlu, Sevgi Soysal'ın Yapıtlarında Kadın Kimliği, Tutkulu Perçem, Tante Rosa, Yürüme, 2002, Ankara.

Makaleler:

- ❖ Köksal Alver, Ahmet Hamdi Tanpınar: Türk Muhafazakârlığının Estetiği, Tezkire Dergisi

- ❖ Cevat Çapan, Kara Anlatının Altındaki Aydınlık
- ❖ İsmail Çetişli, Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Millî Şuur
- ❖ Oğuz Demiralp, Saatlerin Karıştığı Vakit, Kitap-lık Dergisi
- ❖ Cort Egan, İroninin Kurbanı, Kitaplık Dergisi
- ❖ Ülkü Eliuz, Toplumsal İroni Bağlamında Karagöz, Turkish Studies
- ❖ Hece Aylık Edebiyat Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı
- ❖ Tuncay İmamoğlu, Ahmet Hamdi Tanpınar'da Süreklilik Ve Değişim, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi
- ❖ Hasan Bülent Kahraman, Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar Ve Muhafazakar Modernliğin Estetik Düzlemi, Doğu Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi
- ❖ Mehmet Narlı, Ömer Seyfettin'den Cemal Şakar'a Öykü Ve İroni, İlmî Araştırmalar, Dil ve Edebiyat İncelemeleri.
- ❖ Ertan Örgen, Ömer Seyfettin'in Öykülerinin Yapısında Ve Dilinde İroni, Türkyurdu Dergisi
- ❖ Pierre Schoentjes, Yazınsal İroni İmgeleri, Kitap-lık Dergisi
- ❖ Necip Tosun,
  - Öyküde İronik Anlatım
  - Bir Öykü Olarak Hayat, Vüs'at O. Bener Öykücülüğü.
  - Türk Öykücülüğünün Serüveni- 1
  - Haldun Taner Sayfası. Türk Biyografileri
  - Erken Bir Postmodern: Feyyaz Kayacan Öykücülüğü
  - Hayat Ve Deneyim: Sevgi Soysal Öykücülüğü
- ❖ Enrique Vila-Matas, İroni Üstüne, Kitap-lık Dergisi
- ❖ Hüseyin Gökten, Haldun Taner'de İroni Şişhaneye Yağmur Yağıyordu

## 4. BULGULAR VE YORUMLAR

### 4.1. TÜRK ANLATI SANATI VE İRONİ İLİŞKİSİNE GENEL BİR BAKIŞ

Öykü, Türk edebiyatında son yüzyılın büyük gelişme göstermiş bir türdür. Edebiyatımıza Tanzimat döneminde giren öykü, bu günlere gelinceye kadar birçok değişim göstermiş, kırılmaya uğradığı zamanlar olmuş; fakat her zaman kendinden emin bir şekilde ilerlemeye devam etmiştir.

Bazen yaşanmış bir olayı, bazen bir düşü, kısa ve yoğun bir anlatımla sunan, ayrıntılara önem veren, kişinin iç dünyasına ışık tutan öykü, günümüzde de en çok rağbet gören türdür. Dönemlerin siyasal, kültürel ve poetik özelliklerine uyum sağlayan öykünün genel olarak romantik, realist, post-modernist dönemleri olduğunu söyleyebiliriz. Servet-i Fünun döneminden itibaren modern edebi anlayışlara uygun olarak gerçekçi bir yapı göstermeye başlayan öykü, Meşrutiyet döneminde de bu yapıyı sürdürmüştü; toplumsal ve siyasi olayları gözlemleyerek bunları yansıtmayı görev bilmiştir. Bu dönemde yazarlar köy ve köy insanının sorunlarını gerçekçi bir dille öykülerinde eritmişler, toplumu bazı konularda bilinçlendirmeyi hedeflemişlerdir. Fakat öykünün bu süreci çok uzun sürmemiş, 1950'lerle beraber Türk öyküsünde değişimler kendini göstermeye başlamıştır. Öykücüler, politik ve ideolojik gerçeklikler yanında insanın iç gerçekliklerini tartışma yoluna girmişlerdir. Bu dönem yazarları yüzeysel gerçekliklerin anlatılmasını eleştirmişler ve artık kişinin iç dünyasına adım atmışlardır.

Olayların yerini durumlar ve iç yaşantılar almıştır. Kişinin iç dünyasına yönelik konu olarak bunalımların, tedirginliklerin, pişmanlıkların, özellikle de kişinin yalnızlığının anlatılmasını zorunlu kılmıştır.

70'li yıllarda bireyci anlayış devam etmiş; fakat bireyin iç dünyası toplumsal bağlamda ele alınmıştır. Kültürel çatışmalar, bağınazlıklar, halkın yoksulluğu, düşünce çatışmaları, yolsuzluklar bireyin içine kapanmasına, kendini toplumdan soyutlamasına neden olmuştur. Kişiler toplumun bunalımından kendi bunalımlarını yaşamaya dönmüşlerdir.

Şartlara uyum sağlayabilen bir yapısı olan öykü, konularını ele alırken kısılalığına nazaran yoğunluğunu koruyabilmek adına birtakım tekniklere başvurur. Ayrıntılar üzerinde yola çıkıp bu ayrıntıları yoğunlaştırmak adına sıkça başvurulan teknikler arasında "ironi" ilk sırada yer alır. Kendine her dönemde kullanım alanı bulan bu teknik, özellikle bazı dönemlerde zirveye ulaşmış, yazarların en sevdiği teknik olmuştur.

İroninin varlığı herhangi bir olumsuzluğun habercisi olduğundan ironinin ortaya çıktığı dönemler genellikle buhran dönemleri olmuştur. Toplumsal düzenin bozulması, ahlak yapısının çökmesi gibi zorlu dönemlerde, ironik tutum ve dil düzeyi, eleştirel bir bakış olarak kendini gösterir. Her dönemde meydana gelen tarihi olaylar olumlu ya da olumsuz olsun bir şekilde edebiyata konu olurlar. Tiyatro sahnesinde, romanlarda, hikâyelerde toplumsal konular kaçınılmaz olarak işlenir. İroni de bu noktada yazarların en büyük silahıdır. Yazarlar bu tehlikeli silah ile toplumu, okuyucuyu uykudan uyandırmak amacını güderler. Halkı alışık olduklarından koparmak, sarsmak adına yanlış işleyen düzene saldırırlar. Yazarlar etkinin daha sarsıcı olması için komik olana, gülme olgusuna yaslanırlar. Fakat bu komik, kahkaha attıracak seviyede değil, sadece acı veya alaycı bir gülümseme yaratacak düzeydedir. Amaç eğlendirmek için güldürmek değil, düşündürmek için güldürmektir.

Yazarlarımız çoğu kez iktidara, yönetim şekillerine, toplumsal aksaklıklara yönelik eleştirilerini doğrudan yapamadıkları için dolaylı anlatım

yolunu, ironiyi tercih ederler. Yazarların çoğu kez beslendikleri kaynak toplum olduğundan eleştiri de kendiliğinden belirir.

Giderek ironi, bir eleştiri unsuru olmaktan çıkarak eserin kıymetini belirleyen bir unsur olarak kullanılmaya başlanır. Sanat eserleri ironiyi barındırdıkları oranda başarılı kabul edilirler. Bunun nedeni, ironi tekniğinin bir söz sanatı, bir hüner, ustalık gerektiren bir teknik olarak kabul görmesidir.

İronik anlatım kuşkusuz sanat eserlerine bir ayrıcalık verir ve bu birçok eleştirmen tarafından kabul edilir. Ama bazı eleştirmenler, ironik anlatımın abartılı kullanıldığı metinlerin anlamsızlık boyutuna vardığını düşünmektedirler. Bu noktada ironinin değerini belirleyen, orantılı olarak kullanılmasıdır.

İroni ve öykü ilişkisine geçmeden önce, ironinin edebiyatımızda geçmiş dönemlerde hangi türlerle birlikte kullanıldığına, bu konuda öne çıkan isimlere değinmek faydalı olacaktır.

Türk edebiyatında ironi her alanda kendine yer edinmiş, özellikle roman ve hikâyede sıkça kullanılmıştır. “Hayal oyunu”, “Gölge oyunu” adını verdiğimiz Karagöz-Hacivat’ta da ironi mevcuttur. Burada Karagöz tiplmesi saf kişilik olarak tanıtılır. Hacivat ise bilgili, eğitilmiş, kültürlü bir tiptir. Karagöz oyunu halk tarafından yoğun ilgi görmüş ve sadece geçmişte değil günümüzde de etkisini sürdürmüş bir perde oyunudur. Halk tarafından büyük ilgi görmesinin asıl nedeni, halkın, halk sorunlarının işlenmesidir. “Gölge Oyunu” üzerine yoğun araştırmaları bulunan Metin And, Karagöz oyunları üzerine elde edilen bilgilerin daha çok II. Abdülhamit’in baskı yönetimi dönemine rastladığını belirtir. Karagöz’ün birçok yanı olduğu gibi utanmaz bir yanının da olduğunu vurgulayan And, “*sımsıkı kapanık bir toplumda, baskının yarattığı kımıltısızlık içinde, bu yoldan bir kaçamak aranması; soluk verecek bir delik olarak buna başvurulmuş olması, ancak Karagöz lehine yorumlanmalıdır*” der (And, 1969, 293). Genel itibariyle söz komiğine dayanan gölge oyununda bu söz komiğini oluşturan en önemli karakter Karagöz’dür. Metin And, Karagöz’ü şöyle tanımlar: “*Karagöz, dışa dönük, iç tepkilerini hemen açığa vuran, olduğundan başka gözükmeğe çalışmayan bir*



*halk adamıdır. Halkın ahlâk anlayışının ve sağduyusunun temsilcisidir. Ortalığı dolandırmak gibi ufak tefek kusurlarını halk hoş görür, ona duygudaşlık bağlarıyla bağlıdır. Özü sözü birdir, düşündüğünü çekinmeden söylediği için başına türlü açmazlar gelir”* (And, 1969). Hacivat'ın söylediklerini sürekli yanlış duyan ve yanlış anlayan Karagöz cevaplarıyla komik olana sebep olur. Söylenen ile anlaşılanın çatışmasına dayanan bir ironi söz konusudur. Karagöz oyununda Sokrates ironisi ağır basmaktadır. Burada Sokrates rolünde olan Karagöz'dür. Aslında çok bilmiş olan, her şey hakkında bilgisi olan Karagöz cahil, hiçbir şey bilmeyen biri olarak tanıtılır. Bunun nedeni ise gerekli olan ironiye zemin oluşturmaktır. Hacivat, Karagöz karşısında kendini bilgili, kültürlü olarak üstün görürken, Karagöz'den aldığı cevaplarla neye uğradığını şaşırır. Karagöz'ün söyledikleri çoğu zaman imalarla doludur. Söyledikleri ile söylemek istedikleri tamamen farklıdır. Sıradan insanların sorunları, toplumsal sorunlar soru- cevap tekniğiyle ele alınırken olması gerekenler komikle birleştirilerek etkileyicilik artırılır.

*“Karagöz, kişinin bildiğini sandığı şeylere karşı uyanık olmasını sağlaması ve bir şey bilmezken bildiğini sanmanın tehlikelerine dikkat çekmesi bakımından da eğitbilimsel değere sahiptir. Oyunlarda, toplumsal yaşamın bütün tipleri, kültürel durumları içinde yansıtılırken çarpık durumlar, ilişkiler, yozlaşmış sistem, yaygınlaşan olumsuzluklar abartı ve saçma boyutuna taşınarak karikatürize edilir. Toplumsal ve bireysel açıdan yergisel eleştiri ve güldürünün bir arada kullanıldığı oyunlarda, sosyal yaşamın düzen ya da sistem kaynaklı çelişkileri, kusurları; abartı, abartı, kötüleme, aşağılama ve suçlama biçiminde yansıtılır; toplumsal dejenerasyonun sebepleri ve sonuçları gösterilir. Ayrıca diyalekt farklılığına ve söz oyunlarına dayanan dil güldürüsünün de ironik bir anlatım tarzı olarak kullanıldığı görülür”* (Eliuz, 2008, 296).

Pertev Naili Boratav, Karagöz karakterinin karşısındaki Hacivat'ı idare-i maslahatçı, iki yüzlü, herkesin suyuna göre gitmesini, nabzına göre şerbet vermesini bilen kişi olarak görür. Hacivat, çıkarları ile çevresine sınımsız bağlı olan bir kişiliktir. Karagöz'ü ise çıkarı olmadığı için çiğ gerçeği söyleme gücünü hiçbir zaman yitirmeyen biri olarak görür. Korkusuzdur, sakıncasızdır. Kendi tabiatının, insanoğlunun zayıf ve aksak yönlerini sergilemekten utanmaz (Boratav, 2000, 215). Karagöz nasıl ki kendini olduğundan daha saf, daha cahil göstermeye çalışıyorsa, Hacivat da kendini olduğundan daha bilgili, daha zeki ve örmüş geçirmiş biri olarak gösterir. Bu

oyunlardaki ironi sadece Karagöz çevresinde dönmez. Hacivat da kendini farklı göstermeye çalışan biri olarak ne yazık ki ironinin kurbanı olur.

Nihal Türkmen, Karagöz oyunlarının ve Orta oyunun diyaloglarını birbirine benzetir:

*“Karagöz diyalogu ile büyük benzerlik gösteren Orta oyunu diyalogunun karakteristiği; irticâlen geliştirilen vak’ada, sözü cinas yolu ile üretmektir. Karşılıklı konuşan iki oyuncunun sözleri daima küçük ilmiklerle birbirine tutturulmuştur. Bu ilmikler, “ters anlama”, “anlamazlıktan gelme”, “anlamadan anlamış görünme”, “söz uydurma”, “söz açma” gibi dil oyunlarıdır ki, “söz açma”; konuşmayı üretmek ve nükte (esprit) imkânı vermek, “söz uydurmak” da, bu imkânı kullanmak anlamındadır” (Türkmen, 1991, 82).*

Oyunlarda kullanılan bu diyalog tekniklerinin çoğunun, ironinin de kullandığı teknikler olması bakımından bu oyunların ironiyi barındırdıklarını ilave edebiliriz. Ters anlama, anlamazlıktan gelme, anlamadan anlamış gibi görünme gibi teknikler ironinin de sıkça başvurduğu tekniklerdir.

Perde üzerinde hayat bulan bu karakterler aracılığıyla ukalalık, kurnazlık, dalkavukluk, sözde kahramanlıklar, menfaat düşkünlükleri, kıskançlık gibi olumsuzluklar bir yandan güldürürken bir yandan da eleştirilmiştir.

Karagöz’den sonra ironinin fıkralardaki kullanımı da dikkat çekmektedir. Fıkralar kısa oldukları kadar anlam bakımından oldukça yoğunurlar. Kısa cümleler içinde birçok düşünce vurgulanır. Fıkralar sadece komik özellik taşımaz; aynı zamanda eleştirel tavırları da mevcuttur. Komik oldukları kadar bir düşünce ya da mesajı karşı tarafa iletmeye çalışırlar. Dursun Yıldırım fıkranın tanımını yaparken içinde istihza olduğunu vurgular. Fıkrayı şöyle tanımlar: *“Gerçek hayat ile bağı olan vak’aları, sosyal ve beşerî kusurları, günlük yaşantımızda karşılaştığımız çarpıklıkları, gülünç durumları, tezatları, eski/ yeni çatışmalarını ince bir mizah, hikemi söyleyiş, keskin bir istihza ve güçlü bir tenkit anlayışına sahip bir üslup içinde, dramatik öğeleri ağır basan bir hikâye çatısı etrafında toplayarak, genellikle bir tipe bağlı*

olarak anlatılan, nesir diliyle yaratılmış, küçük hacimli sözlü edebiyat kompozisyonlarından her birine verilen addır.” (Yıldırım, 1999) Türk fıkraları incelendiğinde büyük bir bölümünün yönetici kesim ile yönetilen kesimin çatışmalarına dayandığı görülmektedir. Halk, yönetime iletmek istediklerini doğrudan iletemediği için fıkraları araç olarak kullanır. Şükrü Elçin, fıkra konularını, hayat hadiselerinin teşkil ettiğini belirtir. *“İnsan- cemiyet münâsebetindeki düşünce ve davranış farklarından doğan çatışmalar, beşerî kusurlar ve gülünç vak’alar fıkrayı meydana getirir”* (Elçin, 2001, 566). Şükrü Elçin, fıkra konularını; idare edenlerle idare edilenler arasındaki fıkralar, inançlarla, dini âdet ve merasimlerle, yasaklara dair davranışlar üzerindeki fıkralar, içtimâî, iktisâdi ve siyâsî görüş ayrılıklarından doğan çatışmaların olduğu fıkralar olarak ayırır (Elçin, 2001, 567). Halk, kendisine fıkralarda bir kahraman seçerek onu sözcü yapar. Nasreddin Hoca fıkralarına göz attığımızda da karşımıza yoğun bir ironi çıkar. Nasreddin Hoca insanoğlunun yanlışlarıyla yüzleşmesini, hatalarıyla yaşamasını öğreten bilge bir kişiliktir. Nasreddin karakteri kendi yanlışlarını bilen, bunların üzerine giden ve fıkralarının sonunda mutlaka öğüt alınmasını sağlayan bir karakterdir. Fıkralarda komiğin, mizahın yanı sıra ince bir alay da söz konusudur. Hoca öğüt verirken, eleştirirken, imalarda bulunurken hep ironiye başvurur. Söylemek istediğini doğrudan dile getirmez; dolambaçlı yolları deneyerek etkiyi daha da arttırır. Nasreddin Hoca’nın fıkralarında çoğu zaman “kendini koruyan ironi” çeşidi görülür. Nasreddin Hoca içinde bulunduğu zor durumdan kıvrak zekâsıyla en az hasarla kurtulmayı her zaman başarır.

Nasreddin Hoca, fıkralarda sadece tek kişiyi alaya almaz, sınırlılığı ortadan kaldırarak toplumsal bir mizah yaratır. Türk mizah hikâyelerinin klasik kişiliğidir. Şükrü Kurgan’a göre, Nasreddin Hoca’da saflık nükte ile, aptallık akılla birleşmektedir (Kurgan, 1986, 16). Kurgan, Hoca’nın bütün büyük komikler gibi davrandığını, yani, güldürenin, güldürdüğünden habersiz gözükmesi gerektiği kuralını unutmadığını, kendisinin gülmediğini özellikle vurgular (Kurgan, 1986, 21).

Hoca, genellikle fıkralarda sıkıntılı bir durumdan kurtulmak adına aptallık taslar ve gerçek zekâsını gizler. Hazırcevaplıkta üstüne olmayan

Hoca, aslında zekâsını bu hazırcevaplılığıyla ortaya koyar. Hoca'nın yaşadığı dönemde toplumsal bozukluklar ön planda olduğu için, halk psikolojisini Hoca aracılığıyla düzeltmeye çalışır.

Ferit Öngören, fıkranın mizah yükünü en kolay taşıyabilen, en çabuk yayılabilen bir tür olarak her dönemde kabul gördüğünü belirtir. En sert, en sakıncalı mizah örnekleri fıkra ile topluma kolaylıkla duyurulur. Aynı zamanda fıkralar, görüşümüzü karşımızdakine açıkça söyleyemediğimiz yerlerde, dolaylı anlatım tekniğiyle halk tarafından sürekli kullanılmıştır (Öngören, 1983, 45).

İroni Divan edebiyatı ve Halk edebiyatında da kendine kullanım alanı bulmuştur. Divan edebiyatındaki "tariz" sanatı, Halk edebiyatındaki "taşlama" anlam olarak ironiyi tam karşılama da birbirlerinin yerine kullanılabilirler. Erman Artun taşlamayı şöyle tanımlar: "*Âşık edebiyatında toplumdaki haksızlıkların, yolsuzlukların, geriliklerin ve ekonomik sorunların mizahi bir dille sergilendiği koşmalardır*" (Aça, 2004, 289). Âşıkların bu atışmaları sırasında birbirleriyle alay ettikleri ve taşlamalarda hiciv ile alayın sıkça kullanıldığı bilinmektedir. Taşlama ve ironinin benzer yanları, ikisinin de bünyelerinde alay ve hicvi barındırmalarıdır.

Divan edebiyatındaki ta'rizin lügat manası; "Dokunaklı söz söylemek, sataşmak, ilişmektir. *Edebiyat ıstılahı olarak, bir ciheti gösterip de diğer bir ciheti kastetmektir. Ta'rizde söylenen sözle, ifade edilmek istenen gerçek arasında tam bir zıddiyet vardır. Söylenen sözü hakiki manasıyla anlamak mümkün değildir*" (Külekçi, 1995, 76). Numan Külekçi, ta'rizde daima bir serzeniş, aşağılama olduğunun altını çizer. Ayrıca ta'riz de ironi gibi zeka gerektiren bir sanattır. Söylenenlerden söylenmek istenenlerin anlaşılması beklenir, bu durumdan da hem söyleyen hem dinleyen zevk alır.

İlerleyen dönemlerde de ironi birçok sanat eserinde kendine yer edinmiştir. Özellikle Tanzimat edebiyatı döneminde Ziya Paşa dikkati çeker. Toplumsal eleştiriyi kendine amaç edinen Ziya Paşa, bu yönünü özellikle "Terkib-i Bend" adlı eserinde gösterir. Düzenin bozukluğunu, insanların mevki düşkünlüklerini, gurursuzluk örneklerini sert ve alaycı bir dille yermiştir.

“ Bed-asla necabet mi verir hiç üniforma,  
Zerduz palan ursan eşek yine eşektir.

Bed-maye olan anlaşılır meclis-i meyde  
İşret Güher-i ademi temyize mihenktir

Nush ile uslanmayı etmeli tekdir  
Tekdir ile uslanmayanın hakkı kötüktir

Nadanlar eder sohbet-i nadanla telezzüz  
Divanelerin hemdemi divane gerektir

Afv ile mübeşşir midir eshab-ı meratib  
Kanun-i ceza acize mi has demektir

Milyonla çalan mesned-i izzete şerefsaz  
Birkaç kuruşu mürtekibin cay-i kürektir” (Akyüz, 44-49).

Şiirinde inceden inceye dokundurmasını yapan Ziya Paşa, gerçekleri sarsıcı bir üslupla dile getirmeyi amaçlamıştır. Ziya Paşa her ne kadar eleştirirken ironiden yararlınsa da kendisini ironik bir durumun içinde bulunmaktan kurtaramamıştır. “Şiir ve İnşa” adlı makalesinde halk edebiyatını göklere çıkarıp asıl şiirimizin halk şiiri olduğunu savunan şairimiz, “Harabat Mukaddimesi”nde tam tersi bir düşünceyi savunarak herkesi şaşırtmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın belirttiği gibi teklif ettiği yolda ilerleyemediği için fikir değiştirip, Divan şiirini överek halk şiirini küçümseyen Ziya Paşa özellikle de yol arkadaşı Namık Kemal’in eleştiri oklarından kendini koruyamamıştır. (Tanpınar, 2003)

Tanzimat ile birlikte tanıştığımız öykü de ironiden nasibini almıştır. Yazarlarımız az sözle çok şey anlatmak istedikleri öykülerinde anlatımı yoğunlaştırmak adına ironiye sıkça başvurmuşlardır. Kimi zaman gerçekleri örtbas etmek, kimi zaman da gerçekleri açığa çıkarmak için kullanılan ironi, çoğu zaman eleştirel tavrını korumuştur. Edebiyatımızda belli bir döneme girildikten sonra artık ironinin olmadığı eserler eksik görülmeye başlanmış,

yazarlar ironiyi kullanmak adına yarışa girmişlerdir. İroni eserin kalıcılığını, etkisini arttıran bir unsur olarak kabul görmüştür.

#### 4.2. ÖMER SEYFETTİN'DE İRONİ

Türk öyküsünün, temel taşlarından biri olan Ömer Seyfettin, Türk toplumunun sancılı dönemlerini eserlerine yansıtmıştır. Osmanlı'nın dağılmaya yüz tutup, halkın hangi yöne gideceğini bilemediği, diğer ülkelerin baskılarının zirvede olduğu yılları gözlem gücüyle kimi zaman eleştirel, kimi zaman alaycı bir tavırla ele almıştır.

Maupassant öykülerini kendine örnek alan yazar, onun en çok öykülerindeki öğreticilik unsurunu kullanmayı yeğlemiştir. Öykülerini yazarken toplumu etkilemek, toplumun ilerlemesine olanak vermek gayesini gütmüştür. Kimi öyküsünde milletin kahramanlık, vatan, millet duygularını şaha kaldırmayı hedefleyen yazar, kimi öyküsünde de hayatın gülünç yanlarını insanoğlunun düştüğü rezil durumları alaya almayı hedeflemiştir.

Yakup Kadri, onun sistemli bir şekilde yüklendiği sosyal sorumluluğu şöyle değerlendirir:

*“Ömer Seyfeddin meğer istikbale hitap ediyormuş. Birçoklarımız bunu vaktinde anlayamadık. Ölümünden yirmi şu kadar yıl geçtiği halde onun ifadesi terütaze duruyor. Hikâyeleri hala mekteplerde edebi dil nümunesi olarak okutuluyor”* (Ali Canip Yöntem, 1993, 5).

Reşat Nuri Güntekin, Ömer Seyfettin'in eserlerindeki mizahi özellikleri şöyle tasvir eder:

*“Ömer Seyfeddin, benim çok sevdiğim ve beğendiğim bir insandı. Ölümü üzerinden yirmi küsur yıl geçmiştir. Fakat onun hala etrafımdaki canlı insanların birçoğundan daha fazla bir kuvvetle yaşadığını duyarım. Ömer, karikatür yapar gibi mübalağalar, fanteziler, fantasmagorilerle konuşur ve aşağı yukarı da aynı şekilde yazardı. Bu,*

*onu birçok kimselere daima hayatın dış yüzünde dolaşan hafif ve daldan dala atlayan bir insan, sırf eğlendirmek için yazı yazan bir mizah ve fantezi hikâyecisi gibi tanınmıştır. Fakat şekli bırakarak asla bakmasını bilen bir insansanız ve hakikate kasden göz yumacak bir garzakâr değilseniz onda kudretli bir hayat konsepsiyonu, hiçbir noktada birbirini nakzetmiyen bir fikirler manzumesi, hulâsa sağlam bir şahsiyet görürdünüz” (Ali Canip Yöntem, 1993, 6)*

Ali Canip Yöntem, Ömer Seyfettin için mizahın bir özenti olmadığını, onun için bir yaradılış ve mizaç olduğunun altını çizer. Yalnız yazarken değil, konuşurken bile hayata, şahıslara fantezi ile baktığını belirtir. Ve Seyfettin için ancak bir şarlatanın, nümayışçinin, kozmopolitin mizah ve hiciv unsuru olduğunu vurgular (Yöntem, 1993, 29).

Seyfettin, öykülerinde kendine has bir üslup yaratmıştır. Anlatımında imalar, alaylar yoğundur. Yazarın öykülerinde daha çok olay ve durum ironisine yaslandığını görmekteyiz. Özellikle toplum içinde dejenere olmuş, yozlaşmış tipleri küçük düşürmek, gülünç olaylar içine sokmak yazarın en sevdiği tutumdur.

Ertan Örgen, yazarın basit ve gündelik olayları anlatırken genelde olay ironisine başvurduğunun altını çizer. Seyfettin’in kendini hakim bakış açısıyla konumlandığını ve kişileri, olayları beklenmedik son aracılığıyla gülünç hale getirdiğini belirtir (Örgen, 2009, 111).

Yazar, “Efruz Bey” öykülerinde kendini olduğundan farklı gösteren, yozlaşmış bir tipi alaya alır. Mehmet Narlı, bu hikâyelerin tam bir tip ironisi örneği olduklarını belirler.

*“Kendini kahraman zanneden, kendine soy uyduran, kurtuluşun köyden geleceğini söyleyen, Türklerin şecereleri hakkında ipe sapa gelmez hikâyeler uyduran Efruz, köksüzlüğün, şarlatanlığın, meziyetsizliğin, yalancılığın adıdır” (Narlı, 2007, 107).*

“Hürriyete Layık Bir Kahraman” öyküsünde Ömer Seyfettin, Meşrutiyet dönemin birey üzerindeki buhranına değinmiştir. İnsanların ne yöne gideceğini bilemediği, bocalama yaşadığı, hükümetten korkunun en üst düzeyde olduğu dönemde öykünün kahramanı Efruz Bey gibi kafa bulanıklığı yaşayan bireyler peyda olur.

Ahmet Bey, nam-ı diğer Efruz Bey, çalıştığı kaleme heyecanla girerek orada çalışan arkadaşlarına haberi duyup duymadıklarını sorar. Kalemdekiler ise bir şeyden haberli değildirler. Ahmet Bey gazetede Kanunu Esasi tebliğinden hürriyetin ilan edildiğini çıkardığı için hareketlerine bir serbestlik gelmiştir. Onun serbestliğinin aksine kalemdekiler bir o kadar korku duymaktadırlar. Arkadaşlarına kızan Ahmet Bey *“Siz artık bu devre lâyük adamlar değilsiniz. İlânât sütunlarında Hürriyet ilânını arıyorsunuz.”* diye bağırır (Seyfettin, 2004, 14).

O böyle seslenirken arkadaşları önlerine bakıyorlar, her ihtimale karşı bu tehlikeli tartışmalara girmekten kaçınıyorlardı. Babîli koridorlarında yürürken iyice cesaretlenen Ahmet Bey, birden *“Yaşasın Hürriyet!”* diye haykırır. Bu sesin duyulması üzerine koridordaki herkes bir yere gizlenir. Çünkü bunun bir tuzak olduğunu düşünmektedirler. Burada ironik olan, gizlenmiş korkunun okurun önünde ortaya çıkarılmasıdır. İroni sadece saklananlar üzerinden ortaya çıkmaz; aynı zaman bağırın Ahmet Bey de ironiktir; çünkü metin ilerledikçe aslında Ahmet Bey’inde zaafı ortaya çıkacaktır:

*“Ahmet Bey, Babîli’de ilk defa olarak bu kelimeyi haykırabildiği için ruhunda öyle bir büyüklük, öyle fevkalâdelik duydu ki hükümetin bütün ordusu önüne çıksa “bir hamlede yere geçireceğini sandı”* (Seyfettin, 2004, 18).

Haykırmalarına devam eden Ahmet Bey’in etrafına yavaş yavaş kâtipler toplanır. Bir saat sonra etrafında müdürler, müsteşarlar, devlet azaları toplanmıştır. Kalabalığa güvenerek Ahmet Bey, gittikçe coşmakta, eski idareyi lanetlemekte ve kendini hürriyeti ilân eden ilk kişi olarak görmektedir.

Anlattıklarıyla kendine kahraman süsü veren Ahmet Bey, aslında içi boş bir teneke gibidir. Neyi savunduğu konusunda en ufak bir fikri bile yoktur. Sadece hürriyet kelimesini bilen, anlamına dair bir bilgisi olmayan, Jön Türkler’in kim olduklarından haberi olmayan bir kahraman çıkar ortaya. Halk öyle galeyana gelir ki Ahmet Bey’i omuzlarına alarak sokağa taşarlar.



Ahmet isminin onun müstear ismi olduğunu söyleyen Ahmet Bey, herkesin kendisini bu isimle tanıdığını asıl ismini sakladığını halka duyurur. Hürriyeti nasıl ilân ettiğini soran halka, Sulukule'den Yıldız Sarayı'na kadar bir tünel kazdıklarını, sarayda müstebidi odasında yakalayıp zorla hürriyeti ilân ettirmeye çalıştıklarını anlatır. Ahmet Bey anlattıklarını öyle abartır ki halk bile suskunlaşır. *“Ne eziyetler çektik! Saçlarımız ağardı. Şairlerin hayatta bahar farzettikleri gençliğimiz, dar, güneş görmez bir delik içinde kazma vurmakla geçti. Dişlerimiz döküldü”* (Seyfettin, 2004, 23)

Ahmet Bey evine halkın omuzlarında gider. Annesi pencereden onu omuzlarda görünce *“Ayol ümmeti Muhammed'imın başında yürümeye böyle utanmıyor musun, Ahmet?”* (Seyfettin, 2004, 29) diye seslenir. Kendisine Ahmet diye seslenen annesine adının Ahmet olmadığını söyleyince annesi bayılır. Ahmet Bey, evde asıl isminin söylenmesini yasaklar. O gece evde sabaha kadar kendine yeni bir isim düşünür. Eline sözlük alarak teker teker kelimeleri incelemeye başlar. Sonunda “ziyalandırıcı, Ruşen edici olan” anlamına gelen “Efruz” ismini koyar.

Ahmet Bey, annesinin verdiği on beş lira ile kalemden aldığı iki bin beş yüz kuruştan başka geliri olmadığı halde kendisini çok meşgulmüş gibi tanıtır, ne kadar büyük adam varsa onlarla kendini arkadaş gibi gösterir. Olmadığı halde şair, edip, filozof, âlim, pehlivan, derviş olur, okumadığı halde Namık Kemal'in bütün eserlerini okuduğunu söyler.

Efruz Bey, hiçbir zaman kendini göstermeye çalıştığı gibi olmaya çalışmamış, onun öyle görünmek kâfi olmuştur. Onun indinde zenginliğin, zengin olmanın önemi yoktur, sadece zengin görünmek önemlidir.

Ertesi gün halkın sesleriyle heyecanlanan Ahmet Bey yine omuzlara alınarak yollarda gezdirilir. Halkın önünde yine demeçler vererek insanları coşturur. Gece eve geldiğinde hizmetçi kendisine telgraf geldiğini söyler. Telgrafı okuyan Efruz Bey yazılanlardan hiçbir şey anlamaz. Telgraf, İttihat ve Terakki Partisince gönderilmiş olup Efruz Bey'i çağırılmaktadır. Ertesi gün kulübe giden Efruz Bey, kapıda kendisini karşılayanları göremeyince bozulur. Kulübe geldiğinde kapıdaki adam ona terslenir ve pis bir odaya sokup

beklemesini söyler. Bir süre sonra onu masanın etrafında oturanların bulunduğu bir odaya alırlar. Herkes kendisine hayretle bakmakta, baştan aşağıya süzmektedir.

Efruz Bey halk tarafından omuzlar üzerinde taşınmaya iki gün içinde alışınca masadakilerin içeri girdiğinde ayağa kalkmamalarına öfkelenir. “Siz kimsiniz? Beni ne sıfatla çağırabiliyorsunuz?” diye bağırır. Odadakiler “Heyet-i Merkeziyye” olduklarını söyledikten sonra sorular sormaya başlarlar. Sordukları sorulara aldıkları cevaplar onları daha da şaşırtır. Sonunda Efruz Bey’in aslında hiçbir şeyden haberi olmadığını, sırf gösteriş için bu kadar gürültüye sebebiyet verdiğini anladıklarında kahkahalarını tutamazlar. Efruz Bey’i Hapishane-i Umumi’ye gönderirler. Hapishanede çok uzun kalmasa da dışarı çıktığında yaşadıklarının bir rüya olup olmadığını sorgulamaya başlar. Çünkü *“Daha bırakılmadan halk denen kitle, atmasyonlarına aldanıp üç günde taptığı mabudunu üç saniye içinde unutmuştu”* (Seyfettin, 2004, 61).

Yaşananlardan sonra Ahmet Bey’in elinde kalan tek yadigâr ise sadece ismidir. “Efruz Bey”

Ertan Örgen, yazarın bu öyküsünde halk arasında oluşturulmak istenen fakat bir türlü oluşmamış zihniyeti yerdiğini, bunu da ironi aracılığıyla yaptığını belirtir. Seyfettin öyküsünde sadece Efruz Bey tipini değil, ona sorgusuz sualsiz tapan halkı, korkusundan hürriyet kelimesinin söyleyemeyenleri de alaya alır. Yazar, Ahmet Bey’in mabeynden ertesi gün hürriyetin ilân edileceğini duyduktan sonra konaktan ayrılışını dil ironisiyle açıklar. *“O ana kadar tamamıyla mabeyne mensup geçinen Ahmet Bey velinimetinin konağından çıkarken o kadar “hürriyetperver”di ki yanında Namık Kemal’le Mithat Paşa halis istibdat taraftarı kalırlardı”* (Seyfettin, 2004, 15). Yazar burada söylemiş olduğu sözleri ciddi tavırla söylediği için ironiyi yakalar. Aslında bunları söylemesindeki tek gaye Ahmet Bey’in gösteriş budalalığını yermektir.

İsmail Çetişli’ye göre Efruz Bey, ne olduğu belirsiz, daldan dala konan, gösteriş budalası ve kozmopolit bir tiptir. Onun bazen hürriyet kahramanı olduğunu, bazen asilzade, bazen âlim, bazen de pedagog olduğunu söyleyen

yazar, milliyete ait bütün değerleri reddettiği üzerinde durur (Çetişli, 1999, 205).

Ömer Seyfettin, kalemde çalışanlarla da alay eder. Ahmet Bey ve arkadaşları hürriyet hakkında konuşurlarken odaya giren müdür; “İşlerinize bakınız beyler!” emrini verir. “Ben amirinizim, benim gibi vazifeperver olunuz. İnsanın en büyük saadeti vazifesini ihmalsiz icrasıdır!” diye eklemeyi de unutmaz. Vazifeperver olduğuna inanan müdür ise Büyükkada’da oturduğundan işe öğle paydosundan on dakika önce gelip, öğle paydosu bitmeden çıkıp gider. Yazar, işini ciddiyetle yapmayı, yaparmış gibi görünenleri de eleştirmekten kendini alamaz.

Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp ile yaptığı bir konuşmada Efruz tipiyle ilgili düşüncesini açıklar:

*“Bir gün Ziya Gökalp kendisine latife yollu:*

*– Ömer Bey, sen kahramanlarını sevmiyorsun, bilakis onları teşhir edip cezalandırıyorsun, demiş ve ondan şu cevabı almıştır:*

*– Cancağızım, niçin insafsızlık ediyorsunuz? Ben Mermer Tezgahtaki Ali Ustayı sevmedim mi? Ben And’daki Mıstıkı sevmedim mi? Fakat merhamet ediniz. Efruz Beyi nasıl seveyim?”* (Ali Canip Yöntem, 1993, 30)

Efruz Bey, Ömer Seyfettin öykücülüğünün ironik zirvesidir diyebiliriz. Çünkü diğer öykülerine dağılmış olan ironik öğeler, Efruz Bey’de toplanmış gibidir: Cehalet, korku, işgüzarlık, çok bilmişlik, saflık gibi insani arızalar, Efruz Bey, memurin, siyaset ve halk arasında dağıtılmış ve bütün bunlar ironik öykü bütününü meydana getirmiştir. Efruz Bey’in ironik dil düzeyi de tek katlı değildir: İma, şaşırtma, saldırma gibi düzeylerin bir arada kullanılması, bir taraftan sıradan okuru güldürken bir taraftan da entelektüel okuru tarihsel sürecin ve toplumsal yapının çelişkili boyutlarına taşıyarak acı acı gülümsetmektedir.

Yazar, “Kesik Bıyık” öyküsünde toplumdaki bireylerin farklı düşünceler nedeniyle çatışmasını konu edinir. Seyfettin’in, öykünün girişinde kahramanına söylettikleri oldukça düşündürücüdür. Çetişli’nin “Milliyet

şuurundan uzak olma” şeklinde nitelediği bu öyküde yazar, insanların taklit ederek yaşayışlarını, daha sonra da özlerine dönemeyerek başkalaşmalarını eleştirir.

*“Darwin” denilen herifin sözüne inanmalı. Evet, insanlar mutlaka maymundan türemişler! Çünkü işte neyi görsek hemen taklit ediyoruz; oturmayı, kalkmayı, içmeyi, yürümeyi, durmayı, hâsılı, hâsılı her şey”* (Seyfettin, 2002, 30)

Öykünün kahramanı kendisinin de taklitçi olduğunu, gelen her modayı uyguladığını itiraf eder. Bir dönem herkes bıyıklarını Amerikalılar gibi kestirince o da palabıyıklarını kestirir. Kendisiyle alay etmekten de vazgeçmez:

*“Ben de palabıyıklarımı sırf taklitçilik gayesiyle kestirdim; hakikaten “Darwin”in isteği gibi ecdadıma benzedim”* (Seyfettin, 2002, 30) diyerek maymuna benzediğini anlatmak ister; böylece alay edilecek davranışın içine kendini de koyarak bir taraftan “kendini azımsama” ironisi oluşturur. Bir taratan da söylediklerinin ciddi mi yoksa şaka mı olduğuna dair bir kuşku bırakarak bir “dil ironisi”ne yönelir.

Bıyıklarını kestirip evine gittiğinde ilk tepkiyi evdeki evlatlıktan görür. Kız, kapıda bıyıksız halini görünce çığlık atar, kurt görmüş kısrak gibi haykırarak kaçır. Annesi ise bıyıklarını kestirdiği için farmasonlara benzetir. Onların arasına karıştığını düşünerek, onu hain, alçak olarak niteleyip, artık evladı olmadığını haykırır. Annesinden sonra sıra babasına açıklamaya gelir. Sigara içerken bıyığının ucunu yaktığı için kestirdiğini söylese de baba ona inanmaz: *“Sen bana dolma yutturamazsın, dedi. Demek ki sokakları dolduran züppelerin bıyıkları kibritle mi yandı”* (Seyfettin, 2002, 34). Burada kültürel bir simgenin kaybının kültürel yapı tarafından olağan dışı bulunmasından doğan ve daha çok verilen tepkisel davranışlarda ortaya çıkan bir ironi vardır.

Baba, bıyıkların kesilmesine şiddetli bir tepki verir, onu eşcinsellerle bir sayar; hatta bıyıklar çıksa bile artık namus lekelenmiştir. Babasının bu tepkileri karşısında, öykü kişisi, “bıyıklarımı keseceğime, kafamı kesseydim” pişmanlığını yaşar. Aslında öykü kişisinin hem taklidi davranışlarda bulunması hem bundan pişmanlık, trajik bir durumu ortaya koyar. Fakat

Ömer Seyfettin, olmak istediği ile olduğu arasında sıkışıp kalan öznenin trajik boyunu yumuşatır; ona belirli oranda saflık kazandırarak kişiye gülünebilecek kadar bir masumluk ekler.

Yolda giderken gençler tarafından beğenilen kahramanımız “Bonjur, Bonjur” sesleriyle karşılaşır. Bıyıklarını kesince adama benzediğini söylerler. Tramvaya binen kahramanımızın yanına aksakallı bir hoca oturur. Hocanın kendisine kızacağına düşünerek korkan kahramanımız yüzünü gizlemeye çalışır. Hoca ise “Eksik olmayınız oğlum. Var olunuz!” diyerek onu onaylar. Bıyıklarını kestiği için sünnetli olduğunu söylediği kahramanımız şaşırır. Sünnetli olduğunu nasıl anladığını merak edip sorunca; Hoca; “İşte bıyıklarınızı kestirmişsiniz ya oğlum. Bu sünnet-i şerif değil midir?” der.

Tramvay’daki diyaloglar, sadece bıyığını kesen öykü kişisini şaşırtmaz; okur da bir an kimin gerçekten düşüncesini söylediğini kimin alay ettiğini şaşırır. İronik durum da tam burada ortaya çıkar. Fakat son tahlilde bıyıklarını kesen, değişimi yüzeysel olarak yaşamaya kalkan genç küçük düşürülmüş olur. Tanzimat’tan Cumhuriyet hikayesine uzanan bir eleştiri konusudur moda. Fakat modaya uymanın daima komik karşılanacak saf tipler üzerinden eleştirilmesi ilginçtir. Sanki yazarlar, düşünsel ve sosyal düzeyi uygun olmayan ahalinin modayı izlemek istemesini komik buluyorlardır.

Ömer Seyfettin’in de, toplumsal değişim sürecinin doğurduğu problemleri hem ironik düzeyde hem de ideolojik düzeyde işleyen öyküleri vardır. Biz sadece arada kalmış; köklerinden koparılmış, kendini bir yere ait hissedemeyen kişiliklerin iki örneğine değindik ve yazarın bu öykülerinde mizaha ve ironiye yoğun bir şekilde yer verdiğini örneklemiştik.

### 4.3. REFİK HALİT KARAY'DA İRONİ

Siyasi mizah yazarı olarak ünlenen Refik Halit, bu yazılarını “Kirpi” adıyla yazmıştır. Refik Halit’in ironiyi eserlerinden nasıl kullandığını, mizahı, eleştiriyi nasıl elde ettiğini anlamak için “Memleket Hikâyeleri” ve “Gurbet Hikâyeleri” adlı kitaplarını taradık.

Memleket Hikâyeleri adı altında toplanan hikâyeler, Anadolu’daki sürgünlerine bağlı olan gözlem ve tecrübelerinden beslenirler. Yazar, bu hikâyelerinde yerel olana önem vermiş, yerli tiplerden meydana gelen bir kadro oluşturmuştur. Anadolu insanının acılarına, sıkıntılarına, sevinçlerine yer verdiği gibi yönetimde bulunanlara, yanlış yönetime olan eleştirilerini de eserlerinde yer vermiştir.

“Yatık Emine” hikâyesi, toplum dışına itilmiş bir kadının hikâyesidir. Emine, uygunsuz hareketlerde bulunduğu gerekçesiyle cezasını çekmesi için bir kazaya sürgün gönderilir. Aslında Emine cezasını çekmek için değil de kendine çeki düzen vermesi için gönderildiği bu kasabada bir bakıma bedel öder. Fakat ödediği bedel ne yazık ki ağır olur. Çünkü daha kendisi kasabaya gelmeden şöhreti ulaşmıştır. Emine geldiğinde kasabanın kadınları onun kendilerinden farklı olduğunu, daha alımlı olduğunu anladıklarında Emine’yi hemen dışlarlar. Yazar oranın kadınlarını şöyle anlatır:

*“Kadınlar ise taş gibi duygusuz, kütük kadar hareketsiz ve donukturlar. Bol bol evlenmekten ve sık sık doğurmaktan başka ömürlerinin tadı, acısı yoktu. Kadınlarında ne oynaklık, erkeklerinde ne bir haşarılık. Kaçma, kaçırma gibi olaylara tek tük rastlanırdı; ahlaksızca olgular da binde bir görülürdü”* (Karay, 1999, 13).

Emine’yi kasabaya getirdiklerinde Teğmen Dal Sabri, böyle bir kadınla karşılaşacağını hiç düşünmez. Onun zihninde elinde sigarayla sokaklarda dolaşan, yüzü boyalı, açık seçik bir kadın canlanmıştı. Gelen kadın ise siyah çarşafli, yüzü peçeli, sıkılgan, korkak bir kadındır. Emine’yi kasabaya gönderen vali, bu kasabanın ahlaklı bir kasaba olduğunu bildiğinden huyunu düzeltmesi için Emine’yi buraya gönderir; fakat kasabada kimse Emine’ye ev

vermez, herkes ona karşı büyük bir nefret duyar. Her türlü eziyeti, horlanmayı görüp ses çıkarmadığı, boyun eğdiği için ona “Yatık Emine” denmiştir.

Kasabaya geldiğinden beri Emine teğmenin de aklından çıkmaz. Dal Sabri, Yatık Emine’yi isteyip de elde edemediği için ona öfke duyar. Sahip olamamasının, onun başkasıyla ilişki kurmasının hırsını sebepsiz yere kadından çıkarır. Kasabanın erkekleri Emine ile yalnız kaldıklarında ona iyi davranırlar; fakat başkaları görünce ona sırtlarını dönerler. Örneğin Dal Sabri, Emine’yi dövdükten sonra, kadın arzuhalciye sığınır. Arzuhalci onunla yalnız kaldığında arkadaş gibi davranırken dükkânın önünde adamların onlara baktığını görünce işin rengi değişir. Emine’yi tekmeleyerek dükkânından kovar. Bu hareketi ise sırf o anda onu izleyenlere gösteriş olsun diye yapar. Arzuhalcinin bu iki yüzlü davranışının tek yüzünü gören dükkân komşuları için bu ironik bir durum değildir ama arzuhalcinin ve diğerlerinin her iki yüzünü de gören için verilecek tepki acı bir gülümsemedir. Okurda oluşacak bu tepkiyle yazar iki hedefini de gerçekleştirmiş olur: Okurun ilgisini artırmak ve iki yüzlü sosyal yapı konusunda tepki oluşturmak.

Bir süre sonra kasabada artık Emine’ye ekmek bile verilmez. Polislerden biri Emine’nin haline acıyıp ekmek vermek isteyince komiser onu durdurur:

*“Emine’nin uzattığı el boşta kaldı. Hayatın dayanılmaz bir sarsıntısı bu kadını bir defa yere kapatmış, sonra her halkası başka biçim sıkıntı ve katlanıştan yapılmış bir uzun, ağır zincir vücuduna dolanarak onu yaralıya, bereliye sürüklemiş, paramparça etmişti. Bu, manevi değil adeta elle tutulur bir zincirdi... Bu, benzetme değil, işin doğrusuydu. O her şeye ne derin bir boyun eğişle katlanmıştı. Fakat bu kadar hainliğe şimdiye dek rast gelmemişti. Gözlerini çevirdi, içinden on beş senelik uğursuzlukların hazmedilmemiş acısı taşan bir bakışla komiseri uzun uzun süzdü. Sonra gene bir şey demeden, aç bir kurt gibi üstüne atılıp ısırması, parçalaması gereken bu herife karşı hala isyan etmek isteği duymadan salına salına hükümet avlusundan çıkıp gitti” (Karay, 1999, 34).*

Jandarmalar gece vakti Emine’nin evine girmeye kalkarlar. Başkaları nasıl giriyorsa kendilerinin de girmeye hakları olduğunu düşünürler. Eve girerler; fakat Emine’nin açlıktan ve soğuktan öldüğünü görürler. Jandarmalar kadının öldüğüne değil de ölmeden yetişemediklerine üzülürler. Hatta ölüsü

ile ilgili kötü düşünceleri de içlerinden geçirecek kadar kadına saygıları yoktur.

Kasaba halkı Emine'ye insan muamelesi yapmaz. Her ne suç işlerse işlesin onun da bir can taşıdığını unuturlar. Ahlakını geri kazanması, kendine çeki düzen vermesi için gönderildiği bu kasaba, Emine'nin sonu olur.

Refik Halit'in bu öyküsünde değerler ironisi (spesifik ironi) dikkat çeker: Hatalarının kurbanı olan kişi ile doğru kabul edilen değerle yaşayanlar karşı karşıya getirilir. Emine, hatalarını düzeltmesi için en uygun olduğu sanılan yere gönderilir. Ne yazık ki ahlaklı, düzenli, dürüst bir hayat yaşadıklarına inanılan kasaba halkının zaafı, daha da güçlü bir ahlaki erozyonu gözler önüne serer. Yanlışları yüzünden kendi içine kapanan Emine, dışsal olarak dayatılan ama insani gerçekliği olmayan ahlak yüzünden ölür.

Refik Halit'in en ironik öykülerinden biri "Şeftali Bahçeleri" isimli öyküdür. Bürokratik, siyasi ve toplumsal eleştiri maksatlı öyküde, kimi emekli, kimi sürgün memurlar, zevk ve safa ehli eşraf ve çeşitli mesleklerden zevat, görevi, çalışmayı bir tarafa bırakarak tam bir zevk uyuşması içinde yaşarlar. Öykünün kahramanı Agâh Efendi, yeni memuriyet yerine gelirken, geleceği yer hakkındaki söylentileri duymuştur. Burası Anadolu'nun Saadabad'ı olarak bilinmektedir.

*"Tıpkı Saadabad gibi burada da sürekli sazlar çalınıp çengiler oynar; gazeller okunup şiirler yazılırdı. İçki düşkünü mutasarrıflar, müdürler içinde, çoğu şairdi. Nedim gibi gazeller yazarlar; aruzdan, tasavvuftan konuşurlar; Mevlevilikten dem vururlardı. Ömürleri sazla, sözle tatlı geçirdi. Bu keyif düşkünü memurlar suya sabuna dokunan işlere karışmadıklarından senerlice yerlerinde kalırlar, kasabayı benimseyip ev yaptırırlar, havuzlar açtırıp kameriyeler kurdururlardı. Aslında çoğu, devrin hoş görmediği, başından savdığı kimselerdi. Yükselme ümidinde olmadıklarından resmi işlere önem vermezler, zevklerine bakarlardı"* (Karay, 1999, 40).

Kasabaya yazı işleri müdürü olarak atanan Agâh Efendi gelirken memlekete ciddi hizmet etme kararı alır. Yolda yeni yapacağı düzenlemeler, yardım dernekleri ile kafasını doldurur:



*“Durmayacak, dinlenmeyecek, çalışacaktı. Atılganlık gerek diyordu, mutasarrıftan tutarak amir ve memurların hepsini yola getireceğine inanmıştı. Memleketi kaplayan tembelliği, durgunluğu kafası almıyordu”* (Karay, 1999, 41).

Agâh Efendi'nin ümitle geldiği bu kasabada ne acıdır ki ümitleri birer birer kırılır. İlk geldiği günlerde düzenlenen eğlencelere katılmayan, diğer memurlara uymayan Agâh Bey zamanla diğerleri tarafından dışlanır:

*“Zaten hükümetteki arkadaşları da ondan bezmişler, yola gelmeyen, zevkten anlamayan bu adamdan yüz çevirmişlerdi. Eski Yazı İşleri Müdürü gözlerinde tütüyordu. Ne çapkın bir İzmirliydi... Kasabaya ilk geldiği gece onu bir ziyafete götürmüşlerdi”* (Karay, 1999, 43).

Bir gün çok ısrar ettiklerinde arkadaşlarını kıramaz ve onların eğlencelerine katılır. Şeftali bahçelerinde gezinirken şeftalilerin mayhoş kokusu müdürü de yumuşatır. Müdür ertesi gün, diğer ertesi gün, diğer geceler düzenlenen bütün eğlencelere katılır.

Agâh Efendi *“Bu gamsız, geniş ömür yüreğinin ateşini söndürmüştü. Şimdi geçen günlerdeki hizmet, imar, yeni düzenlemeler gibi fikirlerini hatırladıkça nargilesini güreterek gülümsüyor, arkadaşlarına kendini mazur göstermek için: – Toyluk, ne yaparsın?”* der (Karay, 1999, 48).

Öykü giderek dozu artan bir durum ironisi içinde ilerler. Beklenen hareket ile gerçekleşen olaylar birbirine zıttır. Agâh Bey, düzeni değiştirmeye geldiği yerde kendisi düzene uyar. Sonunda düzen onu da kendisine benzetir. Başlangıçta kasabadaki çıkmazın içine düştüğünün farkındadır fakat kendine hakim olamaz. Orada işleyen düzene kendini alıştıran bir bakıma kederden uzaklaşır ve oraya hangi amaçlarla geldiğini unutur. Agâh Bey burada diğer memurlar gibi aldırışsız tavır takınarak kendini sıkıntıdan kurtarır.

Yazar, diğer bir öyküsü olan “Sarı Bal”da da durum ironisini yakalar. Çoğu öyküsünde düzeni eleştirdiği görülen Refik Halit'in bu öyküde de mevcut düzeni iğnelediği görülmektedir. Öyküdeki “Sarı Bal”, kasabada evindeki eğlencelerle ün yapmış hafif meşrep bir kadındır. Yazar, “Sarı Bal”ı şöyle tanımlar;

*“Sarı Bal, kasabanın felaketi idi. Sık sık taşıp köprüleri götüren Deli Çay, damları çökerten karayel, bağları soyan dolu kadar zararlıydı. Onun da götürdüğü çiftlikler, çökerttiği damlar, soyduğu bağlar vardı. Hemen her mirastan hakkı, her kazançtan payı olurdu. Bu işsiz, eğlencesiz, ücra kasaba halkı para harcamak gereği duydukları zaman içer, içer, Sarı Bal’ın kapısını çalardı”* (Karay, 1999, 70).

Sarı Bal’ın evinde mal müdürleri, memurlar, yolcular basılmaktan kurtulamamışlardır. Fakat son gelen kaymakam bu konuda çok sert davranmaktadır. Sarı Bal’ın evinde yakalanan herkesin hapse atılmasını emreder. Bir akşam Sarı Bal’ın evinde yine eğlence olduğu vakit mahallenin kabadayısı Sarı Bal’ın evine gelir. Fakat Sarı Bal’da ve diğerlerinde bir huzursuzluk vardır. Hilmi Ağa’yı bir an önce sarhoş etmeye çalışmaktadırlar. Eğlence devam ederken polisler bir anda evi basarlar. *“Yeni gelen komiser de huysuz aksi bir adamdır. Kara, fırtınaya bakmaz, gece gündür demez kasabayı dolaşır, kahpelere, çapkınlara kırbaç atardı”* (Karay, 1999, 72). Komiser eve girer ve evdekilerin isimlerini teker teker alır. Her tarafı aramalarını emreder. Bir şey bulamazlar; fakat komiserin gözleri yerdeki yatağa ilişir. Komiser kim olduklarını sorar ve yorganı açtıklarında iki küçük çocuğun yattığını görürler. Her ne hikmetse yan tarafta yorganın altında bir tümsek daha vardır. Sarı Bal komisere yorganı açmaması için gözleriyle neredeyse yalvarır. Sonunda yorganı açtıklarında altında yatanın *“Sarı Bal’ın evinde eğlencelere asla izin vermeyen”* kaymakam olduğu anlaşılır.

Söyledikleriyle yaptıkları arasında uçurumlar olan kaymakamı gören okur için ironinin düzeyi yükselir; fakat ironinin patladığı nokta kaymakamın yüzsüzlüğü elden bırakmayıp hâlâ İstanbul’a *“durulur bir kasaba değil... İçki, zina, her türlü günah, ben dayanamadım”* şeklinde mektup yazmasıdır. Bu aşamadan sonra durum ironisinden ima yoluyla yapılan söz ironisine geçilir. İşinin doğrusunu öğrenen Hükümet, kaymakama şöyle bir mektupla cevap verir:

*“Şu sırada başka bir yere tayininize olanak yoktur. Oradan ayrılmamalıydınız; bolluk bir memleketmiş; yağının, peynirinin güzelliğini söyleye söyleye bitiremiyorlar. Kasabaya özgü bir tür Sarı Bal’ın övgüsü ise tâ kulağımıza geldi!”* (Karay, 1999, 75)

Kaymakam'ın başkaları üzerinde uygulamak istediği otorite, gerçekte kurumsal ahlakın kazandırdığı ya da kişisel ahlaka bağlı olan bir otorite değildir. Ortada bir iki yüzlülük vardır, bu iki yüzlülüğü bir taraftan toplumsal yapı besliyorsa bir taraftan da idari mekanizmayı kuramayan iktidar besliyordur. Okur , bir taraftan yorganın altından çıkan kaymakama gülerken, bir taraftan da idari/siyasi yapıya güvensizlik duyar. Milletın güvenliğinden, huzurundan sorumlu olanların bile bu duruma düşmesi trajik olanı meydana getirir. Bu noktada öyküde ironiye kurban olan kaymakam, kendi sonunu kendisi hazırlar. Hayatının gidişatını birdenbire tam tersine döndürerek mevkiinden, kasabasından ve düzeninden olur.

Refik Halit “Boz Eşek” isimli öyküsünde de devlet için çalışan, onu temsil eden kişilerin yanlışları üzerinde durur. Köy halkı, köylerinden geçen yaşlıca bir yolcuyu çok güçsüz ve hasta olduğu için misafir ederler. Yaşlı yolcu çok geçmeden daha da fenalaşır ve ölür. Ölmeden önce yanındaki boz eşeğini ve altınlarını Mekke'ye bağışladığını söyler. Ne yapacaklarını bilemeyen köylüler kadıya danışmaya karar verirler. Hüsmen Ağa eşeği de alarak kadıya gidecektir. Kasabaya gidene kadar köylüler yolcunun bıraktığı eşeğe ayrı önem verirler ve ona çok iyi bakarlar. *“Hayvan bir önem kazanmıştı; önüne bol yem dökülüyor, mısır sapları yığılıyordu. Bu, dinsel bir ödev gibi sızıltısız, saygıyla, saati saatine yapılıyordu”* (Karay, 1999, 98).

Ertesi gün Hüsmen Ağa kasabaya gittiğinde kadıyı bulamaz. Oradaki görevliler eşeği bırakmasını söyleseler de Hüsmen Ağa güvenemez, eşeği de alıp geri döner. Hüsmen Ağa kasabaya birkaç defa gidip gelmesine rağmen kadıyı bulamaz. En sonunda kadıya vereceklerini söyleyenlere güvenerek eşeği bırakır, köyüne geri döner. Köy halkı, yapılan belgelere basılan mühürlere bakarak merkebin Hicaz'a kadar gideceğine inanırlar. Köylülerin hepsi görevlerini yapmaktan doğan bir sevinçle sık sık eşekten söz ederler. Fakat daha üzerinden yıl geçmeden Hüsmen Ağa kasabaya pirinç satmaya gider ve aptallaşmış bir şekilde geri döner. Çünkü kadı, altında boz eşek ile büyük bir azametle halkın arasından geçip gitmiştir.

Öyküdeki eleştiri yine iki taraflıdır. Ön yüzünde, halkın duygularını ciddiye almayan; inanışlarını, saflıklarını kendi çıkarları için kullanan

bürokratik yapı görülür. Arka yüzünde ise, yazarın saflığıyla, cahilliği ile alay ettiği halk görünür.

Yazarın “Yatır” isimli öyküsünde Anadolu’da kanunlardan daha tesirli olan inançlar ilk defa söz konusu edilir. Öyküde, kurnaz insanların, bir nevi uhrevî materyalist olan bozulmuş hoca tipinin halkın inancını nasıl istismar ettiğini görürüz (Aktaş, 2004, 72-73).

Köy halkı, köylerinin yakınındaki, ruhani özellikleri olduğuna ve köyü koruduğuna inandıkları ormanı koruma altına alırlar. Ormana bu ruhani özelliği veren de içindeki yatırdır. Ormanın bu güçlü tarafı ne yazık ki çok uzun süreli olmaz. Köyde hamam sahibi olan İlistir, hamamını işletebilmek için oduna ihtiyacı olduğunda ormandaki ağaçları keser ve bu yaptığı köy halkından tepki görmesin diye rüyasında Maslak Dede’yi gördüğünü herkese anlatır. Bu yalan hem İlistir’in hem de kasabanın hocası Abdi’nin işine gelir. Abdi Hoca, Maslak köyünden aksakallı, yeşil sarıklı, titiz, sofu bir adamdır.

*“Elinden tesbih, ağzından dua düşmezdi. Halkın büyük bir kayıtsızlıkla “Çiçek” ismini verdikleri frengiye nefes eder, tütsü yapardı. Zelzele gibi, kolera ve savaş gibi felaketleri önceden haber vermek, kışın şiddetini yazdan, yazın kurağını kıştan anlamak gibi ermişlik halleri onu yalnız köyde değil, kazada bile sözü geçen bir mevkie çıkarmıştı”* (Karay, 1999, 107).

İlistir kendisine Maslak Dede’nin görüldüğünü söyleyince Hoca’yı bir telaş alır. *“İlistir’e, Kadirî şeyhine, belki de daha başkalarına görünen ermişin ona daha önce görünmesi gerekmez miydi?”* (Karay, 1999, 109)

Yanına Hoca’yı da çeken İlistir, yaptığı işe kılıf uydurmayı başarır: Din kisvesi altında çıkarlarına göre hareket eden bir Hoca. Hoca, halk üzerindeki etkisinin azalacağını düşünerek bir sahtekârla işbirliği yapmaktan çekinmez. Fakat bu işbirliği Hoca’nın sonunu hazırlayan bir işbirliğidir. Orman, ağaçlar kesildikten sonra eski gücünü kaybeder, içindeki bütün kaynaklar kurur. Bunu gören köy halkı da artık Abdi Hoca’nın atıp tutmalarına kulak asmazlar.

Öyküde durum ironisi, Hoca tipi merkezinde örülür. Çıkarı uğruna halkın inançlarını yerle bir etmekten çekinmeyen sözde Hoca, dini kullanarak halkın inançlarını istismar eder. Hikâyenin sonunda ise Hoca kendi kazdığı

kuyuya kendisi düşer ve kendi sonunu hazırlar. Kişinin kendi yanlış tercihlerinden dolayı kurban olması trajik ironiyi hatırlatır. Ama Trajik ironi çok daha entelektüel bir karakter gerektirir.

Refik Halit'in "Bir Saldırı" öyküsü de toplumsal eleştiri içeren bir öyküdür. Öykü Hayrullah Efendi'nin soyulmasıyla başlar. Fakat hırsız Hayrullah Efendi'nin cüzdanından sadece beş lira alıp kalanını geri verir. Hayrullah Efendi meraklı olduğu için hırsızı takip eder. Hırsız hemen bir bakkala girer ve yiyecek bazı şeyler alır. Hayrullah Efendi, bakkal sahibine adamın kim olduğunu sorar ve onun hırsız değil sadece aç bir adam olduğunu anlar. Yazarın anlattığı dönem mütareke yıllarıdır. Cepheden, esaretten dönenler daha tedavileri bitmeden sakat veya hastalıklı olarak hastaneden çıkarıldıkları için hem çalışamazlar hem de açlık çekerler:

*"Bu öyle bir devir idi ki, yalnız askeri bir felâkete bağlı kalmıyordu, sosyal bakımdan da dünyanın en korkunç, usandırıcı ve kemirici bir devresi idi;koca bir insan soyu, dermansız babalar, ezgin analar, gıdasız çocuklarla, özellikle bozulan bir ahlâk ile kavruk, yatkın çürük kalmıştı"* (Karay, 1999, 169-170).

Bu öyküdeki ironi; milleti, devleti adına ortaya canını koyan bir adamın, savaştan dönünce memleketinde iş bulamaması, aç kalması, çareyi hırsızlıkla görmesi üzerinden kurulur. Dönemin koşulları, insanların çektiği sıkıntılar buruk bir gülümsemeyle yazar tarafından işlenir.

"Garaz" öyküsünde yazar, insan ve geçmişi çevresinde bir kurgu kurar ve çatışmayı daha kültürel ve zihinsel alanda tartışmak ister. Nebile, köylü bir kızken babasının ardına düşüp anasıyla İstanbul'a gider. İstanbul'a gidince paranın yüzü onlara tatlı gelir. Sonradan görme olurlar; fakat para suyunu çekince köye dönmek zorunda kalırlar. Nebile, bu dönüşte babasını suçlu gördüğü için babasına garaz duyar:

*"Bütün heyecanlarının tükendiği genç kız yüreğinde artık tek bir duygu hüküm sürüyordu: Babasına karşı hudutsuz bir kin, bir garaz! Küçücük kasabasında mavi gözlü mahkeme kâtibine gönlünü kaptırarak yerine getirilmesi kolay bir takım küçük isteklerle mennun yaşarken ve hep böyle yaşayacak iken İstanbul'un gösterişli hayatını tanıtan sonra hepsini elinden alan bu babaya düşman kesilmişti"* (Karay, 1999, 182).

Nebile'nin sonradan gördüğü bir hayat ona eski hayatını hemen unutturur. Nebile, köye geldiğinde İstanbul'u unutmasa bile köyün konuşma şivesi yine diline dolanıverir. Yaşadığı, doğduğu yeri sevmese bile iliklerine kadar oranın özelliklerini taşımaktadır. Yazarın yakalamak istediği ironi tam da burada karşımıza çıkar: Taklit, görmüştük taslama, aslını inkâr etme gibi zaafılar.

Refik Halit, "Komşu Namusu"nda devlet memurlarının iş yerindeki uyuşukluklarını, iş yapmayıp dalga geçmelerini eleştirir. Şakir Efendi ve Osman Bey, Baki Bey'e bildiklerini anlatmak isterler; fakat inanmamasından korkarlar. Birahaneye giderek konuyu açarlar. Karısının onu aldattığını, eve adam aldığını söylerler. Baki Bey'in inanması için Şakir Efendi'nin evinden gizlice olanları izlemesini isterler. Baki Bey'in yolda giderken aklından birçok şey geçer:

*"Bundan sonra ne yapacaktı? Eğer doğru ise karısını terk edecek, fakat üç ufak çocuğunu nasıl besleyecek, nasıl eğitecek, onlara analarını nasıl unutturacaktı. Hem bütün bu ayrılmalar, yalnızlıklardan srahatsızlıktı!"* (Karay, 1999, 116)

*"O zaman düşündü ki insanlar yalnız kendi mutluluklarını iyice duymak için, başkalarının felâketini arar ve bencilliklerinin böyle bazı çeşitlerine erdem adı vererek meselâ aldatılan bir kocayı uyarmayı "ahlâk" sayarlar. Hâlbuki bunun aslı, başkasının felâketinden duyulan vahşî zevk, kendisini ondan mutlu görmek için hazırlanmış garip bir delildir"* (Karay, 1999, 116-117).

Baki Bey içten içe rahatını bozdukları için arkadaşlarına kızmaktadır. Arkadaşlarının bunu ona söylemelerinden zevk duyduklarını düşünmektedir. Baki Bey bütün gece bekler ve sonunda bir adamın kendi evine girdiğini görür. Ve hemen arkadaşının evinden çıkıp kendi evine gider. Şakir Efendi neler olacağını merak ederek bütün gece pencerede bekler ve sonunda Baki Bey'in biraz önceki adamla selamlaştığını, adamı uğurladığını görür.

Ertesi gün işe geldiklerinde arkadaşı neler olduğunu sorar ve Baki Bey de eşinin hastalandığını, gelenin de doktor olduğunu söyleyerek başından savar. Baki Bey karısından ayrılmayı, rahatını feda etmeyi göze alamaz. Ve karısının söylediği yalana kendini inandırır. Sırf rahatının bozulmasını istemediği için namusunu bile satar.

Refik Halit, öykülerinin çoğunda bozuk işleyen düzene başkaldırır. Onun ironisi sarsıcı olduğu kadar yapıcıdır da. Ezilenleri, bozuk düzene karşı çıkamayıp düzene uyanları, düzenin çarkında dönenleri öykülerinde uyardığı gibi aynı zamanda da ironik durumlar içerisine koyarak alaya alır.

#### 4.4. ABDÜLHAK ŞİNASİ HİSAR'DA İRONİ

Abdülhak Şinasi Hisar, öykülerini olay üzerine kurmayı sevmez. Öykülerinin, romanlarının merkezine kişileri oturtur ve olayları bu kişiler üzerinden verir. Yazarın seçtiği kişiler, Ömer Lekesiz'in tabiriyle, biraz garip, biraz aykırı duyarlıklara yaslanmış kimselerdir. Bu kişiler genel olarak çıldırmanın eşiğine gelmiş olarak görünürler (Lekesiz, 1998, cilt 2, 86).

Yazar, seçtiği kişilerin özelliklerini, onları tanıyanların gözüyle aktarır. Bu bağlamda anlatıcılar, anlatılan kişilerin ya akrabaları ya da tanıdıklarıdır. Öykülerdeki kişilerin hayat karşısındaki ironik tutumu daima dikkat çekicidir, "Çamlıca'daki Eniştemiz"deki Vamık Bey daha eserin başında "deli" diye tanıtılır. Yazarın bunu vermekteki amacı "delidir ne yapsa yeridir" anlayışını okuyucuya benimsetmek olabilir. Yazarın delilik hakkındaki görüşleri de ilginçtir. Delişmen olanlarla münasebetin faydaları olduğunu savunur. Onların insanlar hakkında daha doğru bir fikir edinmemize hizmet ettiklerin vurgular. Delilerin bizi gafletten kurtararak hakikati olduğu gibi gösterdiklerini, insanların gözlerini açtıklarını anlatır. Vamık Bey de yaptıklarının çevresindeki insanlar tarafından hoş görülmesi için bu deliliğin ardına gizler kendini. Yaptıklarına ve yapacaklarına kılıf uydurmak zorunda kalmadan, hesap vermeden yaşamak için "deli enişte" lakabına itirazı olmaz. Öyküdeki yazar anlatıcının konuşması, okurun Vamık bey'e daha iyi dikkat etmesini ister adeta. İnsanoğlunun koskoca dünyada yalnız başına olduğunu; kimsesiz olduğunu söylemesi bu yüzdendir: "Muhitimiz bize karşı her an kör, sağır ve şuursuzdur. Yabancı gözler sandığımız gibi, görmek için değildir; ködür,

görmez. Yabancı kulaklar, umduğumuz gibi duymak için değildir; sağırdır, işitmez” (Hisar, 2008, 10). Bazen sadece dikkat çekmeyi yeterli bulmayarak apaçık konuşur; insanların yalnızlığını, sadakatsizliğini, riyakârlığını okurun yüzüne söyler:

*“Hatırlayınız! Hiç şaşırmanın, bir intizam ile işlediğini gördüğümüz beşeri bir kanun vardır: Nerede zekâ umarsak orada ahmaklıkla karşılaşırız. Nerede sadakat beklersek orada ihanete uğrarız. Nerede kibarlık ararsak orada bayağılığa rastlarız. Kime dostluk gösterirsek ondan sadakatsizlik görürüz. Gençliğimizin saffetli zamanlarında menfaatine yardım etmiş olduklarımıza, senelerden sonra, rast gelince geçmiş zamanların olgunlaştırdığı bir eski muhabbetle karşılaşacağımızı sanırız ve yılanmış bir kinle karşılaşırız. İnce bir takım vefakârlıklar uğruna çürüttüğümüzü gördüğümüz bir ömrün akşamında başkaları gizlendikleri bataklıklar içinden yılan başlarını kaldırarak bize ıslık çalarlar. Düşünmeyiz ki çektiğimiz onlara itimat etmiş saffetimizin cezası ve muhabbet göstermiş zaafımızın belasıdır”* (Hisar, 2008, 11).

Yazar burada hiç şaşmadan işleyen bu kanunlar karşısında sadece delileri umduğumuz gibi bulduğumuzun altını çizer. Hayat içinde sadece delilerin “umduğumuz gibi bulunması” oldukça ironik bir durumdur. Anlatıcı, delilerin tabiatının normal insanlardan daha sağlam olduğunu söylerken inceden inceye dokundurur okura. Ayrıca insanın delilikten korkması için önce bir aklının olması gerektiğini söyleyen yazar Deli Enişte’nin bazen “Aklımı oynatırım” demesini ilginç bulur. Çünkü eniştenin zaten kaybedecek bir akli da yoktur. Eniştenin kendini gizlemesi mümkün olmadığı için *“Deli eniştemiz zehriyle birlikte panzehirini de sunar”* (Hisar, 2008, 12).

Enişte konuşmalarını yabancı kelimelerle süsleyip modern havaya bürünmek istedikçe dilinde birden bire argo kelimeler bitiverir. Şatafatlı kelimelerin arasında “katakulli”, “palavra”, “uydurmasyon” gibi kelimeler kullanınca gülünç konuma düşer. Deli eniştenin şarklı olduğunu üzerindeki Avrupai kıyafetler bile gizleyemez. Yazar, şarktan garba geçişin hızla yaşandığı dönemlerde insanların ilk kez giydikleri bu Avrupalı elbiselerin atalarımızı fena halde çirkinleştirdiğini vurgulayarak ironiyi kökenle dış görünüş arasındaki çatışmadan çıkarır.



Ömer Lekesiz, Abdülhak Şinasi Hisar'ın Cumhuriyet ideolojisinin giriştiği, geçmiş ile göbek bağıını koparmak işlemine karşı çıktığını vurgular. Geçmişin, eskinin batıya imrenme döneminde unutulmamasını istediğini belirtir. Hisar, bu hikâyesinde de Deli eniştenin giydiği kıyafetlerden yola çıkarak bile olsa bu imrenmenin, nerden geldiğini unutmanın eleştirisini yapar. (Lekesiz, 1998, 92)

Sofu olarak geçinen enişte, her ne kadar dinine bağlı olsa da batıl inançlarından kurtulamayan biridir.

*“Hâlbuki iliklerine kadar dinin, kanaatleri, emirleri, nehiyeleri, lezzetleri, nedametleri, rüzgârları ve fırtınaları içinde bocalayan deli eniştemizin bütün asabı ve hüviyeti dinin selametiyle daha yatışmamış olduğu görülüyordu. Bu dindar, sofu, müteassıp adam dinin şüphesiz inanmadığı nice şeylere de inanarak heyulâî bir korku içinde kalıyordu”* (Hisar, 2008, 38).

Büyüye, muskaya, perilere, fala, falcıya inanmaktan vazgeçmez, sadece kendisi inanmakla kalmadığı gibi çevresindeki çoluk çocuk herkesi de etkilemeyi başarır. Vamık Efendi'de -bütün ibadetleri aksatmadan yerine getirmesine rağmen- ruhunu düzeltmeyen, onu gerçek irşada erdiremeyen bir eksiklik bulunmaktadır. Kaldı etraftaki kadınlar da bu eksikliği fark ederler; Deli Enişte'nin üzerinde din kisvesi vardır ama onda Hacı gözü yoktur. Eniştenin maceraları ne yazık ki onun hacılığının önüne geçecek kadar fazladır. Bu nedenle Deli Enişte'nin ruhu hiçbir zaman huzur bulmaz, vicdanı rahat etmez.

Deli eniştenin dindarlığı ne yazık ki onun insafsızlığını da örtbas edemez. Evini satışa çıkaracağını söyleyen enişte, Enkserciyan Efendi'yi tutar ve ona müşteri bulmasını söyler. Enkserciyan Efendi paraya ihtiyacı olduğu için çok çalışır ve hemen birilerini bulur. Birilerini bulur bulmasına fakat enişte her gittiğinde daha çok para veren birisini bulmasını ister. Enkserciyan Efendi son olarak çok iyi para veren birini bularak enişteye gidince Deli enişte satmaktan vazgeçtiğini söyler. Sadece fiyat belirlemek için bunu yaptığını söyler.

*“Seyretmiş olduğum bu macera ezeli insan hodgâmlığının mükemmel bir nûmesini görmek fırsatını bulmuştum. Bir tarafta yalnız merakını*

*tatmin etmek isteyen bir adam var. Ötede onun sözüne inanmış birisiyle bütün ailesi, bu söz üzerine kurmuş oldukları hülyaların tahakkukunu bekliyorlar. Ve o adam bu neticeyi tasavvur bile etmiyor, bu işe hiçbir ehemmiyet vermiyor, kendisinin sebep olduğu neticeden ne mesuliyet kabul ediyor, ne de merhamet duyuyor! Üstelik kendisini karşı bir hak iddia edildi mi, derhal tahkir ve tehdit ediyor!” (Hisar, 2008, 49)*

Deli Enişte'yi ironikleştiren bir özellik de sürekli açıklamalar yapıp, dil dökerek âlim görünmeye çalışmasıdır. Sorulan soruların gerçek cevabını bilmeseyse bile verdiği cevaplardan emin oluşu herkesi hayrete düşürür. Deli enişte bilmediğini bilenlerden değil, bildiğini zannedenlerdendir. Anlatıcı, eniştenin bu durumuyla ilgili olarak şu sonuca varır:

*“Ancak, bu ilim, bunu sonraları kaç defa, en ağırbaşlılık taslayanlarda da gördüm, bir lâtifeye benzemekle kalsa ne iyi, lâkin kendini ciddiye alarak, mizaha değil de saçmaya sapıyordu. Herkesin cehaleti bilmediği şeyler kadar da bildiğini sandığı şeylerden doğar. Hattâ bir cehaletin en korkunç tarafı bilmediği şeylerden ziyade bildiğini iddia ettiği şeylerden hasıl olur. İnsanların tehlikesi de, çok kere, bilmedikleri şeylerden ziyade, yanlış bildikleri şeylerden gelir” (Hisar, 2008, 59).*

Anlatıcı cehaletin soğuk yüzünü bizlere bu sözleriyle açıklar. Yazarın bu görüşleri bu noktada Sokrates'e gönderme yapar gibidir. Sokrates'in de hayattaki tek gayesi kişinin en iyi bildiğini sandığı şeylerde en çok yanlış olduğunu ispat etmektir. Bireyin içinde bulunduğu bu çelişkili durum “ironinin” en önemli belirleyicisidir.

Anlatıcı öykünün devamında ironik olan bir durumu kendisi belirler ve bu durumu anlatır. Eniştesiyle birlikte gittikleri at cambazhanelerinde, bu cambazlarla seyirciler arasında garip bir ilişki olduğunu vurgular. Halk cambazları bir yandan severken diğer yandan da rahatça oturduğu yerde sırf eğlenmek ve heyecan duymak adına, cambazların kendilerini tehlikeye atmalarını isterler.

Dile getirilen değer ile gösterilen davranışın zıtlığı da ironiyi doğurur. Deli enişte bir yandan dedikoduyu ve kıskançlığı hiç sevmediğini yineleyip dururken diğer yandan da insanları çekiştirmeden duramaz.

*“Ben hiç kimsenin hususi hayatına karışmayı sevmem ve istemem ama şu Şahin Paşa, uçan kuşa borçlu olduğunu herkes bilirken, nasıl*

*oluyor da kumarda bu kadar para kaybediyor, nasıl oluyor da aynı zamanda kocaman bir köşk yaptırıyor ve nasıl oluyor da, üstelik bir de Avrupa'dan eşya getiriyor? İşin için de bir aşiremento var, vesselam!*

Ve daha derdi ki:

*Ben hiç kimsenin mahrem hayatına karışmayı sevmem ve istemem, amma şu Nazlı Hanımefendi, parasız olduğunu hepimiz biliriz, nasıl oluyor da böyle her sene bir köşk kir alıyor, nasıl oluyor da giydiği feraceye göre Pigmalyon'dan beherini üçer, dörder liraya satın aldığı şemsiyeler kullanıyor, nasıl oluyor da bu kadar para harcıyor? İşin için de bir katakulli var, besbelli!"* (Hisar, 2008, 99)

Deli Enişte, poker masasında oyun oynarken namaz saati geldiğinde kâğıtları bırakıp namaza duran biridir. Namaz kılarken de oyunu merak edip selam verdiğiğinde hemen durumu sorar, sonra yine namazına devam eder. Deli enişte sözde ibadetini yerine getirmektedir; fakat burada gülünç olan namaz kılarken aklından oyunu geçirmesidir.

Deli enişte, memuriyeti dolayısıyla çok ülke ve şehir gezmiştir. Katlandığı eziyetlerin "Din ve devlet namına!" olduğunu söyleyen eniştenin katlanma nedeni aslında tamamen kişiseldir. Anlatıcı bu sözler karşısındaki toyluğunu şöyle açıklar:

*"O zamanlar ben pek tecrübesizdim. Ve daha bilmezdim ki böyle büyük sözlerin yaldızları içinde gizlenen hakikatleri bulmak ve bunların yalanlarını çıkarmak için ne tarihi bilmeğe, ne uzaklara gitmeye, ne de yükselere çıkmaya ihtiyaç vardır. Bazılarının canlarıyla ödemeye razı oldukları bu mukaddesat bazıları için ancak menfaatlerini barındıran birer paravandan ibarettir. Ve böylelerinin bu mevcudiyetini herkes kendi mahallesi içinde, kendi ailesi arasında kendi kapı komşusunda tahkik edebilir.*

*Eniştemiz, evvel zaman filozofunun tavsiyesini yerine getirerek, kendini iyi tanısa "Din ve devlet namına!" dedikten sonra, bir de, daha yavaş perdeli bir sesle "Ve Çamlıca'daki köşk namına!" cümlesini ilave etmeliydi"* (Hisar, 2008, 123).

Eniştenin "Din ve devlet namına!" cümlesinin gerçek manası "Çamlıca'daki köşk namına!" anlamına gelmektedir. Enişte birçok memuriyetinden, yolsuzluk yaptığı iddiasıyla geri gönderilir. İlk önce üzülür gibi görünür fakat aslında Çamlıca'daki köşküne kavuşacağı için sevinir. Her

ne hikmetse bir süre sonra hiçbir şey olmamış gibi tekrar memur olarak görevlendirilir. Bu da babası Rakım Efendi sayesinde olur.

*“Meğer ellisine yaklaşmış eniştemiz bütün o kelli felli haline, sakalına, rütbesine, üniformasına, nişanlarına, kılıcına rağmen, hâlâ, aşağı yukarı, babasının şımarttığı bir çocuk gibi, onun sağlığında bir mirasyediydi. Ve bütün Çamlıca köşkü de, cemiyetin karışık ve gözlere görünmeyecek kadar ince bağlarıyla, Hacı Rakım Efendinin sarayda hatırı sayılan sakalına bağlı kalıyor ve onun gölgesine sığınyordu!”* (Hisar, 2008, 134)

Vamık Efendi, hiçbir yaptığını inanarak ya da isteyerek yapmamış, bu nedenle tatmin olmayı başaramamıştır. Aile çevresi tarafından “deli” olarak görülen enişte, bunun ardına sığınarak her şeyi yapmayı mübah görmüştür. Enişte'nin sorumsuz yaşamı, karısını da kaybetmesine neden olmuş, ömrünün son yıllarını ne yazık ki yalnız geçirmiştir. Vamık Efendi, her zaman rahatına düşkün olarak yaşamış, hayati zevklerden asla vazgeçememiştir. Onun bu sorumsuzluğu, davranışlarındaki tutarsızlıklar, aslında hayat içindeki bütün Vamık Efendileri gözlerimizin önüne getirir. Fakat okur kendisini Vamık'la özdeşleştirmez zaten ironi de bu ilişki biçiminden doğar. Bu anlamda sadece Vamık değil, Vamık'a benzediğini fark etmeyen okur da ironiktir.

Hisar, “Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği” adlı öyksünde de tuhaf bir kişilik üzerinde durur. Ali Nizami Bey, dönemin dayattığı modern olma şartını sonuna kadar yaşayan biridir. Büyükada'da bir köşkte yaşamakta “alafranga muhit içinde en alafranga biri olarak” sayılmaktadır. Daha doğrusu kendine bakınca öyle olduğunu sanır. Halbuki Ali Nizami Bey çevresindekiler tarafından gösteriş meraklısı, servet düşkünü şımarık biri olarak tanınmaktadır.

Ali Nizami Bey'in zenginliğin getirdiği bazı hobileri vardır. Hiçbir zaman bu meraklarından vazgeçmez, onları hayatının vazgeçilmez unsurları olarak görür. Ali Nizami Bey'in özellikle kadın düşkünlüğü, onunla ilgili birçok dedikoduya sebebiyet vermiştir. Yalı komşusunun karısına aşık olan Ali Nizami Bey, aşığıyla buluşabilmek adına birçok tehlikeyi göze alan biridir. Bu

rezaletin Abdülhamid tarafından duyulma tehlikesi bile onu bu maceradan uzaklaştırmaya yetmemiştir.

Ali Nizami Bey, sık sık övünmesi ve boş vaatlerde bulunması ile ün yapmış biridir. Boş vaatlerde bulunması, konuşması esnasında sırf kendini övmek amacıyla olduğu için konuşma bittiği anda vaatleri unutturur. Yine bir tanıdıkla konuşma sırasında, kendisinden yaşça büyük olan hoca, ev sahibinin kendisini çıkarmak istediğini söyleyince Ali Nizami Bey birden parlayarak “Aman hocam, sizi hala bir küçük ev sahibi yapamadık mı? Bize yazıklar olsun! Artık bu vazifemizle ne zaman meşgul olacağız?” gibi sözler söyler. Fakat Ali Nizami Bey sözlerini söylediği anda unutturken karşısındaki zavallı adam ciddi görüntüsüne aldanarak kendisine ev tutacağı konusunda umutlanır. Zamanını bu umutla geçiren yaşlı adamın gerçeği anlaması uzun sürmez. Yine bir toplantıda zamanında kendisine söylenen aynı sözlerin bu kez bir başkasına aynen ve aynı tonla söylenilmesiyle akli başına gelir ve hayallerden çıkar. Anlatıcını söylediğine göre de, *“Ali Nizami Bey böyle başkalarına hülya vermek için bahsettiği evleri sadece böyle sözlerle dağıtırmış!”* (Hisar, 2005, 32)

Anlatıcı öykünün devamında Ali Nizami Bey’in ayakkabılarını tasvir eder. Giyim ve kuşama hastalık derecesinde bağlı olan Ali Nizami Bey’in ayakkabıları neredeyse bir duvarı boydan boya kaplayacak kadar çoktur.

*“Belliymi ki, bütün bu ayakkabılar her an değişen isteklerimize, niyetlerimize, hesaplarımıza, hüviyetlerimize hizmet edebilmek üzere bütün mevsimlerin günleri ve geceleri için ve bu günlerin, gecelerin de ayrı ayrı zamanları ve saatleri için hazırlanmıştı. Hepsi de kendi vakitlerinin sırasını bekliyor gibiydi. Bu, üstleri açık, sağlam yapılı iskarpinler uzun yollarda yürümek için, bu yandan düğmeli potinler, yol halıları üstünden resmi ziyaretlere gitmek için, bu ruganî iskarpinler danslı suarelere iştirak için, bu çizmeler ata binerek ava gitmek için ve bu ökçesiz terlikler de bütün bu şeylerden vazgeçerek hepsini terkedince akrabalarımızın müsamahalarına benzeyen evlerimizde, talihimizin yuvalarına benzeyen bizimle yüzgöz olmuş odalarımızın rahatına kavuşmak içindi”* (Hisar, 2005, 33-34).

Anlatıcı ayakkabılardan yola çıkarak Ali Nizami Bey’in abartılı merakını eleştirir.

*“Bu manzara, bu kırk çift ayakkabı insana bir ayaklanma, bir gidiş, bir yürüyüş, bir yollanış ve bir varış arzusu veriyordu. Fakat, kim bilir, belki dikkatle bakılsa, yine insana gelecekte dünya yollarında atılacak adımlarımızın boşluğunu, hiçliğini de acaba söylemiyor, işaret ve ifşa etmiyor, temsil etmiyor muydu? Hep boş adımlar atmaya, hep neticesiz duraklara varmaya, sonra yine bir türlü erişilmez, yetişilmez yollarda, hep nafile ve boş adımlarla sürünmeye mahkûm olduğumuzu da, kim bilir, belki de, yine, bir remizle göstermiyor muydu?”*

*Ali Nizami Bey’in kendisi de acaba bu kırk çift ayakkabıdan bir çiftini giydiği zaman hangi hayırlı veya hayırsız, hangi mutlu veya ümitsiz yollarda yürüyerek acaba hangi hayat cilvelerine varıyor ve hangi selâmet noktalarına erişiyordu? Ve acaba böyle bir halâs noktasına erişebiliyor muydu? Böyle bir kurtuluş noktasına eriştiği var mıydı?”* (Hisar, 2005, 36-37)

Ali Nizami Bey’in, maddi imkânlarından dolayı her bakımdan doymuş bir insan olması gerekir. Fakat hiç de öyle değildir, açtır o; içindeki boşluğu maddi imkânlar dolduramamaktadır. Bu boşlukları doldurmak adına her şeye başvurmuş, her şeyi sonuna kadar yaşamıştır:

*“Ada vapurundan çıkan halka, kendisine doğru yürüyen bizlere değil, daha uzak ufuklara doğru, sert bakışlarıyla, kırmızı yüzünün hırs ve adeta haset dolu gözleriyle bakarken, belli oluyordu ki, ailesinin mevkii, sarayla münasebetleri, rütbesinin yüksekliği, halkın itibarı, hükümetin itimadı arasında yürüdüğü, yüzdüğü, uçtuğu bu zamanlar, bu azamet ve servet zirvelerinde olmasına elbette mağrurdu. Fakat daha yüksek bir mevkide olmayı istiyordu. Muzafferdi. Fakat öfkeler içinde bir zafer yerine helecansız, kavgasız, nizasız bir mevki istiyordu. Başını, israf ettiği servetinin varlıkları içinden uzatıp baktıkça malik bulunduğu nimetlerden haz almaktan ziyade, mahrum olduğunu düşündüğü şeyleri görüyor; her şeyi beraber istediği için, umduğu ve dilediği bazı nimetlerden mahrumiyetini daha çok duyuyor, daha kendisinin olmamış bir takım ganimetlere tahassürle bakıyor, aklında esen nice Ankalara gönül veriyor, daha geniş ufuklara varmak, daha canlı avlar avlamak, daha mühim oyunlar kazanmak, daha derin musikiler duymak, daha bâkir aşkların vuslatına ermek sevdasını duyuyordu”* (Hisar, 2005, 38).

Öykünün ikinci kısmında ise bambaşka bir Ali Nizami vardır karşımızda. Anlatıcı uzun bir aradan sonra Ali Nizami Bey’i gördüğünde gözlerine inanamaz. O züppe, o gösteriş meraklısı, o kibirli, o müsrif Ali Nizami Bey gitmiş, yerine tam bir şarklı gelmiştir.

*“Gerçi bu yaşadığımız zamanlar, bizim, bir tahtıravalli oynar gibi, bir hayli ilerlemiş bir alafrangalıktan bir hayli geri kalmış bir şarklılığa,*

*lezzetle, bir gidip bir geldiğimiz zamanlardı. Fakat, aynı bir adamın bu kadar az bir vakit içinde, o kadar gösterişli bir alafrangalıktan bu koyu bir şarklılığa geçişine cidden hayretler içinde kalıyordum” (Hisar, 2005, 45).*

Yazar burada doğu-batı arasında yaşanan gelgitlere de eleştirisini yöneltir. İnsanlar neyi yaşayacaklarını şaşırtdıkları için koyu bir alafrangalık yaşarlarken birdenbire koyu şarklılığa geçmektedirler. Yazarın eleştirisinin bir ucunda maneviyatı olmayan alafranga hayat vardır. Maddi bakımdan her şeye sahip olan bireyler, eksikliğini duydukları bazı şeyleri zenginlikleriyle ya da modayla dolduramazlar. Bu nedenle bir bunalımın eşiğine gelirler. Ali Nizami Bey de bir bunalım yaşar ve alıştığı hayatı hiç düşünmeksizin elinin tersiyle iter. Kıyafetleri, yaşam tarzı tamamen değişir. Fakat Ali Nizami'nin şarklılığı da aşırıdır:

*“Ali Nizami Beyin şimdi boynunda yakalığı yoktu. Açık yakalı bir mintan giyiyordu. Bektaşî tacı başına, cübbesi vücuduna çok büyük ve geniş gelerek, âdeta eğreti durarak, ona bir nevi zavallılık hali veriyordu” (...)*  
*“Gözlerimiz, bizim görmemize yaradığı kadar başkalarına da kendimizi göstermeye yeter. Ali Nizami Bey’in bakışları artık büsbütün başka bir ruh ve hüviyet izhar ediyordu. Eski mağrur, hiddetli, sert bakışları silinmişti. Hayata saffet, muhabbet ve şefkatle bakıyordu. Gözleri iç âleme açılan ve onları gösteren pencerelere dönmüştü. Bu gözler nemlenmiş, ıslanmış, adeta boğulmuş bir bakışla bakıyor, yaşayarak parıldıyordu. Ve bunları görünce insan, derhal teşhisini koyuyor ve üst üste, “Ne iyi kalpli adam! İyiliği gözlerinden belli! Fakat ne bozuk zihinli adam! Zavallının akli kalmamış!” diyordu” (Hisar, 2005, 45- 47).*

Ali Nizami Bey'i görenler onun aklını yitirdiğini zannederler. Babasından kalan mirası az zamanda bitirince, bir de borçları katlanınca bütün malvarlığını ucuza satar. Bütün olanlardan sonra hastalanır ve akıl sağlığını tamamen kaybeder:

*“Bunun üzerine de Ali Nizami Beyin kafasındaki zaten bir kuş beyni kadar hafif olan beyni “sırta kadem basmış!” Zavallının şimdi aklından zoru varmış. Mülkiyet hakkındaki fikirleri adamakıllı karışmış. Artık bu meselede etrafında gördüğü taassuba hiç iştirak etmiyormuş” (Hisar, 2005, 49).*

Zengin olduğu zamanlarda, bir gecede hiç düşünmeden iki, üç yüz altın kaybeden Ali Nizami Bey, hesapsızlığının sonucunda, bütün servetini kaybeder. Şimdi de bir yere gitmek için yol parası bile bulamaz.

*“Ali Nizami Bey, vaktiyle, maddi bir bolluk içindeyken, yoksulluğunu çektiği nice nimetlere, asıl şimdi, her şeyden maddeten mahrum kaldığı bu zamanlarda konmuş; bütün o eski servet ve ihtişamını kaybetmiş olan bu adam, vaktiyle bin zahmetle kovaladığı, aradığı fakat bir türlü bulamadığı, elde edemediği sükûna, rahata ve saadete asıl şimdi kavuşmuştu”* (Hisar, 2005, 55).

Ali Nizami Bey yaşadığı iki farklı hayatta da yakınları, tanıdıkları tarafından ayıplanır, eleştirilir. Alafrangalık dönemlerinde kadınlarla olan ilişkileri, düşkünlükleri konusunda çevresince eleştirilen Ali Nizami Bey, ikinci hayatını yaşarken de parasızlığı, acizliği konusunda eleştirilir. Yazar, bu noktada eleştirisini topluma çevirir aslında. Çünkü her iki yaşama biçiminde de toplum tarafından aykırı, gülünç ve kişiliksiz bulunan Ali Nizami bey, aslında toplumdaki kararsızlığın ürünüdür. Toplum kendi kusurlarını hangi durumda olursa olsun Ali Nizamilere yüklemektedir. Anlatıcı Ali Nizami'nin yaşadığı son duyguyu aşağıda alıntılatacağımız şekilde vererek toplumun düştüğü ironik durumu işaret eder:

*“Başkaları onun, etrafındaki her şeyi soldurmuş bir sonbahara girdiğini görüyor, öyle sanıyorlar, hâlbuki o kalbinin, gönlünün içinde çiçekler açan bir bahara kavuşmuş oluyordu. Ve her zaman kullandığı tabir ile, işte, asıl şimdi “muradına eriyordu!”* (Hisar, 2005, 56)

#### 4.5. AHMET HAMDİ TANPINAR'DA İRONİ

Türk edebiyatının en önemli isimlerinden biri olan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın neden ironiyi kendine bir yol olarak seçtiğini anlayabilmek adına yaşadığı dönemdeki sosyal olaylara ışık tutmak gerekir. Tanpınar, romanlarında, makalelerinde, şiirlerinde, öykülerinde dönemin kültürel ve sosyal olaylarını anlatmaktan hiçbir zaman vazgeçmemiştir. *“Belki bir düşünce adamı olarak tanıtmamıştır kendisini ama sanatçı kimliğini daima düşüncelerinin içinden oluşturmaya özen göstermiştir”* (Kahraman, 2000, 10).



Osmanlı'nın her bakımdan kan kaybettiği bir dönemde, imparatorluğu iyileştirmek adına Batıdan alınan yenilikler sonucu toplumun bazı kesimlerinde kan uyuşmazlığı olmuş, bu hastalık süreci ne yazık ki çok sancılı geçmiştir. Getirilen yenilikler, topluma, yönetime yeteri kadar sinememiş, geleneksel olanla sürekli bir çatışma yaşanmıştır. Yeni devletin kurulması, milli mücadelenin kazanılması bireylerde ve toplumda bu çatışmayı bir süre durdurmuş, bir güven ve umut havası doğurmuştur. Fakat bu havanın teneffüs edilmesinden bir süre sonra geçmişte yaşanan çatışma daha derinden duyulmaya başlanmıştır. İşte Tanpınar bu süreçte yaşayan ve yazan bir entelektüel yazardır.

Tuncay İmamoğlu, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Süreklilik ve Değişim" isimli yazısında o dönemde "Muhafazakârlar" ve "Baticılar" gruplarının ortaya çıktığını ve bu gruplar arasında önemli farklılıklar olduğunu belirtmiştir. Bu iki grup, Batı'nın ekonomik, teknolojik ve kültürel yönünün alınması konusunda farklı düşüncelere sahiptir. Muhafazakârlar, Batı'dan kendi bünyemize uygun olanları alıp gerisini bırakmak gerektiğini savunurken, Baticılar, her alandaki yeniliğin alınması gerektiğini savunmuşlardır. Baticılar bunları savunurken, geçmişini tamamiyle yıkmayı seçmişlerdir. Geçmiş, onlara göre kötüdür ve reddedilmelidir (İmamoğlu, 2003, 134).

Tanpınar, genel anlamda baticıdır ama bu noktada onlardan ayrılır ve "Mücevherlerin Sırrı" isimli çalışmasında şunları belirtir:

*"Şahsiyetimizin kendisi, hiç olmazsa kaynaktır. İnsan onsuz teşekkül edemez. Cemiyet için geçmiş, yani tarih, fert için hafıza gibidir; asıl şahsiyetin kendisidir. Hafızasını kaybeden insan nasıl artık kendisi değilse, cemiyet de geçmişini unutursa veya bu geçmiş fikrinden mahrum kalırsa, öylece kendisi olmaktan çıkar. Kendimiz gibi geçmiş zaman da, bizdeki aksiyale oluş halindedir. Kâinatımızı nasıl kendi akislerimizle yaratırsak; geçmişini de, düşüncelerimize, duygularımıza ve değer hükümlerimize göre yaratır, değiştiririz" (İmamoğlu, 2003,139).*

Köksal Alver de Tanpınar'ın maziye kıyamadığını ve onu şimdinin kollarına emanet ettiğinin altını çizer. Tanpınar'a göre mazi tamamiyle koparılıp atılmamalı, yeni hayat koşulları ile birlikte şimdiye, atıye ulaşmalıdır

(Alver, 2002, 103). Alver, Tanpınar'ın odaklandığı ana temalardan birinin terkip düşüncesi olduğunu belirtir:

*“Terkib’ düşüncesi genelde Doğu- Batı sorunsalı özelde ise Türk modernleşmesinin yöntemine ilişkin arayış, sorgulama ve tekliflerinden doğmuştur. Bir anlamda ‘devam ederek değişmek, değişerek devam etmek’ anlayışının simge kavramıdır. Terkib, Şark ile Garb’ın, geleneksel olan ile modernin, modernleşme projesi çerçevesinde uyumlu hale getirilmesi, yeni bir anlam haritası içinde yeni bir yapıya (kimliğe) kavuşturulmasına dayanır.”* (Alver, 2002, 104)

Tanpınar, “Nayır’a” isimli çalışmasında, “Cemiyetimizin bence en büyük meselesi medeniyet ve kültür değiştirmesidir” diyerek toplumun içinde bulunduğu bunalımı tespit etmiştir. Bu bunalımı Doğu ile Batı arasında yeni bir kimlik arayarak aşmayı seçer. Bu yüzden eserlerinin hemen hepsinde bu kimlik arayışı söz konusudur. Tanpınar, bu kimliğin nasıl oluşabileceğini şöyle izah eder:

*“Evvvela insanı birleştirmek. Varsın aralarında hayat standardı yine ayrı olsun; fakat aynı hayatın ihtiyacını duysunlar... Birisi bir medeniyetin enkazı, öbürü yeni bir medeniyetin henüz taşınmış kiracısı olmasınlar. İkisinin arasında bir kaynaşma lazım. Sonra mazi ile alakamızı yeni baştan kurmamız lazım”* (Kahraman, 2000, 25).

Fakat tam da burada Tanpınar'ın iki uçlu ironisi boy verir: İroninin bir kaynağı trajiktir çünkü Tanpınar'ın entelektüelleri çok düşünürler ve hiç hareket edemezler. İroninin ikinci şekli, bilinç, rüya ve hayatın karşılaşmasından doğar. Bu karşılaşmalar da çelişkili davranışlar, alay edilen yaşama biçimleri, sıradanın dışına çıkmış kişiler görünmeye başlar. Göründükleri kadarıyla sıradan olan kişilerin zihinleri ya da bilinçaltılarıyla karşılaşan okur için ironik olan ortaya çıkar.

Ahmet Oktay, Tanpınar'ın öykülerinde yarı fantastik, geçmiş ve şimdi arasında gidip gelen, düşlere ve anımsamalara dönük, yarı karabasansı bir içerik yansıttığını belirtir (Lekesiz, 1998, 161).

Tahir Alangu, “Hikâye ve Roman” isimli çalışmasında Tanpınar'ın öyküleri ile ilgili olarak şunları söylemektedir:

*“Onun kişileri, bizim gerçeklerimizin anlattıkları gündelik yaşamayı sürdüremezler. Bütün eşya ve manzaraların, hayatın ardında kendi hasta muhayyilelerinin yarattıklarını görürler. Psikanaliz seanslarındaki boşalma sayıklamalarının notlarında görülen, mantık bağlantılarından uzak, bazen sürrealist ressamın tablolarında seyrettiğimiz suçluluk saplantılarının geniş bir tasvirini bunların gözlerinden seyrederiz”* (Lekesiz, 1998, 160).

Yazarın ele alacağımız öyküsü “Abdullah Efendi'nin Rüyalari” öyküsüdür. Öykü, Abdullah Efendi'nin arkadaşlarıyla bir lokantada eğlencelerini tasvir etmekle başlar. Abdullah Efendi ve arkadaşları kendilerinden geçmiş bir halde yiyip içmekte ve çevreleriyle ilgilenmemektedirler:

*“Daha ziyade kendi içinde yaşamaya alışmış olan Abdullah Efendi'ye gelince o, gecenin gidişinden pek memnundu. Kendisine bir nevi hafiflik gelmiş, denilebilir ki dört tarafını böyle vaziyetlerde bir demir kuşak gibi çeviren ve ona nefes aldırmayan boğucu, dar havalı şahsiyetinden kurtulmuştu”* (Tanpınar, 1983, 161).

Fakat bu eğlence Abdullah Efendi için çok uzun sürmez, gördüğünü sandığı şeyler ona geceyi zehir eder. Abdullah Efendi'nin dikkatini ilk önce lokantada ilk masada oturan bir çift çeker. Erkek sürekli konuşurken kadının onu öylece sessizce, dikkatle dinlemesi içini bir hoş eder. O erkeğin dünyanın en mesut erkeği olduğunu düşünür. Fakat bu rahatlamışlık çok uzun sürmez ve masanın altında kadının bacaklarını görünce umudu kırılır.

*“Filhakika o mütevazi, hatta biraz utangaç terbiyesi ve heyecanı ile alışını sessizce dinleyen iki ayak göreceğini ümit etmişti; halbuki onların yerinde dizlerine kadar açılmış gösterişli manzarasıyla, bütün bir sabırsızlık ve isyan içinde çalkanan iki kadın bacağı vardı. Bunlar isyan ediyor, çağırıyor, taşdıkları kedi yavrusu kadar küçük ayaklar durmadan konuşuyordu”* (Tanpınar, 1983, 164).

Abdullah Efendi daha sonra kadının bacaklarının dudaklarından farklı şeyler konuştuğunu anlar. Çünkü kadının bacakları diğer masada yalnız yemek yemekte olan bir adamın gözleri ile konuşmaktadır. Abdullah Efendi'yi dudakları ve bacakları ayrı şeyler konuşan kadınlar kadar başka hiçbir mahluk korkutamaz.

Abdullah Efendi, hayatta en çok korktuğu şeyin başına gelmek üzere olduğunun farkındadır. Bir gün insanlar ile eşyalar arasındaki ilişkinin çok

daha derin bir seviyeye ulaşmasından ve insanoğlunun bazı büyük sırları bütün çıplaklığıyla görmesinden korkar. Abdullah Efendi'de bu sanrılar üç yıl önce başlamış, artık kâinat karşısında aynı adam olmadığını idrakine varmıştır:

*“O artık etrafında bulunan her şeyi, küçük ve bazen çok şaşırtıcı uyanışlar halinde görmeye mahkumdu; bir sisten ayrılan tek bir ağaç gibi, bu zihnin bulanıklığına, mevcut olan her şey tek başına aksediyordu. Hayatın bütünlüğünü ve basitliğini kaybetmişti; Abdullah bunun böyle olmasından çok muzdaripti. Omuzlarına taşıyamayacağı kadar ağır bir yük yüklenmiş zannediyor ve bu yüzden meyas oluyordu. «Öbür insanlar gibi yaşamak...» bu ne kadar güzel ve iyi bir şeydi”* (Tanpınar, 1983,168).

Abdullah Efendi bu yaşına gelinceye kadar savaşlar, yangınlar, her cins ölüm ve korkunç ıstıraplar görmüş, daha çocukken bir kış gecesini yanında ölüyle geçirmiştir. Her ne kadar başından çok zor olaylar geçmişse de bu gördükleri kadar başka hiçbir şey onu üzmemiştir. Eğlenmek için geldiği bu lokantada ne yazık ki *“görülmeyen şeyleri gören, işitilmeyen şeyleri işiten ve bir hayalin, bir gölgenin içinde, yani bir tasavvurun imkanlarındaki hudutsuzlukla kainatı idrak eden bir insan sıfatıyla”* (Tanpınar, 1983, 175) eğlenecektir.

Abdullah Efendi ve arkadaşları daha sonra kadınlarla eğlenmek isterler ve lokantadan ayrılırlar. Abdullah Efendi lokantadan ayrılırken sandalyeden kalktığında kendi bedeninin orada uyuduğunu görür ve garsona uyandırmamalarını, kendisinin gelip alacağını söyler. Gittikleri evde Abdullah Efendi hiçbir kadını beğenmez. Odada beklerken tavandan kendisine yaşlı, çirkin bir yüzün seslendiğini duyar. Ömründe bu kadar çirkin birini görmediğini düşünen Abdullah Efendi, koşarak odadan çıkar. Arkadaşları onun hiçbir kadını beğenmediğini duyunca başka bir eve götürürler. Abdullah Efendi bu kez bir kadını beğenir ve onunla bir odaya çıkar. Kadınla tam yakınlaşacakları sırada kadın tek göğsünün olmadığını, diğer odada unuttuğunu söyleyerek odadan çıkar. Abdullah Efendi kadını beklerken birden bire duvarda resimdeki erkek ile kadının dans ettiklerini görür, gözlerine inanamaz. Bunu daha fazla görmeye dayanamayarak evin camından atlayarak kaçar.

Abdullah Efendi asıl benini bıraktığı lokantanın önünden geçerken lokantada yangın çıktığını görür. Hemen kendini kurtarmak için içeri girmeye çalışır. Alnından ölüm terleri fışkırarak 'sahibinin ölümü için ağlayan sadık bir köpek gibi' içerideki varlığının ölümüne ağlar. Cenazesini gözünde canlandırarak insanların gözünde kendini temize çekmek için bir nutuk hazırlamaya koyulur. Kendini ölümüne kolayca alıştıran Abdullah Efendi yine eski kimliğine bürünür ve insanların kendisi hakkında düşüneceklerini engellemek adına yalan dolu bir nutuk hazırlar. Eski benliğini kaybettiği için canı acıyan Abdullah Efendi buna da alışacağını düşünür.

Yoluna gecenin karanlığında devam eden Abdullah Efendi, evlerde gördüğü korkunç manzaralardan dolayı dehşete düşer. Evin birinin en üst penceresinden üç erkek bir kadının kanlar içindeki vücudunu sokağa atmakta, ihtiyar bir papaz parçalanmış bir vücudu torbalara doldurmakta, genç bir kadın ise aşığının kestiği başını sokağa fırlatmaktadır. Abdullah Efendi bu gördüklerinden kaçmak istedikçe, hayaller gittikçe büyür, onu da içine almaya çalışır. Nihayet bir eve ulaşan Abdullah Efendi, evdeki sessizlikten korkar. Çünkü bu sessizlik rahatlık veren bir sessizlik değildir. Evdeki eşyalar, ona garip görünür. Evde gezerken birden çok susadığını fark eden Abdullah Efendi su aramaya başlar. Kulağına gelen su şırıltısını takip eden Abdullah Efendi, karşısında küçük bir çocuk bulur. Küçük çocuk ona suyu içmemesi için adeta yalvarmaktadır. Suyu içmemeye çoktan razı olan Abdullah Efendi çocuktan kurtulmaya çalışsa da çocuk onu bir türlü bırakmaz. Çocuktan kurtulmak isteyen Abdullah Efendi pencereye yaklaşır ve sokağa baktığında yorgun halli bir adamın köşeyi döndüğünü görür. Sanki köşeyi dönen kendisidir.

Hüseyin Su, "Rüya Gören Öyküler" başlıklı yazısında, Abdullah Efendi'nin rüya yoluyla başka türlü bir zamana ulaştığını belirtir. O, artık büyük bir sessizliğin içindedir, onun için süreklilik zinciri kopmuştur. Su, bu durumda hatırlamanın ve bağlanmanın imkânsız olduğunu vurgular. Öykü kişilerinin akıl ve muhayyilelerinin olağan dışı faaliyet gösterdiğini düşünür. (Su, 2002, 34)

Tahir Alangu, “Ahmet Hamdi Tanpınar: Eserleri Üzerinde Düşünceler” adlı yazısında Tanpınar’ın insanoğlunun kaderinin saçma ve anlamsız oluşunu aradığını ve bunu öncelikle kişilerinde uyguladığını belirtir:

*“Abdullah Efendi sürekli olarak ya kuyunun dibinde gerçeğe yüz yüze, ya onun içinde, ya yokuşta kayayı sürerken ezilmiş, ya da tam tepede saçmalıkla yüz yüze, dehşete düşmüş, kuyuya düşme halinin bir adım öncesindeki panikleme ortasında tasvir edilmiştir”* (Uçman, İnci, 2008, 149).

Çevresi tarafından sıkıcı, soğuk, sorunlu biri olarak tanınan Abdullah Efendi’nin asıl benliğini lokantada uyur halde bırakması aslında onun kendinden kurtulmak istemesinden kaynaklanmaktadır. Çevresindekiler gibi o da kendinden sıkılmış ve arkadaşlarıyla gittiği bir eğlencede asıl benliğini sarhoşluğun da etkisiyle bırakmaya cesaret edebilmiştir. İçkinin verdiği rahatlık, alışık olmadığından, ona fazla gelmiş ve hayaller görmeye başlamıştır. Öyküde Abdullah Efendi, asıl benliğini önce hayalleriyle bir yangında yakmakta, daha sonra da sokağın köşesini dönerek gitmesine izin vermektedir. İçinde bulunduğu hayattan bunalan kahraman, kendince sanrılar görmekte, kendini psikolojik bir bozukluk içine sokmaktadır. Yazar bu hikâyesiyle yaşamak isteyip de kendi hayatını yaşayamayan, kendini sınırlar ardına hapseden insanların bilinçaltını su yüzüne çıkarıp onları ironik durumlar içine sokmaktadır.

#### **4.6. MEMDUH ŞEVKET ESENDAL’DA İRONİ**

Öykülerinde halka yaslanan Memduh Şevket Esendal’ın hemen hemen bütün Öykülerine ince bir mizah duygusu sinmiştir. Gözlem gücü fazla olan yazar, kişilerini günlük hayattaki doğal halleriyle yansıtır. Memduh Şevket de Refik Halit gibi daha çok ironik durumlar üzerinde durur ve bu ironinin içinde daima sosyal eleştiri vardır.

Yazar “Bir Eğlenti” adlı öyküsünde bağda düzenlenen bir eğlenceyi anlatır. Aslında buradaki eğlence, eleştirisinin dekorudur, zeminidir. Bağdaki eğlencede bulunanlar arasında hacı, hoca diye geçinenler de vardır. Gündüz işyerlerinde sakin sakin oturan adamlar, gece eğlencede içkinin de etkisiyle başkalaşırlar. Gündüz dükkânının önünde seccadesiyle namaz kılanlar, gece olduğunda rakı sofrası kurup kadınlarla eğlenirler. İçkinin de etkisiyle oynayan kadınlardan biri için bir adamla kavga ederler ve adamı öldürürler. Hatta adamı öldüren Hafız’dır. Şişede durduğu gibi durmayan içki, en düzgün insanı bile yoldan çıkaracak cinstendir. Yazar, nefisini engelleyemeyerek insanlıktan çıkan bireyleri çelişkili durumlar içine sokar. Fakat dikkat etmek gerekir: İlk planda insanın zevke düşkünlüğü ya da içkinin zararı eleştirilir gibidir; ikinci planda ise insanın iki yüzlü yaşayışı vardır.

“Otlakçı” adlı öykü sigara kavgasından ibarettir. Hikâyenin anlatıcısı arkadaşının sürekli sigaralarının en güzel yerlerini içmesinden yakınmaktadır. Sigarasını içmesine razıdır, fakat kendisine sürekli en kötü yerlerini bırakmasına sinirlenmektedir. Anlatıcı “otlakçılığın” da bir adabı olması gerektiğini düşünmektedir. Çünkü otlakçımız fırsat düşkünlüğünün yanı sıra aynı zamanda da yüzsüzdür. Kendisini uyardığında alttan alacağına olayın daha da üzerine giderek, sigarasının zaten güzel olmadığını söyler. Asla kendini suçlu görmeyerek üstüne bir de karşı tarafı suçlar.

*“Benim sana ne ziyanım dokunuyor? Bu sözleri hep bir cigara için mi söylüyorsun? Ziyan olmuş da dünya batmış... Ben içmeseydim de sen içseydin, daha mı kâr edecektin? Bari başkalarının yanında söyleme, seni ayıplarlar”* (Esendal, 2007a, 63).

Hikâyede taraflar arasında geçen diyaloglar oldukça gülünçtür.

*“Neden ayıplıyorlarmış?” diye sordum.*

*“Neden olacak” dedi, “bir cigaralık tütün için bu kadar lakırdı ediyorsun.”*

*“Canım birader” dedim, “hangi bir cigara, hangi beş cigara?”*

*“Hangi on cigara olsun” dedi, “yirmi cigara, otuz cigara olsun... Daha diyeceğin yok ya! Yok, tütünün saçak yerini içmişim, sana tozu kalmış... Bunları söylemek ayıp. Tozu kaldı ise bir paket al, saçak tütün iç. Bunun kemali altmış para!”*

*“Bunu ben alacağıma, sen alsan ne olur” dedim, “şunu neden almak bize düşüyor da içmek size?”*

*“Ben adet etmemişim dedik ya! Böyle zehire para vermem.” dedi*” (Esendal, 2007a, 64).

Otlakçının söyledikleriyle yaptıkları birbirine tamamen zıttır. Çünkü çevresindekilerden otlandığı yetmezmiş gibi bir de o zıkkıma para vermeyeceğini söyler. İçtiği sigaraların sayısı bile belli değilken karşı tarafı bir tane sigaranın lafını etmekle suçlar. Kavganın daha da büyüyeceğini anlayan kahvedekilerden biri otlakçımıza tütün vermeyi teklif ederek onu masasına çeker. Otlakçı masadan uzaklaşırken de söylenir: *“Benim kabadayılığım yok” dedi, “kimseye de bir fenalık etmedim, gene de etmem. Bütün suçum nedir? Bir cigara sarmışım! Sanki tufan olmuş”* (Esendal, 2007a, 65).

Öykünün sonunda otlakçımız arkadaşından özür diler. Anlatıcımız da özür dilemeye gelen insanı geri çeviremediğinden özrünü kabul eder, evine davet eder. Otlakçımız yine huyundan vazgeçmez, sigaraların ne var ne yok hepsini içer, kül tablasını da ağzına kadar doldurur. Yüzsüzlüğü elden bırakmayan, üste çıkmaya çalışan kişi çevresindekiler tarafından böyle kabul görmüş ve çevresindekiler onun huyunu bildikleri için onunla tartışmaya girmemişlerdir. Sigara sahibimizin de hatası buradadır. Otlakçının yüzsüzlüğüne sert bir duvara çarpar gibi çarpmış, adamın söyledikleriyle şok olmuştur.

Otlakçı öyküsünde ironik olan bütünüyle tipin kendisidir. Bütün arızaları ortada olan otlakçının, kendisinin kusurlarına dair hiçbir kabulü yoktur. Dil düzeyinde gerçekleşen ironiye de dikkat etmek gerekir: Anlatıcı “otlakçığın da bir adabı olur” derken aslında “hırsızlığın da bir adabı olur”, dolandırıcılığın da bir adabı” olur şeklindeki tezatlara uzanır. Temelde bütünüyle adap dışı olan bir davranışa adap sınırları çizmek ancak suçlunun kusurlunun yayabileceği bir meşrulaştırma çabasıdır.

“Pazarlık” öyküsünde yazar, kendi söylediklerine inanmayan birinin alay konusu olmasını anlatır. Mahalle kahvesinde oturan beyler arasında İstanbul’da olan deprem konuşulmaktadır. Beylerden Faik Efendi, deprem olduğunda orada olduğunu söyleyerek depremi tasvir etmeye başlar.



*“Ben” diyor, “hareket olurken Eminönü’nde idim. Fevzi Bey, Allah sizi inandırсын, o Yenicami minareleri yok mu birbirine dokunuyor ayrılıyor, dokunuyor ayrılıyor, o kaldırım taşları sanki su içinde fasulye kaynar gibi böyle kaynıyordu”* (Esendal, 2007a, 121).

Faik Efendi deprem anını abartılı anlatınca dinleyenler karşı çıkarlar. İstanbul köprüsünün üzerinde beş yüz bin kişi olduğunu söyleyince kahvedekiler güler: *“Canım hacım” dedi, “düşünsene! Köprünün üstü beş yüz bin kişi alır mı? Alsa da yarım milyon adam buraya nasıl toplanır? Demek aşağı yukarı İstanbul halkının yarısı!”* (Esendal, 2007a, 122)

Faik Efendi arkadaşlarından her tepki aldığında kişi sayısını düşürür. Sonra hep birlikte köprünün normalde alacağı insan sayısını hesaplamaya koyulurlar. Faik Efendi onları, onlar da Faik Efendiyi ikna etmeye çalışırlar. Pazardan mal alır gibi pazarlığa girerler. *“Ben bilirim” dedi, “sen yüz bin kişiye razı olur musun?”* (Esendal, 2007a, 125)

Fevzi Bey razı olmayacağını söylediğinde Faik Efendi yetmiş bine iner. Fevzi Bey yine razı olmayınca sayıyı daha da düşürür. *“Peki, elli bin kişiye diyeceğiniz, yok ya!”* (Esendal, 2007a, 125)

Konuşmasının başında köprüde beş yüz bin kişi olduğunu iddia eden Faik Efendi konuşmasının sonunda kişi sayısını beş bine indirir. Dinleyenler Faik Efendi’nin olayı abarttığını bildiklerinden ona inanmazlar ve hileyle, yarı alayla onu kendi yalanının içine düşürürler. Faik Efendi anlattıklarıyla kahvedekileri kandırmaya çalışırken kendi kazdığı kuyuya kendi düşer. Kendi kendisini ele verme ironisi bağlamında ele alabileceğimiz bu hikâyede Faik Efendi söyledikleriyle yanlışlarını gün yüzüne çıkarır.

Esendal’ın diğer bir öyküsü “Yirmi Kuruş”ta ise bir ağanın çalışanlarını sömürmesi ele alınmıştır. Köylerinde hâkimiyet kuran ağalar, köy halkını istedikleri gibi kullanmaktadırlar. Zenginliğin verdiği güçle yoksul köylüyü istedikleri yöne çekmekte üstlerine yoktur. Halil İbrahim de ağanın yanında çalışan on sekiz yaşında bekâr bir gençtir. Askere gideceği gün geldiği için ağadan parasını ister. İster fakat yarın gel, öbür gün gel diyerek oyalatır. Ağa gelince hesabını vermek üzere yanına çağırır çağırmasına ama Halil İbrahim para istediğine bin pişman olur. Bütün para verirler, bozdurmasını,

içinden de yirmi lira almasını söylerler. Bütün köyü dolaşır, parayı bozduramaz, geri gelir. Bozduramadığını, yirmi lirayı istediğini söyler. Hakkını isteyen Halil İbrahim borç ister gibi horlanır, küfürle karışık tokadı yer.

Esendal, ağa otoritesini eleştirdiği bu öykünün sonunda okuyucuda buruk bir gülümseme uyandırır. Köylünün içler acısı durumu gözler önüne serilir. Gerçekleri olduğu gibi yansıtan, üstünü örtmeyen Esendal, sosyal tenkidini de ironik olanla pekiştirerek akıcı bir öykü vücuda getirir.

Esendal “Bildim” adlı öyküsünü diyaloglarla kurar. Sorular cevaplarla kurulan öyküde konuşanlar birbirinin söylediklerini sürekli yanlış anlarlar:

“*Bilmezsin onun başına neler geldi. Karısının Perşembe pazarında bir dükkânı yok muydu?*”  
 “*Kaymakam sabırsız;*  
 “*Evet*” dedi, “*yandı değil mi?*”  
 “*Yandı mı, ne vakit?*”  
 “*Yok... Ben biliyorum sen dükkân dedin de!*”  
 “*Ben, yandı demedim.*”  
 “*Yok, sen demedin ya, ben soruyorum.*”  
 “*Ha. Yanmadı. O dükkânın üstünde bir odası varmış*” (Esendal, 2007a,154).

Kaynağını Karagöz ile Hacivat diyaloglarından alan bu öykü de ironik olan insanların birbirlerini dinlemeden konuşmaya çalışmalarıdır. Bu kör diyalog içinden anlamın çıkmayacağı açıktır.

Memduh Şevket Esendal, “İşim Bitti” öyküsünde yönetimdeki aksaklıkları, oldubittiye getirmeleri, yönetimin alt kademelerindeki bozuk düzeni, işgüzarlığı bir kez daha dile getirir. Halil, Yeniköy’ ün yeni muhtarıdır. Evine gelen jandarma onu görmek istediğinde, tarlada olduğunu söylerler. Jandarma iki saat bekler ve Halil gelince nerde olduğunu sorar ve Halil’ e çıkarır.

“*Sen misin muhtar?*”  
 “*Hee benim.*”  
 “*İki saattir nerede idin?*”  
 “*Evleği kapıyordum.*”  
 “*Evleği kapıyordum... Bir iş oldu mu ayaklarınız yürümez. Hadi, seni karakol kumandanı istiyor*” (Esendal, 2007a, 200).

Jandarmanın Halil'e buradaki çıkışının gülünçlüğü öykünün gidişatında ortaya çıkacaktır. Karakol kumandanının bulunduğu yer dört saat uzaklıktadır. Halil çıkar ve müdürlük konağına varır. Karakolda kumandanın devriyeye çıktığını söylerler. Sabaha kadar kaldırımda uyuyan Halil, kumandan gelince yanına gider. Fakat kendisini yüzbaşının çağırdığını söylerler. Yüzbaşının yeri 6 saat uzaklıktadır. 5 saat sonra da bölük kumandanının yanındadır. O da nüfustan istediklerini söyler. Yukarı nüfus müdürüne çıkar. Fakat onu çağıran gelmediği için yarım saat daha bekler. Sonunda beklediği kişi gelir ve Halil'e sorar:

*“Sizin köyde Köse Adem oğlu Hasan var mı?”*

*“Var.”*

*“O sağ mı, öldü mü?”*

*“Sağ.”*

*“Onu, redif dairesi soruyor.”*

*“Onun iki gözü kördür, görmez. Muayeneye götürdüler.”*

*“Haaa. Bak, sahi ben buraya yazmışım. Peki dayı, sen git!”*

*Muhtar başka yere gideceğini sandı.*

*“Nereye gideyim?” diye sordu.*

*“Köyüne git, işin bitti!” (Esendal, 2007a,204)*

Öykünün sonunda jandarmanın muhtara söyledikleri gelir akla: “Bir iş oldu mu ayaklarınız yürümez.” Yürüyen ayakları yürümez eden bir işleyiş ironik üslupla ele alınmıştır. Sadece tek bir soru sormak adına muhtarından gücünden ederler. Bu öyküde yazar, resmi dairelerde işlerin ne derecede zor ilerlediğini eleştirir. Devletle vatandaş arasındaki iletişimsizliği, vatandaşın devlet katındaki varlığının ciddiyetsizliğini bir köy muhtarı üzerinden veren Esendal, toplumsal yapıdaki çatışmayı güldürerek eleştirir.

Yazarın “Gevenli Hacı” adlı öyküsüne de durum ironisi bağlamında değinmek gerekir: Hüseyin Gevenli, köyün ağasıdır. Köyün en çalışkan en becerikli en yırtıcı ve en zengin adamıdır. Ekmeğini taştan çıkaran, çayırları, değirmeni, mal davarı, ekeneği olan bir adamdır. Kendisinin köyde olmadığı zamanlarda jandarma komutanıyla, askerlik şubesi reisinin değiştiğini öğrenir. Köye geldiği zaman kendisini jandarma kumandanı çağırır. Kumandan Gevenliyi evinde asker kaçağı barındırmakla suçlar. Gevenli itiraz edecekken kumandan onu tersler. Gevenliyi şikâyet etmeleri için çavuşlardan birini çağırır, fakat çavuşun dışarı çıktığını öğrenince beklemek zorunda kalır.

Bu beklemek zorunda kalış, Gevenlinin işine gelir. Kumandan ona sorular sorup mantıklı cevaplar aldıkça kumandanın sınırları yatışır. Gevenli ile kumandan tavuk alışverişi bile yapıp, resmen arkadaş olurlar. Kumandan Gevenliyi yazıcıya yollar. Gevenli yazıcıdan işini halletmesini isteyince yazıcı da para ister. Gevenli yazıcıyla para konusunda pazarlık yaptıktan sonra işini halleder.

Yazar resmi dairelerin içinden çıkılmaz durumlarını en gerçek yönleriyle canlandırmıştır. İşini yaptırmak için rüşvet teklif eden köylüler, para uğruna işi yokuşa süren görevliler, görevi kötüye kullananlar, günlük hayattaki durumlarıyla canlı bir şekilde verilirler. Esendal'ın kişileri günlük hayatta, günün her saatinde karşılaşılabileceğimiz türden kişiliklerdir. Kişiler doğal olduğu gibi, hikâyelerdeki olaylarda da hiçbir abartı yoktur.

Orhan Veli, Esendal'ın kahramanları arasında “Hayatımızın her evresinde sık sık rastladığımız cıgara otlakçıları, fakir köylüyü iliklerine kadar sömüren köy ağasını, mesuliyet korkusu yüzünden hiçbir iş görmeyen memur tipini” bulabileceğimizin altını çizerek (Lekesiz, 1998, 214)<sup>24</sup>.

“Feminist” adlı öyküde yazar, toplumun içinde bulunduğu ironik durumu ifade etmeye çalışır. İstatistik müdürü Salim Bey'in “feminist” kelimesini duyması hikâyeyi başlatır. Sürekli duyduğu bu kelimenin anlamını tam olarak çıkaramamakta ve ne olduğunu merak etmektedir. Karşısına çıkan herkese kelimenin anlamını sorar; fakat bir türlü cevap alamaz.

“*“Aytaş Bey” dedi, “feminist ne demektir?”* (Esendal, 2007b, 112)

Konuşma şöyle devam eder:

*“Sanki bilmiyor musun?” dedi.*

*“Biliyorum ama, gene de soruyorum. Biliyorsan söyle.”*

*Aytaş Bey, dargın;*

*“Birader” dedi, “hem biliyorsun, hem de gene niye soruyorsun?”*

*“Beni mantara bastıramazsın!” demek ister gibi, kaşlarını yukarı kaldırıp başını öteye çevirdi.*

*Salim Bey sıkıldı.*

*“Söylesen ne olur.” Dedi. “Belki bir bilmediğim var da onu öğrenmek istiyorum”* (Esendal, 2007b, 112-113).

<sup>24</sup> Ömer Lekesiz'in alıntılıdığı kaynak:Orhan Veli Kanık.”Sanat ve Edebiyat Dünyamız”, İstanbul, 1982.

Salim Bey kelimenin anlamını bilmediği için sorduğu halde, arkadaşı “Bilmiyor musun?” diye sorunca, sanki bilmemek ayıpmış gibi “Biliyorum” demek zorunda hisseder.

Aytaç Bey’ den sonra aynı soruyu Kerim Bey’ e sorar:

““Yani feminist ne demektir, bilmiyor musunuz?” dedi.

“Farz ediniz ki, bilmiyorum, yahut biliyorum da gene soruyorum.”

“Güzel, feminist sizce ne demektir?”

“Bence ne demekse demek, ben sizden soruyorum.”

“Biz söyleyeceğiz ama, siz bildiğinizi bir söyleyin bakalım!”

“Ben bildiğimi söyleyecek olsam, sizden hiç sormam” (Esental, 2007b, 113).

Kendisine feminist kelimesinin anlamı sorulan Cemil Bey de şunları söyler:

“Feminist, işte, feminin var ya!.. Fem, fam, ikisi bir asıldandır. Malum kadın, demek. La femme, müennes, ancak feministi nasıl tercüme etmeli?.. Bana kalsa tercüme ederken” (Esental, 2007b, 114)

Cemil Bey düşündü. Sonra şikâyete başladı:

“Birader” dedi, “bizim dilimiz de dil mi? Hangi tabiri arasın da bulursun? İşte buyurun şu feminist mesela! Ne diye tercüme edeceksin?” (Esental, 2007b, 114)

Cemil Bey’in bu dil ile ilgili eleştirisinin nasıl amacı bilmezliğini örtmektir. Kelimenin anlamını veremeyişini kendinde aramak yerine, suçu dil üzerine atarak kifayetsiz kaldığını söylemeye çalışır. Cemil Bey bilgisizliğini örtbas etmek, sırf kendini korumak adına böyle bir yola başvurur. Bilgisizliğini örtmek adına bütün bildiklerini ortaya döken Cemil Bey ile yazar, kendini koruyan ironiyi sağlamıştır. Açıklarını kapatmak için soruyu soran Salim Bey’i o an için gereksiz olan bir sürü bilgiyle boğar. Burada yazar anlatıcının eleştirisi devreye girer: Dilimize yabancı dillerden giren ve ne yazık ki gitmek bilmeyip iyice yerleşen bu kelimeler, halk tarafından çoğu kez anlamı bilinmeden kullanılmaktadır. Ama bir taraftan da bu kelimeler, kendilerine halktan farklı bir statü kazandırmak isteyenlerin maymuncuk kelimeleridir.

Memduh Şevket Esental, “Müdürün Zügürdü” öyküsünde de yoksul halkın sömürüsü üzerinde durur. Öyküdeki müdürümüz, kendisine yapılan

haksızlıkların cezasını masum halka keser. Müdürün köylüden ödünç diye zorla para aldığını duyan Ağa, müdürü yanına çağırır. Para almasının nedenlerini Ağaya anlatan müdür, sonunda Ağa'yı da inandırarak kendi tarafına çeker. Müdür savaştan sonra sevkiyat ambarından çıkarıldıklarını, işsiz kaldığını, ne var ne yok sattıklarını söyler. Tanıdıkları tarafından dolandırıldıklarını, bunu İstanbul' a yazdığını fakat hiçbir sonuç çıkmadığını anlatır. Borçları ödemek zorunda kaldıklarını bu yüzden de köylüden para aldığını anlatır. Kendini acınacak duruma getiren müdüre Ağa, hak vermeye başlar. Müdürün köylüden para aldığı yetmiyormuş gibi bir de hepsinin yoksul olmasına, az para vermesine kızar. Müdür olmuş olmasına fakat herkesten yoksuldur, herkese borçludur. Zorba olduğu kadar, ağzı da laf yapan biridir. Bu özelliği sayesinde de Ağa'yı kendine inandırır.

Müdürümüz yaptığına kılıf uydurmak ve yaptığına haklı göstermek adına kendini acındırır. Bu bağlamda burada kendini koruyan ironiden bahsedebiliriz. Aynı zamanda Ağa'nın onun tarafını tutmaması, işbirlikçi olmaması gerekirken bunun tam tersi gerçekleşir. Olması gereken / olan çatışması yazarın bütün öykülerine hakimdir. İsmail Çetişli, Esendal'ın eserlerindeki "tematik güç"le "karşı güç"ü şöyle belirler:

*"Onun hikâye ve romanlarındaki asıl muhteva çekirdeği şu şekilde formüle edilebilir: Genelde, olması istenen- istenmeyen/ beğenilen-beğenilmeyen çatışması; fikrî temelde, meslekî temsilcilik/ ufki medeniyet- mevcut yönetim biçimi/ sanayi medeniyeti çatışması; insanî temelde ise, küçük insan- küçük insan dışındakilerin çatışması"* (Çetişli, 2004, 199).

Esendal, karşı güç içerisinde "memur, bürokrat, yarı aydın, alafranga, yozlaşmış tipleri" dahil ederken, tematik güç içerisinde de küçük insan tipini dahil eder. Eserlerindeki "ironiyi" yaratırken de bu kadro arasındaki çatışmaya kendini yaslar.

Esendal ironisinin bütünüyle yaşanan gerçeklik içinden çıktığı görülmektedir. Fakat göze çarpan şudur ki, yazarımızın ironisi yıkıcı bir ironi değildir. Birbirine zıt durumları verirken bile insancıl yapısını hiç bozmamış, üslubundaki yumuşaklığı korumuştur. Genel itibariyle olması gerekenle olan arasındaki çatışmalar öykülerine hâkimdir. Bu çatışmaları da aile kurumu,

yöneten - yönetilen ilişkisi, günlük hayatı çerçevesinde küçük insan, yozlaşma, zavallılara acıma gibi konuşmalar üzerinden verir.

Esendal tarzı öykücülük için olayın olağan üstülüğü, biricikliği önemli değildir O, Çetişli'nin de dediği gibi, iki insanın karşılıklı konuşmasından, kahvehanedeki bir sohbetten, gagesiz bir şekilde evden çıkıp şöyle bir dolaşıp eve dönmeden, intibalara bağlı bir hatıranın ifadesinden yola çıkarak rahatlıkla kurar öykülerini (Çetişli, 2004, 105). Bu yüzden insanı derin yapısıyla tahlil etmez; onu dramatik hayatı içinde canlı olarak verir. Belki bu yüzden ondaki ironi biraz tiyatral bir ironidir.

İrene Nemriovsky, Esendal'ın öykülerinde belli tipler üzerinde yoğunlaştığını vurgular. Bu tipler; memur, bürokrat, yarı-aydın, ev kadını, alafranga-züppe, esnaf, din adamı ve dedikoducu tiplerdir. Nemriovsky, birbirine yakın olan memur, bürokrat ve yarı-aydın tiplerinin ortak özelliklerini korkaklık, dalkavukluk, beceriksizlik, rüşvetçilik, kendini beğenmişlik, koltuk hırısı, halka tepeden bakma ve gösteriş budalalığı olarak belirler (Lekesiz, 1998, 230)<sup>25</sup>.

#### 4.7. HALDUN TANER'DE İRONİ

Necip Tosun'un belirlediği gibi mizah, hiciv, ironi, Haldun Taner'in temel anlatım tercihleridir. Özellikle insanın tutarsızlıklarını, ikiyüzlülüklerini ortaya sererken gülünçlüğü yakalar. Öykülerinde bürokratik açmazları, toplumsal/ siyasal ortamı, kendini beğenmişlikleri hicveder (Tosun, 2008). Taner, mizahı eleştirisel güç olarak kullanmıştır. Toplumsal yapıyı, düzeni eleştirirken sırtını mizaha yaslamasının yanı sıra "insani" ağırlıklı bir ilgi alanı vardır. Yozlaşmayı, yolsuzlukları, tutarsızlıkları anlatırken merkezde hep birey vardır.

<sup>25</sup> Ömer Lekesiz'in alıntılacağı kaynak: Nemriovsky, Irene. "Çehov ve Maupassant", Varlık-422,1955.

Sıdıka Dilek Yalçın, yazarın öykülerinde yaşamın çarpıklıkları üzerinde dururken, dünya ile insanlar arasındaki sürekli çatışmayı verdiğini de belirtir. Hikâyelerindeki kişiler ve buldukları ortam huzurlu değildir. Taner, aldanan insanları aldatmayı tercih eder. Çünkü yaşam gerçekleri ile insanların gerçekleri uyuşmaz (Lekesiz, 1998, 361)<sup>26</sup>

Şara Sayın, Cumhuriyet gazetesine yazdığı yazısı “Lâkırdı Keşfedileli Beri”nde Taner’in öykülerine, öykülerindeki ironiye değinirken, ilk planda okurla Haldun Taner öyküleri arasındaki kolay bir yakınlık kurulduğunu ama bu yüzeydeki ilişkinin giderek derinleştiğine vurgu yapar:

*“Haldun Taner’in öykülerini okuyan okur, orada betimlenen gerçekliği ilk bakışta hiç yadırgamaz, tanış olduğu için hatta çok kez özleşir onunla. Ancak bu aşamada okurun algıladığı, öykünün görünüşte gerçeklikle örtüşen birinci düzlemidir. Öykü ilerledikçe, yazarın ince alayıyla gerçekliğin iç yüzüne ışık tutulmasıyla, gerçek gibi gördüğü her şeyin bir yanılsama olduğunun farkına varır. Güldüğü kişinin ya da kurumun ardında olmaması gereken bir tutumun, bir dengesizliğin ya da kendisini âlim sayacak bir cehaletin varlığını sezinler. Bu nedenle ilk aşamada algıladığı gerçekliğe yabancılaşır, yanılsamalardan uzaklaşıp olaylara başka gözle bakmaya başlar. Taner aldatıcı görünümlere mesafe kazandırmak ve böylece olayları gerçek yüzleriyle görebilmemizi sağlamak ister. Bunun için de kültürün en etkin silahlarından biri olan ironiyi kullanır” (Gökten, 6).*

Haldun Taner öykülerini, mizah, hiciv ve ironi üzerine kurmasının gerekçesini şöyle anlatır:

*“İroni, galiba daha çok yaşamın kendisinden kaynaklanıyor. Yaşam ve insanlar o kadar çelişkili ve değişken ki, en sıradan kahramana, en önemsiz ayrıntılara bakarken bile bu ironiyi yakalamak güç olmuyor. Önemli sayılan çok şeyin önemsizliğini, ağırlık sayılan çok şeyin hafifliğini, zorbalığı, fanatizmin megalomaninin, bilgiçliğin, budalalığın, ikiyüzlülüğün, kendini aldatışın, dalkavukluğun, batıl koşullanmaların ipini pazara çıkarıcı, ama bunu bağırıcılıkla değil, usul usul yapan ince bir alay” (Tosun, 2007, 5).<sup>27</sup>*

Haldun Taner, “Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu” öyküsünde gündelik hayatın akıl almaz tesadüflerini, sıradan olayların nelere sebebiyet verdiğini

<sup>26</sup> Ömer Lekesiz’in alıntılıdığı kaynak: Yalçın, Sıdıka Dilek. “Haldun Taner’in Hikâyeleri ve Hikâyeciliği”, Ankara, 1995.

<sup>27</sup> Necip Tosun’un alıntılıdığı kaynak: Adnan Özyalçın, Haldun Taner ile Öykücülüğü Üstüne, Gösteri Dergisi, Ocak 1984.



akıcı bir üslûpla anlatmıştır. Yazar öyküye Amerikalı bir fotoğrafçının tespitiyle başlar. Ardından bir Alman'ın buluşu ile ilgili bilgiler verir. Konuya bu bilgilerle giriş yapması elbette gereksiz değildir. Öyküde anlatacaklarına zemin hazırlamak ve okuyucunun bağlantı kurmasını sağlamak amacıyla bu bilgilere yer verir.

Amerikalı bir fotoğrafçı, makinesinin objektifini çıkarıp onun yerine bir at gözü takar ve resimler çeker. Resimlerin sonucunda atların, eşyaları ve insanları gerçekte oldukları boyutlardan yarım kat daha fazla gördüklerini tespit eder. Bu bilgiye dayanarak bir Alman bilgini de her şeyi böyle olduğundan daha büyük gören atlarda bir aşağılık duygusu uyandığını ve ilk çağlardan itibaren insanın hizmetkârı olduğunu söylemiştir. Taner, Alman bilgininin bu sonuca sadece sütçü beygirleriyle ulaştığını vurgular. Bunun nedeni olarak da aristokrat atların insanı büyük görmelerinin olanaksızlığını verir. Yazar, bunu öyle bir üslupla anlatır ki ciddi ile şaka, bilgi ile uydurma iç içe girer.

*“Ağa Han'ın o, lord sülâleleri gibi şecereleri tutulan, has ahırlarda bin bir itina ile yetiştirilen aristokrat atları, imkân var mı insanları olduğundan büyük görsünler. Büyüklüğü geçtik, tam ebatla bile göremezler. Onlar yüksek sosyete ile iyice haşır neşir olduklarından insanları dürbünün tersinden seyreder gibi, küçük, küçücük görmeye çoktan alışmışlardır”* (Taner, 2007, 19).

Atların sınıf sınıf ayrıldığı bilgisini veren anlatıcının toplu sınıfsal bir yapı olarak gördüğünü söylemek acelecilik olur. Çünkü öyküde alttan alta bir sınıf bilincinin işlendiği işarete eden hiçbir anlatım ya da işaret yoktur. Belki anlatıcının imtiyazlılığı atlar üzerinden anlatması ironik bulunmalıdır.

Öyküde, sosyal hayat içindeki ilişkiler ağının, bireyin kendisi ve çevresiyle olan ilişkilerinin yansıtılmasına sebep olan Kalender adlı bir çöpçü beygiridir (Narlı, 2007,108). Öykünün girişinde verilen bilgiler burada işimize yarayacaktır. Çünkü Kalender, hamalın birinin arkasında taşıdığı aynada kendisini görmüştür. Kalender'in kişneyip delice koşmasının sebebi olarak yazar önümüze iki seçenek sunar. Birincisi; Kalender, kendisini ilk defa gördüğü aynada büyüklüğüne inanmamış ve korkmuştur. İkincisi ise,

aynada gördüğü atın üstüne doğru gelen başka bir at olduğunu düşünüp korkmuştur.

*“Su birikintileri ister istemez düzlemesine durduklarından, insan, oraya vuran aksini, tıpkı yüksekçe bir kürsüde nutuk çeken hatiplerin gazetede ki resimleri gibi, daima aşağıdan yukarı bir perspektif yönünden görür ki, bu çeşit aşağıdan çekilmiş resimlerin insanı daha bir heybetli gösterdiği de inkâr olunamaz. Hâlbuki ayna hep dikine durduğundan böyle dalkavukça optik oyunlarına başvurmaz”* (Taner, 2007, 20-21).

Kalender korkusundan geri geri hızla koşmaya başladığı sırada, Artin Margusyan da Sao Paulo'daki firmadan telgraf alınca aceleyle sokağa fırlamıştır. Artin Margusyan o kadar heyecanlı ve telaşlıdır ki, aracın yağmur sileceklerini bulamaz, arka fenerleri yakar. Artin üstelik daha ehliyetini bile almamıştır. Birkaç düğme denedikten sonra sonuna doğru düğmeyi bulur. Yazar “ Fakat Artin Margusyan sebatkâr adamdı” diyerek yine alaycılığını ortaya koyar. O kadar sebatkârdır ki şoförünü bile almadan, ehliyeti dahi olmadan, trafikte bir saniye bile beklemeye dayanmadan araba kullanmaktadır. *“Peki ama pourcentage üzerinden bu işte sen içerdessin oğlum... ilk prix üzerinden ne komisyon alacağdık? Trois fois quatre douze milles eder, sept fois douze, huit cent quarente”* (Taner, 2007, 23).

Ermeniceyi, Türkçeyi, Fransızca'yı hatta farklı ağızları aynı anda kullan Artin Margusyan yolda düşünüp kendi kendine konuşurken önündeki tramvaya şiddetli şekilde çarpar. Kazanın nedeni ise bir beygirin tramvay yoluna atlaması ve tramvayın ani fren yapmasıdır. Düşünceler içinde olan Artin de ne yazık ki tramvayın fren yaptığını görmeyip arkadan çarpmıştır.

Tramvayda bulunan Süheyl Erbil adlı kişi ise uzun süre tramvayın kalkmasını bekler; fakat vapura yetişemeyeceğini anlayınca tramvaydan iner ve yürümeye başlar. Artin Margusyan ise bu arada arabasının içinde kendine gelir. Polis ve komiser herkesin ifadesini almaktadır. Vitrini kırılan elektrikçi dükkânında da bir kız elektrikçinin geri dönmesini beklerken Süheyl ile karşılaşılırlar. Serap ve Süheyl, üniversitede tanışmışlar ve aralarında olması muhtemel ilişki Süheyl yüzünden olmamıştır. O dönemlerde idealist olan Süheyl kızlara hiç yüz vermemiş, Serap'ı da geri çevirmiştir. Süheyl ve Serap

konuşurlarken bu arada Artin Margusyan polislere hesap vermektedir. Artin ortağına telefon etmek için polise yalvarır. Yazar buradaki polis aracılığıyla da ironik olanı yakalar. Polis kendisine yalvaran kazazedenin isteğini yerine getirmek ister; fakat yakınında komiser ve başka polis olduğundan bunu yapmaktan vazgeçer.

*“Polis bir düşündü. Kendine kalsa belki razı olacaktı, fakat komiserle öbür polis biraz ileride ciddi ciddi ifade alıyorlardı. Etrafta toplanmış bir sürü insan vardı. Kendi kendine, “Yufka yürekliliğin âlemi yok.” diye söylendi. “Çorbacının menfaatini düşünmek sana mı kaldı?”” (Taner, 2007, 30)*

Burada ast-üst ilişkisini ironize eden yazar, polisin normalde yapacağı bir davranışı komiseri orada olduğu için yapamamasını alaycı bir tavırla anlatır.

Artin ve polisler tartışırken Süheyl ve Serap sinemaya gitmeye karar verirler. Serap annesinden izin almak için annesine bir dükkândan telefon eder. Artin de polislerden izin kopararak telefon etmeye geldiğinde telefonun meşgul olduğunu görür. Artin durumu iş alacağı şirkete bildiremediği için almak üzere olduğu işi kaybeder. Artin tarafından kaçırılan bu teklif diğer taraftan başka bir ailenin yüzünü güldürecektir. Hikâyenin sonunda yazar, hikâyenin başladığı yere gelir. Kalender yine Şişhane’dedir ve yine kendisini bir aynada görür. Gariptir ki bu kez Kalender kişnemez. Aynaya ters ters bakar ve efendi efendi yoluna devam eder.

Mehmet Narlı, bu öyküde hayatın ironisini tesadüf ve çelişkilerin ortaya çıkardığını söyler:

*Hayatın ironisini ortaya çıkaran ise tesadüfler ve çelişkilerdir. Bir atın ürkmesiyle meydana gelen olayların hayatın akışını değiştirmesi, hayatın mantığını, alışkanlığını ve güvenliğini geçersiz kılması (Artin, emin olduğu kârın uçtuğunu görecektir; üniversite yıllarından arkadaş iki insan o zaman kuramadıkları duygusal bağı, kaza anında kuracaklar; dünyanın öbür ucundaki bir şirket kaza yüzünden müşteri değiştirecek vs) sıradanın içindeki ironiyi ortaya çıkarır. Bir atın kişneyip gerisin geriye kaçmasının, bütün hayatı değiştirebileceğini gösteren yazar, bir yandan da insanların, kurumlanmalarıyla, büyükenmeleriyle, çok ciddi işler yapıyor görünmeleriyle alay etmekte; cehalet, hırs ve yolsuzlukları eleştirmekte; bir atın kişnemesiyle rayından çıkan hayatın daha sağlam temellere yaslanması gerektiğini önermektedir (Narlı, 2007, 108-109).*

Mihriban İnan Karatepe, “İronik Anlatım Tutumuna Bağlı” başlıklı yazısında, yazarın öykünün başında atları görmesiyle ilgili bilgi vermesinin, anlatıcının öyküden bağımsız anlatımının, öznel yorumu ve rahatlığı açısından romantik ironinin habercisi sayılması gerektiğini vurgular:

*“Aslında her şey bir kurmacadan ibaretti. Her şey bir oyundur aslında. Tıpkı basit bir çöpçü beygirinin kişnemesi üzerine bir öykü yazılabileceği gibi kişnememesi üzerine de yazılabilir. Ya da yaşadığımız hayatta her şey aslında o denli birbiriyle ilintilidir ki bazen mahvımız veya mutluluğumuz bir atın kişnemesine bağlıdır.”* (Karatepe, 2000, 215)

Küçük bir olayın bile hayatın akışını değiştirdiğini, bir insanın hayatını altüst ederken başka birinin hayatını yeniden kurduğunu gösteren öykü, insanoğlunun hayat karşısındaki acizliğini ironik bir söylemle aktarır.

Taner’in diğer bir öyküsü “Konçınalar” da oldukça ilginçtir. Yazar konu bakımından pek değişiklik yapmaz ve yine ezen-ezilen, ast-üst, mutlu-mutsuz gibi karşıtlıklardan yola çıkar. Toplumda mevcut bulunan sınıfları iskambil kâğıtlarına uyarlayan yazar toplumun içinde bulunduğu durumu ince bir alayla verir.

Anlatıcıya göre destenin en itibarlı kâğıtları “as”lardır. Fakat anlatıcı aslardan oldum olası hoşlanmaz; çünkü kendisi hiçbir zaman as olamamıştır. Anlatıcının bu düşüncelere kartların üstlerindeki resimlerden yola çıkarak varması ironiktir: Kara maça beyinde karanlık bir şeyler bulunduğunu hisseden anlatıcı onun sarayında geceleri kelleler uçurulduğunu hayal eder. Kupa beyini ise daha bizden gibi görür. Onun Osmanlı hanedanına mensup olduğuna inandırır kendini. Karo beyi Selçuk sultanıdır, zariftir, naziktir, asildir. Deste içinde en çok kanının kaynadığı kâğıt ise kupa kızıdır. Kupa kızı hanım hanımcıktır. Okumamış olsa bile elinden başka meziyetler gelir. Dikiş, nakış, örgü işlerinde ustadır. Evlendiğinde de kocasına ukala ukala cevap vermeyecek kızlardandır. Kupa papazı da sevecen, ton ton biridir: *“Babaları Kupa papazına gelince, sizden iyi olmasın, pek babacan, pek cana yakın bir adamdır. Hoş fıkralar anlatıp göbeğini hoplata hoplata güler. Daha coşarsa, küt küt karşısındakinin sırtına vurur”* (Taner, 2007, 49).

Yazarın kupa ailesine karşı bir tür yakınlık duyduğu açıktır. Hatta bu aileye damat gitmek istediğini bile söyler. Bu yakınlığın nedeni resimlerde sevimli, canlı çizilmiş olmalarıdır. Yazarımız İspati ailesine de bir o kadar uzaktır. İspati beyini Bizans prensine benzeten yazar, İspati kızını da sinsi olarak niteler: *“Siz onun öyle sakın ve masum görüldüğüne bakmayın, o ne hinoğludur o, o ne içinden pazarlıklı aşiftedir o”* (Taner, 2007, 49). Mahallede adı çıkan İspati kızının Maça oğluyla yapmadığı şeyin kalmadığını söyleyen yazar, İspati oğlunun da ablasının yaptıklarını bildiği halde gizlediğini belirtir. Çünkü onun kumar borçlarını ödemektedir.

Resimli kâğıtlardan sonra yazar onlularla dokuzluları anlatmaya koyulur. Bu kâğıtlar önemli oyunlara katılma ayrıcalığına sahiptir. Sırf bu ayrıcalık yüzünden de hallerinde görgüsüzce bir çalım, budalaca bir kurum vardır. Yazar onluları bir kenara ayırır da dokuzluların bu gösterişine sinirlenir: *“Onlular, Asların halktan yetişme vezirleridir.”* diye düşünür. Dokuzluların resimli kâğıtlara, aristokrat kâğıtlara yaranmaktan başka bir işe yaramadıklarını belirtir. Aristokrat kâğıtların dokuzluları sayıdan saymadığını yine de onları oyunlarına aldıklarını, bir nevi acıdıklarını belirtir.

*“Bu halleriyle Dokuzluları, efendilerinin önünde yerlere kadar eğilen ama saray parmaklıkları dışındaki halka tepeden bakan, mabeyinciler veya stile uşaklar makulesinden saymak yanlış olmaz sanırım”* (Taner, 2007, 51).

Sekizliler ile Yedililere de el ulaklığı, bahçıvan yamaklığı gibi daha aşağılık işler düştüğünü söyleyen anlatıcı, sonunda konçinalara gelir. konçinalar altılıdan aşağı kâğıtlar için kullanılır:

*“Konçinalar, ismi üstünde işte, Konçinadırlar. Geçin Bezik gibi, Poker gibi kibar oyunları, Aşçı iskambili gibi en pespaye oyunlarda bile hiçbir işe yaramaz, üzgün ve küskün oyunu dışarıdan seyrederler.”* (Taner, 2007, 51)

Yazar Konçinaların aşağı tabaka olduğunu, parya sınıfına dâhil olduğunu düşünür. *“Var oluşlarının sebebi sırf öbür kâğıtlara basamak olmak, onların üstün mevkiini sağlamaktır. Alt basamak olmasa üst basamak neye, kime öğünecek?”* (Taner, 2007, 51)

Yazar, konçınaların bu içler acısı durumunu verirken aslında gerçek yaşamda da bu sınıf bilincine dikkat çekmeye çalışır. Yazar gerçek yaşamda düzeltemediği bu durumu yeni bir oyun bularak iskambillerde düzeltmeye çalışır. “Öyle bir oyun bulayım ki diyordum, orada Birliler asıl değerlerine indirilsin, Beşliler Kızları, Dörtlüler Oğlanları alabilsin, alay bu ya, icabında bir kılkuyruk Üçlü, dört Papazı birden sustaya durdurabilsin.” (Taner, 2007, 52). Anlatıcı, boynu bükük Konçınaların içine aşağılık duygusunun, çekingenliğin bir kere sindiğini, diğerlerine el kaldıramadıklarını anladığında yeni oyun aramaktan vazgeçer. Sadece her kâğıda eşit değer tanıyan biricik oyun olduğu için Paryans açtığını söyler.

Eşitsizliği, ezilmişlikleri, ezilenleri, ezenleri alaya aldığı “Konçınalar” öyküsü, altında barındırdığı yoğun anlamlarla doyumsuz bir öyküdür. Taner, iskambil kâğıtları aracılığıyla toplumun yarasını deşiyor, keskin bir zekâ ve alayla nelere izin verdiğimizi bize gösteriyor.

Zehra İpşiroğlu, Konçına ve As’ın, Taner’in hemen tüm yapıtlarında ortaya çıkan iki karşıt uç olduğunu belirtir. Öyküde Taner’in iskambil kartlarının artık geçerliliğini yitirdiğini söylediğinin altını çiziyor. Çünkü yazar As ve Konçına gibi büyük karşıtlıklara göz yuman bir sistemin bugün “İnsan Hakları Beyannamesi”yle bağdaşmadığını vurgular (Lekesiz, 1998, 370)<sup>28</sup>.

Taner’in öykülerindeki toplumsal eşitsizliğe Ömer Lekesiz de dikkat çeker. Ona göre Taner’in öykülerinde hep bu itilip kakılan küçük adam vardır. Bu küçük adam, karşıt güçlerle, bu çarka ayak uyduranlarla, güçlü olanlarla yani Aslarla bir çatışma içindedir. Konçınaların da Asların da ortak yanı iskambil kartı olmalarıdır. Başka bir deyişle ezilenler de ezen de, kendi dışlarında işleyen bir çarkın içinde yuvarlanırlar (Lekesiz, 1999, 371).

<sup>28</sup> Ömer Lekesiz’in alıntılacağı kaynak: İpşiroğlu, Zehra. “Haldun Taner’in Yapıtlarında ‘Konçına’ ve ‘As’”, Gösteri dergisi- 87, 1988.

#### 4.8. VÜSAT O. BENER'DE İRONİ

1950 kuşağının isimlerinden olan Vüsat O. Bener, Türk edebiyatında “Kara Anlatı Yazarı” olarak tanınmıştır. 1950 kuşağı öyküsünün temel özellikleri, soyut bir anlatım, bireylerin iç dünyasına yöneliş, bilinçaltını ön plana alışı olarak belirlenebilir. Bu özellikler sıralandığında Vüsat O. Bener’in de bu gruba dahil edilmesi gerektiği daha açık bir şekilde anlaşılır.

Kısa cümleler kurup, bu kısa cümlelerle çok şey anlatmayı tercih eden Bener, kolay okuru aramaz. Onun istediği kendisini gerçekten anlayabilen, okuduklarını anlam süzgecinden geçirebilen okurdur. Bener’in öykülerinde değişen ülke koşullarının insanlar üzerindeki etkilerini, değişimin getirdiği karmaşayı ve bireyin iç dünyasındaki sıkıntıları, huzursuzlukları ve ait olamama duygularını görmek mümkündür.

Vüsat O. Bener, eserlerindeki ironi ile ilgili şunları ifade eder;

*“Bir ortama girdiğim zaman, sorunun aşırı ölçüde ciddi boyutlara gittiğini gördüğümde bir sonuç alınmadığını hep gözlemlememişimdir. Öyle olunca ise bir esprinin girmesinin, ya da o ortamın zayıf noktası olan şeyi yakalayıp ortaya dökmenizin insanlar arasındaki ilişkileri daha yumuşattığı izlenimine kapılmışımdır hep. Sanırım o sizin özellik olarak söylemek istediğiniz şey, ironi hemen hemen her öykümde gösterir kendini. Böylece yaşamın trajik yönünü ortaya çıkarmakta ayrı bir öge olarak sanırım oldukça başarılı bir şekilde kullanılmıştır”* (Tokar, 2006, 29)<sup>29</sup>.

Öykülerinde olaya önem vermeyen yazar, durumların, kişiliklerin peşindedir. Kendisi, öykülerini beklenmeyen bir şekilde bitirmesi ve okuyucuyu şaşırtması yönüyle Çehov’a benzetildiğini söyler. Çehov da öykülerini hiç umulmadık yerde kesmesine rağmen bütün trajediyi öykünün içine sindirmiştir. Öykülerini kesip bitirmesini, yazar, “nakavt” diye adlandırır. Aslında okuyucuyu pasiflikten kurtarmak için yapar bunu yazar. Özel bir çaba ister okuyucusundan. Anlattıklarının yanı sıra anlatmadıklarını da görmesini, anlamasını ister.

<sup>29</sup> Sıddık Tokar’ın alıntılıdığı kaynak: Gültekin, Alpagut. “Edebiyatımızın Suskun Ustası, Bir Tuhaf Yalvaç: Vüs’at o. Bener”, İstanbul, 2004.

Bener, öykülerinde genellikle ekonomik sıkıntılara yenilen, seçme şansları olmayan, dış dünyanın yanında kendi iç dünyalarında da boğulan, bulanık kişileri ve ilişkileri anlatır. Necip Tosun, yazarın öykülerini ölüm korkusu zeminine oturtmaktadır. Hayatta her şey boşuna bir çabadır. Çünkü insan ne yaparsa yapsın geride sadece bir toz yığını kalmaktadır. Yaşamak sadece acılara katlanmaktır. Necip Tosun, Bener'in öykülerinin Memduh Şevket Esendal, Bilge Karasu, Sevim Burak, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan öykülerinin aktığı yatakta aktığını vurgular. Esendal ile diyalog anlayışını, Bilge Karasu ile dil tutumunu, Oğuz Atay ile ironik yaklaşımını, Sevim Burak ve Yusuf Atılgan ile hayat yorumlamalarını benzetir (Tosun 2007, 9).

Cevat Çapan, Bener'in üslubunu kara alaycılık, ironi gibi kavramlarla açıklanmaya çalıştığını, aynı zamanda bir oyun oynama yöntemi olarak benimsediğini belirtir. Bener, sahteyle sahiciliği, iyilikle kötülüğü, inançla inançsızlığı kendine özgü bir duyarlılık ve yalın bir dille anlatmayı tercih eder (Çapan, 2005, 117).

Vüsat O. Bener'in "Boş Yücelik" öyküsü komik olanla ironik olanı bünyesinde barındırır. Anlatıcı, öyküsüne bir kartalı tasvir etmekle başlar. Kartalı düşkün olarak tanımlayan anlatıcı, onun kurumluca duruşuna acır. Eskiden en görkemli kuş olduğunu ama şimdi o eski gösterişinden eser kalmadığını anlatır. Yolda ilerlerken gençliğinde başına gelen bir olayı sızısıyla hatırlar. Asım ile birlikte yanlarında iki kız yürürlerken önlerine birkaç kişi çıkar. Anlatıcı "*neden birinin yüzünü sarartmak hoşlarına gider?*" (Bener, 1977, 116) diye düşünür. İnsanlar kendinden güçsüzleri, korkutmaya alışkındır. Güçlerini onları korkutarak, sindirerek denemek isterler.

Yine yolda giderken karşısına yaşlı biri çıkar. Aralarındaki konuşma sıcaktır, ısıtır onun da yüreğini. "*O denli üzölmeye de neden yok! İnsanların çoğu iyi!*" (Bener, 1977, 117) Umut kaplar içini. İnsanların hepsinin kötü olmadığını içlerinden hala iyi yüreklilerinin çıktığına dair umutlarını korur.

Bir gün Ankara'da yolda yürürken eski arkadaşı Asım ile rastlaşırlar. Geçmiş günleri anmaya başlarlar. Anlatıcı içine işleyen o günü Asım'a da hatırlatır ve Asım o gün söyleyemediklerini, orada söyler: "*Bırak, dinini*



seversen. Yani seni düşünmüştüm. Devlet kapısından ekmeğin. Yoksa, – ceketinin düğmesini çözüp iç cebini gösterdi. – Bu baba yadigârını çoktan gömdüydüm herifin baldırına!” (Bener, 1977, 118)

Anlatıcı kahraman ise buna gerek olmadığını, değmeyeceğini söyleyince Asım hiddetlenir:

*“Sen istediğin kadar alay et! Budalalığımıza ver. Bayılırim nezaketin incesine! Öyledir zaten. Sizin gibiler «Değer mi?» der çıkarsınız işin içinden. Sanırsınız ki erkekliğim kabardı değil mi? Yok efendim! Bu bahis derim Hilmi’ciğim, derin. Vazgeçelim. İçerlersin”* (Bener, 1977, 118).

Asım inceden inceye arkadaşını eleştirir. Onun korkak olduğunu nezaketi elden bırakmadığı için de hep korkak davrandığının altını çizer. Asım, meselenin yürekte olduğunu söyleyerek onu yüreksizlikle niteler. Yolda ayaküstü yaptıkları bu konuşmadan sonra ayrılan arkadaşlar daha sonra Asım’ın daveti üzerine evinde buluşurlar. Tam oturup kahveleri içecekleri sırada elektrikler kesilir. Asım bunun üzerine sigortaya bakmaya gider, halleder gelir ve muhabbete devam ederler. Radyoda bir şeyler dinleyecekleri sırada yine elektrikler gider. Asım yapmaya uğraşırken evdekiler yangın çıkmasından korkarak onu uyarırlar ama Asım inatçı ve aşağılayıcı bakışlarıyla gülümser. Basit bir iş olduğunu söyleyip durur.

*“Sesi kararlıydı. Karşı gelmek kimin haddine? Çalışmağa başladı. Arada açıklamalar yapmayı da unutmuyor. Bizse sirkte numara yapan birini seyrederek gibi bakıyoruz”* (Bener, 1977, 121).

*–Şunu görüyor musun şunu? Hilmi gel gel, bak. Korkma. Gördün mü nasıl çürümüş kablo?  
–Ya! Vay canına!...  
–Şimdi, şu kısmı kestim mi tamam. Mesele hallolur.  
–İnşallah!  
–Görürsünüz”* (Bener, 1977, 121).

Hilmi, Asım’ın vaat ettiği sonuca alayla yaklaşır. *“Sonuç dediğince şaşırtıcı oldu! Hem beklenilmeyen, anlaşılmayacak bir çabuklukla”* (Bener, 1977, 121). Asım’ın fişi takmasıyla çatırtılı bir ses duyulması bir olur, sonrada Asım’ın dizüstü çöktüğünü görürler. Hilmi, Asım’ın yüzünde korkuyu görür.

*“Korkuyu bu denli sivaşık, elimle sıyıracak denli yakınca görmemiştim”*  
(Bener, 1977, 121).

Korkusuz ve cesur olduğunu ispatlamak adına kendini tehlikeye atan Asım, korkunun ne demek olduğunu öğrenir. Boş yücelik gösterip insanlara yukardan bakan, bilmişlik taslayan kahraman kendi cesaretinin kurbanı olur. Tarlada önlerini kesen adamları Hilmi yanında olmasaydı vuracağını söyleyen sözde kahramanımızın söyledikleri hep lafta kalmıştır. Üstelik seneler sonra da arkadaşını yüreksizlikle suçlamaktan da geri durmamıştır.

Bener, öyküsünde trajikomik bir son yaratır. Kahramanı öldürmez; fakat ona korkuyu yakından tanıtarak alaya alır. Kendini olduğundan fazla göstermeyi seven Asım’a öykünün sonunda gösterdiği yüceliğin boş yücelik olduğunu benimsetir.

#### **4.9. ZEYYAT SELİMOĞLU’NDA İRONİ**

Zeyyat Selimoğlu’nun “Soyunanlar” adlı öykü kitabı dört bölüme ayrılmaktadır. Yazar her bölümde –gerçekleri- alaylı bir ifadeyle ortaya koyar. Birinci bölümde bir dedeyi soyan yazar, ikinci bölümde bir adayı, üçüncü bölümde bir büyüğü, dördüncü bölümde bir terziyi soyar.

Selimoğlu’nun eserine verdiği başlık da kendi içinde “ironik olanı” barındırmaktadır. Yazar “Soyunanlar” diyerek, yüzlerindeki maskeleri atanları, yalanları, dolanları ortaya dökenleri kastetmektedir.

“Bir Dede Soyunuyor” bölümünde ana kahraman olan dedenin ismi belli değildir, yazarımız ismini “Oy Dede” olarak belirlemiştir. Oy Dede mahallede “din bekçisi” olarak nam salmıştır. Evdeki gençleri namaz kılmadıkları için bastonuyla döver, hepsini önüne katarak zorla namaz kılmaya götürür. Öykünün ilerlemesiyle din bekçisi olarak bilinen Oy Dede’nin

gençliğinde korsan olduğu ortaya çıkar. Yazar hikâyesinde “meddah” tarzı anlatıcılığı kullanır. Öykü ilerlerken aralara girip, düşüncelerini vermekten kaçınmaz.

Oy Dede, gençliğinde Deli Ali kaptanın motorunda sıradan bir gemicidir. Birlikte Rusya’ya gittiklerinde Petrograd sarayının yağma edildiğini görürler. Oy Dede de yığının arasına karışarak içeri girer; fakat devrimcilerden birinin uyarması üzerine halk yağmadan vazgeçer. Fakat bizim Oy Dede oranın yabancısı olduğu için gizliden gizliye malları cebine koyar. Yazarımız bunu öyle bir anlatır ki altında imalar doludur.

*“Gürültü patırtı arasında, kalabalık içinde göz gözü görmez iken, Oy dedenin korsanlığı, daha birkaç kişiyle birlikte alttan alta başlamış. Çarlık değerli taşlarından gözleri kamaşmışmış oy dede uy dedenin. Ve itiş kakış salondan salona geçerken kalabalık, koca bir çığ halinde, camları kırılıp dökülen camekânlar ardında duran değerli taşlar, oy dedin ellerine takılır dururlarmış. Hani, köyündeki kara yemiş ağacında “karamış”ler nasıl dolarsa ellerine, işte o değerli taşlar da kendiliklerinden doluyormuş ellerine dedenin. Yani oy dede – korsanlığın bu kertesini hani şaşırtıyor insanı- değerli taşların kışlık paltosunun ceplerine dolduğunu bile anlayamamış hayhuyun gürültüsü patırtısı içinde”* (Selimoğlu, 1980, 9-10).

Oy Dede mücevherlerle gemiler satın alır ve işleri büyütür. Fakat tahta gemileri zamanla çağ dışı kalınca satıp yeni bir gemi alır. O gemi de sefer sırasında karaya oturduğu ve kurtarılamadığı için hurda olup gider. Yazarımızın bunun üzerine yaptığı yorum gerçeğin yanı sıra başka anlamlar da taşımaktadır.

*“Ve şu garip oy dede de uy dede, sadece kendi halinde bir korsan kalmakla yetinmeyip, bir de bilim adamı kişiliği katmış kimliğine, kendince. Okumasız, yazmasız ve kitapsız bir kürsüden, “her şey aslına gergi döner.” Tezini kanıtlamış”* (Selimoğlu, 1980, 11).

Gerçekten de Oy Dede’nin Rusya’dan kaçırdığı mücevherler yine Rusya karalarına bu sefer gemi hurdası olarak geri döner. Oy Dede bu gemileri çalışıp hakkıyla kazandığı paralarla almadığı için, hayrını göremez ve kazanç kapısından da mahrum kalır.

Yazarın dil ironik dil düzeyini göstermek açısından şu parça da örneklenebilir:

*“Çocuk gözleriyle torununa çok sevimli görünmüş olan dede, acaba gerçekte öyle miydi? Şimdi, onunla ilgili başka olayları deşmeli. Oy dede uy dedenin ne biçim bir saygın tüccar olduğunu anlamak için haber: Rusya'nın devrim günlerinde oralarda dolaşmadan, oralara gidip gelmeden içi rahat etmeyen oy dede, cebindeki değerli taşlara karşılık tahta gemiler edinmeden, bir başka iş de tutmuş orada.”* (Selimoğlu, 1980, 11)

Oy Dede'nin düzenbazlıklarını anlatacak olan yazar konuya girmeden önce ironiyi bir cümleyle yazar. “Saygın tüccar anlayışı” sözlerinin altında yatan aslında tam tersi bir anlamdır. Bütün saygınlığını bir kenara bırakarak para kazanmak adına insan öldürmekten bile çekinmeyen Oy Dede'yi saygın tüccar olarak adlandırması oldukça ironiktir. Oy Dede'nin saygın tüccar anlayışı onu Beyaz Rus ticareti yapmaya da yönlendirir. Beyaz Rusları alıp denize açılırlar ve yolculuğun ilerleyen zamanlarında Oy Dede ile Ali Kaptan Bey Beyaz Rusları tek tek denizin derinliklerine yollarlar.

*“Bu salt bir söylenti midir? Aslı olmamış bir dedikodudan öteye geçmiyor mu, bilinmez. Bilinen, Oy dede uy dedenin, çok, pek çok yıllar sonraki aksakallı nurlu yüzünden, zaman zaman bir karartı geçtiğinin görülmüş olmasıdır”* (Selimoğlu, 1980, 16).

*“Namazına, dualara böylesine düşkünlük, namaz, dua konusunda bir tür önderlik, kendini bir şeyden bağışlatmak çabasına dayanan bir şey miydi? Vicdan azabından kurtulmak çaresi mi?”* (Selimoğlu, 1980, 16)

Oy Dede, gençliğinde yaptığı hataların üstünü kapatmak, vicdanını rahatlatmak adına kendini namaza, duaya verir.

Oy Dede'nin oğullarıyla da arası iyi değildir. Oğulları babasının gemisine ortak olmak isterler. Oy Dede de gemilerine kimseyi ortak etmek istemez. Oy dede çocuklarını parasını çalmakla suçlar, çocukları da geçmişte yaptıklarından dolayı onu hırsızlıkla suçlarlar.

Selimoğlu, öyküsünde baba ve oğulları arasındaki ilişkiyi dramatize eder. Hikâyede baba ile çocukları arasındaki ilişki normal değildir. Yazar olması gerekeni değil, aslında olmaması gerekeni işler eserde. Öyküde, oğulları, babalarının ölümüne neredeyse sevinirler. Küçük oğlunun babasıyla oturmasındaki tek gaye, babanın ölüm döşeginde bir anda paraları almaktır. Ortanca oğlu da dede ölünce karısına cenazede ağladığı için kızar. Karısına

onu oraya ağlaması için göndermediğini, kasaya göz kulak olması için yolladığını söyler. Kendisi de babasının cenazesine gitmeyip arkadaşlarıyla kağıt oynamayı tercih eder. Oy Dede bu kadar para meraklısı olmasaydı, oğullarına da vermeyi bilseydi, belki de oğullarıyla ilişkisi bu derece acıtıcı, incitici olmazdı. Babaları sürekli kendini düşünen çocukların kendilerinin de böyle olmalarını yadırgamamak gerekir: Acıması olmayan, sevgiden yoksun, maddeci bir baba ve ona benzeyen çocuklarının trajik durumu.

“Soyunanlar” kitabının ikinci öyküsü “Bir Ada Soyunuyor” da yazar bütün özellikleriyle, ayrıntılarıyla bir adayı anlatır. Ada’nın sokaklarını, caddelerini, dükkânlarını sanki oralarda gerçekten yürüyormuşuz hissini vererek anlatır. Ada’nın insanlarını ve onların tipik özelliklerini ustaca verir.

Ada insanından önce sonradan görme birini tanıtır okuyucuya. Yazın sıcağında bile takım elbise giyen bu adam, piyangodan para çıkınca, paranın verdiği şaşkınlıkla kendine bir sürü takım elbise ısmarlamıştır. Ama içinde duyduğu tek eksiklik bu değildir:

*“Bütün şu yazlık insanlar arasında kışlık bir adam gibi dolaşmasının nedeni, yaşamı süresince eksik kalmış bir yanını tamamlamak çabasından doğar. Karnı doymamış olan, buldu mu, dört elle yemeklere sarılır ya, kadın görmemiş olan, buldu mu, dört elle kadınlara, işte bu da öylesi”* (Selimoğlu, 1980, 32).

Yazar daha sonra Mezarıcı Yorgo’yu tanıtır bizlere. Yorgo ölüleri, canlılara tercih eden biridir. Ölülerin iyi müşteriler olduklarını, onlarla geçinmenin kolaylığını anlatır:

*“Canlılar iş beğenmez, dırdır eder, pazarlıkta cimri davranırlar. Kavun kaçta fırladı biliyor musun beyim? Ne diyordum? Ölülerin huysuzluk ettiğini görmedim. Doğrusu (istavroz çıkarıyor), ölüler kadar geçimlisini görmedim insanın. Rahat etmek için mezarlığa koşuyorum vre, işe bak! Sonra, ölülerden aldığın iş temiz iştir. Düşün beyim, mermer işliyorsun. Mermer, bembeyaz! Var mı daha temiz? Ama canlı oldu mu insan, bakıyorsun kuburunu tıkamış evde, doldurmuş. Haydi bakalım, Yorgo yetiş, aman Yorgo gel şu kuburu aç iki gözünü seveyim. Ne yapacaksın? İştir! Kavunu kaçta yiyoruz... Haydi bakalım, bütün gün bokla uğraş dur”* (Selimoğlu, 1980, 33).

Yorgo insanoğlunun huysuzluklarından o kadar bıkmıştır ki, ölülerin dostluğunu sevmeye başlamıştır. İnsanın yarım kalmış bir yaratık olduğunu

düşünen Yorgo, insanın öldükten sonra tamamlandığına inanmaktadır. Yorgo ile anlatıcı, romantik ironide buluşurlar. Yorgo içinde bulunduğu dünyada insanlardan bıktığı için çareyi ölümlerde bulur. Anlatıcı da insanlardan memnun değildir, o da içindeki sancıyı şikâyetleri ile dile getirir. Örneğin sokak ve cadde isimleri üzerinden iktidar erkinin anlamsızlığını vurgular:

*“Eh işte, iktidarların, kendilerini duyurmak için seçtikleri en kolay, en ucuz yoldur bu: Yolların adını değiştirmek, caddelerin, sokakların... Birkaç plaka, birkaç çivi, ve bir de çekiç. Al sana bir iktidar!”* (Selimoğlu, 1980, 37)

Selimoğlu'nun ironisi eleştirel bakış üzerine kuruludur. Yazar inceden inceye söylemek istediklerini alayın akışı içine ustaca yerleştirir. Sadece sokak isimlerini değiştirip başka bir işe yaramayan, görüntüye önem vererek temelden bir şey değiştirmeyen iktidardakilerin içinde buldukları durum oldukça ironiktir.

Yazar cadde ismi olan Refah Şehitleri adının nereden geldiğini anlatır. İkinci Dünya Savaşı'nda Türkler İngilizlere dört denizaltı ismarlar. Anlaşmalar yapılır fakat İngilizler sonradan vazgeçtiklerini söylerler. Kendilerinin getiremeyeceklerini, isterlerse Türklerinin gelip almasını söylerler. Bunun üzerine Refah Gemisi denizaltıları almak üzere yola çıkar. Gemi yola çıktığı gün bir torpile denk gelir ve gemide sadece iki tane cankurtaran filikası vardır. İki filikadan biri de patlamada parçalanınca geriye kalır bir filika. 28 kişi filikaya biner, geri kalan 167 denizci boğularak ölür. Yapılan soruşturmalarda süvari ve kaptan suçlu bulunur; fakat bunlar da boğulanlar arasında olduğu için suçlu kimdir? İşte bu noktada yazarın tekniği oldukça etkileyicidir.

*“– Sanık ayağa kalk!  
– Sanık ayağa kalkamaz sayın yargıcım.  
– O da ne demek oluyor?  
– İhmalin ayakları yoktur sayın yargıcım.  
– Sanık adın ne?  
– Sanık adını söyleyemez sayın yargıcım.  
– O da ne demek?  
– İhmalin dili yoktur sayın yargıcım”* (Selimoğlu, 1980, 39).

Yazar durumun, yaşananların ironikliğini bu sorgulama esnasında etkileyici bir üslupla ortaya koyar. Yaşananların sonunda suçlu bulunan

“ihmal”dir. Yazar bunu resmen cinayet olarak kabul etmektedir. Devletin ihmalini ve bu ihmalde herkesin parmağı olduğunu, bu yüzden de suçlunun tek bir kişiye indirgenemeyeceğinin altını çizer. Suç ve cezanın, adaletin uygulanmasında işin esasını anlamayan devlet yapısının varlığı acı bir gülümseme doğurur.

Ada’da daha sonra karşımıza Doktor Kostopulas ve Peder Yuvanidis çıkar. Doktor ile Peder arasında geçenler hikâyede komik olanı yaratır. Doktor ümidini kestiği hastaların ailesine Peder’i çağrılarını söyler. Peder Ada’da çok saygı duyulan biridir. Peder, çağrıldığı hastaya gider ve ölmeyeceğini söyler. Hasta gerçekten de ölmez. Bu durum Doktor ile Peder arasında birkaç kez yaşanır. Doktor’un ölecek dediği hastalar Peder gelince iyileşir. Durum böyle olunca da Doktor’un Ada’daki şöhreti karalanmaya başlanır. Artık kimse doktora güvenmez. Bunun üzerine Doktor Ada’dan ayrılmaya karar verir, fakat son kez Peder’e gidip, işin sırrını öğrenmek ister ve Peder’in anlattıklarına inanamaz.

*“Meğer Rahip Yuvanidis’in çok etkin bir yöntemi varmış, onu uygularmış ağır hastaların başında. Başucuna iliştirdiği hastaya, hastanın gözlerine doğru yaklaştırıp sağ elini, baş parmağını gösterme parmağıyla orta parmağının arasından çıkarıp, o ayıp işareti yaparmış elini sallayarak. Düşünün ki hasta ağır, yatıyor. Ve karşısında o çok saygın Peder Yuvanidis, eliyle o ayıp işareti yapıyor”* (Selimoğlu, 1980, 49).

Ada’da saygınlığıyla tanınan, herkesin önünde el pençe durduğu “din adamı” Peder’in ölmek üzere olan insanları canlandırma tarzı oldukça ilginçtir. Rahip bu uygulama ile bu meslek için yıllarca okumuş bir doktoru kısa sürede işinden, hatta yurdundan eder. Halk ise Peder’ in bu gücünü din adamı olmasına bağlayıp kendini kandırmaya devam eder. İnanç bağlamındaki saflıklara ve cahilliklere bağlı olarak geliştirilen kurguda doğrudan alay yoktur fakat Peder’in yaptığı okur tarafından bilinince ironi ortaya çıkar.

Öykünün sonunda Mezarıcı Yorgo yeniden karşımıza çıkar. Felsefi söylemleriyle dikkati çeken Yorgo, burada da bu ifadelerle devam eder. İnsanlar mezarlıklara koşup, “Ölüler kalkın diye haykıracaklar; siz kalkın biz

girelim içeriye diye bağıracaklardır”. Yazar bu cümle ile hayat koşullarının git gide kötüleşmesini, dünyanın yaşanamaz duruma geleceğini, kaotik bir ortam oluşup insanların bu ortamda yitip gideceklerini vurgulamak ister.

Zeyyat Selimoğlu, “Soyunanlar” kitabının “Bir Büyük Soyunuyor” bölümünde bir bakanı çırılçıplak bırakır. Bakanımız anlattıklarıyla gerçek yüzünü, partilerin hallerini ortaya döker. Sözde bakanımız ve onun arkadaşları “bakanlığı” farklı açılardan görmüşler ve “bakan olma”nın gereklerini sadece gösteriş ve yaşam tarzı olarak algılamışlardır.

*“Bizim zamanımızda öyle sağıydı, soluydu, sosyalizmiydi, komünizmiydi, fraksiyonuydu diye boşuna dertler yoktu. Bizim derdimiz gösterişli, olmaktı, eh işte, madem bakandık, bakana benzemeliydik. Şimdiki bakanlar nedir? Çoluk çocuk gibi şeyler. Herkesle senli benli adamlar. Olur mu yahu? Bakan dediğin, geride duracak, yukardan bakacak”* (Selimoğlu, 1980, 57).

Kendini ileri görüşlü biri olarak gören bakan, daha kurulurken Ankara'nın sekizde birini almış; daha sonra Ankara büyüdükçe toprağı değer kazanmıştır. Bu bakan vatan için gerekirse toprağını fedaya hazırdır; fakat nasıl olduysa toprağın fiyatı bin katına çıkar. Yazar, bakanı ironik bir tarzda konuşturarak “kendini ele verme ironisi”ni yakalar. Bakan, söyledikleriyle, anlattıklarıyla farkında olmadan, sanki çok mühim işler peşindeymişçesine yanlışlarını ortaya döker.

Bakanın bir arkadaşı kendisini dış görünüşü hakkında uyarınca bakan çalışmalara başlar.

*“– Yahu, dedi, sen kendine hiç bakmıyorsun, bu ne hal bu? Seni küçülmüş görüyorum. Seni bu göbekte sayarlar mı, sana bu göbekte saygı ederler mi? Nedir bu halin yahu? Yemiyor musun nedir? Ye kardeşim, ye, formdan düşersen aramıza almayız bak karışmam, ye, ye!”*

*– Yiyorum yahu, dedim, yiyorum, yemediğim halt kalmadı birader”* (Selimoğlu, 1980, 58).

Yazarın “yemediğim halt kalmadı” sözü aslında manidardır. Bakanımızın gerçekten de bakanlığı süresince yemediği halt kalmamıştır.



Selimoğlu burada söz ironisini yaratarak, farklı bir konuya gönderme yapmıştır.

Bakanın bir de sosyeteden bir kadınla ilişkisi olmuştur. Kadın için bütün parasını seferber eder. Fakat daha sonra kadının kendisini aldattığını öğrenir. Kadınla kavga ederken silahıyla onu öldürür. Daha sonra adalet bakanı arkadaşını arar ve işi halletmesini ister. Adalet bakanı da deli raporu aldirarak arkadaşını bu işten en az zararla kurtarır. Selimoğlu, bakanlıkların, yönetimlerin kimlere emanet edildiğini, idareyi elinde bulunduranların görevlerini nasıl kötüye kullandıklarını, bir yandan iğneleyici, bir yandan gülünç olan üslubuyla birleştirerek ironik olanı yakalar.

Zeyyat Selimoğlu, “Bir Terzi Soyunuyor” da Terzi Dimo’yu bize bütün yönleriyle tanıtır. Dimo’yu daha çok düşünceleriyle bize vermeye çalışan yazar, Dimo’nun eve kapanmasıyla bize romantik ironiyi verir. Dimo, insanoğlunun hayırsızlığından dem vurur. Böyle düşündüğü için de Allah’ın işinin çok zor olduğunu anlatır. Allah’ı marangoza benzetir.

*“Allah en büyük marangozdu, insan sürüyor piyasaya vre, zor bir işe girmişti, nasıl rahatsız ederim onu? Bakıyorsun, bazen çok bozuk bir insan çıkıyor piyasaya, hırsızlık ediyor, adam öldürüyor, can yakıyor, savaş çıkarıyor yok yere, neden? Çünkü Allah’ı rahat bırakmıyorlar da ondan. Tutmuş çok iyi bir insan, güzel, akıllı, sıcakkanlı bir insan yaratacak, tam bu sırada hadi bakalım şaşırtıyorlar Allah’ı, işine karışıyorlar”* (Selimoğlu, 1980, 85).

*“İnsan en zor biçilen kumaştır be kuzum, Allah’ın işi bizim işe benzemez. Sırtına geçireceğin ceket kötü mü biçilmiş, gine onu giymemenin bir çaresi var, ama kötü biçilmiş bir insanı atamazsın kolay kolay. Çünkü kendini atıyormuş gibi olursun. Oğlun bozuk çıkmış, kötü biçilmiş diyelim, atabilir misin kolay kolay? Atamazsın, geçireceksin sırtına oğlunu ister istemez, taşıyacaksın sırtında. Senden ayrı düşünemezsin oğlunu, oğlun senin vücuduna sımsıkı yapışmış bir cekettir, soyunamazsın ondan”* (Selimoğlu, 1980, 85-86).

Dimo’nun sigara ve pipo karşılaştırması da oldukça ilginçtir. Piponun arkasına gizlenmenin kolay olduğunu belirtir.

*“Sigara içmek bir şey değil, işe yaramaz. Sigaranın arkasına geçip saklanamazsın, ama pipo öyle mi be kuzum? Pipo kalkan gibidir, hane ne derler, kalkan kılıç, işte o kalkandan. Piponun arkasına geçen adam kendini korur her şeyden”* (Selimoğlu, 1980, 90).

Sigaranın insanı zengin göstermediğini, piponun insana farklı bir hava kattığını, insana bir kalkan olduğunu düşünen Dimo, bazı insanların bu pipoların arkasına gizlendiğini söyler. Sigara içtiğine pişman olan terzi, şöyle düşünür.

*“Şunu en azından elli yıldır içtik de ne oldu? Eski hamam eski tas. Kimse farkında değil be, sigara içtiğimiz hiç kimsenin gözüne ilişmemiş. Sigara reklam etmez adamı, pipo öyle mi?”* (Selimoğlu, 1980, 90)

Dimo burada kılık kıyafetin, gösterişin insanlarda saygınlık uyandırdığını söyler. Gösteriş yoksa kimsenin ilgisini de yoktur. Selimoğlu ilk planda insanların gösterişe olan düşkünlüğünü eleştirel bir bakışla ele alır. Ama daha derinde toplumsal yapının statü gücüne, ekonomik güce dayanmasını eleştirir. Selimoğlu'nun bu bağlamda eleştirisinin iki temel kaynağı vardır: Kapitalizm ve onun ürünü olan bilgisiz, hırslı ve cahil toplum.

Dimo'nun, pipodan sonraki gösteriş nesnesi çantadır. Özellikle evrak çantasının bazı insanlarda korku, bazılarında saygı uyandırdığını anlatır.

*“Valizanın kapağı açıldı mı, ardına kadar açılır, arkaya düşer, valizada ne var ne yok orta malı gibi ortaya çıkar görünür, gizlisi saklısı kalmaz, hepsi gözünün önündedir. Evrak çantası öyle mi kuzum? Söylesene vre, evrak çantası ortaya döker mi içindekini? Korkma, dökmez, de, yalan değil. Evrak çantası açılmaz, yalnız aralanır, şöyle ağzı biraz aralanır, o kadar. Sır vermez, ağzı kapalıdır evrak çantasının, ağzı sıkıdır”* (Selimoğlu, 1980, 91-92).

Selimoğlu, terzinin düşüncelerini, yaşama bakışını açıkça dile getirmiş, onu okuyucu karşısında soymuştur.

Doğan Hızlan, yazarın Bir Terzi Soyunuyor'da Beyoğlu'nun renkli, gerçekçi kesitini önümüze getirirken, Dimo gibi yıllarca unutamayacağımız bir tip çizdiğini, insan karmaşasını, ruh kırıntılarını dünyaya dervişçe bir bakışla, tutkuları külleyişin acısını, Dimo'da yaşadığımızı belirtir (Lekesiz, 1999, 87).

Zeyyat Selimoğlu'nun alaycı tavrı, bütün hikâyelerde kendini hissettirir. Çarpık düzeni, insanoğlunun doğasını kimi zaman alaylı, kimi zaman eleştirel bir tarzda dile getirir. Hikâyelerinde hüznün ile gülümseme hep bir arada

hissettirir kendini. Hüzün duyarken dudaklarda oluşan bir gülümseme sarar okuyucuyu. Yazar bununla ilgili olarak şunları söyler:

*“İnsansal gerçekliğin bir seçimi diyebiliriz. Küçük çocuklara bakalım, ağlamaktan gülmeye, gülmekten ağlamaya ne kolay geçer çocuk. Bizim, türlü baskılardan, frenlemelerden ötürü sakladığımız duygular açıkça ortaya konuldu mu böyle bir sonuç çıkıyor”* (Lekesiz, 1999, 90).

#### 4.10. MUZAFFER BUYRUKÇU'DA İRONİ

Kişilerin bilinçaltını esas alıp, bunu olaylar içinde ustaca eriten Muzaffer Buyrukçu, “Kuyularda” adlı öyküsüyle kadın- erkek ilişkisinin çıkmazlarını ele alır. Gözlem gücü kuvvetli olan Buyrukçu, kişilerini sürekli psikolojik yönden tahlil eder. Bir yandan olayları anlatıp diğer yandan kişilerinin bilinçaltına kolaylıkla iner. Yazarın öykülerinde genellikle iç konuşmaları tercih ettiğini görürüz. Kahramanlar sürekli kendileriyle konuşurlar ve sürekli geçmişi hatırlarlar. Yazar, olaylardan yola çıkarak kişilerin bilinçaltına yönelir.

Tahir Alangu, Buyrukçu'nun gözlemci gerçekçilikten uzaklaşıp karanlık, soyut ve bulanık saplantısına düştüğünü vurgular (Lekesiz, 1999, 140).<sup>30</sup>

Buyrukçu, “Kuyularda” öyküsünde evli bir çiftin evine konuk eder okuru. Eve geç kaldığı için evdeki kavgayı düşünerek yolda ilerleyen bir adam, bir türlü sonuç alamadığı halde, her akşam yaşanan kavgalardan birini daha yaşamak için eve girer. *“Kavga... Büyük kavga, küçük kavga, şehirde kavga, oda da kavga, masada kavga, kafede kavga”* (Buyrukçu, 1962, 4).

<sup>30</sup> Ömer Lekesiz'in alıntılardığı kaynak: Alangu, Tahir. “1962’de Roman ve Hikâyemiz”, Varlık Yıllığı, 1963.

“Küçük adam” için evlenmek kavgaya girmek demektir. Karısı nerede kaldığını güzel bir dille sorsa, açıklayacaktır, fakat sinirli bir tavırla sorduğundan ters ters cevap verir. Erkek artık tartışmak bile istemez: *“Sözleri azalmış gibiydi; sözleri dışarıya taşıran tulumbanın kolu kırılmış gibiydi”* (Buyrukçu, 1962, 4).

Buyrukçu, kahramanının içini ortaya dökmesine izin verir. Bir bunalımı yaşayan adam, içindeki bezmişliği farklı boyutlarda anlatır.

*“Neydi bu? Anıları birbirine bağlayan teller mi kopmuştu? Bir limandan başka limana hiç durmadan bir şeyler taşıyan gemilerden bir kaçı mı batmıştı? İçinde ölümler mi vardı? Ölümleri mi gömüyorlardı? Yoksa bir deprem olmuş, o köşede ne kadar yapı varsa yıkılmıştı da, o şarkılar depremle yitirilen şeyler üzerine yakılan bir ağıt mıydı? Kimbilir. Bir süre şööööyle uzanmalı ve dinlemeliydi içini, düğümleri çözmeli, kopanları bağlamalı, kuru ülkelere ırmaklarını yollamalıydı. Şarkılar bir ad koyamadan söyleniyordu. Bir sürü sözler... Sendeki o siyah gözler... Bu tango ya da başka bir tango yıllardır çalınıyordu içinde. O gözler kimin gözleriydi? Ne gözlerdi? Ne saklıyorlardı? Ne vermişlerdi? Ayakkabılarını çıkardı, oturdu”* (Buyrukçu, 1962, 5).

Yazar, öyküsünde cinsel isteklerine cevap alamayan erkeğin yaşadığı sıkıntıyı ele almaktadır. Erkek eve gelmek istememekte, evini bir cehennem olarak algılamaktadır. Karısı, normal evli çiftler gibi kocasının kendisini gezdirmesini, birlikte bir şeyler yapmalarını ister. Erkek de eve geldiği zaman hemen karısıyla ilişkiye girmek ister. Bu konuda anlaşılamayan bu iki insan, evlerini birbirleri için zindana çevirirler.

Buyrukçu'nun, derinliklerinde hep bastırılmış duygular olan bireyleri ele aldığı bu öyküsünde, erkek, duygularını belli edemeyen, kendini anlatacak dili bulamayan biridir. Anlatıcıya göre bunun nedeni erkeğin çocukluğunda gizlidir. Erkek kahramanımız, çocukluğunda babaannesinin kendisini ısrırganlarla dövmesi sonucunda sevgisiz kalmıştır:

*“İşte o gün, daha bir gelişme göstermemiş duygularında ansızın bir sertlik belirmiş, babaannesini sevmediğini anlamıştı. Sevmediği bu ilk insan zincirine bir Ahmet, bir Osman, bir Kemal, bir Hasan, bir Sabriye eklenmişti”* (Buyrukçu, 1962, 7).

Sevgi konusundaki beceriksizliği ya da yetersizliği küçüklükten gelen kahramanımız, karısına da sevgisini gösterememiş, ona sadece ilişki

esnasında bunu hissettirebilmiştir. Kadın da kocasının bu duygularını çözdükten sonra ilişkiden kaçınmış, kocasından kaçır olmuştur. Kendisini sadece bunun için kullandığı düşüncesini kafasından atamamıştır.

Tahir Alangu, yazarın bu öyküsüyle çetin bir konuya el attığını düşünür. Ona göre Buyrukçu, yaşamaya tutkuları ile bağlı çeşitli açıklıklar içinde kıvranan “küçük adam”ın, evinde cinsel istekleriyle oynayan karısının hazırladığı küçük cehennemde kıvranımlarını anlatır (Lekesiz, 1999, 140).<sup>31</sup> *“İstenmeyen bir kadına sokulmak? Bir ölüyle mi yatacaktı? Yavaşça oturdu koltuğa, kafasındaki uğultunun, içindeki uğultunun, isteklerinin koşuşmalarının bitmesini bekledi”* (Buyrukçu, 1962, 5).

Yazarın öyküsüne “Kuyularda” adını vermesinin sebebi vardır. Duygularını dipsiz kuyulara atmış insanların boşluklarını işaret eder bu isim. Karı koca ikisi de hiçliğe doğru sürüklenmektedirler, birbirlerinden tamamen kopmaktadırlar. Buyrukçu, duygularını karanlıklara hapseden, bir yalanı yaşayan, yalanla mutlu olmaya çalışırken gerçeğe yüzleşen insanları eserlerinin merkezine alır. Bu öyküdeki kahramanlarımız da çözümü olmayan bir durumla karşı karşıya kaldıklarını düşünürler. Ne kadın ne de erkek bir çözüm yolu bulmak istemedikleri için can çekişirler, evlilikleri de sonu olmayan bir yola girer.

Yazar, bütün iletişimin yok olduğu, bireylerin kendi duvarlarını aşamadıkları bir evlilikte “çözumsuzlük ironisi”ni ortaya koyar. Kahramanlarını çözumsuz sandıkları olayların içine atarak, kendilerine yol bulmalarını ya da çırpınımlarını anlatır gibidir ama aslında çözüm olmadığını yazar da bilmektedir: *“Buyrukçu’nun anlattığı küçük adam evde de çevresinde de çocukluğunda ve büyüklüğünde mutlu değildir, bir çürüme kuyusunun içindedir”* (Lekesiz, 1999, 140).

<sup>31</sup> <sup>31</sup> Ömer Lekesiz’in alıntıladığı kaynak: Alangu, Tahir. “1962’de Roman ve Hikâyemiz”, Varlık Yıllığı, 1963.

#### 4.11. FEYYAZ KAYACAN'DA İRONİ

Çağrışımlarla yüklü dilin doruklarına ulaşan Feyyaz Kayacan, gerçekçi bir yazar değildir. Öykülerinde hayal unsurlarını, olağanüstülükleri kullanmadan edemez. Somut olandan, soyut olana sırtını yaslayan yazar, eserlerinde ironiyi farklı çağrışımlar yaratmak adına kullandığı gibi, bazı yerleşmiş değerleri, yerleşmiş düşünceleri eleştirmek amacıyla da kullanır (Tosun, 2008).

Kayacan'ın öyküleri hem dil yönüyle, hem de kurgusu yönüyle sahicilikten uzak bir görünüm sergilerler. Bu uzaklığı yaratan en önemli etken de “gerçeküstü” olana fazlaca yer vermesidir. *“Onun öyküleri gerçeklikten uzaklaşarak, hayal gücüyle, buluşlarla, giderek dile de yaslanan humourla zenginleşir. Gündelik gerçek onun metinlerinde geçişli değişimlere uğrayarak, yer yer alegoriler ve yarı metaforlar katına yükselir; böylece de zihinsel gerçekliğin o oldukça karanlık mağaralarını aydınlatmak ister yazar”* (Lekesiz, 1999, 172).

Öykü, anlatıcının sevgilisine mektup göndermek üzere postaneye gitmesiyle başlar. Gönderenin mektubu gişe memuruna vermesine kadar her şey gündelik hayattaki gibi normal gitmektedir. Anlatıcı, giderken yolda edebiyat öğretmeniyle karşılaşır ve öğretmeni şunları söyler:

*“– Unutma, dedi, sende bir şey vardı - o kadarını hatırlıyorum- sese dönük bir şey vardı, veresiye bir gırtlaktan çıkmışa benzemiyen. Yalın bir dal gibi konuş, okudukça yapraklanan, gövde devşiren”* (Kayacan, 1967, 22).

Edebiyat öğretmenin söylediklerinin altında başka anlamlar gizlidir. “Ses” ile burada kendine özgülükten bahseder. “Veresiye bir gırtlaktan çıkmışa benzemeyen” diyerek kendi sesini kullanabildiğini, başkalarını taklit etmediğini söylemek ister.

Postane, anlatıcımızın sürekli uğradığı bir yer olduğundan orada çalışanları tanımaktadır. Her zaman mektubu verdiği memura gider ve

mektubu verir. Memur her zamankinden farklı davranarak mektubu açar ve okur. Okuduktan sonra nereden aktarma yaptığını sorar. Anlatıcımız hiçbir yerden aktarma yapmamıştır oysa:

- “– Hiçbir yerden aktarmadım, dedim. Kendim yazdım.
- Adam keçemsi bir bakışla yüzüme baktı.
- Biliyor musunuz? dedi.
- Neyi? diye sordum.
- Geçti artık o günler.
- Hangi günler?
- Sesimizi ürettiğimiz günler” (Kayacan, 1967, 25).

Gişe memuru “Ses İthalatçıları Kurumu”na açıldığını söylerken, artık bize özgü olanları kullanmayacağımızı, bizlikten çıkıp başkaları olacağımızı, onların sesine kulak verip kendi sesimizi saklayacağımızı vurgular. Anlatıcımız artık geçerli olan bir yasayı şaşkınlıkla dinler gişe memurundan. Bu yasaya göre mektup yazıp yollayanların postaneye geldiklerinde, yazdıklarını kimlerden aktardıklarını, kimin duygu ve görüşlerinden yararlandıklarını cevaplamak zorundadırlar. Gişe memuru bunun tek bir amacı olduğunu söyler. Vatandaşın bilgi ve uygarlık alanlarındaki gelişmelerini ve atılgnlık, girişkenlik, uyanıklık yeteneğini ölçmektir.

Mektup sahibinin gişe memurunun söyledikleriyle morali bozular. Şunları düşünür:

*“Şiirlere artık en seçme hüznleri, sığağı sığağına satın almak üzere ülke ülke dolaşmaya çıkacaklardır. Ve sonra biz bunları okuyacağız, ve sonra biz diyeceğiz ki: «Yaşasın soluğumuz!» Ekşi bir süt genzime kaçmış gibi oldum. Tepemi elimle zor tuttum. Yoksa öyle bir atacaktı ki”* (Kayacan, 1967, 27).

Daha sonra gişe memuruna çıkışır. Başkalarının eserleriyle, sözleriyle nasıl biz olacağımızı, kendi eserlerimiz olmadan, soluğumuz olmadan nasıl görünür olacağımızı sorgular. Postane memuru ise daha da üstüne gider: *“Siz, dedi, bu tutumunuzla zor girersiniz ulusal edebiyatımıza. Bizim edebiyatımız dışa dönüktür, yapındırıcıdır, konuksever bir edebiyattır”* (Kayacan, 1967, 27). Mektup sahibinin karşısında “biz” olmaktan çekinen, kendi düşüncelerimizin büyük olmadığından yakın bir zihniyet vardır.

Öykünün bundan sonraki bölümleri gerçekçi olmaktan tamamen uzaklaşır. Yazar artık olağanüstü düşüncelerini, görselliğini ön plana alır. Postane memuru diğer memur arkadaşından mektup sahibini Heykeller Alanına götürmesini ister. Mektup sahibinin ilk gördüğü odanın içinde bir adamın elinde büyüteçle masayı incelemesidir. Masa romanı yazmaya çalışan bu adam delirmiş gibidir. Memur diğerlerini yapabiliyorsa biz de yapabiliriz, diyerek tekrar özentisini ortaya döker. Mektup sahibi, *“ne kadar da ses sarkıtılmış ciğerlerimize. İçimizde bizden başka herkes var. Bu gidişle dalga geçmemiz bile veresiye denizlerde olacak”* diye düşünür (Kayacan, 1967, 31).

Kayacan, mektup sahibi aracılığıyla bu konudaki eleştirel düşüncelerini kimi zaman alaylı bir üslupla, ince bir dokundurmayla, kimi zaman da öfkeli, bir üslupla verir.

Gişe memuru ve mektup sahibi geziye devam ederken postanenin çıraklarından biri gelir. Dışarıdan aralarına bir dergi girdiğini, içinde duyulmamış yazar sesleri olduğunu ve onlarınkine benzer şeyler yazmamız gerektiğini söyler. Daha sonra bir alana gelirler. Ömer Lekesiz, bu alanda bilimsel eleştirmecilerin, akademisyenlerin bulunmasına, aktarmacıların kalıcı yapıt verebilmek için kurşun kalem yerine betonarme mürekkep kullanmalarına dikkat çeker (Lekesiz, 1999, 206). Buradaki akademisyenlerden biri orada bulunanlara biraz da yüksekten bakarak şunları söyler:

*“Biz sizin aktarma çabalarınızı eskiden beri saygıyla izliyoruz. Bu işte eriştiğiniz yetenekler, bizden yana olmada tam bir olgunluğa oturduğunuzu belirliyor. Avuçlarımız buna karşılık sizden yana alkışlarla dolup taşıyor. Sesinizin kapılarını bize açtınız. Biz bu kapılarda sizi yalnız bırakmayacağız. Her gün birlikte resimler çektireceğiz. Herkeste bu resimden bir tane bulunacak. Sizi yanımızda görmenin mutluluğu, size bir kat daha yardımcı olmamıza yarıyacak. Başlayıp da bitiremediğiniz bir öykünüz mü var, bildirin bize, biz onu, sizmişiz gibi, sonlandırırız size göre. Ülkelerimizde yeşeren yeni bir akıma yetişmekte güçlük çektiğiniz olursa söyleyin. Biz sizi ondan yoksun bırakamayız, en kestirme yoldan iletiriz. Siz daha siz olursunuz. Bu kadarını yapmazsak neye yarar bu değiş tokuşlar?”* (Kayacan, 1967, 35)



Akademisyenin söylemi ne yazık ki acıtır. Yazarımız akademisyeni konuştururken dışarıdan bize, çalışmalarımıza nasıl bakıldığını, hakkımızda neler düşünüldüğünü, sadece taklit etmeyi becerebildiğimizi, onlara erişmekte sıkıntı çektiğimizi kabul eder gibi davranır; ama aslında bu bir yanılsamadır daha doğrusu herkesin doğru bildiği şeylerin tamamı bir yanılsamadır. İroni de bu yanılsamanın içinden çıkar.

Akademisyen aşağılayıcı sözler söylediğinin farkına varınca, sözlerini değiştirir:

*“Bu çağrı yetersizdi bence. Pek çok özürlenirim. Şimdiye dek ki çabalarınızdan anlaşıldığı gibi, siz bizle at başı gitmede hiç şaşmıyorsunuz. Aktarma yerine «atbaşı gitmek» deyimini kullanmak çok daha yerleşik olacak. Bu konuda sizin de bu görüşte olduğunuzdan kuşkum yok. Biz bugün buraya izimizi onurlandırmaktaki el açıklığına borcumuzu ödemeye geldik. Size hayranlığımız artık sonsuz. En öncü bir yazarımızın daha dün düşünde tasarladığı bir oyunu bugün sahneye koyduğunuzdu duydum. Bilmeniz ne sevindim buna. Sağ olun. Bu başarıyla aktarmacılıktan daha da ileriye vardığınızı, sözcümüz katına yükseldiğinizi doğrulamış oluyorsunuz” (Kayacan, 1967, 36).*

Alanda daha sonra ödül dağıtımına geçilir. Ödüller diğer ülkelerde parmakla gösterilen yazarları en iyi taklit edenlere verilmektedir. Ödüller ise “gibicilik” madalyalarıdır. Memurun, mektup sahibini getirdiği alan “Gibiciler Alanı”dır. “Gibici” yazarlar kendilerini en çok taklit edenlere gibicilik madalyaları verirler. Daha sonra “gibi yazar”ların temsilcileri arasında bir çekişme başlar. Hepsi sırayla söz alarak kimin daha çok taklit edildiğini anlatmaya çalışırlar. İrekama temsilcisi, kendilerinin en çok tutulan yazarlarının Folluker, Hemenhemenvayvay ve Caymış Cayaş olduğunu söyler. Ömer Lekesiz burada, Kayacan’ın yazarların isimlerini alaycı bir biçimde değiştirdiğini tespit eder. Foolker isminin William Foulkner, Hemenhemenvayvay’ın Hemingway ve Caymış Cayoş’ un da James Joyce yerine kullanıldığını tespit eder.

Safran temsilcisi, en çok sevilen yazarları halka sormayı tercih eder. Oradakiler hep bir ağızdan şu isimleri verir; “ Al’lan Rübabı Geriye, Mısıllı Mışık Batır, Can Pul Satır, Kamış, Netelli Sarı Ot”. Lekesiz bu isimlerin şu

yazarlar olduğunu belirler; Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Jean Paul Sartre, Albert Camus, Nathalie Sarraute' dir (Lekesiz, 1999, 207).

Kayacan, yazarların isimlerinin telaffuzlarından üretilen anlam benzeştirmeli Türkçe sözcüklerle alaya alırken, ideolojisizlikleriyle dil oyunlarına, aşırı ayrıntıya ve felsefi arka plana dayalı edebi anlayışlarını da eleştirir (Lekesiz, 1999, 207).

Memur, mektup sahibini gibiciler alanından uzaklaştırıp “Heykeller Alanına” götürür. Oradaki bütün heykellerin hep bir ağızdan söylediği şey şudur; “Ne Benciyiz Ne Bizci, Gibiciyiz Gibici” Mektup sahibi bunu duyunca bir mide bulantısı geçirir. Bu alanda gibicilikleriyle heykeli almaya hak kazananların heykelleri vardır. Ne kadar fazla gibiciysen, heykelinin olmasına o kadar hak kazanırsın anlayışı. Alanda bir heykel için bile yer kalmamıştır ve memur bitişik mahallelerden evleri satın alıp, yıktırıp alan açabileceklerini, amaçlarının bütün ülkeyi Heykeller Alanına dönüştürmek olduğunu anlatır. Ülkedeki herkesi bu oyuna davet etmek, biz, ben olmaktan çıkarmak, başka kimlikler altına sokmak onlar için yüce bir amaçtır. Gibiciler okulunda okuyanlar ise, günlerini “gibi” kökünden kelime türetmekle geçirirler. Ve ortaya çıkan gibiden gelen kelimeler dilimize girmektedir. “*Gibimtrak, gibigen, gibiloz, gibidaş, gibişiyatri, gibimetre, gibilitik, gibilemek, gibimsemek, gimgibi, gibiş, gibicil, gibiloji, gibimasyon, gibidi, gibilliyet*” (Kayacan, 1967,45).

Mektup sahibi daha sonra Gibi okurlarla tanışır. Buradakilere madalya yerine hap verildiğini öğrenir. Mektup sahibi “gibi okur”lardan birine sorar:

*“– Sizinkisi ikinci elden aktarma olduğuna, yani gibicilerin gibicisi olduğunuza göre ve anlamda size gelinceye dek biraz yarı yollarda kalıp beyninizde artık yedi ülkenin yedi yeli estiğine göre, kavrama yetileriniz ıkıntıya uğramıyor mu?*

*– Hayır biz hiçbir zaman o dediğimiz sıkıntılara sürüklenmedik. İçimizde bir sezgi zili var. O zil çalar çalmaz anlama eriştik diyoruz. Bundan daha kolay ne olabilir. Kafa yormadan bütün bunları elde etmek... Sizde bir tadına varsanız”* (Kayacan, 1967, 47).

Ömer Lekesiz, hapların hızlı kavrama adı altında verildiğini fakat okuduğunu anlamama ve verimli düşünceye dönüştürememenin simgesi olduğunu vurgular (Lekesiz, 1999, 209).

*“Bilinçlenmeden başka konular ve deliklerde toplumsal güçlükler karşımıza çıktı mı hemen kalkıp yerimizde sayarak onlara danışıyoruz. Onlar da zorluklarımızı giderici özel hapları bize büyük bir ivedilikle iletiyorlar. Bu özel hapları bir kaşık suyla içer içmez, çıkar yollar kendiliklerinden şakır şakır sökün ediyor. Her şey öyle kolay oluyor ki. Niye bunca dertlenmiştik, kanımız neden bunca şaşalamıştı diye oturuyor, kırk gün kırk gece alaylaşıyoruz.*

*– Bu alaylaşmaları hangi sesle, yani kimin sesiyle yapıyorsunuz? Kendi sesinizle değil tabii. Öyle alaylaşmanın hem tadı çıkmaz, hem de kimsecikler bişeycikler anlamaz değil mi?” (Kayacan, 1967, 48)*

Mektup sahibi yazar, verdiği bu cevapla gibici okurla alay etmektedir. Alay etmeyi bile artık kendi düşüncemizle yapamadığımızı söyleyerek olayın trajikliğini ortaya koyar ve gibici okurlarla alay etmeyi sürdürür. Güç bir durumla karşılaştıklarında temsilcilerin hepsi hap yollarsa hangi hapi içeceklerine nasıl karar verdiklerini sorar. Gibici okur bu soru karşısında şaşırır ve dudakları arap saçına döner.

Memur, mektup sahibini daha sonra Maskeli Balo'ya götürür. Bu baloya herkes kötürüm, yatalak maskesiyle gelmektedir. Buradakilerin amacı ise sınır ötesinde kapış kapış satılan kötürümlerin günlükleri gibi günlükler ortaya çıkarabilmektir. Memur, mektup sahibini burada kötürümler balosunun en kaşerlenmiş üyesiyle tanıştırır. Kaşerlenmiş kötürüm bu baloya ilk geldiği günü unutacak kadar çok zamandır buradadır. 40 yılı aşkın bir süredir burada kötürüm rolü yapmaktadır: *“Bir çeyreklik kibrit ışığında bir el yatıyordu. Kıpırtısız. Elin parmak aralarına örümcek ağları asılıydı. Örümceğin kendisi başını alıp gitmişti. Belki de delirmişti” (Kayacan, 1967, 52).*

Mektup sahibi her yeri gördükten sonra artık ayrılmaya karar verir. Memur sesinin parçalarını alması için yarın gelmesini ister. Mektup sahibimiz gördüklerinin verdiği şaşkınlıkla önce gideceğini düşünür. Fakat daha sonra vazgeçer. Aralarına katılmış gibi davranmayı tercih eder. Kendi sesini gizleyeceğini ama onlara vermeyeceğini düşünür:

*“Bir direktim amatörü varmış. Gizli bir dergi çıkartmış. Şuna buna çatar, tüm insancılığı ile, kötülöklere karşı yaylım ateşleri düzenlemiş. Ne var ki kimse görmemiş dergiyi, bir sayısını olsun kimse ele geçirememiş. «Yahu göstersen şu dergiyi, biz de okuyalım biraz!» demişler. Direktim amatörü karşılık vermiş: «Öyle şey olmaz. Benimki gizli dergi. Ben onu kafamda yayımlıyorum!» (Kayacan, 1967, 66-67)*

Öykünün sonunda yazar mektup sahibinin ağzından başkaldırısını dile getirir. Aşk mektupları yazmaktan geri kalmayacak, artık postanelere uğramayıp, mektupları vapurlara, trenlere, gazinolara, kütüphanelere bırakacak bir direnişçi vardır karşımızda. Her mektubun sonuna da şunları ekleyecektir:

*“«sesoğlu bu mektubu, içinden geldiği için yazdı»  
«sesoğlu bu mektubu kendi sesinden başlayarak yazdı.»  
«sesoğlu bu mektubu aktarma bir sesin pupasını yalayarak yazmadı.»  
«sesoğlu bu mektubu yazarken sahibinin sesini dinleyen bir köpek değildi»” (Kayacan, 1967, 67).*

Bunları söyledikten sonra da ant içer “Ve bunu yapmazsam heykel desinler bana” (Kayacan, 1967, 67)diyerek direneceğini belirtir.

Gibiciler, insanın hiçbir alanda “kendisi” olamadığını anlatır özet olarak. Cehalet, taklit, kurnazlık, aptallık, zorbalık arasında kendini kabul edilen bir alana atmak isteyen toplumun acı eleştirisidir bu. Bu bağlamda Gibiciler öyküsü, gündelik yaşamaklar içindeki davranışları da aşarak düşüncemizi, hayallerimizi, duygularımızı köksüzleştiren, kimliksizleştiren “gibi bir hayat” yaşadığımızın çığığıdır. Bu acı çığığı düpedüz söylemenin imkanı yoktur; yazar bu yüzden absürde, bilinç üstüne hatta bilin dışına kurar öykülerini. Trajik İroni, düşünsel, siyasal, edebi hatta insani bütün varlığımızın bir yalan olarak ima edilmesiyle ortaya çıkar.

Lekesiz’e göre Kayacan, yeni sözcük ve deyim üretmede de ironiyi, cümbüşü iyi yakalar. Öyküde çifte standartlık, yasaların gizlice çıkarılıp zorla uygulamaya konuluşu, yerel değerler yerine kozmopolit değerlere itibar etme, toplumu gibileştirme ve hiçleştirme gibi olumsuzlukların ele alındığını fakat öykünün sonunda bütün gibileştirmelere rağmen mektupçunun birey olarak kalabildiğini vurgular (Lekesiz, 1999, 213-214).

Necip Tosun, 1950 kuşağının öncü yazarlarından olan Kayacan'ın öncelikle biçimsel anlamda yenilikçi bir tutum sergilediğini, yerleşik anlayışlara, kurallara, beğenilere teslim olmadığını, sürekli arayış içinde olduğunu vurgular. Onun bütün öykülerinde “Hiçoğlu” metaforunu yaydığını ve böylelikle de varoluşçuluğa yakın durduğunu belirtir. Fakat Kayacan'ın varoluşçuluğu hayatın anlamsızlığı boyunda değil, insanın mevcut toplumsal yapıdaki yalnızlığı, hiçliği boyutundadır. Toplumsal baskıları aşma, özgürleşme, kendi olma Kayacan'ın eserlerindeki temel konulardır. İroniyi sanatının merkezine alan Kayacan, bir saçmalığı, beğenmediği bir tutumu, düşünceyi ironik bir dille mahkûm eder (Tosun, 2008, 5). Bütün alanlardaki varlığı “hiçliğe” düşüren Kayacan'da Nietzscheci bir yan da görülür. Bulunduğu ortama yabancılaşan ve yalnızlığının farkına varan Kayacan, öykü kişisini gerçeklerin dışına atarak, hiçliğe, yokluğa sürükleyerek Nietzscheci bir tavır sergiler. Fakat öykü kişisinin mektupları postaneye götürmekten vazgeçmesi, sulara, yollara, dağlara gönderişi, toplum dışına çıkararak var olmayı seçtiğini ima eder.

#### 4.12. ORHAN DURU'DA İRONİ

İronik anlatımı dikkat çeken öykücülerimizden biri de Orhan Duru'dur. Fantastik, kurgusal, öyküler yazan yazarın, ironik anlatımı “Şişe” adlı öyküsü üzerinden örneklenebilir.

Duru, öykünün daha çok anlatıma ve kurguya dayandığını belirtir. Öykü yoğun bir anlatım çabasıdır ve onun kendine özgü küçük bir gerçeği vardır. Yazar bu gerçek ile hayattaki gerçeğin birbirine benzemediğini vurgular (Lekesiz, 1999, 240).<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Ömer Lekesiz'in alıntılacağı kaynak: Duru, Orhan. “Öykü Üzerine Söyleşi”, Soyut Dergisi, 1974.

Şişe öyküsü, İsmail Usta'nın elinde kocaman bir şişe ile belirmesi ile başlar. Şişenin içi saydam bir sıvı ile doludur. Yaşlı bir balıkçı olan İsmail Usta, birkaç yıl önce üfürüğü yüreğinin yakınından geçince yaşam kavgasından vazgeçmemiştir. Artık içinde ne hırs, ne doğayı alt etme tutkusu ne de diğer yaratıklara üstünlüğünü kanıtlama çabası kalmıştır. Her şeyden vazgeçmiş gibidir.

Öykünün yüzeydeki kurgusunda hemen insanoğlunun hangi durumlarda kendi doğal yaşamına bağlanma isteği duyduğu işaret edilir. Aslında doğa olabilecekleri, kedilerin kaçışmalarıyla, köpeklerin ulumalarıyla haber vermekte fakat insanoğlu, hırslarıyla, korkularıyla sığılaştıran duyguları yüzünden bu işaretleri anlamamaktadır. Öyküdeki insanlar da İsmail Usta'nın elindeki şişenin işaretlerini sezemedikleri için başlarına gelecekleri de sezemezler.

İsmail Usta içinde yaşadığı ortamdan memnun değildir. Sevgiler, dostluklar, arkadaşlıklar inandırıcı değildir; her şey çıkar ilişkisine bağlıdır. İsmail Usta doğal düzenin bozulduğunu dikkatle takip etmiştir. Denizlerde balıkların kalmadığını, kıyıların pislikle dolduğunu, kumsalları naylon torbaların, plastik kutuların kapladığını, denize akan lağımınların çoğaldığını görür. Töreler bozulmakta, alın teriyle para kazanmanın yerini oturduğu yerden kazanma almakta, para değerini kaybetmekte, onurlu olmanın değeri kalmamaktadır. Eskiden hiç olmayan hırsızlıklar şimdi peyda olmuş, evlere kilit vurmayanlar kilit vurur olmuştur. İlişkiler gerçekçi değildir. Arkadaşlar birbirlerinin sevgililerine göz dikerler. Kadınlar erkekleri kolay bir av olarak görür, sanatçılar gerçek sanatçı değildir, eserleri değer görmez, zenginlerin her zaman yanlarında yağcılar vardır. Sırf bunlardan uzaklaşmak, kötü gidişatı görmemek adına İsmail Usta kendini dalgalara verir. Dalgaların kişilikleri olduğuna inanan İsmail Usta dalgalarla çok haşır neşir olunca bölge halkı tarafından ermiş özelliği kazanır. İsmail Usta hakkında efsaneler üretirler.

İşte elinde içi sıvı dolu şişeyle lokantaya girdiğinde bu yüzden herkesin dikkatini çeker. Uzun zamandır görünmediğini kendini özlettiğini söyleyen bir tanıdığa verdiği cevap ironiktir: "*Kendi dalgama bakıyordum*" (Duru, 1989,

76). İsmail Usta'nın burada baştan savar bir ifadeyle söylediği sözde aslında gerçeklik payı da vardır. Çünkü İsmail Usta gününün büyük bir kısmını dalgalara bakarak geçirmektedir.

Lokantadaki gençlerin aklı İsmail Usta'nın elindeki şişeye takılır. İçinde ne olduğunu sorduklarında İsmail Usta daha cevap vermeden her bir kafadan ses çıkmaya başlar. Lokantada birçok insan vardır ve hepsi de büyük kentin gürültüsünden, bunalımından kurtulmak için kendini buraya atmıştır. Önce şişenin ne şişesi olduğu konusunda tartışmalar başlar.

*“Bu bir binlik!..”*

*“Hayır.. Bu bir galon!..”*

*“Damacana!..”*

*“Hadi, hiç mi damacana görmedik”* (Duru, 1989, 77).

Daha sonra da içinde ne olduğu ile ilgili tahminler gelir. Rakı, Votka, Rom, Tekila, Cin gibi içki isimleri sayılır. İsmail Usta'nın “Şişede su var.” Sözleri herkeste bir hayal kırıklığı yaratır. *“Hadi yahu. Su ise ne diye taşıyorsun? Bizimle dalga mı geçiyorsun?”* (Duru, 1989, 79) gibi sesler yükselir. Hayat kaynağı kabul edilen, bir anlık kesintisiyle hayatı felç eden suyu insanın bir şişede taşıması anlamsızdır onlara göre.

İsmail Usta, şimdi havanın durgun olduğunu, bir de deniz patladığı zaman görmelerini söyler. Bunu söylemesinden sonra şişenin içindeki sular kabarmaya başlar. Durgun sular birden yükselir ve dalgalar azgınlaşır. İsmail Usta orada bulunanlara yıllar sonra sevdiği birkaç dalgayı kapatmayı başardığını, çok azgın olan bu dalgaların kendisine boyun eğdiğini söyler. Lokantada bulunan zengin bir iş adamı şişeyi satın aldığını söyleyince İsmail Usta “Nah alırsın!” diyerek gerekli cevabı verir.

Dalgalar arasında bir tekne belirir, karayel estiği için dalgalar daha da kötüleşir ve tekne dalga yemeğe başlar. Lokantada bulunanlar Ayşe'ler, Sevgi'ler, Koray'lar, Metin'ler, yazarlar, ozanlar, eleştirmenler, öğretim üyeleri İsmail Usta'dan tekneyi kurtarmasını isterler. İsmail Usta ise “Allah kurtarsın” der ve kılını kıpırdatmaz. Oradakilerden biri şişeyi açmalarını söyler; fakat İsmail Usta şişeyi açarsa dalgaların başlarına iş açacağını söyler. Oradakiler İsmail Usta'yı dinlemezler; şişeyi korumaya kalkan kollarını tutarlar; iş adamı

törenle şişenin mantarını açar. Şişenin içinde tutuklu olan dalgalar, kasırgalar, lodos fırtınaları birdenbire lokantayı basar:

*“Ezdi, dümdüz etti, iş adamlarını, kendilerinde iş olmayanları, yazarları, bozarları, çizerleri, ressamı, tanju’ları, banka memur ve memurelerini, tatillerini geçiren ozanları, öykücülerini, eleştirmenleri, gazetecileri, aktör ve aktrisleri, orospuları, orospu olmayıp da buna özenenleri, şen dulları, limanda bağlı tekneleri, yatları, kayıkları, pansiyonları, büyük kentlerden gelip butik açanları, arsa spekülâtörlerini, komisyoncuları, vurdu duvardan duvara. Deniz suları sel gibi kapladı ortalığı”* (Duru, 1989, 81-82).

Yaklaşık doksan kişi boğularak ölür; fakat tüm bu yıkımın içinde İsmail Usta yazarın deyimiyle Ağrı Dağı doruğu gibi dimdik durmaktadır. İsmail Usta, dalgalar biraz durulunca onları yeniden şişeye sokar ve tıpayı kapar. Rıhtıma doğru ilerlerken de “Ben uyarılmıştım.” demeyi ihmal etmez.

Bir mahşer yeri olarak düşünebileceğimiz lokantada her kesimden, her türden insan mevcuttur. Parasıyla övünenler, unvanlarıyla her şeyi elde edeceğine inananlar, sevgiden yoksunlar, geçimsizler, inançsızlar, herkes lokantada bir aradadır. Öykü, insanoğlunun hayat ve doğa karşısındaki acizliğini ortaya koyarak yakalar ironiyi.

İsmail Usta’nın elindeki bir şişe su, insanların helâkine sebep olmaya yeterlidir. İsmail Usta bu öyküde bilge kişiliği temsil etmektedir. Tabiatın ne hale geldiğini, doğal düzenin bozulduğunu, insanların acımasız olduğunu anlayan İsmail Usta, hayattan elini ayağını çeker. Hayatın çelişkisinden uzaklaşmak için İsmail Usta da çelişki bir tutum takınır. Bu yüzden de kimilerine göre deli, kimilerine göre ermiş olarak adlandırılır. Burada İsmail Usta ile anlatıcı romantik ironiyi yaratırlar. Kendini dalgalara veren İsmail Usta dalgalara söz geçirmeye çalışmıştır. Fakat doğal olaylar karşısında hiçbir şey yapılamadığını da ortaya koymuştur.

Fakat İsmail Usta’nın dalgalardan zarar görmemesi manidardır. Çünkü o doğayı anlamış, doğanın insanoğlunun elinden çok çektiğini kavramış, ona teslim olmuştur. Doğayı kendi ihtiyaçları doğrultusunda şekillendiren insan, kendi özel cennetini yaratmaya uğraşırken dünyayı cehenneme çevirdiğinin



farkına varamamıştır. Bunun sonucu olarak da doğa zaman zaman insanoğlundan belirli afetlerle intikamını almıştır.

İsmail Usta, zengin iş adamının şişeyi açmaması için yalvarır. *“Ancak, geçici zevkler peşinde zaman tüketen havai zihinler, yalanı, saçmalığı bir hayat tarzı olarak benimsediklerinden, doğruyu, rasyonel olanı fark edemiyorlar. Önlerindeki nesnenin kuru görüntüsü aldatıyor onları”* (Lekesiz, 1999, 260).

Ömer Lekesiz, dalgaların yıkımını Nuh tufanına benzetir. Yozlaşmışlıkları, çöküntüleri, yalanı dolanı, ikiyüzlülükleri silip süpüren dalgalar yeniden doğuşu simgeliyor bir nevi.

Orhan Duru, insanın dünyadaki trajik sonunu ele aldığı bu öyküsünde, insanların kendi sonlarını kendilerinin yarattıklarının farkına varmamalarını dillendirmeye çalışır. Mizahın bir çeşit direnç olduğunu düşünen yazar, mizahı, kara gülmeceyi içinde bulduğumuz duruma bir tepki olarak kullanır. “Şişe” öyküsünde de yozlaşmış değerlere, yozlaşmış insanlara tepki olarak ironiyi kullanır.

#### 4.13. ADNAN ÖZYALÇINER’DE İRONİ

Adnan Özyalçiner, kuşağındakilerle aynı yolu izlemeyi tercih etmiş; olayları anlatmak yerine “durum”lar, kişilikler ve düşünceler üzerinde durmuştur. Fakat bazı soyut öykücüler gibi eserinin merkezine bir tek bireyi yerleştirmeyi. Toplumsal bunalımları, huzursuzlukları yansıtacak bir yapı kurar. Ömer Lekesiz, “Yeni Türk Edebiyatında Öykü” adlı beş ciltlik çalışmasında onun öykülerinin genel karakterini şöyle belirler:

*“Gelişen teknolojinin olumsuz biçimde etkilediği, canlı doğanın yok edildiği, basit, sade, rahat yaşamın bir yana itildiği, gelir dağılımının*

*alabildiğine bozuk olduğu bir kent çevresidir bu öykülerde anlatılan. Tarihsel, kültürel, toplumsal çevre yıkıma uğramaktadır. Öykülerde kentin (İstanbul'un) görmüş geçirmiş- toy, görgülü-kaba, varlıklı-yoksul görüntüleri türlü ayrıntılarıyla verilir” (Lekesiz, 1999, 362).*

Yazar “Panayır/Sur” kitabındaki çoğu öyküde isyancı bir tutum sergilemektedir. Özellikler “Beton Kırılıklar, Adam Konuşacak” öykülerinde bu isyancı tavrı dikkat çeker. Şehirlerin bunaltıcılığı, insanların nefes almakta bile zorlanışları, mutsuzlukları, sancıları, ağlamaklı gülüşleri, çırpınışları dile gelir bu öykülerde.

“Beton Kırılıklar” surlarla çevrili şehirlerde insanların mahpusluğunu hatırlatmak ister. Öykü bir yıkımı tarif etmekle başlar. Bu yıkım şehrin eski evlerini, konaklarını, saraylarını, eski bahçeleri yıkıp ortadan kaldıran bir yıkımdır. Bütün o eski güzellikler, yaşanmışlıklar, hatıralar bir bir silinip giderken kimsenin sesi çıkmaz:

*“Bu durumda söyleyecek tek sözümüz olamazdı. Susup bekleyecektik. Zaten konuşmaya kalksak da kelimeleri ağzımızın içinde yuvarlayıp durduğumuzdan bir de durmamacasına yutkunmaktan –konuşurken yutkunmak, bu atalarımızın öğütlediği bir yöntemdi.– homurdanmaktan öteye gidemiyorduk” (Özyalçiner, 1996, 91).*

Sonunda evler yıkılır. Evler yıkılınca saklı olan deniz ortaya çıkar. “Herkesin kolayca seyredebileceği göstermelik, sığ bir deniz olup çıktı” (Özyalçiner, 1996, 92). Yıkık duvarlar onarılır, çimentolarla öldürülür, kırılıklar zehirli otlardan temizlenir, ortada sadece dümdüz meydanlar kalır:

*“Bütün bu işler olup biterken göğümüzden gittikçe uzaklaştığımızı ya da iyiden iyiye dibe kaymakta olduğumuzu ayırt etmeye vakit bulamadan artık gece mi gündüz mü olduğu iyice belirsizleşen her hangi bir vakitte birden bire göğümüzden olduk” (Özyalçiner, 1996, 92).*

Daha sonra o meydanlar betonlarla doldurulur, uygarlaşmış şehirler yaratılır. Yalancı, cins taşlardan bir gök yapılır. İnsanlar artık gök gürültüsünü, şimşeğin çakışını çok uzaklardan yakalamaktadır. Tek tip yollardan otobüsle geçerken çevreyi seyretmeye vakit bile olmaz:

*“Otobüsler geniş yolda tam gazla gidiyor; birbirlerini geçme esasına göre yapıldıklarından, hatta buna zorlandıklarından dolayı da dışarı*

*bakıldığında bir şey görmek mümkün olmuyordu. Zaten yavaş da gitseler fark etmeyecekti. Görülecek bir şey bırakılmamıştı”* (Özyalçiner, 1996, 93).

Yazar, otobüsteki insanların birbirlerine dümdüz baktıklarını, hatta görmeden oturduklarının altını çizer. İnsanlar birbirlerini anlamayan, birbirlerinin kuyusunu kazan, birbirlerini diri diri mezara gömen varlıklar olup çıkmıştır. Herkes bir diğerrinin sadece kalıbını görmekte, kimse bir diğerrinin yüreğinde, zihninde olanları anlamamaktadır. Doğadan, doğallıktan koparılan insanoğlu, teknoloji nedeniyle gün geçtikçe mekanikleşmiştir.

*“En kısa zamanda eskisinden daha güzel uygarlaşış şehrimize yakışır bir gök yapılacağı yıldızların ayın ve güneşin de unutulmayacağı büyük puntolarla bildirildi. Milyonlarca liraya çıkan yalancı ama göz kamaştırabilen –yani dev lambaların ışıklarını kolayca yansıtabilecek –cins taşlardan masmavi lekesiz bir gök yapıldı”* (Özyalçiner, 1996, 92).

Bu alıntı, yazarın modernizmin sahte vaatlerini alaya almaya başladığını gösterir. Göz kamaştırıcı, masmavi olan bu yeni gökyüzü ne yazık ki her şey gibi yapaydır, bütün doğallığını yitirerek salt bir görünüş olarak kalmıştır. Yapay bir gökyüzü ile yaşayan insanoğlu da artık yapaylaşmış, aslından uzaklaşmış; makineleşmiştir. Artık geriye dönmenin veya doğal bir hayatı yeniden kurmanın imkânı kalmamıştır. *“En kısa zamanda eskisinden daha güzel uygarlamış şehrimize yakışır bir gök”* cümlesi uygarlık söyleminin kofluğunu duyurur. İroninin doğduğu yer de burasıdır.

Özyalçiner’in “Adam Konuşacak” öyküsü de ironi yüklüdür. Öyküde bas bas bağıran, söylemek istediklerini biriktiren, artık dayanamayıp hepsini kusan bir adam vardır karşımızda. Öykü kişisi, yoldan geçerken beyefendi olduğuna inanılan bir adama seslenir. Adamın onu dilenci zannetmesine çok kızar. Çünkü gerçekte o, sadece gerçekleri ortaya döktüğü için deli zannedilen biridir. Beyefendiye “şimdiye dek ıssız tanımlamış mıydım size acaba?” diyerek seslenir. Seslendiği beyefendi adama bakar, gözlerinde şaşırılmış bir bakış vardır. Yolda kılık kıyafeti parça parça, yıkıntı birini görmek rahatını kaçırmıştır. Dilenci sanılan öykü kişisi, “beyefendi”nin şaşkın bakışlarının arkasında şu anlamın geçtiğini sezer:

*“Bir de Batılı olmaya kalkıyoruz. Nice büyük yapının, neon ışıklı tecimevlerinin, dükkânların sıralandığı bu güzelim caddenin kıyısındaki bu yıkıntı. Bu artığımız. Doğululuğumuzun iğrenç artığı. Pis dilencimiz”* (Özyalçiner, 1996, 103).

Beyfendinin kendisine yaklaşırken, üzerine eğilirken burnunu bir mendille örttüğünü gören dilenci kılıklı anlatıcı onu ve onun üzerinden toplumun kendi gerçekliğinden kaçışını görür:

*“Bu yaklaşışı, Batıya yönelmiş bir Doğulunu, doğuluca bir düşünüşle, üç beş bakır ufaklıkla insanlık ödevini yerine getirdiğini sandığı basit duygululuğuna mı yormalıydım; yoksa daha kötüsü, Batıdan aktarıp “kraldan çok kralcı”sı kesildiği onda büsbütün hiçbir işe yaramayacak olan o incelemeci davranışın silik bir kopyası mı saymalıydım?”* (Özyalçiner, 1996, 103)

Dilenci kılıklı anlatıcı bu bağlamda, toplumun karşılaşmak istemediği kendi gerçeğini de temsil eder. Ama kendini daima üstün gördükleri batıllık üzerinden görmek isteyen insanlar, dilenci kılıklı adamı ortada görünmesi gereken bir arıza olarak algırlar.

İnsanlara seslenen dilenci kılıklı adam, aslında onların kendi gerçekliklerini görmelerini ister. Ama onlar, ses aygıtları, fotoğraf makineleri olmadan bu çıplak adamı göremezler. Aygıtlarıyla görüp duydukları gerçekte görmeler gereken gerçek değildir: *“Çünkü aygıtlarımızın yardımı olmadan ne görebilir ne de duyabilirsiniz beni siz. Aygıtlarınızın aracılığıyla saptadığınız ben de hiçbir zaman ben olamayacağıma göre”* (Özyalçiner, 1996, 103).

Özyalçiner’in, öyküsünün merkezine makinelere bağımlı yaşayan, duygularından kopmuş insanın eleştirisini koyduğu açıktır. Bu insanlar, adeta hayatını makinelerden verilen havaya bağlı olarak yaşarlar. Ya da ellerinden fotoğraf makineleri, teknolojik aletler alındığında hayatla olan bağlantılarını da yitirecek olan bireylerdir.

Öykünün sonuna doğru ironi yoğunlaşır. Dilenci kılıklı adamın “sana ıssız anlatayım mı” cümlesi üzerine beyfendi aptal aptal uzaklaşır. Deli kılıklı akıllı anlatıcı şöyle bitirir sözünü: *“İssiz’in tanımını dinlemek istemedi. ‘İssiz’ kendisiydi çünkü. Her gün caddeyi binlerce dolduran kendisi. Çünkü beni duymuyordu. Görmüyordu beni çünkü”* (Özyalçiner, 1996, 104).

Hayatı bir “panayır”a benzeten Özyalçın’ın ironisi bütünüyle yıkıcı bir ironi değildir fakat öykülerine oldukça karamsar ve sarsıcı bir ironiyi sindirmekte de başarılıdır. İçinde yaşadığımız hayatın soğukluğunu hissettirerek okuyucuyu üşütmeyi hedefler. Kendini beton yığınlarına hapsedip, beyinlerini, kalplerini betonlaştıran insanları sarsmak ister.

#### 4.14. LEYLA ERBİL’DE İRONİ

Necip Tosun, *“Leyla Erbil Öykücülüğü”* isimli yazısında, Leyla Erbil’in öykülerinin renginin siyah olduğunu düşünür. Tüm öykülerde incinmiş, kırılmış, kısırılmış hayatların peşine düşer. Sanki Erbil’in öykülerinde anlatılmaya değer olan sadece bozgunlardır. Çoğunlukla entelektüel olan öykü kişileri hiçlik içindedirler. İnançlarından kopmuş, sallantıda kalmış kişilerdir. Kendi kuşağı gibi yalnızlaşan, kabuğuna çekilen bireyleri anlatan Leyla Erbil, öykülerinde isyancıdır. Mevcut sisteme, yerleşmiş fikirlere, bağnazlıklara, namuslu geçinen namussuzlara olan isyanını alaycı ve ironik bir üslupla dillendirir (Tosun, 2007) Erbil’in *“psikanalizin özgürleştirici yöntemleriyle yardımlaştım, bu arada ironi, absürd, kara mizahı bireyin bilincinde gölge bir yansıma olarak kullandım”* (Lekesiz, 1999, 386)<sup>33</sup> demesi de anlattığı kişilerin duyarlıklarına, çatışmalarına oldukça uygundur.

Necip Tosun, Erbil’in iç monolog ve bilinç akışı tekniklerini çok sık kullandığını vurgular. Bilinçlenmiş kadının cinselliği erkeklere bir güç olarak kullanmasını kara mizahla dışlaştırır. Tosun, bu duruma bir öç alma yöntemi olarak bakmaktadır. Erbil’in kara mizahı, erkeksi düzeni kavrayamamış kadın kahramanını hicvetme aracı olarak kullandığının altını çizer. (Tosun, 2007)

<sup>33</sup> Ömer Lekesiz’in alıntılacağı kaynak: “Yılmaz Varol’un Leyla Erbil’le Konuşmasından”, *Düşler Öyküler* dergisi-4, 1997.

Leyla Erbil'in ironik anlatımı için seçilen öykü "Eski Sevgili" adlı kitabındaki "Bunak" öyküsüdür. "Bunak" öyküsü Erbil'in "Ayna" öyküsünün devamı niteliğindedir. Yazar, öyküsünde bir annenin oğlundan yakınmasını dile getirir. Amerika'nın ve kapitalizmin düşmanı olan oğul, ideolojik sadakati adına yaşama biçimlerini beğenmediği için annesini ve ablasını sevip saymaz. Oğula göre annenin ve kardeşin yaşadıkları bir yalandır; onların para ve mal düşkünlükleri tam bir mal fetişizmidir. Erbil, öyküde rüya tekniğini de kullanır. Anne her bölümde uykusundan rüyaların etkisiyle uyanır. Her rüyasında oğluna işkence yapıldığını görmekte ve her uyandığında da parmağındaki pırlantayı yoklamaktadır. Oğlu dağlara çıkmadan evvel annesinden pırlantasını istemiş ama anne vermemiştir.

Anneyi daha sonra evinden apar topar almaya gelirler. Oğlunun teslim olması için eline boruyu tutuştururlar ve ona seslenmesini isterler. Oğlunun, uğruna kendini feda ettiği halk, sırası geldiğinde hem oğlunu hem de annesini linç etmeye kalkar. Oğlun suçu, insan alıkoymak ve soygun yapmaktır. Anne iki ateş arasındadır. Bir taraftan düzeni devirmek isteyen oğlunun boş bir amaca hizmet ettiğini düşünür; bir taraftan da ne olursa olsun oğlunun yanında olamamasının acısını duyar ve onun yakalanmadan önceki konuşmasını hatırlar:

*"İşte o gün evden çıkarken pırlanta yüzüğünü ver bana dediydi, gel ilk kez dünyaya yarayacak bir iş yap, gidiyorum, başım sıkışacak, ölebiliyim. Ölmem önemli de değil, verdiğim örnek birkaç kişiyi değiştirecek, devrimi hızlandıracak olduktan sonra"* (Erbil, 1998, 24).

Halkı için eşitlikçi, sınıfsal bir devrim gerçekleştirecek olan delikanlı Amerika'nın dayattıklarını yaşamak istemediği için Kürt arkadaşları ile birlikte dağa çıkar. Amerika'ya gidip birkaç Amerikalı öldürmek tek gayeleridir. Halkın içinde bulunduğu taklit yaşantıdan tiksintmekte, aslında bundan şikâyeti olmayan halk için kendini harcamaktadır. Durum okur için de çift katmanlıdır. Bir taraftan, bu katı ve gerçek dışı düzen değiştirme kurgusundan ve sıradan hayatını yaşayan insanların aşağılanmasından rahatsız olan kadın vardır. Bir taraftan da mal mülk, gösteriş, hırs içinde oğlunun dünyasına giremeyen bir anne vardır. Anne oğluna "ne zaman adam olup Amerikalı öldürmeye kalkıştığını" söyleyince oğlan en büyük darbeyi indirir; annesinin yüzünün

ortasına tükürerek evden çıkar, gider. Gitmeden önce yanına birkaç parça giysi alır. Giderken “Kurtuluyorum şu sizin giysilerinizden, barınaklarınızdan, aşağılık dergilerinizden, yemeklerinizden” demeyi de ihmal etmez.

Aşağıdaki alıntı anne ile oğlu arasında yıkılması mümkün olmayan bir duvar olduğunu gösterir. Küçük burjuva yaşamından tiksinen, annesinin yüzüne tüküren devrimci delikanlıya karşı annenin aşağıya alıntılanan sözleri tam trajik bir ilişkiyi yansıtır:

*“Yakışır mı sana acizden, güçsüzden yana olmak, sana mı düştü şu koca dünyada diğerkâm olmak? Dışliden, kimin borusu ötüyorsa ondan yana olsana! Unuttun mu bunca atasözümüzü: Dereyi geçene kadar ayıya dayı, akıllı sözünü deliye söyletir dememişler mi onlar? Paran yok, cephane yok, adamın yok, evin yok, sırtını ya dağa ya beye vereceksin dememişler mi? Sen kimi aldın ardına a ayran geven oğlum, benim pırlantama mı güveniyorsun da Amerikalı öldürmeye çıkıyorsun dağlara? Dışarının dostu gelesiye içerdeki düşman erişir dememişler mi?”* (Erbil, 1998, 26)

Oğlu son olarak evi terk ederken annenin çığlık çığığa haykırdığı kendi hem kendinin hem de toplumun genelinin hayat anlayışıdır:

*“Sanki şimdi düşman böğrüne dayamış hançerini, tavuklarımızı, ineklerimiz almış sanki samanlarımıza el koymuş sanki. Ayol düşman bugün kendi eliyle ekmeklik buğdayını gönderiyor sana, düşman düşman olmaktan çıktı, nereye gidiyorsun sen, dön bi baksana bana, canavarı ormandan açlık çıkarır, hangi aç senin ardından gelecek gösterece, hangi osuruk akıllı savaşa girecek sırf vatan aşkına!”* (Erbil, 1998, 27)

Annesi oğluna sen öldükten sonra devrim neye yarayacak diye sorduğunda, oğlu, geride kalanlara yarayacağını söyler. Devrimci halkı, yurdu, yurdunun kurtuluşu adına savaşmaktadır. Anne oğlunu “halk” konusunda da uyarır. Uğrunda ölmeye kalktığı halkın onun yanında olmayacağını söyler:

*“Oğlum teslim ol, işte görüyorsun kurtarmayı istediğin halkı, beni dinlemedin yaktın diplomanı, al işte şimdi linç etmek üzere beklemekteler seni, bırak bu halkı, beylerden yana geç teslim ol orduna, seni hırsız sanıyorlar, ırz düşmanı sanıyorlar seni, çık teslim ol da anlasınlar bizim asilliğimizi, sıradan bir aile saymasınlar bizi. Türksün sen, Türk: Çık, güven, teslim ol, yoksa seni de halka verecekler ha!.. Parçalasın seni diye, anlıyor musun oğlum, halka halka verecekler seni”* (Erbil, 1998, 48).

Asilzade soyundan geldiği için halkı küçük gören anne, asilzade soyundan olmadıkça insanların birbirlerini seveceklerine inanmaz. Aynı dili konuşmadıklarına inandırmıştır kendini ve halktan soyutlamıştır hayatını. Oğlunun kendisini halk için feda etmesine kızmaktadır. Feda edecek olanların yoksullar olması gerektiğine inanır. Oğluyla tamamen zıt fikirlere sahip olan anne şunları düşünür:

*“Varsın yavaş yavaş değişsin dünya, değişmeyiversin efendim, ne işimize yarar ki değişmesi onun? Aç değiliz açık değiliz, yoksulların işi o, onlar değiştirsün, yoksullar ölsün değiştirmek için şu mereti. Tabii enayimi onlar, hani siz burada vurulurken biri çıktı mı orta yere, oturmuş seyrediyorlar sizi, işi bilmezliğe vuruyorlar, ne hinoğlu hindir onlar!”* (Erbil, 1998, 57-58)

Lekesiz, “Ayna” ve “Bunak” tarzı metinlerde, toplumsal, tarihsel eleştirilerle ironik bakış açısının kendiliğinden belirdiğini vurgular. *“En acımasız eleştiri, en ironik bakış bile burada mütevazi, masum bir cümle hükmündedir. Hedefsizlik içinde on ikiden vurmanın, iddiasızlık halinde bir iddiayı dillendirmenin, saf bir söyleyiş içinde mızraklar göstermenin, düz bir dil temasından zehir üretmenin dik alasıdır bu”* (Lekesiz, 1999, 390).

Öykünün acı ironisi, anne ile oğlu arasındaki yıkılmaz duvardan, halkla devrimci arasındaki kopukluk ve ilgisizlikten, birey merkezli hayat anlayışı ile sosyal merkezli hayat anlayışının çatışmasından doğar. Fakat öykü biraz daha simgesel okunduğunda annenin kendi doğurduğuna yabancılaşmasıyla da karşılaşırız. Bu karşılaşma modernizm üzerinde düşünmemizi işaret eder. Aslında ideolojileri, mükemmel ve eşit gelecek tasarımlarını icat eden de insanları statülere, tüketime ve bireyciliğe kilitleyen de modernizmdir. Buradan bakılınca asıl trajik olan modernizmin kendisidir ve ironik olan da budur. Fakat satır aralarında kapitalizm yüzünden yozlaşan toplumu anne üzerinden anlatan ve devrimci delikanlının bu yolda bir kurban olduğunu ima eden bir yazar bakış açısı karşımıza çıkar.



#### 4.15. SEVGİ SOYSAL'DA İRONİ

İronik anlatımıyla Türk öykücülüğünde dikkat çeken bir yazar da Sevgi Soysal'dır. Yaşar Kemal Sevgi Soysal'ın yazarlığı ile ilgili şunları dile getirir:

*“Sevgi Soysal hayranlık verici bir dille yazıyordu. Türkçesi zengin ve renkliydi. Romanlarında, hikâyelerinde getirdiği yenilik, epeyce yalın kalmış edebiyatımızda bir zenginlikti. Gittikçe de ustalaşıyor, ustalaştıkça insanın derinliğine varma çabası geliyordu. Onun hapisane anılarını daha yeni bitirdim. Şaşkınlık verici bir kitaptı. Bu yazılar belki de edebiyatımızın en içtenlikli yazılarıdır”* (Somuncuoğlu, 2002, 6).<sup>34</sup>

Soysal, eserlerinde sürekli işleyen sisteme saldırmış, biraz da olsa bazı şeyleri değiştirebileceğine inanmıştır. Eserlerinin çoğuna kendini de katmış, bir bakıma kendi yaşadıklarından yola çıkmıştır. İçinde bulunulan zor koşulların verdiği rahatsızlıktan kurtulabilmek, toplumun ve kendisinin çelişkilerini yansıtmak için birçok aydınının yaptığını yapmış; ironiye yönelmiştir. Hilmi Yavuz da yazarın çatışma ve çelişki içine kendisini de yerleştirmesine dikkat çeker. Ona göre de Sevgi Soysal'ın tipik özelliklerinden biri, bireysel ya da toplumsal bağlamda giriştiği hesaplaşmalarda kendini dışarıda tutmaması ve bu hesaplaşmanın trajijini kendi deneyiminde yakalamasıdır (Somuncuoğlu, 2002, 8).

Soysal, “Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu” adlı kitabında toplumsal ve siyasal çatışmalarda “kadın” özneyi anlatır. 12 Mart döneminde hapiste yaşadığı deneyimler üzerine kurulan öykü, bir düzen ve toplum eleştirisidir. Yazar, bu kitabını kırk dört başlığa ayırmış ve her bir başlık altında ayrı olaylar işlemiştir. Fakat bu bölümler birbirinin devamı niteliğinde yazılmıştır.

Birinci bölüm olan “Tutuklanış” da yazarın tutuklanması konu edilir. Sıkıyönetim ile ilgili eleştirel bir tavır takınan yazarın, anlatımındaki alaylı üslup, ince bir ironinin habercisidir. *“Buyur karakola! Buyur emniyete, buyur*

<sup>34</sup>Gamze Somuncuoğlu'nun alıntılacağı kaynak: Kemal, Yaşar. “Sevgi Soysal Yapıtı-Kişiliği-Erken Ölümü”, Politika, 1976.

*parmak izine, buyur sabıka resmi çektirmeye, buyur sıkıyönetime, buyur savcıya, buyur I No'lu Sıkıyönetim Mahkemesine*” (Soysal, 1996, 10). Dikkat edildiğinde tekrar edilen her “buyur” da bir alay olduğu fark edilir.

Tutuklanma nedeni de ironiktir: Üzerinde kimliği olmadığı için tutuklanmıştır; dolayısıyla bu davranışıyla sıkıyönetime karşı gelmiştir. Kocasından daha önce tutuklanmıştır. Tutuk odasında Gazi Eğitim’de İngilizce öğretmeni olan Naciye Hanım ile tanışır. Naciye öğretmenin sıkıyönetimin alıp götürdüğü öğrencilerin durumlarıyla ilgilenince ve muhbir bir hoca tarafından da şikâyet edilince tutuklanır. Hâkim karşısında anlamını bilmediği, kullanılmasının başka şeyleri çağrıştırdığı “legal” ve “illegal” kelimelerini de kullanınca durum gitgide ciddileşir: *“Buyurun, 141’den tutuklandınız”* (Soysal, 1996,15).

Anlatıcının “ama yapmasaydı. Telefonlara asılıp asılıp, paşaların paşalarını, yok şu öğrencim ne oldu, yok bu öğrencimin sınavı var, sınava girebilecek mi, diye tedirgin etmeseydi. Eden bulur!” şeklinde konuşması ironinin en temel yapısını oluşturur: Söylenenle söylenilmek istenenin birbirine zıt olması. Okur, anlatıcı öyle konuşsa da Naciye öğretmeni desteklediği, sıkıyönetime karşı olduğunu anlar.

*“Gazi Eğitim Enstitüsü İngilizce Öğretmeni Naciye Öncü,*

*Sosyal bir sınıfın diğer bir sosyal sınıf üstünde tahakkümünü tesis etmeye ve sosyal bir sınıfı ortadan kaldırmaya veya memleket içinde teşekkül etmiş iktisadi ve sosyal nizamı devirmeye yönelik örgüt kurmaktan tutuklandı. Kahrolsun telefon!”* (Soysal, 1996, 16)

Yukarıdaki alıntıda anlatıcı darbe mahkemesi adına konuşurken birden “kahrolsun” telefon diyerek, Naciye öğretmenin tutuklamasına sebep olan telefon görüşmelerini hatırlatır. Sadece tutuklanan öğrencilerinin akıbetlerini merak ettiği için paşaları arayan bir öğretmenin *“memleket içinde teşekkül etmiş iktisadi ve sosyal nizamı devirmeye yönelik örgüt kurmaktan”* tutuklanması oldukça ironiktir.

Yazar, “Mektup” isimli üçüncü bölümde mektup göndermek suçundan tutuklananları anlatır. Sıkıyönetim iktidarı insanların birbirlerine yazdıkları

mektupları okumakta, mektuplardaki herhangi bir kelimeyi muhalif bir ima olarak kabul etmekte ve insanları tutuklamaktadır. Bunun sonucu olarak Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu'nu yirmiye aşkın öğretmen kız doldurmuştur: Anlatıcının bu gerçekliği “*Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu 12 Mart'ın ilk dönemlerinde tam bir yatılı öğretmen okulu yatakhane oldu çıktı*” (Soysal, 1996, 18) şeklinde ifade etmesi ironinin doruk noktasını oluşturur.

Havalandırmaya çıktıklarında ağaçtaki kuş yuvasını almak üzere bir kedinin ağaca tırmandığını gören tutuklu kızlar, kuş yem olacak diye ağlamaya başlarlar. Yazar, 141. maddeden tutuklandıklarında; zorluklarla kazandıkları öğretmenlik mesleğini kaybettiklerinde ağlamayan kızların yavru kuşlara ağlamasını trajik bulur. Burada ironinin anlatıcının bakış açısı içinde başka bir işlevi yüklendiğini de söylemek gerekir: Tutuklanma sebeplerini ve tutuklananları bir şekilde küçük düşüren ironi diğer taraftan tutuklanana masumiyet kazandırmaktadır.

Yazar, bazen ironinin üzerine daha sert bir düzeyi kurar: Örneğin bir teğmen kızların üzüntüsüne dayanamayıp, kuş yuvasını yerden aldı diye ilk emirle başka yere atanınca; yazar “*atanacak elbet! Faşizm, kuş yuvaları karşısında gevşemez!*” (Soysal, 1996, 21) diyerek sistemi doğrudan yargılar.

“Meşgul Melahat” bölümünde yazar, darbe yönetiminin kötülüğüne okuru ikna etmek için başka bir kurguya başvurur: Koğuşun önünde şişman polisle bir adam kavga ederler. Adam polise küfürler eder, itiş kakış yaşanır. Daha sonra şişman polis teselli bulmak için kendini tutukluların kucağına atar. Anlatıcı “*düşünün: Öyle bir faşizm düşünün ki, polisi tutukluların kucağına, teselli bulmak için atsın*” (Soysal, 1996,29) diyerek, darbeyi kendi mantıksızlığı içinde yakalamak ister.

“Göbek Seansı”nda Melahat adlı bir bar kadını, bir askere yüz vermediği için önce tartaklanır ve yine olan ona olur, tutuklanır. Fakat tutuklular koğuşundaki dinine düşkün olan Naciye Hanım, Melahat kadının buraya getirilmesine içerler. Bar kadınlarıyla aynı koğuşa konmak ona ağır gelir. Burada ironi iki noktadan doğar: İlki, bar kadının da darbeciler tarafından devrimciler koğuşuna konulmasıdır. İkincisi dindar olan Naciye

Hanım'ın hem "komünistler" arasına atılması hem de dindar olan bir insanın kendisi gibi darbenin kurbanı olan bir kadını horlamasıdır. *"Ah bu da mı başıma gelecekti? Ah kaderiiiiim! Ben ne yaptım da beni bu komünistler arasına attılaaaar!"* (Soysal, 1996, 42) diyen Naciye hanımın çığılığı oldukça ironiktir.

Yazar sürekli sıkıyönetim ile alay etmektedir. Normalde koğuşa cam bardak sokmak yasak olduğu halde kantinden çay istendiğinde çaylar cam bardakta gelmektedir ve yazar "sıkıyönetimde olsa, ticaret ticarettir" diyerek darbe ile ekonomik çıkarlar arasındaki ilişkiye göndermede bulunur.

Dokuzuncu bölüm olan "Görüş"te yazar görüş günlerinin heyecanından ve tutuklu yakınlarının çektiği eziyetlerden bahseder. Yazar, "12 Mart yöneticileri, tutukluların görüştürülmeleri konusunda sürekli reformlar yaptılar" diyerek dalga geçer. Aslında tam tersini kasteden yazar, o dönemde 12 Mart düşmanı olmak için bir tutuklunun yakını olmanın yeterli olduğunu söylemek ister. Sıkıyönetimin tutuklu yakınlarını bile tutuklular kadar suçlu gördüğünü ve görüş günlerinde onları cezalandırmaya çalıştığını söyler:

*"Onlar sevdiklerini görmeye mahkûmdular. Bu mahkûmiyet sıkıyönetim görevlilerince yapılacak türlü eziyetlere, çıkarılan akıl almaz zorluklara, mantıksız, eziyetten başka anlamı olmayan uygulamalara bir gerekçeydi sanki"* (Soysal, 1996, 71).

Tahliye olan Sosyal, bir süre sonra yeniden tutuklanır. Yazar, o dönemde çok zorluk çekmesine karşın, daha sonra bunları anlatırken alaycı bir tavır takınır. Belki de o günlerin acımasızlığını ya da çektiği acıların acısını ancak böyle yumuşatabilmektedir. Tekrar tutuklandığında kendisini arayacak olan polis memuruyla arasında bir sürtüşme yaşanır. Polis memuru sırf üstünlüğünü kanıtlamak adına ona odaya nasıl girilmesi gerektiğini öğretmeye kalkar. Anlatıcı ise *"bense anlamaz anlamaz bakıyorum suratına. Suna'nın tren olması için öküz olmaya çoktan razıyım"* (Soysal, 1996, 75). diyerek polis memuruyla dalgasını geçer.

Ayda, on üç yaşında mahkûm olan küçük bir kızdır. Sebebi ise Kızıldere olaylarını cinayet diye nitelendirip küçük kâğıtlara bu tür şeyler yazarak apartmanlara bırakmasıdır. Kâğıtlara Kızıldere'deki ölümlere sebep

olan olanların katil olduğunu yazdığı için suçludur. Fakat yaşı küçük olduğundan hâkim, içeride daha çok azmasını önlemek için tahliye eder. Yazar, gardiyanın Ayda'yı çocuk olarak görmesine şaşırır ve şunları ifade eder: *“Ayda'nın çocukluğunu kafasına kakarak, onu adam yerine koymadığını belli ediyor. Biz, Ayda'yı, adam yerine koyuyoruz ama. Cinayete cinayet dediği için tutuklanan, sonra çocukluğuna koskoca bir sıkıyönetim mahkemesinin sığındığı bir 'adam'”* (Soysal, 1996,144).

Anlatıcı, koğuşun sözcüsü seçildiği için bütün şikayetleri ve dilekleri o iletir. Komiser, ona siyasi tutuklu, anayasa vb. konularda tartışmaya girilmemesini emreder ve hapisanedeki ast- üst ilişkisini bilmeleri gerektiğini anlatır. Herkese saygı göstermelerini ve selam vermelerini emreder. Albay daha sonra koğuşa teftişe geldiğinde sözcüye bir şeye ihtiyaçları olup olmadığını sorar. Sözcünün bu soruya cevabı oldukça komik ve alaycıdır. *“Helâ tıkanık komutanım!”* (Soysal, 1996,154) Buradaki “komutanım” sözünü alay etmek amacıyla kullanır. Sözde saygı duyduğunu belirterek aslında gözünde hiçbir değeri olmadığını vurgulamak ister.

Otuz birinci bölüm olan “Rahat” ta yazar tutukluların asker muamelesi görmelerini eleştirir. Tutukluların da asker olarak kabul edildiği yasa, tutuklular tarafından hoş karşılanmaz. Bütün koğuş gardiyanlara diğer yöneticilere nasıl davranacakları konusunda tartışırlar. Tartışmanın sonunda saygı gösterecekleri konusunda anlaşılırlar. Albay koğuşa gelir ve hemen hepsi hazır ola geçer. Albay rahat demesine rağmen hiçbiri rahat geçmez. Albay ısrar edince sözcü anlatıcı, “biz, böyle rahatız komutanım!” diyerek aslında zorbalıkla alay ederler.

“Doktor” bölümünde yazar eleştirilerine devam eder. Tutuklular muayene olurlarken bile hazır olda durmaktadırlar. Anlatıcıya göre doktorlar hastaları iyileştirmek için değil, işkence yapılanların daha ne kadar dayanacağını saptamak için orada bulunmaktadırlar. Böyle düşünmesinin nedeni, koğuşta biri rahatsızlandığında hiçbir doktorun ilgilenmemesidir.

Albay'dan sonra koğuşu teftiş için Binbaşı gelir. Binbaşı yanındaki askere sürekli soru sormaktadır.

“Bu ne?”

“Bu masadır komutanım.”

“Bu nedir?”

“Bu dolaptır komutanım.”

“Bu ne?”

“Bunlar çiçek komutanım.”

“Bunlar niçin burada duruyorlar?”

“Bunlar çiçek olarak burada duruyorlar komutanı” (Soysal, 1996,182).

Binbaşı koğuğu gezerken, hazır olda duran tutuklulardan biri fenalaşıp bayılır. Binbaşı yerde yatan tutukluyu inceleyip “nedir bu?” diye sorunca Soysal’ın sinirleri bozulur. “bu bayılmış bir tutukludur” dememek için kendini zor tutar. Alıntılanan diyalogda bütün bir disiplin anlayışı, disiplin arkasına saklanan adamların koflukları ortaya konulur.

Necip Tosun, yazarın kahr ve neşeyi, başkaldırı ve yaşama sevincini iç içe başarılı bir şekilde aktardığını ve öykücülüğümüzün bu anlamda en güçlü ironistlerden biri olduğunu vurgular. İroniyi, ideolojik kör bakışı eleştirirken melodrama düşmemek adına kullandığının altını çizer (Tosun, 2009, 126).

#### 4.16. NECATİ TOSUNER’DE İRONİ

Necati Tosuner “Kambur” adlı kitabındaki öykülerinin merkezine sırtında fazladan yük taşımaktan dolayı arızalanan bireyleri oturtur. Öykülerin ana kahramanları, bedensel engelleri olan “kambur” veya “topal” kimselerdir. Kendilerini yalnızlığa hapseden bu kişiler, insanların arasına karışmaktan korkarlar. İnsanların kendilerine, kusurlarına alayla baktıklarını, kendilerinden öğrendiklerini düşünürler.

Bu dönem yazarlarının ana kahraman olarak seçtiği “bunalımlı insan tipi” Necati Tosuner’in de tercihidir. Yazar, öykülerini kahramanın ağzından yazar, aslında yazarın öykülerindeki kahraman kendisidir. Çünkü yazarımızın

da taşımak zorunda olduğu bir kamburu vardır. Öykülerinde konuşan, derdini anlatan, duygularını görünür kılan, yazarın kendisi olabilir.

Öykülerdeki kahramanlar genel itibariyle bir kıza aşık olurlar ve karşılıksız çıkan bu aşk onları umutsuzluğa sürükler. Kendilerine olan güvensizlikleri hayat karşısında sinmelerine neden olur. “Kambur” kitabındaki ilk öykü “İki Gün” adını taşır ve yazar ilk günü anlatmakla öyküsüne başlar. Kahramanlarının iç konuşmalarına önem veren yazar, bu öyküde de aynısını yapmıştır. Öykü kişisi sıkıntısını anlatmakla başlar. Hayatında değişik bir şey olmamasından, her gün aynı şeyleri yaşamaktan sıkılmıştır. Fakat bir tepki bile verecek gücü, cesareti kendinde bulamaz. Patlamaya hazır fakat cesareti olmayan bir bomba.

*“Nerdeyse patlayacaktım. Ve.. üstelik patlayamazdım bile. Belki korkağın biriydim. Benim «patlamak» diye adlandırdığım, bir küçük «Tısss!..» sesinden başka bir şey olmayacaktı belki”* (Tosuner, 1981, 5).

Hayatının hep bu şekilde süreceğinden neredeyse emindir. Daha kötü, daha acımasız sıkıntıların kendisini bulacağını, insanların değişmeyeceğini düşünmektedir. Çalıştığı yerden, oranın bezginliğinden memnun değildir. İşe giderken geçtiği caddedeki insanların ona yabancı bakışlarından kaçmak istemekte ve sadece içinden sövebilmektedir: *“Sesimin çıkmadığı, ancak dudaklarımı kıpırdatan bir sövgüyle, insanlardan; insanlardan kaçan biri, ben”* (Tosuner, 1981, 6).

Eve gelince karşıda oturan kıızı görmek için camdan bakar. Fakat kız ona sadece şöyle bir bakar, kafasını çevirir. Annesinin onu kızlara baktığını ve kızların ona nasıl baktığını görmesini istemez. Acısını, derdini sürekli gizlemeye çalışan biridir. Gizlemeye çalıştıkça aslında daha çok belli etmektedir. Kimsenin kendisine acımasını istemez, acıyan gözleri görmek istemez:

*“Rol yapmakta daha da ustalaşmalıyım. Ve yeni maskeler bulup takmalıyım yüzüme. Kimseye belli etmemeliyim sıkıntımı, kimseye... Acısınlar ve gülsünler istemiyorum. Ve istemiyorum sıkıntımı paylaşır gibilerden yanıma yaklaşmalarını”* (Tosuner, 1981, 7).

Kendini kurtulmazlar arasına dahil eder. *“İnsanlar sandığımdan da kötüydü ve ben, kurtulmazlar içinde umutsuzdum artık”* (Tosuner, 1981,11). Gülmeye alışkın değildir, alışkın olmadığı için de kendisine yakışmadığını düşünür. Kendisine gülmek istemediğini, gülücüğün zorla gelip dudaklarına yerleştiğini söyleyen kahraman aslında bunun tersini yaşamaktadır. Gülmek istediği halde gülemediğinden bu orda eğreti durur: *“Ve gülmek, bana yaraşmıyor, biliyorum. Gelip zorla dudaklarımın çevresine yapışıyor; bir gevşiyor, bir büzüyor dudaklarım, gülmekse, bu”* (Tosuner, 1981, 9).

*“Öğrenmiştim, yaşamının benim için altını kara kara çizdiği yerleri ve kimilerinin «alinyazısı» dediği şeyi”* (Tosuner, 1981, 11). Kahramanımızın bu sözleri derin anlamlar içermektedir. Talihsizliğini, yaşamın ona yüz çevirişini, sıkıntısını tek bir cümleyle bile anlatabilmiştir. Yaşamının önüne atılan bir artık olduğunu ifade eden kahraman ağabeyi evlenip eve geldiğinde evden kaçır. Kendisinin yaşayamayacağı bir mutluluğu onlar yaşadığı için kıskanır ve bu kıskançlık ona utanç verir.

Askerliğin, adam sayılmanın bir ölçüsü olduğunu düşünür ama total anlaticının anlatılacak bir askerliği de olmamıştır. Herkesin savaş araçlarıyla resim çekinip dostu düşmana gönderdiğini ama kendisinininkinin altı ay patates ve soğan ayıklamak olarak bilindiğini bilir.

Annesi, Nedime Hanımın karşıdaki kızı kendisine istemekten söz edince, içten içe sevinse de bu sevincini belli etmek istemez. Kendisini istemeyeceklerini düşündüğü için annesine kızır. Yine de evin merdivenlerini heyecanla, deli gibi iner. Fakat sonra topallığı düşer aklına ve adımlarını yavaşlatır. Kendisine, topallığına, kadere, her şeye söver. *“Ben bu sokaktan işte... İşte bu sokaktan, şöyle gümbür gümbür bir geçemedim. Ve hep böyle, kedi gibi... Kedi gibi bile değil... Bir hiç. Hiç”* (Tosuner, 1981, 15).

Kızın kendisini istemeyeceğini, bir topalla evlenmeyeceğini düşünse bile içten içe bir umuda sarılmaktan da kendini alı koyamaz. Küçükken amcasının düğününde koşarken düşüp de sakatladığı bacağı takılır aklına. *“Çok değil, bir yedi buçuk santim, bu, beni öteki insanların yanında hiçliğe sürükleyen, -ki saçmalığı ortada”* (Tosuner, 1981, 27).



Yazar daha sonra son günü anlatmaya başlar. Kahramanımız bu bölümde umudun verdiği coşkuyla kendine güvenmeye başlar. Her ne kadar gelgitler yaşasa da, topallığını unutmasa da umutludur:

*“Seviyorum. Ne çok şeyi seviyorum ve ne çok şeyin az bir bölümüyle katlanıyorum yaşamaya. Bu bitmeli artık, değil mi?.. Şöyle kendine güvenmeli biraz... «Yaşamak» elde bulunanlar değil, zorlamalar olmalı. Yani koparıp aldıklarım... Ve usanmadan bıkkınlığa düşmeden ve «aman birileri ne demez» kaygısını itip, uzanmalı her dala”* (Tosuner, 1981, 33).

Bir yandan ümitle dolan kahramanımız bir yandan da sonsuz bir umutsuzluğa kapılır. Fakat bu onun elinde değildir. Umutsuz yaşamak hayat tarzıdır onun. Umutlandığında, güldüğünde kendini rahatsız hisseden biridir. Sanki bunlar hakkı değilmiş gibi.

*“Yine de biliyorum olacakları. Ve başıma gelecekleri... Bir şey çıkmayacağını biliyorum. Bana kalsa, cayarım. Korkuyorum. Beğenilmemekten. Yeni yine beğenilmemekten... Çekip gitmeli bir yerlere ve unutmaları her şeyi... Her şeyden önce kendimi... Bu kendini bilmezliği, bu umutlara kapılmaları unutmaları”* (Tosuner, 1981, 35).

Kahramanımızın arkadaşının sorduğu “Tanrıyla aranız pek iyi değil sanırsam” sorusuna verdiği cevap oldukça ironiktir.

*“– Tanrı’yla aranız pek iyi değil, sanırsam... diyor.  
– Değildir... diyorum. Bacağımın böyle olduğunu anladığımdan beri pek geçinemeyiz.  
– Özür dilerim... diyor.  
– Yok canım, özür dileyecek bir şey yok diyorum. Yoksa Tanrı’nın yerine mi?”* (Tosuner, 1981, 46).

İçinde bulunduğu durumun suçlusu olarak Tanrıyı görmektedir. Bu dünyadan ve insanlardan hep kötülük gördüğüne ve göreceğine inandırmıştır kendini. Öykünün sonunda kahramanımız acı haberi duyar. Kız istememiştir onu ya da ona vermemişlerdir. Her zamanki gibi umutları boşa çıkmıştır. Tutunmak için uzandığı dal onun yükünü taşıyamamıştır.

Tosuner’in bu öyküsünü trajik ironiye örnek verebiliriz: Hayata yenik ve eksik başlayan bir birey. Kendisine adil davranılmadığına inanan ve adil davranılan insanlardan kaçan yarım bir insan. Kahramanımız bacağından değil de, en çok topal dünyadaki topal kalpli insanlardan bunalmıştır. Bu

nedenle yaşamı kendisine sunulan bir nimet olarak değil de önüne atılan bir artık olarak görür.

#### 4.17. FİKRET ÜRGÜP'DE İRONİ

Öykünün kısa olması gerektiğine inanan Fikret Ürgüp, bu inancı doğrultusunda öykülerini yazmıştır. Kısa öykülerin birbirine eklendiğinde bir yaşantının tümünün ortaya çıkacağını düşünmektedir:

*“Kapılıp okuyan, anlasın anlamasın, beğensin beğenmesin, gülsün ya da ağlasın; kızıp ifrit kesilsin yahut korksun; okuduktan sonra artık eskisi gibi kalmamışsa, kısa hikaye sanat olma amacına erişmiştir”* (Lekesiz, 2001, 12).

Ürgüp öykülerinde daha çok bilinçaltına yaslanır. Kalabalıklarda bile yalnız olanları anlatmayı tercih eder. “Orada” öyküsünde, ölmek üzere olan birini anlatır. Ölmek üzeredir fakat akli başındadır. Kendi ölümünün ipleri yine kendi ellindedir. Canının ne zaman onu terk edeceğini biliyordur. Ruhun vücudunu terk edeceği anı hesaplar ve kendi vücudunun içini açarak boşaltır. Tekrar karnını diker, kafatasını yapıştırır. Aynı eskisi gibi olur dış görünüşü, tek fark artık içi boştur.

Cansız bedenini çarşafıya sararak arkasında sürükler. Ölünün arkasından söylenenleri duymak hoşuna gider. Acıyanlar da oluyordur elbet. Ama o onlara inanmaz, duygularının yalan olduğunu düşünür. Ölenin gidip, kendilerinin kaldıklarına sevindiklerini düşünür. Bedenini sürüklerken cansız yüzüne bakar. Bu yüzün hiç renklenmediğini düşünür, hep böyle kireç gibidir. Omuz kemikleri çıkık, adaleleri silik, yumuşak. Bu cansız kalıbı sevmiş miydi diye düşünür.

Öyküde “orada” diye sözü geçen yer bu dünyadır. Bu dünyada insanların artık birbirlerini görmediğini, birbirlerine yalvarmadığını, herkesin

yalnızlaştığını anlatır. “Orada” herkesin alınına mühür vurmaya çalıştıklarından şikayet eder yazar. “Bizden” , “bizden değil” diye vurulan damgalar. Ama o esas olanın farkındadır: *“Aslında, hiç kimse başka bir kimseden sayılmazdı. Öyle iken kimisi damgasıyla övünür, kimisi damgasından utanırdı”* (Ürgüp, 2007, 54).

Yazar bu dünyayı sefalet yeri olarak niteler. “İsimsiz bir sefalet” vardır orada. İnsanlar sürekli bir şeyden kaçır gibidir. İnsanlar evlerine kapanır, konuşmayı bile beceremezlerdi. Kimsenin sesi çıkmazdı. *“Hiçbir insan bir ötekisine, hiçbir zaman bir insan sözü söyleyemezdi. Kelimeler çıkmadan donardı gırtlakta”* (Ürgüp, 2007, 54).

“Orada” birileri tarafından koyulan kurallar vardır. Bu kurallar artık işe yaramasalar da ortadan kaldıracak kimse olmadığından unutulup gitmiştir. Unutulup giden konuların yanında bir de doğuştan yüklenilen “ suç” vardır orada. Bu suç alın yazısı kadar kaçınılmazdır. “Orada” insanlar huzursuzdur. Uyandıkları zaman bile yataklarından yorgun kalkarlar. Uyurken, uyanırken hep huzursuzdurlar. Tekin değildir hiçbir şey orada. Hikâyedeki adam yükü taşımaktan yorulur ve el ayak çekildiği sırada cansız bedenini bir ağacın dalına asar. Çekip giderken de sadece bir kere bakar arkasına.

Ürgüp, bu öyküsünde yaşamaktan yorulan, yaşamın yükü omuzlarına ağır gelen bireyi anlatır. Yaşamak o kadar ağır gelir ki ölümün hafifliğini arar ve yükünü bir ağacın dalına bırakarak çekip gider. Böylece hapsoldüğü dünyadan kurtulur. İnsanlar insanlıktan çıkmış, ötekileşmiştir. Ötekileşen insan yalnızlaşmış, bir bunalımı yaşamaya mahkum olmuştur. Bütün bunlara katlanamayan kahramanımıza kendi bedeni yük olur. Ruhunu huzura kavuşturur ve rahata erer. Hikâyenin sonunda adamın kendini ağaca asıp intihar ettiğini de düşünebiliriz: *“Etraftan el ayak çekildiği bir sırada, bir akşamüzeri adam yükünü bir ağacın dalına astı ve çekilip giderken bir tek defa dönüp arkasına baktı”* (Ürgüp, 2007, 55).

Fikret Ürgüp, insanoğlunun içinde bulunduğu dayanılmaz koşulları, hayatın açmazlarını, ezip geçiciliğini ironik bir yaklaşımla ele alır. Romantik ironiye örnek verebileceğimiz bu öykü, kişinin bunalımlarını ele alır.

Kendinden vazgeçecek kadar yaşamdan sıkılmış, tek çıkış yolu olarak ölümü kabullenmiş birey, yaşadığı kaotik ortamın bilincindedir. Bu bilinçli olma hali bunalımını daha da arttırarak onu geri dönüşü olmayan yollara sürükler. Romantik ironinin temelini oluşturan bu bilinçlilik aslında tam bir bilinç kaybıdır. Kişi çevresindeki her şeye ilgisizleşir, hayatla olan bağlarını tamamen koparır.

Behçet Necatigil, Ürgüp'ün yazabilmesi için gerilime, gerginliğe ve sarsıntıya ihtiyaç duyduğunu belirtir: *“O da Sait Faik gibi, dünyada rahatlıklar içinde hep bir yadırgamayı beslemiş, büyütmüş, kendi dünyasını boşluk, tedirginlik, uyumsuzluk alanında kurmuş bir sanatçıydı”* der Behçet Necatigil. (Necatigil, 1989)

Ürgüp, öykülerini sanki ölümün gölgesi altında yazar. Yaşarken ölenler, ölenin ardındaki yaslar, ölümün soğuk yüzünü görenler hikâyelerinde kendilerinde yer bulurlar. Hayatın çelişkileri ve buna bağlı olarak da insanoğlunun yaşadığı çelişkinin izi vardır yazdıklarında. Sanki yarattığı karakterler her iki dünyada da huzur bulamayanlardır.

Ruh ve sinir hastalıkları doktoru olan Fikret Ürgüp, “Kaza Tiryakisi” öyküsünde kazaları bir oyun gibi aksettirir, hatta ölümü bile. Çocukluğundan bu yana başına olmadık kazalar gelen biri vardır karşımızda. Yaşanan kazaları öyle kanıksar ki ölümün kolay olacağına inanmaya başlar. Yazar, kahramanı aracılığıyla ölümü de oyun olarak algılatır okuyucuya: *“Kafayı çarpmalarda, evvela kendini kaybediş sonra yeniden ayılış vardı; ölüm oyunu oynar gibi heyecanlı”* (Ürgüp, 2007, 62). Kahramanımız kazalara o kadar alışmıştır ki artık caddeden karşıya geçerken gelen geçen otomobillerin markalarına ve büyüklüklerine göre çarptıklarında ne hissedeceğini düşünmeye başlamıştır: *“Çok ağrı çekti, çok sakatlandı ve ölümün ağrısız olacağı gibi bir inanç yerleşti içine. Çünkü ağrılarla, yatağa düşmelerle ölmüyordu”* (Ürgüp, 2007, 63).

Kazalara alışkanlık, hayatındaki farklılıkları kazaların cinsine, araçların tipine bağlayan öykü kişisi ironiktir. Çünkü aslında okur, Bu araçların hayattaki insanlar, olaylar olduğunu sezer.

“Çivili Sandıklar”da eleştirel bir tavrı vardır Ürgüp’ün. İnsanoğlunun sadece kendisi için yaşadığını vurgulayan yazar bundan utanır gibidir ve şöyle der:

*“Olayları oldukları gibi görmenin verdiği sarhoşlukla, dertlere, çaresizliklere, insanın karanlık nasibine bir deva, bir çare bulmayı unutmuştuk. Bizden sonra geleceklere mesajımız bu kadar kalmıştı. Çivili sandıkları sonradan açacaklar bizi bağışlasınlar”* (Ürgüp, 2007, 80).

Kendisinden sonraki nesillere hiçbir şey bırakamamanın verdiği huzursuzluk, boşuna yaşamışlık hissi onu utandırır. Yazar, ölümden ve doğumda insanın aciz olduğunu ve bir müdahalesinin olmadığını vurgular; fakat doğum ile ölüm arasında olanlardan, yaşadıklarından tamamen kendisinin sorumlu olduğunun altını dikkatle çizer. İnsan psikolojisini iyi anlayan yazarımız insanları tahlil etmede ustadır, insanların yalnızlığını, bunalımlarını, kaçışlarını, gelgitlerini çok iyi kavramış ve dünyadaki ironik varlığını tam gerçekliğiyle gözler önüne sermiştir.

#### 4.18. ADALET AĞAOĞLU’NDA İRONİ

Adalet Ağaoğlu’nda ironi, daha çok yaygın/baskın anlayışlara karşı onun eleştirel bakışını ifade eder. Öykülerde ironik tutumla, gündelik hayatta yaşadığımız pek çok karşıtlıkları gülünç ama acınası hallere sokar (Tosun, 2007).

Adalet Ağaoğlu’nun “Hadi Gidelim” isimli öykü kitabında sekiz öykü bulunmaktadır. Ağaoğlu, sekiz öyküde de hayatın içinden insanları, onların yaşamlarını, yaşam karşısında mücadelelerini dile getirmiştir. Ağaoğlu, “Hadi Gidelim”deki anlatıcılar aracılığıyla hayattaki imkânsızlıkları, eşitsizlikleri ve yoksullukları ve geleneksel hayatın arızalarını eleştirir; çıkar çatışmalarını,

yalnızlıkları, ikiyüzlülükleri, sinmişlikleri, savaşları ve ölümleri sevecen ama eleştirel bir yaklaşımla aktarır.

Kitaba adını veren “Hadi Gidelim” öyküsünde merkeze oturtulan ölümdür. Öykünün kahramanı ise ölümü kendine arkadaş edinen biridir. Öykü kahramanın kardeşiyle birlikte Londra’ya gelmesiyle başlar. Londra’ya gelmelerinin amacı ise bir doktorla görüşecek olmalarıdır. Kahramanımız Londra sokaklarında gezinirken geçmişleriyle hesaplaşır.

Yıllar önce Paris’te bir kadınla tanışan kahramanımız, kadının Konyalı olduğunu öğrenir. Kadın kurs için geldiği Paris’te çok yalnızdır ve kahramanımızın da Türk olduğunu öğrenince onunla tanışmak için yanına yaklaşır. Kahraman kadına beraber dışarı çıkmalarını söylediğinde kadın geceleri hiç dışarı çıkmadığını, alışık olmadığını söyler. Kadın Paris’e geldiğinde de hiç dışarı çıkmamış, dışarıdaki hayatı otel odasından seyretmekle yetinmiştir. Anlatıcı kahraman ise Paris içinde kendini şöyle değerlendirir: *“Bense bu kentte hiç yoğun. Geceleri büsbütün ölmüş gibiyim. Oysa ölmüş de değilim. Çünkü dışarıda herkesin bir biçimde yaşadığından haberiylim”* (Ağaoğlu, 2008, 109) .

Kadın, ilk kez kahramanımızla gece dışarı çıkar. Yolda yürürken kadın koluna girmek isteyince düşmüş gibi yapıp kolunu ondan kurtarır. Kadınla yakınlaşmak istememektedir. Kahvelerden birine oturduklarında kadının daha önce hiç içki içmediğini de öğrenir. Kahvede otururlarken kadın bir kızın masaları dolaştığını ve erkeklerle konuşup öpüştüğünü görür ve “şu kıza imreniyorum” diyiverir. Belki de onun kadar özgür, onun kadar sorunsuz, rahat olmak istediği için kurmuştur bu cümleyi. Kahramanımız, kadından sıkılmıştır ve yanından ayrılmak istemektedir. Arkadaşlarının kendisine dudaklarının kıyısında yampiri gülücüklerle bakmasından rahatsız olur. Kadından ayrıldıktan sonra otele gelir ve ölümle kovalamaca oynarlar. Ölüm otel odasından çıkıp gitmek isterken o, gitmesine izin vermez:

*“Orada ölümün üstüne oturuyor, kapıdan yana seğırtmesine, çıkıp gitmesine engel olmak istiyordum. Bu kez yatağın üstüne sığıyor, oradan bir hoplayışta kapıyı buluyordu. Ardından ben de kapıya koşuyordum, sırtımı dayayıp duruyordum orada. Bir el beni itiyor, kapı*

*tokmağını yakalıyor, o tokmağı bükmeye çalışıyordu” (Ağaoğlu, 2008, 111).*

Tutamaz ölümü. Kaçıp gider odadan. Gitmesini istememesinin sebebi ise kardeşini ondan korumaktır. Ölümün kardeşinden uzak durması için kendisini almasına razıdır. Bütün gece sokaklarda kardeşini ve ölümü arar. Odaya geldiğinde ise ölümü yatakta uyur bulur. Kardeşine ulaşmadığı için sevinçten ağlar.

Ağaoğlu, öyküsünde şimdi ile geçmişi iç içe geçirerek anlatır. Kahraman şimdiki yaşarken hatıralardan kurulamaz. Seneler sonra da Paris geçmiş olmuş ve anlatıcının hayatında daima varlığını duyurmuştur. Belki de kadının yazgisından kendini suçlu görmektedir. Kadını, gece ilk kez kendisi dışarı çıkarmış, onu alıştırmaya çalıştırmış ve *“Ben elinden tuttum, ilk adımlarını attırdım. Artık kendisi yürüsün”* (Ağaoğlu, 2008, 113) diye düşünmüştür. Bunları düşündükten sonra kadını otelin önünde bırakmış ve kaçarcasına uzaklaşmıştır. Kadına bağlanmak istememekte, ondan kaçmaktadır. Kadın onun omuzlarında bir yük gibidir. Varlığının ölüme bir çağrı olduğuna inanır: *“Bulaşıcı bir hastalığa yakalanacaktım da, canımı kıl payı kurtarmıştım”* (Ağaoğlu, 2008, 113).

Kahraman yıllar sonra gittiği Paris’in çok değiştiğini, hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını görür. Oturdıkları kahvelerin değiştiğini, genç ve güzel olan Gabrielle’nin yaşlandığını görür. Kalabalık yine eski kalabalıktır fakat bu kalabalıkta insanların tek başlarına olduğunu görür: *“Ama on kişi olunan masalarda bile herkes tek başına oturuyordu”* (Ağaoğlu, 2008, 115).

Kardeşiyle telefon ettikleri arkadaşlarının gelmelerini beklerlerken kardeşinden, o kadının öldüğünü, cesedinin otel odasında bulunduğunu öğrenir. Kadın intihar etmiş fakat intihar sebebi belirlenememiştir. Kardeşi o kadını birçok geceler başka erkeklerle gördüğünü anlatır: *“Lokantanın sokağı dönen köşesinde kimi gördüm dersin? O kadını işte. Duvara yapışmıştı. İriyarı bir adam da onun üstüne yapışmıştı”* (Ağaoğlu, 2008, 136). Aynı duvarda aynı kadını her gece başka bir erkekle başka bir erkekle gördüğünü anlatır. Kadının durumunu öğrendikten sonra kahramanımızın içi cız eder: *“İncecik bir ip gibi uzayıp gidiyor bu cızırtı şimdi”* (Ağaoğlu, 2008, 136). Bu

cızırtı, yıllar öncesinde yapması gerekeni yapmamanın pişmanlığından gelir. Her an ölümle yaşamak onu hayattan koparmıştır.

Kardeşi bunları anlatırken ölüm de yanlarındadır. Artık saldırganlık yoktur üstünde, uysaldır:

*“Yanı başımızdaki kara gölgeye bakıyorum şaşkınlıkla. Bana utangaç utangaç gülümsüyor. Başı önüne düşüyor. Nedense suçlu suçlu, yerdeki çantalarından birinin içine girip, orada sessizce oturuyor. Saldırgan değil. Zararsız, uslu bir küçük çocuk. Bir horozşekerini yalıyor. Salyası biraz önlüğüne akıyor, o kadar”* (Ağaoğlu, 2008, 136).

Ölüm tedirginliğini üstünden atamayan kahraman, korkak yaşamaktadır. Her an ölüm kendisini, kardeşini alacakmış gibi diken üstünde yaşar. Bu nedenle de tutunamaz hayata, bir kadına, bir sevgiye, sevgilere. Soyutlar kendini hayattan, arkadaşlarından, her şeyden.

Ağaoğlu bu öyküsünde yalnızlaşan insanı, modern hayatın yalnızlaştırdığı insanı ele alır. Ölüm korkusuyla yaşayan kahramanımızın bir arkadaşı ona mektup yazar. Bu mektupta arkadaşlarından, insanlardan şikâyet eder. Kimseleri göremediğinden, yaşamın pahalı olması nedeniyle herkesin evlere kapandığından, şikâyet eder. Arkadaşlarını aradığını ama hepsinin bir engelden bahsettiğini anlatır ve yalnızlığını vurgular: *“Haklılar, kimse hiçbir yere gidemez. Ben kimseyi çağıramam. İşten dönerim. Durup dururken evi bir kez daha temizlerim”* (Ağaoğlu, 2008, 117).

Kahramanımız ise arkadaşlarının anlattıklarına şaşırır. Onun ölümden kaçma gibi bir zorunluluğu da yokken bu karamsarlık neden diye düşünür. Yaşam standartlarının değişmesi ve bireylerin bu değişen yaşam koşullarına ayak uydurmaya çalışması onları yalnızlığa sürüklemiştir. Toplumdan kaçarak, beton yığınlarına sığınan kişiler, genel hayatın içinde kendilerine küçük bir dünya kurmaya çalışmışlardır. Bu dünyayı kurarken insanlardan uzaklaştıklarını, giderek kabuklarına çekildiklerini ne yazık ki anlayamamışlardır. Bu öyküsünde romantik ironiyi yakalayan yazar, kaçınılmaz son olan ölümden kaçabileceğini düşünen kahramanını ironik bir durum içerisine sokar. Ölüm korkusunu içselleştirerek ölümü dost olarak



görmeye başlayan kahraman, içinde bulunduğu trajik durumdan tutarsız davranarak kurtulmaya çalışır.

Yazarın diğer bir öyküsü olan “Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Dönemeçli Yolları”nda bir yazarı alaya alır. İnsanlar tarafından sevilen, kitapları çok okunan bir yazar olan Osman Hasat’ın insanlar hakkındaki düşüncelerini ironik bir dille anlatır. Gazeteci olan anlatıcımız Doğu’ya bir şantiyeye iş için gitmektedir; yanında da Osman Hasat adında bir yazarı vardır. Gazeteci yol arkadaşının kitaplarını hiç okumadığı bir yazar olduğunu öğrenince suçluluk ve utancı bir arada duyar. Fakat yolculuk boyunca yaşadıkları, onu, bu duygulardan uzaklaştırır. Yazarımız yolculuğa çıkarken yeni aldığı arabasını kullanmak, yollarda eskitmek istemez. Bu nedenle gazetecinin arabasıyla yola çıkılacaktır. Gazeteci yazarımızı bekletmemek adına kahvaltı bile etmeden onu almaya gider; fakat yazarın kapısında bir saat beklemek zorunda kalır.

Yazar, arabaya biner binmez hayat hikâyesini anlatmaya başlar. Doğu’nun ücra bir köşesinden geldiğini, okuduğunu, şansının yaver gittiğini, yazar olduğunu anlatır durur. İşini çok ciddiye alan bir yazar değildir. Yazmanın çok kolay olduğunu, işin laf döktürmekte bittiğini anlatır:

*“Sonra biz ne olsa, toprakla, hayvanla haşır neşir ola ola bir şeyler öğrenmişiz. Neyi? Gütmeyi, insanları gütmeyi bileceksin. Onu bildin mi, iki elini kendi kıçının altına koyup tahta kuruldu demektir”* (Ağaoğlu, 2008, 75).

Açık açık insanları güttüğünü, onları kullandığını itiraf eder. Kendisini yazar yapan insanları kullanacak ve bunu gizlemeye gerek duymayacak kadar yüzsüz biridir.

Gazetecinin hiçbir kitabını okumadığını söylemesi üzerine, burjuvalar için yazmadığını, halk için yazdığını söyler. Amaçları uğruna kullandığı, güttüğü insanlar için yazmakla böbürlenir. Yazarımız çevresindekileri kullanan, onların sırtından geçinen bir tiptir. Gazeteciden sigara ister ve sigara paketinden bir tane alması gerekirken paketi alır ve cebine koyar. Gazeteci utanarak kendi sigarasından bir sigara ister. Yazardan burjuva damgasını yedikten sonra, gözü dönmüş bir mülk düşkünü sanılmaktan da

çekinir: “Epey sonra utana sıkıla bir sigara istemek zorunda kaldım. İnsan kendine ait bir şeyi başkasına verince geri istemek çok güç olur” (Ağaoğlu, 2008, 77) diyen bir insan için bu doğal bir davranıştır.

Gazeteci, yazarın babasının üç köyün ağası olduğunu öğrenince biraz daha rahatlar. Üstelik yazarın kendisini burjuva olarak nitelemiş olmasına içerlemeye başlar. Yazarın büyük kentlilerle ilgili konuşurken kendini biraz daha ele verir:

*Ah bu büyük kentler diyor Osman Hasat, “onların bir acıma duyguları var ki, köylük yerlerden kim gelirse gelsin, tümüne karşı öyle yufka yürekliler ki, hah işte, bundan iyi yararlandım ben. Hah, hah, haaah... Gel, yavrum Osman, vah sana Osman deyip deyip, o süslü karılar falan, beni bağırlarına bastılar. Beyzadeler de. Bizden çekindiler m, nedir? Bak, bak bu da doğru olabilir beyim. Belki, vicdan azabı da vardı işin içinde”* (Ağaoğlu, 2008, 83).

Yol üstünde yemek yemek için mola verirler. Yazarımız içki diye tutturunca zar zor bulur ve yazara verir. İçkiden kendisine de verileceğini bekleyen gazetecinin sigarada olduğu gibi bunda da umudu boş çıkar. Çünkü Osman Hasat’ın şişeyi almasıyla bitirmesi bir olmuştur. Gazeteci sürekli yazarın kırıklarını döktüklerini toplamaya, arkasını temizlemeye çalışmaktadır. Yemek yedikleri yerin sahibine “ula” demesi adama dokunur. Gazeteci, yazarın bu kaba ve aşağılayıcı hitabından utandığı için belki adama ilk fırsatta bir şişe rakı göndereceğini söyler. Fakat adam gazetecinin böyle düşünmesine üzülür; çünkü o bir rakıyı sorun edecek kadar çapsız bir adam değildir. Gazeteci anlatıcı bu durumu şöyle anlatır:

*“Benden böyle bir beklentisi olmadığını, suratını altı karış asmasının da yarımılık şişeden ileri gelmediğini biliyordum, ama sanki o “ula”yı böyle ödeyebileceğimizi sanmıştım. Ne kötü! Kabalık her yanımdan akıyor işte. Yazarımıza “Ağzını topla!” diyememenin sünepeliğini bir şişe rakıyla örteceğimi kuruyorum. Çok kötü”* (Ağaoğlu, 2008, 87).

Gazeteci yol boyunca yazarın yanında iki büklüm kalır. Onun yanında kendine güveni kaybeder gibidir. Bu duruma şaşırır:

*“Demek, benim kendime güvenim, Osman Hasat’ın kendine güveni önünde tuzla buz olmuş, başı yerlerde dolanıyor. Hayret! İnsan dediğin ne de çabuk için pısıyor. Hoşgörü, alçakgönüllülükle süklüm püklümlük arasındaki çizgiyi gel de ayır”* (Ağaoğlu, 2008, 90).

Araba yolda bozulunca bir kamyonun yardımıyla bir ilçedeki tamirciye gelirler. Osman Hasat'ın sürekli dırdır etmesine dayanamayan tamirci onun eline ışıldağı uzatarak “sık şunu şuraya” diye bağıır. Gazetecimiz yazarın yerine kendisi almak isteyince tamirci onu durdurur ve ittirir. Tamircinin bu tavrı, gazeteciyi yazar karşısındaki yalızlığından kurtarır: *“Yalnızlık duygum, öksüzlüğüm bitti, gitti”* (Ağaoğlu, 2008, 92).

Tamircinin, yaşam öyküsünü anlatan yazar Osman Hasat'a “Dalga geçme, doğru sık ışığı” demesi üzerine, yazarın neredeyse hazır ola geçip susması, oldukça ironiktir. Gazeteci de okur da tamircinin davranışıyla kaba ve kibirli yazardan intikam alırlar. Gazeteciye artık kibirli küstah yazarın hallerini izlemek düşer:

*“Fenerin ışığını motor yatağına doğru çevirirken yüzünü gördüm: Ürküştü, korkmuştu, gereğinden fazla uysallaşmıştı. Çabucak onarımcının buyruğına girmişti. Soluk alamaya bile çekinerek feneri, onarmanın buyurduğu noktaya tutuyordu”* (Ağaoğlu, 2008, 93).

Bu saatten sonra gazetecinin yolculuğı keyifli geçer. Çünkü yazar yanında suspus olmuş oturmaktadır. Ama gazeteci, bu süt dökmüş kedi halinin ne kadar devam edeceğinden de emin değildir.

Ağaoğlu, halk için yazdığını, halkın içinden geldiğini söyleyen bir yazarın iç yüzünü ortaya çıkardığı bu öyküsünde, halkın saf duygularını sömürerek imtiyazlar elde eden insanları eleştirir. Bu insan bir yazar da olsa affetmez Ağaoğlu.

“Hadi Gidelim” kitabının “Şiir ve Sinek” adlı öyküsünde de ironik anlatım dikkat çeker. Anne ile kızının konu edildiğı bu öyküde nesil çatışması kimi zaman alaylı, kimi zaman düşündürücü tarzda ele alınmıştır. Okulların tatil olduğunu, şehir dışında okuyan kızının geleceğini duyunca Şükriye Hanım'ın sevinçten eli ayağına dolaşır. Kızının sevdiği yemekleri yapmaya girişir. Anası bir yandan hazırlana dursun, kızı Güler de çocuklara öğütler vermektedir. Şiir yazılacaksa en çok analara şiir yazılması gerektiğini, anaları şiirin ayakta tutacağını anlatır çocuklara. Anacığına şiir yazan Güler de ana evine heyecanla gelir. Son yazdığı şiirin en güzel şiiri olduğunu düşünmekte, bütün evi bu şiirle donatacağını hayal etmektedir.

Annesine şiiri okumak için en uygun, en sakin zamanı kollayan Güler, ne yazık ki bu zamana bir türlü ulaşamaz. “Otur anne, şimdi sana bir şiir okuyacağım” (Ağaoğlu, 2008, 98) der ama bu fırsatı bir türlü yakalayamaz. Şiirini geceler boyu ince bir nakış işler gibi, ona güzel bir hırka örer gibi işleyip örmüştür. Annesinin yanına gelişinin üçüncü gününde şiirini çantasından çıkarır; heyecanla tam başlayacakken, annesi “acaba dolaptaki imambayıldıyı da versek mi İsmail Efendi’ye?” diye koşturur. Annesinin dur durak bilmeyen hareketi karşısında Güler tereddütler yaşar: “*Şiirinden soğumuş gibiyim. Şiirimden. Yok. Cayma. Şiiri duyunca anlar, sevinir. Hele kendisi için yazılmış olduğunu öğrenince*” (Ağaoğlu, 2008, 101).

Güler şiirini okuyacağı başka bir anda, annesinin elinde plastik sinek öldüreceği vardır. Ama ısrar eder Güler: “*Uzat bakayım ayaklarını şöyle. Bir de sigara yak. Sana anne, tamam mı, senin için yazdığım bir şiiri okuyacağım şimdi*” (Ağaoğlu, 2008, 102). Annesi heyecanlanır. Güler tam başlayacakken annesi: “*Bu masa oraya yakışmadı. Yarın duvarın dibine çekelim mi? Oda daha genişler hem*” (Ağaoğlu, 2008, 102) diyerek hayalin gerçekleşmesini yine önler.

Güler’in içi acır, yüreğine bir kurşun saplanmış zanneder. Yine de yılmaz, okumaya çalışır ama annesinin akli uçuşan karasineklerdedir. Öykünün sonunda Güler’in izinin tamamını kullanmadan evden ayrıldığı anlaşılır. Anlatıcı kızının gidişinden sonra annenin konuşmasını aktarır:

*“Ah diyor Şükriyehanım, ah İsmayilefendi, apartopar kalkıp gitti, bir hafta dedi, üç günde gitti, mektebi açılıverdi, ne var açılıvermeseydi, artık ismayilefendi, yeniden bekle de bekle, şurda yatarken, üç gün, geceleri bir uyanıyordum, şuramda bir rahatlık duyuyordum, hayırdır inşallah ne oldu, birden bakıyordum ismayilefendi, tabii ya, kızım yanımda, şimdi yine say dakkaları, say, sabah olmaz, gördün ya çöpe dönmüş, biraz toparlansın dedim, yedirdim içirdim çok şükür, lâkin şu karasineklere de bir çare bulmalıyız”* (Ağaoğlu, 2008, 103).

Şükriye Hanım kızının yemeğiyle, rahatıyla o kadar ilgilidir ki duygularını anlayamaz. Güler için önemli olanlar, Şükriye Hanım için bir şey ifade etmez. Çünkü Şükriye Hanım gündelik telaşlarla geçirmiştir ömrünü, şiir onun için tanıdık değildir. Anne ile kızı arasındaki iletişimsizlik işlenir. Anne ile kızın içinde buldukları durum oldukça ironi yüklüdür.

#### 4.19. OĞUZ ATAY'DA İRONİ

Bunalımlı insanların, bunalımlı yaşamlarını anlatmayı tercih eden Oğuz Atay, “Korkuyu Beklerken” isimli öykü kitabında da sorunlu bireyleri anlatmıştır.

Toplum dışına itilmiş, kendini toplumdaki uzaklaştırmış, içine kapanık, çıkar yol bulamayan, kimliksizleşmiş bireylerin dünyasını tanıtır bize Oğuz Atay. Yaşamlarını, sıkıntılarını okuduğumuz bireyler aslında bizlerizdir. Atay'ın kahramanları kendi gölgelerinden bile ürkerken, yaşamak ile yaşanamamak arasındaki ince çizgide gidip gelen, sürekli düşünen, araştıran, sorgulatan kahramanlardır. İçinde yaşadığı topluma yabancılaşan bu insanlar çareyi kabuklarına çekilmekte bulurlar. Kaplumbağa misali içine gizlendikleri bu kabuk kimi zaman bir korunak kimi zaman da ağır bir yükür. Sırası geldiğinde kırmak istedikleri bu kabuk ne yazık ki onlarla bütünleşmiştir artık. Umutsuzluk ve karamsarlık yazarın bütün öykülerine hakimdir. Toplumun tutarsızlıkları, ikiyüzlülükler kısacası acı gerçekler bireyin iyiliğini yitirmesine sebep olur.

Ömer Lekesiz'den alınan bilgiye göre Oğuz Demiralp, Oğuz Atay'ın kahramanlarını “Negatif kişiler topluluğu” olarak nitelendirir. Bu kahramanlar, kendi sorunlarını çözememiş ve topluma kendini kabul ettirememiş aydınlar, toplumun acımasızca dışladığı lümpenler, çaresizlik içinde intihara, cinayete sürüklenenler, delirmenin sınırlarında dolananlardır (Lekesiz, 2001, 350)<sup>35</sup>.

Füsun Akatlı da “Öykülerde Dünyalar” adlı kitabında, yazarın karşımıza çoğu kez, ruh sağlığı çeşitli derecelerde zedelenmiş kişilerle çıktığını belirtir. Bu kişilerin bireysel gibi görünen sorunlarının gerisinde hep toplum sorunlarının olduğunu, tutunamamanın acısı olduğunu vurgular. Ona göre “Korkuyu Beklerken”de oldukça nesnel, acımasız ve korkusuz bir teşrih vardır. Oğuz Atay, öykülerini besbelli hak verdiği kişilerinin değil, karşı safın

<sup>35</sup> Ömer Lekesiz'in alıntılıdığı kaynak: Demiralp, Oğuz. “Yazı ve Yalnızlık”, İstanbul, 1998.

merceğinden yazmaktadır. Bu da onun öyküsüne çok gizli bir ironinin yanı sıra özel bir estetik tavır sağlamaktadır (Lekesiz, 2001, 353).

“Korkuyu Beklerken” öyküsünde kahraman ölüm korkusuyla eve kapanan biridir. Kenar bir mahallenin en ücra köşesinde, artık evlerin bile tek tük bulunduğu ıssız bir yerinde oturmaktadır. Her akşam evine giderken mahallenin köpeklerinden korkmaktadır. Sürekli düşünen ve sürekli kendisiyle konuşan biridir; çünkü konuşacağı kimse yoktur hayatında. *“Yalnız kalmaktan korktukça, yalnızlığım artıyor”* (Atay, 2008, 37) diyen anlatıcı bu çıkmazın farkındadır. Aynaya bakıp gülümsediğinde henüz her şeyi kaybetmediğini anlar ve kısa bir süreliğine sevinir.

Kahraman, eve gelince rafın üzerinde bir zarf bulur. Bu zarf kahramanın kaderi olacaktır. Yalnız olan hayatı daha da yalnızlaşacak, delirme sınırına daha çok yaklaşacaktır. Zarfı bulduktan sonra daha okumadan hakkında senaryolar yazmaya başlar, kahraman önyargılıdır ve bu önyargı da korkusundan ileri gelmektedir. Zarfı açınca mektubun bilmediği bir dille yazıldığını anlar. Mektupta yazılanları anlamadığı için mektubun konusunu ve göndereni hakkında beyin jimnastiği yapar. Mektup yüzünden korku duyan kahraman *“Bütün köpeklerin, ve yabancıların canı cehenneme! Ben buraya korkularımı gizlemeye geldim”* diye düşünür. Şehirden kopmasının, insanlardan uzaklaşmasının asıl nedeni *“korkularını gizleme isteğidir. Birilerinden bir şeylerden kaçan kahraman, köpekleri bile düşman belleyecek bir psikoloji içindedir. Ertesi gün otobüse bindiğinde kendisini biletçiden üstün hisseder; fakat bunu sadece kendisinin hissetmesi komiktir. Ne olduğunu bilmediği bu gizemli mektup ona üstünlük hissi katmıştır. Mektubun önemli kişilerce gönderildiğini düşünerek kendisiyle gururlanır. Anlatıcı öykü kişisi olarak kurgulanan entelektüel yalnız bireyin kendi hakkındaki değerlendirmelerinden bir bölüm aktaralım:*

*“Bütün hayatım ayıklamakla geçti, gene de bitiremedim süprüntüleri atmayı”* (Atay, 2008, 41). Kahramanın hayatıyla ilgili pişmanlıkları da vardır; ölü diller üzerine çalışan ve üniversitede öğretim üyesi olan arkadaşı ona üniversite de asistan olmasını söylemiştir. *“Hayır, ben zengin olacaktım; kendi başıma yaratamadığım heyecan havasını, parayla satın alacaktım. Şimdi onun arabası var, katı var; bir insanın daha başka neyi olabilir? Ben otobüse biniyorum; yüksek*

*düşüncelerimi anlayamayacak kimselerle birlikte yolculuk ediyorum, yüzlerine bakıyorum: Hayır, anlamıyorlar. Üniversitedeki arkadaşım çok yorulunca, atlıyor arabasına; istediği yerde başını dinliyor” (Atay, 2008, 42).*

Kahramanın öğretim üyesi arkadaşı mektupta yazılanları okur ve mektubu aldığı andan itibaren evden çıkmaması konusunda uyardıklarını söyler. Aslında kahraman mektubu aldıktan sonra evden çıkmıştır ve başına hiçbir şey gelmemiştir. Her ne kadar mektuptan korkmadığını söylese de evinin bütün pencere ve kapılarını kilitler. Ertesi günlerde normal hayatına devam eder gibi yapar. Arkadaşlarına, sinemaya, yemeklere gider ve bir iki günü dolu dolu yaşar. Bu rahatlık uzun sürmez ve yine mektubun etkisi altına girer. Yazıhanesini kapatır ve evine gider. Mektubun etkisiyle kendini eve kapatan kahraman, kitap okur, Latince çalışır, uyur, yemek yer ve yine uyur. Başkalarıyla konuşmayarak kendi dilini bile unutmaya yüz tutacak olan kahramanımız bir de Latince öğrenmeye çalışır. Evden çıkıp çıkmama konusunda gelgitler yaşamakta ve daha çok derinlere doğru çekilmektedir: *“Bana çıkma dediler; fakat öl demediler. Merak ediyorum: Hiç çıkmadan nasıl yaşar insan bir evde?” (Atay, 2008, 54)*

Yiyecek yemeği bile kalmayınca kendine aşure yapar. Anlatıcı, içinde bulunduğu durumun komikliğini çoğu zaman kavrar ve kendisiyle alay eder:

*“Şimdi çay saati dedi spiker. (Hafif Melodiler.) Aman kaçmasın çay saati dedim kendi kendime. (Başka kime diyebilirdim?) Kutudaki son çayın yarısıyla güzel bir çay pişirdim kendime. (Pek güzel olmadı tabii.) Çay saatinin bitmesine on dakika kala, radyo ile birlikte içtik çayı” (Atay, 2008, 57).*

Zamanla hep aynı şeyi (aşureyi) yemekten o da bitince hiçbir şey yememekten başı dönmeye başlar. Gitgide hafızasındakiler de silinmeye başlar:

*“Sanki kime yazıldığı bile belli olmayan bu mektubu almadan önce yaşamamıştım, şimdi zaten yaşamıyorum. Bütün hafızamı, hayal gücümü zorluyordum; geçmişe ait bir şeyler hatırlamak, bir şeyler görmek istiyordum. Olmuyordu. Aslında düşününce, canım şu zamanda şöyle olmuştu, annemin yüzü bembeyazdı ve yatay çizgiliydi, okula başladığım gün ne kadar korkmuştum diyebiliyordum. Fakat mesele bu değildi; mesele, bir şeyleri sıcak bir çorbanın kokusunu duyar gibi hissedebilmektir. Bense bunu hiç becerememiştim. Ne*

*tabiatı, ne insanları, ne de olup bitenleri hiç sevmemiştim; kendimi bile, kendi yaptıklarımı bile” (Atay, 2008, 61).*

İçinde yaşadığı toplumdan kendini soyutlayan, insanları sevmeyi beceremeyen ve insanlardan uzaklaşmak adına şehirden uzağa yerleşen biri olarak hatasının farkına varmaya başlar. Her zaman istediği yalnızlık, insanlardan uzak bir dünya gelip onu bulmuştur; fakat neden mutlu değildir? Elbette onu yalnızlığın kucağına iten sebepler vardır. Öncelikle ülkesinin insanlarına kızmaktadır. Okumadıkları, doğru dürüst hissetmeyi bile bilmedikleri için insanlara kızıyor. Peki ya kendisi? Başkasından istediği şeyleri kendisi becerebilmiş midir? İnsanları sevmeyi, bazı duyguları hissetmeyi kendisi bile bilmiyordu. Yaşamı, doğayı, insanı sevme konusunda sürekli sorgular kendini:

*“Acaba, bir zamanlar şu ay meselesi yüzünden sevmediğimi düşündüğüm tabiatı, sever gibi olmuş muydum hiç? Acaba ağaçtan, ottan ya da uçamayan böceklerden filan bir yerden sevmeye başlamış mıydım? Bir yerden sevmeye devam edebilir miydim? Çünkü sevmek, yarıda kalan bir kitaba devam etmek gibi kolay bir iş değildi. Ya hiç sevmemişsem bugüne kadar?” (Atay, 2008, 63)*

Kimliğinden uzaklaşan anlatıcı, sevgisizliği yüzünden gizli mezhep tarafından cezalandırıldığını düşünmeye başlar: *“Aslında, bütün düşmanca tavırlarım ve kötü düşüncelerim yüzünden nereden geleceğini bilmemekle birlikte bir ceza bekliyordum” (Atay, 2008, 64)* diyerek, içinde bulunduğu durumu aklileştirmeye çalışır. Çünkü o, içinde yaşadığı tabiat ve birlikte yaşadığı insanlar için iyi şeyler düşünmemiştir, sevmemiştir, sevilmeyi istememiştir. Aslında kendisini yalnızlığa mahkûm etmiştir. Hayatta her şey onun için yarım kalmıştır. Yeteneklerini bile içindeki sevgisizlik yüzünden harcamıştır: *“Resim yapmayı becerebildiğim halde, resmini yaptığım şeyi bir türlü sevmemişim için, resimler biçimsiz olmuştu, yarım kalmıştı” (Atay, 2008, 65).* Evde kaldığı süre boyunca kendisiyle ve geçmişiyle hesaplaşan anlatıcı, insanlığın ve insanlığın yüz karası olduğuna inanır.

Ne sevincini ne de üzüntüsünü adam akıllı yaşayabilmiştir. Duygularını sürekli engellemiştir ve zamanla duygusuzlaşmıştır. Heyecanlarını hep gelecekteki günler için sakladığını, babası öldüğünde bile yeteri kadar üzülmeyi, mezarının başında küçük ayrıntılara takıldığını düşünür.



Dünyada hiçbir yer kalmadığına inandırır kendini: *“Ben yoktum; hatta ben yokum, olmadım diyemeyecek bir yerdeyim; kelimeler bile yan yana gelerek beni tanımlamak istemezlerdi”* (Atay, 2008, 67).

Anlatıcı artık açlıktan ölmeye yaklaşmışken kapısını bazı adamlar çalar. Kendisinden bankadaki hesabına ikramiye çıktığını söylerler. Hemen motosikletli bakkal yardımcısından evi dolduracak kadar yiyecek sipariş eder. Ne yazık ki kahramanımız kendisine çıkan ikramiyeyi bile doya doya harcayamaz. Çünkü o korkularıyla birlikte kendini eve hapsetmiştir. Korkularıyla yüzleştiği bu ev de ne yazık ki kayar avuçlarından. Yitik entelektüel anlatıcı, bir çiçeğe bile bakmaktan korkan biridir. Korkaktır; hayat karşısında sinmiştir. Korkuları onu da korkutmuştur. Sorumluluk almamak adına evlenmemiş, bakmam düşüncesiyle çocuk istememiştir. Kendisinden nefret eder duruma gelmiştir: *“Görmek istemiyorum yapamadıklarımı, yarım bıraktıklarımı artık”* (Atay, 2008, 72).

Anlatıcı içinde bulunduğu kuyudan çıkamadıkça evin içinde bağıarak konuşmaya başlar:

*“Ben, burada gizli bir mezhebin kurbanı olarak bir saksı çiçeği gibi kuruyup gidiyorum. Ben, çiçeklere bakmasını bilmediğim gibi kendime bakmasını da bilmiyorum. Ben, yalnızlığı istemekle suçlanıp yalnızlığa mahkûm edildim. Bu karar bütün gücümle muhalefet ediyorum. Ben yalnızlığa dayanamıyorum, ben insanların arasında olmak istiyorum”* (Atay, 2008, 79).

Dünyada var olduğundan beri diğerlerine benzeyememiştir; herkesi bulan işler, oyalanmalar, servetler onu bulmamıştır:

*“Bu dünyada gizli mezhep bile sonunda gelip beni buldu fakat sevebileceğim bir kadın, bol para, insan yakınlığı beni hiç bulmadı. Ben de üç yıl dört ay önce acılaştım, huysuzlaştım, hiçbir şeyi beğenmez oldum; para kazanmayacağımı, insanları sevemeyeceğimi anlayınca uzaklara gittim, kimse beni bulmasın diye”* (Atay, 2008, 84).

Artık sadece ilgi istemektedir. Eski hayatı ona geri verilince tabiatı seveceğini, insanları seveceğini, vatanı için bir şeyler yapacağını, evleneceğini, çocuk yetiştireceğini vaat eder. Çünkü gizli mezhebin kendisini insanların sevmediği, doğayı sevmediği için cezalandırdığını düşünür.

Sonunda dayanamaz ve evden çıkar. Fakat gezip dolaşip evine döndüğünde evinin yıkıldığını görür. Bir süre akrabalarının yanında kalır ve kendisine bir kız bulmalarını ister. Bulunan kızla görüşür, yemeğe giderler fakat yine önyargısı kahramanımızın peşini bırakmaz. Diğer masadaki çiftlerin sevgilerini kıskanır, onunla alay ettiklerini düşünür. Onlardan intikam almak ister ve onlara tehdit mektupları yazmaya koyulur. Kendisine gelen mektuplardan onlara da yollar. Fakat bunun işe yaramadığını görünce sinirlenir ve kendisinden intikam almak ister. Kendini polise şikâyet eder.

Oğuz Demiralp, “Korkuyu Beklerken” öyküsünün kahramanının kendi kendisiyle alay etmeyi bilmesiyle övündüğünü belirtir. Kahramanların bu, söz konusu niteliği Atay’ın anlatımının temel özelliklerinden alan ironi ile örtüşmektedir (Demiralp, 2008, 9).

Ömer Türkeş, Oğuz Atay’ın bütün eserlerinde aynı duyguyu yaşadığını söyler: “Buruk bir tebessümde ifadesini bulan umutsuzluk”. (Türkeş, 2007)

Mehmet Narlı, Atay’ın ironisi üzerine şu düşüncelerini belirtir:

*“Tebessüm ve umutsuzluğun yan yana duruşu ise ironiktir. Yaşanan gerçekliği, ideal kurguyu, sıradanın ve kötünün başarısını, iyinin kimliksizliğini veya yitimini, hem görüneni hem de görünenin arakasındaki ağır ve değişmez kütleyi, iddia ve hiçliği kısaca her şeyi aynı anda gören/ duyan bir yazar için ironik anlatım kaçınılmazdır. Oğuz Atay ironisinin ağırlığı kişiler üzerindedir. Hayatın sıradan alışkanlığı içinde sürekli kendileriyle uğraşan, kendi varlıklarını hayatın içinde bir yere koyamayan, yalnız ve başarısız kişilerdir bunlar. Kendileri içindeki yıkılışları, toplumsal düzlemin yüzeysel ve çıkarıcı ilişkilerini görürler ama onları düzeltemedikleri gibi daha derin uçurumların eşiğinde durur ya da oradan atlarlar. Durdurulamaz bir otomasyonla çalışan zihinleriyle başa çıkmak için belki de, kendileriyle alay ederler. Adeta büyük bir hızla çalışan zihnin boşuna döndüğünü sezen okur için de bu, trajik bir ironidir. Acı bir gülümseme kalır dudaklarda; daha doğrusu gülümsemek için hareketlenen kaslar trajik sokla öylece dona kalır”* (Narlı, 2007, 110)

Demiralp, yalnızlığın ve başarısızlığın öykü kahramanlarının ortak yazgısı olduğunu düşünür. Bu kişiler aydın olsalar da olmasalar da genellikle belirsiz bir isyan halindedirler. Çevrenin onlara yüklediği koşulları kabul etmemekte, direnmekte ama ne yapacaklarını bilememektedir. (Demiralp, 2008, 9).

Oğuz Atay'ın bu öyküsünde trajik ironiye yaslandığını görmekteyiz. Kahramanının içinde bulunduğu durum trajiktir. Yalnızlığa alışmış olan bünyesi dipsiz, sonsuz bir yalnızlıkla karşılaşınca bunu kaldıramaz. Çırpındıkça, tutunmaya çalıştıkça daha çok düştüğünü görmekteyiz. Kendine göre mutlu devam eden hayatı birden tersine döner. Korkuyu Beklerken'deki ironi aynı zamanda "çözümsüzlük ironisi"dir. Anlatıcının hangi durumla karşılaşarsa karşılaşsın onu içinden çıkılmaz bir durum haline getireceği ortadadır.

Necip Tosun, Atay'ın "Korkuyu Beklerken" adlı öyküsündeki söz ironilerini şu başlıklara ayırır:

*Nesil/Kuşak İronisi: "Mesela diş fırçasını yıkadıktan sonra lavabonun kenarına vurarak sularını silmeyi, ilk önce o akıl etmiş. Bu yüzden misafirler, benim için maşallah tıpkı babasına benziyor dedikleri zaman çok sinirleniyordum."*

*Sıradanlık Eleştirisi: "Bana eski durumum bağışlanırsa (...) Tabiatı seveceğim, insanları seveceğim, yurduma yararlı olmaya çalışacağım, hiçbir düzene karşı çıkmayacağım. Herkese güler yüz göstereceğim, evleneceğim, çocuk yetiştireceğim, onların altını değiştireceğim, gece uyutmak için sabırla masal anlatacağım, dedikoduları dinleyeceğim, ilgi göstereceğim."*

*Anlayış/Eğitim Eleştirisi: "Korkuyla beklemek, korkuyu beklemez gereksizdi; çünkü dünyanın yarıçapını ve İstanbul'un fethini biliyordum."*

*Kadın Anlayışına İlişkin Eleştiri: "Bazı kızlar, hanım hanımcık evlerinde oturup böyle kısmetler beklerlerdi. Bu arada, ellerinde daima bir bez parçası, çeyizlerini hazırlarlardı. Her gün yen bir yemek yapmasını öğrenirlerdi ve pencerenin kenarına oturup, kırmızı ya da soluk yanaklarını cama dayayarak o bilinmeyen, o tanımlanamayan, o nasıl olursa olsun gelecek kocalarını beklerlerdi. (...) İşte böyle bir şey istiyorum teyzeciğim" (Tosun, 2005)*

Oğuz Atay "Beyaz Mantolu Adam" öyküsünde kalabalıklar içinde yalnız olan başka bir bireyi işler. Adam kendini toplumdan soyutlamış, üstü başı perişan, parası pulu olmayan, ezilmiş, toplumda deli olarak kabul edilen bir bireydir. Vücudu sağlam olmasına rağmen yaşamaya bile gücü yoktur. Daima üzerinde beyaz bir manto olduğu için hikâyede adı böyle geçer.

Adam, hikâye boyunca hiç konuşmaz. Konuşmadığı için de Türkçe bilmediği ve turist olduğu düşünülür. Bu haliyle insanların takıldıkları, aşağıladıkları, acıdıkları bir delidir. Önce bir dükkan sahibi takılır adama; dükkanındaki beyaz bir kadın mantosunu çok yakıştı diyerek deliye vermek ister; adam giymek isteyince de “bu kadın mantosudur” diye vazgeçer. Ama adam mantoyu giyip kaçar.

Beyaz manto bütün kasabanın onu fark etmesini sağlar. Bir vitrinin önünde durup kendini seyreder. Şişman dükkân sahibi mantoyu nereden bulduğunu sorar ama cevap alamaz. Bu arada insanlar beyaz mantolu deliyi görünce dükkanın önüne toplanmışlar, bu da dükkanda satışı hızlandırmıştır. Dükkan sahibi aykırı bir sergi ile daha fazla dikkat çekmek için beyaz mantolu adamı vitrine koyar. Beklenen olur; insanlar bu canlı mankenin konuşup konuşmadığını merak ederek oraya doluşurlar. Fakat bir tek kelime söylemez beyaz mantolu adam. İtiraz etmeyen ya da edemeyen, hayattan hiçbir beklentisi kalmayan yok hükmünde bir adamdır o.

Beyaz Mantolu adamın insanları güldürdüğü başka bir mekan kemercidir. Kemer yerin bir zincir verirler ona. Zinciri pantolonunun üstüne iğnelerle tuttururlar. Kıyafetin tamamlanması adam ayakkabılarını temizletir için daha sonra da ayakkabı temizleyicisine ayakkabılarını de temizletir. Otobüse bindiğinde bir adamın kendine gülümsediğini düşünür. Bu gülümseme sonucu hemen kıyafetine bakar ve uygunsuz bir durum olmadığını görür, sanki kıyafeti normalmiş gibi.

Daha önce insanların ilgisini çekemeyen kahramanımız birdenbire ilgi çekmeye başlayınca bu ilgiden sıkılır. Çünkü insanların ilgisi alaycıdır. İnsanların bakışları, söyledikleri alay doludur. Kendisini son olarak halk plajına atar. Fakat orda da ilgiyi üzerine çekmekten kurtulamaz. Plajdaki insanlar onun kıyafetlerine bakarak hakkında fikir yürütürler. Herkes onun hasta olduğunu düşünür ve çevresine toplanır. Daha sonra üzerindeki mantonun kadın mantosu olduğunu anladıklarında onu sapıklıkla suçlarlar ve beyaz mantolu adam insanlardan uzaklaşarak denize doğru yürür. İleri gitmeyeceğini düşünenler yanılırlar. Kahramanımız durmadan yürür ve denizde gözden kaybolur.

Koca şehirde kendine bir yer bulamayan adam çareyi ölümdede bulur. Derdini anlamayan, onu ezen, toplumdandan dışlayan insanlar onun ölümlüne de sebep olurlar. Atay, insanlıktan çıkarılan, toplumdandan itilen insan tipini bu hikâyesinde de bırakmaz. Atay'ın kahramanını hiç konuşmaması anlamlıdır. Çünkü hayata, insanlara söyleyecek tek sözü bile kalmamıştır. İnsanlar onu konuşurken anlamadığı gibi suskunluğunda da anlamazlar. Onlar için, onun susuyor olması, ona her şeyi yapabilecekleri anlamına gelmektedir. Aslında kahramanımız susarak tepkisini göstermektedir. İnsanlara fiziksel tepki göstermese de, susarak en güzel tepkiyi veren kahramanımız kurtuluşu ölümdede bulur.

Oğuz Atay, sözcüklerle ve düşüncelerle oynar. Bu şekilde, yarattığı saçmalıklardan, anlamsızlıklardan haz alır. Şaka yapar, düşüncenin ağırlığını hafifletmek için şakaya başvurur. Şaka ve ironi büyüklerin dünyasına karşı bir tavır alıştıdır. Oğuz Atay'ın kahramanları dış dünyadan kopuk yaşayan bireylerdir. Dış dünyadan kopup kendilerine bir dünya yaratırlar. Onun kahramanlarına göre hayat anlamsızdır ve tutunacak bir tarafı yoktur. Bu yüzden hiçbir kahramanın tutunacak bir dalı yoktur.

## 5. SONUÇ VE ÖNERİLER

### 5.1. SONUÇ

Hayatın çelişkilerini ve çatışmalarını ifade etmede önemli bir araç olan ironi, oldukça önemli bir anlatım tekniğidir. Gerçekliğin çelişkilere ve zıtlıklara bağlı olarak ima yoluyla sunulması, gülme ya da gülümseme duygusu uyandırmaktadır. Fakat ironik anlatım bu duyguyla sonuçlansa da amacı güldürmek değildir. İroni, esas olarak zekânın fark etmesini hedefler. Gülen ya da gülümseyen okurun gerçeklik algısında belirli oranda bir sarsılma yaşanır. İroni, bu sarsıcı bilginin oluşmasını sağlarken bir taraftan da doğrudan söylenmesi zor ve acı olan düşünce ve durumları yumuşatır.

Öykü tarihimiz Tanzimat'la başlasa da modern "Türk Öyküsü" diye adlandırabileceğimiz dönem Ömer Seyfettin'le başlar ve 1980'lere kadar devam eder. Bu tarihten sonra da öykünün modern karakteri devam eder ama postmodern sürecin yeni teknikleriyle öykünün yapısında ve içeriğinde değişimler de başlar. Bu açılarından bakıldığında modern Türk öyküsünün bütün özellikleri İkinci Meşrutiyet sonrası ile 1980'ler arasında görülür. Modern Türk öyküsünde ironik anlatımları belirleyip çözümlenmek, bu dönem öyküsündeki tematik ve yapısal çözümlenmeler kadar önemlidir.

Modern Türk öyküsünde ironik anlatımı en yoğun öykücüler Ömer Seyfettin, Refik Halit Karay, Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Hamdi Tanpınar,

Memduh Şevket Esendal, Haldun Taner, Vüs'at O. Bener, Zeyyat Selimoğlu, Muzaffer Buyrukçu, Feyyaz Kayacan, Orhan Duru, Adnan Özyalçiner, Leyla Erbil, Sevgi Soysal, Necati Tosuner, Fikret Ürgüp, Adalet Ağaoğlu ve Oğuz Atay'dır. Bu öykücülerde ironik anlatımın türleri ve ironinin işlevleri açısından ortak yanlar olduğu gibi farklı yanlar da vardır. Öncelikle bütün öykücülerin ironisinin temelinde taklit, cehalet, karmaşa, hiçlik duygusu ve yozlaşma gibi olgular vardır ve bu olgular, söz, durum, davranış ironileriyle sunulmaktadır. Ömer Seyfettin'den Oğuz Atay'a öykücülerimizin öykülerindeki ironik dil düzeylerinin anlam alanına kattıklarını da bir kaç kümede göstermek mümkündür: Kınama, küçük düşürme, alay etme ve inkar. İroninin yazarlar açısından da ortak bir işlevinin olduğu söylenebilir: Yazarlar, eleştirilerini yumuşatmak için başvurdukları bu teknikle, mevcut düzene ya da düzensizliğe, dalkavukluklara, yönetime ve yönetim şekillerine, düzenbazlıklara saldırarak rahatlarlar. Bu anlamda ironi, öfkenin dışa vurumu, boşaltımı ve eleştiren yazar öznenin patlama noktasıdır.

İlk öykücülerimizin özellikle durum ve tip ironilerinde, geleneksel anlatılarımızın önemli bir etkisi var. 1950'den sonra ironi daha çok modern bilincin problemlerine ve çelişkilerine yaslanmaya başlar ve trajik ironi boy verir. Eleştirilen kaynaklar açısından bakıldığında öykücülerimizi çok genel bir kategoriye tabi tutmak da mümkündür. Örneğin Ömer Seyfettin, Refik Halit, Memduh Şevket Esendal gibi öykücülerde çelişki ve çatışmalar daha çok yüzeyde yaşanan kültürel, siyasal ve bürokratik alanlardan gelir. Haldun Taner ve bir ölçüde Esendal, gündeliğin, sıradanın yapısında ilk bakışta görülmeyen tesadüfleri, çelişkileri göstermeye çalışır. Tanpınar'ın ve Abdülhak Şinasi Hisar'ın ironisinde tiplerin dikkat çektiğini söyleyebiliriz. Vüs'at O. Bener, Zeyyat Selimoğlu, Muzaffer Buyrukçu, Feyyaz Kayacan, Adnan Özyalçiner, Necati Tosuner, Fikret Ürgüp, Adalet Ağaoğlu, Oğuz Atay gibi öykücülerin ironik kaynakları daha çok bireylerin kendi içindeki çelişkileri, çatışmaları ve bireyin toplumsal hayattaki karşılıksızlıklarıdır. Leyla Erbil ve Sevgi Soysal'da ironik eleştirinin kaynağı düzen ve siyasal birey arasındaki açık çatışmalardır. Çünkü modern dönem insanı bunalımlı insan tipidir. Onun hayatı yalnızlıklar, dibe vuruşlar, bunalımlar üzerine kuruludur. Kişilerin kendi

yıkımlarına sebep oluşunu temele alan trajik ironi bu nedenle yazarlar tarafından oldukça sık tercih edilmiştir.

Modern Türk öykücülerinin ironi açısından kendine mahsus özellikleri de vardır. Çalışmamızın başlangıcı olarak kabul ettiğimiz Ömer Seyfettin, ironisini belli tipler üzerinden verir. Efruz Bey, yazarın öykülerinde bulunan ironiyi tür ve biçim açısından temsil eden bir öyküdür. Daha çok tip, davranış ve durum ironisini tercih ettiğini belirlediğimiz Seyfettin'in ironik etkiyi artırmada kullandığı bir yol da, öykülerini beklenmedik bir sonla bitirmektir. Beklenmedik sonla, okur, kısa bir süre şaşırır ama ardından düşünmeye başlar. Düşünmeye başlayınca da yazarın, her şeyi bildiğini sanan, cesur görüldüğü oranda korkak, bilgili görüldüğü oranda cahil olan kişileri neden öykülerinin merkezine yerleştirdiğini, bu kişilerin niçin gülünç duruma düşürüldüklerini anlar.

Ironiyi eserlerinde eleştirel maksatlı kullanan diğer bir yazarımız da Refik Halit Karay'dır. Bürokratik açmazların, dalkavuklukların, sahtekârlıkların eleştirildiği öyküler, okuru kendi hayatını gözlemlemeye davet ederler. Durum ironisini sıklıkla kullanan yazar, okura, olması gereken ile gerçekleşenler arasındaki çatışmayı verir. Halkın dini hislerini tarumar eden hocalar, devletin parasını yediği halde keyif yapan memurlar, batıl inançlara sahip olan cahil halk, onun öykülerine ironik yapıyı kazandıran şahıs kadrosudur.

Abdülhak Şinasi Hisar, öykülerinde ironik olanı, seçtiği ilginç kişiler üzerinden gösterir. Öykülerinin başkişileri genel itibarıyla sorunlu tiplerdir. Ne istediğini bilmeyen, gelgitler yaşayan, hak- hukuk bilmeyen, insanların duygularını önemsemeyip ben-merkezci davranan yarı deli kişileri seçen yazar, bu kişilerin davranışlarından hareketle hayatın ironisini yakalar. Bu özelliğiyle daha çok karakter ironisine yaslanan yazar, olayların gülünçlüğünü bu kişilerin yakın çevresiyle olan ilişkilerinden yola çıkarak yakalar. Onun kişilerinin önemli bir özelliği de doğu ile batı arasında kimlik gelgitleri yaşamalarıdır.

Doğu ile batı arasında sıkışıp kalan, kendileri olmayı beceremeyen bireyleri ele alarak ironiyi yakalayan diğer bir yazarımız Ahmet Hamdi



Tanpınar'dır. Batıdan alınan yenilikler toplumda sancılı bir doğum başlatmış ve bu sancılı doğum sonucunda ne yazık ki hastalıklı kişilikler dünyaya gelmiştir. Öykülerinin merkezinde hastalıklı bireyler olan yazar, onların hastalıklarını geçiş dönemindeki zorluklara bağlar. Entelektüel çatışmaları, mekân, geçmiş ve şimdi içinde yatay olarak yansıtan Tanpınar, bireyin, hayallerini, rüyalarını ve ruhsal durumlarını da kurguya sindirerek ağır işleyen ama derin etkileyen bir ironi meydana getirir.

Memduh Şevket Esendal, günlük hayatı anlattığı ve günlük yaşamda karşımıza çıkabilecek kişileri seçtiği öykülerinde ironik durumları yansıtmayı sever. Mizahı elden bırakmayan yazarın ironisi yıkıcı değil, bir bakıma iyimserlik taşıyan bir ironidir. Kişilerini çelişkili durumlara düşürerek komik olanı yakalarken onları sevimli kılmayı da başarır.

Öykü ve ironi konusunda üzerinde en çok konuşulan yazarlardan biri Haldun Taner'dir. Taner, bazı ironilerinde, tutarsız, ikiyüzlü, kendini beğenmiş insanları hedef olarak seçer. Bu öykülerinde ironiyi derinlere gizleyen yazar, bir dengesizlik, bir gülünçlük aracılığıyla gizli olan anlamı dışa vurur. Üstü kapatılan birçok olayın gerçek yüzünü görmemizi sağlar. Geleneksel oyunlarımızın izlerine Hüseyin Rahmi gözlemine karıştıran, öykülerin içine, hayatı yüzeyinden gözlerken altındaki derin ve çelişkili tabakayı duyuran sevimli ve hoş sohbet bir anlatıcı koyan yazar, kurduğu ironinin aslında hayatın dokusunda var olduğunu gösterir.

Modern öykümüzde trajik ironiyi en iyi kuran yazar Oğuz Atay'dır. Onun ironisinin temeli, kaçışın, çılgınlığın, eleştiri ve saldırının ve umutsuz bir bekleyişin aynı anda yaşanmasıdır. Entelektüel birey, bir taraftan kendisini yalnızlığa iten, anlamayan, düşünmeyen, para kazanan ve mutlu olan, daima birbirinin omuzlarına basarak ilerleyen insanlardan; diğer taraftan başladığı hiçbir işin sonunu getirmeyen; düşüncelerinin ve varlığının gerçekliğinden kuşkuya düşen; bildikleri, bilmediklerine ve korkularına cevap olmayan; umutla umutsuzluk arasında daima umutsuzluğa doğru akan kendinden kaçır. Hem kendini yıkan hem de toplumsal çözülme için umutsuzca bir çılgılık atan bireylerin çelişkili ve gülünç davranışlarının okurdaki yansıması acı ve buruk bir gülümsemedir.

Modernizmin bu bireyleri merkezinde kurulan ironi, Vüsat O. Bener, Zeyyat Selimoğlu, Muzaffer Buyrukçu, Feyyaz Kayacan, Orhan Duru, Adnan Özyalçiner, Leyla Erbil, Necati Tosuner, Fikret Ürgüp, Adalet Ağaoğlu'nda da görünürler. Sanki modern insanın artık tutunacak dalı devam edeceği hayatı, kalmamıştır; sanki bu insanlar bir bakıma kendi kıyametini çağırılmaktadırlar. Darbelerin oluşturduğu ortamlarda kendi zihinsel varlığı konusunda kuşkuya düşen, bireysel özgürlüğünü kaybeden kişiler de trajik ironinin kaynağını oluştururlar. Özellikle Sevgi Soysal ve Leyla Erbil ironisinde bu kaynak önemlidir. Bu kaynağa yaslanmak hem trajediyi artırmakta hem de söze katlı bir anlam alanı oluşturmaktadır. İroniyi daha çok sözle kuran bu öykücüler, yaşanan baskıları eleştirirken bir taraftan da yaşananların acılığını hafifletmektedirler.

## 5.2. ÖNERİ

Modern Türk Öyküsünde ironik anlatımın izini sürmek; öykülerdeki ironik anlatımları çözümlmeye çalışmak ve sonuçta modern öykümüzün ironik açıdan genel bir fotoğrafını çekmek, bize yapılabilecek başka çalışmalar hakkında da bir fikir verdi. Çalışmamıza dâhil ettiğimiz on sekiz öykücümüzün ayrı ayrı çalışılması gerekir. Öykü merkezinde yapılan bilimsel çalışmalarda dilin görünüş ve söz düzeylerine önem verilmelidir.

## KAYNAKÇA

- Aça, Mehmet. (2004). Halk Şiirinde Tür ve Şekil. Oğuz, M. Ö. (Editör), *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayıncılık. ss. 263-314.
- Ağaoğlu, Adalet. (2008). *Hadi Gidelim*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aktaş, Şerif. (2004). *Refik Halit Karay*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akyüz, Kenan. (1953). *Batı Tesirinde Türk Şiiri Anatomisi*. İstanbul.
- Altıkulaç, Refika. (2003). *Oktay Arayıcı'nın Oyunlarında İroni Çeşitlemesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.
- Alver, Köksal. (2002). Ahmet Hamdi Tanpınar: Türk Muhafazakârlığının Estetiği. *Tezkire Dergisi*. Ankara. (27-28). 101-107.
- And, Metin. (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu/ Kukla-Karagöz- Ortaoyunu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Aristoteles. (1997). *Nikomakhos'a Etik*. (Çev. Saffet Babür). Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Atay, Oğuz. (2008). *Korkuyu Beklerken*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bakhtin, Mikhail. (2001). *Karnavaldan Romana*. Sibel Irzık. (Editör). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bener, Vüs'at Orhan. (1977). *Dost*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Boratav, Pertev Naili. (2000). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Bozdoğan, A., Karadikme, Arzu. (2006). *"İroni" Kavramı ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde İroni*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.

- Buyrukçu, Muzaffer. (1962). *Kuyularda*. İstanbul: Çan Yayını.
- Cebeci, Oğuz. (2008). *Komik Edebi Türler, Parodi, Satir ve İroni*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Çapan, Cevat. (Ağustos-Eylül 2005). *Kara Anlatının Altındaki Aydınlik*. İmge Öyküler, Yıl:1. Sayı:4. 117-118. Web: [http://www.imge.com.tr/imgeoykuler/4/cevat\\_capan.pdf](http://www.imge.com.tr/imgeoykuler/4/cevat_capan.pdf) adresinden 17 Ocak 2009'a alınmıştır.
- Çetişli, İsmail. (2004). *Edebiyatımızın Zirvesindekiler, Memduh Şevket Esenal*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çetişli, İsmail. (1999). Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Millî Şuur. *Türkyurdu Dergisi*. 203-211
- Demiralp, Oğuz. (2009). Saatlerin Karıştığı Vakit. *Kitap-lık Aylık Edebiyat Dergisi*. 123, 84-91.
- Demiralp, Oğuz. (1998). *Yazı ve Yalnızlık*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Duru, Orhan. (1989). *Şişe*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Eco, Umberto. (1991). *Alımlama Göstergelimi*. İstanbul: Düzlem Yayınları
- Egan, Cort. (2009). İroninin Kurbanı. (Çev. Y. Salman. D. Hakyemez). *Kitap-lık Aylık Edebiyat Dergisi*. 123, 64-69.
- Eliuz, Ülkü. (2008). *Toplumsal İroni Bağlamında Karagöz*. Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 3/2 Spring. Web: <http://www.turkishstudies.net/sayilar/sayi8/eliuz%C3%BCIk%C3%BC.pdf> adresinden 28 Şubat 2009'da alınmıştır.
- Erbil, Leyla. (1998). *Eski Sevgili*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Esenal, Memduh Şevket. (2007a). *Bütün Eserleri-3, Otlakçı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Esenal, Memduh Şevket. (2007b). *Bütün Eserleri-4, Mendil Altında*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Gökten H., Dinç A., Yüzel Ç., Fenerci İ., Bulakeri K., Pulak U. M. *HaldunTaner'de İroni Şişhaneye Yağmur Yağıyordu*. Özel Ege Lisesi, 1-18.
- Güçbilmez, Beliz. (2005). *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı*. Ankara: Deniz Kitabevi.

- Hisar, Abdülhak Şinasi. (2005). *Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Hisar, Abdülhak Şinasi. (2008). *Çamlıca'daki Eniştemiz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- İmamoğlu, Tuncay. (2003). *Ahmet Hamdi Tanpınar'da Süreklilik ve Değişim*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 1-2, 131-146.
- Kahraman, Hasan Bülent. (2000). Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakar Modernliğin Estetik Düzlemi. *Doğu Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi*. 11, 9-43.
- Karatepe, M. İ. (2000). "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu" Öyküsünde İronik Anlatım Tutumuna Dair. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. 46/47, 212-215.
- Karay, Refik Halid. (1999). *Memleket Hikayeleri*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Kayacan, Feyyaz. (1967). *Gibiciler*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Kierkegaard, Soren. (2004). *İroni Kavramı. Sokrates'e Yoğun Göndermelerle*. (Çev. S. Okur). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kurgan, Şükrü. (1986). *Nasrettin Hoca*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayımı.
- Külekçi, Numan. (1995). *Açıklamalar ve Örneklerle Edebî Sanatlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Lekesiz, Ömer. (1998). *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 2, 'Öykücüler ve Öykü Anlayışları, Öyküler ve Çözümlenmeleri'*. Cilt 2. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Lekesiz, Ömer. (1999). *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 3, 'Öykücüler ve Öykü Anlayışları, Öyküler ve Çözümlenmeleri'*. Cilt 3. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Lekesiz, Ömer. (2001). *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 4, 'Öykücüler ve Öykü Anlayışları, Öyküler ve Çözümlenmeleri'*. Cilt 4. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Narlı, Mehmet. (2007). Ömer Seyfettin'den Cemal Şakar'a Öykü ve İroni. *İlmî Araştırmalar, Dil ve Edebiyat incelemeleri*. 24, 103-115.
- Necatigil, Behçet. (1989). *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*. İstanbul: Varlık Yayınları
- Somuncuoğlu G. (2002). *Sevgi Soysal'ın Yapıtlarında Kadın Kimliği, Tutkulu Perçem, Tante Rosa, Yürümek*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Öngören, Ferit. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı ve Hicvi*. Ankara: Kültür Yayınları.
- Örgen, Ertan. (2009). Ömer Seyfettin'in Öykülerinin Yapısında ve Dilinde İroni. *Türkyurdu Dergisi*. 29, 259.
- Özyalçın, Adnan. (1996). *Panayır/Sur*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Schoentjes, Pierre. (2009). Yazınsal İroni İmgeleri. ( Çev. O. Türkay). *Kitap-lık Aylık Edebiyat Dergisi*. 123, 73-77.
- Selimoğlu, Zeyyat. (1980). *Soyunanlar*. İstanbul: Hür Yayın A.Ş.
- Seyfettin, Ömer. (2002). *Diyet*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Seyfettin, Ömer. (2004). *Efruz Bey*. İstanbul: Eflatun Yayıncılık.
- Soysal, Sevgi. (1996). *Yıldırım Bölge Kadınlar Koşuşu, Bütün Eserleri-5*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Su, Hüseyin. (2002). Rüya Gören Öyküler. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı*. 61, 24- 38.
- Taner, Haldun. (2007). *Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu Ayışığında "Çalışkur"*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. (2003). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. (1983). *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tokar, Sıddık. (2006). *Vüs'at Orhan Bener'in Eserleri Üzerine Bir Çalışma*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, TC. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Tosun, Necip. (Mart 2005). *Öyküde İronik Anlatım*. Web: [http://tosunnecip.blogcu.com/oykude-ironik-anlatim-necip-tosun\\_10523271.html](http://tosunnecip.blogcu.com/oykude-ironik-anlatim-necip-tosun_10523271.html) adresinden 12 Şubat 2009'da alınmıştır.
- Tosun, Necip. (Mayıs 2007). *Leyla Erbil Öykücülüğü*. Web: [http://tosunnecip.blogcu.com/leyla-erbil-oykuculugu\\_3046293.html](http://tosunnecip.blogcu.com/leyla-erbil-oykuculugu_3046293.html) adresinden 15 Mart 2009'da alınmıştır.
- Tosun, Necip. (Mayıs 2007). *Bir Öykü Olarak Hayat, Vüs'at O. Bener Öykücülüğü*. Sayı: 9. Web: [http://tosunnecip.blogcu.com/vus-at-o-bener-oykuculugu\\_2952448.html](http://tosunnecip.blogcu.com/vus-at-o-bener-oykuculugu_2952448.html) adresinden 25 Kasım 2008'de alınmıştır.
- Tosun, Necip. (Eylül 2007). *Türk Öykücülüğünün Serüveni- 1*. Web: [http://tosunnecip.blogcu.com/turk-oykuculugunun-seruveni-1\\_4479863.html](http://tosunnecip.blogcu.com/turk-oykuculugunun-seruveni-1_4479863.html) adresinden 25 Kasım 2008'de alınmıştır.

- Tosun, Necip. (Haziran 2008). *Haldun Taner Sayfası. Türk Biyografileri*. Web: <http://www.tabut.net/lofiversion/index.php?t63175.html> adresinden 12 Şubat 2009'da alınmıştır.
- Tosun, Necip. (Eylül 2008). *Erken Bir Postmodern: Feyyaz Kayacan Öykücülüğü*. Kitap-lık Dergisi. Sayı: 119. Web: <http://tosunnecip.blogcu.com/erken-bir-postmodern-feyyaz-kayacan-oykuculugu-necip-tosun-26159541.html> adresinden 14 Mart 2009'da alınmıştır.
- Tosun, Necip. (Nisan 2009). *Hayat ve Deneyim: Sevgi Soysal Öykücülüğü*. Kitap-lık Dergisi. Web: <http://tosunnecip.blogcu.com/hayat-ve-deneyim-sevgi-soysal-oykuculugu-necip-tosun-kitaplik-mayis-2009-42846561.html> adresinden 13 Mayıs 2009'da alınmıştır.
- Tosun, Necip. (Temmuz 2007). *Bir Hayat Projesi Olarak Mutluluk: Haldun Taner Öykücülüğü*. Web: <http://www.edebistan.com/?p=514> adresinden 23 Mayıs 2009'da alınmıştır.
- Tosuner, Necati. (1981). *Kambur, İki Gün/TRT Başarı Ödülü*. İstanbul: Derinlik Yayınları.
- Tural, Sadık K., Kerman, Zeynep., Özgül, N. Kayahan. (1987). *Hikayeciliğimizin Yüzüncü Yılında Yüz Örnek*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Türkeş, Ömer. (Nisan 2007). *Tehlikeli Oyunlar*. Web: [www.yazarlar.eu/atay](http://www.yazarlar.eu/atay) adresinden 25 Mart 2009'da alınmıştır.
- Türkmen, Nihal. (1991). *Orta Oyunu*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Uçman, A., İnci, H., (2008). *Bir Gül Bu Karanlıklarda, Tanpınar Üzerine Yazılar*. İstanbul: 3F Yayınevi.
- Ürgüp, Fikret. (2007). *Bütün Hikâyeleri*. İstanbul: Okuyan Us Yayın.
- Vila-Matas, Enrique. (2009). İroni Üstüne. (Çev. O. Türkay). *Kitap-lık Aylık Edebiyat Dergisi*. 123, 78-79.
- Yıldırım, Dursun. (1999). *Türk Edebiyatında Bektaşî Tipine Bağlı Fıkralar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yöntem, Ali Canib. (1993). *Ömer Seyfeddin Hayatı, Karakteri, Edebiyatı, İdeali ve Eserlerinden Nümuneler*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

