

TAAHHÜTNAME

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Dicle Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum “Postmodern Türk Romanında İroni” adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığımı taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım. Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezim sadece Dicle Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

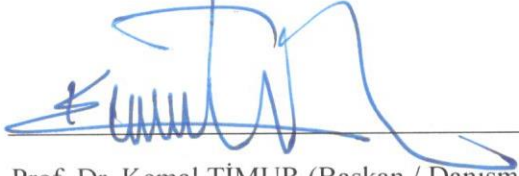
Tezimin ... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/projemin tamamı her yerden erişime açılabilir.


06/06/2016

Abdulahkim TUĞLUK

KABUL VE ONAY

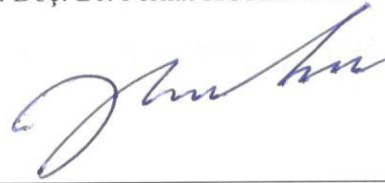
Abdulkakim TUĞLUK tarafından hazırlanan Postmodern Türk Romanında İroni adındaki çalışma, 21.06.2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, **DOKTORA TEZİ** olarak oybirliği / oyçokluğu ile kabul edilmiştir.


Prof. Dr. Kemal TİMUR (Başkan / Danışman)


Doç. Dr. Ahmet TANYILDIZ


Yrd. Doç. Dr. Mustafa Uğurlu ARSLAN

Yrd. Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ



Yrd. Doç. Dr. Mahfuz ZARİ



ÖN SÖZ

İlk insanın doğuşundan itibaren edebiyata önem verilmiş, insanlar kendi tarihini, kültürünü, acılarını, sevgilerini ve diğer hissiyatlarını bu alan aracılığıyla gösterme imkânı bulmuştur. Bu nedenle edebî metinler çok farklı etkenlerin bir araya gelmesi ile vücut bulmuştur. Bu da söylem hazinesini genişleterek şiir, roman, tiyatro vb. farklı türlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bunlardan biri olan roman, diğer türlere nazaran daha geç bir zamanda ortaya çıkmasına rağmen edebiyatın aslî unsuru olmayı başarmıştır. Ayrıca roman, insanın çok yönlü ifade ihtiyacını karşılayan önemli bir türdür.

Türk edebiyatında Tanzimat'la birlikte yer almaya başlayan roman o günden bugüne pek çok aşama kat etmiştir. İlk olarak Giritli Aziz Efendi'nin *Muhayyelât*'ında (1796) görülmeye başlanan roman tecrübesi, *Taaşşuk-u Talât ve Fıtnat* (1873) romanına kadar bu türden geçiş eserleri ile devam etmiştir. Romanımızda bir ilk olarak kabul edilen *Taaşşuk-u Talât ve Fıtnat*'dan sonra edebiyatımızın en çok eser verilen türlerinden biri roman olmuştur. Bu arada Ahmet Mithat Efendi başta olmak üzere pek çok önemli romancı yetişmiştir. Zamanla ilk dönem romanlarında görülen acemilik yavaş yavaş azalırken Ahmet Mithat Efendi'nin *Müşâhedat* (1890) romanında olduğu gibi natüralist roman yazma denemesi Türk romanının kalitesini az da olsa arttırmıştır. Romanda kullanılan teknikler artarak gelişirken Türk romanı bugünkü noktasına gelinceye kadar geçmişten aldığı tecrübeyi hep kullanmıştır. Klasik romandan modern romana geçişin ilk safhası olarak kabul edilen Servet-i Fünûn dönemi ile birlikte yeni bir ivme kazanan Türk romanı geçen zaman içerisinde postmodern tartışmalara kadar uzanan geniş bir yelpazeye sahip olmuştur.

1960'li yılların başında Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay gibi isimlerle gündeme gelen postmodern Türk romanı, özellikle 1980'lerden sonra ivme kazanır. Kullanılan tekniklerdeki değişmeler, postmodern romanı modern romandan bir ölçüde ayırır, ancak bazı söylem teknikleri konumunu muhafaza eder ve boyut değiştirerek romanda yer almaya başlar. 'İroni' kavramı da bunlardan biridir ve ironi, postmodern Türk romanının önemli göstergelerinden biri olarak dikkat çeker. Kaynağını Türk edebiyatının geçmişinden alan ironi Batı'daki kuramsal teoriyi de bünyesine katarak önemli bir söylem alanı oluşturur. Dolayısıyla ironiyi postmodern süreçte ortaya çıkan bir söylem olarak tanımlamak eksik olur. Çünkü ironi kadim bir söylem tekniğidir. İşte bu çalışmamızda postmodern anlatılarda yeni ve farklı bağlamlar kazanan ironi üzerinde durulacak ve bütün bahsi geçen konularda yeni bakış açıları ortaya konulacaktır.

Başta Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar ve Hasan Ali Toptaş olmak üzere birçok postmodern Türk romancısının eserlerinde ironiye yer verdiği görülmektedir. Romancılarımız ironiyi geleneksel bağlamı dışında 'romantik ironi, dramatik ironi, kozmik ironi' gibi başlıklara örnek oluşturacak şekilde kullanmışlardır. Kavramın doğasına uygun olarak romanlarda örtük biçimde bulunan ironiyi gün yüzüne çıkarmak ve bunu postmodern anlatı estetiği çerçevesinde dile getirmek, Türk romanında ironik söylemi aydınlatmak açısından önem arz etmektedir.

'Postmodern Türk Romanında İroni' adını taşıyan çalışmamızda 1970'lerden başlamak üzere Türk romanında postmodern anlatı özellikleri taşıyan eserleri 'ironi' bağlamında inceledik. Postmodern olarak kabul edilebilecek romanların çokluğunu da dikkate alarak, postmodern söylemde ironiyi en fazla örnekleyen romanlar arasından seçim yaptık. Roman seçiminde hem postmodern Türk romanı üzerine yapılmış çalışmaları hem de bundan bağımsız olarak romanların kendisini esas aldık. Bu doğrultuda tespit ettiğimiz otuz romanı incelemek suretiyle postmodern Türk romanında ironi konusunu örnekleriyle ortaya koymaya çalıştık. Çalışmamızı yaparken kuramsal düzeydeki Türkçe kaynakların azlığı nedeniyle kütüphanelerden, veri tabanlarından, sahaflardan ve internet ortamından edindiğimiz İngilizce kaynakları olabildiğince gözden geçirerek çalışmamıza dâhil etmeye çalıştık.

Çalışmamız, girişin dışında üç bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde bu çalışmanın gerekliliğine ilişkin değerlendirmelerde bulunduk. İroni sözcüğü etrafında gelişen edebiyata vurgu yaparak Batı'da ve Türk edebiyatında ironi ile alakalı belli başlı çalışmalara yer verdik.

Çalışmamızın birinci bölümünde, postmodernizmden söz ederek tezimizin alt yapısını oluşturan 'postmodern Türk romanı' ifadesine dayanak olacak kuramsal çerçeveyi oluşturduk. Postmodernizm üzerindeki güncel tartışmaların devam ettiğini de göz önünde bulundurarak kavramın geçmişine ve günümüzdeki tartışmalı yönlerine değindik. Ayrıca postmodernizmin romandaki yansımalarından kısaca söz ederek, postmodern sanat estetiğinin edebî metinlerde nasıl bir görüntüye sahip olduğunu belirtmeye çalıştık.

İkinci bölümde tezimizin asıl konusunu oluşturan 'ironi' sözcüğü etrafında uzun soluklu değerlendirmelerde bulunduk. Sözcüğün Batı kökenli olmasının yanı sıra Doğu edebiyatlarındaki varlığını da dikkate alarak çok yönlü bir ironi tanımı çerçevesi oluşturduk. Bu kapsamda Türk edebiyatında ironi sözcüğünü ilk defa kullanan eserleri tespit ettik. Ayrıca edebiyatımızdaki ironik söylemi karşılayan ta'rîz, kinâye ve istihzâ gibi söylemleri de belâgat eserlerinden yola çıkarak ele aldık. Böylece Doğu ve Batı edebiyatları arasındaki ironik söylemi karşılaştırma fırsatı bulduk. Bu bölümde ironinin amacı, ironi oluşturma şekilleri, ironi felsefesi, ironi kültürü, ironinin diğer güldürü sanatlarıyla olan ilişkisi ve ironi türleri gibi farklı başlıklar açarak kavramı çok yönlü bir şekilde ele almaya çalıştık. Bunu yaparken ironi ile ilgili yazılmış İngilizce kaynaklara ulaşarak Batı'daki ironi eleştirisini de yansıtmaya gayret gösterdik. Ayrıca romanlarda esas teşkil edecek olan ironi türlerinin tespiti amacıyla geniş bir tasnife giderek, romanlarda uygulanacak olan ironi türlerini belirledik.

Çalışmamızın üçüncü bölümünde, daha önceden seçip okuduğumuz ve ironi türleri doğrultusunda fişlediğimiz romanları uygulamalı olarak ele aldık. Romanlardaki örnekleri incelemeyi önce Türk romanında ironi konusuna kısaca değinerek, ironinin Türk edebiyatındaki konumundan söz ettik. Bu bağlamda başlangıcından itibaren Türk romanında ironinin hangi bağlamlarda kullanıldığını ortaya koymaya çalıştık. Daha sonra, seçtiğimiz romanlarla ilgili kıstas problemini göz önünde bulundurarak metin seçiminde hangi kıstaslara göre hareket edildiğini anlattık.

Bu çerçevede tezimizin temel kavramlarının hangi bağlamlarda kullanılmış olduğunu da izah ederek herhangi bir anlam karmaşasına yol açmamaya özen gösterdik. Tezin uygulama kısmını oluşturan ‘Postmodern Türk Romanında İroni’ başlığı altında, daha önce belirlenen ironi türlerini seçilmiş romandan örneklerle destekleyerek tezin pratik kısmını oluşturduk. İroni türlerini romanlarda örneklemeden önce her türe ait teorik çerçeveyi sunarak, örneklerin daha anlaşılabilir hâle gelmesini amaçladık. Bazı örneklerde ironinin birden fazla türü görüldüğünden, o örnekte ağırlıklı olarak hangi ironi türü bulunuyorsa örneği o başlık altında değerlendirdik. Kimi romanlarda örnekler sayıca çok fazla olduğundan, tekrara düşmemek için benzer örneklerin ayırt edici olanlarını ele almaya gayret gösterdik.

Çalışmamızda ulaştığımız bulguları ‘Sonuç’ bölümünde ortaya koymaya çalıştık. İroninin sadece Batı’da değil Türk edebiyatında da dikkat çeken bir söylem olduğunu ortaya koyan çalışmamızın ‘ironi’ alanına olumlu bir katkı sağlayacağı kanaatini taşımaktayız.

‘Postmodern Türk Romanında İroni’ adlı doktora tezi çalışmasını hazırlarken birçok kıymetli hocamın ve arkadaşımın yardımını gördüm. Bu vesile ile ilk olarak, çalışma boyunca maddî ve manevî desteğini benden esirgemeyen ve üzerimde ödenmez emekleri olduğunu düşündüğüm kıymetli hocam ve danışmanım Prof. Dr. Kemal TİMUR’a teşekkürü bir borç bilirim. Tezin yazımı esnasında kıymetli fikirlerinden istifade ettiğim Doç. Dr. İbrahim Halil TUĞLUK’a, Doç. Dr. Ahmet TANYILDIZ’a, Yrd. Doç. Dr. Mustafa Uğurlu ARSLAN’a, Yrd. Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ’a teşekkür ederim. Ayrıca tezin bütününe ilişkin düşüncelerini benden esirgemeyen, tezin tashihi noktasında yardımcı olan ve manen desteklerini hissettiğim Arş. Gör. Ulaş BİNGÖL’e, Arş. Gör. Feyza BULUT’a, Arş. Gör. Özkan CİĞA’ya, Arş. Gör. Ferhat ÇETİNKAYA’ya, Mehmet YILMAZ’a, Mehmet Emin TUĞLUK’a teşekkür ederim. Yabancı kaynakların temini noktasında gösterdiği ilgiden dolayı Dicle Üniversitesi Kütüphane Uzmanı Filiz BALARI’ya da ayrıca teşekkür ederim. Ayrıca çalışmamızı 14-EF-93 numaralı proje ile destekleyen Dicle Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğüne (DÜBAP) teşekkür ederim. Yetişmemde büyük emekleri olan muhterem anne ve babama da ayrıca teşekkür

ederim. Son olarak çalışmanın tamamlanmasında gösterdiği fedakrlıktan ötürü eşim
Glсен TUĞLUK'a teşekkürü bir borç bilirim.

Abdulahkim TUĞLUK

Haziran 2016

DİYARBAKIR



ÖZET

İlk örneğini Tanzimat dönemi sonrasında veren Türk romanı, farklı aşamalardan geçerek günümüzdeki yerini almıştır. Türk edebiyatında roman türü, gün geçtikçe söylem zenginliğini genişletmiş ve yeni teknikler sayesinde özgün roman örnekleri ortaya çıkmıştır. Romanın bünyesinde barındırdığı söylem biçimlerinden biri de 'ironi'dir. İroni kavramının geçmişi Antik Yunan döneminde Sokrates'e kadar uzanmaktadır. En basit şekliyle söylenen söz ile kastedilen mana arasındaki zıtlığa dayanan ironi, postmodern özellikler taşıyan Türk romanının başlıca özelliklerinden birini oluşturmaktadır. Geçmişi insanlık tarihi kadar eski olan ironi, kavram olarak Batı'da ortaya çıkmış ve burada yoğun bir tartışma zemini bulmuştur. Bununla birlikte hem Türk edebiyatında hem de Doğu edebiyatlarında ironiyi karşılayan sağlam referanslar bulunmaktadır. İroni aynı zamanda postmodern sanat estetiğinin de başlıca özelliklerinden biri sayılmaktadır. Bu nedenle Batı'daki ironi eleştirisi ile Doğu edebiyatlarının ironik söylemini birleştiren postmodern Türk romancıları, ironiye yeni bir bağlam kazandırır. İroni bu yeni bağlamında bütüncül bir nitelik kazanarak romanın bütün unsurlarına temas edebilecek yayılcı bir karakter gösterir. İroni, aynı zamanda başta parodi olmak üzere diğer mizah türleriyle de ilişki içerisindedir. Bu nedenle romanlardaki ironik söylem farklı biçimlerde ortaya çıkmaktadır. Bu doğrultuda postmodern Türk romanında başta dramatik ironi, romantik ironi, sözlü ironi, uyumsuzluk ironisi, sonuç ironisi olmak üzere farklı ironi türlerine dair örnekleri görmek mümkündür. Bu çalışmada, Türk edebiyatında postmodern anlatı özelliklerini taşıyan romanlarda ironi konusu incelenecek ve elde edilen bulgular üzerinden romandaki ironik söylemin hangi şekilde geliştiği saptanacaktır. Çalışmanın

tamamından beklenen asıl amaç, ‘ironi’nin postmodern Türk romanına nasıl yansıdığını ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Postmodern Türk romanı, ironi, Colin Douglas Muecke, ironi türleri, ironik söylem, postmodern ironi



ABSTRACT

Turkish novel that gave its first sample after the period of Tanzimat got the current state by passing some phases. Genre of novel in Turkish literature extended its discourse wealth by day and samples of original novel emerged in virtue of new styles. One of the discourse styles of novel is 'irony'. History of irony extends over Socrates in Ancient Greece. Irony that is based on the contrast of implied meaning and spoken word in the simplest statement constitute one of the basic features of postmodern Turkish novel. Irony history of which is ancient as the history of humanity occurred in West as a concept and found here an intensive discussion area. In addition to this there are steady sources about irony both in Turkish and East literatures. Irony is counted as one of the basic features of postmodern art aesthetics at the same time. That is why postmodern Turkish novelists who compound irony critics in West with ironic discourse in East literature bring a new context to irony. Irony gains a totalitarian feature in its new context and shows an expansionist character that can contact with all factors of novel. At the same time irony is relevant with other humor types especially with parody. That is why ironical discourses in novels occur in different ways. Accordingly it is possible to see the samples of varied irony genres such as dramatic irony – as basic- romantic irony, verbal irony, irony of controversy and irony of fate in postmodern Turkish novels. In this study, subject of irony will be searched in novels that have the features of postmodern discourse in Turkish literature and depending upon the findings it will be detected way of ironic discourse in the novel. Basic aim of the whole study is revealing how irony reflects on the postmodern Turkish novel.

Key Words: Postmodern Turkish novel, irony, Colin Douglas Muecke, types of ironies, ironic expression, postmodern irony



İÇİNDEKİLER

TAAHHÜTNAME	i
KABUL VE ONAY	ii
ÖN SÖZ	iii
ÖZET	viii
ABSTRACT.....	x
İÇİNDEKİLER	xii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xv
KISALTMALAR	xvi
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

1. POSTMODERNİZM VE POSTMODERN SANAT ESTETİĞİ	9
1.1. POSTMODERNİZM	9
1.1.1. Modernite	12
1.1.2. Modernleşme.....	14
1.1.3. Modernizm	15
1.1.4. Postmodernite/Postmodernlik:	19
1.1.5. Postmodernizm.....	20
1.2. POSTMODERN SANAT ESTETİĞİNİN ÖZELLİKLERİ.....	27

II. BÖLÜM

2. İRONİ KAVRAMI	38
2.1. KAVRAMA GENEL BİR BAKIŞ	38
2.2. İRONİNİN TANIMLANMASI	48
2.2.1. Türk Edebiyatında İroni	51
2.2.2. Batı Edebiyatında İroni	64
2.2.3. İronist ve Kurban	72
2.3. İRONİNİN AMACI	74
2.4. İRONİ'NİN AŞAMALARI	83
2.4.1. İroniden Önceki Süreç	83
2.4.2. İroninin Oluşumu ve Aktarımı	83
2.4.3. İroninin Fark Edilmesi	84
2.4.4. İroninin Anlamlandırılması.....	85
2.4.5. İronistin Takdir Edilmesi veya İroniste Duyulan Öfke.....	87
2.4.6. İroni Sonrası ve Geriye Dönüş.....	88

2.5.	İRÖNİ FELSEFESİ	90
2.6.	İRÖNİ'DEN İRÖNİK'E	96
2.7.	SİMÜLASYON VE İRÖNİ	100
2.8.	İRÖNİ KÜLTÜRÜ	102
2.9.	MİZAH VE İRÖNİ	104
2.9.1.	Mizahtan Kaynaklanan İroni.....	108
2.9.2.	İroniden Kaynaklanan Mizah.....	109
2.10.	İRÖNİ VE ESTETİK	112
2.11.	İRÖNİ İLE DİĞER MECAZ VE KOMİK TÜRLERİN İLİŞKİSİ.....	115
2.11.1.	İroni-Metafor İlişkisi.....	115
2.11.2.	İroni-Alegori İlişkisi	116
2.11.3.	İroni-Parodi İlişkisi	117
2.11.4.	İroni-Karikatür İlişkisi	120
2.12.	ROMAN VE İRÖNİ	125
2.12.1.	Kurgu Açısından İroni	128
2.12.2.	Olay Örgüsü Açısından İroni	128
2.12.3.	Karakter Açısından İroni.....	129
2.12.4.	Zaman-Mekân Açısından İroni	130
2.12.5.	Bakış Açısı ve Anlatım Açısından İroni	130
2.13.	İRÖNİ TÜRLERİ.....	132
2.13.1.	Yabancı Tasnifler	136
2.13.2.	Yerli Tasnifler	144
2.14.	İRÖNİNİN GEÇİRDİĞİ EVRELER	148
2.14.1.	Klasik İroni	149
2.14.2.	Modern Söylemde İroni	152
2.14.3.	Postmodern Söylemde İroni.....	155

III. BÖLÜM

3.1.	TÜRK ROMANINDA İRÖNİYE GENEL BİR BAKIŞ	161
3.1.1.	Eleştiri İçin Yapılan İroni	165
3.1.2.	Baskıdan Kurtulmak İçin Yapılan İroni.....	168
3.1.3.	Mizah İçin Yapılan İroni.....	169
3.1.4.	Tutunamayanlar İronisi	171
3.2.	POSTMODERN TÜRK ROMANINDA İRÖNİ.....	176
3.3.	SÖZLÜ (VERBAL) İRÖNİ.....	191
3.3.1.	Kendini Azımsama İronisi	192
3.3.2.	Kendini Ele Verme İronisi	199

3.3.3. Abartma İronisi (Overstatement)	205
3.3.4. Küçültme İronisi (Understatement).....	209
3.3.5. Alay İronisi (Övgü İçin Yergi / Yergi İçin Övgü)	221
3.4. DRAMATİK İRONİ.....	230
3.5. ROMANTİK İRONİ.....	289
3.6. UYUŞMAZLIK İRONİSİ.....	350
3.7. SONUÇ/AKİBET İRONİSİ (IRONY OF FATE)	378
3.8. KOZMİK İRONİ	397
3.9. SAFLIK İRONİSİ.....	402
3.10. METİNLERARASILIK VE İRONİ	411
SONUÇ.....	423
KAYNAKÇA.....	428

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Karikatür	s. 121
Şekil 2: Karikatür	s. 122
Şekil 3: Karikatür	s. 123
Şekil 4: Tiananmen Meydanı	s. 255

KISALTMALAR

<i>ABD</i>	Amerika Birleşik Devletleri
<i>Age.</i>	Adı geçen eser
<i>Akt.</i>	Aktaran
<i>bkz.</i>	Bakınız
<i>C.</i>	Cilt
<i>Çev.</i>	Çeviren
<i>Der.</i>	Derleyen
<i>Edt.</i>	Editör
<i>Haz.</i>	Hazırlayan
<i>No.</i>	Numara
<i>s.</i>	sayfa
<i>S.</i>	Sayı
<i>vb.</i>	Ve benzeri
<i>Vol.</i>	Volume
<i>vs.</i>	Vesaire
<i>Yay. Haz.</i>	Yayına Hazırlayan
<i>Yök</i>	Yüksek Öğretim Kurulu

GİRİŞ

Postmodernizm, sadece edebiyatta değil kültür ve sanat hayatının her alanında etkisini gösteren bir sanat akımı ve yaşam tarzı olarak dikkat çeker. Postmodern düşünce günümüzde farklı olmanın sistematiğidir. Kimi zaman farkında olunmadan etki alanına girilen postmodernizm, 21. yüzyıl insanının içine düştüğü buhran ve inanç krizlerinin sanat ve düşünce alanındaki yansıması olmuştur. Bu yönüyle, postmodernizmi kutsanacak bir anlayış olarak görmektense sebep ve sonuçlarıyla birlikte değerlendirmek daha tutarlı bir yaklaşımdır.

Postmodernizm, 1980'den sonraki Türk edebiyatını meşgul eden bir tartışma konusu olarak gündemdeki yerini korumaktadır. Batı'da İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden yıllar içerisinde eleştiri odağı haline gelmeye başlayan bu kavram, Türkiye'de gecikmiş modernite şeklinde ve tepeden inme bir kavram olarak gündeme gelmeye başlamıştır. Modernizm ve postmodernizm tartışmaları devam ederken yapılan araştırmalar ve ortaya konan eserler postmodernizmin edebî metinlerde kabul gören bir gerçeklik olduğunu gösterir. Günümüzde, postmodernizm serbest ve istediği gibi yaşamının kuramsal çerçevesi olarak dikkat çeker. Özellikle kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, teknolojinin hayatın vazgeçilmezi hâline gelmesi, aile bağlarının zayıflaması ve geleneksel değerlere olan inanç zayıflığı postmodernizmi gittikçe konuşulan ve tartışılan bir mesele haline getirir.

Modern hayatın tekdüzeliğinden bunalan ve yaşam çizgisini farklı bir seyirde devam ettirmek isteyen insanlar, postmodern düşünce adı altında parçalanmışlık, yabancılaşma, aidiyetsizlik gibi kavramlarla tanışır. Dolayısıyla postmodernizmi sadece bir düşünce akımı olarak görmek yanlış olur. Din ve inanç algısındaki

yozlaşma, toplumları hızla dünyevîleştirirken, insanlara istediği gibi davranma, istediği gibi inanma ve istediği gibi yorumlama özgürlüğü verir. Bu özgürlüğün topyekûn değer tanımaksızın kullanılması ve farklı bir yaşam çizgisi arayışları postmodern düşünceye kaynaklık eder. Postmodernizm, doyumsuzluk ve buna bağlı olarak sürekli bir arayıştır. Yeni heyecanlar ve yeni arzular peşinde olan insanoğlunun farklı olma çabaları postmodernizmi besler. Daha önce hiç görülmeveni, hiç duyulmayanı, hiç tadılmayanı yakalamak isteyen birey postmodern süreçte yabancılaşma sürecine girer ve özne parçalanması yaşar. Bunda daha önceki değerlere olan güvensizliğin rolü büyüktür.

Türk edebiyatındaki postmodernizm tartışması, geçmişteki köklerinden bağımsız bir şekilde ortaya çıkmamıştır. Türk edebiyatında modernizmi ve postmodernizmi anlamak için yapılması gereken ilk iş Tanzimat dönemi metinlerine müracaat etmektir. Zira Türkiye’de yenileşme hareketlerinin ciddi ve kapsamlı bir şekilde Tanzimat döneminde başladığı görülür. 1839’da ilan edilen Tanzimat Fermanı ile başlayan yenileşme sürecinde bireyi, toplumu ve edebî metni şekillendiren etmenler, bu tarihten sonraki dönüşümlerle doğrudan alakalıdır. Özellikle artan tercüme, gazete ve mecmualar vasıtasıyla Avrupa’daki edebî cereyanların ülkemize gelmesi, modernleşmeye başlayan bir Türk edebiyatını gündeme getirir. Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Recâizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamit Tarhan, Ahmet Mithat Efendi gibi isimler Türk edebiyatının yenileşmesine önemli katkılarda bulunurlar. Daha sonra Servet-i Fünûn topluluğu ile önemli bir eşiği aşan Türk edebiyatı, Yeni Lisan hareketi ile modernleşme sürecini devam ettirir. Türk edebiyatındaki modernleşme serüveni bu şekilde aşamalar kat ederek günümüze kadar gelir.

Mehmed Ziver 1889 yılında yayımladığı *Hikmet-i Edebiye* adlı eserinde şu ifadeleri kullanır: “*Lisân-ı edebiyemizin teceddüdüne ârzudâruz. Çünkü eslâf-ı üdebânın tekellüm ettiği lisân tecârüb ve malûmât-ı ahîremizi zabt ve tahrîre müsâid değildir.*”¹ Bu ve buna benzer ifadeler, Türkiye’de modernizm tartışmasının seneler öncesine dayandığını gösterir. Mehmed Ziver’in yenileşmekten kastı, sadece dilde sadeleşmek değildir. O edebî metinlerin farklı türlerde ve üsluplarda da üretilmesi gerektiğine işaret etmektedir. Nitekim edebiyatımızdaki *teceddüd* faaliyeti kısa bir

¹ Mehmed Ziver, **Hikmet-i Edebiye**, Şirket-i Mürettebiye Matbaası, İstanbul 1889, s. 59.

süre içinde hızlanmıştır. Bu dönemde edebiyat camiasında oluşmaya başlayan yeni düşünceler kendinden sonraki dönemleri de kademe kademe etkilemiş ve böylece günümüze gelinceye kadar şimdiki edebiyat algısını oluşturmuştur.

Günümüzde postmodern edebiyatın temel özellikleri arasında sayılan birçok yöntem ve tekniğin aslında Tanzimat'tan sonraki süreçte edebiyatımızda kullanıldığı bilinmektedir. Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerindeki üst kurmaca, romantik ironi söylemleri, natüralist ve deneysel anlatım tekniği, zaman kavramındaki sürrealist genişlemeler bile edebiyatımızın bugünkü durumunu, Tanzimat dönemindeki gelişmelere borçlu olduğunu ortaya koymaktadır. Nitekim Ahmet Mithat Efendi'nin *Müşâhedat* isimli romanını ele alan Berna Moran, bu romanı Tanzimat döneminde yazılmış tüm romanlardan ayrı tutarak '*Batı'da bile görülmemiş yeni bir tekniğin bilinçle denendiği ilk romanımızdır*' ifadesini kullanır.² Berna Moran bu tespiti, '*romanın yazılışını romanın konusu haline getirmek*'³ tezinden hareketle varır. Moran, anlatım özellikleri, bakış açısı, karakter oluşturma şekilleri ve diğer yönleriyle ele aldığı *Müşâhedat*'ı 'iddialı bir roman' şeklinde tanımlar. Ahmet Mithat Efendi örneğinde olduğu gibi ironinin de Türk edebiyatında yeni bir söyleyiş özelliği olmadığını belirtmek gerekir.

Postmodern metnin temel özellikleri arasında yer alan 'ironi', öteden beri Türk edebiyatında farklı tekniklerle geniş bir kullanım alanı bulmuştur. Dolayısıyla ironi sadece postmodern edebiyatın bir özelliği değildir. Sözlü ve yazılı metinlerin oluşmaya başlamasından itibaren ironik anlatım kullanılan bir söylem tekniği olarak tarihteki yerini almıştır. Başta Kur'an-ı Kerîm olmak üzere diğer bazı dinî eserlerde ironik anlatıma yer verildiği görülür. Benzer şekilde Klasik Türk edebiyatında, kinâye, tevriye, tecâhül-i ârif, hüsn-i ta'lîl ve ta'rîz gibi sanatların aslında ironik anlatımın birer türü olduklarını belirtmemiz gerekir. Bakış açısını belirlerken çok önemli bir pusula vazifesi görecektir olan bu ayrıntılar, ironiyi sadece postmodern metnin özelliği saymak yanlışlığına düşülmesini engelleyecektir.

² Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 70.

³ Moran, age. s. 70.

‘Postmodern Türk Romanında İroni’ adını taşıyan bu tez, sadece tematik bir çalışma değildir. Araştırmamız postmodern anlatı özelliği gösteren Türk romanlarındaki ironinin romana kattığı edebî değeri ortaya çıkarma ve buradan hareketle romancının dünyasındaki farklı çalışma kodlarını bulma çabası gütmektedir. Postmodern Türk romanında ironiyi tespit edecek bir çalışmanın her şeyden önce Türk romanının gelişim çizgisini dikkate alması, ardından Türk edebiyatında ve Türk romanında ironinin tarihsel geçmişini iyi analiz etmesi gerekir. Bu bakımdan biz de ironiye giriş yapmadan önce ironi üzerine Batı ve Türk yazınında yapılmış belli başlı çalışmalardan bahsedeceğiz.

İroni ile alakalı çalışmalara bakıldığında özellikle Batı literatüründe birçok kitaba rastlamak mümkündür. Bu çalışmalardan bazıları sadece bir ülkenin edebiyatını esas aldığı için nispeten yerel düzeyde kalmıştır. Kimi çalışmalar ise ironi literatürüne temel teşkil edecek derecede önem arz etmektedir. Biz burada yapılmış çalışmalardan en önemlilerinden bahsedeceğiz.

Batı’da ironi üzerine ilk kapsamlı çalışmaya imza atan isim, Soren Kierkegaard’dır. *İroni Kavramı (Sokrates’e Yoğun Göndermelerle)* (1841) adlı eseri özellikle ironi felsefesi açısından çokça tartışılmış referans olarak gösterilmiştir. Kierkegaard’ın doktora tezi olarak hazırladığı bu kitap, ironi ile ilgili temel kaynakların başında gelmektedir. Kierkegaard bu eserinde başta Platon olmak üzere diğer bazı Yunan filozoflarının Sokrates yazılarından hareketle bir ironi teorisi oluşturmakta ve ironinin fenomenolojisini şekillendirmektedir.

Batı edebiyatında ironi denince kuramsal çerçeve bakımından ilk akla gelen isim şüphesiz Colin Douglas Muecke’dır. Bu alanda yaptığı çalışmalarını ile tanınan Muecke’nin makalelerinin yanı sıra başucu kaynağı olma özelliği gösteren üç kitabı vardır. Bunların ilki ve en önemlisi 1969’da yayımlanan *Compass of Irony (İroninin Pusulası)* adlı eserdir. Yayımlandığından beri bu alandaki birçok araştırmaya temel kaynak olan bu kitaptan tezimizin ilerleyen bölümlerinde çokça yararlanacağız. Ayrıca çalışmamızın kuramsal çerçevesinde ve ironinin tür tasnifinde esas aldığımız kaynak da bu çalışmadır. Muecke bunun dışında daha küçük hacimli ve özet niteliğinde olan *Irony* (1978) ve *The Irony and Ironic* (1982) isimli iki kitap daha yayımlamıştır.

Muecke'den sonra bahsedebileceğimiz diğer bir isim ise Wayne Booth'tur. *A Rhetoric of Irony* (1975) isimli kitabıyla bu alana katkı yapan Booth, ironinin kavram haritasını çıkarmak ve diğer kavramlarla olan ilişkisini ortaya koymak açısından önemli bir esere imza atmıştır. Norman Knox, ironi alanında önemli eserler kaleme almış diğer bir isim olarak dikkat çekmektedir. *The Word Irony And It's Context 1500-1755* (1961) isimli kitabıyla İngiliz edebiyatında ironi konusuna dikkat çeken Knox, ayrıca *On The Classification of Ironies* (1972) adlı makalesi ile de ironinin tür sorununa özgün bir bakış açısı getirmiştir. Bunun dışında Linda Hutcheon'u da ironi konusunda önemli isimlerinden biri olarak saymak mümkündür. Hutcheon *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (2005) adlı eseri ile ironinin teorik çerçevesine önemli katkılar sunmuştur. Bahsettiğimiz bu kaynaklara çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde değindiğimiz için burada detaylara girmiyoruz.

Bunlar dışında sayabileceğimiz belli başlı ironi çalışmaları ise şunlardır: Katharina Barbe, *Irony in Context* (1995), Claire Colebrook, *Irony*, (2005), Charles Irving Glicksberg, *The Ironic Vision in Modern Literature* (1969), Swearingen, C. Jan, *Rhetoric And Irony: Western Literacy and Western Lies* (1991), Raymond W Gibbs-Herbert L Colston, *Irony in Language and Thought*, (2007) ve Joseph A Dane, *The Critical Mythology of Irony* (2011), Richard Rorty, *Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma* (1989). Bu isimlerden özellikle Richard Rorty için ayrı bir parantez açmak gerekir. İroni konusunda Türkçeye çevrilmiş ender eserlerden biri olan *Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma* ironi felsefesini ortaya koyan bir kitaptır. Bu kitapta ironinin postmodern düşünce ve anlatılardaki geldiği son durumu ifade eden Rorty, özellikle ironist üzerine yaptığı değerlendirmelerle önem kazanmaktadır.

Batı dünyasında ironi ile ilgili çalışmalar aktardığımız şekilde iken Türk edebiyatında ironi literatürünün daha sınırlı olduğu görülür. Türkiye'de, ironi üzerine en kapsamlı çalışmayı Oğuz Cebeci yapmıştır. *Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni* (2008) isimli kitabıyla bu konudaki ilk derli toplu esere imza atan Cebeci; Douglas Colin Muecke, Wayne Booth ve Linda Hutcheon gibi önemli Batılı teorisyenlerden hareketle ironiyi ele almıştır. Cebeci, ayrıca Türk ve Dünya edebiyatlarından roman örnekleri ile konuyu somutlaştırmaktadır. Biz de çalışmamızda Oğuz Cebeci'yi yeri geldikçe referans aldık.

Oğuz Cebeci'nin eseri dışında doğrudan ironi teorisi ile ilgili yayımlanmış Türkçe bir kitap henüz yoktur. Bu durumu Türk edebiyatı açısından bir eksiklik olarak görmek mümkündür. Bu eksikliğin nedeni olarak, kaynakların çoğunun İngilizce ve Almanca olması gösterilebilir.

İroni meselesini bir konu bağlamında işleyen eserler vardır ancak bunlar ironinin kuramsal çerçevesini detaylıca aktarmaz. Bu noktada Ali Budak'ın Ziya Paşa'nın *Zafername*'sini ele aldığı, *Ziya Paşa'nın İroni ve Parodi Şaheseri Zafername* (2013), Oğuz Öcal'ın *Tahsin Yücel'in Romanlarında Bireyin Dramı Yapı ve İroni* (2012), Beliz Güçbilmez'in *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı* (2005) gibi eserleri örnek göstermek mümkündür. Özellikle Beliz Güçbilmez'in, ironiyi kuramsal çerçevede daha geniş biçimde ele aldığını söylemek gerekir. Oğuz Öcal'ın kitabı da roman türünde ironiyi örneklediği için önemli bir çalışma olarak dikkat çeker.

Türk edebiyatında ironiden söz edildiğinde kitap dışında bazı dergilerin önemli sayılabilecek özel sayılarından ve edebiyat, resim gibi dallarda yapılmış lisansüstü tezlerden de bahsetmemiz gerekir. Bu anlamda düşünce dergisi olan *Cogito Dergisi*'nin 2008 yılında çıkardığı *İroni Özel Sayısı*'ni en başta saymamız gerekir. Bu özel sayıda, Linda Hutcheon, Ernst Behler, Jean Starobinski, Oğuz Cebeci ve Savaş Kılıç gibi önemli yazarlara ait makaleler bulunmaktadır. Diğer bir özel sayı çalışması yapan dergi de *Hece*'dir. Hece Dergisi, 2007 yılında Nisan ve Mayıs sayılarını ironiye ayırmıştır. Benzer biçimde *Kitap-lık* dergisinin 123. sayısı da ironi konusuna değinmektedir.

Son olarak ironi ile ilgili lisansüstü tezlerinden bahsetmek gerekir. İroni konusunda Yök'ün tez tarama kayıtlarına göre tamamlanmış 39 adet lisansüstü çalışma mevcuttur. Bu çalışmaların bir kısmı Almanca, İngilizce gibi yabancı dillerde yapılmış geri kalan Türkçe tezler ise başta edebiyat olmak üzere resim, güzel sanatlar, gazetecilik, mimari, sosyoloji, felsefe, sahne ve görüntü sanatları gibi farklı bilim dallarına dağılmıştır. Türk edebiyatında ironiyi işleyen tezler incelendiğinde bu konuda yeterince çalışma olmadığı fark edilir. Sayısı çok olmayan bu tezler şunlardır:

- 1- Thomas Hardy ve Behçet Necatigil'in Şiirlerinde İroni/Tersinleme / Meltem Kutay (1996, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü/Yüksek Lisans-İngilizce)
- 2- İroni Kavramı ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde İroni / Arzu Karadikme (2006, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü / Yüksek Lisans)
- 3- Oğuz Atay'ın Romanlarında İronik Dil / Osman Oruç (2006, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü / Yüksek Lisans)
- 4- Ömer Seyfettin'den Oğuz Atay'a Türk Öykücülüğünde İroni / Müge Pehlivan (2009, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans)
- 5- Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde İroni / Servet Karçığa (2009, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü/Yüksek Lisans)
- 6- Tahsin Yücel'in Romanlarında Yabancılaşma ve İroni / Fatih Yalçın (2010, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü/Doktora)
- 7- Bakî, Nefî ve Nedîm Divanlarında İroni / Gözde Sarıoğlu (2013, Fatih sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü/Yüksek Lisans)
- 8- Türk Saz Şiirinde Yergi, İroni ve Mizah / Okan Alay (2015, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü/Doktora)
- 9- Aziz Nesin'in Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz, Carl Zuckmayer'in Köpenick'li Yüzbaşı Ve Friedrich Dürrenmatt'ın Büyük Romulus Adlı Eserlerinde Mizah, Hiciv Ve İroni / Cem Taş (2007, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü / Yüksek Lisans)

Yukarıda saydığımız tezlerden Türk romanı ile alakalı olanların sayısı beştir. Türk romanının ne kadar geniş bir yazar potansiyeline ve eser hacmine sahip olduğu düşünüldüğünde bu sayının az olduğu fark edilir. Bunun dışında Türk edebiyatında ironik anlatımın yerini tutan ta'rîz ve istihzâ gibi konularda tamamı İlahiyat ve Doğu Dilleri alanlarına ait olan beş lisansüstü çalışma görülmektedir. Bütün bu rakamlar ironi ile alakalı çalışmaların azlığını ve Klasik edebiyattaki ironik anlatımlarla ilgili çalışmaların da yetersiz olduğunu ortaya koymaktadır.

Bizim çalışmamızı saydığımız çalışmalardan ayıran ve ön plana çıkaran husus, teorik çerçeveye uygun olarak ironik tasnifin yapılmış olması ve bu konuda doğrudan ironi ile ilgili kuramsal kitapların ana kaynak olarak belirlenmiş olmasıdır. Biz ironiyi romanlarda tematik bağlamıyla değil, teknik anlamda ilgili oldukları türlere göre tespit ederek bu yönde bir inceleme yaptık. Tematik bir ironi çalışması da romanlarda önemli tespitleri açığa çıkarabilir. Ancak ironiyi ele alan birçok teorik eser doğrultusunda bir ironik söylem çözümlemesine gitmek ihtiyacının varlığı da gözden gelinemez. Bu nedenle çalışmamızı belirttiğimiz kaygılar doğrultusunda oluşturduk.



BİRİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZM VE POSTMODERN SANAT ESTETİĞİ

1.1. POSTMODERNİZM

Son yıllarda edebiyat teorisindeki bazı tartışmalar edebî bir metnin anlaşılmasını ya da anlaşıldıktan sonraki konumlandırma meselesini problemli hale getirmektedir. Özellikle postmodernizm, metnin mahiyetinin anlaşılması noktasında ciddi tartışmaları da beraberinde getirir. Bir romanın klasik mi, modern mi, postmodern mi olduğu yolunda süregelen tartışmalar, edebiyat teorisindeki konumlandırma probleminin genişleyerek devam ettiğini gösterir. Dolayısıyla postmodern Türk romanında ironi konusunu detaylı bir şekilde ele almadan önce modern ve postmodern edebiyat literatürüne göz atmak gerekir. Bu yaklaşım çalışmamızın kavram haritasının da ortaya çıkmasını sağlayacaktır.

Modernizm ve postmodernizm, sadece sözlük yardımı ile tanımlanabilecek kavramlar değildir. Başına ve sonuna aldıkları farklı eklerle, boyut değiştirebilen bu iki kavramdan postmodernizm özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanat ve edebiyat dünyasında gündem olmaya başlar. Modernizm-postmodernizm tartışması felsefi, psikolojik, sosyolojik, ekonomik ve sanatsal bir tartışma olarak süregelmiştir. Bundan ötürü söz konusu tartışma, karmaşık bir derinliğe ve tarihsel bir geçmişe sahip olan çok yönlü bir görüntü arz eder.

Modernizm ve modernite Batı gündeminde yer işgal ediyorken Türkiye’de bir modernlik anlayışı henüz kuramsal düzeyde oluşmamıştır. Buna karşın asrleşmek şeklinde ifade edilen yenileşme, çağdaşlaşma çabaları 19. yüzyılın ortalarından itibaren Türk toplumunun gündem maddelerinden biri olmaya başlamıştır. Osmanlı modernleşmesi Türk toplumunun iç dinamikleri neticesinde ortaya çıkan bir durum olmaktan ziyade dağılmakta olan devlete çare olması için başvurulmuş bir sürecin adıdır. Bundan dolayı Türk toplumunda modernleşmeyi içselleştiren bir zümrenin uzun yıllar ortaya çıkmadığı görülür. Oysaki Batı’da modernleşme toplumun iç dinamikleri neticesinde ortaya çıktığı için değişim ve dönüşümler daha hızlı ve düzenli olmuştur. Aynı durum postmodernizm tecrübesi için de geçerlidir. Postmodernlik, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Batı’da yaşanan sosyal ve siyasal gelişmeler sonucunda ortaya çıkmıştır. Oysaki Türk toplumunun postmodernizm tecrübesi ancak 1980’lerden sonra başlamıştır. Bundan dolayı modernizmde olduğu gibi postmodernizmde de Türk toplumunun şartları göz önünde tutulmalıdır.

Postmodernizmin kavram çerçevesini daha iyi oluşturabilmek için önce onun kaynağına yani modernizme inmek gerekir. Çünkü postmodernizm, modern süreçlerin devamıdır ve modernizmin temelleri bilinmeden postmodernizme dair yorumlar sınırlı düzeyde kalır.

Ahmet Cevizci, modern sözcüğünün Latince *modo* ifadesinden türetilmiş bir sözcük olduğunu ifade eder. *Modo*’nun, ilk kez milattan sonra beşinci yüzyılda *antiquus*’un karşısını oluşturacak şekilde Hıristiyanlığı pagan kültürden ayırmak için kullanıldığını belirten Cevizci, modern kavramının ilk çıkış noktası ile daha sonraki kullanım alanları arasındaki değişimlere dikkat çeker.⁴

Abel Jeanniere, modern sözcüğünü daha basit bir şekilde ifade eder ve şunları söyler: “*Modern yeninin ya da yakın zamanın eş anlamlısı haline gelir. İster olumlu, ister olumsuz değerlendirilsin, gündelik yaşamda ve kültürde modaya uygun tutumlara ‘modern’ denir.*”⁵ Bu tanımda modern olanın yeni ve aynı zamanda güncel ya da diğer

⁴ bkz. Ahmet Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2010, s. 1108.

⁵ Abel, Jeanniere, “Modernite Nedir”, **Modernite versus Postmodernite**, der. M. Küçük, çev. N. Tural, Say Yayınları, İstanbul 2011, s. 111.

bir ifade ile çağdaş olana işaret ettiği anlaşılır. Buna göre her yeni ve modaya uygun olan ‘modern’dir.

Modern kavramının Türkçe karşılığı 1884’te basılan *A Lexicon English and Turkish* adlı sözlükte verilmiştir. Bu sözlükte modern kavramı için ‘yeni, müteahir’, modernizm kavramı ‘müteahirîn usulünden, müteahirîn tabirâtından’, modernlik kavramı ise ‘yenilik, yeni zamanlara mensubiyet, yeni zaman tarzına mutabakat’ şeklinde karşılıklar verilmiştir.⁶ 1915 yılında yayımlanan Almanca-Türkçe sözlükte ise modern kavramı ‘modaya mutabık, muvafık’ şeklinde tanımlanmıştır.⁷

Sözcük anlamıyla yeniliği ifade eden ve eskinin karşısında yer alan ‘modern’, pratikte çok daha geniş bir etki alanına sahiptir. Modernizm düşüncesine esas teşkil edecek gelişmeler özellikle Avrupa’da eskilere dayanmaktadır. Birçok kuramsal çalışmada, modernizm eleştirisi yapılırken köken itibarıyla en az Aydınlanma Çağı’na yönelme kaygısı görülür. Bu yaklaşım bazen daha da genişletilerek Antik Yunan’a kadar inen bir düşünce koridoru oluşturur. Aydınlanma ve sonrasında gelişen olaylar birtakım soruşturmalar yapma gereğini ortaya çıkarmıştır. Özellikle modernizm eleştirisi yapılırken aydınlanmanın eleştirisi de yapılır ve aydınlanmadan gelen bilgi ve davranış örüntülerinin ne gibi olumsuzluklara sahip olduğu ve toplumdaki deformasyon süreci tartışılır. Söz gelimi Horkheimer ve Adorno aydınlanma kuramını eleştirirken bir bakıma modernizmin eleştirisini de yapar. Aydınlanma kavramının kendi içerisinde ortaya koyduğu tutarsızlıklar ve gösterdiği ironik tutum Horkheimer ve Adorno’nun eleştirdiği hususlar olarak dikkat çeker. Bu duruma işaret etmekte olan şu giriş cümleleri konuyu izah etmesi bakımından önemlidir:

“Aydınlanma, gelişen düşünme’nin en geniş anlamında, başlangıçtan bu yana insanlardan korkuyu kaldırmak ve onları kendisinin efendisi durumuna getirmek amacını gütmüştür. Ne var ki, tamamen aydınlatılmış yeryüzü bugün muzaffer bir felaketin belirtilerini taşıyor.”⁸

⁶ James William Redhouse, *A Lexicon English-Turkish*, A.H. Boyacıyan Matbaası, İstanbul 1884, s. 518.

⁷ Mehmed Ali, *Yeni Cep Lügatı Almanca-Türkçe*, Şems Matbaası, 1915 İstanbul, s. 207.

⁸ Max Horkheimer-Theodor W. Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar I*, çev. Oğuz Özgül, Kabcacı Yayınevi, İstanbul 1995, s. 19.

Adorno ve Horkheimer'in İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra 1947'de yazdığı kitapta yer alan yukarıdaki ifadeler 'aydınlanma'nın insanlığa getirdiği 'aydınlanma edimi'(!)nin muzaffer felaketini ironik bir dille eleştirir. Aslında Horkheimer ve Adorno'nun bu tespiti, ciltlerle kitaplara konu olan modernizm ve postmodernizm tartışmalarına ironik yaklaşım sergilerken aynı zamanda konuyu özetleme babında önem kazanır. Daha iyi, daha özgür, daha yaşanabilir olanı ararken daha kötü, daha köleleşmiş ve daha yaşanmaz bir ortam bulan aydınların modernizm eleştirisi üzerinden postmodern teoriye dört elle sarılmalarına şaşırılmamalıdır.

Modernizm eleştirisi, modernizmi suçlu postmodernizmi ise masum konumuna getirme amacı taşımaz. Çünkü postmodernizm kaynağını ve etki gücünü modernizmden alır. Nitekim postmodernizm, modern düşünceye ve yaşama ilişkin aygıtları reddetmemiş aksine onlara daha da sıkı biçimde sarılmıştır.

Modern düşüncenin kendilerini tatmin etmediğini ve 'ben'lerine ulaşmada, varoluşlarını keşfetmede kendilerini engellediği düşünen insanların postmodern düşünceye dört elle sarılmaları sistem sorununu çözmez bilakis daha da karmaşıktır. Postmodernizm de tıpkı modernizm gibi kendi aygıtları ve işleyen mekanizmaları sayesinde bireyden özneye dönüşen insanı başka bir kısıtlanmışlık alanına doğru iter. Yani modernizmin tekdüzelikinden ve bir sistematiğe bağlı belirleyiciliğinden sıkılan insanlar postmodernizme yönelmişler, ancak burada da başka türlü problemlerle karşılaşmışlardır.

Modern sözcüğünden üretilen ve kavramın geniş bir eleştiri disiplinini de ortaya çıkaran diğer terimler ise kısaca şöyle açıklanabilir:

1.1.1. Modernite

Modern olma durumunu içeren ve moderne dair görüngüleri üzerinde taşıma durumuna işaret eden bir kavramdır. Modernlik ve modernite kavramları iç içe, birbirinin yerine ya da birbirini tamamlamak için kullanılır. Moderniteyi modernlik olarak gören Mike Featherstone, Lyotard'dan yola çıkarak ve David Frisby'den alıntılarla geliştirdiği yorumunda modernitenin modernliğin bir gelişmiş versiyonu olarak görülmesi gerektiğine işaret eder. Buna göre *Fransızca modernite kelimesinin*

*kullanımı, modernlik tecrübesine işaret eder.*⁹ Marshall Berman ise modern olmanın (modernliğin) kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden ancak bildiğimiz her şeyi de tehdit eden bir yapısından söz etmektedir. Marx'ın 'katı olan her şey buharlaşıyor' sözüne atıfta bulunan Berman'ın bu yaklaşımı modernite ve modernizme karşı ironik bir bakış açısı olarak dikkat çekmektedir.¹⁰ Anthony Giddens, modernliği tanımlarken, *on yedinci yüzyılda Avrupa'da başlayan ve sonraları neredeyse bütün etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimleri*¹¹ ifadesini kullanır. Buna göre modernite bir yeniden inşa sürecidir ve yaşamın bütün kademelerinde etkisi görülür.

John Mc Gowan ise modernite kavramını şöyle tanımlamaktadır: “*Modernite toplumun herhangi bir dış otorite ya da deity (tanrısal kökenli) söz konusu olmaksızın kendi kendine ürettiği ilkelere dayanarak meşruluğunu temellendirmesidir.*”¹² Moderniteyi, modernizmin temelini oluşturan felsefî yaklaşım olarak da görmek mümkündür. Modernite din temelli kabul yargılarını reddederek kendi ölçülerine göre değer yargıları üretir. Böylece modern yaşamın hayatın bütününe yayılmasının da önü açılmış olur. Modernite kendi değerlerini kabul ettirebilmek için 'ortadan kaldırma' ve 'yıkma' yöntemlerine başvurur. Bunu bir sistematiğe bağlayan modernite, David Harvey'in sözünü ettiği 'yaratıcı yıkma' imgesini geliştirir. 'Yaratıcı yıkma' düşüncesine göre yeniliği oluşturabilmek için önceden yapılmış olanları yıkmak gerekir.¹³ Modernite böylece kendi pratiğini estetik bir görüntü içinde sunma fırsatı elde eder. Yıkım ve tahrip, yeniden kazanım olarak pazarlanır ve her yıkım modernitenin bir zaferi olarak kabul edilir. Modernitenin bu yaklaşımı birçok köklü ve geleneksel değerın deformasyonunda başlıca etkenlerden biridir.

⁹ Akt. Mike Featherstone, **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013, s. 24.

¹⁰ Marshall Berman, **Katı Olan Herşey Buharlaşıyor**, çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 27.

¹¹ Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, çev. Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, s. 9.

¹² Gencay Şaylan, **Postmodernizm**, İmge Yayınevi, İstanbul 2009, s. 73.

¹³ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri**, çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 29.

1.1.2. Modernleşme

Modernleşme, modern süreçleri ifade eden bir kavramdır. Fahrettin Altun modernleşmeyi modernliğe doğru yaşanan süreç olarak görür.¹⁴ Bu bağlamda değerlendirmek gerekirse somut anlamda elde edilen modern kazanımların yaşayışa dökülme ve kendisini ortaya koyması modernleşmenin işareti olarak kendisini göstermektedir. S. N. Einstadt, modernleşmeyi tarihsel olarak ele alır ve Batı Avrupa ile Kuzey Amerika'daki toplumsal, ekonomik ve politik sistem değişmelerinin daha sonra diğer kıtalara yayılma süreci olarak tanımlamaktadır.¹⁵ Öte yandan Mike Featherstone modernleşme teriminin *düzenli olarak gelişme sosyolojisinde iktisadi gelişmelerin geleneksel toplumsal yapılar ve değerler üzerindeki etkilerine işaret etmek amacıyla kullanıldığını* belirtir.¹⁶ Best-Kellner de bu ekseninde bir yorum yaparak modernleşme hakkında şunları söyler:

Modernliğin yeni bir endüstriyel ve sömürgeci dünya kurduğu dinamikler 'modernleşme' olarak betimlenebilir. Modernleşme, hepsi bir arada modern dünyayı oluşturan bireyselleşme, sekülerleşme, endüstrileşme, kültürel farklılaşma, metalaşma, kentleşme, bürokratikleşme ve rasyonelleşme süreçlerini anlatan bir terimdir.¹⁷

Yener Orkunoğlu da modernleşmeyi izah ederken *ekonomik, siyasal ve teknik alanlardaki kurumsal altyapısal değişimler*¹⁸ şeklindeki ifadesi ile bu alanda anlam birliğini desteklemektedir. Şerif Mardin, Osmanlı Devleti'nin son dönemindeki modernleşme hareketlerinden yola çıkarak yaptığı tespitinde, *modernleşme, toplumların aynı zamanda gittikçe farklılaştıkları ve merkezileştikleri bir süreçtir*,¹⁹ der. Buna göre modernleşme sürecini yaşayan toplumlar ironik bir eğilim gösterir. Bir yandan ilgi alanları ve yaşam biçimleri onları farklılaştırırken öte yandan modernleşme ülküsü altında merkezîleşen bir yapı ortaya çıkar. Tanımlara bir bütün

¹⁴ Fahrettin Altun, **Modernleşme Kuramı Eleştirel Bir Giriş**, Küre Yayınları, İstanbul 2011, s. 10.

¹⁵ S.N. Einstadt, **Modernleşme Başkaldırı ve Değişim**, çev. Ufuk Coşkun, Doğubatı Yayınları, Ankara 2014, s. 11.

¹⁶ Mike Featherstone, **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013, s. 27.

¹⁷ Steven Best & Douglas Kellner, **Postmodern Teori Felsefi Soruşturmalar**, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011, s. 15.

¹⁸ Yener Orkunoğlu, **Nietzsche ve Postmodernizmin Gerçek Yüzü**, Ceylan Yayınları, İstanbul 2007, s. 24.

¹⁹ Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi Makaleler 4**, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 25.

olarak bakıldığında modernleşme teriminin modern düşünce kalıplarını uygulama safhasında üstlenen ve bunları somut anlamda ortaya koyan bir değişim merkezi olarak görülebileceğini söylemek mümkündür.

Genel olarak ifade etmek gerekirse modernleşme, somut olarak varlığını delillendiren bir ayrıcalık taşır. Toplum ve birey bazında fark edilebilecek bu durum ‘değişim’ ve ‘yenilik’ olarak kendini gösterir. Modernleşme bir devinim sürecidir. Bu süreçte birey ve toplum temelli köklü değişimler hayatî önem arz eder.

1.1.3. Modernizm

Modernizm, modern sözcüğünden türeyen kavramlar arasında en kapsamlı bakış açısını oluşturur. Modernizm, insan yaşantısının hiç olmadığı kadar çıkar ilişkisine dayandığı bir süreci işaret eder. Modern düşünce pragmatik kaygılarla hareket eder. Üretimin sürdürülmesi ve buna karşın tüketimin de öncelenmesini esas alır. Modernizm aşkın düşünceyi dışlar. Bu nedenle somut dinamiklerle hareket eder. Modernizmin bu yönü Alain Touraine tarafından şöyle eleştirilir:

Modernlik anlamsızlığa boğularak yitmektedir; en çok önem verdiği şey, pazara ilişkin en dolaysız, yani en önemsiz taleplerdir. Toplumu bir pazara indirgemiş olan ve ne artırdığı eşitsizliklerden, ne de doğal ve toplumsal çevrenin yıkımını giderek hızlandırışından dolayı herhangi bir kaygı duymayan modernliğin gözü kör değil mi?²⁰

Modernizm eleştirisinde özellikle üzerinde durulan konuların başında ‘din’ gelmektedir. Batı’da modernizm ile ilgili yapılan erken dönem çalışmalarda özellikle modernizm-din ilişkisinin incelendiği ve kilise ile modernizmin içine düştüğü yeni ilişkiler ağının açığa çıkarılmaya çalışıldığı görülmektedir. Batılı ülkelerde ve özellikle Amerika, İngiltere, Fransa gibi siyasi ve ekonomik görünümünü sanayi ile daha erken ve güçlü bir şekilde bağdaştırabilen ülkelerde eski tarihli modernizm eleştirilerinde din kavramının sıkça yer aldığı gözlenir. Özellikle modernizmin Batı’da ‘din elden gidiyor’ algısına benzer bir şekilde, dinî yaşayışa ve dinî söyleme bir darbe vurduğu yankısı ilgili eleştirilerde fark edilebilmektedir.

²⁰ Alain Touraine, **Modernliğin Eleştirisi**, Yapı Kredi Yayınları, çev. Hülya Tufan, İstanbul 1995, s. 23-24.

M. Bampton, *Modernism And Modern Thought* isimli 1913 tarihli çalışmasının büyük bir kısmını modernizm ve Katolik Hıristiyanlık üzerine kurar. Eserin başında kitabın içeriğindeki derslerin çoğunun kilisede verildiğini anımsatan ve kendisi de rahip olan yazarın şu ifadeleri oldukça ilginçtir:

“Bu derslerin amacı Katolıklere modernizm hakkında (kilisenin) talimatları ve uyarıları (yasakları) doğrultusunda ihtiyaçları olduğu kadar bilgi sağlamaktır.”²¹

Bu ifadeler dikkatli bir şekilde irdelendiğinde modernizm karşı kilisenin ve ona mensup olanların kaygıları anlaşılmaktadır. Eseri niçin yazdığını belirtirken mesleki sorumluluğunu hatırlatan rahip, modernizm konusunda halkın endişelerini paylaşmaktadır.

J. Godrycz, *The Doctrine of Modernism and Its Refutation* (Modernizmin Doktrini ve Tekzibi) adlı eserinde, baştan sona kadar modernizm ve din arasındaki çatışmayı irdeler. Önce modernizmin din ile ilgili karşıt ya da farklı bir alana çekilmiş görüşlerini dile getiren yazar sonra bu görüşleri kendi sistematığına göre tekzip eder. Modernizmin doktrinini özetler ve modernizmi öncelikli olarak pozitivistime dayandırır. Pozitivizmin de Kant’ın rasyonalizminden etkilendiğini savunan yazar, modernist teorinin, insan bilgisini somut nesnelere (*material objects*) sınırladığını, doğal teolojii bilim alanının dışına ittiğini ve Tanrı’yı yok saydığını anımsatır. Yazar bununla da kalmayarak modernizmin bu anlayışına tepki gösterir ve insan bilgisinin Tanrı ve onun varlığı hakkında bilimsel bir bilgi vermesinin açıkça yetersiz kalacağını ifade eder.²²

1927’de Amerika Birleşik Devletleri’nde yapılan ve modernizmin din ile İncil üzerindeki etkisini araştıran *Modernism in Religion* isimli eserde Arthur E. Main, modernizmin dine karşı bir tavır aldığını ifade eder. Daha sonra modernizmin din ve ahlaka karşı gelen bir protesto niteliği taşıdığını dile getirir.²³ J. Macbride Sterrett tarafından 1922’de yine ABD’de yapılan ve yine *Modernism in Religion* başlığını taşıyan başka bir çalışmada da modernizm ve din ilişkisi incelenir. Bu bağlamda yeni

²¹ J.M. Bampton, **Modernism And Modern Thought**, Sand & Company, Edinburgh 1913, s. 8.

²² Ayrıntılı bilgi için bkz. J. Godrycz, **The Doctrine of Modernism and Its Refutation**, John Joseph McVey Publishing, Philadelphia 1908, s. 3-6.

²³ Arthur E. Main, **Modernism in Religion**, Social Science, Vol.2 No 2, 1927, s. 119.

bir tez geliştiren yazar modernizmin din karşıtlığı yerine yeni bir dinî sentez oluşturmaya çalıştığını ifade eder. Özellikle Papa Pius X'in²⁴ modernizm hakkındaki 'bütün sapkınlıkların sentezi' (*synthesis of all hereies*) ve 'kilisenin hasmı' (*adversary of church*) ifadelerine yer veren yazar buradan hareketle modernist insanın, geçmiş zamanların mirasçısı olan ancak hiç kimsenin kölesi olmayan bir din adamı olduğunu ifade eder.²⁵ J. Macbride Sterrett, Antik Yunan medeniyetini, medeniyetin kökeni ve aslî unsuru olarak görenlere de göndermede bulunur. Sterret, neden şimdiki koşuşturmalı ve hızlı modern şehirdense kimsenin Akademi'de oturup da Platon'u dinlemek istemeyeceğini, neden kimsenin eski bir Yunan şehrinde iyi kanunlarla yönetilmek istemeyeceğini, neden Grek oyunlarını görmek, Grek şiirlerini okumak ve bir Grek kozmopoliti olmak istemeyeceğini sorgular. Sterrett'in buna verdiği cevap aslında modernizmin insan üzerindeki tasarrufunun ironik görüntüsüdür. Sterrett, günümüz insanının Antik Yunan medeniyetine göre daha entelektüel olduğunu; çünkü günümüz insanının²⁶ trenle seksen mili bir saatte iki yüz mili uçakla bir saatte kat edebildiğini kaydeder. Yazar, iyi bir yaşama sahip olduğumuz konusundaki bir kanıtı gerek olmadığını ya da diğer çağlara göre çok iyi bir yaşantımız olduğunu ifade eder. Bu kazanımlarla birlikte kaybettiklerimizin de varlığına değinen Sterrett, modernizmle birlikte çağın ruhunun değiştiğini belirtir.²⁷ Modernizmle ilgili sonradan yapılan çalışmalarda da dinin yadsındığı gerçeği öne sürülür. Alain Touraine, modernizm eleştirisi yaptığı kitabında din-modernlik ilişkisini şu şekilde ifade eder:

"Modernlik fikri toplumun merkezindeki Tanrı'nın yerine bilimi koyarak, dinsel inançlara -en iyisi olasılıkla- ancak özel yaşam dâhilinde bir yer bırakır. (...)modernlik fikri sıkı sıkıya akılcılaştırma fikriyle bağıntılıdır. İnsanların yönetimini ve nesnelerin yönetimini de elinde tutar."²⁸

²⁴ 1835-1914 yılları arasında yaşamış olan ve 1903-1904 yılları arasında papalık görevinde bulunmuş olan din adamı. Özellikle anti-modernist düşünceleriyle tanınmaktadır.

²⁵ Bu eserde modernizmin din ile ilişkileri olumlu bir bakış açısıyla ele alınmuştır. Eserin içeriğinde Avrupa kiliselerindeki modernist durumlar anlatılmış ve İncil modern eleştirisi gündeme getirilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. J. Macbride Sterrett, **Modernism in Religion**, The Macmillan Company, New York 1922, s. 1-16.

²⁶ Buradaki zamansal ifade 1920'li yılları kapsamaktadır.

²⁷ Sterret, age. s. 3

²⁸ Alain Touraine, **Modernliğin Eleştirisi**, Yapı Kredi Yayınları, çev. Hülya Tufan, İstanbul 1995, s. 23-24.

Modernizm ve din ilişkisi hakkında yukarıda verilen alıntılar ve aktarımlar, modern olma endişesinin başkalaşma serüveni hakkında birtakım ipuçları da sunar. Modern öncesi yaşam sanat ve estetiğin var olduğu, yaşam standartları ile yaşamın hızının kontrol altına alınabilecek bir düzeyde olduğu ve ilahî teslimiyetin küresel çapta daha yoğun hissedildiği bir döneme işaret etmekteydi. Ancak modern yaşam standartları dinin toplumun vazgeçilmez bir parçası olmasının önüne geçti. Anthony Giddens'in ifade ettiği gibi, *modern toplumsal yaşamdaki konumların çoğu dinin günlük yaşamı üzerinde yaygın bir etki sağlamasına izin vermeyecek biçimde, açık bir uyumsuzluk gösterir.*²⁹ Modern yaşamla birlikte hız kavramı bir derece ölçer haline geldi ve yaşamın hızı tıpkı sürekli değişen görüntüleri ile tanınmaz bir hal almaya başladı. Modern öncesi dönemde kişisel ve toplumsal yaşantıda çok uzun yıllarda kendisini gösteren köklü bir değişim, modern dönemde çok küçük zaman dilimlerinde gerçekleşmeye başladı. Modernlik katı bir gerçeklik ve kesinlikle bütün dönüşümleri gerçekleştirmeye devam etti. Modernliğin sağladığı bütün imkânlar ve ortaya çıkan eşya ve yüksek düzeyde belirlenmişlik hissi postmodern düşüncede yerini belirsizliğe bırakır. Aslında postmodern düşüncede modern yaşamda olduğu gibi hız ve yaşam standartlarında bir gerileme değil aksine çok daha ileri noktada ilerleme olur.³⁰ Ancak modern yaşam bilgiyi bir keşif ve icat dürtüsüyle ve bilmemekten daha üstün olan hâkimiyeti ile alırken postmodern düşünce bilgiyi başlı başına bir iktidar ve güç haline getirir. Bilginin her türlü varyasyonları hem yerel hem de küresel anlamda etkin birer oyuncu olmayı başarır. Böylece kutsal bilgiden, bilginin üstünlük ve kesinliğine, oradan da bilgi=güç'e doğru evrilen bir sürecin aşamaları kat edilmiş olur.

²⁹ Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, çev. Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, s. 101.

³⁰ Modern düşüncenin postmodern düşünceye evrilmesinde ya da tabiri caizse vitesini daha da yukarı yükselterek postmodern görünüm almasında tüketim ve onun bileşenlerinin değişmeyen bir faktör olarak rol aldığını görmek mümkündür. Modernist düşünce, eylem ve üretimler postmodern söyleme kapı açmış olsa da tüketimin teknoloji ve üretimle olan sıkı bağının azalmadığı aksini artarak devam ettiği gözlenmektedir. Üretim ve tüketim bir makine döngüsünün artan devri gibi azalmadan artmaktadır. Postmodernizm bunu azaltma ya da engelleme gibi bir işlev üstlenmemiştir. Postmodernizm tüketimin fazlalığını ve insanı sürekli beslenen bir canlıya dönüştüren özelliğini yine farklı tüketim malzemeleri ortaya çıkararak eleştiri getirmiştir. Bu durumda 'tüketiyorum öyleyse varım mottosu' yükselen bir sesle ifade edilmeye devam etmektedir. (Tüketiyorum öyleyse varım mottosu için bkz. Vehbi Bayhan, **Tüketim Toplumunda Bireyin Ontolojik Mottosu: Tüketiyorum Öyleyse Varım**, Sosyoloji Konferansları Dergisi, S.43, 2011, s. 221-248.

1.1.4. Postmodernite/Postmodernlik:

Terry Eagleton, *Postmodernizmin Yanılsamaları* isimli eserinin ön sözünde şunu söyler: “*Postmodernizm sözcüğü genellikle çağdaş kültürün bir biçimine göndermede bulunur; buna karşılık postmodernlik terimi özgül bir tarihsel dönemi çağrıştırır.*”³¹ Eagleton’un sözünü ettiği ayırım, postmodernliği tarihsel gelişim çizgisine oturtur. Bu ekseninde Jean-François Lyotard’ın *Postmodern Durum* isimli eserine başvurmak gerekir. İlk defa 1967’de yazılan ve postmodern düşüncenin temel yapıtlarından biri olan bu metinde Lyotard, bilginin dönüşümüne dair bazı tartışmaları gündeme getirir. Kanadalı düşünür, postmodern tutumu anlatırken üst-anlatılara karşı duruşa dikkat çeker: “*...postmodern sayılan tutum, üst anlatılara karşı bir inançsızlıktır. Bu kuşkusuz bilimlerdeki ilerlemenin bir sonucudur.*”³² Bu ifadeyi, eserinin ilerleyen yerlerinde daha da geliştiren Lyotard, bilginin evrilmiş bir yapı olduğundan söz eder. “*Bilgi de artık satılmak için üretiliyor ve yeni bir üretimde değerlendirilmek için kullanılıyor*”³³ diyen Lyotard, bilginin başlı başına bir üretim ve tüketim endüstrisi nesnesi olan durumuna dikkat çeker.

Bilginin insanlar için yeterli ve etkin bir nesne olması onun başta din olmak üzere diğer aşkın belirleyiciler karşısında güçlü bir konuma gelmesini sağlar. Özellikle büyük ve her düzeydeki kahraman anlatıların bilgi karşısında savunma durumuna geçmesi, bilgi ve onun paydaşları olan üretim-tüketim dengesinin küresel düzeyde büyük bir gündem belirleyicisi olması modern öncesine göre iftiharla sunulan büyük devinim hikâyelerinin önemli ölçüde gözden düşmesini beraberinde getirir. Buna ek olarak büyük anlatıların gözden düşmesi, diğer bir deyişle köklü inançlara olan bağlılığın azalması, küresel anlamda dini inançların referans olma olasılığını düşürür.

Modern süreçte modern öncesi dönemlerin büyük anlatıları yerine milliyetçilik, marksizm, komünizm, liberalizm gibi büyük anlatılar öne çıkar. Postmodernizm kendi büyük anlatısını oluşturmak yerine modern ve modern öncesi dönemlere ait her türlü büyük anlatıyı yadsır. Bundan ötürü postmodern durum denilen

³¹ Terry Eagleton, **Postmodernizmin Yanılsamaları**, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011, s. 9.

³² Jean-François Lyotard, **Postmodern Durum**, çev. İsmet Birkan, Bilgesu Yayınları, Ankara 2013, s. 8.

³³ Lyotard, *age*, s. 14-15.

fenomen büyük anlatılara duyulan bir güvensizlik olarak değerlendirilir. Postmodern düşünce büyük anlatılara olan güvensizliğini gidermek adına heterojen bir bakış açısı geliştirir. Herhangi bir şeyin değerli olabilmesi için farklılıklara yer vermesi önemlidir. Anthony Giddens, postmodern bakış açısının bilgiye yönelik heterojen görüşlerin çoğulluğunu kabul ettiğini ifade ederek, postmodern düşüncede bilimin ayrıcalıklı bir yerinin olmadığını savunur.³⁴

1.1.5. Postmodernizm

Postmodernizm, kelimenin sözlük anlamıyla modern sonrasını ifade eder. Ancak bu sonralık sadece tekâmülü ifade etmez. Postmodernizm için ‘modern sonrası’ olmak modern süreçlere olan tepkiyle beraber, onu sürekli modernizmle anılma zorunluluğuna sürükler.

Postmodernizm modern eleştiriyi merkeze alan bir toplum tasarımı olarak dikkat çeker.³⁵ Postmodernizm, modernizmin esas aldığı ve uygulamaya koyduğu yaşam standartlarına farklı bir bakış getirir. Modernizmin yaşam kalitesini dışlamaz aksine ona daha da ihtiyaç duyar. Ancak postmodernizm odak noktasını değiştirir. İnsana ve nesneye bakış açısı modernizmden farklılaşır. Postmodernizm literatüründe en çok kullanılan kavramlar belirsizlik ile ilgilidir. Bu bağlamda belirsiz, belirsizlik, dağılımlılık, dağınıklık, tutarsızlık, parçalanmışlık, yabancılaşma, kopukluk vb. gibi ifadeler modern teori için modern öncesinden bir kopuşu ifade ederken, postmodern teori içinse modern-postmodern tartışmasının ana noktalarından birini oluşturur. Özellikle yabancılaşma, postmodern teorinin en çok üzerinde durduğu konuların başında gelmektedir. Yabancılaşma sorununu farklı bir perspektiften ele alan Jean Baudrillard, yabancılaşmanın de tükendiğini, artık sadece öznenin ve ötekinin konumunda bir belirsizlik bulunduğunu ifade eder. ‘*Belirsizlik içinde özne artık ne biri ne diğeri*’, ifadesini kullanan Baudrillard, yabancılaşmanın bir öteki algısı gerektirdiğini ancak böyle bir öteki algısının da yitip gittiğine işaret eder.³⁶

³⁴ Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, çev. Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, 4. Basım, İstanbul 2010, s. 10.

³⁵ Metin Cengiz, **Küreselleşme, Postmodernizm ve Edebiyat**, Digraf Yayıncılık, 1. Basım, İstanbul 2007, s. 55.

³⁶ Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme**, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, 4. Basım, İstanbul 2010, s. 116.

Postmodern Teori isimli kitabının başına John Donne, Fichte, Hegel, Schiller ve Durkheim'in belirsizlik, parçalanmışlık ve yerinden edilmiş referanslara dair sözlerini koyan Steven Best-Douglas Kellner, bu durumu geleneksel toplumdaki modern topluma geçişte çözüm bulunması gereken bir kriz olarak ifade eder.³⁷ Steven Best-Douglas Kellner aslında modern tartışma formlarının aynı zamanda postmodern tartışma formlarına kaynaklık ettiğine işaret eder. Bu durumu önemsemek tartışmanın önünü açmak bakımından önem arz etmektedir. Çünkü postmodern teoriyi sadece kendi başına ve sonradan türetilmiş postmodern literatür dinamikleri ile tanımlamaya çalışmak, yanlış sonuçlar verecektir.

Postmodern düşüncenin teorisyenlerinden Lyotard'ın *postmodern, geleceğin (post) evvelkiliği (modo) paradoksuna göre anlaşılacak zorunda kalacaktır*³⁸ şeklindeki ifadesi, postmodernin, modernle bir öncelik sonralık bağı olan ve böylece kesin bir zamansal dilimlemeye tabi tutulamayan yanını gösterir. Nitekim Lyotard daha sonra Montaigne'in *Denemeler*'ini postmodern gördüğünü belirtir.³⁹ Bu hususta Semih Gümüş'ün önerdiği yol da kapsam ve görüntü açısından belirli bir görüntü ortaya koymaktadır:

*"Postmodernizmi, modernizmle başa çıkmak için öne sürmek yerine, modernizmin sonunda kaçınılmaz –tarihsel- biçimde bıraktığı boşlukları doldurmaya aday göstermek daha yerindedir."*⁴⁰

Semih Gümüş'ün tarihsellik bağlamında önerdiği ele alma biçimi bazı faktörlere bağlı olarak değişen ve gelişen modern düşünceyi ve sonrasında postmodern anlayışı daha da anlaşılabilir kılmaktadır. Örneğin Avrupa'da matbaanın icat edilmesi ile bakış açıları hiç olmadığı kadar değişir. Bilgi eskisine oranla çok daha hızlı ve yoğun biçimde yayılma imkânı bulur. Bu şekildeki tarihsel gelişimler birbirini tetikleyerek modern süreçleri olgunlaştırır ve postmodern düşünceyi hazırlar. Böylece

³⁷ Steven Best-Douglas Kellner, **Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalara**, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011, s. 9-10.

³⁸ Jean François Lyotard, **Postmodern Durum**, çev. Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, Ankara 1994, s. 158.

³⁹ Lyotard, age. s. 158.

⁴⁰ Semih Gümüş, **Modernizm ve Postmodernizm Edebiyatın Dünü ve Yarını**, Can Yayınları, İstanbul 2010, s. 20.

hem modernizmi hem de postmodernizmi ekseninden koparmadan ve aşırı yoruma uğrama zorunluluğuna düşmeden anlama imkânı elde edilmiş olur.

Postmodernizm ya kimi zaman modernizmin eleştirisi olmak adına yoğun övgülerle yoğrulmuştur ya da kimi zaman anlaşılmazlık ve belirsizlik zırhına kılıf olmuştur. Bu nedendir ki postmodernizm ifadesi için *tanımı yapılamayan postmodernizm* ibaresi kullanılmıştır.⁴¹ Yine başka bir çalışmada postmodernizm için *anlamsızlığın anlamı* şeklinde bir ifade kullanılmıştır. Bedia Koçakoğlu, *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm* adlı çalışmasında, bireyin teslim olduğu ve boyun eğdiği kapitalizm karşısında onu yumuşatacak ve sistematikleştirecek tek olgu olarak postmodernizmi görür.⁴² Böylece tüketim koşullarının daha katı bir biçimde dayatıldığı modernizme karşı, yumuşak geçişlerle global insan oluşturma görevini üstlenen postmodernizm 21. yy. insanının kabul alanına girer.

Postmodernizm kendisiyle birlikte postmodern olarak tabir edilen yeni yaşam biçimleri ve yeni yaşam alanları türetir. Mimariden sanata, ekonomiden siyaset ve güvenlik politikalarına oradan da diğer uzmanlık hizmetleri, reklam-pazarlama ve diğer insancıl davranış ve organizasyonlara değin geniş bir perspektifte postmodern olanın adı yaşamaya başlar. Neredeyse hayatın her alanına giren ve kimi zaman farkında olunup kimi zaman bilinçsiz bir kabullenme ile insanların hayatlarına egemen olan postmodern yaşayışın kılcalları aslında küresel bir ortaklık kurma yolunda ciddi bir atılım gerçekleşir. Bu bağlamda çağımızın birçok günlük yaşantısında postmodern yaşayışın izlerini bulmak mümkündür.⁴³ Bu bağlamda zaman, mekân, kent gibi temel konularda ve global bilgi, sosyal medya, siber uzam gibi daha yeni kavramların postmodern düşünce sisteminde kendilerini güncelleyen konular olarak gündemde kaldığını ifade etmek gerekmektedir. Özellikle kent, mimari ve dolayısıyla mekân konusunda postmodern düşüncenin ortaya koyduğu görüşler modern sonrası yeni bir yapı estetiğini de beraberinde getirmiştir. Bu hususa değinen Yaşar Çabuklu,

⁴¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Kemal Timur, **Tanımı Yapılamayan Postmodernizm**, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, S.1, Ocak 1999.

⁴² Bedia Koçakoğlu, **Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm**, Hece Yayınları, Ankara 2012, s. 43.

⁴³ Yaşar Çabuklu, ilgili durumu örneklediği Postmodern Toplumdan Kesitler isimli eserinde farklı alanlardaki postmodern etkileri derlemiştir. Şehir hayatı, mimari, toplu taşıma ve gündelik ihtiyaçlar, hobiler, ilgi alanları gibi birçok farklı alanda belirlenen etkiler postmodern çizgide yorumlanmaya çalışılmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Yaşar Çabuklu, **Postmodern Toplumdan Kesitler**, Paloma Yayınları, İstanbul 2010.

“modernliğin yapısı bitmiş bir yapıyken postmodernliğin yapısı bitmemiş, kullanıcının edimleriyle değiştirilebilen bir yapıydı”⁴⁴ derken modern ve postmodern düşünce arasındaki hem uzam farkını hem de genel bir görüş ayrılığını vurgular. Modern uzam ile postmodern uzam arasındaki anlayış farkını ortaya koyan Çabuklu, postmodernliğin uzamın merkezsizleşmesini beraberinde getirdiğini belirtir.⁴⁵ Buradan yola çıkarak postmodernizmin merkezsizleşme teoreminin özellikle mekânsal süreçler üzerinde önemli bir etkiye sahip olarak toplumsal dinamikler içerisinde kendisini somutladığını söylemek mümkündür.

Postmodern yaşam tarzı insanları yabancılaştırırken herhangi bir değere bağlı olmayan insanlar türetir. İnsanlar değerlerin herhangi bir anlam ifade etmediği ortamda kendi arzularının merkeze alındığı yeni değerler üretir. Bu bağlamda popüler kültürün oluşturduğu birçok etkinlik hayatî derecede önem kazanır. İnsanlar global bilgiye ulaştıkça, dünyayı küresel ölçekte bir mahalle gibi küçülür. İnsanın postmodern yaşamdaki durumu ironik bir görüntü kazanır. Kalabalıklar ve son derece gelişen sosyal medyaya rağmen ironik bir yalnızlığa sürüklenen insan portreleri çoğalır. Bu nedenle modernizm temelli ortaya çıkan postmodernizm de kendinden sonra başka arayışlara ön ayak olmaktan kurtulamaz.

Kavramsal analize son verirken modernizm ve postmodernizm kavramları hakkında nihai bir kanaate varmanın oldukça güç olduğunu belirtmek gerekir. Hem Batı’da hem Türk yazınında bu kavramlar etrafında yazılan yüzlerce esere rağmen henüz bir fikir birliği oluşmamıştır. Zaten postmodernizmin doğası gereği böyle bir birliğin oluşması da beklenemez. Dolayısıyla hem postmodern teorisyenler hem de bu alanda yapılmış çalışmalar, postmodernizm kavramının kesin bir tanımının yapılamamasından rahatsız değildir. Aksine, bu belirsizlik postmodernizmi gündemde tutar ve ona ciddi bir popülerite kazandırır.

Kuramsal düzeyde tanımlanması zor bir altyapıya sahip olan modern/postmodern ikilemi söz konusu anlatı dünyası olduğunda daha da güçleşmektedir. Ancak şu kadarını ifade etmek mümkün olabilir: Bir metnin tamamen

⁴⁴ Yaşar Çabuklu, **Uzam ve Kötülük**, Everest Yayınları, İstanbul 2006, s. 61.

⁴⁵ Çabuklu, age. s. 67.

modernist veya postmodernist olarak ifade edilebilmesi pek mümkün görünmemektedir. Zaten metin dediğimiz sürecin, her türlü anlayış ve düşünce sistemine malzeme sağlayan bir dil yapısını kullanarak hayat bulduğu malumdur. Ayrıca dilin ne kadar zorlanırsa zorlansın, muhatabına aktarılırken esnek bir hale bürünmesi ve yorum çeşitliliğinden kaynaklanan özgür okuma işlemi metnin ne türde anlaşılması gerektiği sorusunu cevapsız bırakmakta, daha doğrusu bu soruya belki de sonsuz sayıda cevap seçeneği sunmaktadır. Buradan hareketle metnin anlamının sonlanmadığı, daima üretildiği yönündeki eleştirileri dikkate almak gerekecektir.⁴⁶ O halde şunu söylemek yanlış olmaz. Bir metin postmodern özgül ağırlığa sahipken modern nitelikler de barındırabilir. Aynı şekilde modernist gibi görünen bir metin pekâlâ postmodernist esintiler içerebilir. Zaten daha önce de ifade edildiği gibi postmodernizm, modernizmden çok uzak başka bir zaman diliminde ortaya çıkmış olmadığından bazı metinlerde ancak nüanslarla aradaki ayrım anlaşılabilir.

Her ne kadar modern veya postmodern anlatıların bıçak gibi keskin bir şekilde birbirinden ayıramayacağını ve kesin bir konumlandırma yapılmasının zor olduğunu belirtsek de modern anlatı ile postmodern anlatı arasındaki bazı temel farklılıklar ve ayırt edici çizgilerin varlığını belirtmek yerinde olur. Postmodern anlatı, modern anlatıya göre serbestlik hürriyetini daha çok elinde tutmakla birlikte kendi için yeteri kadar malzemeye sahip olan bir edebiyat alanı oluşturmuştur. Postmodern anlatıların bu serbestliği ve bir bakıma aşırı kapitalistleşmiş denilebilecek olan bu durumunu Steven Best ve Douglas Kellner şöyle açıklamaktadır:

“Modernist ciddiyet, sofuluk ve bireysellik değerlerine karşı postmodern sanat yeni bir lakaytlık, yeni bir oyunculuk ve yeni bir eklektisizm sergiler. Tarihsel avangardın karakteristiği olan sosyopolitik eleştiri öğelerinin ve radikal ölçüde yeni sanat biçimlerine duyulan arzunun yerine pastiş, alıntı ve geçmiş biçimlerle oynama, ahlakı hor görme, ticarilik ve kimi örneklerde dobra bir nihilizm geçer.”⁴⁷

⁴⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı**, çev. E. Tarım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1990, s.101-111., Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul 2008, s. 240-248.

⁴⁷ Steven Best - Douglas Kellner, **Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalar**, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011, s. 26.

Yukarıda ifade edilen modern/postmodern metin ayrımı daha başka ayrımları da beraberinde getirir. Modern metin, tek merkezde gelişen bir yapıyı tercih eder. Olay ve kurgu bütüncüdür. Metinde sınırlanmışlıklar söz konusudur. Metinde yazarın tasarrufları egemendir ve bu tasarruflar bir sistematığe göre seçilmiştir. Postmodern metinde ise merkez yoktur. Metin parçalanmış ve dağılmıştır. Herhangi bir birlik kaygısının olmadığı metinlerde süreksizlik esastır. Metnin parçalanmışlığı bir eksiklik değil aksine postmodern sanat estetiğinin gereği olarak kabul edilir.

Bu çalışmada ‘postmodern’ ve ‘postmodern Türk romanı’ ifadeleri, Türk romanının geçmişinden ve bu geçmişin üzerine inşa edilen gelenekten bağımsız düşünülecek şekilde kullanılmamıştır. Bu çalışmadaki ‘postmodern’ ve ‘postmodern Türk romanı’ ifadeleri, Türk romanının belirli bir gelişim çizgisinin olduğunu kabul eden bir yaklaşımla kullanılmaktadır. Bu kapsamda, söz konusu kavramların anlaşılabilmesi için Türk romanının başlangıcından itibaren ele alınması gerektiği ifade edilmelidir. Ayrıca, postmodern Türk romanında ironik unsurları tespit edebilmek için Türk romanının gelişim seyriyle birlikte ironinin Türk romanlarındaki gelişim seyrini de bilmek gerekir. Dolayısıyla Türk romanındaki ironik geçmişin bir bakıma sonraki Türk romanındaki postmodernist ironik söyleme eşlik etme gerçeğini de göz ardı etmemiş oluruz.

İroni gibi, mizah ve trajediyi belki de dramı bünyesinde barındıran ve kültürel birikimin yansımalarını da gösterebilecek bir potansiyel taşıyan kavramın, artzamanlı değerlendirmesi yapılmadan tam olarak anlaşılması mümkün değildir. Örneğin Ahmet Hamdi Tanpınar’ı modern veya postmodern olarak bir kefeye koyma zorunluluğuna düşülmeden onun ironideki öncülüğünün, sonraki romancılarda etkisini gösterdiğini kabul etmek pekâlâ yapılabilecek bir yorumdur. Bir anlamda postmodern ironik söylemin, doğrudan postmodernist olarak nitelendirilmeyen bir romancının söyleminden yola çıkarak gelişmiş olmasını dile getirmek ve bu husustaki etkileşimi ortaya koymak, edebiyat teorisini krize sokmaz; aksine edebiyat teorisindeki etkilenme endişesi ya da metinlerarasılık gibi tartışmaların daha da sağlıklı yapılmasına yardımcı olur. Buna ek olarak eleştirmen, postmodern Türk romanındaki ironik söylemlerin izini sürme ve bu izleri doğru bir biçimde okuma imkânına da kavuşmuş olur.

Postmodernizmin tarihsel arka planını ve diğer ilişkilerini ortaya koyan teorik çerçeveden sonra şimdi postmodern sanat estetiğinin niteliklerine geğebiliriz. Postmodern sanat estetiği, postmodern bir eserin ayırt edici özelliklerini açığa çıkarması bakımından önemlidir.



1.2. POSTMODERN SANAT ESTETİĞİNİN ÖZELLİKLERİ

Postmodern sanat estetiğini ele alırken onu diğer sanat modellemelerinden ayıran temel özellikler üzerinden giderek konuyu açmak daha isabetli olur. Çünkü bütün sanatsal dönemlerde ve eserlerde ortak özellikler bulunmaktadır. Bu ortak özellikler ‘sanat eseri olma unvanını’ veren temel nitelikler olarak dikkat çeker. Postmodern sanat, gücünü, modern sanatın olgunlaşan yanını bozarak ve onu farklı bir biçime sokarak elde etmektedir. Modern insanın duyumsamaları ve problemleri, yalnızlığı, tükenmişlik vb. gibi hususlar postmodern sanatın konu alanına girer. Ancak postmodern sanat bunları kendi anlayışı çerçevesinde dönüştürerek ele alır.

Postmodern sanat estetiği, modern sanata yönelik bir şüpheyi dile getiren romantizm, sembolizm, ekspresyonizm, dadaizm, sürrealizm ve egzistansiyalizm gibi modernist akımlardan ciddi anlamlarda beslenmiştir. Hatta kimi yönlerden modern sanata modernist akımlar gibi tepkiler geliştirmiştir. Söz gelimi postmodernistler de sürrealistler ve dadaistler gibi modern eserlerde dile getirilen düşünceleri kimi zaman alaya alırlar. Postmodernizm ve avangart modernist akımlar arasındaki yoğun münasebet belirlenmeden postmodern sanat estetiğine bir çerçeve oluşturmak imkansızdır. Doğan Almasulu, postmodern sanat anlayışının, birdenbire birisi tarafından icat edilmediğini modernizmin daha ilk dönemlerinde ortaya çıkmaya başladığını söylerken postmodernizm ile modernizm arasındaki yakın ilişkiye dikkat çeker.⁴⁸ Bundan ötürü öncelikle postmodernizmin kimi avangart akımlarla olan ilişkisini ortaya koyacağız daha sonra postmodern sanat estetiğinin özelliklerini ortaya koyacağız.

Hümanizm, aydınlanma, bilimsellik, dünyevileşme gibi unsurlar modern sanatın istikametini de belirlemişlerdir. Aydınlanmanın insan aklına yaptığı aşırı vurgu ve sanatçının bir misyonunun olması gerektiği noktasında yaptığı telkinlere ilk olarak tepki gösterenler romantikler olmuşlardır. Romantizm, aydınlanmacı aklın sanatçıyı esir almasına tepki göstererek sanatçının duygularıyla var olduğunu, aklın yanında duygunun da sanat üzerinde etkili olduğu iddiasını gündeme getirir. Akılcılığın kişiyi

⁴⁸ Doğan Almasulu, **Postmodernizm Sanatın Sonu Mu?**, Sone Yayınları, İstanbul 2008, s. 34.

hayattan kopardığına ve hayatı mekanikleştğine dikkat çeken romantikler bu yönleri ile postmodernistlere benzerler. Romantiklerin akılcılığa karşı durmalarının yanında sanatçı öznenin eserde bireysel denemelerde bulunmasını olumlu karşılamaları ve sanat dışı unsurları sanata dâhil etmeleri noktasında da postmodernistleri anımsatırlar. Niall Lucy, bu yüzden postmodernizmi romantizmden ayırmanın güç olduğunu iddia eder.⁴⁹ Oktavio Paz da postmodernizmin de romantizm gibi aydınlanmacı dayatmaları yadsıdığından söz ederek iki akım arasındaki benzerliğe vurgu yapar.⁵⁰ Gerçekten postmodernistler de romantikler gibi akla ve aydınlanmaya dayanan söylemlerden şüphe duyarlar ve eserlerini kurgularken yerleşik sanat algılarını yıkarlar.

Postmodernizm özellikle dadaizm, sürrealizm ve egzistansiyalizm gibi avangart akımlardan birçok unsuru miras almıştır. Yirminci yüzyılın başında eleştirel modernizmin sanat ve edebiyatı etkilemesi neticesinde sanatçılar aydınlanmacı akıldan ve sanatı mekanik bir işleyiş biçiminde ele alan pozitivizmden kopmaya başlarlar. Sanayileşmeyle büyüyen ve birer metropole dönüşen kentlerde Avrupalı aydınlar kendilerini yabancı, yerleşik değerlerden yalıtılmış bir ucube olarak görürler. Yüzyılın başında patlak veren Birinci Dünya Savaşı modern Avrupa'yı oluşturan bütün değerlerin sorgulanmasını hızlandırır. Dadaizm, sürrealizm ve egzistansiyalizm bu ortamda ortaya çıkan sanat akımlarıdır. Dadaizm, insanlığın büyük savaş nedeniyle yok olmaya yaklaştığı bir dönemde sanatın değerlere yaslanamayacağını ve her türlü değerın hiçlikte nihayete ereceğini ileri sürer. Francis Picabia'nın vurguladığı üzere dadaizm, modern insanın umutları, cenneti, putları, siyasal önderleri ve kahramanları gibi hiçlikten başka hiçbir şey anlatmaz.⁵¹ Dadaistler her türlü kuralı çiğneyerek sanatçının bir anarşist gibi davranmasını öngörürler. Sanatçının, sanat dışı malzemeyi hoyratça kullanmasını olumlu karşılayarak sanat ile sanat olmayan arasındaki sınırı ortadan kaldırır. Postmodernistler de üst kültür ile alt kültür arasındaki ayırımı ortadan kaldırarak her türden farklılığın aynı zeminde buluşması

⁴⁹ Niall Lucy, **Postmodern Edebiyat Kuramına Giriş**, çev. A. Aksoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2003, s. 103.

⁵⁰ Octavio Paz, **Şiir ve Modernite**, çev. N. Tural, **Modernite Versus Postmodernite** içinde, Haz. M. Küçük, Vadi Yayınları, Ankara 2000, s. 187.

⁵¹ Francis Picabia, **Yamyam Manifestosu**, çev. C. Gündüz, **Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş** içinde, der. A. Artun, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 151.

gerektiğini iddia ederler. Bu açıdan yaklaşıldığında postmodernizmin dadaizmden beslendiği ileri sürülebilir.

Dadaizmden beslenen sürrealizm de sanatın belli bir misyonu olması gerektiği fikrine muhalefet ederek sanatçının serbest çağrışımlarına yaslanır. Özellikle Freud'un çalışmalarıyla gündemi meşgul eden bilinçaltı dünyası sürrealistlerin ilgisini çeker. İnsanı doğanın mekanik işleyişinin bir uzantısı olarak değerlendiren rasyonalizm insanın iç âlemini göz ardı etmiş, onu adeta bir makine gibi değerlendirmiştir. Sürrealistler, insanın salt bir makine olmadığını ve iç âleminde zengin malzemelerin mevcut olduğunu fark ederek sanatın yönünü sanatçının iç âlemine yöneltirler. Modern sanat ile ilgili birçok söylemi alaya alarak çoğu kişi tarafından garipsenen eserler ortaya koyarlar. Cathrin Klingsöhr-Leroy, sürrealizmde düşüncenin kendisini aklın denetiminde ve ahlakın yönlendirmesinden kurtardığını söylerken sürrealist eserlerdeki garipliğin kaynağını da dile getirir.⁵² Postmodernistler de sürrealistler gibi bilinçaltı dünyasının zenginliğinden faydalanarak eserlerini meydana getirirler. Özellikle edebî eserlerde postmodernistler kimi yazma tekniklerini sürrealistlerden ödünç alırlar. Söz gelimi sürrealizm ile özdeşleşen otomat yazma tekniğine sürekli başvuran postmodern metinler bu yönüyle sürrealist eserleri anımsatır. Ayrıca gerçeğe duyulan güvensizliğin sürrealistler gibi postmodernistler tarafından da kabul edildiği gözlemlenir.

Postmodern sanat anlayışının etkilendiği sanat akımlarının başında 'varoluşçuluk' (egzistansiyalizm) gelir. Bir düşünce anlayışı olarak uzun zaman önce var olan egzistansiyalizm 1930'larda Avrupa'nın kaotik durumu içinde bir sanat ve edebiyat akımı haline gelir. İnsanın yok oluşu, hiçlik, yabancılaşma, bunalım, yalnızlık, buhran gibi temalar etrafında dönen egzistansiyalizm birçok açıdan postmodern söylemi beslemiştir. Sanayi toplumunun problemlerini yakından hisseden egzistansiyalistler, bireysel varoluşa yönelerek değerlerin yok olmaya başladığı bir dönemde insana yeni yollar önermiştir. Postmodernistler de egzistansiyalistler gibi yabancılaşma, yalnızlık, hiçlik gibi temalar çerçevesinde eserlerini meydana getirirken modern düşüncüyü eleştirmişlerdir. Egzistansiyalizmin önemli isimlerinden olan

⁵²Cathrin Klingsöhr-Leroy, **Gerçeküstücülük (Sürrealizm)**, çev. M.T. Yalım. Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s. 6.

Sartre'in 'Varoluşçuluk' isimli kitabında varoluşçu düşünceyi niteleyen aşağıdaki ifadeleri postmodern sanatın temelleri hakkında ipuçları sunar:

“...Eğer tanrı yoksa, hiç olmazsa 'varoluşçu özden önce gelen' bir varlık vardır. Bu varlık, bir kavrama göre tanımlanmazdan, belirlenmezden önce de vardır. Bu varlık insandır. Heidegger'in deyişiyle 'insan gerçeği'dir. (...) Varoluşçuya göre insan daha önce tanımlanamaz, belirlenemez; hiçbir şey değildir o zaman. Ancak sonradan bir şey olacaktır ve kendisi nasıl yaparsa öyle olacaktır. Kavrayacak, tasarlayacak bir tanrı olmayınca, insan doğası diye bir şey olmaz bu durumda. İnsan yalnızca kendini anladığı gibi değil, olmak istediği gibidir de.”⁵³

Görüldüğü üzere Sartre, modern insanın hiçliğe doğru sürüklenirken nelere odaklanması gerektiğini anlatır. Fransız düşünür her şeyden önce varoluşun bireysel olduğunu, modern veya geleneksel her türden otoritenin varoluş üzerinde etkisinin ortadan kaldırılması gerektiğini dile getirir. Söz konusu düşüncenin sanata yansımaları vardır. Egzistansiyalist eserlerde bireyin kişisel varoluş durumu, modern kentlerdeki vaziyeti, yalnızlığı dillendirilir. Postmodernistlerin de eserlerinde bireyin modern süreç içerisinde yaşadığı travmaları anlatarak kişinin varoluşsal sorunlarına odaklandıkları görülür. Onlar da egzistansiyalistler gibi mutlak gerçek, mutlak doğru, mutlak değer gibi ifadelerin geçersiz olduğuna inanırlar ve eserlerinde dış dünya ile sorunlu bir bağ kuran kişileri merkeze alırlar.

Yukarıda postmodern sanat estetiği ile avangart modernist akımlar arasındaki ilişkilere kısaca değindik. Şüphesiz anlattıklarımızın dışında postmodernizmin avangart akımlardan aldığı birçok miras mevcuttur. Bütün bunları burada incelemek tezimizin amacını ve kapsamını aştığı için yukarıda anlattıklarımızla yetindik.

Avangart akımlar ile postmodernizm arasında sıkı bir ilişki mevcut olmasına rağmen postmodernizmin birçok açıdan avangart akımlardan ayrıştığını da belirtmek gerekir. İhab Hassan, postmodernizmin avangart akımlarla olan benzerliklerinin yadsınamayacağını ifade ettikten sonra edebî bir değişim biçimi olarak postmodernizmin avangart akımlardan ayrı değerlendirilmesi gerektiğini çünkü postmodernizmin, sanat ile toplum arasında farklı türden bir uzlaşma önermekte

⁵³ Jean-Paul Sartre, **Varoluşçuluk**, çev. Asım Bezirci, Say Yayınları, İstanbul 2003, s. 29.

olduğunu ifade eder.⁵⁴ Postmodern sanat estetiğini belirleyen çoğu özelliğin modernist akımlarda veya geleneksel sanat anlayışlarında mevcut olması, postmodern olarak nitelendirilen eserlerin yeni bir şey sunmadıklarını düşündürebilir. Zaten postmodernistlerin orijinal eser ortaya koyma gibi bir gayeleri yoktur. Onlar modernist akımlardan devraldıkları kimi unsurları yoğun biçimde kullanarak veya modern söylemin görmezden geldiği bazı geleneksel değerleri güncelleştirerek eklektik eserler ortaya koyarlar. Eklektizm, postmodernizmin toplum ile farklı bir uzlaşma kurmaya çalıştığı en önemli göstergesi olarak kabul edilir.

Postmodernizm ile modernizm arasında en önemli fark avangartlıkta somutlaşır. Bilindiği üzere birçok modernist sanat hareketi genellikle bir bildiri ile ve çoğu kere kendinden önceki estetik anlayışları reddederek ortaya çıkar. Sanatta orijinalliği savunan kimi modernist hareketler, var olan sanat anlayışlarını yıkarak yeni bir anlayış geliştirirler. Denilebilir ki yıkıcılık ve öncü olma modernist akımların ayırt edici özellikleridir. Buna karşın postmodernizmin bir şeyler değiştireceğine dair bir iddiası yoktur. Akılcılığa ve katı bilimselliğe karşı olmasının dışında postmodernizm, her türden söylemden ve her türden değerden faydalanmaya çalışarak eklektizme yaslanır. Bundan dolayı Andreas Huyssen gibi kimi düşünürler postmodernizmin avangartlığın bittiği yerde başladığını ve bir tür neo-avangartlık olduğunu ileri sürer.⁵⁵

Postmodern sanat estetiğini modernist sanattan bütünüyle bağımsız değerlendirmek yukarıda da anlatıldığı üzere zordur. Fakat postmodernizmin bütünüyle modernist akımların bir uzantısı olduğunu iddia etmek de zorlama bir yorum olur. Bundan ötürü postmodern sanat estetiğinin tanımını yapmak yerine niteliklerini anlatarak onu betimlemeye çalışmak daha sağlıklı bir yöntemdir. Postmodernizm üzerine yazılan birçok kuramsal kitaptan hareket edildiğinde postmodern sanat estetiği genellikle eklektizm, sanatçının ölümü, parçalanma, popülizm, kaos ve karmaşa kavramları çerçevesinde ele alınır.

⁵⁴ Ihab Hassan, **The Question of Postmodernism**, Bucknell Review, 1980, s. 125.

⁵⁵ Andreas Huyssen, **After The Great Divide**, Indiana University Press. 1986 Indianapolis in USA, s. 174.

Bütün postmodern eserlerin ortak özelliklerinin başında eklektizm gelir. Aynı zamanda felsefi bir terim olan eklektizm, Orhan Hançerlioğlu'na göre değişik türdeki düşüncelerin keyfe göre seçilmiş öğelerini mekanik olarak birleştirme anlamında kullanılır.⁵⁶ Postmodernistler, kimi modernistler ve modernlerin aksine eserlerini meydana getirirken seçici olmaya çalışmazlar. Her türden farklılığı, birbirine zıt olan düşünceleri, birbiriyle uyuşmayan değerleri, çatışan kimlikleri aynı zeminde buluşturarak sanatı karnaval alanına dönüştürürler. Modernlerin aşırı elitizmine şüpheyile yaklaşan postmodernistler, alt kültür ile üst kültür arasındaki ayrımı reddederek ilk belirtileri dadaizmde görülen sanat dışılığı sanat ile bütünleşmeyi savunurlar. Günümüz sanatının dadaistlerin başlattığı yoldan ilerlediğini ileri süren Süreyya Su'nun şu tespiti postmodern sanat estetiğinde eklektizmin niteliğini belirtmesi açısından önemlidir:

“Duchamp'dan sonra gelişen sanat bir ironi duygusuyla birlikte çelişki ve karışıklığı benimseyerek düzenlilik, mantık ve simetri ilkelerini reddetmiştir. Ayrıca sanatla gündelik hayat arasındaki sınırları kaldırarak elit ve popüler kültür ile farklı sanat dalları arasındaki geleneksel ayrımları aşma arzusu taşır.”⁵⁷

Farklı alanlardan malzemeleri bir araya getiren postmodernistler yerleşik sanat ilkelerini göz ardı ettikleri için kaotik yapılar meydana getirirler. Bundan dolayı postmodern sanat estetiğinde eklektizm orijinal, düzenli, mantıklı bir eser vücuda getirmeye hizmet etmez. Bilakis postmodernistler kendilerinden önce her şeyin söylendiğini, yazılacak, çizilecek orijinal hiçbir şeyin kalmadığını düşündükleri başka alanlardan teklifsizce malzeme ödünç alırlar.

Postmodernistlerin eklektizmi benimsemelerinin bir nedeni de özgürlük anlayışlarıyla alakalıdır. Yener Orkunoğlu'nun da ifade ettiği üzere postmodernistler özgürlüğe ve eşitliğe yaptıkları aşırı vurgudan ötürü doğruyu yanlışla, güzeli çirkinle, iyiyi kötü ile eşitler.⁵⁸ Eserlerinin çok sesli, çok kültürlü bir yapı göstermesinin temel nedenleri arasında söz konusu anlayışı benimsemelerinin etkisi vardır.

⁵⁶ Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar Cilt 6**, Remzi Kitabevi, Ankara 2012, s. 54.

⁵⁷ Süreyya Su, **Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi**, Profil Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 21-22.

⁵⁸ Orkunoğlu, age. s. 21.

19. yüzyılın sonlarından itibaren pozitivist ve aydınlanmacı dünya görüşüne yöneltilen eleştiriler sonucu sanat ve sanatçıya yönelik algılar değişmeye başladı. Modern ve modern öncesinde sanatçının dâhi bir kişilik olduğu dolayısıyla eserlerinin eşsiz birer yapı olduğu düşüncesi yaygındı. Hâlbuki Nietzsche'nin sanat ve sanatçı ile ilgili düşünceleri yerleşik algıların tam tersi istikameti yönündedir. Alman düşünür, sanatın kendi kendinin değerini ürettiğini iddia ederek sanatçının ölümünü ilan eder.⁵⁹

Her konuda olduğu gibi sanatçının konumu hakkında da Nietzsche'yi takip eden postmodernistler modern ve modern öncesi söylemlerde yaygın olan dâhi sanatçı imajını reddederler. Onlara göre her alandan ölçüsüzce malzeme ödünç alan bir sanatçı dâhi olamaz. Söz konusu düşüncenin edebiyat boyutunda ise yazarın ölümünün ilan edildiği görülür. Derrida, Barthes, Foucault gibi postmodern söylemin öncüleri metinlerin yazarlarından bağımsız olarak var olduğunu belirtirler⁶⁰. Yazar veya sanatçının geriye itildiği bir anlayışta metin öne çıkarılır. Dolayısıyla sanatçının ölümünün ilan edilmesinden sonra alımlayıcı öznelerle yönelik algılar da değişmiş olur. Postmodern sanat estetiğinde bir sanat eseriyle temasa geçen okuyucu, dinleyici veya izleyici sanatçının niyetinden bağımsız bir şekilde eseri yorumlayabilir, yazarının kastetmediği anlam dünyalarına doğru yolculuğa çıkabilir.

Postmodernistlerin gerçeğe bakış açılarının modernlerden farklı olması sanatçıya ve sanat eserine yönelik tutumlarının değişmesinde etkili olmuştur. Hipergeçerçeliğin deneyimlendiği ve simülasyonun olgusunun her yerde kendisini hissettirdiği postmodern çağda, sanat ve sanatçı algısının değişmesi kaçınılmazdır. Zygmunt Bauman, 1960'lerden sonra her şeyin kopyalandığı ve insanların neredeyse gerçek denilen olgu ile temasa geçmediği bir ortamda sanatın yönünü reproduksiyon

⁵⁹ Nietzsche'nin sanatçının ölümü iddiası Tanrı'nın ölümü söylemi ile paralellik gösterir. Modern Batı medeniyetinde hiçbir değer ve kutsal olan hiçbir şeyin kalmadığını ileri süren Nietzsche, dâhi bir sanatçının olamayacağını belirtir. Bu konuyla ilgili bkz. Allan Megill, **Aşırılığın Peygamberleri**, çev. T. Birkan, Say Yayınları, İstanbul 2012, s. 272.

⁶⁰ Michel Foucault *Yazar Nedir? (What Is An Author?)* adlı makalesinde edebî metinlerin yazarından bağımsızlaşarak kendi anlamlarını ürettiği ifade eder. Ona göre yazarın metin üzerindeki egemenliği ortadan kalkmıştır. Bundan ötürü yazarın ölümü ilan edilebilir. Bkz. Michel Foucault, "What Is An Author?", **Modern Criticism and Theory a Reader**, ed. D. Lodge Pearson Education, Harlow in England 2000, s. 173-187.

ve kopyalamanın aldığını dile getirir⁶¹. Her türlü sanat eserini bilgisayar ortamında tasarlanmasını olanaklı kılan yazılımların yaygınlaşması sanatçının oturtulduğu kutsal tahtın sallanmasına ve sanatçının ölüm ilanının kanıksanmasına sebep olmuştur.

Postmodern sanat estetiğini anlatan önemli kavramlardan biri de 'parçalanma'dır. Esasında sadece postmodern sanat estetiğinin değil bütün postmodern söylemin parçalanma etrafında döndüğü söylenilirse yanlış olmaz. Modern hayatta katı olan her şeyin buharlaştığını ve kutsal olan her şeyin değersizleştiğini söyleyen Marx'ın bu düşüncesi postmodernistler tarafından da benimsenmiştir.⁶² Buna göre insanları bir arada tutan ve kutsallık atfedilen birçok ahlakî ve kültürel değer önemi aşınmaya uğramıştır. Merkez ilkelerin ve değerlerin olmadığı ortamda insanlar sağa sola savrulurken parçalı bir görüntü çizerler. Söz konusu parçalı görüntünün sanatçının kişiliğine ve eserine de yansıdığı gözden kaçmaz. Çoğu zaman konu bütünlüğü gösteremeyen, farklılıkların bir arada bulunduğu eserler parçalı yapılar olarak nitelendirilir.

Postmodern sanat, yeni değerler üretmek yerine var olan değerleri bir araya getirir veya onlarla dalga geçer. Bu da eserin parçalı bir yapı olarak görünmesinde etkili olur. Postmodernistler beslendikleri Nietzsche gibi sanat eserinde aklî kuralların geçerli olmadığını ileri sürdükleri için düzen, birlik, harmoni, uyum gibi geleneksel estetik ölçütleri görmezden gelirler. Mutlak değerlere ve mutlak hakikate inanmadıklarından sanatın ilkelerinin olamayacağını düşünürler.

Sanayi sonrası toplumlarda sanatçının ve sanat eserinin konumunun tartışmaya açıldığını yukarıda ele aldık. Eserin orijinalliği ve sanatçının dâhili konusunun geriye itilmesinden sonra eser ve sanatçı ile ilgili değişik ölçütler geliştirilir. Her şeyin tüketime dönüştürüldüğü sanayi sonrası toplumlarda sanat eserinin değeri çoğu zaman ne kadar sattığı ile ilişkilendirilir ve sanatçı popülaritesi çerçevesinde itibar görür. Gencay Şaylan postmodern sanat anlayışının eklektizm ve popülizme yaslandığını

⁶¹ Zygmunt BAUMAN, **Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları**, çev. İ. Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013, s. 151.

⁶² Marx'ın "Katı olan her şey buharlaşıyor" sözü Engels'le birlikte yazdıkları Komünist Manifesto'da geçmektedir. Bkz. Karl Marx-Friedrich Engels, **Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri**, çev. M. Erdost, Sol Yayınları, Ankara 2011, s. 16.

söylerken yerleşik sanat anlayışının ve sanatçı algısının değişimine göndermede bulunur. Buna göre sanatın bir misyonu yoktur, taklit ve popülizm her şeyden önce gelir.⁶³ Kitleler tarafından beğenilmek ve daha fazla gündemde kalabilmek için günümüzde birçok sanatçının popülist çıkışlarda bulunması postmodern sanat estetiğinin anlaşılması açısından önemlidir.

Postmodern sanat estetiğini somutlaştıran İhab Hassan, modernizm ile postmodernizm arasındaki farkları ortaya koyar. Bir tablo halinde modern/postmodern ayrımını belirten Hassan'ın bu tablosu postmodern sanat estetiği hakkında önemli fikirler verir⁶⁴:

Modernizm	Postmodernizm
Romantizm /Simgecilik	Parafizik/Dadacılık
Form (Birleştirici-Kapalı)	Antiform (Ayrıcı, Açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Rastlantı
Hiyerarşi	Anarşi
Hakimiyet/Logos	Tükenme/Sessizlik
Sanat Nesnesi / Bitmiş Yapıt	Süreç/Performans/Happening
Mesafe	Katılım
Yaratma/Bütünselleştirme/Sentez	Yaratmayı İmha/Yapıbozum/Antisentez
Mevcudiyet	Yokluk
Merkezlenme	Dağılma
Tür/Sınır	Metin/Metinlerarası
Semantik	Retorik
Paradigma	Sentagma
Hipotaksi	Parataksi
Mecaz	Mecazı Mürsel
Seçme	Bileşim

⁶³ Gencay Şaylan, **Postmodernizm**, İmge Yayınevi, 2009 İstanbul, s. 123-14.

⁶⁴ Akt. David Harvey, **Postmodernliğin Durumu-Kültürel Değişimin Kökenleri**, çev. Sungur Savran Metis Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2012, s. 59.

Kök/Derinlik	Rizom/Yüzey
Yorum/Okuma	Yoruma Karşı/Yanlış Okuma
Okunaklı	Yazılabilir
Anlatı/Büyük Tarih	Anlatı Karşıtı/Küçük Tarih
Ana Kod	İdiyolekt (Kişisel Dil)
Belirti	Arzu
Tür	Mutasyona Uğramış
Tenasül Uzuvarı/Fallik	Çok Biçimli-Androjin
Paranoya	Şizofreni
Koken/Neden	Rak-Fark/İz
Tanrı Baba	Ruhülkudüs
Metafizik	İroni
Belirlenmişlik	Belirsizlik
Aşkılık	İçkinlik

Yukarıdaki tabloda postmodern sanat estetiğinin ve dolayısıyla da postmodern anlatıların başat özelliklerine yer verilmiştir. ‘İroni’ de bunlardan biri olarak dikkat çeker. İroni postmodern anlatılarda kazandığı bağlamla, postmodern sanat estetiğinin önemli bileşenlerinden biri olur. İsmet Emre’ye göre ironi, postmodernizmin modernizme karşı kullandığı bir eleştiri aracıdır. Emre’ye göre postmodernistler, modernizmi sert bir şekilde eleştirmezler, bunun yerine üstü kapalı bir form olan ironiyi kullanırlar.⁶⁵ Postmodernistler, gördükleri eksiklik ve yanlışları doğrudan dile getirdiklerinde tıpkı modernizmde olduğu gibi hedef gösterme anlayışına girmiş olurlar. Bu ise postmodern anlatıyı temelinden sarsar. Postmodernizmde içeriği sunarken kesin bir konum belirlemek yoktur. Bu nedenle de ironi, postmodernistler için en iyi anlatım araçlarından biridir.

Postmodernizm ve postmodern sanat estetiği hakkında buraya kadar anlatılanları kısa bir yorum süzgecinden geçirmek gerekir: Postmodernizm Batı’daki Dadaizm, Eegzistansiyalizm, Sürrealizm gibi fikir akımlarının etkisi ile ortaya çıkan

⁶⁵ İsmet Emre, **Postmodernizm ve Edebiyat**, Anı Yayıncılık, Ankara 2006, s. 161.

bir sanat ve fikir akımıdır. Aynı zamanda bir yaşantı biçimine ve toplum tasarımına da dönüşen postmodernizm, günümüzde popülist söylemle de birleşerek birçok alanda adından söz ettirmektedir. Üzerinde taşıdığı belirsizlik algısından dolayı, birçok eleştirmen tarafından övülen ve sanatın zirvesi gibi gösterilen postmodernizm, aslında günümüz insanının inanç problemleri ve değerlere yabancılaşmasından kaynaklanan bir üne sahiptir.



İKİNCİ BÖLÜM

İRONİ KAVRAMI

2.1. KAVRAMA GENEL BİR BAKIŞ

Sanat eseri, var olduktan sonra muhatabına ulaşıp anlaşılmayı ve adlandırılarak belli bir yerde konumlandırılmayı bekler. Bu doğal beklenti sanat terminolojisinde ‘estetik’ adı verilen alanla ilişkili olarak yürüyen bir sürecin de başlangıcını oluşturur. Sanat ontolojisinden hareketle sanat eserinin çok aşamalı bir sürecin ürünü olduğunu ifade etmek gerekir. Bahsedilen sanat eseri, insanın mana âlemindeki duygusal ve duygusal karşılıklarını estetik kaygılara göre dil ile ortaya çıkaran edebiyat ürünü olduğunda meselenin hassasiyeti daha da artar. Böyle bir durumda sanat eserini oluşturan bütün yapılar, ince farklılıklar ve vurgular önemli hale gelir. Edebî eserin gerçek mahiyetinin ne olduğu ise onu algılayan kişinin algılama kapasitesi ile doğrudan ilgilidir. Böyle bir durumda edebî eserin bütün sürprizleri ve sıra dışılıkları, anlamayı zorlaştıran ama aynı ölçüde anlama değer katan unsurlar olarak dikkat çeker.

Bir metnin çözümlenebilmesinin ilk safhasını metnin muhatap tarafından algılanması oluşturur. Metnin algılanmasını metnin anlaşılması takip eder. Dolayısıyla muhatabına aktarılmış olan her metin parçası ilk etapta kendinde var olanı muhatabının öngörüsüne taşır. Bu yükümlülük muhatabın o parçayı haznesine alabilme yetisini göstermesiyle çözümlene sürecine girer. Edebî metin mekanik bir görüntünün muhatabının algısına yansımaları olmadığından bu konuda kesin ifadeler içeren bir söz söyleyebilmek mümkün görünmemektedir. Aksine edebî metnin sınırlarına varmayan dilsel ve işaretli anlatımlar bile bu çerçevede düşünülebilecek denli çok katmanlı yapılara sahip olabilmektedir. Bu itibarla ‘sözün arka planını çözmek eylemi’ edebî

süreç dediğimiz olgunun en can alıcı noktalarından birini oluşturmaktadır. Bu noktada sadece edebî söylemler ve metinler değil, dil ile bir şekilde bağlantısı bulunan hatta görsel ve zihinsel algıya hitap eden bütün göstergeler ve işaretler de ilgili sürece kısmen dâhil olur. Bu durum edebî metnin ferdiliğiyle de yakından ilgilidir. Bu hususa dikkat çeken Rene Wellek-Austin Warren, ferdiliğin sanat eserini öne çıkaran ayırt edici bir özellik olduğuna vurgu yapmaktadır.⁶⁶ Durum böyle olunca ferdiliği önemli hale getiren kişisel söylem tercihleri ve yekdiğerinden ayırt edilen metin oluşturma şekilleri daha da ehemmiyet kazanır. Edebiyatta ‘öteki anlam’ sahası da sanatsal söyleyişe ferdilik kaynağı sağlamakla ön plana çıkmış olur.

Estetik anlamda üst düzey kabul edilen bir metinden tutun da avamın lisanında gezen sıradan bir kalıp ifadeye kadar birçok iletişim malzemesi aslında arka planındaki ‘öteki anlamı’ açığa çıkarma potansiyeli taşır. Bu çeşitlilikten ötürü edebiyat bilimi bütün bileşenleriyle, sözün ortaya çıkardığı gizleri açıklamaya ve onların arka planındaki ‘öteki’yi ortaya çıkarmaya çalışır. Edebiyat ötekiyi ortaya çıkarırken bir yandan yeni ötekiler oluşturmaya devam eder. Her ‘öteki anlam gizliliğini’ çözebilmek için yeni bir ‘öteki anlam’ kümesi, onu da çözmek için daha bir başkası ve bu şekilde devam eden bir devinim başlar. Bu devinim anlamı kaybetmek veya anlamdan tamamen uzaklaşmak olmadığı gibi anlamı sonu gelmeyen hatalara boğacak ve metni aslından tamamen saptıracak bir metin bozucu da değildir. Bu devinim, metni yaşatacak olan ve metin-okur büyüsunü muhafaza edecek olan bir yeniden anlam üretim mekanizmasıdır. Bu mekanizma bir yönüyle yazarın metne kattığı metin büyüsu olarak da nitelendirilebilir.

Dilin kendi varlığını zihinsel bir yeniden inşa sürecinden geçirmesi sonucunda istemli bir tutum olarak düşünülebilecek olan ‘öteki anlam’ oluşumu belirli, kesin ve şeffaf olanın karşısında durur. Buna göre dilin ve dolayısıyla zihnin ürettiği anlamların yansıması veya bunların aktarımı, aktarılanın şeklinden veya aktarım biçiminden farklı bir noktaya işaret etmektedir. Anlatılmak istenen doğrudan bu veya şu değildir. Ne tam olarak odur ne de tam olarak budur. Yeni bir anlam üretilmiş ve bunu alımlama gücü de okurun kapasitesine bırakılmıştır. Bir bulmaca gibi işleyen bu sistem dilin hep

⁶⁶ Rene Wellek-Austin Warren, **Edebiyat Teorisi**, çev. Ömer Faruk Huyugüzel, Dergâh Yayınları, İstanbul 2011, s. 20.

‘öteki anlam’ boyutuyla ilgilidir. ‘Öteki anlam’, anlatılmak istenenin anlatılmıştan farkı şeklinde de yorumlanabilir. Diğer taraftan ‘öteki anlam’ perspektifinden hareket edilirse edebi metinlerin bütün olarak ‘öteki anlam’ boyutuna hizmet ettiği görülebilir.

‘Öteki anlam’ dile ait bütün malzemenin aktif rol alabileceği geniş bir arka plana sahiptir. Mecaz, istiare, teşbih, imge, sembol, alegori, ironi, tecâhül-i ârif, tevriye, kinâye, hüsn-i tâlîl vb. gibi daha birçok dil ve anlam değişmecesesi ‘öteki anlam’a hizmet eder. Böylece ‘öteki anlam’ farklı görünüşleriyle dilin çok yönlü hareket kabiliyetini tamamlar.⁶⁷

Öteki anlam edebîlikte kimi zaman bir tercih olmaktan çıkarak çoğunlukla farkında bile olunmayan tabîî bir zorunluluğa dönüşür. Anlamın farklı varyantlara kayması demek olan ‘öteki anlam’ gerçeği, bir bakıma muhatabına estetik ya da başka bir endişe ile bir durum, duygu ve düşünceyi ikinci bir anlam katmanından geçirerek aktarmayı hedef edinen bir görüntü içerisinde. Bu eksende tefsir, tahlil, şerh, yorumsal analiz, tenkit, alımlama estetiği merkezli okumalar ve diğer sözsel dönüştürümlerin aynı zamanda ‘öteki anlam’ kapsamında ele alınabileceğini belirtmek gerekir. Bu noktada okur ya da muhatap için ayrı bir parantez açmak icap eder.

Okurun herhangi bir metnin ya da sözel ifadenin etki alanındayken alımladığı anlamlar kendisine görünenden daha fazlasını sunmaktadır. Yani okur/muhatap kendisine sunulan ve alımlama alanına giren edebîliğin farkına vardığında ya da metnin edebîlik kılıfını tanımladığında, ondan alışık olduğundan fazlasını istemektedir. Çünkü edebîliği ve edebî okumayı diğer eylemlerden ayırt eden en önemli hususların başında edebiyatın günlük dilden farklılaşması gelmektedir. Buna işaret eden Eagleton, *edebiyat günlük dili dönüştürür ve yoğunlaştırır, günlük dilden sistematik olarak sapar*⁶⁸ şeklindeki ifadesi ile edebiyatın normalin dışına çıktığını

⁶⁷ Edebi ürünlerin oluşum süreçlerine ve sonuçlarına bakıldığında edebiyatın ve birçok sanat dalının asıl anlamını ‘öteki anlam diyalektiği’ içinde bulduğu görülebilir. Sanat ontolojindeki güzele ilişkin bütün tanımlar ve estetikteki bütün katmanların ortaya çıkardığı edimler, sanatın ‘farklı olanı’, ‘her şey gibi olmayanı’ ve ‘daha içte/derinde olanı’ öncelediğini gösterir. Dolayısıyla ‘öteki anlam diyalektiği’ bir bakıma metinleri edebi kılan ve edebîlik ölçüsünü veren ölçütlerin içinde barındığı bir üst anlam olarak görülebilir.

⁶⁸ Eagleton, Terry, **Edebiyat Kuramı**, çev. E. Tarım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1990, s. 27.

öteki anlama olan yakınlığını vurgular. Edebiyatın günlük dilden sapmasını sağlayan en önemli aygıtlar söylem ve anlamın farklılaştığı ‘öteki anlam’ aygıtlarıdır.

Yukarıda sözü edilen ‘öteki anlam’ aygıtlarından en dikkat çeken ve bu çerçevede en çok malzeme temini sağlayan kaynaklardan birisi de ironidir. İroni, kendinden başka bir duruma işaret etmeyi sağlamada ve bunu uygularken akıl yürütme eylemini gerçekleştirmede ön planda olan bir ifade tarzının adıdır. İroni bir söylem tercihidir; açık, net ve çeşitli anlamlandırmalara kapalı bir söylemin, tersinden veya başka bir şaşırtıcı uyararla birlikte verilerek muhatabı zorlamasıyla oluşan farkındalık oluşturma uğraşdır. Bu uğraş muhataba yöneltilmiş bir tür söylem taarruzudur. Dolayısıyla ironi; gerekçesi sahibinin elinde olan çetrefilli ve kısmen saldırgan bir tercihtir.

İroni, ‘öteki anlam’ın yapıca en değişken unsurlarından biri olarak dikkat çeker. İroni öteki anlamı oluştururken ilk etapta sahibini gizler, çevreden soyutlar. İronistin gizlenmesine olanak tanır. Daha sonra ona gizil bir güç katar. Edebiyat öteki anlamın sistematize edilmiş alanı olsa da ironi, edebiyat dışındaki herkesi ve diğer alanları da kapsayan bir edebiyat üstü eylem tarzı olarak dikkat çeker. İroni her şeyden önce bir eylemdir ve amacı iyi hesaplanmış bir söz manevrası içerir. Bu manevra ötekine göndermede bulunmak için yapılmış hassas ve akıl dolu bir aktarımla gerçekleşir. İroninin öteki anlam ile olan ilişkisi ‘öteki anlam’ bölgesine giren diğer mecaz türleriyle kısmen örtüşmekle birlikte, anlamı gizleme ve muhatabı yanıltarak pasifize etme noktasında onlardan ayrılır. İroni diğer mecaz ve sembollerde yaşanabilecek büyülenme ve şok halini daha etkin bir biçimde yürütür.

İroni, öteki anlam alanının en kuşkululu ve hileli yollarından birini oluşturmaktadır. Çünkü ironideki püf noktalardan biri söylemin kuşku içerirken göstermelik anlamın da bir hile barındırabilme ihtimalidir. Philip A. Nelson, ironinin kuşkululu bir mesaj oluşturduğunu ve asıl söylenmek istenenin göstermelik anlamla bir *uyuşmazlık/anlaşmazlık* halinde olduğunu belirtir.⁶⁹ İroninin barındırdığı bu kuşkululu

⁶⁹ Philip A. Nelson, **Irony's Devices: Modes of Irony from Voltaire to Camus**, Degree of Doctor Graduate Program, The Ohio State Universty, Ohio 2010, s. 1.

mesaj ve gösterilmek istenen ile gösterilen arasında meydana gelen fark öteki anlamın en dikkat çeken örüntülerinden birini teşkil etmektedir.

İroni, metne değer katan, metinle özdeşleşen ve metnin edebî değerini arttıran özgün bir girişimdir. İroni, metinde sadece göz yordamıyla aranıp bulunacak bir söylem değildir. Dolayısıyla ironiyi ele alırken, onu romandaki bir şahıs veya mekân gibi incelemek mümkün değildir. İroni, romanın tüm unsurlarına temas edebilen yayılmacı bir karaktere sahiptir ve anlatıyı varlığıyla zenginleştiren bir söylemin adıdır. Bazen romandaki ironi romanın bütününe kapsayabilmektedir.⁷⁰

İronik söylem, romanın ve anlatıcının bakış açısıyla birlikte anlatıcının hareket tarzını da şekillendirir. İroni, anlatıcının felsefesini anlayabilme ve olaylara bakış açısındaki çeşitliliği gösterme açısından önemli bir ölçüttür. Türk edebiyatının önemli bir sahasını teşkil eden roman türü, ironi ile ilgili önemli çalışmalara imkân sağlamaktadır. Yanlış Batılılaşma, değerler yozlaşması, kimlik bunalımı ve aidiyet problemlerinin başlamaya yüz tuttuğu Tanzimat döneminde ortaya çıkan Türk romanı, bu ve benzer sorunları yeri geldiğinde ironik söyleme tabi tutarak kendi yorum alanını genişletmiştir. Böylece romana dil ve teknik açısından zengin bir nitelik kazandırılmıştır.

İronik söylemin tespit edilmesi, öncelikle yazarın zihinsel süreçleri yönetme kapasitesi hakkında bilgi edinmenin önünü açmaktadır. Ayrıca ironi sayesinde romanın okunması ve değerlendirilmesi sadece sebep-sonuç ilişkisine bağlı kalmamakta ve romanın anlatımında bir genişleme sağlanmaktadır. İroninin romanda oluşturduğu örtük imajlar oluşturma rolü, roman okuruna da eleştirel okuma ve roman içi bağlantıları çözme hususunda ciddi bir kazanım getirmektedir. Özetle; romanlardaki ironik malzeme iki hususa işaret eder:

- 1- 'Herhangi bir ifade ile onun tersini anlamayı gerektirecek başka anlamları kastetme: Bu husus ironinin temel işleyişini gösterir ve roman dışındaki diğer ironik söylemlerle de benzerlik gösteren bir yapıya sahiptir.

⁷⁰ Örneğin, *Kılları Yolunmuş Maymun* romanında dramatik ironinin ve *Dört Mevsim Sonbahar* romanında romantik ironinin romanın tümüne yayılmış olması bu ifadeyi destekler.

- 2- Romadaki bir gösterenle onun muhalifi olan farklı göstergelere işaret edebilme imkânı kazanma: Bu husus romadaki ironik söylemin asıl yoğunlaştığı noktayı oluşturur. Romadaki ironi, kurmaca olması nedeniyle roman dışı söylemlerdeki ironiye benzemez. Romadaki dramatik ironi, romantik ironi gibi tür tasnifleri bu hususun doğruluğunu ispat eder.

Yukarıda ifade edilen hususlardan hareketle bir romanın ironi haritasını ortaya çıkarmak ve karşılaşılan farklı türlerdeki ironileri tespit edebilmek bir nevi romanın söylem analizini yapmaktır. Ayrıca bu sayede elde edilen kazanımlar romanın değerini tematik boyutun ötesine taşır.

Postmodern romanda ironi konusu ironi kavramını etraflıca bilmeyi gerektirmektedir. Bu nedenle ironinin Türk edebiyatındaki muadil söylemlerine ve Batı'daki ironi ile ilgili çalışmalara etraflıca bakmadan ironiyi örneklemek yanlış olur. Ayrıca ironi bir esneklik çerçevesine oturtulursa daha fazla tespitte ulaşılabilecek doğurgan bir alandır. İronik söylemi araştırırken okuma alışkanlıklarımızı değiştirmeli ve metni, çok yönlü metin içi ilişkileri de dikkate alarak ele almalıyız. Bu şekildeki bir okuma neticesinde ironiyi daha sağlıklı koşullarda tespit etmek mümkün olabilir.

İroninin romandan bağımsız olarak başlı başına bir söylem gücü oluşturduğu dikkate alındığında ironinin romanı güçlendiren önemli bir söylem şekli olduğunu ifade etmek yanlış olmaz. Böylece gerek genel anlamda ironi gerekse dar çerçevede postmodern roman ironisi, kavramın geçmişiyle de ilintili olacak biçimde yorumlanmalıdır. Böylece ironinin temas ettiği diğer alanlar da dikkate alınarak sağlıklı sonuçlara ulaşılabilir.

Söz ironiye döndüğü andan itibaren anlam kalıpları kırılmaya başlar, anlama işlevi yavaşlar ve zorlaşır. Muhatap zorlu bir sürecin içerisine girer. Kendisine anlatılmak istenenin ironiyle yapılıp yapılmadığının tespit edilmesi bu zorluğun ilk basamağını oluşturur. Bu noktada muhatabın seviyesi, ön bilgileri ve hafıza, anlayışta çabukluk, anlamlar arasında bağlam transferi gibi yetenekleri önem kazanır. Ancak tüm bahsedilenlerin yerli yerinde olması bile ironinin şiddetini önlemeye imkân vermeyebilir. İroni herhangi bir hesaplama veya ileri görüşlülükle öngörülemez

denli ani ve beklentisiz olabilir. Buna bağılı olarak ironiye gösterilebilecek olan muhtemel direnç en zayıf düzeyde kalır. Hayriye Ünal ironinin yıkıcı etkisinden söz ederken ironinin *karşısındaki paradigmayı dağıtmaktan hoşlandığını* ifade eder. Ünal bu doğrultuda ironistin kurbanına acımadığını belirtir. Bununla ilgili olarak Kur'an-ı Kerim'de Hz. İbrahim'in put kırması örneğini veren Hayriye Ünal, Hz. İbrahim'in putları kırdıktan sonra boyunlarına baltayı asmasını bu eksende yorumlar.⁷¹

Kierkegaard ironi hakkında, *“ironinin hiçbir amacı yoktur, amacı kendi içinde yer alır, metafizik bir amaçtır. Amaç ironiden başka bir şey değildir”*⁷² ifadelerini kullanır. İroninin kendinden başka bir amacının olmaması, sonuca dönük olmayan, aksine başlangıçtaki sebepsizliğine dayanan bir detaydır. İroni, başlangıçta bir refleksle ortaya çıkma eğilimine sahiptir. Ancak bu refleks hiç hesaplanmamış ya da öncü bağlantıları olmayan bir tarzda değildir. İroni, plansız gibi görünen mükemmel bir plan örneğidir. Kierkegaard'ın ironinin amacına dönük sözleri başka bir ayrıntıyı daha açığa çıkarır: Belirli bir amaç için oluşturulan ve neden-sonuç ilişkisi saptanabilir olan bir söyleme karşın ironinin amacının sadece kendine dönük olması ve metafizik bir düzlem içerisinde seyrediyor olması onun kaotik yapısını ortaya koyar. Bu kaotik yapı ironiyi sözün en güçlü kullanım araçlarından birisi haline getirir.

Bir ifade biçimi olarak ironi en başta sahibini tehlikeye atar. Muhatabınca anında reddedilen veya küçük düşürülen ironi girişimi ironist için bir idam fermanı gibidir. Bu, özgünlüğü sağlama yolunda atılmış cesur bir adımın başarısızlığı ve ironistin foyasının ortaya çıkması demektir. İroni girişiminin reddi ise öyle kolayca elde edilemez. İroni söz varlığının en değişken yanlarına işaret eder ve varlığı kolay kolay görmezden gelinemez.

Sahibini tehlikeye atan ironi öte yandan bir üstünlük kurma girişimidir. İronist karşıdakini pusuya düşürürken kendi içindeki üstünlüğe erişme tatminine ulaşmanın hazzını yaşar. Böylece ironi, muhatap için tehlikeli bir yolculuktaki durak gibi olur. İronist her an okuru avlama ve onu ters yüz etme fırsatı kollarabilir. Barry Sanders,

⁷¹ Hayriye Ünal, **İroni**, Türk Dili Dergisi Dilin Perdeleri Özel Sayısı, S.767-768, Kasım Aralık 2015, s. 176-177.

⁷² Soren Kierkegaard, **İroni Kavramı Sokrates'e Yoğun Göndermelerle**, çev. S. Okur, İmge Kitabevi, Ankara 2009, s. 281.

ironinin ironist ve muhatap açısından nasıl bir etki bıraktığı hususunu izah ederken, ironinin oluşturduğu tehlikeye atıfta bulunarak şu ifadeleri kullanır:

“...ironiyle karşılaşma hem zevk, hem acı –neşe ve üzüntü- yaratır. İroni ustası okurların elbette kaçınabilecekleri, ama ancak yazarın kastettiği anlamı - mümkünse bir çırpıda- sezerek kaçabilecekleri bir tuzak kurmuştur. Aksi takdirde kendilerini kötürüm hissedeceklerdir.”⁷³

İroni girişimi geri döndürülemez bir tetiklemedir. Sahibinden çıktıktan sonra oluşturacağı etki ve yayacağı yorumsal kırılmalar önlenemez. İroni, gizli ya da açık biçimde eninde sonunda bir hedefe kilitlenme ve gereğini yerine getirme potansiyeline sahiptir. Muhatabından anlayış görmese bile en azından anlaşılmadığına dair bir sessizlik işareti de ironisti rahatlatır. Aksi halde ironi girişimi yön değiştirir ve ironist aleyhine açık bir ironi haline gelerek sahibini pusuya düşürür.⁷⁴

İroni aynı zamanda ‘ima etme’nin önemli bir yolu olarak da gösterilebilir. Diğer görsel imalar ve müziğe dayalı işitsel imaların aksine ifade yolu ile yapılan imalar bireyle daha doğrudan temasa geçen bir nitelik gösterirler. İma edilen ile ima eden arasındaki ilişki ‘ima’nın muhatabını etkileyen mistik bir hava da kazanabilir. Sözel imalarda, ima edilmek istenen ya muhatabına yaklaştırılarak ve ipuçlarıyla belirgin hale getirilerek söylenir. Kimi zaman da ima edilmek istenen zıddıyla ‘ironize’ edilir ve böylece iması yapılan ‘asıl anlama’ kavuşulur. Bu husus özellikle film repliklerinde veya tiyatrodaki kullanılmak için uygun bir yol olarak kendisini göstermektedir. Söz konusu avantajı en iyi kullanma potansiyeline sahip olan ise komedi içerikli diyaloglar ve trajik yönü ağır basan gülme ifadeleridir. Buna bir örnek teşkil etmesi bakımından Moliere’nin 1673 yılında kaleme aldığı *Hastalık Hastası* adlı komediden Argan (hastalık hastası) ve hizmetçisi arasındaki şu diyalogu alıntulamakta fayda vardır:

“-Toinette: (...) Fakat beyefendi, elinizi vicdanınıza koyun söyleyin: Siz gerçekten hasta mısınız?”

⁷³ Barry Sanders, **Kahkakanın Zaferi: Yıkıcı Tarih Olarak Gülme**, çev. K. Atakay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000, s. 117.

⁷⁴ İroni girişiminin başarısızlıkla sonuçlanmasının meydana getirdiği beklenmedik ironi, ironist ile muhatabından bağımsız gelişen ek bir durum olarak algılanabilir. Bu durumda oluşan ironi bir tür ders verme işlevi görür.

-Argan: Bu da ne demek, namussuz karı! Hastayım tabii terbiyesiz!

-Toinette: Pekâla beyefendi. Doğru, siz hastasınız, bunu tartışmaya gerek yok. Evet, siz çok hastasınız, kesinlikle aynı fikirdeyim. Hatta siz sandığımdan da hastasınız. Şimdi oldu mu?⁷⁵

Yukarıdaki örnekte, hastalık hastası olan Argan'ın kızını bir hekimle evlendirmek isteğine karşı çıkan hizmetçi Toinette'nin, Argana'a karşı istihzâ ile yoğrulmuş bir söylemde bulunduğu görülmektedir. Toinette Argan'ın hasta olmadığını bildiği halde onun hastalık hastası olduğunu ima eden fakat aynı zamanda söylemiyle Argan'ı da memnun eden Toinette, yarı açık ve aynı zamanda da sözlü bir ironiye imza atmaktadır.

İroni ile desteklenmiş, daha doğrusu gücünü ironiden alan imalar muhatabından önemli ölçüde anlayış bekler ve ani dilsel süreçlere hızlı ve doğru tepki verebilen bir muhatap kitlesinin varlığını gözler. Bu doğrultuda ironik imaları öteki anlam sistematığının temel taşlarından biri olarak görmek yanlış olmaz.

İroninin kavram haritasının çıkarılması ya da ironiye dair bir yol haritası çizilmesi aslında güç bir iştir. Kavramın esnek oluşu ve başka şekillerde kullanılabilme ihtimalinin yüksek olması bu güçlüğü daha da arttırmaktadır. Ancak Douglas Colin Muecke'nin *Irony* isimli çalışmasının hemen başında yer alan ve *The Importance of Irony* başlığını taşıyan bölümdeki bazı temel sorular ironi kavramının kuramsal çerçevesini daha anlaşılabilir kılma adına önemli bir eksikliği gidermiştir. Muecke şu soruları sorarak beyin jimnastiği yaptırır:

Kişinin ironi ile ilgili şu soruları vardır: İroni nedir? Hangi formlara bürünür ve bunlar birbiriyle nasıl bir ilişki içindedir? İroninin fonksiyonları ve kullanım şekilleri nelerdir? İroni nasıl (niçin) önemlidir? Tarihi nedir? Tüm kültürlerde var mıdır? İçerisinde bir günah (suç, kabahat) yok mudur?⁷⁶

Muecke'nin sorduğu sorular ironi ile ilgili sağlam bir kuramsal malzemeyi toplama ve farklı dönemlerden toplanan verilerle birlikte ironiyi analiz etme fırsatını

⁷⁵ Moliere, Hastalık Hastası, çev. Berna Günen, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016.

⁷⁶ Douglas Colin Muecke, **The Critical Idiom: Irony**, Methuen & Co. Ltd. Publishing, Bristol 1978, s. 1.

ortaya koyar. Böylece ironiyi hem tanım hem de uygulama düzeyinde daha anlaşılabilir kılmak için geniş perspektifli ve çok yönlü bir okuma ve değerlendirme sürecine girme gerekliliği doğmuş olur. İroniyi tanımlayan ifadelerin her birinde Muecke'nin sorduğu sorulara kısmen cevap bulmak mümkündür. Dolayısıyla ironinin kritiğini yapmak adına farklı kaynaklardan ironi tanımlarına yer vermek gerekir.



2.2. İRONİNİN TANIMLANMASI

Herhangi bir kavram hakkında ansiklopedik bilgi veya sözlük anlamı vermek istendiğinde o kavramın neyi karşıladığından veya neyin dışında kaldığından hareketle birtakım çıkarsamalar yapılır ve buna göre tanımsal çerçeveler oluşturulur.

İroni kavramı ile ilgili tanım tartışmalarına geçmeden önce, ironinin hangi görünümde olabileceğine dair bazı çıkarımlarda bulunmak gerekmektedir. Çünkü ironi kendisine benzeyen bazı kavramlarla karıştırılabilmekte ya da bazılarıyla aynı anlamda kullanılabilir. Bu bakımdan söz konusu karışıklığı kısaca ifade etmek zarureti doğmaktadır.

Öncelikle ironinin hem bir doğrudan söylem hem de dolaylı ifade etme aracı olduğunu söylemek gerekir. Yani ironi ‘sadece bir cümle yapılabilen’ söylem tekniği değildir. Bu doğrultuda ironiyi sadece cümlelerde, yazılı metinlerde aramak yanlış olur. Dahası ironiyi her zaman yazılı metinlerin somut ifadelerinde ve cümle içi bağlamlarda görünür şekilde aramak da yanlış sonuçlar verir. Ayrıca ironiyi kişisel söylemin en önemli hazinesi olan konuşmanın içine hapsedmek de aynı türden bir hatanın oluşmasına sebep olabilir. Dolayısıyla ironi hakkındaki tanımlamalara göz atarken bu geniş perspektifi dikkate almak gerekir.

İroni çoğu zaman sözlük anlamından dışarı çıkan ve birden fazla kavramla ilişki kuran bir görüntü içerisine girer. Bu nedenle ironinin doğrudan tanımının yapılması ve belirlenen bir tanım üzerinden hareket edilmesi olanaksız görünmektedir. İroninin kesin ve genel geçer bir tanımının olmayışı sadece sözlük anlamıyla ilgili değildir. Çünkü birçok sözlükte ironi ile ilgili tanımlamalar ortak ve kısa yollu ifadelerle belirtilmiştir. Ancak mevzu ironinin kuram ve uygulama boyutu olduğunda, ironi, kabuğundan taşan ve çok değişik biçimlere bürünebilen bir şekil alır. Bu nedenle ironinin tek boyutlu bir görüntüsü olmamakla birlikte genel geçer bir ironi anlayışı da mümkün görünmemektedir. Nitekim Joseph A. Dane’in, ironi sözcüğünün doğru bir kavranışının ve tarihsel olarak genel geçer bir okuma biçiminin olmamasını ifade

etmesi de bu bağlamda değerlendirilebilir.⁷⁷ Buna benzer şekilde ironi ifadesinin temel görüntüsüne ilişkin tartışmalar da varlığını sürdürmektedir. Nitekim Paul de Man *The Concept of Irony* (İroni Kavramı) başlığını taşıyan çalışmasında, Kierkegaard'dan alıntıladığını belirttiği 'ironi kavramı' ifadesinin bile aslında ironik bir kullanım olduğunu belirtir. De Man, buna sebep olarak ise ironinin bir kavram olmadığını göstermektedir. İroninin tanımlanması probleminde önemli bir bakış açısı sergileyen bu tavrı Paul de Man şöyle açıklamaktadır:

“Burada gerçekten bir problem var. Eğer ironi gerçekten bir kavram olmuş olsaydı ironinin bir tanımının yapılmasının mümkün olması gerekirdi. Bu problemin tarihsel geçmişine (serüvenine, görüntüsüne) bakılırsa ironinin tanımının yapılmasının esrarengiz bir şekilde güç olduğu görülecektir.”⁷⁸

Paul de Man'ın ironi ifadesini bu denli zor bir açıklama ile eşleştirmesi, ifadenin güçlüğünden ziyade uygulama alanının genişliğinden ileri gelmektedir. Nitekim anlatının bütün unsurlarını sarabilen bir niteliğe sahip olan ironi, bu yönüyle eleştirel anlamda kısa ve kestirme bir tanımdan daha fazlasına ihtiyaç duymaktadır.

İroni alanındaki çalışmalarıyla tanınan ve bu alanda çok sayıda müstakil eser veren Douglas Colin Muecke, *Irony and the Ironic* isimli çalışmasında ironinin hem tarihsel hem de biçimsel anlamdaki belirsizliğine vurgu yapar. Muecke, Nietzsche'nin 'Sadece tarihî geçmişi olmayan şey tanımlanabilir'⁷⁹ sözüne atıfta bulunarak, ironinin belirsiz, müphem, çok biçimli (*multiform*) olduğunu ifade eder.⁸⁰ Muecke, ironinin farklı yer ve zamanlarda farklı görünümlere bürünebileceğini ifade ederken *multiform* özelliğine vurgu yapar:

“İroni sözcüğünün şimdiki anlamı onun eski yüzyıllardaki anlamıyla aynı anlama gelmez, onun bir ülkedeki anlamıyla başka bir ülkedeki anlamı aynı olmaz, ne sokaktaki anlamıyla bir bilimsel çalışmadaki anlamı aynı olur ne de herhangi bir bilimsel çalışmayla bir başkasında.”⁸¹

⁷⁷ Bkz. Joseph A Dane, *The Critical Mythology of Irony*, University of Georgia Press, Athens-Georgia 2011, s. 191.

⁷⁸ Paul de Man, *Aesthetic Ideology*, Editör Andrzej Warminski, Theory and History of Literature Vol. 65, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997, s. 163-164.

⁷⁹ Only that which has no history can be defined)

⁸⁰ Douglas Colin Muecke, *Irony and The Ironic*, Methuen & Co. Ltd. Publishing, Bristol 1982, s. 7.

⁸¹ Muecke, age. s. 7.

Muecke'nin yukarıdaki ifadeleri bir bütün olarak değerlendirildiğinde, onun aslında ironinin temelinde ya da diğer bir ifade ile fenomenolojik arka planındaki özgül belirsizliği yansıttığı görülür. İroni kavramının, anlamın öteki kısmına işaret eden ikircikli yapısının onun yapısal estetiğine de ciddi şekilde yansıdığını söylemek mümkündür. Bu nedenle ironi konusundaki kuramsal çalışmaların da benzer şekilde farklı kulvarlarda seyreden nitelikler taşıdığı fark edilir. Bununla beraber Muecke'nin tespitleri ironiyi belirsizliğe taşıma amacından çok onun incelenmesindeki hassasiyete işaret etmektedir. Bu nedenle ironiyi tanımlayan veya açıklayan ifadelerin ironi estetiğine sunduğu katkıyı göz ardı etmemek gerekir.

İroni sözcüğü farklı dönemlerdeki edebî anlayışlara göre farklı anlamlara gelebilmektedir. Türk edebiyatında ironiyi karşılayan kavramların çeşitlilik arz etmesi ve sözlüklerdeki farklılıklar onun zaman içerisinde farklı anlam katmanlarında bulunduğunu gösterir. Dolayısıyla ironinin tanımını ele alırken bağlamsal hassasiyete riayet ederek yorum yapmak daha sağlıklı olur. Nitekim ironi ile ilgili bir çalışma yapan Norman Knox, eserini ironinin belli bir tarih aralığındaki bağlamını dikkate alarak oluşturmuş ve eserine 'İroni Sözcüğü ve Bağlamı 1500-1755' (*The Word Irony and It's Context*) adını vermiştir. Knox bu çalışmada ironi sözcüğünü hem sözlük de bağlam açısından ele alarak İngiliz edebiyatının belirli bir periyodundaki gelişimini ortaya koyar.⁸² Yine aynı şekilde Katharina Barbe, '*Irony in Context*' (İçerik Odaklı İroni) isimli eserinde ironiyi birçok bağlamda ele alarak ironi-şaka, ironi-yalan, ironi-dilbilim, ironi gelenek vb. gibi birçok bağlamı tartışmaya açar.⁸³ Bu iki örnek bir edebiyatın sadece belirli bir dönemdeki ironik tablonun bağlamının bile özel olduğunu ve ironinin diğer kavramlarla ilişkisinin onun ayrı bir özelliğini yansıttığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

İroni sözcüğünü anlamak için erken dönem Yunan komedilerine bakılması gerektiğini ifade eden William Gibb, bu dönem komedilerinde biri *imposter* (taklitçi) diğeri de *ironical man* (ironik adam) olmak üzere iki karakterin var olduğunu belirtir. Bu iki karakterin oyundaki mücadelesinde *imposter* kurnaz olduğunu zanneden aptal

⁸² Bkz. Knox, Norman, **The Word Irony And It's Context 1500-1755**, Duke University Press, Durham 1961, North Carolina.

⁸³ Bkz. Katharina Barbe, **Irony in Context**, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 1995.

rolünü oynar. Bir tür çekişme (*conflict*) içinde geçen oyun ironik adamın *imposter* karakteri yenilgiye uğratması ile sonlanır.⁸⁴ İroni kavramının çıkışına dair teatral bir tespitte bulunan Gibb'in bu tespiti önemlidir. Çünkü ironinin metindeki varlığına öncülük eden bu teatral geçmiş, kavramın daha net anlaşılabilmesi açısından bir ölçü vazifesi görür.

İroninin tanımını verirken hem Doğu hem de Batı kökenli kaynaklara göz atmak gerekir. Çünkü ironik söylem başından beri her iki edebiyat dünyasının temel araçlarından biridir. Dolayısıyla ironinin tanım çerçevesini iki yönlü çalışma yürüterek elde etmek mümkündür.

2.2.1. Türk Edebiyatında İroni

Bu başlık altında sadece ironinin Türkçe karşılıklarına yer verilmeyecektir. Aynı zamanda belâgat kitaplarına, Tanzimat dönemi ve sonrasında yazılan sözlüklere ve diğer ilgili eserlere de başvurulacaktır. Böylece belâgat-retorik karşılaştırmasını da gündeme getiren bir ironi çerçevesi oluşturulmaya çalışılacaktır Çünkü daha önce de ifade edildiği üzere ironik söylem Batı'da ortaya çıkmış değildir ve ironik söylem dediğimiz şey başta Türk edebiyatı olmak üzere Doğu edebiyatlarında öteden beri var olan bir söylemin adıdır. Batı, bu söylemi kavramsallaştırma ve edebiyat camiasına pazarlama yolunda ciddi bir başarı sarf etmiştir. Ancak bu durum Doğu'daki ironik söylemin öteden beri var olan mevcudiyeti gerçeğini değiştirmez. Aşağıda verilecek olan tanımlama ve açıklamalar bu hususu somut bir biçimde açığa çıkarma amacı taşımaktadır.

İroni sözcüğü Türkçe Sözlükte '*gülmece*', '*söylenen sözün tersini kastederek kişiyle veya olayla alay etme*'⁸⁵ şeklinde geçmektedir. İroniye Arapçada *suhre*, *tehekküm*, *ta'rîz*, gibi kelimeler karşılık olarak gelmektedir. Ancak daha çok kullanılan sözcük *suhre* ve bundan türeyen kelimelerdir. Maskara kelimesinin de kökeni *suhre* sözcüğünden gelmektedir. Arapça-Türkçe sözlükte *suhre*, *gülmek*, *alay*, *istihzâ etmek*, *eğlenmek* şeklinde yer almaktadır.⁸⁶ Tehekküm, ciddiyeti sırf mizah ve alayla sağlayan

⁸⁴ Raymond W. Gibb, *The Poetics of Mind*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, s. 364

⁸⁵ Türkçe Sözlük, *İroni Maddesi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2011, s. 1205.

⁸⁶ Serdar Mutçalı, *Arapça-Türkçe Sözlük*, Dağarcık Yayınları, İstanbul 1995, s. 380.

'hezl' den farklı olarak ciddiyetle istihzâ ve mizah oluşturur.⁸⁷ Buna göre *tehekküm* bir tür acıklı gülme eylemi veya acıklı gülmeyi içeren ciddiyet olarak da değerlendirilebilir. Felsefedeki bazı tabirlerin Türkçe karşılığını vermek için yazılmış olan diğer bir sözlükte ironi kelimesine de yer verilmiştir. Bu eserde ironi'ye karşılık olarak *tehekküm* kelimesi önerilmiştir.⁸⁸

Farsça sözlüklerde ironi sözcüğünü daha çok Arapça kökenli *suhre* kelimesi ve türevleri karşılamaktadır. Francis Joseph Steingass'ın ünlü Farsça-İngilizce sözlüğünde ironi ifadesini karşılayan on farklı sözcüğe yer verilmektedir.⁸⁹ Bu sözcüklerden bazıları ironiyi ikincil üçüncül anlamlar olarak karşılarsa da Arapça kökenli *tashar*, *hez*, *hezv*, gibi kelimeler ironiyi doğrudan karşılar nitelik taşımaktadır.

Türk edebiyatında özellikle Tanzimat sonrası dönemde yazılan edebiyat teorisi kitaplarında ironiye karşılık olabilecek istihzâ, ta'rîz, kinâye, tecahül-i ârif gibi kavramlar önerilmiştir. Bu kavramları ele alan teorisyenler kimi zaman birbirinden farklı ve uzak yorumlar yapmışlardır. Türk edebiyatında ironinin Tanzimat sonrasındaki serüvenine bakmak üzere, istihzâ, ta'rîz ve tecahül-i ârif kavramları üzerindeki değerlendirmelere göz atmakta yarar vardır.

İroni ile ilgili tanımlamalara geçmeden önce, ironinin Türk edebiyatındaki tarihsel geçmişini ve ironinin özellikle Klasik Türk edebiyatındaki karşılıklarını ortaya koyan önemli bir çalışmadan bahsetmek gerekir. Savaş Kılıç'ın *İroni, İstihza, Alaysama* isimli makalesi, Türk edebiyatında ironiyi çok yönlü ele alan bir çalışma olarak önem kazanır. Bu makalesinde eski sözlüklerden ve ironiyi ilk defa kullanan Türkçe kitaplardan söz eden Kılıç, Türkçede ironiden bahseden ilk kaynak olarak Şemseddin Sâmî'nin '*Kâmus-ı Fransevî*'sini gösterir.⁹⁰ Ancak yapılan tespitlerle bu tarihi çok daha erken bir döneme götürmenin mümkün olduğu görülmektedir.

⁸⁷ İsmail Durmuş, "Hezl", *İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1998, C. 17, s. 304.

⁸⁸ **İstilahat-ı İlmiye Encümeni tarafından kamus-ı felsefede munderic kelimat ve tabirat için vaz ve tedvini tensib olunan ıstilahat mecmuasıdır**, Matbaa-i Âmire, İstanbul 1912, s. 43.

⁸⁹ <http://dsalsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/search3advanced?dbname=steingass&query=irony&matchtype=exact&display=utf8> erişim tarihi: 23.05.2016.

⁹⁰ Bkz. Savaş Kılıç, **İroni, İstihza, Alaysama**, Cogito Dergisi İroni Özel Sayısı, Sayı 57 Kış 2008, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 143-148.

Tespit edebildiğimiz kadarıyla ironiyi Türkçe bağlamıyla ele alan ilk eser 1831 yılında Viyana’da basılan Fransızca-Türkçe sözlüktür. Aslen Kütahyalı olan Ermeni asıllı dilbilimci Artin Hindoglu tarafından kaleme alınan bu sözlükte *ironie* ve *ironique* sözcükleri ayrı ayrı verilmiştir. İroni sözcüğüne karşılık olarak *mezak*, ironik sözcüğüne karşılık olarak ise *mezakçı* ifadeleri karşılık olarak gösterilmiştir.⁹¹ *Mezak* ifadesi, sözlükte ‘*zevk alma, tad duyma, zevk, lezzet*’ ifadeleriyle karşılanır.⁹² İroni hakkında Türkçe en erken tanımlardan birini yapan bu sözlük gibi daha sonraki yıllarda bazı sözlüklerde de ironi için ‘zevklenme’ ‘eğlenerek zevk alma’ gibi tabirlerin kullanıldığı görülür. Bu durum ironinin haz duyma ilkesi ile beraber algılandığına erken dönem bir kanıt olarak gösterilebilir.

1834 yılında İstanbul’da rahiplik yapan Ermeni asıllı bir İtalyan tarafından basılan İtalyanca-Türkçe sözlükte de ironi ifadesine yer verilir. Bu sözlükte ironi ve ironik kavramlarının ayrı ayrı olarak anlam karşılıklarının verildiği görülür. Bu sözlükte ironi (*ironia*), *istihzâ* ve *zevklenmek* şeklinde çevrilmiştir. İronik (*ironicamente*) sözcüğü ise *istihzâ ile* şeklinde çevrilmiştir.⁹³ İroni sözcüğünün Tanzimat’tan önce Türk edebiyatına girmiş olması önemlidir.

1841 yılında yayımlanan diğer bir Fransızca-Arapça-Türkçe sözlükte ironi ifadesine geniş şekilde yer verildiği görülür. Bu sözlükte *ironie*, *ironique*, *ironiquement* olmak üzere 3 farklı şekilde verilen kavram için dikkat çekici ifadeler kullanılır. Sözlük’te ironi ifadesi için *hezl-i latif*, ironik ifadesi için de *kelâm-ı hezl-âmiz* tabirinin kullanıldığı görülür.⁹⁴

1852’de yayımlanan bir Fransızca Türkçe sözlükte ironi ifadesi Türkçeye *istihzâ* ve *zevklenmek* olarak çevrilmiştir.⁹⁵ Aynı şekilde 1898 yılında Ömer Faik tarafından yayımlanan Almanca-Türkçe Lügatte de ironinin tanımı benzer biçimde *kinâye, alay, istihzâ, zevklenmek* olarak verilmiştir.⁹⁶ Yine 1924 yılında yayınlanan

⁹¹ Artin Hindoglu, **Dictionnaire Abrege Français-Turc**, Fr. Beck Librairie, Vienne 1831, s. 335.

⁹² Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Aydın Kitabevi, Ankara 2013, s. 743.

⁹³ Antonio Ciadyrgy, **Dizionario Italiano E Turco**, Dalla Ditta Angelo Bonfanti, Milano 1834, s. 317.

⁹⁴ Alexandre Hendjeri, **Dictionnaire Français-Arabe-Persan Et Turc**, De L’Imprimerie De L’Universite Imperiale, Moscou 1841, s.334.

⁹⁵ Eram Güzelöğlü, **Neue Dialogues Français-Turcs Precedes d’un Vocabulaire**, Imprimerie Librairie De. S. Benoit Yayınevi, İstanbul 1852, s. 40.

⁹⁶ Ömer Faik, **Almancadan Türkçeye Lûgat Kitabı**, Matbaa-i Osmaniye, İstanbul 1899, s. 217.

İngilizce-Türkçe sözlükte de ironi kelimesi *istihzâ* sözü ile karşılanmıştır. Aynı sözlükte ‘ironik’ kelimesi de *müztehzi*, *müstehziyane*, *eğlenerek* tabirleriyle ifade edilmiştir.⁹⁷

İroniyi erken dönemde Türkçe karşılığı ile veren diğer bir isim ise Şemseddin Sami’dir. Şemseddin Sami, ilk defa 1882 yılında yayımlanan *Kâmus-u Fransevî* adlı eserinde *ironi* ve *ironik* sözcüklerinin Türkçe karşılığını verir. *Kâmus-u Fransevî*’ye göre *ironi* ve *ironik* ifadelerinin karşılığı şöyledir:

“*Ironie: İstihza, acı bir istihzâ. Ironique: İstihzalı, istihzâ-âmez, istihzâ-âmez bir cevap. Ironiquement: Müstehziyane.*”⁹⁸

İroni sözcüğünün kökeninin Latince ile alakalı olması münasebeti ile 1896 yılında İzmir’de yayımlanan *Kâmûs-i Rûmî Türkçe’den Rumca’ya Lügat* adlı sözlükteki ironi sözcüğünün karşılığına yer vermekte yarar vardır. Bu sözlükte ironi (εἰρωνεία) sözcüğü diğer sözlüklerin çoğunda olduğu gibi ‘istihzâ’ olarak tanımlanmıştır.⁹⁹

1925 yılında yayımlanan *Lügatçe-i Felsefe*’de ironi ifadesi şu şekilde tarif edilmiştir:

“**İronie (istihzâ):** Sokrat’ın usûl-i redd ü cerhidir. Bu feylosof daima bir şey bilmediğini söyleyerek, ilim iddiasında bulunanlara sualler irâd edermiş. Mevzu bahis olan şey tarif edilince ibtidâ beyân-ı teşekkür eder, lâkin bu tarifi ne cihetle efrâdını câmi’ ve ağıyarını mani’ olmadığını bildiğinden güya başka bir bahse giriyormuş gibi yine isticvâba başlayarak muhatabını nihayet evvelki söylediği sözü nakza mecbur eder. Ve sonra vakıa benim ilmim yoktur, lakin âlim olmadığımı bilirim. Sen ise kendini âlim zannediyorsun, hâlbuki benden daha ziyade bir şey bilmiyorsun.”¹⁰⁰

⁹⁷ A.Vahid Bey, *A Condensed Dictionary English-Turkish*, Fratelli Haim Yayınevi, İstanbul (1340) 1924, s. 158,

⁹⁸ Şemseddin Sami, *Resimli Kâmûs-u Fransevî-Dictionnaire Français Turc*, Mihran Matbaası, İstanbul 1905, s. 1295.

⁹⁹ Temistokli Ahtina, *Kâmûs-i Rûmî Türkçe’den Rumca’ya Lügat*, Ameltiya Gazetesi Matbaası, İzmir 1896, s. 373.

¹⁰⁰ İsmail Fenni Ertuğrul, *Lügatçe-i Felsefe*, Matbaa-i Âmire, (1341) İstanbul 1925, s. 383.

İsmail Fenni Ertuğrul'un tanımındaki ironik boyut biraz da Schopenhauer'in eristik diyalektik felsefesine benzemektedir. Ertuğrul, Sokrat'ın bilgisizlik dayanağını muhatabına aktarırken geldiği noktayı bir tür bilginlik ispatı ve karşıdakini buna iknaya mecbur etme olarak belirtir. Bu yaklaşım Arthur Schopenhauer'in eristik diyalektiğini (Haklı Çıkma Sanatı) akıllara getirir. Schopenhauer'in eristik diyalektiği doğrudan bir ironi mekanizması şeklinde çalışmaz, ancak başlangıç ve bitiş arasındaki argümanların meydana getirdiği etki ironiktir. Schopenhauer eristik diyalektiği şu şekilde tanımlar:

“Eristik diyalektik tartışma sanatıdır, mutlaka haklı çıkmak amacıyla tartışma sanatı; yani per fas est nefas (hem haklıyken hem de haksızken)”¹⁰¹

Schopenhauer'in eristik diyalektiği retorik bir parçası olarak düşünülmelidir. Retorik (diğer bir ifade ile konuşma sanatı) *en genel tanımıyla ikna sanatı*¹⁰² olarak ifade edilmektedir. Nitekim Platon'un Gorgias diyalogunda Gorgias konuşmanın gücünü ifade ederken, bir bakıma haklı çıkma sanatını kastetmektedir. Söz konusu diyalogda Gorgias ve Platon'un şu ifadeleri dikkat çekicidir:

“Gorgias: Sözün gücünü edindin mi, hekim de beden eğitimcisi de senin buyruğuna girer; zenginlikler topladığını söylediğin sarraf da o zenginlikleri kendi için değil, konuşmayı, kalabalığı kandırmayı bilen senin için toplamıştır. Platon: Sanıyorum ki Gorgias söylev sanatının sence ne demek olduğunu doğru olarak açıkladın. Yanlış anlamadımsa demek istiyorsun ki, söylev sanatı bir kandırma sanatıdır. Söylev sanatının kandırmaktan başka etkisi var mıdır? Gorgias: Hayır, senin bu tanımlaman bana çok güzel geldi Sokrates, çünkü söylev sanatının başı da sonu da kandırmadır.”¹⁰³

Sokrates ve Gorgias arasında geçen yukarıdaki diyaloglar, örtük ve gizli bir niteliğe sahip olan ironinin de söylev sanatı (retorik/belâgat), ürünü olarak bir tür haklı çıkma, üstün gelme ve sözün gücünden kaynaklanan hâkimiyet kurma amacını gizliden gizliye de olsa taşıdığını göstermektedir.

¹⁰¹ Schopenhauer, Arthur, **Eristik Diyalektik: Haklı Çıkma Sanatı**, çev. Ülkü Hıncal, Sel Yayınları, İstanbul 2012, s. 5.

¹⁰² Atakan Altınörs, **Platon ile Aristoteles'in Retorik Anlayışlarının Karşılaştırılması**, EKEV Akademi Dergisi, Yıl 15 S.49, Güz 2011, s. 82.

¹⁰³ Platon, **Gorgias, Diyaloglar I**, çev. Melih Cevdet Anday, Remzi Kitabevi, İstanbul 1982, s. 53.

İroni hakkında kuramsal bilgi veren ve onu Sokrat ile ilişkilendirerek anlatan en önemli incelemelerden biri de İbrahim Alaaddin Gövsa'ya aittir. Sokrat ve Eflâton isimli 15 sayfalık küçük eserinde Sokrates'ten hareketle ironiyi açıklayan Gövsa, bu konuda ayrıntılı olarak bilgi veren öncü isimlerden biri olarak dikkat çekmektedir. Söz konusu eserinde Gövsa ironi ile ilgili şu ifadeleri kullanır:

“...Birini böyle kendi söyleriyle gülünç mevkîe düşürmüş olmasıdır. Bu menfi usul-ü isticvaba ‘Ironie’ derler ki (ironi Sokrat’ından) alınma suretiyle bilahare ironi kelimesi Avrupa lisanlarında istihzâ makamında kullanılmaya başlamış.”¹⁰⁴

Rıza Tevfik Bölükbaşı da ironi kavramını Türkçe metinlerde ilk kullanan isimlerden birisi olarak dikkat çekmektedir. ‘Abdülhak Hamid ve Mülâhazât-ı Felsefîyesi’ adlı eserinde Rıza Tevfik ‘ironie’ kavramını şu sözlerle açıklamaktadır:

“Bu (ironie) tabirinin hakkıyla bizde mukabili yoktur veyahut ben bilmiyorum. Benim bundan kastettiğim mefhum Sokrat’ın bu kelimeye verdiği mana değildir. Adi manasıyla kullandım. (Alay) demek istedim. Kelime vakıa Sokrat’ındır, ve tarih-i felsefece mühimdir.”¹⁰⁵

Rıza Tevfik, ironinin adi manasını (ilk anlamı) alay olarak almaktadır. İroninin asıl anlamını Sokrat’a tevcih eden Rıza Tevfik, bu haliyle ironinin istihzâ ya da kinâye ile eşleştirilmiş anlamını göz ardı etmektedir.

Belâgat kitaplarında ironik söylemi karşılayan önemli kavramlara rastlamak mümkündür. Bu bağlamda, ironin karşılığı olarak verilen ‘ta’rîz’ ifadesi üzerinde ayrıca durmamız icap eder. Ta’rîz sözcüğü ironiye en yakın duran belâgat unsuru olarak dikkat çeker. Ta’rîz, *dokundurma*, *dokunaklı söz söyleme*, *taş atma*, *taşlama* anlamına gelmektedir.¹⁰⁶ Ahmet Cevdet Paşa’nın *Belâgat-ı Osmâniyye* adlı eserinde ta’rîz ile ilgili ifadeleri ironiye çok yakın duran bir nitelik taşımaktadır. Söz konusu ifadelerinde Ahmet Cevdet Paşa, ironinin tersini kastetme noktasına vurgu yaparak şunları söyler:

¹⁰⁴ İbrahim Alaaddin Gövsa, **Sokrat ve Eflâton**, Sanâyi-i Nefise Matbaası, İstanbul 1927, s. 7.

¹⁰⁵ Rıza Tevfik Bölükbaşı, **Abdülhak Hamid ve Mülâhazât-ı Felsefîyesi**, Kanaat Kütüphanesi ve Matbaası, İstanbul 1918, s. 192.

¹⁰⁶ Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Aydın Kitabevi, Ankara 2013, s. 1207

“Ta’rîz, bir ciheti gösterip de diğer ciheti kasd etmektir. Nitekim şuna buna bed muamele eden bir şahsın yanında “insân-ı kâmil, ancak nâsa hüsn-i muâmele eden kimsedir” dersin ve “Sen insan-ı kâmil değilsin” demeyi kasd edersin. Mevsûf olan muhatab ise ibarede mezkûr olmadığı gibi mahzûf dahi değildir.”¹⁰⁷

Ahmet Cevdet Paşa’nın ‘ta’rîz’ tanımının birkaç yönden önemli olduğunu söylemek mümkündür. İlk olarak ‘ta’rîz’ kavramının ‘ironi’ kavramı ile neredeyse eş anlamda kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca genellikle ‘istihzâ’ ile karşılanan ironi kavramının Ahmet Cevdet Paşa’nın tanımında daha ilkesel ve metodolojik bir yapıya kavuştuğu gözlenmektedir. Dolayısıyla Ahmet Cevdet Paşa’nın ‘ta’rîz’ ile ilgili tespitlerini Türk edebiyatı’nın ironi bağlamındaki kuramsal literatüründe önemli bir nokta olarak kabul etmek gerekir.¹⁰⁸

Recâizâde Mahmud Ekrem, *Tâlim-i Edebiyat* isimli eserinde ‘ta’rîz’ ve ‘kinâye’yi aynı başlık altında ele alır. Ta’rîzin iki türlü olduğunu, ilkinin açıktan dokundurma olduğunu ifade eden Ekrem, asıl edebiyata konu olan ta’rîzin, ikinci türlü ta’rîz olduğunu ifade ederek bu ikinci tür ta’rîzi şöyle açıklar:

*“Ta’rîzin diğer nev’i ise kavî ve fiile doğrudan doğruya ve tasrihen değil de bilvasıta ve telmihen dâhil ve ta’rîz etmektir ki sanâyi-i edebiyeden ma’dud olması cihetiyle usul-i tarif ve izah etmek istediğimiz ta’rîz işte budur.”*¹⁰⁹

Recâizâde Mahmud Ekrem’in kinâye tanımı ise ta’rîze göre ironiye daha yakın durmaktadır. Ekrem, kinâye ile ilgili şu tanımlamayı yapmaktadır:

“Kinâyeye gelince bu da mefhum-ı muhalifini kast ederek söz söylemek ve ta’bir-i aherle maksud-u hilafını müfid olan ta’birât ve elfâz ile anlatmak yoludur. İyilikten bahs ederse maksadı fenalığı anlatmaktır. Fenalıktan bahs ederse meramı iyiliği tefhim etmektir.”¹¹⁰

¹⁰⁷ Ahmet Cevdet Paşa, **Belâgat- Osmâniyye**, Haz. Turgut Karabey-Mehmet Atalay, Akçağ Yayınları, Ankara 2000, s. 100.

¹⁰⁸ Nitekim farklı belâgat kitaplarında ve sözlüklerde ta’rîz ile ilgili yapılan tanımların daha farklı olduğu ve daha çok taşlama, yerme bağlamıyla sunulduğu görülmektedir. Bu nedenle Ahmet Cevdet Paşa’nın bu kısa tanımını önemli bir bakış açısı olarak görmek gerektiği kanaatindeyiz.

¹⁰⁹ Recâizâde Mahmud Ekrem, **Ta’lim-i Edebiyat**, Mihran Matbaası, İstanbul 1299, s. 268.

¹¹⁰ Recâizâde Mahmud Ekrem, age. s. 269.

Recâizâde Mahmûd Ekrem'in tanımındaki *mefhum-ı muhâlif* ibaresinin ironiyle önemli derecede bağdaşıklığı sebebiyle önem taşıdığını söylemek mümkündür. Bu tabir, *karşıt, zıt, öteki şekilde, diğer anlamı kastetme, ilk başta akla gelmeyen anlam ya da anlaşılmanın tersi olan anlam* gibi alt anlamları bünyesinde taşımaktadır. İroninin mefhum-ı muhalifle olan irtibatı ise söylenenin doğrudan anlaşılması kadar, burada yapılan ima ile tersinin de kastedilmiş ve anlatılmak istenmiş olmasıdır. Böylece söylenen sözün muhatabı, dile gelen söylemdeki anlamı kabul ederken aslında da öte taraftaki mefhum-u muhalifi de kabul etmiş olur.

Ahmet Hamdi, *Belâgat-ı Lisân-ı Osmânî* adlı eserinde 'ta'rîz' sanatını yine ironik söyleme denk düşecek şekilde izah eder. Ta'rîzin birden fazla türüne değinen Ahmet Hamdi, ilk verdiği tanımlamada ironik bağlama yaklaşır:

“*Ta'rîz kinâyenin gayrı nükte-i kelâmîyye olup kelâmın mefhum u işâreti cihetiyle bir şey'e delâletine dirler mütekellim bununla bir şey 'arz ider ki maksudı o şey olmayup şey'-i âhar olur.*”¹¹¹

Ahmet Hamdi'nin ta'rîz tanımını çağdaş ironi tanımlarıyla ciddi bir benzerlik gösterir. Tanımda yer alan ve asıl maksada işaret eden *şey-i âhar* ifadesi ironik benzerliğin en dikkat çekici olduğu kısmı oluşturur.

Mehmed Karaca, *İzahlı Edebi Sanatlar Antolojisi*'ndeki ta'rîz kavramını ayrıntılı olarak açıklarken, ironik bağlama yaklaşmaktadır. Karaca, kavramı sadece sözlük anlamıyla ele almayıp muhatabın içerisinde bulunduğu psikolojiyi aktarmaktadır:

Mehmed Karaca'nın ta'rîz hakkındaki ifadeleri, tıpkı Ahmed Cevdet Paşa'nın ta'rîz üzerine yaptığı tespitte olduğu gibi ironiye yakın durmaktadır. Karaca'nın özellikle ta'rîz vasıtasıyla muhatabı zor durumda bırakan tespiti daha çok ironide muhatap için kullanılan kurban (victim) sözcüğünü akla getirmektedir. Böylece ta'rîzi yapan ile ona muhatap olan diğer bir ifade ile mağdur arasında önemli bir ilişki kurulmaktadır.

¹¹¹ Ahmet Hamdi, **Belâgat- Lisân-ı Osmânî (İnceleme-Metin, Dizin)**, Haz. Atabey Kılıç, Laçin Yayınları, Kayseri 2007, s. 44.

Numan Külekçi de Mehmet Karaca gibi ta'rîzin muhatabı cevap imkânından mahrum bırakan yanına ve psikolojik etkisine değinmektedir. Külekçi, birçok belâgat teorisyeninin de ifade ettiği gibi ta'rîzi konumuna göre değerlendirir. Buna göre ta'rîzin anlaşılabilmesi için *zaman, mekân, söyleniş tarzı, konu ve muhatab* göz önünde bulundurulmalıdır.¹¹²

Türk edebiyatında ironik anlatımı farklı şekillerle ele alan diğer bir isim ise Ahmed Reşid Rey'dir. *Nazariyât-ı Edebiye* adlı edebiyat teorisi niteliğindeki eserinde Rey, kinâye başlığı altında ironik söyleme dair hususlara değinir. Burada kinâyeyi ele alırken ironinin önemli hususlarından biri olan sözün tersini kastetmeye vurgu yapan Rey, şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Bir fikri doğrudan doğruya söylemek yerine, hilafını ifade edecek yolda tebliğ etmeye kinâye derler. Bu suretle asl-ı maksud olan fikr, mana-yı muhalifiyle birlikte telakki edilerek zihinde bir nev'i tezâd husûle gelir. (...) Kinâye öyle bir tezâddır ki mütekellim onu söylemez yalnız düşündürür. (...) Kinâye daima ta'rîze hâdim -mana-yı istilâhîsiyle- ta'rîz ise serzeniş, istihzâ, tezyif, tahkir suretlerinde zâhirdir.”¹¹³

Ahmed Reşid Rey'in yukarıdaki teorik açıklamasından sonra kinâye adı altında verdiği şu örnek ise ironiye oldukça uygun bir ifade teşkil etmektedir:

“*Uzunca bir müddet sizi terk eden samimi bir dostunuza serzeniş için 'ne kadar vefâkâr imişsin' dediğiniz zaman inkisâr-ı kalbinizi kinâye ile tebliğ etmiş olursunuz.*”¹¹⁴

Böylece Ahmed Reşid, en basit haliyle edebiyat terminolojisinde 'söylenen sözün tersini kastetme' anlamına gelen ironiye doğrudan bir örnek vermiş olmaktadır. Ahmed Reşid'in verdiği örneği kinâye adı altında alması ise *ironi-kinâye-ta'rîz* ilişkisine yeni bir bakış açısı daha kazandırmıştır. Ahmed Reşid gibi ta'rîz-kinâye ilişkisine değinen diğer bir isim olan Ali Bulut da ta'rîzi kinâyeden ayırır. Bulut'un

¹¹² Numan Külekçi, *Açıklamalar ve Örneklerle Edebi Sanatlar*, Akçağ Yayınları, Ankara 2003, s. 70-71.

¹¹³ Ahmed Reşid Rey, *Nazariyât-ı Edebiye - Birinci Cild*, Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaası, İstanbul 1912, s. 239-240.

¹¹⁴ Rey, age. s. 241.

izahında ta'rîzin ayırt edici özelliği manaya delâletin daha kapalı olması ve bu delâletin sadece lafızla değil bağlam ve söylendiği yere göre anlam kazanması olarak dikkat çeker.¹¹⁵

Tahirü'l Mevlevî, ta'rîzi açıklarken *kapalıca itiraz ve sitem yapmaktır* der ve *haylaz bir çocuğa oğlum biraz da çalışma oynasan denilmesi onun daima oyunla vakit geçirdiğine kapalı bir itirazdır* şeklindeki örneği ekler.¹¹⁶ Tahirü'l Mevlevî'nin ta'rîz hakkındaki tanımını eksik görünse de, gerek verdiği örneğin ironiye uygunluğu açısından gerekse de ironik anlatıma sitem ve itiraz etme endişelerini kattığı için önemlidir. Son olarak ta'rîz üstüne yüksek lisans tezi hazırlayan D. Erdal Atak'ın Arap edebiyatından aldığı ta'rîz tanımları ve yorumlarından hareketle yaptığı tanımdan da söz etmek gerekir. Atak, önemli belâgat isimlerinden hareketle ta'rîz kavramı hakkında şu ifadeleri kullanır:

“...Ta'rîzde sözcüğün asıl manası ile anlatılmak istenen manası birbirinin aksi olur. Ta'rîz açıklığın aksidir ama kinâye de değildir. Kinâyede sözcüğün manaya delaleti vardır, ta'rîzde ise konum ve konu vardır.”¹¹⁷

İlk dönem eserlerde ya doğrudan verilmeyen ya da kısa tanımlamalarla yer alan ironi kavramının Cumhuriyet sonrasındaki metinlerde daha sık yer aldığı görülmektedir.

Kaya Bilgegil ironiyi tecâhül-i ârifâne olarak ifade eder. Tecâhül-i ârif'i, “*velev ü hayret, tevbih, öğmede mübalağa, yüceltme, tahkir, tezyif, gibi bir nükteden dolayı bilinen birşeyi bilmiyor davranmaktan doğan san'attır*”¹¹⁸ şeklinde tanımlayan Bilgegil böylece tecâhül-i ârif ile Sokratik ironi arasındaki münasebete işaret etmektedir.

¹¹⁵ Ali Bulut, **Belâgat Terimleri Sözlüğü**, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, İstanbul 2015, s. 386.

¹¹⁶ Tahirü'l Mevlevî, **Edebiyat Lügati**, Âsâr-ı İlmiye Kütüphanesi Neşriyatı, İstanbul 1936, s. 132.

¹¹⁷ Durmuş Erdal Atak, **Arapçada Ta'rîz Sanatı ve Arapça Öğrenimine Katkısı**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara 2014, s. 31.

¹¹⁸ M. Kaya Bilgegil, **Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgat)**, Enderun Kitabevi, İstanbul 1989, s. 196-197.

Mustafa Uslu, *Ansiklopedik Türk Dili ve Edebiyatı Terimleri* isimli çalışmasında ironi üzerine ayrıntılı bir tanım yapar. Uslu'nun tanımında ironi ile mizah arasında bir ayrıma gidildiği görülmektedir:

“Söylenen sözün tersini kastederek kişiyle veya olayla alay etme; gülmece anlamındaki kelime. Fransızca ironie'den dilimize geçmiştir. Kökeni Yunanca eironeia kelimesidir. Mizahtan farklı olarak eleştirici bir yaklaşımla olay ya da kişiyi ele alır. Aslında ciddi gibi görünen söyleyişin ardında eleştirel bir alay vardır.”¹¹⁹

Yukarıdaki tanımda ironinin Türk edebiyatındaki yanlış anlaşılmasının bir örneği görülmektedir. Tanımda her ne kadar mizah ile ironi arasında bir ayrım yapılmış olsa da alay temele alınarak yine mizaha dönüş yapılmıştır. Tıpkı Uslu gibi Atilla Özkırımlı da ironi sözcüğünü alayı odağa alan istihzâ ile ilişkilendirmektedir. Özkırımlı Sokrat'a değinerek verdiği ironi tanımında, *alay olduğunu belli edecek biçimde* ifadesine yer vermektedir.¹²⁰

İroni hakkındaki farklı bir tanımlamaya giden Sami Akalın, ironiyi *görünüşte çok ağırbaşlı bir eda takınıp, çok saçmasapan şeylerden bahsetmek* şeklinde tanımlamaktadır.¹²¹ Akalın'ın tanımı her ne kadar kestirme bir tanım gibi görünse de ironi-absürd ilişkisine değinmesi münasebeti ile dikkate değerdir. Çünkü muhatabına karşı doğrusal olmayan bir tutum takınmak anlamına gelen ironi, farklı bir şey ima etmesi ile anlamın realitesinden kurtulma olanağı sağlar. Böylece muhatap ironik anlatımı anlamadığı gibi, söz konusu söylem saçma ve gereksiz de görünebilmektedir. Bu durumda ironiyi 'saçma gibi görünen edebîlik' ifadesi ile ilişkilendirmek mümkündür. Ancak bu durum absürtle karıştırılmamalıdır. Burada kastedilmek istenen, metnin akışında yeni bir ivme oluşturan ironinin oluşturduğu uyumsuzluk halidir.

¹¹⁹ Mustafa Uslu, *Ansiklopedik Türk Dili ve Edebiyatı Terimleri*, Yağmur Yayınları, İstanbul 2007, s. 170.

¹²⁰ Atilla Özkırımlı, *Açıklamalı Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1991, s. 95-96.

¹²¹ L.Sami Akalın, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Varlık Yayınevi, İstanbul 1970, s. 90.

İsmet Emre ironiyi insanların eğlenmek için başvurdukları söz oyunu olarak niteler.¹²² Turan Karataş ise ironiyi, “*ciddi bir tavırla söylendiği halde alay olduğu belli olan / sezilen acımasız sözdür*” şeklinde tanımlar.¹²³ Ali Yaşar Sarıbay ise daha sonra globalleşme çerçevesinde modernitenin ironisi olarak göndermede bulunduğu ironi kavramını şu şekilde tanımlar: “*İroni’den kastımız ilk önce sözlük anlamıyla şudur: Beklenenin insana alay gibi gelen şekilde aksinin meydana gelmesi.*”¹²⁴ Sarıbay’ın ifadesinde dikkat çeken iki husus vardır: Beklenen anlam ve ortaya çıkan anlamın alay şeklinde aksinin algılanması. İroninin kodlarını içeren bu tanım, ironinin oluşturduğu zihinsel şok sürecine de işaret etmektedir.

İroni ile ilgili en ilginç tanımlamalardan birini Orhan Hançerlioğlu yapmaktadır. Hançerlioğlu, *Felsefe Ansiklopedisi*’nde ironi kelimesini argo bir tabir olan *saraka*¹²⁵ sözcüğü ile karşılamaktadır. *Saraka* sözcüğünün Osmanlıca karşılığı olarak istihzâ ifadesini öneren Hançerlioğlu, Batı dillerindeki karşılığı olarak ironi sözcüğünü kullanmaktadır. Hançerlioğlu *saraka* sözcüğünün tanımını şöyle yapmaktadır:

“Gerçekte belli etmeden alaya almayı dile getiren bir argodur. Felsefe dilinde, Sokrates’in hiçbir şey bilmediğini ileri sürerek karşısındakilerin bilgisizliklerini alaya almasını dile getiren Yunanca eironeia deyimini karşılamak için kullanılmıştır. (...) Saldırıya geçmeksizin karşısındakinin güçsüz yanlarını meydana çıkararak eğlenme olarak tanımlanır. (...) Saraka Sokrates’de bir yöntem niteliğini kazanmıştır.”¹²⁶

Orhan Hançerlioğlu’nun ironi kavramı hakkındaki tanımı ile ironi çeşitliliği çoğalırken aynı zamanda kavramın Türk edebiyatındaki konumlanma hassasiyeti de artar. Çünkü Sokrates’in bir erdem olarak miras bıraktığı ve bilginin bilinemeyişini esas alarak ortaya çıkan bir kavramın başka bir platformda bu denli çok sayıda

¹²² İsmet Emre, **Postmodernizm ve Edebiyat**, Anı Yayıncılık, İstanbul 2006, s. 160.

¹²³ Turan Karataş, **Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, Sütun Yayınları, İstanbul 2011, s. 290.

¹²⁴ Ali Yaşar Sarıbay, **Modernitenin İronisi Olarak Globalleşme**, Everest Yayınları, İstanbul 2004, s. 32.

¹²⁵ Ferit Devellioğlu *Türk Argosu* isimli çalışmasında saraka ve saraka etmek sözcüklerini şöyle açıklamaktadır: “*Alay, eğlence. Alay etmek, eğlenmek. Maytaba almak, maytab etmek.* Ferit Devellioğlu, **Türk Argosu İnceleme ve Sözlük**, Aydın Kitabevi, Ankara 1980, s. 138.

¹²⁶ Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar**, C.6, Remzi Kitabevi, İstanbul 1976, s. 40.

karşılığa denk gelmesi onun tanımlanabilirliğini güçleştirir. Hançerlioğlu argo bir tabir olan *saraka* sözcüğüyle ironiyi bağdaştırarak kavramın Türk edebiyatındaki ilk tanımlarına geri dönüş yapar. Hatırlanacağı üzere, ironinin sözlüklerde yer alan ilk Türkçe karşılıklarında *zevk alma*, *eğlenme* gibi ifadeler yer almaktaydı.

Buraya kadar yapılan incelemelerden anlaşılacağı üzere Türk Edebiyatı'nda ironi ile ilgili yaklaşımların -bazı çalışmalar hariç tutulmak şartıyla- genellikle ya sözlük ya da tanım düzeyinde kaldığı görülmektedir. Aslında genelde Doğu edebiyatlarına ve özelde Türk edebiyatına ironik anlamlar sağlayan ta'rîz, kinâye, istihzâ, tehekküm, tevriye, hüsn-i talil, tecâhül-i ârif gibi edebî sanatların gerek belâgat âlimlerince gerekse de Tanzimat dönemi ve sonrasındaki belâgat-retorik teorisyenlerince ortak bir tanım çerçevesine konulamaması da yukarıda sözü edilen eksikliğe neden olarak görülebilir.¹²⁷ Bu noktada çoğunlukla ironinin karşılığı olarak zikredilen istihzâ ise kimi araştırmacılarca kabul görmemektedir. Nitekim *Resim ve İroni* başlıklı bir çalışmada bu duruma şu sözlerle değinilmektedir: *İroni; istihzâ, yergi, parodi, komedi, şaka, grotesk¹²⁸ ve travesti¹²⁹ değildir. İronide tersine söyleme, istihzâda küçümseme vardır.*¹³⁰ Bu ifade ironinin, 'tersine söyleme özelliğini küçümseme amaçlı olarak kullanma' gerçeğini göz ardı etmiş olması dolayısıyla eksik bir görüş olarak kalmaktadır. Sözelimi şu örnekteki ironi hem tersine çevrilmiş bir cümleyi hem de küçümsemeyi işaret etmektedir:

¹²⁷ Menderes Coşkun, **Sözün Edebi Büyüsü Edebi Sanatlar** isimli eserinde söz konusu karışıklığa dikkat çekmektedir. Coşkun hem kinâye hem de ta'rîz başlığı altında kavram karmaşasına dikkat çekmektedir. Özellikle ta'rîz kavramını ifade ederken başta Sekkaki-Kazvini ve Ankaravî olmak üzere birçok klasik belâgat âlimlerine ve Recâizâde Mahmud Ekrem gibi son dönem belâgat-retorik teorisyenlerine değinen Coşkun, ta'rîz ve kinâye kavramlarının tevriye, tevcih, istiare, telmih, teşbih gibi sanatlarla beraber ve bunların yerine de kullanılabilen çok anlamlı yapılar olduğuna işaret etmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Menderes Coşkun, **Sözün Büyüsü Edebi Sanatlar**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2010.

¹²⁸ **Grotesk:** *Sözcük ilk olarak 16.yy. başında İtalya'da kullanılmaya başlayan bir tür bezemeyi nitelemek amacıyla ortaya çıkmıştır. Yeni keşfedilen bazı Antik Roma bezemelerini örnek alan bu yeni teknik, gerçeküstü hayvan ve insan betimlerini bitkisel örgelerle birlikte resmetmeye dayanmaktaydı. (...) 18.yy.'da ise Aydınlanma ve Akıl Çağı Avrupa'sı sözcüğü gülünç, akıldışı, düşsel olguları nitelemek amacıyla kullanmaya başlamışlardır.* (Metin Sözen-Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul 2014, s. 121-122.)

¹²⁹ **Travesty:** Abartılı ve grotesk bir taklit ile niyet edilmiş olan gülünçlük. <https://www.msu.edu/~jdowell/litterms.html> erişim tarihi 07.03.2015.

¹³⁰ Ali Asker Bal, **Resim ve İroni: Resimde Bir İfade Biçimi Olarak İroni**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 2000, s. xiv.

Arkadaşının küçük hacimli doktora tezini küçümseyen, ama bunu yaparken doktora tezini övüyor gibi görünen kişinin ifadesi: ‘Çok büyük bir çalışmaya imza atmışsın gerçekten. Bu kadar yoğun bir çalışmanın neticesinde ortaya çıkan bu çok kapsamlı ve orijinal çalışmadan ötürü seni tebrik ederim.’

Yukarıdaki örnekte, ironist hem aslında tersini kastetmekte hem de yapılan işi küçümsemektedir. İroniye malzeme olan tez çalışmasını yetersiz bulan ve bu nedenle de küçümseyen kişi, arkadaşını iğneleme yollu eleştirirken tersinlemeye (ironiye) başvurmaktadır.

2.2.2. Batı Edebiyatında İroni

Türk edebiyatına sonradan giren bir kavram olarak farklı karşılıklar bulan ironi kavramı Batı’da sıkça tartışma konusu olmuştur. İroni, Batı edebiyatında temelde üzerinde uzlaşılan bir kavram gibi görünse de ironi üzerine yapılan çok sayıdaki müstakil ve dolaylı çalışma, herkesçe kabul edilen ortak bir ironi kuramının kabul görmediğini ortaya çıkarır.

İroni kavramı üzerinde önemli çalışmalar yapan ve bu kavramı birçok yönüyle detaylı bir şekilde inceleyen Batılı teorisyenler, bu konuda daha önemli bilgiler verir. Batı edebiyatında ironi ile yapılmış pek çok çalışma olmakla beraber bu konuda birçok çalışmaya referans olan Soren Kierkegaard’ı ilk etapta zikretmek gerekir. İroni hakkındaki en kapsamlı ve Paul de Man’ın deyimiyle *en iyi*¹³¹ çalışmalardan birine imza atan Soren Kierkegaard, ironiyi tanımlarken şu ifadeleri kullanır:

“Söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyununun adı ironidir ve özelliği, söylenen sözün aksinin ima edilmesidir. Böylece, ironinin her biçimi için geçerli olabilecek bir belirleme elde ederiz; yani fenomen öz değil özün karşıtıdır. Ben konuşurken, düşünce ya da anlam öz, sözcük ise fenomendir.”¹³²

Kierkegaard’ın sunduğu formül, ironinin yorumlanma safhası için önemli bir ipucu vermektedir. Anlam olan öz fenomenin arkasında gizlenerek ironik belirsizliğe

¹³¹ Paul de Man, **Aesthetic Ideology**, Editör Andrzej Warminski, Theory and History of Literature Vol. 65, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997, s. 163.

¹³² Kierkegaard, Soren, **İroni Kavramı Sokrates’e Yoğun Göndermelerle**, çev. Sıla Okur, İmge Kitabevi, İstanbul 2009, s. 270-271.

kapı aralamıştır. Böylece muhataba yüklenen görev de ortaya çıkmış olur. Muhatap bir bakıma fenomen ile öz arasındaki bağlantıyı kurması gereken kişidir. Bu açıdan bakıldığında Kierkegaard'ın tanımlamasının kısa fakat formüle edici bir yanının olduğu ortaya çıkar.

Savaş Kılıç, Grand Robert'ten hareketle ironi teriminin *Yunanca bilmezden gelerek sorma anlamına gelen eironia sözcüğünün onüçüncü yüzyıl sonunda görülen Latince karşılığı ironia'dan geçtiğini* aktarmaktadır.¹³³ Öte yandan Pospelov ironi teriminin Yunanca'sı için *euroneia (ters konuma getirme)* karşılığını getirmektedir.¹³⁴

İroni hakkındaki geniş çaplı çalışmaları ile tanınan Douglas Colin Muecke, tanımlamasını farklı bir strateji üzerinden gerçekleştirir. Muecke, ironinin doğrudan bir tanımını vermek yerine ironik olma koşullarının sağlanmasından hareketle neyin ironi ve ironik olduğunun saptanmasının önemli olduğuna vurgu yapmaktadır. Bu ekseninde Muecke, ironiyi ayırt edici kılan üç önemli unsurdan söz etmektedir. Muecke bu üç unsuru şöyle sıralar:

a) Çift katlılık / katmanlık:

Muecke'ye göre ironinin bu koşulunda alt ve üst (lower-upper) olmak üzere iki düzey bulunmaktadır. Alt düzeyde durum ya ironinin kurbanına görünür ya da aldatıcı bir şekilde ironist tarafından temsil edilir. Üst düzeyde ise ironik durum ironiste ya da bunu müşahede eden kişiye (observer) görünür.

b) Zıtlık:

Muecke ikinci olarak iki düzey arasında (lower-upper) her zaman birtakım zıtlık çeşidi bulunduğunu belirtir. Bu zıtlık durumu çelişki, bağdaşmazlık ya da uyuşmazlık formuna bürünebilir. Yani söylenenin anlatılmak istenen ile çelişki içinde olması gibi.

¹³³ Savaş Kılıç, **İroni, İstihza, Alaysama**, Cogito Dergisi İroni Özel Sayısı, Sayı 57 Kış 2008, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 143.

¹³⁴ Gennadiy Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2005, s. 353.

c) Masumiyet:

Muecke ironinin son elementi olarak safiyet, masumiyeti gösterir. Burada kurbanın çoğunlukla kendini güven içinde hissetmesinden kaynaklanan bir farkında olmama durumu söz konusudur. Ya da ironist yapmacık davranarak farkında olmama numarası yapıyordur.¹³⁵

Beliz Güçbilmez, ironi ile ilgili en kapsamlı tanımlardan birine imza atan Fransız sözlük bilimci Furetiere'nin tanımına şu ifadelerle yer vermektedir:

“İroni: Konuşan kişinin muhatabını küçük düşürmek için, övüyor gibi yapıp onu eleştirdiği ve suçladığı durumlarda kullandığı bir söz hüneri. İroni hem sözcüklere hem de tonlamaya dayanarak yapılır. En çarpıcı ironiler gerçeğin karşıtı ile yapılanlardır. Sözcük Yunanca eironeia'dan gelir. Aldatma ve kandırma anlamına gelir, kandırmak fiilinin Yunancasından türetilmiştir.”¹³⁶

Furetiere'nin tanımını diğer tanımlardan ayırt eden iki özellik bulunmaktadır. Bunlardan birincisi tanımın kapsayıcı olması ve net ifadelerle oluşturulmuş olmasıdır. İkincisi de, tanımdaki önemli bir ayrıntı olan ironinin en çarpıcı örneklerinin nasıl ortaya çıktığına ilişkin tespittir. Furetiere gerçeğin karşıtı ile yapılan ironilerin en dikkat çekici ironiler olduğunu ifade ediyor. Buna göre gerçeğin muhatap açısından kalınlaştığı ve mecaza yer bırakmayacak denli anlam dünyasını sardığı ölçüde ironi de etkisini arttırmaktadır. İronist de bu tip gerçeklik yoğunlaşmalarını en iyi takip eden ve ironi için fırsat kollayan kişi durumunu almaktadır.

İroni ile ilgili farklı bir bakış açısı geliştiren isimlerden biri de Meyer Howard Abrahams'tır. Onun ironi hakkında yaptığı tanım hem Antik Yunan dönemindeki ironik bağlamı hem de günümüzdeki ironi kavramını iç içe vermesi yönüyle dikkat çekicidir. Abrahams söz konusu tanımında şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Yunan komedisinde karakteristik olarak daha az konuşan ve kasıtlı olarak yapmacık davranarak (numara yaparak) kendisini olduğundan daha az zeki göstererek nihayetinde alazon'un –kendisini aldatan aptal palavracı karakter-

¹³⁵ Douglas Colin Muecke, **The Critical Idiom: The Compass of Irony**, Methuen&Co. Ltd. Publishing, London 1969, s. 19-20.

¹³⁶ Akt. Beliz Güçbilmez, **Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Drama Sanatı**, Deniz Kitabevi, Ankara 2005, s. 12-13.

üzerinde zafer kazanan eiron adındaki ikiyüzlü (asıl yüzünü gizleyen) karakter. Birçok modern eleştiri çalışmalarında ironi terimi gerçekte asıl söylenmek isteneni gizleyen veya örten fakat görünüşte kendisini aldatan ancak retorik ve sanatsal sonuçlar kazandıran bir anlam taşır.”¹³⁷

Abrahams’ın Yunan komedisinden yola çıkarak tanımladığı ironi tanımında, *eiron* ve *alazon* karşıtlığından yararlanılmıştır. Bu iki karşıt değerın mücadelesinde *eiron*, zekâsını gizleyerek daha zeki gibi görünen *alazon*’u alt etme başarısını gösterir.

Jennifer Richards, bir şeyi kastettiğimizin zıddıyla ifade ettiğimizde mecaz olarak ironiyi kullanmış olduğumuzu belirtir. İroniyi Latince *dissimulatio*¹³⁸ ifadesi ile birlikte kullanan Richards, ironinin bariz manayı gizlemeyi tercih etme yani onu şeffaflaştırma (*transparent*) olduğunu söyler.¹³⁹ Percial Vivian, *A Dictionary of Literary Terms* adlı eserinde ironiyi tıpkı Jennifer Richards gibi *dissemble* (gizlenme, örtünme, ikiyüzlü davranma) ifadesi ile birlikte kullanır.¹⁴⁰

Webster, ironiyi, kelimelerin öteki bazı şeyleri açıklamak (*express*) ve özellikle sözü edebî (*literal*) anlamının zıddına olacak şekilde kullanmak olarak tanımlar.¹⁴¹ Bu tanımda dikkat çeken nokta, başka bir öteki şeyi ifade etmek (*to express something other than*) ibaresidir. Öteki anlam diyalektiği ile ilişkilendirilebilecek bu ifade, ironinin ötekine sağladığı ayrıcalığı temsil eder. Diğer yandan bu tanımda da ironinin edebi olarak ilk akla gelen gösterge düzeyinden farklı yani zıt olana işaret ettiği vurgusu yapılmıştır.

Pospelov ironiyi karşıtlığa dayanan değişmece olarak ele alır. Pospelov ironinin yaşama karşı alaycı yaklaşımını karşıt anlam taşıyan sözcüklerle sağladığını ifade ederken ironinin tonlama ile de yapılabileceğini söyler.¹⁴² İroninin yalnızca

¹³⁷ Meyer Howard Abrahams, *A Glossary of Literary Terms*, Heinle&Heinle Thomas Learning, Boston 1999, s. 134-135.

¹³⁸ Gizleme, örtme veya ikiyüzlülük anlamında kullanılmıştır. Yine aynı metinde *dissimulatio* için bilmezmiş gibi görünme şeklinde bir tanım yapılmaktadır.

¹³⁹ Richards Jennifer, *Rhetoric*, Routledge Publishing, New York 2007, s. 52.

¹⁴⁰ Percial Vivian, *A Dictionary of Literary Terms*, William Brendon & Son Ltd., Plymouth 1880, s. 91.

¹⁴¹ Salvatore Attardo, *Irony As Relevant Inappropriateness*, Journal of Pragmatics, Volume 32, 2000, s. 794

¹⁴² Gennadiy Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2005, s. 353.

sözcüklerle ve söylemle değil, sözcük ve söylemin kararlılığını vurgulayan tonlama ile de yapılabilmesi, bu söylemin çok yaygın bir biçimde kullanılmasını sağlamıştır. Şöyle ki, ironi, sözcük ötesinde ses vurgusunda da hayat bulabildiği için sadece edebiyat ve diğer sanat eserlerine münhasır kalmamış ve günlük hayatın içinde de yoğun olarak başvurulan kullanımlardan birisi haline gelmiştir.

Stuart Sim, ironiyi postmodern düşünce eleştirisi çerçevesinde ele alırken bir söz figürü olarak ironinin bir husumet derecesi gösterdiğini dile getirir. Buna göre ironi ‘şeyleri’ itibari bir değerle de olsa ciddiye almamanın bir yoludur.¹⁴³ Bu yönüyle ironi daha sonra da üzerinde durulacağı üzere bir söylemsel taarruz ve savunma aracı haline gelebilmektedir. İroninin bir tür intikam alma yolu olarak görülmesi de az önce sözü edilen durumla ilişkilidir. İronist ironi sayesinde muhatabında ciddiye almadıklarını ifşa eder ve bir çeşit doyuma ulaşma imkânı elde eder.

Tıpkı Stuart Sim gibi Virginia Waddy de ironiyi bir figür olarak niteler ve anlamın ifade edilenin tersi olması hususunu vurgular. Bununla birlikte ironinin iki olumsuz özelliğinden söz eden Waddy, bunların ilkinin sözün yanlış anlaşılması olarak gösterir. Bunun konuşma dilinde tonlama sayesinde bir miktar giderilebileceğini belirten Waddy yazı dilinde bunun daha zor olduğunu ifade eder. Diğer olumsuz özelliği ise muhataba yöneltilen aşağılama olarak açıklayan Waddy, ironinin ölçülü kullanılması taraftarıdır.¹⁴⁴ Waddy’nin sözünü ettiği yanlış anlaşılma hususunun tonlama ile düzeltilebilmesi aynı anda bir dezavantajı da beraberinde getirebilmektedir. Çünkü tonlama yanlış anlamaları giderdiği kadar onları daha da çoğaltabilir nitelikler taşımaktadır. Bu bağlamda ironik söylemin yanlış anlaşılma probleminin özellikle ironistin muhatabı ile yakından ilgili olduğunu belirtmekte fayda vardır.

Literary Discourse and Irony: Secret Communion and the Pact of Reciprocity adlı çalışmasında ironiyi gizli bir bağ ve anlaşma olarak gören Sonia Shiri, ‘*ne söylendi*’ ve ‘*ne anlama geldi*’ ifadeleri arasındaki uyumsuzluğun ironiyi yazar ve okur

¹⁴³ Stuart Sim, **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, çev. M. Erkan-A. Utku, Babil Yayıncılık, Ankara 2006, s. 299.

¹⁴⁴ Bkz. Virginia Waddy, **Elements of Composition And Rhetoric**, American Book Company, Cincinnati 1889, s. 241-242.

arasındaki gizli ortaklığı olarak görür.¹⁴⁵ A. F. Scott ise ironiyi bilgisizliğin, cehaletin taklidi olarak görür. Scott, gülünç ya da satirik niyetle söylenen sözlerin ironiyi oluşturduğunu belirtir.¹⁴⁶ Orhan Koçak da ironi tanımında söz ile anlam, biçim ile içerik arasındaki uyumsuzluğa dikkat çeker. Koçak, *anlam, kastettiğimiz şey bunlar sözlerimizin altında gizlenmiştir* der.¹⁴⁷ Koçak'ın tanımında da 'niyet' kavramı ön plana çıkmaktadır. İronideki niyet, ironistin zihninde saklı duran ama her halükarda dışarıya çıkacak olan bir aktarım nesnesidir. İronistin niyeti ironinin varlığına delildir. İronist aktarımda bulunduğu sözcüklerden niyet ettiğini asıl olarak göstermek ister. İşaret ettiği husus kendi niyeti olsa da bunu dolambaçlı bir biçimde gerçekleştirir. İronist niyetinin anlaşılmasını isteyerek ironiyi seçer. Ancak bunu yaparken yolunu ironiye düşürmekle kendi işini yine kendisi zorlaştırır.

David Mikics, edebiyat terimleri üzerine yaptığı çalışmada ironiyi tanımlarken ironinin en basit formda, bir şeyi söylerken başka bir şeyi kastetmeyi içeren bir kinâye olduğunu ifade eder. Mikics, Shakespeare'nin *Julius Caesar*'ından da örnek verir. Burada geçen *Brütüs onurlu bir adamdı* ifadesinin aslında *Brütüs onurlu biri değildi* şeklinde ironi olduğunu çünkü Brütüs'ün Julius Caesar'ı öldürmüş olduğunu ifade eder.¹⁴⁸

Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi* adlı eserinde ironiyi sıkça değinmektedir. İroni kavramını Antik Yunan oyunlarındaki *alazon-eiron* ikilisi bağlamında ele alan Frye, Aristoteles'in *alazon*'u onaylamayışından hareketle onun kurban edilmeye yazgılı olduğunu ve *eiron*'un da tartışmasız bir biçimde sanatçı olmaya yazgılı olduğunu¹⁴⁹ ifade eder.¹⁵⁰ Frye ardından ironiye dair tanım cümlesini şöyle ifade etmektedir:

¹⁴⁵ Shiri, Sonia, **Literary Discourse and Irony: Secret Communion and the Pact of Reciprocity**, Edinburgh Working Papers in Linguistics, s. 133.

¹⁴⁶ A.F. Scott, **Current Literary Terms, A Concise Dictionary**, The Macmillian Press Ltd., London 1979, s. 151.

¹⁴⁷ Orhan Koçak, **İroni mi Şaka mı?**, Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum, Yayına Haz. Handan İnci-Elif Türker, İletişim Yayınları İstanbul 2012, s. 239.

¹⁴⁸ David Mikics, **A New Handbook Of Literary Terms**, Yale University Press, New Haven 2007, s. 160.

¹⁴⁹ Daha önce Meyer Howard Abrahams'tan aktarılarak ifade edildiği üzere *alazon* kendisini aldatan palavracı karakter ve *eiron* zafer kazanan ikiyüzlü ancak kendisini gizleyen karakter olarak yer almaktadır.

¹⁵⁰ Northrop Frye, **Eleştirinin Anatomisi**, çev. Hande Koçak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015, s. 68.

“Öyleyse ironi terimi, insanın olduğundan daha küçük görünmesine dair bir tekniğe işaret eder -bu teknik, edebiyatta yaygın bir tekniğe, az sözle mümkün olduğunca çok anlam yaratma yahut doğrudan bildirme veya kendi açık anlamından bir sözcük dizisi yaratma tekniğine dönüşmüştür.”¹⁵¹

Frye’in tanımında açıklanması gereken iki husus vardır. Bunların ilki *az sözle mümkün olduğunca çok anlam yaratma* ifadesinin işaret ettiği retorik bağlamdır. Bu bağlam belâgatte *îcâz* olarak belirtilmektedir. İkinci husus ise *kendi açık anlamından bir sözcük dizisi yaratma* ifadesinde önem kazanmaktadır. Bu ifade ile postmodern romandaki ironi örneklerinin örtüştüğü görülür. Yazarın özellikle romantik ironi vasıtası ile metnin dışına açtığı gedikler sayesinde metinde yazılı olmayan ancak okurun dikkatine sunulan yeni anlam birlikleri oluşturulmuş olur.

Alman romantizminin önemli isimlerinden biri olan Friedrich Schlegel ironi hakkında şu ifadeleri kullanır: “*İroni paradoksun biçimidir. Güzel ve aynı zamanda büyük olan her şey paradokstur.*”¹⁵² Schlegel’in tanımında ironinin alan hâkimiyetinin genişlediği görülmektedir. Dolayısıyla ironinin varlığı için gerekli şartları da zıtlıkların paradoks oluşturacak derecede uç noktalara kaydığı yerlerde aramak gerekecektir.

Buraya kadar ironi kavramının hem Türk hem de Batı edebiyatındaki çok yönlü karşılıklarına yer verildi. Ortaya çıkan tabloya göre şu iki tespiti ifade etmek lüzumu ortaya çıkmaktadır:

1- İroni, sözcük olarak Türk edebiyatına çok sonradan dâhil olmuş bir kavramdır. Tanzimat dönemi sonrasında Türk edebiyatında ironiyi karşılayan sözcükler olarak istihzâ, ta’rîz ve kinâye başta olmak üzere diğer bazı edebi sanatlar çarpmaktadır. Ancak söz konusu tespitlerin birçoğu yine doğrudan ironi kavramına yönelik değildir. Ayrıca bu tanımlamaların birçoğunun ciddi farklılıklar içerdiği söylenebilir.¹⁵³

¹⁵¹ Frye, age. s. 68.

¹⁵² Akt. P. Lacoune Labarthe-Jean Luc Nancy, **Alman Romantizmi Edebiyat Kuramı Edebi Mutlak**, çev. Sevgican Toy Teyseyre, İnsan Yayınları, İstanbul 2015, s. 109.

¹⁵³ Ayça Tufan, **Sanat Üretiminde İroni ve Oyun Etkisi** adlı Sanatta Yeterlik çalışması’nda bu konuya dikkat çekmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ayça Tufan, **Sanat Üretiminde İroni ve Oyun Etkisi**, Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul 2012, s. 4-5.

İroninin Türk edebiyatında terim olarak kullanılmaya başlanmasından sonra da anlam karışıklığının devam ettiği görülmektedir. Ancak söz konusu durumun Türk edebiyatı açısından bir eksiklik olarak görülmemesi gerekmektedir. Çünkü hem Türk edebiyatında hem de diğer Doğu edebiyatlarında belâgat ilminin oldukça gelişmiş olduğu ve sözün söylem genişliğinin ileri bir düzeye sahip olduğu göz önünde bulundurulduğunda¹⁵⁴ Türk edebiyatının ironi kavramına sözcük ve terim düzeyinde yer vermeyişini izah etmek kolaylaşır. Türk ve Doğu edebiyatları ironik söyleme fazlasıyla sahiptir. Ancak bu zenginlik kavramsal farklılık nedeniyle net olarak anlaşılabilir. Kavramların farklılığı ise söylemlerin farklılığı anlamına gelmez. Bu nedenle Türk edebiyatının geçmişinin ironik söylem yönünden zengin olduğunu söylemek mümkündür.¹⁵⁵

2- Batı’da ironi kavramının çok eski bir geçmişi olduğu görülmektedir. İroninin birçok edebiyat eleştirmeni olarak önemli bir söylem aygıtı olarak kullanıldığı Batı dünyasında ironi kavramının çok çeşitlendirildiği ve orada da bir kavram ve anlam karmaşasının bulunduğunu söylemek gerekir. Yapılan tanımlamalara bakıldığında ironi ile ilgili en belirgin ortaklığın ‘zıtlık’ anlamı taşıması olduğu görülür. Nitekim ironiyi diğer söylem tekniklerinden ayıran asıl özellik de budur. Nitekim Muecke, *Miss Simith bir kelebektir* örneğinde, Miss Smith’in şen bir kişiliğe sahip olduğunun anlatılmak istendiğini ve bu durumun metaforik bir anlatım olduğunu ifade eder. Muecke bunun ironik olmadığını çünkü gerçek anlam ile görünüşteki anlamın paralel olduğunu belirtir. Söz konusu örnekte ironi olabilmesi için Muecke’ye göre Miss Smith’in kesinlikle bir kelebek olmadığını bilmem bununla birlikte onu bu ifadeyle bir sosise benzetmek istemiş olmam gerektiğini ifade eder.¹⁵⁶ Diğer taraftan Muecke’nin bu kesin görüşüne rağmen onun ironi çerçevesini alabildiğine genişlettiği ve yaptığı

¹⁵⁴ İroninin tanımıyla ilgili kaynak gösterilen belâgat kitapları ve diğer edebiyat eserleri bu hususu ispatlamaktadır.

¹⁵⁵ Nitekim Klasik Türk edebiyatı alanında yapılan ironi konulu makale ve tezler bu alandaki potansiyeli ortaya koymaktadır. Gözde Sarıoğlu’nun ‘Bâki, Nedîm ve Nef’î Divanlarında İroni’ isimli çalışmasında Klasik Türk Edebiyatına dair bazı edebi sanatların ve söylem tekniklerinin ironi çerçevesinde değerlendirilerek sunulduğu görülmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Gözde Sarıoğlu, **Baki, Nedim ve Nef’î Divanlarında İroni**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2013.

¹⁵⁶ Douglas Colin Muecke, **The Compass of Irony**, Methuen & Co. Ltd. Publishing, London 1969, s. 20.

tür tasnifiyle ironiyi geniş bir alanda örnek bulmak imkânına kavuştuğu söylenebilir.

2.2.3. İronist ve Kurban

Her ne kadar ironi ifadesinin tabii öznesi olarak görünse ve ironiyle ilgili yorumların tamamı kendisini bağlasa da ironist için de ayrı bir pencere açmak gerekiyor. İronist, ironiyi yapan, düzenleyen, ima eden veya ironiye başvuran kişi olarak ironin oluşumuna kaynaklık eden özel ve ayrıcalıklı bir kimsedir. Ayrıcalıklıdır, çünkü ironi sayesinde söz varlığının farkında olunmayan veya normal bakışta tespit edilemeyen bir yönünü ortaya çıkararak bu işlemi eylem bazında tamamlama başarısı göstermiştir. İronist, standardın üstünde olan farklı argümanları sayesinde sözü farklı frekanslarda kullanan ve tersine döndürmeyi başarabilen kişidir.

Peki, ironist olmak için bir şart var mıdır? Diğer bir ifade ile herkes ironist olabilir mi? Normal bir bakışta ironist için herhangi bir şart olmadığı ve herkesin ironist olabileceği ifade edilirse yanlış olmaz. Ancak ironi felsefesi bağlamında ele alınacak olursa herhangi bir ironik söyleme imza atan her konuşmacıyı ironist olarak kabul etmek problem oluşturabilir. Çünkü ironiyi yapan kişinin ironist vasfını kazanarak bir bakıma ironiyle bütünleşmesi ve bunu bir meslekmiş gibi kabul edebilmesi için birtakım sıra dışı ayrıntılara sahip olması gerekir. Richard Rorty, ironisti, bazı şartları yerine getiren kimse olarak kabul ettiğini ifade eder. Buna göre Rorty'nin ironide aradığı üç şart şöyle sıralanmaktadır:

- 1- İronistin kullanmakta olduğu nihai sözcük dağır hakkında radikal ve süregiden kuşkuları vardır.
- 2- Kendisinin şimdiki sözcük dağır içerisinde ifade edilen argümanın bu kuşkuları ne garantileyeceğini ne de dağıtacağını idrak eder.
- 3- Kendi durumu hakkında felsefe yapması ölçüsünde kendi sözcük dağırının gerçekliğe başkalarinkinden daha yakın olduğunu, kendisine ait olmayan bir güçle ilişki içinde olduğunu düşünmez.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Richard Rorty, **Olumsuzluk İroni ve Dayanışma**, çev. Mehmet Küçük-Alev Türker, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1995, s. 114.

Rorty'nin ironist açısından öngördüğü gereksinimlere bakıldığında ironistin özel bir konuma sahip olduğu anlaşılır. Rorty'in sıralamasında, ironistin ironi yapan kişi olmadığı, ironiyi özümseyen ve ironiyi kimlik olarak üzerinde taşıyan kişi olarak dikkat çektiği fark edilir. Ayrıca ironistin şüpheli yanını da gündeme getiren Rorty böylece ironisti dil varlığının görünen yanıyla yetinmeyen üstelik bu dil varlığının gösterge alanını kendi bünyesinde genişleten kişi olarak öne sürmektedir.

İronist, ironiyi gerçekleştiren etken kişi olarak dikkat çekerken onun karşısında trajik bir bağlamda kurban yer almaktadır. Batı'da *victim* ifadesiyle anılan kurban Türkçede daha çok muhatap şeklinde kullanılır. İroniye muhatap olan kişinin kurban (*victim*) olarak adlandırılması Batı kökenli bir oluşumdur.

Kurban, sadece ironini muhatapı olmakla kalmaz aynı zamanda taşıdığı ismin gereği olarak kaybeden kişi vasfını kazanmış olur. İroninin muhatabının kurban olarak adlandırılmasındaki sebepleri ironinin yapıma amaçlarında aramak daha doğru olacaktır. İroninin en önemli amaçları olan alay ve tenkit, aynı zamanda kurbanın arka planı hakkında önemli ipuçları sunmaktadır. İroni özellikle alay maksatlı yapıldığında kurban daha bir ön plana çıkmaktadır. Tenkit maksatlı ironilerde ise kurban ikinci planda kalmakta ve eleştiri konusu olan mevzunun kendisi daha ziyade öncelenmektedir.

Kurban, her şeyden önce kandırılmış ve tuzağa düşürülmüş kişidir. İroninin kurbanı anlam yönüyle aldatılmıştır. Beklediği anlamın tersi bir durum ile karşılaşan kurban ironinin olmazsa olmazıdır. İronide mutlak bir suretle bir kurbandan söz etmekteyiz. Ancak bu kurban farklı görünüm ve şekillerde ortaya çıkabilmektedir. Yani ironinin kurbanı her zaman aldatılan olmayabilir. Bazen ironinin kurbanı olmak, ironinin planlı bir parçası olarak da dikkat çeker.

2.3. İRONİNİN AMACI

İroninin amacı, ironinin yapıma sıklığına göre en fazla dikkat çeken söylem alanlarını göstermektedir. İroni genellikle anlık durumların gerektirdiği özel şartlarda ortaya çıkan ve muhatabında şok etkisi bırakması için zamansızlığı gözetilen bir söylem olarak dikkat çeker. Ancak edebî metinlerde ya da diğer sanat faaliyetlerinde bu durum değişir ve farklı bir anlayışla işlemeye başlar.

Metin içi ironi, anlık ironik oluşumlardan daha farklı bir konuma sahiptir. Metin içi ironik söylemler bir anlatıcı tarafından oluşturulan, yapay görünümlü ve bağlantıları önceden koordine edilmiş nitelik taşır. Bununla birlikte metin içi ironilerdeki sürekliliğin daha fazla olması ve muhatabına aktarılırken, kendisinin çözümü için daha fazla imkân ve zaman sağlaması metin içi ironiyi olumlu yönde etkiler. İşte bu noktada metin içi ironinin gerekçelerinden daha rahat bir şekilde bahsedilebilir. Çünkü sözel ve metin dışı ironilerde gerekçelerin tasnifi ve onların belirli bir kategoriye sığdırılması daha güçtür. İroni bir tür aforizma aracı olduğundan, herkesin kullanabileceği bir aygıttır ve gerekçelendirilmesi farklı kaynaklara dayanmaktadır. Metin içi ironi de geniş bir art alana sahip olmakla birlikte, tabii olduğu türün bazı kısıtlayıcı nedenlerinden ötürü daha geniş ölçekli tasnife tabii tutulabilir.

Oğuz Cebeci, ironinin kullanım amacının genel olarak üç türlü olduğunu belirtir. Cebeci'ye göre;

- 1- İroni öncelikle retoriğe ait bir araç olarak, konuşmacının sözlerini kuvvetlendirmeye yarar.
- 2- Satire ait bir araç olarak bireysel ve toplumsal zaafı teşhir etmekte kullanılır.
- 3- Üçüncü amaçsa okuyucuya bazı konularla ilgili bir farkındalık kazandırmaktır.¹⁵⁸

Oğuz Cebeci'nin ironinin amaçları ile ilgili yaptığı tespitler içerisinde satirik amaç taşıyan ikinci maddenin üzerinde özellikle durulması gerekmektedir. Çünkü bireysel ve toplumsal zaafı teşhir etmeye yarayan ironi özellikle de kurmaca eserler

¹⁵⁸ Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni**, İthaki Yayınları, İstanbul 2008, s. 307.

olan romanlarda etkili bir söylem aracı olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda ironinin amaçlarını daha detaylı bir şekilde açmak gerekir.

‘Herhangi bir durumu eleştirmek’, ‘alay için ironi’ ile ciddi bir ilişki içindedir. Çünkü eleştiri ironisi çoğu zaman yanlıdır ve kimi zaman küçük düşürmek maksadı ön planda gelir. Eleştiri için ironi, kimi zaman eleştirilen durumun ya vehâmetini daha da ortaya çıkarmak ya da eleştiri konusundan bir dram veya trajedi çıkarma çabası güder.

İroniyi eleştiri maksadıyla kullanma isteği kendisini derinleştiren bir hüviyete büründüğünde satirik (hiciv/taşlama) nitelik kazanmaktadır. Satir, bünyesinde komik bir yön taşımaktadır. Asıl amacın komik olmadığı satirde, sivrilen ifadeler gülünçlüğü sağlamaktadır. Çünkü satirde eleştirinin işe yarayabilmesi için bir tür sıra dışı söyleme ihtiyaç vardır. Özellikle politik hicivlerde bu keskinliği daha net bir biçimde görmek mümkündür. Nitekim Meyer Howard Abrahams, satir ile komik arasındaki ayrımın keskin bir biçimde aşırılığında olduğunu ifade etmektedir.¹⁵⁹ Arthur Polland satirin esasında sosyal bir mod olduğunu ifade eder. Polland, aşk ve ölüm örneği üzerinden değerlendirme yaparken bir trajedi veya komedide her ikisinin onurlandırılıp yüceltilebileceğini belirtir. Polland *satir yüceltmez (gururlandırmaz), satir söndürür (alçaltır)*¹⁶⁰ ifadesini kullanarak satirik amaca vurgu yapmaktadır.¹⁶¹ Bu bağlamda değerlendirildiğinde ironinin muhataba karşı bir intikam aracına dönüştüğü ya da ironi ile kurbanı alt etme ve onu kendi söyleminde tuzağa düşürme girişimi satir ile birleşerek daha etkin bir söylem gücü şekline dönüşebilmektedir. Sadece eleştiri için yapılan ironi, satir ile birleşen ironiye göre daha masumdur ve ses tonu makul bir düzeyde ortaya çıkmaktadır.

İroni-satir (hiciv) ilişkisine değinen diğer bir isim olan Northrop Frye, hicvi de ironi olarak görür ancak bir yönüyle ironiden ayırır. Frye’a göre hiciv *savaşkan*

¹⁵⁹ Meyer Howard Abrahams, **A Glossary of Literary Terms**, Heinle&Heinle Thomas Learning, Boston 1999, s. 275.

¹⁶⁰ Satire does not exalt; it deflates.

¹⁶¹ Arthur Polland, **The Critical Idiom: Satire**, Methuen&Co. Publishing, Bristol 1970, s. 7.

ironi'dir. Frye ayrıca hicvin ahlâksal normlarının açık olduğunu belirterek sözlü saldırı söylemi başlığı altında hicvin daha az ironi taşıdığını ifade eder.¹⁶²

Örnek vermek gerekirse, *Çitlere Aşık Otlar*¹⁶³ isimli bir şiiri inceleyen ve bu konuda bir değerlendirme yapmak isteyen ironistin şiir hakkında iki türlü ironik yargıya vardığını düşünmek mümkün olsun.

1- İronist eleştiri maksadıyla şu ifadeyi kullanmış olsun:

‘Çitlere Âşık Otlar şiirini ilk okuduğumda nedense bir müddet yerimden kalkamadım. Çok sonra anladım ki beni bu denli tutan şey bir çite âşık olmayı isteyen ruhum imiş. Ne soylu bir duygu değil mi! Herkese tavsiye ederim bu şiiri okumayı. Yalnız okurken lütfen bir çite fazla yanaşmayın. Belki otları kıskandırabilirsiniz.’

İronistin bu parçadaki tutumu alay içermekte bununla birlikte şiirin başlığına ve dolayısıyla da içeriğine yapılan bir eleştiriye de kastetmektedir. Ancak muhataba aktarılması bağlamında düşünüldüğünde söylemin aşırı bir ifade içermediği görülmektedir. Belki de muhatap söz konusu yargıdan kendisinin eleştirildiğini anlamama talihsizliğine düşecektir.

2- İronist hiciv / satir maksadıyla şu ifadeyi kullanmış olsun:

‘Çitlere Âşık Otlar şiirini okuduğumu mu soruyorsunuz? Bu şiiri okumuş olmak benim için en büyük erdemdi tabi ki. Gerçi şairine sormam gereken bir şey var her şeyden önce: Bu şiiri yazarken beni de hesaba katıp mı yazdı bu şiiri? Çünkü beni çok sevdiğine ve bu dünyada yaşamamı da istediğine göre, şiiri hemen okuduktan sonra hastanelik olmama da şaşmamalı. Ben şunu tavsiye ederim kendisine, otlarla haşır neşir olmaya devam etsin ancak çitlerle uğraşmayı bıraksın. Çünkü çitlerin otlarla yaşamaya razı olduğu bir dünyada bu şairin kendisiyle yaşamaya razı olmak, çitleri bir hastalığa müptela eder ki ortada ne çit kalır ne de onların üzerine yapılabilecek bir edebiyat.

¹⁶² Northrop Frye, “Kış Mitosu: İroni ve Hiciv”, **Anatomy of Criticism**, Princeton University, 1973, Kitap-lık Aylık Edebiyat Dergisi içinde, çev. Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez, S.123 Ocak 2009, s. 62.

¹⁶³ Şiir ismi ve ilgili metinler kurmacadır.

Bu örnekte metnin tonunun daha ağır hedeflere yönelmiş olduğu ve eleştiri sınırını aşarak kaba alay, aşağılama ve tezyif etme maksatlarının örtük biçimde güdüldüğü görülür.

Eleştiri için yapılan ironi kimi zaman herhangi birini veya bir durumu eleştirmek ve yermek için değil bir olayı olumsuzlamak için de yapılır. Buna göre kişinin hoşnut olmadığı bir durumu olumlu söylem üzerinden olumsuz sentaksa aktarması ironinin olumsuzlanması olarak kabul edilir.

İroni ile olumluluk / olumsuzluk üzerine birçok çalışma yapılmıştır. İroni dilinin olumsuzluk kipiyle olan ilişkisi, ironinin içinde bulundurduğu zıtlık sayesinde oldukça önem kazanır. İroniyi olumsuzluğun bir formu olarak ifade eden Rachel Gioara, partinin ortasında *ne hoş/güzel parti diyen* bir ironistin partinin standartların altında kalan kötü / başarısız bir parti olduğunu ima etmesi şeklinde örneklendirir.¹⁶⁴

Bir yönüyle bakıldığında bütün ironilerde eleştiriye ait bir hususiyet bulunduğu söylenebilir. Buna göre ironi, standart söylem alanını beğenmeyen ve bu alanın sınırını bozarak tersinden gelişen bir yapıyı önceleyen zihinsel mekanizmanın dile ait görüntüsüdür. Bu şekilde ironi doğrudan eleştiri iddiasında bulunmuyorsa bile yapısı itibariyle eleştiriye ait anlamlar içerir.

Alay da tıpkı eleştiri gibi ironinin en önemli gerekçelerindedir. Doğu edebiyatlarında *istihzâ* olarak bilinen alay, Batı yazınında ise daha çok *sarcasm* terimiyle karşılanmaktadır. Daha önce ironinin tanımsal kritiği yapılırken ilk dönem Türkçe-İngilizce sözlüklerde ironi sözcüğünün *istihzâ* ifadesi ile karşılandığı belirtilmişti. Batı'da ise *sarcasm* ironiden ayrı tutulmaktadır. Meyer Howard Abrahams, sarkazmın en başta kelime kökeni itibariyle ironiden farklı bir alana işaret ettiğini vurgulamaktadır. Abrahams, ironi sözcüğünün *eiron*'dan türediğini ve bunun da bir tür gizlemek anlamı taşıdığını vurgularken *sarcasm* ifadesinin ise Yunanca *sarkazien*'den türediğini ve ayrıntıları öne çıkarmak anlamı taşıdığını (to tear flesh) belirtir. Ayrıca Abrahams da genel konuşmada sarkazm yani *istihzânın* ironinin tüm

¹⁶⁴ Rachel Gioara, **On Irony and Negation**, Discourse Process, Volume 19:2, s. 239-241.

formlarını belirtmek için kullanıldığını, fakat sarkazmın kaba ve alaya alma tonundaki belirgin övgü formatını kullandığını belirtir.¹⁶⁵

Aslında diğer bütün ironi gerekçelerinde açık veya kapalı, baskın veya seyrek de olsa bir alay söz konusudur. Alay için yapılan ironilerde kullanılan tonun şiddeti arttıkça eleştiri ironisine dönerken, vurgu zayıfladıkça gizlenme ironisi devreye girer. Alay için yapılan ironi, ironisti hazza ulaştıran bir araçtır. Alay ironisi, muhababa yöneltilen eleştirinin ironist açısından ulaştığı zirve nokta olarak da tanımlanabilir. Durum ironistin lehine, başka herhangi bir şekilde ifade edilemeyecek seviyeye geldiğinde alay ironiyle birleşir. Neticede oluşan yapı komediye dönüşecek denli alay içeriyorsa ironinin gücü zayıflar ama hiçbir zaman kaybolmaz. İronistin ironiyi alay için vasıta olarak kullanması ironinin en temel seviyelerinden biri olarak gösterilebilir ve bu durum ironist olmanın en temel göstergelerindedir. Bununla birlikte ironinin en çok yaşam bulduğu alan alaydır ve bu durum alayın hangi mahiyette olduğuna bakılmaksızın işlerlik kazanabilmektedir.

Alay ve eleştiri içeren ironilerin doğurduğu bir diğer sonuç ise gizlenmedir. Buna göre gerek eleştiri gerekse de alay ironisi bir yönüyle aynı zamanda gizlenme ironisidir. Çünkü muhababa yönelik doğrudan olmayan dolaylı ve ters taraflı imalar ve göndermeler, birebir gizlilik amacı gütmese de gizlilik örtüsünün altında saklanmış olur. Daha önce de ifade edildiği gibi ironi kavramının kökenini oluşturan *ieron* ifadesi gizlenme ve örtük olma anlamını taşımaktadır.

İroninin bir tür savunma aracı olarak kullanıldığı gizlenme eylemi, ironinin en aslı ve hayati olmazlarından birini teşkil etmektedir. Gizlenme ironisi iktidar oluşumunun insanlık için var olmaya başlamasından beri canlılığını korumaktadır. Bütün sistemlere ve ideolojilere karşı devreye girme kapasitesine sahip olan bu ironik oluşum, ironinin yapı ve kurgu bakımından en zor ve çetrefilli örneklerine ev sahipliği yapar. Gizlenme ironisi, ironinin öteki anlam diyalektiği çerçevesine en çok uyan ironi gerekçesi olarak da düşünülebilir. Bir tür oto-sansür olan ironi, ironisti dış tehlikelerden kurtarmanın bir yolu olarak da değerlendirilebilir. Böyle bir durumda

¹⁶⁵ Meyer Howard Abrahams, **A Glossary of Literary Terms**, Heinle&Heinle Thomas Learning, Boston 1999, s. 136.

konuşan kişi genellikle ironiye itilmiş olur. Yani baskı ve zorlama bir bakıma ironiyi doğuran olumsuz nitelikli olumsuzlayıcı etmenler olarak dikkat çeker.

İroninin kapsam olarak geniş bir dalı olarak düşünülebilecek olan 'kendiliğinden ironi', ironiyi sanatsal kılmanın diğer bir gerekçesi olarak dikkat çekmektedir. Bir dünya görüşü için veya kendiliğinden ironi olarak adlandırılabilen olan bu yapı, eleştiri, mizah ve gizlenme gerekçeleri zayıf olduğunda ironiye estetik anlamda önemli bir boyut kazandırabilmesi bakımından önemlidir. Bu noktada şiir, roman, tiyatro vb. sanat dallarındaki kimi ironilerin bu bağlamda düşünülmesi mümkündür. Öte taraftan ironi, ağırlıklı olarak eleştiri, mizah ve gizlenme gerekçelerinden biriyle yapılmış olsa da kendiliğinden ironinin de baskın bir şekilde görünme ihtimali çoğu zaman yüksektir. Ironiyi edebi sahaya çekmesi bakımından da önemli olan bu gerekçe, muhataba daha fazla yorum yapma ve analiz / sentez süreçlerine girme olanağı verir. Bir ifade tarzı olarak kendiliğinden ironi, olumsuzlama, hoşnutsuzluk belirtisini ortaya koyma, stabil ifade kalıplarının dışına çıkma, entelektüel davranma isteği ve farklılaşma istekleriyle yapılabileceği gibi özgün bir tarz oluşturma ve sözün ayrıcalıklı kılan anlam oyunlarına sahip olma niyetiyle de yapılabilir.

İroni aslında farklı olana işaret eden ve bulmacamsı yönüyle ön planda olan değişken yanıyla muhatap açısından önemli bir tehlike alanı olarak belirlemektedir. İronist ile karşılaşmak, ironiye muhatap olmak ya da diğer bir ifade ile ironiye maruz kalmak aslında bir bakıma muhatap açısından bir tür pusuya düşürülmek, aldatılmak ya da daha kaba bir tabirle dumura uğratılmak gibidir. Bu noktada yoğunlaşan ironiler çoğu zaman kasıtlı, muhatabını hedef alan, gülme yönü güçlü olmakla birlikte basit ama sağlam temellere dayanan nitelikler taşır. Bu türdeki ironilerde muhatap bazen ironinin oluşumuna kendi eylemleriyle olanak tanırken kimi zaman da masum bir özne olmasına rağmen bu ironik saldırıdan kurtulma olanağı bulamaz. Bu tip durumlarda ironinin en çok etkili olduğu an muhatabın beklentisinin en yüksek olduğu andır. Yani

muhatap (kurban) ironiye konu olmadan önceki beklenti seviyesini üstün tuttuğu oranda ironistin hedefinde olur.¹⁶⁶

Pusuya düşürme ironisi, ironinin en trajik varyantlarının başında gelir. Pusuya düşürme ironisinde hem muhatap hem de ironist birer kahraman olma şansına sahiptirler. Burada ironistin başarısı kadar muhatabın başarısızlığı da önemli bir konuma sahiptir. Bu nedenle hem ironist hem muhatap birer ironi talihlisi hüviyeti taşır. İroni yoğunlaşır, etkinliğini artırır ve bazen saldırgan bir tutum alır. Dahası ironinin pusuya düşürdüğü ironi beraberinde bir intikam hissi doğurmakla yeni bir ironinin oluşmasına sebep olabilir. Böylece ardışık ironiler ortaya çıkarken, ironi zinciri bir kimlik kazanma ve üstünlük kurma anlayışıyla farklı bir boyut da kazanabilir.

Pusuya düşürme ironisi çoğu zaman bireysel ironinin özelliklerini taşımakla birlikte kutsal metinlerde de bu türden ironilere rastlamak mümkündür. Ancak kutsal metinlerdeki pusuya düşürme ironileri muhatabını aldatmayı veya doğrudan küçük düşürmeyi hedef seçen örnekler değildir. Bu metinlerdeki pusuya düşürme ironileri muhatapla olan sözleşmelerin ve yerine getirilmeyen yükümlülüklerin neticesi olarak ortaya çıkan ve muhatabına analitik bir fark yaklaşımı ile ödül-ceza bağlamındaki konumunu aktarması yönüyle önem kazanır.

Pusuya düşürme ironisi sözün ‘örtük bir silah’a dönüşmesini örnekler. İroni örtük bir dil silahı olması yönüyle kimi zaman söylem sorumluluğunu ortadan kaldırır. Böyle bir durumda ironist amacına en kolay, hızlı ve güvenli bir şekilde ulaşmış olur. Farklı bir şekilde sayfalarca söylenemeyecek, etki göstermeyecek veya transfer edilemeyecek bir ifade ironi aracılığıyla kısa, öz ve etkin bir biçimde dile getirilme

¹⁶⁶ Sözelimi Yahya Kemal’e atfedilen bir örnekte; bir gencin şiirlerini ısrarla ve heyecanla Yahya Kemal’e okuması ve Yahya Kemal’in şiirleri dinledikten sonra gencin yine ısrarla ve heyecanla hangilerini beğendiniz sualine karşın şairin ‘henüz okumadıklarınızı’ cevabını vermesi pusuya düşürme ironisine örnek olarak gösterilebilir. Buradaki ironik bağ reelde doğru bir kaynaktan yola çıkmış olmasına rağmen gencin bu husustaki ısrarlı tutumunun ironistte neden olduğu bunalımı göstermesi açısından verilen cevap önemli bir örnek olarak gösterilebilir. İlgili hikâye için bkz. **Hazır Cevaplar**, Haz. Cüneyd Suavi, Selim Gündüzalp, Ali Suad, Zafer Yayınları, İstanbul 2001, s. 108.

imkânı bulur. Dahası, ironist ironi sayesinde bir statü kazanabilmekte ve bilişsel açıdan üst bir seviyede kendisini konumlandırabilmektedir.¹⁶⁷

Metinlerdeki pusuya düşürme ironisi muhatabın da sürece dâhil olduğu ve ironiyi kabullendiği metin içi anlaşma şeklinde belirir. Böyle bir durumda muhatap (okur) başına geleceklerden dolayı ne ironisti (yazar) itham edebilir ne de bundan duyacağı rahatsızlığı bir intikam aracı haline getirebilir. Ancak bireysel ironilerde durum değişir. Böyle durumlarda ironi muhatabı alt etmek için kullanılan estetik bir silah hükmüne geçer. Muhatap çoğu zaman neye uğradığını şaşırır ve intikam almak ister. Sonuçta ironinin doğruluğunu kabul etse de ironistten öç almaktan vazgeçmez. Yani muhatapların ironisti takdir etmesi ve ironiye saygı duyması, ironiste dönük eylemlerin önüne geçmek için yeterli bir neden olmaz.

İroninin hem araç hem de amaç olarak görüldüğü diğer bir alan ise kutsal metinlerdir. Kutsal metinlerdeki söylemin ironik kodlar taşıması onun müntesipleri arasındaki saygınlığını ve ciddiyetini gösteren bir delil olarak da kabul edilebilir. Nitekim metnin muhatapları olan inananlar kendilerine yöneltilen tehdit ve müjdelerin ironik görüntüsünü bir kutsal etki olarak üzerlerinde hissetmektedirler.

Kutsal metin ironisi ironinin ilk örneklerini teşkil etmesi bakımından ilk sırada yer alması gereken ironi formunu örnekler. Kutsal metin ironisi insanlığın ironi ile ilk yüzleşmesini ortaya koyar.¹⁶⁸ Kutsal metin ironileri ‘üretken ironi’ formu olarak da dikkat çeker. Buna göre kutsal metin ironileri, kendilerini yorumlayanlar için daha alt düzeyde ironiler oluşturma imkânı sunar. Kutsal metin ironisinin en dikkat çeken yanı çarpıcı olması ve şok etkisi oluşturmastır. Öte yandan kutsal metin ironisinde içeriğin bağlanma noktası ilahi bir bakış açısına sahip olduğundan çözümlenmesi çok yönlü

¹⁶⁷ İroni kimi zaman ise örtük bir silahtan, sahibine yönelen ciddi bir tehlikeye de dönüşebilmektedir. İroni gerçekten de hayati problemlere gebe olabilir. İronist ironiyi özümsemişti derecede başkalarının onu kabullenmeme tercihini de kabul etmiş olur. Böyle bir ironi kahramanlığında ironist başkası için gerçek olmayan ama kendisi için reel bir değer noktasına gelmiş ironik söylemin muhtevası uğruna hayatından olabilir. Sokrat ve Hallâc-ı Mansur bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

¹⁶⁸ Kutsal metin ironisi ilk ironi örneğini sergilemez. İroninin ilk örneğinin şu veya bu şekilde ortaya çıktığını söylemek hatalı bir ifade örneği olur. Buna karşın insan türünün ironi ile olan münasebetinin Kutsal metinlerde geçtiği şekliyle cennetten kovulma hadisesi olarak ifade edilmesi ve hadisenin meydana getirdiği anlamların çok yönlü metaforlara ve yeni imaj kalıplarına gebe olması önemlidir. Dolayısıyla insanlığın kendisini keşfi daha doğrusu insanın yeryüzüyle tanışması aynı zamanda ironi ile gerçek anlamda tanışması olarak kabul edilebilir.

bilinmeyenlerin tespitine bağılı olabilmektedir. Bu noktada *Kur'an-ı Kerim*'de geçen bir örnek üzerinden hareketle konu daha açık hale getirilebilir.

Bakara Suresi'nde İsrailoğulları ile ilgili bir kıssa anlatılmaktadır. Hz. Musa İsrailoğulları kavmine Allah'ın bir emrini tebliğ eder. Buna göre Allah, onlara bir sığır bulup kesmelerini emreder. Bunun zerine onlar birkaç defa farklı şekillerde sorularla Hz. Musa'nın karşısına çıkararak ondan sığırını tarif etmesini isterler. Hz. Musa sığırını her tarif edişinden sonra gelen sorular, daha sonra Bakara Suresinin 71. ayetinin sonundaki mealen Şu ifade ile sonlanır: “*Nihayet o sığırını kestiler. Neredeyse bunu yapmayacaklardı.*”¹⁶⁹ Bu ayet-i kerimede İsrailoğullarının kendilerine emredilen görevdeki isteksizlikleri ironik söyleme konu olur. Bir sığırın bulunup kesilmesi gibi bir işin bu denli uzatılması ve Kur'an-ı Kerim'in ifadesi ile *neredeyse bunu yapmayacaklardı* noktasına gelmesi de dikkat çekicidir. Onlardan istenen fakat kendilerinin g bela yapmaya muvaffak oldukları iş bir sığır kesmektir. Böyle kolay bir işi uzatıp neredeyse bunu yapmayacakları bir konuma getirmeleri açısından ‘sığır’ın seçilmiş olması oldukça dikkat çekicidir. Sığırın bulunmasının emredilmesi İsrailoğulları'nı ironinin kurbanı yapar. Nitekim onlar bu ironi sınavını *neredeyse bunu yapmayacaklardı* ifadesinin belirttiği üzere kaybeder.

¹⁶⁹ **Kur'an-ı Kerim Meâli**, Bakara Suresi 71. Ayet, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin, Ankara 2011, s. 14.

2.4. İRONİ'NİN AŞAMALARI

İroni her ne kadar kısa bir söz bazen bir işaret veya bir aforizma gibi görünse de ironinin detaylı şekilde anlaşılabilmesi bazı açık ve gizli süreçlere bağlıdır. Her biri bir aşama gibi görünen ironi süreci insan algısı için çok hızlı bir zaman diliminden daha ağır ve sürekli bir zamana kadar yayılma gösterebilir. İroninin aşamaları ironi için olmazsa olmaz basamakları işaret etmez. Bu aşamalar, ironik süreç içerisinde saklı olan anlam tabakalarını gösterir. Yani ironi sadece kendisiyle değil onu var eden şartlarla birlikte incelendiğinde daha iyi anlaşılabilir. İroniye dair aşamalar genel olarak aşağıdaki şekilde ifade edilebilir:

2.4.1. İroniden Önceki Süreç

İroniden önceki süreç daha çok ironiye maruz kalanın durumuyla ilgilidir. Kimi zaman ironiden önceki süreçte ironi önceden kestirilebilir. Ancak durum ironilerinde böyle olmakla birlikte aforizmik ironilerde böyle bir husustan söz edilmesi daha kolaydır. Söz gelimi okuyucu, bir romanda karakterlerin yapısından hareketle ironileri tespit edip önceden kestirebilir. Ancak Sokratik ironide olduğu gibi kısa cevaplı cümlelerden oluşan ironilerde ön süreçler yok denecek kadar siliktir. İroniden önceki süreç fırtına öncesi sessizlik gibi kolay kolay kestirilemeyecek bir görüntü içerisindedir. İroninin gelişiminin önceden tespiti bu bağlamda oldukça zordur. Ön süreçler ancak ironinin geçmişini sorgularken işe yarayan ön delilleri bulma noktasında yardımcı olabilir. Bu işlev çoğu zaman atıl kalabilir.

2.4.2. İroninin Oluşumu ve Aktarımı

İroninin aktarılması aslında bir bakıma ironinin oluşumu demektir. Yani ironinin meydana gelmesi noktasındaki tüm bilişsel ve duyuşsal problemler bu başlık altında incelenmeye müsaittir. İroninin oluşma süreci ya da ironinin neden var olduğu ve ironistin, karşısında kendisini anlayabilecek bir muhatap bulabilmesinin hangi köklere dayandığı sorusu önemli bir soru havuzu oluşturmaktadır. Söz konusu süreçleri inceleyen Raymond W. Gibbs, ironinin oluş sürecine ilişkin önemli bulguları tartışmaya açmaktadır. İronik söylemin kodlarını araştıran Gibbs, geçmişten

günümüze ironinin varlığı ile ilgili teorilerin hangi düzlemde olduğunu belirtirken özellikle felsefe ve linguistik alanındaki teorilere dikkat çeker.¹⁷⁰

İroninin aktarılması ironi kadar önemli olan bir süreci içerir. İroni aktarılırken ironistin takındığı tavır önemlidir. Ironistin ironiyi yaparken başta üslup olmak üzere jest ve mimiklerde gösterdiği farklılıklar veya sıradanlıklar ironistin daha sonra anlamlandırılacak tavırlarını oluşturur. İroni aktarılırken sıradan durumdan bahsediliyormuş gibi gelişen ve ani bir ifade ile ironiye bürünen hallerde aforizmik güç devreye girer. İroni, ironistin elinden okun yaydan fırlaması gibi çıkar ve muhatabına ulaşır. Diğer bir ihtimal ironinin daha ağır ve anlaşılmaz şekilde muhatabına ulaştığı biçimdir. Bu örnekte ironinin fark edilmesi ve algılanması daha güçtür. Bu nedenle ironistin ifadesi kadar muhatabın da ironiye hazır olma hali önemlidir. Eğer muhatabın ironiye yaklaşımı onu fark ettiği halde küçümseyen veya konuya hiç vakıf olmadığı gibi ironinin varlığı ihtimalini aklına getirmeyen bir düzeyde ise bu aktarım tek taraflı bir eylemden ibaret kalabilir.

2.4.3. İroninin Fark Edilmesi

İroninin fark edilmesi ironinin aktarılmasıyla bağdaşık bir husustur. İroninin fark edilmesi ironinin varlık sebebini de ortaya çıkarır. Fark edilmeyen ironi sadece ironist için vardır. İroninin ironi olarak tanımlanabilmesi ve ötekiliğinin kabul edilebilmesi için ironist dışında en az bir kişi tarafından fark edilmesi ve kanıksanması gerekmektedir.

İroni hemen yapıldığı anda da fark edilebilir, ironiye dolaylı müdahale şeklindeki dolaylı açıklamalar sayesinde aradan uzun zaman geçtikten sonra da fark edilebilir. Bu nedendir ki birçok ifade ve söylem kalıbı farklı mecralara işaret etmek üzere söylendiği halde anlaşılmamış kimi zaman söylem zamanından uzun yıllar geçtikten sonra farklı anlamlara kavuşabilmişlerdir. Bununla beraber genel bir söylem ve neticeye bakan kutsal metin ironileri hariç tutulursa ironinin söylendiği anda söylendiği konumda fark edilip anlaşılması ironi açısından daha sağlıklı bir sürece işaret etmektedir.

¹⁷⁰ Raymond W Gibbs, Herbert L. Colston,, **Irony in Language and Thought**, Lawrence Erlbaum Associates, New York 2007, s. ix.

İroninin fark edilmemesi de ironinin geçirdiği bir süreç olarak görülebilir. İroni eğer muhatabından bir yanıt görmüyorsa ya da diğer bir ifade ile cevapsız kalıyorsa o ironi anlamda yaşayan ancak aktarımda herhangi bir işleve sahip olmayan ölü bir ironi olarak kabul edilebilir. İroninin karşılık bulamaması sözlü düzeyde anlamın doğru anlaşılmasına neden olarak iletişim hatalarına sebebiyet verir. Metinde anlaşılmayan ironi ise metnin doğru tahlil edilmesini engeller. Bununla birlikte metnin aşırı bir biçimde ironize edilmesi ve tümünden bir ironik çözümleme yöntemi de problem oluşturabilir. Ayça Tufan, ironi ile karşılaşan izleyicinin üstyapının altını kazarak kurgudaki ironiye ulaşmaya çalıştığını ancak bunun her zaman doğru sonuca ulaştırmayabileceğini ifade eder. Tufan, hem ironinin anlaşılmamasında hem de ironiye ulaşma isteğinde izleyicinin ironiye kurban gitme ihtimalini gündeme getirir.¹⁷¹

İroniyi fark etmemenin ‘öteki’ ile de bir bağıntısı bulunmaktadır. Yani kendisini muhatap görme noktasında okurun bir başkasını kendi yerine tercih etmesi ve bir bakıma sorumluluktan kaçması da ironiyi fark edememenin bir nedenidir. Bu durumu açıklayan Wayne Booth, ironiyi fark etmedeki hazırbulunuşluğa dikkat çekerek şu ifadeleri kullanır:

Ben sadece fark etmeye hazır olduğum ipuçlarını fark edebilirim elbette, bu yüzden genellikle beni gerçekten sıkıntıya sokacak olan ironinin bilincinde değilimdir. Daima öteki okuru kandırılan okur olarak düşünürüz. Hatta daha basit ironi biçimlerini çok bariz oldukları için -yani şakayla dışlanan insan sayısı az olduğu için- reddetme ihtimalimiz yüksektir.¹⁷²

Görüldüğü gibi ironiyi fark etme süreci sıradan bir süreç değildir. Basit ironiler bile öteki algısının devrede olmasından ötürü fark edilmeme tehlikesi ile karşı karşıyadır. Bu durum, ironinin tespit edilmesindeki güçlükleri ortaya koyarak bu noktada gösterilmesi gereken hassasiyeti de gündeme getirmektedir.

2.4.4. İroninin Anlamlandırılması

İroninin fark edilmesi de tıpkı anlamlandırılması gibi ters-yüz işleyen bir sisteme sahiptir. İroni anlamlandırıldığında artık amacına ulaşmış ve ironistin elinden

¹⁷¹ Ayça Tufan, **Sanat Üretiminde İroni ve Oyun Etkisi**, Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul 2012, s. 12.

¹⁷² Wayne Booth, **Kurmacanın Retoriği**, çev. Bülent O. Doğan, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 319.

çıkmiş olur. Onun yorumlanması, farklı anlam katmanlarına ulaştırılması ve büyüü bir imaja dönüşmesi muhataplarına bağlıdır. Ayrıca ironistin 'ironi' eylemindeki rolü muhatabına oranla çok küçük görünmekle birlikte, ironiye kaynaklık etmesi münasebetiyle daha önemlidir. Benzer şekilde ironiden sonraki süreçte ironinin taşınması ve bir şekilde kalıcı hale getirilmesi hususları da ironistten çok muhatabın aktif rol aldığı bir zaman dilimini belirtmektedir. Dolayısıyla ironinin aldığı/alacağı şekil hem ironist hem de muhatabın vaziyetine göre değişkenlik göstermektedir. Oğuz Öcal konuyla ilintili olarak şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Performansa dayalı bir varoluş şekli olduğu için sabit anlama sahip olmayan ironi, öznesinin tinsel durumuna göre, yeni anlam değerleri kazanabilmektedir. Örneğin sıradan bireyin elinde nihilist ve kinik bir içeriğe sahip olan ironi, yaratıcı insanın elinde değerleri yeniden anlamlandıran anti-nihilist bir şekle bürünebilmektedir.”¹⁷³

İroniden sonra ironistin takındığı tavır bir tür tatmin olma durumudur. Tatmin olan; diğer bir deyişle zafere ulaşan ironist ironisini tasdik edenlerle birlikte bir ayrıcalık kazanmış gibidir. Oğuz Cebeci, ironistle ironiyi yorumlayanın işbirliği halinde olan ve bundan haz alan kişiler olduğunu ifade eder.¹⁷⁴

Fark edilmiş ironinin anlamlandırılması ironist lehine veya aleyhine olacak şekilde iki türlü ortaya çıkabilir. İroninin kabullenilmesi veya özünde kabul edildiği halde reddedilmesi gibi sonuçlar ironinin sonraki aşamaları için bazı ipuçları verebilmektedir. Öte yandan fark edilmemiş ironi ise, kavramın öngördüğü şartları sağlamakla bir söylem ustalığı olarak kayıtlara geçebilir. Ancak bu tek taraflı bir sonuç olarak ortada kalır. Burada belirleyici olan muhataptır. Muhatabın bilişsel durumu ve yorumlama kapasitesi, fark edilme ve anlamlandırılma süreçlerini doğrudan etkiler. Bu konuya değinen Orhan Koçak, muhatabı iki türlü değerlendirir. Ona göre *dolaysız muhatap* ve *yorumcu* vardır:

“Dolaysız muhatap safdildir, sözü düz anlamıyla yüzey değeriyle alır. Yorumcuysa külyutmazdır, farklı bağlamlar ve anlam çerçeveleri arasında gidip

¹⁷³ Oğuz Öcal, **Tahsin Yücel'in Romanlarında Bireyin Dramı, Yapı ve İroni**, Akçağ Yayınları, Ankara 2012, s. 54.

¹⁷⁴ Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni**, İthaki Yayınları, İstanbul 2008, s. 298.

gelme imkânına sahiptir; bir bağlam içinde saçma ya da önemsiz görünen bir sözün başka bir anlam çerçevesine taşındığında gerçek değerine kavuşacağını bilir.”¹⁷⁵

Dolaysız muhatap olarak adlandırılan saf okur ile külyutmaz olarak nitelendirilen yorumcu arasındaki en önemli ayırım ironinin bir kurban oluşturup oluşturmayacağı sorusu üzerinde derinleşmektedir. Bir ironinin her zaman kurban bulma ya da oluşturma potansiyeline sahip olduğu tartışılabilir. Ancak muhatapın kurban vasfını kazanması daha doğrusu bu tuzağa düşmesi onu ironik gücün esiri yapar. Bu esaret, kurbanın hiç farkına varmayacağı bir esaret olduğunda ise durum daha da trajik bir görüntü kazanır. Bu durumda ironiyi anlamlandırma eylemini de söz konusu trajediyi tespit edenler üstlenir. Böylece kurbanın dolaysız biçimde ele aldığı ironiye bir de kendisinin ironi malzemesi olma durumu eklenir. Bu durumun oluşmasında ironik vurgunun çok can alıcı bir görev üstlendiğini belirtmek gerekir. Mesela, bir bölgedeki bitki örtüsünün fakirliğinden söz eden ve var olan bitki örtüsünü de tahrip eden insanlardan yakınan birinin, “*değmez bu insanlara, ağaçsız kalsınlar da akılları başlarına gelsin*” sözünü yanlış yorumlayan bir kurban varsayalım. Bu kişinin ironiyi anlamayarak ağaçların kesilmesini hararetle savunması ya da bu yönde eylemde bulunması, ironi içinde başka bir ironik yapının varlığını örneklemektedir.

2.4.5. İronistin Takdir Edilmesi veya İroniste Duyulan Öfke

İroniden sonra ironiste dönük bakış açısı nasıl olacaktır? İronist takdir mi edilecektir yoksa aleyhte eleştirilecek midir? İroniye muhatap olan kişi, topluluk veya kitle ironi neticesinde ortaya çıkan durumu kendilerine karşı bir saldırı olarak mı kabul edeceklerdir yoksa bu durumu bir geçmiş yaşantı ve hayat tecrübesi şeklinde görüp sözün büyüüne hayran mı kalacaklardır?

İroninin fark edilmesi ve anlamlandırılmasından sonra bir üçüncü önemli geçit ortaya çıkar. Bu da ironiste dönük eleştiridir. İroniste dönük eleştiri ironinin ne derece başarılı olduğunu ölçmekten ziyade muhatapın algısal konumunu belirlemede fayda sağlayabilir. İroniden sonra ironinin muhatapınca algılanması, bünyede işlevsel hale

¹⁷⁵ Orhan Koçak, **İroni mi Şaka mı?**, Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum, Yayına Haz. Handan İnci-Elif Türker, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 239.

getirilmesi, ironiden bir sonuç çıkarılması ve bundan yarar sağlanması ironistin takdir edildiği doğrusal bir süreçtir. Ayrıca ironi takdirle karşılanırken muhatabında meydana getirdiği olumsuz ve küçük düşürücü etkiden dolayı ironiste karşı bir öfke hali de oluşturabilir. Ya da ironi anlaşıldığı ve niyeti kavrandığı halde tamamen nefretle karşılanabilir. Aslında ironi özü gereği standart bir anlatımla standartların dışına çıkmak gibi bir söylemsel kaçış ve taarruz niteliği taşıdığı için çoğunlukla doğrudan bir takdire neden olmaz. İronistin takdir edilmesi de çoğunlukla zamanla ve ironinin bünyede kabul görme şartına bağlı olarak yavaş yavaş ortaya çıkar.

2.4.6. İroni Sonrası ve Geriye Dönüş

İroniden sonraki süreç ironist ile muhatap arasında kurulan gizli bir iletişim koridorunun sona erdiği anlamına gelmektedir. Görevini bitiren ironist ile mağlup olan ya da aldatılan muhatap -eğer farkına varılırsa- iki ayrı uçta yer alır. İronist için herhangi bir değişimden söz etmeye gerek yoktur. Çünkü bu onun için ne bir zorunluluktur ne de farkında olması gereken bir durumdur. Ancak ironiye muhatap olan bir kimse için problem farklı bir tarzda işler. Özellikle metin ironilerinde muhatabın farkına vardığı ironinin etkisi altından çıkması, diğer bir ifade ile kendine gelmesi başka bir problem durumu oluşturabilir. Dahası muhatap ile okur arasında bir güvensizlik durumu da oluşabilir. Muhatap aldatıldığı düşüncesine kapılarak kendisinin küçük düşürüldüğünü düşünebilir. En nihayetinde Barry Sanders'in deyimiyile *eiron* (ironi), *üstünlüğün yankılı büyük kahkahasını yaşar*.¹⁷⁶ Sanders, ironiden sonraki süreci şöyle özetler:

“İroniyle bir süre geçirdikten sonra okur her zaman sayfayı belirgin bir topallamayla okuyacaktır. Sorular peşini bırakmaz: Okumama güvenebilir miyim? Algılama gücümü mü yitirdim? Gerçekten anlıyor muyum? Böylece, *eiron*, Sokrates'in kendisi, muzır yumurcağın zevkini, son gülüşü -üstünlüğün yankılı büyük kahkahasını- yaşar. Kurbanın ilerlemekten başka seçeneği yoktur, biraz daha tedbirli, biraz daha eleştirel, biraz daha bilgece, biraz daha tedirgin.”¹⁷⁷

¹⁷⁶ Barry Sanders, **Kahkakanın Zaferi: Yıkıcı Tarih Olarak Gülme**, çev. K. Atakay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000, s. 117

¹⁷⁷ Sanders, age. s. 117

Sanders'in tespiti kurbana ironik okumayı öğretme amacı da gütmektedir. İroniyi kavrama ve yorumlama ne derece sonradan edinilebilecek olan bilişsel bir süreçtir? Bunu kestirmek çok mümkün görünmemektedir. Ancak ş kadar var ki ironi öncesine dönüş kesin bir geri dönüşü tanımlamaz. Bununla birlikte muhatapın ironiden önceki konumunu fark etmesi ve bir farkındalık yaşadığını bilmesi açısından ironiden önceki zihinsel ve ruhsal halini fark etmesi önemlidir. İroniye muhatap olanın bir kişi, grup, topluluk veya geniş kitleler olması bu durumu değiştirmez.

İroni öncesine dönüş ironinin fark edilip anlamlandırılması şartıyla mümkün olan bir aşamadır. Ancak bu eylem yerine getirilse bile ironi öncesine dönüş olmayabileceği gibi ironinin çok ötesine gidilerek 'ironide genişleme' ya da 'ironi krizi' şeklinde ifade edilebilecek olan bir problematik gelişebilir.

2.5. İRONİ FELSEFESİ

İroni ile felsefe arasındaki ilişki aslında felsefenin bünyesinde barındırdığı sorular sarmalını yakın çevreden takip eden bir boyut taşımaktadır. Felsefe bir anlamda en doğru soruyu sorabilmek olarak ifade edildiğinde ironinin bu noktada kilit bir role sahip olduğu söylenebilir. Felsefe varlığı ve bilgiyi sorgularken problematikler oluşturur. Bu problematikler hayatın yaşanılan anına ve insanoğlunun içinde geçirdiği maddesel tecrübelerle kayıtsız gibi görünse de aslında var olan tecrübeler ve ortaya çıkan düşünce biçimleri yeni soruların oluşmasına fırsat tanır. Bu açıdan bakıldığında görüntünün arka planını sorgulayan felsefenin tavrı ironiktir ve bir anlamda felsefe ile ironi bütünleşik gibidir. Diğer taraftan Schegel'in, felsefeyi ironinin önemli bir alanı olarak görmesi ve ironinin insanın konuşmalarını bir anlamda felsefi kıldığını ifade etmesi de dikkat çekicidir.¹⁷⁸ Schlegel'in bu düşüncesinin günlük hayatta önemli bir ölçüt olarak görüldüğünü ifade etmek gerekir. Nitekim ironik söylemi konuşmasının temeline oturtan kişilerin günlük hayatta 'felsefe yapmak', 'edebiyat yapmak' vb. türden eleştirilerle karşılaştığı bilinmektedir. Bunun nedeni ironinin beraberinde getirdiği yoğun ve üst düzey anlamdır.

İroni felsefesi ironinin ontik kaynağını irdeleme ve buradan hareketle bu söylem kabiliyetinin dinamiklerini tespit etme amacıyla yapılan bir teorik tartışmayı ihtiva etmektedir. İroni felsefesinin en önemli argümanı ironiyi dil ile anlam arasında saydam ve sallantılı bir köprü yapan ikircikli yapısıdır. İroni felsefesi aynı zamanda dil felsefesi ile de ilintilidir. Çünkü ironi, çoğunlukla dil üzerinden eylemini gerçekleştirir. Dilin mecaz katmanında kapsayıcı bir özelliğe sahip olan ironinin anlam formunu dönüştürme işlevini daha iyi anlayabilmek için dil felsefesinden yola çıkarak ironiyi daha anlamlı kılma çabaları etkili olacaktır.

İroni felsefesinden söz edebilmek için ironinin özüne dönük bir takım sorular yöneltmek gerekecektir. İroniye dönük sorular ironiyi kavram olarak çok yönlü bir tartışma potasına sokabilmek açısından önemlidir. Nitekim ironi ile ilgili önemli bir

¹⁷⁸ Akt. C. Jan Swearingen **Rhetoric And Irony: Western Literacy and Western Lies**, Oxford University Press, New York 1991, s. 55.

çalışmaya imza atan Linda Hutcheon ironiyi ayrıntılı bir şekilde ele almadan önce birtakım sorular vasıtasıyla ironinin nedenlerini ve mantığını eleştiriye tabi tutarak muhatabını düşünceler girdabına iter. Hutcheon özellikle ironinin gerekliliği / gereksizliği noktasında insanların ironiye başvurma nedenlerini sorgular. Hutcheon, insanları ironi için tetikleyeninin ne olduğunun, bir sözün ironik olduğuna nasıl karar verilebileceğinin yanıtını arar. İnsanların yabancı bir söylem modu olan ironiyi neden kullandıkları ve muhataplarından aslında söylemek istediklerinin sadece söylemiş oldukları olmadığı beklentisine girme nedenlerini de irdeleyen ironik söylemi geniş bir perspektiften değerlendirir.¹⁷⁹

Hutcheon'un ironiyi irdelemeye hazırlanırken sorduğu soruların büyük bir önemiyet taşıdığı kanaatindeyiz. Çünkü ironi gibi ucu açık ve nedeni somut göstergelerle açıklanması müşkül bir meseleyi ancak ironi felsefesine yoğunlaşarak ve tahkim edilmiş sorularla daha iyi anlamak olanaklı olabilir. Dolayısıyla şu soruları ve kısa cevapları sıralamanın tartışmayı güçlendireceği öngörülebilir:

- **İroninin kaynağı nedir?**

İroninin kaynağı hem dilin aktif olduğu bir söyleme hem de dilden önce hareket eden kabiliyetli ve dikkatli bir zihne dayanır.

- **İroniye niçin ihtiyaç duyulmaktadır?**

İroniye olan ihtiyaç bir zorunluluktan kaynaklanmaz. Aksine daha çok varoluşçu bir yaklaşım sergiler ve ironi bir fenomen gibi kendi kusursuz imgesini belleklere taşır.

- **İronistin kazancı ne ile ifade edilebilir?**

İronist, görevini başarıyla yerine getirdikten sonra bir kurban edinmiş olmanın ayrıcalığını yaşar ki bu kurban ironinin muhatabı olan kimsedir. İronist, ironi sayesinde keşfedilme ve anlaşılma isteğine

¹⁷⁹ Linda Hutcheon, **Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony**, Routledge Publishing, Taylor and Francis e-Library, London 2005, s. 1-2.

ulaşır. O görevini tamamladıktan sonra, köşesine çekilerek, ironisini çözmeye çalışanların dilsel malzemesi haline gelmiş bir kişi kimliğini kazanır.

- **İroninin meydana gelişi zamansal bir düzlemde nasıl ifade edilebilir?**

İroninin varoluşu dile dayalı bir mekanizmayı gerektirdiği gibi düşünsel alana da ihtiyaç duyar. Bu itibarla dil ve düşünce arasındaki işbirliğinin bir sonucu olarak ironi, kendi zamanını oluşturur ve ironinin kurbanına aktarılma zamanı ironik zaman sürecini başlatmış olur. İronik zaman, artık gerçeğin başkalaştığı bir zaman dilimine işaret etmektedir.

- **İroni tertipli bir ifade olanağı mıdır?**

İroni hem tertipli hem de gelişigüzel ya da başka bir ifade ile rastlantısal bir ifade olanağıdır. Çünkü ironi sadece dil ve anlatımın gereksinimlerine cevap vermez. Nesnelerin birbirine karşı olan konumu, insanı çevreleyen her türlü insanüstü olay ve kozmik unsurlar ironik bir vaziyet alabilmektedir. Bu nedenle ironiyi sadece tertipli bir ifade olanağı olarak görmektense, tıpkı evrendeki sonu gelmez karşıtlıktan doğan düzen sistematığı gibi ironiyi de sözün içerisindeki estetik paradokslar vasıtasıyla bir tür hakikate erişme aracı olarak görmek mümkündür.

- **İronist özel bir insan mıdır?**

Richard Rorty'nin ironist hakkında ifade ettiği söyleme ve postmodern Türk romanındaki ironi örneklerine bakıldığında ironik söyleme imza atan herkesin ironist olamayacağı söylenebilir. Hayata ironi penceresinden bakan ve ironiyi bir hayat tarzı olarak gören ironistin

özel bir statüye sahip olduğu ifade etmek mümkündür. Bu statü informal kazanılmış bir üstünlüğü de açığa çıkarır.

- **İroni neye işaret eder ve neyi hiç göstermez?**

İroni elbette öncelikle sıra dışı olana işaret eder. Ayrıca ironik olan hem hakikate trajik yönden -ama en trajik- bakmayı yeğler hem de aynı zamanda gerçek olmayanları gün yüzüne vurur. Fredric Jameson'un dediği gibi '*ironi*' sözcüğünü telaffuz etmek, şeyin kendisinin, yaşanmış bütün olanaksız gerilimiyle birlikte buhar olup gittiğini görmek demektir.¹⁸⁰ Jameson bunun en iyi roman türünde görüldüğüne işaret eden şu cümlesiyle devam eder: *Romandaki simgeciliğin bu türden bir yalan olduğu hissine kapılmamıza şaşmamalı.*¹⁸¹

İroni ile ilgili soruları çoğaltmak mümkündür. Ancak şu temel soruyu gözden kaçırmamakta yarar vardır: İroni, ironist için bir tür doyuma ulaşma, tatmin olma aracı mıdır? Çünkü köken itibarıyla ferdî anlamda düşünüldüğünde ötekine dönük bir alay da içerdiği için ironiye insan ilişkilerini düzenlemede bozucu bir vasıta gözüyle de bakılabilmektedir. İronist, kendi dışında kalanları (ironiyi anlamayanları) kendi ironik odağından ötürü sürekli küçümseme ve bayağı görme tehlikesi yaşar.

İronist ironiyi avantaj olarak kullanıp muhatabına karşı daha üstün bir söylemle seslenmektedir. Bu avantajı kullanan ironist, ironiyi anlamayanları özün tamamen dışında kalanlar olarak değerlendirme hakkına sahip olduğunu düşündüğünde, ironist ile muhataplar arasında doldurulması zor bir uçurum oluşur. Bu durumda ironistin kazanımlarını kendi bünyesinde kabullenmesi gerekirken, muhatapların da ironiste duydukları hıncı açığa çıkarma ihtimalleri bir hayli yükselir.

İroni felsefesinde sözü edilmesi gereken isimlerden biri de Friedrich Hegel'dir. İroniyi sanat-felsefe ilişkisinde ele alan Hegel, sanatsal ironiyi 'ben'in deha olma anlayışı perspektifinde irdeler. Hegel'in ironi yaklaşımı bütüncül bir yaklaşımdır.

¹⁸⁰ Fredric Jameson, **Modernizm İdeolojisi Edebiyat Yazıları**, Haz. Orhan Koçak-Tuncay Birkan, çev. Kemal Atakay-Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul 2016, s. 33.

¹⁸¹ Jameson, age. s. 33.

Hegel, ironiyi sadece edebiyatın bir unsuru olarak değil genel anlamda sanat felsefesinin bir ögesi olarak ele alır. Onur Bilge Kula'nın aktarımına göre, Hegel'in felsefesinde ironik sanatın temsilcisi kendisini tanrısal bir deha olarak görür:

*“Her şeye tepeden bakan sanatçı bireyliği, bir deha olarak her şeyi önemsiz görür ve onlara karşı ironik bir tavır sergiler. ‘Ben’in kendi içinde yoğunlaşması anlamında öz-hazzı kutsayan ‘deha’ tanrısalıdır.”*¹⁸²

Hegel'in ironiyi olumsuzlama biçimine değinen Onur Bilge Kula, 'ben'in kendi özneliği dışında her şeyin önemsiz ve geçici olduğunu ifade eder. Buna göre ironiyi sağlayan temel kaynaklardan biri de kendisi dışındaki 'ötekiyi' tamamen farklı görmek ve kendi bakış açısını anlamın gerçek öznesi haline getirmek olarak ifade edilebilir. Hegel'e göre ironik özne özgül bireyselliğini sanat eseri olarak ortaya çıkarır. Onur Bilge Kula bu durumu edebiyat açısından önemli olarak görür. İronik öznenin, özgül bireyselliği sanat eserine dönüştürmesini sanatçının ufkunu genişleten bir durum olarak ifade eden Kula, Hegel estetiğindeki ironi anlayışının bütün sanat alanlarını kapsayan bir tutum olarak dikkat çektiğine vurgu yapar.¹⁸³

İroniye dair görüş bildiren diğer bir isim de Terry Eagleton'dur. Thomas Hardy'nin anlatılarını perspektif evren açısından ele alan Eagleton, ironinin *aynı nesnenin farklı görünüşlerde boy gösterdiği bir perspektifler çatışması* olduğunu belirtir.¹⁸⁴ Bu bakış açısına göre ironi kendi içinde bir haklılık konumu kazanmış olur. İroni, eğer bir perspektifler çatışması ise, ironistin bakış açısı da kendince haklılık payı kazanmış bir düşünce biçimi olarak ortaya çıkar. İronist herkesten farklı davranarak 'böyle' söylemek yerine 'öyle' söylemiş olur.

İroninin sanat felsefesi yönünden önemli bir boyutu daha vardır. O da Walter Benjamin'in sözünü ettiği '*hakikati açığa vurma*' hususudur. Fred Rush, Schlegel'in romantik ironisine yönelik eleştirilerini yaparken *ironik eser, bütün sanat eserlerinde*

¹⁸² Onur Bilge Kula, **Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı 2**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2011, s. 41.

¹⁸³ Kula, age. s. 42.

¹⁸⁴ Terry Eagleton, **Tatlı Şiddet Trajik Kavramı**, çev. Kutlu Tunca, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2012, s. 157.

*örtük olarak bulunan hakikati açığa vurur*¹⁸⁵ şeklindeki ifadesi ile bunu vurgular. Peki, *hakikatleri açığa vurmak* ne demektir? Üstelik ironi gibi aslında anlamı daha da örtükleştiren ve hakikati dolambaçlı bir şekilde ortaya koyan bir söylemin *hakikati açığa vurması* nasıl bir paradoksun uzantısı olarak değerlendirilebilir?

Burada iki türlü sonuç çıkmaktadır. İlk olarak ironinin sıradanlaşan ve kaybolmaya yüz tutan bir anlamı olgunlaştırarak gün yüzüne çıkarması ikinci olarak ise ironinin ironistten kaynaklanan bir farkındalık oluşturması ve böylece açık olarak söylendiğinde bile etki etmeyecek bir söylemin potansiyel güç haline gelmesinden söz edilebilir. Böylece ironi paradoksal gücünü ortaya koyarak ciddi bir farkındalık algısı oluşturur ve şeylerin üzerinde düşünmeye sevk eder. İşte böylece herhangi bir sanat eserindeki örtük hakikatin ortaya çıkma süreci tamamlanmış olur. Sonuçta elde edilen ironik netice sanat eserinin anlamlı kılınmasında kullanılacak ilk ve en önemli söylemlerin başında gelir.

¹⁸⁵ Fred Rush, “Jena Romantizmi ve Benjamin’in Eleştirel Epistemolojisi”, **Sanat ve Edebiyatta Eleştiri: Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı**, Walter Benjamin, çev. Elçin Gen, Mustafa Tüzel, İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s. 35.

2.6. İRONİ'DEN İRONİK'E

İroni, bir söz varlığı, tepkisel davranış biçimi ya da bir anlık söylemin karşılığı olarak ele alındığında bir sanat gibi görünmektedir. Ancak ironinin daha üst bir versiyonu olarak değerlendirilebilecek olan 'ironik', standart ironiden farklı şekilde genel bir tutum, yaşam tarzı ve estetik bir biçimi ortaya koymaktadır. Bu, 'ironik olma' şeklinde tarif edilebilecek bir yapıyı işaret etmektedir. İronikleşme insan için bir yaşam tarzını ifade eder. Bu şekildeki ironik görünüm söylem ironisini aşar ve hayata bakış açısı anlamı taşır.

'İronik olma hali'¹⁸⁶ bir tavır olarak görülse de aslında zihinsel süreçlerin tümüyle gerçekleri farklı bir biçimde tanımlama alışkanlığı kazanması ya da sıradan olanı artık varlık âleminde görmemeye başlaması olarak da açıklanabilir. Bireyin ironik hal kazanmış olması onun artık bir çözümlenmeye tabi tutulması gerektiğinin habercisidir. Bu birey ötekilerin gerçekten de dışladığı ve hiçbir zaman anlamlandıramayacakları potansiyel bir tehlike taşımaktadır. Çünkü her halinde ironik olmayı benimseyen bireyin reel gerçeklikle olan ilişkisi çoğu zaman çatışmalı olacaktır. Karşılıklı anlaşmazlıklarla dolu olan ve çoğunlukla ironistin aleyhine gelişen bu durum bir kaosa neden olabileceği gibi ironist açısından telafisi mümkün olmayan zararlara da neden olabilir. Asıl sorun bu noktada ironikleşmiş bireyin muhataplarının ne derece sorumluluk alabileceğidir? İronisti anlamak zorunda olmayan veya zincirleme ironilere cevap veremeyen muhataplar reel olan ile ironik olan arasında bir sonuca gitmek istediklerinde ironisti nasıl değerlendirecek ve nasıl bir yargıda bulunacaklardır?¹⁸⁷ Bu sorulara doğrudan net bir cevap verebilmek için ironinin yaşandığı ana gitmek gerekir. Hem ironistin hem de muhatapın psikolojisini çözmeye yönelik bir söylem bu problemi anlaşılır hale getirebilir. Çünkü ironi zamanı, ironiyi oluşturan şartlarla önemli bir ilişki içerisindedir. Dolayısıyla ironist ile muhatap

¹⁸⁶ İronik olma hali, ironi yapmaktan farklı olarak ironistin belli bir zaman dilimi içerisinde veya belli bir durumun gelişme aşamalarında hepten ironik tavırlar içerisinde olmasını vurgulayan bir ifadedir. Buna göre ironik olma hali ironinin gelişmiş bir versiyonu olarak da düşünülebilir.

¹⁸⁷ Nitekim İslam tarihinde çokça sözü edilen Hallâc-ı Mansur'un hikâyesi ifade edilen bu duruma örnek teşkil edebilir mahiyettedir. Hallâc-ı Mansur'un meşhur "Ene'l Hak" ifadesi her ne kadar kendisi açısından bir trans hali olarak açıklansa da 'öteki anlam' diyalektiğinin en uç noktasındaki aşırılığı göstermektedir. Bu örnekte muhatapların Hallâc-ı Mansur'un tümüyle ironikleşen tavrını ve söylemini anlamayarak onun zahiri söyleminin benzer şekilde uç noktada aşırı olduğuna inanmaları ve onu idam etmeleri bir 'ironi faciası' olarak nitelendirilebilir.

arasındaki köprünün tesis edilmesi veya tümünden yıkılması her halükârda hak verilebilir bir karmaşa içerisindeki zıtlığı düşündürmektedir.

Yukarıda ifade edilen ve ironinin zirve noktasını oluşturan ‘genel ironik hal’ kimi zaman psikolojik süreçlerle açıklanması zorunlu olacak denli karmaşık bir görüntü içerisinde. Böyle bir durumda her gördüğünü toplumsal normlarla uyumlayacak biçimde değerlendiren ironist, çoğu zaman her algının ironik biçimde meydana çıkmasına neden olur. Yani gerçeklik algısını tümünden değiştiren ironist, kendi kurguladığı ironi evreninde yaşamaya başlar.¹⁸⁸ İroni bir bakıma kişiyi kuşatır ve bütün gerçeklik sistemleri ters-yüz olur. Böyle bir durumda en fazla zorlanan şüphesiz ki muhataptır. Muhatapın ironiste olan uzaklığı arttıkça problem büyür ve her söylem sahibini tehdit eder şekilde bir saldırı malzemesine dönüşür. Böylece ironi sözün büyümesini arttıran değil sahibini zorlu süreçlere sürükleyen bir yapıya bürünür.

Yukarıda ifade edilenlere ek olarak ‘ironik dil’ ibaresinin de açıklanması gerekir. İronik dil, daha kapsayıcı bir ifade ile tek tek yapılan ironiler veya bir sözün ironik büyümeden ziyade anlatıcının meselelere olan yaklaşım tarzını ‘ironik çerçeve’de belirlemesidir. İronik dil doğrudan bir ironi içermiyormuş gibi de görünebilir. Anlatıcı herhangi bir gizli veya açık ironiye yer vermemiş olabilir. Ancak metin içindeki karşıtlıklar ve çözümsüzlükler metnin dilini ironik bir yapıya devşirebilir. Dolayısıyla ironik dilin geniş bir kullanım alanı olduğunu ve birçok metinde rastlanabileceğini unutmamak gerekir.

‘İronik’ sözcüğü bağlamında ele alınabilecek olan diğer bir husus da ‘ironik hayal gücü’ ifadesidir. Bu ifade Michael Saler tarafından ortaya atılmıştır. *Modernity, Disenchantment and The Ironic Imagination* (Modernite, Düş kırıklığı ve İronik Hayal Gücü) isimli makalesinde bu kavrama yer veren Saler, modernitenin ortaya koyduğu düş kırıklıklarından dolayı bu kavramı ortaya atar.¹⁸⁹ Saler, düş kırıklığı üzerinden geliştirdiği bu teoride, modernitenin öteden beri rasyonalizm, demokrasi, kentleşme, endüstrileşme ve bürokrasi gibi kavramlarla açıklanmasından ötürü 18. yy. geç dönem

¹⁸⁸ Güney Dal’ın **Kılları Yolunmuş Maymun** romanındaki Ömer Kul karakteri bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

¹⁸⁹ Michael Saler, **Modernity, Disenchantment and The Ironic Imagination**, Journal of Philosophy and Literature, Volume 28, Number 1, The John Hopkins University Press, April 2004, s. 139.

romantiklerinin bir tür ‘düş kırıklığı odası’ oluşturduklarını ifade eder. Bu düş kırıklığı odası, romantiklerin nezdinde zevk, hayret, şaşkınlık, gizem olağanüstülük gibi modern öncesi hayatın bakış açısının özünde olan unsurları ihtiva etmektedir.¹⁹⁰ Rita Felski, ironik hayal gücünü Saler’den hareketle şöyle yorumlamaktadır:

“İronik hayal gücü büyülü dünyalardan alınan, ama bu tür dünyaların hayali olduğunu da kabul eden bir hazza tekabül eder. Bu anlamda yüksek sanat da popüler sanat da modernliği inkâr etmeksizin hayret ve gizemle karşılaşmak isteyen yaygın arzuya hitap eder.”¹⁹¹

Postmodern ironide sıklıkla kullanılan romantik ironi yukarıdaki ifadelerle uyum göstermektedir. Romantik ironide anlatıcının müdahalesi söz konusudur. Bu müdahale metnin kurmaca olduğunu kabul eden ama öte yandan kurmacayı bozmaya çalışan yazarın bilinçli girişimidir. Okuru bu yönde bir tersinleme ile karşılayan postmodern yazar, Saler’in sözünü ettiği ironik hayal gücünden faydalanmaktadır. Bu ironik hayal gücü, fantastik bir düzlem olarak düşünülmemelidir. Çünkü fantastik, ironiden farklı çalışan bir alandır. Fantastiğin kendi sınırlarını çizmek gibi bir derdi olmadığı gibi, fantastik yazında da ironiden ziyade gerçeğin aykırılaşılabileceği en derin uyumsuzluk ve gerçekten uzaklaşarak olağan dışı bir gerçeklik kurma girişimi söz konusudur.

İronik hayal gücü gerçeğin ne olduğunun farkındadır; buna karşın kurguladığı ironik söylemin de aslında kendisine geri dönecek bir gerçek olduğunun da bilincindedir. Ancak ironik söylemin kazandırdığı haz, söylemin öyle değilmiş gibi görünmesi ve bunun neticesinde açığa çıkan ‘söylem üstünlüğü’ ile ironistin, üstesinden gelebileceği bir muhatap ve kurban bulmasıdır. Bunu başaran ironist ise söyleminin doğruluk ya da yanlışlığı yönündeki herhangi bir ölçüte ihtiyaç duymaz, çünkü ironinin ortaya koyduğu ne bir kesinlik vardır ne de ironistin almak zorunda olduğu bir sorumluluk. Böylece sanat zevkinden mahrum kalan insanların ve modern klişelerin içerisinde kalan ama postmodern bir özne gibi davranan kişinin ‘sanat zevkini’ alabileceği en uygun yöntemlerden birisi de söylemi, eylemi, düşünceyi, bakış açısını ve genel hareket tarzını ironikleştirme ve bir tür tersinleme dünyası

¹⁹⁰ Saler, age. s. 137-138.

¹⁹¹ Rita Felski, **Edebiyat Ne İşe Yarar**, çev. Emine Ayhan, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 95.

oluşturmaktır. Baudrillard'ın simülasyon teorisiyle de ilişkili olan bu başlığı biraz daha açarak konuyu postmodern düşünce ekseninde daha açık bir hale getirmekte yarar vardır.



2.7. SİMÜLASYON VE İRONİ

Jean Baudrillard birçok postmodern teorisyenin referans olarak gösterdiği önemli eleştirmenlerin başında gelir. Özellikle modern ve postmodern süreçlere ilişkin eleştirileri başlı başına bir tartışma sahası oluşturur. Baudrillard'ın tartışmaya açtığı en önemli kuramlarından biri de 'simülasyon kuramı'dır. Gerçeğin mahiyetinin değişmesi ve yeni bir gerçeklik algısının ortaya çıkmasını konu edinen 'simülasyon kuramı', gerçekliğin yitimi ve başka bir gerçekliğin üretilmesi tezinden hareketle ortaya çıkar.

Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon* adlı eserinin girişinde şu ifadelere yer verir:

“Günümüzde gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır. Bundan böyle rasyonel bir gerçeğe ihtiyacımız olmayacaktır, zira 'gerçek' ideal ya da negatif süreçlerle başa çıkabilecek (boy ölçüşebilecek bir durumda değildir. (...)) Burada bir taklit, suret ya da parodiden değil *aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçek*, bir başka deyişle her türlü gerçek süreç yerine işlemsel ikizini koyan bir caydırma olayından bahsediyoruz.”¹⁹²

Simülasyon kuramı Jean Baudrillard'ın kapitalist sistemlerin işleyişine yönelik eleştirisini içermektedir. Baudrillard, yenedünya düzeninde gerçekliğin yerini simülatif anlayışın aldığı ileri sürerek 'hipergerçek' kavramını ortaya atar. Baudrillard'ın hipergerçek tanımında *gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesi* ifadesi yer alır.¹⁹³ Yani gerçek aslında var olan değil, varmış gibi davranılarak oluşturulandır. Dolayısıyla burada simülasyon ile ironi arasında dikkat çeken ilişki açığa çıkar. İroni gerçeği daha doğrusu anlatılmak istenen başka türlü gerçeklik kanalıyla aktarır. İroni bunu yaparken tıpkı simülasyonda olduğu gibi *-miş gibi* davranır. Ancak ironinin ürettiği gerçeklik simülasyondaki gibi sonradan modeller aracılığı ile türetilmiş bir gerçeklik olmak zorunda değildir. Öte yandan simülasyonun

¹⁹² Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, Doğubatu Yayınları, Ankara 2011, s. 14-15.

¹⁹³ Baudrillard, age. s.14.

doğurduğu sonuçlar ironik bir görüntü alabilir. Baudrillard, Filipinler'deki ilkel bir kabileye yönelik koruma yasasının o kabileyi nasıl ifşa ettiğini ve sekiz yüz yıldır dış dünya ile herhangi bir münasebeti bulunmayan kabilenin koruma yasasından sonra antropologlarca nasıl keşfedildiğini okurlarına aktarır.¹⁹⁴ Burada sonradan türetilen bir gerçek söz konusudur. Kabile kendi şartları içerisinde korunaklı bir yaşam sürerken simülatif bir gerçeklik olan 'yasa', kabileyi ifşa eder. Burada ciddi bir durum ironisi söz konusudur. Bu örnekte de görüleceği üzere, simülasyon modern süreçlerin bir sonucu olarak ironik bir nitelik taşımaktadır.



¹⁹⁴ Baudrillard, age. s. 22.

2.8. İRONİ KÜLTÜRÜ

Sadece bir söylem ustalığı olarak ele alındığında büyümlü bir gerçekliğe bürünen ironi, kimi zaman genel bir davranış örüntüsü oluşturmakla bir kültür malzemesi haline dönüşebilir. İroniden ‘ironik olma’ haline geçişin bir yaşantı biçimi haline gelmesiyle oluşan bu durum kurgusal ironide daha sık görülmekle birlikte kişi bazında da etkisini gösterebilmektedir. İroni ile konuşma, ironi ile cevap verme, ironiyi bireysel kabiliyetlerin merkezindeki güç olarak görme ve ironiden kaynaklanan gücü bir üstünlük aracı olarak kullanma hep ironinin genelleşerek özümsemiş bir davranış örüntüsü olmasına dayanmaktadır. Daha çok kişi merkezli oluşan bu durum trajedi ve melodramlar sayesinde bütün toplumun dâhil olduğu geniş ölçekli yapıya kavuşma imkânı bulabilmektedir.

Bir toplumun ironi kültürünü yapısının temeline almış olmasını bir ütopya olarak da görebiliriz. Böyle bir yapıda toplumun bütün kesimleri, sınıflar arasındaki belirgin erkler kendi rollerini paylaşırken ironik bir tavır içerisinde hareket ederler. Bütün sistemler, sistemlerin alt ve üst yapıları ile sistemi çalıştıran iletişim dili ironi ile doğrudan kesişir. Buna göre ironi hayatın temel dinamiği olur ve aslında herkes söylenen ile anlatılmak istenenin farkındadır. Bu düzende kültürün bütün yapı taşları ironi düzeni gereği özgün bir isimle adlandırılır ve ortaya karmaşık gibi görünen; ancak arka planda birbirini tamamlayan ironi zincirlerinden oluşan tam teşekküllü bir ‘öteki anlam diyalektiği örüntüsü’ çıkar.¹⁹⁵

Öte yandan ironi kültürünün izlerini toplumun herhangi bir döneminde beliren ve genel anlamda kolektif eleştiri malzemesi haline gelen bazı olay veya durumlarda gözlemlemek mümkündür. Bir siyasi söylem, gaf ya da toplumun belirli bir kesimi içerisinde genel bir kanı uyandıracak şekilde kökleşen uygulamalar o toplumda bir

¹⁹⁵ Bu duruma örnek olarak George Orwell’in ‘1984’ adlı romanı gösterilebilir. Bu distopik kurgulu romanda yer isimlerinden karakter adlarına, olay örgüsünün kuruluşundan kahramanların aktif rollerine ve buna benzer diğer roman unsurlarına değin her şey reel olmayan bir düzlemde imiş gibi görünür. Bütün kahramanlar ironi denizinde boğulmamak için çırpınmaktadırlar. 1984 romanı her ne kadar bir distopya olsa da asıl gücünü toplumun bütünüyle ironikleştirilmesinden almaktadır. Romanın ana çizgileri de bu ironik gerçeklikten sıyrılmaları anlarında kendisini ortaya çıkarır. Böylece yazar okur ile kahraman arasındaki ironik kalınlığı delerek okuyucuya çözüm yolları sunar. Ayrıntılı bilgi için bkz. **Bin Dokuz Yüz Seksen Dört**, George Orwell, çev. N. Akgören, Can Yayınları, İstanbul 2004.

ironi kùltürü ortamının elverişli hale gelmesine önayak olabilir. Dolayısıyla ironik söylem ve durumları oluşturan nedenlerin aynı zamanda sosyal bir savunma ya da taarruz aracı olarak ironide belirginleştiğini söylemek yanlış olmaz. İroni kùltürüne toplumsal ölçekte örnek vermek gerekirse ekonomik kaynaklı olumsuz gelişmeler ve yüksek zamlar, kurumlardaki olumsuzluklar, ÷lke genelindeki her tür milli gerilemeler ve psikolojik anlamda yaygınlaşan bireysel ve sosyal travmalar akla gelebilecek ilk örneklerdir. İroni kùltürü sadece edebi metinlerde belirginleşen bir yapıya sahip değildir. Kitle iletişim araçları başta olmak üzere, mizah dergileri, gazeteler, karikatürler, duvar yazıları, sosyal medya araçları vb. gibi konumlayıcılar ironi kùltürünü beslemektedir.



2.9. MİZAH VE İRONİ

Gülmeye yol açan somut estetik değerler olarak nitelendirilebilecek olan mizah, tarih boyunca çok çeşitli şekillerde kullanılmıştır. İnsanlığın ortak bir kullanım alanı olan mizah kutsal metinlerden halk söylencelerine ve aristokrat edebiyatlardan merdiven altı diye tabir edilen ikinci sınıf edebiyat eserlerine değin geniş bir yayılma alanı göstermiştir. Bu duruma dikkat çeken Mihail Bahtin, mizahın yalnızca yüksek edebiyatta baskın olmadığını ifade eder. Bahtin buna delil olarak da şunları söyler: “*Popülerleşmek, herkese erişebilmek ve herkesin güvenini kazanabilmek için Protestan liderler, yergilerinde ve hatta teorik çalışmalarında bu komik biçimleri kullanmaya başlamışlardı.*”¹⁹⁶ Bahtin’in sözlerini doğrular tarzda Ortega Y Gasset de insanların sanata yönelmesindeki asıl nedenin güldürü olduğunu ifade ederek, duyarlılık sahibi ciddi kişilerin sanat yapıtlarını anlamamalarını buna bağlar.¹⁹⁷

Gülme eylemini çağrıştıran veya ona neden olan; doğrudan veya dolaylı içerisinde bir gülme edimi taşıyan ve duygusal neden ve sonucu ne olursa olsun gülmeye ilişkili olan bütün söylem, davranış, imge ve işaretler komik ya da komedi alanında sınıflanmaktadır. Gülme bir fiziksel edim olarak komiğin altyapısını oluşturur. Gülme, komik unsurlar için ortak bir sonuç olarak belirlemektedir. Nükte, espri, şaka, ironi, parodi gibi esas komik oluşumların tamamında ortak ve belirgin olan özellik ‘gülme’ eylemidir. Gülme eylemi bu noktada bir tür şemsiye görevi görmektedir. Birbirinden zıt ve uzak uçlara yönelebilen komik unsurları kapsayan ‘gülme edimi’, insanın gizlediği iç duygusunu çoğu zaman istemsizce gösteren bir ‘ele verici’ konumundadır. Özellikle istemsiz gülme bir refleks olarak kişinin dışarıya aktarmayıp gizlediğini açık ederken, ölçsüz açığa vurduğunu da olabildiğince abartır.

Gülme, alışkanlıkların dışındaki keskin oluşumların ve bilinçsizliğin olduğu durumlarda yoğunlaşarak artar. İnsan alışkanlıkları çoğu zaman gülmeyi doğrusal bir çizgide tutar. Bu nedenle gerek insana gerekse de dış çevreye özgü niteliklerde

¹⁹⁶ Mihail Bahtin, **Karnavaldan Romana**, çev. Cem Soydemir, der. Sibel Irzık, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s. 114.

¹⁹⁷ Ortega Y Gasset, **Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler**, çev. Neyyire Gül Işık, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s. 51.

meydana gelen alışılmadık bir değişim, içerisinde dram barındırorsa bile gülmeye neden olabilir. Henri Bergson bu hususu, sokakta aniden ayağı takılıp düşen adam örneğiyle açıklar. Bergson'a göre bu ayağı takılıp düşen kişi, 'ansızın yere oturmak istedi' şeklinde bir düşünce olsaydı kimsenin gülmeyeceğinden emin olduğunu belirtir. Bu örnek alışkanlıkların tersyüz edilmesiyle meydana gelen bir gülme edimine işaret eder.¹⁹⁸ Bergson'un verdiği diğer bir örnek ise bilinçsizlik ve olaydan haberdar olmama ile ilgilidir: "*Herkesin gözyaşları döktüğü bir vaaz sırasında adamın birine neden ağlamadığını sormuşlar, o da 'ben buranın yabancıyım' yanıtını vermiş.*"¹⁹⁹ Bergson'un verdiği örnekte ağlanması gereken bir tablo vardır ortada. Bütün cemaatin ağlaması normal olana işaret etmektedir. Ağlamayan adam ise anlam akışının gereği olarak cemaatin ağlamasını yadırgamıyordur. Ancak bulunduğu mekânın aidiyetinden yoksun olan ya da bunu kabullenmeyen yabancı adamın tavrı dram içerisinde bir trajedi doğmasını sağlamıştır.

Gülme edimi biçimlendirilmemiş, sıradan olabileceği gibi sanatsal bir yön de kazanabilir. Bu duruma işaret eden Henri Bergson, gülmenin iki farklı görünümüne işaret ederken şu ifadeleri kullanır:

"...gülme salt estetiğe bağlı değildir, çünkü (bilinçsiz, hatta birçok özel durumlarda da ahlaka aykırı olarak) herkesi yetkinleştirme gibi yararlı bir amaç güder. Bununla birlikte komik tam da toplum ve kişinin korunma kaygılarından kurtulup, birbirlerine sanat yapıtı gözüyle bakmaya başladıkları zaman doğduğuna göre, gülmenin estetik bir yanı vardır."²⁰⁰

Bergson'un ifadelerinden yola çıkarak gülmenin estetik olan ve estetik olmayan olmak üzere kabaca iki şekilde incelenebileceğini söylemek mümkündür. Bu noktada toplumun dinamikleri, sanatsal kaygılar, kişi kaynaklı oluşumlar ve diğer evrene ait doğal niteliklerden oluşan bir gülme kaynağı ile karşılaşmak mümkündür. Tüm bu kaynakların ortaya çıkardığı gülme edimleri az önce ifade edilen iki farklı şekilde incelenebilir.

¹⁹⁸ Henri Bergson, **Gülme: Komiğin Anlamı Üzerine Deneme**, çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011, s. 15.

¹⁹⁹ Bergson, age. s. 14

²⁰⁰ Bergson, age. s. 20-21.

Diğer taraftan gülme edimine neden olan yapay referanslar da komiğin farklı bir boyutunu teşkil etmektedir. Özellikle mizah adı altında ifade edilebilecek olan bu boyut, karikatür, komedi oyunu, orta oyunu, edebi tür olarak parodi ve satir, fabl ve uydurulmuş fıkralar, popüler anlamda stand-up gösterileri ve geniş ölçekte roman, hikâye gibi içerisinde komik unsurlar barındıran büyük hacimli eserlerde karşımıza çıkmaktadır. Aslında ‘mizah’, gülmenin birçok unsurunu barındıran art alanı geniş bir kavram olarak dikkat çekmektedir. Yani ironi, parodi, satir gibi söylem türlerinde çoğu zaman bir mizah çekirdeği görebilmek mümkündür. Ancak kimi araştırmacılar mizahı daha naif ve kendi halinde bularak ironi ve hicvi daha saldırgan türler olarak ifade eder.²⁰¹ Bu nedenle gülmenin ironi ile olan ilişkisini ortaya koyarken edebi türlere uygunluğunu da dikkate alarak çerçeveyi ‘mizah-ironi ilişkisi’ olarak belirlemek mümkündür.

Mizah her ne kadar sadece sebep ve sonuç olarak doğrudan istemli gülme eylemine neden olan söz veya davranış olarak ifade edilse de mizahın kapsamı çok daha geniştir. Gülmeye işaret eden gizli ve açık bütün uyaranlar mizah malzemesi olarak kabul edilebilir. Ancak burada mizah kendi içerisinde yapı, şekil ve neden / sonuç gibi bazı alt başlıklara ayrılır. İroni ise mizah içerisinde çok önemli bir mevki teşkil etmekle beraber kimi zaman mizahla eşdeğerde kullanılmış, buna bağlı olarak her mizah bir ironidir veya her mizah ironik bir değer taşır türünden cümleler kullanıla gelmiştir. Dolayısıyla ironi hem mizahın içerisinde alt bir başlıktır hem de mizahı netice veren bir kaynaktır.

Mizahın psikolojisini inceleyen *The Psychology of Humor* (Mizahın Psikolojisi) adlı kapsamlı çalışmada ironi, birbirinden amaç ve görev bakımından belirlenmiş 11 mizah kategorisinin içerisinde sayılmıştır. Bu çalışmada ironi 11 kategorilik listenin başına konmuştur. İroni ile birlikte satir, sarcasm, mübalağa ve hafife alma, muziplik, retorik sorularla cevap verme, ciddi ifadelerle zeki cevaplar verme, sözcük oyunları başlıkları bu kategorinin diğer kısımlarını oluşturmuştur.²⁰²

²⁰¹ Irene Fenoglio-François Gergeon, **Doğu’da Mizah**, çev. Ali Berktaş, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999, s. 8.

²⁰² Rod A. Martin, **The Psychology of Humor: An Integrative Approach**, Elsevier Academic Press, USA, 2007, s. 13.

İroninin mizahla ilişkisi, gülünç türlerden biri sayılan ‘nükte’yi de kapsamaktadır. Nükte, *herkesin anlayamadığı ince mana, zarif ve şakalı söz* olarak tanımlanabilir.²⁰³ *Lügat-ı Remzi*’de nükte, *nazik ve latif mana veyahut fehm ü idraki zarafete menûit olan nazik husus* olarak ifade edilmektedir.²⁰⁴ Kelime anlamından da anlaşılacağı üzere her komik olan söz nükte değildir. Nükte, gülünç olanın sanatlaşan ve bir bakıma anlaşılması zor olan kısmını oluşturmaktadır. Nükteyi bu denli sivrilten ve gülme edimleri içerisinde özel bir konuma getiren, belki de yapısındaki aristokrat anlaşılmazlıktır.

Herkesin anladığı değil de, ön bilgi alanına sahip olanların ayırt edebildiği nükte şartlara göre oluşumunu tamamlayan bir nitelik kazanmaktadır. Bu durum aslında gülme eyleminin arka planı ile de örtüşmektedir. Bir durumu gülünç kılan ve gülmeyi netice veren durumun ayrıntıda saklı olması ve belirli bazı şartlara bağlı olması ile nüktenin içinde bulunduğu bazı değişkenlere göre boyut kazanması arasında paralellik vardır. Dolayısıyla nüktenin gülünç kimliğini kazanması için her zaman doğasında bir gülünçlük taşıması gerekmez.²⁰⁵ Önder Göçgün de bu duruma işaret ederek nüktenin sıradan mizahtan farklı olduğunu ve nüktede incelik, gizli duygu ve düşünüş olduğunu belirtmektedir.²⁰⁶ Bu husus aslında nükteyi bir açıdan tehlikeli de kılmaktadır. Nüktenin bu tehlikeli yanı muhatabını sözün mağduru durumuna sokma potansiyeli taşır. Söz konusu potansiyel ‘hazır cevap’ olarak ortaya çıkar.

Nükte, içinde gülücün çekirdeğini taşımadan muhatabını gülünçlük tuzağına düşüren ve oluşumunu yine gülünçlük edimiyle neticelendiren ironik bir bağlam kazanabilmektedir. Gülme ve nükte ile ilgili olarak yaptığı çalışmasında bu duruma değinen Sigmund Freud, nükte üzerine konuşan teorisyenlerin görüşlerini

²⁰³ Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Aydın Kitabevi, Ankara 2013, s. 991.

²⁰⁴ Doktor Hüseyin Remzi, **Lügat-i Remzi (Cild-i Sâni)**, Matbaa-i Hüseyin Remzi, İstanbul 1894, s. 890.

²⁰⁵ Nasreddin Hoca fıkralarında bunu müşahede etmek mümkündür. Nüktenin çıkış noktası kimi zaman masum bir merak kimi zaman da bir tersliğin farkına vardırıan haklı bir soru olarak belirmektedir. Neticede ortaya çıkan gülünç durum ve nükteli söyleyiş, bünyede alışılmışın dışında bir etki bırakarak gülme edimini de beraberinde getirir. Nasreddin Hoca’nın ‘kabak fıkrası’ buna örnek olarak gösterilebilir.

²⁰⁶ Önder Göçgün, **Süleyman Nazif’te Nükte ve Hazırcevaplık**, Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi Prof. Dr. Hüseyin Ayan Özel Sayısı, S.39, Erzurum 2009, s. 174.

karşılaştırırken söz konusu duruma dikkat çekmektedir. Sigmund Freud bu konuyla ilgili olarak Theodor Lipps'in şu ifadelerini aktarmaktadır:

“İlk aşamayı, bizi çarpan, şaşırtan aşamayı, sözcüğün anlamsız olduğu aşamayı ikinci bir aşama izliyor. Bu ikinci aşamada, bizi başlangıçta çarpan, sözcük gerçek anlamını kazanıyor. İşte gülünç'ü yalnız ve yalnız, şaşkınlıktan, çarpılandan sonraki ışık, konuşulan dilin anlamsız bir sözcüğüyle yanıltılan bilinç üretiyor.”²⁰⁷

Freud'un ifadeleri, nüktenin kavranmasına kadar geçen sürecin yanılısamalı bir durum olduğunu ifade eder. Çünkü nüktenin ilk baştaki hali onun altındaki gerçek imayı algılayamayan kişi için anlamsız bir görüntü arz edebilir. Nüktenin kavranmayıştındaki şoku atlatan kişi ikinci aşamaya yani gerçek anlamı kavrama aşamasına geçmiş olur. Netice itibariyle mizah ironi ilişkisi çift yönlü bir ilişkidir. Kimi zaman ironi mizahı doğururken kimi zaman da mizah ironiye kaynaklık eder.

2.9.1. Mizahtan Kaynaklanan İroni

Her mizah durumu az da olsa ironik özellikler gösterir. Ancak bunların çoğu ironi düzeyinde estetik bir görüntü sergilemedikleri için fark edilmezler. Dolayısıyla her mizah edimi ironik denilecek düzeyde ikili anlam içermez. Ancak mizahtan kaynaklanan ironilerin başarıya ulaştıklarında oluşturdukları etkinin güçlü olduğu söylenebilir.

Mizahtan kaynaklanan ironi önceden hesaplanmış bir sonucu vermek üzerine kurgulanmıştır. Daha çok fıkralarda ve hicivlerde kendisini gösteren bu yapı muhatabını önceden hazırlama ve onu aşama aşama sonuca götürme olanağına sahiptir. Mizah çerçevesindeki söylemlerin oluşturduğu ironi aynı zamanda gülme edimini ortaya çıkaran sıra dışılığa da vurgu yapar.

Mizah oluşturma şekillerine bakıldığında yergi, taşlama, hiciv, satir gibi sözcüklerle ifade edilen çeşitli iğneleyici eleştiri türlerini bulmak mümkündür. Hem Doğu edebiyatlarında hem de Batı edebiyatlarında önemli bir edebî mesele olan

²⁰⁷ Sigmund Freud, **Espri Sanatı**, çev. Erdoğan Alkan, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul 1996, s. 10-11.

mizahın en çok yoğunlaştığı alanlardan olan hiciv (satir) ironi ile birlikte çalıştığında verimliliğini daha da arttırmaktadır. Bu konuya değinen Ihab Hassan, *en iyi satir her zaman ironi ile birleşir*²⁰⁸ sözü ile bu duruma işaret etmektedir.

2.9.2. İroniden Kaynaklanan Mizah

İroniden kaynaklanan mizah, ironi-mizah ilişkisine dair asıl ipuçlarını vermektedir. Bu bakış açısında mizahın ironiden sonra meydana getirdiği gülme eylemi kast edilmektedir. Her ironi bünyesinde bir gülme edimi barındırır. Bu gülme edimi tebessümden kahkahaya dek geniş bir aralık içinde gerçekleşebilir. Bu geniş aralıkta ironinin ne gibi bir gülmeye yol açtığı ve bu şekilde gelişen bir mizahın ironinin etkisini ne derece etkilediği de ayrı bir soruya kaynaklık etmektedir. Gülmenin yoğunluğuna göre ironinin bünyesinden taşarak farklı bir mecraya yönelmesinin söz konusu olduğu durumlarda ironi etkisini kaybeder ya da ‘pusuya düşürme ironisi’ nin en basit durumuna örnek teşkil etmiş olur.

İroniler her zaman aynı gülme edimiyle sonuçlanmaz. Kutsal kitaplardaki ironiler muhatabına çoğunlukla istihzâ tavrı ile yaklaşır.²⁰⁹ Bu istihzâ Türkçedeki alay ifadesinden çok daha trajik bir anlam barındırmaktadır. Yine aynı şekilde trajedilerdeki ironiler de gülme eyleminin kahkaha biçiminde değil anlamlı ve öte yandan çaresiz gülme şekliyle tamamlanır.

Dolayısıyla tam olarak kestirilemeyen bir gülme felsefesine sahip olan ironi, gülüncü barındırırken öte yandan gülünce karşı çıkar. Bu paradoksta ironi yoğunluğunu artırır ve etkinleşerek devam eder. Böylece ironinin kendi kuramsal

²⁰⁸ “The best satire always merges into irony” Ihab Hassan, **Rumors of Change Essay of Five Decades**, University of Alabama Press, Alabama 1995, s. 22.

²⁰⁹ Kur’ân-ı Kerim’de bu türden ironilere rastlamak mümkündür. Özellikle inanmayanlar ve münâfıklarla ilgili bazı âyetlerde yapılan ironi, muhatabını şaşkırtan ve şok etkisi yapan bir ölçüye sahip olmakla birlikte, örnekleminin meydana getirdiği hayranlık ve yoğun büyülenme hali gülmenin anlamlı şekliyle tamamlanmasını sağlar. Burada asıl nokta sonuç olarak bir gülme edimi oluşturmak değil, mevzunun ciddiyetini ve anlatılan durumun neticesinin hali hazırdaki durumla olan paradoksunu ortaya koymaktır. Konuyla ilgili olarak *İşârât-ül İ’câz* adlı eserinde Bakara Sûre’sinin 10. Ayet-i Kerîmesindeki ironik söyleme dikkat çeken Bediüzzaman Said Nursi, Allah’ın münâfıklara karşı azabını ifade eden ayette neden mükâfatı çağrıştıran sözcüklere yer verildiğini izah etmektedir. Bunun *tehekküm*, *istihzâ* ve *tevbih* olduğunu belirten Bediüzzaman Said Nursi, böylece münâfıkların yaptıklarına karşılık kazanacakları yegâne menfaatin *ikâb* (şiddetli azap) olduğunu ifade eder. Bkz. Bediüzzaman Said Nursi, **İŞÂRÂT-ÜL İ’CÂZ**, çev. Abdülmecid Nursi, Envar Yayınları, İstanbul 1995, s. 79.

çerçevesinde ironik bir bağ taşıdığı görülmektedir. Diğer gülme edimlerine nazaran ironiden kaynaklanan gülme edimlerinin daha karmaşık bir yapıda olduğunu söylemek mümkündür. İronilerin oluşturduğu gülme, herhangi bir olumsuz anlamın zihinde oluşturduğu çözümsüzlük veya insan algısının dışına çıkan olayların meydana getirdiği gülme eylemine nazaran daha estetik bir görüntü içerir. İroninin oluşturduğu gülme aslında düzeyli bir gülme eylemidir ve dolayısıyla muhatap gülmenin arkasındaki ironik çözümsüzlüğün farkındadır.

İroninin mizaha kaynaklık etmesi özellikle eleştirel alaya hizmet etmesi yönüyle de dikkat çeker. Böyle bir durumda gülme edimini meydana getiren husus ancak ironi ile ortaya çıkabilir. Normal söylemde mizah alanına girmeyecek olan söylem, ironinin etkisi ile hem mizaha döner hem de gülmeye olanak tanır. Söz gelimi, Orhan Kemal'in *Müfettişler Müfettişi* romanında, müfettiş kılığındaki adam ironiden yola çıkan mizaha örneklik eder. Aslında müfettiş olmayan ve halkı dolandıran bu adam, 'müfettiş tipi'nin kaynaklık ettiği mizah malzemesini üstünde taşır. Romanın hemen başında bir şaraphaneyi teftişe gelen ve buradaki olumsuzlukları etkili bir söylemle ortaya koyan müfettiş, siyasi eleştiri bağlamında şaraphanenin kirli duvarlarına asılan siyasi liderlerin resimlerinden söz eder. Şaraphanedeki insanları etkilemek ve sözüne itimat edilmesini sağlamak için bir hatip gibi konuşan müfettiş, siyasi liderlerden yana imiş gibi görünerek ironiye başvurur:

“Pekiyy.. Bu muhterem, bu çok muhterem zevatın manevi huzurunda utanmıyor musun kii, bir muhalif partili mecburiyeti içinde, partinin aziz liderlerinin resimlerini şu iğrenç duvarlara lâıyk görüyorsun.(...) Sorarım size muhterem yurttaşlar: Haksız mıyım? Bu çok sayın zevata, şu pis, şu iğrenç meyhanenin kasvetli duvarlarında azap çekirtmeye bu partili vatandaşın hakkı var mı? (...) Elbette yok, elbette olamaz. Çünkü onlarr, bu aziz yurdun gelişmesi ve yükselmesi için gece demiyor, gündüz demiyor, okuyor, yazıyor, kafa patlatıyorlar. Bu yurttaş, evet bu yurttaşsaa şaşılacak bir vurdumduymazlığın kahrolası ilgisizliği içinde...”²¹⁰

Bu örnekte mizah unsurunu oluşturan yapıya dikkat edildiğinde söylemin normal sınırlar içinde kaldığı ve herhangi bir anlam taşması, aşırı bir kabalık veya argo bulunmadığı görülmektedir. Ancak siyasetin işleyişindeki sıkıntılar ve Türkiye’de

²¹⁰ Orhan Kemal, *Müfettişler Müfettişi-1*, Tekin Yayınevi, İstanbul 2002, s. 7-8.

dönemin siyasilerinin ülkeyi yönetmedeki problemler vasıtasıyla okura bir mesaj verilir. Bu mesaj ironik söyleme uygun olup güldürü unsurlarını barındırması nedeniyle mizahın kapsama alanı içine dâhil olur.



2.10. İRONİ VE ESTETİK

Güzeli araştıran ve onun peşinde olan estetik ile ironinin ilişkisi kendi içerisinde ironik bir durum oluşturur. Güzelin ne olduğuna ilişkin sistematik sorular soran estetik, hem sanat eseri hem de onu meydana getiren süreçler üzerinde detaylı bir güzellik felsefesi yürütür. *Estetik sözcüğü Yunanca duyum anlamına gelen aestesis sözcüğünden alınmıştır. Sözcük güzellik bilimi ve güzel sanatlar felsefesi anlamını taşımaktadır.*²¹¹ İsmail Tunalı, estetiğin sadece güzel değerini kapsamadığını, estetiğin alanına yüce, trajik, komik, naif gibi değerlerin de girebileceğini belirterek estetiğin alanını genişletir.²¹² Öte yandan Afşar Timuçin de estetiğin çerçevesinin belirlenmesindeki güçlüğü işaret ettiği şu ifadelerinde, ‘estetik-bilimsellik’ ilişkisini vurgular:

“Estetik yaşamın bir yasa kitabı yoktur. Güzel deneyi açık deneyidir. Yapıt yaratılır yaratılmaz başarısı güzel düzeyinde vardır ve bir gerçekliktir. Güzelin olması gerekir diye bir şey yoktur: o ya vardır ya da yoktur. ya da şöyle bir şey diyebiliriz: estetik, bilimselliğe açık bir gizler alanıdır.”²¹³

Estetiğin kuramsal çerçevesindeki güçlüklerin bilinmesi ironi-estetik ilişkisini ortaya koymak açısından fayda sağlayacaktır. Çünkü eğer estetiğin tamamen kesinleşmiş yargıları olsaydı o zaman ironiyi estetiğe tamamen karşı bir söylem olarak görmek mümkün olurdu. Estetiğin elbette çok önemli temel kavramları vardır ve bunlar estetik sürecin işleminde, eser değerlendirmesinde hayati önem taşırlar. Harmoni, form güzelliği, doğruluk, simetri gibi estetik kategori ifadeleri, estetiğin bir disiplin olduğunu gösteren belirleyici unsurlardır. Bununla birlikte sanat eserinin güzelliğini ölçen başta harmoni (uyum) olmak üzere diğer ölçütler sadece yüzeysel bir ölçüm yapmazlar. Sanat eserinin güzelliği görünen olduğu kadar görünmeyendir aynı zamanda. Bu nedenle sanat eserindeki estetik algı sadece somut göstergelerle değerlendirilmez. Çünkü sanat eserinin kendisi somut düzlemdeki güzelliği ifade ederken, onun muhatabına aktarılarak güzel vasfını kazanması, sanat ontolojisi ile

²¹¹ Cemil Sena, **Estetik Sanat ve Güzelliğin Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1972, s. 9.

²¹² İsmail Tunalı, **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul 2012, s. 15.

²¹³ Afşar Timuçin, **Estetik**, Bulut Yayınları, İstanbul 2008, s. 26.

açıklanabilen ‘beğeni’ ve ‘hoşlanma’ ile gerçekleşir. Dolayısıyla insanın duyguları ve beğeni merkezini harekete geçiren diğer heyecan unsurları da estetik sürece dâhil olur.

İroni ile estetik ilişkisi yukarıda ifade edilen bakış açılarından sonra ele alınmalıdır. İroni estetik ilişkisine bakıldığında ironinin estetiğin tam karşısında yer aldığı ve ironik söylemin estetik değer kazanma sürecini en baştan ortadan kaldırdığı düşünülebilir. Bu hususa dikkat çeken Terry Eagleton’un şu ifadeleri dikkat çekicidir:

*“Estetik, uzlaşımsal olarak özne ve nesne arasında uyumlu bir ilişki olarak görüldüğü ölçüde, ironi de estetik karşıtı bir durum olarak görülebilir.”*²¹⁴

İroniyi estetik alanın dışında görebilme ihtimalinden söz eden Eagleton, aslında bu tespitinde haksız sayılmaz. Çünkü harmoni gibi temel bir esasa sahip olan estetik, uyumsuzluk ve tersliklerden beslenen ironiyi yadsımakta kendince haklıdır. İroni gerçek anlama ulaşmaya çalışırken, doğrusal olmayan bir yöntem izlemek ve deyim yerindeyse ‘hakikate ulaşmak için her yolu mübah görmek’ nevinden aykırı olma özelliği taşır.

Eagleton’un ironinin estetik ile olan ilişkisindeki problemleri yanına yönelik tespitinden sonra farklı bir yorumda bulunan bir estetik teorisyenin tespiti karşımıza çıkar ve estetik heyecan dediği ifade ile ironinin estetik kategoride konumlanabilmesinin yolunu açar:

*“Estetik heyecan, manevi bir hazla manevi bir eleme aynı an içinde bilincimize yerleştirerek bizi bireyliğimizden taşırmaktan gerçekselleşmenin dışına atmaktan başka bir şey değildir. Bir uçakta yükselme zevkiyle düşme korkusunun elemeni nasıl birbiri içinde tadabilirsek, sanat eserleri karşısında da bu iki zıt duygu bir arada yaşayabilmemizi gerektirir.”*²¹⁵

İroninin yaptığı şey, Cemil Sena’nın verdiği örnekteki gibi asıl anlam ile ters anlamı birlikte sunarak hem gerçeğin tadına varma hem de gerçeğin dışında kalmanın oluşturduğu yanılısamayı ortaya koymak olarak adlandırılabilir. Bu perspektiften

²¹⁴ Terry Eagleton, **Estetiğin İdeolojisi**, çev. B. Gözkan, H. Hünler, T. Armaner, N. Ateş, A. Dost, E. Kılıç, E. Akman, N.N. Domaniç, A. Çitil, B. Kıröğlü, Doruk Yayınları, İstanbul 2010, s. 235.

²¹⁵ Cemil Sena, **Estetik Sanat ve Güzelliğin Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972, s. 118.

bakıldığı zaman ironinin esere değer katan, onu güzelleştiren ve böylece metnin estetik anlamdaki zenginliğini arttıran yönü ön plana çıkmış olur.



2.11. İRONİ İLE DİĞER MECAZ VE KOMİK TÜRLERİN İLİŞKİSİ

İroni-mizah ilişkisinden söz edilirken, ironinin mizaha malzeme sağladığına değinilmişti. İroni bu yönüyle birçok komik türün de belli başlı söylem kaynaklarından birini oluşturur. Ayrıca ironide mecaz bir anlam da söz konusu olduğundan mecaz ile ilgili ayrıntıların aynı zamanda ironiyi de ilgilendirdiğini belirtmekte yarar vardır. Bu bağlamda ironinin hem komik türlerle hem de mecazlı söylemle önemli irtibatının bulunduğunu söylemek gerekir.

2.11.1. İroni-Metafor İlişkisi

Türkçe Sözlük'te 'mecaz' ifadesi ile karşılanan metafor sözcüğü Fransızca'dan dilimize geçmiştir.²¹⁶ Pospelov, metaforu, eğretileme ve istiare olarak ele almaktadır.²¹⁷ Menderes Coşkun, metaforun Batı retoriğinde benzetme edatı kullanılmayan teşbih olduğunu ifade ederek, bunu belâgatte *beliğ teşbih* olarak nitelendirir.²¹⁸ Metafor aslında mecazın daha sistematik bir hali olarak dikkat çekmektedir. Yani günlük hayatın sıradan dilinin dışında metafor daha bilinçli ve estetik kaygılar güdülerek yapılmaktadır. Çünkü, George Lakoff'un da belirttiği üzere günlük konuşulan dilde metafor yoktur, metafor ise günlük konuşulan geleneksel dilin dışında bir mekanizma kullanmaktadır.²¹⁹

İroni metafordan aldığı güçle söylem niteliğini arttırır. İronide her zaman metaforik ağırlık olmayabilir. Çünkü bir şeyi metaforik söylem ile anlatmak, metnin içindeki söylemin gidişatını belirlemek ve istenilen yönde metne bir anlam yüklemektir. Söz gelimi Şeyh Galib'in, *Hüsn ü Aşk* mesnevisindeki metaforik anlatımı ironi ile ifade edemeyiz. Çünkü ironi ile, söylenenin tersi bir anlama işaret etmek söz konusudur. Metaforik anlatımda ise söylenenlerin işaret ve iması ile istenen anlama ulaşma durumu söz konusudur. Okur, metaforları anlam birliği çerçevesinde daha net algılayabilir ve böylece yazarın niyeti daha açık şekilde anlaşılır. İroni ise hileli bir

²¹⁶ **Türkçe Sözlük**, *Metafor Maddesi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2011, s. 1665.

²¹⁷ Gennadiy Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2005, s. 348.

²¹⁸ Menderes Coşkun, **Sözün Büyüsü Edebi Sanatlar**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 43-44.

²¹⁹ George Lakoff, **What Is Metaphor**, Advances in Connectionist And Neural Computation Theory: Analogy, Metaphor and Reminding, Volume 3, Edt. John A. Barnden & Keith J. Holyoak, Ablex Publishing Corporation, Norwood 1994, s. 205.

oyuna benzemektedir ve metafor kadar saf bir anlam alanına işaret etmez. Örneğin *kaktüslerin dikenleri değil ellerimi inciten, dikenleşen sözlerin kalbime saplanmasıdır* aslında ruhumdaki yaranın nedeni ifadesindeki metaforik anlatıma dikkat ettiğimizde, anlamın mecazlı benzetmelerle yoğunlaştırıldığını görmek mümkündür. Bu ifadede herhangi bir ironik söylem niyeti görünmemektedir. Çünkü anlatıcının mesajı ve ne kast ettiği doğrudan, metaforik söylemle desteklenerek verilmektedir. Ancak yine de burada bir ironiyi keşfetmek mümkündür. Muhatap, anlatıcının ifadesinden hareketle şu tersinlemeyi elde etme imkânı elde eder: “Sözler aslında dikenli değildir, bu sadece bir benzetme aracıdır. Sözlerin kişiye verdiği acının yoğunluğundan dolayı bu şekilde bir kullanıma gidilmiştir.” Dolayısıyla metaforda doğrudan olmayan ve niyet edilmeyen tabii bir ironi olduğunu söylemek mümkündür. İronide ise metafor daha belirgin bir şekilde verilerek etkili bir söylem aracına dönüştürülür. Örneğin normal şartlar altında çok tembel olan ve elinden hiçbir iş gelmeyen birinin küçük bir taşı yerden kaldırmasına karşı ‘*sen ne aslanmışsın be*’ şeklinde yapılan ironi, metaforla desteklenmiştir. Onun aslan gibi olmadığını ve aslında ne kadar güçsüz olduğunu belirtmek için yapılan bu ironide metaforik söylem anlatıma güç katarken muhatabın ironiyi karşı olan zafiyetini de arttırmaktadır.

2.11.2. İroni-Alegori İlişkisi

Alegori terimi de Batı retoriğinden dilimize geçmiş bir sözcüktür. Alegori, Türkçe Sözlük’te, *Bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırıp dile getirme ve bir sanat eserindeki öğelerin gerçek hayatta bir şeyi temsil etmesi durumu* olarak tanımlanmaktadır.²²⁰ Menderes Coşkun alegoriyi, *bir olay, nasihat, dilek veya düşüncüyü, başka varlıklar vasıtasıyla ve onlara ait özelliklerle ‘boyayarak’ anlatan eserler* şeklinde açıklamaktadır.²²¹ Belâgatte *istiare-i temsiliyye*²²² olarak ifade edilen alegori, verilmek istenen mesajı

²²⁰ **Türkçe Sözlük**, *Alegori Maddesi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2011, s. 88.

²²¹ ²²¹ Menderes Coşkun, **Sözün Büyüsü Edebi Sanatlar**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 78.

²²² Kazım Yetiş, *Tâlim-i Edebiyât*’ı incelediği eserinde *istiare-i temsiliyye*’yi alegori olarak almıştır. Bkz. Kazım Yetiş, **Talim-i Edebiyatın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sâhasında Getirdiği Yenilikler**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 1996, s. 247. Benzer şekilde İsmail Durmuş ve İskender Pala da alegoriyi ‘*istiare-i temsiliyye* olarak’ ele almışlardır. Bkz. İsmail Durmuş-İskender Pala, “İstiare” **İslam Ansiklopedisi**, C.23, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2001, s. 317.

hem dramatize etmesi hem de yoğunlaştırılmış bir anlamı ‘öteki’ üzerinden sunması nedeniyle oldukça etkin bir söylem çeşidi olarak dikkat çekmektedir.

Alegori insana özgü duygu ve düşüncelerin hem insanlar hem de insan dışı varlıklar üzerinden dile getirilmesi ile yapılabilmektedir. Şeyh Galib’in *Hüsn ü Aşk*’ı, karakterlerin insanlardan oluştuğu bir eserdir. Ancak amaç karakterlerin mesnevideki durumu ve gelişiminden çok verilmek istenen mesajla ilgilidir. Yani alegorik eserlerde görüntüden ziyade görünenin arkası önem arz etmektedir. Diğer taraftan fabla yakın alegorik eserler, insan dışı unsurlarla yapılmaktadır. Buna *Hârnâme* ile *Kelile ve Dimne* gibi eserler örnek olarak gösterilebilir.

Alegorik eserler muhatabını davet ettikleri asıl alanı örtük biçimde göstermeleriyle ironik söylem barındırmaktadır. Dikkatsiz ve sıradan bir okur, alegori yapılan bir eserde ‘alegorik kurgu ve mesajı’ anlayamadığı takdirde, dramatik ironinin muhatabı olur. Çünkü metnin okurundan beklentisi asıl manayı çözebilmek ve zâhirden bâtına geçebilmektir. Böylece alegorik anlatım, ciddi bir ironi potansiyeli taşımaktadır. Berat Açıl alegorik yazın ile alegorik yorumlama arasındaki ayrımı ortaya koyduğu eserinde alegorik yorumlamanın metne kastedilmeyen dayatmalarda bulunabildiğini ifade eder.²²³ Alegorik anlatımın yorum kısmında dikkat çeken bu hususiyet alegorik metinden ironik anlatıma geçişi simgeler.

2.11.3. İroni-Parodi İlişkisi

Türkçe Sözlük’te parodi, *ciddi sayılan bir eserin bir bölümü veya bütünü alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki yaratan bir oyun türü* ifadesi ile tanımlanmaktadır.²²⁴ Bu tanımda *bir oyun türü* olarak nitelenen parodi, tiyatro başta olmak üzere diğer sanat dallarının önemli bir gösterme alanı olarak dikkat çekmektedir. Nil Göksel de parodiyi, ciddi bir eserin hicivli taklidi şeklinde tanımlamaktadır.²²⁵ Batı edebiyatında parodi kimi zaman *burlesque (taşlama, alaylı*

²²³ Berat Açıl, *Klasik Türk Edebiyatında Alegori*, Küre Yayınları, İstanbul 2013, s. 127.

²²⁴ *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2011, s. 1892.

²²⁵ Nil Göksel, *Unutma, Parodi, İroni*, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl 1, S.1, 2006 Bahar, s. 135.

taklit, gülünç) genel ibaresinin altında bir tür olarak incelenmektedir.²²⁶ Meyer Howard Abrahams, *A Glossary of Literary Terms* adlı eserinde *burlesque* terimini *incongruous imitation (uyumsuz taklit)* şeklinde açıklamaktadır.²²⁷ Parodi üzerine hazırladığı *A Theory of Parody* adlı kitabında parodinin bir taklit biçimi (*imitation form*) olduğunu ifade eden Linda Hutcheon, ancak bu taklidin ironik bir tersine çevirme ile karakterize edildiğini ifade etmektedir.²²⁸ Linda Hutcheon böylece parodinin ironiye olan bağımlılığını vurgulamış olmaktadır.

Parodi her ne kadar ciddi bir eserin gülünç taklidi olarak tanımlanmışsa da pratikte daha geniş bir kullanım alanı bulmaktadır. Bir eser oluşturma tarzı, konuşma biçimi, metin söylemi, güldürme yöntemi olarak nitelendirebileceğimiz parodi farklı yaklaşım şekillerini uhdesinde bulundurmaktadır. Parodi ile bir olay, durum ya da kişinin zaaflarını, komik yanlarını, eksiklerini, tartışmalı durumdaki yanlarını başka bir söylem alanına taşıyarak ifade etme imkânı elde etmek mümkündür. Böylece parodi ile sadece edebî nitelik taşıyan bir eserin taklit edilmesi zorunluluğu aşılmış olur. Andreea Seucan, hukuk dili bağlamında ele aldığı çalışmasında French Dictionary Larousse sözlüğünden yararlanarak parodiyi tanımlarken, parodinin hukuk metinleri, dînî metinler, törensel metinler gibi farklı metin türlerini de kapsadığını belirtmektedir.²²⁹ Oğuz Cebeci, parodiyi yapan kişinin yani parodistin, parodisini yapacağı metni bir tez olarak gördüğünü ve esere kendi antiteziyle yaklaştığını ifade eder. Cebeci bu doğrultuda parodiyi '*sentez*' olarak '*yeniden yorumlama*' ve '*fikir değiştirme faaliyeti*' olarak nitelemektedir.²³⁰

İroni ile parodi arasında hem kuruluş hem de amaç bakımından ciddi benzerlikler ve yine aynı şekilde bazı önemli noktalarda önemli farklılıklar bulunur. Parodinin esas aldığı bir örneklem vardır. Yani parodi, bir 'metin, eser, olay' üzerine yapılmaktadır. Ayrıca parodide ciddi olanın aşağılanması ve küçük düşürülmesi söz

²²⁶ Bkz. <http://global.britannica.com/art/burlesque-literature> erişim tarihi: 03.06.2016, web.cn.edu/kwheeler/lit_terms_B.html erişim tarihi: 03.06.2016

²²⁷ Meyer Howard Abrahams, *A Glossary of Literary Terms*, Heinle&Heinle Thomas Learning, 1999, Boston, s. 26.

²²⁸ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2000, s. 6.

²²⁹ Andreea Seucan, *The Concept of Parody*, Juridical Tribune Journal, Volume 5, Issue 1, June 2015, s. 99.

²³⁰ Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler, Parodi, Satir ve İroni*, İthaki Yayınları, 2008 İstanbul, s. 82.

konusudur. ‘Ciddi’ ifadesi ile sadece ‘konunun hüznü ve ağırbaşlı’ olması akla gelmemelidir. Ciddi bir eser, içinde bulunduğu sanat dalının gereksinimlerini karşılayan ve bu noktada bir mesajı olan eser olarak da görülmelidir. Dolayısıyla parodi, tamamlanmış ve görücüye çıkmış her türlü sanat yapıtını, taklit ederek yeni bir gülünç eser oluşturma potansiyeline sahiptir. Tekrar parodi ironi ilişkisine dönecek olursak, parodi bir eseri temel aldığı halde ironinin böyle bir kaygısı yoktur. İronik söylemin oluşması için illa herhangi bir dayanağa gerek yoktur. İroni, karşısında bulunduğu her fırsatta ortaya çıkabilecek türden bir söylemdir. Parodi ironiyi kapsamaz, ancak ironi parodiyi kapsar. Çünkü parodi gücünün bir yanını da ironiden almaktadır. Parodisi yapılan eser ile parodi sonucunda ortaya çıkan arasındaki uyumsuzluk ironi sayesinde çoğalır. Bu da parodinin etki alanını güçlendirmektedir. Oğuz Cebeci, Linda Hutcheon’un ironik tersine çevirmeyi bütün parodilerin ortak özelliği olarak gördüğünü belirtir. Hutcheon’a göre ironinin gizleme (dissimulatio) ve soruşturma yetenekleri parodi tarafından kullanılır.²³¹

İroni parodi ilişkisini daha belirgin bir biçimde ortaya koyma açısından Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* romanındaki şu örnek incelenebilir:

“Selim: ‘dur! Hemen tahtayı silme. Beni kandıramazsın.’

Turgut: ‘Aptal! Uzatma işte. Böyle bir nazariyenin elbette bazı ufak tefek noksanları olacak. Ne demiş Ziya Paşa...’

Selim: ‘Ne mutlu Türküm diyene, demiş.’

Turgut: ‘Onu Namık Kemal söylemiştir. Ziya Paşa aynen şöyle demiştir:

“Dî-rahtı ferganiyi nüman eyledi nevser

Tema-yı zur-u haltı kadar neyledi kevser.’

Selim: ‘Yeter söz milletindir. Söyleyen: Jean François Millet.’²³²

Tutunamayanlar romanında Turgut ile Selim arasındaki kurgu içinde kurgu tekniğiyle oluşturulan bu diyalogda yeni bir gerçeklik algısı söz konusudur. Kendi

²³¹ Cebeci, age. s. 90-91.

²³² Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 73.

aralarında yaptıkları betimlemelerle yeni bir konuşma düzeni oluşturan Selim ve Turgut, bilinen kalıpları yıkma girişiminde bulunurlar. Bunun için gerek Türk tarihinden gerekse Batılı imgelerden yararlanan Selim ve Turgut parodiyi ironik bağlamda sunar.

2.11.4. İroni-Karikatür İlişkisi

İroninin karikatürle olan ilişkisini önemsememizin nedeni, komik bir tür olarak mizah şemsiyesi altında bulunan karikatürün güldürüyü sağlamada ironiyi kullanma sıklığıdır. Karikatür, mizahın kolu olarak önemli bir söylem potansiyeline sahiptir. Karikatürün popülerliği ve görsel betimlemelerle zenginleşen yapısı, karikatürü mizahın en dikkat çekici alanlarından biri yapmaktadır.

Karikatür ironiyi en önemli ifade olanaklarından biri olarak kullanmaktadır. Bunu yaparken hiciv/satir'i de devreye sokan karikatür böylece, güldürüyü arttırma yolun önemli bir adım atmış olmaktadır. İroninin karikatürdeki yerini eleştiri ve farkındalık oluşturma ile beraber değerlendirerek daha iyi anlamak mümkündür. Çünkü karikatürün güldürme ve komikliği ortaya koyma amacı, eleştiri ve farkındalık oluşturma amacı ile örtüşen bir sürece sahiptir. Dolayısıyla karikatürist, karikatürünü oluştururken ironik söyleme başvurmakla hem eleştiri dozunu ayarlama imkânı elde eder hem de eleştirinin mizah sınırları kapsamında değerlendirilmesi noktasında sanatsal bir ölçüye kavuşmuş olur.

İroni ve karikatür ilişkisini daha iyi görebilmek bağlamında, aşağıda yer alan karikatürler üzerinden değerlendirme yapılması faydalı olacaktır. Karikatürler, Said Coşar'ın '*Edebiyatın Karikatürize Halleri*' isimli çalışmasından alıntılanmıştır.²³³

²³³ Said Coşar, **Edebiyatın Karikatürize Halleri**, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 5/2 Spring 2010.



*En heyecanlı eser.
Kadın — Öyle bir eser okumak istiyorum ki,
okuyunca heyecandan çıldırayım,
baylayım!.....
Erkek — Öyle ise bakkalın hesap pusulasını
oku!..*

Şekil 1

Birinci şekildeki ironik söylem uyumsuzluk ironisine ve dramatik ironiye örnek teşkil etmektedir. Kadının söyleyişindeki duygusallık ve romantizme karşın erkeğin elini alnına dayamış sıkıntılı hali arasında ciddi bir tezat bulunmaktadır. Bu durum sadece tezatla kalmayıp, her iki anlayışın birbirinden ne derece ayrı durduğunu uyumsuzluk ironisi ile ortaya koymaktadır. Aynı karede madde ve mana eksenli iki düşünceyi gösteren karikatürde bir yandan duygular tatmin edilmek istenmekte öte yandan reel hayatın ekonomik temeldeki problemlerinin kişiyi düşürdüğü bunalım hali ortaya konulmaktadır.



Şekil 2

İkinci karikatürde ise doğrudan edebiyatla ilgili bir eleştiri söz konusudur. Necip Fazıl Kısakürek'e ait olduğu belirtilen '*benim eserlerim gibi tiyatro eseri görülmemiştir*' sözüne cevap veren karikatür içindeki diğer ses '*tabii görülmemiştir, sahneye konması ile kaldırılması bir oldu*' şeklindeki cevabı ile muhatabını ironinin kurbanı haline getirmektedir. Bu örnekte ironinin olumsuzlamadan yola çıkan olumsuzlama sonucuna varma özelliği görülmektedir. Eserlerinin çok iyi ve başarılı olduğuna vurgu yapan ilk sese karşın, onu başta tasdik eder gibi görünen ancak gerçekte muhatabını kendi silahıyla vuran ikinci bir ses karikatürün ironi merkezi

olarak dikkat çekmektedir. İlk sesin iddiasının kararlılığı nispetinde ironinin kurbanı olma derecesi de yükselmektedir.



Şekil 3

Üçüncü ve son karikatür olan yukarıdaki karikatürde ise Orhan Veli Kanık'ın 'İstanbul'u Dinliyorum Gözlerim Kapalı'²³⁴ şiirine bir göndermede bulunulmuştur. Metinlerarası ilişkiden faydalanılarak oluşturulan karikatürde, Orhan Veli Kanık'ın şiirini adadığı o dönemin İstanbul'u ile bina yığınlarının, gökdelenlerin, hava kirliliği ve trafik probleminin hüküm sürdüğü İstanbul arasındaki trajik uçurum gözler önüne serilmektedir. Karikatürdeki ironik merkez, Orhan Veli'nin şiirindeki İstanbul algısının şimdiki İstanbul'un betonlaşan yapısına rağmen hala devam ettirilmek istenmesindedir. Ancak ironiyi yaparken metin değişikliğine giden karikatürist hem

²³⁴ Bkz. Orhan Veli Kanık, **Bütün Şiirleri**, Adam Yayınları, 48. Basım, İstanbul 2002, s. 101-102.

parodi hem de ironiyi beraber kullanmaktadır. Metinde bir yeniden yazmaya girişen karikatürist, *‘İstanbul’u Dinliyorum Gözlerim Kapalı’* ifadesinin yerine *‘İstanbul’u Seyrediyorum Önüm Kapalı’* şeklinde yeni bir ifade ile ortaya çıkmaktadır. Böylece İstanbul’u seyretmesinin herhangi bir estetik kaygı taşımadığını belirten dik ve resmi duruşu ile karikatürdeki sıkışmışlığı aslında seyredilecek ve dinlenilecek bir İstanbul gerçeğinin kalmadığını izleyenlere göstermek ister gibidir. Ayrıca İstanbul’un dinlenecek bir tarafı kalmadığı gibi seyredilecek tarafı da imkânsızlaşmıştır. Buna neden olan engelleri inceden inceye eleştiren karikatürist, hem İstanbul’un günümüzde bulunduğu durumun vehametini ortaya koymak için ironiyi, hem de Orhan Veli’nin yazdığı şiirdeki İstanbul algısının anlamsızlaştığını belirtmek için parodiyi kullanır. Bu örnek, edebiyat-karikatür ilişkisini ortaya koymada önemli bir somut göstergeye kaynaklık eder.

2.12. ROMAN VE İRONİ

Roman, olmuş veya olması muhtemel olan ya da muhtemel hale getirilenlerin dönüştüğü bir anlatım formudur. Bütün bileşenleriyle düşünüldüğünde roman bir dönüştürüm aracıdır. Bu dönüştürüm yapılırken okuyucuya o güne kadar sanki hiç rastlamadığı bir kurgusal alan sunulur. Okuyucu aslında okuduklarının tesiri altında olduğunu bilir, okuduğu romanın kurmaca olduğunun da farkındadır ancak estetik haz bu düzlemin reel olmayan gerçekliği sayesinde belli bir doyuma ulaştığı için, romanın dış âleme bakan yüzü, öteki bir anlama işaret eder.

Roman, uzun soluklu ironiler üretmesi yönüyle kurgusal ironiye ev sahipliği yapan edebi türlerin başında gelmektedir. Roman, kurmaca metinlerin en karakteristik özelliklerini bünyesinde barındırdığından yazarına ironik söylem noktasına imkânlar sunar. Romandaki ironiler yukarıda da ifade edildiği gibi kimi zaman uzun soluklu olabilmektedir. Daha sonra durum ironisi adı altında detaylı bir şekilde incelenecek olan bu durum okuyucuyu dinç tutma ve metni anlama konusunda onu birtakım değişkenlerle uğraştırma amacı güder. Bunun yanı sıra romandaki uzun soluklu durum ironileri karakterlerin çözümlenmesine ve olay örgüsünün çıkarılabilmesine yardımcı olur.

Romandaki ironiyi kabaca kurgusal ironi olarak da değerlendirmek mümkündür. Yani ironinin yönlendirildiği ve ironist ile muhatapın önceden belirlendiği ironiyi kurgusal ironi olarak ifade edebiliriz. Kurgusal ironi bireysel ironiye benzemekle birlikte, planlanmışlığının kurgusal olması ve çoğu zaman geniş bir zaman diliminde geniş bir durumu içermesi itibariyle ondan ayrılmaktadır. Kurgusal ironi edebiyat bilimi ile en fazla yakınlık kuran ve edebi metinlerde ironiyi anlamak için gerekli olan bir yaklaşım olarak dikkat çekmektedir. Kurgusal ironi de bireysel ironi gibi bir istemin sonucunda meydana gelir. Ancak kurgusal ironide bu istem daha dolaylı ve yapaydır. Kurgusal ironide, ironik süreç için mantıksal bir alt yapı arama zorunluluğu yoktur ve ironinin neticesinin bir şekilde akla yatmasından çok ironinin göndermede bulunduğu mesajın iletilip iletilemediği önem arz eder. Kurgusal ironinin yazarı zincirleme ironiler oluşturarak bütün kurguyu bir ironi bağı oluşturacak biçimde tasarlayabilir ve buna bağlı olarak okuyucuyu 'ironi mayını' ile

yüklü yorum sahasına çekebilir. Yazar bunu yaparken bireysel ironide olduğu gibi önemli bir sorumluluk almak zorunda da değildir. Kimi zaman kurmacanın zaman, mekân, şahıslar ve olay örgüsü gibi bütün unsurlarına ironiyi bulaştıran yazar, okurun karşısına çözülmesi için çok bilinmeyenli ironik denklemler sunar.²³⁵

Kurgusal ironi, edebi türlerin neredeyse tamamında söz sahibi olan ve özellikle roman, hikâye ve tiyatro gibi alanlarda daha çok görülen bir ironi türü olarak ortaya çıkar. Söz gelimi tiyatro alanındaki ironiler, daha önce programlandığı gibi piyesin yazımı esnasında izleyicinin dikkatini çekecek biçimde ayarlanır ve eğer oyun bir komedi veya trajedi ise mizah unsurunu da işlevsel kılacak şekilde oluşturulur. Buna bağlı olarak oyuncuların tutumları oyun yazarının tercihleri, seyircinin beklentileri ve genel ideolojik tutumlar gibi etkenler, oyunda yer alan ironik ifadeleri doğrudan etkiler. Bu bağlamda ‘dramatik ironi’ ön palan çıkmış olur.

Kurgusal ironi, en çok dramatik ironi ile ilişkilendirilmektedir. Çünkü dramatik ironinin dışarıdan müdahale ve etkin olma imkânı tanıyan yönü buna zemin hazırlar. Tiyatro oyunlarında ve tahkiyeye dayalı metinlerdeki ironiler hem kurgusal hem de genel anlamda dramatik ironi şemsiyesinin altında incelenebilir. Burada özellikle roman türü için ayrı bir parantez açmak gerekmektedir. Tiyatro ve diğer gösteriyeye dayalı sanatların aksine roman türü, söz konusu ironi olunca daha karmaşık bir vaziyet almaktadır. Romanda ironiyi önceden bilen anlatıcının okuru bundan haberdar etme uğraşı ironiyi daha da görünmez kılabilmektedir. Ya da ironinin bir bütün halinde okunup yorumlanabilmesi için daha uzun soluklu bir zamana ve geniş fikirli bir muhabata ihtiyaç duyulabilmektedir. Bu yönüyle kurgusal ironinin içinde ele alınabilecek olan roman ve ironi ilişkisinin müstakil bir çalışma alanı olduğunu ifade etmek yararlı olacaktır.

Roman ve ironi ilişkisi diğer edebi formların aksine yükselişini modern dönemde gerçekleştiren roman türü için bir fırsat olarak değerlendirilebilir. Roman, özellikle modern insanın bunalımlarını, çıkmazlarını ve huzursuzluklarını işlerken

²³⁵ Örneğin Bilge Karasu’nun ‘Gece’ adlı romanında bu durumu görmek mümkündür. Roman bütün bileşenleriyle ironik bir anlatım havuzuna dönüşmüştür. ‘Gece’ romanında gösterenlerin bağlam haritasını ortaya çıkarmak için romanın ‘öteki anlam diyalektiği’ altyapısını ortaya çıkarmak gerekir. Bkz. Bilge Karasu, **Gece**, Metis Yayınları, İstanbul 2007.

yoğun bir anlatım içerisinde olmalıdır. Ancak bu yoğunluk okuru sıkmamalı ve aynı zamanda standardın dışına çıkmasına imkân tanımalıdır. Çünkü modernizmin sert çizgilerinden bunalan birey bir trajedi yaşamaktadır. Bu trajediyi drama dönüştürmek birey için yıkıcı bir etki oluşturacaktır. İşte ironi bireyin trajedisini daha stabil bir düzeyde tutabilmek ve bu trajedinin mizah kısmını estetize ederek üst bir yapı meydana getirebilmek adına önemli bir işlev kazanır. Roman türü tam bu noktada bir dönüştürücü vazifesi görür. Romanın dünyasında kurgulaşan yapılar ironik bir hal aldığı zaman, mekân ve diğer sınırlayıcı unsurlar saydamlaşır. Geçişkenlik artar ve bir görüntünün birden fazla yansımasından doğan anlamlar iç içe geçer. Okuyucu ya istediğini alır ya da ironi sayesinde istediğinden fazlasına kavuşma imkânı elde eder. Bu yönüyle roman doğurgan bir kimlik kazanmaktadır. Yani ironi, romanı genişletme ve ona hareket alanı sağlamada aktif rol oynar.

Roman-ironi ilişkisini ortaya koyan teorisyenlerden James Wood, romandaki ironik söylemi ‘serbest dolaylı anlatım’ bağlamında inceler. Bu noktada, dramatik ironiye işaret eden Wood, kendi tabiriyle ‘yazar ironisi’ olarak ifade ettiği, ironik açılımı şu sözlerle ortaya koyar:

“Serbest dolaylı anlatımın son bir inceliği vardır ki, biz şimdilik buna yazar ironisi diyeceğiz. Burada yazar ile karakterin sesi arasındaki ayrım tamamen ortadan kalkmış, hatta karakterin sesi isyankâr bir biçimde anlatımın tamamına hâkim olmuş gibi görünür.”²³⁶

Wood, yazar ironisini dramatik ve sözlü ironilerin bir karışımı olarak sunar. Yazar ile karakterin sesi arasındaki ayrımın ortadan kalkması ve sanki karakter anlatıyı yönlendiriyormuş durumunun ortaya çıkması dramatik ironi ile ilgilidir. Burada yazarın kendini arka plana çekerek karakteri ön plana sürmesi ise kendini azımsama ironisi bağlamında değerlendirilebilir. Wood, bu ifadeleriyle roman türünün aslında büyük oranda yazar ironisine dayandığına işaret eder.

²³⁶ James Wood, **Kurmaca Nasıl İşler**, çev. Ekin Bodur, Ayrıntı Yayınları, 1. Basım, İstanbul 2010, s. 28.

Roman-ironi ilişkisi romanın aslî unsurlarıyla birlikte anlam kazanan ve böylece romanın arka planını güçlendiren bir nitelik taşır. Roman-ironi ilişkisi roman unsurları bakımından genel olarak aşağıdaki açılardan değerlendirilebilir.

2.12.1. Kurgu Açısından İroni

Romandaki olay veya durumların üzerine temellendirildiği direk olarak ifade edilebilecek olan kurgu, romanın can damarlarından birini oluşturur. Kurgu aynı zamanda bir romanı diğer bütün romanlardan ayıran ve ona kendi olma özelliği veren kimlik merkezidir. Dolayısıyla kurgu bir romana tepeden bakıldığında görülebilir ve romanın üst kubbesi olarak düşünülebilir. Kurgu romana yön verir. Ancak kurgu romanda birebir alınabilecek bir yapıda olmadığından bir romanın kurgusu tam olarak roman okunduktan sonra anlaşılabilir. Bu açıdan bakıldığında ironinin roman kurgusunda reel olan ile irreal arasında bir ölçü olma özelliği kazandığı görülür. Romanın kurgusu reel olana yakındır; olay örgüsü ise irreeldir ve ironik bir tavır içerir. Dolayısıyla romanın ironik alt yapısı romanın kurgusuyla yakından ilişkilidir. Romanın bünyesinde yer almayan reel durumlar ironinin desteğiyle kurgu anlaşılınca anlamlı hale gelme potansiyeline erişir.

2.12.2. Olay Örgüsü Açısından İroni

Olay örgüsü bir romanın bütün yapılar arasındaki düzenli veya düzensiz zincirlerin kesişim noktalarını oluşturur. Olay örgüsü romancının haritasındaki işaretli noktaları ifade etmesi bakımından kodlanmış bir haritaya benzer. Olay örgüsünün hangi şekilde oluşacağı ve olay örgüsü grafiğindeki doğruların nasıl bir periyotta ilerleyeceği romancının inisiyatifindedir. Okur ise bu noktada yorum gücüyle romanın olay örgüsündeki muhtemel tikanıkları giderme işlevi görür. Bu tikanıklar ve bilinçli belirsizlikler çoğunlukla ironi desteğiyle aşılır. Romanın olay örgüsündeki ironik dalgalanmalar bilinçli okura önemli ipuçları sunar. Okur kesişim noktalarındaki farklılaşmaları ve ani frekans değişmelerini tespit ettiğinde olay örgüsündeki ironik reaksiyonların da farkına varmış olur.

2.12.3. Karakter Açısından İroni

Bir romanda olmazsa olmaz unsurların başında karakter gelmektedir. Bazen romanda zaman ve mekân o kadar silikleşip görünmez hale gelir ki sanki romanın bir zamanı veya mekânı yokmuş izlenimi oluşabilir. Aslında bir zaman veya mekân mefhumu olmasına rağmen bazen romanın çerçevesi bu varlığı gizler. Ancak karakterin romandaki konumu diğer roman unsurlarından çok daha farklıdır. Karakter sadece anlatıcı ve bakış açısıyla bile olsa romanın en önemli direğini oluşturur. Karakterin romandaki gücü ve konumu kimi zaman azalsa ve belirsizleşse de roman-insan ilişkisini kurdurması ve romana varlık nedenini kazandırması açısından romanın başlıca unsuru haline gelir.

Karakter-ironi ilişkisi²³⁷ roman türünün ironi çerçevesinde en fazla dikkat çeken yönünü oluşturur. Karakterin oluşum süreci, işlevi, romana katkısı, okurla muhatabiyeti ve en nihayetinde tanımlı bir kimlik olarak romanın sonundaki görüntüsü ‘karakter’in serüvenini kısaca özetler. Bu serüven kimi zaman çift kimlikli kişiler aracılığıyla ironik bir görüntü alırlar. ‘Çift kimlikli kişilik’²³⁸ ifadesi roman karakterinin ironik özelliğini anlatmada kullanılabilir bir kavramdır. Burada roman karakterinin yazar tarafından oluşturulduğu hali ile bunun okur tarafından alımlandığı hali arasındaki bağıntı ironiyi verir. Yazar karakterine bir rol biçer, onu olayların içerisine sürükler ve bazı durumları yaşatır. Ancak gerçekte bu karakter ya başka birini temsil ediyordur ya da karakter okurun sandığından veya yazarın iddia ettiğinden bambaşka bir alana göndermede bulunuyordur. Dolayısıyla karakter üzerindeki ironik tasarruflar romanın tüm unsurlarını ilgilendiren, romanın iç işleyişinde belirleyici olan aktif bir ironi volkanına dönüşme potansiyeline sahiptir.

²³⁷ Burada karakter ifadesi sadece romandaki etki gücüne göre bir kimlik kazanmış veya diğer bir ifade ile ‘karakter olma düzeyine erişmiş’ roman kişilerini değil, romanda yer alan bütün düzeylerdeki kişileri anlatmak için kullanılmıştır. Çünkü karakterin ironik bir tutum sergilemesi için sadece başkahraman veya tip vb. gibi adlandırmalara dâhil olması gerekmez. Romanda yer alan tüm düzeydeki kişiler ironik bir tutum alabilme potansiyeline sahiptir.

²³⁸ Çift kimlikli kişilik karakterin sadece mecaz yoluyla başka bir görünüme kavuşması olarak değerlendirilmemelidir. Bu tabir, roman karakterinin geçirdiği dönüşümü ve elde ettiği güç potansiyelini yansıtmaya bakımından önemlidir. Yazarın karakterini ‘hem öyle hem de böyle’ olacak bir tarzda ikili bir yapıyla romanda yaşatması, romanın iki farklı mecradan bakış açısı geliştirmesine yardımcı olur. ‘Çift kimlikli kişilik’ roman okuruna farkındalık kazandırırken, romanın aynı anda farklı varyasyonlarla okunma ve anlamlandırılmasına da yardımcı olur.

2.12.4. Zaman-Mekân Açısından İroni

Romanda ironinin en fazla işlerlik kazandığı somut alanlar zaman ve mekân unsurları olarak belirlemektedir. Zaman ve mekân, roman teorisinde iki kardeş gibi görünmesine rağmen her biri kendi içerisinde farklı bir dinamikle devinim halindedir. Romanda ironinin en fazla örneklendiği bu iki unsur farklı yönlerden ‘öteki anlam diyalektiği’ne hizmet eder.

Öncelikle zaman kavramının ironi ile olan ilişkisinin romandaki konumuna dair bazı çıkarımlarda bulunmak gerekir. Zaman, romanda çoğu kez farklı ölçülerle kendisini göstermektedir. Romanda hiçbir zaman dilimi belirtilmemişse ve zamansal bir ölçü kullanılmamışsa bile kurgu ve olay örgüsü gibi yapıların zorlamasıyla roman içerisinde tabii bir zaman ayarlaması mevcuttur.

Romanın doğal akışındaki ölçü ile devam eden zamansal bir süreç tabii olarak vardır. Bununla birlikte romanın okunma zamanı, algılanma ve yorumlanma zamanı gibi farklı zaman ölçüleri romanı ‘zaman’ yönüyle hassas bir konuma ulaştırır. Dolayısıyla zaman, roman içerisinde varlığı en zor tahlil edilecek kavramlardan biri olarak dikkat çekmektedir. Yani romanın yazılış zamanı, anlatılış zamanı, aktarılış zamanı, okunma zamanı, yorumlama zamanı, anlamlandırma zamanı ve son olarak etki zamanı birbirinden farklı ve bir kısmı belirsiz nitelikler taşır. Bu yönüyle zaman kavramı aslında her romanda az da olsa ironik hususiyetler taşır..

2.12.5. Bakış Açısı ve Anlatım Açısından İroni

Romandaki bakış açısı, olay örgüsünün aktarılması ve kurgunun yönlendirilmesi esnasında kullanılan aktarım yolunun hangi noktada durduğudur. Bakış açısını oluşturan anlatıcı herhangi bir sorumluluk almakla mükellef değildir. Bu yönüyle bakış açısının doğurduğu bütün sonuçlar muhtemel bir dramatik ironi örneği sayılabilir. Yapay bir düzlem oluşturan anlatıcının oluşturduğu form dolaylı bir mecazlar bütünüdür ve bu yönüyle ironik bir görüntü sergiler. Bakış açısına sahip anlatıcı romandaki ironik kurguyu düzenleme, değiştirme ve dönüştürme düzeyini tayin etme hakkını elinde bulundurduğundan, anlatıcının bakış açısı ve romanın

bütünündeki konumsal değişkenlikleri ironinin türünü, niteliğini ve hedefini dönüştürme potansiyeline de sahip olur.

Bakış açısı ile doğrudan bir ilişki içinde olan romandaki anlatım tarzı veya anlatıcının anlatım kanalını oluştururken tercih ettiği dilsel malzemenin zihinsel ve duygusal katmandaki karşılığı ironi oluşumuna önemli derecede etki eder. Bir romanın, roman türü içerisindeki herhangi bir alt türe yerleştirilmesiyle de ilişkili olan bu durum, romanın anlatım tarzının meydana getireceği ironik büyümelere kapı açar. Çünkü ironi romanda kendisini ortaya koyabilmek için bazı ön şartlara ihtiyaç duyar ve olay örgüsünün buna hazır olmasını gerektirir. İronik yapının romandaki yoğunluğu ve gücü, romandan hemen çıkarılabilmesine veya hemen anlaşılabilmesine bağlı değil, anlatımın ironik yapılara müsaade edebilecek denli geniş bir art alan perspektifi içermesine bağlıdır.

2.13. İRONİ TÜRLERİ²³⁹

İroni her ne kadar ifade edilenin aksini ima etmek için söylenmiş doğrusal söylemden oluşan bir yapı olarak görünse de farklı görünüşleriyle ortaya çıkmayı başaran bir çeşitliliğe sahiptir. Bu da ironinin amaçlarını çoğaltarak ironi kullanımını yaygınlaştırma eğiliminin genelleşmesine ön ayak olur.

Kierkegaard ironinin biçimine ilişkin genel olarak şu tespiti yapmaktadır:

“İroninin en sık rastlanan biçimi, kişinin aslında ciddi olmayan bir şeyi ciddi olarak söylemesidir. Diğer bir biçim ise, kişinin ciddi bir konuyu bir espri gibi, şaka yollu dile getirmesidir ama buna daha seyrek rastlanır. (...) İronik konuşma biçiminde, yine tüm ironilerin ortak özelliği olan bir yön daha vardır; bu da anlaşılmasına rağmen, doğrudan anlaşılmamasından kaynaklanan bir ayrıcalıktır. Bu yüzden adı geçen konuşma biçimi, sıradan ve hemen anlaşılabilir konuşma biçimlerini hor görür; kendisine özel bir takma adla yolculuk yapar ve yüceltilmiş konumundan, sıradan vatandaş konuşmalarını acımayla izler.”²⁴⁰

Kierkegaard’ın ironi hakkındaki bu ifadeleri ironik söylemi diğer söylemlerden ayıran ve onu yücelten bir kararlılık taşımaktadır. İçerisinde ironi barındırmayan söylemleri *sıradan vatandaş konuşması* olarak niteleyen ve ironinin bu tür konuşmaları *acımayla* izlediğini belirten Kierkegaard böylece ironinin fenomenolojik vurgusunu ortaya koymaktadır. ‘Doğrudan anlaşılabilir ve kavranan’ ifadeye göre ‘doğrudan anlaşılmayan ve mübhem kalan’ sözün üstünlüğü nereden gelmektedir? Bunun cevabını bulmak için üç hususu ortaya koymak gerekir:

- 1- Dolaylı aktarılan ve tersinden anlaşılması gereken bir sözün bünyesinde taşıdığı anlam potansiyeli daha yoğundur.

²³⁹ Bu başlık altında ironi türleri tanım düzeyinde olmak üzere kısaca açıklanmıştır. Ayrıca ironi üzerine araştırma yapan başlıca Batılı teorisyenler ile Oğuz Cebeci’nin tür tasnifleri ele alınarak daha sonra ele alınacak romanlarda esas alınmak üzere bir ironi şeması ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla bu bölüm altında yer verilen ironi türleri hakkında geniş ve detaylı açıklamalar daha sonraya bırakılmıştır. Postmodern Türk romanında ironi konusuna esas olması için seçilecek ironik türler daha sonra tezin üçüncü bölümü olan ‘Postmodern Türk Romanında İroni’ başlığı altında detaylıca anlatılmıştır.

²⁴⁰ Soren Kierkegaard, **İroni Kavramı Sokrates’e Yoğun Göndermelerle**, çev. Sıla Okur, İmge Kitabevi, İstanbul 2009, s. 272.

- 2- İroninin söze kattığı gizemin ortaya çıkarmış olduğu üstünlük algısı onu farklı kılmaktadır.
- 3- Herkesin ironiyi kullanamaması ve ironiyi kullananların özellikle bilişsel açıdan bir üstünlük elde etmeleri, ironiyi etkin ve ayrıcalıklı bir söylem silahına dönüştürür.

İroninin örnek oluşturma şekillerine bakıldığında farklı formlarda ironi örneklerine rastlamak mümkündür. Daha doğrusu ironi, sanıldığı gibi aksine sadece reel bir örnek olay olarak bireyin muhatabına aktardığı öteki anlam iması değildir. İroni kimi zaman bir duyguyu en iyi ifade etmenin, muhatabın empati kurmasını sağlamanın ve bazen de olumsuz bir durumu trajik anlamda vermenin yolu olabilir. Özellikle olumsuz durum ironileri trajik formatı oluşturmada önemli bir yere sahiptir. Hatta bu durum ironinin geleneksel biçimi olarak yorumlanmış ve bir söz biçimi olarak sözün tersini dile getirme olarak ifade edilmiştir. Partington'un Wilson ve Spencer'den alıntılıdığı bu ironik özelliği, "onun üzgün olduğunu söyleyebilirsiniz ifadesi ironik anlamda artık onun üzgün olduğunu söylemezsiniz anlamında kullanılır" şeklinde örnekler.²⁴¹

İroni ile ilgili çalışmaların genel olarak iki başlık halinde olduğunu gözlemlemek mümkündür. İlk olarak ironiyi retorik bir alanı gören ve ironiyi hem dilbilimsel anlamda hem de söylemin bir parçası olarak inceleyip buna göre çeşitli tasnifler yapan çalışmalardan söz edilebilir. Bu tür çalışmaların ironinin tür haritasının ortaya çıkarılmasında çok önemli katkılar sunduğu görülmektedir. Ayrıca ironinin kavram zenginliğini de ortaya çıkaran bu tip çalışmaların Batı yazınında yoğun olarak yer aldığını söylemek mümkündür.

Diğer taraftan ikinci olarak ironinin felsefesini yapan, ironiyi farklı bakış açılarıyla ele alarak onu çok yönlü bir kavram şemasına sokan çalışmalar göze çarpmaktadır. Bu tür çalışmalar ise ironinin içerdiği ikincil ve daha sonraki anlam alanlarını deşifre eden ve bir ironi teorisi oluşturmaya ön ayak olan özellik taşımaktadır. Bu hususta dikkat çeken en önemli eserlerin başında ise Soren

²⁴¹ Partington Alan, **Irony and Reversal of Evaluation**, Journal of Pragmatics, Volume 39, 2007, s. 1548.

Kierkegaard'ın *İroni Kavramı* adlı eseri gelmektedir. Söz konusu eserinde genelde Antik Yunan'dan hareketle özeldi ise Sokrates'ten yola çıkarak ironik söylemin kökenini araştıran Soren Kierkegaard, ironiyi hem tarihsel bağlamıyla ele almakta hem de ironiyi teorik anlamda bir disipline kavuşturma çabası içerisinde girmektedir.

Kierkegaard'ın ironiye bakışı onu sınıflandırmak maksadı taşımaktan daha öte bir anlayışa sahiptir. Kierkegaard ironinin fenomenolojik geçmişini ortaya çıkarma uğraşındadır. Nitekim eserinin hemen girişinde *Görkemli duruşu ve muhteşem gelişimiyle çağdaş felsefi söylemin gerçekten övgüye değer bir yanı varsa eğer, hiç kuşkusuz, bu onun fenomeni yakalama ve elinde tutma konusunda gösterdiği dâhiyane güçtür.*²⁴² şeklindeki ifadesi ile ironi uğraşı hakkındaki niyetini ortaya koyan Kierkegaard, felsefe ve tarih ilişkisini birlikte yürüten bir ironi araştırması kurgular. İroninin geleneksel olarak Sokrates'le bağdaştırıldığını herkesin bildiğini ancak bunun herkesin ironiyi bildiği anlamına gelmediğini savunan Kierkegaard, fenomene ulaşmak için tarih ve felsefe arasındaki hassas ilişkiye dikkat çekmektedir.²⁴³ Kierkegaard'ın *İroni Kavramı* adlı eserinde Sokrates'le başladığını düşündüğü ironiyi temellendirmek için izlediği yol, Sokrates'in çevresindekilerden hareketle bir düşünce dünyası tasarlamak ve Sokrat ironisinin, dolayısıyla ironi kavramının temel noktalarını ortaya çıkarmaktır.

Kierkegaard, *İroni Kavramı*'nın büyük bir bölümünde Sokrates'in çağdaşları olan Ksenophon, Platon ve Aristophanes'in Sokratik diyalog ve eleştirilerinden yola çıkarak Sokrates ironisini belirginleştirmeye çalışır. Aslında Kierkegaard'ın dayandığı bu temel kendi içerisinde bir tutarlık göstermektedir. Çünkü Sokrates ironisinin en büyük örneği; onun yargılanışı, mahkûm edilişi ve idamla cezalandırılmasıdır. Bununla ilgili başta Platon'un *Sokrates'in Savunması* adlı eseri olmak üzere diğer Platon eserlerine başvuran Kierkegaard, Sokrat ironisinin ana noktalarını ve temel gerekçelerini ortaya koyarken ironi kavramının fenomenolojik izlerini de sürer. Kierkegaard'ın bu şekildeki tarihsel-felsefi yaklaşımı ironi ile ilgili önemli tespitleri de beraberinde getirmiştir.

²⁴² Soren Kierkegaard, **İroni Kavramı Sokrates'e Yoğun Göndermelerle**, çev. Sıla Okur, İmge Kitabevi, Ankara 2009, s. 11.

²⁴³ Kierkegaard, age. s. 12-13.

Kierkegaard dışında ironiye özgün bir bakış açısı getiren ve ironiyi sistematik bir biçimde inceleyen diğer bir isim ise Claire Colebrook'tur. Claire Colebrook, *Irony* isimli çalışmasında ironiyi çok yönlü olarak ele almıştır. Colebrook'un çalışmasını diğer çalışmalardan ayıran en önemli husus ironi felsefesi üzerine yaptığı çıkarımlar ve incelemelerdir. Bu bağlamda ironinin tarihine giden ve *iron*'dan başlayarak ironi kavramının geçirdiği süreci anlatan *İroni Felsefesi* isimli bir başlığa yer veren Colebrook, Sokrates ve Plato'dan hareketle ironi felsefesine yer verir. Romantik ironiden de söz eden Colebrook, daha önceki yaygın *in context* (bağlamında) başlıklarının tersine *out of context* (bağlamı dışında) şeklinde bir başlığa yer vermiştir. Burada postyapısalcılık bağlamında Derrida'ya değinen Colebrook, Nietzsche ve Paul de Man'a da ironi ekseninde değinir. Colebrook ayrıca, Bayron, Swift, Butler, Deleuze, Guattari, Rorty, Hutcheon, Auesten, Joyce, Carter gibi isimlere de farklı bağlamlarda değinerek ironi eleştirisini geniş bir çerçeve halinde oluşturur.²⁴⁴

İroni, Türk edebiyatında kuramsal disipline erişen bir kavram olmamakla birlikte Batı'da ironi ile ilgili çok sayıda tasnif çalışması yapıldığı gözlenmektedir. Batı edebiyatında tür ve teknik bakımından ironiyi birçok alt başlığa ayıran araştırmacılar bulunmaktadır. İroni hakkında kuramsal çalışmalar yapan isimler içerisinde Douglas Colin Muecke, Wayne C. Booth, Norman Knox gibi isimleri saymak gerekir. Adı geçen ironi kuramcıları bazı ironi alt başlıklarında hemfikir olsalar da ayrıldıkları noktalara rastlamak mümkündür. Türk edebiyatında ise ironi ile ilgili hatırı sayılır ve ciddi çalışma olarak Oğuz Cebeci'nin *Parodi, Satir ve İroni* adlı eserinden bahsetmek mümkündür. Cebeci söz konusu eserinde yukarıda adı geçen Batılı teorisyenlerin görüşlerini harmanlayarak ironi kuramı hakkında önemli bilgiler vermiştir.²⁴⁵ Gerek yukarıda isimleri sayılan Batılı teorisyenlerin gerekse de Oğuz Cebeci'nin ve ironi ile ilgili yapılan doğrudan veya dolaylı olarak diğer çalışmalar dikkate alındığında birbirinden farklı ironik çeşitliliğin göze çarptığı fark edilmektedir.

²⁴⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Claire Colebrook, **Irony**, Routledge Taylor & Francis Publishing, New York 2005.

²⁴⁵ Tez çalışmamızda yukarıda isimlerini zikrettiğimiz ve Oğuz Cebeci'nin *Parodi, Satir ve İroni* adlı eserinde referans gösterdiği ve alıntılacağı yabancı isimlerin kaynaklarının birçoğuna ulaşılmış olup yapılan aktarmaların büyük bir kısmı doğrudan ilgili kaynaklardan edinilerek yapılmıştır. Bununla birlikte ironi türlerinden söz edilirken Oğuz Cebeci'nin tespit etmiş olduğu ironi türlerine de değinilecek ve daha sonra romanlarda kullanılacak olan bir ironi tasnifi oluşturulacaktır. Bu ironi şeması uygulama bölümüne esas teşkil edecektir.

Bu nedenle öncelikle ironi kavramının tür ve tasnif tartışmalarını görmek ve bu noktada atılan adımları ifade etmek gerekmektedir.

2.13.1. Yabancı Tasnifler

İroni kavramını çok yönlü olarak değerlendiren ve birçok tasnif denemesine girişen isimlerden ilk olarak Douglas Colin Muecke'yi zikretmek gerekmektedir. İroni ile ilgili birçok esere imza atan Muecke'nin, ironi ilgili tasniflerini sürekli olarak güncellediği görülmektedir. Muecke'nin özellikle başta *The Compass of Irony*, *Irony ve Irony and the Ironic* adlı eserlerinde ironinin çok yönlü olarak irdelendiği ve ciddi bir ironi kuramının oluşturulduğu görülmektedir. Öyle ki Wayne C. Booth *A Rhetoric of Irony* adlı eserinin ön sözünde kendi okuruna seslenerek kendi kitabından önce Muecke'nin *The Compass of Irony* isimli kitabını okumalarını tavsiye etmektedir. Ayrıca Booth, eserinin ironi tasnifine esas olan kısmını da Muecke'nin tasnifini esas alarak yaptığını belirtmektedir.^{246 247}

Muecke'nin ironi ile ilgili çalışmalarından *Irony ve Irony and The Ironic* adlı eserlerin *The Compass of Irony* isimli kitapta birleştiği görülmektedir. *The Compass of Irony* Muecke'nin ironi ile alakalı küçük ölçekli çalışmalarının büyük bir kısmını kapsayan bütüncül bir mahiyet taşımaktadır. Muecke *The Compass of Irony*'nin başında *Ironology* (ironoloji) başlıklı bir giriş yapar. Bu ifade ironiyi sistematize etmek ve onu bir disipline kavuşturabilmek açısından önemli bir merhaledir. Muecke, eserinin bu kısmında ironi kavramının kısa ama etkili bir gözden geçirme işlemini uygular. Muecke ironinin türlere ayrılması veya tasnifi konusundan söz ederken geniş bir perspektif sunar. Nitekim Muecke ironik adlandırmalarla ilgili şu sözlerinde ironinin tür genişliğine vurgu yapar:

“Kişi, sadece bir an için ironi türlerine verilmiş çeşitli isimleri ifade edebilir (yansıtabilir) -trajik ironi, komik ironi, tutum / tarz ironisi, durum ironisi,

²⁴⁶ Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press, Chicago 1975, s. xiii.

²⁴⁷ Tıpkı Wayne Booth gibi Norman Knox da ironinin sınıflandırılması üzerine yaptığı bir çalışmada Muecke'nin ironi tasnifini esas alarak bir değerlendirme yapar. Hem Booth, hem Knox hem de ironi üzerine çalışma yapan isimlerin Muecke'yi referans olarak göstermeleri, Muecke'nin ironi noktasındaki çalışmalarını daha da önemli hale getirmektedir. Norman Knox'un makalesi için bkz. Norman Knox, *On The Classification Of Ironies*, *Modern Philology*, Vol. 70. No.1, Ağustos 1972, s. 53-62.

felsefi ironi, pratik ironi, dramatik ironi, sözlü ironi, saflık ironisi, çift ironi, retorik ironi, öz ironi, Sokratik ironi, romantik ironi, kozmik ironi, duygulu ironi / duygu ironisi, kader ironisi, şans ironisi, karakter ironisi vb.- Bu duruma bakıldığı zaman bazıları ismini (ironinin) yaptığı etkiden almış, diğerleri medium'dan, yine diğer bazıları tekniğinden ya da fonksiyonundan ya da amacından ya da uygulayıcısından, ya da tonundan ya da konumundan almış.²⁴⁸

Muecke, *Compass of Irony*'de ironi ile tanımlayıcı kısımlardan sonra ironinin üç sınıfa ayrıldığını ifade eder. Muecke bu kısımları *overt*, *covert* ve *private* olarak niteler.

a) Açık İroni (Overt):

Muecke ironiyi açık yapan şeyin, ironik çekişme ve uyuşmazlıkta çıkardığı yaygara olduğunu ifade eder.²⁴⁹

b) Kapalı İroni (Covert):

Muecke, kapalı ironinin görülmeye yönelik değil fakat tespit etmeye yönelik olduğunu ifade eder.²⁵⁰ Buna göre kapalı ironide niyet ve ses tonu önemli bir kaynak olarak dikkat çekmektedir.

c) Özel İroni (Private):

Muecke bu ironi türünü ifade ederken 'ne kurban ne de bir başkası tarafından algılanması niyet edilmeyen ironi' diye söz etmektedir. Muecke, Jane Austen'in Mr. Bennet karakterini özel ironiye örnek olarak gösterir.²⁵¹

Daha sonra ironinin dört modundan bahseden Muecke bunları da,

-impersonal irony (şahsi olmayan),

-self-disparaging irony (kendini azımsama/küçümseme ironisi),

²⁴⁸ Douglas Colin Muecke, *The Compass of Irony*, Methuen & Co. Ltd. Publishing, Londra 1969, s. 4.

²⁴⁹Muecke, age. s. 54.

²⁵⁰Muecke, age. s. 56.

²⁵¹Muecke, age. s. 59.

-ingenu irony (saflık ironisi),

-dramatized irony (dramatize edilmiş ironi) olarak sıralar.

Şahsi Olmayan İroni (Impersonal Irony)

Muecke, şahsi olmayan ironinin en önemli ayırt edici özelliğinin kişi olarak ironistin yokluğu olarak ifade eder. Yani ironist yoktur, sadece onun sözleri vardır. Muecke, şahsi olmayan ironinin her zaman değil fakat genelde serinkanlılıkla (dispassionately) ifade edildiğini belirtir. Burada serinkanlılığı ifade etmek adına *dryness of the simple dry mock* (basit sıradan, kuru şakanın monotonluğu, yavanlığı) ve *dry humour* (kuru sıradan yavan şaka) tabirini kullanan Muecke, düz bir yüz, sabit bir ses, alçak sıradan bir ton sahibi olan ironistin absürt bir plan peşinde olduğunu ya da çok çirkin / rezil bir düşünceyi savunmak üzere olduğunu ifade eder.²⁵²

Self-Disparaging Irony(Kendini Azımsama-Küçümseme İronisi)

Muecke, kendini azımsama ironisinde kişinin kendi sözlerini ya abarttığını ya da küçümsediğini ifade eder. Bu ironi türünün aynı zamanda *irony of manner* (tavır ironisi) olarak da bilindiğini belirten Muecke, kendini azımsama ironisini Sokrates ile ilişkilendirir.²⁵³

Saflık İronisi (Ingenu Irony)

Muecke, saflık ironisinin etkisinin onun anlamdaki ekonomikliğinden geldiğini savunur.²⁵⁴ Buna göre saflık ironisi bir durumu öyle değilse bile öyle görmek ya da karşılaştığı bir sıkıntıyı iyi bir nedene bağlamak olarak ifade edilebilir.

²⁵² Muecke, age. s. 64.

²⁵³ Muecke, age. s. 87.

²⁵⁴ Muecke, age. s. 91.

Dramatik İroni:

Muecke, dramatik ironide ironistin görevinin ironik durumları ya da olayları bizim ironi duygumuza sahnelemek olduğunu ifade eder. (*to present our sense of irony*).²⁵⁵

İronik Durumlar isimli bir başlık daha açarak tür açılımına devam eden Muecke,

-irony of simple incongruity (basit uyumsuzluk ironisi),

-irony of events (sonuç ironisi),

-dramatic irony,

-irony of self-betrayal (kendini ele verme ironisi),

-irony of dilemma (çözumsuzlük ironisi) şeklinde beş alt başlık daha sıralar.

Irony of Simple Incongruity (Basit Uyuşmazlık İronisi):

Muecke, bu ironi türünün, birbirine uyuşmayan ve birbiriyle zıt (*juxtaposition*) iki durumun bir araya gelmesinden doğduğunu ifade eder.²⁵⁶

Irony of Events (Sonuç/Netice İronisi):

Muecke bu türü açıklarken ironik anlaşmazlığın beklenti ile sonuç arasında olduğunu ifade eder. Muecke, *Irony Of Fate*, *Irony of Life* ve *Irony of Things* gibi alt başlıklar açarak sonuç/netice ironisini genişletir.²⁵⁷

²⁵⁵ Muecke, age. s. 92.

²⁵⁶ Muecke, age. s. 100-102.

²⁵⁷ Muecke, age. s. 102-103.

Dramatik İroni:

Muecke bunu doğrudan doğruya ironi olarak ifade eder. Bu durumda ironi daha sonraki okumaların sonucuna bağlı değildir. Muecke, dramatik ironiyi tiyatronun öncelikli türü olarak sayar.²⁵⁸

Irony of Self-Betrayal (Kendini Ele Verme İronisi):

Muecke bu ironi çeşidinin Yunan dramalarında, Platon'un diyaloglarında ve Lucian²⁵⁹'da bulunduğunu belirtir. Muecke bu ironi türünün genelde ya göz ardı edildiğini ya da dramatik ironiden ayrımının yapılamadığını ifade eder. Muecke bu ironi türünü kişinin söyledikleri ya da yaptıklarıyla cehaletini, zayıflığını, hata ve aptallıklarını habersizce ifşa etmesi şeklinde örneklendirir.²⁶⁰

Irony of Dilemma (İkilem, Çıkmaz İronisi):

Muecke bu ironi türünün birden fazla biçimde görüldüğünü söyler. Bu ironi türü olanaksız durum (impossible situation) olarak da ifade edilmiştir. Muecke *irony of dilemma* için, kurbanının tuzağa düştüğü ve şaşırılmış kafası karışmış (*trapped or puzzled*) olduğunu belirtir.²⁶¹

Muecke daha sonra ironiyi iki ana başlık altında daha inceler. Bunların birincisi genel ironi ikincisi ise romantik ironidir. Genel ironi başlığı altında *genel dramatik ironi*, *kozmetik ironi* ve *kaçınılmaz cehalet (inevitable ignorance)* alt başlıklarına yer veren Muecke, romantik ironi bölümü altında da üç alt başlığa yer verir. Bunlar *sanat ironisi*, *proto-romantic irony* ve *romantik ironi* olarak sıralanmaktadır.

Genel Dramatik İroni:

Genellikle gerçek durumun kişinin gördüğünün tersine olması şeklinde ifade edilmektedir. Bu ironi türünde kişi genel dramatik ironinin kurbanı şeklinde ortaya çıkmaktadır. Muecke, bu ironi türüne olarak Tolstoy'un *Savaş ve Barış* romanındaki

²⁵⁸ Muecke, age. s. 105.

²⁵⁹ Lucian (125-180) aslen Adıyaman ilinin Samsat ilçesinden olup Samsatlı Lucian (Lüsyen) (Lucian of Samosata) olarak bilinir. Bkz. <https://en.wikipedia.org/wiki/Lucian> erişim tarihi: 23.05.2016.

²⁶⁰ Muecke, age, s. 107.

²⁶¹ Muecke, age. s. 113-115.

Napolyon örneğini göstermektedir. Muecke, Napolyon'un kendisinin tarih yaptığını düşündüğünü ancak Tolstoy'un bakış açısına göre aslında Napolyon'u tarihin ortaya çıkardığını belirterek bunu genel dramatik ironiye örnek saymaktadır.²⁶²

Kozmik İroni:

Muecke kozmik ironi için doğrudan bir tanım getirmez. Ancak kozmik ironiyi genel ironi içerisinde sayarken varoluş, Tanrının kökeni, öte dünya gibi hususlarla ilişkilendirir.²⁶³ Muecke burada Laurence Housman'ın *Ironical Tales* adlı eserindeki bir örneği alıntılar. Kanun ve emir/buyruk adındaki iki tanrının oluşturdukları iki farklı dünyada istedikleri sonuçların aksiyle karşılaşmaları kozmik ironiye örnek olarak gösterilir.

Proto-romantik ironi:

Bu kavram romantik ironinin tarihsel gelişimini ortaya koymak için Muecke tarafından öne sürülen bir öneri niteliği taşımaktadır. Proto-romantik ironi ve aynı şekilde romantik ironi için geçerli olan husus sanatsal illüzyonun bozulması, yıkıma uğratılması ve bir bakıma sanatçının kendi metnin içine girmesi olarak ifade edilmektedir. Muecke proto-romantik ironiyi ifade ederken onu romantik ironiden ayırmasının nedenini şöyle izah eder: *Proto-romantik ironi romantik ironinin sadece bir yönünü oluşturduğundan kullanılabilirlik açısından böyle bir ayırım gereklidir.*²⁶⁴

Romantik İroni:

Muecke bu ironi türünün 18. yy.'ın sonlarında Almanya'da ortaya çıktığını belirtir. Muecke, Friedrich Schlegel'in romantik ironiyi öz eleştiri olarak görmesine vurgu yapar.²⁶⁵ Romantik ironi yazarın metne bilinçli müdahalesidir ve bu müdahale metni ideal çizgisinden saptırır.

Muecke'nin *The Compass of Irony* isimli çalışmasına *Verbal Irony* türünü dâhil etmediği fark edilmektedir. Nitekim *Verbal Irony*, (sözlü ironi) Muecke'nin *Irony and*

²⁶² Muecke, age. s. 137.

²⁶³ Muecke, age. s.147-148.

²⁶⁴ Muecke, age. s. 164-165.

²⁶⁵ Muecke, age. s. 177,183

the Ironic isimli eserinde yer alan bir ironi türü olarak dikkat çekmektedir. Aslında Muecke'nin doğrudan *Verbal Irony* terimini başlık olarak almamakla birlikte, *Verbal Irony* farklı isimler altında Muecke'nin inceleme alanına eklenmiştir.

Norman Knox'un *The Word Irony and It's Context* isimli çalışmasında ironi detaylı bir biçimde alt başlıklara ayrılmıştır. Knox'un, ironinin, 1500-1755 yılları arasında İngiliz Edebiyatı'ndaki durumunu ortaya koyduğu bu çalışmada ironik türler daha çok işlev gözetilerek oluşturulmuştur. Yani ironinin amaçları ve ironinin herhangi bir söylemde ortaya çıkardığı etki gözetilerek bir tasnife gidilmiştir. Bunun yanı sıra Norman Knox, *On The Classification of Ironies* isimli bir makalesinde ironinin tür ayrımının yapılmasında dikkat edilmesi gereken hususları ifade etmiştir. Knox'a göre bir ironinin sınıflanmasında önemli dört husus dikkat çekmektedir.

- a) İroninin farkına varıldığı gözlem alanı
- b) Görünen ile gerçek arasındaki çatışmanın derecesi
- c) Doğal olarak içermesi zorunlu olan üç rol kişi (bunlar kurban, seyirci ve yazar olarak sıralanmaktadır.)
- d) Felsefi ve duygusal görünüş (aspect)²⁶⁶

Knox'un önemli olarak gördüğü hususlardan ilk ikisi özellikle teknik anlamda ve metin içerisindeki bağlamı nedeniyle ön plana çıkmaktadır. Bu nedenle söz konusu hususlar üzerinde daha ayrıntılı bir biçimde değerlendirme yapmakta yarar vardır. İlk olarak ironinin yapıldığı gözlem alanı mercek altına alındığında gözlem alanının ironiyi doğrudan anlamlandırma ile eşdeğer bir potansiyele sahip olduğu görülmektedir. Yani gözlem alanının bağımsız değişkenlerle kurulu bir alanda olması ile roman metni gibi fiktif bir sahada bulunması arasında elbette ciddi farklar bulunacaktır. Örneğin dış dünyada ani gelişen hadiselerle karşı bir refleks olarak sunulabilen ironik söylemler bir metin içerisinde anlatıcının çok taraflı yönlendirmeleri ve kurgulamaları ile doğallığını kaybeden bir görüntü alabilir. Ya da ironiye sebep olan şartların artık geri döndürülemez bir tetikleme sonucunda mı ortaya çıktığı yoksa kurbanını alt etmek için planlanmış bir

²⁶⁶ Norman Knox, *On The Classification of Ironies*, Modern Philology, Vol. 70, No 1, University of Chicago Press, 1972, s. 53.

diskalifiye aracı mı olduğu yönündeki sorular da ironinin gözlem alanının mahiyetini güçlendirmektedir.

Norman Knox'un dikkat çektiği ikinci husus ise görünen ile gerçek arasındaki anlaşmazlık ve çekişmenin (conflict) derecesinin ne olduğudur. Dikkat edilirse ironide görünen ile gerçek arasında git-gel yapan üçüncü bir anlam bulunmaktadır. Bu üçüncü anlam olması gereken ve varolan arasında köprü vazifesi gören taşıyıcı anlamdır. İşte ironinin oluşumuna kaynaklık eden görünen ile gerçeklik arasındaki fark azaldıkça ironinin hassasiyeti azalır ve etki gücü de zayıflar. Benzer bir yolla söylemek gerekirse ironiye kaynaklık eden durumda görünen ile gerçek arasındaki çatışma durumu yükseldikçe ironinin etki alanı genişler ve kendi özgül ağırlığına ulaşma şansı artar. Knox bunun yanı sıra ilgili makalede ironinin tür tasnifinde karşılaşılan problemlere ve ironiyi tasnif etmedeki güçlüğü de değinmektedir. Gerçekten de ironi üzerinde kesin bir tür tasnifine gitmek bazı ironi türlerini birbirinden keskin çizgilerle ayırt etmek neredeyse olanaksızdır. Bu duruma dikkat çeken Hacer Korkut da ironi kavramının tartışmalı bir konu olduğunu ifade eder. Ona göre, bu konuda sayıca tükenmez nitelikte birçok ironi türü ismi vermek mümkündür. Korkut bu bağlamda 'trajik ironi, komik ironi, tutum / davranış ironisi, durum ironisi, felsefi ironi, pratik ironi, dramatik ironi, sözlü ironi, saflık ironisi, çift ironi, retorik ironi, kendilik ironisi, romantik ironi, şans ironisi, karakter ironisi, sonuç ironisi, santimental ironi' gibi ironi türlerinin varlığından söz eder.²⁶⁷

İroninin türlere ayrımı noktasında çalışma yapan ve ironiyi edebiyat dışı bir sahada kullanmasına rağmen, Muecke ve Kierkegaard gibi isimlerden yararlanan Bronislaw Szerszynski, ironinin iki şekilde tezahür ettiğini belirtir. Çalışmasına '*Post-Ekolojik Durum: Semtop Ve Tedavi Aracı Olarak İroni*' adını veren ve 'ekolojik ironi' kavramını gündeme getiren Szerszynski, ironinin genellikle 'söylemsel' (*communicative*) ve durum olmak üzere iki temel ironik fenomene dayandığını

²⁶⁷ Hacer Korkut, **Irony As A Philosophical Attitude In Socrates**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2007, s. 2.

aktarır.²⁶⁸ Buna göre sözlü ironileri ‘söylemsel’ başlığı altında diğer ironileri de ‘durum’ başlığı altında değerlendirmek mümkündür.

İroniyi tür tasnifine tabi tutan diğer bir isim de Meyer Howard Abrahams’tır. Abrahams ironiyi beş alt başlık içerisinde inceler. Abrahams’ın ironiye dönük sınıflandırması şöyledir:

1- *Verbal (Sözlü) İroni*

2- *Sokratik İroni*

3- *Dramatik İroni*

4- *Kozmik İroni*

5- *Romantik İroni*²⁶⁹

Yukarıda ismi sayılan ve ironi kavramını açık bir şekilde kendi içerisinde alt türlere ayıran teorisyenlerin dışında, ironiyi farklı söylem durumlarıyla birlikte inceleyen ya da ironi ile bazı kavramlar arasında ilişki kurarak bir ironi çerçevesi oluşturan araştırmacılar da vardır. Bunlar arasında göze çarpan ilk isimlerden olan Katharina Barbe için ayrı bir parantez açmak gerekir.

Katharina Barbe, *Irony in Context* isimli çalışmasında ironiyi, ironi olan ile ironi olmayan arasındaki ayrımı göstererek ele alır. Barbe ironiyi türsel anlamda özel bir tasnife tabi tutmaz. Ancak ironiyi iki yan söylemle birlikte inceler. Bunlardan ilki *şaka* diğeri ise *yalan* söylemidir. Böylece Barbe, *şaka ve ironi* ile *yalan ve ironi* olmak üzere iki farklı ironik söylem noktası oluşturmaktadır.²⁷⁰

2.13.2. Yerli Tasnifler

Yerli olarak ironi eleştirisi alanında dikkat çeken ve hatırı sayılır nitelikte bir ciddiyet taşıyan eser olarak Oğuz Cebeci’nin *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni* adlı eserini saymak gerekir. Cebeci’nin sadece ironiyi değil parodi ve satiri de

²⁶⁸ Bronislaw Szerszynski, **The Post-Ecologist Condition: Irony as Symptom and Cure**, Journal of Environmental Politics, 16: 2, 2007, s. 340-341.

²⁶⁹ Meyer Howard Abrahams, **A Glossary of Literary Terms**, Heinle&Heinle Thomas Learning, Boston 1999, s. 135-138.

²⁷⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. Katharina Barbe, **Irony in Context**, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 1995.

ele aldığı bu eser, özellikle Batı literatüründe söz konusu alanda yapılan çalışmaları gündeme getirir. Cebeci eserin son kısmını ironiye ayırmıştır. Oğuz Cebeci çalışmanın ironi ile ilgili kısmında öncelikle ironiye ilişkin birtakım kuramsal bilgiler vermektedir. Burada Aristoteles'ten Anaximenes'e, Muecke'den Müller'e, Schlegel'den Karl Solger, Brooks, Paul de Man, Northrop Frye ve Linda Hutcheon'a değin birçok ismin ironi ile ilgili görüşlerini aktaran Cebeci, bir yandan ironik türleri ifade ederken diğer yandan ironi kavramını çok yönlü irdeler. Ancak daha sonra ironinin tür ve teknik olarak bir değerlendirmesini yapan Oğuz Cebeci, daha çok Douglas Colin Muecke ve Wayne C. Booth'un formülasyonunu dikkate alır. Buna göre Oğuz Cebeci'nin esas aldığı ironi, tür ve teknikleri şöyle sıralanabilir²⁷¹:

a) **Douglas Colin Muecke**

Oğuz Cebeci, Muecke'nin ironiyi *gerçek anlamın gizlenme seviyesi açısından* üç sınıf ve *ironi ile ironiyi yapan arasındaki ilişki açısından* dört duruma ayırdığını belirtir ve şöyle bir tasnif yapar:

(Sınıflar)

Açık İroni:

İroninin muhatabının ironiyi hemen görebileceği ironi türüdür.

Kapalı İroni:

Kapalı ironi, niyetin örtülü olduğu ve keşfedilmeyi beklediği ironi türüdür. Oğuz Cebeci, ironilerin genellikle kapalı ironi sınıfına dâhil olduğunu belirtir.

Özel İroni:

Oğuz Cebeci, özel ironiyi *Ne kurban ne de bir başkası tarafından anlaşılması hedeflenmemiş ironidir* şeklinde tanımlamaktadır.

²⁷¹ Çalışmamızın yukarıdaki kısmında Oğuz Cebeci'nin ironi türleriyle ilgili aktarımlarının çalışmamıza dolaylı ve doğrudan alınan kısımları **Komik Edebi Türler Parodi Satir İroni** isimli eserden alınmıştır. Doğrudan yapılan aktarımlar italik olarak gösterilmiştir. Detaylı bilgi için bkz. Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler Parodi, Satir İroni**, İthaki Yayınları, İstanbul 2008, s. 300-306.

(Durumlar)

Şahsi Olmayan İroni:

Oğuz Cebeci, şahsi olmayan ironiyi şöyle açıklar: *İroniyi yapanın nasıl biri olduğundan çok, söylediği şeyin ne olduğuyla ilgilidir. Şahsi olmayan ironinin ayırt edici özelliği, ironistin kişi olarak ortada olmaması, yalnızca sözlerinin duyulmasıdır.*

Kendini Azımsama İronisi:

Sokratik ironi ile büyük ölçüde ölçüşen bu ironide, ironist cahil ve saf olarak ortaya çıkabilir. Kendini azımsama ironisinde abartılı ve eksiltili ifadeler önem arz eder.

Saflık İronisi:

Oğuz Cebeci, saflık ironisini açıklarken *Saflık ironisinde ironist izleyiciden iyice uzaklaşır, (...) bu karakter gerçekten saf bir kişiyi temsil etmektedir* ifadelerini kullanır.

Dramatik İroni:

İronistin devreden çıktığı ve ironik durumun tasvir edildiği ironi türüdür. Bu teknik daha çok tiyatro ve romanda kullanılmaktadır.

b) Wayne C. Booth

Oğuz Cebeci Wayne Booth'un *A Rhetoric of Irony* isimli eserinden hareketle ironinin 2 türünü ele alır:

Sabitlenebilen İroni:

İronini nihai bir sonuca ulaşması durumunda sabitlenebilen ironiden söz edilir.

Sabitlenemeyen İroni:

İroninin nihayete ermeyip sürüp gittiği durumlarda sabitlenemeyen ironiden söz edilmektedir.

Buraya kadar sözü edilen hem Batı kaynaklı çalışmalarda hem de Oğuz Cebeci'nin çalışmasında –ki bu çalışma da büyük oranda Batı kaynakları esas alarak yapılmıştır- ironiyle ilgili şu durum ortaya çıkmaktadır: İroni sadece söz ve söylem ile gerçekleşen bir aktarım yolu değildir. İroni, durumun belirtileri ve taşıdığı paradokslarla, istemsiz ya da tuzağa düşürülmüş düş kırıklıkları ve hesaplanamamış öngörüsüzlüklerle de ortaya çıkabilen bir durumdur. İronistin acımasız, ironiye muhatap olan kurbanın ise olabildiğine masum görüldüğü bir durumda ironinin şiddeti, etkisi ve küçük düşürücülüğü de artar. Dolayısıyla ironinin oluşum ve gelişim şeması da tıpkı kavramın temel dinamiklerinde olduğu gibi ironik temele sahiptir.

Türk edebiyatında ve özelde roman türünde ve daha alt bir ekseninde postmodern söylem yoğunluğu taşıyan romanlarda ironi konusunu ele alan bir çalışmaya esas teşkil edecek olan tasnifi belirlerken yerel şartları da dikkate almak gerekecektir. Çünkü Batı yazınında hem kavram eleştirisi bakımından hem de uygulama noktasında geniş bir art alana sahip olan ironi kavramının Türk edebiyatında herhangi bir döneme veya sahaya aynen tatbik edilmesi ciddi şekilde yorum sapmasına neden olabilir. Bu nedenle Türk edebiyatının gelenekten aldığı ironik söylemleri ve romanlardaki postmodern söylem yoğunluğunun hangi söylem tekniklerinde daha çok yoğunlaştığı sorusunun cevabını da dikkate alarak seçici davranmak ve buna göre bir tasnif denemesine girişmek gerekir.

Ayrıca postmodern Türk romanlarında ironiyi ararken ironinin şekil olarak klasik düzlemde kaldığı ya da modern anlatı disiplini içerisinde değerlendirilebilecek ironilere rastlamak da mümkün olabilecektir. Bu noktada tasnif hatası ve *aşırı yorum*²⁷² sapmasını olabildiğine önleyebilmek için ironinin postmodern anlatılarda tamamen kabuk değiştiren ve başkalaşım geçiren bir ifade tarzı olmadığını söylemek doğru olacaktır. Dahası, ironi buraya kadar birkaç defa ifade ettiğimiz gibi dilin tarihi ile eşdeğer bir serüvene sahiptir. Ayrıca ironinin insanî boyutunun dışında mistik ve İlâhî bir yanının olduğunu da vurgulamıştık.

²⁷² Bu ifade literatürde ortak bir kullanım ögesi ise de özellikle Umberto Eco'nun *Yorum ve Aşırı Yorum* adlı eseri ile terimleşme sürecini büyük ölçüde ilerletmiştir. Dolayısıyla burada Umberto Eco'nun adını anmamak yanlış olurdu. Bkz. Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 2011.

2.14. İRONİNİN GEÇİRDİĞİ EVRELER

İroni için ne ‘şu tarihte ve şu şekilde ortaya çıktı’ gibi bir ifade kullanılabilir ne de ‘ironinin başı, sonu veya ortası budur’ türünden sözler sarf edilebilir. İroni anlam var olduğu müddetçe vardır. Bu her şeyden önce İlâhi bir bakış açıdır. Bundan sonraki kısım ise felsefi bir problemin adıdır. İroni sadece söylemle değil duruma, tavırla, hal ve hareketle de ortaya çıkabileceği için insanlıktan önce var olan formların da ironik bir tavır içinde olmaları gayet tabiidir.

İnsanın da içinde olduğu anlayışa göre ironinin başlangıcı, kendisinin dünyada var olmasıyla eş zamanlıdır. İnsanın evrende varlığının oluşmaya başlaması ve hayata çıkışıyla birlikte ölüme gidişi aslında bir doğum ironisidir ve bu yönüyle trajik ironiye örnektir. İnsan varlığının hayat bulmasının anlamının ölümle tamamlanması ve bir noktada ölümün, hayata başlangıca yaptığı tezatlı nispet, ironik bir durum oluşturmaktadır. Aslında varlık kendisiyle ölümü gösterirken, bütün insan soyuna karşı varoluşsal bir ironi ile gülüyor gibidir. Hayat-ölüm paradoksunun ironiye dönüşmesi bunun insan tarafından fark edilmesiyle daha doğrusu insanın bu trajedinin nesnesi olmasıyla mümkün olabilmiştir.

Kutsal metinlerin çoğunda geçen ve insanlık tarihinin başlamasına atfen zikredilen yasak meyve ve cennetten kovulma hadisesinin, bir başlangıca kaynak olmaktan öte birçok alt anlamları bünyesinde barındırarak insanlara ironik bir ders verdiği görülmektedir. Yasak meyvenin Hz. Adem ve Hz. Havva tarafından yenmesi ve akabinde Allah’ın Hz. Adem ve Havva’yı dünya yüzüne göndermesi her ne kadar bir ceza gibi görünse de insanlığın bu dünyadaki tekâmülü ve kendisini sınaması açısından bir fırsat olması açık bir ironi örneği teşkil etmektedir. Dolayısıyla ilk ironinin insanlığın yeryüzüne indirilmesi hadisesi ile ilintilendirilmesi bir mübalağa olmaz. Diğer taraftan ironinin bir alay da içeriyor olması insanın cennetten kovuluşu ile birebir örtüşmektedir. Cennette sonsuz nimetlerle rahatlık içerisinde yaşayan insan türünün, dünya yüzeyinde sınırlı bir kapasite ile belirsiz ve çalışmaya bağlı bir rahatlığa kayıtlı oluşu da cennet-dünya arasındaki ironik bağa işaret eder. Northrop Frye *Eleştirinin Anatomisi* adlı eserinde bu duruma işaret ederek şu ifadeleri kullanmaktadır:

“...kaçınılmaz olarak ironik olanın arketipi Âdem’dir, ölüm cezası altındaki insan doğasıdır. (...) Bağdaşmaz biçimde ironik olanın arketipi - toplumdan dışlanmış, masumiyeti kusursuz bir kurban olarak- İsa’dır. Bu ikisinin ortadaysa tragedyanın, tanrısallık iddiasını taşıyan bir kahraman seviyesine henüz yükselmemiş bir insan olan asıl figürü vardır.”²⁷³

Frye’in arketiplerden yola çıkarak ironinin kaynağını açıklaması, onu ironinin ilk ve en çarpıcı örneklerine götürür. Bu noktada İlâhî kökenli ironilere değinmek durumunda kalan Frye, Hz. Âdem ile Hz. İsa’yı örnek verir. Cennette en iyi nimetlerden istifade eden, Cennet’in ölümsüz Hz. Âdem’i, şeytanla olan hadiseden sonra zorlu şartlar altındaki dünya yüzeyine iner ve burada ölümlle tanışır. İnsanoğlunun hayat hikâyesinin ilk adımını oluşturan bu örnekte insanlık bir ironi ile yüzleşerek dünyaya gelmiş olur. Diğer taraftan Hz. İsa da gerek annesinden gerekse yaymak için mücadele ettiği dininden dolayı dışlanır ve tahkir edilir. Buna karşın onu çarmıha gererek ondan kurtulmak isteyenlere karşın Hz. İsa, çarmıha gerilme olayıyla birlikte saflığın ve masumiyetin göstergesi olur. Bu ona kötü davrananlara karşı en iyi ironik cevap niteliği taşır.

İroninin varoluş tarihi dışına çıkılıp ironiye edebi bir söylem olarak bakıldığında da ironinin varlığının yeni bir oluşum olmadığı görülecektir. İroni ile ilgili çalışmalarda daha çok Grek edebiyatına dayandırılan ironinin sonraki dönemlerde kullanılmaya devam ettiği ve günümüze kadar etkin bir söylem biçimi olarak varlığını koruduğu anlaşılmaktadır. Farklı edebiyatlarda ve farklı milletlerde kimi zaman değişik bir seyir alan ironi temelde özünü korumuş ve bir söylem gücü olarak hem sözlü deyişlerde hem de edebi metinlerde yerini almıştır. Bu bağlamda ironiyi modern veya postmodern söylemde ortaya çıkmış yeni bir oluşum olarak görmek ya da ironiyi sadece postmodernizmin işlevsel hale getirdiğini söylemek yanlış olur.

2.14.1. Klasik İroni

Klasik ifadesi temelde iki farklı anlamda kullanılabilir. Adnan Turani, klasik ifadesinin eskiden yalnızca M.Ö. 5 ve 3. yy.lar arasında kullanıldığını ancak

²⁷³ Northrop Frye, **Eleştirinin Anatomisi**, çev. Hande Koçak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015, s. 70.

daha sonra her ülkenin kendi içerisindeki bir sanat dönemini ifade eder hale geldiğini belirtmektedir.²⁷⁴ İroni kavramı için klasik tabirinin her iki anlamda da genel geçer olduğunu söylemek mümkündür. Böylece ironi kavramının hem Antik Yunan'a uzanan tarihi kökeni hem de geçirdiği dönemseller dönüşümler itibarıyla bunu doğrular bir nitelik taşıdığı söylenebilir.

Klasik ironi, ironinin henüz siyasi veya endüstriyel bir kaygı aracına dönüşmediği ve dilin saflığını kullanarak özüne en çok yaklaştığı ironiyi içeren örneklerin adıdır. *Anlamın Mantiği* adlı eserinde 'klasik ironi' ifadesine yer veren Gilles Deleuze, onu romantik ironiden ayırır. Deleuze, klasik ironi hakkında şunu söyler: "Klasik ironi temsil dünyasında varlığın ve bireyin eş-kapsamlı olmasını sağlayan merci olarak işler."²⁷⁵ Deleuze, klasik ironiyi daha çok birey odaklı ele alırken ona karşı kişi odaklı olduğunu ileri sürdüğü romantik ironiden söz eder.

Klasik ironi, bir ironi türünü veya ironi yaklaşımını belirtmekten çok ironinin kullanılış amacını ortaya koyan geniş perspektifli bir sürecin adıdır. Aslında her ne kadar ironiyi zamansal değişimlere bağlı olarak tasnif etmek ironinin ruhuna aykırılık teşkil ediyor gibi görünse de edebi dilin başlangıcından günümüze değin süregelen devinimi dikkate alındığında ironinin de kamuflejini güncelleyerek bugüne geldiği söylenebilir. Zaten ironinin anlamı kamufle eden ve sözü de oyunun bir parçası haline getiren yapısı, söylemin geniş ölçekte çağlara ve devirlere bakan ilişkisiyle sıkı sıkıya bağlıdır.

Klasik ironi, ironinin ilkel ve gelişmemiş yanını ifade etmez. Yani ironinin klasik anlamdaki görüntüsü, onun henüz körpe olduğu ve dilin olanaklarını tam olarak kullanmadığı için işlevsel olmadığı iddialarını kabul etmez. Aksine klasik ironi, ironin ontolojik kaynağını ortaya çıkarabilme ve ironi üzerine felsefe yapabilme imkânını verdiği gibi ironinin modern ve postmodern söylem döneminde dönüştüğü yeni formu daha iyi anlama açısından da zengin bir fırsat olanağı sunar. Dolayısıyla klasik ironiyi, ironinin en fazla anlaşılması gereken çağı olarak görmekte yarar vardır.

²⁷⁴ Adnan Turani, **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul 2014, s. 74

²⁷⁵ Gilles Deleuze, **Anlamın Mantiği**, çev. Hakan Yücefer, Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 159.

Klasik anlamda ironiyi ele almak için iki yolu takip etmek gerekir. İlk yol kutsal metin ironisi ya da apokaliptik ironi²⁷⁶ olarak ifade edilebilir. Diğeri de Antik Yunan ya da Sokrat ironisi olarak ifade edilebilir. Bu iki çerçeve ironinin gelişim safhalarını açabilecek gerekli anahtar malzemeyi ortaya koyabilecek potansiyeli içermektedir. Bunlardan kutsal metin ironisi ya da apokaliptik ironi, bu evrende insana özgü olduğu düşünülen dilin olanaklarının daha farklı ve standartlar üstü bir yönünü temsil ettiği için önemlidir. Kutsal metin ironisini klasik ironi olarak görmek onun gelişmişlik düzeyini ya da kullanım zamanını belirlemez. Aksine kutsal metinler canlılığını kaybetmeyen ve edebi metinleri etkileme yolunda önemli etkenlerden biri sayıldığından bu metinlerdeki ironik örneklemeler de benzer şekilde etkisini devam ettirmektedir.

Sokrat ironisi adeta ironinin anayasası olarak tabir edilebilecek olan örnekleme içermesi ve ironiyi eleştirel bir kazanım noktasına taşıması münasebeti ile dikkate değerdir. Gerçekten de Sokrat'ın ironik yaşamı, ironi ile bütünleşen mücadelesi ve hayatının sonunun da adeta bir ironi olarak tamamlanması, ironinin kavram düzeyindeki itibarını önemli ölçüde etkilemiş ve ironi edebiyatının sağlam temellere dayanmasını sağlamıştır. Bununla ilgili daha açıklayıcı bilgiler, tezimizin 'Sözlü İroni' ana başlığının altında yer alan 'Sokratik İroni' çerçevesinde daha detaylı bir biçimde ele alınacaktır.

Klasik ironiyi anlama adına başvurabileceğimiz kaynaklardan biri de Aristoteles'in *Retorik* isimli yapıtıdır. Konuşmanın inceliklerine dair önemli ipuçlarına yer verilen *Retorik*'te ironiye de değinilir. *Retorik*'in *Üçüncü Kitap* başlığını taşıyan kısmın *On Sekizinci Bölüm*'ünde, ironiyi maskaralıklarla karşılaştıran Aristoteles şu ifadeleri kullanır: "*İroni kibar bir insana maskaralıktan daha uygundur; ironiyi kullanan bir insan eğlenmek için şaka yapar, maskara ise başkalarını eğlendirmek*

²⁷⁶ *Apokaliptik* ifadesi Northrop Frye'in '*Anatomy of Criticism*' adlı kitabında yer almaktadır. Arketipsel anlamın teorisini işlediği bölümde imajları apokaliptik, demonik, ve analogik olarak üçe ayırır. Apokaliptik imaj vahiysel/ilahi/dini anlamlarına gelmektedir. Aslında Frye'in yaklaşımına benzer bir tasnif ironi için de düşünülebilir. Buradaki başlık önerimiz Frye'den yola çıkılarak ifade edilmiştir. (Eserin 2015 yılındaki Türkçe çevirisinde bu üç imaj türü, Vahi İmgelem, Şeytani İmgelem ve Analogik İmgelem olarak çevrilmiştir.) Ayrıntılı bilgi için bkz. Northrop Frye, **Eleştirinin Anatomisi**, çev. Hande Koçak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015. Yine bkz. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism Four Essays*, Princeton University Press, New Jersey 1973.

*için.*²⁷⁷ Bu ifadeler, Türk edebiyatında erken dönem ironi tanımlarına da kaynaklık etme özelliği gösterir. Tezimizde ironi tanımlarına yer verilen bölümde Fransızca-Türkçe, İtalyanca- Türkçe vb. sözlüklerde ironi ifadesinin *zevklenme*, *zevk alarak eğlenme* vs. şeklinde ifadelerle karşılandığı görülmüştü.²⁷⁸ Yine aynı şekilde ironinin Arapça karşılığının *suhre* olması ve ‘maskara’ sözcüğünün de bu kökten türemiş olması Aristoteles’teki ironi anlayışının sonraki dönemlerde önemli bir etkilenmeye yol açtığını ortaya koyar.

Klasik dönem ironisine atıfta bulunan Wayne Booth, bu dönemdeki ironilerde konuşmacıya güvenilmeyeceği hususunun vurgulandığını belirterek şu ifadeleri kullanır:

*“Modern dönem öncesinde görülen en başarılı ironi örneklerinde, konuşmacıya güvenilmeyeceği şu ya da bu biçimde açıkça belirtiliyordu.”*²⁷⁹

Wayne Booth bu duruma örnek olarak MS 170 yılında Lukianos tarafından yazılan *Alethes Historia (Gerçek Tarih)* adlı eserinden bir örnek verir. Anlatıcının kendisini diğer anlatıcılar gibi yalancılıkla nitelendirdiğini belirten Booth, anlatıcının bu şekildeki ironik uyarısının *okurun doğru hat üzerinde ilerlemesini temin ettiğini* belirtir.²⁸⁰

2.14.2. Modern Söylemde İroni

Modern söylemde ironi, ironinin modern olanını ifade etmez. Çünkü ironi her hal ve şartta kendi fenomenolojik enerjisini ortaya çıkarmaya çalışır. Bu enerji eylemsel olmayıp dilsel bir güçtür. Söz konusu güç kendisini ters aktarım niyetiyle ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla gerek klasik gerek modern gerekse postmodern söylemde olsun, ironi, gösterilenin zıttına bir şeyler ima etme uğraşı verir. Böylece çoğunlukla netice değişmez. Ters ve görünmeyen anlamı aktarma isteği gerçekleşir. Netice değişmese de nedenler ve oluşum şartları değişkenlik gösterir. Böylece ironi farklı durumlara bürünür. İşte klasik ironi ile postmodern ironi arasında ifade edilen

²⁷⁷ Aristoteles, **Retorik**, çev. Mehmet H. Doğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013, s. 30.

²⁷⁸ Bkz. s. 52-53.

²⁷⁹ Wayne Booth, **Kurmacanın Retoriği**, çev. Bülent O. Doğan, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 330.

²⁸⁰ Booth, age. s. 330.

modern söylemde ironiyi anlaşılır hale getiren şey onun klasik ironiden aldığı söylem gücünü değiştirmesi ve içsel bir eleştiri aygıtı haline dönüştürebilmesidir. Modern söylemde ironi, modernizmin öz eleştiri silahı gibi görev yapmaktadır. Bu bir bakıma modernizmin sonucudur.

İroni, modern anlatıların en önemli söylem yöntemi kaynaklarından biri olarak dikkat çekmektedir. Ortega Y Gasset modern sanat eserinin (*yeni biçimin*) özelliklerini sıralarken çoğu ironi ile bağlantılı 7 eğilimden bahsetmektedir:

- 1- *Sanatın insansızlaştırılması*
- 2- *Canlı kalıplardan kaçınma*
- 3- *Sanat yapıtının sanat yapıtından başka bir şey olmamasını sağlama*
- 4- *Sanatı ancak bir oyun sayma, ötesine geçmeme*
- 5- *Temel bir ironi*
- 6- *Her türlü sahtelikten kaçınma, bu nedenle titizce bir uygulama*
- 7- *Sanat genç sanatçılara göre, hiçbir aşkınlığı olmayan bir şeydir.*²⁸¹

Ortega Y Gasset'in saydığı eğilimlerden 2, 4 ve 5. maddeler ironi ile doğrudan bağlantılı olmakla beraber diğer hususlar da ironi ile dolaylı olarak bağlantı içerisindedir. Ancak Gasset'in saydığı maddelerin de kendi içinde bir uyumsuzluk ironisine sahip olduğunu görmek zor değildir. Modern sanatın eğilimlerini sayarken, oyun ve ironi kavramlarını öne süren Gasset'in *her türlü sahtecilikten kaçınma, bu nedenle titizce bir uygulama* eğilimini de aynı kefeye koyması, modern sanatın içinde bulunduğu paradoksu ve ironik durumu ortaya çıkarması açısından dikkat çekicidir.

Modernizmin belirlenmişlik içindeki kuralları ve çerçeve yaşam standartları, kalıplar içindeki bireyin eleştiri ve yabancılaşma isteğini had safhaya çıkarabilmektedir. Bu noktada ironi, modernizm eleştirisinde önemli bir sorumluluk almaktadır. Yıldız Ecevit, yabancılaşma için *dış gerçekle örtüşmeyen, somut yaşamı yansıtmayan yeni 'gerçekçilik' anlayışının biçim tekniği* ifadesini kullanmaktadır.²⁸² İronide de bu tür bir yeni gerçeklik anlayışının varlığı sezilmektedir. Anlamın

²⁸¹ Ortega Y Gasset, **Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler**, çev. Neyyire Gül Işık, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s. 27.

²⁸² Yıldız Ecevit, **Kurmaca Bir Dünyadan**, İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s. 44.

kompozisyon yöntemiyle aktarılmasının tercihi yerine, bireyin bir an için bile olsa yabancılaştığı bir söylem tekniği olarak ironinin modern anlatıya önemli katkılar sunduğunu belirtmek gerekir.

Modernizmin ironi ile barışık olmayan daha doğrusu ironi dışı söylem tarzını tercih ettiğini belirten eleştirmenler de vardır. Bu noktada Allan Megill'i en başta zikretmek gerekmektedir. Megill bu noktadaki tutumunu şöyle ifade eder: “... modernizmin önemli bir yönü, ironik, bozulmuş bir gerçekliğin karşısına, (her ne kadar hafif bir biçimde de olsa) sanatta cisimleşmiş olduğunu düşündüğü ‘ironik-olmayan’ imkânları çıkarmaktır.”²⁸³ Megill’in modernizmin ironiyi dışlayan yönünü vurgulaması, Kierkegaard’ın bu noktadaki eleştirileri ile bir nebze örtüşür görünmektedir. Kierkegaard, söylemin ironik olmasının tarihsel kökenine inerken *bir zamanlar* diye tabir ettiği geçmişte ironinin ne denli bir öneme sahip olduğunu vurgular. Kierkegaard, *ironi kişinin diğer tüm zayıflıklarını kapatır ve dünyada onurlu bir kişi olarak yaşamasını sağlardı*²⁸⁴ derken modern çağın ironik yoksunluğuna dikkat çeker. İroni içinde barındırdığı hafif muziplik, belirsizlik itibari ile modern insan için bir tehlike arz etmektedir. Modern bireyin bütün tehlikelerle başa çıkmaya kalkışan zihni ironik söylemi elbette belli bir noktaya kadar tolere edebilir. Nitekim bu hususa değinen Kierkegaard, modern çağ insanının iletişim beklentisi ve anlayış kapasitesine ilişkin şu eleştirileri gündeme taşımaktadır:

“...Bizim çağımız ise başka şeyler talep ediyor: Kibir değilse bile en azından yüksek sesli bir dokunaklılık, spekülasyon değilse bile mutlaka sonuçlar, hakikat değilse bile ikna, dürüstlük değilse bile kesinlikle onun yerine geçebilecek yeminli ifade, duygu değilse bile duygu hakkında dur durak bilmeden konuşma.”²⁸⁵

Kierkegaard modern çağın aradığı ve üzerinde durduğu iletişim anlayışını bir bakıma rasyonalite üzerinden temellendirmektedir. Buna göre modern çağ insanı, kanıtlara ihtiyaç duyan ve ikna edilmeyi bekleyen bir sistematiğe sahiptir. İroni ise bu sistematiği bozan ve kişiye güvensizlik telkin eden bir görünüm arz etmektedir. İroni,

²⁸³ Allan Megill, *Aşırılığın Peygamberleri Nietzsche-Heidegger- Foucault-Derrida*, çev. Tuncay Birkan, Say Yayınları, İstanbul 2012, s. 426.

²⁸⁴ Kierkegaard, Soren, *İroni Kavramı Sokrates’e Yoğun Göndermelerle*, çev. Sıla Okur, İmge Kitabevi, İstanbul 2009, s. 269.

²⁸⁵ Kierkegaard, age. s. 270.

kuşkuludur, korku ve tedirginliği arttırır. Aynı zamanda ironi modern zamanların bireyi için gizli bir düşman gibidir. İronik olan farklıdır ve potansiyel tehlike taşır. Kierkegaard, modern anlayışın insan ruhunun dinginliğine ya da diğer bir ifade ile insanın söylem ve hareket genişliğinin oluşmasına adeta tepki verdiğini ima ederek şunu ekler: “*Çağımız bir insanın hareketsiz kalıp kendi içine dalmasına izin vermiyor; yavaş yürümek zaten şüpheli bir hareket.*”²⁸⁶ Kierkegaard’ın sözlerini bütüncül bir yorumla değerlendirmek gerekirse şöyle bir tablo ortaya çıkmaktadır. Modern çağın artık yeni bir Sokrates ya da benzeri bir ironi kahramanını kabullenebilecek bir yeterliliği veya iradesi yoktur. Bu belki de hayıflanılarak üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur. Çünkü böylece modern çağın bireyi kendi kendini kısıtlamış olmakta ve yine söylemin çok yönlü potansiyelini kendi eliyle daraltmaktadır. İşte ironinin modern anlatıdaki işlevi de bu daralmışlığı yumuşatma ve edebi metnin zevkine varmak isteyen okurlara ironik karakterler, olaylar, durumlar sunarak en azından edebiyat ortamında bir genişleme sağlayabilmektir.

2.14.3. Postmodern Söylemde İroni

Postmodern ironiyi ana hatlarıyla ifade etmeden önce şunu belirtmek gerekir. Postmodern ironi, ne klasik ironiyi ne de modern ironiyi doğrudan reddeder ve onlarla olan ilişkisini keser. Postmodern ironi, modern ironiden bütünüyle bir kopuş ve bambaşka bir oluşum değildir. Diğer bir ifade ile postmodern özgül ağırlığa sahip bir metnin modern ironiye yer vermeme gibi bir kuralı yoktur. Aynı şekilde modern özgül ağırlığa sahip bir metin de postmodern ironiye ait özellikler içerebilir. Yani metinler ele alınırken şematik bir yaklaşımla modern-postmodern ayrımı yapmak ve birini diğerinden tümüyle ayırmak mümkün değildir. Önemli olan metinlerin dip kaynağındaki temel yazın felsefesini anlamak ve bu doğrultudaki ana yaklaşımı (modern-postmodern) belirleyebilmektir.

Postmodern ironi klasik ironiden farklı olmakla birlikte modern ironi ile doğrudan münasebeti olan bir yapıdadır. Modern ironinin sert, kaba, sürekli sabit ve belirlenmişlik, uyum hastalığı ve ilerici yapıya karşı duran açık tavrı postmodern ironi ile birlikte daha komplike bir şekle bürünmektedir. Postmodern ironi öncelikle modern

²⁸⁶ Kierkegaard, age. s. 270.

ironiye karşı bir tavır içerisindedir. Ulaş Bingöl, postmodernistlerin ironiyi ön plana almalarını açıklarken, *modernitenin söylemlerini inandırıcı bulmama ve dayatılan söylemlere güven duymama* ifadelerini kullanır.²⁸⁷ Bunu yaparken metinlerden faydalanan postmodern ironi, klasik ironinin lafı gediğine oturtma veya Nasrettin Hoca tarzından kurtulduğu gibi modern ironinin gülme unsurunu yoğun bir şekilde kullanan hicivden de sıyrılır. Aslında postmodern ironi hem hicvi hem güldürüyü hem de muhatabın alt edilmesi esasına dayanan hazır cevap tarzını birlikte kullanır. Ancak postmodern ironide dikkat çeken en önemli detay iç içe geçmişliktir. Metindeki ironi yoğun bir boyutta da olsa okurun gözüne sokulan veya onu ironinin doğrudan bir muhatabı sayan izlenimci bir karakter taşımaz. Postmodern ironi deyim yerindeyse saman altından su yürütmek gibi metnin bütün bileşenlerine sızar. Böylece ironiyi metnin asıl parçası haline getirirken metnin içinde okura ayrı bir kale tahkim edilmişçesine ironi felsefesi yaptırır. Modern söylemdeki ironi yabancılaşmayı ve insanın önceden belirlenmiş kalıplar çerçevesindeki maddi özgül ağırlığını eleştirirken, postmodern söylem ironisi herhangi bir amaca hizmet etme belirlenmişliğini taşımaz.

Postmodern söylem ironisi tıpkı metnin diğer unsurları gibi ‘parçalanmışlık’ düzeneği içerisinde yer alır. Buna ek olarak ironi, Oğuz Cebeci’nin ifadesi ile *anlamı aşındırma özelliği nedeniyle çağdaş/postmodern sanat-edebiyat kuramlarının dikkatle üzerinde durduğu bir alan oluşturur*.²⁸⁸ Oğuz Cebeci’nin anlamı aşındırma olarak ifade ettiği postmodern ironi, Rorty’in söyleminde anlamın nasıl bir aşınmaya uğratıldığını daha net biçimde ortaya koymaktadır.

Postmodern ironi teorisini kuran isimlerden biri olan Richard Rorty, ironinin geçirdiği dönüşümü diyalektik bir anlayış ekseninde açıklamaktadır. Rorty’e göre, *ironinin karşıtı sağduyudur*. Bu nedenle ironistin genel geçer inanışları ve kesin bilgi algıları yoktur. Rorty’nin kuramındaki ironist vasfını kazanabilmek için ironi yapmak yeterli olmaz. Rorty’e göre ironist olabilmek için Sokratik taleplerden daha fazlasına

²⁸⁷ Ulaş Bingöl, **Murathan Mungan’ın Şiirlerinde Postmodern Unsurlar**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır 2016, s. 451.

²⁸⁸ Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler Parodi, Satir İroni**, İthaki Yayınları, İstanbul 2008, s. 15.

ihtiyaç duyulmaktadır. Sokratik ironi taleplerinde bulunmak kişiyi ironist değil, Heidegger'in ifadesi ile 'metafizikçi yapar sadece'.²⁸⁹

Rorty'nin ironi anlayışını postmodern olarak kabul eden Ernst Behler, 'ironizm' olarak ifade edilen kavramın Sokratesçi ironiyle ilişkisi bulunmadığını belirtir. Behler'e bu durumu şöyle açıklar:

"Bilişsel öğeyi felsefeye katmaya ve düşüncenin çekici yanını sürekli olarak yeni durum betimlemeleri keşfetme olarak görmeye, sözcük dağarlarıyla oynayarak onları birbirine karşı kullanmaya, doğal olarak hiçbir dağarın bir başkasına göre daha keskin, daha açık ya da gerçeğe daha yakın olmadığını bilerek ustalıklı bir terminolojiden geçemeye dayanır."²⁹⁰

Şunu da belirtmekte yarar var ki postmodern ironi bünyesinde klasik ironiden ve modern ironiden birçok iz taşır. Hatta kimi zaman ironiyi oluşturan malzemenin niteliği herhangi bir ayırt edici görüntü içermeksizin normal konuşma sınırları dâhilinde olur. Ancak postmodern anlatıların en önemli noktalarından biri olan bağlam meselesi 'ironi'de de devreye girer. İroninin postmodern metindeki ayırt ediciliği çoğu zaman onun bağlamıyla ilgilidir.

İsmet Emre postmodern yazarların ironiye başvurmasındaki en önemli gerekçeyi 'meşruiyet kazanma' olarak ifade eder. Emre söz konusu hususu şu ifadelerle açıklar:

"Postmodern yazarların, aslında, daha başlangıç aşamasında, bir metnin olmazsa olmazlığını düşündükleri hususun ironi olmasının birincil gerekçesi de herhalde, söz konusu metinlerin işlevlerinden birinin hâlihazırdaki resmileşmiş söylemi tahrip etmek için onu sarsma girişiminde bulunmaktan kendilerine uzak tutamayışları ve yöntem olarak da, doğrudan eleştiri yerine dolaylı bir eleştiri benimsenmiş olmalarıdır. Gerçekte, bununla da, ironisi yapılmış olanın meşruiyeti sarsılırken, ironi yapan öznenin kendini meşru bir zemine çekmesi sağlanmış olur. Bu da, postmodernizm açısından hem modernizmi eleştirmek için kullanılan bir

²⁸⁹ Richard Rorty, **Olumsuzluk İroni ve Dayanışma**, çev. Mehmet Küçük-Alev Türker, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1995, s. 115.

²⁹⁰ Ernst Behler, **Modern İroniden Postmodern İroniye**, çev. Orçun Türkay, Cogito Dergisi İroni Özel Sayısı, Yapı Kredi Yayınları, Sayı 57 Kış 2008, s. 134.

yöntem oluşu bakımından, hem de kendini onun karşısına ciddi bir alternatif koymak açısından bir kazanım olarak görülür.”²⁹¹

İsmet Emre'nin ifadelerinden anlaşıldığına göre postmodernistler, ironiyi sözlü bir silah olarak kullanır. Kendilerinin başkaları gibi olmadığını vurgulamak isteyen postmodernistler işe ilk olarak eleştirdikleri metinlere ironik şekilde yaklaşmakla başlarlar. İronik eleştiriye anlatıya koyan postmodernistler böylece 'ironisi yapılacak kadar kötü' bir metin bulmuş olurken kendilerini de ironist özne olarak yüceltme fırsatı bulurlar.



²⁹¹ İsmet Emre, **Postmodernizm ve Edebiyat**, Anı Yayıncılık, Ankara 2006, s.163.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

POSTMODERN TÜRK ROMANINDA İRONİ

İroni, roman türünde değişik biçimlerde ortaya çıkabilmektedir. Ancak genel itibariyle ironinin söz ve durum olmak üzere iki ana referansı vardır. Yani ironik bir söylem ya sözlü bir ifadenin sonucu olarak meydana gelir ya da bir durumun gösterdiği uyumsuzluklarla vücut bulur. Her ikisinde de bir tersini ima etmek sonucu ön planda olmakla beraber sözlü ironi muhatabını alt etme ve psikolojik üstünlük kurma aygıtı haline gelebilmektedir. Çünkü ironinin yoğunlaşması demek muhatap ile ironist arasındaki mesafenin üç boyutlu bir görüntü kazanması demektir: Bir tarafta ironik söylemle kendisini ön plana çıkaran ve kaynak konumundaki ironist, diğer taraftan ironistin darbesine maruz kalan ve ironistle arasındaki mesafenin kendi aleyhine üstünlüğünü fark eden muhatap söz konusudur. Bu ikisi arasında cereyan eden etkileşimin ortaya çıkardığı ters anlam ise ironiyi tamamlar.

Postmodern söylem barındıran Türk romanlarında ironik söylemi ele almadan önce ironinin edebiyat eleştirisindeki konumunu ve algısal değerini belirlemekte yarar vardır. Türk edebiyatında ironi ile ilgili tartışmaların sınırlı kaldığı görülür. Belki de kavramın Türk edebiyatına kuramsal anlamda ithal edilmesinin çok geç bir zamana denk gelmesi ya da Türk edebiyatında çeşitli edebî sanatlar sayesinde bu ihtiyacın giderilmiş olması nedeniyle ironi kavramının kuramsal anlamda çok dikkat çeken bir konu olmadığı fark edilir. Bu bağlamda ta'rîz ve istihzâ'nın Türk edebiyatında ironinin karşılığı olduğunu ifade etmek yanlış olmaz. Bununla birlikte kavram çerçevesi yönünden önemli farklılıklar olsa da Türk edebiyatında ironinin metin içindeki önemli söylem yollarından birisi olduğu görülür.

Türk edebiyatında ve eleştiri alanında kısıtlı bir alana sahip olan ironi, Batı'da sıkça yer almış ve doğrudan ironi başlığını taşıyan kitaplar kaleme alınmıştır. Bununla birlikte ironi birçok sanat dalı ile ilişkilendirilerek sanat eleştirisinin önemli bir odağı haline gelmiştir. Batı'daki ironik etkilenmenin yoğunluğunu Grek edebiyatının etkisine bağlamak mümkündür. Nitekim Batı eleştirisinde önemli yer tutan Antik Yunan felsefesi ve Antik Yunan eserleri bu hususu doğrular. Özellikle Sokrates gibi, sadece Batı değil Doğu dünyasını da etkileyen önemli bir ismin ironi ile doğrudan anılması bu kavramın Batı yazınında sıkça tartışılmasını ve yoğun biçimde gündeme getirilmesini sağlar. Daha önce de sözü edilen şu eserler Batı'daki ironi edebiyatının temel kitapları olarak dikkat çeker: *Irony in Context* (Katharina Barbe), *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (Linda Hutcheon), *Rhetoric and Irony Western Literacy and Western Lies* (C.Jan Swearingen), *The Word Irony and Its Context* (Norman Knox), *The Compass of Irony* (Douglas Colin Muecke), *İroni* (Soren Kierkegaard), *Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma* (Richard Rorty), *Irony and Ironic* (Douglas Colin Muecke), *A Rhetoric of Irony* (Wayne C. Booth).

İroni kavramının kendi içerisindeki 'tür tasnifi' problemi özellikle Batı literatüründe önemli bir tartışma konusu olarak dikkat çekmektedir. Hem retorik alanında hem de diğer uygulamalı edebiyat çalışmalarında ironinin müstakil bir başlık olarak metin parçacıklarından birini oluşturduğu görülmektedir.

3.1. TÜRK ROMANINDA İRONİYE GENEL BİR BAKIŞ

Türk edebiyatında ironi, edebiyat geleneği içerisinde öteden beri varlığını sürdüren bir nitelik taşımaktadır. Türk edebiyatının ilk dönem sözlü geleneğinden başlayarak ironi söyleminin devam ettiğini söylemek mümkündür. Türk edebiyatında özellikle yazılı metinlerin verilmeye başlanmasıyla ironik söylem de ifade yöntemlerinden biri haline gelmeye başlar. Özellikle alegorik mahiyet taşıyan eserlerde ironinin sıklıkla başvurulan bir söylem şekli olduğu görülmektedir.

Türk romanında ironi kavramının serüvenine bakmak için Türk romanının ilk oluşum döneminden başlayarak, roman felsefesinin ve roman tekniğinin ironiyi önceleyecek dereceye gelme macerası üzerinde durulmalıdır. Türkiye’de romanın ortaya çıkışına, daha doğrusu Türkiye’de ilk görüldüğü dönemde Batı’da daha önce var olan bir tür olan romanın transfer hikâyesine bakıldığında bazı ipuçları elde edilebilir. Batılılaşma ya da daha doğru bir ifade ile Avrupalaşma hareketinin bir meyvesi olarak düşünülen roman Türkiye’de ilk ortaya çıkışından itibaren klasik roman tanımının çok üzerinde bir konuma sahip olmuştur. Romancı ‘yaşanmış veya yaşanması muhtemel bir olaylar dizisinin neden sonuç ilişkisi içerisinde, yer, zaman ve şahıs kadrosu içerisinde anlatılması’ ifadesinden çok ötede romana farklı anlamlar yüklemiş ve romanı bir araç olarak kullanmayı başarabilmiştir. Kimi zaman siyasal bir tepkinin müşahhas bir örneği olarak ortaya çıkan roman, bunu siyasal otoriteden gizlemek için örtük bir dille gerçekleştirme yoluna gitmiştir. Bu durumda en önemli örtük gönderme silahı olarak dikkat çeken ironi zaman zaman ciddi bir işlev görmüştür.

Türk romanında ironi mevzusuna, edebi söyleme sonradan katılmış bir tema veya teknik, form vb. gibi bir yapı eklemesi olarak değil; Türk edebiyatında öteden beri var olan bir ifade biçiminin yeni bir tür olan romandaki tazeliği olarak bakmak gerekir. Bu minvalde başta atasözü ve deyimler olmak üzere, alegorik tarzda yazılmış eserlerde, mesnevilerde ve şiirin diğer türlerinde ironinin hep var olduğu görülebilir. Dolayısıyla ironiyi Türk romanında çizgisel olarak değil bağlamsal olarak ve ifadenin performansının gelişmişliğini de dikkate alarak aramak gerekir. Kısacası ilk dönem Türk romancıları ironi ile yeni tanışmamış, öteden beri var olan bir ifade biçimini

roman formuna aktarma ve onu romanda önemli bir konuma getirme uğraşında olmuştur.

Türk romanının ilk dönemlerindeki dil ve anlatım özellikleri ironik yapıyı önceleyen bir yapıya sahiptir. Özellikle ilk dönem romancılarının okurla olan muhatabiyeti, konuşma düzeyinde okuru karşısına alarak ona birtakım sorular sorma ve bulmaca çözdürüyor modundadır. Böyle bir durumda ironi, yazarın her an başvurabileceği ve okurun zihninin canlı tutmak için kullanmaktan kaçınmayacağı bir yoğunlaşma girişimi olarak da dikkat çekebilmektedir.

Ahmet Mithat Efendi'nin bazı romanları yukarıda belirtilen yönüyle değerlendirildiğinde ilginç ironik malzemeler ortaya çıkacaktır. Ahmet Mithat Efendi kimi romanlarında öylesine ikili bir dil kullanır ki, okur kendisiyle konuşuluyor ama aynı zamanda olay örgüsü ve kurgunun içine çekilerek gerçeklik yanılması oluşturuluyor hissine kapılır. Aslında Ahmet Mithat Efendi'nin tahkiye geleneğini meddahlıktan alan güçlü sesinin romana aktarmada ironiden yararlanmış olmasını tabii karşılamak gerekir. Meddah bir söz cambazı olarak hikâyeyi anlatırken garipliklerden, zıtlıklardan ve sözün muhatabı büyüleyecek gücünden yararlanır. Bunu yaparken herhangi bir metne veya ekole bağlı kalmayan meddah, yine de bir geleneğin devam ettiricisidir. Bu geleneği icra ederken sözü dönüştürüp muhatabına aktarmada ustalaşan meddah, kendisini dinleyen kitleyi büyüleyecek ve hatta şoka uğratacak malzeme temin etmelidir ki istediği performansa ulaşabilsin. İşte böyle bir durumda sözün kalıbını ters-düz eden ironi önem kazanır. Ahmet Mithat Efendi de meddahlık geleneğinden aldığı söylem gücünü roman formuyla birleştirirken roman tekniğini de işin içine katarak değişmeceli bir dil kullanma konusunda önemli bir adım atmıştır. Jale Parla'nın deyimiyile *sokratik diyalog*²⁹²,lara sahip olan Ahmet Mithat Efendi, basit gibi görünen bazı düz cümle veya soru cümleleriyle gösterenlerinden çok daha ötesini vermektedir. Ahmet Mithat Efendi gerçekten de çok yazma ve kısmen de özensiz yazma tehlikesini, kullandığı dilin genişliği ve kurgudaki çok yönlülükle kırmayı başarabilmiştir. Onun romanlarındaki karnaval havası okuru şaşırtan ve önemli derecede bilgi dağarcığı gerektiren bir düzeydedir. Bu karmaşık gibi görünen çok yönlülüğün, ironinin metinde hayat bulmasını sağlayan faktörlerden biri olduğu

²⁹² Jale Parla, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul 2008, s. 77

savunulabilir. Zaten Ahmet Mithat Efendi'nin roman tanımına bakıldığında onun çok yönlü bir romancı olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca, roman için, *koca bir âlemdir*²⁹³ ifadesini kullanan Ahmet Mithat Efendi, roman tekniğindeki çeşitliliğe dikkat çeker.

Türk romanında ironi denince hiç şüphesiz ilk akla gelen isimlerin başında Ahmet Hamdi Tanpınar gelmektedir. Özellikle *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı romanıyla bu konuda bir fenomen haline gelen yazarın, bu özelliği dolayısıyla Türk edebiyatında başlı başına bir araştırma konusu olduğu görülmektedir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı romanına dönük eleştiriler Türk romanının modern ve postmodern karakteristiğini anlamada önemli ipuçları ortaya çıkarmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar romancılığının ironik kimliğine bakıldığında, onu anlamadan Oğuz Atay veya Yusuf Atılgan'ı anlamamanın mümkün olmadığını ortaya koymaktadır. Bu nedenle Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarındaki ironi hakkında kısa bir teorik çerçeve ortaya koymak gerekir. Daha önce Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerindeki ironiye dönük yapılan bir çalışmada Tanpınar ironisi dört başlık altında incelenmiştir. Bunlar;

- 1- *Siyasal, Bürokratik, Bilimsel Hayata ve Basına Yönelik İroni*
- 2- *Kültürel Hayat Yönelik İroni*
- 3- *Toplumsal Hayata Yönelik İroni*
- 4- *Bireye Yönelik İroni*

şeklinde sıralanmıştır.²⁹⁴ Tanpınar'ın eserlerindeki ironiye dönük tespitlerin yoğunlaştığı bu dört ana başlık göz önünde bulundurulduğunda Tanpınar'ın eserlerinde ironinin tematik çeşitliliği ortaya çıkmaktadır. Tanpınar'ın ironik söylemi yoğun olarak barındıran romanlarında –sözgelimi *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*- bakış açısı ve anlatım şeklinin ironik anlatıma sözlü bir şekilde olanak tanıyacak türde olmaktan çok bir kişinin başından geçen olayları anlatması ve bunu yaparken ironik bir dil kullanması şeklinde olduğu görülmektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinde ironiyi daha derinlemesine ele alan bu çalışmanın dışında onun eserlerinde

²⁹³ Akt. Durali Yılmaz, **Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu**, Ozan Yayıncılık, İstanbul 2002, s. 74.

²⁹⁴ Karadikme, Arzu, **“İroni” Kavramı ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde İroni**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Danışman Ahmet Bozdoğan, Sivas 2006, s. 77.

ironiyi tematik olarak ele alan bir çalışma daha mevcuttur.²⁹⁵ Sadece ironi ile alakalı olarak hakkında iki adet tez çalışması yapılan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserleri, daha spesifik ironi çalışmalarına da konu olabilecek potansiyele sahiptir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın metinlerinde ironi oldukça sağlam temeller üzerine kurulmuştur. Anlatıcı ironiyi verirken öylesine ustalıkla verir ki, kimi zaman sanki kendisi de bu ironi oyununu reel zannediyormuş izlenimi doğurur. Bu izlenimi ortaya çıkaran asıl neden ironinin romantikleşmesidir. Romantik ironi düzeni ile anlatımın başladığı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, henüz postmodern anlatılardaki gibi okurun ideal okuma alanını tırmalayan bir romantik ironiden söz edemeyiz. Ancak romanın girişinden itibaren anlatıcının kendisini okura takdim ederek, anlatısına dair ayrıntıları açık bir şekilde paylaşmaktadır. Okura kendi samimiyetini aktarmaya çalıştığı aşağıdaki ifadelerde romantik ironinin izlerini bulmak mümkündür.

“Beni tanıyanlar, öyle okuma yazma işleriyle büyük bir ilgim olmadığını bilirler. Hatta bütün mütalâalarım, çocukluğumda okuduğum Jul Vern ve Nik Karter hikâyelerini ortadan çıkarırsanız, Arapça ve Farsça kelimelerini atlaya atlaya gözden geçirdiğim birkaç tarih kitabıyla, Tutinâme, Binbir Gece, Ebu Ali Sinâ gibi eserlerden ibarettir. (...) Bununla beraber hayatımın bir safhasında ufak bir eser yazmaya muvaffak oldum. Fakat bunu, daima kötü gördüğüm bir benlik davası için -yani etrafa ‘Bak bizim Hayri İrdal kitap yazmış!’ dedirtmek için- yazmadığım gibi, kuvvetli önüne geçilmez bir istidat zorladığı için de yazmış değilim. Şimdi lağvedilmiş olan, daha doğrusu Halit Ayarcı'nın tam zamanında müdahalesiyle daimi tasfiye halinde bulunan enstitümüzün yayınları arasında çıkan bu eseri hangi maksatla, hangi şartlarla, nasıl ve niçin yazdığımı ileride anlatacağım. (...) Ben Hayri İrdal her şeyden evvel mutlak bir samimilik taraftarıyım. İnsan her şeyi açıkça söylemedikten sonra neden yazı yazsın?.. (...) Siz de kabul edersiniz ki, her şeyi olduğu gibi söylemek mümkün değildir.”²⁹⁶

Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanının isminden başlayan ironi, roman içerisindeki muhtevayı neredeyse tamamıyla kaplar. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ismiyle romana kazandırılmış gibi görünen ciddiyet ve vakarın aslında roman karakterlerinin küçük hesapları ve minimal duyarlıkları ile ortadan kaldırıldığı

²⁹⁵ Bkz. Servet Karçığa, **Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde İroni**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Danışman Fatih Andı, İstanbul 2009.

²⁹⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999, s. 11-14.

görülmektedir. Zamana ilişkin bütün öngörülerin ve felsefi söylemlerin bir roman başlığında hapsedildiği *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, toplumun ayara ihtiyaç duyan birçok gerçek ve tüzel kişilerini ayar-ayarsızlık ikilemi içerisinde yaşadıkları buhranla ortaya koyan ironik temelli bir metin olarak dikkat çekmektedir. Romanda karakterler; eylemleri, endişeleri ve öncelikleri ironik bir boyutta ama ince bir mizah ile birlikte verilir. Ancak incelik aslında romanın isminde geçen ‘enstitü’ ibaresi ile tezat oluşturacak nitelikte trajiktir de. Rıfat Günday Tanpınar’ın romanlarında ironinin hem komik hem de trajik boyut içerdiğini, bununla birlikte komik boyutun okurun ilgisini daha çok çektiğini ifade eder.²⁹⁷ Tanpınar’ın romanlarındaki ironik söylem, okur üzerinde çift başlı hareket eden güçlü bir etkiye sahiptir. Tanpınar’ın romanını bu derece ironi kavramıyla ilişkilendiren ve onu Türk edebiyatında ironik söylemin temel metinlerinden birisi haline getiren de roman başlığındaki ironik söylemdir.

Dönemsel olarak Türk romanında ironinin gelişim sürecini ele almak, daha önce ifade edildiği üzere ironinin genel çerçevesine ters düşeceğinden -çünkü ironi durağan değildir dilin her alanında her an bulunabilir- ironinin Türk romanındaki kullanım şeklinin geçirdiği dönüşüme ve ironi çerçevesinin düşünsel anlamda nasıl farklılaştığına göz atmak daha yerinde olur. Bunu yapabilmek için Türk romanındaki dönemleri kapsayıcı olması adına Türk romanında ironinin nedensel ve algısal boyutunu ortaya çıkarmak gerekir. Türk romanında başlangıcından günümüze değin ironinin çerçevesi aşağıdaki başlıklar etrafında değerlendirilebilir:

3.1.1. Eleştiri İçin Yapılan İroni

İlk dönem Türk romanının toplumun aksayan yönlerini ve yeni değerlerini sinesine çeken bir toplumun komik durumlarını gösterme gibi bir kaygısı mevcuttur. Toplumun yeni değerleri öğrenmede gösterdiği tutarsızlıklar, bireysel boyuttaki format değişikliklerinin yol açtığı trajikomik krizler (*Araba Sevdası*’ndaki Bihruz Bey gibi) ve eski ile yeni arasındaki mesafeden kaynaklanan acemilikler Türk romanının en fazla üzerinde durduğu meseleler olarak sıralanabilir. Bu çerçevede romanlarda ironik dil önemli bir kullanım aracı olarak dikkat çekmektedir. Kahramanların büyük

²⁹⁷ Rıfat Günday, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Toplumsal-Kurumsal Eleştiri ve İroni*, İlmî Araştırmalar Dergisi, S.24, s. 81.

bir ciddiyetle anlatılırken aslında yerilmeleri ve onların içinde bulunduğu durumlara ironik bir yaklaşımın sonucu olarak isimler verilmesi (Felâton ile Râkım gibi) ilk dönem Türk romanlarındaki ironi dilinin eleştiri boyutuna örnek olarak verilebilir. Burada Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâton Bey İle Râkım Efendi* isimli romanı için ayrı bir parantez açmak gerekir.

Felâton Bey ile Râkım Efendi romanı, Ahmet Mithat Efendi'nin karakter tahlili nevinden yazdığı romanlardan birisidir. Bu romanda Ahmet Mithat Efendi sırasıyla önce Felâton Bey daha sonra ise Râkım Efendi karakterini okurlarına tanıtır. İlk olarak *Felâton Bey*'i tanıtan Ahmet Mithat Efendi, romanın hemen giriş kısmını oluşturan bu bölümde ironik anlatıma yer verir. Okurla bir konuşma havası içerisinde Felâton Bey'i takdim işini üstlenen Mithat Efendi, peşi sıra ironik cümlelerle Felâton Bey'i alaya alır. Alaya almak dışındaki diğer amaç ise Felâton Bey'in yaşayışındaki ve düşüncesindeki zıtlığın içerdiği derin paradoksları ortaya çıkarmak noktasında okura bir ölçüt verebilmektir. Felâton Bey'in daha isminde başlayan ironiyi anlayan okur, romanı okurken daha dikkatli davranma yolunu seçmek durumunda kalır. Çünkü Felâton Bey hakkında söylenen sözler aslında çoğunlukla tersini kastetme maksadıyla söylenmiş gibidir. Ahmet Mithat Efendi'nin Felâton Bey hakkındaki ilk ciddi ironik girişimi onun iş hayatıyla ilgilidir:

“...Bu esnada Felâton Bey büyücek Kalemlerin birisinde memur idi. Lâkin haniya kalemlerde bazı efendiler vardır ki elhak devletinin en büyük makamâtını tutabilmek tedârikatıyla kâtiplik zamanını gece gündüz çalışmak ve içinde bulunduğu dairenin değil belki devletin kaffe-i şuebât-ı umuruna vukufunu şamil etmek için iğne iplik olarak bezl-i himmet eder. Böyle erbâb-ı gayreti tanırırsınız ya! Bizim Felâton Beyefendi bunlardan değildi. Nesine lâzım? Ayda laakal yirmibin kuruş irâdı olan bir babanın bir tek oğlu olup, kendisi ise muhâkemât-ı feylesofanesini gerçekten Eflâton'lardan daha dakik bulmakla alemde yirmibeşbin kuruş iradı olan adamın başka hiçbir şeye ihtiyacı kalmayacağını hükmetmiş (...) Yazısı var, okuması var, Fransızcası var, zeki, fatin, cerbezeli, hususiyle ayda babasının yirmi beş bin kuruş da iradı var! Dünyada bir adamın öğreneceği daha ne kaldı?”²⁹⁸

²⁹⁸ Ahmet Mithat Efendi, *Felâton Bey İle Râkım Efendi*, Yay. Haz., Tacettin Şimşek, Akçağ Yayınları, Ankara 2000, s. 4-6.

Ahmet Mithat Efendi'nin Felâton Bey için kurguladığı ironik söylem alayla karışık ancak, ciddi bir sosyal ve bireysel tenkit içeren trajik bir boyuta da sahiptir. Bununla birlikte romanda Felâton Bey'in kendisini gerçekten Eflâton (Platon) gibi zannetmesi ve bu noktadaki kararlılığı bu durumu dramatik bir ironi şekline sokmaktadır. Okur belki de en başından itibaren Felâton Bey'in iç yüzünü anlar ve onun aslında gerçek kimliğini tanır. Ancak Felâton Bey kendi içinde bulunduğu gülünç ve bir o kadar da tezat durumdan habersizdir ya da kendisini buna inandırmıştır. Nitekim romandan alıntılanan aşağıdaki ifadeler Felâton Bey'in ironik durumunu özetlerken aynı zamanda okur ile karakter arasında bir iletişim sağlama imkânı da sağlar:

“Bak, Allah için söyleyelim: Felâton Bey'in matbuat-ı cedideye merâkı pek ziyadedir. ‘Canım şöyle bir hikâye basılmış’ dediler mi, Felâton Bey için ‘onu görmedim’ demek muhal idi. Herhangi bir kitap çıkarsa çıksın, satıcılardan kendisine daima kitap getirmeye alışmış olan, en evvel Felâton Bey'in kitabını götürüp Beyoğlu'nda mücellit H.'ye teslim eder ve o dahi alafranga olarak bitteclit arkasına altın yıldız ile A ve P harflerini dahi bastıktan sonra getirip Felâton Bey'in uşağına verir...”²⁹⁹

Felâton Bey'in, kitap merakının aslında herhangi bir estetik ve sanatsal kaygı taşımadığını anlatıcı ironi yoluyla ifade etmektedir. Şu da var ki anlatıcı Felâton Bey'in aslında kitapları okumak için almadığını ifade etmek üzere daha dolambaçsız ve kesin bir ifade kullanabilir ve *Felâton Bey, aldığı kitapları okumaz, onları sadece birer gösteriş vesilesi yapardı* gibi bir cümleye yer verilebilirdi. Ancak ironinin gücü böyle açık bir ifadenin çok üzerine çıkmaktadır. Matbuat âlemine merakı pek ziyade bulunan ve görmediği kitap kalmayan Felâton Bey'in, sadece bir kitap koleksiyoncusu olması onu alay malzemesi yapar. Felâton Bey ile Râkım Efendi romanını ele alan Berna Moran da Ahmet Mithat Efendi'nin Felâton'u gülünç durumlara düşürdüğünü belirtir. Moran, romandaki alayı ‘kaba mizah’ olarak niteler.³⁰⁰ Bu açıdan Felâton Bey ile Râkım Efendi romanındaki ironiyi, okurun gözüne göstere göstere sunan açık ironi olarak tanımlamak mümkündür.

²⁹⁹ Ahmet Mithat Efendi, age. s. 6.

³⁰⁰ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 51.

Eleştiri düzeyinin diğer yüzünde ise kahramanların bir kimlik tanılama çabasında oldukları bir dönemde onları medeniyet krizinin içine iyice sürükleyip ironiyi araç olarak kullanan yazarların kurnazlığı vardır. Böylece yazar hangi görüşü benimsiyorsa bunu kahramanı üzerinden dolambaçlı ama zeki bir şekilde ortaya koyar.

Eleştiri ironisinin Türk romanının her döneminde var olduğu söylenebilir. Bununla birlikte yoğunlukla tek partili dönem sonrasında eleştiri ironisinin yoğunlaştığını söylemek mümkündür. Özellikle sisteme ters düşen yazarların eserlerinde bu yaklaşımı çoğu zaman kullandıkları görülür. Eleştiri ironisi zorlaştığında, diğer bir ifade ile özgür düşünce kısıtlandığında baskıdan kurtulabilmek için yapılan ironi devreye girer.

Eleştiri ironisi sadece baskıdan kurtulmak için oluşturulmaz. Anlatıcılar, eleştirilenin dramını ve bazen de trajedisini en iyi şekilde ortaya koyabilmek adına çarpıcı ironilere başvururlar. Buna göre ironi kimi zaman açık sözün anlamı vermede yetersiz kaldığı ve sıradanlaştığı durumlarda klişeyi bozmak ve bir şok dalgası oluşturmak için kurulur. Ya da var olan sistemleri, ideolojileri ve problem yumağına dönmüş toplumsal krizleri eleştirmek amacıyla da ironi harekete geçirilir. Bu tarz ironi romana en fazla malzeme sunan boyut olarak dikkat çekmektedir. Bilge Karasu, Orhan Pamuk ve Hasan Ali Toptaş gibi romancıların bu noktadaki yaklaşımları örnek teşkil edebilecek bir mahiyettedir.

3.1.2. Baskıdan Kurtulmak İçin Yapılan İroni

Kimi dönemlerde siyasi baskılar veya toplumsal yapının sanat üzerinde etkin olması nedeniyle, sanat üretimi sözün olanaklarından da yararlanılarak olabildiğine ‘dolaylı’ bir şekilde devam ettirilir. Doğrudan anlatımın oluşturabileceği her türlü tehlikeye karşı, dolaylı anlatım hem amacına ulaşmış bir kazanım haline gelir hem de edebî düzeyde metnin yoğunluğunu arttırır. İşte Türk romanının ilk dönemlerinde de çeşitli siyasi nedenlerden ironik dilin yer yer kullanıldığını görülür. Sansüre uğramamak veya söylediklerinden mesul olmamak için romancıların ironi dilini

kullandığı görülür. Özellikle Orhan Kemal ve Aziz Nesin gibi romancıların eserlerinde bu türden ironik söylemlere başvurduğunu görmek mümkündür.³⁰¹

3.1.3. Mizah İçin Yapılan İroni

Romanlarda ironinin mizah amacıyla kullanılması sık rastlanan bir olaydır. Türk romanında mizahın önemli bir yere sahip olduğu göz önünde bulundurulduğunda ironinin bu mizahı sağlamada ne derece önemli bir rolünün olduğunun tespit edilmesi Türk romanında mizah-ironi ilişkisini daha da açığa kavuşturur.

Romandaki ironinin mizah yönünün ağır basması çoğu zaman eleştiri ile eş zamanlı gerçekleşir. Yani eleştirinin komiğe yaklaştığı durumlarda ironi artık mizahı sağlama aracı olarak da işlev görür. Dolayısıyla aslında eleştiri ironisinin ağır bastığı durumların çoğunda mizah ironisinin de devreye girdiği görülmektedir. (örneğin, *Araba Sevdası*, *Felâtin Beyle Râkım Efendi*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanları gibi) Sözelimi Türk romanının ilk dönemlerinde özellikle Servet-i Fünûn dönemine kadar olan romanlarda işlenen temalar Batılılaşma problemleri vb. gibi kültür ve nesil çatışmalarını temel almaktaydı. Hatta bu durum daha sonraki dönemlerde değişen yaşam şartları ve yeni kamu düzeni ile birlikte bazı rötuşlarla devam eder. Tanzimat döneminde redingot, şapka gibi yeni adetleri benimseyenlerle klasik kesim arasındaki çatışma, Cumhuriyet sonrası dönemde bu sefer eskiyen yeniye karşı daha yeni bir oluşumun netice verdiği çatışmaya dönüşür. Tüm bu çatışmalar ve karşıtlıklar komediye kaynaklık yaparken nesil eleştirileri ve kültürel dışlanmalar, aşağılanmalar için de ironiyi göreve çağırır. İroni bu tip durumlarda aradaki farkın ne boyutta olduğunu ifade etmeye vesile olan düşündürücü görevini üstlenir.

Cumhuriyet'ten sonraki dönemlerde mesela Aziz Nesin'in romanlarındaki ironik anlatım, eleştiri ve mizah ironisinin yoğun bir şekilde karıştığı önemli bir örnek olarak gösterilebilir. Burada örnek vermek gerekirse Aziz Nesin'in *Zübük* adlı eserinden faydalanmak yerinde olacaktır. Aziz Nesin'in daha sonra filme de çevrilmiş

³⁰¹ Örneğin, Cem Taş, Aziz Nesin'in 'Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz' adlı eserinde ironiyi incelerken buna benzer ironi örneklerini aktarır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Cem Taş, **Aziz Nesin'in Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz, Carl Zuckmayer'in Köpenick'li Yüzbaşı Ve Friedrich Dürrenmatt'ın Büyük Romulus Adlı Eserlerinde Mizah, Hiciv Ve İroni**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa 2007.

olan bu romanı baştan sona ironi dolu malzeme ile yüklüdür. Romanda *Zübük* karakterinin, kasaba halkı ile olan ilişkisi ve *Zübük*'ün yaptığı onca düzenbazlık, hile, yalan, rüşvet, yolsuzluk ve hırsızlığa rağmen hala bir korku abidesi olarak kendisini hem kanunlardan hem de kasaba halkından koruması gülünç bir ironi ile birlikte verilmektedir. Zübük bir lakaptır ve üç kâğıtçı, insanların sırtından geçinen, rüşvetçi ve menfaati için her türlü şeyi yapabilecek kişileri belirtmek için kullanılır. Romanın başkahramanı olan İbrahim Zübükzade, etrafındaki insanları defalarca kez aldatmasına, onlara kötülük etmesine ve sürekli hemşerilerinin başına bela olmasına rağmen hala saygı görür. Zübük'ün arkasından her türlü planı kurgulayıp onu eleştiren insanlar Zübük'le karşı karşıya geldiklerinde ağız değiştirerek onu övmekte ve onu olabildiğince yüceltmektedir. Zübük'e karşı ellerinden hiçbir şey gelmeyen insanların tek sığınma noktası Zübük'e olan nefretlerini ironik söylemle ifade etmeleridir. Zübük övülürken aslında yerildiğinin farkındadır. Böylece devam eden bu düzen anlatıcı tarafından ustalıkla eleştiri malzemesi haline getirilmiştir.³⁰²

Mizah ironisi geçmiş ve bugün arasında bir trajedi unsuru olarak da kullanılabilir. Bu bağlamda geçmişin kendi içinde bir mantığa sahip olan uygulamaları ve her yönüyle bir ciddiyet taşıyan kültürel mirası bugüne geldiğinde romancının dilinde ironi vesilesiyle mizah hüviyetine bürünebilmektedir. Böyle bir durumda ironideki gülünçlük artar. Buna ironiyi oluşturan ifadelerin uyumsuzluğunun artarak gülmeye daha fazla yol açması sebep gösterilebilir. Sözelimi İhsan Oktay Anar'ın romanlarındaki gülme unsurlarının birçoğu aslında birer Nasrettin Hoca fıkrası olmaktan ziyade geçmişin ya bugüne taşınırken uğradığı dönüşümü ironikleştiren dramatikliği ya da geçmişin kendi içinde sistematik ironilerle sorgulayan komik halidir. Buna ek olarak İhsan Oktay Anar'ın ironisinde sistematik bir yön olduğu vurgulanmalıdır. Buna göre geçmişin kendi içinde bugüne taşımadan komikleştiren anlatıcı, ironiyi sanki yapmıyormuşçasına okurun çıkarımına bağlıyor gibidir. Okuyucuyu doğrudan bağlayan bu durum ironiyi açıklamak için bir takım sorumluluklar da getirmektedir.

³⁰² Bkz. Aziz Nesin, *Zübük-Kağm Gölgesindeki İt*, Ülkü Yayınları, İstanbul 1969.

3.1.4. Tutunamayanlar İronisi

Tutunamayanlar ironisi Türk romanında modern söylemin eleştirel yansımasının parçası olarak değerlendirilebilir. Türkiye’de modernizmin yaşam alanını kurması, bunun edebî metinlere yansıma durumuna göre daha yavaş bir seyir almıştır. Yani gecikmiş bir modernizm ile tanışan Türkiye, edebî metinlerde bunu nispeten daha hızlı bir ivme ile yaşama refleksi göstermiştir. Türk romanında postmodern anlatının ilk temel örneklerini içerdiği söylenebilecek olan başta Oğuz Atay olmak üzere Yusuf Atılgan vb. yazarlar modern romandaki söylemi postmodern çizgiye taşıma yolunda önemli bir adım atmışlardır. Bu bağlamda Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* isimli romanının başlı başına bir tartışma alanı oluşturduğu ve Türk edebiyatında özellikle roman türünde yeni bir söylem dönemine kapı araladığını söylemek mümkündür.

Tutunamamazlık edebiyatı, romanlarda postmodern söylemin etkili olmaya başlamasından sonra roman diline yansıyan sapma olarak ifade edilebilir. Romanda modern yapıyı bozan bu söylem hem romanın kurgusunu hem de muhtevasını her an sapma gösterebilecek eğilime sahip hassas bir noktaya taşır. Gerek kurgu gerek olay örgüsü gerekse şahıslar, zaman ve mekân gibi unsurlar ironikleşme eğilimi gösterir. İroni bir bakıma romanın her yerinde olan ama sanki hiç yokmuş gibi görünen gizli bir güç haline gelir. Oysaki romandaki dil sapması o derece belirgindir ki ironi romanın olmazsa olmazı haline gelir.

İlk olarak Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı romanıyla başlayan bu süreç daha sonra Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Bilge Karasu ve Güney Dal gibi isimlerle devam etmiştir. Bu söylemde ironi avangard bir yaklaşım sergiler. Romanın kendi içinde kurulan otorite dışarıdan müdahalelere kapalıdır. Romancı anlatısındaki serbestliğini her adımda vurgular ve kendi kurgusunda basamaklara değil anlık sivrilmelere dayanan bir metin tarzını tercih eder. Dolayısıyla Türk romanındaki ironi serüveni romanlardaki ‘tutunamamazlık’³⁰³ etkisi ile farklı bir

³⁰³ Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* adlı romanı, sadece Türk romanında önemli bir eser olarak edebiyat tarihinde yer alan bir eser olmamıştır. Tutunamayanlar romanı, kurgusunun ve karakterlerinin gerek ironiyle fazlaca haşır neşir olması gerekse roman dilindeki sapmayı edebi camiaya kabul ettirebilmiş olmasından dolayı Türk edebiyatında ‘tutunamayanlar edebiyatı’nın gelişerek devam etmesine

mecraya girmiştir. Karakterler roman sonunda dönüşüm geçirmek zorunda olan sabit unsurlar değil, romanda adeta canlıymış gibi sivrilen, özgür ama bir o kadar da kararsız ve ani tepkilere duyarlı ‘ironik’ varlıklara dönüşürler. *Tutunamayanlar* romanındaki Turgut, Selim ve Olric, *Anayurt Oteli*’ndeki Zebercet, *Aylak Adam*’daki B. ve *Kılları Yolunmuş Maymun*’daki Ömer karakteri gerçekten de ironiktirler ya da daha doğru bir ifade ile ‘ironist’tirler.

Örneğin *Aylak Adam* romanındaki B. karakterinin ve dolayısıyla romanın kubbesini oluşturan bireysel çıkmazın verilme tarzı ironi yüklüdür. B., romanda aylaklığın nasıl olduğunu, aylak insanları ve aylak aylak dolaşma deyimini konu ve amaç edinen bir karakter olma iddiasında değildir. Anlatıcının B. ile kurguladığı gizil mesaj şöyledir: Şehrin kalabalığı ve modern yaşamın sıkıcılığında insanın gerçek durumudur B. Anlatıcı B. karakteri üzerinden standart yaşamdaki monotonluk ve kaybolmuş kimliklerin izini sürer. *Aylak Adam* aslında hem toplum içerisinde kaybolan bireyin hem de toplumla çatışma içinde olan bireyin dramını anlatmaktadır. Böylece romanın ismini oluşturan *Aylak Adam* ifadesi aslında bütün toplumu ve onun paydaşları olan bireyleri ilgilendiren ironik bir eleştiri aygıtı olarak da dikkat çekmektedir. Nitekim şu ifadeler romandaki aylaklık eleştirisinin aslında hem bireye hem de topluma dönük birer pay içerdiğini ortaya koymakta ve *Aylak Adam* isminin ironik yapısını ortaya koymaktadır:

“*Dayak yiye yiye bu şehirde yaşamayı öğrenecekti. Hep tetikte olacaktı. Yasaktı dalgınlık. Daldı mı, büyük şehir insanı kornalar, çanlar, küfürler, gıcırtilar, çarpmalarla kendine geliyordu.*”³⁰⁴

Aylak Adam romanındaki benzer şekilde Güney Dal’ın *Kılları Yolunmuş Maymun* isimli romanındaki ironik yapı da bir tutunamazlık çerçevesi taşımaktadır. Bu romandaki ironik yapı sadece söylemde kendisini göstermez. Aynı zamanda romanın biçimine de sirayet eden bir nitelik kazanır. Romanın bölümlerinin birbiriyle

neden olmuştur. Bununla birlikte Tutunamayanlar romanının dilinin yer yer aşırı şekilde ikilik göstermesi ve anlamın kestirilmesinin olanaksız olacak denli ironikleşmesi bazı eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Cebeci, Tutunamayanlar ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanlarındaki en büyük problemin yoğun ironik söylem olduğunu ifade eder. bkz. Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni**, İthaki Yayınları, İstanbul 2008, s. 327.

³⁰⁴ Yusuf Atılgan, **Aylak Adam**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s. 64.

karıştırıldığında bile tekrar yeni bir anlam kazanabilecek şekilde düzenleyen anlatıcı böylece yeni bir tutum sergiler. Üstelik yazar romanın sonuna bununla ilgili bir tablo koymaktan da çekinmez. Böylece romanın okuma sırası hakkında ikinci ve yeni bir teklif sunan anlatıcı aslında her iki şekilde de anlattıklarının ironisi yapıyor görünmektedir.³⁰⁵

Tutunamama ironisinin Oğuz Atay, Bilge Karasu ve Yusuf Atılgan gibi kalemlerden sonra özellikle 80 sonrası Türk romanında belirgin bir kullanım yolu olarak tercih edildiği ve ‘Tutunamayanlar’ımsı romanların en önemli ifade malzemesi olarak göze çarptığı fark edilmektedir. Türk romanındaki klasik ve sonrasında modern yapının olayı ve neden-sonuç ilişkisini ön plana alan çerçeve odaklı yapısının postmodern dönüşümle esnediği ve buna ek olarak ‘tutunamamazlık’ zırhını üstüne geçiren Türk romanının kaygan fakat söylem gücünü çeşitlendirmiş bir niteliğe büründüğü söylenebilir.

‘Tutunamayanlar’ın romanını adlaştıran Oğuz Atay kendisinden sonra gelen romancılara hem tematik hem de üslup açısından önemli katkıda bulunurken ortaya koyduğu yoğun ironik anlatımla da roman estetiğinde kurguya çift yönlü bir genişleme alanı sunmuştur. Bir taraftan karakterlerin zahiren silikleşirken detayda sivrilmelerine ve derin anlamlar kazanmasına olanak sağlarken diğer taraftan ironiyi romanın merkezine yerleştirerek roman okurunun metne muhatap olabilme yetisini daha üst bir seviyeye çekmiştir. *Tutunamayanlar* romanında anlatıcının ironiyi yine bir gerçeklik düzleminde vermek isteği de ayrı bir ironi olarak ele alınabilir. Nitekim romanın hemen başında anlatıcının ve yayıncının, romanın basılmasına dair ifadeleri bu hususta okurun fikrini kurcalayan bir niteliğe sahiptir. Anlatıcının, *sonun başlangıcı* başlığıyla romanın başına koyduğu yazıda, romanın basım serüveninden bahsedilmektedir. Bu yazıda romanda yer alan şahıslar ve bu şahıslar tarafından ayrı ayrı yazıldığı belirtilen parçaların yaşanmışlığına dikkat çekilmekte ve kişilerin isim tercihi hususundaki geçmişinden söz edilmektedir. Turgut Özben isimli bir mühendisin kaybolmasıyla ilgili yazarın aldığı bir mektup ve kitap parçaları romanın

³⁰⁵ Romanın bu özelliğine ilerleyen kısımlarda tekrar değinilecektir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Güney Dal, **Kılları Yolunmuş Maymun**, İnter Yayıncılık, İstanbul 1988.

ilk başlangıç serüvenini oluşturmaktadır. Yazar, trende tanıştığını ifade ettiği Turgut Özben'in, gönderdiği eseri yayınlama isteğini şu ifadelerle dile getirir:

“Kendisinin kaybolmuş bir insan olduğunu belirtiyor ve dünyaya benim aracılığımla, yazılmasında birçok insanın payı olan bir ‘eser’ gönderdiğini söylüyordu. Yaptığım araştırmalar sonunda, gerçekten üç yıl kadar önce böyle bir kaybolma olayının olduğunu öğrendim. Ankara’daki bir işini izlemek üzere bir sabah evinden çıkan bir mühendis bir daha dönmemiştir. Bütün aramalar sonuçsuz kalmıştır. (...) Turgut Özben mektubunda, bu ‘eseri’ yayınlamayı düşünürsem, ilgili kimselerle görüşmemi ve onların onayını aldıktan sonra harekete geçmemi istiyordu.”³⁰⁶

Yukarıda alıntılanan ifadeler *Tutunamayanlar* romanının bütünü hakkında okura net bir bakış açısı sunamaz. Aksine, kurmaca bir eserde, anlatıcının böyle bir müdahalesi tepki çekebilecek bir potansiyel taşır. Ancak, bir ironi zincirinin başlangıcı olarak değerlendirilebilecek olan bu girişim, hemen sonrasında *Yayımlayıcının Açıklaması* pasajında ironik bir seyrin başlangıcını açık bir şekilde ortaya koyan diğer bir girişimle devam eder:

“Yıllar önce meydana geldiği ileri sürülen bir olaya dayanan bu kitabın gerçekliği hakkında kesin bir söz söyleyemeyeceğimizi belirtmek isteriz. Yayımlanması isteğiyle bize kitabı getiren arkadaşımız da hiçbir araştırma yapılmamasını şart koştuğu için, kitaptaki olayların bütünüyle hayal ürünü olduğunun ve kişilerin gerçekten yaşamadığının okuyucular tarafından kabulünü özellikle rica ederiz. (...) Bizce yazar, ya da yazarlar, belki de yüzyıllarca önce yaşamış insanları bugünün kılığıyla, bugünün şartları içinde sunmak ve böylece bir çeşit anakronizm ile, kitaba gösterilecek ilginin artmasını sağlamak istemişlerdir.”³⁰⁷

Tutunamayanlar romanını bir ironi kulesine çeviren ve karakterlerini benzersiz bir sıradanlıkla sunup sıradanlık üstüne çıkan bir kitap olma özelliği yukarıdaki ifadelerle örtüşmektedir. Romanın başındaki iki ön giriş de bakış açısını farklı bir dikkat noktasına çekmek ve algıyı normal seviyenin üstüne çekmek anlamı taşımaktadır. Bir tür ironi oyununun başlangıç kademesi sayılabilecek bu girişimler romanın ironik altyapısının öncüsü olarak işlev görür. Dolayısıyla romanın hemen

³⁰⁶ Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2008, s. 18.

³⁰⁷ Atay, age. s. 21

başında, okuru bir gerçeklik kaygısı ya da daha doğru bir ifade ile kurmacadan koparma girişimi karşılamaktadır. Bilinçli okur ironiyi çabucak kavrar ve metnin içindeki derinliği yakalayabilme adına bir ön imkân sağlamış olur. Jale Parla da *Tutunamayanlar* romanındaki ironik dilin yaygınlaştığına dikkat çeker. Özellikle Turgut Özben karakteri ekseninde romanı oluşturan metinlerin ironik olduğunu belirten Parla, *anlatıcıya bu ironiyi yansıtmaktan başka iş düşmez*, der.³⁰⁸

Tutunamayanlar romanındaki üslubu *iğneleyici bir zekânın alaycı tonu olarak* ele alan Berna Moran, romandaki ironik yapı bütünlüğüne işaret eder.³⁰⁹ Turgut ve Selim karakterini ayrı ayrı ele aldığımızda, kullanılan dilin sürekli başka bir şeye işaret etme gayreti içerisinde olduğu görülür. *Tutunamayanlar* romanındaki ironiyi duygusallık üzerindeki provakatif bir girişim olarak ele alan Ayhan Yalçinkaya, Oğuz Atay'ın, Turgut ve Selim karakterine gelebilecek eleştirilere karşın ironiyi devreye soktuğunu ifade eder. Yalçinkaya, Atay'ın bunu yapmasındaki sebebi de Turgut ve Selim'le olan duygu yakınlığına bağlar.³¹⁰

³⁰⁸ Jale Parla, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul 2008, s. 206.

³⁰⁹ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2**, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 278.

³¹⁰ Ayhan Yalçinkaya, **Eğer'den Meğer'e Ütopya Karşısında Türk Romanı**, Phoenix Yayınları, Ankara 2004, s. 253.

3.2. POSTMODERN TÜRK ROMANINDA İRONİ

Postmodern Türk romanında ironi ifadesini örneklerle dile getirmeden ve teori-metin ilişkisi bağlamında analiz etmeden önce postmodern roman ve postmodern Türk romanı ifadeleri ile ne kast edildiği ve ne tür bir anlam ayrımına gidildiğini belirtmekte yarar vardır. Bunun için birtakım sorular üzerinden hareket ederek meselenin belirginleştirilmesi gerektiğini düşünüyoruz.³¹¹

1- Postmodern roman ile kastedilen nedir?

Roman türü romanstan ayrılarak müstakil bir tür haline gelmesinden bu yana farklı amaçlar doğrultusunda yazılmış ve değişik söylem biçimlerinin etkisi altına girmiştir. Kimi zaman bir vakanın heyecan unsurlarıyla donatılarak okura sunulmasıyla oluşan bir türe dönüşen roman, kimi zaman da farklı alanlardaki eleştirel perspektifin uzun soluklu bir yansıması haline gelmiştir. Bununla birlikte roman türü kendi içinde bir tür çeşitliliği de geliştirmiş ve polisiye roman, vaka romanı, göç romanı, psikolojik roman gibi nitelendirmeleri bünyesine katmıştır. Ancak roman unsurları ve romandaki asıl itibariyle söylemin gösterdiği değişiklikler onu daha büyük bir şemsiyenin altında tasnif etme uğraşını doğurmuştur. Böylece roman türü şimdilik modern roman ve postmodern roman olmak üzere iki çatı altında ele alınabilir.³¹² Modern romandan öncesi ise romans olarak anılmakta³¹³ ve modern roman bir bakıma roman türünün de kendisini bulması ile eşdeğer olmaktadır. Yani modern roman aslında roman türünün bağımsız bir edebiyat bileşeni olması yolundaki esasını oluşturmaktadır. Bu bağlamda modern roman farklı olanı göstermeye çalışan değil,

³¹¹ Buraya alınan sorular ve bu sorulara getirilen cevap niteliğindeki yorumlar, tezimizin hangi parametrelerle oluşturulduğu problemine açıklık getirmesi endişesini taşır. Nitekim bir çalışmaya bakıldığında, o çalışmaya ait temel kavramların hangi bağlamda kullanıldığı veya onları hangi diğer kavramlardan ayırmak için kullanıldığı önem taşımaktadır. Dolayısıyla postmodern Türk romanı ifadesinin bu çalışmada hangi eksende kullanıldığını ve onun ne tür bir çerçevede değerlendirildiğinin belirgin olması gerekir.

³¹² Romanı dönem ve ifade tarzı açısından farklı şekillerde tasnif edenler bulunmaktadır. Realist roman, romantik roman, klasik roman vb. Söz gelimi Zekiye Antakyaloğlu, *Roman Kuramına Giriş* adlı eserinde roman türünü ele alırken realist roman, modern roman ve postmodern roman olmak üzere üç başlık açar. Bu tip başlıkları çoğaltmak mümkündür. Ancak bizim burada romanı modern ve postmodern olarak ikiye ayırma gayemiz tür üzerinden kolektif bir değerlendirme yapabilme imkânını elde etmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Zekiye Antakyaloğlu, **Roman Kuramına Giriş**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013. .

³¹³ Romans türü, *Don Kişot* ile birlikte romana dönüşmüştür. Detaylı bilgi için bkz. Jale Parla, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul 2008.

aksine türün niteliklerini yansıtmaya rolünü yerine getiren bir aktör olarak dikkat çekmektedir.

Klasik roman kurgusunda belirlenmişlik ve güzergâh kesinliği ön plandadır. Karakterler bir tiyatro oyunundaki gibi olması gereken yerlerde konumlanırlar. Olayın nerede başladığı, nerede gerilime tırmandığı ve hangi noktada sonuca gittiği bellidir. Karakter ve zaman-mekân gibi unsurlarda kaybolma görülme pek olmaz. Hatta bu gibi hususlar zayıflık olarak nitelendirilir ve roman yazarının teknik anlamda yaptığı hata olarak değerlendirilir. Bu dönem romanlarında anlatıcının okurla gizli bir sözleşmesi vardır. Romancı okura muhtemel boşluklar ve anlaşılmazlıklar hakkında bilgi verir. Ya da kimi zaman niye ‘öyle’ değil de ‘böyle’ davrandığını aktarma yoluna gider. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki ilk dönem Türk romanlarındaki bu türden söylemlerin daha sonra postmodern anlatılarda da kendisine yer bulduğu görülmektedir. Bu durumu Ahmet Mithat Efendi’nin ‘*Cellat*’ adlı romanından bir örnek vererek izah etmek yerinde olacaktır. Bu romanın giriş kısmında yoğun bir şekilde Napolyon’dan bahseden anlatıcı 4-5 sayfalık bir mütalaadan okurunun karşısına şu sözlerle çıkar:

“Hikâyelerimizin mukaddemesinde sözü buralara getirmiş olduğumuza nazaran bir Napolyon Bonapart tarihi yazacağımız zannolunmasın. Zaten hikâyemizin serlevhâsı olan ‘*Cellat*’ kelimesiyle bu ma’lûmât-ı târîhiyye arasında hiçbir münasebet dahi yoktur. Yalnız hikâyemizin güzerân eylediği zamanın ehemmi-i mühim kısmı Napolyon’un târîh-i cihângirânesine (...) müsadif olmakla, bu zamanın ehemmiyet-i târîhiyyesini kâhâlerimiz nazarında güzelce tasvir etmeğe çalışıyoruz.”³¹⁴

Ahmet Mithat Efendi’nin yukarıdaki örneğini dikkatle incelemek gerekir. Çünkü anlatıcının burada okura dönük bir söz vermişliği ya da onu teminat altına alması söz konusu değildir. Anlatıcı okurunun zihnî bulanmışlığını arttırmak için de bunları söylemiş olabilir ya da gerçekten de kendi niyetini ortaya koyuyordur. Ancak her iki halde de okurun içine bir kurt düşürmeyi ve onu farklı düşünmeye sevk etmeyi başarmıştır. Buna benzer şekilde girişimlerin postmodern Türk romanında da yer alması şaşırtıcı değildir. Örneğin Orhan Pamuk’un *Kafamda Bir Tuhaflık* adlı

³¹⁴ Ahmet Mithat Efendi, *Cellat*, yay. Haz. Nuri Sağlam, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2000, s. 6-7.

romanında Ahmet Mithat Efendi'ye özenen ve onu akıllara getiren söylemleri görmek mümkündür. *Cellat* romanındaki örneğe benzerliği münasebetiyle aşağıdaki örnek uygun bir karşılaştırma aracı olabilir:

“Bu noktada hikâyemizin tam anlaşılması için, önce bozanın ne olduğunu bilmeyen dünya okurlarına ve onu önümüzdeki yirmi otuz yılda ne yazık ki unutacağını tahmine ettiğim gelecek kuşak Türk okurlarına, bu içeceğin darının mayalanmasıyla yapılan, ağır kıvamlı, hoş kokulu, koyu sarımsı, hafifçe alkollü geleneksel bir Asya içeceği olduğunu hemen söyleyeyim ki, zaten tuhaf olaylarla dolu hikâyemiz büsbütün tuhaf sanılmasın.”³¹⁵

Realist romandan modern romana gidilirken hem anlatımda hem de yapıda ciddi değişiklikler meydana gelir. Modern roman anlatıdaki disiplin zorunluluğunu ortadan kaldırır ve hem konu, hem zaman ve mekân hem de sonuç bölümü belirsizleşir. Romanın hangi odak noktasını anlattığı kimi zaman anlaşılmaz hale gelir. Romanda olay farklı bir boyuta girer. Olayın aksiyona dayalı olması alışkanlığı sona ererken aksiyon da farklı bir çerçeveye oturur. Aksiyon dış uyaranlardan insanın iç âlemine kayarak ruhsal krizlerin yoğunlaştığı dalgalanmalara dönüşür. Bu noktada psikanalitik felsefe devreye girerek iç aksiyonu irdeler. Böylece modern öncesi romanda gerçeklik temeline oturtulan bütün yapılar bir anda ters yüz olur. Modern roman ile birlikte anlatıda gerçeklik sorunu farklı bir mecrada işlemeye başlar. Yıldız Ecevit'in *Avangardist*³¹⁶ *Roman Estetiği*³¹⁷ başlığı altında incelediği 20. Yüzyıl romanı, modern romanın sahne aldığı dönemdir. Yıldız Ecevit modern romanı geleneksel romandan ayıran hususları şöyle ifade eder:

³¹⁵ Orhan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhafılık*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, s. 27.

³¹⁶ **Avangard**: Terim olarak avangard, *günün onaylanmış ve geçerli sanat anlayışlarını yadsıyan deneyici sanatçıları ve onların yapıtlarını niteler*. Bkz. Metin Sözen-Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul 2014, s. 40.

³¹⁷ Yıldız Ecevit *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* adlı eserinde modern roman estetiğine ilişkin geniş ölçekli değerlendirmeler yapar. Ecevit, modern romanın, geleneksel romandaki mimetik anlatıyı yerinden ederek bunun yerine yabancılaştırmayı koyduğunu ifade eder. Ayrıntılı bilgi için bkz. Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 36. (Ecevit, bu tespiti Adorno'nun 'estetik aşkınlamanın dünyanın büyüünün bozulduğu' şeklindeki ifadesine yorum olarak getirmiştir.)

“Avangardist-modernist edebiyatta yeni metinler, montaj/kolaj³¹⁸ teknikleriyle bir patch-work’e³¹⁹ dönüşür. Göreceleşmiş zaman ise çizgisel akmamaktadır yeni metinlerde; dün-bugün-yarın alışılmadık bir biçimde birbirine karışır. (...) Neden sonuç ilişkisinin dışında grotesk/soyut bir düzlemde soluk alan, konusal bir bütünlük içermeyen bellek/bilinç yolculukları kurguluyordur yazar artık.”³²⁰

Ecevit’in sözünü ettiği Avangardist-modernist edebiyat, kural ve belirlenmişliğe karşı yeni tekniklerle metni tasarlanmış bir kurgu olmaktan çıkarır. Metin yeni söylem teknikleriyle farklı bir biçime bürünür. Modern roman ile postmodern roman arasındaki geçişi ifade eden avangardist-modernist edebiyatın bu durumu aslında postmodern söyleme geçişin de başlangıcıdır. Modern metinlerde yapı ve kurgu bakımından bir sağlamlık görülür. Ancak metin içi belirsizlik ve anlatımdaki muğlaklık artarak devam eder. Olay saydamlaşır, karakterler gittikçe hayalîleşir ya da silikleşir. Olayın hangi boyutta olduğu çoğunlukla saptanamaz. Bu değişim artarak devam ettikçe metin içinde süreksizleşmeler artar. Patch-work ve kolajlar metnin temelini büyük bir kısmını oluşturmaya başlar. Bu noktada metne sürekli eklemeler ve takviyeler yapılır. Metin daha önce hiç olmadığı kadar yabancı unsurları bünyesine alarak roman tekniğine adapte eder. Bununla birlikte metne kaynak sağlayan diğer bir unsur olan pastiş³²¹ de metindeki süreksizleşme ve çok parçalılığın dozajını artırmaktadır.

Postmodern söyleme geçişte söylem farklılığını en çok hissettiren husus ‘gerçek’in dile getirilmesi hususudur. Postmodern söylemin yoğunlaştığı metinlerde ve özellikle romanda gerçeğin bir roman unsuru olma zorunluluğu yoktur. Buna bağlı

³¹⁸ **Kolaj:** “Resimde ayrışık parçaları bir bütüne yapıştırmak işlemi olan kolaj, metinsel bağlamda, alıntı ve/ya metinlerarası göndergeyle eşanlamlı olarak kullanılır. Metinlerarası kolaj, ister sözsels olsun ister olmasın, yeni bir bütün içerisine sokulan gazete manşetlerine, makalelerine, ilanlara, resmi belgelere, afişlere, prospektüslere, broşürlere, başka metinlerden parçalara; kimi zaman da moda şarkılara, opera parçalarına, radyo anonslarına vb. daha önce düzenlenmiş ayrışık unsurlara gönderir.” Bkz. Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınları, İstanbul 1999 , s. 223-224.

³¹⁹ **Patch-work:** (Kırk Yama)

³²⁰ Ecevit, age. s. 29.

³²¹ **Pastiş:** Kelime itibariyle *sanatçıların eserlerini taklit yoluyla meydana getirilen sanat eseri* anlamına gelmektedir. (bkz. **Türkçe Sözlük**, *Pastiş Maddesi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2005, s.1582) Terim olarak pastiş “*çeşitli kökenlerden gelen parçaların, ya aynen ya da kopya edilerek kullanılıp bir bütün içinde eritilmeksizin, özgün bir sanat eseri ürünü oluşturmadan bir araya getirilmeleri.*” Metin Sözen-Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul 2014, s. 240.

olarak olayın niteliği ve varlığı, karakterlerin sayısı ya da hangi konumda oldukları, zamanın belirlenmesindeki metin içi kronoloji anlamsız hale gelir. Metin anakronik bir vaziyet alır. Anlatıcı metin kurucu unsurlarla uğraşmaz. Anlatıcının ortaya koyduğu asıl husus dağılma ve parçalanmadır.

Postmodern metinde özne parçalanması metnin ana noktalarından birini oluşturmaktadır. Mehmet Narlı, postmodern romanlarındaki imgesel dilin ve bilinçaltı eksenli gizemin bir bütünlüğe işaret etmediğini ve *insanı kendi içinde sürekli parçalayarak görünmez ve bilinmez hale getirdiğini* ifade etmektedir.³²² Sadece özne parçalanması değil, romanın en önemli bileşeni olan dil de bu sistem içinde parçalanma yaşar. Postmodern romanda ayrıca dikkat çeken diğer hususlar ‘üst kurmaca’ ve ‘oyun’ kavramlarıdır. ‘Üstkurmaca’ ve ‘oyun’u postmodern bağlamda ele alan Berna Moran, her iki özelliği postmodern romanın başta gelen niteliği olarak tanıtır.³²³

2- Postmodern Türk romanı ile kastedilen nedir?

‘Postmodern Türk romanı’ ifadesi ile Türk romanındaki kesin bir ayrım kast edilmemektedir. Türk romanı ilk örneklerinden günümüze değin roman tekniklerinin birçoğunu bünyesinde bulundurmuş ve kimi önemli örneklerini henüz erken dönemlerde vermiş bir roman sahasıdır. Türk romanı bugünkü konumunu elbette ki ilk dönem Türk romanına borçludur. Dolayısıyla ilk dönem romanlarını değerlendirirken basit, ilkel gibi nitelendirmelerde bulunmak yanlıştır. Türk edebiyatı için yeni bir tür hükmünde olan romanın ilk örneklerinde bazı acemilikler ve aladeliklerin bulunması tabiidir. Buna karşın ilk Türk romanın öncüsü olan Ahmet Mithat Efendi’nin yerli hikâye olarak nitelendirilen *Kıssadan Hisse* ve *Letâif-i Rivâyât* (1870) ile Şemseddin Sâmî’nin *Taaşuk-u Talât ve Fitnat* (1872)³²⁴ romanından kısa bir süre sonra Türk edebiyatının hala üzerlerinde önemli çalışmalar yapılan Halit Ziya Uşaklıgil’in *Mâî ve Siyah* (1899) ve *Aşk-ı Memnû* (1900) romanlarının yazılması, Türk

³²² Mehmet Narlı, **Postmodern Roman ve Gerçekliğin Yitimi**, 1980 Sonrası Türk Romanı Bildiriler Kitabı, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri 2009, s. 255.

³²³ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2**, İletişim Yayınları, 16. Baskı, İstanbul 2009, s. 364-265.

³²⁴ Cahit Kavcar, **Batılılaşma Açısından Servet-i Fünûn Romanı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1985, s. 9.

romanında gelinen noktayı göstermesi açısından önemlidir. Bu bakımdan Türk romanının ilk dönemine getirilen eleştirilerin dönem ve şartlar dikkate alınarak yapılması ve günümüzle kıyaslandığında ilk dönem Türk romanının ortaya çıkış koşullarının iyi analiz edilmesi gerekmektedir.

İlk Türk romancılarından itibaren romandaki birçok tekniğin ve farklı söylemlerin varlığını görmekteyiz. Hali hazırda postmodern ifadesi ile bahsettiğimiz romanlardaki bazı hususların erken dönem Türk romanında da aynen ve kimi zaman daha yoğun bir şekilde yer aldığını görmek mümkündür. Söz gelimi postmodern romanın başlıca niteliklerinden biri olarak gösterilen ‘oyun’ kavramının Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında da yer aldığı görmek mümkündür. Yine benzer biçimde üst kurmaca ve hipergerçeklik gibi hususların da başta Ahmet Mithat Efendi olmak üzere bazı romancıların eserlerinde yer aldığını görmek mümkündür. Örneğin Gökhan Tunç, Ahmet Mithat Efendi’nin *Müşahedat* romanını konu aldığı çalışmasına *Müşahedat Postmodern Bir Roman Mı?* başlığını koyarak bu romanı üstkurmaca, metinlerarasılık gibi yönleriyle inceleyerek postmodern bir bakış açısı ortaya koymaya çalışır.³²⁵ Aslında *Müşahedat* romanı üzerine yapılan çalışmalar, bu romanın zamanına göre çok ileri bir metin olduğunu ortaya koymaktadır. Nitekim Necati Birinci, *Türk Romanında Erken Atılmış İleri Bir Adım: Müşahedat* başlıklı yazısında, bu duruma dikkat çekmektedir.³²⁶

Günümüzde tarihe dönüş ve otantik imajların romana sokularak şimdi ile geçmişin metinde birleşiminin yapılmasının Tanzimat ve sonrasındaki Türk edebiyatında da görülen bir uygulama olduğu söylenebilir. Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Abdülhak Hamid Tarhan gibi isimlerin hem şiir, hem roman hem tiyatro alanlarında tarihe yöneldikleri ve toplumu bu yönde estetize etmeye çalıştıkları görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında Türk romanının çok yönlü bir gelişme gösterdiğini ve ilk dönemden başlayarak birçok anlatım tekniğinin kullanıldığını söylemek mümkündür. Ancak romanda kullanılan tekniklerin dışında bir de romanın rotasını belirleyen ve romanı bir anlatım şemsiyesi altında niteleyen başka bir

³²⁵ Bkz. Gökhan Tunç, *Müşâhedât Postmodern Bir Roman Mı?*, TÜBAR XXIV, 2008 Güz, s. 239-250.

³²⁶ Bkz. Necat Birinci, *Türk Romanında Erken Atılmış İleri Bir Adım: Müşahedat*, Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi, C. LV, S.433, s.25-31, Ocak 1988.

hususiyet vardır. O da romanın hem dış hem de iç etkenlerin toplamından vücut bulan kimliğidir. Dış etkenler dönem, siyaset, ideoloji, toplumsal yapı, ekonomik şartlar gibi başlıklardan oluşmaktadır. İç etken olarak yazar kendisini göstermektedir. Bu bağlamda Türkiye’de romanın değişim safhalarının yukarıda sayılan birçok etkenin bir araya gelmesiyle meydana geldiği öngörülebilir. Bu noktada çok partili hayata geçiş (1946-1950) ve sonrasında sanayileşme ve kentleşme olgusunun ülke gündeminde belirleyici bir etken olarak rol oynaması, 1960 askeri darbesi, 1968 öğrenci olayları, 12 Mart muhtırası, 1974 Kıbrıs Harekatı, 1980 askeri darbesi, SSCB’nin dağılması ve sonrasında globalleşmenin ivme kazanması, 28 Şubat muhtırası, 2002 seçimlerinde tek parti iktidarına geçiş ve ulusal çaptaki diğer önemli olayların ya doğrudan ya da dolaylı bir biçimde roman sahasına katkıda bulunduğu söylenebilir. Bu itibarla Türk romanında postmodernist söylemin sadece roman tekniğindeki ilerlemeler ile değil dönemin siyasi ve politik yapısı ile hem ulusal hem de küresel çaptaki entelektüel çevrenin takındığı tavır ile de yakından alakalıdır.

Yukarıdaki önbilgiler Türk romanındaki gelişmelerin sadece türle ilgili olmayıp romanı etki altında bırakan diğer faktörlerin de devreye girmesiyle genişleyen ve çoksesli bir hale bürünen yapısına işaret etmektedir. Bu nedenle şunu söyleyebiliriz: Postmodern özellikler taşıyan bir metin, postmodernist olmayabilir ya da modern görünümlü bir metinde postmodernist hususiyetler var olabilir. Görüntüyü biraz daha şeffaflaştırmak adına postmodernist romanın asıl varlığını iki şekilde ortaya çıkardığını söylemek mümkündür. Bunların ilki içerik tarafından da desteklenen ‘biçim’dir. Diğerisi ise ‘anlatım’ ya da ‘üslup’ olarak ifade edilebilecek olan romanın kubbesidir. Postmodern roman kendisiyle diğer ortak özellikleri gösteren romanlardan farklı olarak bu iki başlığı postmodern felsefenin ruhuyla bağdaşan bir tarzda ortaya koyabilen roman olarak tanımlanabilir. Yani postmodern metinlerde belirgin özellikler olarak sıralanan ironi, parodi, montaj, kolaj, brikolaj, çok seslilik, pastiş, parodi, oyun, üst-kurmaca, hipergerçeklik, özne parçalanması, vb. gibi kavramların bir metinde yer alması onu tek başına postmodern kılmaz. Bu gibi daha birçok kavramın herhangi bir metinde yer alması o metni postmodern kılmak için yetmezken, böyle bir anlatımın postmodern olmayan metinlerde yer alması da o metni postmodern kılmaz. Çünkü metin içi tekniklerin edebî türlerde kullanılma alışkanlığı o teknik ortaya çıktıktan sonra uzun yıllar geçse de devam edebilmektedir. Başka bir deyişle sanata dâhil olan

ve kabul gören bir söylem şekli veya bir teknik kaybolmamakta ve farklı görüntüler altında ya da değişik amaçlara bürünerek konum değiştirebilmektedir. Ancak edebi metnin ve özede romanın bir muhitte konumlandırılabilmesi için teknikten daha fazlasına ihtiyaç vardır. O da metnin ruhunu ve altyapısındaki felsefeyi oluşturan diğer dinamiklerdir. İşte bir metnin postmodern olarak değerlendirilebilmesi için diğer dinamiklerin etraflıca tartışılması gerekmektedir. Bu bağlamda üst söylem sahibi olarak yazarın niyeti veya bakış açısı, metin içi karşıtlıklar ve rutin olmayan birbiriyle bağlantısız iççelikler ve geçmişe dönük mistik-modernist hamleler postmodern romanda çerçeveyi oluşturan dinamikler olarak sıralanabilir. Postmodern romanda tüm bunları içine alan ve tartışmanın merkezini oluşturan husus ise konunun işleniş şeklidir.

3- Modernlik-Postmodernlik tartışmasının Türk romanındaki yansıması nasıl olmuştur?

Türk romanı, eser verme kapasitesi açısından oldukça verimlidir. Türk romanında kat edilen yola bakıldığında, *Taaşuk-u Talât ve Fitnat*'tan bu yana devrim sayılabilecek oldukça önemli merhalelerin kat edildiği fark edilebilmektedir. İlk dönem Türk romanlarından sonra Halit Ziya Uşaklıgil ile başlayan romanda ustalaşma evresi ile beraber Türk romanının kendi içerisindeki sistematik derinleşmeyi sağladığı görülür. Türk romanındaki modernleşme sürecinin, yani klasik roman anlatısından modern söylemdeki roman anlatısına geçişin toplumsal ve siyasi şartlarla belirlendiğini söylemek mümkündür. Henüz 1950'lere değin sanayileşme atılımlarını toplumun yaşayış biçimini ciddi biçimde değiştirecek denli tamamlamayan bir toplumda anlatıların dışı bakan yöndeki uzantısı daha çok çatışma ve mücadele eksenli bir yapı şeklinde kendisini göstermiştir. Bu noktada toplumsal meseleler ile aşk ve entrika romanları gibi türler yoğun olarak romanda yer alırken diğer taraftan sanayileşmenin yeni olarak toplumda ortaya çıkardığı yeni tipler ve durumlar romanda yer almaya başlamıştır. Köy romanlarıyla başlayan temadaki taşra yoğunluğu, köyden kente göçlerin hızlanmasıyla kentte yaşayan köylülerin yoğunluğuna dönüşür. Romanın önemli bir kütleli ağırlığını çeken bu toplumcu romanlar, bir tür projeksiyon görevi görerek gerek Anadolu'da gerekse merkezde yaşanan farklı hayatları dramatik yoldan aktarma işlevini yerine getirmişlerdir.

Türk romanındaki modernist ve postmodernist söylemi detaylandırabilmek için Türkiye'nin toplumsal ve siyasi değişim noktalarını iyi irdelemek gerekmektedir. Batı toplumlarında farklı düşünce fraksiyonlarının önünü açan ya da diğer bir ifade ile İkinci Dünya Savaşı'nın akabinde Batı toplumunu postmodern düşünce ile tanıştıran nedenler, siyasi, toplumsal ve teknik olmak üzere üç ana başlık altında irdelenebilecek önemli hususlardan oluşmaktadır. Dolayısıyla Türkiye'de hem genel anlamda hem de roman türünde modernizm ve postmodernizm tartışmalarının ülkenin düşünce, teknik ve siyasi boyutuyla yakın bir ilgisi bulunmaktadır.

Türkiye'de 1923 yılında Cumhuriyet'in ilan edilmesini takiben aslında modernizmin kurumsal anlamda topluma aktarıldığı görülmektedir. 1839'dan itibaren devam eden yenileşme ya da diğer bir ifade ile Batılılaşma sürecinde ithal gibi görünen ve toplumun belli kesimleri tarafından bir farkındalık aygıtı olarak elde tutulan yenilik tutumları rejimin ve sistemin kökten değişmesiyle bir zorunluluk halini almıştır. Bir bakıma Batı toplumlarında uzun bir süreç alan ve çok katmanlı disiplinler arası düşünce dönemlerinden geçerek gelen modernizm, Türkiye'de siyasi ve askeri nedenlerin büyük bir özgül ağırlığa sahip olmasından tabir caizse daha ani bir biçimde ortaya çıkmıştır. Tabii ki bu noktada 1839'dan beri süregelen gelişmeleri unutmamak gerekir. Yine de Türkiye'deki toplumun 1920'li yıllarda içinde bulunduğu düşünsel ve sosyo-ekonomik şartlar düşünüldüğünde, modernizm tartışmasının bile ülke için bir lüks olduğu ve postmodern süreçlere ne denli uzak olduğu düşünülebilir.³²⁷ Ancak yine de sanat ve siyasetin eşit aralıklarla mesafe kat etmediği zamanların varlığını da dikkate almak gerekir. Sanat ve edebiyat metinleri içerisinden çıktıkları toplumlar ve sistemler ilişkili olsalar da kimi zaman daha önde ya da daha geride durabilmektedirler. Bu nedenle Türk romanına bakıldığında zamanına göre hem düşünce hem de yapı ve muhteva açısından daha önde olan metinlere rastlamak mümkündür. Böylece Türkiye'de modern ve postmodern düşüncenin oluşmaya başlaması ile 'modern ve postmodern' nitelik taşıyan metinlerin ortaya çıkışı arasında

³²⁷ Refah düzeyi ya da diğer bir ifade ile sosyo-ekonomik durum postmodernizmin ön koşulu olmasa da postmodern düşüncenin varlığı için önemli bir faktör olarak düşünülebilir. Özellikle anlatılarda daha farklı işleyen bu süreç reel hayatta daha açık bir şekilde kendisini göstermektedir. Toplumların en azından zihinsel kapasite düzeyinde bir doyum hissine ulaşmaları önem arz etmektedir. Bir bakıma postmodernizme doyum ve tatminsizlik hissini açığa çıkardığı modern ötesi bir beklenti süreci olarak da bakılabilir.

zaman ve koşullar yönünden bir ayırım yapmanın gerekebileceğini de ifade etmek gerekmektedir.

‘Postmodern Türk romanı’ ifadesinin herhangi bir kavram karışıklığına neden olmaması için yukarıda verilen üç sorunun cevabı önem arz eder. Böylece ironi ile bağdaştırılan bu çalışmanın esasını teşkil eden ‘postmodern Türk romanı’ ifadesinin yanlış bağlamda kullanılmasının önüne geçilmiş olur.

Postmodern söylemin ağırlıklı olduğu metinlerde, tıpkı klasik ve modern metinlerde olduğu gibi o metni oluşturan belli başlı ayırt edici unsurlar vardır. Söz konusu unsurlar ve bunların kullanım şekilleri metni bağlamına yerleştirirken yararlanılan temel faktörler olarak dikkat çeker. Ayrıca metin değerlendirme ölçütlerinin de burada ayrı bir görev üstlendiği görülmektedir. Klasik metinleri anlama kıstaslarının modern metinlerde artık işlevini yitirdiği görülmektedir. Çünkü hem metinler tür ve biçim açısından değişkenlik göstermekte hem de metni oluşturan ve metne okuyan anlayış farklılaşmaktadır.

Türk romanında postmodern söylemin hangi romancılarda ve romanlarda daha yoğun olarak yer aldığına ilişkin bazı çalışmaların yapıldığı görülmektedir. Bu bağlamda bazı çalışmaların ilgili kısımlarına değinmek gerekecektir. Ancak söz konusu eserlerde ele alınan ve postmodern/postmodernist olarak nitelenen ya da bu bağlamda incelenen yazar ve romanlar kesinlik kazanmış olmazlar. Çünkü postmodern olarak nitelendirilen bir romanda yer alan ayırt edici özellikler herhangi bir dönemin romancısının eserinde de yer alabilir. Dolayısıyla roman yazarının kendisini ‘doğrudan postmodern olmak amacı ile yazıyorum’ şeklinde kısıtlaması dışında bir romana doğrudan postmodern olma kısıtlaması getirilmesi yanlış bir ifade tarzı olur. Nitekim bir roman postmodern düşüncenin ağırlıklı olduğu bir dönemde de yazılmış olsa en nihayetinde dil, anlatım, kurgu, zaman, mekân vb. gibi gelenekten aldığı ve farklı şekillerde de olsa devam ederek değişmeyen birtakım kalıplara sahiptir. Kısacası postmodern roman ifadesini kullanırken, aslında postmodern unsurların daha yoğun olarak kullanıldığı romanları kastetmek daha isabetli olacaktır.³²⁸

³²⁸ Nitekim bu çalışmanın esasını teşkil eden ana başlık olan ‘Postmodern Türk Romanı’ ifadesi söylem yoğunluğu bakımından daha çok postmodern anlatı ilkelerini bünyesinde içselleştiren romanları

Yıldız Ecevit *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* isimli kitabında hem postmodern metin hem de postmodern eleştiri ve okuma üzerine çeşitli değerlendirmelerde bulunmaktadır. Ecevit, bu çalışmasında Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş, Metin Kaçan, Güney Dal gibi isimleri zikrederek postmodernist niteliklere değinmektedir. Ancak Ecevit de modernizm ve postmodernizmin estetik anlamda kesin sınırlar içermediklerini ifade ederek³²⁹ çalışmasını bu doğrultuda oluşturmuştur. Nitekim Ecevit bu çalışmasında Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* ve yine aynı yazarın *Tutunamayanlar* isimli romanını iç içe geçmiş modernist ve postmodernist düzlemde ele almaktadır. Yıldız Ecevit'in roman ile ilgili denemelerinin toplandığı diğer bir eser olan *Kurmaca Bir Dünya*'da Türk romanının modern ve postmodern süreçlerine ilişkin bilgiler verilir. Türk edebiyatının modernizm ve postmodernizmi beraber tanıdığını ifade eden Ecevit, bu ususta Oğuz Atay'ı öncü olarak gördüğünü yineler.³³⁰

Postmodern Türk romanı hakkında diğer önemli bir çalışma olarak İsmet Emre'nin *Postmodernizm ve Edebiyat* isimli çalışması gösterilebilir. İsmet Emre söz konusu çalışmasının teorik kısmına edebiyatın geneline yaysa da çalışmanın sonundaki metin tahlillerinde roman türü üzerinde yoğunlaşmaktadır. İsmet Emre Türk romanını üç döneme ayırmaktadır. Buna göre,

1- *Klasik Dönem (Halit Ziya'ya kadar)*

2- *Modern Dönem (Halid Ziya'dan 1960'lara kadar)*

3- *Postmodern Dönem (1960 sonrası)*³³¹

İsmet Emre yukarıdaki tasnifinde postmodern roman metinlerine doğrudan örnek vermemekle birlikte Türk romanında postmodernite sürecinin Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, ve Yusuf Atılgan ile başladığını ifade etmektedir.³³²

Postmodernizmin Türk romanındaki yansımalarını ele alan diğer bir isim ise bu konuda doktora tezi hazırlayan Gamze Somuncuoğlu Özot'tur. Türk romanı üzerine önemli çalışmaları bulunan Nurullah Çetin danışmanlığında hazırlanan bu doktora

ifade etmek için kullanılmıştır. Bu başlık ile Türk romanlarının herhangi bir dönemindeki belirgin bir ayırım kastedilmemektedir.

³²⁹ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 71.

³³⁰ Yıldız Ecevit, **Kurmaca Bir Dünyadan**, İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s. 22-23.

³³¹ Bkz. İsmet Emre, **Postmodernizm ve Edebiyat**, Anı Yayıncılık, Ankara 2006.

³³² Emre, age. s. 243.

tezinde Orhan Pamuk, Bilge Karasu, Hilmi Yavuz, Metin Kaçan, Nazlı Eray, Süreyya Evren, İhsan Oktay Anar, Ahmet Altan, Hasan Ali Toptaş, Aslı Erdoğan, Murathan Mungan gibi isimlerin romanları postmodern olarak ele alınmış ve söz konusu romanlar üzerine inceleme yapılmıştır.³³³

Mehmet Narlı, *Roman Ne Anlatır* isimli çalışmasında postmodern Türk romanı ile ilgili belirsizlik durumundan bahsetmektedir. Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş ve Hilmi Yavuz gibi yazarlara ait bazı romanların 'ne anlatmak istediği' problemine dikkat çeken Narlı³³⁴, Türk edebiyatında postmodern olarak nitelendirilebilecek olan şu isimlere yer vermektedir: *Oğuz Atay (Tehlikeli Oyunlar)*, *Ahmet Altan (Tehlikeli Masallar)*, *Pınar Kür (Bir Cinayet Romanı)*, *Orhan Pamuk (Kara Kitap, Benim Adım Kırmızı, Beyaz Kale, Latife Tekin (Sevgili Arsız Ölüm)*, *İhsan Oktay Anar (Puslu Kıtalar Atlası)*, *Süreyya Evren (Postmodern Bir Kız Sevdim)*, *Nedim Gürsel (Boğazkesen)*, *Hasan Ali Toptaş (Bin Hüznü Haz)*, *Metin Kaçan (Fındık Sekiz)*.³³⁵

Hasan Bülent Kahraman, Türkiye'nin modern ve postmodern edebiyat geçişlerini irdelerken 1980'lerden sonra Türk edebiyatında postmodern sürece geçişin çok bilinçli bir etkinlik olmadığını vurgular. Kahraman, yine de postmodern eksende Orhan Pamuk, Latife Tekin, Mehmet Eroğlu ve Ahmet Altan gibi isimlerden söz ederek romanın yeni mecrasının şekillendiğine işaret eder.³³⁶

Görüldüğü üzere Türk romanında postmodern saptamaların belirli bir kurala bağlı olmadığı ve herhangi kesin bir ölçüte de sahip olmadığı görülmektedir. Buna karşın Türk romanında herhangi bir metin postmodern olarak nitelendiren özelliklerin postmodern unsurların o metinde işleme yoğunluğuna bağlı olduğu ortaya çıkmaktadır. Buna ek olarak bir metnin postmodern kılınması, ona postmodern damgasını vurmakla eşleştirilemez. Bir metnin postmodern düşüncenin yoğun olarak tartışıldığı bir zeminde yazılması ya da metnin sadece belirsizlik ve anlaşılmazlık gibi kapalı anlam oyunlarına dayanması da onu postmodern unsurlarla iç içe kılmaya

³³³Gamze Somuncuoğlu Özot, **Postmodernizm ve Türk Romanındaki Yansımaları**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2009.

³³⁴ Mehmet Narlı, **Roman Ne Anlatır Cumhuriyet Dönemi 1920-2000**, Akçağ Yayınları, Ankara 2009, s. 244.

³³⁵ Narlı, age. s. 248.

³³⁶ Hasan Bülent Kahraman, **Modernite ile Postmodernite Arasında Türkiye**, Agora Kitaplığı, 2. Basım, İstanbul 2007, s. 232-233.

yetmez. Postmodern metin belirsizlik ve anlaşılabilirlik gibi küçük ölçeklerin yanı sıra asıl olarak söylem tekniğinde farklılaşan ve özgül ağırlığını burada hissettiren bir yapıya sahiptir. Yani her anlaşılmayan ve okuru şaşırtan metnin postmodern olması beklenemez. Buna örnek olarak Bilge Karasu'nun *Gece* romanını örnek vermek mümkündür. Bu romanın modern anlatı mı yoksa postmodern anlatı mı olduğu sorunu tartışmalı halde güncelliğini korumaktadır. Romanda okuru şaşırttığı kadar okura metne dahil olma ve metni yönlendirme diğer bir tabirle kendi metnin oluşturma imkânı veriyor gibi görünen *Gece* romanı, öte yandan pastiş, montaj, kolaj gibi hususlar açısından pek zengin bir metin örneği olmamakla yorumcuyla tereddüde sevk etmektedir. Dolayısıyla bir metnin hangi çerçevede değerlendirileceği hususunu tam olarak belirlemek mümkün değilse de bu noktada bazı göstergeler, sonuca varmak için ciddi işaretler verebilmektedir.

'Postmodern Türk Romanında İroni' adlı çalışmaya esas teşkil edecek olan inceleme metinlerini oluşturan romanlar iki durum gözetilerek seçilmiştir. Bu durumlar sırasıyla şöyle sıralanabilir:

1- Türk romanında postmodern unsurlarla ilgili çalışmalara imza atmış olan ve yukarıda önemli bir kısmı zikredilen sanat ve edebiyat eleştirmenlerinin çalışmaları bir hareket noktası olarak kabul edilmiştir. Bu noktada ilgili eleştirmenlerin postmodern incelemeye esas tuttıkları metinler tekrar gözden geçirilerek ikincil bir değerlendirme yapılmış ve yazar-metin seçimine dayanak olacak esaslar bu çalışmaya göre tekrar yapılandırılmıştır. Tabii ki sadece bununla yetinilmemiştir. Postmodern olarak nitelendirilen metinlerle benzerlik gösteren romanlar da ele alınmış ve bunlardan en dikkat çekenler çalışmaya dâhil edilmiştir.

2- Özellikle 1990 sonrası olmak üzere Türk romanında genel bir tarama yapılmıştır. Gerek yazar gerekse de metin bazında sürdürülen bu tarama neticesinde ironi, üst kurmaca, metinlerarasılık, pastiş, kolaj, montaj, brikolaj, hipergerçeklik ve özne parçalanması gibi temel kriterler üzerinden bir değerlendirme sürecine gidilmiştir. Bu doğrultuda metin seçimi modern söylem tekniklerinden farklı olarak postmodern anlatı ağırlığını taşıyan metinler üzerine yoğunlaşmıştır. Ancak bir metin için doğrudan doğruya 'postmodern' demek ya da bir romancının bütün eserlerinin 'postmodern' olduğunu söylemek bir yanılgı olur. Özellikle Türkiye'de modern

metinler ile postmodern hususiyetler gösteren metinler birbirinden tamamen ayrı tutulamaz. Ülkemizde kimi metinler modern iken postmodern söylemin öncüsü olarak nitelendirilmiş, kimi metinler ise niteliğine bakılmaksızın sadece yazarından dolayı postmodern olarak nitelendirilmiştir. Dolayısıyla bu çalışmada postmodern yazar veya romancı tabiri yerine ‘postmodern metin’ ya da ‘postmodern anlatı’ ifadesinin kullanılması uygun görülmüştür. Öte yandan bir yazarın romanları arasında kimi zaman ciddi farklılıklar bulunduğu gözlemlendiğinden yazar değil, roman bazlı değerlendirme yapılmıştır. Örneğin Orhan Pamuk’un bütün anlatılarının postmodern anlatının yoğunluğunu taşımadığı göz önünde bulundurularak, söz konusu yazarın romanları arasından seçim yapılmıştır.

Metin seçimine dair yukarıda ifade edilen kısa açıklamadan sonra Postmodern Türk romanında ironiyi, romanlardaki somut örnekler üzerinden ortaya koymanın lüzumunu belirtmek gerekir. Çalışmanın ilk bölümünde teorik olarak ironi ile gerek tanım gerekse de tasnif düzeyindeki tartışmalara geniş ölçekte değinilmiştir. İroninin Batı edebiyatındaki birçok formatı ele alınmış ve bunlar kısaca açıklanmıştır. Bundan sonra postmodern Türk romanında ironiyi örneklendirirken ele alınacak olan başlıkları seçmek hayati bir önem arz edecektir. Bu itibarla postmodern Türk romanında ironi konusunu ele alırken, Batı edebiyatında ironi ile ilgili bütün çeşitlemelerin doğrudan Türk romanına tatbik edilemeyeceğini söylememiz gerekir. Bu yüzden başlıklar Batı literatüründen alınmış da olsa yorumun merkezinin Türk edebiyatı çerçevesinde odaklanması için çaba sarfetmek daha yerinde olur. Bu kapsamda gerektiği takdirde karşılaştırmalı bir bakışla da metin incelemesi yapmak mümkündür.

Roman örneklerine geçmeden önce şunu da belirtmemiz gerekmektedir. Romanlarda yer alan örnekler aynı anda birden fazla ironi türünü içerebilmektedir. Anlam bütünlüğünü sağlamış olan bir metin parçası kendi içinde hem dramatik ironi, hem uyuşmazlık ironisi hem de sözlü ironi barındırabilmektedir. Bu nedenle alınan metin parçaları için sadece tek bir türe örneklik ettiğini söylemek yanlış olur. Ancak o metin parçası ağırlıklı olarak hangi ironi türüne yakınlık gösteriyorsa o türün başlığı altında incelenmektedir. Bu nedenle gözetilmesi gereken ilişki süreci, daha geniş bir bakış açısı ile planlanmalıdır.

Postmodern Türk romanında ironiyi ele alırken sekiz ana başlık ve bunların oluşturacağı birtakım alt başlıklar üzerinden uygulamaya gidilmesi hedeflenmektedir. Bunun dışında da ironi türlerinden söz etmek mümkün olabilir. Ancak romanlardan elde ettiğimiz bulgular, aşağıda sıralanan ana başlıkların postmodern Türk romanında ironi konusunu büyük bir çoğunlukla temsil ettiğini ortaya koymaktadır. Bu itibarla postmodern Türk romanında ironi şu sekiz ana başlık altında incelenecektir:

-Sözlü (Verbal İroni)

-Dramatik İroni

-Romantik İroni

-Uyuşmazlık İronisi

-Kozmik İroni

-Safılık İronisi

-Sonuç İronisi

-Metinlerarasılık ve İroni

Yukarıdaki başlıkların bazıları kendi arasında alt başlıklara ayrılarak ele alınmıştır. Ayrıca ironi tespitleri yapılırken ele alınan örnekler şu yöntem takip edilerek değerlendirilmiştir: Bir örnekte birden fazla ironi türünün birlikte kullanılmış olması ihtimali bulunduğundan, romanın o kısmında en ağır basan ironi türü hangisi ise, örnek o ironi başlığı altında kullanılmıştır. Bununla birlikte ağır basan ironi türünün yanı sıra -varsa- diğer ironi türlerine de değinilmiştir. Öte yandan bazı romanlarda ironik söylem uzun parçalara dağıldığından, ilgili kısımlar tamamen alıntılanmak durumunda kalmıştır. Böylece anlamda bir kesintiye uğramasının önüne geçilmeye çalışılmıştır.

3.3. SÖZLÜ (VERBAL) İRONİ

Sözlü ironi, aslında adından da anlaşılacağı üzere, ironi formunun köken bağlamında somut örneğini içeren temel bir ironi türü olarak ifade edilebilir. Batı yazınında *verbal* ifadesi ile karşılanan sözlü ya da sözel ironi, dilin gündelik sözdizimi içerisinde kendisine yer bulan çoğu zaman doğal ve akışkan bir söyleyiş özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Willian van O’connor, sözlü ironi için, *tek bir anlamın dile getirildiği ama farklı, çoğu zaman da buna karşıt bir anlamın amaçlandığı bir konuşma biçimi* tanımlamasını getirir.³³⁷ Buna göre sözlü ironi, söylemin tersinin kastedilmesi demek olan temel ironi tanımına eş değer bir nitelik taşır.

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. Nitekim Akira Utsumi, sözlü ironiyi, ironik söylemle ironik olmayan söylem arasında ayırt edici bir vasıta olarak gördüğü çalışmasında sözlü (verbal) ironinin örtük (implicit) ve açıkça ifade edilmeyen olduğunu ifade eder.³³⁸ Böylece sözel ironi, ironi kavramının temelinde yerleşen ve onunla bütünleşerek ironik çerçevenin temel örneklerini sunan bir görüntü kazanmaktadır. Sözlü ironi aynı zamanda *ironik olmayan*’ı da ortaya çıkarmak için bir ölçüt vazifesi kazanmaktadır. Sözlü ironiyi farklı bir ironi biçimi olarak ayrı bir şekilde ele almanın nedeni, onun dildeki ayırt edici niteliğidir.

Sözlü ironi bir bakıma bireysel ironi olarak da ele alınabilir. Çünkü sözlü ironinin ironi olanı ortaya çıkarma ve bunu ironi olmayandan ayırt etme gücünü gösteren en önemli girişimler bireysel nitelik taşıma kapasitesine sahiptir. 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, ironinin en gösterişli ve orijinal örneklerini bünyesinde

³³⁷ William Van O’connor, **İroni**, in Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, ed. Alex Preminger, Princeton University, 1972, Kitap-lık Aylık Edebiyat Dergisi içinde, çev. Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez, S.123 Ocak 2009, s. 59.

³³⁸ Akira Utsumi, **Verbal Irony as Implicit Display of Ironic Environment: Distinguishing Ironic Utterances From Nonirony**, Journal of Pragmatics, Vol.32, 2000, s. 1778.

barındırmaktadır. Bireysel ironi çoğunlukla dil ile oluşturulan, bazen de ima veya davranışsal tepkilerle açığa çıkan, daha net ve anlaşılabilir bir türdür.

Bireysel ironi her şeyden önce bir istemin ürünüdür. Bu yönüyle bireysel ironi aslında insana ait ironiyi temsil etmektedir. Yani bireysel ironi ‘kişinin iç dinamikleri’ ile gerçekleşen bir sonucu anlatır.

Bireysel ironi muhatapla ironist arasında dolaylı ve doğrudan bir bağ bulunma ihtimalinin en güçlü olduğu ironi şeklidir. Bir tartışma, söz düellosu, topluluğa hitabe, aforizmalar ve bazı vecizeler bireysel ironilerin çıkış kaynağı olarak görülebilir.

Sözlü ironinin en belirgin olduğu söyleyişlerin başında mizah gelmektedir. Sözlü ironi mizahı ortaya çıkararak ve onu etkin kılan bir özelliğe sahiptir. Raymond W. Gibbs ve arkadaşlarının yaptığı bir çalışmada bütün figüratif formlar arasında muhtemelen en çok ironi dilinin mizahı ortaya çıkardığı ifade edilmektedir.³³⁹

3.3.1. Kendini Azımsama İronisi

İroninin sözlü versiyonlarından en çok bilineni ‘kendini azımsama/küçümseme’ ironisidir. Douglas Colin Muecke, *The Compass of Irony*’de bu ironi türü *Self-disparaging irony* adıyla ele almaktadır. Kendini azımsama ironisi aynı zamanda ‘Sokratik ironi’ ile de yakından ilişkilidir. İroni ile ilgili kimi teorik çalışmalarda ve bazı edebiyat terimleri sözlüklerinde Sokratik ironi ayrı bir başlık olarak ele alınmaktadır. Muecke ise kendini azımsama ironisini işlediği kısımda Sokratik ironiyi de bu ekseninde değerlendirmektedir. Muecke’ye göre Sokrat kendini azımsama ironisinin bir varyantına adını vermiştir. G. Lowes Dickinson’dan hareketle bunun ‘Sokratik İroni’ olarak adlandırıldığını ifade eden Muecke şu ifadeleri kullanmaktadır:

“G. Lowes Dickinson’a göre Sokrat, hiçbir şey bilmeyen ve bilgi sahibi olmak için soru soran bir kişil duruşunu benimsemişti. Bu, ünlü ‘sokratik ironidir.’ Bu durum muhtemelen yanıltıcıdır. Plato ortaya koymuştur ki, Sokrat’ın cehaletini itiraf etmesi, cahil olmak için yapmacık davranması gibi (anlamında) değildir. (..)

³³⁹ Raymond W. Gibbs, Gregory A. Bryant, Herbert L. Colston, **Where is The Humor in Verbal Irony**, *The Journal of Humor*, 2014: 27 (4), s. 575.

O, The Apology adlı eserinde üstün bilgeliğinin sadece cehaletinin bilgisi olduğunu iddia etmektedir.”³⁴⁰

Muecke, kendini azımsama ironisini Sokratik ironi ile eşleştirirken, ironistin cehalet iddiası altındaki tabii bilgeliği durumuna vurgu yapmaktadır. Nitekim ifadelerinin devamında, Sokrat’ın ironik saflığının yalandan, sahtece kendisinin hiçbir şey bilmediği iddiasında bulunurken yine yanlış bir varsayım ile bu yolla bir şeyler öğrenmek olmadığını vurgular.³⁴¹ Dolayısıyla Sokratik ironi doğrudan bir hile ve üstünlük kurma aracı olarak anlaşılmamalıdır. Sokratik ironinin ruhu bünyesinde gerçek bir bilgelik amacı gütmektedir. Gerçekten de felsefi yanı ağır basan bu ironik durumda, ironiye malzeme olan sorular varlığın ve bilginin mahiyetinin ne olduğuna dair felsefi soruşturmalara kadar derinleşecek üst düzey bir yapıya sahiptir. Ancak şunu da ifade etmekte yarar vardır: Sokratik ironi bir tür olarak bütün örneklerini Sokrat ayarında ortaya koymaz. Sokrat’ın bir söylem tekniği ve üstünlüğü olarak ortaya çıkan bu tarz ironi, sonraki örneklerinde ‘bir ironi türü olmanın’ teorik ağırlığını bünyesinde taşımaktadır.

Sokratik metod ya da Sokrat ironisi kimi araştırmacılar tarafından ironin asıl karşılığı olarak kullanılmıştır. Nitekim 1880 yılında yayınlanan eserinde Percial Vivian, ironi ifadesini *Sokratik Metod* ifadesi ile karşılamıştır.³⁴²

Sokratik ironi, cehâlet iddiasında bulunarak örtülü mesaj verme olarak ifade edilmektedir. (Attardo, 2000: 795) Bu ironi Sokrates’in “*bildiğim bir şey var, o da hiçbir şey bilmediğimdir*” sözünden yola çıkarak 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*” olarak nitelendirilmektedir.³⁴³ Sokratik ironiyi bu anlamda bir meydan okuma ve üstünlüğün bilgece inşası olarak görmek de mümkündür. Sokrates bunu yaparken kurnaz bir yol izler. A.F. Scott’un da belirttiği gibi Sokrates tartışma

³⁴⁰ Douglas Colin Muecke, **The Compass of Irony**, Methuen & Co. Ltd. Publishing, Londra 1969, s. 87.

³⁴¹ Muecke, age. s. 87.88.

³⁴² Percial Vivian, **A Dictionary of Literary Terms**, William Brendon & Son Ltd., Plymouth 1880, s. 167-168.

³⁴³ Ahmet Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2010, s. 1420.

esnasında diğerk insanların bakış açılarını kabul eder gibi görünür.³⁴⁴ Ancak bunu bir hile olarak görmek yanlış olur. Çünkü genelde ironi ve özelde Sokratik ironi gücünü muhatabının zayıflığından alır. Bu durumda sokratik ironiyi bir zeka üstünlüğü olarak da görmek mümkündür.

İbrahim Alaaddin Gövsa da *Sokrat ve Eflâtun* adlı eserinde Sokratik ironiye değinir. Sokratik ironinin Sokrates'in kullandığı bir tartışma yöntemi olduğuna işaret eden Gövsa şunları söyler:

“İstievâb usulünün Sokrat tarafından tatbik edilen ikinci şekli menfi tarzdır ki Sokrat bunu fikren hasm olduklarıyla münakaşa ve cidal esnasında kullanırmış. Bu tarz muhasebe muhataba kendi kendini cerh edecek surette sualler sormak ve binnetice kendi fikirleriyle bizzat kendisini müşkil ve gülünç vaziyete düşürmek maksadını takib eder. Sokrat bunu fevkalade maharetle tatbik ederek hasımlarını mağlub edermiş.”³⁴⁵

Gövsa'nın ifadeleri de Sokratik ironinin hasmını kendi zayıflıklarıyla mağlup etme esasına dayandığını ortaya koymaktadır. İronistin yaptığı şey bir plan ve program yapmak değil sadece birtakım soruları ve çıkmazları ustaca gündeme getirerek bir zihinsel karışıklık ortaya çıkarmaktır. Bu nedenle Sokratik ironiyi bir tür zekâ oyunu ve üstünlüğü olarak da görebiliriz.

Sokratik ironinin yanında çalışmamızda ‘kendini azımsama ironisi’ şeklinde kullandığımız bu ironi çeşidi, roman türü içerisinde daha farklı bir görünüm alabilmektedir. Roman bir felsefe metni değildir ve yapısal bütünlüğünü çok farklı felsefe dışı unsurların varlığına borçludur. Romanda felsefe yapılabilir, felsefe romanın amacı olabilir ve her romanın da bir felsefesi vardır. Ancak romancı ‘kendini azımsama ironisi’ni Sokrat’ın yaptığı şekliyle ve Sokrat’ın düşünce yapısıyla ortaya koymak zorunda değildir. Metnin dinamikleri ve kurmacanın metnin iskeletini oluşturan zorunlu yanı böyle bir tercihi neredeyse olanaksız kılmaktadır. Dolayısıyla Sokratik ironinin özündeki felsefî amaçları ve insanın bilgi bakımından bağlı olduğu sınırsız cehaletin izlerini roman örneklerinde çoğulcu bir nicelikle bulamayabiliriz.

³⁴⁴ A.F. Scott, **Current Literary Terms, A Concise Dictionary**, The Macmillian Press Ltd., London 1979, s. 152.

³⁴⁵ İbrahim Aladdin Gövsa, **Sokrat ve Eflâtun**, Sanâyi-i Nefise Matbaası, İstanbul 1927, s. 7.

Postmodern Türk romanında bu türden olan ironi örneklerinde karakterin diğer karakterlerle olan ilişkilerinin düzenlendiğini görmek mümkündür. Karakter kendini azımsama ironisi sayesinde romanda örtük bir bilgi ortamı oluşturmaktadır. Bu ortama kendisini dâhil etmeyen ve okuru şaşırtma amacı da taşıyan bu ironi türünde, sanki karakterin yerine bir başkası konuşuyormuş şeklinde bir izlenim elde etmek de zor değildir.

Kendini azımsama ironisini bir yandan görmezden gelme ironisi ya da Klasik Türk edebiyatında bilindiği şekliyle tecâhül-i ârif ve bir yandan da Sokratik ironi olarak ifade etmek mümkündür. Ancak romanlarda Sokratik ironinin oluşumunu sağlayan temel unsurlar kurmacanın etkisiyle silikleşir. Bu nedenle; kendini azımsama ironisi daha çok ‘yaptığı halde yapmıyormuş’, ‘niyet ettiği halde etmiyormuş’ formatında romanlarda yer alır.

Benim Adım Kırmızı romanında baştan itibaren kimliği belirsiz olan katil, cinayetlere neden olan delillerden haberi yokmuş gibi yaparak, kendisini bu işe azmettiren gerekçeleri yok saymak ister. Daha sonra kimliğinin Zeytin olduğu anlaşılan katil, kimliğini ortaya çıkaran ‘at resmi’nin kendisine ait olmadığını ima eder. Bunu yaparken de kendi azımsama ironisini kullanır:

“Üslubundan o atı senin yaptığın anlaşıldı, dedi. Üstelik Üstat Osman anladı bunu.

Benim bir üslubum yoktur hiç, dedim. Bunu şimdilerde esen rüzgâra karşı olmak için gururlanarak söylemiyorum. Suçsuzluğumu kanıtlamak için de söylemiyorum. Çünkü üslubu olmak benim için katil olmaktan da beterdir.

‘Seni eski üstatlardan ve başkalarından ayıran bir farkın var, dedi Kara.’³⁴⁶

Bir üsluba sahip olmayı kabullenmek istemeyen Zeytin, kimliğini ortaya çıkaran at resmine ve dolayısıyla bu ayırt etme işlemini sağlayan üslubuna yüz çevirir. Üslubunu kabullenmez gibi görünürken aslında kendi sanatkârlığının ne kadar üstün olduğuna da vurgu yapar. Romandaki aksiyonu sağlayan, cinayetlerin işlenmesine

³⁴⁶ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*. İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 428.

sebepe olan ve karakterlerin birbirine karşı konumlarını belirleyen Zeytin karakteri ve üslup problemidir. Dolayısıyla Zeytin, azımsama ironisi sayesinde gerçek bir suçlu konumuna düşmekten kurtulur.

Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* romanında Celal karakterinin yazılarındaki azımsama ironisi zaman zaman gündeme getirilir. Celal yazılarında kimseyi doğrudan hedef almak istemeyen ancak söylemlerindeki örtük dalgalanmalar ile kendisini saklayan ve bu arada gerçek niyetini de çoktan ortaya koymuş olan bir köşe yazarı niteliği taşır. Bir yazısında Mevlana ile Şems-i Tebrizî arasındaki dostluğa değinen Celâl, ifadelerini özenle seçerken bir yandan gerçek niyetini ortaya koyar öte yandan gelecek muhtemel tepkileri frenlemiş olur:

“23 Ekim 1244'teki bu karşılaşmadan hemen sonra, bir medrese hüccesine kapanmışlar, altı ay oradan hiç çıkmamışlardı. Bir medrese hüccesinde altı ay ne yaptıkları, ne konuştukları sorusunu, Mevlevîlerin çok az değindikleri bu 'laik' soruyu, Celal dindar okurlarını daha fazla öfkelenmemek için yazısında dikkatle bir kurcaladıktan sonra, asıl konusuna geçiyordu.”³⁴⁷

Anlatıcının Celal Salik üzerinden aktardığı Mevlana-Şems arasındaki dostluğun gizli kalmış yönleri okurun tarihsel gerçeklik algısına bir yön verme amacı taşımaktadır. Celal Salik dindar okurlarını kızdırmamak için yazısında asıl konusuna geçiyor gibi görünse de 'laik soruyu' gündeme getirmesiyle zaten istediğini elde eder. Ortaya attığı şüpheli soru ile Şems-i Tebrizî ile Mevlâna arasındaki dostluğu popülist bir söylem alanına çekmek isteyen anlatıcı bunu yaparken kendini azımsama ironisinden faydalanır.

İhsan Oktay Anar'ın *Suskunlar* adlı romanında Neyzen İbrahim Dede Efendi'nin tanıtıldığı kısımda kendini azımsama ironisi Sokratik ironi ekseninde aktarılır. Neyzen İbrahim Dede Efendi'nin karakter özelliklerini vurgulamak isteyen anlatıcı onun makamının yüceliğine işaret etmek için 'bilginin bilinmezliği'ne ve dolayısıyla Sokratik ironiye işaret eder:

“Ne var ki her şeyi bilmek için, belki hiçbir şey bilmemek gerektiğinden, âdemoğullarından bazıları, bildikleri her şeyi unutmaya hayatlarını adadı. Çünkü

³⁴⁷ Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s. 260.

onlara göre, ancak hiçbir şey bilmeyen masum, gördüğü anda O'nu tanıyabilirdi. Bunun için belki de, ölmeye önce ölmek gerekiyordu. Ölmek aslında, içindeki şarabı tamamen döküp billur kadehi boşaltmak gibi, her şeyi ebediye unutmak ve artık hiçbir şey bilmemek demektir. Nasıl ki ancak boş bir kadeh İsa'nın kanıyla doluyorsa, aynı şekilde sadece her şeyi unutan bir gönül ilâhi esintiyle dolardı. İşte 'Galata Mevlevihanesi'nin şeyhi' olarak tanınmaktan ziyade, 'ney' denilen o muhteşem, derin ve bir o kadar da yalın sazı, hazâkatle ve ustalıklı üfleyip gönülleri açmasıyla bilinen Neyzen İbrahim Dede Efendi, bu esin dolu insanlardan biriydi."³⁴⁸

Yukarıdaki paragrafta Neyzen İbrahim Dede Efendi'nin bulunduğu konum üzerinden tasavvufi bir anlayışa işaret edilir. Tasavvufta bilmek ifadesi, sadece kendini bilmek ve kendisini de Allah'tan bilmek bağlamıyla dikkat çeker. Kendisini Allah'tan bilmek aslında hiçbir şey bilmediğini ispat etmektir. Hiçbir şey bilmediğini ve varlık ekseninde herhangi bir varlık kırıntısına sahip olmadığını kabul eden mutasavvıf tüm varlığını Allah'a dayandırır. Böylece bilgisizliğini ilan etmek mutasavvıf için bir erdem vesilesi olurken bilgisizlikten gerçek bilgiye ulaşma sürecine ermiş olur. Neyzen İbrahim Dede Efendi'ye atfedilen sözler ve ona isnâd edilen makam da bu türden bir bilgiden feragat etme ve kendi gerçek bilgisizliğini anlama sürecinin sonucu olarak tezahür eder. Bu örnekteki kendini azımsama ironisi Sokratik ironi bağlamında dikkat çeker.

Kılları Yolunmuş Maymun romanında azımsama ironisinin birinci kısımda yer alan duvar gazetesi ekseninde yoğunlaştığı görülür. Ömer Kul karakterinin oluşturduğu duvar gazetesindeki yazılar genellikle aksaklıklara, yanlış düşüncelere ve kalıplaşmış bilgilere karşı bir eleştiri mahiyeti taşır. Bunun dışında dînî ve siyasi eleştirisi vazifesi de gören yazılarda kimi zaman küçültme ile birlikte kendini azımsama ironisinin beraber kullanıldığı görülür. Gazetenin dış haberlerle ilgili bölümünde İslam Konferansı'ndan bir anekdot aktaran Ömer Kul karakteri üzerinden dînî ve siyasi eleştiri yapılmaktadır:

“İslam Konferansına katılan değerli üyeler dünkü basın toplantısında birbir havaya uçup, bir süre gazetecilerin gözleri önünde kaybolduktan sonra, açık pencerelerden yeniden içeri, toplantı salonuna girerek yerlerine iniş yaptılar.

³⁴⁸ İhsan Oktay Anar, **Suskunlar**, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 139.

Toplantıyı izleyen Batılı gazetecilerden bazıları, uçma işinin nasıl gerçekleştiğini sayın delegelere sordularsa da, delegeler adına söz alan Başkan: Bunun İslamın iç meselesi olduğunu zamanı ve yeri gelince açıklanacağını duyurdu. Ve devamla, sayın delegelerin yerlerinden bir süre uçup yeniden eski yerlerine konmalarını tam bir gerçeklikle yazmalarını gazetecilerden rica etti.”³⁴⁹

Yukarıdaki örnekte hem kendini azımsama, hem küçültme hem de alay ironisinin varlığı görülmektedir. Anlatıcının İslam Konferansı’na katılan üyelerin toplantıda iken uçtuklarını bildiren bir haber formatı oluşturması ve haber dilinde İslam’dan yana tavır takınıyormuş gibi yapması kendini azımsama ironisi kapsamında ele alınabilir. Anlatıcı, İslam Konferansı’na yönelik olumsuz örnekleme yaptıktan sonra geri çekilir ve örtük bir biçimde uçma olayına anlam veremeyenlere karşı çıkıyor görünür. Oysaki burada bir alay söz konusudur ve İslâmi değerlerle alay edilmektedir. İslamın inanç sistemindeki mistik yapıyı bozarak masalımsı bir havaya dönüştürmek isteyen anlatıcı aynı zamanda “*ve devamla, sayın delegelerin yerlerinden bir süre uçup yeniden eski yerlerine konmalarını tam bir gerçeklikle yazmalarını gazetecilerden rica etti*” ifadesi ile küçültme ironisini de devreye sokar. Anlatıcının kendisini azımsaması, örnekten en fazla verim alabilmek ve böylece aktarılmak istenenin ters boyutunda derinleme sağlayabilmek amacı taşır.

Levent Mete’nin *Aşk Romanları Yazan Adam* isimli romanında azımsama ironisi tıpkı diğer birçok ironi örneğinde olduğu gibi metin içi eleştiri ögesi olarak kullanılır. Roman içinde roman olarak dikkat çeken ve üst kurmacanın önemli örneklerinden biri olan bu romanda Orhan Cemil karakteri azımsama ironisi bağlamında eleştirilir:

“Orhan Cemil’e göre aşk, seyirciyi yok sayan muhteşem bir ikili gösteriydi. Gücünü, kuralları hiçe saymaktan alıyor, aşğın gözü sevdiğinden başka bir şey görmüyordu. Ancak, seyirciyi yok saydığını söylese de, onun gözünde aşk yine de bir gösteriydi ve romanlarında kahramanlarına yaşattıklarını izlerken, bu oyunun deneyimli oyuncularından biri olduğunu anlıyordunuz. Tüm sahne ustaları gibi, Orhan Cemil de, seyirciye oynadığını başkalarından gizleyebilecek güçteydi. Ne yaptığını çok iyi bilmesine karşın, durumun farkında

³⁴⁹ Güney Dal, **Kılları Yolunmuş Maymun**, İnter Yayınları, İstanbul 1988, s. 163-164.

değilmiş gibi davranıyordu. Onu ele veren tek ipucu, anlattığı yaşantıların kusursuzluğuuydu.”³⁵⁰

Aşk Romanları Yazan Adam’ın üst kurmaca bağlamı karakteri Orhan Cemil’in romancılık tekniğinin aktarıldığı yukarıdaki alıntıda, kendini azımsama ironisinden söz edilmektedir. Orhan Cemil okurlarına ikili yaklaşan bir anlatım tarzı sergilemektedir. Bunu gerçekleştirirken, kendini azımsama ironisinin ‘bilmiyormuş gibi yapma’ ilkesine dayanan Orhan Cemil, *ne yaptığını çok iyi bilmesine karşın, durumun farkında değilmiş gibi davranıyordu* ifadesi ile kendini azımsama ironisi ekseninde eleştirilir.

3.3.2. Kendini Ele Verme İronisi

Bu ironi türünde ironinin oluşum merkezi ‘ironinin kurbanı’dır. Yani ironinin hem kurbanı hem de ironisti çoğunlukla aynı kişidir. Öte yandan roman gibi kurmaca bir metinde kendini ele verme ironisi ‘genel dramatik ironi’nin bir izdüşümü olarak da görülmüştür. Bu durumu eleştiren ve kendini ele verme ironisinin ya gözden kaçırıldığını ya da dramatik ironiden ayrımının yapılamadığını belirten Muecke, kendini ele verme ironisinin ana hatlarını ortaya koymaktadır. Muecke, kendini ele verme ironisinde kişinin kendi söyledikleri ya da yaptıklarıyla, zayıflıklarını, yanlışlarını ya da aptallıklarını ortaya koyduğunu ifade etmektedir. Bu ironi türünün Yunan dramalarında, Plato ve Lucian’ın diyaloglarında bulunduğunu ifade eden Muecke, ayrıca Shakespeare, Moliere, Fielding gibi isimlere de bu ironi türü kapsamında yer vermektedir. Muecke, Fielding’le birlikte bu ironinin romanın favori ironisi olduğunu vurgulamaktadır.³⁵¹

Kendini ele verme ironisinin romana sağladığı en önemli katkı, karakter çözümlemelerine yardımcı olmasıdır. Kendini ele verme ironisi sayesinde karakter derecelendirmesi yapabilen okur, herhangi bir ilişki kurma ağına gerek duymaksızın da tip tahlilleri üzerinde değerlendirme yapabilir hale gelmektedir.

³⁵⁰ Levent Mete, *Aşk Romanları Yazan Adam*, İletişim Yayınları, İstanbul 2000, s. 52.

³⁵¹ Muecke, age. s. 107

Benim Adım Kırmızı romanının mektup taşıyan ve entrikanın sürmesi noktasında önemli bir işlevi olan Ester karakterinin kimi zaman kendini ele verme ironisi ile okura sunulduğu görülür. Ester, romanda diğer karakterlere karşı ortada duran ve hesabını iyi yapan bir görüntü içindedir. Ester mektup taşımada herhangi bir yakınlık derecesi gözetmez. Kimi zaman Kara'nın, kimi zaman Şeküre'nin bazen de Şeküre'nin kayınbiraderi Hasan'ın mektuplarını taşır ve bunlar arasındaki aksiyonun sürmesine öncülük eder. Ancak mektup taşıyan Ester'e dair çok önemli bir ayrıntı 'kendini ele verme ironisi' sayesinde açığa çıkar:

“Siz okuryazar talihlilerin sık sık başına gelir: Okuması olmayan biri yalvarır da ona gelmiş bir mektubu okursunuz. Yazılanlar o kadar sarsıcı, heyecan verici, huzursuz edicidir ki, mektup sahibi kendi mahremiyetine ortak olmanızdan da mahcup, utana sıkıla yazıyı bir daha okumanızı rica eder. Yine okursunuz. Sonunda mektup o kadar çok okunur ki ikiniz de ezberlersiniz. (...) Okuyamadıkları ama ezberledikleri sözlerin harflerinin kıvrılışına bakarlar, bazen öyle içlenirim ki ben, kendimin de okuma yazma bilmediğini unutur da mektuplara gözyaşı döken bu okumasız yazmasız kızları öpmek gelir içimden.”³⁵²

Ester aslında okuma bilmeyen bir mektup taşıyıcısıdır. Getirdiği mektupların bir kısmının alıcısı okuma yazma bilmez. Ester de mektubu getirdiği kişiye hayali bir mektup tasarlayarak okur. Böylece mektubu ulaştırdığı kişinin isteğini yerine gelmiş olur. Anlatıcı, Ester'in okuma yazma bilmediğini ifade ederken içinde bulunduğu durum ironisini ortaya koymak için kendini ele verme ironisinden yararlanır. Mektup taşıma işlerini yürüten birinin okuma yazma bilmiyor olması durum ironisini örneklerken bunun aktarım şeklinin bir itiraf şeklini kazanması da kendini ele verme ironisini örnekler.

Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı romanında kendini ele verme ironisini katil karakterinden hareketle derinlemesine incelemek mümkündür. Romanda çözülmeyi bekleyen ana problemlerden biri olan katilin kim olduğu sorusunun cevabını, okur kendini ele verme ironisinden hareketle çözüme şansı elde eder. Romanın birçok yerinde konuşturulan ve metnin sonuna kadar kimliği gizli tutulan katil kimi zaman farkında olmadan bazı ipuçları verir. Bazen kimliğine bazen

³⁵² Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 48-49.

de cinayetleri neden işlediğine ilişkin hususlarda açıklamalar yapan katil, adım adım kim olduğu sorusunu muamma olmaktan çıkarır. Aşağıdaki örnekte katil, öldürdüğü Zarif Efendi'nin defin merasiminde yer alır. Defin esnasında herkesten çok ağladığını belirten katil, bunun fark edilerek yanlış anlaşılacağı endişesine kapılır:

“Zavallı Zarif Efendi'nin parça parça olmuş cesedinin üzerine çamurlu soğuk toprak atılırken herkesten çok ben ağladım. Ölenle birlikte ben de öleyim, bırakın ben de onunla birlikte mezara gömüleyim, diye bağırıyordum, mezara düşmeyeyim diye belimden tuttular. Boğulur gibi olunca avuçlarını almıma bastırıp başımı arkaya doğru da çektiler ki nefes alabileyim. Hıçkırık ve gözyaşlarımı aşırıya vardırmış olabileceğimi, merhumun akrabalarının bakışlarından da anladım ve toparladım kendimi. Nakkaşhanedeki dedikoducular, bu kadar ağladığıma göre Zarif Efendi ile aramızda bir gönül bağı olduğunu sanmaya da başlayabilirlerdi. Daha fazla dikkat çekmemek için cenazenin sonuna kadar bir ağacın arkasına gizlendim. Cehenneme yolladığım budalanın daha da budala bir akrabası beni çınarın arkasında kısırdı, çok anlamlı sandığı bir bakışla gözlerini gözlerimin içine dikti. Uzun uzun sarıldı bana.”³⁵³

Katil, cenazedeki tavırları ile dikkatleri üzerine çeker. Çok ağlamasından ötürü kendisinin katil olduğunun anlaşılmasından korkan Zeytin, cinayetten duyduğu pişmanlığı ifade ettiği satırlarda ‘kendini ele verme ironisi’ne yakalanır. Suçluluk psikolojisinin verdiği bir heyecanla, kendini öldürdüğü kişiye karşı sorumlu hisseden Zeytin, katil kimliğinin kendine verdiği azaptan kurtulmak ister gibidir. Zeytin, romanın başından itibaren işlediği cinayetlere bir kılıf aramaya ve haklılığını ispat etmeye çalışır. Bunu ispatlamak için de kurbanlarını aslında çok sevdiğini ya da onları gerçekte öldürmek istemediğini belirten ifadeler kullanır. Bu ifadeler Zeytin’in gerçek kimliğini ve asıl niyetini ortaya çıkaran nitelikler taşır. Zaten romanın sonuna kadar anlatıcı tarafından kimliği gizlenen Zeytin, bu tür ironilerle okura ifşa olunur. Okur, Zeytin’in ‘kendini ele verme ironisi’ handikaplarından yola çıkarak katilin kimliğini bulmaya çalışır.

Kara Kitap'ta Galip karakteri zaman zaman Rüya ve Celal'i aramaktan dolayı çevresine yabancılaşır. Özellikle Rüya'nın Galip'i terk etmesi Galip'te duygusal

³⁵³ Pamuk, age. s. 114.

kırılmalara yol açar. Romanda bu kırılmaların meydana getirdiği bunalım hali ve yabancılaşma kendini ele verme ironisi ile somutlaştırılır:

“Rüya’nın yeşil imzasıyla Galip saatlerce bakıştılar. Evin içindeki nesnelere ve gölgelere yeni kişiliklere büründüler; ev başka bir ev oldu. ‘Demek ki, üç yıldır tavandan sarkan lamba örümceğe benziyormuş!’ demek geliyordu Galip’in içinden.”³⁵⁴

Galip, Rüya’nın yokluğunda çevresini tanıma ve çevresine uyum sağlama konusunda güçlük çeker. Daha önce herhangi ayırt edici bir öneme sahip olmayan ayrıntılar önem kazanmaya başlar. Evindeki detaylar ve o zamana kadar fark edilmemiş benzerlikler ilgi alanına takılmaya başlar. Böylece Galip evindeki küçük bir ayrıntıyı fark etmiş olmakla kalmaz, aynı zamanda Rüya’nın kendinde oluşturduğu duygusal hasarı ve yalnızlığının ona fark ettirdiği acıları yaşamaya başlar. Tavandan sarkan lambanın fark edilmesi Galip’in ruhsal bunalımını ele veren bir unsur niteliği kazanmış olur.

Kara Kitap’ın başka önemli ve kayıp karakteri olan Celâl’le ilgili ironik tespitlere ancak dolaylı bir biçimde ulaşmak mümkün olur. Çünkü Celâl’in romandaki varlığı hareketsiz bir görüntü arz eder. Celâl, köle yazıları ve geriye dönüşlerle ortaya çıkan ayrıntıları ile romanda yer edinir. Dolayısıyla Celâl’in kendi zayıflıklarını ele veren ifadeler de genellikle dolaylı bir biçimde aktarılmaktadır. Ya da köşe yazılarından edinilebilecek olan bu ipuçları, edilgen bir karakter olması dolayısıyla yine dolaylı bir anlatım ürünü olarak romanda yer alır:

“Batı Uygarlığı’nın temel taşlarından olan ‘doğum günü töreni, bu insancıl âdet, bizde de yerleşsin diye, ileri görüşlü bir devlet büyüğümüzün sekiz yaşındaki oğlunun doğum gününde, üzerinde sekiz adet mum yanan kremalı ve çilekli bir pasta yaptırıp, çocuğun arkadaşlarını, piyano tıngırdatan Levanten bir kokonayı ve gazetecileri çağırıp düzenlediği iyi niyetli ‘doğum günü partisi’ni Celal’in köşe yazısında acımasız ve anlayışsız bir alaycılıkla yerin dibine batırmasının nedeni, sanıldığı gibi, ideolojik, politik ya da estetik değil, Celal’in

³⁵⁴ Orhan Pamuk, **Kara Kitap**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s. 57.

hayatında hiçbir zaman böyle bir baba sevgisini, hatta herhangi bir sevgiyi görmediğini acıyla fark etmesiydi.”³⁵⁵

Celal’in doğum gününe ilişkin eleştirisinin asıl maksadını dolaylı biçimde veren yukarıdaki paragraf, Celâl’in açmazlarını ortaya koyan bir nitelik taşır. Celâl’in siyasi maksatlı yaptığını düşünülen doğum günü eleştirisi, onun daha önce baba sevgisini tatmamış olmasından ileri gelir. Bu durumu doğrudan ifade edemeyecek olan Celâl, köşe yazısına taşıdığı doğum günü törenini eleştirerek, bilinçaltındaki baba sevgisi ihtiyacını dışa vurmuş olur. Celâl’in doğum gününe verdiği tepkiler aslında onun eksik kalmış bir yanını tamamlayamamasından ileri gelir. Bu itibarla Celal söz konusu eksikliğini ‘kendini ele verme ironisi’nin kurbanı olarak ifade etmiş olur.

Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale* adlı romanında Hoca’nın Venedikli köle ile olan ve alttan alta devam ederek Hoca’nın benliğini kaplayan mücadelede kimi zaman Hoca aleyhine gedikler açılır. Bunların nedeni ise yine Hoca’nın kendisidir. Hoca Venedikli köle ile rekabet ederken kendi tutarsızlık ve paradokslarını yine kendi söylemi ile açığa vurur. Anlatıcı bu düzeni kurgularken kendini ele verme ironisinden yararlanır:

“Son bir heyecanla, ‘Yakından Tanıdığım Aptallar’ diye bir başlıkla sınıflandırdıkları üzerine bir şeyler yazdı, ama öfkeleni: Bütün bu yazılar hiçbir yere ulaştırmamıştı onu; yeni bir şey öğrenmemişti, niye ben olduğunu şimdi de bilmiyordu. Ben onu aldatmış, hatırlamak istediklerini boş yere yeniden düşündürmüştüm. Beni cezalandıracakmış.”³⁵⁶

Hoca’nın ‘Yakından Tanıdığım Aptallar’ isimli projesi onun aleyhine dönen trajik bir hal alır. Asıl amacı kendi benliğini bulmak ve özüne ulaşmak olan Hoca, her ne yaparsa yapsın kendisini başkası kılan durumu değiştiremez. Üstelik kendi eliyle içinde bulunduğu çatışmalı ruh halini ortaya koyan ve hasmına karşı zaafını iyiden iyiye belli eden Hoca, farkında olmadan ironik bir çıkmaza sürüklenir. Kendisi için çıkış kapısı olabilecek her yolu deneyen Hoca, girişimlerinden eli boş döner. Bununla da kalmaz girişimleri onun problemleri iyice açığa çıkarır. Yukarıdaki örnekte de bu türden bir benzerliğe şahit olmak mümkündür. Hoca, aptal diye nitelediği kişiler

³⁵⁵ Pamuk, age. s.102.

³⁵⁶ Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 71.

üzerine bir kitap yazma hevesindeyken aslında kendisini bir başkası kılan aptalca nedenleri elinde olmadan ifşa ediyordur.

Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanında kendini ele verme ironisini kimi zaman çıkmazların yoğunlaştığı anlarda karakterlerin içine düştükleri buhranı somutlaştırmak adına kullanılmaktadır. Aşağıdaki örnekte romanın hayali kahramanı Olric'e dönük sarf edilen sözler bu kapsamda değerlendirilebilir:

“...aynı zamanda bulunduğu şehirde spor malzemeleri satan bir mağazanın da sahibi olan Olric'in daha uzun zaman sahalarda parlayabileceğini söyleyebiliriz Olric gerildi bütün tribünler ayakta herkes nefes almaya dahi korkuyor kaleci kımıldamadan vaziyet almış bekliyor ortalığı gergin bir sessizlik kapladı bütün oyuncular sahneye çıktı...”³⁵⁷

Kılları Yolunmuş Maymun romanında Ömer Kul'un bazı felsefi çıkarımlarını kendini ele verme ironisi kapsamında değerlendirmek mümkündür. Ömer Kul'un şizoit kişiliği ve saplantı haline gelen bazı düşünce ve tavırları, onun içinde bulunduğu buhranı ortaya koyar. Ömer Kul'un saatinin durmasına ilişkin değerlendirmesi de bu ekseninde ifade edilebilecek türdendir:

“İlk kol saatimi ortaokulun sonuncu sınıfında babam tarafından alınıp bana armağan edilmiştir. Bugüne değin çeşitli nedenlerle değiştirmek zorunda kaldığım dört tane saatim olmuştur. Şimdi kolumdaki saat, dördüncü saattir. Çeşitli nedenlerle değiştirmek zorunda kaldığım ilk üç saat, kullandığım süreler içerisinde toplam üç kez durmuşlardır. Garipliğe bakın, hayatımdaki saat durmalarının dördüncüsü kullandığım dördüncü saatime rastgelmekte. Bizden bu konuda bir ortalama istenseydi; hayatımda kullandığım kol saati sayısını, hayatımdaki saat durmaları sayısına bölmemiz gerekecekti. Bu da bizi, her kol saatimin ancak bir kez durduğu sonucuna vardıracaktı.”³⁵⁸

Ömer Kul'un aldığı saatlerin durma sayısı ve son aldığı saatin durmasıyla birlikte oluşan rakamsal ifadenin istatistiksel olarak yorumlanması Ömer Kul karakterini daha yakından tanımak için küçük bir ölçüt niteliği taşır. Saat sayısı ile durma sayısı arasındaki paralellik, Ömer Kul'a çok önemli bir sonuca varıyormuş hissini yaşatır. Aslında Ömer Kul'un hayatın sürprizlerinden ve farklı renklerinden

³⁵⁷ Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 509.

³⁵⁸ Güneş Dal, *Kılları Yolunmuş Maymun*, İnter Yayınları, İstanbul 1988, s. 73.

mahrum olarak yaşadığını ima eden yukarıdaki örnek, her saatin eşit durma sayısına sahip olmasını öngören yapısıyla Ömer Kul'u, sonsuz zaman içinde istatistiksel kesinliklere hapseden trajik bir boyut taşır. Ömer Kul'un yürüttüğü rakamsal felsefe onun çıkmazlarını ifşa eden değerli ipucu hüviyetine bürünür.

Levent Mete'nin *Aşk Romanları Yazan Adam* romanında kendini ele verme ironisinin metin içi eleştiri ögesi olarak kullanıldığını görmekteyiz. Bu romanda konunun merkeziyle ilişkili olan kendini ele verme ironisi roman içinde roman olan metnin temel çıkış noktalarından birini oluşturur. Romanda Orhan Cemil adındaki meşhur bir romancının eski sevgilisi başka bir romancının yanına gelir ve Orhan Cemil'i konu edinen bir roman kaleme almasını ister. Orhan Cemil'in eski sevgilisi, onun kendisini romanlarında ifşa ettiğinden yakını ve aralarındaki ilişkiyi bir saldırı aracına dönüştüren Orhan Cemil'den intikam almak istediğini belirtir. Kadının teklifini kabul eden romancı Orhan Cemil'i yazabilmek adına onun hayatını mercek altına alır. Bu arada Orhan Cemil'in eski sevgilisi Nalan Hanım da romancıya yardımcı olur:

“Bu kez, kendimin değil, bir başkasının içine dalmam gerekiyordu. Yazarın, önüne kitaplar yığıp gözlerden uzak tutmaya çalıştığı, hiç kimseye açmadığı iç dünyasına girecektim. Nalan Hanım, Orhan Cemil'in kitaplarında kendini gizlemeye çalışırken ele verdiğini söylüyordu. Kim bilir, belki de yetenek sahibini gözünü kırpmadan harcayabilen, böylesine kontrolsüz bir güçtü.”³⁵⁹

Levent Mete'nin romanında Orhan Cemil'in romanını yazacak olan kişinin hareket noktası 'kendini ele verme ironisi'dir. Nalan Hanım'ın verdiği bilgiye göre Orhan Cemil kendi eserlerinde gerçek yüzünü gizlemeye çalışırken aynı zamanda kendisini ele veriyordur. Kendini ele verme ironisindeki sistematige uyan bu durum, Orhan Cemil'in romanını yazacak olan kişi için fırsata dönüşür.

3.3.3. Abartma İronisi (Overstatement)

Sözlü ironinin önemli bir bölümünü teşkil eden abartma ironisi; sözün olduğundan daha fazla anlam taşıyacak bir kapasite ile yüklenmesi ve böylece abartılı

³⁵⁹ Levent Mete, *Aşk Romanları Yazan Adam*, İletişim Yayınları, İstanbul 2000, s. 20.

bir biçimde, hem gülünç bir durum ortaya koymak hem de ironinin uyumsuzluğunu ifade etmede muhatap lehine görünüyormuş gibi estetik davranmaktır. Douglas Colin Muecke, abartılı söylemin ironik yazımda büyük bir pay sahibi olduğunu ifade eder.³⁶⁰

Abartma ironisinde muhataba yöneltilen ironik ifade, ironiye neden olan durumun aslında muhatabın anlamadığı bir şekilde yüceltilmesi ve yoğunlaştırılmasıdır. Böylece muhatabın ironinin kurbanı olma süreci de hızlanmış olmaktadır. Abartma ironisi en çok iki amaç için kullanılmaktadır:

- 1- Muhatabının hatalı ve gülünç durumunu göstermek için yine muhatabından aldığı izlenimlerle sözü yoğunlaştırmak ve muhatabından yana gözükükçe aslında onun anlam alanından uzaklaşıyor olmak.
- 2- Zor durumdaki bir kişinin, bulunduğu konumu değiştirmek, problemlili durumdan kurtulmak ve herhangi bir işteki güçlükten sıyrılmak için muhatabını onun silahıyla yenmeye çalışarak, onun tarafındaymış gibi görünüp aslında kendi kurtuluşuna zemin hazırlamak.

Bu iki amaca ayrı ayrı örnek vererek ‘abartma ironisini’ biraz daha açmak istiyoruz. Aşağıdaki hayali diyaloglar abartma ironisini, amaçlarına göre ayrı ayrı göstermek açısından fayda sağlayacaktır:

Suat: Bugünlerde kafam çok karışık ve nasıl bir karar vereceğimi bilemiyorum. Öyle ki kimi zaman başımı alıp gidesim geliyor buralardan. Ne beni anlayan birisi var bu dünyada ne de bana kol kanat geren birisi. Ne kadar büyük bir problemle karşı karşıya olduğumun farkındasın değil mi? Bu kediyi kaybetmem, perişan etti beni, Tahsin. Anlıyor musun beni?

(1. Amaç) Tahsin: Evet Suat seni anlıyorum. Gerçekten de kedini kaybetmen büyük bir yıkım. Hatta sana bir şey diyeyim mi? Bence şu son okuduğum romandaki ‘insan ve yokluk’ konusu bile bundan daha önemli olmuş olamaz. Düşünsene bir, senin kedin senin hayatının amacı ve gayesi demek. Başka hangi gaye için ağlamalı ki insan.

³⁶⁰ Douglas Colin Muecke, *The Compass of Irony*, Methuen & Co. Ltd. Publishing, Londra 1969, s. 81.

Gerçekten de problemin çok büyük. Bana kalırsa böyle ciddi bir sorunla karşılaştığına göre bir psikiyatriste görünmenin zamanı gelmiş demektir.

(2.Amaç) Tahsin: Doğru mu söylüyorsun sen? Sözlerindeki ciddiyet beni oldukça memnun etti canım arkadaşım. İnan beni her gün buraya çağırıp bu çok önemli derdinden haberdar etmen çok sevindiriyor beni. Ne kadar mutlu olduğumu anlatamam. Hatta bu mutluluk beni burada olmaktan alıkoymaya kadar gidiyor. Mutluluk denizinde boğulmak istemiyorum çünkü. İstiyorum ki bu mutluluğumu paylaşayım ve çoğaltayım. Sen bir harikasın Suat. Şimdi gidip arkadaşlarıma bu mutluluğumu aktarmak istiyorum. Kim bilir onlar de ne kadar mutlu olacaklardır?!

Abartma ironisine örnek olarak sunulan yukarıdaki diyaloglar ironinin hangi argümanları kullanarak etki alanı oluşturduğuna dair bazı ölçütler sunmaktadır. Sözün olduğundan daha yoğun bir şekilde verilerek tersi anlamın kastedilmesi, ironinin kurbanının daha ağır biçimde alaya alınması anlamı da taşır. Küçültme ironisinde bilgece örtülen asıl anlam, abartma ironisinde muhatabı küçük düşüren ya da onun içinde bulunduğu trajikomik durumu ortaya koyan etkili bir söylem amacı olarak dikkat çeker.

Sözün ironik etkisini arttırmak için onu dolambaçlı yollara yönlendirip uzatmayı tercih eden abartılı söylem, tersinlemeyi ters yönde mesafe kat ederek gerçekleştirir. Sözün anlam dünyasını tersine doğru genişletmek için görünen anlamdan yana tavır takınan abartma ironisi, muhatabın zihnine farklı gönderimlerde bulunarak etkinliğini sağlama yoluna gider. İhsan Oktay Anar'ın *Yedinci Gün* romanında yer alan aşağıdaki ifadeleri abartma ironisi bağlamında değerlendirmek mümkündür:

“Kafe Konkordiya farelerle baş etmek için zehir kullanırken, Kafe Grandbalkon bu iş için kapamı tercih eder, çünkü zehrin, bir pastaneye girecek en son şey olduğuna inanırdı. Ancak arif birinin yazdığı gibi zehir, içilmediği takdirde ömrü belki de on yıllarca uzatan emsalsiz bir ilaçtı.”³⁶¹

Anlatıcı, zehrin aslında öldürücü bir niteliğe sahip olduğunu ve zehir için bir kişinin ömrünün derhal kısılacağını ya da diğer bir ifade ile sonlanacağını belirtir.

³⁶¹ İhsan Oktay Anar, *Yedinci Gün*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 34.

Oysaki bunu yaparken tersine bir ifade kullanarak, olumsuzdan yana tavır almış gibi görünür. Zehre olumlu bir nitelendirmede bulunarak onun aslında ne kadar zararlı bir madde olduğuna vurgu yapan anlatıcı, abartma ironisine önemli bir örnekle katkı sunar.

Yedinci Gün romanında yer alan diğer bir abartma ironisi örneğinde argo mizah ile ironinin buluşması söz konusudur. Romanın başkahramanı olan İhsan Sait'in koğuş ağası ile olan ilginç münasebeti abartma ironisi bağlamında dile getirilir:

“(…) Koğuştaki esip savurarak herkesi aç bırakan ağa ne zaman yatsı namazı kılmaya başlasa, adam her secde ettiğinde İhsan Sait, kulağından para çıkardığı gibi, ağanın kışından da yumurta çıkarıyor ve bunları koğuştaki mahkûmlara dağıtıyordu. Öyle ki, diğer mahkûmlar ağadan rica minnet, yatsı namazını sünnetleriyle kılmasını ve vitr namazını asla terk etmemesini istediler.”³⁶²

Yukarıdaki örnekte abartma ironisini sağlayan unsurlar argo ifadelerin yer aldığı kaba mizah ibareleri değildir. Aynı şekilde İhsan Sait'in ağadan sağladığı komik ve sıra dışı faydalanma da ironiyi sağlayan esas yer değildir. Bu örnekte ironiyi sağlayan kısım, mahkûmların ağadan namazları sünnetleriyle birlikte kılmasını ve vitr namazını terk etmemesini istemeleridir. Bu istek gülünç olduğu kadar imkânsız da olan bir hadiseyi normalleştirmek eğiliminde olduğundan ironinin merkezini oluşturur. Namaz gibi ciddi ve sorumluluk gerektiren bir ibadetin mahkûmlar tarafından menfaat sağlamaya yönelik girişimin anahtarı olarak görülmesi ve bu noktada gösterilen ciddiyet abartma ironisine işaret eder.

Yedinci Gün romanında argo mizahın desteklediği abartma ironisi ifadelerinin devam ettiği görülür. Anadolu'nun değişik yerlerinden başlık parasını denkleştirmek niyetiyle İstanbul'a gelen delikanlıların yaşam tarzları da bu kapsamda abartma ironisinin konusu olur. İstanbul'a yeni gelen ve hayatın gerçeklerinden habersiz olan bu delikanlılar dolandırıcılar tarafından kandırılır ve zor şartlar altında yaşamak durumunda kalırlar. Anlatıcı bu tip insanların doğallığına özellikle vurgu yaparken abartma ironisini de devreye sokmaktan çekinmez:

³⁶² Anar, age. s. 51.

“Kaşınmak, sümkürmek, yestehlenmek onlar için ayıp şeyler sayılmazdı. Hatta bir hayırsever, yüz elliye yakın İvrindili'nin kaldığı evde üç kazan nohut pişirtmiş, onlar da afiyetle bu yemeği yemişlerdi. Ancak gece yarısı bunlardan bazıları zarta babilof sesinden uyuyamamışlardı. Hatta birkaçı gazdan fenalaşmıştı. Derken içlerinden biri efkâr ciğarası yakmak için kibritini tutuşturunca evin üst katı infilak etmiş, kiremitler göklere saçılmış ve ev sakinlerinin çoğunda ciddi yanıklar meydana gelmişti. Fakat birkaç gün sonra hayat normale dönmüş ve bunlar birbirleriyle eskisi gibi şakalaşmaya devam etmişlerdi.”³⁶³

İvrindililerin normal gibi gördükleri tavır ve davranışlar aslında genel edep ve ahlâk kurallarına mugayirdir. Buna rağmen kendileri için sıradan görünen davranışlar onların abartılı ortamlarının da habercisi gibidir. Anlatıcı mübalağa unsurunu argo diliyle birleştirdiği bu örnekte yaşanan hadisenin aksine bir mesaj iletmeye çalışır. Asıl olan ve gerçekliği tartışmasız kusurlu olan evde yaşanan patlama ve yaralanmalar değildir. Asıl amaç bu insanların doğallıklarında ne kadar ileri gidebildiklerini ortaya koymaktır. Bu tersinlemeyi ifade edebilmek için de sözün anlamını genişleterek ironik söyleme başvurma yöntemi önem kazanır.

3.3.4. Küçültme İronisi (Understatement)

Küçültme ironisi ya da eksilteli anlatım olarak ifade edilebilecek bu söylem tarzı, ironinin giderek örtükleştiği bir seyir izlemektedir. Küçültme ironisinde kastedilen anlam giderken, ifade eksiltilerek, olduğundan küçük ve değersiz gösterilerek muhatabına aktarılır.

Muecke küçültmeli söylemin ironinin en erken formlarından olduğunu ifade eder.³⁶⁴ Küçültme ironisinde ironist, kendini arka plana atarak sözlerinin etkisini indirger. Bir yandan kendisini silikleştiren ironist öte yandan özellikle alaylı konuşmasına devam ederek ironinin etkisini arttırır.

³⁶³ Anar, age. s. 53-54.

³⁶⁴ Douglas Colin Muecke, *The Compass of Irony*, Methuen & Co. Ltd. Publishing, Londra 1969, s. 80.

Küçültme ironisinin söz kattığı değeri iki yönlü izah etmek mümkündür. Küçültme ironisi ilk olarak muhatabının ifadesindeki absürtlüğe bir cevap teşkil eder. Bunun için çok yoğun, hareketli ve mübalağalı ifadeler yerine sakin bir üslup tercih edilir. Kullanılan dil sanki herhangi bir problem yokmuş gibi davranma modundadır. Ancak gerçek niyet muhatabın içine düştüğü çıkmazı ve absürt durumu ortaya koyma amacı taşır. Küçültme ironisinin ikinci amacı ise söylediği sözün ciddi sonuçlara yol açacağını ya da sert tepkilere yol açacağı bilen kişinin bunları törpülemek adına ifadesinde yumuşatmaya gitmesi şeklinde tezahür eder. İfade eksiltilir, söz düşük profilde tutulur ve sanki o şey yokmuş gibi davranılır. Ancak ironik olarak, asıl anlatılmak istenen vurgulanmış olur. Deyim yerindeyse maksat hâsıl olmuş olur. Küçültme ironisini somutlaştırmak adına, her iki amacı da kapsayan kurmaca bir metin parçası ile bu durum örneklendirilebilir.

Birinci Amaca Örnek: “Her gün savaşlardan ve açlıktan dolayı binlerce insan hayatını kaybederken senin bu yıkılmış halin doğrusu dikkate değer bir anlam taşıyor. Bana kalırsa bu üzüntünü fazlaca hastalıklı bir ruh haline dönüştürmeden, bu probleme son vermek için tıpkı kedin gibi bir arayışa girsen iyi olur. Seni sonuna kadar destekliyorum dostum.”

İkinci Amaca Örnek: “Arkadaşlar sizlerden özür diliyorum. Gerçekten de sizin beni bu kadar düşündüğünüzü bilemezdim. Eğer bilseydim muhakkak ki önce sizlere haber verir ve başka birinden böylesine yüklü miktarda mal almazdım. Sizin beni bu kadar düşüneceğinizi nereden bilebilirdim ki? Düşünsenize daha geçen yıla kadar evimi mahkeme kararıyla almaya çalışan kıymetli dostlarımı nasıl da unutup onlardan habersizce iş yapmışım! Şüphesiz ki ben büyük bir hata yaptım ve bu hatanın evimin zorla alınmasından herhangi bir farkı yok sanki! Lütfen anlayın beni.”

Yukarıdaki örnek metin parçalarında birinci amaç, muhatabın anlamsız üzüntüsüne karşı verilen tepkiyi içerir. İronist eksilteli ifadeler kullanmakla muhatabının içine düştüğü üzüntünün ne kadar yersiz olduğunu vurgulamaya çalışır. İkinci amaç ise bir yandan gizlenme diğer yandan taşlama niyeti taşır. Arkadaşlarının kendisine yönelecek muhtemel tepkisinden korkan kişi bir yandan bu tepkiyi bertaraf etme peşine düşer, diğer yandan arkadaşlarını alttan alta iğneler. Arkadaşlarının

geçmişte kendisine yaptıkları kötü eylemini olumluyormuş gibi davranan kişi aslında durumun vehametini küçültmekle tepkinin dozunu arttırmış olur.

Benim Adım Kırmızı romanında katil, Zarif Efendi'yi öldürdükten sonra zaman zaman kimliğini deşifre etmeden konuşur. Zarif Efendi'yi niye ve nasıl öldürdüğünü anlatan katil kimi zaman içinde bulunduğu ruh halini ve Zarif Efendi'yi öldürmesinin oluşturduğu yankıyı ifade eder. Aşağıdaki alıntıda Nakkaş Zarif Efendi'yi öldürmesinden pişmanlık duyuyormuş gibi davranan, ancak gerçekte cinayetin ağırlığını hafifletmek için onu yok sayarmışçasına hareket eden katilin ikili sözleri yer almaktadır:

“Bazen hiçbir cinayet işlememişim gibi de hissediyorum. Zavallı Zarif kardeşimi hiç de istemeden gebertmemin üstünden dört gün geçti ve şimdiden duruma biraz alıştım.”³⁶⁵

Katil, Zarif Efendi'yi bilerek ve tasarlayarak öldürür. Ancak bu ölümün onda oluşturacağı ruhsal baskıyı hesaba katmaz. Cinayetin dayanılmaz ağırlığı onu pişman edecek yerde farklı cinayetler işleyerek içinde bulunduğu çıkmazın yoğunlaşarak devam etmesine neden olur. Aynı ifadede hem Zarif Efendi'yi istemeden öldürüldüğü belirtilmekte hem de bunun için ‘gebertilmek’ sözcüğü kullanılmaktadır. Yani katil Zarif Efendi'yi isteyerek ve memnuniyetle öldürmüştür. Ancak bu istek örtük biçimde gizlenmekte ve sanki bunun tersi bir durum varmış gibi davranılarak küçültme ironisi sayesinde algıda değişiklik yapılmaya çalışılmaktadır. Bu girişim romanın sonuna kadar devam eden katilin bulunması problemini çözmeyi engellemeye ve belirsizliği daha da arttırmaya yönelik bir girişim olarak da algılanabilir.

Benim Adım Kırmızı romanında Şeküre'nin aşk konusundaki yaşadığı kararsızlık da eksiltmeli bir biçimde ironikleştirilerek okurlara aktarılır. Şeküre, hem duygusal hem de tensel anlamda kadın-erkek birlikteliğinin tek ölçütü olarak romanda yer alır. Şeküre dışındaki diğer kadın karakterler olan Hayriye ve Ester gibi isimler, siliktirler ve herhangi bir kalıcı etkiye sahip değildirler. Ancak Şeküre romanın entrika merkezlerinden biri olarak dikkat çeker. Şeküre'nin, Kara ile olan aşkı da bir entrika

³⁶⁵ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 23.

merkezidir. Bu entrikaya dâhil olan karşıt değer niteliğindeki Hasan da tıpkı Kara gibi Şeküre’yi elde etmenin peşine düşer. Şeküre’nin savaştan dönmeyen kocasının erkek kardeşi olan Hasan ile Şeküre arasında hem düşünce hem de duygusal benzerlik bakımından hayatî farklılıklar bulunmaktadır. Durum böyle olunca Şeküre nasıl bir karar vereceğini bilemez ve kendi içinde bazı öz değerlendirmelerde bulunur. Özellikle Hasan’la evlenmesi durumunda nasıl bir hayatla karşı karşıya kalacağını öngören Şeküre’nin yaşadığı kararsızlık romana doğrudan yansır. Aşağıdaki alıntıda Şeküre aşkını nasıl seçmesi gerektiği yönündeki kararsız duruşunun küçültme ironisi ile nasıl açığa çıktığı gözler önüne serilir:

“Ama bana çamaşır yıkatan, cariyeler, köleler gibi çarşı pazar gezip alışveriş etmemden gocunmayan birine âşık olabilmem için çok gayret etmem gerektiğini de biliyordum.”³⁶⁶

Şeküre başından beri Hasan ile evlenemeyeceğinin farkındadır. Kara, Hasan’a göre daha naif, aşka daha yakın bir adamdır. Hasan ise klasik bir erkektir. Kadınlara âşık olan değil onlara sahip olmak isteyen bir kişiliğe sahiptir. Şeküre ise hem babasından hem de sevgilisi Kara’dan aldığı yumuşak huylu davranışlarını ve estetik duruşunu Hasan’la aynı çatı altında düşünemez. Hasan’la bu şartlar altında bir birliktelik yaşayabilmek için ‘çok gayret sarf etmem gerekir’ diyen Şeküre aslında gayretten tamamen uzak durması gerektiğini söylüyordu. Şeküre böylece Hasan’la aynı çatı altında yaşama ihtimalini eksilteli biçimde vererek sanki olumlu bir şeyden bahsediyormuş izlenimini verir. Gerçek ise tam tersidir. Şeküre Hasan’la evlenmek istemiyordu ve bunun için Kara’ya olduğundan daha da yakın durmaya gayret gösterir.

Benim Adım Kırmızı romanında Zarif Efendi’yi öldüren Nakkaş’ın, cinayetten duyduğu bir rahatsızlığı ifade ettiği aşağıdaki sözler, sözün anlam değerini küçülterek suçunu örtbas etme anlamı taşır:

³⁶⁶ Pamuk, age. s. 57.

*“Onu kuyudan aşağıya attıktan çok sonradır ki, yaptığım işte bir nakkaşın inceliğine hiç mi hiç yakışmayacak kaba bir yan olduğunu düşünebildim.”*³⁶⁷

Zarif Efendi’yi öldüren katil işlediği cinayetten pişman olduğunu ima ediyor gibi görünse de aslında kendi suçunun haklılığını ortaya koyan ifadelerle cinayeti savunma durumunu devam ettirir. Katilin amacı cinayetin ağır sorumluluğundan kurtulmak için cinayeti olumsuz gösterecek başka bir alana sığınabilmektir. Bu nedenle öldürdüğü kişinin masumiyeti ve yaşama hakkının elinden alınması gibi temel konulara girmeden, işlediği suçun nakkaşlıkla bağdaşmayan bir kabalığa sahip olduğunu belirtir. Burada asıl amaç cinayetin gerekçesini haklı kılmaya çalışarak gelebilecek muhtemel tepkilere karşın cinayetten rahatsızlık izlenimi duyuyormuş izlenimi vermektir. Nitekim romanın ilerleyen kısımlarında katilin cinayetten herhangi bir pişmanlık duymadığı gibi cinayetlerine devam ettiği görülür.

Benim Adım Kırmızı romanında katil-maktul ekseninde gelişen küçültme ironisi roman boyunca devam eder. Zeytin tarafından işlenen ve romandaki aksiyonun başlangıcını oluşturan cinayet, kimi zaman küçültme ironisi kapsamında eksilteli ifadeler ile verilir. Zeytin tarafından öldürülen Zarif Efendi’nin nam-ı diğer Velican-ölümüne kendi sebep olduğu yolundaki küçültmeli söylem dikkat çekici bir örnek olarak karşımıza çıkar:

*“Çoğu nakkaş, hafızasında sakladığı o harika kalıplar için kıymetlidir, ama Velican unutsaydı daha da büyük bir nakkaş olurdu.”*³⁶⁸

Anlatıcı, yukarıdaki alıntıda, maktulün öldürülmesine sebep olan nakkaşlık zanaatının onun hayatını kısaltan gerçek etken olduğunu örtük ve küçültmeli tersinleme ile vurgular. Eğer Velican resimlerle ilgili kalıpları ve çizim tekniklerini unutmuş olsaydı halen yaşayacağı için büyük bir nakkaş olabilirdi. Ancak kendi sonunu hazırlayan nedeni bünyesinde muhafaza eden Zarif Efendi, Zeytin tarafından öldürülür. Anlatıcının Zarif Efendi’ye yönelik bu ifadesi hem alay içermekte hem de nakkaşlık zanaatındaki tehlikeleri gözler önüne sermektedir.

³⁶⁷ Pamuk, age, s. 30.

³⁶⁸ Pamuk, age. s. 295.

Orhan Pamuk'un başka bir romanı *olan Kara Kitap*'ta küçültme ironisinin bazı örneklerine Celal Salik'in yazılarında rastlamak mümkündür. Yazılarında kendinden emin tavırlar sergileyen ve okurlarıyla romantik bir bağdaşıklık kuran Celal Salik, bir yazısında ihtiyar bir eczacı ile tanıştığını anlatır. İhtiyarda tıpkı kendisindeki gibi uykusuzluk ve hafıza kaybı hastalığının olduğunu dile getiren Celal, ihtiyarın bulunduğu çözümün aslında onun sonu olduğunu hem alaylı bir şekilde ifade eder, hem de ihtiyarın trajik ölümünü eksilteli ifadelerle sunarak ironiye imza atar:

“İhtiyar, hastalığımı benim gibi yazı yazarak tedavi edeceğine, eczanenin laboratuvarında bir ilaç icat etmişti. Benimle birlikte, bir de akşam gazetesinden esrarkeş bir muhabirin katıldığı iki kişilik (eczacıyla birlikte üç ediyorduk) basın toplantısında, kamuoyuna tanıttığı pembe renkli sıvısını şişesinden bir bardağa gösterişle doldurup içtikten sonra, gerçekten yıllarca aradığı uykusuna kavuşmuştu da. Uykusu kadar hafızasının cennet anılarına da kavuştu mu, ihtiyar eczacı hiç uyanmadığı için, bir Türk en sonunda bir şey icat etti heyecanına kapılan kamuoyu bunu hiç öğrenemedi.”³⁶⁹

Bu örnekte ironik söylemin başlangıcı ihtiyar adamın hiç uyanmadığının anlatıldığı kısımda başlayıp çabucak sonlanmaktadır. İhtiyarın ölümü ile Türk kamuoyu arasındaki ilişkiyi eksilteli ironinin parçası haline getiren anlatıcı, ihtiyarın buluşunun hiçbir fayda sağlayamadan kendisiyle birlikte sır olduğunu ironik söylemle aktarır. İhtiyarın hem buluşunu hem de hüznü sonunu küçültme ironisi kapsamında veren yazarın bu tavrını Celal Salik'in kendinden emin ve okurunu üstten süzen kişilik yapısı ile de açıklamak mümkündür.

Orhan Pamuk'un *Kafamda Bir Tuhaflık* romanında sağ-sol çatışması, milliyetçi hareketler ve taşradan şehre göç eden insanların mülkiyet kavgaları ele alınan konular arasındadır. Özellikle sonradan şehirleşen ve gecekondu yığınlarıyla dolan bölgelerde türeyen mafya tarzı oluşumlar, kendi başlarına buyruk şekilde hareket eder. Bunlara karşı çıkan kesimler ise ya kendi isteğiyle sindirilir ya da bir şekilde ortadan kaldırılır. Gettolaşan İstanbul'un problemlerini birçok boyutuyla ele alan anlatıcı bu karışık ilişkiler ağını anlatırken kimi zaman asıl anlatılmak istenen sözü gizler ve söylenen ifadeyi de eksiltmeli biçimde dile getirir. Böylece ifade

³⁶⁹ Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s. 137-138.

küçültme ironisi bağlamında gelişim gösterir. Aşağıdaki alıntıda toprak mülkiyeti kavgasında Ali'nin hak arayışı ve buna karşı mafyanın korkunç cevabı benzer şekilde küçültme ironisi ekseninde kurgulanır:

“Toprağın sahibi ne Laz Nazmi, ne Türk Hamdi, ne Kürt Kadir, ne de devlettir, dedi Ali onlara. ‘Her şeyin ve bütün âlemin ve bu memleketin sahibi Allah’tır. Bizlerse bu geçici âlemde onun ölümlü kullarıyız yalnızca!’ Laz Nazmi’nin adamları akılsız Ali’nin son cümlesinin doğru olduğunu bir gece kafasına kurşun sıkıp ona hatırlattılar. Cesedini de baraj gölünden az uzakta titizlikle gömdüler ki, İstanbul’un su ihtiyacını karşılayan yeşil renkli güzel gözlü gecekondularda yaşayanların pislettiği konusunu işlemeyi çok seven şehir gazetelerine malzeme çıkmasın.”³⁷⁰

Ali'nin mafya tarafından öldürülmesini trajik biçimde aktaran anlatıcı bu etkiyi yakalamak için sözlü ironiye başvurur. Ali savunduğu fikirde haklı olmasına rağmen, maddi anlamda güçlü değildir ve bu dengeyi kuramayarak fevri davranması hayatına mal olur. Anlatıcı, *Laz Nazmi'nin adamları akılsız Ali'nin son cümlesinin doğru olduğunu bir gece kafasına kurşun sıkıp ona hatırlattılar* cümlesiyle, Ali'yi küçültme ironisinin kurbanı yapar.

Güney Dal'ın *Kılları Yolunmuş Maymun* adlı romanında tarihsel gerçekliğe sahip bazı olayların küçültme ironisi ile ifade edildiği görülür. Romanın hayaller dünyasında yaşayan ve kendi gerçekliğini romanın merkezine yerleştiren karakteri Ömer Kul duvar gazetesi için yazılar hazırlamaktadır. Bunlardan birinde röportaj tadında bir üslupla okurların karşısına çıkan Ömer Kul, ekonomi, siyaset ve kültür gibi alanlara dair söyleşilere yer verir. Söyleşiye konu olan meselelerden biri de ‘dünya sorunlarını içeren konular üstüne’ başlığını taşır. Bu başlık altında ilk olarak İtalya'nın ekonomik durumuna değinen Ömer Kul, bir ara bilgi olarak Papa'dan söz eder:

“Katolik âleminin büyük adamı Papa da bu ülkede yaşamaktadır. Bilindiği gibi yakın bir tarihte bir Türk vatandaşı karanlık güçlerin maşası olarak bu mübarek kişiye ateş etmiştir. Bu kişi Tanrının kendisine verdiği güçle hayatta

³⁷⁰ Orhan Pamuk, **Kafamda Bir Tuhafılık**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016, s. 232.

kalmayı başarabilmiştir. Hayatta kalma savaşımında kendisine yardım eden doktorları ve de öbür sağlık personelini burada vurgulamadan geçemeyeceğim.”³⁷¹

Yukarıdaki alıntıda 13 Mayıs 1981 günü Papa'nın İtalya'da Vatikan'daki Aziz Petrus Meydan'ında bir Türk vatandaşı tarafından suikasta uğraması anlatılır. O dönem çok büyük yankı uyandıran bu olay Türkiye'yi ve suikast zanlısını bir anda dünyanın gündemine taşır. Anlatıcı Papa'nın suikasttan kurtulmasını küçültme ironisi ekseninde kurgular. Papa'ya ithaf edilen *mübarek* sıfatından başlayarak onun hayatta kalması ve tedavi süreci ironik bir dille okura aktarılır. Burada Papa'ya karşı bir alaydan çok, dünya gündemini son derece meşgul eden ve yankı uyandıran bir hadiseye ters açıdan bakmak ve olayın ciddiyetini bir nebze olsun azaltmaktır. Anlatıcının bu bağlamda Papa'nın tedavisinde emeği geçenlere teşekkür etmesi ve Papa'yı 'bu kişi' olarak nitelenmesi, ifade edilmek istenenin eksilteli biçimde ve ironik eksende sunulduğunu gösterir.

Kılları Yolunmuş Maymun romanında küçültme ironisinin Ömer Kul merkezli devam ettiği görülür. Evinde yayınladığı duvar gazetesinde 'yorum köşesi' adlı bir yazı kaleme alan Ömer Kul söz konusu yazısında demokrasilerde partilerin yeri ve buna karşı askerî darbelerin sonuçlarına ilişkin çıkarımlarda bulunur. Seslendiği kitleye iki seçenek sunan Ömer Kul, bu seçenekleri ironik söylemle muhataplarına aktarır:

“Unutmayalım ki askerlerimiz, kum havuzunda oynar gibi politikacılık yapan siyasilerimizin anababaları değillerdir: her tökezlemenin ardından onların ellerinden tutup kaldıramazlar. Hem, askerlerimizi ortalama her on yılda bir kışlalarından çıkarmaya zorunlu kılıp rahatsız etmeye hiçbirimizin hakkı yoktur. Onlar da insandır. Lütfen bunu kabul edelim. Gerçek sivil bir demokrat olmayı istiyorsak artık kendimizi değiştirelim.”³⁷²

Askerî darbelerin Türkiye'de sürekli gündem maddesi olmaya başlaması ve siyasi arenadaki hamlelerin sonuçsuz kalması üzerine sürekli aynı seçeneğin tekrarlanması, Ömer Kul'un ironik biçimde eleştirdiği bir husus olarak dikkat çeker. Askerî darbe ile yaşamak gerçeğini küçültme ironisi bağlamında aktaran Ömer Kul,

³⁷¹ Güney Dal, *Kılları Yolunmuş Maymun*, İnter Yayınları, İstanbul 1988, s. 71.

³⁷² Dal, age. s. 90-91.

askerlerin darbe yapmaya zorlandığı yönünde bir izlenim verir önce. Sanki askerler zorla kışladan çıkarılıp rahatsız ediliyor ve darbe yapmaya zorlanıyorlardır. Ancak Ömer Kul'un söylemi alay içeren küçültme ironisi sınıfına dâhildir. Askerî darbelerin bir süreklilik arz etmesine tepki olarak gelişen bu söylem *hem, askerlerimizi ortalama her on yılda bir kışlalarından çıkarmaya zorunlu kılıp rahatsız etmeye hiçbirimizin hakkı yoktur* ifadesi ile eleştiriyi ironik ortama aktarır.

Ömer Kul, küçültme ironisini aynı zamanda bir kişilik özelliği olarak taşır. Ömer Kul'un eşine karşı olan hemen tüm hitaplarında küçültme ironisini görmek mümkündür. Ömer Kul'un eşi ile olan münasebetinde derin bir anlayış farkı olmasına rağmen Ömer Kul eşinden hep olumlu şekilde söz eder. Eşi, Ömer Kul'un artık dayanılmayacak hallerine sert tepki gösterirken Ömer Kul en sert tepkiler karşısında bile 'sevgili eşim' ifadesini hiç gocunmadan ve bozuntuya vermeden kullanmaya devam eder:

"Senin sinirlerin bozuk diye, aile yuvamızın ahengini; bunca yıldır binbir güçlüklerle göğüs gererek çiçekler açtırdığımız güzel bahçemizi tarumar etmeye hakkın yok Altın. Benim sevgili eşim. Çocuklarımin cefakâr annesi. Anlıyorum, seni de anlıyorum elbet; çeşitli nedenlerden ötürü uykunu alamadın. Ama atom bombası, atom reaktörleri işte orda, kapının önünde; bu durumda uyumanın zaten bir anlamı olmadığını başka türlü nasıl anlatayım ki sana?' Çok bağırdı. Gecekinden çok bağırdı. Bir taraflarına iğneler batırılıyormuş gibi, gövdesini yarıyorlarmış gibi çığlıklarla bağırdı. Çıkarılan, ailemizin onuru olan gazeteye ağza alınmayacak; kendisinden birlikte yaşadığımız bunca zaman içinde hiç duymadığım, şimdi bile her aklıma gelişinde utancımın kızardığım küfürler savurdu. (...) Evet, yoksulluklarından ötürü kültüre zaman ve para bulamamış bir aileden geliyordu sevgili eşim ama böylesi dolu bir küfür dağarcığını da birlikte getirdiğini hiç bilmiyordum."³⁷³

Ömer Kul ile eşi Altın Kul arasındaki düşünce uçurumu ve algıladıkları gerçekliğin tümüyle farklı noktalarda olması başta dramatik ironi olmak üzere küçültme ironisinin de yerleşmeye başlamasını sağlar. Ömer Kul eşine olan müsamahasını hiç elden bırakmayarak ifadelerini bir şekilde yumuşatmayı başarır. Eşi tepkisini arttırdıkça Ömer Kul bildiği şekilde davranmaya devam eder. Ömer Kul'un

³⁷³ Dal, age. s. 137-138.

eşine sürekli olumlu ifadelerle yaklaşması Altın Kul'u çileden çıkarır. Ancak Ömer Kul'un bu üslubu ilk kısmın sonuna kadar devam eder. İkinci kısımda Ömer Kul'un gerçek mahiyeti anlaşılana dek karısının söylediklerini görmezden gelen ya da onlara başka bir mana vererek küçültme ironisi bağlamında dönüştüren bir durum söz konusudur.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında küçültme ironisinin mizahla yakın ilişki içinde olduğunu söylemek gerekir. Onun romanlarında ironiyi sağlayan uyumsuzluk ilkesini komik bağlamıyla görmek çoğunlukla olasıdır. Romanlarında karakterlerinin zayıf ve gülünç yönlerini aktarırken ikili bir söylem geliştiren yazar, karakteri önce kendi konumu çerçevesinde değerlendirir. Daha sonra ise ya bir lakap ya da argo bir ifade ile karakterin gülünç yanını açığa çıkarır. Böylece bir yandan herhangi komik bir şeyden bahsetmiyormuş gibi söylemi yumuşatır diğer yandan da küçültme ironisinin olanaklarından yararlanarak mizahı şekillendirir. Yazarın *Yedinci Gün* adlı romanında yer alan aşağıdaki alıntıda bu hususu görmek mümkündür:

“Dersaadet'teki mübarek şeyhlerin meçhul bir cani tarafından künyelerinin silinmeye başlamasından epey önce, hanedanla münasebeti, dedesinin Padişah Efendimiz'le sütkardeşi olmasından öteye gitmeyen bir zât-ı nâmuhterem Tarabya'da bir yalığı, yani paşa babasının mütevâzî ikâmetgâhını mesken tutmuştu.”³⁷⁴

Anlatıcının vurgulamak istediği şey anlatıma konu olan kişinin yaşadığı mekândır. Ancak bunu doğrudan vermeyerek uzun ifadelerle aktarmayı tercih eden yazar, *zât-ı nâmuhterem* ifadesi sayesinde olumlayıcı ve olumsuzlayıcı dili beraber kullanır. Burada ilgili şahsın küçültme ironisi vurgusu ile alay konusu yapıldığı gözlenir.

İhsan Oktay Anar'ın başka bir romanı olan *Susunlar*'da, *Yedinci Gün* romanına benzer şekilde eksilteli ifade söylemini ironik bağlamda görmek mümkündür. Aşağıda örnekte ironiyi sağlayan vurgunun komik unsurlarla beraber geliştiği anlaşılır:

³⁷⁴ İhsan Oktay Anar, *Yedinci Gün*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 19.

“Gelgelim zındancıların da bazı durumlarda yürekleri yufka olurdu. Ezkaza mahpuslardan biri tahliye edilecek olsa, huylunun huyundan dünya durdukça vazgeçmeyeceğini bilen zındancıbaşı, ona hayırdüa ederek, ‘Allah güle güle gitmek selametle dönmek nasip eylesin!’ der, mahpus da ona, ‘gidip de dönmek var, dönüp de bulmamak var! Haydi! İzzet-ü ikbâl ile!’ diye cevap verdikten sonra çıkarken, zındancının biri, selametle gidip gelmesi muradıyla arkasından bir kova su bile dökerdi.”³⁷⁵

Anlatıcı, normalde olumsuz olan bir mekânda yaşama isteğini olumluya çevirmek ve bunu okura en net şekilde aktarabilmek adına ironik söyleme başvurur. Mahkûmların zindandan çıkışı sanki hayırlı bir yerden çıkıyormuş gibi tasvir edilir. Benzer biçimde zindana geri gelme temennileri de yine hayırlı bir işe ulaşma isteğine büründürülerek aktarılır. Zındancıbaşı’nın, ‘Allah güle güle gitmek selametle dönmek nasip eylesin!’ duasına karşın mahkûmun ‘*gidip de dönmek var, dönüp de bulmamak var! Haydi! İzzet-ü ikbâl ile!*’ şeklindeki cevabı küçültme ironisinin gövdesini oluşturur. Burada ironiye tonlamanın da karıştığı görülür. Cümlenin sonundaki ünlemin bu konudaki katkısından söz etmek gerekir.

İhsan Oktay Anar’ın diğer bir eseri olan *Kitab-ül Hiyel*’de ise küçültme ironisinin metinlerarasılık bağlamında varlık gösterdiği görülür. Romanın kahramanlarından Üzeyir Bey, Straaburg Birahanesinde otururken yüz yaşında görünen bir ihtiyarla yan yana gelir. İhtiyar, Galata Mevlevihane’sinin karşısındaki evin esrarına ilişkin bildiği ve gördüğü bazı gerçekleri Üzeyir Bey’e aktarır. Üzeyir Bey’in ihtiyar hakkındaki yorumu hayli ilginçtir:

“İhtiyar adamın bu sözlerini dinleyen Üzeyir Bey, anlatılanları bir bunama belirtisi olarak yorumladı. Zaten yüz yaşındaki bu adam, Yeni Dünya’nın Atlanta şehrinde imal edilen ve iptila yapan bir şerbet içiyordu. Koka yaprağı ve kola cevizinden yapılan bu iksirin onda böyle hezeyanlara yol açması pek tabii idi.”³⁷⁶

Üzeyir Bey’in ihtiyar adamın sözleri hakkındaki yorumu postmodern ironiyi özellikle ön plana çıkarması bakımından önemlidir. Yukarıdaki örnekte parodi

³⁷⁵ İhsan Oktay Anar, *Suskunlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 58.

³⁷⁶ İhsan Oktay Anar, *Kitab-ül Hiyel*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 142.

merkezli metinlerarasılıktan yararlanılmıştır. Coca-Cola içecek markasının parodisinin yapıldığı bu örnekten anlaticı, Coca-Cola'nın bir içecek olduğu gerçeğini tamamen örterek onu bir iksir olarak adlandırır. Kolanın zararlarını ironik üslupla aktaran anlaticı, bunu sözün zahiri manasını eksiltmeli vermek suretiyle gerçekleştirir. Böylece küçültme ironisi sayesinde sözü alttan alıyormuş gibi göstererek vermek istediği mesajı daha etkin bir biçimde verme imkânı yakalar.

Ahmet Altan'ın *Tehlikeli Masallar* romanında küçültme ironisinin tek bir sözcük üzerinden yapıldığını görmek mümkündür. Romanda asansörden yukarı çıkan anlaticı kendinden küçük yaşta bir yazarla karşılaşır. Asık suratlı ve çoğunlukla insanlarla konuşmak istemeyen yüz hatlarına sahip olan bu yazarla anlaticı arasında bir diyalog geçer. Diyalogun sonunda, yazarın verdiği cevap, anlaticıyı hem şaşkına çevirir hem de onu mutlu eder:

“Niye izgi roman kahramanının hayatını yazıyorsun peki, çizgi roman kahramanının çizilmesi gerekmez mi? Durdu.

‘Ben izmiyorum, yazıyorum.’

‘Niye izgi roman kahramanı o zaman?’

Gene durdu sıkılmıştı.

‘nk çizgi roman kahramanı.’

‘Bir yerden mi bakıp yazıyorsun?’

‘Hayır kendim yazıyorum.’

‘Uydurma mı yani?’

Gerçek bir edebiyatçı olduğunu tek sözcükle açıkladı.

‘Uydurma.’³⁷⁷

Edebiyatın bir *uydurma* olduğunu ifade eden genç yazar, anlaticının da onayıyla küçültme ironisine bir örnek sunmuş olur. Edebiyatın gerçek mahiyetini ‘uydurma’ ya da diğer bir ifade ile ‘kurmaca’ olarak belirten yazar, aslında edebî

³⁷⁷ Ahmet Altan, *Tehlikeli Masallar*, Everest Yayınları, İstanbul 2013, s. 26.

metnin kurmaca olduğu oranda kaliteli olabileceğinin mesajını verir. Burada ‘uydurma’ sözcüğünün sözün kastedilmek istenen anlamını küçülterek ve onu gizleyerek ortaya koyduğu fark edilmektedir. Böylece şu anlam açığa çıkmış olur: Uydurma oldukça edebiyat gerçek anlamını bulmuş olur ve böylece uydurukluktan kurtulur. Metin gerçeğe saptıkça da edebiyatın gerçek çizgisinden uzaklaşarak uyduruklaşır.

3.3.5. Alay İronisi (Övgü İçin Yergi / Yergi İçin Övgü)

Alay ironisi ya da diğeri bir tabirle istihzâ, ironinin en sık kullanım alanı bulunduğu ironi çeşidi olarak dikkat çekmektedir. Alay, ironinin genel anlamdaki başlıca amaçlarından ve ironinin toplumun tüm kesimlerinde kendisini gösterdiği temel bir göstergedir. İroniyi alay için kullanmak ve böylece alay edilen kişiyi umulandan daha etkili bir şekilde, ironi ağına düşürmek yaygın bir kullanımdır.³⁷⁸

İstihza, her şeyden önce etkin bir konuşma yöntemi ve kişinin kendi konuşmasını tatmin edici bulması açısından bir ölçüttür. İstihza kurbanının, yapılan istihzâya kanması oranında, söylem güçlü ve görevini yerine getirmiş sayılır. İstihza sayesinde gülünç bir durum oluşturulur. Ancak bu gülünçlük saf mizah ve küçük düşürme anlamında değildir. İstihzanın dayandığı bir temel vardır ve bu temel ironistin bakış açısından şöyle özetlenebilir: Kurban farkında olduğu ya da olmadığı eksik ya da fazla özellikleri ile istihzânın konusu olmaktadır. Yani istihzâ edilen kişi ya sahip olduğunu düşündüğü bir özellikten yoksundur gerçekte ve nihayetinde ironiste malzeme olur. Ya da sahip olduğu ekstra bir özellik aslında ona zarar vermekte ya da ona fayda sağlamamaktadır. Böylece kişi aynı şekilde ironistin hedefi olur.

İstihza ile ironi birlikteliğinde dikkat çeken en önemli detay istihzânın yapılma amacıdır. İstihzaya konu olan mevzu kişi, durum, ya da olayın eksik bir yönünü açığa çıkarmak olabileceği gibi, gülünç bir paradoksu da ele alabilir. Öte yandan rakibini küçük düşürmek ve ona karşı bir üstünlük elde etme gayesiyle de alay gerçekleştirilir

³⁷⁸ Çalışmamızın ironinin tanımlanması ile alakalı olan kısmında istihzânın Türk Edebiyatı’nda ironi formatı olarak kullanıldığını belirtmiştik. Gerek sözlüklerde gerekse edebiyat terimleri ile ilgili çalışmalarda ironiyi karşılayan ilk ifade olan sözcük ‘istihzâ’dır. Bu nedenle çalışmamızın bu bölümünde alay ifadesini değil, bunu karşılayan ‘istihzâ’ kelimesini kullanmayı tercih ettik.

Özellikle yergi için övgü bağlamında düşünülecek olursa, övülen kişi ya da durum aslında övgü çizgisine çok uzak olduğundan böyle bir gereksinime ihtiyaç duyulur. Örneğin top oynamasını hiç bilmeyen ve oyun tarzıyla herkesi bıktıran bir kişiden övgüyle söz etmek onun futboldaki kabiliyetsizliğini açığa çıkarma amacı taşır. Ya da akıbetinden habersiz olarak kötü işlere bulaşan bir kişiyi övmek aslında onun ne derece zarar ettiğini belirtmek için bir ölçü niteliği taşır. Yergi için övgü alay'ın en şiddetli örneklerini bünyesinde toplar. Özellikle kutsal metinlerde yer alan ironileri bu bağlamda saymak mümkündür.

Övgü için yergide ise durum biraz farklıdır. Burada yerme amacı ya tehlike altında olan bir kişiyi tehlikeli durumdan kurtarmak için muhataplarına iyi görünmek ve bir yandan da onlarla alay etmektir. Ya da çok zor şartlar altında yapılan bir işin gerçek değerini bildirmek için onu önemsizleştiriyor gibi görünüp aslında tersini kastetmektir.

Benim Adım Kırmızı romanında istihzânın en dikkat çekici örneklerinden biri kâtil ile Enişte arasında geçen diyalogda yer alır. Zarif Efendi'yi öldürdükten sonra Enişte Efendi'yi ortadan kaldırmak isteyen katil, bu amaçla Enişte'nin evine gider. Enişte ile katil arasında uzun konuşmalar cereyan eder. Katilin kendisini öldüreceğini anlayan Enişte zaman kazanmak ve bir yandan da katilin zihinini daha da bulandırarak onu bu işten vazgeçirmek için yoğun çaba sarf eder. Bunu yaparken katilin zaaflarından faydalanmaya çalışan Enişte, onu överken aslında yerme amacı güden ifadeler kullanır:

“Senin kalemin gerçekten öyle harika, öyle güçlüdür ki, senin resmine bakan âleme değil, senin çizdiğine inanabilir. Böylece sen, hünerinle imanı en sağlam kişiyi bile yoldan çıkarabildiğin gibi, bir resimle en iflah olmaz imansız da Allah'ın yoluna getirebilirsin.

‘Doğru ama övgü mü bilmiyorum. Bir daha söyle.’

‘Hiçbir nakkaş boyanın kıvamını, sırlarını senin kadar bilemez. En parlak, en canlı, en hakiki renkleri sen hazırlarsın hep.’

‘Peki, başka?’

‘Behzat ve bir de Mir Seyyid Ali’den yana en büyük nakkaş olduğunu biliyorsun sen.’³⁷⁹

Enişte’nin katil hakkındaki övücü sözleri aslında katili niyetinden vazgeçirme amacı taşır. Enişte katilin ne kadar hırslı olduğunun farkındadır ve buraya kendisine kadar geldiğine göre kötü bir niyet beslediğini de tahmin eder. Ancak katil oldukça kurnazdır ve hemen kandırılması imkânsızdır. Dolayısıyla Enişte Efendi, gerçek olmadığını bile bile katili övücü ifadeler sarf eder. Gerçekte katilin de buna kanmayacağını bilecek kadar zekidir. Ancak amacı zaman kazanmak ve katil ile tek başına bulunduğu eve kızının ya da başka birinin gelmesine zaman kazandırmaktır. Ancak Enişte Efendi’nin planı tutmaz ve katil Enişte’yi hokkayla öldürür.

Benim Adım Kırmızı romanında katilin ikili bir yapı içinde olması onu çoğu zaman ironik söylemlerle karşı karşıya bırakır. Katilin özellikle diğer nakkaş arkadaşları hakkında söylediği ikili ifadeler yergi için övgü kapsamında değerlendirilebilir:

“Hüzünlü bir yağmur yağıyordu. Kelebek yağmura üzülür gibi kederli, hançerine sarılmıştı. Zırhının sırtı undan bembeyaz Leylek, elinde lamba, bir cesaret tekkenin içlerine gidiyordu. Tekke duvarlarında hayaletler gibi gezinen bu usta nakkaşlar benim kardeşlerimdi ve ne kadar da seviyordum onları! Nakkaş olduğum için mutluluk duydum.”³⁸⁰

Katil Zeytin, aslında diğer nakkaşlardan nefret etmekte ve kendi değerlerinin nakkaşhanede ve nakış sisteminde geçerli olması adına kendince haklı olduğu cinayetler işlemektedir. Kimliğinin tespit edilemeyeceğini düşünen katil, Kara’nın bu bilinmezliğe bir son vererek, kimliğini ifşa etmesi üzerine zor durumda kalır. Diğer nakkaşlar ve Kara tarafından sıkıştırılan Zeytin, labirent gibi bir mekânda mücadele eder. Bir yandan ölümden kurtulmak amacı güden Zeytin diğer yandan da kendi haklılığını nakkaşlara gösterme fırsatı kollar. Nakkaş arkadaşlarını gördüğünde onları övücü ifadeler kullanan Zeytin, aslında nakkaşlarla alay eder ve onları överken yermek

³⁷⁹ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 195.

³⁸⁰ Pamuk, *age.* s. 429.

maksadı taşır. Nitekim ifadelerin sonundaki ünlem de ironiye tonlamanın da karıştığını ve böylece Zeytin'in asıl maksadının arkadaşlarını yermek olduğunu ispatlar.

İhsan Oktay Anar'ın *Yedinci Gün* romanında yergi için övgü ve övgü için yerginin ustalıklarla ironik söyleme büründürüldüğü görülür. Romanda karakterlerinin olumsuz yanlarından söz ederken, olumlu bir dil kullanan anlatıcı, alay unsurunu başarıyla oluşturur. Aşağıdaki örnekte '*nefsini körelten*'(!) roman karakteri ironik üslupla anlatılır:

“Kapıda zaten alesta bekleyen Arap uşak ordakilere bir iki bağırdıktan sonra gelip oda aydınlansın diye perdeleri açar, ardından hizmetçinin getirdiği gümüş kahvaltı tepsisini alıp yataktaki Paşaoğlu'nun önüne koyar, beyefendi de artık istiridye çorbası mıdır, antilop yağında kızarmış yumurta mı, yoksa mahlepli çörek mi, Allah ne verdiyse tepsideki nevaleyle nefisini köreltirdi.”³⁸¹

Paşaoğlu aslında nefisini köreltmemekte tam tersi önüne ne gelirse yemektir. Onun yemeğe düşkünlüğü ve önüne konulan herşeyi yiyip tüketmesi anlatıcı tarafından komik bir bağlamda dile getirilir. Bu örnekte komediyi güçlendiren ve anlatıya canlılık katan husus ironidir. Anlatıcı Paşaoğlu'nun iştahla yemek yiyişine bir masumiyet katarak çokça ve çeşit çeşit yemek yemeyi '*nefsini köreltmek*' şeklinde ifade eder. Böylece Paşaoğlu'nu övüyor gibi görünürken gerçekte onunla alay eder.

Yedinci Gün romanında alay ironisinin sosyal eleştirisi aracı olarak da kullanıldığı fark edilir. Anlatıcı İstanbul'un İstiklal Caddesi'ndeki âdâb-ı muâşerete muhalif hal ve tavırları aktarırken ironiye başvurur. Toplum içerisinde nasıl davranacaklarını bilmeyen ve şehir kültürünü özümseyemeyen sonradan görmelerin eleştirildiği romanda Pera örnek bir eleştirisi mekânı olarak dikkat çeker. Pera'da görgsüzlük yapan insanların eleştirisini yapan anlatıcı mübalağalı bir komediyi ironi ile birleştirerek etkili olmaya çalışır:

“Ama bu kemancı parsa topladığı fesini asla yere koymazdı. Çünkü Pera, sanatkârane bir şekilde hınkırıp grıtağını temizledikten sonra öksürerek yere tüküren, tazyikartısın diye burun deliklerinden birini parmağıyla tıkayıp diğeriyle maharetle sümküren erken devir taşistlerinin, Arap zamkından daha da yapışkan olduğu için geleceğe kalacak o muhteşem eserlerini yola yapıştırdığı, bilhassa arka

³⁸¹ İhsan Oktay Anar, *Yedinci Gün*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 19.

sokaklarda taaffün etmiş köpek ve fare leşlerinden rayihaların yayıldığı bir yerdî.”³⁸²

İhsan Oktay Anar’ın diğê romanlarında olduğu gibi *Yedinci Gün* romanında da argo ifadelerin metne canlılık ve dolayısıyla anlatıma özgünlük kattığını söylemek mümkündür. Normal şartlar altında argoyu edebî metne uygun bir bağlamda yerleştirmek zor bir iştir. Argo sınırını aşarak metnin değerini düşürebilir ve onun edebî olma vasfını elinden alabilir. Böylesine cesaret gerektiren bir konuda iyi bir uyum yakalayan anlatıcı, argoyu metnin amacı değil aracı olarak kullanır. İhsan Oktay Anar’ın üslubunun parçası olan argoyu estetize etme olgusunu yukarıdaki alıntıda da görebilmek mümkündür. Anlatıcı diğê taraftan ironiyi anlatımın merkezine yerleştirerek eleştirinin dozunu artırır. Pera’da yere tükürenler ve pervasızca yere sümkürenler ironik biçimde ‘sanatkârane’ sıfatı ile nitelendirilir. Onların yaptığı görgüsüzlüğü ‘sanatkârane’ şeklinde ifade etmekle, ne kadar trajikomik bir durumdan söz ettiğini vurgulamaya çalışan yazar, söz konusu insanları över gibi görünürken gerçekte yerer. Böylece görgü kurallarının geçmişten günümüze gelen süre içerisinde bir problem olarak kalmaya devam ettiğini vurgulayan anlatıcı, iğrendirici unsurları süslü bir söyleyişle ele alarak uyumsuzluk ironisine de imza atar. Bu bağlamda tükürmenin ve sümkürlenin sanatkârane bir eylem olarak sunulmasını uyumsuzluk ironisinin ana konusu olarak dikkat çektiğini söylemek yanlış olmaz.

İroninin sosyal eleştiri amacı vazifesi gördüğü *Yedinci Gün* romanında jurnallik de eleştiri konusu olan meselelerden biri olarak dikkat çeker. Romanda padişahın hafiyesi olarak tanıtılan bir kişinin jurnalcilik yapma gerekçesi aktarılırken alay ironisi devreye girer. Oğlunun düğününden ötürü paraya sıkışan bu kişinin jurnal işiyle uğraşmasını normal gibi karşılayan anlatıcı gerçekte bu durumu eleştirir ve yadırgar:

“Aslında hafiyeli lakırdı taşımakta haklı sayılırdı, çünkü jurnal başına dört kuruş prim alıyordu ve aksilik bu ya, o gün işleri kesat gitmişti. Üstelik oğlunun düğünü için de paraya ihtiyacı vardı.”³⁸³

³⁸² Anar, age. s. 34.

³⁸³ Anar, age. s. 101.

Osmanlı Devleti'nin bir dönemine damgasını vuran ve uygulandığı zamandan bugüne değin çokça tartışılan jurnal meselesini bir hafiye üzerinden romanına alan anlatıcı, böylesine ciddi bir meselede masum bir tavırla okurun karşısına çıkar. Jurnalci şahsın jurnalleme gerekçesini günlük hayatın sosyo-ekonomik gereksinimleri arasından seçen anlatıcı, duruma haklılık payı verir. Ancak metne bütünüyle bakıldığında meselenin ciddiyeti ile anlatıcının ifade ettiği söylemin şekli arasında ciddi bir paradoks bulunur. Anlatıcının ironiye başvurması ve dolayısıyla geçmişte uygulanan jurnalleme uygulamasına tepki gösterdiğini ima etmesi bu savı destekler.

İhsan Oktay Anar'ın Yedinci Gün adlı romanında *hürriyet* temalı bir sözlü ironi örneği söz konusudur. Bu örnekte anlatıcının sözlü ironiyi sağlarken kendi sesini bastırıldığı ve büyük ölçüde perde arkasından konuşuyor gibi seslendiği görülmektedir. *Hürriyet*'i kişileştiren ve onu kaynağından temiz kılan ancak İstanbul'daki durumunda yerlere düşmüş pespaye bir varlık gibi anlatıcı, teori ile pratik arasındaki farkı sözlü ironi formatında aktarmaktadır. *Hürriyet*'in herkesçe mukaddes addedilen yönlerine karşı onu istedikleri gibi kullanan ve bu kavrama yabancılaşan insanların durumunun farkında olan anlatıcı, aşağıdaki ifadelerle bunu ortaya koyar:

“Anlaşılan ‘hürriyet’, Selanik’ten Dersaadet’e, müzik kulağı pek olmayan evde kalmış bir kız kurusuna koca bulmak için sipariş edildikten sonra, Galata Gümrüğü’nden fors ve rüşvetle geçen; âhenksiz bir piyano gibi gelmişti. Britanya’da yaşlı bir fahişeden doğma o ‘bâkire’, yani romantik centilmenlerin elde etmek için kendisine nazikçe kur yaptıkları ve aslında İngiltere’nin gerçek ve meşru kraliçesi olan ‘hürriyet’, Dersaadet’e geldiğinde, gayr-i müslim diye nefretle ona bakıp onunla cimâ etmeyenler hariç, tekâmül bakımından ayılardan hallice abazan güruhları tarafından çarşıda ve pazarlarda sokaklarda taciz ve tecavüze uğramış, Abanoz sokak’ın yolcusu olmuştu. İngiltere’deki parlamentoda el üstünde tutulan ve Tanrı’nın değil halkın çocuklarını doğurduğu için Meryem kadar mukaddes olan bu bakire, Dersaadet’te bir kârhânededen fazla bir şey olmayan mecliste yine halk tarafından bafilenip daima piçler doğurmakta, bu da yetmiyormuş gibi durmadan ve durmadan kendi piçlerinden de gebe kalmaktaydı. Şerefsiz! Yezit’ Yılan’ Allahû Teâlâ devletimize, vatanımıza, milletimize zevâl vermesin! Âmin!”³⁸⁴

³⁸⁴ Anar, age., s. 131.

Yedinci Gün romanında sıkça rastlanan Osmanlı dönemi değerlerine vurgunun yukarıdaki alıntıda da yinlendiği görülür. Postmodern sanat estetiğinin geçmişe olan ilgisi ve tematik seçimde tarihin ciddi bir kaynak olarak seçilmesi İhsan Oktay Anar'ın romanlarında başı çeken özelliklerden biridir. Özellikle Osmanlıca ifadelerdeki sık kullanım, İhsan Oktay Anar'ı postmodern Türk romanı kapsamında özel bir konuma taşır. İhsan Oktay Anar, Osmanlıca'yı ve Osmanlı kültürüne ait imgeleri kimi zaman kendi bağlamında alay ironisini olarak kullanır. Nitekim yukarıdaki alıntıda 'hürriyet' merkezli uzun bir değerlendirme yapan Anar, hürriyetin gerçek anlamının toplumda kavranmadığından hareketle yergi için övgü ve övgü için yergiyi birlikte kullanır. Bununla da kalmayan Anar, kendini azımsama ironisi ve abartma ironisini de metnin satır aralarına serpiştirir. Ayrıca argo ifadelerle anlatısını zenginleştiren anlatıcı, hürriyetin gerçek değerinin bilinemediğini; kimi zaman fazla değer verilerek kıymetsizleştirildiğini kimi zamansa hiç değer verilmeyerek aranan değerli bir metaya dönüştürüldüğüne işaret eder. İhsan Oktay Anar'ın hürriyet algısını ironik bir üslupla aktarmasındaki temel amaç, toplumun gerçek mahiyetini kavramada yetersiz kaldığı hürriyet meselesine dikkat çekmek ve onun geçmişte ne gibi farklı uçlara kanalize edilmiş olduğunu vurgulamak şeklinde değerlendirilebilir.

İhsan Oktay Anar'ın *Galiz Kahraman* isimli romanında da alay ve tenkit maksatlı ironik söylemlere başvurulduğu görülmektedir. Romanın başkahramanı İdris Âmil Hazretlerinin hafızlığına göndermede bulunan anlatıcı, maddi çıkarlar karşılığında mevlid okunmasını eleştirirken ironik söyleme başvurur:

“Fakat bu kesinlikle, onun zihnî melekelerini kaybettiği manasına gelmezdi. Çünkü adam tâ tokuz yaşında ezberlemiş bulunduğu Kur'an-ı Kerim'i, o mübarek hafızasında hala koruyan ve ara sıra Piyâşe Paşa Camii'nde birkaç lira dünyalık, yahut yarım tepsi baklava mukabilinde Mevlid-i Şerif okuyan bir hâfız ve mevlithandı.”³⁸⁵

Anar'ın dini hassasiyetlere ilişkin ironik söylemlerinin onun romanlarında temel bir özellik olduğunu söylemek mümkündür. Toplumcu gerçekçilerin imam tipi üzerinden yürüttükleri eleştirini postmodern romanda biçim değiştirerek metne adapte

³⁸⁵ İhsan Oktay Anar, **Galiz Kahraman**, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 11.

tespitini açığa çıkaran Kamil Uzman'a orada bulunan bir piyanist ironik söylemle cevap verir:

“Ne var ki piyanistin masaya yaklaşarak, ‘Aqua Alta başladı, bir an önce buradan uzaklaşırsanız iyi olur’ demesiyle kendine geldi. Hayalinde değil gerçekten yükseliyordu sular. San Marco Alanı'nı deniz kaplıyordu.

-Venedik bir gün batacak, diye seslendi piyaniste.

-Evet Bayım, diye karşılık verdi piyanist, önlem alınmazsa bir sualtı müzesine dönüşecek kentimiz.”³⁸⁸

Venedik'in bir sanat şehri olması hasebiyle, şehrin sonunun da sanatsal bir etkinliğe dönüşeceğini belirten ifadede aslında istihzâ vardır. Şehre kimliğini kazandıran kanallar, kanallarda yüzen gondollar ve diğer sanatsal yapı ve göstergeler Venedik'e ruhunu verir. Ancak piyanist Venedik'in tüm bu zenginliklerinin onun sonu olabileceği ihtimalini dile getirir. Venedik'in önlem alınmadığı takdirde bir ‘sualtı müzesi’ne dönüşeceğini belirten piyanist Venedik şehrinin üstünde çok durulmayan problemini ironik bir ifade ile gün yüzüne çıkarmış olur.

³⁸⁸ Nedim Gürsel, **Resimli Dünya**, Doğan Kitap Yayınları, İstanbul 2011, s. 28.

3.4. DRAMATİK İRONİ

Romanda en çok karşılaşılan türlerin başında gelen dramatik ironi, diğer ironi türlerine nazaran daha çok yayılma alanı bulmuştur. Dramatik ironide ironik yapıyı sağlayan unsur, ironinin temel unsurlarından olan 'ignorance' (cehalet, kayıtsız kalma, haberdar olmamak, farkındasızlık) ifadesidir. Bu ifade, kurmaca olan bir eserdeki karakterlerin eylemlerini ironikleştiren ve onları ironist karşısında pasif duruma düşüren anahtar sözcüktür. Metin kendi içinde bir sistematiğe sahiptir. Bu sistematik, anlatıyı kendi içinde bağımsız bir dünya ile çevreler. Metni oluşturan unsurların tamamı anlatıcının koordinasyonunda gelişen yapılardır. Anlatıcı metni oluştururken hem karakterlerini hem de diğer yapı unsurlarını değişik konumlandırma ölçülerine göre yerleştirir. Bu durumda karakterler ve olaylar arasında zorunlu bir farkındasızlık ayrışması meydana gelir. Okurun farkında olduğu bu ayrışma dramatik ironi şeklinde açığa çıkar.

Colin Douglas Muecke dramatik ironiyi iki farklı şekilde ele almaktadır: Dramatik İroni ve Genel Dramatik İroni. Öncelikle Muecke'nin genel dramatik ironi ile neyi kastettiğine bakalım. Muecke'ye göre bir işin gerçek yüzünü/konumunu bilmeden kayıtsız cehaletle davranan bir kişinin durumu genel dramatik ironiye örnektir. Böyle bir durumda kişinin gördüğü; gerçek durumun tam tersidir. Böyle bir kişi ayrıca genel dramatik ironinin kurbanı olduğundan da habersizdir.³⁸⁹ Muecke ayrıca genel dramatik ironiyi ismine uygun bir şekilde genellemeyi de ihmal etmez. Buna göre insanın kendi varlığı ve davranışları genel bir dramatik ironi içerisindedir. Muecke'ye göre kendimizi tamamıyla özgür hissederiz (kendimizi yaptıklarımızda etkin ve asıl irade sahibi olarak görürüz) ve sürekli olarak özgürmüşüz gibi davranırız. Sorumluluk kabul eder, övgü ve yergiyi paylaşır ve zaman zaman da suçluluk hissederiz.

Muecke bu noktada tüm özgürce ve irâdî olarak yapılanların ve seçtiklerimizin aslında bir neden-sonuç ilişkisi ve zinciri tarafından şekillendirildiğini ortaya koymanın aslında öyle kolay bir şey olmadığını vurgular. Böyle bir özgürlüğü ispat

³⁸⁹ Douglas Colin Muecke, **The Compass of Irony**, Methuen & Co. Ltd. Publishing, Londra 1969, s. 137.

etmeye çalıştığımızda der Muecke, insanın bir parmağını sağa veya sola hareket ettirmesi gibi tamamen saçma ve değersiz ve manen önemsiz hareketlerimiz indirgenmiş olur.³⁹⁰ Bu durumda genel dramatik ironiyi şöyle yorumlamak mümkündür: İnsan varlığının kısıtlanmışlığı ve davranışlarının hangi oluşum aşamalarından geçtiğini tamamen bilememesi nedeniyle eylemlerinde ciddi bir öngörüsüzlüğe sahiptir. Örneğin savaşı kazanan bir ordu komutanının, savaş süresince hangi hayati ve dikkate değer ayrıntıların meydana geldiğini bilmesi olanaksızdır. Binlerce hadise arasındaki sadece bir muhtemel hatanın savaşın kaybedileceğine neden olacağını ya da kendisi dışında gelişen bir olay veya davranışın savaşın kazanılmasında asıl pay sahibi olduğunu kavrayamaz. Savaşı kazanır ve bu husustaki gerçek nedenin kendisi olduğunu zanneder. Ancak daha geniş bir bakış açısı ile bakıldığında ‘genel dramatik ironi’ devreye girer. Kendisini muzaffer yapan koşullar ve sonuç aslında ortamı şekillendiren diğer etmenlerin ve birçok nedenin bir araya gelmesinden teşekkül etmiştir. Dolayısıyla bu sınırlı insan kapasitesi ile genel dramatik ironinin dışına çıkmanın ve insan eylemlerinden birçoğunun bu kapsam dışında bırakılmasının mümkün olmadığını ifade etmek yanlış olmayacaktır.

Aslında Muecke’nin *The Compass of Irony*’de önce dramatik ironiyi daha sonra ise genel dramatik ironiyi ele aldığı görülmektedir. Ancak biz çalışmamızda bütün ironileri dramatik ironi başlığı altında ele alıp, genel dramatik ironi özelliği gösterenleri metin içinde ayrıca belirteceğimizden, bu ayrımı en başta vermeyi tercih ettik.

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. Seyirci/okur/gözleyici olarak adlandırılabilen bu üçüncü kişi dramatik ironin vazgeçilmez kişisidir. Nitekim tiyatro veya bir oyunda izleyici/gözleyici olan bu kişi roman vb. anlatı türlerinde ise okur olarak yerini almaktadır. Dramatik ironiyi açıklayan A.F. Scott, bir konuşmacının niyet etmediği sözcüklerin, ona söylettilmesi

³⁹⁰ Muecke, age. s. 137.

şeklinde bir izahat yapmaktadır. Burada izleyici ise işin farkındadır.³⁹¹ Yani bir bakıma oyuncu ile oyun oynanıyordur. Dıştan bir müdahale ile oyuncunun söylemleri ya da davranışları yönlendirilir. Böylece onu izleyenlerin farkında olduğu bir uyumsuzluk durumu ortaya çıkar.

William Van O’connor, dramatik ironiyi sistematik bir şekilde ele alarak, dramatik ironinin metinde nasıl bir etkiye sahip olduğunu detaylı bir biçimde izah eder. O’connor dramatik ironiyi bir *kurgulama aracı* olarak görür ve dramatik ironinin metinle ilişkisini maddeler halinde şöyle özetler:

- 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 birbirleriyle karşılaştırılır ya da karşıtlanır.
- d) Karakterin kendi edimlerinden anladıklarıyla oyunun bu edimler hakkında sergiledikleri arasında belirgin bir zıtlık vardır.³⁹²

James Wood, *Kurmaca Nasıl İşler* adlı yapıtında dramatik ironiyi ‘serbest dolaylı anlatım’ çerçevesinde değerlendirir. James Wood, dramatik ironiyi, roman türe ekseninde daha geniş bir tanımla karşılar:

“Serbest dolaylı anlatım sayesinde dünyayı karakterin gözünden ve onun sözleriyle görürüz: ama aynı zamanda yazarın gözünden ve onun sözleriyle de görürüz. Aynı anda hem bir şeye hâkim hem de taraflı oluruz. Yazar ve karakter arasında bir uçurum oluşur ve onlar arasındaki köprü -ki bu serbest dolaylı anlatımdır- aynı anda hem bu uçurumu kapatır hem de aradaki mesafeye dikkat çeker.”³⁹³

James Wood’un tanımı dramatik ironiyi roman teorisi bağlamında ele aldığı için oldukça önemlidir. Romanda anlatıcının bakış açısı ile karakterlerin bakış açısı

³⁹¹ A.F. Scott, **Current Literary Terms, A Concise Dictionary**, The Macmillian Press Ltd., London 1979, s. 82.

³⁹² William Van O’connor, “İroni”, **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**, ed. Alex Preminger, Princeton University, 1972, Kitap-lık Aylık Edebiyat Dergisi İçinde, çev. Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez, S.123 Ocak 2009, s. 60.

³⁹³ James Wood, **Kurmaca Nasıl İşler**, çev. Ekin Bodur, Ayrıntı Yayınları, 1. Basım, İstanbul 2010, s. 22.

arasındaki farka işaret eden Wood, okurun her iki bakış açısını da alımlayabildiğini ifade eder. Bu sistematığe göre hem okurun hem de anlatıcının bakış açısı altında kalan karakter, dramatik ironinin kurbanı rolünü üstlenmektedir.

Dramatik ironi, çoğunlukla yapay ve kurgusaldır. Gerçekliği hakkında muhatabına (ya da izleyicisine *-audience-*) doğrudan bir bildirimde bulunulmaz. Muhatap ironi hakkındaki gerçekliğin dramatik (kurgusal/yapay) olduğunu bilir. Ancak ironi hakkındaki değerlendirmenin gerçekliği muhatap etkisi altına alabilir. Bu durumda muhatap ironinin etkisine dıştan katılmakla aslında doğrudan muhatap haline gelmiş olur. Dramatik ironi tıpkı *imposter* ve *ironical man* örneğinde olduğu gibi iki temele dayanmaktadır.

Dramatik ironi şemsiyesi altında roman, tiyatro, sinema ve diğer görsel sanatlar ile malzemeye dayalı sanatların eserleri örnek teşkil etme kabiliyetine sahiptirler. Burada roman türü için ayrı bir parantez açmak gerekir. Roman ironisi daha sonra detaylı olarak da ifade edileceği üzere kurgusal ironinin önemli bir temsilcisidir. Bunun yanı sıra dramatik ironi üst başlığıyla incelendiğinde roman ironisinin en az tiyatro ironisi kadar dramatize edilmiş ironik yapıları bünyesinde bulundurabileceği ifade edilebilir. Roman ironisinin tiyatrodaki gibi muhatabına doğrudan değil de metinsel dolaylılıkla aktarılıyor olması onun yorumlanma aşamasını daha etkin bir sürece tabi kılar.

Dramatik ironi, ironinin üst perdeden belirlenebildiği ve ironistin kurbanla birlikte aynı sahnede yer alırken, üçüncü bir göz olan okur ya da seyircinin bunu o anki edimleriyle fark etmesiyle mümkün olabilen bir ironi türüdür. Bu durumda dramatik ironiyi kurbanın ironiden haberdar olmadığı ve ironist ile üçüncü kişi konumundaki okur/izleyicinin aktif olarak ironiyi bildiklerini söylemek mümkündür. Yani olayın dışında kalan üçüncü kişi olarak okur ya da izleyici karakterlerden/oyunculardan daha çok şey bilmekte ve onların içinde olduğu sınırlı durumu fark etmektedir. Northrop Frye de bu duruma dikkat çekerek bir trajedi oyununda neler olup bittiği konusunda

oyundaki karakterlerden daha fazla bilgi sahibi olunmasını ironik bir durum olarak niteler.³⁹⁴

Muecke'nin genel dramatik ironiden farklı bir başlık halinde verdiği dramatik ironi ise, ironinin dramatize edilmesinin somut kapsama alanı olarak değerlendirilebilir. Genel dramatik ironiden farklı olarak 'dramatik ironi' tiyatro tahkiyeye dayalı metinlerde karakterlerin içinde bulunduğu sınırlanmışlığı ön planda tutan ve edebiyat ile daha içli dışlı olan bir görüntü arz etmektedir. Muecke, dramatik ironinin daha çarpıcı olduğunu ifade ederken, kurbanın henüz öğrenmemiş olduğunu izleyicinin (observer) tarafından bilinmesini kanıt olarak gösterir.³⁹⁵ Muecke bununla da yetinmez ve bir örnekle konuyu pekiştirmek ister. Muecke'nin örneğine göre, sınav yapan kişi için, dersinden başarısız olduğu kesin olan fakat dersi başardığı yönünde güvenilir kaynaklardan açıklamalar duyarak beklenti içerisinde olan kişi ironik bir durum içerisinde. Fakat diğer öğrenciler için sonuçlar açıklanıncaya kadar böyle bir durum yoktur. Muecke dramatik ironi ile sonuç ironisinin ayrımını ise şöyle yapar: Sonuç İronisi (Irony of Fate) kurbanın yenilmişliğinin tamamlanmasına ihtiyaç duyar. Ancak dramatik ironide süreç devam ederken ironik bir durum söz konusudur ve okumanın sonuçlarına göre desteklenmiş bir ironi yoktur.³⁹⁶ Dramatik ironiyi tiyatronun önceliklerinden sayan Muecke'nin örneğinden hareketle dramatik ironiyi özellikle roman türündeki bağlamıyla şöyle yorumlamak mümkündür:

Metin içerisinde anlatıcı ile karakter arasında bir bağ vardır. Anlatıcı metne olan hâkimiyeti ve kurguyu önceden bilmesiyle bu niteliğini okurla paylaşır ve okur da birdenbire metnin kurgusunda anlatıcının rolünü üstlenir. Karakter ise kurgu içerisinde diğer bileşenlerden bağımsız olarak hareket ederken ve kendi çizgisini oluşturmaya çalışırken çevresinde oluşan diğer paradoksal gelişmelerden habersiz olarak yoluna devam eder. Ancak hem anlatıcı hem de okur bu ironik yapının farkındadır. Böylece karakterin umutları ve beklentileri ile anlatıcı ile okurun farkındalığı arasındaki hayal kırıklıkları, zıtlıklar ve uyumsuzluklar dramatik ironiye

³⁹⁴ Northrop Frye, **Kudretli Kelimeler-Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı Üzerine İkinci Bir İnceleme**, çev. Selma Aygül Baş, İz Yayıncılık, İstanbul 2008, s. 113.

³⁹⁵ Douglas Colin Muecke, **The Compass of Irony**, Methuen & Co. Ltd. Publishing, Londra 1969, s. 104.

³⁹⁶ Muecke, age. s. 104-105.

hayat verir. Yani karakter hem anlatıcı hem de okurun farkında olduğu durumdan habersiz şekilde konumlanır. Bu duruma dikkat çeken Aslı Tekinay da dramatik ironinin oyun yazarı ile seyirci arasındaki bilgi paylaşımı olduğunu belirtir. Bu bilgi paylaşımı geçmişte ya da hâlihazırda karakterin farkında olmadığı durumlarla ilgilidir.³⁹⁷ Ancak şöyle bir nüansı da gözetmek gerekir: Bir metin içerisinde anlatıcının kurguladığı karakterlerin birbirlerinden habersiz biçimde eylemde bulunmaları olağandır. Burada dramatik ironiden söz etmek için gerekli olan şey sadece karakterin habersizliği değildir. 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. Bu yönüyle ele alındığında postmodern anlatılarda dramatik ironi örneklerini çokça görebilmenin mümkün olduğunu ifade etmek gerekir.

Colin Douglas Muecke, dramatik ironinin tiyatro dışında da mümkün olduğunu ifade ederek diğer anlatılardaki dramatik ironilere de teorik alt yapı sağlamaktadır. Bunu örnekleyen Muecke, kardeşleri olduğunu bilmeden onları Mısır’da ağırlayan Hz. Yusuf’u örnek gösterir. Muecke’ye göre eğer Hz. Yusuf kardeşlerini hiç tanımamış olsaydı ironi daha da ironikleşecekti.³⁹⁸ Muecke dramatik ironinin etkisini sadece izleyici veya okurla sınırlandırmaz. Ona göre oyundaki ya da hikâyedeki (narrative) bir kişinin kurbanın bilgisizliğinin, cehaletinin (ignorance) farkında olması da dramatik ironinin etkisini arttırır.³⁹⁹

Dramatik ironiyi ele alan diğer biri isim olan Meyer Howard Abrahams romantik ironinin ayrıca komedide de ortaya çıktığını belirtir. Buna örnek olarak Shakespeare’in *On İkinci Gece* adlı komedi eserinden örnek veren Abrahams, bu oyundaki Malvolio isimli karakterin iyi bir talihin kendisini beklediğini umduğunu, ancak seyircinin bunun uydurma bir mektup sonucunda geliştiğini bildiğini ifade eder. Buna göre seyirciler için Malvolio’nun dramatik ironisi, Malvolio’nun örtük –

³⁹⁷ Aslı Tekinay, “Playing With Dramatic Irony: Harold Pinter’s Games With The Audience”, **Image, Metaphor and Irony as Centralising/De-centralising Devices in Contemporary British and American Literature Symposium 9-10 March 2004 İstanbul**, Editors Özlem Ögüt-Oya Berk, Yaşar Matbaası, İstanbul 2004, s. 12.

³⁹⁸ Douglas Colin Muecke, **The Compass of Irony**, Methuen&Co. Ltd. Publishing, Londra 1969, s. 105.

³⁹⁹ Douglas Colin Muecke, **The Critical Idiom: Irony**, Methuen&Co. Ltd. Publishing, Bristol 1978, s. 65.

kandırmaca- şakalardan habersizliği nisbetinde yükseliş gösterir ve Malvolio'nun bu haline dönük pervasız ve neşeli yorumları da etki eder.⁴⁰⁰ Dramatik ironi ve komedi ilişkisi dikkate alındığında, bir hile ve tuzak sonucunda oyuna getirilen kahramanların gerçeği öğreninceye kadarki sürede geçen hakikatle bağlantısı olmayan ve gülünç durumlarının geniş bir anlatım olanağı sunduğu öngörülebilir. Özellikle tiyatrodaki geniş bir kullanım alanına sahip olan bu durum romanda da kendisine yer bulmuştur.

Romanlardaki dramatik ironi örnekleri kimi zaman metnin geneline kimi zaman ise birkaç bölüme ya da birkaç sayfaya yayılacak şekilde geniş tutulmuştur. Bunun nedeni ise dramatik ironinin daha geniş aralıklı olaylar ve durumları konu edinen art alan genişliğidir. Bununla birlikte küçük çaplı dramatik ironi örnekleri de yok değildir. Burada esas önemli olan husus dramatik ironi yapılırken, kurbanın ironist ve okur karşısında düştüğü durumun uç aralığının geniş olmasıdır. Bu genişlik arttıkça yani diğer bir ifade ile kurbanın meseleye olan vukûfiyeti azaldıkça dramatik ironinin etkisi de artmaktadır.

Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı romanında dramatik ironiye örnek teşkil edecek olan ilk önemli anlatı parçası romanın on ikinci bölümünü oluşturan '*Bana Kelebek Derler*' başlıklı kısımda yer almaktadır. Romanda müzehhib Zarif Efendi'nin katili araştırılmakta ve 'katil kim' sorusuna yanıt aranmaktadır. Bu yanıt aranırken polisiye roman tekniklerinden faydalanılmakla birlikte asıl olarak ipuçları üzerinden değil, şüphelilerin bakış açıları, söylem, üslup ve kendi olma serüvenleri üzerinden bir soruşturmaya girilmektedir.

Romanın başkahramanlarından Kara, Üstat Osman'ın tavsiyesiyle Kelebek, Leylek ve Zeytin lakaplı nakkaşlara üç soru sorar. Sorular *üslup ve imza, nakış ve zaman, körlük ve hafıza* konularından oluşmaktadır. Kara, soruların ilki olan *üslup ve imza* konusunu Kelebek'e sorar. Kelebek de bununla alakalı olarak üç kısma anlatarak cevap verir. Bu kıssalarda nakkaşların yaptıkları eserlerdeki *üslup ve imza* konusu işlenmektedir. Hikâyelerden ilki dramatik ironiyi örneklemektedir. Bu hikâyede Herat

⁴⁰⁰ Meyer Howard Abrahams, *A Glossary of Literary Terms*, Heinle&Heinle Thomas Learning, Boston 1999, s. 137.

civarında yaşayan bir Han'ın Tatar kızıyla olan aşkıdan söz edilmektedir. Sevgilisiyle birlikte mutluluğunu devam ettirmek isteyen Han, usta nakkaşların resimlerine bakarak mutluluklarını birleştirip devam ettirebileceklerini düşünmüş ancak bu durumu fark eden saray nakkaşı ise fazla iltifat ve altının etkisiyle eski üstatlarına ihanet ederek resimlere kendinden bir parça koymak böylece aldığı beğeniye arttırmak istemiştir. Han artık baktığı resimlerdeki mutluluğu bulamaz ve kusurlardan yola çıkarak resimde sevgilisinin resmedildiğini düşünerek kıskançlığa düşer ve başka bir cariye ile birlikte olur. Bunu öğrenen Tatar kızı kendini asar. Ancak hatasını daha sonra anlayarak problemin nakkaştan kaynaklandığını öğrenen Han da nakkaşı kör ettirir:

“...Sonra o güzel Tatarı kıskandırmak için başka bir cariye ile sevişmiş. Harem dedikoducularından bunu öğrenmek o kadar kederlendirmiş ki Tatar güzelini, kendini Harem avlusundaki sedir ağacına sessizce asmış. Yaptığı yanlış fark eden ve bunun arkasında nakkaşın kendi üslup merakı olduğunu gören Han da Şeytan'ın kandırdığı ustayı aynı gün kör ettirmiş.”⁴⁰¹

Üst kurmaca tekniğinden de faydalanılarak romana alıntılanan bu hikâyede Han'ın farkında olmadan sevgilisini suçlayarak ona ihanet etmesi ve sevgilisinin de kendisini asması dramatik ironinin merkezini oluşturmaktadır. Ancak okur nakkaşın oyununun farkındadır ve gerçek suçlunun kim olduğunu hem sonucu öğrenmeden kavrar hem de sonuçtaki trajik durumu özümseyebilir. Oysa Han, Tatar güzeli kendisini asana kadar durumun farkında değildir ve tam tersi olarak Tatar kızından öğ almaya girişmektedir.

Benim Adım Kırmızı romanında diğer önemli bir dramatik ironi örneği de Enişte'nin meçhul tarafından öldürülmesi sahnesinde gelişir. Meçhul katil, Enişte'yi öldürmeden önce Zarif Efendi'yi niçin ve nasıl öldürdüğünü anlatmayı tasarlamaktadır. Bu arada Enişte'nin evindeki tunç hokka katilin dikkatini çeker. Enişte tunç hokka hakkında şunları söyler:

⁴⁰¹ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 77-78.

“Üç yüz yıllık bir Moğol hokkası, dedi Enişte Efendi. ‘Kara onu ta Tebriz’den getirdi. Yalnız kırmızı için kullanılır.”⁴⁰²

Sıradan bir cümle gibi görünen ve sanki tunç hokka hakkında bilgi vermek için söylenilmiş zannedilen cümle aslında Enişte Efendi’nin henüz farkında olmadığı bir gerçeğin habercisidir. Çünkü katil, Enişte Efendi’yi bu hokkayla öldürecektir. Aralarında uzun konuşmalar cereyan eden katil ve Enişte Efendi adım adım cinayet anına doğru ilerler. En sonunda Enişte Efendi’nin uzunca süren ve katili küçümseyen sözleri, cinayetin fitilini ateşler. Katil hokkayı var gücüyle Enişte’nin kafasına indirir. İşte o anda Enişte Efendi, kurbanı olduğu dramatik ironinin esrarını anlar. Daha önce katiline, hokkanın sadece kırmızı için kullanıldığını ifade eden Enişte Efendi, hemen yanı başında kaderini belirleyen hokkanın aslına sadık kalarak kendi kanıyla bulanmış olduğunu ve sadece kırmızı için kullanıldığı gerçeğini dramatik ironi çerçevesinde müşahede eder:

“Hokkayı kafama bir daha indirdi.

Aklım, gördüklerim, hatıralarım, gözlerim, hepsi benim korkum olmuş da birbirine karışmıştı. Hiçbir renk görmüyordum ve bütün renklerin kırmızı olduğunu anlamıştım. Kanım zannettiğim, kırmızı mürekkepmiş. Elindeki mürekkep sandığım şey de benim dinmeyen kırmızı kanım.”⁴⁰³

Enişte Efendi’nin kendi ölümüne neden olan hokkanın kırmızısını kanı zannetmesi, aynı zamanda katilinin elindeki mürekkep zannettiği şeyin de kendi kanı olduğunu anlaması, kırmızı renginin romandaki anahtar sözcük olması düşüncesini kuvvetlendirmektedir. Aynı zamanda hokkanın sadece kırmızı için yapıldığını söyleyen Enişte Efendi, kendi ölümünün rengini de farkında olmadan kendi kurgusuyla aktarmaktadır. Böylece katilin onu hokkayla öldürmesi ve hokkadan sızan mürekkep ile kendi kanının iç içe geçerek kırmızı renginin gerçekliğine bürünmesi de dramatik ironiyi estetize eden unsurlar olarak göze çarpmaktadır.

Orhan Pamuk diğer bir eseri olan *Kara Kitap* romanında dramatik ironi örneklerinin genellikle anlatıcı tarafından durum ironisini çağrıştıracak biçimde satır

⁴⁰² Pamuk, age. s. 190.

⁴⁰³ Pamuk, age. s. 200.

aralarına serpiştirildiği görülmektedir. Romanda ele alacağımız ilk dramatik ironi örneği, romanda önemli bir mekân olarak karşımıza çıkan ‘Alaaddin’in Dükkânı’ ile alakalıdır. Aşağıdaki örnekte Alaadin ve darbe planları yapan subayların birbirlerinden habersiz ilişkileri dramatik ironiyi örneklemektedir:

“Tarihimizi, bütün Doğu’nun tarihini değiştirecek bir kumpası, bir hükümet darbesini planlayan yurtsever subaylarla gazetecilerin ikisinin, ilk tarihi toplantılarından önce, Alaaddin’in dükkânında nasıl buluştuklarını anlattım. Bir akşam vakti, bu tarihi buluşma gerçekleşirken, tavana doğru yükselen kitap ve kutu kuleleriyle kaplı tezgâhının arkasında Alaaddin’in hiçbir şeyden habersiz, ertesi sabah iade edeceği gazeteleri ve dergileri, parmaklarını tükürükleyerek saydığını anlattım.”⁴⁰⁴

Anlatıcı, dramatik ironiyi sağlamak için yukarıdaki örnekte uyuşmazlık ironisini de devreye sokmaktadır. Nitekim *tarihi değiştirecek bir kumpas* yapmak üzere Alaaddin’in dükkânında bir araya gelen subaylarla, Alaaddin’in *gazete ve dergileri parmaklarını tükürükleyerek* sayması arasında ciddi bir uyuşmazlık ironisi bulunmaktadır. Bunun yanı sıra yukarıdaki örnekte dramatik ironiyi sağlayan unsurlar ile uyuşmazlık ironisi ortak hareket etmektedir. Alaaddin’in subayların niyetinden habersiz şekilde kendi dükkânında gazete ve dergileri tükürükleyerek sayması, konuşulan kumpasın içeriğine dönük bir ironiyi bünyesinde barındırmaktadır. Ayrıca Alaaddin’in kendi alan hâkimiyeti içerisinde planlanan bir hükümet darbesinden habersiz bir biçimde kendi gündelik hayatına devam ediyor olması da ayrıca dramatik ironiyi derinleştirmektedir. Alaaddin’in farkında olmadığı durum karşısında okur, anlatıcı tarafından bilinçlendirilmektedir. Böylece Alaaddin’in ironist karşısındaki kurban olma pozisyonu daha da perçinlenmektedir.

Kara Kitap’ta Rüya’nın yokluğu Galip’i bir dramatik ironi çıkmazına sürükler. Rüya’nın yokluğunu kendinden başka kimseye hissettirmemeye çalışan Galip, bir yandan Rüya varmış gibi davranır bir yandan da Rüya’nın yokluğunu derinden derine hisseder. Galip, Rüya varmış gibi davranarak öteki insanları Rüya’nın varlığından emin kılmaya çalışır. Bunu yaparken de çevresindeki insanları dramatik ironinin kurbanı yapar. Aşağıdaki alıntıda Galip’in bir arkadaşının evinden Rüya’yı arıyormuş

⁴⁰⁴ Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s. 48.

gibi yapması anlatılır. Galip geceyi arkadaşında geçireceğinden eşinin merak etme ihtimalini göz önünde bulundurarak Rüya'ya telefon eder(!):

“Bu ara Galip masadan kalktı, eve, Rüya'ya telefon etti ve belki gece geç saatlere kadar Saim'de çalışacağını, beklememesini, uyumasını söyledi şefkatli bir sesle. Telefon odanın öbür ucundaydı. Saim'le karısı da Rüya'ya selam söylediler. Tabii ki Rüya da onlara.”⁴⁰⁵

Aslında ne açılan bir telefon vardır ne de karşıda Saim'le karısına selam ileten Rüya. Yapılan iş, Galip'in, karısının kendisini terk ederek gittiğini sezdirmemek için yaptığı bir oyundan ibarettir. Galip'in yanında bulunan Saim'le eşi Rüya'ya selam söylerken Galip de Rüya'nın selamını onlara iletir. Saim'le eşinin durumun farkında olmadan Rüya varmış gibi Galip'le muhatap olmaları dramatik ironinin genel çerçevesini oluşturur.

Orhan Pamuk, *Kara Kitap*'ta dramatik ironiyi eleştiri aracı olarak da kullanmaktadır. Dramatik ironini temel özelliklerinden olan bir konu ve durumun farkında olunmadığı halde onun ironik kurbanı olma hususu anlatıcı tarafından bir örnekle dile getirilir:

“Küçük Anadolu kasabalarındaki sinemaları Pazar öğleden sonra dolduran erlere, seyrettikleri tarihi filmdeki yiğit Türk savaşçısına zehirli şarabı içirmeye çalışan perdedeki fitneci ve tarihi papazın, gerçek hayatta İslam'a bağlı alçakgönüllü bir oyuncu olduğunu anlatmak, bu insanların tek eğlenceleri olan öfkelerinin tadını kaçırmaktan başka bir sonuç verir miydi?”⁴⁰⁶

Dramatik ironi üzerinden Türkiye'nin toplumsal belleğinden bir kesitini irdeleyen anlatıcı, 'gerçek' sorununun ne derece yanlış algılandığı imajını tartışmaya açar. Bu, sadece bahsedilen örnek için değil genel geçer olan bir davranışa dönük eleştiridir aslında. Duygusal bağlanım düzeyi yüksek olan insanların kurgusal bir esere baktıkları, onu izleyip okuduklarında verdikleri tepkilere dikkat çekilmektedir yukarıdaki alıntıda. Filmin gerçek olmadığı, filmde Türk savaşçısına şarap içirmeye çalışan papaz rolündeki oyuncunun gerçekte Müslüman olduğu ve bunun sadece bir senaryo olduğu anlatılmasına rağmen, papazın hareketine öfkelenmekle kendi

⁴⁰⁵ Pamuk, age. s. 81.

⁴⁰⁶ Pamuk, age. s. 87.

seyirlerini tatmin eden erler dramatik ironi kapsamında eleştirilmektedir. Burada şu hususu da belirtmek gerekiyor: Film izleyen erler aslında izlediklerinin film olduğunun ve oyuncuların da gerçekte filmdekinden farklı insanlar olduklarını biliyorlardır. Ancak kurmaca dünyanın gerçek yanılması sağladığı başarı, erleri gülünç bir dramatik ironi kurbanı yapar.

Kara Kitap'ta başkahraman Galip de kimi zaman dramatik ironinin öznesi olabilmektedir. Karısının kendisini terk edişi Galip'i hem rahatsız eder, hem de onun kurgu dünyasını tek bir merkezde odaklar. Rüya ve Celal'in kayboluşunun esrarı Galip için tek konu oluverir. Böyle bir durumda Galip'in anlattığı hikâyeler de yine kendine dönük olur. Aşağıdaki örnekte 'Neşati' takma adlı ve romanda 'polemikçi yazar', 'ihtiyar köşe yazarı' olarak bilinen gazete çalışanının Galip'le olan diyaloguna yer verilmektedir. Bu diyalogda, kendi hikâyesini bir kurguymuş gibi köşe yazarına sunan Galip bu sayede bazı ipuçlarına ulaşmak ister. Ancak köşe yazarının Galip'in gerçek yaşantısından haberi yoktur. Galip bir ironist olarak muhatabının farkındasızlığını en iyi şekilde kullanır. Okur ise olup bitenin farkında olmakla dramatik ironiyi tamamlayan unsur olur:

“Bir hikâye anlatın bana!

‘Nasıl bir hikâye?’

‘Aklınıza ne geliyorsa, bir hikâye.’

‘Çok sevdiği güzel karısı kaçmış bir gün bir adamın.’ dedi Galip. ‘O da onu aramaya başlamış. Şehrin neresine giderse gitsin karısının izine rastlıyormuş, ama kendisine değil...’ ‘Evet?’ ‘Bu kadar’ ‘Hayır, hayır, daha devamı olmalı’ dedi ihtiyar köşe yazarı. Şehirde bulduğu izlerde ne okuyor bu adam? Karısı gerçekten güzel mi? Kime kaçmış? ‘Şehirde bulduğu izlerde kendi geçmişini okuyormuş bu adam. Güzel karısıyla kendi geçmişinin izlerini. Kime kaçtığını da bilmiyormuş ya da bilmek istemiyormuş, çünkü gittiği her yerde karısıyla kendi geçmişinin izlerine rastladıkça, karısının kaçtığı adamın ya da yerin, kendi geçmişinde bir yerde olması gerektiğini düşünüyormuş.

‘Konu güzel,’ dedi ihtiyar köşe yazarı. ‘Poe’nun dediği gibi, ölen ya da kaybolan güzel kadın! Ama bir hikâyeci daha kararlı olmalı. Kararsızlıklarını gösteren yazara okuyucu güvenmez çünkü. Celal’in hileleriyle biz bitirelim

hikâyeyi... Hatıralar: Şehir adamın tatlı anlarıyla kaynaşsın. Üslup: Süslü sözlerin içine gömülen bu anlardaki ipuçları boşluğa işaret etsin. Tecâhül-i arif: Adam karısının kaçtığı kişiyi bilmiyormuş gibi yapsın. Paradoks: Böylece adamın karısının kaçtığı kişi adamın kendisiymiş. Nasıl? Görüyorsunuz ya siz de yazabilirsiniz o yazıları, herkes yazabilir.”⁴⁰⁷

Konunun hem sahibi hem de tecrübe edeni aslında Galip’tir. Galip karısının kayboluşunu ona dair araştırmalarını ve içinde bulunduğu halet-i ruhiyeyi ihtiyar köşe yazarına aktarır. Köşe yazarı da Galip’in gerçek yaşantısından habersiz olarak hikâyeyi yorumlar ve Galip’e hikâye hakkında ipuçları verir. Hikâyenin sonunda köşe yazarı ilginç bir şekilde rotayı tekrar Celal’e çevirerek onun hilelerinden yola çıkıp hikâyeyi bitirmeyi amaçlar. Bu, ihtiyar köşe yazarının bilmeden ve farkında olmadan Galip’in hissiyatına en çok yaklaştığı ve aynı zamanda dramatik ironinin en çok yoğunlaştığı an olarak dikkat çeker. Köşe yazarının *Tecâhül-i arif: Adam karısının kaçtığı kişiyi bilmiyormuş gibi yapsın* şeklindeki ifadesi ise Galip’i iyice köşeye sıkıştırır ve dramatik ironinin etkisini artırır.

Kara Kitap’ta dramatik ironi bağlamında sinema eleştirisine de yer verildiği görülür. Sinemanın farklı bir gerçeklik oluşturarak insanları kendi bağlamlarından ve gerçek hayatlarından uzaklaştırdığı dile getirilen aşağıdaki örnekte, Galip’in sinemadan çıkan insanlarla benzeşmek istemesi dile getirilir:

“Sinemadan çıkan kalabalığın yüzünde bir hikâyeye gırtlaklarına kadar gömülebildikleri için kendi mutsuzluklarını unutan insanların huzuru vardı. Hem burada, hem sefil sokaktaydılar, hem de orada, içinde olmayı hemen isteyiverdikleri o hikâyenin içinde. Çok daha önceden yenilgi ve acılarla boşaltılmış bellekleri, şimdi, bütün hüznü ve hatırayı yatıştırın derin bir hikâyeyle doldurulmuştu. ‘Başka biri olduklarına inanabiliyorlar!’ diye düşündü Galip özlemle. Kalabalığın az önce seyrettiği o filmi görüp, o hikâyenin içinde kaybolup bir başkası olabilmek istedi bir an.”⁴⁰⁸

İnsanların gerçeğe yüzleşmekten korktuklarında sığınabildikleri mekânlardan biri de sinema salonudur. Sinema ışık, ses, yoğun renk bombardımanı ve karanlıkla şiddetli aydınlığın kesiştiği bir toplum realitesidir. Sinemada filmin büyüüne kapılan

⁴⁰⁷ Pamuk, age. s. 104-105.

⁴⁰⁸ Pamuk, age. s. 228.

seyirciler, kendi reel konumları ve kimlikleri dâhil olmak üzere birçok noktada gerçeklik yanılmasına düşebilme tehlikesi geçirir. Aslında filmin kurmaca olduğunu bilen seyirciler izleyecekleri hikâyeye için bilet almış ve böylece maddi karşılığı verilerek umulan bir fantastik dünyaya kavuşmanın fırsatını yakalamış olur. Seyirciler sinemadan çıktıklarında izlediklerinin ve büyüüne kapıldıkları gerçeğin herhangi bir reel karşılığı olmadığını bilseler de dışardaki hayatın sorunlarla dolu görüntüsü onları farkında oldukları bir sanal gerçekliğe doğru savurur. Sanki sinemanın içinden hiç çıkmayacakmış gibi bağlanma ve gerçeğin mahiyetini kaybetme sendromu geçiren izleyiciler aslında tüm bunların farkında olan dikkatli okurun ironi kurbanı olur.

Kara Kitap'taki hikâyeler ve tarihî geçmişe sahip bazı menkıbe tarzındaki hâdiseler alegorik esintiler taşımaktadır. Bu tip hikâyeler, Galip'in Celal ve Rüya'yı arama serüvenindeki yardımcı ipuçları olarak görev yapmaktadır. *Kara Kitap*'ta dramatik ironiyi sağlama yollarından biri de geçmişteki hikâyelerden faydalanmaktır. Nitekim bu şekilde oluşturulan iki farklı dramatik ironi örneği romanın esrarını daha da derinleştirme yolunda önemli bir işlev görmektedir. *Kara Kitap*'ın temel niteliklerinden olan geleneksel hikâyelerle olan bağlantısı ironiye de yansır. Berna Moran, *Kara Kitap*'taki Doğu anlatı geleneğini ayrıntılarıyla ortaya koyarak Orhan Pamuk'un bu sayede çağdaş bir roman yazmak istediğini belirtir.⁴⁰⁹ Zaten anlatıcı, *Kara Kitap*'ın muhtevastındaki *Hüsn ü Aşk* imgesini roman boyunca canlı tutarak postmodern bir arayışa klasik kültürün önemli bir eserini nakşeder. Hatta denilebilir ki, *Kara Kitap*'ı böylesine kendisinden çok söz ettiren bir eser yapan nedenlerin temelinde Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisi yatmaktadır. *Hüsn ü Aşk* mesnevisiyle *Kara Kitap*'ın benzerlikleri üzerine yapılan çalışmalarda bu hususlar ayrıntılı olarak ele alınmaktadır.⁴¹⁰

Yukarıda bahsedilen iki dramatik ironi örneğinin ilki romanda geniş bir yer tutan *Cellat ve Ağlayan Yüz* başlıklı bölümde bulunmaktadır. Buradaki dramatik ironiyi anlayabilmek için söz konusu hikâyeyi kısaca özetlemekte fayda görmekteyiz. Anlatıcının farklı kaynaklardan bahsederek derlediği bu hikâyede Erzurum kalesine

⁴⁰⁹ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3**, İletişim Yayınları, 13. Baskı, İstanbul 2009, s. 93-104.

⁴¹⁰ Hüsn ü Aşk-Kara Kitap benzerliği için bkz. Güney Şimşek, "Kara Kitap'ta Gelenek", **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, der. Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s. 227-232.

hükmeden Abdi Paşa'nın Kara Ömer namındaki meşhur bir cellat tarafından idam edilmesi anlatılmaktadır. İstanbul'dan Erzurum'a Abdi Paşa'yı boğmak için gelen cellat, o güne kadar hiçbir kurbanında görmediği bir olayla karşılaşır. Abdi Paşa daha önceki kurbanlar gibi ağlıyordur. Ancak cellat, Paşa'nın yüzünde o güne kadar hiç görmediği bir şey görür ve daha önce tasvip etmediği bir şey yaparak kurbanının başını kumaşla örter. Paşayı boğup başını gövdesinden ayırdıktan sonra başını bal dolu kıl bir torbaya koyarak İstanbul'a doğru yola çıkar. Cellat, Paşa'nın başını torbaya koyarken *paşanın yüzündeki o ağlayan bakışı, o anlaşılmaz ve dehşet verici ifadeyi bir daha, hayretle*⁴¹¹ görür. Daha sonra yol boyunca gördüğü rüyalarında ağlayan kelleyi çağrıştıran metaforlarla yüklü rüyalar görür. Daha sonra konaklamak için durduğu bir kervansarayda torbadan hıçkırık sesleri geldiğini duyar ve kellenin ağladığını fark eder. Cellat, *dünyanın esrarının ağlayan yüzün ifadesindeki bir sır ile ilişkili olduğunu* anlar. Yol boyunca kelle ağlamaya devam eder. Artık dayanamayan cellat bir kuyunun yanında durur ve yanındaki kesici aletlerle kelleyi az da olsa bir gülümseme moduna sokmayı başarır. Kısa bir süreliğine oradan ayrılan cellat geri döndüğünde kelleyi bulamaz. Daha sonra o civardaki bir ihtiyar ve oğlunun da yardımıyla kelleyi içine düşmüş olduğu kuyudan çıkartır. Kelle artık ağlamıyordur. Cellat İstanbul'a varınca Paşa'yı tanıyanlar kellenin ona ait olmadığı şayiasını yayarlar ve cellat suçlanır:

“Abdi Paşa'dan aldığı bir rüşvet karşılığında bir başka birinin, sözelimi katlettiği günahsız bir çobanın kellesini torbaya koyup getirdiği, sahtekârlığı anlaşılmasın diye de yüzü hırpalayarak bozduğu yolundaki suçlamaları da hiçbir işe yaramayacağını bildiği için cevaplamadı. Çünkü kendi kellesini gövdesinden ayıracak celladın kapıdan girdiğini görmüştü bile. Abdi Paşa yerine günahsız bir çobanın kafasının kesildiği söylentisi çabuk yayıldı; öyle çabuk ki, Erzurum'a yollanan ikinci celladı, konağına kurulan Abdi Paşa karşıladı ve hemen idam ettirdi onu. Böylece bazılarının, yüzündeki harflere bakarak düzmece olduğunu söylediği Abdi Paşa'nın yirmi yıl süren ve altı bin beş yüz kelleyle mal olan isyan hareketi başlamış oldu.”⁴¹²

Uzun bir hikâye olmasına karşın bünyesinde hem sonuç/kader ironisi hem de ağırlıklı olarak dramatik ironiyi barındırdığı için *Cellat ve Ağlayan Yüz* hikâyesinin satır aralarındaki ironik bağlamlara ayrı ayrı ve dikkatle göz gezdirmek gerekir.

⁴¹¹ Pamuk, age. s. 291.

⁴¹² Pamuk, age. s. 297.

Hikâyenin sonuç/kader (irony of fate) ironisine bakan yönü öyküde daha açık bir şekilde fark edilebilmektedir. Cellat kurbanının ölümü ile kendi sonunu hazırlamaktadır. Yani mesleği başkaları hakkındaki ölüm fermanlarını uygulamak olan cellat, kendisine ağlayarak direnen bir kurbanını idam ettikten sonra idam kararını uygulamadığı ve sahtekârlık yaptığı gerekçesiyle idam edilir. Cellat bir bakıma kendi mesleğinin püf noktası ile kendi sonunu hazırlamış olur.

Asıl konuya gelirse *Cellat ve Ağlayan Yüz* hikâyesinde birkaç farklı açıdan tespit edilebilecek olan dramatik ironi söylemi bulmak mümkündür. İlk olarak cellat kurbanını öldürürken gösterdiği tavırlarda olağan bir rahatlık ve herhangi bir olağanüstü duruma mahal vermeyecek derece emniyetli bir tavır takınmıştır. Buna karşın kurban da bir noktaya kadar bütün diğer kurbanların verdiği tepkileri vermiştir. (Fermanı tekrar tekrar okuma, ağlama, küfretme, boğuşma vs.) Burada sadece okurun farkında olduğu bir dramatik ironi söz konusu olmaya başlamaktadır. Cellat ve kurban ise rutin durumlarına devam ederler. İkinci olarak celladın kurbanın yüzünde o güne kadar hiç rastlamadığı farklı ve aykırı bir şey görmesi ve bundan sonra işlerin aksi şekilde işlemeye başlaması dramatik ironinin diğer bir damarını oluşturmaktadır. Cellat ağlama ifadesini kelleden kaldırabilmek için çok çabalar ve bunu başardığını da düşünür. Ancak dikkatli okur hikâyenin sonunu tahmin etmekte güçlük çekmez. Ağlayan yüz, bir esrârın ve kaybedilmiş bir tecrübenin işaretidir. Cellat kendi düştüğü hatasına bir bedel ödmeden bu işten sıyrılamayacaktır. Üçüncü ve son olarak anlatıcının dramatik ironiyi tamamlaması hikâyenin de tamamlanması ile eşdeğer şekilde yapılmaktadır. Gerçekte Abdi Paşa'yı idam eden ve İstanbul'a gerçekten de onun kellesini getiren cellat başka birini idam ettiği gerekçesiyle suçlanır ve idam edilir. Böylece celladın başka birisini idam ettiğini iddia edenler ve celladı idama mahkûm edenler de dramatik ironinin ortağı olurlar. Celladı idam edenler, celladın getirdiği kellenin Abdi Paşa'ya ait olmadığına dair iddialarında ne derece haklılarsa Cellat da Abdi Paşa'yı öldürdüğüne emin olma konusunda o derece haklı ve masumdur. Ancak insan kendisini çepeçevre kuşatan zahiri ve görünen sebeplere de kayıtlı olduğundan çoğu zaman bu tip dramatik ironiler varlığını başka bir nedene ihtiyaç duymaksızın ortaya koyar. Bu haliyle romandaki dramatik ironi örneğinin reel olandan farkının ise bilinçli kurgu ve serbest yönlendirme sayesinde daha fazla bir yoğunluğa sahip olması gösterilebilir.

Romanın ikinci kısmının sekizinci bölümünde yer alan bir hikâyede Yavuz Sultan Selim ile rakibi Şah İsmail arasındaki geçen bir olay aktarılmaktadır. Bu hikâyede dramatik ironiye başvurulduğu görülmektedir:

“Geçenlerde bu kitapların birinde, Hammer’ın Osmanlı Tarihi’nde, Yavuz Sultan Selim’in şehzadelğinde Tebriz’e gidip kıyafet değiştirdiğini okudum. Gayet güzel satranç oynadığı için şöhreti yayılmış, satranç meraklısı Şah İsmail tarafından derviş kıyafetindeki bu genç saraya oyuna çağrılmış. Uzun süren bir oyundan sonra Yavuz onu yenmiş. Kendisini yenen adamın derviş değil, Çaldıran seferinde Tebriz’i elinden alacak Osmanlı İmparatoru Yavuz Sultan Selim olduğunu Şah İsmail yıllar sonra anladığında, oynadıkları oyunun hamlelerini hatırlamış mıdır, diye düşündüm.”⁴¹³

Yukarıdaki örnek, dramatik ironiyi karşılama anlamında en doygün örneklerden biri olarak dikkat çekmektedir. Burada öncelikle dramatik ironiyi sağlayan ‘farkında olmama/cehalet’ durumunun kurban açısından oldukça yeterli bir düzeyde olduğu görülmektedir. Nitekim Şah İsmail ironinin kurbanıdır ve Yavuz Sultan Selim de hikâyedeki bilinçli ‘ironist’tir. Daha sonra kendisinin en büyük düşmanı olacak Yavuz’a yenilmiş olması Şah İsmail’i dramatik ironinin kaybeden nesnesi kılar. Önemli olan diğer bir husus ise Şah İsmail’in kendisini satrançta yenen adamın Yavuz Sultan Selim olduğunu yıllar sonra anlamış olmasıdır. Bu tamamlamayla birlikte anlatıcı dramatik ironiyi daha da olgunlaştırmıştır. Çünkü eğer Şah İsmail yıllar sonra Yavuz’a savaş meydanında yenildiğinde onun kendisini satrançta yenen delikanlı olduğunu anlamamış olsaydı dramatik ironinin etkisi daha sınırlı bir seviyede kalmış olurdu.

Kara Kitap’ta sonuç ironisi ile beraber romanın ironi merkezini oluşturan bir dramatik ironi sürekliliği mevcuttur. Galip’in Celâl Salik’in yerine geçmesi, telefonlara Celal Salik adıyla çıkması, onun adına gazetedeki köşe yazılarına devam etmesi ve Celal Salik’in görmek için İngiltere’den gelen misafirlere kendisini Celal Salik olarak tanıtmaması, romanda Galip temelli bir dramatik ironi havası oluşturmaktadır. Galip, tıpkı eşi Rüya için yaptığı gibi Celal Salik’in ortadan kaybolması hadisesini örtbas etmekte ve sanki Celal Salik ortadan kaybolmamış

⁴¹³ Pamuk, age. s. 320

havası vermektedir. Böylece Celal Salik yazılarına devam ediyor, telefonlara çıkıyor ve kendisiyle iletişime geçmek isteyenlere sınırlı da olsa cevap veriyordur. Gerçekte ise tüm bunları gerçekleştiren Galip'tir ve Galip dışında hiç kimse bu durumdan haberdar değildir. Bu karmaşanın en dikkat çeken ayrıntılarından biri Galip'in, Celal'in yerine köşe yazısını gazeteye göndermesinden sonra yaşanır. Romanın on üçüncü bölümünde *Bir Akıl Hastası Değil, Yalnızca Sadık Bir Okurum* başlığıyla verilen kısımda Galip uykudan uyanırken telefonun çaldığını duyar. Telefondaki ses bir kadına aittir ve onun Celal Salik olduğu kanısıyla konuşmaya başlar. Adının Emine olduğunu söyleyen bu kadın, Celâl'in eski sevgilisi olduğunu, kocasından kaçtığını ve derhal onu görmesi gerektiğini anlatır. Galip bu sefer zor durumda kalır ve bazı şeyleri inkâr etmek durumunda kalır:

“Canım Celalciğim, söyle şimdi seni nasıl bulacağımı. Yedi gündür yollarda, otel odalarında, utancımı gizleyemediğim uzak akrabalarımın evlerinde sığıntı gibi kalıyorum. Kaç kere gazeteye telefon ettim, ‘bilmiyoruz’ dediler. (...) Adresini ver. Sen de düşündün, yıllarca sen de düşündün değil mi?(...) Canım de bana... Nasıl göreceğim seni?”

‘Hanımefendi, dedi, Galip dikkatle, ‘hanımefendi her şeyi unuttum. Bir yanlışlık olmuş, günlerdir gazeteye yazı vermiyorum. Onlar da otuz yıl önceki yazılarımı yeniden basıyorlar anladınız mı? (...) Yazılarımda size, kimseye bir işaret ya da cümle filan yollamak istemedim ben. Yazı yazmıyorum artık. Gazetedeekiler de eski yazılarımı yeniden yayımlıyorlar. (...) Yalan, diye bağırdı kadın. ‘Yalan! Beni seviyorsun. Beni çok sevdim. Yazılarında hep beni anlattın.(...) Kiraz dudaklarımdan da söz ettin, hilâl kaşlarımdan da, bunları sana ben ilham ettim. (...) Ne olur inkâr etme beni sevdiğini biliyorum.’”⁴¹⁴

Galip ile telefondaki kadın arasında bir melodram oynanıyor gibidir. Öyle bir melodram ki kadın bütün sevgisini içtenlikle ortaya koyarken Galip de kadını kırmamak adına kendisinin Celal olmadığını söylemez, yalnızca unutmaktan söz eder. Kadın, daha sonra Celal Salik'i öldürecek olan Mehmet'in eşidir. Telefon görüşmesi uzun bir konuşmaya sahne olur. Konuşmanın sonunda Galip kadını oyalamak için onu sevdiğini söyler, ona ‘canım’ der. Tam kadına adresini verecekken arkadan sesler duyulur ve eşi Mehmet'in orada olduğu anlaşılır. Kadın, ‘Hayır, hayır söyleme! O da

⁴¹⁴ Pamuk, age. s. 380-382

*dinliyor. O da burada. Zorla konuşturuyor beni. Celâl, canım söyleme adresini seni bulup öldürecek. Ah, oh, oh*⁴¹⁵ şeklinde Galip’i uyarır ve telefonu Mehmet eline alır. Kadını zorla konuşuran ve Celal Salik’i *ülkeyi adam edecek askeri harekâta ihanet ettiği için* öldüreceğini söyleyen Mehmet, Galip’le –aslında kendi bildiğine göre Celal Salik’le- uzun uzadıya bir görüşme gerçekleştirir. Celal Salik sandığı Galip’i niye öldüreceğini detaylarıyla anlatan, onu tehdit eden ve onu şimdiye değin nasıl aradığını anlatan Mehmet birdenbire sözü Galip’e getirir. Celal Salik’i ararken Galip’le nasıl karşılaştığını anlatan Mehmet karşısındakinin Galip olduğundan habersizdir. Burada ironiyi sürükleyen ve dramatik ironi kurbanlarını canlı tutan isim şüphesiz ki Galip’tir. Mehmet’in, Galip’le ilgili sözleri dramatik ironinin başka bir açısını ortaya çıkarmaktadır. Aşağıdaki alıntıdan sonra hem Galip’le Emine arasında hem de Galip’le Mehmet arasındaki Celal Salik üzerinden işleyen dramatik ironinin satır araları daha kapsamlı bir biçimde ele alınacaktır. Mehmet, Celal’i ararken, Galip’i nasıl takip ettiğini şöyle anlatır:

“*Milliyet* gazetesine gittim, orada da yoktun. Gazetede seni arayan başkaları da vardı, seni İngiliz televizyoncularla görüştürmek isteyen amcanın oğlu, kız kardeşinin kocası Galip. Garip bir içgüdüyle onun peşine takıldım. Bu hülyalı çocuk, bu uykudagezer Celâl’in yerini bilir diye düşünüyordum. (...) Onu kaybettim, yeniden buldum, gene kaybettim, gene buldum. Sonra gene kaybettim, sonunda o beni salaş bir pavyonda buldu. Orada, bir masanın çevresinde oturan kalabalık hepimiz bir hikâye anlattık.”⁴¹⁶

Mehmet, telefonda konuşan kişinin Galip olduğunun farkında olmadan Galip’e, ona rastladığını söyler. Galip ile Celal arasındaki akrabalık bağımlı bilen Mehmet, Galip’in Rüya ve Celal’i aramasının şifrelerini bilir gibi konuşur. Galip’i *hülyalı* ve *uykudagezer* olarak niteleyen Mehmet, kendisi ile Galip arasında geçen buluşmayı ve bu buluşmada anlatılan hikâyeleri Galip’e anlatır. Galip kendisine ait olmayan tüm anıların, acıların, sıkıntı ve yaşanmışlıkların Celal yerine muhatabı olur. Okur Galip’in bu durumunun farkındadır. Dışarıdan bakılan bir gözle Galip, romanda herkesin kendisinden habersiz olduğu; ancak kendisinin herkesten haberdar olduğu ana merkez konumunda olmakla dikkat çeker. Hem Emine hem de Mehmet, Galip’in

⁴¹⁵ Pamuk, age. s. 383.

⁴¹⁶ Pamuk, age. s. 392-393.

karşısında dramatik ironinin kurbanı pozisyonundadır. Ancak Galip kendisinin Celal olmadığını ve konuşmalarının yapay bir Celal oluşturmaktan başka bir şey yapamadığını bildiğinden dramatik ironinin etkisi nispeten daha zayıf görünümündedir.

Kafamda Bir Tuhaflık romanının ilk önemli dramatik ironi örneği Rahiya ve Samiha'nın Mevlut'un farkına vardıklarını bilmeden de olsa ifade ettikleri ilk andır. Romanın başkahramanı olan Mevlut, bütünlemeye kaldığı İngilizce dersini geçebilmek için yaz boyunca İngilizce çalışır. Bu sırada gurbetçi bir çocuk da Mevlut'un çalışmasına yardım eder. Bir ağaç altında ders çalışan Mevlut ve romandaki Almancı oğlu, Rayiha ile Samiha'nın dikkatini çeker:

“Rayiha: İki ağabey çınar ağacının altında kitaba bakarken ben ve Samiha onlara uzaktan bakıyoruz.

Samiha: Çam ağacının altında iki adam var. Elim Rayiha'nın elinin içinde. Hiç bırakmadım. Sonra eve döndük.”⁴¹⁷

Rayiha ile Samiha'nın sözünü ettiği ağaç altında oturan iki delikanlıdan biri Mevlut'tur. Daha sonra her ikisinin de yaşantısında hayatî değişikliklere sebep olacak Mevlut'un Mevlut olduğunu bilmeden her ikisinin de çekim alanına girmesi önemli bir dramatik ironi örneğidir. Okur ise ağaç altında oturan isimsiz iki kahramandan birinin Mevlut olduğunu daha önce öğrenmiştir. Kızların masum bir şekilde ağaç altındakilerini ağabey ve adam olarak niteleyip kendi geleceklerinden habersiz olmaları dramatik ironiyi daha etkili kılan unsurlar olarak göze çarpmaktadır.

Kafamda Bir Tuhaflık romanındaki en önemli dramatik ironi örneklerinin başında ise *Cami Duvarına Komünist Afişi Asmanın Sonuçları* başlıklı bölümde yer alan maddelerin sıralanmasından oluşmaktadır. Bu dramatik ironi örneği, hem Duttepe-Kültepe gerginliğini ve dönemin sosyo-kültürel yapısını hem de bu yapının çoğul benzerliğine rağmen oluşan ideolojik sürtüşme ve çatışmaları konu alması itibarıyla dikkat çekmektedir. Bir bakıma Duttepe-Kültepe çatışması o dönem Türkiye'sinin genel bir fotoğrafını da yansıtmaktadır. Dolayısıyla bu çatışma

⁴¹⁷ Orhan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013, s. 86.

üzerinden oluşturulan dramatik ironi aynı zamanda Türkiye'nin 1970'li yıllardaki çıkmazlarını ve yaşadığı travmaları göstermesi bakımından da önemsenmelidir.

Romanda, aynı muhitte yer alan komşu iki mahalle olan Duttepe ve Kültepe o dönem Anadolu'dan İstanbul'a göç eden insanların mesken tuttuğu yeni yerleşim yerleri olarak geçmektedir. Kültepe Anadolu'dan gelen alevi vatandaşların yoğun olarak yaşadığı bir yerdir. Duttepe'de de Kültepe'deki gibi yine Anadolu'dan yani taşradan gelen insanlar yaşamaktadır. Duttepe'deki kesim daha çok Ülkücüdür. Her ikisi de İstanbul'un yabancısı olan bu mahalle sakinleri özellikle siyasi etkilenmeler nedeniyle ciddi tartışmalara tutuşur. Sonrasında Duttepe'de yapılan caminin duvarına asılan bir afişle silahlı çatışmaya sahne olan bu gerginlik romanda ciddi bir dramatik ironi havuzu oluşturmaktadır. Bu havuzu oluşturan anlatıcı, Duttepe ve Kültepe arasındaki sürtüşmeye neden olabilecek farklılıkların benzerliklerden daha az olduğunu gösterir. Anlatıcının ortaya koyduğu ve romanın başkahramanı Mevlut'un henüz fark edemediği bu benzerlikler hem Kültepe hem de Duttepe sakinlerini dramatik ironinin kurbanı yapar. Bununla birlikte Duttepe ile Kültepe arasında bazı ciddi farklılıklar da yok değildir. Romanda oldukça uzun bir şekilde aktarılan bu benzerlik ve farklılıklardan sadece bir kısmını, dramatik ironiyi daha net algılayabilmek adına aşağıya almakta fayda görüyoruz:

“Her iki tepeye de ilk gecekondu 1950'lerin ortasında biriket, çamur, teneke karışımıyla yapılmıştı. Bu evlere yoksul Anadolu köylerinden göç edenler yerleşmişti. Her iki tepede erkeklerin yarısı gece uyurken mavi çubuklu (çubukluğun kalınlığı arasında farklılıklar olsa da) pijama giyer, diğer yarısı ise hiç pijama giymez. (...) Her iki tepede yaşayan kadınların yüzde doksan yedisi, tıpkı analarının köyde yaptığı gibi, sokağa çıkarken başlarını örterlerdi. (...) Hem Kültepe hem Duttepe'de yaşayanlar rüyalarında düzenli aralıklarla ve şaşırtıcı benzerliklerle aynı kişileri görüyorlardı. (...) Her iki tepede de en çok tüketilen beş gıda maddesi sırasıyla, 1. Gramajı düşük ekmek. 2. Domates. 3. Patates. 4. Soğan ve 5. Portakaldı. (...) Duttepe'nin en gösterişli yerine Hacı Hamit Vural'ın yaptırdığı cami hâkimdi. (...) Kültepe'nin en manzaralı yerine ise Mevlut'un İstanbul'a ilk geldiği günde gördüğü dev pash elektrik direği ve üzerindeki kurukafa hâkimdi. (...) Duttepe ve Kültepelilerin yüzde doksan dokuzu Ramazan'da resmen oruç tutuyordu. Ama Kültepe'de Ramazan'da gerçekten oruç tutanların oranı yüzde yetmişten fazla değildi. (...) Kültepe'de Duttepe'de olduğundan çok daha fazla Kürt vardı, ama Kürtler dâhil hiç kimse bu kelimeyi

uluorta kullanılmaktan hoşlanmadığı için bu bilgi her iki tepede de insanların şahsi görüşü olarak şimdilik kafalarının bir köşesinde, tıpkı yalnızca evde konuşulan bir dil gibi uyuklamaktaydı.”⁴¹⁸

Duttepe-Kültepe arasındaki benzerlik ve farklılıkların romanda bu denli uzun yer almasının nedenini dramatik ironinin romanın bu bölümünde asli unsur olarak kullanılması olarak göstermek mümkündür. Her iki mahalle arasında silahlı çatışmaya dönüşen ve ölümlere neden olan gerginliğin; sayılan onca benzerliğe rağmen var olması bir ironi oluşturur. Aynı çevrelerden göç eden, aynı tip pijama giyen, çoğunlukla aynı gıdaları tüketen hatta aynı rüyaları gören iki mahallenin çatışması böylece ironik bir şekilde garipsenmektedir. Ironiyi dramatik kılan en önemli husus ise bu temel benzerlikler içindeki uyumsuzluğun varlığı olarak dikkat çekmektedir. Başta fizyolojik ihtiyaçları olmak üzere kendilerini İstanbul’a göç ettiren nedenler benzerdir. Hayata bakış açılarının merkezindeki şekillenmeler de benzerdir. Ancak bazı siyasi nedenler ve inanç farklılıkları Duttepe ile Kültepe’yi birbirine düşman kılmaktadır. Anlatıcı bu düşmanlığı ele alırken benzerliğin farkında olmayarak ayrıldıkları hususlar yüzünden birbiriyle çatışan Duttepe ve Kültepe sakinlerini dramatik ironinin kurbanı haline getirir. Romanın başkahramanı Mevlut ise farkında olmadan bu gerginliğin bir unsuru haline gelir. Mevlut aslında herhangi bir ideolojiye tam olarak yakınlık duymamaktadır. Daha çok kendi çizgisinde olan ve bireysel düşünceleriyle eylemlerini gerçekleştiren ‘kendi iç ses’ini dinleyen bir karakterdir. Ancak kimi zaman çevresindekilerinin etkisi altında kalabilmektedir. Böyle durumlarda romanın saf denilebilecek olan kahramanı Mevlut dramatik ironinin kurbanı pozisyonuna geçmektedir. Bu durumu Kültepe-Duttepe çatışmasında görebilmek mümkündür. Mevlut hangi amaçla olduğunu bilmeden Ferhat’la birlikte cami duvarına ve diğer bazı yerlere Komünist afişler asar. Afişlerde yer alan isimlerin kim olduğunu bilmeyen ve afişin içeriğini afişi asarken inceleyen Mevlut aslında taraftar olmadığı bir düşüncenin duyurusunu yapmakla Ferhat’ın etki alanı altına girer. Böylece Mevlut’un cehaleti onu dramatik ironinin masum bir kurbanı haline getirmiş olur.⁴¹⁹

⁴¹⁸ Pamuk, age. s. 101-103.

⁴¹⁹ Bkz. Pamuk, age. s. 104.

Kafamda Bir Tuhaflık romanını dramatik ironi bakımından en çok ön plana çıkaran ve deyim yerindeyse bu romanı bir ‘dramatik ironi’ metnine dönüştüren önemli bir husus bulunmaktadır. Bu husus da romanın geneline yayılan ve bir oyun gibi okurla yüzleştirilen Mevlut-Rayiha ilişkisidir. Köyündeki bir düğünde Rayiha’nın kız kardeşi Samiha’yı gören Mevlut ona aşk mektupları yazar ve onunla evlenmek ister. Süleyman’ın yardımıyla kız kaçırılır. Ancak kaçırılan kız Samiha değil Rayiha’dır. Mevlut karşısında Samiha değil de başka bir kız görünce afallar. Ancak ne Rayiha’yı İstanbul’a kaçırırken yolda ne de başka bir zaman bununla ilgili konuşmaz. Rayiha ölene kadar bu karmaşa devam eder. Neticede Rayiha, mektupların kendisine yazıldığını ve Mevlut’un asıl sevdiğinin kendisi olduğunu düşüncesiyle yaşar ve asıl gerçeği öğrenmeden ölür. Böylece roman büyük bir ‘dramatik ironi’ye sahne olmuş olur. Anlatıcı bununla da yetinmeyerek Rayiha’nın baygın halindeki yüz ifadesiyle ironinin dramatikliğini artırır. Öyle ki bu husus Rayiha’nın ölümü esnasında da dikkat çeker. Rayiha bebeğini kendi kendine düşürmeye çalışırken Mevlut bunu fark eder ve onu hastaneye doğru yola çıkarır. Yolda Rayiha’nın yüz ifadesindeki anlam dikkat çekicidir:

*“Beş dakika uzaklıktaki İlkyardım hastanesine giderlerken Rayiha’nın yüzünde, onu kaçırdığı akşam gördüğü yarı suçlu yarı şaşkın bakış vardı.”*⁴²⁰

Kafamda Bir Tuhaflık romanında dramatik ironinin alay unsuruyla birlikte dikkat çektiği örneklerle de rastlamak mümkündür. Aşağıdaki örnekte Mevlut’un otopark değnekçisinden dinlediği bir otomobil sahtekârlığının mağduru dramatik ironi şemsiyesi altında okurlara sunulmaktadır:

*“Dolapdere’deki yarı gizli bir araba tamircisiyle iş gören Ünyeli bir otopark çetesi anahtarı teslim edilmiş bir Mercedes 1995’in motorunu yarım günde eski bir Mercedes’in yıpranmış motoruyla o kadar hızla ve kusursuz bir şekilde değiştirmişti ki araba sahibi akşam ‘arabamı çok iyi yıkadınız’, diye kâhyaya fazladan bir de bahşiş vermişti.”*⁴²¹

Kafamda Bir Tuhaflık romanının merkezine yerleşen mektupların yazılması ve kız kaçırma meselesi romanın sonlarına doğru sonuçlanır. Bu noktada dramatik ironi

⁴²⁰ Pamuk, age. s. 348.

⁴²¹ Pamuk, age. s. 347.

bozulmuş gibi görünse de hayatta olmayan Rayiha'nın konumu hala dramatik ironinin gölgesi altındadır. Mevlut Samiha'ya gerçeği açıklarken bu sefer de Samiha dramatik ironinin kurbanı haline gelir:

“Rayiha ile düğünün sonunda beni gerçekten tanımadın mı, yoksa numara mı yaptın? diye sordu Samiha. ‘Rayiha üzülmeyin diye tanınamazlıktan geldim’ dedi Mevlut yirmi yıl önceki düğünü hatırlayarak. (...) Daha sonra mektupları bana mı yazdın, ablama mı? diye sordu Samiha. ‘Mektupları sana yazdım’ dedi, Mevlut. (...) ‘Başkalarının ne dediği umurumda değil... Ama mektupları bana yazdığını son bir kere daha içtenlikle söylemeni isterim’ dedi, Samiha. ‘Yoksa evlenmem seninle.’ ‘Mektupları sana aşkla yazdım’ dedi, Mevlut. Ve daha bunu söylerken insanın hem doğruyu söylemesinin hem de samimi olmasının ne zor olduğunu anladı.”⁴²²

Mevlut, gerçeği Samiha'ya söylerken yeni bir dramatik ironinin de kapısını aralamış olur. Samiha, ısrarla Mevlut'un kendisine olan sevgisini ispat etmesini ve mektupları kendisine yazdığını tekrar tekrar söylemesini ister. Aslında Mevlut'un ilk görüp beğendiği ve mektup yazdığı kız Samiha'dır. Ancak zaman içerisinde Rayiha onun en yakın hayat arkadaşı ve tek aşkı olur. Bu dramatik ironi ilişkisinin içinden sıyrılamayan Mevlut, son anda Samiha ile evlenmeye karar verdiğinde, mektupları Samiha'ya yazdığını kabul ederek doğru söylerken, mektupları aşkla Samiha'ya yazdığını söylemekle de yalan söylemiş olur. Böylece muradına erdiğini düşünen Samiha da aslında dramatik ironinin kurbanı haline gelir.

Kafamda Bir Tuhaflık romanında Mevlut'un küresel çaptaki gelişmelere olan kayıtsızlığı da dramatik ironi kapsamında incelenebilir. Mevlut'un televizyondan Çin'deki isyancılarla alakalı düşünceleri dramatik ironiye örnektir:

“Mevlut arka bahçede kızlarıyla arabayı boyayıp onarıırken, akşamları televizyon Pekin'deki Tiananmen Meydanı'nı olduran isyancıları gösteriyordu. Mevlut, Haziran başında meydana tek başına yol kesip tankları durduran satıcının cesaretine hayranlık duydu. Her elinde birer torba varken tankları durduran o satıcı ne satıyordu acaba? Büyük ihtimal benim gibi pilav, diye düşündü Mevlut. Ama Çinliler pirinci Rayiha gibi değil, Mevlut'un televizyonda gördüğü gibi içine nohut ve tavuk koymadan, bambaşka bir usulle, uzun uzun haşlayarak

⁴²² Pamuk, age. s. 426.

pişiriyorlardı. Mevlut isyancılara ‘helal olsun’ demiş, ama devlete fazla karşı çıkmamak gerektiğini de eklemiştir; hele fakir ülkelerde devlet de olmasa kimse fakiri de satıcıyı da korumazdı. Çin’de yoksulların ve satıcıların hayatı iyiydi, tek sorunları Allah’ı tanımayan komünistlerdi.”⁴²³

Kafamda Bir Tuhaflık romanının en çarpıcı örneklerinden birisini oluşturan Mevlut’un Çin’deki hadiselerle ilgili düşünceleri iki yönden ironiye kaynaklık etmektedir. İlk olarak Mevlut ile Çin’de tankları durduran satıcı arasında derin bir anlayış farklılığı bulunmaktadır. Aşağıdaki resimde de gösterildiği üzere, Tiananmen meydanından bütün dünyaya servis edilen fotoğrafta Çin ordusunun tanklarının önüne geçmiş eli torbalı bir şahıs görülmektedir.



Şekil 4

⁴²³ Pamuk, age. s. 287.

Mevlut'un sözünü ettiği ve dünyada direnişin, özgürlük tutkusunun resmi gibi kült ifadelerle anılan yukarıdaki resimde koca bir Çin ordusuna karşı tek başına karşı duran bir kişi görülmektedir. Mevlut bu kişi için kendisi gibi pilav sattığı tahminini yürütür. Bu kişinin pilav satmasına ilişkin düşüncesini daha da olgunlaştıran ve Çinlilerin pirinç ve tavuk yapma usullerini aklına getiren Mevlut bağlamdan iyice kopar. Bununla birlikte olaydan tamamen habersiz olmadığını da ispatlayan Mevlut isyancıları bir yandan desteklemekte bir yandan ise devletin merkezci otoritesinin gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Sonuçta tankların önünde tek başına duran ölüme yazgılı meçhul şahıs ile pilav-tavuk eleştirisi yapan Mevlut arasında derin bir anlayış farkı bulunur. Mevlut'un olayın temeline inemeyerek yorumda yaptığı saflık dramatik ironiyi ön plana çıkarır. Öte yandan Mevlut'la resimdeki adam arasındaki fikrî uyumsuzluk uyuşmazlık ironisine de işaret eder. Bir taraftan ölüm kalım mücadelesi veren adamın görüntüsü ile bu görüntüyü farklı bir yorum alanına taşıyan Mevlut'un birlikteliği uyuşmazlık ironisini akla getirir.

Orhan Pamuk'un *Kar ve Kırmızı Saçlı Kadın* adlı romanlarında aynı hikâyenin dramatik ironi açısından işlendiği görülür. Rüstem'in oğlunu öldürmesi hikâyesini *Kar*'da olduğu gibi *Kırmızı Saçlı Kadın* romanında da dile getiren Orhan Pamuk dramatik ironiyi eserlerinde aynı örnek üzerinden tekrar eder. Her iki romanda hikâye aynı olduğu için örnek olması açısından sadece birine atıfta bulunmak yeterlidir. *Kırmızı Saçlı Kadın* romanında Rüstem'e ilave olarak Oidipus'un hikâyesi de aktarılır. Orhan Pamuk'un son romanı olan *Kırmızı Saçlı Kadın*'da Rüstem ile oğlunun dövüşmesi ve Rüstem'in bilmeden oğlunu öldürmesi romanın kurgusuyla da ilişkili bir halde dramatik ironi kapsamındadır. Esasında bu roman, dramatik ironinin faciaya dönüştüğünü bir kurgu üzerine yapılanmaktadır. Romanda başta Oidipus ve Rüstem olmak üzere bazı efsanevî karakterlerin dramatik ironi yaşantılarından yola çıkılarak romanın sonucuna yön verilmeye çalışılmaktadır.

Kırmızı Saçlı Kadın romanında İranlı Rüstem'in hikâyesi ile dramatik ironiyi sonuç ironisine dönüştürme yolunda ilerleyen Cem, kendi okuduğu bir hikâyeye ile dramatik ironiye işaret etmekte; aynı zamanda romanın sonundaki ölümünü kurgusal yönden hazırlamaktadır. Yorumu geçmeden önce hikâyeyi genel hatlarıyla aşağıda verelim:

“O eski zamanlarda Rüstem İran’da eşsiz bir kahraman, yorulmaz bir savaşçıymış. Herkes onu tanır, herkes severmiş. Bir gün Rüstem avlanırken önce yolunu ve sonra da gece uyurken atını kaybetmiş. Atı Rakş’ı bulacağım derken düşman toprakları Turan’a girmiş. Ama namı kendinden de önce gittiği için tanıyıp ona iyi davranmışlar. Turan Şahı beklenmedik konuğunu özenle ağırlamış; ona bir şölen vermiş, içkiler içmişler. Derlen, yemekten sonra odasına çekilen Rüstem’in kapısı çalınmış. Turan Şahı’nın kızı Tehmine içeri girip yemekte gördüğü yakışıklı Rüstem’e aşkı anlatmış. Namlı kahraman, akıllı Rüstem’den bir çocuğu olmasını istediğini söylemiş. (...) Rüstem odasına kadar gelen bu akıllı, duyarlı, tatlı dilli güzele hayır diyememiş; sevişmişler. Sabah Rüstem doğacak çocuğa kendinden bir işaret, bir bileklik bırakıp ülkesine geri dönmüş. Annesi Tehmine babasız doğan çocuğa Sührab adını vermiş.”⁴²⁴

Sührab babasının Rüstem olduğunu öğrenince İran’a gidip babasını zalim hükümdar yerine tahta çıkarmayı planlar. Aynı şekilde kendisi de Turan Şahı yerine tahta geçmenin ve Turan ile İran’ı birleştirmenin hesaplarını yapar. Ancak Turan Şahı Efresiyab bir plan hazırlar ve İran ile savaşmaya giden Sührab ile Rüstem’in birbirini tanıyamaması için orduya casuslar gönderir. Birçok hile ve plandan sonra Rüstem ile Sührab karşı karşıya gelir. İkisi de zırh içindedir ve birbirlerini tanımazlar. Hikâyenin sonu ise şöyle aktarılır:

“Firdevsî, baba oğulun alta alta üst üste savaşmalarını, kavganın günlerce sürüşünü ve sonunda babanın oğlunu öldürüşünü mesnevisinde uzun uzun aktarmıştır.”^{425 426}

Kırmızı Saçlı Kadın romanındaki diğer bir dramatik ironi örneği de Oidipus’un ahlâki normlara aykırılık teşkil eden öyküsünü içerir. Psikanalitiğin beslendiği temellerden biri olan Oidipus hikâyesi, *Oidipus Kompleksi* denilen psikolojik duruma da kaynaklık etmektedir. Hikâyedeki karmaşa aslında bir dramatik ironi çeşitlemesini örneklemektedir. Çünkü hikâyeye göre Oidipus’un yanlış eylemleri onun farkında olmadığı bir durumun sonucudur. Ancak bu eylemler babasını öldürmek, annesi ile

⁴²⁴ Pamuk, age. s. 109-110.

⁴²⁵ Pamuk, age. s. 110.

⁴²⁶ Aynı hikâye Orhan Pamuk’un *Kar* romanında da küçük bir farkla anlatılmaktadır. *Kar* romanındaki hikâyede Rüstem’in oğlunu öldürdükten sonra onu tanıması ve oğlunun cesedini kucağına alarak ağlaması da yer alır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Orhan Pamuk, *Kar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013, s. 83-85.

evlenmek gibi sıra dışı fiillerle sonuçlanır. Neticede hem Oidipus'un ve hem anne ile babasının farkında olmadığı ancak efsaneyi okuyanların farkında olduğu bu durum dramatik ironiye mitik örnek olma özelliği de taşımaktadır. *Kırmızı Saçlı Kadın* romanında Oidipus'un hikâyesi şöyle aktarılmaktadır:

“Oidipus, Yunanistan'daki Thebai şehrinin kralı Laios'un oğlu ve ülkesinin şehzadesiydi. Daha anasının karnındayken bile önemli biri olduğu için müneccime onun geleceğini sormuşlar ve acı bir kehanetle karşılaşmışlardı. (...) Korkunç kehanet göre Oidipus, ileride babasını öldürecek öz anası ile evlenip, babasının tahtına oturacaktı. Kehanetten korkan baba Laios doğar doğmaz oğlunu kaçirtmış, ölsün diye ormana terk edilmesini emretmişti. Ormanda terk edilen bebek Oidipus'un hayatını onu ağaçlar arasında bulan komşu krallığın bir nedimesi kurtarmıştı. Her halinden soylu olduğu belli olan Oidipus da bu öteki ülkede gene şehzade gibi yetiştirilmiş ama büyüyünce bu yeni ülkede yabancılık hissetmiş; nedenini merak edip müneccime geleceğini sormuştu. (...) Oidipus bu korkunç kaderden kaçmak istemiş ve hemen ülkesini terk etmişti. (...) Oidipus'un babasını öldürdüğünü kimse görmemişti. (...) Oidipus'u kahraman ilan edip Thebai'nin yeni kralı yapmışlardı. Böylece kraliçeyle, onun oğlu olduğunu bilmeyen öz annesiyle evlenmişti Oidipus. (...) Köprüde tartışıp öldürdüğü ihtiyarın hem kendi babası hem de Thebai Şehri'nin eski kralı olduğunu bilmeyen Oidipus hemen katilin bulunmasını emretmiş. Bunun için en çok da kendi çalışmış. Çalıştıkça da babasını öldürenin kendisi olduğunu adım adım öğreniyormuş. Daha da kötüsü karısının kendi öz annesi olduğunu öğrenmekmiş. (...) Annesiyle yattığını anlayınca, Oidipus, kendi elleriyle kendini kör etmiş, dedim. Sonra da şehri bırakıp başka bir âleme gitmiş. 'yani Allah'ın dediği sonunda olmuş' dedi Mahmut Usta. 'Kimse kaderinden kaçamamış.'⁴²⁷

Buradaki amacımız Oidipus hikâyesinin romana uyarlanmış olan yukarıdaki biçimine psikanalitik eleştiri açısından değil, hikâyenin genelinde oluşan ve bütün karakterleri bağlayan dramatik ironi açısından bir eleştiri getirmektir. Dolayısıyla hikâyenin mitoloji literatüründeki biçimi ile romandaki yansıması arasındaki ayrımlar çok önemli değildir. Önemli olan dramatik ironinin saptanabilmesi için gerekli olan

⁴²⁷ Pamuk, age. s. 37-39.

örtük yapılanmaların varlığıdır. Oidipus hikâyesini dramatik ironi yönüyle ele alan William van O'connor, bu hikâyede ironi üstüne ironi yığıldığını ifade eder.⁴²⁸

Romanda Oidipus hikâyesini anlatan kişi Cem, hikâyeyi dinleyen ise onun ustası Mahmut Usta'dır. Hikâyede Oidipus ile birlikte annesi ve babası da dramatik ironinin kurbanıdır. Ancak burada ironiye en fazla muhatap olan kişi Oidipus'tur. Çünkü dramatik ironiyi şekillendiren eylemlerin çoğunda onun adı görünür. Bilmeden babasını öldürmesi ve babasının yerine tahta geçmesi, yine bilmeden annesi ile evlenmesi ve failinin kendisi olduğunu bilmeden babasının katilini aramaya başlaması Cem'i dramatik ironinin bir numaralı muhatabı yapar. Hikâyenin sonunda babasının katilini ararken katilin aslında kendisi olduğunu öğrenmesi ve dolayısıyla annesi ile evli olduğunun farkına varması Oidipus'u yıkıma uğratar. Bu durum Oidipus için birçok ironinin birleştiği bir trajediye dönüşmüştür. Burada ayrı bir parantez açarak sonuç ironisini de ifade etmek gerekir. Müneccimler ilk defa annesi ile babasına Oidipus'un başına gelecekleri söylediklerinde, anne ve babası ondan kurtulmak için onu ormanda ölüme terk ederler. Ancak Oidipus ölümden kurtulur ve başka bir ülkede şehzade olur. Daha sonra kendisi aynı kehaneti bizzat müneccimlerden dinler. O da kaderinden kurtulmak için orayı terk eder ancak geldiği yer yine babasının kral olduğu şehirdir. Burada farkında olmadan babasını öldüren ve annesiyle evlenen Oidipus kendi akıbetinden kaçarken aslında aynı hızla yine kendi akıbetine doğru koşar. Kaçıp kurtulmayı beklediği akıbeti onu izler ve en sonunda malum gerçeği öğrenince gözlerini kör ederek şehirden ayrılır. Onun gözlerini kör etmesi de dramatik ironi çerçevesinde yorumlanabilir. Ne annesini ne de babasını tanıyamayan ve kendi gördüğü gözleriyle tüm hataları işleyen Oidipus artık görme yetisini tamamen kaybederek dramatik ironinin nesnesi olmama ümidi ile bulunduğu şehri terk eder. Hikâyeyi dinleyen Mahmut Usta'nın, hikâyeye dair yaptığı yorum da sonuç ironisini dramatik ironi ile birlikte bu hikâyenin temel özelliği haline getirmektedir.

Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanında dramatik ironiyi ilk olarak romanın esas kahramanlarından Turgut Özben karakteriyle birlikte görmekteyiz. Romanın

⁴²⁸ William Van O'connor, "İroni", *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex Preminger, Princeton University, 1972, Kitap-lık Aylık Edebiyat Dergisi içinde, çev. Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez, S.123 Ocak 2009, s. 60.

yaşamayan karakteri Selim'in yakın arkadaşı olan Turgut Özben, Selim'in sırlarını aramaya koyulurken onun ölümünün ruhunda açtığı yaraları derinden hisseder. Selim romanın başından sonuna dek mazisi ile hatırlanan ölü bir karakterdir. Roman başlarken Selim'in öldüğünü bildiren anlatıcı tüm roman boyunca Selim'i arkadaşlarının anlatımlarından, günlüklerden, not defterlerinden türlü türlü tanıklıklardan yola çıkarak romanda canlı tutar. Ancak Turgut Özben Selim'in ölümünü kabullenememekte ve onun intiharına sebep olan nedenleri bulmanın peşindedir. Bu arayış serüvenine başlamadan önce romanın ilk kısımlarında Turgut'un gördüğü bir rüya dramatik ironi kapsamında önemli mesajlar sunmaktadır. Rüyasında büyük bir çayırda kendisi gibi giyinen bir kalabalığın ellerinde bir tabutla çıkageldiğini görür. Turgut tabutun içinde Selim'in olduğunu düşünmektedir. Tabutu taşıyanlar, işin zorluğundan söz ederek bir müddet konuşurlar. Bu arada Turgut da onların kendisini gördüklerini düşünmektedir. İçlerinden biri 'hüküm okunuyor' şeklinde bağıırır. Bu söz adeta ölmüş bir kişinin tekrar idam fermanının imzalanması gibi bir şok etkisi oluşturur Turgut'ta. '*Ne hükmü? Ölen adamdan daha ne istiyorsunuz?*'⁴²⁹ diye bağıırır. Bu sırada bağııran kişiye doğru koşarken tabut açılmış mezara doğru devrilir. Tabutu taşıyanlar da ortadan kaybolmuştur. Çukurdaki tabut artık görünmüyordur. Turgut yeni kazılmış olan çukurun başında bir taş dikili olduğunu fark eder. Hâlâ mezarın ve tabutun Selim'e ait olduğunu düşünüyordur Turgut. Ancak birdenbire işler değişir ve Turgut kendisinin felaket haberini rüyasında görür:

"Hiç olmazsa yazıt koymayı düşünmüşler bu çarpık taşın üstüne. Düzgün bir yazı olsa. Taşa yaklaştı, okumaya çalıştı. Kargacık burgacık harfleri zorlukla söktü: TURgUT ÖZBEn 1933-1962. Geriye sıçradı: 'Hayır! Olamaz!' İçinin boşaldığını hissetti birdenbire: göğsünden midesine, oradan da bacaklarına doğru bir kayıp gitme. 'Hayır! Selim olmalı! Ben Nermin'le buluşacaktım.' Birden yanında Selim'i gördü, tarifsiz bir korkuya kapıldı, acaba? Bütün gücüyle çenesini oynatmaya çalıştı: 'Doğru mu bu, Selim? Nasıl olur? Sen de biliyorsun ölmediğimi değil mi? Yoksa ikimiz de öldük mü?' (...) Ama ben o kara adamları gördüm konuştum onlarla. Selim gene başını salladı: 'Onlar seni görmediler ki.' 'Parayı az bulduklarını söylediler ama.' ' O sözler sana değildi cenaze memuruyla konuşuyorlardı.'⁴³⁰

⁴²⁹ Oğuz Atay, **Tutunamayanlar**, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s.33.

⁴³⁰ Atay, age. s. 33-34.

Turgut en yakın arkadaşı Selim'in ölümünden duyduğu üzüntünün etkisiyle kendisi ve Selim'e dair gördüğü rüyada ölüm korkusunun ve yaşama arzusunun arasındaki sıkışmışlıkla bilinçaltındaki gerçeği dışa vurmaktadır. Selim'i çok sevmektedir. Ancak rüyasında Selim'in zannettiği cenaze merasimi ve tabutun kendisinin çıkması onu temel korkularıyla yüzleştirmiştir. Rüyasında gördüğü cenaze töreninin bütün ayrıntılarıyla Selim'e değil de kendisine ait olması Turgut'u dramatik ironinin kurbanı yapmaktadır. Anlatıcı burada Turgut'u insanın temel korku ve endişelerinden olan ölüm ile sınamaktadır. Romanın bu kısmında İslamiyet'in ölüm gerçeği ile ilgili bir hakikati okurla paylaşılmaktadır. İslamiyet'te ölen kişi defnedilinceye kadar kendisinin öldüğünü düşünmez, ölen kişinin başkasını olduğunu ve yapılan cenaze merasiminin de başkası için olduğunu düşünür. İnsanın ölümünün ardından kendi cenazesini takip etmesi ve ölen kişinin kendisi değil de bir başkası olduğu yönündeki itimadı cenaze defnedilip, ölü tek başına kalıncaya dek devam eder. Herkes çekilip ölü tek başına kaldıktan sonra ayrılmak ister, ancak mezar taşına başını çarparak ölen kişinin kendisi olduğunu anlar. Bu da aslında her birey için ironik bir göstergedir. Kişinin kendi cenazesinde başkasının öldüğünü düşünmesi ve yapılan bütün işlerin başkası için olduğunu düşünmesi dramatik ironinin dikkat çeken bir anekdotudur. *Tutunamayanlar*'da anlatıcı bu ölüm gerçeğinden yola çıkarak Turgut Özben'i kendi müstakbel gerçeği ile yüzleştirmektedir. En yakın arkadaşı diye zannettiği cenaze kendisine ait çıkan Turgut'un şaşkınlığı ve korkusu dramatik ironinin etkisini göstermesi bakımından kayda değerdir. Turgut'un konuştuğunu zannettiği insanlar taşıdıkları tabutun içindeki Turgut Özben'in varlığından emindirler. Turgut ise onlarla konuştuğunu, onların da kendisini gördüklerini düşünür. Ancak dramatik ironide derin bir *ignorance* halinde bulunan kişi Turgut'tur. Turgut, ölüm gibi gerçek ile rüyası birbiriyle benzer etkileri uyandıran insanlık gerçeğinin pençesinde dramatik ironinin kurbanı olurken anlatıcının bu tavrı, romandaki Selim soruşturmasını daha iyi ve empati kurarak yapması açısından Turgut'a ciddi bir destek sağlamaktadır. Böylece Selim'in tattığı duyguyu kendisi de tadan ve Selim'in hayattan kopma nedenlerini daha iyi algılayabilen bir Turgut Özben karakteri romandaki sorumluluğunu daha iyi yerine getirmek üzere olgunlaşma sürecine girer.

Anlatıcı *Tutunamayanlar* romanındaki en önemli dramatik ironi örneklerinden birini romanın ismini oluşturan 'tutunamayanlar' güruhu hakkında yapmaktadır.

Süleyman Kargı'nın, Selim ışık hakkındaki dosyasını okuyan Turgut Özben, *Garip Yaratıklar Ansiklopedisinden* başlıklı bir yazıya da rastlamaktadır. Bu yazıda 'tutunamayanlar' bir hayvan sınıfı olarak gösterilmektedir. Elbette ki parodik izler de barındıran bu söylemde bütün tutunamayanlar ve tutunamamazlık psikolojisi içinde yaşayanlar dramatik ironinin kurbanı yapılmışlardır. Selim Işık, tutunamayanlar ifadesini insanlıktan soyutlarken aslında bu duyguyu yaşayan herkesi söz konusu nitelemelere -onların haberi olmaksızın- ortak kılmaktadır. Böylece Selim'in şahsında somutlaşan ve onu niteleyen en önemli sıfat olan 'tutunamayan' sözcüğü aynı zamanda dramatik ironinin odağına yerleşmiş olur. Anlatıcı, bu şekilde, Selim gibi aynı dertten mustarip herkesi ve bütün kararsızları da dramatik ironiye muhatap yapmaktadır. Aşağıdaki alıntılarda Tutunamayan diye ifade edilen hayvan cinsi ve bunun özelliklerine ilişkin bazı açıklamalar dramatik ironi ekseninde sunulmuştur:

“Garip Yaratıklar Ansiklopedisinden:

Tutunamayan (disconnectus erectus): Beceriksiz ve korkak bir hayvandır. İnsan boyunda olanları bile vardır. İlk bakışta, dış görünüşüyle insana benzer. Yalnız, pençeleri ve özellikle tırnakları çok zayıftır. Dik arazide, yokuş yukarı hiç tutunamaz. Yokuş aşağı, kayarak iner. (Bu arada sık sık düşer). Türleri yok denecek kadar azdır.(...) Belirli bir düzenleri yoktur. Doğumdan sonra ana, baba ve yavrular ayrı yerlere giderler. Toplu olarak yaşamayı bilmezler ve dış tehlikelere karşı birleştikleri görülmemiştir. (...) Din kitapları, bu hayvanları yemeyi yasaklamışsa da, gizli olarak avlanmakta ve etleri kaçak olarak satılmaktadır. Tutunamayanları avlamak çok kolaydır. Anlayışlı bakışlarla süzerseniz, hemen yaklaşır size. (...) Yemekten sonra insanlarda görülen durgunluk, hafif sıkıntı, sebebi bilinmeyen vicdan azabı ve hiç yoktan kendini suçlama gibi duygulara sebep oldukları, hekimlerce ileri sürülmektedir. (...) Başları daima öne eğik gezdikleri için, çeşitli engellere takılırlar ve her tarafları yara bere içinde kalır. (...) Şehirlere yakın yerlerde yaşadıkları için, onları şehrin içinde, çitle çevrili ve yalnız tutunamayanlara mahsus bir parkta tutarak, sayılarının azalmasını önlemeyi düşünmenin zamanı artık gelmiştir.”⁴³¹

Tutunamayan adı verilen hayvan türü ve onun yaşantı şartları ile gereksinimlerine dair sunulan ansiklopedik görünümlü bilgiler aslında Selim Işık ve onun gibi *tutunamamazlık* buhranına düşmüş kişileri trajikomik bir yolla anlatan

⁴³¹ Atay, age. s. 149-151.

metaforik bir anlatımdır. Bu anlatımda ‘tutunamayan hayvan’ metaforu ve bu çerçevede aktarılan bilgiler, kendi yazarından başlamak üzere bu durumdaki tüm kimliksiz yaşantıları dramatik ironinin muhatabı kılmaktadır. Yazıyı yazan kişi Selim Işık’tır ve kendinden söz etmektedir. Ancak kendini birey olarak, tamamlanmış verili bir kimlik taşıyıcı olarak değil parçalanmış bir özne sıfatıyla -ancak o kadar parçalanmış ve dağılmış ki bu özne bir insan değil tutunamayan hayvan- şeklinde ifade edilir- takdim eder. Kendiyle birlikte bu yaşantıdaki herkesi de örnekten soyutlayarak genel bir ifade kullanan Selim Işık, aslında okurun farkında olduğu bir soyutlama ile dramatik ironinin öznesi haline gelir.

Oğuz Atay’ın *Tehlikeli Oyunlar* romanında, Hikmet Benol karakteri dramatik ironi açısından çok önemli nitelikleri bünyesinde bulundurmaktadır. Romanda Hikmet Benol’ün komşusu olan Nurhayat Hanım’a askerdeki oğlundan mektup gelir. Oğlu Hidayet, askerdeki bir er anne babasına nasıl bir gurbet mektubu yazıyorsa o şekilde mektubu kaleme alır ve annesine yollar. Nurhayat Hanım okuma yazma bilmediğinden mektubu Hikmet’e okutmak için kapısını çalar. Hikmet mektubu okur. Nurhayat Hanım, Hikmet’ten bir cevap yazmasını rica eder. Dramatik ironi de bu noktadan itibaren yoğun bir şekilde oluşmaya başlar. Nurhayat Hanım’ın kurguladığı cevap ile Hikmet Benol’ün yazdığı cevap arasında derin bir anlayış farkı oluşur. Hidayet, mektubuna “*pek möhterem anneciğim, asker ocağında sizlere 3 mektupumu yazıyorum. Beni şimdi hayvanlara verdiler. Atlara katırlara bakıyorum.*”⁴³² ifadeleri ile başlar. Mektubun devamında komutanın kendisine bir temsilde oynamayı teklif ettiğini yazan Hidayet, temsile ilişkin bir parçayı da mektuba ekleyerek ‘Hikmet abi’nin düzeltmesini ister. Ancak Hikmet Benol mektubu annesinin isteği doğrultusunda değil kendi bakış açısına göre yazar. Bu yazısında hayalî bir temsil kurgular, kendi çıkmazlarını anlatır, parçalanmış bir metin oluşturur. En sonunda ise dul kadını unuttuğunu fark eder. Kadın, “*Yazdıklarımı bir de bana okusan Hikmet kardeş*” der. Hikmet ise, “*Bunlar biraz karışık oldu, baştan yazalım*” şeklinde cevap verir. Daha sonra yine yazmaya başlayan Hikmet uzunca bir mektup karalar ve yazdıklarını yüksek sesle okumaya başlar. Gerçekte ise Nurhayat Hanım’ın yazdırdığı bir cümle yoktur henüz: “*Hikmet durdu. ‘Başka bir diyeceğin var mı Nurhayat*

⁴³² Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 41.

Hanım?’ ‘Ben bir şey demedim ki’ Daha sonra “Benim de diyeceklerim olmalı; bir şeyler yazmalıyım. Yüksek sesle yazarsam sence bir mahzuru var mı?”⁴³³ diye soran Hikmet Benol, zaten tümüyle kendisinin yazdığı mektuba kendisi için özel bir yer daha açmış olur. Netice itibarıyla Nurhayat Hanım’ın mektup algısı ile Hikmet Benol’ün mektup algısı arasında teatral bir dramatik ironi uçurumu olgunlaşmış olur.

Türk romanının biçim ve işleyiş bakımından en farklı romanlarından biri olan *Kılları Yolunmuş Maymun*, bir bütün olarak değerlendirildiğinde dramatik ironi örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Romanı önemli kılan hususlar henüz romanın girişinde verilen okuma sırası dizgesi ile ortaya çıkar. Toplam seksen yedi bölümden oluşan romanın her bir bölümünün sonunda başka bir bölümün numarası yer alır. Böylece romanın her bir bölümünden sonra başka bir bölümle romana devam etme ve romanı iki farklı dizgi üzerinden okuyabilmek olanaklı hale gelir. Ayrıca romanı iki farklı kurgu üzerinden devam ettiren yazar Güney Dal, ilk kurguda gerçekliğini ve benliğini kaybeden ve sanal bir gerçeklik algısı ile hayatını devam ettiren karakterinin gerçek durumunu ikinci kurguda okurlarının dikkatine sunar. Böylece romandaki başkahraman/karakter de aynı şahıs üzerinden düalist bir yapıya bürünmektedir. Kurgunun ilk kısmındaki sanal kişi Ömer Kul’dur. Diğer bölümde ise gerçek karakter olan İbrahim Yaprak karşımıza çıkar ve ilk kısımdaki sanal kurguların iç yüzü aktarılır. *Kılları Yolunmuş Maymun* romanında Ömer Kul’un hayat hikâyesi dikkatli bir üst kurmaca tekniğiyle okura aktarılır. Ancak üst kurmaca sıradan bir biçimde değildir. Yıldız Ecevit, *Kılları Yolunmuş Maymun*’u postmodern edebiyatın ilk üst kurmaca metinlerinden biri olarak kabul eder.⁴³⁴

Kılları Yolunmuş Maymun romanında dramatik ironiyi sağlayan unsurlar genel olarak romanın ilk bölümüne yoğun biçimde dağılmıştır. Bu nedenle söz konusu romandan dramatik ironiye örnek gösterebilmek için romanın tümünü alıntılama gerekmektedir. Ancak yine de dramatik ironiyi müstakil biçimde en iyi ortaya koyan metin parçalarından yola çıkarak bu romanı dramatik ironi yönüyle ele almaya çalışacağız. Romanın ikinci bölümü ise dramatik ironinin çözüldüğü yer olarak dikkat

⁴³³ Dramatik ironi bu örnekte uzun bir sayfa aralığını kaplamaktadır. Detaylı bilgi için bkz. Oğuz Atay, **Tehlikeli Oyunlar**, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 39-65.

⁴³⁴ Yıldız Ecevit, **Kurmaca Bir Dünyadan**, İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s. 206.

çekmektedir. Birinci bölümde yer alan ve ironik şekilde aktarılan hadiselerin iç yüzü romanın ikinci bölümünde açığa çıkarılmakta ve sanal gerçekliğin iç yüzü incelemeye alınmaktadır. İlk bölümde anlatıcı konumunda olan Ömer Kul –aslında İbrahim- kendi romanını yazmaktadır. Klasik gerçeklik algısından sıyrılarak kendi dünyasında apayrı bir dünya kuran Ömer Kul şizofrenik tavırlarıyla dikkat çekmektedir. Kurduğu dünyada eşi ve çocuklarıyla birlikte kendi gerçekliğini tasarlayan Ömer Kul, aslında bir dünya eleştirisinin kurgulanmış hali olarak da dikkat çekmektedir. Kurduğu dünyada kendi siyasetini, kendi basını, kendi eğitim sistemini, kendi bürokrasisini, kendi yapay dilini ve kendine has davranış örüntülerini belirli bir söyleme göre tasarlayan Ömer Kul aslında ruhen hastalıklı bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu husus romanın ikinci bölümünde gerçeklerin açığa çıkması ile anlaşılmaktadır. Buna dikkat çekmesi açısından aşağıdaki örneğin önemli bir ayrıntıyı ortaya çıkaracağını düşünüyoruz.

Ömer Kul karısına feminizm hakkında açıklamalar yapmaktadır. Kadın-erkek ilişkisi, iktidar paylaşımı, cinsellik, eşcinsel eğilimler, tarihte kadın-erkek ilişkisi gibi entelektüel konularda üst perdeden birçok şey sıralayan Ömer Kul, dramatik ironinin kurbanı olarak göze çarpar. Her bir açıklaması eleştirel ve felsefi bir perspektife sahip olan Ömer Kul karşısında karısını bunlardan habersiz farklı bir gerçeklik düzeyinde yaşamaktadır. Ömer Kul’un konuşmalarına karısının verdiği karşılıklar dramatik ironiyi somut bir şekilde göstermektedir:

“...Bana kalırsa her türlü kadın eylemlerinde erkeğin düşüncesine ve eleştirisine mutlaka yer verilmelidir. İktidara sahip olmak isteyenler önce iktidar mekanizmasının nasıl kullanılacağını öğrenmeye zorunludurlar. Tarih bunun gerekliliğini nice kanlı örneklerle bize kanıtlamıştır. (...) Ellerde pankart, dillerde anlaşılmayan sloganlarla sokakları arşınlamanın zamanı artık geçmiştir. Çağımız uzay çağıdır, ‘kara delikler’i bilmenin çağıdır, dıgnital çağıdır. (...) Hele iktidardakileri eşcinseller, kazaklar diye ayırarak ‘Divide et Impera’ yöntemiyle bölmeye ve yönetmeye çalışmak çok daha yanlıştır. (...) En azından reçeteyi nereye koyduğunu söyle de, iş dönüşünce ilaçları gelirken ben alayım dediğini hayal meyal anımsıyorum sevgili eşimin. Kendisini de yakındıran ilgilendiren sözlerimi dinlediğini pek sanmıyorum. (...) Bilmiyorum reçeteyi filan, dedim. Sözlerimin hiçbirini dinlemedin değil mi? (...) Para çantanın içinde olmasın reçete, diye bir kez daha sordu sevgili eşim. ‘Rahat bırak beni. Kalıplaşmış

gerçeklerden başka bir şeye kulağınızı açtığımız yok; ona da kulak açmak denirse tabii... Her türlü taze gerçek ürkütüyor sizleri... ‘Neyse... Canını üzme, ben bulurum’ deyip yatak odamızdan çıktıydı.”⁴³⁵

Kılları Yolunmuş Maymun romanını büyük bir çoğunlukla dramatik ironi anlatısı örneği kılan nedenleri yukarıdaki alıntıda görmek mümkündür. Ömer Kul’un içinde bulunduğu ruh halinin ortaya çıkardığı söylem ile karısının bundan habersiz olması neticesindeki sıradan tepkileri arasında dramatik bir ironi bağı kurulmaktadır. Böylece Ömer Kul ile birlikte karısı da bir nebze dramatik ironinin kurbanı olmaktadır. Benzer şekildeki diğer bir örnekte ise Ömer Kul ile eşi arasındaki farkındasızlık uçurumu daha da derinleşir. Ömer Kul, evinde bir duvar gazetesi oluşturmaktadır. Bu gazete Ömer Kul açısından bir gerçekliği olan, değerli bir gazetedir. Gazetenin bütün haberlerini köşe yazılarını ve diğer reklam vs. işlerini yürüten Ömer Kul yazı içerikleriyle uygun bir şekilde takma isimler kullanarak yazarlık görevini ifa etmeye çalışmaktadır. Ömer Kul’un duvar gazetesi sahipliği ve bu gazetede tek yazar olması Yıldız Ecevit’in de işaret ettiği gibi ironik bir seçimdir.⁴³⁶

Aile bireylerini de gazeteye karşı sorumlu kılan Ömer Kul, her sabah onların gazeteyi okuyup okumadıklarını, yeni çıkan haberler hakkındaki yorumlarını ve önerilerini istemektedir. Aile içi toplantılar yaparak gazeteye ilişkin gündem maddeleri belirlemekte ve oluşan gündemi farklı açılardan tartışmaya açmaktadır. Evin duvarlarına raptiyelerle çivilerle asılan bu duvar gazetesi Ömer Kul karakterinin üzerinde uğraş verdiği en önemli mesele olarak romanda yer almakta ve romanın temel örüntülerinin başında yer almaktadır. Ancak tüm bunlar aslında Ömer Kul’un kendi oluşturduğu bir gerçeklik yanılsamasından ibarettir. Ya da daha farklı bir şekilde söylemek gerekirse modern bireyin postmodern özneye dönüşmesinin somut göstergesi olarak kabul edeceğimiz Ömer Kul, parçalanmış öznesini yeniden onarmaya çalışırken kendi kurguladığı evreninde reel-irreel çatışması yaşar. Bütün olup bitenlere anlam veremeyen Ömer Kul’un karısı bu duruma dayanamayarak tepki gösterirken Ömer Kul bu tepkiyi kendi oluşturduğu ölçütlerle savmaya devam eder. Böylece

⁴³⁵ Güneş Dal, *Kılları Yolunmuş Maymun*, İnter Yayınları, İstanbul 1988, s. 88-89.

⁴³⁶ Yıldız Ecevit, *Kurmaca Bir Dünyadan*, İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s. 206.

dramatik ironinin dozu gittikçe artan bir seyirle romanın başat unsuru olma özelliğini tekrar gözler önüne serer.

Aşağıdaki alıntıda, Ömer Kul'un eşi olan Altın Kul'un -gerçek ismi romanın ikinci kısmında Serap olarak yer alıyor- başta duvar gazetesi olmak üzere anlam veremediği durumlara olan tepkisi ve buna karşılık olarak da Ömer Kul'un aynı minvaldeki cevapları dramatik ironi bağlamında örneklenmektedir. Ömer Kul sabah eşine gazete ile ilgili sorular sorar ve ısrarla eşini tartışma ortamına çeker. Eşi de dayanamayarak Ömer Kul'un çıkardığı duvar gazetesini ve Ömer Kul'un içinde bulunduğu sıra dışı durumu eleştirmeye başlar:

“Bugünkü okunanlarda kendisine ters gelen, eleştirilmesi gereken yerler var mıydı? Yok!... Yokmuş. Bu kadar kesin nasıl söyleyebilirdi. (...) Aklın hala reçetede, şunda bunda. Bir yığın ayırım. Bunca uğraşıp didinmelerim sanki sizler için değil. Bir soru, bir can alıcı soru sormuşum verilen yanıtlara bak!... Bağırmamam gerektiğini söyledi eşim bu son sözlerimden sonra. Eğer duvara astıkların için mutlaka bir şey söylememi istiyorsan söyleyeyim: Raptiyelerle, küçük çivilerle astığın şu yazılı kâğıtlar yüzünden, duvar kâğıtlarını baştan başa yenilememiz gerekecek. (...) Hem ayrıca, çocuklara da okuttuğun şu kâğıtların üstüne ‘homoseksüel’miş, ‘eşcinsel’miş gibi yazılar yazmak da ne demek?... Daha bir yıl önce, ‘bizim oğlan kritik yaşlarını yaşıyor, dikkat edelim de bir terslik filan yapıp bir ibneliğin içine düşmesin’ diyen sen değil miydin?”⁴³⁷

Altın Kul'un tepkisi Ömer'in içinde yaşadığı tüm gerçeklik argümanlarını yok saymaya ve onu işlevsizleştirmeye yöneliktir. Çünkü Ömer'in yaptıklarının karısı nezdinde her hangi bir kıymeti olmadığı gibi mental bir absürtlüğü ortaya koymaktadır. Ömer'in çok ciddi bir iş yaptığını sanırken eşi onun saçmaladığını düşünmektedir. Böylece hem Ömer'in hem de karısının olayın temelinden ve birbirlerinin içinde bulunduğu gerçeklik düzleminden haberleri yoktur. Bu karşılıklı bilgisizlik/farkındasızlık (*ignorance*), okurun *audience* görevini üstlenmesiyle ciddi bir dramatik ironiye dönüşmektedir. Ömer Kul, karısının tepki vermeye başladığı andan itibaren, dramatik ironi oyununun dozajını arttırarak söylemlerine devam

⁴³⁷ Dal, age. s. 101.

ederken karısı da çığırından çıkan bu olay karşısında dramatik ironinin ortaya koyduğu çatışma unsuruna katkıda bulunur:

“Sen okuduğun haberleri böyle mabadınla mı anlarsın? Ben okumadım ki sen okudun. Üstelik de bunca titizliğime, haberleri bunca arındırmama rağmen ters anlıyorsun, yanlış anlıyorsun. (...) İlk söylediğin, yani duvar deliniyor falan filan dediğin şey biçimle ilgili; deliklere bunca dikkat etmenin özle falan ilişkisi yok. Ardından da bir yığın safsata yok ben yanlış okumuşum, yok sen sağır değilmişsin filan... (...) Kızım Leyla annesini üzmememi söyledi. Kırk yaşlarının kadınlar için bunalımlı bir dönem olduğunu, hatırlattı. (...) Doğrusu iyi de oldu. Ben, sanıyorum içinde bulunduğum sert savaşım koşullarından olsa gerek, bazı incelikleri es geçmeye başlamışım.”⁴³⁸

Yukarıdaki örnekte dramatik ironinin yanı sıra uyuşmazlık ironisini de görmek mümkündür. Eşi ile Ömer arasındaki düşünce farklılığı, zıt kutuplarda yer alan fikirlerin uyuşmazlığından daha fazlasını içermektedir. Buradaki uyuşmazlık bir trajediden kaynaklanmaktadır. Ömer Kul’un karısının içinde bulunduğu durumu gören okur, uyuşmazlığın kişiyi psikolojik problemlerle karşı karşıya bıraktığını fark etmektedir. Ömer Kul’un karısı kendi söylemlerinde ne derece doğru ve haklı ise Ömer Kul’un algı yanılsamasının farkında olmayarak dramatik ironinin kurbanı olması da o derece normal karşılanmalıdır.

Ömer Kul ile ailesi arasındaki anlayış farkından kaynaklanan dramatik ironi örnekleri roman boyunca devam eder. Zaman zaman uyuşmazlık ironisini de bünyesine katan bu örnekler, alay unsurunun da eklenmesiyle trajik bir hal alabilmektedir. Bunu, Ömer Kul’un gazetesi için kurmuş olduğu ‘billur’ ifadesi ekseninde gelişen durumda müşahede etmek mümkündür. Ömer Kul kendi gazetesinin çıkarılış felsefesinden ve amacından söz ederek kendine olan özgüvenini tazelemektedir. İç monologlarla gelişen bu süreçte, haber yapma düşüncesini tartışmaya açan Ömer Kul, duvar gazetesini ‘billur’ diye nitelendirir. Buna karşın eşinin Ömer Kul’la olan diyalogları oluşan komik durum dramatik ironiyi örneklemektedir:

⁴³⁸ Dal, age. s. 101-102.

“Şimdi artık gazetemizin yeni sayısına girişebilirim diye, odanın içinde yüksek sesle konuştum. (...) Masaya yaklaşım, gözlerimle duvardaki billurlara dokundum. (...) Ve billurlar, bir başka billuru daha çağrıştırdı: Haber Yılanlarının Zehrini Biriktir; Haber Hastalarına Serum Yap! (...) Sevincimi paylaşmak için eşimi aradım evde: Mutfakta yoktu. (...) Annen nerde yavrum? Helâdaymış. Helanın kapısını vurdum ses verdi sevgili eşim. (...) Burada olsun rahat bırak beni be!... Benim ben... Haa, peki. Burcu sandıydım. (...) Bir iki kristal buldum onun için aradım seni. Ne buldun? Billur. Büyük kızın, Leyla'nın taşlarıdır. Burcu geçen gün ablasının kolyesini koparmış oynarken; onların taşlarıdır. Bir yere koyuver geldiğinde söyleriz. Ben yanlış anladığımı söyledim. Bu billurlar Leyla'nın taklit kolyesinin taşları değil, düşünce billurları, dedim. Bir solukta sloganları ardına sıraladım. Nasıl bulunduğunu sordum. Bir sessizlik oldu eşimin bulunduğu yerde. Derken sifondan birden bire boşanan su sesi yükseldi. (...) Bu billurlar düşüncelerimin elmasları. Onları düşüncelerimin kömürleri arasından çekip çıkarabildim diye çok sevindiydim. (...) Biraz sonra oğlunla büyük kızın da gelirler, sofraya hazır olduğunda sana da haber veririz.”⁴³⁹

Ömer Kul ile ailesi arasındaki diyaloglar bir tiyatro sahnesini andırır. Ömer Kul romanın dilindeki dizgide iki farklı kutbun bir ucunda yer alırken eşi ve diğer aile fertleri de diğer uçta yer alırlar. Ömer Kul'un billurları soyutlaşırken, eşinin kafasındaki billurlar, somut taş niteliğindedir. Ömer Kul'un düşünce sistemindeki karşılıklar ile eşinin karşılıkları arasındaki tezat uyumsuzluk ironisine de imada bulunmaktadır. Ancak burada asıl ironi türü dramatik ironi olarak dikkat çekmektedir. Diyalogun iki muhatabı arasındaki anlayış farkı komik bir duruma bürünmektedir. Düşünce billurları ile Ömer Kul'un kızı Leyla'nın taklit taş billurları arasındaki uçurum Ömer Kul'un gerçeklik sapmasında ulaştığı noktayı da göstermektedir. Böylece okurun Ömer Kul karakteri karşısındaki pozisyonu giderek belirginleşmektedir. Okur sabit bir dramatik ironi izleyici olarak, oluşan farkları tespit etmekte ce dramatik ironinin asıl bileşeni haline gelmektedir.

Yukarıdaki örneğe benzer başka bir etkili dramatik ironi örneğini de Ömer Kul'un zaman üzerine eşine anlattığı ifadelerde bulmak mümkündür. Romanın bu noktasında Ömer Kul'un içinde bulunduğu sıra dışı gerçeklik algısını okur fark etmiştir. İkinci kısma kadarki söylemlerin neredeyse tamamı dramatik ironi

⁴³⁹ Dal, age. s. 113-115.

bağlamında değerlendirilebilecek türdendir. Böylece okur da roman boyunca dramatik ironinin seyircisi (*audience*) pozisyonunda kalmaktadır.

Romanın ilk kısmında kurgu içindeki kurgu karakteri Ömer Kul, sıradan bir insan değildir. Eşyaya, kavramlara ve diğer hadiselerle günlük dilin sıradanlığı içerisinde cevap vererek aklına ilk geleni söyleyen bir karakter de değildir. Ömer Kul karakteri her zaman farklı düşünen, derinlemesine nüfuz eden ve şeylerin felsefesini yapan varoluş çizgisiyle kendisini ön plana çıkaran bir karakterdir. Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ındaki Selim'le, Olric'le benzerlik içerisinde. Onun alımlamaları aslında herkesle ironik bir çatışma yaşamasına neden olmaktadır. Çünkü onun felsefesinde açıklama yapmak, görünenin arkasına geçebilmek, yüzeyin altını görebilmek ve ufukta görüneni yakın çekimde anlayabilmek şeklinde düzenlenmektedir. Bu itibarla Ömer Kul ve başta eşi olmak üzere diğer aile mensupları arasındaki anlayış farkını bu denli dramatikleştiren ve bunu ironik bir vaziyete büründüren birey eleştirisi olduğunu da ifade etmek gerekmektedir. Ömer Kul karakteri ile bireylerin sıradanlığı ve bağlı olması gereken kalıplar eleştirilmektedir. Bireyden özneye geçişin sancılarını temsil eden Ömer Kul karakteri bu yönüyle Türk romanında dikkat çekici bir konuma sahiptir. O da tıpkı Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan'ın karakterleri gibi farklıdır. Ancak Ömer Kul'un farklılığı sadece içinde yaşadığı toplum ve değerlerle alakalı değildir. O gerçekliğin kendisini ironik düzlemde tartışmaya açan bir karakter hüviyetindedir. Aşağıdaki örnekte onun bahsedilen farklılığını yine dramatik ironi konseptinde görebilmek mümkündür. Eşi Altın Kul sinir buhranı geçirmektedir. Eşiyle olan trajik ilişkisi Altın Kul'u iyiden iyiye yıpratmıştır. Eşinin geç saat olmasına rağmen uyuyamadığını fark eden Ömer Kul durum karşısında eşine destek olabilmek amacıyla onunla konuşmak ister. Ancak konuşmanın neticesi işe yaramadığı gibi, bu durum romanın dramatik ironi açısından 'en dramatik' örneklerinden biriyle sonlanmaktadır:

“Gecenin saat onbuçüğundan bu yana uyumak için girdiği yatakta bir türlü uyuyamıyormuş. Şimdi saat gecenin bir buçuğuna geliyormuş ve artık bu bir işkenceymiş. Hakkım yokmuş. (...) ‘Önce kolundaki saate iyi bak. Ne demek bir buçuğa geliyor? Saat kesin bir biçimde söylenir; yirmibirinci yüzyılın eşiğinde ve zamanın hayatla eşanamlı olduğu günümüzde zamanı yuvarlak bir tanımlamakta ne demek? Köşelidir o’ diye yanıt verdim sözlerine. Evet, sıkıntılı durumunu

anıyordum. Ama insan kırk yaşının bunalımlarını yöresine daha az zarar verecek bir biçimde atlatabilir. Atlatmalıdır. Durumuna artık yavaş yavaş alışmalı, bizlere karşı daha anlayış göstermelisin. Yaşlanıyorsun. Yaşlanıyoruz. (...) Yarın öbür gün menapoza da gireceksin. (...) Ama tüm bunlar korkutmamalı seni: yanında bizler varız! (...) Yeteer! Diye bu kez de bana, doğrudan bağırdı sevgili eşim. Benim bu söylediklerimle, uyuyamamasının ne ilgisi varmış şimdi. Onu asıl deli eden daktilonun çıkardığı düzensiz vuruşlarmış. (...) Artık her şey ta burasına gelmiş...”⁴⁴⁰

Ömer Kul’un zamanla alakalı felsefî söylemi ile başlayan ve daha sonra eşinin geçirdiği buhranları biyolojik süreçlerle açıklamaya devam eden tavrı dramatik ironinin sivrilmesine neden olmuştur. Eşinin sinir buhranı geçirmesine sebep olan durum gerçekte Ömer Kul’un ruhsal problemleri ve normal olmayan davranış ve söylemleridir. Buna karşın Ömer Kul, eşini ruhsal açıdan problemlili görmekte ve ona terapi uygulamaya başlamaktadır. Üstüne üstlük eşinin saati normal bir şekilde söylemesini de garipsemektedir. Tüm bunlar eşi ile Ömer Kul arasındaki konum farkını ironik olarak derinleştirmekteyken güldürüyü de beraberinde getirmektedir.

Romanın ikinci kısmına yani Ömer Kul kurmacasının metin içinde ifşa edildiği asıl bölüme geçmeden önce de dramatik ironi örnekleri benzer şekilde devam etmektedir. Yine bir kahvaltı masasında toplanan aile bireyleri Ömer Kul’un kendileri ile uyuşmayan bakış açısı ile mücadele etmek zorunda kalırlar. Ömer Kul’un dramatik ironinin esas kurbanı olduğu bu örnekte, Altın Kul’un tepkisi, Ömer Kul’un konumunu daha da ironikleştirmektedir:

“Ye ye... Şunu da ye. Kadidin çıktı görmüyor musun? Kendine gelip güçlenmen lazım; pazartesiye ben gene işe başlıyorum. Sevgili eşimin gösterdiği bu inceliğe de teşekkür ettim ama midemin daha fazla alamayacağımı da söyledim. (...) Sevgili eşim Altın işte o zaman gördü, farketti gazetemizin yeni sayısını. ‘Bu da nereden çıktı? Hani dün hepsini toplatmıştın ya Burcu’ya... Bıraktı artık Allah’a şükür, dediydim... Bütün gece bunlarla uğraştın ha?...’ (...) ‘Ölüp gideceksin... Dengemiz, düzenimiz mahvoldu bir de senin gazeten...’ gibisine birbirini tutmayan sözler de söylemeye başladı. Neyse ki ben soğukkanlılığımı elden bırakmayarak, sevgili çocuklarıma annelerini lavabomuza götürüp teskin

⁴⁴⁰ Dal, age. s. 120-121.

etmelerini, bu güzel sabah kahvaltımızı başladığı gibi güzel bir biçimde bitirmemiz gerektiğini uygun bir dille anlattım.”⁴⁴¹

Ömer Kul’un ve ailesinin *ignorance* (farkındasızlık) seviyesi romanın ilk kısmının sonuna doğru gidildikçe daha da artmaktadır. Hem Ömer Kul’un hem de ailesinin benzer şekildeki farkındasızlığı dramatik ironiyi sürekli canlı tutmaktadır. Yukarıdaki örnekte de görüldüğü üzere Altın Kul, görüntü itibarıyla eşi Ömer Kul’un içinde bulunduğu çıkmazın farkındadır. Ömer Kul’un söylem ve tavırlarının normal olmadığı ve bir problem oluşturduğunun da farkındadır. Ancak farkında olmadığı şey Ömer Kul’un iç âlemindeki varoluşçu tepkilerdir ve Ömer Kul’un bir eleştiri abidesi haline gelen söylemlerinin aslında bir sistematığe dayandığını bilmemesi onu dramatik ironinin kurbanı yapmaktadır. Benzer şekilde Ömer Kul da ailesi ile beşerî münasebetlerinde herhangi bir sorumluluk almamakta ve aile bünyesinde oluşturduğu sosyal facianın farkında olmayarak kendisini önemli bir iş yapıyormuş havasında konumlandırmaktadır. Ömer Kul’un bu farkındasızlığı da onu dramatik ironinin hem ironisti hem de kurbanı yapmaktadır.

Kılları Yolunmuş Maymun’da sıkça yer alan ‘sevgili eşim’ ifadesi de dramatik ironiye önemli bir katkı sağlamakla dikkat çekmektedir. Ömer Kul eşine olan bu hitabını romanın ilk kısmı boyunca hiç eksik etmez ve eşinin tüm tepkilerine rağmen bu ve buna benzer yakıştırmaları sürekli kullanır. Ancak gerçekte eşinin ondan ne derece şikâyetçi olduğunun ve aralarındaki şiddetli geçimsizliğin farkında değildir Ömer Kul. Ömer Kul’un kullandığı bütün nezaketli hitaplara rağmen ailesi ile arasındaki derin uçurum okurun önemli dikkat noktalarından birini oluşturmaktadır. Böylece romanda Ömer Kul’un durduğu yer ile ailesinin ‘Ömer Kul’ algısı arasında romanın ilk kısmı boyunca canlı tutulan bir dramatik ironi varlığını devam ettirir. Romanın ikinci kısmındaysa bambaşka bir roman ile karşılaşır okur. İlk kısımdaki romanı yazan gerçek karakter İbrahim’in hayat öyküsü anlatılır ikinci kısımda. Aslında hayat öyküsünden ziyade ilk kısımdaki Ömer Kul karakterini kendi yerine koyan ve böylece kendisi ile birlikte ailesinin de romanını yazan İbrahim’in, bu romanı gerçeklik ile hayal âlemi arasındaki git-gel ile nasıl oluşturduğu anlatılır. Böylece romanın ikinci kısmında romantik ironinin kapsadığı bir dramatik ironi oluşmaya

⁴⁴¹ Dal, age. s. 201.

devam eder. Güney Dal'ın *Kılları Yolunmuş Maymun*'daki üst kurmaca tercihi Türk romanında bir devrim sayılabilir. Çünkü üst kurmacayı metnin odağına yerleştiren ve romanı ancak üst kurmaca ile anlaşılabilir hale getiren Güney Dal, İbrahim Yaprak karakterinin yazdığı bir romanı, gerçek romanın ilk kısmı olarak sunar. İlk bölüm tamamen roman içindeki romandır. İkinci bölümde ise ilk bölümdeki metin içi romanı yazan İbrahim Yaprak'ın parçalanmış öznesi anlatılır. *Kılları Yolunmuş Maymun* adlı bir roman yazmak isteyen ancak İbrahim Yaprak'ın ruh hali ile yazdığı romandaki Ömer Kul karakteri özdeşlik gösterir. Böylece *Kılları Yolunmuş Maymun* romanındaki katmanlanmış üst kurmaca, dramatik ironiyi besleyen ana kaynak olarak dikkat çeker.

Kılları Yolunmuş Maymun romanında üç parçadan oluşan bir üst kurmaca yapısı vardır. Romanda asıl anlatıcı ve metin kurucu yazarın kendisidir. Yazar dramatik ironiyi oluşturan 'asıl ironist'tir. Romanı iki kısma ayıran anlatıcı, ilk kısımda anlatıcı görevini Ömer Kul'a devreder ve Ömer Kul ile ailesi arasında gelişen olaylar okurun şahit olduğu bir dramatik ironi sarmalına dönüşür. Romanın ikinci kısmında ise ilk kısmın bir roman yazma denemesi olduğu anlaşılır. İbrahim Yaprak '*Kılları Yolunmuş Maymun*' adlı bir roman yazıyordu ve romandaki Ömer Kul karakteri ile kendi yaşamındaki izler özdeşleşerek yeni bir dramatik ironi anlatısı ortaya çıkarır. İkinci kısımda da dramatik ironinin izleyeni olan okur İbrahim Yaprak ile eşi arasındaki çatışmayı ironik merkezden takip etme olanağı yakalar.

Kılları Yolunmuş Maymun romanında ilk bölümde anlatıcı konumunda olan Ömer Kul, kendi kurguladığı duvar gazetesindeki haberin ironik öznesi olur. Yazılarının çoğunda Ömer K., Ö.K. Dr. Ömer, Ord. Prof. Dr. Ömer Kul, Öme. Ku. Dip. Psikolog, Öm. Ku., Ö. Ku. vb. şeklinde isimler kullanan Ömer Kul, *Dış Haberler Köşesi* başlıklı bir haber bölümünde hem yazarı hem de konusu olduğu bir haber yayımlar:

“Ünlü Katil Ömer Kul yakalandı / Caracas Konya, Öme. K. Bildiriyor.

Başına 5 milyon Dolarlık ödül konan, Nazi toplama kamplarının ünlü katil doktoru Ömer Kul, Uluslar arası Interpol'ün Konya Emniyet Müdürlüğüne gönderdiği şifreli bir yazısına göre Venezüela'nın Caracas şehrinde ele geçirilmiştir. Konya'lı bir Türk baba ve Morder Ney'li bir alman anneden Berlin'de dünyaya gelen ünlü katil doktor katil Ömer Kul, Caracas'ta basit bir

balıkçı hüviyetiyle İkinci Savaşta bu yana vicdanı hiç titremeden rahat rahat yaşamaktaymış. Gazetemiz bu ünlü katilin peşini bundan böyle hiç bırakmayacak ve yargılama haberini anında duyuracaktır. Ayrıca Caracas muhabirimizin bildirdiğine göre, cani Ömer Kul'u kırk yıllık bir takipten sonra ele geçiren ünlü Nazi avcısı Sami Kul, 'bu benim en büyük avımdır' demiştir. Caracas Savcısı Ömer Kul ise, cani hakkında açılan dosyanın iki gün içinde 1000 sayfalık dökümanla dolduğunu bildirmiştir."⁴⁴²

Romanın ilk kısmında Ömer Kul karakterinin üst kurmacayı yönetme yeteneği yukarıdaki örnekte de açık bir şekilde görülebilir. Aynı anda birden fazla Ömer Kul türeterek her birini ayrı bir kişiliğe büründüren ve ortak haberin paydasında buluşturan anlatıcı değişik bir metot izler. Aynı anda hem katil hem de savcı pozisyonunda dikkat çeken Ömer Kul, dramatik ironiyi teatral bir şekilde sunarken 'sürekli ironi'ye yaklaşır. Ömer Kul böyle bir metin kurgusu içinde sürekli değişen kimliklere bürünme potansiyeline sahiptir. Altın Kul'un zavallı kocası 'Ömer Kul', kendi dünyasında bütün dünyayı evindeki duvar gazetesine getiren bir dramatik ironi kurbanıdır.

İhsan Oktay Anar'ın ilk romanı olan *Puslu Kıtalar Atlası*'nda, romanın başkahramanı olan Bünyamin'in gerçek ile düş arasındaki geçici ölüm sahnesi dramatik ironi çerçevesinde önem arz eden bir ayrıntı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bünyamin, babası olduğu ileri sürülen Uzun İhsan Efendi'nin gerçekten babası olup olmadığını bilmemektedir. Ayrıca annesine dair herhangi bir bilgiye de sahip olmayan Bünyamin bu düşüncelerle birlikte babasının uyku şerbetinden içmeye karar verir ve romanda 'bu sıvının yirmi damlası bir öküzü üç gün uyutmaya'⁴⁴³ şeklinde tarif edilen şuruptan içer. Rüyasında kanatlanarak evden ayrılan Bünyamin İstanbul semalarında uçmaya başlar. Gördüğü garip hadiselerden sonra tekrar eve dönen Bünyamin babasının ağzından kan sızan kendi bedenine sarılarak odada ağladığını ve komşuların eve doluştuğunu fark eder. Az sonra Bünyamin'in içinde olduğu tabut cenaze namazı için camiye daha sonra ise defnedilmesi için kabristana götürülür. Kabristanda mezarlara su dökme vazifesi ile meşgul olan bir sakaya doğru yaklaşan Bünyamin, kendisi için yapılmış olan yeni mezara da su dökmesini kulağına fısıldar. Saka onu duymuyordur. Bünyamin avazı çıktığı kadar bağırmaya devam eder. Saka, bir şeyler

⁴⁴² Dal, age. s. 197-198.

⁴⁴³ İhsan Oktay Anar, **Puslu Kıtalar Atlası**, İletişim Yayınları, İstanbul 2008, s. 47.

duymuş gibi kulağını karıştırır. Daha sonra içinden gelen sesi dinleyerek suyu mezara boşaltır. Buraya kadar düş ile gerçeği birbirinden ayırt edemeyen okurun, hikâyenin bu noktasından sonra kafası karışmaya başlar. Bünyamin uykusundan ve dolayısıyla rüyasından uyanır ancak bulunduğu yer ev değil mezarın içidir. İçindeki sesi dinleyerek mezarın içinden çıkmayı başaran Bünyamin'in herhangi bir şaşkınlık ve korku eseri gösterdiği belirtilmez. Ancak daha sonraki şu ayrıntılar, hikâyeyi dramatik ironi kapsamında ilişkilendirmektedir:

“Meyyit kapısındaki kahvehanede pinekleyenler, saçları bembeyaz kesilmiş, bet benizleri bir grup insanın kendilerine doğru dehşet içinde koştuğunu gördüler. (...) Tam bu sırada Meyyit Kapı'sında, bedeni toprağa bulanmış çıplak bir delikanlı görülünce olan oldu. Meydanda kim var kim yoksa çil yavrusu gibi dağıldı. (...) Bir yeniçeri, hortlağın ölü mü diri mi olduğunu tespit edecek Yahudi hekimi ensesinden tutmuştu. (...) Adamcağız Bünyamin'in elini tuttuğunda saçları bembeyaz kesilmişti. “Hortlak falan değil, nabızı atıyor. Zavallıyı diri diri gömmüşler” dediğinde palalar indi. (...) Genç adam kendisini izleyen büyük bir kalabalıkla birlikte Yelkenci hanımın yanındaki evine gitti. İçeride kendisi için Kur'an okunuyordu. Uzun İhsan Efendi oğlunu karşısında görünce sevince boğuldu. Karnı açtır diyerek önüne, vefatı münasebetiyle yaptırdığı helvadan çıkardı. Yeşil uyku şurubunu avludaki ceviz ağacının dibine dökmeyi ihmal etmedi. (...) Sonradan ünü bütün Kostantiniyye'ye yayılacak olan bu ağaç, yiğit bir nesil yerine uykucu bir gençliğin yetişmesine sebep olacağı korkusuyla padişah fermanı ile kesilecekti.”⁴⁴⁴

Anlatıcı Bünyamin'in gerçekte nasıl mezara girdiği hususunu açıklamaz. Ancak Bünyamin'in uykusu ile mezardan çıkması ve babasının evine gelmesi arasındaki olaylar üst kurmaca ile kurgulanmıştır. Bu bakımdan Bünyamin'in mezardan çıplak halde çıkışını görenler korku içerisinde onun hortlak olduğunu düşünür. Oysaki Bünyamin sadece rüya görüyordur. Bu gerçeklik yanılsamasına bir de Bünyamin için kılınan cenaze namazı ve defin töreni eklenmektedir. Bünyamin'in uzun bir süre uyumasına neden olan uyku şurubu ise onu bu hale getiren tek görünen neden olarak metinde yer almaktadır. Dolayısıyla yukarıdaki örnekte üst kurmaca ile desteklenen çok katmanlı bir dramatik ironi oluşumundan söz etmek mümkündür. Bünyamin'in kendi düşünde öldüğünü görmesi ve cenaze işlemlerini dışarıdan

⁴⁴⁴ Anar, age. s. 50-51.

izlemesi, üstelik cenazedeki sakaya mezara su dökmesini tembihlemesi, gerçek âlemde yaşanan olaylar ile düş arasında dramatik ironi uyumsuzluğu teşkil etmektedir. Bünyamin'in düşünde gördüğü cenaze merasimi gerçeğe dönüşür ve Bünyamin'in çıplak halde mezardan çıkarak sokağa koşması anlatılır. Onu görenler hortlak görmüş gibi korkuya kapılır. Onlar bu zanlarında haklıdır. Çünkü üst kurmacada verilen Bünyamin'in düşünden habersizdirler. Öte yandan Bünyamin de kendisini düş görüyor zanneder. Oysaki babasının verdiği şurubun etkisiyle öldü sanılmıştır. Okur ise tüm bunları üst pencereden görür ve anlatılanların dramatik ironisi çerçevesinde geliştiğinin farkına varır.

Puslu Kıtalar Atlası romanında dramatik ironiyi ön plana çıkaran etmenlerden biri de romandaki yapıdır. İç içe geçen öyküler ve zamansal geri dönüşlerin aniden yapılmasıyla karakterlerin birbirine karşı konumlarındaki sürekli yer değiştirmeler anlatıyı dramatik ironi bakımından zenginleştirir. Ahmet Koçakoğlu, *Puslu Kıtalar Atlası*'nda üç farklı anlatı düzleminden söz eder. Koçakoğlu'na göre, reel gerçek, fantastik öğeler ve ikisinin harmanlandığı belirsiz durum, *Puslu Kıtalar Atlası*'nın anlatı yapısını oluşturur.⁴⁴⁵ Anlatıdaki bu çok katmanlılık, dramatik ironiyi olumlu yönde etkiler.

Puslu Kıtalar Atlası romanında Bünyamin'i lağımcı olarak orduya alan ve onun ustalığını yapan Vardapet'in ölüm sahnesi de dramatik ironi bağlamında okurlara sunulmaktadır. Daha önce bir kilisede zangoçluk yapan Vardapet, kilisenin en dindar rahip yarışmasında bir hile yapmıştır. Yarışma gereği hücrelere kapatılan rahiplere günden güne azaltılarak yemek veriliyor böylece en dindar ve dayanıklı kişi hacca gidecek olan papazın yerine vekâlet etme görevini üstlenmiş olacaktır. Vardapet de bu yarışmaya katılır ancak bir yandan hiçbir şey yemez görünürken öte yandan hücrenin kuytu bir köşesinden kazdığı bir tünel vasıtasıyla şehre inmekte ve karnını doyurmaktadır. Yarışmanın son günü yediği fazla yemeğin etkisiyle hilesi meydana çıkan Vardapet kiliseden kovulur. Bir müddet iş arayan Vardapet hücrede öğrendiği tünel kazma mesleğini zanaat edinir ve lağımcı ocağına yazılarak orduya girer. Bu sırada bir tünel kazısındaki göçük sonucu bir taş nefes borusuna kaçar. Yıllar boyu

⁴⁴⁵ Ahmet Koçakoğlu, **Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar**, Palet Yayınları, 1. Baskı, Konya 2010, s. 76.

nefes borusundaki taşla yaşayan Vardapet, kaleden casus kurtarma işi için Bünyamin'le tünel kazmaya başlar. Tünel kazısının sonunda işler karışır ve sonunda Vardapet ağır şekilde yaralanır. Aldığı yaranın etkisiyle öksürmeye başlayan Vardapet'in ağzındaki taş, öksürmenin şiddetiyle dışarı fırlar. Böylece Vardapet'i dramatik ironinin kurbanı yapan ayrıntı belirginleşmiş olur. Anlatıcı bu ayrıntıyı verirken Vardapet'in trajik durumuna da dikkat çeker:

“Vardapet ikide bir öksürerek çakmağını ve kavını çıkarıp bir çirayı tutuşturdu. Barut fiçilerine doğru giden fitile doğru sürünerek ilerledi ve yaktı. Bir talih eseri, tam bu sırada öksürdüğü anda, yıllardır göğsünde duran bu taş ağzından fırlayıverdi. Onca yıldır sinesinde sakladığı bu taşı alan Vardapet, kıvılcımlar saçarak yanan fitilin ışığında, bunun findık büyüklüğünde bir elmas olduğunu gördü. Yegâne ışık kaynağı olan fitilin ateşiyle birlikte sürünerek ilerleyip, yıllarca göğsünde taşıdığı bu hazineyi inceledi. Emin olmak için kuşağından bir ayna çıkarıp camı çizdi. Tahmini doğruydu: Su içinde 80.000 altın eden bir elması bu. Fitilin ateşi barut fiçilerine yaklaşıp kadar gözlerini elmastan ayırmadı. Aklına İncil'den birtakım sözler geldi. Ateş, ana barut fiçisine tırmanırken bu değerli taş son bir kez görmek için kıvılcımlara iyice yaklaştırdı. Fitilin ateşi fiçinin deliğinden içeri girince bu hazinenin parıltıları da kayboldu.”⁴⁴⁶

Vardapet'in yıllarca sinesinde sakladığı taşın aslında seksen bin altın eden bir elmas olduğunu yer altındaki karanlık bir tünelde, ölüme ramak kala öğrenmiş olması dramatik ironiyi trajik bir biçimde göstermektedir. Vardapet'in, nefes borusunda sakladığı nesneyi taş zannetmesi ile bunun ölmeden hemen önce çok değerli bir elmas olduğunu anlaşılması Vardapet açısından oldukça ironik bir duruma işaret etmektedir. Vardapet'in bu ironik durumdan ölmeden hemen önce haberdar olması ise durumun ironikliğini daha da arttırmaktadır. Para kazanmak için lağımcılar ocağına yazılan ve ömrünü toprak altlarında tünel kazmakla geçiren Vardapet, vücudunda taşıdığı 80.000 altın değerindeki elmastan habersizce zor şartlara göğüs germeye çalışır. Eğer Vardapet öldükten sonra, bu taşın aslında bir elmas olduğu okura aktarılsaydı yani Vardapet bu gerçeği hayatında iken öğrenmeden ölseydi dramatik ironinin yoğunluğu da artmış olacaktı. Vardapet bu gerçeği henüz hayattayken öğrenerek ironistin kurbanı olma durumunu daha düşük bir profilde tutmuştur.

⁴⁴⁶ Anar, age. s. 81.

Puslu Kıtalar Atlası romanında dikkat çeken diğer bir dramatik ironi örneği ise Vardapet'in çırak olarak yanına aldığı Bünyamin'le ilgilidir. Bünyamin Vardapet'le tünel kazarken meydana gelen patlama sonrasında başka bir askerle çarpışırken yüzünden ağır şekilde yara alır. Yüzü parçalanan ve kimliği tanınmaz bir hale gelen Bünyamin, Vardapet'in kendisine verdiği ve başta padişah olmak üzere ilgili herkesin peşinde olduğu madeni bir para ile yeni hayatına başlar. Yüzü parçalanıp kimse onu tanımadığı için paranın onda olduğunu kimse öğrenmez. Dilenciler loncasına esir düşen babası Uzun İhsan Efendi'yi kurtarabilmek için bu loncaya katılan Bünyamin kendi kimliği hakkında bir sır vermez. Dilencilerden sorumlu olan Hınzıryedi ise lakap takma merasiminde ilginç bir rastlantı sonucunda farkında olmadan ona gerçek ismini verir:

“Bizler aramıza katılanlara lakap takarız. Bir lakabı olan dilenci gedik sahibi sayılır, yani onun kendisine mahsus daimi bir dilenme yeri olur. Ama bunun için önce, yerine göre on filuriden yüz elli filuriye kadar bir ücret ödemesi gerekir. Bu kadar paran olmadığına göre şimdi sana ne lakap, ne gedik verebiliriz. Yine de seni bir şekilde, hiç olmazsa geçici bir adla çağırmanız gerekir. Acaba ne desek? Hınzıryedi elin çenesine dayayarak düşündü. Aksilik bu ya, aklına hiçbir isim gelmiyordu. Fakat Zülfiyar'ın ona, sakın unutmamasını tembih ettiği bir ismi hatırladı. Karar verip kalemini hokkaya daldırarak, ‘tamam buldum!’ dedi, ‘Adn Bünyamin olacak.’ Bu adı deftere yazarken karşısındaki delikanlının bir an için ürperdiğini fark edememişti.”⁴⁴⁷

Babasını kurtarabilmek için dilencilerin arasına karışmaya karar veren Bünyamin, kurgu gereği Zülfiyar ile tekrar karşılaştırılır. Bünyamin ile Vardapet'in kaleden kurtarmaya çalıştıkları casus olan Zülfiyar, parçalanan yüzünden dolayı Bünyamin'i tanıyamaz. Bünyamin ise Zülfiyar'ı tanır. Aradıkları adamın karşılarında olduğundan habersiz olan Zülfiyar ve adamları yüzü parçalanmış, kimliksiz ve korkunç görümlü bu kişiye bir isim bulma uğraşına girer. Dramatik ironinin çekirdek noktasını da bu kısım oluşturur. Karşısındakinin aradığı Bünyamin olduğunu bilmeden ona ‘Bünyamin’ ismini veren Zülfiyar, dramatik ironinin kurbanı pozisyonundadır.

⁴⁴⁷ Anar, age. s. 107.

İhsan Oktay Anar'ın *Yedinci Gün* romanında dramatik ironi çok yoğun olarak yer almamakla birlikte romanın esrarengiz kahramanı İhsan Sait'in zeplinle göğe yükselme anı dikkat çeken bir dramatik ironi malzemesine sahiptir. Burada dramatik ironinin Muecke'nin 'genel dramatik ironi' tasnifine daha çok uyduğunu da belirtmek gerekmektedir. Romanda İhsan Sait icat ettiği zeplini uçmaya hazır hale getirdikten sonra harekete geçmektedir. Kendisini takip eden diğer hava araçlarından kurtularak yükselmeye başlayan İhsan Sait, belirli bir irtifayı aştıktan sonra özündeki gurur ve büyülenme hissi şiddetle ortaya çıkar. Kendi küçüklüğü ve sınırlı kabiliyeti ile bir insan olduğunu unutan İhsan Sait adeta kendisini hazırlayan şartları da göz ardı ederek okur nezdinde dramatik ironinin kurbanı haline gelir. Aşağıdaki alıntıda İhsan Sait'in ağzından çıkan ifadelerle dikkat edilirse, kendisini 'Gök Tanrı' ilan eden İhsan Sait'in dramatik ironideki konumu daha net bir şekilde anlaşılabilir:

“Sefinenin bile tepesinde poz kesip racon atan barbarı, artık daha aşağısı kurtarmaz gibiydi. Ama onun gözü daha yükseklerdeydi! Ait olduğu yerin de gökyüzü olduğunu düşünen Moğol'un içindeki o vahşi bozkurt, artık yurdu olan göklere vâsıl olduğundan mıdır, uyanıp barbarın yüreğinde ulumaya başlamıştı. Şarkta yükselen güneş, onun damarlarındaki fetihçi ve vahşi kanı kaynatmaya başladı ve kendisini, eskiden olduğu gibi bir fatih olarak hissetti. Bulunduğu yerde mırıldandı: 'Ben Ogeday! Gökyüzünün fatihyim! Evet! Cengiz nasıl ki yeryüzünü fethettiyse Ogeday da yeryüzünü fethetmişti, dolayısıyla o göklerin hükümdarı olmaktan çok, bulutların, yağmurların, şimşeklerin ve kasırgaların ilahıydı. (...) Derken bulutların üzerindeki kutsal gökyüzünü ciğerlerine çekti ve kollarını havaya açarak var gücüyle haykırdı: 'Ben Gök Tanrı'yım!' Bunu kendisinden başka işiten olmadı. Çünkü ondan başka hiç kimse artık yoktu ve o Gök kadar tekti, bir o kadar da yalnızdı. Elbette, istediği bu değildi. Sadece aşkı için ilah olmuştu ve yalnızca aşkı için ilahlıktan vazgeçecekti. Koynundan Döjira'nın fotoğrafını çıkardı. Onun güzel gözlerine ve kucağındaki sevimli, iri kediye dikkatle baktı. Cennetine yani Döjira'ya kavuşmasına hem asırlar, ama bir bakıma da sadece saatler vardı.”⁴⁴⁸

İhsan Oktay Anar'ın Türk romanında postmodern söyleme önemli katkılarında olan *Yedinci Gün* tıpkı diğer İhsan Oktay Anar romanları gibi tarihi ciddi bir referans olarak kullanılmaktadır. Bu romanda da tarihî olay ve karakterlerin romanın

⁴⁴⁸ İhsan Oktay Anar, *Yedinci Gün*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012 , s. 156-157.

merkezine yerleştğini görmek mümkündür. Ancak İhsan Oktay Anar, tarihi kullanırken onu dönüştürmeyi başarabilmektedir. Böylece tarih, onun romanlarında geçmişini anlamak için bir rehber ya da bir ölçüt değil tersine tarihi bugünle birleştiren ve maiziyi şimdi ile aynı ekseninde değerlendiren postmodern bir yapıya bürünmektedir. *Yedinci Gün* romanının başkahramanı olarak dikkat çeken İhsan Sait özel bir konuma sahiptir. Onu Cervantes'in dünyaca meşhur karakteri Don Kişot'a benzetebiliriz. Don Kişot kendi dönemi içerisinde sivrilen ve kendi değerlerinden yola çıkarak yeni ufuklar oluşturan bir karakterdir. İhsan Sait ise şimdinin değil geleceğin Don Kişot'luğunu yapmaktadır. Don Kişot'un efsanevî ama hiç olmayan sevgilisi Toboso'lu Dülsine'ye karşı İhsan Sait'in henüz yaşanmamış yıllara ait Döjira'sı vardır. Benzer şekilde Don Kişot'u amacına ulaştıran meşhur atı Rosinante'ye karşılık İhsan Sait'i kendi amacına ulaştıracak olan zeplin rol almıştır. İhsan Sait'i Don Kişot'laştıran ve böylece onu kendisini ilah zannettirecek denli dramatik ironinin kurbanı yapan nedenler ise Don Kişot'tan biraz farklıdır. Don Kişot, uğruna mücadele ettiği sevgilisine ulaşmaya çabalarken aynı zamanda gördüğü olumsuzlukları ve haksızlıkları kendi algı penceresinden düzeltmeye çalışır. Kimi zaman bunu yaparken haksızlıklara neden olsa da temeldeki bilinci haksızlığa müdahale etmek, zalime karşı mazlumun yanında olmaktır. Ancak İhsan Sait farklı bir karakterdir. Onun hedefi sadece kendi arzusudur. Bu arzusuna erişmek için onlarca Alman askerini zehirli gaz ile öldüren, kendi arkadaşlarının bu yolda ölümüne göz yuman İhsan Sait, gelecekteki sevgilisine erişebilmek adına kendisini zeplinle göğe yükselten ve burada bir tabutun içinde göğsüne 'potasyum klorid' enjekte ederek kalbini durduran sıra dışı bir karakterdir. Kendi gerçekliğini kurgulayan ve müstakbel sevgilisine ulaşmak yolunda her türlü yolu deneyen İhsan Sait, kendisine ihsan edilen akıl nimetinin karşılığında kendisini ilahlaştırır. Göğün tabii yalnızlığı onu yoldan çıkarır. Beşerî çizgiden bir nebze olsun sıyrılıp da gökteki seyahatine çıkınca içindeki isyan ve yücelenme duygusu pekişen İhsan Sait'in bu durumu dramatik ironi bakımından dikkate değerdir.

İhsan Oktay Anar'ın diğer bir romanı olan *Kitab-ül Hiyel*'de, İhsan Sait karakterini anımsatan Yafes Çelebi adında başka bir karakter bulunmaktadır. Romanın ana konusunu teşkil eden mekanik ilmine ciddi bir merakı bulunan Yafes Çelebi, sürekli yeni bir icat peşinde koşturmakta ve böylece istediği şöhreti yakalamanın peşindedir. Farklı zamanlarda çeşitli alet ve makinaların icadı için uğraşan Yafes

Çelebi bir türlü istediği sonuca varamaz. Her seferinde değişik maniler onu bu amacından saptırmaktadır. Nihayet bir denizaltı yaparak kabiliyetini ve başarısını Sultan'a göstermek; böylece maddeten ve manen istediği şöhreti yakalamak ister. Bunun için kölesi Calud ile birlikte uzun müddet uğraş vererek arzu ettiği denizaltını yapar ve Calud'u kıyıda bırakarak Padişah'ın Beşiktaş'tan Ayasofya'ya kayıkla geçme vaktini beklemeye başlar. Denizde suyun altında bu anı beklerken Padişah'ın saltanat kayığı için öngördüğü vakit gelip geçer. Ancak padişahın kayığı ortalarda görünmez. Bu arada hiç beklenmedik bir şey olur ve denizaltı sudan çıkıp saltanat kayığını selamlamak isterken büyük bir kalyonla çarpışır. Uzun müddet ölümün ayak seslerini hisseden Yafes Çelebi'nin o anki durumunu özetleyen anlatıcı tıpkı İhsan Sait karakterinde olduğu gibi genel dramatik ironiyi çağrıştıran bir söyleme başvurur. Ancak İhsan Sait ile Yafes Çelebi arasında büyük bir fark bulunduğunu da belirtmek gerekmektedir. İhsan Sait arzularının peşinde koşarken benliğindeki bütün yıkıcı güçleri kullanan ve kendi menfaati için her şeyi mübah gören bir kişiliğe sahiptir. Yafes Çelebi ise bir mucit merakı ile yola çıkan ve peşinde olduğu şöhretin bir türlü ucundan tutamayan hem bahtsız hem de bir o kadar hırslı bir kişiliğe sahiptir. Aşağıdaki alıntıda bütün uğraşlarının sonucunda kendi icat ettiği denizaltıda ölümle cebelleşen Yafes Çelebi'nin durumu 'dramatik ironi' söylemiyle okurlara aktarılmaktadır:

“Havanın tükendiği bu ortamda taş çatlasa on dakika yaşayabileceğini hesapladığında kendisini Yunus Peygambere benzetti. İcad ettiği canavarın onu yuttuğunu, bu ejderin içinde öleceğini düşündü. Oysa onun, kendi benliğinin bir parçası olduğuna inanmıştı. (...) Böylece o, kendisini on yıllardır mutsuz eden şeyin, benliğine hükmeden bu iktidar duygusu olduğunu anladı. (...) İşte iktidar susuzluğu çeken kendisi, Dünya'yı yıllardır bu güçlerin, cebirlerin ve kuvvetlerin toplamı olarak görmüş ve ona hâkim olmak istemişti. (...) İktidar makinesi dediği şey, yani onun öz varlığı, sonu gelmez isteklerle büyüdükçe tutkuları daha da devleşmiş, bu yüzden o, nefret ettiği zaafalarını ortadan kaldırarak benliğindeki son insanca kırıntıları da yok etmişti. Oysa zayıflık denen şey hayat, iktidar ise ölüm değil miydi? O, tabiatın kuvvetlerine hükmetmeye çalışmış, ama aynı kuvvetler onu, yarattığı canavarın içinde kıstırmışlardı.”⁴⁴⁹

⁴⁴⁹ İhsan Oktay Anar, **Kitab-ül Hiyel**, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 68-69.

Yafes Çelebi'nin durumu sadece dramatik ironiyi örneklemez. Burada aynı anda hem uyumsuzluk ironisi, hem durum ironisi hem de kozmik ironiyi görmek mümkündür. İktidar ile ölümün yan yana gelmesi uyumsuzluk ironisini örneklemektedir. Yafes Çelebi'nin kendi icat ettiği makinede ölecek olması durum ironisine işaret etmektedir. Öte yandan Yafes Çelebi çalışıkça, daha yükseğe, zirveye, şöhrete tırmanmaya çalışıkça kaderi onu daha dibe, derinlere doğru itmektir. Denizin dibinde ölümü bekleyen Yafes Çelebi'nin bu durumu bir bütün olarak ele alındığında ise 'dramatik ironi'yi ön plana çıkarmaktadır. Bu örnekte dramatik ironiyi önceleyen esas nokta ise Yafes Çelebi'nin kendisini aşma güduları hareket ederken kendisini sınırlayan neden-sonuç ilişkilerini ve diğer tüm diyalektik ayrıntıları göz ardı etmiş olmasıdır. Kendi hırsı ile yola çıkan ve böylece özünün gereğinden ziyade tutkularına esir olan Yafes Çelebi'nin düştüğü dram karşısında seyirci konumunda bulunan okurun farkındalığı da dramatik ironinin etkisini güçlendirmektedir.

Kitab-ül Hiyele'i dramatik ironi açısından önemli kılan asıl örnekleme, romanın kilit noktasında bulmak mümkündür. Romanın önemli kahramanlarından olan Calud vaktiyle Yafes Çelebi'nin köleliğini yapmış ve tıpkı efendisi gibi hırs tutkunu bir adamdır. Calud, vaktiyle efendisinin '*devri daimin sırrını mektepte medresede değil, kafanda ara*' sözünü öyle bir zamanda anlar ki iş işten geçer. Yafes Çelebi'nin rehin tuttuğu çocuk olan Davud'a sürekli işkence yapan ve onu döven Calud bir gün Davud'un kafasına doğru attığı bir taşla işin sırrını anlar. Bu taş efendisinin bir zamanlar elinde tuttuğu iktidar taşıdır:

“Yıldızsız geceler kadar siyah ve duru billurlar kadar sayda olan bu taşı, Davud var gücüyle Filistinli'nin kafasına fırlattı. Taş, Calud'un iki kaşı arasına gömüldü ve Filistin'in o dev gibi gövdesi yere yığılıverdi. Ağzından ve kulaklarından kan geliyordu. (...) Calud Üzeyir tarafından yatağa sürüklenirken alnını dağıtan o taş zihninden çıkmıyordu. Efendisinin '*devri daimin sırrını mektepte, medresede değil, kafanda ara*' sözünü hatırladı.”⁴⁵⁰

Calud karakteri efendisinden öğrendiği hiyele ilminde son derece hırs göstermektedir. Efendisi uygulamaya koyduğu projelerinde Calud'u çalıştırırken, o daima hiyelelin temel prensiplerinden olan '*devr-i daim*'in esrarını öğrenmek

⁴⁵⁰ Anar, age. s. 124.

peşindedir. Ancak onun asıl bilmediği şey ise öğrenme hırsının her şey olmadığıdır. Yafes Çelebi'nin dikkat çektiği üzere devr-i daimin sırrına vakıf olabilmesi için bilgiden ve hırsın önce Calud'a zekâ gerekliydi. Öte yandan 'devri daimin sırrını mektepte, medresede değil, kafanda ara' sözünü gerçek anlamda kullanan Yafes Çelebi böylece Calud'un ensesine kazınan fakat Calud'un haberinin olmadığı dövme de işaret etmekteydi:

“Aynacı Sabit Efendi'nin Havai Efraim Bey'den naklettiğine göre bir ustura ile efendisinin iktidarının yıllarca barındırdığı saçlarını kazıyan delikanlı o sıralar ondokuz yaşını yeni bitirmişti. Usturayla cesedin alnını ve şakaklarını temizledikten sonra sıra başın arkasına geldiğinde yıllar ve on yıllar önce, adamın devri daimin esrarını öğrenmek için evin bodrumunda kırk gün kırk gece kalıp eziyet çekmeyi kabul ettiği sıralarda, Yafes Çelebi'nin iğne ve mürekkeple onun kafasına dövdüğü o dövmeyle görmüştü. Gel gör ki o, 'sırrı mektepte değil, kafanda ara' diyen Yafes Çelebi'den ve bu dövmenin de iktidar taşıyla çalışacak olan devri daim makinasının planı olduğundan habersizdi.”⁴⁵¹

Yafes Çelebi'nin Calud'a, sırrı kafasında araması gerektiği yönündeki nasihati aslında bir gerçeğe işaret etmektedir. Gerçek şudur ki sır Calud'un kafasına kazınmıştır. Ancak zekâsını kullanamayan ve kaba kuvvet ile hırsın birleştiği bir yöntem geliştiren Calud hem hırsının hem de bitmek tükenmek bilmeyen şehvetinin kurbanı olmuştur. Sonuç itibariyle, sır kafasına kazılı halde iken bunun farkına varmayan Calud ironinin açık bir kurbanı olmuştur. Bir üçüncü ayrıntı da devr-i daimin sırrını anlayan Calud'un, bunu kafasına yediği iktidar taşı ile anlamış olmasıdır. Yafes Çelebi'nin sözü böylece üçüncü bir ironik durumu ortaya çıkarmaktadır. Ancak ironiyi dramatikleştirilen en önemli ayrıntı, Calud'un peşinde olduğu güç ile ölüme gitmesidir. Böylece kendisinden habersiz olduğu iktidar taşı ile diğer örtülü gerçekler Calud'u dramatik ironinin kurbanı haline getirmektedir. Bu örnekte dramatik ironi ağırlıklı olmak üzere durum ve sonuç ironilerini de gözlemlemek mümkündür.

Hasan Ali Toptaş *Gölgesizler* romanında dramatik ironiyi yine romanın asli bir unsuru olarak kullanmaktadır. Romanın bütününde etkisini gösteren dramatik ironi,

⁴⁵¹ Anar, age. s.134-135.

üst kurmacanın da yardımıyla romanda bir bilmece gibi okurun zihnini meşgul etmektedir. Romanda iki farklı koldan devam eden bir hikâye anlatılmaktadır. Bir yanda köydeki yok oluşlar ile bunların esrarını çözmeye çalışırken yeni yok oluşlara tanık olan köylülerin hikâyesi, öte yandan şehirdeki berber dükkânında yok oluş hikâyesi romanın kurgusunu ön plana çıkarmaktadır. Bu arada iki farklı kurgu varlık-yokluk çerçevesinde birbirine bağlanmaktadır. Bu bağlantıda ‘berber dükkânı’ ortak unsur olarak dikkat çekmektedir. İşte bu berber dükkânı aynı zamanda dramatik ironinin merkezlerinden biridir. Şehirdeki berber dükkânında çırak, jilet almak için çıkar fakat bir türlü dönmez:

“Aradan uzunca bir süre geçmesine karşın, jilet almaya giden çırak hala dönmemişti. Koltuktaki adam sabırsızlanmaya başlamıştı artık.”⁴⁵²

Berber çırağı bir türlü dönmek bilmez. Öyle ki çırağın bir daha geri gelmeyeceği konuşulur. Okur aslında bu noktadan itibaren romanın genel havasının da etkisiyle bir yok oluş hikâyesine hazırlar kendisini. Böylece dramatik ironi adım adım oluşturulmaya başlanır. Köydeki yok oluş ve kayboluşlar şehirdeki berber dükkânına da yansarak süreç ilerlemeye başlar:

“Çırak hala dönmemişti. Sabrı tükenen berber, onun gitgide maymun akıllı olduğunu söyleyerek ikide bir kapıya çıkıp yola bakıyordu. (...) ‘Şimdi nasıl olsa gelir’ dedim yatıştırmak için, ‘boşuna öfkeleniyorsun.’ ‘Yani bu kadar olmaz,’ diye homurdandı. ‘Jilet dediğin şey Fizan’da satılmıyor ki, caddede yüzlerce market var. Şu halime bak!’ (...) ‘Belki de çırak dönmeyiverecek,’ deyiverdim durup dururken. (...) Çırağının dönmeme olasılığı onu öyle çok öfkelenmişti ki, dişlerinin gıcirtısını bile duyuyordum. (...) ‘Ben’ dedi uçurumları öfke dolu bir sesle, ‘çırağı aramaya gidiyorum, kusura bakma.’⁴⁵³

Çırağın kayboluşunu iyice doruğa tırmandıran anlatıcı, romanın ilerleyen bölümlerinde yaptığı bir dramatik ironi hamlesi ile okuru da dramatik ironinin kurbanı yapar. Berber çırağını aramaya çıkmışken, kurgunun diğer tarafından bulunan köydeki berbere bir çırak bulunduğu iletilir. Köyün kunduracısının bu teklifi karşısında şaşırın

⁴⁵² Hasan Ali Toptaş, **Gölgesizler**, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 62.

⁴⁵³ Toptaş, age. s. 86-87.

berber, çırağın nerden çıktığını sorar. Kunduracının cevabı ise yok olan çırağın tekrar varlığına kavuşmasını özetlemektedir:

“Doğrusu kendi ayağıyla geldi. Bizim evde şimdi, uyuyor... Günlerdir yoldaymış garibim, sabah ezanı okunurken kapıyı çaldığında yorgunluktan ölüyordu. Aslında benim uzaktan akrabam sayılır, dağların ardında bir köyde oturuyor. Babası önce kentteki bir berbere vermiş bunu, orada şöyle böyle bir yıl kadar çalışmış. (...) Derken bir gün, ustası onu jilet almaya mı göndermiş ne yapmış, ocuk bir daha geri dönmemiş. Artık kaç gün kaç gece yrdyse, dosdoğru köyüne gelmiş.”⁴⁵⁴

Gölgesizler romanındaki bu örnekten dramatik ironi birkaç farklı aşamadan oluşmaktadır. Birinci aşamada kentteki berber dükkânında çırağın jilet almaya gitmesi ile dönmemesi yer almaktadır. Burada henüz ironik bir durum oluşmamıştır ve çırağın jilet almaya gitmesinden sonra bir müddet geç kalması da yadırganacak bir durum değildir. Ancak bu arada daha sonra anlatıcının ortaya koyduğu üzere ocuk ortadan kaybolmuştur. Kendi köyüne dönen çırağın geri gelmesini bekleyen ustasının durumu ironiktir. İkinci aşamada çırağın gelmeyişinin uzun bir zaman alması ile ustanın çileden çıkması ve buna karşı ortaya atılan yokluk iddiasıdır. Bu iddianın sahibi olan ve çırağın geri dönmeyeceğini düşünen dükkândaki müşteri, dramatik ironinin diğer bir etkin kişisi olarak dikkat çekmektedir. Onun işlevi okura bir ipucu sunarak yok oluş bağlamında çırağın gidişini konumlandırmaktır. nc aşamada ise çırağın kendi köyüne dönmesi yer alır. Bu aşamada dramatik ironi olgunlaşarak süreç tamamlanmış olur. Berbere ırac bulduğunu ifade eden kunduracı, çırağın jilet almaya gidiyorum diye çıkıp bir daha geri dnmediğinin ve doğruca kendi köyüne geldiğinin farkındadır. Ancak bu durumu ‘*Derken bir gün, ustası onu jilet almaya mı göndermiş ne yapmış, ocuk bir daha geri dönmemiş.*’ şeklinde ifade eden kunduracı, dramatik ironinin kurbanı olarak kurguda yer alır.

Hasan Ali Toptaş’ın *Bin Hüzünlü Haz* romanında dramatik ironinin ilk dikkat çeken örneğine ‘sinema eleştirisi’ bağlamında rastlanılmaktadır. Filmlerin karakter tablosunu eleştiren anlatıcı iyi karakter ya da kötü karakter olabilmenin bazı kıstaslarına yer vermektedir. Buna göre karakter ve izleyici arasındaki olumlu bağların

⁴⁵⁴ Toptaş, age. s. 93.

kurulabilmesi için gerekirse iyinin kötü, kötünün ise iyi şekilde gösterilebildiğine dikkat çekilir. Anlatıcı, bu durumun gerçek hayat ile sinema hayatı arasında oluşturduğu çelişkiye göndermede bulunur. Film seyredenler kurgunun yönlendirmesi ile bir tercihte karar kılarlar. Aslında bu izlenenden ziyade izlenmek istenenin tercihidir. Böylece perde arkasındaki gerçekliğin seyirciye yansımaları iki türlü bir dramatik ironinin oluşmasına sebebiyet vermektedir: İlk olarak iyi ya da kötü karakterlerin buldukları konumla olan tezatları, ikinci olarak da film yönetmenleri ve yapımcılarının seyirciler üzerindeki denetimi. Her iki nedenin toplamı, kendisi yerine bir başkası olan film yıldızlarını ve düşüncesi filmdeki seyre göre şekil alan halkı dramatik ironinin parçası kılmaktadır:

“Ya da seyircilerini salya sümük ağlatan, içleri vıcık vıcık iyilikle doldurulmuş, ucuz filmler... Bu filmlerin her biri birbirinden yakışıklı, her biri birbirinden güzel kahramanları birer iyilik meleğine benziyorlar tabii; başkaları onlara ne yaparsa yapsın, onlar hakkında asla ve asla kötü düşünmüyorlar. (...) Hemen her fırsatta kafalarını çevirip kameraya doğru sanki seyircilerin arasındaki genç kızlarla genç erkekleri görebilecekmiş gibi yürek hoplatıcı bakışlar fırlatan ve filmdeki hayatın içinde, filmde rol aldığını unutmuş herhangi bir insan edasıyla değil de, daha çok mankenlik yarışmasına katılmış gibi çalımlı çalımlı yürüyen kahramanlarımız, gene ısrarla çevrelere iyilik saçmaya, gene peş peşe inen hayatın ağır silleleri karşısında aptalca gülümsemeye ve insanı çılgına çevirecek derecede iyi kalpli olmaya devam ediyorlar yani... (...) Filmdeki hayata canlılık kazandıran nedenlerin başında geldiği halde, hem iyi etiketinin arkasında yaşayan çoğunlukta kahramanlar, hem de kim olduklarını bile bilmek istemediğim çokbilmiş senaristlerle uydumakıllı yönetmenler tarafından sürekli horlanan ve bu yüzden de hem yamuk suratlı korkunç korkunç adamların üzerinde bırakılan kötülük, birazcık da olsa iyilik kılığına bürünüyor böylece. (...) Sonuçta, hayatın her milimetresini iyilikle doldurmayı planlayan senaristin gül hatırı için, onlar da iyilerin safına katılıyorlar yani, onlar da kanatsız birer meleğe dönüşüyorlar ve artık ortalıkta kötü adam kalmayınca, film mecburen bitiyor.”⁴⁵⁵

Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* romanında geniş bir alana yayılarak kendisini gösteren dramatik ironi örneği aslında bir metin içi eleştiri konusu olarak dikkat çekmektedir. Alaaddin'i arayan anlatıcı, bu soruşturmaları esnasında çevresinde olup biten her şeyi yakın takibe almaktadır. Alaaddin'e dair bir iz, bir ipucu

⁴⁵⁵ Hasan Ali Toptaş, **Bin Hüzünlü Haz**, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 13-15.

olabilecek bütün eşya, kişi, olay, anekdot vs. çeşitlilikler varoluş düzleminde metne aktarılmaktadır. Birbiriyle uyumsuz çok sayıda faktörün birleşmesiyle karmaşık bir yapıya bürünen romanda, yeri geldikçe çevredeki uyaranların tenkit edildiği ve buna dair bazı örtük imalarda bulunulduğu görülmektedir. Yukarıdaki örnekte de sinema filmlerinin yapım süreci, bunların faydacılık anlayışı ve hangi ölçütler temel alınarak yayım sürecinden geçtikleri ironik bir söylemle eleştirilmektedir. Bu ironik eleştirinin yönü ise ‘dramatik’ olarak dikkat çekmektedir. Sinema, aslında kendi varlığıyla dramatik ironinin bir parçasıdır. Mantalite itibariyle tıpkı tiyatro gibi seyircilerin kurguyu dışarıdan takip ettikleri ve film esnasında oyuncuların birbirlerinden habersiz oldukları sinemada, izleyici ise kuş bakışı açısı ile olup biteni görür. Oyunculara verilen roller icabı hangi duygu düzeyinin yükselmesi ve hangisinin silinmesi gerekiyorsa film o şekilde devam eder. Böylece izleyici farkında olduğu halde kendisine sunulan gerçekliğin bir tarafını tutarak sahiplik duygusu çerçevesinde hareket eder. Oysaki kurgunun en fazla farkında olan izleyicidir. Ancak izleyici de tıpkı okur gibi kendisine pasiflik görevi verilmiş bir üçüncü kişidir. Her ne kadar filme dair öngörülerini ve tenkitlerini ortaya koysa da, o, filmin çekim alanına girmekle kendi değiştirici gücünü çoktan terk etmiştir. Yapabileceği tek şey dramatik ironinin felsefesini çözmekle, sinemadaki gerçeklik dünyasının sınırlarını ayırt edebilmektir.

Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz* romanında sinemanın az önce ifade edilen yönünü eleştirirken dramatik ironinin yol açtığı problemler üzerinden anlatısını tasarlamaktadır. Sinemada kötülüğün ortadan kalkması için her türlü oynama ve değişikliğin yapılabildiğini aktaran anlatıcı, böylece kötülükten arınmış bir ortamın kolayca oluşabildiğini aktarmaktadır. Peki, sinemadaki sanal gerçeklikte sona eren kötülük, beş duyu organının hükmettiği dünyada geçerli midir? Anlatıcı, bu dolaylı sorunun yanıtını cevaplarırken, dramatik ironinin kurbanı olmadığını kanıtlarcasına şu ifadeleri kullanır:

“İşte o zaman ben kendimi gene şehrin karanlığında, mezbelelik yerlerde, (...) kuyruğunu sıkılmış sıvıslıklam bir it gibi dolaşırken buluyorum ve sağımda solumda gene o üçkâğıtçı, ayyaş ve serseri kılığındaki melekler oluyor.”⁴⁵⁶

⁴⁵⁶ Toptaş, age. s. 15.

Anlatıcı bir dolaylamaya giderek eleştirisini tamamlamaktadır. Sinemada perdedeki oyuncular, içlerinden kötülük çıkarılınca dek iyilikle donatılıyor ve olumlanıyorlar. Bu derece iyilik enjekte edilen insanlara rağmen anlatıcının dış dünyadaki kötülüğün kaderinin değişmediği yönündeki tespiti, bir sebep-sonuç ilişkisinde dolaylı olarak ortaya çıkmaktadır. Alaaadin'i aramaya devam eden anlatıcı, karşılaştığı kötülükleri ifade etmekle dramatik ironinin mahiyetini ortaya koymuş bulunmaktadır.

Metin Kaçan'ın *Fındık Sekiz* romanında dramatik ironi ile ilgili çarpıcı bir örnek bulunmaktadır. Romanın girişinde toplumun işleyişindeki çarpıklığı eleştirel bir dille ifade eden anlatıcı burada ironinin kullanılmasına işaret ederek, ironik toplumun ortaya çıkardığı sonuçları göstermektedir. Anlatıcının eleştirdiği yeni toplum düzeni dramatik ironinin kurbanları olan bireylerin toplamından oluşmaktadır. Gerçekmiş gibi gösterilenler ile gerçekler, bilinenler ile bilindiği ifade edilenler vs. gibi birçok değişmeli durum bu toplumun karakteristiğini oluşturmaktadır. *Fındık Sekiz* romanındaki bu dramatik ironi eleştirisi, ironiyi bireysel ve toplumsal eleştiri bağlamında değerlendirmesi açısından da ayrıca büyük bir öneme sahiptir:

“Öyle bir toplumdu ki bu, herkes birbirini iç çamaşırındaki lekeye, markaya, desene kadar yakından tanıyor ama üçüncü şahıslara bir şey çaktırmıyordu. Ahlaki çöküntünün, sosyal zehirlenmenin, ruhsal zedelenmenin adı *bağımsızlık* ya da *özgürlük*tü. Her kavram tersten algılanıyordu. Bilinçli değiştirmeler de söz konusuydu. Fakat havaya kalkan, boşlukta tokuşan kadehler sayesinde, ikiz bir bebek gibi sarılan sigaralar yüzünden bu yatay geçişleri kimse fark etmiyordu. (...) ‘Anne-Makas-Su böreği-köpek’ –‘Annem makasla şakalaşırken su böreği köpeğe evlenme teklif etti’ Kelimelerle oynanıyor, anlamlar değiştiriliyor, halk teba, yani kul, bu düzmece oyunlarla bir kez daha, bin kez daha kandırılıyordu.”⁴⁵⁷

Metin Kaçan'ın *Fındık Sekiz*'de vurguladığı toplumsal yozlaşma, dramatik ironi örneği sergilemesinden önce ciddi bir postmodern eleştiriye bünyesinde barındırmaktadır. Gerçekliğini yitiren ve kendi gerçeklik durumları doğrultusunda yeni sanal gerçeklikler üreten bireylerin bir arada olduğu bir toplum söz konusudur. Bu toplumsal yapıda kelimelerin anlamı ve göstergelerinin ne olduğunun bir önemi

⁴⁵⁷ Metin Kaçan, **Fındık Sekiz**, Everest Yayınları, İstanbul 2012, s. 1-2.

yoktur. Önemli olan oluşturulan yeni değerler düzenindeki keyfiliktir. Bu keyfiliğe göre ‘sahte maske’ler takan öznelerin toplumdaki dejenerasyonu sürüklediği görülmektedir. Böylece toplumun kendisi de dramatik ironinin hem ironisti hem de kurbanı pozisyonunda bulunabilmektedir. Burada dramatik ironi, herhangi bir kişi ya da özel varlığa yöneltmiş değildir. Genel ve şahsi olmayan ironinin niteliklerini bulabileceğimiz bu örnekte ironinin amacı ve hedefi yine kendine dönüktür. Simülatif gerçeklerle donatılan ve yeni oluşturulan bu gerçeklik algısında farkında olmayarak değerlerin özünü kaybeden özneler dramatik ironinin kurbanıdır.

Dramatik ironiyi ele alırken seçtiğimiz romanlardan daha fazla malzeme sunma imkânımız mevcuttu. Ancak tekrara düşmemek adına bu örneklerle yetinmenin doğru olacağı kanaatine vardık. Genel olarak değerlendirildiğinde dramatik ironinin postmodern Türk romanında baskın bir ironi türü olarak dikkat çektiğini söylemek mümkündür. Dramatik ironi, farklı anlatım tekniklerine kapı açabilmesinden dolayı postmodern anlatıya uygunluk gösterir. Özellikle yabancılaşma, özne parçalanması, aidiyet problemleri ve belirsizlik durumlarını örneklemede iyi bir araç olan dramatik ironi özellikle Güney Dal’ın *Kılları Yolunmuş Maymun* romanında, romanın temel unsuru olacak şekilde önemli bir kullanım alanı bulabilmektedir. Ayrıca, dramatik ironi, fiktif bir yapıya sahip olan roman türünde kullanılması en uygun ve rahat olan ironi türüdür.

3.5. ROMANTİK İRONİ

Romantik ironi ifadesi, ironinin bir çeşidini ifade etmekle beraber bakış açısı ve dünya görüşünün metne yansımalarının belirlenmesinde ironik tavrın aktif rol aldığı edebî çizgiyi de açığa çıkarmaktadır. Buna göre Alman romantizmini esas alarak terimleşen ‘romantik ironi’ kavramı, hayata bakış açısındaki ironiyi genel anlamda metinle ilişkilendirme rolünü üstlenir. Muecke de romantik ironiden söz ederken onun Almanya’da edebî ve felsefi bir teori olduğunu ve diğer taraftan edebiyat için bir program çizdiğini ifade eder.⁴⁵⁸ Romantik ironi ilk olarak Almanya’da 18. yy. ’ın sonu ile 19.yy. ’ın başında gelişme göstermiştir.⁴⁵⁹

Oğuz Cebeci’ye göre, başlıca kuramcıları arasında Wilhelm Schlegel (1767-1845), Friedrich Schlegel (1772-1829), Adam Müller (1779-1829) ve Karl Solger (1780-1819) gibi isimlerin bulunduğu romantik ironi, *kendi kendisini eleştiren, hiç sona ermeyen bir satir anlayışı olarak tanımlanmıştır.*⁴⁶⁰ Yani bir bakıma ironi söz sanatı olma mecburiyetinden kurtularak, çok yönlü metinsel ilişkileri barındıran yepyeni bir ilişki kurma süreci olarak tanımlanmıştır. Romantik ironi kuramcıları arasında Friedrich Schlegel için ayrı bir parantez açmak gerekir. Friedrich Schlegel, Alman romantizmi çerçevesinde ironi kavramına detaylı bir şekilde değinir. Ironi hakkında, *‘her şeyi bir bakışta gören ve koşullu olan her şeyin, hatta kendi sanatının, erdeminin ya da dehasının üzerinde bile sonsuzca yükselen’*⁴⁶¹ nitelendirmesi yapan Schlegel, ironinin eleştirel perspektifine ve metin içindeki yeniden düzenleyici yönüne vurgu yapar. Alman romantizmi ile ilişkilendirdiği ironi kavramını metindeki yanılısamlara müdahale eden bir yapı olarak gören Schlegel’de ironi, merkezî bir önem kazanır.⁴⁶²

Gürsel Aytaç, romantiklerin belli başlı iki hayat tutumu olduğundan söz ederken *hüzün* ile birlikte ironiyi de sayar: *İroni ise hüzünle hem akrabadır, hem de*

⁴⁵⁸ Douglas Colin Muecke, **The Compass of Irony**, Methuen & Co. Ltd. Publishing, Londra 1969, s. 184.

⁴⁵⁹ Muecke, age. s. 181.

⁴⁶⁰ Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni**, İthaki Yayınları, İstanbul 2008, s. 287.

⁴⁶¹ Akt. Walter Benjamin, **Sanat ve Edebiyatta Eleştiri: Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı**, çev. Elçin Gen, Mustafa Tüzel, İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s. 144.

⁴⁶² Benjamin, age. s. 141.

onun karşıt kutbudur. İroni, sanatçının her şeyin, kendi eserinin de üstüne çıkararak kuşbakışı kazanmasını sağlar.⁴⁶³ Romantik ironiyi sanatçının kuşbakışı kazancı olarak ifade eden Gürsel Aytaç'ın bu düşüncesini destekleyen örnekleri postmodern roman anlatılarında bulmak mümkündür. Romantik ironiye başvuran anlatıcı, metnin genel kurgusuna yaklaşma ve kendi metninin haritasına ulaşmak üzere romantik ironiyi bir araç olarak kullanır. William Van O'connor, romantik ironiyi yazarın önce bir güzellik yanılması yaratması daha sonra bunu kişil bir yorum ya da şiddetli bir tonla ortadan kaldırması şeklinde yorumlar.⁴⁶⁴

Romantik ironi kuramını savunan kuramcılarının görüşleri ilk olarak felsefi platformda tartışılması gereken bir nitelik taşıyor. Nitekim romantiklerin felsefeye bakış açıları ve onu sistematize etmekten kaçınmaları onları felsefenin diğer odak kişileri ile karşı karşıya getirmiştir. Besim Dellaloğlu *Romantik Muamma* isimli eserinde romantikler ile Hegel'in felsefesi arasında ironiye bağlanan tartışmayı irdelemektedir. Dellaloğlu, özellikle Hegel ile romantikler arasındaki görüş ayrılığını izah ederken Hegel'in felsefeyi ideale ulaşmada mümkün bir araç olarak gördüğünü buna karşın romantiklerin ise ironinin sonu olmadığı için ideal olanın mümkün olmadığına bu nedenle felsefenin ölümsüzlüğüne inandıklarını ifade eder.⁴⁶⁵ İroni sayesinde ideale ulaşmaya çalışan yollar tıkanmış olur. Bu da aslında metnin kesintisiz devam eden fiktif yapısına müdahale ederek bir farkındalık oluşturabilme amacı taşıyor.

Oğuz Cebeci'ye göre *romantik ironinin insana sağladığı en önemli şey, sanat aracılığıyla içinde bulunduğumuz irrasyonel dünyadan bir ölçüde kurtulma olanağını mümkün kılmasıdır.*⁴⁶⁶ Romantik ironinin edebî metinde yaptığı iş, metnin kurgusal yapısını bir ölçüde bozarak insanın 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

⁴⁶³ Gürsel Aytaç, **Yeniçağ Alman Edebiyatı**, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2012, s. 213.

⁴⁶⁴ William Van O'connor, **İroni**, in Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, ed. Alex Preminger, Princeton University, 1972, Kitap-lık Aylık Edebiyat Dergisi İçinde, çev. Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez, S.123 Ocak 2009, s. 59.

⁴⁶⁵ Besim F. Dellaloğlu, **Romantik Muamma**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, s. 92-93.

⁴⁶⁶ Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni**, İthaki Yayınları, İstanbul 2008, s. 288.

içinde aslında anlatılana karşı yeni bir cephe açmak ve kendi söylemini yine kendi söylemi içerisinde tartışmaya açmak biçiminde bir işlev kazandırılmaktadır.

Romantik ironi hakkında değerlendirmelerde bulunan diğer bir isim olan, Özlem Tekdemir Dökeroğlu, romantik ironiyi *insanın kendi kendinin farkına varması, hayat karmaşasını ve bu karmaşayı kabul zorunluluğunu anlaması* şeklinde özetlemektedir.⁴⁶⁷ Bu tespite göre yabancılaşmanın farkına varan ve bunu metninde dile getiren anlatıcının okurla metni arasındaki mesafeyi kendisi için önceden belirlemiş ve aslında ne anlattığı ile ne anlatması gerektiği arasındaki farkı özümsemiş olması gerekir.

Vefa Taşdelen romantik ironiyi Schlegel üzerinden yorumlamaktadır. Schlegel'in ironi ile felsefe arasında kurduğu ilişkiye değinen ve Schlegel'in "*felsefe ironinin evidir*" sözünü aktaran Taşdelen, romantik ironiyi ironiden ayrı bir çeşitleme olarak görmez. Taşdelen romantik ironi hakkındaki kanaatini şöyle belirtmektedir:

"Romantik ironi, ironinin zaman içindeki evriminin bir aşamasını oluşturur. Ironiden farklı bir tür değildir. (...) Romantik ironinin kendine özgü yönü, romantizmin ruh hali içerisinde, 'ben', 'doğa', 'hayal', 'aşk', 'güzellik' gibi temalar bağlamında varlık kazanmasında görülür."⁴⁶⁸

Taşdelenen'in tespitinde de bireysel yorumun öz bilince dönük yönü baskındır. Yani romantik ironi ile anlam kazanan unsurların en belirgin özelliği anlatıcının ideal bir ortam oluşturmasına dayanmayan aksine bunu bozarak olay ve durumlardaki kurmaca ötesi gerçekliklerin belirgin hale gelmesine dayanan bir yapıya sahip olmasıdır. Böylece metni takip eden ve yorumlayan bir okur gerçeklik sorununu tartışabilir hale gelirken kendisi için idealize edilmiş bir düzleme de ihtiyaç duymak zorunda kalmaz.

Ortega Y Gasset, Schlegel kardeşlerin romantik ironiyi sanatın başat unsurlarından biri haline getirdiklerine işaret ettiği ifadesinde, ironinin en yüce estetik kategori ilan edilmesine değinir. Gasset'e göre, sanatın amacı gerçek dışı bir ufuk

⁴⁶⁷ Özlem Tekdemir Dökeroğlu, **Sanatta İroni ve Öyküleme Pratikleri**, Sanatta Yeterlik Sanat Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara 2013, s. 3.

⁴⁶⁸ Vefa Taşdelen, Romantik İroni, Hece Dergisi Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-2, Yıl II, S. 125, Mayıs 2007.

açmaktır. Bunu da ancak kendi gerçeğimizi yadsıyarak yapabiliriz.⁴⁶⁹ Gasset, Alman romantiklerinin bu şekilde ironiyi en yüce estetik kategori ilan etmesinin bir de olumsuz etkisinden bahsetmektedir. Gasset, ironinin bu şekildeki yükselişinin yeni sanata biteviye bir hava verdiğini ve en sabırlı kişiyi çileden çıkardığını ifade etmektedir.⁴⁷⁰

Romantik ironiyi postmodern romanlarda ele almak gerektiğinde bu hususu romandaki ‘oyun’ kavramıyla ilişkilendirmek mümkün görünmektedir. Postmodern metindeki oyun kavramı metne dair bildiklerimizi, okuma öncesi ve sonrası saplantıları, ayrıca tutkulu bağlanmayı engelleme işlevi görür. Oyun unsuru, roman içerisinde okuru kendi metinsel gerçekliğinden uzaklaştırmaya çalışarak bir tür güvenlik hizmeti sağlamaktadır. Oyun ile iletmeye çalışılan aslında okuru hem metnin büyüdü dünyasında gezdirmek hem de aynı metin içerisinde, o metnin yapaylığını ve önceden kurgulanmış bulmacamsı yanını ortaya koymaktır.

Örneğin, Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı* adlı romanındaki oyun unsurunun, anlatıcı tarafından romantik ironi çerçevesiyle sunulduğu görülmektedir. Romanın hemen girişinde *Ben Ölüyüm* başlığını taşıyan ilk bölümün ortaya koyduğu metin içindeki sıra dışılık ve gizemli yapı, romanın sonundaki bir yarı itiraf niteliğindeki ifade ile giriftleşir. Metne inanmak isteyen ve metnin aktarmak istediğinin kendi anladığı şey olduğunu düşünen okur için bu durum bir hayli ironiktir. Okur, bu romanın başındaki ve sonundaki yapının romantik ironi muammasını çözmekle uğraşarak metni tamamlar. Romanın başındaki ilk paragraf şöyledir:

“Şimdi bir ölüyüm ben, bir ceset, kuyunun dibinde. Son nefesimi vereli çok oldu, kalbim çoktan durdu, ama alçak katilim hariç kimse başıma gelenleri bilmiyor. O ise, iğrenç rezil, beni öldürdüğünden iyice emin olmak için nefesimi dinledi, nabzıma baktı, sonra böğrümüne bir tekme attı, beni bir kuyuya taşıdı, kaldırıp aşağı bıraktı. Taşla önceden kırdığı kafatasım kuyuya düşerken parça parça oldu, yüzüm, alnım, yanaklarım ezildi yok oldu, kemiklerim kırıldı, ağızım kanla doldu.”⁴⁷¹

⁴⁶⁹ Ortega Y Gasset, **Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler**, çev. Neyyire Gül Işık, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s. 52.

⁴⁷⁰ Gasset, age. s. 52.

⁴⁷¹ Orhan Pamuk, **Benim Adım Kırmızı**, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 9.

Orhan Pamuk'un metnin başına koyduğu ve yer yer masalımsı ve fantastik biraz da polisiye kurgu taşıyan bu ilk paragraftan sonra romanda bu yönde seyreden gelişmeler artarak devam eder. Okurun, romandaki metinsel büyüye kapılmasını engelleyen anlatıcı romanın sonunda gerçekliği farklı bir düzleme taşımaya karar verir. Böylece okur bir kuyunun dibindeki cesedin ölümün dili olarak konuşması ve kendi gerçekliğini aktarıyor olması karşısında ciddi bir paradoksla karşı karşıya kalır. Roman boyunca kararlı bir şekilde eden seyir romanın sonunda öylesine keskin bir şekilde bozulur ki okur, başından beri bir ironik söyleme muhatap olduğunu hemen kavrar. Romanın sonunda, anlatıcı ile aynı adı taşıyan Orhan karakterine göndermede bulunan şu ifadeler romantik ironiyi tamamlayan kısım olarak dikkat çekmektedir:

“Resmedilmeyecek bu hikâyeyi, belki yazar diye, bu yüzden anlattım oğlum Orhan'a. Hasan'ın ve Kara'nın bana yolladığı mektupları, zavallı Zarif Efendi'nin üzerinden çıkan mürekkebi dağılmış at resimlerini çekinmeden verdim. Her zaman asabi, huysuz ve mutsuzdur ve sevmediklerine haksızlık etmekten hiç korkmaz. Bu yüzden Kara'yı olduğundan şaşkın, hayatlarımızı olduğundan zor, Şevket'i kötü ve beni olduğundan güzel ve edepsiz anlatmışsa sakın inanmayın Orhan'a. Çünkü hikâyesi güzel olsun da inanalım diye kıvrımayacağı yalan yoktur.”⁴⁷²

Dikkat edilirse metinde anlatıcının oluşturduğu ironi, tüm romanı bir kubbe gibi örtmektedir. Romanın girişinden itibaren anlatılan tüm esrarengiz olaylar ve karakterlerin sıra dışı yabancılaşmaları romanın sonunda yer alan yukarıdaki ifade ile anlatıcı tarafından deforme edilmektedir. Böylece anlatıcının metne müdahalesi, metni aşırı kurgusallıkla yoğrulmuş bir oluşum olmaktan çıkarak okuru kendine getiren bir uyarı ile sonlanmaktadır.

Benim Adım Kırmızı romanında ölümün romantik ironi çerçevesinde sıkça işlendiği görülmektedir. Romanın ana direğini oluşturan 'cinayet' muamması, romantik ironinin ölümle bağlantılı biçimde güçlü bir şekilde romanda yer almasını sağlamıştır. Roman bir cinayetle başlar ve alışılmışın dışında olarak katil değil maktul konuşur. Maktul, ölümün kendisine yaşattıklarını anlatırken okurla bir duygudaşlık içerisine girer. Çünkü ölüm, her insan için mukadder bir son olması hasebiyle ortak

⁴⁷² Pamuk, age. s. 470.

duygu alanı oluşturmak için yerinde bir tercihtir. Romanın henüz ilk kısımlarında yer alan şu ifadeler, metin içi yanlısamaları ekarte eden bir görünüme sahiptir:

“Ölümlle karşılaşınca paranın hayatta hiç önemli olmadığını anladım diyecek değilim. İnsan hayatta değilken bile paranın önemini biliyor. Şimdi bu durumumda benim sesimi işitiyor olmanıza, bu mucizeye bakıp şöyle düşüneceğinizi biliyorum: Bırak şimdi yaşarken kaç para kazandığımı. Bize orada gördüklerini anlat. Ölümden sonra ne var, ruhun nerede, Cennet ve Cehennem nasıl, orada neler görüyorsun? Ölüm nasıl bir şey, canın yanıyor mu? Haklısınız. Yaşarken insanın öte tarafta neler olup bittiğini çok merak ettiğini biliyorum. (...) Bir an önce cesedimi bulsunlar, namazımı kılıp, cenazemi gömsünler artık! Daha önemlisi, katilim bulunsun! O alçak bulunmadıkça, istiyorlarsa en muhteşem mezara gömsünler beni, huzursuzluk içinde mezarımda döne döne bekleyeceğimi, hepimize inançsızlık aşılayacağımı bilmenizi isterim. Katilim olacak orospu çocuğunu bulun, ben de size öte dünyada göreceklerimi tek tek anlatayım! (...) Onca öfke duyduğum katilim kim, hiç beklenmedik şekilde beni niye öldürdü? Merak edin bunları.”⁴⁷³

Romanın başında yer alan bu ifadeler *Benim Adım Kırmızı* romanının şifrelerini de verir. Kurgu seçeneğini romantik ironiden yana kullandığını gösteren anlatıcı, metnin başında kendi okur kitlesini de belirleme sürecini başlatmış olur.

Benim Adım Kırmızı romanında ölüm ile ilgili romantik ironinin vurgulanarak işlenmeye devam edildiği görülmektedir. Nitekim ölümün varlığına ilişkin sorguların yapıldığı bir bölümde ölüm mefhumuna dönük şimdiye dek yapılan birçok betimlemenin geçersizliği vurgulanır. Anlatıcı, ölümü yüceleştiren ve onu bir kahramanlık malzemesi yapan anlatıların karşısına çıkarak okuru şaşırtır. Bu diyalog romanın seyri içerisinde okurun gerçeklik algısını sarsacak biçimde şu şekilde verilmektedir:

“Gördüğünüz gibi Ölüm’üm ben, ama korkmanız gerekmez, çünkü resimim de. Yine de benden korktuğunuzu gözlerinizden okuyorum. Oynadıkları oyuna kendilerini kaptıran çocuklar gibi, benim gerçek olmadığımı bile bile ölümün kendisiyle karşılaşmış gibi dehşete kapılmanız hoşuma gidiyor. Bana baktıkça, o kaçınılmaz son vakit gelip çatınca korkudan nasıl altınıza dolduracağınızı seziyorsunuz. Bu bir şaka değil; ölümle karşılaştığınızda özellikle

⁴⁷³ Pamuk, age. s. 10-12.

aslan huylu erkeklerin büyük çoğunluğu, kendilerini koyuverirler. Binlerce kere nakşettiğiniz cesetlerle kaplı savaş alanları, sanıldığı gibi kan, barut ve kızışmış zırh değil, bu yüzden bok ve çürümüş et kokar.”⁴⁷⁴

Bu örnekte anlatıcı, aslında ölümü daha da natüralize ederken romantik ironiye başvurur. Özellikle savaş meydanlarındaki ölümler ve bunlara dair rivâyetlerin olduğundan farklı şekilde betimlendiğine dikkat çeken anlatıcı araya girerek ölümün mistik büyüsünü bozar. Böylece okura ölüm hikâyelerinin, aslında ironik olduğunu ima ederek yönlendirmede bulunur.

Anlatıcı, *Benim Adım Kırmızı* romanında karakterleri arasındaki ilişkilerden yola çıkarak da zaman zaman romantik ironiye başvurmaktadır. Sözelimi Şeküre'nin babası ile Hayriye arasındaki ilişkiye dair yaptığı çözümleme ve bu çözümlemenin ardından okurdan bir istekte bulunması da romanının kurgusunda dikkat çeken bir romantik ironi müdahalesi örneğidir. Şeküre, babası ile Hayriye arasındaki ilişkiyi bilmesine ve bunu zaman zaman anlatmasına rağmen söz konusu örnekte okura seslenerek bunları unutmalarını isteyen bir ifade takınır:

“...Şimdi tek bir derdim var, onu söyleyeyim ize. Demin abam ve Hayriye hakkında öfkeyle söylediğim şeyden şimdi pişmanım. Hayır, dediğim yalan değildi, ama yine de bunu söylemiş olmaktan öyle utanıyorum ki, siz o dediğimi unutun, hiç söylenmemiş, babam da Hayriye ile öyle yapmıyormuş gibi bakın bizlere olmaz mı?”⁴⁷⁵

Yukarıdaki örnekte ideal olana ulaşılmaya çalışılıyor gibi görünse de romantik ironi sayesinde Şeküre'nin babasına olan kızgınlığını daha da perçinlediği görülmektedir. Çünkü bir çatışmanın ortasında yer alan ve babası gibi önemli bir ismin hizmetçileri Hayriye olan ilişkisini hem kıskanan hem de kabullenemeyen Şeküre, bu sayede konu hakkındaki düşüncesinin derinliğini ortaya koyabilmektedir.

Benim Adım Kırmızı romanındaki diğer bir romantik ironi örneğini ise *Ben Bir Ağacım* başlıklı bölümde görmek mümkündür. Söz konusu bölümde bir ağacın dilinden kitapların serüveni anlatılırken anlatıcının ağaç yerine geçtiği hissedilir. Ağacın bir kitaba malzeme ve konu olma hikâyesi anlatılırken Erzurumlu Husret ile

⁴⁷⁴ Pamuk, age. s. 147.

⁴⁷⁵ Pamuk, age. s. 107.

Erzurumlu Nusret'in karıştırıldığını ifade eden ağaç birdenbire ağız değiştirerek Sivaslı Şaşı Nedret Hoca'nın ağaç hikâyesini anlatmaya başlar:

“Bu Sivaslı şaşı Nedret Hoca da güzel oğlanları sevmekle nakşetmeyi lanetlemekten başka, kahvenin işi şeytan işi olduğunu, içenin cehenneme gideceğini söylüyormuş. E Sivaslı, sen benim şu koca dalımın nasıl eğildiğini unuttun mu? Size anlatayım ama kimseye söylemeyeceğinize yemin edin, çünkü Allah kuru iftiradan saklasın. Bir sabah bir baktım, maşallahı var, minare boylu, aslan pençeli dev gibi bir adam ile yukarıda adı geçen benim bu dala çıkıp gür yapraklarımın arasına gizlenmiş, afedersiniz takır takır iş görüyorlar. Sonradan Şeytan olduğunu anladığım dev bizimkini becerirken güzel kulağını hem şefkatle öpüyor, hem de içine fısıldıyor: “Kahve haramdır, kahve günahdır...” diye. Kahvenin zararına inanan, güzel dinimizin buyruklarına değil Şeytan'a inanır ona göre.”⁴⁷⁶

Anlatıcının yukarıdaki ifadeleri hem romantik ironi hem de daha sonra anlatılacak olan uyuşmazlık ironisine örnektir. Orhan Pamuk'un hem *Benim Adım Kırmızı* hem de *Kafamda Bir Tuhaflık* romanında sıkça görülen bu söylemde, bir yandan okurla konuşurken diğer taraftan okura söylediğinin aksini ima etme çabası güdülür. Ayrıca metnin tuhaflığı ve dolayısıyla gerçek olanın sanat aracılığıyla irreal alanda yumuşatılmaya çalışıldığı da benimsenir. Romantik ironi ile bu kanı ortadan kaldırılır. Ağacın anlattığı hikâye olayın kahramanı konumundaki Sivaslı Şaşı Nedret Hoca'yı okura lanse ederken aşağılama ve alay önsözleriyle hareket eder. Anlatıcı, ağacın anlattığı kimseye söylememesi için okurla adeta bir sözleşme yapmış olur. Bu örtük sözleşme, idealin çıkına çıkmanın somut adımı olarak dikkat çeker. Anlatıcı, ağacın dilinden metin içi yabancılaşmanın bilince dönüşmesini ve bu yolla anlamın tersinlenmesini yani romantik ironiyi şöyle sürdürür:

“Ben fakir, gördüğünüz ağaç resmi, böyle bir akılla resmedildiğim için Allahıma şükrediyorum. Frenk usullerince resmedilseydim beni sahici bir ağaç sanan İstanbul'un bütün köpekleri üzerime işer diye korktuğumdan değil. Ben bir ağacın kendisi değil manası olmak istiyorum.”⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ Pamuk, age. s. 62.

⁴⁷⁷ Pamuk, age. s. 63.

Bu örnekte ağacın kişileştirilmesinden elde edilen bir romantik ironi ile karşı karşıyayızdır. Nitekim bu romanda ölüm, ağaç, köpek vb. unsurların kişileştirilerek onlara bir kimlik kazandırıldığı görülmektedir. Böylece anlatıcı, söylemek istediklerini hem kendisine yabancılaştırarak hem de kendinden katmak istediklerini gerçekleştirerek gerçeğin farklı izdüşümlerini ortaya koyabilme şansını elde etmektedir.

Benim Adım Kırmızı romanında Kara karakterinin de zaman zaman romantik ironi ile okurun karşısına çıkarıldığı görülmektedir. Kara'nın genel özellikleri ve yapmak istedikleri romanda çoğu zaman bir muamma gibidir. Şeküre, Enişte, Üstat Osman ve diğerleri arasında gidip gelen bir karakter olan Kara'nın Şeküre'ye olan aşkı diğer ilişkileri de etkilemektedir. Bu nedenle Kara kendisi olmayı başaramamaktadır. Aşağıdaki alıntıda Kara'nın Enişte ile olan ilişkisinin iç yüzü, kısmen anlatıcının rolünü üstlenen Kara'nın ağzından ifade edilmektedir:

“Kendi sefil çıkarlarımız, alev alev yanan şehvet duygularımız ve bizi kırık kalpli bir adama çeviren aşkımız için yapmaya hazırlandığımız berbat işleri, fırsat çıkarsa daha yüce bir amaç için yapabilmek isteriz ya hep, ben de, bu yetimlerin babası olmaya o anda bir kere daha karar verdim işte ve eve dönünce yazısını ve resimlerini tamamlamam gereken kitabı anlatan dedesini bu yüzden daha da dikkatle dinledim.”⁴⁷⁸

Kara'nın Enişte'yi dinlemesi ve resimlerini tamamlaması gerektiği kitap hakkında bilgi edinmek istemesi, Şeküre ile olan aşkıyla ilişkilendirilmiştir. Romanın çözümü için çok önemli bir noktayı teşkil eden kitaptaki resimlerin tamamlanması meselesine Kara'nın bakışı Şeküre 'ye olan aşkı bağlamında gelişmiştir. Dolayısıyla kitabın kurgusunda önemli bir yere sahip olan bu duruma karşın Kara'nın farklı bir istemle işe girişmesi, anlatıcının hedefe ulaşmadaki saflığı törpüleme girişimi olarak dikkat çeker. Bu durum da romantik ironi kapsamında değerlendirilebilmektedir.

Benim Adım Kırmızı romanındaki ölümü romantik ironi üzerinden aktarma durumu Enişte Efendi'nin öldürülmesinden sonra da devam eder. Enişte Efendi'nin ölümü de tıpkı Zarif Efendi'nin öldürülmesi gibi romandaki hüznün seviyesini

⁴⁷⁸ Pamuk, age. s. 139.

arttırmaktadır. Anlatıcı, ölüm olayını bildik kalıplarla derinleştirmek ve acının ortaya koyduğu yoğun bunalımı ölümün önüne geçirmek yolunu tercih etmeyerek ölüyü konuşurma seçeneğinde karar kılmaktadır. Ölü, anlatıcının okurla muhasebesi şeklinde cereyan eden bir konuşmanın anlatıcısı olur ve öldükten sonraki izlenimlerini paylaşır:

“Şimdi sizlere ölümümü anlatacağım. Şunu belki artık çoktan anladınız. Ölüm her şeyin sonu değil; bu kesin. Ama bütün kitapların yazdığı gibi, inanılmayacak kadar acı verici bir şey. Yalnız parçalanan kafatasım ve beynim değil, sanki her yerim, birbirinin içine geçe geçe, sancılarla sarsılarak yanıyor. Bu sınırsız acıya dayanmak o kadar zor ki, sanki aklımın bir kısmı tek çare onu unutarak tatlı bir uykuya zorlanıyor. (...) Kafama hokkayı bir daha indirmişti. O kadar yoğun bir acı duyuyordum ki, kafama vuruşunu ancak belli belirsiz fark edebiliyordum artık. (...) Yine de ama yaşıyordum. (...) Ölümün kaçınılmaz olduğunu anlayınca ağlamaya başladım.”⁴⁷⁹

Benim Adım Kırmızı romanında ‘ölüm’ün çok önemli bir metafor olarak kullanıldığını ifade etmek gerekir. Ölüm sadece ruhun bedenden ayrılması ve sonlanan bir hayat anlamında ele alınmamıştır. Bu romanda ölüm kurguyu ve aksiyonu sonlandıran değil daha da alevlendiren bir görüntü içerisindedir. Kimi zaman sonuç, bazen de dramatik ironi kılıfına bürünen ölüm, zaman zaman da yukarıdaki örnekte görüldüğü üzere romantik ironinin taşıyıcı durumundadır. Anlatıcının ölümü okurlarına anlatmak isteği ve ölümü romanın devam eden bir gerçeği olarak işlemeye devam etmesi olay örgüsünde Enişte karakterinin izlerinin devam etmesini de sağlamaktadır. Böylece klasik söylemde ölümle birlikte bir anda kesilen karakterin sesi ve etkisi devam etmektedir.

Benim Adım Kırmızı romanında anlatıcının okurla olan bilmecemsi diyalogu romantik ironi çerçevesinde değerlendirilebilir. Romanda temel soruşturma konusu olan katilin bulunması problemini yine katilin ağzından vererek çözmeye çalışan anlatıcı kurgudaki ‘katil kim’ sorusunu metne müdahale ile perçinleştirir. Katilin aşağıdaki konuşmasında, okurun merak duygusunu arttıran ideal metin deformasyonu görülür:

⁴⁷⁹ Pamuk, age. s. 200-201.

“Üstat Osman’ın bize aşkla verdiği ve Enişte Efendi’nin de sevip kullandığı takma adlarımızla söylersek, benim Kelebek mi, Zeytin mi, Leylek mi olduğumu anlamanızı istemiyorum hiç. Anlarsanız, büyük ihtimal hemen koşa koşa beni Bostancıbaşı’nın işkencecilerine teslim edersiniz. Bu yüzden her şeyi düşünüp söyleyemem. Kendi kendime düşünürken bile sizin beni izlemekte olduğunuzun farkındayım. Hayatımın beni ele verecek teferruatını, öfkelerimi düşüncesizce aklımdan geçiremem. Elif, Be, Cim deyip üç tane mesel anlatırken, aklımın bir köşesiyle sizin bakışınızı da kolluyordum.”⁴⁸⁰

Katilin kendini ifşa etmemesi metnin sürekliliği açısından önem taşır. Ancak ifşa etmeme durumunu farklılaştırarak postmodern düzleme taşıyan ise kullanılan tekniktir. Katil, yukarıdaki söyleme ihtiyaç olmaksızın da gizlenebilir. Hatta aksiyon ve merak unsuru daha da arttırılarak anlatı tamamen polisiye anlatının özelliklerini taşıyabilir. Ancak anlatıcı romandaki anlatı büyüsünü bozarak metinde deformasyona gider. Buradaki amaç okurun metni alımlama şekline doğrudan müdahale anlamı da taşır. Böylece romanın anlaşılması noktasında bir yanılısma merkezi oluşturulmuş olur. Okur, anlatıcının kendisiyle oynadığını fark eder. Artık yazar da metinde doğrudan güvenilir bir kaynak değildir. Okur, böylece daha temkinli ve dikkatli bir okuma sürecine geçmiş olur. Romantik ironiyi önemli kılan ‘metnin okur tarafında daha dikkatli alımlanması’ hususu böylece açığa çıkmış olur. Çünkü klasik olay örgüsüne dayanan metinlerde olayın bağlantılarını tespit etmek kolaydır. Olay neden-sonuç ilişkisi temelinde sürüp gittiği için okurun zihinsel yönden fazla bir çaba göstermesine gerek olmaz. Romantik ironi bu kolaylığı kısmen ortadan kaldırır. Okurun metin boyunca canlı olmasını ve kendisine yönelik metin merkezli müdahaleleri daha dikkatli karşılamasını sağlar.

Benim Adım Kırmızı romanının katil merkezli diğer bir romantik ironi örneğini Enişte Efendi’nin öldürülmesinden önce görmekteyiz. Katil, Enişte Efendi ile görüşmek için Enişte’nin evine gider. Enişte’nin evine gidişini tasvir eden katil, cinayet işlemeye geldiğini sanan okurlarının karşısına çıkarak onların aklından geçmesi muhtemel düşünceyi en baştan reddeder. Anlatıcı, katilin düşüncelerini romanın kurmaca üslubundan kısmen uzaklaştırarak romantik ironi örneği sergiler:

⁴⁸⁰ Pamuk, age. s. 116.

“Çocukluğumda işittiğim bir Süryani masalındaki ölümle karşılaşan ihtiyar adamın yaptığı gibi, sonsuzluk kadar süren kısacık bir süre sessizliğe gömüldü.

Şimdi ölümden söz ettim diye, buraya böyle bir şey yapmak niyetiyle geldiğimi sananımız varsa, okuduğu kitabı yanlış anlıyor. Böyle bir niyeti olan kapıyı mı vurur, ayakkabılarını mı çıkarır, bıçaksız mı gelir?”⁴⁸¹

Anlatıcı, katilin önceki cinayetlerinden hareketle okurun yine cinayet imasında bulunacağını tahmin eder. Katil, gerçekten de Enişte Efendi’yi öldürür ve yukarıda ifade ettiği sözlerin aksini yerine getirmiş olur. Ancak anlatıcının yukarıdaki amacı bir yanılsama oluşturmaktır. Cinayet işlemeye niyetli olan birinin kapıyı vurmuyacağını, ayakkabılarını çıkarmayacağını iddia eder. Oysaki romanda cinayet için gerekli ortamı oluşturmak anlatıcı açısından zor değildir. Nitekim katil, bu sözlerinin üstüne Enişte Efendi’yi evinde öldürür.

Ölümler birlikte romanın başlıca metaforik öğelerinden biri de kırmızı rengidir. Romana adını veren bu renk, işlenen korkunç cinayetlerle de yakından ilgilidir. Hem Zarif Efendi’nin hem Enişte’nin ölümünde ön plana çıkan bu renk nakış sanatında da önemli bir yere sahip olmakla romanda kendisine önemli bir yer edinmiştir. Tıpkı ağacın, köpeğin, ölümün konuşması gibi ‘kırmızı’ da konuşur ve kendisini merak eden okurlarına bilgiler verir:

“Duyuyorum sorduğunuzu: Nedir bir renk olmak?

Renk gözün dokunuşu, sağırların müziği, karanlıkta bir kelimedir. On binlerce yıldır kitaptan kitaba, eşyadan eşyaya rüzgârın uğultusu gibi ruhların konuştuklarını dinlediğim için benim dokunuşumun meleklerin dokunuşuna benzediğini söylüyeyim. Bir yanım burada gözlerinize sesleniyor; o benim ağır yanım. Bir yanım havada bakışlarınızla kanatlanıyor; o benim hafif yanım.

Kırmızı olmaktan ne de mutluyum! İçim yanıyor, kuvvetliyim; fark edildiğimi biliyorum; bana karşı koyamadığınızı da.

Saklanmam: Benim için incelik, zayıflık ya da güçsüzlükte değil, kararlılık ve iradeyle gerçekleşir ancak. (...) Bakın bana ne kadar güzel şey yaşamak! Seyredin beni; ne güzeldir görmek. Yaşamak görmektir. Her yerde

⁴⁸¹ Pamuk, age. s. 180-181.

görünürüm. Hayat benimle başlar, her şey bana döner, inanın bana. Susun da dinleyin nasıl da böyle harika bir kırmızı olduğumu.”⁴⁸²

Anlatıcı bir rengin anlamına nüfuz edebilmek için okuru rengin muhatabı yapar. Renk kendi namına konuşarak okurun içinden geçenleri okuduğunu iddia eder. *Duyuyorum sorduğunuzu: Nedir bir renk olmak?* Bu ifade, romantik ironinin anahtar cümlesidir. Romantik ironinin metnin sınırlanmışlığına karşı duran anlayışını bu örnekte görmek mümkündür. *Benim Adım Kırmızı* romanını önemli kılan şey de bu anlayışın altında yatar. Romanda çözüme dair kesin ifadeler kullanılmaz. Çözüm muallak bir haldedir. Bunun yerine romanda etki sahibi kişi ya da nesnelere konuşarak okuru etkilemeye çalışır. Metnin klasik olay örgüsünü devre dışı bırakan bu girişim, romantik ironinin en belirgin yönlerinden birini oluşturur.

Benim Adım Kırmızı'da katilin romantik ironi sarmalında sürekli okurla muhatap olduğu görülür. Okura göre kimliği saklı olan katil, okura vur-kaç taktiği ile yaklaşmaya çalışır. Bir yandan kendisini ele verecek cinayetler işlemeye devam ederken diğer yandan okurun ‘katil kim?’ arayışına alaylı göndermelerde bulunur. Oysa hem katil hem de onun ikili söylemleri kurgusal düzleme sahip roman anlatısının parçasıdır. Dolayısıyla katil metinde saklı ise okur bunu her halde bulacaktır. Eğer metinde katilin kimliğini açıklanmayacaksa okurun bunu bilmesi zaten mümkün değildir. Dolayısıyla anlatıcının katilin ifadeleriyle metnin kurgusunda bir tasarrufa gitmesi ve okura meydan okuma tarzı, romantik ironinin eseri olarak değerlendirilebilir:

*“Varsa bir üslubum ve kişiliğim, yalnız nakşında değil, benim cinayetimde ve kelimelerimde de gizlidir! Bulun bakalım benim kim olduğumu kelimelerimin renginden.”*⁴⁸³

Katilin gerçek kimliği romanın sonuna kadar saklı tutulurken, katil olması muhtemel şahısların konuşmalarından hareketle okura, katili bulabileceği mesajı iletilmektedir. Katil yukarıdaki konuşmasında kendi kimliğini ele verecek ipuçları hakkında okura bilgi verir. Nakşının özelliklerinin, kimliğini açığa çıkarmasına

⁴⁸² Pamuk, age. s. 215.

⁴⁸³ Pamuk, age. s. 116.

yetmeyeceğini ifade eden katil, kendi işlediği cinayeti ve konuşmalarını oluşturan kelimeleri de devreye sokar. Romantik ironinin odak noktası ise *bulun bakalım benim kim olduğumu kelimelerimin renginden*, ifadesi olarak dikkat çeker. *Benim Adım Kırmızı* romanında katilin yanılsamalarla ortaya çıktığı görülür. Katil daha sonra bu yanılsamaları romantik ironi ekseninde metne müdahale şeklinde sürekli değiştirir. Böylece roman boyunca katil ve katili ele vermesi muhtemel olguların romantik ironi söylemiyle okurun karşısına çıktığı fark edilir. Bu şekilde devam eden süreç en nihayetinde katilin kimliğini açıklaması ile açıklığa kavuşur.

Konu, muhteva ve üslup bakımından *Benim Adım Kırmızı* romanıyla benzerlik gösteren Orhan Pamuk'un diğer bir romanı olan *Beyaz Kale*'de de romantik ironi örneklerine rastlamak mümkündür. Tarihsel bellekten aldığı güçle tıpkı *Benim Adım Kırmızı* romanındaki gibi kendisi olma, kendi üslubunu ve kimliğini oluşturma ve bir başkasının taklit etme/etmeme temaları çerçevesinde dolanan romanın kurgusunda anlatıcı yer yer araya girerek okurla doğrudan temas içerisine girer. Burada okuru da metne aktif olarak dahil etme ve onu metnin bütünleşik bir parçası saymanın yanısıra metnin parçalanmış öznelerine okuru da eklemek ve bir tür empati oluşturarak metindeki sanal gerçekliği kırmaya çalışma amacının da güdüldüğünü söylemek yanlış olmaz.

Beyaz Kale romanının son kısımlarına doğru Hoca'nın Venedikli kölesinin ağzından aktarılan şu ifadeler romantik ironi ilişkisi taşımaktadır. Aşağıdaki alıntıda Venedikli köle ile okur arasındaki ilk ciddi irreelin dışına çıkma ilişkisi kurulmaktadır:

“Kitabımın sonuna geldim artık. Belki de akıllı okuyucularım aslında hikâyemin çoktan bittiğine karar vererek onu ellerinden atmışlardır bile. Bir zamanlar ben de aynı şeyi düşünüyordum, yıllar önce yazdığım bu sayfaları bir daha okumamak üzere bir köşeye tıkmıştım.”⁴⁸⁴

Üzerinde çok tartışılan *Kara Kitap*, ironi noktasında önemli örnekler içeren bir romandır. *Kara Kitap*, eleştirmenlerce çoğunlukla Türk romanında bir dönüm noktası kabul edilen bir yapıttır. Ancak romanda geleneksel malzemenin yoğunlukla kullanıldığı ve tekrar eden figürlerin roman boyunca yer aldığı görülmektedir. *Kara*

⁴⁸⁴ Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 163.

Kitap'ta sıkıntılı olan durumların başında olayın orijinallik bakımından yetersiz kalmasıdır. Bir arayış hikâyesi olan *Kara Kitap*, özellikle Tahsin Yücel gibi eleştirmen ve romancı kimliğiyle ön plana çıkan bir kalemin eleştirisine maruz kalmaktan kurtulamamıştır. Tahsin Yücel, Pamuk'un dili kullanmaktaki sıırlığına dikkat çekerken, *Kara Kitap*'ın yüceltilmesini eleştirir.⁴⁸⁵

Kara Kitap'ta Celal Salik'in *Alaaddin'in Dükkânı* isimli köşe yazısının olduğu kısımda da romantik ironinin izleri görölmektedir. Anlatıcının bir köşe yazarının yazınsal hafızasına ve yazılarının arka planına ilişkin ipuçları verdiği bu bölümde, okura ideal olanın eksikliği hatırlatılır:

“Ben pitoresk bir yazarım. Sözlüklere baktım ama pek de çözedim bu kelimenin anlamını; ben yalnızca havasını seviyorum. Hep başka şeyler anlatmayı düşledim (...) Allah bana başka türlü hikâyeler anlatmam gereken bu köşeyle siz okurlarımı verdi yalnızca. Karşılıklı idare ediyoruz. Hafızamın bahçesi kurumaya başlamasaydı belki hiç de şikâyetçi olmayacaktım bu durumdan, ama elime kalemi her alışımnda gözlerimin önüne gene benden birşeyler bekleyen siz okurlarımın yüzleri ve çorak bir bahçede hepsi bir bir benden kaçan anılarımın izleri canlanıyor.”⁴⁸⁶

Köşe yazarının problemi aslında pitoresk kelimesinin anlamını bilmemek değildir. Çünkü romanda çok sayıda köşe yazısına yer verilen Celal Salik'in bu kelimenin anlamını bilmiyor ve çözemiyor olması pek inandırıcı değildir. Bununla birlikte köşe yazarının başka şeyler anlatma isteği ve okurlarıyla yetinmeme durumu önemli izlenimler uyandırmaktadır. Bütün şöhretini ve basın camiasındaki şöhretini okurlarına borçlu olan Celal Salik'in asıl amacı Alaaddin'in dükkânı üzerinden bir şehir portresi oluşturmak ve meydana gelen portredeki değişimleri ortaya koyabilmektir. Böylece Alaaddin'in Dükkânı yazar için bir bahane haline gelmektedir. Yazar okurla olan diyalogunda ideal olan yazar-okur çizgisindeki karşılıklı saygı ve birliktelik çizgisini aşarak okurlarını rahatsız edecek bir söylemde bulunmaktadır: *Allah bana başka türlü hikâyeler anlatmam gereken bu köşeyle siz okurlarımı verdi*

⁴⁸⁵ Bkz. Tahsin Yücel, “Kara Kitap”, *Kara Kitap Üstüne Yazılar*, der. Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s. 48-56.

⁴⁸⁶ Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, s. 47.

yalnızca. Karşılıklı idare ediyoruz şeklindeki tespit romantik ironinin sınırları içerisinde yazara idealden kaçış olanağı sunmaktadır.

Romantik ironinin en dikkat çeken örneklerinden birine yine *Kara Kitap* romanında Celal'in köşe yazılarından birinde rastlamak mümkündür. Zaten *Kara Kitap* romanında kurgu ile gerçeğin ortasında duran ve bir bakıma Galib'in kendisini ve Rüya'yı arayışlarını yazılarıyla yönlendiren köşe yazarı Celal Salık'tır. Milliyet gazetesinde yayımladığı köşe yazılarıyla romandaki kurgunun diğer katmanının oluşmasına öncülük eden Celal, dış dünyanın tuhaflığını ve buna karşı olgunlaşmaya çalışan bireyin çıkmazlarını ironik bir şekilde açığa çıkarır. *Kendim Olmalıyım* başlığını taşıyan yazısında kişinin kendisi olmak isteğine karşın bunu gerçekleştirememesi ve sonuçta meydana gelen kendi olamama problemlerini aktarırken hem itiraflara girişir hem de metnin idealize edilmeye yatkın olan gidişatına darbe vurarak romantik ironi çerçevesinde söylemini ifade eder:

“Bir askeri darbenin hazırlık planlarına ve iktidarı ele geçireceğimiz günlerin hayallerine gömüldüğümüz sıralarda, askeri darbe bir gecikir de, milletin çektiği sıkıntılar daha uzar korkusuyla, geceleri uyuyamayacak kadar milletini seven biriymişim gibi davrandığımı hatırladım. Kimselere gözükmeyen gizlice gittiğim randevuvelerinde, orospular öylelerine daha iyi davranıyorlar diye, yani geçmişte başımdan korkunç ve umutsuz bir aşk macerası geçmiş bir umutsuz gibi yaptığımı hatırladım. Kaldırım değiştirecek vaktim yoksa, polis karakollarının önünden iyi uslu bir vatandaş gibi gözükmeye çalışarak geçtiğimi hatırladım. (...) Sonra, (evet, en sonunda) iki ayda bir gittiğim berberimde bu kişilerin toplamı olan kendimi taklit ettiğimi hatırladım.”⁴⁸⁷

Celal, kendisi olma yolunda hayatındaki kesitleri anlatırken aslında okura kendisi olamamanın örneğini sunmaktadır. Böylece Celal'in bir yazar ve nihayetinde roman kahramanı olarak metindeki konumu kimi zaman anlatıcının adına konuşan kimi zaman ise kendi sesini ön planda tutan bir tavırla ortaya çıkmaktadır. Özellikle polis karakollarının önünden geçerken eğer kaldırım değiştirmeye vakti yoksa iyi ve uslu bir vatandaş gibi gözükmeye çalışması, Celal'in rasyoneliteye olan dik duruşunu da örnekleme bakımından dikkat çekicidir.

⁴⁸⁷ Pamuk, age. s.186-187.

Kara Kitap'ta romantik ironi kimi örneklerde okurun devamlı takip edebileceği bir süreklilik biçiminde okura sunulmaktadır. Öyle ki bazı bölümlerin son sözcüğünü okuduktan sonra diğer bölüme geçerken anlatıcının doğrudan müdahalesini hissettiğine şahit olunmaktadır. Özellikle Celal Salik'in köşe yazılarının romanın tümüne yayılmış olması ve Celal Salik'in köşe yazısı olmayan her bölümden sonra o bölümle alakalı bir köşe yazısına yer verilmesi romantik ironinin Celal Salik merkezli oluşmasını beraberinde getirmektedir. Galip'in Celal ile Rüya'yı aradığı her bölümde bir duygusal yoğunluk merkezi oluşmaktadır ve Galip'in arayışlarının onu etkilemesi özetlenmektedir. Hemen akabinde Celal Salik'in köşe yazısı ise Galip'e cevap niteliği taşır çoğunlukla. Celal Salik'in köşe yazıları bir yandan Galip'in arayışlarına ipucu malzemesi sağlamakta öte taraftan Galip'in aramalarını daha da karmaşıktır. Böylece Celal Salik'in anlatıcının ağzından hem Galip'e hem de okura seslendiği ve romanın kurgusal bütünlüğünü hedef alan romantik ironi deneyimlemesine giriştiğini gözlemek mümkündür. Aşağıdaki örnekte Galip'in, Celal'in evinde Celal'in pijamalarını giydikten sonra uyuyamadığı ifade edilmekte hemen sonraki bölümün başlığı ve giriş cümlesi de bu durumu açığa çıkaran romantik ironi görüntüsü çizmektedir:

“Romanın İkinci Kısımında ‘Hayalet Ev’ başlıklı Birinci Bölüm’ün son cümlesi:

“Yatağa girdi, ama hemen uyuyamadı.”

Romanın İkinci Kısımında “Uyuyamıyor musunuz?” başlıklı İkinci Bölüm’ün ilk paragrafı:

‘Yatağımıza girdiniz. Tanıdığımız eşyalar arasında kendi kokunuz ve anılarınızla dolu çarşaf, battaniyeler arasına yerleştiniz, başımız yastığımızın tanıdık yumuşaklığını buldu, yana döndünüz, bacaklarınızı karnınıza çekerken boynunuzu öne eğdiniz, yastığın serin yüzü yanağımızı serinletti. Birazdan, birazdan uyuyacak, karanlığını içinde hepsini, hepsini unutacaksınız. (...) Unutacağınız için memnunsunuz. Bekliyorsunuz. (...) Ama uyuyamıyorsunuz da. Bu gerçeği itiraf etmek için çok erken değil mi daha? (...) Ama hayır uyuyamıyorsunuz. O zaman benim gibi yapın. (...) Bunlar da uyutmazsa beni, sevgili okurlarım, (...) Hala uyuyamamışsam sevgili okurlarım (...) kendi geçmişimin sevgilimin izlerini ararım. (...)

Romanın İkinci Kısımında “Şems-i Tebrizî’yi Kim Öldürdü?” başlıklı Üçüncü Bölüm’ün ilk cümleleri:

Galip uzun süren bir uykudan sabah huzurla uyandığında, tavandan sarkan altmış yıllık bir lamba, sararmış bir kâğıt rengiyle yanıyordu. Üzerinde Celâl’in pijaması.”⁴⁸⁸

Celal, yazısını uyuyamayan Galip için tasarlamıştır aslında. Çünkü uyuyamayan, şehrin altını üstüne getirmesine rağmen henüz kendisi ile Rüya’ya ulaşamayan, Celal’in evinde onun elbiseleri ile yattığı halde kendisinden ‘tanındığı eşyalar’ ile uyuması istenen Galip’tir. Galip bir yandan Rüya ile Celâl’i ararken bir yandan da Celâl’leşme eğilimi göstererek, kendisine ihanet ettiğini düşündüğü hasmının kimliğine bürünme tehlikesi geçirmeye başlar. Asıl isteği Rüya’yı ve sonradan Rüya ile eş zamanlı ortadan kaybolduğu anlaşılan Celâl’i aramak olan Galip, Celal’in evinde konaklayarak tam tersi bir değişime uğramaya başlar. Yani Celal’i ararken Celal’in kendisi olma yolunda ilerler. Celal’in köşe yazısı Galip’i hem dramatik ironinin hem de romantik ironinin kurbanı kılmaktadır. Uyuyamadığından şikâyetçi olan Galip’in imdadına Celâl’in yazısındaki öneriler yetişir. Ancak Galip, kendisini uyutmayan nedenlerin müsebbibi olan Celâl’in tavsiyeleri ile uyumayı başarır. Böylece farkında olmadan kendisini düşmanın ilacıyla tedavi etme durumuna getirir. Öte yandan anlatıcı, okuru Galip ile Celal arasındaki yazıya dayalı mücadele ve rekabeti daha iyi anlamaya davet etmek için romantik ironiyi devreye sokar. Çünkü Galip’in arayışları ile Celal’in gizemli köşe yazıları arasında kalan okur da kurgunun mütehayyir bir ferdi olmuştur. Anlatıcı bu durumu romantik ironi ile estetize etmektedir. Okurlarına doğrudan hitap ederek onların bir kedi fare oyununa dönüşmek üzere olan örtük mücadelesini gerçeklik terazisine taşır. Bu sayede okurun ‘uyuyamayan Galip’ imajı ortadan kaldırıldığı gibi Galip de bir sonraki bölümün başında uzun bir uykudan uyanmış halde Celâl’in elbiseleri üzerinde iken okurun zihinsel sahnesine yansıtılır.

Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale* romanında Venedikli ile Hoca arasındaki rekabet kimi zaman romantik ironi vasıtası ile doğrudan okura da yansıtılır. Hoca’nın karşıt

⁴⁸⁸ Pamuk, age. s. 250-256.

değeri gibi sunulan ve kimi zaman Hoca'nın onun karakterine büründüğü Venedikli aşığıdaki ifade ile Hoca'nın tutumlarını kurmaca ideallüğinden sıyırmakta ve onu bir oyun havasına büründürmektedir:

*“Şimdi düşünüyorum: Bu yazdıklarımı sonuna kadar okuyan kim, olup biteni, ya da hayal edip anlatabildiğim her şeyi sabırla izleyen hangi okuyucu, Hoca'nın bu sözünü tutmadığını söyleyebilir?”*⁴⁸⁹

Bu örnekte romantik ironiyi sağlamanın en yaygın yöntemlerinden olan ‘soruya başvurma tekniğinin’ kullanıldığı görülür. Anlatıcının sorusunun içeriğinden ziyade sorulma şekli ve muhatap romantik ironiyi belirlemektedir. Muhatap romanın okurudur ve sorunun biçimi, okuru sıradan metin kalıplarından farklı bir metin dizgisine yöneltme amacı taşır. Orhan Pamuk'un diğer romanlarına göre postmodern anlatı açısından daha zayıf bir görüntü çizen *Beyaz Kale*'de romantik ironi, postmodern anlatı unsuru olarak okurun karşısına çıkar.

Kafamda Bir Tuhafılık romanında romantik ironiyi etkili kılan temel etmenlerin başında, karakterlere söz hakkı tanınması gelmektedir. Roman içerisinde karakterlerin konuşma alanlarının belirlenmesi ve onlar için kendi içinde bağımsız bir söz hakkı tanınması sık sık anlatıcıyı karakterler üzerinden okurla karşı karşıya getirmektedir.

Romanın henüz ilk sayfasında anlatıcı ile okur arasında tek taraflı bir sözleşme var gibidir. Anlatıcı, romanın başkahramanı olan Mevlut'un hikâyesini anlatmadan önce onun tuhafıklarının yoğunluğunu ironik bir dille anlatır. Buna göre anlatıcı okurdan kendi metnini ve Mevlut'un başından geçenleri anlamaya dönük şöyle bir istekte bulunmaktadır:

*“Okurlarım benim gibi Mevlut'la tanışsalar, onu yakışıklı ve çocuksu bulan kadınlara hak verirler, hikâyemi renklendirmek için abartmadığımı teslim ederlerdi. Bu vesileyle, bütünüyle gerçek olaylara dayanan bu kitap boyunca hiç abartmayacağımı, zaten olup bitmiş bazı tuhaf olayları, okurlarımın daha iyi takip edip anlamasına yardım edecek bir şekilde sıralamakla yetineceğimi belirteyim.”*⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 50.

⁴⁹⁰ Orhan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhafılık*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, s. 15.

Romanın hemen girişinde yer alan yukarıdaki ifadeler, metnin büyüsunü bozmaya onu okurun idealize ettiği bağlamdan koparmaya yönelik bir girişim hüviyeti taşımaktadır. Mevlut'un hayatındaki tuhaflikları konu edinen bu eserde anlatıcının bu girişimi, Mevlut'un hikâyesine ilişkin merakı daha da artırır. Anlatıcı yerinde bir ironi ile romanın ismindeki tuhaflik ilişkisini daha da ön plana çıkarır. Nitekim romanın seyri içerisinde okurun karşısına çıkan Mevlut'un hayatı, çok farklı yaşantılarla okurun abartılı bulabileceği bir noktaya gelir. Dolayısıyla metne dönük yukarıdaki müdahaleyi romantik ironinin keskin bir örneği olarak da görmek mümkündür.

Anlatıcı *Kafamda Bir Tuhaflık* romanının girişindeki ironik söyleminin hemen ardından Mevlut'un boza işiyle ilgili teknik bilgileri verirken aynı yöntemle bir kez daha başvurmuştur. Anlatıcı ısrarla hikâyesinin daha fazla tuhaf sanılmamasının peşine düşmüş gibi görünse de aşağıdaki ifadelerle ironisini daha da belli eder. Anlatıcı metnin tuhaflığını okura bizzat kendisi deklare edip okurun kendi ideal metnini oluşturmasının bir ölçüde önüne geçerken diğer taraftan kendisi, metin ve okur arasında üçlü bir tartışma ortamı da hazırlar:

“Bu noktada hikâyemizin tam anlaşılması için, önce bozanın ne olduğunu bilmeyen dünya okurlarına ve onu önümüzdeki yirmi otuz yılda ne yazık ki unutacağını tahmin ettiğim gelecek kuşak Türk okurlarına, bu içeceğin darının mayalanmasıyla yapılan, ağır kıvamlı, hoş kokulu, koyu sarımsı, hafifçe alkollü geleneksel bir Asya içeceği olduğunu hemen söyleyeyim ki, zaten tuhaf olaylarla dolu hikâyemiz büsbütün tuhaf sanılmasın.”⁴⁹¹

Görüldüğü gibi anlatıcının metindeki tuhaflikları ısrarla vurguladığı görölmektedir. Buradaki romantik ironiyi tahmin eden okur ise iki sonuçtan birisine varmaktadır. Metin ya gerçekten de beklentinin de üstünde alabildiğine tuhafliklarla yüklüdür. Ya da anlatıcının metne bu tür içten müdahaleleri ile kendisindeki tuhaflığı ortaya koymak ister. Dikkatli okur her iki durumda da metinden anlaşılması beklenen ironiyi kavrar.

Romanda önemli bir karakter olarak karşımıza çıkan Süleyman'ın Mevlut ve Rayiha'nın evlenmesine ilişkin aldığı söz hakkı da romantik ironiyi örneklemektedir.

⁴⁹¹ Pamuk, age. s. 27.

Romanın temel aksiyon merkezini oluşturan ve karakter oluşumunu da sağlayan Mevlut'un gönderdiği mektupların kime yazıldığı ve akabindeki tartışmalı evlilik Süleyman'ın üzerinde durduğu konudur:

“Mevlut kaçırdığı kızın, ağabeyimin nikâhında bir kere göz göze geldiği güzel Samiha değil, güzel olmayan ablası Rayiha olduğunu sizce ne zaman anladı? Köyde karanlıkta bahçede Rayiha ile karşılaşır karşılaşmaz mı? Yoksa birlikte dere tepe kaçarlarken yüzünü görünce mi? Kamyonette yanıma oturduğunda anlamış mıydı?”⁴⁹²

Süleyman, Mevlut'un kız kaçırma eylemine yardım ederken aslında oynanan oyunun farkındadır. Mevlut düğünde Samiha'yı görmüştür ancak kaçırdığı kız ise Rayiha'dır. Ona oynanan bu oyunun niçin tertiplendiği romanda tam olarak açıklanmaz. Ancak Süleyman'ın Samiha'ya olan aşkının romanın ilerleyen kısımlarında ortaya çıkması, bu işin asıl planlayıcısının Süleyman olduğunu göstermektedir. Süleyman bu hususu okurlarla paylaşırken romanın gerçekliğinden çıkar ve romanın içinde bir sır olarak kalan kız kaçırma olayının perde arkasını kurmaca kılıfından sıyırmaya çalışır. Anlatıcının bu tavrı romantik ironi kapsamında değerlendirilebilir.

Romanın ilerleyen bölümlerinde roman karakterlerinden olan ve Mevlut'un asıl âşık olduğu kız olup olmadığı netleşmeyen Samiha'nın, romanın diğer bir önemli karakteri olan Ferhat'a kaçması da anlatıcının müdahalesi ekseninde ve romantik ironi bağlamında aktarılmaktadır. Samiha'ya âşık olan Süleyman'nın ağzından verilen ifadelerde kız kaçırma olayının büyütülmemesi gerektiği ifade edilirken, anlatıcı hem görsel olarak hem de metnin diliyle ironiye başvurmaktadır. Nitekim Samiha'nın kaçırılmasının romanda önemli bir yere sahip olduğu görülürken anlatıcının bunu ifade edişi ironiktir:

“Süleyman: Arkalarından koştum. Yetişemedim! Öfkeden öleceğim. Geri döndüm, kamyonete atladım, motoru çalıştırıp gaza bastım. (...) Ama bu iş daha bitmedi. Samiha şerefli kızdır, az sonra taksiden atlar. Daha kaçmadı, kaçırılmadı. Dönecektir. Sakın yanlış anlamayın. Lütfen yazmayın ve YAZARAK OLAYI BÜYÜTMEYİN dedim. Şerefli bir kızı lekelemeyin. (...) Torpido gözüne

⁴⁹² Pamuk, age. s. 177.

uzandım. Kırıkkale tabancayı çıkardım ve havaya iki el ateş ettim. Yazmayın, çünkü kaçtığı doğru değil. Yanlış anlaşılacak!”⁴⁹³

Yukarıdaki örnekte Süleyman’ın çaresizliği ve buna karşın içinde oluşan öfke ve hınç, anlatıcının müdahalesi ile yeniden düzenlenmiştir. Sadece anlam düzeyinde değil vurgunun şekle yansımaları ile yapılan bu müdahale, Süleyman’ın erkeklik gururunun daha fazla incinmemesi içindir. Ancak Süleyman’ın ideal çaresizliğe düşmesini engellemek amacıyla yapılmış gibi görünen bu girişim onun mağlubiyetini de daha da perçinler. Neticede Süleyman kaybeden, Ferhat ise kazanan kahraman rolünü üstlenmiş olur. Yukarıdaki örnekte biçimsel vurgu ile yapılan ironi, romantik ironinin yanılısamayı ortadan kaldırma işlevini akıllara getirir. Walter Benjamin’in şu ifadeleri, Orhan Pamuk’un biçimsel ironi girişimini kuramsal çerçevede açığa kavuşturur:

*“Dramatik biçim, yanılısama gücünü en üst düzeyde içerdiği ve böylelikle kendisi tamamen ortadan kalkmadan ironiyi de en üst düzeyde içine alabildiği için, tüm biçimlerin içinde en üst düzeyde ve en etkileyici biçimde ironikleştirilebilir.”*⁴⁹⁴

Romantik ironi, Benjamin’in ifadeleri doğrultusunda dramatik biçim örneği olan romanda sıkça kendisine yer bulur. Romantik ironiyi romanda ve tiyatrodaki etkili kılan hususların başında, ‘yanılısama gücü’nü barındırması gelmektedir.

Kafamda Bir Tuhafılık’ta anlatıcının roman boyunca durum ve olayları araya girerek ya okuyucudan kaçırma ya da metindeki heyecan unsurunu tüketme davranışı devam eder. Özelleşen elektrik idaresinde fatura tahsildarı olarak göreve başlayan ve gittiği evlerde elektrik faturası düzenleyen Ferhat, özellikle kaçak elektrik kullanan evleri denetlerken farklı durumlarla karşılaşır. Özellikle mahallede yalnız başına yaşayan ve borçlarını ödemeyen kadınlar Ferhat’ın ikilemde kaldığı örnekleri teşkil eder. Tahsildarın borcunu ödemeyen ve tek başına yaşayan kadınla yalnız kalması ve mahallelinin buna olan muhtemel tepkisi konunun özünü oluşturmaktadır. Bu noktada

⁴⁹³ Pamuk, age. s. 207.

⁴⁹⁴ Walter Benjamin, **Sanat ve Edebiyatta Eleştiri: Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı**, çev. Elçin Gen, Mustafa Tüzel, İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s. 143.

anlatıcının araya girdiği ve okura dönük şu uyarı ile hem şüpheyi arttırdığı hem de romantik ironiye başvurduğu görülmektedir:

“Bunları anlattım ki, bir aşk hikâyesi dinlemeye hazırlanan sizler yanlış bir beklentiye girmeyin. Bizim buralarda aşk çoğu zaman tek taraflı olur. Gümüşsuyu’nda, Boğaz manzaralı bir dairede yaşayan bir hanımefendi elektrik tahsildarını eskiden fark etmezdi. Şimdi ise elektriğini kesiyorsa fark eder.”⁴⁹⁵

Ferhat’ın hayatında yaşadığı düzensizlikler, siyasi mücadeleleri ve solcu/komünist bir partiye üye iken özelleştirilmiş bir şirkette çalışması gibi durum ironisini örnekleyen haller ayırt edici bir nitelik taşır. Onun elektrik tahsildarı olarak yalnız bir kadının evine girmesinin okurda bırakacağı intiba üzerine anlatıcının müdahalesi gerçekleşmiştir. Ferhat, aslında anlatıcının ‘aşk hikâyesi’ diye tabir ettiği vaziyete girmeye uygun bir karakterdir. Dolayısıyla anlatıcının buradaki tavrı okurun sonuca giderken tökezlemesine neden olmak kabilinden olmakla romantik ironinin sarsıcı gücünü de beraberinde getirir. Nitekim romantik ironiyi gerçekliklerin kırılma anlarındaki aralıklara benzetmek mümkündür. Böylece anlatıcı bir olayı, duyguyu veya durumu anlatırken, ideal bir şekilde takındığı tavrı tersyüz ederken fiktif yapıya öznel müdahalede bulunarak kurmacanın gerçekteki senaryosunu ortaya koymuş olur.

Orhan Pamuk’un *Kırmızı Saçlı Kadın* adlı romanında da anlatıcının araya girerek okura dönük bir müdahalesi söz konusudur. Romanın başkahramanı olan Cem’in Kırmızı Saçlı Kadın’la tanışma süreci anlatılmaktadır. Mahmut Usta adlı bir kuyucunun yanında çırak olarak çalışan Cem, ara sıra yakındaki Öngören kasabasına gelerek gezintiler yapmaktadır. Bu gezintiler sırasında tesadüfen fark ettiği Kırmızı Saçlı Kadın’la, birkaç bakışmadan sonra sözlü diyaloga girerek münasebete başlar. Kocasını ile birlikte Öngören’de bir tiyatro kumpanyasında çalışan ve oyunlarda rol alan Kırmızı Saçlı Kadın, Cem ile ilk yakın teması olan sokak gezintisinde, Cem’e beraber yürümeyi teklif eder. Bu noktada Cem adına konuşan anlatıcının araya girerek oluşturduğu hava, okurun beklentisini kırmaya yöneliktir:

“Hikâyemi yıllar sonra okuyan meraklılara şu bilgiyi vermeliyim: O yıllarda (tiyatro için de olsa) makyajlı, lacivert hoş etekli ve otuz küsur yaşlarında kırmızı saçlı çekici bir kadın gece saat on onbuçukta bir erkeğe, “biraz daha

⁴⁹⁵ Pamuk, age. s. 325.

sokaklarda yürüyelim” derse bunun çoğu erkek için -ne yazık ki- tek bir anlamı olurdu. Tabii ben o erkeklerden değil, çocuksu aşkını saklayamayan bir liseliydim. Üstelik kadın evliydi ve burası Orta Anadolu yani Asya değil, Rumeli yani Avrupa’ydı. Ayrıca serde bir solcu siyasi ahlâk vardı. Yani babamın ahlâkı.”⁴⁹⁶

Kırmızı Saçlı Kadın romanında Cem’in kendine ilişkin tespitlerini sunan anlatıcı romanın tümü okunduğu zaman romantik ironisinin haklılığını da ortaya koymaktadır. Cem’in babasının ahlâkını öne sürerek kendisini temize çıkarması hem dramatik hem de romantik ironiye örnek teşkil eder. Çünkü Cem’in babası da önceden kırmızı saçlı kadınla ilişki kurmuş bir kişidir. Bununla birlikte ustası Mahmut Usta’nın da kırmızı saçlı kadınla ilişkisi olduğu düşünüldüğünde durumun ne kadar karmaşık ve entrikalı olduğu anlaşılır. Cem yukarıdaki düşüncelerini aktardıktan kısa bir süre sonra kırmızı saçlı kadın ile hem duygusal hem de tensel yakınlık kurar ve kendisini ayırdığı diğer erkeklere benzemekten kurtulamaz. Bu örnekte anlatıcının ideal erkek tipine örnek olarak gösterdiği Cem karakteri, kendi eleştirdiği bir davranışta bulunarak ironini malzemesi olur.

Orhan Pamuk’un *Masumiyet Müzesi* adlı romanında Kemal’in Füsun’a olan tutkulu aşkı onu birçok noktada farklı davranmaya iter. Sibel ile nişanlı olmasına ve sosyete dünyasının ve İstanbul’un en zengin ve gözde ailelerinden birisine mensup olmasına rağmen Kemal bir türlü Füsun’dan vazgeçmemektedir. Anne tarafından akrabası olan Füsun’la yaşadığı aşk Kemal’in hem iç dünyasını hem de dış dünyadaki yaşayışını ciddi şekilde etkiler. Ancak Sibel’le nişandıktan sonra nişan gecesini Füsun’la yaşadığı diyalogdan sonra Füsun ile bir türlü görüşemez. Füsun’un Kemal’e bir daha dönmeşi, Kemal’i yüzeye çıkan ciddi kişilik problemleriyle baş başa bırakır.⁴⁹⁷ Anlatıcı, Kemal’in nişanlısı ve çalıştığı firmanın diğer üyeleriyle gittiği bir piknikte Füsun’a olan aşkının irreal düzlemdeki yansımalarını romantik ironi kapsamında dile getirmektedir. Böylece Kemal, nişanlısı yanındayken toplumsal normlara göre hareket eden bir birey değil, arzu ve hevesinin boyunduruğu altına giren

⁴⁹⁶ Orhan Pamuk, **Kırmızı Saçlı Kadın**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016, s. 69.

⁴⁹⁷ Her ne kadar romanda Kemal’in Füsun’a olan aşkıdan söz ediliyorsa da romanın neredeyse tüm cümlelerine sızan bir yığın cinsellik söylemi ve olay örgüsünü neredeyse tek başına yönlendiren ve masumiyet müzesini oluşturan nesnelere ilham kaynağı olan shevî arzular metinde ciddi bir boşluk oluşturmaktadır. Bu durum romanın popülist söyleme kaymış olduğunu da ortaya koymaktadır. Orhan Pamuk’un başka romanlarında da görülen bu durumun romanın kalitesine olumsuz bir şekilde yansımalarını belirtmek gerekir.

ve bunu idealin dışına çıkmakla da ortaya koymaktan çekinmeyen bir karakter hüviyetini almaktadır. Piknikte parmağı kesilen Kemal bilinçli bir şekilde yarayı kanatmakta ve Merhamet Apartmanında Füsun'un kendisini beklediği ümidiyle oradan uzaklaşarak kaçmak istemektedir:

“Siz okurlara ithaf ediyorum: Kan dinmesin diye yarayı ona göstermeden gizlice açıyordum. ‘Hayır’ dedim, ‘lütfen bu güzel pikniğin havasını bozmuş olmayayım, sen de benimle gelirsen çok ayıp olacak, canım. Onlar seni akşam şehre geri getirirler.’ Ben arabaya doğru yürürken, canım nişanlımın anlayışlı ve buğulu gözlerinde, o soru soran bakışı utançla gördüm. ‘Nen var?’ dedi sorunun akan kanlardan daha vahim olduğunu sezerek. O anda ona sarılıp acımı ve tutkumu unutabilmeyi, hiç olmazsa ona hissettiklerimi anlatabilmeyi ne çok isterdim. Ama Sibel’e tatlı bir-iki söz söylemeden, bir kalp çarpıntısının telaşıyla, sersem gibi sallanarak arabaya bindim. (...) Arabayı çalıştırırken yan gözle baktığım nişanlımın yüzündeki içten endişeyi ve kederi ise anlatmayayım da okur beni kalpsiz sanmasın.”⁴⁹⁸

Masumiyet Müzesi'nin başkahramanı olan Kemal, annesi tarafından akrabası olan Füsun'a bir anda âşık olarak kendisini hem cismiyle hem de bütün benliğiyle bu kıza kaptırır. Romanın kimi yerlerinde abartılarak verilen bu bağıllık Kemal'in bütün hayatını derinden sarsar. Sibel'le nişanlı olan Kemal'in çevresindeki bütün uyarılar ona Füsun'u hatırlatmakta ve Füsun ile temas eden bütün nesne ve anlamlar da Füsun'u akla getirmektedir. Anlatıcının Kemal ile Füsun arasındaki ilişkiyi çoğunlukla cinsel temele dayandırması ayırt edici bir özelliktir. Ancak bu özellik, romanın anlam derinliğine ulaşmasını engelleyen ve Kemal'in birçok arzusunda ortaya çıkan nedensiz bir saplantı görünümündedir.

Kemal'in bir tür hazcılık ilkesi ile hareket ederek Füsun'u hatırlatan her türlü nesneyi erotik bir bağlama yerleştirmesi ve Füsun'dan aldığı hazzı ve duygu yüklenimini bu nesnelere karşılamaya çalışması, Kemal karakterini mercek altına almak için yeterli malzeme sağlar. Yukarıdaki örnekte Kemal'in, nişanlısı Sibel ile olan duygu ayrılığının yükünü ve vicdanî sorumluluğunu hafifletmek için okurla paylaşım yoluna gittiği görülmektedir. Anlatıcı Kemal'in bu paylaşımını yaparken diğer taraftan onun gerçek niyetini ve davranışlarındaki kararlılığı da gizlemez.

⁴⁹⁸ Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2008, s. 173.

Böylece Kemal'in Füsün'la yaşadığı yasak aşk kendisini metin dışı gerçeklikte de gerekçelendirir ve haklılık alanına çekmeye çalışır. Nitekim Kemal'in okura hitaben sarf ettiği, *Arabayı çalıştırırken yan gözle baktığım nişanlımın yüzündeki içten endişeyi ve kederi ise anlatmayayım da okur beni kalpsiz sanmasın* şeklindeki ifade, onun Füsün'la olan aşkını perçinlemekten öteye gitmemektedir.

Orhan Pamuk'un ses getiren romanlarından biri olan *Kar*, romantik ironi örnekleriyle başlamaktadır. Kerim Alakuşoğlu (Ka) adlı karakterin Kars'a gidişi ile başlayan romanda anlatıcı, okurla kendisi arasındaki bir ön sözleşme yapar gibi romantik ironiyi hemen devreye sokar:

“Keder konusuna daha sonra çok döneceğiz. Bu rahatsız oturuşu ile daha fazla uyuyamayacağımı anladığım yolcunun adının Kerim Alakuşoğlu olduğunu, ama bundan hiç hoşlanmadığı için kendisine adının ilk harfleriyle Ka denmesini tercih ettiğini, bu kitapta da öyle yapacağımı hemen söyleyeyim. Kahramanımız daha okul yıllarındayken ödev ve sınav kâğıtlarına adını inatla Ka diye yazar, üniversite yoklama kâğıdını Ka diye imzalar, bu konuda öğretmenleri ve devlet memurlarıyla her seferinde kavga çıkmasını göze alırdı. Annesine, ailesine, dostlarına, kabul ettirdiği bu adla şiir kitaplarını da yayımladığı için Ka adının Türkiye’de ve Almanya’daki Türkler arasında küçük ve esrarlı bir ünü vardı. Şimdi, Erzurum garajından ayrıldıktan sonra yolcularına iyi seyahatler dileyen şoför gibi ben de ekleyeyim: Yolun açık olsun sevgili Ka... Ama sizi kandırmak istemem: Ka'nın eski bir arkadaşım ve Kars'ta başına gelecekleri daha bu hikâyeyi anlatmaya başlamadan biliyorum ben.”⁴⁹⁹

Orhan Pamuk bu romanın girişindeki romantik ironiyi oldukça ustaca kurgulamıştır. Öncelikle metinde anlatıcı ile kurgulama işini üstlenen yazar kimliğini metnin girişine açık bir şekilde yerleştirerek metnin doğasına ilişkin kalıpları yıkmak istemiştir. Metnin bir roman olduğu okur tarafından zaten bilinmektedir. Ancak anlatıcı, metnin büyüsünü bozmak ile onu yaşatmak arasında ince bir yol seçerek okuru metne daha fazla adapte etmek niyetindedir. Anlatıcı, kendi kurguladığı karakterine *yolun açık olsun sevgili Ka* demekle aslında okura ironik bir mesaj yollamaktadır. Bu ironiyi algılayabilen okur metnin gerçek manada alımlayıcısı olma hakkını elde eder. Öte yandan bu kurgunun içinden büyülenerek çıkmak isteyen ve

⁴⁹⁹ Orhan Pamuk, *Kar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012, s. 10-11.

dolayısıyla ironik mesajı anlamayan okur da metnin içindeki bağlantı noktalarını çözememiş olur.

Kar romanında romantik ironi örnekleri ile okuru ikileme bırakmaya devam eden anlatıcı kimi zaman karakter tahlili yaparken de romantik ironiyi devreye sokmaktadır. Söz gelimi romanda ‘Lacivert’ lakabıyla yer alan ve kim olduğuna, ne iş yaptığına ve kimlerle irtibat halinde olduğuna ilişkin tereddütlerle ilgili bazı tespitler yapılmaktadır. Anlatıcı olay örgüsünü keserek araya girmekte ve Lacivert lakaplı kişi hakkındaki kanaatlerini sunmaktadır. Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarındaki metin içi müdahaleleri akla getiren bu durumu, Orhan Pamuk *Kar* romanında şöyle örneklemektedir:

“Lacivert’in bu konularda ne düşündüğünü merak edenler kitabımızın ‘BEN KİMSENİN AJANI DEĞİLİM’ başlıklı ‘Ka ile Lacivert Hücrede’ alt başlıklı otuz beşinci bölümünün beşinci sayfasında ‘İdamımın’ kelimesiyle başlayan kendi kısa hayat hikâyesinde de bakabilirler, ama kahramanımızın orada söylediklerinin de hepsinin doğru olduğundan emin değilim. Hakkında pek çok yalan söylenmesi, kimi söylentilerin bir çeşit efsane düzeyine ulaşması Lacivert’in kendi esrarengiz havasından besleniyordu. Sonradan bürünmek istediği sessizlik ise, ilk ünleniş yolunun bazı İslamcı çevrelerde çok eleştirilmesi, bir Müslüman’ın laik Siyonist burjuva medyada o kadar görülmemesi gibi eleştirilere Lacivert’in hak verdiği şekilde de yorumlanabilir. Ama hikâyemizde göreceğiniz gibi, Lacivert aslında medyaya konuşmaktan hoşlanıyordu da.”⁵⁰⁰

Usta lakaplı Lacivert, romanın spekülâtif karakterlerindedir ve hakkında çokça yazılıp çizilmiştir. Kars’a Cumhuriyet gazetesi adına kadın intiharlarını araştırmak için geldiğini söyleyen Ka da Lacivert ile görüşmek ister. Bazı araçlardan ve tehlikeli aşamalardan sonra Ka, Lacivert ile görüşmeye muvaffak olur. Lacivert ile görüşmeye gitmeden önce onun kimliği ile ilgili bazı spekülasyonları aktaran anlatıcı daha sonra yukarıdaki anekdotu ile metin içerisinde okurun karşısına çıkar. Ancak anlatıcı roman türü için tehlikeli sayılabilecek bir harekete imza atarak romanın ilerleyen bölümlerinde Lacivert hakkındaki ayrıntıları daha şimdiden okura net bir şekilde açıklar. Böylece romandaki merak unsuru ile olası bir aksiyonu da önceden kesen anlatıcı, okurun romana karşı tabii bağlanışını da bozmuş olur. Böylece

⁵⁰⁰ Pamuk, age. s. 76.

romantik ironinin başka işlevlerine de tanıklık etmiş oluruz. Bunlar; romanın aksiyonunu, kurgudaki merak unsurunu ve gizemle örülü olay örgüsünü bozmak, okurun metinle ilgili okuma planlarını alt üst etmek ve bilinçli şekilde okurun kendi karar verme yetisine etkide bulunmak şeklinde tarif edilebilir. Çünkü kendi akışına bırakılmış olan ve kendi mecrasından ilerlemekte olan bir metin okurun inisiyatifine daha çabuk girebilmektedir. Romantik ironi ise okurun bu egemenlik alanına müdahale ederek, onun daha açık uçlu düşünmesini engelleyebilir. Ancak bu durum alımlama estetiğinin ortadan kalkması şeklinde düşünülmemelidir. Alımlama estetiğinin postmodernizmin önemli söylemlerinden biri olduğu ortadadır.⁵⁰¹ Burada ifade edilmek istenen, romantik ironinin daha fazla hayal üretme ve metnin sonucu üzerine düşünme yetisini başka yönlere aktarması durumudur.

Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler* romanında varoluşçu söylemini kurguya yansıtırken kendi romantik ironisini de benzer şekilde oluşturmaktadır. Romanda kayboluşların esrarının bir türlü çözülememesi ve her kayboluşun roman karakterlerinde oluşturduğu bunalım ve kararsızlık anlatıcının kendi diline de yansır. Berber dükkânındaki çırağın jilet almaya gidip de geri gelmemesi, köpüklü bekleyen adam, çırağın bekleyen usta ve anlatıcının kendini ifşa ederek yazma anına dönüşü romantik ironi için uygun bir zemin oluşturmaktadır. Geri dönmeyen çırak birkaç bölüm sonra dramatik ironi eşliğinde kendi köyünde ortaya çıkar. Çırağın ustası ise hala onu beklemekte, dükkândaki müşteri ise sürekli uyumaya ve uykusu içindeki gerçekliği zaman zaman dış dünyaya aksettirmeye devam etmektedir. Tüm bu tuhaflıkların içindeki anlatıcı, okurla olan şu diyalogunda anlatısına dair bazı şifreleri romantik ironi kılıfında sunmaktadır:

“Uyuyan adamınsa hiçbir şeyden haberi yoktu henüz; gözlerini kapamadan önce neredeyse orada, yani çırağın jilet alıp gelmesini bekleyen bir berberin dükkânındaydı. Gözlerini açmadığı sürece ben ona göre berberle yana oturuyordum hâlâ, yalnız kalmamış ve kalkıp gitmeyi de düşünmemiştim. Ola ki, karmakarışık bir yüzle henüz adımı koymadığım o romanı tasarlıyordum. Uzaklardaydım yani, sözcükler ya da sayfalarca uzaklardaydım. Orada, henüz doğmaması gereken, çocukluğumdan yontulmuş kepçe kulaklı bir çocukla karşılaşmıştım. Ben böylesi bir erken karşılaşmanın telaşıyla boğulurken, o

⁵⁰¹ Bkz. Yılmaz Özbek, *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*, Çizgi Kitabevi, Konya 2013.

rastgele bir bölüme dalarak birkaç sayfayı çoktan işgal etmişti. İstesem onu ilk düşündüğüm gibi romanın son sayfasından sonraki yere kolayca atabilirdim, ama içimdeki bir nokta buna el vermiyordu. (...) Bu durumda hiç kuşkusuz o çocuk romanın sonunda dek doğmadan yaşayacaktı.”⁵⁰²

Gölgesizler romanındaki anlatı disiplinini bozmayan anlatıcı, kendi kaygı ve kararsızlıklarını da benzer şekilde simüle ederek okura aktarmaktadır. Kendi kurgusu olan romandaki tasarruf karmaşasını gündeme getiren anlatıcı aslında idealize edilen kurgu oluşturma sürecini bu şekilde yadsımaktadır. Romanın oluşum sürecinde karakterlerin konumları, nerede aktif olacakları vb. gibi problemler sıradan gibi görünen aslında ciddi bir uğraşı gerektiren ve romanı roman kılan başat özelliklerdendir. Bunun farkında olan anlatıcı kendini kendi kurmacasından soyutlayarak okura bir mesaj iletmektedir. Dahası metni oluşturma özerkliğini de elden bırakmayan anlatıcı romantik ironiyi daha da yoğunlaştırarak ‘*İstesem onu ilk düşündüğüm gibi romanın son sayfasından sonraki yere kolayca atabilirdim, ama içimdeki bir nokta buna el vermiyordu.*’ şeklindeki ifadesi ile metnin oluşturulma sürecindeki sancıları ve yaşanan zorlukları okurla paylaşır. Böylece romanın da tıpkı insan gibi kaygı ve kararsızlıklarla dolu bir yapısının olduğuna işaret eden ve romanın bir anda olup biten sistematik bir yapıya sahip olmadığını altını çizen anlatıcı, romantik ironiyi etkin biçimde kullanma başarısı göstermektedir.

Bin Hüzünlü Haz, Hasan Ali Toptaş’ın ironiyi başarıyla kullandığı romanlarından bir başkasıdır. Hasan Ali Toptaş *Bin Hüzünlü Haz* romanında varoluşçu söylemi, arayış temi üzerinde kurgulamaktadır. Romanın başından itibaren Alaaddin’in arayışı söz konusudur. Alaaddin romanda efsanevî bir karakter olarak gelişir. Bir türlü bulunamayan kişidir Alaaddin. Onun hakkında bilgi sahibi olanlar, onu anıştıranlar çoktur. Ancak Alaaddin’in gerçekliğini anlatıcı dışında kimse üstelemez. Dahası onun varlığı küçümsenir. Anlatıcı, Alaaddin’in bulma işinin meydana getirdiği bunalımı zaman zaman okurla paylaşarak onu metnin içine davet eder. Böylece metnin bir yanını okura havale etme endişesini somutlaştırır. Aşağıdaki alıntıda, Alaaddin’in yokluğu ihtimalinin oluşturduğu girdabı ve bu girdabın kendinde

⁵⁰² Hasan Ali Toptaş, **Gölgesizler**, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 95.

meydana getirdiği çetrefilli durumu aktaran anlatıcı, metnin büyüünün dışına çıkararak romantik ironiyi devreye sokmaktadır:

“Hâlâ oradaysanız, şimdi size ‘eziliyormuşum hissi’nden yola çıkararak bu hareketleri uzun uzun anlatmak isterdim aslında. Hayır, o ana dek yapılmış el kol hareketlerinin hepsini bir hareketin içinde nasıl görebildiğimi kanıtlamak, değişik yüzyıllara ait milyarlarca el kol hareketinin arasından bazılarını seçip onların gerisinde yatan ruhsal portreleri sergilemek, ya da gizli tutmam gereken başka bir amaç uğruna sizin önünüze içlerinde ilginç hikâyelerin sihirli anahtarlarını taşıyan birtakım cümleler sürmek için değil; öylesine, laf olsun diye anlatmak isterdim. Evet laf olsun, diye. (...) hayallerimi ve geleceğimi kaybetmeye hazır olsam bile, henüz Alaaddin’in yokluğunu kaybetmeyi göze alamıyorum. Elimde, o yokluktan başka hiçbir şey yok çünkü... Bu yüzden şimdi size yalnızca, ihtiyarların yaptığı o el kol hareketlerini bir türlü anlayamıyordum, demek zorundayım.”⁵⁰³

Anlatıcı, *Bin Hüzünlü Haz* romanındaki okurla paylaşım yapma ve metni kurgudan sıyırma işlemine ilerleyen kısımlarda devam eder. Alaaddin’i arama işi bir kangrene dönüşür. Alaaddin’e dair ipuçları veren birçok delil elde eder anlatıcı. Ancak Alaaddin henüz yoktur. Bu yokluğun iyiden iyiye yoğunlaşması ve inandırıcılığını kaybedecek bir kıvama gelmesi anlatıcıyı harekete geçirir. Okur da tıpkı anlatıcı gibi Alaaddin’i arıyordu. Söz konusu ayrıntıyı romantik ironi sarmalıyla kullanan anlatıcı, arayışın inandırıcılığını sağlamak ve okurun metne olan ortaklığını arttırmak babından şu ifadelerle dikkat çeker:

“İşte böyle kaç hafta, kaç yıl ya da kaç koca yüzyıl dolaştım bilmiyorum. Ama şimdi size, şehrin ve zamanın o noktasında avare avare gezip dolaşırken, sonunda herkesin yüzünde Alaaddin’in yüzünden bir parça görmeye başladığımı söyleyebilirim.”⁵⁰⁴

Okurun metin içindeki tıkanmışlığını fark eden anlatıcı, kurgudaki bulmacayı bir nebze olsun hafifletmek adına romantik ironiyi devreye sokmaktadır. Böylece Alaaddin’in varlığına ilişkin deliller bulmaya başladığını söyleyerek hem okurun sabırsızlığını gidermekte hem de bu bulmacayı sürdüreceğinin işaretini vermektedir. Nitekim anlatıcı bunun birkaç sayfa sonrasında yine okurla bir kaptı-kaçtı oyununun

⁵⁰³ Hasan Ali Toptaş, **Bin Hüzünlü Haz**, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 27-28.

⁵⁰⁴ Toptaş, age. s. 52.

içerisinde girmektedir. Romantik ironiyi sağlayan değerleri bulmakta zorlanmayan anlatıcı zaten bir meçhulün arandığı ortamda okuru git-gel'lere yöneltmekte herhangi bir beis görmez. Böylece romantik ironinin yoğunlaşmasıyla okurun metne olan bakış açısında olumlu yönde bir gelişme sağlanmaktadır. Metni daha dikkatli takip eden ve metnin satır aralarındaki kurgu bozulmalarının 'meçhul'ün bilinmesi için gerekli olduğunu anlayan okur, romantik ironiyi garipsemez. Tersine bunu romanın aslı unsuru olarak görme eğiliminde bulunur. Anlatıcı, Alaaddin'i ararken kendisini kapısında MOTEL ROM yazan bir kapının önünde bulur. Buraya gitmesini öğütleyen kişi papyonlu garson giyimli bir şahıstır. Buraya geldiğinde kapı önündeki esrarengiz kadına Alaaddin'i aradığını söyler. Kadın Alaaddin hakkında sorduğu her şeyde bir terslik bulur. Daha doğrusu Alaaddin'i arayan kişinin, Alaaddin'i araması için herhangi bir sebebi olmadığını fark eder. Üstelik onu arayan kişiye göre Alaaddin, arandığı yerle tezat teşkil edecek şekilde *inanılmayacak kadar masumdur*. Alaaddin'i arayan kişi, daha sonra bu kadını başka bir yerde rastgele görür. Kadın da ona bakar ve *acele acele yürümeye başlar*. Alaaddin'i arayan kişi de kadının peşi sıra gitmeye başlar. Tam bu noktada anlatıcı romantik ironiyi devreye sokar. Romanın kaotik havasını ve Alaaddin'e ulaşmak için bir aracı olabilecek kadını daha da gizemli kılan söylemine okuru da davet eden anlatıcı varoluşu aramanın ve onun yokluğunu gidermenin keyfilikliğini aktarıyor gibidir:

“Şimdi, ben onun neden böyle davrandığını anlamadığım için hemen peşine düştüm tabii... desem, hiç kuşkusuz gerçeği saptırmış olurum. Pekâlâ, kabul edebileceğiniz gibi, kadının peşine sırf bu nedenle düşmüş olamam çünkü. Onu yakalayıp konuşmak, MOTEL ROM'un üst katlarında neler olup bittiği hakkında gene bir yığın söz dinlemek, Alaaddin'i nasıl bulabileceğime ilişkin yorumlar yaptırmak ya da yeni bir şeyler sormak için de düşmüş olamam. Belki de yalnızca, beni bana ve şehre yabancı kılan, mekanik seslerle donatılmış onca soğuk devinim arasında bildik bir kıpırtı gördüğüm, görür görmez heyecanlandığım ve tuhaf bir içgüdüyle onun titreşim alanına sığındığım için koşmuştum o anda. Gene de, neden koştuğumu bilmiyorum tabii ve asla da bilmek istemiyorum. Sizin bilmenizde de yarar yok bence. Bilmenizde yararsızlık da yok. Hayatta karşılaştığımız birçok şey gibi, nedeni kendinde saklı, sıradan bir hareketti benim koşmam ve aslolan da buydu zaten ve sanki ben bu paragraf boyunca süren

gevezeliğimin olanca sevimsizliğiyle, yıllar önce koşmaya başladığım dakikalarda da sürdürmüşüm gibi, kadın bunu fırsat bilip artık bir hayli uzaklaşmıştı.”⁵⁰⁵

Yukarıdaki alıntı romantik ironiyi örnekleyen en iyi örneklerden biri olarak kabul edilebilir. Çünkü anlatıcı ironiyi yüzeysel bir kurgu dışına çıkma aracı olarak kullanmakla kalmaz. Anlatıcının ironiyi kullanması; okurun hem bu ironiye ortak olması, hem ironinin kurbanı haline gelmesi hem de dışardan takip ettiği bu açmazda dramatik ironiyi fark etmesi sayesinde dikkat çekici bir üstünlüğe kavuşmaktadır. Romanını bir arayış üstüne kurgulayan ve bu arayışta herhangi bir mantık sırası, polisiye kaygı ve yöntem ile somut göstergelerin anlamından yola çıkmayan anlatıcı, kadının peşine düşmüş olmasını okura aksettirmekle aslında romantik ironinin çekirdeğini ortaya koymuş olmaktadır. Aslında anlatıcı kurguya yansıyan ‘kadının peşine düşmesi’ eylemini neden gerçekleştirdiğini çok iyi bilmekte ve bunu metinde de hissettirmektedir.

Romanda Alaaddin’in ya da başka ne türlü gerçekliğin arayışı varsa, bunların hepsi bitmek bilmeyen bir silinme ve gözden yitme kaderine mahkûm olur. Romanı ayakta tutan şey aslında bitmeyen ve herhangi bir çözüme kavuşmayan arayışlardır. Böylece anlatıcı kendi gerçek niyetini *Gene de, neden koştuğumu bilmiyorum tabii ve asla da bilmek istemiyorum. Sizin bilmenizde de yarar yok bence. Bilmenizde yararsızlık da yok* ifadesi ile açığa vurmaktadır: Bir kurgu olan romanın satırlarında yaşayan arayış ve varlık-yokluk mücadelesi sadece romanda değil yaşamın kendisinde başat bir unsur olarak yaşamaya devam etmektedir. Anlatının devamı için birer işaret ve gösterge niteliğinde olan bu sürpriz gibi görünen durumlar gerçekte hepimizin içinde hapsediğimiz bir arayışın izleridir. Gerçek romanın içinde yer alan arayış değil, benliğimizi dolduran ancak ulaşamadığımız gerçekleri yitirmemizdir. Hiç ulaşamayacak bile olsa gerçeğin peşinde koşabilmek, onu duyumsayabilmek ya da ona gerçeklik algısını yakıştırabilmek de arayışın bir parçası olarak kabul edilmelidir. Bu nedenle anlatıcının romandaki kadının peşine düşme olayını önce önemseyerek bir aksiyon havasında sunmaya başlaması, daha sonra ise bu gizemi ve aksiyon

⁵⁰⁵ ⁵⁰⁵ Toptaş, age. s. 58.

başlangıcını bozarak, okura bir geri bildirimde bulunması romantik ironi kapsamında değerlendirilmesi gereken önemli bir ayrıntıdır.

Metin Kaçan'ın *Fındık Sekiz* romanını, gerek konunun işlenişi gerek anlatımın orijinalliği gerekse de oluşturulan karakterlerin postmodern anlatı niteliklerini üstünde taşıyan vasıflara sahip olması gibi faktörler birçok yönüyle önemli kılmaktadır. Bu romanın başkahramanı olan ve hayatın yabancılaşan ve aynı zamanda samimiyetten uzaklaşan bütün tutum ve davranışlarına karşı savaş açan, hür, özgür ve bir o kadar da varoluşçu Meto aykırı bir kişidir. Meto'nun klasik arabalarla çevrili dünyasında Beyoğlu'nun tüm karanlık ve kirli işleri uçtan uca dolaşırken, Meto kendisini çağıran maddeye, cinsel tutkulara ve uyuşturucu alışkanlıklarına karşın bir postmodern felsefe içinde mücadele eder.

Romanda Meto'nun bakış açısı sadece Beyoğlu'ndaki karanlık arka sokaklara değildir. Meto hayatın tüm olumsuz yönlerini bilen, bunların çoğunu tadan ve bu tip tehlikelere karşı tedarikli bir karakterdir. Nitekim Meto karakterinin içinde bulunduğu onca kopuk yaşantılara rağmen, düşüncel gücünü de yine aynı kaynaktan aldığı görülmektedir. Aşağıdaki alıntıda Meto'nun bir düşünsel sorgulama seansında olduğu görülmektedir. Sorularla desteklenen bu parçada hayatın görünen yüzü ile görünmeyen tarafının ilişkisi anlatıcı bakış açısı ile aktarılmaktadır:

“Havada uçan bir kâğıt parçası, bilgi dolu bir yaprak, evet bir yaprak zihni cesaretle kamçılıyor.

Fizikteki tüm Nobel ödüllülerinin ağzından maddenin öldüğü, nedenselliğin öldüğü, determinizmin öldüğü haberlerini duyageldik. Öyleyse bırakın hepsi için elektronik müziğin requemleri⁵⁰⁶ arasında kibar bir cenaze töreni düzenleyelim. Artık yirminci yüzyıl postmekanistik biliminden ders çıkarmanın ve on dokuzuncu yüzyıl materyalizminin felsefi bakış açımıza giydirdiği deli gömleğini üzerimizden atmanın zamanı geldi. Gariptir ki bu bakış açısı, modern bilimin, bir yüzyıl gerisinde değil de, onunla çağdaş olmuş olsaydı, bu deli gömleğini çok daha önce üzerimizden atmış olacaktık. Fakat bunun farkına varır

⁵⁰⁶ Requiem: Hristiyanlık'ta ölülünün ardından, onun ruhunu kutsamak ve ruhun ferahlaması için yapılan ayini de kapsayan bir tür müzik terimi. Teolojik olarak dua ve kurban sunma amaçlı kaynaklara sahip olan Requiem daha sonra kilisenin gerek cenaze törenlerinde kullandığı bir ayin yöntemi gerekse de kilisenin etkisini arttıran bir yöntem olagelmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Robert Chase, **Dies Irae: A Guide To Requiem Music**, Scarecrow Press, Inc., Maryland 2003.

varmaz, ağırlığımızı tek yanlı olarak fizik bilimine vermemiz yüzünden göremediğimiz çevremizdeki olaylara daha duyarlı olacağız, nedensellik anıtının çatlakları arasından esip geçen rüzgârları duyabileceğiz; birliktelik içinde yürüyen olaylara daha çok dikkat edeceğiz; paranormal olayları da normalite kavramımız içine sokacağız ve ‘Körler Ülkesi’nde yaşıyor olduğumuzu fark edeceğiz.”⁵⁰⁷

Yukarıdaki örnekte ilk dikkat çeken noktaların başında metnin diline sinmiş olan sayısal ifadelerin çokluğu gelmektedir. Anlatıcının romana aldığı bu tür ifadelerin edebî metne uyumlu şekilde aktarılmış olması ve anlam örüntüsünü bozmayan dizilişi anlatıcının başarısını ortaya koymaktadır. Ayrıca silsile halinde devam edegelen sayısal hâkimiyet alanı ile çevrili cümlelere rağmen bitiş noktasındaki duygu yoğunluğunun sağlanmış olması önemlidir. Bu iki avantaj metindeki romantik ironiyi daha anlamlı ve etkili kılmaktadır. Anlatıcı maddenin, determinizmin ve dolayısıyla saf rasyonalist bakışın ölümünden bahsetmektedir. Bu bahsi açan ise havada uçan bir kâğıt parçasıdır. Nitekim romanda bu hususa dair düşülen dipnot, metindeki Meto ve diğer emmareye düşkün olanların gerçeklik meselesini hem tartışmaya açar hem de onları görmezden gelinen bir anti-idealist düşüncenin ironik öznesi haline getirir. Üstelik bu söylemiyle anlatıcı metindeki hayali kurguyu büyük ölçüde bozarak okura yeni bir düşünme alanı sunar.

Fındık Sekiz’deki örnekte romantik ironiyi daha iyi açıklamak bakımından metne daha yakından bakmak gerekir. Anlatıcı, öncelikle Nobel fizik ödülü alanların maddenin ve determinizmin öldüğünü ilan etmelerini karşılayan şok edici bir teklifle yola koyulmaktadır ki bu ironinin ilk adımı olarak da görülebilir. Bu ödülü alanların maddeci ve *determinist* bir düzen içerisinde halihazırdaki konumlarını kazanmalarına istinaden anlatıcının teklifi *requiem* ile iç içe bir cenaze töreni düzenlemektir. Bu husus sadece söylemde kalan *determinist* bakışın ölümünü istemek için yazarca en geçerli teklif görünümündedir. Ironinin ikinci adımında ise *determinist* ve *nedenci* bakış açısının atılmasıyla elde edilecek kazanımların sıralanmaya başlaması yer almaktadır. İlginç bir şekilde *fakat* edatı ile başlayan bu kazanım listesi, o zamana değin fark edilmeyen ayrıntıların, saklı kalmış güzelliklerin ortaya çıkması ve paranormal gibi

* Bu örnekteki romantik ironiyi tamamlayıcı olarak şu ifade, romanda aynen yukarıdaki şekliyle dipnot olarak eklenmiştir: *Rüzgarın Yazara getirdiği bir bilim kitabının sayfasından esinlenilmiştir. Kitabın adı ve yazarı bilinmemektedir.*

⁵⁰⁷ Metin Kaçan, **Fındık Sekiz**, Everest Yayınları, 2012 İstanbul, s. 83.

görünen hadiselerin normal olarak algılanması için bir reçete niteliği taşır. Rüzgârın yazara getirdiği bilgi dolu yaprağın sonunda ise romantik ironinin tamamlandığını görmek mümkündür. Anlatıcı, yaşanan evrene yabancılaşmanın farkına varmıştır ve aslında bütün söylemi, gördüğü dünyayı, dünyayı sadece kendi nedenleriyle görenlere göstermek üzerine kurgulanmış gibidir.

Fındık Sekiz, hacim bakımından roman türünün alışla gelen örneklerinin altında kalan bir romandır. Buna rağmen romanda Meto karakterine yüklenen yoğun bir sorumluluk sayesinde romanda ciddi bir anlam kapasitesine şahit olmak mümkündür. Meto'nun efsaneleşen şahsiyeti ve onu Beyoğlu'nun diğer kötü ve kirli işlere bulaşmış kişilerinden ayıran 'düşünen beyni' romanda bir merkez noktası oluşturmaktadır. Meto romanda gerçek bir dönüşüm yaşamıştır. Meto'nun da dâhil olduğu bir emmare grubu romandaki akışın odağındadır. Anlatıcı bu emmare grubunu şöyle tarif etmektedir:

“...Onlar Lut kavminin günümüzdeki versiyonları, helâk edilen bir neslin son temsilcileri; nefislerinin emrinden başka hiçbir olaya tatlı bakmayan yaratıklar. ‘Emmare’nin peşinden giden, sadece onun için yaşayan sürüngenler, insanlık mertebesine ulaşmak için tek bir kitap, tek bir sure, tek bir ayet bilmeyen beyinsizler, şeytanın yoldan çıkarttığı ‘entelektüel’ grup. Kendini emmare’ye kaptıranların başında da Meto geliyordu.”⁵⁰⁸

Metin Kaçan'ın romantik ironilerinin keskin bir çizgiye sahip olduğunu söylemek gerekir. Yukarıdaki örnekte de buna şahit olmak mümkündür. Söz gelimi Orhan Pamuk'un romantik ironilerini ele aldığımızda daha kolaycı ve şekilci bir romantik ironi havası sezilenmektedir. Ancak Metin Kaçan'ın romantik ironisi daha varoluşçu ve anlam derinliği bakımından daha yoğun bir çerçeveye sahiptir. Ayrıca çizilen çerçevenin keskinliği de hemen dikkat çekmektedir. Meto ve gurûhunun içinde bulunduğu kötü durumu aktaran anlatıcının söylemde ideal olanı yakalama çabasında olmadığı görülmektedir. Meto ve çevresindekilerinin emmareye olan tabiiyetini dile getiren anlatıcı, onların yaşadığı dünyayı en uygun ifadelerle eşleştirerek ortaya koyar. *Lut kavmi, helak edilen kavim, yaratık, sürüngenler, beyinsizler ve şeytanın yoldan çıkarttığı entelektüel grup* şeklindeki ifadeler romanın kurgusunun odaklandığı

⁵⁰⁸ Kaçan, age. s. 22.

mekânın temel yapı taşlarıdır. Anlatıcı *şeytanın yoldan çıkardığı entelektüel grup ifadesi* ile eleştirinin dozunu üst seviyeye çıkarırken, eleştirdiği kesimin entelektüel olmayan duruşlarını ironik bir dille ortaya koyar. Böylece uyuşturucu, alkol, anı yaşama, hedefsizce yaşama vb. alışkanlık ve tutumlar yüzünden maddenin ve dolayısıyla *emmarenin* esiri olan Meto ve çevresi romantik ironinin öznesi konumuna yerleşir.

Güney Dal'ın bir dramatik ironi örneği olarak dikkat çeken '*Kılları Yolunmuş Maymun*' romanı, aynı zamanda romantik ironi açısından da önemli bir romandır. Bu romanda romantik ironiyi daha net bir şekilde algılayabilmek için öncelikle romandaki dramatik ironiyi tespit etmek gerekmektedir. Çalışmamızın 'dramatik ironi' başlığı altında bu hususu olabildiğince izah etmeye çalışmıştık. '*Kılları Yolunmuş Maymun*' romanında romantik ironiyi dramatik ironiye bağlayan hususu açıklamak gerekirse romanın başından itibaren kısa bir değerlendirme yapılması faydalı olacaktır.

Romanda öncelikle üst kurmacanın etkili bir biçimde kullanıldığını söylemek gerekmektedir. Romandaki üst kurmaca romanın iki kısmını birbirinden ayıran bir özelliğe sahiptir. Bu romanda üst kurmaca, romanın çözümü açısından hayati öneme sahiptir. İlk kısımda Ömer Kul karakterinin kendi gerçekliğini oluşturması ve bu gerçekliğin ailenin diğer fertleriyle olan uyumsuzluğunun dramatik ironi kapsamındaki görüntüsü anlatılmaktadır. Ömer Kul ailesi birlikte Almanya'da yaşayan bir Türk'tür. Göçmen olmanın zorluklarını bünyesinde taşıyan Ömer Kul ve ailesi kendi evlerinde farklı bir dünya ile yüzleşmektedirler. Ömer Kul ile başta eşi ve çocukları arasındaki derin anlayış farkı duvar gazetesi ekseninde yoğunlaşmaktadır. Ömer Kul'un bir duvar gazetesi çıkarması ve bu gazeteyi 'gerçekten bir gazete imiş gibi' tasarlamaya çalışması dikkat çeker. Ömer Kul bununla da kalmaz ve aile fertlerini de gazeteye sahip çıkmaya çağırarak onları aktif ve gönüllü bir okur olarak görmek ister. Normal bir gazetede ne türden haberler yayınlanıyorsa gündeme dair gelişmeler gazetede nasıl yer alıyorsa Ömer Kul'un gazetesinde de bunları görmek mümkündür. Aynı anda onlarca farklı isimle, çıkan haberlerinin altına imzasını atan Ömer Kul, sıra dışı ve tutunamayan bir karakterdir. Buna karşın Ömer Kul'a karşı en ciddi tepkiyi gösteren ve onun tüm tavırlarını ve söylemlerini bir saçmalık olarak nitelendiren kişi ise eşi Altın Kul'dur. Altın Kul sıradan bir kişidir ve gündelik hayatın problemleri arasında

eşinin iş göremez olduğu bu durumda ekonomik açıdan ailenin varlığını sürdürmektedir. Böylece romanın ilk kısmında kendi kurduğu bambaşka ve kurmaca dünyasında yaşayan Ömer Kul ile aile fertleri arasındaki çatışma ve uyuşmazlık dramatik ironi şemsiyesi altında trajikomik bir ifade tarzı ile verilmektedir. Romanın ilk kısmında anlatıcı Ömer Kul'dur. Böylece roman okuru dramatik ironiyi birinci ağızdan çözümleyebilme imkânını elde etmektedir.

Romanın ikinci kısmında ise okur bambaşka bir yapı ve içerikle karşılaşmaktadır. Romanın ilk kısmına konu olan aslında roman içindeki bir romandır. Asıl karakter olan ruh hastası İbrahim'in dramı ve ilk kısımdaki Ömer Kul'u anlatan İbrahim'in yazdığı roman ikinci kısımda dile getirilmektedir. Burada anlatıcı üçüncü tekil şahsa dönerken, hitap şekli ise sürekli 'sen' olarak belirlenmiştir. Böylece İbrahim karakteri anlatıcının hedefindedir sürekli. Anlatıcı İbrahim karakterine seslenerek ilk kısımdaki İbrahim gerçeğini ortaya koymaya çalışmaktadır. İbrahim aslında kendi romanını yazmaktadır. Kendi romanını yazarken ise gerçek hayatının hayale aktarılmasıyla karışan yeni bir kurmaca dünya elde etmektedir. Ömer Kul'un yaşadıkları aslında İbrahim'in yaşadıklarının bir yansımasıdır. Almanya'da yirmi yıldır göçmen olarak yaşayan İbrahim'in yaşadığı kimlik bunalımı ve bunun ötesinde öznesi parçalanmış İbrahim'in yansıması Ömer Kul karakterinin söylem ve davranışlarında hayat bulmaktadır.

Anlatıcı romanın ikinci kısmında böylece aktif bir pozisyona geçerek romantik ironiyi devreye sokar. İlk kısımda topaklaşan ve romanın bütün kılcal damarlarına kadar nüfuz eden dramatik ironi, romanın ikinci kısmında üçüncü tekil şahıs anlatıcı tarafından açıklanarak romantik ironiye dönüşmektedir.

Anlatıcı romantik ironi söylemine romanın ilk kısmının mahiyetini ortaya koyarak başlamaktadır:

“Göçmen huzursuzluğunun onsuz yapılamaz ama onunla da eninde sonunda ölünür telaşı, o güneşli ve denizli adanmış toprak parçasında acınası bir zavallı olarak gelip kapıda duracak; bundan sonra sana kalmış sevgili İbrahim. (...) Şimdi buradasın ve yaşıyor kırksekiz. Adanmış toprak bulunmuş değil henüz. Ve yüreğin o bildik çarpıntılarla yaşlanmaya iyice yüz tutmuş. O Yahudi yalnızlığının, yirmi yıldır göçmen olmanın getirdiği o şizofreninin, o

parçalanmışlığının romanını yazmak istiyordun. Altı yıl var ki o romanı yazmak üzere yazı makinasının başına oturuyor ve tek bir satır yazmadan kalkıyorsun makinanın başından.”⁵⁰⁹

Romanın ilk kısmında da Ömer Kul’un Almanya’da yaşadığı belirtilmektedir. Ancak onun yaşamı kendi içinde olumlanan ancak eşi ve çocukları tarafından olumsuzlanan bir özellik göstermektedir. Buna karşın ikinci kısmın hemen başında yer alan yukarıdaki ifadeler ile Ömer Kul’un asıl kaynağı olan İbrahim’in dramı, kurmaca oyun düzleminden çıkarılarak romantik ironi bağlamında okura aktarılmaktadır. Böylece romanın geri kalanında ilk kısmın dramatik ironisini çözümleyerek, oyun algısını bozan bir romantik ironi ile yoğun bir biçimde karşı karşıya kalmaktayız. Anlatıcı aynı zamanda İbrahim’in eşinden yola çıkarak da Ömer Kul gerçeğini aydınlatmaktadır. Romanın hemen başında Ömer Kul Doktor Gert’e gider ve kendi problemlerini yine kendi üslubu ve yöntemince aktarır. Okur orada herhangi ciddi bir problemin varlığının farkına varmaz. Ancak ikinci kısımda anlatıcı bu durumu aydınlatır. Ömer Kul’un yani aslında İbrahim’in doktora gitmesi şizofrenik nedenlerle ilintilidir. Bu örnek üzerinden romantik ironiyi daha iyi çözümleyebilmek adına hem Ömer Kul’un Doktor Gert ile görüşmesinden ayırtı edici bir parçayı hem de İbrahim’in eşi Serap’ın ağzından onun Doktor Gert ile görüşmesinin nedenine dair bir parçayı alıntulamakta yarar görmekteyiz:

“Ömer Kul’un Doktor Gert ile görüşmesi:

Bekleme odasına girer girmez ‘Guten Tag’ dediydim. Delikanlıdan birinin dışında ses veren olmadı. Yüzüme baktılar yalnızca. Orta yaşlılardan olan hanım, ben yanındaki koltuğa otururken kendini biraz benden uzaklaştırdı. ‘Hastalığım bulaşıcı değil, dedim. Her türlü haberlerden nefret ediyorum yalnızca.’ (...) Bunca yıllık hekim hasta ilişkilerimizden hakkımda bildiği, düzensiz bir kan dolaşımının olduğuydu. (...) Herhangi bir göçmen hastalığım yok diye giriştim söze. (...) Yani midem ağrımıyor. Kalbimden herhangi bir sıkıntım yok. (...) Kaynağı belirsiz olur olmaz korku dalgalarıyla sarsılan ruhum şimdilerde en parlak sağlığını yaşıyor. (...) Biliyor musunuz haberler ağrıtıyor vücudumu; her türlü acıyı veren onlar.”

510

⁵⁰⁹ Güney Dal, **Kılları Yolunmuş Maymun**, İnter Yayınları, İstanbul 1988, s. 224.

⁵¹⁰ Dal, age. s. 28-36.

Serap'ın, Eşi İbrahim Hakkında Doktor Gert İle Görüşmesi:

Sana haber bile vermeden gidip ev doktorunuzla konuşmuş karın. Adam da kan tahlili filan yapmadan bir şey söyleyemeyeceğini, çünkü tansiyon düşüklüğünün bir yığın nedenleri olabileceğini açıklamış. (...) Biliyorsunuz İbrahim, yani kocam yazardır... (...) Hatta henüz yazıp bitirdiği, tamamladığı bir roman yok ama, ona bir romancı demenin gerekliliğinden de söz etmişim. Ve inişli çıkışlı ruh dünyasından. (Doktor): Anlıyorum; tabi psikomatik bir nedene de bağlayabilirsiniz sık sık gelen baş dönmelerini, tansiyon düşmelerini. Bir türlü yazılamayan bir roman, şiddetle istenip de ulaşılamayan bir dilek psikomatik hastalıkların en beylik nedenlerinden biri olabilir kuşkusuz. (...) Sana haber vermeden doktora gidip seni anlatmasına kızılıyorsun. Bunun doktorluk ne işi olabilir? Karına da söylüyorsun bunu. Ağlıyor.”⁵¹¹

Daha önce de ifade edildiği üzere Ömer Kul'un Doktor Gert ile görüşmesi ve Doktor Gert ile kendi gerçekliği arasındaki anlayış farkı dramatik ironi kapsamında değerlendirilmektedir. *Kılları Yolunmuş Maymun* romanının ayırt edici özelliği olarak devreye giren dramatik ironi-romantik ironi eşleşmesi yukarıdaki örneğin dramatik ironiden romantik ironiye evirilen bir değişim geçirmesini sağlamaktadır. Anlatıcının Ömer Kul'u bütün ironilerin kurbanı olarak gören söylemi ve ona gerçekleri hatırlatan sesi okur için de bir uyanış olarak görülmelidir. Romanın ilk kısmında Ömer Kul'un garip dünyasına kendisi kaptıran okur ikinci kısımdaki anlatıcı müdahalesi ile gerçekleri görmeye başlamaktadır. İkinci kısımdaki anlatıcı müdahalesi aslında romanın iç yüzünü ortaya çıkaran bir nitelik taşır. Çünkü okur romanın ikinci kısmını okuduğunda, ilk kısmın aslında bir roman olduğunu ve bu romanın yazarının da ikinci kısımda karşılaştığı İbrahim Yaprak olduğunu öğrenir. İbrahim Yaprak'ın yazmaya karar verdiği 'Kılları Yolunmuş Maymun' adlı bir türlü bitmeyen roman, ilk kısmın gerçek konusudur. İşte İbrahim Yaprak'ın kurguladığı Ömer Kul ile İbrahim Yaprak arasındaki büyük benzerlik romanın dramatik ironi yönünü büyük oranda güçlendirir. Öte yandan bu benzerlik romantik ironiyi de ön plana çıkarır. Tıpkı yukarıdaki alıntıda olduğu gibi İbrahim Kul, doğrudan sorulara muhatap olur. Bu şekildeki yerlerde romanın kurmaca yönü olabildiğine zayıflar. Roman anlatı çizgisinden sıyrılır. *Kılları Yolunmuş Maymun* romanındaki bu tip anlatıcı müdahaleleri, romantik ironi-üst

⁵¹¹ Dal, age. s. 226-227.

kurmaca ilişkisini de güçlendirir. Üst kurmaca romantik ironiyle bütünleşik bir şekilde ortaya çıkar.

Oğuz Atay'ın Türk edebiyatının başyapıtlarından sayılan *Tutunamayanlar* adlı romanında romantik ironi örnekleri tıpkı diğer ironi türlerinde olduğu gibi tutunamamazlık felsefesi çerçevesinde oluşturulmuş sıra dışı özelliklere sahiptir. *Tutunamayanlar* romanında romantik ironiye dair ilk dikkat çeken örnek Turgut karakterinin oturduğu eve dair verilen koordinat bilgisidir. Bu örnekte anlatıcının Turgut'un apartmanının koordinatlarını en ince ayrıntısına kadar sunması ve daha sonra söylediği bir cümle anlatıcının romantik ironiyi örneklediğini ortaya koymaktadır. Romandaki ilgili bölüm şöyledir:

“Turgut'un oturduğu apartman, büyük şehrin kuzey doğusunda, enlemi kırk bir derece sıfır sıfır dakika kuzey ve kırk bir derece sıfır sıfır dakika bir saniye kuzeyle boylamı yirmi dokuz derece on iki dakika doğu ve yirmi dokuz derece on iki dakika bir saniye doğu olan noktalar arasında sıkışan bir arsa üzerine kurulmuştu. Apartmanın dünya üzerindeki bu konumunu anlayabilmek için biraz astronomi bilmek gerekiyordu.”⁵¹²

Daha önceki klasik mekân düzenlemelerinde mekânın tasvir başta olmak üzere farklı kurgulama teknikleri ile yapıldığı görülmektedirken *Tutunamayanlar* romanında Turgut'un oturduğu apartman, matematiksel bir koordinat düzeneği ile verilmektedir. Okurun böyle bir durumla karşılaşması onun gerçeklik algısında bir şok etkisi oluşturabilmektedir. Nitekim okurun böyle bir koordinat bilgisine sahip olmasının romanı çözümlemesi açısından herhangi bir etkisi söz konusu değildir. Anlatıcının buradaki tavrı bir oyun kurgusu oluşturmakla açıklanabilir ki bu durum da romantik ironi çerçevesinde değerlendirildiğinde bir anlam kazanmaktadır. Turgut'un sıkışmışlığını ve romanın ilerleyen bölümlerinde kendisini gösterecek olan 'Selim' hakikatine ulaşma probleminin ortaya çıkaracağı iç bunalımları okura aktarırken ideal olanın dışına çıkarak romantik ironiye büründüren anlatıcı, farklı bir gerçeklik düzlemi oluşturmayı başarmış görünmektedir.

⁵¹² Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 43.

Tutunamayanlar romanında romantik ironi ile alakalı dikkat çekici bir örneğe de Ahmet Mithat Efendi bağlamında yer verilmiştir. Bu örnekte romantik ironinin felsefesini Türk romanında ilk defa somut olarak ve yetkin bir şekilde kullanan romancılardan Ahmet Mithat Efendi'nin, romanda araya girme ve okurla diyalog kurma yönüne değinilmektedir:

“Bu arada, Ahmet Mithat Efendi gibi, kısa bir süre için de olsa, okuyucularımızdan izin alarak mevzumuzu bir yana bırakmamıza rağmen, bize bu fırsatı verenlere, bu arada bu satırların yazarına, ayrıca bizzat gelemeyerek yarı yolda kalanlara bilhassa teşekkür ederiz.”⁵¹³

Bilindiği gibi romantik ironinin esasını oluşturan ilk temel gösterge anlatıcının metne doğrudan müdahalesidir. Böylece anlatı, kurgu disiplininden kopararak okurun metnin ideal kalıplarını sorgulaması ve metnin oluşum sürecinin sınırsız ireealiteden uzaklaştırılması hedeflenmektedir. Ahmet Mithat Efendi de romanlarında sıkça araya giren, okurla konuşan, yazma süreçleri hakkında bilgi veren ve romanlarında neyi kastedip neyi kastetmediğini açık bir şekilde belirterek romantik ironi ile benzer şekilde davranmaktadır. Tabii ki Ahmet Mithat Efendi'nin bu yaklaşımı hem dönem hem de konjonktür itibarıyla postmodern bağlamda ‘romantik ironi’ çerçevesinde sayılamaz. Ancak şunu da unutmamak gerekir ki, edebiyat bir süreçtir ve bu süreç tarih boyunca aşamalar kaydederek, hali hazırdaki mevkiine ulaşır. Dolayısıyla Ahmet Mithat Efendi'yi romantik ironinin Türk edebiyatı'ndaki ilk temsilcisi saymak yanlış olmaz. Her ne kadar o anki şartlar ve yazarın şuuru farklı bir şekilde işliyorsa da, Ahmet Mithat Efendi'nin bu noktadaki katkısını görmezden gelmek ve onun ismini zikretmemek haksızlık olur.

Tutunamayanlar romanındaki Ahmet Mithat Efendi bağlamına geri dönecek olursak anlatıcının metin içi müdahalesinde Ahmet Mithat'ı şahit tutmakla aynı anda iki ironiyi birden yerleştirdiğini görmekteyiz. İlk olarak metin içindeki müdahalesi, satırların yazarı olan kendisine teşekkürü gibi ifadelerle romantik ironiyi doğrudan örneklemektedir. Öte yandan anlatıcı, Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerinde okurla olan münasebetini istihzâ yollu dile getirerek sözlü ironiyi de gerçekleştirmiş

⁵¹³ Atay, age. s. 61.

bulunmaktadır. Böylece romantik ironi ile sözlü ironinin birleşmesinden meydana gelen bu ironi örneğinde güçlü bir anlatımın yankısını hissetmek mümkündür.

Tutunamayanlar romanında romantik ironiye örneklik eden Süleyman Kargı karakterinden de bahsetmek gerekir. Süleyman Kargı, Selim Işık'ın beraber çalıştığı iş arkadaşıdır. Turgut, Süleyman Kargı'yı bulduktan sonra onun evine gider. Süleyman Kargı, Selim Işık ile ilgili dosyayı okuması için Turgut'a verir. Turgut, içinde farklı tür, bağlam ve şekillerde yazılmış onlarca yarı ciddi yarı komik parodi ile yoğrulmuş ironik ve tuhaf dosyada Selim Işık'ın izini sürer. Dosyanın ilk kısımlarında ise Süleyman Kargı'nın açıklamaları yer alır. Sayfalarca süren açıklamalarda Süleyman Kargı anlatıcı yerine geçerek söze müdahale eder. Açıklamalardaki bazı ayrıntıları ve dikkat çekilmesi gereken noktaları izah eder. Kimi zaman da okurun Selim Işık'la ilgili düşüncelerine müdahalede bulunan bu açıklamaların birkaç yerinde, okurun zihnini karıştıran ve okuru oyunun bir parçası kılan hususlar yer alır. Bu tip söylemler romantik ironi çerçevesine dâhil edilebilir:

“SÜLEYMAN KARGI’NIN AÇIKLAMALARI

Ben Süleyman Kargı. Bekâr ve çocuksuz. Kabuğu, ‘ev sahibi’nin ‘mülkiyetinde’ olan, bir ‘ev içi’nin sahibi. Şarkıların büyük bir kısmı bu evde yazıldı. İleride burası müze olursa, eşyaya dokunmakta bir sakınca yoktur. Yalnız ‘sol’ yayı bozuk kanepeye otururken dikkat ediniz. ‘Tuvalet’, ‘antre’nin hemen sağındadır. Ev hakkında daha fazla açıklama yapmayı gereksiz buluyorum.”⁵¹⁴

“Selim Işık tanıdığım kadarıyla, bu şarkıları yazmak için gerekli düşünce-duygu birliğinden yoksun bulunmaktadır. Bu durum, şarkıların özünde olduğu kadar, biçiminde de yer yer göze çarpmaktadır. Bu nedenle, şarkıların açıklamasına geçmeden önce, bütünü, biçim bakımından incelemek istiyorum.”⁵¹⁵

(...)

Sonunda, ‘senin de...’ diye sözlerini bitirmesine engel olmak ve gereksiz bir hakarete uğramamak için, biçim üzerine yaptığım incelemeyi burada kesmek zorunda kalıyorum. Bununla birlikte, yazdığı mısralara neden ‘Şarkı’ dediğini ve

⁵¹⁴ Atay, age. s. 135.

⁵¹⁵ Atay, age. s. 156.

milli karakterimize daha uygun görünen ‘Türkü’ kelimesini seçmediğini de kısaca açıklamaktan kendimi alamıyorum.”⁵¹⁶

Tutunamayanlar romanında çokça rastlanan anlatım biçimlerinden olan ‘sözü kendinden dışlaştırarak’ ifade etme, ironik söylem çerçevesinde gelişir. Çoğunlukla ‘kendini azımsama ironisi’ ve ‘romantik ironi’ bağlamında gerçekleşen bu durum, *Tutunamayanlar* romanını verimli bir üst kurmaca metnine dönüştür. Anlatıcıların sürekli değiştiği, her bir anlatıcının metnin merkezinde imiş gibi davrandığı bu roman, okurun her an dikkatli davranması gereken karmaşık anlatım biçimlerini ihtiva eder. Yukarıdaki örnekte de Süleyman Kargı’nın kendisini azımsayarak, romantik ironi çerçevesinde gelişen sözlerine rastlamak mümkündür. Süleyman Kargı, söze başlarken evinin gereksiz ayrıntılarını sayıp döktüğü halde, daha fazla ayrıntıya girmenin gereksiz olduğundan söz eder. Ayrıca Selim’in düşünce-duygu birliğinden yoksun olduğunu ifade eder, ancak Selim’i filozof gibi gösteren parçalara yer verir. Konuşmasına resmî bir hava katan Süleyman Kargı, bu girişimiyle iyiden iyiye romantik ironinin çerçevesine yerleşmiş olur.

Tutunamayanlar’ın ilk bölümünün son sayfasında anlatıcının metnin kurgusal bütünlüğüne bir darbe gibi inen sözleri yer almaktadır. Romanın başından itibaren Selim Işık’ı bütün yönleriyle aramaya çıkan Turgut Özben, bütün fırsatları değerlendirmek azmindedir. Bu kapsamda Selim’le irtibatı olan ve Selim’den bir şeyler bulabileceğini umduğu herkesle görüşmeyi kafasına koyan Turgut Özben, Selim Işık’ın eski iş arkadaşı Süleyman Kargı ile görüşür. Süleyman Kargı, Selim Işık’ın ölüm haberini Turgut’tan alır. Büyük bir ruhsal çöküntü ile karşı karşıya kalan Süleyman Kargı Selim’in bazı yazılarından oluşan dosyayı incelemesi için Turgut’a teslim eder. Yazılarda Selim’in kurmaca metinleri, karakterleri Selim ve diğer bazı arkadaşları olan parodiler, şarkılar, numaralanmış şiir ve tekerleme parçaları, ilginç ayrıntılardan oluşan masalımsı öyküler vb. bir yığın evrak bulunmaktadır. Turgut Özben bütün yazıları inceler ve hepsini okur. Bütün yazılar bittiğinde ve dosyanın sonuna gelindiğinde ise anlatıcı romantik ironi silahını devreye sokar. Öyle ki okur

⁵¹⁶ Atay, age. s. 158.

yaklaşık 130 sayfa süren yazılardan sonra karşılaştığı bu uyarı metniyle oyun içinde oyuna uğradığı kanısına ulaşabilir:

“Açıklamalar burada bitiyor. Gerek şarkılarda, gerek açıklamalarda sözü geçen insanlar, yerler, tarihi ve günlük olaylar, gösterilen kaynaklar, ileri sürülen düşünceler, yapılan benzetmeler, anlatılan şehirler, ispat edilen nazariyeler, vazedilen kanunlar tamamen hayal mahsulüdür. Uydurmadır. Bunların içinde gerçek hayattaki yerlere, insanlara ve olaylara benzeyenler varsa, tesadüften ibarettir ve kimsenin üzerine alınmaması gerekir. Yalnız, yazar, bu satırların müellifi olduğuna göre, istese de istemese de vardır ve gerçek hayatta mevcuttur. Fakat, içinde bulunduğumuz gerçek hayatta yaşayıp yaşamadığı ve başına gelenlerin gerçekten olup olmadığı hususunda bir şey söylenemez. Belki, yaşadığını sandığı hayat bir rüyadan ibarettir ve uyandığı zaman o da bütün gerçekleri görecek; ya da herkes uyumaktadır da onun yaşadıkları gerçektir. Yazar da bir gün onlar gibi uyuduğu zaman herkesin gerçek sandığı rüyaları görecek. Belki dün rüya görüyordu, belki bugün rüya görüyor, belki yarın rüya görecek. Belki dün yaşıyordu, belki bugün yaşıyor, belki hep yaşayacak.”⁵¹⁷

Turgut Özben’in Süleyman Kargı’nın evraklarında yer alan sayfalarca açıklamayı okumasının ardından anlatıcı tarafından dile getirilen bu sözler rastgele eklenmemiştir. Çünkü anlatıcı, ‘Süleyman Kargı’nın dosyasını Turgut Özben ile birlikte takip eden okurun, tüm bunların gerçek olup olmadığı yönündeki tereddüdünü tahmin etmektedir. Ayrıca Selim Işık’ın kişiliği ve üslubuna dair önemli ipuçları veren bu dosyadaki başlıkların ve muhtevanın garabetine ilişkin akıllara gelen otomatik sorular da anlatıcının romantik ironiyi oluşturmasına fırsat tanımaktadır. Ancak anlatıcı ne tam anlamıyla bilgi verir ne de problemi çözer. Bunca garip anlatı parçasına karşın okurun ikilemini sürdürmeyi sağlar şu mesajı verir: Roman, gerçekliği sağlamanın yeri değildir. Tutunamayanların romanının anlatıldığı bu eserden mantıksal bir sonuç ve gözle görülebilen bir gerçek elde etmeye çalışan okur aslında bütün bu garabetin aynı zamanda kurbanıdır da. Anlatıcı bir taraftan, anlatılan muhteva için tamamen hayal mahsulüdür, uydurmadır ibarelerini kullanırken diğer taraftan *yalnız, yazar, bu satırların müellifi olduğuna göre, istese de istemese de vardır ve gerçek hayatta mevcuttur*, şeklindeki söylemiyle ilk görüşünü geçersiz kılmaktadır. Böylece anlatıcının metindeki rolünü ortadan kaldırmak ister gibi bir vaziyet

⁵¹⁷ Atay, age. s.242.

takınırken aynı zamanda bu karmaşayı devam ettirme yönünde önemli bir merhaleyi daha kat etmektedir.

Oğuz Atay, *Tutunamayanlar* romanında Selim Işık'ı günlük üzerinden çözme denemesine girişir. Selim Işık'ın günlükleri romanın anlaşılabilmesi açısından kilit vazifesi görür. Bu günlüklerde Selim Işık'ın ruh dünyasını çözme fırsatı verilir okuyucuya. Selim Işık, günlüklerde olabildiğine samimi ve içten bir dil kullanır. Bu dil onu romantik ironiye yaklaştıran ana etmendir. Aşağıdaki parçada söz konusu duruma işaret edilmektedir:

“Dün gece rüyamda biri beni öldürdü. İçimin boşaldığını hissettim. Ben de ne işkenceler düşünmüşümdür bana kötülük edenler için. Beni de öldürmelerini istiyorum artık. Çünkü artık olduğum gibi kalmaya dayanamıyorum. Yalnız, beni öldürürseniz kötülüklerim gene gizli kalacak. Onları bir sır gibi mezara götüreceğim: gene aldatacağım sizleri. Gelin, hep birlikte, önce yaşarken öldürelim beni. Aklıma geldiği zaman bile ürperdiğim yaşantılarımı ortaya koyayım: didik didik edelim. Ondan sonra ölümün bir anlamı olur benim için. Sizin de işinize yarar: Benim gibilerden sakınırsınız bundan sonra. Hayır, işinize yaramaz. Ortalıkta dolaşmanızdan, pek zarar görmüş bir durumunuz sezilmiyor. Belki de gizli gizli zehirlemişimdir sizleri.”⁵¹⁸

Tutunamayanlar romanında Selim Işık'ın günlüklerinde önemli detaylar bulunur. Selim Işık kendisiyle, çevresiyle ve onu ‘tutunamayan’ kılan nedenlerle hesaplaşır. Turgut'un uğraşlarını, didinmelerini bu günlüklerde cevaplamış olur. Selim Işık bunu yaparken kimi zaman okuru da işin içine dâhil ederek onu mesul etmeye çalışır. Aşağıdaki örnekte Selim Işık'ın trajedisi kendi ağzından aktarılır ve okur, romantik ironi vasıtasıyla Selim Işık'ın buhranına ortak edilir. Okurun Selim Işık'a ilişkin algıları romanın iç hesaplaşmasında gün yüzüne çıkarılır. Selim Işık bir yandan kendi tutunamamazlığını dillendirir bir yandan da durumunu acınacak bir konumdan çıkarmak ister gibi mücadele verir:

“Montaigne, kötü davranışlardan, istemediğiniz için kaçının, diyor: beceremediğiniz için değil. Beni ne güzel açıklıyor. Ben de diyorum ki: Sayın Montaigne ve sizin gibiler! Canınız cehenneme! Sizin haklı olmanız bana hiçbir

⁵¹⁸ Atay, age. s. 595.

şey kazandırmıyor. Köşemde kıvrılıp ölüyorum işte. (...) Diyorsunuz ki, Selim Işık diye bir mesele olmamıştır. Olmayan bir mesele için, düşünce tarihinin insanı yücelten gelişimini bozamayız. Siz, kendinizi şövalye sanan Don Kişot gibi ilginç de değildiniz üstelik. Özür dileriz, bizi rahatsız etmeyin. Düşünecek meselelerimiz var. Her gün yüzbinlerce insan ölüyor. Ancak ilginç olaylarla uğraşabiliriz. Next please!”⁵¹⁹

Ahmet Altan’ın *Dört Mevsim Sonbahar* adlı eseri, romantik ironinin, romanın karakteristik unsuru haline geldiği anlatılardan biridir. Bu romanda bakış açısı ile kurgunun üst kurmaca sayesinde sürekli değişmesi romantik ironiye kurtarıcı rolünü yüklemiştir. Romantik ironi sayesinde anlatıcı metnin herhangi bir yerinde araya girerek geçişleri daha kolay sağlayabilme imkânı elde etmektedir. Bununla birlikte *Dört Mevsim Sonbahar*’da romantik ironi sadece geçişlerin yapılabilmesi vazifesi görmekle kalmaz. Romanın daha ilk sayfalarında romanın yazılması ve yazılmaması arasında bocalayan anlatıcının tereddütlerinin ortaya çıkması için de romantik ironi bir köprü vazifesi görür. Böylece her metnin oluşum sürecindeki sancılara ve görünmeyen problemlere dikkat çekilmiş olur:

“Bu romanda herkesin gözleri lacivert. Hiç lacivert göz görmedim ama lacivert gözleri severim. Lacivert gözlerin derinliklerinde, bilinmeyen diyarlardan maceraperest seyyahların getirdiği anlamlar yatar. Bence tabii... (...) Ben, senin için ey kari, bir roman yazıyorum. Kapı çalınıyor. Kim geldi acaba? Kimi istersem, kimin ismini yazarsam o gelir. Yazmanın bu yararı var işte, küçük bir işaretle, canımın istediğini getiririm. İstersem fikrimi değiştiririm. Kim ne yapabilir? Haydi bakalım, kapının zili çalmadı, gelen giden yok. Tamam mı? Yoo tamam değil, çünkü fikrimi yeniden değiştiriyorum, zil çalıyor ve Ali, yani kardeşim geliyor.”⁵²⁰

Romantik ironi bu örnekte çarpıcı bir biçimde verilmiştir. Bir anlatının oluşum sürecine dair yazar tereddüdü okurun yerleşik algılarını sarsmaktadır. Okur, metnin gidişatında bir belirsizlik engeliyle karşılaşarak okuma eylemine başlamaktadır. Romanın bütün kurgusu ve türe has gizem, aksiyon vs. etmenler anlatıcı tarafından değersizleştirilmekte ve okurun dikkati başka bir yöne çevrilmektedir. Anlatıcı adeta kurgunun ölümünü henüz en baştan ilan ederek postmodern bir eleştirinin kapılarını

⁵¹⁹ Atay, age. s. 613.

⁵²⁰ Ahmet Altan, *Dört Mevsim Sonbahar*, Everest Yayınları, İstanbul 2013, s. 5.

aralamaktadır. Yazma isteğini kaleme döken ve bunu somutlaştırarak bir roman oluşturan anlatıcı için, *Yazmanın bu yararı var işte, küçük bir işaretle, canımın istediğini getiririm. İstersem fikrimi değiştirim. Kim ne yapabilir?* türünden ifadeler romantik ironinin açık bir delili olarak dikkat çekmektedir. Postmodern anlatıyı, sistem kalıplarından uzak tutma ve kurguyu öznenin sadece kendi tercihi ve özgürlüğü olarak kabul eden bir yaklaşım tarzı olarak da ifade edilebilecek olan bu örnekte, okur, romantik ironinin kurbanı olma potansiyelini, romanı eline alıp okumaya başladığında ister istemez yüklenmektedir. Anlatıcının okura dönük bu muhataplık şekli ayrıca tek bir cümle halinde dile getirilmektedir: “*Mutluluk ölmektir, ey kari. Ve herkes ölür...*”⁵²¹

Ahmet Altan’ın, okuruyla ilgili tasarrufları roman boyunca devam etmektedir. Yazar, anlatısını okurla birlikte oluşturma inisiyatifini elden bırakmamaya gayret göstermektedir. Okurun metnin kurmacalığına dair ön yargısını sürekli kıran bu tarzına devam eden anlatıcı, mekân-zaman seçimlerinde ve tasvirlerde bunu açıkça ortaya koymaktadır:

“Hazırlanın, sizi güzel bir eve götürüyorum. Denize bakan, çevresi ağaçlık, zevkle döşenmiş, duvarlarında özenle seçilmiş resimler olan bir ev. Bu güzel evle önündeki denize bir mevsim seçelim şimdi. Mevsimlerden hangisi olsun? Sonbahar ya da ilkbaharın yağmurlu günlerinden biri. Yağmur istiyorum. Camlarda yağmur tıptırları, damlalardan delik deşik boz bir deniz, yağmurdan yeşilimtrak bir griye bulanmış ağaçlar. Evet, yağmurlu bir gün. Akşamüstü. Dışarıda yağmur yağdığına göre şömineyi de yakabiliriz, daha sıcak olur.”⁵²²

Anlatıcının okuru metne dâhil etme isteği aslında bir yanılsamadan ibarettir. Her ne şekilde olursa olsun mekânı, zamanı seçecek olan yazardır. Tasvirini kendi değerleri ve alımlama gücü çerçevesinde çizecek olan da yine aynı şekilde yazardır. Durum böyle iken okurun böyle bir davet almış olması ve kurgunun bir yerinde kendisini belirleyici pozisyonunda görmesi ona okuma eylemi dışında ayrıca bir sorumluluk yüklemektedir. Böylece ideal metnin kalıplarını da devre dışı bırakan

⁵²¹ Altan, age. s. 13.

⁵²² Altan, age. s. 19.

anlatıcı, metnin sorumluluğunu paylaşma duygusu içerisinde okuru romantik ironinin birinci dereceden muhatabı ve kurbanı kılmaktadır.

Ahmet Altan, anlatının değişik noktalarında romantik ironinin bağlamını değiştirerek kullanmaya devam eder. Romanın bakış açısındaki orijinaliteden beslenen romantik ironi böylece kurguyu sürdürmede anahtar vazifesi görmektedir. Nitekim roman boyunca, romanın oluş sürecine kısmen katılan ve klasik metinlerdeki doğrusal çizgiyi unutan okur, her an tersine dönebilecek bir olay örgüsü ile karşı karşıya kalmaktadır. Aşağıdaki örnekte de bunu görmek mümkündür. Anlatıcı romantik ironinin hududunu öylesine genişletir ki, metni sonlandırmanın kıyısından geçmeyi bile ihmal etmez:

“Ne işim var benim burada, bu romandaki insanlarla ne ilgim var? Çekip gitsem ben bu romandan, bu insanlar kendi romanlarını yazsalar. Ben sıcak bir kumsalda bir kadına âşık olsam. Saçlarımı okşasa, ben de onun saçlarını okşasam. Birbirimize âşık olsak. Gözlerinin içine baksam, kumlar bacaklarımı yaksa...”

Dur bakalım nereye gidiyorsun? İnsan kendi romanından çekip gidemez ki... Soğuktan titriyorum.”⁵²³

Romantik ironi ile üst kurmacayı başarılı bir şekilde kullanan anlatıcı, romanın yapısındaki oyun düzenini bozarken öte yandan okur ile oyun oynamaktadır. Okuru kendi romanının bir nesnesi haline getirme azminde görünen anlatıcı, bir anlamıyla okura hem okuma özerkliği vermekte diğer yandan da onun okuma zevkini ve metne olan geçici hâkimiyetini bozmaktadır. Böylece metnin herhangi bir kural ve düzene bağlı olmadığını ilan eden anlatıcı, postmodernizmin kesinliğe ve kurala olan karşı duruşunu anlatısıyla ispat etmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda başka bir örneği de romanın birkaç sayfa ilerisinde görmek mümkündür. Bir anda sahneyi değiştirmek ve olayın yönünü başka yöne çevirmek için anlatıcının tasarrufunu kullanması *Dört Mevsim Sonbahar* romanını önemli kılan nedenleri daha net bir şekilde göstermektedir:

“Bir atkı takın boynunuza, şimdi biraz üşüyeceksiniz.”⁵²⁴

⁵²³ Altan, age. s. 58-59.

⁵²⁴ Altan, age. s. 63.

Anlatıcı, romanın bulunduğu zaman ve mekânı değiştirirken okuru bilgilendirmeden öylesine bir ustalıkla tasarrufta bulunabilir ki bunu okurun sezmesi güçleşir. Ancak Ahmet Altan böyle bir tercihte bulunmayarak kendi tasarrufunu okurun gözüne sokarcasına ifşa etmektedir. Bunu yaparken klasik metin kalıplarını ters yüz eden anlatıcı, romantik bağlamı bir girişimde bulunarak okurun metne ilişkin tutumunu yeniden belirlemeye çalışmaktadır. Bu bağlamda romantik ironi ile yapılmak istenen asıl iş, okura görünenden daha farklı ve anlamlı olanı hissettirmektir. Böylece ironiyi alımlayan okur, anlatıcının kendisinden atkı takmasını istemesini sıradan bir kış havasına yolculuk şeklinde almayacaktır. İroniyi çözen ve alımlayan okur özne, metnin büyümesine kendisini tamamen kaptırmaktan sakınacak ve metin üzerine daha eleştirel yaklaşımlarda bulunabilecektir. Zaten ironinin bir amacı da bir farkındalık oluşturarak üst düzey bir bilinçlenme elde etmektir. Sıradan göstermenin tersine ironi sayesinde farklı anlama kanalları devreye girdiğinden, ironi örnekleme si zihinsel süreçleri canlı tutan ve onları işlettiren bir güce de sahip olacaktır.

Ahmet Altan'ın *Dört Mevsim Sonbahar* romanını bilinçli bir romantik ironi merkezi yapması, romanın bütününde kendisini hissettirmektedir. Olayların dönüm noktalarında, karakterlerin duygusal yoğunluğa eriştiği yerlerde romantik ironi devreye girerek romanın farklı yönlerine doğru akmasını sağlamaktadır. Kimi zaman da anlatıcı olay örgüsünde rahatsızlık oluşturan bir karakterden intikam almak için onu romantik ironinin nesnesi haline getirebilmektedir. Aşağıdaki örnekte bu türden bir söyleme rastlamak mümkündür:

“Yürü bakalım Zeynep Hanım. Bir iki sayfa sonra benden ayrılacaksın, babamla da sevişeceksin. Ama benim romanımın sayfaları arasında dolaşıyorsun sen, sonunda tekrar bana döneceksin, deli gibi aşık olacaksın yeniden... Ve ben seni gene sevmeyeceğim... Sen kendi romanını yazana kadar bana âşık olmaktan kurtulamayacaksın.”⁵²⁵

Anlatıcının metresi olan Zeynep farklı heyecanların peşine düşmektedir. Anlatıcının babası Halit'le Zeynep'in bir ilişki yaşayacağını önceden bildirilmesi ve bu konuda Zeynep'in romantik ironinin pasif bir mağduru durumuna sokulması metindeki tasarrufların olabildiğine kullanıldığını göstermektedir. Romanın ilerleyen

⁵²⁵ Altan, age. s. 97.

kısımlarında Zeynep ile Halit'in yaşadığı birlikteliği gören okur böylece şaşırarak durumunda kalmaz. Çünkü anlatıcı aynı zamanda romana eş zamanlı müdahalede bulunuyordur. Romanını, normal gerçeklik ile romanın gerçekliği olmak üzere iki farklı kurgu üzerinden oluşturan anlatıcı, metin üzerinde hâkimiyet alanı kurduğunu okura bildirmektedir. Ayrıca romanın kurgusal düzlemini de bozan anlatıcı, ideal metnin olmadığını ve istediği zaman metinde somut dönüşümlere imza atabileceğini vurgulamaktadır. Bu kararlılığını açıktan açığa ifade eden anlatıcı romanın sistematik işleyişine bir darbe gibi inen şu sözlerle romantik ironiyi kullanmaya devam etmektedir:

*“Her şeyimi, bütün istediklerimi, yazdıklarımı bozmak istiyorlar. Kimsenin bozamayacağı bir şey yazacağım ben de. İşte kimsenin bozamayacağı, dokunamayacağı, karışamayacağı bir şey”*⁵²⁶

Anlatıcı bütün metninde istediğini yazıyordu ve onun yazdığını bozacak tek kişi de yine kendisidir. Buna rağmen kendisini metinden soyutlayarak metin içi bir ortak tevehhümünde bulunan anlatıcı, postmodern anlatının öznesi olarak üst kurmacayı romantik ironi ile kaynaştırarak sunar. Anlatıcı, kimsenin bozamayacağı bir metnin içine katmerli bir gerçeklik koyma peşindedir. Öyle ki roman boyunca metnin kodlarını yıkıma uğratma peşinde gibi görünen anlatıcı aslında ne metne olan hâkimiyetinden vazgeçer ne de okura metni bir kalıpla sunmayı tercih eder. Okur bir yandan metnin dağılımı olduğunu görür öte yandan ise bu dağılımı içinde bile keyfilikten ödün vermeyen anlatıcıyla muhatap olmaya devam eder. Böylece romantik ironi metnin ideal olma hedefini ortadan kaldırırken anlatıcıya önemli bir hareket alanı sunmuş olur.

Dört Mevsim Sonbahar romanında, karakterlerin yeniden oluşturulması ve kimliksiz karakterlerin bir kimliğe kavuşturulması süreci romantik ironi sürecinde devam eder. Anlatıcının eski karısı olan Sevgi, yeni bir arkadaş edinir. Anlatıcı romana yeni dâhil olan bu kişiyi nasıl adlandırması gerektiği hususunu tartışmaya açar:

“Sevgi'nin yeni arkadaşının bir ismi olması gerek. Hep “yeni arkadaş” diyemeyiz ya bu adama. Bu adamın adını Süleyman koyalım ama Süleyman dini

⁵²⁶ Altan, age. s. 130.

bir isim, olmaz. Teoman... Eeh, Teoman da olmaz. Bu adamın ismi Ahmet olsun. Bu olur işte. Üstelik Ahmet ismi, bu yeni arkadaşın sıradanlığına da çok uygun düşen bir isim. Ahmet Sevgi'nin anlattıklarını dinliyor. Beni hiç tanımadığı halde, kızıyor bana, kötü bir adam olduğunu düşünüyor."⁵²⁷

Karaktere isim verme meselesi normalde roman da problem teşkil edecek bir konu olmaz. Karakterler romana isimleriyle girer ve bu isimleriyle romanı tamamlarlar. Kimi zaman da dönüşüm geçirerek ya bir başkası olup kendi isminin anlamını yitirir ya da bazı eklemelerle romandaki konumunda değişikliğe uğrar. *Dört Mevsim Sonbahar* romanında Sevgi'nin yeni arkadaşının isminin bu derece önemsenmesi, söz konusu yeni karakterin romanın kilit noktası olmasından ileri gelmemektedir. Buradaki asıl niyet, temel bir roman eylemi olan isim belirleme işini bile her yönüyle bir tartışma konusu yapmaktır. Böylece yazarın keyfiliği ön plana çıkarılmaktadır. Zaten romantik ironinin en önemli işlevlerinden biri de metindeki kalıplara bağlılığı olabildiğine azaltmaktır. Anlatıcı herhangi bir kalıba bağlı olmadığını haykırmak için hiç tereddüt göstermeksizin karakterine ad konulması olayını gündeme getirirken metnin bilinen kalıplarını da sarsmaktadır.

Ahmet Altan, yukarıdaki metin parçasında, isim seçme işleminden hareketle de romantik ironiyi kullanır. Sevgi'nin yeni arkadaşına başta Süleyman ismini vermeyi düşünen anlatıcı bu ismin dînî bir çağrışıma sahip olduğunu gerekçe göstererek bu tercihten vazgeçer. Daha sonra daha sosyetik ve popülist yanı olan Teoman ismini teklif olarak sunan anlatıcı, bu tercihten de herhangi bir gerekçe göstermeksizin vazgeçmektedir. Son olarak Ahmet isminde karar kılan anlatıcının bu tavrı da romantik ironinin, satır arasında gizlenmiş diğer bir önemli yanını ortaya koymaktadır. Süleyman ismini dînî olduğu gerekçesiyle gündeme almayan anlatıcı, Ahmet isminin de dînî açıdan çok kıymetli bir mevkide olduğunu sanki bilmiyormuşçasına kararını kesinleştirir. Tabii ki anlatıcı Ahmet isminin anlam boyutunun ve tarihsel geçmişinin farkındadır. Ancak metne müdahale noktasındaki keyfiliğini okurla paylaşan anlatıcı, ilkinde belli bir sebebe dayandırarak reddettiği fikri ikincisinde farklı bir görüntü altında ama aynı nedene dayalı olmasına rağmen benimser. Yazarın romantik ironiyi metinde sürekli karşılaşılan bir yöntem olarak kullanması, postmodern anlatılardaki

⁵²⁷ Altan, age. s. 136.

metin kurma süreçlerinin önceki anlayışlara nazaran köklü bir değişimle vücut bulduğunu gösterir.

Dört Mevsim Sonbahar romanında romantik ironi öylesine merkezleşir ve metnin ayrılmaz parçası olur ki, anlatıcı romanın hem başında hem de sonunda ironiyi doğrudan okurun algısına sunar. Romanın başında kurgu planını açıklayan ve ara ara bu planı güncelleyen anlatıcıya karşı en önemli tepki yine roman içinden gelir. Bunu da romantik ironinin bir parçası olarak kurgulayan anlatıcı, metin içindeki kendi tasarrufunu, yine kendisinin oluşturduğu karakterlere sorgular. Böylece metnin tekdüzeliğine adeta isyan bayrağı açan anlatıcı ideal metni yok etmeye çalışır. İdealize edilmiş bir metinden, tüm bileşenleri keyfice tasarlanmış bir metin örneğine geçiş yapan yazar, romantik ironiyi bu doğrultuda en birinci dayanak olarak görür ve kullanır.

Dört Mevsim Sonbahar'da sürekli değişen karakter yazgıları önemli bir nitelik katar romana. Anlatıcı metinde istediği karakteri ölümle yüzleştirir sonra tekrar ortaya çıkarır. Kimini hiç umulmadık aşklara yöneltir. Bazen umutlarını hiç beklemedikleri anda söndürür ve bunu yaparken de keyfiliği elden bırakmaz. Anlatıcının bu tavrı metin üzerinden hâkimiyet sağlama ve kendisini tatmin etme amaçlarına dönüktür. İnsanın sınırlanmışlığı ve fiziki kapasitesinin yetersizliği, olaylara ve kaderine müdahaledeki imkânsızlığı, metni anlatıcı için alternatif bir alan haline getirir. Gerçekte ise yazar ya da anlatıcı ne yaparsa yapsın kendi anlatısındaki özgürlüğüne rağmen gerçek hayattaki kurulu düzene mahkûmdur. Evrendeki saat gibi işleyen düzene karşı yorum getirmekten başka herhangi bir yaptırım olmayan insan için kurmaca metnin yapısı geçici bir hâkimiyet alanı sağlar.

Ahmet Altan'ın *Dört Mevsim Sonbahar* romanında sık sık işaret ettiği metnin tek hâkimi olma ayrıcalığına kavuşma isteği romantik ironi vasıtası ile sık sık okura aktarılır. Aşağıdaki örnekte de anlatıcının sevgilisi olan Zeynep karakterinin anlatıcıya tepkisi görülür. Zeynep romandaki baş döndürücü değişimlerden rahatsızdır ve kendisi için romana müdahale edilmesini ister:

“Niye böyle şeyler yazıyorsun Niye herkesi öldürüyorsun? Niye beni başka adamlara gönderiyorsun? Niye ben senin yanında kalmıyorum? Niye biz ikimiz

birbirimizi çok seven sevgililer olmuyoruz? Beni öldürme, biz seninle birbirimizi çok sevelim. Ben seni seveyim, sen de beni sev, sonra ben başarılı bir kadın olayım. İyi şeyler yapayım, ne olduğunu bilmiyorum ama birşeyler becereyim. İyi bir ressam olayım örneğin. Senin yazdığın gibi, başarısızlıklarının tesellisini erkeklerin yatağında arayan bir kadın olmayayım. İnci Hanım gibi de olmayayım. Hep seni seveyim, kardeş olalım, etimin içinde hep güneş dolaşsın, gözlerim hep lacivert kalsın. Biraz da mutlu olalım ne olur... Biraz da mutluluk yaz benim için.’

Zeynep için bir mutluluk yazıyorum.”⁵²⁸

Anlatıcı, romanın başından sonuna kadar tek tasarruf sahibi olduğu halde sanki bu yetkisini kullanmada başvurması gereken bir merci varmış gibi davranır. Ayrıca romanın kurgusunu oluşturma ya da kurguda değişikliğe gitme konusunu okura açan anlatıcı, aslında mevzubahis olmaması gereken bir hususu tartışma odağı haline getirir. Anlatıcının *Zeynep için bir mutluluk yazması* ile bunu tercih etmemesi arasında okuru bağlayan bir zorunluluk yoktur. Zeynep için mutluluk da yazılsa acı da yazılsa Zeynep bunu yaşayacaktır. Sadece Zeynep değil diğer karakterler de bu tip dönüşümlerde herhangi bir ayırım gözetilmeksizin anlatıcının tasarrufundadır. Ancak bu noktada romantik ironinin yapılma amacı ve metinde işaret ettiği anlam alanları berraklaşmaya başlar. Metinde bir sıra dizisinin olması ve olayların nedenlere bağlı olması, nedenlerin sonuçları meydana getirmesi ve böylece romanda geri dönülemeyen bir düzenin oluşması romancının tepki gösterdiği ana maddelerden biridir. Tepkisini romantik ironiyi devreye sokarak ifade eden anlatıcı, *Dört Mevsim Sonbahar* romanını baştanbaşa romantik ironi ile örülü postmodern metin haline getirir.

Ahmet Altan’ın başka bir romanı olan *Tehlikeli Masallar*’da tıpkı *Dört Mevsim Sonbahar*’da olduğu gibi romantik ironi çok önemli bir roman bileşeni olarak dikkat çeker. Romanın hemen ilk sayfasında romana ilişkin bir bilgilendirme girişi yapan anlatıcı okuru metnin girişinde karşılayan bir tarzı benimser:

“Romanı bir cinayeti tasarlar gibi tasarladım.

İyi hazırlanmış bir cinayetten daha mükemmel tek şey varsa o da iyi kurulmuş bir romandır benim için. (...) Bütün romancılar gibi ben de bir katil gibi soğukkanlıyım; günlerce, aylarca usanmadan plan yapar, son darbeyi

⁵²⁸ Altan, age.s. 181.

vracağım yeri hiç acele etmeden belirlerim. (...) Bu kitabın benim açımdan öbürlerinden daha değişik olmasının nedeni, kurbanımı her zaman ben bulduğum halde, bu kez kurbanımın beni bulması, romanın yazılmak üzere bana gelmesiydi. Bir başkası için o, koyu renk güneş gözlükleri takmış, siyah kazaklı, içinde kızıl pırlıtlar oynayan gr saçları olan genç bir kızdı; benim içinse ısrarlı birkaç telefonda sonra gelen bir romandı. Kız bir romana girmek istediğini biliyordu, bilmediği ise bu romandan nasıl ıkacağıydı, onu yalnızca ben biliyordum ve ona asla sylemeyecektim, zaten söylemedim de.”⁵²⁹

Ahmet Altan, *Dört Mevsin Sonbahar* romanındaki romantik ironi üslubunu *Tehlikeli Masallar*’da da devam ettirir. Yine metne müdahale özgürlüğünü gündeme taşıyan anlatıcı romanına alacağı bir kızın romandan çıkmasına ilişkin keyfi kararını vurgular. Yukarıdaki alıntıda yer alan *kız bir romana girmek istediğini biliyordu, bilmediği ise bu romandan nasıl ıkacağıydı, onu yalnızca ben biliyordum ve ona asla sylemeyecektim, zaten söylemedim de* ifadesi romantik ironinin yoğunlaştığı bölge olarak dikkat çeker. Yazarın karakterlerine yn vermede kendisini olabildiğine hr hissetmek istemesi ve bu konudaki hak sahipliğini önemli bir silah olarak kullanması romantik ironinin çarpıcı noktalarından birini oluşturur. Bilinçli okur, anlatıcının bu Şekilde metin içi müdahale sinyallerinin de kurgu içinde bir oyun olduğunu bilir. Anlatıcı metne müdahale etse de etmese de kurmacanın alanının dışına çıkmış olmaz. Ya da romanına giren kızın romandan çıkarmak yönünde herhangi bir irade gösterip göstermemesi romanın kurgusallığını değiştirmez. Ancak bu tip ifadeler, metnin muhatabı konumunda olan okura dönük önemli mesajlar içerdiğinden değer kazanır.

Tehlikeli Masallar’daki romantik ironi söylemine karakter seçimi ile ilgili ifadeleriyle devam eden Ahmet Altan, aşağıdaki metin parçasında görüldüğü üzere romantik ironiyi, eserinin temel metin kurucularından biri haline getirir.

“*Kitabın kadın kahramanı Zübeyde, bu adı nereden bulmuşum onu da hiç anlayamadım, bir yerde hayat hakkındaki düşüncelerini anlatıyordu.*”⁵³⁰

Anlatıcı, romanına aldığı bir karakterin ismini problemmiş gibi göstererek aslında romantik ironi söylemini bürünür. Bir karakterin isim seçiminin herhangi bir

⁵²⁹ Ahmet Altan, **Tehlikeli Masallar**, Everest Yayınları, 1. Basım, İstanbul 2013, s. 1-2.

⁵³⁰ Altan, age. s. 16.

bağlayıcılığının olmadığını okur bilir. Elbette ki romandaki karakterlere isim verme sıradan bir olay değildir. Anlatıcı bazı bağlantıları ve hassas ayrıntıları gözeterek karakteri için en uygun gördüğü ismi seçebilir. Ancak bu durum hiçbir zaman anlatıcının ismi nereden bulduğuna dair keskin bir soruya yönelmez. Çünkü anlatıcının metninin kurmaca olduğu peşinen kabullenilmiştir. Buna rağmen anlatıcı, Zübeyde ismini sanki kullanılmaması gereken bir isimmiş gibi niteler. Aslında metne dâhil olmak isteyen ve metnin tekdüzeliğini bozmak isteyen anlatıcı, bu ifadesiyle birlikte hem okurun zihnini meşgul eder hem de onu gerçek bağlamdan koparma uğraşı verir. Bu da romantik ironinin önemli noktalarından biridir.

Adalet Ağaoğlu'nun *Romantik Bir Viyana Yazı* adlı romanında Viyana'nın, öteki bakış açısından bir dönüşüm geçirmesine tanıklık edilmektedir. İngiltere'nin başkenti Londra'da Hyde Park'ta yanındaki iki yeğeniyle yürüyen anlatıcı bir taraftan da *Bar-rok, oh-huhh, It-riii* ifadelerini tekrarlamakta ve anlatımı Viyana şehrine güçlü bir şekilde bağlayacak olan köprüyü oluşturmak niyeti taşımaktadır. Anlatıcı, romanın hemen başlarında, romantik ironi bağlamında Viyana şehrini duyumsama heyecanını ifade ederken, okura bir sorumluluk da yüklemekten geri durmaz:

“...Öyle ki, küçükler yanımda bulunmasa, kendimi daha o dakika Londra'dan Viyana'ya atmıştım.

(Viyana için, hâlâ yerinde duruyor mu, diye lütfen haritalarınıza bakınız.)

Viyana, dedim, değil mi? Nedense, Viyana. O zaman da çok şaşırmıştım. Daha iyi bir örnek var mı, yok mu, hiç düşünmeden, ilk aklıma gelen yer, Viyana oldu.”⁵³¹

Romanın hemen başında kendisini Barok tarzını düşünmeye sevk eden herhangi bir neden olmadığını kaydeden anlatıcı, Batı sanatının önemli tarzlarından biri olan ‘Barok’ ile Klasik Türk müziğinin önemli isimlerinden İtrî’yi aynı bağlamda anarak, romanın kurgusunu yönlendirecek giriş kısmını örtük biçimde şekillendirmektedir. Anlatıcının Viyana şehrini telaffuz etmesindeki şaşkınlık ve okuru da Viyana üzerine odaklanmaya itmesi, romanın anahtar sözcüğünü sihirli bir

⁵³¹ Adalet Ağaoğlu, *Romantik Bir Viyana Yazı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2007, s. 3.

kılıfa büründürme amacı da taşımaktadır. Böylece romantik ironi vasıtasıyla klasik metin kurgularındaki okuru derinden etkileyecek bir girişe gereksinim duyma problemi ortadan kalkmaktadır.

Adalet Ağaoğlu'nun *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda romantik ironinin bir işlevi de kurgunun önünü açmaktır. Roman, tıpkı diğer fiktif eserlerde olduğu gibi anlatımının sürekliliğini sağlayabilmek için bir nedene ihtiyaç duyar. Klasik romanlarda genellikle bir aksiyon ya da küçük bir ayrıntı (bir eşya, bir silah vs.) sayesinde kurgudaki tikanıklığı gideren romancılar postmodern edebiyatta daha farklı yöntemlere başvururlar. Romanda kurguyu olgunlaştırabilmek için herhangi bir somut gösterene bağlı olmayan postmodern yazarlar, tıpkı aşağıdaki örnekte olduğu gibi metnin kendilerine sunduğu serbestliği kullanarak bağlantı noktalarını sorunsuz geçerler:

“Tarihin ceket-etek ucundan bu kadar çekip durursanız, belki size bir süpürge çöpü işlevi görecektir bazı kırıntılar bulursunuz.

Ben de buldum ve bir akşamüstü, deliğin kâğıdını yırttım.”⁵³²

Adalet Ağaoğlu'nun postmodern unsurları en yoğun olarak bünyesinde barındıran romanı olan *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda anlatıcının yukarıda olduğu gibi, kurguyu açmak ve yönlendirmek için romantik ironiye başvurduğu görülür. Kendi seçimi olan metin tasarruflarını okura açan ve metni oluştururken bazı nedenlere bağımlıymış gibi davranan Ağaoğlu'nun bu hareketi ironik bir yanılsamadır. Kendini okurla özdeşleştiren ve bu özdeşlikten hareketle okurun da kendi gibi düşünebileceği bir müdahale sistemi geliştiren Adalet Ağaoğlu romantik ironiyi şeffaf bir geçişle oluşturur.

Postmodern Türk romanında ironi çerçevesinde romantik ironinin dikkat çeken örneklerden bir kısmını '*Postmodern Bir Kız Sevdim*' adlı romanda görmek mümkündür. Süreyya Evren tarafından kaleme alınan bu roman, postmodern olma işaretini ilk olarak isminde taşımaktadır. Romanın hem kurgusunda hem tematik seçiminde hem de genel olarak yapısında kendisini gösteren postmodern hususiyetler

⁵³² Ağaoğlu, age. s. 29-30.

bu romanı ayrıcalıklı kılmaktadır. Romanın henüz girişinde yer alan aşağıdaki ifadeler, romanın ismini doğrularken muhtevasının niteliği hakkında da bazı ipuçları sunmaktadır:

“Bir subayın gerilimlerle dolu öyküsü... Ne yazık ki çevresinde döneceğimiz öykü bu değil. Okuyucularımızı germek gibi bir kaygımız yok. Olsaydı da beceremezdik zaten. Kendini germeyi beceremeyenler için epey güç bir iddia olurdu. Yer misiniz kadın budu? Köftesini ya da orijinalini. Sevgilisini pişirenler listesi kabarıyor.”⁵³³

Romantik ironinin okurla oyun oynarcasına kurgulandığı yukarıdaki örnekte, romandan beklentisi olan okurla, bu girişi okur okumaz beklentisinin ortadan kalkacağını düşünen okur ikilemde bırakılmaktadır. Anlatıcı söylediklerinin aksini yapmış olarak sözlerini sürdürür. Okuyucularını germe kaygısı olmadığını söylerken, okuru gerer. Böyle bir kaygısı olsa bile, kendisini geremeyen kişinin başkasını germede başarısız olacağını söylemekle, ilk yaptığı eyleme muhalefet etmiş olur. Son olarak da bir söz oyunuyla okuru metne tümüyle adapte eder. Netice itibariyle Süreyya Evren’in anlatı dünyasının kapısını aralamak için eseri eline alan okurun bu denli bilinçli bozulmuş bir kurgu ile karşılaşması postmodern metnin ironi ile ilişkisinin ne derece önemli olduğunu bir kez daha gözler önüne sermektedir.

Bilge Karasu’nun Türk edebiyatına kazandırdığı önemli eserlerden olan *Gece* romanında Ahmet Altan’ın *Dört Mevsim Sonbahar* romanında olduğu gibi romantik ironinin yayılması söz konusudur. Bilge Karasu, romanın bütününe yayılan romantik ironiyi *dipnot* adını verdiği bölümlerde yoğunlaştırır. Bu bölümler teknik olarak dipnot niteliği taşımayıp romanın akışı içerisinde normal bölüm sırasıyla verilen parçalar olarak dikkat çeker. Her biri çok kısa birer bölüm olan dipnotlarda metnin oluşturulma süreci ile anlatıcının duygu özdeşliği eşleştirilir. Bu dipnotlarda metnine dair sorular soran ve metnini kendinden yadıyan anlatıcı, romantik ironiyi başvurur. Aşağıdaki ilk dipnotta romantik ironinin ilk işaretini veren Bilge Karasu, hemen sonraki ilk dipnotta romantik ironiyi doğrudan örnekler:

⁵³³ Süreyya Evren, **Postmodern Bir Kız Sevdim**, Mitos Yayınları, (Yayın Yılı Belirtilmemiş) İstanbul, s. 10.

“(ilk dipnot)

Kestirip atmak güç ya, kimi yazarın dilinde söyleyişin en incisini sözcüklerin birer ok gibi art arda fırlatılması sağlar; kiminkinde ise bir karasu gibi akış. Benim dilim çiçek dermek üzere eğilip kalkan bir gövdenin yumuşaklığına, dalgalanışına ulaşmalı.⁵³⁴

(ikinci dipnot)

Uzattıyor, dolaştırıp karıştırıyor muyum lafı? Şimdiye değin doğru dürüst olmuş bitmiş bir şey yok. Geçişin sertliği, çarpıcılığı istediğim bir şey mi? Oysa tasarladığım çeşitli izleklerden ancak birini sezdirebilirdim şimdilik. Dağınıklığı toplamak gereği var, her şeyin ardındaki yazar ben miyim, benim bir yarattığım mı, kararlaştırmak gereği var...⁵³⁵

Bilge Karasu, metin boyunca dipnotlarına devam eder. Okurun varlığını doğrudan anlatısına alan Bilge Karasu, okur sanki karşısında imiş gibi söylemini kurgusunu inşa eder. Karasu anlatısının okur üstünde bir etki gösterip göstermeyeceğinden şüphe duyar. Ancak bunu ifade ederken romantik ironiye başvurarak, okur üstünde gerçekleştirmek istediği etkiyi başarmış olur:

“Başımı almış gidiyorum...

Önemli olan, birtakım yolların olayı da, okuyanı da bir yerlere ulaştıramayacağını, buna karşılık ancak bir iki yolun sonuna dek gidileceğini okuyana sezdirmemek... Buna çok dikkat etmeliyim.

Kişileri de hem var kılmalıyım, hem de belirsizlik içinde bırakmalıyım. Öyle düşünüyorum ya, gerçekte ne demek bu?

Öznenin ara sıra belirsizleşmesi...⁵³⁶

Romantik ironinin bir işlevi de anlatıcının metinde taşıdığı sorumluluğu minimize etmek ve okura daha çok sorumluluk yüklemektir. Postmodern metinlerde ‘yazarın ölümü’nün ilan edilmiş olması, yazarı metinden soyutlamaya çalışarak belirginleşir. Yazar/anlatıcı metinden uzaklaşma görünümünde iken bir yandan da

⁵³⁴ Bilge Karasu, *Gece*, Metis Yayınları, 8. Basım, İstanbul 2013, s. 27.

⁵³⁵ Karasu, *age.* s. 32.

⁵³⁶ Karasu, *age.* s. 56.

anlatısını kafa karıştırarak şekilde bulanıklaştırır. Okur, klasik anlatı geleneğinde olduğu neden sonuç ilişkisi ile belirlenmiş bir tablo göremez. Bunun yerine metnin tutarsızlıklarının ortaya atıldığı, çözüm bekleyen bir problem mevcuttur. Bilge Karasu'nun *Gece* romanında romantik ironiyi kullanma şekli de bu şekildedir: Aşağıdaki örnekte Bilge Karasu'nun romantik ironiyi kullanma şekli bazı önemli hususları da gün yüzüne çıkartır:

“Her şeyin içyüzünü biliyormuş da söylemiyormuş gibi gösterilen, yazılan kişi ile, bilen, söylemeyen ama söylemediğini belli etmekten de geri durmayan yazar arasındaki ince ayrımı nasıl tutabilirim denetim altında? Hem ne yapmak istediğimi kendi kendime sormaya başlayalı epey olduğu halde bu konuda açık seçik bir yanıtı ulaşamamam bir şey demek değil midir? Düzeltmen, Yaratman, Yazar, kitabın en başında kaldı. Bu gidişle onu bir daha anmayacağı benziyorum.”⁵³⁷

Romanı kaotik bir ifade tarzı ile başlatan anlatıcı, başta olay örgüsü olmak üzere zaman, mekân, şahıslar ve diğer roman unsurlarının görünürlüğüne olabildiğine azaltır. Romandaki belirsizlik ve dolaylı göndermeler öylesine yoğunlaşır ki romanda bir türlü açıklanmayan belirsizlikler üst üste gelerek bir ‘belirsizlik katmanı’ oluşturur. Bu özelliği nedeniyle *Gece* romanı, ismiyle müsemma eleştiriler almıştır.⁵³⁸ *Gece* romanındaki belirsizliği sağlayan unsurlardan biri de romantik ironidir. Anlatıcı yukarıda da görüldüğü üzere metni kendi söyleminden dışlayarak okuru metinle baş başa bırakır. Özellikle, *söylemeyen ama söylemediğini belli etmekten de geri durmayan yazar arasındaki ince ayrımı nasıl tutabilirim denetim altında*, ifadesi ile romantik ironiyi somutlaştıran anlatıcı metnin akışını bozduğu gibi, okurun algısını da iyiden iyiye sarsma amacı taşır. Bunu yaparken de aslında bir taraftan metni ulaştırmak istediği noktaya götürmüş olur.

Gece romanında romantik ironiyi kullanmaya devam eden Bilge Karasu, 35. Bölümü üç satırlık bir *Dipnot*'a ayırır. Bu dipnotta kendi yazma eylemini yadsıyan Karasu, romantik ironiye işaret eder:

⁵³⁷ Karasu, age. s. 71.

⁵³⁸ Bkz. Seval Şahin, **Gece Gibi Bir Roman: Gece**, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 4/8 Fall 2009, s. 2082-2098.

“Dipnot

Bu defter bitti.

Şu anda elimde tuttuğum nedir? Olsa olsa, dünyanın bir görünümü. Bununla hiçbir şey bitmiyor.”⁵³⁹

Bilge Karasu romantik ironiyi kullanırken aynı anda kendini azımsama durumunu da örnekler. Anlatıcısı olduğu metni hem organize eden hem de yadsıyan Karasu, Azade Seyhan’ın da işaret ettiği üzere⁵⁴⁰ ironinin çerçevesine dâhil olur.

Gece romanını 4 ana bölüme ayıran Bilge Karasu, dördüncü bölümden hemen sonra verdiği bir dipnotta ise, bölümlendirme meselesini ulaşılmak istediği nokta ile ilişkilendirerek okura soru sorar. Karasu, romantik ironinin önemli örneklerinden birini verirken kendi karmaşık durumuna okuru da ortak eder:

“Şimdiki durumda dörde bölünmüş olmam, ulaşılmak istediğim simgesel kavrayıcılığı gerçekleştirmekte beni ne ölçüde başarılı kılabilir? Daha doğrusu...Hayır ne diyeceğimi bilemez duruma gelmenin de herhangi bir anlamı olamaz...”⁵⁴¹

Karasu, başka bir dipnotta ise romanda ulaştığı karasızlığı yine romantik ironi bağlamında ifade eder. ‘*her şey yoldan çıkmağa başlıyor. İyi. Belki de kötü. Ama ben kendime niye bakıyorum ki? Karar verdim mi*’⁵⁴² *Gece* romanı özellikle dördüncü bölümden sonra yer yer deneme niteliği kazanır ve anlatıcı sürekli olarak karşısında bir muhatap varmış gibi konuşur. Karasu okur adına karar verir yer yer. Onun düşüncelerini önceden planlar. Kimi zaman da metnin planlarını sorgular. Anlatıcısını eleştiri tahtasına koyar. Metnin yanılısamalı yapısını, ideale erişmeden romantik ironi ile sarsar. Aşağıdaki alıntıda bu hususları görmek mümkündür:

“Duygularımı dile getirişim, ya da dile getirdiğim duygular, ya da, kim bilir, hem biri hem öbürü, sizi şaşırtıyor gibi. Oysa, karşılaştığımız anda hiç de

⁵³⁹ Karasu, age. s. 80.

⁵⁴⁰ Azade Seyhan, **Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Romanı Kesişen Yazgıların Hikâyesi**, çev. Erkan Irmak, İstanbul 2014, s. 178.

⁵⁴¹ Karasu, age. s. 145.

⁵⁴² Karasu, age. s. 152.

şaşkınlık duyuyora benzemiyordunuz. Ben görevimi, dersini içinden yineleyen bir çocuk gibi, usumun bir köşesine atmıştım yorulup; heyecanımı bastırmağa çalışıyordum. Siz, neredeyse, beni bekliyor gibiydiniz. Sevinç adını duyuncaya dek, daha önce söylenmiş bir şeyle de birleştiremezsiniz benim karşı çıkışımı.”⁵⁴³

Buraya kadar romantik ironiyi hem kuramsal temelde hem de roman örnekleri bağlamında incelemek suretiyle birtakım önemli noktaları açığa çıkarma fırsatı elde etmiş olduk. Romantik ironi, postmodern söylemde ironiyi gösteren en önemli tür olarak dikkat çekmektedir. Romantik ironi anlatıyı postmodern kılan özelliklerle iç içe geçen niteliklere sahiptir. Postmodern romanın oyun kavramıyla iç içe olan hususiyetini de göz önünde bulundurduğumuzda, romantik ironiyi metnin yapı bozuma uğratılması noktasında önemli bir adım olarak da görmek mümkündür. Romantik ironi postmodern anlatılarda daha önce hiç olmadığı kadar yoğun biçimde kullanılmıştır.

⁵⁴³ Karasu, age. s. 153.

3.6. UYUŞMAZLIK İRONİSİ

‘Uyuşmazlık ironisi’ veya ‘basit uyuşmazlık’ ironisi olarak da ifade edilen bu ironi türü, postmodern anlatılarda sıklıkla karşılaşılan önemli bir referanstır. Bu ironi türü şeylerin, nesne ve durumların ya görüntü, içerik ve şekil ya da taşıdıkları anlam, gösterdikleri simge, sembol ve değer veyahut ait oldukları yerden nemalanan uyuşmazlık nedeniyle bir çatı altında bulunmamaları gerektiğini önceler. Eğer bu durum ihlal ediliyorsa ve bu şekildeki iki unsur bir çatı altında beraber bulunuyorsa orada uyuşmazlık ironisi ya da basit uyuşmazlık ironisinden söz edilebilir.

Douglas Colin Muecke *The Compass of Irony* adlı eserinde bu türü *Irony of Simple Incongruity* (Basit Uyuşmazlık İronisi) olarak ele alır. Bu ironi çeşidine farklı örnekler gösteren Muecke, hayatın kendisinin daima hazır yapılmış ironik birliktelikler sunduğunu belirterek *Lolita* ile *Alis Harikalar Diyarında* isimli kitapların bir rafya yan yana bulunmalarını örnekler.⁵⁴⁴ Vladimir Nabakov’un *Lolita* isimli romanı ile Charles Lutwidge Dodgson’un *Alis Harikalar Diyarında Harikalar Diyarında* isimli eserinin örnek seçilmiş olması her ne kadar uyuşmazlık ironisinin uç bir örneği olarak görünse de aslında yaşam standartları günden güne gelişen ve inançlarla ihtiyaçların iç içe geçtiği ve popülist akımların ortaya çıkardığı zıt kutuplu yaşantıların aynı kimlik altında yaşadığı tüketim toplumlarında bu türden ironilere yoğun bir şekilde rastlamak mümkündür. Nitekim postmodern anlatılarda ve romanlarda bu yönlü kullanımların çok olduğu görülmektedir. Özellikle postmodern anlatılarda öznenin parçalanmışlığı ve gerçekliğin yitiminin bu şekilde ironiye imkân tanıyan zıt yöndeki birlikteliklere ön ayak olduğunu söylemek mümkündür. Burada dikkat edilmesi gereken nokta her zıtlığın ‘uyuşmazlık ironisi’ oluşturmayacağıdır. Çünkü zıtlıkların anlatılarda olay örgüsü ve kurguyu ayakta tutan önemli bir unsur olduğu bilinmektedir.

Birçok romanın zıtlıkların ve dolayısıyla çatışmaların mücadele alanı olduğu ve söz konusu metinlerin bu şekilde kendisini ortaya koyabildiği görülmektedir. Uyuşmazlık ironisinden söz edebilmek için ise zıtlığın daha spesifik hale gelmesi ve

⁵⁴⁴ Douglas Colin Muecke, **The Compass of Irony**, Methuen&Co. Ltd. Publishing, 1969 Londra, s. 100-101.

noktasal bir probleme işaret etmesidir. Yani uyumsuzluğun genelleştiği ölçüde ironinin gücü ve geçerliği yitirilir. Aksine uyumsuzluk iki ifade, gösterge veya sembol üzerinden yansıtıldığında ironinin gücü ve metindeki ayrıntı ayrıcalığı daha işlevsel bir hale gelmektedir.

Muecke'nin uyumsuzluk ironisine gösterdiği diğer bir örnek de Gustave Flaubert'in *Madam Bovary* isimli ünlü eseridir. Muecke, bu romanda Flaubert'in simultane bir biçimde Yonville'deki tarım panayırı ve oradaki konuşma biçimlerini ve Rodolphe'nin klişeleşmiş aşk sözlerini bir arada verdiğini belirtir.⁵⁴⁵ Bu örnekte, panayırdaki kırsal söylem ile Rodolphe'nin klişe aşk sözleri basit uyumsuzluk ironisine örnek teşkil eder.

Basit uyumsuzluk ironisi veya uyumsuzluk ironisi olarak ele alınan türe dair Muecke dışında kayda değer bir inceleme yapılmadığı görülmektedir. Uyumsuzluk kavramı ironi terminolojisinde sıklıkla karşılaşılan bir terim olmakla birlikte, bunun başlı başına bir ironi türü teşkil etmesinden söz eden değerlendirmeler oldukça kısıtlıdır. Bu durum, uyumsuzluk mefhumunun ironinin temelinde yer alan ifadelerden olması ve dolayısı ile farklı bir ironi türünün yaygınlaşmasına olanak tanımamış olması şeklinde açıklanabilir.

Postmodern Türk romanı örneklerinde yoğun bir şekilde uyumsuzluk ironisi örneklerine rastlamak mümkündür. Özellikle metinlerdeki karakter, zaman, mekân vb. unsurların konumlarının belirsizleşmesi ile baş gösteren konumlandırma probleminin ve iç içe geçen anlatılardaki üst kurmaca özelliğinin uyumsuzluk ironisini tetiklediğini söylemek mümkündür. Böyle bir durumda farklı varyasyonlardaki birçok durum, ifade, nesne, kişi, düşünce, değer vs. şeklinde birbiriyle uyumsuzluk ironisi teşkil edecek şekilde yan yana gelir ve aynı metin dizisi içerisinde çok yönlü uyumsuzluklar zinciri oluşturacak kadar yoğunlaşabilirler. Bu tip zincirler kimi zaman sayısı oldukça uzayan anlam öbekleri üretmektedir.

Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı romanında resim çizmeyi bir alışkanlık haline getiren Batılıların resimlerindeki paradokslar uyumsuzluk ironisine

⁵⁴⁵ Douglas Colin Muecke, age. s. 101.

örnek teşkil edecek şekilde anlatılmaktadır. Romanda Enişte lakabı ile yer alan Şeküre'nin babası ile Kara arasında, Enişte'nin Venedik'te gördüğü portreler üzerine bir konuşma cereyan etmektedir. Enişte bu konuşmasında Venedikliler'in resimlerindeki ironiyi şu sözlerle ortaya koymaktadır:

“Resim hamisi zenginler, prensler, büyük aileler her fırsatta yüzlerini resmettirmeyi öyle bir salgına çevirmişlerdi ki, kiliselerinin duvarlarına İncil'den, dini menkıbelerden sahneler resmettirdiklerinde bile bu gâvurlar kendi yüzlerinin resmin içine konmasını şart koşuyorlardı. Böylece, mesela, Aziz İstefan'ın gömülüşünü gösteren resme bir bakıyordun, a, mezar kenarında ağlaşanlar arasında sana sarayının duvarlarındaki resimleri pür neşe, şen şakrak övünerek gösteren prens de var. Sonra, Aziz Petro'nun hastaları gölgesiyle iyileştirdiğini gösteren bir duvar resminde, kenarda, acılar içerisinde kıvranmakta olan bahtsız hastanın, nazik ev sahibinin domuzdan da daha sağlıklı kardeşi olduğunu farkedip sukutu hayale uğruyordun. Ertesi gün de, bu sefer ölümlerin dirilişini anlatan bir resimde az önceki öğle yemeğinde iyice tıknmış olduğunu gördüğün masa komşusunun ölüsünü seyrediyordun.

Bazıları işleri öyle ileri götürmüşlerdi ki, dedi Eniştem, sanki Şeytan'ın çekiminden söz eder gibi korkuyla, ‘sırf resimde yer alabilmek için, resmin kalabalığı içinde kadehlere içki dolduran bir uşak, zinacı kadını taşıyan bir acımasız, ya da eli kanlı bir katil olmaya bile razı olmuşlardı.’”⁵⁴⁶

Benim Adım Kırmızı romanında uyumsuzluk ironisini resim sanatı ile iç içe anlatan kısımda karşıtlıkların ortak bir nedene dayandığı görülür. Avrupa'daki resim sanatının ayırt edici özelliklerine değinilen yukarıdaki alıntıda, üslup ve imza konusuna vurgu yapılarak resimlerde arka planda yer alan gizli eser sahiplerine değinilir. Resmin konusu ne olursa olsun resmin sahibi bir şekilde kendinden bir parça eklemekten edemez. Bunu yaparken da resmin konusundan bağımsız davranan ressam, uyumsuzluk ironisini netice verecek derin paradoksal oluşumların ortaya çıkmasına zemin hazırlamış olur. Böylece resimdeki ana temanın önüne geçen arka plan teması görsel anlamda bir uyumsuzluğa neden olur. Görsel uyumsuzluk resmin yorumunu da etkilediğinden hiçbir zaman gerçek anlamına kavuşamayan resimde, resmin kendinden çok arka plandaki ikinci görüntü yani ressamın eklentisi ve imzası dikkat çeker. Söz gelimi ölümlerin dirilişini konu alan bir resimde aşırı derecede yemek yemekten

⁵⁴⁶ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s.126.

tıkanmış kişinin ölüsünün fark edilmesi uyumsuzluk ironisini ortaya koyar. Bu örnekte uyumsuzluk ironisinin oluşturduğu paradokslar, söylemin gerçek anlamına ulaşmasını engelleme vazifesi görür.

Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* adlı romanında uyumsuzluk ironisi örneklerine sıkça rastlanmaktadır. Bu romanda Galib'in Rüya ile Celal'i ararken yaptığı çok yönlü araştırmalar ve her ipucunu bir işaret olarak görmesi sayesinde uyumsuzluk ironisi örneklerinin sayısının önemli sayılabilecek bir düzeyde olduğu görülmektedir. Romanın hemen başındaki ikinci bölüm olan *Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman* başlıklı kısımda Celal Salik'in kaleminden fantastik bir boğaz tasviri yapılır. Bu tasvirde İstanbul'un birçok rengini ve geçmişin izini aynı kadrajda görmek mümkündür. İstanbul Boğazı'nın sularının tamamen çekildiğini varsayarak küçük bir distopya örneği oluşturan Celal Salik şu ifadelerle uyumsuzluk ironisi örneklerine imza atar:

“...hatta binlerce geniş borudan şelaleler gibi gürül gürül akan lağımaların suladığı otların ve papatyaların yeşereceğini tahmin etmek zor değil”⁵⁴⁷

“Orada, eskiden ‘Boğaz’ denilen yeni vadinin derinliklerinde, içine yengeçlerin yuva yaptıkları yedi yüzyıllık ayakkabı ve çizme tekleri ve deve kemikleri (...) çamurlu bir uçurumun aşağılarında, elmaslar, küpeler, gazoz kapakları ve altın bileziklerin parladığı sünger ve midye ormanlarıyla kaplı yamaçların gerisinde bir yerde, çürümüş bir mavna leşinin içine alelacele kurulmuş eroin laboratuvarının ve kaçak suçukçuların kestikleri beygir ve eşeklerin kova kova kanıyla suladıkları istiridye ve deniz minareli kumluğun az ötesinde olacak.”⁵⁴⁸

Yukarıdaki alıntılanan ve birbirinin devamı niteliğinde olan her iki örnekte de, hem düşünce ve değer bağıntısının düşüklüğü ve zıt kutupluluk hem de birbiriyle olan bağıntı düşüklüğü nedeniyle uyumsuzluk ironisi baskın olarak dikkat çekmektedir. Gürül gürül akan lağımalar ve papatya, elmas, küpe ve gazoz kapakları, eroin laboratuvarı ve kaçak suçukçuların kestikleri beygir ve eşekler kendi aralarında basit uyumsuzluk ironisine örnek teşkil etmektedir.

⁵⁴⁷ Pamuk, **Kara Kitap**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s. 25.

⁵⁴⁸ Pamuk, *age.* s. 27.

Kara Kitap romanında uyuşmazlık ironisi örneklerine sıkça rastlamak mümkündür. Anlatıcı, Alaaddin'in dükkânındaki anılarına dair izlenimlerini aktarırken, metropol olma havasını gündün güne hissedilen İstanbul'un birbirine karışan değerlerini uyuşmazlık ironisi şemsiyesi altında sunar:

“Çünkü aslında, ben de bütün ömrüm boyunca hikâye anlattıktan sonra, ölmeden önce Alaaddin'den unuttuğum her şeyin, dükkânındaki kolonya şişelerinin, damga pullarının, kibritlerin üzerlerindeki resimlerin, seksoloji yıllıklarının, firketelerin ve namaz kitaplarının hikâyelerini bir bir dinlemek istediğimi anlattım.”⁵⁴⁹

Anlatıcının *Kara Kitap*'ta uyuşmazlık ironisini kimi yerde sözlü ironi şeklinde de verdiği görülmektedir. Aşağıdaki örnekte ironinin kurbanının içine düştüğü durum ironisi aktarılırken aynı zamanda uyuşmazlık ironisini de içine alan bir istihzâ dili kullanılmıştır:

“Yirmi yıl önce, tıraş kremi reklamı için yüzünü köpüğe bulamış, sonra da, kornerden gelen topa kafayla vurduktan sonra beyin kanamasından ölmüş ünlü bir futbolcunun sabunlu gülümseyişi (...)”⁵⁵⁰

Pamuk'un futbolcu tiplmesiyle reklam dilini bir araya getiren eklektik ironisi uyuşmazlık ironisi kapsamında değerlendirilebilir. Burada futbolcunun bir karakter olarak şahsiyeti ve özellikleri gözden gelinmiştir. Futbolcunun yirmi yıl önce oynadığı reklam filmindeki köpüklü bakışı ile maç esnasında kornerden gelen bir toptan sonra beyin kanamasından ölmesi arasındaki dramatik sahne ironi ile aktarılmıştır. Bu örnekte, uyuşmazlık ironisini oluşturan unsurlar, *tıraş kremi*, *köpük*, *kornerden gelen top* ve *ölüm* şeklinde sıralanabilir.

Kara Kitap'ta uyuşmazlık ironisi olarak dikkat çeken diğer bir örneğin de satır arasına gizlendiğini görmek mümkündür. Romanda Melih Amca'nın girdiği birkaç işten sonra yeniden avukatlık yapmaya karar vermesi ve yeni yazıhanesine taşınması anlatılırken, hamal imgesi üzerinden uyuşmazlık ironisi örneklendirilir:

⁵⁴⁹ Pamuk, age. s. 49.

⁵⁵⁰ Pamuk, age. s. 46.

“Yıllar sonra, geçmişi alayla ve öfkeyle andığı gecelerin birinde, Celâl’in, Galip ile Rüya’ya anlattığına göre, bu iş için gelen ve buzdolabı ve piyano taşımak gibi ince işlerde uzmanlaşan hamallardan biri, eşyaları yirmi iki yıl önce çatı katına yerleştiren aynı hammalmış; yıllar onun yalnızca kafasını kabaklaştırmış.”⁵⁵¹

Anlatıcı, hamalın ustalaştığı işleri sıralarken herhangi bir acayıplik eseri göstermez ve vurgulama işareti gibi yardımcı tonlamalara da başvurmaz. Ancak iki kavramı aynı yerde ifade etmekle örtük ironiye başvurur. Parçada, hamalın ustalaştığı iki taşıma işi buzdolabı ve piyano taşımak olarak ifade edilir. Her ikisi de aynı şekilde eşya kategorisine sokulan bu malzemeler ayrı anlam noktalarına işaret eder. Buzdolabı bir tüketim malzemesi olarak kaba eşyadır ve her evde bulunan, sıradan bir kullanım malzemesidir. Piyano ise müzik aygıtı olmasının ötesinde sosyete olmanın göstergesidir. Piyano sahibi olmak, piyano çalabilmek sık görülen bir durum değildir. Romanın anlatıcısı, hamalın kendi meslek kuralları içindeki imajına buzdolabı ile birlikte piyanoyu da ekleyerek anlatıma uyumsuzluk ironisini katmıştır.

Kara Kitap’ta *Üç Silahşörlü* başlığı verilen bölümün giriş kısmında basit uyumsuzluk ironisi hem karakterler hem de durumların bir araya gelmesiyle oluşturulmuş bir karnavala dönüşmüş gibidir. Bir köşe yazarının cenazesini aktaran aşağıdaki metinde uyumsuzluk ironisi postmodern anlatı niteliklerine uygun biçimde karnavallaşan ve eklektik bir yapı kazanan hususiyetler taşımaktadır:

“Cenazesi yirmi yıl önce korktuğu ve otuziki yıl önce yazdığı gibi oldu tam: Üsküdar’daki küçük ve özel bir düşünler evinden bir hademe, öbürü koğuş arkadaşı iki kişi, köşe yazarlığının en parlak yıllarında elinden tuttuğu şimdi emekli bir gazeteci, ölünün hayatı ve eserinden uyumsuz iki şaşkın akraba, başında tüllü ve padişah sorgucu benzeri bir iğneli şapkayla tuhaf bir kokona, imam efendi ben ve tabutun içindeki ceset yazarla birlikte hepimiz dokuz kişiydik. (...) Sonra bilmem nasıl oldu bir anda, hepimiz dağıldık. Kısıklı durağından benden başka tramvay bekleyen yoktu. Bu yakaya geçince Beyoğlu’na çıktım, Elhamra’da Edward G. Robinson’un bir filmi, Penceredeki Kadın oynuyordu, girdim, bayıla bayıla seyrettim. (...) Meğer sevgilisi Joan Bennett de onu aldatıyormuş. Aldatıldı, üzüldü, kahroldu; biz de kederle seyrettik.”⁵⁵²

⁵⁵¹ Pamuk, age. s. 30.

⁵⁵² Pamuk, age. s. 88.

Kara Kitap'ın uyuşmazlık ironisi örneklerinden en önemlilerinden olan yukarıdaki alıntıyı postmodern ironiyi de önemle vurgulamasından dolayı önemsiyoruz. Bu örnek üzerinde etraflıca durmak gerektiğini düşünüyoruz. Öncelikle uyuşmazlık ironisinin ilk safhasını oluşturan karakterlere göz atmakta bir yarar görmekteyiz. Anlatıcı cenaze törenine katılanları sayarken farklı meşrep ve düşünce biçimlerine ait insanları seçmekte hassasiyet göstermektedir. Ayrıca bu insanların cenaze törenindeki algılarını da niteleyen anlatıcı farklı kesimlerden insanları bir amaç uğruna bir araya getirmiştir. İroninin ikinci safhasını ise cenaze töreninden sonrası oluşturmaktadır. Bu safhada cenaze töreninden çıkan köşe yazarı, birdenbire kendisini Beyoğlu'nda bulmakta ve sinemaya gitmektedir. Sinemadaki filmi izlediğini belirten köşe yazarı sanki hiç cenazeye gitmemişçesine filmde enstantaneler aktarmakta ve filme dair görüşlerini paylaşmaktadır. Ayrıca cenaze töreninde bahsetmediği üzülmeye, kahrolmaya, kederlenmeye gibi acıma duygularını sinemada gittiği filmi anlatırken devreye sokmaktadır. Anlatıcının bu denli karmaşık, zıt, birbirine uyumsuz özellikler gösteren kişi, olay, unsur ve duyguları bir araya getirmesi tesadüfi değildir. Bu örnekte postmodern öznenin parçalanmasının hangi boyutlarda gerçekleştiğini görebilmekteyiz. Özne kendi parçalanmışlığının yanı sıra diğer öznelerin yitip gitmesine de kayıtsız kalmaktadır. Üstelik duyguların kullanım tercihi karakterin keyfilik ve dağılımlık perspektifiyle düzenlenmiştir.

Kara Kitap'ın başka bir yerinde, köşe yazarı Celal Salik'in yazısında birbirine rakip üç yazardan bahsedilmektedir. Celal, üç silahşör veya kaleşör olarak nitelediği bu kişilerin birbirleri ile olan didişmelerini aktarırken uç fikirlerin bolluğundan yararlanmaktadır. Nitekim bu kişiler birbirlerini alt edebilmek için çok farklı frekanslardaki suçlamalarla çoğu zaman karşı karşıya gelirler:

“Üç padişah, bir halife, ve üç cumhurbaşkanı eskittikleri yarım yüzlük yazı hayatların boyunca, üç kavgacı kaleşör, zaman zaman doğru da olan başka birçok suçlamayla birlikte birbirlerini, dinsizlik, jöntürlük, frenklik, milliyetçilik, masonluk, Kemalistlik, cumhuriyetçilik, vatan hainliği, padişahçılık, Batıcılık, tarikatçılık, edebi hırsızlık yapmak, Nazilik, Yahudilik, Araplık, Ermenilik,

homoseksüellik, döneklilik, şeriatçılık, komünistlik, Amerikancılık ve en son olarak da o günün moda konusu egzistansiyalistlikle suçlamışlardı.”⁵⁵³

Üç kalemşörün mücadelesi ve bu mücadelenin muhtevası açık bir uyuşmazlık ironisi sergilemektedir. Nitekim kendi arasında uyuşmayan farklı frekanslardaki birçok düşünce biçimi veya davranış örüntüsünü birer saldırı aracı yaparak rekabet içerisine giren bu üç yazarın aslında içtikleri trajik durum gözler önüne serilmekte ve bu kadar uç noktadaki çekememezlik, daha da trajik bir şekilde büründürülmektedir.

Galip’in Rüya ve Celal’i arama çalışmaları sürerken adının Mehmet olduğunu söyleyen ve Galip’i Celal zannederek telefonda onunla uzun konuşmalar yapan kişi Celal’in yazılarından hareketle onu eleştirmekte ve onu tehdit etmektedir. Telefonda Galip’i -Celal’i kastederek- tehdit eden Mehmet, *seni öldüreceğim! Senin yüzünden hiçbir zaman kendim olamadım* diye çıkışır. Buna karşılık Galip de *hiçbir zaman kendisi olamaz insan* şeklinde karşılık verir.⁵⁵⁴ Ardından Celal’in eski yazılarına telmihte bulunan ifadeleri ile dikkat çeken telefondaki ses şu ifadelerle Celal’in içinde bulunduğu derin zıtlıkları uyuşmazlık ironisi içerisinde ve onu alaya alarak anlatmaya başlar.

Ancak şu nokta durumu daha da ironikleştirir: Telefondaki ses Galip’tir ve Galip’te bir yandan kendi benliğini bulma yolunda araştırmalar yaparken diğer taraftan Celal ve Rüya’yı arıyordur. Bunu yaparken Galip’in farkında olmadan yavaş yavaş Celal’e benzemeye başladığını ve yazılarıyla Celal’in yerini almaya başladığını sezer dikkatli okur. Telefondaki sesin Celal’e dönük farklı nitelikte uyuşmaz isnadları aşağıdaki şekildedir:

“Almanya’dan hiç dönmeyecek ve onları da hiçbiri zaman oraya çağırılmayacak nişanlılarını beklerken, senin onlara vaad ettiğin cennet günlerinde kullanacakları mobilyaları, portakal sıkma makinelerini, balık başlı lambaları ve dantelli çarşafı ancak yazıların sayesinde hayal edebilen hülyalı bakireler ne olacak? Cennet’te yerleşecekleri tapulu apartman dairelerinin planlarının senin yazılarında öğrendikleri bir yöntemle kendi yüzlerinde görmeyi başaran emekli otobüs biletiçileri ve bu sefil ülkeyi hepimizi kurtaracak Arnavut kaldırım sokaklarda görüneceği günün ebced yöntemiyle hesabının senin yazılarından

⁵⁵³ Pamuk, age. s.89.

⁵⁵⁴ Pamuk, age. s.391

aldıkları ilhamla yapabilen kadastro memurlarıyla havagazi tahsildarları ve simitçilerle eskiciler ve dilenciler –görüyorsun senin kelimelerinden kurtulamıyorum hiç- ve bizim Karşılı attarımızla, aradıkları efsanevi kuşun kendileri olduğunu senin sayende anlayacak okurların, acıklı okurların ne olacak?”⁵⁵⁵

Görüldüğü üzere, telefonun diğer ucundaki ses Celal’in yazılarına bel bağlayarak kendileri olma yetilerini kaybedenlerin içine düşebilecekleri tehlikeleri anlatırken onu empati yapmaya devam eder. Anlatıcı bunu aktarırken, Celal’in hitap ettiği okur kitlesinin çok farklı sınıflardan insanları bünyesinde bulundurduğunu aktarır. Nitekim kadastro memurları, havagazi tahsildarları, simitçi ve dilenciler konunun ontolojik derinliği içerisinde bir uyuşmazlık ironisi görüntüsü verirken aynı zamanda varlığın arayışını kolektif bir bilinçle yapmaya çalışma izlenimi de uyandırmaktadır.

Kara Kitap’taki uyuşmazlık ironilerinin özellikle geçmiş ile şimdi arasındaki uçurumu göstermek isteği ve tarihe mal olmuş kişiler ile şimdiki İstanbul’un sıradan ve metropol insanını aynı görüntü içerisinde sunarak anlamın sonsuzluğuna vurgu yapması ile önem kazandığı görülmektedir. Söz gelimi romanın on dördüncü bölümü olan *Hepimiz Onu Bekliyoruz* başlığı altında mesihin beklenmesi ve deccalın alametleri anlatılırken mesihi arayanlar ve onu bekleyenler arasında kurulan ironik bağ, geçmiş ve gelecek arasındaki değişmeyen hakikate ulaşma sevdasını betimlemektedir:

“Şaşırtıcı olan şey ise, ücra bir Anadolu kasabasındaki evinde kurduğu bir hayali bana yazan değerli okurum Mehmet Yılmaz’dan ondan yedi yüz yıl önce bu hayali kurup Ankayı Muğrib’inde yazan İbni Arabi’ye, bizden bin yüz on bir yıl önce, O’nun kurtardıklarını peşine takıp İstanbul’u Hıristiyanlardan kurtaracağını rüyasında gören filozof El Kındi’dan, çok sonraları gerçekleşen bu rüyanın bir arka sokağında, Beyoğlu’nda bir manifaturacı dükkânında makaralar, düğmeler ve naylon çoraplar arasında O’nun düşünüyüşünü kuran tezgâhtar kıza kadar, herkesin büyük kurtarıcıyı düşlerken ve beklerken O’nun yüzünü bir türlü hayal edememesi.”⁵⁵⁶

⁵⁵⁵ Pamuk, age. s.396

⁵⁵⁶ Pamuk, age. s.156.

Celal Salik karakterinin kaleminden aktarılan yukarıdaki parçada kurtarıcının yani Mesih'in gelmesini bekleyen her kesimden insanın Mesih'e dair umutları ve düş kırıklıkları anlatılmaktadır. Mesih'e dair hayalleri olmayan insanlar karşıt kutupta yer alan deccalı çok iyi hayal edebilmektedirler. Deccalı tanıtan onca işaret ve delile rağmen herkesin beklediği kurtarıcıyı Doktor Ferit Kemal diye atıfta bulunulan kurmaca bir karakterden başkası tanıtmaz. Anlatıcı Doktor Ferit Kemal tarafından yazıldığını söylediği Le Grand Pacha adlı eserin de yeteri kadar ilgi görmediğinden yakınıdır.

Bir kurtarıcının beklendiği ve buna karşı deccal imgesinin ortaya konduğu *Kara Kitap*'taki kurtarıcı-deccal örneğinde ironiyi oluşturan iki temel yapı taşı vardır. Bunlardan ilki büyük kurtarıcıyı herkesin beklemesinden kaynaklanan çağlar arası anlayış farkının ve bilginlik düzeyinin anlamsızlaşmasıdır. Bu eksende İbn-i Arabî, filozof El-Kındi ile makaralar, düğmeler ve naylon çoraplar ile bütünleşen tezgâhtar kızın aynı pota altında büyük kurtarıcıyı bekliyor olması uyumsuzluk ironisinin ilk ayağını oluşturmaktadır. Diğer taraftan ismi sayılan önemli felsefecilerin kurtarıcıyı hayal edememesi ile tezgâhtar kızın bu hususta onlarla aynı noktada buluşuyor olması da uyumsuzluk ironisinin ikinci ayağını oluşturmaktadır. Bu örnekteki uyumsuzluk ironisinde dikkat çeken husus, kişiliği ve gelmesi efsaneye dönüşen kurtarıcıya ilişkin algının geçmişten geleceğe hiç değişmeyen ve gelişmeyen sabit görüntüsünde saklı paradoksal durumdur.

Orhan Pamuk'un *Kafamda Bir Tuhafılık* romanında uyumsuzluk ironisinin dini unsurlar ile bunların karşısında yer alan seküler hayatın izlerinde yoğunlaştığını görmek mümkündür. Aşağıdaki örnekte, romanın başkahramanı Mevlut'un karısı olan Rayiha'nın babası Abdurrahman Efendi'nin ezan vakti ile rakı arasındaki ilişki kurulan diyalogu dikkat çekicidir:

“Daha ikindi ezanı okunmadan rakı istedim. Kalkıp buzdolabının kapısını açınca Rayiha ‘Mevlut rakı içmez babacığım’ dedi.”⁵⁵⁷

⁵⁵⁷ Orhan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhafılık*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, s. 269

Yukarıdaki örnekte rakı ile ezanın aynı cümlede kullanılması uyuşmazlık ironisini çağrıştırır. Çünkü ikindi ezanının romanda zamanı bildiren bir aygıt olması dışında herhangi bir fonksiyonu yoktur. Anlatıcı zamanı bildirmek için ezan ifadesine ihtiyaç duymaksızın başka bir söylem üretebilir ve bu şekilde zamanı aktarabilirdi. Ancak bunu tercih etmeyerek ‘ikinci ezanının okunması’ ile ‘rakı istemek’ olaylarını aynı cümlede kullanmış ve böylece bilinçli bir hareketle ezan/namaz-rakı karşıtlığından faydalanarak uyuşmazlık ironisini metne eklemiştir. Anlatıcının bu tavrında yatan nedeni ise Anadolu insanının dindar kimliğine karşı, seküler bir hayat alışkanlığını eklemeyerek bir algı politikası yürütmek olarak gösterilebilir. Abdurrahman Efendi kızından rakı isteyince Rayiha Mevlut’un rakı içmediğini belirterek yalan söylemiş olur. Uyuşmazlık ironisini belirleyen bilinçli ifade kullanımı bu örnekte Mevlut’un rakı içmediği yolundaki yalanla yalan/ironi ilişkisini de gündeme getirmiş olur.

Ezan-rakı birlikteliğine farklı bir pencereden bakmak gerekirse anlatıcının söylem tercihin örtük bir mesaj taşıma gayretinde olduğu söylemek gerekir. Nitekim Türk sinemasında da çokça görülen bir özellik olan, dini karakterleri kötü alışkanlıklarla birlikte gösterme gayretinin Orhan Pamuk’un anlatısında da yer aldığı fark edilir. Söylemi sıradanlık kılıfına büründürerek sanki herhangi bir imada bulunmak istemiyormuş izlenimi uyandırmak isteyen anlatıcı, aslında hem uyuşmazlık ironisini örnekler hem de ideolojik söyleminin yönünü belirginleştirir. Bu husus, siyaset eleştirisinde de sıkça kullanılan bir metottur ve kısmen subliminal mesaj niteliği de taşır.

Kafamda Bir Tuhaflık romanında uyuşmazlık ironisinin en önemli örneği Mevlut karakterinin kendisi olarak dikkat çeker. Mevlut bir seyyar satıcıdır, ancak romanda sorgulayan, keşfeden, izleyen, iç konuşmaları yoğunlukla yapan, sokakları, şehri anlamlandıran kişi rolünü üstlenir. Yani Mevlut Aylak Adam ya da Tutunamayanlar romanlarındaki karakterler gibi ekonomik yönden problemsiz bir tip değildir. Hem ekonomik sıkıntı çeker hem de dünyevî anlamda öncelikleri vardır. Buna rağmen İstanbul’u dolaşırken ve çevresini anlamlandırırken meslekî konumuna göre daha üst düzey tavırlar sergiler. Ferhat Korkmaz, *Kafamda Bir Tuhaflık*

romanında Mevlut karakterinin *flâneur*⁵⁵⁸ bir karakter olduğunu belirtir. Korkmaz, Pamuk'un Mevlut'la tipik bir orta sınıf paranoyası çizmek istediğini fakat postmodern bir söylemle kavramın içini boşaltarak, seyyar satıcıdan flâneur bir tip ortaya çıkardığını belirtir. Korkmaz, bunu aynı zamanda romancının ironisi diye niteler.⁵⁵⁹

Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* adlı romanında uyuşmazlık ironisinin tarihsel bağlamla beraber kurgulandığı görülmektedir. Venedikli köle ile birlikte romanın başkahramanı olan Hoca'nın saray ile olan ilişkileri sağlıklı biçimde yürümektedir. Kimi zaman saray ile iyi ilişkiler kuran kimi zamansa saraydan uzaklaşmanın yollarını arayan Hoca'nın içinde bulunduğu çaresizlik ve duygusal kararsızlık uyuşmazlık ironisi ile somut hale getirilir. Bu duruma işaret eden aşağıdaki örnekte uyuşmazlık ironisini belirgin biçimde görmek mümkündür:

“Çocuktan da, anasından da çekinmiyormuş artık. ‘Ya devlet başa, ya kuzgun leşe’ diyecek gibiydi, ama evimizde, kitaplar arasında kuzu kuzu oturuyor, Amerika’daki kırmızı karıncalardan söz ederek yeni bir karıncanamenin düşlerini kuruyorduk.”⁵⁶⁰

Hoca'nın cesaretine ve yüksek perdeli sözlerine karşın Venedikli köle ile kırmızı karıncalardan söz etmeleri ve karıncalarla ilgili bir kitap yazma planlarını kurgulamaları uyuşmazlık ironisine işaret eder. Bu arada romanda çocuk diye bahsedilen padişah ve padişahın annesi Valide Sultan, Hoca için muhtemel bir tehlike arz eder. Hoca'yı himayesine alan kişilerin ya ortadan kaldırılması ya da sürgüne gönderilmesi onu tedirgin eder. Her ne kadar *Ya devlet başa, ya kuzgun leşe* ifadesi ile tedirginliğini gizlemeye ve korkmadığını ima etmeye çalışsa da böyle tehlikeli bir

⁵⁵⁸ Flâneur: Fransızca'da ‘boş gezen, aylak’ anlamında kullanılan bir sözcüktür. Walter Benjamin'in *Pasajlar* adlı kitabında Baudelaire ve Paris caddeleri bağlamında sıkça kullanılan bir kavramdır. Benjamin, flâneur hakkında şunları söyler: ‘Flâneur, henüz gerek büyük kentin, gerekse burjuva sınıfının eşliğindedir. Henüz bunlardan herhangi birine yenik düşmüş değildir. Hiçbirine yerleşmiş değildir. Flâneur, sığınağını kitlerde arar. *Flâneur*'ün kişiliğinde aydın, pazara çıkmıştır. Niyetinin pazarı görmek olduğunu söylerse de, aslında niyeti kendisine bir alıcı bulmaktır.’ Walter Benjamin'in bu ifadeleri aydın merkezli flâneur'un ironik bir söyleme sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Bkz. Walter Benjamin, **Pasajlar**, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 99-100. Ayrıca bkz. Keith Tester, **The Flâneur**, Rutledge Publishing, London 1994.

⁵⁵⁹ Ferhat Korkmaz, **Orhan Pamuk'un Kafamda Bir Tuhaflik Romanında Postmodern Bir Flâneur: Mevlut**, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 10/12 Summer 2015, s. 836.

⁵⁶⁰ Orhan Pamuk, **Beyaz Kale**, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 55.

durumda uğraştığı işler aslında o kadar da cesur olmadığını ve yaşadığı tedirginliğin büyük bir boyutta olduğunu ispatlar.

Kafamda Bir Tuhaflık romanında uyuşmazlık ironisini en iyi örnekleyen durumlardan biri de Ferhat'ın özelleştirilen elektrik idaresinde çalışmaya başlamasıdır. Hayatı boyunca sol örgütlerde yer almış olan ve yolda hem fiziki eylemlerde bulunmuş hem de örgütlenmelere ön ayak olmuş bir karakter olan Ferhat'ın kapitalist bir düşünce ürünü olarak kabul edilen özelleştirme ile anılması romanda uyuşmazlık ironisine örnek teşkil eder. Bu duruma tepki gösteren Mevlut'un aşağıda yer alan ifadeleri Ferhat'ın içine düştüğü ironiyi ortaya koyar:

“Ferhat'ın belediyeye girdiğini, elektrik tahsildarlığı yaptığını, elektrik işi özelleştirilince belediyedeki kadrosundan çıkıp özel şirketin elemanı olmayı başardığını ve birden çok para kazanmaya başladığını Rayiha'dan işitmişti. (...) Gençliğinde komünistlik taslayıp evlenince kapitalist olan çok adam görmüştü Mevlut. Bunların çoğu komünistlerden de ukala olurdu.”⁵⁶¹

Romanın 11. Bölümü olan *Duttepe-Kültepe Savaşı* başlıklı kısımda Mevlut'a fikirler veren, olayları yönlendirmede başrol oynayan Ferhat'ın daha sonra kapitalist düzende bir iş tutması uyuşmazlık ironisini delillendirmekle birlikte, Mevlut henüz Ferhat işe girmeden çok önce 11. Bölümde Ferhat ile Mevlut arasında geçen şu diyalog da hem Ferhat ve Mevlut arasında hem de Mevlut'un sonraki düşünceleri arasında bir ironi teşkil etmektedir. Nitekim bu kısımda Ferhat'ın daha sonra kapitalist olmayı göze aldığı da dikkate alınmalıdır:

“ Öyle bir kavga olsa Mevlut, sen kim kazansın istersin?

Sosyalistleri tutarım dedi Mevlut. ‘Ben kapitalizme karşıyım’. Ama ileride biz de dükkân açıp kapitalist olmayacak mıyız? Dedi Ferhat gülümseyerek. “Aslında komünistlerin fakirleri korumasını seviyorum,” dedi Mevlut. ‘Ama Allah'a niye inanmıyorlar’⁵⁶²

Benzer şekilde romanın sonuna doğru, artık roman karakterlerinin ekonomik durumlarının iyileşmesine ve refah seviyelerinin artmasına bağlı olarak bazı

⁵⁶¹ Pamuk, age. s. 301.

⁵⁶² Pamuk, age. s. 117.

deformasyonlar göze çarpar. Bunlardan biri de romanda genellikle arka planda yer alan Mevlut'un köylüsü olan ve İstanbul'da ticaret, inşaat vb. işlerle uğraşan Hacı Hamit Vural'ın yaptırdığı 12 katlı apartmana verilen isimdir. Bir dönemin geleneksel toplum yapısını taşıyan ve birçok sosyal ve ekonomik darboğazdan geçen insanların yaşadığı apartmanın ismi hem uyuşmazlık ironisinin niteliklerini taşımakta hem de durum ironisine örnek teşkil etmektedir:

*“Bu, Mevlut'un Süleyman'ın dairesine çıkıp manzaraya üçüncü bakıştıydı. Daha önceki iki seferde HACI HAMİT VURAL TOWER I'in Süleyman'ın manzarasını bu kadar kestiğini fark etmemişti.”*⁵⁶³

Anlatıcı'nın Hacı Hamit Vural'ın yaptırdığı apartmanın ismini büyük harflerle yazması ve üstelik binaya *TOWER I* isminin verilmesi uyuşmazlık ironisine işaret etmektedir. 12 katlı bir binaya verilen *tower* sözcüğünü karşılayabilecek olan yaygın kullanımlı apartman, bina veya gökdelen, kule gibi tercihler varken yabancı bir sözcüğün kullanılmış olması düşündürücüdür. Nitekim böyle bir isimle modernleşme yolundaki adımlarını başarıya taşıdıklarına inanan taşra insanının kazanımları ön plana çıkarılmaktadır. Ayrıca *tower* sözcüğü ile çok katlı yapıların erkek egemen bir toplumdaki önemi de vurgulanmaktadır. Gökdelenler'in *erkek egemen toplumun doğayı kendi denetimleri içinde dönüştürme arzusunun dışavurum biçimlerinden biri*⁵⁶⁴ olarak da kabul edildiği düşünüldüğünde, romanın kurgusunda asıl yönlendiriciler olan kadın karakterlerin varlığı ve gücü ile *HACI HAMİT VURAL TOWER I* ibaresinin uyuşmazlık ironisi teşkil ettiğini söylemek mümkündür.

Orhan Pamuk'un *Kar* romanında uyuşmazlık ironisi örneklerine bazı siyasal mesajların dâhil edildiği ve bu şekilde okura bir aktarımda yapıldığı görülmektedir. Zaten genel itibariyle Türkiye'nin yakın tarihindeki bazı siyasal ve askerî meselelere bakış açısı üretmek potansiyeli ile yazılmış olduğu görülen '*Kar*' romanında, toplumun bazı kesimlerini örtük bir şekilde, bazı düşünce kalıplarında göstererek problemleri ilan etme amacı görülmektedir. Bu noktada özellikle Türkiye'de uzun bir süre tartışması konusu olan ve insan hakları ihlalleri ve özgürlükler bağlamında birçok

⁵⁶³ Pamuk, age. 461.

⁵⁶⁴ Bülent Duru, **Gökdelen ve Kent**, Tartışma Metinleri, No 26, Ankara Üniversitesi SBF Matbaası, Ankara 2000, s. 25.

haksızlığa neden olan ‘başörtüsü’ meselesi de *Kar* romanında sıkça işlenen temaların başında gelmektedir. Anlatıcı romanın kimi yerlerinde başörtüsü mağduru öğrencilerin çektikleri sıkıntıları dile getiriyor gibi görünse de, başörtüsünü siyasal İslam ile de bağdaştırmaktan geri durmaz. Teslime adlı bir kızın başörtüsünü bu kapsamda değerlendiren Orhan Pamuk, *başörtüsü takmayı annesinden, ailesinden görmüştü belki kız, ama bunu siyasal İslam’ın bir simgesi olarak benimsemeyi okuldaki yasakçı yöneticilerle direnişçi arkadaşlarından öğrenmişti* ⁵⁶⁵ şeklindeki ifadeleriyle yasaklanan bir hakkın siyasi argümana dönüştüğünü deklare etmeye çalışmaktadır. Entelektüel yazarlık ve özgürlükçü bakış açısına göre problemlili olan bakış açısını adı geçen kızın intiharıyla sonlandıran anlatıcı, bu noktadaki söylemiyle uyuşmazlık ironisine örnek sunmaktadır. Aşağıdaki örnekte uyuşmazlık ironisi, bir inancın bünyesinde barındırmaması gerektiği hallerin o inanç mensuplarında var olmasından yola çıkılarak örtük bir eleştiri durumuyla eşleştirilmektedir:

“Teslime adlı kız, son gecesinde Marianna adlı diziyi sessizce seyretmiş, çay yapıp anne ve babasına ikram etmiş, kendi odasına çekilmiş, abdestini alıp, namazını kılıp, uzun bir süre kendi kendine düşüncelere dalıp dua okuduktan sonra kendisini başörtüsüyle lamba kancasına asmıştı.”⁵⁶⁶

Yukarıdaki alıntıda yer alan uyuşmazlık ironisini daha net biçimde anlayabilmek için öncelikle hangi fiktif ölçütlere sahip olduğumuzu netleştirmemiz gerekmektedir. Öncelikle bir romandan söz ediyoruz ve anlatıcının metin içindeki tasarruflarının çalاکalem olmadığını biliyoruz. Ayrıca siyasal konuların kurguya dâhil edilmesiyle anlatıcının bazı fikirlere yakınlık gösterdiğini ya da kimisini zararlı ilan ettiğini de öğrenmek zor değildir. Tabii ki roman kurmaca bir metindir ve anlatıcı yazdıkları doğrultusunda inançlara sahip olmak zorunda değildir. Ancak bu durum metin eleştirisi yapmamızı engellemez. Anlatıcı, Teslime adlı kızın başörtüsünü siyasal İslam’ın bir simgesi olarak taktığını ifade ettikten sonra sıra intihar sahnesine gelir. Siyasal İslam’ın simgesi olan bir örtüyü takmakla kızın intiharı arasında bağ kurulur. Üstelik kızın intiharının öncesindeki olaylar zinciri ve kızın takındığı tavır da üstü kapalı biçimde uyuşmazlık ironisi çerçevesinde sunulur. Yabancı bir dizi izledikten, abdest alıp, namaz kılıp uzun bir süre düşünen Teslime başörtüsüyle intihar

⁵⁶⁵ Orhan Pamuk, *Kar*, Yapı Kredi Yayınları, 2013 İstanbul, s. 22.

⁵⁶⁶ Pamuk, *age.* s. 23.

eder. İntihar için başörtüsünün seçilmesi de tesadüf değildir. Başörtüsü ile ilgili herhangi bir dönüm noktası olmayan ya da bu hususla ilgili hayatında değişik bir ayrıntısı olmayan birinin başörtüsü ile intihar etmesi üzerinde durulmayacak bir ayrıntı niteliği taşımaktadır. Oysaki başörtüsünü siyasal İslam simgesi olarak takan bir kızın abdest alıp namaz kıldıktan sonra başörtüsüyle kendisini asması özel bir mesaj için kurgulanmış ironik bir mesaj taşır. Kızın adının ‘Teslime’ olması, Marianna Adındaki diziyi seyretmesi, abdest alıp namaz kılması ve başörtüsü ile intihar etmesi; bir dizi uyuşmaz durumların ironik biçimde bir araya gelerek yine ironik bir netice ile sonlanmaktadır. Anlatıcının bu seçimi onun gerçek hayattaki tutumuyla da ilişkilidir. Orhan Pamuk’un farklı tarihlerdeki bazı söyleşilerinde başörtüsü ile ilgili farklı demeçlerde bulunduğu görülür. Kimi demeçlerinde türbanın siyasal İslam tarafından kullanıldığını belirten yazar⁵⁶⁷ kimi röportajlarında ise türban yasağına karşı olduğunu ve türbanın bir gelenek olduğunu ifade eder.⁵⁶⁸ *Kar* romanının yayımlanmasından sonra yapılan bir söyleşide ise İslamcı ve diğer kesimlere eşit mesafede davrandığını ima ederek onların eserinde istediği kadar kendi mantıklarıyla konuşurmak istediğini belirtir.⁵⁶⁹ Konu ile alakalı farklı frekanslarda görüş bildiren yazarı en iyi ifade edecek olan metin ise kendi romanıdır. Dolayısıyla *Kar* romanındaki kurgu ve başörtüsüne atfedilen konumlandırmaların belirli bir sistematüğün ürünü olduğu söylenebilir.

Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* romanında Selim Işık günlüğünde kendi çıkmazlarının satır aralarını oluştururken ilginç bir anekdotan söz eder. Buna göre, ortaokulda iken kendisine takılan bir lakaptan söz eden Selim Işık, bu olayı uyuşmazlık ironisi bağlamında günlüğüne alır:

*“Haksız adlar da taktıkları olmuştur bana. Ortaokulda da maymun derlerdi. Aynaya bakardım: maymuna benzer bir yüz göremezdim. Üstelik bu adı bana taka çocuk, sınıfın en çirkinlerinden biriydi.”*⁵⁷⁰

⁵⁶⁷ <http://www.haber3.com/pamuk-basortusu-politikada-kullaniliyor-65253h.htm>

erişim tarihi: 01.016.2016

⁵⁶⁸ <http://arsiv.sabah.com.tr/2008/02/09/haber,4D7CEA70F2304AB0803A07418A9F2DFC.html>

erişim tarihi: 01.06.2016

⁵⁶⁹ <http://arsiv.ntv.com.tr/news/131480.asp#BODY>

erişim tarihi: 01.06.2016

⁵⁷⁰ Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 592.

Selim Işık, küçüklüğünden itibaren ailesi tarafından olumsuzlanmaktadır. Birçok arzusunu yerine getiremeden, tutunamayanların karakterini benliğinde özümseyerek yaşayan Selim Işık, geçmişteki yaşantısının izlerini sonraki hayatında müşahede eden bir karakterdir. Ortaokulda iken ona takılan maymun lakabı da onun ‘tutunamayanların kaderine mahkum’ bir karakter olduğunu gösterir. Sınıfın en çirkinlerinden birinin Selim Işık’a ‘maymun’ lakabını takması ve uyuşmazlığın meydana getirdiği ironik durum, Selim Işık karakterinin ‘tutunamayanlar’ arasındaki konumunu daha da anlamlandırır.

Oğuz Atay’ın *Tehlikeli Oyunlar* romanında uyuşmazlık ironisinin güldürü ögesiyle birlikte verildiği görülür. Romanın sıra dışı kahramanı Hikmet Benol’un teatral hava içinde gösterildiği romanın henüz ilk kısmında dikkat çeken bir uyuşmazlık ironisi örneğine yer verilir:

“Vedat öyle düşünmedi ama. Mahmut’la bir oldular; neredeyse dövüyorlardı beni. Yere attığım kâğıdı da bulamadılar. Bana ‘ulan’ dediler. İnanın bana, dedim. Yukarıda Allah var, dedim. Var mı? Var Tabii. İmandılar mı? Allaha mı? Hayır sana. İnanmadılar. Ben de onlara göstereceğim. Atom bombasının tepemizde patladığı gün çıkacak karışıklıktan yararlanarak küçük bir çakıyla işlerini bitireceğim! Başkalarından da hesap soracağım.”⁵⁷¹

Oğuz Atay’ın karakterlerinde görülen ortak özelliklerden olan ‘farklı davranma’ ve ‘alışılmışın dışında düşünme’ özelliklerinin Hikmet Benol’un de karakteristik özelliği olduğu görülür. Hikmet Benol, toplumun kalıplarından farklı bir düşünce sistemi ile yaşamına devam etmektedir. Dış dünyanın içinde bulunduğu problemlili durumun farkında olan Hikmet Benol kendi varlığını azımsayarak ve problemlili bir şahısmış gibi davranarak romanın satır aralarının oluşmasına öncülük eder. Hikmet Benol hasmane tutumlarla iş gören bir karakter değildir. Onun uyuşmazlıkları ve sıra dışı adımları romanın temel felsefesini oluşturan ustaca bir taktiğin ürünüdür. Yukarıdaki örnekte de küçük bir anlaşmazlık durumunun ardına önemli bir eleştiri ögesi konulmuştur. Hikmet Benol atom bombasının insanlık üzerindeki etkisine atıfta bulunurken kendi hasımlarını küçük bir çakı ile mağlup edeceğini ima eder. Atom bombasının patlaması esnasında çakının herhangi bir

⁵⁷¹ Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 16.

anlamının kalmayacağını bilen Hikmet Benol, çakı-atom bombası uyuşmazlığından hareketle geniş bir düşünme alanı oluşturur. İnsan varlığının kendi eliyle uğradığı felaketleri ve yaşamı anlamsızlaştıran adımlarını eleştiren Hikmet Benol aykırı bir tip olarak dikkat çeker.

İhsan Oktay Anar'ın *Yedinci Gün* isimli romanındaki şu ifade hem uyuşmazlık ironisine hem de sözlü ironiye örnek olarak gösterilebilir:

*“İhsan Sait, Jak Karako'nun Kabristan Sokağı 28 numaradaki muayenehanesine girdiğinde, vakur ve izzet-i nefesine düşkün görünen bu hekim hastasına başını kaldırıp bakmaya bile tenezzül etmedi.”*⁵⁷²

Romanda İhsan Sait'in başından geçen esrarengiz birtakım hadiseler anlam verememesi ve kendisi uykuda iken kendisinin aktif olarak yer aldığı birtakım hadiseler meydana gelmesi İhsan Sait'i doktor Jak Karako'ya yönlendirir. Ancak doktorun muayenehanesinin adresindeki kabristan sözcüğü doktorluk sıfatı ile uyuşmaz bir ironi oluşturur. Bu söylemde ayrıca hem durum ironisi (doktor olan birisinin adresinin mezarlıkla ilgili olması) ve hem de sözlü ironi (istihzâ münasebeti ile) mevcuttur.

Yedinci Gün romanında uyuşmazlık ironisi kimi zaman komediyi arttırmak için de kullanılmaktadır. Uyuşmazlık ironisinin bu yönü romandaki gülme koridorunu olabildiğine genişletmektedir. Aşağıdaki örnekte de buna benzer durumu görmek mümkündür:

“Sirkeci'de inip köprüye yürürlerken o dinli, diyanetli, o namazında abdestinde, o Hacca gidip Kâbe örtüsüne bir yüz sürmek için yanıp tutuşan, o Hâcerü'l Esved'i bir öpmek için can atan kambur Bevval, kendisini erkek yapan sâik nedeniyle olsa gerek, Eminönü Meydanı'nda bir kadının tombul kalçasını mıcıklayıverdi.”⁵⁷³

Anlatıcı yukarıdaki örnekte uyuşmazlık ironisini güldürü unsurunu da yoğunlaştırarak kullanmıştır. Bunu sağlayabilmek için ters yöndeki unsurların bir araya gelmesiyle oluşan komik durumu kullanan anlatıcı, Bevval'in dindarlığını

⁵⁷² İhsan Oktay Anar, *Yedinci Gün*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 90-91.

⁵⁷³ Anar, age. s. 111.

olumladığı ilk cümleyi uyuşmazlık ironisi sayesinde olumsuzlamaktadır. Bu şekilde okurun Bevval karakterine dair edindiği ilk izlenimi bir çırpıda atıveren anlatıcı uyuşmazlık ironisini kaba ve argo ifadelerle tamamlamaktadır.

İhsan Oktay Anar'ın ilk romanı olan *Puslu Kıtalar Atlası*'nın girişinde anlatıcı uyuşmazlık ironisi ile söz başlamaktadır. Daha sonraki İhsan Oktay Anar romanlarına da yansıyacak kalıcı bir üslûbun ilk işareti niteliğindeki aşağıdaki ifadelerde anlatıcının bir araya getirdiği insan tipleri uyuşmazlık ironisi kapsamında değerlendirilebilir:

“Ulema, cühela ve ehli dubara; ehli namus, ehli işret ve erbab-ı livata rivayet ve ilan, hikâyet ve beyan etmişlerdir ki kun-ı Kâinattan 7079 yıl, İsa Mesih'ten 1681 ve Hicretten dahi 1092 yıl sonra, adına Kostantiniyye derler tarrakası meşhur bir kent vardı.”⁵⁷⁴

Argo ifadelerin de yer aldığı yukarıdaki örnekte bir yandan halk söylemini metne dâhil eden anlatıcı öte yandan dış görünüşüyle oldukça tumturaklı ifadeler kullanmakla metnin genel hatlarına ilişkin bazı ipuçları vermektedir. Anlatıcının aynı dizgide söz ettiği *ulemanın*, *cühelanın*, *ehli dubara*, *erbab-ı livata* ve hem *ehli namusun* aynı rivayette bulunmaları normal şartlar altında garipsenecek bir durumdur. İlim ehli ile sokak jargonunu aynı noktada buluşturarak anlatısına kurgusal kaynaklar sağlayan anlatıcı, böylece metnin hangi noktada algılanması gerektiğine dair okura birtakım mesajlar vermektedir. Anlattığı hadisenin tıpkı râviler gibi iç içe geçen çetrefilli hikâyelerden müteşekkil olduğunu beyan eden anlatıcı aynı zamanda okuru kısa süreli bir şaşkınlık ve şoka uğratarak, nihai olarak güldürü unsurunu etkili kılmak için iddialı bir başlangıç yapmış olmaktadır.

Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* adlı romanında uyuşmazlık ironisine örnek teşkil eden en dikkat çekici örnek Aynalı Fatma ile Asker Hamdi arasında geçen maceradır. Aynalı Fatma denilen düşmüş kadınla romanda geçen ifade ile *tek başına bir bölük asker* olan Asker Hamdi'nin serüveni anlatılırken anlatıcı okuru bir ikilem içerisinde bırakır. Burada okura sunulan Aynalı Fatma karakteri uyuşmazlık ironisinin niteliklerini taşımaktadır:

⁵⁷⁴ İhsan Oktay Anar, **Puslu Kıtalar Atlası**, İletişim Yayınları, İstanbul 2008, s. 13.

“Çünkü söylendiğine göre aynalı Fatma hem orospu hem de evliyaymış. Kurtuluş yıllarında asker kaçakları taburlar haline geçermiş bacalarının arasından. (...) anasıymış onların, karısı, bacısı, sırdaşıymış. Hele altın dişli Asker Hamdi’yi o bağ evine bir kapatışı var ki, dillere destan... (...) Gidiş o gidiş bir daha gören olmamış Fatma’yı. (...) Belki de Tanrı katında yeşil bir sedirde oturuyormuş. Olur mu olur; onca asker yaşama sevincinin onun kasıklarında buldu ne de olsa, bacalarının arasından geçenler cephede daha istekli savaştılar geride kalan vatanın güzelliğini ve sıcaklığını düşünerek.”⁵⁷⁵

Gölgesizler romanı bir bütün olarak ele alındığında yukarıdaki türden ifadelerin aslında sonradan dâhil edilmiş olduğu izlenimi uyanmaktadır. Varlığın yoka gitmesi ve yokların yokluğunun bile yoka gitmesinden korkulduğu bu roman anlatısında roman kahramanlarının -ki bunlar herhangi bir düşünce derinliğine sahip olduğu belirtilmemiş köylülerdir- bir felsefe okulunda düşüncelerini çarpıştıran filozoflar gibi ortaya çıkması hem Türk romanı için hem de köy edebiyatı açısından yeni ve ilgi çekici bir durumdur.

Gölgesizler romanında yokluğu bir mevzu haline getirmek ve bu yoldan okura gerçeği buldurmaya çalışmak da aslında anlatıcının başarılı bir ironi denemesi olarak dikkat çeker. Köylülerin, eşyaların, hayvanların ve düşüncelerin yoka gittiği bu romanda, romanının düğümünü çözmek isteyen ve bir sonuç çıkarmak isteyen okur bir durum ironisi ile baş başa bırakılır. Öte yandan romanda kurulu bir düzen halinde işleyen yokluk edebiyatı bu romanda cinselliğin bir ara unsur olarak kullanılmasının önüne geçmez. Romanda kaybolanların köylülerdeki izleri kadar bu kayboluşlardaki cinsel izler de dikkatlere sunulur. Gerek muhtarın, Reşid’in karısının, kaybolan Pamuk’un ve gerekse yukarıda anlatılan Fatma ile Hamdi’nin cinsel arzuları romanın satır aralarına yerleştirilir. Bu bakımdan yukarıdaki örneği başta uyumsuzluk ironisi olmak üzere bir iki yönden ironik çerçeveye almak mümkündür.

Hasan Ali Toptaş’ın, *Bin Hüzünlü Haz* romanında arayış peşinde olan anlatıcı kimi zaman aralarında paradokslar bulunan mekânlardan geçer. Bunların kimi normal bir zıtlık düzeyinde kalırken bazıları da uyumsuzluk ironisine örnek teşkil edecek derecede farklılık arz eder. Aşağıdaki örnekte MOTEL ROM adlı yapıda gördüğü

⁵⁷⁵ Hasan Ali Toptaş, **Gölgesizler**, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 65-66.

kadını takip eden anlatıcının geçtiği mekânlardan bir kısmı uyumsuzluk ironisi çerçevesinde ifade edilir:

“...balık pazarından sızıp caddelere dalga dalga yayılan deniz kokularını geçiyor ve kendimizi göz açıp kapayıncaya dek, ya kocaman bir alışveriş merkezinin yürüyen merdivenlerinde, ya kokteyl salonlarının fokur fokur kaynayan kalabalığında, ya da fi tarihinden kalma harap konaklarla gökdelenlerin iç içe geçtiği, çevresi yüksek duvarların, pahalı otomobillerin ve insanı tedirgin edici sessizliklerin yanı sıra beli silahlı izbandut gibi adamlarla da kuşatılmış, bol ışıltılı, esrarengiz yerlerde bulunuyorduk. Bulvarlara paralel uzanan, zifiri karanlık sokaklarda kimi zaman da; boşluğu buruşturan kanlı ölüm hırıltılarının, gövdelerin şekli almış korkuların, diken ormanı gibi çoğalan ürpertilerin ve hızla görünüp kaybolan pencerelerdeki hayal meyal karartıların arasında... Ya da iri gözlü çocuk haykırılarıyla çınlayan hastanelerin acil servislerinde, aşk reçeteleri satılan hoş kokulu romantik çarşılarda, binlerce kişinin gök gürültüsünü andıran bulanık bir sesle hop oturup hop kalktığı stadyumlarda, çitkırıldım insanların girip çıktığı pastanelerde, metro istasyonlarında, miting alanlarında, şarkılarla küfürlerin birbirine karıştığı okul önlerinde, otobüs terminallerinde

Derken kadın birdenbire kayboldu.”⁵⁷⁶

Metin Kaçan’ın *Fındık Sekiz* romanında uyumsuzluk ironisi örnekleri genelde diğer ironi türleri ile iç içe verilmektedir. Öte yandan romanın bir yönüyle başlı başlına uyumsuzluk ironisi örneği olduğu da iddia edilebilir. Çünkü *Fındık Sekiz* romanındaki Meto karakteri ve çevresindeki diğer Beyoğlu tiplmeleri, bir bataklığın uçurumunda iken romanın konusu olmuşlardır. Bu kişilerin söylem ve davranışları ikinci sınıf mahalle ağzı ile donatılmıştır. Ancak romanda bir özne oluşumu söz konusu olduğundan; kendini gerçekleştirebilmek için türlü badirelerden geçen Meto uyumsuzluk ironisi ile karşımıza çıkmaktadır.

Aşağıdaki örnekte söylem ile hedef arasındaki uyumsuzluğun ironisi görülebilmektedir. Böylece varoluş felsefesinin imkânlarını karakteri için seferber eden anlatıcı, yeni düzendeki karakter geçişkenliğinin ne derece kolay olduğunu da belirtmektedir:

⁵⁷⁶ Hasan Ali Toptaş, **Bin Hüzünlü Haz**, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 59-60.

“Anloorsun bebeğim, hasta etme beni. Şimdi bir yolculuğa çıkılacak, bir yolculuk anlatılacak. O zaman göreceğiz hayat dediğimiz, içinde savrulduğumuz, kaybolup gittiğimiz bu muammalı tantana bize ne vermek istiyor, yaşadığımız, bir heves mi? Yoksa yaradılışın doğasında bulunan mistik bir öğreti mi, yürekleri koparan, gönülleri zımbalayan, kalplerdeki karanlığı yok eden bir güç mü?”⁵⁷⁷

Meto'nun söylemini Beyoğlu'nun kendine has arka sokak diliyle birleştiren anlatıcı öte yandan bir felsefe yapmaktadır. Varoluşunun gizemini soruşturan Meto ile ‘*anloorsun bebeğim*’ hitabıyla söz başlayan Meto arasında ciddi bir uyumsuzluk vardır. Bu uyumsuzluk bir imkânsızlıktan kaynaklanan zıtlık ya da sınıflar arası eşitsizliğin doğurduğu acaiplik değildir. Bu uyumsuzluk ironisi, kendini bulma yolunda eylemi gücünü kaybeden ve hayatının anlamını, kimliğinin mahiyetini bulmaktan uzak düşen Meto gibi nice Beyoğlu'msu insanın trajedisini de ortaya koymaktadır. Böylece Meto gerçek bir kahraman olmaktadır.

Metin Kaçan'ın *Ağır Roman*'ında uyumsuzluk ironisi, romanın genel havasına uygun bir şekilde Beyoğlu'nun karanlık yüzüyle ilişkilidir. Romanın ana mekânlarından olan Kolera Sokağı'nda roman kahramanlarından seyyar ciğerci Tıbı'nın evinde yangın çıkmıştır. Tıbı, romanda, *Dünyanın en masum ve en temiz adamıydı. Karısından başka hiçbir yaratığa alıcı gözüyle bakmaz, sadece ve sadece karısı için yaşar, ona tapardı.*⁵⁷⁸ sözleriyle tanıtılmaktadır. Tıbı'nın evinde çıkan yangın Kolera Sokağı sakinlerini dışarıya döker. Tıbı ise içerisindeki karısı için feryat ederek *yavrum o, kuzum o, sevgilim o, manitam o, her şeyim o* şeklinde bağırılmaktadır. Anlatıcı, kurguya uygun bir şekilde ironiyi tam bu noktadan sonra gerçekleştirmektedir. Yangın söndürülür. Ancak içerideki manzara Tıbı'nın hoşuna gidecek bir manzara olmaktan oldukça uzaktır:

“*Büyük bir başarısızlıkla yangın söndürüldükten sonra, Tıbı'nın yatak odasında, vücuduna yapışmış naylon gecelikte yatan karısının ve çıplak bir adamın kararmış cesetleri bulunmuştu.*”⁵⁷⁹

⁵⁷⁷ Metin Kaçan, **Fındık Sekiz**, Everest Yayınları, İstanbul 2012, s. 14.

⁵⁷⁸ Metin Kaçan, **Ağır Roman**, Everest Yayınları, İstanbul 2014, s. 12.

⁵⁷⁹ Kaçan, age. s. 12-13.

Bu örnekte hem durum ironisini hem de uyuşmazlık ironisini görmek mümkündür. Ancak anlatıcının Tıbbi karakterinin karısı için verdiği herhangi bir ön bilgi olmadığından ve onun Tıbbi'yı aldatma potansiyelinin olup olmadığından okura söz edilmediğinden tam bir durum ironisinin varlığı güç görünmektedir. Bu nedenle sadakat ile sadakatsizlik arasındaki derin uçurumun metne uyuşmazlık kılıfı altında yerleştirildiği görülmektedir. Tıbbi'nin karısı için feryat ederken sarfettiği sözler ile Tıbbi'nin karısı ve yanındaki çıplak adamın cesetleri uyuşmazlık ironisini örnelemektedir.

Selim İleri'nin Türk romanına önemli bir değer katan *Kafes* adlı romanında dikkat çekici uyuşmazlık ironisi örneklerine rastlamak mümkündür. Aşağıdaki örnekte, Türk kadınlarının çevrelerinde olup bitenlere karşı gamsız duruşları ve rahat tavırları başta uyumsuzluk ironisi olmak üzere dramatik ironiyi de bünyesine katan bir tarzda dile getirilir:

“İşte rüzgâr ansızın patlak veriyordu, öyle hafif bir esinti filan da değil. Bu şiddetli rüzgâr bilhassa Üsküdar tepeleri üzerinde beliriyor, siz öte yakadan, Rumeli tarafından, yani Övropa kıtasındayken boz bulanık toz bulutlarını, sarsılı sarsılıveren ulu servilerin boyun büküşlerini, çırpınan kuşları, büyük kanatlı martıların karaya çekiliverişlerini açık seçik görebiliyordunuz. Hayır, hepsi de tumbul tumbul Türk hanımlarında en küçük bir korku emaresi yok; belki de fırtınayı işitmiyorlar.

Deniz bir iki dakika içinde karışivermiş, kabardıkça kabarmış, bembeyaz köpüklü azman dalgalar yükseliyor, daha da yükseliyor, çatlıyor, çatlama çatlama sahillere ulaşıyor, var güçleriyle rıhtımlara, yalıların cephelerine çarpıyor, taa balkonlara kadar çıkarken; cemiyetin önde gelen hanımları içeride yalının o kadar zevkle döşenmiş iç mekânlarında pufbökreklerini yiyorlar. Buyrun! (...) Nihayet öyle bir dağdağalı fırtına kopmuş ve beyaz köpüklü dalgalar öylesine kabarmıştır ki, eserin kahramanı Misis Gırey, gözünün önünde ansızın alabora olan bir saltanat kayığında Sultan Abdülhamid Han'a benzeyen bir zatın yanındaki üç dört kişiyle -saray erkânı- birlikte denize düşüp, fevkâlade canhıraş feryatlarla akıntıya kapılıp boğulduklarını da görür gibi olmuştur. Aldıran yok.”⁵⁸⁰

⁵⁸⁰ Selim İleri, *Kafes*, Everest Yayınları, İstanbul 2012, s. 24-24.

Kafes romanındaki hanımların giderek büyüyen ve yalılarının önlerine kadar gelen dalgalar karşısında umursamaz ve çekimser halleri uyumsuzluk ironisi çerçevesinde bir sosyal eleştiri niteliği alır. Romanda *cemiyetin önde gelen hanımları* ifadesi ile tanıtılan kadınlar, *var güçleriyle rıhtımlara, yalılarının cephelerine çarpıyor, ta balkonlara kadar çıkarken; cemiyetin önde gelen hanımları içeride yalının o kadar zevkle döşenmiş iç mekânlarında pufböreklerini yiyorlar. Buyrun!* şeklindeki anlatıcı eleştirisi ile karşı karşıyadır. Dalgaların bütün haşmetine, korkunçluğuna ve yalıları tehdit edecek denli yükselişine rağmen kadınların süslenmiş mekânlarda *puf böreklerini* yiyor olmaları, ciddi bir paradoks teşkil etmekte ve uyumsuzluk ironisini örneklemektedir. Anlatıcı bu uyumsuzluk ironisine karşı olan şaşkınlığını *Buyrun!* ünlemiyle belirtir.

Selim İleri'nin *Kafes* romanında uyumsuzluk ironisi iki farklı karakter tipinin karşılaştırılması ile de ortaya çıkmaktadır. Romanın başkişisi Neveser Hanım'ın geriye dönüşlerle anlatılan hayat hikâyesindeki bir ayrıntı uyumsuzluk ironisine kaynaklık eder. Neveser Hanım, büyükbabası Namık Reşat Beyefendi'nin karşısında dans ederken zaman ve mekân bakımından başkalaşım geçirir. Kendisini dansın büyümesine kaptıran Neveser Hanım fantastik hülyalara kapılır. Dans edişini İspanyol bir aktriste benzeten Neveser Hanım, dedesinden tepki görür. Neveser Hanım'ın dedesinden gördüğü tepki herhangi bir karşılık bulmaz ve Neveser Hanım hülyalarına devam eder. Dedesinden gördüğü tepkiyi absorbe etmek isteyen anlatıcı daha sonra İspanyol aktrist yerine başka benzetme önerisinde bulunur. Bu, uyumsuzluk ironisinin oluşmasını sağlayan öneridir:

“Bu ne laubalilik Neveser!”

Neveser değil, büyükbaba. Arenalar kraliçesi, Karmen, Çiçekçi Kız, Sarita Montiyel'in ta kendisi. Espanya! Ole Espanya!

(...)

‘Büyükbaba engel olmayınız, ben bir aktristim!’ Kameralar kendisini sapıtıyordu: ayağa kalktı ve kırmızı konca gülü arenaya fırlattı. (...) Ne gam! İnsan

Sarita Montiyel⁵⁸¹ olamıyorsa, pekâlâ Hindistan'ın en güzel rakkasesi olabilir. (...) Şu rakkase, Havva Anamızdan bu yana kadınsı, kadınca jestlerin bütün hususiyetini sihirli bir şiire dönüştürmüş, göz alıcı, gönüller yakıcı bedeninde toplayıvermişti.”⁵⁸²

Neveser, Sara Montiyel olmak ile bir Hindistan rakkasesi olmak arasında bocalamaktadır. Kendisini Sara Montiyel olarak gördüğünde hayalen de İspanya'ya gitmekte, kendisini arenada matadorlara gül atarken bulmaktadır. Öte yandan bir Hollywood yıldızı olan Sara Montiyel'in güzelliği, uluslararası çaptaki şöhreti ve aktrist olmasının verdiği gösterişe karşın bir Hindistan rakkasesi olmak durumu Neveser Hanım'ın içinde bulunduğu uyuşmazlık durumunu 'uyuşmazlık ironisi' ekseninde ortaya koyar. Sara Montiyel ne kadar evrensel ve güzellik abidesi ise Hindistan rakkasesi de bir o kadar yerel ve kendi güzellik sınırları içerisinde dikkat çeker.

Latife Tekin'in *Berci Kristin'in Çöp Masalları* adlı romanında uyuşmazlık ironisine ait çok sayıda örneğe rastlamak mümkündür. Bu roman özellikle mekân seçimi dolayısı ile uyuşmazlık ironisine daha geniş bir şekilde imkân tanımaktadır. Gerek konusu gerekse konunun işleniş bağlamında postmodern nitelikleri belirgin şekilde bünyesinde taşıyan bu romanda gecekonduların ortaya çıkış hikâyesi ve onları kuranların trajedisi anlatılırken, çöp yığınları çevresinde öbeklenen insan yığınlarının dünyaları çarpıcı bir şekilde dile getirilir. Bu romanda kullanılan dilin bir bütünlük oluşturamamış olması kimi eleştirmenlerce olumsuz bir özellik olarak gösterilir ve bu nedenle *Berci Kristin Çöp Masalları*'nın roman olmadığı yönünde görüşler ortaya atılır. Yazarın kendi ifadelerinden yola çıkarak da desteklenen bu görüş *Berci Kistin Çöp Masalları* romanına tartışmalı bir eser yapar.⁵⁸³

⁵⁸¹ 1928-2013 yılları arasında yaşamış olan İspanyol şarkıcı ve oyuncudur. Hollywood filmlerinde oynayarak burada şöhret olmuştur. Güzelliği ile bilinmektedir.

Bkz. https://tr.wikipedia.org/wiki/Sara_Montiel

(erişim tarihi: 21.05.2016)

http://www.imdb.com/name/nm0600060/bio?ref=nm_ov_bio_sm

(erişim tarihi: 21.05.2016)

⁵⁸² İleri, age. s. 9-10.

⁵⁸³ Semih Gümüş, *Roman Kitabı* adlı yapıtında, hem kendi tespitlerine hem de Latife Tekin'in şu ifadelerine dayanarak bu kanaate varır: 'Aslında roman yazmak istemiyorum, çünkü romanın özellikle de klasik romanın halkımın kendi bakışına, dünyayı algılayışına denk düşmediğini düşünüyorum. Romanı bütün bütün inkâr etmiyorum. Ama kendi halk edebiyatımızı, kültürümüzü temel alarak yeni bir biçim geliştirme çabasındayım.' Bkz. Semih Gümüş, **Roman Kitabı**, Can Yayınları, 1. Basım, İstanbul 2011, s.131-132.

Sembolik/alegorik anlatımın ve halk edebiyatı söylem özelliklerinin önemli bir yer teşkil ettiği *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda, *çöpe sahip çıkıp, konduları kurarız* diyen insanların çöpten çıkardıkları şeylerin mahiyeti aktarılırken anlatıcı şu ifadelere başvurur:

*“Geç saatlere kadar çöpten toplayacakları demirleri, şişeleri, naylonları nasıl satacaklarını konuşular. Konuşa konuşa çöpten altınlar, kıymetli taşlar çıkardılar. Taşların ışıltısından kamaşan gözlerini yumup uykuya daldılar.”*⁵⁸⁴

Anlatıcı yukarıdaki örnekte, uyumsuzluk ironisini zıt değerlerin iç içe bulunması şeklinde kurgulamıştır. Çöp yığınlarının arasındaki altınlar ve kıymetli taşlar romanın gece konu sakinlerinin bilinçaltındaki arzularının dışavurumu olarak da yorumlanabilir. Çöp sakinleri hiçbir zaman zenginliğe kavuşamayacakları altın ve kıymetli taşlar çıkarmışlardır. Aslında ortada ne altın ne de kıymetli taş vardır. Ancak kendilerinin bulduğu her yararlı şey onlara altın ve kıymetli taş gibi gelmektedir. Nitekim daha sonraki başka bir uyumsuzluk ironisi örneğinde az bir para karşılığında çöp üzerindeki haklarından vazgeçen insanların durumunu anlatılırken bu duruma da işaret edilmektedir:

*“Bir kuşluk vakti çöpün sahibi bembeyaz arabasıyla Çiçektepe’ye geldi. Burnunu beyaz bir mendille tıkayarak çöp didikleyen insanlara çöpün sahibi olduğuna dair mühürlü kâğıtlar gösterdi. O kuşluk vaktinden sonra çöpün sahibi Çiçektepe’lilere ayıkladıkları ne varsa, kilo başına az bir para verdi. Bir daha da kamyonlar Çiçektepe’ye gelip çöp didikleyen insanlara silah çevirmedi. Kıymetli taşlar, altınlar yerine ellerde kan kırmızısı yaralar açıldı.”*⁵⁸⁵

Çiçektepe’deki *çöpün sahibi* ifadesinden başlayarak paragrafın her yerine sinen ironik anlatım Çiçektepe halkının hangi zor şartlar altında yaşadıklarına dair ipuçları vermektedir. Burnuna tıkadığı beyaz mendille bir çöpün sahibi olan kişi uyumsuzluk ironisinin başkahramanı konumundadır. Kendisine değer sağlayan bir güçten tiksirmekle ve ona karşı kendisini koruyan bir tavır sergilemekle kendi kimliğinden uzaklaşmış ve başkası olmuş bir yabancısıdır o. *Burnuna tıkadığı beyaz mendil* sadece kendisine yönelik bir yabancılaşmayı içermez; aynı zamanda Çiçektepe

⁵⁸⁴ Latife Tekin, **Berci Kristin Çöp Masalları**, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 14.

⁵⁸⁵ Tekin, age. s. 21.

halkına olan küçümseyici tavrını da simgeler. *Beyaz mendil* Çiçektepe halkı üzerindeki hâkimiyet kurma isteminin somutlaşmış halidir. Bu nedenle de çöp yığınları arasındaki alana burnuna tıkadığı beyaz mendil ile gelen adam uyumsuzluk ironisi görüntüsü vermektedir. Nitekim kendi imkân ve emekleriyle çöpten elde ettikleri onlar için altın ve kıymetli taş değerinde olan Çiçektepe'liler, gücü elinde bulunduran ve kendi benliğini tatmin etmek için onları küçümseyen adam karşısında mahkûm pozisyonuna düşer. Artık kıymetli taşlar yerine kan kırmızısı yaralar açılması, anlatıcı tarafından iliştilenmiş ironik ima hüviyetindedir.

Güney Dal'ın sıra dışı romanı *Kılları Yolunmuş Maymun*'da uyumsuzluk ironisi örnekleri genel itibariyle dramatik ironi bünyesinde yer almaktadır. Çünkü romanda Ömer Kul ile ailesi arasındaki derin dramatik ayrılığın işaret ettiği ironi, uyumsuzluk ironisi başta olmak üzere birçok ironi türü örtmektedir. Ancak yine de bu romanda uyumsuzluk ironisini doğrudan örnekleyen parçalara rastlamak mümkündür. Kendi evinde oluşturduğu duvar gazetesinde bu tip uyumsuzluklara yer veren Ömer Kul'un bu tavrı tesadüf olarak algılanmamalıdır. Anlatıcı bu tarz uyumsuzluğu çoğunlukla modernizm eleştirisi kapsamında değerlendirebilecek türdendir. Aşağıdaki örnekte bu türden bir eleştiriye rastlamak mümkündür:

“Bizler şimdi genlerin tabii formülasyonuna müdahalede bulunarak laboratuvarlarımızda öylesine nadir bitkiler yetiştirmek şerefine nail olduk ki, o kadar olur işte: Yani insanlık şimdi, bugünden tezi yok kutuplarda domates yetiştirebilir. Domatesin genlerini kutup iklimine göre düzenledik. Eksi elli derecede ağzımıza lâyük domatesler yiyebilir, domates salatası yapabilirsiniz. Bir başka olumlu deneyimiz de, tuza dayanıklı meyva ağaçları geliştirmiş olmağımızdır. Bundan böyle, pek doğru dürüst bir işimize yarayan uçsuz bucaksız Tuz Gölü'müzde meyva plantasyonları kurabileceğiz. Ayrıca, normal farelerin yirmi katı büyüklüğünde fareleri laboratuvarlarımızda üretebilmekteyiz. Bunların ne işe yarayacağını zaman gösterecektir.”⁵⁸⁶

Kutuplarda domates yetiştirme, tuz gölünde meyva plantasyonları kurma ve farelerin yirmi katı büyüklüğünde fareler üreterek bunların ileride bir işe yarayacağını ifade etme bir eleştiri sistematığının ironik tezâhürü olarak dikkat çekmektedir. Ömer Kul'un sürekli yanılısma halinde olan gerçeklik algısı ve içerisinde bulunduğu hayatın

⁵⁸⁶ Güney Dal, *Kılları Yolunmuş Maymun*, İnter Yayınları, İstanbul 1988, s. 196.

alışkanlıklarını değiştiren ve onları bambaşka bir pencereden sunan yaşam tarzı, uyuşmazlık ironisinin Ömer Kul'un karakteristik özelliklerinden biri olmasını sağlar. Bunun yanı sıra Ömer Kul'un kutuplarda domates yetiştirme önerisi postmodern düşünce bağlamında uyuşmazlık ironisi ile ciddi bir münasebet halinde görünür. Çünkü postmodernizmin şeylerin aslına değer vermedeki sıkıntısı bu örnekte belirir. Postmodernizm yeni terkipler üretir, üretim mekanizması insan ihtiyaçlarının doğal akışı içerisinde değil her türlü fantastik üretime izin veren ve olabildiğince karnavallaşan bir yapıya bürünür. Bu durumu Ömer Kul'un ifadelerinde müşahede etmek mümkündür.

Uyuşmazlık ironisi Douglas Colin Muecke'nin ortaya attığı bir ironi türü olarak dikkat çeker. Romanlardaki genel duruma bakıldığında uyuşmazlık ironisinin metnin postmodern söylemi içerisinde kimi zaman tabii bir zorunluluk olarak ortaya çıktığını görmek mümkündür. Özellikle postmodern metnin önemli niteliklerinden olan pastiş, kolaj gibi teknikler uyuşmazlık ironisinin kullanımını yaygınlaştırmaktadır.

3.7. SONUÇ/AKİBET İRONİSİ (IRONY OF FATE)

İroni ile ilgili kaynaklarda farklı adlarla yer alan ve üzerinde uzlaşma sağlanmamış olan ironi türlerinden birisi sonuç ironisi ya da bazı kaynaklarda yer aldığı şekliyle *irony of events* 'dir. Sonuç ironisi kimi kaynaklarda kozmik ironi olarak adlandırılırken kimi kaynaklarda ise dramatik ironiye dâhil edilir. Douglas Colin Muecke *Irony* adlı eserinde Irony of Events şeklinde aldığı bu ironiyi dramatik ironiye dâhil eder.⁵⁸⁷ *The Compass of Irony*'de ise Muecke, *Irony of Events* başlığını ayrı bir bölüm olarak ele alır.⁵⁸⁸ Bazen de sonuç ironisi kader ironisi ile eşzamanlı ve eşanlımlı şekilde kullanılır. Dolayısıyla bu ironik durumun hem teoriğinde hem de pratiğinde tartışmalı yönler bulunmaktadır.

Muecke, *irony of events* ifadesini açıklarken şu cümleyle giriş yapmaktadır: “Burada ironik uyumsuzluk beklenti ile sonuç arasındadır.”⁵⁸⁹ Muecke daha sonra bu giriş cümlesini açarak sonuç ironisinin detaylarını paylaşır. Buna göre işlerimizin yolunda gitmesi hususunda az ya da çok açık ve güvenli bir inança sahip olduktan sonra, daha sonraki öngörülemeyen sonucu değiştiren durumlar/olaylar beklenti ve planlarımızı tersine çevirir ve boşa çıkarır. Muecke daha özgün bir cümle ile bu ironik durumu özetler: “Kaçınmak için planladığımız/kurguladığımız şey ile karşılaştığımızda durum ironik olur.”⁵⁹⁰ Muecke *Irony of Events* başlığı altında, *Irony of Chance* (Şans İronisi), *Irony of Life* (Hayat İronisi), *Irony of Things* (Şeylerin İronisi) ve *Irony of Fate* (Kader/Talih İronisi) gibi alt başlıklardan söz etmektedir. Muecke, bunlar arasında özellikle bizim çalışmamızla da güçlü bir ilişkisi olan *Irony of Fate* başlığını detaylandırmaktadır. Buna göre bir kişinin talihinden kaçmak için geçtiği aşamalar/basamaklar aynı zamanda onu talihine sürükleyen, talihini gitmesine neden olan aşamalar/basamaklar olduğunda o kişi kader ironisinin kurbanı olur. Bu ironi, kader ironisidir.

⁵⁸⁷ Bkz. Douglas Colin Muecke, **The Critical Idiom: Irony**, Methuen & Co. Ltd. Publishing, Bristol 1978, s. 66.

⁵⁸⁸ Bkz. Douglas Colin Muecke, **The Compass of Irony**, Methuen&Co. Ltd. Publishing, Londra 1969, s. 102.

⁵⁸⁹ *Here the ironic incongruity is between the expectation and the event.* Bkz. Muecke, age. s.102.

⁵⁹⁰ Muecke, age. s. 102.

Muecke kader ironisini örneklendirmek için Hz. Süleyman ile Hz. Azrail arasında geçtiği belirtilen bir olayı, Mevlânâ'nın Mesnevi'sinden hareketle aktarır. Muecke'nin '*Solomon and The Angel of Death*' adıyla Mesnevî'den aktardığı hikâye Mesnevî'de şöyle yer almaktadır:

“Kerim bir kimse kuşluk vakti Hazret-i Süleymânın adalet sarayına koştu.

Gamdan yüzü sararmış, her iki dudağı morarmıştı. Süleyman Aleyhisselam: Efendi, ne oldu diye sordu.

Azrail bana gadûbâne ve kindârâne baktı cevâbını verdi.

Süleyman “Peki, şimdi ne istiyorsan iste” dedi. O da reca etti ki: “Ey cânımın melce’i! Rüzgâra emret de...”

Beni buradan Hindistan’a götürsün; belki bendeniz oraya gidince canımı kurtarmış olsun.”

İşte halk fakr u zarûretten kaçmak ister, ondan dolayı da hırs u emelin lokması olur.

Fakirlik korkusu, bahsi geçen adamın korkusu gibidir. Hırsı, hırs ve sa’yi de Hindistan farzet.

Süleyman Aleyhisselam rüzgâra emretti; rüzgâr da onu alelacele ve su üstünden, ya’ni denizden Hind’in iç kısımlarına götürdü.

Ertesi gün divan vaktinde ve mü’âkat esnasında Süleyman Aleyhisselam Azrâil Aleyhisselam’a dedi ki:

O Müslümanı canından avare etmek için mi yüzüne hışımla baktın?

Azrail dedi ki: Ben ona nasıl hışımla bakmışım? Hışımla değil, yolda rast gelince ta’accüble nazar etmişim.

Çünkü Hak celle ve alâ bana: “Onun canını bugün Hindistan’da al” buyurmuştu.

Taaccübümden demiştim ki “Onun hakikaten yüz dane kanadı olsa da yine Hindistan’a gidebilmekten uzaktır”

Sen dünya işlerini buna kıyas et. Gözünü aç da öyle bak.

Kimden kaçacağız, kendimizden mi? Ne kadar muhal! Kimden kapacağız, Haktan mı? Ne kadar vebâl.”⁵⁹¹

Yukarıdaki kıssada sonuç ironisinin basamaklarını açık bir şekilde görebilmek mümkündür. İroninin kurbanı olan kişi kendi kaderi olarak öngördüğü ölümden kaçmaktadır. Bunun için gidip yardım dileyebileceği en yüksek merci olan peygamber ve kral vasfıyla Hz. Süleyman’a sığınır ve Hz. Azrail’in kendisine hışımla bakmasından müteessir olarak ölüm korkusuyla kendisini Hindistan’a göndermesini talep eder. Adamın o anki kısıtlı verileriyle Hindistan uzak olduğundan Hz. Azrail’den ve dolayısıyla ölümden kaçabilmek için yeterli bir uzaklığa sahiptir. Ancak, adamın bu dileğinin yerine gerçekleşmesi ile kendi talihine koşması aynı anda gelişmeye başlar. Adamın Hindistan’a gitmesinden haberi olmayan ve Allah’tan, adamın canını Hindistan’da almasını emir alan Hz. Azrail de şaşkınlık içindedir. Çünkü normal şartlar altında adamın Hindistan’a böyle kısa bir zamanda gitmesi olanaksızdır. Hikâyeye bütünüyle bakıldığında ölümden kaçmak için Hindistan’a gitmek isteyen ve bu arzusu Hz. Süleyman tarafından yerine getirilen adam kader ironisinin bir kurbanıdır. Hz. Süleyman ise onu Hindistan’a göndermekle kader ironisinin işlemesine vesile olan aşama kat etme sürecini başlatmakla bilmeden de olsa ironinin tarafı olmaktadır. Yine aynı şekilde Allah’tan, adamın canını Hindistan’da alması yolunda emir alan Hz. Azrail de ironinin farkında olmadan parçası olmaktadır. Burada ironist ne Hz. Süleyman ne de Hz. Azrail’dir. Adamı kendi talihine sevk eden bağlayıcı İlahî kanunlar ve aynı şekilde Allah’ın bütün sebepleri o adamın ölümüne netice verdirecek şekilde sebepleri bir araya getirmesi, muhataplığından kurtulmanın imkânsızlaştığı bir ironiyi ortaya çıkarmıştır. Bu örnekte kader ironisi, kozmik ironi bağlamında da ele alınabilecek bir nitelik taşımaktadır. Çünkü hikâyedeki adamı kendi kaderine sevk eden ve ölümden kaçmaya çalıştığı halde aslında ölüm yoluna koşturan kendi cüz’î iradesinin dışındadır. Eğer adam ölümden kaçarken kendi ölümünü hızlandıran eylemlerle birlikte bu süreci devam ettirseydi o zaman kader ironisinde kendi hata ve sorumluluğundan kaynaklanan bir trajik durum söz konusu olabilirdi. Gerçi bu örnekte de durum trajiktir. Ancak ölmekten kaçtığı halde onu ölüme gönderen sebep tamamen bağlayıcı ve müdahale edilemez bir sebebe bağlıdır. Allah’ın takdiri,

⁵⁹¹ Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, **Mesnevî Şerhi**, Haz. Tâhirü’l Mevlevî, C.1., Şâmil Yayınevi, İstanbul 2014, s. 546-549.

şeklinde ifade edilebilecek olan bu güçlü ve sarsılmaz bağlayıcılık, insanın evrendeki sınırlılığını ve eylemlerinin aslında hangi ironilerle yine kendisine döndüğünü ortaya koyması bakımından kozmik ironi kapsamında da yorumlanabilecek türdendir.

İnsan, sahip olduğu temel kişilik özellikleri ile ters orantılı olarak kötü konumlara düşebilir. Yani kişi kendi sevdiği ve benimsediği değerlerle imtihan olunabilir. Böylece kendi öngörülerini ile kadersel öngörü arasındaki uyumsuzluk, kader ironisini şekillendirmiş olur. Buna günlük hayattan çok sayıda örnek vermek mümkündür. Bütün hayatını para kazanmakla geçiren birinin parasızlıktan ölmesi, kaliteli eserler yazmasına rağmen kişinin meşhur olmasını sağlayacak fark edilmeyi sağlayamadan ölmesi, sürekli sınav stresinden uzaklaşmak gerektiğini söyleyen ve bu yönde terapiler alan bir kişinin girdiği sınavda başarısız olması ve son olarak hayatında araba alabilmek için yıllarca uğraşır para biriktiren ve arabayı aldığı gün trafik kazasında ölen kişinin durumu da yine kader ironisi bağlamında değerlendirilebilecek türden örnekler arasında sayılabilir.

Sonuç ironisinde psikolojik durumun da bir dış etken olarak ele alınması gerektiğini söylememiz gerekir. Ölümden çok korkan ve bu korkusunu sürekli dile getiren bir kişinin erken ölümle hayata veda etmesi ya da çok titiz olduğu bir işte, aşırı titizlikten kaynaklanan bir dikkatsizlik sonucu kişinin başarısız olması, ruhsal durumla sonuç arasında ironik bir bağ olduğunu düşündürmektedir. Sonuç ironisi bir beklentinin uç noktaya yaklaşmasıyla etkisini daha çok artırır ve anlatının merkezine yerleşir. Beklentinin şiddeti çoğaldıkça ve kendisinden kaçınılan şeyden daha çok kaçıldıkça sonuç ironisi de olgunlaşır ve kurbanını en trajik noktada yakalar. Böyle bir durumda sonuç ironisinin kurban için onarılamaz bir yıkıma neden olduğunu ifade etmek gerekir.

Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* romanında sonuç ironisine roman hemen başlarında rastlarız. *Katil Diyecekler Bana* başlıklı dördüncü bölümde Zarif Efendi'yi öldüren katil, onun kendi ölümüne nasıl koşarak gittiğini anlatırken Zarif Efendi'yi da sonuç ironisinin kurbanı yapar. Zarif Efendi katilin peşi sıra giderken, katil ona bir kuyudaki altınlardan söz eder:

“Niye buraya geldik diye soruyordu zavallı. Bu vakitte bana burada ne göstereceksin?

İleride bir kuyu, ondan on iki adım ötede de yıllardır biriktirdiğim gömülü parama var, dedim. Bu anlattıklarımı kimseye söylemezsen Enişte Efendi de, ben de seni sevindiririz. ‘Demek baştan beri ne yaptığını bildiğini kabul ediyorsun?’ dedi hevesle. ‘Ediyorum’ diye çaresizlikle yalan söyledim. ‘Yaptığınız resim çok büyük bir günah biliyor musun?’ dedi saflıkla.”⁵⁹²

Zarif Efendi katilin söylediklerine kanarak para kazanma hevesiyle kuyunun yanına gitmeyi kabul eder. Zarif Efendi iki şeyi hesap etmektedir. 1-Katilin suçunu itiraf etmesi ve günah olduğu varsayılan resmin hata olduğunun ispatlanması. 2. Kendisini bekleyen para ve altınlara kavuşmak. Ancak Zarif Efendi’nin düşüncesini katil boşa çıkarır. Hem zengin olmaya hem de bu işten ünlenerek çıkmayı hesap eden Zarif Efendi kimliği henüz meçhul olan katil tarafından öldürülür. Böylece başına geleceklerden habersizce katilin yanına ve ölümüne kendi ayağıyla koşan Zarif Efendi, kader ironisinin kurbanı olur. Romanın ilerleyen yerlerinde Zarif Efendi’yi öldüren katil, Enişteyi öldürmeden önce Zarif Efendi’yi nasıl öldürdüğünü anlatırken, yine aynı hususa işaret etmektedir. Aşağıya alıntılanan bu ifadelerde Zarif Efendi’nin dramatik durumunu daha net bir şekilde görmek mümkündür:

“Nasıl oldu da onu öldürdün? Dedim meraktan çok vakit kazanmak için. O kuyunun başında nasıl karşılaştınız? Senden çıktığı gece Zarif Efendi kendi buldu beni, dedi hiç beklemediğim bir anlatma isteğiyle. ‘İki sayfalık son resmi gördüğünü söyledi. Yaygara etmesin diye onu caydırmaya çok uğraştım. Yangın yerine yürüttüm onu, kuyunun yanında gömülmüş param var, dedim. Parayı duyunca inandı. Nakkaşın para için çalıştığına daha iyi bir kanıt olamaz.”⁵⁹³

Benim Adım Kırmızı romanında kader ironisinin bazı örneklerine, romana alıntılanan hikâyeler aracılığı ile ulaşmak mümkündür. Bu hikâyelerden birinde Karakoyunlu hükümdarı Cihan Şah ile meşhur nakkaş Üstat Şeyh Ali Tebrizi’nin arasında geçen olaydan hareketle kader ironisine temas edilmektedir. Üstat Şeyh Ali Tebrizi, Cihan Şah’ın nakkaşhanesinde Hüsrev ile Şirin’in *harika bir nüshasını* nakşetmektedir. Bu nakşı yaparken o derece maharet gösterir ki, Cihan Şah, dünyanın

⁵⁹² Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 27.

⁵⁹³ Pamuk, *age.* s. 193.

en mükemmel kitabına sahip olduğunu anlar. Akkyounlu hükümdarı Uzun Hasan'a olan düşmanlığından ötürü bu kitaptan daha iyisinin Uzun Hasan için yapılabileceği ihtimaline karşı Şeyh Ali Tebrizi'yi öldürmeye karar verir. Ancak daha sonra bir Çerkez kızının tavsiyesi üzerine öldürmekten vazgeçip sadece kör etmekle yetinmek ister. Bu durumu haber alan Şeyh Ali Tebrizi, Tebriz'i terk etmediği gibi kitabın bitmemesi için yavaşlatma vb. işlere de girişmez. Nihayet kitap tamamlanır ve Şeyh Ali Tebrizi kör edilir. Gözlerini kaybeden Şeyh Ali Tebrizi, şehri terk edip Uzun Hasan'ın yanına gider. Cihan Şah'tan intikamını nasıl alacağını bilen Şeyh Ali Tebrizi, Uzun Hasan'a, şöyle der:

“Evet, körüm. (...) Ama son on bir yıldır nakşettiğim kitabın bütün güzellikleri, her kalem vuruşuna her fırçasına kadar hafızamda ve elim onları ben görmeden ezberden çizmeyi biliyor. Hakanım sana gelmiş geçmiş en güzel kitabı nakşedebilirim. Çünkü gözlerim bu dünyanın pisliğine artık hiç takılıp oyalanmadığı için, Allah'ın bütün güzelliklerini hafızamdan en saf şekliyle çizebilirim.”⁵⁹⁴

Uzun Hasan, Şeyh Ali Tebrizi'nin sözüne itimat ederek kitabı bitirmesi için verir. En nihayetinde Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan, Karakoyunlu hükümdarı Cihan Şah'ı bir baskında yenerek öldürür. Anlatıcı şu anekdotla kader ironisinin oluşumunu eksilteli bir şekilde tamamlamaktadır:

“Daha sonra, Akkoyunlu Uzun Hasan'ın Karakoyunlu Cihan Şah'ı Bingöl yakınlarında bir baskınla yenip öldürmesinin arkasında, muzaffer hakanın yeni kitabının verdiği manevi güç olduğunu herkes bilir.” ⁵⁹⁵

Anlatıcının manevi güç diye söz ettiği tılsım aynı zamanda Cihan Şah'ın kader ironisinin kurbanı olması anlamına gelmektedir. En büyük düşmanının kendisinin sahip olduğu kitaptan daha iyisine sahip olmaması için vefakâr nakkaşını kör eden Cihan Şah, Akkoyunlu hükümdarının bu nakkaşın yaptığı kitabın manevi gücüyle kendisini yenip öldürmesi ile bir bakıma kendini ölüme götüren şartlara önceden göz kırpmış olur.

⁵⁹⁴ Pamuk, age. s. 93.

⁵⁹⁵ Pamuk, age. s. 93.

Benim Adım Kırmızı romanında işlenen önemli konulardan biri de üsluptur. Nakkaşın bir üsluba sahip olması ya da olmaması gerektiği tartışması roman boyunca sürüp gitmektedir. Romanın özünü teşkil eden, olay örgüsünün yönünü tayin eden bu husus, cinayetlerin işlenmesine neden olmuştur. Romanın sonuna doğru meçhul katilin kimliği netleşmeye başladığında üslup problemi tekrar gündeme gelir. Romanın bir türlü netleşmeyen mevzusu hakkında kimliği artık açığa çıkan katil Zeytin, şu ifadeleri kullanır:

*“Bütün ömürlerince şahsi bir üslubum olsun diye Frenkleri taklit edecekler, dedim. ‘Frenkleri taklit ettikleri için de şahsi bir üslupları olmayacak hiç.’”*⁵⁹⁶

Oldukça önemli bir cümle olan yukarıdaki ifade romandaki üslup probleminin geldiği son noktayı da açığa çıkarmaktadır. Üslubu olsun resmin bir köşesine bir şeyler karalayan ve kendinden bir parça katan nakkaş aslında bunu yaptıkça kendi üslup kazanma imkânından uzaklaşıyordur. Böylece üslup kazanam beklentisinin aksine nakkaş üslupsuzluk ile başbaşa kalır. Sonuç ironisini gösteren bu örnekte başkasından taklit yoluyla alıntılananın hiçbir zaman orijinale dönüşemeyeceği ve bu şekilde kısır bir döngü halinde hem sonuç hem de dramatik ironi kurbanı niteliği kazanan muhataplar ortaya çıkaracağına işaret edilmektedir.

Orhan Pamuk’un *Kara Kitap* adlı romanında kademe kademe gelişen bir sonuç ironisi bulunmaktadır. Romanda Galip’in eşi Rüya ile köşe yazarı Celal Salik’in ortadan kaybolmasıyla birlikte oluşmaya başlayan bu sonuç ironisinin başkahramanı Galip’tir. Galip karakterinin sonuç ironisinin kurbanı olması ve romanda yavaş yavaş ilerleyen bu süreci somut bir hareketle romanda göstermesi, *Kara Kitap* romanını sonuç ironisi bakımından dikkate değer hale getirmektedir.

Rüya ile Celal’i, bulunmaları muhtemel olan her yerde arayan ve onlara dair ipuçlarını toplayarak polisiye çıkarımlar yapan Galip, bazı sentezlere ulaşmaya çalışarak mesafe kat etmeye çalışmaktadır. Bir süreden beri kayıp olan Celal Salik *Milliyet* gazetesindeki köşe yazılarına ise devam etmektedir. Gazete yeni yazı göndermeyen ancak daha önce gazeteye bıraktığı bazı eski yazıları yayınlanan Celal’in

⁵⁹⁶ Pamuk, age. s. 457.

ortadan kaybolduğunu Galip dışında kimse tam anlamaz. Çünkü Celal yoksa bile yazıları hala yayımlanıyordur ve Celal’i Celal yapan asıl güç kendisini onun yokluğunda da hissettiriyordur. Gazeteye yaptığı ziyaretlerde Celal’in gazeteye göndereceği yazıların da tükendiğini fark eden Galip, gazete köşesinin boş kalmamasını istemektedir. Böylece, romanın başından bu yana adım adım kendisini gösteren değişim süreci başlamış olur. Bir bakıma Galip’in korktuğu başına gelir ve Galip, Celâl yani aradığı adam oluverir:

“Üç gündür unutmaya çalıştığı düşünce geldi aklına: Yeni bir yazısını yollamamışsa eğer, yarından başlayarak Celâl’in gazetede köşesi boş kalacaktı. Yıllardır bir kere olsun yazısız kalmamış o köşeyi boş olarak düşünmek istemedi. Sanki yeni bir yazı çıkmazsa, Rüya ile Celâl, şehrin içinde gizli bir yerde aralarında gülüşüp konuşarak Galip’i artık beklemeyeceklerdi. Dolabın içinden gelişigüzel çektiği eski köşe yazılarından birini okurken ‘Ben de yazabilirim bunu!’ diye güldü. Elinde bir reçete vardı artık: Hayır, üç gün önce, gazetede, yaşlı köşe yazarının verdiği reçete değildi bu, başka bir şeydi: ‘Bütün yazılarını, her şeyini biliyorum, okudum, okudum.’ Son kelimeyi neredeyse yüksek sesle mırıldamıştı. Dolaptan gelişigüzel çektiği başka bir köşe yazısını okuyordu. Ama okumak da denemezdi buna; kelimeleri içinden seslendirerek yazının üzerinden geçiyordu, ama akli bazan kelimelerin, harflerin çıkarmaya çalıştığı ikinci anlamlarına takılıyor, çoğunlukla da okudukça Celal’e daha çok yaklaştığını hissediyordu. Çünkü bir başkasının belleğini ağır ağır edinmekten başka neydi ki okumak?

Aynanın karşısına geçip yüzünün üzerindeki harfleri okumak için hazırды artık. Helaya girip aynada yüzüne baktı. Ondan sonra her şey çok çabuk oldu.”⁵⁹⁷

Galip’in Celal’e benzemesi sonuç ironisine örnek teşkil ederken aynı zamanda Galip’in içinde bulunduğu uyuşmazlık ironisini de gözler önüne sermektedir. Eşi Rüya kayıptır ve Celâl de Rüya ile eş zamanlı kaybolmuştur. Galip, Rüya’nın Celâl ile birlikte ortadan kaybolduğunu ve beraber saklandıklarını düşünmektedir. Buna rağmen Galip’in Celal’in yerine köşe yazısı yazmak istemesi, onun köşesinin boş kalmasını istemeyişi ve ona benzemekten herhangi bir rahatsızlık belirtisi göstermemesi uyuşmazlık ironisi kapsamında değerlendirilebilir. Anlatıcı bu sayede sayfalar dolusu satırlara sığdıramayacağı bir hususu yukarıdaki paragrafla özetlemiş

⁵⁹⁷ Orhan Pamuk, **Kara Kitap**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s. 325.

olmaktadır: Galip'in Rüya ve Celal'i araması, suçlu arama eylemi değildir. Bu, polisiye bir kurgunun ortasında yer alan arayış da değildir. Galip, aslında kendi özünü aramaktadır. Bunu yaparken de karşıt değerleri, önemsiz gibi görünen ayrıntıları ve onu kendi belleğinde tanımlayamadığı gerçeğine götürecek olan fırsatları alımlama başarısı gösterir. Azade Seyhan'ın ifade ettiği üzere, Galip İstanbul sokaklarında dolaşırken *flaneur* tavrını takınır.⁵⁹⁸

Galip'in Celal'in gazetede ki köşesini tıpkı Celal'miş gibi devam ettirmek isteği daha net bir biçimde sonuç ironisi bağlamında anlamını bulmaktadır. Galip'in beklentisi Rüya ile Celâl'in izlerine ulaşmaktır. Bunu yaparken de kendisi olarak, kimliğini ve konumunu kaybetmeden işe girişmesi halinde başarılı olacağını farkındadır. Ancak Celal'in köşe yazılarını tıpkı Celal yazmış gibi devam ettirmesi ve böylece aradığı kişiyi aslında kendi kelimelerinde yaşatması, Galip için bir beklenti-sonuç uyumsuzluğu anlamını taşımaktadır. Galip iz sürdükçe, her yeri didik didik aradıkça ve bulduğu her ipucunu onlarca hikâye ile süsledikçe Celâl'e yaklaşmaktadır. Ancak netice gerçek Celâl'i bulmak değil, Celâl'leşen Galip şeklinde tecelli eder. Nitekim Galip, Celâl'in evindeyken telefonlara bakmakta, kendisinin Celâl olduğunu söyleyerek delil toplamaya çalışmakta ve farkında olmaksızın Celâl'in ruhuna sahip olmaktadır.

Romanda On Üçüncü Bölüm'ün başına eklenen ve Süleyman Çelebi menşeli olduğunu belirtilen epigrafta şöyle denilmektedir. '*Zatına mirat edindim zatını.*'⁵⁹⁹ Galip de kaçtığı ya da niyet etmediği neticeye yakalanarak sonuç/kader ironisinin kurbanı olmaktadır. Galip'in bu dönüşümü kendi ifadelerine de yansımaktadır. Galip, Celal'in adına yayınladığı köşe yazısını *Milliyet* gazetesinden okurken kurbanı olduğu sonuç ironisini alımladığını da ispat etmiş olmaktadır:

“Kapının altından atılmış *Milliyet* gazetesinde, Celâl'in köşesinde, kendi yayımlanan kendi cümlelerini, bir başkasının cümleleriymiş gibi okudu. Celâl'in resminin altında yayımlandığına göre Celâl'in cümleleri olmalıydı bunlar. Öte yandan Galip, bu kelimeleri kendisinin yazdığını da biliyordu. Bu durum ona çelişkili değil, tam tersine, anlaşılabilir dünyanın bir uzantısı olarak gözükte.

⁵⁹⁸ Azade Seyhan, **Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Romanı Kesişen Yazgıların Hikâyesi**, çev. Erkan Irmak, İstanbul 2014, s. 217.

⁵⁹⁹ Pamuk, age. s. 377.

Elindeki adreslerin birindeki bir evde Celâl'in kendi köşesinde yayımlanan bir başkasının yazısını okuyuşunu hayal etti, ama Celâl'in bu durumu bir saldırı ya da sahtekârlık olarak görmeyeceğini tahmin edebiliyordu. Büyük bir ihtimalle, yazının kendi eski bir yazısı olmadığını bile çıkaramayacaktı.”⁶⁰⁰

Galip, Celâl'in yerini almasını yabancılaşmamaktadır. Hatta bu noktada kendisini masum gösterecek genel geçer bir neden bile bulmuştur. Galip, dünyanın bir gerçeği olarak gördüğü bu önlenemez değişime romanın ilerleyen yerlerinde daha açık ve güçlü sebepler üretmeye devam etmektedir:

“Hiçbirimiz kendimiz değiliz, dedi Galip, bir sır verir gibi fısıldayarak. ‘Hiçbirimiz kendimiz olamayız. Herkesin seni bir başkası olarak görebileceğinden hiç kuşkun yok mu senin? Kendin olduğundan o kadar emin misin sen? Eminsen, kendin olduğun o kişinin kim olduğundan emin misin?’”⁶⁰¹

Anlatıcının kurgusuna göre sonuç ironisi genelleşmekte ve tüm insanlar kendi olamama probleminin kurbanı sayılmaktadır. Kişi kendisi olmaya çabaladıkça ve ‘ben benim’ dedikçe, kendinden uzaklaşmakta ve bir başkası olmaktadır. Böylece beklenti hiçbir zaman karşılanamayan bir boşa çıkma ile sonuçlanmaktadır. Galip'in Celâl'in yerini almasında dikkat çeken diğer bir husus da dramatik ironinin bu noktada sonuç ironisine eşlik etmesidir. Özellikle Celâl'in gazetedeki köşesinde yazısı yayımlanan Galip, bütün okurlarını dramatik ironinin kurbanı pozisyonuna sokmaktadır. Romanda, Galip'in kendi yazısını gördüğü an, *Kapının altından atılmış Milliyet gazetesinde, Celâl'in köşesinde, kendi yayımlanan kendi cümlelerini, bir başkasının cümleleriymiş gibi okudu.* cümlesiyle okura aktarılmaktadır. Bu cümle dolaylı olarak gazetenin bütün okurlarını habersiz oldukları bir oyunun pasif oyuncularını durumunda göstermektedir. Galip ve okur yazının asıl sahibi Galip olduğunun farkındadır. Ancak *Milliyet* gazetesinin okurları Celâl'i hâlâ Celâl sanmakta ve oynanan dramatik ironi oyunun kurbanı olmaktadır.

Orhan Pamuk'un diğer bir romanı olan *Kafamda Bir Tuhaflık* romanında Mevlut'un Rayiha'yı kaçırmaması ve onunla evlenmek zorunda kalması da sonuç ironisi kapsamında değerlendirilebilir. Mevlut İstanbul'daki bir düğünde amcasını oğlu

⁶⁰⁰ Pamuk, age. s. 406-407.

⁶⁰¹ Pamuk, age. s. 416.

Korkut'un kız kardeşini görüp beğenir. Samiha adlı bu kıza üç yıl boyunca mektup yazan ama herhangi bir cevap alamayan Mevlut, yine amcasının oğlu olan Süleyman tarafından bu işi sürdürmesi için teşvik edilir. Süleyman, kızın kaçırılması için Mevlut'e yardım eder ve kız kaçırlır. Buradan itibaren sonuç ironisi ile dramatik ironinin iç içe olduğu ironik bir tablo ortaya çıkar. Mevlut'un kaçırdığı kız aslında Semiha değil onun ablası Rayiha'dır. Mevlut yıllardır beklediği, mektup yazdığı kızı değil onun ablasını kaçırmıştır. Mevlut'un üç yıllık beklentisinden sonra karşısına çıkan ve hiç ummadığı şekilde kendisini gösteren sonuç, kader ironisi olarak belirmektedir:

“Amcasının büyük oğlu Korkut'un düğününde gördüğü kız değildi bu. Onun yanındaki ablasıydı. Mevlut'a düğünde güzel kızı göstermişler, yerine ablasını yollamışlardı. Aldatıldığını anlayan Mevlut utanç duyuyor, adının Rayiha olduğuna bile emin olmadığı kızın yüzüne bakamıyordu. Kim nasıl oynamıştı bu oyunu ona?”⁶⁰²

Bu ironiyi daha ilginç kılan ise işin bir de dramatik ironi boyutunun önemli olmasıdır. Kız kaçırma olayı Mevlut'u hem sonuç ironisinin hem de dramatik ironini kurbanı yapmaktadır. Çünkü Süleyman roman önemli bir kısmında saklı tutulan Samiha-Rayiha değişimini bilmekte ve bu işin planlamasını yapan kişi olarak romanda yer almaktadır. Buna rağmen yakın arkadaşı olan Mevlut'e bir şeyden söz etmez. Mevlut ise beğendiği kız değil de onun ablasını kaçırmış olmanın verdiği bir sıkıntı ile karşı karşıyadır. Ancak Mevlut Rayiha ile çok mutlu olur. Mevlut'un sevdiği kızı değil de büyük yaştaki ablasını kaçırmış olması onun mutluluğunu engellemez. Aksine Rayiha'ya âşık olur ve ömrü boyunca sadece onu sever. Rayiha öldükten sonra aslında mektupları Samiha'ya yazdığını itiraf ettiğinde ve sonra Samiha ile evlendiğinde bile Mevlut'un asıl sevdiği kadın Rayiha'dır. Mevlut mutluluk üzerine kurulu bir evlilik istiyordur ve beğendiği kız Rayiha olmamasına rağmen güçlü sevgi bağı ve sevgisini çıkarlardan üstün tutmasını onu bu şaşkıncı derecedeki kandırmacalı oyuna rağmen mutluluktan edememiştir. Mevlut sonuç ironisi ile mutluluğunu yakalarken dramatik ironi ise onu yıllarca içinde sakladığı sorularla baş başa bırakan neden olarak romanda yerini almıştır.

⁶⁰² Orhan Pamuk, **Kafamda Bir Tuhafılık**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, s. 20.

Kafamda Bir Tuhaflık romanında sonuç ironisi, göç olgusunun meydana getirdiği trajik sonuçları ortaya koymak için de devreye girer. Aşağıdaki örnekte, Mevlut'un kayınbabası olan Abdurrahman Efendi'nin İstanbul ile ilgili planlarının nasıl bozulduğu onu sonuç ironisinin kurbanı gösteren şu ifadelerle dile getirilmektedir:

“Üç tane aslan gibi erkek çocuğum olsun, ben onlarla İstanbul'a gidip, şehir dışındaki ilk tepede kendi evimi yapıp bu sefer şehri fethederim diye düşündüm. Ama köyde üç oğlum değil, üç kızım doğdu. Ben de iki yıl önce köye kesin dönüş yaptım ve kızlarımı çok sevindim.”⁶⁰³

Abdurrahman Efendi'nin beklentisi ile başına gelen arasındaki uyumsuzluk onun hayal kırıklığından anlaşılabilir. Abdurrahman Efendi'nin hayali üç erkek çocuğu sahibi olup İstanbul'u fethetmektir. Ancak o üç kız sahibi olur ve köye kesin dönüş yapar. Çünkü büyük bir şehirde onun fethi başarabilmesi için erkek evlatlara ihtiyacı vardır. Romanda da ifade edildiği üzere, İstanbul gibi kozmopolit bir yerde yaşam mücadelesini kazanmak, kendi alanını kurmak, muhafaza etmek ve genişletmek ciddi bir güç istemektedir. Bunların hayaliyle yola çıkan Abdurrahman Efendi'nin planları suya düşer. Çünkü beklentisinin şiddetine rağmen ortaya çıkan sonuç tam tersi bir neticeye sebep olur. Dolayısıyla Abdurrahman Efendi'yi sonuç ironisinin kurbanı olarak göstermek yanlış olmaz.

Kafamda Bir Tuhaflık romanında sonuç ironisini siyasi eleştiri malzemesi de yapan anlatıcı, Mevlut'un soyulup parası ve İsviçre malı saatinin gasp edilmesini bu kapsamda okura aktarmaktadır. Türkiye'de Mart 1994 yerel seçimlerinden birinci çıkan Refah Partisi'ne atıfta bulunulan aşağıdaki paragrafta, Mevlut'un sonuç ironisinin kurbanı olması örneklenmektedir:

“Ertesi gün gazeteler, İstanbul'da seçimi dincilerin kazandığını yazınca Mevlut, “Dinciyseler Beyoğlu kaldırımlarına yayılan sarhoş masalarını kaldırıyorlar da satıcılar rahat geçer, millet boza alır,” diye düşündü bir iki kere.. İki gün sonra

⁶⁰³ Pamuk, age. s. 47.

bir gece boza satarken, hem köpekler saldırdığı hem de soyulup parası ve İsviçre malı saati gasp edildiği için Mevlut bozacılığı bırakmaya karar verdi.”⁶⁰⁴

Mevlut’un seçimden galip çıkan partiden beklentisi mesleğine dönük bir istekle çerçevelenmiştir. Mevlut dindar bir insan değildir ve seküler bir yaşamın izlerini hayatında görmek mümkündür. Bununla birlikte Mevlut tümten seküler de değildir. Gerek aile yaşantısında gerekse mesleğinde muhafazakâr yaşayışın belirtilerini görebilmek mümkündür. Dolayısıyla Mevlut’un seçimleri kazanan partiden beklentisi oy bağlılığı veya partililik üzerinden yapılmış bir hesap üzerine kurulu değildir. O düz bir hesapla dinci gelen partinin icraatlarının kendi mesleğinin önünü açacağını ve daha rahat boza satışı yapacağını kurgulamaktadır. Ancak netice tam tersi olur. Yıllardır hiç Mevlut’e saldırmayan köpekler ona ilişir ve mesleği bırakmasına neden olacak kadar onu üzen bir gaspa maruz kalır. Mevlut’un beklentisi mesleğinin daha iyi olması iken, iki gün sonra mesleği tamamen bırakmak durumunda kalmıştır. Böylece sonuç onun aleyhine ‘kader ironisi’ görüntüsü kazanmıştır.

Orhan Pamuk’un 2016 yılında yayımladığı son romanı olan *Kırmızı Saçlı Kadın*’da metinlerarasılık-ironi ilişkisini taşıyan önemli bir örnek bulunmaktadır. Muecke’nin, sonuç ironisine örnek olarak gösterdiği ve Mevlânâ’nın Mesnevîsinden alıntılıdığı hikâyenin bir benzerini de Orhan Pamuk dönüştürerek romanına eklemiştir. Romanda Mahmut Usta ile birlikte kuyu kazma işinde çalışan Cem bir gece ustasına Oedipus’un hikâyesini anlatır. Sonraki gece ise Mahmut Usta Cem’e bir hikâyeye anlatır. Mahmut Usta’nın anlattığı hikâye, Mevlâna’nın Mesnevîsindeki hikâyenin hemen hemen aynıdır:

“Çok eski bir zamanda, bir gün seninki gibi bir şehzade varmış’ diye anlatmaya başladı Mahmut Usta. Şehzade, padişah babasının en sevdiği büyük oğluymuş. Babası oğlunun üzerine titrer, onun bir dediğini iki etmez onun için ziyafetler, şölenler verirmiş. Bir şölenle şehzade babasının yanındaki kara sakallı, karanlık yüzlü bir adamın Azrail olduğunu anlamış. Şehzade ile Azrail göz göze gelmişler ve hayretle birbirlerine bakmışlar. Telaşlanan şehzade şölenle sonra babasına davetlilerden birinin Azrail olduğunu, tuhaf bakışlarından onun canını almaya kararlı olduğunu gördüğünü söylemiş. Baba padişah telaşlanmış ‘Sen kimseye söylemeden doğru İran’a, Tebriz Sarayı’na git, orada saklan’ demiş

⁶⁰⁴ Pamuk, age. s. 305.

oğluna. ‘Tebriz Şahı şu ara dostumuz, seni kimseye vermez.’ Ve oğlunu derhal İran’a yollamış. Sonra bir daha şölen vermiş ve hiçbir şey olmamış gibi karanlık yüzü Azraili de gene davet etmiş. ‘Padişahım, şehzade oğlunuz bu akşam yoklar’ demiş Azrail endişeli bir ifadeyle. ‘Benim oğlum gencecik bir delikanlı’ demiş padişah. ‘İnşaallah daha da yaşayacak. Sen onu neden soruyorsun ki?..’ ‘Üç gün önce Hazreti Allah bana İran’a git, Tebriz Şahı’nın sarayına gir ve oğlunuzun, sizin şehzadenizin canını al! diye emretmişti’ demiş Azrail. ‘Bu yüzden dün oğlunuzun İstanbul’da burada karşımda görünce hem hayret ettim, hem de çok sevindim. Oğlunuz da benim kendisine bir tuhaf baktığımı görmüştü. Ve böyle dedikten sonra Azrail hemen sarayı terk etmiş.’⁶⁰⁵

Kader/sonuç ironisini anlatma babında en iyi örneklerden biri olan yukarıdaki metin Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî’nin Mesnevi’sindeki hikâyenin sadece mekân ve isimleri değişmiş olan bir kopyası ve doğrudan alıntısı görünümündedir. Tıpkı Mesnevîdeki kıssada olduğu gibi burada da ölümden kaçarken ölüme koşma durumu söz konusudur. Şehzade babasının yönlendirmesi ile Tebriz’e kaçarken gerçekte kendisinin de farkında olmadığı halde ölümü için gerekli şartları kendi eliyle tamamlamış olmaktadır. Bu durum da sonuç/kader ironisinin en somut örneklerinden birini oluşturmaktadır. Mesnevi’de yer alan bir kıssanın hem Batı’da önde gelen kuramsal bir çalışmada hem de Orhan Pamuk’un bir romanında yer alıyor olması iki yönü ile önemlidir. İlk olarak Mesnevi’deki kıssanın Muecke tarafından alıntılanmış olmasını Doğu metinlerindeki ironik söylem gücünü ortaya koyma açısından önemsemek gerekir. Diğer taraftan aynı kıssanın Orhan Pamuk’un romanında benzer bir bağlamla yer almasını da postmodern metin oluşturma yöntemi açısından dikkat değer bulmak mümkündür. Çünkü postmodern metinlerin geçmişe olan ilgisi ve geçmişi kendileri için ciddi bir kaynak olarak görmeleri, onları klasik kültürün hem bir taşıyıcısı hem de ister istemez bağımlısı yapar.

Güney Dal’ın *Kılları Yolunmuş Maymun* adlı romanında Ömer Kul’un ilk bölümdeki karmaşık ruh hali ve tavırları romanın ikinci bölümünde bir nedene bağlanmaktadır. İlk bölümde gerçek dünya ile kendi kurguladığı dünya arasında bocalayan Ömer Kul karakterinin gerçek kimliği okura aktarılır. Ömer Kul’un

⁶⁰⁵ Orhan Pamuk, *Kırmızı Saçlı Kadın*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016, s. 42-43.

geçirdiği buhranlar ve içinden çıkamadığı problemler, onun durumunu kader ironisi ile özetlemektedir:

“Yalnız, senin tedavi edilecek neren kaldı ki; gövden, ruhun delik deşik... Sen profesyonel bir sürgün olamayacağını anlamadın mı bugüne değin? Herşeylerin üstesinden gelirim deyip direnmene ne gerek var ki? Derine, daha derine batıp durmuyor musun böyle deyip deyip? Ve böylece giderek daha içine kapanıp durmuyor musun? Yöreni daraltıp, ilişkilerini öylesine aza indirdin ki, ruhun ve vücudun baş başa kaldı; birbirlerini kemirip yiyor. Senin yaşamın acıklı bir güldürü azizim!... Dünyanın en güzel, en doyumsuz güneşi altında yaşasan da bu acıklı güldürü peşini bırakmayacak. Tanrılara layık Ege'nin o güzelim denizi bile seni arındırmayacak kendinden.

Derdine yan!...”⁶⁰⁶

Ömer Kul'un içinde bulunduğu durum çözümsüzlük hali ile beraber sonuç ironisine de işaret eden ironik bir görüntü içerisindedir. Ömer Kul, umutlarını yeşerttikçe ve hayata karşı daha sağlam adımlar atmaya niyet ettikçe, aslında kendi içinde kaybolan ve problemleri gittikçe çoğalan bir kişiye dönüşmektedir. Anlatıcı, Ömer Kul'u hem çözümsüzlük ironisine hem de sonuç ironisine muhatap kılmaktadır. Yazmaya çalıştığı romanı bir türlü bitirememesi ve alkol müptelalığı Ömer Kul'u istese de içinden çıkamayacağı bir sonuca doğru sürüklemektedir. Anlatıcı bu durumu sonuç ironisi çerçevesinde ifade etmektedir.

İhsan Oktay Anar'ın *Yedinci Gün* adlı romanında sonuç ironisinin masalımsı hikâyeler yolu ile romana serpiştirildiği görülmektedir. Bu hikâyelerden ikisinde körlük anlatılır. Görme yetisi olmayan iki kahramanın, bu yetilerini kazandıktan sonra kötü niyetli işlere girişmelerinden dolayı, kazanımlarının kendileri için felakete dönüştüğü ifade edilir. Böylece beklentileri ile ortaya çıkan sonuç arasındaki uyumsuzluk da sonuç ironisi olarak ortaya çıkar. Uzun İhsan Efendi'nin evinde anlatılan her iki hikâyede de kahramanlar kendi öykülerinin ironik kurbanı olur.

Romandaki ilk hikâyede kör bir adamdan bahsedilir. Bu kişi kör olduğu için o kadar üzülür ki bu durumu şairlerin ona acıklı şiirler yazacak dereceye gelmesine varır. Onun bu durumunu işiten yaşlı bir sihirbaz, adamın haline acıyarak onun gözünün

⁶⁰⁶ Güney Dal, *Kılları Yolunmuş Maymun*, İnter Yayınları, İstanbul 1988, s. 290-291.

açılması için işe koyulur. Adamı kendi sarayına davet eden sihirbaz ona bir camgöz vererek artık görebileceğini bir daha kör olmayacağını müjdeler. Sihirbaz adamı kırk gün ağırlamaya karar verir. Bu arada sihirbazın karısını gören adam ona âşık olur ve bir yolunu bularak camgözü kadının yıkandığı hamamdaki kurnanın üzerine koyar. Böylece adam kadının haberi olmaksızın bir müddet onu seyreder. İşin farkına varan sihirbaz camgözü geri isteyerek adamı kovar. Ancak adam kovulmasına rağmen hala sarayda olup biteni izlemeye devam ediyordur. Bundan sonrası ise sonuç ironisinin olgunlaştığı ve tamamlandığı kısım olarak dikkat çeker:

“İntikam almaya kararlı olan sihirbaz, tellallar bağırtıp dünyanın en çirkin, en gudubet acuzesini buldu ve bir ressama kadının resmini yaptırdı. Resmi bir odaya koyup gece gündüz aydınlık kalması için üstüne bir fener astı ve tam önüne de, o sihirli gözü koydu. Sonunda o nankör adam, ömrü boyunca bu gudubet, çirkin acuzeyi seyretmek zorunda kaldı ki, bu da kör olmaktan bin beter bir şeydi.”⁶⁰⁷

İkinci hikâyede, ilk hikâyeden farklı olarak kör bir adam değil, körleşen bir adamdan söz edilmektedir. Hikâyede, Bağdat'ta yaşayan beceriksiz bir hırsızdan bahsedilir. Bu hırsız sakarlığından ötürü zifiri karanlıkta sağa sola çarpıyor ve böylece yakayı ele veriyordur. Sonunda derdini bir sihirbaza açan hırsız ondan bir çözüm yolu bulmasını ister ve geceleri görebilme isteğini iletir. Sihirbaz bir şartla bu isteği kabul eder. Hırsız gece görecektir gündüz ise göremeyecektir. Bir müddet sonra bu kararından pişman olan hırsız tekrar sihirbaza gelir. Sihirbaz ona bir fener verir ve bu fenerin ışıktaki karanlık yayarak görmesini sağlayacağını ancak çevresindekilerin hiçbir şey göremeyeceklerini ifade eder. Sonrasını ise anlatıcı, sonuç ironisini şekillendirerek şu sözlerle ifade eder:

“Aldığı bu hediyeye sevinen hırsız, gündüzleri meyhaneye bu fenerle gidip gelmeye başladı. Gelgelelim, onun yaydığı karanlık nedeniyle yarenleri hırsız görüp tanıyamadılar. Bütün bunlardan sonra o, karanlıkta kendisi görürken arkadaşlarının onu göremeyeceğini, aydınlıkta da arkadaşları onu görürken kendisinin onları göremeyeceğini anlayıverdi. Sonunda para pul hırsı nedeniyle

⁶⁰⁷ İhsan Oktay Anar, **Kitab-ül Hiyel**, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 144-146.

yapayalnız kaldığını kavradı. Böylece altın ve gümüşler içinde, ama tek başına, mutsuz bir hayat sürdü.”⁶⁰⁸

Her iki hikâyede de arzularına kavuşma emeliyle yaşayan kişilerin bu arzularına kavuştuktan sonraki mutsuz halleri anlatılmaktadır. Beklentileri karşılanan bu kişiler, önceki mutsuzluklarından kurtulamamışlar ve sonuç itibarıyla duygusal bakımdan ilk anki durumlarına geri dönmüşlerdir. Özellikle ikinci hikâyedeki hırsızın bir türlü aradığı mutluluğu yakalayamıyor olması ilgi çekicidir. Beklenti ve bu beklentiye şekillendiren sonuçlar arasındaki uyumsuzluk hikâyenin her iki kahramanını da kader ironisinin kurbanı olarak okurun karşısına çıkarmaktadır. Bu örnekler aynı zamanda sonuç ironisi ile kozmik ironi arasındaki farkı somutlaştırır. Karakterin kendi yanlış itikatlarından veya korkularından kaynaklanan sonuç ironisine karşın, daha geniş bir çerçevede insan varlığının kısıtlı yaşayışını konu alan kozmik ironi daha insan varlığının kendinden büyük umutlara kapılarak ütopyik davranmasına eleştirel bir yaklaşım sergiler.

Hasan Ali Toptaş’ın *Bin Hüzünlü Haz* romanında sonuç ironisinin en somut örneklerinden birini romanın henüz ikinci sayfasında görmek mümkündür. Romanın henüz ilk cümlesine *beni en çok suçtan arınmışlığım tedirgin ediyor* ifadesi ile kaygılı bir söylemle başlayan anlatıcı, suçtan arınmışlık kaygısının iç yüzünü ilerleyen kısımlarda açmaya çalışır. Romanın esasını oluşturan ‘arayış’ temine destek niteliği taşıyan ve anlatıcının hem hayretini hem de arama isteğini arttıran ‘suçtan arınmışlık’ kaygısı anlatıcıyı sonuç ironisine götürür. Suçtan arınmışlık hissini gizemli bir hava içerisinde sunan ve bu sıkıntıyı varoluşçu bir üslupla dile getiren anlatıcı, aşağıdaki ifadelerde sonuç ironisini örneklendirmektedir:

“Günlerce oturup öldürmeyi düşündüğüm insanlar, akla hayale gelmedik bir nedenle tuhaf bir şekilde ölümsüzleşiyor; ıssız sokak köşelerinde çektiğim bıçaklar havada kana susamış metal bir dil gibi pırl pırl yanıp sönerken birdenbire kayboluyor; ya da milimetrik hesaplarla özene bezene doğrulttuğum namlular hedefe doğru peş peşe, hedefin canlılığını arttıran derin bir sessizlik kusuyor da, ben neye uğradığımı şaşırıyorum. Herkesin gırtlığına kadar suça gömüldüğü ve orta yere fırlayan bazı çığırtkanların da, yeni bir şey keşfetmişçesine işaretparmaklarını zamanın burnuna dayayıp ‘Suç çağı, suç çağı!’ diye haykırıp

⁶⁰⁸ Anar, age. s. 146-147.

durdukları bir dünyada bütün bunlar olağanmış gibi, çevremde cirit atan melekler de benim şaşırmaşığıma şaşırıyorlar o sırada.”⁶⁰⁹

Bin Hüzünlü Haz romanında anlatıcıyı tedirgin eden olayların ortak noktası beklentinin aksine reaksiyon gösteren durumların varlığıdır. Sürekli bir arayış içerisinde olan anlatıcı, *beni en çok suçtan arınmışlığımda tedirgin ediyor* ifadesi ile bir şeylerin ters gittiğini ima etmektedir. Suçtan arınmışlık olgusu belki de gerçekleşmesi imkânsız bir yanılısama olarak görüldüğünden anlatıcı buna karşıt durumlar oluşturmaya başlıyor. Ancak oluşturduğu her durum beklentisinin aksine suçtan arınma ile sonuçlanıyor. İşlemek istediği suçlar birdenbire masumiyet karinesine bürünerek onu şaşırtıyor. Nihayetinde ‘suç çağı’ diye haykırılan ve suçun kol gezdiği bir dünyadaki suçtan arınmışlık olgusu, anlatıcı açısından sonuç ironisi ile çerçevelenmiş olur. Anlatıcının beklentisinin dozu arttıkça nihai son da beklenti düzeyinden uzaklaşır.

Oğuz Atay’ın *Tehlikeli Oyunlar* adlı romanında sonuç ironisini mizahi bir dille aktaran aşağıdaki alıntı, beklentinin resmî kanallarla kurgulandığı bir sonuç ironisine örnek teşkil eder. Bu örnekte sonuç ironisinin kahraman açısından trajikomik bir netice ile sonlandığını görürüz:

“Dekana bir mektup yazmıştı: Sayın dekan, bazı derslere çok az sayıda öğrenci devam etmektedir. İmtihanalarda bu derslerden kopya çekilerek geçilmektedir. Ben, kopya çekmediğim için, kalmış bulunuyorum. Bu derslerin kaldırılmasını ya da gereken ciddiyetle yeniden ele alınmasını rica ederim. Saygılarımla. İsim, adres, imza filan hepsi tamamıdı. Yazdıkları doğruydu. Dilekçe, ilgili kürsüye gönderildi ve anahtarlık fırlatıcısı, bir yıl daha kaldı o dersten. Çalışamıyordu. Kendisini çalışma masasına zincirle bağladığı halde çalışamıyordu.”⁶¹⁰

Dilekçe sahibi olan kişi romanda ‘anahtarlık yakalayıcısı’ unvanıyla bilinen isimsiz bir kahramandır. Hikmet’in bir zamanlar beraber çalıştığı bu kişi koridorlarda anahtarlığı tavana kadar savurup daha sonra onu tutmakta mahir olmuş bir üniversite öğrencisidir. Bu öğrencinin kaldığı dersle ilgili olarak yazdığı dilekçede bir hakikatten yola çıkılarak, bir haksızlığın giderilmesi talebinde bulunmaktadır. Dilekçesinde

⁶⁰⁹ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 8-9.

⁶¹⁰ Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 39.

derse gelmeyen ve kopya çeken öğrencilerin dersi geçtiği ancak kendisinin kopya çekmediği için dersi geçemediğini belirten öğrenci gerekenin yapılması hususunda dekanlığa yazılı bildirimde bulunmaktadır. Bir haksızlığın yoksunluğundan ötürü⁶¹¹ hak iddia eden öğrenci, beklentisinin aksine dersten yine kalır. Yani uygulamasından kaçındığı yanlış yolu ispatlamak ve bu nedenle de dersi geçemediğini belirlemek öğrenciye fayda sağlamadığı gibi onu kaderiyle baş başa bırakmaya devam eder. Sonuç itibarıyla geçmesine yardımcı olacağını umduğu dilekçe onun dersten kalmasına aracı olmaktan başka bir işe yaramaz.

Sonuç ironisi, klasik bir ironi türü olarak dikkat çeker. Aynı zamanda bir durum ironisi örneği de olan sonuç ironisi dramatik ironi ve kozmik ironi ile de yakın bir ilişki içerisindedir. Postmodern anlatılarda sonuç ironisinin daha çok olay odaklı olduğu görülmektedir. Bu nedenle olayı kendi içinde ön plana alma gibi bir mecburiyeti olmayan postmodern anlatılarda sonuç ironisi diğer ironi türleri kadar yoğun değildir. Buna karşın sonuç ironisinin metinlerarası bağlamda romanlarda yer edindiğini söylemek mümkündür.

⁶¹¹ Öğrencinin kopya çekemeyişi aslında bir haksızlık değildir. Normal bir durumdur. Ancak dersi geçebilmek için ancak kopya çekmek gerektiği için öğrencinin dilekçesi bu durumu bir haksızlık olarak göstermektedir.

3.8. KOZMİK İRONİ

İroni ile ilgili araştırmalarda kimi zaman dramatik ironi başlığı altında ele alınan kimi zamansa müstakil bir ironi türü olarak kabul edilen ‘kozmetik ironi’, ironistin ve muhatabın konumundaki özel ayrıntıdan dolayı farklı bir ironi başlığı olarak ele alınmalıdır. Nitekim Douglas Colin Muecke’nin de *The Compass of Irony*’de kozmik ironiyi müstakil bir başlık halinde incelediği görülür. Diğer yandan kozmik ironinin ‘genel dramatik ironi’ ile olan benzerliği, bu başlığı irdelerken ‘genel dramatik ironiye’ de atıfta bulunmayı gerektirir. Genel dramatik ironide, ironik yapıyı sağlayan temel gereksinimlerin başında insanın sınırlanmışlığı ve müdahale edemediği işleyişti. Bir iş meydana gelirken ve sonuca ulaşırken aslında perde arkasında devam eden yüzlerce süreçten ve etkenden söz etmek mümkündür. Bir savaşın muzaffer komutanının zaferi kendisinin kazandığını ifade etmesi kozmik ironi ile ilişkili ‘genel dramatik ironi’ örneğidir. Çünkü savaştaki yüzlerce ayrıntı, komutandan bağımsız gelişen ve onun müdahale şansının olmadığını birçok irili ufaklı hadise komutanı genel dramatik ironinin kurbanı yapar. Kozmik ironide ise genel dramatik ironiden farklı olarak alan daha da genişler ve küçük ölçekli ayrıntılar önemsizleşir. Sadece insan değil kâinatı meydana getiren tüm sistemler kozmik ironinin parçası haline gelir ve insanın konumu başlı başlına bir kozmik ironi örneği olarak belirir. Kozmik ironi sadece dramatik ironi ile benzerlik kurmaz. Aynı zamanda sonuç ironisi ile de ortak hareket eder.

Douglas Colin Muecke, kozmik ironiyi genel ironi çerçevesi içinde değerlendirerek yaşamın amacına, Tanrı’nın varlığına ve diğer dünyaya ilişkin artan kuşkuları kozmik ironi ekseninde ele alır.⁶¹²

Kozmik ironisini sonuç ironisi olarak gören bazı teorisyenler de vardır.⁶¹³ Meyer Howard Abrahams, kozmik ironiyi sonuç ironisi (irony of fate) anlamında kullanır. Abrahams’ın formülasyonu da Muecke’ninkine benzer. Ancak, sonuç

⁶¹² Douglas Colin Muecke, **The Compass of Irony**, Methuen & Co. Ltd. Publishing, Londra 1969, s. 147.

⁶¹³ *Irony of Fate* ifadesini *cosmic irony* ile beraber kullanan diğer bir isim de Charles Irving Glicksberg’dir. İroni türlerini sıraladığı bir dipnotta Glicksberg kozmik ironiyi daha popüler olan adıyla sonuç ironisi (Irony of fate) olarak adlandırır. Bkz. Charles Irving Glicksberg, **The Ironic Vision in Modern Literature**, Martinus Nijhoff Publishing, The Hague 1969, s. 4.

ironisini kozmik olarak nitelendirmesi *deity* olarak ifade ettiği *İlah* nüansını da açıklamasına eklemesiyle ortaya çıkar. İlâhi sevk ve kaderin manipüle edici yönlendirmesi ile metnin başkahramanı (protagonist) yanlış umutlara sürüklenir. Abrahams bu ironiyi örneklendirmek için Thomas Hardy'nin *Tess of the D'Urbervilles* (Kaybolan Masumiyet) adlı romanındaki kadın başkahramanın durumundan hareket eder. Abrahams'a göre, bu romanın başkahramanı erdemi masumiyeti yüzünden kaybeder, mutluluğunu iyimserliği yüzünden kaybeder ve bunları ancak bir cinayetle geri kazanır. En sonunda ise ancak asılarak mutluluğunu yakalamış olur.⁶¹⁴ Kozmik ironinin sonuç ironisi yerine kullanılması ya da müstakil bir başlık olarak ele alınması karışıklığını bir nebze olsun hafifletmek için kozmik ironiyi ayırt eden birkaç hususu ifade etmek gerekir:

- 1- Sonuç ironisinde beklenti ve nihai son arasında bir uyumsuzluktan söz edilir. Ancak kozmik ironide insanın genel bir sınırlanmışlığı ve kuşatılmışlığı söz konusudur.
- 2- Sonuç ironisi durum ironisi olarak örnek gösterir. Küçük detaylar ya da günlük hayatın akışı içindeki hayal kırıklıkları sonuç ironisinin konusudur. Kozmik ironide ise kişinin hayatın anlamın ve gayesine bakışındaki tutarsızlıklar kozmik ironiye malzeme sağlar.
- 3- Sonuç ironisi, kozmik ironiye göre roman metinlerde daha çok yer alan bir ironi türüdür.

Bütün sınırlanmışlığı, güçsüzlüğü, iktidarsızlığı ve sonsuz ihtiyaç sahibi olmasına rağmen insanın evrendeki işleyişin merkezine yerleşiyor olması ve kendini o konumda addetmesi kozmik ironinin çarpıcı bir detayı olarak göze çarpar. Kozmik ironide en önemli ayrıntı ve ironiyi kozmikleştiren daha doğrusu ironiye gerçek anlamını veren 'İlâhi güç'tür. Allah'ın varlığı ve kudretinin yansımaları kozmik ironiyi daha iyi anlamamızı sağlar. Çünkü bütün sistemleri yaratan ve evrendeki kanunları işleten Yaratıcı, 'Allah', insanın dar çerçevedeki anlama ve eylemlerde bulunma kabiliyetini organize eden ve bunu yönlendirendir. Bu durumda insanın hayatı başı başına bir kozmik ironi malzemesi haline dönüşür. İnsan kendisini Yaratıcı'ya rakip

⁶¹⁴ Meyer Howard Abrahams, *A Glossary of Literary Terms*, Heinle&Heinle Thomas Learning, Boston 1999, s. 137.

olarak gördüğünde, kendi kararlarını sadece kendisinin verdiğini düşündüğünde kâinata işleyen bütün İlâhî kanunları da göz ardı etmiş olur. Sanki güneşi doğuran, hayata can veren, bütün sistemlerin işleyişini kontrol eden kendisiymiş gibi davranan insanın bu yöndeki düşünce ve eylemleri de kozmik ironi kapsamında değerlendirilebilir.

Sonuç ironisi ile kozmik arasında bazı farklar bulunmaktadır. Sonuç ironisinde, sonucun meydana getirdiği yıkım ve hayal kırıklığı ironinin derecesini gösterir. Kozmik ironide ise uzun soluklu bir süreç söz konusudur. Sonuçlar kişinin düşünce ve inanç dünyasındaki uyumsuzluklarla açığa çıkar. Beklentiler sonuç ironisindekinden daha soyut bir görüntüye sahiptir. Bu nedenle de kozmik ironiyi sonuç ironisine nazaran daha mistik ve metafizik bir bağlamda ele almak olasıdır.

Orhan Pamuk'un *Kafamda Bir Tuhafılık* romanının başkahramanı Mevlut, aşağıdaki alıntıda kozmik ironinin kurbanı pozisyonunda okura aktarılır. Aslında bütün insanların ortak yazgısına işaret eden anlatıcı, insan çaresizliğinin somutlaşmış görüntüsünü vermek için Mevlut ve onun bozacı kimliğinden faydalanır:

“1999 depreminden sonra bilim adamlarının, yaklaşmakta olduğunu ve şehri yıkacağını söyledikleri asıl büyük depremi Mevlut da bütün İstanbullular gibi düşünürken bazen kendini yakalıyordu. O zaman kırk yıldır yaşadığı, binlerce, on binlerce kapısından içeri girip ev içlerini tanıdığı şehrin ve orada yaşadığı hayatının ve hatıralarının ne kadar geçici olduğunu hissediyordu. Kendi kuşağının yaptığı gecekonduların yerine yapılan yüksek binalar kuşağının da oralarda yaşayan insanlarla birlikte bir gün yok olacağını anlıyordu. Bütün insanların ve binaların çekip gittiği o gün bazan bir rüya gibi Mevlut'un gözünün önünde canlanıyor, o zaman hiçbir şey yapmak istemiyor, hayattan da bir beklentisi kalmıyordu.”⁶¹⁵

Kafamda Bir Tuhafılık romanı kronolojik düzlemde seyreden bir kurguya sahiptir. Mevlut'un İstanbul'a gelmesi yerleşmesi, babası ile yaşadıkları, evliliği, çocukları, eşinin ölümü vs. gibi birçok dönüm noktası romanda ayrıntılarıyla birlikte sunulur. Mevlut öylesine köklü değişimlere sahne olmasına rağmen bozacı mesleğinden ve bu mesleğin ona kattığı bazı ilkelerden asla ödün vermez. İstanbul'a

⁶¹⁵ Orhan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhafılık*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016, s. 443.

ilk geldiğinde gecekonduya yaşayan ve insanların her türlü geçim sıkıntısına şahit olan Mevlut yeni düzende gecekonduların yerini gökdelenlerin aldığına şahit olur. İnsan eli ile yapılanların birer birer yıkıldığına şahit olan Mevlut, yıkılmak için yapılan binaların anlamsızlığını görür ve kendi varlığının da bu kadar değişim içindeki önemsizliğini düşünür. Mevlut'un kendisini yok olacağını düşünmesi ve hayattan herhangi iyimser bir beklentisinin olmaması anlatıcının örtük mesajı olarak da algılanabilir. Orhan Pamuk'un roman karakterlerinde sıkça rastlanan inanç krizi ve buhran hali Mevlut için de geçerlidir. Yukarıdaki kozmik ironi örneğinde Mevlut'un kendisini zayıf bir varlık görmesinin altında gördüğü dönüşümler arasındaki uçurumlar ve tüm dönüşümlerin kaybolarak başka bir dönüşüme yer vermesi yatar. Böylece Mevlut'un irâdî noktadaki tükenmişliği kozmik ironiyi daha da belirginleştirir.

Güney Dal'ın *Kılları Yolunmuş Maymun* romanında da kozmik ironiye dair örneklere rastlamak mümkündür. Bunlardan en önemli olanlardan biri romanın ikinci kısmında karşımıza çıkan İbrahim Yaprak karakteri ile gün yüzüne çıkar. İbrahim Yaprak, Ömer Kul'un romanını yazarken bütün dünyanın işleyişine yön verme düşüncesiyle karakterine duvar gazetesi çıkarttırır. Bu duvar gazetesinde dünyadaki gelişmeler ya tenkit edilir ya da Ömer Kul'un istediği şekilde bir dünya düzeni oluşturulmaya çalışılır. Ömer Kul, evinin duvarında dünyaya yön vermeye, olaylara kendi düzenlediği gerçeklik temelinde yorum katmaya çalışır. Bu yönüyle aslında ütopyik bir karakter niteliği de taşıyan Ömer Kul, dünyanın savaşlarla, ekonomik ve siyasi mücadelelerle kurulu düzeninde kozmik ironinin kurbanı olur. Dolayısıyla Ömer Kul karakterine hayat veren İbrahim Yaprak da benzer biçimde kozmik ironiye örnek teşkil eder:

“Sen sıradan bir insansın. Tüm sıradan insanların birikimini har vurup harman savurma yok; ilkelerinden ödün verdin mi gittin demektir. Cebbar ve burnundan kıl aldırılmamaya bak. Ve evden dışarı pek çıkmadan on gün içinde bitir işini. Çünkü evinin duvarları içinde kaldığın sürece dünyayı değiştirebilirsin. Sokaklarda, meydanlarda, istasyonlarda senin gibi milyonlarcası, milyarlarcası var. Dışarı, evden dışarı adımını attın mı bunlardan biri olursun: Aman Tanrım, o

ne dehşetli bir zavallılıktır! Otur evinde ve değiştir dünyada beğenmediklerini:
Olayları, insanları, haberleri, iktidarları... Ver herkeslere ağzının payını!"⁶¹⁶

Anlatıcı hem Ömer Kul hem de İbrahim Yaprak karakterini kozmik ironi bağlamında alaya alır. Kendi değerlerini özümseyememiş, varoluş problemleriyle başa çıkmaya çalışan, kendine ve çevresine yabancılaşan Ömer Kul-İbrahim Yaprak karakterleri, kurguladıkları dünyada tüm gelişmelere yön vermeye çalışır. Ancak romanın ikinci kısmında İbrahim Yaprak'ın varoluş problemleri içerisindeki şizofrenik tutumları, onun amacı ile konumu arasındaki tezatlığı kozmik ironi çerçevesinde ortaya koyar.

Kozmik ironi, ironi terminolojisinde tartışmalı bir tür olarak yer edinmektedir. Kimi teorisyenlerce sonuç ironisine dâhil edilen kimilerince müstakil bir başlık olarak ele alınan kozmik ironinin postmodern Türk romanında daha çok sonuç ironisi ve dramatik ironi şemsiyesi altında kaldığını görmekteyiz. Doğrudan kozmik ironiyi gösteren örneklerin azlığını buna bağlamak mümkündür.

⁶¹⁶ Güney Dal, **Kılları yolunmuş Maymun**, İnter Yayınları, İstanbul 1988, s. 337.

3.9. SAFLIK İRONİSİ

Saflık ironisini açıklamadan önce bu kavramın Batı kökenli bir ironik çeşitleme olduğunu ve kavramın Douglas Colin Muecke tarafından literatüre kazandırılan bir terim olduğunu belirtmek gerekmektedir. İngilizce'ye *ingenuous* şeklinde geçen kelime Türkçede 'saf' kelimesine karşılık olarak gösterilmiştir.⁶¹⁷ Muecke, saflık ironisinin etkisinin bu ironinin anlamdaki ekonomikliğinden geldiğini savunur. Ona göre sağduyu, basit masumiyet ya da cehalet/bilgisizlik/farkındasızlık (ignorance) bile ironik durumun içini görmek için yeterli olabilir. Muecke bu durumu kısaca şu cümleyle özetler: *İronist bütün gücünü ortaya koymaya ihtiyaç duymaz.*⁶¹⁸ Saflık ironisinin arketipsel olarak Hans Andersen'in temsil edildiğini ifade eden Muecke, buna örnek olarak ise *Kralın Yeni Elbiseleri* adlı masalı sunar. Muecke saflık ironisinin edebiyatta sıkça karşılaşılan bir figür olduğunu söyler. Muecke, Cervantes'in *Don Kişot*'unu, Shakespeare'in *Kral Lear*'ını da bu kapsamda değerlendirilebilecek eserler arasında gösterir.⁶¹⁹

Douglas Colin Muecke *Irony* adlı eserinde saflık ironisini daha da somutlaştırmak için Mark Twain'den bir örnek verir. Örnekte bir kız annesine dünyadaki acı, üzüntü ve çilelerin enden böylesine çok olduğunu sorar. Anne de tüm bunların insanları iyiliği için olduğunu söyler. Anne, Tanrı'nın insanları disipline etmek ve daha iyi olmalarını sağlamak için bu musibetleri gönderdiğini söyler. Küçük kız daha sonra Billy Norris'in tifüsten öldüğünü hatırlatarak, bu hastalığın ona neden verildiğini sorar. Anne, benzer şekilde cevap verir. Küçük kız, 'ama o öldü ve bu onu iyi yapmış olamaz' şeklinde tepki verir. Anne ise o zaman Tanrı'nın bu ölüm hadisesi ile Billy Norris'in ebeveynlerini disipline etmek istediğini söyler.⁶²⁰ Bu örnek, saflık ironisini birkaç noktadan açığa kavuşturur. İlk olarak saflık ironisindeki sürekli iyimserlik halinin temel bir gösterge olduğu rahatlıkla anlaşılabilir. Bu yönüyle saflık ironisini bir çeşit 'Polyanacılık' olarak görmek de mümkündür. Saflık ironisinde

⁶¹⁷ İrfan Uğurlu, **Türkçe-İngilizce Ansiklopedik Sözlük**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2001, s. 972.

⁶¹⁸ Douglas Colin Muecke, **The Compass of Irony**, Methuen & Co. Ltd. Publishing, Londra 1969, s.91.

⁶¹⁹ Muecke, age. s. 91.

⁶²⁰ Douglas Colin Muecke, **The Critical Idiom: Irony**, Methuen & Co. Ltd. Publishing, Bristol 1978, s. 58.

iyimserlik belirgin olarak görülür. Öte yandan iyimserliği sağlayan kaynaklar kendini haklı çıkarmak için çabalar. İkinci bir ayrıntı da saflık ironisinin mevzuyu kısa kesme ve böylece kestirme yoldan istenilen anlama ulaştırma amacı taşıyor olmasıdır. Her iki ayrıntı ‘saflık ironisi’ nin çerçevesini belirler.

Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı* romanında saflık ironisinin körlük ve nakkaşlık ilişkisi bağlamında kullanıldığı görülür. Romanda entrikanın ve cinayetlerin merkezinde bulunan nakkaşlık sanatı, aynı zamanda ilginç yönleriyle de ortaya konur. Nakkaşlık sanatının önemli bir merhalesi olarak kabul edilen ‘kör olma’, sanatın zirvesine ulaşmanın diğer adıdır:

“Üstat Nakkaş Mirek’e göre, körlük bir bela değil, bütün hayatını onun güzelliğine adayan nakkaşa Allah’ın vereceği son mutluluktur. Çünkü nakış, Allah’ın âlemi nasıl gördüğünü nakkaşın aramasıdır ve bu eşsiz görüntü, ancak yoğun bir çalışma hayatından sonra gözler yorulup, nakkaş iyice yıprandığında ulaşılan körlükten sonra hatırlanarak olur. Demek ki, Allah’ın âlemi nasıl gördüğü bir tek kör nakkaşların hafızalarından anlaşılır. İhtiyar nakkaş, bu hayal kendine geldiğinde, yani hatıralar ve körlüğün karanlığı içinde gözünün önünde Allah’ın manzarası belirdiğinde, harika resmi eli kendiliğinden kâğıda geçirebilsin diye, bütün hayatı boyunca el alıştırmayı yapar.”⁶²¹

Nakkaşların körlüğünü sanatın zirvesine çıkmak şeklinde ifade eden yukarıdaki örnekte, dünyadaki görüntüler nakkaş için zirveyi engelleyen unsurlar olarak dikkat çeker. Nakkaş, Allah’ın kâinatı görmesinin yansımalarını arar. Bu yansımaları elde edebilmek için, kendi gözleriyle gördüklerinin silinmesi ve körlük içerisinde diğer dış etkenlerden uzak bir biçimde Allah’ın kâinatı görmesini bulup en mükemmel resmi nakşedebilir. Nakkaşın körlüğünü bu şekilde sanatsal bir amaç ile İlâhi bir bakış açısına doğru yönelten anlayış saflık ironisi kapsamında değerlendirilebilir. Ancak *Benim Adım Kırmızı* romanında, nakkaşların zirveye ulaşma istekleri ve kör olma arzuları cinayetlerle sonlanarak bir tezat meydana getirir. Dolayısıyla bu örneklerden hareketle uyumsuzluk ironisinin ipuçlarını da yakalamak mümkündür.

⁶²¹ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 96.

Orhan Pamuk'un son romanı olan *Kırmızı Saçlı Kadın*'da Cem karakterinin kırmızı saçlı kadınla ilişkisinden duyduğu mahcubiyet ve bu mahcubiyetini gidermek için kullandığı ifadeler de saflık ironisi kapsamında ele alınabilir. Cem, kırmızı saçlı kadının kocası ile bir yakınlık kurmuştur. Ancak aynı zamanda onun karısı ile meşru olmayan bir ilişki kurarak Turgay Bey'e ihanet etmiştir. Bu durumun kendisine verdiği rahatsızlıktan ötürü sağlam bir neden arayışına giren Cem'in bahanesi, kırmızı saçlı kadının kendisiyle kurduğu ilişkiyi düşük profilde göstermek şeklinde tezahür eder:

“Öngören'deki yalnızlık akşamlarında Turgay bana yakınlık göstermiş, iyi niyetle arkadaşlık etmişti. Ben ise, İstanbul'a gittiği gece arkadaşımın güzel karısıyla yatarak ona ihanet etmişim. Kötü, güvenilir biri olmadığımı kendi kendime kanıtlamak için dumanlı kafamla suçuma bahaneler aradım: Kırmızı Saçlı Kadın'la Turgay'ın karı koca olduğunu öğrendiğimde ok çoktan yaydan çıkmıştı zaten, dedim kendime. Hem Turgay da kırk yıllık arkadaşım değildi – toplam üç dört kere görmüştüm onu. Zaten erlere göbek atan, edepsiz hikâyeler anlatan, yersiz yurtsuz göçebe tiyatrocular aile değerlerine inanmazlardı.”⁶²²

Cem hem kırmızı saçlı kadınla beraber olur hem de eşine olan ihanetini gururuna yediremez. Kırmızı saçlı kadına olan bağlılığını bildiği halde, onun kendisi ile olan münasebetini farklı bir nedene bağlayarak kendi rahatsızlığını tatmin etme yoluna gider. Cem öyle olmadığını bildiği halde kırmızı saçlı kadını düşkünlükle itham eder ve onun tavrını 'yersiz yurtsuz' olarak görür. Gerçekte ise Cem kırmızı saçlı kadına öylesine düşkündür ki sürekli onu düşünmektedir. Burada saflık ironisini ortaya çıkararak, Cem'in kırmızı saçlı kadınla olan münasebeti değil, eşi Turgay Bey'in varlığıdır. Yakın arkadaşlık kurduğu bir erkeğin eşiyle çıkma ve onunla gayr-i meşru münasebette bulunma Cem'i saflık ironisinin muhatabı haline getirir.

İhsan Oktay Anar'ın *Kitab-ül Hiyel* isimli romanının başkahramanlarından Yafes Çelebi'nin demire olan merakı ve değişik tasarımlara olan düşkünlüğü o güne kadar eşi benzeri görülmeyen kılıç modelleri yapmasıyla neticelenir. Yaptığı bir kılıç modeli istenildiğinde tıpkı bir makas gibi açılıp kapanıyor ve böylece bir kapan vazifesi görüyordur. Bu kılıcı Yafes Çelebi'nin dükkânında asılı gören esnaf çok şaşırır ve durum derhal esnaf şeyhine bildirilir. Yanına kethüda ve diğer adamlarını da

⁶²² Orhan Pamuk, *Kırmızı Saçlı Kadın*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016, s. 73.

alan şeyh, Yafes Çelebi'yi azarlayarak bu kılıcın mertlikle bağdaşmadığını söyler ve ona verdiği izni iptal eder. Şeyh, Yafes Çelebi'ye nasihat verirken demirin hikmetine ilişkin bazı açıklamalar yapar. Onun aşağıdaki ifadeleri saflık ironisi kapsamında değerlendirilebilir:

“Ustaların kılıncı yapmak için saatlerce ve günlerce dövdükleri demir neden serttir bilir misin? O, insanoğluna hemen boyun eğmez, çünkü onların, kendiyile işleyecekleri suçları bilir. Bu yüzden de ortak olacağı günahların bedelini ateşte dövülürken peşinen öder. Zalimlerin kolları kendi erişilmez isteklerine çok kısadır. Tutkuların büyüklüğü onları böylece sakat kıldığından, bizim kılıncı dediğimiz koltuk değneğini kullanırlar. İcad ettiğin silah işte onların tutkularını büyütecek ve zulümlerini arttıracak. Sen onların kollarını uzattın. Oysa kılıncılar yeterince uzun değil miydi?”⁶²³

Kılıcın hammaddesi olan demirin ateşe karşı gösterdiği reaksiyonu farklı bir neden bağlayan esnaf şeyhi bu vesile ile bir mesaj vermeye çalışır. Onun ifadesine göre demirin sert olması ve ustaları uzun süre uğraştırmasının nedeni, kendisiyle daha sonra işlenecek olan günahların ağırlığıdır. Bu nedenle demir hemen yumuşamaz ve günahlarına kefarete olması niyetiyle ateşin altında uzun müddet ustasını yorar. Buradaki saflık ironisi aslında insanların demirden yapılan silahlarla işledikleri suçlara telmihte bulunarak eleştiri getirmekte ve bu eleştiriyi doğrudan insana değil de bir vasıtaya yönelterek gerçekleştirmektedir.

Latife Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları* adlı romanında gecekondulaşmanın sonuçları ve buna karşı gecekondu yıkımının insanlara verdiği zarar gözler önüne serilir. Tematik çeşitliliği nedeni ile postmodern bir metin olarak kabul edilen⁶²⁴ *Berci Kristin Çöp Masalları* romanı, Gecekondu tekrar tekrar yapılırken her seferinde yıkımcılar gelip yer şeyi yıkar. Son yıkım uzun sürer. Öyle ki otuz yedi gün süren yıkım sonucunda gecekondu insanının çektiği eziyet bir trajediye dönüşür. Anlatıcı bu trajedinin bazı satır aralarını saflık ironisi bağlamında okura sunar:

⁶²³ İhsan Oktay Anar, *Kitab-ül Hiyele*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 14.

⁶²⁴ Bkz. *Türk Edebiyatında Postmodernist Süreç ve Latife Tekin*, Ayşenur Atik, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2012, s. 253.

“Yıkım üst üste tam otuz yedi gün sürdü. Her yıkımdan sonra kurulan kondular biraz daha küçüldü. Gitgide eve benzemez oldu. İnsanlar insanlıktan çıktı. Toza, çamura, çöpe bulandı. Üstler başlar yırtık delik içinde kaldı. Üç bebek yıkımdan, soğuktan usanıp kaçtı. Yıkımcıların gözlerinin önünde kuş olup göğe çıktı.”⁶²⁵

Bu örnekte saflık ironisini oluşturan ve bağlama uygun hale getiren kısım son iki cümledir. *Üç bebek yıkımdan, soğuktan sanıp kaçtı. Yıkımcıların gözlerinin önünde kuş olup göğe çıktı* ifadesi aslında yaşanan dramın saflık ironisi vasıtasıyla yumuşatılması ve geçiştirilmesi anlamına denk düşer. Üç bebeğin kuş olup göçmesi yani yaşama veda etmesi; gecekondularda yaşayan insanların tahliye, yıkım, evsizlik, açlık ve soğukla yaptıkları tüm amansız mücadelelere rağmen hala bir umutlarının olduğunu göstermesi bakımından da dikkat çekicidir.

Latife Tekin’in *Berci Kristin Çöp Masalları* romanında Çiçektepe’de yeni oluşmaya başlayan kondulardaki insanların umutları ve hayalleri de saflık ironisi kapsamına girer. Anlatıcı, Çiçektepe’deki çöp tepeleri ile yanı başında bulunan fabrikanın insanlar üzerindeki tesirini ortaya koyarken onların umutlarını ve geleceklerini bir sebep-sonuç ilişkisi bağlamında fabrikaya bağladıklarını ifade eder. Çiçektepe’nin önde gelen ve kendisine danışılan bilge kişisi Güllü Baba’nın öngörülleri ve geleceğe dair beklentileri Çiçektepe halkında bazı umutların yeşermesine neden olur. Bu umutlarını Güllü Baba’nın ifadelerine dayandıran Çiçektepe halkının eylemleri saflık ironisi kapsamında ele alınabilir:

“Güllü Baba’nın Çiçektepe’nin geleceği üstüne çeşitli tahminleri vardı. Bunlar öyle tahminlerdi ki kimse öne sürdüklerine akıl sır erdiremiyordu. (...) Doğan bebeklerini, kucaklayıp duasını almaya, elini öpmeye gelen kadınlara, bebeklerin kuruyup düşen göbeklerini fabrika bahçelerini gömmelerini öğütüyordu. Bunun büyüyecek bebeklerin fabrikalarda iş bulmalarına yardımcı olacağını söylüyordu. Bu yüzden Çiçektepe’de doğan çocukların kuruyup düşen göbekleri gizlice fabrika bahçelerine gömüldü. Büyüyünce işsiz kalmamaları için dualar edildi. Gönlü yükseklerde olan insanlarsa bebeklerinin düşen göbeklerini

⁶²⁵ Latife Tekin, **Berci Kristin Çöp Masalları**, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 14.

sanat öğensin diye oto tamirhanelerinin, atölyelerin, bir de uzaktaki bir okulun bahçesine götürüp gömdüler.”⁶²⁶

Latife Tekin’in *Berci Kristin Çöp Masalları* adlı romanında gecekonduların yaşamının insanları nasıl şekillendirdiği anlatılır. Taşradan şehre göçen insanlar şehrin tüm zorluklarına karşı gecekondulara sığınır ve gecekondular onları hayata bağlayan yegâne yer olur. Bir yandan gecekonduların imgesi etrafında çekilen zorluklar, öte yandan gecekonduların civarındaki işçilerin romana her açıdan köprü oluşturması romanı bir karnaval anlatısına dönüştürür. İşçilerin grevleri, sendikal talepleri, işçi kazaları ile gecekondulara ait imajlar aynı anlatıda eşzamanlı bir biçimde aktarılır. Romanın bu renkli yapısında dikkat çeken önemli bir isim de Güllü Baba’dır. Mahallenin en yaşlısı olan Güllü Baba, bilgisi, deneyimi ve öngörüsüyle mahallenin bilge kişisidir. Güllü Baba mahalle halkının kendisine hürmet ettiği kutsal bir kişi olarak dikkat çeker. Güllü Baba’nın söylemleri de aynı şekilde kutsal kabul edilir ve Güllü Baba’ya yönelik olumsuz davranışlar ayıplanır. Güllü Baba romanda aksiyon merkezi olmaktan çok sesiyle ve varlığının etkisiyle yer alan bir karakterdir. Bu nedenle Güllü Baba romanın norm karakteri olarak da kabul edilebilir.

Yukarıdaki örnekte Güllü Baba’nın mahalle halkına bazı tavsiyelerine yer verilir. Güllü Baba gecekonduların fabrika birlikteliğinin oluşturduğu paradoksu ironik söyleme büründürür. Güllü Baba, yanı başlarındaki fabrikayı kendileri için bir kurtuluş çaresi olarak gören Çiçektepe’lilere çözüm yolu olarak yeni doğan çocukların göbek bağlarını fabrika bahçesine gömmelerini öğütür. Ancak Güllü Baba’nın bu tavsiyesi yerine getirilmekle kalmaz. Daha farklı versiyonlara da dönüşür. Güllü Baba’nın bu söyleminden pay çıkaran kimi insanlar göbek bağını atölyelerin, okulların bahçelerine gömer. Göbek bağının fabrikaya gömülmesi gerçekte taşra insanının bütün benliğiyle birlikte soyunu da mekanik işleyişe teslim etmesi demektir. Bir halk inanışından hareketle salık verilen bu durum saflık ironisi kapsamında idealize edilmektedir.

Ahmet Altan’ın *Dört Mevsim Sonbahar* romanında saflık ironisi ile birlikte onun bozuma uğratıldığı romantik ironiyi bir arada görmek mümkündür. Anlatıcı önce saflık ironisine teşkil eden bir ifade kullanır. Daha sonra ise saflık ironisinin ortaya

⁶²⁶ Latife Tekin, age. s. 30-31.

çıkardığı anlamı reddeden romantik ironi girişimiyle her iki ironi türünü bir yerde kullanmış olur. Anlatıcının annesinin cenaze töreninde örneklenen bu durum şöyle aktarılır:

“Tabutu yeşil bir beze sarmışlar, içinde annem var. Benim bu adar yakınım da durduğuna göre annem daha ölmemiş. Bir adam ezan okuyor. Ayakları, elleri yıkanmaktan şeffaflaşmış birkaç adam tabutun karşısında ayakta duruyorlar. İmamın başında sarık var. Ellerini göbeklerine bağlıyorlar, ayakta namaz kılıyorlar. Cenaze namazı ayakta kılınmış. Namaz kılınınca annem Tanrı’nın yanına temiz gidermiş. Ama annem Tanrı’nın yanına ölü gidecek, Tanrı ölü birini ne yapsın?”⁶²⁷

Bu örnekte saflık ironisi ile uyumsuzluk ironisinin iç içe kullanıldığı görülür. Anlatıcının annesi vefat etmiş ve cenaze namazı kılınmak üzeredir. Bilinçli ifadelerle anlatıcının cenaze namazı ve diğer dinî unsurlara olan kayıtsızlığı ortaya konulur. Annesinin cenaze namazının kılınmasıyla artık Tanrı’nın yanına temiz gideceğine dair inanç bir an için olsun kanıksayan anlatıcı daha sonra bu düşüncesini bir soru ile bozar. Annesinin temiz gideceğine ilişkin saflık ironisi belirtisi daha sonra gelen soru ile uyumsuzluk ironisi çerçevesine bürünür.

Ahmet Altan’ın *Dört Mevsim Sonbahar* adlı romanında saflık ironisini romantik ironi ile bağlantılı olarak görmek mümkündür. Romanın aslî unsuru haline gelen romantik ironi kimi zaman kullanım sınırında zorlamalar meydana getirebilir. Romanda bir görüntü ve anlam kirliliği oluşturabilecek romantik ironi söylemine kimi zaman saflık ironisi imdada yetişir ve tıkanan akışı açmaya çalışır. Aşağıdaki alıntıda romandaki tasarruflarını romantik ironi çerçevesinde aktarmaya devam eden anlatıcının saflık ironisine sığınması örneklendirilir:

“Öldü Sevgi, Ahmet de öldü. Ağlıyorum, gerçekten ağlıyorum. Ben sevmiştim Sevgi’yi, onu mutlu edemedim. Çok param olsa hepsini ona verirdim. O mutlu olsun diye. Hiç mutlu olmadı... Küçük bir dünyanın içine sıkıştı, sıkıştı, sonra öldü. Ağlıyorum. Bir tanem benim, güzelim benim. Seni seviyorum. Öldüğün için seviyorum. Canlıları sevmek ne zor. Seni yaşarken sevseydim keşke. Ama ben yaşayanları sevemem ki... Ancak öldürdüklerimi sevebiliyorum ben. Tatlım. Sinirli karıcığım. Ne kadar sinirliydin sen, değil mi? Her şeye sinirlenirdin.

⁶²⁷ Ahmet Altan, *Dört Mevsim Sonbahar*, Everest Yayınları, İstanbul 2013, s.41.

İyi ki öldün. Ölmesen ben seni sevmezdim. Güzelim benim, güle güle. Bay bay...”⁶²⁸

Dört Mevsim Sonbahar romanında anlatıcının romantik ironiden hareketle oluşturduğu saflık ironisi çerçeve anlatı niteliği taşır. Romantik ironinin kapsadığı bir biçimle ortaya çıkan saflık ironisinde yazarın romandaki tasarrufları gerekçelendirilir. Ahmet ya da Sevgi'nin ölmesi kurgusal bir tercihtir. Ancak romantik ironinin meydana getirdiği açık anlatım, okurun yazarın tüm tercihlerini bir neden bağlamak istemesine dönüşebilir. Anlatıcı bu noktada saflık ironisine başvurarak anlamın ekonomikliği ilkesinden yararlanır. *Seni seviyorum. Öldüğün için seviyorum. Canlıları sevmek ne zor. Seni yaşarken sevseydim keşke. Ama ben yaşayanları sevemem ki...* ifadeleri saflık ironisinin belirginleştiği kısmı oluşturur. Anlatıcı, romanda ölüme mahkum ettiği karakterin arka planını anlatma zahmetinden kurtulmak ve bu noktadaki sorumluluğunu azaltmak üzere saflık ironisini ön plana çıkarır.

Murat Gülsoy'un *Nisyan* adlı romanında saflık ironisini Adem karakteri bağlamında görmek mümkündür. Varoluşçu bir söyleme sahip olan ve biimiyle de deneysel edebiyatın niteliklerini gösteren *Nisyan*, kurgu bakımından ilginç özelliklere sahiptir. Her bir sayfanın bir bölüm teşkil ettiği romanda metin sayfanın yarısı kadar bir alan kaplar. Her biri bölümün başlığı aynı zamanda o bölümün son cümlesi olacak şekilde tasarlanmıştır. Roman bu yönüyle postmodern Türk romanı alanında kendisini belirginleştiren niteliklere sahiptir. *Nisyan*'da çocuk yaştaki Adem, sürekli anlatıcının gözlem açısı altındadır. Anlatıcı metninin adeta Adem üzerine kurar. Bu Adem'in bir şekilde metnin her yerinde görülmesini sağlar. Aşağıdaki örnekte Adem'in olmama ihtimalinin doğurduğu bunalımlı ruh hali saflık ironisi ekseninde okura aktarılır:

“Kapısı olmayan bir odadayım. Adem nasıl girecek içeri Sesim duyulmuyor. Bu benim dilim mi? Küçük arı kâğıtlarla dolu her yer. Üzerinde kelimeler karınca sürüleri, kalorifer böcekleri. Bir örümcek vardı. Geceyi uykuyu zamanı örüyordu. O yüzden kapandı kapılar. Adem giremeyecek. Kelimeler birer resim. (...) Hiçbir şey görünmeyecek o zaman. Örümcek tıslayacak sadece. Işık

⁶²⁸ Altan, age. s. 140.

gitgide azalıyor. Görüntüler bulanıklaşıyor. Sadece gölgeler kalıyor geriye.
Kuşkulu bir aydınlık. Girişi olmayan bir yalnızlıkmiş son.”⁶²⁹

Nisyan'da anlatıcının Adem üzerinden sürekli bir kaygı ve arayış içerisinde olduğu görülmektedir. Adem'in varlığı aynı zamanda anlatıcının kelimelerine renk veren onu yaşatan hayatî bir öneme sahiptir. Bu yüzden varlık ve hayat Adem'le anlamını bulur. Bütün güzellikler Adem'le gelir. Adem'in olmadığı yerde ise sürekli bir tedirginlik hâkimdir. Anlatıcı bunu metnine yansıtarak Adem merkezli bir saflık ironisi konfigürasyonu oluşturur.



⁶²⁹ Murat Gülsoy, *Nisyan*, Can Yayınları, İstanbul 2013, s. 51.

3.10. METİNLERARASILIK VE İRONİ

İroni bir söylem tekniği olması yönüyle, anlatanın birçok meramını dile getirebileceği ve kendisini ortaya koyma güdüsünü gerçekleştirirken yardım alabileceği önemli bir alan olarak dikkat çeker. İroninin varlık imkânı bulduğu edebiyat yöntemlerinden birisi de ‘metinlerarasılık’ olarak belirmektedir. Metinlerarasılık terimi ilk olarak Julia Kristeva tarafından ortaya konulmuştur.⁶³⁰ Metinlerarasılık edebî süreçlerin varlığından itibaren kendisini ortaya koyan bir tekniktir. Metinlerarasılık insan varlığının konumundan ve insanın zaman ile kayıtlı olmasından ötürü nisbî bir zorunluluk gibi devretmektedir. Nitekim Bakhtin’in *herhangi bir söyleyen henüz gösterilemeyen nesnelere karşısında bir Âdem değildir ki ilk kez adlandırılır*⁶³¹ şeklindeki ifadesine dayanarak söylemin oluşması ve bunun yayılarak metinleri üretmesinin bir yolunun da metinlerarasılıktan geçtiğini söylemek mümkündür.

Metinlerarasılık, edebiyatın her döneminde revaçta olmakla birlikte postmodern anlatılarda kendisine daha yoğun bir şekilde alan bulmaktadır. Rosenau, *“Postmodernizm, anlam oyununun sonsuz olduğu, her şeyin uyduğu, aşırı bir metinlerarasılık nosyonunu kucaklar.”*⁶³² derken bu hususa işaret etmektedir. Böylece okurun aktif olduğu bir metin sürecinden söz etmek mümkündür. Çünkü metinlerarası ilişkiyi bulacak ve bunları anlamlandıracak olan ‘okur’dur. Postmodernizmle birlikte okur, daha önce kazandığı konumlardan daha etkili bir görev alır. Okurun yazar karşısındaki pasifliği yerini aktif ve metinde anlam üreten bir okur anlayışına bırakmıştır. Stuart Sim konu hakkında şu ifadeleri kullanır:

“Post-modern okur sahnenin merkezine yerleşir ve daha önce eşi görülmemiş bir özerklik kazanır. Okur artık eğlendirilmesi ya da bir şeyler öğretilmesi gereken pasif bir özne değildir. Ona hiçbir sonuç yaratmadan ya da

⁶³⁰ Michael Worton-Judith Still, **Intertextuality: Theories and Practices**, Manchester University Press, Essex 1990, s. 1.

⁶³¹ (Akt.) Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınları, Ankara 1999, s. 28

⁶³² Stuart Sim, **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, çev. M. Erkan-A.Utku, Ebabil Yayınları, Ankara 2006, s. 337.

sorumluluk almadan metne istediği anlamı atfetme özgürlüğü verilmiştir. Ama post-modernistlerin derdi okuru yeni bir otorite merkezi kılmak değildir.”⁶³³

Postmodern süreçlerde okuru niteleyen en temel özellik onun başına buyruk olmasıdır. Çünkü geleneksel okur; yönlendirilen, bilgilendirilen ve doğru yanlış tercihleri masaya yatırılarak ondan daha etkin bir okuma süreci beklenen kişidir. Modern okur geleneksel okura göre çok daha farklı bir profil çizer. Modern okurla birlikte okuma ve yorumlama etkinliği serbestleşir. Alımlama estetiğinin de yavaş yavaş devreye girmesi ile okurun yazar karşısındaki konumu güçlenir. Ancak metinden kaynaklanan bazı sınırlamalar, modern okuru postmodern düşüncedeki gibi tam bir serbestlik havasına sokmaz. Postmodern okur ya da diğer bir ifade ile postmodern metnin alımlayıcı ise herhangi bir bağ ile karşılaşmak istemez. Okuma eyleminin ne şekilde ve hangi koordinatlar ekseninde yapılacağı okurun alımlaması ile ilgilidir. Onun metne karşı sorumluluğu, metni sevmesi, beğenmemesi, yüceltmesi vb. gibi diğer metne karşı verilen cevaplar onu bir ‘istediği şekilde okuma ve yorumlama’ etkinliğiyle baş başa bırakmaktadır. Bundan dolayı da metne dair metin sonrası yorumlamaların çok geniş bir anlam perspektifine sahip olduğunu söylemek yerinde olur.

Metinlerarası ilişkiler ile ironi arasındaki bağ, ironistin kendi potasındaki ironi malzemesine destek sağlayacak veya onun metin içindeki bağlamana göre etkisini arttıracak eklemelerle kurulabilmektedir. Bu eklemeler epigraf, doğrudan veya dolaylı alıntı, örtük gönderme, anırtırma vb. metinlerarasılık yöntemlerinden biriyle yapılabilmektedir.

Anlatı türlerinde ve özellikle romanda metinlerarasılığın ironiye dayanak teşkil etmesi parodi ile ironi arasındaki ince ayrımı da gündeme getirmektedir. Bir metnin parodisinin başka bir metin içinde tümüyle ya da kısmen yapılması ironik bir çağrışım yapılabilmektedir. Böylece parodisi yapılan kaynak metne yapılan göndermeler ile anlatıcı vermek istediği mesajı ve tenkit ögesini kullanabilmektedir. Aynı zamanda bir metinlerarası yöntem olarak da kabul edilen parodi, kendi amacını oluştururken ironiden yararlanır. Ancak ironide metinlerarasılık yoluyla yapılan iş genellikle metin

⁶³³ Pauline Marie Rosenau, **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, çev. Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2004, s. 56

içinde yapılan bir ironiyi desteklemek, ironinin mizah yönünü arttırmak ve yapılan ironini etki sahasını genişletmek gibi çoğunlukla yardımcı nitelikli eylemlerdir. Bunun dışında metindeki konuyla doğrudan ve dolaylı olarak ilişkisi bulunan bir söylem de metinlerarası ilişki bağlamında alınarak gönderme yapılan metne dönük ironik bir söylem geliştirilebilmektedir.

Metinlerarası ilişki yöntemleri farklı şekillerde olabilmektedir. Öncelikle şunu ifade etmek gerekir ki metinlerarasılık doğrudan alıntı ve örtük gönderge arasında geniş bir kullanım aralığına sahiptir. Yani metindeki en gizli bir telmihten doğrudan verilen açık bilgilere değin her şey metinlerarasılığın kullanım alanına girebilmektedir. Bu nedenle ironi ile metinlerarasılık ilişkisi de geniş bir yelpazede örnek verme kapasitesine sahiptir. Ancak ironi metinlerarasılıktan daha çok dolaylı alıntı ve örtük gönderge gibi doğrudan olmayan ilişkiler kurmayı tercih etmektedir. Bunda ironinin etkisinin önemsenmesi ve ironinin kendi bünyesindeki örtüklük ilkesinin önemli olduğunu vurgulamak gerekmektedir.

Postmodern Türk romanında ironi-metinlerarası ilişkisini tespit ederken bahsedeceğimiz ilk başlık, metinlerarasılığın da temel ve öz biçimlerinden olan epigraftır. Kullanımı bir tercihe bağlı olan ve anlatıcının metinle ilişkisini belirlemede büyük bir serbestlik içinde seçtiği epigraf, ‘dikkat çekme’, ‘şaşırtma’, ‘kısa dalgalı bir şok oluşturma’ gibi asıl metin öncesi okurun dikkatini çekici işlevlere sahiptir.

Bir metnin başına konan metin dışı ifadeler epigraf olarak tanımlanmaktadır. Türkçe’de epigraf dışında *tanımlık*⁶³⁴ gibi ifadelerle de karşılanan bu durum, 1884 yılında yayınlanan Redhouse Lexicon İngilizce-Türkçe sözlüğünde epigraf maddesi şöyle açıklanır:

“*Kitâbın yahud bâbın evveline hülâsa-i meal makâmında yazılan beyit ve misra’ ve kelâm-ı kibar gibi muhtasar yazı.*”⁶³⁵

⁶³⁴ Turan Karataş, **Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü** (epigraf mad.) Sütun Yayınları, İstanbul 2011, s. 179.

⁶³⁵ James William Redhouse, **A Lexicon English-Turkish**, A.H. Boyacıyan Matbaası, İstanbul 1884, s. 292.

Türkçede *hülasa-i meal* şeklinde karşılanan epigraf bir metinlerarası ilişki yöntemi olarak dikkat çekmektedir. Epigraflar metnin başında okuru bazen şaşırtma bazen de metnin çözümüne dönük güdüleme veya ipucu amacı taşır. Feyza İslamoğlu epigraf ile ilgili şu ifadeleri kullanır:

“Epigraf, metinlerarasılığın en açık göstergelerindendir. Ana metinden bile önce bir metinlerarası yöntem olan epigraf başlar. Metinlerarasılığın diğer unsurlarına göre daha açık ve nettir. Metnin gidişatına yön vermez fakat metnin varlığını ve kurgusunu destekler.”⁶³⁶

Görüldüğü gibi epigraf metin dışı bir unsur gibi görünmesine rağmen metne bağlı olan ve metinle okur arasındaki düşünme ilgisini güçlendiren bir yapıya sahiptir. Bu noktada epigraf ve ironi ilişkisi için ayrı bir parantez açmak gerekmektedir. Epigraf metnin dışında kalan ve onu önceleyen bir kısım niteliğinde olduğundan anlatıcının burada kendi gerçekliğini oluşturma ve okuru metin öncesi şaşırtma isteği için daha münbit bir zemin oluşturmaktadır.

Romanlardaki epigrafların işaret ettikleri ironiler kendi içinde farklı ironi türleri altında değerlendirilebilirler. Ancak epigraflarda kullanılan ironiler epigraf mantığı içerisinde ayrı bir anlam düzeyini işaret ettiğinden böyle farklı bir başlık altında ele alınmaları daha doğru olacaktır.

Orhan Pamuk’un romanlarında epigrafın etkili bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. İki kısım ve toplam 36 bölümden oluşan romanın her bölümünün başında epigraf kullanılmıştır. Bu epigrafların büyük bir çoğunluğu kendinden sonra gelen bölümü ya özetler ya da anlatılanlara destek verir mahiyettedir. Kimi epigraflar ise okuru şaşırtma ve anlamın bulunmasını zorlaştırma nevinden ironik anlamlar taşımaktadır. *Kara Kitap*’taki epigrafları değerlendiren Nilay Işıksalan, anlatıcının bu tercihi ile ilgili olarak şu tespiti yapmaktadır:

⁶³⁶ Feyza İslamoğlu, **Umberto Eco ve Orhan Pamuk’un Romanları Arasında Metinlerarasılık**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır 2013, s. 25.

“...bölüm başlarında kullandığı Doğu veya Batı kökenli edebiyatçı veya felsefecilere ait sözlerle, ilgili bölümü metaforik ve semantik bağlamda anlamlı kılmıştır.”⁶³⁷

Özellikle *Kara Kitap* romanının girişindeki epigraf bir durum ironisini göstermekle birlikte metnin bütününe ilişkin bir ironik söylemi de bünyesinde barındırmaktadır. Romanın *Galip Rüya'yı İlk Gördüğünde* başlıklı ilk kısmında ve aynı zamanda romanın da hemen başında yer alan epigraf şöyledir:“*Epigraf kullanmayın, çünkü yazının içindeki esrarı öldürür.*”⁶³⁸ Anlatıcının Adli'den alıntılıdığını belirttiği bu epigrafta epigraf kullanılmaması öğütlenmektedir. Ancak anlatıcının kullandığı epigraf bir ‘durum ironisi’ oluşturmaktadır. Anlatıcı daha sonra Bahtî'den alıntılıdığını belirttiği ilk epigrafın hemen altında yer alan epigrafta ise şunları söyler:

“*Böyle ölecekse, öldür o zaman sen de esrarı, esrar satan yalancı peygamberi öldür*”⁶³⁹

Kara Kitap romanının girişinde yer alan her iki epigraf, okurda bir esrarın hızlı biçimde kalkacağı ve açıklığa kavuşması beklenen bir durumun metinde yerleşeceği hissini uyandırmaktadır. Anlatıcının metninde epigraf kullanmakla kendi ürettiği esrarı öldürmediği ise roman okundukça anlaşılmaktadır. Aksine, anlatıcı, ölümünden söz ettiği esrarı daha ilk satırdan itibaren romanın asli unsuru yapmaktadır. Anlatıcının bu epigraf sayesinde okuru bir oyun çerçevesine soktuğu anlaşılmaktadır. Öyle ki postmodern anlatının önemli yapı taşlarından olan ‘oyun’ kavramı bu romanın hemen girişinde okurla olan küçük bir hesaplaşmaya ve romanı daha dikkatli ve ciddi bir şekilde okumaya yöneltir. Okurun beklentisini ve şaşırma duygusunu arttıran bu epigraflar romanın olduğundan çok daha yoğun ve esrarlı bir içeriğe sahip olduğunun işaretidir. Bunlara ek olarak romanın On Dördüncü Bölüm’ü olan *Hepimiz O’nu Bekliyoruz* başlıklı bölümün başındaki epigraf anlatıcının esrar’ı metnin ana direklerinden birisi yaptığını göstermektedir. Dostoyevski’den alıntılıdığını belirtilen

⁶³⁷ Nilay Işıksalan, **Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap/Orhan Pamuk**, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C.7, S.2, 2007, s.462.

⁶³⁸ Orhan Pamuk, **Kara Kitap**, Yapı Kredi Yayınları, 2015 İstanbul, s. 11.

⁶³⁹ Pamuk, age. s. 11.

bu epigraf “*esrarlı şeyleri dehşet severim*”⁶⁴⁰ ifadesinden oluşmaktadır. Böylece bu örnekte de bir durum ironisi söz konusudur. Esrarın ölümünden söz eden anlatıcının başka bir epigrafla esrarın ehemmiyetini belirtmesi bir durum ironisinin varlığına işaret etmektedir.

Kara Kitap’ta ironik söylem barındıran diğer bir epigraf ise romanın *Alaaddin’in Dükkânı* başlıklı Dördüncü Bölüm’ünün başında yer almaktadır. Biron Paşa’dan alıntıladığını belirttiği bu epigrafın sahibi aslında Lord Byron’dur. Epigraf ilk görünüşte ironik söylem barındırmıyor gibi görünse de dikkatle irdelendiğinde kendini azımsama ironisini tespit etmek mümkündür. “*Bir kusurum varsa o da konu haricine çıkmaktır*”⁶⁴¹ şeklindeki epigrafta anlatıcının muhataba dönük bir masumiyet aktarımı söz konusudur. Aslında bir metnin anlatıcısının asli görevi olan bir konuyu anlatırken sadece o konu üzerinde değil geniş bir alanda söylem geliştirmek işi bu epigrafla azımsanmış olur. Bu okura karşı rüşdünü ispat etme girişimi olarak da görülebilir. Böylece Lord Byron’un sözüyle anlatıcı da aslında bir kusuru olmadığını ifade etmek istemektedir. Çünkü metnin doğası, anlatıcının tavrı ve okur, metin dışına çıkılmasını gerektirmektedir.

Orhan Pamuk’un diğer bir romanı olan *Kar*’da romanın girişinde *Rüya*’ya atfedilen epigraflardan bazıları da ironik anlatıma örnek teşkil etmektedir. Robert Brownin’e ait olduğu belirtilen ilk epigrafta uyumsuzluk ironisi dikkat çekmektedir:

“*Dikkatimiz şeylerin tehlikeli kenarına*

Dürüst hırsıza, şefkatli katile,

*Batıl inançlı ateiste*⁶⁴²

Orhan Pamuk’un *Kafamda Bir Tuhaflık* adlı romanının başında yer alan epigraflar romanın bütünüyle bir ilişki göstermesi bakımından önemlidir. Ayrıca bu epigraflar romanda anlatılan olaylara atıf yaparak ironik bir bakış açısını okura

⁶⁴⁰ Pamuk, age. s. 154.

⁶⁴¹ Pamuk, age. s. 47.

⁶⁴² Orhan Pamuk, *Kar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013, s. 5.

sunmaktadır. Romanın girişinden önce ithaf sayfasında yer alan üç epigraftan ikisinin ironik söylem barındırdığı görülmektedir. Bu iki epigraf sırasıyla şöyledir:

“Bir parça araziyi ilk çeviren ve ‘burası benim’ deyip kendisine inanacak kadar saf insanlar bulabilen ilk kişi, sivil toplumun gerçek kurucusudur. (Jean-Jacques Rousseau, İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kökeni ve Temelleri Üzerine Düşünceler)”

“Vatandaşlarımızın şahsi görüşleriyle resmi görüşleri arasındaki farkın derinliği devletimizin gücünün kanıtıdır. (Celal Salik, Yazılar)”⁶⁴³

Kafamda Bir Tuhaflık’ın, hemen girişinde yer alan bu iki epigrafta hem romanın bütününe dönük bir ironi söz konusudur hem de romanı okumaya başlayan okura bir uyarı vurgusu yer alır. Okurun bu epigrafları anlamlandırmadan metne geçmesi kendisi için bir eksiklik olarak belirlenmiştir ve anlatıcı bunu bilinçli şekilde planlamaktadır. Jean Jacques Rousseau’dan alıntılandığı belirtilen ilk epigraftaki ironi hem *saf insanları* hem de *bir parça araziyi ilk çeviren* kişiye yönelik bir tavır takınır. Buna göre hem sivil toplumun ilk kurucusu olduğu belirtilen kişinin mülkiyet fikrini ilk ortaya atmasının absürtlüğü vurgulanmakta hem de kendisine kanarak bu mülkiyeti kabullenen ve saf olarak nitelenen diğer insanların içine düştükleri komik durum tasvir edilmektedir. Bu örnekte ironinin muhatabı mülkiyet hakkının herhangi bir ontolojik neden olmaksızın bireyselleştirilmesine göz yuman insanlardır. *Kafamda Bir Tuhaflık* romanında da aslında bir ‘şehrin hayatı’ mercek altına alınmaktadır. Şehrin geçmişinden geleceğine bütün aidiyetleri ve elden ele mülkiyet hakkını değiştiren şehrin kimliği bir bakıma kendi içinde ironik bir görüntü ortaya koyar. Bir şekilde nedensizce hak dava edenlerin daha sonra gerçekten haklı oldukları bir işleyiş ve bunun kurbanları, ironist ve kurban diyalektiğinde bir ironi çekirdeği oluştururlar.

Kafamda Bir Tuhaflık romanında İstanbul şehrinin dışardan gelen insanlar tarafından nasıl edilgen bir nesneye dönüştürüldüğü anlatılmaktadır. Gecekondu yöntemiyle şehirde ikamet eden insanların kendi güç sistemlerini oluşturarak bir hâkimiyet alanı sağladıkları dile getirilirken buna uymak durumunda kalan insanlar ise sistemin işleyişinin devamı için gerekli potansiyeli oluşturmaktadır. Her ne kadar bu

⁶⁴³ Orhan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016, s. 5.

durumdan şikâyetçi olanlar var gibi görünse de şehre her yeni gelen kişi ya da aile bu çarkın devam etmesini sağlar.

Romanın başında yer alan ikinci epigraf ise düşüncenin tutarsızlığına ilişkin ciddi bir sitem içermektedir. Bu epigrafta devletin gücüne yapılan vurgu aslında düşüncenin kararsızlığı ve düşünce üzerindeki korkunun düşüncüyü bastırmasını incelemektedir. Orhan Pamuk'un romanlarındaki değişmeyen karakterlerden olan köşe yazarı Celal Salik'in vurgulamak istediği nokta, kendilerine ait düşünceleri ile devletin nezdindeki görüşleri tutarsız olan insanları söz konusu ironinin muhatabı kılmaktadır. Bu epigraftaki ironinin romanla olan bağlantısı ise özellikle karakter düzeyinde kendisini göstermektedir. Roman karakterlerinin fikirlerindeki değişimler kararsız bir şekilde devam eder. Romanın başkahramanı Mevlut ve eşi Rahiya dışındaki karakterlerin birçoğu kendi inandıkları değerleri bazı menfaatler karşılığında değiştirebilmekte ve sistemle işbirliği içerisine girebilmektedir. Bu noktada roman karakterlerinden Ferhat'ı özellikle saymak gerekir. Ferhat'ın kişiliği, geçmişi ve kendisini Ferhat yapan fikirleri ile daha sonraki hayatı arasındaki fark, anlatıcının epigrafıyla doğru orantılıdır. Ferhat'ın yaşam çizgisinde gösterdiği karakteristik değişimin gösterdiği durum ironisi anlatıcıyı haklı gösteren bir anekdot olarak romanda yer alır.

Kafamda Bir Tuhaflık romanının ikinci kısmının başında yer alan epigraf ise hem durum ironisine hem de uyumsuzluk ironisine örnek teşkil etmektedir:

*“Aşyalılar... düğünlerinde önce yemek yer, boza içer... sonra kavga ederler.
(Lermantov, Zamanımızın Bir Kahramanı)”⁶⁴⁴*

Metin Kaçan'ın *Fındık Sekiz* adlı romanının girişinde ithaf kısmında epigraf niteliği taşıdığı varsayılabilir olan bir cümle yer almaktadır. Metin Kaçan, söz konusu cümlede romanın gerçekliğine ilişkin bir tespitte bulunurken ironiyi devreye sokar:

⁶⁴⁴ Pamuk, age. s. 25.

“Bu kitapta geçen isimler hayalidir; kitabın muhtevası ise bir kurgu. Bana soracak olursanız kurgulardır gerçek olan!”⁶⁴⁵

Fındık Sekiz romanındaki isimlerin hayali ve muhtevanın kurgu olması aslında yazarın ürettiği bilinçli bir olumsuzlama ve yanılısamadır. Yazar, kurguların asıl gerçek olduğu yolundaki ifadesiyle oluşturduğu ironiye kendisini hem ironist hem de kurban sıfatıyla ortak kılmaktadır. Böylece hayal ve kurgunun açığa çıkardığı gerçekliği ön plana alan yazar yukarıdaki epigrafta hem özel ironi hem de kendini azımsama ironisini örneklemektedir. Böylece anlatıcı, bir yandan metnin büyüsunü bozmaya davranırken öte yandan kurgulanmış bir metnin asıl gerçekliği elde etme yolundaki önemini vurgulayarak okuru metnin büyüsunü davet etmektedir.

Hasan Ali Toptaş’ın *Bin Hüzünlü Haz* isimli romanının girişinde yer alan kısa bir epigraf da ironik anlatıma örnek teşkil etmesi açısından dikkate değerdir. Bu örnekte ironi daha klasik bir şekilde oluşturulmuştur. Böylece ironiye Sokratik bir nitelik kazandırılmıştır:

“Hayat nedir diye sorarsan, bilmiyorum evlat; sormazsan biliyorum...”⁶⁴⁶

Hasan Ali Toptaş’ın varoluşçu bir söylem üzerine kurguladığı *Bin Hüzünlü Haz* romanının başında yer alan epigraf oldukça işlevseldir. Kimi metinlerin başında yer alan epigraflar ironik bir nitelik taşıyalar da metni anlamada hayati bir önem kazanmazlar. Ancak bu örnekte epigrafın metnin sonrası için değerli bir giriş mahiyetinde olduğunu belirtmek gerekmektedir. Epigrafta bir kelime oyunu yapılmaktadır. Bu kelime oyunu sadece sözcüklerin benzerliğinden ve anlamın zıtlığından yararlanmamakta, Sokratik söyleyiş tarzını benimseyen ve kurbanının zaafından yararlanan bir yol da izlemektedir. ‘Soru’ sözcüğü üzerinden bir durum ve Sokratik ironi yapılan bu örnekte hayatın sorgulanmasının o hayatın kavranabileceği ve çözümlenebileceği anlamına gelmediği belirtilmektedir. Ancak cümledeki iki parçalı ifadenin her ikisine de yayılmış olan hem olumlayıcı hem de olumsuzlayıcı dilin neticede olumlu sonuç vermiş olması ironik anlatımın odak noktasını oluşturmaktadır. Daha ayrıntılı bakmak gerekirse birinci parçadaki *sorarsan* ve

⁶⁴⁵ Metin Kaçan, **Fındık Sekiz**, Everest Yayınları, İstanbul 2012, s. 1.

⁶⁴⁶ Hasan Ali Toptaş, **Bin Hüzünlü Haz**, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 5.

bilmiyorum evlat ile ikinci parçadaki *sormazsan* ve *biliyorum* ifadelerinin karşılıklı anlam dövuşü, ironiyi nitelikli hale getiren hususlar olarak gösterilebilir.

Epigraf metinlerarası ilişkileri gösteren kısa ve öz bir biçim olması nedeniyle ironik bağlamını çabucak ortaya koyma özelliğine sahiptir. Ancak diğer metinlerarasılık ilişkiler için bunu söylemek daha zordur. Çünkü diğer metinlerarasılık ilişkiler, daha çok uyuşmazlık ironisi ve sözlü ironi kapsamında değerlendirilmektedir. Bu noktada parodi ve örtük göndergenin daha çok sözlü ironi ile, pastiş, kolaj, brikolaj gibi metinler arası ilişki yöntemlerinin de uyuşmazlık ironisi ile bağdaştığını söylemek gerekir. Ancak yine de romanlardan seçilmiş bazı örneklerle, metinler arası ilişki ve ironi bağlantısına değinmekte yarar vardır.

Benim Adım Kırmızı romanında anlatıcının Nazım Hikmet Ran'a gönderme yapması, metinlerarasılık-ironi bağlamında değerlendirilebilir. Şeküre hayatında yapılmasını stediği iki resimden bahsederken bunlardan birini, *Ranlı şair sarı Nazım'ın bir mesnevisinde merak ettiği şey: Mutluluğun resmi yapılısın isterdim*⁶⁴⁷ ifadesi ile dile getirir. Burada Nazım Hikmet'in Abidin Dino'ya hitaben yazdığı *Saman Sarısı* şiirinde geçen şu dizelere atıfta bulunmaktadır:

“sen mutluluğun resmini yapabilir misin Abidin ?

işin kolayına kaçmadan ama

gül yanaklı bebesini emziren melek yüzlü anneciğin resmini değil

ne de ak örtüde elmaların

ne de akvaryumda su kabarcıklarının arasında dolanan kırmızı

balığinkini

*sen mutluluğun resmini yapabilir misin Abidin”*⁶⁴⁸

⁶⁴⁷ Orhan Pamuk, **Benim Adım Kırmızı**, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 469.

⁶⁴⁸ Nazım Hikmet'in Abidin Dino'ya yazdığı şiirdir. Bkz. Nazım Hikmet, **Bütün Şiirleri**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s. 1759.

Anlatıcı, Nazım Hikmet'in gerçek şahsiyetini ironik bir üslupla ve parodiden de yararlanmak suretiyle gizlemektedir. Böylece Nazım Hikmet'in şiirine *Benim Adım Kırmızı* romanının tarihsel sunumunu katan Orhan Pamuk, sanki farklı bir kişiden bahsediyormuş izlenimi oluşturmaya çalışmaktadır.

Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* adlı romanında, metinlerarasılık, yazarın kendi eserleriyle olan ilişkisi çerçevesinde kullanılır. Pamuk, kendi eserlerinin reklamını kendini azımsama ironisi ve romantik ironinin karışımından oluşan ironik bir formatta verir. Böylece ortaya çıkan tabloda anlatıcı, kendini geri çekmiş görüntüsü vermiş olurken bir yandan da vurgulamak istediği hususu aktarmış olur:

“O günlerde Türkiye'nin en sevilen, en tuhaf ve en cesur köşe yazarı Celâl Salik'in (burada bir köşe yazısını sergiliyorum) yumuşacık elini içten bir saygıyla sıktım. Bir masada İstanbul'un ilk Müslüman zengin tüccarlarından merhum Cevdet Bey'in oğulları, kızı ve torunlarıyla oturup fotoğraf çektirdim.”⁶⁴⁹

Yukarıdaki ifadeler *Masumiyet Müzesi* romanının başkahramanı Kemal'in ağzından aktarılmıştır. Kemal ile sevgilisi Sibel'in nişan törenine İstanbul'un en gözde ve zengin aileleri katılır. Kemal, istemediği halde nişanlanmak durumunda kaldığı Sibel'e karşı bir yandan pişmanlık duygusu hisseder bir yandan da diğer sevgilisi Füsun'u kaybedecek olmanın kaygısını taşır. Bu ikilem Kemal'i nişanda bile bırakmaz. Kemal nişan boyunca davetlilerle tokalaşır onları karşılarken gözleri sürekli Füsun'u arar. Kemal davetlileri dolaşırken birçok ünlü isme rastlar ve sosyete camiasının dedikodularından haberdar olmak durumunda kalır. *Celal Salik* ve *Cevdet Bey'in oğulları* ifadeleri de bu şekilde kadraja girmiş olur.

Orhan Pamuk'un kendi eserlerini ve kendi oluşturduğu karakterleri, hariçten bir öge gibi göstermesi ve onları ön plana çıkarması postmodern romanın popülist söylem özelliğiyle yakından ilgilidir. Celâl Salik karakteri, Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* romanındaki köşe yazarıdır. Cevdet Bey'in oğulları ifadesi de yine aynı şekilde Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları* romanına açık göndermede bulunmaktadır. Pamuk, kendi söylemini ve eserlerini kurguya da uygun bir şekilde popülize eder ve kendi reklamını yapar.

⁶⁴⁹ Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, İletişim Yayınları, 2008 İstanbul, s. 145.

Orhan Pamuk’a benzer bir şekilde İhsan Oktay Anar da eserlerine yaptığı göndermelerle, kendi söylemini metinlerarasılık ilişkisi bağlamında yine kendi kitabına almaktadır. Aşağıdaki alıntıda bu durumu fark etmek mümkündür:

“Adamın kemanın üstüne ve içine bir aksilik neticesinde, sofideae familyasına dâhil bir ağacın meyvesinden yapılmış reçel akınca, kemani yapan sanatçının ismi ancak kısmen okunabilir olmuştu. O her ne kadar âletini, Amati nâm bir İtalyan ustanın yaptığını söylese de, kemanın ‘f’ deliğinden içeri bakanlar, ustanın isminin ilk dört harfini, ‘a, m, a, t’ harflerini görebiliyorlardı.”⁶⁵⁰

İhsan Oktay Anar’ın harflere ayırarak verdiği sözcük ‘Amat’tır. *Amat*, İhsan Oktay Anar’ın bir romanının adıdır.⁶⁵¹ *Yedinci Gün* romanındaki keman virtüözünün kullandığı kemani ünlü İtalyan keman yapımcısı Andrea Amati (1505-1587) ile ilişkilendiren anlatıcı, Amati ile Amat sözcükleri arasındaki benzerlikten faydalanarak kendi romanını metne dâhil etmiş olur. Buradaki ironi de kısmen kendini azımsama ironisine dâhil olmakla beraber, metni rasyonalize eden ‘*Amat*’ romanından ötürü romantik ironiye de yaklaşır.

Oğuz Atay’ın *Tehlikeli Oyunlar* adlı romanında metinlerarasılığın parodi ile ortaya çıktığı bir örnekte ironik söyleme de rastlanılır. Romanın başkahramanı Hikmet ile Albay Hüsamettin arasında geçen bir diyalogda, Hikmet, Yunan Filozof Heraklitos’a ait olan ‘aynı nehirde iki kere yıkanamazsınız’ sözünü parodik bağlamda dönüştürerek, ‘*kısacası, meyhanelerde yeniden barınamadım albayım; aynı meyhaneye iki kere girilemiyormuş. (buna benzer bir felsefe vardı değil mi albayım?)*’⁶⁵² şeklinde ifade eder. Hikmet Benol’un yalıtılmışlığını ve kendi iç âlemine dönüşünü haber veren bu ifade, meyhane imgesini ironik bir biçimde kullanarak parodi-ironi ilişkisini ortaya koyar.

⁶⁵⁰ İhsan Oktay Anar, *Yedinci Gün*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 34.

⁶⁵¹ Bkz. İhsan Oktay Anar, *Amat*, İletişim Yayınları, İstanbul 2005.

⁶⁵² Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 32-33.

SONUÇ

‘Postmodern Türk Romanında İroni’ adlı çalışmamız iki konu üzerinde yoğunlaşan bir çalışma olmuştur. Postmodernizm ve bunun edebiyattaki yansımaları çalışmamızın ilk ayağını oluşturmaktadır. İroni kavramını postmodern bağlama taşımadan önce kuramsal yapının niteliği önem kazanmaktadır. Uzun süredir üzerinde tartışılan ‘postmodernizm’ kavramı, edebiyatı yeniden oluşturma ve şimdiye kadar hiç söylenmemiş olanları söyleme hareketi değildir. Postmodernizm insanın değerlerini yitirmesi ve modern baskı altındaki tekdüzelikten sıkılması sonrasında gelişen ve kuralsızlığı esas alan bir yaklaşım biçimidir. Postmodernizmin edebiyata yansımalarında ise bazı kurallar ve yerleşik değerleri görmek mümkündür. İroni, postmodern anlatılarda yeni bağlam kazanmış bir söylem şeklidir.

İroni, Latin kökenli bir sözcüktür ve en kısa biçimiyle kastedilen ile söylenen arasındaki farka dayanmaktadır. Bir ifade tarzı olarak ironinin geçmişi insanlığın tarihiyle eşdeğerdir. İnsanın yeryüzündeki serüveni ile birlikte ironik söylem de ortaya çıkmıştır. İroni, edebiyatın en temel ve vazgeçilmez söylem tekniklerinden biridir. Kimi zaman eleştiri veya alay maksadıyla kimi zaman da sözün etkisini arttırmak amacıyla kullanılan ironi geniş bir kavram yelpazesine sahiptir.

İroni sadece sözlü olarak yapılan bir teknik değildir. İroni sadece dilin kullanım alanında da değildir. Varlıkların birbirine karşı konumları, gelişen olaylar, paradoks durumlar, durumların işaret ettiği uyumsuzluklar da söze ihtiyaç olmaksızın ironik anlam taşıyabilmektedir. Bu nedenle ironik söylem ile ironik durum arasında hayati bir fark bulunduğunu belirtmek gerekir. İronik durumun en az ironik söylem kadar

geniş bir örnek hacmine sahip olduğu çalışmamızın ortaya koyduğu en önemli sonuçlardan biridir.

İroninin konuşma dilindeki bağlamı ile edebî eserlerde ve özellikle romandaki bağlamı arasında ciddi farklar bulunmaktadır. Roman türünde ironik bağlam, ‘ironi’ nin temel tanımını aşarak yeni biçimler ortaya koyar. Bu noktada dramatik ironi, romantik ironi, uyuşmazlık ironisi gibi ironi türlerinin roman içerisinde yeni bir bağlam kazandıkları görülmektedir.

Edebî dilin olgunlaşmasına önemli katkılar sunan ironi, söylemi sıradanlıktan kurtarmanın önemli bir yolu olarak dikkat çekmektedir. Klasik, modern, postmodern olmak üzere üç farklı dönemden geçen ironi, şekil ve bağlam değiştirmiş ancak özünü muhafaza etmiştir. Hem modern metinlerde hem de postmodern metinlerde önemli bir söylem gücü olan ironi, özellikle postmodern metinlerde metnin anlam tabakaları arasına sızarak yoğunluk kazanır. Postmodern metinlerde özellikle romantik ironi ve dramatik ironi şeklinde ortaya çıkan ironi, postmodern Türk romanının dikkat çeken aslı unsurlarından biridir. Postmodern Türk romanında ironi, metni postmodern kılan anlatı unsurları ile birlikte hareket eder. Özellikle metnin süreksizleşmesi, eklektik bir yapı kazanması ve anlamın sürekli üretilen bir boyuta gelmesinde ironinin önemli rol sahibi olduğu görülmüştür.

Çalışmamızda ironi ile ilgili farklı düzeyde birçok sonuca ulaştık. Özellikle ironinin tanımlanması noktasında Türk edebiyatı bünyesinde erken dönem ironi tanımlarına erişme imkânı bulduk. Bu bağlamda 1831 yılında yayımlanan Fransızca-Türkçe sözlükte ilk kez ironiden bahsedildiğini tespit ettik. Ayrıca Tanzimat sonrasında kaleme alınan sözlüklerin birçoğunda ironi sözcüğüne yer verildiği sonucunu elde ettik. Özellikle Osmanlıca metinlerde ironi kavramına yer veren iki isim tespit ettik. Bu isimlerden İbrahim Alaaddin Gövsa’nın Sokrates ekseninde ironiden bahsettiğini ilk defa tespit etmiş bulduk. Ayrıca Türk edebiyatında ironik söylemi karşılayan ta’rîz, kinâye ve tecahül-i ârif gibi söz sanatlarının ironi ile ciddi benzerlikler içerdiği sonucuna ulaştık.

İroni, Türk edebiyatında başta ‘istihzâ’ olarak alınmış ve bu doğrultuda ironiye eğlenmek, zevklenmek için yapılan bir söylem biçimi olarak bakılmıştır. Günümüze

yaklaşıldıkça ironi literatürü üzerine yapılan incelemeler derinleşir. Kavram üzerinde yapılan tartışmalar kronolojik olarak düzenli bir ilerleme kaydeder.

Türk edebiyatındaki kavramsal analizi üzerinde yeterince durulmayan ironi kavramının Batı’da yaygın bir araştırma konusu olduğu görülmektedir. Bu nedenle ironi literatürünün büyük bir kısmı yabancı dilde yazılmış kaynaklardan oluşmaktadır. İncelenen kaynaklar neticesinde ironinin hem tanımlanması hem de türlere ayrılması noktasında birlik bulunmadığı fark edilmiştir. Üzerinde ortak bir karara varılmış bir ironi tasnifi olmayışından ötürü her teorisyen kendi anlayışına göre bir tasnif denemesine girişmiştir. Bunun bir sonucu olarak da bir ironik söylemin birden fazla ironi türüne denk düştüğü gözlenmiştir.

İroni Türk romanına geç dönemlerde girmiş bir söylem tekniği değildir. İlk dönem Türk romanlarından başlamak suretiyle ironinin başvuru bir söylem biçimi olduğu görülmektedir. Türk romanında ilk başta eleştiri ve örtük mesaj amacı ile kullanılan ironinin Ahmet Hamdi Tanpınar ile üst düzey bir mecraya geçiş yaptığını söylemek mümkündür.

Çalışmamızda ele alınan romanlardaki ironik söyleme bakıldığında ulaştığımız diğer sonuçları şöyle sıralayabiliriz:

- İroni romanlarda değişik amaçlar için kullanılan bir söylem tekniğidir. Bu amaçların başında da alay ve eleştiri gelmektedir. Bu yönüyle hiciv ve satirle doğrudan bağlantılı olan ironinin en önemli silahı örtük olmasında saklıdır. İroni açıktan açığa dile getirilmez. İroni kendisini kurgulayan ‘ironist’ ve muhatap konumundaki ‘kurban’ arasında gelişen sözlü bir mücadele niteliği taşır. Bu mücadeleye seyirci sıfatıyla katılan okur da ironi halkasını tamamlamaktadır.

-Romanlardaki ironi kurgu olması nedeniyle günlük dilde yapılan sözlü ironiden farklıdır. Romandaki ironi bir kasıt taşır ve karakterlerin zayıf noktalarını göstermede önemli bir yere sahiptir. Ayrıca roman ironisi ‘söylenenin tersini kast etme’ boyutundan daha ileri bir boyuta sahiptir. Romandaki ironik söylem kurgu, olay örgüsü, mekân, zaman ve şahıs kadrosu unsurlarına etki etme özelliğine sahiptir.

- Postmodern Türk romanında yoğunlukla kullanılan ironi türleri arasında romantik ironi ile dramatik ironi ilk sırada gelmektedir. Özellikle romantik ironi, postmodern anlatıların başlıca özelliği olarak karşımıza çıkar. Romantik ironi metnin tutarsızlıklarını ortaya çıkarır. Ayrıca yazara metnin sorumluluğundan kaçma olanağı sunar. Bununla birlikte romancıların popülist söylemler elde edebilmek için romantik ironiye başvurduğunu ve bu yolla eserlerinin ve kendilerinin reklamını yapmış oldukları izlenimini edindik. Elde ettiğimiz bulgularda romantik ironinin postmodern anlatıların temel bir belirleyicisi olduğu ve romancılar tarafından büyük çoğunlukla tercih edildiği sonucuna vardık.

- Dramatik ironi postmodern Türk romanında yoğunlukla kullanılan diğer bir ironi türü olarak dikkat çekmektedir. Yaptığımız kuramsal değerlendirmeler ve romanlardan aldığımız örnekler sonucunda dramatik ironinin roman türü içerisinde en kolay değerlendirilebilecek ironi türü olduğu sonucuna vardık. Dramatik ironi metnin sürekliliğini sağlayan ve karakterler arasındaki tutarsızlıkları, derin uyuşmazlık ve çekişmeleri ortaya çıkarır. Dramatik ironinin özellikle Güney Dal'ın *Kılları Yolunmuş Maymun* adlı eserinde romanın temelini oturduğunu görmekteyiz. Bu da ironinin kimi romanlarda kurgunun ayrılmaz bir parçası olduğunu ispat etmektedir.

- Postmodern Türk romanında görülen diğer bir ironi türü de uyuşmazlık ironisidir. Postmodern anlatının eklektik, belirsiz ve heterojen yanıyla uyumlu olan uyuşmazlık ironisi, kimi zaman farkında olunmadan yapılan bir ironi türüdür. Uyuşmazlık ironisinin postmodern Türk romanlarında yoğunlaşmasını sağlayan teknikler arasında kolaj ve pastiş başı çekmektedir.

- İroninin en temel düzeyini oluşturan sözlü ironi de postmodern Türk romanında önemli bir yere sahiptir. Sözlü ironi, romanlarda özellikle alay maksatlı seçilmiş ve bu doğrultuda okumayı eğlenceli hale getirme amacı gütmüştür. Bunun yanı sıra sözlü ironinin geniş bir formatta kullanıldığı ve birçok alt başlığa yer verecek şekilde bir kullanım sıklığına sahip olduğu belirlenmiştir.

- Postmodern Türk romanında karşılaştığımız diğer bir ironi türü ise 'sonuç/akıbet' ironisi olmuştur. Özellikle dramatik ironi ile de ilişkili olduğunu tespit ettiğimiz bu ironi türü, karakterlerin hayal kırıklıklarını ve onları sonuca götüren

serüvündeki çıkmazlarını aktarması bakımından önem kazanmıştır. Sonuç/akıbet ironisi aynı zamanda dînî bir hassasiyete de sahiptir. Bu bakımdan sonuç/akıbet ironisinin metafizik bir bağlama sahip olduğu da belirtilmiştir.

- Çalışmamızda ele aldığımız diğer bir ironi türü olan ve Türk edebiyatında kendisinden çokça söz edilmeyen ‘kozmetik’ ironi sonuç/akıbet ironisi ile ilişkilidir. Kozmetik ironide insanın bu evrendeki olaylara etki edebilme kapasitesinin sınırlanmışlığı ve buna karşın İlâhi gücün tüm insan davranışlarını kontrol etmesi, ironik yapıyı oluşturur.

- Postmodern Türk romanlarında görülen bir diğer ironik söylem türü ‘safılık ironisi’dir. Bir olayın/durumun oluşum sebebine ya da sonuçlarına göndermede bulunan safılık ironisi ‘bağlam değiştirme aygıtı’ olarak görev yapar. Safılık ironisi anlamın ekonomikliği esasına dayandığından icazlı bir söyleyiş özelliği gösterir.

-Postmodern Türk romanında ironinin aynı zamanda metinlerarasılık bağlamında da işlendiği sonucuna varılmıştır. Özellikle ‘epigraf’ın önemli bir ironik malzeme taşıyıcısı olduğu görülmüştür. Bunun dışında parodi-ironi ilişkisi, örtük göndermeler yoluyla da metinlerarasılık-ironi ilişkisi örneklendirilmiştir.

- İroni alanında kuramsal çalışmaların az olduğu sonucuna varılmıştır. Batı’da ironiyi ele alan müstakil düzeydeki onlarca esere rağmen Türk edebiyatında doğrudan ironiyi ele alan eser sayısı çok azdır.

İroni, Türk edebiyatının geçmişinde öteden beri vardır ve önemli bir söylem zenginliğine sahiptir. Postmodern Türk romanında ironik söylemin oluşturduğu anlatım zenginliğinin iyi kullanıldığı görülmektedir. ‘Postmodern Türk Romanında İroni’ adını taşıyan bu çalışmayla söz konusu alana olumlu bir katkıda bulunulması temennisi edilmektedir.

KAYNAKÇA

Tezde İncelenen Romanlar:

AĞAOĞLU, Adalet, **Romantik Bir Viyana Yazı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2007.

ALTAN, Ahmet, **Dört Mevsim Sonbahar**, Everest Yayınları, 1. Basım, İstanbul 2013.

ALTAN, Ahmet, **Tehlikeli Masallar**, Everest Yayınları, 1. Basım, İstanbul 2013.

ANAR, İhsan Oktay, **Galiz Kahraman**, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2014.

ANAR, İhsan Oktay, **Kitab-ül Hiyele**, İletişim Yayınları, 2011 İstanbul.

ANAR, İhsan Oktay, **Puslu Kıtalar Atlası**, İletişim Yayınları, 34. Baskı, İstanbul 2008.

ANAR, İhsan Oktay, **Suskunlar**, İletişim Yayınları, 8. Baskı, İstanbul 2011.

ANAR, İhsan Oktay, **Yedinci Gün**, İletişim Yayınları, İstanbul 2012.

ATAY, Oğuz, **Tehlikeli Oyunlar**, İletişim Yayınları, 30. Baskı, İstanbul 2014.

ATAY, Oğuz, **Tutunamayanlar**, İletişim Yayınları, 53. Baskı, İstanbul 2011.

ATILGAN, Yusuf, **Aylak Adam**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010.

DAL, Güney, **Kılları Yolunmuş Maymun**, İnter Yayıncılık, İstanbul 1988.

EVREN, Süreyya, **Postmodern Bir Kız Sevdim**, Mitos Yayınları, (Yayın Yılı Belirtilmemiş) İstanbul.

GÜLSOY, Murat, **Nisyan**, Can Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2013.

GÜRSEL, Nedim, **Resimli Dünya**, Doğan Kitap Yayınları, 9. Baskı, İstanbul 2011.

İLERİ, Selim, **Kafes**, Everest Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 2012.

KAÇAN, Metin, **Ağır Roman**, Everest Yayınları, İstanbul 2014.

KAÇAN, Metin, **Fındık Sekiz**, Everest Yayınları, İstanbul 2012.

KARASU, Bilge, **Gece**, Metis Yayınları, İstanbul 2007.

METE, Levent, **Aşk Romanları Yazan Adam**, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2000.

PAMUK, Orhan, **Benim Adım Kırmızı**, İletişim Yayınları, 32. Baskı, İstanbul 2012.

PAMUK, Orhan, **Beyaz Kale**, İletişim Yayınları, İstanbul 2012 .

PAMUK, Orhan, **Kafamda Bir Tuhafılık**, Yapı Kredi Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 2014.

PAMUK, Orhan, **Kar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013.

PAMUK, Orhan, **Kara Kitap**, Yapı Kredi Yayınları, 4. Baskı, 2014 İstanbul.

PAMUK, Orhan, **Kırmızı Saçlı Kadın**, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2016.

PAMUK, Orhan, **Masumiyet Müzesi**, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2008.

TEKİN, Latife, **Berci Kristin Çöp Masalları**, İletişim Yayınları, İstanbul 2015.

TOPTAŞ, Hasan Ali, **Bin Hüzünlü Haz**, İletişim Yayınları, İstanbul 2011.

TOPTAŞ, Hasan Ali, **Gölgesizler**, İletişim Yayınları, İstanbul 2014.

Diğer Kaynaklar

- A.Vahid Bey, **A Condensed Dictionary English-Turkish**, Fratelli Haim Yayınevi, İstanbul 1924.
- ABRAHAMS, Meyer Howard, **A Glossary of Literary Terms**, Heinle&Heinle Thomas Learning Publishing, Boston 1999.
- AÇIL, Berat, **Klasik Türk Edebiyatında Alegori**, Küre Yayınları, İstanbul 2013.
- AHMET Cevdet Paşa, **Belâgat- Osmâniyye**, Haz. Turgut Karabey-Mehmet Atalay, Akçağ Yayınları, Ankara 2000.
- Ahmet Hamdi, **Belâgat- Lisân-ı Osmânî (İnceleme-Metin, Dizin)**, haz. Atabey Kılıç, Laçın Yayınları, 1. Baskı, Kayseri 2007.
- Ahmet Mithat Efendi, **Cellat**, haz. Nuri Sağlam, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2000.
- Ahmet Mithat Efendi, **Felâatun Bey İle Râkım Efendi**, Yay. Haz. Tacettin Şimşek, Akçağ Yayınları, Ankara 2000.
- AKALIN, L.Sami, **Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, Varlık Yayınevi, İstanbul 1970.
- AKTULUM, Kubilay, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınları, İstanbul 2000.
- ALAY, Okan, **“Türk Saz Şiirinde Yergi”**, İroni ve Mizah, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ 2015.
- ALMASULU, Doğan, **Postmodernizm Sanatın Sonu Mu?**, Sone Yayınları, İstanbul 2008.
- ALTINÖRS, Atakan, “Platon ile Aristoteles’in Retorik Anlayışlarının Karşılaştırılması”, **EKEV Akademi Dergisi**, Yıl 15 S.49, Güz 2011, s.81-92.
- ALTUN, Fahrettin, **Modernleşme Kuramı Eleştirel Bir Giriş**, Küre Yayınları, İstanbul 2011.
- ANAR, İhsan Oktay, **Amat**, İletişim Yayınları, İstanbul 2005.
- ANTAKYALIOĞLU, Zekiye, **Roman Kuramına Giriş**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013.
- Aristoteles, **Retorik**, çev. Mehmet H. Doğan, Yapı Kredi Yayınları, 11. Baskı, İstanbul 2013.
- Artin Hindoglu, **Dictionnaire Abrege Français-Turc**, Fr. Beck Librarie, Vienne 1831.

- ATAK, Durmuş Erdal, “**Arapçada Ta’rîz Sanatı ve Arapça Öğrenimine Katkısı**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara 2014.
- ATİK, Ayşenur, **Türk Edebiyatında Postmodernist Süreç ve Latife Tekin**, Bilge Kültür Sanat Yayınları, 1. Basım, İstanbul 2012.
- ATTARDO SALVATORE, “Irony As Relevant Inappropriateness”, **Journal of Pragmatics**, Volume 32, 2000, p. 793-826.
- AYTAÇ, Gürsel, **Yeniçağ Alman Edebiyatı**, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2012.
- BAHTIN, Mihail, **Karnavaldan Romana**, çev. Cem Soydemir, der. Sibel Irzık, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.
- BAL, Ali Asker, “**Resim ve İroni: Resimde Bir İfade Biçimi Olarak İroni**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 2000.
- BAMPTON, J.M., **Modernism And Modern Thought**, Sand & Company, Edinburgh 1913.
- BARBE, Katharina, **Irony in Context**, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 1995.
- BAUDRILLARD, Jean, **Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme**, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, 4. Basım, İstanbul 2010.
- BAUDRILLARD, Jean, **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, Doğubatı Yayınları, 6. Baskı, Ankara 2011.
- BAUMAN, Zygmunt, **Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları**, çev. İ. Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013.
- BAYHAN, Vehbi, “Tüketim Toplumunda Bireyin Ontolojik Mottosu: Tüketiyorum Öyleyse Varım”, **Sosyoloji Konferansları Dergisi**, S.43, 2011, s.221-248,.
- Bediüzzaman Said Nursi, **İşârât-ül İ’câz**, çev. Abdülmecid Nursi, Envar Yayınları, İstanbul 1995.
- BEHLER, Ernst, “Modern İroniden Postmodern İroniye”, çev. Orçun Türkay, **Cogito Dergisi İroni Özel Sayısı**, Yapı Kredi Yayınları, Sayı 57 Kış 2008, İstanbul, s.134-135.
- BENJAMIN, Walter, **Pasajlar**, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2002.
- BENJAMIN, Walter, **Sanat ve Edebiyatta Eleştirisi: Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı**, çev. Elçin Gen-Mustafa Tüzel, İletişim Yayınları, İstanbul 2013.

- BERGSON, Henri, **Gülme: Komiğin Anlamı Üzerine Deneme**, çev. Y. Avunç, İstanbul 2011.
- BERMAN, Marshall, **Katı Olan Herşey Buharlaşıyor**, çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul 2011.
- BEST, Steven-KELLNER, Douglas, **Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalar**, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011.
- BİLGEGİL, M. Kaya, **Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgat)**, Enderun Kitabevi, İstanbul 1989.
- BİNGÖL, Ulaş, **Murathan Mungan'ın Şiirlerinde Postmodern Unsurlar**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır 2016.
- BİRİNCİ, Necat, "Türk Romanında Erken Atılmış İleri Bir Adım: Müşâhedât", **Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi**, C. LV, S.433, s.25-31, Ocak 1988.
- BOOTH, Wayne Clayson, **A Rhetoric of Irony**, University of Chicago Press, Chicago 1975.
- BOOTH, Wayne Clayson, **Kurmacanın Retoriği**, çev. Bülent O. Doğan, Metis Yayınları, İstanbul 2010.
- BÖLÜKBAŞI, Rıza Tevfik, **Abdülhak Hamid ve Mülâhazat-ı Felsefiyesi**, Kanaat Kütüphanesi ve Matbaası, İstanbul 1918.
- BUDAK, Ali, **Ziya Paşa'nın İroni ve Parodi Şaheseri, Zafername (Çağdaş Kuramlarla Bir Satir Analizi)**, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2013.
- BULUT, Ali, **Belâgat Terimleri Sözlüğü**, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2015.
- CEBECİ, Oğuz, **Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni**, İthaki Yayınları, İstanbul 2008.
- CENGİZ, Metin, **Küreselleşme, Postmodernizm ve Edebiyat**, Digraf Yayıncılık, 1. Basım, İstanbul 2007.
- CEVİZCİ, Ahmet, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2010.
- CHASE, Robert, **Dies Irae: A Guide To Requiem Music**, Scarecrow Press Inc., Maryland 2003.
- CIADYRGY, Antonio, **Dizionario Italiano E Turco**, Dalla Ditta Angelo Bonfanti, Milano 1834.
- COLEBROOK, Claire, **Irony**, Routledge Taylor & Francis Publishing, Newyork 2005.

- COŞAR, Said, “Edebiyatın Karikatürize Halleri”, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 5/2 Spring 2010.
- COŞKUN, Menderes, **Sözün Büyüsü Edebi Sanatlar**, Dergah Yayınları, İstanbul 2010.
- ÇABUKLU, Yaşar, **Postmodern Toplumdan Kesitler**, Paloma Yayınları, İstanbul 2010.
- ÇABUKLU, Yaşar, **Uzam ve Kötülük**, Everest Yayınları, İstanbul 2006.
- DANE, Joseph A, **The Critical Mythology of Irony**, University of Georgia Press, Athens-Georgia 2011.
- de MAN, Paul, “Aesthetic Ideology”, Edt.Andrzej Warminski, **Theory and History of Literature**, Vol. 65, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997.
- DELEUZE, Gilles, **Anlamın Mantığı**, çev. Hakan Yücefer, Norgunk Yayıncılık, 1. Baskı, İstanbul 2015.
- DELLALOĞLU, Besim Fatih, **Romantik Muamma**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010.
- DEVELLİOĞLU, Ferit, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Aydın Kitabevi, Ankara 2013.
- DEVELLİOĞLU, Ferit, **Türk Argosu (İnceleme ve Sözlük)**, Aydın Kitabevi, Ankara 1980.
- Doktor Hüseyin Remzi, **Lûgat-i Remzi (Cild-i Sâni)**, Matbaa-i Hüseyin Remzi, İstanbul 1894.
- DÖKEROĞLU, Özlem Tekdemir, “**Sanatta İroni ve Öyküleme Pratikleri**”, Sanatta Yeterlik Sanat Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara 2013.
- DURMUŞ, İsmail – Pala, İskender, “**İstiare**”, İslam Ansiklopedisi, C.23, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2001.
- DURMUŞ, İsmail, “**Hezl**”, İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C.17, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1998.
- DURU, Bülent, **Gökdelen ve Kent Tartışma Metinleri No. 26**, Ankara Üniversitesi SBF Matbaası, Ankara 2000.
- E. MAIN, Arthur, “Modernism in Religion”, **Social Science**, Volume 2 No 2, 1927, s.118-131.

- EAGLETON, Terry, **Edebiyat Kuramı**, çev. E. Tarım, Ayrintı Yayınları, İstanbul 1990.
- EAGLETON, Terry, **Estetiğin İdeolojisi**, çev. B. Gözkan, H. Hünler, T. Armaner, N. Ateş, A. Dost, E. Kılıç, E. Akman, N.N. Domaniç, A. Çitil, B. Kiroğlu, Doruk Yayınları, İstanbul 2010.
- EAGLETON, Terry, **Postmodernizmin Yanılsamaları**, çev. Mehmet Küçük, Ayrintı Yayınları, İstanbul 2011.
- EAGLETON, Terry, **Tatlı Şiddet Trajik Kavramı**, Çev. Kutlu Tunca, Ayrintı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2012.
- ECEVİT, Yıldız, **Kurmaca Bir Dünyadan**, İletişim Yayınları, İstanbul 2013.
- ECEVİT, Yıldız, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul 2012.
- ECO, Umberto, **Yorum ve Aşırı Yorum**, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 2011.
- EINSTADT, S.N., **Modernleşme Başkaldırı ve Değişim**, çev. Ufuk Coşkun, Doğubatu Yayınları, Ankara 2014.
- EMRE, İsmet, **Postmodernizm ve Edebiyat**, Anı Yayıncılık, Ankara 2006.
- Eram Güzeloğlu, **Nouveaux Dialogues Français-Turcs Precedes d'un Vocabulaire**, Imprimerie Librairie De. S. Benoit Yayınevi, İstanbul 1852.
- ERTUĞRUL, İsmail Fenni, **Lügatçe-i Felsefe**, Matbaa-i Âmire, İstanbul 1925.
- FEATHERSTONE, Mike, **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, çev. Mehmet Küçük, Ayrintı Yayınları, İstanbul 2013.
- FELSKI, Rita, **Edebiyat Ne İşe Yarar**, çev. Emine Ayhan, Metis Yayınları, İstanbul 2010.
- FENOGLIO, Irene – Gergeon, François, **Doğu'da Mizah**, çev. Ali Berktaş, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999.
- FOUCAULT, Michel, "What Is An Author?", **Modern Criticism and Theory a Reader**, ed. D. Lodge Pearson Education, Harlow 2000.
- FREUD, Sigmund, **Espri Sanatı**, çev. Erdoğan Alkan, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul 1996.
- FRYE, Northrop, "Kış Mitosu: İroni ve Hiciv", in **Anatomy of Criticism, Princeton University, 1973, Kitaplık Aylık Edebiyat Dergisi**, çev. Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez, S. 123, Ocak 2009.

- FRYE, Northrop, **Anatomy of Criticism Four Essays**, Princeton University Press, New Jersey 1973.
- FRYE, Northrop, **Eleştirinin Anatomisi**, çev. Hande Koçak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015.
- FRYE, Northrop, **Kudretli Kelimeler-Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı Üzerine İkinci Bir İnceleme**, çev. Selma Aygül Baş, İz Yayıncılık, İstanbul 2008.
- GASSET, Ortega Y, **Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler**, çev. Neyyire Gül Işık, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010.
- GIBBS, Raymond W, Colston, Herbert L., **Irony in Language and Thought**, Lawrence Erlbaum Associates, Newyork 2007.
- GIBBS, Raymond W., **The Poetics of Mind**, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- GIBBS, Raymond W., Bryant, Gregory A., Colston, Herbert L., “Where is The Humor in Verbal Irony”, **The Journal of Humor**, 2014: 27 (4).
- GIDDENS, Anthony, **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, 4. Basım, İstanbul 2010.
- GIOARA, Rachel, “On Irony and Negation”, **Discourse Process**, Volume 19:2, s.239-264
- GLICKSBERG, Charles Irving, **The Ironic Vision in Modern Literature**, Martinus Nijhoff Publishing, The Hague 1969.
- GODRYCZ, J., **The Doctrine of Modernism and Its Refutation**, John Joseph McVey Publishing, Philadelphia 1908.
- GÖÇGÜN, Önder, “Süleyman Nazif’te Nükte ve Hazırcevaplılık”, **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi Prof. Dr. Hüseyin Ayan Özel Sayısı**, S.39, Erzurum 2009, s. 173-186.
- GÖKSEL, Nil, “Unutma, Parodi, İroni”, **Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi**, Yıl 1, S.1, 2006 Bahar, s. 131-140.
- GÖVSA, İbrahim Alaaddin, **Sokrat ve Eflâtun**, Sanâyi-i Nefise Matbaası, İstanbul 1927.
- GÜÇBİLMEZ, Beliz, **Sophokles’ten Stoppard’a İroni ve Dram Sanatı**, Deniz Kitabevi, Ankara 2005.
- GÜMÜŞ, Semih, **Modernizm ve Postmodernizm Edebiyatın Dünü ve Yarını**, Can Yayınları, İstanbul 2010 .
- GÜMÜŞ, Semih, **Roman Kitabı**, Can Yayınları, 1. Basım, İstanbul 2011.

- GÜNDAY, Rıfat, “Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Toplumsal-Kurumsal Eleştiri ve İroni”, **İlmi Araştırmalar Dergisi**, S.24, 2007, s. 79-102.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan, **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar**, C.6, Remzi Kitabevi, İstanbul 1976 .
- HANÇERLİOĞLU, Orhan, **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar**, C.6, Remzi Kitabevi, Ankara 2012.
- HARVEY, David, **Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri**, Çev. Sungur Savran, 6. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2012.
- HASSAN, İhab, “The Question of Postmodernizm”, **Bucknell Review**, 25:2, 1980, s. 117-126.
- HASSAN, İhab, **Rumors of Change Essay of Five Decades**, University of Alabama Press, Alabama 1995.
- HENDJERI, Alexandre, **Dictionnaire Français-Arabe-Persan Et Turc**, De L’Imprimerie De L’Universite Imperaile, Moscou 1841.
- HİKMET, Nazım, **Bütün Şiirleri**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015.
- HORKHEIMER, Max–Adorno, Theodor W., **Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar I**, çev. Oğuz Özgül, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1995.
- HUTCHEON, Linda, **A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms**, University of Illionis Press, Urbana and Chicago 2000.
- HUTCHEON, Linda, **Irony’s Edge: The Theory and Politics of Irony**, Routledge Publishing, Taylor and Francis e-Library, London 2005.
- HUYSEN, Andreas, **After The Great Divide**, Indiana University Press. Indianapolis 1986.
- İstılahat-ı İlmiye Encümeni tarafından kamus-ı felsefede münderic kelimat ve tabirat için vaz ve tedvini tensib olunan ıstılahat mecmuasıdır, Matbaa-i Âmire, İstanbul 1912.
- İŞIKSALAN, Nilay, “Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap/Orhan Pamuk”, **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.7, S.2, 2007, s. 419-466.
- İSLAMOĞLU, Feyza, “**Umberto Eco ve Orhan Pamuk’un Romanları Arasında Metinlerarasılık**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır 2013.

- JAMESON, Fredric, **Modernizm İdeolojisi Edebiyat Yazıları**, Haz. Orhan Koçak-Tuncay Birkan, çev. Kemal Atakay-Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul 2016.
- JEANNIERE, Abel, “Modernite Nedir?”, **Modernite versus Postmodernite**, der. M. Küçük, çev. N. Tural, Say Yayınları, İstanbul 2011.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Modernite ile Postmodernite Arasında Türkiye**, Agora Kitaplığı, 2. Basım, İstanbul 2007.
- KANIK, Orhan Veli, **Bütün Şiirleri**, Adam Yayınları, 48. Basım, İstanbul 2002.
- KARACA, Mehmed, **İzahlı Edebi Sanatlar Antolojisi**, Gün Matbaası, İstanbul 1960.
- KARADİKME, Arzu, “**İroni Kavramı ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde İroni**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Danışman Ahmet Bozdoğan, Sivas 2006.
- KARATAŞ, Turan, **Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, Sütun Yayınları, İstanbul 2011.
- KARÇIĞA, Servet, “**Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde İroni**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Danışman Fatih Andı, İstanbul 2009.
- KAVCAR, Cahit, **Batılılaşma Açısından Servet-i Fünûn Romanı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1985.
- KEMAL, Orhan, **Müfettişler Müfettişi-1**, Tekin Yayınevi, 8. Basım, İstanbul 2002.
- KILIÇ, Savaş, “İroni, İstihza, Alaysama”, **Cogito Dergisi İroni Özel Sayısı**, Sayı 57 Kış 2008, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.143-148.
- KIERKEGAARD, Soren, **İroni Kavramı Sokrates’e Yoğun Göndermelerle**, çev. Sıla Okur, İmge Kitabevi, İstanbul 2009.
- KNOX, Norman, “On The Classification Of Ironies”, **Modern Philology**, Vol. 70. No.1, Ağustos 1972, s. 53-62
- KNOX, Norman, **The Word Irony And It’s Context 1500-1755**, Duke University Press, Durham North Carolina 1961.
- KOÇAK, Orhan, “İroni mi Şaka mı?”, **Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum**, Yay. Haz., Handan İnci-Elif Türker, İletişim Yayınları, 2012 İstanbul.
- KOÇAKOĞLU, Ahmet, **Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar**, Palet Yayınları, 1. Baskı, Konya 2010.
- KOÇAKOĞLU, Bedia, **Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm**, Hece Yayınları, Ankara 2012.

- KORKMAZ, Ferhat, “Orhan Pamuk’un Kafamda Bir Tuhaflik Romanında Postmodern Bir Flâneur: Mevlut”, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 10/12 Summer 2015, s. 831-844.
- KORKUT, Hacer, “**Irony As A Philosophical Attitude In Socrates**”, Yayınlanmamış YÜKSEK LİSANS TEZİ, ORTA DOĞU TEKNİK ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER Enstitüsü, Ankara 2007.
- KULA, Onur Bilge, **Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı 2**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2011.
- Kur’an-ı Kerim Meâli, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Haz. Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin, Ankara 2011.
- KUTAY, Meltem, “**Thomas Hardy ve Behçet Necatigil’in Şiirlerinde İroni/Tersinleme**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1996.
- KÜLEKÇİ, Numan, **Açıklamalar ve Örneklerle Edebi Sanatlar**, Akçağ Yayınları, Ankara 2003.
- LABARTHE, Lacoue – NANCY, Jean Luc, **Alman Romantizmi Edebiyat Kuramı Edebi Mutlak**, çev. Sevgican Toy Teyseyyre, İnsan Yayınları, İstanbul 2015.
- LAKOFF, George, “What Is Metaphor”, **Advances in Connectionist And Neural Computation Theory: Analogy, Metaphor and Reminding**, Volume 3, Edt. John A. Barnden & Keith J. Holyoak, Ablex Publishing Corporation, Norwood 1994.
- LEROY, Cathrin Klingsöhr, **Gerçeküstüçülük (Sürrealizm)**, çev. M.T. Yalım, Remzi Kitabevi, İstanbul 2006.
- LUCY, Niall, **Postmodern Edebiyat Kuramına Giriş**, çev. A. Aksoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2003.
- LYOTARD, Jean-François, **Postmodern Durum**, çev. İsmet Birkan, Bilgesu Yayınları, Ankara 2013.
- MARDİN, Şerif, **Türk Modernleşmesi Makaleler 4**, İletişim Yayınları, 19. Baskı, İstanbul 2009.
- MARTIN, Rod A., **The Psychology of Humor: An Integrative Approach**, Elsevier Academic Press, Burlington 2007.
- MARX, Karl – ENGELS, Friedrich, **Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri**, çev. M. Erdost, Sol Yayınları, Ankara 2011.
- MEGILL, Allan, **Aşırılığın Peygamberleri Nietzsche-Heidegger-Foucault-Derrida**, çev. Tuncay Birkan, Say Yayınları, İstanbul 2012.

- Mehmed Ali, **Yeni Cep Lügatı Almanca-Türkçe**, Şems Matbaası, İstanbul 1915.
- Mehmed Ziver, **Hikmet-i Edebiye**, Şirket-i Mürettebiye Matbaası, İstanbul 1889.
- Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, **Mesnevî Şerhi**, haz. Tâhirü'l Mevlevî, C.1., Şâmil Yayınevi, İstanbul 2014.
- MIKICS, David, **A New Handbook Of Literary Terms**, Yale University Press, New Haven 2007.
- Moliere, **Hastalık Hastası**, çev. Berna Günen, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016.
- MORAN, Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul 2008.
- MORAN, Berna, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, İletişim Yayınları, 22. Baskı, İstanbul 2010.
- MORAN, Berna, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2**, İletişim Yayınları, 16. Baskı, İstanbul 2009.
- MORAN, Berna, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3**, İletişim Yayınları, 13. Baskı, İstanbul 2009.
- MUECKE, Douglas Colin, **The Compass of Irony**, Methuen&Co. Ltd. Publishing, London 1969.
- MUECKE, Douglas Colin, **The Critical Idiom: Irony and The Ironic**, Methuen & Co. Publishing, 1982 Bristol.
- MUECKE, Douglas Colin, **The Critical Idiom: Irony**, Methuen & Co. Ltd. Publishing, Bristol 1978.
- MUTÇALI, Serdar, **Arapça-Türkçe Sözlük**, Dağarcık Yayınları, İstanbul 1995 .
- NARLI, Mehmet, “Postmodern Roman ve Gerçekliğin Yitimi”, **1980 Sonrası Türk Romanı Bildiriler Kitabı**, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri 2009.
- NARLI, Mehmet, **Roman Ne Anlatır Cumhuriyet Dönemi 1920-2000**, Akçağ Yayınları, 2009 Ankara.
- NELSON, Philip A., **Irony’s Devices: Modes of Irony from Voltaire to Camus**, Degree of Doctor Graduate Program, The Ohio State Universty, Ohio 2010.
- NESİN, Aziz, **Zübük-Kağrı Gölgesindeki İt**, Ülkü Yayınları, İstanbul 1969.
- O’CONNOR, William Van, “İroni”, in **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**, ed. Alex Preminger, Princeton University, 1972, **Kitap-lık Aylık Edebiyat Dergisi İçinde**, çev. Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez, S.123 Ocak 2009, s. 59-61.

- ORKUNOĞLU, Yener, **Nietzsche ve Postmodernizmin Gerçek Yüzü**, Ceylan Yayınları, 2007İstanbul.
- ORUÇ, Osman, “**Oğuz Atay'ın Romanlarında İronik Dil**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2006.
- ORWELL, George, **Bin Dokuz Yüz Seksen Dört**, çev. N. Akgören, Can Yayınları, İstanbul 2004 .
- ÖCAL, Oğuz, **Tahsin Yücel'in Romanlarında Bireyin Dramı, Yapı ve İroni**, Akçağ Yayınları, Ankara 2012.
- ÖMER Faik, **Almancadan Türkçeye Lügat Kitabı**, Matbaa-i Osmaniye, İstanbul 1899.
- ÖZBEK, Yılmaz, **Postmodernizm ve Alımlama Estetiği**, Çizgi Kitabevi, 2. Baskı, Konya 2013.
- ÖZKIRIMLI, Atilla, **Açıklamalı Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1991.
- ÖZOT, Gamze Somuncuoğlu, “**Postmodernizm ve Türk Romanındaki Yansımaları**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2009.
- PARLA, Jale, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul 2008.
- PARTINGTON, Alan, “Irony and Reversal of Evaluation”, **Journal of Pragmatics**, Volume 39, 2007, s. 1547-1569.
- PAZ, Octavio, “Şiir ve Modernite”. çev. N. Tural, **Modernite Versus Postmodernite**, haz. M. Küçük, Vadi Yayınları, Ankara 2000.
- PEHLİVAN, Müge, “**Ömer Seyfettin'den Oğuz Atay'a Türk Öykücülüğünde İroni**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balıkesir 2009.
- PICABIA, Francis, “Yamyam Manifestosu”, çev. C. Gündüz, **Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş**, der. A. Artun, İletişim Yayınları, İstanbul 2010.
- Platon, “Gorgias”, **Diyaloglar I**, çev. Melih Cevdet Anday, Remzi Kitabevi, İstanbul 1982.
- POLLAND, Arthur, **The Critical Idiom: Satire**, Methuen&Co. Publishing, Bristol 1970.
- POSPELOV Gennadiy, **Edebiyat Bilimi**, çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2005.
- Recâizâde Mahmud Ekrem, **Ta'lim-i Edebiyat**, Mihran Matbaası, İstanbul 1299.

- REDHOUSE, James William, **A Lexion English-Turkish**, A.H. Boyacıyan Matbaası, İstanbul 1884.
- REY, Ahmed Reşid, **Nazariyât-ı Edebiye-Birinci Cild**, Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaası, İstanbul 1912.
- RICHARDS, Jennifer, **Rhetoric**, Routledge Publishing, New York 2007.
- RORTY, Richard, **Olumsuzluk İroni ve Dayanışma**, çev. M. Küçük- A. Türker, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1995.
- ROSENAU, Pauline Marie, **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, Çev. Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2004.
- RUSH, Fred, “Jena Romantizmi ve Benjamin’in Eleştirel Epistemolojisi”, **Sanat ve Edebiyatta Eleştiri: Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı**, Walter Benjamin, çev. Elçin Gen, Mustafa Tüzel, İletişim Yayınları, İstanbul 2013.
- SALER, Michael T., “Modernity, Disenchantment and The Ironic Imagination”, **Journal of Philosophy and Literature**, Volume 28, Number 1, The John Hopkins University Press, April 2004, s. 137-149.
- SANDERS, Barry, **Kahkahanın Zaferi: Yıkıcı Tarih Olarak Gülme**, çev. K. Atakay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000.
- SARIBAY, Ali Yaşar, **Modernitenin İronisi Olarak Globalleşme**, Everest Yayınları, İstanbul 2004.
- SARIOĞLU, Gözde, “**Baki, Nedim ve Nef’i Divanlarında İroni**”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2013.
- SARTRE, Jean-Paul, **Varoluşçuluk**, çev. Asım Bezirci, Say Yayınları, 18. Baskı, İstanbul 2003.
- SCHOPENHAUER, Arthur, **Eristik Diyalektik: Haklı Çıkma Sanatı**, çev. Ülkü Hıncal, Sel Yayınları, İstanbul 2012 .
- SCOTT, A.F., **Current Literary Terms, A Concise Dictionary**, The Macmillian Press Ltd., London 1979.
- SENA, Cemil, **Estetik Sanat ve Güzelliğin Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1972.
- SEUCAN, Andreea, “The Concept of Parody”, **Juridical Tribune Journal**, Volume 5, Issue 1, June 2015, s. 99-105.
- SEYHAN, Azade, **Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Romanı Kesişen Yazgıların Hikâyesi**, çev. Erkan Irmak, 1. Baskı, İstanbul 2014.

- SHIRI, Sonia, "Literary Discourse and Irony: Secret Communion and the Pact of Reciprocity", **Edinburgh Working Papers in Linguistics**, S.2, 1991, s. 126-142.
- SIM, Stuart, **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, çev. M. Erkan-A. Utku, Babil Yayıncılık, Ankara 2006.
- SÖZEN, Metin-TANYELİ, Uğur, **Sanat ve Kavram Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul 2014.
- STERRETT, J. Macbride, **Modernism in Religion**, The Macmillan Company, New York 1922.
- SU, Süreyya, **Çağdaş Sanatın Felsefî Söylemi**, Profil Yayıncılık, İstanbul 2014.
- SUAVİ, Cüneyd, GÜNDÜZALP, Selim, Suad, Ali, **Hazır Cevaplar**, Zafer Yayınları, 10. Baskı, İstanbul 2001.
- SWEARINGEN, C. Jan, **Rhetoric And Irony: Western Literacy and Western Lies**, Oxford University Press, New York 1991.
- SZERSZYNSKI, Bronislaw, "The Post-Ecologist Condition: Irony as Symptom and Cure", **Journal of Environmental Politics**, 16:2, 2007, s.337-355.
- ŞAHİN, Seval, "Gece Gibi Bir Roman: Gece", **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 4/8 Fall 2009, s. 2082-2098.
- ŞAYLAN, Gencay, **Postmodernizm**, İmge Yayınevi, İstanbul 2009.
- Şemseddin Sami, **Resimli Kâmûs-u Fransevî - Dictionnaire Français Turc**, Mihran Matbaası, İstanbul 1905.
- ŞİMŞEK, Güney, "Kara Kitap'ta Gelenek", **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, der. Nüket Esen, İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2013, s. 227-232.
- Tahir'ül Mevlevî, **Edebiyat Lügati**, Âsâr-ı İlmiye Kütüphanesi Neşriyatı, İstanbul 1936.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999.
- TAŞ, Cem, "Aziz Nesin'in Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz, Carl Zuckmayer'in Köpenick'li Yüzbaşı Ve Friedrich Dürrenmatt'ın Büyük Romulus Adh Eserlerinde Mizah, Hiciv Ve İroni", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa 2007.
- TAŞDELEN, Vefa, "Romantik İroni", **Hece Dergisi Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-2**, Yıl II, S.125 Mayıs 2007.

- TEKİNAY, Aslı, “Playing With Dramatic Irony: Harold Pinter’s Games With The Audience”, **Image, Metaphor and Irony as Centralising/De-centralising Devices in Contemporary British and American Literature Symposium 9-10 March 2004 İstanbul**, Editors Özlem Öğüt-Oya Berk, Yaşar Matbaası, İstanbul 2004.
- Temistokli Ahtina, **Kâmûs-i Rûmî Türkçe’den Rumca’ya Lügat**, Ameliya Gazetesi Matbaası, İzmir 1896.
- TESTER, Keith, **The Flâneur**, Rutledge Publishing, London 1994.
- TİMUÇİN, Afşar, **Estetik**, Bulut Yayınları, İstanbul 2008.
- TİMUR, Kemal, “Tanımı Yapılamayan Postmodernizm”, **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, S.1, Ocak 1999.
- TOURAINÉ, Alain, **Modernliğin Eleştirisi**, Yapı Kredi Yayınları, Çev. Hülya Tufan, 2. Baskı, İstanbul 1995.
- TUFAN, Ayça, “**Sanat Üretiminde İroni ve Oyun Etkisi**”, Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul 2012.
- TUNALI, İsmail, **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul 2012.
- TUNÇ, Gökhan, “Müşâhedât Postmodern Bir Roman Mı?”, **TÜBAR XXIV**, 2008 Güz, s. 239-250.
- TURANİ, Adnan, **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul 2014.
- Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2011.
- Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yayınları, İstanbul 2005.
- UĞURLU, İrfan, **Türkçe-İngilizce Ansiklopedik Sözlük**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2001.
- USLU, Mustafa, **Ansiklopedik Türk Dili ve Edebiyatı Terimleri**, Yağmur Yayınları, İstanbul 2007.
- UTSUMI, Akira, “Verbal Irony as Implicit Display of Ironic Environment: Distinguishing Ironic Utterances From Nonirony”, **Journal of Pragmatics**, Volume 32, 2000, s. 1777-1806.
- ÜNAL, Hayriye, “İroni”, **Türk Dili Dergisi Dilin Perdeleri Özel Sayısı**, S.767-768, Kasım Aralık 2015, s. 174-181.
- WADDY, Virginia, **Elements of Composition And Rhetoric**, American Book Company, Cincinnati 1889.

- VIVIAN, Percial, **A Dictionary of Literary Terms**, William Brendon & Son Ltd., Plymouth 1880.
- WELLEK, Rene – WARREN, Austin, **Edebiyat Teorisi**, çev. Ömer Faruk Huyugüzel, Dergâh Yayınları, İstanbul 2011.
- WOOD, James, **Kurmaca Nasıl İşler**, Çev. Ekin Bodur, Ayrıntı Yayınları, 1. Basım, İstanbul 2010.
- WORTON, Michael - JUDITH, Still, **Intertextuality: Theories and Practices**, Manchester University Press, Essex 1990.
- YALÇIN, Fatih, “**Tahsin Yücel’in Romanlarında Yabancılaşma ve İroni**”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum 2010.
- YALÇINKAYA, Ayhan, **Eğer’den Meğer’e Ütopya Karşısında Türk Romanı**, Phoenix Yayınları, Ankara 2004.
- YETİŞ, Kazım, **Talîm-i Edebiyatın Retorik ve Edebiyat Nazariyâtı Sâhasında Getirdiği Yenilikler**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 1996.
- YILMAZ, Durali, **Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu**, Ozan Yayıncılık, İstanbul 2002.
- YÜCEL, Tahsin, “Kara Kitap”, **Kara Kitap Üstüne Yazılar**, der. Nüket Esen, İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2013, s.48-56.

İNTERNET KAYNAKLARI

Doğrudan Yararlanılan Linkler

<https://www.msu.edu/~jdowell/litterms.html> erişim tarihi 07.03.2016

https://tr.wikipedia.org/wiki/Sara_Montiel erişim tarihi 21.05.2016

http://www.imdb.com/name/nm0600060/bio?ref=nm_ov_bio_sm erişim tarihi 21.05.2016

<http://dsalsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/search3advanced?dbname=steingass&query=irony&matchtype=exact&display=utf8> erişim tarihi: 23.05.2016.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Lucian> erişim tarihi: 23.05.2016.

<http://typesofirony.com/irony-examples/> erişim tarihi: 01.06.2016

<http://literarydevices.net/irony/> erişim tarihi: 01.06.2016

<http://www.isitironic.com/definition.htm> erişim tarihi: 01.06.2016

<http://www.haber3.com/pamuk-basortusu-politikada-kullaniliyor-65253h.htm> erişim tarihi: 01.06.2016

<http://arsiv.sabah.com.tr/2008/02/09/haber,4D7CEA70F2304AB0803A07418A9F2DFC.html> erişim tarihi: 01.06.2016

<http://arsiv.ntv.com.tr/news/131480.asp#BODY> erişim tarihi: 01.06.2016

<http://global.britannica.com/art/burlesque-literature> erişim tarihi: 03.06.2016

web.cn.edu/kwheeler/lit_terms_B.html erişim tarihi: 03.06.2016

https://en.wikipedia.org/wiki/On_the_Concept_of_Irony_with_Continual_Reference_to_Socrates erişim tarihi: 04.06.2016

<http://www.fransizcasozluk.net/index.php?q=fl%C3%A2neur> erişim tarihi: 06.06.2016.

<http://literarydevices.net/irony/> erişim tarihi: 06.06.2016

Dolaylı Yararlanılan Linkler:

<http://bookzz.org/>

<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/>

<https://archive.org/>

<http://ktp.isam.org.tr/risaleosm/>

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>

<http://www.toplukatalog.gov.tr/>

<https://scholar.google.com.tr/>

<dicle.summon.serialssolutions.com/>

<http://www.islamansiklopedisi.info/>

<https://issuu.com/>

<http://akademik.yok.gov.tr/AkademikArama/>