

T.C.

KIRŞEHİR AHI EVRAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE  
MİZAH VE İRONİ (1923-1938)

Musa ERASLAN

DOKTORA TEZİ

KIRŞEHİR-2023



©2023-Musa ERASLAN

T.C.

KIRŞEHİR AHİ EVRAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŐİRİNDE

MİZAH VE İRONİ (1923-1938)

HUMOR AND IRONY

IN REPUBLIC PERIOD TURKISH POETRY (1923-1938)

Hazırlayan

Musa ERASLAN

DOKTORA TEZİ

Danışman

Doç. Dr. Maksut YİĞİTBAŞ

KIRŞEHİR-2023

## KABUL VE ONAY

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı doktora öğrencisi, **Musa ERASLAN** tarafından hazırlanan “*Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Mizah ve İroni (1923-1938)*” adlı tez çalışması 17/03/2023 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından oybirliği/oyçokluğu ile **DOKTORA TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Danışman .....(İmza)

Doç. Dr. Maksut YİĞİTBAŞ

Üye.....(İmza)

Prof. Dr. İbrahim KAVAZ

Üye.....(İmza)

Prof. Dr. Yakup ÇELİK

Üye.....(İmza)

Prof. Dr. Sevim Nilay IŞIKSALAN

Üye.....(İmza)

Prof. Dr. Oktay YİVLİ

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

.../.../2023

(İmza)

Prof. Dr. Hüseyin ŞİMŞEK

Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin ..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

.../.../2023

Musa ERASLAN

İmza

## ÖZET

### CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE MİZAH VE İRONİ (1923-1938)

#### DOKTORA TEZİ

Hazırlayan: Musa ERASLAN

Danışman: Doç. Dr. Maksut YİĞİTBAŞ

2023 – (xv+421)

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Jüri

Prof. Dr. İbrahim KAVAZ

Prof. Dr. Yakup ÇELİK

Prof. Dr. Sevim Nilay IŞIKSALAN

Prof. Dr. Oktay YİVLİ

Doç. Dr. Maksut YİĞİTBAŞ

*Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Mizah ve İroni (1923-1938)* adlı bu çalışmada, 1923-1938 yılları arasında yayımlanan (baskısı yapılmış olan) toplam yetmiş dört şiir kitabı, kuramsal çerçevesi çizilen mizah ve ironi bağlamında ayrıntılı bir şekilde incelenir. Çalışmada insanoğlunun birtakım duygu ve düşüncesini ifade etmek için sosyal yaşamda bir söylem biçimi olarak kullandığı mizah ve ironinin, edebiyatın en estetik türü olan şiirdeki kullanımı, örnek metinler aracılığıyla irdelenir. Mizah, çoğunlukla muhataplarını güldürmek ve eğlendirmek için düzenlenen bir söylem biçimidir. Olayların, kişilerin ve durumların kimi yönlerini komikleştirerek ele alır. Bu yönüyle “gülme” edimine hizmet eder. İroni ise mizah ve hiciv/satir arasında konumlanan yapısıyla iki söylem şeklinin sentezidir. Başat amacı, muhatabını “eleştirmek” ve “alaya almak”tır. Ancak bunu yaparken kullandığı üslup, örtük/imgesel ve çoğunlukla mizahîdir. Bu yüzden ironi, niyet açısından hicve; biçem açısından ise mizaha yaklaşır. Bu ölçütler ışığında incelenen Cumhuriyet Türkiye’sinin ilk on beş yılında yayımlanan eserlerde, mizahtan ziyade ironinin baskın bir anlatım şekli olarak tercih edildiği görülür. İroninin ise anlamsal açıdan daha çok imgesel, dolaylı ve örtük bir şekilde vücut bulduğu; yer yer de mizahî unsurlarla bezenerek okur beğenisine sunulduğu gözlenir. 1923-1938 yılları arasında eser yayımlayan toplam otuz altı şairin olmasına rağmen mizah ve ironiyi bilinçli bir söylem karakteristiği yapan sanatçı sayısının sınırlı olduğu sonucuna varılır. Elde edilen bulgular ve yapılan tahliller, geleneksel mizah anlayışının bu dönemde değişmeye başladığını gösterir. Türk edebiyatında köklü bir mazisi olan mizahın -özellikle hicvin- evrilerek ironik düzleme kaydığı saptanır.

**Anahtar Kelimeler:** Cumhuriyet Dönemi, İroni, Mizah, Türk Şiiri.

## ABSTRACT

### HUMOR AND IRONY IN REPUBLIC PERIOD TURKISH POETRY (1923-1938)

Ph. D. Thesis

Preparer: Musa ERASLAN

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Maksut YİĞİTBAŞ

2023 – (xv+421)

Kırşehir Ahi Evran University, Graduate School Of Social Sciences

Department of Turkish Language and Literature

Jury

Prof. Dr. İbrahim KAVAZ

Prof. Dr. Yakup ÇELİK

Prof. Dr. Sevim Nilay IŞIKSALAN

Prof. Dr. Oktay YİVLİ

Assoc. Prof. Dr. Maksut YİĞİTBAŞ

In this study, *Humor and Irony in Republic Period Turkish Poetry (1923-1938)*, a total of seventy-four poetry books (in print) published between 1923-1938 are analyzed in detail in the context of humor and irony, the theoretical framework of which is drawn. In the study, the use of humor and irony, which is used as a form of discourse in social life in order to express some feelings and thoughts of human beings, in poetry, which is the most aesthetic type of literature, is examined through sample texts. Humor is a form of discourse that is mostly organized to make its interlocutors laugh and entertain. In this respect, it serves the act of "laughing". Irony, on the other hand, is the synthesis of two forms of discourse with its structure positioned between humor and satire/satire. Its primary purpose is to "criticize" and "make ridicule" of its interlocutor. Therefore, irony is satire in terms of intent; in terms of style, it approaches humor. In the works published in the first fifteen years of the Republic of Turkey, which are examined in the light of these criteria, it is seen that irony is preferred as a dominant way of expression rather than humor. Irony, on the other hand, is semantically more imaginative, indirectly and implicitly embodied; It is observed that it is presented to the reader's taste by being decorated with humorous elements from time to time. Although there were a total of thirty-six poets who published works between 1923 and 1938, it is concluded that the number of artists who make humor and irony a conscious discourse characteristic is limited. The findings and analyzes show that the traditional sense of humor began to change in this period. It is determined that humor -especially satire-, which has a deep-rooted past in Turkish literature, has evolved and shifted to the ironic plane.

**Keywords:** Republican Period, Irony, Humor, Turkish Poetry.

## ÖN SÖZ

Mizah, gülmeye ilişkili bir kavramken mizah ekseninde gelişen/değerlendirilen ironi ise kimi zaman kendisine gülme eşlik etse de daha çok eleştiri ve alay odaklı bir söylemdir. Her ikisinin de kökeni, insanlık tarihiyle özdeştir. Sosyal, siyasal veya kültürel hangi saha olursa olsun bu kavramların üretimi, tüketimi ve algılanışı zaman içerisinde evrilebileceği gibi toplumdan topluma hatta kişiden kişiye de değişim gösterebilir. Nitekim geçmişte olumsuzlanan ancak zaman içerisinde zekâ ile estetiğin sentezlenmesi şeklinde edebî ürünlerde vücut bulan mizah ve ironi, modern ve postmodern sanatın vazgeçilmezi olur.

Bu çalışma, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde mizah ve ironi bağlamında örneğine pek de rastlanmayan teorik perspektifli incelemelere katkı sunmak adına yapılmıştır. Türk edebiyatının başkaca dönemlerinde mizah ve hiciv bağlamı çalışmaları mevcuttur. Yine roman ve öykü gibi türlerde ironi eksenli yüksek lisans ve doktora tezleri vardır. Ancak edebiyatın en popüler türü olan “şiir”de, “*Cumhuriyet Dönemi*”ne odaklanan “mizah” ve “ironi” perspektifli kuramsal bir çalışma yoktur. İşte *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Mizah ve İroni (1923-1938)*, bu alandaki boşluğu doldurmak, daha sonra yapılacak çalışmalara yol açmak niyetiyle vücuda getirilmiştir.

Çalışmamız 1923-1938 yılları ile sınırlanmıştır. Bu zamansal tercihte, derinlemesine bir inceleme yapma kaygısı taşınmamızın yanında, sürecin başlangıcını ve sonunu belirleyen tarihlerin, Türk toplumundaki değişim ve dönüşümlere neden olan sosyo-politik etkisi göz önünde bulundurulmuştur. 1923, uzun yıllardır devlet yönetiminde egemen olan “saltanat”ın yerine halk iradesinin tecellisine imkân tanıyan “Cumhuriyet” idaresinin resmen kabul tarihidir. 1938 ise Osmanlı’nın son demlerinde bir Türk subayı olarak savaş cephelerinde kazandığı zaferlerle, Milli Mücadele sürecinde ise yurdun işgalden arınmasında üstlendiği aktif rollerle dikkat çeken; Cumhuriyet’in ve akabinde peş peşe uygulamaya konulan devrim, yenilik ve atılımların bânisi Mustafa Kemal Atatürk’ün ölüm tarihidir. Zira Türk toplumu için önemli bir değer olan Atatürk’ün, Cumhuriyet’in ikamesi ve kanıksanması için verdiği sosyal, siyasal ve kültürel mücadele, ilhamını devrin zihniyetinden almak durumunda olan dönem sanatını tematik ve estetik yönden büyük ölçüde şekillendirir.

Cumhuriyet’in ilk on beş yılına odaklanan bu çalışmada 36 şairin taranan 74 eseri (Çalışmada *Yedi Meş’ale* adlı çok yazarlı eser, tek kitap olarak ele alındı), detaylı bir



şekilde mizah ve ironi süzgecinden geçirilmiştir. Mizah ve ironi örneklerinin titizlikle peşine düşülmesine olanak sağlayan bu zamansal tercih sayesinde işbu çalışmanın hem kapsam geçerliliği hem de güvenirliliği yükseltilmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmada ele alınan şairlerin eserleri; sanatçıların doğum tarihleri, edebiyat eğilimleri ve varsa ait oldukları edebî zümreler göz önünde bulundurularak ortaya çıkan bir kronolojiye göre incelenmiştir. Bir sanatçının birden fazla şiir kitabı varsa incelemeye yayım tarihi önce olandan başlanılmıştır. Şairlerin mizah ve ironi kuramlarını örnekleyen şiirleri (eğer mevcutsa), tüm alt başlıklarda da aynı kronoloji takip edilerek irdelenmiştir.

İncelenen şiir kitaplarında kimi şiirlerin yazılış tarihi yer almazken kimilerinin ise yer aldığı; bazı sanatçıların yıllar önce kaleme aldığı bir şiiri, uzun zaman sonra çıkardığı bir kitaba dâhil ettiği görülmüştür. Bu durumda 1923-1938 süreci ürünü olmayan o şiirin mizah ve ironi bağlamında değerlendirilmesinin doğru olmayacağı sonucuna varılmış, sınırları tayin edilen sürecin öncesinde kaleme alınan şiirler, inceleme dışında tutulmuştur.

Çalışmada her ne kadar şiir türüne odaklanılsa da bazı sanatçıların şiir kitaplarına aldığı manzum hikâyeler, nazım-nesir karışık derlenen kitaplardaki şiirler, halk hikâyesi formunda vücuda getirilen eserlerdeki (*Asri Kerem* örneği) nazım parçaları da incelemeye esas tutulmuştur. Bundaki amaç, şiirsel formla dile getirilen tüm dönem eserlerinin göz ardı edilmeksizin mizah ve ironi bağlamında ayrıntılı şekilde incelenmesini sağlamaktır.

Mizah ve ironi kuramları çok çeşitli olmasına rağmen *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Mizah ve İroni (1923-1938)* adlı bu çalışmada genel kabul gören, oturmuş teorik yaklaşımlar esas alınmıştır. Bu noktada mizahta bizim de referans aldığımız John Morreall'in mizah teorisinin daha kabul görmüş olduğu görülürken ironide ise bir müştereğin olmadığı söylenebilir. Bu durum bizi ironinin tasniflemesini yaparken Douglas Colin Muecke, Wayne Clayton Booth ve Oğuz Cebeci gibi teorisyenlerin ve edebiyat eleştirmenlerinin ironiye ilişkin birbirine yakın yaklaşımlarına bağlı kalmaya, ironi kategorizasyonunu da buna göre şekillendirmeye götürmüştür. Zira özü söylenenle kastedilen arasındaki tezada dayanan bir söylem olan ironinin, söz konusu kuramlardan mülhem olduğu ve çok ufak nüanslarla çeşitlendirildiği görülmüştür. Bu yüzden dünyada ve Türkiye'de kabul gören kapsayıcı yaklaşımlar, bu çalışmada ironi kuramları olarak esas alınmıştır. Bu tasniflere göre şiirleri irdelememizin bir başka nedeni de dönem şiirlerinin bu teoriler etrafında yoğunlaşan örnekler sunmasından kaynaklanır.

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının ilk on beş yılında kaleme alınan şiirlerde mizah ve ironi kavramlarının izinin sürüldüğü bu çalışma, “Giriş” ve üç bölümden oluşmuştur. Giriş bölümünde mizah ve ironinin Türk edebiyatındaki geçmişine değinilmiş, bu kavramların Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin 1923-1938 yılları arasındaki ele alınışından söz edilmiştir. Sürecin edebî iklimine panoramik bir bakış yapıldıktan sonra araştırmaya konu edilen sanatkarlar ve eserleri hakkında genel bilgi verilmiştir.

“Birinci Bölüm”, çalışmanın teorik altyapısını teşkil eder. “*Mizah ve İroni Kavramı*” adını taşıyan bu bölümde “mizah”ın ve “ironi”nin kavramsal ve kuramsal çerçevesi çizilmeye çalışılmıştır. İlk mizah kavramının ne anlama geldiği, hangi amaç ve işlevde kullanıldığı, dünyada ve Türk edebiyatındaki tarihî seyri ve “gülme” kavramı ile ilişkisi ele alınmış ardından da mizahla ilgili kuramsal yaklaşımların neler olduğu hakkında bilgi verilmiştir. Mizah başlığında izlenen inceleme usulü, ironi başlığında da takip edilmiştir. Ayrıca mizah ve ironi kavramları ile ilişkilendirilen *hiciv*, *kara mizah*, *parodi* ve *pastiş* de bu bölümde açıklanmıştır. Mizah ve ironinin hem birbiriyle hem de ismi anılan diğer mizahi türlerle olan ilişkisi de burada tartışılmıştır.

Araştırmanın asıl materyalini oluşturan çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümü, Türk edebiyatında 1923-1938 yılları arasında yayımlanan şiir kitaplarının mizah ve ironi kuramları etrafında incelendiği “uygulama bölümü”dür. “*Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Mizah*” adını taşıyan çalışmanın ikinci bölümünde, 1923-1938 yılları içerisinde yayımlanan şiir kitapları, mizahın “*uyumsuzluk*”, “*üstünlük*” ve “*rahatlama*”; “*Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde İroni*” adını taşıyan çalışmanın üçüncü bölümünde ise aynı eserler bu kez “*sözlü ironi*”, “*Sokratik ironi*”, “*romantik ironi*”, “*dramatik ironi*” ve “*durum ironisi*” kuramlarına göre incelenmiştir.

Çalışmanın “Sonuç” bölümünde ise elde edilen bulgular ve ulaşılan sonuçlar sunulmuştur. Erken dönem Cumhuriyet şiirinde, bir söylem/anlatım yöntemi olarak mizah ve ironinin 1923-1938 sürecinde nasıl ele alındığı ve ne gibi işlevleri üstlendiği ortaya konulmuştur.

## TEŞEKKÜR

Bu çalışma, şahsım adına güçlüklerle dolu sancılı bir sürecin ürünüdür. Bir başka deyişle işbu tez, öğrenme, araştırma ve üretme iştiağının tüm güçlük ve sancuların üstesinden gelmesinin kanıtıdır. Bu yüzden bu zorlu süreçte naçizane gayretime eşlik eden, yerinde ve zamanında yaptıkları “dokunuşlarla” yolumu aydınlatanlara teşekkürü bir borç bilirim.

Teşekkürün ilki, sevgili hayat arkadaşıma; yukarıda saydıklarım ve zamanlarından çaldığım üç çocuğuma benim yerimi aratmadığı için. İkinci teşekkür, çocuklarıma: İsmail Taha’ma, Alya’ma ve yaşamımıza bereketiyle dâhil olan ailemizin son ferdi minik Hatice Nisa’ma. Bir başka teşekkür ise bu süreçteki teşvikleriyle beni motive eden ve zengin kütüphanesini bana açan edebiyat aşığı muhterem babam İsmail ERASLAN’a.

Bu çalışmanın tüm evresinde şahsıma rehberlik eden, yardımlarını esirgemeyen, kıymetli hocam ve danışmanım Doç. Dr. Maksut YİĞİTBAŞ ile bu çalışmanın vücut bulmasında telkin ve tavsiyelerine müracaat ettiğim Tez İzleme Komitesi üyesi Prof. Dr. Sevim Nilay IŞIKSALAN ve Dr. Öğretim Üyesi Fatih DİNÇER hocalarıma; tez olarak sunulmasında jüri üyesi sıfatıyla katkı sağlayan Prof. Dr. İbrahim KAVAZ ve Prof. Dr. Yakup ÇELİK hocalarıma ayrı ayrı teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY .....	i
BİLDİRİM .....	ii
ÖZET .....	iii
ABSTRACT .....	iv
ÖN SÖZ .....	v
TEŞEKKÜR .....	viii
İÇİNDEKİLER .....	ix
GRAFİKLER LİSTESİ .....	xiv
KISALTMALAR .....	xv
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>I. BÖLÜM</b> .....	<b>9</b>
<b>1. MİZAH VE İRONİ KAVRAMI</b> .....	<b>9</b>
<b>1.1. MİZAH KAVRAMI</b> .....	<b>9</b>
1.1.1. Mizahta Amaç/İşlev .....	11
1.1.2. Tarihsel Süreç İçerisinde Mizah.....	15
1.1.3. Türk Edebiyatında Mizah.....	19
1.1.4. Mizah Bağlamında “Gülme” Kavramı .....	27
1.1.5. Mizah Kuramları .....	30
1.1.5.1. Uyumsuzluk Kuramı .....	31
1.1.5.2. Rahatlama Kuramı.....	33
1.1.5.3. Üstünlük Kuramı .....	36
1.1.5.4. Diğer Mizah Kuramları .....	39
<b>1.2. İRONİ KAVRAMI</b> .....	<b>44</b>
1.2.1. İronide Amaç/İşlev .....	50
1.2.2. Tarihsel Süreç İçerisinde İroni .....	53
1.2.3. Türk Edebiyatında İroni .....	58
1.2.4. İroni-Mizah İlişkisi.....	62
1.2.5. Mizah ve İroni Bağlamında Diğer Komik Türler.....	64
1.2.5.1. Hiciv .....	64
1.2.5.1.1. Hiciv-Mizah İlişkisi .....	66

1.2.5.1.2. Hiciv-İroni İlişkisi.....	67
1.2.5.2. Kara Mizah .....	69
1.2.5.3. Parodi.....	72
1.2.5.4. Pastiş.....	77
1.2.6. Şiir ve İroni.....	78
1.2.7. İroni Kuramları.....	81
1.2.7.1. Sözlü İroni Kuramı .....	82
1.2.7.2. Sokratik İroni Kuramı.....	84
1.2.7.3. Romantik İroni Kuramı .....	89
1.2.7.4. Dramatik İroni Kuramı .....	95
1.2.2.7. Durum İronisi Kuramı .....	97
1.2.7.6. Diğer İroni Kuramları.....	98
<b>II. BÖLÜM.....</b>	<b>107</b>
<b>2. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE MİZAH (1923-1938) .....</b>	<b>107</b>
<b>2.1. DÖNEM ŞİİRLERİNDE UYUMSUZLUK KURAMI KULLANIMI.....</b>	<b>108</b>
2.1.1. Uyumsuzluk Kuramına Yer Veren Dönem Şairleri .....	109
2.1.1.1. Ali Ekrem Bolayır .....	109
2.1.1.2. Rıza Tevfik Bölükbaşı.....	110
2.1.1.3. Halil Nihat Boztepe .....	110
2.1.1.4. Hamâmîzâde İhsan Bey .....	118
2.1.1.5. Orhan Seyfi Orhon .....	128
2.1.1.6. Enis Behiç Koryürek .....	134
2.1.1.7. Yusuf Ziya Ortaç .....	136
2.1.1.8. Faruk Nafiz Çamlıbel .....	137
2.1.1.9. Nâzım Hikmet Ran .....	147
2.1.1.10. Necip Fazıl Kısakürek .....	147
2.1.1.11. Ömer Bedrettin Uşaklı.....	148
2.1.1.12. Vasfi Mahir Kocatürk.....	149
<b>2.2. DÖNEM ŞİİRLERİNDE RAHATLAMA KURAMI KULLANIMI.....</b>	<b>149</b>
2.2.1. Rahatlama Kuramına Yer Veren Dönem Şairleri .....	150
2.2.1.1. Rıza Tevfik Bölükbaşı.....	150
2.2.1.2. Halil Nihat Boztepe .....	150
2.2.1.3. Hamâmîzâde İhsan Bey .....	150
2.2.1.4. Orhan Seyfi Orhon .....	152

2.2.1.5. Enis Behiç Koryürek .....	153
2.2.1.6. Yusuf Ziya Ortaç .....	155
2.2.1.7. Faruk Nafiz Çamlıbel .....	155
<b>2.3. DÖNEM ŞİİRLERİNDE ÜSTÜNLÜK KURAMI KULLANIMI .....</b>	<b>157</b>
2.3.1. Üstünlük Kuramına Yer Veren Dönem Şairleri.....	157
2.3.1.1. Halil Nihat Boztepe .....	157
2.3.1.2. Hamâmîzâde İhsan Bey .....	158
2.3.1.3. Orhan Seyfi Orhon .....	159
2.3.1.4. Faruk Nafiz Çamlıbel .....	160
<b>III. BÖLÜM .....</b>	<b>163</b>
<b>3. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE İRONİ (1923-1938) .....</b>	<b>163</b>
<b>3.1. DÖNEM ŞİİRLERİNDE SÖZLÜ İRONİ KULLANIMI .....</b>	<b>165</b>
3.1.1. Sözlü İroni Kuramına Yer Veren Dönem Şairleri.....	166
3.1.1.1. Ali Ekrem Bolayır .....	166
3.1.1.2. Rıza Tevfik Bölükbaşı .....	169
3.1.1.3. Mehmet Âkif Ersoy .....	172
3.1.1.4. Neyzen Tevfik .....	179
3.1.1.5. Halil Nihat Boztepe .....	184
3.1.1.6. Hamâmîzâde İhsan Bey .....	223
3.1.1.7. İbrahim Alaettin Gövsa .....	225
3.1.1.8. Orhan Seyfi Orhon .....	226
3.1.1.9. Enis Behiç Koryürek .....	236
3.1.1.10. Halit Fahri Ozansoy.....	239
3.1.1.11. Yusuf Ziya Ortaç .....	241
3.1.1.12. Salih Zeki Aktay .....	247
3.1.1.13. Şükûfe Nihal Başar .....	253
3.1.1.14. Ali Mümtaz Arolat .....	259
3.1.1.15. Faruk Nafiz Çamlıbel .....	261
3.1.1.16. Halide Nusret Zorlutuna .....	285
3.1.1.17. Ahmet Kutsi Tecer.....	287
3.1.1.18. Nâzım Hikmet Ran .....	288
3.1.1.19. Ercüment Behzat Lav .....	305
3.1.1.20. Arif Nihat Asya .....	314

3.1.1.21. Necip Fazıl Kısakürek .....	315
3.1.1.22. Ömer Bedrettin Uşaklı.....	321
3.1.1.23. Cevdet Kudret Solok .....	325
3.1.1.24. Sabahattin Ali .....	326
3.1.1.25. Sabri Esat Siyavuşgil .....	337
3.1.1.26. Vasfi Mahir Kocatürk.....	339
3.1.1.27. Yaşar Nabi Nayır .....	348
3.1.1.28. Cahit Sıtkı Tarancı.....	351
3.1.1.29. Munis Faik Ozansoy .....	353
3.1.1.30. Fazıl Hüsnü Dağlarca .....	353
3.1.1.31. İlhan Berk .....	356
<b>3.2. DÖNEM ŞİİRLERİNDE SOKRATİK İRONİ KULLANIMI .....</b>	<b>358</b>
3.2.1. Sokratik İroni Kuramına Yer Veren Dönem Şairleri .....	359
3.2.1.1. Ali Ekrem Bolayır .....	359
3.2.1.2. Rıza Tevfik Bölükbaşı.....	360
3.2.1.3. Mehmet Âkif Ersoy .....	360
3.2.1.4. Halil Nihat Boztepe .....	365
3.2.1.5. Hamâmizâde İhsan Bey .....	367
3.2.1.6. Orhon Seyfi Orhon .....	369
3.2.1.7. Enis Behiç Koryürek .....	370
3.2.1.8. Yusuf Ziya Ortaç .....	370
3.2.1.9. Şükûfe Nihal Başar .....	371
3.2.1.10. Faruk Nafiz Çamlıbel .....	372
3.2.1.11. Halide Nusret Zorlutuna .....	375
3.2.1.12. Nâzım Hikmet Ran .....	376
3.2.1.13. Necip Fazıl Kısakürek .....	377
3.2.1.14. Ömer Bedrettin Uşaklı.....	378
3.2.1.15. Sabahattin Ali .....	379
3.2.1.16. Vasfi Mahir Kocatürk.....	379
3.2.1.17. Yaşar Nabi Nayır .....	381
3.2.1.18. İlhan Berk .....	382
<b>3.3. DÖNEM ŞİİRLERİNDE ROMANTİK İRONİ KULLANIMI.....</b>	<b>382</b>
3.3.1. Romantik İroni Kuramına Yer Veren Dönem Şairleri .....	383
3.3.1.1. Enis Behiç Koryürek .....	383

3.3.1.2. Yusuf Ziya Ortaç .....	384
3.3.1.3. Faruk Nafiz Çamlıbel .....	385
3.3.1.4. Halide Nusret Zorlutuna .....	385
3.3.1.5. Necip Fazıl Kısakürek .....	387
<b>3.4. DÖNEM ŞİİRLERİNDE DRAMATİK İRONİ KULLANIMI .....</b>	<b>388</b>
3.4.1. Dramatik İroni Kuramına Yer Veren Dönem Şairleri.....	388
3.4.1.1. Mehmet Âkif Ersoy .....	388
3.4.1.2. Orhan Seyfi Orhon .....	389
3.4.1.3. Faruk Nafiz Çamlıbel .....	390
<b>3.5. DÖNEM ŞİİRLERİNDE DURUM İRONİSİ KULLANIMI.....</b>	<b>392</b>
3.5.1. Durum İronisi Kuramına Yer Veren Dönem Şairleri .....	393
3.5.1.1. Yusuf Ziya Ortaç .....	393
<b>SONUÇ .....</b>	<b>398</b>
<b>ÇALIŞMAYA ESAS ALINAN ESERLER.....</b>	<b>408</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>410</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>421</b>



## GRAFİKLER LİSTESİ

<b>Grafik 2.1.</b> Dönem Şiirlerinde (1923-1938) Mizah Unsuruna Yer Veren Sanatçılar ve Şiir Sayıları .....	107
<b>Grafik 2.2.</b> Dönem Şiirlerinde (1923-1938) Saptanan Mizahî Unsurların Kuramsal Tasnifi .....	108
<b>Grafik 2.3.</b> Dönem Şiirlerinde (1923-1938) Uyumsuzluk Kuramını Örnekleyen Şairler ve Şiir Sayıları .....	109
<b>Grafik 2.4.</b> Dönem Şiirlerinde (1923-1938) Rahatlama Kuramını Örnekleyen Şairler ve Şiir Sayıları .....	149
<b>Grafik 3.1.</b> Dönem Şiirlerinde (1923-1938) İroni Unsuruna Yer Veren Sanatçılar ve Şiir Sayıları.....	164
<b>Grafik 3.2.</b> Dönem Şiirlerinde (1923-1938) Saptanan İroni Unsurların Kuramsal Tasnifi .....	165
<b>Grafik 3.3.</b> Dönem Şiirlerinde (1923-1938) Sözlü İroni Kuramını Örnekleyen Şairler ve Şiir Sayıları .....	166
<b>Grafik 3.4.</b> Dönem Şiirlerinde (1923-1938) Sokratik İroni Kuramını Örnekleyen Şairler ve Şiir Sayıları .....	358

## KISALTMALAR

Kısaltmalar	Açıklamalar
Akt.	Aktaran
Bkz.	Bakınız
C.	Cilt
Çev.	Çeviren
Ed.	Editör
Haz.	Hazırlayan
Hz.	Hazreti
İA	İslam Ansiklopedisi
s.	Sayfa
vb.	Ve benzerleri
vd.	Ve diğerleri
yy.	Yüzyıl

## GİRİŞ

Güzel sanatlar içerisinde müstesna bir yeri olan şiir, duygu, düşünce ve hayallerin kendisine has biçim, üslûpla sunulduğu estetik bir edebiyat ürünüdür. Tanpınar'ın “alelumum bir saha” olarak gördüğü şiir aynı zamanda “*ferdin en mutlak ve hür surette kendini idrak ettiği zirvedir*”(Tanpınar, 2007: 14). Bir başka deyişle şiir, insana has evrensel duyguların en sanatsal şekilde ifade edildiği bireysel bir terennümüdür.

Türk edebiyatında öteden beri şiir türünün egemenliği söz konusudur. Şiir, Türk edebiyatının İslam öncesi ve İslam etkisinde gelişen süreçlerinden yönünü Batı'ya çevirdiği dönemlerinde dahi bu egemenliğini muhafaza eder. Bunda Türk edebiyatının şiirle özdeşleşmiş bir sanat zevkine ve geleneğe sahip oluşu etkilidir. İslam öncesi sözlü ürünlerin, İslam sonrası Halk ve Divan edebiyatının başat ve baskın türü olan şiir, Batılılaşma evresinin ilk basamakları olan Tanzimat, Servet-i Fünûn ve Millî edebiyat süreçlerinde de öykü, roman gibi Batılı türlerin nispeten kendisini gölgelemesine rağmen popüleritesini daima muhafaza eder.

Türk edebiyatının Cumhuriyet evresine gelindiğindeyse uzun ve yıpratıcı bir savaşım sürecinden çıkan ülkenin büyük siyasal dönüşümler ve kültürel değişimlere sahne olduğu görülür. Toplumların, insan gerçekliğinin aynası hükmünde olan edebiyat, bu değişim ve dönüşümlere kayıtsız kal(a)maz. Nitekim Tanzimat'la birlikte yüzyıllardır Türk şiirini boyunduruğu altına alan Divan şiirini sarsma hareketleri, “yenileşme” adı altında tarihî süreç içerisinde birçok mesafe kat ederek Cumhuriyet dönemine değin gelir. Nihayet “*Yeni Türk şiirine ait en güzel eserler, Cumhuriyet devrinde yazılmıştır*”(Kaplan, 2006: 268). Bunda her ne kadar gelenekle bağını koparamayan şairlerin sayıca azalması bir etkense de bu dönemde dilin de halkın konuştuğu frekansı yakalaması ile şiirde bazı yeni yaklaşımların görülmesi de etkilidir. Edebiyatta İstanbul sınırını aşamayıp gelenekle olan göbek bağını koparamayan bazı edipler, klasik Türk şiiri sahasında kalem oynatmaya devam etse de İstanbul duvarını yıkmayı başarabilen kimi şairler, yeni keşfedilen Anadolu'yu ve Türk köylüsünü şiirlerine konu edinir. Bazı sanatçılar ise Cumhuriyet rejimine alternatif olarak gördüğü ideolojilerini şiirlerine yansıtırken bir kısım şairler de Cumhuriyet rejimi ile birlikte sosyal, siyasal ve kültürel sahada görülmeye başlayan değişimlerle kavga eder. Yine bu süreçte mitoloji, metafizik ve sembolizm de Türk şiirini besleyen kaynaklar olarak göze çarpar. Nihayet bu yönelimlerin yekûnu, yenileşen Türk şiirine zenginlik olarak yansır.

Bu dönemde şiir türünde eser veren sanatçılar ise şunlardır:

Ziya Gökalp (*Altın Işık*), Mehmet Emin Yurdakul (*Mustafa Kemal*), Ali Ekrem Bolayır (*Şiir Demeti, Vicdan Alevleri*), Rıza Tevfik Bölükbaşı (*Serâb-ı Ömrüm*), Mehmet Âkif Ersoy (*Safahat-Yedinci Kitap*), Neyzen Tevfik (*Âzâb-ı Mukaddes*), Halil Nihat Boztepe (*Âyine-i Devrân, Mâhitâb, Ağaç Kasidesi*), Hamâmîzâde İhsan Bey (*Dîvan-ı İhsan, Hamsinâme*), Ahmet Haşim (*Piyâle*), İbrahim Alaettin Gövsa (*Çanakkale İzleri*), Orhan Seyfi Orhon (*Hayat Bilgisi Şiirleri, Kervan, Gönülden Sesler, Asrî Kerem*), Enis Behiç Koryürek, (*Miras*), Halit Fahri Ozansoy (*Balkonda Saatler, Sulara Dalan Gözler, Paravan*), Yusuf Ziya Ortaç (*Yanardağ, Bir Selvi Gölgesi, Kuş Cıvıltıları*), Salih Zeki Aktay (*Persefon, Asya Şarkıları, Pınar: Aşk Kasideleri*), Şükûfe Nihal Başar (*Hazan Rüzgârları, Gayyâ, Yakut Kayalar, Su, Şile Yolları*), Ali Mümtaz Arolat (*Bir Gemi Yelken Açtı*), Faruk Nafiz Çamlıbel (*Çoban Çeşmesi, Suda Halkalar, Bir Ömür Böyle Geçti, Elimle Seçtiklerim, Akarsu, Tatlı Sert, Akıncı Türküleri*), Halide Nusret Zorlutuna (*Gecedен Taşan Dertler*), Ahmet Kutsi Tecer (*Şiirler*), Nâzım Hikmet Ran (*Jokond ile Si-Ya-U, 835 Satır, Varan-3, 1+1=Bir, Sesini Kaybeden Şehir, Benerci Kendini Niçin Öldürdü, Gece Gelen Telgraf, Taranta Babu'ya Mektuplar, Portreler, Simavne Kadısı Şeyh Bedrettin Destanı*), Ercüment Behzat Lav (*S.O.S, Kaos*), Arif Nihat Asya (*Heykeltıraş*), Necip Fazıl Kısakürek (*Örümcek Ağı, Kaldırımlar, Ben ve Ötesi*), Ömer Bedrettin Uşaklı (*Deniz Sarhoşları, Yayla Dumani*), Cevdet Kudret Solok (*Yedi Meş'ale, Birinci Perde*), Sabahattin Ali (*Dağlar ve Rüzgar, Kurbağanın Serenadı, Öteki Şiirler*), Sabri Esat Siyavuşgil (*Yedi Meş'ale, Odalar ve Sofalar*), Vasfi Mahir Kocatürk (*Tunç Sesleri, Geçmiş Geceler, Bizim Türküler*), Yaşar Nabi Nayır (*Kahramanlar, Onar Mısra*), Cahit Sıtkı Tarancı (*Ömrümde Sükût*), Ziya Osman Saba (*Yedi Meş'ale*), Muammer Lütfi Bahşi (*Yedi Meş'ale*), Munis Faik Ozansoy (*Büyük Mabedin Eşiğinde*), Fazıl Hüsnü Dağlarca (*Havaya Çizilen Dünya*), İlhan Berk (*Güneşi Yakanların Selamı*).

Cumhuriyet dönemi Türk şiirini etkileyen birçok faktör olmasına rağmen onun ana omurgası gelenek üzerine inşa edilir. Zira “Yapılmış olan tasnif tecrübeleri göstermiştir ki, Cumhuriyet dönemi şiirimiz tıpkı Tanzimat sonrası yenileşme dönemi şiirimiz gibi üç gelenekle beslenmiş ve geliştirilmiştir: Batı şiiri, Divan şiiri, Halk şiiri”(Enginün, 2002: 22). Bu açıdan ele alındığında erken dönem Cumhuriyet şiirine bu üç ana kaynağın katkı sağladığı söylenebilir.

1923-1938 yılları arasına odaklanıldığında ise bu dönem Türk şiirinin gelenekle bağına koparamadığı görülür. Nitekim İnci Enginün'ün Türk şiirinin beslendiği kaynak olarak Halk ve Divan edebiyatlarını işaret etmesi de bundan ileri gelir. Sanat yaşamına önceden başlayıp da Cumhuriyet'in ilk yıllarında da şiir yazmaya devam eden Ali Ekrem Bolayır, Faik Ali Ozansoy, Celal Sahir Erozan, Mehmet Âkif Ersoy, Rıza Tevfik Bölükbaşı, Neyzen Tevfik, Halil Nihat Boztepe, Ahmet Haşim ve Yahya Kemal Beyatlı gibi isimler, Cumhuriyet'in "eskiler" sınıfına girer. Çünkü bu isimlerin estetik zevklerini; Tanzimat, Serveti Fünûn, II. Meşrutiyet zihniyeti şekillendirir.

Faruk Nafiz Çamlıbel, Orhan Seyfi Orhon, Enis Behiç Koryürek, Yusuf Ziya Ortaç, Halit Fahri Ozansoy, Şükûfe Nihal Başar, Halide Nusret Zorlutuna, Ömer Bedrettin Uşaklı, Ahmet Kutsi Tecer, İbrahim Alaettin Gövsa, Arif Nihat Asya gibi isimler ise sade bir dil ve lirizmden uzaklaşan didaktizm ile memleket konusunu işleyen bir damarın erken dönem Cumhuriyet şiirindeki temsilcileri arasında gösterilebilir.

1923-1938 sürecinde yeni rejimle yıldızı barışmayan Nâzım Hikmet Ran ve Ercüment Behzat Lav'ın başını çektiği, toplumcu gerçekçi düzlemde kaleme alınan şiirlerle karakterize edilen bir sanat anlayışı daha vardır. Şiirin biçimsel formuna birçok yenilik getiren "toplumcu gerçekçilik" adlı bu şiir anlayışı, tematik açıdan emek ve adalet vurgusu yaparak birçok yerleşik kurum ve değere savaş açar. Bu yönüyle pek taraftar toplayamayan, hatta kendisine çokça düşman yaratan bu yeni şiir, aynı zamanda "toplumcu gerçekçi" sanatın Türkiye'deki ilk örneklerini sunar.

Mitoloji de erken dönem Cumhuriyet şiirinde (1923-1938) kendisine ilgi gösterilen bir saha olarak dikkat çeker. Ziya Gökalp, toplumdaki millî bilincin Türklük ekseninde şekillenebilmesi için kendi köklerine, Türk mitolojisine, eğilirken uzak iklimlerin havasını teneffüs etme niyetinde olan Ali Mümtaz Arolat ve özellikle Salih Zeki Aktay gibi isimler de Yunan mitolojisine temayül ederek kaleme aldıkları şiirlerle Yahya Kemal'in önderlik ettiği "Nev-Yunanîlik" akımına yaklaşırlar.

Mistisizm ve sembolizmden yararlanma 1923-1938 sürecinde Türk şiirini şekillendiren unsurlardandır. İnsanın ruhsal dünyasını önceleyen bu kavramlar, daha çok anlamsal yoğunluğu artırılmış kapalı sözcük ve imgelerle bireysel temlerin ele alındığı saf/öz şiir perspektifini ortaya koyan hareketin temsilcileri tarafından tercih edilir. Türk şiirinde başını Ahmet Haşim'in çektiği, Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi isimlerin geliştirdiği bu anlayışın erken dönem Cumhuriyet şiirindeki temsilcilerine

kısmen *Yedi Meşaleciler* adlı edebî topluluğun mensupları da dâhil edilebilir. Topluluğun tek nâsiri olan Kenan Hulusi Koray dışarıda tutulacak olursa şair kimlikleriyle bilinen Muammer Lütfi Bahşi, Yaşar Nabi Nayır, Vasfi Mahir Kocatürk, Sabri Esat Siyavuşgil, Cevdet Kudret Solok ve Ziya Osman Saba'nın ortaya koydukları eserlerde sembolik duyarlıkları görmek mümkündür. Ancak *Yedi Meşale* hareketi, Türk edebiyatında beklenen başarıyı yakalayamadan kısa süre içerisinde dağılır. Bu kısa soluklu ve silik topluluğun pek de beceremediği mistik ve sembolik duyarlılıkla başarılı şiirler kaleme alma eylemini Necip Fazıl hayata geçirir. Kısakürek, Cumhuriyetin ilk yıllarından ölümüne kadar (1983) yazdığı bu tarz şiirlerle her zaman etkili olmuş popüler bir şair olarak edebiyat dünyasındaki yerini alır.

Cumhuriyet dönemine gelinceye kadar mizah ve mizaha bağlı türlerin gelişim seyrine bakıldığında komiğe, alaya ve eleştiriye dayanan hemen her söylemin “hiciv” bağlamında ele aldığı görülür. Öyle ki mizahın, Türk şiirinde köklü bir geçmişi olan Divan edebiyatındaki hicvin içinde değerlendirildiği, hatta hicvin teşekkülünde bir araç olarak kullanıldığı söylenebilir. Çünkü bu gelenekte mizah ve hicvin arasına keskin bir çizgi çekilmez. Hatta her iki söylem türü de birbirinin yerine geçecek biçimde kullanılır. Yenileşen Türk edebiyatı sürecinin aşamaları olan Tanzimat, Servet-i Fünûn ve Millî edebiyat sürecinde ise bu iki söylem, yavaş yavaş ayrışmaya başlar.

Tanzimat sürecinde birçok Batılı edebi türlerle karşılaşan Türk okuru, mizahî gazetecilik ile de tanışır. Bu dönemde Teodor Kasap'ın *Diyojen*, *Çingiraklı Tatar* ve *Hayâl* dergileri mizah edebiyatı açısından kayda değer yenilikler sunar. Teodor Kasap'ın çıkardığı dergiler dışında Zakarya Beykozluyan'ın 1873'te çıkardığı *Lâtife*, 1874'te Mihaliki Efendi'nin çıkardığı *Şafak* ve Basiretçi Ali Efendi'nin çıkardığı *Kahkaha*, Tevfik Bey'in 1875 yılında yayımladığı *Geveze* ve yine aynı yıl yayımlanan *Meddah*; 1876'da Mehmet Tevfik Bey tarafından çıkarılan *Çaylak* da bu dönemin mizah dergilerindedir (Apaydın, 2014: 549). Bu dergiler aracılığıyla güncel meseleler ile toplumsal ve politik olaylara değinilirken göz ardı edilen halk mizahı da tekrar parlamaya başlar. Şiir özelinde bu süreçte en dikkat çekici mizahî metin ise Ziya Paşa'nın *Zafernâme*'sidir. Ziya Paşa'nın bu manzumesi her ne kadar hiciv kültürü ile anılsa da bu türü örnekleyen öncüllerine göre yerleşik eleştiri anlayışına birtakım yenilikler sunar. Onun bu yeni eleştiri anlayışını “ironi” ile birlikte ele alan Mustafa Apaydın *Zafernâme*'nin Türk edebiyatında ilk ironik hamle olduğunu iddia eder:

“Ziya Paşa, Ali Paşa ve onun etrafındakileri ne kadar şiddetle hicvederse etsin eski hicvin kaba, müstehcen imalara dayanan üslûp anlayışından uzak, yepyeni bir hiciv üslubu kurmuştur. Türk edebiyatında Batı’da 18. Yüzyıldan beri kullanılan ironik hiciv üslubunun ilk örneği Zafernâme’dir”(2014: 551).

II. Abdülhamit ve II. Meşrutiyet süreçlerinde ülkenin gergin politik ortamı, mizah basımını da baskılar. Bu yüzden ülke dışında örgütlenen Jön Türkler, Abdülhamit yönetimine karşı olan eleştirilerini *Beberuhi*, *Pinti*, *Tokmak*, *Davul*, *Dolap* gibi dergilerde dile getirirler. II. Meşrutiyet sürecinde ise mizah basını iki çizgide ilerler. İttihat ve Terakki karşıtları, *Kalem*, *Cem*, *Eşek*, *Züğürt* ve *Laklak*; İttihat ve Terakki yanlıları ise *Tokmak*, *Yeni Çeri*, *Kara Sinan* ve *Çekirge* gibi dergiler çıkararak düşüncelerini paylaşırlar.

Doğrudan mizahla ilişkisi olmasa da Tanzimat’tan itibaren kaleme alınan birçok öykü ve romanda da sıklıkla tercih edilen mizahî söylem, şiirde Cumhuriyet’in hemen öncesinde popüler olan Neyzen Tevfik’te belirgin bir şekilde görülmeye başlar. “*Yaşamı boyunca maddi değerlere ülfet etmeyen Neyzen, alkol ve uyuşturucunun ve epilepsinin boyunduruğunda sanatsal üretimini sürdürebilmiş belki de ilk yerli bohemimizdir*”(Koca ve Açış, 2000: 17). Daha çok klasik hicvin örnekleri olsalar da içerisinde barındırdığı mizahî ve ironik söylemle de dikkat çeken Neyzen Tevfik şiirleri, Türk hiciv edebiyatının büyük şairi Eşref’ten sonraki ses getiren manzumeler olarak görülür. Hüseyin Kâmi, Ahmet Rıfki ve Refi Cevat gibi edipler de kaleme aldıkları hiciv şiirleri ile bu süreçte boy gösterecekler de yazdıkları, Neyzen Tevfik’in gölgesinde kalır.

Mütareke ve Kurtuluş Savaşı sürecinde Sedat Simavi’nin çıkardığı *Diken*, Aka Gündüz’le Ercüment Ekrem Talu’nun çıkardığı *Alay*, Refik Halit Karay’ın çıkardığı *Aydede* ve Cumhuriyet sürecinde yayım hayatına devam eden *Akbaba* ile *Zümürdüanka* gibi dergiler de mizah edebiyatına büyük katkı sunar.

Cumhuriyetin ilk yıllarında mizah basımında bir durgunluk gözlenir. Bunda çok uzun zamandan beri birçok cephede savaştan ülkenin yorgun düşmesi önemli bir etmendir. Daha önce kapanan; ancak 1922’de Yusuf Ziya Ortaç ve *Hececi* arkadaşı Orhan Seyfi Orhon’un birlikte tekrar çıkarmaya başladıkları *Akbaba*, yine Orhan Seyfi Orhon’un tek başına çıkardığı *Papağan* ile Semih Lütfi’nin çıkardığı *Zümürdüanka*, yeni rejimle değişen sosyal ve siyasal ortama, mizah ve hiciv ekseninde kaleme alınan yazılarla temas eder. Özellikle Lozan Konferansı ve belediye sorunları (özellikle İstanbul Belediyesi), gibi

politik konular ile ev içi durumlar olan aile, kadın erkek ilişkileri bu dönem mizah edebiyatının malzemesi olur.

Bu dönemde Zekeriya Sertel ve eşi Sabiha Sertel'in birlikte çıkardıkları aylık yayımlanan *Resimli Ay* dergisi de politik yazılarla dikkat çeker. Dergi genel olarak sosyalist çizgide kaleme alınan siyasal ve sosyal konuları irdeler. Derginin 1930'lu yıllarda yayımlanan sayılarında ise yer yer mizah ve ironi unsurları taşısa da daha çok hiciv ve polemikle ilişkilendirilebilecek metinlere rastlanır. Odağında Nâzım Hikmet'in olduğu tartışmalar zinciri etrafında kaleme alınan bu yazı ve şiirlerle hiciv ve mizah edebiyatı açısından bolca materyal biriktiren *Resimli Ay*, Nâzım Hikmet'in "*Putları Yıkıyoruz*" kampanyası ile başlayan ve 1936'ya kadar devam kalem kavgalarına sahne olur. Kampanya, Nâzım Hikmet'in, dönemlerinin ikonlaştırılan sanatkârları Abdülhak Hâmit ve Mehmet Emin Yurdakul'la özdeşleştirilen "dahilik" ve "milliyetçilik" kavramlarını sorgulaması ile başlar (Oktay, 2003: 324) ve sonrasında alevlenir. Geleneksel şiir anlayışına ve yerleşik kanonlara savaş bayrağı açan Nâzım'ın hedefe koyduğu edebiyat dünyasının ünlü isimlerinin ve onların taraftarlarının bu polemikler zincirine dahil ile yangın yerine dönüşen edebî iklim, dönem okurlarının ilgisini çektiği kadar Türk edebiyatına da mizah ve hiciv bağlamında irdelenmeyi bekleyen veriler sunar. Zira Nâzım Hikmet'in; Ahmet Haşım, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Mehmet Emin Yurdakul odağında kaleme aldığı ve mizahtan ziyade hiciv unsurları içeren, hatta hicvin hakaret sınırlarını zorlayan kimi şiirleri dışarıda tutulduğunda bu polemikler sürecinde ortaya konulan bazı metinlerin mizah edebiyatı açısından değer ifade ettiği söylenebilir.

Erken dönem Cumhuriyet şiirinde ilk defa mizah ve hicvi bir potada eritebilme başarısı göstererek derli toplu ironik şiirler yazan ve bu çizgisini ömrünün sonuna dek korumayı başarabilen en önemli sanatkâr, Halil Nihat Boztepe'dir. Cumhuriyet'ten önce yayımlanan eseri *Sihâm- İlhâm*'ından Cumhuriyet sonrası kaleme aldığı *Âyine-i Devran*, *Mâhitâb* ve *Ağaç Kasidesi*'ne değin onun bu ironik çizgiyi muhafaza ettiği görülür. Eski biçim ve dil anlayışını devam ettirmesine rağmen eleştiri ve alayda, hicivden ziyade mizahı tercih eden Halil Nihat, mizah ile hicvin arasına konumlanan ironik şiirin Türk edebiyatındaki kayda değer ilk örneklerini sunarak önemli bir işe imza atar. Bu bağlamda kaleme aldığı şiirlerinde Halil Nihat Boztepe, yer yer desteklediği yeni rejimi, bu rejimin icraatlarını, Cumhuriyet kadrolarını, siyaseti, bürokrasiyi, devrinin siyasî ve edebî figürlerini, milletvekili olabilme hayalini, İstanbul Belediyesini, Lozan Konferansı'nı ve özellikle dil ve kılık kıyafet devrimi gibi dönemin bazı uygulamalarını ironik bir söylemle



ele alır. Sosyo-politik açıdan kendisini herhangi bir uç konuma sabitlemeyen Halil Nihat, eleştiri ve alayda izlediği liberal duruş sayesinde kimseyi rahatsız etmez; ama muhatabı olarak seçtiği herkesi nazikçe iğneler.

1923-1938 sürecinde isminin Halil Nihat'la birlikte anılması gereken bir edebî şahsiyet de Hamâmîzâde (Mehmet) İhsan Bey'dir. Eski harflerle basılan son Türkçe *Dîvan*'ı kaleme alan Hamâmîzâde, Trabzonlu hemşehrisi Halil Nihat'la aynı düzlemde şiirler kaleme almasına rağmen şiirlerinde ironiyi kullanma cihetiyle nispeten ondan ayrılır. Zira Hamâmîzâde, daha çok mizahî manzumeler kaleme alır; yoksa dil ve biçim tercihi açısından o da klasiktir (eskidir). Zengin bir aileden gelen Hamâmîzâde'nin hiciv etrafında çok fazla şiir kaleme almamasında, İstanbul'da fazla mesai yapmaması ve siyasetten ziyade ticaret ve halk kültürü araştırmalarına düşkünlüğü etkili olur. Onun Türk mizah edebiyatındaki ayırt edici bir başka yönü de bir balık üzerine kaleme alınan en uzun şiirlerden birisi olan *Hamsinâme*'yi kaleme almasıdır. Karadeniz kültüründe önemli bir yeri olan hamsinin her yönüyle konu edinildiği *Hamsinâme*, hamsi etrafında devrin birtakım zihniyet unsurlarına ve bazı zatlarına temas eden ironik ve daha çok mizahî yanlarıyla dikkat çeken bir manzumedir.

Cumhuriyet devri Türk edebiyatının oluşumuna etki eden düşüncelerden en önemlisi, Millî Edebiyat'a da hayat veren "milliyetçilik"tir. Nitekim şiirlerinde kadın duyarlılığı gözlenen Şükûfe Nihal Başar'la Halide Nusret Zorlutuna'yı ortak noktada buluşturan unsurun milliyetçilik fikri olduğu söylenebilir. Millî ve sosyal meseleleri irdeleyen bu kadın sanatkarlar, şiirlerinde her ne kadar gelenekten getirdikleri alışkanlıklarla imgesel bir dil kullansalar da imgelemi ironiye araç kılmaları cihetiyle birbirine yaklaşır.

1923-1938 süreci mizah ve ironi eksenli bu çalışmaya önemli ölçüde malzeme sunan ve üzerinde durulması gereken bir diğer sanatçı ise Faruk Nafiz Çamlıbel'dir. 1938 yılında yayımlanan *Tatlı Sert* adlı eserde bulunan şiirler, Halil Nihat ve Hamâmîzâde çizgisinin dil ve üslûp bakımından modernize edilmiş şeklidir. Mizah ve eleştiride izlenilen kırıcı olmayan benzer söylem, meseleleri ele alış ve sunuş tarzı ile seçilen konulardaki ortaklık bizi bu fikre götürür. Nitekim *Tatlı Sert*; *Ayine-i Devrân*'ın, *Mâhitâb*'ın ve *Hamâmîzâde Dîvan*'ının on-on beş yıl sonra sadeleştirilerek kaleme alınmış yen, versiyonu gibidir.

Sabahattin Ali ile Orhan Seyfi Orhon da farklı dünya algılayışları ve sanat anlayışları olmasına rağmen mizah ve ironi anlamında bu dönem Türk şiirine katkı sunan isimlerdendir. Daha çok başkaldırı, isyan şiirleri yazan Sabahattin Ali ile yalnızlık, kimsesizlik ve yaşama arzusu bağlamında yaşamı ve ötesini sorgulayan Orhan Seyfi, ironik düzlemde yazdıkları şiirlerle dikkat çekerler. Ayrıca çalışmamıza önemli ölçüde katkı sağlaması açısından Orhan Seyfi Orhon'un *Asrî Kerem*'ini de burada anmak gerekir. Zira *Kerem ile Aslı* halk anlatısının kahramanlarını ait oldukları bağlamdan kopararak 20. yüzyıla adapte eden Orhon, ortaya mizaha ve ironiye bolca malzeme sunan bir parodik metin çıkarır. Bu parodik dönüştürüm ile şair, bir yandan söz konusu yüzyılın dönem zihniyetine ve tanınmış kişilerine kimi zaman mizahî bazen de ironik açıdan temas ederken diğer yandan da halk öykülerinin yeniden yazılması fikrinin ironik perspektifle eleştirisini yapar.

## I. BÖLÜM

### 1. MİZAH VE İRONİ KAVRAMI

Mizah ve ironi, amaç ve işlev bakımından birbirine çok yakın olsalar da birtakım farklılıklarla birbirinden ayrılması mümkün kavramlardır. Bu bölümde hem mizahın hem de ironinin ayrı ayrı başlıklar altında kavramsal ve kuramsal çerçevesi çizilmeye, benzer anlatım yöntemleri ile olan ilişkileri tespit edilmeye çalışılacak; tarihî süreç içerisindeki seyirleri belirlenerek ve şiirde ele alınmış şekillerine temas edilecektir.

#### 1.1. MİZAH KAVRAMI

Batı edebiyatında karşılığı “*humour*” olan mizah, bazı düşünceleri ve davranışları nükte, şaka veya takımlarla süsleyip anlatan söylem türüne veya hoş, nükteli söze denir. “*Edebiyat terimi olarak [mizah], kişileri, olayları, durumları gülünç yanlarıyla yansıtan yapıtlar için kullanılır*” (Özkırımlı, 1987: 857). Mizah hem yazılı hem de sözlü anlatımlarla yapılabilir. Ancak mizah, düşünceleri şaka ve nüktelerle süsleyerek anlatılan söz veya yazı çeşidi olmakla birlikte zaman içinde daha ağır türleri de içine alan bir terim haline gelmiştir. “*Bu anlamda mizah bir edebiyat türünü değil, bütün türler için söz konusu olabilen bir tutumu, konuya yaklaşım biçimini ve anlatım özelliğini niteler*” (Özkırımlı, 1987: 857).

Mizah kelimesi dilimize Arapçadan geçer. Aslı “*müzâh*” olan kavram, *Osmanlıca Sözlük*’te “*şaka, latife, eğlence*” (Devellioğlu, 1998: 655) olarak tanımlanır. Daha çok pozitif yansılar ile tanımlanan mizah, dünyanın katlanılması zor durumlarını yumuşatan ve ağır olaylarını hafifleten bir işleyişe sahiptir. “*Başka bir deyişle dünyayı tamamen farklı bir şekilde tanıyabilecek ve yorumlayabilecek bir bakış açısı sunan mizah, bu dünyada hayatı daha mutlu ve daha başarılı hale getirecek bir stratejidir*” (Kâhya, 2019: 8). Daha çok kabul gören bu yönüyle mizah renktir, tüm koyu tonları açan bir incelticidir.

İslam Ansiklopedisi’nde: “*Edebiyatta düşünceleri espri ve nükteyle süsleyerek anlatan söz ve yazı çeşidi*” olarak tanımlanan mizahın Arap terminolojisindeki yeriyle ilgili şu bilgilere rastlanır:

“Aslı ‘şaka ve latife yapmak’ anlamlarındaki mezh kökünden masdar ismi müzahtır. Kelime Kur’an’da geçmemekle beraber hadislerde mezh kökünden çeşitli türevler bulunduğu gibi bir hadiste ‘*düabe*’nin mizah anlamına geldiği

belirtilmiştir. Edebi eserlerde ‘cidd’in karşıtı olarak daha çok hezl, bazan da mezh kullanılmıştır”(Durmuş, 2005: 205).

Salt amacı eğlenme olmayan mizahta temel hedef güldürme ise de çok defa güldürmenin altında fert ve toplumdaki aksaklıkları, çirkinlikleri eleştirme ve iğneleme, düzeltme amaçları da gizlidir. Mizah, birçok teknik ve terimi kapsayan geniş bir kavramdır. Türk edebiyatında mizah kavramı içerisinde değerlendirilebilecek veya onunla ilişkilendirilebilecek yüzlerce terim/kavram/sözcük vardır. Bunlardan bazıları şunlardır:

Absürt, alay, alaycı dönüştürüm, alaysama, arbede, argo, atışma, bürlesk, dalkavuk, dıhk, espri, fars, fiske, fukâhe, garabet-i menfûre, grotesk, güldürü, gülme, gülmece, gülünç, gülünçlü, gülünçlük, halt/hılt, hecâ/hicâ, heccav, hiciv, hevâi, hevâiyât, hezel, humor, iham, imâ, ince alay, ironi, istiare-i tehekkümiye/istiare-i temlihiye, istidrak, istihza, kadh, kara mizah, Karagöz-Hacivat, karikatür, kaşmer, kinaye, komedi, komedyâ, komik, lağ, latife, letaif, letîf-nâme, maskara, meddah, mesel, mezemmet, mezâhî, mizah/müzah, mutâyebe, mutayebât, mudhike, mudhikât, muhâcât, muhavere, muzip, mücazere, müdâhîn, mülâfa, münakaza, müşaare, nadire, nevadir, nazîkâ, nedim, nekre, nikat, nükte, orta oyunu, parodi, pastiş, saçma, satir, sicilleme, soytarı, sövgü, şaka, şarlata, şathiye, şetm, tahkir, tanz, tariz, taşlama, tehzil, te’kidü’l-medh bimâ yüşbihü’z-zemi te’kidü’z-zem bimâ yüşbihü’l medh, terzil, teselleme, teselleme getirmek, tezyif, yergi, zem”(Tanç, 2020: 79-80).

Mizahın kapsayıcı anlamsal çeşitliliği onun tanımlanmasını da güçleştirir. Birçok kavramdan beslenen ve hepsini kuşatan özelliği sayesinde mizah, çok yönlü bir yapıya sahiptir. Ancak mizah denilince akla gelen birincil anlam, gülmeye dayalı söylemler bütünü olarak görülebilir. Zira “*Dünyayı tamamen farklı bir şekilde tanıyabilecek bir bakış açısı sunan mizah, bu dünyada hayatı daha mutlu ve daha başarılı hale getirecek bir stratejidir*” (Kanter, 2019: 8). Yukarıda isimleri geçen birçok kavram, ya mizahın ortaya konulmasına olanak sağlayan teknik ya da onun nüanslarından ötürü oluşan türler olarak görülebilir.

Türk diline çevrildiğinde mizahı/gülmeyi en iyi karşılayacak sözcüklerden birisi de hiç şüphesiz ‘gülmece’ kavramıdır. Zira mizahın karşılığı olarak gülmece, toplum nezdinde de genel kabul görür. Ancak, her ne kadar ilk vazifesi güldürmek olarak ele alınsa da mizahta eleştirel bir yan da yok değildir. Bu durumda mizah bir taraftan yıkıcı bir taraftan

yapıcı özelliklere haiz bir kavramdır. Bu bağlamda mizahı bir paradoks olarak gören Gülin Ögüt Eker, onu “negatif” ve “pozitif” olmak üzere ikiye ayırır.

“Negatif/kötü/saldırgan mizah olarak sınıflandırılan istihza, alaycılık ve abartılı gülme, küçük düşürebilir, acı çektirebilir ve aşağılayabilir. Pozitif mizaha iyimserlik eşlik ederken, negatif mizah, kötümserlik, ironi, hiciv, alaycılık veya küçümseme anlamı taşır. Negatif mizah, saldırgan ve yıkıcı biçimde zarar verirken; pozitif mizah, sevmeyi, iyileşmeyi, grup dayanışmasını ve yaratıcılığı teşvik eder”(Eker, 2009: 62).

### 1.1.1. Mizahta Amaç/İşlev

Mizah, kullanılan bağlama göre değişkenlik gösteren, hedeflenen amaçlar için yeri geldiğinde araçsallaştırılabilen fonksiyonel bir söylemdir. Çoğu zaman güldürse de ardına sinen anlamlarla yeri gelir hizaya sokar ve bazen de cezalandırır. Mizah, komiğin olanaklarını sonuna kadar kullanırken aslında özünde “realite” vardır. Bu yönüyle o, gerçekliğin başka türlü ifadesidir. Zira “*Mizah, cesaret artırıcı ve neşelendirici olabilirken aynı zamanda da heves kırıcı düşüncelerden, bunaltıcı meselelerden de kişiye bir kaçış alanı sağlamaktadır... Gerçekliğin sosyal inşasında kullanılan araçlardan biridir*”(Kâhya ve Gülsoy, 2019: 93).

Hem mizahı yapan hem de mizahın muhatabı anlamında bireysel yönü olan mizahın, genel anlamda toplumsal olarak da araştırmacıların üzerinde durduğu üç işlevi vardır. Bunlar, “*kenetlenme*”, “*eğiticilik*” ve “*yıkıcılık*”tır. Birlikte gülen insanların birbirine sıkıca bağlandıklarını savunan Morreal (1997: 161), mizahın kenetleyicilik işlevini fark eden toplumların sosyal ilişkilerini sağlamlaştırmak için mizahtan faydalandığını ifade eder.

Mizah, insanoğlunun toplu bir şekilde yaşamaya başladığı dönemlerde ortaya çıkar. Sosyal ortamda mizah, iletişim kurmak durumunda kalan insanın bir ihtiyacını karşılar. Kentleşmeyle birlikte daha soyut ve dolaylı bir özellik kazanan mizahın toplumsal yaşamda “*ahlakî bir görev*” üstlendiği görüşü, Bergson’la birlikte kanıksanan bir durumdur. Muhammed Hüküm’e göre: “*Gülmede bir aşağılama ve karşı taraftakini ıslah etme niyeti bulunması, gülmenin ‘toplum ahlakına’ karşı olan kimi davranışları düzeltmeye giriştiğinin bir göstergesidir*”( 2019: 218-219). Bu bağlamda mizah, yanlış gülünçleştirip olumsuzlayarak bireyi doğruya yönelten ahlakçı bir unsur olarak da kullanılabilir.

Mizahı gereksiz görenlere karşı Eagleton, mizahın reformist bir yapısının bulunduğunu, bu yüzden de sosyal iyileştirmede yadsınamayacak bir etkisinin olduğunu savunur. Bu düşüncesiyle Eagleton, Bergson'a yaklaşır. Bahsi geçen durumu Eagleton şu sözlerle açıklar: *“Mizahı gereksiz ve işlevsel olmayan bir şey olarak görürüz. Aksine, onun en geleneksel işlevlerinden biri sosyal reform olmuştur.”*(2020: 48). Kısacası bu durum, toplumu *“gülerek hizaya sokma/ıslah etme”* şeklinde ifade edilebilir.

Türk edebiyatında gülmece dünyasında iz bırakan Nasreddin Hoca figürü ve etrafında vücut bulan fıkraları üzerinden takip edilebilecek gülmenin bir başka *“sosyal”* yönü ise *“eğiticilik”*ir. *“Mizahın eğiticilik işlevi ‘yanlış yapan bireye gülme’ yoluyla kusurlu bireye ve diğer toplum fertlerine yanlış göstermek ve bu davranışın tekrarının önüne geçmektir”*(Usta, 2009: 44).

Mizahın bir diğer işlevi ise *“yıkıcılık”*tır. Onun bu fonksiyonu edebiyat dünyasında en sık kullanılan cihetidir. Bu yönüyle mizah korkutucu bir güce sahiptir. Dokunulmayana dokunan, sarsılmaz zannedileni sarsan, güç ve egoyu tahrip eden, mizahın bu işlevidir. Burada *“mizah, varsılın elinde kamçı, yoksulun sırtında bir kırbaç olan düzene karşı bir silahtır.”* (Usta, 2009: 45). Bin yıllardır krallıklar ve saltanatlıklar hegemonyasında süregelen dünya düzeninde mizahın bu özelliği kayda değerdir. Zira mizah, *“ezenleri alaya alır. Kitlelerin karşısında gülünç hale düşen; itibarından ve gücünden bir şeyler kaybeder. İtibarını kaybeden üstten, halkın seviyesine, aşağıya, iner”*(Usta, 2009: 45). Onur Bayrakçı'nın görüşleri de bu yöndedir. Zira ona göre: *“Gülme iktidarı ve kurulu hegemonyayı tehdit eden, yıpratıcı ve sorgulatan bir işlev olarak görülmektedir”*(2019: 115). Bu durumda mizah, Mark Twain'in *“Kahkahanın gücü karşısında hiçbir şey ayakta duramaz.”*(Klein, 1999: 18) savını doğrular bir niteliğe bürünür.

Mizahın bir diğer işlevi, *“sosyal eleştiri”*dir ve bu, mizahın genetiğinde mevcut bir damardır. Bu bağlamda mizah, sosyo-kültürel dinamiklerin, gelenek ve kuralların sorgulanmasında önemli bir rol oynar. Mizahı, habercilik ve siyasal eleştiri bağlamında incelediği makalesinde Şakir Eşitti mizahın sosyal eleştiri işlevine, *“Esasında mizah, gerçeklik için bir koruma kalkanı görevi görmekte, bireyler mizah kalkanının altında gerçeği ve düşündüklerini ifade edebilmekte, siyasal ve toplumsal olayları eleştirebilmektedir”*(2019: 69) sözleriyle dikkat çeker.

Eşitti'ye göre: “Mizah ciddi siyasal ve toplumsal konuları gülünç ifade biçimleriyle tersyüz etmekte, onları dokunulabilir hale getirmektedir”(2019: 70). Tüm tabuları yıkabilme gücüne sahip olan mizah, bu yönüyle aslında çok ciddi bir işleve de bürünmüş olur. İnsanoğlunun dokunamadığı, ilişemediği, eleştiremediği şey'ler; korkularıdır. Bu durumda mizah, “*korkuyu yenmek*” için harekete geçerek korku duvarını yıkan çok ciddi bir güce dönüşür. Dolayısıyla dogmatik fikirlere, tabulara, siyasal otoriteye, din dâhil her türlü kutsala ve metafiziğe başkaldırabilen “*Gülme[mizah], korkuyu alt eder; çünkü hiçbir engelleme, hiçbir sınırlama tanımaz*” (Bahtin, 2020: 105). Halk edebiyatının şathiyelerini de bu bağlamda değerlendirmek ve yeniden ele almak mümkündür.

“*Saldırma*” ve “*avunma*” üzerine kurulan mizah; olayların gülünç, komik, alışılmadık ve çelişkili yönlerini yansıtarak insanı düşündürme, eğlendirme ve güldürme sanatıdır. Bu amaçla yazılan edebî eserler de mizah türü içinde değerlendirilir. En kaba şakadan en ince espriye kadar bütün mizah örnekleri, birbiri ile uyum içindeki olaylar arasındaki çelişkinin birdenbire ortaya çıkarılmasına dayanır.

Mizah, daha çok “*eğlenme/eğlendirme*” odaklıdır. Bu yönüyle “*Mizah, reel yaşamın akışı içerisindeki sıradanlığı ve ciddiyeti sorgulayan bir sanat türüdür*”(Kanter, 2019: 547). Dolayısıyla onda ağır bir eleştiri yoktur. Zira özü itibarıyla nükteye ve gülmeye dayalı olduğu için eleştirel tutum genellikle ikinci planda yer alır. Mizahın bir çeşidi olarak da düşünülebilen hiciv ve ironide olduğu gibi mizahta muhatabı incitmek, küçük düşürmek ve iğnelemek çoğu zaman ikinci plandadır. Mizahta tenkit, nazik bir şekilde yapılır. Kırıp dökmeden güldürür ve düşündürür. Zekâ, mizahın önemli bir kaynağıdır. Bu yüzden ince ve sade bir mizahî söylem geliştirebilmek için ona ihtiyaç vardır.

Mizah, bireyin duygusal doyumuna olanak sağlayan bir tür “oyun” biçimidir. Zira mizah, zekâ faktörü ile vücuda getirilen zihinsel etkinliktir. Oyun, özellikle çocuklar için haz ilkesinin ortaya çıkmasını sağlayan başat etkinliktir. Tıpkı çocukların oyundan haz alması gibi akli ermeye başlayan bireyin eğlenmek için vücuda getirdiği mizahî söylemler de haz verici ve rahatlatıcı bir özelliğe sahiptir. Oyun bağlamında mizahın bu rolüne Eagleton, şöyle dikkat çeker: “*Mizah, yetişkinler için oyunun çocuklar için yaptığı şeyi yapar, yani onları gerçeklik ilkesinin despotizminden kurtarıırken zevk ilkesinin biraz titizlikle düzenlenmiş serbest oyununa izin verir*”(2019: 28). Dolayısıyla mizahın bir işlevi de “*psikolojik rehabilite*”dir.

Gülme, evrensel olandan daha çok ulusal olan üzerinden ortaya çıkar. Bu yönüyle mizahın bir diğer özelliği ise “**ulusallık**”tır. Her ne kadar zekâ işi espri, başka uluslarca da anlamlandırılabilir jest ve mimiklere gülünmesi şeklinde ortaya çıksa da mizahın daha çok yerel ve sınırlı bir alanı vardır. İçinde bulunulan topluma, sosyo-kültürel sınıfa, meslekî aidiyete göre değişen bir mizah anlayışı söz konusudur. Bir ulusa ait değer, diğeri için komik bulunabileceğini göstermesi ve mizahta ulusal yaklaşımın önemini vurgulaması açısından Margarte Mead’ın şu öykücüsü güzel bir örnektir:

“Bir Kızılderili, yeni ölmüş yakınının mezarına yiyecek gömer. Bu geleneğe şahit olan bir İngiliz, durumu çok komik bulur Kızılderili’ye alaylı alaylı sorar:

- Ölünün gelip bunu yiyeceğini mi sanıyorsun?

Kızılderili gülerek cevaplar:

- Ölünün gelip senin koyduğun çiçekleri koklayacağını mı sanıyorsun?”(Morreal, 1997: 91)

Mizah, ne öfke ve hiddetin doğurduğu ne de amacı incitmek olan bir kavramdır. Bu durum mizahın ironiden ayrılan bir yönü olarak düşünülebilir. Mizahı ironiden ayıran bir özellik de onun gizli saklı olmamasıdır. Zira mizah, ironi gibi “maske”ler de takmaz. Dolayısıyla mizahta asıl amaç, çoğunlukla gülme ve nüktedir.

Birçok işlevi bulunan mizahın bir başka yönü ise iyileştirici “**terapötik bir güç**”e sahip oluşudur. ‘*Psikolojik Danışmada Terapötik Bir Güç Olarak Mizah*’ adlı makalesini temellendirirken Gladding ve Drake Wallce’nin mizah tasnifini değerlendiren Duygu Dinçer, mizahın terapik kullanımı sayesinde bireyleri iyileştirici yönünün olduğunu vurgular. Ona göre mizahın olumlu (yapma) ve olumsuz (yıkma) yönlerinin olduğu gerçekliği her zaman göz önünde bulundurulmalıdır. “*Gladding ve Drake Wallce mizahın yedi olumlu, beş olumsuz türü olduğunu ileri sürmektedir. Olumlular arasında anekdot, espri, kelime oyunu, beylik sözler, ironi, mübalağa ve kendisini yükseltme; olumsuzlar arasında hiciv, iğneleme, kara mizah, sataşma/alay ve müstehcen espriler bulunmaktadır*”(Dinçer, 2019: 129). Mizahın olumlanan türlerinin hassasiyetle ve uygun bir şekilde psikolojik danışma sürecine entegre edilmesinin, bireyin ruhsal ıslahına katkısı olduğu görülür. Zira terapötik süreçte “*etkili şekilde kullanılan mizah, psikolojik danışmada varılmak istenen hedefe ulaşma zamanını kısaltabilmektedir*”(Dinçer, 2019: 137-138). Hayatın her alanına giren mizah, sosyal iyileşmede müspet bir inşacı olduğu gibi bireysel psikolojinin ıslahında da önemli bir güçtür. Nitekim “*Beklenti ile gerçeklik*



*arasındaki belirsizlik' olan mizah; duygu, davranış ve algılamayla ilgili, fizyolojik, sosyal ve kültürel çok yönlü değişkenler bütünüdür”(Eker, 2019: 812). Bu bağlamda mizah, sadece psikişik alanda değil birçok sağlık sorununun tedavisinde de etkili bir yöntem olarak kullanılmaktadır.<sup>1</sup>*

Mizahın ilgi alanına giren durumlardan birisi ise **cinsellik**dir. Zira baskı ile içte tutulan kimi duyguların bireyler arasındaki paylaşımı, ortaya mizahî değer taşıyan anlatılar/sözler çıkarır. Cinselliğe dayalı mizah, her devir ve toplumda ilgi gören bir komik çeşididir. Zira “*Araştırmacılar, mizahla seks arasındaki bu bağın kaynağını toplumsal baskıda bulmaktadır. Buna göre toplum tarafından hakkında konuşulması bile yasaklanarak bastırılan cinsellik, mizah maskesi altında yüzeye çıkabilmekte bu şekilde rahatça konuşulabilmektedir*”(Usta, 2009: 51). Cinsellik ve mizah arasındaki bağın kaynağı sosyal baskı ve gizemdir. Bu durumu Türk edebiyatının eski dönemlerinde de görmek mümkündür. Özellikle bazı Divan şairlerinin birbirlerini hicvederken sık sık müstehcenliğe başvurarak açık saçık bir şekilde sövgüyle şiirini vücuda getirmesi, hiç de yabancı olunmayan bir durumdur.

### **1.1.2. Tarihsel Süreç İçerisinde Mizah**

Mizah, bireylerin birlikte yaşamaya başladıkları günle tarih sahnesinde belirir. Zira gülmenin olabilmesi için fizikî sebepler bir yana bırakılırsa sosyal ortamın ve etkileşimin olması bir zorunluluktur. Yazıyı erken dönemlerde kullanmaları hasebiyle tarihlerinin çok eski dönemlerini takip etme olanağına sahip olunan Yunan edebiyatı ve onun öncülü mitolojik dönemlerin mizahla ilgili muteber yaklaşımları ilk değerlendirmeler olarak ele alınabilir.

İlkel çağlarda gülme, ayıplanan bir eylem olarak görülür. Bu durum, Aristo'nun *Poetika*'sındaki pasajlarda rahatlıkla takip edilebilir. Kötü ozan - iyi ozan ayrımını ortaya koydukları şiirlere bağlı olarak yapan Aristo, mizaha/gülmeceye ait unsurları kullanan sanatçıların basit sanatçılar olduğunu şu sözlerle dile getirir:

“Her ozanın doğasına uygun olarak şiir farklı dallara ayrılır. Ağır ozanlar, iyi ve güzel karakterli insanların eylemlerini taklit ederken, daha kaba ozanlar daha bayağı karakterlere sahip insanların eylemlerini taklit eder. Birinciler bunu hymnos ve methiyelerle yaparken, ikinciler ise bunu alaylı şiirler ile yapar”(Aristo, 2012: 24).

<sup>1</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz.: (Eker, 2019: 811-822.)

Bu sözleriyle sanatı bir taklit (mimesis) olarak gören düşünür, şiirin de bir taklit olduğunu ifade ederek insan davranışlarının şiire yansması perspektifinden şiirin kalitesini ortaya koymaya çalışır. Buradan hareketle Aristo'nun yaklaşımı, gülmece öğelerinin şiirleştirilmesini ve mizahı basit gören, yadırgayan bir tutum olarak özetlenebilir.

Aristo'nun “komik/mizah tanımı bile onun bu türe olan olumsuz bakışını örnekler. Zira Aristo, komediyi ‘*vasatın altındaki karakterlerin taklit edilmesi*’ olarak görür. “Çünkü bir şeyin gülünç olmasının sebebi, onun soylu olmayan ve kusurlu özünden gelir”(Aristo, 2012: 27). *Acı*'yı yücelten Aristo, *gülme*'yi hakir görür. Gülmeye karşı takınılan bu olumsuz durum, Aristo'ya özgü değildir. Zira Antik Çağ'ın hemen bütün elitistlerinin genel yaklaşımı bu yöndedir.

Antik dönemlerin gülmeye yükledikleri negatif anlamlandırmalar uzun yıllar devam eder. Nitekim Orta Çağ'da gülmek, kötülüğü tetikleyen bir eylem olarak düşünüldüğü için din adamları tarafından hoş karşılanmaz. Gülme, Orta Çağ'ın başlarında katı kuralları olan kilise ile bir Hıristiyan'a ancak ciddiyet ve vakarın yakışacağını savunan rahipler tarafından yasaklanır. Bu bağlamda Aziz John Chrysostom'un “*şakalar ve gülmenin Tanrı'ya değil şeytana ait olduğunu*”(Bahtin, 2020: 90) bildirmesi, dönem zihniyetinin gülme/mizah karşısındaki tavrını göstermesi açısından önemlidir. Bu dönemde mizah, devlet merasimlerinden, siyasal toplantılardan ve törenlerden kovulmuştur.

Her yasakçı zihniyet karşısında insanlık, bir şekilde çıkış yolu bulur. Orta Çağ'ın gülmeye karşı yasakçı anlayışı ve baskıcı tutumu, alttan alta halk tabakasında kendi gülme anlayışını ve türlerini doğurmaya başlar. Nitekim, resmî kilise ideolojisinin bu hoşgörüsüz ciddiyeti, kanonlaşmış ritüel ve toplumsal kabullerden çekip çıkarılmış olan neşe, gülme ve jestlerin meşrulaştırılmasını zorunlu kılar. Böylece resmi biçimlere paralel saf gülme biçimleri yaratılır (Bahtin, 2020: 90). Gülmenin tezahür noktaları olarak ise halkın bir araya gelerek kutladığı dinî ayinler ve din dışı merasimler dikkat çeker.

Gülme, Michail Bahtin'in ‘*Karnaval*’ kuramında üzerinde önemle durduğu bir konudur. Karnaval kuramının beslendiği en önemli alan, gülme esasına dayanan ayinler, bayramlar ve kutlamalardır. Bayramların, olumlu anlamda gülmenin/mizahın gelişimine olan katkısına Bahtin şu sözlerle dikkat çeker:

“Bayram, tüm yasaklamaları ve hiyerarşik engelleriyle resmi sistemin tamamının geçici bir süre askıya alınması anlamına geliyordu. Kısa bir süre

için yaşam alışıldık, meşrulaşmış ve kutsanmış akışlarından çıkıp ütopyik özgürlük alanına giriyordu. Tam da bu özgürlüğün kısılgı, geçiciliği, imgelerin festival atmosferinden doğan fantastik mahiyetini ve ütopyik radikalizmini artırıyordu”(2020: 104).

Bahtin; *Deliler Bayramı, Eşek Ayini, Paskalya Bayramı, Noel, Bayramı*, gibi Hıristiyan kültüründe yeri olan bu bayramlarda gülmenin mayalandığını ve ortaya “*Orta Çağ Gülmesi*”nin çıktığını savunur. Bahtin: “*Gülme ve bedensel ilke birçok başka içki partisinde, özel kutlamalarda veya halka açık eğlencelerde meşrulaştı*”(2020: 96) diyerek onun legal olma yolundaki serencamına değinir. Baskı ve korkudan kaçış yolunu bu eğlencelerde bulan halk, yasallaşan gülme sayesinde otoriteye karşı bir zafer kazanır. Zira “*Orta Çağ insanını en fazla etkileyen, gülmenin korku karşısındaki zaferi[dir]*”(Bahtin, 2020: 105).

Gülmeyi soyluların ve aydınların da kabulleneceği günleri görmek için Rönesans’ı beklemek gerekir. Zira Rönesans’ı hazırlayan süreçte “*Gülme kültürü şenliklerin dar surlarını yıkmaya ve ideolojik yaşamın tüm alanlarına sızmaya başlar. Resmi ciddiyet ve korku, gündelik yaşamda bile terk edilebilir bir hale gelir*”(Bahtin, 2020: 112). Bahtin sanatsal alanda başlayan gelişmelerin hız kazandığı 16. yüzyılı, Rönesans’ın da etkisi ile kanıksanmaya başlayan gülmenin tarihinin zirvesi olarak görür. Ona göre gülme, bu dönemde, yeni, özgür ve eleştirel bir tarihsel bilincin biçimi haline gelir (2020: 112). Bu bağlamda mizahın da bedensel şiddetten, karakter komiğinden ayrırlıp keskin dilli bir sanata dönüştüğü söylenebilir.

Bahtin, 17. yüzyıl ve devamında gelen yılların gülme anlayışını, bilim ve felsefenin ön plana çıkışıyla birlikte değerlendirir. Ona göre gülme, felsefe bilimin ışığında değerlendirilmeye başlanma suretiyle anlamsal açıdan daralmaya başlar. Özel alanla sınırlanan 18. yüzyıl mizahını tarihsel renginden yoksun olarak değerlendiren Bahtin’e göre bu çağda “*Gülme evrensel bakışla olan temel bağlantısını yitirir, olumsuzlamayla, üstelik dogmatik bir olumsuzlamayla ilişkilendirilir*”(2020: 115).

19. yüzyıl başlarında sanatta melankoli ve hüznün ortaya çıkmıştır. İçine kapanan sanatçı, kendi iç dünyasına sığınmış ve eserlerini bu kopuklukta ortaya koymuştur. Zıtlıkların temelini oluşturduğu melankolik yazılar bu asırda mizaha da yansır.

Birinci Dünya Savaşı öncesinde ve sonrasında sosyo-politik düzensizlikler, sanayileşmenin etkisiyle maddileşen hayat biçimi, köleliğin yayılması, ekonomik

dengesizlikler ve sosyal sorunlar, arkasından bunalım ve huzursuzluğu getirmiştir. Buna engel olmaya çalışan sanatçılar, yeni, gerçek bir dünya inşa etmeye çalışmışlardır. Mizahta acımasızlık, abartı ve kaba davranış biçimlerini içeren eserler, işte bu dönemde ortaya çıkar.

20. yüzyılla birlikte gelişen basın hayatı, mizah kültürünün yaygınlaşmasına da olanak tanır. Eleştiri, deneme, hiciv, mizah, karikatür ve kurmaca yazıları içeren pek çok gazete dergi mizahın yaygınlaşmasını sağlar. Komik öğelerin yanı sıra ürkütücü ve korkunç öğelere de yer veren yeni bir mizah türü olan kara mizahın doğuşu da yine bu yüzyıl olarak görülür.

Mizahın Doğu'daki tarihsel gelişimi, Batı'yla paralel bir seyir izler. Antik dönemde Batılıların mizah karşısında takındığı olumsuz tavra geçmişte İslam medeniyetinde de rastlanır. Bir dönem, ciddiyet yüceltilirken *gülme* “şeytanî” bir davranış şekli olarak ele alınır. Bu düzlemde şöyle bir bilgiye rastlanır:

“Kur'an'ın tefekkürü emredip alayı ve hicvi yasakladığı, İslam ahlakının ağırbaşlılık ve vakarı temel ilkeler kabul ettiği bilinmektedir. Bazılarına göre ideal Müslüman tipi fazla gülmeyen, daima ölümü hatırlayarak hüzünlü duran kimselerdir. Şeytanın ve nefsin aldatması olduğu şeklindeki bazı hadis rivayetlerine dayanılarak mizah ve şakanın insanın vakarını ortadan kaldıran bir davranış olduğu ileri sürülmektedir”(Durmuş, 2005: 205).

Her ne kadar vakarın ve ciddiyetin bir Müslüman tavrı olduğu vurgulansa da Hz. Peygamber'in şaka yapmayı tasvip ettiğini, kendisinin de şaka yaptığını anlatan rivayetler vardır.<sup>2</sup> Hz. Muhammed'in (sav) ölümünden sonra, Arap tarihinin Emevîler evresinde mizah, sarayda resmen tanınır. Zira “*Emevîler döneminde tabiîn neslinden olan mizahçı bir sınıf teşekkül etmiş, Muâviye'den itibaren halifelerin sarayları komiklere kapılarını açmıştır.*”(İA, 2005: 205). Mizahın Abbasîler dönemindeki şekli, ırkçılığın ve İslamlık öncesi batıl inanışların trajikomik durumlarının eleştirisidir. “*Abbâsîler devrinde Arapçılığa karşı Arap olmayan unsurların bir tepkisi şeklinde ortaya çıkan Şuûbiyye akımı sonucunda Araplarla her alanda kıyasıya rekabet başlamış, Arapların çöl hayatı ve kabile taassubu gibi Câhiliye gelenekleri şiirlerde mizah malzemesi yapılmıştır*”(Durmuş, 2005: 205).

---

<sup>2</sup> Hz. Muhammed'in (sav) şaka meselesine bakışı hakkında detaylı bilgi için bkz.: (Yıldırım, E., 2021)

Abbasîler döneminde aslında mizahın teknik ve türlerinin de yavaş yavaş teşekkül ettiği söylenebilir. Mizahın beslendiği kaynaklar, icrası ve teşekkülü çeşitlenir. Mizahî şekiller olarak şu beş yöntemin öne çıktığı görülür: 1. Gaflet ve ahmaklık üzerine kurulan mizah, 2. Tufeylilik (asalaklık) ve dilencilikten kaynaklananlar, 3. Tehekküm (azarlama) yoluyla mizah; yani alayın espriye ve karikatürize etmeye dayanan türüyle yapılan mizah, 4. Cinas, tıbâk, seci, kinaye, ta'riz, tevriye gibi kelime ve mana oyunlarından faydalanarak yapılan mizah, 5. Muhatapın sözüne veya sorusuna benzer bir soru ile karşılık verilerek yapılan mizah (Durmuş, 2005: 206).

İran edebiyatında sosyal mizah, uzun yıllar gelişmemiş bir tür olarak kalır. Bunda Klasik Fars edebiyatının yüzyıllar boyunca saraya bağlı kalışı ve dolayısıyla sosyal eleştiri düşüncesinin olmayışı etkilidir. Edebiyatlarında gerçek manada ancak yirminci yüzyılın başlarında görülen *“Mizah, ilk dönemlerde, özellikle kisrâları ve devlet ricalini eğlendirmekle görevli saray soytarılarının komik söz hareketlerinden ibaretti[r]”* (Çifçi, 2005: 207).

Mizahın tarihi seyrine bakıldığında çağlar boyunca birbirleri ile sürekli savaşım halinde olan milletlerin/uygarlıkların ve dinlerin gülme karşısında ortak bir tavır benimsediği görülür. İlkel çağlarda şeytanîleştirilen gülmenin modern zamanlarda toplum nezdinde kabul gördüğü ve hayatın her alanında ona renk katan bir söylem biçimi olarak ele alındığı söylenebilir.

### **1.1.3. Türk Edebiyatında Mizah**

İnsanla eş varoluş serüvenine sahip olan mizahın, Türk tarihindeki gelişimi üzerine ne yazık ki kısıtlı bir arşiv mevcuttur. Türk edebiyatında ve başka sahalarda yapılan az sayıdaki mizahla ilgili çalışmalar, daha yakın tarihe odaklanmıştır. Bu durum, mizah tarihini ortaya koyma adına yapılacak çalışmaların güç bir yolda ilerlemesine neden olur.

Türk mizah tarihi üzerine yapılan en kayda değer eser, Ferit Öngören'in kaleme almış olduğu *“Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi”* adlı çalışmadır. Esasında Cumhuriyet sürecine odaklanılan eserinde Öngören, Cumhuriyet Öncesi Mizahı *“Selçuklu Mizahı, Osmanlı Mizahı, Meşrutiyet Mizahı, Kurtuluş Savaşı'nda Mizah”* olarak dört bölümde ele alırken; Cumhuriyet sonrasını onar yıllık periyotlar şeklinde değerlendirir.

Eserinde ilkin sözlü-yazılı mizah ayırıcısına giren Öngören, Orta Asya'dan Anadolu'ya sözlü gelenekte mizah değeri taşıyan anlatılar üzerinde durur. Yazıyla çok geç

tanışan bir milletin mizah geçmişinin tespitinin güçlüğüne dikkat çeker. Yeterli kaynak ve ürünün olmamasından ötürü Selçuklu döneminden Osmanlı'ya uzanan dizgede sözlü gelenekte, özellikle geleneksel Türk Tiyatrosunda örneklenen Karagöz, Orta Oyunu, Meddah üzerinde durur (1998: 43-59).

Selçuklu mizahı, göçebe yaşam tarzından yerleşik yaşama, sözlü kültürden yazıya geçiş süreci içine değerlendirilebilecek bir dönemin mizahıdır. Bu süreçte özellikle *Dede Korkut Hikâyeleri* içindeki birtakım komik öğelerin varlığı, bu dönem mizahını ifade eder. Nitekim Türk edebiyatının yazılı kaynaklarına bakıldığında mizahî unsurlara en net şekilde rastlanan metnin *Dede Korkut Hikâyeleri* olduğu söylenebilir. Özellikle “*Bir kuru çayın üzerine köprü yaptırıp da geçenden otuz üç akçe, geçmeyenden de döve döve kırk akçe alan*” *Deli Dumrul Hikâyesi*'nin (Ergin, 2012: 113) bu açıdan değerlendirilmesi gerekir.

Dönem mizahı açısından bir diğer gülmece unsuru olarak *Keloğlan Masalları* dikkat çeker. “*Kırdan şehre gelerek, padişahın kızıyla evlenmeye çalışan Keloğlan'ın maceralarını anlatan Keloğlan Masalları, acı hadiselerle yoğrulan bu dönemin mizah ürünleridir. Masallarda Keloğlan, aşiretleri; padişah da Selçuklu Sarayı'nı simgelemektedir*”(Öngören, 1998: 44).

Halk edebiyatı sahasına giren fıkra, masal, tekerleme, atasözü, deyim gibi anonim ürünler ile kimi saz şairlerinin şiirlerinde ve âşık atışmalarında da bolca mizahi unsura rastlamak mümkündür. Ayrıca çoğu deyim ve atasözünde tenkit ve mizahın iç içe olduğu görülür. Aşağıdaki deyim ve atasözleri bu duruma örnek olarak verilebilir:

“*Kıçı kırık*”(Aksoy, 1988: 927).

“*Kılık kıyafet, köpeklere ziyafet*”(Aksoy, 1988: 928).

“*Pişmiş kelle gibi sırtmak*”(Aksoy, 1988: 1013).

“*El elin eşeğini (danasını, ineğini) türkü (lolo) çağırarak arar*”(Albayrak, 2009: 398).

“*Herifsi avrat, yularsız eşeğe benzer*”(Albayrak, 2009: 524).

“*Yağmurdan sonra (önce) ekilen darıdan, erinden sonra kalkan karıdan hayır gelmez*”(Albayrak, 2009: 866).

Bu tür ifadelerde gözlenen bir nitelik de söylemin ritmik ve müzikal oluşudur. Ritmik ve kulağa hoş gelen bu türden bir yapının mizahla vücuda getirilişi, bir yandan sözün muhatabı üzerindeki etkisini ve kalıcılığını artırırken diğer taraftan deyim ve atasözü

gibi mecaz üzerine inşa edilen bu tür sözlerin yoğunluğuna ve özlülüğüne de katkıda bulunur.

Yine halk arasında kadınların öfkelendiklerinde söyledikleri beddualar da zaman zaman mizahî öğeleri içerebilmektedir: “*Dımbilik (davul) olasin.*”, “*İt ile alamete, kurt ile kıyamete kalasin.*”, *Başın şeftaliye çıka. (Şeftali ağacında korkuluk olasin)*” gibi söylemler Türk halkının mizah anlayışını yansıtan beddualardan birkaçıdır (Albayrak, 2004: 393).

Selçuklu'nun yıkılışı ve Osmanlı'nın kuruluşu sürecinde mizahın odağındaki isim Nasreddin Hoca olur. Bu dönemde “*Halk, Nasreddin Hoca'yı kendine sözcü seçmiş, onu XIII. yüzyıldan alıp kendi yüzyılına taşıyarak efsaneleştirmiş, bir Nasreddin Hoca geleneği yaratmıştır*”(Usta, 2009: 57). Onun mizahında salt eğlence yoktur. Fıkralarına mevzu olan çoğu hadise buruk bir gülümseyişle sonlanırken muhatabına eğitsel anlamda kazanımlar sağlar.

Halk edebiyatı kadar Tanzimat sonrası Yeni Türk Edebiyatı'nda da mizahla ilişkili sözlü ve yazılı kaynaklar mevcuttur. Çünkü çağlar boyunca Divan geleneğinin tahakkümü altındaki edebî geçmişimizde, mizahtan ziyade onun alt türlerinden biri olan hicvin belirgin olduğu görülür. Nazım ağırlıklı bir edebiyat olan Divan edebiyatında şairlerin bireysel konuları şiirlerine nakletmeleri onu sığ ve bayağı bir konuma iter. Zira “*Şairler arasındaki rekabet dolayısıyla mizahın şahsi konular etrafındaki hiciv ve hezziyyat ile karışması onun kabalaşmasına ve nezih örneklerin azalmasına yol açmıştır*”(Pala, 2005: 208). Bu durum mizah türünün Türk edebiyatında gelişimine bir engel teşkil eder. Çünkü onu, dar bir alanın malı yapar.

Osmanlı dönemi mizahı iki açıdan ele alınabilir: Bunlardan ilki sözlü gelenekte kendisine yer bulan yüzyıllardır Osmanlı topraklarında çeşitli tören ve etkinliklerde sergilenen *Karagöz, Orta Oyunu, Meddah ve Köy Seyirlik Oyunları*'ndan oluşan geleneksel halk tiyatrosudur. Bu tarz oyunlar, yazılı bir metne dayanmayan ve dolayısıyla oynayan ve oynatanlarca değişip dönüşerek gelişen ve temelinde gülme eyleminin olduğu sözlü ürünlerdir. Bu oyunlarda ağırlık verilen eleştiri ve tartışmaların en önemli yönü gülünçleştirme değildir. Temeli teşkil eden taklit ve tenkitte kafiyeli söyleyişler jest ve mimikler, giyim kuşam, tavır ve davranış yanlış anlamalar, mantık ve gerçek dışı durumlar birbiri ardınca tekrarlanarak mizah öğesinden yararlanılmış, böylece oyunlar daha ilgi çekici hale gelmiştir” (Albayrak, 2005: 209).

Sözlü gelenek mahsulü olan bu oyunlardan en etkilisi hiç şüphesiz *Karagöz*'dür. İki farklı tip üzerine kurgulanan oyunlarda Karagöz halkı, Hacivat ise yüksek zümreyi/sarayı simgeler. Bu tezat bile başlı başına bu oyunun cezbedici olmasına neden olur. İki kültür dünyasının çarpışmasını komik öğelerle sunan ve üzerine gelebilecek eleştirileri mizah kalkanı ile karşılayan bu oyunun bir başka özelliği ise irticalen oluşturulmasıdır. *Orta Oyunu* ve *Meddah* için de geçerli olan bu durum, oyunun icracılarına, oyunculara ve hayalbazlara bir örtü görevi görür; onları Sultan'ın gazabından korur (Usta, 2009: 61).

Tanzimat'la birlikte Osmanlı mizahı, modern tiyatro alanına dâhil olur. Yönünü Batı'ya çeviren Türk aydını ve edebiyatı Karagöz'ü kaba bulup onun Türk tipinin bir örneği olmadığını düşünür. Nitekim "*II. Meşrutiyet'in ilanıyla Kasımpaşa'daki dört yüz yıllık Karagöz Loncasının kapanmasıyla yeni hayalîlerin yetişememesi, istidatlı ve Pişekâr Kavukluların çıkmaması, sinemanın İstanbul'da yaygınlaşması ve belki de bazılarının iddia ettikleri gibi oyunlardaki müstehcenlik geleneksel Türk tiyatrosunun yok olmasına neden olmuştur*"(Usta, 2009: 63).

Selçuklu döneminde fıkra ile ortaya konulan mizah anlayışının kahramanı olan Nasreddin Hoca'nın Osmanlı dönemindeki temsilcileri Bekrî Mustafa, İncili Çavuş ve Bektaşî gibi isimler olur. "*17. yüzyılın tanınmış zatlarından İncili Mustafa Çavuş, namı diğer İncili, fıkralarda, Batı saraylarında da benzerlerine rastlanan maskaraların rolünü oynar. Padişahın musahibidir. Padişahın ve saraydakilerin aksayan yönlerini eleştirir*" (Boratav, 1992: 87-88).

Osmanlı fıkra geleneğinde dikkat çeken bir başka isim ise Bekrî Mustafa'dır. "*Bekrî Mustafa, IV. Murat döneminde yaşamış, ayyaşlığı ile tanınmış bir zattır*"(Boratav, 1992: 88). Padişahın içki yasağına karşı halkın sesi olur.

Türk halk şiiri içerisinde de kimi eserler mizahtan beslenerek kaleme alınır. Bazı mutasavvıfların ve Âşıklık geleneğiyle yetişen kimi sanatçıların şiirleri doğrudan mizahî söylemle kurulur. Özellikle tekke şiiri nazım şekillerinden "*şathiye*"ler ile âşık şiiri nazım türlerinden olan "*taşlama*"ların teşekkülü neredeyse tamamen mizahîdir ve çoğu zaman hicivle ironiye yaklaşan yönleriyle dikkat çeker. Bu bağlamda eser veren Kaygusuz Abdal, Pir Sultan Abdal, Kazak Abdal, Dertlî, Bayburtlu Zihnî, Seyrânî, Ruhsatî ve Sürürî, gibi şairlerin mizah bağlamında değerlendirilebilecek ve ayrı bir çalışmanın konusu yapılabilecek çok sayıda şiirleri vardır. Şüphesiz Osmanlı mizahı denilince akla '*Divan*' edebiyatı gelir. Bu edebî gelenek içerisinde özellikle mesnevi nazım şeklinin bir türü vardır



ki doğrudan mizahla ilintilidir: “*hicviye*”. Hicviyeler dönemin siyasal koşullarından bağımsız hareket etmez. Toplumsal konulardan çok şahsi meseleler hicviyelerin konusu olur. Onda asıl amaç, birisini eleştirmek ve tahkir etmektir. “*Onları şahsî yergiyeye yönelten en önemli sebep, maddî çıkardır. Şairler caize beklentisiyle övdükleri aristokratları, umduklarını bulamayınca hicvederler*” (Usta, 2009: 67). Kişisel hicvin sebeplerinden birisi ise şairlerin içlerindeki nefrettir. Bedensel kusurlar, belden aşağı vurma yine dönem hicvinin özelliklerindedir. Yine “*Divan mizahının en belirgin niteliği müstehcenlik ve küfürdür. İçinde sövgü ve açık saçıklık olmayan eserlerin sayısı azdır. Agâh Sırrı Levent bu sonucu toplum hayatında kadının yokluğunun doğurduğuna inanır*” (Usta, 2009: 68).

Gazeteciliğin başlaması ve yaygınlaşması ile yazılı mizahın yaygınlaşması paralel bir seyir izler. Osmanlı döneminde halk ilk defa mizah basını ile tanışır. Osmanlı’da ilk mizah dergisi, 1852 yılında *Boğboğaz Bir Adem* adıyla, Hovsep Vartan Paşa tarafından, Ermeni harfleriyle Türkçe olarak çıkarılır. İlk Türk mizah dergisi, 1868 yılında Ali Reşat ve Filip Efendi’nin kurduğu *Terakki* gazetesinin 1869 yılında verdiği ‘*Terakki Eğlence*’ adlı ilavesidir. İlk müstakil mizah dergisi ise Teodor Kasap tarafından 1870 yılında çıkarılan ‘*Diyojen*’dir. Diyojen mizah basınının öncüsü olur ve onu 1873’te *Çingiraklı Tatar, Hayal, Lâtife ve Kamer*; 1874’te *Şafak ve Kahkaha*; 1875’te *Geveze ve Meddah*; 1876’da *Çaylak* dergileri izler (Usta, 2009: 70). Tanzimat’ın ilk döneminde etkili olan bu dergi ve gazeteler ilgiyle takip edilir. Mizaha yer veren gazete ve dergiler, Abdülhamit’in baskıları karşısında çok dayanamaz. Bu yüzden sık sık kapatılıp açılan yayınlar olarak tarih sayfalarındaki yerini alırlar.

Mizahın geleneksel bağlarından kopması, yenileşen Türk edebiyatında ilk kez Şinasi’de görülür:

“Şinasi’nin Tasvîr-i Evfkâr’da İstanbul sokaklarında çoğalan köpeklerin toplatılması hakkında kaleme aldığı yazısına karşı Edhem Pertev Paşa’nın Mecmûa-i Fünûn’da yayımladığı, köpeklerin savunması niteliğini taşıyan ve filozofla bir sokak köpeğinin esprili diyalogundan meydana gelen *Av’ave*’si, Batılılaşma döneminde Türk mizahının geleneksel çizgiden ayrılan ilk örneği olarak kabul edilir”(Kahrman, 2005: 210).

Tanzimat sürecinde mizah, eskiden olduğu gibi yine daha çok tiyatro bağlamında kendisini gösterir. Şinasi’nin kaleme aldığı *Şair Evlenmesi*, Ahmet Vefik Paşa’nın bilhassa Moliere’den yaptığı uyarlamalar, Direktör Ali Bey’in *Geveze Berber, Misafir-i İstiklal* gibi

oyunları, Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Çok Bilen Çok Yanılır*'ı; Servet-i Fünun sürecinde Mehmet Rauf'un *Diken*'i, Hüseyin Suat ve Cenap Şahabettin'in *Küçük Beyler*'i Ali Ekrem Bolayır'ın *Mama Dadım Darılır*'ı ve müzikli güldürüsü *Köse Daniş ve Kumpanya*'sı, Reşat Nuri Güntekin'in *Bir Macera*'sı Müsahipzade Celal'in *İstanbul Efendisi* (And, 1983: 301-306) Cumhuriyet'e kadar olan süreçte üretilmiş mizahi eserler olarak değerlendirilebilir.

Uzun süre Abdülhamit sansürüne maruz kalan basın, meşrutiyet yıllarının doğurduğu özgür ortamda tekrar hareketlilik kazanır. 1908'de Mebusan Meclisi'nin tekrar açılmasıyla sansür son bulur. "*Bütün bu gelişmeler neticesinde, otuz iki yıl suskun kalmanın etkisiyle otuz beşten fazla dergi, birden yayımlanmaya başlar*"(Kar, 1999: 44).

Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile basın yine pasifize olur. Kurtuluş mücadelesi veren Türk halkının birinci önceliği özgürlük olur. Mizah alanında "*Bu dönemde dikkati çeken tek dergi, Sedat Simavi tarafından çıkarılan Diken'dir*"(Usta, 2009: 72). Yine *Aydede* ve Yusuf Ziya Ortaç ve Orhan Seyfi Orhon tarafından çıkarılan Türk edebiyatının en uzun soluklu mizahî dergisi *Akbaba* da dönemin dikkat çeken yayınlarıdır. Millî edebiyat sürecinde ve sonrasında Beş Hececiler grubunda yer alan Orhan Seyfi Orhon '*Fiske*'; Faruk Nafiz Çamlıbel '*Deli Ozan*' ve '*Çamdeviren*'; Yusuf Ziya Ortaç ise '*Çimdik*' takma adlarıyla *Akbaba* ve *Papağan* gibi dergilerde mizahî yazılar kaleme alırlar.

Millî edebiyat sürecinde kaleme alınan kimi öykülerde mizahî unsurlara rastlanıldığı gibi ironik özellikler taşıyan yapıtlar da vardır. Millî edebiyat mizahını örneklemesi açısından Ömer Seyfettin'in "Efruz Bey" tiplmesi dikkat çeken bir kahramandır. Çünkü "*Ömer Seyfettin özellikle Efruz Bey tiplmesi ile devrinin bazı aydınlarını mizah yoluyla hicvetmiştir*"(Kahraman, 2005: 210).

Rezaizâde Mahmut Ekrem'in oğlu olan Ercüment Ekrem Talu da kaleme aldığı mizahî romanları ile tanınır. Talu, "*Evlîya Çelebi'den esinlenerek 'Evlîyâ-i Cedîd' tipini ortaya koymuş, ayrıca 'Meşhed-i Cafer ve 'Torik Necmi' tiplerinin maceralarından oluşan mizahi halk romanları kaleme almıştır*"(Kahraman, 2005: 210). Bu bağlamda yapıtlarıyla döneminde ses getiren Talu, tiplmeleri ve anlatım tarzıyla, Türk mizah edebiyatında önemli bir boşluğu doldurur, kendisinden sonra gelenlere de örnek olur.

Tarihsel bağlamda araştırmamızın başlangıç noktası olarak da görülen 1923 yılında Cumhuriyet'in ilanı ile yeni kurulan Türk devleti yeni bir maceraya atılır. Yüzyıllardır

saltanatla yönetilen bir milletin yeni sisteme adaptasyon süreci sancılı ve ilginç olur. 1928 yılında gerçekleşen Harf Devrimi, 1930'da Serbest Fırka'nın kuruluşu, II. Dünya Savaşı'nın 1939'da patlak verışı ve 1945 yılında çok partili hayata geçiş gibi önemli olaylar, edebiyatın ve mizahın takip ettiği siyasal ve sosyolojik hamleler olarak görülür.

Bu dönem mizahının en dikkat çeken yanı soyut mizah anlayışından somuta geçiş olarak görülür. Hiciv ekseninde teşekkül eden ve doğrudan şahısları hedef alan çoğu zaman kaba güldürüye ve bel altı vurmaya dayanan mizah anlayışı sosyolojik plana ve ironik söyleme kayar. Cumhuriyet dönemi mizahına, Meşrutiyet zamanından, Ahmet Rasim, Refik Halit, Fazıl Ahmet Aykaç, Hüseyin Rahmi, Neyzen Tevfik, Orhan Seyfi, Ercüment Ekrem, Osman Celal Kaygılı, Yusuf Ziya gibi muharrirler; Ratip Tahir, Salih Erimez, Münif Fehim, Sedat Tahir gibi çizerler ve *Akbaba*, *Köroğlu*, *Karagöz* gibi dergilerle girilmiştir (Öngören, 1998: 77). Bu sanatçılar Cumhuriyet'in ilk dönem sanatçıları olarak aslında Meşrutiyet mizahını da beraberinde getirerek aslında Cumhuriyet mizahının temellerinin Meşrutiyet'le atıldığını da göstermiş olurlar.

*Türk Mizahı ve Hicvi* adlı çalışmasında Öngören, Cumhuriyet mizahını; 1923-1928, 1930-1940, 1945-1950 ve ilerleyen süreçte onar yıllık periyotlar ekseninde değerlendirir. İlk evreyi, yeni devletin rejimi ve harf inkılabı ölçütleri ile sınırlar, bu süreçte Meşrutiyet'ten kalma birçok yazarçizer kadrosunun Medenî Kanun, şapka devrimi vb. inkılapların yaşandığını ve politik mizahın resmileştigiğine değinir. Bu evrede Neyzen Tevfik, Halil Nihat Boztepe, Hamâmîzâde İhsan Bey, Sermet Muhtar Alus, Ercüment Ekrem Talu, Osman Celal Kaygılı, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç, Fahri Celaleddin, Faruk Nafiz Çamlıbel vb. sanatçıların öne çıktığı görülür. Özellikle, Yusuf Ziya ve Orhan Seyfi'nin birlikte çıkardıkları ve içerisinde Türk mizah şiiri örneklerinin de sunulduğu *Akbaba* adlı mizah dergisi, 1930 yılına kadar ilgi odağı olur.

Cumhuriyet döneminin ilk evrelerinde Türk şiiri şu üç kaynaktan beslenir: Halk Edebiyatı, Divan Edebiyatı ve Batı Edebiyatı. İlk gruba millî ve hamasî duyguları önceleyen, Anadolu'yu yeni keşfeden şairlerin şiirleri dâhil edilebilir. 1923'ten sonra şiir yazmaya devam eden Ziya Gökalp, Ali Canip Yöntem, Faruk Nafiz Çamlıbel, Enis Behiç Koryürek, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç ile Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ömer Bedrettin Uşaklı, Cahit Külebi vb. kimi şairler bu bağlamda ele alınabilir.

1928'de Latin harflerinin kabulü edebiyat sahasında da mizahçıların dikkatini çeker. Edebiyatta süregelen dilde millileşme eğiliminin de etkisi ile Osmanlıca

tamlamalarla süslü uzun söylemler terk edilir. Bu durum özellikle şiir dilinin vücuda gelişinde kısa cümleler ve anlaşılır şiirsel ifadenin ortaya çıkışını hızlandırır.

Yüzyıllardır Türk şiirinin genetiğine kazınan Divan geleneğinden kopuş, Cumhuriyet sürecinde hızlansa da tam anlamıyla ortaya çıkmaz. Gelenekten kopmanın güçlüğü de göz önünde bulundurmanın gerekli oluşuyla konuya bakmak gerekir. Dolayısıyla Ahmet Haşim, Mehmet Âkif Ersoy ve Yahya Kemal Beyatlı gibi büyük isimlerin şiirleri de burada zikredilmek durumundadır. Özellikle halkın yaşam tarzını ve düşüncelerini yansıtan şiirlerinde mizahı kullanan Âkif'in şiirleri, bu çalışmanın önemli bir kaynağı olarak görülebilir.

Türk mizah edebiyatının 1930-1940 evresi, çok partili hayata geçiş denemelerine şahitlik eden bir süreçtir. Kısa bir siyasal yaşamı olan Serbest Fıkra ile Cumhuriyet Halk Fırkası arasındaki mücadeleler arasına sıkışan mizah, İkinci Dünya Savaşı sürecinde etkili bir siyasal silah olur. Özellikle karikatürle ifadesini bulan mizah, şiirde de kendisine yer bulur. (Öngören, 1998: 76-90 ).

Edebiyatta Batı estetiği yaklaşık yarım asırdır evrilerek Cumhuriyet'e taşınır. Batılı duyuş ve düşünüş, sanatın her alanında olduğu gibi edebiyat sahasında da Türk şiirinin Batı'dan beslenmesine neden olur. Necip Fazıl Kısakürek şiirleri ile Ziya Osman Saba ve arkadaşlarının şiirleri, Ahmet Haşim çizgisinin yeni bir yorumu olarak görülebilir. Bu şiirler, Batılı sembolistlerin şiirlerine benzeyen ve saf/öz şiir olarak adlandırılan yanlarıyla 1923-1940 sürecinde dikkat çeker.

1940 sonrasında Türk edebiyatında, geleneksel şiir formunun artık tamamen terk edildiği, şiirin bambaşka yapısal ve içeriksel kimliğe büründüğü bir dönem başlar. Zira geleneksel Türk şiirine en sarsıcı hamle bu dönemde yapılır. Bu hareketin şairleri, kendilerini *Garip* olarak adlandıran *I. Yenicilerdir*. II. Dünya Savaşı sürecinde edebî yaklaşımları devrimci ve alaylı olan bu topluluk, mizahî şiirleri ile de adından uzun süre söz ettirir. Orhan Veli Kanık, Oktay Rıfat Horozcu ve Melih Cevdet Anday'dan oluşan Garipçilerin ilk zamanlar ortaya koydukları şiirlerde "*Güldürmekten, Garip şiirindeki durumuyla gülümsetmekten başka bir amaç taşımayan yalın bir mizah [vardır]. Garipçiler, ilk evrede mizahîliği espri düzeyinde ele alan, dolayısıyla salt gülümsetmekle yetinen şiirler de yazmıştır*"(Sazyek, 1999: 198-199). Türk mizah şiiri geleneğinde önemli bir dönemi içine alan Garip hareketinin şairleri, daha sonraki süreçte kara mizah ve ironi bağlamında değerlendirilebilecek pek çok şiire imza atarlar.

1945-1950 yılları arasında ikinci defa çok partili yaşama geçiş denemeleri yapılır, 1950 seçimlerinde Demokrat Parti iktidar olur. Bu süreçte Türk okuru *Markopaşa* adlı bir dergiyle tanışır. Aziz Nesin, Sabahattin Ali ve Rıfat Ilgaz gibi isimlerin yazarlığını yaptığı bu dergide, toplumsal gerçekçi düzlemde kimi sosyal ve siyasal meselelere mizahî açıdan yaklaşılan yazılar kaleme alınır. Altına imzasını attığı hemen tüm metinlerde mizahî kalemiyle bütünleyen Aziz Nesin, bu yönüyle sadece Türk mizah edebiyatının aşına olduğu bir isim olarak kalmaz, adı dünyada da duyulur. Nesin, edebiyatın birçok türünde eser vermesine karşın hemen hepsinin ortak noktasını mizah oluşturur. Gülmecenin olanaklarını sonuna kadar kullanan Nesin, eleştirel mizah anlayışıyla kendisinden sonra gelen birçok sanatkâra ilham verir.

Özellikle tiyatronun bir türü olan komedilerde hüküm süren mizah, Cumhuriyet’le birlikte edebiyat türlerinin hemen hepsine yansır. Şiir, özellikle mizahın kendisini gösterdiği saha olarak dikkat çeker. Nihayet bu çalışmada, 1923’ten 1938’e kadar olan süreçte, Cumhuriyet devri Türk şiirinin ilk/erken dönemi diye anılan bu evrede, mizahî söyleme yer veren şiirlerin peşine düşülür.

#### **1.1.4. Mizah Bağlamında “Gülme” Kavramı**

Genel anlamda insanın neşelendiği bir durumda ortaya çıkan “gülme”, *Türkçe Sözlük*’te “*Hoşuna veya tuhafına giden olaylar karşısında, genellikle sesli bir biçimde duygusunu açığa vurmak*”(1988: 581) şeklinde ifade edilirken *İslam Ansiklopedisi*’nde “*sevincin veya psikolojik açıdan rahatlamamanın bir ifadesi olarak dişler görülecek biçimde yüzün gerilmesi*”(1996: 243) olarak tanımlanır. Felsefe sözlüğünde ise gülme, “*İnsanın hoşuna veya tuhafına giden olgular karşısında duygusunu açıklaması... hoşlanmayla ilgili ruhsal belirti*”(Hançerlioğlu, 1993: 484) olarak açıklanır.

Yaratılışı itibariyle insan, çok yönlü bir varlıktır. Varlık evreninin salt düşünme ve üretme pozisyonuna konumlandırılamayacağımız insan, hemen her şeyi tüketen ve komplike duyguları psikolojisinde barındıran bir varlıktır. Bireysel/psikolojik anlamda kimi gereksinimleri mevcutken sosyal sahada da bazı ihtiyaçları olan çok boyutlu bir canlıdır. Sosyal bir canlı oluşu, bireylerin başkaca bireylerle iletişim ve paylaşma ihtiyacını doğurur. Gülme gereksinimi de insanoğlunun yaratılıştan gelen ve insanı diğer canlılardan ayıran hem psikolojik hem de sosyolojik boyutu olan ihtiyaçlarından birisidir.

Her ne olursa olsun gülme, basite alınacak, yadırganacak ya da yok sayılacak bir davranış biçimi değildir. Çünkü o, tüm canlılar içerisinde yalnızca insana özgü bir belirtidir. Aristo gülmenin bu yönünü bir adım daha ileriye götürerek onu insan olabilme ölçütü olarak görür. Zira Aristo'ya göre: “*Bir bebek doğumunun kırkıncı gününden önce gülmeye başlamaz ve ancak gülmeye başladığı andan itibaren insan olur*”(Bahtin, 2020: 86). Bu sav, iddialıdır ve bu yönüyle Aristo'nun gülmeyi hâkir gören ifadeleri ile çelişir. Gülmeyi, hem insan olmanın başat işareti olarak görüp hem de onu basitlik ve bayağılığın alanında değerlendirmek tutarsız bir anlayıştır. Çünkü Bahtin'in de işaret ettiği gibi “*Gülme, diğer yaratıkların sahip olmadığı, ulaşamadığı, insanın en yüksek tinsel ayrıcalığıdır*”(2020, 85).

İnsanlık tarihi kadar eski olan “*Gülme, bütün hoşluğuna rağmen hoş görülmemiş, hatta bazen şeytanî sıfatıyla lanetlenmiştir. Gülmeye meşgul olmak, ilk çağlardan beri, abesle iştil olarak telakki edilmiştir*”(Usta, 2009: 13). İlk çağlardan itibaren gülme, basite indirgenerek hor görülmüş ve insanî bir gereksinim oluşu görmezden gelinmiştir. Bu durumu eski çağ filozofları da tartışmış ve böyle bir kaniya varmışlardır.

İlkel devirlerde ve Antik Çağ'da gülme, bir tür düşkünlük ifadesi ve sınıfsal olarak alt düzeydeki basit insanlara yakışan bir davranış biçimi şeklinde düşünülür. Bu yüzden Antik Çağ tiyatrosu türü olan ve ciddiyetle kurgulanan tragedya soylulara hitap ederken gülmeye odaklı komedyalar alt tabakadan insanlara hitap eder. Bu tutum günümüze gelene kadar tartışılmakta ise de mizah/gülünç artık hayatın vazgeçilmez bir rengi olarak hemen her alanda insanın karşısına çıkmaktadır. Bu durumda “*Gülme, sonsuz bir yüceliğin, aynı zamanda sonsuz bir düşkünlüğün simgesidir*”(Baudelaire, 1997: 11). Çağlar boyunca düşkünlüğün mü yüceliğin mi ifadesi oluşu tartışılmalıysa da özellikle modern zamanlarda mizah, her şeyde ve her yerdedir.

Tanımlamalardan anlaşılacağı gibi gülme eyleminin/ediminin ortaya çıkması tek bir nedene bağlı değildir. Bazı durumlarda biyolojik bir tepkimeyken bazen de psikolojik bir nedene dayanır; dolayısıyla gülmenin de kendi içinde birkaç çeşidi vardır. Nitekim Aristokratik gülüş, halk gülüşü; alaya dayalı (aşağılayıcı) gülüş; mizahî olan gülme, mizahî olmayan gülme ve doğal gülme, yapay gülme olarak ele alınabilir (Usta, 2009: 22).

Soylu-halk ayrışmasının olduğu antik dönemde başkalarının duyacağı şiddette ve gürültülü bir şekilde gülmenin halk gülüşü, daha nazik ve sessiz gülüş ise Aristokratik

gülüş olarak ele alınır. Aristokratik gülüş, soyluların ironi ve nükteye dayalı ince gülüşü olarak da görülür (Usta, 2009: 23). En ilkel ve genel gülme ise alay ve aşağılamaya dayalı gülmedir. Alaycı gülmenin yıkıcı, kırıcı bir tarafı vardır. (Usta, 2009: 24) Bu gülme çeşidi, muhatabını rencide eder, dışlar ve tahrip eder.

*Gülmeyi Ciddiye Almak* adlı eserinde ‘*Bir Gülme Kuramı Olabilir mi?*’ başlığı altında *gülme*’nin nedenlerini ve çeşitlerini kuramsal anlamda inceleyen Morreal, temelde gülmeyi iki ana başlıkta inceler. Bunlar *mizahî olmayan gülme* durumları ve *mizahî gülme*’dir. Ona göre gülme, her zaman mizah eksenli olamaz; bazen fiziksel bir tepkime sonucunda mizahi olmayan gülme çeşitleri ortaya çıkabilir. Örneğin gıdıklama, bebeklere cee yapma, sihirbazlık gösterisi izleme, tehlikeyle karşılaşmanın ardında kendini yeniden güvence içinde duyumsama, bir spor etkinliğini ya da oyunu kazanma, yolda eski bir dostla karşılaşma, piyangodan para çıktığını öğrenme, zevkli bir işe girişme, utanç duyma, histeri ve azot oksit soluma gibi durumlarda ortaya çıkan gülmeleri mizahî olmayan gülme olarak değerlendirirken; fıkra dinleme, birisinin bir fıkrayı mahvettiğini duyma, bir fıkrayı anlamayan birisine gülme, birisini garip giysiler içinde görme, bir örnek giyinmiş erişkin ikizlere rastlama, birisinin bir başkasının taklidini yaptığını görme, saçma sapan böbürlenmelere ya da ‘abartılı öykülere’ kulak misafiri olma, usturuplu hakaretlere kulak misafiri olma, üçlü uyaklar ya da aynı cümle içerisinde çok fazla ses benzeşmesi duyma, ses ya da hece karışması ve cinaslara kulak misafiri olma, bir çocuğun büyüklere özgü bir ifadeyi yerli yerinde kullandığını duyma ve yalnızca aptalca bir hava içinde olma ve yerli yersiz her şeye gülme (Morreal, 1997: 3-4) gibi durumları ise mizahî gülme olarak ele alır.

Bir başka gülme çeşidi ise doğallık-yapaylık ekseninde ele alınan gülmedir. Bir kimyasal maddenin etkisiyle ya da gıdıklanma veya bir başkasına yaranma dürtüsüyle meydana çıkan gülmeler yapay; herhangi bir kasıt ve zorlamanın etkisi olmadan doğal bir şekilde ortaya çıkan gülmeler ise doğal gülme olarak ele alınabilir (Usta, 2009: 25-26).

Gülmenin sonradan kazanılan bir edim mi yoksa doğuştan getirilen bir kazanım mı olduğu da çokça tartışılmış ve doğuştan getirilen bir kazanım olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Zira “*Hem sağır hem de kör olan kişilerin gülümseme yeteneğine sahip olması, bu tepkinin de gülme gibi doğuştan getirilen bir özellik olduğunu göstermektedir*” (Cebeci 2016: 18).

Gülme yaklaşımlarına katkısı bakımından Freud’un çalışmaları önemlidir. “*Freud’a göre gülme fizyolojik bir olay olarak ‘egonun denetimindeki bir davranış’la, ‘id kaynaklı*

*bir davranış' arasındaki bir çatışma içinde ortaya çıkar. Psikolojik anlamda ise, sanatsal faaliyetlerde olduğu gibi 'egonun hizmetinde bir gerileme (regresyon) hali' olarak tanımlanabilir"*(Cebeci, 2016: 20). Freud, gülmeyi bilinçaltı ile ilişkilendirirken öte taraftan Hobbes onu üstünlük kurmayla irtibatlandırır. Çünkü *"Hobbes'e göre gülme, başka bir kişide (ya da kendi geçmişimizde) varlığını hissettiğimiz bir zaaf durumuyla hali hazırdaki durumumuzun göreceli 'üstünlüğü'nün karşılaştırılmasının yol açtığı 'ani zafer hissi'ne bağlı olarak ortaya çıkar"*(Cebeci, 2016: 21). Diğer taraftan Bergson da Hobbes'le aynı doğrultuda düşünmesine rağmen gülmenin sosyolojik yönüne temas eder. Zira *"Bergson'a göre gülmenin toplumsal amacı, 'utandırma' 'küçük düşürme' gibi mekanizmalar aracılığıyla üyelerini kontrol altında tutmaktır"*(Cebeci, 2016: 22). Kısacası Bergson, gülmeyi/gülerek utandırmayı toplumsal dizayn ve denetim aracı olarak görür.

Mizahın alkışı olan gülme (Öngören, 1998: 15) tek nedene bağlanamayacak genişlikte çok kapsamlı bir yaratım ve etki alanına sahip bir davranıştır. Dolayısıyla kalıplaşmış, standart bir gülüş şekli yoktur. Bu yüzden gülme, şiddetine göre tebessüm, gülücük, kahkaha gibi adlarla ifade edilir. Eagleton'un tespitlerinde görüleceği gibi gülmenin onlarca çeşidi vardır:

*"Kahkaha epey farklı deyimlerden oluşan bir dildir: gıdıklayarak gülmek, kıkırdayarak gülmek, hırıltıyla gülmek, bıyık altından ülmek, çığlık çığlığa gülmek, böğürerek gülmek, bağıra çağıra gülmek, alay ederek gülmek, nefesi kesilerek gülmek, yaygara ile gülmek, anırır gibi gülmek, havlar gibi gülmek, kıs kıs gülmek, kişner gibi gülmek, kükreyerek gülmek, tıslayarak gülmek, arsız arsız gülmek, uluyarak gülmek, cırlak cırlak gülmek vb. patlamalar, kahkaha tufanı, taşkınlık, inişli çıkışlı veya sürekli, tantanalı, borazan gibi, azar azar gelerek, döne döne veya cırlak gülme halleri vardır. Ayrıca ışıldayarak, yılışarak, küçümseyerek, sırtarak, gıcık yaparak, yapmacıklı gülerek gerçekleşen gülümseme halleri de vardır"* (Eagleton, 2020: 13-14).

Sonuç olarak böylesine komplike bir kavramın anlamsal ve kuramsal çerçevesinin her zaman için geliştirilebileceğinin, yaklaşılan açığa göre şekillendirilebileceğinin söylenilmesi mümkündür.

### **1.1.5. Mizah Kuramları**

Mizahla paralel düzlemde ilerleyen anlamdaşlık ve yakın anlamlılık noktasında değerlendirilebilecek onlarca sözcük vardır. Mizahla koşut anlamsal çağrışımları olan ve



Türkçeleştiğinde belki de ona en yakışan kavram, ‘gülme’dir. Bu bağlamda pek tabii “gülme kuramları” olarak da ele alınabilecekken mizahın ortaya çıkışının bir ifadesi/göstergesi olan gülme yerine, bu çalışmada “mizah kuramları” isimlendirilmesi uygun görülmüştür.

Birçok düşünür, gülmeyi çeşitli bağlamlarda ele alarak nedeni, özü ve muhatabı açısından mizahın ortaya çıkışını anlam(landırm)aya çalışır. Böylece birçok kuram ortaya atılır. Ancak müşterek bir uzlaşma olmasa da geleneksel ve genel olarak mizah (gülme) kuramları; *uyumsuzluk*, *rahatlama* ve *üstünlük* olmak üzere üçe ayrılır.

#### 1.1.5.1. Uyumsuzluk Kuramı

Uyumsuzluk kuramı, bir söylemin muhatabında uyandırdığı mantıksal çatışma/tutarsızlık, beklentinin boşa çıkarılması ya da olay ve durumlar arasındaki münasebetsizlik ve şaşkınlık şeklinde ortaya çıkan mizah türüdür. Daha çok duygusal ve duyusal yanlarının ağır basması ile dikkat çeken üstünlük kuramının aksine uyumsuzluk kuramı düşünce ve mantık odaklıdır. “Eğlence, üstünlük kuramı için birincil derecede etkili iken - burada söz konusu olan zafer kazanma ya da yeni duygusudur - uyumsuzluk kuramı için, umulmadık, mantıksız ya da şöyle ya da böyle uygunsuz olan bir şeye karşı gösterilen zihinsel bir tepkidir”(Morreal, 1997: 24).

Uyumsuzluk kuramını iki veya daha çok uyumsuz/uygunsuz bileşen ilişkisi, yani benzeşemeyenlerin sentezi olarak ele alan Gülin Ögüt Eker, uyumsuzluk kuramının muhatabı/tanıdığı olunan söz ya da durumun kişide “şaşkınlık” ve “düş kırıklığı” oluşturmasına şu sözlerle dikkat çeker: “Herhangi bir olayın akışı sırasında seyreden/dinleyenlerin beklentisi dışında gelişen olaylar, kişiyi şaşkınlığa uğratmakta veya şoka sokmaktadır. Beklenilenin dışında, çok farklı bir sonuçla karşılaşan kişi de, uğradığı şaşkınlığa ya da hayal kırıklığına gülmeye tepki göstermektedir”(2009: 136). Söz konusu duygular, “beklenilmez” olduğundan mizahî söylem *uyumsuzluk*’ta aynı zamanda “sürpriz”lidir.

Mizahî durumun ortaya çıkabilmesi bazı koşullara bağlıdır. Gülmeyi doğuran uyumsuzluğun hazırlandığı bu süreç, kimi zaman bilinçli kimi zaman da insan iradesi dışında gerçekleşir. Bu durumda “Mizah, genel olarak, önce uyumsuzluğun sezilmesi daha sonra bir sonuca bağlanması biçiminde, ikili bir süreç gerektirir”(Cebeci, 2016: 55-56). Uyumsuzluğun ortaya çıkabilmesi için çeşitli durumların vuku bulması gerekir. Bunlar,

bireylerin birbirini yanlış anlaması, ikircikli anlamsal çağrışımlara mahal verebilecek söylemlerin söz konusu olması gibi daha çok “*beklenilmezlik*” ile ilgili durumlardır. Uyumsuzluk kuramı için ölçüt olarak kullanılabilir bu beklenilmez durumların mizahla ilişkisini Şakir Eşitti şöyle açıklar: “*Yanlış anlaşılmalara, uyumsuzluk ve dualite mizah için önemlidir*”(2019: 74). Bu yönüyle *uyumsuzluk*, aslında mizahın özünü oluşturan başat unsurdur.

Kimi söz oyunları ve edebi sanatlarla vücuda getirilen mizahî söylemler de uyumsuzluğun ortaya çıkmasına neden olur. Birtakım edebi sanatın, mizahı etkileyen ve uyumsuzluğun oluşumuna katkı sağlayan yönü olduğunu savunan Beyhan Kanter, söz konusu sanatları mizahî birer teknik olarak değerlendirmek suretiyle Bergson’un kuramına yaklaşır. Bu tekniği “*kişileştirme, tezat ve benzetme aracılığıyla yapılan mizah*” (2019: 12) olarak adlandırır. İnsan dışındaki varlıklara insanî vasıflar verilmesi, bu canlıların insana benzetilişi ya da insanların başkaca varlıklara benzetilişi ve çelişki/karşıtlık üzerine kurgulanan *komik*’likler bu teknikle oluşturulur.

Özü itibarı ile acınası bir duruma sahip olan bir kişi veya durumun uyumsuzluk ve çelişmeye dayanan ve aslında bu haliyle ironik bir durumu ifade eden mizah çeşidini Kanter, *Miskinler Tekkesi*’nin dilenci figürü üzerinden saptadığı “*trajediden mizaha: dilencilik*” şeklinde bir teknikte açıklar. Buna göre mizahı ve komiği oluşturan unsurlardan birisi, toplumsal kabullerle uyumsuzluk ve çelişmedir ( Kanter, 2019: 12). Dilencilik işinin toplumsal algısı ile çelişen acınası hali arasındaki uyumsuzluk bu tip bir mizahı doğurur. Bunu “*trajik mizah*” ya da “*trajikomik mizah*” olarak da ele almak mümkündür. Zira burada acınası bir halin komiği mevzu bahistir.

Uyumsuzluk kuramı, aslında karşıtlık ilkesi üzerine kurulur. Beklenilmeyen ve istenilmeyen bir sonuçla biten olaylar gülmeye yol açabilir. İşte bu *uyumsuzluk*’la açıklanır. Pascal’ın “*Kişiyi, umduğuyla bulduğu arasındaki şaşkıncı orantısızlıktan başka hiçbir şey daha fazla güldürmez*” sözünü dayanak noktası olarak değerlendiren Morreal’e göre: “*Uyumsuzluk kuramının ardındaki temel düşünce çok genel ve oldukça basittir. Nesnelere, bu nesnelere nitelikleri, olaylar, vs. arasında belirli kalıpların bulunmasını beklediğimiz düzenli bir dünyada yaşamaktayız. Bu kalıplara uymayan herhangi bir şey başımıza geldiğinde güleriz*”(1997: 25). Öznenin beklenmedik bir durum karşısında bilişsel anlamda uyanışı/tepkisi sonucu açığa çıkan gülmeler, uyumsuzluk kuramı ile izah

edilebilecek bir durumdur. Bu bağlamda bir çocuğun yetişkin gibi ya da bir yetişkinin çocuk gibi davranması karşısında ortaya çıkan gülmeler, tipik *uyumsuzluk* örnekleridir.

*Uyumsuzluk*, ilk kez Aristo'nun irdelediği bir kuramdır. “*Onun, uyumsuzluğu bir gülme kaynağı olarak kabullenişine Retorik'te rastlanır; Aristoteles, Retorik'te, dinleyicileri arasında belli bir beklenti yaratıp sonra da onları beklenmedik bir şeyle vurmanın, bir konuşmacı için iyi bir güldürme yolu olduğuna dikkati çeker*”(Morreal, 1997: 26). Bu açıdan uyumsuzluk kuramı, mizahı retorik bir unsur olarak gören Aristo'nun konuşma sanatı bağlamındaki düşünceleriyle örtüşür. Zira konuşma sırasında dinleyiciyi beklentiye sokup şaşırtıcı bir şekilde sözlerin tamamlanması, bu kuramla ilişkilidir.

İlk temsilcisi Aristo olan uyumsuzluk kuramının en meşhur savunucuları, Kant ve Schopenhauer'dir. Bilişselliğin öncelendiği bu kuram, üstünlük kuramı gibi kapsayıcı değildir. Zira “*Uyumsuzluk, bütün mizahi durumlarda rahatlıkla söz konusu olabilir, ancak mizahi olmayan birçok gülme durumunda söz konusu olmamaktadır*”(Morreal, 1997: 31). Nitekim uyumsuzluk kuramından söz edilebilmesi için uygunsuz/münasebetsiz ama gülünç/komik “şey”lerin varlığı bir zorunluluktur.

Şiirde daha çok alışılmamış bağdaştırma şeklinde ele alınan uyumsuzluk kuramı, Rothbart ve Pien'in “*imkânsız uyumsuzluk*” kategorisini örnekler. Zira imkânsız uyumsuzluk, “*Dünyaya ilgili mevcut bilgi göz önüne alındığında beklenmeyen ve aynı zamanda imkânsız olan, dilbilimde anlamsal kabul edilmezlik biçiminde adlandırılan uyumsuzluklardır: kurabiyelerin ağlaması, tankların dişlerini fırçalaması gibi*”(Akt. Eker, 2009: 138). Dolayısıyla neredeyse tamamen mecaz ve birtakım dilsel sapmalar üzerine kurulan şiirde gözlenen ve akılla izahı mümkün olmayan birçok alışılmamış bağdaştırma/dilsel sapma, “*gülmeye odaklanma*” koşuluyla uyumsuzluk kuramı etrafında değerlendirilebilir.

### **1.1.5.2. Rahatlama Kuramı**

Fizyolojik temele dayanan bir teori olan *rahatlama kuramı*, insanın içinde biriken sinirsel enerjinin gülme yoluyla dışa vurumu olarak görülür. Bu kurama göre gülme, daha çok duygu çatışmasının ve zihni başka yöne yöneltmenin neticesinde ortaya çıkar. “*Bu durumda, sinirsel güç, doğal yatağından birden bire saparak yeni bir yola girer*”(Nesin, 2001: 23). Rahatlama kuramına göre gülmeyle deşarj olan birey, içinde biriken/büyüyen bir yükten kurtulmak suretiyle ferahlamış bir ruh haline girer ve rahatlar.

Psikanaliz öğretiyeye dayandırılan rahatlama kuramı, bastırılan cinsel dürtülerin gülme yoluyla rahata kavuşturulması olarak da ele alınır. Bu bağlamda bu kuramın savunucularından biri olarak karşımıza Freud çıkar.

“Rahatlama kuramına göre, böyle sınırlamalar, insanların, cinsel arzularını baskı altında tutmalarına neden olur ve bu yüzden ne zaman ki biri, örneğin bir komedyen, tabuları yıkar ve cinsellik üzerine konuşursa, yasaklanmış olan cinsellikle ilgili düşünceleri kışkırtır ve baskı altında tutulan cinsel enerjinin bir kısmının gülme’yle salıverilmesine yol açar”(Morreal, 1997: 34).

Rahatlama kuramını, ruhsal enerjinin mekanik enerjiye dönüşümü olarak gören (Morreal, 1997: 42) Freud’un cinsellik nedenselliğine indirgemek yanlıştır. Zira insan her zaman cinsellikten ötürü gereksiz sinirsel enerji depolamaz. Başkaca durumlar da insanın gerilmesine neden olabilir. İşte bu başkaca durumlar sonucunda ortaya çıkan gülmeler de rahatlama kuramı ile izah edilebilir. Örneğin *“Spencer’e göre, gülme ile buhar borularındaki güvenlik tıpasını açmak arasında benzerlikler vardır. Gülme, tıpkı bir tıpanın açılmasıyla boru içerisinde oluşan basıncın kurtulmasında olduğu gibi, gülme’ye ilişkin sinir sistemi içerisinde oluşan fazla enerjinin açığa çıkarılması olarak anlaşılmaktadır”*(Akt. Morreal: 1997: 41).

Gülme üzerine yoğunlaşan Freud, bu eylemin üç şekli olduğunu ve bunların birbirinden ayrılması gerektiğini savunur. Bunlar, şakalar, komik durumlar ve mizahtır. Onun güme kuramını Morreal şu sözlerle ifade eder:

“Tüm gülünecek durumlar için insanlar belli bir ruhsal enerji ayırmışlardır, bu enerji belli bir ruhsal durumda harcanmak için ayrılmış ama gerekli olmamıştır, bu gereksiz enerji daha sonra gülme biçiminde kullanılır. Freud, şaka yaparken bastırılmış ya da yasaklanmış duygu ve düşünceler için kullanılacak olan enerjiyi, komik durumlara tepki verirken düşünmek için kullanmadığımız fazla enerjiyi, mizah için ise, duygularımızca kullanılmayan enerjiyi harcadığımızı söyler”(Morreal, 1997: 43).

Gülme eylemini, espri bağlamında *“Espriler ve Bilinçaltı ile İlişkileri”* adlı eserinde inceleyen Freud, fizyolojik gülmeleri maksatsız espri olarak sınıflar. Edebiyatın da aslında ilgilendiği maksatlı esprileri ise teşhir edici veya müstehcen espriler, saldırgan (düşmanca) espriler, alaycı (eleştirel, küfür niteliğindeki) espriler ve kuşkucu espriler olmak üzere dörde ayırır (Freud, 2019: 155). Kuramını ‘rahatlama/dinginleşme’ kavramı üzerine inşa

eden “Freud’a göre insanlar, günlük yaşantılarında ruhsal enerjilerini cinsel ve saldırgan düşüncelerini bastırmak için kullanırlar. İnsan şaka yaparken bu duygu düşünceler su üstüne çıkar ve artık onları bastırmaz. Şaka yapan kişi, duygularını bastırmak için kullandığı enerjinin bırakılmasıyla gülmeye başlar”(Tanç, 2020: 67).

Rahatlamadan kaynaklı mizah, kimi durumlarda bir tür saldırı biçiminde ortaya çıkar. “Her insanda, psikolojik veya fizyolojik olarak gizli kalmış bir saldırı isteği vardır”(Baymur, 1978: 69). İşte bu dürtü (saldırı dürtüsü) komiği tetikleyecek bir dışavuruma neden olduğunda *rahatlama kuramı* ’ndan söz edilebilir.

Rahatlama kuramının ilintili olduğu bir başka kavram ise *eğlenme* ’dir. Espri, komedi, şaka ya da mizah, adı her ne olursa olsun hepsinin amacı, failinin içinde bulunduğu ruhsal halden başka bir hale geçişini sağlamak; eğlenerek ruhu arındırmak ve onu rahata eristirmektir. Zira bu kurama göre “Mizahın özü, insanın kendini doğal olarak ortaya çıkan olumsuz duygulardan koruması ve bunları bir jestle savuşturmasıdır”(Tanç, 2020: 67). Bu durumda eğlenme fikri duygunun yön değiştirmesi olarak görülebilir.

Rahatlama kuramının fizyolojik bir yönü de vardır. Gerilen kasların gevşemesi ile açığa çıkan enerji insanların gülmesi ile sonlanır. Kontrol edilemeyen eğlenceli aktiveler insanı gülmeye iter. Çünkü “Haz, tehlike ile güvenliğin kesiştiği noktada oluşur”(Tanç, 2020: 68). Bu durumda hazzın kaynağı olarak insanın bebekken edindiği ve ömrü boyunca karşılaştığı kimi bedensel oyunlar, gerilim ve heyecana dayalı uğraşlar olarak görülebilir.

Ölüm ve metafizik olaylar üzerine anlatılan öyküler, fıkralar da rahatlama kuramı ile ilişkilendirilebilir. Korkulan ve istenilmeyenle, bilinmez ve kutsal addedilen hakkında espri üretmek de tıpkı bastırılan cinsellik gibi gizemli ve ilgi çekici olabilir. Zira “Kendisinin kurgusal biçimde yok oluşuyla yüzleşmek, egonun kısa bir ölümsüzlük tadı sağlayan anlık bir aşkınlık kazanabileceği anlamına gelir”(Eagleton, 2019: 20). İstenilmeyen bir son olan ölüm, mizah çarkında yumuşatılarak sunulduğunda insan ruhunda biriken negatif enerji, gülmeyle açığa çıkarak pozitif anlamda dönüş(türül)ür. “Ölüm karşısında gülmekten ve böylece kendi ölümümüzü hafifletilebilir kılmaktan kazançlı çıkmanın da bir mutluluğu vardır. Ölüm hakkında şaka yapmak, onu kesip biçerek küçültmek, bizim üzerimizdeki korkutucu gücünü azaltmaktadır”(Eagleton, 2019: 20). Salt ölüm değil, kutsal addedilen değerler, dokunulmaz/tartışılmaz görülen dinsel kurallar, Tanrı ve onun melekleri gibi birçok metafizik öğeler mizah konusu yapılabilir. Hal böyle

olunca sorgulanması güç konu ve kahramanlar mizahın potasında sorgulanır, onların ciddiyet ve vakarı indirgenir. Bunu sağlayan, mizah denilen yapıcının rahatlatıcı fonksiyonudur. “*Bu bağlamda ölüm meleği Azrail’le ilgili fıkralarda korkunun mizahla birleştiği ironik bir anlatım tarzının hâkim olduğu görülmektedir*”(Tanç, 2020: 69).

Rahatlama kuramının birey üzerindeki yansıması, gülme eylemiyle gözlenir. Dolayısıyla gülmenin derecesi ile rahatlamanın seviyesi arasında doğrusal bir orantı vardır. Tebessüm-gülme-kahkaha silsilesi, aynı zamanda rahatlama kuramının da basamakları olarak görülür. Terry Eagleton, gülmeyi etkileyen nedenin kuvveti nispetinde bir tepki doğuracağını belirtir: “*Asil bir ideale veya yüceltilmiş alter ego’ya harcadığımız enerjiler, nobranca delindiğinde kahkaha olarak serbest bırakılır*”(Eagleton, 2019: 21). Nitekim gülmenin kahkahaya evrildiği gülmeler, mizah kuramları içerisinde en çok da *rahatlama*’yla ortaya çıkanlardır.

### 1.1.5.3. Üstünlük Kuramı

Mizahın ortaya çıkışında etkili olan üstünlük kuramı, bilinen en eski ve en yaygın mizahî yaklaşımdır. Antik Çağ’a kadar geriye götürülebilecek bir teori olan üstünlük kuramı, “*Gülme’nin bir kişinin diğer insanlar üzerindeki üstünlük duygularının bir ifadesi[dir]*”(Morreal, 1997: 8). Bir başkasının eksikliği ya da kusuru üzerine ortaya çıkan gülmeler ile alay etmenin neticesinde görülen gülmeler bu gruba girer.

Morreal bu kuramı, Aristo ve Platon’un da eserlerinde değindiği bir gülme çeşidi olarak değerlendirir. Zira Platon’a göre “*kişi, haset duygusuyla diğer kişilerin bahtsızlıklarından zevk alır ve bu yüzden güler*”(Usta, 2009: 83). Başkalarının kusur, eksiklik, hata veya bahtsızlığı karşısında bir kişinin kendini ondan üstün hissederek gülmesi *üstünlük kuramı* ile açıklanır.

Nesneler arasındaki “*uyuşmazlık*” ve “*beklenilmezlik*” de geçmişte üstünlük kuramı içerisinde ele alınır. Aristo’dan gelen üstünlük kuramını “*18. ve 19. yüzyılda geliştiren, Alman filozof ve yazar Schopenhauer’dir. Ona göre her durumda yapılan gülmenin esas kaynağı bir kavramla o kavram ile ilişkisi düşünülen nesneler arasındaki uyuşmazlıktır. Bu uyuşmazlığın fark edildiği anda gülme meydana gelir*”(Yalçınkaya, 2020: 122). Ancak Morreal, Hobbes’in öne sürdüğü uyuşmazlığın kendini üstün görmeyle bir ilgisinin olmadığını savunur. Zira “*Hobbes, gülmemizi bazı zamanlar uyumsuzlukların başlattığını kabul etmiştir, ancak, ‘saldırıdan yoksun gülme’nin kişilerden soyutlanmış saçmalıklara ve*

*zayıflıklara yönelmiş olacağını' belirterek, üstünlük kuramına bağlı kalmaya çalışmıştır”* (Morreal, 1997: 21-22). Fakat bunun üstünlük kuramıyla ilgisinin olmaması gerekir.

Tarih içerisinde olumsuzlanan/negatif yönleriyle dikkat çeken; hatta “şeytanileştirilen” ilkel mizah anlayışı, aslında üstünlük kuramı etrafında değerlendirilebilecek bir yaklaşımdır. Nitekim insanların küçük kusurlarının gülmeye neden olduğu fikrinde olan Aristo'ya göre bu türden gülme bayağıdır; hatta özü itibarıyla “soysuz” bir davranıştır. Nitekim söz konusu durumu Aristo, *Poetika*'sında komedyaya bağlamında şöyle ifade eder:

“Komedyaya,(...) ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir; bununla birlikte komedyaya, her kötü olan şeyi de taklit etmez; tersine, ‘gülünç olan’ı taklit eder; bu da soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü ‘gülünç olan’ın özü, soylu olmayışa ve ‘kusur’a dayanır. Fakat bu kusur, hiç bir acılı, hiç bir zararlı etkide bulunmaz. Nasıl ki komik bir maskenin, çirkin ve kusurlu olmakla birlikte, asla acı veren bir ifadesi yoktur”(Aristoteles, 2012: 20).

Üstünlük kuramının muhatabını alaya alarak küçük düşürdüğünü düşünen Morreal, bunun insana yakışan ahlaksal bir tavır olmadığını ileri sürer. *“Üstünlük kuramına göre, kendilerine karşı fiziksel cesaret, zekâ ya da bir başka insani özellik konusunda üstünlük duyduğumuz kişilere güleriz, bu ise onları alaya almaktır; bu anlamda, üstünlük duygusu bizi, o insanlara karşı davranışlarımızda, hor gören bir saygısız durumuna düşürür”*(Morreal, 1997: 22).

Terry Eagleton'ın *“mizahın bir kimsenin yanındaki kırılma noktasından, zekâ yoksunluğundan veya absürtlüğünden duyduğu memnuniyetten kaynaklanıyor olması”*(2020: 43) şeklinde ifade ettiği üstünlük kuramına karşı yaklaşımı, Morreal'in olumsuzlayıcı yaklaşımıyla benzerlik gösterir. Eagleton, başkalarının eksikliğine veya kusuruna gülmenin bayağı bir hareket olduğu bu yüzden de bu gülme şeklinin insanca bir yaklaşım olmadığı kanısındadır. Mizahın özünde acıma ve sevginin olduğunu düşünen Eagleton, üstünlük kuramının bunun tersi şeklinde işlediğini düşünür. Ona göre mizah, *“Merhametimizi veya şefkatimizi latifeye dönüştürerek bu tür duygulanımlardan tasarrufta bulunmamıza imkân tanır. Öyleyse mizah, üstünlük teorisinde aslında kalpsizdir”*(2020: 50). Bu açıdan bakıldığında genel “mizah” algısının insan zihninde anıttığı pozitif çağrışımlara mukabil üstünlükten kaynaklı mizahın, etik olmayı öncelendiği söylenebilir.

Eagleton üstünlükten kaynaklı mizaha olan olumsuz bakışını bir adım daha öteye götürerek onu bir çeşit “sapkınlık” olarak niteler. Ona göre “*Keyfi yerinde olmanın, yoldaşlık nişanelerinin ve masum eğlencenin karşısında görünen şeyin, her zaman ve her yerde başkalarını alaşağı etmek yönünde habis bir dürtüyle motive edildiğinde ısrarlı olmada şaşırtıcı bir sapkınlık vardır*”(2020: 46). Nitekim bu “sapkınlık”, bu tür mizaha başvurmanın psikolojindeki anormalliği de işaret eder.

Kimi düşünürler başkalarının zaaflarına gülmenin aşağılık bir duygu olduğunu, ahlaksal olarak başkalarıyla alay ederek gülmenin reddedilmesi gerekliliğini savunsalar da Morreal “*Gerçekten, insanlar başkalarının talihsizliklerine sık sık gülerler, kaydedilmiş tarih boyunca da böyle yapmış oldukları görülmektedir.*”(Morreal, 1997: 15) demek suretiyle onlara katılmaz ve talihsizlik bağlamında gelişen alaycı gülmenin kanıksanagelen varlığına dikkat çeker.

Üstünlük kuramı kimi çelişki ve tutarsızlıklarına rağmen en bilindik gülme kuramı olarak değerlendirilir. Morreal’in de üstünlük kuramına katılmadığı kimi noktalar yok değildir. Nihayet bu kuramın tutarsız ve açıklanması gereken yönlerini de belirterek bu onun eleştirisini yapmaktan da geri durmaz.

Mizahın bedensel bir göstergesi olan gülmenin üç unsuru vardır. Bunlar “*güldüren*”, “*gülünç*” ve “*gülen*”dir. Aslında gülme kuramları da bu üç faktöre göre teorilerini biçimlendirir. *Güldüren*, mizahın üreticisidir; yani bir fıkrayı/espriyi/ komikliği anlatan, onu ortaya koyan, bir başka deyişle gülme eylemini şekillendiren/hazırlayandır. *Gülünç*, kurgu ya da realite olarak mizahın nesnesidir. Bu insan olabileceği gibi insan dışındaki herhangi bir durum, nesne veya olay da olabilir. *Gülen* ise mizahî söylemin muhatabıdır. Muhatap, söylemin doğrudan alıcısı olabileceği gibi ona şahitlik eden de olabilir. Ünsal Özünlü’nün bu bağlamda ele aldığı aşağıdaki fıkra ve değerlendirmeleri, buraya kadar sözü edilen kuramları örneklemesi açısından kayda değerdir:

“Aktör ve yazar Peter Ustinov, Londra’da bir ilkokulun önünde gazete okuyarak bekliyormuş. Okuldan çıkan bir öğretmen hanım kendisine sormuş:

- Bir çocuk mu bekliyorsunuz?

Şişman bir adam olan Ustinov, bir eliyle göbeğini sıvazlayarak yanıtlamış öğretmen hanımı:

-Hayır, ben oldum olası şişmanımdır. Ya siz?...



- Üstünlük kuramına göre, fıkrayı dinleyen kişi, Ustinov'un göz göre göre soruyu yanlış anladığına karar verir ve kendisinin o yanlışı yapmayacağından emin olduğu için, Ustinovun aptallığına güler.
- Psikoanalitik kurama göre, öğretmen hanımın sorusunda, gizli kalmış bir saldırı amacı, Ustinov'un şişmanlığıyla alay etme duygusu bulunabilir. Ustinov'un yanıtında da öğretmen hanıma bir saldırı isteği bulunabilir. Bu çelişkiler de fıkrayı dinleyen ya da okuyanları güldürür.
- Uyuşmazlık kuramına göre, öğretmen hanımın o sorusu, o koşullar içinde yalnız bir tek ve kesin yanıt gerekli kılar. Oysa beklenmeyen bir yanıt gelmiştir. Fıkrayı dinleyen ya da okuyanlar bu yüzden güler”(1999: 22).

#### 1.1.5.4. Diğer Mizah Kuramları

Tarih içerisinde mizahın kaynağını tespit etmeye, teorik çerçevesini çıkarmaya ya da onu açıklamaya ve anlamlandırmaya yönelik birçok yaklaşım ortaya atılır. Kanıksanmış olan *uyumsuzluk*, *üstünlük* ve *rahatlama kuramları*'ndan başka kanaatimizce onlar etrafında geliştirilen başkaca kuramlardan da söz edilebilir. İşte onlardan ilki, gülmenin haset duygusundan kaynaklandığını ileri süren “*duygu karmaşası kuramı*”dır. Bu kurama göre keyif ve acının aynı anda yaşanması, duygu karmaşasına ve nihayetinde gülmeye neden olur. Bu haliyle söz konusu ilksel kuram, aynı zamanda mizahın Antik Çağ'da olumsuzlanan yanına temas eder. Duygu karmaşası kuramında mizah, neşe ve hüznün karşıtlığından beslenir. Eflatun tarafından ortaya atılan bu kuram, Aristo ve Hobbes tarafından geliştir (Türkmen, 1996: 265). Duygu karmaşası kuramını Gülin Ögüt Eker şöyle izah eder:

“Bu kurama göre insan, rencide olunan, küçük düşürülen herhangi bir olay karşısında, kendisi aynı gülünç duruma düşmediği için üstünlük ve zafer hissine kapılır. Düşülen olumsuz/gülünç durum veya harekete, olayı dinleyen/seyreden kişinin dışında bir başkasının neden olması, pasif olarak olaydan/hareketten etkilenen kişide ani üstünlük duygusunun ortaya çıkmasına sebep olur. Gülünç davranışı/olayı dinleyen/seyreden kişide aynı hataya düşmemenin, aynı yanlışı yapmamanın verdiği güvenle oluşan üstünlük duygusu, gülme eylemiyle dışa vurulur”(2009: 139).

Görüldüğü gibi duygu karmaşası kuramı, aslında bir başkasının (mağdur/kurban) herhangi bir konudaki aciziyetinden, hatasından veya kusurundan kaynaklanan gülmeyle ortaya çıkan bir teoridir. Bu yönüyle “üstünlük kuramı” ile örtüşür. Zira üstünlük kuramı

da aynı kaynaktan beslenir. Dolayısıyla bu tarz mizah, üstünlük kuramı içerisinde de ele alınabilir.

Uyumsuzluk kuramı etrafında değerlendirilebilecek yanlarıyla dikkat çeken bir başka kuram ise 'gülme'nin kaynağını araştıran düşünürlerden biri olan Fransız filozof Henri Bergson'a aittir. "**Henri Bergson'un mizah kuramı**" şeklinde ifade edilebilecek olan bu teorini temelinde insanî olana aidiyet yatar. İnsana ait davranışlar, jest ve mimikler bir başka kişide canlıda gözlemlendiğinde gülme ortaya çıkar. Zira ona göre "*insanlık dışında hiçbir şey gülünç değildir*"(Bergson, 2020: 13). Dolayısıyla kendisine gülünen bir hayvanda bile insana özgü bir durumun varlığı söz konusudur.

Bergson, düşünsel planda bir 'gülme'ye inanır. İnsanı, diğer canlılardan ayıran en önemli özellik ona bahşedilen zekâ olgusudur. Bu yüzden "*Bergson'a göre gülünç olan, duygulara değil zekâyâ hitap eder ve insana özgüdür; çevrede gülünç bulduğumuz bir şeyde insana özgü bir yan bulduğumuz için güleriz. Hiçbir şey yapmasa bile maymuna gülmemiz, insana en çok benzeyen hayvan olması sebebiyledir*"(Tanç, 2020: 71). Bir başka deyişle insanî olanın insan dışındaki bir varlıkta belirmesi, uygunsuzdur ve bu yüzden de gülünçtür.

Yirminci yüzyıl kuramcılarında olan Bergson, savını "gerginlik - esneklik" ve "mekaniklik" kavramlarını temel alarak oluşturur. Ona göre toplum bireyden, yeni durumları algılayabilecek bir dikkat yani gerginlik ve bunlara uyum sağlayacak bir esneklik beklemektedir. Bunu başaramayan kişi, toplum yaşamına uyum sağlayamaz. Toplum da onu uyumlu hale getirmek için gülerek cezalandırır. Yani gülme, mekanikleşen uyumsuz bireye toplumun uyguladığı bir cezadır (Usta, 2009: 91).

Gülmenin toplumsal bir yönü olduğuna dikkat çeken Bergson, "*Gülmeyi anlamak için onu tabii çevresi olan cemiyetin içine koymak; bilhassa içtimaî mahiyette olan faydalı fonksiyonunu belirtmek lazımdır.*"(Bergson, 2020: 15) demek suretiyle gülmenin ancak toplum nezdinde anlamlandırılabilmesine değinir.

Gülmenin kaynaklarından birisinin de "*dalgınlık*" olduğunu vurgulayan Bergson, dalgınlığın tesirinin kuvvetli olduğunu düşünür. Gözlerimiz önünde doğup büyüyen yani başlangıcından sonuna kadar şahitlik edebildiğimiz dalgınlıklara, insanın daha çok güldüğünü belirten Bergson, bu durumu örneklemek için *Don Kişot* örneğini verir:

“Bunun için seçik bir misal olmak üzere hep aşk ve kahramanlık romanlarını okuyan bir insan tasavvur edelim. Böyle bir adam gözlerini kamaştıran kahramanlara yavaş yavaş düşüncesini ve iradesini kaptırdıktan başka bir an gelir ki uykuda gezenler gibi onların arasında dolaşmaya başlar. Hareketleri birer dalgınlık olur. Yalnız bu dalgınlıkların bilinen müspet bir sebebi vardır. Bunlar kuru kuruya dalgınlıklar değildir; hayalî olmakla beraber pek belli bir muhit içinde bulunan, dolayısıyla anlaşılır dalgınlıktır. Elbette düşmek, daima düşmektir; fakat etrafına bakarken bir kuyuya düşmek başka; yıldızlara bakarken düşmek başkadır. Don Kişot’un seyrine daldığı şey de yıldızdı. Dalgınlığın bu romanesk ve kuruntulu şeklinde ne derin bir komiklik var!” (Bergson, 2020: 19)

Bergson’a göre dalgınlık, zihnin işleyişine aykırı bir durumdur. Zira Tanrı, insan zihnini devamlı surette işleyen dinamik bir organ olarak yaratır. İşte zihnin ritmik işleyişini sekteye uğratan *dalgınlık*, gülmeye neden olan bir durum olarak değerlendirilir. Dolayısıyla Bergson’a göre zekâ, dalgın olmamalıdır. “*Dalgınlık hali ise bir tür mekanik davranış biçimini ön görür ve toplumsal bir varlık olan insanın, toplumsallık işleviyle çelişki halindedir. Gülme, bu tür sosyallik dışına düşme durumlarını düzeltmek için kullanılan bir mekanizmadır.*” (Cebeci, 2016: 23-24). Bu yönüyle gülme, topluma kazandırma adına dalgın bireyi uyaran bir tür cezadır.

Bergson, komiğin kaynağı ya da sebebi ne kadar yapaylıktan uzak olursa ortaya çıkan komiğin etkisinin daha kuvvetli olacağını belirtir. Zira “*Komik bir netice, komik bir sebepten geldiği zaman, sebebi ne kadar tabii bulursak neticede o kadar komik olur*” (Bergson, 2020: 19). Dolayısıyla müdahale yoluyla değil de kendiliğinden gelişen komik, gülmenin bir başka kaynağını ortaya çıkarır: “*doğallık*”.

Bergson’a göre gülmenin kaynaklarından birisi de “*taklit*”tir. Bir kişinin üzerinde aşına olunan ve otomatikleşen/meکانikleşen kimi jestler başka biri tarafından taklit edilirse gülme ortaya çıkar. İnsanlar, taklit edecekleri kişi ya da varlığın tekrarlanan, Bergson’un ifadesiyle tekrarlanma sayesinde bir nevi otomatikleşen veya meکانikleşen söz, jest veya mimiklerini esas alır. Çünkü “*Birisinde görüp de gülmeyi asla aklımızdan geçirmediğimiz jestlerin bir başkası tarafından taklit edilince gülünç olması bu sebeptendir*” (Bergson, 2020: 30).

Terry Eagleton, teorisini bir çeşit toplum imarı ve ıslahı odağına konumlayan Henri Bergson'un mizah anlayışını, bir çeşit *üstünlük* teorisi olarak görür. Bergson'un mizah yaklaşımını, Eagleton üstünlük teorisi bağlamında şöyle değerlendirir:

“Henri Bergson'un toplumsal varoluştaki belirli bir toleranssızlığa tepki olarak gördüğü mizah anlayışı, bir üstünlük teorisi türüdür. Bergson, tüm mizahın gerçekten de aşağılamayı amaçladığını, bunun da gizli masonluk veya aşağılayıcı bir bakış açısını paylaşanlarla suç ortaklığı biçimini içerdiğini ileri sürer. Bu düşünceye göre düşüncesizce otomatikleşmiş, takıntılı, köşesine tıklılıp kalmış, koşullara adapte olamayan insanlara ve şeylere güleriz. Böylece kahkaha, sosyal sapmayı engelleyen karakter ve davranış katılıklarını azaltan, dolayısıyla da modern toplumların talep ettiği psikolojik yumuşaklığı üreten bir sosyal düzeltici olarak hareket eder”(2020: 48).

Henri Bergson'un mizah konusunda üzerinde durduğu kavramlardan birisi de “*nesneleştirme/bedenselleştirme*”dir. Yaşamı bir canlı olarak algılayan Bergson'a göre kişi de yaşama uygun olarak hareket etmeli ve uyum içinde olmalıdır. Bunun dışına çıkan kişi, devinimini kaybettiğinden nesne gibi görünmeye başladığı için komik olacağını dile getirmektedir (Yalçınkaya, 2020: 295). Bergson'un “*bedenin nesneleşmesi*” yaklaşımını, bir çalışmasında “*bedenin mizahîleşmesi*” olarak ele alan Beyhan Kanter'e göre kimi insanî davranışların/jestlerin ya da insana ait cansız varlıkların normatif kabullerin dışında görünür kılınması bedenin mizahîleşmesiyle oluşur (2019: 24). Yine kişinin bedensel bir kusurunun üzerine kurgulanan espriler de *bedenin mizahîleşmesi* yaklaşımı ile örtüşür.

Bağlam, muhatap, kasıt ve öz itibarıyla gülme kuramları, şüphesiz çoğaltılabilecek potansiyeldedir. Dolayısıyla *gülme*'nin özü ve nedeni tek bir sebebe indirgenemeyecek derecede çeşitlidir. Nitekim Kanter'in saptadığı mizahî bir teknik olan “*gösteriş ve saygınlık inşasına dayalı mizah*” adlı yaklaşım da *Henri Bergson'un Gülme Kuramı*'na benzerlik gösteren başkaca bir yaklaşım olarak göze çarpar. Aynı zaman da ironik okumaya da elverişli olan bu mizah şeklini Kanter şu sözlerle açıklamaya çalışır:

“Toplumsal hayat içinde bireylerin kendilerini ekonomik ya da sosyal açıdan içinde buldukları konumdan farklı şekillerde yansıtmaya eğilimleri de mizahî bir taraf içerir. Sahip olmadığına sahipmiş gibi görünmek, bireysel tatmin yollarından biri olmakla birlikte yaşanan güçlüklerin gizlenme çabası da ironik bir durum oluşmasına yol açar”(2019: 27).

Bergson'un gülme kuramından esinlenerek çeşitli mizah tekniklerden bahseden Kanter, gösterişe dayalı mizahta abartma sanatının da etkisi olduğunu savunur. Bu savına Bergson'un "*küçük şeylerden büyük şeylermiş gibi bahsetmek, genel olarak mübalağa etmektir. Mübalağa uzatıldığı ve bilhassa sistemli olarak yapıldığı zaman daima gülünçtür*"(2020: 79) sözlerini mesnet kılar.

Ünsal Özünlü ise, olayların ya da durumların şaşkınlık ve karşıtlık eksenine oturtulmasıyla ortaya çıkan bir kuramdan söz eder: "**kavrama kuramı**"(1999: 21). Ancak farklı bir kuram olarak ele alınsa da beklenilmezlik, karşıtlık ve şaşkınlık kavramları üzerine inşa edilen bu yaklaşım, *uyumsuzluk kuramı* etrafında değerlendirilebilir. Zira "*Her iki kuramın da temel felsefesi, beklenmeyen olaylar ya da zıtlıklar karşısında şaşkınlık duygusuna kapılan insanın, karşılaştığı soruna gülmeye tepki vermesidir*"(Eker, 2009: 142).

Bunlar dışında son dönemde ortaya atılan başkaca kuramlar da mevcuttur. Bunlar arasında "**Berlyne'in derleyici motivasyon kuramı**", dikkat çekicidir. Mizahî uyarıcının anlık seviyelerindeki değişimin, duygusal tepkilerin yoğunluk ve niteliğinde yaptığı farklılıkları tanımlamaya odaklı son dönem mizah kuramlarından birisidir. (Eker, 2009: 143). Mizahî söylemin uyarma seviyesi ve söylemin muhatabının tepki düzeyi etrafında geliştirilen kuram, mizahın etki(leme) seviyesini tespit etmeye; bu yolla kalitesini çözümlenmeye onu kategorize etmeye çalışır. Çeşitli bilimsel parametrelerle mizahı anlamlandırmaya çalışan *Berlyne'in derleyici motivasyon kuramı*, bu yönüyle daha çok psikofizyolojik bir yaklaşımdır; bu yüzden edebî perspektifin dışında tutulabilir.

Son dönem mizah kuramları arasında Victor Raskin'in "**semantik (anlambilimsel) mizah kuramı**"; yine Raskin'in, Chomsky'nin 'Dilbilim Kuramı'nı mizaha uygulamasıyla ortaya çıkan "**dilbilimsel mizah kuramı**" ve Gülin Ögüt Eker'in ortaya attığı "**tek yönlü mizah kuramı**" gösterilebilir.<sup>3</sup>

Görülüyor ki gerek *Henri Bergson'un Gülme Kuramı*, gerekse yakın zamanda ortaya atılan birçok kuram, aslında *uyumsuzluk* ve *üstünlük*'ün birer sentezidir. Dolayısıyla bu tarz teoriler, *uyumsuzluk* ve *üstünlük* gibi kanıksanmış kuramların yalnızca detaylandırılmış şekli olarak addedilebilir. Ayrıca mizah kuramlarının, ele alınan perspektife göre çeşitlendirilmesi de hâlâ mümkündür. Ancak mizahın teorik çerçevesinin

<sup>3</sup> Son dönem mizah kuramları hakkında detaylı bilgi için bkz.: (Eker, 2009: 143-166).

oturtulduğu *uyumsuzluk, üstünlük ve rahatlama kuramları* daha kanıksanmış ve kapsamlı kuramlar olarak dikkat çeker. Nitekim kuramsal açıdan Morreal'in mizah tasnifinin ana kaynak oluşu da işte bu yüzdendir.

## 1.2. İRONİ KAVRAMI

Türk Dil Kurumu'nun *Türkçe Sözlük*'ünde “1. Gülmece, 2. Söylenen sözün tersini kastederek kişiyle olayla alay etme”(Akalin, 2009: 980) olarak tanımlanan ironi, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*'nde “*alaysama, ince alay, özel alay / ciddi bir tavırla söylendiği halde alay olduğu belli olan/sezilen acımasız söz*”(Karataş, 2011: 290) olarak geçer. Aynı kaynakta ironi daha açıklayıcı bir ifade olarak şöyle tanımlanır: “*Yaşanan saçmalıkların, karşıtlıkların daha etkili ve vurucu bir şekilde anlaşılmasını sağlamak amacıyla, asıl anlamın gizlenerek bütün bunların doğal bir olaymış gibi anlatılmasıdır*”(2011: 290).

Felsefik bir alt yapısının olduğu bilinen ironi, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*'nde “alaysılama” sözcüğüyle Türkçeleştirilerek, “*inceden inceye alay etme; (Sokrates'te) kendisinin bir şey bilmediğini öne sürüp sorular sorarak karşısındakinin bir şey bilmediğini ortaya çıkarma*”(Akarsu, 1975: 15) şeklinde tanımlanır. Görülüyor ki bu tanım, ironinin karşısındakilerle alay etme ve cehalet taslayarak muhatabın bilgisizliğini yüzüne vurma özelliklerine odaklanır. Nitekim bu tanım, ironinin şahsıyla özdeşleştiği ünlü felsefeci Sokrates'in onu retoriğinin bir parçası yapmasından mühlhemdir. Ancak ironinin kavram haritası, bu iki özellikle yetinmeyecek kadar geniştir.

Sanatın kendisi ile ilgili sıklıkla dile getirilen bir görüş de onun aslında bir “oyun” oluşudur. Bu yönüyle sanat, çoğu zaman “yalan” söyleyen konumunda olan şair ve yazarların okurla onu kandırarak oynadığı bir iletişim oyunu olarak ele alınır. Bu oyunun bir parçası da sanatçıların temel malzemeleri olan dil ve onu metindeki kullanım şekilleridir. Söz sanatları, anlam oyunları, imgelem, alegori, metafor ve nihayet ironi gibi araçlar oyun nazariyesi etrafında değerlendirilebilir. Bu bağlamda ironik metinler kimi zaman ironistin muhatabı ile kimi zaman ironistin kendisiyle bazen de ironist ve muhatabın birlikte bir başka “şey”le oynadığı karmaşık ve katmanlı bir ‘oyun’dur.

“Bu tür çok katmanlı metinlerde oyunun kurallarını bilmeyenler “yüzey anlam”la yetinmek zorundadır. Yüzey anlamla yetinen okur, bir satranç oyununda ilk hamlede mat olmuş satranç oyuncusuyla aynı kaderi paylaşmak zorundadır. Yazar, metnin yol açtığı algılama dispoizyonu sayesinde ve satır

aralarının imkân verdiği ölçüde, metnin segmentleri ve perspektifleri ile metinde kendini ortaya koyar”(Yalçın, 2010: 118-119).

İroni, Yunan kökenli bir kelimedir. Orijinali ‘*eironia*’ olan bu kavramın etimolojisi de yukarıda iddia edilen savı destekler mahiyettedir. Zira ironi, “*Aldatma ve kandırma anlamına gelir, kandırmak fiilinin Yunancasından türetilmiştir*”(Güçbilmez, 2005: 13). Dolayısıyla ironi, özü itibarıyla bir oyuna (söz oyununa) benzetilebilir. Zira ironi, ironist ve kurbanı arasında, daha çok ironistin haz aldığı, bir oyundur. Bu oyun ironistin kurbanını övüyor gibi görünüp onu inceden eleştirdiği ve suçladığı durumlarda ortaya çıkar.

Özünden birçok tanım çıkartılabilme potansiyeline sahip olan ironi, “*Açıkça bir şey söylemek, fakat gizliden gizliye işin aslının öyle olmadığını hatta söylenenin tam aksi olduğunu ima etmektir*”(Taşdelen, 2007a: 54). Bu yönüyle ironik söylem kaotiktir. Hem söyler hem söylemek istemez. Söylediği bir şeyler vardır ama kasıt başkadır. Vefa Taşdelen bu durumu şöyle açıklar:

“İroni, tam söyleme, açık ve anlaşılır söyleme sanatı değildir. Onda okuyucunun ve dinleyicinin anlayış ve algılayış biçimine emanet edilmiş bir anlam derinliği vardır. Tam anlaşılmamanın nedeni tam söylememedir. İronide tam söyleme değil, yarım söyleme, çarpıtarak söyleme, kısmen söyleme, gerisini dinleyene bırakma gibi özellikler vardır”(2007: 54).

Linda Hutcheon’ın bu kavramı ele alış şekli ise şöyledir: “*İroni, bir nesnedeki “anladığınız” ya da “anlamayı” başaramadığınız bir şey değildir: biri dile getirilen ve diğeri dile getirilmeyen iki anlamın, genellikle eleştirel bir açılım da yaratarak bir araya gelmesi üzerine “olandır” (daha da iyisi, sizin “oldurduğunuzdur”)*”(Hutcheon, 2008: 219). Hutcheon’ın ironi tanımında iki noktaya dikkat çekilir. Birisi, ironinin ikincil anlama işaret edişi, diğeri ise eleştirel oluşudur.

İroniyi tek bir kalıba sokmak mümkün değildir. Bu yüzden ironi, anlamsal açıdan kompleks bir kavram haritasına sahiptir.

“Kimi zaman bir edebî sanat, kimi zaman bir edebî tür, kimi zaman da bir bakış açısı, mizaç veya üslûp olarak değerlendirilen ironi; örtük bir anlama gönderme yapması yönüyle mecaz, kinaye, tevriye, tecâhül-i ârif, metafor, alegori, fabl, parodi, fıkra, satir, mizah, kinaye, ta’riz, mübalağa gibi çok geniş bir kavram çerçevesiyle doğrudan ve dolaylı olarak girift bir ilişki ağına sahiptir”(Gezer ve Çelik: 2017: 98).

Savaş Kılıç'ın Türkçede “ironi” yerine teklif ettiği sözcük ise “alaysama”dır. Ona göre *alaysama*, hem *ironinin* “alay”cı yanını hem de Sokrates’in alaya almak istercesine (ki Türkçe karşılığın yapıcı taşıdığı anlam budur) “tecâhül” ile sorarak öğretim tekniğini karşılar. Bu yüzden Kılıç, ironinin karşılığı olarak *alaysama* ’nın son derece uygun olduğu ve daha çok yaygınlaşmayı hak ettiğini düşünür (2008: 148). Ancak unutulmamalıdır ki ironi, salt alay odaklı bir söylem değildir. Zira o, alay etmenin, bir başka deyişle muhatabıyla dalga geçmenin yanında güldürür, düşündürür, oyun oynar, kandırır, eğlendirir, iğneler, öfkelenir, öğretir, ima eder, çağırır, onaylar, reddeder... Görülüyor ki ironi, sözün bağlamına ve niyetine göre birçok işlevde kullanılabilen söylemsel bir araçtır. Dolayısıyla Kılıç'ın onu salt “alay” sözüne indirgemesi ve onu bu açıdan açıklamaya çalışması ironinin anlamsal kapsamını sınırlayıcı bir yaklaşımdır.

Tıpkı özü gibi kavramsal yönü de karmaşık olan ironi bu sınır tanımaz özelliğiyle sadece sanatın değil yaşamın birçok alanına girme olanağı bulur. İşte bu durum her ne kadar olağansa da kavramın keskin bir şekilde tanımlanmasını güçleştiren bir etmendir. Ancak ironi, çoğu zaman mizahla yakın anlamda ya da onun bir şubesi olarak ele alınır. Bu şekilde görülmesi, eleştirel niyetin mizahla kamufle edilmesinden ileri gelir. “*Bu nedenle ironik anlatımda (eğer ortaya çıkıyorsa) gülünçlük amaç değil sonuçtur. İroni, kimi zaman da incitici gerçeklere ‘neşe’ katmaktır. Bir gerçeğin, bir doğrunun ‘neşeye’ büründürülmesidir*”(Tosun, 2007: 84). Bu açıdan ironi, gülünüp geçilecek ‘şey’ değildir; o gerçeğin ta kendisidir.

Berel Lang, ironi de dâhil olmak üzere hemen bütün söz oyunları ve edebî sanatları, dilsel sapma olarak niteler. Ama ona göre ironinin bunlardan çok önemli bir farkı vardır. Çünkü her ne kadar hemen bütün dilsel sapmalar aynı işleyişe sahip olsalar da “*Yine de hiçbirinde ironideki gibi, en başta “kelimesi kelimesine” kabul edilen şeyin önce çeliştirilmesi, ardından da ikincil konuma düşürülüşü yoktur*”(2008: 232). Nitekim ironi söyleneni, görüleni itibarsızlaştırır; zira dikkat, onun işaret ettiği ikincil anlamdadır.

*Modern Eleştiri Terimleri* adlı eserinde Hasan Boynukara ironiyi “*Tahmin edilen veya açık olanlardan farklı veya onlara zıt anlamları ifade etmenin yolu*”(1993: 119) olarak görür. Bu tanımlamada, ironinin sadece “*söylenilenin tersini kastetme*” olmadığına işaret edilir. Zira ironik bir söylemde “*farklı anlamlar*” da kastedilebilir. Boynukara'nın ironi tanımında dikkat çektiği bu hususa, Philippe Hamon da şu örneği vererek vurgu yapar:



“[İroni], klasik belagatçilerin dediği gibi her zaman zıtlık veya çelişkiyle ilgili değildir. “Bunu öğrendiğime gerçekten çok memnun oldum.” gibi alaysılamalı cümlede hedeflenen anlam “Bunu öğrendiğime çok üzüldüm.” değil fakat hiç kuşkusuz “Bunu öğrenmek beni hiç ilgilendirmiyor”dur. Yani alaysılamalı söylemler daha çok anlamsal derecelendirmelerin, hatta bakış açısı değişikliklerinin veya ilişkilerdeki tersine dönmelerin üzerinde olduğu kadar dar anlamdaki zıtlasma ilişkilerinin üzerinde iş görürler”(1995: 8).

Başta retorikte, güzel konuşmanın bir sanatı olarak değerlendirilen ironi, insanları kandırmak veya kandırmak için kullanılan bir söz hüneri olarak görülür. “*İroni, bir şeyler söyler gözüküp başka bir şeyi ima etmekten çok iki ayrı şey söyler gözüküp, aslında ikisini de kastet(me)mek biçiminde tanımlamaya daha uygundur*”(Cebeci, 2016: 282). İroni, felsefenin de dikkatini çekmiş ve onda doğrudan anlatma özelliğini kazanmıştır. Felsefenin evi olarak görülen ironi, bu sahada, kader gibi fizikötesi olayları açıklamada da kullanılır.

John Ayto, *Kelime Kökenleri Sözlüğü*'nde Grekçe ‘*éironeia*’ fiil köküne dayandırdığı ironiyi “*Tartışmada rakibini oyuna getirmek için bilmiyor gibi görünmek*”(Akt. Taşdelen, 2007a: 53) şeklinde tanımlar. Bu yönüyle ironi bir nevi bilmezlikten gelme sanatı olan ‘*tecâhül-i arif*’e benzer.

Tarihsel süreç içerisinde birçok tanımlamaya maruz kalsa da ironi, bir gerçeği ima yoluyla, alaylı bir üslûpla, eleştirel bir bakış açısıyla anlatma manalarına gelir. Bu yönüyle “*İroni ilk bakışta, söz, yazı, davranış vs. yollarla ortaya konan ve biri açık, biri de bu açık ifadenin zıddını ima eden gizli bir anlamdan oluşan, iki katmanlı bir yapı biçiminde görünür*”(Cebeci, 2016:281). Bu görünüm, ironiyi daha çok kinaye ve tariz karışımı bir konuma taşır. Kinayede söylenen çift katmanlı sözün mecaz olanı kastedilirken tarizde ise söylenenin zıddı vurgulanır. Bu yönüyle ironi, kaynaklarda “*Söylenmek istenen şeyi, zarif bir şekilde bir nükte ile tam tersini söyleyerek anlatma sanatı*”(Ayverdi, 2005: 3035) olarak tanımlanan tarizin işleyişine de çok yakındır. Bu durumda ironi, tarizle kinayenin bir bileşimi olarak da görülebilir. Çünkü ironi, çoklukla mecaz olan ikincil anlamı ve çoğunlukla söylenilenin zıddını işaret eden eleştirel/alaysamalı bir “karşıt”ı ifade eder. Bu durumda ironiyi çoğunlukla “*söylenilenin tersini ima eden kinayeli bir söyleyiş*” tarzı olarak görmek gerekir. Nitekim mecazla kinayeyi karşılaştırdıktan sonra ironinin kinayeye benzer olduğu fikrine ulaşan Quintilian da kinaye ile ironi arasındaki ilişkiye şu sözlerle dikkat çeker:

“Quintilian bir sözcüğün “özü” bir kullanımının, o sözcüğün “normal anlam”ından farklılık göstermesi halini ifade eden “mecaz” (trope) kavramı ile bazen bütün cümle ve pasajların dâhil olduğu daha büyük “semantik birim”lerin, taşınmaları beklenen “normal anlam”dan farklı kullanılması halini ifade eden “kinaye”yi (figure ya da scheme) birbirinden ayırır. Buna göre, mecaz daha kolay anlaşılırken, “kinaye”nin anlaşılması daha zordur. Quintilian ayrıca “kinaye”nin “anlamla söz arasındaki zıtlık”ı ifade açısından daha ileri bir aşama olduğu kanısındadır. Bu açıdan, ironi bir “kinaye” olarak kabul edilmelidir”(Akt. Cebeci, 2016: 263).

İronide, ironist bildiğini bilmez, gördüğünü görmez, duyduğunu duymaz bir edaya sahiptir. Burada ironiyi yapan kişi, bildiklerini bilinmezlikle, gördüklerini görünmezlikle, duyduklarını duyulmazlıkla maskeler. Çünkü “*İronik anlatımın ilk ögesi gizlemektir. Yazar aslında gerçeği bilmektedir; ama bilinçli bir bilmezlik sergiler. Dışarıdan bir gözle, safça bu karşıtlığın farkında değilmiş gibi ‘öylesine’ anlatır. Ama kurgu ve atmosferi bu gizlenmiş, saklanmış gerçeğin daha etkili anlaşılmasına yönelik oluşturur*”(Tosun, 2007: 84). Kurbanın giz perdesini aralaması, bir başka ifadeyle gerçekle yüzleşmesi ve bunun idraki için bir süre uğraş vermesi, hemen her ironik anlatımın başat amacıdır.

Eagleton’ın nükte ile ilgili tespitleri akla ironiyi getirir. Zira o, nükteyi eleştirel niyetin ateşlediği zekâ işi bir mizah türü olarak görür. Ona göre “*Nüktenin sivri bir amacı vardır, bu yüzden bazen ince kılıçla dürtmek ile karşılaştırılır. Hızlı, düzgün, düzenli, çevik, yanıp sönen, göz kamaştırıcı, maharetli, sivri uçlu, çatışan, gösterişli yönleriyle ince kılıç benzeri bir şeydir fakat aynı zamanda delebilir, yaralayabilir de*”(2020: 120). “Nükte” özelinde dile getirilen bu perspektif, aslında ironi kavramını karşılar. Eagleton’ı böyle düşündüren unsurlar, meseleye burada kuramsal bakmamak, mizah ve ironiyi birbirinin yerine geçebilecek şekilde ele almaktır. Zira buradaki “nükte” mizahın alt türü olarak görülen ya da mizah çevresinde ele alınan bir söylem olan ironi ile de izah edilebilir.

İroni, genellikle bir söylem veya metnin olağan akışı içerisine kendini belli etmeden sokulur. Böylece ironi ile etkileşime giren okur, bir süre sonra tamamen şok olmaktan kendini kurtaramaz. Çünkü “*İroni, mantıksal bir çarpılmadır... Çünkü kastettiği şey, söylediği şey değildir*”(Taşdelen, 2007a: 53-54). İroni, gücünü saklanma süresinin uzunluğundan alır. Bu nedenle hemen anlaşılan mizahi söylemle, aşama aşama kavranan ironik söylem bir tutulmamalıdır. Çünkü mizahta tepki, daha çok gülmeye ortaya konulurken ironide şaşkınlık ve hayretle tecelli eder.

İroni bir tür “*mesafe koyma*” eylemidir. Onda, söylenilenle kastedilenin arasını açmak esastır. Ne şekilde olursa olsun, ironist, yarattığı ironik yapı sayesinde ulaşmak istediği sonuçla arasına ne kadar uzun bir mesafe koyabiliyorsa o derece başarılı sayılır. Zira “*İroninin bütün başarısı kelimeler veya olaylar ya da bunların yer aldıkları metnin arasındaki mesafenin (uzaklaştırma) kullanılmasına dayalıdır*”(Boynukara, 1993: 118). İronik yapıda, çeşitliliği içinde alaysamalı söz eylemini karakterize eden en iyi kavramın ‘*mesafe*’ olduğunu savunan Hamon, ironi-mesafe ilişkisini şu sözlerle dile getirir:

“Bir anlatının başkasının anlatısıyla olan mesafesi; anlatıcının kendi anlatısıyla arasındaki mesafe; bir anlatıcının kendi gerçek gönderge bağlamıyla olan mesafesi ve son olarak anlatının içinde, bu anlatının birbirinden kopuk iki ögesi (bir karşılaştırılan, bir sebep ve onun sonucu, bir teşhis ve ona yol açan tahminler vs.) arasındaki mesafe”(1995:9).

Buradan hareketle ‘*ironik mesafe*’nin duruma göre; ironistin kendisi ile söylemi, ironistle kurban ve ironi ile kurban arasına konulan bir kavram olarak ele alındığı söylenebilir.

İronik yapıda araya konulan mesafe, hemen her durumda ironiste fayda sağlayan ‘*kaypak*’ bir zemin oluşturur. Mesafe; ironisti, bağlama veya kişiye göre değişebilen örtük eleştirel söylemin cezai yaptırımından koruyan bir kalkan olabileceği gibi, kimi zaman da ironiste çıkarlarına uygun manevra imkânı sağlar. Nitekim ironi, ironiste her zaman açık kapı bırakan fonksiyonel bir söylemdir:

“Alaysılama bu durumda bütün toplumsal davranışlar gibi aynı anda hem söylem tarafından ve onun içinde inşa edilmiş olan anlamsal ve sözdizimsel mesafelerin aracılığıyla diğerine karşı ‘mesafeli kalmak’ ve hem de bir cezasız kalma durumundan (“Ben bunu söylemedim.”) ve bir etkinlikten (“Ben bunu bal gibi söyledim.”) yararlanma tarzına ilişkin olacaktır”(Hamon, 1995: 9).

İroni, “*Hem eleştiriselliği hem bilgece oluşuyla başarılı örneklerde esere derinlik katar*”(Ünal, 2015: 178). Özde eleştirel bir tavrın ifadesi olan ironi, mizahın tatlı sert yüzüdür. İronik söylemde bulunan kişi, ilk önce muhatabına gülümser ve onu olumlar/onaylar gibi görünür; fakat onun olumlaması ve onaması, gerçekte kurbanını olumsuzlaması ve reddetmesidir. İronist görünüşte mütevazıdır, saftır; ancak ironistin yüzündeki maske indirildiğinde, ardında parlak ve kurnaz bir zekâ belirir. “*Gerçekten de ironik tevazuun ardında her zaman fark ettirmeden karşısındakine iyi bir ders vermek,*

*fakat bunu örtük ve kinayeli bir şekilde, adeta saman altından su yürüterek yapmak isteyen eleştirel bir tavır vardır*”(Taşdelen, 2007a: 55). İroninin dolaylı yapısı, doğrudan reddetmekten, doğrudan karşı çıkmaktan daha acıdır. Dolayısıyla ironinin, düz mantıktan ve düz ifade biçiminden daha fazlasına ihtiyaç duyan, belirli ölçüde zihinsel birikim, kapasite ve yetenek isteyen bir söylem biçimi olduğu açıktır.

İroni öylesine kapsamlı bir kavramdır ki bu kapsam genişliği ona aynı zamanda karmaşıklık ve çağrışımsal zenginlik katar. İronin mecaza dayalı sanatın hemen her şekline sinen ya da onlardan beslenen bir yanı vardır. Dolayısıyla ironinin *‘alegori’*yle olan ilişkisini de bu doğrultuda değerlendirmek gerekir. Oğuz Cebeci, kinaye bahsindeki fikirlerine itibar ettiği Quintilian’ın ironi-alegori ilişkisi bağlamındaki değerlendirmelerine de katılır:

“Retorik ustası Quintilian’ın “ironi tanımı”, ironiyi “alegori” ile birlikte değerlendirmeyi gerektirir: Buna göre, “alegori bir şeyin sözüyle anlamının farklı, hatta bazen karşıt olması durumunu ifade eder. Özellikle bu ikinci durumda “ironi” söz konusu olmaktadır. İroninin varlığı ya “konuşmacının tonu”ndan, ya da ele alınan “konunun özelliği”nden yola çıkılarak bulunur”(2016: 263).

### 1.2.1. İronide Amaç/İşlev

İroni, yaşamın her yerindedir. Dolayısıyla her amaca hizmet edebilme potansiyeline sahiptir. Bu bakımdan bağlama göre araçsallaştırılabilir. Yalnızca sanatın malı olmadığı için ironinin amacını sınırlamak ve ona bir çerçeve çizmek güçtür. İroninin amacı noktasında Oğuz Cebeci, genel itibariyle ironik anlatımın temelde *“retorik ironi”*, *“satirik ironi”* ve *“höristik ironi”* olmak üzere üç kategoride ele alınabileceğini savunur:

“İroninin genel olarak kabul gören üç kullanım amacı vardır: Buna göre, ironi öncelikle retoriğe ait bir araç olarak konuşmacının sözlerini kuvvetlendirmeye yarar. Bunun dışında, satire ait bir araç olarak bireysel ve toplumsal zaafı teşhir etmekte kullanılır. Üçüncü amaçsa, okuyucuya bazı konularla ilgili bir “farkındalık” kazandırmaktır. Bu durumda retorik, satirik, höristik ironilerden söz edilebilir”(2016: 287).

İroni, bir tür *“söz hüneri”*dir; bu yönüyle retoriğe hizmet eder. Anlatıma canlılık katar, söylemi cilalar. Retorik ironi, günlük hayatta ve özellikle edebiyatta karşılaşılan bir ironi türüdür. Retorik ironiyi kullanan biri, söyleme/anlatıma canlılık katmayı hedefler.

Asıl amacı konuşmacının savlarını pekiştirmek, etkililiğini artırmak olan retorik ironide, ikircikli anlam üzerine inşa edilen söylem, hem estetik hem düşünsel bazda içerisine sindiği şey'in kalitesini/başarısını artıran bir özellik olarak görülür. Bu ironik tür, daha çok söylenilenin tersini kastetmeye dayanır. Zira bu tarz *"İronide ilke olarak, aynı anda hissedilen iki anlamdan daha derinde olanla yüzeyde olan arasında bir çatışma vardır. Ancak bu çatışma, anlamlardan birinin diğerini yok etmesi manasına gelmez"*(Cebeci, 2016: 291). İronik anlatımın zenginliği her iki anlamın da söylemden sökülüp atılmayan kalıcılığıdır.

İroni, olaylar ve durumlar karşısında insanın **"katlanma biçimi"**dir. Kierkegaard, ironinin doğaötesi bir alana ait olduğunu savunur. Onu böyle düşünmeye iten sebep, ironik anlatımın her zaman olduğundan farklı görünüşüdür. Zira ironi, iyi görünür, aslında kötüdür; kötü görünür, aslında iyidir; ciddi görünür, aslında kayıtsızdır ve gülünç görünür, aslında gerçekçidir. Onda hep başka bir hal vardır. Yani ironi, Kierkegaard'ın tarif ettiği gibidir: *"İroni metafizik çembere aittir; çünkü ironistin tek kaygısı, olduğundan farklı görünmektir. Bu amaç doğrultusunda ciddi sözlerini şakalarla, şakalarını ciddi sözlerle saklarken (Seylan'daki rüzgârlar gibi), iyi olmasına rağmen kötü gibi de algılanabilir"*(2020: 281-282). Bu doğrultuda ironi, reel yaşamın irreel görüntülerini üreten bir mekanizmadır. Bir başka deyişle *"İroni, bir tür gerçeğe katlanma biçimidir"*(Taşdelen, 2007a: 65).

Soren Kierkegaard, ironin ironiyi yapan kişi için **"kişisel haz alma"**sını sağlayan bir amaca da hizmet ettiğini düşünür. Bu yönüyle ironi, sanata benzer. Çünkü sanatsal ürünlerin hemen hepsi de yaratıcıları için bir tatmin sahasıdır. Sanat, sanatçının kendi tasarrufunda kurguladığı, sınırlarını tayin ettiği bir haz ortamıdır. Nihayet ironi de sanatın vazgeçilmez enstrümanlarından birisidir. İşte bu çok boyutlu/katmanlı enstrüman, birçok sanatsal alanda, olduğundan farklı görünen sanatçıların özgürlüklerinin tadını çıkarabilmelerine olanak sağlayan bir amaca hizmet eder. *"İronist kendisini olduğundan farklı gösterdiği zaman, amacının insanları buna inandırmak olduğu düşünülebilir. Ancak asıl amacı, kendisini özgür hissettirmektir ve bunu ironi elde eder. Bu yüzden ironin dışsal bir amacı yoktur, amaç kendi içindedir"*(Kierkegaard, 2020: 281).

İroni, **"eğlendirici"**dir; fakat onun en çok kullanılma nedeni, **"eleştirmek"**dir. Zira *"Amacı eğlenmek değildir. Eğlenmekten hoşlanır gibi görünse de gerçekte ciddidir. Amacı eleştirmektir"*(Taşdelen, 2007a: 65). Her ne kadar masum gibi görünse de onda güçlü bir

yıkma, hizaya getirme ve yönlendirme kapasitesi vardır. Bu durum ironinin türsel benzerleri mizah ve hicivde de mevcuttur. Hemen hepsinde eleştiri şöyle ya da böyle vardır. Cebeci'nin “*satirik ironi*” kavramsallaştırması, gramatik açıdan aslında birbirine çok yakın iki ismin öbekleşmesi olarak görülebilir. Çünkü tıpkı satir gibi ironi de özünde yermeyi amaçlar. Ama ironi eleştiriye kırıp dökmeden, inceden inceye yapar. Bu da satirle arsasındaki en önemli ayrım olarak görülebilir.

İronik söylemin eğlendiriciliği bağlamında onun sahip olduğu iki nitelik daha vardır. Bunlar *hız* ve *ekonomiklik*dir. Çünkü ironi hem yoğun anlamlar içeren kısa söz ve ifadelerden oluşması hem de amacı kestirmeden ima etmesi yönüyle ekonomiktir; söylem ve algı düzleminde ise çok kısa sürede anlamlandırılması yönüyle de hıza bağlı bir süreçtir. İşte bu iki durum, haz duygusunun ortaya çıkmasını/eğlenmeyi sağlar. Wayne C. Booth ironinin bu yönüne şöyle temas eder:

“Genelde zaten [ironilerin] hepsini birden ‘bir anda’ algılarız ve bu, yazarların olduğu kadar okurların da benzer şekilde böyle güçlü bir silah olan ironiden neden bu kadar keyif aldığıyla ilgili bazı açıklamalar barındırabilir. Belki de başka hiçbir insan iletişimi türü bu hızda ekonomiyle çalışmaz” (2016: 43).

İroninin iletişimde gözlenen bu sıra dışı niteliği, hemen her alanda neden ona bu denli itibar edildiğini açıklar. Çünkü söze dayalı neredeyse hiçbir söylem şekli, ironinin bu özelliğine erişemez.

İroni, en ciddi konuları, olayları veya kişileri bile gülünç hale sokabildiği gibi komik durumları ciddiyete dönüştürebilir. Eleştirinin emrinde zekâ ile ortaya konulduğunda ironi, rakiplerini yere serebilen “*yıkıcı bir güç*” olur. Bu durumda ironi; erişilmesi güç, saygın ve dokunulmaz görülene sıkılan zekice kamufle edilmiş bir kurşundur. İronist, güç sahiplerini, muktedirleri, ya da herhangi bir sebepten ötürü karşına aldığı muhataplarını söylemine yansıyan bu etkili ve sarsıcı gücünden hareketle yerer. “*Bu nedenle, bir gücü, bir iktidarı sarsmanın en güzel yolu, ironik bir tarzda iğnelemek ve gülünç hale getirmektir. Gülünç hale gelen, artık korku ve saygı uyandıracaktır. İroni sarsıcı bir silahtır*” (Taşdelen, 2007a: 62). Çağlar boyunca ironi, genellikle bu doğrultuda kullanılmış, ardına saklandığı komiğin/gülücün/mizahın gölgesinde her zaman etkinliğini ve sarsıcılığını muhafaza etmiştir.

İroninin ironist penceresinden bakıldığında egoyu yücelten bir yanının olduğu görülür. İronik bağlamı oluşturan bir iradeye sahip olduğunu gören ironist, bunu “*kendini*

*yüceltme*” aracı olarak da kullanabilir. Kurbanının yıkılışının üzerine kendini ikame eden ironist, adeta şahsında tanrısal bir güç görür. Kierkegaard’ın da ironisti konumlandığı noktalardan birisi “*tanrısallık*”tır. Ironist, yaptığı iş icabıyla “*özgür(lük)*”dür ve bu yüzden ironik özden aldığı güçle kendisini, her şeyi tersyüz edebilme güç ve kudretine sahip addeder. Kierkegaard bu durumu şu sözlerle dile getirir: “*Tanrımız göklerde, ne istediye onu yapmıştır. Bizim ironist yerdedir ama o da aynı şeyi yapar*”(2020: 314).

### 1.2.2. Tarihsel Süreç İçerisinde İroni

Batı’da geçmişi köklü olan ve çok eski kaynaklara, şahıslara dayandırılabilen ironi kavramı, genel hatları ile üç safha geçirir. *Antik Dönem*, *Romantik Dönem* ve *Modern Dönem*, ironinin evrilişine kaynaklık eden, genel kabul görmüş evreler olarak dikkat çeker.

Batı’da ve ülkemizde bilinen ya da yaygın olan ironi kavramının tarihi, Antik Yunan dönemine dayanır. İroninin Sokrates ile sistemleştirilmeye başlandığı düşünülmektedir.

“İroni tarihine yönelen araştırmacılar, genel olarak, eski Yunan filozofu Platon’un, diyaloglarında hocası Sokrates’e ilişkin olarak yarattığı “temsili karakter”i bir başlangıç noktası sayma eğilimindedir. Diyaloglardan öğrendiğimiz kadarıyla, Sokrates, çirkin, şişman ve gülünç görünümlü bir insandı. Buna karşılık, eşi bulunmaz bir zekâya ve kişiliğe sahipti. İşte Sokrates’in “dış”ı ile “iç”i arasındaki bu farklılık ironi tarihçileri için kavramın simgesel özünü oluşturur”(Cebeci, 2016: 259).

Antik Çağ’da Sokrates şahsında ortaya çıkan ve yüzyıllar boyunca ironi denilince ilk akla gelen ironi türüne kaynaklık eden *Sokratik ironide* muhatabın yenilgi, mahcubiyeti veya tahkir edilmesi temel amaç değildir. Burada amaç, retoriğin bir enstrümanı olarak ironik söylem aracılığıyla muhatapla düşünsel uzlaşımın sağlanmasıdır. Sokratik ironi, hem antik süreçte hem de sonrasında bir ukalalık olarak görülmüştür. Olumsuzlanan bu nitelikleri yüzünden bu dönemde ironiye negatif bakılır. Sokrates ile aynı zaman diliminde yaşayan Aristophanes için de durum bu şekildedir. Zira ünlü komedyacı Aristophanes için ironi, yalanı da içinde barındıran bir laf kalabalığıdır.

İroni kavramının tarihsel gelişimi, bir boyutu ile de Aristoteles’e dayanır. Aristoteles, ironi kavramını, kişinin kendi kendisini önemsiz göstermesi çerçevesinde tanımlar. Bu kapsamda ironi, “övünme”nin zıddı olarak görülür. Aristoteles, ironiyi *eiron* ve *alazon* kavramlarından yola çıkarak açıklar: “*eiron kendi kendisini kötüleyen*” bir

*karakterdir ve sürekli övünen alazon'la karşıtlık oluşturur. Bu durumda, eiron kavramı "olduğundan daha kötü gözüken" bir kişiliği temsil eder. (Cebeci, 2016: 260).*

*Eiron, kavramına ünlü ilk çağ felsefecisi Anaximenes'in Letter to Alexander adlı yapıtında da rastlanır. Anaximenes'e göre ironi "Bir şeyi söylerken ya da bir eylem önerirken bunu söylemiyormuş ya da önermiyormuş gibi konuşmaktır"; bu açıdan, retoriğin bir alanı olarak kabul edilmektedir. Bu kavram, özellikle "övgü" ve "yergi"nin zıt amaçlarla kullanılması hallerinde geçerlidir"(Cebeci: 2016: 261).*

*Çağdaş ironinin doğuşunda, insanın birey olduğu yolundaki bilinçliliğinin artmasına paralel biçimde, "edebiyat eseri olduğunun bilincindeki edebiyat eserleri"nin yaygınlaşması da büyük bir rol oynamıştır. Cervantes'in Don Kişot'u (17. Yüzyıl) ve Sterne'ün Tristram Shandy'si (18. Yüzyıl) bu alanın en önemli ve öncü yapıtlarıdır"(Cebeci, 2016: 268). Dolayısıyla özellikle Don Kişot, roman türünün dünyaca kabul gören ilk eseri olmasının yanında ironik yapısıyla da dikkat çeken bir yapıt olarak önemli bir gelişimin kıvılcımı olarak görülebilir.*

*Avrupa'da 1789 Fransız devrimi sonucu sanatta romantik bir dönem başlar ve ironinin asıl gelişimi bu süreçte olur. Fransız devrimiyle birlikte gelişen romantizmde romantikler; insanı sanatın merkezine alarak sanatı ve sanatçıyı yüceltmıştır. Birçok romantik sanatçı, ürünlerinde ironiden yararlanarak bir çeşit romantik ironi kavramını oluştururlar. "Bu dönemde ironi; melankolik bireyin sonsuz yaşam karşısındaki acziyetinin yansımaları ve onun sonsuzluğu arzulanmasının ifade biçimi olarak görünmektedir"(Alay, 2015: 120).*

*Antik Çağ ve sonrasında romantik döneme değin ironi, kişiler arası bir ilişki olmaktan uzaklaşır. Bu süreçte ironi, retorik bir araç olarak kullanıldığından, kişilerden ziyade anlamlar arasındaki hiyerarşiye odaklanır. Yüzeysel anlam ihmal edilirken ima edilen anlam üstün görülür.*

*"Romantik dönemde ironi, pusulasını yeniden kişiler arası hiyerarşiye döndürür ve artık yazarın metindeki varlığını sürekli olarak sezdirerek vurgulanması ile hiyerarşik ilişki bu kez, bir anlamda sözün öte anlamı olarak alınabilecek yazar ile yüzeysel anlamı olarak alınabilecek izleyici arasında yeniden kurulur"(Güçbilmez, 2005: 342).*



Romantik ironinin ilk örneklerini verenlerin başında Shakespeare gelir. Onun takdir gören diline bu ironik tavır hâkimdir. Shakespeare'in ironi tarihinde oynadığı role Güçbilmez şu sözlerle açıklık getirir:

“Şöhretini ve başarısını büyük ölçüde kullanmakta usta olduğu dile borçlu olan Shakespeare'in metinlerini kurarken söz ironisinden mümkün olan her fırsatta yararlandığı görülür. Hemen hemen bütün oyunlarında çift anlamlı sözler, sözün muhatabının kimi zaman aklını karıştırır, kimi zaman yanlış yönlendirir; kimi zaman da sözün öte anlamı, sözün muhatabı olan oyun kişinin zihnini sıyrıp geçer ve sadece izleyicinin algısında bir yere oturduktan sonra anlam bütünlüğüne kavuşabilir”(2005: 63).

Shakespeare'e kadar daha çok retoriğe bağlı bir söz oyunu olarak görülen ironi, onunla birlikte edebî metinlerde sanatsal yapının işleyişinde görev almaya başlar. Zira “*Shakespeare ile birlikte ironi giderek, retorik ve dramatik bir anlatım aracı olmanın yanı sıra, kurgusal/biçimsel bir özellik kazanmaya başlamış, yazarın sanat anlayışını ve dünya görüşünü metnine biçimsel düzeyde de yansıtmasının mümkün olabildiğini göstermiştir*”(Güçbilmez, 2005: 73).

18. yüzyıla gelindiğinde ironi konusunda romantik sanatçılardan ve kendinden önce gelen birçok sanatçıdan farklı düşünen Hegel'le karşılaşılır. Zira Hegel, ironiye karşı mesafelidir. “*Hegel, Schlegel'in yücelttiği ironinin hiçbir şey olmadığını, hatta bireyi boş, anlamsız hale getirdiği için yıkıcı bulduğunu ifade eder*”(Karadikme, 2006: 24). Hegel, ironiyi sorumsuz addedip her şeyi oyun olarak algılamasını, yüce gerçeklikleri basite indirgemesini sevimsiz bulmaktadır.

İroni kavramı üzerine yoğunlaşan filozoflardan birisi de 19. yüzyılın ilk yarısında yaşayan Soren Kierkegaard'dır. O, ironinin bir yandan her şeyi kapsamaya çalışırken diğer taraftan da içsel bir yıkımla kendisini yok ettiğini savunur. Ona göre ironi, “*Yaşlı bir cadı gibi önce görebildiği her şeyi, ardından da kendisini yiyip yok etmek için olağanüstü çaba gösterir*”(2020: 65). Böylece ironi, ilkin kendisini ardından da temas ettiği varlık evrenini soyutlayarak ontik gerçekliğini bir tür “yokluk”un üzerine inşa eder.

Modern sonrası dönemde ironinin ironiyi yapanı yücelten, onu kutsayan ya da ilahlaştıran niteliği, yerini ironik söylemin kendisine bırakır. İroni kurgusal yapıda kendisi olduğu için değerlidir.

“Çoğul anlamların aynı anda, aynı oranda geçerli olması, son tahlilde bir tür anlam yokluğu olarak değerlendirilebilecek olsa bile, ironi tarihi içinde ele alındığında bir başka değişim momentini göstermektedir. Artık yazarın metin karşısında izleyici/okur ile karşılaştırıldığında, ‘söz söylemiş’ olan kişi olmaktan ötürü bile üstünlüğü yoktur”(Güçbilmez, 2005: 342).

Bu durumda okurun dikkati ironistten ziyade ironinin kendisine yönelir. İroni artık geleneksel arka planda ve romantik çağda olduğu gibi felsefî bir kod ve retorik bir biçim olmaktan öte, sanatsal bir ürünün kurgu ve biçimine dair bir araç olarak görülmeye başlanır.

“19. yüzyıl sonunda ironi sözcüğünün daha önceki retoriğe bağlı tanımları ve erken dönem romantiklerinin yüklediği felsefî anlam önemini yitirmeye başlamıştır. Geline nokta ironi, mizah gücüyle, espriyle, zekâyla birleştirilmeye başlanmış; özellikle Bernard Shaw ve Oscar Wilde gibi üstün yazarların elinde dili, toplumu, sistemi zekice eleştiren bir yaklaşım olarak ifadesini bulmuştur”(Karadikme, 2006: 28).

19. yüzyılın sonlarından itibaren ironi, espri/gülmece ve zekâ ile ilgili bir kavram olarak algılanmaya başlar. Modernizm sonrası olarak ifade edilen bu dönemde, “*İroninin bütün kazanımlarını sentezlediği, hiçbirini reddetmeden alımlayıcı odaklı bir oluşuma dönüştüğü görülmektedir*”(Güçbilmez, 2005: 334). Bunun bir sonucu olarak da edebî eserlere yönelik “ironik” ithamı, öncekinin aksine olumlu bir değerlendirme olarak görülür.

20. yüzyılda, özellikle Cleanth Brooks’un ironi kavramını lirik şiire uygulamasıyla, ironinin yeni bir tanıma ulaştığı da burada belirtilmelidir. Brooks’a göre ironi, “*dış dünyaya yönelik bir açıklama*” ve “*bu açıklamanın anlamı*”yla ilgili olmaktan çok, bir şiirin parçaları arasındaki gerilim”le ilgili bir kavram olarak değerlendirilir.” Bu durumda 20. yüzyılla birlikte ironi, artık felsefî bir kavram olma niteliğini ve Sokratik ironideki taşıdığı anlamını kısmen de olsa yitirmiş görünür (Cebeci, 2016: 273).

Çağdaş edebiyat kavramının 20. yüzyıldaki en önemli yazarlarından biri olarak görülen Frye göre ironi, düzenleyici ve kapsayıcı formların bir unsuru olarak ele alınır. Frye’de ironi; yazar, konu ve okur hiyerarşisiyle birbirine bağlıdır. Frye’nin oluşturduğu hiyerarşik düzende, eğer anlatının kahramanı, doğası gereği, diğer insanlara üstünse “mit”; bu üstünlük nitel değil de nicelse “romans”; eğer nicel olarak diğer insanlardan üstün fakat

genel çevreden üstün değilse “yüksek yanılısama”; eğer ne diğer insanlardan ne de genel çevreden üstünse “alçak yanılısama”; eğer izleyiciye göre güç ya da zekâ olarak aşağı durumdaysa “ironi” ortaya çıkar (Cebeci, 2016: 274-275). İçinde yaşadığımız çağın ironik bir çağ olduğunu savunan Frye’ye göre bu durumda “*Çağdaş izleyiciler Antik Çağ izleyicilerine göre daha üstün bir konumdadır. Bu açıdan ironi, çağımızın ayrıcalıklı formudur da diyebiliriz*”(Cebeci, 2016: 275).

20. yüzyılla birlikte ironi sanatın, özellikle de edebiyatın hemen her türünde olmazsa olmaz bir söylem tekniği olarak görülür. Bunda bu yüzyılın bilim ve teknoloji alanında büyük ilerleme kaydetmesinin payı büyüktür. İroninin 20. yüzyıl edebiyatında yaygın oluşunun nedenini Kenneth Burke, bir zamanlar yerli yerine oturmuş değerlerin altını oyma eğilimine giren ruhbilim ve insanbilim gibi ‘görecelik taşıyan bilimlerle birlikte yaşıyor olmamıza bağlar (O’Conner, 2009: 61). Kenneth Burke örneğini veren O’Conner, ironinin dünü ile bugününü karşılaştırarak 20. yüzyılda daha çok kullanıldığını nedeniyle birlikte şöyle saptar: “*Dinsel ve toplumsal kanuların görece tek örnek olduğu dönemlerde, kuşku ve ironici bir yapıya daha az gereksinme duyarız; oysa bu gibi dönemlerde bile ironi, bir nitelendirme, mükemmelleştirme aracı olarak işlev görür*”(2009: 61). Özgür düşüncenin önündeki engellerin kalktığı, birey kavramının kıymetlendiği zaman dilimi olan bu yüzyıl, aynı zamanda endişelerin ve eleştirel düşüncenin de çoğaldığı bir dönemeçtir. Dolayısıyla böyle bir dönemde, bu işi iyi bir şekilde icra edecek araç, şüphesiz ironidir.

20. yüzyıl, sanatta ve düşünce dünyasında ortaya çıkan farklı birçok yaklaşımla ironinin çeşitlenip dal budak saldıği en parlak dönem olarak görülebilir. İroniyi alegori-sembol bağlamında irdeleyen Paul de Man; sözlü ironi-düşünce mecazı ayrımı üzerinden çağdaş ironi okuması yapan Heinrich Lausberg ve ironi kavramına katkıda bulunan D. H. Green, Linda Hutcheon gibi diğer önemli isimler de 20. yüzyılda dikkat çeker.

İlkel dönemden beri kullanılagelen ironi kavramı, her toplumda farklı düzeylerde gözlenebilir. Yazıya erken dönemde geçen milletlerin metinlerinde aranıldığında kolayca bulunabilecek bir söylem tekniği olan ironi, günümüze gelene değin farklı bakış açılarına ve değerlendirmelere tabi tutulur. Özgür düşüncenin vücut buluşu ve ifadesi perspektifinde siyasal yönetim şekillerinin sanata olan etkisi göz önünde bulundurulduğunda monarşik yönetim şekliinden demokratik yönetime geçiş, ironinin de gelişimi ile doğrudan ilişkilendirilebilir. Başlarda yasaklanan, horlanan, hoş görülmeleyen ironi, romantizmin de

etkisiyle modern dönemde felsefenin boyunduruğundan çıkarılıp sanatın alanına girmeye başlar. Bu süreçte ironi, evrilerek çeşitlenir; salt retorik bir araç olmaktan çıkıp metinlerin yapısına ve dil özelliklerine etki eden bir söylem gücü kazanır. Günümüzde ise özellikle postmodern yapıtların yapıtaşlarından birisi olarak işlem görür.

### 1.2.3. Türk Edebiyatında İroni

İroni, Türk edebiyatına yabancı bir terim gibi görünse de özü itibariyle insanın olduğu her yerde vardır. Nitekim Türk edebiyatının çok eski zamanlarında da onun izine rastlanır. Sözlü edebiyatta, kimi ironik ifadeler görmek mümkündür. Halkın ortak malı olan sözlü ürünlerde özellikle eleştirinin bir formu olarak ironinin kullanıldığı görülür.

Türk edebiyatında ironinin terimsel olarak kullanımını Tanzimat sonrasında başlasa da Tanzimat öncesi birkaç kaynakta “ironi” kavramından bahsedildiği görülür.<sup>4</sup> Şemseddin Sami'nin 1882 yılında yayımlanan *Kâmus-ı Fransevî*'sinde ise *ironi* ve *ironik* sözcükleri şöyle geçer: “*İronie: İstihza, acı bir istihzâ. Ironique: İstihzalı, istihzâ-âميز, istihzâ-âميز bir cevap. Ironiquement: Müstehziyâne*”(1905: 1295).

İronik özün farklı şekillerde ifadesi olan istihza, kinaye, tecahül-i arif, mecaz, hiciv, taşlama ve yergi gibi art terimler öteden beri Türk edebiyatının farklı dönem ve kollarında mevcuttur. Nitekim dikkatle incelendiğinde, birçok hiciv ve taşlama örneğinde ironik söyleme rastlamak mümkündür.

Halk şiirindeki taşlamalar, tematik anlamda eleştirel tutumun dile getirildiği çoğu kez hiciv, mizah düzleminde sentezlenen bazen de ironik yapılarıyla değerlendirilen nazım örnekleri olarak göze çarpar. Nitekim 14. yüzyılın sonu ile 15. yüzyılın ilk yarısında yaşayan bir tekke şairi olan Kaygusuz Abdal, kaleme aldığı şathiyeleri ile ironik anlatıma yaklaşan bir isimdir. O, güldürü öğeleriyle harmanladığı şiirlerinde alay ve yergiyi de kullanmak suretiyle din ve inanç ekseninde ilginç dizelere imza atar. Onun meşhur: “*Kıldan köprü yaratmışsın / Gelsin kulum geçsin deyü / Hele biz şöyle duralım / Yiğit isen geç a Tanrı*” dizeleri, ironi ve mizahın iç içe geçerek kullanıldığı bir dördlük olarak yüzyıllardır dikkat çeker.

<sup>4</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz.: (Tuğluk, 2016: 53, 54)

Anonim edebiyatın nükte, zekâ ve komik unsurlarını bünyesinde toplayan fıkralar, toplum tarafından her zaman ilgi duyulan bir türdür. Türk edebiyatında da fıkra denilince akla gelen ve ironist kimliği ile de öne çıkan nüktedan Nasrettin Hoca'dır.

“Bu kişiliğin [Nasreddin Hoca'nın], Moğol istilaları ve buna bağlı çeşitli felaketlerle karşılaşan Anadolu insanının, mevcut ideolojik sistemi sorgulamaya başladığı bir çağda ortaya çıktığını, Hoca'nın bu “sorgulama”nın “komik ve ironik çehresi”ni oluşturduğunu söyleyebiliriz. Söz konusu sorgular, “Hoca'dan önceki dünya”nın değerlerinin Hoca'nın da içine bulunduğu “yeni dünya”nın gerçekleriyle karşılaştırılmasına dayanır”(Cebeci, 2016: 265).

Nasreddin Hoca, zekâ işi mizahın bir türü olan ironiyi örnekleyen fıkraları ile dikkat çeker. Nasreddin Hoca'yı ironik bağlamda incelediği eserinde Ebru Şenocak onun bu yönüne şu sözlerle temas eder:

“Nasreddin Hoca, hayatın adaletsiz ve acımasız şartlarıyla mücadele veren insanların içine düşürüldüğü durum ve buna sebep olan insanlarla alay ederken, belli mevkilere bilinçli mesajlar da verir. Evinde yiyecek bir şey kalmayan Nasreddin Hoca'nın kuru ekmeğini alıp Akşehir Gölü'nde yüzen ördeklerin suyuna banıp atıştırarak, ördek çorbası içtiğini söylemesi; bayram gecesi eşinin yaptığı tatlının yatmadan önce yarısını, gecenin bir yarısı da diğer yarısını yiyip: ‘Hiç olmazsa karnımızda olsun.’ diyerek gönül rahatlığıyla uykuya dalması; hurmayı çekirdekleri ile birlikte yiyince, şaşırıp kalan eşine: ‘Hatun, hurmacı bana hurmaları, çekirdekleri ile birlikte tarttı.’ demesi; bir gün canı bol naneli çorba çekince, ağzı sulana sulana hayal kurarken, ansızın kapısının çalınıp, bir çocuğun hasta annesine çorba istemesiyle kendine gelen Nasreddin Hoca'nın: ‘Hey Allah'ım bizim komşular hayalden bile koku alıyor.’ diye söylenmesi yaşanan hayatın adaletsiz acımasızlığıyla dalga geçerken, değiştirilemez acı sonun sebeplerini irdeler”(2007: 24).

Türk edebiyatında mizahla ironinin eserlerde yer alış süreci koşturur. Zira ironi kavramı 19. yüzyılın sonlarında ancak Türk edebiyatında kullanılır. Dolayısıyla Türk edebiyatında ironi kavramını mizahın bir parçası olarak görmek ve değerlendirmek gerekir. Bu durumda anlamsal kapsamı çok geniş olan *mizah*'la benzer özellikler içermesi, ironinin Türk edebiyatı tarihi içerisindeki süreçte mizah ekseninde değerlendirilmesi gerekliliğini oraya koyar. Mizah başlığında, halk edebiyatının önemli masal figürü olan *Keloğlan*'ın ve

onun etrafında gelişen trajikomik anlatıların birçok ironik yanı mevcuttur. Yine geleneksel halk tiyatrolarımız *Karagöz, Orta Oyunu Meddah ve Köy Seyirlik Oyunları* 'nın da ironi ile ilişkilendirilebilecek yönleri vardır. Ancak bu durum, ortaya konulacak örneklerle ayrı bir çalışma sahasının işidir.

İroninin eleştirel tavrın ifadesi oluşu göz önüne alındığında, aynı niyetle ortaya konulan hicivle benzerliği de görülmüş olur. Hiciv, Divan edebiyatında çok sık kullanılan başlı başına bir türdür ve Türk edebiyatında bolca örneği vardır. Bu bağlamda ele alınabilecek şiirlerde ironik söylem biçiminin de rahatlıkla tespit edilebilmesi olağandır.

Divan edebiyatında hiciv alanında ilk örneklerden olan *Harnâme*'si ile ünlü Şeyhî, bu türle adeta özdeşleşen ve *Sihâm-ı Kaza* adlı eseri ile anılan Nefî; aslında kaside ve gazelleri ile ön plana çıkmasına rağmen kendisine bağlanan maaşın verilmemesinden dert yandığı *Şikâyetnâme*'si ile meşhur Fuzulî ve birçok Divan sanatçısı hiciv türünü örnekleyen eser kaleme alır. Bu tarz metinlerde yergi unsurlarının yanı sıra kısmen de olsa ironik öğelere rastlanır.

İroninin Divan şiirinde kullanımını örnekleme açısından Nefî'nin bir hicviyesi burada anılabilir. Hicviye şairin, Gürcü Mehmet Paşa tarafından haksız yere görevinden azledildiğini düşünmesi üzerine kaleme alınır. Şiir, Gürcü Mehmet Paşa'ya ağır hakaretler, hatta sövğu sözcükleri de bulundurmasının yanında ironik öğeler barındırması ile de dikkat çeker:

...

Bu kadar cürm ile sen sağ olasın da yine ben  
Vacibü'l-katl olam ey batek-i azlem a köpek

...

Kâfirim ger seni hicv ettiğime nâdim isem

Hak huzurunda ne kadar çerb çalarsam a köpek...(Dilçin, 1997: 265-266)

Nefî, kasidesini '*köpek*' redifi ile inşa etmek suretiyle hicvin muhatabına ağır ithamda bulunur. Bu, hicivde aşırıya kaçtığıın göstergesidir. Ancak bu beyitlerdeki kimi söylemler, ince bir eleştiri biçimi olan ironinin de örneklenmesi bakımından önemlidir. Nefî kendisinin katlini vacip olarak gören Gürcü Mehmet Paşa'ya hitap ederken "*Bu kadar suçla sen sağ ol/yaşa; ben de öleyim*" şeklinde seslenir. İşte bu söylem, tam anlamıyla ironiktir. Zira Nefî, burada söylediğinin tersini kastetmektedir. Asıl ölmesi gereken, kasidesi boyunca suçlarını sayıp döktüğü Gürcü Mehmet Paşa ve onun ricaliye

kendisinin ölmesi gerektiği ironisini kurar. Bu söylemle Nef'î, ifadenin tersini kasıtlı sözlü ironi örnekleme verir. Yine kendisini “*kâfir*” olarak nitelemek suretiyle şair, kendini azımsama ironisine yaklaşır.

Kaleme aldığı hicivleriyle tanınan ve Osmanlı'nın son dönemlerinde yaşayan Şair Eşref'in de kimi şiirlerinde ironik söyleme rastlamak mümkündür. Yazdıkları yüzünden tıpkı Nef'î gibi başı dertten kurtulmayan Eşref'in aşağıdaki beyti, insanlardan yıldığının ironik bir ifadesidir:

Gözlerim ebnâ-yı âdemden o rütbe yıld kim  
İstemem ben Fâtiha tek çalmasımlar taşıımı (Öngören, 1998: 155)

Şair Eşref'in yukarıdaki beyti, eleştirinin alçak tonu olan, kurgulanması ve alımlanması hiç de zor olmayan bir ironi türü olan sözlü ironiye güzel bir örnek teşkil eder. Zira sözlü ironi, zor durumda kalan bireyin çıkmazlarını ve tepkilerini örtük bir anlamla ifade etme olarak ele alınır. Burada da Şair Eşref, sağlığında ona çokça eziyet eden insanların öldükten sonra kendisine bir hayrının dokunmayacağından dem vurur. Şair, mezar taşımlarından korktuğu insanlardan Fatihâ bile beklemez.

1860'ta yönünü Batı'ya çeviren edebiyatla birlikte ortaya konulan eserlerde ironi, daha çok görülmeye başlanır. Mizahla iç içe olan bu kavram, bir eleştiri aracı olarak şiir ve anlatılarda sıklıkla okurun karşısına çıkar. Bu süreçte döneminin birçok yazarı; yanlış Batılılaşma, mirasyedilik, esaret, görücü usulüyle evlilik gibi temaları eserlerine konu edinir. *Felâhun Bey'le Rakım Efendi*, *Sergüzeşt*, *Araba Sevdası* gibi romanlarda bu temalar, yer yer ironik ve eleştirel bir tutumla ele alınır.

Servet-i Fünûn hikaye ve romanlarında dramatik ironinin güzel örnekleri verilir. Özellikle Türk romancılığının önemli ismi Halit Ziya Uşaklıgil'in birçok öykü ve romanında ironik anlatım yönteminden yararlandığı görülür. Ironinin retorik ve söze dayalı şekillerinden çok dramatik formu, Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* ve *Mai ve Siyah* adlı romanlarında bariz bir şekilde görülebilir. Zira bu romanlarda yozlaşan aile yapısının ne gibi yıkımlara yol açabileceği, dramatik ironi örnekleme olarak okur karşısına çıkar.

Millî Edebiyat sürecinde kaleme aldığı öykülerle öne çıkan Ömer Seyfettin, eserlerinde sıklıkla ironiyi örnekleme bir yazardır. Onun “Efruz Bey” adlı anlatısı bu düzlemde değerlendirilebilir. *Efruz Bey* tiplemesinin başkahramanı olduğu yapıtında Ömer Seyfettin, onun şahsında devrinin aksayan yönlerini, cehaleti ve özentiyi mizahın

olanaklarından istifade ederek ironik bir dille eleştirir. Zira “*Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde ironinin kullanılmasından çok mizah ve bu yolla yapılan hicivle daha sık karşılaşılır. Bu da, özellikle Efruz Bey’in kahraman olduğu hikâyelerin ironiyle birlikte satir türünün nitelikleri açısından da ele alınabileceğini göstermektedir*”(Demir, 2019: 398).

Cumhuriyet döneminde ironi, değişen mizah algısı ile birlikte daha sık kullanılır. Bu süreçte başta Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Yaban*’ı, Reşat Nuri Güntekin’in *Yeşil Gece*’si olmak üzere hemen her metin ironik okumalara tabi tutulacak eserler olarak dikkat çeker. 20. yüzyılın sonlarına yaklaşıldığında ise postmodern edebiyatın ayrılmaz bir parçası olan ironi, daha da çok kullanılır. Özellikle Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar*’ı ile *Tehlikeli Oyunlar*’ı ironik göndermelerin yoğun olduğu romanlar olarak dikkat çeker.

İroninin yeni edebiyat sürecinde şiirdeki kullanımı da hikâye ve romancılıktakine benzer bir eğilim izler. Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemlerinde Osmanlı’nın son dönemleri ve padişahın baskın yönetimi şairlerin kalemlerini de sindirir. Dolayısıyla bu süreçte ironinin örneğini çokça görmek mümkün değildir. Ancak Millî edebiyat ve Cumhuriyet dönemi şiirlerinde mizaha oranla ironinin git gide yaygınlık kazandığı görülür. Bu durum, çalışmamızın kapsamı içerisinde olduğundan detayları burada anılmayacaktır.

#### **1.2.4. İroni-Mizah İlişkisi**

İroni, karmaşık yapısı ve sık sık mizah ve hicivle karıştırılması sebebiyle, sınırları belirli bir terim olmaktan uzaktır. Mizah ve ironi kavramlarına bakıldığında mizahın oturmuş ve kabul edilebilir sınırları olduğu gözlemlenirken ironi kavramının tanım ve sınırlılıkları noktasında hala birtakım sıkıntılarının oluşu ve müşterek tanımsal ve kuramsal çerçevesinin hala oluşmadığı görülür. Çünkü “*Kinaye, tariz, tecâhül-i arif, gibi divan edebiyatına ait kimi söz sanatları ironinin dolaylı, örtük, iğneleyici ve müstehzi tarzını kısmen yansıtsalar da, dilimizde tarihsel, felsefi, edebi ve sanatsal birikimi ile ironiyi tam olarak karşılayacak bir sözcük yoktur*”(Taşdelen, 2007a: 53). Durumun böyle olmasında ironi kavramının özünde bir belirsizliğin bulunmasının etkili olduğu düşünülür. Bir de buna günlük yaşamın birçok alanında kullanılması eklenince ironinin sınırlarını şekillendirmenin ne kadar güç bir durum olduğu ortaya çıkar.



Esasen ironinin varlığı da bu çelişiklere ve çatışmalara doğrudan bağlıdır. Çünkü ironi, gerçekliğin başka bir şekilde görünüşüdür: *“İronik anlatım, karşıtlıkların, yergilerin yaşanan olumsuzlukların daha etkili ve vurucu bir şekilde aktarılmasını sağlamak amacıyla asıl niyetin gizlenerek bütün bunların doğal bir durummuş gibi ima biçiminde sunulmasıdır”*(Tosun, 2007: 84). Çelişki ve çatışmalardaki gerçeklik, ironi, hiciv, kinaye gibi farklı dil formları ve düzeyleri ile ima yoluyla işaret edildiğinde bazen katıksız bir gülme, bazen buruk bir tebessüm meydana gelmektedir. Bu nedenle ironi, bazen muhatabında buruk bir tebessüme sebebiyet veren türdür.

Mizahın öncelikli amacı muhatabını güldürmektir, ironinin ise eleştirmek. Ancak ironi, amacına ulaşmak için çoğu zaman mizahın olanaklarından yararlanmak durumundadır. Çünkü ironik söylemde gülme unsurlarının bulunması kaçınılmazdır. Hal böyle olunca da ironi, mizah ve hicvin arasında konumlanır. Dolayısıyla ironi, amaç açısından hicve, söylem açısından mizaha yaklaşır. *“İroni bir taraftan gülme duygusu uyandırabilirken, bir taraftan da hiyerarşik ilişkiler kurar ve tabi olma/olunma durumlarını, yargılamayı ve ahlaki üstünlük iddialarını gündeme getirir”*(Cebeci, 2016: 277-278). Mizah, güldürür; bazen de düşündürür; ancak ironi daima düşündürmeye dayalıdır.

Aristo, mizah ve ironi arasındaki bağlantıya farklı bir açıdan bakar. Mizahın hem yaratıcısını hem de onu onaylayan muhatabını küçümserken ironisti ve kurbanını daha makul görür. Ironinin kibar bir gülme çeşidi olduğunu ve nazik insanlara yakıştığını düşünen Aristo, ‘maskara’ olarak ifade ettiği mizahı lakayt bularak şu değerlendirmeyi yapar: *“İroni kibar bir insana maskaralıktan daha uygundur; ironiyi kullanan bir insan eğlenmek için şaka yapar, maskara ise başkalarını eğlendirmek için”*(Aristo, 2013: 30). Ironiyi ve mizahı fail perspektifinden ele alan Aristo’nun bu yaklaşımına göre mizah yapan kendini gülünç duruma düşürüp rezil ederken ironi yapan başkasını gülünç duruma sokar. Bu yaklaşıma göre ironinin asıl etkisinin düşünsel olduğu ve zekâdan doğarak akli muhatap aldığı, bundan ötürü de daha kıymetli bir komik türü olduğu söylenebilir.

Aristo’nun mizahı kaba güldürü, ironiyi ise ince güldürü olarak ele alışı, bu iki tür arasındaki önemli bir ayrımdır. *“Estetik, gizden ve örtülü anlamdan ilhamını aldığı müddetçe kıymetlidir”* perspektifi, ironiyi de yücelten bir ilke olarak edebiyatta çağlar boyunca dikkate alınır. Çünkü ulusların bin yıllardır süregelen sanatsal ürünlerinde (edebiyat, resim, müzik vb.), ilkel çağlardan modern zamanlara doğru gelindiğinde,

mizahın evrile evrile birçok şeklinin ortaya çıktığı ve ironinin de bunlar arasında sivrildiği görülecektir.

### 1.2.5. Mizah ve İroni Bağlamında Diğer Komik Türler

Hemen tüm gülme/komik türlerini kuşatan bir kavram olan mizah ve onun zekâya dayalı ince, eleştirel şekli olan ironi ile birçok komik türün benzerlikleri ve kimi zaman ayrımı zor ilişkiler doğurur. Özellikle birincil amacı kurbanını küçük düşürmek, onunla alay etmek olan ve bunu yaparken de mizahın olanaklarını kullanan hiciv; hicivle aynı doğrultuda olmasına rağmen eleştirinin saçmalık, korku ve buhran boyutuna odaklanan kara mizah; okur ya da izleyen/dinleyen kitlenin bildiği bir eseri olumlu ya da olumsuz açıdan yeniden ele alıp onu gülmece unsurlarını da kullanarak dönüştüren parodi ve çeşitli metinlerden alıntılar yapılarak yeni metinler kuran pastiş, mizah ve ironi bağlamında ele alınıp değerlendirilebilir.

#### 1.2.5.1. Hiciv

Hiciv, bir tür eleştiridir. Muhatabını küçük düşürmek, onunla alay etmek, eksikliğini yüzüne vurmak, hicvin birincil işlevidir. Mizahla olan ilişkisi, eleştiriye yaparken ondan yararlanılmasına bağlıdır. Batı’da satir, Türkçede yergi kavramları ile karşılanan hiciv de mizah gibi Arapça bir sözcüktür. “*Hiciv kelimesinin kökü olan ‘hecv’ veya ‘heca’ sözlükte ‘bir lafzı harfleri sayarak veya heceleyerek okumak, kişinin veya toplumun ayıp ve kusurlarını sayıp dökmek, yermek’ anlamlarına gelir*”(Tunç, 2020: 107).

Hicvin mizahî bir tür olabilmesi için içerisinde gülme unsurunu bulundurması gerekir. Çoğu zaman mizahın olanaklarından yararlandığı için mizahla beraber değerlendirilir. Bu açıdan hiciv, mizahın doğrudan bireyi ve toplumu eleştiren bir türü olarak ele alınabilir. Buna karşın hicvin asıl amacı güldürme değil, eleştiridir. Zira hicvin “*Alay ve kahkahasında hor görmek egemendir*”(Tunç, 2020: 110).

Hicivle benzer anlamlara gelen sözcüklerden birisi de *istihzâ*’dır. Muhatabını küçük düşürmeyi, onu alaya almayı amaçlayan istihza, ‘*arî mizah*’tan ziyade hiciv eksenlidir. Zira “*Kin ve intikam duygusundan kaynaklanmayan mizahta küçük düşürme amacı yoktur; daha ağır şekilleri olan istihzada ise hedef, üstü örtülü ve iğneleyici alaydır*”(İA, 2005: 205). Bu bağlamda istihza ile hicvi aynı minvalde değerlendirmek doğru bir yaklaşım olacaktır.

Batı'da karşılığı satir olan hicvin ortaya çıkabilmesi için ironinin sınırını aşması gerekir. Hiciv, ironi gibi ima etmez; doğrudan somutladığı kişi, kurum, durum ve olayı küçük düşürür. *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi*'ni hazırlayan Hilmi Yücebaş da mizahla hicvin arasındaki en belirgin farkın amaca göre şekillendiğine dikkat çeker. Bu durumu “*Tarizler sertleşir ve tenkitler acılaşırsa satir olur. Biz buna hiciv deriz*”(2004: 103) sözleriyle dile getiren Yücebaş, eleştirinin alay ve olumsuzlama unsurlarının yoğunlaştığı eleştirel söylemleri, hiciv kategorisinde değerlendirir.

Hicivde genellikle saldırganlık söz konusudur. Bunda hicvi yapanın muhatabına sözleriyle olabildiğince zarar verip şahsını da olabildiğince yüceltme etkilidir. Zira “*Hicivci, kendi egosunu tatmin edebilmek için, seçtiği kitliye zarar vermeyi hedeflemekte; bu saldırgan tutumu daha da ileriye götürerek içinden çıkılmaz bir hâle getirmektedir*”(Demirel, 2007: 136). Ancak hiciv yapmak, hiç kimseye haddini aşma ve umarsızca başkalarına saldırma hakkı da tanımaz. Hiciv zekâ işi olduğu kadar sınırlılıklarını koruyabildiği oranda başarılı sayılır. Zira hiciv, ölçüsüzce ve saygısızca yapıldığında bazen yazarı zor duruma düşürebilir. Maksadını ve sınırlılıklarını aştığında hiciv, edebiyatın malı olmaktan çıkıp yargının konusu da olabilir. İşte o zaman “*Yergi derece derece ele aldığı kişiyi küçültür; onur kırıcı olur; namusa dokunur; aile arasında okunmayacak kadar açık saçık (müstehten) görünür. Bu yönüyle suç sayılır*”(Yücebaş, 2004: 108). Bu yüzden hem ahlakî hem de kanunî noktada kendisini zora sokmak istemeyen hiciv sanatçısı, usturuplu olmalı, haddi aşmamalıdır.

Hiciv, Klasik Türk edebiyatında çokça yazılan ve rağbet gören bir türdür. Yüzyıllar boyunca etkili olan Divan nazmında birini yermek, onu küçük düşürmek, perişan etmek için yazılan metinler bu kategoride değerlendirilir. Klasik Türk edebiyatında hiciv, sığ bir sahanın bireyselleştirilmiş konuların şahıslar nezdinde ağır ve kaba eleştirisi şeklinde ortaya konulur. “*Divan edebiyatında hicvin tek amacı kurbanını rezil rüsva etmek ve bunu yaparken de kaba ve kötü söz kullanmaktan imtina etmemektir. Bu edebiyatta hiciv; tahkir ve terzilden başka bir şey değildir*”(Yücebaş, 2004: 105).

Genel anlamda hiciv ve mizah büyük oranda birbirinden ayrı tutulur. Çünkü biri salt gülmeyi; diğeri ise alayı, küçük düşürmeyi ve sövgüyü önceler. Ancak iç içe geçtikleri durumlarda hangi daireye mensup oldukları ve nasıl adlandırılacakları başkaca bir sorunsal teşkil eder. Çünkü her ne kadar asıl maksadı, muhatabını/kurbanını alay ve istihza ile kötüleyerek müşkül duruma düşürmek ise de bunu yaparken mizahın/komiğin

olanaklarından yararlanması da hicvin kalitesinin değerlendirilmesinde bir ölçüttür. Zira “*Hicivci güldürdüğü oranda başarılı kabul edilir*”(Tunç, 2020: 112). Bu durumda *komik*’le irtibatının kesilmesi mümkün görülmeyen hicvin, yarattığı mezkûr karmaşayı aşmak için Mücahit Kaçar’ın “*mizahî hiciv*” (Kaçar, 2019: 33) önerisine de itibar edilebilir. Bu durumda mizah-hiciv ekseninde ortaya çıkan karmaşa; ‘mizah’, ‘hiciv’ ve ‘mizahî hiciv’ olmak üzere üçe ayrılarak aşılabılır.

#### 1.2.5.1.1. Hiciv-Mizah İlişkisi

Türk edebiyatında mizah ve hiciv, öteden beri birbirine yakın anlamlar içerdiği, bundan ötürü de sıklıkla birinin ötekini yerine kullanıldığı görülür. Bu, daha çok Türk edebiyatının bir mizah geçmişinden ziyade “*hiciv geleneği*”ne sahip oluşundan ileri gelir. Kasıt ve söyleme göre bu iki kavram birbirinden ayırt edilebileceği gibi iç içe geçerek birlikte kullanıldıkları da olur. Nitekim Mücahit Kaçar’ın tespiti de bu yöndedir:

“Birisinin kusurlarını çok sert hatta küfürlü sözlerle ortaya döken ve kendisini veya başkalarını güldürme veya eğlendirme amacı gütmeyen bir hicivde mizah olmayacağı gibi birisini eleştirme veya dokundurma amacı olmayan sadece eğlence amacıyla yapılan bir mizahta da hiciv bulunamaz. Ancak bu iki terimin kavram alanlarının kesiştiği örnekler de olduğu görülmektedir”(2019: 33).

Mizah ve hiciv kavramlarının birbirinden ayrıldığı temel nokta hedeflenen etkidir. Zira ilkinde gülme öncelenirken ikincisinde tenkit hedeflenir. Buna karşın genel kaide “*Mizahın kökeninde gülmeden başka bir şey aramak doğru olma[masıdır]*”(Nesin, 2001: 19). Mizah, hicvin bir ambalajı olarak kullanılabilir. Bu bağlamda mizah, kurbanı fırlatılan yergi oklarının bir kılıfıdır. Bu iki kavram birbirini tamamlayarak da amaçlarına ulaşabilir. Şöyle ki: “*Mizah, bir şahıs, kurum, olay veya davranışa yönelik olarak iğneleyici, alay edici bir üslûpla yapıldığı sürece hiciv dairesine; hiciv ve küfürden, hakaretten uzaklaşp gücünü nükteden, imadan aldığı sürece mizah dairesine gir[er]*”(Güven, 2007: 579).

Mizahın ve hicvin yapılış şekilleri onları hangi sınıfa dâhil edeceğimize ışık tutar. Zira içinde nükte/gülmece unsurları bulunsa bile yıkıcı ve küçük düşürücü sözlerin, küfrün, argonun egemen olduğu tahkir edici ve alaycı amaç taşıyan söylemler hiciv; salt gülmeye odaklanan ve içinde kaba/küfürlü sözler olmayan söylemler ise mizah olarak değerlendirilebilir.

Hiciv ile mizah, yaşamı yansıtma noktasında birbirinden ayrılır. Hicvin ortaya çıkması için büyük oranda ortada gerçek bir durum veya yaşanan bir olay olması gerekir. Kötü bir yansıması olan gerçeğe karşı hicvin üreticisi aynı veya daha ağır tonda cevap verir. Bu tür metinlerde “*Genellikle karamsar bir tavır takınan yazar [şair], toplumu teşkil eden bireylerin, toplumun, hatta insanlığın mayasında kötülük olduğu noktasından hareket eder*”(Tunç, 2020: 110). Mizahçının realiteye sadakati sorgulanamaz; bu nedenle sanatın fiktif aleminde özgüce hareket etme olanağına sahiptir. Bu bağlamdaki hiciv-mizah farklılığını Orhan Okay da şu sözlerle dile getirir: “*İkisi arasındaki en önemli fark, mizahta sadece güldürme amacının olmasına ve tamamen uydurulmuş olaylara (kurgu) dayanabilmesine karşılık hicvin az veya çok gerçeği yansıtmasıdır.*” (1998: 447).

Komik olan her söylemi mizahla açıklamak doğru değildir. Hiciv de salt “komik” olduğundan dolayı bazen mizah dairesinde ele alınabilir. Ancak insanı gülmeye sevk eden her durum, doğrudan mizahla ilişkili değildir. Bu açıdan mizahla hicvi birbirinden ayrı tutmak gerekir. Bunun için de söylemin komik kılınma yöntemlerine, amacına ve bazen de konusuna bakılmalıdır. Zira “*Mizah, toplumdaki ve insandaki düzeltilebilir kusurları ele alır; amacı abartarak teşhir ederek de olsa düzeltmektir. Mizah komik kıldığı şeye karşı hoşgörülüdür. Hiciv ise hor görülü bir saldırıdır; komik kılınan kusuru ortadan kaldırmayı, yıkmayı amaçlar. Bağışlayıcı değil, aşağılayıcıdır*”(Apaydın, 2014: 545).

#### **1.2.5.1.2. Hiciv-İroni İlişkisi**

İroni ve hicvin ortak noktası muhatabını çoğunlukla eleştirmek, bazen de onunla alay etmektir. Ayrıldığı nokta ise bunu ifade etme şekilleridir. İroni, yererken çoğu zaman imayı, örtülü ve dolaylı söylemi tercih etmesine karşın hiciv daha yüzeyseldir. Bu bağlamda ironi, zekâ ve söylem açısından ince bir düzlemde oluşturulurken hiciv daha doğrudan ve kabadır.

İroni, hicve göre daha ince ve naif yapılan bir eleştiridir. Nitekim Northrop Frye de böyle düşünür. Ona göre hiciv, “*militan bir ironi*”dir (2007: 117). Çünkü hicivde “incelik” gibi bir ölçüt yoktur. Hiciv, döneme ve dozajına göre sahibinin hayatına son verdirilecek kertede tehlikeli bir kalem uğraşısı (Yiğitbaş: 2012: 13) olmasına rağmen ironist, eleştirel anlamda gideceği yeri bildiği gibi duracağı yeri de çoğu zaman kestirir. İronistle hiciv yapan kişiyi karşılaştıran Frye şu tespitlerde bulunur:

“O [hicivci], aniden toplumu bir teleskopla bize poz veren soylu pigmeler şeklinde gösterebileceği gibi, aynı toplumu, bir mikroskopta çirkin ve kötü

kokulu devler olarak da gösterebilecektir, ya da kahramanını bir ahmağa dönüştürüp bize insanlığın bir ahmağın perspektifinden nasıl gözüktüğünü göstermeye çalışabilecektir”(2007: 120-121).

Bu sözleriyle Frye, ironistin ‘*abartı*’sıyla hicivcinin ‘*abartı*’sında ölçülüye ilişkin farklılığın olduğuna dikkat çekmeye çalışır. İronide daha ılımlı ve makbul abartının kabul gördüğünü; buna karşın hicvin övgüde ve yergide ifrat-tefrit sınırlarını zorladığını dile getirir.

Kanadalı edebiyat eleştirmeni ve teorisyeni Northrop Frye’ın hiciv-ironi bağlamındaki değerlendirmesini geliştiren ve onu biraz daha açımlayan Oğuz Cebeci’nin bu iki tür arasındaki ilişkiye dair görüşleri ise şu şekildedir:

“Genel bir perspektiften bakıldığında, ironi ile satir arasındaki ana farkın, satirde ahlaki normların daha belirgin olması, grotesk ve saçmanın teşhir edilmesinin hedeflenmesi olduğu söylenebilir. Eğer “doğrudan hakaret”, isim takma” gibi “nefret edebiyatı” unsurları satirde kullanılmışsa, ironinin yerinin nispeten sınırlı olduğu söylenebilecektir. Buna karşılık, satir yazarının niyeti çok açık bir biçimde belirlenemiyorsa, yani “saldırı nesnesi” kolayca kesinlenemiyorsa ironi ile karşı karşıya olduğumuz düşünülmelidir”(2008: 99).

Kimi durumlarda satirin/hicvin ortaya çıkabilmesi için ironinin araçsallaşarak ona yardımcı olabileceğini iddia eden Cebeci, bu söylemle ironiyi hicvin altında konumlandırmış olur. Zira ortaya koyulma amaçları ve şekilleri büyük oranda örtüşür. Çünkü her ikisi de alay ve yergi için kullanılabilir. Ancak hiciv ve ironi arasındaki çok belirgin ve keskin olmayan bazı farklılıkları da göz ardı etmemek gerekir. Hiciv ve ironi arasındaki ince farkı metaforik bir şekilde ifade etmek gerekirse söyleme yansıyan eleştirinin ve alayın tonundaki, rengindeki ve dozajındaki sınırlar belirler. Nitekim ironi sınırlarına sığ(a)mayan hiciv; eleştiri ve alayda daha yüksek perdeyi tercih eden rahatsız edici bir enstrüman, muhatabını daha koyu renklerle betimleyen nahoş bir karikatür ve nihayet saldırdığı kurbanına ağır darbeler indiren yaralayıcı bir silahtır.

Eleştiri, hicivde daha çok doğrudan doğruya yapılır. İroninin dolaylı mantığı ise bir yeteneği, bir birikimi, bir zekâyı ve zihinsel yeterliliği gerektirir. İroninin karşıtlığa dayalı mantığı sayesinde yenilen, yenilgisini hemen değil, zaman geçtikçe anlar. Tıpkı bünyeye enjekte edilen bir ilaç gibi, ironik yergi zaman geçtikçe etkisini hissettirir. Dolayısıyla

gerçek ironinin etkisi ve alımlanması bir süreç ister. Kierkegaard, ironist için ironik hazzın yolunu şöyle ifade eder: “*İronist aldatmayı ne kadar başarır ve yanıltma süreci ne kadar iyi olursa, ulaştığı doyum da o kadar büyük olacaktır*”(2020: 274). İşte bu yüzden ironide aşama aşama etkisini hissettiren bir kuvvet ve zaman geçtikçe kurbanının canını acıtan sarsıcı bir güç olmalıdır.

İroninin hicve benzer bir yanı olduğuna değinen Mehmet Yalçınkaya: “*Unutulmamalıdır ki en kalıcı ve yıkıcı eleştiriler akıl ve eğlence hamurunda yoğrulan hicivlerdir*”(2019: 210) savıyla saldırganlıktan uzak, zekâ ve nükteyle kurulan bir hiciv türüne dikkat çeker. Bahsi geçen bu hiciv, *mizahî hiciv* kategorisinde de ele alınabilecekken aslında ironiye yaklaşmış olur. Ancak *mizahî hiciv*le ironi arasında da ince bir çizgi vardır. İşte o çizgi, ironinin eleştirirken dolayımli ve imalı bir yolu tercih ederken mizahî hicvin daha doğrudan ve tek düze bir söyleyişle ortaya konulmasıdır. Dolayısıyla mizahî hiciv, ironiye yaklaştıkça mizahtan uzaklaşır.

Necip Tosun’un mizah-ironi-hiciv ayırdımına katkı sağlamak noktasındaki öne sürdüğü savlar da kayda değerdir:

“İroni, açık övgüyü ya da eleştiriyi gizleyen dolaylı bir anlatım yoludur. İroniyle, mizahın aksine, bir komikliğı yakalamaktan ziyade, izleyiciyi/okuru sarsmak hedeflenir ve insanın gerçek karşısındaki kayıtsızlığına vurgu yapılır. Bu nedenle ironik anlatımda (eğer ortaya çıkıyorsa) gülünçlük amaç değil sonuçtur”(2014: 282).

Tosun’a göre ironinin her zaman eleştirmediğı, bazen övgü amaçlı da yapıldığı; kurbanını katıla katıla güldürmek yerine sarsmak ve tebessüm ettirmek gibi bir yönü de vardır. Bu açıdan da ironi, mizahî hicivden ayrılır. “*Çünkü ironi kahkahalar attıran bir mizah türü değildir. Bilincin, usun üstünlük sırtmasıdır*”(Demiralp, 2008: 166).

#### **1.2.5.2. Kara Mizah**

Kara mizah hicve dayalı, yani başat gayesi eleştirmek olan mizahi bir türdür. Hiciv ve ironi arasında olmasına rağmen hicve daha yakın bir mizah çeşididir. Türkçe Sözlük’te “*Yalnız güldürmeyi değil, düşündürmeyi ve yergiyi de amaçlayan mizah*”(Türkçe Sözlük, 2009: 1079) şeklinde tanımlanan *kara mizah*’ın kendi başına bir tür olarak ele alınıp terimleşmesi, 20. yüzyılın ortalarını bulur. Batı menşeli bu kavramın orijinal adı ‘*black humour*’dur. Kara mizah bireylerin söz etmekten dahi çekindiğı korkutucu unsurları konu edinerek insanları hem güldürür hem de düşündürür. “*Kara mizah; satirden, parodiden,*

hicivden, ironiden bir uzantı olarak yola çıkan ya da bu terimlerden beslenen günümüz edebiyat ve sanatının önemli unsurlarından birisidir. Kara mizah, insan yaşamının korkunç unsurlarını umursamazlıkla birleştirerek duygusuz bir şekilde ortaya koyma sanatıdır”(Mercek: 2018, 16). Bu düzlemde asıl amacı düşündürme olan kara mizahın yergiyi mizahla maskeleyerek istenilen düşünceye okurun dikkatini çekmek niyetinde olduğu söylenebilir.

*Edebiyat Terimleri Sözlüğü*'nde hiciv ve kara mizahı aynı anlamda değerlendirilen kavramlar olarak ele alan Turan Karataş, hicvin eş anlamlıları olarak 'yergi, kara mizah ve taşlama' sözcüklerini sıralar. Ona göre kara mizah: “Çokluk, bir kişiyi, kurum ya da topluluğu/toplumunu alay ederek eleştirmek, yermek, aşağılamak ve gülünç duruma düşürmek kastıyla yazılan, genellikle manzum metinlere verilen isim”dir.(2011: 244).

*Gülme*'den tenkîdî eleştiriye doğru maksadı ve içeriğine göre mizahî türler başkaca adlarla anılır. Salt gülmenin öncelendiği söylemler mizah, nükte olarak değerlendirilirken mizah kılıfında yapılan eleştiriler sertliğine/ağırlığına göre ya da doğrudan amaç olarak eleştiriye hedeflemelerine göre isimlendirilir. Birçok kaynakta hicve eş tutulan kara mizah, *gülme*'nin onur kırıcı bir forma dönüşen hali olarak değerlendirir: “Mizahın dozu kaçır, küçümseyici, aşağılayıcı bir hal alırsa 'kara mizah' yani hiciv olur”(Karataş, 2011: 404).

Yaşamın içinden seçtikleri eleştirilemez addedilen konuları korkusuzca hicveden kara mizah sanatçıları, zaman zaman dogmatik fikirlere, tabulara ve kutsala dokunur.

“Yaşadıkları dönemin tek bir çizgide ilerleyen açmazlarını ve değişmezlikleri acımasız bir dille eleştirmekten çekinmeyen kara mizahçılar, sosyokültürel açıdan görülen büyük kaymaları kendilerine konu olarak seçmişlerdir. Onlar için, insanlığın uğruna değer verdiği; para, güç, yaşam, ölüm gibi temel şeyler sanatlarının konusunu oluşturmaktadır”(Mercek, 2018: 190).

Kara mizahçılar, dünyanın 'saçma' bir yer olduğunu, başlangıcı gibi sonunun da belirsiz görüldüğünü, ortaya koydukları mizah anlayışıyla ifade etmeye çalışırlar. İnsanları düşündürmek ve buna dikkat çekmek onların öncelikli gayeleridir. “İnsanların içerisinde bulunduğu bunalım ve karmaşayı daha da karanlıklaştırmak, kendi karanlıklarını aktarmak, doğru yolu bulmaktan ve göstermekten ziyade yolun sonundaki ışığın artık var olmadığını işaret etmek birincil amaçları olmuştur. Süslü edebi tanımlar, betimlemeler kara mizah eserlerinde bulunmamaktadır”(Mercek, 2018: 18).



Kara mizahın beslendiği birçok gülmece türü vardır. Bunlardan biri de parodidir. Kendisinden önce yazılan bilindik bir metnin komiğin unsurlarıyla yeniden vücuda getirilişi olarak görülen parodiler, anıştırma/çağrışım kurma özellikleri ile her zaman okurun ilgisini çeker. Dolayısıyla “*Modern dünyanın gerekliliği olarak görülen, eskiden de beslenmeyi ihmal etmeyen kara mizah; absürt ve satirin yanında parodiden de kendisine yarar sağlamıştır*”(Mercek, 2018:23).

Hicivle koştur anlam evreni olmasına rağmen, kara mizahın ondan ayrılan yönleri de vardır. Bunlardan ilki, kara mizahın daha çok kaotik ve korkutucu unsurlardan yararlanmasıdır. Kara mizahın hicivden ayrılan bir başka özelliği ise ‘absürt’ü mizahlarının vazgeçilmez bir süsü/kaynağı olarak görmeleri ve kullanmalarıdır. Kara mizah, her ne kadar satirin/hicvin 20. yüzyıldaki şekli olarak görülse de satirle mesafeli olan absürtle ilişkisinin güçlü olması yönüyle ondan ayrışır. Sözlüklerde “*Saçma, abes, gülünç, manasız. Akli, mantığı zorlayan; selim akla uymayan düşünceler; çıkarımlar, çağrışımlar*”(Karataş, 2011: 21) olarak tanımlanan absürdün kökü çok eski zamanlara dayandırılmaya çalışılabilir; fakat absürdün tanınırlığı için, kara mizahla sentezlenişini, özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısını beklemek gerekir.

Kara mizah, toplumun müşterek değerlerine, oturmuş ve benimsenmiş kurallarına da karşıdır. Bu tarz *değişmez*’leri absürt/saçma olarak görür ve onlara saldırır. “*Bir toplum tarafından benimsenmiş ortak değerlere, kurallara uymayan; bireyin ya da toplumun ezelden beri alışık olduğu davranışlara ters düşen her davranış ‘saçma’dır*”(Karataş, 2011: 21). *Saçma*’nın özgürlük alanı çok geniştir. Dolayısıyla kara mizah hemen her *şey*’i eleştirenin emrinde, komiğin potasında yoğunlaşabilme yeteneğine sahiptir.

*Kara mizah*’ın isimlendirilişi ve tarih sahnesine çıkışıyla ilgili Özlem Mercek şu bilgileri verir:

“Bir terim olarak kara mizah; 1939’da Fransız sürrealist Andre Breton tarafından *Anthology of Black Humor*’da tanıtılmıştır. Ancak siyasi, ekonomik ve basım geciktirmeleri yüzünden 1945’te dağıtımını yapılabilmemiş; ilk baskısı ilgi çekmeyince ikinci baskısı ancak 1950’lerde Breton’ın ölümünden sadece kısa bir süre önce tekrar basılmıştır. Breton tarafından seçilen eserlerde biçim ve tür çeşitliliği bulunmaktadır. Antolojide yer alan: Jacques Vache’nin mektupları, Arthur Rimbaud’un şiirleri, Lewis Carroll’un *Alice Harikalar Diyarında*’sından alıntıları ve Poe’nun “*The Angel of the Odd*” pasajları,

Swift'in, Kafka'nın, Nietzsche'nin ve Synge'nin çevirileri Sade, Jarry, Apollinaire ve Picasso'nun yanında görünmektedir" (2018: 23).

Hicvin benzer bir aksi olan kara mizah, modern zamanlarda evrilen satirin/hicvin; korku, bohemyât, absürt/saçma-lık odaklı spesifik türü olarak değerlendirilir. Her ne kadar varlığı, çok eski zamanlara dayandırılrsa da kara mizahın kavramlaşması 20. yüzyılı bulur. Bu yönüyle o, mizahın en taze/yeni türü olarak değerlendirilebilir.

### 1.2.5.3. Parodi

Parodi, mizahî hicvin taklide dayanan türüne verilen addır. Parodi kavramının antik Yunancadaki "*parodia*" kelimesinden türediği düşünülür (Rose, 2016: 17). Metinlerarası bağlamda bir mizahî tür olarak da değerlendirilen parodi, "*Bir edebiyat eserinin, gülünç bir şekilde, zekice ve doğal bir espri çerçevesinde taklit edilmesi[dir]*"(Karataş, 2011: 465). Eser taklidine dayanan parodi, önceden yazılmış bir metni, mizahî hicvin özelliklerini kullanarak yeniden yorumlar. Yapıtı taklit etmek suretiyle sanatkârını da alaya alır, onu komik duruma düşürür. Parodik metinlerde gaye "*taklit etmek suretiyle meşhur bir eseri ve sanatkârını alaya alıp kusurlarını açığa vurarak komik düşürmek; bir nevi onu olumsuz yönde eleştirmektir*"(Karataş, 2011: 465).

*Parodi: Antik, Modern, Postmodern* adlı eserinde parodinin etimolojik kökenini araştıran Margaret A. Rose, uzun bir tartışmadan sonra genel bir parodi tanımı ortaya koyar:

"Parodi, başka bir eseri ya da en basitinden bu eserin kelime dağarcığını önce taklit eden sonra da eserin 'biçimi'ni ve içeriğini veya üslûp ve ana fikrini ya da sözdizimini ve anlamını, bazen ikisinden birini bazense her ikisini de değiştiren olarak tanımlanabilir"(2016: 69).

Rose'un bu kapsamlı tanımına göre parodinin, parodisi yapılacak metni dönüştürmede taklit aşamasından sonra çok fazla sayıda seçeneğe sahip olduğu görülür.

Parodinin hicve yakın bir mizahi tür oluşuna Necip Tosun'un tanımlaması da dikkat çeker. Tosun, özellikle edebiyatta sıklıkla kullanılan parodiyi, "*Geleneksel olarak parodi, ciddi bir yapıtın, konusunun ya da yöntemlerinin gülünç biçimde değiştirilmesiyle ortaya konan hicvli bir taklit yapıtıdır*"(2007: 86) sözleriyle tanımlar. Ona göre parodik metinler, etkilendiği metni işaret ederken ona benzediği ölçüde değil, onunla arasındaki mesafeyi açıp farklılıkları gösterebildiği nispette başarı olur.

Güçbilmez'e göre ise parodi, özellikle modern sonrasında kullanıma sokulan sanatsal bir stratejidir. Ona göre "*Parodi, referansı olan ana metni; taklit ederek, o metnin içeriğini ve biçimini ya da temel sorununu ya da bağlamını ve anlamını değiştirerek kullanmak olarak tanımlanabilir*"(2005: 164). Parodi metni, ana metnin "*başka bir zamanda yaratılmış üvey kardeş*"ine benzeten Güçbilmez, ana metinle parodik metin arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar:

"Ana metin-parodi metin ilişkisine, ana metin merkezinden bakıldığında gerçekten de bir üveylik ilişkisine rastlanmaktadır; sonradan yazılan parodi metin, ana metinle aynı genleri, aynı hücreleri paylaşır; ancak, içinde yetiştirdiği rahim farklı olduğundan tohum bambaşka biçimlerde büyümüştür. Parodi metin de ana metinle kurduğu ilişkiden doğan borcunu ana metni yeniden gündeme getirerek, ününe ün katarak, kalıcılığını destekleyerek öder"(2005: 165).

Orijinal metni tez, sonradan üretilen metni anti-tez olarak değerlendiren ve sonucu bir sentez olarak değerlendiren Oğuz Cebeci ise parodi tanımlamasında özellikle Rose'un fikirlerine itibar eder. Ona göre parodi: "*Etimolojik, tarihi ve sosyolojik perspektifleri de yansıtarak, daha önceye ait bir metnin, başka bir metinle nihai olarak komik etkisi yaracak biçimde, uyumsuz bir çerçeveye konması olarak tanımlanabilir*"(2016: 78).

Cebeci, varlığını öncül bir metne borçlu olan parodiyi/parodik metni, Genette'nin "*alt metin-üst metin*" yaklaşımı bağlamında ele alır. O, etkilenilen/esinlenen/orijinal metni '*alt metin*', ortaya yeni konulan öykünülerek ve alaya alınarak oluşturulmuş metni ise '*üst metin*' olarak görür (2016: 79). Parodik dönüşüme uğrayarak ortaya çıkan mizahi metinler alt metinlere yaptığı göndermeler, onda tasarrufta bulunduğu değiştirme ve dönüştürmeler noktasında aynı zamanda metinlerarası bir kimlik de kazanır.

Parodinin temelinde taklit vardır. Alt metne öykünerek oluşturulduğu için üst metinde ifadesini bulan benzerlik, parodide bir zorundalıktır. "*Taklit (imitation), parodik türlerin ana tekniklerinden biri olup, içinde yer aldığı türün ve metnin gerekleri uyarınca, oyuncu, satirik ya da ciddi ruh durumlarını yansıtacak biçimde kullanılır.*"(Cebeci, 2016: 80). Bu yönüyle parodi, genellikle ana metnin komik bir kontrastıdır.

Parodi, edebiyat sahasının hemen her türünde geçmişten günümüze kadar daima yararlanılan bir mizah türüdür. Parodi bir metnin tamamını konu edinileceği gibi, herhangi bir yapıtın bir bölümü, bir cümlesi ya da bir şiirin bir dizesi parodik dönüşüme tabi

tutulabilir. Örneğin, Orhan Veli'nin "*Rakı şişesinde balık olsam*" dizesi, Ahmet Haşim'in "*Göllerde bu dem bir kamış olsam*" dizesinin parodisidir.

Bahtin, "*ikizlik hali*" olarak nitelediği parodik metinlerin çifte anlamlılığı üzerinde durur. Ona göre parodi bir dizi teknikle dönüştürülen yeni metinle alt metni ya olumsuzlar, hicveder ya da onunla dayanışma halinde olup pozitif yanlarına dikkat çeker. Bahtin'in bahsettiği iki tür parodiden ilki dışa dönüktür ve hedef metne saldırı özelliği taşır. İkinci tür parodide ise alt metinle parodik metin uzlaşa halindedir. Ona göre ikizlik hali, parodi edilen metnin tümüyle yeniden üretilmesini değil, çarpıtılmasını ve yıkımını öngörür(Cebeci, 2016: 95). Bu durum parodinin temellendirildiği metnin özüne sadık kalınması koşulu ve mizahî unsurların da devreye girmesiyle niyete göre onu ya yıktığı ya da imar/ıslah ettiği anlamına gelir.

Parodinin temelde bir tür '*saldırı*' olduğu fikrini benimseyenlerden birisi de Hans Robert Jauss'tur. Onun parodiyi '*bir uyumsuzluğun sonucu*' olarak gördüğü kavram tanımlaması şu şekildedir: "*Parodi ya da travesti, içerik veya biçim düzeyinde 'yüksek' ile 'alçak' arasındaki uyumsuzluklardan istifade ederek, ele aldığı konuya (genel olarak klasikleşmiş bir metne) o konuyu eleştirel taklit yoluyla yeni bir şeye dönüştürmek suretiyle saldıran bir türdür*"(Cebeci, 2016: 140). Jauss'un bahsi geçen 'uyumsuzluk' kavramından anlaşılması gerekirse parodinin ilkin okurda bir beklenti uyandırıp sonra bu beklentileri boşa çıkarmasıdır. Parodinin böyle bir teknikle oluşturulması saldırılan durum ya da kişinin ortaya çıkarılmasına yöneliktir.

Parodiye farklı bir bakış açısı kazandıran, çağdaş parodi kuramlarına önemli katkı sağlayanlardan birisi de Charles Jencks'tir. Ona göre hem parodi hem pastiş "*çifte kodlama*" teknikleridir. Çifte kodlama "*modern*" unsurların önceki ekollere ait "*kod*"larla ve bu kodların mesajlarıyla ilişki içerisinde olunmasıdır. Jencks'in çifte kodlama olarak ele aldığı durum, ortaya konulan eserin/üst metin hem eski üslubuna hem '*oluşturulduğu an*'a dikkat çeken ikili bir mesaj içermesi anlamındadır. Bu yöntem bir yandan daha önceki bir üsluba ve yazara referans verirken, bir yandan da kendi kompozisyonunun zamanına dikkat çeker. Böylece bir metnin içindeki iki ayrı zaman ve anlayışın temsil edilmesi söz konusu olur. Çifte kodlama bu durumda hem eskiyle oynar hem onunla arasındaki eleştirel mesafeyi korumaya çalışır. Cebeci, Jencks'in "*çifte kod*" kavramıyla anlatmak istediği şeyi, parodinin bir taraftan yapmak istediği şeyi muhafaza etmesi, bir taraftan da yazarın yorumunu taşıyan başka bir çağdaş unsurun dahil edilerek, orijinal yapıtın taşıdığı mesaja

yeni bir boyut eklemesi olarak özetler (2016: 141-142). Dolayısıyla parodik metinlerde iki ayrı metnin ve biçimin/dilin iç içeliği gözlemlenir.

Parodik metinlerin en önemli özelliklerinden birinin, okur beklentilerini boşa çıkarma stratejisi olduğunu belirten Cebeci, bu durumu şöyle ifade eder:

“Yazarın verdiği ipuçlarından hareket ederek metinde belirli bir üslubu ya da karakteri görmeye hazırlanan okur, aradığı şeyin umulmadık bir biçimde elinden alındığını görerek sarsılır. Bu durum parodistin öngördüğü ve metne empoze ettiği okuma stratejisiyle ilgilidir ve genel olarak, okuyucuda komik duygusunun uyanmasına neden olur”(2016: 147).

Parodik gülmenin altında yatan, bir başka deyişle onu tetikleyen unsur “uyumsuzluk/uyuşmazlık”tır. Margaret Rose bu duruma şu şekilde dikkat çeker: “Parodiyi parodi yapan şey, okuyucunun daha önceye ait olduğunu bildiği ‘edebi malzeme’yi, ‘uyumsuzluk’ duygusu verecek biçimde, yeni bir malzemeyle yan yana gördüğüne ilişkin algısıdır; bu ‘uyumsuzluk algısı’nın genel bir sonucu ise, okuyucuda ‘komik’ duygusunu uyandırmasıdır”(Akt. Cebeci: 2016: 165). Uyuşmazlık ölçütünü Rose, aynı zamanda eserin hem komiklik hem de başarı derecesini etkileyen bir unsur olarak görür: “En başarılı parodilerin asıl metin ile parodi metin arasındaki komik uyuşmazlık sayesinde komik, eğlendirici ya da gülünç bir etki yarattığı söylenebilir”(2016: 69).

Parodi, niyeti ne olursa olsun hemen her durumda alt metnin biçimini ve dil özelliklerini çoğu zaman alaya alır. Parodiyi mizaha yaklaştıran en önemli husus da zaten budur. Nitekim Frederic Jameson’un düşüncesi de bu yöndedir: “Parodide, parodisi yapılan şeye yönelik, gizli bir sempatinin ifade edilmesi söz konusu olmakla birlikte, asıl önemli olan şey, ister sempatiyle ister kötücül niyetle olsun, parodi edilen şeyin üslup özelliklerinin alaya alınmasıdır”(Akt. Cebeci, 2016:138).

Her metnin muhatabı gibi parodi okurunun da metinle arasında bir alışveriş süreci olur. Parodik metnin okurla ilişkisi, ilkin parodistin okur perspektifiyle alt metni elekten geçirmesiyle başlar. Dolayısıyla parodi, öncelikle parodistle parodisi yapılan metnin yazarı arasında bir iletişim halini öngörür. Bu durumda parodist bir ‘okuyucu’ olarak hareket etmektedir. İkinci ilişki ise parodistle parodinin okuyucusu arasındadır. Bir başka deyişle, parodisi yapılan yapıt, önce parodist tarafından ‘çözümlemekte’ daha sonra tekrar ‘şifrelenerek’ okuyucuya iletilmektedir (Cebeci, 2016: 151).

Parodik metnin muhatapları, kültürel manada donanımlı olmak durumundadır. Çünkü bilmedikleri bir alt metnin parodisini okurken veya izelerken atıfları görmek ve onların hangi düzeyde alaya alındığını kavramak zorundadırlar. Bu anlamda “*Parodi yapan kişi, o alanda birikim sahibi olan bilgili bir okur zümresine hitap eder. Aksi halde yapacağı işin ‘esprisi’ anlaşılmaz*” (Karataş, 2011: 465). Bu yüzden taklide dayalı bir tür olan parodinin mizahî bir forma dönüşebilmesi, okurun birikimi ile doğrudan ilişkilidir.

Parodi özü itibarıyla satire/hicve benzese de aralarında kimi farklar da yok değildir. Parodi ile hicvi kıyaslayan Oğuz Cebeci şu tespitlerde bulunur:

“Parodi ile toplumsal sorunlara eleştirel bir bakışla yaklaşan satir arasındaki temel farklılıklardan biri, parodinin “hedef” aldığı malzemeyi kendi bünyesinde kullanmasına karşın satirin “taklit”, “alıntılama” ya da “çarpıtma” gibi yöntemler aracılığıyla daha önceye ait edebî malzemeyi kullanmaya ihtiyacının olmamasıdır. Parodinin satirden ayrıldığı noktalar şu şekilde özetlenebilir: Parodi “bitiştirme”, “çıkarma”, “ekleme”, “yoğunlaştırma” ve “süreksizleştirme” gibi tekniklerle ele aldığı metni dönüştürür. Hedef aldığı şeyi kendi bünyesinin bir unsuru haline getirir. İki türün bir araya gelmesi durumunda ise, satirin parodinin muğlaklığından yararlanarak daha karmaşık bir yapıya dönüştüğü söylenebilecektir”(2016: 84).

Parodi okurunun birikimli olması gerekliliği dikkate alındığında parodinin ironiden farkı da ortaya çıkar. Zira dolaylı ve örtük anlamları içeren ironik söylemin atıf yaptığı ya da referans aldığı bir alt metin yoktur. Hatta bu düzlemde ironi, anlaşılmaz da olabilir; ancak parodi sezdirmek ve anlaşılmak zorundadır.

“İki tür arasındaki ayrımlar da belirgindir: Kural olarak ironi, parodiye göre daha karmaşık bir yapıya sahiptir. İronideki ‘açık mesaj’la ‘örtülü mesaj’ arasındaki farkın her zaman çok belirgin olmaması yüzünden, okuyucunun ironiyi algılamak için özel bir gayret göstermesi gerekir. Parodide ise, ‘parodisi yapılan metin’le ‘parodinin kendisi’nin nispeten daha kolay biçimde karşılaştırılabilmesi gerekmektedir; bu yüzden ‘parodisi yapılan metnin’ okuyucu tarafından mümkün mertebe kolayca tanınması önemlidir. Diyebiliriz ki, bir türde (ironide) ilke olarak daha çok gizlenmesi yoluna gidilen unsurların, diğer türde (parodide) belirginleştirilmesi esastır”(Cebeci, 2016: 85-86).

Sonuç olarak parodi, gücünü taklitten alan, amacı eleştirmek olan, muhatabından eski metinlere hâkim olmasını bekleyen, öncülünü yıkan, sarsan, küçük düşüren ve nadiren de olsa parlatan sentezci bir mizah türü olarak nitelenebilir.

#### 1.2.5.4. Pastiş

Bir dönem, *edebi sahtecilik* olarak görülen ve edebiyatta kullanımına karşı çıkılan bir kavram olan pastiş, parodiyle aynı anlamda kullanılmak suretiyle de değersiz görülmüştür. Ancak pastiş, bu yaklaşımların ötesinde bir kavramdır.

Etimolojik olarak bakıldığında pastişin kökeninin İtalyanca bir kelime olan “*pasticcio*” sözcüğüne dayandırıldığı görülür. İtalyancadan birçok farklı malzeme içeren “*hamur*” ya da “*pasta*” şeklinde tercüme edilmesi ve bu kelimenin bazı tablolar için kullanılmasından hareketle edebiyatta pastiş, farklı eserlerdeki motiflerin bir araya getirilmesi olarak tanımlanabilir (Rose, 2016: 104).

Pastişin de taklit esasına dayanması parodi ile ilişkilendirilmesine neden olur. Güçbilmez’e göre “*Pastiş, bir yazarın dil ve anlatım özellikleri hatta giderek sözleri taklit edilerek ya da taklit yoluyla çoğaltılarak oluşturulmuş yeni metinlerin benimsediği bir yöntemdir*”(Güçbilmez, 2005: 170). Bu tanımlama bile başlı başına pastişin parodiyle ilişkilendirilmesi, benzetilmesi ve karıştırılmasına neden olur. Ancak Güçbilmez “*Pastiş yaratmaya çalışan yazar genelleştirici bir ifadeyle ‘benzerini yapmaya’ çalıştığı bir kaynak metinle ya da kaynak metinler toplamıyla karşı karşıyadır. Burada belirtilmesi gereken ‘taklit edilen’in bir metin değil, bir biçem olduğudur*”(Güçbilmez, 2005: 170) sözleriyle parodi ile pastiş arasındaki ince nüansa dikkat çeker. Buna göre taklit metin bir üslubu esas alırsa pastiş, metnin kendisini, yazarını vb. esas alırsa parodi olur.

Parodi ile çok karıştırılsa da pastişin ondan ayrılan başkaca özellikleri vardır. Zira parodik metin alt metne daha çok eleştirel bir tarzda yaklaşarak onun şahsında yazarına dokundurma yaparken pastişin taklit ettiği metne böyle bir tavrı olmaz. Dolayısıyla “*Bir tür taklit, tekrar ve türev ilişkisi olan pastişin parodiden en önemli farkı, pastişin kaynağına eleştirel bir yaklaşım getirmek ya da onu bir komik dönüşüme uğratmak gibi bir zorunluluğunun olmayışındır*”(Güçbilmez, 2005: 169).

Parodi ile pastiş arasındaki bir diğer ayrım ise metne müdahale dozajı ile ilgilidir. Zira parodi ele aldığı metin ve onun dili ile sınırsız oynama (taklit etme) yetkisini kendisinde görürken pastiş daha edilgen bir yaklaşım sergiler.

“Metinler arasılığı yaratan bir strateji olarak pastiş; parodi gibi bir metnin biçimini dönüştürerek yeni bir metin oluşturmayı hedeflemez, yalnızca metnin biçimini taklit eder. Bu anlamda pastişin kaynak metinle ilişkisi parodinin kaynak metin(ler) ile kurduğu ilişkiye oranla daha nötr, daha tarafsız bir ‘taklit’ ilişkisidir”(Güçbilmez, 2005: 170).

### 1.2.6. Şiir ve İroni

Şiir, edebiyatın en estetik türlerinden birisidir. Estetik oluşunu, biçimsel ve anlamsal açıdan “yoğunlaştırılma”sına borçludur. Roman ve öykü gibi hacimsel açıdan büyük türlerde ele alınan bir konunun kısa soluklu bir metin olan şiirle aktarımı, söz konusu yoğunlaştırmanın hem nedeni hem de göstergesidir. Birçok hususta kendisinden beklenen, tartışılarsun şiir, insan gerçekliğini ve düşlemlerini en kestirme ve en sanatsal yoldan abideleştiren sanat türüdür.

Şiiri sanatsal kılan birçok unsurdan söz edilebilir. Edebî sanatlar, imge, imaj, alegori vb. içerik unsurları ile şekilsel formunu dizayn eden uyak, ölçü, ritim gibi ahenk unsurları bunlar içerisinde sayılabilir. Fakat lirik dünyanın betiminde etkin olan bu unsurların didaktik, epik ve satirik düzlemde yetersiz kaldığı görülür. Çünkü daha çok somut durum, olay veya kişilerle işi olan bu tarz şiirler, devreye ancak başkaca söylem/anlatım enstrümanlarının girmesi ile şekillenebilir. İşte onlardan birisi de ironidir. Dolayısıyla şiirin anlamına ve üslubuna şekil veren söz konusu unsurlar, bazen ironi gibi anlatım/söylem unsurlarının alt ögesi olarak şiirlerde görev üstlenebilir.

İletisi açık olan şiirlerde ironik anlamın tespiti ve tasnifi zor değildir. Ancak bazı şiirlerde anlam katmanlarında ilerleyebilmek, “yorum”un sınırlarını belirleyebilmek ve ironik anlama ulaşabilmek güçtür. Çünkü şiiri “üreten” şairin niyeti ile “tüketen” okurun niyeti her zaman örtüşmez. Özellikle kapalı anlatımın ve estetik unsurların yoğun şekilde kullanıldığı şiirlerde, ironik anlamı saptamak meşakkatli bir süreçtir. Bu nedenle bu tarz şiirlerde -eğer mevcutsa- ironi de kendisini kolayca belli etmez. Zira ironik anlamın üstü metafor, mecaz, soyutlama yoluyla örtülmüş olabilir. İşte ancak üzerindeki perde sıyrıldığında görülebilen imalı, eleştirel ve alaysamalı anlamlar, şiirin ironi unsuru içerdiğine işaret eder.

Bir metnin anlamsal çağrışımlara açıklığı, okura yorumsal çeşitlilik sunması, temel iletinin ve ona bağlı kimi göndergelerin muhataplarınca alımlanmasını güçleştirebilir, onların çıkarsamalarının uç noktalarda gezinmesine neden olabilir. Yorumda yazarca



belirlenen niyeti aşma, “aşırı yorum” olarak adlandırılır. Metnin “aşırı yorumu” Wayne Both gibi ironi kuramcılarınca başarı olarak görülürken Umberto Eco gibi eleştirmenlere göre de negatif bir durum olarak ele alınır (Eco, 2013: 140-141). Eco bir metnin üç “niyet” etrafında yorumlandığını düşünür. Bunlar: yazarın niyeti, okurun niyeti ve metnin niyetidir. Ona göre artık yazarın uhdesinden çıkan ve alıcısına göre değişim gösterebilen potansiyeli barındıran “niyet”in en somut göstergesi metnin kendisidir. Nitekim anlamsal açıdan metin, şairin niyetinden başkaca bir şey’i/anlamı ima edebilir; bazen de okurun anlam topluluğundan seçtiğiyle sınırlanabilir. Bu durumda en belirleyici unsur metnin bağlamıdır, “metnin niyeti”dir. Fakat ironi, daha çok “ön bilgi”, “aşinalık” ve “kanıksama” durumları ile işleyen bir kavram olduğundan onu tespit edebilmek için çoğu zaman niyet meselesine daha bütünlüklü bakmak icap eder. Hatta özellikle yazarın/şairin/ironistin niyetini bilmek, bu mümkün değilse onu metinle sezdirme veya metinden sezme bir zorunluluktur. Bir başka deyişle ironik anlamı metin vasıtasıyla okura aktarmak durumunda olan metin yaratıcılarının, okuru ironik alımlamaya/anlama hazırlaması, üzerlerine düşen bir görevdir. Bu yönüyle ironi noktasında Eco’nun metne odaklanan yorum/alımlama tercihi, roman ve öykü gibi kurgusal metinler için her ne kadar doğru bir yaklaşım olsa da şiir gibi katmanlı ve komplike bir edebiyat türünde “üç niyeti” birlikte göz önünde bulundurmaya gerekir. Bu durumda, özellikle anlam çeşitliliği sunan kapalı şiirler, ima ile bir durumu, bir kişiyi veya varlığı eleştiriyorsa ya da alaylı bir şekilde bunu ele alıyorsa bu tarz metinleri ironi ile bağdaştırmak mümkün olur.<sup>5</sup>

Şiir çözümlerinde karşılaşılan “yorumsal” sorunlardan bir başkası ise birbirine çok benzeyen mizah, ironi ve hiciv gibi söylem/anlatım unsurlarının sınırlarını tayin edebilmek; yani söylemin “duygu tonu”nu belirleyebilmektir. Zira modern çağda edebiyat ürünlerinin sınıflandırılmasında kullanılan ölçütlerden birisi de metnin okur üzerinde bıraktığı duygu tonudur. Dolayısıyla daha çok eğlenme, güldürme amacı güden mizah ile mizah bağlamında gelişen eleştiri ya da alay odaklı hiciv ve ironi gibi söylem türlerinin tespitinde ve kategorizasyonunda duygu tonuna itibar edilmelidir. “*Duygu tonu sınıflandırılmasında edebî türler, gülmekten ağlamaya kadar uzanan bir çizgi üzerinde yerlerini almaktadır. Kısaca, edebî eserin okuyucu üzerinde uyandırdığı duygu tipi, onun duygu tonudur*” (Saltık, 2019: 164).

---

<sup>5</sup> Edebî metinlerde “Yorum ve Aşırı Yorum” bahsi için bkz.: (Eco, U., 2013).

Bir metin genellikle *patetik, trajik, komik (mizahî), ironik, lirik ve fantastik* duygu tonlarını ihtiva eder. Çeşitli yöntemlerle güldürmeyi amaçlayan metinler, “komik (mizahî) ton”la ilişkiliyken söylenmek istenenin tersini kasteden ya da dolaylı ve imalı olarak söylenen kinayeli ifadeleri barındıran metinler, “ironik ton”la irtibatlıdır.<sup>6</sup> Nitekim bir çeşit söylem analizi iddiasında bulunan bu çalışmada itibar edilen yaklaşım da şiirin okur üzerinde bıraktığı duygu tipine göre şekillenen “duygu ton”u tutumudur.

Gerçeği değiştirip dönüştüren yapısıyla sanat, özellikle şiir, çoğunlukla imge etrafında örgülenir. Görüldüğünden başkaca bir “*şey(ler)*”i çağrıştıran imge, bu yönüyle ironiyle paralel düzlemde ilerler. Bu yüzden asıl malzemesi sözcükler olan ironik söylemin oluşumunda, çoğu zaman duygu tonunu da şekillendiren imgenin/imalı söyleyişin etkisi büyüktür. Bu perspektiften bakıldığında sanatın kendisinin de ironik olduğu söylenebilir. Çünkü “*söyleyeceğini doğrudan doğruya değil de, dolaylı olarak ya da imgelerle dile getiren sanat, doğal olarak zaten ironi içermektedir*” (Sağlık, 2007: 93). Dolayısıyla imgesel şiirlerin birçoğunda ironik iz bulmak mümkündür.

İroni teşekkülünde etkili olan, özü itibarıyla ironiye de benzeyen başkaca “anlamsal dönüştürüm” enstrümanlarından söz edilebilir. Nitekim mecaza dayalı birçok sanat, metafor, imge, simge, sembol ve imaj bunlar arasında sayılabilir. İşte “ima etme” üzerine vücuda getirilen bu kavramlar, aslında bir tür ironidir. Çünkü hemen hepsinde gramatik açıdan olduğundan/görüldüğünden farklı anlamsal değerlere ithaf vardır. Zikredilen bu sözcük kümesinin genel özelliği, dolaylı bir anlatıma sahip oluşudur. Bu nedenle sanatta bu tür durumlara başvurulması, ironi eksenli değerlendirme yapılmasına olanak tanır. Zira Sağlık’ın “*imge yaratmak bir anlamda ironi yapmaktır.*” (2007: 95) savı, mecaz ve mecaza dayalı söz oyunlarının birçoğunun (tariz, tevriye, tecâhül-i arif, kinaye vb) ironik oluşuna atıftır.

Mizah ve hiciv, aralarındaki keskin çizgiden ötürü şiirde tespiti çok da güç olmayan söylem türleridir. Fakat ironiyi saptayabilmek, sınırlarını çizmek biraz problemlidir. Bunda ironinin, söylemsel dizge içerisindeki konumlanması bir etkidir. Zira ironi, mizah ve hicvin arasına konumlanan yapısıyla kaypak ve kaygan bir söylem türüdür. Hem mizahtan hem de hicivden izler taşır. Bu yönüyle de geçişkendir. “*İroninin kendisine yakın birçok edebi sanat ve mizah ve hiciv gibi türlerle karıştırılmasının nedeni onun kendi bünyesinde örtülü*

---

<sup>6</sup> “Duygu tonları” hakkında detaylı bilgi için bkz.: (Saltık, 2019: 164).

*bir anlam, tersinden anlama, mizah ve yergiyi bir arada barındırması olarak görülebilir*”(Gezer ve Çelik, 2017: 99). Bu nedenle ironiyi, mizah ve hicivden ayırabilmek için ancak her iki söylem türü ile kesilmesi mümkün olmayan göbek bağı göz önünde bulundurulurken birtakım ölçütler konulabilir. Dolayısıyla bir şiirin veya şiirdeki bir ifadenin duygu tipi, doğrudan gülmeye ilintili ise o söylemi mizahla; açıktan hakaret, eleştiri ve alayla ilişkili ise de hicivle açıklamak gerekir. Fakat söylem, dolaylı yoldan eleştiri ve alay içeriyorsa -ki çoğunlukla buna mizah da eşlik edebilir- onu ironiyle bağdaştırmak doğru olur.

Toparlamak gerekirse *yorum* ve *ton* açısından şiirde “*mizah*” izi sürmek, onu tespit edebilmek fazla çaba gerektirmez. Çünkü o, gizlenmez; âşikardır. Ancak mizah kisvesi ile sunulan eleştiri, alay ve imalı bir söylemi, “*ironi*” ve “*hiciv*” noktasında tasnif etmek güçtür. Çünkü söylenmek istenilen asıl “*şey*” çoğunlukla söylenmeyen ve anlaşılmayı/çözümlemeyi bekleyen “*giz*”dir. Bu türden bir ironik anlam yaratımında duygu tipinin niteliği kadar söylemin yapılandırılışı da önemlidir. Eleştiri ve alayın “alt ton”ları; zekâ, sanat, imâ ve oyunla yapılandırılanları, ironi ile ilişkilendirilirken üst tonları; küfür ve argo (her zaman bu unsurlar olmaz) içeren kaba, hakir, galiz ifadelerle vücuda getirilenleri hicivle ilişkilidir. Bu noktada mizah, bazı durumlarda ironi ve hicve eşlik edebileceği gibi kimi zaman da ne ironik ifadeyle ne de hicivle birlikte kullanılır.

### **1.2.7. İroni Kuramları**

İroni üzerine yapılan araştırmalar ve ironi türleri üzerine önerilen tasnifler, ironinin özünden, tanımlamalarından da anlaşılacağı üzere tek bir paydada toplanamamıştır. İroni kavramını inceleyen her düşünür, kendi geliştirdiği teoriler üzerinden ironi türleri tespit etmiştir. Kimi kuramcılar ironik niyete, bazıları ironinin ironi-ironist-kurban bağlamına, kimi anlamın açıklık-kapalılık ilkesine ve bazıları da gerçek anlamın gizlenme seviyesine göre ironi tasnifi ve buna bağlı terminoloji ortaya koyar. Dolayısıyla bu bulanıklık, ironi kavramı üzerine araştırma ve inceleme yapacak kişilerin içinden çıkmasının güç olduğu bir saha yaratır.

İroni kuramları oluşturulurken niyete, bağlama, ifadeye ve muhataba göre pozisyon alınır. Hal böyle olunca ironi merceği tutulan her sanat türünde aynı neticeye ulaşılamayabilir veya bir ironi türü, incelemeye tabi bütün materyallere uygulanamayabilir. Bu durumda olay merkezli metinlerde veya tahkiyeli anlatılarda sıklıkla karşılaşılan bir ironi türü, şiir gibi bir edebiyat türünde gözlenmeyebilir. Yine tiyatrodaki vücut bulan ironik

söylem, öykü ve romanda nadiren görülebilir. Bu nedenle çalışmamızın ironi eksenindeki kuramsal çerçevesini belirlerken bu durumlara dikkat edilmiştir. Dolayısıyla şiirin doğasına uygun ironi türleri, çalışmamızın kuramsal çerçevesini oluşturur. Bu bağlamda çalışmamızda itibar edilen kuramlar; *sözlü ironi*, *Sokratik ironi*, *romantik ironi*, *dramatik ironi* ve *durum ironisi*dir.

### 1.2.7.1. Sözlü İroni Kuramı

Batı literatüründe '*verbal irony*' sözcüğü ile karşılanan sözlü ironi, Türkçede söz ironisi, sözel ironi olarak da adlandırılır. Günlük yaşamda dilsel olarak sıklıkla ortaya konan sözlü ironi, bir konuşmada ya da bir metinde genellikle söylenilenle düşünülenin/kastedilenin karşıtlığı esasına dayanır. Bir başka deyişle sözlü ironi, yüzeysel anlamla içsel(asıl) anlamın çatışması durumudur. "*Sözel ironi, tek bir anlamın dile getirildiği ama farklı, çoğu zaman da buna karşıt bir anlamın amaçlandığı konuşma biçimidir*"(O'Conner: 2009: 59). Genel ironi tanımına benzese de sözlü ironinin daha çok konuşma esnasında ortaya çıkan bir tür olduğu görülür.

Sözlü ironi; zorda kalınan durumlarda, açmaz ve çıkmazlarda kapalı anlatım aracılığıyla daha çok bir tepki unsuru olarak kullanılır. "*Sözlü ironi, temelde insanın ironik konuşma ihtiyacını diğer bir ifade ile çıkmazlarını ve tepkilerini daha etkili fakat örtük bir biçimde aktarma gereksinimini gideren bir yoldur*"(Tuğluk, 2016: 191). Bu nedenle bu tarz ironik önermeler, bağlama göre anlam kazanır. Zira "*Biri, yağmur fırtınasını seyrederken arkadaşına 'Harika bir gün değil mi?' dediğinde bu önerme ancak ironik anlamda anlaşılabilir olur*"(O'Conner: 2009: 60). Günlük hayatta konuşmada ortaya çıkan bu durum, metinlerde, tasviri yapıldıktan sonra üzerine yazar veya şairce kurulan cümle veya dizelerde aranmalıdır.

Sözlü ironileri kurgulamak ve alımlamak çok çaba gerektirmez. Çünkü söylemin bağlamı, onun kolay anlaşılır kılınmasını sağlar.

"Düz ve tek anlamlı bir ifade ile başka bir anlamın ima edilmesiyle yapılan ironidir. Bu tür ironide çok anlamlılık ifadedeki kelimelerin çift anlamlılığıyla, sembolik kullanımlarıyla sağlanmaz, ifade bağlam sayesinde ironik değer kazanır, içinde barındırdığı çelişkiden ve önceden verilen ipucundan hareketle kavranır"(Ergün, 2019: 29).

Muecke'nin "*dil ironisi*" olarak isimlendirdiği ironi türü de sözlü ironiye benzer yanlarıyla dikkat çeker. Yabancı teorik eserlerin Türkçeye çevirisi sırasında çevirenin

sözcük tercihinin kavramlara etkisi göz önünde bulundurulduğunda ‘dil ironisi’ nin de sözlü ironi yerine kullanılabileceği olağandır. Muecke, dil ironisini “*İroniyi yapanın kullandığı tekniğe ve uyguladığı stratejiye yöneltir*”(Cebeci: 2016: 281) şeklinde ifade ederek ironide ironistin etkinliğine işaret eder. İronistin varlığını hissettiren bir tür olan dil ironisi bu yönüyle durum ironisinden ayrılır. Zira “*Muecke, bilinçli bir teknik uygulayan bir ‘ironist’in varlığını öngören ‘dil ironisi’ ile bu tür bir ironistin bulunmadığı, ancak bazı olay ve durumların ‘ironik olduğu duygusu’yla ortaya çıkan ‘durum ironisi’ arasındaki ayrıma dikkat çeker*”(Cebeci, 2006: 281).

Philippe Hamon’un “yerel/klasik ironi” olarak ele aldığı ironi, aslında sözlü ironiye çok benzer. Zira Hamon’un, “*etkilerinin bir kelime veya kelime grubu (iğneli söz, nükte, cencetto, ‘espri’, hiciv taşlama, vs. hep kısa biçimleridir) üzerinde toplanmasıyla işlem gören, kolay tanımlanabilir bir hedefi olan ve çoğu zaman anlaşılabilir olmayan pedolojik bir işlev gören yerel alaysılama*”(1995: 8) olarak nitelediği ironi türü akla sözlü ironiyi getirir. Çünkü burada da ironik söylemin açıklığı ve buna bağlı olarak kolay anlaşılabilirlik söz konusudur.

Güçbilmez ise sözlü ironinin tanımını Connop Thirlwall’ın “*Sophokles İronisi Üzerine*” adlı makalesinden “*Konuşmacının, kasıtlı olarak düşüncesi ile ifadesi arasında karşıtlık yaratılması esasına dayanır. Söz[lü] ironi[si], ifade edilmek istenen düşünce ile kullanılan sözcüklerin ima ettiği anlam arasındaki derin uçurum*”(2005: 24) şeklinde alıntılar. Bu ifadeleriyle Güçbilmez, sözel ironi kuramının karşıtlık ve mesafe gibi kavramlardan beslendiğine temas etmiş olur.

Berel Lang’ın ironinin bir kısmının başka kısmı “ima edişi” etrafında dile getirdiği “*gerçeklik her zaman görünümü yakalar, tersi değil*”(2008, 234) görüşü de sözlü ironi etrafında değerlendirilebilir. Zira sözlü ironi de her zaman anlamsal açıdan görünenin tam tersini kastetmez; çünkü burada ironi, birincil anlamdan uzaklaşan ikincil bir anlama odaklanır. Bu ikincil anlam ise daha çok eleştireldir. Nitekim Linda Hutcheon da ironide “söylenen” ile “söylenmemiş olan” arasında mutlaka zıtlık ilişkisi olmadığı kanısındadır. Bu durum, kısaca “söylenilenin tersini kastetme” şeklinde tanımlanagelen ironinin hem teşekkülünü hem de anlamsal açıdan kapsamını genişletir.<sup>7</sup> Hem Hutcheon’ın hem de

<sup>7</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz.: (Hutcheon, 2008: 211-230)

Lang'ın ironide “ima ediş”e odaklanan söz konusu düşünceleri, imgesel çağrışımlar üzerine kurgulanan şiirde sıklıkla sözlü ironinin görülmesini destekleyen bir yaklaşımdır.

*Postmodern Türk Romanında İroni* adlı doktora çalışmasında Abdulkhakim Tuğluk, sözlü ironinin “*bireysel ironi*” olarak da ele alınabileceğini savunur. Tuğluk bireysel ironi kavramı hakkında şunları dile getirir:

“Bireysel ironi; birey ile muhatap arasında herhangi bir ayırt edici, engelleyici ve dönüştürücü olmaksızın çoğunlukla istekli ve referanslı bir biçimde yapılmış ironi şekli olarak ifade edilebilir... Bireysel ironi çoğunlukla dil ile oluşturulan, bazen de ima veya davranışsal tepkilerle açığa çıkan, daha net ve anlaşılabilir bir türdür.”(2016: 191-192).

Bireysel ironi, daha çok konuşma sırasında, söze dayalı etkinlikler esnasında, ortaya çıkar. Gündelik konuşma, tartışma, polemik, topluluğa hitap veya vecize ve aforizma bireysel/sözel ironinin üretildiği bağlamlar olarak ele alınabilir. Bu bağlamda, “*Bireysel [sözel] ironi muhatapla ironist arasında dolaylı ve doğrudan bir bağ bulunma ihtimalinin en güçlü olduğu ironi şekli*”(Tuğluk, 2016: 192) olarak değerlendirilebilir.

#### **1.2.7.2. Sokratik İroni Kuramı**

İroninin bilinen en eski, genel kabul gören en kapsamlı türü Sokratik ironidir. Hatta Sokratik ironi, kendi başına “ironi” kavramının tek başına karşılığı olarak yüzyıllardır kullanılagelir. Çünkü “*İroni kavramının Sokrates ile birlikte dünyaya geldiği su götürmez bir gerçektir*”(Kierkegaard, 2020: 12) Yani ‘ironi’ denilince akla Sokrates’in ortaya koyduğu ona özgü ironinin gelmesi kadar doğal bir şey yoktur.

Kısaca Sokratik ironi, “*Sokrates’in Platon’ca aktarılan diyaloglarında, hasımlarını alt etmek için, kendi ayaklarıyla tuzağa düşürmek için başvurduğu tekniğin adı[dır]*”(Kılıç, 2008: 143). Sokrates’in ironisi soru sormaya dayanır. Normal şartlar altında soru, bilinmeyen bir şey’i öğrenmeye odaklı kurulan ve yanıtlanmayı bekleyen bir söylemdir. Bu noktada Kierkegaard’ın, ‘soru’ bağlamındaki değerlendirmeleri kayda değerdir: “*Soru sormak, bireyin nesneyle ilişkisini, kısmen başka bir bireyle ilişkisini ifade eder. İlk durumda, fenomeni özneye olan tüm sonlu ilişkilerden kurtarmak için bir çaba gösterilir. Bir soru sorduğum zaman, hiçbir şey bilmiyorumdur ve kendimi nesneye doğru açarım*”(2020: 41). Ancak Sokrates’in soruları, klasik/klîşe “soru”lardan farklıdır. Çünkü Sokrates’in sorgulamaları, bilmediğini öğrenmek kastı taşımaz. O, cevabını bildiği soruları

muhababına y6nelterek onu kendisinin d6ş6nd6đ6 noktaya 6eker. Kendi zihnindeki inand6đı yargıları kurbanına s6yletir, tasdikletir.

Sokrates'in, ironinin atası sayılmasına etki eden fakt6rlerden birisi de Ő6phesiz onun sosyal yaşamdaki cahil ve lakayt g6r6n6m6 ile tezat oluşturan ve ancak konuŐtuđ6 zaman anlaŐılabilecek bilge kiŐiliđidir. Zira o, dış g6r6n6Ő6 ile zekâsını gizleyen bir "6eliŐkinin adamı"dır. Nitekim Sokrates, 6irkin, kılık kıyafetine dikkat etmeyen bakımsız birisidir. Ama bu dış g6r6n6m6n6n ardında konuŐtuđ6nda muhababını etkisi alan, ikna eden, ona rehberlik eden 6ok dinleyip az konuşan bir hatip gizlenir. Bu haliyle Sokrates'in ontik varlığıyla fenomenolojik algısı 6eliŐir. Varlığıyla bile ironik olan Sokrates'in s6z konusu paradoksal durumunu Oğuz Demiralp Ő6yle ifade eder:

"Amm 6irkinmiŐ Sokrates. "Ke6i gibi 6irkin" diyor bir eski! zaman uzmanı. Acayip kelmiŐ, tuhaf bir sakalı varmiŐ, basık bir burnu, kalın dudakları, 6ıkık g6zleri. S6ylencelerdeki satirlere benzermiŐ. 6st6 başı da d6k6l6rm6Ő. "Tipsizlikten i6eri tıkılması gerekir" derler ya, g6r6n6Öte 6yle biriymiŐ Sokrates. Ne ki, ağzını a6tı mı bambaşka bir adam olurmuŐ. 6yle avaz avaz bağıran, k6rs6ye 6ıkıp kalabalıkları kıŐkırtan bir hatip değilmiş ama o konuŐtu mu karŐısındakiler alt 6st olurmuŐ. (...) "Sen haklısın, g6zelsin, g66l6s6n" diye baŐlarmıŐ s6ze, "6đret bana" dermiŐ, "ben bir Şey bilmiyorum". Sohbet bittiğinde karşısındaki kendisinin haksız olduğunu g6r6r, doğru bildiği sandığı Şeyin yanlış olduğunu anlarmıŐ"(2008: 164).

"Sokratik ironi" olarak bir ironi t6r6n6n dođuŐuna vesile olan bu t6r ironide "Sokrates'in "ger6ek"e ulaşma y6ntemi, "cehalet taslayarak" karşısındaki kişiyi, neticede kendi kendisiyle 6eliŐkiye d6Őecek bi6imde konuşmaya dayanıyordu" (Cebeci, 2016: 259). Bir başka deyişle "Sokrates, cahilmiş gibi davranır ve ders alma kisvesi altında başkalarına ders verir"(Kierkegaard, 2020: 294). Sokrates diyalektiğinin asıl odak noktasını, olayların nedeni teşkil eder. Sokrates, s6rekli kurcalayan sorularıyla sebepleri buldurur.

Sokrates, muhababını bilgilendirmek, salt kendi fikrini kabullendirmek i6in soru sormaz. Sokrates'in soru sormaktaki asıl amacı, karşısındaki insanların bilgisizliklerini ortaya 6ıkartmaktır. Kierkegaard, Sokratik soru/sorgulama y6nteminin esasını Ő6yle ifade eder:

“Bir soru sormanın iki amacı olabileceğinin kavranılması gerekir. İnsan arzu ettiği içerik üzerine bir cevap almak amacıyla soru sorabilir, böylece sorulan her yeni soruda cevap daha derin ve anlamlı olur; ya da insan cevap almak için değil apaçık ortada olan içeriği tek bir soruyla boşaltıp geride yalnızca bir boşluk bırakmak içinde soru sorabilir. İlk yöntemde önceden bir içerik olduğu varsayılır, ikincisinde ise boşluk; ilk yöntem spekülatif, ikincisi ironiktir. Sokrates’in uyguladığı da ikinci yöntemdir”(2020: 42).

Sokratik ironi, Sokrates’in ünlü “*Bildiğim bir şey var, o da hiçbir şey bilmediğimdir*” sözünü referans alan ve “*Sokrates’in karşısına aldığı tartışmacılara, gerçekte bilgisiz olduklarına işaret etmek ve ahlak alanındaki bu bilgisizliğin, yaşamın akışı içindeki tehlikesini ve ağırlığını hissettirmek üzere benimsediği, kendisini olduğundan farklı gösterme, bilgisini gizleme ve karşısındakine meydan okuma tavrı*”(Cevizci, 2010: 1420) olarak nitelendirilebilecek bir ironi türüdür. Sokrates’in bilgisizliği bile bilgeligindedir. Çünkü kimliğinde/tavırlarında barındırdığı bu durum bile başlı başına ironiktir. 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 çıkarmak niyetindedir. Muhataplarının gözünde cahil olarak görülen Sokrates, aslında karşısındaki insanın kendi cehaletini yüzüne vuran bir aynadır.

Schlegel, Sokratik ironi kuramına başka bir pencereden bakar. Ona göre Sokratik ironi, kendisinin parodisine dönüşerek ironikleşen metinler yaratır:

“Sokratik ironi, yapılan işin bir aldatmaca olduğunu düşünenlerle, bütün dünyanın aptal durumuna düşürülmesinden zevk alıp da, buna kendisinin de dâhil edildiğinden şüphelenmeye başladığında öfkelenenler dışında kimseyi aldatmaz. Bu tür ironide her şey hem oyunsu hem ciddi, ardına kadar açık ve sınıksız kapalıdır... Uyumlu bir aradalıkların, başları tamamen dönüp de şakayı ciddiye alıp, ciddi olanı şaka sanmalarına dek inanç ile inanmazlık arasında gidip geldiklerinde bu sürekli öz-parodiye nasıl tepki verdikleri, kendilerini nasıl kaybettikleri kolayca görülebilir”(Akt. Güçbilmez, 2005: 325-326).

Schlegel’in burada sözü edilen Sokratik ironi açıklamaları, ironinin döngüsel ve katmanlı bir yapısının olduğuna dikkat çeker. Bir başka ifadeyle bu tarz ironi, kendi kendisiyle çelişen, kendisini kopyalayan bir ironidir.



Sokratik ironi, Muecke'nin ortaya attığı "*kendini azımsama ironisi*"ne çok benzer. Zaten Muecke de bu ironiyi Sokratik ironiye eş tutar. Muecke, G. Lowes Dickinson'dan hareketle kendini azımsama ironisine neden Sokratik ironi olarak baktığını şu sözlerle dile getirir:

"G. Lowes Dickinson'a göre Sokrat, hiçbir şey bilmeyen ve bilgi sahibi olmak için soru soran bir kişi duruşunu benimsemişti. Bu, ünlü 'Sokratik ironidir.' Bu durum muhtemelen yanıltıcıdır. Platon ortaya koymuştur ki, Sokrat'ın cehaletini itiraf etmesi, cahil olmak için yapmacık davranması gibi (anlamında) değildir. (..) O, The Apology adlı eserinde üstün bilgeliğinin sadece cehaletinin bilgisi olduğunu iddia etmektedir"(Akt. Tuğluk: 2016: 192-193).

Kendini azımsama ironisi, Muecke'nin ironik tasnifinde dört *durum*'dan biri olarak ele aldığı ironi türlerinden birisidir (Cebeci, 2016: 282). Bir söylem ya da bir metinde ironiyi yapanın sözde bir kimliği olur. Bu durumda ironinin özünden ziyade ironiyi yapan failin etkisinin daha fazla olduğu ironiler "*kendini azımsama ironisi*" olarak adlandırılır. "*Bu tür ironide, ironist, cahil, saf, aşırı hevesli vs. bir kişilik aracılığıyla ortaya çıkar*"(Cebeci,2016: 284). Her ne kadar Muecke, kendini azımsama ironisi başlığında Sokratik ironiyi ele alsada da ironi ile özdeşleşen ve söylem ve eylemleri ile tarihe mal olan Sokrates'in yöntemi, Sokratik ironi olarak ele alınmak durumundadır. Zira genel kabul de bu şekildedir.

Sokratik ironinin retorikle de sıkı bir ilişkisi vardır. Çünkü ironi, belagat ustası olan Sokrates'in konuşmalarında canlılığı sağlayan parlak bir söz hüneri, aynı zamanda da retorik kurgunun yapısal anlamda bir dişlisi hükmündedir. Zira "*Bu ironide, sofistçe bir eda vardır, yani ironi bu aşamada retorik geleneğe bağlı bir söz sanatı olarak karşımıza çıkar. Retorik alandaki ironide, kişinin bildiklerini saklayarak muhataplarını güç durumda bırakmak esastır*"(Karadikme, 2006: 16). Daha çok güzel konuşmaya, hitabete önem veren Sokrates, retoriğin ikna etme araçlarından biri olarak ironiyi görür.

Kendini azımsama ironisi olarak da ifadesini bulan bu tür ironide, abartılı ve eksilteli ifadeler aşırı derecede kullanılır. Sokrates'in kendisini cahil, saf ve sorgulayıcı maskelerle gizlediği, bu yüzden de ironist olarak '*kendini azımsadığı/küçülttüğü*' bu ironi kuramı, Türk şiir geleneğinde "*tecâhül'-i arif*" olarak adlandırılan ve kısaca bilip de bilmezlikten gelme olarak ifade edilen söz oyununa çok benzer. Zira tecâhül-i arif, "*hayret, tevhîh, övmeye mübalağa, yüceltme, tahkir, tezyîf, gibi bir nükteden dolayı bilinen*

*bir şeyi bilmiyor davranmaktan doğan sanattır*”(Bilgegil, 1989: 196-197). Bu bağlamda tecahü'l-i arif, Sokrates'in de yönteminin bir parçası olan tavidir. Her ikisi de ifadesinde şekillenen eylem ve söylemi bilmiyor gibidir.

İronik tavır noktasında benzerlikler gösterse de Sokratik ironi (kendini azımsama ironisi) ile tecahü'l-i arif sanatı arasında bazı farklar vardır. Bunlardan en önemlisi, niyetlerinin her zaman benzer olmayışıdır. Zira tecâhül-i arifi yapan sanatçının birincil amacı bildiği bir şeyi bilmez gibi görünmektir; ancak ironinin asıl amacı, eleştirmek ya da alay etmektir. Tecâhül-i arifteki saflık görüntüsü bir söz oyununun icrası iken ironik söylemdeki saflık görüntüsü, eleştirel zekânın maskesidir.

Sokratik ironi, hemen tüm ironi türlerinde olduğu gibi muhatabının zayıflığı üzerine kurgulanır. İronistin zekâsıyla kurbanın açığını bulan ironik gönderge, orada kök salar ve kurbanı alt eder. Bu durumda ironist zekâsını kanıtlamış, kurguladığı oyunu kazanmış ve ulaşmak istediği haz duygusuna erişmiş olur. Kendini azımsama ironisi, ironinin kuruluşunda ironistin (sözde) kimliğinin önemli olduğu durumlarda ironistin kasıtlı olarak kendini olduğundan daha cahil, saf göstermesi durumudur (Cebeci,2016: 284). Bu bağlamda kendini zayıf gösteren Sokratik ironi, görünürde ironiyi yapanı küçümserken muhatabı yüceltir; ancak durum bunun tam tersidir. Zira Sokratik ironi, ironisti merkeze alıp onun şahsını yüceltirken muhatabını azımsamış olur.

Sokratik ironi amaca göre iki farklı şekilde işler. Birincil işleyiş, Sokrates'in de takındığı tavidir. Burada muhatabının bilgisizliğini ortaya çıkarıp onu bilgilendirmek esastır. İkincil işleyişte ise *kendini azımsayan* ironist aslında muhatabının cehaletini yüzüne vurup bu durumla eğlenme niyetinde olabilir. İronistin niyeti, Sokratik ironinin şekillenmesine bu yönde hizmet eder. Çünkü her iki durumda da bildiğini gizleyen bir ironist mevcuttur.

Her ne kadar ironi, mizah ve gülme bağlamında ele alınan bir söylem türü olsa da aslında çoğu zaman hemen her ironi türü söylenenden başkasını, yani ikincil bir anlamı ima etme şeklinde işler. Buradaki ikincil anlam ise daha çok eleştiri, alay, küçük düşürme ve hakir görme amaçları barındırır. Nitekim Sokrates'in ironisinde de gülme başat niyet değildir. Zaten neredeyse *“Sokrates'in ironisinde bugün bildiğimiz gülmece ögesi yok gibidir; en azından baş amaçlarından biri güldürmek değildir”*(Demiralp, 2008: 165). İronik söylemin mizah ve gülme ile ilintilendirilmesinin altında zekice kurgulanmış bir ileti ve bu iletinin çözümlenmesini bekleyen ikinci bir zekâ yatar. Bu yönüyle bir tür

bilişsel süreci ifade eden ironi aynı zamanda mantıkla açılan eğlenceli bir akıl oyunudur. Zira zekâ koridorlarını yoklayarak ironik söylemin hedeflediği anlamı kurgulayıp denetleyen ile bu anlamı çözümleyen bireylerin (ironist ve muhatap) bu karşılıklı zihinsel aktivitesi eğlencelidir.

### 1.2.7.3. Romantik İroni Kuramı

18. yüzyılda Alman düşünür ve sanatçıların romantizmden kaynaklı dünya görüşlerinin yapıtlarındaki ironik tavrı şekillendiren ironi kuramıdır. Romantik ironi kuramını, Almanya'nın içinde bulunduğu güç koşullar doğurur. Zira o yıllarda Almanya, sosyo-politik açıdan zor bir dönemdeydi. Reel yaşamda aşamayacak sınırları sanatla aşmanın kolaylığı, romantizmi ve onun yapı taşlarından biri olan romantik ironiyi doğurur.

Northrope Frye'nin "*Kurmacanın çağdaş biçimlerinden hatırı sayılır bir şekilde yüz çeviren ve kendi zıt biçimini yaratan tematik bir ilerleme*"(2015: 89) olarak tanımladığı romantizmin bir anlatım biçimi olan romantik ironi, ilkin romantik akımın etkisiyle kaleme alınan eserlerde gözlenir. Frye'nin burada dikkat çektiği husus, romantik ironinin bir kırılma ve ayrışma yaratan varlığı ile zıtlıklar üzerine inşa edilmiştir.

Oğuz Cebeci romantik ironiyi, Alman felsefesinin gelişimiyle 18. yy. sonlarında ortaya çıkan bir kuram olarak ifade eder. Ona göre "*romantik ironi*" akımı, hem etkilerinin yaygınlığı ve postmodernizme olan yakınlığı hem de "*kendi bilincindeki edebiyat*"ın kuramının yapıldığı dönemi temsil etmesi açısından, daha çok dikkat gerektiren bir anlayışı gösterir. Başlıca kuramcıları arasında Wilhelm Schlegel, Frederich Schlegel, Adam Müller ve Karl Solger bulunan romantik ironi, kendi kendisini eleştiren, hiç sona ermeyen bir satir anlayışı olarak tanımlanır (Cebeci, 2016: 269).

Antik dönemden 1700'lü yıllara kadar süregelen ironi kavramının romantizmin hüküm sürdüğü süreçteki versiyonu, romantik ironi olarak ele alınır. Bu bağlamda öz ve biçim arasındaki tezadın oluşturduğu romantik ironiyi Vefa Taşdelen, onun tarihsel everilişini de göz önünde bulundurarak şu sözlerle ifade eder:

"Romantik ironi, ironinin zaman içindeki evriminin bir aşamasını oluşturur. İroniden farklı bir tür değildir; aksine ironiyi ironi yapan özden payını alır. Bu öz de ironinin her türünde olduğu gibi biçim ve içerik, söylenenle söylenmek istenen arasındaki karşıtlıkta kendini açar. Romantik ironinin kendine özgü yönü, romantizmin ruh hali içerisinde, 'ben', 'doğa', 'hayal', 'aşk', 'güzellik' gibi temalar bağlamında varlık kazanmasında görülür"(2007b: 54).

Romantik ironi kuramı ile ilgili fikir beyan edenlerden birisi de William van O'Connor'dır. Alman romantikleri (Schlegel, Tieck, Solger) tarafından gerçekliğin çelişkili yapısını dışa vurma aracı olarak görülen romantik ironiyi O'Conner, "*Yazar bir yanılısama, özellikle de bir güzellik yanılısaması yaratır ve bir ton değişikliğiyle, kişisel bir yorumla ya da şiddetli bir karşıt duyguyla bunu birden bire yok eder.*"(2009: 59) sözleriyle açıklar.

Romantizmin ilkeleri ışığında gelişen romantik ironiyi, daha çok romantiklerin ruh halini temsil eden kavram olarak niteleyen Güçbilmez ise bu bağlamda şunları ifade eder:

"Romantiklerin sanata bakışlarında, kendilerine kadar gelen geleneğin taşımadığı bir öznellik vurgusu ve sanatçının, yaratan insanın ayrıcalıklı konumu öne çıkmıştır. Romantikler; yazarlık, eleştirmenlik ve hatta teorisyenlik deneyimleri içinde yürek ile aklın, coşku ile kuşkunun, tutkuya kapılarak yazma ile 'hesap yaparak' yazmanın uzlaşmaz çelişkisine, ikili kıskacına yakalanmışlardır. Bu ikili karşıtlıktan beslenmeleri, onları zihinsel bir sarmalın içine çekmiştir. Naif denebilecek deneyimlerini eleştirel bir yansıtmacılıkla ele alırken, hayata ve döneme ilişkin umutlarını, hayal kırıklıklarından beslenen bir uzaklıktan yazma noktasına gelmişlerdir. İroni; melankolik, yalnız ve acı çeken bireyin, entelektüel yaklaşımının ifade biçimi, aracı haline gelmiştir"(2005: 15-16).

Güçbilmez'in romantik ironi hakkında ifade ettikleri toparlanacak olursa, romantik sanatçıların hep arada kaldıkları ve bundan ötürü zıtlıkları öncelediği; çoğunlukla karamsar duygulardan beslenen romantizmin, ki buna sebep olan gerçek dünyadır, sanatı bir eleştiri aracı olarak gördüğü; eleştirel tutumlarını ise naif bir şekilde (ironi aracılığıyla) dile getirdiğinin savunulduğu görülür. Dolayısıyla bu ironi kuramında, aynı dönemde yaşamış benzer karamsar ruh yapısına ve zihniyetine sahip sanatçılarla düşünürlerin duygu düşüncelerini ifade etmede söylem ve eylemlerine sinen hâkim tavrın gerçek ile düş arasında kalmışlık ve bunu ifade etmedeki içsel tenkit olduğu söylenebilir. Nitekim Güçbilmez bu durumu, "*kendi yaptığına yönelen eleştirel bir bakış*"(2005: 60) olarak niteler.

Pierre Schoentjes, *Yazınsal İroni İmgeleri* adlı makalesinde, Jules Renard'ın "*İroni insanlığın edebidir.*" sözünden hareketle ironiyi "*duygularla, değerlerle ya da yeteneklerle araya mesafe koyma yolu*"(Schoentjes, 2009: 73) olarak niteler. Gerçekliğin ifadesinin bazen incitici olduğuna vurgu yapılan bu teoride eleştirel tavrın *mesafe*'yle dile getirilmesi

öncelenir. Zira bu mesafe, eleştirinin dozunu ve tonunu ayarlayarak, onun ahlak sınırları içerisinde kalmasını sağlar. Bu yüzden romantik ironinin ahlak sınırları içerisinde yapılan bir eleştirel yaklaşım olduğu düşünülebilir.

Bir yandan insanın içinde bulunduğu evren karşısındaki çaresizliği, diğer yandan da dünyanın irrasyonel ve saçma varoluş koşullarına karşı ironi aracılığıyla ifade edilen “aldırışsız tavır” takınılmasının söz konusu olduğunu savunan Cebeci, bu durumu şu sözlerle pekiştirir: “*Romantik ironi, insanın kendi kendisinin farkına varması, buna paralel biçimde, hayatın karmaşasını ve bu karmaşayı kabul zorunluluğunu anlaması olgularına dayanır*”(2016: 269).

Dünya ve içindekiler, çelişkilerle doludur. İnsan tarafından algılanan ve anlamlandırılan dünya, koca bir paradoksal yapıdır. Bu yüzden varlığını özünde barındırdığı çatışmaya borçlu her birey, durum, olay, olgu, nesne veya varlık romantik açıdan ironik okumaya elverişli bir objedir. Romantik ironinin bu durumuna Cebeci şu sözlerle dikkat çeker:

“Romantik ironi, öncelikle, içinde bulunduğumuz dünyanın çelişkilerle dolu bir yer olduğunu kabul eder. İronistin yaptığı şey, bu çelişkileri tanımak, onları bir yandan ironinin bünyesinde barındırırken, bir yandan da aşmaya çalışmaktır. Bu yaklaşım, dünyaya yönelik ‘çift-duygulu’ bir tutum gerektirir: Buna göre, çelişkilerle dolu bir yapı, ancak kendisi de çelişkili bir tutum tarafından yansıtılabilir”(2016: 270).

Romantik ironi, her ne kadar kurgusal düzlemde tam anlamıyla gerçekliği yansıtmaya çalışsa da çoğu zaman bunda başarısız olur. Bu durumda ortaya bir yanılısama çıkar ve romantik ironi, sanatın zihnimizde oluşturduğu ‘yanılısama’ yı yıkmak ister.

“Sanat, doğası gereği, gerçekliği yansıtmaya girişiminde ister istemez başarısızlığa uğramaya mahkûmdur; bir yandan sanatın bu ‘eksikliği’, diğer yandan da sanat eserinin hem hayal dünyasında yer alan hem de gerçek dünyada mevcut bulunan bir nesne olması, romantik ironinin ortaya çıkmasındaki başlıca etkenlerdir. Sanatçının, eserinin gerçek olmadığını, bir kurgu olduğunu gösteren açık ya da imalı sözleri romantik ironiye giden yolun başlangıcını oluşturur”(Cebeci, 2016: 270).

Romantik ironi kuramı, Cebeci'nin altını çizdiği gibi evrendeki her şeye “çift-duygulu” yaklaşır. Bu durum, bir çelişki ya da paradoks içerdiğinden doğal olarak ironik olur.

Romantik ironi kuramında savunulan düşünle gerçeğin çatışması ilkesinin aslında sanatın özü olduğu açıktır. İster gerçek isterse hayal ürünü olsun hemen tüm sanat yapıtları kurgusal dünyada ironik bir düzlemde oluşturulur. Zira her sanatsal yapıt, özü itibarıyla realiteye karşı alınan bir pozisyon, takınılan bir tavidir. “*Bütün diğer farklarına rağmen, bütün bu ironik belirmelerin ortak noktası, gerçekleşmek için başvurduğu yolun, insan istencinin yıkımına yol açmasıdır*”(Lang, 2008: 234). Dolayısıyla her yazarın/şairin bir ironist olduğu ve eserlerinde gerçek yaşama dönük kimi zaman olumlu kimi zaman da olumsuz eleştirel tavır takındığı görülür.

Romantizm, Batı'da ortaya çıkan aydınlanma fikrinin egemen olduğu süreçte beliren bir akımdır. Dolayısıyla bilimin önem kazandığı bu süreçte fizikötesi dünya ile gerçek dünya arasındaki ilişki çevresinde düşünürler soru ve sorgulamalarını artırır. İşte tam da bu noktada ortaya çıkan “*aşkın olana yönelme ile günlük yaşamın sınırlılıklarına mahkûm olduğunun bilincinde olma hali*”(Güçbilmez, 2005: 62) romantik ironinin de temelini oluşturan başat paradokstur. Romantik ironinin bu durumunu Schlegel “*insanın sınırlılıklarının fark edilmesine karşın sınırların ötesine geçme çabası*”(Güçbilmez, 2005: 62) olarak özetler.

Oğuz Cebeci'ye göre “*Romantik ironinin insana sağladığı en önemli şey, sanat aracılığıyla içinde bulunduğumuz irrasyonel dünyadan bir ölçüde kurtulma olanağını mümkün kılmasıdır*”(2016: 270). Sanatın, bir nevi, bireyin kaçış mekânı olarak görüldüğü romantik ironinin edebi metinde yaptığı iş, metnin kurgusal yapısını bir ölçüde bozarak insanı yaşayışında ve düşüncesindeki evrensel zıtlıklarla yüzleştirmek ve bu noktada bir bilinç geliştirmektir. Romantik ironi, metnin ve anlatımın büyüsunü kısmen bozan bir görünüme sahiptir. Böylece anlatıcıya, metin içinde aslında anlatılana karşı yeni bir cephe açmak ve kendi söylemini yine kendi söylemi içerisinde tartışmaya açmak biçiminde bir işlev kazandırmaktadır.

Romantik ironi kuramını ele alan ve ona kavramsal değer katanlardan biri de Frederich Schlegel'dir. Schlegel, romantik ironi kuramının ana teorisyeni sayılır. Zira “*O, ironi gibi eski bir kavramı, kendi küllerinden yeniden yaratır*”(Güçbilmez, 2005: 62). İronide ironistin “yaratıcılık” yönüne dikkat çeken Schlegel'e göre “*Dış dünya, ancak ve*

sadece zihinsel bir kavram olarak algılanabilir ve bu dış dünyayı yaratmak da yok etmek de iradesine bağlıdır”(Güçbilmez, 2005: 62). Romantik ironi kuramı, iradeye ve sanatçının yaratıcı gücüne büyük önem yükler. Bu haliyle ironistin tanrısal bir yönü olduğu vurgulanır. Zira Oskar Walzel’in de ifade ettiği gibi, “Romantik ironi insanlığın, evrendeki her şey üzerinde özgürce ve dizginsizce salınmasını sağlar”(Akt. Lang, 2008: 235). Ancak bu sanatçılar, sonsuzluk karşısında acizlik ve başarısızlıkla karşılaştıklarında mükemmelin mümkün olmayışının ve sanatın devamlılığının farkına vararak “insan” olduklarını hatırlarlar. Güçbilmez ironinin romantik evresini belirgin bir değişim ve bu değişimlerin formüle edilebildiği bir süreç olarak görür. Ona göre “Romantik dönemde ironi, zihinsel ve tinsel bir öz farkındalık üreterek, sanatçıyı yarattısının tanrısı olarak tanımlanmış, bu durumda sanatçının yapıtı da evrenle özdeşleştirilmiştir”(2005: 328).

Romantik ironinin içe dönüş kuramı olduğunu savunan Starobinski, onun aynı zamanda somut gerçekliği ihmal etmediğini düşünür. Ona göre romantik ironi, “dünyayı unutmaz, karşı koyacağı bir şeye ihtiyaç duyar, ama dünyadaki gülünç kimseleri, insanı çileden çıkararak 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: 124). Dış dünyaya karşı eleştirel bir tavır geliştiren romantik ironist, dış dünyadan seçip eserine koyduğu olay, durum veya kişilerden beslenir. Starobinski’nin eserle dış dünya arasındaki ilişkiye dikkat çekmeye çalıştığı nokta da budur.

Burada söz edilmesi gereken kavramlardan birisi de “ayna etkisi”dir. Romantik ironide okur, bütünlüklü bir algıya ulaşabilmek için her birimin bütünle ilişkisini kurmak durumundadır. “Ayna etkisi ya da kurmacanın dışına çıkan ya da kaçan bağımsız karakterler yaratmak gibi tekniklerle, romantik ironist, okurunu/izleyicisini, kurmaca ve gerçeklik arasındaki kişisel ayrımlarını sorgulamaya zorlar”(Güçbilmez, 2005: 198). Buradan hareketle okur, sorgulama sürecine kendi yaşamını da dâhil edebilir. Sanatsal metin bunu başardığında okurla ilişkisini de zirveye taşımış olur.

*Yazınsal Ironi İmgeleri* adlı makalesinde Schoentjes, üç imge tespit eder ve bunların ironi ile olan ilişkilerine değinir. Bu imgeler, silah, maske ve aynadır. Silah, ironinin saldırgan yönünü imlerken maske, onun gizlenme özelliğine işaret eder. Schoentjes, ayna imgesinin ise romantizmden beri sıklıkla kullanıldığını vurgular. Ona göre ironik kurguda ayna imgesinin bu kadar gözde olmasının nedeni: “Aynanın kendisine

*bakanın görüntüsünü yansıtma yoluyla geri göndermesi ve gerçekleştirdiği ikiye bölme olgusunun kendine dönen düşünce fikrini esinlemesidir. Kaldı ki bu mesafe koyma ve eleştirel gözlem hareketi ironide temeldir”(Schoentjes, 2009: 75).*

Pascal'ın “bir yüzün yinelenmesinin gülmeye neden olabileceği” fikrine katılan Schoentjes, ayna ve maske imgesini bu bağlamda karşılaştırır: “Maske yüzleri üst üste koyarken, ayna karşı karşıya getirir ve bu şekilde hem ötekinin aynısı, hem de tersi olan bir benzer yaratır”(2009: 75). Romantik ironi kuramı tam da bu noktadan beslenir. Zira ironik benzer, biçim bozan bir aynada doğar ve kişi ile yansıması arasına bir mesafe koyar. Romantik ironistlerce eserlerinde yaratılan zıtlıklar, ayna imgesinin varlığıyla olur. İyi-kötü, güzel-çirkin vb. maddi veya manevi karşıtlıklar, gerçek ile ideal diyalektiğine birçok eserde ayna imgesi sayesinde kavuşur. “Öte yandan aynanın gerçekleştirdiği ironik tersine çevirme yalnızca insanın benliğiyle değil, dünyayla ilgilidir. Sanatla doğa, betimlemeyle gerçeklik arasındaki hiyerarşiyi bu şekilde altüst eder”( Schoentjes, 2009: 76).

Eserinde bir yanılısama yaratan ve bunu bir şekilde aniden ortadan kaldıran romantik ironist, karşıt duygular aracılığıyla amacına ulaşır. R. Simitten ve Ann Daghistany'nin tespitleri ışığında romantik ironinin bu bağlamdaki detaylı işleyişi ve aşamaları ise özetle şu şekilde ifade edilebilir:

“Romantik ironi, geleneksel olarak sanat yapıtının yarattığı illüzyonu yıkıma uğratarak, okuru/izleyici üç aşamalı bir sürecin, ama son derece süratli geliştiğinden ancak anlık fark edişlerle tepki verebilen bir sürecin parçası haline getirir. Romantik ironinin ilk aşamasında okur, yazarın hüneri sayesinde, katıksız bir zihinsel yaratım, salt kurgusal bir bütünlükle yüz yüze bırakıldığında, ustalığın, hüner marifetiyle yaratılan yapaylığın varlığını fark eder. İkinci aşama, kendi ‘yaratım’ının yanılısamasını kırarak kendisini alaya almış yazarın, okurdan ‘yaratıcı-tanrı figürü olarak sanatçı’nın gerçekdışılığı üzerine düşünmesini talep etmesiyle, dolayısıyla da birinci aşamanın doğal sonucu olarak ortaya çıkar. Üçüncü aşama ise, okurun kendi yaşamı da dâhil olmak üzere bütün bir varoluşun içerdiği yanılısama-gerçeklik düzeylerine ilişkin rahatsız edici bir algının gelişmesiyle gerçekleşir. Birinci aşamanın okuru ittiği uzaklık dolayısıyla, okur, sanat yapıtının kendi zihnindeki ‘gerçeklik’ yanılısamasıyla yüz yüze gelir ve üçüncü aşamada, tek başına bir bütünlük olarak kendi varlığının sınırlarından kuşku duyduğu kadar, sanat yapıtının, içinde kendi ‘yaşamını sürdürdüğü’, o ana dek kapalı, yorumsal ‘alanı’nı da sorgular”(Güçbilmez, 2005: 197-198).



#### 1.2.7.4. Dramatik İroni Kuramı

Daha çok göstermeye ve anlatmaya bağılı türler olan tiyatro, hikâye ve romanda kullanılan ironi türüdür. Dramatik ironi, esası kurmacaya dayanan bu metinlerde, kahramanların hal ve hareketlerini metinde gelişen olay karşısında ironikleştiren bir türdür. Burada, ironist konumundaki yazarla oyunun/metnin muhatabı olan izleyicinin/okurun, kahramanın ne yapacağını önceden bilmesine rağmen kahramanın başına gelecekleri bilmemesi ironiyi doğuran temel unsur olarak dikkat çeker. Örneğin umutla bir eyleme girişen anlatı kişinin, yazar tarafından bilinen, okur tarafından sezilen ya da bilinen aslında hiç gerçekleşmeyecek durumla karşılaşması dramatik ironiyi ortaya çıkarır.

Daha çok roman, öykü ve tiyatro gibi dramatzasyona dayanan türlerde karşımıza çıkan “*Dramatik ironide, ironist tümüyle devreden çıkar ve ironik bir durumu tasvir etmekle yetinir... Dramatik ironin en belirgin özelliklerinden biri, kurbanın daha öğrenmediği bir gerçeğin, izleyici [ve okuyucu] tarafından bilinmesidir*”(Cebeci, 2016: 284). Burada aslında ironik olan durum, yaratıcısı/ironist tarafından kurgu dünyasında kurbanın içine düşürüldüğü kestiriliben maceradır. Bu ironi türünde ironist ve okur üstün konumda iken komik ya da trajik duruma düşürülen anlatı kahramanları, bilişsel anlamda daha aşağıda konumlan(dırıl)ır.

Dramatik ironi, insanın kendi gerçekliğiyle örtüşen yanları ile her an her yerededir. Zira insanın çelişkilerle dolu davranış ve tutumları bu bağlamdaki ironik duruma örnek verilebilir. Zira “*İnsan, varlığının kısıtlanmışlığı ve davranışlarının hangi oluşum aşamalarından geçtiğini tamamen bilememesi nedeniyle eylemlerinde ciddi bir öngörüsüzlüğe sahiptir*”(Tuğluk, 2016: 232).

Dramatik ironiyi değerlendiren düşünürlerden birisi de Wiliam Van O’Connor’dur. O’Connor, olay merkezli metinlerde dramatik ironinin fiktif kurguda üstlendiği role şu sözlerle dikkat çeker:

“Dramatik ironi, bir kurgulama aracıdır. Buna göre a) seyirciler kahramandan daha çok şey bilirler; b) Karakter, uygun ya da akıllıca olana zıt bir tepki verir; c) karakterler ya da durumlar, parodi gibi ironik etkiler yaratmak üzere birbiriyle karşılaştırılır ya da karşıtlanır; d) karakterin kendi edimlerinden anladıklarıyla oyunun bu edimler hakkında sergiledikleri arasında belirgin bir zıtlık vardır”(2009, 60).

Pasifize edilen anlatı kahramanlarının içine düştüğü durumun doğurduğu bu ironi türünde, aslında ironinin ne faili ne de muhatabı olan okur ya da izleyici, bir başka deyişle asıl pasif konumda olması gereken kitle, daha çok şey bilmekte ve ironi silsilesinin tamamlanmasını sağlamaktadır. Bu anlamda dramatik ironi, içine okur ya da seyircinin dâhil edildiği bir çeşit oyundur. Kurgusal düzlemdeki geleceğini bilmeyen kahramanın, başına gelecekleri bilenlerce anlaşılan ironik durumu, dramatik ironiyi doğurur. Ancak burada önemli olan sadece ‘kahramanın habersizliği’ ilkesi değildir; kahramanın beklentilerini boşa çıkaracak negatif durum veya olayın şiddeti kadar kurguya yansıyan tesiri de önemlidir. Yani dramatik ironide *“Asıl olan, durumun karakter için çok önemli olması, hayati bir işleve sahip olması ve buna bağlı olarak da hayal kırıklığı ya da beklenti yıkımının ironinin oluşmasına fırsat verecek denli güçlü olmasıdır”*(Tuğluk, 2016: 235). Akıbetini bilmeyen kahramanın, ironist/yazar ve okur/izleyici tarafından bilinen ve tersyüz olan kurgusal kaderi, dramatik ironiyi işaret eder.

Wayne C. Booth, dramatik ironiyi tiyatroya bağlı bir ironi türü olarak görür. Ona göre *“Drama her zaman oyunun başlarında yazarın sağladığı, yakında gelecek ironik etkiye işaret edecek bilgiye bağlıdır”*(2006: 106). Tüm kurguya hükmeden yazar, kurgu kahramanlarının davranışlarının ne gibi etki yaratacağını da bilir. Bunu okura/izleyiciye de bildirir. İşte dramatik ironi, ön bilgilerden hareketle kahramanların söylem ile eyleminin, beklentileri ile neticenin çatıştığı durumlarda gözlemlenir. Bu durumu Booth şöyle dile getirir: *“Ne zaman yazar iki ya da daha fazla karakterin diğerlerine söylediklerini ya da karakterin şimdi söylediği ve sonra yaptığı şey arasında bilerek karşılaştırma yapmamızı isterse ortaya dramatik ironi çıkar”*(2016: 107). Bu durumda dramatik ironi, kurgusal karakterlerin önceden söyledikleriyle sonradan yaptıkları arasındaki çelişik duruma dikkati çekmeye çalışan ironidir. İyiliği vurgulanan ve bu yönüne dikkat çekilen kurgusal kahramanın hiç beklenilmeyen bir yerde kötücül yanının ortaya çıkarılması dramatik ironiyi imler.

Dramatik ironinin tiyatro sanatına uygun bir kuram olduğunu savunanlardan birisi de Hasan Boynukara’dır. Boynukara, karakterlerin bilmediği ama seyircilerin bildiği durum olarak özetlediği bu ironi kuramını şöyle açıklar: *“Burada ironik kahramanın yerini, daha karakterin kendisi gerçek durumu bilmeden, durumdan haberdar olan, dolayısıyla ideal olanın gerçek olan tarafından tersyüz edilmesinden zevk alan ve buna katılan seyirciler alır”*(1993: 118). Tiyatrodaki seyircinin konumunu; öykü, roman ve şiir gibi türlerde okur alır.

Asıl maksadı eleştiri olmayan dramatik ironide yazar, ironik durumun tasvirini yapan kişidir. Dolayısıyla yarattığı kahramanlar kadar okurun da tepkilerini dizayn eden, kurgusal gücü elinde tutan kişidir. Bu yüzden kimi zaman “*anlatıyı çözdüm*” zannına kapılan okuru da şaşırtarak ironinin kurbanı yapabilir.

“Dramatik ironide okuyucu da kurban seçilebildiği gibi ironist tarafından ortaklık teklifi de verilebilir. İronist bunu yaparken kahramanın en gizil bilgilerini okuyucuyla paylaşır, böylece okuyucuyu da kurguya dâhil edilir. Bu tür bir dramatik ironide heyecandan ziyade ironist olmanın ve ipleri elinde tutmanın zevki daha hâkimdir”(Yalçınkaya, 2020: 256-257).

Dramatik ironi, edebî metinlerde bu yönüyle işlediğinde okurla el ele verebilen yazarı, kabiliyetli bir ironist yapar. Zira yazar, ironik durumu geniş alana yaymış, bir anlamda okuru da “kandırmış” olur.

#### **1.2.2.7. Durum İronisi Kuramı**

Klasik ironi işleyişine benzer bir esasa dayanan durum ironisi, beklenen ile gerçekleşen arasındaki tezdin ironiyi gözleyen/okuyan/izleyen için de sürpriz oluşturacak şekilde düzenlenmesi ile ortaya çıkar. Bu ironi kuramında, önemli olan okurun ironiyi algılama derecesi ve tepkileridir. Durum ironisini, ‘*dikkatimizi ironiyi (şans, kader ya da hayatın ironisi) fark eden kişinin tavrı ve tepkileri*’ne yönelten bir ironi çeşidi olarak tanımlayan Muecke’ye göre, bu ironi türünde ironistin varlığından ziyade bazı olay ve durumların ‘ironik olduğu duygusu’yla ortaya çıkışı önemlidir (Cebeci, 2016: 281). Bir başka deyişle durum ironisi, ironistin ironiyi kurgularken kullandığı teknik ve uyguladığı stratejiden ziyade ironiye tanıklık eden üçüncü kişinin (ironist-kurban-okur/izleyici üçgenindeki okur/izleyici) bu duruma vereceği tepki üzerine kurgulanan ironidir.

Durum ironisine benzer bir düzlemde yer alan *pratik ironi*’yi de bu bağlamda ele almak mümkündür. Kimi olay ve durumların ironik olmasından kaynaklanan bir ironi oluşundan, sözle oluşturulan ironilerden ayrılır. Bu yüzden pratik yaşamda veya kurgusal dramatisasyonla yazar tarafından betimlenen/düzenlenen durumlar, durum ironisinin pratik ironi olarak adlandırılmasına olanak sağlar. Nitekim Connop Thirlwall’ın *pratik ironiyi “sözcüklerin değil, olayların yarattığı ironi”* (Güçbilmez, 2005: 25) olarak tanımlaması, onu durum ironisi ile aynı anlamda kullanıldığının göstergesidir.

Durum ironisi, umulan ile sonuç arasındaki çelişki üzerine inşa edilmesi yönüyle dramatik ironiye de benzer. Ancak durum ironisi, ‘*sürpriz son*’ ilkesi ile dramatik ironiden

ayrılır. Çünkü dramatik ironide okur/izleyici, kahramanın başına gelecekleri kestirebilir veya bilebilirken durum ironisinde ortaya çıkan sonuç, okur için de şaşkınlık vericidir. Sözgelimi, ironik bağlamın/döngünün üçüncü tamamlayıcısı olan okurun öngörülerinin ironistçe gerçekleştirilmesi dramatik ironiyi ortaya çıkarırken, onların beklentilerinin boşa çıkarılması ise durum ironisini vücuda getirir. Bu bağlamda durum ironisine kaynaklık eden unsurun ironinin muhatabı (okur/izleyici/dinleyici/gözleyen) olduğu görülür. Dolayısıyla burada aslolan, ironik söylem karşısında okurun verdiği tepki, aldığı konumdur.

İroniyi alaysılama olarak ifade eden Philippe Hamon, her ironinin sözle gerçekleştirilmesi gibi bir zorunluluğun olmadığını ironik bağlamla ortaya konulabilecek bir “*durum*”un da ironik olabileceğini düşünür. Zira ona göre “*Her alaysılama zorunlu olarak sözel olmayan fakat zorunlu olarak öznel ve kuralları sahneye koyan ve gerektiren bir senaryonun gerçekliğinin inşası veya bu gerçekliğin üzerine yapıştırılan bir tabakadır*”(Hamon, 1995: 8). Dolayısıyla Hamon’un bu ironi yaklaşımı da durum ironisi etrafında değerlendirilebilir.

#### **1.2.7.6. Diğer İroni Kuramları**

Dünya üzerinde müşterek kabul gören evresel ve yerleşik bir kuramsal çerçeveye henüz oturtulamayan ironi yaklaşımlarını çoğaltmak mümkündür. Edebî metinlerde veya gündelik yaşamda takip veya tecrübe edilen ironin, ironist-ironik muhatap, ironist-ironiyi gözleyen, ironik muhatap-ironiyi gözleyen bağlamına göre çok sayıda türü vardır. Ancak bu türlerden bazıları teorik çerçeveye oturtulsa da her edebiyat araştırmacısının onayını almış değildir.

Diğer ironi kuramları bahsinde üzerinde durulması gereken ilk teori, Colin Douglas Muecke’nin ironi tasnifinde yer alan “*özel ironi*”dir. Nitekim Cebeci de ironinin gerçek anlamla ilişkisi ve ironin muhatapları bağlamında ironik teknikler ileri süren Muecke’nin kuramına itibar eder. Zira özel ironi, Muecke’nin gerçek anlamın gizlenme seviyesi açısından üç “sınıf”a (grade) ayırarak incelediği ironi türlerinden biridir. Ona göre üç ironi sınıfı: 1. Açık ironi, 2. Kapalı ironi, 3. Özel ironidir (Akt. Cebeci, 2016: 282).

Açık ironi, kapalı ironi ve özel ironiyi aynı perspektifte masaya yatıran Muecke, açık ironide ironik iletinin hemen anlaşıldığını; anlamlandırılması ve çözümlenmesi gereken gizlenmiş bir mesaj içeren kapalı ironinin anlaşılmasının biraz zaman aldığını ve okurun/muhatabın alımlamak için uğraş vermesi gerektiğini; özel ironinin ise en belirgin

özelliğinin muhatabının ironik göndergeyi alımlamasının zaten umulmaması olduğunu savunur. Çünkü “*Özel ironi ise ne kurban ne de başka birisi tarafından anlaşılması hedeflenmemiş olan ironidir*”(Cebeci, 2016: 283). Bir başka deyişle özel ironi, en gizemli ironidir.

Açık ironide hem ironinin kurbanı hem de okuyucu, yazarın gerçek niyetini kolayca sezebilir. Bu kolaylığı sağlayan yazarın/ironistin kullandığı üslup veya tondur. “*Kapalı ironi*”de ise ironistin amacı örtülüdür, gizlidir; fakat diğer yandan da ironist, bu örtünün kaldırılmasını bekler. Anlaşılma seviyesi bakımından bu ironi türlerini şöyle açıklamak mümkündür: Açık ironinin iletisi açıktır ve muhatap anlar. Kapalı ironinin mesajı örtüktür, bu yüzden muhatap anlayabilmek için uğraş vermelidir. Özel ironinin ise muhatabınca anlaşılması gibi bir amacı zaten yoktur; dolayısıyla özel ironi, anlaşılma seviyesi en güç olandır.

Özel ironinin amaçlarından birisi de anlaşılmayı beklemeyen ironistin bu durumdan zevk almasıdır. Bu ironi, bir anlamda ‘*yazarın şahsına özel*’dir. Burada önemli olan kişisel tatmindir; yani ironistin yaptığından haz almasıdır. Bu bağlamda bu ironi türü bireyseldir. Zira özel ironide yazarın/ironistin niyeti açıkça ortaya konmayıp yazarda saklı kalır.

Muecke, ironilerin genel olarak “özel ironi” sınıfına dâhil olduklarını belirtir. Bu ironide hedef, anlamın kurban ve okuyucu tarafından hemen anlaşılması değildir. Muecke, ironinin hedefi ile ironinin kurbanı arasında da bir ayrıma gider. İronide, ironistin saldırmayı hedeflediği belirli bir olay, durum, kişi ya da kurumlar mevcuttur. İronist bu hedef doğrultusunda kendine bir kurban arar. Bu noktada kurban da ironik ifadeyi duyan ve sadece yüzeysel anlama kanıp onunla yetinen kişileri temsil eder (Cebeci, 2008, 302 ).

Yukarıda ayrı başlıklar altında verilmesinin uygun görüldüğü sözlü ironi, Sokratik ironi, romantik ironi, dramatik ironi ve durum ironisi çevresinde detaylandırılmış daha birçok ironi kuramı vardır. İşte onlardan birisi olan “*saflık ironisi*”, Muecke’nin ironi ile ironiyi yapan arasındaki ilişki açısından sınıflandırdığı dört ‘*durum*’dan biridir. Bu ironi kuramında ironist, eserinde sözcü olarak tayinin ettiği saf bir kişiye kendisinden beklenilmeyecek düzeyde gözlem ve söylem gücü yükler. “*Saflık ironisinde ironist izleyiciden iyice uzaklaşır, sözcüsü olarak zeki kişilerin göremediği şeyleri görebilen ‘saf’ bir kişiyi kullanır*”(Cebeci, 2016: 284).

Genellikle olay merkezli metinlerde gözlenen saflık ironisinde karşılaşılan “saf” kişi ile kendini azımsama ironisinde (Sokratik ironi) karşılaşılan saf kişi aynı değildir. Çünkü saflık ironisindeki kişi ironistin sözünü emanet ettiği karakter olmasına karşın kendini azımsama ironisindeki kişi, ironistin ta kendisidir. Yine kendini azımsama ironisinde ironist saflığı maske olarak kullanırken saflık ironisindeki karakter gerçekten saftır. Zira Cebeci’nin de belirttiği üzere “*Bu karakter kendini eksik gösterme ironisinden farklı olarak gerçekten saf bir kişiyi temsil etmektedir.*”(2016: 284). Türk masal kahramanı *Keloğlan* ile Cervantes’in *Don Kişot*’u saflık ironisi bağlamında değerlendirilebilecek anlatı kahramanları olarak örnek verilebilir.

Eserlerde saflık ironisini temsil eden karakterler, hemen her şeye pozitif bakan, sorunların iyi taraflarını gören kişilerdir. Bu iyimser tavır, saflık ironisinin başat göstergelerinden birisidir. “*Bu yönüyle saflık ironisini bir çeşit ‘Polyanacılık’ olarak görmek de mümkündür.*” diyen Tuğluk, saflık ironisini ortaya çıkaran ikinci ayrıntının ise mevzuyu kısa kesme ve böylece kestirme yoldan istenilen anlama ulaşma amacı taşıyor olması gerektiğini düşünür. Buradan hareketle Polyanacılık ve mevzuyu kısa kesme ayrıntılarının saflık ironisinin çerçevesini belirlediğini savunur (2016: 402-403).

Bir başka ironi kuramı ise Wayne C. Booth tarafından geliştirilen “**kararlı ve kararsız ironi kuramı**”dır. Booth, ironi üzerine kaleme alınmış önemli bir eser olan *İroninin Retoriği* adlı eserinde, ironiye bakışını temelde “kararlı ironi” ve “kararsız ironi” olmak üzere iki başlıkta toplar. En basit ifadesiyle bu ironiler, Booth’un *anlamın yeniden kurgulama*’sı olarak ifade ettiği ironik süreçte karar kılınıp kılınmaması esasına dayanır.

Booth’a göre “**kararlı ironi**”lerin dört temel özelliği vardır. Bunlardan birincisi, ironilerin hepsinin “*kasıtlı*” olmasıdır. Dolayısıyla insanlar tarafından belli bir kesinlikte duyulmak ya da okunmak ve anlaşılacak üzere bilerek yapılmıştır. Kararlı ironilerin ikinci özelliği hepsinin “*örtük*” anlam içermesidir. Çünkü her ironi yüzeydekinden farklı anlamlar oluşturmak için tasarlanmıştır. Kararlı ironilerin muhatabınca yeniden kurgulanması ironinin üçüncü ve Booth’un da çok önem verdiği bir özelliktir. Kararlı ve önceden ayarlanan bu tarz ironilerin “*yeniden kurgulanma*” niteliğini Booth, ironik söylemin alıcısı konumundaki okurun daha sonraki yıkıma ve yeniden kurgulamalarla onu kurcalamasına izin verilmesi olarak ifade eder. Kararlı ironilerin son özelliği ise uygulamada “*sınırlı*” olmalarıdır. İronistçe sınırları belirlenen ironik söylemin çerçevesi daraltılmıştır (Booth, 2016 33-34).

Booth'a göre her ironi, bir yeniden kurgulamanın eseridir. İronik ileti, muhatabınca (okur, izleyici, kurban) alınır, çok hızlı bir şekilde zihinsel algı ve anlamlandırma aşamasına geçer. Booth, yeniden kurgulama olarak ifade ettiği bu ironik sürecin gerçekleşebilmesini dört aşamayla detaylandırır. İlk adımda okurun yazınsal anlamı "red"detmesi gerekir. Daha sonra (ikinci adımda) ise hızlı "kavrama" durumunda alternatif yorumlamalar ya da açıklamalar denir ya da daha çok bunlar ortama akın eder. Üçüncü adımda ise yazarın niyetini anlayan okurun yazarın bilgi ve inançları ile ilgili bir "karar" verilmek durumundadır. Konuşmacının bilgi ve inançları hakkında bir karara vardıldıktan sonra nihayet bir ya da bir yığın "anlamın çıkarılması" ise dördüncü adımı oluşturur. (2016: 39-42) Yeniden kurgulama sürecinin kavramlar bazında aşamaları şöyledir:



"*Kararsız ironileri*" ise Booth, kesin bir sınıflandırmaya tabi olmayan, yorumlanmasının güç olduğu, anlamın sabitlenebilmesinin sürekli engellendiği, hem yazarın hem de okurun altının sürekli oyulduğu bir ironi türü olarak görür (2016, 323-324). Tanımlaması güç olan bir ironi türü olduğundan Booth bile kararsız ironiyi açık seçik tarif edemez, bunun sebebi olarak da kararsız ironilerin gerçek ve sanatsal niyetle/kasıtlı oluşturulmaması olarak görür. İroninin kararlı olanı ile daha çok ilgilenen Booth, kararsız ironi tanımlamasını ve onun varlığını kesin olarak ortaya koymaz.

Kararlı (stable) ve kararsız (unstable) ironileri Türkçeye "*sabitlenebilen ironi*" ve "*sabitlenemeyen ironi*" şeklinde çeviren Oğuz Cebeci, bu kuramı çağdaş ironi anlayışının kurucularından biri olarak addettiği Booth'a dayandırır. Cebeci, bir niyete (kasıt) dayanan, tesadüfi gerçekleşmeyen ve anlamı sonsuza dek aşınmadan çoğaltılabilen ironiyi, "*sabitlenebilen ironi*"; yazarın olumsuzlama ve reddetmeye dayanarak herhangi bir pozisyonu benimsemeyerek oluşturduğu ironiyi ise "*sabitlenemeyen ironi*" olarak tanımlar. Sabitlenemeyen ironi, dünyanın saçma olduğundan dolayı insan beyanının her türlüşünün de ironik söylemle teşhir edilmesine dayanır (Cebeci, 2016: 285-286). Cebeci bu ironi kuramını şu sözlerle toparlar: "*Eğer ironi nihai bir kesinliğe ulaşıyorsa, 'sabitlenebilen[kararlı] ironi'den, eğer sonu gelmeyen bir ironi zincirine açılıyorsa 'sabitlenemeyen[kararsız] ironi'den söz etmek gerekecektir'*"(2016: 286).

Tekrar Muecke'nin ironi tasniflendirmesine dönülecek olursa burada karşılaşılan bir başka ironi türü de **“açık ve kapalı ironi”**dir. Açık ironi, *ironinin kurbanı ya da okuyucusunun, ya da her ikisinin birden ironistin gerçek niyetini hemen görmelerini sağlamaya yönelir*”(Cebeci, 2016: 282). Muecke'ye göre **“Kapalı ironi'yi açık ironiden ayıran Şey, kapalı ironide niyetin “rtl” olması, ancak, bir yandan da keşfedilmeyi beklemesidir**”(Cebeci, 2016: 283). Dolayısıyla gerçek ironide aslında “kasıtlı yapılan bir söz oyunu” olma durumu vardır. Bu durumda ironilerin geneli kapalı ironi sınıfına dâhil edilebilir.

Muecke ironiyi yapan ve ironinin kurbanı perspektifinde tasnif ettiği durumlardan ilki **“şahsi olmayan ironi”**dir. *“şahsi olmayan ironi, ironiyi yapanın nasıl biri olduğundan çok, söylediği Şeyin ne olduğuyla ilgilidir. Bu konu, genel olarak bir yapıtta yazarla yarattığı karakterler (persona) arasındaki ilişkiye yönelik bir dikkati gerektirir*”(Cebeci, 2016: 283). şahs olmayan ironin en belirgin özelliği yüzü maskeli bir ironistin söylediği ile söylemek istediği arasındaki karşıtlıktır. Yine *“şahs olmayan ironinin ayırıcı özelliği, ironistin kişi olarak ortada olmaması, yalnızca sözlerinin duyulmasıdır*”(Cebeci, 2016: 283).

Başka bir ironi ise **“yargının geciktirilmesi ironisi”**dir. Bu ironi türünde ironistin maksadı, kendisinin başına dert olabilecek bir durumdan korunmaktır. Bu açıdan bakıldığında ironi, *Vladimir Janklévitch'in tabiriyle maskelerin ardında akıp giden kaçak kişiliktir* (Janklévitch, 2008: 139). Kaçış ironisi olarak da adlandırabileceğimiz bu tür ironide *“ironist, farklı iki bakış açısı arasından bir seçim yapamamakta, bazen her iki bakışi da reddetmekte, ancak bir alternatif de önermemektedir*”(Muecke'den aktaran Cebeci: 2016: 287). Bu ironik yöntemi rneklemesi açısından Nasreddin Hoca'nın *Sen de Karıcığım* fıkrası ele alınabilir:

“Adamın biri Hoca'ya kadılık yaparken gelip, hasmı hakkında veriştirdikten sonra: “Haklı değil miyim?” diye sorar. Hoca da “Haklısın!” der. Adam gider, bu kez hasmı gelir. O da giden için ağzına geleni söyleyip ktledikten sonra sorar: “Haklı değil miyim? Hocam?” der. Hoca da: “Yerden göğe kadar haklısın.” der. İki adamı ve Hoca'yı dinleyen karısı kendini tutamayarak sorar: “İlâhi Hoca efendi, ne garip insansın, birini dinledin, haklısın dedin, ötekini dinledin, ona da haklısın dedin, bu ne biçim iştir?” Hoca bir süre düşündükten sonra: “Vallahi hâton, galiba sen de haklısın!” der”(Tokmakçıoğlu 2004: 137).



Bu fıkrada Hoca, aslında davalı iki insandan birisinin haksız olduğunu bilmektedir; fakat haksız olanın öfkesinin hedefi olmamak için kendisini korumak veya herhangi bir çıkar sağlamak amacıyla gerçeği söylememekte ve doğru “*yargıyı geciktirme*”ktedir. Bu durum, gündelik hayattaki benzer vakalarda da insanların çoğunun takındığı ironik duruştur.

Cebeci, ironinin yaygın türlerinden bir başkası olarak “*ayıplama amaçlı övgü ironisi*”nden bahseder. Bu ironi türü iki şekilde gerçekleşir: “*ya uygunsuz ve yersiz övgü ya da aslında mevcut bulunmayan olumlu vasıflar nedeniyle yapılan övgüler*”(2016: 288). Burada ironistin amacı muhatabında bulunmayan nitelikleri varmış gibi övmek suretiyle aslında onu ayıplayarak sarsmaktır.

Ayıplama amaçlı övgü ironisinin ters şekilde işletilerek yapılanı ise “*övgü amaçlı yergi ironisi*”dir. Bu ironi çeşidinde “*hitap edilen kişinin kendisinde olmadığı bilinen bazı olumsuz nitelikler nedeniyle kınanması*”(Cebeci, 2016: 288) söz konusudur. Burada ironist, ele aldığı kişinin kendisinde zaten olmayan olumsuz nitelikleri dillendirmek suretiyle onu yerer gibi görünüp gerçekte över.

Ayıplama amaçlı övgü ironisi ile övgü amaçlı yergi ironileri, gündelik yaşamda bireylerin konuşmalarına sıklıkla yansıdığı gibi sözlü ve Sokratik ironi kuramlarını şekillendiren birer teknik olarak da karşımıza çıkar. İfadenin özünde gizlenen anlamla görünen anlamının farklı olduğu söz konusu ironiler, duruma göre sözlü ve Sokratik ironilerin oluşum sürecinde araçsallaştırılabilir. Nitekim bu durum, sonraki bölümlerde incelenen birçok şiirde görülür.

Birçok sahada sıklıkla karşılaşılan “*kurbanla aynı fikirdeymiş gibi yapılan ironi*” de bir başka ironi çeşidi olarak ele alınabilir. Bu ironide ironistin kurbanı “sözde” desteği vardır. Ironist, ironinin alıcısına güya cesaret verme, tavsiyede bulunma rolüne bürünür(Cebeci, 2016: 288).

Sokrates’in cevaplarını bilerek muhatabına yön vermek ve kendi görüşünü benimsetmekte kanalize etmek amacıyla sorduğu sorular retoriktir. Aslında esin kaynağı burası olan retorik sorular da ironi yapmakta kullanılan bir teknik olarak da değerlendirilir. İşte “*retorik soru ironisi*” olarak adlandırabileceğimiz bu tarz ironilerde sorular gerçek olmayıp amaç muhatabın/kurbanın dikkatini belirli bir noktaya çekmektir (Cebeci, 2016: 288). Bu bağlamda retorik soru ironisinin Sokratik ironiden türetildiği görülür. Nitekim bu

çalışmada Sokratik ironi başlığı altında incelenen şiirlerde, ironinin genellikle bu yolla yapıldığı görülür.

İroni türleri arasında Terry Eagleton'ın “düpedüz tedbirliliğin bir türü” (Eagleton, 2020: 46) olarak tanımladığı bir başka ironi çeşidinden de söz edilebilir. Mizahın birçok türü gibi ironi de güç sahiplerini eleştirdiğinde kimi zaman yargısal mecraya taşınıp ironistin başını yakan bir söyleme dönüşebilir. Bu durumda ironiyi yapan kişinin dikkatli olması ve kendini bu soruşturma evresinden uzaklaştırması gerekebilir. Cebeci, özellikle siyasîlerin/politikacıların eleştirisinde kullanılan bu tür ironiyi “*kendini düşünen/koruyan ironi*” olarak ele alır. Birçok ironi türünü tespit ettikten sonra bu düzlemde ele aldığı ironik türü şu sözlerle açıklar: “*Bunun dışında, “kendini düşünen” ya da “kendini koruyan” (self-regarding, self-protecting) ironilerden de söz edilebilir ki bazı durumlarda, örneğin politik kovuşturmadan kaçınmak amacıyla bu tür ironilere başvurulması makul kabul edilmektedir*”(2016: 287). İşte kendini koruyan ironide, ironistin ikircikli söylemi, ona sıkıştığında aralayabileceği bir kapı açıklığı bırakır.

Bunlardan başka “*genel ironi*” ve “*spesifik ironi*” de kayda değer türler olarak dikkat çeker. Spesifik ironinin kendi pozisyonlarının doğruluğundan ve haklılığından hareket eden kişilerin, aynı şekilde düşünemeyen ve davranamayan kişilere yönelik tepkisini dile getiren bir eleştirel tavır olduğunu iddia eden Cebeci, genel ironiyi ise evrenin ve hayatın çelişki ve tutarsızlıklarını sergilemeye yönelen bir ironi çeşidi olarak görür. Aynı zamanda Cebeci'ye göre spesifik ironi, eleştiri yoluyla toplumun ve bireyin ıslahına yönelik edebi türlerin kullandığı bir tekniktir ve bu açıdan eleştirel ve ıslah amaçlı bir tür olan “satir” in oluşmasında da temel yapı unsuru olarak işlev görür(Cebeci, 2008: 88).

İroni üzerine düşünceleri dikkate alınan bir başka isim ise Linda Hutcheon'dır. İronin anlamlandırma sürecine odaklanan Hutcheon, yapısı gereği “söylenilen”le “söylenilmeyen”i kasteden ironinin alımlanması ve anlamlandırması üzerinden kavramı izaha çalışır. Ona göre ironinin olabilmesi için ironiyi yapanla ironinin muhatabı arasında bilişsel ve algılayışsal bir ortaklık olmalıdır. Zira ironi, ancak yorumsal çabayla anlam kazanacak bir ifade şeklidir. Dolayısıyla “*İroninin anlaşılması, söz konusu ifadenin ironik olup olmadığına karar verecek bir “yorum topluluğu”nun varlığını gerektirir. Bir yorum topluluğu ise benzer duygu ve düşünceleri paylaşan “söylem toplulukları”ndan oluşur.*”(Akt. Cebeci, 2008: 94). Hutcheon'ın bu ironi nazariyesine göre ironik kaynakla

muhatapın veya muhatap grubun bilişsel düzeyde frekanslarının uyuşması; başka bir deyişle ironik alışverişin faillerinin zihinsel işbirliği, bir gerekliliktir. Nitekim ironi, ancak bu koşulla teşekkül edebilir.

İroni yalnızca olaylar ve olgular üzerinden isimlendirilmez bazen de şahıslar üzerinden (tıpkı Sokratik ironi gibi) isimlendirme yapılabilir. Beliz Güçbilmez de Hegel ve Kierkegaard okumalarına dayanarak eylemi gerçekleştiren kişinin *niyet*'ine göre iki tür ironi daha tespit eder: “*Hegelci İroni*” ve “*Kierkegaardcı İroni*”.

“Hegelci ironi, ‘niyet yanılması’na odaklıdır; bireyin yapabilecekleri arasından bir seçenekte karar kılıp seçebildiği ve bu seçimin sonunda ortaya çıkan gelişmeler üzerinde, eyleyen insanın, belli bir kontrol sağlayabileceği yanılmasının yorumu üzerine kurulmuştur. Kierkegaardcı ironi ise eylemlerin kastedilmemiş, hesaplanamaz sonuçları karşısında benliğin bütünlüğünü korumaya çalışır. Keirkegaard’da ironi, benlik ile eylemi ilişkisizleştirme çabası olarak ortaya konulur”(Güçbilmez, 2005: 280).

İroni teorileri bunlarla sınırlı değildir. Yaşamdaki birçok hadisenin ve durumun ironik bir yanı vardır. İnsanoğlunun tarihsel süreç içerisinde karşılaştığı engelleri aşmada, hayatı yaşanılır kılmada, eğlenmede veya tenkit etmede ürettiği çok sayıda ironi tekniği de vardır. Oğuz Cebeci'nin Muecke'ye dayandırarak sıraladığı şu ironi teknikleri sadece bunlardan birkaçıdır: “*sahte kuşkuculuk, cehalet taslamak, imada bulunmak ve gerçek düşünceyi gizlemek, muğlaklık, ironinin kurbanının rakibine sözde karşı çıkmak, ironi kurbanını savunur gözükmek, anlamsız ve yanlış imalarda bulunmak, mantık hataları yapmak, ifadede iç çelişkiler barındırmak*”(2016: 288).

İroni türleri ve kuramları bağlamında sınırları zorlayan sayıda teori ortaya atılır. Yukarıda detayları verilenlerden başka, *trajik ironi, bilinçdışı ironi, sahte kuşkuculuk ironisi, çözümsüzlük ironisi, çifte ironi, kendini savunma ironisi, yazar ironisi, abartma ironisi, küçültme ironisi, uyuşmazlık ironisi, sonuç/akıbet ironisi, kozmik ironi* vb. gibi daha onlarca ironi çeşidinden söz edilebilir. Bu yüzden sınırları kesin olarak çizilemeyen ironi türlerinin hepsini detaylıca incelemek, bu çalışmanın amaçlarından biri değildir.

Görüldüğü gibi ironinin tıpkı özü ve şekilleri gibi yapıma teknikleri de oldukça farklılık arz etmekte ve nicelik olarak her geçen gün artış göstermektedir. Çünkü zaman denilen yapıcı, her şeyi değiştirip dönüştürdüğü gibi mizah anlayışını da evirerek ironinin kaderinde etkili olur. Çünkü mizahî düzlemde gelinen noktada, bilim ve teknoloji çağına

ulaşan insanlığın son dönemlerinde, zekâya ve örtülü anlama dayalı bir gülme anlayışı egemenlik kurar. Zira hızlı bir yaşam vardır ve insan bu hıza ayak uydurabilmek için mizahın ince ve sözcüksel anlamda tasarruflu olanına (ironiye) ihtiyaç duymaktadır. Bu nedenle yapılacak çalışmalar aracılığıyla ele alınan bağlama göre ironi tür ve tekniklerini eşitlendirilebilmek mümkündür.

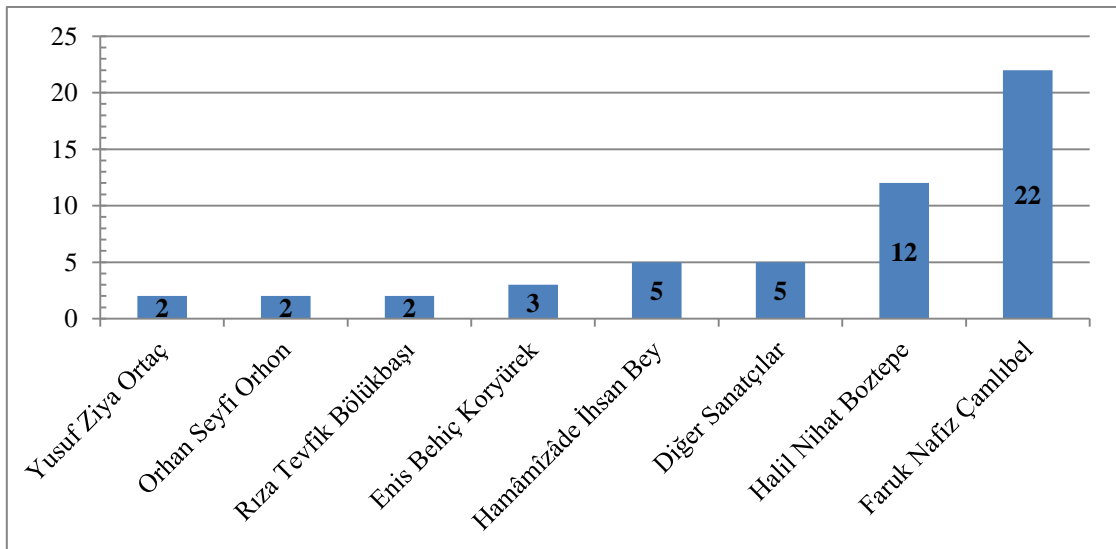


## II. BÖLÜM

### 2. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE MİZAH (1923-1938)

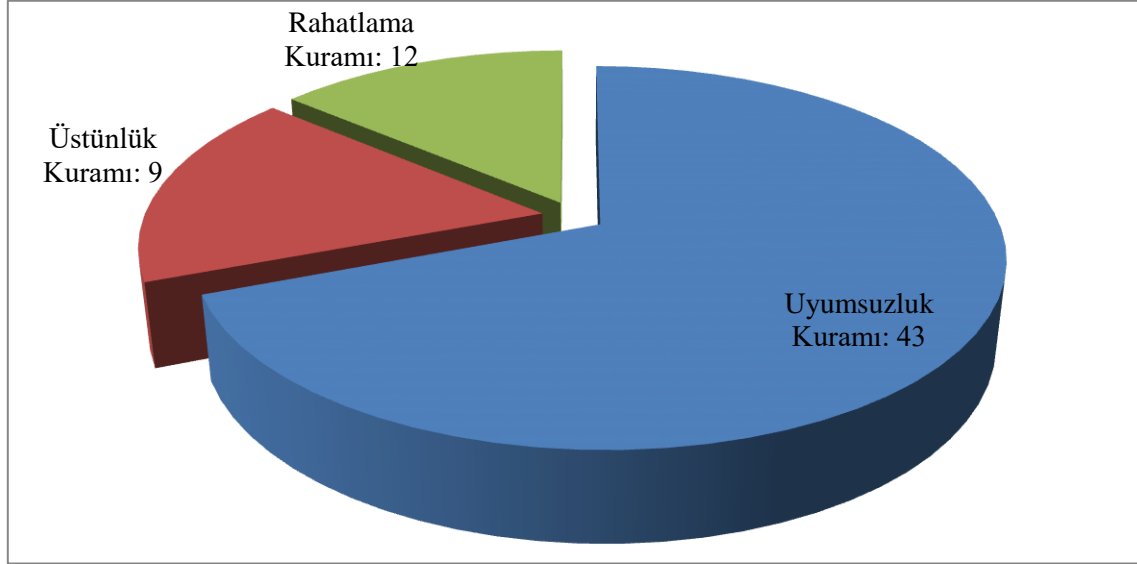
Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde 1923-1938 yılları arasında yayımlanan şiir kitaplarında mizah unsuruna yer veren sanatçı sayısı sadece 12'dir. Bu sanatçılar şunlardır: Ali Ekrem Bolayır, Enis Behiç Koryürek, Faruk Nafiz Çamlıbel, Halil Nihat Boztepe, Hamâmîzâde Mehmet İhsan Bey, Nazım Hikmet Ran, Necip Fazıl Kısakürek, Orhan Seyfi Orhon, Ömer Bedrettin Uşaklı, Rıza Tevfik Bölükbaşı, Vasfi Mahir Kocatürk ve Yusuf Ziya Ortaç.

Söz konusu dönemde toplam 36 sanatkârın 74 eserinin tarandığı göz önüne alındığında mizahî söylemden yararlanan sanatçı sayısının (12) çok olmadığı rahatlıkla söylenebilir. Zira sadece 53 şiirde mizahî söylem tespit edilebilmiştir. Hal böyle iken söz konusu 53 şiirin 34'üne imza atan Halil Nihat Boztepe ve Faruk Nafiz Çamlıbel, adeta dönem şiirlerindeki mizahın yükünü tek başlarına sırtlar. Divan şiiri nazım şekilleri ile şiirlerini kaleme alan Halil Nihat'ın 12 şiirinde mizahî söylemden yararlandığı görülürken şiirlerinin çoğunu hece ile yazan Faruk Nafiz Çamlıbel'in 22 şiirinde mizah izine rastlanır. Ancak bir şiirde tespit edilen mizahî unsurların, şiir sayısı ile eşit olmadığı da unutulmamalıdır. Nitekim çok uzun manzumeleri olan Halil Nihat'ın ve ona göre daha kısa şiirler yazan Faruk Nafiz'in ya da başkaca bir şairin kimi şiirinde birden fazla mizah unsuruna rastlamak mümkündür. Erken dönem Türk şiirinde (1923-1938) mizah unsurunun hangi sıklıkta ele alındığı aşağıdaki grafikte detaylıca görülebilir:



**Grafik 2.1.** Dönem Şiirlerinde (1923-1938) Mizah Unsuruna Yer Veren Sanatçılar ve Şiir Sayıları

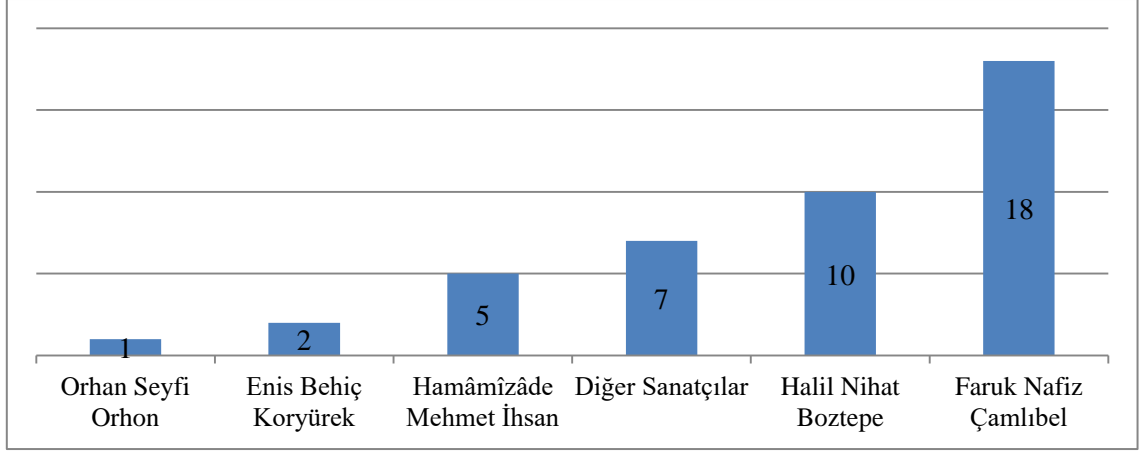
1923-1938 yılları arasında yayımlanan eserlerde mizah unsurunun kuramsal açıdan ele alınışına bakıldığında ise en çok uyumsuzluk kuramının örneklendiği görülür. Onu sırasıyla rahatlama ve üstünlük kuramları takip eder. Nitekim toplam 53 şiirde tespit edilen 64 mizahî unsurun 43'ü *uyumsuzluk*'la, 12'si *rahatlama*'yla, 9'u ise *üstünlük*'le ilişkilendirilebilir.



**Grafik 2.2.** *Dönem Şiirlerinde (1923-1938) Saptanan Mizahî Unsurların Kuramsal Tasnifi*

## 2.1. DÖNEM ŞİİRLERİNDE UYUMSUZLUK KURAMI KULLANIMI

1923-1938 sürecinde kaleme alınan mizahî şiirlerde *uyumsuzluk kuramı*, başka bir deyişle *uyumsuzluktan kaynaklı mizah*, en çok tercih edilen mizah türü olarak dikkat çeker. Zira toplam 53 şiirde mizah unsuru bulunur ve bunların da 43'ü *uyumsuzluk* içerir. 1923-1938 yılları arasında yayımlanan şiir kitaplarında uyumsuzluktan kaynaklı mizah unsuruna yer veren sanatçı sayısı 12'dir. Bunlar: Ali Ekrem Bolayır, Rıza Tevfik Bölükbaşı, Halil Nihat Boztepe, Hamâmîzâde Mehmet İhsan, Orhan Seyfi Orhon, Enis Behiç Koryürek, Yusuf Ziya Ortaç, Faruk Nafiz Çamlıbel, Nâzım Hikmet Ran, Necip Fazıl Kısakürek, Ömer Bedrettin Uşaklı ve Vasfi Mahir Kocatürk'tür. Bu şairlerin şiirlerinde uyumsuzluk kuramına hangi sıklıkta yer verdiği aşağıdaki grafikte görülebilir:



**Grafik 2.3.** *Dönem Şiirlerinde (1923-1938) Uyumsuzluk Kuramını Örnekleleyen Şairler ve Şiir Sayıları*

### 2.1.1. Uyumsuzluk Kuramına Yer Veren Dönem Şairleri

#### 2.1.1.1. Ali Ekrem Bolayır

1923'ten sonra yayımlanan şiir kitaplarında mizahın izinin sürüldüğü bu çalışmanın uyumsuzluk kuramı bağlamında değerlendirilebilecek ilki şairi, Ali Ekrem Bolayır'dır (1867-1937). Onun çocuklar için kaleme aldığı *Şiir Demeti* adlı şiir kitabında bulunan "Dadı ile Saat" adlı manzumesi burada anılabilir. Şiir, 'ses çıkarma/gürültü yapma' bağlamında birbirine benzeyen "dadı" ile "saat" in tam da bu yüzden mizahî bir şekilde birbirini suçlaması üzerine kurgulanır. Şiirin giriş bölümünden alınan aşağıdaki dizlerde geçen dadı ile saatin çekişme sahneleri, uyumsuzluktan kaynaklı mizah etrafında ele alınabilir. Zira cansız bir nesnenin kişileştirilmesi burada olduğu gibi kimi zaman kitlesi çocuklar olan muhataplarınca komik bulunabilir:

Bizim evde pek ihtiyar

Bir dadı var bir de saat.

Onun huyu buna uyar:

Çenesi hiç durmaz rahat.

Saat dadıyı çağırır,

Tık tık öter duvarından;

Dadı saate bağırır,

Sesini kes, der afacan!

Saat inadına söyler,

Vurur tık tık, öter çın çın;

Dadı ona hücum eyler:

"Seni sustururum hırçın!" (Bolayır, 2010: 88-89)

### 2.1.1.2. Rıza Tevfik Bölükbaşı

Rıza Tevfik Bölükbaşı'nın (1869-1949), “Ben Sivri Kafalı Heriflerdenim” adını taşıyan şiirinde komik, uyumsuzluktan kaynaklı mizahın oluşum şekillerinden en sık tercih edileni olan ‘benzetme’ yoluyla vücuda getirilir. Bu teknikle oluşturulan mizahta benzetme; sürprizli, beklenilmez, şaşırtmacalı, lakayt, uyumsuz veya abartı olmalıdır ki komiğe hizmet edebilsin. İşte Bölükbaşı, bu şiirde benzetmeyi ironik düzlemde yaparak uyumsuzluk eksenine yakınlaşmayı başarır. Nitekim şiirde bahtının uğursuzluğu yönüyle kendisine benzettiği Dostoyevski’yi “aç kalınca beyinlerini yemek” yönüyle birbirine benzetir. İlki komik olmayan benzetmelerin ikincisi beklenilmezlik yönüyle uyumsuzdur ve söylemi mizahî kılan unsurdur:

Uğursuz bahtıyla bana benzeyen,

Bir kafadarım var; benden eskidir.

O da aç kalınca beynini yiyen

Büyük Rus edibi Dostoyevski'dir. (Bölükbaşı, 1949: 113)

Mizahta temel unsur, “gülme” edimidir. Çünkü mizahta birincil amaç, söylemin muhatabını güldürmektir. Mantık kurallarını sarsan, beklenilmeyen, münasebetsiz karşıt durumların “gülme”ye odaklandığı söylemler, uyumsuzluk kuramı ile ilişkilidir. Zira “Akıl, beklenmedik/mantıksız/uyumsuz/aykırı olarak algıladığı sürpriz sonucu gülmeye tepki verir”(Eker, 2009: 136). Nitekim söz konusu şiirin yukarıdaki dizlerinde ‘acıınca aklını yemek’ duyusu ile kendisini Dostoyevski’ye benzeten Bölükbaşı bu aykırı/beklenilmez ifadesiyle “devre dışı bırakılan mantık” aracılığıyla *uyumsuzluk*’u yaratır.

### 2.1.1.3. Halil Nihat Boztepe

Halil Nihat Boztepe, uyumsuzluktan kaynaklı mizah bağlamında değerlendirilebilmesi mümkün çok sayıda şiire atan şairlerdendir (1882-1949). Nihad Sami Banarlı'nın “*En tanınmış şiirlerini yine aruzla söyleyen, fakat ekseriya Divan tarzı söyleyişi, günün tarihi, içtimai olaylarıyla birleştirip karikatürize ederek mizahî şiir vadisinde gerçek bir başarı elde eden zarif şair* (1971: 1239) olarak nitelendirdiği Halil Nihat'ın, uyumsuzluk kuramını örnekleyen dizelere yer verdiği ilk manzume “Kaside-i Vatan”dır. Eleştiri yüklü bu uzun manzumesinde şair, genellikle tatlı sert bir üslubu tercih eder. Ancak “sert” olduğu zaman bile hicve yaklaşmaz; yergisini de kaba, kırıcı sözlerle dile getirmez. Halil Nihat naif bir kişiliktir ve muhatabını zekice yapılandırılmış göndermelerle ve imalarla yerer. İşte bu tavır ironiktir. Şair bazen de “tatlı” bir söylemle



okurun yüzünde gülücükler hâsıl eder. Bu durum da onun üslubunu şekillendiren mizahî yanını oluşturur. Aşağıdaki beyitte şair herkesten şiirlerini “ezber etmesini nükteli bir şekilde ister. Zira şiirleri “helva”ya benzer. Şairin şiirlerini “helva” gibi tatlı bir nesneye benzetmesi, okur cephesinde umulmayan bir durumdur; mantikî açıdan uyumsuzdur, uygun değildir:

Gece gündüz benim eşârımı ezber etsin

Bilmeyen varsa nedir lezzet-i helvâ-yı vatan (Boztepe, 1924: 32)

Halil Nihat, seksen yedi beyitlik “Cumhuriyetnâme” adlı şiirinin ilk bölümünde Cumhuriyet rejiminin övgüsünü yapar. Şiirin ilerleyen bölümlerinde ise şair, sanat çevresinden bazı isimleri zikreder. Burada bazı sanatçılara övgü yapılırken kimilerinin de eleştirildiği görülür. Bazıları ise kimi özelliğinden ötürü mizahî anlamda şiire dâhil edilir. İşte 1923’ten sonraki süreçte de gelenekçi şiir anlayışını sürdüren ve son Divan şairlerinden sayılan Hamâmîzâde Mehmet İhsan Efendi de mizah bağlamında bu kasidede anılır. Aşağıdaki komik beyit, İhsan Efendi’nin lakabından mülhemdir:

Soyunup sermek ümîdinde Hamâmî-zâde

Şu göbek taşına bir minder-i cumhûriyyet (Boztepe, 1924: 42)

Aynı kasidesinin başka bir yerinde Halil Nihat, uyumsuzluktan kaynaklı mizah kuramını örneklemeye devam eder:

Olmuşum memleket-i şiire reîs-i cumhûr

O republikte benim Falyer-i cumhûriyyet (Boztepe, 1924: 46)

Gerçekte cumhurbaşkanı olamayacağını bilen şair, yukarıdaki dizelerde kendisini şiir ülkesinin reisi olarak görür. Gerçek kastı eleştirmek olmayan bu dizeler, daha çok gülümsetmek için kaleme alındığından mizahla ilintilidir.

Daha önce kaleme aldığı *Cumhuriyetnâme* adlı manzumede Hamâmîzâde İhsan Bey’e tarizde bulunan Halil Nihat, “İntibaât”ta da yine ona dokunur:

Giderek kaldı Trabzon'da Hamâmî-zâde

Çifte hamâma serip minderi nâtûr gibi (Boztepe, 1924: 50)

Halil Nihat’ın eleştirel dozajı kademe kademe artırarak vücuda getirdiği bir manzume olan “Şakşakçı ve Fırıldakçı Başlılara”nın ilk bölümlerinde daha çok mizahî bir söylem varken ilerleyen bölümlerde ironik söyleme rastlanabilir. Şairin kendisi ile dalga geçtiği şiirin mizahla ilintili ilk bölümleri şöyledir:

Olmadım âh ne Eyüp'te oyuncakçı başı  
Ne de bayramları Fatih'te salıncakçı başı

Olmuşum âlem-i efkârda kundakçı başı  
Bu sebepten denilir zâtıma çakmakçı başı

Bir keçim olsa sanırlar beni oğlakçı başı  
Mandıram var gibi derler bana kaymakçı başı (Boztepe, 1924: 52)

Anılan manzumenin yukarıda verilen ilk dört beytinde şair, muzipçe ifadelerle şahsını niteler. Bu tasvirler, şiirin ilerleyen dizelerinde görülecek eleştiri ateşinin komik birer fitili olarak görülebilir. Kendisine “oyuncakçı başı, salıncakçı başı, kundakçı başı, çakmakçı başı, oğlakçı başı, kaymakçı başı” gibi alışılmamış yakıştırmalar yapan şairin ‘şimdilik’ kastı, güldürmektir. Bu yüzden bu ilginç/uyumsuz/komik yakıştırmaları mizahla açıklamak doğru olacaktır.

Şiirden alınan bu dizeler aynı zamanda, Sokratik ironi çeşitlerinden birisi olan *kendini azımsama ironisi* ile *uyumsuzluktan kaynaklı mizah* arasındaki farkı göstermesi açısından dikkate değerdir. Kişi üzerinden bir söylem geliştiren şairin tutumunu irdelemek, ifadenin mizaha mı ironiye mi yakınlaştığını anlamaya yardımcı olur. Nitekim kendisiyle alay eden şairin buradaki birincil kastı gülümsetmektir. Çünkü okur bellediğinde anlamlandırılan bu iletiler, öncelikle komiği çağırır. Ancak yorumda derinleşildiğinde, bir başka deyişle yorumsal zorlamayla, şiirin ilgili dizeleri ironiyle de irtibatlandırılabilir. Kuramsal açıdan yapılması gerekense şairin öncül niyetinin sezilmesidir ki burada güldürmek başat niyettir. Dolayısıyla şiirin bu bölümüne “kendini azımsama ironisi” diyebilmek için eleştirel göndergesinin daha belirgin olması gerekir; fakat burada, ancak aşırı yorumla, yani ikincil kastın sezilmesiyle ironiye gidilebilir.

“Şakşakçı ve Fırıldakçı Başılara” isimli manzumesine mizahla başlayıp ironiyle devam eden Halil Nihat, şiirin son beytinde tekrar mizaha başvurur. Bunun nedeni sertleşen ifadeleri yumuşatarak okurun algısal belleğinde bu şiirinin letafetini korumaktır. Nitekim manzumenin başlarında kendisini halden hale sokarak komiği yakalayan şair, son beyitte de aynı tavrı takınır. Şiiri boyunca ahlakî olarak bozuk insan profillerini betimleyen şair, sözü çok uzattığını düşünerek şiirini kendisine de “laklakçı” diyerek bitirir:

Kimi yardakçı anılmış kimi otlakçı başı  
Ben de oldum koca İstanbul'a laklakçı başı (Boztepe, 1924: 53)

Halil Nihat Boztepe “Kozmidi’nin Çuvalı” adlı kısa mesnevisini, *Kozmidi Pandelaki Efendi*’nin ülkeden kaçarken geride bıraktığı bir listeden ilhamla kaleme alır. Bu şiiri ve yazıldığı dönemdeki havayı daha iyi anlamak ve değerlendirmek adına, şiire konu şahsı ve onun hazırladığı gizli liste hakkında şu bilgileri paylaşmak doğru olacaktır:

“Kozmidi Pandelaki Efendi *Sadâ-yı Millet* gazetesini çıkarmış ve aynı zamanda Meşrutiyet ve Mütareke Dönemi’nde mebusluk yapmış Rum kökenli bir Osmanlı vatandaşıdır. Kurtuluş Savaşı’nın ardından muhalif olduğu için ülkeden firar etmiş, 1923 yılının Mart ayı sonlarındaysa geride bıraktığı bazı belgeler bulunmuştur. Bunlar arasında Millî Mücadele karşıtı Hürriyet ve İtilaf Fırkası’yla bağlantılı kişilerin isimlerini içeren bir liste mevcuttur. Farklı meslek gruplarından 169 kişinin adının yer aldığı “Kozmidi’nin Listesi”nin yayımlanmasından bir gün sonra adları gazete sütunlarında çıkanlar tekzip yayımlamaya başlamıştır”(Öksüz, 2015: 139).

Geçmişte Kurtuluş Savaşı’na, sonrasında ise yeni rejime karşı olan bir muhalifin evinden çıkan bu listede geniş bir yelpazeye yayılan insan tiplerinin *Hürriyet ve İtilaf Fırkası* ile ilişkisinin ortaya çıkması, şiirin yazıldığı dönemde tepki toplar. İşte Halil Nihat, bu şiirinde geçmişte kirli işlere bulaşanları eleştirmek, onların karanlık yüzlerini ifşa etmek niyetindedir. Bunu yaparken şiirin bazı bölümlerinde mizahî bir söylem geliştirir. Bu bağlamda manzumenin ilk beyti, uyumsuzluktan kaynaklı mizahla ilintilidir:

Kömür Çuvalı değil ha! Bu başka türlü çuval!

Kimildamaz yine yerden yapışsa bin hamal! (Boztepe, 1924: 68)

Kozmidi’ye ait olan “liste”nin bir “çuval”a benzetilmesi ve bu çuvalın bin hamalın bile kaldıramayacak derecede ağır oluşu, yaşamın olağan seyrine aykırıdır. Bu alışılmadık ve abartılmış bağdaştırma; garip, eksantrik ve gülünçtür. Muhatabını şaşırtan ve bu yüzden de güldüren bu tarz söylemler, uyumsuzluktan kaynaklı mizahla izah edilebilir. Terry Eagleton’ın bu bağlamla ilişkilendirilebilecek tespiti kayda değerdir: “*Garip ve eksantrik olana güleriz, çünkü basmakalıp beklentilerimizi bozmaktadır*”(2020: 81).

Defterin içinde bulunan ve muhalif fırkayla ilişkilendirilen isimler arasında farklı kesimlerden 169 kişi vardır. Halil Nihat içerisinde “general, asker, doktor, veteriner, edebiyatçı, şair, düşünür, bilim adamı, esnaf, müdür, memur” gibi geniş bir sahaya yayılan insan topluluğunu sayarken de komik bir atmosfer betimler:

İçinde var dile gelmez cesim bir defter  
O defterin de derûnunda var neler ve neler...

(...)

Ferikler ve livalar tabip ve baytarlar  
Seferber olmaya amade bir alay asker!

Edip ve şair ve âlim, muharrir ve tüccar  
Müdür ve âmir ve memur ve cahil ve bîkâr

Efendi, bek, paşa, seyyid, filân falân u filân  
Hülâsa hâriç olan yok çeşit çeşit insan (Boztepe, 1924: 68)

Halil Nihat, mesnevi tarzında yazılmış bu şiirin son bölümünde ise listenin kalabalıklığı ve karışıklığıyla dalga geçer. İlginç karşıladığı bu durumu şu sözlerle dile getirir:

Bu defterin içi bir meşher-i kıyafettir  
Desem muvafik olur mahşer-i kıyamettir

Külâh, sikke, sarık, fes ve gayri hem karışık  
Garîb şekl ü şemâille türlü türlü kılık (Boztepe, 1924: 69)

Her düşünce tarzının ve toplum tabakasından birçok insanın isminin aynı yerde anılmasını hayretle karşılayan Halil Nihat, “meşher-i kıyafet” tamlaması ile kıyafet sergisine benzettiği listenin kaotik ve garip teşekkülünü ima eder. Bireylerin düşünce tarzı ve sosyolojik konumuna işaret eden “külâh, sikke, sarık, fes” sözcükleriyle de kıyafet sergisini detaylandırır. Bu durum karşısında şair, bu kadar birbirine benzemeyen ve birbirinden uzak insanın nasıl olup da aynı listede bulunduğu inanamaz. Nitekim şair işin içinden çıkamaz ve şiirin sonlarında da hem bu duruma hem de listede adı geçenlere göndermede bulunur:

Ne ittihâd u tesânüd! Ne ittifâk u vifâk  
Alır hayâlimi fikreyledikçe istiğrak (Boztepe, 1924: 68)

Kozmidi'nin listesindeki isimler arasında ne birlik ne dayanışma ne beraberlik ne de uyum vardır. Ancak Halil Nihat'ın içinden çıkamadığı bir gariplik, onu düşüncelere gark eden bir anlamsızlık vardır.

“Keyfim” adlı manzumeden Halil Nihat Boztepe’nin bir dönem şiir yazmayı bıraktığı anlaşılır. Şiirde şaire neden şiir yazmıyorsun, diye sitem eden Orhan Seyfi’ye verdiği cevapta mizahçı kimliğini sergiler:

Yazmıyorsun diye eyler sitem Orhan Seyfi  
Yazamam yok diyorum zerrece monşer keyfim

Nükteler sarf ederek güldürürüm dünyâyı  
Olsa naz etmeyerek tabıma yâver keyfim

Haftalar aylar olur beklerim ammâ gelmez  
Gelemez tıpkı maaş zammına benzer keyfim (Boztepe, 1924: 82)

Şiirde keyfinin olmadığından şiir yazmaya ara verdiğini belirten şair, keyfinin gelmemesini, aylarca yolunu gözlediği maaş zammına benzeterек uyumsuzluktan kaynaklı mizahı örnekler.

“Nevale ve Havale Derdi” adlı manzumesinde sosyoekonomik birçok soruna temas eden Halil Nihat Boztepe, şair kimliği etrafında söylemde bulunur. Burada kendi mesleğine mizahî açıdan yaklaşır. Herkesin “dertli” olduğunu savunan şair, şairlerin problemini de “imlâ” olarak görür. Ciddi konuların ele alındığı manzumede Halil Nihat’ın imlâ gibi basit bir sorunla şairleri ilişkilendirmesi, beklenilmeyen/umulmayan bir durumdur. Dolayısıyla da şiirdeki komiği bu sefer ciddi-gayriciddi veya önemli-önemsiz karşıtlığıyla oluşturulan sürpriz sonlu bu tezat doğurur:

Zannım o ki derdi olmayan yok  
Şairde de var imlâ derdi (Boztepe, 1925: 14)

Şiirin uyumsuzluktan kaynaklı mizahı örnekleyen bir başka beyti de sarhoşlarla ilgilidir. Günün akşama evrildiği zaman diliminin alkol bağımlılarının ‘demlenme vakti’ olduğunu belirten şair, bunu hiçbir gücün engelleyemeyeceğini düşünür. “Direme” ifadesiyle okura seslenen şaire göre “mestânelerin” (sarhoşların) en büyük “derdi”, akşamüstü başlayan “piyale” (kadeh) derdidir. İçki (alkol) düşkünlerini heyecanlandıran bir eylemin şair tarafından “derdin de böylesi!..” anlamına gelecek tarzda basitleştirilerek bayağılaştırılması, bu dizelerin mizahla ilişkilendirilmesine yol açar:

Direme ki başlar akşamüstü  
Mestânelerin piyale derdi! (Boztepe, 1925: 14)

“Nevale ve Havale Derdi”nde Halil Nihat, *İleri* gazetesinin sahibi Celal Nuri İleri’nin kardeşi Suphi Nuri’nin başyazarlık ihtirasını mizahî açıdan ele alır. Suphi Nuri’nin “başmakale”sini yazabilme uğruna neredeyse “hastaya döndüğünü” söyleyen şair, bu abartılı söylemle onun söz konusu arzusunun mizah konusu yapar:

Bir hastaya döndü Suphi Nuri

Var onda da başmakale derdi (Boztepe, 1925: 14)

Boztepe daha önce kaleme aldığı şiirlerinde birkaç kez mizah bağlamında ele aldığı yakın arkadaşı Hamâmîzâde İhsan Efendi’ye “Nevale ve Havale Derdi” adlı manzumesinde yine yer verir. İhsan Efendi’nin unvanını anıştıran sözcükleri mizahı ortaya çıkarabilmek için kullanan şair, şiirin genel atmosferine uygun bir söylem geliştirir. İhsan Efendi’nin gerçek dünyadaki halini, hamamda “peştamal” telaşına düşmekle tasvir edişi, uyumsuzluktan kaynaklı mizahla ilintilidir:

Duydum ki Hamâmîzâde İhsan

Sarmış yine peştamâl derdi (Boztepe, 1925: 14)

*İleri* gazetesine yapılan baskını “İleri Hadisesi-2” adıyla yayımladığı manzumesiyle anlatmaya devam eden Halil Nihat, bu baskının başkahramanı Kılıç Ali’ye bu defa mizahi yaklaşımla sataşır. Şiirde kimi zaman gazetesi kapatılan Celal Nuri’nin yüzüne baka baka bazen de bu eylemi bir günahmış gibi algıladığından “ağladığımı” esprili bir şekilde dile getiren şair, aşağıdaki dörtlüğün son dizesinde ise Kılıç Ali’yi Hz. Ali’nin kılıcına (Seyf-i Ali) benzeterek ‘*uyumsuz bir benzetmeden kaynaklanan mizahı*’ örnekler:

Rûy-ı Celâl-zâre nigâh eyler ağlarım

Güya ki irtikâb-ı günah eyler ağlarım

Gâh eylemem esef bile gâh eyler ağlarım

Seyf-i Ali’yi yâd eder âh eyler ağlarım (Boztepe, 1925: 21)

Halil Nihat Boztepe’nin, “Yeni Kitaplar: Âsım” adlı manzumesi, Mehmet Âkif Ersoy’un *Âsım*’ının parodisi olarak görülebilecek olan ve mizahî yanları ağır basan bir metindir. Zira ölçü ve nazım şekli açısından *Âsım*’la aynı düzlemde yazılan bu şiirde ana metinden bazı alıntılar da yapılmıştır.<sup>8</sup> Şiir, tıpkı Âkif’in *Âsım*’ı gibi bir diyalogla başlar. Şairin muhatabına “Asım’ı gördün mü?” sorusuna karşısındakinin onu *Vakit* gazetesi sahiplerinden Asım Us sanması, şiirdeki ilk mizah durağı olarak okur karşısına çıkar. Yanlış anlaşılma üzerine kurulan dizeler şöyledir:

<sup>8</sup> İki metin arasındaki benzerlikleri detaylı şekilde görmek için bkz.: (Dayanç, 2019: 659-660).

Gâlibâ çıktı bugün... “Âsım”ı gördün mü?

-O kim?

Şu Vakit sahibi Asım mı? Ha, bildim. Bildim!

Hakkı Tarık Bey’in ağabeyisi... Bizim Asım Bey! (Boztepe, 1925: 26)

Konuşmaya devam eden ikinci kişi bu sefer de “çıkılmak” fiilini mizahî şekilde yorumlayarak Asım Us üzerinden mizah yapmaya devam eder. Zira şaire göre “*Âsım [Us] gölgesinden bile korkan bir insandır. Hatta o Âsım, Hüseyin Cahit Yalçın’ı hapishanede ziyarete gittiğinde başına bir şey gelir korkusuyla bu yazarla “resim aldirmaktan” bile korkmuştur*”(Dayanç, 2019: 658). Manzumenin ilgili bölümü, geleneksel Türk tiyatrolarının muhavere bölümünü andırır. Burada da komik yanlış anlaşılma üzerine kurgulanır. Nitekim gerçeğiyle bağdaşmayan bu yanlış anlaşılmalar, uyumsuzluk kuramı ile ilgilidir:

Nereden çıktı? Hapisten mi? O yapmaz bir şey

Gölgesinden bile korkar... Bilirim Asım’ı ben

Bilmeyen varsa eğer Asım’ı sorsun benden

Giderek hapse görüşmüştü de Cahit Bey’le

Resim aldırmağa korkmuştu... Düşün hali hale (Boztepe, 1925: 26)

Aslında mizah ve ironinin sentezlendiği bir manzume olarak dikkat çeken “Velid Bey’e Mektup”, Halil Nihat’ın yurt dışından uzun süre dönmeyen Velid Bey’e komik yolla takılan dizeleri ile mizah çevresinde değerlendirilebilir. Burada mizah, aralarında ses benzerliği/uyak bulunan alakasız sözcüklerin bir arada kullanılmasından türetilir:

Ne Berlin bıraktın ne Paris ne Nis

O yerlerde hiç oynadın mı tenis? (Boztepe, 1925: 30)

Şiirde Velid EbuZZiya’nın çıktığı yurt dışı seyahatlerin çok uzun sürmesine tepkisini “*Aleyhinde çok şey diyorlar Velid*” dizesi ile dile getiren şair, aşağıdaki bölümde Velid EbuZZiya’nın yurt dışı macerasını mizah yoluyla komikleştirir. Özellikle Osmanlı Türk’ünü anıştıran “fes” üzerinden memleketin enteresan zorunluluklarına imalı dokundurmalar yapar. Her ne kadar ironiyle harmanlansa da bu dizelere hâkim olan söylem, mizahtır. Şairin, fesi başından çıkardığı için Velid EbuZZiya’yı “kaçık” olarak nitelemesi ve bu durumun ‘çok büyük bir günah’ olduğunu söylemesi şiirin bu bölümünü mizahî kılar:

Gâvur illerinde görüp herkesi  
Çıkardın mı sen de başından fesi

Eğer böyle yaptınsa hatta yazık  
Benim itikadımca oldun kaçık!

Hemen tövbekâr ol günah işledin  
Günah-ı kebir-i siyâh işledin (Boztepe, 1925: 30)

Mizahî söylemle kaleme aldığı ve “*Bitsin artık şu ağustos çekilip gitsin yaz / Rازیım çıksa da yaz leyl ü nehâr olsa ayaz*” dizeleri ile başlayan “Sıcaktan Şikâyet” adlı şiirinde Halil Nihat Boztepe, bunaltıcı geçen bir yaz mevsimini konu edinir. Sıcaklar o kadar bunaltmıştır ki onu, şair sıcaklığın kapısı açık bırakılan “cehennem”den gelmiş olabileceğini, hatta bağırsa “zebanilerle” bile iletişim kurabileceğini düşünür. Uyumsuzluk kuramı ile açıklanabilecek bu hüsnütalil, şiirde şöyle geçer:

Kim bilir belki açık kaldı cehennem kapısı  
Bir bağırsam zebanilere avaz avaz (Boztepe, 1925: 34)

Yeni rejimin ve Atatürk’ün önemli savunucularından olan Yunus Nadi, *Cumhuriyet* gazetesinin kurucusudur. Aynı zamanda Nadi, fiziksel özelliğinden ötürü dönemin mizah şiirlerinde sıklıkla ele alınan ve karikatürize edilen bir şahsiyettir. Yunus Nadi’nin “*karikatürize edilen ve alaya alınan yönleri fazla kiloları, içkiye düşkünlüğü ve geçmişindeki İttihat ve Terakki deneyimidir*”(Öksüz, 2015: 359). İşte Halil Nihat Boztepe de *Sıcaktan Şikâyet* adlı manzumesinde onu balınaya benzetererek mizahî açıdan ele alır. Şiirde ‘balina’ kelimesi yerine “balık” sözcüğü tercih edilir. Ancak bir insanı komple yutabilecek birkaç balık türünden birisi olduğundan ‘balina’yı ima ettiği düşünülebilir. Şiirde adı geçenlerden birisi de Selim Sırrı ise Türk sporunun gelişmesinde büyük emeği olan sporcu ve siyaset adamı Selim Sırrı Tarcan’dır. Şairin Yunus Nadi ve Selim Sırrı isimlerini yan yana getirmesindeki amaç -ki “canbâz” ifadesi Selim Sırrı’yı karşılar- atletik bir yapı ile kaba/kütleli bir bünyenin oluşturduğu tezatla mizahı ortaya çıkarmaktır:

Galiba yuttu Selim Sırrı’yı Yunus Nadi  
Akıbet bir balığın ağzına düşmüş canbâz (Boztepe, 1925: 35)

#### 2.1.1.4. Hamâmîzâde İhsan Bey

Divan şiirinin Cumhuriyet dönemindeki son temsilcilerinden sayılan Hamâmîzâde (Mehmet) İhsan Bey’in (1885-1948) eski tarz şiirlerini topladığı *Dîvan-ı İhsan*’ı 1928



yılında Arap harfleri ile basılır. Bu eseri Latinize eden Mustafa İsen ve Rıdvan Canım'ın tespitine göre söz konusu yapıt, Arap harfleri ile basılan son Türkçe Dîvan'dır (Hamâmîzâde, İ., 2019). Şekil, dil ve anlatım yönünden tam anlamıyla Klasik edebiyat ürünleri olan manzumelerin ortak noktası ise mizah edebiyatı etrafında yazılmış olmalarıdır. *Dîvan*'da altı naat, bir kaside, iki muhammes, on bir tahmis bir tesdis, on bir şarkı, yüz kırk beş gazel, elli altı kıta, yirmi dokuz rubai, beş mizahi manzume, beş başlıklı manzume, bir tarih, bir destan ve *Şâdinâme* adlı yine mizahi bir bölüm vardır. 1923 öncesinde kaleme alınan manzumelerin sayıca çokluğuna rağmen içerisinde Cumhuriyet sonrası yazılan şiirler de vardır. İncelenen bu şiirlerden ilki “İydiyye” adını taşıyan altmışıncı kasidedir. Şiir, klasik kasideler gibi başlar; vatanın kurtuluşunda rol oynayan devlet büyüklerine övgüler yapılır. İlkın Başkomutan Mustafa Kemal, ardından da İsmet Paşa övüldükten sonra “*Biraz ahvâl-i zamândan da gerek bahsetsem*” diyen şair, devrinin kimi konularına değinir. Onlardan ilki aşağıdaki mizahî beyittir:

Yüzemezmiş denilir laf ile peynir gemisi

Bu lafin bir sonu gelmez mi ne çan çandır bu (Hamâmîzâde, 2019: 300)

“İydiyye”nin bu beytinde Hamâmîzâde, bayram alayından, bayramlarda sergilenen spor ve eğlenceli aktivitelerden söz etikten sonra lafı devrinin ahvaline getirmek ister. Ancak bunun önemsiz olduğunu “çan çan” yinelemesi ile dile getirerek aniden bir atasözü ile sözü değiştirir. Şairin buradaki süratli perspektif değişimi, uyumsuzluktan kaynaklı mizahla ilişkilendirilebilir.

Aynı manzumenin aşağıdaki dizelerinde de mizahî söylemden yararlanılır. Şiir ve hüner tarlasının çok çeşitli sebzeleri olduğunu dile getiren şairin bunları “bakla”, “şalgam” ve “patlıcan”a benzetmesi uyumsuzluktan kaynaklı mizahla izah edilebilir. Nitekim komiğe hizmet eden benzetmeler bu kuram etrafında değerlendirilmelidir:

Şi'r ü fen tarlasının sebzesi pek başka olur

Kim demiş bakla vü şalgam ü badıncandır bu (Hamâmîzâde, 2019: 300)

Mizahi bağlamda değerlendirilebilecek Hamâmîzâde manzumelerinden en dikkat çekeni ve en bilindiklerinden birisi hiç şüphesiz “Hamsi Kasidesi”dir. “*Hamsiden yapılan yemek çeşitlerinden tutun da hamsi yeme adabı ve hamsinin faydalarına kadar pek çok konuya değinen şair[in bu şiiri], 127 beyitle belki de Türk edebiyatında bir hayvan etrafında kaleme alınan en uzun kasidelerden biridir*”(Çalka, 2017). Karadenizlilerin

yemek kültürü içerisinde önemli bir yer tutan bu deniz canlısının hemen her yönüyle ele alındığı söz konusu kasideye şair, şiirin geneline egemen olan mizahî bir söylemle başlar:

Bir subh-ı safâ-nümâ-yı hamsi

Eylerdi gönül recâ-yı hamsi

Kâ'ildi hemân uzaktan olsun

Bir tuhfe-i merhabâ-yı hamsi (Hamâmîzâde, 2019: 303)

Hamsiyi çok sevilen bir insana benzeten şair, güne hamsiyi görerek başlamanın gönlünü hoş edeceğini ifade ettikten sonra ondan bir “merhaba” almanın “tuhfe” (hediye) yerine geçmesini dile getirerek latifeli bir söyleyişe imza atar.

Şiirden uzun süre hamsi yemediği anlaşılan şairin, bu durumu ifade ettiği aşağıdaki dizeler de komiktir. Bir sevgili olarak ele aldığı hamsinin denizlerde ancak belirli mevsimlerde görülebilmesini dile getiren şair, hamsinin yüzünü ancak bir yıl sonra göstermesini “vefasızlık”a bağlar. Hamsinin ilahî döngü içerisinde gerçekleşen denizlerdeki olağan hareketliliği, sanki bu varlığın iradî bir tercihiymiş gibi sitemle ele alınarak gülünç durum ortaya çıkarılır. Nitekim burada kişileştirme sanatının mizaha olan pozitif katkısı çok rahat görülebilir:

Bir yıldır o yâr-i cân görünmez

Yok gördüğümüz vefâ-yı hamsi (Hamâmîzâde, 2019: 303)

Sözü hamsinin her zaman yenmesinin mümkün olmadığına getirdiği dizelerde şair, hiç alakası olmayan, yabancı insanlara türlü türlü yemekler ikram edilip onlar lütuflandırılırken kendisi gibi Karadenizli birine sürekli hamsi ikram edilerek işkence edildiğini komik bir şekilde dile getirir. Hamâmîzâde, kendisini ve kendisi gibileri burada “biçâre” olarak ifade eder:

Bigâneye türlü türlü taltîf

Bîçâreye hep ezâ-yı hamsi (Hamâmîzâde, 2019: 304)

Karadenizlinin yeme eyleminde tatmini için sofrada hamsinin tek başına bile yeteceğini iddia eden Hamâmîzâde İhsan, eğer hamsinin yanında sofrada bir şey olacaksa “soğan” veya “bazlama”nın bunun için yeterli olabileceğini mizahî bir söylemle dile getirir:

Bir sofrada tek soğan bulunsa

Eyler bu da iktizâ-yı hamsi

Envâ-ı ta'âmı şöyle dursun

Kâfiydi şu bazlamâ-yı hamsi (Hamâmîzâde, 2019: 305)

Edebî metinlerde okur, genellikle iki ya da daha çok tutarsız, uygunsuz, bağdaşmaz, aykırı kısım ve koşulun karmaşık bir nesne ya da toplam oluşturuyormuş gibi düşünülmesi ya da zihnin onları kendine özgü bir şekilde, bir tür karşılıklı ilişki içerisinde görmesiyle uyumsuzluktan kaynaklı mizahla karşılaşır (Şahin, 2019: 140). Nitekim *Hamsi Kasidesi*'nde hamsiden “baklava” da yapılabileceğini savunan Hamâmîzâde bu savını “zevk ehline cennette hamsi baklavası ikram edilecek” şeklindeki gülünç ve gerçek dışı hükmüyle temellendirerek söylemsel açıdan uyumsuzluk kuramını örneklemiştir. Şairin realiteyle bağdaşmayan bu alışılmadık estetik duyusu, uyumsuzluk kuramı ile örtüşür:

Bilmem ki neden bu yerde açmaz

Bir baklava oklavâ-yı hamsi

Cennette de çünkü mâ-hazarmış

Zevk ehline baklavâ-yı hamsi (Hamâmîzâde, 2019: 305)

Hamsi üzerine bu uzun manzumeyi yazan şair, bununla yetinmeyerek *Dîvan*'ı ile aynı sene (1928) basılan *Hamsinâme* adlı bir eser daha kaleme alır. Bu esere *Hamsi Kasidesi*'ni de alan şair, burada hamsiyle ilgili hemen her şeye yer vererek Karadeniz kültüründe önemli bir yeri olan bu balıkla ilgili kapsamlı bir çalışmaya imza atar. *Hamsinâme*'de şair, sadece edebiyatta değil; anatomi, dilbilim, tarih, ticaret, ekonomi, ilaç sanayii, tarım, müzik ve dans da hamsinin yerini tespit etmeye çalışır. *Hamsi Kasidesi*'nin hamsiden yapılan yemeklere temas ettiği bu bölümünde sözü Hamâmîzâde'nin *Hamsinâme*'ye aldığı bir röportajında geçen konuşmaya getirmek, hamsinin Karadenizlinin yemek kültüründeki etkin yerini açıklaması açısından doğru olur. Söz konusu bu röportajında “*Hamsiden kaç çeşit yemek yapılır efendim?*” sorusuna Hamâmîzâde'nin verdiği şu cevap, komik olduğu kadar da gerçektir:

“Hamsiden yapılan yemek çeşidi çoktur. Damak düşkünlerinin zevk ve keyfine bağlı bir meseledir. Konunun uzmanları bunda birlik sağlayamamışlardır. Yemeklerin çeşitlerini *Hamsi Destanı* on dört olarak belirtiyor, bazıları on dokuz, kimi kırka, kırk dokuz çıkarıyor. Hatta kuyruğundan, kılçığından tel kadayıf bile yapıyorlar. İftarın yakın olduğu şu sırada böyle ince noktalardan bahsetmek biraz zor oluyor”(2007: 113)

Şairin hamsiye olan aşk derecesindeki tutkusunu gösteren *Hamsi Kasidesi*'nin aşağıdaki beyitleri de mizahîdir:

Binlerce papel piyango nerde  
Çıkmaz bana tombalâ-yı hamsi

Korkum bu ki ey gönül olursun  
Dîvâne-i zırnanâ-yı hamsi (Hamâmîzâde, 2019: 305)

Şiirin ilerleyen beyitlerinde de hamsi diye sayıklayan şairin, rüyasında hamsi görmesi, gaipten sesler işitmesi mizahî olanaklarla betimlenir. Ancak bir süre sonra gerçekten de denizden yeni çıkan parlak gözlü hamsiler gözünün önündedir. Hayal âleminden uyanan şairin kendisine bu müjdeli haberi veren kişiye eline “kına yakma”yı tembihlediği şiirin şu beyti mizahîdir:

“Çıkmış -dedi- hamsi dîde-rûşen”  
Var destine koy kınâ-yı hamsi (Hamâmîzâde, 2019: 305)

Bereketli bir hamsi hasadından dönen balıkçıların ve sahilde heyecanla bekleyen insanların betimlendiği bölüm de mizahîdir:

Yelken kürek eylemekte avdet  
Dolmuş yine çok dubâ-yı hamsi

Dağlardan alır cevâb-ı müjde  
Öttükçe şu zurnâ-yı hamsi

Zil zurna eder bu halkı sermest  
Çaldıkça şu darbukâ-yı hamsi (Hamâmîzâde, 2019: 306-307)

Sahile dönen deniz araçlarının hamsiyle dolu olduğunu gören halkın büyük coşkusunun anlatıldığı yukarıdaki beyitlerde şair, bu durumu bu kez de mübalağa sanatıyla ele alır. Zira şiirde geçen ve reel yaşamla ters düşen ‘hamsilerin çıkardığı “zurna” ve “darbuka”yı andıran seslerin dağlardan bile duyulması üzerine halkın müzik şölenini andıran bu atmosferde sarhoş olması duyusu’, *uyumsuzluk*’la izahı mümkün şiirsel tercihtir. Sonuçta “*Mizah yaşamın farklı yerden, dahası tersten okunmasının ürünüdür*” (Özdemir, 2019: 695).

*Hamsi Kasidesi*’nden alınan aşağıdaki beyitlerde ise hamsi bolluğu ve hamsiye ulaşmaya çalışan insan kalabalıklığı, savaş meydanının hengâmesini çağrıştıran sözlerle

dile getirilir. Şiirde geçen “alay”, “livâ” ve nihayet “kumandan” sözcükleri, askerî terminolojiye birer atıf olarak görülebilir. Nitekim şairin bir durumu gereğinden fazla abartarak ele alışını ve tasvirdeki bu tercihini mizahla açıklamak mümkündür. Hamsi kutularını alay alay parlayan şanlı bayraklara benzeten şair, hamsileri satın alan her bir köylüyü de kumandana benzeterek latifeli söyleyişi yakalar:

Sâhilde alay alay dırahşân

Bin şanlı livâ livâ-yı hamsi

Her köylü livâ livâ kumandan

Ardınca alay alây hamsi (Hamâmîzâde, 2019: 307)

Şiir boyunca övgüsü yapılan hamsilerin, sadece parlayan gözlerine bakmakla bile aç bir insanın midelerini doyurabileceğinin, bu yüzden de hamsi satın almanın gereksizliğinin dile getirildiği realiteden uzak şu beyitler de aynı düzlemde kaleme alınır:

Alayını şöyle et temâşâ

Aç dîde-i rûşenâ-yı hamsi

Seyriyle dolar şu cevfi mi’de

Lâzım değil iştirâ-yı hamsi (Hamâmîzâde, 2019: 308)

*Hamsi Kasidesi*’nin kırk sekizinci beytine gelindiğinde ise Hamâmîzâde, itina ile yenilen “bir lokma” hamsinin “bin nimete” eşdeğer olduğunu iddia ederek yine mübalağa aracılığıyla mizah yapar:

Bin ni’mete eylemiş tekâbül

Bir lokma-i mu’tenâ-yı hamsi (Hamâmîzâde, 2019: 309)

Karadeniz halkı için hamsi, diğer balık türlerine göre en fazla tercih edilen deniz canlısıdır. Şairin bu duruma dikkat çekmek için kullandığı aşağıdaki ifadeler de mizahla ilintilidir:

Geçmiş boyu sarganayı seyret

Meydanda şu mosturâ-yı hamsi

Esmâk arasında şampiyondur

Hep kendi alır kupâ-yı hamsi

Envâ’-ı lühûme karşı durmuş

Meydân okumuş salâ-yı hamsi (Hamâmîzâde, 2019: 309)

Bu dizelerde hamsinin Karadeniz insanının gündelik yaşamındaki ve yemek kültüründeki çok önemli yerine temas edilir. Bu anlamdaki erişilmez konumuna vurgu yapılan hamsinin gerçekte kendisinden büyük olmasına rağmen şiirde “zargana”dan büyük/iri oluşunun iddia edilmesi; hamsinin balık liginin “şampiyonu” olması ve “kupa” kazanması; etinin çok lezzetli olmasından ötürü de hamsinin diğer balıkların ruhuna “sala” okutması gibi durumlar, *Hamsi Kasidesi*’ndeki uyumsuzluktan kaynaklı mizahı doğuran unsurlardır.

Aşağıdaki beyitlerdeyse Hamâmîzâde İhsan Bey, hamsinin lezzetini ve doyuruculuğunu da mübalağa ile ele alarak şiirin komikliğine katkı sunar. Bu dizelerdeki hamsi övgüsünü şair, tavadaki hamsiyi yemeye başlayanların cenneti bile gözlerinin görmeyeceği; “batmanla” yenilse de lezzetine kanılamayacağı ve iyi yenildiğinde ise bir hafta boyunca tok tuttuğundan başkaca bir şey yemeye gerek olmadığı mizahî söylemleriyle dile getirir:

Âlây-ı cinâne bakmaz âdem

Ekl ettiği dem tavâ-yı hamsi

Batmanla tenâvül etse doymaz

Doymaz yine nâşitâ-yı hamsi

Bir hafta ta’âma yer bırakmaz

Oldukça gıdâ gıdâ-yı hamsi (Hamâmîzâde, 2019: 310)

“Hamsi tuzlaması” yemenin zahmetine dikkat çekilen aşağıdaki beyitler de okuru gülümsetir. Zira şaire göre böyle tuzlu bir hamsi yemeğini yiyen kişinin suya kanması güçtür, içmek için boğazına Fırat gibi büyük nehirleri de bağlasa içindeki yangını -ki bu yangın şiirde “Kerbelâ”ya benzetilir- asla söndüremez:

Pek çok götürür su gâfil olma

Küplerdeki tuzlamâ-yı hamsi

Bağlansa Şat ü Furât kanmaz

Cismindeki Kerbelâ-yı hamsi (Hamâmîzâde, 2019: 310)

Bir balığın yüceltilerek ele alındığı *Hamsi Kasidesi*, hamsinin belirli bir insan grubu için yaşamın her noktasına sinen kültürel bir unsur oluşunu da gösterir. Şiirin aşağıdaki bölümünde hamsinin şeceresini çıkarmaya çalışan şair, hamsinin annesinin “palamut”, babasının “torik” olduğunu iddia eder. Ardından ailenin diğer fertlerini (uskumru, tekir,

kefal, lüfer ve ton balığı) de sıralayan şair, bunlar içerisinde hamsiyi ise “kaynana”ya benzeterek mizahî söylemi yakalar. Burada Türk toplumunun ev içi manzaralarından birisi olan “gelin-kaynana çekişmesi” ile hamsinin diğer balıklar içerisindeki kaynana makamına konumlandırılışı arasında kurulan bu analogik bağ gülünçtür:

Mâder palamut denilse lâyık

Zîrâ şu torik babâ-yı hamsi

Uskumru, tekir, kefal, lüfer, ton

Olmuşsa da akrabâ-yı hamsi

Akreb görünür bu yüzden ancak

Sardalye, gümüş, çaçâ-yı hamsi

Envâ’-ı ta’âmı halt edermiş

Her işte şu kaynanâ-yı hamsi (Hamâmîzâde, 2019: 311)

Klasik kaside mantığı ile kaleme alınan manzume yine aynı formula sonlanır. Şiir boyunca övülse de hamsinin bundan fazlasını hak ettiğine değinen şair, onu övmek için binlerce beyit yazılsa da sözün kifayet etmeyeceğini dile getirir. Allah’tan hamsi nimetinden milleti mahrum etmemesini dilediği şiirin son bölümünde şair, hamsi bolluğunun sonsuza kadar sürmesi için dua eder:

Artık yetişir lisân-ı tebcîl

Artık yetişir şaka-yı hamsi

Binlerce de beyti bulsa bitmez

Tesbîh-i dür-i senâ-yı hamsi

Bir zimmet-i vâcibü’l-edâdır

“İhsân”a hemân du’â-yı hamsi

...

Feyz-âver-i mülk ü millet olsun

Tâ rûz-ı bekâ bekâ-yı hamsi (Hamâmîzâde, 2019: 318-319)

Şiirin yukarıya alınan bölümünde üzerinde durulması gereken bir başka husus da şairin bu şiir vasıtasıyla mizahî bir söylemi örneklediğini ikrar etmesidir. Şiirde hamsi odaklı bolca şakaya (komikliğe, nükteye, latifeye velhasıl mizahî söyleme) yer verdiğini

“*Artk yetişir şaka-yı hamsi*” sözleri ile dile getiren Hamâmîzâde’nin bu dizesi, aynı zamanda manzumenin mizah eksenli kaleme alındığının da tescili hüviyetindedir.

Hamâmîzâde İhsan Bey’in *Dîvan*’ındaki bu çalışmaya konu bir başka manzume de “*Kudûmiyye*” adını taşıyan kasidedir. Osmanlıca Sözlükte “*1. uzak yoldan gelen bir büyüğe, o yerin halkı tarafından sunulan armağan. 2. ed. böyle bir vaziyet dolayısıyla yazılan kaside*”(Devellioğlu, 1998: 525) anlamlarına gelen “ma’arif” redifli *Kudûmiyye*, dönemin Millî Eğitim Bakanı Mustafa Necati Uğural’ın Trabzon’u ziyareti münasebetiyle (Çalka, 2017: 197) kaleme alınır.

*Kudûmiyye*’deki mizahın açık bir şekilde görülebileceği aşağıdaki beyitlerde şair, Millî Eğitim Bakanı Yardımcısı Emin Bey’in kuralcı kişiliğine göndermede bulunur:

Ez-cümle bugün cây-ı emânetde Emîn Bey

Beyne’l-küberâ umde-i erkân-ı ma’ârif

Kânûn-ı fûrûzân-ı zekâdır ki demâdem

Kaynatmadadır başlara kazgân-ı ma’ârif

Zinhâr onu incitmeye söyletmeye gelmez

Şeytâna takar istese urgân-ı ma’ârif (Hamâmîzâde, 2019: 325)

Bakan yardımcılığı makamının emin ellerde olduğunu düşünen şair, Emin Bey’i bilimsel ilkeleri koruyan en büyük kişilerden sayar. Onun parlak zekâsıyla tam bir kanun adamı olduğunu düşünen şair, bu durumu “milletin başında kazan kaynatır” şeklinde okur sunar. Yine şaire göre Emin Bey, o kadar bilgili ve görgülüdür ki asla onunla ‘aşık atılmamalı” ve “kızdırılmamalıdır”; çünkü o isterse şeytana bile urgan takar. Hamâmîzâde’nin prensip, kültür ve bilgi bakımından abartılı Emin Bey tasviri ve ona olan sataşmaları eleştiri veya dalga geçme boyutuna geçmediğinden, niyetin daha çok güldürmek olduğundan (zaten şiiir, şairin kendi tasnifine göre *Dîvan*’ının *Mizahi Manzumeler* bölümünde yer alır) uyumsuzluktan kaynaklı mizah sahasında değerlendirilmelidir.

Aynı şiirde şairin sözü kendisine getirdiği “üryân”lık (çıplaklık) odaklı şu beyit de *uyumsuzluk*’la açıklanabilir:

Mevcûdumu çekmekle tırlı koydu bıraktı

Kaldım bu cedel-hânedede üryân-ı ma’ârif (Hamâmîzâde, 2019: 326)



*Divan*'ında bulunan "Diyerek" adlı şiirinde Hamâmîzâde, yakın arkadaşı Halil Nihat Boztepe'ye de mizahi açıdan sataşır. Onun Gümüşhane'yi görmek istememesinin nedeni olarak gül bahçesine müptela bir "bülbul" gibi memleketi Trabzon'un "çemen"inden (yeşilinden) ayrılmak istememesini görür:

Nihâd azm-i Gümüşhane etmek istememiş

Misâl-i bülbul-i Gülşen çemen çemen diyerek (Hamâmîzâde, 2019: 346)

Hamâmîzâde, kimi manzumelerinde edebiyat türleri içerisinde şiirlerini konumlandığı yere temas eder. Ona göre her zevke hitap eden şiirlerinin başat amacı "lâtife, nükte" ve "zerâfet" sunmaktır. Nitekim şairin *Dîvan*'ı baştan sona okunduğunda kendi şiir diliyle ilgili bu hükmün doğru olduğu tespit edilebilir. Şairin mizah bağlamında zevk çeşnisi olarak gördüğü şiirlerinin bu yapısını ifade şekli de mizahîdir:

Latîfe, nükte, zerâfet yazar, sunar tab'ım

Mezâk-ı âleme yer yer beğen beğen diyerek (Hamâmîzâde, 2019: 346)

*Diyerek*'in başlarında gönlünü kaptırdığı Fransız bir dilberden bahsetmesi şiirin sonlarında birden aklına gelen şair, manzumeyi yine onu anarak bitirir. Bağlamından kopan şiirin tekrar bu aşk ve maşuk düzlemine rücu edişi ve bahsini ettiği "aşk treni"ni anışı, şaşırtılan okur için sürpriz ve komiktir:

Hamâmîzâde'ye artık yeter bu külhen-i aşk

Katâr-ı yâre erişsin tren tren diyerek (Hamâmîzâde, 2019: 346)

Hamâmîzâde'nin *Dîvan*'ından bu çalışmada incelenen son manzume, *şairin ifadesiyle* çok sevdiği dostu *Yaşar Şadi Bey'in lisanınca* kaleme alınan "Bir Destan"dır. Kırk bir dörtlükten oluşan bu manzumenin ayırt edici yanı, Hamâmîzâde'nin *Dîvan*'ındaki heceyle yazılmış tek şiir oluşudur. Şairin kadim dostu ile halleştiği bir manzume olan bu şiirin kimi dizlerinde mizahî söyleme rastlanır. Spora ilgisi ile de bilinen Yaşar Şadi'nin bu yönüne vurgu yapılan şiirin aşağıdaki dörtlüğü, spor aktivitelerinin "harman"a benzetildiği bir dizeyle oluşturularak uyumsuzluktan kaynaklı mizaha yaklaşır:

Biz güreş biliriz futbol biliriz

Hem erkân biliriz hem yol biliriz

Kol bacak oynatır sağ sol biliriz

Döneriz meydanda harmancasına (Hamâmîzâde, 2019: 358)

### 2.1.1.5. Orhan Seyfi Orhon

Türk mizah edebiyatında önemli bir isim olan Orhan Seyfi Orhon'un (1890-1972) '*Mizahî Destan*' alt başlığı ile okur beğenisine sunduğu "Asrî Kerem", halk hikâyesi formunda düzenlenmiş nazım nesir karışık bir manzumedir. *Asrî Kerem*, bağlamından koparılan halk hikâyelerinin ideolojik düzlemde ele alınamayacağını göstermek amacıyla '*Kerem ile Aslı Hikâyesi*' özelinde kaleme alınmış eleştirel ve mizahî bir metindir. Bu açıdan metin, devletin halk anlatılarına müdahale etmesine karşı ortaya konulan tepkinin mizahî ifadesidir. Zira halka mâl olan bu tarz metinlerin modern zamanlara uyarlanmasını devlet ister. "Dâhiliye Vekâleti Matbuat Umum Müdürlüğü" tarafından 11.05.1937 tarihinde yayınlanan tamimde:

"Cumhuriyet'in temel değerlerini halkın özümsemesi ve bu değerlerin yeni nesle sağlıklı bir şekilde aktarılması amacıyla halk kitaplarının önemine dikkat çekilmiş, toplumun ilgi gösterdiği halk anlatılarının millî unsurlar ve Cumhuriyet'in temel değerleriyle donatılarak yeniden kaleme alınmasının gerekliliği belirtilmiş ve bu hususta ilgili kişi ve kurumlar göreve davet edilmiştir"(Güvenç, 2019: 237).

Orhan Seyfi Orhon da bu davete icabetini *Asri Kerem*'in ilk sayfasında 25/06/1937 tarihli "Başlarken" serlevhası ile şöyle duyurur:

"Matbuat Umum Müdürü Bay Vedad Nedim (Tör) halk destanlarının modernize edilmesini istiyor. Bu teklifi büsbütün ciddiye alıp da çalışmağa başlamadan evvel, bir tecrübe yapmağı düşündüm. Kerem ile Ası'yı asrî yaşayışımıza tatbik ettim. Bu küçük kalem tecrübesini kendilerine beğendirebilirim bu yolda çalışacağımızı şimdiden vadediyorum"

Önemli bir metin olmasından dolayı Türk mizah edebiyatına katkı sunmak adına bu çalışmada *Asri Kerem* adlı bu modernist, parodik, mizahî ve ironik halk hikâyesinin nesir kısımları dışarıda tutularak nazım bölümleri incelenmiştir.

*Asri Kerem*'in uyumsuzluktan kaynaklı mizah ekseninde ele alınabilecek ilk örneği, Kerem ile Sofi'nin çıkıksız bir kuyudan su çıkarmaya çalışmasının anlatıldığı parodik bölümdür. Kerem'in türküsünü beğenmeyen Sofi'nin söylediği türkü mizahîdir. Salt gülmenin amaçlandığı bu bölümde *Yaya Kemal Beyatlı* ve onun ünlü şiiri *Mehlika Sultan*, parodik dönüşümün kurbanı olur:

Birbirinden daha ahmak iki genç,  
Vardılar çıkırığı yok bir kuyuya;  
Birbirinden daha ahmak iki genç;  
Eğilip baktılar aptalca suya. (Orhon, 1938: 21)

Bu “asrî” halk öyküsünde bir başka uyumsuzluk eksenli mizah örneğine de sevdiği kızı aramak için yollara düşen Kerem’in, sahilde iskeleye yanaşan bir vapurdan inen kaptana Aslı’yı sorduğu bölümde rastlanır. Kaptanın böyle birisini tanımadığını ancak devrin uzun boylu, mavi gözlü, yakışıklı bir gazetecisi olan Abidin Daver’in Aslı’yı tanıyabileceğini söylemesi üzerine Kerem, Abidin Daver’in yanına gider ve sevgilisini tanıtır. İşte üç dörtlükten oluşan bu bölümdeki kimi dizeler, uyumsuzluk kuramının, ‘bağlamından koparılan bir meselenin ani bilişsel sapmalar ve aykırılıklarla sunulması’ prensibini örnekleyerek salt mizah perspektifinde değerlendirilmesi gereken söylem olarak ele alınmalıdır:

Bolşevik unuttur Marks’ı Lenin’i  
Faşist’e vız gelir Bay Mussolini.  
Hicrile müminin sarsılır dini,  
Vaslıle kâfirler gelir iymane! (Orhon, 1938: 24)

Şairin yaşadığı devre siyasal anlamda yön veren Marks, Lenin, Mussolini gibi evrensel figürleri, Aslı’yı görmeye ilintilemesi, hızlı perspektif kaymasına ve sonrasında gül(ümse)meye yol açar. Yine şiirdeki “hicriyle Müslüman’ın dinden uzaklaşması” ve “vaslıyla kâfirin imana gelmesi” duyuşları da uygunsuz, beklenilmezdir.

Abidin Daver de Kerem’e böyle birisini tanımadığını fakat tasvir edilen böylesine güzel birinin ancak Cumhuriyet gazetesinin düzenlediği güzellik yarışmasında görülebileceğini söyleyerek onu vapurda oturan Peyami Safa’ya yönlendirir. Peyami Safa da böyle şeylerden elini eteğini çektiğini söyleyerek Kerem’i aynada boyun bağı düzelden İzzet Melih’e gönderir. Kerem, saz eşliğinde söylediği bir türkü ile ona Aslı’yı tanıtır. Şiirin İzzet Melih’e de yer verilen mizahî dörtlülüğü şu şekildedir:

Bilmem nasip olacak mı visali,  
Kendi uzak, yüreğimde hayali.  
Salonların İzzet Melih misali,  
Gezer durur hep salına salına (Orhon, 1938: 26)

Şairin, İzzet Melih'in salon adamı oluşuna, bu yüzdenden kılık kıyafetine aşırı dikkat edişine temas ettiği bu bölüm mizah eksenslidir. Nitekim İzzet Melih'in Aslı'yı değil de "Sakin adı Araksi olmasın!" yanıtıyla bir ecnebi kadını tanıdığını ima ettiği cümle de komiktir. Zira Orhan Seyfi, İzzet Melih'e bu cevabı verdirterek onun çapkınlığını akla getirmek ister.

Şiirin başka bir yerinde ise sözünü Kerem'e emanet eden şairin 'Aslı'yı görme' odaklı kaleme aldığı aşağıdaki dörtlük, Türk edebiyatındaki bazı isimlerin komikle irtibatlandırılarak *uyumsuzluk*'un ortaya çıkarıldığı bölüm olarak değerlendirilebilir:

Sevdası selb eder her iradeyi,  
Düşürür damına Osmanzâde'yi  
Çallı'ya da terk ettirir bâdeyi,  
Çok mudur olursa Kerem divâne (Orhon, 1938: 25)

Onu gören her iradenin aklını yitirebileceği iddia eden Kerem, Osmanzâde'nin (kastedilen kişinin gazeteci, yazar ve siyasetçi kimlikleri ile de bilinen İzmir Milletvekili Osmanzâde Hamdi Aksoy olması mümkün) tuzağa düşebileceğini, İbrahim Çallı'nın içkiyi bırakabileceğini ve Kerem'in de delirebileceğini ifade ederek abartma sanatıyla mizahî söylemi yakalar.

Yayımladığı kitaplardan dolayı *Sühulet Kütüphanesi* adlı yayınevini sahibi olan Semih Lütfi Erciyas'ın yolu sık sık mahkemeye düşer. Kerem'le yayınevinde rastlaşan Semih Lütfi'nin bu durumla ve kendi haliyle dalga geçmek için sazı eline alıp söylediği türkü de mizahîdir:

Âşık oldum ben bir kaşı kareye!  
Kareye!  
Odur sebep gölümdeki yareye!  
Yareye!  
Şiir yazar yüreğimi deşerim;  
Yazdığımı okur ben de şaşarım;  
Kitap basar, mahkemeye düşerim;  
Eşler dostlar gelir girer areye!  
Areye! (Orhon, 1938: 72)

Semih Lütfi'nin basımını yaptığı kimi kitapların sansüre takılmasından dolayı sıklıkla hukuksal zorluk yaşadığına temas edilen bu bölümde eleştiri mizahın gölgesinde

kalır. Eleştirel göndergenin sönük olduğu gözlenen bu türküde Semih Lütfi, bunu ona reva görenlere üstünkörü değinip geçer. Çünkü türküsünün genelinde kendisini komiğe malzeme yapma niyeti hâkimdir. Nitekim benzer durumu şiirin, “*Şiir yazar yüreğimi deşerim / Yazdığımı okur ben de şaşarım*” dizelerinde görmek mümkündür. “Yüreğini deşmesine” rağmen ortaya çıkan şiirler, şaşırtıcı bir şekilde başarısızdır.

Uyumsuzluktan kaynaklı mizah bazen de sözcüklerin şekilsel/sessel özellikleriyle oynanarak ortaya çıkar. Özellikle geleneksel Türk tiyatrosu çeşitlerinden birisi olan Karagöz oyununda komik, çoğunlukla bu durumu örnekleyen sözcüklerle vücuda getirilir. Hacivat bir şey söyler, Karagöz onu yanlış anlar. Yine bir dile ait sözcüklerin edebî metinlerde yazı dilindeki gibi yazılmaması, bazen de yöresel ağza yer verilmesi gibi durumlarda da sözcük odaklı mizah görülebilir. Sözcüklerin şekil özelliklerinin zorlandığı bir başka durum ise Türkçeyi yeni öğrenen kişilerin telaffuzundaki aksaklık ve yanlışlıklardır. İşte *Asrî Kerem*’in aşağıdaki bölümünde Mazhar Osman’ın siyahî kapıcısının Kerem’in sazını eline alıp türkü söylemeye çabalaması da bu bağlamda ele alınabilecek mizahî bir durumdur:

Hem ne ucuz, hem ne gozel,  
Bazin bayın listalari!  
Senden avel, benden avel  
Kandi yutar pastalari!  
Dingala dinga, dingala dinga!

Servatidir saklı olan,  
Kandisidir haklı olan,  
Gitmez ona akli olan,  
Zır delidir hastalari!

Dingala dinga, dingala dinga! (Orhon, 1938: 74)

“Hacı Baba” unvanlı siyahî kapıcının doğrusu ‘güzel, liste, evvel, kendi’ ve ‘servet’ olan sözcükleri, “gozel, lista, avel, kandi, servat” şeklinde telaffuz etmesi; olması gerekenin olmamasından, normalin anormalleştirilmesinden ötürü uygunsuzdur, *uyumsuz*’dur. Ayrıca burada Kerem ile Sofi’yi “deli” sanan siyahî kapıcının, hastaları akli melekelerini ve ruh sağlığını yitirenler olan ve “deli doktoru” olarak bilinen patronu Mazhar Osman’ı tanıtmaya şekli de mizahî açıdan değerlendirilmelidir.

Büyükkada'daki eğlence meclisinde bulunan bir teleskoptan bakan Kerem'in, Aslı'sını Ankara'da biriyle dans ederken görmesi üzerine Kerem ve Sofi için bu sefer Ankara yolculuğu başlar. Ankara'ya gitmek üzere yolu tekrar İstanbul'a düşen Kerem ve arkadaşı dönüşte bir eşek katarı görür. Aslı'nın bu katarın içinde bulunduğunu düşünen Kerem, onun en önde gittiğini iddia eder ve Sofi'yi dinlemeyip peşlerine takılır. Bir eşeğe binen Kerem, kafilenin en sonunda kalır; çünkü eşek inatla gitmek istemez. Bunun üzerine Kerem, kendisini Aslı'sına yetiştirmesi için eşeğe bir türkü yakar. Uyumsuzluk kuramı etrafında ele alınması mümkün türkü şöyledir:

Sen neden koşmazsın, behey mübarek,

Kalırsın daima böyle geriye!

Sende hiç terakki fikri yok demek:

Bu asri koşudur, geç ileriye!

Başını dik tutup dizgini kanır,

Hırs ile çifte at, şevk ile anır,

Görenler temiz kan küheylan sanır,

Düşünme nereye, sorma nereye!

Haydi ey mübarek kaldır nalları,

Devirip çamları, kırıp dalları,

Bir atılışınla geç şu yolları,

Ulaştır beni o asrî periye! (Orhon, 1938: 142-143)

Yukarıdaki dizelerde mizahı ortaya koyan ilk emare, Kerem'in eşekle diyalog kurma çabasıdır. İnsanla insan dışındaki bir canlının, eşeğin, konuşma çabası, alakasız/münasebetsiz bir durumdur. Edebî metinlerde bu tarz ifadelerle gerçekleşmesi mümkün olmayan iki şeyin bağdaştırılması uygunsuzdur/beklenilmezdir ve mizahın uyumsuzluk kuramı ile ilişkilidir. Zira bu kuram, “Geçici bir anlamın rayından çıkması olarak, düzenli düşünme süreçlerinin bozulmasını veya yasaların veya sözleşmelerin ihlalini içerir”(Eagleton, 2020: 70). Şiirde komiği etkileyen diğer unsurlar ise eşeğin atla kıyaslanması (küheylan benzetmesi) ile “dizgini kanırmak”, “hırs ile çifte atmak” ve “şevk ile anırmak” gibi hayvanî davranışların betimlenmesidir.

Aslı'yı bulmak için Karaköy'deki Abdullah Efendi Lokantası'na gidecekken Beyoğlu'ndaki lüks bir lokantaya geldiklerini yemekten sonra önlerine konan kabarık hesaptan anlayan Kerem'in söylediği “Dinleyin ibretle baylar, bayanlar / Şu açlık ne hale

*koyar insanı?”* dizeleri ile başlayan “yemek destanı” uyumsuzluktan kaynaklı mizah bağlamında ele alınabilir. Yemeklerin lezzetini aşan, kendi gerçekliğinin üzerine çıkan sofraya geliş öykülerine ve betimlemelerine mübalağa ile yer verilmesi, şiirdeki komiği ortaya çıkarır:

Yiyorken ağızda eriyor biftek.

Doğrusu bonfile gevrek mi gevrek!

Yavuz zırhlısı mı nedir bu levrek,

Istakoz değil bu denizaslanı!

Sıyırmış vitrinde “kılıç” palayı,

Dağılmış dört yana hamsi alayı.

Bir hafta kim yese şu pirzolayı

Kesilir Türkiye başpehlivanı.

Bıldırcın uçarken vurulmuş dağda.

Kuzular kesilmiş en körpe çağda,

Yalancı dolmalar yüzüyor yağda,

Yok mudur şu aşçının dini imanı? (Orhon, 1938: 167)

*Asrî Kerem*'de Orhan Seyfi, Ankara macerasında Kerem'in yolunu Gümrük ve Tekel Bakanlığı'na (Gümrük ve İnhisarlar Vekâleti) düşürür. Bu bölümde Kerem, Gümrük ve Tekel Bakanı Ali Rana Tarhan'a ithafen bir koşma söyler. İşte buradaki kimi dörtlükler mizah eksenlidir. Aşağıdaki dörtlükte Ali Rana Tarhan'ın “tütün” ve “rakı” gibi tekeli maddelerinin kontrolünü elinde bulunduran bir bakan olmasına rağmen bu zararlı maddelerden uzak durması dile getirilir. Bu durumu bir tezat olarak ele alan şair, mizahı da bunun üzerine inşa eder. Nitekim Orhon, Ali Rana Tarhan'a Gümrük ve Tekel Bakanlığı yerine Kızılay kurumunun bir üyesi olmayı teklif eder:

Tütün içmez, rakı içmez, mey içmez;

Müsellemdir cümlemizce takvası.

Ziyafette sudan başka şey içmez,

Olsa layık Yeşil Hilal azası. (Orhon, 1938: 186)

Orhan Seyfi'nin yukarıdaki dörtlükte Ali Rana Bey'i, kötü maddelerin kontrolünü elinde bulunduran, onlara vekâlet eden “takvalı” bir insan olarak tanıtmalarının nedeni, yaptığı işle kişiliği arasındaki karşıt ilişkiye dikkat çekmek ve bu yolla uyumsuzluktan kaynaklı mizahı ortaya çıkarmaktır.

Sporcu kimliğiyle de bilenen ve bir dönem futbol oynayan Ali Rana Bey'in aynı zamanda halterci ve atlet oluşuna da temas edilen aşağıdaki dörtlük de mizahîdir. Burada da mizah, Bakan Bey'in şahsında çeşitli zıtlıkları barındırmasıyla ortaya çıkar. Bakanın sosyal yaşamda ağır bir mizaca sahip olmasına rağmen halterde hafif sıklıkta yarışması ile normalde tuttuğunu koparan biri olmasına karşın atletizm müsabakalarında hiç şampiyonluk alamaması arasındaki münasebetsiz karşıtlıklar, uyumsuzluk kuramı perspektifini örnekler:

Tavrı ağır, kendi hafif sıklıktır!

Vekilliği hükumete kuvvettir,

Tutuğunu koparan bir atlettir,

Yoktur fakat şampiyonluk davası. (Orhon, 1938: 186)

### **2.1.1.6. Enis Behiç Koryürek**

Enis Behiç Koryürek'in (1891-1949) üç bölümden oluşan “Üç Kurbağa Hikâyesi” adlı manzumesinin ilk bölümü, sürpriz son ilkesi ile vücuda getirilmiş mizahî bir metindir. Şiir boyunca havuz kenarında güneşlenen bir kadının betimlemesi yapılır. Şair gizliden gönlünü kaptırdığı bu kadına tam sarılacakken bir kurbağanın üzerine basarak ayağı kayar ve havuza düşer. Şairin kadın karşısında küçük düştüğü bu komik duruma, “su kuşu” olarak nitelediği kurbağalar da güler ve onunla dalga geçer. Şairin kurbağalar yüzünden aşkına kavuşamadığı şiirdeki bu ani perspektif değişimi, komiği/mizahı doğurur:

Fıskiyeli havuzda bir, iki kurbağa:

Hay avanak! Koca ahmak!.. diye ötüştü,

“Neticesiz aşka düşen havuza düştü”

...

Kızıl-kumral taze haki kaldı cidale.

Ey su kuşu sen düşürdün beni bu hale! (Koryürek, 1951: 53)

“Üç Kurbağa Hikâyesi”nin ikinci bölümünde de mizahı etkileyen kurbağa figürü yine merkezdedir. Manzumenin bu bölümünde kısaca şu anlatılır: Birinci bölümdeki kurbağa yüzünden havuza düşen ve kadın nezdinde küçük duruma düşen şair, incili zümrütten bir kurbağalı kolye yaptırır. Bunu kadına takdim ederek tekrar onun gözüne girme niyetindedir. Fakat şair, aslında bu kurbağalı kolyenin pek de işe yaramayacağını düşünür. Zira şiir boyunca okur yine bu vuslatın gerçekleşmeyeceği düşüncesine sokulur. Ama sonuç yine beklenmediktir. Çünkü kadın bu hediyeye çok sevinir ve boynuna takar. Okur gibi şairin de şaşırıldığını gösteren dizeler şöyledir:



Biri canlı biri cansız iki kurbağa  
Muktedirmiş bu sevgiye hâkim olmağa!

Kızıl-kumral mâşukanın boynundaki şık  
Mücevhere şimdi bakıp diyor ki âşık:

Kadın ruhu sığdırılmaz akla hayale!  
Ey su kuşu sen erdirdin beni visale! (Koryürek, 1951: 57)

Enis Behiç'in çift taraflı bir ihanet öyküsünü mizahî bir atmosferde kaleme aldığı "Kırmızı Şezlong" adlı metin, uyumsuzluktan kaynaklı mizahla ilişkili bir manzumedir. Bu şiirde Koryürek, Mişon adlı zengin borsacının eşinin kendisini şirket ortağıyla aldatmasını konu edinir. Bir tarafta kendisini aldatan eşi diğer tarafta işinde kendisine ortak edip de karısına göz diken mirasyedi ortağı vardır. İşte bu durum karşısında nasıl bir çözüm yolu bulacağını kestiremeyen Mişon'un açmazı, kimi dizelerde komik bir söylemle dile getirilir:

İntikam almak için bin türlü plan kurdu.  
"Namusuma diyordu, bir kara damga vurdu.  
Şu çapkın mirasyedi!... Hem az buz alçak değil!  
Kârda ortak olmuştum, karıda değil!" (Koryürek, 1951: 64)

Burada komik, "karı" kelimesinin ikircikli anlamsal çağrışımından, tevriyeli söyleyişinden, kaynaklanır. Şair, sözcüğü hem kazanç hem de eş manasına gelebilecek şekilde kullanarak okuru gülümsetir.

Enis Behiç Koryürek'in "Mabud Yama Karşısında" adlı şiiri, metin boyunca anlatılan trajik ölüm sahnesinin beklenmedik bir şekilde sonlanması ile mizah ekseninde değerlendirilir. Zira manzumenin sonu, komik bir durumu ortaya çıkarır. Komığın bu şekilde ortaya çıkması ise uyumsuzlukla ilgilidir. Kahraman tam öldürülecekken bunun bir film sahnesi oluşu ihtar ile hızlı bir öyküsel inkıta görülür. Tüm yaşananların gerçek olmadığı, bir senaryonun parçası olduğunun dile getirildiği mizahla ilişkili dizeler şöyledir:

Aptallaşmıştım... Meğer bütün bu gördüklerim  
Bir sinema sahnesiymiş... Hala gülerim.  
O andaki hayretimi hatırladıkça  
Rejisöre baktım öyle alıkça. (Koryürek, 1951: 165)

Şiirin yukarıya alınan bu bölümü, aynı zamanda bir söylemin mizah ve ironi bağlamında değerlendirilirken neye dikkat edilmesi gerektiğini tartışmak için elverişli

dizelerden oluşur. Zira edebî metinlerde içine dâhil edildiği olayların akıbetini kestiremeyen kurgusal kahramanın 'sürpriz bir sonla karşılaşış'ı, genellikle mizah ve ironi bağlamındaki şu kuramlarla ilişkilendirilir: uyumsuzluktan kaynaklı mizah, dramatik ironi ve durum ironisi. Dolayısıyla sürpriz son ilkesi mucibince birbirine benzeyen bu teorileri netleştirmek için atılması gereken bazı adımlar vardır. İlk adım, ironi ve mizah arasına bir çizgi çekmektir. İşte o çizgi, bu son'la karşılaşan kahramanın eleştirel ya da alaysamalı düzlemde mi yoksa salt komiği ortaya çıkarma düzleminde mi ele alındığının tespitidir. Söylemin komiği ortaya çıkarmak için oluşturulması söz konusu ise zaten sorun yoktur. Çünkü sürpriz son ilkesiyle teşekkül eden tek mizah teorisi vardır, o da *uyumsuzluk kuramı*'dır. Bu teknikle (sürpriz son) oluşturulan söylemlerde asıl sorun, eleştiri ve alay ekseninde ele alındıklarında, yani ironiyle ilişkilendirildiğinde ortaya çıkar. Çünkü eleştiri veya alay içeren söylem, dramatik ironiyle ilişkili olabileceği gibi durum ironisini ile de ilgili olabilir. Bu durumda yapılması gereken ise "sürpriz son"un fiktif kahramanı mı yoksa okur, izleyici ya da dinleyici konumunda bulunan üçüncü kişileri mi ilgilendirdiğini tespit etmektir. Zira dramatik ironide ironist ve okur/izleyici/dinleyici, olay ve durumların sonunu kestirebilirken sadece kahramanın şoka uğratılması söz konusu iken durum ironisinde ise kahramanla birlikte asıl şaşırtılan okur/izleyici/dinleyicidir. Kısaca ifade etmek gerekirse dramatik ironide ironin muhatabı, fiktif kahraman/lar iken durum ironisinde kurban, okur/izleyici/dinleyicidir. Edebi eserlerde her iki durumda da ironiyi kurgulayan ironist, yazar veya şairlerdir. Dolayısıyla bu ironi türlerinin ortak noktası, ironistin Tanrısal yanını gösterebilmek adına egosunu tatmin etmek (dramatik ironide okur da eğlenir) ve yaptığı işten haz almasını sağlamaktır. Nihayet bu ironi türleri, daha çok alaya hizmet etse de bazen de eleştirinin çarkına su taşıyarak çoğunlukla hikâye, roman ve tiyatro gibi olay merkezli metinlerde bazen de manzume, manzum hikâye ve şiir gibi türlerde kullanılır.

#### **2.1.1.7. Yusuf Ziya Ortaç**

Yusuf Ziya Ortaç'ın (1895-1967), dünyayı çok ciddiye almadığını ifade etmeye çalıştığı "İtiraf" adlı şiir, takındığı gayriciddi üslup ve şairin uçarı heveslerini dizeleştiren haliyle uyumsuzluktan kaynaklı mizah bağlamında değerlendirilebilir:

Hem aldandım, hem aldattım,  
Bugün sevdim yarın attım!  
Her havadan almak için  
Hem ağladım, hem ağlattım!

Esiriyim bir busenin,  
Bugün onun yarın senin  
Bütün bütün olamadım  
Hayatımda hiç kimsenin!  
...  
İstediğim zengin değil!  
Güzel değil, çirkin değil!  
Vazgeç deli gönül vazgeç,  
Bu kızlar dengin değil!.. (Ortaç, 1928: 35-36)

### 2.1.1.8. Faruk Nafiz Çamlıbel

Bu çalışmada incelenen şairler içerisinde *uyumsuzluk* bağlamı en çok şiire imza atan sanatçı Faruk Nafiz Çamlıbel'dir (1898-1973). Onun bu tarz şiirlerine özellikle *Tatlı Sert* adlı mizahî eserinde rastlanır. Uyumsuzluk unsuru barındıran *Tatlı Sert*'teki "Destan" adlı şiir, tematik açıdan birbirinden bağımsız dördlüklerden oluşur. Bunlardan bazıları ise mizah ekseninde değerlendirilebilir. Söz konusu şiirden verilebilecek ilk örnek şöyledir:

Cananı andıkça gönül, hulâsa,  
İçimde ne keder kalır, ne tasa.  
Bana muz görünür yesem pırasa,  
Pir görsem sanırım nevcivan geçer. (Çamlıbel, 1938b: 4)

Dünya, denge ve düzen üzerine kurulu bir mekândır. Her şey belirli bir plan ve programa göre yaşar, işler; bu olağandır. İşte olağanın bozulduğu, kalıpların yıkıldığı kimi durumlar olur ki bazen bu, komiği doğurur. Nitekim birbiriyle bağdaşmayan *şey*'lerin bağdaştırılması bir başka deyişle *uyumsuz şey*'lerin aynı dizgede uygunmuş gibi bir araya getirilmesi komiğe/mizaha hizmet eder. Nitekim Morreal'in *uyumsuzluktan kaynaklı mizah* için kullandığı, insanların *şeyler* ve *şeyler*'in nitelikleri ve durumları arasında belirli kalıpların olmasını beklediği düzenli bir dünyanın uygunsuz bir durumla karşılaştığında ortaya çıkan bir tür gülme (1983: 15-16) tanımı, bu bağlamla ilişkilidir. Dolayısıyla Faruk Nafiz'in yukarıdaki dördlüğüne ilham ve söylem noktasında sinen komik unsur da uyumsuzluktan kaynaklı mizah olarak açıklanabilir. Zira sevilen birisinin anılıp güzelliklerinden bahsedilen dizelerin hemen ardından konuyla hiç de ilgisi olmayan "Bana muz görünür yesem pırasa" dizesinin ulamlanması, komik bir duyuşun ifadesidir. Nihayet,

ciddiyetin tersyüz edildiği bu akronolojik durum/tutum, şairin bilinçli bir güldürme hamlesi şeklinde yorumlanabilir.

Aynı şiirin aşağıdaki dizeleri de benzer mizahî söylemle kaleme alınır:

Her sabah çıkarım evden ezanla

Uğraşır dururum kızla kızanla.

Aktarır serveti eller kazanla,

Benimse elime bir fincan geçer. (Çamlıbel, 1938b: 5)

Yaşamı ciddiye almadığını, oyun ve eğlenceyle vaktini geçirdiğini bu yüzden de geçinmekte güçlük çektiğini ifade etmeye çalışan şair, bu durumdan çok da şikâyetçi değildir. Buradaki komik unsuru ise yine bir zıtlıktan kaynaklanır. Sabahın çok erken saatlerinde evden ayrılan birisinden beklenen, ekonomik açıdan kendisine fayda sağlayacak bir işle meşgul olmasıdır. Ancak şair, “kızla, kızanla” uğraşmaktan para kazanmaya vakit bulamaz.

“Baba Öğüdü”, Faruk Nafiz Çamlıbel’in oğluna ithafen kaleme aldığı mizahî bir şiirdir. Şevket Dağ’ın da kahramanı olduğu bu şiirin aşağıdaki dörtlüğünde Çamlıbel, arkadaşının milletvekili olunca ressamlıkla uğraşmasına gerek olmadığını dile getirir. Daha sonra ise sözü kendisine getiren şair, Ressam Şevket Dağ’ın şahsında vekilliğin tadını alanlardan, oğluna sıra gelmesinin mümkün olmadığını düşünür. Milletvekili olamadığı için geçmişte çok defa sukutuhayale uğrayan şair, aslında kendi hayali karşısına diktiği bu komik engelle (nöbet) oğluna başka bir işe heves etmeyi tembihler:

Saylav oldu diye geçende Şevket

Resimle uğraşmak beyhude zahmet!

Oğlum, ondan sana gelir mi nöbet?

Başka bir meslekte muzaffer ol sen. (Çamlıbel, 1938b: 10)

“Kervan İçinde” adlı şiirinde Çamlıbel, yine milletvekilliği arzusunu dile getirir. Bu şiddetli isteğini dile getirdiği aşağıdaki dizelerde mizahî bir söylem tercih eder. Kendisinin vekillik için aday gösterileceğinden emin olamayan şairin “dumanlı gözlerle” listeyi beklemesi bu bağlamda değerlendirilebilir:

Kurdum sayırlığı iyiden iyi,

Yükselmek istedim akran içinde.

Şubatta çıkacak güzel listeyi

Bekliyor gözlerim duman içinde. (Çamlıbel, 1938b: 17)

Şiirin devamında kuşku perdesini kaldıran şair, söz konusu listede adının olacağından emindir. Ancak yine de tatlı bir heyecanla karışık kuşku da yok değildir. İşte bu eminlik-kuşku paradoksu ve bunu dile getirirken kullandığı benzetmeler komikle ilintilidir. Listeyi bekleyen şairin kendisini bir ‘kuş’a benzeterek ‘kanat çırpması’ ve bir “mum” gibi ‘şamdanın içinde erimesi’ uyumsuzluktan kaynaklı mizahla izah edilebilir.

Bilirim listede var benim adım,  
Telaşla çırpınır yine kanadım.  
Liste çıkıncaya kadar, anladım,  
Eriyen bir mumum şamdan içinde. (Çamlıbel, 1938b: 17)

Şairin milletvekili olma arzusuna şahitlik eden okur, *Kervan İçinde*’nin aşağıdaki dizelerinde de gülümsemeye devam eder. Çünkü binlerce kişinin müracaatıyla işinin zorlaştığını düşünen şair, bu durumu ‘aynı sevgiliye iki bin kişinin âşık olması’ duyusu ile dizeleştirir. ‘Kalbini üç yüz on dilim’ etme pahasına, bu kişilerin birçoğunun vekil olamayacağına mizahî bir söylemle değinir:

Bu aşka tutulan bir ben değilim,  
İki bin âşıklı benim sevgilim.  
Kalbini etse de üç yüz on dilim  
Kalacak birçoğu hüsrân içinde. (Çamlıbel, 1938b: 17)

Şair; Ercüment Ekrem Talû, İffet Halim Oruz, Recep Peker, Fazıl Ahmet Aykaç, Yahya Kemal Beyatlı, İsmail Müştak Mayakon gibi daha pek çok “sayıslık” heveslisini, bu şiirin aynı mizahî atmosferi içerisinde anmayı ihmal etmez. Kiminin kendisi gibi olan aşırı hevesini, kiminin göze girmek için nutuk çekmesini, kiminin şirin görünebilmek için gözlerine sürme çekmesini, kimisinin de dikkat çekebilmek için şirinlik abidesi oluşunu eleştirel boyuta intikal etmeyen bir tonda mizahın sınırları içerisinde şiirine konu eder:

Sayıslık aşkıyla Ercüment Ekrem  
Ateşler püskürür misali kerem.  
Nutuklar söylüyor İffet hemşirem,  
Korkarım, yanmasın hicran içinde.  
...  
Şirin görünsün diye Bay Recep Peker  
Fazıl Ahmet Aykaç sürmeler çeker.  
Yahya Kemal ise gün günden şeker,  
İsmail Müştak da buhran içinde! (Çamlıbel, 1938b: 18)

Çamlıbel'in "sayıllık" temalı mizahî şiirlerinden birisi de "Var, Yok" adını taşır. Şiir, mebusluk hayali kuran şairin hayallerinin yine hüsrarla neticelenmesini konu edinen bir dörtlükle başlar. Şairin tadını kaçırın şey, gazetede ki aday listesinde adının olmamasıdır. Mizahı doğuran ise şairin vekillik noktasındaki arzulu bekleyişinin yine gerçekleşmeyişidir:

Aldım bir gazete, verdim çeyreği,  
Okudum sonuna kadar listeyi:  
Gördüğüm adların hepsi hoş, iyi,  
Yalnız benimkine benzer adlar yok! (Çamlıbel, 1938b: 24)

Şair, bu sefer milletvekili olacağına o kadar inanır ki bu yönde aylarca hayaller kurar. Şiirde anlatıldığına göre Faruk Nafiz, düşlerinde milletvekili olur, meclise gider, oturur; tıpkı onlar gibi muhalif vekillerin konuşmasını ellerini masaya vurarak sabote eder. Ancak acı gerçek, hayal âleminde yaşayan şairin düşlerini yine alaşağı eder. Bu tezat, uyumsuzluk kuramını akla getirir:

İki ay içinde ben neler kurdum,  
Meclise seçildim, gittim, oturdum,  
Kim söze başlasa hemen el vurdum,  
Yelkeni açtım ben ama rüzgâr yok! (Çamlıbel, 1938b: 24)

Adayların açıklandığı listede adı olmayan sadece Faruk Nafiz değildir, kuzeni "İffet Halim" de listede yoktur. Şair, onun içinde bulunduğunu iddia ettiği hüznü durumu da mizahla yumuşatır:

Dedi genç bir bayan sıkıp elimi:  
"Listede görmedim İffet Halim'i!  
Yüzü hiç gülmüyor, tevekkeli mi?  
O da dört yıl sonra güler, zarar yok!" (Çamlıbel, 1938b: 25)

Halasının kızı olan İffet Halim'i, teskin etmeye çalıştığı bu dörtlükte Çamlıbel, ona kendisi gibi hayallerini dört yıl erteleme tavsiyesinde bulunur. Bu önerinin mizahla bağı, yaşanan durumun olağanmış gibi sunularak basitleştirilmesidir. Zira sayıllık olabilmek, kuzeni de kendisinden farklı düşünmeyen şairin bu dünyadaki en büyük gaye-i hayalidir.

Bebek'te gördüğü bir güzele gönlünü kaptıran Çamlıbel, ona olan aşkını ifade etmek için "Sevdadan Sevdaya" adlı bir şiir kaleme alır. Ancak aşk gibi lirik bir tem, bu şiirde mizahî bir söylemle sunulur. Burada komik, aşkın mübalağalı söyleyişle şekillenir:

Ateşim çıkıyor, aşkıyla kırka,  
Düşüyor üstümden entari, hırka,  
Karşımda melekler olsa bir fırka,  
Gene gözlediğim dil-rübâdır. (Çamlıbel, 1938b: 28)

Şairin âşık olduğu kadını anarken kullandığı “aşkıdan ateşinin kırka çıkması” ve “meleklerin bir parti kursa da yine gönlünün o güzelde olması” gibi abartılı duyular, uyumsuzluk kuramı ile ilişkilendirilebilir.

Bir deprem tasavvuru etrafında kaleme alınan “Zelzele” isimli şiirinde Çamlıbel, ciddi bir olay olan bu afet durumunu mizahî söylemin yumuşatıcı olanakları ile okuruna sunar. Bu şiirden alıntılanan ilk dördlükte şair, İsmail Hakkı’nın boyuna gönderme yaptığı “kavak” benzetmesi ile uyumsuzluk kuramını örnekler:

Yürüyordum hem yanıp,  
Hem yağmurla ıslanıp,  
İsmail Hakkı sanıp,  
Selam verdim kavağa. (Çamlıbel, 1938b: 31)

Aynı şiirden alınan aşağıdaki dördlük de uyumsuzluk kuramı bağlamında değerlendirilebilir. Burada ise Çamlıbel’in mizah çevresinde ele aldığı edip, Nurullah Ataç’tır. Meşhur edebiyat eleştirmeninin elindeki bir “kurbağa” ile konuşması tahayyülü, şiirin bu bölümündeki uyumsuzluktan kaynaklanan mizahı ortaya çıkaran durumdur. Zira bu durum, gerçek yaşamda karşılaşılabilecek olağan bir manzara değildir:

Baktım Nurullah Ata  
Geliyor çata pata,  
Bir şey sora anlata...  
Elinde bir kurbağa! (Çamlıbel, 1938b: 31)

Edebiyatçıların milletvekili olurken ressamların neden olamayışlarını mizahî bir şekilde irdelediği “Ressam Saylavlar” adlı şiirinde Çamlıbel, birçok ressamın ismini anar. Nihayetinde sadece “bir oy” hakkı olan Çamlıbel bu şiirde kime oy vereceği konusunda karar veremez ve şiirinde ismini andıklarını komik çağrışımlarla ele alır. Uyumsuzluk kuramı ile açıklanabilecek bir söylemle kaleme alınan dizelere aşağıdaki bölüm örnek gösterilebilir. İbrahim Çallı’nın seçilme şansını zor gören şair, onun ancak “Asurî”, “Hitit” ve “Moğol” gibi eski uygarlıklardan ve “dul” kadınlardan oy alabilecek kapasitede biri olduğunu düşünür:

Çallı'yı seçecek binlerce kul var,  
Gildanî, Asurî, Hitit, Moğol var,  
Kızlara sözüm yok, bir hayli dul var,  
Çallı, sen âlemin ağzında balsın! (Çamlıbel, 1938b: 33)

Aynı şiirde Çamlıbel'in mizah evrenine dâhil ettiği bir diğer sanatkâr ise Şevket Dağ'dır. Ressamı içi “nükte dolu pakete” benzeten Çamlıbel, Dağ'ın cüsseli fiziğine gönderme yaparak mübalağalı bir söylemle onu “dev anasını bile ürkütebilecek bir insan” olarak tasvir eder. İşte bu benzetme ve betimlemeler, *uyumsuzluk* 'la açıklanabilir:

Reyimi versem mi ressam Şevket'e,  
O içi nükteyle dolu pakete:  
Gelse müma-ileyh bir harekete:  
Ürkütür, eminim dev anasını. (Çamlıbel, 1938b: 34).

Aynı şiirin bir dörtlüğünde ise Çamlıbel, daha önce görev yaptığı Kayseri'den vekil olarak seçilme niyetini mizahî bir söylemle ifade eder. Şairin bu istemini dile getirirken seçtiği durum ve sözler komiktir. Şairin şehirle özdeşleşen “pastırma”, “bal” ve “kaymak” gibi yöresel lezzetlere atıf yaparak bunları Kayseri'den “saylav” seçilebilmesine dayanak yapması *uyumsuzluk*'u doğurur:

Olmaz Kayserilinin hiç vefasız,  
Beni tanır cümle kızanı, kızı.  
Az mı yedim sizin pastırmanızı?  
Az mı karıştırdım kaymağa balı?. (Çamlıbel, 1938b: 36).

“Her Telden”, tematik olarak birbirinden bağımsız konuların ele alındığı dörtlüklerin bir araya getirilmesi ile oluşturulmuş bir Çamlıbel şiiridir. Bu şiirdeki bir dörtlük, İstanbul aşığı olan Yahya Kemal'in tarihî yapılarla olan hayranlığına yapılan komik vurguyla dikkat çeker. Faruk Nafiz'in niyeti büyük şairi eleştirmekten ziyade onun kadim mimarî ile olan ilişkisini mizahî söylemle okur beğenisine sunmaktır. Bu bağlamda Yahya Kemal'in edebiyatçı kimliği ile mimariye olan düşkünlüğünün kıyaslandığı aşağıdaki dörtlüğü *uyumsuzluk* 'la bağdaştırmak mümkündür:

Var mı Yahya Kemal'in sanatına şaşmadık,  
Yirmi yıl dostluk ettik, sonunda bağdaşmadık!  
Ne medrese bırakır ne cami, dolaşmadık,  
Ben de şaşırdım, üstat, şair mi, mimar mıdır? (Çamlıbel, 1938b: 42)



Faruk Nafiz, “Bu da Böylesi” adlı şiirin aşağıdaki dizelerinde, ‘*gaye-i hayal edindiği*’ bir dünyevî beklentiye dönüşen milletvekilli olabilme arzusunun gerçekleşmemesini mizahî anlatımla ele alır. Şairin milletvekilliği hayalini “özenmek”, “istemek” ve “seçilmemek” kavramları etrafında gelişen “dram” türündeki “üç perdelik” bir oyuna benzetmesi, *uyumsuzluk*’la açıklanabilir:

Saylavlığa özenmek, istemek, seçilmemek...

Hayatımız bu yüzden üç perdelik dramdır! (Çamlıbel, 1938b: 44)

Çamlıbel’in “Söz ile Öz” adını taşıyan şiirinden alınan aşağıdaki dizeler, ironi ile mizahın iç içe geçişini örneklemesi açısından önemlidir. Zira “*Komik, ironinin olmazsa olmazı değildir, fakat zaman zaman ironi, acı veya buruk bir gülümseme olgusunu da içerir*”(Hüküm, 2017: 79). Şiirin ilgili bölümü, özü itibarıyla onurlu insanların bu dünyada mal mülk edinemeyişine yapılan bir gönderme niteliği taşısa da söylem açısından güçlü bir şekilde üzerine sinen uyumsuzluk durumundan ötürü mizah sahasına girer. İşte bu durum, mizah içerisinde ironi, ironi içerisinde mizah yapılabileceğini de gösterir. Şiirde şairin babasının güzel ve ciddi bir nasihati, şaşırtıcı bir duruma bağlanarak mizah yapılır:

Babam bana vasiyet etmişti can verirken:

“Aç kal, fakat el açma sakın merde, nâmerde!”

Bu çetin kaideye uyduğundan olacak,

Bir kümes bırakmadı bana merhum peder de! (Çamlıbel, 1938b: 46)

Faruk Nafiz, “Neye Benzer” adlı şiirinin bir yerinde sözü, İsmail Müştak Mayakon’un gerçekte yaşı ileri olmasına rağmen yıllara meydan okuyan genç görünümüne getirir. Mayakon’un yaşını ilkin Hz. “Âdem”le ardından da “Nuh” peygamberle eş tutar. Şairin bu kıyası alışılmamış bir bağdaştırmadır. Realiteye aykırı bu kıyas, komiktir. Bu mizahî dizelerin hemen ardından gelen dizeler de komiktir. Zira İsmail Müştak’ın gençlik sırrının izini süren şair, bu sefer daha gerçekçi, ama komik bir neden bulur: “*işini iyi yapan bir berbere güzelce tıraş olmak!*”:

Gerçi Müştak Mayakon yaş hususunda, az çok,

Âdemle değilse de Nuh’la akrana benzer,

Fakat Fadıl Ahmet’in perdahı sayesinde,

Henüz hattı belirmiş nevcivana benzer! (Çamlıbel, 1938b: 48)

Faruk Nafiz'in "Bir Gezinti" adlı şiiri, edebiyat dünyasının bazı ünlü isimlerinin okurca bilinmeyen ya da az bilinen yönlerini mizahî bir anlatımla sunan bir metindir. Aşağıdaki dizelerde görüleceği üzere Peyami Safa'nın ölüm korkusu, Necip Fazıl'ın aksiyoner karakteri, Mahmut Yesari'nin eşinden çekinmesi, Ercüment Ekrem'in niteliksiz şiir yazışı, Mithat Cemal'in yeme içmeye düşkünlüğü, Ahmet Refik, İbrahim Çallı ve kendisinin içkiye düşkünlüğü uyumsuzluk kuramı bağlamında kaleme alınır:

Nabzını dinleyerek gezer Peyami Safa,  
Necip Fazıl, her zaman telaşta heyecanda!

Evden izin almadan çıkmaz Mahmut Yesari  
Bir zaman ederken bekârlara kumanda.

Eşi yoktur cihanda Ercüment Ekrem'in hiç,  
Çalاکalem yazıyor dolaştığı zaman da,

Lokantaya girerim Mithat Cemal'den önce,  
Yoksa yemek bulamam tencerede, sahanda.

...

Eğer Ahmet Refik'le Çallı'ya rast gelirim,  
Bilin ki sızmışızdır üçümüz restoranda! (Çamlıbel, 1938b: 65)

Daha çok ironik göndermeleri olan "Nerede" adlı şiirinde Faruk Nafiz Çamlıbel, Yunus Nadi ile Emin Yalman arasındaki fiziksel tezada değinerek mizahî söylemi yakalar:

Biri yüz kilo çeker, öteki elli kilo,  
Yunus Nadi nerede? Emin Yalman Nerede? (Çamlıbel, 1938b: 71)

Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Şundan... Bundan..." adlı şiirinden alınan aşağıdaki dizelerde, Nurullah Ataç'ın espri konusundaki yetersizliği mizahî anlatımla ele alınır. Çamlıbel, kışın kurak geçmesinden ötürü halkın üzülmemesi gerektiğini, çünkü Nurullah Ataç'ın "buzla kardan" yaptığı nüktelerle bu kuraklığı aratmayacağını (!) söyleyerek hayatın olağan akışına aykırı bu şaşırtıcı ve komik çözümle uyumsuzluk kuramını icra eder:

Fırtınalar koptu da kıştan haber yok diye,  
Yapar Nurullah Atâ nükteler buzla kardan, (Çamlıbel, 1938b: 79)

Çamlıbel'in "Güzel Gözlü" adlı şiirinde geçen aşağıdaki dizeler, uyumsuzluk kuramı ile ilintilidir. Zira lirik düzlemde kaleme alınan ciddi bir dizenin hemen ardından gelen eleştiri ve alaydan uzak şu beklenilmez ve abartılı söylem, mizahı doğurur:

Ah, o güzel gözlerin bana ettiklerini,  
Ne Timurlenk ne Cengiz ne de İskender eder! (Çamlıbel, 1938b: 93).

Faruk Nafiz'in "Şikâyet"i genel hatları ile ironik olsa da mizahî söylemin kimi dizelerde daha baskın olduğu bir şiirdir. Özellikle şiirin girişindeki şu beyitler, eleştirmekten ziyade gülünç olduğundan mizahla; mizahı yapılan durumun 'beklenilmez', 'uyumsuz' ve 'saçma'yla açıklanmasından ötürü de *uyumsuzluk*'la ilişkilidir:

Âşık oldum, gönlümü kumral bir güzel aldı,  
Hem de yağdan kıl çeker gibi mükemmel aldı!  
...  
Benim yanık gönlümün ateşinden olacak,  
İstanbul radyosunu hep şarkı, gazel aldı! (Çamlıbel 1938: 104)

Bir kızın şairi kendisine âşık etme durumunu, "yağdan kıl çeker gibi" özdeyişi ile açıklamak; "İstanbul radyosunun hep gazel ve şarkı çalması"nın ise şairin yanık gönlünün teskin edilmesi hüsnütalili ile temellendirmek, *uyumsuzluk*'la bağdaşan bir tutumdur. "Dolayısıyla [buradaki] gülmenin sebebini, olması beklenen/gereken ile meydana gelen durum arasındaki münasebetin sekteye uğradığının fark edilmesi meydana getirmektedir. Gülmenin bizzat kendisi bu "münasebetsizliğin" yansımasıdır"(Yeşil, 2012: 72). Bu durumda uyumsuzluk kuramı, "münasebetsizliğin mizahı" olarak değerlendirilebilir.

Faruk Nafiz Çamlıbel, *Şikâyet* adlı şiirinde dünya hayatındaki kısmetsizliğini mizahî bir anlatımla dile getirir. Geçim sıkıntısının bahtsızlığına eşlik ettiğini gösterir aşağıdaki dizelerde şair, hiçbir arzusunun gerçekleşmediğinden dertlidir. Şair kurgusal dünyada "mühendislik", "doktorluk" ve "çiftçilik" gibi kendisinin olmayan yaşamları deneyimler. Zira sanat zaten bunu gerektirir; çünkü sanatçı kendi hayatı, duygu ve düşünceleri yanında ve dışında kendinin olmayan hayatları, tecrübeleri, duyguları tanyabilen ve yaşayabilen kişidir (Günay, 1987: 646). Nitekim Çamlıbel'in fiktif düzlemde büyük umutlarla bu meslekleri ödünçlemesi ile düşlerinin bağdaşmaması üzerine kurgulanan şiirde şairin "köprüsünü sel alır", "tedavisine henüz başladığı hastası ölür", "alacaklılar tarlasına el koyar". Okur cephesinde, şairin bahtsızlığına vurgu yapılan bu gerekçeler içeriğinde komiği barındırdığından uyumsuzluk kuramı ile bağdaşır:

Hayatım bin bir hayal peşinde geçer benim,  
Her gün beni kalbimi başka bir emel aldı:

Özendim bir zamanlar mühendislik etmeye,  
Kurduğum köprüleri ya sel yahut yel aldı!

Doktor oldum hastamı tedaviye başladım,  
Kârıma göz koydu ki elimden ecel aldı!

Çiftçi oldum, harcadım sermayemi toprağa,  
Alacaklı tarlamı borcuma bedel aldı! (Çamlıbel, 1938b: 104-105)

Faruk Nafiz'in "Şairler Arasında" adlı şiirinin aşağıdaki dizelerinde ünlü şair Yahya Kemal Beyatlı ele alınır. Beyatlı'nın "iri yarı" cüssenin ardında naif bir söz ustasının yattığı, uyumsuzluk kuramı bağlamında okura sunulur.

Üstat Yahya Kemal'i görürsün iri yarı,  
Çobanla boy ölçüşen bir kahraman sanırsın,

Fakat birden incelir lakırdıya başlarsa,  
Akıyor nüktelerden bir çağlayan sanırsın. (Çamlıbel, 1938b: 106)

Aynı şiirde Mithat Cemal Kuntay'ın yeme içmeye düşkünlüğü de "lokanta" bağlamında aynı mizahî anlatımla ele alınır:

Ne zaman karşılaştın yolda Mithat Cemal'le,  
Daha şimdi çıkmıştır lokantadan sanırsın. (Çamlıbel, 1938b: 107)

*Şairler Arasında*'nın şu dizeleri ise Necip Fazıl Kısakürek'in egosunun ve Halit Fahri Ozansoy'un aşırı meşguliyetinden ötürü dağınık zihninin yine aynı mizahî yöntemle ele alındığını gösterir:

Necip Fazıl dış biler adını anmayana,  
Halit Fahri, içmeden başı duman sanırsın.(Çamlıbel, 1938b: 107)

Şairin "Diyorlar" adlı şiiri, *Şairler Arasında*'ya çok benzeyen bir metin olarak dikkat çeker. Zira bu şiirde de Faruk Nafiz, tanınmış şairleri mizahî söylemlerle ele alır. Şiirin ilk beytinde Ali İhsan Tokgöz'ün zenginliği, toplumca kanıksanmış bir düşüncenin aksini gösterir bir örnek olarak şiirde geçer. Zira Çamlıbel'e göre varlıklı oluşu geniş çevrelerce bilinen Tokgöz, "Para ile imanım kimde olduğu bilinmez." ilkesinin istisnasıdır:

Belli olmaz, kimdedir para, iman, diyorlar,  
Şazdır bu kaideden Ahmet İhsan, diyorlar. (Çamlıbel, 1938b: 108)

### 2.1.1.9. Nâzım Hikmet Ran

Nâzım Hikmet Ran (1902-1963), çoğunlukla hicvin ve ironinin örneklerini verse de bazen mizahı da bir söylem türü olarak şiirlerinde tercih eder. Onun “Benerci Kendini Niçin Öldürdü” adlı şiirinin, Benerci’yi emperyalizme karşı verdiği mücadele noktasında “Don Kışot”a ve “ot”a benzeterek onu gülünç duruma düşürdüğü aşağıdaki bölümü uyumsuzluktan kaynaklı mizah bağlamında değerlendirilebilir:

- Benerci sen  
yüksek dağların çayırlarında biten  
keskin kokulu  
göz alan renkli bir otsun.  
Fakat  
devedikeninden  
daha faydasız bir ot.  
Benerci sen bir Don Kışot’sun,  
kahraman  
ve gülünç  
bir Don Kışot. (Ran, 2020b: 50)

Şiirin yukarıda verilen bölümünde *uyumsuzluk*’un benzetme yöntemi ile vücuda getirildiği görülür. Çünkü insan dışındaki varlıkların insana ya da insanın umulmadık bir kişiye veya canlıya benzetilişi ile uyumsuzluk; bunun neticesinde de mizah ortaya çıkar.

### 2.1.1.10. Necip Fazıl Kısakürek

Bu çalışmanın tarihsel sınırları içerisinde kalan şiirlerinde Necip Fazıl Kısakürek (1904-1983), mizahî unsurlara pek yer vermeyen şairlerdendir. Onun bu bağlamda mizah izi tespit edilebilen tek şiiri vardır; o da şairin hastalıkla cebelleştiği bir anını betimleyen “Kırk Derece” adlı şiirdir. Aslında hastalık gibi ciddi bir meseleyi irdeleyen ve “*Başından kayar yastık / Nura döner karanlık / Sırlar çözülür artık / Kırka çıkınca ateş*” dizleri ile biten *Kırk Derece*; şairin, şiirin ilk dördlüğündeki bazı sözcük tercihlerinden dolayı uyumsuzluktan kaynaklı mizah bağlamında ele alınabilir:

Dizilirler ayakta  
Ana, baba ve kardeş.

Hayal, ırak... ırakta

Eder fillerle gürüş. (Kısakürek, 1932: 143)

Bu şiirdeki mizahî söylemi vücuda getiren unsur, vücut sıcaklığı kırk dereceye çıktığında artık hayaller görmeye başlayan birinin “*düşlerinin fillerle gürüş etmesi*” duyusudur. Zira ateşlenmek eylemi ile fillerin hayallerle gürüş etmesi durumlarının aynı bağlamda ele alınması, realitede karşılığı olmayan estetik bir çığıştır. Nitekim şairin, şiddetli bir hastalığın insandaki aksini şiirleştirdiği bu tespit şiirindeki söz konusu betimlemeler ve aralarında benzerlik ilgisi kurulması güç analogik illiyet, komiğe hizmet eden unsurlar olarak ele alınabilir.

#### 1.2.1.11. Ömer Bedrettin Uşaklı

Uyumsuzluktan kaynaklı mizah kuramı çevresinde şiirler kaleme alan şairlerden diğeri Ömer Bedrettin Uşaklı'dır (1904-1946). Onun “Eliniz” adlı şiiri, bu mizahî atmosferi örnekler. Bu şiirde mizah, sevgilinin eline yoğunlaşılın ve bu uzuv aracılığıyla lirik düzlemde ilerleyen dizelerin hemen ardından gelen son bölümde ortaya çıkar. Zira burada şair, *uyumsuzluk kuramının* beklenilmezlik/sürpriz son ilkesi ile hareket eder. Şiirde “nazlı, beyaz kanat, tatlı hayat, sevip okşamak, neşeyi iki kat artırmak” gibi duygu yoğunluklu betimleyici ifadelerle anılan “el” son bölümde birden hırçınlaşır ve “tokat atmak” görevini üstlenir. Hal böyle olunca da bu ifadeler, komiği tetikler ve mizahı doğurur:

Bazen hiç durmaz,

Aklına gelince naz

Ansızın çapkınlaşır:

Beyaz bir kanat gibi,

Tatlı bir hayat gibi

Saçlarımda dolaşır.

Bazen ıssız kırlarda

Beni sevip okşar da

Neşem iki kat olur...

Ah, fakat o el neden

Hırçınlaşır da bazen

Bir çapkın tokat olur? (Uşaklı, 2018: 152)

### 1.2.1.12. Vasfi Mahir Kocatürk

*Yedi Meş'alecilerden* olan Vasfi Mahir Kocatürk'ün (1907-1961) “Alevden Mısralar” adlı şiirinin üçüncü bölümünde geçen aşağıdaki dize kümesi, mizahî bağlamda değerlendirilebilir. Şairin yaşamına giren kadınların ondan intikam alma niyetleri, komik bir söylemle dile getirilir. “*Koyunlarını katleden kurtla çoban arasındaki ilişkinin*” eskiden şairle yolu kesişen “kadınlar” arasında kurulması, akla uyumsuzluk kuramını getirir. Zira bu iki bağımsız ve benzemez durum arasında estetik sınırlar içerisinde analogik bağlantı kurulması şiirin muhatabını şaşırtır, gülümsetir:

Her gece bir koyunu parçalanan çobanlar

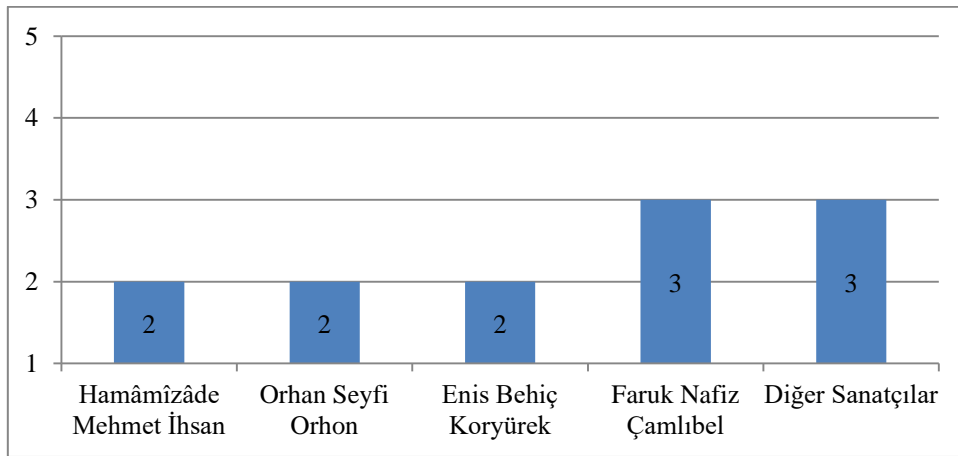
Nasıl beklerse dağda pençesi kanlı kurdu;

Arkamda bir bir gül gibi koklanıp atılanlar,

Postumu sermek için yerlere, ordu kurdu. (Kocatürk, 1936: 161)

## 2.2. DÖNEM ŞİİRLERİNDE RAHATLAMA KURAMI KULLANIMI

Daha çok fizyolojik yönü olan *rahatlama kuramı*, bir başka deyişle *rahatlamadan kaynaklı mizah*, 1923-1938 sürecinde kaleme alınan mizahî şiirlerde uyumsuzluktan kaynaklı mizah kadar yoğun kullanılmaz. Zira toplam 53 şiirde mizah unsuru bulunur ve bunların sadece 12'si *rahatlama* içerir. Şiirleri incelenen 36 dönem şairinin sadece 7'si *rahatlama*'yı örnekler. Şiirlerinde bu türden mizaha yer veren şairler; Rıza Tevfik Bölükbaşı, Halil Nihat Boztepe, Hamâmîzâde Mehmet İhsan, Orhan Seyfi Orhon, Enis Behiç Koryürek, Yusuf Ziya Ortaç ve Faruk Nafiz Çamlıbel'dir. Bu şairlerin, şiirlerinde rahatlama kuramına hangi sıklıkta yer verdiği aşağıdaki grafikte görülebilir:



**Grafik 2.4.** Dönem Şiirlerinde (1923-1938) Rahatlama Kuramını Örnekleyen Şairler ve Şiir Sayıları

## 2.2.1. Rahatlama Kuramına Yer Veren Dönem Şairleri

### 2.2.1.1. Rıza Tevfik Bölükbaşı

Rahatlamadan kaynaklı mizah şiirleri bağlamında ele alınabilecek ilk şiir, Rıza Tevfik Bölükbaşı'nın (1869-1949) *Serâb-ı Ömrüm* adlı şiir kitabında bulunan "Göksu'da Flört"tür. Şiirin ilk dördlüğü gerek şiirsel söylem gerekse oluşturduğu atmosfer (alımlama) açısından mizahla ilintilidir. Şair, o dönem için cinsel algı ekseninde şiirleştirilmesi çok da kolay olmayan kadını hafifmeşrep bir havada şiire taşır:

Cicim senin o kıvırcık, âteşin gül dudağın

Goncalanmış neşe midir, neşelenmiş çiçek mi?

Ben bakınca penbe penbe yanağın

Şafakların -vasfolunmaz- cilvesine örnek mi? (Bölükbaşı, 1949: 94)

Şairin bir kadına duyduğu ilgiyi ifade edişi bakımından şiirde takındığı lakayt tavır, şu dizelerde de görülür:

Adın ne Allah aşkına? Kim bilir ne şirindir!?

Tîraje mi, Jale misin, Perî misin, Melek mi? (Bölükbaşı, 1949: 94)

### 2.2.1.2. Halil Nihat Boztepe

Daha çok ironik şiirleriyle ön plana çıkan Halil Nihat Boztepe (1882-1949), sadece bir şiirinde rahatlama kuramını örnekler. Yaşamı boyunca hiç evlenmeyen Halil Nihat, şiirlerinin birçoğunda yakın dostu Hamâmîzâde İhsan Bey'e takılmadan edemez. "Haberdâr Olan Var mı?" adlı manzumede de 'evlilik'le ilgili kendi sorununa, arkadaşının evliliği üzerinden esprili bir atıf yapar. Bir "dilberle" (kadınla) "halvet" olup Hamâmîzâde'nin dünya işleri ile ilişkisini kesip eğlenmesini şiirine konu edinen şair, cinselliği çağrıştıran ifadelerle komiği yakalamaya çalışır:

Dâhil-i halvet olup dilber ile âlem zevk eder

Maceralardan Hamâmîzâde İhsan bîhaber (Boztepe, 1925: 38)

### 2.2.1.3. Hamâmîzâde İhsan Bey

Hamâmîzâde (Mehmet) İhsan Bey'in (1885-1948) de kimi şiirleri rahatlama kuramı etrafında ele alınabilir. İşte bu mizahî ize rastlanan manzumelerinden birisi de redifinden ismini alan "Diyerek" adlı şiirdir. Bu şiirde Hamâmîzâde, çeşitli konulardaki duygu ve düşüncelerini beyan ederken kullandığı komik dille dikkat çeker. Bunlardan ilki şairin "aşk" meselesini ele alan şu beyitlerdir:



Gönlü tramvayı hızlandı gitti şevkinden

Kesildi tâkat-ı âşık fren fren diyerek

Visâl-i lutfunu her şeb o dilber-i efrenc

Sabâh-ı haşre atar hep maten maten diyerek (Hamâmîzâde, 2019: 345)

Gönlünü bir Fransız dilbere kaptıran ve aşk konusundaki aşırı tutkularını dizginleyemeyen şairin aşk vuslatına erememesini dile getirdiği bu beyitlerde kullanılan söylem komikle ilişkilidir. Hızlı aşk hayatını ve tutkulu arzularını süratle giden bir “tramvay”a benzeten şairin, duygularını zapt edemeyişini de aşk tramvayının “fren” yapmamasına benzetmesi, her ne kadar uyumsuzluk kuramını akla getirse de kadın figürünün fiziksel açıdan mahremiyetinin yoklanmasından ötürü *rahatlama*’yla ilgilidir. Şiirin yukarıya alınan beyitlerinin ikincisinde ise şairin gönlünü kaptırdığı Fransız dilberin, fiziksel birleşmeyi “haşır sabahı”na ertelemesi de yine rahatlama kuramı etrafında değerlendirilebilir. Şairin daha çok tensel bağlamda ele aldığı bu aşk mevzusunu, cinsel dürtüleri ima eden bir söylemle ifadesi, rahatlamadan kaynaklı mizahla açıklanabilir.

“Bir Destan” adlı şiirinde Hamâmîzâde’nin kendisini ve arkadaşı *Yaşar Şadi*’yi de dâhil ettiği grubu tanıttığı aşağıdaki dizeler, rahatlamadan kaynaklı mizah özelliği gösterir:

Ortada beş kutu şeker isteriz

Domino oynarız poker isteriz

Biz çaya konyağı döker isteriz

İçeriz rindânca ayrancasına (Hamâmîzâde, 2019: 358)

Şiirin bu kısmında mizah, fizyolojik bir tepkime olan gülmeyi tetiklemek için şairin şahsının ve etrafındakilerin toplumca yadsınan kimi tutkularını alenen okurla paylaşmasından ileri gelir. Şiirlerde daha çok cinsellik bağlamındaki gayriahlakî sözlerin, manzaraların sunulmasıyla veya kutsal addedilen şeylerle alay etmek suretiyle gözlenen rahatlamadan kaynaklı mizah, bazen de burada olduğu gibi ahlakî açıdan genel geçer toplumsal kabullerin ya da kültürel veya dinsel öğretilerin işaret ettiği “iyi”nin dışına çıkıldığında da ortaya çıkabilir. Nitekim şiirde şair ve eşrafının “beş kutu şeker”ine “domino” ve “poker” oynamaları, “çay”a “konyak” katıp içmeleri gibi rindane bir meclis tasvirinin yapılması, akla bu kuramı getirir.

Şiirin aşağıdaki dörtlüğü de rahatlama kuramı çevresinde değerlendirilebilir. Hamâmîzâde'nin dünyaya bakışını da gösteren şiirin ilgili bölümü, bir işret meclisinin güldürmeye yönelik tasviri olarak değerlendirilebilir.

Zevkin değil ise nûş etmek rakı  
Şampanya içeriz terk et merâkı  
Biz pîr-i mugânız sen de ol sâkî  
Ayrınlık şişirme tûrancasına (Hamâmîzâde, 2019: 360)

#### 2.2.1.4. Orhan Seyfi Orhon

Şiirlerinde rahatlama kaynaklı mizahın izlerine rastlanan şairlerden birisi de Orhan Seyfi Orhon'dur (1890-1972). Aslında bir kadın şairi olan “*Orhan Seyfi Orhon, genelde alaycı bir tavırla dünyaya bakar ve bir kısım şiirlerine fantezi ve oyun hâkimdir*” (Enginün, 2002: 40). Nitekim onun *Gönülden Sesler* adlı eserinin *Fanteziler* bölümünde yer alan “Gönlümle Kesem” adlı şiirinin bazı dizlerinde tam da bu durum görülebilir. İronik düzlemde vücuda getirilen dizelerle başlayan şiir, ilk dizelerinde ortaya koyduğu ciddi problematikten sonra yumuşayarak nükteli bir söyleme kayar. Nihayet mizahî anlatımın ironik söylemi baskıladığı dizelerle devam eder. Mizah ekseninde kaleme alınan aşağıdaki dörtlükte Orhon, cinsel çağrışımlı sözcükler tercih etmek suretiyle rahatlama kuramını örnekler:

Gönlüm diyor: Bir keyif çat,  
Şu kumralın kucağında!  
Kesem diyor rahatça yat,  
Bu gece de yatağında! (Orhon, 1934: 87)

Orhan Seyfi Orhon'un “Asri Kerem” adlı uzun ve parodik halk öyküsünün sadece bir yerinde rahatlama kuramı izine rastlanır. *Asri Kerem*'de olaylar, devrin sorunlu zihniyet unsurlarını eleştirebilmek için bağlamından koparılıp modern zamana monte edilen ve bu yüzden devri algılama sorunu yaşayarak komikleştirilen ‘Modern(!) Kerem’ figürü etrafında gelişir. Orhon, Kerem'i birçok mekân ve insanla temas ettirerek, devrin kanıksanmış sorunlu değer yargılarını sarsma girişiminde bulunur. Nitekim manzumeyi okumakla “*Anlaşılabacağı üzere yazar, Asri Kerem'i modern dünyanın samimi olmayan, çıkar ilişkileri üzerine kurulu yönüyle yüzleştirmek için onu her ortama sokmuştur*” (Güvenç, 2019: 250). Şiirde Büyükkada'ya giden Kerem, vapurda sarmaş dolaş bir çift görür ve bunları meşhur halk hikâyeleri kahramanları Yusuf ile Züleyha, Arzu ile Kamber, Elif ile Mahmut ve Ferhat ile Şirin ikililerinden biri sanar. Kerem'in yol arkadaşı

Sofi, bunların bahsini ettiği kişiler olmadığını s3yler. Bunun 3zerine Kerem, akla rahatlamadan kaynaklı mizahî s3ylemi getiren şu t3rk3y3 s3yler:

Sevişin, yağarken dağlara karlar,  
Çiçekler açtı mı yollar, sevişin!  
Sevişin, eserken içli r3zđarlar,  
Yemişle doldu mu dallar, sevişin!

Tutuşup el ele gidin uzağa;  
Konuşun baş başa, dudak dudağa;  
Oturun yan yana, kucak kucağa;  
Dolansın bellere kollar, sevişin!

Gençsiniz, takınız, takıştırınız;  
Keyfile, çakınız, çakıştırınız;  
Herkesi uzaktan bakıştırınız;  
Gelmeden o dertli yıllar, sevişin. (Orhon, 1938: 98-99)

Karşı cinslerin birbirine duyduğu cinsel arzuların, birbirinden aldıkları tensel lezzetlerin uluorta bahsi, g3nl3k yaşamda g3zleyen ve dinleyende; edebiyatta ise okuyanda bilinçaltının tahrik edilmesinden, bir başka ifadeyle ‘*zihinlerdeki mahremiyet duvarlarının gıdıklanmasından*’ 3t3r3 g3l3nçt3r ve mizahîdir. Orhan Seyfi Orhon’un Kerem’e s3ylettiği bu cinsellik odaklı t3rk3; bastırılan, susturulan *şey’lerin* g3n y3z3ne çıkarılarak alenen şiire konu edinilmesinden kaynaklı muhatabında rahatlatıcı bir etki yaratarak mizahın rahatlama kuramı perspektifini 3rneklemiş olur.

#### 2.2.1.5. Enis Behiç Kory3rek

Enis Behiç Kory3rek’in (1891-1949) “3 Kurbağa Hik3yesi”nin 33nc3 b3l3m3 de mizahî bir s3ylemle kaleme alınmıştır. İlk iki b3l3m3 uyumsuzluk kuramını çevresinde yazılan şiirin bu b3l3m3nde ise rahatlama kuramının izlerini g3rmek m3mk3nd3r. Zira bu b3l3m3de komik, cinselliğe yapılan atıflarla ortaya çıkar. Bu b3l3m3de de bir “*kurbağa*” fiğ3r3 s3z konusudur. Ancak bu kurbağa daha sonra bir insana d3n3şecek spermi ima eder. şiirde biyolojik anlamda insan oluşumunda bir aşama olan gebeliğin cinsel birliktelikle m3mk3n oluşu gerçeği ele alınır. Kurbağa benzetmesi ile spermin insana d3n3ř3m3nt3n komik bir atmosferde kaleme alınması, bilinçaltı sahaya giren bir konunun dillendirilmesinden kaynaklı komiği doğurduğu için bu metni *rahatlama*’yla ilişkilendirmek m3mk3nd3r. şiirde kısaca şu anlatılır: Sevdiiği kadınla beş aydır evli olan

ve birbiriyle çok iyi anlaşılan şair, bir gün karısının hastalık belirtileri göstermesi üzerine bir hekim çağırır. Hekim hastalığının hamilelikten kaynaklandığını komik bir şekilde söyler. Şair de bunun sebebi olarak yine “kurbağa” imgesini görür. Şiirden alınan cinsellik çağrışımlı şu dizelerde bu mizahî söylemi görmek mümkündür:

Hemen haber gönderdim en büyük hekime.  
Hekim uzun, derin baktı sevdiceğime.  
“Bir tehlike var mı?” dedim; doktor gülerek  
Cevap verdi: “Buna sebep fazla sevişmek  
Bir kurbağa yutmuş!.. Biraz karnı şişecek!  
Sekiz aydan sonra geçer; endişe etme!”  
Ne yapalım, göstermeli kazaya rıza!  
Sevişince başa gelir bu yolda kaza!  
Ay geçtikçe büyüyen bu küçük kurbağa!  
Sevilen bir kadın için en tatlı eza!...  
Şimdi gelip daha çılgın dudak dudağa  
Diyorduk ki: Olan oldu, mizi mamazi!  
Ve nihayet bu derdin de geldi vadesi:  
Aşkımızın doğdu canlı bir ifadesi.  
Duydum yatak odasından çatlak bir nida:  
Yaman çıktı doğrusu bu kurbağa sesi!  
Bu üçüncü kurbağa, bu en belalısı!  
Artık oldum kurbağalar mütehassısı! (Koryürek, 1951: 59)

Şairin, arkadaşı Yusuf Ziya’ya ithafen yazdığı “Kırmızı Şezlong” adlı üç bölümden oluşan manzumesi rahatlama kuramı bağlamında değerlendirilebilecek bir şiidir. Şiirde borsa işleri ile uğraşan Mişon isimli çok zengin birinin, yanına ortak aldığı bir mirasyedinin eşiyle birlikte olması ve Mişon’a ihaneti konu edilir. Şiirin ikinci bölümünde Mişon’un karısı Rebeka’yı ortağıyla uygunsuz bir durumda yakaladığı bölüm komiğin cinsellik eksenli vücuda getirilmesini örnekler:

Filhakika Mişon da karısı Rebeka’yı  
Birden bire tutmuştu “cürmü meşhut” halinde:  
Rebeka yakalandı en baygın visalinde!

Küçük şık salondaki kırmızı kadifeli  
Şezlongun üzerinde... Nasıl tasvir etmeli?  
Hülasa: Mirasyedi beyle koyun koyuna,  
Sarmaş dolaş, vermişti mercimeği fırına! (Koryürek, 1951: 63)

#### 2.2.1.6. Yusuf Ziya Ortaç

Psikanalitik yönleri olan rahatlamadan kaynaklı mizah, özellikle şiirde daha çok “*huzursuz, itici duygulara karşı bir haz sağlama yolu*” (Freud 1990: 238) olarak tercih edilir. İşte Yusuf Ziya Ortaç’ın (1895-1967), “Maniler” adını taşıyan birbirinden bağımsız eğlenceli birçok maniyi bir araya getirerek oluşturduğu şiirinde mizahın bu açıdan ele alındığı görülür. Zira bu mani parçalarından bazıları, rahatlamadan kaynaklı mizah bağlamında değerlendirilmesi mümkün dizelerle kuruludur. Cinsel çağrışımlı sözcüklerle Erotik sahnelerin betimlendiği söz konusu maniler, muhatabını güldürerek bilinçaltının deşarjını gerçekleştirme amacı taşımasından ötürü rahatlama kuramı etrafında değerlendirilebilir:

Çıkar şu elbiseni,  
Böyle istemem seni,  
Öptüğüme kızdınsa  
Geriye al buseni!

Sağ derken sola düştüm,  
Açık bir kola düştüm,  
Ben Âdem’le Havva’nın  
Düştüğü yola düştüm (Ortaç, 1928: 22)

#### 2.2.1.7. Faruk Nafiz Çamlıbel

Faruk Nafiz Çamlıbel (1898-1973) de şiirlerinde rahatlamadan kaynaklanan mizahı örnekleyen şairlerdendir. Onun “Zelzele” adlı şiirinde bu kuramın yansısını görmek mümkündür. Şiirde, bir deprem akşamında bile Hamdi Aksoy’un çapkınlık peşinde oluşu betimlenerek rahatlama kuramına yaklaşılr:

Saymasın Tanrı haram:  
Hamdi Aksoy, bu akşam,  
Sinmiş o esnada tam  
Bir kızla bir saçağa.(Çamlıbel, 1938b: 32)

Faruk Nafiz Çamlıbel'in, "Hepsi Bir Yerde" adlı şiiri de rahatlama kuramı ile ilişkilendirilebilecek şu dizelerle başlar:

Ben ne Marlen Ditrih'in aşıkım bacağına

Ne Greta Garbo'nun ateşten dudağına! (Çamlıbel, 1938b: 86)

Şair, Alman asıllı Amerikalı sinema oyuncusu ve şarkıcı *Marlene Dietrich*'in "bacağıyla", İsveç asıllı Hollywood yıldızı bir aktris olan *Greta Garbo*'nun "dudağını" anarak şiire başlar. Karşı cins için tahrik edici olan bu cinsel anıştırmalarla şair, komiği/gülmeyi/mizahı ortaya çıkarmaya çalışır. Her söylemin bir nedeni olduğu düşünüldüğünde bu dizelerin de şiirde anılma sebebi, bilinçaltıyla irtibatlı kimi mahrem konulara değinilerek söylemin muhatabını güldürebilmek/gülümsetebilmektir. Şiirde olduğu gibi rahatlama kuramında, insan zihninde cinsellik anlamında tabulaştırılan ve dokunulmaz, konuşulmaz addedilen 'ayıp' duvarının yıkılışıyla zihinsel rahatlamanın sağlanması esastır. Hele ki eserin 1930'lu yıllarda kaleme alındığı göz önünde bulundurulursa bu konulara alenî temasın daha güç olduğu anlaşılır. Zira aydın kesimin dışa yönelme, modern medeniyetlerle entegrasyon çabalarına rağmen o dönemde Türk toplumu daha içe dönük ve daha mutaassıptır.

Faruk Nafiz'in "Şairler Arasında" adlı şiirinde, tanınmış birçok şairin az bilinen komik yönlerine temas edilir. Bu eğlenceli şiir, şairlerin sıradan insanlardan pek de farklarının olmadığına değinilen "*Sevgilim, şairleri başka insan sanırsın / Benzi uçuk, saçı gür, boyu fidan sanırsın / Eğer takdim edersem onları bir bir sana, / Gözlerinle gördüğün şeyi yalan sanırsın*" dizeleriyle başladıktan sonra onlardan bazılarının ilginç özelliklerinin dillendirildiği dizelerle devam eder. Öncelikle mizahî bir söylemle Batılı Türk edebiyatının önemli öncü şairlerinden birisi olan *Abdülhak Hâmit Tarhan*'ın tanıtımını yapan Çamlıbel, onun kadınlara olan ilgisini komik bir şekilde sunar. Dolayısıyla cinsel çağrışımdan kaynaklı mizahla iltisaklı bu dizelerin rahatlama kuramı etrafında kaleme alındığı söylenebilir. Nitekim Çamlıbel'in kendi sevgilisine Hamit'le karşılaştığında ihtiyatlı olması uyarısını yaptığı aşağıdaki dizeler, bu mizah anlayışını örnekler:

Büyük Hamit, sevimli, kibar bir ihtiyardır,

İlk görüşte elini öper, baban sanırsın,

Yalnız zaman geçince bıyık бүker, göz süzer,

Onu İzzet Melih'ten daha civan sanırsın. (Çamlıbel, 1938b: 106)

## 2.3. DÖNEM ŞİİRLERİNDE ÜSTÜNLÜK KURAMI KULLANIMI

1923-1938 yılları arasında yayımlanan şiir kitaplarında saptanan mizahî yaklaşımlardan en az kullanılanı, üstünlük kuramıdır (*üstünlükten kaynaklı mizah*). Zira sadece dört şairin toplam 9 şiirinde bu kuram örneklenir. Şiirlerinde *rahatlama* unsuru gözlenen şairler; Faruk Nafiz Çamlıbel (4 şiirinde), Halil Nihat Boztepe (3 şiirinde), Hamâmîzâde Mehmet İhsan Bey (1 şiirinde) ve Orhan Seyfi Orhon'dur (1 şiirinde).

### 2.3.1. Üstünlük Kuramına Yer Veren Dönem Şairleri

#### 2.3.1.1. Halil Nihat Boztepe

Halil Nihat Boztepe (1882-1949) daha çok ironik şiirleriyle dikkat çekse de bazı şiirlerinde veya şiirlerinin bir bölümünde, baskın bir söylem şekli olarak mizahî kullanır. Onun *Âyine-i Devran* isimli şiir kitabında yer alan “Kaside-i Vatan”da bu durum, rahatlıkla görülebilir. Söz konusu manzumede birçok konuya temas eden Halil Nihat, şiirin bazı yerlerinde sözü kendisine getirir. Böyle yaptığı durumlarda bazen şahsı üzerinden eleştiriler yaparken bazen de eleştirel niyetten bağımsız olarak salt mizah yapar. Şiirin üstünlükten kaynaklı mizah ekseninde değerlendirilebilecek aşağıya alınan beytinde, şairin şairliği hakkında aşağıdaki hükmü yine kendisinin vermesi komiği doğurur:

Öyle bir şâir-i ferzâne-i devrânım ki

Hiç yetiştirmede emsâlimi lââlâ-yı vatan (Boztepe, 1924: 31)

Halil Nihat'ın şiirde kendisini “şâir-i ferzâne-i devrân” yani “devrinin en bilge/filozof şairi” olarak nitelemesi, ülkede kendisini geçecek bir sanatkârın bu zamana kadar yetişmediğini, çünkü şiirde makamının “lââlâ”lık (sadrızamlık) olduğunu ifade etmesi, meslektaşlarını küçük gören bir yaklaşımdır. Bu durum aynı zamanda şahsını nazara veren Halil Nihat'ın kendisi üzerinden nükte yapmayı amaçlamasından kaynaklanır. Yoksa bunlar, şairin gerçek düşünceleri değildir. Benzer durum, şiirin şu dizelerinde de görülür:

Nice kâlây-ı hüner gördü vatan bâzârı

Acabâ gördü mü nazmım gibi kâlây-ı vatan (Boztepe, 1924: 32)

Burada Halil Nihat, bu zamana değin ülkede kendisini hünerli addeden çokça şair yetiştiğini ancak hiçbirisinin kendisine erişemeyeceğini savunarak iddialı bir söyleme imza atar. Ancak şair tarafından da ciddiye alınmayan bu iddia, gülmek için kurgulanmış mizahî bir söylem olarak değerlendirilmek durumundadır.

Halil Nihat tarafından kaleme alınan “Kîl ü Kâl u Söz ü Sâz” adlı manzumede fiziksel özelliğinden dolayı gazeteci Ahmet Emin Yalman mizah konusu edilerek okur gülümsetilir. Ahmet Emin’in “aklı” ile “boyu” arasındaki orantısızlıktan mizah üretilir:

Aklı on beş metrodur Ahmed Emin’in lâ-cerem

Kadr ü kâmet gerçi ancak bir buçuk endazedir (Boztepe, 1924: 102)

Bir başkasının eksiklik veya kusurundan ötürü ortaya çıkan bir gülmeler genellikle *üstünlük kuramı* ile açıklanır. Zira “*Karşısındakini geçme amacıyla zekâ ve algıya dayalı oluşturulan mizah ürünlerinde üstünlük duygusu belirgindir*” (Durbilmez, 2019: 167). Nitekim burada şair, aklını övdüğü Ahmed Emin’in kısa boyuyla dalga geçer. Bu alay, eleştirmekten ziyade güldürme kastı taşıdığından ironik bir söylem olarak değil de mizahî bir söylem olarak değerlendirilmelidir.

Halil Nihat Boztepe’nin “Sıcaktan Şikâyet” adlı şiiri, şairin kendisini övdüğü bir beyitle biter. Boztepe’nin kendi şiirlerini Divan edebiyatının en güçlü isimlerinden birisi olan Bakî’nin şiirleriyle eş tutması pek de alışılmış ve kabul edilebilir bir durum değildir. Bu kıyas bağlamında şairin rakiplerine tepeden bakan bu tavrı, ciddiye alınacak bir durum değildir. Dolayısıyla bu anlatım şeklini, eleştirel kasıttan ziyade mizahî bir söylem olarak ele almak doğru olur. Nitekim bir sanatkârın sanattaki yerini kendisi değil, okur belirler:

Meşk edinsin şuarâ işte gazel tarzı budur

Minnet Allah’a ki Bâkî gibi oldum mümtaz (Boztepe, 1925: 35)

### 2.3.1.2. Hamâmîzâde İhsan Bey

Üslûp ve söylem açısından Halil Nihat’la benzer şiirsel zevklere sahip olan yakın arkadaşı Hamâmîzâde (Mehmet) İhsan Bey (1885-1948) de şiirlerinde üstünlükten kaynaklı mizahî örnekleyen ifadeler kullanan sanatçılardandır. Şairin merhum dostu Yaşar Şadi Bey’in aziz hatırasına binaen kaleme aldığı “Bir Destan” adlı kırk bir dörtlükten oluşan manzumede bu durum görülebilir. *Divan*’ındaki hece ölçüsü ile kaleme alınan tek manzume olan bu şiirin aşağıya alınan bölümünde Hamâmîzâde, şahsını yücelterek mizah yapar:

Mef ûlü fâilün parmak hesâbı

Hepsinde fakîrin vardır nisâbı

Ezberden okuruz biz dört kitâbı

Tevrât’ı İncil’i Kur’ân’casına (Hamâmîzâde, 2019: 359)



Arap harfleri ile basılan son *Divan*'ın sahibi olmakla Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan ünlü mizah şairinin yukarıdaki dörtlüğü, onun Divan geleneğinde rakipsiz oluşuna değindiği dizeler olarak görülmelidir. Aruz veznine hâkimiyeti ile bilinen ve bunu yukarıda kendi lisanınca ifade eden şair, *Bir Destan* adlı bu uzun şiiri hece ölçüsü ile yazarak “parmak hesabı”nda da mahir olduğunu göstermek ister. Sonraki dizelerde işi biraz daha ileriye götüren şairin ilahî kitapları bile ezberden okuma iddiası ise mübalağa yoluyla şahsını yüceltirken meslektaşlarına karşı bir tepeden bakış olarak değerlendirilebilir. Neticede şairin bu eleştiri ve alay niyetinden uzak “üst bakışı”, komiği ortaya çıkarmak adına yapılmış latife düzleminde olduğundan söz konusu dörtlük, üstünlük kuramı etrafında ele alınmalıdır.

Şiirin aşağıdaki dörtlüğü de aynı düzlemde kaleme alınır:

Biz gibi şu'arâ gelmez cihâna!

Hep tevârihlerde olduk yegâne

Her şâ'ir kelâmı sığmaz divâne

Bizim kelâmımız dîvâncasına (Hamâmîzâde, 2019: 359)

Şiirin üstünlükten kaynaklı mizah bağlamında ele alınan yukarıdaki dörtlükleri mizah ve ironi ayrımına ışık tutan güzel bir örnektir. Hamâmîzâde, bu dizelerle şahsını yüceltmek ister, bunu da söylemine yansıtır. Dolayısıyla burada niyet ve söylemin örtüştüğü görülür. İşte tam da bu noktada söz konusu dörtlüklerin ironi ile ilişkisi kesilir. Zira şairin şahsına dönük bu abartılı övgüsü, ima, tariz, kinaye ve tevriyeli bir söyleyişle vücuda getirilmediğinden tersinlemeye dönük ikircikli bir anlam taşımaz. Kasıt ve söylenenin uyuşmaması esasına dayanan ironik düzlemde çıkar. Burada ironik yöntemler olan “övgü amaçlı yergi” ya da “yergi amaçlı övgü” perspektifi yoktur; doğrudan “övgü amaçlı övgü” vardır. Tüm bu söylenenler ışığında bu dörtlüklere daha çok gülmeyi önceleyen şairin abartıyla kendisini büyütmesinden ilhamını alan bir söylemin yansıması olarak bakmak doğru olur.

### 2.3.1.3. Orhan Seyfi Orhon

Şiirlerinde üstünlükten kaynaklanan mizaha yer veren bir başka erken dönem Cumhuriyet edebiyatı şairi Orhan Seyfi Orhon'dur (1890-1972). Onun mizah edebiyatı bağlamında kaleme aldığı “Asrî Kerem” adlı parodik halk hikâyesinde geçen kimi bölümler üstünlük kuramı çevresinde değerlendirilebilir. Ait olduğu çağdan ve zihniyet unsurlarından kopartılarak modernize edilen Kerem ile Aslı öyküsünün bir parodisi olan bu

uzun eserde, Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapılan kimi işlemlerin yanlışlığına mizahî olanaklarla dikkat çekmek ve bazı şahıs ve kurumları eleştirmek amaçlanır. *Asrî Kerem*'in, Kerem'le evlendirmemek için annesi ve babasının Aslı'yı İstanbul'dan Bursa'ya götürdüğü bölümünde üstünlük kuramına rastlanır. Aslı ve ailesi her ne kadar Bursa'ya gitse de Kerem peşlerindedir, onları Uludağ'da yakalar. Aslı'nın ünlü kayak hocası Vedat Abud'dan kayak dersi aldığını gören Kerem, Abud'un sevgilisini kaçıracağını düşünerek şu dörtlüğü söyler:

Aslı'm gitti yüreciğim yanıyor;  
Ağla gözüm kirpiklerin yaş olsun!.  
Hicran oku deldi, bağrım kanıyor,  
Dilerim ki Vedat Abud taş olsun!

Öğrenmemiş henüz ahde vefayı,  
Bana yalnız çektiriyor cefayı.  
Nasıl sevmiş o cascavlak kafayı?  
Gönlüm uçsun arkasından kuş olsun! (Orhon, 1938: 14)

Burada sportif kimliğiyle bilinen Vedat Abud'un kafasında saç olmamasından (kelliğinden) hareketle mizahın üretilmesi akla üstünlük kuramını getirir. Vedat Abud'u kafasının "cascavlak" olmasından ötürü sevillecek biri olarak görmemesi, yani onun saç yönünden eksikliği ve bunun mizah/gülme için araçsallaştırılması üstünlük kuramına yönelik oluşturulur. Nitekim "*Platon'dan Aristo'ya, bu kuramda gülme birinin kusurundan kaynaklanmaktadır*" (Yalçınkaya, 2019: 197). Dolayısıyla burada saçlı olmayan Vedat Abud fiziksel açıdan kusurludur ve bu fiziksel eksikliğin komiğe malzeme yapılması, üstünlükten kaynaklı mizahla ilişkilidir.

#### **2.3.1.4. Faruk Nafiz Çamlıbel**

Şiirleriyle mizahın her çeşidini örnekleyen şairlerden birisi de üslûpları Halil Nihat'la birbirine benzer özellikler gösteren Faruk Nafiz Çamlıbel'dir (1898-1973). Her iki sanatçı da mizah ve ironi ekseninde birçok şiir kalem almak suretiyle Türk edebiyatında mizah ve ironi sahasına büyük hizmetleri dokunan isimler olarak anılmaya değerdirler. Özellikle Çamlıbel'in *Tatlı Sert* adlı eseri, Halil Nihat Boztepe'nin *Ayine-i Devrân*'ının, *Mâhitâb*'ının ve *Ağaç Kasidesi*'nin söylemsel açıdan neredeyse aynıdır, demek yanlış olmaz. Nitekim her iki şairin eleştiride kabalığa, hakarete ve argoya kaçmamaları; mizahta bayağılıktan uzak oluşları noktasında birbirine çok benzediği görülür. Söz konusu eserler

bağlamında şairlerin üslûp açısından en belirgin farkının dil tercihi olduğu söylenebilir. Zira klasik usulü tercih eden Boztepe, şiirlerinde Arapça ve Farsça sözcüklere bolca yer verirken Çamlıbel'in dili daha sade bir Türkçedir.

*Tatlı Sert*'teki şiirlerinin büyük çoğunluğu her ne kadar eleştirmek için yazılmışsa da Faruk Nafiz'in kimi şiirlerinde doğrudan mizahî anlatımı tercih etmesi, geriye kalanlarında ise eleştirirken mizahtan yararlanması bu eserin mizahla sıkı bir ilişkisinin olduğunu gösterir. Nitekim İnci Enginün de mizah bağlamında kaleme alınan söz konusu eserin bu yönüyle Faruk Nafiz'e Türk edebiyatında bir ayrıcalık kazandırdığını düşünür: “Mizahî şiirlerini 1934'te *Tatlı Sert* adlı kitabında toplayan şairin, kolay mısra söylemesinin her konuyu manzume haline dönebilmesinin, ona arkadaşları arasında mümtaz bir yer ayırdığı anlaşılmaktadır”(1989: 42). Faruk Nafiz'in bu minvalde değerlendirilmesi mümkün olan “*Var Yok*” adlı şiirindeki aşağıya alınan dörtlük, mizah yaklaşımlarından üstünlük kuramını örnekler:

Epeydir tanırım Türkan Başbuğ'u,  
Bence pek muvafık saylav olduğu  
Gene görmemişler Sadri çocuğu,  
Kabahat boyunda: Parmak kadar yok! (Çamlıbel, 1938b: 25)

Yukarıdaki bölümü üstünlük kuramı ile ilintileyen nokta, şairin “Sadri” (Kısa boyundan başka bir detay verilmeyen bu kişi, Sadri Maksudî Arsal olabilir.) isimli kişiyi fiziksel niteliğinden ötürü alaya almasıdır. Çünkü “*Üstünlük kuramı, bizim başımıza gelmediği için kendimizi üstün hissederek güldüğümüz durumları açıklar*”(Solak, 2018: 43). Nitekim üstünlük kuramında ele alınan kişinin fiziksel bir kusuru ön plana çıkarılarak mizahçı kendisini daha üst bir noktaya konular. Bu kuramın bir diğer karakteristiği ise aslında çoğu ironi türünün de özünde olan “*saldırganlık*”tır. Dolayısıyla mizah, bir taraftan onarıcı, iyileştirici işlevde kullanılabilirken diğer taraftan yıkıcı, yıpratıcı bir görev de üstlenebilir. Bu bağlamda üstünlük kuramı, mizahı pozitif ve negatif mizah olmak üzere ikiye ayıran Gülin Öğüt Eker'in negatif mizah kategorisine girer. Zira “*Negatif/kötü/saldırgan mizah olarak sınıflandırılan istihza, alaycılık ve abartılı gülme, küçük düşürebilir, acı çektirebilir ve aşağılayabilir*” (2009: 62). İşte Faruk Nafiz'in burada yaptığı tam da budur: Sadri isimli kişiye üstten bakarak ona mizahî yolla saldırmak.

İbrahim Çallı'nın içkiye düşkünlüğüne vurgu yapılan “Ressam Saylavlar” adlı şiirin aşağıdaki dörtlüğü, üstünlük kuramı ile bağdaşan bir bölümdür. Çamlıbel'e göre Çallı'nın

seçmen kitesini “meyhane” müdavimleri oluşturur. Şair, ressamın alkol zafiyetini küçük görerek dörtlükteki mizahı, üstünlük ekseninde kurgular:

Şöyle bir haykırırsan durduğun yerden:

“Beni kim seçecek milyonlarca erden?”

“Biz!” diye ses gelir meyhanelerden,

Kıskanan başını tablona çalsın (Çamlıbel, 1938b: 34)

Hak etmediği halde milletvekili olan birçok kişinin aksine bu makamı aslında daha çok kendisinin hak ettiğini düşünen Çamlıbel, “Benim Namzetliğim” adlı şiirinde milletvekilliğinin söz eri olmaktan geçtiği, bunun da kendisinde zaten mevcut olduğu düşüncesindedir.

Her kim gözlerime dikkat edince

Der, Alâettin’den, Nihat’tan ince...

Var mıdır söz eri bencileyince,

Bir yana koyarsak Yahya Kemal’i?. (Çamlıbel, 1938b: 35)

Şair bu dörtlükte istisna tuttuğu Yahya Kemal dışında kalan sanat camiasından meclise girenlerin tamamını niteliksiz görür. Şairin bu tutumu, üstünlük kuramı ile izah edilebilir.

“Bu da Böylesi” adlı şiirin mizah bağlamında değerlendirilmesi mümkün olan aşağıdaki ikiliğinde sözü kendisine getiren Faruk Nafiz Çamlıbel (şiirde *Çamdeviren* müstear ismi ile okur karşına çıkar), en büyük şakacı olarak kendisini görerek, bu yolda uğraş veren diğer söz sanatçılarını küçümser. İşte Çamlıbel tarafından örneklenen ve mizahı yapanın şahsını yücelterek muhataplarını küçümsemesi üzerine kurgulanan bu mizahî söylem tarzı, üstünlük kuramı ile açıklanır:

Şakayı öğretiyor âleme Çamdeviren,

Ondan gayri ne varsa, kuru bir namdır! (Çamlıbel, 1938b: 45)

### III. BÖLÜM

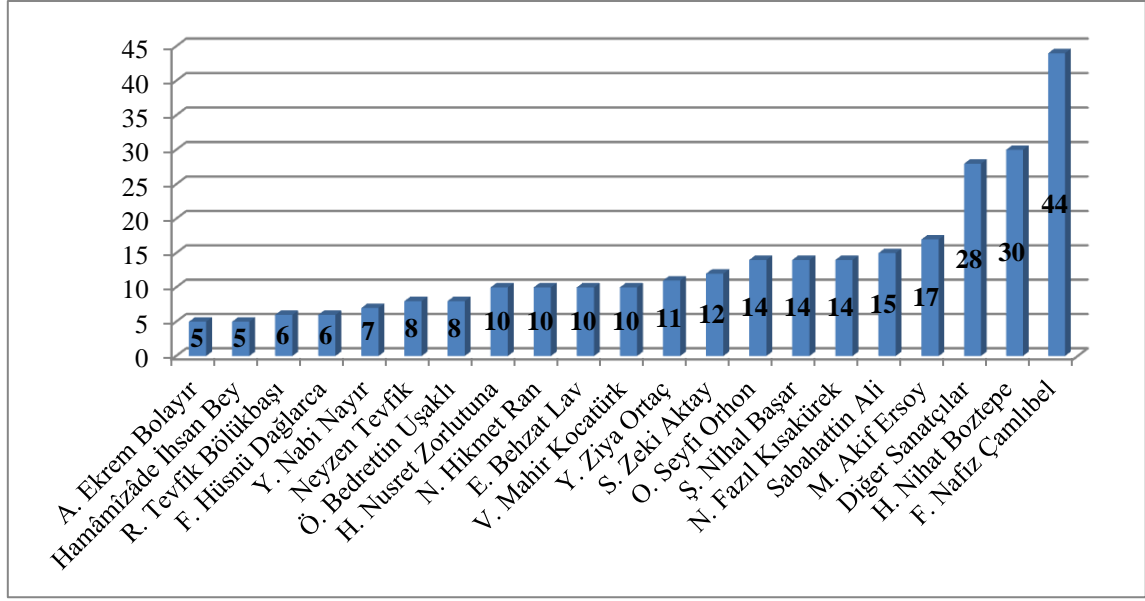
#### 3. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE İRONİ (1923-1938)

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde 1923-1938 yılları arasında yayımlanan şiir kitaplarında ironi unsuruna yer veren sanatçı sayısı 31'dir. Bu şairler; Ali Ekrem Bolayır, Ali Mümtaz Arolat, Arif Nihat Asya, Cahit Sıtkı Tarancı, Cevdet Kudret Solok, Enis Behiç Koryürek, Ercüment Behzat Lav, Faruk Nafiz Çamlıbel, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Halide Nusret Zorlutuna, Halil Nihat Boztepe, Halit Fahri Ozansoy, Hamâmîzâde İhsan Bey, İbrahim Alaettin Gövsa, İlhan Berk, Mehmet Âkif Ersoy, Munis Faik Ozansoy, Nazım Hikmet Ran, Necip Fazıl Kısakürek, Neyzen Tevfik Kolaylı, Orhan Seyfi Orhon, Ömer Bedrettin Uşaklı, Rıza Tevfik Bölükbaşı, Sabahattin Ali, Sabri Esat Siyavuşgil, Salih Zeki Aktay, Şükûfe Nihal Başar, Vasfi Mahir Kocatürk, Yaşar Nabi Nayır ve Yusuf Ziya Ortaç'tır.

1923-1938 yılları arasında şiir kitabı yayımlanan (nazım nesir kaşık eserler de dâhil) şair sayısının toplam 36 olduğu düşünüldüğünde neredeyse hemen her şairin ironiyi örnekleyen en az bir şiirine rastlanır. Nitekim 31 şairin 284 şiirinde ironiyi bir söylem şekli olarak tercih ettiği görülür. Dönem içerisinde basılı eserleri bulunan ancak şiirlerinde ironi izine rastlanmayan sanatçılar ise Ahmet Haşim, Mehmet Emin Yurdakul, Ziya Gökalp, Ziya Osman Saba, Muammer Lütfi Bahşi ve Kenan Hulusi Koray'dır.

Mizah unsurlarının ele alınışında olduğu gibi ironide de Halil Nihat Boztepe ve Faruk Nafiz Çamlıbel isimleri ön plana çıkar. Zira bu iki sanatkârın yetmiş dört şiirinde ironik ifadeler belirgindir. Bu iki isimden başka, özellikle parodik bir halk hikâyesi olan *Asri Kerem*'de ironiye çok sayıda yer veren Orhan Seyfi Orhon'un ve çalışmamızın zamansal sınırlarına girmesinden dolayı *Safahat*'ının sadece *Yedinci Kitap*'ı (*Gölgeler*) incelenen Mehmet Âkif Ersoy'un ironi kullanımında yoğunlaşan şairler olduğunu da akılda tutmak gerekir.

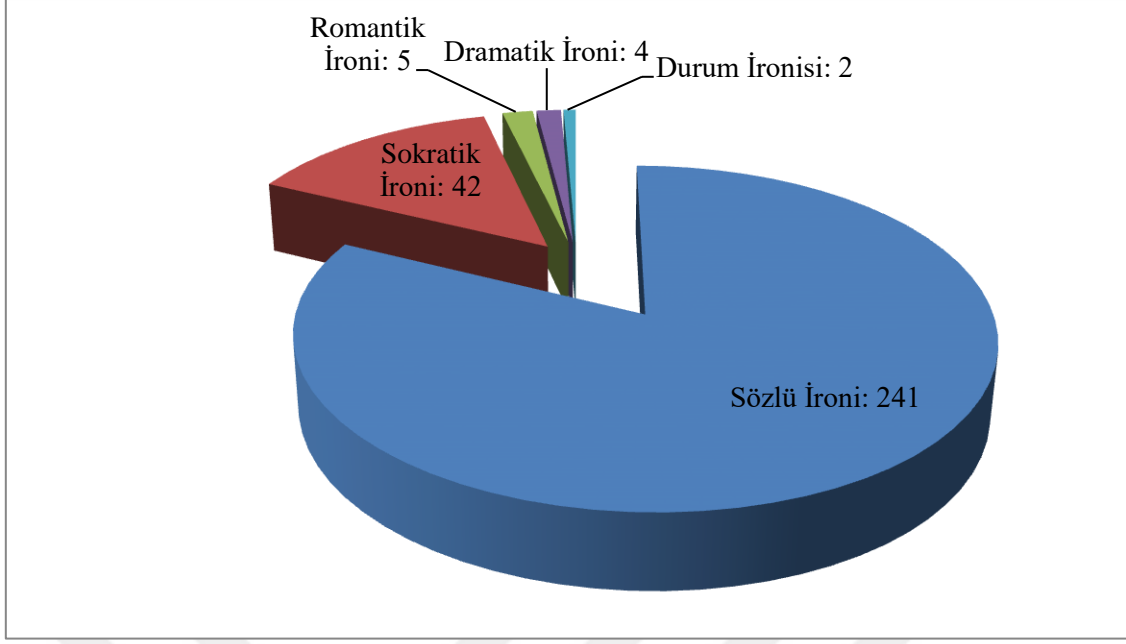
Neyzen Tevfik (Kolaylı) ve Nazım Hikmet Ran gibi sanatçılar ironi bahsinde akla gelse de özellikle bu iki sanatkâr, şiirlerinin birçoğunda ironi sınırlarını aşarak daha çok hiciv sahasında kalem oynatırlar. Zira onların ironi ve mizahla ilişkilendirilebileceği sanılan birçok şiiri, eleştirel göndergesi çok açık olan; hakaret, küfür, argo ve kaba söz içeren ifadelerden oluşur.



**Grafik 3.1.** Dönem Şiirlerinde (1923-1938) İroni Unsuruna Yer Veren Sanatçılar ve Şiir Sayıları

1923-1938 yılları arasında yayımlanan şiir kitaplarında ironi unsurunun kuramsal açıdan ele alınışı irdelendiğinde sözlü ironinin şiirlerde baskın bir tercih olarak kullanıldığı rahatlıkla söylenebilir. İncelenen 284 şiirde 294 ironik unsur tespit edilmiştir ve bunların 241'i sözlü ironi unsuru içerir. Bu ironiyi, 42 şiirle Sokratik ironi, 5 şiirle romantik ironi, 4 şiirle dramatik ironi ve 2 şiirle durum ironisi izler.

Bu durum, daha çok imgesel ve çağrışımsal bir dille duygu aktarımını yeğleyen dönem şairlerinin -özellikle tepkilerini göstermede- amaçları ile örtüşmesinden ötürü sözlü ironiye itibar ettiklerini gösterir. Duygu ve düşünce bağlamında gösterilmek istenilen tepkinin ancak bu boyuta (sözlü ironi) çıkabilmesinde, bir başka deyişle kalabilmesinde, yeni siyasal rejimin doğurduğu iklimin ve kanıksanma koşullarının etkisi vardır. Zira Cumhuriyet'in ikamesi için gerekirse sanatçıların da üzerinde baskı unsurunu kullanan tek parti iktidarının öncelikli iddiası her yönüyle ülkeyi çağdaş dünyaya entegre etmedir. Nihayet böyle bir ortamda ancak şahıslara ve kimi sosyal meselelere odaklanan eleştiri mekanizmasının siyaseti hedefe koyması da olası değildir. Bu yüzden de başat maksadı alay ve eleştiri olan ironinin “örtülü anlam/ima etme” yoluyla yapılarak sözlü ironi tonunda kalması doğaldır. İroni kuramlarının dönem şiirlerindeki kullanım sıklığı aşağıdaki grafikte görülebilir:

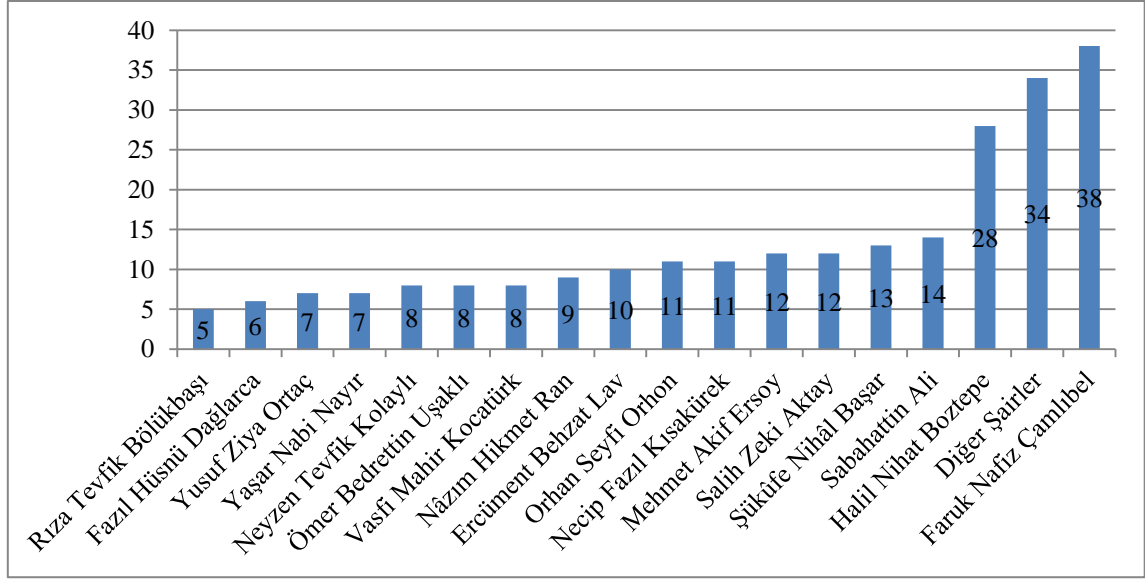


**Grafik 3.2.** *Dönem Şiirlerinde (1923-1938) Saptanan İroni Unsurların Kuramsal Tasnifi*

### 3.1. DÖNEM ŞİİRLERİNDE SÖZLÜ İRONİ KULLANIMI

1923-1938 yılları arasında yayımlanan şiir kitaplarında en çok kullanılan ironik söylem, sözlü ironi çevresinde oluşturulandır. Nitekim 31 sanatçı 241 şiirde bu ironi türünden yararlanır. Bu çalışmada tespiti yapılan diğer ironi türlerine göre sözlü ironi, açık ara en fazla tercih edilen söylem olur.

Bu dönemde sözlü ironi izine rastlanılan şairler şunlardır: Ali Ekrem Bolayır, Rıza Tevfik Bölükbaşı, Mehmet Âkif Ersoy, Neyzen Tevfik Kolaylı, Halil Nihat Boztepe, Hamâmîzâde Mehmet İhsan Bey, İbrahim Alaettin Gövsa, Orhan Seyfi Orhon, Enis Behiç Koyürek, Halit Fahri Ozansoy, Yusuf Ziya Ortaç, Salih Zeki Aktay, Şükûfe Nihal Başar, Faruk Nafiz Çamlıbel, Halide Nusret Zorlutuna, Nâzım Hikmet Ran, Ercüment Behzat Lav, Arif Nihat Asya, Necip Fazıl Kısakürek, Ömer Bedrettin Uşaklı, Cevdet Kudret Solok, Sabahattin Ali, Sabri Esat Siyavuşgil, Vasfî Mahir Kocatürk, Yaşar Nabi Nayır, Cahit Sıtkı Tarancı, Munis Faik Ozansoy, Fazıl Hüsnü Dağlarca ve İlhan Berk. Sözlü ironinin dönem şairlerince hangi sıklıkta ele alındığını gösteren aşağıdaki grafik, bize detaylı bilgi verir:



**Grafik 3.3.** Dönem Şiirlerinde (1923-1938) Sözlü İroni Kuramını Örnekleyen Şairler ve Şiir Sayıları

### 3.1.1. Sözlü İroni Kuramına Yer Veren Dönem Şairleri

#### 3.1.1.1. Ali Ekrem Bolayır

Ali Ekrem Bolayır (1867-1937) edebiyat hayatına Servet-i Fünûn'da başlamasına rağmen Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'na dek uzanan bir zamansal dizgede edebiyat hayatı olan bir ediptir. Onun Cumhuriyet'in ilanından sonra basılan ilk eseri olan *Şiir Demeti* (1924) adlı kitabı, çocuklara vatan millet sevgisi aşlamak ve dinî bilgiler vermek için kaleme alınan manzumelerden oluşur. Bu manzumelerden bazıları ise ironi edebiyatı ekseninde ele alınabilir. İşte onlardan birisi olan “En Zararlı Hayvan” başlıklı uzun manzume, asıl göndergesi olan “*en zararlı hayvan merhametsiz insandır*”ı işleyen imalarla örülü bir metindir. Şiir, “*Dünyada en muzır hayvan hangisidir?*” sorusuna cevap arar. Kalabalık bir çocuk grubunun verdiği “yılan, aslan, kaplan, gergedan, kurt, timsah, boğa” ve uzayıp giden yanıtlar, doğru cevap olan “insan”la sonlanır. İnsanın merhamet ve acıma gibi birtakım melekelerden yoksunlaştığında hayvanlardan bile zararlı oluşunun vurgulandığı ironik söyleme aşağıdaki dizler örnek verilebilir:

Hele durup dururken bir  
Hayvancığı ezmek nedir?  
Bir kedicik uyuyorken  
Yavaşcağık ellerinden  
Yakalayıp yere vuran,



Bağırınca gülüp duran:  
Yahut güzel bir köpeğe  
-İnsan doymazken sevmeğe-  
Sert bir tekme yerleştiren  
İnsan mıdır?... bilirim ben  
...  
Kurt, gergedan, aslan kaplan  
Bunu yapmaz: zalim insan  
Yapar ancak; zalim olan. (Bolayır, 2010: 50-51)

Yaklaşık on altı yıl II. Abdülhamit'in mabeyn kâtipliğini yapan Ali Ekrem, bu süreç içerisinde çok süratli bir şekilde gelişen sosyal, siyasal ve kültürel değişimlerin de şahitliğini yapar. Osmanlı'nın yıkılış sürecine tanıklık eden şair, II. Meşrutiyet, Birinci Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı ve nihayet Cumhuriyet'in ilânı ve devrimler sürecini de yaşamış bir sanatçıdır. Eserlerinin birçoğu Cumhuriyet öncesine ait olsa da çalışmamıza konu *Vicdan Alevleri*, 1925 yılında yayımlanır. Bu eserde bulunan ve ironik düzlemde değerlendirilebilmesi mümkün olan "Âlem-i İslâm'a" adlı şiir, Osmanlı devletinin son demlerinde maruz kaldığı işgale karşı halkın ve yöneticilerin takındığı kayıtsız tavrı eleştirir. Hitap özelliği gösteren yapısı ile dilin alıcuyu harekete geçirme işlevinde kullanıldığı şiirde şair, eleştirisini bir tür sözlü ironi yöntemi olan ima ile yererek gerçekleştirir. Özellikle şiirdeki "uykuda olmak" benzetmesi özündeki satirik iletiden ötürü ironiyle bağdaşır. Sözlü ironi, daha çok söylenen sözün tersini kastetme esasına dayansa da aslında söylenenle kastedilenin farklı olması durumudur. Zira onda nasıl yapılırsa yapılsın örtülü bir şekilde eleştirel niyet esastır. Nitekim Ali Ekrem, söz konusu şiirin aşağıdaki bölümünde İslam dünyasının o dönemdeki miskinliğine bu yolla ironik gönderme yapar:

Ey nâmütenâhi, ezeli rûh-u ziyâdar,  
Ey âleme hâkim ebedî âlem-i islâm,  
Olduk mu bugün hâb-ı girândan hele bîdâr?  
Ettik mi büyük fikrini âlemlere i'lâm?  
Bir velvele-i cûşân gibi bedhâh-ı zamândan,  
La'net batarak düzâha, kalmış sana meydân! (Bolayır, 1925: 41)

Ali Ekrem Bolayır'ın *Vicdan Alevleri*'ndeki şiirlerinin birçoğu, savaş döneminde kaleme alınır. Dolayısıyla şair, sanatını toplumsal faydanın emrine vermeyi uygun görür.

“Milliyetçi Edebiyat” bağlamında değerlendirilmesi mümkün olan bu tarz şiirlerinde daha çok savaşlardan bunalan, yorgun ve zayıf düşmüş Türk milletinin moral motivasyonunu artırmayı hedefler. Bu şiirlerden birisi de “Dayanma”dır. Şiir, Türk milletine bir ihtar niteliği taşıırken aynı zamanda işgalci milletlere yöneltilen eleştirel bir metindir. Bolayır’ın bu şiirleri, hiciv özelliği gösterse bile kimi dizelerinde tercih ettiği söylem şekliyle ironiye yaklaşır.

Bu şiirin yazılma sebebi, şiirin altına düşülen şu dipnottan öğrenilir:

“Venizelos’un oğlu mezâlim Sofokles Bursa’da Orhan Gazi’nin türbesinde sandukaya bir vaz’ ile dayanarak fotoğrafı aldırması ve Avrupa gazetelerinde ta’b ettirmiş idi. Dayanma şiiri bu resim üzerine yazılmıştır. Şiir “Hâkimiyet-i Millîye” gazetesinde, Ankara’da neşr olunmuştur.” (Bolayır, 1925: 46).

Şiirin birtakım benzetmeler aracılığıyla eleştirel kastını gün yüzüne vuran sözlü ironi perspektifli dizeleri şu şekildedir:

Seninle öyle mi? Ey müntefih vuhûd-u garîb,  
Senin ki varsa bu âlemde şân-ı mevhumun  
Uşaklığındır, evet sen uşaklığınla mühîb, (Bolayır, 1925: 47)

Şair, Yunan işgalcilerinin Türk milletinin kutsal değerlerine ahlaksız ve saygısızca davranışını, dizelerde kullandığı alaylı sözcüklerle eleştirerek okura sunar. Zira düşman askerleri özelinde -ki burada Yunan- onların ait oldukları milletin kalibresine gönderme yapar. Nihayetinde şaire göre Yunanlar, mertçe savaşmayan şişirilmiş askerlerdir, aslı olmayan bir şana sahiptirler ve Avrupa’nın “uşak”ıdırlar. Yunanların uzun yıllar Osmanlı egemenliğinde yaşadıklarına da atıf yapan Bolayır, onların düşman olarak bile vasıflandırılmayacak nitelikte aciz bir millet oluşuna vurgu yapar:

Uşaklığınla büyüksün; likâ-yı meş’ûmun  
...  
Fakat elinde kılıç yâr-ı zull-ü hüsrândır:  
Kolun kırık, yüreğin yok, beş altı yüz senelik  
Esâretinle bitiksin... Adîm-i âlâ mekândır  
Îade-i cengi: meşhur sirkâtinle bitik,  
Özün, sözünle bitiksin dayanma... Kendine gel (Bolayır, 1925: 47-48)

Şiir boyunca Yunanlıları “sahte fatih, asılsız şan, gerçek tutsak, meşhur hırsız, ölü, hokkabaz, alçak...” gibi daha birçok negatif sıfatla betimleyen şair, aynı şiirin son bendinde de benzer ironik göndermelerde bulunur:

Dayanma, kendini topla, dayanma: bir ölünün  
Mezârı hürmete şâyândır, anla bâri bunu;  
Dayanma, hafre-i iflâs-u hîçe düştü bugün  
O hokkabaz babanın kurduğu domuz oyunu!  
Dayanma, sâye-i sakfında hâşiâne eğil,  
Eğil bu türbede alçak cânınla, haddini bil!! (Bolayır, 1925: 50).

### 3.1.1.2. Rıza Tevfik Bölükbaşı

Rıza Tevfik Bölükbaşı'nın (1869-1949) *Serâb-ı Ömrüm* adlı eserinde topladığı şiirlerinde kısmen ironik izler görülür. Şair, şiirlerinde sıklıkla işlediği gurbet temini, kimi zaman ironik söylemle vücuda getirir. Gurbet onda çoğu kez dayanılması güç, eleştirilmesi hak bir durumdur. Onun bu izleğe çokça yer vermesi, Kurtuluş Savaşı sürecinde milli mücadele karşısında olmasından ötürü çok uzun sürecek bir sürgüne gönderilerek ‘gurbet adamı’ olmasına bağlanabilir. Zira Rıza Tevfik, “*İstanbul’un İşgal kuvvetlerinden kurtulup Refet Paşa’nın şehre girmesi ve yakın arkadaşı Ali Kemal’in de linç edilmesi üzerine 8 Kasım 1922’de ülkeden ayrılmıştır. Kasım 1922’den itibaren 21 yıl sürecek sürgün hayatı başlamıştır*” (Öksüz, 2015: 384). İşte “Bir Ân-ı Me’yusiyyet” adını taşıyan şiirinde de aynı izleğin ironiyle sunulduğu dizelere rastlanır. Ürdün’de uzun bir sürgün hayatı yaşayan şairin memleket özlemi duyumsanan bu şiiri, “gurbet” kavramına duyulan tepkinin ifadesidir. Şiirin aşağıdaki dizeleri, gurbet kavramı merkezinde kabullenilmeyen bir ömrün ironik yergisi olarak da değerlendirilebilir:

Ömrümün neşesiz geçti baharı,  
Neyleyim baharı gülsüz olunca?  
Bir tutsam gerektir yâr ü ağyarı,  
Gurbet ellerinde öksüz olunca. (Bölükbaşı, 1949: 30)

*Serâb-ı Ömrüm*’deki birçok şiirin yazılış serüvenini kitaba koyan şair, aslında şiirle realitenin ilişkisini de göstermek ister. Rıza Tevfik bu şiir için de şunları söyler:

“İnsanın hayatında bazı dakikalar geçer ki vicdanına ağır bir gam bulutu çöker ve sebebini keşfedemez. İşte bu manzume –ki sevdiğim şiirlerimden- öyle bir ânı yeis içinde ve bir hamlede yazılmıştı” (Bölükbaşı, 1949: 31).

Rıza Tevfik'in vicdanındaki ağır yükleri boşalttığı bu şiirde geçen “Neyleyim baharı gülsüz olunca” ve “Gurbet ellerinde öksüz olunca” dizelerindeki ‘gülsüz bahar’ ile “gurbet elinde öksüzlük” anıştırmaları, memleket özlemi ile kavru lan bir yüreğin ‘gurbet’ fikrine olan tepkisidir.

Rıza Tevfik'in şiirlerinde “gurbet” eleştirel açıdan ele alınan bir kavramdır. “*Gurbet üzüntüsüne karşılık vatan ve gençlik özleyişlerini sanki gözyaşı damlaları halinde şiirleştirmesi bakımından, Rıza Tevfik edebiyatımızda benzersiz bir kudrettir*”(Kabaklı, 1969: 92). Ömrünün şiirdeki ifadesiyle “yirmi”, gerçekte ise yirmi bir senesi sürgünlerde geçen Rıza Tevfik Bölükbaşı, “Ben Sivri Kafalı Heriflerdenim” adlı şiirinde bu ‘zorunlu gurbet’ haline duyduğu tepkiyi dile getirir. Şair bir yandan onlarca yıl sürgün edilmesine öfke duyarken diğer yandan “bu çetin terbiye”nin Türkiye’de kendisine bir ayrıcalık tanıdığına dikkat çeker. ‘Sürgün’ kavramına olan bu paradoksal bakış, aynı zamanda özünde içerdiği çelişkid en ötürü de ironiktir:

Kıymetli ömrümün yirmi senesi  
Beyhude yıprandı gurbet ellerde.  
Coşkun hayatımın bu son sahnesi,  
Serâb-ı ömrümdü çorak çöllerde  
Heder oldu ömrüm çöllerde diye  
Çok üzüldüm, amma bu da lazımmış:  
Bildim ki bu yaman çetin terbiye,  
Türkiye’de benim imtiyazımmış!... (Bölükbaşı, 1949: 112)

Dostoyevski ile kaderlerini birbirine benzeten Bölükbaşı, aynı şiirin aşağıdaki dizelerinde ikisinin de yaşadıkları ülkelerin yönetimi ile olan problemine değ inir. Fikir farklılıklarından ötürü mahkûmiyet ve sürgünle ömürlerinin heba oluşunu eleştiren şair, bunu dünyaya erken gelmelerine bağ lar. Böylece yaşadığı devrin de sorgulamasını yapan Bölükbaşı, ironi aracılığıyla çağının siyasal zihniyetini de eleştirmiş olur:

İkimiz de keyfi hükümetlerin  
Zindanda, sürgünde kahrını çektik;  
Bir hikmeti varmış musibetlerin:  
Biz bu kadar erken gelmeyecektik!... (Bölükbaşı, 1949: 113)

“Akdeniz Ufkunda Güneş Batarken Vicdanımdan Gelen Hâtifi Bir Ses” adını taşıyan uzun manzumesinde Rıza Tevfik, sürgünlerle gurbette geçen ömrünü eleştirir.

Aşağıya alınan bölümün son beytinde ise başka bir zaman diliminde doğmanın doğruluğuna inanan şair, tıpkı yukarıda anılan *Ben Sivri Kafalı Heriflerdenim* adlı şiirinde olduğu gibi yine içinde yaşanılan devre/zamana bir kez daha gönderme yapar:

Yaşamak uğruna çektiğin eza  
Vehmine dokunan ölümden beter.  
Hep bu didişmeler bu ağır ceza,  
Hayvanî zevkini tatmin içinse...  
Yarını bugünden temin içinse.  
Yük altında çöküp alil olmadan,  
Hastahanelerde zelil olmadan,  
Vaz geç artık çekil!.. Çektiğin yeter.

Ra'selerle geçen şu sefil hayat  
Son nefese kadar, süren saradır!  
Ey vakitsiz doğan bedbaht ihtiyar!  
Hayatın lütfundan ne ümidin var? (Bölükbaşı, 1949: 132)

*Serâb-ı Ömrüm*'ün sonlarında yer alan kıtalarında diğer şiirlerine göre daha mizahî ve ironik bir söylem kullanır. Onlardan ilki “Yazık” üst başlığı ile yazılmış bir kıtadır. Bu dörtlükte şair, uzun süre yurdundan uzakta yaşamak zorunda kalışına göndermede bulunur:

Kendimi bileli öz vatanımda  
Hür yaşamak nedir hiç sınımadım.  
Sanki bataklıkta tükendi ömrüm,  
Huyuna suyuna ısınmadım. (Bölükbaşı, 1949: 314)

Öz yurdunda değil de gurbet ellerde özgür bir şekilde yaşayan şair, 1939'da çıkan Af Kanunu'ndan yararlanarak 1943 senesinde Türkiye'ye döner. Ancak şiirdeki ifadesiyle gurbet/sürgün topraklarını “bataklık” olarak niteleyen şair, kendi vatanında yaşamaya adapte olamaz. Zira uzun süre bataklıkta yaşamaya alışan birisi için her ne kadar ontik bir bağı olsa da özgürlüğü duyumsayarak yaşayamadığı öz yurdu, artık yabancısıdır. İşte şiir, hem gurbet fikrini hem de şairin öz yurduunun yöneticilerince şahsına ödetilen varoluşsal sorunlarını ima ile eleştirmesinden dolayı sözlü ironi ile açıklanabilir.

“Zamanı Nasıl Telakki Ediyoruz” başlıklı sorunun cevaplandığı bir başka kıtasında ise Rıza Tevfik, felsefeci yanını edebiyatla birleştirir. Şiirde “zaman” mefhumu sorgulanır. Bu soruşturmalar neticesinde, şair tarafından insanın zamanı tam olarak algılayamadığı

sonucuna ulaşılır. İnsanoğlunun zamanı tam anlamaması ve anlamlandıramaması ya da filozof şair Rıza Tevfik’in penceresinden alımlayamaması şiirin ironik tarafını oluşturur.

Zaman gidiyor, Aman, diyoruz...

Zaman gitmiyor; biz gidiyoruz.

Biz ömrümüzü mahvediyoruz;

Tüklenen ömre, zaman diyoruz!. (Bölükbaşı, 1949: 315)

Rıza Tevfik’in “Oğlum Nazif’e Nasihat” üst başlığı ile kaleme aldığı kıta ise çıkarları uğruna doğruluktan sapan kişilere yapılan bir gönderme niteliğindedir. Ancak son iki dizesi içinde geçen “köpek” benzetmesinden ötürü hicvin sahasına giren kıtanın ilk iki dizesi ironi bağlamında değerlendirilebilir. Çünkü bu dizelerdeki tenkidî niyet, kinayeli söyleyişle oluşturulur:

Alçağa meyledip su gibi akma

Geçtiğin yerde çamur bırakma

Altından da olsa zillet halkası

Onu köpek gibi boynuna takma (Bölükbaşı, 1949: 317)

### 3.1.1.3. Mehmet Âkif Ersoy

Halkın yaşam değerlerini ve düşünce tarzını yansıtan şiirleriyle bilinen İstiklâl Marşı şairimiz Mehmet Âkif Ersoy (1873-1936) da şiirlerinde ironiyi bir söylem biçimi olarak kullanan şairlerdendir. Bütün şiirlerini *Safahat*’ta toplayan şairin bu eseri, toplam yedi kitaptan oluşur. Onların sonuncusu olan *Gölgeler*, bu çalışmanın incelemeye esas tutulan zaman aralığına giren *Safahat*’ın yedinci kitabıdır. *Gölgeler*, bir kısmı şairin Mısır’dayken bir kısmı ise Türkiye’den ayrılmadan önce yazdığı şiirlerinden oluşmaktadır. Hem içerik hem de üslûp bakımından farklı bir yapıda olan bu şiirlerinde şair, kendi iç dünyasına yönelerek bir taraftan inançlarını, tereddütlerini, mistik duygularını, yalnızlığını ortaya koyarken bir taraftan da tembelliğe, umutsuzluğa, kavmiyetçiliğe vurgu yaparak insanları gayrete davet etmiştir (Nas, 2014: 108). Bu davetini kimi kez uyarı kimi zaman eleştiri ile dile getiren şair, bazen de ironiyi bir söylem şekli olarak kullanır. *Gölgelerin* ilk şiiri olan “Hüsran”da Âkif, aslında memleketin halini düşünmesine rağmen tam tersi bir söylemde bulunarak ironik tavır sergiler:

“Ben zaten uzun boylu düşünmekten uzaktım”(Safahat, 2020: 355)

Âkif, aslında tüm *Safahat* boyunca İslam topraklarının dramını kaleme alır. Müslüman milletlerin Batı’nın karşısında geri kalmışlığına çok üzülür. Özellikle bu kitabın

*Gölgeler*'i, aslında hüznü bir eleştiri kitabıdır. Zira “*Gölgeler'deki şiirler yarı aydınlık bir odada düşünen kederlenen bir adamın damlayan ateşin gözyaşlarıdır demek yanlış olmayacaktır*”(Kürüm, 2016: 294). Nitekim bu şiirin tamamında da aynı duyarlılığı görmek mümkündür. Şairin şiirlerine yansıyan sitem, hayıf ve korku da aynı ruh halinden ileri gelir. Bu duruma ömrünün sonlarını gurbette geçirmek zorundalığı da eklenince ortaya *Hüsran* gibi şiirler çıkar.

“Yaşadığı zorunlu sürgün, yalnızlık, memlekette olup bitenleri hiçbir şey yapmadan seyretmek zorunda kalmak, yaşı ilerlemiş olmasının da etkisi ile yaşamın hakikatlerini sorgulamak ve gerçeğe dikkat çekememek, dünya için girişilen bu çekişmelerin boşluğunu haykıramamak Âkif'i iyice inzivaya, iç sesine yöneltmiştir”(Kürüm, 2016: 290).

Hayıf dolu bu şiirde kendisini *kayıtsız* olarak addeden şair, aslında memleketin ahvaliyle dertlenir. Yani söyledikleri ile düşünceleri birbirinin tersidir. İşte bu durum, ironiktir. Zira “*Âkif çok nitelikli, çok derinlikli, çok prensipli aynı zamanda akılcı ya da rasyonalist bir hayatın sahibidir*”(Tüzer, 2017: 205). Tam da bu yüzden hemen hiçbir Mehmet Âkif şiiri asla ‘*düz bir okuma*’ ile anlaşılmaz.

Mehmet Âkif Ersoy'un, *Safahat*'ı bir muhasebe kitabıdır. Şiirleriyle tinsel bir yolculuğa çıkan şair, hemen tüm eser boyunca kendi şahsı özelinde insanlık, İslam ve memleket değerlendirmeleri/eleştirileri yapar. *Safahat*'ın yedinci kitabında ise daha çok İslam âleminin içinde bulunduğu buhran, miskinlik ve geri kalmışlığın yergisi dikkat çeker. Zira “*Safahat'ın ilk altı kitabında Batı'nın İslam âlemine zulmünün hesabını sorarken Gölgeler'de Müslüman Şark'ı ataleti için suçlamakta hesap sormaktadır. Bu kitabın diğer şiirlerinde şair yalnızlığı ve iç dünyası ile hesaplaşır*”(Kürüm, 2016: 293). Bu doğrultuda kaleme alınan “*Şark*” ismini verdiği şiirinde baştan sona eleştirel bir gözlemlerle İslam coğrafyasının trajik durumunu gözler önüne serer. Şiirine “*Ne gördün, Şark'ı gezdin?*” sorusuyla başlayan şair, ilerleyen dizelerde bu soruya şöyle cevap verir:

Harâb iller; serilmiş hânümanlar; başsız ümmetler;  
Yıkılmış köprüler; çökmüş kanallar; yolcusuz yollar;  
Buruşmuş çehreler; tersiz alınlar; işlemez kollar;  
Bükülmüş beller; incelmüş boyunlar; kaynamaz kanlar;  
Düşünmez başlar; aldırılmaz yürekler; paslı vicdanlar;  
Tegallübler, esâretler; tehakkümler , mezelletler;  
Riyâlar; türlü iğrenç ibtilâlar; türlü illetler;

Örümcek bağlamış, tütmez ocaklar; yanmış ormanlar;  
Ekimsiz tarlalar; ot basmış evler; küflü harmanlar;  
Cemâ'atsiz imamlar; kirli yüzler; secdesiz başlar;  
“Gazâ” nâmıyla dindaş öldüren bîçâre dindaşlar;  
İpissiz âşiyânlar; kimsesiz köyler; çökük damlar;  
Emek mahrûmu günler, fikr-i ferdâ bilmez akşamlar!.. (Ersoy, 2020: 355-356)

Şairin yukarıda sıraladıkları, memleketin hem maddi hem de manevi yönden bir çöküntü ve kokuşmuşluk içerisinde olduğunun realist bakış açısıyla dile getirilen sorunlarıdır. Şair, sorun olarak gördüğü sıkıntıları salt söyleyip geçme derdinde değildir. Dolayısıyla Âkif'in asıl gayesi, yozlaşan ve buhran içerisinde debelenen halkın uyanışına vesile olmak, bir başka ifadeyle şiiri vasıtasıyla bir kıvılcım olmaktır. Bunu okura doğrudan söylemeyen şair, eleştirel iletiyi sözlü ironi olanakları ile sunar. Nitekim benzer ironik tavrı aşağıdaki beyitte de görmek mümkündür:

Geçerken, ağladım geçtim; dururken, ağladım durdum;  
Duyan yok, ses veren yok, bin perîşan yurda başvurduğum.(Ersoy, 2020: 356)

Sosyolojik ve psikolojik tespitlerin ışığında kaleme alınan *Şark* şiirinde dikkat çeken bir başka özellik de Âkif'in, Ziya Paşa'nın “*Diyar-ı küfrü gezdim beldeler kâşâneler gördüm / Dolaştım mülk-ü İslâmı bütün virâneler gördüm*” şeklinde başlayan bir gazeline olan benzerliğidir. Zira aynı duyarlılığı dile getiren her iki şiir de “gezme” motifi ile başlar ve ikisinde de Batı-Doğu karşılaştırılması yapılarak *Şark*'ın (Osmanlı) içinde bulunduğu psiko-sosyal ve siyasal çöküntü gözler önüne serilir. Bu yönüyle Âkif'in *Şark* isimli şiiri, ironik olduğu kadar Ziya Paşa'nın *Gazel*'inin parodik bir ifadesidir. Parodinin her zaman ele alıp dönüştürdüğü metni, mizahî anlamda gülünç ya da kusurlu gösterme gibi bir çabası olmadığı, kimi zaman da alt metni biçem ve sözcük ya da alt metnin bir parçasını ele alıp onu revize etme/açıklama gibi özellikleri göz önünde bulundurulduğunda *Şark*'ın parodik görevlerden ikincisini (metni imar etme) ifa ettiği söylenebilir.

“Kişi Hissettiği Nisbette Yaşar” adlı manzumesinde de Âkif, *Şark*'ın içinde bulunduğu miskinlik ve ataleti eleştirir. Daha çok hicve yaklaşan dizelerle kurulsa da şiirin bazı dizeleri eleştirel göndergeyi maskeleyen söylemiyle ironiye yaklaşır:

Düşünmez başlar; aldırılmaz yürekler; paslı vicdanlar;  
Kasap görmüş koyundan beş beter yılgın cemâ'atler;(Ersoy, 2020: 357)



Şiirde kendi ifadesiyle “*Ne gördün, Şark’ı hep gezdin?*” sorusuna cevap arayan Âkif’in, toplumun içinde bulunduğu miskinlik ve yılgınlığın korkaklığı da beraberinde getirişini “kasap görmüş koyundan beş beter” ifadesi ile dile getirmesi sözlü ironiyle açıklanabilir. Zira bu söylem, eleştirel olduğu kadar içerisinde alay da barındırır.

Âkif’in *Safahat*’taki şiirlerinin birçoğunda hitap havası vardır. Bu atmosfer, okuru kendisine bağlayan niteliktedir. Dolayısıyla ironinin de oluşumunda etkili olan *gizli diyalog* Âkif şiirlerinin çoğunda gözlenir. “Alınlar Terlemeli” de bu ekseninde kaleme alınan bir şiir olarak dikkat çeker. Şiirin, hicvin sınırlarına yaklaşan ancak ironik çizgiyi aşmayan dizelerinde Âkif, nispeten sert ifadeler kullanmak suretiyle bağımsızlık temini dolaylı olarak vurgular:

Gebermek istiyorsan, başka! Lâkin korkarım yandın;

Ya sen mahkum iken, sağlık, ölüm hakkın mıdır sandın?

...

Ezilmek, inlemek, yatmak, sürünmek var ki âdettir;

Ölüm dünyada mahkûmîne en son bir saadettir. (Ersoy, 2020: 359)

Ölmenin bile bir adabı olduğunu savunan şair, özgür olmayan bireylerin ne sağlık ne de ölüm gibi bir seçeneğinin olduğunu düşünür. Bağımsızlığını kazanamamış milletlerin ezilmek, inlemek, yatmak ve sürünmek gibi adetlere sahip olduğundan onlar için ölümün bir kurtuluş seçeneği olarak görülüşünü imler.

“Umar mıydın” adlı şiirinde de Âkif, sözlü ironi kuramını örnekler:

Vefâ yok, ahde hürmet hiç, emânet lafz-ı bî-medlûl

Yalan râic, hıyânet mültezem her yerde, hak meçhul (Ersoy, 2020: 361)

Bu şiirde şair, olumsuz insanî niteliklerin devrin olağan karşılanan geçerli kuralları oluşunu, ironi olanaklarını kullanarak eleştirir. Sosyal alanda vefasızlığın, yalanın sıradanlaşmasını; insan ilişkilerinde hainliğin ve haksızlığın yaygınlaşmasını bu dizelerde olağan bir durum gibi okura sunan şair, aslında kabullenmediği bu durumu ima ile eleştirmektedir.

Milletin kurtuluşunun İslam birliği sayesinde olacağına inan Âkif, “Hâlâ mı Boğuşmak” isimli şiirinin sonlarında, tefrika unsuru olarak gördüğü “*Turancılık*” fikrinin ironik eleştirisini yapar:

Cem'iyete bir fırka dedik, tefrika çıktı;  
Sapsağlam iken milletin erkânını yıktı.  
“Turan İli” namıyla bir efsane edindik;  
“Efsane, fakat gaye!” deyip az mı didindik?  
Kaç yurda veda etmedik artık bu uğurda?  
Elverdi gidenler, acıyın eldeki yurda! (Ersoy, 2020: 363-364)

Şair ironik bir tarzda bir ütopya olarak gördüğü “*Turancılık*”ı, “*efsane*” şeklinde niteler. Bu dizelerle şair, sözlü ironinin söylenilenden başka bir şeyi eleştirel bir tarzda kastedişini örneklemiş olur. Bir grup aydının uğrunda mücadele verdiği Turancılık fikrinin, toplum içerisinde bir ayrışma çıkarmaktan başka bir işe yaramayacağını düşünen şair, onu gerçekleşmesi mümkün olmayan boş (efsane) ve zararlı (tefrika) bir ideoloji olarak görür. Zira “*Mehmet Âkif'e göre 'Turan mefkûresi', Osmanlı devletinin parçalanmasında en büyük ve önemli sebeplerden birisidir*”(Nas, 2014: 89).

Mehmet Âkif Ersoy, Osmanlı'nın gerçek anlamda İslam'ı yaşamayıp Allah'a olan bağlılıktan ve imandan uzaklaşmasının neticesinde çöküntüye uğrayışını “Azimden Sonra Tevekkül” adlı şiirinde dile getirir. Şair, şiirine şu ironik dizelerle başlar:

Allah'a dayanmak mı? Asırlarca dayandık!  
Düştükse bu hüsrâna, onun nârına yandık!(Ersoy, 2020: 365)

İlerleyen dizelerde şair, “*Allah'a değil, taptığın evhama dayandın*” diyerek asıl iman edilenin Allah değil de “*kuşku/korku*” kavramlarının olduğunu açıklar. Bu durumda şairin ilk dizelerdeki “*Başımıza ne geldiyse Allah'a imandan geldi*” çıkışı sözlü ironi kuramı bağlamında değerlendirilebilir. Zira tüm hüsrânın nedeni Allaha uzaklaşıp korkulara esir olmaktır.

*Safahat*'ın *Kıt'alar* bölümünde yer alan “Kıssadan Hisse” adlı şiirini Mehmet Âkif, “*geçmişten hisse kapma*” fikrine karşı eleştirel bir tarzda yazar:

Geçmişten adam hisse kaparmış... Ne masal şey!  
Beş bin senelik kıssa yarım hisse mi verdi?  
“Tarih”i “tekerrür” diye tarif ediyorlar;  
Hiç ibret alınsaydı, tekerrür mü ederdi? (Ersoy, 2020: 386)

Bu şiirde Âkif, insanlığın deneyimlerinden ders çıkarmamasını ironik bir şekilde eleştirir. Çünkü ona göre tekrar eden yanlış, bireyin geçmişinden/tarihten hisse

kapmadığının bir göstergesidir. Geçmişten hisse kapma fikri, masaldan başka bir şey değildir. İroni de buradadır: Ortada herkesçe kabullenilen bir hüküm vardır, ama onunla ters düşen durum söz konusudur. Eleştirisini doğrudan yapmayan şair, sanatın olanakları içerisinde düşüncesini maskeleyerek sözlü ironiyi örnekler.

Mehmet Âkif'in ironik şiirlerinden bir tanesi de “Bir Arîza”dır. Sözlük anlamı yüksek bir makama sunulan mektup ya da dilekçe olan “arîza” kelimesinden de anlaşılabilceği gibi bu şiirde bir meramın devlet büyüklerinden birine takdimi söz konusudur. Her ne kadar manzum öykü formunda düzenlenen bu şiirin ana gövdesi bu durum olsa da şiirin geneline yayılan eleştiri oklarından insanlar ve toplum da nasibini alır. Bu şiirin şahıs kadrosu içerisinde yer alan ve Hilvan'da yaşayan anlatıcı, sabah yelinden duygu ve düşüncelerini İstanbul'daki Abbas Halim Paşa'ya iletmesini ister. “*Bir Arıza şiirinde Mehmet Âkif, Mısır'ın yazlık yerlerinden olan Remel'in ikliminden yaralanmak istediğini söyleyerek Abbas Halim Paşa'dan bu konuda kendisine yardım etmesini istemektedir*”(Safi, 2017: 378). Bu şiirin bir yerinde sözü kendisine getiren şair, eski-yeni çatışması etrafında devrin (20. yüzyıl) adamı olmayı başaramadığını ironik bir tarzda dile getirir:

Mevzun düşürür saçmayı bir saçma adam var,  
Manzûm sayıklar gibi manzume sayıklar  
Zannım müteakaaid şuaradan olacak ki:  
Hiç bir yenilik yok, herifin her şeyi eski.  
Hâlâ ne sakaldan geçebilmiş ne bıyıktan;  
Âsârı da memnun görünür köhne kılıktan.  
Hicrî Kamerî aylan ezber sayar amma,  
Yirminci asır zihnine sığmaz ne muamma! (Ersoy, 2020: 389)

Âkif, yaşadığı dönemde birtakım çağdaşları tarafından “çağ dışı” olarak itham edilir. Aslında Mehmet Âkif'i yirminci asrı en anlayanlardan biri olarak gören ve *Bir Arîza* şiirinin yukarıya alınan beyitlerini de Âkif'in sitemli ve alaylı bir tepkisi olarak değerlendiren Cemal Kurnaz, bu durumu şu sözlerle dile getirir: “*Anlıyoruz ki, o [Mısır'a] gittikten sonra da aleyhinde asılsız suçlamalar devam etmiştir. En çok zoruna giden de, yirminci asrın zihnine sığmayacağını söylemeleridir. Âkif yirminci asrı en iyi anlayanların başında gelmektedir. Aksini söylemek ona büyük haksızlık olur*”(Kurnaz, 1986: 116).

Âkif'in "On dört asır evvel, yine böyle bir geceydi / Kumdan, ayın on dördü bir öksüz çıkıverdi!" dizeleri ile başlayan "Bir Gece" adlı şiirinde geçen şu ifadeler, Hz. Muhammed'in (sav) doğduğu topraklar olan Arap coğrafyasının peygamberin doğduğu zamanki insan davranışlarının aşırılığını/barbarlığını göstermek açısından oluşturulmuş ironik bir söylemdir. Burada vurgulanan ve eleştirilen durum, güçlünün zayıfa yaşam şansı tanımamasındaki acımasız ve adaletsiz tutumdur.

Sırtlanları geçmişti beşer yırtıcılıkta

Dişsiz mi bir insan, onu kardeşleri yerdil!" (Ersoy, 2020: 390)

Mehmet Âkif tarafından kaleme alınan "Derviş Ahmed" şiiri, şahsa özel yazılmış mizahî ve ironik özellikler gösteren bir manzumedir. Nitekim bu şiir, alkol bağımlısı olan Neyzen Tevfik'e ithaf edilmiştir. Bu şiire bizzat şair tarafından düşülen şu dipnot şiirin mizahî yanına dikkat çeker: "Neyzen Tevfik'in 3400. tövbesini bozması nedeniyle". Derviş Ahmed şiirinde, defalarca alkolü bırakmaya niyetlenen Neyzen Tevfik'in sözünde duramayışının alaysaması yapılır. Eğer okur, şiirin ithaf edildiği kişiyi (Neyzen Tevfik) ve karakterini biliyorsa salt başlıktan (Derviş Amed) hareketle ustaca ve gülünç bir şekilde ironi yapıldığını anlayacaktır. Zira Mehmet Âkif bu başlıkla, alkoliklik-dervişlik karşıtlığına gönderme yapar. Dolayısıyla bu şiirin başlığının (Derviş Ahmed) sözlü ironiyi örneklediği söylenebilir. Çünkü eleştirel söylem, söylenen durumun tersini kastetme üzerine kurgulanmıştır.

Sözlü ironi bağlamında *Safahat*'tan son olarak ele alınabilecek şiir "Hayat Arkadaşıma" ismini taşımaktadır. Adından da anlaşılacağı gibi şiirin doğrudan şairin eşine ithaf edildiği görülür. Ömrü boyunca şairin hep yanında olan eşinin engelleri şairle birlikte aştığına, mutlu yarınlar için Âkif'e destek olduğuna değinilen şiirde ironik üslup, "dağ", "taş" metaforları ve "mezar taşı" imgelemi ile oluşturulur. Metafor çerçevesinde değerlendirilmesi mümkün olan bu imgelerin eleştirel yanlarının ağır basışı ise bizi, Âkif'in dizelerini sözlü ironi kuramı ile oluşturduğu kanısına ulaştırır:

Seni bir nûra çıkarsam, diye koştum durdum,

Ey, bütün dalgalı ömrümde, hayat arkadaşım!

Dağ mıdır, karşı gelen, taş mı, hep aştım, lâkin.

Buruşuk alınma çarpan bu sefer kendi taşım! (Ersoy, 2020: 399)

Âkif, eşinin özverisine karşı kendisinin acziyetini ve mahcubiyetini son dizede “*Buruşuk alınma çarpan bu sefer kendi taşım*” diyerek dile getirir. Burada sanatçının vurgulamak istediği, ölse bile eşine karşı kendisini borçlu hissedişidir.

*Gölgeler*'de yapılan inceleme neticesinde Âkif'in mizahtan ziyade ironik anlatımı tercih ettiği söylenebilir. Şair şahsına, şahsı merkezinde topluma, devlet ricaline, özellikle İslam âlemine, ironik üslûpla ince göndermeler yapmıştır.

“Toplumsal meselelere oldukça duyarlı bir şair olan Mehmet Âkif, tenkitlerini ironi vasıtasıyla daha da etkili kılmıştır. Naif ama alabildiğine yıpratıcı bir eleştiri türü olarak görülebilecek ironi, şairin olaylar karşısındaki tutumunu göstermesi bakımından önem arz eder. *Safahat*'ta [özellikle *Gölgeler*'de] ironi, üslubun belirleyici özelliklerinden biridir”(Koç, 2015: 383).

*Safahat*'ta mizahın izini süren İhsan Safi, eserin yazıldığı zaman dilimi ve dönem koşullarını da dikkate alarak yaptığı araştırmada bu eserin mizah etrafında değerlendirilmesi mümkün çok sayıda söylem içerdiğini tespit eder. O, mizah etrafında bir tür olarak nitelediği ironiyi, kötüleme amaçlı mizah bağlamında değerlendirir. Dolayısıyla mizah ve ironinin arasına teorik bir çizgi çekme yoluna gitmeden birçok söylemi mizah penceresinden görür.

“*Safahat*'ın yazıldığı dönem yani Osmanlı'nın felaket, çöküntü, bozulma ve yıkılma dönemi göz önünde bulundurulacak olursa, *Safahat*'ta mizahın ve mizah unsurlarının fazla olmayacağı düşünülebilir. Ama durum hiç de öyle değildir. *Safahat*'ta mizah önemli bir yer tutmaktadır. Eserde, mizaha dair pek çok malzeme vardır. Üçüncü Kitap olan *Hakkın Sesleri* hariç *Safahat*'ın diğer bölümlerinin hepsinde mizah ve mizahî unsurlar vardır”(2017: 335).

Ancak mizah ve ironi ayırdımı noktasında, ilkesel sınırlar ışığında hareket edilen bu çalışmada, mizah ve ironi bağlamında incelemesi yapılan özellikle yedinci kitap *Gölgeler*'deki şiirlerde, mizahtan ziyade ironinin tercih edildiği söylenebilir. Âkif her ne kadar mizahî söylemle ilişkilendirilebilecek ifadelerle şiirlerinde bolca yer verse de bunlar, eleştirel niyetin örtüsü olmanın ötesine geçemez. Nihayet *Gölgeler*'de araçsallaştırılan mizah, ironinin ancak ‘*gölge*’sinse kalabilir.

#### **3.1.1.4. Neyzen Tevfik**

Daha çok yazdığı hicivleri ile öne çıkan bir isim olan Tevfik Kolaylı (1879-1953), yaygın adı ile *Neyzen Tevfik*, bazı şiirlerinde, eleştirisini ironik söylemle dile getirir.

Geleneksel Divan şiirine bağı olan ve Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının ilk evrelerinde de bu geleneksel duruşunu devam ettiren Neyzen Tevfik, eleştirilerini toplumsal yapının hemen her katmanına yöneltir. Divan şiiri nazım şekillerinden kıtayı sıklıkla kullanan şairin Topbaşı Tımarhanesi'nde 1927 yılında kaleme alınan aşağıdaki "Kıt'a"sında bahsi geçen ironik söylemi yakaladığı görülebilir:

Hadisâtı oku her an, o zaman geçti deme;

Hâbil'i Kâbil'i sağ belle, basiretle geçin.

Asl-ı kânun-ı tabiatta tagayyür yoktur;

Vak'a tebdil-i kıyafetle gelir her gün için. (Kolaylı, 1994: 77)

Yukarıdaki dizelerde ele alınan temel sorunsal, iyi veya kötü anlamda insan fitratının hiçbir zaman değişmeyeceği gerçeğidir. Şiirde daha çok içinde kötülük barındıran insan profili eleştirilir. Şair, kutsal metinlerde geçen bir kıssaya (Kabil'in kardeşini öldürmesi) atıf yapılan bu şiirde, zaman değişse bile kavgacı insanın kan dökme ihtirasının devam etmesini insan fitratında değişim olmamasına bağlayarak "*Asl-ı kânûn-ı tabiatta tagayyür yoktur*" dizesiyle okura sunar. Her çağda kimi insanda değişmez birtakım kötücül niyet ve davranışın varlığı fikri, ima ile yerildiğinden bu şiir sözlü ironi teorisini örnekler. Nitekim şair, gün geçtikçe toplum içerisinde mevcudiyeti çoğalan bu insan tipolojisi üzerinden sosyal yapıyı da eleştirmiş olur.

Neyzen Tevfik'in 1948'de kaleme aldığı aşağıdaki "Kıt'a"da vicdan ve dinin toplumsal rehabilite yerine menfaat için çıkarıcı kişilerce kullanılması ironik göndermelerle eleştirilir. Bozulan düzende bilimin araçsallaştırılması da başkaca bir sorunsal olarak ele alınır. Zira şiirinde Neyzen Tevfik, o dönemin Türkiye'sinde vicdanın da dinin de yetki/güç sahibi insanlar tarafından çıkar uğruna içinin boşaltılmasına karşıyken asıl işlevinden uzaklaşan bilimin bile "*halkı uyuşturmak*" adına kullanılmasına karşı bir duruş sergiler. Sosyolojik tespitlerin yapıldığı aşağıdaki dizelerde, bozulan toplumsal yapı çağrışım değeri yüksek sözcüklerle eleştirildiği için bu şiir, sözlü ironi bağlamında değerlendirilebilir:

Bana vicdan ile din, hubb-ı beşer şöyle dedi:

Menfaat nerde ise o tarafa yollanırız.

Sen şifabahş olacak sanma bu teşkilatı,

İlmi biz halkı uyuşturmak için kullanırız. (Kolaylı, 1994: 82)

Söylenilen ile kastın karşıtlığı yöntemi ile kurguladığı aşağıdaki “Kıt’a”da da Neyzen Tevfik, sözlü ironiyi örnekler. “Dayak”ın, “tahkir”in, çocuklara küçük yaşta alıştırılmasını tembihleyen şair, yurdu kurtarmanın yolu olarak bunu görür. Ancak niyeti bundan farklıdır. Şairin okurun odaklanmasını istediği husus, eğitimin dayakla hakaretle yapılamayacağıdır. İşte Neyzen’in bu anlatım tercihi, söylenilenin tersini kastetme tekniği ile vücuda getirildiğinden söz konusu dizeleri sözlü ironi ile ilişkilendirmek mümkündür:

Şimdiden aç gözünü, zırlama müstakbele bak,  
Çocuğun varsa alıştır, dayağa, tahkire,  
Yolu yok kurtaramazsın bu gidişle yurdu,  
Bunu takdir olarak bil de giriş tedbire. (Kolaylı, 1994: 82)

Hiciv ve ironiyi ortak noktada buluşturan temel ölçüt, her ikisinin de eleştirel niyetle ortaya konulmasıdır. Yer yer mizahtan beslenmeleri de bir başka ortak nitelik olarak göze çarpar. Bu açıdan ironi ve hicvin birbirine daha yakın olduğu ve mizahtan farklı bir kategorinin ürünü olduğu söylenebilir. Mizahın her söyleme yansıdığı gibi ironi ve hicve de bir ifade çeşitliliği sağladığı düşünülebilir. Ironinin hicivden ayrılan yönü ise söylemin daha nazik ve anlamca kapalı, imalı sözcüklerle şekillendirilmesidir. İroniyle pek ilgisi olmayan kaba, argo ve küfürlü kelimelerin ise hicivle alakası vardır. İroni eleştireceği şey’e temas edip geçer, ima yoluyla gönderme yapar, iğneler; ancak hiciv kavgacıdır, yıkar, sayıp döker. Nitekim Northop Frye’in görüşleri de bu yöndedir: “*İroni ile hiciv arasındaki başlıca fark, hicvin kavgacı bir ironi olmasıdır*”(2015: 260). İşte bu durum da iki söylem tarzı arasındaki bir başka farklılıktır.

Şiirlerinin çok büyük bir bölümü hiciv örneği olan Neyzen Tevfik’in kimi şiirinde ise ironinin de bir anlatım yöntemi olarak tercih edildiği görülür. Ancak onun şiirlerinde ironi, hicvin gölgesindedir. Bu yüzden tamamen ironik olan şiir sayısı azdır. Neyzen tarafından kaleme alınan “Aygır İmam” ise hicivle ironinin birlikte kullanıldığı bir metin olarak dikkat çeker. Bu şiirin ve diğer bütün şiirlerinin büyük çoğunluğunda “*Osururdun içine orgu akort etmek için / Kardinal olsaydın Portekiz’e Aygır İmam / Bu akort olmadı dersin üzülürsün bokuna / Kulak asma olur olmaz pürüze Aygır İmam*”(Kolaylı, 1994: 135) dizelerinde görülen eleştirinin en gür sesli, sert dozajlı söyleyişini (argo, küfür, hakaret) tercih eden Neyzen Tevfik, bahis konusu şiirin sadece bir dördlüğünü ironik söylemle kaleme alır. Neyzen Tevfik’in *Aygır İmam* adlı manzumesi, oburluğu ile ünlü tarihte yaşamış gerçek bir şahsiyeti konu edinir. *Tarihimizde Garip Vakalar* adlı

çalışmasında Reşat Ekrem Koçu, *Aygır İmam* namlı bu kişiyi ve gerçekten ilginç olan ölüm öyküsünü şöyle anlatır:

“Tarihimizde kayıtlı en müthiş oburlardan biri, münevver ve inkılapçı Üçüncü Selim’in düşmanlarından ‘Aygır İmam’ lakabı ile meşhur Derviş Efendi isminde bir softadır. Bu adam, bir sefer iki okka pastırmanın üzerine kırk yumurta kırılarak bir lenger pastırmalı yumurta yemiş; fakat koca lengeri sıyırdıktan sonra dili şişmiş ve dili ağzına sığmayarak ölmüştü”(1971: 125-126).

Aynı zamanda derviş olan bu softa kişi, Neyzen Tevfik’in kişi odaklı hicvine ilham olur. Ancak 1936 yılında yazılan şiirin her ne kadar odağında bu tarihi şahsiyet olsa da bu metin, *Aygır İmam* özelinde sahte dindarlara yapılan bir eleştiri olarak görülmelidir. Toplam on dörtlükten oluşan şiirin sadece ikinci dörtlüğü ironiktir. Zira diğer dörtlükler argo, küfür ve hakaret içeren kaba sözcüklerle kaleme alındığı için hicvin alanına girer. İronik bölüm şöyledir:

Sana karşı kötülük varsa eğer kalbimde,  
Atarım varlığını Akdeniz’e Aygır İmam.  
Sayarım hatırını, hem de seni incitmem,  
Korkarım taş atamam ben kerize Aygır İmam. (Kolaylı, 1994: 135)

Okur, eski bir medreseli olmasına rağmen medrese kafasına olabildiğince düşman olan (Özdeş vd., 2015: 107) Neyzen Tevfik’in yukarıdaki dizelerini otururken burada kullandığı ifadelerin tersini düşünmek durumundadır. Çünkü şiirde kendi varlığını Akdeniz’e atmayı, Aygır İmam’ın hatırını sayıp onu incitmemeyi ifade eden şair, gerçekte ona karşı kalbinde kötülük taşır, hatırını saymaz ve fırsatını bulursa taşlamak (Burada ‘taş atmak’ eylemi gerçek ve mecazî olarak düşünülebilir ki bu kinayeli söyleyiş bile başlı başına ironiktir.) niyetindedir. Tüm bu söylenenler ışığında bu iğneleyici ifadeler, söylemle kastın zıtlığına dayanan bir eleştiri yöntemi olan sözlü ironi ile ilişkilendirilebilir.

Neyzen Tevfik, İstanbul’da yaşanan su sıkıntısını eleştirmek için yazdığı bir “Kıt’a”sında da benzer ironik anlatımı tercih eder. Şair, yöneticilerin yaz aylarında susuzluktan kıvranan halkın yaşadığı su problemini gidermedeki beceriksizliğine “*Belediye kapısında dökülen yüz suyunu*” toplayarak çözme önerisi getirir. Şairin kurumları ve idarecileri doğrudan eleştirmek yerine imleyerek yermesi sözlü ironi ile açıklanabilecek bir tavidir:



Sıkboğaz etti yine halkı susuzluk derdi,  
Biliriz yaz aylarının şehri bunaltan huyunu.  
Boğar İstanbul'u toplarsa eğer valimiz,  
Belediye kapısında dökülen yüz suyunu! (Kolaylı, 1994: 163)

Satirik şiirin ünlü temsilcisi Neyzen Tevfik, yaşamı boyunca tutulduğu hastalıklar ve geçirdiği alkol krizleri nedeniyle sık sık hastaneye kaldırılır. 1933 yılında yakalandığı sirozun tedavisi sırasında geçirdiği bir mide rahatsızlığının ardından Belediye Bütçe Encümeni Başkanı Avni Yağız tarafından hastaneye yatırılır. Haseki Hastanesi'nde tedavisini yapan doktorların ilgisinden memnun kalan şair bunun üzerine "Hekimlere Naz" adlı bir şiir kaleme alır. Şiirde başta Hasan Vasıf Bey olmak üzere kendisiyle ilgilenen diğer doktorlara naz yapar (Sarı, 2010: 197-198). Yer yer mizahtan da yararlanan şiirin geneline yayılan söylem tarzı, ironiktir:

Bir hazâkatedeyim mîdemi tıp tepti benim,  
Kırk katır tepse yıkılmazdı şu âciz bedenim.  
Kapladı her yanımı sancı, elem, ağrı, bere,  
Bir mezar oldu cihân, sanki etibba haşere!  
Hastahane sanarak çok yere girdim çıktım,  
İbret aldım oralardan ve canımdan bıktım. (Kolaylı, 1994: 174)

Neyzen Tevfik, hastalığından duyduğu elemi, hastane ortamını ve süreci eleştirirken ironik ifadeler kullanır. Tıbbın verdiği acıyı kırk katırın tepmesiyle bile veremeyeceğini, çünkü tedavi sürecinin çok ağrılı geçtiğini belirten şaire göre dünya bir mezardır. Kendisini cesede, doktorları da böceklere benzeten Neyzen, iyileşebilmek umuduyla birçok kez hastaneye gittiğini fakat bunların hiçbirinde derdine derman bulmadığını, ama yine de bu durumdan ibret aldığını ifade eder. Şairin bu sanatsal tenkit tercihi, sözlü ironi ile bağdaşır.

Dünyanın faniliği ve ömür denilen kısa sürecin hızla tüketilişine gönderme yapılan bir başka "Kıt'a"sında ise Neyzen Tevfik, cennete girmenin kolay olmadığını vurgularken özeleştirir. Eleştirisini doğrudan yapmayan Neyzen, ihtar özelliği taşıyan şiirinde duygularını "*dizgini cambaz elinde olmak, ancak kapısından bakabildiği cenneti at pazarı sanmak*" gibi sanatsal duyularla ifade eder. Bu dilsel tercih, aşağıdaki dördünlüğü sözlü ironi bağlamına çeker:

Gözünü aç daha meydan var iken,  
Dizginin cambaz elinde Neyzen!  
Girmedim ya kapısından baktım,  
Cenneti at pazarı sandım ben. (Kolaylı, 1994: 217)

Derbeder bir hayat süren Neyzen Tefik'in ömrü hastalıklarla geçer. Kimi zaman zihnî buhranlar yaşayan şair, yaşam tarzı ve alkol bağımlılığında ötürü bedenine de zarar verir. Düzenle kavgalı olan şair, hayata eleştirel bakar. Aşağıdaki "Kıt'a", ironik göndermeleriyle şairin içinde bulunduğu psikolojiyi göstermesi bakımından kayda değerdir:

Hekimin hikmetine kim karışırsa ezilir,  
Sekiz on tek rakı mişravımı menfur etti  
Her şeyi görme diye bak, beni ahkâm-ı zaman  
Gözümün tekini yummağa mecbur etti. (Kolaylı, 1994: 219)

Doktor Rahmi Duman tarafından rivayet edilen mizahi unsurlarla bezeli bu dörtlüğün yazılış öyküsü, şiirin altına düşülen dipnotta şöyle geçer:

"1934 senesi Haziran'ında bir gün iki sivil polis komiserinin muhafazası altında Bakırköy Müessesine getirildi, ayakta duracak halde değildi, burnunun üzeri eli yaralanmıştı. Kan sızıyordu, sol gözü mosmor bir çürükle çevrilmişti. Göz kapakları şişmiş ve gözünü kapamıştı. Ertesi gün kendine geldi, bir gün evvel çektiğimiz olduğumuz şu resmin arkasına bir sene önceki muhaveremizi hatırlatan ve bir gün evvelki sergüzeştini anlatan şu satırları yazıp bana hediye etti. Neyzen o sene aylarca bizde kaldı..."(Kolaylı, 1994: 219).

Gerçek bir olaydan mülhem şiirde şair, bir gözünün görmemesini, zamanın yozlaşan değerlerini görmemek için Allah tarafından dilendiğine bağlar. Sözlü ironi teorisini örnekleyen bu sanatsal/fiktif gerekçe, bozulan toplumsal yapıya eleştirel bir göndermedir.

### 3.1.1.5. Halil Nihat Boztepe

Cumhuriyet'in ilk yıllarında ilan edilen çoğu devrime tanıklık eden Halil Nihat Boztepe (1882-1949), döneminin birçok meselesine, adından çok söz ettiren *Ayine-i Devrân* adlı eserindeki ironik şiirleriyle temas eder. Onlardan bir tanesi de "Naat-ı Şerif" adlı manzumesine konu edilen kılık kıyafet devrimidir. Bu devrimin kimi uygulamalarına karşı tepkisini ironik bir şekilde dile getirir. Burada sarık yerine püsküllü fes takılmasının

bir zorunluluk olmasını eleştirir. Fesin tepesindeki “püskül”ün çağdaşlaşmanın (“terakki”nin) ölçütü olarak görülmesini sözlü ironi ile yerer:

Ser-i millette püskül en büyük hasm-ı terakkidir

Bugün meydana çıkmıştır hakikat yâ Resûlallâh (Boztepe, 1924: 6)

Sözlü ironi bağlamında kaleme alınan “Naat-ı Şerif” adlı şiirin aşağıdaki bölümünde Halil Nihat, Cumhuriyet rejimine muhalif olmamakla birlikte Falih Rıfkı’nın kimi fikirlerine katılmadığını ve bundan çekindiğini dile getirir:

Demâdem korkarım ben hasm-ı Cumhûriyyet olmaktan

Şu Fâlih durmayıp saçtıkça hikmet yâ Resûlallâh (Boztepe, 1924: 6)

Halil Nihat, Mustafa Kemal Atatürk’e ithafen kaleme aldığı “Kaside-i Vatan” adlı manzumede Atatürk’ün Kurtuluş Savaşı sürecinde göstermiş olduğu gayretten övgüyle bahseder. Uzun şiirin bazı yerlerinde, özellikle düşmanlardan söz edilen bölümlerde, ise iğneleyici, alaylı ve eleştirel ifadeler yer verilir. Aşağıdaki beyit, bu perspektifle vücuda getirilmiştir. Şiirin bu bölümü, vatanın kurtarılmasına büyük katkısı olan Kuvayı Millîyecilere “Bunlar eşkiyadır” diyen İngiliz Hariciye Nazırı Lord Curzon’a ithafen yazılır (Khaleel, 2019: 28). İngilizlere en güzel cevabın, onların ülkeden def edilerek verilmesinin alaylı bir şekilde ima edildiği dizeler şu şekildedir:

Akıbet haddini bildirdi Lord Corc’a dahi

İngilizlerdi diyen zâtına zorbâ-yı vatan (Boztepe, 1924: 15)

Aynı şiire, Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerinde yönetimde etkili olmuş Talat, Cemal ve Enver paşaların da konu edinildiği görülür. 1913 senesinde Bâb-ı Ali Baskını ile iktidara gelen bu üç paşa, Osmanlının Birinci Dünya Savaşı’na Almanların yanında savaşa girmesine ve nihayetinde mağlup cenahta yer almasına sebep olur. Aşağıdaki dizelerde Halil Nihat, Osmanlı devletinin on yılında yönetici olan Talat ve Cemal Paşaları ve onların destekçilerini ironik şekilde yerer:

Gerçi Talat’la Cemâl eylediler terk-i hayat

Diyemem Enver’e hâlâ müteveffâ-yı vatan

Def olup gitti vatandan giyerek şapkasını

On yıl evvel yetişen bir sürü rüsvâ-yı vatan (Boztepe, 1924: 17)

Her konuda bir fikri bulunduğunu ve bunu dile getirmekte de pervasız olduğunu düşünen şair, bu durumu edindiği eğitime borçlu olduğunu düşünür. Ancak kendisi gibi

düşünmeyenler de vardır. Zira onlar okumanın gereksizliğine inanır. Meclis gibi önemli bir yerde görev alan vekillerin böyle düşünmesini eleştiren şair, şu dizelerle bu zihniyetin eleştirisini yapar:

Pek sükût eyleyemem hakkı kelâmım vardır  
Söylerim her sözü yok bende de pervâ-yı vatan

Okuyup yazma ne lâzım dedi mecliste biri  
İşitip ben de dedim vâ-yı vatan vâ-yı vatan

Mekteb ü medreseden geldi zarar millete hâ  
Duymak istersen eğer al sana zırvâ-yı vatan (Boztepe, 1924: 18)

Ülkeye zararın mektep ve medreseden geldiğini savunanları “zırva”cı olarak gören Halil Nihat, okumanın önemini altını yukarıdaki ironiyle çizer.

Halil Nihat, *Kaside-i Vatan*’da uzun süren savaşıardan yeni çıkmış bir milletin yorgun ve yoksul düşmüş halkının sosyo-ekonomik problemlerine de ironiyle temas eder:

En büyük nimet imiş kadri bilinmezdi meğer  
Acaba kaç kişi yer evde fasulyâ-yı vatan

Ne kadar âileler var ki sokaklarda yatar  
Çâresiz oldu bu derd ü gam-ı süknâ-yı vatan (Boztepe, 1924: 20)

Çok az sayıdaki insanın önüne doğru düzgün yemek gelebilmesini “kaç kişi yer evde fasulye” sözleriyle ima eden şair, memleket insanının büyük çoğunluğunun “sokaklarda yattığını” “çaresiz” ve “dertli” olduğunu belirtir. Aynı ekonomik sorunları, şiirin devamında geçen “Muharrem ayında bile aşure pişmeyen haneler”, “halkın yarısının aç susuz ölüp gitmesi” gibi imalı duyularla vurgular:

Yılda bir kerre gelir mâh-ı Muharremde yine  
Pişemez hânede bir türlü aşûrâ-yı vatan

Aç susuz terk-i hayât eyledi halkın nısfı  
Memleket oldu bugün belde-i mevtâ-yı vatan (Boztepe, 1924: 21)

Cumhuriyet’le birlikte sosyal alanda birçok düzenleme yapılır. Onlardan birisi de evlilikle ilgili düzenlemedir. 1926’da yasalaşan Medenî Kanun’la yeni Türk devletinin aile kurumunun ve evliliklerinin kuralları belirlenmiş olur. Kanunla evliliğe yasal bir boyut kazandırılması girişimine karşı çıkanlar olur, onlardan biri Halil Nihat’tır. Şair, *Kaside-i*

*Vatan*'ın, bu kanunun yasalaşma sürecinin ele alındığı bölümlerinde, kanunla evlenme düşüncesine karşı oluşunu ironik şekilde dile getirir:

Ne demek adamı kânûn ile evlendirmek  
Gerçi lâzımsa da her adama Havvâ-yı vatan

Eğer eylerse bu kânûnu hükûmet tatbîk  
Çıkacak zâhire anîn ile hünsâ-yı vatan (Boztepe, 1924: 23)

*Kaside-i Vatan*'da Halil Nihat, Atatürk'ün yakın çevresinde bulunan birçok kişinin samimiyetten yoksunluğunu da eleştirir. Onları Atatürk'e ve vatana karşı samimiyetsiz, "takla"cular olarak niteler:

Sen ne dersin o olur her söze aldırma pâşâm  
Var huzurunda atan bir nice takla-yı vatan (Boztepe, 1924: 24)

Lozan Barış Konferansı'na giderken yoldan geri dönmek zorunda kalan şair, aynı şiirde bu durumu şu sözlerle ifade eder:

Şunu bilsem ki ne iş görmeğe gitmiş Lozan'a  
Katılıp heyete bir haylice çolpâ-yı vatan

Dâhil-i heyet olup ben de binerken trene  
Sonra birdenbire kaldım yine yaya-yı vatan (Boztepe, 1924: 30)

Burada şairin eleştirisini mizahi olanaklarla sunması ironi ile açıklanabilir. Zira ironi tam da böyle bir *şey*'dir: Söyler görünür, söylemez; söylemez görünür, söyler. Komik görünür, aslında ciddi bir duruma vurgu yapar. Kimi zaman da yukarıdaki şiirin ikinci beytindeki gibi içlenen ciddi bir olaya gülünç gönderme yapar. Tüm bu söylenenler toparlandığında bu beyitleri ironik kılan durumların şunlar olduğu söylenebilir:

- 1) Şaire göre Lozan'a giden heyet sorunlu yapılandırılmıştır.
- 2) Halil Nihat bu heyetin görüşme için yetkin olmadığını düşünür.
- 3) Şair, kendisini Lozan Konferansı'na asıl gitmesi gereken kişilerden biri olarak görünürken götürülmemesini bir hata olarak görür.

- 4) Şaire göre kendisinin heyetten son anda çıkarılması doğru değildir.

Yukarıda saptanan yargılara bakıldığında söz konusu dizelerin göndergelerinin eleştiri içerikli olduğu görülür. İşte eleştirinin '*başkaca*' yapıldığı, yani kimi zaman espriyle kimi zaman nükteyle ve bazen de metaforla ifade edildiği bu tarz söylemler ironiktir; ironinin *sözlü* olanıdır.

*Kaside-i Vatan*'da sanat camiası da Halil Nihat'ın eleştirel oklarının muhatabı olur. Burada Boztepe, kendisini şair olarak niteleyen çok sayıda sanatçının aslında yetenek yoksunu oluşlarına gönderme yapar:

Öyle şâirleri gördüm ki vatan mülkünde  
Şâirim der de değil vâkıf-ı imlâ-yı vatan

Söylemek istese bir söz dili dönmez de yine

Zanneder kendini tûtî-i şeker-hây-ı vatan (Boztepe, 1924: 33)

Henüz yazmayı bile bilmeyenlerin şairlik taslamalarına, iki sözü bir araya getiremeyişlerine tepkisini bu sözlerle dile getiren Halil Nihat, bu kişileri şeker çiğneyen papağana (tûtî-i şeker-hây) benzetir. Bu gruptaki sanatçı geçinenlerin henüz yolun başında olduklarını düşünen şair, onlara ders verme niyetindedir. Kendisini öğretmen, karşısındaki sanatçı topluluğunu öğrenci olarak gören Halil Nihat, öğretmeye “elifbâ”dan başlanması gerektiğini düşünür. Ancak şairin bu yaklaşımı da ironiktir çünkü öğretmeye alfabeden başlamayı düşündüğü kitle “şuara” olarak bilinen kişilerdir:

Saf saf olsun da benim karşıma geçsin şuarâ

Diz çöküp almak için ders-i elifbâ-yı vatan (Boztepe, 1924: 33)

*Kaside-i Vatan*'da edebiyat çevresinden bazı isimlerin düşünceleri/ideolojileri de ironik merceğe takılır. Onlardan birisi de Ziya Gökalp ve savunduğu mefkuredir:

Kızılelma'yı uzaklarda arar Gökalp beğ

Bana sorsan o yanaktır kızıl elma-yı vatan (Boztepe, 1924: 34)

“Kızılelma” Türk mitolojisinde yaklaştıkça uzaklaşılan, uzaklaştıkça cazibesi ve kıymeti artan düşsel bir ülküdür. Her çağda bu ülkü, çoğu Türk kavmi ve devletince kendisine göre düzenlenmiş/yorumlanmıştır. Yıkılmakta olan Osmanlı'yı tekrar diriltmek için Ziya Gökalp'in de bir “Kızılelma” ülküsü vardır, o da tüm dünyadaki Türklerin tek bayrak altında Turan ülkesinde biraraya gelmesini ister. Bu fikrini *Kızılelma* adlı şiirinde açıkça dile getirir. Halil Nihat, mizahla süslediği bu beyitle asla gerçekleşmeyeceğini düşündüğü Ziya Gökalp'in kendisinin de “*ütopya*” olarak gördüğü bu ülküsünü alaya alır. Zira ona göre “Kızılelma”, Ziya Gökalp'in “kırmızı yanak”ından başka bir şey değildir.

Halil Nihat, değişen yeni yönetim şekliyle ortaya çıkan aksaklıklara temas ettiği “Cumhuriyetnâme”nin bir bölümünde sözü Celal Sâhir Erozan'a getirir. Siyasîlerden yardım olarak ticarete atılan Celal Sâhir'e çeşitli yönlerden gönderme yapar. Zira şaire

göre o, siyaset erbabından yardım aldığı için diyet borcunu ödeyebilmek adına onlara yaranmaya çalışır. Celal Sâhir'in bu çabalarından birisi de başına "kalpak" takmaktır.

Koyamam Sâhir-i tâcir gibi kalpak başıma

Böyle bir başta gerek miğfer-i cumhuriyet (Boztepe, 1924: 45)

1924 yılında kaleme aldığı ve günümüz Türkçesinde 'gözlemler' manasına gelen "İntibaât" adlı şiirinde Halil Nihat Boztepe, meclisin işleyişine gönderme yapar. Halkın mücadele etmek zorunda olduğu ciddi problemlerin önemsiz gibi yansıtıldığı bu şiirde ayrıca bir sözlü ironi türü olan *yeri amaçlı övgü ironisinin* yapıldığı da görülür:

Ne ehemmiyeti var bütçe açık olsa dahi

Kapatır milletimiz say ederek mûr gibi

Yaşasın Türkiye'nin meclis-i mebûsânı

Sayesinde vatanın dört başı mamûr gibi (Boztepe, 1924: 48)

Yukarıdaki dizlerde şair, devletin bütçede açık vermesinin aslında önemsiz olduğunu dile getir. Bunun sebebi olarak nasıl olsa "*karıncalar gibi çalışan milletin bu açığı kapatacağını*" belirtir. Şiirin devamında ise savaşımlardan çıkan ve her yönüyle imara muhtaç yurttan hiçbir sorun görmeyen meclisin halktan kopuk mebuslarını kutlar. Ancak şairin kastı, şiirde söylenen/görünen/sunulan şey değildir; bunların tam tersidir. Çünkü bu dizelerde, asıl amacı millete vekâlet etmek olan mebusların yurdun mevcut sorunlu ahvalini tozpembe görmelerinin eleştirisi söz konusudur. Bu önemli tepkisel mesajın imalı bir şekilde sunumu, akla sözlü ironiyi getirir. Nitekim şiirde aslında okurun söylenenlerin tam tersini alımlaması amaçlanır.

Aynı manzumenin sonraki dizelerinde, sözü bürokratların meclis oylamalarında ortaya koydukları davranışlara getiren Halil Nihat, onları ironik olanaklarla yerer. Tek parti meclisinde farklı düşünen bireylere, aykırı fikirlere saygı göstermeyen milletvekillerinin hem bu tutumunu hem de özgür iradeleri ile karar alamamalarını eleştirir:

Kimi müstenkif olur kimi olur nâ-mevcût

Zahiren hatır-ı âlîleri meksûr gibi

Gizliden gizliye muvâfıkları alkışlarlar

Her muhâlif görünür düşman-ı menfûr gibi (Boztepe, 1924: 49)

İstiklal Mahkemesi üyesi olan ve birçok karara imza Kılıç Ali, Halil Nihat'ın şiirlerinde sıklıkla gönderme yaptığı isimlerin başında gelir. Bu isim, şairin meclis

gözlemlerini ironik süzgeçten geçirdiği bir manzume olan *İntibaât*'ta yine hedeftedir. Çünkü “*Asıl ismi Süleyman Asaf Emrullah olan Kılıç Ali, demokratik davranış geleneklerinin dışına çıkan hâl ve hareketleriyle mizah dünyasına konu olmuştur*” (Öksüz, 2015: 142). İşte Halil Nihat, otoriter bir geçmişi olan Kılıç Ali'nin kimi davranışlarını yer yer ironik bir üslûpla eleştirir:

Bir Ali var ki meram etse kılıçtan geçirir

Dizip etrafa muhabirleri tabur gibi (Boztepe, 1924: 50).

Kılıç Ali'ye gönderme yapılan bu dizelerde, onun gazetecileri “kılıçtan geçirme” erkine sahip olduğu dile getirilir. Mizahla sentezlenen bu iki dizede, nihai olarak güldürmekten ziyade bahse konu şahsı tavırlarından ötürü eleştirmeyi hedeflediğinden şiirin bu kısmını, mizahla yerine ironiyle ilişkilendirmek daha doğru olur. Aynı zamanda ironi ve mizahın iç içe geçtiği bu dizeler, bir metni ironi ve mizah bağlamında kategorize ederken nelere dikkat edileceğini göstermesi açısından kayda değerdir.

Aynı şiirde Halil Nihat, Cumhuriyet'in ilk yıllarında basın üzerinde kurulan baskıya da temas eder. Şiirin aşağıya alınan bölümünde şair, Tahrîr-i Sükûn Kanunu'nun (4 Mart 1925) uygulanma biçimini eleştirir. Basın üzerinde tahakküm kuran kimi devlet yetkililerin keyfi bulduğu uygulamalarına şu dizelerde gönderme yapar:

İşe gelmezse eğer men ederiz her yazıyı

Bu da bir kaide-i diğer-i cumhûr gibi

Sansür icat ederiz keyfimiz isterse eğer

Kurulup koltuğa şebender-i mesfûr gibi (Boztepe, 1924: 50)

Bazı devlet yöneticilerinin, “keyfi” bir şekilde “işine gelmezse” eğer bu yazıları “sansür”lemesini eleştiren Halil Nihat'ın ironik okları, şiirin devamında ismi anılmayan bir devlet yetkilisine yönelir. Şiirde “şebender-i mesfûr” ifadesiyle anılan kişi ile kimin kastedildiği belli değildir; sadece yaptığı iş bellidir, şahıs bir konsolostur. Dönem göz önüne alındığında, Halil Nihat'ın, o tarihlerde İçişleri Bakanı olarak görev yapan Ahmet Ferit Tek'in kendi yetkisiyle Refik Halit Karay'ın anılarının *Akşam* gazetesinde yayımlanmasını yasaklaması ima edilmiş olabilir (Öksüz, 2015: 276). Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki uygulamalarla basın üzerinde yaratılan atmosferi anlama adına Mert Öksüz'ün *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri'nde Hiciv (1923-1960)* adlı doktora çalışmasında anlattıklarına kısaca bakmak faydalı olacaktır:



“Cumhuriyet döneminde devletin basın üzerindeki belirgin ilk kontrolü Takrir-i Sükûn Kanunu’nun uygulanması ile başlamıştır. Buna göre 6 Mart 1925 tarihinde İstanbul’da çıkmakta olan *Tevhid-i Efkâr*, *İstiklâl*, *Son Telgraf*, *Aydınlık*, *Orak Çekiç* ve *Sebilürreşat* adlı gazete ve dergiler kapatılmıştır. Bu kararın bir gün sonrasında da olağanüstü koşullar sebebiyle tüm yürütme organının tek yöneticisi konumundaki Cumhurbaşkanı, Cumhuriyet’e karşı yapılan yayınların şiddetle kovuşturulup önleneceğini duyurmuştur. Duyurudan bir ay sonra Hüseyin Cahit Yalçın’ın *Tanîn*’i kapanmıştır. 11 Ağustos 1925’te de Ahmet Emin Yalman’ın *Vatan* gazetesi kapatılmıştır. Bu kapatmalar bazı yerel gazeteleri de kapsamış ve bu süreçte bazı gazeteciler tutuklanıp İstiklâl Mahkemeleri’nde yargılanmışlardır”(2015: 276).

İstiklâl Mahkemeleri, Kurtuluş Savaşı sürecinde mücadeleyi akamete uğratanları, Cumhuriyet’e ve devrimlere karşı isyan edenleri, devletin kanun ve kurallarına karşı gelenleri yargılamak için kurulan mahkemeler silsilesidir. Ancak dönem şiirlerinde bu mahkemelerin kimi uygulamaları zaman zaman eleştirildiği görülür.

“Şakşakçı ve Fırıldakçı Başılara” adlı şiirinde Halil Nihat, ekonomik anlamda sıkıntı çekmesine rağmen ilkelerinden taviz vermeyeceğini dile getirir. Şair, aşağıdaki dizelerde, olmak istemediği şey’leri ironik bir şekilde eleştirir. Ona göre bir devlet dairesinde “evrakçı”lık yapmak, “yardakçılık”tan ve “taklacılık”tan evladır. Zira kötü işe iyi demek, yanlış alkışlamak doğru değildir ve tepki gösterilmesi gereken bir durumdur:

Cüzdânım boşsa da ismim yine evrâkçı başı

Fıtratım hiç gelemes olmağa yardakçı başı

Farkı yok çünkü ha yardakçı ha taklakçı başı (Boztepe, 1924: 52)

Daha önce Cumhuriyetnâme adlı manzumesinde milletvekilliği sayesinde Ankara çevresinde çıkar elde edenleri “*Başlayıp alkışa şakşakçı fırıldakçıbaşı / Görünür âleme gayretver-i cumhuriyyet*” (Boztepe, 1924: 44) dizeleri ile eleştiren Halil Nihat, *Şakşakçı ve Fırıldakçı Başılara*’da da aynı menfaat grubuna “şakşakçılık” ve “fırıldakçılık” göndermesi yapar. Şairin şakşakçılıkla imlediği, çıkarları uğruna yanlış doğru diyenler; fırıldakçılıkla ima ettiği de yine aynı amaç için hakka değil de güce göre konumunu değiştirenlerdir:

Devre uysam olurum devlete şakşakçı başı

Sâde şakşakçı değil hem de fırıldakçı başı (Boztepe, 1924: 53)

“Lord Curzon’a” başlıklı manzume, Lozan Barış Antlaşması’nda masada Türkiye’nin karşısında olan İngiltere’yi temsilen katılan İngiliz Dışişleri Bakanı Lord Curzon’u tavırlarından ötürü eleştirmek için 4 Aralık 1923’te Halil Nihat tarafından kaleme alınır. Özellikle petrol açısından zengin olan Musul’a gözünü diken İngilizlerin ısrarcı tavırlarına karşı şairin tepkisi ironiktir:

Musul öz mülkümüzdür vermeziz âteşli laf etme

Yakar dünyayı petrol şulesinden ihtirâz eyle

Yeter artık girîbânından el çek Türk’ün ey zâlim

Bütün dünyayı istersen sıkıştır sıkboğaz eyle

Musul öz mülkümüzdür vermeziz ateşli laf etme

Yakar dünyayı petrol şulesinden ihtirâz eyle

Ne iştir rûz u şeb kalmak kilisâ-yı inat içre

Müselmân ol biraz camide gel meyl-i namaz eyle (Boztepe, 1924: 61)

Sanayileşmeyle birlikte önemi artan bir yeraltı kaynağı olan “petrol”ün o zaman için vatan toprağı olan Musul’da bolca bulunur. Bu yüzden Türkiye’nin elinden İngilizlerce alınmak ister. Yukarıdaki dizelerde bir taraftan Musul’un özel konumuna atıf yapılırken diğer yandan onun Türklerden koparılmak istenişi eleştirilir. Curzon’un Musul’u istemedeki inatçı tutumuna şair, “*Gece gündüz kilisede kalmak ne iştir, gel Müslüman ol da camide biraz namaz kıl.*” anlamına gelen dizelerle gönderme yapar.

Halil Nihat Boztepe’nin Lozan görüşmeleri çerçevesinde kaleme alınan ve ironi bağlamında değerlendirilebilecek manzumelerinden birisi de “Madam Bompar’a”<sup>9</sup> adını taşımaktadır. Bu manzumede şair, bir Fransız delegesinin eşi olan Madam Bompar’ın görüşmeleri sabote eden küstah açıklamalarını eleştirir:

Pek öyle binme küplere hiddetle şer madam

Top atsalar da çünkü işitmez benim paşam

Kırsan bırakmayıp Lozan’ın evlerinde cam

Göstermek istesen bize dehşetli bir dram (Boztepe, 1924: 64)

<sup>9</sup> “Madam Bompar, Lozan Konferansı’nda Fransız murahhası olan zevciyle Türk murahhaslarının uyuşmak istemediklerini ve zevcinin bir daha avdet etmemek üzere Lozan’ı terk edeceğini ve yerine bir asker gelerek Türkleri yola getireceğini hiddet ve infîal ile söylemiş ve Lozan’ı yaygaraya vermişti”(Boztepe, 1924: 64).

Yukarıdaki dizelerde Boztepe, “Madam”a Kurtuluş Savaşı’nın galibi olan bir milletin devlet yetkililerine haddini bilerek davranması tavsiyesinde bulunur. Eleştirel ve imalı dizelerde şiire konu şahsa “şer madam” yakıştırmasını yapar. Türk tarafının haklı davasından vazgeçmeyeceğini de “Top atsalar da çünkü işitmez paşam” sözleriyle ifade eder. Ancak bu söylem, aynı zamanda Lozan için kurulan Türk delegasyonundaki İsmet Paşa’nın işitme problemini de akla getirir. Bu yönüyle şairin burada tevriyeli söyleyişle bir kişinin kusuru (engeli) üzerinden komiği doğuran *uyumsuzluk kaynaklı mizahı* da örneklediği düşünülebilir. Ancak bu söylemin başat niyetinin “Lozan’ın camlarını kırmaya” yeltenen Madam Bompar’ın bir kadına yakışmayacak hallerini tasvir ve tenkit etmektir. Bu yüzden şiirin bu bölümünü ironiyle ilişkilendirmek gerekir. Şairin mizahî açıdan yoğun anlamlar içeren böyle bir dizeyi oluşturması da ayrıca bir başarı sayılabilir.

Aynı şiiri, Enderunlu Vasıf’tan yaptığı bir alıntı ile bitiren Halil Nihat, Madam Bompar’ın kadına yakışmayan tavırlarına burada da ironik gönderme yapar:

Artık kocanla evde otur ol kom il fofem<sup>10</sup>

“Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol” (Boztepe, 1924: 64)

“Hikâye-i Murahhas” adını taşıyan manzume, Halil Nihat Boztepe tarafından kaleme alınmış ve Lozan görüşmelerini takip etmek için oraya giden gazetecilerden *Tanin*’in sahibi *Hüseyin Cahit Yalçın*’ı konu edinen bir mesnevidir. Manzume, Hüseyin Cahit’in asıl konu olan “görüşmelere” odaklanmak yerine yaptığı haberlerde diğer Türk gazetecilerin zafiyetlerine yer vermesine öfkelenen Halil Nihat’ın, Hüseyin Cahit’e uyarısı olarak görülebilir.

Ol bülbül-i gülşen-i cerâid

Fisâl-i zamâne yani Câhid

Gülbün üzerinde dem çekende

Derdin güle söyleyip dökende

Etmiş bu zemînde boş boğazlığ

Gammazlığ u zebân-dırâzlığ

Kim şehr-i Lozan'da şanlı bir zât

Ammâ başı çok dumanlı bir zât (Boztepe, 1924: 65)

---

<sup>10</sup> Comme il faut femme rabbitalı kadın yani kadın kadıncık.

Hüseyin Cahit Yalçın, gazeteci olarak Lozan görüşmelerini takip etmek için Paris'teyken meslektaşlarını gül bahçelerinde alkol almakla itham eder (Gülbün üzerinde dem çekende). Ama durum böyle değildir. Zira Boztepe'ye göre aslında Hüseyin Cahit bu ithamı icra eder. Şair, Hüseyin Cahit'in, gazetecilerin “dem çekme”sini “gammaz”lamasını “boşboğazlık” etmek olarak niteler. Bu eleştirisini, şiirin devamında onun için kullandığı “başı dumanlı zat”, “dem çekti lokanta âleminde”, “Viski çekerek cıvıklık etti”, “Rüsvâyılığı kemâle yetti” gibi adrese teslim alaylı ifadelerle de sürdürür:

Sulhun heyecanlı bir deminde

Dem çekti lokanta âleminde

Bir yerde bulunmayıp karârı

Meyhânede geçti rûzgârı

Viski çekerek cıvıklık etti

Rüsvâyılığı kemâle yetti (Boztepe, 1924: 65)

Şiirin son bölümlerinde eleştirinin dozunu yükselten Halil Nihat, Hüseyin Cahit'i âlem nazarında “ahmak” olmakla itham eder. Şiirin eleştirel çizgisi, bu galiz ifadeyle ‘saldırı’ boyutuna evrilir. Dolayısıyla şiirin bu bölümünü mizah ya da ironi ile bağdaştırmak mümkün değildir. Çünkü daha sert ve açık bir eleştirel söylemin varlığı aşîkârdır. Burada satirik açıdan mecaza dayalı herhangi bir anlam çağrışımı, ikircikli anlatım, mecazlı söyleyiş, dolaylı ifade, örtülü mana, sözün tersini kastetme gibi estetik eleştiri yoktur. Dolayısıyla hicivle ironinin arasındaki çizgiyi göstermesi bakımından aşâğıdaki beyitlere bakmak doğru bir yaklaşım olacaktır:

Cahit! Ne bu hiddetin bu cevrin

Kâhyası mısın nesin bu devrin

İsnat-ı hata şiarın olmuş

Tenkit yegâne kârın olmuş

Dünyada işin gücün sataşmak

Âlem nazarında olmuş ahmak (Boztepe, 1924: 67)

Sosyoekonomik açıdan güzel bir yere gelebilmenin ancak devleti yönetenlerle kurulabilecek iyi ilişkilerle mümkünlüğünün eleştirisinin yapıldığı “Açıkta Kalan Bir Memûr Lisaniyla” adlı manzumeyi Halil Nihat, 21 Şubat 1923'te kaleme alır. Adalet kavramının irdelendiği şiirde, bir işte, özellikle devlet kadrolarında, liyakat yerine iltimasa

itibar edilmesi şiirin omurgasını oluşturur. Bu omurganın ironik hedefe konumlandırılan kahramanları, kişisel bağlantıları ile makam mevki elde eden çıkarıcılar ve onlara yol veren siyasetçilerdir. Milletvekili makamı özelinde siyaset mekanizmasının, adalet kavramının, menfaat çevrelerinin imayla eleştirisinin yapıldığı şiirde Halil Nihat, vekil olamamayı “zelil” bir durum olarak görür. Şiir, hem liyakatsizlerin iltimasla vekil olmalarına yol veren bu düzene/sisteme hem de Halil Nihat’ın mebus olamamasına tepki niteliği taşır.

Oldum evlâd u iyâlîmle bugün hor u zelîl  
Çıkıyor karşıma rüyâda da dâyinle kefil  
Yol bulup vakt ü zamânıyla giden oldu vekîl  
Âh vaktiyle niçin gitmemişim Ankara’ya (Boztepe, 1924: 74)

Halil Nihat, aynı şiirin aşağıdaki dörtlüğünde ise eğitimsiz insanların kolayca milletvekili olmasını eleştirir. Cehaletin bile makul karşılanmasına dokundurma yapar:

Aldanıp eylemişim boş yere tahsil-i ulûm  
Meclis azasına sorsan buna hiç yoktu lüzum  
Akıbet işte bugün oldu hakikat malûm?...  
Ah vaktiyle niçin gitmemişim Ankara’ya (Boztepe, 1924: 75)

Şair, “Keyfim” adlı manzumesine memleketin içinde bulunduğu ahvali düşünmekten geceleri uyuyamadığını ifade eden imalı dizelerle başladıktan sonra şu ironik beyitlerle devam eder:

Ben de râhat yüzü görsem şu fenâ dünyâda  
Şöyle yan gelse bulup kendine minder keyfim  
Gelse keyfim de desem keyf ile gel keyfim gel  
Sanki cânan ile çekmiş gibi sâğar keyfim (Boztepe, 1924: 81)

Dünyada rahat yüzü göremediğini iddia eden şair, böyle bir yaşama teşnedir. Nitekim şiirdeki ifadesiyle Halil Nihat, kendine minder bulup “yan gelen bir keyfi” arzular. Arzuladığını yaşayamayan şairin vurgulamak istediği husus ise içinde bulunduğu sorunlu durumdur. Zira o, hoşnut olmadığı bu yaşama tepkilidir. Söylem katmanından anlam katmanına ulaşıldığında şairin vermek istediği mesajın ironik olduğu görülür.

Farklı konulara değindiği *Keyfim*’de Halil Nihat, ülkesini çok sevmesine karşın -ki şiirde onun için gerektiğinde savaşıp ölmeyi bile göze alabileceğini belirtir- askerlik mesleğini çok sevmediğini ironik olarak ifade eder:

Vatanın uğruna cân vermeği istersem de  
İstemez olmayı bir gün bile asker keyfim (Boztepe, 1924: 82)

Bu beyit anlamsal açıdan ikircikli alımlamaya gebedir. Zira şairin kastı ile okurun anlamlandırması aynı olmayabilir. Birincil anlam, şair her ne kadar vatan uğruna can vermeyi dilese de askerlik mesleğine karşı olumsuz bakar. İkincil anlam ise bu beytin tamamının ters okunmayla ortaya çıkan ironik göndermedir. O da aslında şairin ölümden korktuğu için asker olmayı istememesidir. Ancak bu beyit için söylenebilecek tek şey vardır. O da neresinden bakılırsa bakılsın bu ikircikli anlamı sayesinde beytin sözlü ironi perspektifiyle kaleme alınmış oluşudur.

Halil Nihat, daha önce Ziya Gökalp tarafından çıkarılan ve 1918’de kapanan, 1923’te ise Falih Rıfkı tarafından tekrar yayımlanan *Yeni Mecmua* adlı dergideki şiirleri pek beğenmez. Bu durum, *Keyfim* adlı manzumesindeki imalı dizelerden anlaşılır. *Yeni Mecmua*’da yayımlanan şiirlerin keyfini kaçırarak derecede kendisini kederlendirdiğini belirten şair, aslında şiirlerden hareketle dergi yönetimi ile alay eder:

Yeni Mecmua’nın eş’ârını gördüm de geçen  
Azıcık gelmiş iken oldu mükedder keyfim (Boztepe, 1924: 82)

Halil Nihat Boztepe’nin “Hep” adını taşıyan şiirinin ironik bir söylemle kaleme alınan ilk beyti, şiirin altına düşülen “*Bu beytin meali, me’murînin tercüme-i hâlidir.*” dipnotuyla tescillenir. Memurların kıt kanat kanaat geçindiğini vurgulamak ve bu durumu eleştirmek için kaleme alınan dizelerde şair, tüm servetinin yanıp kül olduğunu, aylık maaşlarının kiraya bile yetişmediğini belirtir:

Fakra düştüm mülk ü sâ mânım yanıp nâr oldu hep  
Çıkmayan aylıklarım mahsûb-ı îcâr oldu hep (Boztepe, 1924: 101)

Aynı şiirin aşağıdaki beytinde ise bir kişinin başına zararın yabancı insanlardan değil de yakın çevresinden gelmesini imleyen şairin eşine dostuna mesaj verme kaygısı görülür:

Görmedim ömrümde aslâ bir zarar agyârdan  
Günde bin suretle azrâr eyleyen yâr oldu hep (Boztepe, 1924: 101)

“Kîl ü Kâl u Söz ü Sâz” adını taşıyan manzumesinde sözü kendisine getiren Halil Nihat, eserlerinde kullandığı dile temas eder. Aşağıdaki beyit, şairin şiirlerinde tercih ettiği

ironik söylemin hem göstergesi hem de örneğidir. Nitekim üslubunu sert esen bir rüzgâra (“poyraz”a) benzetmesi, şairin tatlı sert üslubuna dikkat çektiği ironik bir ifadedir:

Dâimâ insân esen rüzgâra tâbi olmalı

Bende lâkin istikâmet dâimâ poyrazadır (Boztepe, 1924: 102)

Halil Nihat Boztepe’nin sözlü ironiyle irtibatlandırılabilir bir şiiri de “Muhâvere”dir. Bu şiirde şair, bir sözlü ironi tekniği olan yergi amaçlı abartılı övgü yaparak Ali Ekrem Bolayır’a gönderme yapar:

Eşheri kimdir şuaranın dedi

Mîr-i mükerrerem Ali Ekrem dedim (Boztepe, 1924: 112)

Şiirde “Şairlerin en meşhuru kimdir?” diye kendisine yöneltilen bir soruya, “Saygıyı hak edenlerin başı/saygıdeğer başkanım Ali Ekrem’dir” anlamına gelen mübalağalı cevabını veren şairin kastı, kendisini büyük gören Ali Ekrem’i iğnelemek, onunla alay etmektir. Zira şair söylenenin tam tersini kastetmektedir.

Halide Nusret Zorlutuna, Halil Nihat Boztepe’ye gönderdiği bir kitapta, onun için “heccav” nitelimesinde bulunur. Bu sözden pek hazzetmediği şiirinden anlaşılan Halil Nihat da Halide Nusret’e cevaben 11 Şubat 1923’te “Halide Nusret Hanım’a” adını taşıyan bir kıt’a yazar:

Gönderdiğiniz Kitap geldi;

Efkârıma âb u tâb geldi.

Heccâv demek Nihat’a lâkin,

Gayet acı bir hitap geldi... (Boztepe, 1924: 114)

Bu dörtlükten Halide Nusret’in yazdığı bir kitabı Halil Nihat’a hediye etmek için gönderdiği öğrenilir. Ancak Halide Nusret’in ithaf yazısında şaire “heccâv” demesi Boztepe’yi incitir. Zira o, kendisini hiciv şairi olarak görmez. Nitekim hicvin pek az yer aldığı, kırıcı olmayan bir mizah tarzının hâkim olduğu (Akyüz, 1990: 190) şiirleriyle kendisini hicivden ziyade mizaha ve ironiye yakın gördüğünü düşünen şairin bu düşüncesini bile ima ile -ironiyle- dile getirdiği görülür.

Halil Nihat Boztepe ikinci şiir kitabı *Âyine-i Devran*’dan sonra ‘ay ışığı’ anlamına gelen bir başka şiir kitabı daha yayımlar. *Ayine-i Devrân* kadar ses getirmeyen bu eserin adı ise *Mâhitâb*’dır. Söz konusu bu eser de öncekiler gibi mizah edebiyatı bağlamında değerlendirilebilecek manzumelerden oluşur. İşte onlardan ilki “İfâde-i Hâl” adını taşıyan

bir terci-i benttir. Bu şiirde şair, yüksek tahsil göremediğinden dolayı milletvekili olamamasını ironik bir şekilde dile getirir. Şiir halka ve yönetenlere seslenişle başlar:

Umumen şahidim olsun ahâli,  
İşitsin devr-i cumhurun ricâli:

Ne gördüm ez-kazâ tahsil-i âli,  
Ne hatta görmüşüm tahsil-i tâli!

Bakın, bittim de ben misâli:  
Ne bir gün müsteşar oldum ne vâli!

Ne mebus olmanın var ihtimâli!  
Bıraksam bir gün olsun kıl ü kâli,  
Bütün dünyaya anlatsam bu hâli,  
Bağırsam çın çın öttürsem cibâli! (Boztepe, 1925: 3)

*İfade-i Hal*'de sözlü ironi aracılığıyla değişen değer yargılarının eleştirisi yapılır. Okura, gerçekte olmamasını istediği kötü davranışları telkin eder görünen şair, bu yolla insanların ne pahasına olursa olsun hep kendi çıkarlarını gözetmesine karşın başkalarının hakkını gasp etmesine tepkisini dile getirir:

Hicâb ü ârı terk et olma mahcub!.  
Olur, mahcûb olanlar çünkü mağlûb...  
Değil arif olan irfâna meclûb!  
Açıkgöz ol ki derler sonra meczûb!  
Kalırsın köşe-i nisyanda menkûb! (Boztepe, 1925: 4)

O devirde “utanma”ın insanı küçük düşüren bir duygu oluşuna gönderme yapan şair, okura sözde “utanmaz” olmayı salık verir. Bilginin değersizliğini “*Değil ârif olan irfâna meclûb!*” dizesi ile dile getiren şair, birinin kendisine “mezczup” dedirtmemesi için “açıkgöz” olması gerektiğini savunur. İşte şair, şiirinde yüceltir görüldüğü ‘utanmazlık, cehalet ve açgözlülük’ kavramlarını aslında ters öğüt yöntemiyle yererek devrinin yarattığı sorunlu insan tipolojine ironik açıdan yaklaşmış olur.

Halil Nihat Boztepe, milletvekili olmayı çok ister ve bu arzusunu sık sık şiirlerinde ele alır. Edebiyat dünyasından birçok ismin milletvekili olmasına rağmen kendisinin olamayışını, bir gruba dâhil olmayışına bağlayan şair, hem bu durumu hem de bu yolla



seçilen vekillerin eşleştirisini sözlü ironiyle ele alır. Boztepe, vekil olabilmede “bir bâba mensup olma” fikrine ve o “bâb”ın meşhur ediplerine şöyle gönderme yapar:

Eğer akilsen ol bir bâba mensup  
Olursun mutlaka mebus-ı mensup

Nedir Falih, nedir Ruşen’le Yakup  
Unuttum sanmayın Yahya Kemal’i (Boztepe, 1925: 4)

*İfade-i Hâl*’de, sözün İstanbul’un o dönemki Belediye Başkanı’na getirildiği dizelerinde şair, başkanın imar politikalarını ve bu uğrudaki beyhude gayretini alaylı bir şekilde eleştirir. Cumhuriyet dönemi İstanbul’unun ilk belediye başkanı Emin Erkul, bu manzumenin başkahramanıdır. Şair, Emin Erkul’u sadece hatalı imar politikalarından ötürü eleştirmez, muhalif seslerle uğraşmasından dolayı da ona tepkilidir. Şiirde başkanın *Tanin* gazetesinin sahibi Hüseyin Cahit ile Ahmet Emin ve Ziya Molla gibi isimlerden rahatsız olduğu dile getirilir. Şiire göre Hüseyin Cahit’ten ‘dinden imandan’ vazgeçecek kadar nefret eden Erkul’un, ufak tefek bir fiziğe sahip olan Ahmet Emin’i ise bir lokmada yiyebileceği ifade edilir. Yine başkanın belediye meclisinin muhalif siması Avukat Ziya Molla’dan nefret ettiği de şiirden anlaşılır. Düşüncelerini ironiyle okura aktaran şair, kendi isteği ile makamı bırakmaya pek yanaşmayan başkanın ancak zorla görevden el çektirilebileceğini bunun da halk nezdinde “bayram” olarak addedileceğini dile getirir:

Şu İstanbul’da var bir şehremini  
Ki imandan çıkarmış müminîni!  
Cihanın görmemiştir Hind u Çin’i  
Değiştirmek diler ruy-i zemini!  
Elinden gelse susturmak *Tanîn*’i  
Eminim ben, verir imanı, dini!  
Edip bir lokma yer Ahmet Emin’i!  
Ziya Molla’ya çoktur gayz ü kini...  
Emanetten çekilmez var yemini!  
Onun bir ıyde benzer infisâli! (Boztepe, 1925: 5)

*Mâhitâb*’ın en dikkat çeken manzumesi, “Maarif Kasidesi”dir. Kemalettin Şenocak’ın ‘*yergi amaçlı övgü*’ söyleminden ötürü Ziya Paşa’nın *Zafernâme*’sine benzettiği (1989: 125) “*Bu kaside, 6 Mart-22 Kasım 1924 arasında Millî Eğitim Bakanlığı yapmış olan Hüseyin Vasıf Çınar’a hitaben yazılmıştır*”(Kılıçkaya, 2012: 176).

Kasidelerde genellikle birilerinin övüldüğü bölüm olur. Bu şiir de Millî Eğitim Bakanı Hüseyin Vasıf'a övgü dolu sözlerle başlar. Ancak burada durum biraz farklıdır. Zira Boztepe'nin övgüsü iğneleme bağlamında ele alınmalıdır. Çünkü şair, şiirde 'eğitim ordusunun kahraman kumandanı, eğitim meydanında bu zamana değin görülmeyen bir savaşçı, ömre bedel eğitim eserlerinden feyz alınması gereken kişi, edep yolcularının ruhu, eğitimin canı' gibi abartılı övgülerle aslında ironik bir şekilde söylediklerinin tersini kastetmektedir:

Ey şanlı celâdetli kumandan-ı maarif  
Zatın gibi er görmedi meydan-ı maarif  
Feyz-i eser-i marifetin ömre bedeldir  
Ey rûh-ı revân-ı edeb ey cân-ı maarif

Şairin Bakan'ı eleştirmek için kullandığı "celadetli kumandan, er, feyz-i eser-i marifet" gibi ifadeler onun Tevhîd-i Tedrisat Kanunu önergesinde oynadığı önemli role göndermedir. Nitekim şiir boyunca bu düzenleme ile birlikte eğitimde ortaya konulan yenilikler ve yol açtığı problemler irdelenir. Sonuç olarak bu şiir, kanununun yasalaşmasını pek de istemeyen Halil Nihat'ın kanun koyuculara olan tepkisini/eleştirisini imayla dile getiren bir manzume olarak görülmelidir. (Boztepe, 1925: 8)

Atatürk'ü seven birisi olarak ona övgüsünü dile getirdiği *Maarif Kasidesi*'nde Halil Nihat, yeni rejimin saltanatla olan kavgasına da gönderme yapar. Eskiye anıştıran "sultan" lafzının Cumhuriyet'in ilk yıllarında kullanımının tepkiyle karşılanmasına ima yoluyla değinilir:

Sultan denemez kimseye amma bu zamanda  
Dersem ne olur ben sana sultan-ı maârif (Boztepe, 1925: 8)

Osmanlıyı ve onun şahsında saltanatı/padişahlık yönetimini çağrıştıran ne varsa, Cumhuriyet'in ilk yıllarında dillendirmenin güçlüğüne vurgu yapmak için şair, "Sultan denemez kimseye amma bu zamanda" ironik söylemini kullanır.

Halil Nihat, *Maarif Kasidesi*'nde Atatürk'ün inkılaplarından birisi olan ve literatürde yönetimde din ve devlet işlerinin birbirinden ayrılması olarak tarif edilen "laiklik"i ironik açıdan ele alır ve dinde mutaassıp olanlara ilmin tırpan olacağını ifade eder.

Layık mı laik olmaya devrinde mekâtib  
At softaya at rahibe tırpan-ı maârif (Boztepe, 1925: 8)

*Maarif Kasidesi* 'nde Halil Nihat, devrin Millî Eğitim Bakanı Hüseyin Vasıf Çınar'a seslenir (Öksüz, 2015: 184). Siyasete girmeye çok hevesli olduğunu düşündüğü Fuat Köprülü'yü bakana şikâyet eder. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi'nde dekanlık müsteşarlığına terfi ettirilen Köprülü'nün her an bakan olabileceğine dikkat çeker ve bunun için bakana uyarıda bulunur:

Emniyet edip işleri terk etme Fuad'a

Bir iş çıkarır başına şeytân-ı maarif

Merkezde bir ay kalmadı desem yalan olmaz

Eyler mi tahammül buna cüzdan-ı maarif (Boztepe, 1924: 11)

Eğitim sorunlarını da dile getirdiği bu manzumesinde Halil Nihat, öğretmenlerin ekonomik açıdan çektiği sorunlara da gönderme yapar:

Aç kalsa da razı şu muallimlere bir bak

Gördükçe derim onlara rindân-ı maârif (Boztepe, 1925: 11)

*Mâhitâb*'daki şiirler, genellikle Halil Nihat Boztepe'nin devleti yönetenlere yönelttiği naif eleştirilerden oluşur. Şairin bu düzlemde ele aldığı yöneticilerden birisi de dönemin Maliye Bakanı Mustafa Abdülhalik Renda'dır. Şair, bu şahsı "Maliye Vekiline İthaf" adlı şiirinde ele alır. Zira "Eser, 2 Ocak-21 Mayıs 1924 arasında görev yapmış olan Mustafa Abdülhalik Renda'ya ithaf edilmiştir"(Kılıçkaya, 2012: 176). Şair, bakanın makamının gücünü, yetkilerini şahsî çıkarları için kullandığını düşünür. Çünkü o, "İstiklal Savaşı sonrası Ankara'nın birçok semtlerini aralarında paylaşanlardan birisi[dir]" (Şenocak, 1989: 125). Şiirin aşağıdaki beytinde, bu duruma gönderme yapılır:

Bir selamet köşesinden başka bir şey istemem

Sanma var kalbimde emlâk u akâr endişesi (Boztepe, 1925: 13)

Yaşamı boyunca hiç evlenmeyen Halil Nihat, *Maliye Vekiline İthaf* başlığını taşıyan şiirinde müzmin bekârlığına gönderme yapar. Evlenmeyenlerin derdinin evlilerden çok olduğunu dile getirirken okurun aklına evlilik bağlamında şairin durumu gelir:

Kim demiş, azadedir endişeden, gamdan, bekâr

Evlinin endişesinden çok bekâr endişesi (Boztepe, 1925: 13)

Aynı şiirin aşağıdaki beytinde ise Halil Nihat, Fuat Köprülü'nün devlet kadrolarında süratli yükselişini, Atatürk'le münasebetinin güçlü olmasına bağlar. Halil Nihat, Fuat Köprülü'nün hızlı yükselişini soy ismine gönderme yaparak "darülfünundan

*merkeze köprü inşa eyleme*” imasıyla ifade eder. Bu tevriyeli söylem ironiktir aynı zamanda:

Köprü inşâ eyleyip Dârülfünûn’dan merkeze  
Geçti üstünden Fuat’ın müsteşar endişesi” (Boztepe, 1925: 14)

Şiirde Maliye Bakanı’nın icraatlarını alaya alan Boztepe, meclisteki bütçe görüşmelerinin ardından uygulamaya konulan yeni kesintileri eleştirmek ve memurların içine sürüklendiği ekonomik problemlere temas etmek ister. Şahını da işin içine katarak devlet memurlarının bu durumdan duyduğu rahatsızlığı dile getirdiği ironik dizler şöyledir:

Bütçe kanûnuyla tahvil eyledim maliyeye  
Hep zarardır gördüğüm yok bende kâr endişesi

İndi nısfından da az miktara aylık nâgehân  
Adamın olmaz mı birden tarumar endişesi  
...

İntizâr etmek gerek her ay maaşın emrine  
Yirmi beş yıl çekmemişken intizâr endişesi (Boztepe, 1925: 14)

Bu dizeler, bütün memurları ilgilendirdiği gibi yirmi beş senedir herhangi bir maaş sorunu yaşamamasına rağmen birden bire ay sonunu getiremeyen şairin, söz konusu duruma estetik bir tepkisi olarak da görülebilir. Her ne kadar doğrudan adını koymasa da şair, sorunun kaynağı olarak hükümeti, Maliye Bakanını, görür. İşte eleştirel hedefi devlet yöneticileri olan bu estetik tepki, ironi olarak değerlendirilebilir.

Aynı şiirde kendisinin azla yetinmeyi bilen birisi olduğuna değinen şair, “*emlâk u akâr endişesi*” taşıyanları iğneler. Bu kişilerin başı da Maliye Bakanı Mustafa Abdülhalik’tir. Şiirin eleştirel göndergesinin muhatabının söz konusu şahıs olduğunu doğrulayan beyitlerden birisi de şöyledir:

Gerçi bir memurum amma ben de abdü’l- Halîk’ım  
Herkesin haddince vardır itibar endişesi (Boztepe, 1925: 14)

Bu dizelerde Maliye Bakanı Mustafa Abdülhalik’in, ekonomik açıdan herkesin amiri olduğunu ima eden şair, bakanın ismini de tevriyeli bir şekilde kullanarak sözlü ironi yapar. Zira Arap kökenli “abd” kelimesi ‘kul anlamına gelirken “Halîk” ise Allah’ın adlarından birisidir ve Türkçeye ‘Halîk’ın/Allah’ın kulu’ şeklinde çevrilir. İşte şair, “Abdülhalik” sözcüğünü, sözlük anlamında değil de bakanın adını kastederek

kullandığından bu söylem ironik olur. Bunlara ek olarak şairin maddî açıdan “bakanın kulu” olması ifadesi de ironiktir.

*İleri* gazetesinin sahibi Celal Nuri’ye de şiirlerinde yer veren Halil Nihat, gazetenin kapatılmasını ve Celal Nuri’nin, Kılıç Ali tarafından ‘başından kan gelinceye kadar dövülmesine’ olan tepkisini, “İleri Hadisesi-1”de geçen şu dizelerle dile getirir:

Attın Celal Nuri’ye hakkıyla bir dayak  
Bî-çarenin başından akıp gitti kanları

Âh ü figanı etmedi tesir kalbine  
Göklerde belki duydu melekler figanları

Mecruh gönderildi o gün hastahaneye  
Kanlarla doldu matbaanın nerdübanları (Boztepe, 1925: 18)

Halil Nihat, *İleri* gazetesine yapılan baskını konu edindiği seri şiirlerinden ilki olan *İleri Hadisesi-1*’de bu durumu, basın özgürlüğü açısından olumsuz bir gelişme olarak değerlendirir. Şiirde anlatılan olayların detayları, dönemin gazetelerinden de öğrenilebilir. Örneğin Velid Ebüzziya’nın *Tevhid-i Efkar*’ında “*İki Mebus Arasında Müesseyf Bir Vakıa: Kılıç Ali-Celâl Nuri Bey’ler Hadisesi*” başlığıyla yayımlanır (Akt. Öksüz, 2015: 142). Kılıç Ali’nin gazete baskınına Rauf (Benli) ile birlikte gerçekleştirdiği, bu şahısların sadece Celal Nuri’yi değil kardeşi Suphi Nuri’yi de fiziki olarak darp etmeleri söz konusudur. Çok ses getiren bu ilginç olayın haberi yapıldığı gibi şiiri de yazılır. Şiirde, yaşananları anlatmanın güçlüğüne değinen şair, olayı “cinayet romanları”na benzeterek ironik söyleme yaklaşır:

Tasvir-i maceraya kalem muktedir değil  
Ancak yazar o hali cinayet romanları!  
Birkaç tokat da Mîr Rauf attı Suphîye  
Söz birliğiyle hakladınız şaklabanları! (Boztepe, 1925: 19)

Şiirde İleri kardeşleri “şaklaban” olarak niteleyen şair, aslında baskıncıların (Kılıç Ali ve Rauf Bey) gazetecilere yakıştırdığı bu lafzı, onlara iade/havale eder. Bu bağlamda şairin söylenenin tersini kasıtlı ulaştığı yer de ironiktir.

Aydın kesimin düşüncelerini baskılamak, onları sindirerek korkutmak amacıyla Kılıç Ali önderliğinde yapılan bu saldırının hedefine ulaşamayacağını düşünen Halil Nihat, her ne kadar bedenen hırpalansalar da İleri kardeşlerin yolundan dönmeyeceğini belirtir:

Sûzîşli oldu pek o biraderlerin işi  
Yılmak ne bilmeyen o kalem kahramanları  
Hak kelamı onlara kanun mudur verin  
Söyletme söyleyenleri sustur yazanları  
Destinde parlayan kılıcından çekinmeyip  
Fâş ettiler cihana o râz u nihânları (Boztepe, 1925: 19)

Şair yukardaki dizelerde Celal ve Suphi kardeşler özelinde kendisini de aynı tarafta konumlandığı hür edebiyatçıların, gücü elinde bulunanların “destinde (elinde) parlayan kılıcından çekinmeyip” doğru bildiklerinden dönmeyeceklerini dile getirir. Halil Nihat, devletin verdiği yetkiyi aşırı biçimde kullanan Kılıç Ali’ye yönelttiği “*Söyletme söyleyenleri, sustur yazanları*” söylem ironik tavsiye içerir. Şairin devleti yönetenlerden beklentisi, basın üstündeki kısıtlamaların kaldırılarak özgürlük ortamı yaratılmasıdır. Zira şaire göre ‘İleri kardeşler gibileri’ her şeye rağmen “*gizli saklı şeyleri dünyaya duyurma*”ya devam edecektir.

Aynı şiirde Halil Nihat, İstiklâl Mahkemeleri’nde görev alarak çok sayıda idam kararı veren Kılıç Ali’ye gönderme yapmaya devam eder:

Etsem de çok hata bana yan bakma Ali  
Artık esirgesin kılıcın Müslümanları (Boztepe, 1925: 20)

Şiir boyunca birkaç kez eleştiri oklarını yönelttiği Kılıç Ali’ye haksız bulduğu kararlara imza atmasından ötürü çatar. Kılıç Ali’den kendisine ve kendisi gibilere ilişmemesini ister. Buradaki ironiyi “*Etsem de hata bana yan bakma Ali*” dizesi oluşturur. Zira yaptığı doğruları “hata” olarak görenlere karşı şair, aslında kendisinin doğru olduğunu vurgulamak ve yargısal bir bedel ödememek niyetindedir. Dolayısıyla Boztepe, ironik söylemi yergisini mizahla sentezleyerek vücuda getirir. İşte burada olduğu gibi “*Mizahın eğlendirme dışında, toplumsal aksaklıkları fark ettirme ve muhalefet işlevleri bulunmaktadır*”(Apaydın, 2014: 545).

Şarkı nazım şekli ile kaleme aldığı “Dünkü Âşinâlara”da Halil Nihat, eski dostlarının selamı sabahı kesmelerinden duyduğu memnuniyetsizliği dile getirir. Yalnız oluşuna ‘söyledikleri yalan da olsa birilerinin yanında konuşması’ dileğiyle sitem eder. Bu yönüyle şiirin ilk kıtası, ‘*güzel günlerin hatırına da olsa şaire varlığını hissettirmeyen dostlar*’ının ve ‘yalnızlık’ kavramının ironik yergisidir:

Yakın gel kaçma bizden, iltifatın rayegân olsun  
Kuzum teşrife meylet, bastığın yer gülistan olsun  
Biraz maziye bak, geçmiş zaman hatır-nişan olsun  
Hemân sen et tekellüm, sözlerin varsın yalan olsun (Boztepe, 1925: 23)

Mehmet Âkif'i çok sevip sayan Halil Nihat “Yeni Kitaplar: Âsım” adlı manzumesinde onu *Asım* kitabı özelinde övgü dolu sözlerle anarken kendisi başta olmak üzere diğer şairleri “ölü” diyerek küçük görür, beğenmez:

Ölüdür şimdiki şairlerimiz... Yok dirisi,  
Âkif'in kestiği tırnak bile olamaz birisi  
Elde üstadın oyuncak gibi olmuş kelime  
O oyuncak kırılır düşse benim bir elime (Boztepe, 1925: 27)

“Velid Bey’e Mektup”, *Tevhîd-i Efkâr* adında bir gazete çıkaran ve Takrir-i Sükûn yasasından sonra bu gazetesi kapatılan, ardından da İstiklâl Mahkemelerinde yargılanıp ceza alan, bu yüzden de cezası biter bitmez soluğu yurtdışında alan Velid EbuZZiya’ya hitaben yazılır (Kılıçkaya, 2012: 179). Şiir, Velid EbuZZiya’nın uzun süre yurda dönmemesine yapılan bir gönderme ile başlar.

Velid’im seyahat uzun sürdü pek!  
Senin niyetin galiba gelmemek... (Boztepe, 1925: 29)

Şiirin devamında gelen ifadelerden şairin Velid EbuZZiya’nın yurda dönmemesinden duyduğu bir üzüntünün değil de bu duruma tepkisinin olduğu anlaşılır. Bir mektup havasında yazılan şiirde Velid Bey’le dost oldukları görülen şair, eski dostunun selamı sabahı kesmesini esprili ifadelerle eleştirir:

Nasılsın ne âlemdesin hoş musun?  
Ayık mı lâyıık mı ya sarhoş musun?  
Ne oldun nişânın da nâmın da yok  
Değil bir kelamın selamın da yok?  
Ne yaptım ki kaldırdın attın beni  
Niçin böyle bilmem ki sandın beni? (Boztepe, 1925: 29)

Mektubun bir yerinde memleket insanın içinde bulunduğu sorunlu duruma temas eden Halil Nihat, vatanını gerçekten seven insanların hor görülmesine karşın sözde “vatanperverlerin” daha itibarlı olmasını imayla dile getirir:

Gelip bir deva bul vatan derdine  
O biçarelerin yok bakan derdine

Vatanperver olmuş vatansız olan  
Salıncakta durmaz vururlar kolan! (Boztepe, 1925: 31)

Halil Nihat Boztepe, Velid Ebüzziya'ya yazdığı şiir formundaki uzun mektubunda ülkedeki ahvâlden de söz eder. Sözü basın camiasına getirdiği bölümde şair, gazetecilikte donanımlı olan Velid Bey'in yokluğuyla ülkede basın sahasında büyük bir boşluk oluştuğunu iddia eder. Çünkü eleştirmeyi küfürleşme (sövüşme) sanan ülkenin mevcut gazetecileri, ona göre liyakatsizdir:

Kalem ehlinin hep sövüşmek işi  
Bu meydan senindir gel ey er kişi (Boztepe, 1925: 31).

Aynı şiirde Halil Nihat, halkın ekonomik ve mali açıdan çektiği sorunlara kendi özelinde ironiyle yaklaşır. Şiirde her ay aldığı maaşın artık yetmediğinden dem vuran şair, ekonomik açıdan zor durumda olduğunu dile getirir. Bu durumu, yıkılan ümitleri ile “Düyûn-ı Umûmiye” İdaresi arasında kurduğu analogik bağla somutlar. Bu benzerlik ilgisinden başka şiirsel söylemi komikleştiren unsurlardan birisi de şairin argoda para yerine kullanılan “papel” sözcüğünü şiirinde tercih edişidir. Ancak bu nükteli ifadelerle mizahın araçsallaştırılarak ironik amaç için kullanıldığını söylemek yanlış olmaz. Çünkü şiirin aşağıya alınan bölümü, hem özündeki satirik çekirdekten hem de şairin ulaşmak istediği nihai hedeften hareketle ironiktir:

Neler oldu bilsen Velid'im neler  
Düyûn-ı Umumîye'den yok eser  
Yıkıldı binâ-yı ümîd ü emel  
Gidip ayılığımdan her ay yüz papel! (Boztepe, 1925: 31)

Kılıç Ali, İstiklal Mahkemelerinin bir siması olarak dönem edebiyatçılarının dikkatini çokça çeker. “Asıl ismi Süleyman Asaf Emrullah olan Kılıç Ali, demokratik davranış geleneklerinin dışına çıkan hâl ve hareketleriyle mizah dünyasına konu olmuştur” (Öksüz, 2015: 142). Onun mizah dünyasına konu edildiği metinlerden birisi de Halil Nihat Boztepe'nin kaleme aldığı “Velid Bey'e Mektup” adlı manzumedir. Velid Bey'e ülkenin ahvali hakkında bilgi veren şair, Kılıç Ali'nin ve onun temsil ettiği zihniyetin ülke üzerindeki korkutucu/sindirici etkisine değinir. Bu kişinin lakabı olan “kılıç”tan ilhamla



onu ve onun gibileri ironiyle eleştirir. Ancak burada şairin üstü örtülü bir şekilde eleştirdiği bir kesim daha vardır. Onlar da baskıcı iklime boyun eğip hakikati söylemeyen aydınlardır. Nitekim böylesine zor bir ortamda dahi doğruyu savunan şair, bu taifeden kendisini muaf tutar. Zira şiirde bolca atıf yapılan “kılıç” metaforu, Kılıç Ali için devlet gücünü, yasa ve kurallarını temsil ederken ‘kılıçtan yılıp kaçmayan ve diliyle herkesi sakatlayan’ şairi ise gerçekleri haykıran ve susturulamayan bir ‘kalem’ olarak imlenir:

Ali var kılıç var karışmam keser!

Başından acayip havalar eser!

Kılıçtan yılıp kaçmayan bir benim

Demirden kavidir sanırsın benim

Elimde benim bir kılıç yok fakat

Dilimden bütün âlem olmuş sakat (Boztepe, 1925: 32)

“Sıcaktan Şikayet” adlı manzumesinde uzun uzun ‘cehennem sıcağından’ bahseden Halil Nihat, manzumenin ilerleyen bölümlerinde okurla hasbıhal etmek ister. Şiir boyunca mizahî eleştiri yapmamasını “boşboğazlık” olarak adlandıran şair, aslında şiir tarzının da ipuçlarını bu gibi şiirlerin satır aralarına serpiştirmiş olur. Aynı zamanda bu ifade, ironik de okunabilir. Zira şair, realiteye temas etmeyen, gördüğü yanlışları şiirleştirmeyen edebiyat çevrelerine de mesaj verir. Dolayısıyla “boşboğazlık” ekseninde kaleme alınan aşağıdaki dizeler, “dedikodu” yapmak isteyen şairin gelişigüzel bir çıkışı olarak değil de bir şiir tarzına yapılan ironik gönderme olarak ele alınmalıdır:

Boşboğazlıkla belki biraz sükûnet bulurum

Yine karilere ifşa edeyim bir iki râz (Boztepe, 1925: 34)

“Haberdâr Olan Var mı?” adını taşıyan manzumesinde Halil Nihat Boztepe, *İfâde-i Hâl* adlı şiirinde de eleştirdiği Cumhuriyet sonrasında göreve gelen İstanbul’un ilk Belediye Başkanı Emin Erkul’u yine ironik hedef yapar. Ancak bu seferki ironik mevzu, onun şehir üzerinde tasarrufta bulunduğu imar politikalarıdır:

Şehremininden de kurtulsak der İstanbullular

Etmeden mamûre-i dünyayı virân bî-haber (Boztepe, 1925: 37)

İstanbuluların şehirlerine zarar verdiklerini düşündükleri başkandan kurtulmak için can attığını dile getiren şair, bu gidişle Emin Erkul’un değil İstanbul’a, dünyaya bile zarar

vereceğine inanır. Bu mübalağalı söyleyiş, söz konusu yöneticinin şairce beğenilmeyen icraatlarını imlediğinden ifadenin sözlü ironi bağlamında değerlendirilmesi uygundur.

Halil Nihat tarafından kaleme alınan “Hüseyin Cahid’e” adlı manzume, çıkardığı *Tanin* adlı gazete aracılığıyla çok kişiye ‘ayar veren’ Hüseyin Cahit Yalçın’ın hedefe konduğu yer yer hiciv ve ironinin örneklendiği bir manzumedir. Şiirin ilk bölümünde Halil Nihat, Hüseyin Cahit’in eline düşenleri acımasızca eleştirmesini gazeteciliğe yakışmayan bir davranış olarak görür. Onu bir yazardan çok mindere çıkmış bir “pehlivan” gibi görmesi bu duruma verilebilecek ironik bir örnektir:

Değilsin başmuharrir pehlivansın  
Âmândan anlamazsın bî-amansın  
Yüzün âzade tüyden bînişânsın  
Hemân on dörde basmış bir civânsın (Boztepe, 1925: 40)

İsmet İnönü’ye karşı sevgi besleyen Halil Nihat, *Hüseyin Cahid’e* adlı şiirinde, İsmet İnönü hakkında olumsuz bir söyleminden ötürü şiirine konu şahsa (Hüseyin Cahit Yalçın’a) cevap niteliği taşıyan açık eleştiriler vardır. Bu yönüyle aynı şiirin aşağıya alınan bölümü hiciv bağlamında değerlendirilmelidir:

Bulursun her zaman bin bir vesile  
Edersin istesen icad-ı hile  
Çatar bî-muhabâ başvekile  
Yamansın ma-hasâl zalim yamansın (Boztepe, 1925: 41)

*Hüseyin Cahid’e* adlı şiirden alınan yukarıdaki dörtlükler hiciv-ironi çevresinde yapılacak tartışmaya ışık tutması açısından kayda değerdir. Zira aynı şiirin aynı niyetle yazılmış iki dörtlüğünün neden aynı söylem şekli içerisinde değerlendirilemeyeceğini göstermesi açısından şiirin bu bölümleri güzel bir örnektir. Dörtlüklerin eleştirel niyetle yazılması hiciv ve ironinin ortak noktasıdır. Ancak aynı niyetin ifade şekli benzer değildir. Nitekim şiirden alınan yukarıdaki ilk dörtlükte hedefe konulan şahıs hakkında açıktan/doğrudan bir ifade yoktur. Onun yerine gazetesindeki eleştirilerindeki acımasız tavrından dolayı Hüseyin Cahit’e yakıştırılan ‘genç yaşta güreş meydanına çıkmış pehlivan’ ifadesi vardır. Bu ifade, ‘Senin asıl işin gazetecilik, muhataplarını incitmeden eleştir; pehlivan değilsin!’ demenin başkaca bir şeklidir ve bu yüzden ironiktir. Ancak ikinci dörtlükteki eleştiri, aynı şahıs için kullanılan “hileci”, “yüreği sızlamayan zalim” nitelendirmeleri ile ikincil bir anlamlandırmaya gerek görülmeyen, “pehlivan”a göre daha

kaba, incitici ve saldırgan olan sözcüklerle yapılmıştır ve bu yüzden de ilgili dörtlük, hiciv örneğidir.

“Silahşörlere İbretli Şarkı” adlı manzumesinde Halil Nihat Boztepe, demokratik sisteme geçiş adına teşekkül eden ilk meclisin, geçmişinde askerlik yapmış kimi vekillerini üstü örtülü bir şekilde eleştirel düzlemde ele alır. Bir başka deyişle bu amacını gerçekleştirmek adına şair, bir metni etkileyici kılmak için dilin en etkili silahlarından biri olan ironiyi (Ünal, 2015: 174) kullanır. Zira şarkı nazım şekli ile kaleme alınan şiir, şairin “silahşör” olarak addettiği şahıslara görünürde övgü, gerçekte ise görünenin/söylenilenin tam tersini imleyen şu ifadelerle başlar:

Bezm-i Meb’usan içinde pek beğendim ben sizi

Şi’re mevzu ittihaz ettim efendim ben sizi

Göz yumup alkışlayan, takdir edendim ben sizi.

Şi’re mevzu ittihaz ettim efendim ben sizi

Aldanır yoktur diyen sözden müessir bir silâh

Ta kıyamet kurşunun meclûbudur sulh u silâh

Kahramanlar mülke sizlerden gelir fevz ü felâh

Şi’re mevzu ittihaz ettim efendim ben sizi (Boztepe, 1925: 43)

Şiirin kastedilen-söylenilen tezaadı üzerine inşa edilen yukarıdaki bölümü sözlü ironi çevresinde değerlendirilmelidir. Bu dizelerin gerçek göndermelerini ortaya çıkaran hermenötik okumadan çıkarılması gerek sonuçlar şöyledir:

1. Şairin bezm-i Meb’usan içinde hiç beğenmeği tipler, olur olmaz yerde silahına güvenen sahte kabadayılardır.

2. Şair, şiirde söylenilenin aksine söz konusu “silahşör”lara gerçekte ne göz yumar ne onları alkışlar. Bu insanları takdir değil tahkir eder.

3. Şaire göre sözden etkili bir silah yoktur. Bunu benimseyen kişiler de aldanmaz.

4. Şair, silahın barış getirdiğine inanmaz.

5. Mülke huzur ve ferahlık da bu kendisini kahraman sanan bu zavallı “silahşörler”dan gelmez.

Görüldüğü gibi söylenilenin tam tersini imleyen bu dizeler, çekirdeğinde eleştirel bir öz saklar. Eleştirinin anlamın üstünü örten, gerçek niyeti perdeleyen bu imalı şekli sözlü ironi ile açıklanabilir.

Halil Nihat, yazdıkları ile devrine ayna tutan bir sanatkârdır. Nitekim bu şiirin de gerçeklikle bir ilişkisi vardır. Zira meclisin asker kökenli vekillerinin ufak bir olayda silahlarına davranmaları, yani işi ‘etkili bir silah olan söz’le değil de silahla çözmeye teşebbüsleri, Halil Nihat’ın ironik merceğine takılmıştır. Zaten şairin bu şiirinden kısa bir süre sonra, Ardahan milletvekili Halit Karsıalan (Halit Paşa), Ali Çetinkaya (Kel Ali) tarafından Türkiye Millet Meclisi koridorlarında silahla vurularak öldürülür. Kemalettin Şenocak bu duruma şöyle temas eder: “*Anlıyoruz ki Cumhuriyet’in ilk yıllarında milleti temsil edenlerin meclis toplantılarında kafaları kızınca tabancalarına el atacak kadar atak imişler. Bu manzume Halit Paşa’nın Mecliste vurulacağı günler öncesinde yazılmıştı*”(1989: 126).

Milletvekilliği ile silahlanma arasındaki ilişkiye değindiği aşağıdaki dizelerde ise şair, ancak vekillik vasıtasıyla bir silaha kavuşabileceğini ve böylece tam donanımlı bir vekil olarak milletin temsilcisi olabileceğini savunur görünür. Ama durum aslında bunun tam tersidir. Zira şairin asıl kastı, meclise silahla girilmesine karşı oluşunu duyurmaktır:

Belde lazım bir rovolver her vekil-i millete  
Böyle layıktır rical-i devr-i cumhuriyete  
Ben de bir gün ez-kaza mebus olup gelsem size  
Pür-silah olsam da girsem de meclis-i millimize (Boztepe, 1925: 44)

Bu dönemde kaleme alınan kimi şiirlerde Takrîr-i Sükûn Kanunu’nun edebiyat çevreleri üzerinde oluşturduğu olumsuz iklim konu edinilir. Halil Nihat Boztepe’nin kaleme aldığı “Takrîr-i Sükûn’dan Sonra” adlı manzume de bu perspektifi örnekler. Ancak şairin diğer şiirlerindeki o korkusuz tutuma burada pek rastlanmaz. Zira bu kanunun yarattığı koşullar içerisinde düşüncesini özgür bir şekilde ifade edememekten şikâyetçi olan şair, bu yüzden de siyaseti bırakması gerektiğini ironik şekilde dile getirir:

Elveda etsem siyasete Cahit Bey gibi  
Böyle zira emreder Kanun-ı Takrîr-i Sükûn (Boztepe, 1925: 48)

Halil Nihat’ın yeni çıkan kitaplar üzerine kaleme aldığı şiirlerden ikincisi, *Mâhitâb*’da bulunan “Yeni Kitaplar: Şiir Demeti” adını taşır. *Şiir Demeti*, Ali Ekrem Bolayır tarafından çocuklar için kaleme alınan bir kitaptır. *Şiir Demeti*’nin Halil Nihat tarafından pek beğenilmediği, bu eser için yazılan söz konusu şiirden kolaylıkla anlaşılır. Zira tarizli bir dil kullandığı bu şiirde Boztepe, söylenilenin tersini kasıtlı ironik söylemi

yakalar. Bu durum, “*Ali Ekrem’in sevmediği tipler hakkında sık kullandığı ‘düdük’ sözcüğüyle*”(Öksüz, 2015: 300) örgülediği şiirin ilk dördlüğünde görülebilir:

Türk’ün en büyük şairi  
Kemalzâde Ekrem Bey’dir.  
Düdük değil elindeki,  
Yanık yanık öten neydir! (Boztepe, 1925: 49)

Halil Nihat bir sonraki dördlükte hicvin sahasına girmeden ustalıklı ironinin dozunu artırır. *Şiir Demeti*’ni ironik olarak Mehmet Âkif’in *Asım*’ından üste konumlayan şair, onu sözde ‘*Türk Şiir Kralı*’ (!) Florinalı Nâzım’ın eserleriyle kıyaslar. Bu haliyle Boztepe, beğenmediği her iki şaire de imayla gönderme yapmış olur. Bu durum, ironi içinde ironi yapan Halil Nihat’ın bu alanda ne kadar mahir olduğunu gösterir:

“Demet” varken şiir demem  
Âkif’in de “Asım”ına!  
Şair demem İstanbul’un  
Florinalı Nâzım’ına! (Boztepe, 1925: 53)

Halil Nihat Boztepe’nin Cumhuriyet’in hemen öncesinde ve ilk yıllarında ortaya koyduğu ve ömrünün sonuna dek sanatına nakşettiği bu adı konmamış naif mizahî eleştirileri, Türk mizah ve hiciv edebiyatının o döneme dek pek de aşına olmadığı yeni bir söylem şekli olan ironidir. Nitekim Halil Nihat’ın yazdıklarını Türk şiir geleneği içerisinde süregelen klasik hicivle bağdaştırmayan çağdaşları da bu görüştedir. Devrin aydınlarından Doktor Adnan Adıvar, *Ağaç Kasidesi* bağlamında bu yeni eleştiri tarzını şöyle izah eder:

“Halil Nihat Bey’in eserini baştanbaşa bir büyük hicivnâme (satire)den ibaret saymak belki doğru olmaz. Vakıa satire adı verilen manzum eserler, kötülükleri, hudutsuz ihtirasları, insanların ahmaklıklarını gülünç hale sokarak tenkit etmek için yazılır. Diğer taraftan, böyle hicivlerdir ki hoş sözler arasında faydalı şeyleri, ahlakî nasihatleri de ihtiva eder(...) Ağaç Kasidesi’nde hicivden başka bir de istihza veyahut tatlı hiciv (ironie, hicv-i melih)e tesadüf ediyoruz ki işte okuyanı hem keyiflendiren hem düşündüren kuvvetli sözler en ziyade bu sınıfa giren sözlerdir. Bu hicivde asla hakaret ve küfür yoktur. Bilakis neşe ve keyif vardır. Hatta bu neşe unsuru dinleyenlerin, hatta ona maruz olanların hiddetini bile teskin eder, belki de güldürür”(Akt. Şenocak, 1989: 89).

Halil Nihat Boztepe, tatlı sert eleştirileri ile klasik hiciv geleneğinin dışına çıkarak Cumhuriyet dönemi “Türk ironi şiirinin” ilk ve önemli hamlesini gerçekleştirmiştir.

“Halil Nihat, mizahî hiciv edebiyatımızda eleştirilerini hakarete vurdurmadan zarafet ve incelikle ortaya koyması bakımından farklı bir yeri olan şairdir. (...) Türk edebiyatında sosyal, siyasi ve edebî konuları seviyeli bir mizahla ortaya koyan şair, bu bakımdan hiciv şiirlerine yeni tarz getirmiştir”(Şanlı, 2019: 541).

Halil Nihat Boztepe, birilerine, bir olaya, bir duruma, kısaca bir ‘şey’e hakaret etme, küfretme; argo ile kaba, kırıcı sözlerle eleştirme geleneğine ironi ile yeni bir soluk getirmiştir. Dolayısıyla Türk şiirinde ironi ekseninde değerlendirilebilecek ilk “komple şair” Halil Nihat’tır. Zira o, *Âyine-i Devran* ve *Mâhitâb* başta olmak üzere Cumhuriyet öncesi kaleme aldığı ilk eseri *Sihâm-ı Kaza*’dan ilk baskısını 1931’de yapıp son şeklini 1947’de verdiği *Ağaç Kasidesi*’ne dek eleştirel düzlemde kaleme aldığı hemen tüm şiirlerinde o ince ve hassas dengeyi koruyarak mizah ve hiciv arasında kalabilmiş, bu yönüyle de Türk şiirinin ironi lokomotifini olarak anılmayı hak eden şahsiyettir. Nitekim Nihad Sami Banarlı da Boztepe’nin Türk mizah edebiyatındaki önemli ve özgün konumu ile ilgili benzer düşüncelere sahiptir:

“İçtimai mizahi manzumelerini ekseriya tanınmış Divan şiirlerine nazire yollu söyleyen Halil Nihad’ın, içinde yaşadığı içtimai ıstırapları ve halk şikayetlerini zeki ve iğneli bir lisanla dile getirişi ve bütün bunları, eski hicvin galiz taraflarına sapmaksızın, temiz ve nezih bir lisanla söyleyişi manzum mizah edebiyatımızın zaferlerindedir”(1971: 1239).

Halil Nihat, kırmadan dökmeden yaptığı eleştirilerle bir estetik işi olan şiirde kaliteyi artırmış, bu alanda kalem oynatan sonraki kuşağa da rehber olmuştur. Özellikle Faruk Nafiz Çamlıbel’in 1938 yılında yayımlanan *Tatlı-Sert* adlı yapıtı incelendiğinde onun Halil Nihat’ın izinden gittiğini gösteren emarelere rastlamak mümkündür. Nitekim bu eser özelinde Faruk Nafiz’in hem tema hem de söylem açısından Halil Nihat’a yaklaştığı söylenebilir.

Halil Nihat Boztepe, yakın dostu ve hemşerisi olan Hamâmîzâde İhsan Bey’i her zaman mizahî şiirlerine konu etmez. Bazen de bu ikili, kafa kafaya verip birlikte şiir yazarlar. İşte “Beraber Terennüm Florinalı Nâzım’a” adlı şiir, Hamâmîzâde İhsan Bey’le

Halil Nihat'ın birlikte kaleme aldığı ortak bir manzumedir. Konuyla ilgili bilgi veren Muharrem Dayanç bu iki isim arasındaki sıkı ilişki hakkında şu detayları verir:

“Halil Nihat ile Hamâmîzâde İhsan çok samimi iki dost iki sırdaş ve iki hemşeridir. Dostlukları çok öncelere dayanır. Mizaç ve ruh yapıları da birbirlerine çok yakın olan bu iki şairi birçok yerde beraber görmekteyiz. Birbirlerini kardeş gibi seviyorlardı. Beraber şiir yazdıkları gibi her ikisinin şiir kitaplarında birbirlerine yazdıkları şiirlerle karşılaşırız”(1993: 136).

Bu şiiri, Hamâmîzâde İhsan Bey de *Dîvan*'ına alır. İhsan Bey, burada bu şiirin nasıl yazıldığı ile ilgili izahat yapar. Türk mizah ve ironi tarihi için önemli olan bu manzumenin yazılış öyküsünün dile getirildiği aşağıdaki bölüm de mizah ve ironiyi örnekleyen bir söylemle kaleme alınır:

“Perî-i şî're her şâirden ziyâde mahrem ve kendi ta'bîr-i mütevâziânesi veçhile hayrû'l halef-i Şâir-i A'zam Filorinalı Nâzım Bey'in târîh-i edebiyatta şimdiden ihrâz ettiği mevki-i bülend-iftihârı çekemeyerek hakkında zebandırâzlıkta bulunanlar az değildir. Bunlardan biri de “Ak Baba”da “Kalender” mahlasıyla manzûmeler yazan Faruk Nafiz Bey'dir ki Nâzım Bey'in “Nesli Münevver” dediği tarîk-ı üdebânın pîşvâlarındandır. Nâzım'a karşı azizliklerinde pek ileri giden bu Kalender hakkında Nâzım'ın derdest intişâr olan “Hâtîrât-ı Meşâhîr” unvanlı kitâbında parlak bir mukâbele-i şâirânesi manzûrumuz oldu. Böyle nefis ve müskit şî're söz katmak bizim haddimiz değilse de, onun şâhid-i nâzenîn belâgati karşısında meslûbu'l-ihtiyâr olduğumuzdan her beyt-i dil-nişînine sekizer mısra ilâve, sonunda üç bend mikdârı zeyl ü ziyâde etmekten kendimizi alamadık. Bu cesâretimizde havâdis-i eyyâma karşı siyânet edilecek bir levha-i kıymetdârı -kaba saba da olsa- çerçevelemek arzusundan başka mânâ aranmamalıdır, yoksa mısra'larımızın muntazam asker önüne katılan başıbozuk alayı menzilesinde kaldığından mütegâfil değiliz”(Hamâmîzâde, 2019: 328).

Bir söylemin ironi ve mizahla ilişkisini saptayabilmek için onun gerçeklikle bağına da vakıf olmak gerekir. Örneğin kişi, durum veya olay hakkında söylenenlerin tersinin kastedildiğini anlayabilmek için o kişiyi, durumu veya olayı bilmek gerekir. Dolayısıyla mizah ve ironi, karşısında altyapısı olan bir muhatap bekler. Bu bağlamda Halil Nihat Boztepe'nin *Berber Terennüm Florinalı Nâzım'a* adlı manzumesini anlamlandırabilmek için şiirin ithaf edildiği şahsın öne çıkan vasıflarını bilmek gerekir. Florinalı Nâzım,

yaşadığı dönemde kendisini yetkin ve üstün bir şair zanneden; ama gerçekte öyle olmayan bir kişidir. Nitekim Halil Nihat ve Hamâmîzâde Florinalıya dil uzatan Faruk Nafiz'e haddini(!) bildirmek için Florinalının ağzından cevap niteliği taşıyan bir şiir kaleme alırlar. Şiirde, büyük şair(!) Florinalının sahte büyüklüğü ile dalga geçilir:

Âzam diyen olmasa da varır diyen ekber!

Bir kere düşün kendini ey şair-i asgâr!

“Ben Şair-i Âzam değilim gerçi Kalender

Hayru'l- halef-i Şâir-i Âzam bana derler!” (Boztepe, 1925: 61)

Halil Nihat, Florinalı Nâzım'ın ağzından “Kalender” takma adıyla yazılar kaleme alan Faruk Nafiz'e had bildirdiği bu dizelerde ona “şair-i asgâr” (en küçük şair) olarak seslenir. Zira Florinalıya şairlik konusunda “âzam” (en yüce) diyen olmasa da “ekber” (en büyük) diyenler bulunabilir; çünkü Florinalı, Şair-i Âzam Abdülhak Hamid Tarhan'ın halefidir(!) İşte Halil Nihat ve Hamâmîzâde'nin ortak kaleminden çıkan bu dizeler, asıl haddini bilmeyen Florinalı Nâzım'ın kendisini tanıması adına kaleme alınmış ve mizahla sentezlenmiş ironik ifadelerdir. Nitekim bu sözde şairliğinden ve havalara girmesinden dolayı Florinalı Nâzım, sıklıkla mizah malzemesi yapılan karikatür bir tiptedir. Yaşadığı dönemde onun bu sahte büyük şairliği ile hemen herkes tarafından dalga geçilmiştir. Beşir Ayvazoğlu'nun tespiti de bu bağlamdadır: “*Bir adam düşünün ki, yıllarca mizah gazete ve dergilerinin baş sermayesidir ve bütün bir devir onunla uğraşıp durmuştur*”(2007: 1).

Aşağıdaki dizelerde yergi amaçlı övgü yaparak ironiye devam eden Halil Nihat ve Hamâmîzâde ikilisi, Florinalı Nâzım'ın ağzından Faruk Nafiz'e sataşır. Burada birinci tekil şahısla çekimlenen iyelik ve şahıs ekli sözcüklerin sahibi, Florinalıdır. Çünkü şiiri kaleme alan şairler, kendini övüp duran bir zavallı profili çizerek söz konusu şahsı sarakaya almak niyetindedir:

İrfanımı erbâb-ı haset etse de inkâr

Meydanda durur her sene neşrettiğim âsâr

Bundan mı ibâret? Nelerim var nelerim var!

Yazmakta devam eylerim olsan dahi bîzâr!

...

Kendim değilim eyleyen irfanımı izhar

Hamid'le Sezai bana olmakta senakâr (Boztepe, 1925: 62-63)



Şiirin bu bölümünde Faruk Nafiz'in, büyük şairliğinden ötürü kendisine haset ettiğinin söyletildiği Florinalıya, birçok eser kaleme aldığı, şiir hususunda yetkin olduğu ve bu konudaki bilgisini sadece kendisinin değil Abdülhak Hâmit'le Sami Paşazade Sezaî'nin de övüdüğü düşündürülerek ironi yapılır.

*Berber Terennüm*'ün, Florinalının kendisini övdüğü aşağıya alınan bölümü de sözlü ironi bağlamında ele alınabilecek dizelere örnek olarak verilebilir. Zira Filorinalı ağzından yazılan metinde Boztepe ve Hamâmîzâde, kendisinin edebiyat dünyasında rakipsiz olduğunu düşünen Filorinalı Nâzım'ı över görünürken aslında yerer. Burada sözlü ironi, söylenilenin tersinin ima edildiği “yergi amaçlı övgü” tekniği ile oluşturulur:

Âlemde bugün varsa eğer Nâzım'a akrân  
Gelsin ne durur işte açıktır ona meydân (Boztepe, 1925: 63)

Şiirin devamındaki beyitler de aynı düzlemde kaleme alınan ironik mısralardan oluşur. Boztepe ve Hamâmîzâde tarafından görünürde Filorinalı Nâzım'a kendisinin ve şiirlerinin övdürüldüğü; fakat esasta yergi amaçlı övgünün yapıldığı, daha doğrusu Filorinalının sarakaya alındığı diğer beyitler şöyledir:

Meydân-ı belâgatta benim merd-i sühândân  
Ser-pençe-i zaptımda durur kişver-i iz'ân

Hayrânım olur “nâzır-i âyîne-i devrân”  
Meddâhım olur yâd ederek nâmımı “İhsân”

Envâr-ı dehâ cephe-i pâkimde dırâşşân  
Yok zât-ı edîbim gibi bir neyyir-i irfân

“Dâhîler olur şa'saa-i tab'ıma hayrân  
Şi'rim ne semâvî ki olur göklere perrân” (Boztepe, 1925: 63)

Şiirin aşağıdaki beytinde de Faruk Nafiz Çamlıbel'e üstünlük taslayan Filorinalı Nâzım, gerçekte şiirde küçük düşürülmek istenilen asıl kişidir. Söz söylenilenle değil sözü söyleyenle dalga geçilen bölüm şu şekildedir:

“Âyînede görmüş gibisin kendini gûyâ  
Divâne diyorken bana ey nâkil-i hülyâ!”in (Boztepe, 1925: 64)

Kendisine “divane” diyen Faruk Nafiz Çamlıbel'e had bildirmek için kaleme aldığı bu beyitte Filorinalı Nâzım, ona “kendini aynada görmüş gibisin” ironik cevabını verir.

Hem bu cevap hem de bu cevabı şiirde Filorinalıya verdikten Boztepe ve Hamâmîzâde'nin ironik ifadenin tekrar dönerek Nâzım'ı kastı, ironi içinde ironinin yapılmasına güzel bir örnektir. Şiirdeki bu katmanlı ironiyi daha açık ifade etmek gerekirse görünürdeki ilk ironi, Filorinalının Çamlıbel'e "divane" yakıştırmasını iadesidir. Ancak buradaki ikinci ve asıl ironi ise kendisi ile dalga geçilen ve şiirde söylenen Filorinalının gerçek "divane" oluşudur. Yani şiirde Filorinalı Nâzım, Faruk Nafiz Çamlıbel'e; Boztepe ve Hamâmîzâde ikilisi de Filorinalı Nâzım'a ironik okları yöneltir. Nitekim benzer durum, şiirin aşağıdaki beyitlerinde de görülebilir:

“Tevcîhe nazîfâneye bel bağlama Nâfiz  
Şâirliği Hak vergisi addetmeliyiz biz”

...

“Vâdî-i kadîmin ne sönük nâzımı çıktın  
Şahsiyyet-i şi'riyyeni birden bire yıktın” (Boztepe, 1925: 66)

Kendisine yöneltilen iltifatlara, hoş sözlere kanan Çamlıbel'i uyaran Nâzım, şairliğin Hak vergisi olduğunu; bunun da kendisinde bulunduğunu iddia eder. Nitekim yine kendisini över; daha doğrusu şiirin müelliflerince övdürtülür. İşte burada da katmanlı ironi gözlenir. Faruk Nafiz'e ayar (!) veren Filorinalı, bu şiirin asıl balanslarıyla oynanan asıl ironik kahramandır.

*Beraber Terennüm*'ün başka şiirlerde örneğinin görülmesinin pek de mümkün olmayan yanı, “ironi içinde ironi” yapılmasıdır. Filorinalı Nâzım'ın Faruk Nafiz'i eleştirdiği, onunla dalga geçtiği bu şiirdeki hemen tüm ifadeler bu haliyle bile ironikken şiirin şairlerinin gerçekte eleştiri ve alay odağında ise bu sözleri söyledikleri Filorinalı Nâzım'ın olması asıl ironik durumdur. Şiirde *söylenen*'ler komiktir, ironiktir; ama asıl *söyleyen*'in düşürüldüğü durum ironiktir. Aşağıda da Faruk Nafiz sarakaya alınır, eleştirilir gibi görünse de söylenen sözün tersinin kastı burada Filorinalı'dır:

Ey hâmesi destinde gülünç olmaya âlet  
Ey her sözü bir huccet-i garrâ-yı cehâlet

Ey dest-i meşiyette bir u'cûbe-i hilkat  
Ey tarz-ı kadîm üzre eden nazma cesâret

Ey Ak Baba bâliyle uçan serçe-i hilkat  
Mef'ûl ü mefâil ile ötmekse zerâfet

Olmaz o kadar kutb-ı şimalîde bürûdet  
Aklın sıra ettin kudemâ tarzına rağbet

“Şehrâh-ı teceddüdde yürürken bu ne ric’at  
Göz aç ki devâm eyleyecektir bu fecâ’at” (Boztepe, 1925: 67)

*Berber Terennüm*’den sonra gelen “Re’sen Terennüm”de de Florinalı Nâzım’la alay etmeye devam eden Halil Nihat, üç bentten oluşan manzumeye ironik göndermeleri olan şu dizelerle başlar:

Gör Nâzım-ı devranı bugün bir eşi yoktur  
Volkan gibidir fikri fakat ateşi yoktur  
Öz kardeşi var sadece söz kardeşi yoktur  
Yekpâre giyer came-i irfan peşi yoktur  
Minnet edemez kimseye gayretkeşi yoktur  
Âlemde dübâreci değil şeyş beşi yoktur  
Hep yektir onun attığı bir tek şaşı yoktur  
Sizler gibi Şâban ile hiç hoşbeşi yoktur  
Şehbâz-ı ma’anîdir o elbet leşi yoktur  
Dildâr ona dildâde olur mehveşi yoktur (Boztepe, 1925: 68)

Burada da söylem; sözde övgü, özde yergi içeren abartılı ifadelerle teşekkül ettirilmiştir. Florinalı yazdığı şiirleri, dünyada eşi benzeri olmayan manzumeler olarak niteledikten sonra diğer şiirlerin kendi şiirlerinin yanına bile yaklaşamayacağından dem vurur. Bu ve buna benzer ifadelerle oluşmuş şiirdeki aşırı mübalağa, söylemin tersini kasıtlı (tariz) vücuda getirilen sözlü ironiyi örnekler.

Halil Nihat’ın kaleminden, Florinalı Nâzım’ın ağzından yazılan *Re’sen Terennüm*, Florinalı ile Faruk Nafiz’in kıyaslandığı ironik bir bölümle sonlanır:

Âşıktır o, kalbinde teellümleri vardır  
Şairdir o, düm tekleri, tek dümleri vardır  
Nâzımdır o, manzum tebessümleri vardır  
Tûtîdir o, manâlı tekellümleri vardır  
Zannetme kalender gibi kem kümleri vardır  
Hamam-ı hayalinde ne güm gümleri vardır. (Boztepe, 1925: 69)

Florinalı çok üstün bir şiir diline sahip oluşunu(!), ‘kalbinde hüznüleri barından bir âşık, nazmında tebessümler bulunan bir şair, manalı konuşmaları olan bir papağan’ sözleriyle dile getirir. Buna mukabil “*Kalender*” takma adlı Faruk Nafiz, “kem küm eden bir söyleyişe” sahip ‘beceriksiz’ bir şairdir. *Kalender*’in şiirleri, ancak hayal banyosunda “güm güm” sesleri çıkarır. Halil Nihat tarafından yapılan bu ironik kıyasın amacı da aslında şairlik taslayan Florinalı’yı alaya almaktır. Zira “*Florinalı Nâzım Bey’in en belirgin özelliği, yeteneği olmadığı halde şairlik iddiasında bulunan bir edebiyat meraklısı olmasıdır*”(Yavaş, 2009: 332). Sonuç olarak bu şiir, kendi gerçeğinin farkında olmayan, edebiyat dünyasındaki konumunun ne olduğunu bilmeyen Florinalı Nâzım’a, sövüp saymadan “haddini bildiren” bir ince alay olarak ironi ekseninde değerlendirilebilir.

“Ağaç Kasidesi”, Halil Nihat Boztepe’nin Dil devrimi çevresinde kaleme aldığı 140 beyitlik bir manzumedir. 1947 yılında yapılan ikinci baskısında tamamının ironik sahaya kayan ifadelerle eklemlendirildiği manzumenin elimizdeki incelemeye konu 1931 tarihli ilk baskısı, genel hatlarıyla dil devrimini desteklemek için vücuda getirilmiştir. Bu yönüyle eser; yeni dilin övgüsü, eski dilin yergisi niteliğinde ele alınabilir. *Himâye-i Eşcâr Cemiyeti* Başkanı Rahmi Beyefendi’ye ithafen yazılan manzumenin ilk beyitlerinde söz konusu cemiyetin adının Türkçeleştirilmesi gerekliliği iddia edilirken eski dilin miadının dolduğu belirtir:

Nasıldı ismi o cemiyetin, unuttum bak!

Unutmasam da ne müşkül aruza uydurmak!

Evet, Himaye-i Eşçar... geldi vezne hele!

Düşüş denir buna lakin... ya bir geleydi gele!

...

Ağaç demek o kadar güç değil şecer yerine

Nasıl ki taş demek imkanı var hacir yerine! (Boztepe, 1931: 3)

Kaside, bir yandan ağaç sevgisini ele alırken öte yandan “ağaç” üzerinden yapılan birtakım imalarla eleştirel nitelik taşır. Bu yönüyle “*Ağaç Kasidesi, Türk gönlündeki an’anevi ağaç sevgisi kadar, manzum Türk hicvinin de dolgun ve zarif bir örneğidir*”(Banarlı, 1971: 1239). Cemiyetin ismini sarakaya alarak şiire başlayan şair, bu kuruluşun adını getirmekte zorlandığını, hatta onun adıyla uyak bile düşüremediğini dile getirir. Bunun sebebi olarak da herkesin bildiği “ağaç”a, Arapça karşılığı olan “şecer”

denilmesini gösterir. Düşüncesini daha açık izah etmek için daha sonra gelen bir beyitte, Türk halkının “taş”a “hacer” demekten kolaylıkla vazgeçmelerini örnek olarak verir.

Şairlik yaşamı boyunca geleneksel şiire sadık kalan ve çok uzun süre aruzla şiirler yazan Halil Nihat Boztepe, *Ağaç Kasidesi*'nin dilde sadeleşmeyi imleyen aşağıdaki beyitlerinde sanatına akseden geçmişine hayıf ve pişmanlıkla bakar. Şair, yıllar boyunca yeteneğini neden bu yabancı estetik tercihle sergilediğini ironik bir şekilde dile getirir. Bu vesile ile Divan şiirinin meşhur birçok şairine gönderme yapmayı ihmal etmez. Meseleye Osmanlı Türkçesinin ve Divan şiirinde kullanılan şiir dilinin Arapça ve Farsça ile terkip edilen ağır dilinin tenkidi ile başlar:

Lisân-ı milletin Arapça olmuş yüz karası!

Onunla el ele vermiş Acemce maskarası!

Arapça ben de bilirdim... Ne oldu? Hiçbir şey!

“Binaya üç sene gittimdi... Ey zamanlar hey!”

...

Birer birer okudum ben bırakmadım divan!

Mefâîlün feilâtün demekle geçti zaman...

Fuzûlîyâne şikâyetlerimle doldu felek

Figân ü ahımı her an işitti gökte melek...

Aruza nispetim arttıkça arttı bende sürûr

Kasaîdimde nûmayandı Nef'îyâne gurur!

Olup zaman ile peyrev gazelde Baki'ye

Atar dururdum o şive nükte sakiye!

...

Bu gaflet uygusu hala devam edip gidiyor

Şu anda fikr ü hayalim muhali gütmededir

...

Emel peşinde dolaştım, kazancım oldu elem

Benim bu derdimi yazmaz ağaçlar olsa kalem! (Boztepe, 1931: 4)

Şiirin devamında gelen dizelerinde kimi Arapça sözcükleri karşılayan öz Türkçe kelimeler verilir. Şairin şiirsel söylemine bakıldığında bu sözcükleri pek de benimsemediği görülür. Bu bağlamda şiirin aşağıya alınan mısralarındaki kimi kelimeler tepkisel boyutta

değerlendirilebilir. Bu durumu örnekleme adına, şairin ironik oklarının odaklandığı sözcükler, aşağıda altı çizili bir şekilde verilmiştir:

Todurga doğrusudur bak, idare denmeyecek!

Hülasa denmeyecektir, yeter kısaltı demek!

Sıkırcımın da bugün baskıdır mukabili, bil!

Hakikaten bu buluşlarla zengin oldu bu dil!

Üçül müsellese derler, beşil muhammes olur!

Hesap edip de bul artık nasıl müseddes olur!

Alındı adrese bir Türkçe karşılık: özlük!

Unutmak istemiyorsan de her zaman gözlük!

Ne kastedildiği malum... Maksat oldu erek

Çıkak da mahreç olur, çünkü methal oldu girek

Dirim, hayata denir, sayrı hasta, aile “gil”

Lügatte doğrusu ötkünç imiş hikâye değil!

Hatırda tut bunu andaç denildi hatıraya!

Arap değil mi atılsın, bakılmayıp sıraya! (Boztepe, 1924: 6)

Şiirin devamında bunlardan başka şairin ironik merceğine takılan daha birçok Türkçe kelime vardır: Şair, evraka “bitik”, nezleye “ingi”, şahide “tanık, hafiyeye “çaşıt” lisana “dil” sevkitaibiye “dürtü” denilmesine de tepkilidir (Boztepe, 1931: 7).

Halil Nihat, *Ağaç Kasidesi*’nde sadece dil ile ilgili fikirlerini işlemez; Besim Atalay, Falih Rıfkı Atay, Ruşen Eşref Ünaydın, Mehmet Emin Erişirgil, Reşat Nuri Güntekin, Ragıp Hulûsi Özdem, Celâl Sâhir Erozan, Hamit Zübeyr Koşay ve Macar Türkolog Zayti Ferenç gibi dil çalışmalarında bulunmuş isimleri de bir şekilde anar. Söz konusu isimlerden Ruşen Eşref’in “ilm”ine gönderme yapar. Onu ilim şarabı ile sarhoş olmuş bir söz ustası (sühan) olarak niteleyen Halil Nihat, Ruşen Eşref’in encümündeki pozisyonunu ve bilgi seviyesini imayla yerer:

Şarab-ı ilm ile mahmur dideler Ruşen!

Gelince cûşa gelir encümünde taze sühan! (Boztepe, 1924: 8)

Dil çalışmalarında ismi geçenlerden birisi de Celal Sâhir Erozan'dır. Halil Nihat Boztepe, *Ağaç Kasidesi*'nde bu ismi de ironik hedefe koyar. Onun kadınlara olan ilgisini "tehhül (evlilik) aşığı Sâhir" sözleriyle alaya alan Halil Nihat, şiirin devamına "O bence ordaki azanın en muvafıkıdır!" dizesini ulayarak onunla dalga geçtiğini göstermeye çalışır. Zira Halil Nihat, edebiyat dünyasında "kadın şairi" olarak ün yapan Celal Sâhir'i (Öksüz, 2015: 314) bir sözlü ironi tekniği olan söylenenin tersini kastetme yöntemiyle hem eleştirmek hem de ona '*mizahın iğnesini dürtmek*' niyetindedir. Çünkü o, bahsi geçen encümenin en "muvafıkı" değildir:

Teehhül âşıkı Sâhir, teceddüt âşıkıdır!

O bence ordaki azanın en muvafıkıdır! (Boztepe, 1924: 8)

Yukarıdaki beytin hemen devamında Halil Nihat, Celal Sâhir hakkındaki gerçek niyetini biraz daha açık ifadelerle dile getirir. "Kadın" odaklı şiir yazmasına atıfla Celal Sâhir'in dil işlerinden pek anlamayacağına değinir. Celal Sâhir'in dil konusundaki "hararet"ini makul karşılamayan Halil Nihat bu durumu, şairin "kadın"lara duyduğu hararetle(!) karıştırmaması telkininde bulunduğu şu ironik beyitle dile getirir:

Lisan-ı milleti bir kadın sanıyor!

Onun harareti aşk ile adeta yanıyor. (Boztepe, 1924: 8)

Dil çalışmalarına katılan insanların yabancı sözcükleri Türkçeleştirme adına verdikleri hassasiyeti samimi bulmayan şair, onların bir araya geldiklerinde kullandıkları Türkçe ile evlerinde kullandıkları Türkçenin aynı olmamasını eleştirir. Şaire göre onların yaptığı bir tür samimiyetsizlik veya ikiyüzlülüktür. İşte *Ağaç Kasidesi*'nden alınan aşağıdaki beyit, söz konusu şahıslara 'samimiyetsiz' veya 'ikiyüzlü' demenin *başkaca* bir şeklidir. Şiirde tercih edilen bu türden *başkalık* ironi olarak değerlendirilir:

Bu noktadır bana lakin ezâ veren, dokunan:

Evinde başka lisân, encümende başka lisân. (Boztepe, 1924: 9)

*Ağaç Kasidesi*'nin insan yetiştirmenin önemine ironiyle değinilen mısralarında Halil Nihat, ağaç yetiştirmekle insan yetiştirmenin kıyasını yapar. *Himaye-i Eşçar Cemiyetine* seslenen şair, ağaç yetiştirmenin hiç de güç olmadığını, doğanın (Allah'ın) zaten onu kolaylıkla yetiştirebildiğini; ancak insan yetiştirmenin meşakkatli bir süreç olduğunu belirtir. Bu karşılaştırmada ironik oklar "cemiyete" yönelir. Zira şair onlara "*Abesle iştiğal ediyorsunuz!*" demek ister. Dolayısıyla memleketin "Ağaçları Koruma Derneği"ne değil de '*İnsan Yetiştirme Derneği*'ne ihtiyacı olduğunu ima ile dillendirir:

Kasım gelince Şu dernekte toplanın, birikin!  
Ağaç kolay yetişir... Siz hemen ekin, ya dakin!  
Yeter hava ile toprak, su... Çok değil uç Şey!  
Adam yetiŐtirmek... Bu işte en güç Şey!  
Onun ne mektebi vardır, ne Avrupa'sı!  
Yerinde sâbit ü nâbit... Uzun sözün kıyası! (Boztepe, 1931: 10)

Ağaç Kasidesi'nin devamında uzun uzun tabiatın cömertliğinden bahseden Halil Nihat, sözü ağaçtan insanoğlunun nasıl faydalandığına getirir. İnsanların ağaçtan odun ve tahta yaparak ev yapımında yararlandığını belirtir. Daha sonra ise Mehmet Âkif'in *İki Arkadaş Fatih Yolunda* adlı manzumesinde geçen “Őudur cihanda benim en beğendiğim meslek / Sözüm odun gibi olsun; hakikat olsun tek” (Ersoy, 2020: 172) dizelerini çağrıştıran bir beyte imza atar. Sanatını doğruluk üzerine ikame edişini “sözüm odun gibi” benzetmesiyle Şiirleştiren Şairin bundaki başat niyeti “iğneleyici/kırıcı/sert de olsa ‘doğrucu bir Şiir anlayışı’na sahip olduğunu imlemektir. Şiirlerini anlamayanları, anlamak istemeyenleri “tahtası eksik” olarak niteleyen Şair Şahsına ve sanatına karşı oluşturulan önyargılara ve kötü niyetli bireylere, bu söylemle tepkisini dile getirmek ister:

Şu tahtadan biliriz haneler yapıldığını,  
Düşün de bul daha artık neler yapıldığını...

Sözüm odun gibi amma nüfuz eder kayaya!  
Meğerki tahtası eksik olanlar anlamaya? (Boztepe, 1924: 12)

*Ağaç Kasidesi*'nin ağaç dikilmesinin telkin edildiği beytinde Halil Nihat, Şehrin sokaklarının kirliliğini ima ile eleştirir. Bu seferki ironik göndergenin muhatabı Şehri yönetenlerdir:

Geilmiyor o sokaklar yazın kışın tozdan  
Ağaç dakin, bu güzel Şehri kurtarın tozdan (Boztepe, 1931: 12)

Sözlü ironi bağlamında Halil Nihat Boztepe'den verilebilecek son örnek de *Ağaç Kasidesi*'nde geçen aşağıdaki ifadelerdir. Şiirin, ‘insanların üzerine giyindikleri rengârenk elbiselerle güzelleŐtiđi gibi doğayı da güzelleŐtirmek olan yeŐildir/ağaçtır’ fikrinin işlendiği bu bölümünde Şair, doğanın elbisesinin ağaçlar oluşuna vurgu yapar. “Smokin” ve “frak” gibi Avrupaî yaşam tarzının göstergesi olan giysilerle, aslında o giysinin içindeki bireyleri imleyen Şaire göre Batılı olmanın ölçütü, elbise gibi dışsal unsurlar değil de



‘çalışkanlık’ gibi kimi üstün meziyetlerdir. Nihayet şiirdeki ironinin muhatabı, doğa için bir şey üretmeyen şekilci ‘elitler’dir:

Yazık değil mi ki dağlar durur da çırpıplak!

Giyip çalım satarız biz ya ismokin ya frak,

Lisan-ı hâl ile her gün demez mi bak şu tepe:

Olaydı ah şu omzumda bir yeşil cüppe! (Boztepe, 1931: 13)

### 3.1.1.6. Hamâmîzâde İhsan Bey

Divan geleneğinin son büyük şairlerinden olan Hamâmîzâde (Mehmet) İhsan Bey (1885-1948) tarafından kaleme alınan manzumelerin toplandığı *Divan*’da bulunan “İydiyye”nin ‘*bar kültürü*’nün eleştirisinin mizahla süslenerek yapıldığı beyt, tinde sözlü ironiye rastlanır. Batı medeniyetine ait bir zihniyet unsuru olan “bar”ı, içkili ve çalgılı bir kahvehaneye (kafesantan) benzeten şair, buraya gelen insanlar arasında bir ideal birlikteliği olmadığını ve bu mekândaki herkesin başka dünyalara ait olduğunu “her biri bir saz çalar” imasıyla dile getirir:

“Toplanıp ehl-i hevâ her biri bir sâz çalar”

“Bar”ı seyret ne acâyip kafesantandır bu (Hamâmîzâde, 2019: 300)

Batı zihniyetini “bar” kavramı etrafında eleştiren şairin bu düşüncesini dile getirdiği beytin hemen ardından Türklüğü yücelttiği dizeler de sözlü ironi kuramı ile irtibatlıdır. Buradaki ironik durum, zıtlıkların bir araya getirilişi ile sağlanır:

İçilen cibre değil viski ya şampanya değil

Türk Ocağı’nda dolar kâse-i ayrandır bu (Hamâmîzâde, 2019: 301)

Şiirde menfi açıdan ele alınan alkollü içeceklerle Türk orijinli “ayran”ın kıyaslanmasının yanı sıra mekânlar da karşılaştırılır. Şairin önceki beyitte başıboşların dolduğu bir mekân olan bar ile bir ideal uğruna bir araya gelinen “Türk Ocağı” kıyaslanır. Her iki karşılaştırmada milliyetçi bir yaklaşımla Türk kültürünün üstünlüğü ima edilirken Batı’nın kültürel değerlerine itiraz edilir.

Millî Eğitim camiasının övgüsünün yapıldığı “Kudûmiyye” adlı kasidesinin bir yerinde sözü kendisine getiren Hamâmîzâde, içinde bulunduğu duruma inceden inceye gönderme yapar. “Maarif fincanı”ndan başkaları güzel içkiler yudumlarken kendisinin aynı fincandan her zaman “mahrumiyet zehri” içtiğini dile getiren şairin bu duyusu, devrin zihniyetine yapılan ironik bir temas olarak ele alınmalıdır:

Zehrâbe-i hirmân içirirken bana her dem

Agyâre sunar mey dolu fincân-ı ma'ârif (Hamâmîzâde, 2019: 325)

Harf devrimi ekseninde kaleme alınan ve mizahtan ziyade ironiye yaklaştığı nadir manzumelerden biri olan “Der-Vasf-ı Meş’ale-Dârân” adlı şiirini Hamâmîzâde, mizahla sentezlenmiş ironik bir ifadeyle bitirir. Şairin bu söylemsel terkihi, eleştirmekten ziyade mizaha odaklanan, eleştiriyi değil de mizahı önceleyen, kırıp dökmek yerine güldürebilmeyi prensip edinen birinin nazik ve latif duruşu olarak da görülebilir:

Yandı germâbe-i hicrânda Hamâmîzâde

İçer elbette bu nazm üstüne ayrân-ı Sühan (Hamâmîzâde, 2019: 348)

Çok sevdiği Divan şiirini ve onun estetik unsurlarını bir daha kullanamayacak olmasını ‘ayrılık hamamında yanmak’ sözleriyle dile getiren şairin aynı duruma “bu nazm üstüne ayran içmek” ifadesi, sözlü ironiyle ilişkilendirilebilir. Zira şairin mizah kisvesinin ardına gizlenen bu sanatsal ve eleştirel çıkışı, ironiktir.

Salih Zeki Aktay, yaşadığı dönemde bambaşka bir saha olan Yunan mitolojisini şiirlerinde ele almasından ötürü Halil Nihat Boztepe, Faruk Nafiz Çamlıbel gibi devrinin önde gelen mizah şairlerinin şiirlerinde ismi anılan birisidir. “Bir Târîh-i Velâdet” adlı manzumeyle aynı dönemin önemli mizah kalemi Hamâmîzâde İhsan Bey de Salih Zeki’ye çatanlar kervanına katılır. Sözlü ironi ekseninde değerlendirilmesi mümkün bu durum, söylenilenin tersini kasıtlı yapılandırılan mizahla süslü şu ironik dizelerde görülebilir:

Mehâmmî-i yektâ ki Sâlih Zeki

Ledün sırrının ârif-i ekmeli (Hamâmîzâde, 2019: 351)

Şiirin giriş beyti olan bu bölümde şair, mitik unsurları şiirleştirmesinden ötürü ‘en önemli insan’ şeklinde nitelediği (!) Salih Zeki’yi aynı zamanda marifetullahın, yani “ledünnün (gizli ilmin)” en yetkin kişisi olarak tanıtır. Her ne kadar görünürde Salih Zeki adına pozitif bir değerlendirme gibi görülse de realistik yanı olmayan bu abartılı tanıtım, gerçekte söz konusu kişinin şair tarafından sarakaya alınması niyetinin bir ifadesidir. Nitekim müstakil ironi türü olarak da değerlendirilebilecek “yergi amaçlı övgü” tekniğiyle kurgulanan benzer söylem, şiirin devamındaki şu dizelerde de görülebilir. Şiirde çizilen Salih Zeki profili ile Hamâmîzâde’nin ima ettiği Salih Zeki profili taban tabana zıttır ve okur cephesinde de bu şekilde anlaşılmaktadır:

Tefelsüfde devrin Gazâlî’sidir

Tasavvufda misl-i Cüneyd-i Velî

...

Demosten misâli hitâbette ferd

Siyâsette devrin odur a'kâli (Hamâmîzâde, 2019: 351)

Şiirdeki ironik söylem, Salih Zeki'nin ismi anılan sahalarda birer zirve olan şahsiyetlerle boy ölçüştürüldüğü abartılı benzetmelerle vücuda getirilir. Nitekim 'Mitoloji Şairi' Salih Zeki Aktay, felsefede İranlı İslam bilgini Gazâlî'ye, tasavvufta Cüneyd-i Bağdâdî'ye, belagatte de Antik Çağ'ın hatipliği ile ünlü politikacısı Demosthenes'e, benzetilmek suretiyle haddinden fazla yüceltilir. Nihayet Salih Zeki'nin bu hadsiz yüceltilişi, ters okumaya müsait ironik bir söylem olarak ele alınır.

### 3.1.1.7. İbrahim Alaettin Gövsa

Öğretmen, biyograf, bilgin, müellif, muharrir ve nihayet bir şair olan İbrahim Alaettin Gövsa (1889-1949) Türk kültür hayatına önemli hizmetleri olmuş bir isimdir. Şiir zevki daha çok Servetifünun estetiği ile şekillenen şairin bu çalışmaya konu *Çanakkale İzleri* adlı kitabı, milli duyarlılığın sembolik dille ele alındığı bir yapıttır. Birinci Dünya Savaşı yıllarında Çanakkale Cephesi'ne gözlemci olarak giden şair, bu izlenimlerini sunarken çok nadir de olsa ironinin ancak kapısını aralayabildiği dizelere yer verir. Bu bağlamda şairin "Gurbet Denizi" adlı şiirinin sözlü ironiyi örneklediği söylenebilir. Şair burada çoğu şiirinde pozitif duygularına tercüman kıldığı doğayı bu kez yanında bulmaz. Zira bu şiir, Çanakkale gibi büyük ve kanlı bir savaşın ortasında kaleme alınır. Gövsa, metaforik dönüşümle "deniz" imi çevresinde savaşın eleştirisini yaparken o günlerin vahametini de ortaya koymaya çalışır. Çağrışım yoluyla karşı duruşun, eleştirel konumlanmanın örneklediği aşağıdaki dizelerde söz, başkaca şey'leri ifade etmek suretiyle sözlü ironinin varlığını kanıtlar:

Hicran dalgasından boştun ey deniz

...

Kavga toprağından matem mi aldın?

Birden niçin böyle coştun ey deniz

...

Bir teselli umup dalmıştım gene

Mavi gözlerinin derinliğine,

Kalmamış dünyada gamsız bir sine

Sen de gönlüm gibi loştun deniz. (Gövsa, 1989: 42-43)

Çanakkale Savaşı'nın canlı şahitliğini yapan şair, o günlerin buhranını ve savaşın üzerindeki etkisini bu şiirde simgesel ve yer yer de ironik olarak şiirleştirir.

Çanakkale Savaşı'na yeni gelen bir askerin bu harpten sağ kurtulmasının zor bir seçenek oluşuna vurgu yapılan “Siperden Mektup” adlı şiirde ise şair, şehitliğin daha olası bir durum olduğuna inanır. Şairin savaşı bu pencereden ele alışı, yaşamının/yaşama seçeneğinin Türk milletinin elinden alınışına yapılan bir göndermedir:

Köyden biri geldi taburumuza,  
Meğer söz kesilmiş muhtarın kıza  
Gece niyet tutup baktım yıldıza:  
Artık söyle o iş omasın anne.(Gövsa, 1989: 44)

İbrahim Alaettin Gövsa tarafından kaleme alınan “Asker Ağzından”, 1915 yılı Temmuz ayında Çanakkale’de savaşa gelen Türk ordusundaki iki askerin konuşmasından mülhem bir şiirdir. Şiirin altına şairce düşülen dipnotta farklı kıtalara mensup askerlerden birinin karşısındakine “Nereye gidiyorsunuz?” sorusuna diğer askerin, “*Arıburnu’na bal yapmağa.*”(Gövsa, 1989, 46) şeklinde cevap verdiği görülür. Askerin bu özgüvenli sanatsal cümlesi, Gövsa’nın *Asker Ağzından* adlı şiirine ilham verir. Bu şiirin son dördlüğü, Türk askerinin karşısında savaşıyan düşman topluluğuna karşı şairin alaylı bakışını ortaya koyarken Türk ordusuna da moral ve motivasyon sağlaması açısından önemlidir. Gövsa, kâfir topluluğu olarak gördüğü düşman askerlerini -ki şiirde bu düşmanlar İngilizlerdir- “bebek”e ve “sinek”e benzetmek suretiyle onları hem komik hem de eleştirel bir şekilde ele alır. Şairin bu mizahi yergisi, ironi ile ilintilidir:

Kıvırıp o cansız bileklerini  
Kaçırıp İngiliz bebeklerini  
Ürkütüp kâfirin sineklerini  
Şu Arıburnu’nda bal yapacağız (Gövsa, 1989: 47)

### 3.1.1.8. Orhan Seyfi Orhon

Orhan Seyfi Orhon (1890-1972) Türk mizah edebiyatında önemli yeri olan sanatçılardandır. Zira o, çıkardığı *Akbaba*, *Papağan*, *Güneş* ve *Resimli Ay* gibi mizahî dergilerle edebiyatın bu sahasına hatırı sayılır bir katkı sunar. Onun *Kervan* adlı eserinde yer alan “Ölüm ve İhtiyarlık” adlı şiiri, insan yaşamının son evresi olan ihtiyarlığın istenilmeyen, korkulan, kaçılan yüzünü eleştirel bakışla ele alan ironik bağlamı bir metindir. Bedenin bir mezar gibi çeşitli uzuvları (göz, diş) yutması fikrinden esinlenen

şiiirde şair, ihtiyarlığın fiziksel anlamda ölmeden ruhsal açıdan ölmek olduğunu savunur. İhtiyarlık gerçeğinin acı yüzünü kabullenilmez gören şair, şiiirdeki benzetme ve dolayımılı anlatımının çekirdeğine tepkisini/eleşitirisini gizler. İşte, söylenilenle kasıt arasına koyduğu bu mesafe ile sözlü ironinin ortaya çıkmasına yol açar:

İhtiyarlık da ölümdür zaten!  
Önce gözler gömülür bir tabuta,  
Benzer üstünde bu camdan tabutun,  
İki kaş bir de burun tıpkı puta!  
Sonra dişler gömülür sonra da saçlar... derken  
Silinir hatıralardan yaşayan.  
Biter en sonra bu işkence, ölür

İhtiyarlık şu demektir: insan,  
Çıkmadan son nefesi,  
Konuşurken de sesi,  
Ölmeden önce ölür! (Orhon, 1970: 151)

Kismetsizliğine gönderme yaptığı “Talih Kuşum” adlı şiiirinde Orhan Seyfi, herkesin hayattayken bir şekilde talihinin açılmasına rağmen kendisine bir türlü kaderin gülmeyişini ironik yolla dile getirir. Şair, okura aslında “Benim gözüm bu dünyada mutluluk görmeyecek” demek istemektedir. Şiiirde açıktan söylenmeyen bu yargı, söylenenin ardına saklanır. Şiiirde tercih edilen bu ironik yöntem, sözlü ironi ile bağdaşır. Nitekim bu tip zıtlıklar üzerine inşa edilen “İronide söylenen söylenmeyene, gösterilen gösterilmeyene işaret eder”(Uslu, 2016: 64). Orhan Seyfi, “talih kuşu”nun “başı düştükten, yaşı aktıktan, işi bittikten” sonra ancak “leş”ine konacağını savunarak ironik söylemi yakalar:

Konmakta talih kuşları  
Fırsat bulup her gün başa!  
Bekler benim talih kuşum:  
Düşsün başım,  
Aksın yaşım,  
Bitsin işim,  
Konsun leşe! (Orhon, 1970: 155)

Orhan Seyfi'nin ironiyi bir anlatım yöntemi olarak kullandığı şiirlerinden birisi de “Üç Dünya”dır. Nitekim şair, *Kervan*'ın ön sözünde yeni şiir formunu açıklarken *Üç Dünya*'nın ironik yanına “*şairanelikten uzaklaşan yeni şiirin istihza ve hiciv diliyle yazılan manzume*”(Orhon, 1970: 149) sözleri ile dikkat çeker. Üç bölümden oluşan bu şiirde şair, insan ömrünün gençlik, yetişkinlik ve yaşlılık evrelerini sırasıyla ele alır. Gençliğin sevmekle, yetişkinliğin/olgunluğun üretmekle, yaşlılığın ise pişmanlıkla geçmesine vurgu yapar. Şiirde “üç ‘s’” şeklinde okur karşısına çıkan “sevmek, saymak ve sövmek” kavramlarının ironik perspektiften görünümü söz konusudur:

İnsan,

Yaşar, üç türlü şu üç dünyada:

Evvela:

“Şunu sevdim, bunu sevdim!” diyerek

Ömrü sevmekle geçer.

Sözde olgunlaşır ondan sonra:

“Şunu yaptım, bunu yaptım!” diyerek

Ömrü saymakla geçer.

İhtiyarlıkta tanır dünyayı:

“Kahpe dünya!” diyerek,

“Hey gidi dünya!” diyerek

Ömrü sövmekle geçer! (Orhon, 197: 156).

“Son Perde”, Orhan Seyfi'nin tekerleme tadında kaleme aldığı, mizahî çağrışımları olmasına rağmen özünde taşıdığı eleştirel kasıttan ötürü ironik düzlemde değerlendirilmesi mümkün bir şiirdir. *Üç Dünya*'ya benzer bir üslûp ve kurguda yapılandırılan şiirde, ihtiyarlığın ve ölümün örtülü yergisi yapılır:

- Tık, tık, tık!

Tak, tak, tak!..

Bir dostun gelmiş kalk!

- Pıt, pıt, pıt!

Pat, pat, pat!..

Yorgunsun artık yat!

- Ih, ih, ih!

Ah, ah, ah!..

- Bir varmış, bir yokmuş,

Vah, vah, vah!

Vah, vah, vah!.. (Orhon, 1970: 160)

“Düşmeye Gör” adlı şiirinde Orhan Seyfi, toplumca hoş karşılanmayan bir insan gerçekliği olan “*zor duruma düşenin elinden tutmamak*” ahlakî sorunsalının eleştirisini ironik dille vücuda getirir. Düşüldüğünde düşmanın tavrını olağan karşılayan şair, asıl dostlarına sitem eder. Zira dostla düşman bu durumda bir olur:

Hele bir düşmeye gör, düştün mü,

Dostla düşman bir olur:

Kimi ahmakça güler: “Kâh, kâh, kâh!”

Kimi kurnazca içinden sevinir: “Vah, vah, vah!” (Orhon, 1970: 163)

Gözlemlerini sosyal alana yoğunlaştırdığı “Kardeşlik”te fiziksel ve biyolojik olarak aynı özellikleri gösteren insanoğlunun zihniyet yönünden birbirinden ayrıştığını, iyi ve kötü nitelendirmesinin de buradan kaynaklandığını savunan Orhon, bu durumu dinsel figürlerden olan “Habil-Kabil” üzerinden dile getirir. Bu bağlamda, tarihteki ilk kardeş katline atıf yapılan şiir, temelde kardeş olan insanın aynı zamanda düşman da olabileceğine gönderme yapar. Nitekim şiirdeki “kardeşiz” ifadesi, kasıt olarak aksini imler. Zira şiir, bütün insanların kardeş olamayacağı düşüncesini iddia eder:

Kardeşiz, biz bütün insanlar, evet,

Kardeşiz!

Aynı kan, aynı vücut, aynı ceset.

Aynı hırs, aynı haset!

Değişen adlarımız başka değil:

Şimdi kardeşlerim: Ahmet, Mehmet...

Eskiden adları: Habil, Kâbil!.. (Orhon, 1970: 164)

Orhan Seyfi'nin dostluk kavramını irdelediği şiirlerinden bir başkası da “İki Şey”dir. İnsanoğlunun çirkin yüzünü ortaya koymaya çalışan şair, “*Ayıdan dost, düşmandan dost olmaz.*” atasözünü değiştirerek dostluk kavramına olan eleştirel bakışını dille getirmek niyetindedir. Bu düzlemde şiir, dost acısı çektiği anlaşılan Orhon'un ironik açıdan okura uyarısı şeklide de düşünülebilir:

İki şey var ki, genel kaidedir,

İki şey var ki, değişmez asla!

Bir:

Kirpiden post olmaz!

Bir de:

İnsan denilen mahlûktan,

Dost olmaz! (Orhon, 1970: 165)

Orhan Seyfi Orhon'un *Gönülden Sesler* adlı eserinde bulunan "Aşka Dair" adlı şiirde, karşılıksız bir aşk uğruna boşa verilen mücadele konu edilir. Şiir ironik söylemle vücuda getirilmiş dizeleriyle dikkat çeker. Başlığının altına düşülen notta "*Pek genç ve meyas bir arkadaşa*" hitabı ile sunulan şiirin özellikle ilk dördlüğü bu bağlamda değerlendirilebilir:

Her kime inanıp gönünü versen,

Sonunda kazancın bir ayrılıktır.

Bahtiyar olmayı ümit edersen,

Acırım, arkadaş, sana yazıktır! (Orhon, 1934: 39)

Orhan Seyfi Orhon'un "Gönlümle Kesem" adlı şiiri, üzerine kurgulandığı "gönül-kese" karşıtlığı ile tam da ironik söylemin ilgi alanına giren bir metin olarak dikkat çeker. Şiirdeki "gönül-kese" ilişkisinin "mantık-duygu" çatışması yönüyle ele alınması, şiirin ilgili dizelerinin sözlü ironi kapsamında değerlendirilmesini gerektiren bir durumdur:

Benim gönlüm gayet cömert;

Fakat kesem başıma dert! (Orhon, 1934: 87)

Ekonomik koşulların, kişilerin yaşam standardını şekillendiren cihetine vurgu yapılan "Gönlümle Kesem" şiiri, ironi ve mizahın iç içe geçtiği, hatta kimi zaman bu iki söylemin birbirinden ayrılmasının güçleştiği bir metindir. Şiirden alınan aşağıdaki bölüm, hem gerçek yaşamda olası olmayanla (benzetmeleri, kişileştirmeleri ile) mizahın *uyumsuzluk* sahasına hem de realitede mevcut geçim sıkıntısının tenkidini yaparak ironi alanına girer. Ancak burada mizah, eleştirel özün/kastın maskesi konumundadır. Zira şiirin aşağıya alınan bölümleri, sosyo-ekonomik göndermeleri ile okurunu gülümsetse de ironinin gölgesindedir. Nitekim şiir, maddî gücü olmayan için asgari şartların dışına çıkmanın, gönlüne göre yaşamanın ve eğlenmenin neredeyse imkânsız oluşuna dolaylı yoldan temas eder:



Gönlüm diyor: tramvaya  
Binme otomobil varken!  
Kesem diyor: yürü yaya,  
Yolun böyle düz yollarken!

Gönlüm diyor: Ne hoş hele,  
Manzarası şu levreğin!  
Kesem diyor: Koş acele,  
Evde soğuyor yemeğin! (Orhon, 1934: 88)

Çocuklara kibrin olumsuz bir davranış olduğunu öğretmek için yazılan “Küçük Irmak” adlı şiirde Orhon, *‘büyüklük taslamanın’* ironik eleştirisini yapar. Bu manzum hikâye döküldüğü deniz tarafından küçük görülen bir ırmağın “tatlı su”ya sahip oluşunu (ki yaşam için tatlı su şarttır) ifade ettiği sözlerle bitmesi yönüyle ironik boyuta geçer. Metnin *“Kimseyi küçük görmemek gerekir”* iletisini maskeleyen son dizeleri, aynı zamanda kibirli olmanın ironik dille yergisi niteliğindedir. Kapladığı alan itibariyle kendisini büyük gören denizin, ırmağın taşıdığı suya ihtiyacının olmadığını anlatıldığı dizelerle başlayan şiirin söz konusu son bölümleri şöyledir:

Cevap verdi küçük ırmak,  
Dedi: Sözüm dokunacak,  
Kibirlidir çünkü huyun!  
Bana nispet büyüksün pek!..

Yoktur fakat içilecek  
Bir damlacık tatlı suyun! (Orhon, 1929: 35)

Orhan Seyfi Orhon’un daha çok mizahî yanlarıyla dikkat çeken, modernize edilmiş bir halk hikâyesi olan “Asrî Kerem”inde komikle tezyin edilmiş bolca ironik söylem vardır. Nitekim bu uzun manzumede Aslı’nın izini süren Kerem ve arkadaşı Sofi’nin Bursa’dan İstanbul’a gitmek üzere otobüse bindikleri bölümde Nâzım Hikmet bahsi etrafında gelişen durumlar, gülünç olduğu kadar ironiktir. Otobüsün “hız”la İstanbul’a gitmesini dileyen ikilinin aklına Nâzım gelir. Kerem’den Nâzım tarzında bir türkü söylemesini isteyen Sofi, Kerem’in onu tanımaması üzerine Nâzım Hikmet’in *Makinalaşmak İstiyorum* adlı şiiri ile *Orkestra* adlı şiirindeki ifadeleri karıştırarak kendince bir türkü uydurur. Orhan Seyfi’nin, Nâzım’ın şiirlerini alaya almak için Sofi’ye söylediği bu yeni şiir, hem parodik hem de ironiktir. Nâzım’ın dilsel ve şekilsel söylemini taklit

etmesi yönüyle parodik olan halk hikâyesinin bu manzum parçası, üst metnin alt metni sarakaya almasından, buradan hareketle de Nâzım Hikmet'in şiirini inceden inceye eleştirmesinden ötürü de ironiktir. Sözlü ironi etrafında değerlendirilmesi mümkün bu parodik dizeler şu şekildedir:

Truum, trum, trum

tırak,

Tikitak!

Bana bak,

hey,

avanak!

Makinalaşmak,

şu dağları aşmak,

Leningrad'a yanaşmak;

Volga nehri gibi taaşmak...

istiyorum!

Ben ne fes,

ne cübbe

ne ferace,

ne de yaaaaşmak

istiyorum

Şiirlerimi okuyup proleterya efendime,

kendi kendime

Şaaaaşmak...:

İstiyorum! (Orhon, 1938: 17-18)

Meşhur *Kerem ile Aslı Hikâyesi'nin* bir parodisi olan *Asri Kerem*'de, Orhan Seyfi, fırsatını buldukça manzumesine sokuşturduğu parodiler aracılığıyla özellikle edebiyat dünyasının tanınmış isimlerine göndermeler yapar. Bu parodiler, daha çok muhatabını alaya alma şeklinde görüldüğünden ironi ekseninde ele alınabilir. Manzumede parodileri daha çok Kerem'in yol arkadaşı Sofi icra eder. Onlardan birisi de Mehmet Emin Yurdakul'un *Ey Türk Uyan*'ının parodisidir. Yurdakul'un alaya alındığı dizeler şöyledir:

Ulu Tanrım, aşsın diye Anadolu çamurunu,

Faziletle yoğurmuştur dingilinin hamurunu,

Ne ezgiler sezer kulak tatlı, yanık avazından;  
Gıcırıttan hazetmeyen anlıyamaz Türk sazından.

O sesler ki fısıldıyor bize “Ey Türk uyan!” diye;  
Anadolu yaylasında gezme sakın yayan diye! (Orhon, 1938: 20)

Kerem, Sofi'nin türkülerine yabancısıdır. Onun bu tarz türkülerinin ardından yaptığı değerlendirmeler hep olumsuzdur. Daha önce Sofi'nin Nâzım lisanınca söylediği türküye şaşırarak “*Amanın Sofi kardeş çıldırıyor musun, besbelli güneş balına vurdu.*” (Orhon, 1938: 18) çıkışı yapan Kerem'in burada da Sofi'ye “*Sofi kardeş bu ne biçim türkü, senin galiba susuzluk başına vurdu.*” (Orhon, 1938: 20) sözleri de bu doğrultudadır. Orhan Seyfi'nin Kerem'e yaptırdığı bu değerlendirmeler, söz konusu parodilerin, muhataplarını alaya almak, onların sanatlarını eleştirmek düzleminde değerlendirilebilir.

*Asrî Kerem*'de Bursa'dan hareket eden vapur, İstanbul'a yaklaşınca vapurda bulunan Kerem, İstanbul için türkü söyler. Bu türkünün bazı bölümleri ironiktir. Aşağıdaki dörtlüklerde, İstanbul'un kalabalıklığı ve Haliç'in kirliliği mizah kisvesinde imalı bir şekilde eleştirilir. İşte bu söylem, sözlü ironi ekseninde değerlendirilebilir:

Yürürken ağzını açma ey alık,  
Üstü de altı da pek kalabalık,  
Korkarım çarpar da bir iri balık,  
Köhne dubalardan biri deşile!

...

Haliç'in misli yok guruptan yana;  
Mezbaha boyuyor deryayı kana.

Lahzada kesilir bin semiz dana,

Bu yüzden doludur deniz leş ile (Orhon, 1938: 35-36)

Aynı manzumede Sofi, Aslı'yı aramak için gazetecilerden de yardım alabileceklerini söyleyerek Kerem'i Babıali'ye götürür. İlk olarak *Tan* gazetesine uğrarlar. Burada Orhan Seyfi, Aslı'yı maddiyat için aradığını sanarak kendisini sorguya çeken Kerem'e, *Tan* gazetesinin sahipleri Halil Lütfi'yle Ahmet Emin Yalman'a gönderme yüklü dizeler söyletir. Aslı'nın izini Halil Lütfi'ye soran Kerem, onun “alacak-verecek, borç harç, faizle para almak-vermek” noktasındaki maddî kaygılar içeren sorularına muhatap olur. Halil Lütfi'nin Kerem'in Aslı'yı bu tarz ekonomik kaygılarla aradığını düşünmesi

üzerine ozan bu bağlamda ironik bir türkü söyler. Paraya verilen hadsiz değerın yergisinin yapıldığı bölüm şöyledir:

Cihanda ne varsa hepsi parayla!  
Yalnız vaad ile yemin bedava.  
Uğraşma öyle pek akla karayla,  
Çekil bir köşeye, sevin bedava! (Orhon, 1938: 39)

Şiirde geçen “şeref” ve “şan” gibi kimi erdemlerin yerini paranın almasını eleştirmek isteyen Orhon, aynı zamanda imalı bir şekilde doğru habercilik yapmadıklarını düşündüğü *Tan*’ın sahiplerini de ironik bir şekilde yermiş olur:

Derler ki en güzel gazete *Tan*’dır;  
Sen inan, sonra da beni inandır.  
Sadece gayesi şereftir, şandır;  
Çalışmaz Bay Ahmet Emin bedava! (Orhon, 1938: 39)

Bu manzumede, Aslı’yı ardına düşen Kerem’in, yolunun düştüğü bir başka gazete de Kazım Şinasi Dersan’ın çıkardığı *Akşam* gazetesidir. Aslı’sını bulmak için gazeteye ilan vermek isteyen ozandan Kazım Şinasi tarafından para talep edilmesi üzerine “asrı” Kerem yine “para” eksenli ironik bir türkü söyler:

Gelse bir gün başın dara,  
Herkes bakar senden kâra.  
Mutlak ister peşin para,  
Hacı, hoca, hamam, keşiş.  
  
Züğürt yatar dertli, hasta,  
Zengin gezer vardakosta.  
Paran yoksa eşe dosta  
El aç, çekiş babam çekiş! (Orhon, 1938: 51-52)

*Asrı Kerem*’de parasızlığın ironik hedefe konulduğu ve eleştirinin dozunun biraz daha artırıldığı bir başka dördlük ise şöyledir:

Sevgilin yüzüne bakmaz odada,  
Bay Zeki kulübe sokmaz Moda’da.  
Hava almak için gitsen Ada’da,  
Daha rağbettedir senden eşekler. (Orhon, 1938: 53)

Aynı manzumenin ilerleyen bölümlerinde Kerem ve Sofi, Aslı'nın Büyükkada'da Anadolu Kulübü'nde görüldüğü haberini alırlar. Bunun üzerine vapura binip Ada'ya gitmek isterler. Çalışma yapılan Köprü'den yanlışlıkla geçen kahramanlara görevli memur tarafından ceza kesilmek istenir. Bu duruma tepkisini dile getirmek isteyen Orhan Seyfi, Kerem'e söylediği türkü aracılığıyla devrin yozlaşan, “hak”, “adalet” ve “güç” düzleminde içi boşaltılan zihniyetine de gönderme yapar. Durumu göstermesi açısından “*Arkadaş ne varsa her şey buradadır*” diye başlayan türkünün son dördlüğü örnek olarak verilebilir:

Hey Kerem bırakma elden insafı,  
Gözünü dört aç da kolla etrafı,  
Sözün gümrüğü var, kısa kes lafi,  
Burada keserler uzanan dili! (Orhon, 1938: 87-88)

*Asrî Kerem*'de yolu Ankara'ya düşen Kerem'e Bakanlık binalarının önünden geçerken türlü koşmalar, maniler, türküler, destanlar söyleten Orhan Seyfi Orhon, Kültür Bakanlığı'nın önünden geçerken de sözü kendisine getirtir. Edebiyat dünyasından birçok arkadaşı gibi bürokraside boy göstermeyi arzulayan Orhon, bu isteğini dile getirdiği dizlerde mizahı bir kılıf olarak kullanarak inceden inceye eleştiri yapar. Burada hicivlerinde ve mizahî yazılarında kullandığı “Fiske” müstearıyla şahsını anan Orhon, sanki bir “lütuf”muş gibi liselerin kalabalık sınıflarında haftada otuz saat öğretmenlik yapmaktan sıkıldığını, bu mesleğin maddi olarak da kendisini tatmin etmediğini çeşitli yerlere göndermeler yaparak imalı bir şekilde dillendirir. Söz konusu manilerin ironik olanları şu şekildedir:

Metelik yok keselerde,  
Ömrüm geçer liselerde:  
Kanma, işi şu Fiske'nin  
Yolundadır deseler de!  
  
Otuz saat kim bir dersi  
Okutursa döner tersi.  
Benim görüp göreceğim  
Lütufkârlık buysa... Mersi! (Orhon, 1938: 184)

Değer verilmediğinden ötürü edebiyat üreticilerinin sorunlarının duyulmadığını düşünen Orhon, kendilerini görmezden gelenlere, problemlerine kulak tıkayanlara Kerem'in ağzından gönderme yapar. Aşağıya alınan manide ise Orhon, *Ali Canip Yöntem*

dışında yetkiyi elinde bulundurmasına rağmen şahsını görmezden gelenlere ironik oklar gönderir. Çünkü devrinde sadece liselerde okutulacak edebiyat programlarını düzenleyen Ali Canip, Orhan Seyfi'yi ders kitaplarına alarak onu onurlandırır:

Duyulmuyor feryadımız,  
Anılmıyor hiç adımız.  
Bereket ki kitabına  
Koymuş Canip üstadımız. (Orhon, 1938: 184)

Şiirin devamında, *Asrî Kerem*'in yazıldığı dönemki Türk millî eğitiminin ekonomik sorunlarına da değinilir. Orhan Seyfi, Cumhuriyet Türkiye'sinin ilk çeyreğindeki okullaşma sürecinde ortaya çıkan maddî sorunlara şöyle temas eder:

Maarifin parası yok,  
Mekteplerin sırası yok,  
Selim Sırı söyler durur,  
Her gün ardı arası yok. (Orhon, 1938: 184)

Şiirin bu bölümünde Orhan Seyfi Orhon, okura Türk spor tarihinde önemli işlere imza atan Selim Sırrı Tarcan'ın mekteplerde spor faaliyetlerine ehemmiyet verilmesini, bu anlamda öğrencilerin bedensel aktiviteleri yapabilmeleri ve tekâmülü için okulların gerekli olan alet edevatla donatılmasını talep ettiğini düşündüren dizelere yer verir. Bundaki maksadı ironisini bu fikrin üzerine inşa etmektir. Zira buradaki temel ileti, “Selim Sırrı'nın spor aletleri istemesi yersizdir; çünkü henüz okullarda öğrencilerin sınıflarında oturabileceği yeter sayıda sıra bile yok!”tur. İşte eleştirel amaçla düzenlenmiş iletinin başkaca usulle (burada mizah araçsallaşarak ironik çarka su taşır), kinayeli, tevriyeli yahut da burada olduğu gibi ikircikli alımlamaya müsait başkaca sözcüklerle ifadesi, sözlü ironi kuramının varlığına delalet eder.

### **3.1.1.9. Enis Behiç Koryürek**

Şiirlerinde mizahın ve ironinin izinin sürüldüğü şairlerden birisi de Enis Behiç Koryürek'tir (1891-1949). Onun bu çalışmaya konu edilebilecek tek şiir kitabı vardır, o da 1927'de ilk basımı yapılan *Miras*'tır. Dokuz bölümden oluşan eserde toplam kırk dört şiir yer almaktadır. İncelememize konu bu şiirlerden ilki, kitapla aynı adı taşıyan “Miras” adlı uzun manzumedir. Ölüm karşısındaki endişe ve korkularını dile getirdiği bu şiirin göndergelerinden birisi de geçen ömür yergisidir. Şiirde, yaşamın doyuma ulaştırılmamış eskiyen sayfaları ironik söylemle dile getirilir:

Ey şair, sönmededir o coşkun duaların;  
Ne kadar zavallıdır gençlik iddiaların!  
Gözlerinde parlayan kıvılcımlar silinsin!  
Sen eski genç değilsin; sen artık genç değilsin!  
Tek tük beyaz saçlar var bugün şakaklarında!  
Onların hepsini ak görmeğe vaktin var mı?  
Ömrün mesafesi o kadar yıl uzar mı?  
Bir müflisin delice saçtığı servet gibi  
Sarf edip gidiyorum günlerimi, Yarabbi!  
Bir eser bırakmadım geleceğe yadigâr.  
Bırakmışım kime ne, bırakmasam ne zarar? (Koryürek, 1951: 6)

Enis Behiç, şiir boyunca geçmişte kalan günlerinin hüznünü, ölüm kaygısını ve geleceğe dair bir eser bırakma arzusunu işler. Bu üç sacayağı üzerine inşa ettiği manzumesinin baskın söylemi ise ironidir. Çünkü metinde geçen çoğu ifade, bu üç unsura yapılan eleştirel yaklaşımı bünyesinde saklar. Hicvin söylenenin ardına saklanarak yapılışı, akla sözlü ironiyi getirir. Bu durumu şiirin aşağıya alınan dizelerinde görmek mümkündür:

Beynimden silseydim, ah... Ölüm düşüncesini  
Her bir heyecanımdan abide yapardım.

...

Ey benzi uçuk yoldaş, sen ey aynadaki ben!  
Keşke hiç heyecana düşmesen, düşmesen!.  
Kara tahta üstüne küçük bir yaramazın  
Çizip bozuverdiği garip bir şekil gibi  
Silinip gideceksin şu dünya levhasından.

...

Ben talihin elinde bir ucuz oyuncağım.  
Bir gün ben de kırılıp atılmış olacağım.  
Ne çıkar marifetim deha diye anılsa?...  
Şu yalancı dünyaya, ah... Eğer inanılsa!...

...

Benim 'darıdünya'da ne malım var, ne mülküm;  
Kimseyi ihya etmez bana gelecek ölüm.  
Bir demet kafiyem var mirasım budur ancak! (Koryürek, 1951: 7-8)

Masalsi bir manzume olan “Maymunlar”da Koryürek, insanoğlunun ikiyüzlülüğünü yine ironik perspektifle ele alır. Altı bölümden oluşan ve alegori olanakları ile vücuda getirilen bu fantastik metinde şair, dünyada kendisini yalnız hisseden bireyin yine kendisi ile yüzleşmesini, arkadaş olduğu bir maymun üzerinden okura sunar. “*Dünyada kendimi bildiğim zaman / Aradım kendime uyar bir insan*” dizeleri ile başlayan şiirin ilk bölümündeki şairin arkadaş arayışı, gölgesi zannettiği bir maymunla dost olarak ikinci bölümde sona erer. *Maymunlar*’ın üçüncü bölümünde insan yerine koyduğu maymunla -ki burada maymun sembolik olarak insanı imler- olan mutlu arkadaşlığını anlatan şair, dördüncü bölümden itibaren arkadaşının değişen tavırlarından bahseder. Beşinci bölümde ise zorlu bir yolculukta önlerine çıkan uçurumda azığını da emanet ettiği maymunun, şairi uçurumun diğer yanında bırakarak onu terk etmesi anlatılır. Manzumenin yoğun ironik göndermelerinin olduğu bölüm burasıdır. İnsan zannettiği maymunun gerçek yüzünün ortaya çıkması, insanoğlunun zorlukta değişen tavırlarını ve ikiyüzlülüğünü ima eder:

Yoldaşım gülüyordu üstünde uçurumun!

Titreyerek bir baktım düştüğüm yerden ona:

Bir maymundu gördüğüm, kanlı gölü bir maymun

Allah’ım “insan” diye bağlanmışım maymuna!

...

Sen misin dedim, sen mi âdemoğlu sandığım?

Bir zehirli ok gibi attı bana kahkaha.

Ve sonra sıçrayarak kayboldu sefil şeytan!

Yoldaşım orangutan, yoldaşım orangutan! (Koryürek, 1951: 30)

Şiirin altıncı ve son bölümünde ise bir şekilde canını kurtaran şairin yolu “doğru” dağına düşer. Burada kendisi gibi insanlar vardır. Ancak şairin insanlara bakışı sorunludur, çünkü onları hep “orangutan” suretinde görür:

Çıkıp baktım “doğru” dağın başından:

Ne göreyim?... Dünya yüzü halk dolu!..

...

Fakat bu kullar ki gözüme

İlk bakışta hepsi insan göründü!..

Sonra hepsi orangutan göründü!.. (Koryürek, 1951: 31)

Daha önce insan hüviyetindeki bir hayvanla arkadaşlık kuran ve ondan kötülük gören şairin gerçeklik algısı şüphelidir. Nitekim durumu şiirde geçen “doğru” dağı



imasında görmek mümkündür. İronik açıdan ters okunduğunda ulaştığı nokta “yanlış” dağdır. Zira insanda kimi hayvanî hasletler mevcuttur ve bu tarz insanların sayısı hiç de az değildir. Hatta bir süre sonra bir gölün kenarına yolu düşen şair suya bakarak orada gördüğü kendi yansıması üzerinden bir insan olup olmadığını sorgulamaya başlar:

Suya baktım... Suya baktım: sulara bir  
Maymun vardı!

Evet, suyun içinde bir maymun vardı!  
Gözlerini bana dikmiş, hep bakardı!..

Bir irkildim;

...

Ah anladım: Bu sulara yüzen maymun  
Ben kendim!

Demek ki ben...

Demek ben de bir maymunum, öyle mi ah?..

Ben de maymun? Ben de maymun!.. Hah, hah, hah, hah! (Koryürek, 1951: 33-34)

### 3.1.1.10. Halit Fahri Ozansoy

Şiirlerinde ironik izlere rastlanılan Beş Hececi şairlerden birisi de Halit Fahri Ozansoy'dur (1891-1971). Onun çalışmamıza konu eseri *Sulara Dalan Gözler*'inde ironik söylemli birkaç şiir saptanmıştır. Onlardan birisi de “Saat” ismini taşır. Zamanın hızlı akışı içerisinde insanın önlenemeyen yaşlanma süreci ve ölüm yolculuğu, saat imgesi etrafında ele alınır. Şairin şiirinde bir sorunsal olarak gördüğü yaşlanmadan sorumlu tuttuğu şey, “saat”tir. Zira saat, ‘saça ak düşen ak’ların dokumacılığını yapan zamansal bir nesnedir. Anıştırma yöntemi ile zaman mefhumunun saat özelinde eleştirel niyetle dillendirildiği şiirin ilgili bölümü şöyledir:

Çalışır her yanda o;  
Heyhat! Dokuyan da o  
Saçımızda akları... (Ozansoy, 1936: 28)

Halit Fahri Ozansoy, *Sulara Dalan Gözler*'in birkaç şiirinde hayat kadınlarını konu edinir. Bu şiirlerin kimisinde ironik ve mizahi hiçbir çıkarımın yapılması mümkün değilken Vasfî Mahir'e ithafen kaleme alınan “Fahişe'nin Kitabesi”nde ironik söylemi örnekleyen dizelere yer verilir. Nitekim şiirin ilk bölümündeki şu dizeler, eleştirel göndergesi maskelenmiş alaylı ifadeler olarak değerlendirilebilir:

Ey kadın!

Günahından boynuna bir gerdanlık takaydın,

Dünya hazineleri yetmezdi pahasına... (Ozansoy, 1936: 55)

Mizaha yakın gibi görünen bir söylemle kaleme alınan yukarıdaki dizelerde şairin niyetinin salt güldürmek olmadığı açıktır. Zira şair, geçimini vücudunu pazarlayarak sağlayan “fahişe”lerin çok büyük günah işlediklerini düşünür. Onların günahkârlıkta ulaştığı noktayı göstermek için dünyadaki hiçbir servetin satın alamayacağı “günah gerdanlığı” metaforunu kullanır. Şairin bu duyusu ve metaforik sözcük tercihi fahişelik kurumuna eleştirel bakış açısının göstergesi olarak düşünülebilir. İşte eleştirel ya da alaylı niyetin dolaylı ifadesi sözlü ironiyi akla getirmelidir.

Şiirin devamındaki şu bölümde de benzer duyuş ve söylemi görmek mümkündür:

Ey Kadın!

Bahçende gözyaşıyla havuz dolduraydın,

Kuşlar bile ağlardı, yalnız insanlar değil! (Ozansoy, 1936: 56)

“Fahişe'nin Kitabesi”nde tek günahkârın hayat kadınları olmadığı ima edildiği dizelere yer verilir. Şaire göre fahişeler kadar onlardan istifade eden bireyler de suçludur. Zira ölümüyle zaten ismi kötü anılacak fahişeler için hem yaşamları hem ölüm sonrası felaketken onlara gönül veren onlarla eğleşen kişiler de bir ıstırabın içindedir:

Şimdi öldün... Üstünde ne türbe var, ne kandil!

Âşıkların ismini ürpererek anıyor,

Mezarına lânetten bir zincir uzanıyor...

Ah ey kadın, ey kadın,

Ne öyle kahredeydin, ne böyle kahrolaydın!... (Ozansoy, 1936: 56)

Halit Fahri Ozansoy'un “Gönül Bu” adlı şiiri, İnsanın fizyolojik olarak yaşlanmasına rağmen ruhunun genç kalışından hareketle zaman denilen yapıcının dönüştürücü gücünün ironik göndermeler aracılığıyla yerildiği bir metindir. İronik söylemin metnin tamamına yayıldığı şiir şöyledir:

Gönül bu! Gene sevmek, gene sevilme diler,

Ne kadar yüz buruşsa, ne kadar saç ağarsa.

Bu arzu alev gibi ne kadar ruhu sarsa,

Ne gençlik döner gelir, ne geçen sevgililer!

Gönül bu! Gene coşmak, gene çıldırmak diler

Eller tutmaz olsa da boşalan kadehleri.

Bahar, çiçekler ile ne kadar gelse geri,

Ne gençlik döner gelir, ne geçen sevgililer!

Gönül bu! Gene gülmek, gene gülüşmek diler,

Ne kadar unutsa da dudaklar teessüsümü.

Ve bir gün hastalanıp bekliyorken ölümü

Bakarsın ne dost gelir, ne geçen sevgililer! (Ozansoy, 1936: 85)

İletinin metinde doğrudan verildiği öğretici metinlerin aksine sanatsal metinlerde ileti, metinden ancak çıkarsama yoluyla alımlanabilir. Dolayısıyla şiir gibi estetiğin üst tonda vücuda getirildiği sanatsal metinlerde ileti, bir gizdir. Metafor, alegori ve ironi gibi daha birçok estetik söylem araçları da sanatın bu gizsel çarkına su taşıyan dilsel unsurlardır. Sanatın özü ile örtüşen söz konusu estetik anlatım araçları sayesinde edebiyat mahsulleri okur ilgisini kazanır. Bu tarz metinlerle muhatap olan okur, anlam üretmeye başlayarak pasif durumdan aktif duruma geçer. Bu bağlamda değerlendirildiğinde incelenen şiirdeki iletinin benzer şekilde kamufle edildiği görülecektir. Üzerindeki örtü aralandığında ise şiirde baştan sona zaman eleştirisi yapıldığı gözlenir. Zira zaman, ömür denilen sürecin başlangıcını ve sonunu tayin eden bitimsiz/yitimsiz bir dönüştürücüdür. Şairin itirazı da onun tayin edilen süreç içerisinde insana verdiği tahribattır. Tüm bu söylenenler ışığında, iletinin eleştirel bir öz taşımasından ötürü şiirin ironik sahada ele alınması olağandır.

### 3.1.1.11. Yusuf Ziya Ortaç

Cumhuriyetin ilanından sonra yayımlanan *Yanardağ* adlı şiir kitabında bulunan ve yalnızlık izlekli bir şiir olan “Bir Yaz Günü”nde Yusuf Ziya Ortaç (1895-1967), içinde bulunduğu hale tepkisini dile getirir. Anlam haritasında yolu eleştiriyle kesişen ‘teпки’nin aynı zamanda ironik bir yanı da vardır. Bu şiir özelinde aşağıda örneklenen ve şairin çoğu şiirde rastlanan bu durum, ironinin en kısık sesli olanıdır:

Derdim öyle büyük ki

Hayat öyle bir yük ki

Kimseyi olmayana (Ortaç 1928: 19)

Yusuf Ziya'nın kendisi ile dertleştigi bir mahsuplaşma şiiri olan "Açık Söz", realitede yeri olmadığını düşündüğü gerçek aşk/sevgi meselesini ele alır. Şair "masal" olarak nitelediği aşkın peşinden yıllarca koşulmasını şiirde ironik şekilde ele alır:

Ben, gönülden gönüle gezen bir serseriyim,  
Bu yıpranmış kalbimle aşkın şaheseriyim!  
Bütün ömrüm geçiyor: severek, sevilerek,  
Her sevginin bir masal olduğunu bilerek!  
Kaç yıldır bu rüyadan bir kere uyanmadım,  
Aşkın sıcaklığını duydum, fakat yanmadım!  
Binlerce sevgiliden hiç birinin yâdı yok,  
Solan dudaklarımda hiçbirinin adı yok!  
Bu macera yolunda bilmeme nedir maksadım,  
Çölde serap arayan yolcu kadar susadım!  
...  
Fakat artık usandım aldanıp aldatmaktan,  
Her gün bir sevgilinin sinesinde yatmaktan. (Ortaç, 1928: 42-43)

"Evim-1" adlı şiirinde mazi yolculuğuna çıkan Ortaç, diğer aile fertlerinin ölümünden sonra dededen kalma bir evde sadece annesiyle kalakalmasını ele alır. İnsanlar içerisinde kimsenin annesi gibi 'gerçek' ve 'fedakâr' olamayacağını dile getirir. Açık ve doğrudan söylenilirse de şairin annesi dışındaki insanların sorunlu olarak gösterildiği şiir, bu yönüyle ironiktir. Dolayısıyla bu şiirde şair; dünyanın bu düzenini, yani ölümü, yitimi, bitimi ve nihayet yalnızlığı sembolik anlatımın ironiye yaklaşan tonuyla eleştirir:

Dedemden yadigâr olan bu evi  
Kışın fırtınası, yazın alevi  
Daha ben doğmadan ihtiyarlatmış!  
  
Fikrim bir hayale bazı dalar da  
Düşünür derim ki: Bu odalarda  
Kim bilir kaç kişi oturmuş, yatmış!  
  
Şimdi bir ben varım bir de annem var,  
Zaten ondan başka dünyada nem var?  
Benim ömrüm onun, onunki benim!

Senelerden beri, akşam oldu mu,  
Donuk gözlerle ıssız yolumu  
Ondan başka yok ki bir bekleyenim!.. (Ortaç, 1928: 56-57)

*Bir Servi Gölgesi* adlı kitabında yer alan “Genç Ölü”de henüz yirmisinde ölen bir gencin kısa yaşamına eleştirel yaklaşan Yusuf Ziya Ortaç, durumun vahametini estetik bir eleştiri yöntemi olan sözlü ironiyle okur beğenisine sunar:

Yatıyor boynu bükük, yatıyor benzi uçuk,  
Yirmi asır yaşadı yirmi yılda bu çocuk! (Ortaç, 1938a: 13)

Kurtuluş Savaşı sürecinde işgal altındaki İstanbul’un içerisinde bulunduğu durum ve İstanbul başta olmak üzere tüm yurdun topyekûn işgal edilirken Osmanlı Hükümeti’nin düşmanlarla işbirliği içerisinde olup milli mücadele karşıtlığı yapması, Yusuf Ziya Ortaç’ın “1919-1933” adlı şiirindeki şu ironik dizelerle eleştirilir:

Öz yurdun içlerinde düşman kurarken pusu,  
Bir yandan da yürüdü Halife’nin ordusu!  
Birisi gökyüzünden bombalar atıyordu,  
Öbürü tekbir çekip fetva dağıtıyordu.  
Biri elinde salıp, biri elinde Mushaf,  
İçli dışlı düşmanlar geliyorlardı saf saf! (Ortaç, 1938a: 59)

Osmanlının savaş teknolojisi bağlamında çağını yakalayamayışına, buna karşılık din kurumunun araçsallaştırılarak halkın manipüle edilmesine göndermelerin yapıldığı bu dizelerde asıl acınası durumun düşmanın “dış”ta değil, kendi “iç”imizde oluşudur. Düşmanlar “gökten bomba yağdırırken” Halifelik makamının “fetva dağıtması” halkı “tekbir çekmeye” ve sırtını metafizik unsurlara dayamaya telkini, şairin bu şiirdeki ironik oklarının hedefidir.

1919’dan 1933’e uzanan bir tarihsel sürecin panoraması olan bu şiirde Cumhuriyet’ten sonra gerçekleşen çeşitli sosyal ve siyasal değişimlere de değinilir. Yeni rejimle gelen değişimlerin övgüsü yapılırken eskiye ait bazı unsurların kimi zaman açıktan kimi zamansa üstü örtülü eleştirisi yapılır. Eleştirinin imayla yapıldığı bu bölümler, sözlü ironi ekseninde değerlendirilebilir. Şiirde Cumhuriyet rejiminin saltanata üstünlüğü şöyle imlenir:

Kuruldu yeryüzünde yeni, büyük bir vatan,  
Ne meşihat, ne saray, ne Halife ne Sultan! (Ortaç, 1938a: 62)

Şiirin harf inkılabı ve kılık kıyafet düzenlemesine değinilen aşğıdaki dizelerinde ise yönünü Batı'ya dönen Türkiye'nin modern çağı yakalama adına alfabe sistemini değıştirmesi ve özellikle kadınlarda özgürlük kısıtlayıcı bir sorun olarak görülen kılık kıyafet değışimi yine aynı ironik teknikle ele alınır. Öğrenilmesi zor "Arapça"nın ve kızların yüzünü örten "peçeler"ın yaşamdan atılması, Ortaç'a göre önemli bir hamle olarak görülür:

Ne mektepte çocuklar Arapça heceliyor,  
Ne kızların yüzünü peçeler geceliyor! (Ortaç, 1938a: 62)

Şiirin birçok yerinde yozlaşan din kurumunun yergisi yapılır. Atatürk'ün Cumhuriyet'le getirdiğı temel ilkelerden birisi olan 'laiklik' prensibi çevresinde kaleme alınan aşğıdaki dizlerde köhneleşmiş din kurumu iğnelenir:

Ahret bezirgânları dünya işinden uzak,  
Sarıklar kuramıyor her adıma tuzak,  
Fabrika bacaları delecek gibi arşı,  
Durmadan yükseliyor minarelere karşı!  
....  
Dağılmış kafaları bürüyen kara duman,  
Muskadan üfürükten şimdi yok şifa uman! (Ortaç, 1938a: 62)

Yeni rejimle uygulamaya konulan devrimlerin ülkenin sosyokültürel anlamda havasını değıştirdiğini düşünen şair, bunun giyim şekliyle olan ilişkisine de temas eder. Eskiye ait "peçe" ve "fes" gibi kıyafetlerin bireylerin özgürlüklerini kısıtlamasını ironik bir şekilde dillendirir:

Bu çocuklar bilmiyor: Peçe nedir, nedir fes?  
Saf inkılap havası aldıkları her nefes! (Ortaç, 1938a: 62)

Yusuf Ziya Ortaç'ın çocuklar için hazırladığı *Kuş Cıvıltıları* adını taşıyan kitabında bulunan "Atatürk" isimli şiirde, Cumhuriyet'le birlikte değışen Türkiye'nin devrimleri övülürken geçmişe ait kimi unsurlara ironik yaklaşılr:

Geçmiş deviren: O ışıklı el!  
Yarına can veren: O ışıktan sel!  
  
Tekkeyi o yıktı, fesi o attı,  
Yeni Türk harfini o baş yarattı!

O ışıktan eldir tutup peçeyi,  
Kadının yüzünden atan geceyi!

Daha dün öterken gökte baykuşlar!  
Bugün dolaşıyor çelikten kuşlar! (Ortaç, 1938b: 8)

Bu Şiirin, *Bir Selvi Gölgesi*'nde bulunan *1919-1933* adlı Şiirle aynı düzlemde yazıldığı, hatta üslup ve sözcük seçimlerinin de birbirine çok benzediği görülür. Öyle ki eski kılık kıyafet Şekli yerilirken tıpkı *1919-1933*'te olduğu gibi sözcükler ve kavramlar arasındaki aynı analogik bağın burada yinelendiği görülür. Nitekim Şiirde geçen "peçe-gece" benzetmesi, bu duruma örnek olarak verilebilir.

Yusuf Ziya Ortaç'ın *Kuş Cıvıltıları*'nı 1938'de bastırıldığı düşünülürse bu Şiirlerin muhatabı Cumhuriyet'in ilk nesli hitaolduğu düşünülebilir. Babaları Osmanlı devletinin son evresine Şahitlik eden bu neslin eski ile ilişkisini koparmak, yüzünü çağdaş dünyaya çevirmek adına Şairin siyasal Şiirlerinde geçmişi olumsuzlayan bir dil kullandığı gözlenir. Nitekim Şairin ağzından eskiye dair pek de olumlu söz çıkmaz. Bu açıdan *Kuş Cıvıltıları*; propagandist, didaktik ve ironiktir. Eser, siyasal Şiirlerde Cumhuriyet'in benimsetilmesi amaçlandığı için propagandist; çocuklara yeni rejimi ve onun ilkelerini öğretmeyi esas alması yönüyle didaktik; Cumhuriyet rejiminin ve onun müştemilatının övülürken eskinin ve onunla irtibatlandırılan birçok unsurun eleştirel açıdan ele alınmasıyla da ironiktir. Ortaç'ın "Dün, Bugün" adlı çalışması, bu bağlamda kaleme alınan Şiirlere örnek olarak gösterilebilir:

Dün gördüm bir eski resim,  
Veremedim buna isim.

Siyah bezlere bürülü,  
Gece yürüyen bir ölü!

Umacı mı bu, insan mı?  
İnsan Şeklinde Şeytan mı?

Sordum ben anneme saf saf,  
Şu cevabı verdi: Çarşaf! (Ortaç, 1938b: 9)

Şiirin yukardaki bölümünde, kadınların giydiği, tüm vücudu kapatan ve "çarşaf" olarak adlandırılan siyah giysinın eleştirisi yapılır. Bir insana yakıştıramadığı bu giysiye,

bir “umacı”ya (hayalete), bir “ölü”ye ve “şeytan”a daha çok yakıştıran şair, bu benzetmeler vasıtasıyla sözlü ironi yapar.

Şiirin, Harf Devrimi çevresinde kaleme alınan aşağıdaki bölümünde ise ironik okların hedefinde eski alfabe, Arap harfleri vardır. Şair “bilmece”ye benzeterek kaotik oluşuna gönderme yaptığı Arap alfabesindeki harfleri “çizgi, çiçek, sinek, böcek, siyah çengel, kanca ve karınca” gibi nesne ve varlıklarla kıyaslayarak bu alfabe sistemiyle dalga geçer. Asıl niyeti eleştiri olan şair, bu yolla *eski*’ye ait değerlere tepkiyle yaklaşır:

Dün gördüm bir eski defter,

Bilmeceden daha beter,

Anlatamam size şimdi,

Ne yazıydı, ne resimdi,

Çizgi değil, çiçek değil,

Sinek değil, böcek değil,

Siyah çengeller, kancalar,

İğri büğrü karıncalar!

Merak ettim enikonu,

Sordum: Bunlar nedir baba?

Acı acı güldü ağzı,

Dedi: Bizim eski yazı!.. (Ortaç, 1938b: 9-10)

Yukarıda “çarşaf” üzerinden kadınların giyim şekline gönderme yapan şair, aşağıdaki dizlerde Şapka Devrimi’yle erkeklerin başlarına takmalarının yasaklandığı sarık, külah ve fese duyduğu tepkiyi dile getirir. Ana iskeleti “dün-bugün” kıyası ile şekillenen şiirde geçmişe ait unsurlar, ironik açıdan yerilirken bugüne ait unsurların yüceltildiği görülür:

Dün bir albüm verdi babam,

İçinde var birçok adam,

Kırkar, Ellişer yaşında,

Kızıl külahlar başında!

Sordum ben anneme onu,

Birer saksı mı acaba?



Bu sorguma güldü herkes,  
Şu cevabı verdiler: Fes! (Ortaç, 1938b: 10)

Cumhuriyet öncesine topyekûn tepkisel/eleştirel yaklaşılan *Dün, Bugün* adlı şiir, içinde geçen “kafes” ve “kümes” gibi tahkir edici bazı ifadelerden ötürü yer yer hicve yaklaşır. Hicvin sınırlarında gezinse de kıyasın galibi ve mağlubunu imleyerek sonlanan şiirin bu kısmı, sembolik ve metaforik dönüştürümle eleştirel niyete hizmet eden çok sayıda sözcükten ve söz grubundan oluştuğundan ironik sahanın dışına çıkmaz:

Bugün yüzlerde peçe yok,  
Gözlere inen gece yok!

Biriz... Yoktur paşa ağa!  
Yazıyoruz soldan sağa!

Pencereden kalktı kafes,  
Evler artık değil kümes!

Yolumuz güneşli, dümdüz,  
Dün geceydi, bugün gündüz! (Ortaç, 1938b:10-11)

### 3.1.1.12. Salih Zeki Aktay

Daha çok mitolojik unsurlardan esinlenerek kaleme aldığı tasvirî şiirleri ile bilinen Salih Zeki Aktay (1896-1971), sınırlı sayıdaki şiirinde ironik kabul edilebilecek söylem tarzını tercih eder. Çoğunlukla süs, renk ve çiçekle bezeli mitik düzlemde kaleme aldığı şiirlerinde ana fikirle teferrüt arasında sıkı münasebet kuramayan (Kaplan, 2003: 52) Aktay’ın ilk şiir kitabı *Asya Şarkıları*’nda bulunan şiirlerinden bazıları, ironi çevresinde ele alınabilir. Bu şiirlerden ilki ‘*Necla*’ isimli birine ithaf edilen “Şark Gülü”dür. Şiir, imkânsız bir aşkın ironik ifadesidir. Uzun süre peşinden koşulan ve beklenen bir sevgilinin asla dönmemesini konu edinen şiir, şairin içerisinde bulunduğu hüznü ruh halinin eleştirisidir. *Elinde toplanmış güllerle kalakalan* Aktay’ın durumunu açık bir şekilde gösteren ironik bölüm, şiirin son dördlüğüdür:

Gönlüme benzeyen çiçekler aldım,  
Sevda dağlarının en dik yerinden.  
Elimde toplanmış güllerle kaldım,  
Hafız’la Sadi’nin bahçelerinden. (Aktay, 1933: 16)

Salih Zeki Aktay'ın *Asya Şarkıları*'na sinen ana izlek, melankolidir. Onun hemen her şiiri, hüznün başka açıdan görünümüdür. Şiirlerinden hüznü ile barışık olduğu anlaşılan şairin ancak birkaç şiiri eleştirel tondadır. Yalnız bu eleştirel ton en alt sınırdadır. Dolayısıyla Aktay, ironinin kapısını ancak aralayabilmiş bir şairdir. Melankolinin ironik ifadesi olarak ele alınabilecek Aktay şiirlerinden birisi de “*Her akşam seninle gezdiğim yerde / Dün yine içimden coşup ağladım*” dizeleri ile başlayan “Akşam Kederleri”dir. Bu şiirde de imkânsız bir aşk söz konusudur ve şair duruma tepkilidir:

Şair! Artık ümit, hayal kalmadı;  
Boş yollarda hala bekliyor musun?  
Hala o hayali, o eşsiz adı,  
Anıyor, beyhude “Gel” diyor musun? (Atay, 1933: 30)

Şiirde sıklıkla tercih edilen bir izlek olan melankoli ile sözün anlam katmanlarını yoklayan ironi arasında paralel işleyen bir ilişki vardır. Starobinski'nin ifadesi ile ironi ve melankoli karşıt güçler değildir; çünkü ironi, sadece melankolinin öbür yüzüdür (2008: 126). Dolayısıyla şiirin çok sevdiği melankolik haller, Salih Zeki'nin dizelerinde olduğu gibi ironiyle birlikte ele alınabilir. Durumun böyle olmasında ise çoklukla mevcut hale itiraz meyli olan melankolinin kimyasının, muhatabını olumsuzlama üzerine kurgulanan ironiyle örtüşmesi ana etkidir.

Salih Zeki'nin “Gönlüm” adını taşıyan ve toplam yedi bağımsız dörtlükten/bölümden oluşan şiirinin “III” numaralı olanı, ironik söyleme örnek verilebilir. Zira burada şair, kısmetsizliğinin ironisini yapar:

Benim gönlüm bir çalkalanan göldür ki;  
Ölüm gibi rüzgâr eser sazında.  
O bilinmez yerlerde bir çöldür ki;  
Çiçek açmaz gelip geçen yazında. (Aktay, 1933: 38)

Şair, gönlünü çalkalanan bir göle; bilinmezlerdeki bir çöle benzetir. Öyle bir göldür ki esen rüzgârı ölüm getirir; öyle bir çöldür ki yaz mevsiminde bile çiçek açmaz. Şairin “göl” ve “çöl” metaforlarını olumsuzlayarak ele alması, akla eleştirel kastın anıştırma yolu ile yapılan sözlü ironiyi getirir.

“Akşam” adını taşıyan Salih Zeki şiirinde umutsuzluk izleği işlenir. Beklenen sevgilinin asla gelmeyeceği, vuslatın gerçekleşmeyeceği fikri üzerine kurgulanan şiir, umutsuzluk/çaresizlik izleğinin ironik ifadesi olarak değerlendirilebilir:

Artık bu yerlerde bir hicran sesi,  
İlahî bir kızın son niyazı var.  
Silinmiş kuşların beyaz gölgesi,  
Dalgalar eğilip boş yere ağlar. (Aktay, 1933: 40)

Salih Zeki, *Asya Şarkıları*'nda umutsuzluk temini sıklıkla işler. Hatta ironi ile irtibatlandırılması mümkün bu tarz şiirlerinde söz konusu izleğin klişe bir şiirsel formla sunulduğu görülür. Bu tarz şiirlerde ilkin doğa olayları ile insan duyguları arasında şiirsel bir ilişki kurarak bolca metaforik tasvirlerin olduğu bölümler kaleme alan şair, son bölümde izleği belirgin kılan bir üslûp tercih eder. İronik bölüm de zaten burasıdır. Bu bağlamda yukarıda tahlili yapılan *Şark Gülü*, *Akşam Kederleri*, *Gönlüm ve Akşam* adlı şiirlerle aşağıda verilen “Tahattur” adlı şiir, birbirinin kopyası niteliğindedir. Beyhude bekleyişin sonu, umutsuzluktur ve içinde bulunan ruh hali kabullenilmezdir. İşte şairin bu tepkisel durumu, sanatsal açıdan dile getirmesi ironiktir:

Sevda bahçeleri tarumar oldu,  
Rüyalı çiçekler dağılıp soldu.  
Yıldızlar titreşip veda ederken  
Kalbime gözyaşı ve elem doldu. (Aktay, 1933: 42)

Salih Zeki Aktay, şiirlerinin büyük çoğunluğunda sosyal meselelere temas etmeyen bir şairdir. Atatürk'ü konu edinen “Gazi” adlı şiir ise bu genellenin dışında kalan, bir şahsın etrafında toplumsal düşüncelerin dile getirildiği bir istisnadır. Ulusal direnişin dünyadaki ender örneklerinden birisi olan Kurtuluş Savaşı, çok zor şartlarda kazanılan başarı ile sonuçlanmıştır. Bu mücadelenin başkahramanı ise şüphesiz Mustafa Kemal Atatürk'tür. Ancak Atatürk'e bu savaşta engel olmak isteyen dâhilî ve haricî düşmanlar vardır. İşte Aktay, bu şiirde vatan mücadelesinde onun yolunu kesen, onu yalnız bırakan kitleyi ironik açıdan eleştirir:

Hak için uzattığın elin hakkı bulmadı,  
İhtiras ellerinde gür sesin duyulmadı.  
  
Kararmış boş semadan sesin aksetti geri,  
Geldi yine kendine boşluktan akisleri...(Aktay, 1933: 68)

Aynı şiirin aşağıdaki bölümünde ise bu sefer bilimsel gelişmelere engel olan kişilerin şahsında devrin zihniyeti ironik merceğe takılır:

Cehaletin kopardın siyah, iğrenç dişini,  
Çevirdin devrimizin tali'siz gidişini... (Aktay, 1933: 69)

Salih Zeki'ye göre toplumda görülen en büyük sorun, “cehalet”tir. Bu durum, şairin “Kubilay” adlı şiirinde ele alınır. Türk tarihinde *Menemen Olayı* olarak bilinen girişimde bir Türk subayı olan Mustafa Fehmi Kubilay'ın katledilmesi konu edilir. Bu tarihi olay etrafında Kubilay'ı öldüren zihniyetin ironik yergisi yapılır:

Cehalet korkunç yüzlü, korkunç gözlü cehalet;  
Lânet hırsın kan ile boyanan ağza lanet!...  
İfrit yüzlü ejderler o Kevser'den içmedi,  
Uğruna gittiğin gayeler değişmedi. (Aktay, 1933: 71)

Salih Zeki Aktay'ın bir diğer şiir kitabı ise 1933 yılında Şirketi Mürettebiye Basımevi tarafından yayımlanan *Pınar: Aşk Kasideleri*'dir. Bu eserde aşk temalı elli kaside vardır. Ancak bu manzumeler, bilindik tarzdaki klasik kasidelere benzemez. Esere çalışmamızı ilgilendiren açıdan bakıldığında ise içerisinde ironik sayılabilecek sadece birkaç şiir olduğu görülür. Bunlardan ilki “XXIII”üncü (yirmi üçüncü) kasidedir. Şiirin aşağıya alınan bölümlerinde, giden sevgilinin bir daha dönmeyeceğinde duyulan üzüntü dile getirilir. Şairin kabullenmeyişi ile örgülenen hüznün izleşimine eleştirel yaklaşımı, sözlü ironi ile ilişkilendirilebilir:

Cehennem şarkıları  
Söylüyorum bu yerde  
Cehennem şarkıları...  
  
Nerde, sevgilim nerde,  
Kuşlar! Susun.. Gelmeyin  
Nerde sevgilim nerde?  
  
Değilmiş ah değilmiş:  
Yanan nehrin başında,  
Duran o kız değilmiş,  
  
Siyah haşhaşlar verin  
Zulmet bahçelerinden  
Siyah haşhaşlar verin..

Ruhum tütsün derinden... (Aktay, 1936: 51-52)

Yukarıda geçen “cehennem şarkıları söylemek, kuşların susması, zulmet bahçelerinden siyah haşhaşlar verilmesi” gibi ifadeler, hüznü dile getirmenin yanında ötesini ima der. Zira bu söylemin ardıl ve asıl kastı bir çeşit isyandır. İsyandır ise kabullenmeyişi eleştirel tepkisidir. Şiiri ironik kılan, tam da burasıdır: imanın eleştirel özü gizlemesi.

*Aşk Kasideleri*’nin “XXV”cisinin (yirmi beş) ilk beyti de sözlü ironi bağlamında değerlendirilmesi mümkün bir söylemle oluşturulmuştur:

Heyhat, heyhat!.. Bahçelerde yandı elvedan,  
Elvedalar bahçesinde kaldı son sadan. (Aktay, 1936: 55).

İroni ve kinaye kimi yanları ile birbirine benzer. İkisinin de gerçeği perdelemesi, görünenden/söylenenden başka bir şeyi –ki bu, söylenilenin tam tersi de olabilir, başkaca bir şey de olabilir- kastetmesi benzer yanlarıdır. İkisi arasındaki fark ise ironinin özünde eleştiri ya da alay olmasıdır. Zira “*meramı yani duyuş ve düşünüşü, mecaz vasıtasıyla kapalı, dokunaklı şekilde, dolaylıca ve örtülüce anlama yolu*” (Karataş, 2015: 224) olan kinayenin her zaman eleştirme gibi bir görevi yoktur. Bu açıdan bakıldığında çoğu kez kinayenin ironik söylemin ortaya çıkmasında bir köprü olduğu görülebilir. İşte Aktay’ın *Pınar: Aşk Kasideleri*’nde bulunan “XL”inci (kırkıncı) şiirinde bulunan kimi dizeler de ironi ve kinaye birleşimini örnekleyen yanı ile dikkat çeker:

Ağla, durmadan ağla tâliin işine;  
Hüsnüne, heba olan ömrünün gidişine. (Aktay, 1936: 85)

İroni, edebiyattaki birçok kavram gibi çizgileri net bir şekilde ortaya konulmuş bir anlatım yöntemi değildir. Buna karşın esneyen sınırları mevcut olsa da ironinin bazı ölçütlere göre belirlenmesi mümkündür. Örneğin yukarıdaki dizeler, sadece bir mevcut durumun tasviri ve tespiti olarak okunup geçilecek ifadeler olarak mı görülmelidir yoksa mevcudun kabullenilmeyen/katlanılmayan boyutuna yapılan bir gönderme midir? Şair, salt betimleme niyetinde midir; yoksa eleştirel boyutta mıdır? Meseleye bu açıdan bakıldığında şairin “kaderine tepkisi” görülür. Dolayısıyla bu dizeler, kaderine razı olmayan birinin mevcut yaşamına duyduğu tepkiyi dile getirmenin ötesinde durumu ima ile yeren yönü ile ironik düzlemde ele alınmalıdır.

Salih Zeki Aktay’ın ilk basımı 1938 yılında İstanbul’da yapılan *Rüzgâr* adlı şiir kitabı, yapılan eklemelerle 1961’de *Rüzgâr ve Dallarda Şarkılar* adıyla yeniden yayımlanır. Dolayısıyla bizi ilgilendiren metinler, bu çalışmanın tarihsel sınırları içerisinde

bulunan *Rüzgâr*'daki şiirlerdir. Eserde yer alan “Baş Başa”, “şair” ve onun “hayal”i arasında gerçekleşen diyaloglara sinen kimi eleştirel yönlerinden ötürü sözlü ironi ile ilişkilendirilebilecek bir manzumedir. Şiirin, Aktay’ın içinde bulunduğu durumdan hoşnut olmadığını, hayalin de bu duruma bulduğu çözümü gösterir bölümü şöyledir:

#### Şair

Silinmiyor, bitmiyor... Yol tükenmiş gün yarı  
Örülmüş duvarları kara taşla, demirle.  
Dudaklar gece solmuş taştan akan zehirle  
Sularda mısraa gibi titreşen ışıkları

#### Hayal

Şair... Yasın, tasan ne ölüm mü, tokluk mudur?  
Hilkatin ezel sazı, ezel ahengi budur. (Aktay, 1961: 9)

“Elejiler” adlı şiirinde Salih Zeki, yine içerisinde bulunduğu tinsel duruma eleştirel yaklaşır. Toplam yirmi bölümden oluşan ve Türkçede “ağıtlar” anlamına gelen şiirin dokuzuncu bölümünde geçen şu dörtlükler ironi bağlamında ele alınabilir:

Gecelerim Mecnunlarla ovada,  
Sokaklarda devler, cinler, hecinler.  
Uykularım, rüyalarım havada  
Huzurumu alev etti o cinler.

Nedir, nedir bu çektiğim azap ne?..  
Acuzeler artık verin gecemi!...  
Şu gelmiyen sihir gibi serap ne?  
Bin bir sesle nere gider bu gemi? (Aktay, 1961: 44)

Şiirde aklını yitiren şair, fizikötesi dünyanın görünmez kahramanları olan, devler, cinler ve hecinlerle olan meşguliyetinden ötürü uykularını yitirmiştir. Şair, bir azaba dönüşen bu duruma eleştirel yaklaşır. Burada “*eleştirinin başka türlü*” yapıldığından yukarıdaki söylemler sözlü ironi ile örtüşür.

*Elejiler*'in onuncu bölümündeki şu dörtlükte de yukarıdaki ironik perspektifin benzeri görülür:

Şiirlerim uçup uçup gidiniz!  
Serin soğuk çimenlere, çaylara.

Hummalarım susup vedâ ediniz;  
Alnınızı buzlar sarsın bir ara. (Aktay, 1961: 45)

### 3.1.1.13. Şükûfe Nihal Başar

Şükûfe Nihal Başar'ın (1896-1973) içsel yolculuğunu ele aldığı ve içerisinde daha çok lirik tarzda kaleme alınmış aşk şiirlerinin bulunduğu ilk dönem eseri *Hazan Rüzgârları* adını taşır. Bu eserde yer alan “Seni Dinledikten Sonra”, aşk acısının ironiyle sunulduğu bir şiirdir. Şiirin özellikle son dörtlüğü sözlü ironi ile ilişkilendirilebilir:

Soldu manası bence  
Yaşamının, ölümün;  
Telleri bak ne ince  
Bağladığım dökümün!. (Başar, 1927: 19)

“Yaşamak”ı ve “ölmek”i birbirine eş tutulan şair, aşk acısının kendisini derinden yıpratmasını ve şahsında negatif anlamda psikik bir dönüşüme sebep oluşunu “ince”len saç tellerinin evrimiyle ima etmeye çalışır. Yaşanılan bu durum karşısında takınılan tavrın izah şekli, ironiktir.

Şairin sevgisine karşılık bulamadığı aşk temli şiirlerinden bir başkası olan “Çaldım”ın da yine son dörtlüğü, ironiyle bağdaştırılabilecek ifadelerle bezelidir. Aşkından ötürü yataklara düşen şaire sevdiği kişi, hasta yatağında bile acı verir:

Bir damla su istedim  
Elinden, şifa için..  
Gülümsedin; karşımda  
Kaya gibi hissizdin..  
  
Bu artık son inkisar;  
Ve bu son yaralanış  
Benden bir bahar çaldım  
Kalan ömrüm bütün kış!. (Başar, 1927: 21)

Çaresizliği karşısında kendisine bir damla su vermektен imtina eden sevgiliyi “kaya gibi hissiz” olmakla niteleyen Şükûfe Nihal, yine şiirde geçen “son yaralanış”, “benden baharı çaldım”, “kalan ömrüm bütün kış” gibi sembolik ifadelerle içinde bulunduğu kötü duruma ve sevdiği kişiye göndermelerde bulunur.

“Muhacir Çocuklarına” adlı şiirinde şair, öz yurtlarından uzakta yaşayan göçmen çocuklarının garipliğini, güçlüklerle dolu yaşam şartlarını ele alır. Şairin ironik hedefinde ise yalnızca gurbet düşüncesi yoktur ve asıl eleştirilerini duyarsız kent insanına yöneltir:

Burada sizleri kim arar, sorar  
Kim alır şefkatle sizi koluna  
Burada, evet, bu hissiz şehirde  
Size açılacak kaç kucak vardır? (Başar, 1927: 39)

Şükûfe Nihal’in altına “*Sabahından ümitli bir haber beklediğimiz mütareke gecelerinde*” notunu düşerek kaleme aldığı “Zehirli Sis” adlı şiiri, İstanbul’un İngilizler tarafından işgalini konu edinir. İşgali imleyen “zehirli sis” metaforu, bu kötü durumun oluşturduğu olumsuz havayı eleştirmek için vücuda getirilmiş ironik bir söylemdir:

Aciz, ürkek yuvasına çekildi her zihayat;  
Vahşet veren bir uykuya daldı artık kainat!.  
Dolaşıyor, başımızda şimdi hain, müfteris,  
Ruhu boğan zehirli bir yığın sis...  
Her saniye biraz daha yaklaşır, alçalır;  
Zehir dolu havasından masum belde bunalır!.. (Başar, 1927: 41)

Şükûfe Nihal birçok şiirinde içinde bulunduğu devre ve onun zihniyet unsurlarına tepkisini dile getirir. Hemen bütün sanatçılarda gözlemlenebilmesi mümkün bu durum, aslında olması gereken bir sanatçı duyarlılığıdır. Zira hemen “*Her edebiyat eseri, içinde doğduğu çağa karşı bir yazar tarafından alınan tavrın belgesidir*”(Tural, 1987: 652). İşte yaşama karşı çoğu zaman olumsuz bir bakış açısı olan Başar da “Siyah Zincir” şiirinde bu estetik duyuşunu ironiyle sentezler. Sorunlarının çokluğunu ve büyüklüğünü anlatabilmek için “siyah zincir” benzetmesini tercih eden şair, dertlerini iplere dizilen tespih tanelerine benzetir. Bu tanelerden müteşekkil tespih, onun sorunlu yaşamıdır; şairin amacı da bu hayata ironik mercek tutmaktır:

Her gün bir facia ile  
İsyan ettim, ağladım  
Her derdimin ucunu  
Ötekine bağladım,  
Böylece hayat, artık,  
Oldu bir siyah zincir...



Bin bir halka içinde

Ruhum nâçar bir esir... (Başar, 1927: 65)

Şükûfe Nihal Başar, yaşadığı dönemin memleket meselelerine kayıtsız kalmamış bir sanatkârdır. Aynı zamanda şiirlerini topladığı bir eserin de adı olan “Gayya”, Anadolu’nun problemlerine, devleti yönetenlerin kayıtsızlığına çözüm aramaya çalışan Şükûfe Nihal’in cehennemden en alt katmanlarından birisi olan “gayyâ” metaforu üzerinden bu duygu ve düşüncelerini dile getirmeye çalıştığı bir şiirdir. Nitekim şiirdeki metaforik yapısıyla “*Cehennemden beşinci tabakasındaki korkunç bir kuyunun adı olan Gayya; sosyal bir hüviyet kazanıp, vapur ateşçisinin ıstırabını anlatan bir sembol olur*”(Arslan, 1995: 105). İşçi sınıfının sosyoekonomik problemlerine odaklanan şiir, büyük bir geminin alt kısmında ateşçi olarak çalışan bir emekçinin alın teri eli bu deniz aracını su üzerinde ilerletmeye çalışmasının, içinde bulunduğu zor koşulların; cehenneme -cehennemden dibine (gayyâ)- benzetilmesi temeline oturtularak vücuda getirilir. Nihal’in *Gayya*’da eleştirmek istediği husus, alın teri ile kazanılan paranın kıymetsizliğidir. Aşağıdaki dizelerde betimlenen haliyle işçi/ler, yaşayan ölümlerdir. Zira “*mezardan çıkmış iskeletin*” yaşam belirtileri göstermesi olağanüstüdür, bu negatif çağrışımdan ötürü de akla ironi gelmelidir:

Ateşçi o gayyada tutuşurken bütün gün,

Aldığı para ile doymuyor karnı bile!..

Mezardan yeni çıkmış bir iskelet halinde

Ateşe hız veriyor terini sile sile... (Başar, 1930: 6)

Şükûfe Nihal’in *Gayyâ* adlı kitabında yer alan şiirlerin hemen hepsi sosyal içeriklidir. Toplumsal problemleri kimi zaman açıktan bazen de örtülü bir şekilde eleştiren şair, şiirleri aracılığıyla memleketin her yönden imarına katkı sağlamayı amaçlar. “Açlar” adlı şiirinde şair bir yandan toplumun alt katmanlarına mensup aç, yoksul ve sefil bir yaşam süren insanlarına karşı hem devletin hem de varlıklı kişilerin duyarsızlığını ironik dille eleştirirken öte taraftan *üsttekiler*’e, bu bireylere sahip çıkmayı salık verir. Açlığa mahkûm edilen insanlardan tüm toplumu sorumlu tutar:

Ey, yarını omzunda taşıyacak yavrunun

İskelet kollarından mesul olan, kimsin? Çık!

Bu mezar yolcuları bu ölüm yağmurunun

Altında bekleyemez seni böyle, aç, açık!.. (Başar, 1930: 7)

Şükûfe Nihal'in "Kaldırımdakiler"i de sosyal eleştirileri içerisinde barındıran, ironik okumaya müsait bir şiirdir. Bu şiirde şair sokakta yaşamak zorunda kalan evsiz insanların sorunlarını dile getirirken kendi vicdanı üzerinden topluma uyarıda bulunur. Şair, vatan evlatlarının sefil bir şekilde tıpkı bir hayvan gibi kar kış demeden sokakta yaşam mücadelesi vermesini kabullenemez:

Karanlığı ürkütür, rüzgâr, bora, tipi, kar;

Her hayvan yavrusunu, çocuğunu her ana

Alır bastırır sıcak, şefkatli kucağına,

Sizi de sert bağrına şu kara taşlar basar...

...

Koynunuza sokulmuş hasta, yavru köpekler...

Sönmüş ateşinizden bir şifa diliyor;

Sokaklarda yatıyor, kaldırımda ölüyor

Vatanın öz çocuğu köpeklerle beraber...( Başar, 1930: 9)

Görevi icabı birkaç kez İstanbul'un dışına çıkmak durumunda kalan Nihal, bu seyahatlerinde tanıdığı Anadolu'yu bazı şiirlerinde romantik-realizmle kaleme alır. İşte "Anadolu Köyleri", taşra insanının, Anadolu köylüsünün sorunlarına lirizmle satirin sentezlenmesi ile eğilinilen bir şiir olarak göze çarpar. Şiirde ilkin şairin köy ve köylü ile ilgili negatif izlenimleri betimlenir. Bu bölümde şair, köy evlerini ufacık delikleri olan, balçık duvarlı mezara benzer yapılar olarak görerek bu imkânsızlık durumunu sözlü ironi olanakları ile resmeder. Daha sonraki bölümde ise halkın sefaleti ve ölüme eş yaşamı, yapılan benzetmelerle ironik açıdan şiirleştirilir:

Bu toprak yığını köy nasıl yerd?

Girecek ufacık delikleri var;

Karınca yuvası, sanki öyle dar...

Yanında bir yığın daha, alçacak,

Güneşten çatlamış bir küme balçık...

- Bunlar ne, mezar mı?

Dediler:

- Öyle!

- Ölüler, diriler ne yakın böyle!

Bir karış fasıla yok arasında...

...

Titredim burası köy mü mezar mı?  
Burada hayattan bir nişan var mı?  
Öyle ıssız, sakın,  
O kadar hazin...  
İrili ufaklı toprak yığından Apansız,  
Bir iskelet gibi kuru ve cansız,  
Siyah bir hayalet geçti: “Bir insan” (Başar, 1930: 11)

Ekonomik açıdan zıt sosyal gruplara mensup kadın bireylerin yaşam standartlarındaki adaletsizliğin ele alındığı “Duymıyan Kadına”da Şükûfe Nihal, kar imgesi etrafında kış şartlarının iki farklı kesime çağrıştırdığı farklı duyguları çarpıştırır. Bu ironik tavır temeline inşa edilen sosyal içerikli şiirde, toplumun alt katmanlarındaki bireylerin -özellikle kadınların- dramını anlamak adına, muhatap aldığı “*tuzu kuru*” kadınlara şöyle seslenir:

Topla eteklerini yerlere sürünmesin,  
Rüzgara cilvelenen tülleri görünmesin,  
Köşede kar içinde can veren çocuklar var... (Başar, 1930: 16)

Rahat şartlarda yaşayan zengin kadınlara kayıtsız tavırlarından ötürü kızgın olan şair, bu duygusunu doğrudan dile getirmeyerek ironi yapar. Bir tepkinin habercisi olan başlığı ile eleştirel çağrışıma gebe şiirin yukarıdaki dizelerinde sokak köşelerinde ölen çocukları görmeyen bir topluluktan söz eden Başar, bu topluluğun “*eteklerinin tülleri rüzgârla cilveleştiren*” kadın mensuplarının duyarsızlığını eleştirir. Şiirin son bölümünde ise ironik söylemden vazgeçen şair, eleştirel uyarısını açık açık şöyle ortaya koyar:

Yükselme gururunla, indir başını yere,  
Tahammülüm yok artık çiçeklere, tüllere,  
Köşede kar içinde can veren çocuklar var... (Başar, 1930: 17)

“Size Ne”, Şükûfe Nihal’in kendisini eleştirenlere karşı kaleme aldığı bir şiirdir. İdealleri uğruna çok mücadele verip zor günler geçirdiğini savunan şair, kendisini değişmekle suçlayanlara da ironik bir cevap verir:

Bu çakıllı, dikenli sapa yolun üstünde  
Benliğimden ayrıldım, ben artık ben değilim...  
Diyorsunuz: “Nihal değişir on kere günde...”  
“Hakkınız var, çünkü ben artık sizden değilim!...” (Başar, 1930: 67)

Şükûfe Nihal'in *Su* adlı kitabında yer alan "Âşık Sazile" adlı şiirinde yalnızlık kavramının eleştirisi sözlü ironi ile ortaya konulur. Farkına varılmadığından şikâyetçi olan şair, çok süratli geçen ömründe kimsenin kendisiyle ilgilenmemesini ve bu yüzden de sosyal hayata katılım sağlamada problem yaşamasını dile getirir:

Ne evim ne ocağım,  
Kimsesiz solacağım;  
Farkında olmadılar,  
Sel gibi geçti çağım... (Başar, 1933: 28)

Özünde taşıdığı eleştiri ve tepkiden ötürü bazı hayıflanma şiirleri, ironik açıdan değerlendirilebilir. bu tarz şiirlerde şairlerin nedamet oklarını en sık yönelttiği unsurlar ise ömür, zaman gibi kavramlardır. İşte Şükûfe Nihal'in "Sen de Geç" adını taşıyan şiiri, pişmanlığın ironik ifadesi olarak değerlendirilebilecek bir metin olarak karşımıza çıkar. Şiirdeki eleştirel bakış, özellikle şairin ömrünün gençlik çağına odaklanır:

Sen ey bahar, ey gençlik,  
Bana ilk, son hediye ruhumu didik didik  
Parçalayan dikenler, bereleyen taşlardı.  
Güneşi esirgedin, çiçeği esirgedin  
Bana çarpmayan kalp vermeği esirgedin  
Gün görmeyen saçlarım sessiz sessiz ağardı! (Başar, 1933: 48-49)

Şair, "*ruhunu didik didik parçalayan taşlar, bereleyen dikenler, güneşin ve çiçeğin esirgenmesi, çarpmayan kalbe sahip oluş, gün görmemekten ağaran saçlar*" sembolleri ile normal şartlarda yaşamının en canlı geçmesi beklenen gençlik çağında birçok güçlkle karşılaşmasını imleyerek sözcüklerin bu çağrışımsal tenkidî göndermeleri ile ironik anlatıma kayar. Nitekim şairin bu sembollerle net olarak neyi eleştirdiği belli değildir. Fakat genel anlamda bir '*sorun*'u imleyen bu ifadeler, belki şairin özel yaşamında ya da sosyal veya siyasal anlamda bazı problemlerine işaret edebilir. Dolayısıyla bu eleştirel giz, ancak sözlü ironinin söylenenden başkaca bir '*şey*'i anıştıran karakteristiğiyle açıklanabilir.

Eseri ile aynı adı taşıyan "Şile Yolları" adlı şiirinde Şükûfe Nihal, sosyal problemlere temas ederr. Yazıldığı dönemde henüz bir köy olan Şile ile ilgili gözlemlerini ve tespitlerini dile getiren Nihal'in şiirde asıl odaklanmak istediği nokta, köylünün maddi ve manevî sorunlarıdır. Zira savaşlardan yorulan Türk köylüsü oldukça sarsılmıştır. Köylünün yaşadıkları, dayanılması güç şeylerdir ve eleştirel bakışa açıktır:

Yerdeki çalı kadar bahtsızdır insanları,  
Yerdeki toprak gibi kavrulmuştur kanları...  
Bu yolun iniltisi  
Yüzyıllardır dinmedi...  
Bahtına çöken sisi  
Dağıtmaya göklerden bir mucize inmedi...( Başar, 1935: 8)

“Namık Kemal” adlı şiirinde Şükûfe Nihal, yaşadığı dönemde vatan şairine hak ettiği gerçek değer verilmemesini ironik söylemle dile getirir. Namık Kemal’in halkın sanatçısı olduğunun iddia edildiği şu dizelerde, sanatçının kıymetinin bilinmeyerek ömrünün zindanlarda ve sürgünlerde geçirilmesine tepki gösterilir:

Gözünden kan olarak aktı milletin derdi,  
Saray onların olsun, sana zindan yeterdi...  
Mustarip gönüllerin tahtı en güzel yerdı,  
Yaşayan varlığını o muhabbetlerde ara... (Başar, 1935: 35)

#### **3.1.1.14. Ali Mümtaz Arolat**

Şiirlerinde ironik sayılabilecek ifadelere az da olsa yer veren şairlerden birisi de Ali Mümtaz Arolat’tır (1897-1967). Tek şiir kitabı olan *Bir Gemi Yelken Açtı*’daki şiirlerinde daha çok bir Servetifünun karakteristiği olan hüznü manzaralara düşkünlük gözlemlense de Ali Mümtaz Arolat’ın çok az sayıdaki şiirinde ironik unsurlara rastlamak mümkündür. Bunlardan ilki “Oyun Kâğıtları”dır. Şiirde iskambil kâğıtlarıyla yapılan falcılığın kadınlar arasındaki yaygınlığı ve kadınların fala olan itikatları yerilir. Şiirin ilk dörtlüğü şöyledir:

En emin sırdaştır, desem yaraşır,  
Oyun kağıtları hayatımızda.  
Gün geçmez hanımlar keşfe uğraşır  
Bütün istikbali papazda, kızda. (Arolat: 2012: 31)

İskambil falına duyulan ilgiden söz eden şair, yukarıdaki dörtlüğün üçüncü dizesinde özellikle kadınların bu batıl inanişe merak duyduğuna değinir. Bununla da yetinmeyen şair, toplam sekiz dörtlükten oluşan şiirin hemen her dörtlüğünde sözü kadınlara getirerek bu batıl inanişe gönül veren insan topluluğunu eleştirmek niyetindedir. Nitekim şair, iskambil falcılığını zamanı tüketen boş bir uğraş olarak görür. Şiirin muhtelif yerlerinden alınan aşağıdaki dizelerde kadınların fal baktırmaya olan ilgisi ve sözlü ironi düzleminde eleştirel bakışla dile getirilir:

Hanımlar durmadan fala bakarlar

...

Hanımlar bakmaktan bıkmaz, usanmaz!

...

Hanımlar bakmaktan hiç bezmeyecek!

...

Hanımlar bakmaktan yorulmayacak!

...

Ne uzun saatler geçer aradan,

Kâğıtlar yorulur, serilir yere

Ve hala hanımlar hiç yorulmadan,

Bıkmadan bakarlar iskambillere (Arolat, 2012: 31-32)

Ali Mümtaz Arolat'ın “Şiir” adını taşıyan manzumesi, içeriğindeki bazı ifadelerden ötürü âşıklık geleneğindeki “*bade içme*” motifini akla getiren dizelere rastlanır. Âşıklık geleneğinde bu motif, önemli bir aşamayı işaret eder. Zira “*Bade içme görülen rüya sonucu manevî bir değişime uğramadır*” (Yardımcı, 1998: 135). Geleneğe göre badeyi içen şahıs, artık mahlası ile birlikte “*âşık*” unvanını alır. Bundan böyle o, sazı ile birlikte daha rahat şiir söyleyebilen tescilli bir şairdir. İşte Arolat, *Şiir*'de âşıklık rutinindeki bu basamak atlama sürecinin bir bedeli olduğuna gönderme yapar. Şiirde ele alınışına göre her ne kadar şairlik bitimsiz bir sürecin müjdecisi olsa da Arolat için şiir söylemek veya yazmak aynı zamanda bir külfettir. Zararı kendisine dokunan bir yükür. Dolayısıyla bu şiirinde Arolat, şairliği herkesin yapamayacağını bu niyette olan varsa da bundan vazgeçmesini ima eder:

Havaî genç sakın şiire dokunma;

İç zevk kâsesinden bir yudum şarap.

Kendine ebedin zehrini sunma,

Kalbin viran olur, hayatın harap. (Arolat, 2012: 69)

Arolat'ın “Üç Çeşme” adlı şiiri de ironi bağlamında değerlendirilebilir. Bu şiirde “*şöhret, gurbet ve hasret*” kavramları ironik açıdan ele alınır. Sembolik benzetmeler ve olumsuz çağrışımlarla bu üç kavramın yergisi yapıldığından Arolat'ın *Üç Çeşme*'si, anlatım tarzı bakımından sözlü ironi örneği olarak görülebilir:

Biri şöhret çeşmesi;

Ağzından akan iksir

Kan renginde bir zehir.

Biri gurbet çeşmesi;  
İçersen bir damla  
Gönlün dolar bin gamla.

Biri hasret çeşmesi;  
Bulanık bir su akar,  
İçme: Kalbini yakar! (Arolat, 2012: 96)

### 3.1.1.15. Faruk Nafiz Çamlıbel

Faruk Nafiz Çamlıbel (1898-1973), şiir türünde birçok eser kaleme alan Beş Hececilerin en yetkin ve en etkin şairlerinden birisi olmasının yanında, çok sayıda mizahi ve ironik şiir örneği sunmasıyla da dikkat çeken bir sanatçıdır. Özellikle “Anadolu” bağlamı şiirleri, o zamana dek kaleme alınanlardan farklı olarak gayet başarılıdır. Zira “*Faruk Nafiz, Mehmet Emin Yurdakul’un, memleket romantizminden ve Mehmet Âkif’in milli acılar dolusu Kurutuluş şiirlerinden sonra Anadolu’ya var gücüyle açılan ilk şairimizdir*” (Kabaklı, 1969: 211). Cumhuriyet döneminde yayımlanan (1926) ilk şiir kitabına da ad olan “Çoban Çeşmesi”, Anadolu’nun, Anadolu insanının yardımseverliğinin bir göstergesi olan “çeşme” motifinden hareketle kaleme alınmıştır. Şair, Anadolu’da yaşamış meşhur aşklara, onların konu edindiği halk şiirlerine ve kahramanlarına telmihte bulunarak bir “çoban çeşmesi” etrafında mazinin güzelliklerine değinir. Şiirin son bölümlerinde ise bu güzelliklerin yerini hüznü bırakmasına tepkisini ironik bir şekilde dile getirir. *Kerem ile Aslı, Leyla ile Mecnun* halk hikâyelerini anımsatan Çamlıbel, artık ne öyle insanların ne de öyle deli sevdaların yaşanamayacağından ötürü duyumsadığı hüznü sözlü ironi olanaklarıyla şiirleştirir. Bu bağlamda şair, günümüz insanını ve onun aşk gibi kimi duygularının sahici olmadığını üstü örtülü bir şekilde eleştirir:

Vefasız Aslı’ya yol gösteren bu,  
Kerem’in sazına cevap veren bu  
Kuruyan gözlere yaş gönderen bu...  
Sızmazdı toprağa çoban çeşmesi

Leyla gelin oldu, Mecnun mezarda,  
Bir susuz yolcu yok şimdi dağlarda;  
Ateşten kızaran bir gül arar da,  
Gezer bağdan bağa çoban çeşmesi.

Ne şair yaş döker, ne âşık ağlar,  
Tarihe karıştı eski sevdalar:  
Beyhude seslenir, beyhude çağlar  
Bir sola, bir sağa çoban çeşmesi (Çamlıbel, 1926: 6)

*Mustarıpler* üst başlığı altında kaleme alınan şiirlerden birisi olan “Pek Çokları”nda şair, bahtsızlığından dem vurur. Gayret etmesine rağmen hiçbir işte muvaffak olamamasına tepkisini şöyle dile getirir:

Dert bağrımı kanatır, toprak ayaklarımı  
Kızgın güneş kurutur dışıma sızan kanı  
Ben sabana koşsam da kızlarımla karımı  
Buğdayımı eller yer, bana kalır samanı  
Senin yaran kapanmak nedir bilmez, derindir  
Teselli denen deva fani kederlerindir  
Ezeli bir ıstırap imkânı var mı, dinsin?  
Sen ki ey çulsuz gezen ıstırabın kendisin. (Çamlıbel, 1926: 9)

“Oğluma”, Faruk Nafiz Çamlıbel’in sosyal göndermeler yaptığı ironik bir şiirdir. Şiir, henüz doğmamış oğluna öğütler veren bir babanın söylediklerinin tersini kastetmesi esasına göre düzenlenmiştir. “*Biliyorsun ki, oğlum, ortada ne sen varsın, / Ne seni yeryüzüne getirecek bir anne: / Bir gün cihâna gelmen mukadderse, anlarsın, / Bu gelişten gözümü, göynümü yıldırın ne?*” dizeleri ile başlayan şiirde alın teri ile helal kazanmanın önemine dikkat çekmek isteyen Çamlıbel, haksız kazanç elde edenleri de ironik bir şekilde yerer:

Her gün saban başında topladığın kederler  
Seni yorgun çıkarır sabahın altısına  
Çalışkan ellerine bakanlar kirli derler,  
Leke derler alnında güneş karaltısına. (Çamlıbel, 1926: 17)

Çamlıbel, bu dünyada emeğin karşılıksız kalışını “adalet” kavramı etrafında ironik bir şekilde dile getirir. Gayretiyle öne çıkan kimi emekçilerin kendisini öldürürcesine çalışsa da kıymetinin asla bilinmediğinden şikâyetçi olan şair, onların bu hırpalanışının beyhudeliğine gönderme yapar:

Ayağından çarıklar dökülür parça parça,  
Gözyaşların çürütür gömleğinin kolunu.



Bir lokmanın ardında dolaşır haftalarca,  
Sürgün gibi gezersin kendi Anadolu'nu! (Çamlıbel, 1926: 18)

*Oğluma*'nın aşağıdaki bölümünde ise “fazilet” ve “hakikat” gibi erdemlere haiz bazı üstün nitelikli insanların ne yaparsa yapsın sonunda bir kadın tarafından kıymetsizleştirilmesine olan tepkisini dile getirir. Şair, dolaylı yoldan oğluna, “Kadınlara dikkat et!” ihtarını yapar.

Fazilet arkadaşın, hakikat yoldaşınla  
Seyredersin yabancı bir ufkun baharını,  
Bulutları delsen de yükselen dik başınla  
Sonunda bir dişiye mal edersin varını. (Çamlıbel, 1926: 18)

Çamlıbel, kadın ve erkek arasındaki sevdaya ve aşka dair ilişkilerin sahte olduğuna dikkat çektiği aşağıdaki ironik dizlerde evlilik ekseninde durumu eleştirir. Maddenin, mananın önüne geçmesine tepki duyan şair, dörtlüğünü tam da sözlü ironinin tersinleme ölçütüne uyan “*Hakkın önünde değil, zulmün önünde eğil!*” dizesi ile bitirir. Şairin bu ironik dizesini temellendirmesi ironiktir. Güya ancak “eğilen başlar” “taçlar” kuşanır:

Akşamları bir camın önünde, seni değil,  
Elindeki çıkımı gözetleyen karındır.  
Hakkın önünde değil, zulmün önünde eğil!  
Taçlar bile cihanda eğilen başlarındır... (Çamlıbel, 1926: 18)

“Orkestra Dinlerken”, Faruk Nafiz Çamlıbel’in dokuz yıl sonra eski sevgilisini müzik icra edilen bir bahçede görmesi üzerine kaleme alınır. Bu olay çevresinde şair, başta aşk meselesi olmak üzere bazı konuları sorgular. İşte bu sorguların bir kısmı, söylem olarak ironiktir. Aşağıdaki dörtlük, şairin “dost” olarak nitelediği yakınlarının bu sıfatı hak etmediklerine; geçen dokuz yıl içerisinde birçok kadına sevdalanmasına rağmen onlardan karşılık bulamamasına yapılan göndermelerle teşekkül etmiştir:

Bu dokuz yıl içinde ben neler çektim, neler,  
Ne yakın bildiklerim beni bıraktı, gitti.  
Benzi al seneler, saçı kumral seneler  
Gözlerimin önünden sel gibi aktı, gitti. (Çamlıbel, 1926: 74)

Bu şiirde olduğu gibi bazen ironi, mizah kisvesi ile sunulur. Fakat gülme unsuru ile harmanlanan bu türden bir söylemin nasıl adlandırılacağı, bazen sorun teşkil edebilir. Ancak “*İroni mizahın aksine bir komikliği yakalamaktan ziyade, muhatabını sarsmayı*

*hedefler ve insanın gerçeğe kayıtsızlığına vurgu yapar. Bu sebeple ironik anlatımda gülünçlük amacı değil sonucu ifade eder”(Gezer ve Çelik, 2017: 103). Dolayısıyla nihai amacı eleştiri olan bu şiirin son dördlüğü, mizahla ironinin bu bağlamdaki ilişkisine örnek teşkil eder. Kendisini büyük gören, kibirli sevgiliye şair, mizahî şekilde göndermede bulunur. Ancak bu gönderme, özünde eleştiriye barındırışı ve başat kastın gülme olmayışından ötürü sözlü ironi çevresinde değerlendirilmelidir. Zira sevgilinin kibrine “Sen ki doğmuş gibisin bir devle melekten / Erişilmez boyunla savdın sırayı” komik ifadeleriyle dikkat çeken şairin asıl niyeti, onun kendisini beğenmişliğinin yergisidir:*

Sen ki doğmuş gibisin bir devle melekten,

Erişilmez boyunla savdın sırayı...

Vazgeç zarar görürsün sözümü dinlemekten:

Orkestra başlıyor... Dinle orkestrayı! (Çamlıbel, 1926: 75)

“Ne Kaldı” adlı şiirinin özellikle son bölümünde Faruk Nafiz, aşk acısını ironik bir şekilde dile getirir. Sevgisine karşılık bulamamayı, kimsesizlikle eş tutan şair için yaşamının güçlüğü/ımkânsızlığı, ölümü özlemek (mezara girmek) imalı duyusu ile sunulur:

Dervişim o kadar taşkın ki derdim,

Çileyle muhabbet yoluna erdim.

Açılmış bir mezar bulsam girerdim,

Gayrı baş koyacak yer mi kaldı? (Çamlıbel, 1926: 98)

“Hayalden Hakikate” adlı şiirinde ise Faruk Nafiz, kimi kadınlarla geçmişte yaşadığı ilişkilerden duyduğu pişmanlıklarını dile getirir. Cinsellik bağlamında kaleme alınan bu şiirde, fiziksel temastan öteye geçemeyen ilginin, öze/ruha dokunmayan sevgilerin sahteliğini eleştirmek ister. Nitekim şiirin başlığı (Hayalden Hakikate) da bu durumu imler. Zira fizik/dış, hayalken ruh/iç hakikattir.

Tatmadım kimsede asla kanın lezzetini

Dişlerim geçti de bin bir kadının kalçasına,

Böyle beyhude demek bir sürü insan etini

Emmişim, koklamışım, sıkmışım aptalcasına (Çamlıbel 1928: 38)

“Kara Kuvvet” Çamlıbel’in ironik şiirlerinden bir diğeridir. Bu şiir, dini araçsallaştırarak kendi çıkarları için kullanan kötü niyetli insanları eleştirmek için kaleme alınır. Atatürk ve Cumhuriyet’e inanan Faruk Nafiz, yeni kurulan rejime karşı ayaklanan

ve saltanat rejimini yeniden ikame etmek isteyenlere karşı şiirin kimi yerinde açıktan kimi yerinde ise üstü örtülü bir şekilde tepkisini dile getirir. Din kavramını suiistimal eden kişilerin imanlarını “şüpheli” bulan Çamlıbel, onları lanetli “iblis”e (şeytana) benzetir. Kötü niyetli bu kişilerin kullandıkları “Kur’an” ve “din” gibi kutsalların halkı kandırmak için öteden beri kullanılagelen eskimiş bir propagandist malzeme oluşuna dikkat çeken Çamlıbel, aynı zamanda bu tarz dinî enstrümanların ardına saklanabilmesinin yanında kitleleri kışkırtmak niyeti ile kullanılabildiğine temas eder. Bu durumu “kalkan” ve “hançer” benzetmeleri ele alarak sözlü ironiye yaklaşır:

İçimizden kara bir kuvvet ayaklandı yine  
Sorsak şüpheli imanları, iblis lâin  
Yine vermiş bir asır-dîde silah ellerine  
Yine kalkanları Kur’an, yine hançerleri din! (Çamlıbel, 1928: 83)

Şiirin aşağıdaki dizelerinde ise şair, “bunlar” hitabı ile eleştirilen bir kitle söz konusudur. Bu kitlenin geçmişte de II. Meşrutiyet’in ilanından sonra gerçekleşen *Otuz Bir Mart Olayı*’yla demokratikleşme adımlarına zarar verdiği gönderme yapar. Çamlıbel, saltanata karşıdır. Ona göre saltanat, Türk’ün idamına fetva çıkarmıştır. Aşağıdaki dördlük, şiirin muhatabı olan bu “kara kuvvet”i eleştirel söylemle betimleyen ifadelerle oluşturulmuştur:

Bunlar efsane olan kanlı Otuz Bir Mart’ı  
Yine kıpkırmızı ihtar ediyorlar yarına  
Türk’ün idamına fetva çıkaran saltanatı  
Koşuyorlar yine taç etmek için başlarına. (Çamlıbel, 1928: 84)

Şiirin son dördlüğü ise dinî argümanlarla insanları kandırarak onları Cumhuriyet’e isyana çağıran art niyetli kişilerin gerçek yüzlerini ortaya çıkarmak için kaleme alınmıştır. Nitekim geleceklerini ve varlık sebeplerini saltanatta gören bu “kara kuvvet”in mensupları, olmayan imanlarını “cüppe” ve “sarık”la gizleyen birer sahtekârdır:

Dönmeden bir daha tarih uyan, ey millet uyan!  
Belki cennet denilen yer sana bir mahbestir.  
Belki ikbalini bir tahta esarete bulan  
Cübbeler perdedir imana, sarıklar bezdir... (Çamlıbel, 1928: 84)

“Zaman” adlı Faruk Nafiz imzalı şiirde şair, eşi özelinde zamanın durdurulamayan akışına duyduğu öfkeyi, geçip giden gençlik yıllarına özlemi ve yaşlılık durumuna olan

kabullenilmeyişi dile getirir. Bu bağlamda bahsi geçen durumlara tepki niteliği taşıyan şiir, eleştirel göndermeleri ile ironik addedilebilir:

Vaktiyle ağlayan bir eşim vardı ağlasam,  
Gülsem gülerdi sevdiğim, ağlardı ağlasam.  
Lakin sonunda anladım, ey mevsimin gülü,  
Hicrana karşı kalmadı ruhun tahammülü.  
Artık bu güzeller eski elemden nem almıyor,  
Saçlar beyazlaşınca gönül matem almıyor...  
Artık vücudumuz iki sulh isteyen diyar:  
Sen şimdi yaşlısın, güzelim, ben bir ihtiyar. (Çamlıbel, 1928: 138)

Faruk Nafiz Çamlıbel'in ilk baskısı 1932 yılında yapılan *Bir Ömür Böyle Geçti* adlı eserindeki "Benimle Yürüyene" adlı şiir, "yol" imgesi etrafında oluşturulmuş bir metindir. Bu şiiri şair, kendisi ile birlikte yola çıkanlara hitaben yazar. Ancak şiirde betimlenen yol, güçlüklerle doludur ve bu istikamette yolcu olabilmek de o nispette zordur. İşte Faruk Nafiz, sembolik bir anlatımla yoldan dönmek niyetinde olan arkadaşlarının yolculuk motivasyonunu artırmak ve yolunu kesenleri de eleştirmek için bu şiiri yazar. Şiirin ironik yanını ise Çamlıbel'in ve arkadaşlarının yolunu kesmek isteyenlere karşı kullanılan sözler oluşturur. *Yol*'un güçlüğünü "*Yolunda otlar biter, mezarında çiçekler / Karaltılar belirir başında her köşenin / Her geçidin ucunda bir gözü kanlı bekler*" dizeleri ile dile getiren şair, köpeğe benzettiği düşmanlarını sert ifadelerle eleştirir. Okur cephesinde bağlamından bağımsız düşünüldüğünde bu söylemin hicve yakın olduğu düşünülse de şiirin aşağıda verilen ilgili bölümünde şairin muhataplarının kim oluşunun net olmayışından ve yine şairin sembolik çağrışımlar aracılığıyla duygu ve düşüncesini dile getirmesinden ötürü söz konusu dizeleri hicivden ziyade ironiyle ilişkilendirmek gerekir:

Varsın, tan ağarmadan kumral saçın ağarsın,  
Sen sonu cennet olan yolundan dönme! Varsın,  
Yolunu kesmek için zincirini koparsın  
Dokuz yıl artığınla beslediğin köpekler! (Çamlıbel, 1966: 10)

"Şehir" adlı şiirinde Çamlıbel, kentleşmenin beraberinde kaosu ve doğadan kopuşu getirmesini eleştirir. Şair, şehri "insan ormanı"na ve "kabaran aç ejder"e benzeterek ironik söylemi yakalar:

Bir insan ormanına döndü şehir gitgide  
Gitgide bir çığ gibi büyüdü kalabalık.

Kendini kaptırırsın, çekil yoldan, babalık!

Çiğner geçer kabaran bu aç ejder seni de... (Çamlıbel, 1966: 23)

Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Sefillerin Ölümü" adlı şiirinden alınan aşağıdaki bölüm, şairin zihniyetini ortaya koyması açısından kayda değerdir. Çamlıbel; Hıristiyanlık, Musevilik ve Müslümanlıkla alay eder. Zira şair, ölünce her şeyin biteceğini, yaşamın salt dünyaya ait olduğunu düşünür. Ona göre dünya, gerçek; ahiret, masaldır. Dolayısıyla burada yapılan değerlendirme, ilahi dinlere yapılan eleştirel göndermelerle sözlü ironinin sahasına girer.

Yanan mumu söndürdü hastanın son nefesi,

Can kuşunu başıboş bıraktı ten kafesi:

Mesih'in mucizesi, Tevrat'ın felsefesi,

Arapların cenneti artık birer masaldı. (Çamlıbel, 1966: 33)

Özünde barındırdığı çağrışımsal dünyanın zenginliğinden ötürü oldukça esnek kavramsal çerçevesi olan ironi, bu haliyle ironiste müthiş geniş bir manevra sahası sunar. Bu durumda ironi, "Her duyguyla matrak geçer ama asla ısrar etmez; çünkü bilinci hassas anışturmalarla eklemlenir, ancak yüzeyde kalabilir ve havailiğinden gelir cilvesi: Bunu kibarlık, incelik olarak ya da nasıl istiyorsa öyle adlandırır"(Jankélévitch, 2008: 140). Nitekim bu şiirde ölmekle her şeyin yiteceğini düşünen Faruk Nafiz'in asıl niyeti, ölüm karşısında çözüm üretemeyen dinî unsurları eleştirmektir.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in memleketçi edebiyat bağlamında değerlendirilen ve bu edebiyat anlayışının ilkesel niteliklerini sıraladığı bir şiir olan "Sanat", sembolik anlatımından ötürü yalnızca estetiğe hizmet etmekle kalmayıp aynı zamanda eleştirel özü itibarıyla de ironik söyleme yaklaşır. Bir kıyas şiiri olan *Sanat*, zıt kutuplarda beliren iki sanatsal esin kümesinin mukayesesini yaparken aslında yerli ve milli unsurlara sırtını dönen karşıt sanat camiasına yapılan ironik göndermeleri de içinde barındıran poetik bir metindir. Şiir "biz" ve "sen" özelinde iki farklı şiir anlayışının kıyasını ihtiva eder. Bu yönüyle "Faruk Nafiz, *Sanat* başlıklı şiirinde 'milliyetçi ve memleketçi şiir'in adeta 'potika'sını yapar"(Kaplan: 2006: 264). Şiirde, estetik beğenisini ve sanatsal beklentilerini temsil eden kendi zihniyetini (memleketçi edebiyat) "biz"le ifade eden şair, karşı cepheye konumlandığı memleket kavramından uzak grubu da "siz" ve "sen" şeklinde hitap ederek eleştirir. Şiirin hemen bütün dizelerinde gözlemlenen şu eleştirel ifade tarzı sözlü ironi çevresinde değerlendirilebilir:

Yalnız senin gezdiğin bahçede açmaz çiçek,  
İncinir düz caddede dağda gezen ayaklar.

...

Sen, kubbesinde ince bir mozaik arar da  
Gezersin kırk asırlık bir mabedin içini,

...

Sen anlayan bir gözle süzersin uzun uzun

Yabancı bir şehirde bir güzel heykelini (Çamlıbel, 1934: 3-4)

*Sanat* şiirinden seçilen yukarıdaki dizelerde şair, Anadolu kaynağından beslenmeyen sanatın niteliksizliğine vurgu yapmak ister. Aslında “*Faruk Nafiz, Sanat adlı şiirinde sanat anlayışını dile getirirken yerli kaynakları görmezden gelenlere tepki gösterir*”(Enginün, 2002: 37). Ancak tepkisini, estetiğin ve zekânın aracılığıyla ortaya koyar. İşte bu söylem şekli, sözlü ironi ile bağdaşır. Nitekim şairin bu şiiri kaleme alma niyeti, bir yandan memleketçi edebiyatın beslendiği kaynakları sıralamaksa da diğer yandan onu yadsıyan sanat camiasını da yermektir.

“Yanarım” adlı şiirinde Faruk Nafiz Çamlıbel, geçmişte yazdığı şiirlerine gereken önemin verilmemesinden şikâyet eder. Bu şiirlerin gerçek değerini anlamayanları üstü kapalı bir şekilde eleştirir:

Düşen yapraklarının arkasından çırpınan

Bir dal gibi bakarım dünkü şiirlerime,

Zavallılıklarının suçu benimken, inan,

Onlara zulmedecek, zaman, benim yerime. (Çamlıbel, 1934: 5)

Şiirlerini aslında kıymete değer bulan şair, onları kastederek “*zavallılıklarının suçu benimken, inan*” dizesiyle ironik bir tavır sergiler. Zira sorun şiirlerinde değil, şiirlerine hak ettiği değeri vermeyen dönemde/toplumdadır. Şair, “*zaman*”ın çok hızlı bir şekilde değişerek şiirlerini aynı hızla tüketişine şu dizeyle gönderme yapar:

Yanarım benden evvel can veren şiirlerime. (Çamlıbel, 1934: 5)

Şairin yukarıdaki dizeyi dillendirmesinin ardında yatan sebep, aslında ölümsüz olması gereken sanatın ölümlü bir insan olan sanatçıdan önce yitmesidir. Ancak aslolan sanatın ölümsüzlüğüdür. Şairin bu sanatsal duyusu ironiktir.

Epik şiirlerden oluşan *Akıncı Türküleri* adlı kitabında bulunan “Kara Cehennem”, bir zamanlar Osmanlı ordusunda büyük başarılarla imza atan bir askerî sınıf olan Yeniçeri Ocağı’nı ele alır. Başlarda düzeni, disiplini ve terbiyesi ile anılan ve bu sayede gücünü ve etkinliğini uzun yıllar muhafaza eden bu kurumun sonradan yozlaşması, ironik yöntemle eleştirilir:

Yüzlerce yıl geçti şerefle şanla,  
Türkler boy ölçüştü bütün cihanla.  
Neden olduğunu artık sen anla:  
Mert yeniçeriler bundan şımardı.

Dinlemez oldular büyüklerini,  
Çiğneyip geçtiler küçüklerini,  
Unutup gittiler gördüklerini,  
Bir başıbozukluk ocağı sardı (Çamlıbel, 1938a: 55)

“Kara Fatma” adlı şiirde Çamlıbel, Erzurum’un işgalinden düşmanı değil, işgal karşısında kayıtsız ve çaresiz kalan Osmanlı yönetimini sorumlu tutar. Durumu şu ironik dizelerle dile getirir:

Yazıklar ki o günün bilgisiz büyükleri,  
Cephanesiz, erzaksız bırakmıştı askeri...

...

Kurşunu bol, karnı tok, sırtı pek bir düşmana,  
Kabil mi aç bir ordu bundan fazla dayana?

...

Eski idaremiydi bizim orduyu yenen,  
Fakat düşmanlar oldu bu zafere sevinen! (Çamlıbel, 1938a: 59-60)

Faruk Nafiz imzalı “Destan” adlı şiirin son dördlüğü mizahla yoğrulmuş bir ironi örneğidir. Şair, sanatının para kazandırmamasından kaynaklanan şikâyetini, “*yokluktan anası ağlamak*” söz grubuyla dile getirir. Sanatsal yetkinliğine ve ona karşı olan aşırı ilgisine rağmen sanatından nemalanamamak şairin zoruna gider:

Coşkun sular gibi çağlayan benim,  
Sazına kalbini bağlayan benim,  
Yokluktan anası ağlayan benim...  
Ben gibi yüz yılda bir Ozan geçer. (Çamlıbel, 1938b: 5)

Faruk Nafiz Çamlıbel, “Baba Öğüdü” adlı şiirinde, sosyal yaşamdaki kimi aksayan yönlerle çeşitli göndermeler yapar. Yeni fikirler ileri sürmenin toplum nezdinde kıymetli bir karşılığının olmayışını, aksine üreten, çalışkan zihinlerin sıkıntıya bile düşebileceğini şu sözlerle eleştirir:

Çeneni yorma boş lakırdılarla,  
Başkası ne derse onu tekrarla!  
Her kapı açılır bu anahtarla,  
Ne bütün bütün sus, ne berber ol sen! (Çamlıbel, 1938b: 9)

Vladimir Jankélévitch ironiyi “*dokunup geçme*” sanatı olarak görür. Ona göre “*İronici derin olmak istemez; ironici ne bir şeye tutunmak, ne de ince eleyip sık dokumak ister*”(2008: 140). Yukarıdaki dizelerde aslında istemediği şeyleri diler gibi görünen Faruk Nafiz Çamlıbel de akıllı bir şekilde eleştirel yaklaştığı bir meseleye ‘*şöylece dokunup geçer*’. Sözlü ironiyi vücuda getirmede sıklıkla tercih edilen bu yöntemle ortaya konulan aynı ironik tavrı, şiirin aşağıdaki dörtlüğünde de görmek mümkündür. Burada kendisi de bir sanatkar olan Çamlıbel’in, devrin sanata ve sanatçıya olan kayıtsızlığını inceden inceye eleştirmesi söz konudur:

Bir zaman baştayken şairin yeri  
Kalmadı dünyada şiirin değeri.  
Dön sanat yolundan gerisin geri,  
Siyaset eline seferber ol sen. (Çamlıbel, 1938b: 10)

*Tatlı Sert* isimli kitabında yer alan şiirlerinin çoğunda milletvekilliği arzusunu dile getiren Çamlıbel, aynı zamanda bu siyasal sürecin ahlakî sorunlarına ve politikanın çirkin yüzüne yukarıdaki dizelerle gönderme yapmış olur.

Yine aynı şiirden alınan şu dizeler de sosyo-kültürel açıdan toplumsal statünün para ölçütü ile belirlenmesine tepki niteliği taşır. Estetik eleştirinin (ironi) şiire davet edilerek düz anlamın belinin kırıldığı, ifadenin tersyüz edildiği ironik bölüm şöyledir:

Nefesin kısılır hatip olursan,  
Terbiyen bozulur edip olursan  
Sana kim inanır tabip olursan?..  
Bence en güzeli banker ol sen. (Çamlıbel, 1938b: 10)

*Tatlı Sert*’te yer alan ve “Yerinde” adını taşıyan şiir, hem ironi hem de mizah unsurları içermesi açısından güzel bir örnektir. Farklı temaları işleyen aynı uyaklı



dörtlüklerin her birinde gülme, alay ya da eleştiri öğeleri görmek mümkündür. Sözün erdemine değinilen şu dörtlükte sözünde durmayanların bu ahlaksal yoksunluklarına rağmen bu kişilerin çok hızlı bir şekilde makam mevki sahibi oluşlarına gönderme yapılır:

Sözünde durmayan bir o mu kaldı?  
Sözünü tutanlar çoktan azaldı.  
Kimisi yüceldi, kimisi hız aldı,  
Var mı benden başka duran yerinde? (Çamlıbel, 1938b: 11)

Aynı şiirin aşağıdaki dörtlüğünde ise şair, kısmetsizliğine de aynı ironik yöntemle değinir:

Konar ziyafete tanıdıklarım,  
Sofranın dışında kalan ben varım.  
Daha ben gelmeden önce, bakarım,  
Yemekler dağılmış... Kazan yerinde (Çamlıbel, 1938b: 11)

Yunanistan'ı Birinci Dünya Savaşı'na sokan ve Lozan'da ülkesini temsil eden Kirye Venizelos'u konu edinen aşağıdaki dörtlük, ironinin eleştiriden ziyade alay odaklı olanına güzel bir örnektir. Ama önce şiirin ironik kahramanı Venizelos hakkında şu bilgileri vermek doğru olur:

“Elefthérios Kyriákou Venizélos, Yunanistan'ı Birinci Dünya Savaşı'na sokmuş, 1920 seçimlerinde kabine dışı bırakılmış ve ardından tekrar ülkesinde iktidarı ele geçirmiştir. Savaş sonrasında Türkiye'yi ziyaret edip samimi ve sıcak ilişkiler geliştirmeye çabalamıştır. 1935'te düzenlediği bir askerî darbenin başarısız olması üzerine Paris'e kaçmış, bir yıl sonra da burada vefat etmiştir”(Öksüz, 2015: 138-139).

Faruk Nafiz, bu olayın ardından birkaç yıl sonra şu dizelerle Venizelos'un trajikomik sonuna ironik gönderme yapar:

Korkudan pes dedi daha bir tosta,  
Denize açılıp gitti lodosta:  
Doğrusu, şu kirye Venizelosta  
Yürek yufkaysa da taban yerinde... (Çamlıbel, 1938b: 12)

Faruk Nafiz, *Tatlı Sert*'teki birçok şiirde milletvekili seçilebilme hayalini dile getirir. “*Kitapta yer alan manzumelerin önemli bir kısmında eleştirel ton [hiciv tonu] neredeyse yokken şairin milletvekili olma isteğinin yansıtıldığı görülmektedir. Faruk Nafiz,*

*Tek Parti döneminde rejime yakın durmaya çalışan diğer edebî kişilikler gibi makam taleplerinde bulunmuş[tur]*”(Öksüz, 2015: 70). Çevresindeki kişilerin kolay bir şekilde birer birer vekil olmalarına rağmen kendisinin olamamasına isyan eden şair, bu kitaptaki şiirlerinde işte bu durumu inceden inceye eleştirir. Geçmiş seçimlerde çok istemesine rağmen aday gösterilmeyen şair, “Dünya Değişti” adlı şiirinde yine aday gösterilmemesini ele alır. “Saylav” (milletvekili) olamayışının ardından insanların kendisine karşı olan tutumlarındaki olumsuz değişimi eleştirir:

Şu bizim saylavlık düşünce suya  
Dostların yüzünde mana değişti  
Sözlerde iltifat kuru kuruya,  
Gelen mektuplarda imla değişti.

Üç aydır göz yuman bakkalla kasap.  
Şimdi gönderiyor her gün bir hesap.  
Bugün sağdan dolaş, yarın sola sap...  
Sütçüyle sucu da amma değişti! (Çamlıbel, 1938b: 13)

Eşinin dostunun ve mahalle esnafının milletvekili olamayan şaire karşı takındığı olumsuz tavrın eleştirisinin yapıldığı dizelerden sonra Faruk Nafiz, sözü sanat camiasına getirerek milletvekili seçilen arkadaşlarının davranışlarını da ironik düzlemde yerer:

Geçende görmüştüm Fazıl Ahmed’i,  
Başını açıp da selam vermedi;  
Bir gurur kaplamış Ahmed, Mehmed’i  
Falih başkalaştı, Yahya değişti. (Çamlıbel, 1938b: 14)

Saylav olmaktan ümidini kesen Faruk Nafiz, *Dünya Değişti*’nin bir dörtlüğünde akrabalarından birinin “saylav” (milletvekili) olmasında teselliye arar. Zira makam mevki elde etmenin koşullarından birisinin de bu durum olduğunu düşünür. Ancak bir yerlere gelmek için milletvekili yakını olmanın bile yetiyor olmasını diler görünen şair, aslında tam tersini düşünmektedir:

Ümidim kesildi saylav olmaktan,  
Dileğim bu şimdi Cenabı Haktan:  
Saylav akrabası olsam uzaktan,  
Yücelmek şartları zira değişti! (Çamlıbel, 1938b: 14)

Milletvekili olamama ekseninde kaleme alınan şiirin son dörtlüğünde ise sözü sanat yaşamlarında *Beş Hececiler* adlı bir birliktelik ortaya koyan yakın arkadaşları Orhan Seyfi Orhon ve Yusuf Ziya Ortaç'a getiren şair, söz konusu durum üzerine arkadaşlarının da değişmesine karşı üzüntüsünü ve tepkisini dile getirir:

Ey Ozan derdine bir çare ara,  
Ölsen de demeysin beyaza kara.  
Vermezler sonra yasına beş para,  
Nitekim Seyfi'yle Ziya değişti!... (Çamlıbel, 1938b: 14)

Dalkavukluğun eleştirisinin yapıldığı bir şiir olan “Ne Demeli”de şair, söylenen sözle kastedilen düşünce arasında zıtlık yaratarak sözlü ironiyi örnekler:

Senin hiç işin yok dağla bayırla,  
Başın hoş kuzular gibi çayırda...  
Nasıl karşılanmaz lafın “hayır!”la  
Söylenen sözlere evet demeysen? (Çamlıbel, 1938b: 15)

Faruk Nafiz Çamlıbel, aynı şiirin şu dörtlüğünde ise sözü, gelir adaletsizliğine getirir:

Eloğlu kazanır günde yüz lira,  
Ben ayda veremem bin kuruş kira...  
Sonunda her sözün olur iftira  
Bu acib taksime kısmet demeysen! (Çamlıbel, 1938b: 16)

Kendisi para kazanmakta güçlük çeken şair, hak etmeden kolay para kazananların rahatlıkla geçinebilmelerini ve toplumun şairin içinde bulunduğu ekonomik koşulları kabullenmesini telkin edişini eleştirir. Zira ona göre ekonomik açıdan bir dengesizlik söz konusudur ve bu durum “kısmet”le izah edilemez.

Sosyal yaşamda gözlenen ve yukarıda anılan sorun, benzer şekilde edebiyat dünyasında da mevcuttur. Nitekim şair, aynı şiirin son dörtlüğünde sanat camiasına gönderme yapar. Burada edebiyatın kalitesinin düştüğüne değinen Çamlıbel, iyi/başarılı “şair”le kötü/başarısız şair arasında fark kalmayışını şu sözlerle eleştirir:

Hiç sorma, o şair, sen de şairken  
Bu fark ne arada, seviye birken?  
Sen niçin yerdesin o yükselirken?...  
Ne denir bu işe ibret demeysen? (Çamlıbel, 1938b: 16)

Faruk Nafiz Çamlıbel tarafından kaleme alınan bir şiir olan “O Yol da Bir, Bu Yolda!” adlı şiir, bir muhit çevresinde sosyolojik eleştirilerin ironik söylemle dile getirilmesi ile *Tatlı Sert*’in eşraf tenkidi bağlamında kümelenmesi mümkün manzumelerinden birisidir. Şiir, İstanbul’un Cihangir semtinin fiziksel problemleri ile birlikte zihniyet sorunlarını da dile getirmesi açısından dikkat çeker. Şair, aşağıdaki beyitlerde semtin imar sorunsalına gönderme yaparak durumu ironi olanakları ile yerer. Özellikle yolların içler acısı halini vurgulamak niyetinde olan şair, bunlarda insanı ölüme götürecektede çukurların olmasını “mezar” benzetmesiyle eleştirir. Hatta her sokak başına bir mezar görevlisi ikame edilmesini de teklif ederek bakanlığı göreve davet eder. Sözle anlam arasına koyulan mesafe ile bu komik teklif, özünde barındırdığı yergi itibarıyla sözlü ironiye verilebilecek güzel bir örnektir:

Ademoğlu çamurdan yaratılmış, fena mı,  
Cihangir semtinin de çamurdan olması?

Yollar ışıksız diye gök kandil gezenlere,  
Yüzde yüz bir çukurun mezar olması,

Düşünülmede Evkaf tarafından mutlaka,  
Her sokağın başında bir türbedar olması? (Çamlıbel, 1938b: 38).

Şiirinin devamında sözü sanat camiasına getiren şair, sanatın seviyesi ile “Cihangir”in durumunu eşit görür. Zira ikisi de çok kötü durumdadır:

Sanatın hali çünkü Cihangir’le müsavi  
Yoluna düşenlerin güçtür imar olması!

Resim, şiir, musiki, heykelle uğraşanın,  
Maksadı şüphelidir: Bir intihar olması!..(Çamlıbel, 1938b: 39)

Faruk Nafiz Çamlıbel, *Tatlı Sert*’teki birçok şiirde ülkenin sosyal ve siyasal meselelerine eğilmiş, sorunlu gördüğü aksaklık ve noksanlıkları tam da eserinin adı gibi tatlı sert bir tarzda -ki bu tarz neredeyse ironiyle özdeştir- eleştirmiştir. İşte onlardan birisi de “Gelenler, Gelmeyeler” adını taşıyan ve geçim sıkıntısını konu edinen bir şiirdir:

Nasıl gönül şen olur yağmurla kar gelirse,  
Odanın her camından başka rüzgar gelirse?

Her ay başı karşıma bir hesap pusulası ile,  
Bakkal, kasap, ekmekçi, manav, aktar gelirse?

Bir de bu ekşi yüzler yetmiyormuşçasına,  
Bir de tatlı dil ile vefasız yâr gelirse?

Sanki geç kalmış gibi bunların arkasından,  
Eteği zil çalarak terzi çıkar gelirse? (Çamlıbel, 1938b: 40)

Mutluluğun ekonomik refahla geleceğini savunan şair, aynı şiirin devamındaki şu dördlüklerde para ve makam üzerinden mahrum bırakıldığı sosyo-ekonomik konuma ima ile gönderme yapar. Çünkü neticede o bir sanatkârdır ve ilmin bile para etmediği bir zaman ve mekânda estetik üretmektedir:

Bir parmak bal çaldım ben de elin ağzına,  
Bana da mevki, para kantar kantar gelirse

...

Ben de Karun olurum bu ışıklı diyarda,  
İlimden, marifetten, sanattan kâr gelirse! (Çamlıbel, 1938b: 41)

Aynı şiirin bir başka dördlüğünde ise şair, “mantar” metaforu etrafında devrin nitelikten yoksun sayıca çoğalan sanatçılara gönderme yapar. Bir başka deyişle ‘*mantar gibi çoğalan sanatçılar*’ı alaya alan Çamlıbel, kolay şair olmanın eleştirisini ironik yolla yapar:

Gördü her gün on edip çıktığını gözlerim.  
Hepsi kendi ismine diyor ki “Şaheserim!”  
Bir şair sağanağına gözüm değince, derim,  
Bahçesiz, bahçivansız yetişen mantar mıdır? (Çamlıbel, 1938b: 43)

“Her Telden” adlı şiirin bir başka dördlüğünde ise ironik okların hedefindeki isim Şair Salih Zeki Aktay’dır. Çamlıbel, onun kendisini Divan şiirinin önemli temsilcilerinden birisi olan Nedim’den üstün görüşünü, sözlü ironi ile eleştirir. Nitekim şair bunu şiirde Salih Zeki’yi üstü kapalı bir şekilde *mantar gibi türeyen sanatçılar* grubuna dâhil ederek yapar.

Şair Salih Zeki’den bu haberi dinledim:

-Biri bana dedi ki: “Büyük şairdir Nedim!”

Ben de onun sözüne cevap olarak dedim:

“Ne kadar büyük olsa da o benim kadar mıdır?” (Çamlıbel, 1938b: 43)

Faruk Nafiz, “Her Telden” adlı şiirini, gerçek sanatkarların zorlukla yaşamını idame ettirmesine karşın yeni yetişen ham ve kifayetsiz sanatçıların haksız bir varsıllık içerisinde bulunmalarını ironik bir şekilde eleştirerek bitirir:

Herkesin burnu değil ayağı Kafdağı’nda!  
Kabaran bir nehirdir hepsi de yatağında!  
Kavrulurken dostların çoğu kendi yağında,  
Osmanlı Bankasında bunlar hissedar mıdır? (Çamlıbel, 1938b: 43)

“Bu da Böylesi”, Çamlıbel’in dünyadan masum ve makul isteklerini ironi olanakları ile talep ettiği bir şiir olarak dikkat çeker. Şiir, dünyevî/maddî beklentileri büyük olan insanlara tepki göstermek için imalı sözcüklerle vücuda getirilen şu beyitle başlar:

Herkesin umduğu şey ya han yahut hamamdır,  
Bizimkine gelince çift odalı bir damdır... (Çamlıbel, 1938b: 44)

Faruk Nafiz yukarıdaki dizelerle bir yandan makûl istemini dillendirirken diğer yandan da dünyanın ekonomik açıdan adaletsizliğine üstü kapalı vurgu yapar.

Çamlıbel, “Bu da Böylesi” adlı şiirinin aşağıya alınan dizelerinde her ne kadar kendi ev ahalisinin iletişim sorunsalı ile Birleşmiş Milletler arasında kurduğu komik ilişkiden hareketle mizahî bir söylemden yararlınsa da şairin gizil maksadı bu yapının kaotik yapısına komik maskesi ardında eleştirel göndermede bulunmaktır:

Ne çocuklar bayanı, ne bayan beni dinler:  
Bizim evin bir eşi Cemiyet-i Akvamdır! (Çamlıbel, 1938b: 44)

Aynı şiirin aşağıdaki beytinde ise devlet kurumlarının yozlaşmasına dikkat çekilir. Şair burada, insanların sorunlarını halledebilmeleri için bürokraside bir tanıdığıнын olması durumunun acılığını ironik bir şekilde ele alır:

Dairede işini gördürmenin çaresi  
Direktöre yukardan gelecek selamdır. (Çamlıbel, 1938b: 44)

*Tatlı Sert*, Faruk Nafiz Çamlıbel’in sanat ve siyaset alanındaki birçok şahsı kimi zaman mizah bazen ironi yer yer de hiciv olanakları ile eleştirdiği, alaya aldığı dizlerle doludur. *Bu da Böylesi* adlı şiirin kimi dizeleri de edebiyat dünyasının tanınmış isimlerini bu bağlamda ele alması ile dikkat çeker. Aşağıdaki dizeler, tam da ironinin özündeki karşıtlıktan esinlenen yapısı ile kayda değerdir. Zira Çamlıbel “nazım” ve “nizam” kavramları üzerinden Türk şiirinde gerçekleştirdiği yapısal değişikliklerle, özellikle ölçüyü

atmasıyla, ona zarar verdiğini düşündüğü Nâzım Hikmet'i iğneler. Çamlıbel'e göre "düzen tanımaza" "Nizam" isminin verildiği bir ülkede "nazmı alt üst eden" birisine de "Nâzım" isminin verilmesi ironiktir:

Nazmı en fazla alt üst edenin ismi Nâzım,  
En düzen tanımazın adı bizde Nizam'dır! (Çamlıbel, 1938b: 45)

"Neye Benzer" isimli manzumede Faruk Nafiz, ekonomik açıdan içinde bulunduğu sıkıntılı duruma gönderme yapar. Ramazan ayının yaklaşması şairi çok şaşırtmaz çünkü sürekli aç gezen şair, her zaman oruç tuttuğunu(!) sözlü ironi aracılığıyla dile getirir:

Yaklaşıyor dediler namazla oruç ayı,  
Dedim benim her ayım Ramazan'a benzer! (Çamlıbel, 1938b: 49)

Şair, içinde bulunduğu ekonomik şartların zorluğuna "Zaman İçinde" adlı şiirinde de değinir. Yaşıtı olan arkadaşlarının ya "saylav" ya da "banka idarecisi" olarak murada erdiğini söyleyen şair, kendi yoksulluğuna mukabil bu kişilerin çok para kazanmalarına rağmen yetinmemelerini sözlü ironi yardımıyla yerer:

Kimi saylav, kimi de banka idarecisi,  
Murada ermeyen yok bizim akran içinde:  
Biz güleriz bulursak cebimizde tek lira,  
Onlar ağlar, bin lira kalsa cüzdan içinde! (Çamlıbel, 1938b: 50)

İstanbul günlerinin yoksulluk içerisinde geçtiğine gönderme yaptığı *Zaman İçinde* adlı şiirinin aşağıdaki dizelerinde Çamlıbel, sözlü ironi yöntemi ile içerisinde bulunduğu ekonomik şartları eleştirir:

Sorsalar: "İstanbul'da nicedir halin senin?"  
Derim ki: "Ben de bilmem neyim devran içinde?"  
"Ya bir sefertasının gözünde bir lokmayım,  
Yahut da bir kiracı apartıman içinde!" (Çamlıbel, 1938b: 51)

Şiirde sözün çevre kirliliğine getirildiği bölümde şair, İstanbul Belediyesi'ni üstü örtülü bir şekilde mizahî olanaklarla yerer. Şairin mizahla süslediği temel anlama odaklanıldığında ise burada niyetin eleştiri olduğu görülür. Dolayısıyla bu söylem bizi sözlü ironiye götürür. Nitekim aşağıdaki dizelerin özünde gizlenen asıl anlam, temizlik ve imar açısından İstanbul'u yönetenlerin yetersiz oluşudur:

Sineklerle örtülü gördü Şişli semtini,  
Kayboldu Aksaray da tozla duman içinde

Tayyare hücumuna karşı hazırlıklıyız,  
Hangi gözdür seçecek şehri düşman içinde! (Çamlıbel, 1938b: 51)

Faruk Nafiz'in, *Tatlı Sert*'teki kimi şiirlerinde göze çarpan bir izlek de "sanatçıların hamlığı"dır. Çamlıbel tarafından kaleme alınan "Cep Takvimi", sanatsal yetkinliği ve tecrübesi olmayan kişilerin alaylı bir şekilde yerildiği bir şiir olarak okur karşısına çıkar. Şiirin bu perspektifle oluşturulan ve sözlü ironi çevresinde değerlendirilmesi mümkün ilgili bölümü şöyledir:

Dün bahçede oynarken saklambaçla körebe,  
Bugün şiir yazıyor ummadığın talebe.  
Bitirdik bir adımda edebiyatı, diyor,  
Henüz ayak atacak yaşta iken edebe.  
Veriyor aylığını kitap bastırmak için,  
Kitap almak üzere verecekken mektebe.  
Kurun muharririne anlatıyor fikrini,  
Etmiş gibi şimdiden üstatlara galebe:  
"Halit Ziya nasıl kulak asar bu nesil?  
Metelik verir miyiz biz Reşat Nuri'ye be?" (Çamlıbel, 1938b: 56)

Yukarıdaki dizelerde Çamlıbel, edebiyat sahasında henüz hiçbir yetkinliği yokken "Halit Ziya" ve "Reşat Nuri" gibi kendisini kanıtlamış sanatçıları bile hor görme ukalalığı gösteren zihniyeti ve onun temsilcilerini eleştirir. Yukarıdaki dizeler yapılan benzetmelerle mizahla ilintilendirilebilecekken daha çok Çamlıbel'in hışmını ifade etmesinden ötürü ironik bakış açısını ortaya koyar.

Faruk Nafiz, sanatını beğenmediği Salih Zeki Aktay'a *Tatlı Sert*'te birkaç kez dokundurma yapar. "Yarı Şaka, Yarı Ciddî" adlı şiirde özellikle Halil Nihat Boztepe'nin de şiirlerinde sıklıkla sarakaya aldığı sözde büyük şair Filorinalı Nâzım'la birlikte adını anarak Salih Zeki'yle alay eder. Salih Zeki'nin şiirini "dünyaya lazım" şeklinde ironiyle ele alan Çamlıbel, aslında bu söylemin tam tersini kasteder ve şiirde onun rakibi olarak sanatını eş tuttuğu yetersiz şair Filorinalı Nâzım'ı işaret eder:

Desem "Salih Zeki'nin şiiri dünyaya lazım..."  
"Beni unuttun mu?" diye Filorinalı Nâzım. (Çamlıbel, 1938b: 63)



“Nerede” adlı şiirinde Faruk Nafiz, eleştirel merceğini toplumsal sahaya tutar. Sosyal yaşamda karşılaştığı birçok sorunlu durumu ironik bakış açısı ile dile getiren Çamlıbel, yaşadığı dönemi eski zamanlar ile kıyaslar ve iyiliğin karşılık görmemesi problemini ironik olarak eleştirir:

Elimden ısırdılar elinden tuttuğlarım,  
İyiliğe kıymet veren eski insan nerede?.. (Çamlıbel, 1938b: 70)

Aynı şiirin bir başka yerinde ise bu kez savaşların eleştirisi yapılır:  
Coğrafya bilgisini alt üst etti büyük harp,  
Bugünkü cihan ile dünkü cihan nerede? (Çamlıbel, 1938b: 71)

Şiir, şairin aklının almakta güçlük çektiği olayların yaşandığı böylesi dönemin varlığının kabullenilmezliğini gösteren dizelerle biter. Zira mevcudu kabullenmek, usun kanıksayabileceği bir durum değildir. Çünkü “gazete”lerdeki haberler akıl yoksunlarının sindirebileceği niteliktedir:

Gazeteyi okurken, aklım yerinden oynar,  
Haykırım: “A dostlar, Mazhar Osman nerede?” (Çamlıbel, 1938b: 71)

Çamlıbel’in şairlik mesleğini küçümseyerek başladığı “Bizde Olanlar” şiiri, ironi bağlamında değerlendirilmesi mümkün beyitleri ile dikkat çeker. Şiirde şairlerin sanatın sınırsız evreninde her istediğini yerine getirebilmesine rağmen gerçek yaşamda zorluk içerisinde yaşaması tezadına değinilir. Kurgusal bir dünya olan şiir gibi edebiyat türlerinde, istediği zaman bir sevgili icat edip onunla eğlenebilen şairlerin aslında birer “yalancı” oldukları iddia edilir. Fiktif dünya ile gerçek yaşamı çarpıştıran şair, aslında eylem-söylem çelişkisi üzerinden bu durumla alay eder.

Tanrıya bin şükür ki bugün canân bizdedir,  
Yani rüzgâr fırtına, bora, tufan bizdedir!

Ondadır eldiven, kürk, iskarpin, çanta manta,  
Masraf, sıkıntı, buhran, falan filan bizdedir!

İkide bir aldatır kendisi âşıkını,  
Hem de güya şairiz diye yalan bizdedir! (Çamlıbel, 1938b: 72)

Şiirinin aşağıdaki dizesinde ironik okları kendisine yönelten şair, yaptığı işi küçümser. Bu küçümseyiş, akla kendini azımsama ironisini getirse de kasıt söylemle çelişmediğinden Sokratik ironi ile bağdaşmaz. Bir başka deyişle “*Sanki şair olup da iş mi*

*gördük cihanda?”* dizesi, ekonomik bağlamda sanatçıların çektiği sıkıntılara dikkat çekmek için kaleme alındığından ötürü Sokratik değil de sözlü ironi kuramı çevresinde değerlendirilmelidir:

Sanki şair olup da iş mi gördük cihanda?

Paradan gayri her şey bilânoksan, bizdedir! (Çamlıbel, 1938b: 72)

Aynı şiirde şair, sanatsal açıdan yetersiz olmasına rağmen edebiyat dünyasının evrensel anlamda büyüklüğü tescillenmiş sanatkârlarıyla kendisini kıyaslayan kişileri de üstü örtülü bir şekilde eleştirir. Bu kişileri ‘delilik’le itham ettiği aşağıdaki beyit ironiktir. Zira Çamlıbel, “Hugo” ve “Shakespeare” ile boy ölçüşmeye çalışan kifayetsiz şairlere yine “Mazhar Osman”ı işaret eder:

İçimizden birisi Viktor Hügo benim der,

Şekspir olduğu gün Mazhar Osman bizdedir! (Çamlıbel, 1938b: 72)

“Kırdığım Kırkinci Koz” adlı şiirinde Faruk Nafiz, “bekârlık” ve “evlilik” kavramlarına ironik perspektifle bakarak bu iki kavramın aynı zamanda bünyesinde bir paradoksu barındırdığını düşünür. Nitekim ona göre bekârlık, özgürlük içerisinde esareti; evlilik ise esaret içerisinde özgürlüğü yaşatır. Bu karşıtlık, ironiktir:

Yeryüzünde bekârlık sefil bir serbestidir,

Ona nispet, evlilik rahatça bir esaret! (Çamlıbel, 1938b: 77)

Farklı konulara temas ettiği adından da anlaşılan “Şundan... Bundan...” adlı şiirinde Çamlıbel, İstanbul’un hızlı bir şekilde büyümesi ile birlikte o eski güzel ve nezih dokusunun bozulmasını konu edinir. Şiirin ilk iki beytinde şehrin kalabalıklığını tatlı sert bir üslûpla yerer:

Çıktım alışverişe akşamüstü pazardan,

Sapsağlam eve döndüm, Hak saklasın nazardan! (Çamlıbel 1938: 78)

Alışverişe çıkan şairin, eve bir sakatlık veya ölüm olmadan dönebildiğine şükretmesi, şehrin insan kalabalıklığına dikkat çekmek için geliştirilmiş ve komikle ambalajlanmış eleştirel bir duyustur. Burada olduğu gibi mizahın/komiğin, yerginin örtüsü olduğu durumlar, sözlü ironi ile açıklanabilir.

Benzer söylem, şiirin şehrin trafik sorununa dikkat çekilen aşağıdaki beytinde de gözlenir. Beyit, “İstanbul’un çok büyük bir trafik problemi var” yargısının estetik bir kalem aracılığıyla değiştirilip düzenlenmesi ile vücuda getirilmiş şu eleştirel dizelerden oluşur:

Ortadan gidersen ezer tramvay, otomobil,  
Saksı düşer başına yürürsen bir kenardan. (Çamlıbel 1938: 78)

Anlamsal açıdan uyumsuzluktan kaynaklı mizahla sözlü ironi arasında salınan yukarıdaki söylem, yine aynı teknikle, yani satirin mizahla maskelenmesi ile oluşturulur. İşte komik olduğu kadar eleştirel okların muhatabında bırakacağı acı yaraları da pansuman eden bu tavır, ironi olarak addedilir. Zira ironi, kurbanında hiciv kadar öldürücü ve derin yaralar açıcı bir söylem değildir; o, ya küçük sıyrıklar açar ya da hafiften iğneler.

Şair, şiirin devamındaki dizelerinde aynı ironik tavrı sürdürür. Nitekim bu dizeler de mizahla sentezlenen eleştirinin doğurduğu sözlü ironiyle bağdaşır. Şair, yüksek katlı binalarla dolmaya başlayan şehrin betonlaşmasını eleştirmek için istimlak/talan edilen “mezar”lara bile “apartman” yapılmasını örnek gösterir. Aşağıdaki beyitle Çamlıbel, adeta ‘İnsana İstanbul’daki mezarlarda bile rahat yok!’ demek istemektedir. Şiirdeki bu ironik çıkış/dertleniş, şehrin üstündekiler kadar altındakilerin de başının belada olduğunu ima eder:

Rahat yok ölse bile İstanbul’da adama,  
Her gün bir apartıman çıkıyor mezardan! (Çamlıbel 1938: 78)

*Şundan... Bundan...* adlı şiirin sözlü ironiyle ilişkilendirilmesi mümkün şu beytinde ise kalabalıklaşan İstanbul’un yaya trafiği eleştirilir:

Gizli yerde buluşmak nene lazım, baksana,  
Göğüs göğse geçiyor kadın erkek civardan! (Çamlıbel 1938: 78)

Sosyolojik eleştirilere de yer verdiği *Şundan... Bundan...* adını taşıyan şiirinin son beytinde Faruk Nafiz, yaşadığı dönemin “*dalkavukluk devri*” olduğuna vurgu yaparak “koyun” metaforu aracılığıyla bu duruma ironik gönderme yapar. Zira burada şair, sözlü ironinin, söylenilenin tersini kastetme yöntemini kullanarak yaşanan zamanın yozlaşan değer yargılarına gönderme yapar:

Herkes ne söylüyorsa onu tekrarla, yoksa,  
Kurtlar kapar ayrılan koyunları davardan! (Çamlıbel, 1938b: 79)

Salih Zeki Aktay’ın şiirlerini pek beğenmeyen Faruk Nafiz, “Naz ve Niyaz” adlı şiirinde bu durumu şu sözlerle dile getirir:

Kendi dinler yazdığı şiiri Bay Salih Zeki,  
Dinledikçe ağzı yayılır ağzı ile burnu hazdan! (Çamlıbel, 1938b: 81)

Salih Zeki'nin okur kitlesini *bir*'le sınırlandıran Çamlıbel, o *birin* de yine Salih Zeki olduğu düşüncesini okura sunarken şairle alay eder. Bu alay, ince bir tenkidi içerdiğinden şiirin ilgili bölümü sözlü ironi ile ilişkilendirilebilir.

Faruk Nafiz tarafından kaleme alınan “Yağmurdan Doluya” adlı şiir, geçim sıkıntısının ve sosyal problemlerin naifçe yerildiği bir metindir. Bu haliyle daha çok ironik göndermeler içeren şiirde şair, kendi şahsı özelinde yoksul insanların karda kışta kıt kanaat geçinebildiğine dikkat çekmeye çalışır. Aşağıdaki dizeler yoksullukla boğuşan kitlelerin sorununa sözlü ironi olanaklarıyla eleştirel yaklaşımın bir göstergesidir:

Başlamazdım, emin ol, yağmurdan şikâyete,  
Bizim evin dört yanı birden akar olmasa!

...

Aylığım, yıllığımla geçinirdim gül gibi,  
Ev sahibi ile bakkal, kasap, aktar olmasa!

Kimsenin servetinde gözüm kalmazdı asla,  
Elbisem bol, kemerim gittikçe dar olmasa! (Çamlıbel, 1938b: 84-85)

Çamlıbel'in *Tatlı Sert*'teki şiirlerinin hemen hepsi tematik açıdan kendi içerisinde tutarlılığı olmayan metinlerdir. Bu nedenle buradaki şiirlerin bazılarında birden fazla izlek gözlenir. Bu açıdan şairin bu eserdeki şiirlerini değerlendirirken çoğu kez şiiri bütün olarak değil de şiiri oluşturan birimleri müstakil olarak değerlendirmek icap eder. Hal böyle olunca da aynı şiirde hem mizahî hem de ironik parçalara sıklıkla rastlanır. İşte “Hepsi Bir Yerde” adlı şiir de ilk beyti rahatlamadan kaynaklı mizahla oluşturulmasına rağmen son bölümleri sözlü ironiyle şekillendirilmiş bir manzumedir. Zira şiirden alınan aşağıdaki dizeler, İstanbul'un trafik sorunsalının ironik ifadesidir:

Her sokağa çıkışta benim kalbim benziyor,  
Fırtınada titreyen bir hezal yaprağına:

Kazaya uğramadan varanlara ne mutlu,  
Tramvay durağından tramvay durağına! (Çamlıbel, 1938b: 87)

Faruk Nafiz'in “Karışık İşler”inin kıtlık ve yokluk betimlemesi yapılan aşağıdaki dizeleri, “*mevcudun kabullenilmeyişi, içinde bulunulan durumun reddedilmesi*” olarak görülebilir. Burada eleştirinin üstü örtülü şekilde ince zekâ ve nükteyle yapılması, akla sözlü ironiyi getirir:

Daha üç dört yaşına ya bastım ya basmadım,  
Şu dünya adındaki kaynar kazan karıştı.

Beslendim uzun yıllar vesika ekmeğiyle,  
Mideme buğday değil, arpa, saman karıştı!

Çay şekersiz içilir, yemek yağsız yenirdi,  
Ben de bilmem ki nerden kanıma kan karıştı? (Çamlıbel, 1938b: 92)

Yukarıdaki dizelerde, şairin savaşın neden olduğu olumsuz durumları anlatabilmek için tercih ettiği benzetme ve dönüştürme işleminin temelinde maskelenmiş bir saldırganlık yatar. İşte maskeleyen tekniği ile gizlenen niyet, ironik söylemin oluşumuna işaret eder. Nitekim şiirde Çamlıbel'in, siyasal açıdan dünyanın kaotik yapısını “kaynar kazan”a benzetmesi; savaş yıllarında güçlkle erişilen en temel gıda maddesi olan “ekmek”in bile niteliksiz oluşuna, sadece “arpa” ve “saman”dan oluştuğu duyusu ile dikkat çekmesi; yine “şekersiz çay”, “yağsız ekme” gerçekliğiyle de yaşamının çetinliğine gönderme yapması ve nihayet tüm bu maddi yoksunluklara rağmen nasıl hala hayatta olabildiğinin şaşırtıcı oluşuna ise “Nasıl kanıma kan karıştı?” sorusuyla vurgu yapması sözlü ironi ile açıklanabilir.

Faruk Nafiz, “Bir Gazel” adlı şiiri, hece ölçüsü ile gazel denemesi yapmak için kaleme alır. Burada “zihaf” ve “imale” terimleri özelinde Divan geleneğini eleştirir. Eleştirinin bu aruz kusurları etrafında imayla dile getirilmesi ise ironiktir:

Doğrusu hoş oluyor hece vezni ile gazel;  
İstesem de yapamam, ne Zuhaf ne İmâle! (Çamlıbel, 1938b: 97)

“Bu da Böyle Bir Gazel” Faruk Nafiz Çamlıbel'in yapısal bağından ötürü klasik nazım şekillerinden olan *gazel*den ilhamını alan bir şiirdir. Şeklen gazele benzese de bu şiir, her ikiliğinde farklı konuların ele almasından dolayı klasik gazelden ayrışır. Zira şiirde şairin sanat, siyaset, sosyoloji ve ekonomi ile ilgili tespit ve tenkitleri vardır. Şiirde özellikle “sanat” ve “siyaset”in mukayese edildiği bölüm ironiktir. Şair, siyasetin zahmetsiz ama ekonomik getirisi yüksek bir uğraş olduğunu düşünür. Sanatın ise meşakkatli olmasına rağmen maddi açıdan kıymetsizliğine temas eder. Şairin bu kavramlar özelindeki tespit ve tenkitlerini ima ve çağrışım yoluyla vücuda getirişi, şiiri sözlü ironi bağlamına taşır. Şiirin ilgili bölümü şöyledir:

Kimi mr tktir sanatla, zarar görür,  
Kimi vakit geçirir siyasetle, kr eder! (Çamlıbel, 1938b: 98)

Aynı Şiirin, daha çok yazdığı mitolojik Şiirlerle dikkat çeken *Salih Zeki Aktay*'ı konu edinen aşağıdaki bölümü de sözlü ironi ile örtüşür. Daha önce yazdığı kimi Şiirlerinde de Aktay'ın Şiirlerini beğenmediğini dile getirmeye çalışan amlıbel, burada da aynı tutumu sergiler. Şair onun tarzını değiştirmesi gerektiğini düşünür:

Salih Zeki Aktay'ın gördük eserlerini,  
Neye bilmem ki hala bu yolda ısrar eder?

Sermayesi tükendi ilhamının, sanırım,  
Dünkü yazdıklarımı bugün de tekrar eder! (Çamlıbel, 1938b: 99)

Sanatçıların geçim sıkıntısına dikkat çekmeye çalıştığı *Bu da Böyle Bir Gazel* adlı manzumesinin aşağıdaki dizelerinde Faruk Nafız, bir yandan sanatkârların karnını zar zor doyurabildiğini ifade ederken öte taraftan içinde bulunulan sosyoekonomik duruma tepkisini dile getirir. Zira Şiirden hareketle, “Ramazan” ayı bitmesine rağmen sanat camiasının mensupları, tek öğünle beslenmeye, Şairin ifadesiyle “oruç tutmaya” devam etmektedir. Bu açıdan amlıbel Şiirinin ilgili bölümü, ironik tepkinin Şiirsel yansıması olarak görülebilir:

Ramazan geçti, hala bizim oruç devamda,  
Yine Şair akŐamdan akşama iftar eder! (Çamlıbel, 1938b: 99)

Faruk Nafız'ın “Bahara Doğru” adlı Şiirinin aşağıdaki dizelerinde *Tatlı Sert*'in birçok dizesine de sinen yoksulluk temi dikkat çeker. Şairin geçim sıkıntısını dolaylı yoldan dile getirerek eleştirmesi sözlü ironi ile bağdaşır:

Ne zaman bahar için planlar hazırlasam,  
Kr olası gözüme bizim boş cüzdan gelir. (Çamlıbel, 1938b: 103)

Aynı Şiirin aşağıdaki dizelerinde ise Şair, yeni yetişen Şairlerin sanatını ironik yolla yerer:

Ne zaman yeni neslin bir Şiirini okusam  
Vezin fazla görünür, kafiye noksan gelir,  
Ömrümüz geçmez hemen boş kâğıt karalamakla,  
Bizim de kıymetimiz bilinir zaman gelir, (Çamlıbel, 1938b: 103)

“Yeni neslin” şiiirlerindeki “vezin” ve “kafiye” gibi kimi ahenk unsurlarının eksikliğine ve yanlış kullanımına dikkat çektiği dizelerin hemen ardından gelen beyit, sözlü ironinin net ve güzel bir örneğidir. Kendisi gibi yetkin bir sanatkârın yanında estetik açıdan kifayetsiz şiiir yazan gençleri ‘boş kâğıt karalamakla ömür geçiren kişiler’ alaysaması ile niteleyen şairin bu duyusu, aynı zamanda hak edenlerin karşısında hak etmeyenlere verilen değere ironik bir tepkidir.

*Salih Zeki Aktay*, Faruk Nafiz’in *Tatlı Sert*’inde sıklıkla eleştiri oklarını doğrulttuğu bir sanatkârdır. Nitekim Çamlıbel, “Diyorlar”da da onu es geçmeyerek mitolojik motiflerle bezeli şiiirler yazan Aktay’ın eserleri ile alay eder. Şiiirin gülmekten ziyade iğnelemeyi amaçlayan şu bölümü, ironinin mizah örtüsü ile gizlendiği dizelerden oluşur:

Her gün Olemp dağında dolaşır Salih Zeki,  
Yüce şair, ne yapsak inmez dağdan, diyorlar. (Çamlıbel, 1938b: 108)

Faruk Nafiz Çamlıbel’in *Diyorlar* adlı şiiirinin aşağıdaki beyti, “apartman” kültürünün ironik yergisi niteliğindedir. Şaire göre İstanbul’da sayıları günbegün artan apartmanlar, tersine çevrilmiş “bostan kuyuları”na benzetilir. Özündeki eleştiriden gücünü alan bu alaylı benzetme, bir sözlü ironi örneğidir:

Tersine çevirerek bostan kuyularını,  
Adına İstanbul’da apartıman diyorlar, (Çamlıbel, 1938b: 108)

Şehirleşme ile birlikte İstanbul’daki ölümlü trafik kazalarına dikkat çekmek isteyen Faruk Nafiz, *Diyorlar* adlı şiiirinde bu durumu ironik bir dille kaleme alır. Mizah olanakları ile ironin yapıldığını örnekleyen dizeler şu şekildedir:

Meslek yakınlığı mı var ki arlarında,  
Cerrah işi görene şoför, vatman diyorlar? (Çamlıbel, 1938b: 108)

### 3.1.1.16. Halide Nusret Zorlutuna

Halide Nusret Zorlutuna (1901-1984) toplumsal duyarlılığı esas alarak kaleme aldığı bazı şiiirlerinde bir söylem türü olarak sözlü ironiyi tercih edenlerdendir. Zorlutuna’nın zenginlere ithafen yazdığı “Kış Lâvhaları”, gelir adaletsizliğini eleştirmek için bir ironik yöntem olan dolaylı anlatım yoluyla yazılmış bir şiiirdir. Omurgasını “yoksul-zengin” tezadı üzerine kurduğu şiiirinde şair, yoksul insanlara ve onların yaşam koşullarına odaklanarak zengin kesimin sorumluluğunu hatırlatmak niyetindedir. Özellikle kış mevsiminin çetin şartlarının yoksul insanlar üzerindeki olumsuz etkilerinden söz eden şiiir, bu yönüyle içinde bulunulan koşulların eleştirel ifadesi olarak görülebilir. Bu

bağlamda şiir, tespit ve ihtar olmak üzere iki bölümden oluşur. Bölümleri ve ironik değerlendirilmeyi örneklemeşi açıışınsan aşağıdaki dizeler kayda değerdir.

Şiirin eleştirel okumaya müsait “*durum tespiti*” bölümü şöyledir:

...

Geldin mi kalpsiz kış, merhametsiz kış

.....

Durmadan yine yağacak hain kar!

Bağrının tutuşan cehennemine

Basacak her anne yavrucağını,

Fakat küçük eller donacak yine (Zorlutuna, 1930: 10)

Varsıl insanları sosyal sorumluluğa davet eden şiirin ironik göndergelerinin bulunduğu “*ihtar*” bölümüne ise aşağıdaki dizeler örnek verilebilir:

Otomobilinden hele biraz in,

Gözlerini yuman gururunu yen;

Eğer bir parça et değilse kalbin,

Parça parça olur merhametinden. (Zorlutuna, 1930: 11)

Halide Nusret, bir kadın sanatkâr olmasına rağmen sosyal sorunları gayet samimî bir şekilde şiirlerinde ele alan ender sanatçılardandır. Zira o “*Bazı kadın sanatçılarımıza zaman zaman ârız olan samimiyezsizlikten, yani bir kadın hüviyetiyle görünmek korkusundan kurtularak olduğu gibi görünüp konuşabilen şairlerimizdendir*”(Akyüz, 1986: 903). İşte Zorlutuna’nın tematik açıdan *Kış Lavhaları*’na benzer nitelik taşıyan “Keten Helvacı” adlı toplumsal içerikli şiiri, zengin-yoksul sınıfsal karşıtlığı üzerine inşa edilmiş, bu haliyle de “*adalet*” kavramının diyalektiğinin yapıldığı bir metindir. Aslında Zorlutuna’nın şiir karakteristiği olarak değerlendirilmesi mümkün olan bu içeriksel ve kurgusal form, şairin birçok şiirinde görülebilir. *Keten Helvacı*’da, kış mevsiminin soğuk bir gecesinde keten helva satarak geçimini sağlamaya çalışan bir emekçi profili şahsında, sosyoekonomik katmanın alt tabakasında bulunan bir topluluğun problemlerine dikkat çekilmeye çalışılır. Bir tarafa keten helvacı prototipini konumlayan şair, diğer tarafa kış mevsiminin zorlu şartlarına rağmen konforlu mekânlarda eğlenen, yaşadığı topluma karşı sorumluluk taşımayan, “*dışarıdaki*”lerin halinden habersiz zengin kitleyi eleştirir. Eleştirel özü ironi ile örten Zorlutuna, bu haliyle şiirinde, “*açın halinden anlamayan tokun eleştirisi*”ni yapmış olur. Şair, zevk ve sefahat içerisinde vakit harcayan paralı insanları



“Sıcacık, yumuşacık yastıklı sedirlerde / Pahalı içkilerle dumanlanan kafalar!” hitabı ile düşünmeye ve ürpermeye davet eder:

...

Mayası gözyaşdır içtiğiniz likörün,  
Dinlediğiniz çalgı, bir dulun son nefesi.

...

Bu hazin iniltiye siz de bir ‘Ah!’ katın

...

Gözünüzü bağlıyan kadehleri fırlatın,  
Ayılın efendiler! Ayılın efendiler!... (Zorlutuna, 1930: 13)

Halide Nusret’in mütareke yıllarındaki İstanbul’a bütün güzelliğiyle gelen bahar mevsimini ele aldığı ve asıl şöhretini de ona borçlu olduğu (Ayda, 1987: 584) “Git Bahar” adlı manzumesi de ironiktir. Baharın bütün güzelliği ve neşesiyle gelmesi ile işgal altındaki İstanbul’a çöken hüznün arasındaki tezat, şiirdeki ironiyi işaret eder. Şairin böyle perişan bir İstanbul’a, o kadar neşeli gelen saygısız bahara karşı bir isyan çılgılığı olarak (Zorlutuna, 1987: 340) gördüğü bu duruma, şiirden aşağıya alınan şu bölüm örnek gösterilebilir:

Git bahar, git bahar, uzaklarda gül,  
Denize renginden bırak hediye  
Ufuklarda gezin, semâya süzül,  
Kalbime sokulma peymâne diye,  
Gördüklerin kandil... Peymâne değil! (Zorlutuna, 1930: 60)

### 3.1.1.17. Ahmet Kutsi Tecer

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde sınırlı sayıda da olsa ironik söylemi örnekleyen dizelere yer veren sanatkârlardan birisi de Ahmet Kutsi Tecer’dir (1901-1967). Çoğu daha önce çeşitli dergilerde yayımlanan ilk şiirlerini topladığı *Şiirler* kitabı 1932 yılında Sivas’ta basılır. Çalışmamızın tarihsel sınırları içerisine giren bu hacimsiz eserde bulunan ve “Anneler” adını taşıyan yalnız bir şiir, ironik merceğe takılır. Üç üçlükten oluşan bu şiirin son bölümü, bir yandan annelerin evlat sevgisini dile getirirken öbür taraftan ‘evlilik’le birlikte çocukların ailesinden uzaklaşması karşısında duyulan hüznü ima eder. Bu dizelerde ironi, söylenilen sözün mizah ve alayla yoğrulmadan, başkaca uzak ama eleştirel bir anlam kazanması yoluyla vücuda gelir. Nitekim şairin söz konusu durum karşısında ortaya çıkan ‘hüzün’ü tepkisel düzlemde dile getirişi, akla sözlü ironiyi getirir:

Bütün ümitleri yel alır gider,  
Tomurcuk açılır, sel alır gider,  
Anneler büyütür, el alır gider... (Tecer, 1932: 10)

### 3.1.1.18. Nâzım Hikmet Ran

Türk şiirine getirdiği birçok yenilikle adından çokça söz ettiren Nâzım Hikmet Ran (1902-1963), ironik şiirlerden ziyade hicivle ilintilenebilecek şiirler kaleme alan bir sanatkârdır. O, özellikle “*Putları Yıkıyoruz*” kampanyası sürecinde ortaya koyduğu sanat dünyasının birçok ünlü şahsını ağır bir şekilde eleştirdiği şiirleriyle dikkat çeker. Ama onda, doğrudan bir kişiyi olmasa da belirli bir zümreyi ve sanat anlayışını eleştiren şiirlere de rastlamak mümkündür. İşte bunlardan birisi de “Orkestra” adlı şiirdir. Bu şiirde Nâzım Hikmet, halk şiirinin artık fonksiyonunu yitirdiğini, çağın gerisinde kalışını, kimi zaman hicvin kimi zaman da ironinin olanaklarını kullanarak vurgular:

Bana bak!  
Hey!  
Avanak!  
Elinden o zırlıtıyı bıraksana!  
Sana,  
üç telinde üç sıska bülbül öten  
üç telli saz  
yaramaz! (Ran, 2020a: 16)

Şiir, doğrudan seslenen emir ifadeleri ile başlar: “Bana bak!”. Ardından seslendiği kişilere hakaret eden “Avanak” dizesi gelir. Bu dize doğrudan satirle ilgilidir. Yine emir kipi ile çekimlenen bir sözcükle tamamlanan üçüncü dizede ise özellikle halk şiirinin temsilcilerinin bir simgesi/organı haline gelmiş olan ‘saz’ı kastederek “zırlıtı” ifadesi kullanılır. Benzetme yoluyla oluşturulan ironik söylemlerle hece şiirinin duyuş ve söyleyiş biçimi eleştirilir. Yine aynı bölümün altıncı dizesinde saz telleri “sıska bülbül”e benzetilir. Şair zırlıtı ve sıska bülbül benzetmeleriyle karşısında olduğu şiir anlayışını sözlü ironi olanaklarıyla eleştirir.

İlhamını Mehmet Emin Yurdakul’un “*Zavallı ben, elimdeki şu üç telli saz ile / Milletimin felâketli hayatını söyleyim;*” (Yurdakul, 1989: 47) dizelerinden alan *Orkestra*, halk şiirinin estetik açıdan kifayetsiz olduğu iddiasındadır. Nitekim Nâzım Hikmet, Mehmet Emin’in çokseslilikten uzak ve ürkek “üç telli” sazına karşılık çoksesli ve cesur

“orkestra”yı önerir. Kolektif ve protest bir sanat anlayışına sahip olan ve daha çok ideolojik şiirler yazan Fütüristler, sosyal kaygı taşımayan ve sömürülen, güçlük içinde yaşayan insanların kaygılarını görmezden gelen estetik eğilimlere karşı olmaları dolayısıyla proleter sanat zihniyetine sahiptirler. Bu perspektiften bakıldığında Nâzım Hikmet’in Orkestra’sı da ideolojiktir. “*Hatta daha ötesi bir ideolojinin müdafaasını ve tebliğini yapan propagandist bir şiirdir*”(Balcı-Yılmaz, 2018: 34) Bu durumu şiirin şu dizelerinde görmek mümkündür:

üç telli sazın  
üç telinde öten üç sıska bülbül öldü acından.  
Onu attım  
köşeye!  
hey!  
hey!  
üç telli sazın  
ağacından  
deli tiryakilere  
içi afyon lüleli  
bir çubuk  
yaptılar! (Ran, 2020a: 17)

Nâzım, geleneksel şiirin eskidiğini, yerine en başat özelliği toplumculuk olan yeni ve başkaca bir şiirin geçmesi gerektiğini düşünür. Bu yeni şiir, tüm sosyal sınıfların ekonomik açıdan refah içinde olması gerekliliğini savunmalıdır. Bu açıdan “*Nâzım Hikmet, şiirleriyle hem geçmiş yaşantımıza hem de geçmiş sanatımıza bir sorgulama getirir*”(Korkmaz-Özcan, 2014: 270). Yalnız acı ve çaresizlik telkin eden *saz*’ın, aklını kullanmayan cahil halkı uyuşturduğunu sözlü ironi çerçevesinde dile getirir. Zira üç sıska bülbülün ölümünü ve sazın ağacının “afyon” etkisi yaratmasını, bu bağlamda okumak gerekir. Çünkü şair eleştirisini doğrudan değil dolaylı olarak yapar.

Burada dikkat çeken bir başka ironik söylem ise metaforik temelde oluşturulan “*sıska bülbül*” tamlamasıdır. Nâzım, bu tamlama etrafında geleneksel Türk şiirini ve onun şahsında ait olduğu toprakları (medeniyet) eleştirir. Bu eleştirisini doğrudan yapmak yerine sembolik anlatım yolunu tercih ederek dile getirir. Zira “*Bülbülün tavsifi için tercih edilen “sıska” sıfatı da devrin zayıflamış, gerilemiş, tarihin dışına düşmüş İslâmî değerlerle özdeşleştirilmek istendiğinin bir başka göstergesi de işbu “sıska” sıfatı olduğu*

*anlaşılmaktadır*”(Balcı-Yılmaz, 2018: 44). Nâzım Hikmet’in “*sıska bülbül*” söylemi, metaforla ironi arasındaki ilişkiyi göstermesi açısından da kayda değerdir. Metafor, olduğundan başka *şey*’i düşündüren sembolik çağrışımlar iken benzer şekilde ironi de söylenilenden farklı bir *şey*’i kasteder. Aralarındaki fark ise metaforunda eleştirel amaç zorunluluğunun olmamasına rağmen ironide eleştirinin söylemin çıkış noktası oluşudur. Burada metafor ve ironi arasındaki ilişkiyi göstererek aralarındaki ince çizgiye dikkat çeken Oğuz Cebeci’nin görüşlerini vermek doğru olacaktır:

“Buna karşılık, ironinin genel “olumsuzlama eğilimi” metaforunda mevcut değildir. Metaforunda yüzey anlamın reddinden ya da tersine çevrilmesinden çok “genişletilmesi” söz konusudur. Bu genişletme faaliyeti, esas olarak, okuyucunun metaforun sınırlarına geldiğini düşündüğü bir noktada sona erer. İronide ise aşağı yukarı tersine işleyen bir süreç vardır. Anlamın eksiltildiği bu süreç içinde, alternatif anlamların denenmesi ve reddedilmesi, hatta, “sabitlenemeyen ironi” durumlarında anlamın tümüyle silindiği bir hiçlik noktasına ulaşılması beklenir. “Sabitlenebilen ironi”de ise anlamın metaforunda olduğu gibi bir bütünlük noktasına ulaştırılması hali mevcuttur. Bu açıdan bakıldığında, metafor ve ironinin ters yöndeki eğilimleri ifade ettiği söylenebilecektir. Diyebiliriz ki, “metaforik eğilim” görünenden çoğunu bulmaya yönelirken, “ironik eğilim” görünenden azını bulmaya yönelir; böylece eleyici ve eleştirel bir yaklaşımı ifade eder” (2008: 98)

Cebeci’nin de iddia ettiği gibi metafor, bir anlam genişletmesi olayıdır. Metafor anlamı çoğalttıkça çoğaltırken ironi görünen anlamın ardına sinenler arasından çoğunlukla sadece birisine odaklanarak anlamı daraltır. Ayrıca metaforun anlam genişletmesinde eleştirel ve eleyici ve reddedici bir niyet yokken ironide durum tam tersidir. Bu perspektifle ele alındığında görülecektir ki hemen birçok şiirde varlığına şahit olunan metafor gibi, metafor kisvesine bürünen ironi de vardır. Sırası gelmişken metafor-ironi ilişkisinde göze çarpan bir başka hususun da altını çizmek gerekir. O da ironinin, daha çok metaforik dönüştürümün bir parçası oluşudur. Çünkü metafor, ironiye kıyasla daha geniş spektrumlu bir söylem çeşididir ve şiirde ironi, en çok da bu yolla dile getirilir.

Nâzım Hikmet’in salt *Orkestra* şiiri değil, hemen bütün şiirleri orkestral bir kimliktedir. Gerek şiirlerinin biçimsel yanları gerekse üslubundaki pervasızlık ve gür seslilik onun şiirlerinin çok sesli olmasını sağlar. Nitekim Nâzım Hikmet “*Aynı zamanda şiirdeki ahengin de bir saz, hatta tek bir keman değil, bir orkestra, çeşitli aletlerin çeşitli*

*kombinezonlarla ses verdiği bir orkestra ahengi olması gerektiğine kanaat getirdim*”(Bezirci, 1975: 61) sözleriyle ideal şiirin çerçevesini ortaya koyar. Bu açıdan söz konusu şiir ele alındığında sazın tek sesliliği karşısında orkestranın çok sesliliği ve görkeminin ön plana çıkarılması da ironiktir. Zira *Orkestra* şiirinin son bölümünde, yeni şiirin (Nâzım şiirinin) üstünlüğü ve övgüsü ele alınır:

Başladı orkestram!

Hey!

Hey!

Ağır sesi çekiçler

sağır

örslerin kulağına

Haykırdı!.

Sabanlar güleşiyor tarlalarla,

tarlalarla!

Coştu çalgıcı başı,

esiyor orkestram

dağlarla dalgalarla, dağ gibi dalgalarla, dalga gibi

dağ-lar-la. (Ran, 2020a: 17)

Nâzım Hikmet’in poetik manifestosu olarak görülen bu şiirin (Balcı-Yılmaz, 2008: 53) son bölümü adeta bir töreni andırır. Burada şair sazın telinde vücut bulan sıska bülbülün açlıktan ölümünü kutlar. Orkestraya örs, çekiç ve sabanın da dâhil oluşu ile şiirde çok seslilik ve emek vurgusu belirgin hale getirilir. Nihayet “orkestra”, “saz”ın ve onun imlediği tüm değerlerin yerini alır. Şairin böyle bir söyleyişi tercih edişi ironiktir. Zira *“Orkestra’da, şairin bakış açısına, inandığı değerlere göre eski şiirin durağan, tek düzenli, tek sesli, bireyci, yararsız, uyuşturucu kimliğine karşı yeni şiirin hareketli, çok sesli, toplumcu, yararlı, uyarıcı niteliği ortaya konulmaktadır”*(Balcı-Yılmaz, 2018: 48).

“Saz” ve “orkestra” imgeleri üzerine yapılandırılan *Orkestra* şiirinin topyekûn kendisinin ironik olduğu söylenebilir. İki sanat anlayışının karşılaştırıldığı, birinin yerilirken diğerinin yüceltildiği bu propagandist şiir, eleştirilerin *“doğrudan”* yapılmamasından ötürü tematik açıdan sözlü ironiyi örnekler. Zira *“Şiirdeki “saz” imgesi geleneği/eskiyi, orkestra ise ortak hareket etmeyi dolayısıyla şairin komünizme dair ideolojisini temsil etmektedir”*( Balcı-Yılmaz, 2018: 54). Değişen dünyanın

gereksinimlerine cevap veremeyen gelenek/eski, ironi aracılığıyla eleştirilirken sosyalist ideolojiyi imleyen çağrışımlarla da Nâzım, fütürist/toplumcu şiiri öne çıkarmak ister.

Nâzım Hikmet tarafından 1925 yılında kaleme alınan “Piyer Loti”, Avrupa emperyalizminin ve oryantalist düşüncenin ironik şekilde ele alındığı bir şiirdir. Şiir, Batılı gözünden Şark/Osmanlı betimlemesi ile başlar:

Esrar!

Tevekkül!

Kısmet!

Kafes, han, kervan!

şadırvan!

Gümüş tepsilerde raks eden sultan!

mihrace, padişah,

bin bir yaşında bir şah.

Minarelerden sallanıyor sedef nalınlar,

burunları kınalı kadınlar

ayaklarıyla gergef dokuyor.

Rüzgarlarda yeşil sarıklı imamlar ezan okuyor! (Ran, 2020a: 18)

Nâzım Hikmet, Piyer Loti adlı bir şahsın özelinde Batı'nın yarattığı/dayattığı şark imgesinin gerçek olmadığını, Şark'ın salt “esrar, tevekkül, kısmet, kafes, han, şadırvandan; gümüş tepsilerde raks eden sultan”dan, ibaret olmadığını sonraki dizelerde “ne dün / ne bugün / ne yarın / böyle bir şark / yoktu / olmayacak” sözleriyle dile getirerek Batılı şark tasavvurunu kabullenmez. Bu durum, okura Şark'la ilgili olumsuz tasvirler yapan şairin aslında söylediklerini kabullenmeyerek “acı” bir şekilde ironik göndermeler yaptığını akla getirir. Nitekim “*ironi de vurduğu yeri acıtır*”(Hutcheon, 2008: 218).

Nâzım'ın Şark'ı anlatırken kullandığı kimi ifadelerse hem oryantalist ideolojinin eleştirisi hem de kendi milletinin otokritiği şeklinde değerlendirilebilir:

Şark,

üstünde çıplak

esirlerin

aç geberdiği toprak!

Şarklıdan başka herkesin  
orta malı olan memleket!  
Açlığın kıtlıktan öldüğü diyar! (Ran, 2020a: 19)

Şark'ın ekonomik sıkıntılarını ve egemenlik problemini, “herkesin orta malı olan memleket”; “açlığın kıtlıktan öldüğü diyar” şeklinde dile getiren Nâzım Hikmet, Batılı emperyalizmin eleştirisini üstü kapalı olarak yaparken Şarklıların içinde bulunduğu ruh halinin de kabul edilemeyeceğini ima eder. Şairin bunları ifade ediş tarzı, eleştirinin ima ile yapıldığı sözlü ironi yöntemi ile ilişkilendirilebilir.

Şiir boyunca Nâzım Hikmet, Piyer Loti'ye eleştirinin ironi sınırlarını aşan hakaretler eder. “Tifüsün biti”, “şarlatan” ve “domuz burjuva” ifadeleri bunlardan bazılarıdır. Fakat bu ifadeler, doğrudan hicivle ilgili değerlendirilmelidir.

Nâzım Hikmet “Korsan Türküsü” adlı şiirinde Afrika'dan Avrupa'ya kölelik için getirilen insanların dramını ele alır. İnsan ticareti yapan insanların yaptıkları kötü işten dolayı Afrika'da korsan olarak nitelenmesine karşın Avrupa'da namuslu tüccarlar olarak görülmesini sözlü ironinin olanaklarıyla eleştirir:

Afrika'da gözü kanlı korsanlarınız amma  
Lizbon'da namuslu bezirgânız! (Ran, 2020a: 38)

Kölelik ve köle ticareti yapmak ve insan emeğinin sömürülmesi, insanî olmayan bir durumdur. Nâzım yurdundan hunharca koparılan çaresiz insanları bir meta gibi alıp satmanın Avrupa'da normalleştirilmesini, ironik olarak eleştirir. Köle ticareti yapanlar, yukardaki dizlerde söylenilenin aksine ‘*namussuz*’dur.

Nâzım Hikmet,1920’li yılların sonunda, öteden beri kavgalı olduğu Türk şiir geleneğine *Resimli Ay* dergisinde bu düşüncesini dile getirdiği “*Putları Yıkıyoruz*” kampanyası ile savaş açar. Bir yazı dizisi olan bu kampanya ile dokunulmaz addedilen ve adeta tabulaştırılan, kendi ifadesi ile “put”laştırılan, kimi eski edebiyatçılar ve onların zihniyeti hedef alınır. Zira bu kampanyada “*Amaç, layık olmadıkları halde sırf sürekli bir propaganda etkisiyle insanların kendilerine put yapıp taptikları kimseler üzerindeki kutsal örtüyü kaldırmak ve Türk gençlerini yanlış putlara tapmaktan kurtarmaktı*”(Toprak, 2015: 36). Bu bağlamda bir seri teşkil eden bu kampanyanın hedefindeki ilk isim *Abdülhak Hâmit Tarhan* olur. Nâzım Hikmet, *Putları Yıkıyoruz No:1*'de adeta “tarihe gömmek” istediği (Kolcu, 2011: 124) Türk edebiyatında büyük şair hatta *dahi-i âzâm* olarak görülen

Abdülhak Hamid'e; *Putları Yıkıyoruz No:2*'de ise Türk Şairi, Milli Şair olarak nitelenen *Mehmet Emin Yurdakul*'a 'put'laştırıldıklarını iddia ederek savaş açar. Şairin asıl savaşımı bu şahıslardan ziyade onların temsil ettiği zihniyettir. Nitekim seçilen şahıslar, süregelen şiir geleneklerinin öne çıkan isimleridir. Zira ilki, her ne kadar şiirde bazı yeniliklere imza atsa da Divan şiirinin; ikincisi ise binlerce yıllık bir geçmişi olan halk şiirinin temsilcisidir. Görülüyor ki geçmişi tümünden reddederek yerine yeni bir şiir anlayışı ikame etme arayışında olan Nâzım'ın başka bir amacı da dikkati olabildiğince üzerine çekmektir. Nihayet bu amacına ulaşan şair, edebiyatın büyük isimlerinden büyük tepkiler almaya başlar. Ahmet Haşim, Yahya Kemal Beyatlı, Peyami Safa, Hamdullah Suphi Tanrıöver ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu başta olmak üzere edebiyat çevrelerinden tepki gelir. Nâzım kendisini eleştirenlere yine kendi üslubunca ve tüm pervasızlığıyla şiirlerinde "cevap" verir. *Cevap No: 1, 2, 3 ve 4* bu bağlamda yazılan ve doğrudan şahısları hedef alan hiciv ağırlıklı şiirlerdir.

Nâzım Hikmet Ran'ın *Resimli Ay*'da başlattığı *Putları Yıkıyoruz* kampanyası etrafında gelişen tartışmalar, mizah ve ironi bağlamından ziyade hicvin zirvelerini zorlayan bir tonda dillendirilir. Burada edebiyat dünyasının meşhur isimlerinin tabiri caizse birbirlerine belden aşağı vurduğu bir seviyede gelişen sert polemikler göze çarpar. Zira hiciv çevresinde değerlendirilmesi gereken bu ifadelerin çoğu kaba, küfür ve hakaret içeren sözlerden oluşur. Ancak Nâzım'ın kendisine yöneltilen eleştirileri savuşturmak için kaleme aldığı bu şiir serisi içerisinde bazıları vardır ki ironi etrafında değerlendirilebilir. İşte onlardan birisi de derginin Eylül 1930 sayılı nüshasında yayımlanan "Cevap No: 2"dir. Bu şiirde Nâzım'ın eleştiri oklarının ucunda "ikinci serseri" -ki "birinci serseri" Yakup Kadri Karaosmanoğlu'dur ve onu da *Cevap No:1* adlı bir şiirle hicveder; ancak şiir aşırı derecede hakaret ve küfür içerdiğinden hiciv sahasına girer- olarak nitelediği *Ahmet Haşim* vardır. Ran, Ahmet Haşim'e milliyeti ve çalıştığı yabancı sermayeli şirket üzerinden yüklenir. Nitelemelerinin başına eklediği "Bağdatlı", "Bağdadî" ifadesi ile Haşim'in ırkıyetine gönderme yapan şair, onu "dilenci" "şaklaban" sözleri ile küçük düşürmeye çalışarak bir anlamda "etnik ironi" yapar. Bu perspektiften hareketle Haşim'in şiir zihniyeti ve estetiği kastedilerek kaleme alınan "Arabistan fıstığı satıcısı", "Bağdatlı dilencinin çaldığı saz" ifadeleri, sözlü ironiyi işaret eder.

İkinci serseri

atlas yakalı sarhoş sofralarında

Bağdatlı bir dilencinin çaldığı sazdır.



Fransız emperyalizminin

İdare meclisinde ayvazdır... (Ran, 2020a: 209)

Nâzım Hikmet, şiir boyunca Ahmet Haşım'ın sanat anlayışını kimi zaman hicvin kimi zaman da ironinin olanakları ile eleştirir. Genel profili hicvi örneklese de bu şiirin, Haşım'ın sanat anlayışına ve sermaye sahiplerine gönderme yapılan son bölümünden alınan şu dizeleri, sözlü ironi etrafında değerlendirilebilir:

halkın alın terinden altın yapanlara

kendi kafatasında hurma rakısı sunar. (Ran, 2020a: 210)

Nâzım Hikmet, diğer şiirlerinde olduğu gibi sözü dönüp dolaştırıp ideolojisinin emrine verir. Ahmet Haşım'ın ekonomik gücü elinde bulunduran sermaye sahibi insanlara hitap eden sanat anlayışını 'halkın alın terinden para kazananlara kafatasına doldurduğu hurma rakısını ikram etmek' ironik duyusu ile getirir. Onun yüksek tabakanın şairi olduğunu da ilerleyen dizelerdeki varsıllığı imleyen "atlas yaka" "Fransız sermayesi" gibi ifadelerle yine aynı ironik tonda, hicvin yüksek perdelerine çıkmadan eleştirmeye devam eder:

Atlas yakalı sarhoş sofralarının sazi,

Fransız sermayesinin hacı ayvazı (Ran, 2020a: 211)

*Cevap No: 2*'yi, Haşım'ın şiiri karşısında kendi estetiğini yücelttiği kıyas dizeleri ile bitiren Nâzım, aynı zamanda gerçek şiirin nasıl olması gerektiğine vurgu yaparak karşısına aldığı anlayışı da dolaylı yoldan eleştirmiş olur. Ona göre gerçek şiir, işçi sınıfının sorunlarını dillendiren "örse balyoz sallayanların şimşekli yağmuru" gibi olmalıdır:

bu yazdığım yazı

örse balyoz salanların şimşekli yumruğudur

katmerli kat kat yağlı ensende... (Ran, 2020a: 211)

"Benerci Kendini Niçin Öldürdü" adlı şiirinin *İkinci Kısım Birinci Bap*'ında Nâzım Hikmet, Benerci ve arkadaşı Roy Dranat üzerinden sözlü ironi yapar. Emperyalizmle mücadelede kavga meydanında Benerci'yi yalnız bırakan Roy Dranat, onu "ot"a ve "Don Kişot"a benzettir. Benerci'nin Don Kişot'a benzetilmesindeki amaç ise emperyalizmle savaşımındaki beyhudeliktir. Roy Dranat'a göre düzenin çarkına çomak sokmaya gerek yoktur. Roy Dranat, Benerci'nin ucuz kahramanlık yaptığını, egemen düşünce sistemine karşı sosyalizmin başarılı olamayacağını; dolayısıyla da "donkişotluk" yapmanın bir

manasının olmadığını düşünmektedir. Manzumenin kahramanlarından Roy Dranat, 'etliye sütlüye karışmadan' yaşamanın, mücadeleden iyi bir yol olduğunu düşünür:

Benerci bil ki  
Neticeler çıkarmak  
Öyle mümkün değil ki...  
Hayat öyle karışık.  
Geç efendim bunları bırak. (2020b: 50-51)

Dranat'a göre çoğunluğun inandığına inanıp yaşamı mutlu kılmak, mücadeleden hem daha kolay hem de daha iyidir. Nâzım, Dranat'ı böyle konumlandırmak suretiyle ironi yapmaktadır. Çünkü Dranat arkadaşlarını yolda bırakan ve emperyalizme teslim olan bir zavallıdır. Nitekim Dranat'ın fikirlerini benimser/olumlar görünen şair, tam tersini düşünmekte ve savunmaktadır. Söylenilenin tersini kastetme yoluyla yapılan ironi, sözlü ironinin bir özelliğidir. Ayrıca Nâzım Hikmet'in şiirin altına düştüğü şu dipnot bu şiirin neden ironik okunması gerektiğine ışık tutar:

“Okuyucularıma, ismiyle ilk defa karşılaştıkları Roy Dranat hakkında kısa bir malumat vermeyi münasip buldum. Roy Dranat, Benerci'nin eski bir kavga arkadaşıydı. Fakat sonra, galiba korktu, galiba sabrı tükendi ve galiba ruhunu satıp rahatı bulmak fırsatını ele geçirdi. Kavgadan ayrıldı. Şimdi Roy Dranat, emperyalizmin emrinde, sakalsız, pelerinsiz ve kılıçsız, rahatını arayan zavallı, mustarip bir Faust'tur. N.H.”(2020b: 51).

Nâzım Hikmet, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü* manzumesinin *İkinci Kısım Birinci Bap*'ında Roy Dranat'ın yaşam felsefesini şiirinden alıntılama yaptığı *Yahya Kemal Beyath* ile özdeşleştirerek ona da ironik göndermede bulunur. Nâzım, Roy Dranat'a yönelttiği eleştirilerini aslında Yahya Kemal gibi düzene ayak uydurmuş insanlara da yöneltir. Zira Yahya Kemal'den mülhem Dranat'ın "*felsefe-i hayat*"ı, şairin mücadele ettiği karşı cephenin düşüncesidir. Burada Nâzım, söylenenin tam tersini kastederek ironiyi yapar:

Akşamüstü serinlikte teferrüce çık...  
Ve Yahya Kemal beyi asrîleştir biraz  
Yaz:  
“Şöyle rahat bir kuşeye sığındık da biz  
Dehrin bu hâyı huyuna meclubu handeyiz...'  
Gerisini at.  
İşte felsefe-i hayat.” (2020b: 51)

Yukardaki dizeler ironik olduğu kadar parodik yanı ile de dikkat çeker. Zira Nâzım Hikmet, Yahya Kemal'in şiirinden bir bölüme atıf yaparak onu ve onun şahsında eski şiir anlayışını da eleştirir. Yahya Kemal, “*Ali Emîrî ve Yeni Şiir*” başlıklı makalesinde Ali Emîrî’yi çağdaş olmamakla suçlar. Şiirin asrileştirilmesi mevzusu bağlamında onu eleştirir. Yahya Kemal, Abdülhamid’e Gazel adını taşıyan ana metnin “*Yattık bülemlend servilerin gölgesinde sâd / Dehrin bu hây u hâyuna mecbûl-i handeyiz*” dizeleriyle Ali Emîrî’yi eleştirirken aynı dizeleri bu sefer Nâzım Hikmet araçsallaştırarak Yahya Kemal eleştirisine dönüştürür. Ana metnin başka bir dönemde kaleme alınan kardeşi olan bu parodik metnin ilgili Öykü Terzioğlu’nun “*asrileştirmek*” bağlamındaki tespiti de aynı doğrultudadır:

“Asrileştirilerek” yeniden yazılan beyitte, yüksek servilerin gölgesinde neşeyle yatmak anlamına gelen ilk dize, Nâzım Hikmet’in şiirinde “rahat bir köşeye sığınmak”a dönüştürülmüştür: “Şöyle rahat bir küşeye sığındık da biz / Dehrin bu hayı huyuna meclubu handeyiz...”. Bu şekilde beytin aslında yer alan rintçe umursamazlık tavrı, daha geniş bir anlamı içerecek şekilde değiştirilmiş olsa da herhangi bir çağdaşlaşma söz konusu değildir: Yahya Kemal’in tabiriyle bu değişiklik şiirin doğasını etkilemez. Çünkü, söz konusu beyit, Yahya Kemal’in Ali Emîrî’nin şiirinde çağdışılığın sebebi olarak ortaya koyduğu gibi, “asrın şiddet, sürat ve huşunetinden [...] uzak bir manzara” sunar. Sonuç olarak, “asrileştirmek” sözcüğünün okuru yönlendirdiği metinler arası bağlam, Yahya Kemal şiirini yermek için kullanılır: Bu bağlam yoluyla, şiirin geleneksel tema ve biçimlerini sürdüren Yahya Kemal, eleştirdiği Ali Emîrî gibi, “kafaca, zevkçe, terbiyece, irfanca, hâsılı hilkatçe ve bütün manasıyla eski adam” konumuna yerleştirilir”(2008: 30-31).

Nâzım Hikmet’in *Benerci Kendini Niçin Öldürdü* adlı manzumesinin *Birinci Kısmının Sonuncu Bap*’ına baştan sona mizahla sentezlenen ironi hâkimdir. Nâzım Hikmet’in de bu manzumenin bir kahramanı olduğu görülen kısımda Benerci, Nâzım’a bir mektup gönderir. Mektubun bir yerinde sözü ölüme getiren Benerci, Shakespeare ve Goethe’ye ironik gönderme yapar. Şair, bu yazarların ünlü eserlerinin kahramanlarını ölüm önünde rol kesmekle itham eder:

Nâzım,

biliyorum

ölümün önünde rol kesip

Hamlet gibi budala,

Verter gibi komik olmamak lazım.(Ran, 2020b: 38)

Ölmenin ciddi bir eylem olduğuna vurgu yapılan bu dizelerde “Hamlet” ve “Verter”in ölüm karşısındaki tavırlarını yapmacık bulan Nâzım, bu tarz bir eleştirel söylemle sözlü ironi kuramına yaklaşır. Zira imleyerek eleştirmek bir sözlü ironi tekniğidir.

Nâzım Hikmet, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü* isimli nazım-nesir karışık manzumesinin birinci babının sonunda Fransız emperyalizminin yergisini de ironik bir şekilde şu ifadelerle yapar:

“Zenciler, ormanlara, Çat kıyılarına, Belçika Kongosu’na, Angola’ya kaçıyorlar. Eskiden insanların yaşadıkları yerlerde, bizim müteahhitlerimiz şimdi yalnız şempanzeleri buluyorlar...”(Ran, 2020b: 61).

Bu sözleriyle Nâzım Hikmet, sömürgeci zihniyetin insanları acımasızca yurtlarından yuvalarından edişini sözlü ironi ile eleştirir. Emperyallerin doğayı katli ve betonlaştırmasını da yine aynı ironik gönderme ile yerer. Nâzım’ın bu örtülü eleştirel tavrı tercihi, sözlü ironi ile bağdaşır.

*Benerci Kendini Niçin Öldürdü* adlı eser, Nâzım Hikmet’in geçmişte aynı siyasal görüşü paylaşan arkadaşlarının ideolojilerinden vazgeçişleri üzerine kaleme alınır. Özellikle *Kadro* dergisinin temsilcileri olan başta Şevket Süreyya Aydemir ve Yakup Kadri gibi isimlerin sembolik ve ironik bir şekilde eleştirisi üzerine kurulur. Zira “*Şair, bir tahkiyeli eser tarzında ama serbest şiirle nesri karıştırmak suretiyle kaleme aldığı bu eserinde komünistlikten vazgeçen eski dava arkadaşlarını sembolik ama ağır biçimde yerer*”(Özarslan, 2003: 516).

Nâzım Hikmet, “Cevap Numara Dört” adlı şiirinin başına şu ironik pasajı yazar: “*Bu yazı gizli bir din halinde bir nevi Neo-faşist bir ideoloji yaptıkları halde bunu ikrardan sakınanlara aittir. Böyle bir halt karıştırmıyoruz diyenler üzerlerine alınmayabilirler.*”(Ran, 2020b: 112) Şairin burada “*onlar*” olarak zikrettiği grup eski dava arkadaşları *Kadro* dergisinin mensuplarıdır:

Onlar istiyorlar ki  
kara toprağın kalbi durana kadar  
biz pazarda kelepir bir mal gibi satalım  
kafamızın ışığını, gücünü kolumuzun..  
Kadınlarımızı karşılarında oynatalım. (Ran, 2020b: 112)

Yukarıdaki dizelerde şair, “*onlar*” olarak nitelediği karşıt zihniyetin temsilcilerinin şairin kendisinden istediklerini yerine getirmeyeceğini ironik olarak dile getirir. Şair, emeğini bir meta gibi satmayacağını namusunu (kadın oynatmak) ayaklar altına asla düşürmeyeceğini ifade eder. Onların isteklerini şiirin olağan akışında okura sunan şair, aslında bu isteklerin tam karşısında konumlanır. *Onlar*’ın taleplerinin asla kabullenilmeyeceğini ima eden şair, bu tutumuyla sözlü ironiye yaklaşır. Zira söylenen örtülü sözün eleştirel amaç taşıdığı durumlar, sözlü ironi ile ilişkilidir.

Aynı şiirin şu dizelerinde ise şair, ironik eleştirinin dozunu artırır. “*Onlar*” artık necis bir pisliktir:

KARDEŞLER!

Onlara elleriniz dokunmuşsa eğer  
yedi tas su dökün ellerinize.

Yırtarak bayramlık gömleğimi ben  
peşkir yaparım size... (Ran, 2020b: 113)

“*Ve kadrolar / parlatarak / kara gömleklerinin beyaz kordanlarını / gömecek kadife koltuklara / golf pantolonlarını... (Ran, 2020b: 113)*” dizeleriyle “*onlar*” adılı ile ifade ettiği grubun “*Kadro(cular)*” olduğunu tevriyeli bir anlatımla dizelerine taşıyan şair giderek yükselttiği benzer eleştirel ifadeleri aşağıdaki dizelerde de sürdürür:

KARDEŞLER!

Onların adına benziyorsa adınız eğer  
adınızı değiştirin.

Vebanın girdiği kapıdan girin  
onların evine atmayın ayak... (Ran, 2020b: 113).

Bu ironik sözleriyle şair, eleştirdiği grubun mensuplarının isimlerinin anılmamasını isteyerek “*onlar*”ı (Kadrocuları) veba illetinden daha tehlikeli ve sakıncalı bulur. Şair yergisini ima yoluyla yapmak suretiyle sözlü ironi kuramını örnekler.

Nâzım Hikmet, “*Şiirime Dair*” adlı şiirinde, kendi şiirsel kaynağına ilişkin imgesel dizeler yazarken aynı zamanda ironi de yapar. Sıradan ve şatafattan uzak olan yaşamına benzettiği şiirinin sade, sıradan, süsten ve yapmacıktan uzak oluşunu aşağıdaki ifadelerle dile getirir:

Ne binecek sırma palanlı atım  
Ne bilmem nerden gelirâtım,

Ne mülküm ne malım var.  
Sade bir çanak bir balım var.  
Rengi ateşten al

Bir çanak bal! (Ran, 2020b: 149)

Yukarıdaki dizelerde şair, düşüncesini/eleştirisini ima yoluyla dile getirerek sözlü ironi kuramını örneklemiştir. Kendi şiirinin sadeliğini anlatan şair, aslında süslü ve sanatlı şiirin (geleneksel şiirin) karşısında oluşunu da ifade etmiş olur.

Hiciv formuna yaklaşmasına rağmen “Bir Provokatör Üstünde Hiciv Denemeleri” adlı şiirinin kimi bölümlerinde Nâzım, ironik söyleme yaklaşır. Doğrudan bir şahsı hedef aldığı açık olan bu şiirde şair, Peyami Safa’yı eleştirir. Tevfik Fikret’in “*Sen ölmedin, seni öldürdüler zavallı kadın*” dizesinin epigraf olarak kullanıldığı şiirin ilk bölümünde Nâzım, eleştiri oklarının hedefine koyduğu Peyami Safa’yı “köpek” olarak niteler. Ancak bu kaba ve çirkin sözü ona doğrudan söylemez. Bunun yerine bu sözü çağrıştıran/imleyen ifadeleri tercih eder. İşte bu dolaylı eleştirel söylem tercihi, sözlü ironi ile ilişkilidir:

Sen çıkmadın  
çıkardılar karşıma seni!  
Kıllı, kara elleriyle tutup enseni  
gövdeni yerden bir karış kaldırdılar,  
sonra birden bire  
bırakıp yere  
seni pantolonunun paçasına saldırdılar. (Ran, 2020b: 150)

Şiirin yukarıdaki bölümü hicivle ironi arasındaki ince farklardan birisini göstermesi açısından önemlidir. Zira birisine kaba ve hakir bir söz söylemek eleştirinin/tepkinin doğrudan ve en yüksek seslisi hicivle ilintiliyken o kaba ve hakir sözü çağrıştıran veya akla getiren imalı sözler, ironiyle irtibatlıdır. Bu bağlamda birisine “köpek” demek, hicvin sahasına girerken “*seni pantolonunun paçasına saldırdılar*” söylemi, “köpek”i akla getirdiğinden ötürü ironiktir. Bu söylem, aynı zamanda Nâzım’ın kendisini Safa’dan üste konumlaması cihetiyle de ironiktir. Zira Nâzım Hikmet’in ayaklarına dolanan Peyami Safa, ancak şairin pantolonunun paçasına yapışabilme mesabesinde.

Nâzım Hikmet, *Bir Provokatör Üstünde Hiciv Denemeleri*'nde sadece Peyami Safa'yı eleştirmez. Şiirin aşağıya alınan bölümünde şairin ironik hedefi bu kez Namık Kemal'dir:

Bir düşün ey yetim-i Safa,  
bir düşün ve hatırla ki, son defa:  
O takma aslan yeleli Namık Kemal üstadın senin;  
Abanoz ellerinden  
zenci kölesinin  
som altın taslarla şarap içerek  
ve “didar-ı hürriyet”in dizinde  
kendi kendinden geçerek: (Ran, 2020b: 152)

Bu dizelerde şair, Türk halkının büyük çoğunluğu tarafından vatan şairi, hürriyet şairi olarak gördüğü ve özelliklerinden ötürü değer verdiği Namık Kemal'in aslında şiirlerinde dile getirdiği ve savunduğu kavramlar/fikirler ile çelişen bir yaşamı olduğunu ifade eder. Nâzım'a göre Namık Kemal'in pervasız ve korkusuz edası, aslında sahtedir (takma yele). Yine hürriyet fikrinin gür sesi olan birinin evinde zenci bir kölesinin oluşu da ironiktir. Ayrıca toplumun alt kesimlerince takip edilen ve örnek alınan bir şairin “som altın kadehlerle” şarap içmesi de bir çelişkinin göstergesidir.

Peyami Safa'nın bir öykü sersinin kahramanı olan meşhur *Cingöz Recai*'sinin çalıntı bir tip olduğunu ima ettiği şiirin son bölümleri de ironik olarak değerlendirilebilir. Ona ün kazandıran bu popüler hırsız tipolojisinin kaynağı hakkında şair, şunları söyler:

Bir düşün oğlum,  
bir düşün ve inkar etme ki;  
gizli gece yolculuklarından kalmadır senin alın terin.  
“Nuvel Literer”in  
bir arşınlık duvarından aşarak  
ve parmaklarının ucuna basıp dolaşarak  
yapraklarında onun  
apartırsın satırlarını birer birer  
Cingözle beraber.  
Fakat her duvar  
bir karış değildir.  
Her duvardan atlamayı kesmez senin gözün

ve her fikrin açılmaz kapıları  
Maymuncuğuyla Cingözün...  
Okuman lazım evlat.  
Evirip çevirmeyi, göze girmeyi, falan filan  
bırakıp  
okuman” (Ran, 2020b: 154-155)

“Taranta Babu’ya Mektuplar”, Nâzım Hikmet Ran tarafından İtalyan faşizminin kurucusu Benito Mussolini’nin ve onun İkinci Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde Habeşistan’ı işgalinin eleştirisi için kaleme alınmış toplam on üç mektuptan oluşan bir manzum hikâyedir. Aşağıdaki dizelerde Ran, faşizmi ve onun temsilcisi Mussolini’yi ironik açıdan ele alır:

İtalya’nın  
Nakışlarda güneşler oynaşan ipekli şalları,  
Pompei yollarında kara katırlarının nalları,  
Boyalı kutusunda Verdi’nin yüreği atan  
laternası  
ve âlâ düdüğü makarnası  
kadar  
faşizmi de meşhurdur  
Taranta-Babu.

İtalya’da faşizm  
Emilialı büyük toprak kontlarının asalarından  
ve Romalı bankerlerin demir kasalarından  
geçip  
İL DUÇE’nin dazlak kafasında dank demiş  
bir nuurdur  
Taranta-Babu... (Ran, 2020b: 195)

Nâzım Hikmet, “Taranta Babu’ya Dördüncü Mektup” isimli şiirinde Faşist İtalyanların Habeşistan’daki zulmünü anlatırken “nur” sözcüğünü ironik bir şekilde kullanır. Zira nur, olumlu durumlar için kullanılan pozitif bir sözcüktür. Ancak şair bu sözcüğü tam tersini ima edecek biçimde kullanarak sözlü ironinin ortaya çıkmasını sağlar. Çünkü İtalyanlar Habeşistan’ı işgal edip halkı katledecektir:



Bu nur  
yarın  
inecektir üstüne  
Habeş ovalarında mezarların.(195)

Nâzım, “Taranta Babu’ya Beşinci Mektup”unun son bölümünde müstemleke memleketlerdeki yoksul ve sömürülen insanların yaşamını şöyle tasvir eder:

“Bir öyle şaşılması  
dünya ki burası,  
balıklar kahve içerken  
çocuklar süt bulamıyor.  
İnsanları sözle besliyorlar,  
domuzları patatesle...” (Ran, 2020b: 204)

Açlık ve yoksulluğun son derece acı bir durum oluşunu imleyen bu dizelerde şair, eşit ekonomik haklara sahip olmayan insanların içler acısı halini gözler önüne serer ve bu durumu eleştirir. Zengin hayvanının bile insandan kıymetli olması, yoksul insanların asgari geçim şartlarından uzak kalması ve sürekli kandırılması, yukardaki dizelerde eleştirilir. Bir realiteyi eleştirel bir perspektifle okurun takdirine havale eden bu ironik anlatım, sözlü ironiyle ilintilidir.

Nâzım Hikmet’in 1925 yılında kaleme aldığı “Destan” adlı şiir, hem halk şiirinin “dedim-dedi”li formunu alaya alması hem de bu şekilsel özellik nezdinde *Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası* ile *Halkçı Cumhuriyet Fırkasının* siyaset usulünü ironik olanaklarla yermesi açısından önemlidir. Şiirin aşağıdaki bölümünde şair, Terakkiperver Cumhuriyet Fırkasının “işçi” ve “çiftçi” meslek grupları özelinde emeğiyle para kazanan insanlar için çözüm üretmeyen bir yapı oluşuna ironik gönderme yapar. Bu şiir, şairin diğer şiirlerinde görülmeye alışkın olunmayan, eleştirinin mizahla sentezlendiği bir metin olarak dikkat çeker. Zira şairin eleştirel bağlamda kaleme aldığı şiirlerinin çoğunda komik unsurlara rastlanmaz. Şiirin bu bölümündeki komiği şairin sömürü ile ilişkilendirmeye çalıştığı “berber” metaforu ortaya çıkarır. Nitekim “işçiyi çiftçiyi tıraş etmek”ten kasıt da budur:

*Aldı sazı ele Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası,  
bakalım ne dedi:*

Bizim fırkaya derler  
Cumhuriyetçi Terakkiperver

Hem fırkacıyız, hem berber  
İşçiyi çiftçiyi tıraş ederiz  
Perdah olmazlarsa telaş ederiz.

Yaldızlı bir kazık kakalım  
İşçinin açlıktan kokan nefesine  
Mavi boncuk takalım  
Köylünün püskülsüz fesin  
Fakat hürmetle riayetle bakalı  
Ecnebi sermayesine  
İşçiyi çiftçiyi tıraş ederiz  
Perdah olmazlarsa telaş ederiz. (Ran, 2020c: 123)

Siyaset mekanizmasının alt gelir grubuna mensup emekçi sınıfına faydasının dokunmamasına dikkat çektiği bu ironik şiirin aşağıdaki dizelerinde şair, “*atışan*” partilerin ikincisine sözü bırakır. Bu sefer sahne Halkçı Cumhuriyet Fırkası’nındır:

*Aldı sazı ele Halkçı Cumhuriyet Fırkası,  
bakalım ne dedi:*

Terakkiperver’lere kanmayın  
Onlar dostunuzdur sanmayın  
Parmağınızı siyasete banmayın  
Palan olsa da sırtınıza sırma hırkamız  
Samansız bırakmaz sizi Fırkamız  
  
Çıkar elbet bir gün Mesai Kanunu  
Yüz sene, bin sene bekleyin bunu  
İşte buna derer Ali Cengiz oyunu  
Palan da olsa sırtınıza sırma hırkamız.  
Samansız bırakmaz sizi Fırkamız. (Ran, 2020: 123)

Halkı kendi partilerine kanalize etmek için siyasîlerin yalan ve hile ile her türlü yola tevessül edebileceklerinin vurgulandığı şiirde Nâzım Hikmet, siyasetin kirli yüzünü ortaya koymaya çalışır. İşçilerin haklarını iyileştirmek için “Mesai Kanunu” gibi yasal düzenlemelerin bu siyasetçilerden beklenilmemesi gerektiği “*Çıkar elbet bir gün Mesai Kanunu / Yüz sene, bin sene bekleyin bunu*” ironik dizeleri ile dile getirilerek eleştirilir.

### 3.1.1.19. Ercüment Behzat Lav

Şiirlerini ironiyle ören Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının önemli temsilcilerinden birisi de Ercüment Behzat Lav'dır (1903-1984). Ataol Behramoğlu'na göre Lav, “*Çağdaş şiirimizde önemli yeri olan ironik şiir türünün de şiirimizde ilk önemli temsilcisi sayılabilir*”(2001: 9). Geleneksel şiir anlayışına başkaldıran sanatçıların ilklerinden olan Ercüment Behzat Lav, sosyal ve siyasal konudaki düşüncelerini çoğu kez örtülü eleştirinin ifadesi olan ironi ile yapar. “*Onun şiirinde öfkenin alaya, acımanın küfre, gözlemlerin iğrenmeye dönüştüğü görülür*” (Cin, 2017: 129). İncelenen şiirlerinde bulunan tüm ironiler, bu türün yaygın çeşidi olan sözlü ironi özelliği taşır. Ercüment Behzat'ın ilk şiir kitabı, *S.O.S* adını taşır. Kutsal değerlere saldırma gerekçesi ile bu kitap ikinci baskısını yaptığında yasaklanır. “*Birinci basımı 1931'de yapılan S.O.S. adlı şiir kitabının 1965'te çıkan ikinci basımı toplatılır, 'dinsel, kutsal inançları aşağılama' savıyla kovuşturma açılır*”(Bezirci, 1986: 9).

Ercüment Behzat'ın şiiri, kapalı bir anlatıma sahiptir. Bu yüzden okur, yorum yapma noktasında oldukça özgürdür. Ancak şairin bu kapalı anlatımın içerisine ironiyi de sıkıştırması, metin muhatabını anlamsal açıdan oldukça yoğun dizelerle karşı karşıya getirir. Nitekim ondaki “*Yaşama eleştirel bakış ve bunun altında yatan ironi daha ilk kitabı S.O.S.'te ortaya çıkar. O, bu iki unsuru bütün şiir yaşamı boyunca kullanır*”(Lav, 2005: 33). Söz konusu kitapla aynı ismi taşıyan “S.O.S.” adlı şiirde şair, her bölümde farklı göndermeler yaparak çeşitli meseleler karşısındaki eleştirilerini dile getirmeye çalışır. Şiirin bir yerinde sözü emekçilere getiren şair, işçi sınıfının sorununa dikkat çekmek ister. Ezilen bireylerin feryadını dile getirirken *ezenleri* ve *düzeni* yerer. Zira proletaryanın görmezden gelinen ve şiirde “gübreleşen” şeklinde betimlenen “sızı”sı sonsuza dek sürecektir:

Bir kadın çılgılığı

Doğum

Can ağrısı

Proletaryanın teri

Toprakla gübreleşen sızı

Dünya

Atom (Lav, 1965a: 7)

S.O.S.te bulunan bir başka ironik şiir, “Senfoni” adını taşır. Eserin yasaklamasında bir etken de olan şiirin ironik dizeleri aşağıda verilmiştir. Bu dizeler, eserin 1965’te yapılan ikinci baskısında şiirden çıkartılmıştır:

Din; kalbe giren korkuda  
Brahma, Buda  
Konfüçyüs, İsa...  
Mikelanjda taştan dirilen Musa!..  
Put, mabet ve Muhammet (Lav, 2005: 64)

Şairin din konusuna bakışını gösteren yukarıdaki dizeler, kutsal addedilen dinsel kişileri ve onların şahsında üç büyük dini eleştiren, alaya alan ifadelerle yüklüdür. Şair, eleştirel niyetini alaysamalı bir söyleyişle maskeleyerek sözlü ironi yapar.

*Senfoni*’nin son bölümünde, kapitalist dünyanın finansal gücü elinde bulunduran doyumsuz ve zorba temsilcilerinin yoksulu, zayıf ezen egemen düzenine de gönderme yapılır. Şiirde dünyanın “hipopotam”a benzetilmesi, bir “kaplan”ın “yaralı fil” avı, “dağlar”ın düşünmesi gibi ifadeler, eleştirel düzlemde düşünülmesi gereken metaforik ve çağrışımsal değeri yüksek duyular olarak değerlendirilebilir. Hipopotam ve kaplan, ezen sınıfı(sermaye) ima ederken “yaralı fil” ve “düşünen dağlar” benzetmeleri ise aslında büyük değer taşımalarına rağmen muktedirlerce sömürülen, hakları gasp edilen sosyal katmanı akla getirir:

Dünya  
Hipopotam  
Puslu gecelerin soluğu  
Akışı yıldızların  
Yaralı filin devrilişi  
Bir kaplan homurtusu  
Düşünen dağlar  
Dalga ormanlarında  
Kasırgalar  
Koral senfoni (Lav, 1965a: 12)

Lav’ın şiirleri her ne kadar eleştirel niyeti bünyesinde barındırsa da bu niyetin okur tarafından sezilmesi güçtür. Bu yüzden onun şiirleri çoğu zaman görünenden başka *şeyler*’i ima eder. Zira şiirlerinin bu bağlamda değerlendirilmesini dileyen Lav, onların çağrışımsal

başkaca göndermeleri bulunduğunu *Kaos* adlı kitabının ön sözünde kendisi de dile getirir: “Görünen sözcüklerle görünmeyenler arasında çözümlenmeli bir düşünce ilişkisi kurmayanlara bunlar, bir şey söylemez”(1965b: 6). Dolayısıyla Ercüment Behzat şiirlerinin eleştirel olanları, ironi çevresinde değerlendirilebilir. Nitekim *Senfoni*’nin son bölümü de dünyanın adaletsiz düzenine kayıtsız kalan din kurumunun eleştirisi olarak yorumlanabilir. Lav’ın da içinde yer aldığı Marksist toplumcu gerçekçilere göre sınıflar arası farklılığın sebep olduğu zalim-mazlum, güçlü-zayıf, zengin-fakir karşıtlığı karşısında din, sessizdir ve umarsız bir şekilde mabetlerinde ilahi söylemektedir. Çünkü şiirde geçen “koral senfoni” sözü bu durumu akla getirmektedir.

Alegorik bir tarzda yoğun siyasal göndermelerin yapıldığı Ercüment Behzat şiiri, “Pars’ın Ölümü” adını taşır. Eleştirinin alegori ile yapılması, ironik bir yöntemdir. Zira simgeler ve sembollerin anıştırdığı bir gerçeklik, ikircikli söylemin gerçek niyetini maskelerken ironistin de başı sıkıştığında, iktidar sahipleri veya yasalar karşısında zor duruma düşmemesine olanak tanır. İroninin bu hali, aslında en eski yöntemlerden birisidir. Çünkü tüm eski uygarlıklar, yakın zamana kadar krallık ve saltanatla yönetilmiştir; bu yüzden böyle bir düzende doğrudan siyasal eleştiri yapmak neredeyse imkânsızdır. İşte başına iş gelmesini önlemek için şair de *Pars’ın Ölümü*’nde böyle bir yola tevessül eder.

*Pars’ın Ölümü*, ormandaki hayvanlara korku salan güçlü bir yırtıcı olan parsın tuzağa düşürülerek yakalanmasıyla birlikte orman halkının bu durum karşısındaki sevincini konu edinir. Korku ikliminin yerini mutluluk alır. Parsın pençelerinden tuzak sayesinde kurtulan maymunun cesaret bularak intikamını alması, siyasal anlamda baskı ile halkına hükmeden devlet yöneticilerinin hâkimiyetinin ortadan kalkmasını imler. “Pars”, iktidarı; “maymun” halkı temsil eder.

Müjde müjde

Bakır kışlı maymunlara müjde

İşte pars balçık tarlasında tuzakta

Av uzakta ağaçta

Korkusu geçti maymunun

Kuyruğunu bir dala takıp sarktı

Hınçlı hınçlı baktı aptala

Başladı muzlar sakallı cevizlerle huryaaa

Hasmını kurşunlamaya (Lav, 1965a: 13)

Aptal olarak nitelenen parsın ölümü ve ormandaki hayvanların bunu kutlaması ile biten şiir, zorba yöneticilerden kurtulan bir ülkenin alegorik betimlemesi şeklindedir. Şiirin ironik düzlemde değerlendirilmesine olanak tanıyan ana unsur, siyasal düzenin ve yönetenlerin eleştirilmesidir. Ercüment Behzat, şiirin aşağıdaki dizelerinde ironinin adeta “*muhalif gizil güç*” (Demiralp, 2008: 165) oluşunu örnekler:

Müjde müjde

Bakır kıçlı maymunlara müjde

Aptal parstan kurtuldu sakallı orman halkı

Haydi, varsın başlasın

Kangal kangal

Baobap okalıptüs dallarında salıncak safaları (Lav, 1965a: 15)

Sosyalist perspektifle yazılan “Sirano” adlı şiirinde Lav, kapitalizmin eleştirisini yapar. Kapitalistlerin Asya’yı savaşlarla ezerken Afrika’yı ise ekonomik anlamda sömürerek perişan etmelerine duyduğu tepkiyi dile getirir. Şiirde özellikle Afrika’nın yeraltı kaynaklarının, madenlerinin ve insanının alın terinin sömürülmesi yerilir:

Harpplerle ihtilâller kısır

Asya

Sır vermiyor sır

Emek avcılarına

Ya ikinci bir Pompey veya

Haber geliyor çekirge bulutlu Afrika’dan

Elmas tarlaları mezatta haraç

Filizlendi beton kuyularda

Stok altın çubukları (Lav, 1965a: 18)

Din kurumunun *korku* ekseninde geliştirdiği argümanlarla mensuplarını motive ettiği görüşünü savunduğu şiirlerinden anlaşılan Ercüment Behzat’ın bu düzlemde değerlendirilebilecek şiirlerinden bir tanesi de “Tiyatro”dur. İnsanoğlunun ilahî dinlerde geçen yaratılış öyküsüne gönderme yapılan ve ‘ceza’ odağında korku kavramı ile din ilişkisini irdeleyen *Tiyatro* adlı şiirin ilgili bölümü şöyledir:

Seste ateş çamurda ruh sanat

Ödip’te suç ve ceza

Dante’de Cehennem kâbusu (Lav, 1965a: 21)

Ercüment Behzat Lav'ın kutsal değerleri alaya alan şiirlerinden bir tanesi de kitabın toplatılmasına da neden olan “Tımarhanede Balo” adlı metindir. Şiirde delilerin ağzından İslam dininin kimi değerlerinin basite indirgenmesiyle aslında ironik yoldan din kurumunun ‘delilik’ olduğu vurgulanmak istenir. Şairin yerleşik bir inanişaya başkaldırı şeklinde de yorumlanabilecek bu üstü örtülü tenkit anlayışı, sözlü ironi ile bağdaşan bir söylemdir:

ÜÇÜNCÜ DELİ : Aferin dazlak! (Gider İkinci Delinin süpürgesinden bir tel koparır, Karagöz'ün yakasına nişan gibi takar)

BİRİNCİ DELİ : Eh, bu sınavdan ucuz kurtuldun... Bir de benimle yarış. Sorduklarıma karşılık ver, sana maden ocaklarımdan birini vereyim. (Hecelere basarak sorar) Hacer-i Esvet?

KARAGÖZ : Bildim, bizim musluk taşı!

BİRİNCİ DELİ : Ya Sakal-ı şerif?

KARAGÖZ : Öhöö... Öhö... Yeni kazıttım (Behzat, 1965a: 37)

*Tımarhanede Balo* 'da delilik kisvesi altında siyasal göndermeler de yapılır. Nitekim aşağıda Kerkük ve Musul'un kaybedilmesi ironik olarak eleştirilir:

KARAGÖZ : Musul'u hiç sevmem ille de Basra!

İKİNCİ DELİ : Neden?

KARAGÖZ : Petrolle alışverişim yok da ondan!

BİRİNCİ DELİ : Seni sermaye düşmanı seni! (Üstüne atılır, Hacivat araya girer)

HACİVAT : Aman Mirim, kesilmiş damarlarımız

Musul verilmiş beleşten

Petrol dilenir memleket ağyar elinden

Bize ne

Öyle değil mi efem?

Onun böyle şeylere akli ermez

Biraz budaladır kusuruna bakma (Lav, 1965a: 38)

Ercüment Behzat'ın işçi sınıfının sorunlarına dikkat çektiği şiirlerinden bir tanesi de “Maden Kuyuları” adını taşır. Onların ekmek parası için yerin derinliklerinde verdikleri yaşam mücadelesi ve bu emeklerinin ekonomik açıdan sömürülmesi ironik çağrışımla yerilir:

Damar kadar  
Dar oluklarda eskimiş hava  
Kol boyun bacak fener  
Tok kazma sesleri

Tırnakla cenkleşen kömür  
Sür götür  
Parya

Günyüzü görmez  
Kaburgası fırlak katırı

Başlıyor angarya (Lav, 1965a: 43)

Ercüment Behzat'ın eleştirisi konusu yaptığı kurumlar sadece siyaset ve din değildir. Lav, kimi şiirlerinde toplumsal yaşamın geleneksel unsurlarına da gönderme yapar. Onlardan birisi de “Konak” adlı sembolik şiirdir. Bu şiirde “konak”, geleneksel yaşam şartlarını, eskiyi (Osmanlı'yı), çağrıştıran bir simge olarak ironik hedeftir. Bu bağlamda toplumsal gerçekçi düzlemde kaleme alınan söz konusu şiir, gelenekle savaşımın önemli bir örneğidir. Zira “*Türk şiirinde, Osmanlının yıkılışını, ona dayalı asıl ve yan sınıfları böylesine tasvir eden sosyal gerçekçi bir şiire az rastlanır*”(Lav, 2005: 35). Olumsuz betimlemelerle geleneğin/eskinin ironik anlatımını örnekleyen dizelerden bazıları şu şekildedir:

Örümcekli köhne konak dişlek oba  
Burnunda soğuk küller çıtısız çıtırdısız soba  
Minderde kötürüm nine  
Yerde kel halı  
Dizinde emektar kedi  
Mangalı eşeleyen dadı  
Köşede yan gelip yatan konsol  
Ve kuytuyu tırnaklıyan öksürüklü piryol saat  
Işıklar konağın çürük dişi  
...  
Çubuklu dede  
Sarı perçemli çocuk  
Ut keman kanun



Telleri kopuk

...

Yosunlu halvetli tam takır hamam

...

Tıngırdamayan taslar

Tıkırdamayan nalın

Çınlamayan kubbe

Yalın ayakları halhallı

Yağız arap kızları

...

Harem selamlık arası dönmez dolap

...

Paslı koşumlar yem torbaları

Kırık kupa landon

Seyis uşak odaları farelere hayaletlere uğrak

...

Ot bürülü bahçe

Yabani gül kümeleri baldıranlar

Kavruk sarmaşıklar

Tıs tıs tıslayan

Salyalı tosbağa (Lav, 1965a: 47-49)

Şiirde “konak”, konağa dair tefrişat, konakta yaşayan insanlar ve hemen her nesne ve canlı olumsuz açıdan ele alınır. Köhne konağın her detayı dökülmektedir, insanları aciz, bahçesi tarumardır. Konak imgelemi ile verilmek istenen mesaj ise eskinin miadını doldurduğu, geleneğin terk edilmesi gerekliliğidir. Nitekim bu haliyle gelenekçilik, tükenmiş bir ideolojidir. Nihayet şairin sembolik anlatımla eleştirmek istediği de geleneği temsil eden Osmanlı kalıntılarıdır.

Ercüment Behzat Lav’ın ironik tarzda yazdığı çalışmamıza konu eserlerinden birisi de *Kaos*’tur. Eser, “*Çarpık düşüncenin karşısında diyalektik materyalist bir bakış açısıyla kapitalist düzendeki dengesizlikleri, eşitsizlik ve sömürüyü siyasal açıdan ele alır*”(Cin, 2017: 48). Eserin adı, şairin yaşadığı dönemin kendince sorunlu ve hızla değişip dönüşen zihniyetinden esinlenilerek oluşturulmuştur. Bu isim tercihi ile eser, devrin sosyal, siyasal, kültürel birçok probleminin tenkidî perspektifle görünümü algısını oluşturduğundan ironi

ile irtibatlandırılabilir. Kitapla aynı adı taşıyan ilk şiir “Kaos”ta, doğada başlayan tahribatın, toplumdaki sosyal kokuşmuşluk ve bozulmayla ilintilendirilerek ele alındığı görülür:

Stratosferde sancılar başladı:

Vınlıyor uzaklıklar,

Kesildi ateş fırıldakların hızı,

Kara ummanda yıldız akıntısı

...

Hava hortumlarında kıvılcım saçan küller

Boğuyor kartalları...

...

Yüzyıllardan aşan kozmos ışınları

Kaçıyor zerrelere inmiyor yere

...

Uzadı gün, kısaldı yıl.

Bozuldu şaşmaz ihtiyar denge

...

Irklarla sınıflar karışmada

Lav kuzmaz oldu volkanlar

Kraterlerde balıklar yarışmada! (Lav,1965b: 9-11)

*Kaos*'un kimi yerlerinde eleştirel bakışını bazı şahıslara çeviren şair, çağdışı düşünceye sahip olan kişileri hedef alır. Ancak şairin kimi, neyi eleştirdiği net bir şekilde belli olmadığından bu belirsiz durum, iki şekilde düşünülebilir. Birincisi teknolojik gelişmelerden habersiz veya onun karşısında duran zihniyet ve temsilcileri; ikincisi ise Lav'la aynı ideolojiyi paylaşmayan veya bu siyasal tercihin (sosyalizm) karşısında olanlar şeklinde yorumlanabilir. Her ne olursa olsun *Kaos*'un bu düzlemde kaleme alınan ve özünde eleştiriyi barındıran ironik çağrışımlara gebe dizeleri şu şekildedir:

Ka-os'a belirti

Düşleri ortaçağ düzeni

Tarih azmanları! (Lav, 1965b: 11)

Ercüment Behzat'ın '*din*'le olan sorunlu ilişkisini göstermesi açısından “1931-34” adlı şiir kayda değerdir. *S.O.S.* şiirinde dinsel figürler olan Âdem ile Havva'ya yumuşak ifadelerle yapılan gönderme, bu şiirde İsa peygambere daha sert sözlerle yapılır.

Eleştirinin, peygamberin adının söylenmeyip de sadece onu çağrıştıran ifadelerle yapılması, bu söylem tarzını hicivden az da olsa uzaklaştırarak ironiye yakınlaştırır:

Kudüs'te hortladı çoban kızının piçi

Pullu Noel çamları takıldı sofralara. (Lav, 1965b: 15)

“İşporta”, Ercüment Behzat Lav'ın eleştiri oklarını sanat ve siyaset alanına yönelttiği bir şiiridir. Yerginin ima ile dile getirilmesinden ötürü bu şiir, sözlü ironi düzleminde değerlendirilmelidir. Burada Ziya Gökalp'in siyasal önerilerini eleştiren şair, aynı şiirde ünlü bir sosyolog olan Emile Durkheim'in de görüşlerini ironik yöntemle yerer. “Gökalp ve Durkheim'in sosyoloji alanındaki çalışmalarının ve özellikle Ziya Gökalp'in milliyetçilik etrafında gelişen suni sentez fikirlerinin etkisinin bittiğini düşünerek ve [bu iki şahsın düşüncelerini] yarasa tutmayan sayfalara benzeterek yerer” (Cin, 2017: 148). Şiirin bu kişilere gönderme yapılan ilgili bölümü şöyledir:

Gökalp'le Dürkhaym'ın hapları artık yutulmuyor

Sayfalarda yarasalar

Tutulmuyor (Lav, 1965b: 18)

Lav'ın şiirleri, bilinçli bir şekilde bir araya getirilmiş dizelerden müteşekkil ironik göndergesi olan metinlerdir. Sanatını toplumsal sorunların tenkidinde çoğu kez vasıta kılan şair, salt sosyal fayda prensibiyle hareket etmez. Bir başka deyişle toplumsal yarar uğruna sanatını heba etmez. Çünkü şiirleri estetik açıdan da donanımlıdır. Ancak eserlerinde şairin önelediği husus, mesaj kaygısıdır. Kendi ifadesiyle Lav şiirleri, esin perisinin sihirli gücüne(!) bu işte görev bırakılmayan metinlerdir (Lav, 1965b: 5). Nitekim *İşporta* şiirinin teşekkülünü de bu açıdan değerlendirmek doğru olur. Gezgin satıcıların satmak için üzerine koydukları mallardan oluşan tezgâh/sepet anlamına gelen şiirin başlığıyla şiirin dizeleri birlikte düşünüldüğünde şairin “işporta” sözcüğüyle şiirde kendisine yer bulan hemen her kişi, kurum veya nesnenin ya alaya alındığı ya da eleştirildiği görülür. Bu durum, şiirdeki ironiyi doğurur. Nitekim şaire göre, Gökalp ve Durkheim'in fikirleri de eskimiş, işporta tezgâhına düşmüştür. Behzat'ın “işporta” tezgâhına düşenler arasında ülkemizin “sağcı”ları ve “solcu” siyasetçileri ile bir dönem *Kadro* dergisi etrafında toplanan ve “*Kadrocular*” olarak anılan topluluğun mensupları da vardır:

Manken parlâmentolarda

Kelime, kalem, put..

Kadro: sol.

Kadro: sağ.

Sol-sağ.

Kadronun manevrası hoş

Sırt sırta oyuncakları sürüp koş. (Lav, 1965b: 19)

Milletvekillerini ve devlet gücünü elinde bulunduran yöneticileri “manken”likle itham eden şair, *Kadrocuları* ise siyasal duruşlarının/çizgilerinin hızlı değişimi ile eleştirir. Ercüment Behzat, yergisini ve alayını maskeleyerek ironinin sahasına girer.

### 3.1.1.20. Arif Nihat Asya

Kaleme aldığı millî ve manevî değerleri önceleyen şiirleri ile edebiyat dünyasında dikkat çeken Arif Nihat Asya (1904-1975), Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin önemli temsilcilerinden birisidir. Onun çalışmamıza konu ilk şiir kitabı olan *Heykeltıraş*, 1924 yılında yayımlanır. Latin harfleri ile basımı yapılmayan bu hacimsiz eserde sadece yirmi adet şiir bulunur. İşte onlardan birisi olan “Bir Cevap”, şairin ironik söylemi yakalayabildiği bir şiirdir. Şiirin ilk dördlüğünde “irşada gelen vaize münker, mürted diye çatmak” isteyen şair, 1920’li yılların ilk yarısının değişen değer yargılarını ve kaotik yapısını ironik bir dille eleştirir:

Mürşitleri irşada gelen vaize artık

Münker diye, mürted diye çatsam yeri vardı.

Menhus bir anında yetiştim bu cihanın

Kışt-i dalalette de batsam yeri vardı. (Asya, 1924: 9)

“Meçhulün Saltanatı” adlı şiirde Arif Nihat Asya, çevresi ile yaşadığı sorunlu ilişkisini dile getirir. Şiirde ötekileştirildiğini düşünen şairin ‘yabancılaşma’ sorunsalını ironik düzlemde ele aldığı görülür. Bu duruma “dilsizlik” ve “sağırılık” metaforları ile dikkat çekmeye çalışan Asya, kendisini dışlanmış hisseden bireyin toplumu problem olarak algılayışını sözlü ironi olanakları ile okura sunar. Nitekim şaire göre anormal olan kendisi değildir; toplumdur, devirdir, devrin değer yargılarıdır:

Ben dilsiz değilim, şu cihan sağır!

Varsın her şey sussun, fikrime kanat

Kendi kitabımın yapraklarıdır. (Asya, 1924: 15)

### 3.1.1.21. Necip Fazıl Kısakürek

(1904-1983) yarattığı imge ve imajlarla örgülediği sembolik ve sezgisel şiirleriyle bilinen Cumhuriyet devri Türk şiirinin önemli bir ismidir. Onun *Ben ve Ötesi* adlı şiir kitabında yer alan “Ayrılık Vakti”, anılan estetik özellikleri içermekle birlikte ironik okumaya da elverişli bir şiirdir. Şiir, sevgilisinden ayrılan Kısakürek’in ümitsiz bekleyişini dile getiren sembollerle oluşturulmuş ironik bir dörtlülükle biter.

Ümidim yılların seline düştü,  
Saçının en titrek teline düştü,  
Kuru yaprak gibi eline düştü,  
İstersen rüzgâra salıver gitsin. (Kısakürek, 1932: 17)

Kısakürek’in ilk dönem şiirlerinden birisi olan “Anneme Mektup”, şairin annesinin ölümünü konu edinir. Annesinin öldüğünde tabutunun üzerine konulduğu musalla taşını ve cenazesinin defnedildiği kabrini anıştıran “mermer döşeli soğuk yatak” imgesi, şiirin ironi kapısını ancak aralayabilmesi ile sözlü ironi çevresinde ele alınabilecek dizlerle kurulur:

Ben bu gurbet ele düştüm döşeli  
Her gün biraz daha süzülüyorum.  
Her gece, içine mermer döşeli  
Bir soğuk yatakta büzülüyorum (Kısakürek, 1932: 42)

Ayrılık temini ele aldığı “Yattığım Kaya”da Kısakürek, giden sevgilinin beyhude beklendiğini ironik bir şekilde ele alır. Tıpkı yukarıdaki dörtlülüklerde olduğu gibi gerçek anlamından uzaklaşan sözcüklerin eleştirel niyete hizmeti, burada da sözlü ironi çevresinde değerlendirilmelidir:

Ey gönül gidenden ümidini kes!  
Kaçan bir hayale benziyor herkes,  
Sanki kulağıma gaipten bir ses  
Buluşmalar kaldı mahşere diyor (Kısakürek, 1932: 73)

Kaçış ve yabancılaşma psikozu ile modern zamanların şehirleri arasında zıt yönde işleyen bir ilişki vardır. Modern şehir ile yabancılaşma ve kaçış kavramları birbirini sevmez. Zira “*Modern şehrin içine sıkışan insanın kendi özünden, toplumdan ve öteki insanlardan uzaklaşması olarak tanımlayabileceğimiz yabancılaşma [ve onun ardı sıra gelişen kaçış], modernleşme ve onun peşi sıra ortaya çıkan kent olgusuyla birlikte gündeme gelmiştir*” (Yivli, 2013: 641). İşte Necip Fazıl Kısakürek “Dağlarda Şarkı Söyle”

adlı şiirde, bireyin kentle olan bu sorunlu ilişkisine değinir. Bu bağlamda şiirde şehirlerin insanları birer tutsağa dönüştürmesi ironik olarak eleştirilir. Nitekim özgür olmak isteyen kent insanına şair, doğayı/dağları işaret eder. Şiirde şehir-tabiat kıyası özgürlük-tutsaklık tezadını imleyen “dev-cüce” karşıtlığı ile okura duyurulur. Şiirde özgürlüğün, şehirlerden uzaklaşıp doğayla baş başa kalmakla mümkün olabileceğinin altı çizilir:

Yel olsa da sende esen,  
Cücesin şehirde sen  
Bir dev olmak istersen  
Dağlarda şarkı söyle. (Kısakürek, 1932: 145)

Necip Fazıl’ın şiirlerinde yaşam çeşitli şekillerde ele alınır. Bunlardan birisi de geçen ömür eleştirisidir. Necip Fazıl, hayatının değişik evrelerinde bulunduğu mekânlar ya da tanıştığı insanlar aracılığıyla üzerine sinen bu psikolojiyi şiirlerine taşır. Şairliğinin ilk evrelerinde din ve tasavvufa pek ilgi duymayan şair, özellikle 1930’lu yılların ikinci yarısından itibaren din/tasavvuf merkezli şiirler kaleme alır. Bu şiirlerde dikkat çeken özellik ise yaşam muhasebesidir. “Tam Otuz Yıl” adını taşıyan şiirinde Kısakürek, hayatındaki önemli bir kırılma noktası olan bir olaya dikkat çekerken aynı zamanda da tüketilen otuz yılın yergisini ironik bir şekilde dile getirir:

Tam otuz yıl saatim işlemiş, ben durmuşum;  
Gökyüzünden habersiz, uçurtma uçurmuşum (Kısakürek, 1991: 35)

*O ve Ben* adlı otobiyografik eserinde verilen bilgilerden hareketle 26 Mayıs 1904 yılında dünyaya gözlerini açan Necip Fazıl Kısakürek (1997: 18), bu şiiri 1934 yılında kaleme alır. Şiirin yazılma tarihi ve içeriği göz önüne alındığında ise şairin yaşamındaki dönüm noktalarından birine işaret ettiği görülür. Zira Kısakürek 1934’te dönemin önemli mutasavvıflarından olan *Abdülhakim Arvâsi* ile tanıştıktan sonra İslam’a ve tasavvufa ilgi duyar. Şairliğinin ilk dönemlerinde kaleme alınan şiirlerinde derbeder bir yaşamın izleri görülen Kısakürek, bu mürşidi kendisine rehber edinmeye başladıktan sonra dinî alana eğilir. Nitekim “*Paris’te bulunduğu 1924-1925 yıllarında tam bir bohem hayatı yaşayan Necip Fazıl, bu dönemde kendisini hiçbir kayıpla sınırlandırmaz. 1934 yılında mürşidi Abdülhakim Arvâsi’yi tanıyınca bu bohemce yaşayışın yerini, ulvî duygu ve düşünceler almaya başlar*” (Çetin, 2014: 176). Bu bağlamda *Tam Otuz Yıl*, şairin şiirinde “gökyüzü” imgesi ile işaret ettiği Allah’ı/İslam’ı/tasavvufu/mürşidi Abdülhakim Arvasi’yi tanımadan önceki otuz yılının örtülü eleştirisidir. Temelinde hayıflanmanın yattığı bu şiirde şair,

eleştirisini örtülü, ima ile yaptığı için bu şiiri sözlü ironi kuramı ile ilişkilendirmek doğru olur.

Necip Fazıl, bir illüzyonist imgesi etrafında Allah'ın kudretine dikkat çekmeye çalıştığı “Hokkabaz” adlı şiirinde aslında ilahi güç karşısında insan acziyetine vurgu yapar. Bu bağlamda sahnede, el çabukluğuyla birtakım şaşkıncı oyunlar yapan, çoğu kez izleyenleri kandırmaya dayanan oyunlar sergileyen “hokkabaz” figürünün şahsında evreni ve içindekileri anlamlandıramayan, en büyük tasarımcı Allah'ı tanımayan insanları eleştirir. Hokkabaz sözcüğünün önüne “*marifetli*” sıfatını getiren şair, aslında bu sıfatın anıştırdığı pozitif çağrışımların tam tersini kasteder. Zira şaire göre Allah'ı tanımayanlar “*marifet*”ten yoksundur, bilgisizdir. Bu bağlamda Kısakürek, *Hokkabaz*'da sözlü ironinin söylenilen sözün tam tersini kastetme yöntemini kullanmış olur:

Marifetli hokkabaz, başını kaldır da bak!

Gökte bir oynayan var, yıldızlarla kaydırak... (Kısakürek, 1991: 36)

Necip Fazıl Kısakürek'in sözlü ironi bağlamında yazdığı bir başka şiiri ise “Nefs” adını taşır. İki dördlükten oluşan bu şiirde şair, görünürde nefis kavramının özelliklerini sıralar, ona tanımlamaya çalışır; ancak niyeti nefsin kötü niteliklerini ortaya dökmektir. Zaten spirüüalist bir şair olan Necip Fazıl, şiirlerinde “*Kendini merkeze alarak korkuları, vehimleri, ürpertileri, tereddütleri, buhran ve bunalımları çerçevesinde iç trajedisini mısralara dökmeye gayret eder*”(Çetişli, 2015: 207). Burada da şairin niyeti bu perspektifle nefis kavramının eleştirisini yapmaktır. Kısakürek'in nefis çevresinde şiirinde söyledikleri olağan gibi görünse de aslında onun negatif yönüne dikkat çekmektir. İma ile başkaca şeyleri düşündürme niyeti taşımasından dolayı bu eleştirel şiir, sözlü ironiyi örnekler:

Geceler toprağa benimle inmiş.

Kasırga benimle kopmuş denizde.

Sanırım vebalı elim gezinmiş,

Çürüyen ağaçta, hasta benizde.

Cinnet, şüphe, korku benim eserim;

Sıcak kalbinizde gizlidir yerim,

Bir kurdum ki, sizi hep dış dış yerim

Ve gezerim her gün elbisenizde... (Kısakürek, 1991: 67)

Edebiyat dünyasında kimi şairler yazdıkları bir şiirle özdeşleştirilirler, bazen de şiirleri unvanları olur. Necip Fazıl Kısakürek de şöhretini üç parça halinde yazdığı “Kaldırımlar” şiirine borçludur. Nitekim şair, Türk edebiyatında ‘*Kaldırımlar Şairi*’ olarak anılır. Söz konusu dizi şiirlerde işlenen ana tem, yalnızlıktır. Aslında Kısakürek birçok şiirinde yalnızlık temini ele alır. Bu yönüyle “*O, tam anlamıyla yalnızlığın, büyük ve duyulmuş, tadılmış bir yalnızlığın, kendinin seçmediği, onaylamadığı şartların farkına varmadan içine üflediği bir yalnızlığın adamıdır, hatta ölüsüdür*”(Uyar, 2020: 46). Söz konusu şiiri şair, yalnızlıktan duyduğu mustaripliği dile getirmek için kaleme alır. Bu açıdan Kısakürek’in *Kaldırımlar* serisi, imgeleme sunulan yalnızlığın diyalektik eleştirisi olarak görülebilir. “Kaldırımlar-2”den alınan aşağıdaki dizelerde açıkça görülebilecek olan bu durum, söylem açısından sözlü ironiyi örnekler:

İkinizin de ne eş ne arkadaşınız var;

Sükût gibi münzevi, çılgılık gibi hürsünüz.

Dünyada taşınacak bir kuru başınız var;

Onu da hangi diyar olsa götürürsünüz. (Kısakürek, 1991: 157)

Şiirde Kısakürek, kendisini benzettiği kaldırımlarla yalnızlık bağlamında birçok ortak nokta bulur. Bu dizelerde yalnızlığı “sükût” ve “çılgılık”la bağdaştıran şair, sessizliğin yalıtılmışlığında ve çılgılığın özgürlüğünde hem kendisini hem de kaldırımları görür. Yaşamını sürdürdüğü yerlerde kendisini bağlayan unsurların yoksunluğunu şair, herhangi bir diyara başını alıp gitme hayali ile açımalar. “*Zira hayal, realiteyi aşmanın en kolay ve en kestirme yoludur. Hayatın labirentleri arasında bunalan insan ruhu muhayyilenin ipekten kanatlarında yapay cennetler aramaya koyulacaktır. Bu tavrın adı, realiteden “kaçış” ve “öte”lere sığııştır*”(Çetişli, 2015: 205). İşte Kısakürek’in şiirlerinde de sıklıkla gözlenen bu kaçış ve ötelere gitme arzusu, aslında şairin içinde bulunduğu yabancılaşma ve yalnızlık psikozundan hareketle bir tür yurtsuzluk itkisinin eleştirisi olarak görülebilir.

Bir duygu işi olan şiirde şair, duruma göre doğayı, insanı, zamanı veya mekânı, iç dünyasının aynası yapar. Anlatmak istediklerini çeşitli kavramlar aracılığıyla sembolik olarak okur beğenisine sunar. Özellikle dış dünya, iç dünyanın yansıtılmasında aracı olur. Zira kimi şiirlerde dış dünyanın paydaşlarından olan mekânlar, ruhsal dünya ile özdeşim kurularak şiirleştirilebilir. Çünkü “*Mekânların dinsel, sosyal, kültürel, sanatsal hatta siyasal kimlikleri vardır ve bu kimliklerin imgesel ve simgesel içerikleri, onlarla ilişkide olan insanların kimliklerinin oluşmasında önemli etkilere sahiptirler*”(Narlı, 2014: 32).



İşte Necip Fazıl'ın bu düzlemde yalnızlık temini eleştirel anlamda ele aldığı bir başka şiiri “Otel Odaları” adını taşır. Bu şiirde toplumdaki kaçan (yabancılaşan) kimsesiz bireylerin yalnızlık acısı, ironik bir şekilde işlenir. İmlenme tekniği ile yapılan bu eleştirel söylemi, sözlü ironi çevresinde değerlendirmek mümkündür. Şiirden alınan şu beyitlerde söz konusu durum, açıkça görülebilir:

Bir merhamettir yanan, daracık odaların,  
İsli lambalarında, isli lambalarında.

...

Atıyor sızılarını, çıplak duvarlarda nabzı,  
Çivi yaralarında, çivi yaralarında.

...

Ağlayın aşinasız, sessiz, can verenlere,  
Otel odalarında, otel odalarında!.. (Kısakürek, 1991: 159)

*Otel Odalarında*, Kısakürek'in insan ruhu ile dış dünya arasında ilişki kurduğu, mekânsal algının ruhsal evrene sözcü kılındığı bir şiirdir. Nitekim Necip Fazıl, “*Şiirde otel odasındaki nesnelere bireyin psikolojisi üzerinde bıraktığı etkiyi çok başarılı bir şekilde sunar*”(Karabulut, 2018: 40). Bu şiirinde Kısakürek, yalnızlığın dolayımı yergisini yapar. Merhamet kavramını yalnızlık bağlamında ele alan şair, kimsesiz insanların uğrak noktası olan bu mekânın acı ve şefkati (merhamet) “*daracık odaların isli lambaların yakarak öldürdüğünü*” dile getirir. Nice kimsesizi ağırlayan otel odalarının bu duyarsızlaşan yapısıyla bir ‘katil’ gibi görülmesi söz konusudur. Bu anlatım tarzıyla “*Şair, bu sığınmağın yol açtığı tedirgin ruh durumunu betimlemelerindeki tekrarlarla dile getirirken ruh ve mekân arasındaki sınırı ortadan kaldırma eğilimindedir*”(Kanter, 2013: 182). Yalnızlığın acı yüzünü göstermeye çalışan şair, sonraki dizelerde duvardaki çivi izlerini insandaki bedensel yaralanmalara benzeterek ıstırap çeken kimsesizin kötü durumuna vurgu yapar. Nihayet son dizelerde otel odalarında yalnız başına ölen/yiten bireylerin trajik sonuna vurgu yapar. Dolayısıyla tüm dizelerde yakınılan, eleştirilen ‘yalnızlık’ kavramının/duygusunun, çağrışım gücü yüksek sözcüklerle kaleme alınmasından ötürü bu şiiri sözlü ironi ile ilişkilendirmek doğru olur.

“*Kalk arkadaş gidelim! / Dereler yoldaşımız / Dağlar omuzdaşımız / Dünyayı seyredelim / Şehirlerin dışından / Esmerden sarışından / Kaçalım, kurtulalım*” dizeleriyle başlayan, “*Şehirlerin Dışından*” adlı şiirinde Kısakürek, şehrin hengâmesinden uzaklaşmak ve doğayla baş başa kalmak niyetindedir. İlerleyen dizelerde şair, bir yandan şehirden

uzaklaşma niyetini açıklarken öte yandan bireyin doğadan kopuşunun ve şehir yaşamının sözlü ironi olanakları ile yergisini yapar:

Haydi yürü, bulalım;  
Kat kat çıkmış evlerin,  
O cam gözlü devlerin,  
Gizlediği alemi!  
Bir tüy gibi yel alsın,  
Bir dal gibi sel alsın  
Bizden menhus elemi ( Kısakürek, 1991: 174-175)

Doğadan kopan insanın kentleşme sürecinde aynı zamanda doğaya zarar verdiğini düşünen şair, “cam gözlü dev”e benzettiği yüksek katlı apartmanların görüntü kirliliğine dikkat çeker. Bu haliyle şiir, ironi açısından değerlendirilebilir. Zira bu şiirde şair, şehri bireyi kısıtlayan, boğan ve yoran bir unsur olarak görür. Ona göre elemden uzaklaşmanın yolu, şehirden kaçıştır.

Eleştirisini sanatsal bağlamda dile getirmesinden dolayı sözlü ironiyle ilişkilendirilebilmesinin mümkün olduğu *Şehirlerin Dışından* adlı şiirin şu dizelerinde ise şehrin bireyi hem özgürlükler noktasında kısıtladığına hem de manevî açıdan tahrip edişine dikkat çekilir:

Bırak keyfini sürsün,  
Şehirlerin köleler!  
Yeter bizi tuttuğu!  
Tükensin velveleler!  
Kalk arkadaş gidelim!  
İnsanın unuttuğu  
Allah'ı zikredelim;  
Gül ve sümbül hırkamız,  
Sular kuşlar, halkamız... (Kısakürek, 1991: 176)

Kalabalık haliyle koşuşturmaca içinde günlerin geçirildiği şehirlerin kaotik yapısına vurgu yapan Kısakürek, kent insanını “köle” olarak niteler. Zira ona göre salt fiziksel gereksinimlerini karşılayıp ruhunu doyurmayan bireyler, özgür değildir. Çünkü Kısakürek’e göre özgürlük, ruhu ile baş başa kalmak ve Allah’la beraber olmaktır. Bu da ancak doğaya dönüşle mümkündür. Tüm bu değerlendirmeler ışığında ironik

göndermelerle donatılan *Şehirlerin Dışından* adlı şiiri, bir tür “kent kültürü eleştirisi” olarak görmek mümkündür.

“Şöhret” adlı şiirde Necip Fazıl, sembolik anlatımın olanakları ile şöhretin ironik yergisini yapar. Şiirin aşağıya alınan bölümündeki örtülü sözcüklerle şairin imleme yöntemi ile “şöhret” kavramına gönderme yaptığı söylenebilir. Şair, şöhretin kötü yönlerini “balta ile dalını kesmek, zehir yedirmek” kinayeli söylemi ile ortaya koyar. Bu kinayeli söylemi bir sonraki bölümde “saz-kaval” tezatlığı ile sürdüren şair, düşünsel bazda şiirinde karşısına konumlandığı “saz”a göre daha naif ve sıradan bir enstrüman olarak ele aldığı “kaval”ı sahiplenir. Eleştirisini sembolik ifadelerle anlatım yoluna gittiğinden, Kısakürek’in bu şiirinde sözlü ironi yaptığını söylemek mümkündür:

Bir baltada indirdin,  
Ağacımdan dalımı,  
Bana zehir yedin,  
El âleme balımı.

İstemem ne dil, ne mal,  
Bana ne verdinse al!  
Sazını kafana çal,  
Ver bana kavalımı!... (Kısakürek, 1991: 268)

### 3.1.1.22. Ömer Bedrettin Uşaklı

Ömer Bedrettin Uşaklı (1904-1946) kaleme aldığı özellikle kimi sosyal içerikli şiirlerinde, kısmen de olsa ironiden yararlanan şairlerdendir. *Yayla Dumanı* adlı şiir kitabında bulunan “Ayşe’nin Aşkı”, yoksul bir kızla zengin bir adam şahsında sınıflar arası çatışmayı, ele alan bir manzumedir. Burada şair, şiirde emek sınıfını temsil eden Ayşe tipi üzerinden toplumdaki emek sömürsünün ve sınıfsal farklılığın ironik açıdan eleştirisini yapar. Şiirde Ayşe’nin gizliden gizliye âşık olduğu Hasan adlı birisine örülen düğün halısının imalinde çalışması konu edilir. “Günde beş on kuruşa bakan amele kızlar” dizeleriyle nitelenen diğer kadın işçilerin ekonomik sorunlarının da ele alındığı manzumenin asıl eleştirdiği husus ise sosyal alandaki sınıfsal ayırmadır. Mevzu ile ilişkili ironik dizeler şöyledir:

Kız Ayşe, dilber Ayşe!  
Halıyı sen ger Ayşe.

O zengin çocuğunu  
Sana vermezler Ayşe  
...  
Senin gönlün ne arar,  
Elinde zengin beyinde?..  
...  
Ağlama yan yana,  
Bilsen ne mutlu sana:  
Hasan'ın ayağına  
Bu halı serilecek. (Uşaklı, 2018: 28-29)

Ömer Bedrettin Uşaklı'nın annesinin ölümü üzerine kaleme aldığı “Annemin Ölümü” adlı şiir, bu ölüm karşısında şairin tepkisini dile getirdiği bir metindir. Hastane bağlamında ele alınan ölüm izlekli şiirde geçen aşağıdaki ifadeler, sözlü ironi bağlamında değerlendirilmesi mümkün dizelerdir:

Hastane taşları  
Yere eğer başları...  
Koğuşun lambasında  
Kan olur gözyaşları...(Uşaklı, 2018: 81)

Ömer Bedrettin Uşaklı'nın *Deniz Sarhoşları* adlı ilk şiir kitabında yer alan “Mektup Beklerken”de, gurbetkavramı etrafında sıra özlemi dile getirilir. Ancak metne dikkatli bakıldığında özlem ifade eden şiirin göndergelerinden birisinin de gurbette yaşamının güçlüğüne ima yoluyla eleştirmek olduğu görülebilir. Nitekim şairin dizeleştirdiği “yarısının gurbette kalması, acı çekmek, dumanlı bakışların postacıyı araması ve تنها yollarda hasretin dolaşması” gibi ifadeler, eleştirel özleri aracılığıyla ironiye hizmet eder:

Gurbette kaldı yarım,  
Çekmek zor bu acıyı,  
Dumanlı bakışlarım  
Arıyor postacıyı...  
  
Gün batmış, her yer ıssız,  
Ufuktan sis taşıyor.  
Tenha yollarda yalnız  
Hasretim dolaşıyor... (Uşaklı, 2018: 143)

Doğa izlekli bir şiir olan “Gün Batmadan”da Uşaklı, bir taraftan doğa ile analogik ilişki kurduğu bir sevgili etrafında aşkını dile getirirken diğer taraftan insanoğlunun tabiata verdiği zarar ve şehirleşmeyi ironik olanaklarla yerer. Apartman kültürü ile betonlaşan ve “*kefen suratlı duvarlar*”a benzettiği şehirleri şair, kendisinden kaçılacak bir mekân olarak görür. Bu durumun dile getirildiği şiirin ilgili bölümü şöyledir:

Şehirden bıktı artık benliğim ey gonca gül,  
Düşman oldum şu kefen suratlı duvarlara;  
Sende perişan saçlar, bende perişan gönül  
Gün batmadan kaçalım perişan diyarlara... (Uşaklı, 2018: 156)

“Ömrüm”, Uşaklı’nın içinde bulunduğu sosyal ve psikolojik durumu kabullenmeyişiinin şiiridir. 1925 yılında kaleme alınan şiir, 24 Ağustos 1904 yılında dünyaya gelen şairin geçip giden yirmi bir yıllık yaşamına yapılan ironik göndermelerle dikkat çeker. Şiirin ironik okuması, metinde geçen “*yirmi bir sene*” ifadesinin şairin yaşam hikâyesine ait bahsi geçen bulgudan hareketle anlam kazanır. Nitekim şairin “çağrıştırarak/anıştırarak/ima ederek” eleştirme yöntemi, sözlü ironinin prensiplerinden birisidir:

Ömrüm bir gölge oldu  
Düştü izine gördüm  
Benzim hasretle soldu;  
Bilmem ki ah ne gördüm,  
  
Başım bana yâr değil,  
Yerim bu diyar değil;  
Yirmi bir sabah değil  
Yirmi bir sene gördüm!.. (Uşaklı, 2018: 158)

Bir sitem şiiri olan “Neye Bensiz”de Ömer Bedrettin, tevriye sanatının olanakları ile sevgiliye olan eleştirisini üstü kapalı dile getirir. Bilindiği üzere öteden beri Türk şiirinde sıklıkla kullanılagelen bir söylem ve sanat şekli olan tevriye, “meramını gizleme, birkaç manası olan kelimenin en uzak manasını kastetme”(Devellioğlu, 1998: 1103) anlamlarına gelir. Ancak tevriyeli söz, yalnız eleştirel veya alaylı niyetle oluşturulduğundan ironik sahaya girer. Nitekim bu şiirde de buna benzer bir kullanım görülür. “*Gül renkli yüzün benli de göğsün neye bensiz*” dizesinde geçen “*ben*” sözcüğünü şair, ciltte ortaya çıkan leke olarak kullanır görünür; ancak şairin kastı, birinci tekil kişi

olan “ben”dir, kendisidir. Bu perspektiften ele alındığında şairin bu söyleminin imalı bir sitem, inceden bir tenkit olduğu görülebilir. Dolayısıyla sitemin kavram haritasında eleştirel anlamın da olması bu söylemi ironik kılar:

Anlat bana, gül bahçesi gördün mü bensiz?  
Gül renkli yüzün benli de göğsün niye bensiz?  
Bir gizli ateş var, yakıyor gönlümü sensiz;  
Gül renkli yüzün benli de göğsün neye bensiz? (Uşaklı, 2018: 159)

Ömer Bedrettin Uşaklı'nın “Yirminci Asra” adını taşıyan şiiri, şairin savaş temini ele aldığı sosyal içerikli bir metindir. Şair yirminci yüzyılın beraberinde getirdiği yıkımları ve felaketleri Birinci Dünya Savaşı çevresinde sözlü ironi ile yerer:

Daha engin tarihe gömmeden kardeşini  
Doğruldu kan emerek şu zaman beşiğinden;  
İlk adımın girince dünyanın eşiğinden  
Felaket kucakladı ölümle gözyaşını...  
  
Bağrında ateş oldu açgözlü ihtiraslar  
Milletler zincirlendi, zincirler parçalandı.  
Kan selinde eridi kılıçlardaki paslar;  
Nice haklar süründü, nice vatanlar yandı!... (Uşaklı, 2018: 178)

Ömer Bedrettin Uşaklı'nın güneşe hitap ederek kaleme aldığı “Doğan Güneşe” adlı şiiri, baştan sona ironiktir. Çünkü anlamsal açıdan şiirde geçen ifadelerin hepsinin tam tersi düşünülmelidir. Zira şairin kastı da budur, metnin muhatabı olan okurun anladığı da aynı niyettir. Kısmen Sokratik ironi izleri görülse de şiirin büyük bölümü sözlü ironi olanakları ile vücuda getirilir. Bu haliyle şiir, birden fazla ironi yönteminin kullanımı ile çalışmamız için kayda değer bir malzeme olarak görülebilir. Şiirin güneşe seslenen ve sözlü ironinin söylenilenin tersini kastetme ilkesi ile oluşturulan dizeleri şöyledir:

Parlatma gözlerimde,  
Dolaştırma şiirlerimde  
Canlı ışıklarımı  
...  
Uzaklaş penceremden;  
Ardında şen çocuklar,  
Neşeli yavrucaklar

Gülen camlarda parla  
Git akşamlarda parla...  
...  
Git mesut babaların  
Gülen yüzünde parla  
Konuşan çocukların  
Pembe yüzünde parla (Uşaklı, 2018: 184-185)

Mutsuzluk temalı bu şiirde şair, mutlulukla özdeşleştirdiği “güne”şi kendisinin hak etmediğini, çünkü mutsuz olduğunu dile getirir. Ancak şair güneşin mutlu insanlara doğmasını diler görünse de mutluluğa teşnedir. Şiirde özellikle neşeli çocuklarıyla huzurlu bir aile ortamı betimlemesi yapan şair, güneşi onlara layık görürken diğer taraftan şu an için kendisine uzak olan bu ortamı arzular, şiirde söylenilme de güneşin kendi üzerine doğmasını umar. Dolayısıyla anlamsal açıdan şiir, şu iki yönde hareket eder: temenni ve itiraz. Nihayet Uşaklı’nın mutlu insanlar için güneşin doğuşu bağlamında güzel bir yaşam dileğini ifade etmesi, şiirin temenni; mutluluktan uzak bir yaşam sürdüğü mevcut durum ise itiraz boyutunu oluşturur. İşte bu itiraz, şiirin özüdür ve onu ironik kılan yanındır.

### 3.1.1.23. Cevdet Kudret Solok

Cevdet Kudret Solok (1907-1992) *Birinci Perde* adlı şiir kitabındaki birçok şiirinde ölüm temasını konu edinir. Onlardan birisi de henüz yirmi yaşında ölen bir gencin -ki bu, şairin kendi ölümünün tasavvurudur- ölüm merasimini işleyen “Cenaze Alayı” adlı şiirdir. Yaşamında kıymeti bilinmeyen birine ölümünden sonra değer verme durumu, ölüm töreni bağlamında ironik açıdan eleştirilir. Zira hayattayken çektiği yalnızlık, verilmeyen değer, bu merasimde yerini cesedini başlar üstünde taşıyan bir kalabalığa bırakır. Bu çelişik durum, ironiktir. Nitekim Solok, iki karşıt durumun çağrışımsal gücünden de yararlanarak tepkisini okur algısına havale etme yolunu tercih ettiğinden sözlü ironi yapar:

Ben öyle yapayalnız yaşıyorken daha dün  
Şimdi ne çok adamla doldu odalarım!  
Bu kadar kalabalık olmamıştır bir düğün...  
  
Bir soytarı, içinden ağlarken görse, güler:  
Yirmi yıl yer üstünde sürünüp duran beni  
Omuzda götürdüler... Omuzda götürdüler...

Sevincinden, omzunda taşıdı cihan beni... (Solok, 1929: 13)

“Hiç” adlı şiirinde Solok, insanoğlunun sınır tanımayan yaşama ve isteme arzusunun sonlu oluşunu ironik anlamda dile getirir. Şair, dünya adına istenilenlerin dünyada kalacağından ötürü, hırsıyla tutkuyla dünyaya bağlanmanın yanlışlığını vurgular. Bir manada şiir, fani dünyadan ona dair ebedî kazanımlar elde edilemeyeceğini göstermek ve bu uğurda ömrünü heba edenleri eleştirerek uyarmak için yazılmıştır, denilebilir:

Ben aylarca oturup okudum kitapları,  
Fakat buna mukabil öğrendiğim şey ne?.. hiç!..  
Ve ben bütün sesleri duydum aşayukarı,

Fakat ne biliyorum şu lâhzada?... yine hiç!..

- Ey ruhum, dinlemedin ne yağmuru, ne karı,

O kadar daha gitsen ne geçer eline?.. hiç!.. (Solok, 1929: 42)

Cevdet Kudret’in üstü örtülü bir şekilde bir şahsı hedef alan “Bir Kadına” adlı şiiri, sözlü ironi bağlamında değerlendirilebilir. Şiirde “*Seni yürüyüşünün biçiminden tanırım / örtersen bile bir gün – sen metresim ve karım - / İstersen aşağıyı, istersen yukarıyı ...*” şeklinde tanıtilen bir kadına yapılan göndermeler vardır. Şiir, kötü/gayriahlâki bir yola tevessül etmiş birinin kendisini iyi göstermesinin, toplum tarafından durumunun olumlanmasının imkânsızlığını işler. Bu durumu, bir hayat kadınının namussuzluğunu saklayamayacağını imleyen ironik söylemle ifade eden şiirin ilgili dizeleri şöyledir:

Durunca her ne kadar namuslu görünsen de  
Sokakta yürüdüğün zamanlar yine sen de  
Birbirinden açılır düz beyaz bacakların... (Solok, 1929: 77)

### 3.1.1.24. Sabahattin Ali

Sanat, çocuk yaşlarından itibaren sevgisiz büyüyen Sabahattin Ali’nin (1907-1948) iç çatışmalarını dışa vurduğu bir sahadır. Öykü ve romanlarında da rahatça gözlenebilecek bu tavır, dünya ve içindekilerden tikslenme, onlardan nefret etme ve uzaklaşma şeklinde şiirlerinde görülür. Nitekim “*Sabahattin Ali, yılların içinde biriktirdiği güven yitiminin neticesi olarak sürekli bir kaçış psikozu içerisindedir*”(Kanter, 2018: 699). Edebiyatta kaçış psikozu, aynı zamanda tepki duyulan bir olayı, kişiyi, nesneyi veya olguyu düşündürür. Dolayısıyla bir sorunsal olan kaçışın özünde ironik bir tavır vardır. Şairin “Dağlar” adlı şiirinde bu durum kolaylıkla görülebilir:

Başım dağ, saçlarım kardır,  
Deli rüzgârlarım vardır,



Ovalar bana çok dardır,  
Benim meskenim dağlardır.

Şehirle bana bir tuzak;  
İnsan sohbetleri yasak;  
Uzak olun benden uzak,  
Benim meskenim dağlardır.

...

Bir gün kadrim bilinirse,  
İsmim ağza alınırsa,  
Yerim soran bulunursa:

Benim meskenim dağlardır. (Ali, 2017: 31)

Modernleşen dünyanın karşısına çıkardığı doğal yaşamı daha yaşanılabilir bulan şair, kendisini yapay unsurlarla bunaltıcı hale gelen şehirden uzağa, doğal yaşamın hüküm sürdüğü tabiatın kucağına atmak istemektedir. Başını “dağ” a saçlarını “kar” a benzeterek mekânı şahsıyla özdeşleştiren şair, “ovalar” ın kendisine dar geleceğini bu yüzden de “deli rüzgâr” ların özgürce estiği bir “mesken” istemektedir ve orası da “dağlar” dır. İnsanlarla sohbeti kendisine yasaklayan şair, onlardan kendisinden uzak durmasını ister. Şiirin son bölümünü sitemle sentezlediği ironik dizlerle bitiren şair, kadrinin bilinmemesinden, sağlığında isminin ağza alınmaktan imtina edilmesinden şikâyet eder. Bu sitemli şikâyet, ironiktir. Çünkü şair, hayattayken değerinin bilinmemesini imalı bir şekilde eleştirmiş olur. Nitekim insanlardan uzakta izole bir mekân özlemi duyumsayan Ali’nin kaçış adresi “dağlar” dır. “*Bu anlamda kaçış da modern dünya karşısında bir başkaldırı eylemi olarak düşünülebilir*” (Kanter, 2018: 699).

Özü itibariyle içinde bulunulan reel yaşamdan uzaklaşma sığınağı olan sanat, bir kaçış/tecrit mekânı olarak öteden beri yazar ve şairlerin ilgisini çeker. İşte sanatkârın ‘kaçış’ odaklı sanat tevessülü bile başlı başına gerçek hayata bir tepkidir. Zira “*Kaçış, sonu öznelerini tecritle soyutlayan psiko-sosyal bir problematiktir*” (Eraslan, 2016: 92). Sabahattin Ali şiirlerinde de işte bu psiko-sosyal eğilim, okur karşısına bir tem olarak sıklıkla çıkar. Bu perspektifle değerlendirilebilmesi mümkün bir şiir olan “İstek”, kaçış izleğinin tepkisel/eleştirel yönlerini vurgulayan yanı ile dikkat çeker. “*Yanıyor beynimin kanı, / Bilmem nerelere gitsem? / İçime sığmayan canı / Hangi rüzgâra eş etsem?*” dizeleri ile başlayan şiirin aşağıya alınan dörtlükleri, durum tespitinden öte mevcut halin eleştirisi

hüviyetindedir. Bu açıdan geneline yayılan eleştirel tavırdan ötürü *İstek* adlı şiirin sözlü ironi etrafında değerlendirilmesi olasıdır. Zira şairin isteklerine cevap vermeyen, arzularını karşılamayan, şiirdeki ifadesi ile adeta “sağır” kalan ‘mevcut hal’ sorunludur:

Akşam sular karardı mı  
Bir dağa versem ardımı,  
İçimi yakan derdimi  
Sağır göklere anlatsam... (Ali, 2017: 33)

Şiirin sonraki dörtlüklerinde eleştirel tavır isyana, hatta Allah’a başkaldırıya evrilir. Dünyaya dair bıkkınlık duygusu taşıyan şairin yaratıcıya karşı seslenişi/çıkışı, ironiktir. Zira şair, “mal” olarak nitelediği şahsını Allah’ın başına atmak ister. İsyana ve başkaldırı özelliği gösteren bu duyuş, ironiktir. Çünkü gerçekleşmesi mümkün olamayacak bu dilekten kasıt, içinde bulunulan sorunlu durumun kinayeli söyleyişle yergisidir:

Bir yüce ormana dalıp  
Ya bir dağ başına gelip  
Beni yaradana bulup  
Malını başına atsam... (Ali, 2017: 33)

Dünya ve içindekilere cephe alan Sabahattin Ali, “Günümüz” adlı şiirinde tepkisini bu kez “ilim”e yöneltir. Şairin bilime karşı takındığı bu olumsuz tavır, salt kişi, kurum ve devirle sınırlı kalmaz; şair, modern yaşamın suniliğine ve onunla ilişkili hemen her şeye karşıdır. Şiirde yaşamı ciddiye almak yerine ona karşı lakayt kalmanın daha doğru olduğunu savunan şair, bunu ironik anlamda ele alır. Nitekim ters okuma yapıldığında bu şiir, düşüncesinden ötürü başına birçok olumsuzluklar çıkararak bu yaşamı her şeye rağmen bir mücadele sahası olarak gören Sabahattin Ali’nin ironik çılgılığıdır:

Aklı kafamızdan sürsek,  
İlmin içine tükürsek,  
Dünyaya çevirip dirsek  
Günümüzü hoş geçiresek...

Gökten ve yerden uzakta,  
Neşe, kederden uzakta,  
Düşüncelerden uzakta  
Günümüzü hoş geçiresek...

Ne dost yüzünü yalasadık,  
Ne düşmanları dalasadık,  
Kendimizi oyalasadık,  
Günümüzü hoş geçirsek... (Ali, 2017: 35)

Bu dünyada mutluluğa ermenin ancak “akıl”sızlık ve “ilim”sizlikle mümkün olduğunu ironik bir şekilde dillendiren “dünyaya sırt çevirmiş” şair, onu “gökten ve yerden uzakta” ütöpik bir mekanda aramak suretiyle dünyanın akıllı insanlara mutluluk sunmasının mümkün olamayacağını düşünür. Ancak şairin bu kayıtsız tavrı ironiktir. Çünkü burada söylemle kastın çelişkisi söz konusudur. Nitekim Sabahattin Ali’nin yaşam savaşına dönüşen bu tür şiirleri, bu savaşın bütün sorumluluğunu üstlenmek zorunda kalan yalnız bireyin, çözümsüz arayışlarına bir tepki olarak görülebilir.

“Hapishane Şarkısı 1”, Sabahattin Ali’nin *Dağlar ve Rüzgâr* adlı şiir kitabında yer alan ve ironik düzlemde değerlendirilmesi mümkün bir manzumedir. Sinop Hapishanesi’nde yken kaleme aldığı bu şiir, şairin içinde bulunduğu duruma tepki niteliği taşır. Hapishanede geçirdiği günler, onu parmaklıklar ardına mahkûm eden devrin zihniyeti ve sevdiklerinden alıkoyan gurbet mefhumu, ironik açıdan eleştirilir. Geneline yayılan eleştirel tutumu göstermesi açısından bu ironik şiirin tamamını vermek doğru olacaktır:

Göklerde kartal gibiydim.  
Kanatlarımdan vuruldum;  
Mor çiçekli dal gibiydim,  
Bahar vaktinde kırıldım.

Yar olmadı bana devir,  
Her günüm bir başka zehir;  
Hapishanelerde demir  
Parmaklıklara sarıldım.

Coşkundum pınarlar gibi,  
Sarhoştum rüzgârlar gibi;  
İhtiyar çınarlar gibi  
Bir gün içinde devrildim.

Ekmeğim bahtımdan katı,  
Bahtım düşmanımdan kötü;

Böyle kepaze hayatı  
Sürüklemekten yorulдум.

Kimseye sormadığım,  
Doyunca saramadığım,  
Görmesem duramadığım  
Nazlı yârimden ayrıldım. (Ali, 2017: 36)

Sabahattin Ali'nin dünya adına gerçekleşmeyen birçok hayaline karşı duyduğu öfkeyi dillendirdiği yukarıdaki dizeler, aynı zamanda başkaldırı/isyân kavramı etrafında da okunabilir. Zira “*Kendi hayallerini gerçekleştiremeyen insanın, varlığını değersizleştiren insanlara karşı tepkisi, öfke ve sitemdir*”(Kanter, 2018: 696). İşte *Hapishane Şarkısı 1*'de de rahatça gözlemlenebilen bu duygu, aslında Sabahattin Ali şiirlerinin birçoğunu da siner. Şairin eleştirel düzlemdeki düşünce ve duygularını, şiirsel estetik içerisinde sunuşu ise metnin ironik yanını oluşturur.

Şiir, hemen her dizesinde şairin farklı alanlara yönelttiği imalarla bezelidir. Nitekim şiirde geçen “göklerde kartal gibi” iken “kanatlarından vurulmak” ve “mor çiçekli dal gibi” iken “*bahar vaktinde kırılmak*” dizeleri, özgürlüğünden koparılan bir insanın düştüğü müşkül duruma itiraz vasfı taşır. Şiirin ikinci dördüğü ise devrin düşünce sistemine ters düşen şairin fikrinden dolayı hapsedilmesine bir göndermedir. Özellikle “*Yar olmadı bana devir / Her günüm bir başka zehir*” dizelerinin göndergesi doğrudan ironiktir. Çünkü şair, devrin zihniyetini sözlü ironi olanakları ile yermektedir. Şiirin devamındaki dizelerde de aynı ironik üslubu görmek mümkündür. Zira şair, bu dizelerde içerisinde bulunduğu duruma ve zamanın kabul gören değer yargılarına gönderme yapmaktadır.

Hapishane unsuru, Sabahattin Ali'nin yaşamı kadar yoğun bir şekilde sanatına da yansıyan yönleri ile okur karşısına çıkar. İşte “Gurbet Hapishanesi” de bu minvalde kaleme alınan bir şiirdir. *Asım Bezirci*'den öğrendiğimize göre *Gurbet Hapishanesi*, Sabahattin Ali'nin hiç de gitmek istemediği ve ismini şairin koyduğu “*Sinop Cezaevi*”dir.

“Ve trene bindikten sonra jandarmanın elindeki sevk kâğıdına bakınca gördüm ki, İstanbul müddeiumumiliğine, Sinop Hapishanesi'ne gönderilmek üzere teslim edilecektim. Bunu okuyunca çöker gibi oldum. Bir deniz kenarında yapayalnız duran bir hapishane gözlerimde canlandı ve içinde bir tek bile tanıdığım olmayan o yalı şehrini düşündüm... Gurbet hapishanesi! Dedim...” (Bezirci, 1974: 23-24).

Mahpusluk dönemi eserlerinden birisi olan *Gurbet Hapishanesi* adlı şiirde Ali, içerisinde bulunduğu durumu sözlü ironi olanakları yerer:

Düşünme, gününü doldur

Gurbet hapishanesinde:

Günler yıllara bedeldir

Gurbet hapishanesinde...

...

Halini bilen bulunmaz,

Yüzüne gülen bulunmaz,

Kapıya gelen bulunmaz,

Gurbet hapishanesinde. (Ali, 2017: 41)

Cezaevinde zamanın çok zor geçtiğine dikkat çeken şair, aynı zamanda burasının yalnızlığın iliklere kadar hissedildiği bir mekân oluşuna vurgu yapar. Katlanılması güç koşulların dillendirilmesi, bir tespitten öte eleştiri kastı taşıdığından şiirin ilgili bölümleri sözlü ironi ile ilişkilendirilebilir.

Sitem, özü itibariyle ironiktir. Sabahattin Ali şiirlerinde görülen aşka ve sevgiliye sitem temi, yer yer ironi ile temellendirilmiştir. “Kara Yazı” adını taşıyan şiir, bu bağlamda değerlendirilebilir:

Geçmedi yâre sözümüz

Yollarda kaldı gözümüz

Yere çalındı yüzümüz

Böyleymiş kara yazımız (Ali, 2017: 50)

Sevgisine karşılık bulamayan aşığın (burada şair) maşukuna serzenişini gösteren yukarıdaki dizeler, aynı zamanda sevgiliye yapılan eleştirinin başkaca bir versiyonudur. Dolayısıyla bu şiir; bekletilen, reddedilen bireyin eleştirisini ironiyle şekillendirdiği estetik bir tepkidir. Bu durum, şiirin aşağıdaki bölümünde rahatlıkla görülebilir:

Yalnız ona yâr demiştik

Onda bir şey var demiştik

O bizi anlar demiştik

Böyleymiş kara yazımız (Ali, 2017: 50)

Sabahattin Ali'nin asabi bir mizaca sahip oluşunun temelinde çocukluk döneminde yaşadığı travmatik durumların etkisinin yadsınamayacağını ve şiirlerinin de bu acı

biyografiden beslendiğini savunan Ramazan Korkmaz, özellikle annesinin şairin üzerinde olumsuz etkileri olduğunu düşünür. Anne şefkatinden mahrum büyüyen şair, şiirlerinde insanlara karşı kin duyarak büyür, bedbin ve karamsar bir ruh haline bürünür (Korkmaz, 2016: 25). Nitekim “Eskisi Gibi” adlı şiirin aşağıdaki dörtlüğü, bu bağlamda ele alınabilir:

İtilmiş, tekmelenmişim,  
Doğduğum güne yanmışım,  
Yalnız sana güvenmişim;  
Ben gene sana vurgunum. (Ali, 2017: 52)

Şiirde geçen, “itilmek, tekmelenmek, doğduğu güne yanmak” söz grupları, görünen anlamlarının dışına çıkarak içinde bulunulan dayanılması güç koşulların ironik ifadesidir.

Yaşamı boyunca çok sayıda kadına ilgi duyup karşı taraftan olumlu bir tepki alamadığını “Koşma” adlı şiirinden öğrendiğimiz Sabahattin Ali, kadınlar tarafından sürekli reddedilmeye tepkilidir. Aşka ve sevdaya karşı negatif duygular beslemesinin ardında yatan da bu reddiyelerdir. “*Aslında kendisine tutunacak bir dal ve ontik bir güven ortamı arayan Sabahattin Ali'nin kadınlar tarafından reddedilmesi onun hayal kırıklıklarının, umutsuzluğunun ve isyanının nedenidir*”(Kanter, 2018: 710). Şair, çok sayıda kadına gönlünü kaptırmasına rağmen hiçbirini elde edemeyişini “*Ömrümdeki yıllar kadar yar sevdim / Her biri başkasının eşidir*” ironik söylemiyle dile getirir:

Sevip sevip yâri ele kaptırmak  
Kara bahtın bana eski işidir  
Ömrümdeki yıllar kadar yâr sevdim  
Her biri başkasının eşidir (Ali, 2017: 56)

Dünya ve çağın değer yargılarıyla ile uyuşamayan şairin nihayet çareyi kaçışta bulduğu ironik ifadelerle bezeli şiirlerinden birisi de “Rüzgâr”dır. Şiirde şehirlerde yaşanan ilişkilerin sahte oluşuna dikkat çeken şair, kendi varlığı ile öteki arasına erişilmez bir duvar örerek ruhsal bir sığınak arama niyetindedir (Kanter, 2018: 701). Sahtelik-hakikat tezadı üzerine inşa edilen şiirde şair, kent-doğa çatışması üzerinden ironik olanaklarla şehir ve toplum eleştirisi yapılır. Kirlenen kent insanından uzaklaşmak isteyen şair, doğaya sığınır:

Benim kafam acayip bir dimağ taşıyor  
Her dakika insanlardan uzaklaşıyor.  
Zaman zaman mağlup olsam bile etime,  
İnsan olmak dokunuyor haysiyetime.

Büyük, temiz bir arkadaş arıyor ruhum,  
İşte rüzgar şimdi sana sığınıyorum!

...

Düşmanımı ben de cılız güzelliklerin,  
Rüzgâr! Bu dağ başlarında çırpınan serin (Ali, 2017: 58-60)

“Öyle Günler Gördüm ki” de Sabahattin Ali’nin eleştiri yüklü şiirlerinden bir tanesidir. Yirmi yedi yıllık geçmişine baktığında yaşamında hep olumsuzluklar gören şair, bu durumu şiirinde açıkça ortaya koyar. Birçok dizelerde satirik göndergesi açık olmasına rağmen kimi dizelerde ima ile eleştirinin dile getirilmesi, şiiri sözlü ironiye yaklaştıran öğe olarak göze çarpar:

Öyle günler gördüm ki, aydın gökler kararıp  
Bahtım bir bulut gibi üstüme çöker oldu,  
Her gözümü yumunca tanıdık yüzler görüp,  
Hayaller alev alev beynimi yakar oldu.  
Ümitsizlik, gariplik dört tarafımı sarıp  
Yüzüm sırtsa bile, içim yaş döker oldu.

....

Öyle günler gördüm ki, dost dediğim insanlar  
Ben yanına varınca dudağını kıvırdı.  
Bir zamanlar yanımda ağız açmayanlar  
Sırtımı sıvazladı, bana öğüt savurdu.  
Silahsız gördüğüne saldıran kahramanlar  
En alçak tekmelerle beni yere devirdi. (Ali, 2017: 61)

Şiirde geçen “aydın göklerin bir bulut gibi üste çökmesi, göz kapanınca tanıdıkların hayallerde görünmesi ve bu durumun beyni yakması, şairin dört tarafını ümitsizlik ve garipliğin sarması, yüzün sırtırken için yaş dökmesi, dostların sırt çevirışı, geçmişte söz sahibi olmayanların şimdi söz sahibi oluşu ve eli kolu bağlı olanlara orantısız güç kullanan sahte kahramanlar” şeklindeki ifadelerin tamamı, çeşitli durumlara ve şahıslara gönderme niteliği taşır. Bu yönüyle isyanla özdeş duygular barındıran *Öyle Günler Gördüm ki*, geçmişi ile hesaplaşan şairin kendisini alacaklı, muhataplarını borçlu çıkaran ironik bir muhasebe şiiridir.

Sabahattin Ali'nin, doğal olmayan bir yaşamın ardında nefes alıp veren insanlara karşı tepkisini dile getirdiği şiirlerinden bir tanesi de “Fırar” adını taşır. Şiirde ironik şekilde yozlaşan toplumsal ilişkilerin, şahsî menfaatini önceleyen bireylerin, samimiyetten nasibini almayan kişilerin eleştirisi yapılır:

Kimsede bulamadım menfaatsiz bir yürek  
Kadınlar yalnız bana soğuk bir deri verdi.  
Bir kardeş sevgisini uzattığım her erkek  
Çamurlandıktan sonra kalbimi geri verdi

Anladım insanlardan geldiğini kederin;  
Uzak, herkesten uzak hayat süreceğim.  
Benim bu inzivama taarruz edenlerin,  
Yüzüne hakaretle, kinle tüküreceğim. (Ali, 2017: 68)

Sabahattin Ali'nin bu şiirinde de insanlardan uzaklaşma ve yalıtık bir yaşam sürme isteği göze çarpar. Şairin bu isteğinin nedeni ise biyografik geçmişinde saklıdır. Çünkü o, çocukluğundan beri insanlardan güzel bir davranış görmemiştir; gerek aile gerekse bulunduğu hemen her sosyal çevre, şahsı üzerinde olumsuz/onmayan yaralar açmıştır. Şairin yaşamı ve eserleri üzerine araştırma yapan Ramazan Korkmaz, Sabahattin Ali'nin protest mizacının ardında psikanalitik nedenlerin yattığı kanısındadır:

“Ruhen sağlıksız bir aile yetişmesi, kız arkadaşlarından sürekli red cevabı alması, kız arkadaşlarının onu çocuksu hatta “kadınsı” bulmaları, tahsilinin yarım kalması ve bilhassa kendi fevrî mizacından dolayı lüzumsuz çalışmalara girmesi –veya öyle gösterilmesi- ve bu çatışmaların bazen hapisane ile noktalanarak daha da kronikleşmesi; ister istemez onu sıkıntılı, kararsız ve bedbin bir kişilik haline getirir” (2016: 364)

Bir yandan kaçış ve onda huzura eriş dileği gözlemlenen anlaşılmanın sorumluluğunu tüm insanlara yüklediği (Kanter,2018: 704) bu tarz şiirlerinin diğer tarafında ise insana ve topluma duyulan nefret, öfke ve tiksinti görülür. Şairin bu negatif duyguları dile getiriş usulü ise ironiktir. Bu, *gösterilen*’le *gösterilmeyen*’i imleme esasına dayanan bir söylemdir ve nihayet sözlü ironinin temelinde ve teşekkülünde vardır.

Sabahattin Ali'nin “Bütün İnsanlara” adını taşıyan şiiri, daha çok doğrudan ve üst perdeden eleştirinin yapıldığı ve bu yüzden de hicivle ilişkilendirilebilecek bir metin olmasına rağmen yer yer ironik söylemlerin de görülebileceği bir manzumedir. Şiirin çoğu



yerinde şairin insanlara karşı nefret ve kinini ifade eden sözcüklere rastlanır. Ancak eleştirilerini daha imalı yaptığı bazı bölümler, ironi ile izah edilebilir. İroni ile bağdaştırılabilecek ifadelerin bulunduğu ilk bölüm şairin birinci dördlüğünde bulunmaktadır:

Dillerde gezen adım:  
Bir seciyesiz, bir it.  
Nedense olamadım,  
Sizin gibi bir yiğit... (Ali, 2017: 69)

Düşüncesinden ötürü, kendisini “soysuz”, “it” olarak niteleyip şahsına hakaret edenlere karşı şairin verdiği cevap ironiktir. Kendine argo ve küfürle saldıranlara şair, naif ama zekice mukabele eder. Onların bu sözlerine karşı “*Nedense olamadım / Sizin gibi yiğit*” diye cevap veren şair, aslında gerçek yiğidin kendisi, muhataplarının ise korkak olduğunu vurgulamak niyetindedir. Bu söylemle şair, sözlü ironinin ‘*söylenilenin tam tersini kastederek muhatabına göndermede, saldırıda bulunmak*’ işlevini örneklemiş olur.

Çocukluğundan beri kendisini dışlanmış bir yaşamın içinde bulan şair, *Bütün İnsanlara*’nın aşağıya alınan bölümünde ise ‘*bütün insanlara*’ karşı tepkisini dile getirir:

Yuh... Eğer hayat buysa,  
Bu ahmakça uykuya...  
Bana kim sokulduysa  
Hadi dedim, hadi git!.. (Ali, 2017: 69)

Şiirden anlaşıldığına göre topluma karşı yabancılaşma tepkisi geliştiren Sabahattin Ali, yaşamı topyekûn reddeden, insanlardan nefret eden bir duruma gelir. “*Tüm varlığa karşı alınan bu tavır aslında bireyin kendi içsel huzursuzluğunun da bir yansımasıdır*”(Kanter, 2018: 698-699). Bu durum, şairin yanına sokulan herkese “*Hadi dedim, hadi git!*” şeklinde şiirde ifadesini bulan söz konusu bu dışlayıcı ve ironik dizede açıkça görülür.

Aynı şiirin aşağıya alınan bölümünde ise şair, güçlkle idame ettirdiği yaşamının katlanılmaz bir hal almasına, hatta bu yüzden akıl sağlığını bile yitirme raddesine gelişine temas eder. Zira kendi mantıkî değerlendirmelerine göre deneyimlediği bu mevcut yaşam, akıl dışıdır. Bu yüzden de dünya ve içindekilere sadece gülünüp geçilmelidir. İşte şairin koyduğu bu tavır, ironiktir. Çünkü kendisinin akli başındadır; asıl akıl yoksunları, etrafındaki insanlardır:

Bende çok şey var ama,  
Akıl filan arama...  
Ciddiyetle arama  
Koydum dikenli bir çit. (Ali, 2017: 69)

Sabahattin Ali şiirlerinde görülen ironik yaklaşımlardan birisi de durdurulamayan akışı içerisinde zamanın bireyi ölüme sürükleyen acımasız yanına yapılan vurgudur. “İlk Beyaz Saç”, bu gruba giren şiirlerindedir. Şair saça düşen ilk “ak”ı, sırta vurulan ilk “kırbaç”a benzeterek yaşlılık fikrinin ironik açıdan yergisini yapar.

İnmiş sırtıma ömrün,  
İnsafsız bir kırbacı.  
Gördüm başımda bugün:  
Beyazlaşan ilk saç (Ali, 2017: 86)

Sabahattin Ali'nin *Hayat* üst başlığı altında “Mefkûreci” adıyla okur beğenisine sunduğu manzume, toplumsal yaşamın verili kanun ve kurallarına başkaldıran şairin devrimci kimliğini su yüzüne vuran, ironik olanaklarla oluşturulmuş bir şiirdir:

Hayat ne fazla gülmek, ne de yasa girmektir,  
Mevzuatı çiğnemek, talihi devirmektir...  
Dünyayı parmağının ucunda çevirmektir...  
Yaşamak yatağından seller gibi taşmaktır. (Ali, 2017: 97)

Uçlarda yaşamının yersizliğini “ne fazla gülmek, ne de yasa girmek” ifadesiyle vurgulayan şair, hayatın insanlar tarafından konulan kurallarını çiğneyerek, talihi devirerek, dünyayı parmağının ucunda çevirerek ve yatağından seller gibi taşarak yaşanılabilir olabileceğini düşünür. Bu düşüncenin ironik yanını ise şairin idealleri ile çelişen sosyal ve kanuni dayatmalarla savaşımı oluşturur. Zira o, bu şiiri söz konusu klişeleri eleştirmek için kaleme almıştır. Aynı şiirin aşağıdaki bölümünde ise hürriyete teşne şair, “kartal”la analogik bir bağ kurarak özgürlük kavramının altını çizmek ister. Sonlu dünya yaşamını şiirde “nefes gibi gelip geçen” kısa bir süreç olarak niteleyen Ali, asıl sıkıntının özgün ve özgür bir hayata imza atamamak olduğunu düşünür. İnsanların büyük çoğunluğunun aslında özgür olmadığını “yüksek” ve “kartal” gibi karşıt imgelerle imleyen şair, kendisinin onlar gibi “ıstıraplı” bir yaşam sürmekten imtina ettiğini dile getirir:

İnsan ki gelip geçer bu dünyadan nefes gibi;  
Ne büyük ıstıraplı yaşamak herkes gibi?

“Yükseksin!” Tatlı bir ses olmaz bu ses gibi  
Yaşamak kartal gibi göklerde dolaşmaktır. (Ali, 2017: 97)

### 3.1.1.25. Sabri Esat Siyavuşgil

İlkelerini Cumhuriyet devri Türk edebiyatının poetik yaklaşımlar içeren ilk mukaddimesinde “*canlılık, samimiyet ve daima yenilik*” (Siyavuşgil, vd., 1928: 4) olarak özetleyen *Yedi Meş’ale* adlı grubun aynı adla yayımlanan müşterek eserinin ilk şiiri olan ve özündeki ironiyle dikkat çeken “Kukla Oyunu”nu Sabri Esat Siyavuşgil (1907-1968) tarafından kaleme alınır. Bu şiir, yine poetikalarındaki “*Mesela ıstırapı niçin bir kahkaha şeklinde anlatmayalım. Bazen öyle tebessümler vardır ki en derin hıçkırıklardan fazla elem ifade ederler*”(Siyavuşgil vd., 1928, s. 3) çıkışının somutlanmış halidir. Hâsılı bu şiir, her komiğin içinde bir hüznün, her hüznün içinde bir gülünç yan vardır, hükmünün yansımasıdır. Nitekim karşıtlık üzerine yapılandırılan manzumede, reel yaşamda hüznün içeren bir durumun fiktif âlemdeki komik görüntüsü ele alınarak söz konusu şiir, doğal ve kolay bir şekilde ironik sınırlara dahil olur. Zira burada “*İnsan psikolojisinin fizyolojisiyle olan ilişkisi gözetilerek okunduğunda, mensup olduğu grubun poetik tutumunu gerçekçi bir önermeyle işaret eden şair, ironik bir söylemi gözetmektedir*”(Apaydın, 2021:). Kurmacanın gerçek yaşamla ters düşen özüne dikkat çekilen şiirin son iki üçlüğü şu şekildedir:

-Çek ipleri kuklacı, çek ipleri kuklacı!  
Ne dertlerimi dinle, ne gözyaşıma acı...  
Bu bezgin hayatımın bence yok hiç değeri!

Sen çek ipleri durma, güldür efendileri...  
Kuklanın taklasına gülen bu efendiler,  
Kukla sahnesindeki hayatı beğendiler (Siyavuşgil vd., 1928: s. 8)

Bir kukla oyunu/gösterisi bağlamında gülmeyi öğütleyen şairin gerçek niyeti, bu oyunun kahramanlarının taktığı komik maskesinin izleyenlerce indirilmesini ve orada tecelli eden hüznün odaklanmasını sağlamaktır. Dolayısıyla “*oyun*” ve “*maske*” kavramlarının özünde barındırdığı “*sahtelik*”e vurgu yapılan *Kukla Oyunu* adlı şiir, bu perspektifi örnekleyen sözlü ironi eksenli bir metin olarak ele alınmalıdır. Burada şair, şiir boyunca gülmeyi telkin ettiği okurdan düşünmeyi ve hüznün ortak olmayı beklemektedir.

Sabri Esat’ın komik ardına gizlenen hüznün dikkat çektiği bir başka manzumesi de *Minyatür Şiirlerden* üst başlığı ile sunulan “Soytarıya” adlı şiirdir. Burada kendi gerçeğinin

başkalarınca hiçbir zaman anlayamayacağını düşündüğü “soytarı” figürünün ironik görünümü ele alınır. İçi kan ağlasa da dışarıdan daima gülmek ve güldürmek zorunda kalan bir *soytarı*’nın asla anlayamayacağını ele alındığı şiirde, özellikle soytarı olarak ifade edilen kişinin gerçek gözyaşlarına bile gülünmesi ironiktir:

İçin ağlıyorsa gösterme sakın.

Ne kimse bulunsun kalbine yakın

Ne de bir başkası halini sorsun.

Soytarı, soytarı, kuzum soytarı!

Sana yakışmıyor bu gözyaşları;

Ağlama soytarı, güldürüyorsun!.. (Siyavuşgil vd., 1928: 17)

Sabri Esat Siyavuşgil, daha çok ev içi gözlem şiirleri ile bilinen bir sanatçıdır. Onun şiirleri; evin, ev tefrişatının ve nesnelere şiirsel kurguda üstlendiği işlevselliği göstermesi bakımından Türk edebiyatının başarılı örnekleridir. Siyavuşgil, tematik açıdan çoğunluğu “yalnızlık”ı konu edinen *buhran şiirleri* kaleme almıştır. Bu yüzden bunlardan sadece birkaçının ironik bağlamda değerlendirilmesi mümkündür.

“Beklemek” adlı şiirinde Sabri Esat Siyavuşgil, “beklemek” bağlamında yalnızlığın ironik eleştirisini yapar. Aslında Siyavuşgil’in birçok şiiri yalnızlık çekirdeğinin filizlenmiş şeklidir. Şiirlerinde yalnızlığın nesnelere, semboller ve kimi insanî duygularla ele alındığı görülür. Şair, doğrudan “yalnızlık yergisi” yapmaz; bunun için metaforik dönüştürümü tercih eder. İşte, şairin eleştirel kastı metaforik dönüştürümle sunması, akla ironiyi getirir. Şiirde sıkıntı ve beklemek duyguları ile örülen yalnızlık izleği “oda, merdiven, pipo, panjur, saksı, akvaryum” gibi nesnelere kişileştirme yoluyla negatif çağrışımsal değerler yüklenerek okura sunulur. Bu sembolist tutum aynı zamanda ironiktir. Zira insanlardan umudu kesen şair, söz konusu nesnelere diyalog kurarak insan için bir ihtiyaç olan sosyalleşmeyi başarmak arzusundadır. Beklenen birinin gelmemesiyle sonuçlanan şiir, nesne-insan ilişkisi bağlamında ima yoluyla yalnızlığın olumsuzlanmasını örnekler:

Pipomun dumanı günü boğunca,

Suratım ateşten dönünce tunca,

Ben merdivenleri artık dinlerim.

Saçımda sayarmış gibi akları,

İçimden sayarım basamakları,

Beklerim kapımın esnemesini.

Nihayet, bugün de gelmedi, derim,  
Bir tekmeyle yola atmak isterim  
Saatimden gelen ayak sesini. (Siyavuşgil, 1933: 19)

Siyavuşgil, “Dönüş” adını taşıyan şiirinde yine yalnızlık temasını ironik düzlemde ele alır. Özellikle şiirin son bölümünde dile getirdiği ifadelerde öldüğünde bile yanında kimse olmayacağını “gölgesi ile kucaklaşma” duyusu ile savunur. Bu söylem, yalnızlık noktasında taşıdığı eleştirel çekirdekten ötürü sözlü ironi etrafında değerlendirilebilir:

Ne gülümseyen bir yüz, ne de açık bir kucak...  
Bir ufuktan bir ufka kollarını açarak  
Şehri saran gölgeyle bir an gerineceğim. (Siyavuşgil, 1933: 66)

### 3.1.1.26. Vasfi Mahir Kocatürk

*Yedi Meş’aleciler* olarak bilinen grubun bir başka temsilcisi Vasfi Mahir Kocatürk’ün (1907-1961) ilk şiir kitabı olan *Tunç Sesleri*’nde bulunan “On Yılın Bayramında” Türk kültürü ile Batılı milletlerin kıyası üzerine kurgulanır. Şiirin, edebiyat alanında bir karşılaştırmaya gidilen ironik dizelerinde, Batı’nın çıkardığı sanatkârların Türk coğrafyasından neşet edenler kadar sanatsal yetkinliğe sahip olmadıkları savunulur. Türk sanatçılar yüceltilirken Batılı sanatkârlar horlanır. Çünkü onlarda sanat ruhu sınırlıdır ve eserlerinde derinlik yoktur. Şairin bu düşüncesini, Batılılar için kullandığı “cüce” gibi alaylı sözlerle dile getirmesi de akla sözlü ironiyi getirir:

Onun öz şairleri yanında bir cücedir  
Servantes, Dante, Homer, Hügo, Göte, Şekispir.  
Ey sanat ruhu! Eğer okusaydın Kerem’i  
Kendi kendinden soğur ve bürünürdün yasa;  
Öyle bir denizdir ki Fuzuli’nin ele mi,  
Başımı vereceğim ondan derini varsa.  
Servantes, Dante, Homer, Hügo, Göte, Şekispir.  
Türk’ün öz şairleri yanında bir cücedir.. (Kocatürk, 1935: 11)

Aynı şiirin üçüncü bölümü, meşhur “*Zulm ile âbâd olanın âhiri berbâd olur.*” sözünün şiirleştirilmiş halidir. Şiirde zalimlikleri ile bilinen milletlerin tarihî figürleri, ironik göndermelerle eleştirilir. Tarihe mâl olmuş bir ismin “büyüklük”üne beşeriyetin karar vereceğini savunan şair, kişilerin büyük olarak addedilebilmesi için zalim olmaması koşulunu öne sürer. Bu bağlamda Türk tarihinin başarılı isimlerinin “büyük”lük

mertebesini “şefkat”le muamele ederek kazandığını vurgular. Nitekim tarihe adını iyi yazdırmak da vardır kötü de; insanlığın karşısına alını açık, yüzü ak çıkacak Türkler, tarihe adını iyi yazdırmıştır. İyi-köyü tezdı üzerine yapılandırılan şiirin aşığıya alınan bölümü, iyilerin övüldüğü kötülerin yerildiğı dizeleriyle ironi süzgecine takılır. Eleştirel niyetin ima ile ifade edilmesi, şiirin ilgili bölümünün sözlü ironi ekseninde kaleme alındığını düşündürür:

Tarihte büyük adam diye sayılanların  
Hakkını beşeriyet elbet verecek yarın:  
Kimi mağrur bir zalim, kelle biçmek hüneri;  
Kimi ipten kurtulmuş bir kocaman serseri;  
Kimi şan almak için diyar diyar dolaşan  
Bir çılğın, gözleri kör, ağzının dört yanı kan;  
Kimi kendi yurdunu yiyerek günden güne  
Tahtını kurmuş insan kemikleri üstüne...  
  
Pek az kahraman vardır alını açık yüzü ak,  
Yarınki insanlığın karşısına çıkacak.  
....  
Sen bir kuvvetin ki hep şefkat ışık dolusun,  
Bastığı yere güneş götüren Türk oğlusun. (Kocatürk, 1935: 16)

Vasfi Mahir Kocatürk’ün ilk baskısını 1936’da yaptığı şiir kitabı ile aynı adı taşıyan “Geçmiş Geceler” adlı şiirinin üçüncü bölümündeki bazı dizeler, ironi bağlamında değerlendirilebilir. Bu şiirde şair, yaşanan devrin kötülüğünü, zihniyetinin bozukluğunu ve özgürlük mücadelesi veren milletten kopuk saltanat süren padişahlar ile onun avenesini sözlü ironi olanakları eleştirir:

Gece siyah, siyah, siyah...  
Şu yabancı gemilere  
Saraydan ışık tutanlar  
Acep benim kanımdan mı?  
  
Gece siyah, siyah, siyah...  
Ah ey benim ekmeğimi  
Dışlerimden ayırarak  
Kendine saray yapanlar!

Sonra o mermer sarayın

Işıklı penceresinden

Kanlı dipçikler altında

Ölümü seyredenler!..

Gece soğuk, soğuk, soğuk...

İçim kan ağlıyor gene,

Gece siyah, siyah, siyah...

Yurdum kan ağlıyor gene (Kocatürk, 1936: 17-18)

Birinci Dünya Savaşı dönemi Türkiye'sinin anlatıldığı düşünülen şiirin yukarıdaki alıntılanan dizelerinde “siyah gece” ile dönemin kötü koşulları ve zihniyeti; “saray”la devlet yöneticileri ima edilir. “*Yabancı gemilere ışık tutmak*” söz grubu ise İstanbul'un işgaline kayıtsız kalan saray yönetimine yapılan gönderme olarak değerlendirilebilir. Şiir, ülkenin içinde bulunduğu zor ve kaotik durumun da ironik göndermelerle dile getirilmesine sahne olur. Ancak şiirin ironik oklarının asıl muhatapları, “*kanlı dipçikler altında can veren vatan evlatlarının ölümünü, mermer sarayların ışıklı pencerelerinden seyredenler*”dir. Onlar, halkın sorunlarına ve işgale kayıtsız kalan saray mensupları ve devleti yönetenlerdir.

*Geçmiş Geceler*'in dördüncü bölümü de sözlü ironi çerçevesinde değerlendirilebilmesi mümkün dizeleri ile dikkat çeker. Şairin bir gönül meselesinden kaynaklı yaşadığı psikolojik sarsıntı ve bu duruma olan tepkisi imalı göndermelerle okura sunulur. Şair, hem sevdiği kişiyi hem de sevdiği kişinin etrafındakileri ironik yoldan tenkit eder. Bu yönüyle şiir, birilerine mesaj verme, birilerini uyarma ve eleştirme aracı olarak kullanılır. Aşağıdaki dizelerde geçen “sol göğsün üzerine yumruk yemek” ve “acıısı zehir gibi işlemek” ifadeleri ironik bağlamda vücuda getirilmiştir. Zira sol göğsün altında kalp vardır ve birisi (şiirin ilerleyen bölümlerinde anlaşılacağı üzere sevdiği biri), kalbini kırmıştır. Hatta öyle kırmıştır ki acısı şairin tüm zerrelere işlemiştir. Şiirin bu kinayeli ve mübalağalı söyleyişine sahne olan dizelerinin asıl kastı ise sevgilinin muhatabına verdiği büyük ve dayanılmaz acıya tepkidir:

Bu akşam bir yumruk yedim

Sol göğsümün üzerine

Acısı bir zehir gibi

İşledi zerrelere. (Kocatürk, 1936: 19)

Şiirin aşğıdaki dizeleri de ironiktir. Burada sevilen bir kişinin verdiği psikolojik tahribat ve bunun sonucunda içerisinde bulunan sorunlu/kabullenilmez durum yine “yumruk yemek” kinayeli söyleyiş ile dile getirilir:

Bazan aslan da bağlanır,  
Bazan yiğit hapse düşer.  
Demek ki bazı kere de  
Yiğitler böyle yumruk yer. (Kocatürk, 1936: 20)

Şairin kimler tarafından darp edildiğini (fizikî ya da psikolojik) açıkladığı, bu bağlamda içerisinde bulunduğu dayanılası güç tinsel durumun muhataplarını eleştirdiği, eleştirmekle kalmayıp tehdit ettiği bölüm ise şöyledir:

Bugün üç beş soysuz bana,  
Sevgimi söyledim diye  
Kollarımı bağlayarak  
Yumruk vurmuşmuş ne çıkar?  
  
Elbet bir gün acısını  
Çıkarırım bu yumruğun,  
Elbet bir gün açılacak  
Şimdi bağlı duran kolum. (Kocatürk, 1936: 20-21)

Yukarıdaki dizelerde şairin canını yakanlara karşı verdiği cevap, söylemsel açıdan ironi-hiciv arasında gidip gelen bir sarkaca benzer. Eleştirinin hakarete kaydığı “soysuz” sözcüğünün kullanımı, tenkidin doğrudan ve kabaca yapıldığı satiri/hicvi akla getirir. Ancak burada, hicivle ironi arasında salınan söylemin dengede durduğu nokta genel itibariyle ironidir. Çünkü burada ironi, söz konusu sekiz dizeyi kapsayacak nitelikte söyleme sirayet etmiştir. Nitekim şiirde geçen şu örtülü/kapalı ifadelerin hepsi ironik potansiyele sahiptir: “şairin kollarının bağlanması, yumruk yemesi, yumruğun acısının çıkarma isteği ve kolunun bağlı oluşu”. Bu ifadelerin aynı zamanda bir problematik şeklinde işleniş de ironik söylemin belirtileri olarak düşünölmelidir.

Vasfi Mahir’in *Geçmiş Geceler*’inin beşinci bölümünde, hak etmediği halde sırf makamı için değer verilen insanların yergisi yapılır. Şiirde padişah olmasından ötürü ölümünden sonra bile kendisine kıymet ve kutsiyet verilen birinin haksız yüceltiliş eleştirel düzlemde ironik olanaklarla dile getirilir. “Padişahlık” çevresinde sosyal statü açısından alçaklık-yükseklik karşılaştırılmasına gidilen şiirde, haksız yere makam



tutanların aksine zor şartlarda yaşayan kişilere dikkat çekilir. Daha iyi olanaklara sahip olması gereken, liyakati görmezden gelinen bireylerin sorununa eleştirel perspektiften bakılır:

Şu insanlar ne sersemdir:

Ölüsüne altın gümüş

İşlemeli bir odada

Avizeler yakıyorken

Dirisi boş sokakları

Yalın ayak, başıkabak

Ve karnı aç dolaşiyor.

Şu insanlar ne sersemdir!.. (Kocatürk, 1936: 23-24)

Vasfi Mahir Kocatürk'ün "Mayıs Gecesi" adını taşıyan manzumesi, kahramanları ilham perisi ve şair olan kişilerin diyalogu üzerine inşa edilir. Şiirde söz konusu olan durum, kişisel sorunlarından memleket meselelerini, problemlerini göremeyen şaire ilham perisinin toplumsal meseleleri hatırlatmasıdır. İlham perisinin uyarıları, aynı zamanda ülkenin içerisinde bulunduğu kötü durumun ironik söylemle yerildiği dizelere yer verişiyile kayda değerdir. Kendi aşk acısından dertlenen/sızlanan şaire ilham perisi şöyle cevap verir:

Aziz şair! Dertini o kadar fazla sanma,

Dertliyi seyretmeden öyle yakılma, yanma!

Şu anda bir göreydin yurdunun kederini

Silerek bir lahzada şakağının terini

Derdin: "Nedir bu kadar şikâyet ıstıraptan?"

Âlemin seller gibi akıyor bağrında kan..."

Sen şimdi ilk uykuya kaparken gözlerini

Dağ başları güneşin aleviyle yanıyor,

Ufkun ardında kızıl bir sahne canlanıyor:

Bir çöl.. Üstünde yer yer serilmiş kimsesizler

Gökten hayat getiren İsa'yı bekler gibi.

Uzanır bir taraftan bir kol emekler gibi,

Bir yanda doğrulmadan düşer sıtmalı dizler. (Kocatürk, 1936: 31)

İlham perisi, zamanın şahsî dertlerle dertlenme zamanı olmadığını, çünkü vatanın tehlikede olduğunu dile getirmek suretiyle şairin şahsında topluma ihtar yapar. Bu ihtarda

görülen sosyal problemlere şairin/ironistin yaklaşımı ise tepkisel/eleştireldir. Zira memleketin kabullenilmez tehlike ve badirelerle boğuşması söz konusudur. Şair, meseleye tepkisini doğrudan değil de sanatın estetik sınırları ve eleştirinin örtülü gücünden ilhamla yaklaşarak ironik sahaya dâhil olur. Aşağıdaki dizelerde ilham perisi tarafından daha açık bir anlatımla ifade edilen sosyal problemler, memleket ahvalinin tespitinden ziyade anılan sorunlu durumun yergisi niteliğindedir. Taşrada zor şartlarda yaşayan insanlar, köylerinde geçim sıkıntısı çeken köylüler, emekleri sömürülen işçiler, çözüm üretmekten aciz din kurumu ve bu sorunlarla mücadele eden çoğunluktan bîhaber mesut azınlık (devlet ricali ve varsıl kitle ) dizelerde ifadesini bulan ironik çağrışımlarla eleştirilir:

Bir yanda bir sevgili ah ederken derinden  
Öbür yanda bir kadın hıçkırır kederinden,  
Akşam bir mezar kazar ötede bir öksüze  
Artık dünyada kalan her şeyi bitmiş gibi,  
Kırk yılda büyüttüğü evladı gitmiş gibi,  
Beride bir ihtiyar ağlar ölen öksüze.  
Kirli kollar içinde kıvrandır taze kızlar,  
Yanan köye dağların bile yüreği sızlar,  
Boş yere hakkı arar kavrulmuş minareler...  
Yer gök sağır, işitmez mazlumların sesini;  
Yarın herkes alırken güneşten hissesini  
Onlar gene yüzde bir, binde bir alacaklar;  
Baş kaldırsalar kırbaç altında kalacaklar.... (Kocatürk, 1936: 32)

Şiirde ifade edilen sorunların hemen hepsi sözlü ironi olanakları dile getirilir. Yukardaki dizelerde geçen “Akşam bir mezar kazar ötede bir öksüze” ifadesi ile o günkü koşullarda ölümün yaşamaktan daha olası bir durum oluşuna; “Kirli kollar içinde kıvrandır taze kızlar” söylemi ile geçinebilmek için gayrimeşru yola tevessül eden kadınların yaşam şartlarına; “Yanan köye dağların bile yüreği sızlar” dizesi ile köylerin ve köylünün hem maddî hem manevî anlamda düşünülmesi mümkün yangın yerine dönmüşlüğüne; “Boş yere hakkı arar kavrulmuş minareler” duyusu ile din kavramının dokunulmaz alanına; “Yer gök sağır, işitmez mazlumların sesini” dizesi ile de hem halktan kopuk yüksek tabakaya mensup insanların hem de Tanrı'nın mazlumların sorununa kayıtsız kalışına ironik göndermeler yapılır. Dolayısıyla eleştirel özü bünyesinde barındıran sözcükleri bir araya getirip dizeleştiren/şiiirleştiren bu anlatım tercihi, sözlü ironi kuramı ile izah edilebilir.

Vasfi Mahir Kocatürk'ün ilham perisi ile hasbihâline devam ettiği bir manzume olan “Ağustos Gecesi”nin aşağıya alınan dizelerinde de yukarıda anılan benzer sosyal sorunlara ironik açıdan yaklaşılır. Ancak *Geçmiş Geceler* adlı şiirde daha çok ilham perisinin sözleri ironikken bu şiirde “şair”in sözleri ironiktir:

Elbette mermer, beyaz, ışıklı saraylara  
Sanat merdiveniyle çıkan alçaklar da var.  
Neyleyelim: yükseldikçe kapanır onda yara,  
Neyleyelim: yaramız bizim çıktıkça kanar,  
Bırak! Ayak altına sersin kasidesini,  
Bırak! Satsın bir pula bin boğazın sesini.  
Elbette bağlandığı yağlı kapıyı bekler  
Çalıntı artığıyla doyurulan köpekler... (Kocatürk, 1936: 38)

İlham perisine, haksız bir şekilde nam ve şöhret kazanan sanat dünyasının isimlerini eleştirdiği yukardaki dizlerle cevap veren Vasfi Mahir'in söylem tarzı ironiktir. Sanatını şöhret basamaklarını çıkmada bir araç, devrin muktedirlerine kendisini beğendirmekte ve onatmakta bir vasıta olarak kullanan; gerçekleri haykırmak yerine maddi kaygılarla yükseklerde yer tutanların hoşuna gidecek lakırdıları şiirleştiren edebiyatçıları köpeğe benzeten şair, kendisinin o hayvanî(!) gruba mensup olmadığını savunurken sözünü ettiği topluluğun hem sanatını hem de şahıs kadrosunu ironik okların hedefi yapar. Onların sanat camiasında kazanmış oldukları itibarın ve şöhretin kabul edilemez oluşunu dile getirdiği aşağıdaki dizelerde ise şair, özellikle bazı şairlere gönderme yapar:

Nasıl yok: tâ göklere kazılıyor namları.  
Bu topraktır büyüten şairi.....  
Bağrında karakarga yetiştiren bağ gibi  
Arkasında bıraktığı milyonla muzdaribi  
Bulutlarla, göklerle, yıldızlarla uğraşmış;  
Denizler, uçurumlar, ummanlarla savaşmış;  
İki şair ardında kocaman .....  
Yoktur toprağımızdan renk alan tek eseri.  
Alem ne derse desin: O ..... şair,  
Dağlar kadar büyüktür, fakat bizim değildir... (Kocatürk, 1936: 39)

Aynı şiirin devamında şairin yukarıdaki sözlerine aşağıdaki dizelerle cevap veren ilham perisinin ifadeleri de ironiktir. Burada “ironi, kelimesi kelimesine değil, dolaylı

*yoldan anlaşılır*” (Lang, 2008: 243). Bu şiirde sanatta yerli ve millî olana övgü, yabancı estetiği önceleyenlere ise yergi yapılır. Yerginin dolaylı anlatımla dile getirilişi akla sözlü ironiyi getirir:

İlham Perisi:

Uğraşma sen salon şairleriyle!

Haklıdır her şeyi bizlerden uzak.

Sarışın İngiliz kadınlarını

Göğsünde uyutan elleri bırak!

Şairini kendi içinde ara (Kocatürk, 1936: 39-40)

İlham perisinin “*salon şairleri*” yakıştırmaları odağında göndermede bulunduğu bu sözlerine karşı şair, eleştiri oklarını bu sefer Türk edebiyatının geçmişine doğrultur. Yüksek zümre edebiyatı olarak da anılan Divan şiirini, ünlü mensupları üzerinden yererken halk edebiyatının Türk’ün ruhunu en iyi şekilde yansıtan bir gelenek oluşuna dikkat çeker. Divan ve halk edebiyatları bağlamında saray ve halk tabakası arasındaki kopukluğu vurgulayan Kocatürk, sınıfsal ayrımın estetik zevkte de kendisini göstermesinin altını çizmek ister. Bu yönüyle şiir, kendi öz kaynaklarından beslenmeyen sanatın eleştirisini sözlü ironi ile ortaya koyar:

Şair:

Bu toprakta sanatkâr diye anılanların

Hiçbiri benim yanık gönlümü inletmedi.

Baki, Fuzulî, Nâbî, Nedim, Galip, Naili...

Hepsi yordakçısıdır o soysuz sultanların.

Hangisinde ruhumun sesini duyacağım?

Okudukça nefretle bükülüyor dudağım.

Benim eğer şairim varsa ancak Kerem’dir,

Ondan sonra Köroğlu, Karaca Oğlan gelir.. (Kocatürk, 1936: 40)

“Yollarda Soneler” adını taşıyan Kocatürk şiirinde, sosyal alandaki sınıfsal farklılık bağlamında yoksul insanların çeşitli problemleri dile getirilir. Yoksul bir gencin zengin bir kıza âşık olmaya bile hakkının olmayışı ironik açıdan yerilir. İlgili dizeler şöyledir:

Sen kimsin, ey çorapsız, onları sevme nerde:

Her gün yakacağına başını böyle derde

Düşsene dizlerine sana doğru gelenin...

O ipekten saçlılar olur mu senin karın?  
Bağrına basmak için, kör müsün yok mu senin  
Toprak bileklilerin, çatlak tabanlıların?... (Kocatürk, 1936: 62)

“Bir Çulsuz”da Vasfi Mahir, adalet kavramını sorgular. Şiirde yoksul insanların güçlkle para kazanmasına rağmen emek sömürüsüyle haksız yere zengin olan insanların eleştirisi yapılır. Şiirde ‘*adalet*’ kavramı bağlamında haksız zenginliğin eleştirisi yapılır:

Ufkunda gün doğmayan bir gecedir varlığın!  
İster yerin dibine ister göklere sığın.  
Ayağının derisi eskimeyen çarışın,  
İşittiğin acı söz ücret çalıştığına...

Bir parça ekmek için her gün bağrını yar da  
Kazandığın parayı harcasın el kumarda.  
Gözyaşından beyaz gül açılan tarlalarda  
Can verişin kimseyi yandırmaz açlığına... (Kocatürk, 1936: 73-74)

Yol imgesi etrafında *gurbet* kavramının ironik açıdan ele alındığı “Yol” adlı şiirinde Vasfi Mahir, gurbetin dayanılmaz hüznünü dile getirir:

Ey Ümit!  
Ey Sabır!  
Ey İsa!  
Ey Muhammet!  
Yarını beklemek zarardır,  
Her yarının bir yarını vardır,  
Yarınlar uzundur, uzun.  
Sabır,  
Sabır,  
Hayatı yıpratmaktır.  
Kaç yıl sabır?  
Ne zamana kadar sabır?  
Ömrümüz kısadır... (Kocatürk, 1936: 97)

Kocatürk’ün Sokratik sorgulamalarla ahiret inancının irdelediği “Allah” adlı şiirinde sözlü ironi açısından ele alınabilecek bölümler de vardır. Şiirde ölüm sonrasının bir yokluk olduğu kanısına ulaşan şair, ahiret inancı fikrine de ironik yaklaşır. Ölümü

kabullenmeyen ve ölüm ötesi ile ilgili de inanç sorunu yaşayan şair, bu duruma olan tepkisini aşağıdaki dizelerle dile getirir:

Omuz silkersen eğer böyle her itirafa  
Bari şu sırrı anlat bak da benden tarafa:  
Derinliğinde cihan barındıran bu kafa  
Bir gün nasıl olup da girecek bir çukura (Kocatürk, 1936: 103)

Vasfi Mahir Kocatürk'ün bu çalışmaya konu son şiir kitabı *Bizim Türküler* adını taşır. Eser Anadolu köylerini, köylüsünü anlatan folklorik manzumelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Kocatürk, söz konusu kitapla aynı adı taşıyan ilk şiiri “Bizim Türküler”de zihniyet değişimini ele alır. Bir dede ve torunu etrafında kurgulanan şiir, dededen torununa miras kalan ve şiirde imge olarak kullanılan bir “saz” bağlamında kuşaklar arası farklılığı ve değişen zihniyeti ele alır. Şair, zamanla insanın düşüncelerinin ve zevk anlayışının da değiştiğini vurgulamaya çalıştığı şiirinin son bölümünde, ülkenin içinde bulunduğu kötü koşulları anırtarak eski mutlu günlerin olmadığına; dolayısıyla da sazın eski tadı vermeyeceğine dikkat çeker. Şiirde hâlihazırdaki duruma sözlü ironi düzleminde eleştirel bakılır:

Bambaşka bir eldesin, uyan sazım, uyan!  
Söktüm sedeflerini, kırdım altın kabını,  
Bir beyaz gül dalından kopardım mızrabını,  
Sana tel yaptım yurdun yanan damarlarından... (Kocatürk, 1937: 7)

### 3.1.1.27. Yaşar Nabi Nayır

Yaşar Nabi Nayır'ın (1908-1981) *Yedi Meş'ale* için kaleme aldığı “Kürek Mahkûmu”, işlediği bir suçun bedelini harp gemilerinde kürek çekerek ödeyen ve şiirde “hayata doymadan kabre giren münzevi” olarak nitelenen kürek mahkûmlarının içinde buldukları hâli eleştirel açıdan ele alan bir manzumedir. İşlenen suçun bilinmediği şiirde kürek mahkûmunun şairle özdeşimi de söz konusu olabilir. Zira lirik perspektifli şiirlerde “kürek mahkûmluğu” eğretileme şeklinde ele alınabilir. Dolayısıyla şiirin kahramanı olan kürek mahkûmunun şiirde şairin misyonunu üstlenmesi daha olasıdır. Özellikle bir mahpusluk kavramının çağrışımlarını imleyen anlamsal evrenle, bu metaforun sevenleri birbirinden ayırışına duyulan tepki ve bu durumun bir çeşit “gariplik” oluşu düşüncesi, *Kürek Mahkûmu* adlı şiirin ironik göndermeleri olarak değerlendirilebilir:

Bir tek ışık bile yok ümit ufuklarında;  
Bin gence mezar olan ayrılık diyarında

Zincirinden boşandı hasretin azgın devi..  
Seni çoktan unuttu çocuğun da karın da..  
Gel, ademin şifâ-kâr örtüsüne sarın da  
Sönsün yüreğindeki bu cehennem alevi.. (Siyavuşgil vd., 1928: 30)

Özgürlük konusunda karanlık bir tablo çizilen şiirde, kürek mahkûmunun çocuğuna ve eşine vuslatı imkânsız gibidir. Bu durumda şair ona “yokluk”un şifalı örtüsüne sarılmayı telkin eder. Olumsuzlanan ve tepki duyulan bir durumun başkaca bir ifadesi olan Nayır’ın bu önerisi, ironiyle yolları kesişen metaforun pek de sıra dışı olmayan bir karşılaşmasıdır. Zira ironi, burada olduğu gibi bazen metaforun taşıdığı eleştirel/tepkisel/alaysamalı emaneti ondan alarak yoluna devam eder.

*Yedi Meş’ale* adlı müşterek eserde yer alan bir başka Yaşar Nabi şiiri “Ağlama” da sosyal göndermeleri olan bir metindir. *Ağlama*, kapitalist dünyanın, zenginliklerini yoksulların ve emekçilerin emekleri üzerine inşa eden hak yiyen mensuplarının ironik düzlemde yerildiği bir şiirdir. Emekçinin, bedelini alınının teriyle ödediği ekmeğini elinden almak isteyen doyumsuzlara gönderme yapılan şiirde şair, sözlü ironi olanakları ile bu zalim grubu tenkit eder. Şiirin aşağıya alınan bölümlerin ilkinde emek sömürsünün, ikincisinde ise yoksulluğun ironik yergisi söz konusudur:

Düşün ki akşam büyük bir iştahla yediğin  
Senin alın teriyle bin kere ödediğin,  
Bir lokma ekmeğine göz dikenler bile var.. (Siyavuşgil vd., 1928: 31)

Aynı şiirin devamında bu doyumsuz sınıf, işi o kadar ileriye götürür ki, Allah’ın tüm insanlığa sunduğu standart yaşamsal olanakları bile garibanın elinden almak ister. Zira tüm insanlar aynı “gökyüzü” altında yaşar ve gökyüzü adam seçmez. Şair, zorlukla geçinenlere yaşamının bile reva görülmesini, bu minvaldeki benzetme ve çağrışımlarla bezeli dizeler aracılığıyla eleştirir:

Şimşek kâfi değil mi ışıkta istediğin?  
Ne çıkar boş midene yetmezse gündeliğin,  
Başında mavi gökler tavanınsa ne çıkar? (Siyavuşgil vd., 1928: 31)

Yaşar Nabi’nin şiirlerini topladığı *Kahramanlar* adlı kitabına bulunan “İsyân”, ironi bağlamında değerlendirilebilecek bir şiirdir. 1927 yılında kaleme alınan bu şiirde Nayır, “zillet” olarak nitelediği bilgisizliği ve haksızlığı eleştirir. Şair, salt bu durumu değil, haksızlığa ve cehalete çanak tutanları da soytarı benzetmesi ile ironik bağlamda yerer:

Zilleti alkışlarsa şu insanlık dediğin,  
Senin de bir soytarı olmak mı istediğin?  
Beynimi yakarım da çiğnemem vicdanımı. (Nayır, 1969: 11)

Yaşar Nabi'nin giden bir sevgilinin ardından üç bölüm halinde kaleme aldığı "Sen" adlı şiirinin birincisinde "ayrılık"ın eleştirel boyutta ele alınışı söz konusudur. Burada bir sevgilinin çekip gitmesinin kabullenilmeyişi ima ile dile getirilir. Bu yüzden şiir, sözlü ironi ile bağdaşır:

Daha fani olaydı kurtulurdu zarardan,  
Aşkım ki farkı yoktur bir dağ başında kardan.  
Gururuma basarak üstüme çıkanlardan  
Dönmeyen bir sen varsın, yalnız sen varsın geri. (Nayır, 1969: 26)

Yaşar Nabi Nayır, kimi şiirlerinde toplumu ilgilendiren meselelere değinerek sosyal sorunlara dikkat çekmeye çalışır. "Serserinin Şarkısı" da onlardan birisidir. Şair bu şiirinde sokakta yaşamak zorunda kalan evsiz barksız, kimsesiz insanların dramını gözler önüne sermek ve bu yolla onlara karşı kayıtsız kalan insanları eleştirmek niyetindedir. Zira serserinin en yakın arkadaşı sokak köpeğidir ve halini en iyi anlayan da bu hayvandır. Nayır, bu ironik söylemi ile duyarsız insanların bir hayvan kadar olamadığını vurgular. Şiirin eleştiri yüklü tematik özünü barındıran can alıcı bölümü aşağıda verilmiştir:

Serseriye var mıdır daha yakın arkadaş  
İşıksız sokakların uysal köpeklerinden?  
Beni kimse duymadı onlar kadar derinden. (Nayır, 1969: 47)

"Madencinin Şarkısı", Yaşar Nabi'nin işçi sınıfının sorunlarına dikkat çektiği bir başka şiirdir. Şiir, "madenci" özelinde işçilerin çok zor şartlarda para kazanabilmesine mukabil kimilerinin bu toplumsal sınıfı görmezden gelmesine tepki niteliğindedir. Bu bağlamda şiir, "Yerin derinliklerinde ekmeğini taştan çıkaran madencilerin yaptığı iş zorludur, hafife alınmamalıdır; dolayısıyla bu işin ekonomik getirisi de o nispette olmalı ve takdir edilmelidir." fikrini işler.

Ey serin minberinde hayale dalan vaiz,  
Hala o cehennemi anlatma bize, yeter.  
Sen yüzünü görmedin, içinde yaşadık biz. (Nayır, 1969: 51)

Şiirin ironik oklarından nasibini alan bir başka hedef ise din kurumudur. Şiirde bir vaizin cemaatine betimlediği cehennemin, asla gerçek dünyada zorlukla gçinen insanların



yaşadığı ıstıraplarla kıyaslanamayacağını savunur. Ona göre asıl cehennem, bu dünyadadır. Yaşayanla söyleyenin aynı konudaki hislerinin örtüşemeyeceği dolayısıyla mistik unsurların, realitenin yerini tutmayacağı gerçeğine vurgu yapan Nayır, yukarıdaki dizeler aracılığıyla aynı zamanda dinsel bazı inanışlara da mesafeli olduğunu göstermiş olur.

Şükûfe Nihal'in *Gayya*'sı ile hem tema hem de üslûp açısından paralel bir şiir olan "Ateşçinin Şarkısı"nda Yaşar Nabi, vapurlarda ateşçi olarak çalışan insanların sorunlarını dile getirir. Çekilen sıkıntılara rağmen helal para hak etmenin haksızlıkla kazanılan paradan daha kıymetli olduğuna vurgu yapılan şiiri ironik kılan husus, haksız kazanç sağlayan kimselere yapılan göndermedir. Zira namusu ile para kazanan ateşçinin yüzü kömürden kararırken kötü kişilerin alını haksızlıklarından ötürü kararır:

Yüzümü ak edecek alnımdan akan terdir,

Gam yemem bu kömürler karartırsa derimi.

Bak ellerin yüzüne, benden bin kat beterdir. (Nayır, 1969: 57)

### 3.1.1.28. Cahit Sıtkı Tarancı

Düşüncelerine hâkim olan ölüm temi dolayısıyla Cahit Sıtkı Tarancı (1910-1956), daha ziyade kendi ıstırapı içine kapalı, metafizik seviyeye yükselemeyen, dünya ile boşluk arasına sıkışmış, hayata koşmak isteyen fakat ondan tam istediğini bulamayan insanın (Kaplan, 2004: 217) şiirini kaleme alır. Çoğunlukla yaşama tutkusunu dile getirdiği şiirleri, aslında ölüm karşısında takınılan tepkisel duruşun ifadesidir. Bu tavırdan ötürü şiirlerinin söyleminden ziyade şiirlerin kendisi ve yaratım süreci ironiktir. Ancak şairin kimi şiirleri vardır ki, yoğun sembolik anlatımın bazen ironik söylemle sentezlendiği metinler olarak göze çarpar. Tarancı'nın stilistik açıdan Necip Fazıl'ı andıran şiirlerinden oluşan ilk kitabı 1933 yılında yayımlanan *Ömrümde Sükût*'tur. Aynı zamanda bir eserine de ad olan "Ömrümde Sükût", Tarancı'nın yalnızlık duygusunu derinden hissettiği önemli bir şiirdir. Kimsesizlik düşüncesinin içini kemirmesinden kaynaklanan bu psikolojik içe kapanma durumunun şairi getirdiği noktayı göstermesi açısından 1931 yılında yazılan bu şiirin özellikle ikinci dördüğü kayda değerdir. Yaşama dair eleştirel bakışını, açıktan bir anlatımla ve bayağı sözcüklerle okur beğenisine sunmayan şair, sözlü ironinin imleyerek eleştirme yönteminden yararlanır:

Ve böylece bu ömür, bu ömür her dakika,

Bir buz parçası gibi kendinden eriyecek.

Semada yıldızlardan, yerde kurtlardan başka,

Yaşayıp öldüğümü kimseler bilmeyecek! (Tarancı, 1933: 11)

Fizik âlemi ile ruh dünyası arasındaki gelgitlerini sınayan ve nihayetinde ötekileşmeye başlayan bireyin, çözümünü bir yalıtılmışlık hali olan yabancılaşma ve kaçışta buluşuna etki eden açmazları Edward Said, “yersiz[lik] yurtsuz[luk]” olarak görür. Cahit Sıtkı'nın bu bağlamda değerlendirilebilmesi mümkün “Bir Kapı Açıp Gitsem”i de yersizlik ve yurtsuzluk itkisinin yalnızlık, yabancılaşma ve kaçış izlekleriyle iç içe geçtiği bir şiirdir. Ele alındığı hemen her edebiyat ürününde olumsuzlanan ve tepkisel açıdan değerlendirilen temlerin bu şiirdeki görünümü de benzer düzlemedir. Nitekim şairin bu temler etrafında yapılandığı aşağıdaki dörtlükte vücut bulan lirik çıkışı, ait olmadığı dünyaya gönderme yapan yersiz ve yurtsuz birinin tepkisi/eleştirisi olarak okunabilir:

Ben bu dünyaya yanlış gelmiş olacağım ben,

Ben öyle her insandan, o kadar uzağım ben.

Yine bu gözlerimdir okşanacak şey arar,

Yoksa içimde başka bir dünya hasreti var. (Tarancı, 1933: 32)

İlkin 1937 yılında *Varlık*'ta yayımlanan “Memleket İsterim”, ülkesini çok seven şairin vatanı adına iyi dileklerde bulunduğu ironik açıklamaya müsait bir şiirdir. Bu şiiri ironik kılan unsur, şiirin yazıldığı dönem itibariyle istenilen/arzulanan durumun şairin yaşadığı ülkede olmamasına yapılan eleştirel göndermedir. Huzur ve sükûnu imleyen bir tabiat betimlemesi ile başlayan şiir, insanların barış içerisinde, sınıf farklılığının olmadığı bir ortamda sevgiyle yaşadığı bir ülke özlemini dile getiren dizelerle devam eder. İşte bu haliyle şiir, ironik açıdan da okunabilir. Zira şaire göre huzur, sükûn ve barış, şairin kendi ülkesinde yoktur; çünkü burada zengin ve yoksul arasında büyük bir gelir adaletsizliği söz konusudur. Bu bağlamda ima yoluyla göndermelerin yapıldığı *Memleket İsterim*'in, sözlü ironi etrafında kaleme alındığı düşünülebilir:

Memleket isterim

Gök mavi, dal yeşil, tarla sarı olsun;

Kuşların çiçeklerin diyarı olsun.

Memleket isterim

Ne başta dert, ne gönülde hasret olsun;

Kardeş kavgasına bir nihayet olsun.

Memleket isterim

Ne zengin fakir, ne sen ben farkı olsun;

Kış günü herkesin evi barkı olsun. (Tarancı, 2009: 142)

### 3.1.1.29. Munis Faik Ozansoy

Babası Faik Ali Ozansoy gibi kendisi de bir şair olan Munis Faik Ozansoy'un (1911-1975) bu çalışmaya konu şiir kitabı, *Büyük Mabedin Eşiğinde* adını taşır. Ancak bu eserde bulunan *Mithat Ömer Karakoyun*'a ithafen yazdığı "Deli Gönül Şairi" adlı sadece bir şiirinde ironik addedilebilecek kimi duyuşlar vardır. Munis Faik'in babasıyla birlikte çıkardığı *Marmara* dergisinin dördüncü sayısında, Mithat Ömer Karakoyun tarafından kaleme alınan *Deli Gönül* adlı bir şiir yayımlanır (Bingöl, 2020: 50). Onun bu şiirinden çok etkilendiği belli olan Munis Faik de Karakoyun'u anlatan bu şiiri yazar. Şiirin ironik unsurları, Ozansoy'un Karakoyun'u tanıtmak için kullandığı ifadelerdedir. Nitekim şiirin ilk dörtlüğünde "doğdu doğal çırpınp duran, deli gönlü gibi yaralı sazı ile hıçkırır" Karakoyun'un içinde bulunduğu müşkül duruma dikkat çekilen aşağıdaki dörtlük, sözlü ironi çevresinde ele alınabilir:

Varsın dertli sazın ağlayadursun,  
Gözyaşını sel gibi çağlayadursun,  
Bağrını bin acı dağlayadursun,  
Söyle, hiç güldün mü şair olalı?... (Ozansoy, 1938: 59)

Ozansoy'un sanatçı kimliğine odaklanarak haline acıdığı bir şair olan *Mithat Ömer Karakoyun*'un ömrü boyunca acı çekmesine gönderme yapılan bu dizelerde aynı zamanda sanatın icracısına verdiği tahribat da ima edilir. Şiirde sanat, hem maddi hem de manevi açıdan sanatkâra acı vermekten başka bir işe yaramayan bir saha olarak ele alınır. İşte sanatın şiirdeki bu ele alınış şekli, sözlü ironi ile açıklanabilir.

### 3.1.1.30. Fazıl Hüsnü Dağlarca

Uzun soluklu bir edebiyat yürüyüşü gerçekleştiren Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın (1914-2008) 1935'te yayımlanan ilk şiir kitabı olan *Havaya Çizilen Dünya*, imgesel bir dille kaleme alınan, özellikle yalnızlık temine sıkça yer verilen şiirlerden oluşur. Bu eserde bulunan ve "Kimsesizlik" adını taşıyan şiirinde Dağlarca, ironik özün üzerini sembolik tabakayla gizleyerek anlamsal açıdan katmanlı bir yapı ortaya koyar. Sözlü ironi bağlamında değerlendirilmesi mümkün olan bu metnin aşağıdaki dizeleri, yalnızlık teminin dolaylı yoldan eleştirisi olarak görülebilir:

Birisi olsun isterim ki düşünsün düşündüğümü,  
Duysun gönlümdekilerini gönlüm kadar bilmeksizin.  
Ellerinde çiçekler gezerken herkes bu bahar sabahında  
Anlasın o, baharlar kadar matemini, bir çiçeksizin. (Dağlarca, 1985: 11)

Yukarıdaki dizelerde şair, sevgilileri ile bahar gününde mutlu mesut birlikte olan insanlarla kendi yalnızlığını kıyaslar. Şairin içerisinde bulunduğu durumu sorunsal olarak algılayışı, *yalnızlık*'ın kabullenilmeyişi, tenkidi şeklinde yorumlanabilir. Aynı şiirin sonundaki şu ironik dizelerde kendisini yalnızlığa müptela gören Dağlarca'nın ona itirazı ve ona olan sonsuz tutsaklığı daha bariz şekilde görülebilir:

Ey benim arkadaşım, beklerim, beklerim seni  
Bir annenin ölen çocuğundan ses beklemesi kadar.(Dağlarca, 1985: 12)

Bir soru sözcüğünün odakta olduğu “Nedir”de Dağlarca, cevabı kendinde olan sorular aracılığıyla yaşam ve sanatını sorgular. Ancak şairin asıl niyeti, okurun da dizelere benzer cevaplar vermesini ve mevcut ironik söylem yoluyla hayata eleştirel bir gözle bakmasını sağlamaktır:

Beni bir yaprak gibi  
Hayata salan nedir?  
  
Dünyayı seyrederken  
Gönlümü alan nedir?  
  
O ölüm haberiyle  
Yokluğa dalan nedir?

Ve bir şiir bitince  
İçimde kalan nedir? (Dağlarca, 1985: 60)

Fazıl Hüsnü Dağlarca, yalnızlık kavramına sıkça temas eden bir şairdir. Şiirlerindeki yalnızlık temini insanın öbür yarısını tamamlayan bir unsur olarak gören Fazıl Hüsnü, kavramla olan bilinçli ilişkisini bir söyleşisinde şu sözlerle dile getirir:

“Yalnızlık insanı çoğaltır. Yalnızlık eski anlatımla insanın “nüshası”dır. Yalnızlık insanın öbür dakikalarıdır. Kişi yaşamı boyunca yalnızlıklarının toplamıdır. [...] Ben herkesin arasında yalnız bir insanım. Yalnızlığım bir yapıttaki sözcüklerin yalnızlığına benzer... Yapıtta binlerce sözcük var. Hepsi birden bir gerçeği söyler, hepsi de teker teker yalnızdır. Benimki böyle bir yalnızlık”(Oral, 1996: 8).

Yine bir yalnızlık şiiri olan “Saksı”da da Dağlarca'nın, çeşitli metaforlar üzerinden yalnızlık kavramına eleştirel bakışı söz konusudur. Şiirin aşığıya alınan dizelerindeki “kuruyan bahçe, ruha çizilen çizgi, dağların ardı” gibi ifadeler, özündeki mecaz göndergesi

ile “yalnızlık temine karşıt duruş” şeklinde yorumlanabilir. Bu dolayimli eleştirel anlatım, bizi sözlü ironiye götürür:

Kuruyan bahçeme saksı dizerim,  
Etrafı kimsesiz, içerim dolu.  
Ruhumu bir çizgi gibi çizerim,  
Dağların ardına uzanan yolu. (Dağlarca, 1985: 124)

“Arkasından”, Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın imkânsız aşkı konu edindiği bir şiiirdir. Aşkın bu karşılıksız şekline eleştirel bakmasıyla *Arkasından*, ironi bağlamında değerlendirilebilir. Meseleye tepkinin ima ile dile getirilmesi, örtülü tenkidin başkaca adı olan sözlü ironiyi akla getirir:

Gün olup geriye dönecek ama,  
Gelmiyor bir türlü gelesi onun.  
Ben de bir gelincik buldum yakama;  
Gelincik doluymuş selesi onun. (Dağlarca, 1985: 126)

*Havaya Çizilen Dünya*’nın yalnızlık temini ele alan metinlerinden birisi olan “Fener” adlı şiiirde, mutluluğa teşne Dağlarca’nın bu özlemine erişemeyeceği gerçeği dile getirilir. Bu yönüyle şiiir, aradığını bulamayan bir gönlün içinde bulunulan sorunlu duruma tepkisi; örtülü eleştirisidir:

İçim bir gülistan olur,  
Bana bir gül takan olsa.

Denizlere ulaşırdım,  
Yanım sıra akan olsa.

Ah içinde neler bulur  
Gözlerime bakan olsa.

Gönül köşedeki fener  
Akşamları yakan olsa. (Dağlarca, 1985: 136)

Kimi kavramlar, duygusal ve düşünsel açıdan taşıdıkları olumsuz çağrışımları ile istenilmeyen, kaçılan, itiraz/isyan edilen boyutta değerlendirilir. İşte Dağlarca’nın şiiirlerinde sıklıkla ele aldığı yalnızlık kavramı da aynı negatif düzlemde. Şair, “Bir Belde” adlı şiiirinde yalnızlık sorunsalına ironik perspektiften bakarak kavramın kendisini etkileyen kötü yanına eleştirel tavır geliştirir. Hayal-hakikat tezadı üzerine inşa edilen şiiirde

şair, dolaylı yoldan kendisini yalnızlığa mahkûm eden kaderini tenkit eder. Bu eleştirel niyete “İnsanın gözlemediği nesne, olay ve nitelikleri, kendi zihninin süzgecinden geçirerek oluşturduğu, şairin de aynı eğilimle şiire aktardığı tasarımlar, kişiye özgü izlenimler”(Aksan, 2011: 30) şeklinde tanımlanabilecek olan imgeyi aracı kıldığı görülür. Nitekim Fazıl Hüsni'nün şiirinin geneline hâkim olan, ancak özellikle “Sessizliğin rüyasını / Islıklarla tarıyorum” dizesinde görülen ifade tarzı, ironinin imge ile yoğrulabileceğini göstermesi açısından kayda değerdir:

Pencereden ufuklara  
Gözlerime varıyorum.

Sessizliğin rüyasını  
Islıklarla tarıyorum.

Gönlümdeki gurbetleri  
Adımlarla sarıyorum:

Sokaklarda bir beldeyi  
Arıyorum, arıyorum. (Dağlarca, 1985: 137)

### 3.1.1.31. İlhan Berk

Çalışmamızda sözlü ironi bahsinde ele alınabilecek son şair, İlhan Berk'tir (1918-2008). *İkinci Yeni* şairlerinden olan Berk, ilk şiirlerinde daha çok Servetifünun etkisindedir. Bu yüzden şiirleri karamsar temaların sembolik ve kapalı anlatımı şeklindedir. Bahis konusu durumu şairin 1935'te yayımlanan ilk şiir kitabı *Güneşi Yakanların Selamı*'nda görmek mümkündür. Elimizdeki çalışma, ironi ve mizah odaklı olduğundan Berk'in bu eserindeki sadece üç şiir ironi ile irtibatlandırılabilmiştir. İronik anlatıma yer verilen ilk şiir, “Düşün” adını taşır. Şiirde dünyanın kısa olduğu dolayısıyla da bu dar vakitte ne kadar dünya nimetinden yararlanılırsa insanın yanına onun kâr kalacağı fikri işlenir. “Geçen ömür” eleştirisinin örtülü şekilde yapılması ise şiirin sözlü ironi ile ilişkisini ortaya koyar:

Kuşlar sana şarkı söylerken, dün  
Bugün pencerede öldüler... Düşün!

Her akşama bir hasretle bak,  
Sararsın ne çıkar? Varsın, o yüzün?  
Düşün ki ufkundan belki doğacak,  
Her şeyin aslına döndüğü bir gün!. (Berk, 1935: 84)

Tüketilen zamanın ironik perspektifle ele alındığı şiirin bir yerinde sözü insanoğlunun ahlakî zafiyetlerine getiren şair, dünyanın dönmesi ile insanoğlunun sözünde/çizgisinde duramayışı arasında bir bağ kurar. Kurulan bu bağ, eleştirinin konusu yapıldığından şiirin ilgili bölümü ironik sahaya intikal eder. Şiirin sonunda ise “acı” kavramı karşısında duyarsızlaşmış, vicdanı körelen bireylerin de eleştirisi yapılır:

Gökler yalan dolu! İnsanlar kaya...  
Dünya dönek!... Yarın döner başkaya  
Soluk bir mehtaba bak, derin derin  
Gül, akşamın ufka benzeyişine  
Ve gül, hiç gözyaşı dökmeyenlerin  
“Biz de yaşıyoruz!..” deyişlerine!... (Berk, 1935: 84)

Bir muhasebe şiiri olan “Tanrıyla Başbaşa”ya “*Bu akşam tanrım ben, huzurunda diz çöküp / Bu akşam, bu akşam da kafamı yoruyorum / kurt kaynayan yarama bir merhem istiyorum / Hep neyim varsa artık, ayaklarına döküp*” dizeleri ile başlayan Berk, içinde bulunduğu buhranlı durumu “kurt kaynayan yara” olarak betimler. Şairin içinde bulunduğu psikolojik veya zihinsel kimi sorunlara dikkat çekmeye çalıştığı bu ifade, aynı zamanda mevcut duruma bir tepki olarak da ele alınabilir. Çünkü “şimdi” ve burada”nın, yani şimdiki zamanın, mevcut durumun, kendine göre sorunları vardır. Hatta “*Bütün “şimdi”lerin her zaman kendilerine göre sorunları olmuştur*”(Hutcheon, 2008: 223). Bu durumda şiir, bir anlamda Berk’in *şimdi*’yle hesaplaşmasıdır.

*Tanrıyla Başbaşa* adlı şiirin asıl ironik bölümü ise aşağıdaki dördlüktür:

Bu akşam, bu akşam da yerlere kapanarak  
Yetmedi mi bu acı, kullarına diyorum?  
Sürünen gölgeni bir peygamber sanarak;  
Yüz yıllık putlarına bir adak adıyorum... (Berk, 1935: 88)

Şairin yukarıdaki dördlüğün son iki dizesindeki ifadeleri, öncekilere göre daha serttir. Allah’ın yeryüzündeki temsilcileri olan peygamberleri -ki şiirde “gölge” sözcüğü ile sembolize edilir- “yüz yıllık put” olarak betimlemesi ve onlara adak adaması, bir anlamda din mefhumunun İlahî olmadığına yapılan gönderme olarak düşünülebilir.

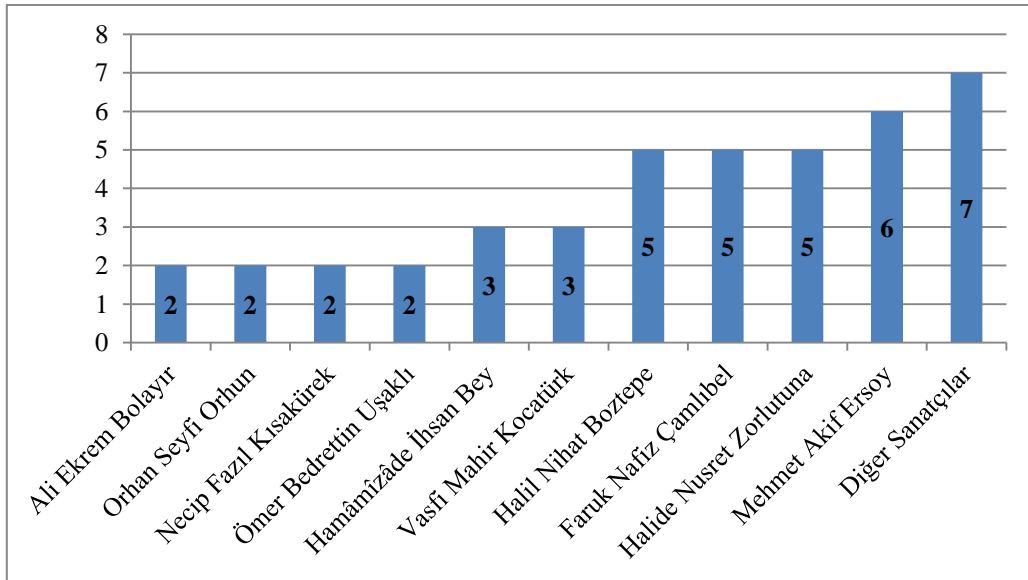
*Güneşi Yakanların Selamı*’ndan verilebilecek son ironik şiir örneği “Sanat” adını taşır. Tek dördlükten oluşan bu şiirde insandaki tutkulu yaşama arzusunun Tanrı tarafından her an elinden alınabilecek olmasının kabullenilmeyişi söz konusudur. Doğa olayları ile

insan yaşamı arasında bir benzerlik kuran şair, kötü bir durumun her an iyiye; iyi bir durumun da kötüye dönüşebileceğini vurgular. Berk, örtülü anlatımla sorunlu insan tipinin kritiğini yapar:

Rüzgârlar serpelesin yollarına tipi, kar  
Bak zaman hiç durmuyor döner yarın başkaya!  
Ne çıkar, onlar gökten “Fulyalar” toplansınlar  
Deviriverir! Koca sanat gelmez şakaya!.. (Berk, : 89)

### 3.2. DÖNEM ŞİİRLERİNDE SOKRATİK İRONİ KULLANIMI

1923-1938 yılları arasında yayımlanan şiir kitaplarında sözlü ironiden sonra en çok örneklenen ironik söylem, Sokratik ironidir. Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde 1923-1938 yılları arasında yayımlanan şiir kitaplarında Sokratik ironi unsuruna yer veren sanatçı sayısı 18’dir. Bu sanatçılar şunlardır: Ali Ekrem Bolayır, Rıza Tevfik Bölükbaşı, Mehmet Âkif Ersoy, Halil Nihat Boztepe, Hamâmîzâde İhsan Bey, Orhan Seyfi Orhun, Enis Behiç Koryürek, Yusuf Ziya Ortaç, Şükûfe Nihal Başar, Faruk Nafiz Çamlıbel, Halide Nusret Zorlutuna, Nâzım Hikmet Ran, Necip Fazıl Kısakürek, Ömer Bedrettin Uşaklı, Sabahattin Ali, Vasfi Mahir Kocatürk, Yaşar Nabi Nayır ve İlhan Berk. Dönem şiirlerinin 42’sinde saptanan Sokratik ironinin hangi sıklıkta ele alındığını gösteren aşağıdaki grafik, bize detaylı bilgi verir:



**Grafik 3.4.** Dönem Şiirlerinde (1923-1938) Sokratik İroni Kuramını Örnekleyen Şairler ve Şiir Sayıları



### 3.2.1. Sokratik İroni Kuramına Yer Veren Dönem Şairleri

#### 3.2.1.1. Ali Ekrem Bolayır

Bu çalışmada Sokratik ironiyle ilişkilendirilebilecek ilk şiir, Ali Ekrem Bolayır'a (1867-1937) aittir. Genellikle Kurtuluş Savaşı'nı konu edinen şiirlerden oluşan *Vicdan Alevleri* adlı şiir kitabında bulunan ve işbu çalışmanın zaman aralığında yazılarak incelemeye tabi tutulan "Ordu'ya Hitab", Çatalca Muharebesi'nde yazılmış, hiciv unsurlarının ağır bastığı ancak yer yer ironik söylemi de örnekleyen bir metindir. Şiirin başlarında Türk ordusunu "Ey asker-i islâm, ulu dînin gidiyor arş!" dizesiyle uyararak Bolayır, Sokratik ironinin teşekkül şekillerinden biri olan "ironistin cevabını bildiği sorular sorarak muhatabını kendi amacına yönlendirme" yöntemi ile askerleri İstanbul'un işgaline karşı direnişe güdüleme niyetindedir:

Bulgar çarığı makber-i ecdâda mi bassın?

Yunan haçını minber-i Eyyüp'e mi assın?

Geçsin mi bütün yerlere a'lâm-ı budunun?

A'dâ yüzünü zeyl-i emânâte mi silsin?

Pis çizmesini safhâ-yı âyâne mi silsin? (Bolayır, 1925: 19)

Şair işgalcilerin yapmamasını dilediği olayları okura kabullendirmek için "Bulgar ecdadın kabrine mi bassın; Yunan, Eyüp Camii'nin minberine haç mı assın; düşman, kutsal emanetlere yüzünü mü sürsün, kutsal kitabımızı pis çizmeleri ile mi çiğnesin?" gibi Türk milletinin manevî değerlerine hakareti imleyen kabullenilemez sorular sorar. Şairin niyeti bir yandan bu sorular aracılığıyla düşman işgalini yermek, diğer taraftan da halkı uyarmaktır.

Klasik edebiyat mantığı ile vücuda getirilen *Vicdan Alevleri*'nin son şiiri "Münacaat"tır. Gerek dil gerekse şekil tercihleri ile geleneksel Türk şiiri ile ilişkisini kesmediği/kesemediği gözlenen şair, söz konusu eserdeki bu son şiirini, klasik şiir anlayışının yansıması/klişesi olarak görülebilecek bir yakarış bölümüyle bitirir. İçinde bulunulan koşullara itiraz niteliği taşıyan şiirin bazı dizeleri ise Sokratik ironi aracılığıyla vücuda getirilir. Şiirde Sokratik ironinin yapıma şekillerinden en sık kullanılanı ise cevabı ironistçe/şairce bilinen sorular sorma yöntemidir. Nitekim Bolayır'ın aşağıdaki dizelerde göze çarpan sorgulayıcı söylemi, cevabını/kastını hem ironistin hem de muhatabın bildiği eleştirel cümlelerle oluşturulur:

Hâlâ mı, ilâhi, eremez arşa münâcaat?

...

Hâlâ mı güneş doğmayacak mazhar-ı haktan?

Hâlâ mı liyâl inleyecek sîne-i şarktan?

...

Kaldır şu cehennem gibi eşbâhı şafaktan, (Bolayır, 1925: 53)

### 3.2.1.2. Rıza Tevfik Bölükbaşı

Ali Ekrem gibi aslında Cumhuriyet öncesi kaleme aldığı şiirleriyle bilinen Rıza Tevfik Bölükbaşı (1869-1949) da erken dönem Cumhuriyet edebiyatı döneminde, özellikle sürgün sürecinde, yazdığı şiirlerle dikkat çeken şairlerdendir. Bu bağlamda yayımlanan *Serâb-ı Ömrüm*'deki bazı şiirleri, Sokratik ironiyi örnekler. *Aziz dostum Muallim Vahyi Beyefendi*'ye alt başlığı ile kaleme aldığı “Ben Sivri Kafalı Heriflerdenim”, şairin kendisiyle dalga geçtiği, şahsı üzerinden göndermelerde bulunduğu kimi ironik dizeleri ile karşımıza çıkan şiirlerden bir tanesidir. Şiiri ironik kılan unsurlar henüz şiirin başlığında kendisini gösterir. Zira başlık, doğrudan şairin kendi şahsına hitap eden negatif çağrışımlı bir cümleden müteşekkildir. Ancak düşüncelerinin aykırılığını imlediği “sivri kafalılık” tabiri ile şair, her ne kadar kendisini küçümsese de aslında toplum içerisindeki farklılığına/özgün kimliğine dikkat çekmek ister. Sokratik bir yöntem olan şahsını yererek başka bir şeyi kastetme/ima etme niyetinde olan şair, aslında ömrünün uzun yıllar sürgünlerde geçmesine, ‘zorunlu gurbet’e mahkûm edilmesine itiraz eder. Öz vatanında yabancı muamelesi görmeyi “damdan düşer gibi” yurda dönmesine bağlar. Şairin şahsını tarifte tercih ettiği görünürde olumsuz deyimler, bu şiirin aşağıdaki dörtlüğünde ironinin çarkına su taşır:

Dostum!... Kant’a, Kont’a benzetme beni.

Ben sivri kafalı heriflerdenim.

Kimse sevmez damdan düşüp geleni,

Tut ki yabancıyım... Başka yerdenim (Bölükbaşı, 1949: 112)

### 3.2.1.3. Mehmet Âkif Ersoy

Dönem şiirlerinde Sokratik ironi ile ilişkilendirilebilecek en çok şiire -ki bu sayı 6’dır- imza atan şair, Mehmet Âkif Ersoy’dur (1873-1936). Bu çalışmada onun *Safahat*’ının sadece yedinci kitabı incelendiği göz önüne alındığında diğer dönem sanatçılarına göre Âkif’in Sokratik ironi bağlamında açık ara ön plana çıktığı görülür.

Nitekim Âkif, sadece incelemeye konu yedinci kitapta değil *Safahat*'ın genelinde ironik bir dil kullanır. Çünkü “*Safahat'ta ironi, üslubun belirleyici özelliklerinden biridir. Öyle ki Âkif, Türk şiirinde kendisinden sonraki kuşaklar tarafından gittikçe görünür hâle gelecek olan ironinin şiirdeki yetkin örneklerini veren bir şair olarak da isminden söz ettirmektedir*”(Koç, 2015: 383). Şairin üzerine Sokratik izler sinen ilk şiiri “Şark” adını taşır. Şiirde Âkif, şarkın İslam'ın doğduğu yer (ana yurt) oluşu ile ‘şimdiki’ halini karşılaştırır. İslamî prensiplerle ters düşen ahvali ironik bulur:

İlâhî! Gördüğüm âlem mi insâniyyetin mehdi?  
Bütün umrânı târîhin bu çöllerden mi yükseldi?  
Şu zâirsiz bucaklar mıydı vahdâniyyetin yurdu?  
Bu kumlardan mı, Allah'ım, nebîler fişkırıp durdu? (Ersoy, 2020: 356)

Şair, muhatap durumunda olan okura cevabını bildiği sorular sorar. Burada Sokratik ironi yöntemini kullanan şair, okura kendi doğrularını göstermeyi amaçlar. Yukarıdaki dizelerde geçen soruların hepsinin cevabı aslında “*evet*”tir. Ancak şair, Şark'ın içinde bulunduğu tinsel buhranla paralel bir düzlemde köhne ve olumsuz bir tabiat tasviri yaparak kabullenmediği bu gerçekliği ironik bir söylemle vücuda getirmiş olur. Bu şiirde okur, şairin de vermek istediği mesaj olan “*Bu güzellikler aslında İslam'ın (şark) özünde mevcuttur; ancak şimdiki haliyle bu topraklardan ve bu toplumdaki çıkmış olamaz*” çıkarımı ile ironik sarsıntı yaşar.

Baştan sonra ironinin farklı yöntemlerini örnekleyen söylemlere sahne olan “Azimden Sonra Zafer” adlı manzumenin aşağıdaki dizelerinde Âkif, tevekkül kavramını yanlış anlayan/yorumlayan insanları, bu kez Sokratik ironiye yaklaşan bir üslûpla eleştirir:

“Allah'a dayandım!” diye sen çıkma yataktan...  
Ma'nâ-yı tevekkül bu mudur? Hey gidi nâdan!  
Ecdadını, zannetme, asırlarca uyurdu;  
Nerden bulacaktın o zaman eldeki yurdu? (Ersoy, 2020: 366)

Taslında tevekkülün anlamını iyi bilen ironist, fiiliyatta bir şeyler yapmayan bireylerin sırtını Allah'a dayamalarını ironik bulur. Çünkü tevekkül, ulaşılmak istenilen sonuç için gayret gösterip gerisini Allah'a bırakmak, onun yardımını dilemektir. Âkif'in tevekkül bağlamı *Azimden Sonra Tevekkül* isimli şiiri, bağımsızlığa teşne Türk milletini, ironik göndermelerle dinamizme yönlendirme amacı taşır.

Mehmet Âkif, Süleyman Nazîf'in "*Ruhum benim oldukça bu imanla beraber / Üç yüz sene, dört yüz sene, beş yüz sene bekler*" dizelerinden hareketle "Süleyman Nazîf'e" isimli bir şiir kaleme alır. Burada şair, Nazîf'i her ne kadar gerçek bir vatansever (Âkif, 2020: 367) olarak görse de aslında bu dizelerdeki duygu ve düşünceye karşıdır. Söz konusu dizeleri şiirine epigraf yapan şair, bu şiirde savunulan "vatanın kurtuluşunun uzun süre beklenilmesi" fikrinin eleştirisini ironik usulle yapar:

Beş yüz sene bekler mi? Nasıl bekleyeceksin?

Ruhun da asırlarca bu hüsrânı mı çeksin? (Ersoy, 2020: 367)

Âkif, Nazîf'in şiirindeki pasif duruşu, ruhunun asırlarca acı içinde kalacağı ironik söylemi ile yerer. Bu yergisini doğrudan değil de şiirsel bir ifadeyle ortaya koyması Âkif'in ironik olanaklardan şiirinde yararlandığını gösterir. Cevabını bildiği sorular soran Âkif, Sokratik ironi yöntemini kullanır. Zira bu dizelerdeki sorulara okurun, "Beş yüz sene beklenilmez ve ruhum asırlarca acı çekmesin" cevabını vereceği açıktır. Düşüncesini soru yoluyla muhatabına benimsetmeyi/tasdikletmeyi amaçlayan Âkif, vatanın kurtuluşu için ivedi bir şekilde harekete geçilmesinden yanadır. Nitekim şiirin ilerleyen bölümlerinde Âkif, "*Çoktan beridir bekledi... bekler... diye, millet. / A'sâra mı sürsün bu sefalet, bu mezellet?*" dizeleri ile durumun tahammül sınırlarını aştığına vurgu yapar.

Mizah ve ironi bazı şiirlerde keskin çizgilerle birbirinden ayrılamaz. Bazen mizahın içine ironi kaçır kimi zamanda ironik söylem mizahla süslenir. Nitekim Âkif'in kendi çocuklarına ithafen yazdığı "*Çocuklara*" adlı şiir de yer yer mizahî özellikler gösteren ironik bir metin olarak bu bağlamda değerlendirilebilir:

Ne odunmuş babanız: Olmadı bir baltaya sap!

Ona siz benzemeyin, sonra ateştir yolunuz.

Meşe halinde yaşanmaz, o zamanlar geçti;

Gelen incelmış adam devri, hemen yontulunuz.

Ama dikkatli olun: Bir kafanız yontulacak;

Sakın aldanmayın: İncelmeye gelmez kolunuz!(Ersoy, 2020: 388)

Bu şiirde birçok farklı noktaya ironik gönderme yapan Âkif, kendi şahsını merkeze alarak yaşadığı devrin değer yargılarını eleştirir. Bu haliyle Âkif, özellikle bu şiirde kendini azımsama ironisi kuramını örneklemiş olur. Çünkü ironistin/şairin "sözde kimliği"nin ironinin oluşumunda önemli bir rol oynadığı "*kendini azımsama ironisi*"nde (Cebeci, 2008: 92) ironist, burada olduğu gibi kendisiyle dalga geçer ya da kendisini

eleştirir. Çoğu zaman *Sokratik ironi kuramı* içerisinde değerlendirilen bu tür ironilerde eleştirel söylemi ve ilgiyi üzerinde toplayan yazar/okur/ironist, aslında başkalarını eleştirir. Zira Sokrates de diyaloglarında cahil ve gülünç bir profil çizen Âkif'in burada yaptığını yapmıştır. Bu açıdan “*Kendini azımsama ironisi, Sokrates'in bilgisini gizleyerek saflık tasladığı ironik tutumla önemli ölçüde örtüşmektedir*”(Cebeci, 2008: 92). Bu şiirde de kendisini ‘*odun*’ olarak imleyen Âkif, fikirlerinden dolayı çağıyla ters düşmesine dikkat çeker. Çocuklarına nasihat verirken tavizkar olmalarını, değerlerinden ödün vermelerini söylerken aslında kastı başkadır. Çünkü Âkif, çocuklarının da kendisi gibi doğrularının peşinden koşmalarını kastetmektedir.

“Bir Arıza” adlı şiirinde Âkif, kendisi ile de alay eder. Bu durum onun kendisi ile barışık olduğunu gösterdiği gibi, “öyle görünerek” ironi yapmasına da yorulabilir. Bu bağlamda *Bir Arıza*’da Âkif’in kendini azımsama ironisini örneklediği düşünülebilir. İnce alay olarak da tanımlanan ironiyi, *Bir Arıza* şiirinde olduğu gibi kendi şahsı özelinde örnekleyen Âkif için İhsan Safi şu ifadeleri kullanır: “*Bu şiirde dikkat çeken hususlardan bir diğeri de Mehmet Âkif’in kendisiyle bile rahatlıkla alay edebilmesidir. Şiirde, şairliğiyle, görünüşüyle, düşünceleriyle alay eder*”(2017: 378). Sokratik düzlemde ele alınabilecek söz konusu beyit şu şekildedir:

Ma’mure-i dünyâyı dolaştıysa da yer yer

Son son, “Hadi sen kumda biraz oyna” demişler (Ersoy, 2020: 389)

Şiirde şair, her şeyinin eski olduğunu söyler. Şiir formu, kılık kıyafeti, eserleri ve fikirleri hep köhnedir(!). Burada şair kendini azımsama ironisi/Sokratik ironi kuramına yaklaşır. Zira şairin şahsı ile ilgili tespitleri, kendi doğrularıdır. Dolayısıyla şairin kendi doğrularını, okura ters okuma ile kabullendirmeyi amaçlaması, ironik bir söylemin varlığının kanıtıdır. Şairin mısralarındaki acı istihza, aslında mahzun ve kederli bir kalbin tepkisini gösterir (Kurnaz, 1986: 116).

Şairin Mısır’a gitmesinin nedenlerinden birisi de onu milliyeti üzerinden (Türk olmaması) eleştiren bir yazıyla ilişkilidir. Zira bir makalede ülkesinde yaşaması istenilmeyen şaire “*Hadi git artık, sen kumda oyna*” alaysaması yapılır. Bu durumu, Eşref Edip, şu sözlerle açıklar: “*Gençliğinin kısm-ı azamını hamamda geçirmiş bir yazar, CHP’nin resmi gazetesinde bir başmakale yazmış... Âkif’e “Hadi git artık, sen kumda oyna!” demiş... Âkif bunu da okuyor... Ve artık Türkiye’de duramıyor*”(2011:153).

Döneminde çok ses getiren ironik bir beyte sahne olan şiirden yukarıya alınan bölümün son dizesinde geçen “kumda oynamak” deyimini hem mizahîdir hem de ironik. Mizahîdir; çünkü yaşça büyük bir insanın kumda oynaması, kendisinden beklenen olgunlukla çelişir. Bu yönüyle bu ifade mizah tarzlarından uyumsuzluk kuramı ile ilişkilendirilebilir. İroniktir; çünkü ‘*kumda oynamak*’la kastedilen Âkif’in fikirlerinin çocukça oluşuna yapılan imanın varlığıdır.

“Burada kumda oynamak ifadesinin seçimi bilinçlidir ve hoş bir dizi çağrışımı da beraberinde getirmektedir. Kumda oynamak, ilk olarak çocuklara özgü bir durumu akla getirmekte ve yaşlılıktan çocuklaşmış bir insanın bir insanın varlığını düşündürmektedir. Bu yönüyle oldukça sevimlidir. Ancak, öte yandan işe yaramazlığı, davranışlarında çocukça bulunmayı düşündürmekte ve bu haliyle de şairin çaresizliğini gözler önüne sermektedir”(Arseven, 2008: 410).

Tüm bu söylenenler ışığında ironi ve mizah arasına konumlanan bir salıncakta gidip gelen şiirin ilgili dizelerini bu iki söylem şeklinden birisi ile sınırlamak gerekirse onun, eleştirinin mizah maskesi ile örtülmesinden ötürü ironi olacağı söylenebilir.

Âkif’in 1932 senesinde kaleme alınan “Yaş Altmış” adlı şiiri de ironiktir. Burada şair, kendi şahsında ‘ömrünü heba edenlerin’ eleştirisini yapar:

Hudâ razı değil, halk istemez, hilkat “gebersin!” der;

Şu benden hoşlanan kim? Yoksa, hâşâ, ben mi hoşnudum?

Hayatımdan inerken, bir bir, altmış perde karşımda,

Utanmak bilmedim kendimden olsun, esnedim durdum!

O inmiş perdeler tekrar açılınsın, ayındır tesir;

Bu hayvanlıkla artık ben de insandan mı ma’dûdum? ( Ersoy, 2020: 398)

Mısır’da yazdığı son şiirlerden olan *Yaş Altmış*’ta şair, buhranlı tinsel durumunu okura sunar. Bunu yaparken her ne kadar ironik bir söylem geliştirse de hicve yaklaşır. Zira ironi, daha çok ince zekâyla ve naif sözlerle yapılırken hicvin böyle bir sınırlayıcı özelliği yoktur. Şiirde kendinden nefret eden şair, Allah’ın kendisinden razı olmadığını, halkın kendisini istemediğini, yaşı itibarıyla fizyolojik olarak da artık iyice yıprandığından dolayı “gebermek” sözcüğüyle ölüme yaklaştığını vurgular. Burada dikkat çeken ironik yan, yurdundan uzaklaşma sebebi olarak kendi milletinden ötekileştirilmesi olarak ele alınabilir. Ait olduğu millete yabancılaşma psikozu ile yazılan bu şiirde şair, kendi

geçmişini de ima ile eleştirir. Şiirde yabancılaşma, “*şuur ve şahsiyet kaybolması suretiyle ruhun kendisine, muhitine yabancılık hissetmesi*”(Bolay, 2009: 79) şeklinde karşımıza çıkar. Ancak onun asıl eleştirdikleri, onu bu ruh haline sokanlardır. Sözlü ironiye benzer yapılandırılrsa da şairin şiiri odağına konumlandığı şahsı üzerinden eleştirilerini ifade çabası, Sokratik’tir. Zira Sokratik ironide ironist, kendisini azımsayarak başkaca muhataplara eleştiri oklarını yöneltebilir. Bu bağlamda *Gölgeler*’deki manzumelerin merkezine şahsını konumlayan Âkif’in hemen tüm şiirlerinde, bir içe yönelik ve muhasebe dikkat çeker. Vatan özleminden kaynaklanan birçok olumsuz durum, Âkif’in *Yedinci Kitap*’ına sinen pesimist bakış açısının nedeni olarak görülebilir.

#### 3.2.1.4. Halil Nihat Boztepe

Halil Nihat Boztepe (1882-1949), yaşamı boyunca kaleme aldığı ironik şiirleri ile Türk edebiyatında çok önemli bir yere sahip olan sanatçısıdır. Onun *Âyine-i Devran* adlı şiir kitabında yer alan “Kaside-i Vatan” ironi özellikleri gösteren bir manzumedir. Bu manzumenin bir yerinde sözü kendisine getiren şair, kendisiyle dalga geçmek suretiyle Sokratik ironiyi örnekler. Hemen her konuda memleketin ahvalini irdeleyen şair, bu manzumenin çok uzadığını düşünür -ki manzume 240 beyitten oluşmaktadır ve şairi doğrular- artık daha fazla sayıp dökmenin “boşboğazlık” olacağını belirtir.

Boşboğazlık sayılır fazlası artık kâfi

Ben mi kaldım olacak âleme kahyâ-yı vatan (Boztepe, 1924: 30)

Şiirde, şahsının memleketin derdiyle bu denli dertlenmesinin yanlışlığını “Ben mi kaldım olacak âleme kâhya-yı vatan” çıkışıyla dile getirir. Ancak şairin bu söylemi tersten okunmalıdır. Zira kendisini küçümseyen şair, aslında söylediklerinin tersini kastetmektedir. Çünkü memleketin sayıp dökülecek nice sorunu vardır ve evet, haklıdır, kendisinden başka insanlar da bu sorunlara odaklanmalı, üstesinden gelmek için gayret göstermelidir.

Halil Nihat, kendisini anlattığı “Kîl ü Kâl u Söz ü Sâz” adlı aruz vezniyle kaleme aldığı ve başlığında günümüz Türkçesinde “dedikodu” anlamına gelen “kîl u kal” ifadelerine yer verdiği manzumesine, Sokratik ironinin yapıma yöntemlerinden birisi olan ‘cehalet taslayarak bilgisini gösterme’ tekniğini örnekleyen bir beyitle başlar:

Gerçi üslûbum bayat ammâ hayâlim tâzedir

Sevmedim atnâbı meylim dâimâ icâzedir (Boztepe, 1924: 102)

Divan geleneğini sürdüren nazmına atıfla üslubunu “bayat” şeklinde niteleyerek şiire başlayan şair, şiirin devamında ise hayalinin “taze”liğinden bahsederek ona yeni bir duyuş getirdiğine dikkat çeker. Boztepe, beytin ikinci dizesinde ise duygu ve düşüncesini dile getirirken sözü uzatmak yerine veciz söyleyişi yeğlediğini iddia eder. Dolayısıyla şiirin başında ortaya attığı “bayat üslûp” fikrini çürüten yeniliklere imza attığını ileri sürer. Onun bu yolla vermek istediği mesajı çağdaşlarından daha yetenekli olduğudur.

“Dünkü Âşinâlara”, kadim dostlarının/arkadaşlarının yüksek makam ve mevkilere geldikten sonra Halil Nihat’ı unutmalarından ilhamla kaleme alınır. Makam sevdasının dostluklarına verdiği zarar ve arkadaşlarının vefasızlığı şairi yalnızlık duygusu ile baş başa bırakır. Bu yönüyle şiir, gözü yüksekte olan ve ardını unutan makam sarhoşu arkadaşlarına Boztepe’nin sitemini ifade eder. İsim vermediği için şiirde şairin kimleri eleştirdiği net değildir. Ancak edebiyat çevresinden milletvekili olabilmeyi başarmış isimleri kastettiği düşünülebilir. Şimdilerde yetkiyi elinde bulunduran ve kendilerine “siz” diye hitap eden şair, aşağıdaki dizelerde yüceltir görüldüğü kadim dost ve arkadaşlarını aslında eleştirmek niyetindedir. Kendisi ve kendisi gibileri ise “bilgisizliğin karanlığına dalmış gafiller” olarak niteleyen Boztepe, şahsını küçülterek yüceltmek amacı güder:

Hükümet siz, mücahit siz, vatanperver, muzaffer siz

Bugün sâhibkırân siz, hâl ve istikbâle rehber siz

Zalâm-ı cehle dalmış gâfiliz bizler, münevver siz

Siz ilham ettiniz, şiirim de naçiz armağan olsun! (Boztepe, 1925: 24)

Şairin devlet gücünü elinde bulundurmalarından ötürü ironik hedefe koyduğu ‘*dünkü aşinalar*’ı; “mücahit, vatanperver, sahipkırân, hal ve istikbale rehber, münevver” gibi övgü dolu sözlerle yüceltip devlette makam tutmayan kendisi gibileri de “zalam-ı cehle dalmış gafil” ifadesi ile nitelemesi, Sokratik ironinin, söylenilenin zıddını ima etme, cehalet taslayarak bilgelik gösterme yöntemleri olarak değerlendirilebilir. Zira şair, makam tutanların (daha çok milletvekili olanlar) aslında yukarıda saydığı güzel hasletleri hak etmediklerini düşünür.

“Haberdâr Olan Var mı?” adlı şiirinde Halil Nihat, şahsının siyasetle olan sorunlu ilişkisini irdeler. Kendisini imalı bir şekilde siyasetten anlamayan birisi olarak takdim eden şairin asıl niyeti, bu düşüncesini dile getirdiği dizenin hemen ardında yatar. Çünkü siyasetten asıl anlamayanlar, kendini siyasetçi olarak tanımlayanlardır. Dolayısıyla bu



söylem, ‘görünürde kendisini küçümseyerek aslında başkalarına gönderme yapma şeklinde işleyen Sokratik ironi ile açıklanabilir:

Ben kimim haddim mi bahsetmek siyasâttan

Ben değil hatta siyâsiyyûn-ı devrân bî-haber (Boztepe, 1925: 36)

Dil devrimine ironik göndermelerin olduğu “Ağaç Kasidesi”nin aşağıdaki beyitlerinde Halil Nihat Boztepe, halkın konuştuğu güncel Türkçenin edebiyat dili olmasını savunur. Ona göre Arapça ve Farsça gibi yüzyıllardır edebiyata egemen olan dillerin kelimeleri eskidir, artık tedavülden kalkmalıdır. Şairin bu düşüncesini ifade etme şekli ise Sokratik’tir. Zira burada soru yoluyla fikrin muhataba benimsetilmesi amaçlanır:

Bilip esasını dernek diyorken ehl-i lügat

Bugünkü dilde de artık denir mi cemiyet?

...

Nedir himaye-i eşçar? Olur mu böyle isim?

Bu eski şeyleri biz atmadık mı? Nerde fesim?

Bu sattığın mala kim der ki müşteri olayım?

“Nasıl bu taze maarifle eskiler alayım?” (Boztepe, 1931: 3)

Şair, söz konusu topluluğa “cemiyet” demek yerine “dernek” demek dururken niçin eski dilde ısrar edildiğini anlayamaz ve buna itiraz eder. Eskiye dair birçok nesnenin günlük yaşamdan çıkarıldığını “Nerde fesim?” Sokratik sorusuyla ima eden Boztepe, devrin değiştiğini, bilginin güncellendiğini bu yüzden de ‘yeni’ ile ‘eski’yi alamayacağını şu ironik dizeyle okur muhayyilesine havale eder: “Nasıl bu taze maarifle eskiler alayım?”

*Ağaç Kasidesi*’nde dil çalışmalarında bulunmuş kimi isimlere dokundurma yapan Halil Nihat, aşağıdaki dizelerde Ragıp Hulusi Özdem’i alaya alırken kendi şahsı üzerinden yergi maçlı övgü yapar. Şahsını “dil” konusunda yeteneksiz gibi gösteren şair, kendini azımsama ironisi bağlamında aslında Ragıp Hulusi’nin dildeki yetersizliğine gönderme yapar:

Bütün insanlara Ragıp Hulûsi besbelli!

Değil benim gibi dilsiz, hakikaten dilli! (Boztepe, 1924: 8)

### 3.2.1.5. Hamâmîzâde İhsan Bey

Halil Nihat Boztepe’nin yakın dostu olan ve daha çok mizah eksenli manzumeleriyle tanınan Hamâmîzâde (Mehmet) İhsan Bey’in (1885-1948) de kimi

şairlerinde Sokratik ironiye rastlamak mümkündür. *Dîvan*'ında yer alan "İydiyye"de şairin kendisi ile alay ettiği şu bölümler, Sokratik ironi, bir başka deyişle kendini azımsama ironisi çevresinde değerlendirilebilir:

Bu ne bir nesr-i hecâdır ne de âheng-i arûz

Dest-i sıbyânda figân eyleyen ozandır bu (Hamâmîzâde, 2019: 300)

Yazdıklarını ne hece ile yazılmış bir düz yazıyla ne de aruzla yazılmış ahenkli bir şiire benzeteabilen şairin, onları '*bir çocuk ozanın elinde figan eyleyen manzumeler*' olarak görmesi ironiktir. Çünkü şairin niyeti, bu söylenenlerle tezat teşkil eder. Kendini nazara veren şairin şahsı adına yaptığı övgü amaçlı yergiler, Sokratik ironiyi işaret eder.

Hamâmîzâde İhsan Bey, "Der-Vasf-ı Meş'ale-Dârân" adlı manzumesinin sözü kendisine getirdiği bir yerinde şahsını yerer görünürken aslında över. Şair burada edebiyat metinlerinde *kendini azımsama* şeklinde okur karşısına çıkan bir tür Sokratik ironi yöntemi olan "övgü amaçlı yergi"nin merkezine kendisini koyar. Eski alfabeye aşina olduğundan yeni alfabeye gerek olmadığını düşünen şair, bu konuda çağın gerisinde kaldığını ironik şekilde belirtir. Kırk yaşında yeniden öğrenciliğe başlaması gerektiğini(!) dile getiren şair, eleştirel odağa şahsını koyarak (kendini küçümseyerek) söylenenlerin tersini kasteder:

Yediden yetmişe tekmîl hurûf etti cihân

Olayım ben dahi kırkımda sebak-hân-ı sühan

Çalışıp harfini ezberledi tullâb-ı zamân

Bir benim şimdi kalan alfâbe-pûyân-ı Sühan (Hamâmîzâde, 2019: 346)

"Bir Destan" adlı hece ölçüsü ile kaleme alınan uzun şiirin aşağıdaki dördlüğü, '*sahte dindarlar*'a göndermeler içermesi açısından ironik; eleştirel göndergenin sözün sahibine odaklanır görünen ifade tarzı bakımından da Sokratik'tir. Şairin birinci çoğul şahıs kipiyle çekimlediği "biz"ın içerisinde hem şair hem de arkadaşı Yaşar Şadi vardır. Şiirde şair, şahıslarına hitap ederek kendilerini eleştirir görünür; ancak ironik okların hedefinde gerçekte din kurumunu menfaatleri için araçsallaştıran, dinle kötülüklerini maskeleyen insanlar vardır. Şairin şahsı üzerinde düzenlediği eleştirel göndermeyi başka noktalara naklettiği bu ifade tarzı, Sokratik tavrın tezahürüdür:

Buhurlar yakarak ıtır süründük

Ele tesbîh aldık Hak'dan göründük

Soyunup rahmânî kisve büründük

İşler yapmak için şeytâncasına (Hamâmîzâde, 2019: 362)

Göründüğü gibi olmayanların yergisinin yapıldığı yukarıdaki bölümde, dışardan dindar görünen, şairin ifadesiyle “rahmânî kisveye bürünen” kişilerin gerçekte birer “şeytan” oluşları vurgulanır. Hamâmîzâde şiirlerinde pek de aşına olunmayan bu ironik söylem, aynı zamanda şairin eleştiril tonda en fazla bu noktalara çıkabildiğini göstermesi açısından da önemlidir. Şiirlerinde toplumsal konulara pek temas etmeyen, kimseye sayıp sövmeyen, ismi geçenleri salt mizahla ele alan Hamâmîzâde’nin herhangi bir şekilde eleştiride satir sahasına girmemesi dikkat çekicidir. Tüm *Dîvan*’ı boyunca görülebilecek en sert eleştirinin bile bu tonda oluşu, şairin mizah edebiyatı içerisinde konumlandığı müstesna yeri göstermesi açısından da ayrıca kayda değerdir.

### 3.2.1.6. Orhon Seyfi Orhon

Orhon Seyfi Orhon (1890-1972) iki şiirinde Sokratik ironiyi örnekler. Onlardan ilki olan “Ben Ölürsem” adlı şiirinde Sokratik ironiyi, *kendini azımsayarak* vücuda getirir. Çünkü şair, şahsı üzerinden şiirde söylediklerinin tersini düşündürmeyi amaçlar. Şiirde ölümünden sonra kendisinin “modası geçmiş” biri olarak çabucak unutulup gideceğini düşünür. Ama asıl niyeti bunun tam tersidir:

Ben ölürsem, beni yazmaz gazete,  
Eskiyim, geçti modam!  
Artık onlarca ben ölmüş bir adam  
Gibiyim, taze havadis değilim! (Orhon, 1970: 162)

*Gönülden Sesler* adlı kitabında yer alan aşk izlekli bir şiir olan “Ayrıldıktan Sonra”da Orhon, aşk konusundaki bir türlü kabullenemediği başarısızlığını ve bahtsızlığını sembolik ve örtük bir anlatımla eleştirir. İçinde bulunduğu durumun farkında olan şair, soru cümlelerine yüklediği itirazını, Sokratik tavırla ortaya koyar:

Revamı ben yas bağlayım;  
Başkası güller takınsın?  
Her zaman yaşlı gözlerim  
Sensiz yollara bakınsın?  
  
Düştüm engin bir hicrana,  
Ağlıyorum yana yana...  
Acımadın mı hiç bana,  
Sen ki herkesten yakınsın?

Bu yurdun sevinç yerine,  
Nihayet yok kederine;  
Söyleyiniz gençlerine:  
Güzellerinden sakınsın! (Orhon, 1934: 65)

### 3.2.1.7. Enis Behiç Koryürek

Enis Behiç Koryürek'in (1891-1949) incelenen şiirleri içerisinde sadece bir şiirinde ironik ize rastlanır. “*Nedir bu kalbimde tutuşan ateşler?.. / Alnımın ufkunda nedir bu güneşler?..*” dizeleri ile başlayan “Ben” şiiri, şairin sorgulamalar aracılığıyla yalnızlık temini eleştirel açıdan ele aldığı bir metindir. Bolca istifham sanatının kullanıldığı bu şiirde Koryürek, Sokratik ironi söylemini, tepkisel anlamın soru cümlelerine yüklenmesi ile yakalar. Yine şiirde şahsı odağında teşekkül eden eleştirel ifadeler de aynı bağlamda değerlendirilebilir. Aşağıda şiirin farklı yerlerinden alıntılanan söz konusu dizeler görülebilir:

Niçin bu şairi kanatsız yaratmış?..  
Kanatlı ruh ile zemine fırlatmış?..  
...  
Hakikat, tezada numune ben miyim?..  
Nezihim, galizim, akıllı deliyim...  
Hem aşık değilim, hem aşka taparım!  
Kafiye dinine mabetler yaparım.

...  
Sesimi kim duyar, ne sağır bu dünya!  
Benliğim inliyor... Kim cevap verecek?  
Sonsuz bir ummana hangi ses erecek?  
Ey şair, hayatta bir garip ankasın!  
Fanilik yolunda sürünen ‘beka’sın!

...  
Yarabbi, yalnızım; hicranda yalnızım!  
Şu insanla dolmuş cihanda yalnızım!. (Koryürek, 1951: 12)

### 3.2.1.8. Yusuf Ziya Ortaç

Yusuf Ziya Ortaç (1895-1967) da yalnız bir şiirinde Sokratik ironiyle ilişkilendirilebilecek bir söylem kullanır. “Sanatkâr” adlı şiirinde Ortaç, şahsı özelinde diğer sanatçıların kimi üstün meziyetlerini küçümser. Ancak sıradan insanla sanatçı

duyarlılığının kıyaslandığı bu şiirde şahsını küçük gösteren şair, gerçekte kendisini yüceltme peşindedir. Bu ironik tarz, Sokratik'tir. Zira bu şiirde şair, kendini azımsama ironisi prensibince hareket eder, tarizli bir söyleyişle 'övgü amaçlı yergi'ye yer verir:

Bilmem, onu hangi mübdî yaratmış,  
Sonra hangi şeytan kıskanıp atmış  
Sanatın bu nankör viranesine

Ruhuna aşına bütün âlemin  
Bin bir saadetin, bin bir elemin  
Manaları sinmiş üzgün sesine (Ortaç, 1928: 32)

### 3.2.1.9. Şükûfe Nihal Başar

Şükûfe Nihal Başar (1896-1973), ülkenin sosyal ve siyasal anlamda Kurtuluş Savaşı ile başlayan hızlı ve radikal değişimler gösteren bir döneminden 1970'lere dek kaleme aldığı toplumsal içerikli eserleri ile bilinen bir sanatçıdır. Bu toplumsal duyarlılığı, dile getirdiği kimi şiirlerindeyse ironiye yaklaşan bir dil kullandığı söylenebilir. "Sıcak Odaların Azabı", bu bağlamda değerlendirilebilecek bir şiirdir. Burada şair, ağır kış şartlarında varsıl kişilerin sıcak evlerinde konforlu bir şekilde yaşamını sürdürürken, yoksulların bu süreçte çok ıstırap çektiğine vurgu yapar. Dışardaki sıkıntılı insanları gören şair, başını soktuğu sıcak yuvasında kendisini rahat hissedemez. Zira bu durumdan şahsını da sorumlu tutar. Beyaz örtüler ve yumuşak yastıklar arasında sıcak odalarda, toplumsal sorunların farkında olmayan ya da bu sorunlara ilgisiz kalan kadınları eleştirir. Dolayısıyla şairin içerisinde bulunduğu durum, ironiktir. Sıcak bir odadadır, ama üşür:

Sobamın alevleri korkunç bir canavardır,  
Vücudumu bir kızıl ejder gibi yalıyor...  
Odamdan kutuplara giden bir yol mu vardır?  
Bütün ruhum bir buzlu okyanusa dalıyor!... (Başar, 1930: 18)

Şair, mekânsal açıdan içinde bulunduğu pozitif koşulların tam tersi bir algı içerisinde. Tinsel açıdan huzursuz olan Nihal, fizikî ortamın realitedeki olumlu etkilerini olumsuzlayarak/etkisizleştirerek ironi yapar. Nitekim şair, Sokratik ironinin tersinlemesini akla getiren görünürde cahilce sorular sorma yöntemini kullanır. Zira şiirde iddia edildiği gibi odasından "kutuplara giden bir yol" yoktur ve "bütün ruhu da bir okyanusa dalmamaktadır".

### 3.2.1.10. Faruk Nafiz Çamlıbel

Şiirlerinde söylem olarak mizah ve ironinin birçok türünü kullanan Faruk Nafiz Çamlıbel (1898-1973), Sokratik ironiye örnekleyen çok sayıda şiire de imza atan önemli bir şairdir. Onda Sokratik izlere rastlanan ilk şiir, *Çoban Çeşmesi* adlı şiir kitabında yer alan “İddia”dır. İki dördlükten oluşan şiirin ilk bölümünde şairliğin kıstaslarını sıralayan Çamlıbel, ikinci dördlükte ise bu ölçütlerin kendisinde fazlasıyla bulunduğunu iddia eder. Şiirin ironik bölümünü de zaten iddiasını sunduğu bu ikinci dördlük oluşturur. Kendisinin hissiyatlı, yetenekli ve donanımlı bir şair olduğunu düşünen Çamlıbel’in, rakiplerine “hodri meydan” demek, gerçekte şairim diye geçinenin birçoklarının “şairlik” unvanını hak etmediğini ima etmek için bu şiiri yazdığı görülür. Şahsı üzerinden iddialarını okura tasdikletme niyeti, bu şiirin Sokratik ironi ile ilişkilendirilebileceğini akla getirir:

Buldum ömrün zevkini ye’si terennümde ben  
Duymadığım hasreti yazmadım ömrümde ben  
İnlediğim kederler döktüğüm gözyaşları  
Ruhumu böyle dağ dağ gezdiren yoldaşları  
  
Kimi etmiştir beni bir şair etmemişse  
İlhamın ufukları hayalimden genişse  
Hangi fani hangi ruh ermiş o sırta bilsem  
Kimi derler sorarım ben de şair değilsem. (Çamlıbel, 1926: 10)

“Sevdadan Sevdaya” adlı şiirinde Çamlıbel, kendisini Abdülhak Hâmit Tarhan ve Mithat Cemal Kuntay ile kıyas ederek söylem olarak onların çok gerisinde bir şair olduğunu iddia eder. Ancak bu tarz anlatımlarda kasıt aynı doğrultuda işlemez. Çünkü okur, söz sahibinin şahsını küçümseyerek tersine bir durumu imlediğinin farkındadır. İşte bu tavır, Sokrat’ın da diyaloglarında izlediği bir davranış biçimidir ve terminolojide özelde *kendini azımsama ironisi*, genelde *Sokratik ironi* olarak adlandırılır. Şiirin ilgili bölümü şöyledir:

Bende ne Hamid’in vardır dehası,  
Ne Mithat Cemal’in tam iştihası...  
Şiirimin beş lira eder pahası,  
İşin alt tarafı laftır, riyadır. (Çamlıbel, 1938b: 28)

Sokratik ironiyi örnekleyen dizeleriyle dikkat çeken Faruk Nafiz Çamlıbel şiirlerinden birisi de “Karışık İşler”dir. Bu şiirde Çamlıbel, çocukluk döneminde Birinci

Dünya Savaşı'nın dünyaya ve kendi ülkesine yaşattığı trajik durumu ironik perspektifle ele alır. “*Ne Fransız ne Japon ne de Alman karıştı / İşin hakikati bu: Bütün cihan karıştı!*” dizeleri ile başlayan şiirin aşağıdaki dizelerinde Çamlıbel'in takındığı tavır Sokratik ironi ile bağdaşır. Zira eleştirel soru cümleleri ile kurulan dizelerin cevabı açıktır:

Dünyaya gelmek için ben mi fena gün seçtim?

Yoksa dünya mı benim doğuşumdan karıştı?.. (Çamlıbel, 1938b: 92)

Sokratik ironi ile retorik arasında sıkı bir ilişki vardır. Zira bu tarz ironiye adını veren Sokrates'in diyaloglarında kullandığı retoriğin bir parçası, hatta söyleminin omurgası ironidir. Çoklukla soru sormaya dayanan bu retorik, muhatabının davranış ve düşüncelerinde bir değişime yol açmak, bazen de onunla alay etmek için işlese de çoğu zaman bilişsel ve davranışsal açıdan muhatabın ironistle uzlaşımını amaçlar. “*Genel olarak “retorik sorusu” denilen ve dikkati belirli bir konuya çekmeyi amaçlayan sorular da ironi kapsamı içinde değerlendirilmelidir*”(Cebeci, 20018: 96). Nitekim burada metnin muhatabı olan okurun dikkatini kendi bakış açısına göre şekillendirmek niyetinde olan Faruk Nafiz Çamlıbel'in dizelerindeki bu soru cümlelerini de birer “retorik sorusu” olarak görmek ve bu bağlamda değerlendirmek doğru bir yaklaşım olabilir.

Para etmeyen bir uğraş olan şairliğin aynı zamanda mutluluk da getirmeyişinin eleştirel bakışla işlendiği “Yalan Değil” adlı şiirinde Faruk Nafiz, bu düşüncesini Sokratik ironinin cevabı belli olan sorular sorma yöntemi ile dile getirir. Çamlıbel'e göre dünyada mutlu bir hayat yaşadım, diyen bir şaire rastlamak mümkün değildir:

Bana bir şair olsun gösteriniz, elverir,

Cihana geldiğine bugün pişman değildir? (Çamlıbel, 1938b: 101)

Çamlıbel, *Yalan Değil*'i şu dizelerle bitirir:

Sözünü kes, burada, yeter, en Çamdeviren,

Lâtifedir bu şiir, yoksa destan değildir!”(Çamlıbel, 1938b: 101)

Bu dizeler özelinde şair, aslında şiir türleri içerisinde *Tatlı Sert*'teki şiirlerini konumlandığı yere de temas etmiş olur. Şiirini “latife” olarak tanımlayan şair, bu şiirleri aslında gülünç bulduğunu da ikrar eder. Ancak onun şiirleri salt gülünç değildir. Zira bunlar, aynı zamanda espri ve nükte ile sentezlenmiş kaba ve çirkin sözlerden arı eleştirilerdir; kısaca ironiktir. Ayrıca bu dizeler, şairin ironik şiir yazdığını ikrar etmekle kalmaz; bunu dile getirirken de ironiyi örneklemesi ile dikkat çeker. Mizahî şiirlerinde kullandığı “Çamdeviren” unvanına atıf yapan Çamlıbel'in bu unvanı, istemeden

karşısındakine dokunacak ya da kötü bir sonuç doğuracak söz söylemek (Aksoy, 1988: 686) anlamına gelen ‘çam devirmek’ deyiminden mülhemdir. Gündelik yaşamda şairin böylesine pek de hoş karşılanmayacak bir lakabı kendisine uygun bularak şahsını “en çam deviren” olarak nitelemesi, kendini azımsamadan kaynaklı Sokratik ironi ile örtüşür. Nitekim şair, bu unvanla kendisini küçük göstererek yüceltme peşindedir. Zaten şiirde de bunu ‘Tamam, ben çok çam deviriyorum; ama gerçekte latife ediyorum.’ anlamına gelecek bir söylemle dile getirir. Yani şair, dolaylı yoldan şahsını latife eden zeki bir insan olarak lanse eder.

Dünya hayatına bağlılığın ve yaşama arzusunun ölümle kıyaslandığı “Karacaahmet” adlı şiirde Çamlıbel, dünyanın güzelliklerle dolu olmasına rağmen insanın ondan istifade edemeyişine dikkat çekerken aslında insanı mevcutla yetinmeyi bilerek dünyadan lezzet almaya davet eder. Meseleye bu perspektiften bakmayanları da dolaylı olarak eleştirir. Düşüncesini, yanıtı malum sorular aracılığıyla dile getiren şair, dizelerini Sokratik ironi anlatımı ile şekillendirir. Ölüm temalı şiirin ilgili bölümü şöyledir:

Son zevke eren kim bu yeryüzünde?  
Kim var ki hayata karşı ah etmez?  
Sayısız güzellik doğar da günde  
Birini sevmeğe bir ömür yetmez! (Çamlıbel, 1966: 73)

Faruk Nafiz Çamlıbel’in “İddia” adlı şiiri, şairliğini eleştirenlere cevap niteliği taşır. Şiir boyunca şairliğin ölçütlerini sıralayan Çamlıbel, aslında kendisinde mevcut olan bu kriterleri taşımayanları ters okuma ile eleştirmiş olur. Kısacası bu şiir, “Benim şair olmadığımı iddia ediyorsunuz; ama asıl sizler şair değilsiniz” ironik göndergesini taşır. İletisini soru yoluyla muhatabına ve okura onaylatan şair, Sokrat’ın izinden gider:

Buldum ömrün zevkini ye’si terennümde ben,  
Duymadığım hasreti yazmadım ömrümde ben.  
İnlediğim kederler, döktüğüm gözyaşları,  
Ruhumu böyle dağ dağ gezdiren yoldaşları  
Kimi etmiştir beni bir şair etmemişse?  
İlhamın ufukları hayalimden genişse  
Hangi fani, hangi ruh ermiş o sırra bilsem?  
Kime derler, sorarım, ben de şair değilsem? (Çamlıbel, 1966: 177)



### 3.2.1.11. Halide Nusret Zorlutuna

Cumhuriyetin ilk yıllarında kaleme aldığı şiirlerinde ülkenin içinde bulunduğu sosyal sorunlara kısmen de olsa ironiyle değinen şairlerden birisi de Halide Nusret Zorlutuna'dır (1901-1984). Nitekim şairin ilk şiir kitabı olan *Gecedен Taşan Dertler*'de bu toplumsal duyarlılık görülebilir. Aynı zamanda kitabına da ad olan eserin ilk şiiri "Gecedен Taşan Dertler"de Zorlutuna, sosyal meselelere karşı şairlerin konumlanması gereken noktaya dikkat çeker. Ona göre şair, sanatını toplumsal faydanın emrine sunmalıdır. Fakat Zorlutuna, bu şiirde ironik olarak kendisini şair olmamakla itham eder. Ancak şairin asıl niyeti, toplumun problemlerine sırt çeviren sanat camiasının mensuplarını eleştirmektir. İşte Zorlutuna'nın takındığı bu tavır, Sokratik ironi ile bağdaşır. Kendini azımsama şeklinde şiirde gözlenen bu ironik söylem, Sokrat'a hastır:

Ay eğildi, gülümsedi: - Şairsin; dedi.

- Şair miyim?.. Bu suali gönlüm inledi...

Yine acı kahkahalar gezdi göklerde,

Dedim: - Çocuk! Ah!... Ben nerde, şairlik nerde!

Şair demek duyduğunu söyleyen demek;

Benimkisi yalnız duymak... İçten inlemek.

Şair olmak! Bunu bilsen nasıl isterdim;

Şair olsam beni böyle ezmezdi derdim.

İndirdim bu şen görünen nikabımı,

Kâinata haykırırdım ıstırabımı.

Kaynıyorken içimdeki bu gizli yara

Haykırırdım mesut olan, duymayanlara;

Anlatırdım damla damla sönen nurları:

O kimsesiz yavrular... ki, yüzleri sarı,

Bakışları sönen bir gün yanan bir kindir!... (Zorlutuna, 1930: 5-6)

*Gecedен Taşan Dertler*'de bulunan üç farklı şiirde, olumlu yanları ile ön plana çıkarılan üç kadın profili ele alınır. Bunlardan ilki "Ev Kadını" adını taşır. Ev hanımlarının, bir iş yapmıyor gibi görülmesi algısını yıkmaya dönük bir şiir olan *Ev Kadını*'nda Zorlutuna, evi ve ailesi için her türlü maddî ve manevî zorluğa katlanan ev kadınlarının değerini yadsıyanları Sokratik yoldan yerer. Nitekim aşağıdaki soru, eleştirel niyetin sorgulayıcı ifadesidir:

Her ne olursa olsun mevkiiniz, yaşınız,

Bu kadının önünde eğilmez mi başınız? (Zorlutuna, 1930: 30)

“Fikir Kadını” ise *Ev Kadını* ile aynı kurgusal düzlemde kaleme alınan bir şiidir. İdealist bir kadın betimlemesinin yapıldığı şiirin ironik yanı, şiirin son dizelerinin *Ev Kadını* ile örtüşmesidir:

Her ne olursa olsun mevkiiniz, yaşınız,

Bu kadının önünde eğilmez mi başınız? (Zorlutuna, 1930: 31)

Halide Nusret’in bir şiir üçlemesi olarak değerlendirilmesi mümkün metinlerinden sonuncusu ise “İş Kadını”dır. Emekçi bir kadının zorlu yaşam koşullarının dile getirildiği şiirin sonu da yukarıdaki dizelerle biter (Zorlutuna, 1930: 31). Dolayısıyla Zorlutuna’nın söz konusu şiirlerindeki söylem ve form tercihi, bunların üçleme olarak addedilmesine olanak tanır. Şiirler bir yandan olumlanan yanı ile “ev”, “fikir” ve “iş” kavramları etrafında yaratılan bu üç “kadın” figürüne dikkat çekerken diğer taraftan sosyal hayatın birçok kademesinde varlığını hissettiren “kadın”ların kıymetini bilmeyenlere yapılan ironik göndermeler içerir.

### 3.2.1.12. Nâzım Hikmet Ran

Şiirlerinde yaptıkları sorgulamalara kimi zaman kendilerini dâhil eden şairlerden birisi de Nâzım Hikmet Ran’dır (1902-1963). Nitekim “Sanat Telakkisi” adlı şiirinde Ran, benimsemiş olduğu sanat anlayışının ilkelerini dile getirir. Şiirin son bölümünde ise yaşadığı dönemde çağdaşlarınca tepki ile karşılanan şiir tercihlerini kastederek iyi bir “şair” olmadığını söyler. Ancak Nâzım’ın bu söylemi ironiktir. Çünkü onu özgün kılan sanatını aslında kendisi de beğenmektedir:

Belki benim “tab’ı şairanem” yok?!

Neyleyim!.

Toprak anamın çocuklarımdan çok

seviyorum:

kendi çocuklarımı! (Ran, 2020a: 37)

Şahsında şairlik yetisi olmadığından dem vuran şairin yukardaki dizeleri, kendini azımsama ironisi bağlamında değerlendirilebilir. Kendini azımsama ironisinde şair, burada olduğu gibi kendisini azımsar, beğenmez görünür; ama kastı, şahsını yüceltmektir.

### 3.2.1.13. Necip Fazıl Kısakürek

Eleştirel ve imalı söylemini yarattığı imgelemlerle bütünleştirmesinden ötürü şiirlerinde daha çok sözlü ironi örneklerine rastlanan Necip Fazıl Kısakürek'in (1904-1983), "Allah Sevgisi" adını taşıyan şiirini, Sokratik ironi kategorisinde değerlendirmek mümkündür. Çünkü bu şiirde şair, cevabını bildiği sorular yoluyla Sokratik ironinin "*bildiğini, bilmezden gelme*" yöntemini kullanır:

Düşünüyorum: O'ndan evvel zaman var mıydı?

Hakikatler boşluğa bakan aynalar mıydı? (Kısakürek, 1991: 76)

Daha önce yazdığı *Tam Otuz Yıl* şiiri ile aynı doğrultuda kaleme alınan *Allah Sevgisi* 'nde de şair, yine üstü örtülü bir şekilde 'geçen ömür yergisi' yapmaktadır. Fakat şair bu sefer sözlü ironiyi değil de Sokratik ironiyi tercih eder. Zira önceki şiirde doğrudan kendini eleştiren şair, burada sorular sorarak benliğini eleştirir. "O" zamiri ile ima ettiği, şiirin başlığında okura sunulan Allah'tır. Şair, Allah'ı tanımadan önceki yaşamını "*Ondan evvel zaman var mıydı?*" sorusu ile yaşanmamış kabul eder. İkinci dizede ise Allah'ı tanımadan önceki doğru bildiklerinin aslında yanlış oluşuna dikkat çeker. Bu durumu "aynadaki boşluk" imgesi ile ifade eder.

Nostalji, edebî türlerin hemen hepsine olduğu gibi şiire de yön veren esin kaynaklarından birisidir. "Şimdi" ile sürekli ters yönlü işleyen ilişkisi olan nostalji, realitede mümkün olmayan asla bir daha yaşanmayacak bir "an"ı işaret eden kavramdır. Somut anlam ifade eden mekânın aksine "zaman"la ilgili olan soyut bir kavramdır. Bu yüzden reel zamanla çelişen nostalji, zaman kavramını ironik kılan bir unsur olarak da görülebilir. Şiire konu edildiği durumlarda sıklıkla hüznle birlikte ele alınır. Bu durum, kimi zaman şimdi ile hesaplaşma bazen de şimdi ile yüzleşme veya tam tersi şekilde şiire girer. Dolayısıyla bahsi geçen neredeyse her durum, nostaljiyi ironikleştirir. "*Çünkü zaman geri alınamaz. Nostalji de, bu üzücü gerçek karşısında verilen tepkiye dönüşür*" (Hutcheon, 2008: 215). Söz konusu durum, şiirlerinde sık sık ömür muhasebesi yapan ve geçmişle hesaplaşan Necip Fazıl'da da görülür. Onun "geriye doğru baktığı" maneviyat eksenli nostaljik şiirlerinde, "yaptıkları" çoğu zaman şairi tatmin etmez. Bundan ötürüdür ki o, çoğu zaman hayıflanmalarını ve pişmanlıklarını tenkidî perspektifle şiirleştirilir. İşte şairin "Geçen Dakikalarım"ı da "*nostaljik şiir*" olarak bu bağlamda ele alınabilir. "*Kim bilir neredesiniz / Geçen dakikalarım / Kim bilir neredesiniz?*" dizeleri ile başlayan ve Sokratik ironinin mazi sorgulamasına eşlik ettiği bu şiirde Kısakürek, cevabını bildiği sorular sorarak bir nevi tecâhülûarif yapar. Nitekim Sokratik ironinin yapıma yöntemlerinden

birisi de bu tavidir: bildiğini bilmezden gelme. Aşağıdaki dizlerde geçen soruların hepsinin cevabı hem şair hem de okurca bilinir. Ama “üzücü gerçek karşısındaki tepkisini göstermek isteyen” şair, şiirine estetik değer katmak için cahilmiş gibi davranır:

Acaba tütsü yaksam,  
Görünür mü yüzünüz?

Siz benim yüzümsünüz  
Eğilip suya baksam,  
Görünür mü yüzünüz? (Kısakürek, 1932: 127)

#### 3.2.1.14. Ömer Bedrettin Uşaklı

Çok genç yaşta hayata gözlerini yuman Ömer Bedrettin Uşaklı (1904-1946), “Annemin Ölümü” adını taşıyan şiirinde, annesinin ölümüne katlanamayışını, bu durumu kabullenmeyişi Sokratik ironi aracılığıyla dile getirir. Zira şiirde geçen “*Mezar mı artık yerin*” ve “*Sahiden öldün mü sen*” ile “*Anne ne demek elveda!*” haykırışını Sokratik düzlemde değerlendirmek gerekir. Çünkü gerçekte ölen birisinin yeri mezardır ve geri canlanıp gelmeyeceği, dönmeyeceği aşikârdır. Dolayısıyla bunu bilen şairin bu sorgulayış ifadeleri, annesi özelinde ima ile ölüm yergisi yapan bir şairin tepkisi olarak okunmalıdır:

Bu acı ah ne derin  
Mezar mı artık yerin?  
Donup kaldı terzide  
Yeni elbiselerin...  
...  
Ah canım anneciğim  
Sahiden öldün mü sen?  
Koptu mu her türlü bağ!  
Anne. Ne demek elvada!

Omuzumda tabutun  
Sanki çöken bir dünya! (Uşaklı, 2018: 81)

Uşaklı'nın büyük bölümü sözlü ironiyi örnekleyen “Doğan Güneşe” adlı şiirinin Sokratik ironi bağlamında kaleme alınan dizeleri ise şöyledir:

Ey zavallı şairin  
Şiirine nur umduğu  
Altun saçlı yavrumun

Gözlerini yumduğu,  
Şiirler pırlantası... (Uşaklı, 2018: 184)

Mutsuzluk/huzursuzluk temalı şiirin yukarıdaki bölümünde güneşi hak etmediğine, zira mutlu olmadığına dem vuran Uşaklı, kendisini “zavallı şair” olarak niteleyerek Sokratik davranış sergiler. Çünkü birisinin realitenin aksine şahsını küçük göstererek duygu ve düşüncelerini dile getirmesi “*kendini azımsama ironisi*” ile ilişkilidir.

### 3.2.1.15. Sabahattin Ali

Bilgece bilmemek, bir başka deyişle *tecâhülüiarifane*, şiirde sıklıkla kullanılagelen bir sanattır. Zira literatürde “*Bilinen bir şeyi, edebî bir nükte ile bilinmiyormuş veya başka türlü biliniyormuş gibi gösterme sanatı*”(Devellioğlu, 1998: 1049) olarak geçen *tecâhülüiarifane*, eleştiri ve alaya hizmet ettiğinde ironik bağlama intikal eder. Bu durum, özellikle Sokratik ironiyi akla getirmelidir. İşte Sabahattin Ali’nin (1907-1948) “Hapishane Şarkısı III”teki kimi dizeleri bu doğrultuda ele alınabilir:

Dışarda mevsim baharmış,  
Gezip dolaşanlar varmış,  
Günler su gibi akarmış...  
Geçmiyor günler, geçmiyor. (Ali, 2017: 38)

Hapishanenin içindeki koşullar ile dışardaki gündelik hayatın kıyası üzerine kurgulanan bu dörtlükte şair, *dış*’ta gelişen güzelliklere, zamanın hızlı devingen yapısına vurgu yaparken *içeri*’nin (parmaklıklar arkasının) kötü oluşuna, zamanın kahredici durağanlığına göndermede bulunur. Gündelik yaşamın akışını iyi bilen şairin mahpusluk yergisini dile getirmek için bilmez bir tavır sergilemesi Sokratik ironi ile açıklanabilir. Çünkü ironistin ironik durumu her zaman bir soru ile eleştirmesi gerekmez. Nitekim Sokratik ironide ironist, burada olduğu gibi *bilgece bilmeyebilir*.

### 3.2.1.16. Vasfi Mahir Kocatürk

Tıpkı *Sabri Esat Siyavuşgil* gibi Türk edebiyatında *Yedi Meş’aleciler* olarak bilinen grubun bir temsilcisi olan Vasfi Mahir Kocatürk’ün (1907-1961) ilk şiir kitabı olan *Tunç Sesleri*, Türk tarihini -özellikle İslamiyet öncesi Türk tarihini- referans alan, epik tarzda kaleme alınmış toplam on bir şiirden oluşan hacimsiz bir eserdir. Hamasî söylemle yazılmış şiirlerin birçoğunda şairin Türk tarihinin parlak dönemlerine ve onların siyaset ve kültür alanında tanınmış temsilcilerine atıf yapmasının arkasındaki neden, yönünü Batı’ya çevirmiş Türk toplumunu uyarmak ve bu yolla sosyal imarı mümkün kılmak olarak

düşünülebilir. Nitekim bu küçük eserdeki şiirlerde sıkça Batı medeniyeti ile Türk kültürünün kıyası görülür. İşte şairin iki kültürü karşılaştırma sürecinde izlediği yol, kimi zaman ironiyle kesişir. İronik söylemle kaleme alınmış dizelere yer verilen ilk şiir, “On Yılın Bayramında” adını taşır. Toplam dört bölümden oluşan söz konusu şiirin birinci bölümünde bulunan ve ironi bağlamında değerlendirilebilmesi mümkün dizleri şöyledir:

Sanat diye mermerin yontulduğu zamanlar  
Hangi kalem taşlara can verdi onun kadar?  
Gök başlı kubbeler haykırıyor dünyanın  
Tanrıyla boy ölçüşen asil sanatkârını;  
Gel seyret ey yabancı, ince derin Sinan’ın  
Başı secdeye çeken haşmetli dağlarını.  
Hangi kalem taşlara can verdi onun kadar  
Sanat diye mermerin yontulduğu zamanlar?.. (Kocatürk, 1935: 11)

Yukarıdaki dizelerde mimarî yönden iki kültürü karşılaştıran şair, yabancı olarak tanıttığı kişilere yönelttiği sorular vasıtasıyla “sizin mimarî alandaki sanatınız bizim sanatımıza erişemez” mesajı vermektedir. Türk mimarî tarihinin en ünlü isimlerinden birisi olan Mimar Sinan’ın sanatında ulaştığı başarıya hiçbir yabancının erişemeyeceğini düşünen Kocatürk, bu meramını Sinan’ın eserlerini “*haşmetli dağlar*”a benzetmek suretiyle ortaya koyar. Bu metafor, aynı zamanda çıkarıldığı terazinin karşı kefesini küçümser. Şairin soru yoluyla eleştirmesi, Sokratik ironi ile bağdaşır.

Vasfi Mahir Kocatürk’ün dinsel sorgulamalarına sahne olan “Allah” adlı şiir, özellikle Allah inancının tenkidî ekseninde ele alındığı felsefik bir metindir. Sokratik ironi yöntemi ile dinsel diyalektik yapılan şiirin ilgili bölümleri şu şekildedir:

Gün geçtikçe içimi yeni bir şüphe sardı,  
Nurun gözümde artık yavaş yavaş karardı.  
Baktım, varlığımızın en sonu bir mezardı  
Bu zindandan yolumuz nasıl çıkardı nura?  
  
Zaten sendendir, dedim bütün şaşırduğumuz:  
Bir peygamber doğursun nerden bir kimsesiz kız?  
Musa nedendi katil, İsa niçin babasız?  
Bir kavm için dünyayı neden verdin yağmura? (Kocatürk, 1936: 102)

Öldükten sonra dirilmenin mümkün olmadığını düşünen Vasfi Mahir, “zindan”a benzettiği “mezar”dan tekrar çıkışın olmadığını savunur. Öldükten sonra dirilme düşüncesinin şaşırtıcı olduğunu dile getiren şairi, İslam dininde şaşırtan daha birçok mesele vardır: İsa peygamberin dünyaya babasız gelişi, Musa peygamberin katil olarak adlandırılması gerekirken ona katil sıfatı verilmeyişi ve bir kavim için dünyanın helak edilişi, Vasfi Mahir’in şaşkınlıkla sorguladığı konulardır. Şairin “neden” soru sözcüğüyle okura aktarılan düşüncelerinin temelinde ise yerleşik dinsel inanışlara gönderme vardır.

*Geçmiş Geceler*’in son şiiri olan “İtiraf”, Vasfi Mahir’in kendi sanatının muhasebesini yaptığı bir metindir. Kendini azımsama ironisi bağlamında değerlendirilebilecek bir şiir olan bu metin, kinayeli söyleyişinden ötürü ironi çerçevesinde ele alınabilir. Zira şair, kendi eserlerini yererken tam tersini kast eder:

Gördüm, mısralarımın geçince karşısına:

Ne biri bana yakın, ne derdime aşına.

Gözüm sahifelerde ararken bir fırtına,

Sessiz can verişine yandım alın terimin..

Her yaprağı adımı anan şiir defteri

Anlatacak sanırdım içindeki kederi.

Böyle acizliğini duyduğum günden beri

En büyük düşmanım kendi şiirlerimin... (Kocatürk, 1936: 172)

Vasfi Mahir’in “Bizim Köy” adını taşıyan şiiri, mizahî olanaklarla ironik söylemin vücuda getirildiği bir metindir. Her ne kadar komik yanları bünyesinde barındırsa da taşıdığı eleştirel özden ötürü şiirin Sokratik ironi bağlamında ele alınması doğru bir yaklaşım olur. Vasfi Mahir Kocatürk Türk köylüsüne, Anadolu’ya yabancı kalmış aydın kitlenin eleştirisini kendi şahsı üzerinden yapar. Şairin söz konusu sanat camiasını kendi şahsı odağında yermesi, Sokratik ironiyle (kendini azımsama ironisi) açıklanabilir:

İstanbul’dan kalkar gelir,

Ne saz çalar, ne söz bilir,

İçi paslı sersem şair,

Yüreğimi ezer gider. (Kocatürk, 1937: 24)

### **3.2.1.17. Yaşar Nabi Nayır**

Şiirlerinde Sokratik ironiye yer veren sanatkârlardan birisi de bir başka *Yedi Meş’aleci* olan Yaşar Nabi Nayır’dır (1908-1981). Üç bölümden oluşan “Sen” adlı şiirin

ikincisinde Nayır, “sen” şeklinde hitap ettiği kişiyi hiç kimsenin kendisi kadar sevmeyeceği iddiasındadır. Şiirin ironik merceğe takılan kısmı, son dördüktür:

Hangi ruh seni duydu benim kadar derinden?

Hangi gönülde yandın böyle bir yangınla sen?

Ya benim gözlerimdir seni bambaşka gören

Ya hepsinin gözleri, sana, görmeden baktı... (Nayır, 1969: 29)

Sokratik tavrın karakteristiği olan diyalogların soru ile şekillenmesi durumunu örnekleyen yukarıdaki dizelerde şair, “güzel” olarak addettiği kişiye güzellik açısından hak ettiği değeri bu zamana kadar göstermeyen kişileri eleştirir. Yergisel kastını soruların ardına saklayan Nayır, burada Sokratik ironi yapar.

### 3.2.1.18. İlhan Berk

II. Yeni hareketinin önemli isimlerinden olan İlhan Berk’in (1918-2008) daha çok sözlü ironiyi örnekleyen söylemin yoğun kullanımına sahne olan “Tanrıyla Başbaşa” adlı şiirinin aşağıya alınan dördlüğü, aynı zamanda şairin sorunlu din algısını da göstermesi açısından önemlidir. Sorgulayışlarla tepkisini dile getiren şairin aşağıdaki dizelere sinen niyeti, eleştirmektir. Dünyanın acılarla dolu oluşundan yakınan şair, bunun tek sorumlusunun ise Allah olduğunu düşünür. Yaşadığı acıların artık bitmesini dileyen Berk, “Artık yeter!” çıkışını/itirazını Sokratik yoldan yapar: Tanrıya “*Yetmedi mi bu acı, kullarına diyorum?*” sorusunu yöneltir.

Bu akşam, bu akşam da yerlere kapanarak

Yetmedi mi bu acı, kullarına diyorum?

Sürünen gölgeni bir peygamber sanarak;

Yüz yıllık putlarına bir adak adıyorum... (Berk, 1935: 88)

### 3.3. DÖNEM ŞİİRLERİNDE ROMANTİK İRONİ KULLANIMI

1923-1938 yılları arasında yayımlanan şiir kitaplarında romantik ironi, sadece 5 şairin birer şiirinde örneklenir. Bu şairler; Enis Behiç Koryürek, Yusuf Ziya Ortaç, Faruk Nafiz Çamlıbel, Halide Nusret Zorlutuna ve Necip Fazıl Kısakürek’tir. Dönem şiirlerinde romantik ironin çok tercih edilmemesinde onun daha çok romantizm akımı ile ilişkili bir ironi türü olması etkilidir. Zira bu dönem sanatçıları daha çok realist, sembolist ve fütüristtir. Ayrıca 1923-1938 süreci; siyasal, sosyal ve ekonomik koşulların, bireylerin yaşama bakışını önemli ölçüde dizayn ettiğinden sanatın da sınırlarını tayin eder.



### 3.3.1. Romantik İroni Kuramına Yer Veren Dönem Şairleri

#### 3.3.1.1. Enis Behiç Koryürek

Enis Behiç Koryürek (1891-1949), “Hodbin” adını taşıyan şiirinde, kendini büyük görme sorunsalını ironik açıdan dile getirir. Kendisini bir yanılısma ile dünyanın merkezine konumlayan ve her şeyin kendisi için var olduğunu sanan şair, dünyayı bencilce algılar. Şiirin ilerleyen bölümünde ise aynalarla çevrilmiş bir odada yapayalnız yaşadığının farkına varır. İşte o zaman gerçekle yüzleşir: Dünya bir kişi için dönmez! Zira şiirin aynı zamanda fiktif kahramanı olan şair, şiirinde sadece kendisi için aynalarla çevrili bir dünya kurmuştur ve bu dünya sahtedir. Bahsi geçen durumun aşağıdaki dizlerden takip edilebileceği bu şiir, daha çok hayal-gerçek çatışması üzerine yapılandırılarak karakterize olan romantik ironi bağlamında düşünülebilir. Çünkü şiirde ilkin yaratılan bir yanılısma, sonradan realiteyle tersyüz edilir:

Yakında ben, uzakta ben!  
Yeryüzünü her yönünden  
Ben kaplamış, çevirmiştim.  
Ben, benimle pek seviştim!..  
Yaşayanlar gayet çoktu...  
Benden başka kimse yoktu!  
Her gördüğüm çehre bendim!..  
Tanrı kendim, kul da kendim!.. (Koryürek, 1951: 15)

Romantik ironi ile kaleme alınan şiirler, genellikle iki bölümden oluşur. Bunlardan ilki gerçeklikten uzak, kurgusal/hayalî bir dünyada olumlanan ve arzulanan yanları ile yanılısma/düşlem bölümü; ikincisi ise yaratılan kurgusal dünyanın gerçeklik karşısında ortadan kaldırıldığı gerçeklik bölümüdür. Şiirin yukarıdaki dizelerinde yaratılan yanılısmanın yıkıldığı gerçeklik bölümü ise şu şekildedir:

Ansızın bir büyük sarsıntı!.. Toz duman!..  
Uyandı benliğim daldığı rüyadan.  
Bir yığın billurun bağrından koparak  
Çınladı beynimde korkulu bir merak  
Etrafa bakındım: kırılmış aynalar!..  
Demek ki evvelce aynadan dört duvar  
İçinde yapayalnız yaşamış durmuşum;  
Kendime kendimle bir dünya kurmuşum!..

Sayırsız gördükçe kendimi aynadan  
Sanmışım bir benim dünyayı dolduran!  
Vurunca gürzünü hakikat adlı dev,  
Dağıldı ruhumu aldatan billur ev (Koryürek, 1951: 16)

### 3.3.1.2. Yusuf Ziya Ortaç

Edebiyat bağlamında fiktif düzlemde inşa/ikame edilen sanat, çoğunlukla realite karşısında konumlanılan başarısızlığın, tatminsizliğin ve kaçışın ifadesidir. Zira “*Sanat doğası gereği gerçekliği yansıtma girişiminde başarısızlığa uğramaya mahkûmdur. Bir yandan sanatın bu eksikliği, bir yandan da, sanat eserinin hayal dünyasında yer alan, yani gerçek dünyada mevcut bulunmayan bir nesne olması, romantik ironinin ortaya çıkmasındaki başlıca etkenlerdir*”(Cebeci, 2008: 90). Realiteyle ters düştüğü kimi şiirlerinde romantik ironi izlerine rastlanan şairlerden birisi de yine bir *Beş Hececi* olan Yusuf Ziya Ortaç’tır (1895-1967). Ortaç’ın romantik ironi perspektifini ortaya koyduğu şiirlerinden “Son Arzu”, şairin eski sevgilisine sitemli bir tenkidi olarak ele alınabilir. Lirik düzlemde bir aşk mevzusuna şahitlik eden okur, şiirin kimi yerlerinde şairin aslında gerçek niyeti ile yüzleşir. Bu bağlamda aşağıdaki metin, sevgilisine kinlenerek ölen şairin oç alma şiiri olarak da görülebilir. Hayal-gerçek tezadı üzerine inşa edilmesinden ötürü kurgusal yönden romantik ironi örneği olma özelliği gösteren şiirde, geçmişte kendisini çok üzen sevgilinin şimdi ise kendisinin ağlamasını dileyen şair, ölmeden önce ona hediye ettiği ve aşklarını sembolize eden beyaz gülü de mezarına bırakmasını ister. İşte bu *yürek soğutma* işlemi, şiirin bütünselliği bağlamında romantik ironiyi destekleyen bir söylemdir:

Siyah uzun saçların beyazlandığı zaman,  
Aşkımızın şâhidi olan yollarda gezin...  
Yıllarca seni candan seven bu âşığı an,  
Bir sonbahar yaprağı gibi solunca benzin...

Ey güzel, işte o gün sana en son hediye  
Gönderdiğim bu şiiri oku da yavaş yavaş,  
Ağla: Ben bu şâiri pek çok ağlattım diye,  
Ruhumu sevindirsin o bir iki damla yaş...

Köyün mezarlığından geçersen bir gün eğer  
Bir kaç dakika durup bak yosunlu taşlara;  
Görürsen etrafını otlar bürümüş bir yer,

Tâ yanına yaklaşıp benim adımları ara...  
Sonra, bırak göğsüne taktığın beyaz gülü,  
Bari kabrinde gülsün bu bahtı siyah ölü. (Ortaç, 1928: 48-49)

### 3.3.1.3. Faruk Nafiz Çamlıbel

Faruk Nafiz Çamlıbel (1898-1973) de kimi şiirlerinde romantik ironiyi örnekler. Onun “İki Canda Bir Dert” adlı şiiri, romantik bir atmosferin ansızın tersyüz edilen son bölümüyle romantik ironi ekseninde ele alınabilir. Şiir, sahilde güzel bir kadın gören iki gencin aynı kadına karşı benzer duyguları beslemesi üzerine kurgulanır. Şiirin genelinin olumlu betimleyişlerle gençlerin gönlüne düşen sevdaya karşılık bulacakmış havası yaratılır. Ancak son bölümde kadının kimseye yar edilmeyişi ironik durumu ortaya çıkarır.

İçlenme ki hüznün bu kadımdansa eğer,  
Daha ruhunda var onun nice âşıklara yer.  
Sanma sen, bir yüzü kâfi görerek maksadına,  
İki sevdalı gönül fazla gelir bir kadına! (Çamlıbel, 1928: 32)

Ironistçe (burada şair) yaratılan olumlu hava neticesinde okur algısının da olumlu yönlendirilmesiyle kurgulanan; ancak son anda beklenen durumun gerçekleşmemesi esasınca oluşturulan bu tarz lirik metinler, *ironiyi yapan* penceresinden “kandırmacalı”dır. İşte bu yanıltıcı usul, romantik ironi ile açıklanır. Bunda amaç, kurmaca âlemde yaratılanın aslında bir düş oluşunu ve onun gerçeğe yüzleştiğinde ona yenilişini acı da olsa okura sezdirme. Bu “kandırmacalı” yapısından dolayı sürekli “karşı koyacağı bir şeye ihtiyaç duyan” (Starobinski, 2008: 124) romantik ironi, durum ironisi ve dramatik ironiye de benzer. Ancak burada dünyaya/realiteye karşı alınan tepkisel pozisyonun ifadesi olan romantik ironinin lirik düzlemde gelişmesi ve romantik ironide hayal-hakikat çatışmasından kaynaklanan bir tezaadın belirgin bir şekilde varlığı, ismi anılan ironi türlerinden romantik ironiyi ayırıştırır.

### 3.3.1.4. Halide Nusret Zorlutuna

Şiirlerinde romantik ironiye yaklaşan söylem tercihiyle dikkat çeken bir isim de Halide Nusret Zorlutuna’dır (1901-1984). Nitekim şairin *Geceden Taşan Dertler* adlı eserinde bulunan “Güller”de bu durumu görmek mümkündür. Şiirde oluşturduğu güzellik algısını şiirinin belli bir yerine kadar sürdüren Zorlutuna, beklenmedik bir şekilde bu algının bir yanılsama oluşu gerçeğiyle okuru şaşırtır. Bu kurgusal form inşa edilen güzellik algısının yıkılması prensibi ile işleyen romantik ironiyle uyuşur. Şiirde öykü şu şekildedir:

Bahar mevsiminde güzel bir bahçe de açan ve büyüyen özgür güller vardır. Güller buldukları huzurlu ortamdan gayet memnundur. Ancak güllerin mutluluğu duygusuz bir insanın onların köklerini topraktan ayırması ile sona erer. Şiir buradan sonra güllerin sırasıyla koparılma, vazoya konularak hapsedilme, susuzluktan bitkin düşerek solmaya başlama ve ölümlerini aşama aşama anlatan dize kümeleri ile devam eder. Şiiri ironik kılan ise bu manzumedeki “gül” imgesi ile şairin kimi insan gerçekliğini eleştirel anlamda anıştırma niyetidir. Her ne kadar şiirin son bölümünde şair, “... *Bu kırık vazo işte, bizim kalplerimizdir. O çatlak senelerin açtığı katil izdir, Günden güne çürüyen güller de hatıralar!*” dizeleri ile şiirin tüm çağrışımsal genişliğini daraltan didaktik dizelerle kendi şiirinin yorumunu okura bırakmama basitliği yapsa da burada şair, insan ömrünün doğumdan ölüme giden talihsiz yolculuğuna ya da daha spesifik manada kendi halinde yaşayan mutlu bireylerin hoyrat şahıslar tarafından yaşamlarının karartılmasına da dikkat çekmek istemiş olabilir. Ancak, her ne olursa olsun bu imgesel anlatının gerçek niyeti, eleştirmektir. Dolayısıyla şiire ironik mercekle bakmak yerinde bir yaklaşımdır. Bu doğrultuda şiirin parça parça bakıldığında sözlü ironi ile açıklanabilecek yanları mevcut olsa bile manzumenin fiktif yapısı, olayların gelişimindeki olumlu gidişatın aniden negatif boyuta kayması ve şiirin başı ile sonu arasındaki tezattan ötürü şiirin genel anlamda romantik ironiyi örneklediği kanısına ulaşılabilir. Tüm bu anlatılanların ışığında romantik ironi için güzel bir örnek teşkil ettiğinden şiirin tamamını vermek doğru olacaktır:

Pembe, beyaz, kırmızı... İpeklerden örülmüş,  
Güneş burçlarında bir anne gibi gülmüş,  
Dadı olmuş onlara güler yüzlü bir bahar

Hepsi güzel sevimli... Hepsi de kaygusuz şen,  
Gülüyorlar göklerde alın güneş gülerken,  
Gözlerinde sönmiyen bir gönül neşesi var.

Fakat... Yazık! Bu neşe ebedi olamaz ki:  
Bu dünyada saadet öyle az, öyle az ki  
Güllerin neşesi bir mevsim sürer ancak,

Güneşin bin bir nazlı büyüttüğü gülleri  
Bir gün elleri ipek, kalbi mermer bir peri  
Gelecek acımadan koparıp toplıyacak...

Hür alışan çiçeğe o ne hazin gelir o,  
Berrak su doldurulmuş süslü, billur bir vazo  
Kaskatı kollarında toplar, sıkar onları.

Sonra da gözlerinden sızar damla damla yaş,  
Billûr vazunun suyu tükenir yavaş yavaş,  
Bükülürler çiçekler: hasta, solgun ve sarı...

Bükülürler, çürürler orada günden güne,  
Her sabah biraz daha hasret çekerler düne,  
Nihayet billûr vazo olur süslü bir mezar. (Zorlutuna, 1930: 51-52)

### 3.3.1.5. Necip Fazıl Kısakürek

Necip Fazıl Kısakürek'in (1904-1983) "Beklenen"i, karamsar bakışla eleştirel duyguların naifçe ifade edildiği bir şiiirdir. Bu yönüyle şiir, romantik ironiyle bağdaştırılabilir. *Fail* ve *gerçekleşen kader* tezadı düzleminde bir işleyişe sahip olan romantik ironide bu iki unsur arasındaki orantısızlık ironiktir (Ünal, 2015: 175). İki dördlükten oluşan şiirin ilk dördlüğünde şair, büyük bir arzu ve istekle sevgilisini bekleyişini betimler. İkinci dördlükte ise ilk dördlükte söylediklerini geri alan Kısakürek, sevgilisinin gelmesini ne bekler ne de ister. Bu yönüyle şiir, birbiri ile karşıt duygu ve düşünceleri ifade eden iki bölümden oluşur:

Ne hasta bekler sabahı,

Ne taze ölüyü mezar.

Ne de şeytan, bir günahı,

Seni beklediğim kadar.

Geçti, istemem gelmeni,

Yokluğunda buldum seni;

Bırak vehmimde gölgeni,

Gelme, artık neye yarar? (Kısakürek, 1991: 196)

Romantik ironi söyleminin gözlendiği metinler, düşünle gerçeğin çatışmasından doğan paradoksal bir döngüyle okurun karşısına çıkar. İnsan gerçekliğiyle düşünle ütopyasının tam da ortasında duran sanatçıların açmazlarının kayda geçirildiği şiirler, bu perspektifle değerlendirilebilir. Zira romantik ironinin başat paradoksu "*aşkın olana yönelme ile günlük yaşamın sınırlılıklarına mahkûm olduğunun bilincinde olma*

*hali[dir]*”(Güçbilmez, 2005: 62). Söz konusu bu karşıtlam, *Beklenen*'de açıkça görülür. Aşk ekseninde büyük bir tutku ile vücuda getirilen şiirin ilk dörtlüğündeki sevgili imajı, ikinci dörtlükte yıkılır. İlk bölümde yaratılan gerçeklik, ikinci bölümde yanılısamaya evrilir. Nitekim yaratılan gerçeklik algısının ironist (burada şair) tarafından kasıtlı bir şekilde yıkıldığı bu ironi türü, romantik ironi olarak adlandırılır. Bu durumu O'Conner “*Yazar bir yanılısama, özellikle de bir güzellik yanılısaması yaratır ve bir ton değişikliğiyle, kişisel bir yorumla ya da şiddetli bir karşıt duyguyla bunu birden bire yok eder.*”(2009: 59) sözleriyle açıklar.

Sanatın engin acunu, sınırlı yetilere sahip olan sanatçıya sınırların kaldırıldığı fiktif bir dünyanın kapısını aralar. Burada sanatkâr, özgürdür, kurgusal yaratımında tanrısal bir güce sahiptir. Ancak romantik ironi her ne kadar sanatkârı ilahî makama yüceltse de aynı zamanda sınırlarının ötesine geçmeye çalışan ironiste sınırlılıklarını da hatırlatan bir özelliğe sahiptir. Nitekim romantik ironiyi “*insanın sınırlılıklarının fark edilmesine karşın sınırların ötesine geçme çabası*”(akt. Güçbilmez, 2005: 62) olarak niteleyen Schlegel de böyle düşünmektedir. Nihayet gerçekliğin düşlemi tersyüz ettiği trajik boyutlu bu ironik durumu, *Beklenen* adlı şiirde görmek mümkündür. Şiirin ilk dörtlüğünü yarattığı gerçeklik yanılısaması ile kaleme alan şairin ikinci dörtlükte ayakları yere basar. İmkânsız deneyimlediğinin ayırdımına varan Kısakürek, asıl ikinci dörtlükte realiteye yönelir ve bekleme eyleminden vazgeçerek yokluğa müptela olur.

### **3.4. DÖNEM ŞİİRLERİNDE DRAMATİK İRONİ KULLANIMI**

1923-1938 sürecinde kaleme alınan şiirlerde dramatik ironi sadece üç sanatçının şiirinde gözlenir. Bu sanatçılar; Mehmet Âkif Ersoy, Orhan Seyfî Orhon ve Faruk Nafiz Çamlıbel'dir. On beş yıl gibi uzun bir süreçte 74 eserin incelendiği düşünülürse dramatik ironinin sadece üç şiirde tespit edilebilmesi, onun şiir türüyle uyuşmadığını gösterir. Zira bu ironi türü, olay merkezli metinlerde kendisine uygulama alanı bulur. Zaten burada içeriğinde dramatik ironi saptan üç şiir de tahkiyeli anlatıma sahip manzum hikâyedir.

#### **3.4.1. Dramatik İroni Kuramına Yer Veren Dönem Şairleri**

##### **3.4.1.1. Mehmet Âkif Ersoy**

Bu çalışmada dramatik ironi ekseninde değerlendirilebilecek ilk metin, Mehmet Âkif Ersoy'un “*Derviş Ahmed*” adlı manzumesidir. Şiirde *Neyzen Tevfik*'in dervişlik yoluna girmesine rağmen kötü huyundan vazgeçemeyeceği alaylı bir şekilde dile getirilir.

Manzume boyunca alkolü bırakacağı sanılan kahramanın yine aslına rücu edeceği, şair tarafından daha şiirin başında düşülen “*Neyzen Tevfik’in 3400. tövbesini bozması nedeniyle*” dipnotuyla sezdirildiğinden okur tarafından bilinmektedir. Bu manzumede sonunu kestiremeyen tek kişi vardır, o da Derviş Ahmed müstear isimli Neyzen Tevfik’tir. Hal böyle olunca şiirde ironist ve okurun bildiği, ancak anlatı kahramanın bilmediği durumda ortaya çıkan bilenler için komik, kurgusal kahraman için yıkıcı, yanıltıcı veya sürprizli, bir o kadar da alaysamalı bu son, dramatik ironi kuramı ile açıklanabilir. Nitekim şiir boyunca dervişlik yolunda direnç gösteremeye çalışan Derviş Ahmed, son dizelere gelindiğinde kendisini bir dergâhta değil de ait olduğu yerde, meyhanede, bulur:

Hadi evlat, Dede Sultan ne içer, bir sor ki...

Doldurun dervişe benden iki binlik, Yorgi! (Ersoy, 2020: 393)

Neyzen Tevfik özelinde şahsının gelgitli ruh halini komik bir dille ele alışından ötürü mizahî yanları olan bu şiir, bir şahsı eleştirmek niyetiyle şiirini kaleme alan şairin okurla birlikte kahramanın içine düştüğü trajikomik duruma şahitlik etmesi açısından da ironiktir. Fakat yine de mizah ve ironinin iç içe geçtiği *Derviş Ahmed* şiirini, eleştirel kastın ancak şiirin bütünselliği göz önüne alındığında anlaşılabilir bir söylem türü olan dramatik ironi ile açıklamak mümkündür.

#### 3.4.1.2. Orhan Seyfi Orhon

Orhan Seyfi Orhon’un (1890-1972) çocuklar için kaleme aldığı *Hayat Bilgisi Şiirleri* adlı kitabındaki şiirlerden birisi olan “İki Keçi” adlı manzume dramatik ironi bağlamında değerlendirilmesi mümkün bir metindir. Manzumenin tahkiyeli yapısı, yani bir olay ekseninde yer, zaman ve kişi gibi yapısal unsurları bünyesinde barındırması, dramatik ironinin ön koşullarını hazırlar. Metnin odağındaki kahramanın akıbetini bilmemesine rağmen okurun onun sonunu bildiği, tahmin edebildiği eleştirel anlatılarda karşılaşılan bir ironi türü olan dramatik ironi bu metinde “inat” kavramının olumsuzlanması ile ortaya çıkar. Alegorik olanaklara insan gerçekliğinin anlatıldığı bu şiirde, gereksiz inadın hüsrarla neticelenebileceğinin altı çizilir. Manzumenin kahramanları olan keçilerin beklemediği acı sonu, hem ironist/şair hem de okur bilir. İronik söylemle sentezlenen dramatik şiir şu şekildedir:

İki keçi gayetle dar

Bir köprüde buluştular:

- Gececeğim çekil biraz!
- Benden evvel geçmek olmaz!

- Benim yolum daha uzak!
- Senden fazla yorgunum bak!
- Sen küçüksün geriye kal
- Yol ver!
- Vermem!
- Öyleyse al!

Ben geçeyim önce, diye

Başladılar dövüşmeğe.

Kavga büyüdü git gide,

En sonunda ikisi de,

Suya düşüp boğuldular,

Cezalarını buldular. (Orhon, 1929: 8)

### 3.4.1.3. Faruk Nafiz Çamlıbel

Dramatik ironi bahsinde Faruk Nafiz Çamlıbel'in (1898-1973) de adını anmak icap eder. Zira onun tarafından kaleme alınan "Ah Gençlik" adlı şiir, tahkiyeli yapısı ve şaşırtıcı sonu ile dikkat çeken bir manzumedir. Yaşının ilerlediğinin farkında olmayan manzume kahramanı (burada şair) gönlünü genç kızlara kaptırır. Şiirin başlığındaki hayıflanma ünlemi "ah"la ve şiirin satır aralarında verdiği ip uçları ile imkansız talip olduğu sezilen "aşık"ın içerisine düştüğü hazin durum dramatik ironi kuramı bağlamında ele alınabilir. Şiirin başlarından ve sonundan alınan aşağıdaki beyitleri takip etmek, dramatik ironinin nasıl şekillendiğine ışık tutar:

Güneşli bir akşamdı, geziyordum Bebek'te,

Bir koku arıyordum gördüğüm her çiçekte.

Dizilmiş kuğu gibi kızlar rıhtım boyunca,

Çiçeğe benzetmezsen kelebek de, melek de!

Bazı altın bir saça ilişirdi gözlerim,

Bazı teyellenirdi daracık etekte.

Bazı ela bir gözün büyüüne tutulur,

Sanırım, ateşinden benliğim erimekte!

Bazı da bir gök bakış beni çeker içine,

Bir yaz bulutu gibi gezdirirdi yüksekte.



Kendimi güzelliğe öyle vermişim ki ben,  
Yalnız sevgi hâkimdi, gönlümdeki dilekte...

...

Benim gözüm de işte bu beyaz kelebeğe.

...

Yaklaşarak dedim ki “Ey cevahir kutusu,  
“Soframı süsler misin bu akşamki yemekte?”

Güldü: “Saçın ağarmış, iki kat olmuş belin,  
Yemeğe sağ kalışın şüpheli görünmekte...

Bir şartla davetini kabul derim senin:

Buluşuruz dünyaya ikinci gelecekte!” (Çamlıbel, 1938b: 88-89)

Daha çok hikâye, roman ve tiyatro gibi olay merkezli metinlerde gözlenen dramatik ironinin en belirleyici özelliği, metin içerisindeki ironik kahramanın, hazin sonunu kendisinin bilmemesine rağmen ironistin (yazar veya burada olduğu gibi şair) ve ironik kurguya şahitlik eden okurun bilmesidir. Bu açıdan “*Dramatik ironiyi, ironiye muhatap olanın ironiste göre pasifize olduğu ve ironist ile kurban dışında bir üçüncü kişi olan izleyicinin ironiyi dışarıdan gözlemleyerek alımladığı ironi şeklinde açıklamak mümkündür*” (Tuğluk, 2017: 179). Nitekim tahkiyeli yapısı ile bir öyküyü andıran bu metnin kahramanı hariç ironik sürece etki ve şahitlik eden herkes şu durumun farkındadır: “Yaşlı bir erkeğe genç bir kızın gönlünü düşürmesi normal değildir ve şairin hayalleri yıkılacaktır.”

Dramatik ironide ironik karakter, olağan duruma aykırı davranır veya uygun ya da akıllıca olanla zıtlar. Yaşının ilerlediğinden haberi olmayan şairin gönlünün genç kızlara düşmesi, şiirin yönünü dramatik ironiye çevirdiği kadar dıştan gözlemleyen için de komiktir. Bu manzume ekseninde dramatik ironi ve komedi ilişkisi dikkate alındığında, kendi gerçekliğinden habersiz kahramanın gerçekle yüzleşinceye kadarki süreçte geçen hakikatten yoksun ve bir o kadar da gülünç durumlarının ironik anlamda geniş bir anlatım olanağı sunduğu görülür.

Gerçekliğinden bîhaber şairin gözüne kestirdiği bir kıza yemeğe çıkmayı teklif edişi hem hadsizliktir hem de ironik. Zira bu hükmü, ironist ve onun olaylar zinciri içerisinde

sürüklediği fiktif kahramanın komik serencamını takip eden okur verir. “*Böylece karakterin umutları ve beklentileri ile anlatıcı ile okurun farkındalığı arasındaki hayal kırıklıkları, zıtlıklar ve uyumsuzluklar dramatik ironiye hayat verir. Yani karakter hem anlatıcı hem de okurun farkında olduğu durumdan habersiz şekilde konumlanır*”(Tuğluk 2017: 181).

Faruk Nafiz’in geçim sıkıntısı ve yoksulluk temi etrafında yazdığı şiirlerinden birisi de “Sefillerin Ölümü”dür. Bu şiirde kimsesiz ve garip bir insanın soğuk bir kış gününde, camları kırık, güneş görmeyen köhne bir odada tek başına ölümle sonuçlanan son anları konu edinilir. Şiir kahramanının özelinde sefaletle boğuşan insanların yaşam koşulları, ironik bağlamda eleştirilir:

Dışarıda fırtınanın şehri döğen kırbacı,  
İçerde bağdaş kuran soğuk zehirden azı...  
Bu hastanın güneşken hekimiyile ilacı  
O bugün kim bilir nerde safaya daldı?

Kulağının dibinde haykırıyor fırtına:  
“Isınmak istiyorsan toprağı çek sırtına!”  
Uzakta can verirken el dövüne yırtına  
Onu ölüm bir derin uyku halinde aldı. (Çamlıbel, 1966: 32-33)

Daha çok olay merkezli metinlerde kullanılan bir söylem olan dramatik ironiyle kurgulanan bu metin, öyküleyici bir anlatıma sahip olduğundan ötürü manzum hikâyeleri andırır. Dramatik ironide ironi, metnin kahramanının sonu üzerine odaklanır. Burada bir durumun, olayın ya da olgunun eleştirisi, öyküleyici anlatımın içerisinde bir karaktere dikkat çekilerek kurgulanır. İronist ve okurca kestirilebilen/bilinebilen son, kahramanca bilinmez; kestirilemez. Bu şiirde, kurgusal kahramanın güçlüklerle dolu yaşam şartlarından ötürü ölümle sonuçlanan derbeder sonunu, Çamlıbel biliyor ve bunu okur da kestirebiliyorken kurgusal kahramanın kendi akıbetini bilmeyerek yaşama ümidi taşıması, ironinin dramatik boyutunu gözler önüne serer.

### **3.5. DÖNEM ŞİİRLERİNDE DURUM İRONİSİ KULLANIMI**

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin 1923-1938 sürecinde bir söylem çeşidi olarak durum ironisine maalesef pek rastlanmaz. Bu çalışmada durum ironisinin sınırlı sayıda örneklenmesinin birkaç nedeni vardır. Bunlardan ilki, tıpkı dramatik ironide olduğu gibi durum ironisinin tahkiyeli metinlere daha yakışan bir tür oluşudur. Çünkü temelinde bir

olay olan öykü, roman ve oyun gibi türler, kişi odaklı vaka zincirinden oluşur. İşte durum ironisi de bu zincirin kırılma noktalarında durur. Dolayısıyla elimizdeki çalışmanın şiir eksenli bir araştırma olduğu düşünüldüğünde durum ironisine nadiren rastlanılması, olası bir durumdur. Durum ironisinin azlığındaki bir başka sebep ise ironinin bir söylem türü olarak söz konusu dönemde yeni yeni kendisini gösterişidir. Mizah ve hiciv geleneği köklü olan Türk şiirinin ironik söyleme geçişi tedrici olur. Zira yüzyıllardır mizahı da hicvi de açık, net ve kaba ifadelerle vücuda getiren bir geleneğin bilinçli ve kasıtlı bir şekilde naifleşmesi zaman alır. Nitekim durum ironisi gibi diğer birçok ironi türünün etkin ve yetkin örneklerini görmek için modern ve postmodern zamanları beklemek gerekir.

1923-1938 sürecinde durum ironisi bağlamında değerlendirilebilecek şiirlere sadece bir şair imza atar: Yusuf Ziya Ortaç. Onun iki şiirinde bu ironi örneklenir. Bunda da onun şiirlerinin yukarıda bahsi geçen şiirsel forma yaklaşması bir etkidir. Zira Ortaç, dönem arkadaşlarına göre daha fazla sayıda manzum hikâye ve manzum tiyatro denemeleri yapar.

### **3.5.1. Durum İronisi Kuramına Yer Veren Dönem Şairleri**

#### **3.5.1.1. Yusuf Ziya Ortaç**

1923-1938 yılları ile sınırlanan bu çalışmada şiirde izine pek rastlanmayan durum ironisine yer veren tek sanatçı, Yusuf Ziya Ortaç'tır (1895-1967). Yapısal formu, şiir türüne uygun olmamasına rağmen durum ironisi, Ortaç'ın iki şiirinde gözlenir. Onlardan iki olan "Baskın" adlı manzum hikâyede Yusuf Ziya Ortaç, bir hayat kadının yaşamını ele alır. Yer yer cinsellik ifade eden söylemler gözlenirse de manzumenin şaşırtıcı sonu okuru hayrete düşürür. Manzumede sanatta kullanımı kısıtlı kimi erotik manzaraların çokça betimlenmesi, tabusal alana temastan ötürü rahatlamadan kaynaklı mizahı (rahatlamadan kaynaklı mizah) örneklese de şiirin genel havası içerisinde bu hercai çıkışların komiğin çarkına su taşıdığı söylenemez. Çünkü bu söylem, ahlaksal sorunların irdelendiği bir konunun ve onu ifade eden ciddi ifadelerin gölgesinde kalır. Dolayısıyla metin, mizahtan öte bir amaca hizmet eder ki o da ancak manzumenin sonunda anlaşılabilir. Zira manzume ironiktir. Dolayısıyla *Baskın*, söylemden ziyade olayların ön plana çıktığı bir ironi çeşidi olan 'durum ironisi' ile ilişkilendirilebilecek güzel bir örnektir.

Bu manzum öyküde olaylar kısaca şöyle gelişir: Ne yapılırsa yapılsın yaptığı gayriahlakî işten vazgeçmeyen Çengi Âfet adlı bir hayat kadını vardır. İlk nereden yaşadığı bilinmeyen bu kadın sonradan ceza olarak Konya'ya sürgün edilir, burada da eski alışkanlıklarına devam edip gençleri yoldan çıkarır. Kadının bu davranışlarına daha fazla

dayanamayan vali, bu aşüftenin yakalanıp cezalandırılmasını ister. Yakalanıp sabaha kadar dövülen kadın, ertesi sabah valinin önüne çıkarılır. Vali, kendisine nasihatlerde bulduktan sonra onu serbest bıraktırır. Tüm bu yaşananlardan sonra bir dağ başında inzivaya çekilip kendisini toplumdan soyutlayan kadının ıslah olduğu düşünülür. Fakat karlı ve soğuk bir kış günü kadının eski müptelaları kapısına dayanır. Kapısını açmayınca da kırarak içeri girerler. Fakat içeride onları bir sürpriz bekler: Kapıyı yarı çıplak açan kadının evinde, ocağın önünde de Konya Valisi çırlıçıplak bir vaziyette yataktadır! Bu uzun manzumenin girişinden ve son bölümünden alıntılanan dizeler şöyledir:

Kaç kişinin kanına girmişti Çengi Âfet,

Mutlaka bir ölümle biterdi her ziyafet!

Telli pullu bir çevre sarıp ince beline

Zilleri takar takmaz o kınalı eline

Gözlerini süzerek ortada kıvrıldıkça,

Geniş kalçalarını iki yana kırdıkça,

Âşıkları çıldırtır, nice canlar yakardı,

Sıyrılan paraların ucundan kanlar akardı!..

...

Çatık yüzlü birisi: Kız aç! diye haykırdı,

Gene ses çıkmayınca vurup kapıyı kırdı!

Afet elinde bir mum, saçlar dağınık, koştu,

“Girmeyiniz!” deyince gençler büsbütün coştı.

Hemen göğsünden itip içeriye daldılar,

Kibriti çakar çakmaz, fakat, donup kaldılar:

Ocağın karşısında yorganı çekmiş başa

Çırçıplak yatıyordu yatakta vali paşa!.. (Ortaç, 1938a: 49-52)

Bu manzumeyi ironik kılan birkaç unsur vardır. Onlardan ilki, bir olay bağlamında bireyin söylemi ile eyleminin çatışmasıdır. Her ne kadar manzumede uzun uzadıya bir hayat kadınının çılgınlıkları anlatılsa da şair, tüm ironiyi “vali” figürünün sırtına yükler. Zira o halkın, kanun ve kuralların; yani hakkın ve doğrunun temsilcisidir. Şiirdeki vali tipiyle aynı zamanda başka bir ahlakî soruna da gönderme yapılır; o da “ikiyüzlülük”tür. Çünkü bir kadına yaptığı kötü bir işten ötürü ceza verip ardından ona nasihat veren valinin temsil ettiği misyonun tersine hareket etmesi, bir tür ikiyüzlülüktür ve manzumedeki başat ironik durum da budur. Ancak manzumedeki asıl ironiyi, metnin kurgusal tekniği vücuda

getirir. Zira burada anlatılanlar karşısında metnin muhatabının vereceği tepkiye odaklanılır. Bu yönüyle ironistin, metnin muhatabı olan ironik kurbanla, bir başka deyişle okurla, oyun oynadığı, eğlendiği, onu yanılttığı bir ironi çeşidi ile karşılaşılır. O da metnin kahramanlarının başına gelecekleri kestiremeyen ya da bunda yanılan okuru 'sürpriz son' ilkesi ile şaşkınlık içerisinde sokan 'durum ironisi'dir. Durum ironisindeki metnin geneline yayılan bu tarz ironik durumlar, akla Terry Eagleton'un "perspektifler çatışması" (2012: 157) olarak ele aldığı ironi algısını getirir. İroniye şahitlik edenin perspektif ayarını zorlayan bu söylem tekniğinin bir ironi türü olarak ele alınmasında oyun kurucu olan yazarın/şairin, okuru düşürdüğü durumdan aldığı haz da etkilidir. Yine okurun söz konusu ironik duruma gösterdiği zihinsel tepkiden hareketle ironistin kendi zekâsının kudretini görmek ve bu yolla şahsını tatmin etmek niyeti de bu ironinin teşekkülüne etki eden diğer unsurlardır. Görülüyor ki daha çok olaylara odaklanan durum ironisi, ironist merkezli bir ironi çeşididir.

Durum ironisindeki "şaşırtıcı son" ilkesine, uyumsuzluktan kaynaklı mizahta da rastlanır. Bu yönüyle durum ironisi ile uyumsuzluktan kaynaklı mizah, birbirine benzerler. Ancak ilkinde çoğu zaman eleştirel bir hava, nispeten daha ciddi bir üslûp ve nihayet okuru sarakaya alma varken ikincisinde ise daha lakayt bir hava, güldürmeye meyilli bir dil ve neredeyse salt eğlenme esastır. Dolayısıyla benzer olan bu söylemleri ayırt etmek için söz konusu ölçütleri göz önünde bulundurmak doğru olur.

Yusuf Ziya Ortaç'ın *Bir Selvi Gölgesi* adlı şiir kitabının sonunda "Eski Mektup" isimli tek perdelik manzum bir tiyatro yer alır. Görücü usulü ile evliliğin konu edinildiği metin, komedi türündedir. Dolayısıyla manzume, mizah edebiyatı ile ilintilidir. Görücü usulü ile evlenmek istemeyen genç bir kızın anne babası tarafından zorla birine verilmesinin yanlışlığının işlendiği manzumenin konusu kısaca şöyledir: Mürüvvet adındaki görücü usulü ile evlendirilmek istenen kızın Nebile ve Şükrü adında ebeveyni vardır. Kız bu tarz bir evlilikle dünya evine girmek istemese de görücüler gelip gitmeye devam eder. Yine bir gün iki görücü, kıza bakmaya gelir. Fakat evlenecek kişinin kendisi değil bir resmi getirilir. Mürüvvet, merakla resme bakar ama şok olur. Çünkü bu adam babası yaşındadır. Nitekim anne babasına böyle bir şahısla evlenemeyeceğini söyler. Ancak Nebile Hanım ve Şükrü Bey, bir paşa olan bu taliplinin zengin biri olduğunu da ekleyerek kızlarını evlilik konusunda ikna etmeye çalışırlar. Tüm zorlamalara rağmen ikna olmayan kız evden kaçmak ister. Odasına gidip eşyalarını toplar. Tam evden çıkacakken yere birtakım kâğıtlar düşürür. Mektup olduğu anlaşılan bu eski metinleri eline alan babası

okumaya başladığında hem anne baba hem de okur yine bir sürprizle karşılaşır. Zira bu kâğıtlar, uzun yıllar önce Şükrü Bey'in şimdi eşi olan Nebile Hanım'a yazıp gönderdiği aşk mektuplarıdır.

İçerisinde bolca komik unsurları bulunmasından ötürü “komedi” türünü örneklesede bu manzumenin niyeti görücü usulü ile evliliğin yanlışlığını ortaya koymak, bu evlenme tarzını eleştirmektir. Şairin bu sosyal sorunu irdeleme ve eleştirme yöntemi ise ironiktir. Her ne kadar mizahî söylemin örneklediği bölümlere rastlanılsa da bu manzum tiyatrodaki ironik olaylar daha fazla öne çıkarak mizahı gölgede bırakır. Bir başka deyişle ironi, mizah kisvesine girerek metne ağırlığını koyar. Bu yönüyle *Eski Mektup*, daha çok olay çevresinde gelişen anlatmaya ve göstermeye bağlı metinlerde gözlemlenen durum ironisi ile kurgulanmış bir metindir. Zira “*Durum ironisi, kişilerin kendi iradeleri dışında maruz kaldıkları hâllerden, görüntülerden, yanlış anlamalardan kaynaklanan ironidir*”(Güneş, 2019: 269). Okur manzumede iki kez şaşırtılır. Bunlardan ilki kızın yaşlı taliplisinin resmini görme anıdır:

Eyvah!

Bakınız bir kere babamdan büyük,

Bir koca değil, çekilmez bir yük! (Ortaç, 1938a: 76)

Bu esnada Nebile Hanım ile Şükrü Bey içeri girerler. Nebile hanım, “Çok şükür avladık devlet kuşunu!” deyince bu sefer Mürüvvet resmi göstererek:

Anne ne diyorsun, gördün mü şunu?..

Sana damat değil, bu, kâin peder,

Biraz düşün taşın, görenler ne der!... (Ortaç, 1938a: 77)

Komik öğeler içeren ve yukarıdaki diyalogla şekillenen olay, aslında eleştirel açıdan mesaj verme kaygısı taşır. Zira o dönemde evleneceği kişiyi hiç görmeden evlendirilen genç kızlar, en fazla taliplisinin resmini görebilir. İşte göndergesi eleştirel, söylemi komik olan bu sürprizli kurgu, durum ironisini ortaya çıkarır. Manzumenin son bölümünde ise okurun ironistçe maruz bırakıldığı durum, bundan daha ilginçtir. Zira kızını zorla birine vermeye çalışan babanın geçmişte kendisinin severek evlendiği ortaya çıkar. Kendi başına bile ironik olan bu durumun kurguya etkisi açısından manzumenin bütünselliği içerisindeki yeri ise daha ironiktir. Nitekim yere düşen mektupları eline alan babasına kızın biraz mahcup ve müstehzi bir şekilde verdiği cevap ve ortaya çıkan ironik durum şöyledir:

Bana kızmayınız Bey baba böyle,  
Vaktiyle annemle sevişirken, siz  
Rahmetli bacımla göndermişsiniz!... (Ortaç, 1938: 80)



## SONUÇ

Uzun yıllar saltanatla yönetilen ülkenin, Cumhuriyet’le birlikte sadece siyasal rotası değil sosyal, kültürel ve ekonomik yörüngesi de değişir. Birkaç yüzyıldan beri Batı’dan esen rüzgâr, bu sefer daha güçlü ve arzulu bir şekilde yeni devletin yelkenlerini doldurur. Hemen her alanda kendisini gösteren birçok atılım ve devrim hareketleri, Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde hayata geçer. Bu süreçte Osmanlı’ya ait değer ve kurumlarla mücadele yapılır. Bu açıdan “Atatürk Dönemi” olarak da nitelendirilebilecek olan 1923-1938 süreci, Türk milletinin onlarca yıl savaş meydanlarında verdiği mücadelenin form değiştirerek yeni rejimin ikamesi için devletin kendisiyle ve halkıyla verdiği bir mücadeleye dönüştüğü dönemdir.

Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin sosyal ve siyasal iklimi, devrin şairlerinin şiirlerinde mizah yapmasına pek olanak tanımaz. Çok güçlü bir iktidarın hızla hayata geçirmeye çalıştığı siyasal ve sosyal hamleler, toplumun her katmanında değişik yankı bulur. Bu anlamda devrim(ler) süreci, biraz sıkıntılı geçer. Bundan ötürü, halk kadar sanatla uğraşan aydın zümre de Cumhuriyet’i ve onun çevresinde gelişen tüm yenilikleri anlamlandırmaya ve kanıksamaya çalışır. Şiir odağında sürece bakıldığında şairlerin birçoğunun Atatürk ilke ve inkılaplarını benimseyenlerden oluştuğu da bir gerçektir. Hal böyle olunca siyasal iklimin uhdesinde hayat bulan edebiyatın/şiirin bu süreçte, özellikle eğlendirme ve tahrip etme yönleriyle işleyen mizahın çarkına su taşınması pek de olası değildir. Zira ortada ne eğlenilecek bir durum ne de Atatürk gibi çok güçlü bir figürün önderlik ettiği otoriteyi tahrip edebilecek bir güç vardır. Nitekim tek parti yönetimi, mizah basınına ve mizah odaklı yayınlara karşı yasakçı bir tavır ortaya koymasa da henüz ikame edilmekte olan Cumhuriyet’e destek için rejimle ağız birliği yapmasını dilediği propagandist bir edebî atmosfer yaratmak için uğraşır.

Siyasal arenanın sınırlarına pek gir(e)meyen dönem şiirlerinde mizah, daha çok sosyal, kültürel öğelerle edebiyat muhitine; sayıca çok az da olsa “kıyısından köşesinden” bürokrasiye odaklanır. Gündelik yaşamdaki kimi aksaklıklar, toplumsal yozlaşma, sanat camiasından kimi isimlerin birbirlerine yaptıkları sataşmalar ve politikayla ilgili bazı durumlar, 1923-1938 yılları arasında yayımlanan şiir kitaplarında gözlenen mizah unsurlarıdır. Ancak çalışmamızda ironi ile arasına çizgi çekilen ve eleştirel düzende ele alınmayan mizah, en çok da komiğin şiirsel forma yansısı düzleminde değerlendirilir. Bu yüzden mizah saptanan şiirlerde toplumsal cihet neredeyse yoktur.



Devrin sosyal, siyasal ve kültürel değerleriyle paralel düzlemde ilerleyen Türk edebiyatı, 1923-1938 sürecinde yayımlanan şiir kitapları odağında diğer söylem türleri dikkate alındığında “salt mizah” açısından yetersizdir. Bu tespiti, süreçte şiir kitabı yayımlanan 36 sanatkarın ancak 12’sinin, bir başka deyişle yalnızca üçte birinin, sadece 53 şiirinde mizah unsuruna rastlanması kanıtlar niteliktedir.

Mizah düzleminde panoramik okuması yapıldığında söz konusu dönem eserlerinde mizah unsuru içeren şiirlerin 34’ünün sadece iki isim tarafından kaleme alındığı görülür. Bu şairler, Halil Nihat Boztepe ve Faruk Nafiz Çamlıbel’dir. Bu anlamda Boztepe ve Çamlıbel, erken dönem Cumhuriyet edebiyatında şiirde, mizahın neredeyse tüm yükünü birlikte sırtlanırlar. 1923 öncesinde kaleme aldığı çoğu şiirinde de gözlenen mizahî söylem, Halil Nihat’ın Cumhuriyet sonrası yayımlanan *Mâhitâb*, *Âyine-i Devran* ve *Ağaç Kasidesi* adlı eserlerine yayılırken Faruk Nafiz’in sadece *Tatlı Sert* adlı eserinde belirgin bir şekilde ön plana çıkar.

Boztepe ve Çamlıbel kadar edebiyat dünyasında ismi çok duyulmasa da 1923-1938 sürecinde mizahî söylemi şiirlerinin karakteristiği yapan bir başka şair de dikkat çeker. Bu isim, Cumhuriyet öncesi kaleme aldıkları dâhil olmak üzere hemen tüm şiirlerinde mizahî olanakları kullanan Hamâmîzâde (Mehmet) İhsan Bey’dir. Her ne kadar 1923 sonrası kaleme aldığı mizahî şiirleri, sayıca az görünse de Divan nazmı ile vücuda getirdiği uzun şiirlerinde bolca mizah unsuru bulunur. 127 beyitten oluşan *Hamsi Kasidesi*, bu bağlamda göze çarpan güzel bir örnektir. Bütün şiirlerinde, benimsediği mizahî çizgiyi koruyan Hamâmîzâde, bu yönüyle Türk edebiyatındaki önemli konumunu da belirlemiş olur.

Daha çok ironiyle ilişkilendirilmesi mümkün şiirler kaleme alsın da sürecin mizah odaklı merceğine takılan bir başka şair de Orhan Seyfi Orhon’dur. Türk mizah basınında üstlendiği önemli ve etkin konumunun yanı sıra kaleme aldığı kimi şiirlerde mizah ve ironi olanaklarından yararlanan Orhon’un, özellikle *Asrî Kerem* adlı parodik halk öyküsünde mizahî ve ironik söylemin bolca örneklendiği görülür.

İncelenen şiirlerde saptanan mizahî unsurlar, çalışma için belirlenen teorik tasnife göre dağıtıldığında bunların 43’ünün ‘uyumsuzluk kuramı’ ile 12’sinin ‘rahatlama kuramı’ ile 9’unun ise ‘üstünlük kuramı’ ile ele alındığı görülür. Uyumsuzluk kuramının sıkça örneklenmesinde uygulama açısından kolay yapılandırılışı kadar mizahî söylemin muhatabınca da aynı kolaylıkta alınılması önemli bir etkidir. Zira *uyumsuzluk* perspektifli mizahı, hem üreten hem de tüketen pek zorlanmaz. Bu yönüyle basit,

anlaşılabilir ve kabul edilebilir “şey”lerin mizahı, bu kuramla yapılır. Devrin sosyal ve siyasal atmosferi göz önüne alındığında mizah üreten az sayıdaki dönem şairinin, kolay bir tercih olması ve sonuçlarının rahatsız edici olmaması açısından *uyumsuzluk*’a itibar edişi anlaşılabilir bir durum olarak değerlendirilebilir.

Psişik yönü olmasına rağmen daha çok fizyolojik açıdan da rahatlamaya vesile olan *rahatlama kuramı* ile başkasının kusurundan üretilen *üstünlük kuramına* 1923-1938 yılları arasında yayımlanan şiir kitaplarında çok yer verilmez. Zira bu kuramlar etrafında kaleme alınan toplam şiir sayısı, uyumsuzluk kuramı ile yazılan şiir sayısının yarısı kadar bile yoktur. Durumun böyle olmasında, bu kuramların kimyasının devrin zihniyeti/iklimi ile uyuşmaması da bir etkidir. Nitekim şiirleri aracılığıyla birbirine çok sataşmayan, bu lüzumu görmeyen dönem şairleri, “*üstünlük taslayan*” şiirlere yer vermediği gibi, “*rahatlamak*” için de mensubu olduğu dinin ve gelenekçi kültürün etkisiyle dinsel, kutsal ve cinsel unsurları mizah aracı yapmaktan imtina ederler.

*Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Mizah ve İroni (1923-1938)* adlı bu çalışmada üzerinde durulan ve dönem şiirinde ele alınışı irdelenen bir başka kavram ise ironidir. Kısa ve öz bir şekilde ironi, bir kişiyi/durumu eleştirmek ya da alay etmek için söylenen sözün tersini veya “başka türlüünü” kasteden, ima eden söylem şeklidir. Ancak ironi, özü gibi tanımı ve kapsamı bakımından da kaygan, belirlenimi güç bir kavramdır. Antik Çağ’dan günümüze uzayan süreçte birçok tanım ve teorinin ortaya atılması da bu sorunlu durumun bir göstergesidir.

Sokrates retoriğinin karakteristiği olan ve bu filozofla özdeşleştirilen ironi, köken açısından aslında mizahla özdeş bir tarihe sahiptir. Bu nedenle ironi, uzun yıllar boyunca ve hâlâ, mizahla ilişkilendirilen bir anlatım/söylem yöntemi olarak değerlendirilir. Ancak her ne kadar mizah etrafında gelişen bir anlatım/söylem yöntemi olarak ele alınsa da ironi; bağlamı, niyeti ve teşekkülü bakımından ondan ayrılır.

İroni, hiciv, istihza, tariz, kinaye, tecâhülüarifane gibi birçok güldürü, alay ve yergi içeren tür, mizah üst başlığında ele alınır. Bu anlamda mizah, söz konusu anlatım araçlarının atası olarak da görülebilir. Ancak aralarında kimi farklar bulunan bu kavramları yerli yerine oturtmak için tarihsel süreç içerisinde birçok felsefik ve estetik yaklaşım ortaya atılır. Bu uğurda bunca zaman verilen tüm gayretlere rağmen özellikle *mizah*, *hiciv* ve *ironinin* tam olarak ne olduğu ve sınırları noktasında evrensel bir uzlaşma sağlanmış değildir. İroni, mizah ve hiciv etrafında edebiyat dünyasına sürekli yeni teorik teklifler sunulsa da

hiçbir yaklaşım, bu kavramların arasına net bir çizgi çekememiş, bu nedenle de müşterek kabul görmemiştir. Çünkü ismi geçen söylemsel enstrümanların arasında çok sıkı bir ilişki ve önlenemez bir geçişkenlik mevcuttur. Fakat bu sorunlu durum, aslında “sanat”ın özsel problematiği ve bilimsel bir çerçeveye oturtulmasındaki güçlüklerle ilgilidir.

İroni, mizahla beslenerek ontik gerçekliğini bütünleyebileceği gibi mizah da ironiden yararlanarak vücut bulabilir. Ancak ironi, her zaman mizahla olan bir alışverişin neticesinde ortaya çıkmaz. Çünkü o, mizah gibi sürekli güldürmek kastı gütmeyiz. Onun başat ereği, iğnelemek, dokundurmak, alay etmek ve çoğunlukla örtülü/dolaylı şekilde eleştirmektir. İroni asıl işini (eleştirme ve yerme) yaparken bünyesinde çoğunlukla zekice kurgulanmış bir “espri” taşıdığından mizahla ilişkilendirilir. Dolayısıyla gülmeye sonlanan bilişsel bir aktarım olduğundan mizahla da karıştırılmış olur. Fakat burada (ve çoğunlukla) ironinin, zekice kurgulanmış, komikle maskelenmiş aşamalı bir eleştirel söylem aracı olduğu asla hatırdan çıkarılmamalıdır.

Bir tür söylem analizi yapılan bu çalışmada, dönem şiirleri şu ironi kuramları ekseninde süzgeçten geçirilir: *sözlü ironi*, *Sokratik ironi*, *romantik ironi*, *dramatik ironi* ve *durum ironisi*. 1923-1938 yılları arasında yayımlanan şiir kitaplarının birçoğunda bu kuramlardan herhangi biriyle ilişkilendirilebilecek şiirlere rastlamak mümkündür. Eseri yayımlanan dönem şairlerinin toplam sayısı 36, ironik söyleme imza atan şair sayısının 31 olduğu göz önünde bulundurulduğunda neredeyse hemen her şairin ironiyi örnekleyen en az bir şiiri olduğu söylenilebilir. İronik düzlemde kaleme alınan dönem şiirlerinin toplam sayısı ise 284’tür.

Mizaha göre daha dışa dönük bir anlatım aracı olan ironi, 1923-1938 sürecinde yazılan şiirlerde, alçak bir tonda da olsa tek parti uhdesindeki otoriter yönetim döneminde gözlenen bazı bürokratik sorunlara temas etmek, kimi politikacıları eleştirmek; yeni rejimin ikamesi ve benimsetilmesi için uygulamaya konulan ilke ve devrimlerin ortaya çıkardığı problemlere değinmek; eğitim öğretimdeki aksaklıklara temas etmek; geçim sıkıntısı ve yoksulluk gibi içtimaî sorunları dile getirmek için kullanılır. O dönemde hâlâ Babıali’nin merkezi olan İstanbul’un imar, ulaşım ve çevre kirliliğinden kaynaklı belediyeçilik sorunları da dönem şiirlerinde ironik biçimde ele alınan hususlar olarak göze çarpar.

Bu çalışmada saptanan ironik söylemlerin muhatapları arasında başta edebiyat ve basın camiasının kimi isimleri olmak üzere ressam, müzisyen gibi güzel sanatların başkaca

şubasının müntesipleri ile bilim ve spor dünyasının meşhur isimleri de gösterilebilir. Bireylerin konu edildiği bu şiirlerde gözlenen ironik anlatımın magazinel boyutu aşamadığı görülür. Komik unsuru ile ortaya konulan ironilerin ağır ve yıpratıcı olmadığı söylenebilir.

İncelenen şiirlerde saptanan ironik söylemlerden birçoğunun bireysel izlekler içerdiği görülür. Bu şiirlerde özellikle yalnızlık, gurbet, yabancılaşma ve içinde bulunulan zamandan şikâyet izleklerinin yoğun bir şekilde eleştirel düzlemde dile getirildiği gözlenir. Şairlerin bu izlekleri sunarken ironik ifadeyi/özü çoğunlukla imgelem ve metaforun içine gizlediği ya da onlarla birlikte sentezlediği göze çarpar. İmgelem ve metaforun ironiyle olan ilişkisini göstermesi açısından bahsi geçen şiirler kayda değerdir.

Şairlerin, ironiyi anlam kapalılığına olanak sağlayan sembolik anlatım araçları ile sunumu, bir bakıma onların gelenekçi yanlarını gösterir. Zira uzun yıllar boyunca Türk şiirine egemen olan Divan ve Batılılaşma sürecinde önemli hamlelerin yapıldığı Servet-i Fünûn şiirleri de bu yönde kaleme alınır. İşte bu anlamsal kapalılığı yeğleyen yanlarıyla Türk şiirine etkisi yadsınamayan bu edebî hareketlerin en önemli yanı, salt estetik bağlamında imgesel, metaforik ve sembolik unsurlarla bezeli metinler üretmeleri ve bu sayede oluşan güçlü rüzgârla sonraki kuşakları da etkileyecek bir şiirsel geleneği vücuda getirmeleridir. Nitekim bu çalışmada incelenen şiirlerin altında imzası olan sanatkarların birçoğu, söz konusu gelenek(ler)le bir şekilde alışverişi olmuş şahsiyetlerdir.

Bu çalışmadaki dönem şiirlerinde tespit edilen 294 ironik unsurun kuramsal dağılımına bakıldığında bunların 241'inin sözlü ironi çevresinde kaleme alındığı görülür. Diğer ironik unsurların ise 42'sinin Sokratik ironiyle, 5'inin romantik ironiyle, 4'ünün dramatik ironiyle ve 2'sinin de durum ironisiyle ilişkili olduğu tespit edilmiştir. İroni bağlamında sözlü ironin, diğer kuramlara göre dönem şiirlerine bu bariz tahakkümü, ancak söz konusu şiirlerin şairlerinin kanıksamış olduğu imgesel ve çağrışımsal bir dille duygu aktarımını incelemeleriyle açıklanabilir. Bunda doğum tarihleri ortalaması 1893 olan şairlerin, çocukluk ve gençlik evrelerinde Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî geleneğinin şiirsel estetiği etkisinde kalmaları etkilidir. Zira anlam kapalılığı ve sembolik anlatımın yoğun bir şekilde kullanıldığı bu şiir hareketlerinde, özellikle sözün ima gücünden yararlanmak esastır. Bu yönüyle Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî şiirlerinin söylem tarzıyla sözlü ironinin karakterinin birbirine benzediği görülür.

Şairlerin sözlü ironiye daha fazla yer vermelerindeki başka bir sebep de tematik perspektiftir. Çünkü aynı kuşağın şairleri, tema seçimlerinde de geçmişin estetik

tercihlerinin etkisi altındadır. Nitekim ironi saptanan dönem şiirlerinde en çok yalnızlık izleğinin ele alındığı görülür. İronik düzlemde ele alınan yalnızlık izleğini, gurbet, içinde bulunan zamandan şikâyet ve yabancılaşma gibi bireysel temler izler. Dolayısıyla negatif düzlemde ele alınan bu izleklerle söylenilenin başkaca bir şeyi eleştirel bakımdan imlemesi üzerine kurgulanan sözlü ironi arasında kaçınılmaz bir ilişki ortaya çıkar.

Sözlü ironinin ardından dönem şiirlerinde tespit edilen bir başka ironi türünün Sokratik ironi olduğu görülür. Daha çok muhatabının cahilliğini yüzüne vurma ve ona doğruyu buldurma şeklinde işleyen Sokratik ironinin incelenen şiirlerde bu doğrultuda pek kullanılmadığı görülür. Zira dönem şiirlerinde soru sorma (istifham) yoluyla ortaya konulan Sokratik ironi, muhatabı olan okura şiirde savunulan bir düşünceyi onatma şeklinde karşılaşılır. Sokratik ironinin başat karakteristiğini burada yansıtamayı, şiir gibi bir türde onun izini sürmekle ilintili bir sorundur. Çünkü diyalog üzerine kurgulanan öykü, roman ve tiyatro gibi olay merkezli metinler, Sokratik ironiye bolca kullanım alanı sunabilirken “duygu” metni olan şiir, bu noktada kısırır.

Romantik ironiyle, yaratılan lirik düşlemin inkisara uğratılması ve ironistin bunun bilincinde olması şeklinde karşılaşılan dönem şiirlerinde, dramatik ironi ve durum ironisinin ise şiirsel form içerisinde olaya yer veren birkaç metinle sınırlı olduğu görülür. Bu ironi türlerinin sayıca az olması da yine türsel bir problematiktir. Zira hem dramatik ironi hem de durum ironisi klasik anlamda şiirin kurgusuna pek uygun değildir. Nitekim bu ironiler, söylemden ziyade olayların ortaya çıkardığı manzum hikâye, manzum tiyatro, halk hikâyesi ve kısmen olay içeren şiirlerde gözlenir.

1923-1938 yılları arasında yayımlanan şiir kitapları gözden geçirildiğinde kaleme aldığı tüm eserlerinde ironik çizgiyi koruyan tek şairin Halil Nihat Boztepe olduğu görülür. Nitekim onun 1923 tarihinden önce yayımlanan *Sihâm-ı İlhâm* dâhil olmak üzere, çalışmamıza konu *Ayine-i Devrân*, *Mâhitâb* ve *Ağaç Kasidesi* adlı eserlerinde bulunan hemen tüm şiirler, yer yer mizahın da eşlik ettiği ironik söylemle kaleme alınır. İlk eserinden son eserine değin bütün şiirlerinde söylemsel açıdan bir tutarlılık gözlenen Halil Nihat Boztepe, mizahî olanaklarla sentezlediği eleştirilerini kırıp dökmeden yapabilen ve hemen her probleme temas edebilen neredeyse tek şairidir. Bu yönüyle Halil Nihat Boztepe, Cumhuriyet şiirinin derli toplu ilk “ironi şairi” sayılabilir.

1923-1938 sürecinde ironi ve mizah edebiyatına katkı sunan diğer şahsiyetin Faruk Nafiz Çamlıbel olduğu görülür. Özellikle onun *Tatlı Sert* adını taşıyan kitabındaki şiirlerin

hemen hepsi kısmen mizah, çoğunlukla ironik söylem barındıran metinler olarak dikkat çeker. Çamlıbel'in 1938'de yayımlanan *Tatlı Sert*'ine dikkatli bir şekilde bakıldığında, onun tematik ve stilistik açıdan Halil Nihat Boztepe tarzına aşırı derecede yaklaştığı görülür. Öyle ki *Tatlı Sert* bağlamında Çamlıbel şiirleri, manzumelerini Divan nazmı olanakları ve Arapça ve Farsça sözcükleri daha fazla kullanarak kaleme alan Boztepe şiirlerinin, yıllar sonra hece ölçüsüyle ve sade Türkçeyle yazılmış yeni şekilleridir. Değişen neredeyse sadece dil ve şiirlere konu yer, zaman ve kişilerdir.

Şiirlerinde ironik söyleme yaklaşan erken dönem Cumhuriyet şairlerinden birisi de Mehmet Âkif Ersoy'dur. Toplam yedi kitabın bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş *Safahat*, şairin bütün şiirlerinin toplandığı bir eserdir. Daha çok manzum hikâye formunda yazan Âkif'in incelememize konu şiirleri, *Safahat*'ın son kitabı olan *Gölgeler*'de bulunur. Buradaki şiirlerde yer yer mizah, ama daha çok mizah kisvesiyle sunulan ironik söylem gözlenir. Genellikle Âkif'in kendi iç dünyasıyla hesaplaştığı şiirlerin toplandığı *Gölgeler*, otokritik özelliği gösteren bir muhasebe kitabıdır. Burada Âkif, sadece şahsını eleştirmez; kendisinden hareketle dalga dalga genişlettiği ironik halkalara, her anlamda çağdaş dünyanın gerisinde kalmış olan İslam ülkelerini ve kendi ülkesinin trajik ahvalini de dâhil eder. İslamî ve insanî değerlerden uzaklaşmanın neden olduğu yıkım ile tembellik, umutsuzluk ve ırkçılık da Âkif'in ironik açıdan ele aldığı kavramlardır.

Sabahattin Ali, şiirlerinde ironiyi örnekleyen bir başka dönem şairidir. Onun yalnızlık, yabancılaşma ve kaçış izlekli birçok şiiri, bu bağlamda değerlendirilebilir. Çocuk yaşlarından itibaren sevgisiz büyüyen şair, uzlaşmadığı yakın çevresine ve topluma karşı negatif duygular besler. Bu yüzden Ali şiirlerinde sanat, reel yaşamdan uzaklaşma sığınağı olarak belirir. İdeolojik anlamda devrin siyasal otoritesiyle de çelişen Sabahattin Ali'nin, gerçek dünyaya başkaldırı/isyen düzleminde okunabilecek ironik şiirlerinde, insanlardan uzaklaşma ve izole bir yaşam sürme arzusu gözlenir.

Orhan Seyfi Orhon, çıkardığı mizah dergileri ile süreli yayınlarda ve yayımladığı kitaplarda mizah odaklı kaleme aldığı yazılarıyla Türk mizah edebiyatına büyük katkı sunan bir sanatkârdır. Onun incelememize konu olan şiirlerinde ironinin bir söylem şekli olarak hatırı sayılır ölçüde kullanıldığı görülür. Orhon'un *Gönülden Sesler* ve *Kervan* adlı şiir kitaplarındaki kimi şiirlerde ve özellikle *Asrî Kerem* adlı parodik eserinde ironiyle ilişkilendirilebilecek çok sayıda ifadeye rastlanır. *Gönülden Sesler* ve *Kervan*'da daha çok bireysel izlekler etrafında ortaya konulan duyular, ironik açıdan şiirleştirilirken *Asrî*

*Kerem*, eğitim sistemi merkezinde devrin sanat, siyaset, spor ve bilim dünyasına yapılan göndermelerle örülü mizahî ve ironik bir yapıt olarak göze çarpar.

Hiciv edebiyatının meşhur ismi Neyzen Tevfik Kolaylı da şiirlerinde ironiye yer veren dönem şairleri içerisinde değerlendirilebilir. Eleştirinin en üst tonda yapıldığı dizelerle vücuda getirilen şiirleri daha çok hicvi örneklese de Neyzen Tevfik'in bu çalışmada incelenen *Azâb-ı Mukaddes*'indeki kimi şiirleri ironiktir. Sosyal, siyasal ve kültürel konulara pervasızca temas edebilen Neyzen Tevfik, gözüne ilişen hemen her tür aksaklık ve sorunu klasik nazım olanaklarıyla şiirine taşır. Ancak bunu yaparken argo, küfür ve hakaret içeren sözleri sıkça kullanması, onun ironiyi aşan bir söylemin, hicvin, şairi olduğunu gösterir. Zira onda mizah; ironin, özellikle hicvin, ancak maskesidir.

Türk şiirinin yerleşik yapısal formunu değiştirmekle önemli bir hamle gerçekleştiren Nâzım Hikmet Ran da 1923-1938 sürecinde yayımlanan eserlerinde ironik söyleme müracaat eden bir isim olarak dikkat çeker. Özellikle *Resimli Ay*'da geleneksel sanat anlayışına savaş açtığı "*Putları Yıkıyoruz*" kampanyası ile 1930'lu yıllarda sanat dünyasında büyük yankı uyandıran Nâzım Hikmet, bu kampanya etrafında ortaya konulan metinlerle Türk hiciv edebiyatına bolca malzeme sunar. Nâzım, bu bağlamda Türk şiirinin kanonik şairleri, Abdülhak Hâmit Tarhan, Mehmet Emin Yurdakul, Ahmet Haşim ile Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Peyami Safa gibi yazarlara yönelttiği eleştirilerini dile getirir. Eleştirilerin muhataplarının ve devrin diğer edebiyatçılarının da polemiklere dahil ile *Putları Yıkıyoruz*, etkisi büyük bir rüzgâra dönüşür. Ancak bu bağlamda üretilen şiirlerin birçoğu eleştirel dozun en ağır tonda kullanımından, bir başka deyişle eleştiride ironi sınırını aştığından ötürü hicivle ilişkilidir. Fakat hicvin gölgesinde de kalsa mizahın ve ironinin örneklendiği şiirlere rastlanılmasından dolayı, söz konusu kampanya kayda değerdir. Yine Nâzım'ın sosyalist/Marksist düzlemde kaleme aldığı *Taranta Babu'ya Mektuplar* ve *Benerci Kendini Niçin Öldürdü* adlı uzun manzumeleri de ironinin bir söylem aracı olarak kullanımını örnekleyen şiirler olarak dikkat çeker.

Yalnızlık, Allah korkusu, nefis ve bireyin kentle olan sorunlu ilişkisini irdeleyen Necip Fazıl Kısakürek; mitolojik öğeleri şiirleştiren Salih Zeki Aktay; yoksulluk ve emek sömürüsü gibi sorunların kadın duyarlılığı ile sunulduğu dizelere yer veren Halide Nusret Zorlutuna ve Şükûfe Nihal Başar, 1923-1938 yılları arasında şiirlerinde azımsanmayacak sayıda ironik ize rastlanan şairler olarak sıralanabilir. Özellikle Osmanlı merkezinde "eskiye" ve kimi kutsal değerlere eleştirel göndermeler yapan Vasfi Mahir Kocatürk; yeni

rejimi savunan, eskiyi eleştiren şiirlere imza atan Yusuf Ziya Ortaç ve sembolik olanaklarla sosyalist düzlemde şiirler kaleme alan Ercüment Behzat Lav da dönemin ironik şiirlerine imza atan diğer şairleri olarak dikkat çeker.

Bu dönemde yayımlanan eserlerden bazılarının ise mizah ve ironi açısından yoksun olduğu görülür. Onlardan ilki Mehmet Emin Yurdakul'un 1923 yılında basılan *Mustafa Kemal* adlı eseridir. İçerisinde bulunan düzyazılar dışında tutulduğunda nazım bölümlerindeki şiirlerin birçoğunun ya 1923'ten önce kaleme alındığı ya da mizah ve ironi içermediği görülür. Ziya Gökalp'in çocuk edebiyatı ekseninde değerlendirilmesi mümkün *Altın Işık* adlı eseri de mizah ve ironi açısından Yurdakul'un *Mustafa Kemal*'i ile aynı özellikleri gösterir. İncelenmesine rağmen mizah ve ironi saptanamayan bir başka eser ise *Fecr-i Âtî*'nin sanat anlayışını ölene dek sürdüren Ahmet Haşim'in sembolik ve entüsyonist (sezgici) düzlemde kaleme aldığı *Piyâle*'sidir. Yine *Yedi Meş'ale* adlı müşterek şiir kitabında şiirleri bulunmasına rağmen süreç içerisinde yazdıkları şiirlerde mizah ve ironiye yer vermeyen sanatçılar olarak Ziya Osman Saba ile Muammer Lütfi'nin de adı anılabilir.

Dönem sanatçıları içerisinde özellikle şu beş ismin mizah ve ironi ekseninde ön plana çıktığı görülür: Halil Nihat Boztepe, Hamâmîzâde İhsan, Faruk Nafiz Çamlıbel, Orhan Seyfi Orhon ve Nâzım Hikmet Ran. Bunun dışında kalan dönem sanatçılarının her biri müstakil anlamda değerlendirilebilecekken ismi anılan bu sanatçılar mizahı ve ironiyi bilinçli bir şekilde anlatım tercihlerinin vazgeçilmezi yapar.

Türk şiiri bağlamında 1923-1938 yılları arasında mizah ve ironinin ele alınışına genel olarak bakıldığında geleneksel mizah anlayışının değiştiği; mizahın ve mizah bağlamında değerlendirilen hiciv ve ironi gibi türlerin daha somut bir şekilde ayrışmaya başladığı görülür. Türk edebiyatının Cumhuriyet öncesi dönemlerinde, çoğunlukla hicvin bir aracı olarak görülen ve bu yüzden de olumsuz birtakım düşünceleri çağrıştıran mizahın, erken dönem Cumhuriyet şiirlerinde (1923-1938) daha düzeyli ve "tadında" kullanıldığı söylenebilir.

Bu dönemde bazı şairlerin elinde mizah, gelenekçi anlayışın dışına çıkarak politik ve bireysel konulardan uzaklaşmaya başlar. Bu anlamda mizah, sanat ve siyaset çevrelerinin umarsızca birbiriyle hesaplaştığı bir saha olmaktan nispeten uzaklaşır. Devrin hassas sosyo-politik zihniyet unsurlarının şekillendirdiği tematik bağlam, mizahî söylemin seviyesini de belirler. Zira tek parti iktidarı ile idare edilen memleket, Atatürk gibi güçlü



bir liderin önderlik ettiği yeni rejimin oluşturduğu siyasî iklim içerisinde ve çağdaş uygarlığa entegre olma adına, hemen her alanda süratle gündelik yaşama sokulan yeniliklerle sosyal bir değişim ve dönüşüm sürecindedir. Bu açıdan mizah, devrin zihniyetiyle hareket eden edebiyatta yoğun bir şekilde kullanılan bir söylem aracı olamaz. Fakat nicelik açısından bu kısıtlayıcı durum, onun gerçek kimliğini yansıtmasına, bir başka deyişle “kabına sığmasına” vesile olur.

Dönem şiirlerinde dikkat çeken bir başka husus ise söylem aracı olarak mizahtan ziyade ironinin tercih edilmesidir. Nitekim çalışmamız, bu durumu tasdikler niteliktedir. Zira sadece 53 şiirde mizahî unsura rastlanırken 284 şiirde ironik ize rastlanır. Ancak burada ifade edilmesi gereken bir başka durum söz konusudur; o da ironin teşekkülünde bazen mizahtan yararlanılmasıdır. Bu durumu örnekleyen dönem şiiri sayısı çok fazla olmasa da mizahın ironik oluşumu etkilediği şiirlere rastlamak mümkündür.

*Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Mizah ve İroni (1923-1938)* adlı bu çalışmada mizah ve ironinin birlikte anılmasının nedeni, incelemesi yapılan şiirlerde bu iki türün nasıl kullanıldığının tespitini yapmanın yanında bunların birbiriyle olan ilişkisini/alışverişini ve zaman içerisindeki değişim ve dönüşümünü ortaya çıkarmaktır. Nitekim burada yapılan incelemeler göstermiştir ki her ne kadar mizah etrafında gelişen/ele alınan bir tür olsa da ironi, yıllarca gölgesinde kaldığı mizahtan bu dönemde ayrılmaya başlar.

İroni, modern ve postmodern edebiyatta sıklıkla müracaat edilen ve okur nezdinde aranan estetik bir söylem aracıdır. İşte bu süreci takip eden Türk edebiyatında da ironi, olması gerektiği tonda bilinçli ilk örneklerini erken dönem Cumhuriyet şiirlerinde verir. Zira ironi, 1923-1938 sürecinde nispeten mizahtan beslenmesine rağmen ondan ayrışan ve daha fazla tercih edilen yönleriyle dikkat çeker. Bu açıdan dönemin ironik şiirlerine imza atan kalemler, ironinin tam anlamıyla gerçek kimliğini bulacağı *I. Yeni*'ye ve 1950 sonrası ortaya çıkan yeni şiir hareketlerine de öncülük etmiş olurlar.

## ÇALIŞMAYA ESAS ALINAN ESERLER

Sıra	Yıl	Eser	Şair
1	1923	Altın Işık	Ziya Gökalp
2	1924	Şiir Demeti	Ali Ekrem Bolayır
3	1924	Heykeltıraş	Arif Nihat Asya
4	1924	Âyîne-i Devrân	Halil Nihat Boztepe
5	1924	Âzâb-ı Mukaddes	Neyzen Tevfik Kolaylı
6	1925	Vicdan Alevleri	Ali Ekrem Bolayır
7	1925	Mâhitâb	Halil Nihat Boztepe
8	1925	Örümcek Ağı	Necip Fazıl Kısakürek
9	1926	Piyâle	Ahmet Haşim
10	1926	Bir Gemi Yelken Açtı	Ali Mümtaz Arolat
11	1926	Çoban Çeşmesi	Faruk Nafiz Çamlıbel
12	1926	Çanakkale İzleri	İbrahim Alaettin Gövsa
13	1926	Deniz Sarhoşları	Ömer Bedrettin Uşaklı
14	1927	Miras	Enis Behiç Koryürek
15	1927	Hazan Rüzgârları	Şükûfe Nihal Başar
16	1928	Suda Halkalar	Faruk Nafiz Çamlıbel
17	1928	Dîvan-ı İhsan	Hamâmîzâde İhsan Bey
18	1928	Hamsinâme	Hamâmîzâde İhsan Bey
19	1928	Mustafa Kemal	Mehmet Emin Yurdakul
20	1928	Kaldırımlar	Necip Fazıl Kısakürek
21	1928	Yanardağ	Yusuf Ziya Ortaç
22	1928	Yedi Meş'ale	Cevdet Kudret Solok
	1928	Yedi Meş'ale	Muammer Lütfi Bahşi
	1928	Yedi Meş'ale	Sabri Esat Siyavuşgil
	1928	Yedi Meş'ale	Vasfi Mahir Kocatürk
	1928	Yedi Meş'ale	Yaşar Nabi Nayır
	1928	Yedi Meş'ale	Ziya Osman Saba
23	1929	Birinci Perde	Cevdet Kudret Solok
24	1929	Paravan	Halit Fahri Ozansoy
25	1929	Jokond ile Si-Ya-U	Nâzım Hikmet Ran
26	1929	Hayat Bilgisi Şiirleri	Orhan Seyfi Orhon
27	1929	Kahramanlar	Yaşar Nabi Nayır
28	1930	Geceden Taşan Dertler	Halide Nusret Zorlutuna
29	1930	835 Satır	Nâzım Hikmet Ran
30	1930	Varan-3	Nâzım Hikmet Ran
31	1930	1+1= Bir	Nâzım Hikmet Ran
32	1930	Persefon	Salih Zeki Aktay
33	1930	Gayya	Şükûfe Nihal Başar
34	1931	Ağaç Kasidesi	Halil Nihat Boztepe
35	1931	S.O.S	Ercüment Behzat Lav

36	1931	Balkonda Saatler	Halit Fahri Ozansoy
37	1931	Sesini Kaybeden Şehir	Nâzım Hikmet Ran
38	1931	Benerci Kendini Niçin Öldürdü	Nâzım Hikmet Ran
39	1932	Şiirler	Ahmet Kutsi Tecer
40	1932	Gece Gelen Telgraf	Nâzım Hikmet Ran
41	1932	Ben ve Ötesi	Necip Fazıl Kısakürek
42	1932	Onar Mısra	Yaşar Nabi Nayır
43	1933	Ömrümde Sükût	Cahit Sıtkı Tarancı
44	1933	Bir Ömür Böyle Geçti	Faruk Nafiz Çamlıbel
45	1933	Safahat / Gölgelemler	Mehmet Âkif Ersoy
46	1933	Odalar ve Sofalar	Sabri Esat Siyavuşgil
47	1933	Asya Şarkıları	Salih Zeki Aktay
48	1933	Su	Şükûfe Nihal Başar
49	1934	Kaos	Ercüment Behzat Av
50	1934	Elimle Seçtiklerim	Faruk Nafiz Çamlıbel
51	1934	Serâb-ı Ömrüm	Rıza Tevfik Bölükbaşı
52	1934	Dağlar ve Rüzgâr	Sabahattin Ali
53	1935	Havaya Çizilen Dünya	Fazıl Hüsni Dağlarca
54	1935	Güneşi Yakanların Selâmı	İlhan Berk
55	1935	Taranta Babu'ya Mektuplar	Nâzım Hikmet Ran
56	1935	Portreler	Nâzım Hikmet Ran
57	1935	Kervan	Orhan Seyfi Orhon
58	1935	Şile Yolları	Şükûfe Nihal Başar
59	1935	Tunç Sesleri	Vasfi Mahir Kocatürk
60	1936	Sulara Dalan Gözler	Halit Fahri Ozansoy
61	1936	Simavne Kadısı Şeyh Bedrettin Destanı	Nâzım Hikmet Ran
62	1936	Yayla Dumani	Ömer Bedrettin Uşaklı
63	1936	Pnar: Aşk Kasideleri	Salih Zeki Aktay
64	1936	Geçmiş Geceler	Vasfi Mahir Kocatürk
65	1937	Akarsu	Faruk Nafiz Çamlıbel
66	1937	Kurbağanın Serenadı	Sabahattin Ali
67	1937	Öteki Şiirler	Sabahattin Ali
68	1937	Bizim Türküler	Vasfi Mahir Kocatürk
69	1938	Tatlı Sert	Faruk Nafiz Çamlıbel
70	1938	Akıncı Türküleri	Faruk Nafiz Çamlıbel
71	1938	Büyük Mabedin Eşiğinde	Munis Faik Ozansoy
72	1938	Asrî Krem	Orhan Seyfi Orhon
73	1938	Kuş Cıvıltıları	Yusuf Ziya Ortaç
74	1938	Bir Servi Gölgesi	Yusuf Ziya Ortaç

## KAYNAKÇA

- Akalın, Ş. H. (2009), *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akarsu, B. (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akay, H. (2009). *Şiire Yeniden Bakmak*. İstanbul: Akademik Kitaplar.
- Aksan, D. (2011). *Cumhuriyet Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlenmeleri*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Aksoy, Ö. A. (1988). *Deyimler Sözlüğü*. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Aktay, S. Z. (1933). *Asya Şarkıları*. İstanbul: Sühulet Kitabevi.
- Aktay, S.Z. (1961). *Rüzgâr ve Dallarda Şarkılar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Akyüz, K. (1986). *Batı Tesirindeki Türk Şiiri Antolojisi*. Ankara: İnkılap Yayınları.
- Akyüz, K. (1990). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Alay, O. (2015). *Türk Saz Şiirinde Yergi, İroni, Mizah*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Fırat Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Albayrak, N. (2004). *Ansiklopedik Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: L&M Yayınları.
- Albayrak, N. (2005). Halk Edebiyatında Mizah. *İslam Ansiklopedisi* (C.30, s. 208-209). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Albayrak, N. (2009). *Türkiye Türkçesinde Atasözleri*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Ali, S. (2017). *Bütün Şiirleri*. Atilla Özkırımlı (Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- And, M. (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Ankara: Turhan Kitabevi.
- Apaydın M. (2014). Tanzimat'tan Günümüze Türk Mizahı ve Hicvi. Ramazan Korkmaz (Ed.). *Yeni Türk Edebiyatı* içinde (543-573). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Apaydın, D. (2021). Sabri Esat'ın Şiirinin Atar ve Toplardamarları. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (2), 1014-1029.
- Aristo (2012). *Poetika*. Emir Aktan (Çev.). Ankara: Alter Yayınevi.
- Aristo (2017). *Retorik*. Mehmet H. Doğan (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arolat, A. M. (2012). Bir Gemi Yelken Açtı. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Arseven, T. (2008). İki Arıza. *Hece Dergisi Mehmet Âkif Özel Sayısı*, 133, 408-418.
- Arslan, F. (1995). *Şükûfe Nihal Başar Hayatı-Şiirleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Fırat Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Asya, A. N. (1924). *Heykeltıraş*. İstanbul: Mahmutbey Matbaası.
- Ayda, A. (1987). Halide Nusret. Ş. Elçin ve M. Tevfikoğlu (Haz.). *Yeni Türk Nesri Antolojisi* içinde (581-587). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ayvazoğlu, B. (2007). *Kâinatça Tanınmış Türk Şiir Kralı Florinalı Nâzım ve Şaşaalı Edebî Hayatı*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Ayverdi, İ. (2005). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük* (C.3). İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Bahtin, M. (2020). *Karnavalın Romansı*. Cem Soydemir (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Balcı M., Yılmaz T. (2018). Nazım Hikmet'in "Orkestra"sı: Üslûpbilimsel Bir Çözümleme. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 18, 31-55.
- Banarlı, N. S. (1971). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi (2. Cilt)*. Ankara: Millî Eğitim Basımevi.
- Başar, Ş. N. (1927). *Hazan Rüzgârları*. İstanbul: Sanayi-i Nefise Matbaası.
- Başar, Ş. N. (1933). *Su*. İstanbul: Resimli Ay Matbaası.
- Başar, Ş. N. (1935). *Şile Yolları*. İstanbul: Resimli Ay Matbaası.
- Başar, Ş. N. (1930). *Gayyâ*. İstanbul: Bürhanettin Matbaası.
- Baymur, F. (1978). *Genel Psikoloji*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.
- Bayrakçı, O. (2019). Gülme Eylemine Sosyolojik Bir Yaklaşım. Yalçın Kâhya (Ed.), *Mizah Kitabı* içinde (s. 115-127). İstanbul: Tedev Yayınları.
- Behramoğlu, A. (2001). *Son Yüzyıl Büyük Türk Şiiri Antolojisi (1. Cilt)*. İstanbul: Sosyal Yayınevi.
- Bergson, H. (2020). *Gülme Komiğin Anlamı Üzerine Deneme*. Mustafa Şekip Tunç (Çev.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Berk, N. İ. (1935). *Güneşi Yakanların Selamı*. İzmir: İtimat Basımevi.
- Bezirci, A. (1974). *Sabahattin Ali Hayatı-Hikâyeleri-Romanları*. İstanbul: Oluş Yayınevi.
- Bezirci, A. (1975). *Nazım Hikmet ve Seçme Şiirleri*. İstanbul: Yayınları.
- Bezirci, A. (1986). Şair ve Yazarlarımızın Suçlandırılmış Eserleri. *Günümüzde Kitaplar Dergisi*, 28, 11.
- Bilgegil, M. K. (1989). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgat)*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Bingöl, U. (2020). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Başarısız Bir Girişim: Marmara Dergisi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13 (69), 48-60.
- Bolay, S. H. (2009). Yabancılaşma Karşısında Yahya Kemal, *Hece Dergisi* ('Bozgununda Bir Fetih Düşü' Yahya Kemal), 145, 79-85.
- Bolayır, A. E. (2010). *Şiir Demeti*. (Haz. Özlem Fedai). İstanbul: Şûle Yayınları.
- Bolayır, A.E. (1925). *Vicdan Alevleri*. İstanbul: Ahmet İhsan ve Şürekâsı Matbaası.
- Booth, W. C. (2016). *İroninin Retoriği* (Çev. Suzan Sarı), Ankara: Hece Yayınları.
- Boratay, P. N. (1998). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Boynukara, H. (1993). *Modern Eleştiri Terimleri*. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Boztepe, H. N. (1924). *Âyine-i Devran*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- Boztepe, H. N. (1925). *Mâhitâb*. İstanbul: Yeni Matbaa.
- Boztepe, H. N. (1931). *Ağaç Kasidesi*, İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.
- Cebeci, O. (2008). Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri. *Cogito (İroni)*, 57, 87-104.
- Cebeci, O. (2016). *Komik Edebi Türler Parodi Satir ve İroni*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cevizci, A. (2010). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

- Ceyhan, H. (2013). Orhon Seyfi Orhon'un Fiskeler Adlı Kitabı Üzerine Bir İnceleme. *Gazi Türkiyat*, 12, 111-127.
- Cin, U. (2017). *Ercüment Behzat Lav'ın Şiiri (Poetika-İroni-Eleştiri)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Çağrı, M. (1996). Gülme. *İslam Ansiklopedisi* içinde (C. 14, 243) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Çalışkan, A. (2016). Necip Fazıl Kısakürek'in Çile Adlı Şiiri ve Çözümlemesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 42, 68-107.
- Çalka, M. S. (2017). Nüktedan Şair Hamâmîzâde İhsan ve Divan'ındaki Mizahî Manzumeleri. *Karadeniz Araştırmaları*, 53, 189-204.
- Çamlıbel, F. N. (1926). *Çoban Çeşmesi*. İstanbul: Marifet Matbaası.
- Çamlıbel, F. N. (1928). *Suda Halkalar*, İstanbul: Sanayi-i Nefise Matbaası.
- Çamlıbel, F. N. (1934). *Elimle Seçtiklerim*. İstanbul: Güneş Matbaası.
- Çamlıbel, F. N. (1936). *Akarsu*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Çamlıbel, F. N. (1938a). *Akıncı Türküleri*. Kanaat Kitabevi.
- Çamlıbel, F. N. (1938b). *Tatlı Sert*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Çamlıbel, F. N. (1966). *Bir Ömür Böyle Geçti*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi.
- Çetin, N. (2014). Necip Fazıl'ın Abdülhakim Arvâsî'yi Tanıması ve Tasavvufî Düşünceleri. *Turkish Studies*, 9/11, 171-192.
- Çetişli, İ. (2015). *Metin Tahlillerine Giriş-1 Şiir*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çiğçi, H. (2005). Fars Edebiyatında Mizah. *İslam Ansiklopedisi* içinde (C.30, s. 206-208). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Dağlarca, F. H. (1985). *İlk Yapıtları 50 Yıl Sonrakiler*. İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım.
- Dayanç, M. (1993). *Halil Nihat Boztepe Hayatı ve Eserleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Dayanç, M. (2019). Halil Nihat'ın, Mehmet Âkif'in Âsım'ını Tanıtan Mizahi Bir Manzumesi. *Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu* içinde (654-664). Ankara: TDK Yayınları.
- Demir, A. (2019). Mizahi Kahramanın Doğuşu: Ömer Seyfettin'in Efruz Bey'i. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 8 (1), 392-404.
- Demiralp, O. (2008). Altın Dalma, *Cogito (İroni)*, 57, 164-168.
- Demirel, H. G. (2007). Klâsik Türk Edebiyatı Geleneğinde Hiciv. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 5 (10), 131-154.
- Devellioğlu, F. (1998). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi.
- Dilçin, C. (1997). *Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Dinçer, D. (2019). Psikolojik Danışmada Terapötik Bir Güç Olarak Mizah. Yalçın Kâhya (Ed.), *Mizah Kitabı* içinde (s. 129-152). İstanbul: Tedev Yayınları.
- Durbilmez, B. (2019). Mizahta Üstünlük Kuramı ve Kayseri Fıkraları. *Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu* içinde (167-186). Ankara: TDK Yayınları.

- Durmuş, İ. (2005). "Arap Edebiyatında Mizah", *İslam Ansiklopedisi* içinde (C.30, s. 205-206). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Eagleton, T. (2012). *Tatlı Şiddet-Trajik Kavramı*. Kutlu Tunca (Çev.). İstanbul Ayrıntı Yayınları
- Eagleton, T. (2020). *Mizah*. Melih Pakdemir (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, U. (2013). *Yorum ve Aşırı Yorum*. Kemal Atakay (Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Edip, E. (2011). *Mehmed Âkif Hayatı, Eserleri ve Yetmiş Muharririn Yazıları*. Fahrettin Gün (Haz.). Beyan Yayınları: İstanbul.
- Eker, G. Ö. (2009). *İnsan Kültür Mizah Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Eker, G. Ö. (2019). Mizah-Sağlık Bağlamında Duygusal Uyarın Olarak Terapötik (İyileştirici) Mizah. *Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu* içinde (811-822). Ankara: TDK Yayınları.
- Enginün, İ. (1989). Faruk Nafiz Çamlıbel. *Erdem*, 5 (13), 33-62.
- Enginün, İ. (2002). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Eraslan M. (2016). *Ziya Osman Saba'nın Şiirlerinde Kelime Dünyası*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ahi Evran Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırşehir.
- Eren, H., vd. (1988). *Türkçe Sözlük (1. Cilt)*. Ankara: TDK Yayınları.
- Ergin, M. (2012), *Dede Korkut Kitabı*. Boğaziçi Yayınları: İstanbul.
- Ergün, A. (2019). *İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında İroni*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi SBE.
- Ersoy, M.A (2020). *Safahat*. İstanbul: Ema Klasik Yayınevi.
- Eşitti, Ş. (2019). Dijital Yeniden Üretim Çağında Katılımcı Siyasal Mizah ve Parodi Habercilik: "Resmigaste" Üzerine Bir İnceleme. Yalçın Kâhya (Ed.), *Mizah Kitabı* içinde (s. 49-92). İstanbul: Tedev Yayınları.
- Fedai, Özlem F. (2009). Garip ve İkinci Yeni Şiirinde Bir Kaynak Olarak Humour ve İroni, *Turkish Studies*, 4/1-1, 997-1021.
- Freud, S. (1990). *Espriler ve Bilinçdışıyla İlişkileri*. (Çev. Emre Kapkın). İstanbul: Mert Yayınları.
- Freud, S. (2019), *Espriler ve Bilinçaltı ile İlişkileri*. Ahmet Yıldırım (Çev.). İstanbul: Oda Yayınları.
- Frye, N. (2007), Kış Mitosu: İroni ve Hiciv. Salih Özer (Çev.). *Hece Dergisi (Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-1)*,124, 117-124.
- Frye, N. (2015). *Eleştirinin Anatomisi*. Hande Koçak (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gezer, A., Çelik, Y. (2017). Mizah Ekseninde, İroni Çerçevesinde Anlam İlişkileri ve Ayşe Kilimci'nin Hikâyelerinde Mizahî Dil. *Current Research in Social Sciences*, 3(3), 98-114.
- Gövsa, İ. A. (1989). *Çanakkale İzleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Güçbilmez, B. (2005). *İroni ve Dram Sanatı*. Ankara: Deniz Yayınevi.
- Güler, Ç., Güler, B. U. (2010), *Mizah, Gülme ve Gülme Bilimi*. Ankara: Yazıt Yayınları.

- Günay, U. (1987). Edebiyat Hakkında Düşünceler. Ş. Elçin ve M. Tevfikoğlu (Haz.). *Yeni Türk Nesri Antolojisi* içinde (645-647). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Güneş, E. Ö. (2019). Mizahtan İroniye: Aziz Nesin Öykülerinde Misafir Ağırılama. *Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu* içinde (257-269). Ankara: TDK Yayınları.
- Güven, H. F. (2007). Klasik Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah, *Türk Edebiyatı Tarihi* içinde (C. 578-587.), İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Güvenç, A. Ö. (2019). Bir Halk Hikâyesi Parodisi, Bağlamından Kopan Bir Kahraman: Asrî Kerem. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 66, 237-260.
- Hamâmîzâde, İ. (2007). *Hamsinâme*. Burhan Sayılır, Murat Babuçoğlu (Haz.). Ankara: Phoenix Yayınları.
- Hamâmîzâde, İ. (2019). *Hamâmîzâde İhsân Dîvanı*. Mustafa İsen, Rıdvan Canım (Haz.). Ankara: Kültür
- Hamon, P. (1995). Alaysılama. Barış Kılıçbay (Çev.). *Güldiken Mizah Kültür Dergisi*, 7, 7-9.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hutcheon, L. (2008). İroni, Nostalji ve Postmodern. Begüm Kovulmaz (Çev.). *Cogito (İroni)*, 57, 211-230.
- Hüküm, M. (2017). Cemal Süreya Şiirinde İroni. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 42, 77-107.
- Hüküm, M. (2019), Mizahta Siyasetin Yükselişi: II. Meşrutiyet Dönemi. Yalçın Kâhya (Ed.), *Mizah Kitabı* içinde (s. 213-232). İstanbul: Tedev Yayınları.
- Jankélévitch, V. (2008). Kendisine Dönük İroni: Dokunup Geçme Sanatı. Orçun Türkay (Çev.). *Cogito (İroni)*, 57, 137-142.
- Kabaklı, A. (1969). *Türk Edebiyatı (3. Cilt)*. İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- Kaçar, M. (2019). Şeyh Galip'in Hüsn ü Aşk'ında Mizah. Yalçın Kâhya (Ed.), *Mizah Kitabı* içinde (31-48). İstanbul: Tedev Yayınları.
- Kahraman, A. (2005). Yeni Türk Edebiyatında Mizah. *İslam Ansiklopedisi* içinde (C.30, s. 209-211). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Kâhya Y. ve Gülsoy S. (2019). Nareddin Hoca Fıkralarının Mizahi Yeri, Toplumsal Önemi ve Basın Tarafından Kullanımı. Yalçın Kâhya (Ed.), *Mizah Kitabı* içinde (93-114). İstanbul: Tedev Yayınları.
- Kâhya, Y. (2019). Ön Söz. Yalçın Kâhya (Ed.), *Mizah Kitabı* içinde (7-10). İstanbul: Tedev Yayınları.
- Kanter, B. (2013). Otel Odaları Şiirinde Yalnızlık ve Kimsesizlik. *30 Uluslararası Necip Fazıl Kısakürek Sempozyumu Bildiriler Kitabı* içinde (179-187). Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Kanter, B. (2019). Miskinler Tekkesi Romanında bir Anlatım Biçimi Olarak Mizah. Yalçın Kâhya (Ed.), *Mizah Kitabı* içinde (s. 11-30). İstanbul: Tedev Yayınları.
- Kanter, M. F. (2018). Sabahattin Ali'nin Şiirlerinde Başkaldırı Teması. *Hece Dergisi*, 253, 696-711.
- Kanter, M. F. (2019). Bir Mizah Şairi ve Yazarı Olarak Reşat Nuri. *Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu* içinde (547-554). Ankara: TDK Yayınları.



- Kaplan, M. (2003). *Şiir Tahlilleri-2 Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2004). *Edebiyatımızın İçinden*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2006). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-2*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kar, İ. (1999). *Karikatür Sanatı*. Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Karabulut, M. (2018). Mekânın Poetikası Bağlamında Necip Fazıl Kısakürek'in "Otel Odaları" Şiiri Üzerinde Bir İnceleme. *Telmih*, 7, 39-42.
- Karadikme, A. (2006). İroni Kavramı ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde İroni. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karataş, T. (2011). *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Sütun Yayınları.
- Karataş, T. (2015). Kinaye ve Tariz. *Türk Dili Dergisi Dilin Perdeleri Özel Sayısı*, 109 (767-768), 222-232.
- Khaleel, Z. (2019). Halil Nihat Boztepe'nin "Âyine-i Devran" Adlı Eseri Üzerinde Şekil Bilgisi Çalışması. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Konya: SBE.
- Kılıç, Savaş (2008). İroni, İstihza, Alaysama. *Cogito (İroni)*, 57, 143-148.
- Kılıçkaya, D. (2012). Halil Nihat Boztepe'nin *Mâhtâb* Adlı Şiir Kitabının İncelenmesi. *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü IV. Genç Bilim Adamları Sempozyumu*, içinde (169-189). Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınları.
- Kısakürek, N. F. (1932). *Ben ve Ötesi*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi
- Kısakürek, N. F. (1991). *Çile*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kısakürek, N. F. (1997). *O ve Ben*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kısakürek, N. F. (2010). *Çerçeve 2*, İstanbul Büyük Doğu Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2020). *İroni Kavamı*. Sıla Okur (Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Klein, A. (1999). *Mizahın İyileştirici Gücü*. Sibel Karayusuf (Çev.). İstanbul: Epsilon Yayınları.
- Koca, Ş., Açış M. (2000). *Halikarnaslı Bohem Neyzen Tevfik Külliyyatı*. İstanbul: Nazenin Yayıncılık.
- Kocatürk, V. M. (1935). *Tunç Sesleri*. Kastamonu: Vilayet Basımevi.
- Kocatürk, V. M. (1936). *Geçmiş Geceler*. İzmir: Ticaret Basımevi.
- Kocatürk, V. M. (1937). *Bizim Türküler*. İstanbul: Bürhaneddin Basımevi.
- Koç, O. (2015). Mehmet Âkif 'in Şiir Dili: Safahat'ta Metafor ve Metonim Kullanımları. *Türk Dili Dergisi Dilin Perdeleri Özel Sayısı*, 109 (767-768), 382-394.
- Koçu, R. E. (1971). *Tarihimizde Garip Vakalar*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Kolaylı, T. (1994). *Azâb-ı Mukaddes*. A. Ceren (Haz.) Ankara: Ayyıldız Yayınları.
- Kolcu, A.İ. (2011). *Edebiyat Kuramları Tanım-Tenkit-Tahlil*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Korkmaz R. (2002). *İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Korkmaz, R. (2016). *Sabahattin Ali*. İstanbul: Kesit Yayınları.

- Korkmaz, R., Özcan, T. (2014). Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri. Ramazan Korkmaz (Ed.), *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı* içinde (237-340) Ankara: Grafiker Yayınları.
- Koryürek, E. B (1951). *Miras ve Güneşin Ölümü*. Fethi Tevetoğlu (Haz.). Ankara: Güneş Matbaacılık.
- Kurnaz, C. (1986). Mehmet Âkif'in XX. Asır Karşısındaki Tavrı. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi Mehmet Âkif Özel Sayısı*, 107-116.
- Kürüm, E. (2016). Nil'e Karşı (Nazır) Derin Bir İç Çekiş: Mehmet Âkif Ersoy. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (42), 289-299.
- Lang, B. (2008). İroninin Sınırları. Şeyda Öztürk (Çev.). *Cogito (İroni)*, 57, 231-249.
- Lav, E. B. (1965a). *S.O.S.* İstanbul: Yeni Matbaa.
- Lav, E. B. (1965b). *Kaos*. İstanbul: Yeni Matbaa.
- Lav, E. B. (2005). *Bütün Eserleri*. Doğan Hızlan (Haz.). İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları.
- Mercek, Ö. (2018). *Türk Öyküsünde Mizah (1950-1980)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Morreal, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. Kubilay Aysevener-Şenay Soyer (Çev.). İstanbul: İris Yanları.
- Narlı, M. (2014). *Şiir ve Mekân*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Nas, H. (2017). Necip Fazıl'ın Çerçevelerinde Mizah Anlayışı. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 42, 205-226.
- Nas, Ş. K. (2014). Safahat'ın "Gölgeler"inin Işığında. *Mehmet Âkif Bilgi Şöleni 6 - Mehmet Âkif ve Gölgeler Bilgi Şöleni* içinde (84-108). Ankara: Türkiye Yazalar Birliği Yayınları.
- Nayır, Y. N. (1969). *Kahramanlar*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Nesin, A. (2001). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı*. İstanbul: Adam Yayınları.
- O'Conner, W. V. (2009). İroni. Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez (Çev.). *Kitap-lık Aylık Edebiyat Dergisi*, 123, 59-61.
- Okay, O. (1998). "Hiciv", *İslâm Ansiklopedisi* içinde (C. 17, s. 452-454). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Oktay, A. (2003). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Oral, Z. (1996). Edebiyatımızdan On İnsan Bin Yaşam: Fazıl Hüsnü Dağlarca. *Milliyet Sanat*, 393, 1-8.
- Orhon, O. S. (1929). *Hayat Bilgisi Şiirleri*. İstanbul: Tefeyyüz Kitaphanesi.
- Orhon, O. S. (1934). *Gönülden Sesler*. İstanbul: Sebat Matbaası.
- Orhon, O. S. (1938). *Asrî Kerem*. İstanbul: Bilgi Matbaası.
- Orhon, O. S. (1970). *Şiirler*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Ortaç, Y. Z. (1928). *Yanardağ*. İstanbul: Marifet Matbaası.
- Ortaç, Y. Z. (1938a). *Bir Selvi Gölgesi*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Ortaç, Y. Z. (1938b). *Kuş Cıvıltıları*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.

- Ospanova, G. (2015). Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde Örtmece. *Bilig*, 75, 177-194.
- Ozansoy, H. F. (1936). *Sulara Dalan Gözler*. İstanbul: Ülkü Basımevi.
- Ozansoy, M. F. (1938). *Büyük Mabedin Eşiğinde*. İstanbul: Marmara Neşriyat.
- Öksüz, M. (2015). *Cumhuriyet Devri Türk Şiirinde Hiciv (1923-1960)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Öngören, F. (1998). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özarslan, E. (2003). *Nazım Hikmet Hayatı ve Eserleri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özdemir, N. (2019). Mizahın Kaynağı Olarak Kalıplar ve Farklılıklar Kapsamında Toplumsal Eleştiri: "Biz Türkler" ve "Yurdum İnsanı". *Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu* içinde (693-734). Ankara: TDK Yayınları.
- Özdeş, O., vd. (2015). *Bizim Caddeden Portreler*. Necati Tonga (Haz.). Ankara: Cümle Yayınları.
- Özkırımlı, A. (1987). "Mizah", *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi* içinde (C.3, 857-858). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Özünü, Ü. (1999). *Gülmecenin Dilleri*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Pala, İ. (2005). "Türk Edebiyatında Mizah", *İslam Ansiklopedisi* içinde (C.30, 208). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ran, N. H. (2020a). *Şiirler-1 835 Satır*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ran, N. H. (2020b). *Şiirler-2 Benerci Kendini Niçin Öldürdü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ran, N. H. (2020c). *İlk Şiirler*. İstanbul: YKY.
- Rose, M. (2016). *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern*. Cansu Dikme (Çev.). Ankara: Hece Yayınları.
- Safi, İ. (2017). Safahat'ta Mizah. *Turkish Studies*. 12/5, 331-386.
- Sağlık, Ş. (2007). Türk Romanı ve İroni. *Hece Dergisi (Edebiyat Paradoksun Biçimi: İroni-1)*, 124, 92-103.
- Said, E. (2003). *Yersiz Yurtsuz*. Aylin Üçler (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Saltık, E. (2019). Bilimsel Eleştiri-İzlenimci Eleştiri. Filizok R.- Saltık E. (Ed.). *Eleştiri Kuramları* içinde (154-177). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları.
- Sarı, S. (2010). *Neyzen Tevfik'in Hayatı ve Şiirleri Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Sazyek, Hakan (1999). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Schoentjes, P. (2009). Yazınsal İroni İmgeleri. Orçun Türkay (Çev.). *Kitaplık Aylık Edebiyat Dergisi*, 123, 73-77.
- Siyavuşgil, S. E. (1933). *Odalar ve Sofalar*. İstanbul: Hamit Bey Matbaası.
- Siyavuşgil, S., vd. (1928). *Yedi Meş'ale*. İstanbul: Muallim Halid Kitaphanesi.

- Solak, N. D. (2018). Haldun Taner'in Oyunlarının Üstünlük Kuramı Bağlamında İncelenmesi. *Sanat Dergisi*, 32, 43-51.
- Solok, C. K. (1929). *Birinci Perde*. İstanbul: Hamit Matbaası.
- Starobinski, J. (2008). İroni ve Melankoli. Elif Gökteke (Çev.). *Cogito (İroni)*, 57, 105-128.
- Şahin V. (2009). Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde "Hayat ve Ölüm" Trajedisi. *Erdem*, 53, 207-220.
- Şahin, A. G. (2019). Hüseyin Suat Yalçın'ın Gâve Destanı Adlı Eserinin Modern Mizah Teorileri Açısından Değerlendirilmesi. *Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu* içinde (127-145). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Şanlı, İ. (2019). Halil Nihat Boztepe'nin Mizahi İki Bahr-i Tavili. *Türk Edebiyatında Mizah Sempozyumu* içinde (537-545). Ankara: TDK Yayınları.
- Şemseddin Sami (1905). *Resimli Kâmûs-ı Fransevî - Dictionnaire Français Turc*. İstanbul: Mihran Matbaası.
- Şenocak, E. (2007). *İronik Yaşamda Sonsuza Yürüyen Kahraman Nasreddin Hoca*. Konya: Unimat Ofset.
- Şenocak, K. (1989). *Yanardağ Şairimiz Halil Nihat Boztepe*. İstanbul: Acar Matbaacılık.
- Şimşek, T. (2016). Cemal Süreya'nın Şiirinde Humor. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 57, 1757-1779.
- Tanç, N. (2020). *Klasik Türk Edebiyatında Mizah*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2007). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Zeynep Kerman (Haz.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarancı, C. S. (1933). *Ömrümde Sükût*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.
- Tarancı, C. S. (2009). *Otuz Beş Yaş*. İstanbul: Can Yayınları.
- Taşdelen, V. (2007a). İroni. *Hece Dergisi (Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-1)*, 124, 53-66.
- Taşdelen, V. (2007b). Romantik İroni. *Hece Dergisi (Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-2)*, 125, 50-54.
- Tecer, A. K. (1932). *Şiirler*. Sivas: Kâmil Matbaası.
- Terzioğlu, Ö. (2008). *Nazım Hikmet'in Sömürgecilik Karşıtı Şiirlerinde Romanlaşma, Çok Sesslilik ve Mizah*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Tokmakçioğlu, E. (2004). *Bütün Yönleriyle Nasrettin Hoca*. İstanbul: Geçit Kitabevi.
- Toprak, Z. (2015). Nazım Hikmetin "Putları Kırıyoruz" Kampanyası ve Yeni Edebiyat. *Toplumsal Tarih*, 261, 34-42.
- Tosun, N. (2007). Öyküde İronik Anlatım. *Hece Dergisi (Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-1)*, 124, 84-91.
- Tosun, N. (2014). *Modern Öykü Kuramı*. Ankara: Hece Yayınları.
- Tuğluk, A. (2016). *Postmodern Türk Romanında İroni*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Dicle Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır.

- Tuğluk, A. (2017). Kilları Yolunmuş Maymun Romanında Dramatik İroni. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, (9)18, s.177-190.
- Tural, S.K. (1987). Okuyucu Zümreleri Açısından Safahat'ın Gördüğü İlgi. Ş. Elçin ve M. Tevfikoğlu (Haz.), *Yeni Türk Nesri Antolojisi* içinde (650-656). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Türkmen, F. (1996). Mizahta Üstünlük Teorisi ve Nasreddin Hoca Fıkraları. V. Milletlerarası Türk Halk Kongresi Bildirileri (Nasreddin Hoca Seksiyonu Bildirileri) içinde (263-271). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tüzer, İ. (2017). Bir İroni Olarak Mahalle Kahvesi ya da Mehmet Âkif'te Hayat-ı Aile. 80 Yıl Sonra Mehmed Âkif Ersoy Bilgi Şöleni içinde (205-212). Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları.
- Uslu, A. (2016). Salah Birsal'ın Şiirlerinde Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Yergi ve İroni. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 39, 63-78.
- Usta, Ç. (2009). *Mizah Dilinin Gizemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Uyar, T. (2020). *Bir Şiirden*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uşaklı, Ö. B. (2018). *Yayla Dumani*. İnci Enginün (Haz.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ünal, H. (2015). İroni. *Türk Dili Dergisi Dilin Perdeleri Özel Sayısı*, 109 (767-768), 174-181.
- Yalçın, F. (2010). *Tahsin Yücel'in Romanlarında Yabancılaşma ve İroni*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Yalçınkaya, M. (2019). Mizahi Bir Tür Olan İroninin Nesnede, İnsanda ve Yaşamda Yansıması. Yalçın Kâhya (Ed.), *Mizah Kitabı* içinde (195-212). İstanbul: Tedev Yayınları.
- Yalçınkaya, M. (2020). *II. Meşrutiyet Dönemi Romanında Mizah* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Yıldırım Beyazıt Üniversitesi SBE.
- Yardımcı, M. (1998). *Başlangıcından Günümüze Halk Şiiri Âşık Şiiri Tekke Şiiri*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Yavaş, G. (2009). Kâinatça Tanınmış Türk Şiir Kralı Florinalı Nâzım ve Şaşaalı Edebî Hayatı. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 1, 331-334.
- Yeşil, S. Ş. (2012). Uyumsuzluk Kuramı Bağlamında “Yaşlı Bilge Adam” ve “Oyuncu”nun İşlevleri: Nasreddin Hoca Neden Komiktir. *Millî Folklor*, 96, 67-73.
- Yıldırım A., Şimşek E. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, E. (2021). *Peygamberimiz ve Arkadaşlarının Hayatında Şaka*. İstanbul: Ensar Neşriyat.
- Yiğitbaş, M. (2012). Eleştiri Uzamında Bir Hiciv Şairi: Arif Nihat Asya. *Mavi Yeşil*, 74, 13-17.
- Yivli, O. (2013). Necip Fazıl Şiirinde Kent ve Yabancılaşma. *30 Uluslararası Necip Fazıl Kısakürek Sempozyumu Bildiriler Kitabı* içinde (641-648). Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Yurdakul, M. E. (1989), *Mehmed Emin Yurdakul'un Eserleri-I Şiirler*, Fevziye Abdullah

Tansel (Haz.). Ankara: TTK Basımevi.

Yücebaşı, H. (2004). *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi*. İstanbul: L&M Yayınları.

Zorlutuna, H. N. (1930). *Geceden Taşan Derler*. İstanbul: Bürhanettin Matbaası.

Zorlutuna, H. N. (1987). Mütareke Felâketi. Ş. Elçin - M. Tevfikoğlu (Haz.), *Yeni Türk Nesri Antolojisi* içinde (338-340). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.



## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı, Soyadı : Musa ERASLAN

Yabancı Dili : İngilizce

### Eğitim Durumu

Lisans : Selçuk Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü 1998-2002

Yüksek Lisans : Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı 2014-2016

### Mesleki Deneyim

Mehmetçik İlköğretim Okulu 2003-2008

Sıddık Demir Anadolu Lisesi 2008-(Hâlen)

### Yayınlar

Eraslan M. (2015). Kafka'nın Kova Sürücüsü'nde Eco'nun Açıklık İzleri. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 7 (14), 275-289.

Eraslan, M. (2021). Safahat'ta Sokratik ve Sözlü İroni. *III. Uluslararası Kapadokya Sosyal Bilimler Öğrenci Kongresi, 16-18 Haziran 2021, Kırşehir*.