



T.C.

HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

**FEYYAZ KAYACAN'IN ÖYKÜLERİNDE
İRÖNİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Sinan BOZKURT

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet EVİS

Hatay-2021



T.C.

HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

**FEYYAZ KAYACAN'IN ÖYKÜLERİNDE
İRÖNİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Sinan BOZKURT

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet EVİS

Hatay-2021

ONAY

Sinan BOZKURT tarafından hazırlanan “**FEYYAZ KAYACAN’IN ÖYKÜLERİNDE İRONİ**” adlı bu çalışma jüri tarafından lisansüstü öğretim yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip oybirliği / oyçokluğu ile **TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALINDA YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

.../.../2021

JÜRİ ÜYELERİ	İMZA
Doktor Öğretim Üyesi Ahmet EVİS(Tez Danışmanı-Başkan)	
Unvan Ad-SOYAD (Üye)	
Unvan Ad-SOYAD (Üye)	

Sinan BOZKURT tarafından hazırlanan “**FEYYAZ KAYACAN’IN ÖYKÜLERİNDE İRONİ**” adlı tez çalışmasının yukarıda imzaları bulunan jüri üyelerince kabul edildiğini onaylarım.

[Enstitü müdürünün unvanı adı ve soyadı yazılacak]

Enstitü Müdürü

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezde yer alan bilgilerin tamamının akademik kurallara ve etik ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Söz konusu kural ve ilkelerin gereği olarak tezde yararlandığım eserlerin uygun bir şekilde atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (.../.../2021)

Sinan BOZKURT

ÖN SÖZ

1950’li yıllar, Türk öykücülüğü için önemli yol ayrımlarından biri olmuştur. Batı edebiyatı ile farklı düzeylerde etkileşimlerin gerçekleşmesi nedeniyle, bu kuşağın öykücülüğü biçim ve muhteva açısından değişmeye başlamıştır. Bahsedilen dönemin yenilikçi isimlerden biri de Feyyaz Kayacan’dır. Yazarın İngiltere’de bulunması, Batı edebiyatına ait örnekleri yakından takip etmesini sağlamıştır. Gerçeküstücü bir tavra sahip olan Kayacan, varoluşçu kaygıları taşıyan bir yazardır. Dil, muhteva ve şekil açısından yaşadığı dönem özelinde yeni ve özgün bir öykücülük anlayışına sahiptir. Eserlerinde özellikle imgelere, soyut ifadelere, çağrışımlara ve ironik anlatıma yer vermiştir. Öykülerdeki ironi, kişilerin varoluş nedenidir ve şahısların hiçlikleri ironi yoluyla ifade edilmiştir.

Bu çalışmada 1950 sonrası Türk öykücülüğünün önemli isimlerinden Feyyaz Kayacan’ın öykülerindeki ironi kullanımları üzerinde durulmuştur. Öykülerinde bireyi merkeze alan Kayacan, yalnızlık, yabancılaşma ve ötekileştirme gibi temaları yoğun bir biçimde işler. Genel olarak modernist çizgide görünen yazar bireyi hem iç dünyasındaki çalkantıları hem de toplum içindeki konumunu gözeterek ele alır. Bu şekilde kişinin iç dünyasına ironi yoluyla eğilerek birey-toplum arasındaki zıtlıkları işler.

Sait Faik’in öykücülüğündeki gibi sıradan insanı başkışı hâline getiren ve bu kişinin başından geçenleri anlatan Kayacan’ın sıradan insanı okura ironi aracılığıyla vermeye çalıştığı görülmektedir. Feyyaz Kayacan’ın öykülerinde toplumun merkezinde değil de kıyısında, varoşlarında ve dolaylarında yer alan kişilerin toplumla kurdukları sorunlu ilişkilere şahitlik edilir. Kayacan, öykülerine hem mizahi hem de eleştirel unsurları katarak ironik anlatım yolunu seçmiştir.

İngilizce ve Türkçe yazan Kayacan’ın “*Şişedeki Adam*”(1957), “*Sığınak Hikâyeleri*”(1962), “*Cehennemde Bir Yusuf*”(1964), “*Gibiciler*”(1967), “*Hiçoğlu’nun*

Serüvenleri” (1969), *“Bir Deli Değilin Defterleri”* (1987) isimli öykü kitapları müstakil olarak basılmış, daha sonra bu öyküler *“Bütün Öyküleri”* başlığıyla Yapı Kredi Yayınları tarafından Mayıs 2008’de yayımlanmıştır.

Çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Feyyaz Kayacan’ın yaşamı, sanatı ve eserleri üzerine bilgiler verilmiştir. İkinci bölümde “ironi” kavramı detaylarıyla ele alınmıştır. Üçüncü bölümde ise Feyyaz Kayacan’ın öykülerindeki ironik unsurlar belirlenip tahlil edilmiştir. Sonuç bölümünde Feyyaz Kayacan’ın öykülerindeki ironinin ne tür özellikler arz ettiği, yapılan tespitler bağlamında ele alınmıştır.

Çalışma esnasında bana zaman ayıran eşime, müteşekkirim. Ayrıca, çalışmayı sürdürürken bana destek olan Prof.Dr. Orhan OĞUZ, Dr.Öğr. Üyesi Mustafa KARADENİZ ve Dr. Öğr. Üyesi Ahmet HAŞİMİ’ye teşekkür ederim. Çalışmamda her ihtiyaç duyduğumda beni sürekli yönlendiren kıymetli hocam Ahmet EVİS’e çok teşekkür ederim.

FEYYAZ KAYACAN'IN ÖYKÜLERİNDE İRONİ

Sinan BOZKURT

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2021

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Ahmet EVİS

ÖZET

Feyyaz Kayacan'ın öykülerinin ele alındığı bu çalışmada, ironi sanatının öykülerindeki işlevi üzerinde durulmuştur. Kayacan, 1950 sonrası Türk öykücülüğünün önemli isimleri arasındadır. Yurt dışında eğitim gören ve Batı edebiyatını iyi bilen yazar, gerçeküstücülerden ve modernist romancılardan etkilenmiştir. Kayacan'ın eserlerinde yoğun olarak görünen gerçeküstü imgelerin yanı sıra ironik bir bakış açısının varlığı da hissedilmektedir. Kayacan, bireyin toplumla ilişkilerini, engelli bireylerin yaşadığı toplumsal kabul sorununu, II. Dünya Savaşı'nı eserlerinde mizah, karşılaştırma, çelişkiler ve düalist yapıyı da kullanarak ironi sanatının imkânlarıyla ele almıştır.

Türk edebiyatında kökeni bulunan ironi sanatı Feyyaz Kayacan'ın öykülerinde daha çok söz ironisi şeklindedir. Yazar, kelime oyunları, deyim ve atasözlerinin yapısını bozmak suretiyle, bazen de Sokratik ironide olduğu gibi yanlış anlamalarla ironi yapmıştır. Bu sayede, özellikle toplum tarafından ötekileştirilmiş, toplumsal kabullere karşı mesafeli duran, akıl ve beden sağlığıyla ilgili sorunlar yaşayan bireylere mizah unsurunu kullanarak edebî kimlik kazandırmıştır. Bir başka ifadeyle yazar, eserlerinde alışlagelmişin dışında toplumsal sorunlara yer vermiştir.

Bu çalışmada Feyyaz Kayacan'ın ironi bağlamında incelenen öykülerinin, Türk edebiyatına sunduğu katkı değerlendirilmiştir. Yazar, toplumsal olayları ironik bir bakış açısıyla ele almakta ve bunların birey üzerindeki etkilerini ortaya koymaya çalışmaktadır.

ANAHTAR KELİMELE

Feyyaz Kayacan, İroni, Öykü, Alay, İroni Türleri

IRONY IN FEYYAZ KAYACAN'S STORIES

Master's Thesis, Sinan BOZKURT

Turkish Language and Literature Department, 2021

Supervisor: Dr. Lecturer. Member of Ahmet EVİS

ABSTRACT

In this study, in which the stories of Feyyaz Kayacan are discussed, the place of the art of irony in Feyyaz Kayacan's stories is emphasized. Feyyaz Kayacan is one of our writers who left his mark on Turkish short story writing after 1950. The author, who studied abroad and knew Western literature, was influenced by surrealists and modernist novelists. In addition to the surreal images that we can see intensely in the writer's works, the presence of an ironic point of view is also intensely felt. Relations of the individual with society, the social acceptance problem experienced by disadvantaged individuals, II. The author, who handles the World War with the possibilities of irony and works in his works, has included the art of irony by using humor, comparison, contradictions and dualist structure.

The art of irony, which has its roots in Turkish literature but is not used as in Western literature, is mostly found as word irony in the stories of Feyyaz Kayacan. The author made irony with puns, by breaking the structure of idioms and proverbs, sometimes with misunderstandings as in Socratic irony. In this way, he reflected the individuals who were marginalized by the society, who kept a distance from social acceptances and who had problems with mental and physical health by using the element of humor. While doing this, he did not make the problems people were in the subject of criticism, and created a humorous atmosphere by making irony from the mouths of the people.

The stories of Feyyaz Kayacan examined in the context of irony in this study are also very important in terms of revealing his unique contribution to Turkish literature. The author treats all social events with an ironic perspective and tries to reveal their effects on the individual. In our study, we tried to show how Feyyaz Kayacan uses irony.

KEY WORDS: Feyyaz Kayacan, Irony, Story, Regiment, Types of Irony

İÇİNDEKİLER

ÖZET	I
ABSTRACT	II
İÇİNDEKİLER	III
KISALTMALAR	V
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM HAYATI, SANAT ANLAYIŞI VE ESERLERİ

1.1. Hayatı	5
1.2. Sanat Anlayışı ve Eserleri	7

İKİNCİ BÖLÜM İRÖNİ KAVRAMI

2.1. İroni ve İroninin Özellikleri	31
2.2. İroninin Tarihsel Gelişimi	20
2.3. İroni Türleri	39
2.3.1. Söz İronisi	40
2.3.2. Sokratik İroni	41
2.3.3. Olay/Durum İronisi	42
2.3.4. Romantik İroni	44
2.3.5. Dramatik İroni/ Trajik İroni/ Sophokles İronisi	47
2.3.6. Spesifik İroni	51
2.3.7. Kararlı ve Kararsız İroni	51

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM FEYYAZ KAYACAN'IN ÖYKÜLERİNDE İRONİ

3.1. Hiçoğlu'nun Serüvenleri	53
3.2. İstanbul Zeybeği	65
3.3. Suavi'yi Gördünüz mü?	70
3.4. Sarhoş ve Çanta	74
3.5. Şişedeki Adam	77
3.6. Sığınak	83
	III

3.7.	Şair Alvin	85
3.8.	Postacı Kızı Vera	87
3.9.	Tütüncü Gareth	89
3.10.	Postacı Kızı Vera Arttırmaya Nasıl Konuldu?	91
3.11.	Sığınağın Son Ağzından	93
3.12.	Cehennemde Bir Yusuf	96
3.13.	Canımıza Tak Demişliğin Önsözü	100
3.14.	İyilik Uzmanları	101
3.15.	Gibiciler	103
3.16.	Bir Daha Yapmam	107
3.17.	Çocuktaki Bahçe (Bir Romana Başlama Denemesi) I	108
3.18.	Çocuktaki Bahçe (Bir Romana Başlama Denemesi) II	110
3.19.	Ölüm ve Serçe	112
3.20.	Sen Olsaydın Ne Yapardın?	115
3.21.	Bir Deli Değilin Defterleri	115
3.22.	Bana Bakın Benim Adım Gizlem ve Ben de Mutlu Olmak İstiyorum	117
3.23.	Lütfiye Abla'nın Unutkanlıkları	119
SONUÇ		122
KAYNAKÇA		126

KISALTMALAR

age.	Adı geçen eser
akt.	Aktaran
bkz.	Bakınız
bs.	Baskı
C.	Cilt
ev.	Çeviren
Der.	Derleyen
Ed.	Editör
Haz.	Hazırlayan
MEB	Milli Eğitim Bakanlığı
no	Numara
ny.	Numara yok
Öğr.	Öğretim
S.	Sayı
s.	Sayfa
TDK	Türk Dil Kurumu
vb.	ve benzeri
yay.	Yayınları, Yayınevi
Yay. Haz.	Yayına Hazırlayan

GİRİŞ

Türk edebiyatında Batılı anlamdaki öykücülük denemeleri, Tanzimat Fermanı'nın ilanından sonraki süreçte temelleri atılan Yeni Türk Edebiyatı'yla başlamıştır. Literatürde “Tanzimat Edebiyatı” olarak adlandırılan bu dönemde siyaset, toplum ve kültür alanında pek çok değişiklik olmuştur. Bu değişiklikler ister istemez edebiyata yansımıştır. Hâlihazırda öykücülük geleneğine sahip olan Türk yazarlar, Batı'dan alınan roman ve öykü gibi edebî türlere bu alanda da edebî denemelerine başlamıştır:

“Ahmet Mithat Efendi'nin 1870 yılında Kıssadan Hisse ve Letaif-i Rivayat serisiyle başlayan modern Türk öykücülüğünde 1871-1875 arasında Emin Nihat Bey tarafından yazılan Müsamereiname ile devam etmiştir. Aslında Giritli Aziz Efendi'nin 1852 yılında yayımladığı Muhayyemat isimli eseri de az önce ismini verdiğimiz eserlerden önce hâlk öykücülüğü geleneğini modernleştiren adımlar olarak kabul edilebilir. Ancak genel itibarıyla edebiyat tarihlerinde Ahmet Mithat Efendi ile Emin Nihat Bey, Türk öykücülüğünü yenileştiren ve Batılı standartlara yaklaştıran yazarlar olarak kabul edilmektedir” (Tanpınar, 1998: 300).

İlerleyen süreçte Türk öykücülüğü, hem teknik hem de içerik anlamında ciddi gelişmeler kaydetmiş, zaman içerisinde Batı edebiyatından alınan bu tür kendi standartları içerisinde yazılmaya başlanmıştır. Sami Paşazade Sezai'nin 1891 yılında yayımladığı “*Küçük Şeyler*” isimli hikâye kitabı, önceki verimlerin üzerine yenilerinin eklendiğini net olarak göstermektedir:

“Vakâ kuruluşu, şahısların iç ve dış dünyalarıyla bütünlüklü olarak verilmesi, determinist ilkeyle teşkil edilen vaka ilişkileri, tasvir ve tahliller yazarlarımızın ciddi bir ilerleme kaydettiğini ortaya koymaktadır. Bu yönüyle Sami Paşazade Sezai, modern Türk öykücülüğünü başlatan en önemli yazar olarak kabul edilebilir” (Tanpınar, 1998: 300).

Tanzimat döneminde tanışılan Modern hikâyecilik hızlı bir ivme kaydederek Servet-i Fünûn'da modern romanın ilk aşamasını tamamlar. Halit Ziya bu anlamda anahtar isimlerden biridir. “*Servet-i Fünûn döneminde özellikle Halit Ziya Uşaklıgil, Hüseyin Cahit Yalçın, Ahmet Hikmet Müftüoğlu ve Mehmet Rauf Türk öykücülüğünü kaldığı yerden daha ileri noktalara götürmüş, realist öyküler yazmışlardır*” (Kolcu, 2014: 260). Olay öykücülüğünün önemli isimleri arasında yer alan Ömer Seyfettin'i anmadan geçmek mümkün değildir. “*Millî Edebiyat döneminde Ömer Seyfettin, Refik*

Halit, Halide Edip ve Yakup Kadri gibi isimler eser vermiş, onlar da Türk öykücülüğünün gelişmesi konusunda ciddi katkılar sunmuştur” (Kolcu, 2012: 11).

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında durum ve olay öykücülüğü dışında toplumcu anlayışla da eserler kaleme alınmıştır. 1940 sonrasında Sait Faik ve Abdülhak Şinasi Hisar ile birlikte Türk öykücülüğünde modernist eğilimler söz konusu olmaya başlamıştır: *“Cumhuriyet döneminde Türk öykücülüğünde pek çok farklı isim eser vermiştir. Bu sayede farklı edebiyat anlayışları öykücülüğün çehresini değiştirmiştir. Halide Edip ve Yakup Kadri Cumhuriyet döneminde eser vermiştir”* (Akyüz, 2000: 180-182). Küçük insanın başkışı olduğu öyküler yazılmış ve sıradan, herkesin günlük yaşamda tesadüf ettiği insanların eylem ve davranışları söz konusu edilmeye başlanmıştır. *“Bu eğilimle birlikte Türk öykücüleri, 1940 sonrasında, özellikle de 1950’li yıllarda sıradan insanın yaşamını ele almakla kalmamış, aynı zamanda bu insanların yabancılaşma ve ötekileşme gerçeğini de gözler önüne sermiştir”* (Enginün, 2008: 259). 1950’lerde Türk öykücülüğünde ciddi atılımlar devam eder:

“Bu dönemde, öyküde de çok sesli ve renkli bir manzara söz konusudur. Sait Faik, Sabahattin Ali ve Orhan Kemal’ in öykü türünü yönlendirdiği bu yıllarda yazmaya başlayan Ferit Edgü, Leyla Erbil, Orhan Duru, Bilge Karasu, Onat Kutlar, Feyyaz Kayacan, Demir Özlü, Özcan Ergüder, Adnan Özyalçın gibi genç öykücüler mevcut öykü birikimini Batılı sanat ve felsefe akımlarından edindikleri yoğun etki ve beslenmelerle sentezler. Varoluşçuluk ve Gerçeküstücülük gibi 20. yüzyılın ilk yarısında Batı da gelişen sanat ve felsefe akımlarının etkisiyle hayata, insana ve eşyaya bakış açıları değişen bu kuşak iç dünyası, yalnızlığı, iletişimsizliği, toplumsal değer yargılarına yabancılaşmasıyla bireyi öykünün odak noktası haline getirir. Bu içeriğin aktarımı için kullanılan klasik öykü araçlarının yetersizliği karşısında yeni dil ve anlatım arayışlarına yönelirler ” (Karadeniz, 2021: 5-6).

Bahsedilen döneme mensup yazarlardan biri olan Feyyaz Kayacan, belirtilen hassasiyetlerin yanında toplumsal süreçleri kapsayan ama herkesin dikkat etmediği insanları öykülerinin konusu yapmıştır. Avrupa’da bulunması ve yabancı dillere olan hâkimiyeti edebî alanda yaşanan değişiklikleri yakından tanınmasına ve edebiyat ortamlarında yer edinmesine katkı sağlamıştır. Edebiyata şiirle başlayan yazar, Mallarme, Boudelaire ve Rimbaud’dan etkilenerek eserler vermiştir. Zaten gerçeküstücülüğe yakın bir duruşa sahip olan Kayacan, ilerleyen süreçte Andre Breton ile tanışmış ve öykülerinin ana karakterini bu vesileyle oluşturmaya başlamıştır. İçinde

bulunduğu gerçeği aşmaya çalışan ve bunu da gerçek olmayan imgeler ve başkişilerle yapmaya çalışan yazar, farklı dergilerde yazarak gerçeküstü akımının temsilcileri ile yoğun ilişkiler kurmuştur (Turan, 2006: 97). Gerçeküstücülüğün etkileri dışında II. Dünya Savaşı'nın da etkilediği bir sanatsal, toplumsal ve kültürel ortamda eser veren tüm sanatçıların gerçekten kaçma tavrı, gerçeği imgelerle ifade etme çabası ister istemez Feyyaz Kayacan'ı da etkilemiştir. Savaşların, yıkımların, gözyaşlarının ve travmaların ortasındaki Avrupa aydınları gerçekleri zihinsel imgelerle ve biraz da alaycı bir tutumla vermeye başlamıştır. Feyyaz Kayacan, bu dönemde Andre Breton'un dışında Louise Aragon'la da arkadaşlık yapmış ve soyut bir dille sıradan insanın gerçeklerini ifade etmeye başlamıştır. Sürrealist tutum, onun katı gerçeklere karşı ortaya koymak istediği isyanla yakından ilişkilidir. Kendisini, içinde yaşadığı toplumu ve dünyanın bir kısmını etkileyen olaylar karşısında gerçeküstücü imgeleri kullanan ve gerçekleri ironi ile eleştirmeye çalışan Feyyaz Kayacan ilerleyen süreçte Kafka, Camus, James, Beckett ve Faulkner'dan da etkilenmiştir (Kaya, 2009: 2). Çalışmanın bağlamı açısından bakıldığında Kafka ve Camus gibi isimlerin Feyyaz Kayacan'ı etkilendiği söyleyebilir.

Sosyal realiteye farklı yönlerden bakan Feyyaz Kayacan, küçük insanı merkeze alan, küçük insanla toplumsal normları benimseyen gelenekçi büyük kesim arasındaki ilişkileri işleyen bir yazardır:

“Hiçoğlu karakteri, yazarın neredeyse tüm öykülerinde karşımıza çıkmaktadır. Pek çok öyküde Hiçoğlu olarak anılan kimilerinde başka isimlerle karşımıza çıkan bu karakter, toplumun her daim içinde yaşamaktadır. Herkesin benimsediği fikir ve inançları benimsememekte, onlardan farklı yönlerle sahip olduğu için kınanmakta ve istiskal edilmektedir. Bu özellikleriyle Hiçoğlu karakteri ve onun türevleri olan diğer karakterlerin toplumla ilişkisi gerilimli ve travmatiktir. Çünkü bu karakterler, toplumda yer edinememiştir. Gerek bedenlerinde gerekse psikolojilerinde onları diğerlerinden ayıran taraflar vardır. Özellikle, bu karakterlerin topluma yabancılaştıklarını söylemek mümkündür. Yazar, söz konusu karakterlerin toplumla kurdukları ilişkiyi ironi sanatını kullanarak ifade etmiştir” (Kaya, 2009: 3).

İroni, var olan bir durumu alay ögesini kullanarak ve eleştirel tonda ifade etme sanatıdır. Doğrudan söylenemeyen hususlar, üstü örtük ve gizli bir biçimde belirtilmek istendiği zaman ironi, yazar ve şairlerin imdadına yetişmektedir. Yazarlar, içinde bulundukları toplumun bozuk, aksak yanlarını; yönetenlerin toplumla kurdukları sorunlu ilişkileri; insanlar arasındaki eşitsiz durumları gündeme getirmek için ironiye

başvurmaktadır. İroni, bir bakıma yazarların hem mizah yapma hem de eleştirme aracı olmaktadır (Taşdelen, 2007a: 54).

Feyyaz Kayacan'ın müktesebatı ve yaşadığı hayat düşünülünce ironiye başvurmasının onda bir ifade biçimi hâline geldiği rahatlıkla söylenebilir:

“Annesiyle kurduğu travmatik ilişki onun yaşamında ciddi derecede etkili olmuştur. Aslen Ermeni bir aileye mensup olan ancak içinde bulunduğu kültüre de adapte olmaya çalışan Feyyaz Kayacan'ın yurt dışına çıkması ve yaşamını burada sürdürmesi karşısında Türkiye'deki edebiyat ortamlarından uzak kalması onun ironiye yönelmesini sağlayan etkenlerden biri olmuştur. Elbette bunun dışında II. Dünya Savaşı'nın oluşturduğu sosyal, siyasi ve kültürel sorunlar da Feyyaz Kayacan'ın sanatsal duyarlılığında özel ve önemli bir yer etmiştir. Bütün söz edinilen sorunların kendisine ve içinde yaşadığı toplumlara karşı etkisini ortaya koymak isteyen Feyyaz Kayacan, naif bir yol seçmiş ve ironi sanatını öykülerinde kullanmıştır” (Kayacan, 1963: 147).

Feyyaz Kayacan ironi sanatıyla yaşamı ve olayları değerlendirmiş, fikir ve duygularını ironi vasıtasıyla ortaya koymuş, sorunları yine ironinin imkânlarıyla kaleme almıştır. Sözü edinilen yapı, onun sanatının belirleyici bir özelliğidir. Öykü sanatını topluma ve siyasete bir karşı çıkma aracı olarak kullanan Feyyaz Kayacan, görüşlerini doğrudan aktarmak istememiştir: *“İroni, onun sanatsal serüveninde gülmeceye dayalı olması bir açılım sağlamış, dilin imkânlarını da kullanarak sıradan insanı ve toplumu aksak ve eksik taraflarıyla sergilemesine yardımcı olmuştur”* (Kaya, 2009: 4).

Kayacan, eserlerinde ironik anlatımın olanaklarını kullanarak modern insanın yaşamış olduğu sıkıntıları, çıkmazları mizah öğelerinden de faydalanarak zengin bir anlatımla okurun karşısına çıkarır:

“Kimlik ile hiçlik bir kimliğe sahip olamama kavramları bazı sözcük oyunları ile öykünün ana teması haline gelir. Hiçlik kâğıdı edinen ya da zorla edindirilen öykü kişisi, kendisini bir şişenin içinde sokaklarda bulur ve böylelikle taşımamı istedikleri yafta nın, içinde bulunduğu şişe olduğunu anlar. Artık hiçliği belgelenmiş, lokantanın reklamını yapmak üzere bir şişenin içinde sokak sokak gezmeye, kimi zaman da yuvarlanmaya mecbur bırakılmıştır. Daracık yaşam alanında başkalarının alay konusu olmaktadır” (Dirlikyapan, 2010: 111).

Öykülerinde kalabalıklar ortasında yalnız kalan bireylerin sorunlarına, modern yaşamın getirdiği sorunları da göz önünde bulundurarak okuyucunun okuma beğenisine sunar.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HAYATI, SANAT ANLAYIŞI VE ESERLERİ

1.1. Hayatı

Feyyaz Kayacan, 19 Aralık 1919 senesinde İstanbul'un Kadıköy ilçesinde Reşat Paşa Köşkü olarak da bilinen konakta doğmuştur (Kayacan, 1963: 192). Köklü bir aileye mensup olan yazar, annesi tarafından dedesi Reşat Bey'in, bir ara Londra'da Namık Kemal'le *Hürriyet* gazetesini yayımladığını belirtmiştir (Kayacan, 1963: 147). Feyyaz Kayacan'ın annesi, Reşat Paşa'nın ikinci evlâdı olan Fatma Ubeyde Hanım'dır. Hüseyin Hakkı Bey ile evlenen Fatma Ubeyde Hanım, daha sonra Abdullah Ziya ile yaşamını birleştirmiştir. Feyyaz Kayacan, Fatma Ubeyde Hanım'ın ikinci evliliğinden doğmuş olan en küçük çocuktur (Çınar, 2013: 14).

Yazarın babası Abdullah Ziya (Levon) ile dedesi Abdullah Şükrü (Viçen Abdullah)'dür. Abdullah Şükrü'nün Levon (Ziya), Abraham (Şefik), Josef (Reşit) ismindeki üç oğlu 1900'de İslâm'ı kabul etmiştir. Feyyaz Kayacan'ın dayısı Ali Ferruh Bey; Osmanlı Devleti'nin Paris elçiliğinin üçüncü kâtipliğinde, Londra elçiliğinin birinci kâtipliğinde, Petersburg elçiliği müsteşarlığında bulunmuş, Washington büyükelçiliğini yapmış, Bulgaristan Komiserliğinde görevliyken 1904 yılında vefat etmiş bir diplomattır. Ali Ferruh Bey, Abdülhak Hamit Tarhan'ın etkisinde kalmış, pek çok edebî eser vermiş olan bir sanatçıdır. Sanatla ilgilenen bir aileye mensup olan yazarın dedesi ve dedesinin kardeşleri de resimle ilgilenmektedir. 1850'li yılların ünlü ressamlarından biri olan Abdullah Şükrü'nün kardeşi Kevork Abdullah Venedik'te resim eğitimi almıştır. "Abdullah Biraderler" olarak bilinen kardeşler, 1858 yılında Abdullah Freres isimli bir stüdyo açmıştır. Abdullah Biraderler, 19. yüzyılın sonlarında Osmanlı sarayında resmî fotoğrafçı olarak görev yapmıştır (Özendes, 1998: 193).

Feyyaz Kayacan, çocukluk döneminde annesinin baskılarına maruz kalmıştır. Fatma Hanım, sert mizaçlı bir kadındır ve Feyyaz Kayacan'ın çocukluk döneminde hep bir baskı unsuru olarak varlığını hissettirmiştir. Öyle ki Fatma Hanım, Feyyaz'ın arkadaşlarıyla bisiklet sürmesine bile izin vermemiştir. Feyyaz ısrar edince uşaklarının denetiminde ve yalnızca bahçedeki havuzun kenarında bisiklete binmesine müsaade etmiştir. Kayacan, annesinin bu davranışlarını hayatı boyunca unutmamıştır (Ayrıl, 1980: 19). Yazarın annesiyle yaşadığı olumsuz deneyimleri, “*Çocuktaki Bahçe I-II*” isimli öz yaşam öykülerinde görmek mümkündür. Bu öykülerdeki Feyzi, Feyyaz Kayacan'ı temsil etmektedir (İlhan, 2011: 903).

Yazar, ilk ve ortaöğrenimini İstanbul'daki Saint Joseph Fransız Lisesi'nde tamamlamıştır. 1938 senesinde, yükseköğrenim için Fransa'ya gitmiş, Paris'teki École Libre des Sciences'te (Siyasal Bilgiler Fakültesi) bir sene eğitim almış; II. Dünya Savaşı'nın başlaması ile 1939 senesinde İngiltere'ye giderek Londra'daki Durham Üniversitesi'nde iktisat üzerine eğitim görmüştür. Feyyaz Kayacan'ın altı çocuğu vardır. İlk evliliğini 1942 yılında Julia Ellis'le yapan yazarın Rana ve Julian isimli iki evladı olmuştur. Eşi Julia Ellis'in 1957 senesinde, bir hastalıktan dolayı ölmesi üzerine Feyyaz Kayacan, Mary Saunders'le dünya evine girmiştir. Mary Hanım'la yaptığı evlilikten Andrew, Ghislaine, Miriam ve Daniel isimli çocukları dünyaya gelmiştir (Çınar, 2013: 16).

Yazarın annesiyle babası Fransız kültürüne hayrandır. Evde Fransızca konuşulmakta ve Fransız burjuva kültürü yaşatılmaktadır. Aile, 1934 senesinde “Fergar” soyadını alarak Fransız kültürüne duydukları hayranlığı da ortaya koymuştur (Ayrıl, 1980: 19). Feyyaz Kayacan, BBC Türkçe Yayınlar bölümünde, 1941 yılından itibaren önce geçici, sonra da kalıcı biçimde çalışmaya başlamıştır. Burada görev yaparken dönem dönem Hilmi Yavuz, Halit Kıvanç, Leyla Umar, Can Yücel gibi Türk aydınlarla çalışmıştır. 1974 yılında BBC Türkçe bölümünün müdürü olmuş, 1979 yılında da aynı kurumdan emekliliğe ayrılmıştır. Emekliliğinin ardından yaşamını Londra'da sürdürmeye devam etmiştir (Yalçın, 2010: 610). İngiliz diliyle de eserler veren yazar, Türkçe yazmayı da sürdürmüştür. Feyyaz Kayacan, 5 Nisan 1993 tarihinde Bromley'de bulunan evinde kalp krizi geçirerek yaşamını yitirmiştir (Gürpınar, 1993: 82).

Kayacan, yaşamını büyük oranda Türkiye dışında sürdürmüş bir yazardır; bu durum onun karakterinin oluşumunu çeşitli açılardan etkilemiştir. Planladığı işlerin gerçekleşmemesine dair korku yaşayan yazar, merhametli ve hassas bir insandır. Kolay kolay kimseyi incitmeyen Feyyaz Kayacan, menfaatçi ve hırslı bir insan olmamıştır. Arkadaşlarına önem veren yazarın çocuksu bir naifliğe sahip olduğunu söylemek mümkündür (Gürpınar, 1993: 83). Feyyaz Kayacan, Hilmi Yavuz’a ilk kitabı olan *Bakış Kuşu*’nu, İstanbul’daki miras sorununu hallettikten sonra bastıracağını söylemiş ve Hilmi Yavuz ona bu sözünü hatırlattıktan sonra gereken ödeneği kendisine vermiştir (Yüce, 2006: 84). Arkadaşlığa verdiği önem, Hilmi Yavuz’a verdiği sözü yerine getirdiği örnekte görülebilir.

1.2. Sanat Anlayışı ve Eserleri

Yurtdışında Feyyaz Fergar, ülkemizde Feyyaz Kayacan ismi ile tanınan yazarın gerçek ismi Feyyaz Abdullah Fergar’dır (Ayrıl, 1980: 19). Uzun yıllar yurtdışında yaşayan Kayacan, Türkiye’de öne çıkan yazarlardan biri olmamıştır. Londra’dayken, kendisinden farklı mecralarda övgüyle bahsedilen yazar için edebiyat geceleri düzenlenmiş; ancak bu ilgiyi Türkiye’de görmemiştir.

Feyyaz Kayacan’ın ilk şiir kitabı olan *Les Gammes Insolites-Poemes suivis de Destruction* da Mallarme, Boudlaire ve Rimbaud’nun etkisine açık şiirlerin varlığı dikkat çekmektedir (Turan, 2006: 97). İkinci kitabı olan *Gèstes à la Mer de* ise gerçeküstücü bir anlayışla yazı yaşamını sürdüreceğinin haberini vermiştir. Bu eserde, Fransızca’yı çok iyi bir biçimde kullanmış, yoğun ve yalın bir anlatıma ulaşmıştır (Turan, 2006: 98). Andre Breton ile tanışan ve sürrealist nitelikteki şiirleri *Les Quatre Vonts* adlı dergide yayımlayan Kayacan, Londra’daki sürrealist topluluğuna katılır. Burada *Poetry Folios*, *Free Unions*, *Poetry Quarterly*, *News from Nowhere* isimli dergilerde şiirlerini yayımlar (Kaya, 2009: 2). 1950’den itibaren *Yeditepe* isimli dergide yazılarını yayımlamaya başlamıştır. Edebî üretimleri, yazarın Türkiye’de yayımlanan ilk yazılarıdır. Belli bir müddet sonra “*Sığınak Hikâyeleri*”ni yayımlamıştır. Feyyaz Kayacan için “*Sığınak Hikâyeleri*” şiirden öykücülüğe doğru atılan adımların ilki olmuştur (Turan, 2006: 97-98).

1950 sonrası Türk öykücülüğünde yer alan Feyyaz Kayacan, bu dönemin öykücülük anlayışına has eserler vermiştir. 1950 kuşağı, yoğun olarak gerçeküstücülük ile varoluşçuluk akımından etkilenmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği umutsuzluk ve isyan hâli, bu durumun ana nedenidir. Dönem yazarları daha çok imgelerle yüklü soyut bir dil kullanmış, metaforlara yer vererek şiirsel bir yoğunluk oluşturmuştur. Eserlerde buhran, çaresizlik, yalnızlık, bireysel sıkıntılar, bilinçdışı sorunları ve bunlarla iç içe olan sosyal sorunlar işlenmiştir. Gerçeği kendi doğası içinde ele alan yazarlar, gerçekle düşü, bireysel olanla toplumsal olanı bir arada vermiştir. Bir bakıma düşler, gerçekleri anlamak için kullanılmaktadır. Bu noktada yazarlar Kafka ve Camus'un yanı sıra Joyce, S. Beckett ve Faulkner'dan da etkilenmiştir. 1950 döneminin öykücülük anlayışında ana mekân, bunalımların yoğun olarak yaşandığı, karmaşanın en üst seviyede hissedildiği kentlerdir. Bu yönüyle 1950 kuşağının yazarları toplumsal realiteye ve köy edebiyatına uzak durmuş, âdeta bir başkaldırıda bulunmuştur (Tosun, 2008: 106).

Feyyaz Kayacan da 1950 kuşağının genel anlayışından uzaklaşmadan, avangart bir edebiyat anlayışıyla eserler vermiştir. Feyyaz Kayacan, öykülerinin merkezine insanı yerleştirmiştir (Tosun, 2013: 133). Önceki dönemin öykülerine göre biçimsel yeniliklerin bulunduğunu söyleyebileceğimiz Kayacan, özgün bir anlatım biçimi kurmuştur. Tercih ettiği kelimeler, bu noktada ne denli özenli davrandığının göstergesidir. Ona göre kelimeler, yazarın kölesi değildir; kelimelerin kendilerine has bir doğaları bulunmaktadır. Bu yüzden kelimelerin doğasından yararlanılarak öykü yazmak gerekmektedir (Kayacan, 1986: 14-15). Öykülerinde şiirsel soyutlamalara, kafiye uygulamalarına yoğun bir şekilde başvurur (Kaya, 2009: 9). Böyle bir dille bireyin isyan ve meydan okuma duygularını biçimsel deneylerle ifade etmeye çalışmıştır. Bu özellikleriyle kuralların dışına çıkan bir yazar olduğunu ortaya koymaktadır (Tosun, 2008: 106). Özellikle herkes tarafından bilinen ve kullanılan kelime gruplarını, şiire has bir anlayışla dönüştürmektedir. Mizah, onun öykülerini zenginleştirmesini sağlamaktadır. “Zihinsel gerçekliğin o oldukça karanlık mağaralarını aydınlatmak” isteyen Feyyaz Kayacan, bireyin belirsizlik karşısındaki tutumunu ortaya koymaya çalışmıştır (Özlü, 2014: 144).

Gerçeküstücülük akımına has imgeler kullanan Feyyaz Kayacan, bu tutumunu *Yenilik* dergisinde yayımladığı “*Sığınak Hikâyeleri*” ile ortaya koymuştur. Hem biçim hem de içerik açısından bu akımın anlayışını yansıtan yazar, duyu aktarımlarına yer vererek görmeye, işitmeye ve dokunmaya dayalı imgeler kurmuştur (Günyol, 1966: 175). Bir yazısında bu durumu çocukluktan kalma yaralarına bağlamıştır. Özellikle annesiyle arasındaki gerilimli ilişkiye dikkat çeken yazar, çocukluğunun mutsuz geçmesinin dil ve üslubuna etkide bulunduğunu ifade etmiştir. Bunun bir zenginlik olduğunu ifade ederek bir bakıma bu zenginliği sömürdüğünü söyleyen Kayacan, gerçekçi bir tutuma sahip olmadığını ifade etmiştir. (Kayacan, 1963: 147). Yazar, dili zorlamış ve Türkçenin imkânlarından sonuna kadar yararlanmıştır:

“(…) yapmak istediğim, dili zorlamaktı. Çünkü söylemek istediklerimi ancak bu zorlamalar yoluyla yapabilecektim. (...) Yabancı edebiyat ve dillerden, toptan imge ve sözcük aktarmasına, hiçbir zaman yönelmedim. İngilizcede olsun, Fransızcada olsun, dile getirilen en dolambaçlı, en güç ya da en kestirme düşün ve duyguların Türkçede de anlatılabileceğine büyük güvenim vardı” (Kayacan, 1963: 194)

Feyyaz Kayacan’ın farklı dilleri bilmesi, onun dil konusunda kimi zaman savruk ve düzensiz olmasına neden olmuştur. Özellikle “izerler, sungular, sürülge, savut, beklimsizlik, erlenme, gelgitlenme, düşüt, yıldırı, berkite, gevreme, gözgü, yuvaryuvara” gibi uydurma sözcükler kullanması eleştirilmiştir (Tosun, 2008: 106). Ayrıca yazar, halkın sıkça kullandığı atasözü, deyim ve tekerlemeleri değiştirerek kullanmıştır. Bu tavrı, onun halk kültürüne yaslandığını aynı zamanda modern bir perspektife de sahip olduğunu da göstermektedir (Kaya, 2009: 6-7).

Yazar, batı edebiyatındaki modernist/avangard gelişmelerin büyük ölçüde etkisi altında oluş ama eski ve yeni Türk edebiyattan hiçbir şekilde kopmamak ve dili son derece kusursuz bir biçimde kullanarak şiir ile düzyazının olanaklarını zorlamak yönündedir (Kaya, 2009: 4). Bu noktada varoluşçuluğun insanın yalnızlığına ve göçmen oluşuna yaptığı atfı önemseyen yazarın sahip olduğu anlayışta yersiz ve yurtsuz kalışının, farklı ülkelerde bulunuşunun ve etnik aidiyet konusundaki tutumunun etkisi bulunmaktadır. Yaşam, onun için tüm yanlarıyla önemlidir, özgürlük ve sosyal baskılara karşı çıkmak varoluşçu bir tavır olarak öne çıkmıştır (Tosun, 2008: 106). Gerçeküstücülük de onun bu tavrının belirginleşmesinde etkili olmuştur. Onun yenilikçiliği, yerleşik anlayışlara teslim olmamasında aranmalıdır. Deliliği öven,

kalıplaşmış ve herkes tarafından benimsenmiş gerçeklere karşı çıkan, bunları şüpheyile karşılayan Feyyaz Kayacan; bilinçaltından yararlanmıştır (Tosun, 2013: 127-128). Asım Bezirci, yazarın gerçeküstücülükle kurduğu ilişkiye dikkat çekerek onun, İkinci Yeni'nin kaynaklarından biri olduğunu belirtmiştir (Bezirci, 2011: 42).

İroniye sıkça yer veren yazar, bu postmodern anlatım tekniğinin yanı sıra çoğulculuk, metinlerarasılık ve üstkurmaca gibi anlatım tekniklerine öykülerinde gerçekle düşü birleştirmek, aradaki farkı belirginleştirmek için başvurmuştur (İlhan, 2011: 907). İroniye yer vermesinin ardında, sorunlara sahip olan gerçeği doğal bir durummuş gibi yansıtmaya isteği bulunmaktadır. Böylece yazar, okuru sarsmaya, onun gerçeğin olumsuz yanlarından şüphe duymasını sağlamaya çalışmaktadır. Onun ironiye ve diğer postmodern tekniklere yer vermesi “erken bir postmodern” olduğunun belirtmiştir (Tosun, 2008: 106).

Feyyaz Kayacan, yerli ve yabancı pek çok yazardan etkilendiğini ifade etmiştir. Bunların içinde, en öne çıkan yazar, küçük insanı eserlerinin konusu yapan Sait Faik'tir. Sait Faik'in, *Âlem Dağda Bir Yılan Var* ve *Hişt, Hişt* öykülerinden etkilendiğini belirten yazar, James Joyce, Dylan Thomas, Faulkner ve Sherwood Anderson gibi yazarlardan da etkilenmiştir (Kayacan, 1963: 194). Feyyaz Kayacan, Sait Faik'ten ne surette etkilendiğini, Dostoyevski'ye atıf yaparak açıklamıştır:

“Yalnız şunu belirteyim: Geliştirmeye çalıştığım deyim yoluna, Sait Faik olmasaydı ben zor girerdim. Âlem Dağında Var Bir Yılan ve özellikle Hişt Hişt adını taşıyan öykülerin üzerimde çok derin etkileri oldu. Dostoyevski, bir yerde Rus romancısından söz ederken, “Biz hep Gogol'un paltosunun cebinden çıkmış yazarlarız” der. Bizde bu görevi Sait Faik görmekte” (Kayacan, 1963: 147).

Feyyaz Kayacan'ın bu sözleri, onun Batı'da yaşamış, Batılı kaynaklardan etkilenmiş olsa da asli yapıda Türk edebiyatı ve kültürünü kendisine kaynak olarak aldığını ortaya koyan bir tespittir.

Öykücülerle romancılar arasında herhangi bir ayrım olmadığını söyleyen yazar, ikisinin de “bir durumu canlandırmak, yaşatmak için” yazdığını belirtmiştir. Fakat öykücüler, kendilerini sınırlamaktadır; romancılar ise konuyu daha geniş bir uzam içine yerleştirmektedir. Bu yüzden öykücülerin işleri güçtür, tercih ettiği boyutların dışına çıkması hâlinde öykünün dengesi ve ölçüsü bozulabilmektedir (Kayacan, 1963: 147). Romanın anlatım olanaklarının zengin ve geniş bir mecrada

yapılması yazarı daha rahat kılmaktadır. Öyküde ise bu durumun tam tersi bir yapıyla karşı karşıya kalmaktayız. Öykü daha sınırlı olduğu için işçilik ve emek de bir o kadar fazla olmaktadır.

1950 dönemi Türk edebiyatına öyküleriyle katkıda bulunan Feyyaz Kayacan, sanat yaşamına şiirle başlamış, daha sonra roman, öykü ve tiyatro alanlarında da eserler vermiştir. Feyyaz Kayacan çok dilli bir yazardır. Türkçenin yanı sıra Fransızca ve İngilizce olarak eserler vermiştir. Yazarın ilk eseri, Fransızca olarak yazdığı *Les Gammes Insolites-Poemes suivis de Destruction* (1935) ve *Géstes á la Mer* (1943) isimli şiir kitaplarıdır. Bu kitapları, daha 16 yaşında bir lise öğrencisi iken yayımlamıştır. Ardından, “*Kaşık Helvası*” (1976) ve *Benim Örümceğim Başka* (1982) isimli şiir kitaplarını Türkçe olarak yayımlamıştır. Bu kitaplardan sonra “*A Talent for Shrouds*” (1991) ve “*The Bright is Dark Enough*” (1992) adlı İngilizce şiir kitaplarını basmıştır (İlhan, 2011: 96).

Feyyaz Kayacan, asıl ününü öykücülükte yapmıştır. İlk öykü kitabını “*Şişedeki Adam*” ismiyle 1957 yılında yayımlamıştır. Diğer öykü kitaplarını sırasıyla şunlardır: *Sığınak Hikâyeleri* (1962), *Cehennemde Bir Yusuf* (1964), *Gibiciler* (1967), *Hiçoğlunun Serüvenleri* (1969), *Bir Deli Değilin Defterleri* (1987). Bu eserlere ek olarak “*Mutlu Azınlık* (1968) isimli oyunlarını topladığı kitabı da vardır. *Çocuktaki Bahçe* (1982) ise yazarın tek romanıdır. Antoloji de yazan Feyyaz Kayacan, bu türdeki eserlerini *Modern Turkish Poetry* (1992) ve *The Poetry of Can Yücel* (1993) adlarıyla yayımlamıştır. Yazar, “*Sığınak Hikâyeleri*” ile Türk Dil Kurumu Hikâye Ödülü’nü (1963) almıştır (Işık, 2006: 210).

Feyyaz Kayacan, tercüme eserler de vermiştir. T.S. Eliot’ın *Four Quartets* (Dört Kuartet-1943) isimli kitabını Türkçeye tercüme etmiştir. Bertolt Brecht, Edgar Brennan, T.S. Eliot, Edna St. Vincent Millay, John Wain, Cecil Day Lewis, W.S. Graham, W.H. Anden, E. Dickinson, A. Rimbaud, P. Eluard, Marsua Basa gibi şairlerin eserlerini Türkçeye tercüme etmiş ve *Yenilik*, *Yeditepe*, *Türk Dili* gibi dergilerde yayımlamıştır. Bunların yanı sıra, Feyyaz Kayacan’ın Ahmet Leventoglu’yla beraber “*Kan Kardeşleri*” isimli bir müzikal tiyatro tercümesi de vardır. Ölmeden evvel *Türk Kadın Şairleri* Antolojisini hazırlamaya başlamış ama eserini tamamlayamamıştır (Gürpınar, 1993: 84).

Yazar; sadece edebiyat metinleri üretmemiş, heykeltıraş ve resim gibi sanatlarla da ilgilenerek bu konularla ilgili yazılar yazmıştır. İngiliz heykeltıraş ve ressam Henry Moore hakkında *Yeditepe* dergisinde üç adet yazı yazdığı bilinmektedir (Kayacan, 1953a: 3; Kayacan, 1953b: 3; Kayacan, 1954: 3). Yazar, bunların dışında Londra'daki *Zenos ve Core* isimli dergilere danışmanlık ve editörlük hizmeti vermiştir. *Core* isimli dergiyi, 1987 yılında, Mevlüt Ceylan ile üç sayı şeklinde yayımlamıştır.

Feyyaz Kayacan'ın ilk kitabı *Les Gammes Insolites-Poemes Suivis de Destruction* eserinde, Fransızca şiirler bulunmaktadır. Yazar, bu kitabı yayımladığında daha 16 yaşındadır. Eser, Foks Galata yayınevi tarafından basılmıştır. Kitap, Feyyaz Fergar ismiyle yayımlanmıştır. “Yapı Kredi Yayınlarının bastığı Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi’nde kitap 1938 yılında yayımlanmış olarak gösterilmiştir ancak yazar bir söyleşisinde kitabın yayın tarihinin 1935 olduğunu belirtmiştir. Mallerme, Rimbaud ve Valery etkisinin görüldüğü şiirlerde ilginç imgeleri bulunmaktadır” (Turan, 2006: 93).

Géstes À La Mer yazarın ikinci kitabıdır ve kitapta Fransızca şiirler bulunmaktadır. 1943 yılında yayımlanan eserdeki şiirler, İkinci Dünya Savaşı esnasında kaleme alınmıştır (Güven Turan, 2006: 96 FK3). Feyyaz Kayacan, Fransızca'yı çok iyi bir biçimde kullanmıştır. Kişisel bir dil kullanan yazar, kitabın ön sözünü yazan James Kirkop'a göre Fransız şiirinin özünü vermekte, Fransızcanın tüm zamanlarını yansıtmaktadır (Turan, 2006: 96).

Yeditepe yayınları tarafından yayımlanan *Kaşık Havası*, 1976 yılında basılmıştır. Kitap, yazarın 17 Türkçe şiirinden oluşmaktadır. Kitabın birinci bölümü *Kaşık Havası* ikinci bölümü *Ağızlar Kıyametlere Açılıyordu* ismini almıştır. Bu eserdeki şiirlerin bir heves olduğu belirtilmesine rağmen şiirlerde özgün bir hava vardır. Şiirlerde çok farklı imgeler kullanılmış, nüktelere yer verilmiştir (Turan, 2006: 97).

Benim Örümceğim Başka, 1982'de, Tomurcuk Matbaası tarafından yayımlanmıştır. Kitabı asıl itibarıyla yazar, kendi olanaklarıyla bastırılmıştır. Kitabın iki ana bölümü vardır. İlk bölümün herhangi bir adı yoktur ama ikinci bölümün adı *Hiçnâme*'dir. Kitapta toplam 43 şiir vardır (Çınar, 2013: 27).

A Talent For Shrouds, Feyyaz Kayacan'ın beşinci şiir kitabıdır. İngilizce şiirlerin bulunduğu kitap, 1991'de basılmıştır. Kendine has bir dille yazdığı şiirler, İngiltere'de ilgi görmüştür (Turan, 2006: 97).

The Bright is Dark Enough Danielle Hope'un editörlüğünde, Feyyaz Kayacan'ın öldüğü 1993 yılında yayımlanmıştır. Bu eserdeki şiirlerinde Feyyaz Kayacan'ın karanlık bir psikolojiye sahip olduğunu görmek mümkündür (Turan, 2006: 98).

Feyyaz Kayacan'ın tek romanı olan ve otobiyografik özellikler taşıyan *Çocuktaki Bahçe*, 1982'de Tomurcuk Matbaası tarafından basılmıştır. Romanda, İstanbul'un, Osmanlının son dönemindeki ve Cumhuriyet'in ilk dönemindeki hayatı gözler önüne serilmiştir. Kayacan, çocukluk döneminin bilinçaltına yolculuk yapmıştır. Kayacan, romanda annesiyle kurduğu gerilimli ilişkiyi anlatmış ama bir yandan da o günlere özlem duyduğunu göstermiştir. Bu durum, aslında yazarın Londra'dayken İstanbul'a duyduğu özlemin bir yansımasıdır. Sözü edilen çerçevede gerçeküstü öğeler kullanmıştır. Ses yinelemeleri, eş sesli ve sesteş kelimeler bulunmaktadır. Bu hâliyle roman, meddah öykülerini, karagöz ve orta oyununu andırmaktadır. Yani eser, geleneksel ve modern unsurları bir arada bulundurmaktadır (Özlü, 2014: 140-141). Ancak yazar, romanının gerçek bir roman olmadığını, kısa bölümlerden oluşan bir öyküler toplamı olduğunu belirtmiştir (Kayacan, 1986: 15).

Mutlu Azınlık, isimli eser, 1968'de, *Yeditepe* yayınlarınca yayımlanmıştır. Kitapta, *Mutlu Azınlık*, *Âdem ile Madem*, *Sevgililer*, *Oda* isimli dört oyun vardır. Kitabın adı olan tek perdelik *Mutlu Azınlık* ı yazar, Ercüment Behzat Lav'a ithaf etmiştir. Oyunu ironik bir eleştiri olarak yazan Feyyaz Kayacan, mutluluk kavramını eleştirmiştir. Oyunun başkişileri karı ve kocadır. Karı ve kocanın dışında oyunda bir adam da bulunmaktadır. Bir oturma odasında geçen olaylar, diyalog temelinde ilerlemektedir. Kitaptaki ikinci oyun olan *Âdem ile Mâdem de birbirine* benzeyen iki ayrı odada yaşamlarını sürdüren ihtiyar ikiz kardeşler konu edilmiştir. İkiz kardeşlerin yalnızca yaşadığı odalar birbirine benzememektedir, aynı zamanda kıyafetleri ve tavırları da benzerlik arz etmektedir. Bu oyun da diyalog temelinde kurulmuştur. Kitabın üçüncü oyunu *Sevgililer*'dir. Oyunun başkişileri bir kadın ve erkektir. Bu tek perdelik oyunda da kadın ve adamın diyalogları oyunu ilgi çekici hâle getirmektedir.

Sahne, iki iskemle, bir perdesiz pencere, birkaç barometre ve kapıdan oluşan oturma odasından ibarettir. *Oda*, kitaptaki son oyundur. Bu oyun tek perdeliktir ve sözsüzdür. Perdenin açılmasıyla birlikte penceresiz, kapısız ve boyutları nizami olmayan bir oda görünmektedir. Odada, bir yatak ile battaniye vardır (Aslan, 2012: 29). “*Kan Kardeşleri*” isimi müzikal tiyatro eseri, 1992’de Yapı Kredi Yayınları’nda basılmıştır. Oyunun yazarı Willy Russel’dir. Oyunda, ikiz kardeşlerin yaşamları konu edilmiştir ama bu insanlar kardeş olduklarını bilmemektedir. Bu eser, farklı tiyatrolar tarafından sahnelenmiştir. Bir antoloji olan “*Modern Turkish Poetry*” 1992’de yayımlanmıştır. Antolojide Cahit Zarifoğlu, Fazıl Hüsni Dağlarca, Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat, Melih Cevdet, Anday, Atilla İlhan Arif Ay, Behçet Necatigil, Ceyhan Atıf Kansu, İlhan Berk, Can Yücel, Necip Fazıl ve Nâzım Hikmet gibi şairlerin şiirleri ve haklarında bilgi bulunmaktadır (Çınar, 2013: 31). Can Yücel’in şiirlerini İngilizceye çeviren Feyyaz Kayacan yapmış olduğu çevirileri *The Poetry of Can Yücel* adıyla, Papirüs Yayınları’nda 1993’te basılmıştır. Feyyaz Kayacan, yakın dostu olan Can Yücel’e dair farklı bilgileri de dipnotlar aracılığıyla aktarmıştır.

Feyyaz Kayacan’ın bu çalışmada inceleyeceğimiz öyküleri *Yapı Kredi Yayınları* tarafından 2008 yılında *Bütün Öyküleri*, üst başlığıyla basılmıştır. Bu kitabı oluşturan öyküler, daha önce müstakil kitaplar hâlinde yayımlanmıştır. Bu kitapların isimleri sırasıyla şöyledir: *Şişedeki Adam* (1957), *Sığınak Hikâyeleri* (1962), *Cehennemde Bir Yusuf* (1964), *Gibiciler* (1967), *Hiçoğlu’nun Serüvenleri* (1969), *Bir Deli Değilin Defteri* (1987).

Şişedeki Adam, 1957’de Yenilik Yayınları’nda basılmıştır. Eserde, beş öykü bulunmaktadır: *Hiçoğlu’nun Serüvenleri*, *İstanbul Zeybeği*, *Suavi’yi Gördünüz mü?* *Sarhoş ve Çanta*, *Şişedeki Adam*. Kitaptaki bazı öyküler arasında anlamsal bağlar bulunmaktadır.

Hiçoğlu’nun Serüvenleri, isimli öyküde şu bölümler bulunmaktadır: *Hiçoğlu’nun Çıkmazı*, *Hiçoğlu’nun Başına Gelenler*, *Hiçoğlu’nun İsteği*, *Âması Var*, *Hiçoğlu Dinlenirken*, *Hiçoğlu’nun İkinci Buluşu*, *Hiçoğlu’nun Aklına Ne Geldi? Bir Kuş*, *Hiçoğlu ve Kentliler*, *Ya Çocuklarımız? Karar Başı*, *Hiçoğlu’nun Çarmıhlanması*, *Hiçoğlu ve Ötekiler*, *Hiçoğlu’nun Divânı*, *Hiçoğlu Postacının Evini*

Arıyor, Hiçoğlu ve Postacı, Postacının Hiçoğlu'na Dedikleri, Hiçoğlu, Meydan ve Postacı, Ad Takma Töreni, Salıverin Hiçoğlu'nu.

Feyyaz Kayacan'ın eserlerinde bir metafor hâline gelecek olan Hiçoğlu'nun bir adı yoktur; yüzü de olmayan Hiçoğlu, yaşadığı şehirde hoş karşılanmamaktadır. Yazar, bu karakteri, modernizm eleştirisi yapmak için yaratmıştır. Alegorik bir anlatıcı olan Hiçoğlu, şehir hayatından bunalan bireyi temsil etmektedir (Kaya, 2009: 92-93). Hiçoğlu, kendisine bir isim bulmaya çalışmaktadır. Bu yönüyle varoluşçu imge hâlini almıştır (Turgut, 2012: 121).

Hiçoğlu'nun Serüvenleri, isimli öyküde şehre gelen Hiçoğlu'nun, şehir halkı tarafından yok sayılması anlatılır. İnsanlardan beş santimetre daha yukarıda bulunan ve zeminle mesafesi zamanla fazlalaşan Hiçoğlu, onlara benzememektedir. Bunun için Hiçoğlu, şehirden sürgün edilmiştir. Sürgün esnasında adı sorulmuş, o da adını söylemek üzere arayışa girmiştir. Adını öğrenmek için yardım aldığı postacı, mahkemede şahitlik yapmayı kabul etmiş, adının Hiçoğlu olduğunu söylemiştir. Yabancılaşmış bir karakter olan Hiçoğlu, içinde bulunduğu yalnızlığı kabul etmediği için varlığını ortaya koymak istemiştir.

İstanbul Zeybeği, adlı öyküsünde Suavi Londra'ya gitmiş, burada Lomas ve İlhan'la tanışmıştır. Şairlik emellerine sahip olan Lomas bu konuda başarılı olamamıştır. Kül rengi havası bulunan Londra'nın kendisinin şair olamamasına neden olduğunu düşünmekte ve bu yüzden kentten nefret etmektedir. Evinde parti düzenleyen Lomas, bir davetlinin ağzından "Londra" sözcüğünün çıktığını duymuş ve bu misafirini cezalandırmak istemiştir. Bu arada eve Suavi gelmiştir. Suavi, bir biradan yola çıkarak İstanbul'u hatırlamış, davetlilere de İstanbul'u farklı yollarla anlatmak istemiştir. Olmayan bir oyun olan İstanbul zeybeği, İstanbul'un davetlilere anlatılma yollarından biridir. Başta İstanbul zeybeği olmadığını söyleyen İlhan'ı, zeybeği oynadıktan sonra ikna etmiştir. İlhan, İstanbul'la Suavi arasında bütünlük ilişkisi kurmuştur. Bu öyküdeki Suavi karakteri, belli yönlerden Feyyaz Kayacan'a benzemektedir. Londra'ya giden ve orada yaşamaya başlayan Suavi, İstanbul'u davetlilere istediği gibi anlatmıştır. Uzakta olduğu İstanbul'dan ve Türk kültüründen de uzaklaşan Suavi karakteri Feyyaz Kayacan'ın, kendisini eleştirenlere İstanbul'u unutmadığını göstermiştir.

Şişedeki Adam da yer alan "Suavi'yi Gördünüz mü?" adlı öykü, *İstanbul Zeybek*'inin devamı niteliğindedir. Öykünün konusu, Lomas'ın evindeki davetten sonra meydana gelen olaylardır. Odasında yalnız bir şekilde duran Suavi, düşüncelere dalmış ve İstanbul'u hayal etmektedir. İstanbul'u yalnızca zeybekten yola çıkarak hatırlamış, zeybek oyununun sadece kendisinin malı olmaktan çıkacağından korkmaya başlamıştır. Odada işittiği garip sesler üzerine arkadaşı İlhan'ı üç defa aramıştır. Telefon görüşmelerinde Suavi, arkadaşına işittiği seslerden bahsetmiş, arkadaşı onu sakinleştirmeye çalışmıştır. Ardından Suavi, arkadaşına İstanbul'la ilgili yazmayı düşündüğü romandan bahsetmiş, bu romanı farklı dergilere yolladığını anlatmıştır. Ancak dergiler, roman parçalarını yayımlamak istememiştir. Telefon görüşmelerinden sonra İlhan, Suavi'yi aramış ancak ona ulaşamamıştır.

Sarhoş ve Çanta, isimli öyküde bir birahane çalışan iki insanın diyalogu verilmektedir. Birahaneye girmeye çalışan bir adam, kendisine nutuk çeken başka bir adamı, mecburen içeriye davet etmiştir.

Şişedeki Adam, isimli öyküde, matbaada çalışan bir kişinin yaptığı hatayla hayatının değişmesi anlatılmıştır. Yabancılaşma, nihilizm ve yalnızlık gibi temaların işlendiği öyküdeki başkişiye yaptığı hatadan dolayı başka yerlerde de adama iş verilmemiştir. Kendisini bir şişeye kapatılmış olarak bulan adam, Hiçola Sokağında bulunan Mahşer isimli bir lokantaya başvurmuş, başvuru esnasında kendisinden "hiçlik kâğıdı" istenmiştir. Lokantada da şişenin içine giren adam, yıllarca burada yaşamıştır. Öykünün başkişisi olan adam, yalnız, yalıtılmış ve içinde bulunduğu topluma yabancılaşmış bir insandır.

1962 senesinde *Yeditepe* Yayınları'na basılan, *Sığınak Hikâyeleri; Sığınak, Şair Alvin, Postacı Kızı Vera, Tütüncü Gareth, Postacı Kızı Vera Arttırmaya Nasıl Konuldu* ve *Sığınağın Son Ağzından* isimli altı öyküden oluşmaktadır. Bu eseriyle, 1963'te Feyyaz Kayacan *Türk Dil Kurumu Hikâye Ödülü*'nü kazanmıştır. Bu öykülerin çoğu, *Yenilik* dergisinde yayımlanmıştır. Öykülerde İkinci Dünya Savaşı yıllarındaki Londra'da anlatılmaktadır. Yazılan öykülerde İngilizlerin acılarının yansıtıldığı iddia edilmiştir. Savaş, yaşam, var olma çabası gibi temalar yoğun olarak işlenmektedir (Tosun, 2013: 129). Anlatıcı, *Sığınak Hikâyelerinde* anlattığı olayların birçoğunun gerçek olduğunu belirtmiştir (Kayacan, 1963: 193). Savaş ve yaşamın

karşılaştırıldığı öykülerde yaşamın güzel oluşu vurgulanmaktadır. Alman bombardımanı karşısında insanların ne tür bir psikolojiye sahip olduğunu bu öykülerde görmek mümkündür. Bombardıman esnasında sığınaklarda bulunan insanların yaşamlarının konu edildiği öykülerde, ölümün insan düşüncesindeki yeri ve anlamı sorgulanmıştır. Yazar bütün bu öyküleri yazdığı dönemde işsizdir ve insanları gözlemlene fırsatına sahiptir. Öykülerini de gözlemlerinin ürünü olarak yazmıştır.

1964 senesinde *Ağaoğlu* yayınevinde basılan *Cehennemde Bir Yusuf*, aynı adı taşıyan on üç bölümlü tek bir öyküden oluşmaktadır. Konu bütünlüğü bulunan öykülerde yoğun olarak metaforlar kullanılmıştır. Öyküler, bu hâliyle şiirsel bir düzyazı şeklindedir. Bireyin kısırılması, çıkış bulamaması Yusuf metaforuyla anlatılmaktadır:

“Zindanlarda, kuyularda yaşamını sürdüren bir Yusuf, topluma, çağdaş anlayışlara, değerlere eleştirel bakışlar getirir. Yusuf’un yaşadığı Terzela, tam bir baskı, ölüm ve umutsuzluk bölgesidir. Her pencere açılıştan yeni bir çirkinlik daha çıkar ortaya. Her sözcük bir çılgınlığa dönüşür burada. İntihar kol gezmektedir” (Tosun, 2013: 129).

Soyut bir karaktere sahip olan öyküde, zindanda yaşamını devam ettirmek zorunda kalan Yusuf’un şahsında modern toplum eleştirilmektedir.

1967 senesinde *Yeditepe* Yayınları’nda basılan *Gibiciler* isimli kitapta üç öykü bulunmaktadır: *Canımıza Tak Demişliğin Ön sözü*, *İyilik Uzmanları* ve *Gibiciler*. Öykünün ismi dikkate alındığında, geniş bir ima örüntüsünün bulunduğu anlaşılır. Yazar, “gibi yapan” insanları ve bu insanların içinde bulunduğu toplumu eleştirmektedir. İkiyüzlü insanlar, yalnızca kendilerine iyilik yapanlara karşı müsamahakâr davranmakta, başkalarını karşı taş kesilmektedir. “(...) Ölüm karşısında bile dürüst değildirlir. Kitabın uzun öyküsü ‘Gibiciler’de sanat-edebiyatta taklitçilik anlayışı, yeniliklere karşı, tek tip, mekanikleşmiş sanat anlayışı gündeme getirilir” (Tosun, 2013: 130).

Öyküdeki karakterler, haksızlıklar karşısında suskun davranmakta, idam edilen birinin fotoğrafının kendilerine ne gibi bir katkıda bulunacağını düşünmektedir. Sanat ve edebiyat yaşamındaki taklitçilik ve tek tipleşme eleştirilmektedir. Öyle ki sevgilisine mektup göndermek için postaneye giden anlatıcı, postane memurundan artık bütün mektupların kalıp olarak satıldığını, özgür imge ve düşünce yaratmanın

yeni ve farklı şeyler yazılmamaktadır, bunun nedeni yeni ve özgün düşünce yaratmanın kanunen yasaklandığını öğrenir (Kaya, 2009: 59).

Hiçoğlu'nun Serüvenleri 1969'da, Yeditepe Yayınlarınca basılmıştır. Kitapta üç adet öykü bulunmaktadır: *Bir Daha Yapmam*, *Çocuktaki Bahçe I* ve *Çocuktaki Bahçe II*. Görüldüğü gibi kitaba adını veren herhangi bir öykü yoktur. *Çocuktaki Bahçe I-II*, asıl itibarıyla bir roman denemesidir. Bu öyküler, yazarın 1982 yılında yayımlayacağı *Çocuktaki Bahçe* isimli romanının karalamaları hükmündedir. *Bir Daha Yapmam* isimli öykünün karakterleri sıkıntıdan kitap çalan biridir.

1987'de, *Eleştiri* Yayınevinde yayımlanan *Bir Deli Değilin Defterleri*, yazarın son öykü kitabıdır. Kitapta, Hilmi Yavuz'un şiirinin bir kesitiyle başlayan beş öykü bulunmaktadır: *Ölüm ve Serçe*, *Sen Olsaydın Ne Yapardın?* *Lütfiye Ablanın Unutkanlıkları*, *Bir Deli Değilin Defterleri*, *Bana Bakın Benim Adım Gizlem* ve *Ben de Mutlu Olmak İstiyorum*. *Ölüm ve Serçe* 1969 yılında, diğer öykülerse 1980 yılından sonra yayımlanmıştır. Bu kitaptaki öykülerde toplumun yanlış inançları ironik bir bakış açısıyla eleştirilmektedir:“(…) *Tutkuları, arzuları küçümseyen, insanı robotlaştıran, tek tipleştiren anlayışları gülünçleştirerek ironize eder. Akıllı-deli sınırının çizilemeyeceğini örneklerken özellikle deli olarak nitelenen kişileri yüceltir, onları bu hâle getiren yapıyı sorgular*” (Tosun, 2013: 130). Öyküler, geleneksel öykücülük anlayışına yaklaşan bir yapısallık arz etmektedir. Postmodern tekniklerin de kullanıldığı öykülerde sözcük oyunları bulunmaktadır (Barbarosoğlu, 1993: 6).

Ölüm ve Serçe isimli öyküde 65 yaşındaki yazar Ergin Çokergin'in Narsizmi; *Sen Olsaydın Ne Yapardın?* isimli öyküde edebiyat ortamı eleştirilmektedir. Güçlülerin kendini gösterdiği bir alan hâline gelen edebiyat ortamlarındaki yazarların sanrıları bu öyküde ele alınan konudur. *Bir Deli Değilin Defterlerinde* akıl hastanesine kapatılan bir akıl hastasının geçmişinden bahsedilmiştir. Bu öyküde aslında bir akıl hastası olmayan fakat öyle zannedilen kişinin psikolojik dünyası aktarılmıştır. *Bir Deli Değilin Defterlerinde*, Gogol'un, *Bir Delinin Hatıra Defteri* adlı eserine anıştırma tekniğiyle göndermede bulunulmuş. *Benim Adım Gizlem* ve *Ben de Mutlu Olmak İstiyorum* isimli öyküde zekâ özürülü bir kız olan Gizlem' in yalnızlığı, annesi ve çevresindeki insanlar tarafından anlaşılamaması anlatılmıştır. *Lütfiye Aba'nın*

Unutkanlıkları isimli öyküde senelerdir Londra’da bulunan şair Fikret’in, İstanbul’a gelerek ablası Lütfiye’de misafir olması konu edilmiştir.

Kayacan, öykülerinde mizahı ön plana çıkararak hem bireysel konuları hem de savaş gibi toplumsal konuları zamanının özelliklerini de göz ederek anlatma yolunu tercih eder. Feyyaz Kayacan da memleket sevgisi ve özlem teması da önemli yer tutar



İKİNCİ BÖLÜM

2. İRONİ KAVRAMI

2.1. İroni ve İroninin Özellikleri

Retorik, felsefe, sanat ve edebiyat alanında kullanılan “ironi” kavramının kökeni, Antik Yunan’a dayanmaktadır ve “eironeia” fiilinden türemektedir (Taşdelen, 2007a: 53). İroni sözcüğü Türk Dil Kurumu’nun yayımladığı Türkçe Sözlükte “1. Gülmece, 2. Söylenen sözün tersini kastederek kişiyle veya olayla alay etme” (Akalın vd. 2011: 1205) şeklinde açıklanmıştır. Zihinden geçeni, alay etmek için kullanmak anlamına gelen ironide söylenen sözün tersi kastedilmektedir. Sözü söyleyen kişi, muhatabıyla alay ettiğini açık bir biçimde göstermektedir (Karaalioglu, 1975: 172). İronide önemli olan söz oyunu yapmaktır; konuşmacı, söylediği sözün tersini ima ederek kelimelerle oynamakta, söylediklerinin değerini artırmaktadır (Kierkegaard, 2009: 270-71). Muhatpla eşit olmayan şartlarda söyleşen ironist, sözünün önemini söz oyunları ile ortaya koymaya çalışmaktadır.

Tahkiye sanatının önemli tekniklerinden biri olan ironi, saçma olayların ve zıtlıkların etkili olarak anlaşılmasına olanak sağlamak üzere, sözcüğün bilinen anlamının gizlenip anlatılanlara doğal bir hava vermektir (Boynukara, 1997: 99). “Tersinme” karşılığıyla da kullanılan ironi tenkitçi, saldırgan ve komik bir tarza sahip olan sözler ya da yazılardır. Bu yönüyle ironi, yıkıcı bir özelliğe sahiptir. En üst seviyedeki ironide yazar, kendisini söylediklerinden ustaca uzak tutmaktadır (Aytaç, 2003: 370). Türkçede “istihza, alay, saraka” gibi karşılıklarla da kullanılan ironi, muhatap olunan kişiyi küçümsemek, küçük düşürmek ve onunla alay etmektir. Bu anlamlar bir arada düşünülürse ironi; “alaysama, alaysılama, tersinme, tersinleme” gibi anlamlarda da kullanılmaktadır (Kılıç, 2008: 145). Böyle olunca da yalnızca bir eleştiri ve oyun amacına matuf olarak görülmektedir.

Söylenenin tersini ima etmek olan ironi, sözün açık ve anlaşılır bir biçimde söylenmesi değildir. Yani ortada sözün bilinen anlamıyla ilgili bir muğlaklık söz konusudur. Muğlaklık, ironik sözün derinliğinde gizlidir. Muhatap olunan kişinin, yani alıcının anlayış ve algı düzeyi, ironinin anlaşılmasında ve göndergesinde oldukça önemli bir unsurdur. Bazı durumlarda ironi içeren sözler, tam olarak anlaşılmamaktadır. Anlaşılama durumunun ana sebebi, sözlerin tam olarak anlaşılmasının istenmemesidir. Nitekim ironi, eksik sözdür; sözlerin çarpıtılarak söylenmesidir; söylenenlerin anlamının muhatabın idrakine bırakılmasıdır. Ne konuşmacı ne de dinleyici yanlış anlama konusunda sorumluluk üstlenmektedir. Bunun arkasında yatan husus, söylenen ya da yazılanlardan hangisinin doğru hangisinin yanlış olacağının bir sorun olarak durmasıdır. Bu noktada ifade etmek gerekir ki ironide, söylenenlerle anlaşılanlar birbirinden farklı şeylerdir (Taşdelen, 2007a: 54). Bu da ironi yapan kişinin arzu ettiği husustur.

İki ayrı ironi türünden söz etmek mümkündür. Sözlü ironide sözler, bilinen anlamların tam aksini ya da daha fazlasını ima etmektedir. Durum ironisindeyse zıtlıklar bulunmaktadır (Bozkurt, 1977: 105). Bu noktada tersi söylenmek suretiyle gerçekleştirilen ironideki amaç eğlenmek ya da gülmek değildir. Amaç tenkit etmektir ama bu noktada ironiyi yapan kişi, oldukça doğal davranmakta ve olaya ciddi bir tavırla yaklaşmaktadır. İroni yapan, alay ya da tenkidini soğukkanlı ve mizahi unsurları kullanarak yapmaktadır. İroninin muhatabı olan kişi, ironi yapanın bu taktiği ile eleştirildiğini fark etmemektedir. Bunu fark edebilmesi için zamana ihtiyaç duyulmaktadır. Çünkü ironik sözlerde mantığa dayalı bir çarpıtma bulunmaktadır. İroniye muhatap olan kişi, mantıkî çarpıtma karşısında yaşadıklarının şaka olduğunu zannedebilir; fakat aslında ironi içeren sözler, şaka yapılması için söylenmiş değildir. Dolaylı bir anlatım söz konusudur ve söylenenler, görünen anlamlarıyla değil ima edilen anlamlarıyla verilmektedir (Taşdelen, 2007a: 53). Anlam, sözün lafzında değil, derinlerindedir.

Yukarıdaki anlamları düşünüldüğünde ironi yapan kişi; herhangi bir topluluğun önünde öne çıkmak ve prim yapmak isteyenleri engellemek istemekte, onlara alaylı bir şekilde yaklaşmakta, görünenlerin ardındaki gerçeği açığa çıkarmaya çalışmakta ve överken yermektedir (Ecevit, 1994: 31). İroni, konuşan ya da yazanın

üstün olma çabasıdır. İroni yapan kişi, muhatabını pusuya düşürmek ve ona kendisinin daha üstün olduğunu göstermek istemektedir. Bu da doğal olarak ironistin haz duygusu yaşamasını sağlamaktadır. İroni yapan kişi, bu sayede bilgi ve görgüsünü göstermenin dışında kelimelerin türlü anlamlarını da bildiğini ortaya koymaktadır. İronik sözler, okurun ya da dinleyicinin ters yüz edilmesine neden olmaktadır:

“İronik sözler söyleyen kişinin karşısındakilerin bir kısmı iletiyi doğru anlarken bir kısmı da iletiyi yüzeysel olarak anlamaktadır. Yani ironik sözler, çift katmanlıdır. İronide önemli olan muhataptır; onun söylenenleri alımlama düzeyi, ironide esastır. Bir bakıma ironik sözler, muhatabının bilinç ve bilgi düzeyi, mizah anlayışı anlama kavuşturur. Bu noktada ironik sözün yüzeysel anlamı yanlış anlamaları içermekteyken ima edilen anlamı gerçek anlamı içermektedir. İronik sözler; asıl itibarıyla bir muhatapın varlığıyla değer kazanmakta, muhatapın bulunmadığı ironik sözler ise değersizleşmektedir” (Hamon, 1995: 7).

İronik sözlerle muhatap olmak, farklı duygular yaşatmaktadır. Zevk, acı, neşe ve üzüntü ironinin yaşattığı kaçınılmaz duygular arasında yer almaktadır. İroni yapan yazar ya da konuşmacı, muhatapın sezerek kaçabileceği bir tuzak kurmaktadır; bu tuzakla birlikte muhatap, sözü ya da yazıyı anlamaması durumunda kendisini kötürüm hissedebilecektir (Sanders, 2000: 117). Ortada kötürüm olmanın yarattığı bir belirsizlik söz konusu olacaktır.

İroni yapan kişinin farklı özellikleri bulunmaktadır. Bu özellikler, onun sözlerinin ve muhatapla kurduğu ilişkinin niteliklerini belirlemektedir.

- İroni yapan kişi, farklı söz dağarlarını kullanmaktadır. Kendi söz dağarından şüphe duyan ve bu şüpheden ötürü bilimsel, felsefi ve edebî söz dağarlarını da kullanan ironist, sözcüklerin kendi varlığıyla yetinmemektedir. İronik bağlama sahip olan sözler; ironi yapan kişiyi, ironiye muhatap olan kişiyi ve izleyicileri kapsayan bir bağlam içerisinde ifadesini bulmaktadır (Güçbilmez, 2005: 106). Yani ironi, üçlü bir çerçevede gelişmektedir.

- İronist, kendisine ilişkin olarak felsefe yapmaktadır. Felsefe yaptığı ölçüde, sözcük dağarcığında bulunan sözlerin gerçekliğe başkalarınınkinden daha yakın olduğunu düşünmemektedir. Bütün bunlar, ironi yapan kişinin felsefeden, eski sözcüklerle yeni sözcükleri, başka söz dağarlarıyla kendisine ait söz dağarını çarpıtmaktan; ironiyi en uygun sözlerle ve bağlam içinde yapmaktan hoşlandığını

göstermektedir (Rorty, 1995: 115). Bir bakıma ironi, felsefeyi söz oyunlarıyla yapmaktır.

İroni yapan kişi, sözcük dağılımındaki sözlerin şüphelerini hangi ölçüde garantileyeceğini ya da dağıtacağını bilmektedir. Hamon'a (1995: 9) göre ironide;

- Alayı yapan/alaysılayan, yani söyledikleri ya da yazdıkları vasıtasıyla başkalarına saldırıda bulunan,
- Alay edilen/alaysılanan, yani ironinin hedefinde bulunan,
- Saf olan, yani yüzeysel anlamı kavrayan,
- İş birliği içinde bulunan, yani ironik sözlerin ima ettiği anlamı kavrayıp ironi yapan kişiyle birlikte gülen,
- Oyunbozan, yani toplumsal düzenin temsilcisi olan, ironi yapan kişinin saldırısını engelleyen beş kişi bulunmaktadır.

İroni, hayatın gerçeklerinin bazen göz ardı edilerek kavrama veya duruma göre takınılan çoğu zamanda mizâhi olan anlatım biçimidir. İronide, ironinin nesnesi ve ironiye muhatap olan kişi birbirinden ayrılmaktadır. Herhangi bir şey hakkında ironi yapıyorsa bu ironinin nesnesidir. İroni yapılan şey; bir insan, inanç, tavır, felsefi ya da dinsel düşünce yahut yaşam biçimi olabilir. İroniye muhatap olan kişi, hadiselerle çok fazla özgüven ile atılmakta ve bundan dolayı farkında olmaksızın ironiyle yüz yüze gelmektedir (Egan, 2006: 64-65). İronide yer alan ögenin tuzağa düştüğü anlamına gelmektedir.

İroninin atası sayılan Sokrates'te ironin temelini "bilmezlikten gelme" oluşturmaktadır. Sokrates, muhataplarının herhangi bir şey bilmediğini ortaya çıkarmak üzere hiçbir şey bilmiyormuş gibi davranmaktadır. Cahil görünmekte, saf bir insan gibi davranmakta ve muhatabına devamlı olarak sorular sormakta ve onları küçük düşürmek için çabalamaktadır. Sokrates'in temel hedefi, insanların bilgilerinin çok az olduğunu ortaya çıkarmaktır. Kierkegaard, Sokrates'in "bilmezlikten gelme" tavrını şu şekilde anlatmıştır:

"Aşırı bir bilgeliğin karşısında alabildiğine cahil, alabildiğine aptal, kütük gibi durur ama o kadar sıcakkanlı ve öğrenmeye heveslidir ki bilginin ev sahipleri böyle birinin dağ gibi birikimlerini yağmalamasından büyük zevk duyar."

Duygusal ve anlamsız bir heyecanla ilgili olarak, başkalarını etkileyen büyük olayları kavramayacak kadar kalın kafalı olmak, aynı zamanda bugüne kadar bir sır olarak kalmış her şeyi kavrayıp anlamak isteyen bir iyiliği de açıkça ortaya koymak, bence ironinin son derece normal ifadeleridir” (Kierkegaard, 2009: 230-231).

Açıklamalara bakıldığında, ironinin ne gibi bir özelliğe sahip olduğu net olarak anlaşılamamaktadır. Bu da aslında ironinin ikircikli yapısından kaynaklanmaktadır. İroni eşiktir; ne iyidir ne de kötü; ne güzeldir ne de çirkin; ne doğrudur ne de yanlış. İronide bir eleştiri bulunmaktadır ve bu eleştiri, asıl itibarıyla doğrunun formülünü de vermektedir. İronide ima edilen anlamla eleştiri yapılmaktadır; fakat bu eleştiri, içerisinde yapıcı bir özellik de taşımaktadır. Eleştiri, sanki yıkıcı bir özelliğe sahipmiş gibi görünmektedir; ancak bu eleştirinin arkasında doğruyu gösterme gibi bir niyet gizlidir. Sokrates, ironide olumlu ve olumsuz görünen tüm unsurları kullanarak muhatap olduğu insanları köşeye sıkıştırmakta ama onların gerçekleri görmesini de sağlamaktadır.

İroni, ruh hâliyle alakalı bir durumdur. Buna göre ironi yapan kişi, kendini “saf, habersiz, bilgisiz, hatta cahil olarak” göstermektedir. Bu, bir bakıma sinsiliktir: *“İronistin ruh hâli, söylediği ile söylemek istediği arasında tam bir karşıtlık olan bir kişinin ruh hâli nasılsa öyledir. Anlamı tersinden söylemek, mizah değeri taşıyan bir söyleme biçimidir, bu nedenle ironist güler yüzlüdür”* (Taşdelen, 2007a: 56). İroni yapan kişi zihninde, söylediği sözlerin her iki anlamını da barındırmaktadır. İroninin bu yanı, kendi içinde bir gizem barındırmaktadır. İroni yapan kişinin anlaşılmasında ortaya çıkan sorun, ironinin gizemidir. İronist, muhatabına mesafe koyarken aslında söyledikleriyle ima ettikleri arasında da bir mesafe oluşturmakta, bu sayede sözünün gücünü artırmaktadır. Anlaşılma sorunu; yalnızca gizem oluşturmamaktadır, aynı zamanda muhatap olan kişiyi ironiste esir etmektedir. Çünkü ironiye muhatap olan kişi(ler), sözü söyleyenin neyi anlatmak istediğini bilememekte, bunu kavramak için hem ironi yapana hem de ironik sözlerle dikkatini vermektedir. Bir bakıma ironi yapanla ironiye muhatap olan arasında bağımlılık ilişkisi kurulmaktadır. Bu ilişki, ironi yapanın yüceltilmesine, muhatap olunan kişinin ise bağlı kalmasına yol açmaktadır (Kierkegaard, 2004: 49). İronide sözün sahibi ile söze muhatap olan kişiler bulunmakta, bu da hiyerarşik bir ilişki biçimini doğurmaktadır.

İroninin en önemli özelliği özgürlük anlayışıdır. İroni yalnızca özgür bir ortamda yapılmamakta, aynı zamanda ironiyi yapanı da ironiye muhatap olanı da özgürleştirmektedir. Kierkegaard, özgürlüğün ironinin en önemli özelliği olduğunu belirtmiştir. İroni yapan kişi, çevresindeki baskılara rağmen ironi yaptığında kendisini özgür hissetmeye başlamaktadır (Kierkegaard, 2009: 281). İronist, karşı duruşa sahiptir ve bu yüzden kendisini özgür hissetmektedir. Belki çevresindeki her şey onun özgürlüğünü kısıtlamaya çalışmakta, ona kendisi gibi olma imkânını vermemektedir; ama ironist, bir sözün çok anlamlılığından hareketle uzak anlamını da ima ederek kendisine bireysel bir özgürlük alanı yaratmaktadır. İronistin yaptığı eylem, bilinçli bir eylemdir; sözleri de o bilincin yansımasıdır. Kendi özgürlük alanı içerisinde sözünün belli bir mecraya gitmesini, hedefine ulaşmasını ve kurulu düzeni sarsmasını beklemektedir. Özgürlük deneyimi, onun mevcut düzenle ideal düzen arasında kurduğu karşıtlığın dile dökülmesidir. İronist, özgürlük alanını bu sayede en uç noktalara dek götürmeye çalışmaktadır. Karşıtlıkları çözmeye çalışan ironist, mutlak olanı kendisine hedef almakta, mutlak olanın sarsılması için zihinsel bir değişimi amaçlamaktadır. İroni yapan kişi, yaptığı ironiyle aslında kendisinden kurtulmakta, böylece kendisini daha özgür hissetmeye çalışmaktadır (Güçbilmez, 2005: 17). İronist, yaptığı ironiyle kendisini aşmakta, kendi dışına çıkmakta, böylece özgürlüğünü eyleme dökmektedir.

İroni, özgürlük anlayışından dolayı sınırsızlığı da benimsemiştir. Çelişkilerden beslenen ironi, sonsuz bir anlam dünyasına sahiptir. Söz konusu anlam dünyası, yeni anlamların ortaya çıkmasını sağlamaktadır. İroni, kendisini besleyen, kendi içinde yeni yeni anlamlar doğuran ve var olan anlamlara kafa tutan bir teknik olduğu için hem özgür hem de sınırsızdır (Lang, 2008: 230). Özgürlük niteliğini ironiden ayırmak imkânsızdır.

Özgürlüğün ulaştığı nihai nokta, yıkıcılıktır. İroni yapan kişi, var olanı kalıplarla sarsmaya, hatta yıkmaya çalışmaktadır. İroninin ilerlemesi, mevcut kalıpların yok edilmesine bağlıdır. İronist, Tanrı rolünü üstlenmekte ve bu rolle gerçekleşmiş eylemleri (edim) yok etmeye çalışmaktadır. İronist, geçmişte gerçekleşmiş eylemleri yıkarken gelecek adına yeni eylemler yaratmayı amaçlamaktadır (Kierkegaard, 2009: 288-89). Bu yönüyle düşünülürse ironi, yok

ederken aslında yeni bir şey yaratmaya çalışmaktadır. Böyle düşünülürse soyut bir anlam dünyası bulunan ironi, karşı çıkan bir yapıya sahiptir. Bu özelliği, ironinin yıkma ve yok etme eylemine başvurmasını sağlamaktadır. Geçmişte meydana gelen ve zihinleri esir alan düşünce ve inançların yıkılması ve yeni bir gelecek inşa edilmeye çalışılması “Tanrısal bir deliliktir” (Kierkegaard, 2009: 288). Yani ironist, yıktığı kalıpların üstüne yeni kalıplar kurmamakta, var olan düşünce kalıplarını sarsmaya çalışmaktadır. Bu da ironiye muhatap olan kişilerin düşüncelerini değiştirmesi için gerçekleştirilmiş bir girişimdir. Mevcut düzeni hedef alarak parçalamaya çalışan ironist, yıktığının yerine yeni bir düzen koyamamaktadır. Yıkıntının üzerine kendini inşa eden ironinin hedefi oluşan kaos içinde eski düzenin ortadan kalkmasıdır. Yeni bir düzen oluşturmak, ironistin hedeflediği şey değildir.

İronist paradokslardan beslenmektedir. Yaşamın kendisi bir bunalım ve paradokstan ibarettir, ironi de bunlardan beslenerek yapılmaktadır. İronist, bir taraftan kendisini Tanrı gibi hissetmektedir ancak diğer taraftan ölümlü olduğunu da bilmektedir. Bu durum, ironist için ciddi bir paradokstur. İronist, bu paradokstan yararlanmakta, Tanrısal bir güçle ölümlü bir yaratık olduğunu bilmektedir. Ölümlü bir varlık olan ama kendisini Tanrı gibi hisseden ironist, paradoksa düşmekte, çelişkiyi ironik sözlerine yansıtmaktadır (Genç, 2008: 187). Bu da ironistin, muhatabını küçülttüğünü göstermektedir.

İroni, öznelidir. Herkes tarafından aynı biçimde kabul edilmemekte ve algılanmamaktadır. İronist, sorgulamak ve yıkmak istediği düşünceyi hedef alırken kendisine ait fakat herkes tarafından tam olarak kabul edilmemiş düşünceden hareket etmektedir. Yani mutlak, toplumsallaşmış, kalıp hâline gelmiş ve çerçevesi belirlenmiş bir düşünceyi yıkmaya çalışan ironist, kendisine ait düşünceyi, yani henüz herkes tarafından kabul edilmemiş olan fikri genel-geçer düşüncenin yerine ikame etmeye çalışmaktadır. İronist, kendi benini sözlerine ya da yapıtına yansıtmaktadır. Sokrates’in ironisi daha nesnelken zaman içinde ironi öznelleşmiştir. Bu da ironinin giderek daha da bireyselleştğini göstermektedir. Öznellik algısı, romantik ironiyle birlikte ortaya çıkmıştır aslında (Genç, 2008: 181). İroni, romantik dönemde ve modern sonrası dönemde, yaşanan bunalım ve toplumsal sorunların da etkisiyle bireysel bir çehre kazanmıştır. “*Romantizmin öz farkındalık yaratan kendine yönelik*

düşünme hâli, sonsuz bir içe dönüşle öznenin de vurgu alması anlamına gelir. Romantik ironi bu durumda, nesnenin kırılması, sanatçının başkaldıran bir dürtüyle gerçekliğin sınırlamalarının ötesine geçmesi anlamına gelmektedir” (Güçbilmez, 2005: 19). Romantizmle dışarıdaki dünyanın sert realitesi, bireye ait doğruların içinde erimiştir.

İroni, dokunup geçme sanatıdır ve söyleminde her şeyden bir miktar barındırmaktadır. Bu da ironinin yüzeysel olmasına neden olmuştur. İroni, derinliği istememektedir; evrende bulunan her şeye ilişkin olarak yapılabilen ironi, yüzeysel bir özelliğe sahiptir. Yüzeysellik, ironinin dengeli olmasını sağlamaktadır. Her şeyle belli oranda ilgilenen ironi, tüm hakikatleri ortaya çıkarmaya matuf bir girişimdir. İronik söylem, aşırılık barındırmamaktadır, bu yüzden dengelidir. Kısa bir söylemle geniş bir alan açmak isteyen ironist, bunun daha etkili bir yöntem olduğunu bilmektedir.

İroni, pasif bir retorik tekniğidir. Eyleme dönük bir tarafı yoktur, yalnızca düşünce kalıplarını değiştirmeye yöneliktir. Ortaya konan düşünce, eyleme dönüşmediği için ironist edilgen bir rol üstlenmektedir. İronist, bir şeylere karşı çıkmaktadır fakat bu tavır, eyleme dökülmemekte, yalnızca söylem düzeyinde kalmaktadır. Bilinçlendirmek, ironinin temel hedefidir; bunun için ironist, yaptığı işin zihinsel bir süreç içerisinde gerçekleşmesini istemektedir. İdeal olanı işaret eden ironist, eylemsizliği bir tavır olarak ortaya koymaktadır. Yerine başka bir olgu koyamadığından muhatabı boşluğa sürüklemektedir. İronik metinler ya da sözler, var olan yapıyı ya da düşünceyi parçalamaktadır. Tek anlamlılık ironinin benimsemediği bir durumdur, bundan dolayı ironi yapan kişi anlamı çoğullaştırarak parçalama yolunu seçmektedir. Mevcut düzen bütünlüğünü kaybetmektedir. İroni, zihinlerin kalıplar çerçevesinde düşünmesini ve değer yargıları üretmesini önlemekte; bireylerin gerçek karşısında yeni bir tutum geliştirmesini istemektedir. Bu da ancak var olan yapının sarsılması ve parçalanmasıyla mümkün olmaktadır. İroninin parçalama özelliği, yalnızca fiziki bir özellik değildir, aynı zamanda anlamsal bir tarafa da sahiptir (Güçbilmez, 2005: 151). İroni, bireylerin daha fazla düşünmesini, hatta derinlemesine düşünmesini sağlamaktadır.

Sahip olduğu ayırt edici özellikleri olarak şu hususlardan da kısaca bahsetmek yerinde olacaktır: Karşıtlık ve etkinin artması için söylenen şeyin tersini kastetme, alay

etme ironinin temelini oluşturmaktadır (Şener, 2006: 159). Zıtlık ve çatışma, düalist yapının oluşması için gereklidir. Aristoteles ve Sokrates'ten bugüne dek gelmiş olan ironi, tarih boyunca farklı anlayışlarla değişim geçirse de zıtlık ve çatışmayı özünde barındırmaya devam etmiştir. Zıtlık ve karşıtlık yoksa ironi yapılamaz. İroni okuyucunun ya da izleyicinin metin ile kurduğu zıtlık ilişkisi temelinde gerçekleşmektedir. Evrendeki tüm olay, durum ya da eylemlerde zıt durumlar söz konusu olabilir. İroni yapan kişi, gördüğü zıtlığı, sergileyerek muhatabıyla alay etmekte ve söylemek istediklerini gizlemektedir. Bu da aslında ironinin diyalektik bir yapı arz ettiğini ortaya koymaktadır. *“Kendilik-ötekilik diyalektiği olan ironi, öznenin kendini yaratması, yok etmesi ve sınırlaması uğraklarını içeren bir diyalektiktir. Söz konusu bu ironide; insan kendini yaratır, gerçeklikle karşılaşır, kendini yok eder ve nihayet sınırlar”* (Öcal, 2010: 10). İroni, ironiyi yapan kişinin kendisiyle öteki arasında kurduğu ilişki temelinde ilerlemektedir. İronist, yaptığı ironi ile kendini var etmekte, gerçeği görmekte, sonra kendini gizleyerek geri çekilmektedir.

İroni, kendini referans almakta, varlık ve yokluk durumunu yine kendisi belirlemektedir. İroni, düaliteden beslenmektedir. Yaşadığımız evrende, birbirinden farklı pek çok karşıtlık bulunmaktadır ve bu karşıtlıklar varlığın sergilenmesi için en gereken unsurlardan biridir. İki şey arasındaki çelişki ve çatışma, ironinin gerçekleşmesini sağlamaktadır. Zıtlık ve çelişkiler, daha çok bireysel ve sosyal sorunlar üzerinde yoğunlaşmakta, bunların sergilenmesi için araç olarak kullanılmaktadır. Ironinin en önemli amacı, bireyin içinde bulunduğu dünyada kendinden ya da toplumundan dolayı yaşadığı sorunların ortaya konmasıdır (Eliuz, 2008: 294). Zıtlık, ironi içeren metni birbirine sıkı bir şekilde bağlamakta; birbiriyle irtibatlı ve birbirini gerektirecek bir mahiyet kazanmasını sağlamaktadır. Yani ironide, her parça kendi karşıtını algılamaktadır. Bu da ironinin anlam kazanmasını sağlamaktadır. Zıtlık, vurgulanmak istenen fikrin belirginlik kazanmasına yardımcı olmaktadır. Sadece vurgulanmak istenen fikir değil, bu fikrin karşısında konumlanan ve eleştirilen fikir de zıtlık sayesinde kendini göstermektedir. Yani ironi, iki farklı düşünceyi bir arada sergileyerek yapılmaktadır. Böylece ironi şüpheli bir hâl almaktadır. İki farklı düşüncenin bulunması, bu şüphenin temelinde yatmaktadır. Her şeye şüpheyile yaklaşan ironist, çekimser kalarak zıt düşüncelerin kendilerini

sergilemesine izin vermektedir. Aslında, çekimserlik zıtlığın sonucudur (Güçbilmez, 2005: 25). Çekimserlikle birlikte ironist, kendisinin karşısındaki tüm yapıları eleştirmektedir.

İronist, zıtlıkları duygu evrenine yansıtmaktadır. Duygu evreninde iki uçlu bir yaratımda bulunan ironi; maddeyle mana, akılla ruh, coşkuyla kuşku, tutku ile hesap verme arasında uzlaşmaz bir çelişki yaşamakta, âdeta bir kısıkaç içinde kalmaktadır. “(...) *Bu ikili karşıtlıklardan beslenmeleri, onları zihinsel bir sarmalın içine çekmiştir*” (Güçbilmez, 2005: 15-16). İronistin zıtlıklardan yararlanması sonucu da yıkım gerçekleşmektedir. Yıkım, kurulan çelişki ve zıtlıkların bir sonraki sayfaya geçebilmesi için gerekmektedir. İroni yapan kişi, birbiriyle çelişen ya da birbirine zıt iki farklı düşünceden yararlanarak var olan kalıpları yıkmakta ve bu kalıpların üzerinde yükselmektedir (Kierkegaard, 2009: 20). Özetle yıkım, yeni bir yapının kurulmasını sağlayan bir araç olarak vazife görmektedir.

İroni, içerisindeki düalist yapıdan dolayı anlamı çoğaltan bir teknik olarak da görülebilir. Yaşanan her şeyde tek bir anlam yoktur; kişiye, taraflara ve algılara göre değişebilen anlamlar bulunmaktadır. Birbiriyle çelişen, birbirine zıt bu anlamlar, bir arada sergilenmektedir ve ironi yapan kişi, gerçekleştirdiği girişimle karşısında bulunan bu anlamlardan bazılarını kullanmaktadır. İroni yapan için de ironiye muhatap olan kişi için de tek bir yorumdan bahsetmek imkânsızdır. İroni içeren sözler, her okurda ya da dinleyicide birbirinden farklı şeyleri anlamasına neden olmaktadır. Bir bakıma okur, ironi karşısında yeni yeni anlamlar üretmektedir. Bu da okurun sürece dâhil olduğunu net bir şekilde göstermektedir. Bunu da kendi dünyasına ya da müktesebatına göre yapmaktadır (Güçbilmez, 2005: 283). İronist, yaptığı ironi ile tüm anlam ve yorumları geçerli kılmakta, bunların tümünün aynı metin içinde sergilenmesine müsaade etmektedir. İroninin güçlü yanı, farklı anlamların bir arada bulunmasından kaynaklanmaktadır. Belirsizlik ve paradoks çok anlamlılığın doğal bir sonucudur (Owens, 2008: 196). İroni yapan kişi anlamı çoğullaştırdığı müddetçe, başarıya ulaşmış olmaktadır.

Gizlenme, ironinin en önemli öğelerinden biridir. Gizlilik ironistin, yaptığı işten haz almasını sağlamaktadır. Gizlenme, ironistin yaptığı seçimi göstermemesi, ima ettiği anlamı tam olarak sergilememesi, karşıtlıklar kurmasıdır. Kierkegaard,

gizlenmenin nihai başka bir amaca matuf olduğunu belirtmektedir (Kierkegaard, 2009: 275). O da ironistin var olanı görünür kılmaya hedefidir. İroni yapan kişi, birden fazla anlamı, yorumu aynı anda mümkün kılarak muhatabı çelişkiye düşürmektedir. Söyledikleriyle ima ettikleri arasındaki zıtlık ya da çelişki, muhatabın düşünmesini, düşünerek gerçeğin hangisi olduğunu bulmasını sağlamaktadır. Bu noktada, ironist aslında birbiriyle çelişen ya da zıtlık ilişkisi içerisinde olan birden fazla argümanı bir arada vererek asıl söylemek istediğini görünür kılmaya çalışmaktadır.

İroni, eleştirel bir çabanın ürünüdür. İroni yapan kişi, karşıtlıkları ve çelişkileri sergileyerek aslında eleştiri yapmakta, yaptığı eleştiriyle muhataplarının gerçeği bulması için çabalamaktadır. Bu anlamda, ironist, tarafsız değildir; eleştirisinde kendisini, dinleyenlerin ya da okuyanların kendisi gibi düşünmesini istemektedir. İroni, otoritenin saldırısına uğramamak için yapılmaktadır. İronide eleştiri doğrudan, sözün gerçek anlamları kastedilerek gerçekleştirilmemektedir. Sansür, yıldırma, baskı ve sindirme politikasının güdüldüğü dönemlerde ironi revaçta olmuştur (Taşdelen, 2007a: 54). Çünkü ironi, böyle dönemlerde, hem bireyin kendini ifade edebilmesini sağlamış hem de eleştiriye mümkün kılmıştır.

İroni yapan kişi, yalnızca muhataplarını ya da gelenekleri eleştirmemektedir, aslında kendisine de eleştirel bir gözle bakmaktadır. İdealin peşinde olan ironist, kurulu düzenin karşısında durmaktadır. Bu yönüyle ironiyi yapan kişi; kendisiyle ötekiler arasında karşıtlıklar kurmakta, sorunları tespit ederek bunları farklı suretlerde ifade etmektedir. Eleştirel bakış, ironi yapan kişinin hayat biçimi ve felsefesi olmaya başlamaktadır. “*İroni, yalnızca bir retorik sanatı değildir; aynı zamanda bireyin hayatla kurduğu ilişki biçimidir*” (Cebeci, 2008: 263). İronist, eleştiride var olanı gösterirken yok olan üzerinde durmakta ve muhataplarının yok olanı anlamasını sağlamaya çalışmaktadır.

İronideki eleştiri, ironi yapanın kendisi ile öteki arasında kurduğu ilişkidir. Bu ilişkide uzlaşma bulunmamaktadır. Aksine, reddetme, karşı çıkma ve ötekileştirme vardır (Starobinski, 2008: 24). Eleştiride amaç, eleştirilerek yıkılan, yerle bir edilen durumun yerine başka bir durumu koymaktadır. Bir bakıma ironi, düzene başkaldırmak, karşı çıkmak ve yeni bir gerçeklik inşa etmeye çalışmaktır (Kierkegaard, 2009: 298). İroni, bu tavrıyla bir oyun olarak kendini göstermektedir.

İronist, söylemlerindeki karşıtlıklarla ya da çelişkilerle gerçeği işaret etmekte, gerçeğin muhatapları tarafından algılanması için çabalamaktadır.

Sınırsızlık ise ironide bir yorumun öne çıkartılıp diğerlerinin arka plana atılmasından kaynaklanmaktadır. Çok anlamlılığı esas alan ironik metinlerin yorumunda okur, farklı anlamlarla karşılaşacak, diğer anlamları öteleyecektir. Bu da bir ölçüde paradoksun oluşmasına yol açmaktadır. Elde edilmesi çok zor olan bileşime ulaşılıncaya kadar devam eden süreç, sonsuz ve sınırsız bir yorum dizgesinin oluşmasını sağlamaktadır. Belirsizlik, çok anlamlılığı doğurmakta, çok anlamlılık da sınırsız bir ağ oluşturmaktadır (Güçbilmez, 2005: 333). İroni bu yönüyle kapalı bir yapı oluşturmaktadır. Dengelidir ve organik bütünlük oluşturmaktadır. Ancak orijinaliteye zarar vermeksizin farklı şekillerde algılanabildiği için de açık bir yapıya sahiptir (Eco, 2001: 10). İroni, boşlukları doldurmakta ve yeni boşlukların açılmasına vesile olmaktadır. Bu döngü sonsuza kadar sürüp gitmekte, farklı pek çok anlamın birbirine gerektirmesine ve yeni anlamların ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

2.2.İroninin Tarihsel Gelişimi

“İroni” kavram olarak ilk kez Platon’a ait olan *Devlet* isimli eserde kullanılmıştır (Güçbilmez, 2005: 12). Retorik ile sınırlandırılmış bir kavram olarak görülen ironi, gerçeği elde etme metotlarından en önemlisi olmuştur. İroni metodu, cahil gibi görünerek muhatapı, kendisi ile çelişki yaşayacak şekilde konuşturmadır (Cebeci, 2008: 277). Latife ve espri yaparak, tarizli konuşarak gerçekleştirilen ironide, gerçeklik ile karşıtlık oluşturma gibi bir durum bulunmaktadır. Bildiği hâlde bilmiyormuş gibi görünmek için başvurulanan ironide rakibin oyuna getirilmesi temel amaçtır. Bildiğini zanneden muhatap, bilgisizliğinin cüretkârlığı ile bozguna uğratılmaktadır. Rakip, esas itibarıyla böyle bir hamle beklememektedir, bu da onun oyuna geldiğini göstermektedir. Böyle düşünülürse Sokrates’in yaptığı ironi, konuşma esnasında yapılan bir hiledir. Karşıtlıklar üzerine inşa edilen ironi, Sokrates’in uyguladığı bir tekniktir ve söz konusu karşıtlıklarla gerçeği elde etmek olanaklı bir hâl

almaktadır : “Gerçeğin bilinebileceğine inanan Sokrates için ironi, hakikat ile cehalet arasındaki karşıtlıktır” (Güçbilmez, 2005: 90). Cahil gibi görünen ama aslında söz konusu ettiği hususu çok iyi bilen bir konuşmacının üslubu hâline gelmiştir ironi.

Aristophanes’e göreyse ironi, büyük oranda retorik ile alakalı bir girişimdir. Haksızlık durumunda da kullanılan ironi “aldatma”yı da içinde barındırmaktadır (Güçbilmez, 2005: 14). Haksız durumda iken de laf oyunları ile karşısındakini kandırma biçiminde ortaya çıkan Aristophanes’in ironisi, Antik Yunan’da olumsuz bir durum olarak karşılanmıştır. Fakat burada dikkat edilmesi gereken bir husus vardır, o da ironinin bir retorik aracı olmasıdır. Haksız olsa bile kendisini haklı göstermek isteyen bir kişi, retorik aracı olarak ironiye başvurmaktadır.

Aristo ise ironiyi kişinin, kendini önemsiz göstermesi şeklinde algılamış ve Sokrates’e atıf yapmıştır. Aristo, “ironi” kavramını “Eiron” ile “Alazon” kavramlarını esas alarak açıklamıştır. Eiron, kendini kötü görmektedir ve devamlı olarak övünmekte olan Alazon ile çatışmaktadır (Cebeci, 2008: 278). Karşıtlıklara başvurmak, bazı olumsuzlukları beraberinde getirmiştir ama ironinin mahiyetinin belirginlik kazanmasını da sağlamıştır. Antik dönemin filozoflarından Anaximenes’e göre ironi, herhangi bir şeyi söyler veya bir şeyi önerir iken bunları söylemiyormuş ve önermiyormuş gibi davranmaktır. Bu bakımdan ironi, retorikle ilişkilendirilmiştir. Burada da bir zıtlık söz konusudur ve bu zıtlık örterek gizlemeyi esas almaktadır (Cebeci, 2008: 277-279). Retorik tekniği olarak gizleme, ifadeye kuvvet katmakta ve sözün etkisini artırmaktadır.

Antik Yunan filozoflarından biri olan Pyrrho ise; gerçekte tutarsızlık ve çelişkiler içeren bir kâinata yaşadığımızı, bunun için de yaşadığımız dünyaya ait her şeyin saçma olduğunu düşünmektedir. Pyrrho’ya göre “sevgi, inanç, özgürlük, adalet, gerçek vb.” ideallerle evrenle ilgili olumlu tasarılar, varlığın içerisindeki çelişkilerle zıtlıklardan dolayı, gülünçlük içeren kavramlara ve bu tip kavramların ortaya koyduğu gösterilere dönüşmektedir. İroni yapan kişinin son hedefi içinde bulunan absürt dünyaya çok fazla önem vermeksizin dinginlik elde etmektir (Cebeci, 2008: 280). İroni yapan kişi, çelişkilerin bulunduğu dünyada herhangi bir tarafı tutmamaktadır. Bu da onu, rahat bir konuma oturtmaktadır.

Trajik kurmacalarda karakterler, ilahî varlıklarla ilişkili olan ama insanî yönden dış gerçekten kopamayan kişilerdir. Herkül, Orpheus, Balder ve Hz. İsa bu anlatıcılardan bazılarıdır. Yukarıdaki karakterlerin özelliklerine göre türlerin sınıflandırılmasında trajik üstmimetik kipin ortada bulunduğunu görüyoruz. Tanrısal anlatıcılık ile fazlasıyla insanî olan ironinin tam ortasında, trajik üstmimetik bir dengede durmaktadır (Frye, 2015: 53). Dinî değerlerle bazen üstü kapalı bazense açık bir şekilde alay edilmektedir. İnsan her şeyi sorgulamakta bazen de aklının almadığı durumlara eleştiri getirmektedir.

18. yüzyılda, dünya ve insanoğlu çok ciddi değişiklikler yaşamaya başlamıştır. Burjuvazinin yükseldiği bu dönemde, birey toplumun merkezine oturmaya başlamıştır. Liberal bir anlayışın egemen olduğu 18. yüzyılda bireyselliğin de önemi artmıştır. Bu da bireyle toplum arasında bir karşıtlığın oluşmasına neden olmuştur. Zıtlıkların öne çıktığı bu dönemde, ötekileştirme ve yabancılaştırma kaçınılmaz bir konu olarak öne çıkmıştır. Karşıtlığın kaçınılmaz olmasının temelinde gücü elinde tutanlarla onlara tabi olanların yaşadığı deneyimler bulunmaktadır. İroni, güçlü olanların karşısında zayıfların kendini koruma aracı olmuştur. 18. yüzyılın sonunda Alman felsefecilerinin de etkisiyle ironi, romantik bir mahiyet kazanmış, romantiklere has bir ruh durumunu temsil etmeye başlamıştır. Romantikler, sanata öznel bir biçimde ve kendilerini ayrıcalıklı bir konuma yerleştirerek bakmaktadır. Romantik sanatçılar, sanat tecrübeleri içerisinde yürekle aklın, coşkuyla şüphenin, tutkuyla hesapçılığın ikilemine yakalanmış kişilerdir. Söz konusu ikilem, karşıtlıklardan beslenmektedir, bundan dolayı da zihnî bir sarmalın içinde kalmıştır romantikler. Onlarda ironi; melankolinin, yalnızlığın ve acının ifade şekli olmuştur (Güçbilmez, 2005: 15). Bireysel varlıklarının temelini oluşturan acı, onların ironilerini şekillendirmiştir.

Romantik eleştirinin önde gelen teorisyenleri arasında, Karl Solger (1780-1819), Adam Miller (1779-1829), Friedrich Schlegel (1772-1829) ve Wilhelm Schlegel (1767-1845) bulunmaktadır. Friedrich Schlegel ana kuramcıdır. Romantik ironi, kendini eleştiren anlayışa sahiptir (Cebeci, 2008: 287). Romantizmde ironi, ferdîyete eren ve kendinin farkına varmaya başlayan bireyin var olma sancılarını ifade etmektedir. Yaşam, pek çok çelişkiyi içinde barındırmaktadır; bu nedenle birey, dünyaya geliş amacını sorgulamaktadır. İroni, bireyin kendisini yaratma

mekanizmasını harekete geçirmektedir (Güçbilmez, 2005: 17). Kendini yaratmaya çalışan birey, asıl itibarıyla dünyadaki çelişkilerin varlığını kabul etmektedir. İroni yapan kişi de çelişkilere sahiptir ve kendi dışındaki çelişkileri aşmaya çalışmaktadır. Çift kutuplu bir yapının varlığını kabul eden birey, ancak bunu kabul ettiğinde çelişkileri aşabilecektir. Romantik sanat, çelişkileri aşmaya çalışırken kendi çelişkilerini de yansıtmaktadır, bu da romantik sanatın ironisidir (Cebeci, 2008: 289). Aslında sanatçı, çelişkileri yansıtırken içinde bulunduğu dünyaya ve bu dünyanın bireyine de tercüman olmaktadır.

Romantik sanatçı, çelişkileri fark ettirerek kendisi ve sanatı hakkında bir duyarlılık oluşturmaya çalışmaktadır. Hem dünyadaki çelişkileri yansıtmaktadır hem de kendi çelişkisini. Bunun amacı, realite algısını yok etmek, ironik bir tavrı metne monte etmektir. Sanat da bir kurgu olarak kendi varlığını duyurmaya başlamakta, ironiyi başlatmaktadır (Cebeci, 2008: 289). Bu yönüyle ele alındığında ironi, romantik sanatta oyun olarak algılanmıştır ve üstün değerlerin sıradanlaştırılması şeklinde görülmüştür (Güçbilmez, 2005: 20). Bu da kişinin var olma çabası dışındakileri değersizleştirmesine neden olmuştur. Var olma çabasını her şeyin önüne alan birey, toplumuna yabancılaşmaya başlamıştır. Romantik sanatçı, ahlaksal değerleri hiçe saymış, nesnelliğin geçersiz olduğunu düşünmüştür (Hegel, 1994: 65). Romantik sanatçılar, kendi varlıklarıyla toplumun varlığını birey merkezinde karşı karşıya getirerek nesnellikten çok öznelliğe değer vermiştir.

Burjuva devrimiyle beraber birey, içinde bulunduğu bütünden kopmuştur. Tek başına kaldığı için kendisini güçsüz ve güvensiz hissetmiştir. Bu da onun alaycı bir tutuma sahip olmasına neden olmuştur. Kaçış da bunun doğal bir sonucu hâline gelmiştir. Aldırışsız bir tavır içerisine giren birey, kendisini ironi ile ifade etmeye başlamıştır (Cebeci, 2008: 288). Sanatçı, ironik durumu kabul etmekte ve oynayarak ironi yapmaktadır. Kendi hayatını, sanatı ve dünyayı oyun olarak gören sanatçı, tüm bunları üst bir noktadan görerek tarafsız bir konuma yükselmektedir (Güçbilmez, 2005: 60). Kendi varlığını, sanatı ve dünyayı üst bir noktadan gören sanatçı; sorularının yanıtını bulamamaktadır. Sorular, yanıtsız değildir aslında ancak o, soruların yanıtını bulsa bile bu yanıtlara itibar etmemektedir (Taşdelen, 2007a: 59).

Bir bakıma romantik ironi, çözüm aramaya çalışmamaktadır; önemli olan soruların varlığıdır.

Romantik ironi, insan zihnini esas almaktadır yani genel olarak retorik amaçlara sahip değildir. İnsan bilinci; Antik Çağ'daki gibi nesnelerle uğraşmamakta, insanın çözemediği sorunları esas almaktadır (Cebeci, 2008: 290). Ancak Shakespeare gibi ironiyi retorik amaçlarla kullanan romantik sanatçılar da bulunmaktadır. Shakespeare, oyunlarında iki anlama da gelebilecek cümleler kurmakta, böylece bu cümlelere muhatap olan kişilerin aklını karıştırmayı hedeflemektedir (Güçbilmez, 2005: 63). Shakespeare, böyle yaparak romantik yazarın dünya karşısındaki yabancılaşmasını da ortaya koymaktadır. İroniye sığınarak yabancılaşmanın yıkıcı ve yalnızlaştırıcı etkisinden uzaklaşmaktadır. Kendi fikrinin nesnesi olan sanatçı, eylemde bulunmamaktadır. Kaçış, onun geçmişe yolculuk yapmasına ya da özlem duymasına yol açmaktadır. Böyle yaparak sanatçı, içinde bulunduğu dayanılmaz acıyı hafifletmek istemektedir. Yaşadığı gerilimi hafifletmeye gayret eden sanatçı, sanat eserini bu amaç için kullanmaktadır. Kaçış, ironi yapan sanatçının kullandığı araçlardandır. Yaşadığı zamana egemen olamayan sanatçı, geçmişle ya da gelecekle ilgilenmekte, kendine hayali bir dünya kurmaktadır. Bunun için sanatçı ikiye bölünmektedir (Man, 2008: 250-252). Çaresizlik de bu durumun kaçınılmaz bir sonucudur.

Vahim sonuçlar doğuran iki dünya savaşı da insanların toplumuna ve kendisine yabancılaşmasına neden olmuştur. Bu süreç, kapitalizmin gelişmesiyle de her şeyin maddi bir karşılığı olanların nesneye dönüşmesine yol açmıştır. Anlam parçalanmış, varoluş imkânsız bir hâl almıştır. Modern ve postmodern dönemin sanatçıları da bütün bunları aşmak için ironik bir tavır benimsemiş, şekli arayışlara girmiş, anlamı tekil olmaktan çıkarıp çoğullaştırmıştır (Güçbilmez, 2005: 33-34). Bu dönemde ironi, sanat yapısının tek ve doğru bir anlama sahip olmadığını ortaya koyan araç olmuştur. İronik bakış açısı, birden çok anlamın sanat eserinde aynı anda temsil edilebileceğini ortaya koymuştur. Böylece metin zenginleşmiş, okurun ya da seyircinin katkısıyla yeni anlamlar üretilebilmiştir. Bu manada modern ve postmodern ironide sanatçı, izleyici ve okuru iki taraf olarak kabul etmiştir. *“Parodi, pastiş, kolaj, brikolaj, palimpsest gibi metinlerarasılık araçları ile sağlanan çok katmanlı bir yapı oluşturmuştur”*

(Güçbilmez, 2005: 34). Arkasında Newton fiziğine duyulan güvenin sarsılması Einstein fiziğinin “görecelilik” ilkesinin kabul edilmesi yatmaktadır. Görecelilik; realite algısının sorunlu olduğunu da göstermiş, zaman algısının değişmesine yol açmıştır (Ecevit, 1996: 13). Bu değişim, insanın dünyaya bakışının farklılaşmasıyla sonuçlanmıştır.

Kaçış, modern sonrası ironinin en önemli özelliklerinden biridir. Sanatçı, kendi dışındakilerden değil kendinden de kaçmaktadır. Çünkü önemsizleşmiştir, bu da sanatçıda derin bir ıstırap oluşturmuştur. Tercihlerini iradesiyle yapamayan, kendi istediği gibi bir dünya kuramayan sanatçı, muğlaklığın ortasındadır (Pappenheim, 2002: 21-22). Egemenlik sahası giderek azalan, kuvvetini yitiren sanatçı; insanın merkezi önemini kaybettiğini fark etmiştir. Akıl, artık dünyayı kavramak için yeterli değildir. Tanrı ya da insan, gerçeğin kendisi değildir; gerçek, duruma göre değişim göstermektedir. Global ve herkesi kapsayan bir gerçekten söz etmek imkânsızdır. Şüphe, gerçeğe yaklaşım biçimlerinden biridir; gerçek diye sunulanların şüphe süzgecinden geçirilmesi gerekir ki bunların gerçek olup olmadığı anlaşılabilir (Doltaş, 2003: 19-21). Sanatçı, gerçek diye anlatıların aslında büyük bir efsane olduğunu fark etmiş; bunun için şüphe mekanizmasını kullanmaya başlamıştır. Modern sonrası dönemde sanatçı, geliştirdiği bu yaklaşım biçimiyle kendisine sunulanları zihin süzgecinden geçirmektedir. Bu da onun yabancılaşmasına yol açmaktadır. Boşluğa düşen sanatçı, etrafındaki varlıkların, düşüncelerin, inançların ve değer yargılarının anlamsız, değersiz ve belirsiz olduğunu fark etmiştir.

Modern sonrası dönemde sanatçının ironist bir bakış açısına sahip olmasının ardında, çevresindeki her şeye karşı duyarsızlaşması yatmaktadır. Gerçek, doğru ve iyi denilen şeyleri eserinde bozmuş ve yıkmıştır. Düş, efsane ve masallarda gerçeği arayan sanatçı; açık bir biçimde kendisinden ve kendisine sunulan olumlu değerlerden kaçmaktadır (Taşdelen, 2007a: 64). Anlatım araçlarının değişmesiyle birlikte sanatçının algısı, parçalı bir hâl almıştır. Montaj, kolaj, patchwork gibi teknikler parçacılığı sağlayan araçlar arasındadır. Bu da bütünlüğün bozulduğunu, gerçeğin bireysel bir hâl aldığını ortaya koymaktadır. İroniyi sanat eserinde kullanan sanatçı, sebep-sonuç ilişkisini kırarak esere kendi bilincini yansıtmış ve bu sayede bütün olarak algılanan ne varsa bunlara karşı çıkmıştır (Ecevit, 1996: 29). Artık, okur gerçeği

nedenleri ve sonuçlarıyla bir arada algılayamaz duruma gelmiştir ki sanatçının da amacı budur zaten.

İroni araçlarından biri de başka bir metinden yararlanmaktır. Taklit, metinlerarasılık, ironi yapma yollarındandır. Metinler, özgün olmaktan çıkmıştır ve birbirini tekrarlamaya başlamıştır. Metinsel düzlemde, birbirlerinden etkilenmektedir. Buna “ilham” da denilebilir (Güçbilmez, 2005: 31). Sanatçı, metinlerarasılıktan yararlanarak kendisini dışarıya kapatmakta, kurguyu bir varlık biçimi olarak öne çıkarmaktadır. Kurguya verilen bu önem, gerçek konusunda okurun ya da izleyicinin şüpheye düşmesine yol açmaktadır. İroninin anlaşılabilmesi için okurun ya da izleyicinin de değişmesi lazımdır. Başka metinlerin varlığından haberdar olan bir okur, modern sonrası metinleri anlayabilecek bir okurdur. Farklı metinlerin bir arada bulunması, metinlerin birbiriyle çelişmesi, birbirini içermesi, birbirine karşı çıkması ironinin oluşmasını sağlamaktadır (Güçbilmez, 2005: 32). Okur ya da izleyici, muhatap olduğu sanat eserinde karşılaştığı tüm metinlerin bir arada bulunabildiğini görmektedir.

Postmodern metinlerde ironi oyun, oyun da gerçek ve kurgu arasındaki yabancılığı ortaya koymakla sağlanmaktadır:

“Metinlerarasılık, sadece kurgu üzerinde etkili değildir. Fakat postmodern eserlerin belirleyici yönlerinden olan biçim ve biçem değişimindeki etkisiyle daha çok kurgu ve dil üzerinde baskın şekilde kendini hissettirir. Postmodern eserlerin felsefî anlayışını belirleyen oyunsallık, görecelik, muğlaklık, uyumsuzluk ve ihtimal kavramlarının yine metinlerarasılığın imkânları dâhilinde yaratılması ya da pekiştirilmesi eserin kurgu yönünden anlamsal yapısının değiştirilmesini sağlar. Bu açılardan bakıldığında metinlerarasılığın, postmodernizmin edebî düzlemdeki felsefeyi örneklendirmesi yönüyle kurgu başlığı içerisinde incelenmesi daha doğru olacaktır” (Evis, 2016: 106).

Üstkurmaca, metinlerarasılık, parçalılık gibi teknikler okurun gerçeklik algısını bozmaktadır. Okurla oyun oynayan sanatçı, âdeta satranç oynamakta ve okuru farklı mecralara sürükleyerek ironi yapmaktadır (Ecevit, 1996: 26). Anlam, derinlerdedir; okur anlamı yüzeyde ararken yazarın kendisine yaptığı ironiyi fark edememektedir. Bunun için okurun aktif olması lazımdır, kendisine yapılan oyunu fark etmesi için gözlerini açması gerekmektedir (Doltaş, 2003: 101). Sanatçı; çok fazla şey söyleyerek anlam alanını genişletmekte, bir bakıma susmaktadır. Netlik ve tamlığın bulunmadığı

postmodern metinlerde yazar, ironiyi çarpıtma, eksiltme, tam olarak söylememe üzerine kurmaktadır (Taşdelen, 2007a: 54). Metinlerarasılık, parçalılık ve oyun da ona bu noktada yardımcı olmaktadır.

Modern sonrası metinlerde sanatçıların geniş bir hareket alanı bulunmaktadır. Bu alan, sanatçının kendisine yönelen baskılardan kurtulmasını sağlamaktadır. İroni, sanatçıyı hayat karşısında edilgen olmaktan kurtarmakta, ona daha geniş bir alanda hareket etme imkânı vermektedir. Böylece hem yalnızlıktan kurtulmakta hem de kendine yeni bir dünya yaratmaktadır. İroni, sanatçının, sıkışıklıktan kurtulma, kendini aşma yeni bir dünya kurma yolunda kullandığı en önemli araçtır (Goldmann, 2005: 22). Bunun yanı sıra ironiyle sanatçı, okuru hem gülümsetmekte hem de düşünmeye sevk etmektedir. Yani okur ya da izleyici, sanat eserinden sadece keyif almamakta, aynı zamanda eserin şifrelerini çözmeye çalışmaktadır. Metindeki ironiyi fark etmek, keyfin bozulmasıyla mümkündür. Okurun, sanat eserindeki ironiyi fark etmesi, ancak dikkatli olmasıyla gerçekleşmektedir. Metindeki ironi, sanatçıyla takipçisi arasındaki iletişimi kurmaktadır. İroni, modern sonrası metinlerde görünenin arkasındaki görünmeyenin bulunmasını sağlamaktadır. Okur ya da izleyici, ironi aracılığıyla dünyayı tanımaya ve tanıtmaya çalışmaktadır (Cebeci, 2008: 300). Kısacası, postmodern ironi kültürlü bir okur istemektedir.

İroni, modern sonrası dönemde, çoğulculuk ve muğlaklık anlayışının da etkisiyle oldukça etkili bir argüman olarak kullanılmıştır. Dış dünyanın formunun bozulması için bir araç olarak kullanılan ironi, zihnin felsefeye dâhil olmasını, yeni durumların keşfedilmesini, kelimelerle oynanmasını sağlamıştır (Behler, 2008: 134). Ayrıca modern sonrası dönemde ironi, üstkurmaca gibi tekniklerle romantik ironiye yaklaşmıştır. Gerçekle gerçek olmayan arasında ilişki kurmaya çalışan yazar, mimetik estetiği metinsel düzlemde görmüş, okuru metnin gerçekliği içinde bırakmıştır (Kızıler, 2007: 131). Böylece ortaya metni merkeze alan bir gerçeklik alanı çıkmıştır.

“Postmodern edebiyattaki ironi, çelişkileri, uyumsuzlukları, farklı bakış açılarını, zıtlıkları barındırmaktadır” (Evis, 2016: 159). Dönemin ironi anlayışının farklı bakış açılarını önemsediğini göstermektedir. Bu dönemde metafizik reddedilmekte ve evrenselliğe ulaşılmaya çalışılmaktadır. Böyle bir girişim de ancak miras olarak alınan şeylerden kurtulmak ile mümkündür (Owens, 2008: 196). Modern

sonrası ironi, bu özelliğiyle diyalog ortamı oluşturmaktadır. Postmodern metinlerdeki tüm oyunları anlamak için okur, oldukça önemli bir unsurdur. Okurun varlığı, az önce de belirtilen diyalog için de gereklidir. İroni, ancak okurla bir anlama kavuşmaktadır. Okur, ironi sayesinde metni farklı anlamlarıyla okuyabilmektedir. Bunun arkasında metnin sunduğu belirsizlik de bulunmaktadır (Güçbilmez. 2005: 31). Metnin belirsizliği merkeze alması, okurun doğrudan zihnine hitap etmesi anlamına gelmektedir. Yazar; okuru muhatap almak, okurla ilişki kurmak istemektedir. Okurun aktif olduğu ironi, alımlama sürecinde yorum öne çıkmaktadır. Okurun yorumu, onun arka planıyla yakından ilişkilidir. Yani okurun edebî metinlerle kurduğu ilişki, mizah anlayışı ve metinlerarası ilişkileri kavrama düzeyi yazarla okur arasında gerçekleşen bir diyalog olan ironinin alımlanması konusunda belirleyicidir (Cebeci, 2008: 297). Sonuç olarak yazarla okur arasındaki ilişki büyük oranda ironiye bağlıdır denebilir.

2.3. İroni Türleri

Söylenen sözün aksini ima etme, konuşmaya alaycılık katma, farklı bakış açılarını aynı anda verme gibi amaçları olan ironinin farklı türleri bulunmaktadır. İronide farklı türlerin bulunmasının nedeni, ironinin kullanıldığı edebî türler, tarihsel süreçte ironinin kazandığı anlamlar ve ironistlerin bakış açılarıdır. Böylece ironi, çoğul bir görünüm kazanmış, farklı şekillerde yapılır olmuştur. İroni, yalnızca Antik çağdaki gibi bir söz oyunu ya da söylenenin tersinin kastedildiği bir oyun değildir. Aynı zamanda muhatapın zihnine, görgüsüne ve bilgisine hitap eden bir tekniktir.

Kullanılış amaç ve biçimlerine göre tarihsel süreçte öne çıkan ironi türleri: Söz İronisi, Sokratik İroni, Olay/Durum İronisi, Romantik İroni, Dramatik İroni, Trajik İroni, Spesifik İroni, Kararlı ve Karasız İronidir. Söz konusu ironi türlerinin edebî metinler üzerinde tespitini yapmadan önce teorik ayrıntılarına bakmak da faydalı olacaktır.

2.3.1. Söz İronisi

Söz ironisi, konuşan kişinin, kastî olarak fikriyle söyledikleri arasında karşıtlık oluşturmasıdır. Söz ironisi, dile getirilmesi planlanan fikirle tercih edilen kelimelerin ima ettiği mana arasında bulunan derin uçurumdur (Güçbilmez, 2005: 24). Söz ironisi, aynı zamanda “dil ironisi” olarak da bilinmekte, bu iki kavram birbiri yerine kullanılabilir. Dil ironisinde ilgi, ironiyi yapanın kullandığı teknik ve pratiğe döktüğü stratejiye çekilmektedir (Cebeci, 2008: 301). Söz ironisi, dokundurma yapmak, imada bulunmak, tariz için tercih edilebilmektedir. Philippe Hamon sözel ironiyi “yerel ironi” veya “klasik ironi” olarak adlandırılır. Bu ironi çoğu zaman bir kelime ya da kelime grubunda kurgulanan (iğneleme, nükte, espri, taşlama), hedefi kolay anlaşılan, anlatıcının yerinin ve niyetinin belli olduğu, pedagojik bir işleve sahip olan ironidir. Hamon, Swift, Voltaire gibi yazarların ironilerini bu türden sayar (Hamon, 1995: 8). İma edilen şey, söylenen şeyde gizlidir; ancak söylenenler, gerçek anlamıyla imada bulunulduğunu belli etmese de konuşmacının biçeminden, ses tonundan anlaşılabilir. Söylenenlerin görünen manası, bir maske şeklinde kullanılmaktadır. Maske, gerçek manayı gizlemektedir ve maske kaldırıldığı zaman söylenenin aksi bir anlam ortaya çıkmaktadır. Yazar veya karakterlerin tercih ettiği iki manalı sözler, genellikle okurun zihnini bulandırmaktadır. Bu da muhatap alınan kişinin yanlış yönlendirilmesi gibi bir sonucun ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Söz ironisinde gerçek ve imada edilen anlam arasında bir çatışma bulunmaktadır. İroni, gerçek mananın gizlenme düzeyi açısından da alt başlıklara ayrılmaktadır: açık ironi, kapalı ironi ve özel ironi. Açık ironide, ironinin muhatabı ve okur açısından yazarın asıl amacı kolay bir şekilde sezilebilmektedir. Bunda ironi yapan kişinin üslubu oldukça önemlidir. Kapalı ironideyse ironi yapan kişinin asıl amacı, gizlidir ama öte taraftan ironi yapan kişi, bu gizliliğin bertaraf edilmesini beklemektedir. Özel ironide amaç, mananın ironinin hedef aldığı kişiyle okur tarafından hızlıca anlaşılması değildir. İroni yapan kişi, bir hadiseyi, olayı veya kişiyi hedef almaktadır. İroniye muhatap olan kişi de yalnızca yüzeysel manayı kavramaktadır (Muecke, 1969: 137).

Sözlü ironi, ifade edilen anlamın amaçlanandan büyük ölçüde farklı olduğu bir ifade veya yorumdur. Burada, karakter kasıtlı olarak ne anlama geldiğini veya ne hissettiğini söyler.

2.3.2. Sokratik İroni

Sokratik ironi türünde, düşmanların bozguna uğratılması hedeflenmektedir. Sokrates, bir şey bilmiyormuş, bilgilenmek istiyormuş gibi rakiplerine sorular sorarak aslında onların çok iyi bildiklerini sandıkları şeyler hakkında bilgilerinin ne kadar da yetersiz olduğunu ortaya çıkarır. Bunun için de rakiplerine sorular sormakta ve onların konu ile ilgili bilgilerinin ne kadar az olduğunu ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Bu tür ironide ironi yapan kişi, istediği bir yanıtı almak veya istediği yanıtın yerine net bir biçimde kendini gösteren muhtevanın içini sorularla boşaltmayı amaçlamakta ve böylece ortaya koca bir boşluk çıkarmaktadır:

“Sofistin hakkından yine sofist gelir: Sokrates bu eristiğin kepazeliğini, bu “amansız hırs”ın sahtekârlığını bozguna uğratar; sorduğu sorularla güzel söz tacirlerini kalbura çevirir ve belagat balonlarını söndürmekten, ağzına kadar beyhude bilgiyle dolu bu sidik torbalarının havasını almaktan muzip bir zevk duyar. Atinalıların vicdanıdır o, onların hem vicdan azabı hem de vicdan rahatlığıdır; bir başka ifadeyle, Sokrates’in üstlendiği işlevde ironinin yol açtığı sonuçlara özgü uyumsuzluğu görürüz: Bizi ya büyük korkularımızdan kurtarır ya da inançlarımızdan yoksun bırakır” (Jankelevitch, 2020: 14-15).

Sokrates’in benimsediği bir diğer yöntem ise şöyledir: *“Sofistler kendilerini ve yandaşlarını söylemlerin sisi içinde gizledikleri zaman, olabilecek en kibar ve gösterişsiz şekilde küçük bir kuraklık yaratıp bu şiirsel sisi yok etmek, Sokrates için daima büyük bir zevk olmuştur” (Kierkegaard, 2009: 37).*

Sokrates, sorduğu sorularla aslında bir cevap almaktan daha fazlasını amaçlar. Sokrates’in asıl gayesi; Sofistler, felsefeciler ve toplumdaki herkese yönelmek, onların hâlihazırdaki bilgileriyle inançlarını sorgulamaktır. Sokrates; devletle, kanunla, geleneklerle yaşadığı çatışmayı ironiyle aşmaya çalışmıştır. Yabancılaştığı ve anlamsız gördüğü her şeye ironiyle saldırarak içinde bulunduğu durumu aşmıştır.

Doğru seyreden bir tartışmada insan ya arzu ettiği içerik üzerine bir cevap almak ya da cevap almak için değil, apaçık ortada olan içeriği tek bir soruyla boşaltıp geride yalnızca bir boşluk bırakmak amacıyla soru sorar. Benimsediği ikinci yöntem ile sofistler kendilerini ve yandaşlarını söylemlerin *sisi* içinde gizledikleri zaman, olabilecek en kibar ve gösterişsiz şekilde küçük bir kuraklık yaratıp bu şiirsel sisi yok etmek Sokrates için daima büyük bir zevk olmuştur (Kierkegaard, 2009: 37).

Sokrates'in ironi kavramı için önemi, bilmezden gelerek sorular sorma eyleminden çok daha fazladır. Sokrates yalnızca sofistlere ya da filozoflara değil toplumun her zümresinden insana yönelmiş, onların mevcut bilgi ve inanışlarını sorgulamış ve bilme iddiasında olanların aslında bundan uzak olduğunu görmüştür. Fakat şahısların da ötesinde Sokrates devrimdeki tüm tutarsızlıklar sebebiyle müesses nizama, ait olduğu çağa yabancılaşmış, bunlara karşı tamamen olumsuz bir tavır takınmış, neticede bunların koruyucusu olan devlet ile çatışmıştır. Sokrates, hayatı pahasına kendisi için anlamsız olan her şeye ironi ile saldırmıştır. Sokrates bu yönüyle, Kierkegaard'ın dikkat çektiği üzere tarihin her mühim dönemecinde önemli bir rol üstlenen, mevcut olanı yıkarken müstakbele umutlu gözlerle bakan ironik öznelere piridir.

2.3.3. Olay/Durum İronisi

Durumsal ironi, beklenen sonuç ile belirli bir durumdaki gerçek sonuçlar arasındaki tutarsızlığı ifade eder. Bu beklenen sonucun gerçekleşmediği bir durumdur. Aslında, bu beklenenlerin tam tersinin gerçekleştiği bir durumdur. Örneğin, trafik polisinin ödenmemiş park cezası için sürücünün lisansını askıya aldığı bir durumu veya bir evlilik danışmanının boşanma davası açtığı bir durumu hayal edin. Her iki senaryoda da beklenti ile gerçeklik arasında bir fark vardır. Bir evlilik danışmanının iyi bir evlilik yapmasını ve bir trafik görevlisinin trafik yasalarını yerine getirmesini bekliyoruz, ancak olan beklentilerimize oldukça aykırıdır.

Bu ironi, sözlere değil olaylara dayanmakta, ironik durumu fark eden kişinin tutum ve tepkileri önemli olmaktadır (Cebeci 2008: 300). Beklenen olaylarla meydana gelen olaylar arasındaki çatışmanın neticesi, olay ironisinin doğmasını sağlamaktadır.

Olay ironisi, şaşkınlık yaratmaktadır, bunun yanı sıra farkındalık da oluşturmaktadır. Karakterler, birbiriyle çelişen olaylarla karşılaşmakta, beklenen sonuç değil, beklenmeyen bir sonuç vuku bulmaktadır. Böylece, okur şaşırtılmakta, okurun doğru sonucu kavraması önlenmektedir (Güçbilmez, 2005: 25). Şeyhi'nin *Harname* 'sinde eşeğin başına gelen “batıl isteyü haktan ayrıldım/ boynuz umdum kulaktan ayrıldım” (Timurtaş, 2005: 81). Beytinde yahut “Dimyat’a pirince giderken eldeki bulgurlardan olmak” deyiminde veciz bir şekilde ifade bulan ironidir.

Muecke'ye göre durum ironisi, bazı olay ve durumların “ironik olduğu duygusuyla” ortaya çıkan “fark eden” kişinin tavır ve tepkilerinin önemli olduğu ironi türüdür (Cebeci, 2008: 281). Bir önceki başlıkta değinilen, O'Conner'ın tanımladığı “yazgı ironisi” ile “kozmetik ironi” de durum ironisiyle benzeşir.

Her ikisinde de umulan ile gerçekleşen arasındaki tezat söz konusu olduğundan trajik ironi ile durum ironisi benzeşmektedir. Aralarındaki fark, dramatik ironinin bir alt türü saydığımız trajik ironide izleyici/okur neticede veya ileride ne olacağını bilir, asıl kahramanın bilmediği ve safça ilerlediği olaylar hakkında okura daha önce ipuçları verilmiştir. Türk dizi ve filmlerinde bolca görebileceğimiz bu tür ironiyi basitçe örneklendirelim: Bir ziyafet, eğlence, av vb. kisvesinde asıl kahramana tuzak kurulur, seyirci/okur tuzak kurulduğunu bilir, kahramanımız ise ziyafete gittiğini zannederek tuzağa gider. Kahramanın habersiz, izleyicinin haberdar olduğu bu durumda dramatik ironi devrededir ve eğer anlatıcı tuzağa düşer ve bu trajik bir son olursa trajik ironi söz konusu olur. Durum ironisinde ise beklenen ile gerçekleşen arasındaki tezat okur için de sürprizdir. Yukarıda kurguladığımız senaryoda eğer ki kimsenin beklemediği bir sürpriz gerçekleşir de anlatıcı tuzağa düşmez, tuzağı kuranlar kendi tuzaklarına düşerse bu kez durum ironisi söz konusudur. Görüldüğü gibi durum ironisi ve dramatik ironi yakınlık arz etmekte, zaman zaman iç içe bulunabilmektedir.

Hamon'un itirazı bilinçli bir kurgu olmaksızın gerçekleşen tezatlı durumlardır. Örnek olarak Hitler'in tüm dünyayı fethetmek isterken ülkesinin işgal edilmesini görmesi durum ironisi değildir. Neticede intihar etmesi, uçurumla sonlanan karanlık yolu, tozpembe-kan kırmızı- hayallerinin ülkesine çıkacağını umarak elleriyle açmış olması trajik ironi değildir. Her ironi öznelere ve kuralları olan bir senaryonun, kurgunun ürünüdür (Hamon, 1995: 8). Edebî eser söz konusu ise tesadüfi kurgu dışında gelişen

bir durum söz konusu olamayacağından durum ironisi ile trajik ironiden bahsetmekte bir sakınca yoktur.

2.3.4. Romantik İroni

Romantizm akımı özellikle kuramsal alanda Almanya’da öne çıkmıştır. Kant, Schiller gibi filozofların da etkisi ile Fichte, Schelling ve Schlegel kardeşler, Tieck, Jean Paul Richter, Heinrich Heine Alman romantizminin öncüleri olmuştur. Romantik sanatın en dikkate değer yollarından biri sanatçıların eserlerini verirken benimsedikleri bir tutum olan, aynı zamanda kuramsal olarak da ortaya koymaya çalıştıkları romantik ironidir. Romantik ironi kavramını ortaya atan Friedrich Schlegel’dir. Schlegel hem eserlerinde romantik ironiye başvuran hem de onun kuramını yapan bir isimdir. Felsefi Fragmentler adlı eserinde ironiye dair görüşleri vardır. Lucinde adlı romanı Kierkegard’a göre ahlakı yok etmeye yönelen ironik bir eserdir. Metafizik âleme, aşkın olana yol almak isteyen romantik sanatçı kendini günlük yaşamın gerekleriyle kuşatılmış hisseder; melankolik, yalnız ve acı çeken bir ruh hâline bürünür. Bu sanatçılar iradeye, sanatçının yaratıcı kudretine de büyük önem atfederler, fakat sonsuzluk karşısında acizliği ve başarısızlığı da idrak etmişlerdir; mükemmelliğin imkânsızlığını, sanatın sürekli oluş hâlinde oluşunu anlamış ve entelektüel yaklaşımlarını ifade etmek için ironiye yönelmişlerdir. Friedrich Schlegel, “romantik ironi” kavramını üretmiş, eserlerinde de uygulamıştır. Özünde “kendinin farkında olma”nın bulunduğu romantik ironi, insanın “hayatın karmaşasını ve bu karmaşayı kabul zorunluluğunu anlaması”na dayanmaktadır (Cebeci, 2008: 269). Schlegel, ironiyi bireyin sınırlılıklarının ayırdında olmasına rağmen sınırların ötesine geçmek için çaba göstermesi şeklinde tanımlamıştır (Güçbilmez, 2005: 16). Romantik ironi, ölümün karşısında hayata, hüznün karşısında sevince odaklanmaktadır (Taşdelen, 2007b: 53-54). Sanatçının eseri sayesinde yaratma mutluluğu yaşaması ama aynı zamanda kendi yaratıcılığının gerçek dışılığını ve yaratımın oluş hâlinde bulunmasını idrak etmesinin, yaşadığı ebedi başarısızlık duygusunun ifade aracı romantik ironidir. İçinde bulunduğu evrenin elverişsiz ve saçma şartları karşısında insanın ironi aracılığıyla ifade edilen aldırışsız bir tavır takınması söz konusudur.

Romantik ironide insan sanat sayesinde bu saçma dünyadan bir nebze olsun kurtulur. Dünyanın çelişkili ve tutarsız bir yer olduğunun farkında olan romantik sanatçı kendisi de benzer bir tutumla bunu yansıtabileceğini düşünür. Yani, romantik ironi, genel ironi durumlarını ironik bir şekilde yansıtmaktır. Romantik sanatçılar ironiyi geniş manada öznel, içe dönük bir biçimde kullanmışlardır. Gerçeğin kavranamaz ve tahammül edilemez yüzü yerine içe bakıştır ironi. Sanatçı böylece nesnelliği kırmış, gerçeğin sınırlarını aşmak için başkaldırmıştır. Jean Starobinski bu bağlamda romantik ironiyi şöyle tarif eder:

“Kendi kendiyile bir ilişki olmaya eğilim gösterir: İçsel düşünmedir bu ironi, bilincin özgürlüğünü yaşarken yapma becerisi taşıdığı sonsuz olumsuzlama bilincidir. Elbette romantik ironi dünyayı unutmaz, karşı koyacağı bir şey ihtiyacı duyar, ama dünyadaki gülünç kimseleri, insanı çileden çıkaran rezaletleri fark ettirmekten başka yapacağı bir şey yoktur: bütün bir ‘dış’ dünyadır eleştirip reddettiği çünkü dışarıdan ne gelirse gelsin, o gelenle uzlaşmayı reddeder” (Starobinski, 2008: 125-128).

Booth, Kierkegaard ve Alman romantiklerinin ironiyi “mutlak sonsuz olumsuzluk” olarak algılamalarına, bunun dünyadaki bütün anlamları anlamsızlığa mahkûm edeceği, anlam aramanın, kararlı ironi ve yeniden kurgulamanın gereksizleşeceği sebebiyle karşı çıkar. Booth göre: “Evren teorileri ve ironinin doğası bir şey, okuma deneyimlerimiz başka bir şeydir” (Cebeci, 2008: 270).

Romantik ironinin eserde uygulanış biçimi şöyledir: “Yazar bir yanılsama, özellikle de bir güzellik yanılsaması yaratır ve bir ton değişikliğiyle, kişisel bir yorumla ya da şiddetli bir karşıt duyguyla bunu birden bire yok eder” (O’Conner, 2006: 29). O’Conner’ın bu tarifi Tevfik Fikret’in “Sühâ ile Pervîn” şiirini hatırlatmaktadır. Hayal-hakikat çatışmasının ele alındığı bu şiirde Fikret, sürekli tezatlar oluşturur, her iki karakterin bakış açısıyla güzellikler yaratır, fakat bu güzellikler birer yanılsamadır. Süha hakikatten ürken, hayale, metafizik olana sığınmak isteyen bir karakterdir, toprağa mensûb olanların hâlerinden ayrı, onu aşan hayalî bir dünya arzular. Arzuları kanatlanınca “fezaî” gezintisine nihayet olmamasını, “semavî” muhabbetine zevk ve emelin hudutlarının sema kadar açık olmasını ister. Hayatın “hây ve hûy” ile onu uzak bir denizin dalgalarının şarkısına benzeterek eğlenmek en büyük arzusudur ve bunu Pervin’in varlığı sayesinde gerçekleştirdiğini sanmaktadır. Hâlbuki bu bir yanılsamadır, Pervin aslında onun yanında yok gibidir, Süha gibi düşünmez. Süha hayattan, hakikatten daima kaçma eğilimindedir;

hadiselerde hüznü, acılı bir yan bulmak ister, durup dururken Pervin'den ayrılmayı düşünür, bundan lezzet duyacaktır, uzaklaşarak bir nevi yabancılaşma yaşayacak, bu hâli teşrih ederek keşifler yapacaktır. Süha hislerine iştirak ettiğini düşünerek Pervin'e iki kez aynı şeyi sorar: “Sizin de böyledir elbet hayal-i sevdanız, / Değil mi sevgili? / Sizin de böyledir elbet hayal-i sevdanız, / Değil mi ruhum?” Pervin Süha'nın tam zıddıdır, bu iki sevgili “sevişmek” konusunda bile hemfikir değillerdir. Pervin hayatı, görüneni, hakiki olanı dikkate alır, acelecidir, ayrılık yerine birleşmeyi, Platonik yerine tensel aşkı arzular. Nihayetinde Pervin Süha'yı bırakıp başkalarıyla gider. Süha'nın istediği durup dururken ayrılma işi gerçekleşmiştir aslında ama bunun Süha'ya istediğini vermeyeceği açıktır. Süha içinde bulunduğu yanılsamayı, hayatın hayali mağlup edişini idrak eder (Ergün, 2019: 36). Süha'nın yaşadığı bu durum romantik ironi örneğidir. Sanatın doğası gereği yansıtmada kifayetsiz kalışının, fakat onun hem hayal dünyasına hem de gerçek dünyaya ait oluşunun farkında olan romantik sanatçılar eserlerinin gerçek olmadığına yönelik imalarla “sanatın zihinlerimizde oluşturduğu yanılsamayı” yıkmayı hedeflerler. Sanatçı bu yanılsamayı, Schlegel'in “sürekli parabasis” olarak adlandırdığı metinsel öz farkındalığı sağlayarak kırar (Cebeci, 2008: 270). Yanılsamanın kırılması ise okuru çok hızlı gelişen üç aşamalı bir sürece davet eder. İlk olarak okur, sanat yaratıcılığı ve onun yapaylığını fark eder. İkinci aşamada okur, yazarın kendi yaratımının yanılsamasını kırarak kendini alaya almasından hareketle “yaratıcı-tanrı” figürü olarak Sanatçının gerçek dışılığını düşünür. Buradan hareketle okur kendisinin de dâhil varoluşa dair yanılsama-gerçeklik hususunda rahatsız edici bir algıya ulaşır. Beliz Güçbilmez, postmodern dönemde metinsel öz farkındalığın metinlerarasılıkla, dolayısıyla parodi, pastiş, üst kurmaca gibi tekniklerle sağlandığına dikkat çeker. Bunlar aynı zamanda eserin anlam katmanlarını zenginleştirecek, ona bir bütünlük ya da parçalanma sağlayacaktır. Orijinal metinle bağlantı kurup gerekli yorumu yapan okur anlamayana göre üstündür. Romantik ironinin bir yazınsal hüner yahut retorik araç değil de eserin yazılışına eşlik eden bir tutum olduğundan metinden herhangi bir parça alıntılanarak gösterilemeyeceğine dikkat çeker. Romantik sanatçılara yönelik bazı eleştiriler de söz konusudur. Hegel romantik ironinin temsilcilerini ciddiyyetten uzak olmakla, hoppalık, ahmaklık, sahtelik ve kibirlilikle eleştirir. Onların ironik evreninde ne felsefeye ne de ciddiyete yer vardır. Vladimir Jankélévitch onların Sokrates gibi ironiyi bir yaşam biçimi hâline getirmeyip

bir edebi ekol hüviyetinde görüldükten sonra müesses nizamla uyuştuklarını, amaçlarının “uçuk bir tavırla” hava yaratmak olduğunu, Schlegel’in “düzmece ironici” olduğunu söyler. Maurice Blanchot ise Katolik olup Metternich’in hizmetine giren Schlegel’i şişman, tembel, içi boş bir kentli olmakla suçlar (Demiralp, 2008: 166). Sonuç olarak romantik ironi, ölümün karşısında hayata, hüznün karşısında sevince odaklanmaktadır.

2.3.5. Dramatik İroni/ Trajik İroni/ Sophokles İronisi

Dram, acıklı üzüntülü olayları bazen güldürücü yönleri de katarak konu alan sahne oyunu ve televizyon filmidir. Amacı okurun düşüncelerini harekete geçirerek okuru öyküye dâhil etmektir. Dramatik ise içinde gerilim, çatışma çeşitli olaylar ve karşıtlıklar bulunan yapıma verilen isimdir. Sonu bilinen bir filmi izlemek gibi amaç okuru öyküye katmaktır. Dramatik ironide ironi yapan kişi, kendini gizlemekte, sadece ironik durumu betimlemektedir. Dramatik ironi, bilhassa tragedyalarda çok fazla kullanılmıştır. Tragedyalar, çelişen bir farkındalık durumu yaratmakta, bir anlatıcının bildiğini ötekisinin bilmemesi veya anlatıcıların hiçbirinin bilmemesi, yalnızca seyircinin bilmesi gibi bir bilinç durumu ortaya çıkmaktadır. Böylece, birden fazla anlam katmanı aynı anda işlemektedir. Okur, ironinin muhatabının bilmediğini bilmekte, yazarla iş birliğine gitmektedir (Güçbilmez, 2005: 24).

Dramatik ironide 4 durum vardır:

1. İzleyiciler, karakterden daha fazlasını bilmektedir.
2. Başkisi, akli olana ters bir biçimde tepkide bulunmaktadır.
3. Başkiler veya durumlar, parodideki gibi ironik tesirler oluşturmak için birbiri ile karşılaştırılmakta veya karşıt hâle getirilmektedir.
4. Başkiler, kendisine ait fiilleri, anladıkları ile oyunun bu fiillere ilişkin durumu arasında net bir zıtlık bulunmaktadır (O’Conner, 2006: 60). Dramatik ironi, izleyiciler karakterin kendisinden çok daha fazla şey olduğunu anladığından karakterlere diyalog veya eylemdeki gizli anlamları geliştirmek için kullanılır.

Dramatik ironi, izleyicinin durum hakkında karakterlerden çok daha fazla şey bilmesidir. Bu nedenle, bir karakterin sözcüklerinin veya eylemlerinin ima edilmesi, karakter tarafından bilinmese de, izleyici veya okuyucuya açıktır. Bu daha çok tiyatrodan ve filmlerde kullanılır. Örneğin filmde, bir katilin herhangi bir eve girdiğini ve içeride ev sahibini beklediğini düşünelim. Katilin evin içinde olduğunu izleyici ve okuyucu bilmektedir. Evin sahibinin katilden haberi yoktur.

Dramatik ironinin 20. yüzyıla kadar olan felsefî ve kavramsal tarihinde, dramatik metinlerde uygulanışı dikkat çekicidir. Dramatik ironinin en çok etkili olduğu alan şüphesiz tiyatrodur. Burada ironi, izleyicinin oyuna dışarıdan bakmasını sağlayan bir olanak olarak kullanılır. Özellikle romantik akımla birlikte özel bir önem kazanan dramatik ironi, izleyicinin ve yazarın sahnede yaratılan kurgusal dünyayı âdeta tanrısal bir gözle izlenmesini sağlayan bir olanak olarak yorumlanmıştır. Tanrının varlığını ve kendi yargısının denetimini sorgulayan insan için sahne üzerinde kurgulanan dünyaya bütünüyle hâkim olmak, sahne gerçeğinden bir adım önde bulunmak, insan yazgısının denetimini kontrol eden güçlerle aynı düzlemde yer almasını sağlar.

En basit tanımıyla seyircinin bildiği; ancak sahne kişilerinin farkında olmadığı durumlar dramatik ironiyi yaratır. Kurgusal amaçlı olan bu işlev seyirciyi sahne gerçeğinin bir adım önüne taşır; sahnede kurgulanan gerçeğe hâkim kılar. Diğer bir deyişle seyirciyi “izleyen”, sahneyi “izlenen” durumuna getiren ve ikisi arasında tiyatronun vazgeçilmez ögesi olan yanılsama perdesini yerleştiren dramatik ironidir. Dramatik ironiye zaman içinde felsefî boyut kazandıran ve özellikle tiyatro sanatında anlamsal bir işlevle kullanılmasına neden olan da “gerçek”le “görünen gerçek” arasındaki ayrımı ortaya koyan veya gerçeğe farklı konumlarından bakmayı sağlayan yanılsama perdesini yaratabilme işlevidir. Daha erken dönemde yazılmış olmakla birlikte Shakespeare’nin *Macbeth* adlı oyunu dramatik ironinin en güzel örneklerindendir.

20. yüzyıl sonlarından itibaren ironi konusundaki kavramlaştırma, işlev saptama, metne anlam verme ve metnin anlatım düzeyine katkısını sorgulama çabaları sürmüş ve postmodern kuramlarla birlikte bir değişim yaşamı, bu değişim ivmesi ideolojik, politik ve ekonomik alanlarda kendini göstermiştir. 20. yüzyılı selamlayan

gerçekliğin inaniş, dünya savaşlarıyla kesintiye uğratılmıştır. Dünyayı ve metni anlamının izleyici / okura yazar tarafından sunulmuş, tek ve doğru anahtarıdır. “II. Dünya Savaşı arasında ve sonrasında yaşamın insan var oluşunu olanaksızlaştıran yüzüyle karşılaşmasıyla parçalanın anlam, yazın alanında da bir parçalanmışlığın temel taşıyıcısı haline gelmiştir” (Güçbilmez, 2005, 20). Özellikle tiyatrodaki kullanılan trajik ironi dramatik ironiye bağılı olarak gelişen bir ironi çeşididir. Yukarıda da anlatılan dramatik ironi, tiyatronun temel ironisidir. Gafil olan ve ne durumda olduğunu bilmeyen bir kurban vardır. Burada seyirci kendisine sunulan doğru bilginin ışığında oyun kişinin yanlışlığını görür. Bu yanlış seyirciyi duygulandırarak komedyaya özgü duygusuzluğu yıkar. Oyun kişinin yanlışlığı kendi yıkımına sebep olursa seyirci kader ve üstün güçler üzerinde düşünmeye başlar ki iste bu noktada ortaya trajik ironi çıkar. Seyirci sahnede oluşan yaşamı seyrederek, kendi yaşamıymış gibi paylaşır gerçeği, duygudaşlık kurar.

Güçbilmez, Thirwall’ın makalesinde ironinin, eserin çeşitli bölümlerinde kullanılan bir araç olmadığını, esere asıl rengini veren “başat” ve “kuşatıcı” öge olarak tanımladığını; fakat diyalektik ironinin tanımının yeterince açıklamasının yapılmadığını belirtir (Güçbilmez, 2005: 13). Bazı araştırmacılar dramatik ironinin, trajik ironinin ve Sophokles ironisinin aynı olduğunu savunur (Kılıç, 2008: 144).

Trajik ironi, “dramatik ironi ve Sophokles ironisi” şeklinde de adlandırılabilir. Trajik ironi; başkisinin kaderinin kendisini getireceği noktayı bilmesi ve bu kader sonucunda derbeder olması karşısında kendi sorumluluğunun farkında olmasıdır. Gerçekleşen olaylar neticesinde Başkisinin mutlu yaşamı aniden tersine dönmekte, bu yüzden okurda acıma ve korku duyguları oluşmaktadır (Güçbilmez, 2005: 43). Sanat eserinde her şey, başkisi için olumlu başlamaktadır ama olaylar devam ettikçe başkisi için çok da iyi olmayan olaylar meydana gelmektedir. Kötü olaylar, başkisinin bunalım yaşamasına neden olmakta, anlatıcı yaşadıklarını kabul etmeye başlamakta ve olumsuzluklara direnemez hâle gelmektedir. Bütün bunlar, karakterin sonunu getirmektedir. Olaylar, beklenen şekilde sona ermemekte, sanki okurun beklentileriyle alay edilmektedir (Kılıç, 2008: 144). Sophokles ironisiyse sözel ve trajik ironinin birleşimidir. Yazar kasıtlı olarak bazı ifadeleri çift anlamlı, maskelenen hakikate işaret edecek şekilde kurgular. Sözün ikinci anlam katmanı

söyleyene değil izleyene malumdur. Oidipus'un "onun intikamını kendi öz babammış gibi almaya mecburum" demesi bunun tipik bir örneğidir. Bahsedilen kişinin gerçekten Oidipus'un babası olduğunu ve katilinin de Oidipus'un kendisi olduğunu seyirci bilmektedir (Güçbilmez, 2005: 43-45).

Bu bilgilerden hareketle dramatik ve trajik ironi ile Sophokles ironisi arasındaki ilişki şu şekilde tespit edilebilir: Dramatik ironi seyircinin veya okurun olayların nasıl gelişeceğine dair, kahramanlardan bazılarının mahrum olduğu bilgilere sahibi olduğu durumları imler. Kahramanlar genellikle olayların gerçek yüzünü geç öğrenir. Bu ironi asıl kahramanın akıbetine dair olaylarının iç yüzünün genellikle trajik olması sebebiyle trajik ironi ile yakınlaşır. Fakat dramatik ironide illa büyük bir trajediyi maskeleye zorunluluğu yoktur. Kahramanın bilmediği, okurun/seyircinin bildiği tezatlı her durumda dramatik ironi devrededir. Trajik ironi ise trajedi olmaksızın var olamaz. Öyleyse denilebilir ki dramatik ironi, trajik ironiyi kapsar; trajik ironi, dramatik ironinin trajedi barındıran bir alt türü sayılabilir. Sophokles ironisi ise, Sophokles'in ilk kullanıcılarından olduğu dramatik ironiye vurduğu şahsi damgadır. Sophoklesin bazı diyalogları çift katmanlı kurgulayışı ve korodan yararlanışıyla dramatik ironiyi özgün bir şekilde kullanır. Diyaloglardaki hakikate işaret eden ikinci katmanı seyircinin anlaması, koronun kahramanın yıkımından hemen önce çok neşeli ve coşkulu ezgiler söylemesi, trajik kahramanın yıkımına ramak kala yoktan bir şeye aşırı derecede üzülmeye ve maskelenen gerçeği esas bilmesi gereken olduğu hâlde en son öğrenen olması Sophokles'in oyunlarında dramatik ironinin etkisini artırır. Bu stratejiler Sophokles sayesinde edebiyata kazandırıldığı için bu ironi onun adıyla anılmıştır (Güçbilmez, 2005: 42-45). İster göstermeye ister anlatmaya dayalı edebî metinler söz konusu olsun, dramatik ironi, edindiğimiz bazı bilgiler sayesinde gerçekleşecek olaylar hakkında tahminde bulunduğumuz, söylem ile eylemin, beklenti ile neticenin çatıştığı durumlarda mevcuttur. "...serbest dolaylı anlatımın elinin uzanmadığı hemen hemen hiçbir alan yoktur ve bu, ironi aracılığıyla olmaktadır" (Wood, 2013: 21). Kullanışlılığına ve ironi ile ilişkisine dikkat çektiği bu teknik aynı zamanda ironi kurmada etkin rol üstlenir. Kahramanın geleceği son noktayı bilmesine rağmen düşlerinin ve beklentilerinin gerçekle çatışması üzerine kurulur. Bir takım bunalımlar içerisine girip sonunda kabullenmesiyle sorunluluklarının farkına

varması trajik ironinin kendisidir. Sonuç olarak ironi daha çok anlama dönük bir söz sanatı olarak düşünce kalıplarını değiştirip asıl hedefi olan bilinçlendirmeyi hem fizikî hem de zihinsel olarak gerçekleştirmektedir.

2.3.6. Spesifik İroni

“Tarihsel Süreçte İroni” başlığında değindiğimiz “genel ironi”nin spesifik ironi ile karşıt konumlandığını varsayabiliriz. Avrupa’nın o dönemde hâkim ideolojisinin, spesifik ironin tutucu niteliğin zıddına özgürleştiricidir. Spesifik ironinin temel dayanağı olan kapalı ideolojiler genel ironide baş hedef konumundadır. Spesifik ironiden genel ironiye geçiş aynı zamanda bir gelişimi, toplumsaldan bireysele geçişi ifade eder. Bireyin ihtiyaçlarının toplumun gerçekliği ile çatışması genel ironiyi doğurur (Cebeci, 2008: 267).

Spesifik sözcüğü yalnız bir çeşide, bireye, olaya has olan ve o çeşidin kendine has yanlarını oluşturan, özel, özgül, ayırt edici anlamlarını taşımaktadır. Spesifik ironide, eleştiri ön plandadır. Bu yüzden de spesifik ironi, satire benzetilmektedir. İroniye muhatap olan kişi, herkes tarafından benimsenen düzen içinde bireysel yanlışlarından dolayı toplumsal kabullerle çatışmaya girmekte, bu nedenle tenkit edilmektedir. “Kapalı ideoloji” olarak adlandırılan müesses nizam, değişim ve yeniliğe kapalıdır, bundan dolayı, doğruluğu da sorgulanamamaktadır. Bu ironi türünde kapalı ideolojiyi savunanlar, kendi ideolojilerine uymayanları eleştirmektedir (Cebeci, 2008: 266). Tüm bunlardan hareketle spesifik ironinin klişeleşmiş değer yargılarına karşı çıkanları eleştirdiğini görmekteyiz.

2.3.7. Kararlı ve Kararsız İroni

Wayne C. Booth, *İroninin Retoriği* adlı kitabında “kararlı ironi” ve “kararsız ironi”den bahsetmektedir. Kararlı ironi, anlamın kurgulamada karar mekanizmasında bulunup bulunmamasıyla ilgili bir ironi çeşididir. Kararlı ironi, bilinçsiz bir biçimde

ya da rastgele ortaya çıkmamıştır. “Gerçek yoktur” ve “Hiçbir şey bilmiyoruz” gibi kavranması güç olmayan bir gizli bir mesaj içeren, gizli anlamın keşfedilmesinin ardından sabit kalan, yeniden kurgulanmaya ihtiyaç hissettirmeyen ironiler bu grupta yer almaktadır (Booth, 2016: 33-34). Kararlı ironide sanatçının, okurun kabul etmemesini istediği bir edebî düzlemle güvendiği okuyucularını davet ettiği gizli kanal bulunmaktadır. Bu tür ironilere hayatın her alanında, birçok edebî eserde rastlamak mümkündür. En çoksa satirik eserlerde kararlı ironi kullanılır (Booth, 2016: 204). Kararsız ironiyse açık ve nihai bir tasnife gelmemekte, yorumu zorlaştırmakta ve anlamın sabitlenmesini engellemektedir (Booth, 2016: 323-324). Booth kararsız ironilere çok da sıcak bakmamaktadır. Kararsız ironiyi savunanları, Dünya’nın bir filin sırtında olduğunu savunan “peygamber”e benzetir bu yüzden. Ona göre evrenin özünde absürtlük vardır, bu yüzden tüm sözleri ironik alttan oymalara tabi tutulabilir. Beş dakika sessizlikten oluşan bir icra, çalışınca kendini imha eden bir makine vs. bunlar sanat yaparmış gibi görünürken yapmamaları bakımından ironik olabilirler. Hiçliğe, boşluğa, anlamsızlığa, hiçbir şeyliğe, evrenin karanlık taraflarına vs. adanmış bir eleştiri ve sanatı çürütme girişimleri hiçbir anlam ifade etmez. “İçinde cümle kurmanın anlamsız olduğu bir dünya ile ilgili cümle kurmaktan daha ironik ne olabilir ki?” Booth, sanatçıları kaçınılmaz sessizliğe ram olmak yerine anlamlarını ve tasarılarını somutlaştıran eserler yazmaya davet eder (2016: 33-34). Kararlı ironiler bazen kararsızlık potansiyeli taşıyabilir. Yine de ironi kurgulanırken anlamın yeniden düzenlenme arzusu açık ve kesin bir şekilde tasarlanmışsa ironi kararlıdır. Oğuz Cebeci, Booth’un kararlı ve kararsız ironilerini ayırt etmek için basit bir yöntem önerir; ironinin çağrışımları bir yerde karar kılıyorsa kararlı, “çağrışım sürüyor ironistin nihai hedefi konusunda belirli bir sonuca ulaşamıyorsa kararsızdır (2008: 93). Absürt olan evrende söylenen bütün sözler, ironik bir alt oymaya tabi tutulabilmektedir. Sonuç olarak kararlı ve kararsız ironi kimi zaman anlamın yorumunu zorlaştırırken kimi zaman gizli olanın keşfine yardımcı olur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. FEYYAZ KAYACAN'IN ÖYKÜLERİNDE İRONİ

3.1. Hiçoğlu'nun Serüvenleri

“Hiçoğlu'nun Serüvenleri”¹, yirmi bölümden oluşmaktadır. Hiçoğlu'nun Serüvenleri, isimli öyküde şehre gelen Hiçoğlu'nun, şehir halkı tarafından yok sayılması anlatılır. Hiçoğlu'nun fiziki özelliklerinden ve şehir halkının ona bakış açısından söz edilir. İsim arama arayışı ve kendisine neden hiçlik anlamında isim verilmesi esas konudur.

Öykünün ismi, öykü boyunca ironinin yapılacağını, açık bir biçimde sezdirmektedir. Hiçoğlu, hayata tutunamayan biridir. Yalnız kendisinden değil, isminden de anlaşılacağı gibi, babası da bir hiçtir. Boş, değersiz ve önemsiz bir kişi olduğu, olumsuz bir yargıyı üzerinde taşıdığı ve bu yönüyle toplum içinde kabul edilmediğini net olarak görmek mümkündür. İlk bölüm olan “Hiçoğlu'nun Çıkmazında” Hiçoğlu, kentin içinde “veresiye” bir varlık gibi görülmektedir. Bu durum, onun ironisinin dramatik temelini oluşturmaktadır. Anlatıcı, Hiçoğlu'nun kentte kalıcı olmadığını, karşılığının verilmediğini, özensiz ve önemsiz bir yaratılışa sahip olduğunu ortaya koymak istemektedir. “*Hiçoğlu bu kente de veresiye girmiş gibiydi. Burada da hiç kimse adını sormamıştı*” (s. 9). Hiçoğlu'nun adının sorulmaması ve kentin yerlisi gibi görülmemesi, onun yersiz yurtsuz bir insan olduğunu göstermektedir. Dramatik ironi, bu noktada kendini sezdirmeye başlamaktadır. Adı olmayan ama bedeni bulunan bir insan, başkalarının nazarında adlandırılmayan biridir. Bu yüzden ona “Hiçoğlu” adı verilmiş hem kendisine hem de babasına “hiçlik” sıfatı yakıştırılarak değersizleştirilmiştir.

Öykünün bütün bölümlerinde ironi yapılarak Hiçoğlu'nun modern dünyada tutunabilmeye çalışan bir kişi olduğu üzerinde durulmaktadır. Öykünün başkışısı

¹Eserden yapılacak alıntılarda yazarın tüm öykülerini bir araya getirdiği Yapı Kredi Yayınlarından 2008 yılında yayınlanan *Bütün Öyküleri* kitabı referans alınmıştır. Alıntılarda sadece sayfa numarasına yer verilecektir.

Hiçoğlu'nun ismiyle ilgili yaşadığı tereddütler, ironik bir bakış açısıyla dile getirilmektedir. Hiçoğlu, ismi olmayan, ismi olmadığının farkında olan ve kendine isim bulmak isteyen biridir. İsim sahibi olmak istemesinin ana nedeni, kendisini kabul ettirmektir. Modern kentte birey olarak varlığını hissettirmek ve başkalarının nazarında kabul edilmektir. Bu yüzden içsel bir rahatsızlık yaşamakta, insan olduğunu ortaya koymak istemektedir. Hiçoğlu'nun yaşadığı ikilem de burada başlamaktadır. Hiçoğlu, adını sorsunlar istemektedir. Fakat “ad” kavramının da ne olduğunu bilmemektedir. Anlatıcı, bu noktada Hiçoğlu'nun tutunmak istemesini ancak tutunamamasının sorumluluğunun da bir bakıma yine Hiçoğlu'nun kendisine ait olduğunu göstermektedir: “*Burada da hiç kimse adını sormamıştı Hiçoğlu'na. Ama sorsunlar istiyordu. Ad kavramının ne olduğunu bilmediği hâlde*” (s. 9). Hiçoğlu'nun “ad” kavramını bilmediği hâlde adının sorulmasını istemesi, safça bir tutumdur. Hiçoğlu'nun trajik ironisinin temelinde, onun bu saflığı ya da bölnlüğü yatmaktadır. Hiçoğlu, daha önce başka kentlere de gitmiştir ancak onun adını hiçbir kentte, hiçbir kimse sormamıştır. Bu da onun ironisinin, kendisine yöneldiğini gösteren bir olgudur. Hiçoğlu'nun bu tavrında trajik bir ironinin bulunduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Sınırlanmışlık, kuşatılmışlık ve hayata bakışta bir tutarsızlık bulunduğu aşikârdır.

Hiçoğlu'nun ismiyle ilgili ironide dikkati çeken nokta, onun kendisine “ben” demekten bıkmaması ama aynı zamanda karşısındakilerden kendisine isim takmasını beklemesidir. Yani Hiçoğlu, ismini bizzat kendisi almamakta, başkalarının kendisine isim takmasını beklemektedir. Bu durum, başkalarının ona saygı göstermediğini ortaya koyduğu gibi kendi kendisini de saygıya değer görmediğini ifade etmektedir. Bu çelişik durum, Hiçoğlu'nun hem kendisine hem de bulunduğu kente yabancılaştığının açık bir kanıtıdır. Herhangi bir çaba göstermeksizin isme sahip olmayı arzu etmesi, Hiçoğlu'nun ironisini ortaya koymaktadır. “*Kendisine ‘ben’ demekten bıkmıştı. Bir ad taksınlar istiyordu, bir muska, bir nazar boncuğu türünden. Ya bir yafta ya bir alın yazısı*” (s. 9). Hiçoğlu'nun yaşadığı trajik ironi, yalnızca kendisine “ben” denilmesinden rahatsız olmasından ibaret değildir. Kendisine “ben” yerine herhangi bir şey denmesi onu mutlu edecektir. Hiçoğlu, bir yaftaya ya da nazar boncuğuna bile razıdır. Yeter ki kendisini ifade eden bir araç bulunsun ve kendisine artık “ben” demekten vazgeçsin.

Varlık kazanmak isteyen Hiçoğlu'nun bir yüzü de yoktur aslında. Kendisini “ben” diyerek tanımlayan ve başkaları tarafından değer görmeyen bu adam, yüzü olmayan biri olduğu için fark edilememektedir. Burada Hiçoğlu pasiftir, dramatik ironi, onun kendi varlığını tanımlayan bir iz ya da sembolün olmamasıyla ilgilidir. O, yalnızca isim sorunu yaşamamaktadır; aynı zamanda bir yüz sorunu da yaşamaktadır. Yüzü olmayan, dolayısıyla başkaları tarafından fark edilmeyen adsız başkişinin boynunun üst tarafı bembeyazdır:

“Adsız nasıl çıkılır sokaklara, boynundan yukarısı bembeyaz. Tiril tiril incecik bir kâğıt? Biri gelse bari kaş göz resmi yapsa, ağız burun resmi yapsa. Bir başkası çıksa eksikleri tamamlasa, kulaklarını yerli yerine oturtsa. Her adım başında üstüne çullanan eğretiliğinden kurtarsa kendini, dil ucuna getirmekten daha ötelere varmak ve kendini kendisiyle aşılama gücünü ona belletebilse. Hiçoğlu, tüm bunları başkalarına borçlu olsa” (s. 9).

Hiçoğlu, pasif bir anlatıcıdır, onun pasif olması ironisinin temelini oluşturmaktadır. Anlatıcı, Hiçoğlu'nu tasvir ederken onun pasifliğine özel bir vurgu yapmakta ve sorunu, onun pasifliğiyle ilişkilendirmektedir. Bu da Hiçoğlu'nun aynı zamanda dramatik bir ironinin konusu olduğunu da göstermektedir. Çelişkilerden beslenen Hiçoğlu'nun ironisi, başkalarından medet umma, onların kendisini belirgin bir kişilik hâline getirmesini isteme ve bu yolla eğretiliğini aşma isteğidir. Bu hâliyle, Hiçoğlu, başkalarını, kendisinden daha fazla önemsemektedir. Kendi varlığındansa başkalarının varlığını öne alarak onlardan yardım istemektedir.

Hiçoğlu'nun Serüvenleri'nde modern hayatın, verili değerlere sahip olduğu, başkalarını biçimlendirme kabiliyetinin bulunduğu, kimlikleri ve kişilikleri belirleyen bir güç olduğu anlayışının hâkim olduğu ortadadır. Hiçoğlu'nu merkeze almış gibi görünse de anlatıcı, modern hayata, örtük bir eleştiri yapmakta ve Hiçoğlu'nun dramını modern hayatın insanlara kimlik bahşetme, onları kalıplara sokma anlayışıyla ilişkilendirmektedir. Anlatıcı, ironiyi Hiçoğlu'nun üzerine kurmuş gibi görünse de modern ve herkesi kendi sarmalına alan dünyayı eleştirerek de ironinin yönünü değiştirmektedir. Kozmik âlemde yalnız kaldığını duyumsayan Hiçoğlu'nun başkalarının kendisine bir suret çizmesini istemektedir, bir yandan da bunu Tanrı'nın çabası, yani sonra da alınmak üzere verilen bir şey olarak görmektedir. Hiçoğlu, kendisine yüklenen bir kimlik ve isimle varlık kazanacaktır. Kazanım Tanrı tarafından bahşedilen ama daha sonra alınacak olan değerler üzerine kurulacağı için geçici

olacaktır. Kendisinden daha sonra alınacak olan şeyleri sahiplenmek istememektedir. Bu durum, dramatik ironinin devam ettiğini göstermektedir:

“Birkaç tutam saç ekleyeceklerdi tabii. Saçla ne görülür ne işitilir ne de bir şey duyulur. Tanrı’nın cabadan bir vergisi sayılır. Tufeyligillerden sayanlar bile vardı saç. Ama onun da yeri bulunur bu insanlık düzeninde. Hem de çok önemli: Saçlarının köküne kadar kızarabilmek için” (s. 9).

Hiçoğlu, saçın başkaları nazarında kendisini belirgin kılan bir sembol olduğunu düşünmekte ama aynı zamanda saçın tufeyli, yani asalak olmak anlamına geldiğine de inanmaktadır. Hiçoğlu, kararsızdır ve tam olarak ne istediğini, var olmak için ne gibi bir sembole ya da araca ihtiyacı olduğunu bilememektedir. Dramatik ironiyle karşı karşıya olan Hiçoğlu, bölümün başında da belirtildiği gibi çıkmaz içindedir. “Hiçoğlu’nun Çıkmazı” onun isteklerini netleştirememesi, var olmak isterken varlığın yükünü kaldıramayacak kadar zayıf olması ve bunu da ifade ederken saflık göstermesidir.

Hiçoğlu, çıkmazın isminin aslında bir safradan ibaret olduğuna inanmaktadır. Ad istemek ama adın bir safra olduğunu düşünmek, adın ağırlık olduğunun bilincinde olmaktır. Atılması gereken bir şey olan safra, isimle ilişkilendirilerek olay/durum ironisi yapılmıştır. Başta ad isteyen bir başkışının, sonradan adı bir ağırlık, atılması gereken bir unsur, gereksiz bir sembol olarak düşünmesi kendisiyle çeliştiğini, çıkmaza düştüğünü göstermektedir.

“Ad bir çeşit safradır. Kişioğluna kimin nesi olduğunu, hangi rafın malı olduğunu öğretir. Ad sahibi olmak, ev sahibi, mal sahibi, yetki sahibi, deve de kulak sahibi olmak kadar kişiyi soylandıran bir şey. Adsız olmak adların dışında yaşamak, penceresiz bir odaya perde asmaya benzer, penceresiz bir odanın penceresinden atlamaya benzer” (s. 9).

Anlatıcı, bu bölümün sonundaki ifadelerle Hiçoğlu’nun zavallılığını vurguladığı gibi onunla alay da etmektedir. Ad sahibi olmayı, varlık kazanmak için bir araç olarak gören anlatıcı, yukarıdaki alıntıda da ad sahibi olmakla ilgili olumlu durumları “ev sahibi, mal sahibi, yetki sahibi” olmak şeklinde sıraladıktan sonra ironi yaparak ad sahibi olmanın “devede kulak sahibi” olmakla ilişkili olduğunu belirtmektedir. Yani ad sahibi olmak isteyen bir başkışıyla alay ederek onun dramatik ironi yaşadığını ortaya koymaktadır. Sınırlanan, kendisini kurban olarak gören bir başkışının ad sahibi olmakla aslında büyük bir evrende küçük bir şey olmaya çabaladığını söylemektedir.

Hiçoğlu kimseye yaranamamaktadır. Öykünün ikinci bölümünde bu net olarak ortaya çıkmaktadır. Hiçoğlu, akıl hastalarından bile daha zavallı durumdadır. Geçmişte akıl hastalarının tutulduğu bir klinikte çalışan Hiçoğlu, pösteği sayıcılığı yapmıştır. Pösteği sayıcılığı yaparken akıl hastaları tarafından pösteği hırsızlığıyla suçlanan Hiçoğlu onlara yaranamamış “deliliğin tadını kaçırıyorsun” iftirasına maruz kalmıştır:

“Hiçoğlu öteki kentlerde de ayarını bulamamıştı, toprak kaçını et ve kemiğin kıvamına ulaşamamıştı. Nice işlere girip çıkmıştı şimdiye kadar. Tımarhanenin birinde pösteği sayıcılığı etmişti. Deliler basbayağı kızmışlardı ona pöstekilerimizi elimizden alıyorsun, deliliğin tadını kaçırıyorsun diye. Delilere bile yaranamamıştı sapıtmanın iş bölümünde” (s. 10).

Henüz tam anlamıyla, et ve kemiğe bürünemeyen, yani insanî bir varoluşa sahip olamayan Hiçoğlu’yla karşılaştırıldığında, akıl hastaları her ne kadar bazı melekelerini kaybetmiş olsalar da insanî bir varoluşa sahiptir. Hiçoğlu yalnızca akli başında insanlardan değil akıl hastalarından bile saygı görmemektedir. Onun daha sonra yaptığı başka bir iş de Karanlıkgiller Limited Ortaklığında muhasebe memuru olmaktır. Ona karanlıkların hesabını tutma görevi verilmiştir ve kendisine layık görülen karanlıkların hesabını tutma işini de layıkıyla yerine getirememiştir: *“KARANLIKGİLLER LİMİTED ORTAKLIĞI hesabına karanlıkların hesabını tutmuştu da bu işten ayağı kaydırılmıştı” (s. 10).* Onun yukarıdaki pasifliği dramatik ironinin kurbanı olduğunu göstermektedir.

Dramatik ironinin, her cümlesinde hissedildiği öyküde Hiçoğlu’nun yaptığı bir başka iş de mezarcılıktır. Mezarcılık, yukarıdaki işler gibi herkesin yapmak istemediği işlerdendir. Öyle ki Hiçoğlu’nun çalıştığı mezarlığa “ölüler, girmeyiz de girmeyiz mezara diye” tutturmuştur. Ölülerin dile gelmesi, zıtlıkların sergilendiği bir olay ironisidir. Atmosferin oluşturulmasında Hiçoğlu’nun ölüler kadar bile bir varlığa sahip olamaması önemlidir.

Yüzü olmayan Hiçoğlu, dışarıdaki insanlar tarafından bir gün ayaklarından tanınmıştır. Başı değil de ayakları onun kimliği olmaya başlamıştır. Herkesin ayaklarına baktığı gün Hiçoğlu: *“Acaba ayaklarımdan itibaren mi beni tanımaya, beni adlandırmaya başlayacaklar” (s. 10)* ifadesini kendi kendine sormuştur. Yüz, insanın başkaları nazarında en başta görünen ve algılanan tarafıdır. Hiçoğlu’nun yüzüyle değil de ayaklarıyla tanınması, onun adlandırılmasının daha farklı bir yöntemle yapıldığını gösteren bir olgudur. Ayak, başa göre daha olumsuz bir anlama sahiptir. O,

ayaklarından yola çıkılarak tanınmasını başta normal karşılamıştır. Sonrasında bu duruma sinirlenmiştir:

“Hiçoğlu bekledi, bekledi, bekledi. Ayaklarını daha iyi bellesinler, ayaklarına bir çıkar yol bulsunlar diye. Sonra sinirlendi. Ne biçim insanlar bunlar, dedi ayaklarından başlamak üzere. Ayakkabı görmemişler mi hiç ömürlerinde? Nesi var ki postallarımın? Postallarda da gıcırtılı bir kişilik mi arıyorlar? Sonunda Hiçoğlu da ayaklarına baktı ötekilere uyararak.

Ve ne gördü sanırsınız Hiçoğlu bakınca ayaklarına?

Ayakları kaldırımla ilgisini kestiğini.

İşte bunu gördü Hiçoğlu ve şaşırıldı. İlk Önce inanamadı.

Gözlerimin bana oynadığı bir oyun olacak bu, dedi, eğildi.

Elini ayakkabısıyla kaldırımın arasındaki boşluktan geçiriverdi. Toprakla kardeşliğini, ekşimiş bir yoğurt kaymağı gibi sıyrırcasına ya da bir yaranın kabuğunu. Kabuk kopunca Hiçoğlu'nun ayakları birbirine dolandı ve yere düştü Hiçoğlu” (s. 11).

Yukarıdaki metinde ironi, yine çelişkiler üzerine inşa edilmiştir; bu da yapılan ironinin olay ironisi olduğunu göstermektedir. Başkişinin meydana gelen olaylarda pasif bir role sahip olduğu görülmektedir. Kendisine değer vermeyen bir başkişi olan Hiçoğlu, başkalarının kendisini fark etmesiyle birlikte durumunun ayırdına varmaya başlamıştır. Öteki insanların Hiçoğlu'nu algılaması, onun varlığını devam ettirmesi için önemlidir. Ayaklarının yerden yukarıya çıktığını fark edemeyen başkişi, başkalarının kendisini adlandırmasını, kimliklendirmesini ve insan yerine koymasını istemektedir ki bu, apaçık bir çelişkidir. İroni, genel olarak çelişkilerden beslenmekte, alayı merkeze almaktadır. Hiçoğlu, kendi çelişkisini ben-öteki karşıtlığıyla algılamaya başlamıştır. Karşıtlıkların ve çelişkilerin dışında dikkat çekici bir ironik durum anlatıcının varlığını ortaya koyarak okura seslenmesidir. *“Ve ne gördü sanırsınız Hiçoğlu bakınca ayaklarına?” (s. 11).*

“Hiçoğlu'nun Başına Gelenler” başlıklı ikinci bölümde “toprak kaçkını et ve kemiğinin kıvamına ulaşamamış” bir insan olarak tasvir edilmektedir. Hiçoğlu, toprağın kendisine dargın olup olmadığını sorgulayarak insanî bir öze sahip miyim, sorusuna cevap aramaya başlamıştır:

“Dargın mı yoksa yeryüzü ayaklarıma? Kaldırımlar dargın mı, kaldırımlardaki taşlar dargın mı, kaldırımdaki taşların arasındaki katranlar dargın mı, katranların altındaki geçmişe en gömülü, en unutulmuş karanlığa en girgin ve

sokulgan kentler ve soluklar dargın mı ve solukların kıkırdak kemikleri ve kemikleri dargın mı” (s. 11).

Safça sorulan bu sorular, başkişinin içinde bulunduğu durumun farkında olmamasından kaynaklanmaktadır. Anlatıcı, Hiçoğlu’nun saflığına vurgu yapıp onun ironisi hakkında ipuçları vermektedir. Dramatik bir ironinin varlığı açık bir şekilde sezilmektedir. Hiçoğlu, içinde bulunduğu dünyanın bir ferdî olmaya çalışırken sorunu yalnızca bir isim meselesi hâline getirmiş ve suretine, yani varlık kazanmak, başkaları nazarında somutlaşmak için gerekli olan unsura dikkat etmemiştir. Hiçoğlu, insan olduğu hakkında şüphelerle boğuşurken ayaklarının yerden yükselmesi karşısında kendisini kuş sanmış, sonra kuş olmadığını anlayarak rahatlamıştır. Şüphe, varlık sorunsalının ironik olarak ifade edilmesi için bir araç olarak kullanılmıştır. “*Kuşa mı çevrilmişti yoksa yamalı kanatlardan? Omuzlarını yokladı. Kuş olmadığını hüküm giydirdi tenine. Sevindi de buna hani ya*” (s. 11). İroninin kurbanı olarak kurgulanan Hiçoğlu’nun ana hedefi, yeryüzüne ait olmaktır, gökyüzüne ait olmanın insan olmak anlamına gelmediğini bilmektedir. “*Onun isteğı, amacı, yakarması, bulutlara dadanmak değildi. Yere değdirebilmektir ayaklarını, şöyle bir keyiflik süre için: Yeryüzünde olmağı, yeryüzüne ayak basabilmektir ayaklarını aklından kaçırmadan*” (s. 11). Fakat ne yaparsa yapsın, topraktan yaratıldığını ve yeryüzüne ait bir insan olduğunu ortaya koyamamıştır. Bu da onun ironisinin trajik bir mahiyete sahip olduğunu göstermektedir.

Öykünün “Hiçoğlu’nun İsteğı” başlıklı üçüncü bölümünde yerden beş santimetre yükselen Hiçoğlu’nun oturma talimleri yaptığı görölmektedir. Oturarak tahtayı hissetmeye çalışan Hiçoğlu: “*İnsanlar arasında iskemleye oturmuş bir insan olmak istiyordu. Toprağın sıcaklığı veya soğukluğunu ayaklarının tabanlarında açıklamak istiyordu*” (s. 12). Bu çaba, onun insanî bir varoluşa sahip olmak için girişimlerde bulunduğunu göstermektedir. Az önce belirtilen gibi bazı konularda pasif olsa da bu dünyaya ait olduğunu göstermek için aktif bir çaba içerisine girmektedir. Çelişkili gibi görünen bu durum, Hiçoğlu’nun ironisinin olay ironisi özelliğı gösterdiğini ortaya koymaktadır. Onun her ne yaparsa yapsın yeryüzüne ait olamamasından hareketle ironi sürdürölmektedir

“Her şeye yakındı ama hiçbir şeyle bir ilintisi yoktu. Yeryüzüyle bir türlü düğümlenemiyordu. Ah birisinin iyiliğı tutsa da durup dururken, sadakadan bir ad uydururse ona. Belki yere değdirebilecekti ayağını, bu adın ağırlığı yeryüzünün deliğı. Belki o dem, yerlisi olacaktı evrenin ve doya doya dem

vurabilecekti bu evrenden, yerin taşın tahtanın iskemlenin ve kaldırımın yetebildiğine” (s. 12).

Yakın olmak ama temas edememek, Hiçoğlu’nun düğümüdür. Bu düğümü çözmek adına yine başkalarından medet ummaktadır. Yeryüzüne ait olma duygusunun ancak bir ismin ağırlığıyla mümkün olabileceğini düşünmektedir. Böyle bir durum, onun ismini bütün dünyaya ilan etmesini de sağlayacaktır. *“İşte bu dem yerine getirildiği gün, adını çekecekti gökyüzünün mavi direğine ve ilan edecekti kula kuşa. Bu kuş sözü de ne çok geziyor Hiçoğlu’nun dilinde. Niçin KUŞLARA? Niçin” (s. 12).* Anlatıcı, soru yoluyla Hiçoğlu’nun ironisini ele vermektedir. Yerden yükseldiği için insanlara değil, kuşlara benzediğini düşünen ve yeryüzüne ait olmak için talim yapan Hiçoğlu’nun diline takılan “kuş” sözcüğü, onun ait olduğu yer konusunda kuşku oluşturmaktadır. Anlatıcı da bu kuşkuyu, onun zihnine girip zihnindeki soru işaretlerini aktararak ifade etmektedir. “Hiçoğlu Dinlenirken” başlıklı bölümde başkişi, yeşil bir alanda, ağaç gölgesi altında dinlenirken yine bir çelişkiye düşmüş, kuş olmakla insan olmak arasında kaldığını ifade etmiştir. İronik bir durum olan bu yersiz yurtsuzlaşma karşısında “toprak üstüne konmayı” aklından geçiren Hiçoğlu; kelebeklerin, böceklerin, arıların ve sineklerin konduğunu ve bunların insan türünden varlıklar olmadığını aklına getirerek rahatsız olmaktadır. Yerini tam olarak bulamamış olmanın ikilemini yaşamaktadır. Bu noktada trajik bir ironinin yapıldığı ortadadır.

Hiçoğlu’nun yaşadığı aslında, trajik bir durumdur. Kaderi, onun daha da yükselmesini sağlamaktadır. Yeryüzünden altı santim yükselmiştir, yanında taşıdığı cetvel, onun kendi trajik durumunu her an fark etmesini sağlayan bir araçtır. *“Kader bu ne yapsın ne yapalım, kaderin keyfinin kâhyası değiliz ya” (s. 13)* sözleriyle durumu görmezden gelmeye çalışsa da yaptığı trajik yolculukta nereye ait olduğunu bulamamaktadır. Bu işin çözümünü yine adlandıramamakla ilişkilendiren Hiçoğlu, ad bulma telaşını bir trajik sorun hâline getirmiştir. *“Ta ki bir ad bulabilsin başına ve bu adla yeryüzünün bir köşesine demir atabilsin, kendi uzaklığından kendine dönebilsin bulutlara harcamadan derisini, usunu ve ayaklarının başparmaklarında zonklayan toprak özlemini” (s. 13).*

Öykünün “Hiçoğlu’nun Aklına Ne Geldi?” başlıklı bölümünde tepetaklak olursa toprağı avuçlayabileceğini, kanı beynine hücum ederse belki de soruna daha sağlıklı bir çözüm bulabileceğini düşünmüş olsa da bunun da nafile bir çaba olduğunu,

kaderin çizdiği çerçevede yaşayacağını anlamıştır. *“Sonra eğer benim tepetaklak yaşamam şuraya buraya yazılı ise eğer kaderlerin ağzından, kanımın başıma çullanması da şuraya buraya yazılıdır kaderin yürüttüğü buyrultularla”* (s. 14). Hiçoğlu, trajik bir ironiye kurban giden nesnedir ve sürekli olarak kaderden bahsetmesi bu durumu ortaya koymaktadır.

Hiçoğlu’yla kuşlar bile alay etmektedir. *“Bir Kuş”* başlıklı bölümde ona yaklaşan bir kuş *“Hiç, hiiç, HİİİÇ”* diye seslenmeye başlamıştır. Kuşun, Hiçoğlu’nu anlaması üstüne konuşması, ironi için kullanılan malzemedir. Anlatıcı, burada söze dayalı bir ironi yapmıştır. Kuş, akıl hastaları ve ölümler örneğindeki gibi Hiçoğlu’nun insani bir varlığa sahip olmadığını, kimliksiz ve kişiliksiz bir varlık olarak insanlar arasında yaşadığını, bu hâliyle de yeryüzüne ait olmadığını haykırmaktadır.

Öyküde, tersine yapılmış bir ironi de söz konusudur. Kentliler, Hiçoğlu’nun kendisiyle alay etmeye başladığını düşünmüştür. *“Hiçoğlu ve Kentliler”* bölümünde kendisiyle alay etmesinin nedenini, onun yerden yükselmesi olarak açıklamıştır. Kendisiyle alay edilen Hiçoğlu, alay eden bir kişiymiş gibi görülerek durumun garipliği ortaya konmuştur: *“Ne işi var öyle havalarda? Yoksa yüksekte bakmaya mı hevesli hepimize? Aramıza karışmak, bizden olmak istiyorsa, niçin katlanmıyor toprağımıza, kaldırımlarımızı denemeye”* (s. 14). Hiçoğlu, yeryüzünün parçası olmak istemiştir; oysa kaderin yazgısı, onu yeryüzüne ait kılmamıştır. Çoğu kez kentliler tarafından kabul edilmeyi arzulamıştır. Kentliler bu arzusunu görmezden gelmiş, onun kente ve insanlara giderek yabancılaşmasına neden olmuşlardır. Hiçoğlu’nun görmezden gelinen çabası, kendisine ve çevresine yabancılaşmasına yol açarak öyküde dramatik ironinin kullanılmasını sağlar. Onun kendileri yüzünden yabancılaştığını görmeyerek dramatik bir ironi yapmıştır. *“Ya Çocuklarımız”* başlıklı bölümde, kentliler çocuklarının Hiçoğlu’na benzeyerek köksüz olmasından, topraktan uzaklaşmasından ve yabancılaşmasından korktuklarını ifade etmiştir. Ancak anlatıcı, kentlilerin bu duyarlılıklarıyla söz ironi yaparak alay etmiştir:

“İçiçe altalta bir kentti bu. Bu kentin altında papağan kenti vardı, onun altında şey kenti, onun altında eveleme kenti, onun altında Seksek kenti, onun altında Gnossos, daha altında Hımhım kenti, hayhay kenti ve en lönğözlemesine inildiğinde mağaraların duvarlarında ürpertilerin tüylerin kenti vardı, mağaraların içinde gökleri tırmalayan kentler vardı” (s. 17).

Anlatıcı, kentlilerin de aşamalı olarak yeryüzündeki medeniyeti kurduğunu bu cümlelerle göstermekte, Hiçoğlu'nun onlara çok da yabancı olmadığını bu alaylı ifadelerle ortaya koymaktadır. Anlatıcı, kentlilerin yaşamını abartarak ironi yapmaktadır. “*Karar Başı*” başlıklı bölümde kentlilerin toplanarak gösteri düzenlediğini, Hiçoğlu'nu kentten sürülmesi için oy vererek karar aldıklarını belirtmiştir. “*Ve eteklerini tutuşturdular ve neft yağı sürdüler korkularına*” (s. 17). Kentlilerin durumu abarttıklarını göstermektedir. Yanıcı bir madde olan neft yağını korkularına süren kentliler de ne yapacaklarını bilememektedir. “Korku” gibi soyut bir kavrama neft yağı sürmek, çözümü mümkün olan bir durumu abartıya başvurarak çözümsüz bir hâle getirmektir. Duruma dayalı bir ironi örneği olarak da yorumlanabilecek bu ironide, kentliler sorunu kestirme bir yolla çözmeyi tercih etmiştir.

Anlatıcı, Hiçoğlu'nun ironisini, eski sözcükler kullanarak ortaya koymaya çalışmıştır. Masalsı bir atmosfer oluşturan anlatıcı, kentlilerin hışmından kaçan Hiçoğlu'nun gök gürültüsü'nün huzuruna çıkıp ona ad sahibi olmak ve böylece kentlilerin kendisini hor ve garip görmesinden kurtulmak istediğini anlatmıştır. Bu bölüm, eski metinlere öykünülerek yazılmış, Hiçoğlu içinde bulunduğu çıkmazın yeni bir sözcüklerle değil de eski sözcüklerle izah edebileceğini göstermeye çalışmıştır. “*Efendim, benim bu başkalığım katiyen ve katibeten ve ille ve lâkin ve asla hiçbir zaman, hiçbir saniye ve salise için hiçbir tehlikeye haiz değildir. Hiç kimseye zararım dokunmuyor. Yalnız şu adsızlığımdır beni bu duruma, bu kafese sokan*” (s. 18).

Kendisinden daha üstün bir varlığın karşısında olduğunu düşünen ve buna göre bir söylem geliştirmeye çalışan Hiçoğlu, anlamsız ifadeleri ve eski sözcükleri rastgele, anlamlarını hiç düşünmeden kullanarak söz ironisinin gücünü artırmıştır. Abartılı bir dilin varlığı, ilk cümlede sezilmektedir. Öyle ki gök gürültüsü'ne yalvarırken absürt bir cümle kurmaktan da geri durmamıştır: “*Ayağınızı öpeyim, kulunuz kurabiyeniz olayım*” (s. 18). Bir söz ironisi örneği olarak gök gürültülerinin başındaki kişi, beklentiyi karşılamamış ve Hiçoğlu'nun katledileceğine dair bir açıklama yapmıştır: “*Çıbanbaşının patlatılması sırası çoktan geldi. Ama mademki bunca ağır bir yargıya çarptırılacaksın, son isteğinin yerine getirilmesini dilemem uygundur. Önümüzdeki iki*

gün senin olsun. Ondan sonrakiler sensizce bizim” (s. 18). Hiçoğlu, buradan kendini dışarı atmış, hemen bir postacıya ismini öğrenmeye gitmiştir.

Hiçoğlu, ismini ararken meşhur olmuş, farklı yerlerden mektuplar gelmeye başlamıştır ona. Ama mektupların üzerinde alıcı ismi olarak “SANA” imza kısmında da “BİZLER” yazmaktadır:

“Seni gidi seni,

Biz işin iç yüzünü çoktandır biliyoruz. Senin amacın tümümüzü ad peşinde koşturmak ve sonra arkamız dönükken, şapkamız başımızda değilken adlarımızı çalıp gitmek, bizi cascavlak adsız bırakmak ve sonra da ad kaçakçılığına koyulmaktır. Sen şunu bil ki biz sana adımızca karşı koyacağız. Adını da cismini de er geç mimleyeceğiz.

İMZA BİZLER” (s. 19).

İroni, Hiçoğlu’nun çıkmazına işaretle devam etmekte, ad bulma sorununu saçma bir düzeye indirgeyerek durumun çözümsüzlüğünün düzeyi daha da artırılmaktadır. Böyle bir mektuba karşı Hiçoğlu da şiirler yazmış ve bunu “Divan” olarak adlandırmıştır. Bu şiirler sözlü ironi örneğidir. Hiçoğlu, şiirler vasıtasıyla kendisiyle dalga geçmektedir:

“Boş verdim artık İntihara
Gelmiyor nasıl olsa her gün
Dünyanın sonu”(s. 20)

“Delilik giderir deliliği
Us mus nemize gerek” (s. 20)

“SORU, SORU VE GENE SORU
Ben ben miyim ben (bende) miyim
Ben içerde miyim
Ben dışarda mıyım
Ben incir çekirdeğinde miyim.

...
Yoksa ben hiçbir yerde değil miyim
İçim dışım yoksa adım izim yoksa
Neylerim ben buralarda
Neylerim ben
İmza: BEN” (s. 20).

Bu metinler, Hiçoğlu’nun içinde bulunduğu durumun bir varlık sorunu hâline geldiğini net olarak göstermektedir. Şiirler, Hiçoğlu’nu ünlü bir kişi hâline getirmiş, kentte tanınmasını sağlamıştır.

“Hiçoğlu Postacının Evini Arıyor” başlıklı bölümde anlatıcı, Hiçoğlu’nun postacıyı arama girişimleri esnasında kentlilerin tavrını eleştirmiş, onların önceki davranışlarıyla şimdiki davranışları arasındaki farka işaret ederek ortada bir ironinin

bulunduğunu göstermiştir. Kurban konumundaki kentliler “ne tuhaf”tır ki artık Hiçoğlu’ndan korkmamaktadır: “... eskiden adını ötekine berikine sorduğunda, hiç kimse oralı olmazdı. Ondan kaçarlardı. Oysa bugün herkesin iyiliği üzerindeydi” (s. 20). Daha önce Hiçoğlu’na kötü davranan ama şimdi, yani Hiçoğlu ünlü olduktan sonra ona iyi davranmaya başlayan kentliler, ironinin merkezinde yer almakta, dramatik ironinin kurbanı olmaktadır. “Hiçoğlu ve Postacı” bölümünde postacının evine gitmiştir. Hiçoğlu, yine yerden yüksektedir. Postacı, onu fark etmemiş gibi davranmaktadır: “Belki görüyordu da olağan bir şey gözüyle bakıyordu” (s. 21). Görmemiş davranmak, yani ilgisizlik dramatik ironiye örnektir. Kurban, olan biteni anlamamaktadır. Öyle ki postacının evindeki resimler, Hiçoğlu’nun olağanüstü hâline uygun bir biçimde sıra dışı davranışlar sergilemekte, sağa sola hareket ederek Hiçoğlu’nun dikkatini ve hayranlığını çekmektedir: “Resimler bir ileri bir geri oynuyor, birbirlerine yaklaşıyor, iç içe çemberler biçiminde sıralanıyor ve yeni baştan dağılıyorlar. (...) Resimler uslu uslu yerlerine döndüler” (s. 21).

“Postacının Hiçoğlu’na Dedikleri” başlıklı bölümde Hiçoğlu, postacının adını oracıkta söylemesini istememiş, ertesi gün kent meydanında söylemesini istemiştir. “Hiçoğlu, Meydan ve Postacı” bölümünde herkes tribünlere doluşmuştur. Tribünlerde sigorta şirketi başkanı/banka müdürü, çöpçüler genel süpürgesi, deliler derneğinin baş çığılıkçısı bulunmaktadır. Anlatıcı, Hiçoğlu’nun içinde bulunduğu tuhaflığa vurguda bulunmak için törene katılanların da tuhaf varlıklar olduğunu ortaya koyarak durumu doğallaştırmaya çalışmaktadır. Hiçoğlu, bu kadar büyük bir kalabalık karşısında kendini küçülterek söz ironisine başvurmuştur: “Vay canına, neymişim ben (...) Böylesine kaynaşır bir kalabalık salt bir idam, bir taçlanma günü birikebilir. Bu kürsü, ama ne bir sehpa benziyor ne de bir tahta” (s. 22). Kendisiyle dalga geçen Hiçoğlu, taçlanma ile idam arasındaki zıtlıktan faydalanarak söz ironisi yapmış ve durumun tuhaflığını fark etmiştir.

Daha önce kendisine herhangi bir isimle seslenmeyen ve “sen” diye hitap eden kent halkının toplandığı meydanda “Ad Takma Töreni” yapılmıştır. Postacı, onun adının ne olduğunu duyurmuştur:

“Sayın meydan halkı, müdürler ve gazeteciler, bugün size bu çocuğu bağışlamaya geldim. En içerlek kovuğuna bastırın onu bağrınızın. Ben postacıyım, size söylüyorum. Bu çocuğun da sizin gibi adı var. Söylenmeyi bekliyordu. Ama

söylemediniz, düşünmediniz bu adı. Düşünmek istemediniz. Ben bilirim bu işleri bu çocuk, bugün buraya hakkını istemeye gelmiştir. Ben de hakkını veriyorum ona işte. Onun adı, kendi adınızın yedi kat dibinde yatar. Onun adı HİÇOĞLU 'dur" (s. 23).

Beklentiyle son arasındaki tezdin öne çıktığı bu konuşma olay/sonuç ironisi örneğidir. Daha insanî bir isim beklenirken okurun da bildiğı “Hiçoğlu” ismi herkese duyurulmuştur. Postacı, bu ismi ilan ederken bir şeye daha dikkat çekmiştir. O da bu ismin kent halkının kendi isminin yedi kat dibinde yer almasıdır. Yani meydanaiki herkes, aslında Hiçoğlu'dur ve bunu görmezden gelerek yaşamaktadır.

Tüm söylenenlerden hareketle Kayacan'ın ironiyi bir araç olarak değil de amaç olarak kullandığı anlaşılmıştır. Nitekim anlatıcı birden fazla ironi türüne başvurmuştur. Bu çeşitlilik ise okuyucuya öykü hakkında düşünme fırsatı sunmuştur. Eserin, her okunuşunda okuyucunun zihninde farklı tatlar bırakmasına zemin hazırlamıştır.

3.2. İstanbul Zeybeğı

İstanbul Zeybeğı, adlı öyküsünde Suavi Londra'ya gitmiş, burada Lomas ve İlhan'la tanışmıştır. Şair olmak isteyen Lomas, başarısız olması konusunda Lonra yı suçlar. Evinde parti düzenler katılanlar arasında Suavi de vardır. Parti ve sonrasında yaşanan olaylar konu edinilir. Tek bölümden oluşan “İstanbul Zeybeğı” isimli öykünün ilk paragraflarında, söze dayalı bir ironi örneğı bulunmaktadır. Lomas'ın denizaşırı uçuşlar yapan arkadaşı İlhan'a yolladığı mektuplardan söz eden anlatıcı, durumu âdeta söz oyunları ile aktarmakta ve alay içeren bir ironi yapmaktadır:

“İlhan, ilkin Lomas'ın evinde tanışmıştı Suavi'yle. Lomas, deniz aşırı havayollarında çalışıyordu. Her seferinde Londra'ya evrenin başka bir yerinden dönerdi. Honkgonk'tan, Paris'ten, Tokyo'dan, Bangkok'dan, Rio de Janeiro'dan, delikten deşikten, Newyork'tan, buluttan, Montreal'den, Paris'ten, cıvadan ve coğrafyanın dilinin yetiştiğı her bucaktan mektuplar yollardı İlhan'a” (s. 25).

Yukarıdaki paragrafta geçen “delikten deşikten, buluttan, cıvadan” ifadeleri, mektupların yollandığı yerlerle ilgili kuşku oluşturmaya yöneliktir. Bu kelimelerle Lomas'ın yaptığı işin önemsizleştirildiğı görülmektedir. Dünyanın farklı yerlerine gittiğı belirtilen Lomas'ın işinin varsayılan önemi, ciddiyetle alay arasında ikinci plana atılmakta ve pilotluk mesleğı basitleştirilmektedir. Araya serpiştirilen tekerlemeler,

onun her yere gittiğini, sadece dünyayı değil masalsı mekânları bile dolaştığını ortaya koymak için kullanılmıştır. O kadar ki Lomas da kendisini küçülten bir söz ironisiyle İlhan'a içinde bulunduğu durumu aktarmaktadır. “*Ben gündelikçi göçmenlerden biriyim*” (s. 26). İfadesi açık bir biçimde, Lomas'ın yaptığı işi, yani pilotluğu sıradanlaştırdığını göstermektedir. Oysa pilotluk, toplum içinde gözde bir meslektir ve çocuklar, pilot olmaya daha küçükken heveslenmeye başlamaktadır. Lomas, yıllardır pilotluk yaptığını ve artık onun için bu mesleğin basit ve sıradan bir hâl aldığını kendini küçülten sözlerle ironik bir biçimde ifade etmiştir.

Lomas, ilerleyen satırlarda kendini küçültmeye devam etmektedir. Londra'dan bahseden ve bu kentin kasvetli bir atmosfere sahip olduğunu ifade eden Lomas, şairlik heveslerini, bu kentin boğucu ve sıkıcı atmosferinin yok ettiğini belirtmektedir. Burada bir karşılaştırmanın yapıldığı da dikkati çekmektedir. Anlatıcı, öykünün başında James Joyce'un *Dublinliler'i* yazmak için Dublin'den “*yıllarca Trieste'lerde, Parislerde, Zürichlerde gözünün son ışığını ve soluğunun son tekmesini tüketinceye dek yaşadığını*” belirtir (Çinar, 2013: 261). Lomas'ın şairlik heveslerini öldüren bu kentten niçin kaçtığını da ortaya koymaya çalışmaktadır. Lomas: “*Londra'yı sorumlu tuttu şiir gücünün kısırlaşmasından*” (s. 26). Lomas, sanatçılık dehasını yok eden Londra'nın kül rengine sahip olduğunu, yamalı evlerden oluştuğunu, çöp tenekesine benzediğini belirtmiştir. Öykünün başında James Joyce'un Dublin'i anlatmak için bu kentten kaçması örneğinde olduğu gibi Lomas da şiir dehasının ortaya çıkması için pilotluğu seçmiştir. Bu durumda, Lomas'ın yalnızca kendini değil, aynı zamanda Londra'yı da küçülttüğünü görmek mümkündür. Söz ironisine dayalı bu yaklaşım, Lomas'ın pilot olup da Londra'dan günlük olarak uzaklaşmasının nedenini de tam olarak ortaya koymaktadır. Lomas, bir pilot olmuş ve bu suretle Londra'dan uzaklaşmıştır. James Joyce'un da yaptığı işin romancılıkla ilişkisi olmadığı gibi Lomas'ın da mesleğinin sanatla hiçbir ilişkisi yoktur. Buradan yola çıkılarak kurulan benzeşim, ironiye yol açmaktadır. Dublin ve Londra, James Joyce ile Lomas arasındaki benzerlik; alay ve küçümsemenin konusu olmuş ve Lomas'ın şairlik yapamayıp da pilotluk yapmasını açıklamıştır.

Anlatıcı, Lomas'ın “şiir tikanıklığı” gidermek için başvurduğu bu yöntemi de azımsamanın konusu hâline getirmiştir. “Şiir tikanıklığı” sözüyle durumu bedensel

boşaltımla ilişkilendiren anlatıcı, ikinci olarak Lomas'ın "iyileşmek" üzere niçin kaplıcalara gitmediğini sorgulamaktadır: *"Lomas'ın her soluğunu böyle dünyanın başka bir kentinde alma etkisinin içyüzü neydi gerçekte? İyileşmek için kaplıcalara gidenler gibi o da şiir tikanıklığını gidereyim diye mi şu güneşe ya da şu toprağa başvuruyordu"* (s. 26). Buradaki karşılaştırma, Lomas'ın şiir yazma isteğinin yalnızca bir heves olduğunu vurgulamaya yöneliktir. Bunun için de söz ironisine başvurulmuş, şiir yazmakla bedensel boşaltım ve kaplıcalara şifa bulmak için gitmek arasında ilişki kurulmuştur. Anlatıcının bu karşılaştırmaya başvurması, Lomas'ın yeteneksizliğine atıf yapmak amacına hizmet etmektedir. Bu açıklamanın bir başka amacı da Lomas'ın boşuna bir arayış içinde olduğunu belirtmektir. Lomas'ın bu arayışının boşunallığı, dolaştığı diğer tüm kentlerin Londra'dan farksız olduğunu görmesiyle yakından ilişkilidir. Farklı kentleri dolaşan ve şiir yazma yeteneği elde etmek isteyen Lomas, diğer kentlerin de Londra gibi boyasız ve gri olduğunu görmüştür: *"Toprak toprak dolaşarak ve yer değiştire değiştire, aramakta olduğu boyayı gözlerine katabileceğini sanmıştı. Ama her kentin güneşin ve toprağın boyası ona kül rengi gibi görünmeye başladı. Gene de boya peşinde koşmaktan bıkmadı, bıkmıyor"* (s. 26-27). Aslında, anlatıcı sorunun Londra'yla ilişkili olmadığını, eksikliğin Lomas'tan kaynaklandığını gözler önüne sermektedir.

Anlatıcı, ironisine Lomas'ın şiir konusundaki kısırlığını eleştirerek devam etmiştir. Londra'yı sırtlayarak bütün dünyayı dolaşan Lomas kendi eksikliğini, yani şiir yazma yeteneğinin bulunmamasını Londra'yı bir sebep olarak göstererek ortaya koymuş ve sorunun kendinde değil de Londra'da olduğunu göstermeye çalışmıştır. Anlatıcı, onun bu durumunu dile getirmek için *"Zaten cehennem dibindeyken bile Londra'dan çıkmış değil. Lomas, Londra'yı sırtlamış, hamallığını yapmakta. Belki de kini, hıncını azaltmamak için yanında taşıyor Londra'yı. Kısırlığını örtmeye yarayan upuzun bir hasır gibi"* (s. 27). Bu manada, Lomas'ın kendini ele verdiğini anlamak mümkündür. Söze dayalı ironi, başkişinin yaşadığı çelişkileri gözler önüne sermesiyle de ilişkili olabilir. Lomas'ın içinde bulunduğu durum, yaşadıklarının kendisiyle alakalı olduğunu ama Londra'yı merkeze koyarak sorunun kaynağı hakkında muğlaklık oluşturmak istediğini göstermektedir.

Londra'yı yadsımak için toplantılar düzenleyen Lomas, bu kentin zihnindeki yerini de ortaya koymuş olmaktadır. Eleştirdiği Londra, onun zihninin en fazla meşgul olduğu husustur. Londra'nın değersiz olduğunu ortaya koymak üzere yaptığı toplantılarda, "Londra Lomas'ın aklına büsbütün çivileniyordu ." Yadsımaya çalıştığı kent, onun için somut olarak kabullenmek durumunda olduğu bir durum hâline gelmiştir. Lomas'ın içinde bulunduğu durum, tam olarak bir çelişkidir. Çelişkiye dayalı bir ironi, Lomas'ın durumunu net olarak ortaya koymaktadır. Lomas için durum, giderek absürt bir hâl alacaktır. Bu toplantılar, onun zihnini gün yüzüne çıkararak Londra ve şiir hakkındaki yetersizliğinin arkasında hangi nedenlerin bulunduğunu gösterecektir. Bu toplantılardan birine giden İlhan, Lomas'ı "kazanlanmış" bir hâlde bulmuştur. *"Kazanın içinde çorbalık insanlar fıkırdıyordu. Yerde salça rengi bir halı. Halının üstünde yürüyen, küçülen, pireleşen, hoşlayan insanlar. Adamın biri, kim bilir hangi antikacı dükkânından gelme kocaman bir gramofon borusunu kulağına dayamış, şunun bunun konuştuklarını dinliyordu"* (s 29).

Toplantının böyle bir sahneyle açılmış olması, Lomas'ın zihninin karışık olduğunu göstermektedir ama bir yandan da Lomas'ın zihninde Londra'nın ne şekilde görüldüğünü de ortaya koymaktadır. Ortada, irrasyonel bir durum vardır ve bu da tümüyle Lomas'ın bilinçaltına ilişkindir. Lomas'ın bilinçaltı, Londra'yla ilgili imgeler barındırmaktadır. Bu toplantı, söz konusu imgelerin vücut bulmuş hâlidir. Ve aslında romantik bir ironiye de işaret etmektedir. Zaten İlhan bu durumu, Lomas'a açıkça söylemiş ve dışarıdaki dünyayı bizzat yarattığını belirtmiştir: *"Sen buraya böyle kapanmasaydın, oyununun gezegenleriyle, uydularıyla birlikte, kocaman bir tuzağa dönmezdi dışarı. SENSİN HER GÜN DIŞARDAKİ TUZAĞI KENDİ ELİNLE KURAN VE SENSİN TÜM YASAKLARINI VE OYUNLARINI GERİSİN GERİ TUZAĞA KAPTIRAN"* (s. 29). Toplantıya gelen bir genç, evin bir Londra minyatürü olduğunu söyleyerek Lomas'ın zihninin temsillerinin gerçeğe dönüştüğünü ifade etmiştir:

"Kabuklarınızı kırmaya geldi, ey sümüklü böcekler. Lomas'ın numaraları bize okutulmaz. Lomas be neredesin? Lomas, Lomas. Hazır ol, biz geldik yani. Şakamız yok. Ve Londra da buyur edildi sokak sokak odana. Bir sokağını kovsan kapıdan, ötekisi girecek içeri pencereden bacadan" (s. 30).

Özellikle son cümle, bilinçdışı ironiyi ortaya koymaktadır. Ne kadar kaçsa da zihnindeki Londra'dan uzaklaşamayacak olan Lomas, bir bakıma bilinçdışındaki Londra'yı yaşamaktadır. Kaçtığı, kurtulmaya çalıştığı Londra, toplantıya insanlarıyla ve tüm unsurlarıyla gelmiştir.

Bilinçdışı bir ironiden abartmaya dayalı bir söz ironisine geçen anlatıcı, toplantıya katılan kadınlardan biri olan Sally'nin bir erkekle kuracağı cinsel ilişkiyi söz oyunları ile aktarmıştır:

“Ona öyle geliyordu ki bazan yalnızlığın en erkeksiz dönemeçlerinde, bir erkek eli aydınlanırsa birdenbire teninin eşiğinde, kıyamet çapında kadınlaşacaktı, tenine doğru mekiklerini dokudukça ten kaçırmaz aydınlık. Ve bunları düşündüğü anlarda Sally, bütün evrene yeteceğini sanırdı, aklının damarına eklediği vücudun” (s. 29).

Sally'nin cinsellik içeren abartılı durumu, söz oyunları ile aktarılmıştır. Söz oyunlarına Suavi de katılmıştır. Toplantıya sonradan dâhil olan gençler, meyhanede zeybek oynayan Suavi'yi getirmiş, İlhan da Suavi'ye İstanbul'da olsalardı iyi bir arkadaşlık kurabileceklerini söylemiştir. Suavi, bunu söz oyunlarına başvurarak değersizleştirmiştir: *“Evet İstanbul'da olsaydık. Ama değiliz. Meyhanenin, mağaradaki Marmara'nın ve rakıdaki kayığın ve kayıkçıdaki denizin yolunu bulunca başlayacak kardeşlik. Benden yana ısıyınca dek kayığın rengi ve Dede'nin fışfış eden kolları ve yüreğimin pırpır eden küreği”* (s. 31).

Suavi'nin tekerlemeye benzer şekilde söylediği bu sözler hem sarhoşluğun eseridir hem de İlhan'ın arzusuyla alay etme girişimidir. Suavi, aslında olmayan bir oyunu, İstanbul zeybeğini oynarken söz oyunları yapmaya devam etmiştir. Söz oyunları, Suavi'nin oynadığı ve aslında olmayan bu halk oyununun gerçekliğini de tartışmaya açmaktadır. *“Şimdibenİstanbulumşimdibulbenibulabilirsenİstanbulusurduşında”*(s.33). Bilinçdışının bilince yansıması olarak görülebilecek bu yazım tekniği, durumun saçma oluşunu ortaya koymasından önemlidir. Öykünün sonunda Suavi, yine benzer cümlelerle İlhan'la sohbet etmiştir: *“Benİsbentanbbul. Bendenistebendearabendebulistanbanakadaryaşasınaminleşentoprak”* (s. 37). Suavi, söz oyunları ile anlatmaya çalıştığı şeyin dile getirilmesinin gereksizliğini de göstermektedir. Aslında imkânsız bir durumun imkân dâhiline alınmasıdır, Suavi'nin uydurduğu İstanbul zeybeği. *“Suavi'nin can havliyle oynadığı büyüde her şey olanak içindeydi”* (s. 33). O kadar masalsı bir atmosferde gerçekleşmektedir ki bunca olay,

Sally, Suavi'yle Ayşe Zarife olarak zeybek oynamaya başlamıştır. İstanbul zeybeği, bu noktadan sonra hem Batılı hem de yerli bir dans olmaya başlamıştır.

“Suavi, Sally'nin bilimlerin örekesinden kopma vücudunu yeni biçimlere doğru uğurladı. Suavi'nin şehadet parmaklarını Sally'nin yamyassı memelerinin uçlarına değdirdiğini gördük. Sally'nin memelerinin, Suavi'nin parmakları ucundan dökülen çağrılarla şiştiğini, yuvarlaklaştığını gördü. Sally'nin saçları topuklarına dek uzadı. Sally'nin topuklarında gözümüz kaldı uzun uzadıya” (s. 33).

Suavi'nin Sally'yle oynadığı zeybek, cinsel figürlerin sergilendiği bir gösteriye dönüşmüş, bu hâliyle cinsellikle ilgili aşırı bir isteğe sahip olan Sally'nin arzuları gerçekleşmiştir. İstanbul Zeybeğinde hem söz ironisi hem de bilinçdışı ironi bulunmaktadır.

Toparlayacak olursak *“İstanbul Zeybeği”* isimli öyküde Lomas ve İlhan karakterleri üzerinden Londra-İstanbul karşılaştırmaları Lomas'ın ruhsal yapısından ve mesleğinden hareketle yapılmaktadır. Öyküde Söz, Durum ve Dramatik İroni gibi birçok yapıdan faydalanılarak anlatım etkili ve sağlam bir kimlik kazanmıştır.

3.3. Suavi'yi Gördünüz mü?

Suavi'yi Gördünüz mü? İsimli öykü *“İstanbul Zeybeği”*nin devamıdır. Lomas'ın evindeki davetten sonra meydana gelen olaylardır. Odasında yalnız bir şekilde duran Suavi, düşüncelere dalmış ve İstanbul'u hayal etmektedir. Suavi'nin İstanbul'a duyduğu hasreti görmekteyiz. Londra'da yaşayan Suavi, sekiz senedir İstanbul'a gitmemektedir ve İstanbul'un toprağını özlemektedir. Arkadaşı İlhan ile olan telefon görüşmeleri üzerine kurulu bir olay örgüsü bulunmaktadır. *“İstanbul Zeybeği”* ismi öyküdeki yeni tür zeybek oyunu da onun bu hasretinin göstergelerinden biridir. Suavi, İstanbul konulu bir roman yazmak istemektedir. *“İstanbul Zeybeği”* isimli öyküde, James Joyce ve Lomas örneğinden yola çıkan anlatıcı, Suavi'nin de İstanbul'dan Londra'ya İstanbul'un romanını yazmak için göçtüğünü ifade etmiştir. Feyyaz Kayacan'ın Londra'da yaşarken İstanbul'a duyduğu özlemin dile getirildiği bu öyküde Suavi, penceresini açmış, seslerin içeriye dolmasını beklemektedir. Lomas'ın evinde gerçekleşen toplantıda, İlhan Suavi'ye *“İstanbul zeybeğinden sonra başlayacaksın, demişti, İstanbul'un sonsuz tümcesine”* (s. 38). Suavi'nin ufkunu açan

bu sözleri genç adam, “muska” gibi saklamaktadır. “Muska” kelimesinde, söze dayalı bir ironinin varlığı sezilmektedir. İçerisinde duaların yazıldığı ve büyülerin yapıldığı muskaya benzetilen İlhan’ın sözleri, âdeta kutsallaştırılmakta ve gerçeğin değişebileceğiyle ilgili bir anahtar gibi görülmektedir. Yaşadığı hasretle zihni karışan Suavi, İlhan’ın sözlerini değiştirmiş ve şu cümleyi kurmuştur: “*Sonra sonsuz başlayacaksın zeybeğinden İstanbul’un tümcesine*” (s. 38). Verili cümle, bilinçaltı süreçlerinin devreye sokulduğu bir söz ironisi çeşididir. Suavi’nin psikolojik durumu, bu cümleye yansımaktadır. Sekiz senelik hasret, Suavi’nin kafasını karıştırmıştır. Bu cümlelerin ardından, “*Başlayacaksın İstanbul’un tümcesine sonsuz zeybeğinden sonra*” (s. 39). Cümleyi de “*Başlayacaksın İstanbul’un İstanbul’una sonra... Başlayacaksın zeybeğinden... Başlayacak mısın İstanbul? Başlasan, başlasana*” (s. 39).

Bilinçaltının bilince yansıması şeklinde yorumlanabilecek bu cümleler, Suavi’nin sanrılar görmesine de yol açmıştır. “*Pencereden çöp tenekeleri giriyordu Suavi’nin odasına. Suavi, daha büyük kendince, daha selden ve çığdan ve topraktan kopma bir tümce atlamak istiyordu*” (s. 39). Dışarıdan gelen sesler artık suret değiştirmiş, somut birer varlık olarak Suavi’nin odasında belirmeye başlamıştır. İstanbul’a duyduğu hasret, onun saatleri, İstanbul’a göre ayarlamasına neden olmuştur. “*Suavi odasındaki süreyi İstanbul’daki süreye göre ayarlamıştı*” (s. 39). Suavi’nin zihnini dolduran İstanbul, onun düşünme melekesini bozmuştur; bu da onun sözlerine ve davranışlarına yansımaktadır.

Suavi için durum daha da karmaşıklaşmıştır. Genç adam, odasına İstanbul’un gelmesini beklemektedir. İstanbul’u canlı bir varlık gibi tasavvur eden Suavi, bilinçaltına esir olmuş, bilinçdışı ironinin kurbanı hâline gelmiştir. “*İstanbul’u bekliyordu odadaki Suavi. Dün gelmemişti. Ondan önceki dünlerin içindeki günler de İstanbul’un yolunu kollamak, İstanbul’a pusular kurmakla geçmişti. Ama boşa gitmişti içten gelip de işte kalan ve hırdavat gibi odaya dolan pusular*” (s. 40).

İstanbul, onun için ulaşılması gereken bir amaç ya da ideal hâlini almıştır. Bu da onun bedeniyle ruhu arasında yaşadığı çelişik duruma yansımıştır. Uyuşmazlık eseri bu durum şöyle ifade edilmiştir: “*Dışardan, görünüşte, vücudun süresinde oynanan bir oyun. Ama içerden, kıpırdanmamazlığın, İstanbul üstüne eğilişlerin toplandığı kavşak*” (s. 40). Kullanılan kelimeler ve söz dizimi düşünüldüğünde,

anlatıcı Suavi'nin bedeniyle ruhu arasındaki uyumsuzluğu gözler önüne sererek hem söze dayalı bir ironi yapmıştır hem de bunu bilinçaltı ironisi şeklinde ifade etmiştir.

Suavi'nin yaşadığı bu durum, giderek onun yeni bir İstanbul yaratma hevesine kapılmasına neden olmuştur. Suavi, zaten İstanbul zeybeği gibi bir halk oyununu yaratarak ilk adımı atmıştır, sırada “İstanbul’un tümcesinde” yürümek “İstanbul’un duymadığı sesleri ve insanları ve bilinçleri İstanbul’a” eklemek vardır. Görüldüğü gibi Suavi'nin İstanbul’a duyduğu hasret, onun yeni bir kent yaratma idealine sahip olmasını sağlamıştır. Geçmişine dalan Suavi, hatıralarını anımsamıştır. Fitnat Hanım ve Arap’la ilgili hatıraları da Suavi'nin bilinçaltı durumunu tam olarak yansıtmaktadır. Suavi, yaşadıklarını birbirine rastgele eklemlenmiş anılar şeklinde anımsamakta, bir geçmişe gitmekte bir de bugünü yaşamaktadır. Bölünmüş bir zihin durumu, ironinin bilinçaltı niteliğe sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Fayton arabaları, Arap’la oynanan oyunlar, Dondurmacı Ahmet’in sattığı dondurmalar, ölen ve kaskatı kesilen köpekler, bahçenin pis kokusu, toprak resmi, Şadan Denk’in kardeşi, Ömer... Bütün bunlar, Suavi'nin zihninde imgeler hâlinde belirmektedir. Suavi'nin yaşadığı İstanbul hasreti, bilinçaltının bilince yansımaya, onun bugünle geçmiş arasında bir karmaşa yaşamasına neden olmuştur. Bu da söz ironisini oluşturmuştur.

Artık Suavi, gerçek olmayan şeyler görmeye başlamıştır. Odayı çalan bir adam, kendisini “İstanbul” diye tanıtmıştır:

“- Sen kimsin?

-İstanbul.

- Bugün ne?

- İstanbul.

- Saat kaç?

- İstanbul.

- Güneşin ustası kim?

- İstanbul.

- Sol elin nerde?

- İstanbul’da” (s. 42-43).

İstanbul, bilinçaltı oyunlarının bir parçası olmuştur. Bir varsanı olan İstanbul, odadan çıktığında Suavi, “KÖK KORK KİM KORKUTTU DEDENİ KİM YARILADI KİM BUÇUK OLDUN?”(s. 43) cümlesini işitmiştir. Apaçık bir biçimde söz ironisinin eseri olan bu durum Suavi'nin yaşadığı bölünmeyi ortaya koymaktadır.

Suavi, İstanbul'u tam olarak kavrayamamaktadır. Artık İstanbul, onun gözünde bazı belirsizliklerle canlanmaktadır. Suavi: *“Süre yoluyla kâğıt ve kalem yoluyla ve anı yoluyla erişemiyordu İstanbul'a. Bir bakıma sonsuzluğunun kalıbından çıkıp kişilerdeki sokaklardaki İstanbul'un katına inemiyordu”* (s. 44). Belleğinde İstanbul'a dair ipuçları vardır ama bunlar, tam ve olgun değildir. Bilinçaltı görüntüleri gibi kesik ve birbiriyle ilişkisiz şeylerdir. Bilinçaltının yaptığı ironi, onun geçmişi tam olarak hatırlayamamasına yol açmıştır. *“Başarısı ve çıkmazı bu yüzdendi”* (s. 44) Geçmişini hatırlamak, onun için bir başarıdır; ama hatırladıklarını rasyonel bir süreç içerisinde birleştirememek de onun çıkmazıdır. Romantik ironi örneği olan bu durum, doğrudan bilinçaltıyla ve son sekiz senesinin Londra'da geçmesiyle yakından ilişkilidir.

Yaşadığı karmaşayı anlamlandırmak üzere İlhan'a telefon açan Suavi'nin işittiği, yukarıda büyük harflerle verdiğimiz belirsiz sesin onun İstanbul'un romanını yazmakta olduğunu nereden bildiğini sormuştur. *“Demin İstanbul'u bekliyordum odamda... gelmedi. Sesi yolladılar onun yerine”* (s. 45). Tedirgin olan İlhan, bilinçaltı ironisini fark etmiş ve Suavi'ye telkinde bulunmuştur. *“Suavi, inanma sen o sese. Beni dinle. Bugün belki fazla yorgundun. Yatağa uzanırken uykuya daldın. Düş gördün. Ve düşünde duyduğun sesi gerçekte uyanırken duyduğunu sandın, insan düşünde öyle saçma sapan şeyler görür ki”* (s. 46). Suavi'nin anlattıklarının rasyonel olmadığını fark eden İlhan, onun yaşadıkları konusunda bu teşhisi koyarak durumu tam olarak özetlemiştir. Suavi de ikna olmuş ve birkaç ay uyumayıp “kör olası sesi” düşlerine sokmayacağını belirtmiştir. Konuşmanın ilerleyen safhasında romanı kimin okuyacağı söz konusu edilmiştir. Suavi ve İlhan arasındaki şu diyalog, absürt sözlere dayanan bir ironi (söz ironisi) olarak ön plana çıkmaktadır:

“- Daha kimler okuyacak romanımı? Fuat Bey de okuyacak mı?

-Kim Fuat Bey?

-Şu bizim gazeteci Fuat Bey. Evimizin önünden geçerdi her gün. Bembeyaz saçları, bembeyaz kirpik ve kaşları vardı. Derisi de öyle. Öldükten sonra hastanelerden birine satılacaktı cesedi. Araştırma için. Fuat Bey parayı önceden almış. Fuat Bey de okuyacak mı romanımı? Sokak sokak dağıtacak mı cayır cayır solularda?

-Okuyacak.

-Daha kimler okuyacak? Hacivat okuyacak mı?

-Okuyacak.

-Karagöz okuyacak mı?

-Okuyacak.

-Sözlerdeki atalar okuyacak mı?

-Okuyacak.
-İstanbul'un Dimyat sokağında oturanlar da okuyacak mı?
-Okuyacak.
-Sarı çizmeli Mehmet Ağa da okuyacak mı?
-Okuyacak" (s. 48).

Suavi, giderek paranoyaklaşmıştır. İlhan'a ikinci defa telefon etmiş ve kendisini birilerinin dinlediğini, bu kişilerin cümlelerini çalmak istediğini ifade etmiştir. Üçüncü telefonda romanını tamamladığını söyleyen Suavi, romanının parçalarını şu dergilere yollamıştır. "*Oluk, Yalak, Çipil, Kara Kedi, Kilit, Delik, Uçurum, Düğüm, Cavlak, Pabucumun Astarı, Elde Var Sıfır, Sen Kim Oluyorsun da Esinlerinin Sansarını Sokuyorsun Kümesimize*" (s. 50). İsimli dergilere yolladığını belirtmiştir. Bu dergilerin isimlerindeki gariplik, Suavi'nin söze dayalı bir ironi yaptığını göstermektedir. Dergilerin adlarını bu şekilde vererek onları küçültmekte ve basitleştirmektedir. Basitleştirme ve küçültmeye başvurmasının nedeni, söz konusu dergilerin hiçbirinin onun romanını basmamasıdır. "*Hiçbiri basmadı şimdiye dek gönderdiklerimi. Saçma sapan şeyler koyuyorlar dergilerine. İnatlarına. Kıskançlıklarından. Ama zarar yok*" (s. 50).

Bu dergilerde yazarların adlarıyla kelime oyunları yapan Suavi, söze dayalı ironisine devam etmiştir: Mevlanamarcelperest, Yunus Omros Orhan Veliot, Faziledipus, Kişiotunun Don'undaki serüvenleri, Kadıköylü Sancı Paşanın Yeldeğirmeni, Şeyhül İspirin gibi isimler kullanılmıştır. Belirtilen isimler dönemin dergilerinde yazan kişilerin isimleriyle dalga geçmek amacı için uydurulmuş söz ironisi örnekleridir.

Birkaç cümleyle özetleyecek olursak şunları ifade edebiliriz: Öykü genel olarak Suavi'nin İstanbul hasreti üzerine yapılan söz, durum ve bilinçaltı ironileri daha zengin bir anlatıma okuyucu karşısına çıkarılmıştır.

3.4. Sarhoş ve Çanta

Sarhoş ve Çanta isimli kısa öykü, bir birahane de karşılaşan iki insanın diyalogu verilmektedir. Meyhaneye girmeye hazırlanan anlatıcıyı kolundan tutan sarhoş adam, insanları çok sevdiğini anlatmaya başlar. Onun insan sevgisi zıtlıkları içeren, daha önce anlatılan ve efsanevî bir nitelik kazanan dinî anlatılardaki gibi romantik bir hâl

kazanır. Meyhaneye girmeye çalışan çantalı sarhoş adam, Hristiyan'dır. Hz. İsa'yla ilgili anlatıların insan sevgisiyle ilgisini analiz etmektedir. Hz. İsa'nın: *"Birbirinizi sevin!"* (s. 52). Dediğini belirten sarhoş adam, peygamberin çarmıha gerilmesi, ölüleri diriltmesi, gökyüzüne kaldırılması gibi olayların romantik bir mahiyete sahip olduğunu belirterek kendince bir eleştiri geliştirmiş, bir bakıma bu anlatıların büyüsünü bozarak romantik ironi yapar. Onun aşağıdaki sözleri, söz konusu durumu tam olarak özetlemektedir:

"Ömrümüz boyunca çocukluğumuzla, iç içe yaşamamızı istemiş. Ölüleri diriltmiş, suların üstünde yürümüş, mezarından çıktığı gibi bulutlarla döşeli cennete havalanmış. İspirto gibi uçuvermiş. Yapmamalı idi ama bunları. Bu, işin sihirbazlık tarafı biraz da... İnsanları başka türlü inandıramaz mı idi" (s. 52).

Sarhoş ve çantalı adamın, Hz. İsa'ya yönelttiği eleştiriler giderek daha da sertleşmekte ve onun bu dünyanın gerçeklerine uygun düşmeyen bir yaşam sürdüğünü belirtir. Hz. İsa'nın başından geçen bu olaylar, büyü ve sihir gibidir; bu yüzden Hz. İsa, bugüne hitap etmemektedir: *"Bugün, onun sözüne kulak asan yok. Ölüleri dirilttiğine, sular üstünde yürüdüğüne, mezarından fırlayıp gökyüzüne saplandığına inananlar var da sözünü izleyenler yok"* (s. 52). Eleştiri, yalnızca Hz. İsa'ya yönelmemekte, onun takipçileri de eleştiriden nasibini almaktadır. Sarhoş adam, tam olarak söylemese de Hz. İsa'yı cambazhanede gösteri yapan insanlara benzeterek romantik ironisine devam etmiştir: *"Bugün yeryüzüne onun gibi bir başkası gelecek olsa ilk tıklılacağı yer cambazhanedir. Büyük puntolu numaralar yapması beklenecek kendisinden"* (s. 53). Cambazhane ile Hz. İsa'nın yaptıkları arasında bir ilişki kurmaya çalışan adam, peygamber için yaptığı eleştiriye üstü örtük bir biçimde gerçekleştirmektedir.

Sarhoş adam, eleştirilerine devam etmiş ve Hz. İsa'nın ölmeyi bilmediğini söyleyerek çarmıha gerilme hadisesinin büyüsünü de bozmuştur. *"İsa insan gibi adam gibi ölmesini bilememiş. Çarmıha gerilince tanrılaşmış. Dikine mihlandığı ölüm döşegi, kiliselerin mobilyası olmuş. Çelik çomak, çocukluğumuzun belki de en güzel kalıntısı. Çaprazlamasına bağlanınca biçimlerin en korkuncu, en kâbuslusu doğuyor"* (s. 53). Adam'ın Hz. İsa'nın tanrılaştırılmasına yönelttiği eleştiri, bir bakıma Hristiyanların putlara tapma geçmişine dönüktür. Uygulamaları yeni dinlerine yöneltilen bir eleştiri hâlini almıştır. Adam, farklı karşılaştırmalar yaparak

Hristiyanların benimsediği gerçekleri değiştirerek romantik eleştirilerini sürdürmüştür. Ölümsüzleşen bir peygamber, haçla insanların başına çekiç gibi inmekte, aklın ve mantığın göz ardı edilmesine neden olmaktadır: “*Haç. Ölümsüzlüğün çekici gibi, insanın kafasını ezip duruyor, aklını ve ruhunu cıva gibi dört bir yana kaçırıyor. Ten-dışı kılıyor insanı. İnsan da ortada kalıyor tırıl tırıl. Ne dünyalık ne ahretlik*” (s. 53). Ruh-beden, bu dünya-öteki dünya ayrımları üzerinden gelişen romantik ironi, Hz. İsa’yı bu dünyaya ait kılma telaşından kaynaklanmaktadır. Romantik ironi zıtlıkları, karmaşayı vererek bir olayın büyüsunü bozmayı hedeflemektedir ki burada sarhoş adam, tam olarak bunu yapmıştır.

“Benim inandığım İsa, insan olan İsa, çarmıhtan önceki İsa’dır. Ve İsa’dan daha da çok inandığım varlıklar köşede bucakta, seslerini imzalamadan duyuran, belki de Gotama’lara, İsa’lara, Muhammet’lere, gelmiş ve geçmiş Mesihlere akıl ve alçak gönüllülük, sevgi ve gerçek yolunu göstermiş ve gösterecek olan izsiz, isimsiz insanlardır” (s. 53).

Sarhoş adamın arzuladığı peygamber, bu dünyanın gerçeklerine uygun olan bir insandır. Hz. İsa’yı da bunun için eleştirmektedir. Hz. İsa’nın irrasyonel yaşamı, onun tanrılaştırılması ve gerçeklere uygun olarak yaşamaması sarhoş adama garip gelen durumlardır. Anlatıcı, adamla meyhaneye girmiştir. Adam konuşmasının başında, Hz. İsa’dan yola çıkarak insanları sevmekten bahsetmiştir ancak konuşmanın devamında söyledikleriyle çelişmiştir. “*İnsanlar sevilmez. Demin severim dediğime boş ver. O benim uydurduğum, İsa’dan kalma bir kuruntu*” (s. 54). Birbiriyle uyuşmayan bu sözler, sarhoş adamın ironiyi sürdürdüğünü göstermektedir. Çelişki, insanların tümünü sevmenin mümkün olmadığını ifade etmek üzere kullanılmış bir teknik gibi durmaktadır. Çünkü adam, Hz. İsa’nın tüm insanları birlikte sevin demesinin yanlış olduğunu, insanların teker teker sevebileceğini, herkesi sevmenin ancak bir hayal olduğunu ifade etmiştir. Çelişkinin arkasında sevgisizlik yoktur, insanları tek tek sevmek ya da tümüyle sevmek arasındaki ince çizgi bulunmaktadır. “*Bütün iş, insanları teker teker sevebilmede, yakınındaki kişilere bağlanabilmede. (...) Hiç kimseyi sevmeden herkesi sevmek. Soyut sevgilerin en soyutu*” (s. 54). Sevgi üzerine söylenen bu sözler, bir bakıma Hz. İsa’ya yöneltile eleştirilerin devam niteliğindedir. Sarhoş adam, aslında bilinçaltındakileri bu esriklik anında sözleriyle somutlaştırmakta ve “sevgi” kavramından yola çıkarak romanik ironi yapmaktadır.

Romantik ironi, insanî gerçeklerin ifade edilmesi şeklinde devam etmiştir. Bir Noel birası gören sarhoş adam, Noel'in Hz. İsa'nın dünyaya geldiği gün olduğunu ve bugünün de zamanı ikiye böldüğünü belirtmiş, ardından da bu birayı içip tuvalete gitmiştir. “Yaşasın İsa (...) hip hip hurrah İsa (...) âmin (...) Çişim geldi” (s. 55). Hz. İsa'nın da bir insan olduğunu anlattığı kadar “bira” ve “çiş” kelimeleriyle onun değersizleştirilmesine de dayanmaktadır.

Anlatıcı da sarhoş adamın durumunu merkeze alarak ironi yapmakta, bunun için de metinlerarasılık tekniğine başvurmakta, bilinçli olarak “eserdeki nizami kurguyu” bozmaktadır. (Evis, 2016: 63). “Geri döndüğü zaman mesanesinden ummanlar boşaltmışa benziyordu. Çantasını tekrar sandalyenin üstüne koydu ve çantasının, ona Sancho Panza'lık eden çantasının içinde çürüye duran değirmenleri düşürdü. Briyantimli mızraksız, umutsuz Don Kişot biranın köpüğünü kesip attı” (s. 55). Anlatıcı, sarhoş adamın kendinden emin ve ne söylediğini bilen biri olmadığını göstermek için onu dünya edebiyatının ilk romanının başkişilerine benzetmiş, onların büyük anlatılarla nasıl savaştığını belirterek romantik ironiyi kendi üzerine almıştır. Hz. İsa'nın merkeze alınmasıyla gerçekleştirilen romantik ironi, şimdi de eleştiriyi ve ironiyi yapanı merkeze alarak sürmektedir. Anlatıcı, aslında her ikisine de katılmadığını bu sözleriyle ortaya koymuştur.

Özetle, öykü sarhoş ve anlatıcı arasında meyhane kapısında ve içerisinde yapılan Hristiyanlık eleştirisi Hz. İsa'yı merkeze alarak ağırlıklı olarak romantik ve söz ironilerinden faydalanarak etkili anlatımı olanaklı kılmıştır.

3.5. Şişedeki Adam

Şişedeki Adam isimli öykü, bir dizgicinin elleriyle yaşadığı sorunu konu edinir. Aynı zamanda anlatıcı olan başkişinin bir eliyle diğer eli arasında uyuşmazlık vardır. Şişedeki Adam, isimli öyküde, matbaada çalışan bir kişinin yaptığı hatayla hayatının değişmesi anlatılmıştır.

İki elini aynı anda, aynı hedef için kullanamayan başkişi, bazı kelimeleri yanlış dizmeye başlamıştır. Mesela: “Çıkmazını yürütmek” kelime grubunu “Çıkmazını

çürütmek” şeklinde dizmiş, bu da söz ironisini ortaya çıkarmıştır. Bunun nedeni, elinin canının sıkılmasıdır: *“Elin hep bir yiv içindeki işlekliği. Ama sonraları elimin canı sıkıldı aynı işi görmekten, aynı tümceyi başka başka kılıklar altında dizmekten”* (s. 57). Başkişi, elinin kendinden başka bir şey olduğunu, elini yönetemediğini belirterek söz ironisi yapmaktadır. Bir bakıma, böyle bir çelişkiyi gün yüzüne çıkararak kendisiyle dalga geçmektedir. Bir eli, başkişiden ayrı bir varlıkmış gibi davranmaktadır; diğer elini ise kontrol edebilmektedir. Asıl sorun, ellerin birbirinden farklı şeyler yapmasıdır. *“Öteki elime diyecek bir şeyim yoktu. Uslu elimdi o çünkü. Ötekisi gibi kendi bildiğini okuma hevesini tırnaklarının ucundan bile geçirmemişti”* (s. 57). Kendisiyle alay eden, ellerinin kendisinden bağımsızlaştığını söyleyen başkişi, işiyle ilgili sorunun kendisinden kaynaklanmadığını ifade etmeye, okuru buna inandırmaya çalışmaktadır.

O kadar ki başkişi, elini eğlendirerek durumu düzeltmeye çalışmıştır. Çünkü iş yerinde sorunlar çıkmıştır, bu da onun yaşamına olumsuz olarak yansiyacaktır. *“Canı sıkılan elimi eğlendirmek için neler yapmadım, neler. Çok çalışmaktan bıkmamın diye uslu elimi çalıştırdım günler boyunca. Uslu elimin canını çıkardım. Parmakları kaskatı ağrıyınca dek”* (s. 57). Sanki doğal bir durumu anlatan başkişi, durumun garip olduğunun farkında değildir ya da okura farkındalık durumunu yansıtmıyordur. Kendisiyle alay etmenin bir yolu olarak ellerini ayrı bir varlıkmış gibi gören başkişi, durumun tuhaflığını gözden uzak tutmaya çalışmaktadır. Başkişi, söz konusu durumu çözmek için farklı girişimlerde bulunmuştur. Bu girişimlerin hepsi de akla ziyan şeylerdir ve bu hâliyle alaycı bir bakış açısını yansıtmaktadır:

“(…) sonra ona ezberleme aşıları yaptırdım, avucunun içindeki hasırın altından çıkmaya ikide bir de yüz tutan çizgileri kazıttım, yerlerine öteki avucumdaki çizilerin çökellerini döktüm, iki elin çizgisi de bir olmalıdır, başka türlü olmaz, dedim, erinç eldivenleri giydirdim ve devedeki külahı yakıştırayım ona derken oluverdi işte” (s. 57-58).

Ancak başkişinin durumu düzeltmek üzere yaptığı girişimler, fayda vermemiştir. Uslu olmayan eli, onu dinlememekte, onun istediği şeyleri yapmamaktadır: *“Oynadı oyunu bana, benim usul usul bir elimden ötekine inceden inceye bir tek kılı bile kıpırdatmadan aktardığımı sandığım çizgileri geri tepiverdi ve “ÇIKMAZINI ÇÜRÜTMEK” demesiyle bütün tilciklerimce çürüğe çıkmam bir oldu”* (s. 58). Başkişi, bir çıkmaz içindedir; trajik ironinin yapılması için bir çıkmazın

bulunması, ikili bir yapının söz konusu olması gerekir. Bu noktada, elin ait olduğu kişiyi dinlememesi, istenenleri yerine getirmemesi bu ikili durumu gözler önüne sermektedir. Başkişinin ismi, tüm yayınevleri tarafından duyulmuştur ve artık başkişi iş bulamamaktadır. El, giderek başkişinin uyrukluğundan kopmaya başlamıştır. “*Elim sanki uyrukluğumdan kopmuştu*” (s. 58). Başkişi, artık çürüğe çıkarılmıştır, çürüğe çıkarılması onun rahatlamasına vesile olmuştur.

“İlkin kızacak gibi oldum. Beni salt bir araç yerine koymasına direnmek istedim. Ama neden direnecektim? Bir bakıma bir yenilikti bu benim ömrümde. Onu artık sabahdan akşama kadar gözetlemekten kurtulmuştum. Hani ÇÜRÜĞE çıkarılmakla içim hafifledi desem işi büyümsemiş sayılmam” (s. 58).

Artık başkişi, kendisiyle dalga geçmeye, trajik ironiyi kendisine yöneltmeye başlamıştır. Aslında, hiç normal olmayan bu durum karşısında olağan davranışlar sergilemekte ve konuşmalar yapmaktadır.

Başkişi, iş aramaya devam ederken, bir şişenin içine girmiştir; öykünün adı olan “Şişedeki Adam” da buradan gelmektedir. Artık yazdıkları “şişedeki adamın günlüğü” olmaya başlamıştır. Kendisini, “sokaklılar”dan ayırtıran başkişi, içinde bulunduğu çevreye yabancılaşmıştır. Elinin sözünü dinlememesi, onun yabancılaşmasına neden olan husustur. Yalıtılmış bir hayat başlamıştır onun için, trajik olan da onun bu hayatı benimsemesi ve olağanlaştırmasıdır. “*Dışarıdan hiçbir şey sızmiyordu içeriye. Ne bir gürültü ne bir koku*” (s. 59). Dışarıyla kesilen irtibat, onun hayatındaki değişimlerin yalnızca bir aşamasıdır. Şişeye girmesinin, başkişinin kendi tercihi olmadığını ilerleyen satırlardan anlıyoruz. “*Benden başka hiçbir şey koymamışlardı şişenin içine*” (s. 59). Burada geçen zaman, onun canının sıkılmasına yol açmıştır. Başkişi, can sıkıntısından dolayı oyunlar oynamıştır. Bu zor durumda, delirmekten korkmamakta, yalnızca utanmaktadır. “*İlk önceleri oyunlarım hep delirmemek içindi. Delirmekten korkuyor muydum? Hayır, utanıyordum daha doğrusu. İnsanın şişe içinde aklını kaçırması çok gülünç olacaktı da ondan. Başka şey için değil*” (s. 59). Başkişinin bu ıssız ve dar yerde delirmekten korkmayıp da gülünç duruma düşmekten korkması, kendisiyle dalga geçtiğini göstermektedir. Başkişi, ironiyi kendisine yöneltmekte yani söz ironisi yapmaktadır. Eğer aklını kaçırırsa, öteki insanların olmasını istediği insana dönüşmek gibi kaçınılmaz bir son başkişiyi

beklemektedir. Başkişi, ötekilerin “kendilerini biraz daha us sahibi” (s. 59). Bulmaması için aklına mukayyet olmaya çalışmaktadır.

Başkişi, delirmekten değil de ölmekten korkmaktadır. Çünkü ölürse kendi kokusunu dinlemek zorunda kalacaktır: “*Ölmekte korkmuştum. Şişenin içinde ölürsem kendi kokumu dinlemek zorunda kalacaktım*” (s. 59). Ölmek, bedenin tüm fonksiyonlarının sona ermesidir ancak başkişi, durumu farklı bir biçimde algılamakta, öldükten sonra bile kokusunu duyacağını düşünerek trajik ironiye devam etmektedir. Ölmemesi lazımdır, ölmek artık bir inat hâlini almıştır: “*Ben de inadına ölmedim*” (s. 60). Ölmemek için çabalayan başkişi, uslu olmayan eli yalnız bırakmamaktadır. O da çareyi elinin suyuna gitmeye başlamakta bulmuştur: “*Elimin suyuna gitmeye başladım. O ne derse onu yapacağım*” (s. 61). Elinin dediğini yapmak, onun şişeden çıkmasını sağlamıştır.

Dışarı çıktıktan sonra Mahşer Lokantası’nın ilânını gören başkişi, bu lokantanın bulunduğu Hiçola Sokağına gitmek istemiştir. Lokantanın bulunduğu sokakta avukat, doktor ve dilenci bulunmaktadır. Dilencinin adı “Hiçimgeldi”dir. Başkişi, söze dayalı bir ironi peşindedir. “Hiç” kelimesi, önemsenmemekle alakalıdır ve dilenci de ismiyle müsemma biridir. Sokakta “Bir papaz, bir peygamber, bir cambaz, bir sigortacı, bir kör, bir deli, bir hırsız ve bir ozan” da oturmaktadır. Oturdıkları yerin adı da dilencinin oturduğu yer gibi tuhaftır: “Hiçinhayından Geliyordu Huy Huy” Peygamber, papaz, cennet gibi karakterlerin bulunduğu sokak, tutarsız bir durumu da yansıtmaktadır. Söze dayalı bir ironik bir atmosfer oluşturmak isteyen başkişi, birbirinden farklı başkişileri bu sokağa doldurmuştur. Her şey tuftır bu sokakta. Tuftalık, kozmik sınırları aşmaktadır. Çıplak bir kadın ve erkek, erkeğin teninin posa olması ve bir ozana okutması... Bunun gibi pek çok garip durum bulunmaktadır sokakta:

“Ve erkeğin teni, posa gibi ayak tırnaklarının dibinde birikti. Ve kadının teni posayı kalçalarına sıvadı kezzap gibi, körün gözüne ısl ısl aşılacağı yerde ve delinin usunu yeni baştan ağartacağı yerde parmaklarının upuzun esilerinden.

Ve posaları süpürüyordu bir çöpçü.

Ve hırsız posayı ozana okutmak ve yutturmak istiyordu, posayı papazın önünde sigortalattıktan sonra. Ozan ise cambazı, sigortacıyı, papazı, peygamberi, avukatı, doktoru, körü ve deliyi birbirine katıyordu, karıştırıyordu. Toplamını bulmak için” (s. 62).

Karşımızda gerçeküstü bir portre vardır. Başkişi, gündüz düşleri görmekte ve içinde bulunduğu durumu kendi gözüyle yansıtmaktadır. Aslında, Başkişinin yaşadığı durum, bilinçaltı aldatmacası olarak da yorumlanabilir. İroni, bilinçaltı bir suret kazanmış, söz ironisi olarak tezahür etmiştir: *“Mahşer Lokantası’na giren başkişi, tuhaf sorularla karşılaşmıştır. Garson, “Hiçliğiniz işlek midir?” (s. 63). Başkişi olumlu cevap verince garson: “Hiçlik kâğıdınız var mı?” (s. 63). Sorularını sürdürmüştür. Hiçlik, buradaki karakterlerin ve başkişinin kimliğinin ana niteliği olmuştur. Onların modern toplum içinde dikkate alınmayışı, gözden uzak tutuluşu bu sorularda gizlidir. Hiçlik kâğıdının olmadığını söyleyen başkişiye garson “Hiçlik İşleri Başçevirgenliğinden” bir hiçlik kâğıdı çıkarmasını tavsiye etmiştir. Bu konuda kendisine yardımcı olacaklarını belirtmiştir. Hiçlik kâğıdının çıkartılmasının nedeni, “Hiçinizinhiçyüzünü foya foya tarama(ktır.)” Söze dayalı bu ironi, dünyanın gerçeklerinin kaotik bir hâl kazandığını da göstermektedir. İroni, başkişinin kendi durumunun farkında olmaması, dışarıdaki dünyanın garipliğini sezmesi ve ikisi arasında net bir ilişki kuramaması üzerinedir. O, hâlâ, meydana gelen olayların ayırında değildir. “Mahşer lokantasındaki adam her şeyden, her konudan söz açtı, kafamdaki hiçliğin kâğıdından, hiçliğimin işlek olup olmadığından, ne idüğünü daha sezemediğim foyalarımından konuştu da karnımın açlığına bir türlü dokunmadı” (s. 63). Elinin onu dinlememesi, şişeye girmesi, sonra şişeden çıkması, tuhaf bir sokağa girmesi karşısında tepki vermeyen başkişi, garsonun hiçlikle ilgili soruları karşısında bocalamıştır. Az önceki alıntıda da görüldüğü gibi, hiçlik onun belleğindedir ve uygulama safhasına geçtiğinin farkında değildir.*

Lokantaya gittiğinde önüne getirilen şişeye, lokantadan çıkabilmek için giren başkişi, şişeyi “çıkart yol” gibi görmüştür. Cambaz, sigortacı, deli, kör, hırsız ve ozan ona şişeye girme konusunda yardımcı olmuştur. Altı delik olan şişeden kurtulup kaçmak isteyen başkişi, “ıstakoz kabuğu” gibi sırtına yapışan şişeyle dolaşmaya başlamıştır. O koştukça “sokaktakiler ŞİŞEDEKİ ADAMI” görmüş, arkasından koşup onunla alay etmeye başlamıştır.

“Hu, hu, huuuuu, kimdir o ısmarlama şişeleri kuşanan, bu ne biçim giysi, bu kimdir kimdir bu şişenin terzisi, hu huuu huuu ŞİŞEDEKİ ADAM çıksana bir ortalara, görelim şöyle bir ŞİŞE’lerden önceki boyunu, boşunu. Allo, allo, ŞİŞELER TANRISI esirgesin şişenizi” (s. 64).

Başkişinin en korktuğu şey olan gülünçleşmek, başına gelmiştir. İnsanlar, arkasından “*ADAM ADAM ŞİŞE SOYLU*” (s. 64). Nidâsıyla bağırmaktadır. “Hiçoğlu’nun Serüvenleri” ismi öyküdeki gibi toplum içinde ayıksı bir hâl almıştır başkişi. İstiskâl edilen, küçümşenen biri olmuştur. Bu durum ilkin, elinin onu dinlememeye başlamasıyla gerçekleşmiştir. Başkişi, kendi içinde bir yabancılık da yaşamaktadır. Kendisini ne iş hayatında ne de sosyal hayatta kabul ettirmiştir. Çocukların söylediği tekerleme, onun topluma ne düzeyde yabancılaştığını gözler önüne sermektedir:

*“Bu şişenin içinde
Bir adamın işi var
Gelmiş gelmiş birisi
Yarılmuş şişeyi
İş de kalmış yarıda”* (s. 65).

Başkişi, sonunda kendisini küçümseyerek söz ironisine başvurmuştur: “*Şişelik olmazdan önce, ben sizin hani şu öykülerinizde, romanlarınızda ‘küçük insan’ dediğiniz kişilerdendim. Düşüncelerim küçük düşüncelerdi. Usumun yorganı kısıydı. Ona göre uzatırdım ayaklarımı*” (s. 66). Başkişi kendi varlığını küçümsemekte, hiç olduğunu bu sözlerle ortaya koymaktadır. Ancak şişeye sokulduktan sonra bir öykü konusu olabilecek başkişine dönüşmüştür.

“Ama beni bu şişeye sokmakla yanlışlık ettiler. Şişede böyle upuzunup uzadıya oturan kişinin yorganı bir gün atıp yorganın ötesindeki şeyleri düşünmesi doğaldı. Düşüncelerini kurallara bağlamasa bile. Yeter ki soruşturması kanı gibi içerlek olsun, yeter ki kanında didinsin. Kemiğimin görgüsüyle, yaşamak istiyorum. Hiçlik dedikleri şeyi kemiğime dayamışlar, ben de kemiğimce davranıyorum, düşünüyorum. Şişenin içinde, usumun devrileceğini sanmışlardı. Yanıldılar” (s. 66).

Başkişi, yok sayılma karşısında başkişi olduğunu bu sözlerle ifade etmiştir. Şişeyle birlikte yaşamayı kanıksayan başkişi, bundan sonraki hayatını şişeye yaşayacağını ve ötekilere meydan okuyacağını söyleyerek bitirmiştir.

“*Şişedeki Adam*” isimli öykü, başkişinin elleri arasında sağlayamadığı uyum kaynaklı sorunlardan hareketle, yaşamış oldukları anlatılır. Söz, dramatik ve olay ironileri de kullanarak daha etkili bir anlatım sağlanır.

3.6. Sığınak

Sığınak isimli öyküde, 2. Dünya savaşı yıllarında yaşananlar anlatılır. Alman bombardımanlarından korunmak adına sığınağa saklanan kişilerin yaşamları anlatılır. Yaşlı bireylerin dahi sığınakta geçirilen yaşamdan sıkılmaları hatta ölümle bile dalga geçmeleri anlatılır.

Anlatıcı daha ilk satırlarda söz ironisi yapmaya başlamıştır. Anlatmak istediklerini, sembolik bir dille ortaya koymaya çalışan anlatıcı, bir caddenin Manş Denizi'ne ve savaşa döküldüğünü, daha üçüncü satırda ifade etmiştir: “*O sıralarda Forest Hill’de oturuyorduk. Dartmouth caddesinden insanlar geçiyordu iğreti adımlarla. Dartmouth Caddesi Manş denizine dökülüyordu, harbe dökülüyordu*” (s. 73). Anlatıcı, harp gerçeğini anlatmak için bu yolu seçmiş, II. Dünya Savaşı’nın İngiltere halkını farklı şekillerde etkilediğini ifade etmek istemiştir. Bir sonraki cümlede eleştiri yapmaya devam etmiştir anlatıcı: “*Bütün yolların ucunda tel örgülere asılı yaralar sallanıyordu*” (s. 73). Yaralar, yalnızca savaş sonucunda bedende meydana gelmemiş, toplumsal bir sorun hâlini de almıştır. Anlatıcının asıl vurgulamak istediği de savaşın toplumu ekonomik, sosyal ve kültürel olarak etkilemesidir. “*İşsizdim. Parasızdım*” (s. 73). Sosyal bir sorun olan işsizlik ve parasızlık, açık bir biçimde savaş ortamında insanların geçim telaşına düştüğünü göstermektedir. Anlatıcı, söz ironisiyle bu sosyal soruna parmak basmak istemiştir.

Ölüm, her yerde kol gezmektedir. İnsanlar ölmektedir, anlatıcı ölenin yalnızca insanlar olmadığını zamanın da bu ortamda öldürüldüğünü ifade ederek ironik yaklaşımını sürdürmüştür: “*Ceplerim boş zamanla dolu idi. Dünyalar dolusu öldürecek zamanım vardı*” (s. 73). Kütüphane, anlatıcının zamanını geçirdiği yerdir. Ancak kütüphaneyi hayvanların kesildiği bir mezbahana olarak görmektedir. Bu yaklaşımı, savaş gerçeğine atıf yapmak için seçmiştir: “*Kütüphane ta karşımızdaydı. Kütüphane günlerimin mezbahası olmuştu. Can sıkıntımın satırı ile günlerin kellesini uçurup duruyordum bir bir*” (s. 73). Kitap okuyarak vakit geçiren anlatıcı, kitap okumayı hayvan kesmeye benzetmiştir. Bu söz ironisiyle, savaş ortamında amaçsız okumalar yaptığını, okuduğu kitapların kendisi için çok da bir anlam ifade etmediğini belirtmek istemiştir. “*Kütüphanede birçok kitap elimden geçti. Ama bir sayfacıgını da*

olsun yutturamadım havsalama. Kitaplar bir kulağımdan girip öteki uçurumuma dökülüyordu” (s. 73). Kitapların amaçsız okunması bir tarafa, anlatıcının kulağını uçuruma benzetmesi de ilginçtir. “Uçurum” sembolüyle anlatıcı, yitip giden her şeye vurguda bulunmuştur. Kütüphanede oturan yaşlı insanlar, kitap okumamaktadır aslında; savaşın sayfalarını çevirmektedir. “*Kütüphanenin okuma odasında iki ihtiyar harbin sayfalarını çeviriyorlardı masa üstünde. Son sayfalarını belki. Titrek umutlar yeşeriyordu ellerinde*” (s. 75). Kitaplar, artık savaşı sembolize eden nesnelere dönüşmüştür. Anlatıcı, bu cümlelerle hem yaşlı insanların son günlerini yaşadığını hem de bombalar, bomba balonları altında her an ölebileceklerini anlatmak istemiştir.

Savaş o kadar etkilemiştir ki Dartmouth’u, gökyüzü can çekişmekte, ölüm insanların üstüne yürümektedir. Bunun nedeni uçan bombalardır. Âdeta kent cehenneme dönmüştür. “*Uçan bomba balıklama düşene, evler yıkılana, canlar havalanana ve ölüm yürürlüğe girene kadar her şey sessizdir*” (s. 73). Saldırıyla birlikte kent “ölüm merceği ”ne alınmaya başlamıştır. Bu saldırılar, bir taahhütlü mektuba benzetilmiştir. Anlatıcı, ölümün uçan bombalar ile taahhüt edildiğini dramatik ironiyle dile getirmiştir: “*Bize ölüm taahhütlü gönderiliyordu. Ama insan eli değmemiş türünden*” (s. 74). Sabır, ölümü beklemek için kullanılan bir motivasyon hâline gelmiştir. Ölüm “baş döndürücü bir sabırla” uçan bombalardan gelsin diye beklenmektedir. “*Geliyorlar, geliyorlar. Gelecekler, gelecekler. Gelseler, gelseler, gelseler ve düşseler artık. Kafamızın üstünde veya yanı başında dolaşmasalar artık dünyanın sonu gelinceye kadar*” (s. 76). Dünyadan vazgeçmek, dünyayı umursamamak ve dikkate almamak ölümü bekleyen insanların tutumları hâline gelmiştir. Anlatıcı, sabrın sonundaki selameti değil sabrın sonundaki ölümü beklemektedir. Bir olay ironisi söz konusudur burada, meydana gelecek olayların sonucu bellidir ve ölüm, artık daha olumlu imajlarla anlatılmaktadır.

Sığınakta bulunan ihtiyarlar o kadar duyarsızlaşmışlardır ki ölümle alay etmeye başlamışlardır. “*Acelesi yok (...) bekle. (...) Sen işine bak (...) birazdan civcivlenir, hummalanır ölüm. Geliyordur şimdi, aklına insanları koyarak. Belki biz de varızdır aklında, belki yokuzdur. Acelesi yok*” (s. 76). Yaşlı insanların bu tavrı, alay içeren bir söz ironisidir. İhtiyarlar, zaten yaşamlarının son günlerini yaşadıklarını düşünerek

ölümün doğal olmasıyla ya da uçan bombalardan gelmesiyle ilgilenmemekte, ellerindeki vakti değerlendirmeye çalışmaktadır.

“Sığınak” isimli öyküde söz, dramatik ve olay ironilerinden faydalanarak II. Dünya Savaşı yıllarının İngiltere’sinden ve savaşın tüm acımasızlığından söz edilmiştir.

3.7. Şair Alvin

Şair Alvin isimli öykü, II. Dünya savaşı yıllarının İngiltere’sini savaşın insanlar üzerinde bıraktığı olumsuz etkisi ön plana çıkarılarak anlatılır. Şair Alvin, savaşın olumsuz etkisini en aza indirmek adına farklı ifade ve yaşam tarzıyla sığınak yaşamını işler.

Söz ironisiyle başlamaktadır. Anlatıcı, öykünün ilk satırlarında Marcel Proust’un, *Kayıp Zamanın İzinde* romanıyla alay etmektedir:

“Marcel Proust’un yitirilmiş zamanın peşine düşmesi, geçmiş günlerin anılarını kuru bamyalar gibi iplere gerip kafasında perde perde sallandırması, galiba bir çay fincanı ile başlamış. Çay fincanının içine bakarak fincanı taşırmış, fincandan taşan falını gerisin geriye açmış. Bir köstebek gibi odasına kapanmış, dehlizlerini dört yana birden salıvermiş. Ve kurtlandıkça kurtlanmış” (s. 81).

Bir küçümsemenin görüldüğü bu satırlarda, dünyada pek çok insan tarafından okunan ve zamanı kendine has bir bakış açısıyla ele alan Marcel Proust, ironinin kurbanı olarak seçilmiştir. Anlatıcı, ironiyi kendisine yönelterek devam etmiştir. Kendi anılarını da Marcel Proust’un anıları gibi değersizleştirerek kendisine yönelik bir söz ironisi yapmıştır: *“Benim anılarım ilkin, tuvalet kâğıdına el uzattığım zaman geniş getirmeye başladı”* (s. 81). Öykü, bu önemsizleştirme duygusunu II. Dünya Savaşı’nın insanlar üzerindeki etkisini vermek amacıyla yazılmıştır. “Sığınak” isimli öyküdeki gibi savaşa yoğunlaşan yazar, yine savaşı olağanlaştırmaktadır: *“Sığınak tiryakileri açık havada yaşamaya daha alışmamış. Sığınaklar, korkularını paylaşmaya gelen kişilerin kulüpleri gibiydi”* (s. 82). Savaş ve savaşın getirdiği umutsuzluk, anlatıcının sadece Marcel Proust ve kendi anılarını değil sığınaktaki yaşamı bile sıradanlaştırmasına neden olmuştur.

Savaşı sıradanlaştıranlar arasında, bu öykünün başkişisi Şair Alvin de vardır. Alvin, savaş devam ederken, duyarsız bir biçimde yazmaya devam etmektedir. Anlatıcı, Alvin'in bu tavrını eleştirerek onu küçültmektedir. “*Alvin rüyalarının kuluçkasına yatmış bir sümüklü böcekti. Sümüklü böceklerin en verimli. Burnunu karıştıra karıştıra yazıyordu. Fitillerce şiir çıkıyordu burnundan*” (s. 82). Alvin'in yaptıklarıyla dalga geçen anlatıcı, onun bu ortamdaki üretkenliğini eleştiri konusu yapmıştır. Alvin'in, uyarı düdüğü çaldığında sığınağa “bir metrelik” şiiriyle gidişini tasvir eden anlatıcı, Alvin'i küçültmeye devam etmiştir:

“*Canavar düdüğüne gene sarası tutunca Alvin yerden sarmaşıklarını topladı. Sığınağa kaçtı. Masanın altında bir metrelik bir şiirini unutmuştu. Belki de kasten bırakmıştı. İlham perisinin topuğuna dek uzayan uzun menzilli saçlardan bir tel. Yerden aldığım gibi sığınak yolunu tuttum. Alvin orada olacaktı her hâlde. Sığınağa koşarken ilham perisinin burnu akıyordu*” (s. 82).

Alay ederken bir yandan da durumun vahametini ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu satırlardaki ironi, söze dayalı bir biçimde yapılmıştır. Anlatıcı, Alvin'le sığınağa girdikten sonra, anlatıcıya getirdiği şiiri okuyup okumadığını soran Alvin, romantik ironi örneği sergileyerek kendi sanatı üzerinde yükselmeye çalışmaktadır: “*(...) daha bitirmemişim. Hepsini birden okursanız daha iyi kavrsınız. Tamamladıktan sonra okurum size olmaz mı? Şiirimin sarmaşıklı eşğinde beklerim sizi olmaz mı? Size şiirimin mendilini sallarım olmaz mı? Şiirime davet ederim sizi olmaz mı?*” (s. 83). Dışarıda meydana gelen olaylardan bîhabermiş gibi davranan Alvin, romantik bir tablo çizmekte, kendi varlığını bu tabloda en görünür yere koymaktadır.

“*Şair Alvin*” isimli öykü, söz ve romantik ironi kullanılarak savaş ve vermiş olduğu zararlar üzerine konu devam ettiriliyor. Bir anlamda “*Sığınak*” öykülerinin devamı niteliğindedir. Savaş, içinde bulunulan durumla ve kişilerin davranışları üzerinden ele alınır.

3.8. Postacı Kızı Vera

Postacı Kızı Vera isimli öykü de Sığınak ve Şair Alvin isimli öyküler gibi II. Dünya Savaşı'ndaki dramaları konu almaktadır. Bodrum katında yaşayan Vera'nın eviyle sığınak arasında herhangi bir fark yoktur. Eşi Max ile ölüm üzerine yaptıkları konuşmalara öyküde yer verilir.

Anlatıcı, Vera için savaşın herhangi bir şeyi değiştirmediğini ifade ederek alt sınıftaki insanların yaşamlarına dikkat çekmek istemiştir: “*Postacı kızı Vera'nın oturduğu bodrum katıyla sığınak arasında pek fazla bir ayrıntı yoktu. İkisi de karanlıktı. İkisi de gün ışığını sabahtan akşama dek yalanlıyordu*” (s. 86). Güneş bile sınıfsal davranmakta, Vera'nın oturduğu bodrum katına ışık vermemektedir. Anlatıcı, güneşi merkeze alarak ironisini geliştirmiştir: “*Ama güneş ikisinin de semtine uğramıyordu. Enayi mi güneş*” (s. 86). Bunlar, aslında spesifik bir ironi yapıldığını göstermektedir. Bodrum katına güneşin girmemesi gibi doğal bir durumu, sınıfsal bir durum hâline getiren anlatıcı, var olan düzeni dramatik ironi yaparak eleştirmektedir. Vera'nın evi, geceleyin de çok ışıklı değildir. Âdeta mumla aydınlatılmış gibidir.

Vera'nın geçmişini düşünüşü başlayan anlatıcı, Vera ile eşinin evlenme töreninde nikâh memurunun söylediği sözlerin eskimişliğinden bahsetmiştir: “*Nikâh memuru, o güne dek binlerce çifte okumuş olduğu sözler, kirli, ezik konfetiler gibi, çekirdek kabukları gibi okumaya başladı*” (s. 91). Nikâh memurunun sözlerini küçülten anlatıcı, bu sözlerin sıradanlaştığını ve söylene söylene eskidiğini vurgulamıştır. “*Vera'yı filan unuttu. İğreti, baştan savma bir eda ile okuyordu. Sanki o değildi konuşan. Sanki elinde bir fatura vardı*” (s. 91). Nikâh memuru, gerçekten de bir memur gibi işini yapmakta, evlenen çiftlerin heyecanını paylaşmamaktadır. Bu da onun anlatıcı tarafından olay ironisinin kurbanı hâline getirilmesine neden olmuştur. Durum, Vera için böyle değildir. O, nikâh memurunun söylediği sözlerle değil, konfetilerle ve düğünün coşkusuyla meşguldür: “*Konfetiler Vera'nın damarlarında bayram yapıyor, bayramları koşuşturuyor, bayramlara kolan vurduruyordu*” (s. 92). Vera, nikâh memurunun “ölüm sizi ayırıcaya kadar” sözünü, sığınaktayken hatırlamış, zaman zaman ölümden izinli olduğu günlerde yanında yatan eşi Max'ı görmüştür. Max ile ölüm üzerine konuşmaya başlamışlardır. Max, savaşın neden olduğu ölümlerde

insanların payının bulunduğunu belirterek suçluyu başka yerde aramamanın gerektiğini ifade etmiştir: “Her şeyi ölüme yüklemek lazım. Bizim de parmağımız var bu işte. Çelikten dövülen her ölümden, birinin gözü gizlidir” (s. 93). Ölümün insan eliyle gelmesini “çelik” sembolüyle anlatan Max, olay ironisini eleştirel bir bakış açısıyla yapmaktadır.

Anlatıcı, bomba yüklü uçakların yaptığı manevraları resimle ilişkilendirerek dramatik bir ironi yapmıştır. Sanki olan bitenin farkında değildir, uçaklar daha güzel bir suretle yansıtılmıştır. “Havada uçaklar resim yapıyor. Çatışan, devrilen, doğrulan, bükülen, kavislenen, kırılan çizgiler. Vera, resimden anlasaydı soyut resimlere benzetirdi bu çizgileri fırçaların yalanında” (s. 94). Savaşın farkında değilmiş gibi görünen anlatıcı, bu resimleri yapanların fırçalarından yalanların tasvir edildiğini, ortada kurgusal bir gerçekliğin bulunduğunu işaret ederek, bilmezlikten gelmektedir.

Ölümle yaşam arasında karşıtlık kuran Max, Tanrı’yla dalga geçerek söz ironisi yapmıştır.

“Gökyüzünün mavi oluşu harikulade bir buluş-Tanrıyı tebrik ederim. Gökyüzünü yıldızlarla beslemek harikulade bir buluş-Tanrıyı tebrik ederim. Yıldızların ışıklarda kişilendirilmeleri, her birinin imzalı ışıkları olması harikulade bir buluş-Tanrıyı tebrik ederim. Soluğunu yeryüzünde ballandırdıktan sonra ölebilmek ölüme elimizin ev civcivli sonuçlarıyla girebilmek, sonuçların en parlağı-Tanrıyı tebrik ederim” (s. 96).

Kozmik bir evrenin bulunduğunu gösteren bu satırlar, Max’ın ölümü yönelttiği bir eleştiridir aslında. Tanrı’yı merkeze alarak, onun ölüme karşı çıkmayışını söz konusu ederek yapılan bu eleştiri, beklentilerle sonuçlar arasındaki uyumsuzluğu vurgulayarak olay ironisine örnektir. İstenen güzel bir hayattır ama sonuç ölümdür. Bunca mavilik, yıldızlar, gökyüzü ölüm için yaratılmıştır.

II. Dünya Savaşı diğer iki öyküde de olduğu gibi “Postacı Kızı Vera” isimli öykünün de esas konusudur. Anlatıcı bodrumda yaşayan ekonomik durumu zayıf Vera’nın hayatında savaşın pek bir değişime sebep olmadığı onun aynı şekilde yaşamına devam ettiğini belirtir. Yaşanılan zor hayatı olay, söz ve romantik ironi unsurları çerçevesinde ele alınır.

3.9. Tütüncü Gareth

Tütüncü Gareth isimli öyküde de on yıl öncesine giderek savaş temasını işlemeye devam eden yazar, sığınaktaki kişilerden biri olan Gareth'i merkeze almıştır. Sığınak yaşamı konu olarak ele alınmaya devam edilir. Savaş yıllarındaki sığınak yaşamını yıllar sonra önünden geçerken yeniden hatırlar. Anlatıcı sığınak yaşamındaki bazı olayları yeniden hatırlar.

Anlatıcı, öykünün ilk cümlesinde sığınanın kendileri için bir evren olduğunu belirterek söz ironisine başvurmuştur: “*Tütüncü Gareth de Mrs. Valley kadar, Postacı Kızı Vera kadar, sakın fakat bereketli elleriyle bahçesine yıldızların gübresini döken Mr. Ellis kadar, sığınak evrenimizin temel taşlarındandı*” (s. 98). Sığınanın, savaştan etkilenen kişiler için her şey olduğunu bu satırlardan görmek mümkündür. Öyle ki sığınaktaki insanlar yaşama güçlerini daha canlı ve diri tutmaya çalışmaktadır: “*Bu insanlar belki aslında kendi çaplarının dışına taşmıyorlardı, belki yaşama gücünü ellerinden geldiği kadar yudumluyorlardı*” (s. 98). Anlatıcı “yaşama güçlerini yudumlamak” ifadesiyle ironik bir tavır takınarak sığınaktaki insanların ölmek için çabaladıklarını vurgulamak istemektedir.

Sığınağa girmek zorunda kaldıkları günün on yıl sonrasında, sığınanın önünden geçen anlatıcı, artık pek çok şeyin değiştiğini ifade etmiştir. On yıl öncesiyle on yıl sonrası arasındaki uyumsuzluk dikkati çekmektedir. Bu uyumsuzluk, ironik bir bakış açısıyla verilmiştir:

“*Geçenlerde sığınanın önünden geçtim. Kapısına yağmurların çürüttüğü eğri büğrü tahtalar yamanmıştı. Bunların üstünde eski, yeni ilanlar gördüm. Dünya şampiyonu Bert Assirati, Güney Afrikalı Kara Kaplanla güreşecekmiş. Persil çividi, çamaşırları temizlemeye bire birmiş. Nur gibi çıkarmış sudan Persil ile yıkanan çamaşırlar. (...) Mahalle sinemasında gelecek hafta renkli bir savaş filmi oynatılacakmış*” (s. 98).

On yıl öncesiyle on yıl sonrası arasındaki fark, ölümle yaşam arasındaki farktır. Bu yörenin halkı, on yıl sonra yaşamla iç içe olmuş, ölüm düşüncesinden uzaklaşmıştır. Anlatıcı, bu durumu bir çelişki şeklinde vermektedir. Anlatıcı, sığınak kapısının önünden geçenlerin eski günlerden habersiz olmalarından, o günün sıkıntılarını yaşamadıkları için yalnızca yaşamı düşüncelerinden rahatsızdır. Bir yandan da bunu makul karşılamaktadır. Yaşam ve ölüm arasındaki zıtlığı kanserli bir

kadının, yaşamını, her şeye rağmen sürdürmek istemesiyle ilişkili olarak anlatmıştır. “Kanseri olan bir kadının her sabah çarşıya gitmesi, kansere karşı ekmek alması, yumurtanın çürük olmamasına dikkat etmesi, evde yemek vakti sofrayı kurarken çatalın tabağın solunda ve bıçağın da sağ yanında olmasına hâlâ önem vermesi küçük iş mi?” (s. 100). Anlatıcı, zıtlık içeren bu durumları, yaşamın devam ettiğini, henüz ölmedikleri için ellerinden geldiği kadar yaşama sarılmaları gerektiği düşüncesiyle belirtmektedir. Bu çerçevede anlatıcı, ölümle alay etmekte, ölümü küçümseyerek o dönemde sıkıntıların artık normal bir boyut aldığını ifade etmektedir: “Savaşla burun buruna yaşarken ölüm her kişi gibi benim kafamda da gündelik konulardan olmuştü. Ölüm konusunun kırtasiyeciliğini yapardım” (s. 99). Ölüme söz ironisiyle yaklaşan anlatıcı, yaşanan dramların boyutunu da gözler önüne sermiştir.

On yıl sonra, taşındığı mahallede tütün dükkânı bulamayan anlatıcının, herkesin içtiği tütünlerin kokusunu duyarak sigara içme isteği daha da artmaktadır. Bu durumu, abartılı bir biçimde, söz ironisine başvurarak ifade etmiştir: “Sokaklar inadına sigara içip duruyordu karşımda. (...) Sokaklar, ceplerinin karaborsalarında yirmilik sigara paketleriyle alay edip duruyorlardı” (s. 101). Aslında kastettiği, sigara içen insanlardır, o sigarasızlık durumunu abartmak için böyle bir yola başvurmuştur.

Gareth’in tütün dükkânını bulan anlatıcı, içeride çok sayıda kitap olduğunu görmüştür. Sohbetten sonra Gareth, ona meyhaneye gitme teklifinde bulunmuş, anlatıcı da içerideki kitapların çalınmasından korkup korkmadığını sormuştur. Gareth’in verdiği yanıt, insanların kültürel durumunu yansıtan bir söze dayalı küçümseme ironisi içermektedir. Söze dayalı bu ironide Gareth, okunması için kitapların çalınmasından hoşlanacağını ifade etmiştir: “Aşırmazlar. (...) Merak etme. Hani biri çıkıp da şu benim okkalı, hiç kimseye bir türlü okutamadığım romanları Joyce’un Ulysses’ini yahut Faulkner’in kütür kütür romanlarından birini aşırarak olsa sevineceğim basbayağı. Bak zevk sahibi insanmış diyeceğim” (s. 106). Gareth, bu sözleriyle kitap okumayan insanları eleştirmektedir.

Anlatıcı, Gareth’le meyhaneden çıkıp da sokakta ilerlerken bombardıman uçaklarıyla karşılaşmış ve ölüm kusan bu uçakların yaşamı suç olarak gördüğünü belirtmiştir. “Siyah siyah geliyordu. Herkes sanki suçüstü yakalanmıştı. Yaşamının suçunu işlerken” (s. 108). Bu anlamsız savaşta, hiç suçu olmayan insanların bir

suçluymuş gibi görülmesi uyuşmayan bir durum olarak verilmiş, bu suretle olay ironisi yapılmıştır. Gareth, bu esnada kaçan Mrs. Frazer isimli kadının karnesini vererek ona ölüm-yaşam zıtlığı çerçevesinde eleştiri yöneltmiştir: “*Sıkı tut şu karneyi, Mrs. Frazer, bak içinde daha iki haftaya yetecek kadar şeker kuponları var. Nasıl gidersin sonra sinemaya*” (s. 108). Gareth, alaylı bir şekilde eleştirdiği kadının yaşama tutunma telaşını vermek istemektedir. Öyle ki, bombardıman uçakları tepelerinden geçerken sığınakta domino oynayan iki yaşlı insan hiç aldırış etmeden oyunlarına devam etmektedir:

“-*Taşlara dokudumsa bir daha kalkmıyayım yerimden*

-*Uçan bomba oynatmıştır öyleyse. Bu oyun sayılmaz. Baştan başlarız.*

-*Uçan bomba dominodan anlamaz. Mızıkçılık ediyorsun gene*” (s. 109).

İhtiyarlar, üzerlerine ölüm saçan uçaklar geçse de ölümü düşünmeden yaşamlarını sürdürmektedir. Bu diyalog, iki ihtiyarın ölüme Sokratik ironiyle yaklaştıklarını göstermektedir.

Anlatıcı, “*Tütüncü Gareth*” isimli öyküde II. Dünya Savaşı yıllarını anlatmak yerine savaş yıllarının on yıl sonrasını ele almaktadır. Savaşın bu kadar kısa sürede unutulmasına tepki göstermektedir. Sokratik, söz ve olay ironilerinden yardım alarak anlatımına daha zengin bir yapı kazandırmıştır.

3.10. Postacı Kızı Vera Arttırmaya Nasıl Konuldu?

Sığınak ve ölüm temasının işlendiği: *Postacı Kızı Vera Arttırmaya Nasıl Konuldu?* Başlıklı öykünün ilk satırlarında da ölüme meydana okunur. Sarhoş adam ve Alvin arasında geçen diyaloglar savaşın sıradanlaşmasını, ölümle ilgili düşünceleri işler. Zaman yine II. Dünya savaşı yılları, konu ise savaşın bıraktığı etkiler.

Anlatıcı, Mrs. Valley’in sığınakta yarattığı atmosferi “örgü” benzetmesiyle vermiş, sığınanın onun sayesinde bir yaşam alanına döndüğünü bu benzetmeyle ifade etmiştir:

“*Mr. Valley bu havayı kendi eliyle örmüştü. Kocaman örgü iğnelerinin çatışması karanlığın uykusunu karşıyordu. (...) Düşecek, akılları kafalardan sıyracak bir yer ararlardı bu havanın içinde. Ama Mrs. Valley uçan bombalara zırnık kadar*

yer bırakmamıştı örgüsünün yeryüzünde. İlmiklerin hepsi yerli yerine oturtulmuştu” (s. 111).

Benzetmelerin kullanıldığı bu satırlar, söze dayalı bir ironi olarak ortaya çıkmıştır. Mrs. Valley’in yarattığı bu atmosfer, ölüme karşı bir direncin sembolüdür aslında. Anlatıcı, Mrs. Valley’e Türkçe öğretmeye başladığında sıra “ölüm” sözcüğüne gelmiştir. Bu söze gelindiğinde, Mrs. Valley ölümle alay ederek ironi yapmıştır:

“ÖLÜM, ÖLÜM. ÖLÜM. Ben bu sözü alıp harfi harfine, hecesi hecesine canını deviririm, alimallah. Karpuzlarla, büyülerle, kadehlerle, kalçalar ve denizler yürürüm alimallah ben bu kelimenin üstüne. ÖLÜM ha, ÖLÜM. Ölüm de ne demekmiş iş soluğuna dökülünce? Ulan ben o söze her dilden duman attırmışımdı, ulan ve ulan, gene attırırım ulanlayıp da onu Türkçe elimin en sunturlu şamarıyla ve başka dildeki şamarları tepelerime ekleyerekten” (s. 113).

Sonra hep birlikte farklı küfürlerle ölümle alay etmeye devam etmişlerdir:

“Biz sana ölülerin kandillerini yediririz. Biz senin silsilendeki maymunların guddesini kefallere atarız kopsi kopsi yaparaktan. Biz senin anandan öğrendiğin atomu burnunun bir deliğinden sokup öteki deliğinden getiririz eskiyinceye kadar ölümler. Biz seni eşeğin sudan getirdiği pestile çeviririz. Biz senin kokulu akını alıp aklının çanağına sıvarız” (s. 113).

Ölüm karşısındaki bu tutum, giderek şakalaşmalara da neden olmuştur. Sarhoş bir adam, sığınakta Alvin’e, tekerleme şeklinde şu cümleleri söylemiş, durumun vahametini bu sözlerle yok etmeye çalışmıştır: *“Sarı saçlarımı saçlarına bulaştırayım mı, ha ne dersin, bulaştırayım mı, ayaküstü ha, ne dersin, saç kardeşi olalım mı, saçların mum söndüsünde” (s. 116).* Sarhoş adam, kendini kaybetmiştir ama bir taraftan da ölümü düşünmeyerek anın tadını çıkarmaktadır. Bunu da söze dayalı bir ironiyle yapmaktadır.

Anlatıcı, *“Postacı Kızı Vera Arttırmaya Nasıl Konuldu?”* adlı öyküde de savaş kavramından hareketle yaşanan sıkıntılar konu edinilmiştir. Savaş, alışlagelmiş olanın tersine mizahi öğeler olay ve söz ironileri kullanarak işlenmiştir.

3.11. Sığınağın Son Ağzından

Sığınağın Son Ağzından, isimli öykü de sığınak ve ölüm temasını işlenir. Postacı kızı Vera seks işçisine benzetilir. Sığınak yaşamının sınırlılıkları ve burada yaşanan olaylar konu edinilir. Mr. Ellis ve Mrs. Valley diğer kahramanlar arasındadır. Yaşam ile ölüm arasındaki çizgi savaş günlerinin vaz geçilmez konusudur.

Anlatıcı, sığınak konusunda farklı benzetmeler yaparak söz ironisine başlamıştır. Sığınak, yalnızca insanların korunmak için girdiği bir mekân değildir, aynı zamanda “korkularla dolan” bir yerdir. “İlkin, çocukluğun kömürlükleri gibi. Yarasalar gibi uçuşan suskun çığlıkların dudaklara değdiği, dudakları kuruttuğu yer” (s. 122). Sığınağın anlamını farklı benzetmeler kullanarak nakleden anlatıcı, söz ironisine başvurmuştur. Söz ironisini ilerleyen satırlarda da sürdüren anlatıcı, Postacı Kızı Vera’yı farklı benzetmeler kullanarak seks işçisine benzetmiş ama bunu net bir tanımlamayla değil, üstü kapalı bir biçimde yapmıştır: “Birahane de duydum. Postacının kızı, sokak gibi bir kadın. Geçmeyen kalmamış üstünden. Öyle diyorlar işte. Bizim de düşse bir yolumuz o sokağa, diyorlar” (s. 122). Benzetme, gerçeği örtmeye ve gizli bir biçimde ifade etmeye yaramıştır. Anlatıcı söz ironisini, yine cinsel bir imajla yapmıştır. Cinsel ilişkinin sonucunda ortaya çıkan gebeliği bir kadının karnına, erkeğin salıverdiği kelebeğe benzeten anlatıcı, durumu üstü örtük bir biçimde aktarmaktadır: “Serin çamura pirinci dikerken karnındaki çocuğu erkeğin salıverdiği kelekler gibi taşıyan kadında” (s. 123). İfadelerle anlatıcı, yeni kelimeler kullanarak bilinen bir durumu anlatmaktadır.

Anlatıcı, sığınak günlerinden bahsederken kozmik işleyişin kendilerini getirdiği yerden bahsetmiştir. Sığınaktaki kişileri, teker teker hatırlamıştır, onlarla kurmaca ve düşsel bir evren kurup hayat-ölüm arasındaki ilişkiye değinmiştir. Bu yolla, çelişkili bu iki kavramı yaşamın merkezine koyarak romantik bir tablo çizmiştir:

“Sığınak, ne günler geçirmiştik biz senle. Mr. Ellis sende duymuştu tohumların sesini, sende konuşmuştu tohumlarla. Vera sende artırmaya konulmuştu. Freddie sende bulmuştu aradığı soluğu. Kapının örten tahtalardaki suskunluğunu yırtacağım. İçerde yağmur suları birikmiş. Hangi suların içinde yükselecek sesin? Suların üstüne eğilmişim” (s. 124)

Anlatıcı, bu cümlelerle giriş yaparak sığınaktaki insanların yaşamı nasıl kolladıklarını, hayali bir ortamı tasvir ederek anlatmıştır. Hayal, bu insanların, ölümün kollarında kaldıkları o gün aklından geçenlerden ibarettir. Çelişkileri vererek ölümün insanlarda uyandırdığı duyguları ortaya koyan anlatıcı, ironiyi romantik bir merkezde yürütmüş, gerçeklerle hayaller arasındaki zıtlığı göstermek istemiştir. “*Mr. Ellis sığınağa gelmişti o gün elma ağacı yemiş vermiyor ölümün yolunu siz gösterdiniz bana, ölümü ben sizden öğrendim, elmalarımı ben artık salt karanlığa yuvarlayacağım ben size yemişimin bir çekirdeğini olsun yedirmeyeceğim diyor demişti Mr. Ellis*” (s. 125). Hayat dolu olan Mr. Ellis “elma” imajıyla yaşama gönderme yapmakta, sığınağa geldiğinde ölümün ne anlama geldiğini öğrendiğini belirtmektedir. Mrs. Valley, Mr. Ellis’in bahçesine götürmüştür ve ağacın “karanlıktan nasıl yeni baştan yemiş yoluna getireceğini” göstermiştir. Sığınaktaki herkes, zihinlerinde ölüme yer verseler de bir yandan da yaşamı düşünmekten geri durmamışlardır. Freddie’nin konuşması da yaşam-ölüm minvalinde devam etmekte, bu düalıteyi romantik ironi olarak ifade etmektedir: “*Su aygırları gibi seksen kulaç bir uykuya batırıldık. Durup dururken soluğumuzu aldılar elimizden. Olduğumuz yere yatırdılar sonra soluğumuzun. Kimse de sormadı en iyi hangi yana dönünce uyursun? Diye*” (s. 126). Freddie’nin söyledikleri “dipçiklerin tahtasında (...) güneşin uğurlarını” aramaktır. Yani uykuyla sembolize edilen ölümün yaşam içinde kendilerini apansızın yakalamasıdır. “Elma” sembolünü kullanmaya devam eden anlatıcı, elmayı yaşamın kendisi olarak tasvir etmeye devam etmektedir. Mrs. Valley ellerini toprağa sokmuş ve ellerinden ağacı çıkarmıştır. “*Mrs. Valley ellerini toprağa soktu. (...) Sonra Mrs. Valley ağacı yerinden çıkardı. Freddie’yi koydu ağacın yerine. Diril diril dedi ilkin ağaca sonra Freddie’ye. Sonra Freddie’nin örneğini aşıladı ağaca, soruları duyuldu sonra*” (s. 127). Mrs. Valley’in toprağa ellerini sokarak yaşamı, topraktan diriltmeye çalıştığını görmek mümkündür. Bu bağlamda, Freddie’nin toprağa gömülmesi ve sonradan yeniden dirilmesi, ölümle yaşam arasındaki zıtlığı gösteren bir romantik ironi örneğidir. Öyle ki Freddie’nin aşılandığı ağaca şu yakarışlarda bulunmuşlardır: “*Verecek misin verecek misin yemişlerini bize eskisi gibi (...) Geri alacak mısın olgün yapraklar gibi silkecek misin sırtından insancıl ölümün tövbesini*” (s. 127). Yaşam ile ölüm arasındaki düalıte ev-sokak/kent çerçevesinde sürmüştür. Savaştan harabeye dönmüş sokaklar ve kent, ölümü temsil ederken ev, bahçe ve bahçedeki ağaç da yaşamı temsil etmektedir:

“Evlere bahçelerde oturmayı bahçelerde oynamayı öğrettim diyor Mr. Ellis, bahçe deyip geçme diyor Mr. Ellis damlaya damlaya göl olacak bahçeler sürünge kentlere karşı sonra diyor ki Mr. Elis bahçeler bir araya gelecek sonra en pis sokağın en paslı evinin arkasındaki ağaç çocuklara başlayacak yeni baştan ve kabuğuna yazılı sevgililerin avcuna vergi birdenbire tenlere” (s. 129).

Yaşam ile ölüm arasındaki zıtlık, öyküde farklı sembol ve imajlarla anlatılmaktadır. Bütün bu romantik tablo, anlatıcının yaşama dair hayallerine güç katmıştır. Yaşama dair imgelerle ölüm düşüncesinden uzaklaşmaya başlamıştır:

*“Yanımdan çocuklar geçiyor.
Ağaç sözünü tutmuş.
Çocuklar gülüyorlar.
Sonradan büyüyecek bu çocuklar”* (s. 129).

Yukarıdaki dizeler hâlinde yazılmış, şiire benzer cümleler, anlatıcının umutlarını artırmıştır. Mr. Ellis, Mrs. Valley ve Postacı Kızı Vera’nın bunları duyacağını düşünmektedir. Yaşamı kuşatmaya çalışan anlatıcı, kendi yarattığı hayallerden kurtulamamaktadır. Bu da onun romantik ironisine devam ettiğini göstermektedir. Bir kadının yaşamı bahçesinde, şu şiirle karşıladığını belirtmiştir:

*“Bahçe deyip geçmiyelim,
Ordadır tellim
Kuşun yaprağı,
Çiçeğin gagası ışığın parmağı
Ve en çok bahçede yakınızdır
Tanrının sungusuna”* (s. 130).

Öyküdeki ironi, baştan sona değin romantik bir biçimde yapılmıştır. Özellikle zıtlıklar üzerinden yapılan ironi, gerçeğin irrasyonelitesinden kurtulmak ve ideal bir yaşamın özlemini ifade etmek için yapılmıştır.

“Sığınağın Son Ağzından” isimli öykü söz ve romantik ironi unsurları yardımıyla savaş yıllarında sığınakta geçirilen günlerle yaşadıkları döneminin karşılaştırılması üzerine kurulmuştur.

3.12. Cehennemde Bir Yusuf

Cehennemde Bir Yusuf, isimli uzun soluklu öykü on üç bölümden oluşmaktadır. “Hiçoğlu’na” epigrafiyle başlayan birinci bölümden itibaren öykünün nihilist ve aslında yeryüzüne ait olmayan başkişinin etrafında geçeceği anlaşılmaktadır. Zaten öykünün ismi de Kur’an’daki Hz. Yusuf kıssasına gönderme yapmakta, Hz. Yusuf’un önce kuyuda, sonra da hapisanede toplumdan tecrit edilmesi ve bir bakıma Hiçoğlu gibi yabancılaşması hatırlatılmakta, bu çerçevede bir ironi yapılmaktadır.

Öykünün anlatıcısı ve başkişisi, “*Ben bir Yusuf’un biriyim. Boylaşmışım bütün boşlukları. Satılmışım bütün kuyulara, yüksük içi zindanlara*” (s. 137) söz öbeğiyle kendisini Hz. Yusuf’a benzettiğini açık bir biçimde ifade ederek deneyimlediği yabancılaşmaya vurgu yapmaktadır. Anlatıcı başkişi, kendisiyle diğerleri arasında bir karşılaştırma yaparak romantik ironi yapmıştır. Uyuşmazlık içeren bir ironinin bulunduğu aşğıdaki cümlelerde görmek mümkündür. Anlatıcı, Yusuf Peygamber’in kuyulardan ve hapisanelerden sonra ülkenin yöneticisi olmasına atıf yapmıştır. “*Sonra bir bakıyorum sizde saat güneşin körüne bilmem kaç çıkmaz kala*” (s. 137). Kendisiyle başkaları arasındaki farkını ortaya koymaktadır. Bu fark, bir uyuşmazlığın söz konusu olduğunu göstermektedir. Zira aslında kör kuyularda olan Yusuf ya da anlatıcı başkişi değildir, tersine kendisini aydınlıkta zanneden ve düzene her hâllerıyla intibak eden diğerleridir. “*Siz kuyularda baş vermedesiniz daha. Ve bir Kafdağı dikili her kuyunun gözüne, altlı üstlü yaşamlar dediğiniz ilkelere göre*” (s. 137). Onlar, yani diğerleri aslında kuyularda olan kişilerdir, kendisi gibi kentin dolaylarında bulunanlar ise her kuyunun başındaki Kafdağı’na tırmanmaya aday yabancılarıdır. Bu iki anlayış arasında ciddi bir fark bulunmaktadır, yabancılaşanlar ışığı görebilecekken diğerlerinin böyle bir şansı bulunmamaktadır: “*Daha bir burkuluyor daha bir çarpılıyor göze aldığım ışık göremediklerinizle*” (s. 137). Kentin merkezi olarak addedilen ve kentin kurallarına uygun olarak yaşamlarını sürdürenler, her defasında pencerelerini açtıklarında daha kötü sahnelerle karşılaşmaktadır.

Anlatıcı başkişi, kimin insan olduğunu bilmediğini belirterek yine bir romantik ironi yapmakta, makbul olanlarla olmayanlar arasındaki uyuşmazlığı ve zıtlığı ifade

etmektedir: “*Ne zaman karşımda sansam sizi inanmıyorum. Siz mi indiniz benim katıma ben mi çıktım sizinkine bilemiyorum*” (s. 139). Kendi durumunun da farkında olmayan, diğerleriyle kendi arasındaki sınırın nerede başlayıp nerede bittiğini fark edemeyen başkişi, kendisini onlardan farklı kılan hususları belirtmiştir: “*Yaşantılarımdaki boşluğun elle tutulurluğu, boğaza takılabilirliği, soluğumun yerini alabilirliği, size çevrik benzetimlerden ayrı kılan beni*” (s. 139). Farklılıklar, başkişinin ironisinin temelinde yatmaktadır; o tüm eylemlerini bu farklılıklar çerçevesinde sergilemektedir. Her ne kadar anlatıcı başkişi kendisini Yusuf olarak görse de diğerleriyle bazı noktalarda ilişkiye girdiğini bilmektedir: “*Oysa beni en çok cebinizde biliyorsunuz. Ben bir Yusuf’un biriyim cebinizde taş-kıran kürek ağırlıyan*” (s. 142). Başkişi, kendini kente ait hissedenden herkesin içinde bir yabancı taşıdığını söylemiş ve herkesin bir gün Yusuf olabileceğini ima etmiş ve kentlilerin kendi içlerinde çelişkiler taşıdığını göstermiştir. Bu çelişkiler onların aldanmasına neden olur. Aldandıklarının da farkında değildirler. Bir tür kaygısızlıktır bu durum: “*Tepetaklak kuyular kuruyorsunuz. Dikitlenmiş mağaralar. Kuyu kulenin kılıfıdır diyorsunuz. Gökleri gıdıklıyorsunuz. Göler sırtınca yaşadık diyorsunuz. Kene gibi yapışıyorsunuz kuyuların göklerindeki dibine, tortulu duraklara*” (s. 145).

Kuyuda olan Yusuf ya da Hiçoğlu gibiler değildir. Kendilerini kulelerin doruklarında hissedendenlerdir. Onlar, kurulu düzene kene gibi yapışan ve kendini kabul ettirmeye çalışan kişilerdir; fakat bunun farkında da değildirler. İşte onların ironisi burada yatmaktadır. Olay ironisi olarak da açıklanabilecek bu durum, içinde bulunulan hâlin ayırdında olmamaktır.

Başkişinin içinde bulunduğu kent Terzela’da kuyulara çok önem verilmektedir. Hatta kuyularla ilgili atasözleri bile vardır: “*Kişi ayağını kuyusuna göre uzatmalı*” (s. 149) atasözlerinden biridir. Anlatıcı başkişi, söze dayalı bir ironi yaparak “Ayağını yorganına göre uzat.” atasözünü yapı bozuma uğratarak söz ironisi yapmıştır. Öyle ki Terzela’da kuyudan çıkma yarışmaları bile düzenlenmektedir. Ancak kuyudan çıkmakla kuyuya benzeyen aydınlıklar içinde kalmak aynı şeydir: “*Kuyudan en geç çıkanı, çıktığı karanlıkla girdiği ışığı bir edeni, kuyusal aydınlıklarla ödüllendiriyorlar*” (s. 150). “Kuyusal aydınlık” kuyudan kurtulduğunu zannetmek ama içi aydınlık olan bir başka kuyunun içinde bulunmaktır. Burada da başkişi, söz

ironisi yapmakta, kozmik evrenin bireyi tümüyle kuşattığını ve özgürlük alanı bırakmadığını göstermek istemektedir.

Anlatıcı, Terzela'yı söz konusu ederek başka bir söz ironisine başvurmuş, bu kentteki çarpıklıkları görünür kılmaya çalışmıştır. Terzela'da kuyular küplere binmektedir. "Küplere binmek" deyimini hatırlatan bu ifadede bir çarpıtma söz konusudur. "*Ben gerçekte ne yalan söyleyeyim salt Terzela'da gördüm bir kuyunun küplere bindiğini*" (s. 151). Öyle ki küplere binmek bile yazılı izin olmadıkça söz konusu olmamaktadır. "*Terzela'da, yazılı izin kâğıdı alınmadan kimse binemiyor küplere: "Terzela'da yazılı izin kâğıdı alınmadan kimse binemiyor küplere"*" (s. 151). Bir kişinin, hayatı boyunca en fazla beş altı kez küplere binme hakkı var; bir yurttaş hayatı boyunca en fazla beş altı kez sinirlenebiliyor: "*Sonra bir sınır koşmuşlar: kişi yaşamı süresince ancak beş altı kez binebiliyor küpe*" (s. 151). Yani bu kentte makbul bir yurttaş olmak, her şeyi kentin kurallarına göre yapmakla mümkün; aksi takdirde öykünün başkışisi gibi makbul olmayan bir yurttaş olunabilir. Başkışı söz ironisine devam ederek Terzela'daki diğer atasözlerini sıralamıştır:

"Sen bana hecenı söyle ben sana kazmanı ölçeyim."

"Hece soğuşun damağıdır."

"Hecenin kemiğı kazmanın kavalıdır."

"Elini çekirgeye yedirene kasma ne gerek."

"Hecemiz giysimizdir örsümüzdür."

"Hece kapımızın zilidir."

"Hecemizin yalvaçıyız" (s. 152).

Anlatıcı kelime oyunları ile söz ironisi yapmaya devam etmektedir. İnsanları ağaca ve ağaçların yaprağına benzeten başkışı, onların kentte herhangi bir değerlerinin olmadığını belirtirken "içinizden biri" ifadesini "hiçinizden biri"ne dönüştürerek hiçliğe, yabancılığa vurgu yapmaktadır: "*Hiçinizden birini seçtiniz, getirdiniz bu işin kellesine*" (s. 157). Benzer bir söz ironisini de "gözbebeğı" kelimesinin yerine "oğlancık" kelimesini kullanarak yapmış, bu kelimeyi başka bir kelimeyle değiştirmiştir: "*Topraklar, doruklar, tanrılara taşıttırılan güneşin rafındaki odanın odağındaki gözgünün içindeki merceğın oğlancığındaki yuvarın bugüne dek ilk usundaki dölün yumurtasındaki damlanın tokmakları giriyor mu pencereden kovalar dolusu*" (s. 168).

Anlatmak istediklerini bu tip sözcüksel sapmalarla ifade eden yazar, anlam konusunda yeni imkânlar aramakta, bu yüzden söz ironisine başvurmaktadır. Anlatıcı, söz ironisini ilerleyen satırlarda da sürdürmektedir. “*Beş para etmez.*” deyimini farklı bir biçimde söylemiştir: “*Onlar on para etmez beş başına*” (s. 169). Bu ifade, anlatıcının beş duyunun dışında altıncı bir duyunun bulunduğunu iddia etmesi üzerine söylediği bir sözdür. Altıncı duyuyu anlatmak üzere kurduğu bu cümlelerin ardından: “*Altıncı duyu onların toplamı. Toptancı duyu bizimki*” (s. 169).

İroninin bir anlam arayışına dayandığını da ortaya koymaktadır. Anlatıcı, bütün bu tuhaf duyuları teker teker sıralamıştır:

“Birinci duyu uslu posa duyusuydu. İkinci duyu birinci posanın toplamına dayalı oynak pusu duyusuydu. Üçüncü duyu ikinci pusunun kandilini yakan kibritlenme duyusuydu. Dördüncü duyu kandilden kalma güneşe gölgelerinizi çizdirme duyusuydu. Beşinci duyu köklü sökükle duyusuyla bir eksik tanrının altıncı parmak iziyle güttüğü yandan çarklı şimşegin karmaştırılmasından doğma duyuydu” (s. 169).

Sıralanan bu duyular bir tekerleme havasında verilmiş ve saçma, uydurma ya da yapısı bozulmak suretiyle üretilen kelimeler kullanılmıştır. Anlatıcı, sözcüklerle oynadığını açık bir biçimde belirtmiştir. Hiçoğlu’nun gölgesiyle karşılaşp konuştuğunda yaptığı işin “en görgülü sözcükler üstünde oynayarak” ironi yapmak olduğunu ifade etmiştir. Onun bu itirafı, normal ve makbul addedilen tüm otoritelerle dalga geçmek, söz ironisiyle otoritenin gücünü sarsmaya çalışmaktır. Anlatıcının söz ironisine başvurmalarının nedeni, minör edebiyatta olduğu gibi kente tam olarak ait olamayan bir karakterin iç ve dış dünyasındaki saçmalıkları sergileyebilmektir. Bu çerçevede öykünün sonundaki paragraf da ilgi çekicidir:

“Son olarak bütün seslileri kovdunuz hecenizden. Bir şeydi işte ses sesi üretir biçiminde. Onu düşündünüz de ne olsa. Böylece daha bir yoğunlaştı hece, daha bir uzamına oturdu. Neydi sanki o sesliler asalakleyn dudaklarda. Sessizlerin sırtında bir yükten başka neydi ki”(s. 184).

Anlatıcı, birleşik yazdığı “bir şeydi” Eski Anadolu Türkçesinde bulunan “-leyin” ekiyle ürettiği “asalakleyn” sözcükleriyle sessizlerin sırtında yük olan sesli harfleri, yani makbul olmayan Hiçoğlu karakterini anlatmaya çalışmaktadır.

Yusuf Peygamber’in kuyulara atılmasından hareketle yaşanan sıkıntıların ne olursa olsun Yusuf kıssasında olduğu gibi bir gün biteceği sonunda güzel günlerin olacağı inanişına sahip olunması gerekliliğini savunulmuştur. “*Cehennemde Bir*

Yusuf’ isimli öyküde etkili anlatım romantik, olay ve söz ironilerine başvurularak mümkün kılınmıştır.

3.13. Canımıza Tak Demişliğin Önsözü

Canımıza Tak Demişliğin Önsözü isimli, kısa ve altı bölümlük öykü, bir günlük havasında yazılmıştır. Kuşatılmışlık ve evde kalmanın verdiği can sıkıntısı karşısında düşsel bir dünyaya kaçan ve burada karşılaştıklarını reel dünyaya ait kelime ve kavramlarla ifade eden anlatıcı, yeni bir hayat kurma telaşındadır.

Bir can sıkıntısının, bedbinliğin anlatıldığı öykünün başlarında söz ironisi örneği bulunmaktadır: “*Ve gülümüzü gül ediyorduk oturma odalarında*” (s. 187). “Gününü gün etmek” deyiminin yeniden yazımı olan bu cümlede anlatıcı, can sıkıntısını ifade etmek istemiş ve “gün” kelimesini “gül” kelimesine dönüştürmüştür. Bu dönüştürüm, tariz içermektedir ve kapalı bir ortamda yaşamının ıstırapı, can sıkıntısının verdiği rahatsızlık “gül” kelimesinin üstlendiği olumlu anlamın tersi kastedilmek suretiyle ifade edilmiştir.

Anlatıcı, can sıkıntısından kurtulma çabasından bahsettiği öykünün son bölümünde romantik ironi yaparak içinde bulunduğu atmosferden masalsı bir âleme nasıl kaçtığını anlatmıştır: “*Yiğitlerin leventlerin taşırdığı masallar çıktı içinden. Masalları yedik. Aradan daha iki çöp tenekesi geçmemiştii, uzmanlar geldiler bir daha yanımıza. Tozu alınmış gülümsemelerle ekiliydi yüzleri. Bağırđılar. Nasılsınız çocuklar dediler*” (s. 190).

“*Canımıza Tak Demişliğin Önsözü*” isimli öyküde, söz ve romantik ironinin özelliklerinden faydalanılarak içinde yaşanan ortamdan gerçek dünyaya yönelişe değinilmiştir.

3.14. İyilik Uzmanları

On bölümden oluşan *İyilik Uzmanları* isimli öyküde, iyilik yapmayı seven karakterler anlatıcı olarak konuşturulur. İçinde yaşanılan dünya da diğer bireylere göre ekonomik olarak iyi durumda olan anlatıcı kendisinin dünyaya iyilik yapmak için geldiğini düşünür. Bu durum edebiyat dünyasıyla da ilişkilendirilerek anlatılır.

İlk bölümdeki “*Birinci İyilik Uzmanı*” romantik bir ironiyle işe başlamış, gerçek dünya ile kendi hayalindeki dünya arasındaki zıtlıkları gözler önüne sermiştir. İki ayrı dünyanın içinde bulunduğu çelişkilerin ifade edilmesi, esas itibarıyla gerçek dünyanın ne kadar kötü olduğunu anlatmak için yapılmıştır:

“En tohumlu adımlarla” sokağa çıkan ilk bölümde anlatıcı, “işsizlere cennetlerin kıvıramadığı” işler bulmuş, “öldürülenlerin belini” doğrultmuş, “ücretlerine uçurtma kuyruklarından” eklemeler yapmıştır. “Sözlüklerin burnundan, en güzel, insanı en omuzda taşır yasalar getirttim. İnsan haklarından bir çelengi elime geçirdiği gibi çıkmazların taşını kırmıya gittim. Aşırı gördüğüm vergileri en okkalı eşek arılarına ödettim” (s. 191).

Anlatıcı, kendisinin bu dünyaya iyilik için geldiğini belirtmektedir. İyilik yaptığını belirten anlatıcı başkışı, bir yandan da kendisiyle iyilik yaptığı kişiler arasındaki mesafeyi de ortaya koyarak ironisini sürdürmektedir: “*Siz bakmayın öyle şarapların en pahalısını içtiğime. Pahalı şarapta insanların falını daha iyi düzenleyebiliyorum*” (s. 192). Bunları söyleyen kişinin zengin bir insan olduğu ve içinde yaşadığı toplumdaki dezavantajlı kimselere, onlara rağmen iyilikler yaptığı bellidir. “*Dünyanın parasını tüketiyorum şuralarda iyilikler, fallar adına*” (s. 192). Bunları belirten başkışı, ikinci bölümde romantik ironiye devam edip irrasyonel olduğunu düşündüğü dünyadan kurtulmak adına kendisini yeniden yaratmaktan bahsetmiştir: “*Ben birazdan resmini çizerek aradığım odaya çekileceğim. Orada anamın ilk damlasını gerisin geri izleyip o sümüklü ilk yuvarın yörüngesinden kopup yeni baştan kuracağım kendimi. Arınacağım. Yüce bir nedensizliğe bürüneceğim*” (s. 192). Çelişkilerini ortaya koyduğu dünyanın kendisine yetmediğini, kendisini tatmin etmediğini göstermek için yeniden doğmaktan bahseden başkışiyi, içinde bulunduğu dünya bunaltmıştır. Bu yüzden, annesinden yeniden doğmayı istemektedir.

“Dördüncüsü” başlığını taşıyan bölümde söz ironisi yapan başkişi, kendini ele vererek önceden söylediği sözden dönerek yazdıklarının yersizliğini ortaya koymuştur:

“En ince, en aydınlık, en kuytu, en dolambaçlı ve en edepsiz yerlerine dek bıkmıştım canımdan. Yalnızlığımın tek başınalığından bıkmıştım. Yalnızlık sözünün hemen yanı sıra tek başınalık imgesini kullanmam alay konusu edilebilir. İkisi de eş anlam sayılıyor çünkü. Hiç de öyle değil. Birlikte, ortaklaşa yalnızlık diye bir şey olabileceğini düşünmüyorlar” (s. 94).

“Yalnızlık” ile “tek başınalık” sözlerinin çeliştiğini ifade eden başkişi, bunların eş anlamlı kelimeler sayılmasının doğru olmadığını ifade ederek savunmaya geçmiş ve insanın başkalarıyla birlikteyken de yalnız olabileceğini söylemiştir. Kendi sözlerini açıklaması ve bu sözlerin çelişir zannedilen yanlarını göstermesi önemlidir. Başkişinin kendi sözleriyle ilgili açıklama yapması anlamına geldiği gibi söylemek istedikleriyle anlaşılanların aynı olmadığını gözler önüne sermesi anlamına da gelmektedir. Yani başta söylediğiyle sonradan söylediklerini açıklaması, onun niyetini ele vermesi anlamını taşımaktadır.

Başkişi, “İyiliğin Altıncısını Bir Kötürüm Türetiyordu” başlıklı bölümde edebiyat dünyasını eleştirmekte, kendisinin kadrinin bilinmemesi karşısında alaycı bir tavırla söz ironisine başvurmaktadır. Öldükten sonra romanının, kurtlar ve böcekler tarafından yazılacağını söyleyen başkişi, öldükten sonra değeri bilinen yazarlar hakkında övgüler yazanları yeraltı canlılarına benzetmektedir:

“Ben öldükten sonra, romanımı etlerimi yiyen böceklerle, kurtlara yazdıracağım: ‘Şimdi, sayın okuyucular, geçen yıl ölüm haberini gazetelerde okuduğumuz en seçkin kötürümümüz, bilmem kim efendinin turnaklarını kemirmeye başladık. Turnakların altı örümcek ağlarıyla örülü. Bir köşede örümcek pusu kurmuş bekliyor. Örümcek düşmanımız... Örümcekle çatışmamızın öyküsünü gelecek sayıda okuyun’ türünden şeyler yazdıracağım” (s. 196).

Bu ironiyle başkişi, edebiyat dünyasındaki ahab-çavuş ilişkilerini hedef almıştır. Feyyaz Kayacan’ın yaşarken kıymetinin bilinmediğini, ilk bölümde ifade etmiştik; bu satırlar da muhtemelen bu durumu anlatmak üzere yazılmış olmalıdır.

“İyilik Uzmanları” isimli öyküde iyilik yapmayı seven kişi üzerinde duran anlatıcı aynı zaman konuyu edebiyat dünyasına kadar taşımıştır. Söz ironisi ve romantik ironinin yanı sıra sözcüklerin yakın ve eş sesli olma özelliklerini de anlatımı zenginleştirme konusunda kullanmıştır.

3.15. Gibiciler

Gibiciler, isimli öyküde, başkişi, sevgilisine mektup yollamak için yola çıkmıştır. Yolda, eski öğretmeniyle ve başka insanlarla karşılaşmış; postaneyi yerinde bulamamıştır. Farklı bir yere taşınmıştır. Burada postane memuru ile arsında geçen diyaloglar konu edinilir. Sonrasında sevgilisinden gelen mektubun okunmasıyla olaylar devam eder.

Başkişi eski mahallesi olan Kalbur-Altı Mahallesi'ne giden başkişi, postanenin başka bir yere “kaydırıldığını” görmüştür. Bu noktada söz ironisi yaparak mahallenin dezavantajlı konumunu ortaya koyan sözler kullanmaya başlamıştır:

“Yalnız ‘içeri girdim’ deyimini üzerinde biraz duracağım. Çünkü postaneyi eski yerinde bulamadım. Bizim Kalbur-Altı mahallesinin duyma ve duyurma kavşağı olan postane bildiğim yerden, yani Çardaklı Bulut meyhanesine bitişikliğinden kaydırılmış, sokağın bitiminden köşe dönülünce sağlara düşen ‘İplik Balığının Canlı Sözü’ lokantasının yanına oturtulmuştu” (s. 202).

Mahallenin isminin “Kalbur-Altı” olması, başkişinin kentin merkezinde ve seçkin bir konumda ikamet etmediğini göstermektedir. Bir dönüşüm yaşayan mahallede postanenin yerinden “kaydırılması” ve başka bir yere nakledilmesi, mahallede kentsel dönüşüm anlamında bir çalışmanın olduğunu ortaya koymaktadır. Bütün bunlar, başkişinin doğal ve alaycı olmayan anlatımıyla, herhangi bir abartmaya başvurulmadan verilmiştir. Öyküdeki ironi, alışılmış ve olması gereken bir şeyle karşılaşılması intibai uyandırmak için yapılmıştır. Yaşanan değişmeyi, postane memuru alaycı ve ironik bir dille ifade etmiş, artık kendilerine ait sesleri kullanmadıklarını söylemiştir: *“O günler geçti artık. Biz sesimizden inip başka seslere bindik. Sokakta, postahaneden biraz yukarıya doğru yürüseydiniz görürdünüz” (s. 203).* “Ses” sözcüğünün değişen her şeyi ifade etmek üzere kullanıldığı aşikârdır. Yaşam biçiminin, mimarının, sosyal ilişkilerin, ekonomik hayatın değişmesi insanların farklı şeyler konuşmasına yol açmıştır. “Sesin değişmesi” tam olarak bunu karşılamaktadır. Öyle ki mahallede, sesin dışarıdan alınmasını sağlayan bir “Ses İthalatçıları Kurumu” gibi bir kurum kurulmuştur.

Postane memuru, başkişinin mektubunu açıp okumuştur, sevgilisine yazdığı sözlerin kimden alındığını sormuştur, başkişi de sözlerin kendisine ait olduğunu söylemiştir. Bu yanıtta hoşlanmayan ve konuyla ilgili bir yasanın da çıktığını söyleyen postane memuru, mektubu yollayamayacağını, mektuptaki sözlerin çağdaş Terzela yazarlarının sözlerine benzemediğini ilave etmiştir. Herkesin bildiği ve kabul ettiği sözlerin söylenmemesi, başkişinin başını belaya sokabilir. Bütün bunları konuşurken başkişi yine bir söz ironisine başvurarak “tepesi atmak” deyimini yapı bozuma uğramıştır: “*Ekşi bir süt genzime kaçmış gibi oldum. Tepemi elimle zor tuttum. Yoksa öle bir atacaktı ki*” (s. 205). Başkişi, kendisine ait olmayan bir sesle konuşmak istememektedir, bunu da şu ironik ifadelerle ortaya koymuştur: “*Yazık değil mi sahnesinde eksik olduğumuz bir oyuna el basmamız ve elin oraya yapışıp kalması*” (s. 205).

Ağır konuşmaya başlayan başkişiye postane memuru söz ironisi içeren bir metaforla yanıt vermiştir. İronilerde metaforik bir söylem bulunmaktadır. “*Siz beni mektuplarınızın iletimine yarayan bir pul uşağı saymaktan bugün bile geri duramıyorsunuz*” (s. 206). “Pul uşağı” ifadesinin “postane memuru” ifadesinin yerine kullanılması, hem başkişinin postane memuruna yaklaşımını ortaya koymaktadır hem de postane memurunun artık sadece mektupları göndermeye yaramayan, aynı zamanda mektupların içinde yazanları da okuyan bir kişi olmaya başladığını da göstermektedir. Yazar burada söz ironisi yapmıştır.

Postane memuru yardımcısından, başkişiyi “Heykeller Alanı’na götürmesini istemiştir. Yol boyunca edebiyat üretimleri veren pek çok yazar ve şairle karşılaşan başkişi, yazar ve şairlerin tuhaflığını tek tek aktarmıştır. “Masa romanı, dolap romanı, çınar altında oturup bir martının kafasını şişiren dizeler yazan bir şair, değerli öykücü Oneses, yaratıcı aktarma ve betonarme mürekkeple kalıcı yazılar yazan yazarlar” ile karşılaşmışlardır. Yazarın amacı, bir önceki öyküde de olduğu gibi edebiyat camiasını eleştirmektir. Alay içeren bu spesifik ironide kendi kıymeti bilinmeyen ve bir postane memuru tarafından yazdıkları eleştirilen başkişi, yani yazar yazarlık ve şairlikle yaşamlarını sürdürenleri eleştirdiği gibi, eleştirmen görevindeki postane memurunu da eleştirmektedir. Alana vardıklarında Terzela Mahallesi’ndeki yazar ve şairlerin isimleri de ilginçtir. Bu yazar ve şairlerin hepsi de sesini, evrensel sese karıştırmak

isteyen kişiler oldukları için taklit içeren isimler seçmişlerdir: “Folluker (Foukner), Caymış Coyoş (James Joyce), Hemenhemenyay (Hemingway), Can Pul Satır (Jean Paul Sartre)” Bütün bu yazarlar, mahallenin taklitçi edebiyat anlayışını yansıtan örnekler vermektedir. Kıymetinin bilinmediğini düşünen Feyyaz Kayacan, mahalledeki edebiyatçıların öykünmesi bir edebiyat yaptıklarını yukarıdaki isimleri seçmek suretiyle ironik bir dille ve alaycı bir biçimde ifade etmiştir. Bunları, kendi yazdıklarının, kendisini kabul etmeyen edebiyat kamusundan daha özgün olduğunu düşünen bir yazarın eleştirisi okumak mümkündür. “Aktarmalara Saygı” isimli akademinin temsilcileri, “Gibiciler Alanı”nda “gibicilik” yapan bu yazar ve şairleri tebrik ederek madalyalar vermektedir. Yani özgün olmayan işler, bu mahallede/edebiyat camiasında ödüllendirilmektedir.

“*Gibicileri*” tanımlamak için farklı sözcükler de türetilmiştir: “gibimtrak, gibigen, gibiloz, gibidaş, gibişiyatri, gibimetre, gibilitik, gibilemek, gibimsemek, gimgibi, gibiş, gibicil, gibiloji, gibimasyon, gibidi, gibilliyet” Bu sözcükler, edebiyat camiasında sıkça kullanılmaktadır. Okurlar da bu yazarlar gibi “gibicidir.” Onlar da “kitapçı dükkânlarına aktarma kitap satın almaya” giden insanlardır. Feyyaz Kayacan, söz oyunları ile burada yalnızca yazar ve şairleri eleştirmemekte, aynı zamanda okurları da eleştirmektedir. Okurların beklentisinin yüksek olmaması, iktibas ve intihal içeren edebiyat yapıtlarını beğenmesi, yazarların özgün eserler üretmemesine yol açmıştır. Anlatıcı-yazar, okurların “gibici” yazarların yazdığı kitapları okumadan önce, kitapların köşesindeki hapları aldıklarını, bu hapların da okurun elindeki kitabın anlamını en kestirme yoldan anlamasını sağladığını belirtmiştir. Okurlar için üretilen kitapların anlaşılabilmesi, okurun çabasını gerektirmemektedir. Okurun edilgenliği ve beklentisinin düşük olması “hap” sözcüğünün ironik ve alaylı bir şekilde kullanılmasıyla eleştirilmiştir. “Kafa yormadan” anlama ulaşmak, okurların haptan muratlarıdır. Bu bölümde yazar, söz ironisine başvurmuştur.

Postanedeki yardımcı memurla, “maskeli balo”nun yapıldığı yere giden anlatıcı, Sokratik ironideki gibi sorduğu sorularla yardımcı memurdan istediği cevapları almıştır. Sorduğu her soru, maskeli balodaki kötürüm kişilerin yaptığı eylemleri öğrenmeye matuftur ve bu sorularla yardımcı memuru hem düşündürmekte hem de köşeye sıkıştırmaktadır:

“-Kötürümlüğün yollarında bunca sürünmüş ve sizin dediğiniz gibi beklemelerin en büyük eksensisini bize öğretmeye gelmiş olan bir adam ne kadarlık bir gösteri yapar dersiniz?

-Sorunuzu anlıyamadım ki yanıtlayayım.

-Yetersiz kaçtı galiba sorum. Israr etmiyeyim...

-Hayır hayır. İlgilerimi böyle kabarttıktan sonra, daha açık konuşmaktan çekinmeniz doğrusu ayıp olur. Sizi bunca gezdirdim, nelere tanık kıldım sonra...

-A evet, bakın orası öyle... Öğrenmek istediğim gerçekle çok doğal bir istekten ileri gelme. Yani şu kötürümlük gösterisinin ne zaman başlayıp ne zaman biteceğini gözümün önüne getirmek istiyordum da... şimdiden bilmemiz diye bir olasılık yok... ama gene de... merak bu, ne yaparsınız. Yani işte şey demek istiyorum: bu gösteri bir resital süresince mi olacak, yoksa daha da mı uzun sürecektir?

(...)

-Bakın hiç düşünmemiştim. Oysa öylesine yerinde sorular ki bunlar.

-Değil mi ya?

-Hem de nasıl? Bu sorular üzerinde şimdiden durmamız gerek. Gösteri günü hepimiz hazırlıklı olmalıyız.

-Gösterinin süresini kapsıyacak kadar özel saatler yaptırmak bile gerekebilir değil mi ya?

-A hem de nasıl? Bunu da düşünmemiştim. Utandırıyorsunuz beni! Ama ben sizin hesabınıza seviniyorum. Görüyorum siz de sorunlarımızı, çabalarımızı önemsemeye başladınız.

-Aman efendim ne demek... Yaptığımı abartmayın. Ben de parmaklarım örümcek ağları tutuncaya dek elimden geleni yapmak isterim.

-Hiç gizlemeyeceğim sizden. Kötürümlük gösterisini ben öteki gösteriler ayarında bir açıklama olarak bellemişim. Oysa hiç de öyle değil. Kırk yılın deneyini emeğini kişi nasıl birkaç günlük hatta birkaç aylık bir gösteriye sıkıştırabilir? Doğurgan olması için alabildiğine uzun sürmeli gösteri.

-Gösteri bitmeden önce öleceğiniz tutarsa...

-Zarar yok zarar yok, ben ölürsem çocuklarım, onlar ölürse onların çocukları alır yerim” (s. 228-229).

Postanenin yardımcı memuruyla anlatıcı arasındaki bu diyalogda anlatıcının var olan saçmalıkların ne anlama geldiğini ortaya çıkarmaya, yapılanların içinin boş olduğunu göstermeye çalıştığı bellidir. Bu amaca yönelik olarak memura sürekli olarak sorular sormuş, onun mahalledeki tuhaf hadiseler üzerine daha fazla açıklama yapmasını sağlamıştır. Anlatıcı bu yolla başlamış olduğu Sokratik ironiyi devam ettirmiştir.

“Gibiciler” isimli öyküde, anlatıcı daha çok edebiyat dünyasındaki yazarlar ve eserleri üzerine eleştirel bir tavırla durmuştur. Bir bakıma kendi tanınmamışlığının

acısını bu yolla dile getirmiştir. Söz ve Sokratik ironiden faydalanarak anlatmak istediklerini akıcı bir anlatımla vermiştir.

3.16. Bir Daha Yapmam

Bir Daha Yapmam, adlı kısa öyküde anlatıcı, kitap çalması üzerine polis tarafından yakalanmış, karakola kısa yoldan götürülürken geçtikleri caddedeki genelev maceralarından bahsetmeye başlamıştır. Başkişi; genelevleri, uzaktan, gizli gizli gözetlemektedir; genelevde çalışan seks işçileri de durumun farkındadır. Sonrasında polise şikâyet edilmesi ceza yemesi ve ardından gelişen olaylar konu edinir. Başkişisinin parasız olması, tatmin olmak için böyle bir yolu seçmesine neden olmuştur. Kahramanları hayat kadınları, polis ve başkişidir.

Parasız olduğu bilinen başkişi genelevdeki seks işçilerine ironik bir dille, alay içeren bir sözlü ironiyle yaklaşmaktadır: “*Parasız gözlerle bakıp duruyorsun bize hep. Ama paran değil, öteki şeyden de olsa sende. Nafile. Nafile. Gene. Gene. Nafile*” (s. 244-245). Başkişinin parasızlığı, seks işçileri tarafından sanki onun bir özelliği değilmiş gibi görülmektedir; “parasız gözlerle bakmak” ifadesi parasızlığın metonimi/mecaz-ı mürsel/düz değişmece sanatı kullanılmak suretiyle ifade edilerek söz ironisine başvurulmuştur. Başkişinin geneleve girmesini engelleyen, yalnızca parasızlık değildir. Hayat kadınlarına göre başkişinin cinsel gücünde de bir sorun vardır ve bunun için sadece gözetlemekle yetinmektedir. Öyle ki bu artık genelevlerin bulunduğu sokakta bir alay konusu olmuştur. Josette isimli bir seks işçisi, başkişiyle şöyle alay etmektedir: “*Merhaba, ey Londra’nın gedikli, süreğen dikizcisi. Yeter artık. Koysana koysana gene üstüme, gözbebeğinin içinde sırtımdan sıyırdığın elbisemi ve altındakileri ve çoraplarımı. Üşüyorum. Çıplak çıplak dolaşamam ki gözlerinin içinde*” (s. 245). Josette, açık bir biçimde cinsel ilişkinin tensel temasla sağlanabileceğini, dikizlemek suretiyle cinsel ilişkinin kurulamayacağını “göz” sözcüğü etrafında ifade etmiştir. Başkişi, ertesi gün mahkemeye çıkmış, üç lira ceza yemiştir. Beş lirayı ödemeyi göze alan başkişi, kalan iki lirasıyla da Josette’i gözetleyebileceğini belirtmiştir: “*Beş lirayı gözden çıkararak gelmişim mahkemeye.*

Demek iki lira arta kalacaktı. Ne yapacaktım bu iki lirayla? Josette’i aradım. Gözetleme parası diye ödeyecektim ona iki lirayı. Kadını bulamadım” (s. 248). Başkişi bu sözleriyle kendisiyle alay etmekte, seks işçilerinin söylediklerinin doğru olduğunu bir bakıma teyit etmektedir.

Kayacan da yer alan cinsellik teması dönemin şiirlerinde de yer edinmiştir. Cemal Süreyya’nın, *Üvercinkasının* ilk şiiri olan “*San*”, kullanılan sözcük dağarı ve gerçeküstü imgelerle baştanbaşa erotik bir dil ve söylemin ürünüdür. “*Soluğum*”, “*saçların*”, “*kucağıma*”, “*bacakların*”, “*yüzümün yanması*”, “*sevişmek*” ve cinsel çağrışımlar içeren “*kırmızı*” sözcükleri, sekiz dizelik bu şiirin ağırlık merkezini oluşturan cinsel / erotik söylemin temel üreticileridir. Sadece “*Yoksuluz gecelerimiz çok kısa*” (s. 11) dizesi, bu erotik söyleyişin dışında kalır. Ancak bu dize, şiire yabancı bir madde gibi sokularak hâkim söylem ve atmosferi bozan, Süreyya’ya özgü ani ve beklenmedik kırılmalardan biridir (Karadeniz, 2015: 89). Dönemin edebi anlayışı farklı edebi türlerde aynı konuların işlenmesine ortam hazırlamıştır.

“*Bir Daha Yapmam*” adlı kısa öyküde başkişinin hayat kadınlarını gözetlemesi ve Josette ile olan diyalogları üzerine kurulu söz ironisini görmekteyiz.

3.17. Çocuktaki Bahçe (Bir Romana Başlama Denemesi) I

Çocuktaki Bahçe, isimli öyküde anlatıcı din, tanrı ve ölümden bahseder. Anlatıcı Tanrı ile senli benli bazen de dalga geçme boyutuna zaman zaman varır. İnsanların kendilerini tanrı gibi görmelerine tepki gösterir. Toplumsal eleştiri içerikli bir konuyu ele alır.

Ölümden bahsederken de kendisiyle dalga geçmiştir. Söze dayalı bir ironiyle “*alın teriyle ölmek*” ten söz eden anlatıcı ölümü de emekle kazanılan bir karşılık olarak görmüştür: “*Ölürsem -ki öleceğim- alnımın teriyle öleceğim. Alnım gerisinde sapık bir us yatsa bile*” (s. 250). Bilinçaltının kendisine oyun oynadığı başkişi tanrıların kendi odasına, yatağının altına geldiğini söylemiştir:

“Tahta yatağımın altından geçiyor galiba. Bir ucuna bastıklarında yatağım sarsılıyor. Tanrılardan biri gözümün içine bakıyor sinsi sinsi. Olur dememi bekliyor. Olur desem gidip çekiçler çivilerle dönecek, senin rahatını en çok

düşünen benim diyerekten tahtayı yeniden çivileyecek, sonra beni borçlu duruma düşürecek, derken iç edecek. Yoo öyle yağma yok” (s. 251).

Kendi küçüklüğünün farkında olmayan anlatıcı, Tanrı’yla senli benli konuşmaktadır. Kozmik sınırları aşmak isteyen, evrende değer görmek isteyen ve merkeze kendisini koyan başkişi, ironik bir tavır içerisindedir. Hatta başkişi, Tanrı’yı insan gibi bir varlık olarak görmektedir. Senli benli konuşmasının arkasında yatan şey budur. İlerleyen satırlarda tanrıların tanrılıklarını gizlemeye çalıştıkları için insan kılığına girdiklerini de söylemektedir:

“Tanrılıklarını gizlemek istiyorlar. Bildiklerimin kılığına, giysilerine gürünmüşler. Kimi annem kılığında, kimi amcam. Kimi Kelâm Bey’i giyinip gelmiş, kimi Löklök Babayı. Hiyeroglifli Tanrı, daha uygun düşsün diye, yavruları oturakta boğuldu diye herkesi hak adına ısırın, geceleri bahçede, damın saçaklarından, tüyleri diken diken dikilen bağırın kediyi, korkunç kediyi seçmiş” (s. 251).

Başkişi, Tanrı’yla alay ettiği gibi herkesin tanrı gibi davranmasından da şikâyetçidir. Benlik bilinci yüksek olan ve etraflarındaki insanları kontrol etmeyi kendilerinde hak gören insanlar Tanrı’ya benzetilmektedir.

Başkişi, her şeyi birbirine karıştırmaktadır; artık her şey ona tuhaf görünmeye başlamıştır. Bilinçdışıyla ilgili bir sorun olduğu ortadadır. Masa, pencere, pencereden görünenler, başka suretlere bürünmüştür. *“Bir tuhaf görüyorum her şeyi. Bazılarda yaklaşıyorlar, bunumun dibine dek. Bazılarda uzaklaşıyorlar, çil yavrusu gibi odanın dört bir köşesine dağılıyorlar, sonra gelgitleniyorlar” (s. 252).* Başkişinin yaşadığı bu sıkıntı, yaşadığı dünyayla iç dünyası arasındaki zıtlıklardan kaynaklanmaktadır. Bu da bilinçdışı oyunu şeklinde ortaya çıkmakta, bilinçdışı başkişiye ironi yapmaktadır. Öyle ki odasına birinin girdiğini bile görmektedir. Bu yanılsamalar, onun titremesine ve terlemesine neden olmaktadır: *“Ara sıra biri giriyor odama. Elinde bir sarkık, bir yumuşak beyazlık. Ne o? Tülbentimsi bir şey olacak. Yüzüm terliyor olacak. Şakaklarım, alnım” (s. 253).* Başkişi, âdeta ölüm duygusunu yaşamaktadır. Bilinçaltının ona yaptığı ölüm oyunu, ölümde acemilik olmadığını anlamasını sağlamıştır. Öldükten sonra, ölümlerin çenelerini bağlamaya yarayan tülbent, kendi ölümünün yaklaştığını düşünmesine yol açmıştır: *“Ölümün, daha doğrusu ölümümün boynu büküklüğünü şimdiden gözümün önüne getirmek istiyorum. Bir alışkanlığı şimdiden depreştirmek için. Ne olur ne olmaz. Açık vermemek gerek. Ölümde acemilik yok. Daha ilk adımıyla kişi uzmanı oluyor soluksuzluğun” (s. 253).* Çenesinin

bağlanacağını düşünen başkişi, ciddi sıkıntılar yaşayarak dışının bile ağrıdığını zannetmektedir. Bu duygu, söze dayanan ironinin devam ettiğini göstermektedir. Bu anda bile başkişi, kendi kendisiyle alay etmeye başlamıştır: “Öldüğümü bilmeyenler dışimin ağrıdığını sanacak belki de” (s. 253). Kendini kaybeden başkişi, ağaçlarla arkadaş olmuş, onlarla samimi bir biçimde konuşmaya başlamıştır. “Ağaç ses çıkarmamıştı. Ben buna ilkin kızmadım. Kızamazdım da. Ağaçla arkadaşlığa lüpten konulur mu hiç” (s. 255). Ağaçla arkadaşlığını ilerleten başkişi ağacı evine bile çağırmıştır. Evine gelen ağaç çoğalmış ve yatak odasına dolmuştur. Yani evi işgal etmiştir. Bütün bunlar, başkişinin iç dünyasıyla reel dünya arasındaki ayrımı fark etmediğini göstermektedir. Ortada bir uyumsuzluk vardır ve başkişinin Trajik ironisi bu uyumsuzluk üzerine inşa edilmiştir.

“Çocuktaki Bahçe” isimli öyküde anlatıcı din, tanrı ve ölüm kavramlarını bazı nesnelerden hareketle ironi unsurlara yer vermiştir. Trajik ironi kullandığı yöntemler arasında yer almaktadır.

3.18. Çocuktaki Bahçe (Bir Romana Başlama Denemesi) II

Çocuktaki Bahçe II, isimli kısa roman denemesini yazar, farklı anlatıcılarla yazmıştır. “Erol 1, Erol 2, Erol 3, Erol 4, Bahçe, Pencere, Sokak Ağacı, Şekerci” belirtilen/söz konusu anlatıcılar arasındadır. Anlatıcı kahramanlarının çocukluk günlerindeki yaşantıları ile mukayeselere yer verilir. Günlük yaşamlarıyla devamlı olarak geçmiş arasında bağlantılar kurulur.

İnsan ve cansız anlatıcıların kullanılması, çoğul bir anlatım tarzının seçilmesi bu roman denemesinin modernist bir temel üzerine kurulduğunu göstermektedir. Dramatik ironi örneğiyle başlayan anlatıcı, pasif konumuyla dikkat çekmektedir. Şimdiki kendisiyle çocukluğu arasındaki mesafeyi gören anlatıcı, bu iki kişinin farklı insanlar olduğunu ima etmektedir: “Ben Erol en okunaklı adımlarımla toprağımı aramaya geldim. Toprağım bahçedeydi. Bahçe çocukluğumda. Çocukluğum ise karabasanların bugüne dek izimi koyuvermeyen parmaklarına asılı” (s. 258). En başta, kendisini bu sözlerle tanıtan anlatıcı, devamında uzaktan baktığı çocukluğuna dönmüştür: “Geçmiş günler içinde, fellek yıllar altında bir çocuk vardı. Çocuk içindeki

bahçeyi pencereden atamıyordu. Bahçe, pisi-pisi otları gibi, kuru, kılçıklı” (s. 258). İroniye, kendi kendini kurban eden Erol, geçmişinin muhasebesini yapmaktadır. Geçmişinde, önceki öykülerin başkışilerinin uğradığı muamele gibi, makbul insanlardan olmayan Erol, aslında değerlendirmesini bunun üzerine kurmaktadır. “Elim kendine gelinceye dek ortalarda dolaşacağım. Siz belki tükürüklü alaylarınızı yapıştıracaksınız yüzüme. Yalnızlığın, bahçesizliğin farfaracısı diyeceksiniz bana, yanımdan sorunsuz, sorunsuz geçerekten” (s. 259).

Tüm öykülerinde toplum nazarında ikinci sınıf insan olarak görülen kişileri işleyen yazar, bu öyküdeki Erol karakteri ile aynı şeyi yapmıştır. Anlatıcı ve başkışı konumundaki Erol, kendisiyle ötekiler arasına da mesafe koyarak “ben-siz” ayırımına gitmiştir.

Şimdiki hâliyle çocukluk dönemini arasında ayırımı, çocukluğunun kendisinden uzaklaşmasıyla temellendirmiştir. “Demek istediğim, ben Erol. Eski adımlarım gittikçe uzaklaşıyor. Bu uzaklaşmanın sonu yok. Kendimi bildim bileli benden ters yana doğru incelen, kıymıklaşan bu ayak seslerini duyarım” (s. 259).

Erol’dan uzaklaşan aslında çocukluğundaki bahçedir. Öykünün de ismi olan bu imge, onun kaybettiği çocukluğunu imlemektedir: “Adımlarımın ardından dört tekerlekli bir çocuk bahçesi kaçırılmakta. Onu bulunca ne olacak, binecek miyim yeniden arabaya, yeniden başkalarına mı çaldırtacağım düdüğü? Penceredeki kulağıma binmediğim arabalar geliyor” (s. 259). Dramatik ironi örneğinde Erol, hoşnut olmadığı bir dönemde, hoşnut olduğu başka bir döneme yolculuk yapmaktadır aslında. Bu çerçevede anılarını kişileştirerek geçmişi hatırlamak istemektedir: “Anılarım, ben sizin göz kapaklarınızı açmaya geldim bir bir kendimde. Birinizi kapalı bıraksam, bütün gözler kapanıverecek üstüme. Ellerim boşa gidecek sizden başkasına açılrsa” (s. 261). Erol, her gün farklı bir yaşını idrak etmektedir: “Dün yetmiş yaşındaydım. Bugün beş yaşımı ıkratıyorum. Her günümün yaşı kendine göre. Yaprakların selleri altında, içimdeki çocukluğun kurtlandığını sezinliyorum” (s. 261). İçindeki çocukluğu arayan Erol, zamanlar arasında gidip gelmektedir. Erol’un asıl amacı, “yıllardan beri körüklemeye” çalıştığı, yarıda bıraktığı yangını söndürmektir.

Çocukluğuna dönen ve çocukluğundan bahseden Erol, horoz şekerleriyle vakit geçirdiği günleri anlatmıştır. Horoz şekerlerinden, biraz da alaysı bir biçimde ve

çocukça bahsetmiştir: “Ben kurabiye pide filan istemem. Bana bir horoz şekeri versene. Hem daha uzun sürer yemesi kurabiyeden. Hem yerim hem de oynarım. Başına dokunmam ama ötmez sonra... Benim horoz şekerlerim en ötüşken türlerdendir. Kümesten yeni çıktılar. Dinle bak hele” (s. 264). Horoz şekeri satan kişiyle diyalog hâlinde anlatımı sürdüren Erol, geçmişinde önemli bir yere sahip olan unsurları, insanlaştırmakta, onların hayatında ne kadar önemli bir yere sahip olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Bunu yaparken de yer yer ironik bir dil kullanarak, alay ögesini de anlatımına dâhil etmektedir. Bu da söz ironisine başvurduğunu göstermektedir. Öyle ki eline aldığı horoz şekeri ötemeye başlamıştır: “Güneşte parlayan kırmızı horoz şekeri Erol’un elinde öttü birdenbire” (s. 266). Horoz şekerlerinin öttüğünü iddia eden ama bunu Erol’la dalga geçmek için söyleyen satıcı, birden şaşırmış, horoz şekerlerinin gerçekten öttüğünü görmüştür: “Şekerci tablasını hık diye bir ses çıkararak kaldırıp başına yerleştirdikten sonra uzaklaştı” (s. 266). Öykünün son bölümünde Erol, söz ironisi yapmış, annesinin söylediği “sokak çocuğu” sözcüğünü eleştirmiştir: “Nerde o şekerci? Kaç kere söyledim sana şu pis şekerleri yeme diye. Ne verirlerse alıp yiyecek misin sokak çocukları gibi? Çocuklar, kimin çocuklarıdır, çocuklar” (s. 270). Annesi horoz şekerlerinin gıda boyasıyla yapıldığını ima ederken, “kırmızı” sözcüğünü anlatmak için söz ironisine başvurmuştur: “Git aynaya, bir bak ağzına Kurban koyunu gibi kırmızıya batırılmış” (s. 270).

“Çocuktaki Bahçe II” isimli kısa roman denemesini yazar dramatik ve söz ironilerini kullanır. Çocukluk günlerine farklı kişilerle ve olaylarla ironi unsurlarından faydalanarak başvurur. Kullanmış olduğu yöntemle okuyucunun hafızasında modernist öğelere de yer verilmiştir.

3.19. Ölüm ve Serçe

Ölüm ve Serçe, isimli kısa öykünün başkişisinin adı, yazar Ergin Çokergin in önemli bir edebiyatçı olmak adına yaptığı olumsuz işlerden de bahsedilir. Eleştirmenlerin onun eserlerini değerlendirirken nesnel ölçütlerden uzaktırlar. Dönemin edebiyatçıları ve eleştirmenleri kahramanlar arasında yer alır.

Söz konusu edilen öykünün başkişisinin adı, onun edebiyat hevesiyle gerçekleştirdiği girişimleri tanımlamaktadır: Anlatıcı, ironik olarak seçilen ve sembolizeysen içeren Ergin Çokergin'i başkişi olarak tanımlayarak onunla alay etmek için zemin hazırlamıştır. Anlatıcı ilk cümlesine “Büyük yazar Ergin Çokergin” şeklinde başlayarak okurun zihninde başkişiye ait bir olumlu imaj oluşturmaya çalışmıştır. Devam eden cümlelerde edebiyat sahasında Ergin Çokergin'in ün kazanmak için yaptığı çok doğal olmayan girişimlerden bahsedilmiştir: “*Büyük yazar Ergin Çokergin çok verimli düşlerinden birinde ün terzilerine boyunu gene ölçtürdükten, tümcelerinin derinliğine eleştirmeleri gene batırıp çıkardıktan sonra uyandı*” (s. 277).

Ünlü olmak hevesine sahip olan Ergin Çokergin'in rüyaları da edebiyatla ilgilidir. Anladığımız kadarıyla başkişi, ünlü olmak için edebiyat ajanlarından ve gölge yazarlardan yararlanmaktadır. “Ün terzileri” ifadesinin eleştirmenleri karşılamaktadır. Eleştirmenler, Ergin Çokergin'i ünlü bir yazar hâline getirebilmek için bir terzi titizliğiyle eleştiriler yapmakta, onu överek edebiyat dünyasında belli bir yer kazanmasını sağlamaktadır. Velut bir yazardır, çok sayıda eseri bulunmaktadır: “*Yapıtlarının sayısına, kapsamına yaslanarak gerindi. Duvarlara baktı. Duvarlarda sıra sıra kendini gördü. Raflar yazdığı romanların, öykülerin, şiirlerin ve bunların ölen, yaşayan ve doğacak dillerdeki çevirilerinin yükü altında esniyordu*” (s. 277). Anlatıcı, farklı türlerde yazan başkişinin eserlerinin başka dillere tercüme edildiğini, hatta doğmamış dillere de tercüme edildiğini söyleyerek, başkişiyle alay etmektedir. Kitaplıkların sabitlendiği duvarlar bile başkişinin eserlerinin yükü altında rahatsızdır. Abartmaya dayalı bir söz ironisiyle de karşılaşırız burada.

Ergin Çokergin, kendini beğenen bir yazardır. Bulunduğu konumu hak ettiğine inanmaktadır. Öyle ki odasını “gerçeklerin öğütüldüğü” bir yere benzetmiş, bundan bile bir roman çıkabileceğine inanmıştır. Feyyaz Kayacan, bu satırlarda üst kurmaca yapmış, bu odadan roman çıkmayacak olsa bile bir öykü çıkarmıştır. Başkişi, romanının ismini de koymuştur: “*Bütün Gerçekler Odamın Değirmeninde Yellenir.*” Romanına isim bulduktan sonra yatağından kalkan altmış beş yaşındaki başkişi, kendini kral gibi hissetmektedir. Kendisinin bu dünya için çok önemli bir insan olduğunu düşünmektedir. Pencereden dünyaya baktığında, âdeta insanlığa ödül

vermektedir: “Dünyaya gündelik ödülüydü pencereye her sabah çıkması. Güneş iki büküm ortalarda, büyük yazarın ana çizgilerini selamlıyordu” (s. 277). Anlatıcı bu sözlerle yaşadığı dönemde, benlik gururuyla kendisini edebiyat dünyasının olmazsa olmazı kabul eden yazarları eş değer gördüğü ortadadır. Sadece bu tür yazarları değil, onların kitaplarını ve eleştirmenleri de hedefine almıştır. Edebiyat sahasında belli bir yere gelmiş bu tür yazarların bayraklaştırıldığını düşünen yazar, Ergin Çokergin’i şu sözlerle eleştirmiştir: “Kendi eliyle kendini direğe çeken bir bayrağın görkemiyle, insanlar üzerinde varlığını dalgalandırdı” (s. 277). Ortada, Ergin Çokergin’in kendini büyük bir yazar olarak görmesi gibi bir durum vardır. Öyle ki başkişi, dış hayattaki aksaklıklara bile elit bir insan olarak müdahale etme gereği hissetmektedir. Bir satıcının:

“Yumurta var, lomooooon” diye seslenmesi bile onu rahatsız etmiştir. Oysa bu söz daha farklı ve kulağı tırmalamayan bir biçimde söylenmelidir. “Limon var yumurtaaa” denmiş olsa kimsenin keyfi kaçmayacaktır ve o da dünyadaki tersliklere müdahâle etmek zorunda kalmayacaktır. Tespit ettiği sorunlar, onun gerçekten mükemmel bir insan olduğunu göstermektedir. Anlatıcı, bu durumu şu sözlerle ve ironik bir bakış açısıyla anlatmıştır: “Uyanır uyanmaz, aksaklıkları ayıklamaya vakti yoktu. Ayırsa, varlığını yeryüzüne yığması, az da olsa kesintiye uğramış olacaktı” (s. 278).

Çok iyi edebiyat yapıtları üretebilmesi için masası da büyüktür. Anlatıcının alay etmek için: “At meydanı(na)” benzettiği “masada ancak 80 dönümlük yapıtlar koşturabilirdi” (s. 278). Bu masada üretilen yapıtların değerini hiçbir eleştirmen tespit edememektedir. Eserlerinin niteliği konusunda kendine çok güvenen başkişi şu ifadeyi kullanır: “Bugün yaratmaya başladığım yapıtın değerini tartacak kantarı zor bulurlar” (s. 278). Kendisini diğer insanlardan daha üstün gördüğünü belirtmektedir. Bu bölümde, birey merkezli bir romantik ironi yapıldığı anlaşılmaktadır.

“Ölüm ve Serçe” isimli kısa öyküde, söz ve romantik ironi kullanılarak dönemde kendini üstün gören edebiyatçılara eleştiriler getirmektedir.

3.20. Sen Olsaydın Ne Yapardın?

Sen Olsaydın Ne Yapardın? İsimli öyküde anlatıcı yaşamın sonundan bahsetmekte, hayatın sonunu bekleyen insanları eleştirir. Bunlardan biriyle yolda karşılaşır, onu gideceği yere götürebileceğini söyler. Öykü bu esnada gelişen olaylar üzerine kurulur.

Yolda giden adama, nereye gittiği sorulduğunda tiyatroya Tolstoy'un "İvan İliç'in Ölümü" isimli eserinin seyretmeye gittiğini söyleyen anlatıcı, söz ironisine başvurarak Tolstoy'u eleştirmeye, onu küçültmeye, çelişkilerini gün yüzüne çıkarmaya başlamıştır:

"(...) Tolstoy'u ben hiç sevmem. Çelişkili varlıklı, şımarık, ülkücü bir yazardan başka bir şey değildir o. Hem yoksullardan yana çıkar, onların yaşam ortamını benimsemek ister, hem de sülük gibi yapışır servetine, emlakine, soyluluğuna! Baksana ne boklar yemiştir 'Savaş ve Barış' romanının sonunda. Tarihin oluşum kaynaklarını ben saptadım, sırlarını ben çözdüm diye tutturmuş. Romanın çok zırva bir bölümüdür bu. Kimse de okumaz onu" (s. 283).

Özetle, "*Sen Olsaydın Ne Yapardın?*" isimli öyküde söz ironisine başvurarak geçmişten seçilen klasikleşmiş eserlere de değinilir. Anlatımın imkânlarından faydalanarak daha yerinde bir söyleyiş etkin kılmıştır.

3.21. Bir Deli Değilin Defterleri

Bir Deli Değilin Defterleri, isimli günlük şeklinde yazılmış öyküde zihinsel engelli kişi, hastanede kendisini normalleştirme çabasındaki doktorlara olayı anlatarak başlar. Yazar, zihinsel engelli bireyi öykünün başkışisi yaparak kendisini normal olarak görenlerle toplumsal normlara uymayan kişiler arasındaki çelişkiyi işlemiştir. Gogol'un, "*Bir Delinin Hatıra Defteri*" adlı eserine gönderme yapılmıştır. Zihinsel engelli birey, öykünün başkışisidir.

Başkışi, kendisine yapılan tedavinin onu sağlıklı bir insan yapmak için değil de onu diğer insanlara benzetmek için yapıldığını düşünmektedir. O, farklılığından memnundur ve akıl hastalarının bile kendi arasında farklılıklarının bulunduğunu

düşünmektedir. Ancak kozmik dünyanın kendisini sınırladığını düşünerek gücünün yetmediği şeylerden ironik bir dille bahsetmiştir: “*Pencereden bakmamaya alıştırdım kendimi. Pencereden görebildiklerim, bu yapının ve beni bu yapının içinde tutanların egemenliğinde çünkü dışarda beni bekleyen, çimen biçiminde, ağaç biçiminde, kuş ya da bir gökyüzü biçiminde bekleyen bir kapanıklık, bir sürgülü açıklık*” (s. 290). Bu sert eleştiriyle spesifik ironi yapılmıştır. Dış hayatta “normal” olarak vasıflandırdığımız şeyleri başkişi, “egemenlik” kavramı etrafında, siyasal bir bakış açısıyla değerlendirmektedir. Ancak dışarının sınırsızlığı karşısında içindeki dünyanın uzamı oldukça geniştir: “*Kafamda kendimi çok daha uzaklara koydum. Etrafımı böylece içimdeki oyma açılımlarla destekledim. Odayı ve simgesel olduğu us kelepçelerini usul usul faka bastırmaktan, suya düşürerekten*” (s. 290-291).

Dışarıyla içeri, kendisiyle diğerleri arasında kurduğu karşıtlık, başkişinin ironi yapmasını sağlamaktadır. İçindeki dünyanın daha sınırsız olduğunu, onun bu sözlerinden anlamak mümkündür. Normallik, bir akıl kelepçesidir ama başkişi bu kelepçeyle bağlı olmadığı için diğerlerinden daha özgürdür. Tabii bu da onun kendi efendisi olmasını sağlamıştır. Kendisine hükmeden ve başkalarından emir alması gerekmediğini düşünen başkişi: “*Ben artık kendi içimin, kendi uyanıklığının yerlisi oldum. Benim de bir egemenliğim var şimdi*” (s. 291). Bu durumu ortaya koymaktadır. Aslında kendi kendisiyle alay ederek, egemenliğini yalnızca kendisiyle sınırlamakta, “egemenlik” kavramının da için boşaltarak bireysel mutluluğu bu akıl yürütmeye elde etmeye çalışmaktadır. Onun “iç egemenliğini” elde ettiğini kimse, özellikle de doktor fark etmemektedir. Fark ederse eğer, durum tersine dönebilir ve üzerinde daha büyük baskılar kurulabilir: “*Ben iç egemenliğine gizlice vardım, gizlice sürdüreceğim*” (s. 291). Başkişi, doktorla dalga geçmeyi de ihmal etmemektedir. Bu durumu söz ironisiyle ifade etmiştir: “*Kafamı tartmaya gelmişti sinsî dirhemleriyle*” (s. 292). Aynı ironik tavrı, yan koğuştaki arkadaşından bahsederken de sürdürmüştür: “*(...) palas pandıras iflas etmiş. İşte o zaman kaçırmış, o zaman çözülmüş usunun uçkuru*” (s. 292). “Akıl hastası olmak, tedavi etmek” gibi bazı terimleri, argoya kaçan bir dille ve dolaylı olarak yeniden kurmuştur. Aynı söz oyununu, hayalinde yarattığı ama gerçekte olmayan karısından bahsederken de sürdürmüştür. Karısından: “*Giyinikti ama çıplaklıklar akıyordu gözlerinden. (...) Çoğalan kalçalarıyla aşağı indi*” (s. 295).

Erotizmi farklı ve daha benzersiz ifadelerle anlatmak istemiş, bu yolla da söz ironisi yapmıştır.

“*Bir Deli Değilin Defterleri*” isimli öyküde söz ironisi ve spesifik ironinin imkânlarından yararlanır. Anlatıcı akıl hastası olan bireyin toplumla çelişkisini alışlagelmiş anlatımın dışında özgün bir tarzda ifade eder.

3.22. Bana Bakın Benim Adım Gizlem ve Ben de Mutlu Olmak İstiyorum

Bana Bakın Benim Adım Gizlem ve Ben de Mutlu Olmak İstiyorum, başlıklı iki bölümden oluşan uzun öyküde Gizlem adındaki zihinsel engelli bir kız, annesi, teyzesi Füsün, babası Turgut ve doktordan bahsedilmektedir. Teyzenin devamlı olarak intihar eğilimleri ve engelli kızın yaşamı konu edinilir.

Diğer öykülerine göre çok fazla ironiye yer vermeyen yazar, gerçekçi bir bakış açısı seçmiş; ancak birkaç yerde ironi yapmayı da ihmal etmemiştir. Engelli olduğu için annesi tarafından hassas davranılan Gizlem, her an şiddet içeren davranışlar sergileyebilmektedir. Bu yüzden annesi çok dikkatli davranmaktadır. Annesi Seda, radyoyu açmış ve bir doktorun konuşmasıyla karşılaşmıştır. Anlatıcı, bu doktorun konuşmasını söz ironisine başvurarak tasvir etmiştir: “*Doktor sanki Seda’nın kulak zarı dibinde kürsü kurmuş beş yüz öğrencili bir sınıfa avaz avaz ders vermekteydi*” (s. 308). Satırlarda abartılı bir tavır söz konusudur ki söz ironisinde abartı önemli bir unsur olarak kullanılmaktadır. Gizlem, daha üç aylıkken annesi Seda, onun zihinsel engelli olduğunu anlamış, hemen doktoru çağırmıştır. Doktorun adı Nurettin Koşar’dır ve herkes, herhangi bir hastalık baş gösterdiğinde doktora “Koş gel!” demektedir. Doktor, eve geldiğinde soyadıyla ilgili şu ironiyi yapmıştır: “*Soyadım Koşar olduğu için mi ikide bir de koş gel diyorsunuz. Ben atlet değilim, doktorum*” (s. 319).

Doktorun yaptığı söz ironisi, kendisiyle alay etmekten ibarettir. Doktorun muayenehanesinde de hastaların yalan söylememesi, tedavinin doğru yapılması için “dürtükleme” niteliğinde şu şiir parçası asılıdır:

*“Kendinize Gelin. Yalancıkdan
Hastalıklara Bakılan Bir Yer
Değildir Burası. Burda Hasta
Tedavi Edilir. Yalancılık Değil”* (s. 320).

Bu ironik şiir ve Seda Hanım’a söylediği söz, doktorun muzip bir insan olduğunu ortaya koymaktadır. Kadıköy’de yaşayan doktor, her yere bisikletiyle gitmektedir, bu yüzden ona çevresindekiler alayla gerçeği bir arada barındıran şu adı takmıştır: “Çift Tekerlekli Doktor” Seda’nın evine de bisikletle gelen doktor, kendisiyle dalga geçmeyi de ihmal etmemiştir: “Çok endişeliydim buraya gelirken. Son hızla yola çıktım. Bisiklet yarışması olsaydı kazanırdım” (s. 321). Bir başka söz ironisini anlatıcı, Seda’nın teyzesi Füsün’un intiharı alışkanlık hâline getirmesiyle ilgilidir. Sevgilisi Ömer Kemal uzaklara gittiğinde Füsün, sürekli olarak intihar etmektedir. Bu kötü olayı anlatıcı “intihar ustası” ifadesiyle karşılaşmıştır.

Seda Hanım, kızı Gizlem’i sakinleştirmek için eşi Turgut’a mektup yazma teklifinde bulunmuş, Gizlem, bu teklife çok sevinmiştir. Biraz aceleci davranan Gizlem’in mektup yazma eylemini anlatıcı “kalem koşturmak” deyiimiyle karşılaşmıştır: “Gizlem dilinin ucunu ağzının köşesinden hafifçe çıkartmış, el yazısının güzelliğini aksatmadan hızla kalem koşturuyordu” (s. 340). Söz ironisiyle anlatıcı, aceleciliği, Gizlem’in zihnindekileri hemen kâğıda dökme telaşını anlatmak istemiştir.

“Bana Bakın Benim Adım Gizlem ve Ben de Mutlu Olmak İstiyorum” adlı öyküde anlatıcı, birçok kez intihara kalkışan Füsün’un yaşanmışlıklarını söz ironisi aracılığıyla okuyucuya verir.

3.23. Lütfiye Abla'nın Unutkanlıkları

Eserden kısaca bahsetmek gerekirse; Lütfiye Abla'nın Unutkanlıkları isimli öyküde Fikret, unutkanlığıyla tasvir edilmiş Lütfiye Abla'ya, “Serçe Abla” ismi verilir. Lütfiye Abla önceleri zengin iken olayların geçtiği dönemlerde ekonomik olarak yeterli değildir. Lütfiye'nin Enis e duyduğu aşk ve karşılıksız kalması anlatılır

Lütfiye Abla'nın Unutkanlıkları” isimli öyküde de “*Bana Bakın Benim Adım Gizlem ve Ben de Mutlu Olmak İstiyorum*” isimli öyküdeki gibi çok fazla ironi yoktur. Çok az sayıdaki ironik ifadelerden biri öykünün başkışisi Lütfiye Ablaya aittir. Lütfiye, evine gelen misafirlerle konuşurken yağmurun çok fazla yağmasından şikâyet etmeye başlamıştır. Bu şikâyetini Lütfiye, şu sözlerle dile getirmiştir: “*Bu yağmur da çok oluyor yani. Gaddarlıktır bu kadarı*” (s. 357).

Lütfiye, Fikret'i düşünürken doğanın azizliğini şu sözlerle eleştirmiştir: “*Bak işte tabiat da insandan geri kalmıyor. Ne manası vardı şu münasebetsiz yağmurun? Ortalık çamur tufanına dönmüştür şimdi. Yağmura muhtaç yer mi kalmamış Türkiye’de*” (s. 358). Lütfiye de bulutların belli nedenlere bağlı olarak yağmur getirdiğini bilmektedir. Meydana gelen olayın kendi hayatlarıyla ilgili olumsuzlukları oluşturduğunu bu cümleleri, alaycı bir biçimde kullanarak olay ironisi yapmıştır.

Öykünün diğer başkışisi Fikret, kendisi küçükken çok büyük olduğunu düşündüğü, kolay öfkelenen ve öfkesini en üst düzeyde ifade eden Lütfiye'ye “Serçe Abla” demiştir: “*Fikret küçükken ona (Serçe Abla) derdi. Bu minnacık kadının o eski, ünlü görkemli öfkelerini anımsadı*” (s. 358). Fikret'in Lütfiye'ye bu şekilde ifade etmesi, içinde gerçeği gizlemeye çalışan bir ironi barındırmaktadır. Söz ironisi yapan Fikret, Lütfiye'nin kendisine büyük gelen davranışlarını bu sözle azımsamıştır.

Fikret, Lütfiye ablasının evine geldiğinde gözü duvarlardaki tablolara takılmıştır. Bu tablolar, Lütfiye'nin Osmanlı devrinde Arabistan'da “yüksekçene” görevlerde bulunan dedesinden kalmadır. Fikret, bir resim eleştirmeni gibi bu tabloları eleştirmiştir:

“Ama ne resimler! Deve resimleri. Develi manzaralar. Yüklü develer. Yüksüz develer. Deve kervanları. Ihlatışmış develer. Ayakta duran ve seyredene pis pis bakan develer. Nerden bulmuştu dedesi bu tabloları? Kime yaptırmıştı? (...) Bu çetrefil yapı, biçim düşmanı hayvanın çoğunluğa eriştiği duvarın tam ortasında

-herhâlde yeknesaklığı bozmak, kadın denilen nesnenin develere oranla küçümsendiği izlenimini gidermek için- kadınlı tablolar oturtulmuştu. Bir konu birliği göze çarpıyordu! Kadınlarca develere karşı kurulmuş bir cephe. Bunu, develere yöneltilen bir protesto gösterisi olarak değerlendirdi Fikret” (s. 359).

Lütfiye asıl itibarıyla, unutkanlık hastalığına tutulmuştur. Fikret’le evine geldiğini düşünen hatırlı misafirlerini ağırlama telaşına düşen Lütfiye, eskisine göre içinde bulunduğu durumu söz ironisiyle ifade etmiştir:

“Yazık yahu, yazıklar olsun. Neydik ne olduk? Nerdeydik nerelere geldik? Bir gün böyle sefertası kadar daracık bir apartman dairesinde oturmaya mahkûm olacağımı kim tahayyül edebilirdi? Bu, attan inip eşeğe binmekten beter bir talihsizlik. Bu, attan inip pireye, tahtakurusuna binmenin ta kendisidir” (s. 360).

Dedesı tarafından itibarlı bir aileye mensup olan fakat şimdilerde bir apartmanda, daha kısıtlı şartlar altında yaşamak durumunda kalan Lütfiye, “attan inip eşeğe binmek” deyimini yapıyı bozarak ve kurduğı “attan inip pireye, tahtakurusuna binmek” deyimıyla içinde bulunduğu olumsuz durumu izah etmeye çalışmıştır. Bunu da söz ironisine başvurarak gerçekleştirmiştir.

Rahatsızlığından dolayı Lütfiye için normal olan durumlar, öyküde ironik bir anlatım kazanmıştır. Yaşlılığından ve rahatsızlığından dolayı Fikret’in söylediklerini yanlış anlayan Lütfiye, Onat Kutlar’ın ismini duyunca: “*O da ne? (...) Anlayamadım. Sen neden bahsediyorsun yavrucuğum. On tane at neyi kutluyor?*” (s. 361). Burada söz ironisi yapılmıştır. Onat Kutlar, Fikret’in arkadaşıdır; Lütfiye Onat Kutlar’ın kendi evine geleceğini duyunca sözlerini sürdürerek bu ismi beğenmediğini, bu kabiliyetli yazara yeni bir isim bulmak gerektiğini söylemiştir:

“Öyle şey olmaz. (...) Zavallı evladım! Dediğın kadar kabiliyetliyse mutantan bir isim bulmalıyız ona... Mesela, Muhteşem Kadri. Muhlis Haşım de olabilir. Adnan Sipahi de olur bence. Söyle ona Fikret’çiğim. Dediğimi yapsın. Beğenmezse, ben çocuğa daha güzel isimler bulurum. Yeter ki istesin, söylesin. Ben erkekleri severim. Hiç olmazsa bir erkeğın isminde azıcık payım olsun... Çok isterim onu... Evet” (s. 261-362).

Lütfiye, kendi kendine konuşarak eskiden sevdiği ama kavuşamadığı Enis’i hatırlamış, ondan bahsederken hastalığının etkisiyle ironi yapmıştır:

“Berger’den ders alırdım o zamanlar. En iyi keman hocasıydı. Enis de onun talebesi. Çok parlak, ince bir müzikalitesi vardı Enis’in. Levent boylu bir gençti. Göl kamışı misali, için için sallanırdı çalarken. (...) Gözlerimin içinde dize gelirdim ona her bakışımla... Şimdi içimde göller dolusu kamışlar sallanıyor. Gölün dibinde dize gelmişim... ENİS, ENİS, ENİS, bir kere olsun, gözlerini gezdirmedindi üstümde... Sen bir gün allahısmarladığa geldin ve bir daha görünmedin bana... Tek o gün, elin elime değdiydi. Kemanı da o gün bıraktım.

Herkes, herkesler evlendiler. Bir ben ortalarda kaldım. Kaderim senle beraber uzaklaştı. Unutulmuş bir ürperdi gibi yaşıyorum. Ama o da bir şey yani... Hiçten daha iyi” (s. 362).

Bu ifadelerden Lütfiye’nin Enis’e duyduğu aşkı, onunla kavuşamamasının kendisinde oluşturduğu hüznün hangi boyutta olduğunu görmek mümkündür. Lütfiye, bu sözleri söylerken duruma mizah katmayı da ihmal etmemiş, şiirsel cümleler kurarak ayrılık acısını, kavuşamamayı anlatmıştır. Olumsuz olduğu düşünülen duygular Lütfiye’nin bu sözleriyle daha da yumuşatılmış ve olumlu bir bakış açısıyla ifade edilmiştir. Fikret ayrılırken Lütfiye, yine söze dayalı ironik ifadelerle onu uğurlamış, mizah yapmaya devam etmiştir:

“Ben ölürsem üzülme. Mezarıma geleyim de deme. Orda canım sıkılıyordu, canım çürüyordu. Bol bol mektup yaz bana. Ama yollama. Yüksek sesle oku. Ben duyarım. Yolunu bulur duyarım. Hiç kimse toptan terk-i hayat eylemez. Bir şeyler kalır herkesten arkalarda. Sen onlara seslen. Yani bana. Ara sıra Kreisler’den bir şeyler çalarsan plakta, sevinirim. Hadi yolun açık olsun Fikret’çiğim” (s. 363).

Lütfiye’nin uğurlama sözleri, ölümle dalga geçtiğini göstermektedir. Onun özel durumu, yani rahatsızlığı da buna neden olmuştur. Cümlelerinden ölümü bildiği, tanıdığı ve ölümle yakın zamanda yüz yüze gelebileceğinin farkında olduğunu anlaşılr. Bu zıtlıklar çerçevesinde Lütfiye Abla, ölümü daha güzel ve yumuşak bir dille aktarmaya çalışmıştır. Mizahı, ölümle alay etmeye kadar vardırıan Lütfiye’nin yalnızlığını, içinde bulunduğu sıkıntılı durumu anlatmak ve ortaya koymak istediği bellidir.

SONUÇ

Edebiyata şiirle başlayan daha sonra öykü, tiyatro ve roman denemeleri yazan Feyyaz Kayacan, ülkesinden uzakta bir ömür geçirir. Hakkında yapılan çalışmalara, eserleri üzerine yapılan değerlendirme ve incelemelere bakıldığında yazardaki vatan hasreti daha iyi anlaşılabilir.

Çalışmada Feyyaz Kayacan'ın öykülerindeki ironik unsurlar üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Kayacan, özellikle ilk eserlerinde ironiyi çok yoğun biçimde kullanmıştır. Bunun nedenlerinden birkaçı, klasik-gerçekçi öykünün tahtının yıkıldığı 1950'de yazmaya başlayan Feyyaz Kayacan'ın gerçeküstücülük akımından etkilenmesi ve ifade yolu olarak ironi sanatını seçmesidir. İroni, onun mesajını en iyi şekilde vermesini ve düşüncelerini aktarmasını sağlayan bir araçtır. Bu aracı, mümkün olduğunca kullanmaya çalışan Kayacan, eserlerinde mizahla birlikte çelişik durumları göstermeyi başaramıştır. Toplumsal sorunları ironinin elverdiği imkânlar nispetinde aktarmaya çalışmıştır.

İroni, Kayacan'ın öykülerinde birey merkezinde gelişir. Kendi üretimi olan ve Kafka'dan esinlendiği anlaşılan Hiçoğlu karakteri ya da bu karaktere benzer başka karakterler etrafında ironi yapılmıştır. İroni, özellikle bireyin toplumdaki yerini, toplumla kurduğu sorunlu ilişkiyi ve nihilist tavrını ortaya koymak üzere kullanılan bir sanat hâlini almıştır. Bu özellikler nedeniyle öykülerde hem bir mizahi atmosfere rastlanır, hem de bireyle toplum arasındaki sorunlara temas edilir. Yazarın eserlerindeki amaçlarından birkaçı, ironiyi kullanarak çelişkileri vermek, bireyle toplum arasındaki sorunlu alanlara dikkat çekmek ve küçük insanın verili değerler çerçevesinde neler yaşadığını ortaya koymaktır.

Feyyaz Kayacan eserlerinde, ironiyi bir sanat aracı yapmakla yetinmemiş, yer yer amaç hâline de getirmiştir. Özellikle *“Hiçoğlu'nun Serüvenleri”* isimli öyküde bu durumu net bir biçimde görülür. Tutunamayan, gerçeküstü özelliklere sahip olan Hiçoğlu, yalnız ve toplum tarafından kabul edilmeyen bir kişidir. Babasının da bir Hiç olması, bu karakterin toplum nazarında kabul edilmemesinin ana nedenidir. Kayacan, adı sanı olmayan, gerçek dışı özelliklere sahip bu karakter üzerinden ironi yaparak

toplumu, toplum tarafından kabul ve dikte edilen değerleri eleştirmiştir. Bu uzun öyküde yoğun olarak kullanılan ironi, artık hem mizahi bir atmosfer yaratmaktadır hem de sosyal meselelerin gün yüzüne çıkmasını sağlamaktadır. İnsanların modern toplumda bir isme sahip olmak için çabaladığına dikkat çeken “*Hiçoğlu’nun Serüvenleri*” dışında yazar, “*İstanbul Zeybeği ile Suavi’yi gördünüz mü*” isimli öykülerde de İstanbul’u yazmak için İstanbul’dan Londra’ya giden Suavi’yi merkeze almış, bu karakter çerçevesinde ironiyi aslında kendisine yöneltmiştir. Uzun yıllar Londra’da yaşamış ve memleket hasreti çeken Kayacan, içinde bulunduğu durumu anlatabilmek adına ironi sanatına başvurmuş, kendisini doğrudan romanın başkışisi yapmak yerine başka bir karakterle anlatmayı tercih etmiştir. Bu öyküde Feyyaz Kayacan’ın Londra’da yaşadığı dramı, çeşitli özellikleriyle görmek mümkündür; yazar buradaki yaşam şartlarını ironi sanatını kullanarak farklı cepheleriyle vermeye çalışmıştır. Böylelikle ironi, bir bakıma yazarın kendisini anlatması ve okura takdim etmesi için bir araç hâline gelmiştir.

Feyyaz Kayacan, dinî anlatılara gönderme yaparak öykülerini kurmuş, bu anlatıları kullanarak modern yaşamdaki sorunlara dikkat çekmiştir. “*Sarhoş ve Çanta*” isimli öyküde Hz. İsa “*Cehennemde Bir Yusuf*” isimli öyküde ise Hz. Yusuf temsilleri karşımıza çıkmaktadır. “*Sarhoş ve Çanta*” isimli öyküde sarhoş, Hz. İsa’yla ilgili anlatılara yer vererek çeşitli eleştiriler yapmıştır. Bu eleştirilerin merkezinde Hz. İsa’nın yaşadığı dönemdeki eylem ve tutumlarının gerçekçi olmaması vardır. Sarhoş, Hristiyanlık dininin peygamberinin sihirbaz olduğunu söyleyerek bugünle geçmiş arasında bir karşılaştırmaya gitmiştir. İroni sanatında karşılaştırma oldukça önemli bir teknik unsurdur. Yazar, bu öyküde dinî bir şahsiyetin bugünle geçmiş arasındaki durumunu ironinin bu temel tekniklerinden birini kullanarak bir Sarhoş’a tenkit ettirmiştir. Sarhoş, toplumun içinde bulunsa da aslında topluma yabancılaşmış biridir; bu yüzden söz konusu tip ironi için elverişlidir. “*Cehennemde Bir Yusuf*” isimli öyküde yabancılaşma ekseninde gelişir. Bunu, Hiçoğlu’yla ilgili bir epigrafin öykünün başında kullanılmasından da anlamak mümkündür. Öyküdeki anlatıcı, Kur’an-ı Kerim’deki Hz. Yusuf kıssasının başkışisi olan Yusuf Peygamber’e kendisini benzetmekte, onun gibi topluma yabancılaştığını göstermeye çalışmaktadır. İroninin yoğunluğu, pek çok bireyin modern yaşamda karşılaştığı bir sorun olan

yabancılaşmayı vermesi açısından oldukça önemlidir. Ayrıca yazar postmodern romanda kullanılan metinlerarasılık, tekniklerinden de yararlanır. Örneğin, Yusuf aleyhisselam kıssasına yer vermesi hem ironik anlatımı hem de metnin anlatım olanaklarını zenginleştirir. Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* adlı eserinin 1971 basımlı olduğu dikkate alınarak değerlendirildiğinde ironinin alt yapısının çok daha öncelerde atıldığı görülmektedir.

Kayacan, bedensel engelleri olan kişilerin toplum içinde yaşadığı sorunları, engel durumlarının iş hayatlarına etkisini de ele almış, ironinin en önemli özelliklerinden biri olan mizah aracılığıyla bu durumu ifade etmiştir. “Şişedeki Adam” isimli öyküde eliyle ilgili bir sağlık sorunu yaşayan dizgicinin işinden ayrılmak zorunda kalması, iş bulamaması ve bir şişenin içine hapsolarak oradan oraya dolaşması konu edilmiştir. Bu bedensel sorun, dramatik bir durum olmaktan çıkarılmış hem anlatıcı hem de başkişi nazarında alaya alınabilecek bir durum hâline getirilmiştir. Feyyaz Kayacan, yalnızca bedensel problemlerin yabancılaşmaya neden olmadığını “Bana Bakın Benim Adım Gizlem, Ben de Mutlu Olmak İstiyorum” isimli öyküdeki akıl hastalığı gibi bir sorunu, Gizlem isimli küçük bir kız bağlamda işleyen yazar, mizahi öğelere başvurarak söz ironisi yapmış, ancak önceki öykülerinden farklı olarak Gizlem'in annesinin ıstıraplarını ve yaşama tutunma telaşını da vermiştir. “Bir Deli Değilin Defteri” isimli öyküde de bir akıl hastasının kendini iyileştirmeye çalışan hekimlerle ilişkisi üzerinde durulmuştur. Bu ilişki akıl hastasının iç dünyasını vermesi açısından oldukça önemlidir. Yazar, hastanın iç dünyasını, hekimle kurduğu ilişkiyi ironik bir dille yansıtmıştır. Toplumun farklı kesimlerindeki bireyleri öykülerinin başkişisi yapan yazar, “Lütfiye Abla'nın Unutkanlıkları” başlıklı öyküde, Alzheimer hastası olan bir karakteri merkeze almış, onu kendi doğallığı içinde ama ironik yapıda karakterize etmiştir. Söz konusu rahatsızlık, ironinin kullanılmasıyla birlikte daha kabul edilebilir bir hastalık olarak gösterilmiştir.

Kayacan'ın en fazla etkilendiği olaylardan biri de II. Dünya Savaşı'dır. Bu konuyu “Sığınak” isimli öyküsünde ele almış, bencil kişileri ironik bir dille tasvir etmiş ve eleştirmiştir. Karakterler, süreç uzadıkça savaşı sıradanlaşmıştır. Yazar, ironiyi edebî metinlerle alay etmek üzere de kullanmıştır. Anılan öyküde hem II. Dünya Savaşı'nın bireyler üzerindeki etkisini ele almış hem de Marcel Proust'un

Kayıp Zamanın İzinde isimli romanıyla alay etmiştir. “*Postacı Kızı Vera*”, “*Tütücü Gareth*”, “*Postacı Kızı Vera Arttırmaya Nasıl Konuldu?*”, “*Sığınağın Son Ağzından*” isimli öyküler de sosyal neticeleri bulunan savaşı merkeze almış, “*Sığınak*” öyküsündeki gibi ironi, savaş ve bireysel olaylarla ilişkilendirilmiştir. Bu öykülerde öne çıkan tema ise ölümdür. Ölüm teması, bireysel ve toplumsal yönleriyle verilmiş, ironinin yardımıyla mizahi olarak işlenmiştir.

“*Canımıza Tak Demişliğin Önsözü, İyilik Uzmanları, Bir Daha Yapmam, Çocuktaki Bahçe I-II, Sen Olsan Ne Yapardın?*” başlıklı öykülerde ironinin ağırlığı azdır. Bunun nedeni, öykülerin kısalığı olabilir. Yazar, bu öykülerde söz ironisine başvurmuş, mümkün olduğunca olayları mizahi bir perspektif ile vermiştir.

“*Gibiciler*” başlıklı öyküde edebiyat ve sanat ortamını eleştiren yazar, bireyin dikkate alınmama sorununu öne çıkarmıştır. Başkışının ziyaret ettiği eski mahallesinde öykünmeyi bir sanatsal mesele hâline getiren ve özgün eserler veremeyen edebiyatçılar, eleştirmenler ve sözde aydınlarla alay edilmiştir. Yazar, kendisini dikkate almayan ama yabancı yazarlardan aşırımlar yaparak eserler üreten edebiyatçıları ve bunları göklere çıkaran eleştirmenleri tenkit etmiştir.

Feyyaz Kayacan, ironi sanatını kullanarak düşüncelerini anlatmayı tercih eden bir yazardır. Onun Londra’da ikamet etmesi ve uzun müddet Türkçeyi çok sık kullanmaması eserlerine hem yer yer bir noksanlık olarak yansımış hem de ironi için bir olanak hâline gelmiştir. Gramer hatalarıyla kurulan ifadeler dilsel sapmalara imkân tanıyarak Kayacan’ın ironi yapmasını sağlayan temel argümanlara dönüşmüştür.

KAYNAKÇA

- Akalın, Ş. H. (2011). *Türkçe sözlük*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- Akyüz, K. (2000). *Modern Türk edebiyatının ana çizgileri*. 1860-1923, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Aslan, M.F. (2012). *Feyyaz Kayacan'ın öykücülüğü*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Gaziantep Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Gaziantep.
- Ayral, C. (1980). Feyyaz Kayacan'la söyleşi. *Oluşum Dergisi*, 27, 19-21.
- Aytaç, G. (2003). *Genel edebiyat bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Behler, E. (2008). Modern ironiden postmodern ironiye. Çev. Orçun Türkay, *Cogito*, 57, 58-61.
- Bezirci, A. (2011). *İkinci yeni olayı*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Booth, W. C. (2016). *İroninin retoriği*. Çev. Suzan Sarı, İstanbul: Hece Yayınları.
- Boynukara, H. (1997). *Modern eleştiri terimleri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Bozkurt, B. R. (1977). *Literary Terms*. Ankara: Hacettepe University.
- Cebeci, O. (2008). *Komik Edebî Türler Parodi, Satir ve İroni*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Çınar, S. (2013). *Feyyaz Kayacan'ın öykücülüğü üzerine bir inceleme*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Bozok Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Yozgat.
- Demiralp, O. (2006). Saatlerin karıştığı vakit. *Kitap-lık*, 123, 84-91.
- Dirlikyapan, J. Ö. (2010). *Kabuğunu kıran hikâye*, İstanbul: Metis Yayınları
- Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve eleştirisi tartışmalar/uygulamalar*. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Ecevit, Y. (1994). Goethe'de ironi. *Gündoğan Edebiyat*, 9, 31-35.

- Ecevit, Y. (1996). *Orhan Pamuk'u okumak*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Eco, U. (2001). *Açık yapıt*. Çev. Pınar Savaş, İstanbul: Can Yayınları.
- Egan, C. (2006). İroninin kurbanı. Çev. Yurdanur Salman, Deniz Hakyemez, *Kitaplık*, 123, 64-69.
- Eliuz, Ü. (2008). Toplumsal ironi bağlamında Karagöz. *Turkish Studies*. 3/2, 294-305.
- Enginün, İ. (2008). *Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ergün, A. (2019). *İhsan Oktay Anar'ın romanlarında ironi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Erciyes Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Kayseri.
- Evis, A. (2016). "*Türk edebiyatında postmodernist dönüşümün roman nnsurlarına yansımaları*." Doktora Tezi. İnönü Üniversitesi. Türk dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Malatya.
- Frye, N. (2015). *Eleştirinin anatomisi*. Çev. Hande Koçak. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Genç, M. S. (2008). Emil Michel Cioran ve metafiziksel ironi. *Cogito Dergisi, İroni Özel Sayısı*, 57, 69-210.
- Goldmann, L. (2005). *Roman sosyolojisi*. Çev. Ayberk Erkey. Ankara: Birleşik Yayınevi.
- Güçbilmez, B. (2005). *Sophokles'ten Stoppard'a ironi ve dram sanatı*. Ankara: Deniz Kitabevi.
- Günyol, V. (1966). *Dile gelseler*. İstanbul: Cem Yayınları.
- Gürpınar, M. (1993). *Feyyaz Kayacan için*. Hürriyet Gösteri, 150, 86-90.
- Hamon, P. (1995). Alaysılama. Çev. Barış Kılıçbay, *Gül Diken*, 7, 7-9.
- Hegel, G. W. F. (1994). *Estetik*. Çev: Taylan Altuğ, *Hakkı Hünler*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2012). *Milli edebiyatı. II*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2014). *Servet-i Fünun edebiyatı*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.

- Işık, H.C. (2008). *Türk öykücülüğünde 1950 kuşağı ve varoluşçuluk*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Manisa.
- İlhan, N. (2011). Feyyaz Kayacan'ın çocuktaki bahçe romanında ev ve sokak karşıtlığı ya da içerdeki ve dışardakiler. *Turkish Studies*, 6/3, 903-928.
- Jankelevitch, V. (2020). *İroni*. Çev. Yunus Çetin. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Karaalioğlu, S. K. (1975). *Edebiyat terimleri kılavuzu*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi.
- Karabıyık Barbarosoğlu, F. (1993). Feyyaz Kayacan'ın hikâyeleri. *Dergâh*. 4/44, 5-6.
- Karadeniz, M. (2015). “*Cemal Süreya'nın şiir estetiğinde poetik sadakat poetika ve şiir arasındaki mütakabiliyet*”. Doktora Tezi. İnönü Üniversitesi. Türk dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Malatya.
- Karadeniz, M. (2021). Müebbet Krizalit Özcan Ergüder in Öykücülüğü. Ankara. Sonçağ Yayıncılık.
- Kaya, N. (2009). Feyyaz Kayacan öykücülüğünde görme problemi. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. İstanbul.
- Kayacan, F. (1953a). Henry Moore. *Yeditepe*, 47, 56-59.
- Kayacan, F. (1953b). Henry Moore. *Yeditepe*, 48, 61-63.
- Kayacan, F. (1954). Moore'un desenleri. *Yeditepe*, 53, 43-46.
- Kayacan, F. (1963). Hayatım, hikâye anlayışım. *Türk Dili*, 147, 86-90.
- Kayacan, F. (1986). Feyyaz Kayacan ile yazın ve yazarlık üstüne. *Hürriyet Gösteri*, 69, 14-15.
- Kayacan, F. (2008). *Bütün öyküleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kılıç, S. (2008). İroni, istihza, alaysama. *Cogito*, 57, 143-148.
- Kızıler, F. (2007). Postmodernist ironi. *Hece Dergisi*, 124, 118-121.

- Kierkegaard, S. (2009). *İroni kavramı*. Çev. Sıla Okur. İstanbul: İmge Kitabevi Yayıncılık.
- Lang, B. (2008). İroninin sınırları. *Cogito Dergisi, İroni Özel Sayısı*, 57, 231- 249.
- Man, P. (2008). *Körlük ve içgörü*. Çev. Ferit Burak Aydar, Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları.
- O'Conner, W. V. (2006). *İroni*. Çev. Yurdanur Salman, Deniz Hakyemez, *Kitap-lık*, 123, 59-61.
- Ovalı, A. (1992). İki ayın içinden. *Türk Dili Dergisi*, VI/32, 86-89.
- Owens, J. (2008). *İroninin yaptırımları: Rotry'de ironi, otonomi ve olumsuzluk*. Çev. Ayşe D. Temiz. *Cogito*, 57, 69-73.
- Öcal, O. (2010). İroni kavramı ve saatleri ayarlama enstitüsü. *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, 2, 10.
- Özendes, E. (1998). *Abdullah Freres, Osmanlı sarayının fotoğrafçıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özlü, D. (2014). *Borges'in kaplanları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pappenheim, F. (2002). *Modern insanın yabancılaşması*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Rorty, R. (1995). *Olumsuzluk, ironi ve dayanışma*. Çev. Mehmet Küçük, Alev Türker. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sanders, B. (2000). *Kahkahanın zaferi: Yıkıcı tarih olarak gülme*. Çev. K. Atakay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Starobinski, J. (2008). *İroni ve melankoli*. Çev. Elif Gökteke, *Cogito*, 57, 105-128.
- Taşdelen, V. (2007a). İroni. *Hece Dergisi*, 124, 53-66.
- Taşdelen, V. (2007b). Romantik ironi. *Hece Dergisi*, 125, 50-54.
- Tosun, N. (2008). Erken bir postmodern: Feyyaz Kayacan öykücülüğü. *Kitap-lık Dergisi*, 118, 106-108.
- Tosun, N. (2013). *Öykümüzün kırk kapısı*. Ankara: Hece Yayınları.

- Tuğluk, A. (2019). *İroni ve roman: Postmodern Türk romanında ironinin serüveni*. İstanbul: Efe Akademi Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1998). *Edebiyat üzerine makaleler*. Haz. Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Turan, G. (2006). Üç dilde yazar Feyyaz. *Kitaplık Dergisi*, 98, 96- 97.
- Turgut, H. (2012). Feyyaz Kayacan: Dilimizin dibinde hep. *Kitap-lık Dergisi*, 161, 121-126.
- Yalçın, M. (2010). *Tanzimat'tan bugüne edebiyatçılar ansiklopedisi 2. Cilt*. Edebiyat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yüce, C. B. (2006). *Şiirim gibi yaşadım (Hilmi Yavuz'la söyleşi)*. İstanbul: Dünya Aktüel Yayınları.
- Wood, J. (2013). *Kurmaca nasıl işler*, çev. Ekin Bodur. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.