



REFİK HALİD KARAY'IN ROMANLARINDA İRONİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Oğuz Yaşar YILMAZ

Eskişehir, 2022

REFİK HALİD KARAY'IN ROMANLARINDA İRÖNİ

Oğuz Yaşar YILMAZ

T.C.
Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Eskişehir

2022

T.C.

ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Oğuz Yaşar Yılmaz tarafından hazırlanan Refik Halid Karay’ın Romanlarında İroni başlıklı bu çalışma 26.01.2022 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Dr. Şahika Karaca

Üye: Prof. Dr. İbrahim Şahin

(Danışman)

Üye: Doç. Dr. Abdullah Acehan

ONAY

.../ .../ 202..

Doç. Dr. Oytun MEÇİK

Enstitü Müdürü

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin/projenin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Oğuz Yaşar YILMAZ

ÖZET

REFİK HALİD KARAY’IN ROMANLARINDA İRONİ

YILMAZ, Oğuz Yaşar

Yüksek Lisans-2022

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. İbrahim Şahin

İroni hem felsefe hem de edebiyat alanında merkezi konumda olan bir kavramdır. Temel olarak uyumsuzluğa ya da zıtlığa dayanır ve esasından politik ve eleştirel bir tutumu ifade eder. Bununla birlikte her zaman bir kurban içerdiği için performans süreci mizahla iç içe olan bir kavramdır ve bu yüzden seyirlik bir değer oluşturur. Bir taraftanda ironik hikâyeler hepimizin ironinin kurbanı olduğu noktasında birleşirler. İroni tarihte Sokrates’le birlikte görünürlük kazanmış tarih ilerledikçe retorik, dramatik ve romantik yönlerde gelişim göstermiştir.

Refik Halid Karay, bizim edebiyatımızda genellikle mizah yazarı olarak tanınan bir figürdür. İroni doğası gereği mizahla yan yana hatta iç içe bulunan bir kavram olduğu için yazın hayatına Kirpi lakabıyla yazdığı mizahi, siyasi ve eleştirel nitelikteki yazılarıyla giriş yapmış, muhalif duruşu sebebiyle hayatını sürgünlerde geçirmiş, hatta ölüm tehlikesiyle bile karşı karşıya kalmış yazarın eserlerinde ironik görünüm aramak beyhude bir çaba olmayacaktır. Nitekim bu alanda yapılmış çalışmalar mevcuttur. Bununla birlikte bu çalışmalar yazarın kurmaca edebiyat dışında kalan yazılarıyla ve kurmaca edebiyat bağlamındaki hikâyeleriyle ilgilidir. Bu çalışmada Refik Halid Karay’ın romanlarında ironinin retorik, dramatik ve romantik yönlerinin izi sürülecek, elde edilen veriler kararlılık ve kararsızlık niteliklerine göre değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Refik Halid Karay, İroni, Roman.

ABSTRACT

IRONY IN REFİK HALİD KARAY’S NOVELS

YILMAZ, Oğuz Yaşar

Master Degree-2022

The Department of Turkish Language and Literature

Adviever: Prof. Dr. İbrahim Şahin

Irony is a concept that is centrally located in both philosophy and literature. Basically, it relies on dissonance or contrast and fundamentally expresses a political and critical attitude. Besides, its performance process is a concept intertwined with humor because it always includes a victim and therefore constitutes a spectacle value. On the other hand, ironic stories unite on the point that we are all victims of irony. Irony, in history, has gained visibility with Socrates, as history progresses in the aspects of rhetoric, dramatic and romantic.

Refik Halid Karay is a figure who is usually known as a humorist writer in our literature. As the nature of irony is intertwined and furthermore side by side with humor, he began in writing life with the writings in the quality of humorous, political and critical using the nickname “Kirpi” , because of his oppositional stance, the writer who has spent his life in exiles and even he faced risk of death, it will not be a futile effort to look for ironic aspects in writer’s pieces. A matter of fact, there are studies carried out in this area. In addition, these studies are relevant to the writer’s writings except his fictional works and the stories in the context of fictional literature. In this study, the aspects of irony in a rhetoric, dramatic and romantic way will be traced in Refik Halid Karay's novels; the obtained data will be evaluated according to the qualities of decisiveness and indecisiveness.

Keywords: Refik Halid Karay, Irony, Novel.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
KISALTMALAR LİSTESİ.....	viii
ÖNSÖZ.....	ix
GİRİŞ.....	x
1. İRONİ.....	1
1.1. İroninin Kökeni	2
1.2. İroninin Tarihsel Gelişimi	11
1.2.1. Klasik İroni	12
1.2.2. Modern İroni	17
1.3. Türk Edebiyatında İroni	36
1.3.1. Halk Edebiyatında İroni	36
1.3.2. Klasik Edebiyatta İroni	39
1.4. İroni Türleri ve İronilerin Sınıflandırılması	43
1.4.1. Kararlı İroni.....	45
1.4.1.1. Sözel İroni.....	47
1.4.1.2. Dramatik İroni.....	50
1.4.1.3. Durum İronisi.....	55
1.4.2. Kararsız İroni	56
1.4.3. Romantik İroni	59
2. REFİK HALİD KARAY’IN ROMANLARINDA İRONİ.....	69
2.1. İronist Figürler	71
2.1.1. Zımnî Yazar	71
2.1.2. Dramatize Edilmiş Anlatıcılar.....	74
2.1.3. Anlatı Kişileri.....	75
2.1.3.1. <i>Femme Fatale</i> Figürler	77

2.1.3.2.	Dramatize Edilmiş Yazarlar.....	96
2.2.	Kararlı İroni.....	112
2.2.1.	Kararlı-Örtük.....	112
2.2.1.1.	Anlatıcı.....	113
2.2.1.2.	Anlatı Kişileri	116
2.2.2.	Kararlı-Açık	124
2.2.2.1.	Dramatik İroni.....	124
2.2.2.2.	Durum İronisi.....	147
2.2.2.2.1.	İronik Figürler	167
2.2.2.2.1.1.	Dindarlar.....	168
2.2.2.2.1.2.	Türediler	181
3.	SONUÇ	187
4.	KAYNAKÇA.....	190

KISALTMALAR LİSTESİ

Akt. : Aktaran

C. : Cilt

çev. : Çeviren

ed. : Editör

M.Ö. : Milattan önce

s. : Sayfa

ss. : Sayfa sayısı

yay. haz. : Yayına hazırlayan

ÖNSÖZ

Pandemin getirdiği olumsuz şartlar altında ortaya çıkan bu çalışmayı, evimin neşesi, gönlümün sahibi, canımın en tatlı yeri, sivri kulaklı ve kuyruklu kızım Melos’a ithaf ediyorum. Öğrenim hayatımda verdiği derslerle ve yaptığı çalışmalarla ufkumu genişleten, bana böyle öğretici ve zevkli bir konu önererek çalışma sürecimi kolaylaştıran ve anlamlı kılan, tezin yazımı esnasında rehberliğini, yardımlarını ve desteğini hiçbir zaman için esirgemeyen danışman hocam sayın Prof. Dr. İbrahim Şahin’e, her zaman yanımda olan aileme ve sevgili dostum Sevgi’ye teşekkürlerimi sunarım.

Eskişehir, 2022

GİRİŞ

Araştırmanın Amacı

Bu tez Refik Halid Karay'ın romanlarındaki ironik yapıları tespit etmeyi ve sınıflandırmayı amaçlamaktadır

Araştırmanın Kapsamı

Çalışmanın inceleme alanı Refik Halid Karay'ın romanlarıyla sınırlıdır. Bununla birlikte gerekli yerlerde yazarın diğer eserlerine ve biyografisine de başvurulmuştur. İncelenen metinlerdeki ironi örnekleri retorik, dramatik, duruma ilişkin ve romantik niteliklerine göre sınıflandırılmış. Sınıflandırma modeli olarak temelde Wayne Clayton Booth'un *İroninin Retoriği* adlı eserinde ortaya koyduğu sistematığe riayet edilmiştir

Araştırmanın yöntemi

Öncelikle çalışmanın ilk bölümünde ironi kavramının görünürlük kazandığı isim olan Sokrates'in hayatına ve felsefesine dair bir çerçeve oluşturulmuş, Sokrates ironisinin çeşitli görünümüleri, özellikleri ve yöntemleri belirlenmiştir. Sonrasında ironinin geçirdiği gelişim süreci, tarihsel perspektifte ele alınarak ironinin antik ve modern dönemlerdeki görünümüleri aktarılmıştır. Daha sonra çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturmak adına araştırmacıların sınıflandırma modelleri ve ironinin retorik, dramatik, duruma ilişkin ve romantik yönleri tanımlanmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde öncelikle incelenen romanlardaki ironinin uygulayıcısı konumundaki ironist figürler belirlenmiş ve bu figürlerin sınıflandırılmasında yine Wayne Clayton Booth'un *Kurmaca'nın Retoriği* adlı eserinde ortaya koyduğu sistematığe riayet edilmiştir. Daha sonra tespit edilen örnekler ironinin uygulayıcısı konumundaki kişiler üzerinden ironinin retorik, dramatik, duruma ilişkin ve romantik yönlerinin tarihsel perspektifi de göz önünde bulundurularak kararlılık durumlarına göre incelenmiştir

1. İRONİ

İroni, edebiyatın ve felsefenin merkezinde yer alan kavramlarından biridir. Temel olarak uyumsuzluğa ya da zıtlığa dayanmakla birlikte bunlardan daha fazlasını ifade eder: İroni, sabit ve düzenli olmayabilir, dolayısıyla hem tanımlanabilir hem tanımlanamaz, anlamı hem vardır hem yoktur. İroniyi boşluk ve olumsuzluk üzerinden tanımlamasına rağmen Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855), “ironinin her biçimi için geçerli olabilecek bir belirleme” elde eder:

[...] fenomen öz değil, özün karşıtıdır. Ben konuşurken, düşünce ya da anlam öz, sözcük ise fenomendir. Bu iki uğrak kesinlikle gereklidir ve Platon bu bağlamda tüm düşüncelerin aslında diyalogdan ibaret olduğunu söylemiştir (2009: 271).

Ancak yine de ironi, uygulamada ve alımlamada bir performans sürecini içerir ve bu yüzden bir yönü hep belirsiz olmaya mahkûmdur. İroninin iç içe geçen, teşhis edilen ve sınıflandırılan keşfedilmiş başlıca tanımları olsa da kavramın “tanımdan sıyrılan temel doğası” gereği hiçbir tanımlama, her formu için geçerli olan bir kapsayıcılığa ulaşamayacaktır (Şahin, 2005: 4). Bununla birlikte günümüzdeki genel terimlerin tümünde olduğu gibi ironi için de o kadar çok karşılık vardır ki “[...] insan kendini ona karşı ya da onun yanında konumlandırmaktan bir şey elde edemez” (Booth, 2012: 386).

İroni, aynı yüzeyde zıtlıkların bir arada görüldüğü bir yapıdır: İronik bir yapıda söylenen ve söylenmeyen ya da görünen ve görünmeyen bir aradadır. Bir alımlayıcı tarafından anlamlandırılmadığı sürece ironik ifade, iki zıt kutup arasında “hem o hem o” durumunda askıda kalır. Dolayısıyla anlam, ironik bir yapıda değişken ve örtüktür.

İroni, felsefi ve politik bir konumdur ve her zaman için bu konumda kuşanılmış eleştirel bir tutumu ifade eder. Bu eleştirel tutum, bir kişi, olay ya da durumla sınırlı da olabilir, belirli bir çağın “edimselliğini” ya da bütün “edimselliği” kapsayacak kadar geniş de olabilir. Dolayısıyla eleştirinin yöneldiği hedef açısından ironi, öyle ya da böyle bir kurban içerir. Bu yüzden performans süreci mizahla iç içedir ve seyirlik bir

¹ Friedrich Nietzsche *İyini ve Kötünün Ötesinde - Bir Gelecek Felsefesini Açış*, çev. Ahmet İnam, Say Yayınları, İstanbul, 2015 s. 54.

değer oluşturur. Bir taraftan da ironik hikâyeler, hepimizin ironinin kurbanı olduğu noktasında birleşirler.

İroni, tarihsel süreçte birçok kez “yeniden tanımlanan”, anlamı ve kapsamı sürekli değişen ve genişleyen bir kavramdır. Kültür tarihimizin geçirdiği süreçte ironi, zaman ilerledikçe belirginleşerek önce retorik bir terim, sonra bir kavram halini almış, kavramın kapsadığı anlam alanı da tarih ilerledikçe genişlemeye devam etmiştir. İroniyi bütünlüklü bir perspektiften ele alabilmek açısından ironinin ortaya çıkışına ve geçirdiği tarihsel dönüşümlere yakından bakmak, kavramın sabitlenmiş bir tanımına göre daha yararlı olacaktır.

1.1. İroninin Kökeni

Öncelikle bir kelime olarak ironi, Yunanca *eironeia*’ya (*εἰρωνεία*) dayanır. *Eironeia* (*εἰρωνεία*), Güler Çelgin’in *Eski Yunanca-Türkçe Sözlük*’ünde “bilmezlikten gelme, ironi, alay; Sokratik ironi” olarak tanımlanır. Aynı sözlükte *iron* (*εἰρων*) “saklanan, gizlenen; bilmezlikten gelen, bilmiyormuş gibi yaparak soru soran; gizli, gizleyen; iki yüzlü, riyakâr sinsi” olarak; *Eironikos*, sıfat görevinde, kısa /o/ sesinin göstermek için kullanılan omicron /ó/ ile *εἰρωνικός* şeklinde yazıldığında “alaycı, alaylı, müstehzi, ironik” olarak; zarf görevinde, uzun /o/ sesini göstermek için kullanılan omega /ω/ ile *εἰρωνικῶς* şeklinde yazıldığında ise “bilmiyormuş gibi yaparak, bilmiyormuşçasına” olarak tanımlanır (Çelgin, 2011: 204). Kelimenin kökeni konusunda farklı sözlüklerde çeşitli görüşler mevcuttur: Beliz Güçbilmez’in aktardığı Furétiere’in sözlüğünde geçen tanıma göre “Sözcük Yunanca *eironeia*’dan gelir. Aldatma ve kandırma anlamına gelir, kandırmak fiilinin Yunancasından türetilmiştir” (2005: 12). Savaş Kılıç, Grand Robert sözlüğünde *ironie/irony* teriminin Yunanca “bilmezden gelerek sormak” (2008: 143) anlamına gelen *eirônia*’nın 16. yüzyıl sonunda görülen Latince karşılığı *ironia*’dan geldiğini aktarır. William Van O’Connor’a göre *eironia*, başlangıçta “köken anlamıyla hafifseme yoluyla ’benzerlik açısından kopuş yaratma” (2009: 59) anlamındadır. Gürsel Aytaç ise sözcüğün Yunanca “Ters yerleştirme” (1999: 226) anlamında olduğunu belirtir.

Eironeia ya da *eironia*, yazılı kaynaklarda ilk kez Sokrates’in (469-399) hasımlarını alt etmek için kullandığı diyalektik bir yöntem olarak Platon’un (427-347) eserlerinde görülür (Güçbilmez, 2005: 12; Kılıç, 2008: 143). Kierkegaard’a göre “[...]”

ironi kavramının Sokrates’le dünyaya geldiği su götürmez bir gerçektir” (2009: 12). İroni, esasında yaşamın özünde var olan bir kavramdır ve tanımlanmamış bir yapı olarak birçok yerde Sokrates öncesinde de tespit edilebilir. Ancak derinlikli bir şekilde kişinin tüm yaşamını kapsayan felsefi ve siyasi çekirdek konumuyla ironi, Sokrates’te bir ad, bir kimlik ve dolayısıyla bir görünürlük kazanmıştır.

Sokrates, milattan önce 469 yılında heykeltıraş bir baba (Soproniskos) ve ebe bir annenin (Phainarate) çocuğu olarak Atina’da dünyaya gelmiştir (Çelgin, 1993: 143). Babasının heykeltıraşlıkla da ilişkilendirilebilecek ve daha çok inşaat alanıyla bağlantılı bir taş yontucu olduğu ve annesinin ebeliğinin Sokrates’in ruhları doğurtmasıyla kurulan benzerlik üzerinden Platon tarafından uydurulmuş olduğu da söylenmektedir (Arslan, 2006: 84-85). Sokrates, bir süre babasının yanında çalıştıktan sonra felsefe öğrenmeye karar vermiş, sofistleri ve onların düşüncelerini tanıyıp hayatını onlarla mücadele etmekle geçirmiştir. 432 yılında, Potidaia kuşatmasına katılarak cesaretiyle dikkat çekmiş, 424 yılında, Delion bozgununa şahit olmuş, Atina bürokrasisinde yer almış, *Arginusai* generalleriyle ilgili bir davada *pyrtanların epistates*’i (başkanı) olarak Atina halkının kinini tatmin etmek için yasal olmayan bir teklifi ortaya koymayı reddetmiş, 399 yılında dinsizlikle suçlanmış, gençlerin ahlakını bozduğu ve eskilerini inkâr ederek yeni tanrılar kabul ettiği için sofistler tarafından idama mahkûm edilmiş, baldıran zehri içerek intihar etmiştir (Çelgin, 1993: 143).

Onun Ksanptippos adında bir kadınla evli ve üç çocuk babası olduğu bilinmektedir. Ayrıca Ahmet Arslan, meşhur biyografi yazarı Diogenes Laertius’tan (180-240) Pelonoponnes Savaşı sonucu erkek nüfusun azalmasının yarattığı etkiyi telafi etmek için geçici olarak kabul edilen birden çok kadınla evlenebilme izninden yararlanarak bir başka kadınla daha evlendiğini aktarır (2006: 86). Öğrencilerine “Evlenin, eğer iyi bir kadına rastlarsanız mutlu, kötü bir kadına rastlarsanız filozof olursunuz” (2006: 86-87) diyerek nükteli ve ironik bir öğüt verdiği de onun kadınlarla ve aile kurumuyla ilgili görüşlerini yansıtan rivayetler arasındadır. Bunların dışında *Şölen*’de Alkibiades onun genel olarak güzel olana özellikle de genç delikanlılara düşkün olduğunun bilindiğinden bahseder (Platon, 2000: 68). Ancak bu düşkünlük esasında Sokrates’te genel olarak mutlak güzelliğe, sevgiye ve bilgiye olan düşkünlüktür.

Sokrates, “–(Menon’un tabiriyle) o müthiş büyücü– bilinçsizliğin şad eden ‘mutluluğundan’ mahrum bırakmıştır bizi” (Jankélévitch 2020: 19). Arkasından geriye bir formül/yöntem kalmıştır yalnızca. Yazılı hiçbir eseri yoktur. Hayatına ve felsefesine dair bilinenler, onunla aynı dönemde yaşamış olan Platon’un, Ksenophanes’in ve Aristophanes’in eserlerinde geçtiği kadarıyla sınırlıdır. Öğrencileri onu kendi bakış açılarından kendi kavrayış, ilgi ve doğalarına göre yorumlamışlardır. Sokrates, insanın ahlaka ve erdeme kendi düşünceleri ve araştırmalarıyla ulaşarak bilgiyi kendine mal etmesinin daha doğru olduğuna inanmış, insanı tembelleştirdiği ve akıldan kolayca çıktığı için yazıya itibar etmemiştir (Cevizci, 2005: 1515).

Sokratik ironi genellikle maske eğretilmesi üzerinden tanımlanır: *Şölen*’de Alkibiades, Sokrates’in dediklerinin tam tersinin doğru olduğunu söyledikten sonra onu överken görünüş bakımından Silen heykellerine ve satyrlere benzetir (Platon, 2000: 66-67). “Silen ve Satyrler” Yunan mitolojisinde dazlak kafalı, sivri kulaklı, kuyrukluklu, göbekli ve bedenleri kıllarla kaplı, çirkin yaratıklardır (2000: 82). Romalıların satyrlere “Faun’lar”, “Pan’lar” ve “Sylvan’lar” dedikleri, vücutlarının belden aşağısının teke, üst gövde kollar ve başın insan olduğu, kısa boynuzları sivri kulakları, fıldır fıldır gözleri ve kanca gibi burunları olduğu, uçkurlarına ve şaraba düşkün oldukları bilinmektedir (Borges-Guerro, 1996: 165). Mitik dönemde kendilerine hasatın ilk meyvelerini adayarak saygılarını sunan halk, Ortaçağ’da onları şeytan imgesiyle ikame eder. Silen ise genelde yaşlı ve bilge satyrlere verilen bir isimdir. Özel olarak ise Dionysos’un hem eğitmeni olan hem de onun maiyetinde yer alan oldukça yaşlı ve sarhoş, fakat bilge bir satyrle özdeşleşmiştir (Platon, 2014: 154). Silen heykelleri ortadan ikiye bölünür ve içlerinden küçük tanrı heykelcikleri çıkar. Alkibiades’e göre Sokrates:

Bir şey bilmez bir şeyden anlamaz gibi görünür. Silenler de öyle değil midir? Tıpatıp öyledir. Çünkü bütün bunlar Silen heykelinde olduğu gibi onun dış görünüşüdür. İcini açıp da baktınız mı ne zengin bir akıl hazinesidir, bilmezsiniz, akşamcı dostlarım! (Platon, 2000: 68)

Sokrates, bir çocuk saflığıyla muhataplarıyla şakalaşırken birden ciddileşir ve Silen’in açılmasıyla ortaya inanılmaz güzellikleriyle baştanbaşa altından “Tanrı yüzleri” çıkar (2000: 69). Sözleri de aynı biçimde alaycı bir satyr postuna bürünerek insana ilk başta “abuk sabuk”, saçma görünür: “Semerli eşeklerden, kazancılardan, çarıkçılardan, dericilerden dem vurur, hep aynı kalıplarla aynı şeyleri söyler gibidir”

(2000: 74). Ancak bu sözlerin manaları fark edildikten sonra onların Tanrı sözüne benzer biçimde en yüksek erdemin örneklerini teşkil ettikleri anlaşılır.

Ernst Behler, (1928-1997) Sokrates'in taktığı Silen maskesinin Avrupa yazınında bir buluşma noktası olduğunu belirterek Rotterdamlı Erasmus'tan (1466-1536) F. Rabelais'ye (1494-1553), F. Schlegel'den (1772-1829) F. Nietzsche'ye (1844-1900) Sokrates ve maske üzerinden iz sürer (2008a: 20). Rabelais'den aktardığı *Gargantua*'nın² giriş bölümünde yer alan Silen tarifi dikkat çekicidir:

Eskiden Silen'ler küçük kutulardı, bugün ilaç satan dükkânlarda gördüklerimiz gibi üstlerinde gülünç saçma sapan yaratık resimleri vardı: Harpya'lar, satyr'ler, yularlı kazlar, boynuzlu tavşanlar, eğerli ördekler, uçan tekeler, koşumlu geyikler ve insanları güldürmeye yarayan daha birçok uydurmalar. O canım Bacchus'un lalası Silenos da bunlardan biriydi aslında. Ama bu kutuların içinde nadide ilaçlar saklanırdı: Balsam, ak amber, kakule, misk, zebbat, mücevherler ve daha başka değerli şeyler (Akt. Behler, 2008a: 21).

Burada mücevherlerle birlikte “balsam, ak amber, kakule, misk, zebbat” gibi ilaçların zikredilmesi, Sokrates felsefesiyle uygunluk gösterir. Üstlerinde gülünç saçma sapan resimler olan bu “birçok uydurmalar”ın içinde aslında insanı varoluşunun temel ereğine ulaştıracak olan tedavi formülleri gizlidir: Sokrates'i Batı felsefesinde kırılma noktasına taşıyan, kendisinden önceki doğa felsefecilerinden farklı olarak bakışını dış dünyadan içe çevirmesidir. Ahmet Cevizci'ye göre Sokrates'in felsefe tarihindeki önemi, öncelikle bilinçli ve ahlaki kişiliği ruhla ilişkilendirmesinden kaynaklanır. Felsefenin merkezine insanı koyarak insanın kendisiyle, evrenle ve toplumla olan ilişkilerinin ne olduğunu ve ne olması gerektiğini sorgulayan Sokrates, etiğin kurucusu sayılmaktadır. Felsefesini ahlak, etik, erdem gibi kavramlar üzerinden geliştiren, etiğin kurucusu sayılan bir filozofun gençlerin ahlakını bozduğu gerekçesiyle idam edilmesi tarihteki en büyük ironilerden biridir. Sorgulanmamış bir hayatın yaşanmaya değer olmadığını düşünen Sokrates'e göre insan, ailenin, kültürün, toplumun ve dinin ona dayattığı değerleri ve ahlakı sorgulamalı, nasıl yaşaması gerektiği üzerine kafa yormalıdır. Sorgulanmamış bir hayat, insanı mutsuzluğa ve felakete sürükler. Mutluluk (*eudaimonia*) tüm insani arzuların nihai

² François Rabelais, *Gargantua*, çev. Sabahattin Eyuboğlu-Vedat Günyol-Azra Erhat, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000.

amacı, insan varoluşunun en yüksek hedefidir. Mutluluğun bilgisini erdem (*arete*) olarak adlandırır Sokrates ve “Erdem bilgidir” sözünü sıklıkla tekrar eder. Mutluluğun yolu ise insanı insan yapan değerler üzerinde düşünerek ruha özen göstermekten ve ahlaki olan iyinin ne olduğunu kavrayarak onu hayata tatbik etmekten geçer. Bu noktada Sokrates’in etik anlayışının bir başka ilkesi olan “Kendini bil!” ilkesi devreye girer. İnsan, ancak kendi beninin doğasıyla, zaafı ve sınırlılıklarıyla ilgili bilgiye sahip olmakla hayatının gerçek amacını kavrayarak mutlu olmayı başarabilir. “bir insanın kişiliğini meydana getiren yetkinlik halleri” olarak tanımlanan erdemin üçüncü yönünü de bilgelik, adalet, cesaret gibi teker teker erdemlerin doğru bilgisi oluşturur (2005: 1512-1515).

Alkibiades, Sokrates’i Silen heykelleri ile birlikte Satyr Marsyas’a³ da benzetir. Nasıl ki Olympos’ta bile mucidi olduğu havalar çalınan Marsyas, kavalından çıkan melodilerle dinleyenleri büyülüyorsa Sokrates de bunu sözleriyle yapar. Yani Büyücü, “hokkabaz”, “cinli” bir adamdır Sokrates, “hiç biri aşırılığa kaçmayan o kadim ve müstahkem kenti mest edip kendinden geçirir” (Jankélévitch’ 2020: 15). Ona iyinin ve kötünün ne olduğunu söyleyen, bugün vicdan olarak adlandırabileceğimiz iç sesin sahibi bir cini, bir *diamon*’u vardır. *Diamon* Yunanlıların hem tanrılarda hem de insanlarda bulunduğu inandıkları bir tür koruyucu ruh, bir klavuzdur. Homeros’un destanlarında *diamon*, insan kılığına girmiş bir Tanrı buyruğu olarak karşımıza çıkar. Heiodos’a göre bunlar bu dünyada erdemli yaşamış insanların ölümsüzlüğe ulaşmış ruhlarıdır. Miletos’lu Thales, Herakleitos, ve Pisagor onların insanlara bekçilik ettiğine inanırlar (Platon, 2000: 81). *Şölen*’de bu “cin”ler, insanlardan Tanrılara ve Tanrılardan insanlara uykudayken ve uyanırken haberler, sözler getirip götürün, Tanrı ile insan arasındaki boşluğu doldurarak bütünlüğü kuran, Tanrı ile insan arası varlıklar olarak tanımlanır ve sevgi de bu cinlerden biridir (2000: 52-52). *Diamon* daha sonra Yahudi-Hristiyan dünyada *demon*’a dönüşerek kötü ruhları, hatta bizatihi şeytanın kendisini anmak için kullanılacaktır (2000: 81).

³ Efsaneye göre Phrygialı bir satyr olan Marsyas, kavalı icat ederek Apollon’dan daha iyi çalgı çaldığını iddia etmiş ancak Apollon’un kitara ile katıldığı bir yarışmada Apollon’a yenildiği için tanrılar tarafından çam ağacına bağlanıp derisi yüzülerek cezalandırılmıştır (Platon, *Şölen*, Çev. Azra Erhat ve Sabahattin Eyuboğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, s. 82). Ayrıca Marsyas’ın armoninin de mucidi olduğuna inanılıyordu (Platon, *Şölen*, Çev. Furkan Akderin, Yay. Haz. Ahmet Cevizci, Say Yayınları, İstanbul, 2015: 100).

Sokrates, bu şeytan görünümlü ilahi kişi, Atina’da pazar yerlerinde, çarşılarda gezinirken yoldan çevirdiği insanlarla tartışmalarında hemen her zaman konuyu iyi bildiğini iddia eden rakibine konunun tanımını ve konu hakkında bildiklerini sorar. Aldığı cevaplar üzerine soru sormaya devam ederek rakibinin öne sürdüklerindeki çelişkiyi ortaya çıkarır. Süreç rakibin bütün tanımları çürütülünceye ve verecek cevabı kalmayınca kadar devam eder. Böylelikle hiçbir şey bilmediğini söylemesine ve sorularıyla bilgiyi talep eden taraf olmasına rağmen Sokrates, bildiğini iddia eden ve cevap vererek açıklayan rakibine bilgisizliğini itiraf ettirmiş olur, yani durum tartışmanın başlangıcındakinin tam tersine döner.

Sokrates’in ironiyle birlikte kullandığı diğer diyalektik yöntem *maieutike* yöntemidir. Terim, Türk Dil Kurumu’nun *Eğitim Terimleri Sözlüğü*’nde “doğurtuculuk”, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*’nde “doğurtma” olarak karşlanır ve genellikle bir ebe olan annesiyle ilişkilendirilir (Hançerlioğlu, 1980b: 41). Bu yöntem diyalektik düşünme biçiminin ilk örneği olarak kabul edilir. Sokrates karşısındaki kişiye sorular sorarak tartışılan kavramları açıklığa kavuşturur, kesin tanımlarını belirleyerek kavramları sabitler ve böylece mantıksal akıl yürütmeye kişinin ruhunda saklı olan bilgileri açığa çıkarır. Doğurtma yönteminin en açık görülebildiği eser Platon’un *Menon* diyalogudur. Bu diyalogda hiç geometri bilmeyen bir köle olan Menon, Sokrates’in sorduğu sorulara verdiği cevaplarla bir geometri problemini çözmeyi başarır. Sokrates’in *maieutike* yönteminin arkasında, insanın ruhunda daha dünyaya gelmeden öncesinden beri her şeyin bilgisinin gizli olduğu düşüncesi yatmaktadır. Buna göre insanın doğru yöntemle bu bilgileri tekrar açığa çıkarabilmesi ya da başka bir deyiş hatırlayabilmesi mümkündür (İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi, 3 Mayıs 2021).

Sokrates, hayatının büyük bir bölümünü sofistlerle ve onların düşünceleriyle mücadele ederek geçirmiştir. Sofistler, antik Yunan’da toplumsal koşulların değişmesi sonucu ortaya çıkan filoloji, retorik, edebiyat, hukuk, matematik, ahlak gibi alanlarda para karşılığı dersler veren gezgin öğretmenlerdir (Cevizci, 2005: 1508-1512). Selahattin Hilav’a göre sofist felsefe, bir çeşit kelime diyalektikidir ve yalnızca söze dayanan bir diyalektik olduğu için sofistleri sadece kendi benliklerinin gerçek olduğu, her şeyin bir başka şeye göre değiştiğini düşüncesine ve bireyciliğe götürmüştür (2012: 39-41). Bu yüzden sofistler, gerçekliğin nesnel bilgisine ve dolayısıyla doğru bilgiye

yani hakikate ulaşmanın imkânsız olduğuna inanırlar. Aslında geleneklerin, kabullenilmiş ahlakın, törelerin ve kurumların sorgulanması gerektiği konusunda sofistlerin düşünceleri Sokrates’le örtüşmektedir. Ayrıca felsefi açıdan insanı merkeze almaları bakımından da Sokrates’le sofistlerin düşünceleri birleşir. Hilav, Aristophanes’in *Bulutlar* ⁴ adlı eserinde Sokrates’i tehlikeli bir sofist olarak gösterdiğine dikkati çekerek sofistleri “İranlılarla yapılan savaşların ardından gelen ekonomik ve manevi gelişmeyi eleştiren düşünürler ve gelenekle otoriteyi kabul etmeyip, özgür araştırma ve ifade özgürlüğünü elde etmek için savaşan devrimciler” (2012: 39) olarak tanımlar ve Platon’un yorumlarının etkisinde kalan geleneksel felsefe tarihinin Sokrates’i sofistlerin düşmanı olarak gösterdiğini, oysa Sokrates’in sofistlerin konuşmalarını dinlediğini ve onlara bazı öğrencilerini gönderdiğini belirtir (2012: 41). Ancak Sokrates temel olarak doğru bilginin ve hakikatin imkânları, erdemin öğretilebilirliği ve yukarıda da belirtildiği üzere erdemin, yani bilginin insan ruhunda hali hazırda mevcut bulunması noktasında sofistlerden ayrılır. Buradan hareketle Hilav, Sokrates’in bireyden topluma ulaşan ve toplumu bu yönde değiştirmeyi hedefleyen modelinden farklı olarak sofistlerin toplumsal eleştiriyi sınırlı kaldıklarını ve toplumdan bireye ulaşmayı hedeflediklerini belirtir (2012: 41).

Kierkegaard, Platon’un yazısında görünen Sokrates ile Platon’un kendisi arasındaki ayrımın belirsizliğine dikkat çektikten sonra yöntem konusunun önemine değinir: Sokrates tarafından oluşturulan diyalog formu, düşünceyi tüm nesnelliğiyle ortaya çıkarmak, “hayatın uçsuz bucaksız bileşimlerini giderek soyutlaşan bir özet haline getirmek” (Kierkegaard, 2009: 39) için hazırlanmıştır. Bu bağlamda hayatın soyut karmaşıklığını oluşturmak, bir sanat dehası gerektirir. Dolayısıyla Sokrates’in yöntemi esasen soru sorma ya da söyleşim sanatına dayanmaktadır. Sofistlerin yöntemi ise buna karşılık olarak cevap vermek ve açıklamak üzerinedir. Sofistler, etraflarında hep onlara soru soracak birilerinin bulunmasını isterler. Buna karşılık Sokrates diyalektiğinde soru sormak başat konumdadır. Karşılıklı sohbet etmeyi bilmedikleri için sofistleri sıklıkla ve büyük bir ironiyle eleştirir; “Sorduğu sorularla güzel söz tacirlerini kalbura çevirir ve belagat balonlarını söndürmekten, ağzına kadar

⁴ Aristofanes, *Kuşlar-Bulutlar*, çev. Furkan Akderin, Eski Yunan Komedyaları 3, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

beyhude bilgiyle dolu bu sidiktorbalarının havasına almaktan muzip bir zevk duyar" (Jankélévitch: 2020: 14-15).

Kierkegaard'a göre soru sormak bireyin hem nesneyle hem de başka bir bireyle ilişkisini ifade eder. Söyleşinin muhatapların birbirini dinleme ilkesine dayandığına dikkati çektikten sonra soru sormayı daha yakından incelemeye girişir: Buna göre soru sormanın iki farklı amacı olabilir:

İnsan arzu ettiği içerik üzerine bir cevap almak amacıyla soru sorabilir, böylece sorulan her yeni soruda cevap daha derin ve anlamlı olur; ya da insan cevap almak için değil, apaçık ortada olan içeriği tek bir soruyla boşaltıp geride yalnızca bir boşluk bırakmak için de soru sorabilir. İlk yöntemde önceden bir içerik olduğu varsayılır, ikincisindeyse boşluk; ilk yöntem spekülâtif, ikincisi ironiktir. Sokrates'in uyguladığı da ikinci yöntemdir (2009: 42-43).

Bu yüzden "ironik konuşma biçimi kendi kendisini yok eder. Bir bilmecenin ve çözümünün aynı anda var olması gibidir" (2009: 272). İronist, aslında söylediği şeyleri hem söylemiş hem söylememiştir ve bu durum çoğunlukla onun konumunu belirlemeyi zorlaştırmakla birlikte ironik özneye bir özgürlük alanı sağlar: Kierkegaard'a göre ironinin amacı insanlar inandırmak olarak görülse de yönelimi esasen dışsal değil içseldir, başka bir deyişle ironi, genel olarak metafizik ve dolayısıyla öznel bir amaca hizmet eder: Özne, hayatın kısıtlamalarından ve üzerine bindirdiği yüklerden ancak ironi yoluyla kurtulabilir (2009: 281).

Kierkegaard, Sokrates ironisini açıklamak için Napoleon'un mezarını gösteren meşhur bir gravürden yararlanır:

İki ağaç mezarın üzerine eğilmiştir. Görüp görülebilecek her şey bundan ibarettir. Ancak bu iki ağacın arasında bir boşluk vardır ve göz bu boşluğun sınır çizgisinde dolaşırken Napolyon birden görüntüye girer ve artık onu görünmez kılmak olanaksızdır. Onu bir kez gören göz, bundan Sonra onu görmeden edemeyecektir. Aynı şey Sokrates'in cevapları için de geçerlidir. İnsan ağaçları nasıl görüyorsa, onun söylemini de öyle duyar; ağaçlar ağaç olduğu gibi, onun sözleri de bildiğimiz ve anladığımız sözlerdir. Nasıl ki Napolyon'un varlığını belli eden tek bir dal bile yoksa, sözlerde başka bir anlam olabileceğinin ipucunu veren bir tek hece yoktur. Ama en önemli şeyi gizleyen aslında bu boşluktur (2009: 23).

Boşluk ve “sonsuz mutlak olumsuzluk” Kierkegaard’ın Sokrates’e bakışının çerçevesini oluşturur: Varlığın tamamı ironik özneye yabancılaşmış, ironik özne varlıktan soyutlanmış ve edimsellik onun için geçerliliğini yitirmiştir. Sokrates’in öğrencisi Platon’un meşhur mağara alegorisindeki bu dünyanın gölgelerden ibaret olduğu düşüncesi ve genel olarak Platon’un idealist felsefesi düşünüldüğünde durum daha da netleşecektir. Bu durumda ironi, belirli bir zaman ve durumun tüm edimselliğine doğru yönelip gerçekliğin teker teker parçalarını yok ederek değil, varoluşun bütününden başlayıp tikele ulaşarak “sonsuz mutlak olumsuzlama”ya doğru seyreder:

Böylelikle, ironi burada sonsuz mutlak olumsuzluk oluyor. Bunun olumsuzluk olmasının nedeni, sadece olumsuzluyor olmasıdır; sonsuz olmasının nedeni şu ya da bu fenomeni olumsuzlamamasıdır; mutlak olmasının nedeni ise, olmayan bir yükseklik yoluyla olumsuzlamasıdır. İroni hiçbir şey kurmaz; çünkü kurulması gereken onun ardında kalır. Bir Timurlenk gibi saldıran ve geçtiği yerlerde taş üstünde taş bırakmayan, Tanrısal bir deliliktir. İşte bu ironidir (2009: 288).

Bununla birlikte Sokrates’in olumsuzladığı doğrudan nihilistik bir şekilde edimselliğin bütünü değil belirli bir çağın, antik Yunan tözcülüğünün edimselliği; talep ettiği edimsellik ise öznelliğin ve idealin edimselliğidir (2009: 299-300). İronik özne, edimselliğin kısıtlamalarından bağımsız olduğu için özgürdür fakat bu özgürlük, onu bağlayan hiçbir şey olmadığı için olumsuz bir özgürlüktür. Onun için hiçbir geçerliliği olmamasına rağmen içinde yaşadığı gerçekliğin bir geçerliliği varmış gibi davranır ve bir taraftan da onu ironi yoluyla geriye yalnızca hiçlik kalıncaya kadar tüketmeye devam eder (2009: 289-291): Hiçbir şey bilmediğini söyleyerek düzenin bilgisini talep eder ve bu şekilde “kurulu olanın [*Bestaaende*] sahte bir varlık göstermesine [*bestaae*]” (2009: 291) izin verir, bir taraftan da geriye yalnızca hiçlik kalıncaya dek soru sormaya devam ederek bu bilgiyi ve dayandığı gerçekliği parçalar. Kierkegaard’a göre “İroni, hiçlikle oynanan sonsuz bir oyundur” (2009: 298); hiçbir konuda ciddi olmadığı konusunda ciddidir ancak ciddi olduğu tek konu da hiçliktir. Bu bağlamda Sokrates, hiçbir şey bilmediğini söylerken gerçekten de hiçliği kast etmiştir. Hiçbir şey bilmediğinin bilgisi, herhangi bir olumlu içeriğe sahip olmadığı için aslında ironik bir bilgidir:

“[...] ironinin hiçlik konusundaki ciddiyet olduğu, ama bir şey hakkındaki ciddiyet olmadığı söylenebilir. Hiçliği, sürekli bir şeye karşı tasarlar ve kendisini bir şeye dayanarak ciddi olarak kurtarmak için, hiçliği kullanır. Ancak kesinlikle hiçlik konusunda ciddileşmez, bir şey hakkında ciddi olduğu durumlar haricinde. Aynı şey Sokrates'in bilgisizliği için de geçerlidir: Her bilgiyi yok etmekte kullandığı hiçliktir o (2009: 299).

Bu durum en net olarak Sokrates'in ölüm karşısında gösterdiği yaklaşımda görülür: Sokrates ölüm ve ölümden sonrası hakkında hiçbir bilgiye sahip olmamakla birlikte bunu önemsemeyerek mutlu ve özgür olmaya devam eder. Suçsuz yere idama mahkûm edilmiş ve tarih onun haklı olduğunu teslim etmiştir. Ancak Kierkegaard'a göre Sokrates'in idamındaki trajedi bir “kahraman”ın ölümündeki trajediden farklıdır. “Kahraman”, ölümü mücadele etmesi gereken, acı ve zorlu bir yol olarak değerlendirip ona göğüs germekle birlikte ölümün onun için bir geçerliliği vardır. Ancak Sokrates, bilgisizliği ile ölümü geçersiz kılar. Devletin ona kestiği ölüm cezası bile, geçerliliğini kaybederek bir ironiye dönüşmüştür (2009: 298-300). İdamına alternatif olarak teklif edilen sürgünlüğü kabul etmemesi, birçok şekilde ölümden rahatlıkla kaçma imkânına sahip olmasına rağmen “*diamon*”unun sözünden çıkmayarak onu kolaylıkla kabullenmesi de bu bağlamda okunabilir.

Sokrates'in arkasında bıraktığı tarih ilerledikçe derinleşmeye devam eden bu kavram “evcilleştir[il]erek” (Demiralp, 2008: 165) onun felsefi ve politik tutumunun basit bir görüntüsüne, bir karikatürüne, bir “tip”e, bir söz oyununa, retorik bir aygıtı dönüşür. Ortaçağ boyunca 18. yüzyıla kadar da ironi, retorik alanına ait söz sanatı, “retorik söz sanatlarının en önemsizi” (Booth, 2016: 16) olarak kabul edilecektir.

1.2. İroninin Tarihsel Gelişimi

İroni tarihsel süreçte anlamı sürekli genişleyen, değişen ve kırılma noktalarında sürekli “yeniden tanımlanan” bir kavramdır. Söylenenin tersini kastetmeyi aşan anlam evrenine tarihsel perspektifte yakından bakmak, ironinin her türlü hali için kavrayışımızı derinleştirecektir.

İroninin tarihsel gelişim sürecini temel hatlarıyla iki başlık altında incelemek mümkündür:

1.2.1. Klasik İroni

Sokrates'in Atina sokaklarında halkla erdem, ahlak, hakikat gibi konular hakkında dersler verirken taktığı satyr maskesini, onun idamından sonra başka bir meşhur antik Yunan filozofu olan Diyojen (412-323) devralır. Elinde fenerle sokaklarda dolaşarak konuşacak dürüst birini arayan Diyojen, aynı Sokrates gibi konvansiyonel anlayışa karşı çıkmış, insan doğasına aykırı olduğu gerekçesiyle toplumdaki uzlaşımsal değerlere meydan okuyarak yoksulluk içinde, sokaklarda – hakkındaki meşhur rivayetlere göre bir fiçinin içinde– yaşamış, marjinal bir hayat sürmüştür.

Sokrates'in ölümünden sonra onun takipçileri olarak Platon ve Aristoteles'in dışında kalan “Küçük Sokratesçi okullar” adıyla sınıflandırılan ve Aristippos'un (435-386) Kirene okuluyla birlikte Epiküros ve Stoa gibi okulları da etkilemiş felsefi okullardan Antisthenes'in (445-365) Kinik okuluna mensuptur (Arslan, 2006: 151-152). Kinizm'in kurucusu Atisthenes olsa da bu felsefenin Yunan dünyasında ün kazanmasını sağlan esas Diyojen olmuştur (2006: 157). Kinizm ile birlikte ya da kinizmin diğer bir adı olarak anılan sinizm ise esasında dünyadaki tüm varlıkların bir ruhu olduğu düşüncesine dayanan animizm kaynaklı ilkel bir Çin dinidir. Dişil *Ying* ve eril *Yang*'ın bir aradalığı ile sembolize edilen evrenin karşıtlıklardan oluştuğu felsefesi de bu dine ait bir düşüncedir (Hançerlioğlu, 1880d: 99). Burada Kinizm'le, Diyojen'le ve nihayet Sokrates'le ilişkilendirilen sinizmdeki dişil-eril, iyi-kötü, ışık-karanlık gibi zıtlıkların bir aradalığı düşüncesinin ironiyle örtüşmesi dikkat çekicidir.

Babasının karıştığı bir kalpazanlık işinden dolayı Sinop'tan sürüldükten sonra Atina'ya göç eden ve Antisthenes'in okuluna dâhil olmak isteyen Diyojen, ilk baştan kabul görmemiş ve hatta sopayla dövülerek Antisthenes tarafından kovulmuştur. Buna rağmen direnerek kendini kabul ettirmiş ve her şeyden elini eteğini çekerek sokak köpekleri gibi yaşamaya başlamıştır. Bu öğretiyi “*köpeksi*” adının verilmesi de Diyojen'in bu tutumuyla alakalıdır. Bizde de aynı şekilde bu felsefe “Kelbîyye” ya da “Mezhebi kelbîyyûn” olarak adlandırılmıştır (Hançerlioğlu, 1980a: 291).

Kinikler, ahlaki öğretilerinde Sokrates'in ahlak anlayışından, Gorgias'ın Eleacı eristik mantığından ve Hippias ile Euripides'in doğaya dönüş düşüncesinden etkilenmişlerdir. Sokrates'in bağımsız karakterinden, inançlarından sonucu ne olursa

olsun ödün vermeyişinden ve ahlaki bilginin önemine yaptığı vurgudan hareketle başka türlü bilgileri küçümseyecek hatta yok sayacak kadar abartmışlar, bilimsel bilgiye ve kültüre değer vermeyerek bilimi erdeme ulaşmanın yalnızca bir aracı olarak kabul etmişlerdir. Kiniklere göre erdem, arzunun yokluğu ve isteklerden bağımsızlık sonucu dünya nimetleri ve hazlarında vazgeçmektir ve mutluluk için erdem kendi başına yeterlidir. Dünya nimetlerinden uzak durmayı ve kendi kendine yetebilmeyi en yüksek değer olarak kabul ederler. Onlara göre erdemden başka iyi olmadığı gibi erdemsizlikten başka kötülük de yoktur. Diyojen kendi kendine yetebilmek adına etin pişirmeden yenilebileceğini göstermek için ateşten bile vazgeçerek çiğ et yemiştir. Kinik okulun temel ilkesi doğaya uygun yaşamak, yapay olan tüm ihtiyaçları ve değerleri ortadan kaldırmak ve en temel ve basit ihtiyaçları karşılamakla yetinip mutlu olmaktır. Bu noktaya ulaşmak için ise kişinin kendini maddi ve manevi yönden sıkıntıya sokması bir tür nefis terbiyesine girmesi gerekir. Diyojen köleliğe bile pek aldırış etmemiş, kendisini kölelikten kurtarmak isteyen bir arkadaşının teklifini reddetmiştir. Çünkü arzularından bağımsızlaşmayı başarabilmiş bilge kişi için dış durumların pek bir önemi yoktur. O, köleliğe rağmen özgür olmaya devam edebilir (Cevizci 2005: 1003-1004).

Diyojen'in felsefesinin dayandığı dört temel ilke vardır: Bunlardan ilki kişinin kendi kendine yetebilmesi, mutluluğunu kendi imkânlarıyla temin edebilmesi ilkesidir. İkincisi konvansiyonel değerlere ve yaşayış biçimlerine uymasa da başkasına bir zararı olmadığı sürece eylemleri konusunda “utanmazlık” ilkesidir. Buna göre insan, onun mutluluğunun bir parçası olan doğal ihtiyaçlarından ve içgüdülerinde utanmamalı ve mutluluğu nasıl elde edebilecekse öyle yaşamalıdır. Bu bağlamda mal mülk sahibi olma, zenginlik, toplumda saygın bir yer edinme gibi konvansiyonel anlayış açısından muteber değerleri reddedip sokaklarda dilenerek yaşamının, kimseye bir zararı olmadığı için utanılacak bir tarafı yoktur. Hatta aksine toplumsal yaşam insanı doğasından uzaklaştırmıştır ve toplumsal yapının temel taşı olan aile, insan doğasına aykırıdır. Diyojen, çocukların toplumlumun tümünün sorumluluğunda olduğu erkeklerin tek bir eşe bağlı olmadığı “doğal” bir toplum yapısını savunmuştur. Toplumsal yozlaşmaya tepki göstererek “sözünü sakınmamak” ve ahlaki yetkinliğe ulaşmak için doğru bir eğitimle irade terbiyesi onun benimsediği diğer ilkelerdir (Cevizci 2005: 507).

Vladimir Jankélévitch'e göre Diyojen, "Bakhüs ayininden fırlamış çatal tırnaklı bir satir misali" çıldırmış bir Sokrates'i akla getirir (2020: 19). Sokrates'in daha "saldırgan" bir versiyonu olan Diyojen'in "sokak köpekleri" gibi yaşaması, toplumsal değerlere bir meydan okuma, (Demiralp, 2008: 165) "sırf eğlence çıksın diye yontulmamışları şaşkınlığa düşürmekten keyif alan" ölçüsüz, hezeyanlı bir ironidir (Jankélévitch, 2020: 19). Bu Dionysosçu filozoflara dayanan kinik bilge imgesi, deli dâhiler, çılgın bilim adamları, romantik suçlular, kötü görünümlü iyiler gibi fenomenle özün birbirine karşıt olduğu farklı formlarda tüm anlatı tarihi boyunca karşımıza çıkar ve bunların hepsi de ironiktir.

Bir kelime olarak ironi, Platon'un diyaloglarından sonra onun öğrencisi olan Aristoteles'in (384-322) *Nikomakhos'a Etik* adlı eserinde kendini olduğundan farklı gösteren birbirinin zıttı iki tipten biri olarak karşımıza çıkar. Eğer kendini olduğundan başka türlü gösterme, aşırılığa doğru olursa "şarlatanlık" (*alazoneia*), eksikliğe doğru olursa "istihza" (*eironeia*) söz konusudur ve bunlara sahip olan kişiler "şarlatan" (*alazon*) ve "müstehtzi" (*eiron*) olarak adlandırılır (1997: 36). "Ortak yaşam ilişkilerinde" konuşmalarında ve davranışlarında olduğundan farklı görünmek isteyen "şarlatan" (*alazon*) "[...] onur kazandıran şeylere –sahip olmadığı ya da sahip olduğundan daha büyük şeylere– sahip bir insan olarak görünmek" isterken "müstehtzi" (*eiron*) ise tam tersi olarak "[...] sahip olduğu şeyleri yadsır ya da daha küçük göstermeye çalışır" (1997: 84). Aristoteles'e göre bu ikisinin ortasında olan insan, makbul olanıdır. Bu "orta olan insan", olduğu gibi görünür ve hem konuşmalarında hem de davranışlarında doğruluğa riayet eder. Yalan ve aldatmanın her türlü çirkindir ve bu davranışların kınanması gerekir. Ama kendini olduğundan farklı gösteren bu iki tipten "şarlatan" (*alazon*) kınanmayı daha çok hak eder. Sebepsiz yere sahip olduklarından daha fazlasına sahipmiş gibi görünmek isteyen birisi yalandan hoşlandığına göre kötü birisi fakat kötüden çok "boş" birisidir. "Şarlatan" (*alazon*) bunu onur ya da ün sağlamak için yapsa da aslında onu "böyle kılan bir olanak değil yaptığı tercihtir; çünkü huyundan dolayı böyle olduğundan şarlatandır". "Müstehtziler" (*eironeia*) ise olduklarından daha azına sahipmiş gibi göründüklerinden ve bunu şişinmekten kaçındıkları için yaptıklarından karakter açısından daha sevimlidirler. Aristoteles bu tip için doğrudan Sokrates'i örnek olarak gösterir (1997: 84-85).

Aristoteles'in *Poetika* ile birlikte edebiyat tarihinde oldukça önemli bir yere sahip olan *Retorik* adlı eserinin üçüncü kitabında ironi, sorgulama, soru sorma ve alay bahsinde ele alınır. İkna ve hitabet sanatı olarak tanımlanan retorikte soru sorarak hasmını alt etme yollarını anlatırken ünlü düşünürün yararlandığı örnek tabii ki Sokrates'tir (2004: 209-210). Aristoteles alayların ise daha önce *Poetika*'da sınıflandırıldığını ifade eder. Yayıncının dipnotuna göre bu sınıflandırma komediyle ilgili olan kayıp ikinci kitapta olmalıdır. Alaylar, Aristoteles'e göre tartışmada yararlı olabilmekle birlikte bunlardan yalnızca bazıları kibar insanlara uygundur:

“İroni kibar bir insana maskaralıktan daha uygundur; ironiyi kullanan bir insan eğlenmek için şaka yapar maskara ise başkalarını eğlendirmek için” (2004: 211).

Ayrıca Ernst Behler, Aristoteles'in *Historia animalium*'da “yüzde şakaktan yukarı doğru tırmanan kaygılarda” alaycılığın ve ironinin özelliklerini gördüğünü; ona mal edilen *Physiognomia*'da ise ironistin ileri bir yaşla, ağır bir yürüyüşle ve gözlerinin çevresinde insanlar hakkındaki eleştirel yargılarını gösteren kırışıklarla betimlendiğini aktarır (2008a: 20). Yine Aristoteles'e mal edilen ancak artık onun ölümünden sonra M.Ö. 2-1. yüzyılın başlarında Anaksimenes tarafından yazıldığına kesin gözüyle bakılan *Rhetorica ad Alexandrum*'da Yunan ve Roma retorik kitaplarında sıklıkla kullanılan tanımıyla ironi, alaycı bir konuşma tarzıdır. Bu şekilde konuşan kişi söylemek istediği şeylerin tersini söyler. Sokrates'in kendisi üzerinden gelişen indirgeme ilişkisi artık nesne üzerinden gelişmeye başlayacaktır. Buna göre ironi, kınama yoluyla övgü ya da övgü yoluyla kınama yöntemlerine indirgenen iki temel biçimle ifade edilir. Ayrıca ironist ses tonu, jestler, mimikler ve Booth'un “bilgi ve inançlar” (2016: 41) olarak ifade edeceği genel tutumuyla karşıdakine asıl niyetini açık etmelidir (2008a: 22-23).

Aristoteles'ten sonra da ironinin yalanla ve aldatmayla yan yana duran olumsuz anlamı varlığını sürdürür. Aristoteles'in ölümünden sonra akademinin başına geçen (Cevizci, 2005: 1617) Theophrastos'un (370-288) *Characters* adlı eserinde *eiron* bir yalancıdır. Bu komik “tip”, hem sözleriyle hem de davranışlarıyla olduğundan farklı görünmeye çalışırken başkalarına yardımdan kaçınan, hakarete uğrayınca gülen ve işine geldiği gibi davranan olumsuz bir görünüm çizer (Cebeci, 2017: 260-261).

İroni ile ilişkilendirilen antik Yunan düşünürlerinden sonuncusu Pyrrho ya da Pyrrhon'dur (Cebeci, 2017: 261). Pyrrhon (365-275) Yunan kuşkuculuğunun kurucu ismidir. Pyrrhon'a göre insanın bilgiye erişim imkânı yoktur ve olgular karşısında olumlu ya da olumsuz aynı derece güçlü argümanlar veya kanıtlar bulmak mümkündür. Bu yüzden bilgisizliği itiraf etmek ve yargıyı olabildiğince askıya almak yapılabilecek en doğru davranış olacaktır (Cevizci, 2005: 1333). Pyrrhon'un kuşkucu felsefesi Sokrates – Platon – Aristoteles geleneğinin mutlak bilginin elde edilebilirliği düşüncesine bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Pyrrhon ve takipçileri zaten ulaşılabilecek mümkün olmayan bilgiyi elde etmeye çalışmaktan vazgeçip, olgular, nesneler ya da insanlar üzerine kesin yargılara varmayı olabildiğince askıya alarak ancak mutluluğa ulaşabileceğine inanırlar. Buna göre mutluluğa ulaşmanın yolu bilgiden değil “*gönül rahatlığı*”ndan (*euthymia*) geçer: İnsan ancak “*gönül rahatlığı*” ile gerçek mutluluk ve dinginlik hali olarak tanımlanabilecek “*tasasızlık*”a (*ataraxia*) ulaşabilir (Hançerlioğlu, 1980c: 189-190). Oğuz Cebeci'ye göre Pyrrhon'un felsefesi, tutarsız ve çelişkili bir evrende yaşadığını kabul ederek olguları “saçma” kavramı üzerinden değerlendirir. Bilginin imkânsızlığı düşüncesiyle özgürlük, adalet, sevgi, inanç gibi olumlu değerler varoluşun saçmalığı, tutarsızlığı ve çelişkileri sebebiyle nihai olarak “gülünç” (*ridiculous*) bir etki uyandıran bir tür gösteriye dönüşürler ve ironi bu zıtlık üzerinden ortaya çıkar (2017: 261).

Antik Yunan'dan sonra ironi yoluna Latinceye devam eder. Kavramı Latinceye taşıyan Cicero (106-43), *ironia*'yı “sakla(n)ma, örtme” (*dissimulatio*) anlamıyla *ironia* olarak çevirir (Kılıç, 2008: 143). Cicero'ya göre ilk örneği Sokrates'te görülen ironi, gelişkin, incedelikli bir nükteye sahip ve şehir yaşantısına ait bir özelliktir (Behler, 2008a: 23).

İroninin Latincedeki diğer temsilcisi olan Quintilian (35-96), ironiyi *Institutio oratoria* adlı eserinin sekizinci ve dokuzuncu kitaplarında “değişmeceler ve figürler” arasında göstermiştir (Behler, 2008a: 23). Quintilian'ın ironi anlayışı, ironiyle alegoriyi birlikte ele alır. Ona göre “alegori bir şeyin sözü ile anlamının farklı, hatta karşıt olması” olarak tanımlanır ve özellikle söz ve anlamın karşıt olduğu durumlarda ironi ortaya çıkar (Cebeci, 2017: 263). Booth'un “ironistin bilgi ve inançları” olarak hülase edeceği konunun içeriğiyle ya da ironistin tonuyla ilgili veriler, Quintilian için de ironinin belirleyici işaretleri konumundadır. Quintilian'a göre ironi, bir

“değişmece” (Behler, 2008a: 23) , bir “mecaz” (*trope*) (Cebeci, 2017: 263) olarak iki kelimeyle bile gerçekleştirilebilecek basit bir söz oyunudur. Bunu Anaksimenes’in temel olarak övgü yoluyla yergi ya da yergi yoluyla övgü şeklinde belirlediği basit retoriksel ironi olarak düşünebiliriz. Bir “kinaye” (*figure* ya da *schema*) olarak ironi ise anlamla sözün karşıtlığının anlaşılması açısından daha karmaşık ve örtük bir yapıdadır. Bu haliyle ironi aynı anda iki farklı kategoriye de dâhil olan özel bir biçim olarak kabul edilmelidir. Quintilian, retoriği aşarak bir kişinin hayat karşısındaki genel tutumunu kapsayan üçüncü bir ironi türünden daha bahseder ve bu ironi için Sokrates’i örnek olarak gösterir. Quintilian’a göre bir hatibin başarı kıstası retorik sanatındaki ustalığıyla birlikte iyi bir insan olmasıyla da ilişkilidir. Bu açıdan Sokrates’in ironisindeki yetkinlik, onun ahlaki kişiliğiyle doğrudan bağlantılıdır. Oğuz Cebeci’ye göre “*eiron*”a yüklenen olumsuz anlam Quintilian’dan sonra olumlu yönde seyretmeye başlamıştır (2017: 263-264).

Latince ironi, son olarak Romalı sözbilimci Rutilius Lupus’un iki ciltlik *De figuris sententiarum et elucationis* adlı metninde yer alır. Söz konusu metinde ironi altı farklı ironi türü tanımlanmıştır. Ancak Behler’e göre bunların hepsi de özünde retorik ironi modeline indirgenebilecek farklı gizleme biçimleri üzerinden gelişen, birbirine yakın türlerdir (2008a:24).

17. ve 18. yüzyıllara kadar Ortaçağ ve Rönesans boyunca ironi, alegori, eğretileme, mecaz gibi sanatlara göre geri planda kalan, basit bir söz sanatı, retorik söz sanatlarının en önemsizi olarak kabul edilecektir. Bu dönemde ironi deyince insanların aklına gelen tek olmasa bile öncelikli ironi türü, retoriksel ironidir.

1.2.2. Modern İroni

16. yüzyılda Avrupa’ya hâkim ve değişime olanak tanımamasıyla “kapalı” bir ideoloji olan Hristiyanlığın hümanizm ve seküler düşüncenin yükselmesiyle birlikte “açık” ideolojilerin saldırısına uğraması ve bunun yanında ekonomik, sosyal ve kültürel alanlarda yaşanan gelişmeler, ortaçağdaki toplumsallığın yerini bireyselliğin almasına yol açmıştır. Dünyanın düzenli bir yer olduğu “kapalı” ideolojiden uzaklaşmaya başlayan bireyin, ihtiyaçlarıyla nesnel gerçeklik arasındaki uyumsuzluk üzerinden artık evrenin kaotik bir yer olduğunu fark ederek hayatı “ironik olaylar dizisi” olarak görmeye başlamasıyla ironi tekrardan yükselişe geçer (Cebeci, 2017:

265-268). 18. yüzyılın sonlarında Kant sonrası Alman idealizminin ardından yükselen romantizm akımı, ironiyi daha önce hiç olmadığı kadar muteber bir konuma taşımıştır. Daha önce basit ve önemsiz bir retorik sanat olarak kabul edilen ironi, Romantikler için sanatın ve sanatçılığın bir nişanesi haline gelmiştir.

Rönesans, coğrafi keşifler ve Sanayi Devrimi ile yaşanan bilimsel ve teknolojik gelişmelerdeki atılım, fiziksel dünyaya ait soruları derinleştirirken metafizik dünyaya ilişkin soruların da derinleşmesine yol açmış, gündelik hayatın sınırlılıkları içinde kalamayarak aşkın olana yönelen romantik sanatçıların sürekli olarak fiziki dünyaya ait olan gerçeklikle metafizik dünyaya ait olan ideal arasında kalmalarına sebep olmuştur. Bu zihin sınırlılıkları ve sonsuzluk arasındaki zıtlık ve bu iki durum arasında sallantıda kalma hali, romantik ironinin ortaya çıkmasına ortam hazırlamış; ironi, yalnızlık ve acı çeken melankolik birey için entelektüel yaklaşımının ifade aracı ve romantik dünya görüşünün en belirgin unsurlarından biri haline gelmiştir (Güçbilmez, 2005: 15-19).

Muecke'ye göre Romantiklerin ironi alanında gerçekleştirdiği dönüşüm romantizm kavramının kendisinin yarattığı dönüşüm kadar radikal bir dönüşümdür; Önceki yüzyıllarda ironi bir kişi tarafından kasıtlı olarak kullanılan retorik bir araç olarak ele alınırken artık ironi kasıtsız, gözlemlenebilir ve sanatta temsil edilebilirlik açısından müstakil bir kavram olarak düşünölmeye başlanmıştır (1982: 19).

Romantik dönemin insanı, artık birey olduğunun bilincindedir ve bu bilinçlilik Cebeci'ye göre “edebiyat eseri olduğunun bilincindeki edebiyat eseri”nin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Miguel de Cervantes'in (1547-1616) *Don Quijote*'si,⁵ Laurance Sterne'in (1713-1768) *Tristram Shandy*'si⁶, ondan oldukça etkilenen Denis Diderot'nun (1713-1784) *Kaderci Jacques ve Efendisi*⁷ adlı eseri ve William Shakespeare'in (1564-1616) *Hamlet*'i⁸ başta olmak üzere oyun içinde oyun temasını işleyen tiyatro eserleri bu konudaki ilk örneklerdendir (Cebeci, 2017: 268).

⁵ Miguel de Cervantes, *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote*, çev. Roza Hakmen ve Ahmet Güntan, C. I-II, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.

⁶ Laurance Sterne, *Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri*, Çev. Nuran Yavuz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999.

⁷ Denis Diderot, *Kaderci Jacques ve Efendisi*, çev. Adnan Cemgil, Yay. Haz. Cenap Karakaya, Sosyal Yayınlar, 1984.

⁸ William Shakespeare, *Hamlet*, çev. Orhan Burian, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1995.

Romantik ironi, Immanuel Kant (1724-1804) sonrası Alman idealizmi içerisinde değerlendirilen, *Das Athenäum* dergisi etrafında birleşmiş Erken Alman Romantikleri ya da Jena Romantikleri olarak adlandırılan bir grup sanatçı ve düşünürün dünya görüşünün ve estetik anlayışının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. 1798-1800 tarihleri arasında yalnızca altı sayı olarak çıkan *Athenäum* dergisi, romantik estetik için genel bir öneme sahiptir ve derginin çıkış tarihi, araştırmacılar tarafından çoğunlukla romantizmin başlangıç tarihi olarak kabul edilir (Depe, 2019: 25-26). Felsefe ve edebiyatla ilgilenen bu çevrenin başlıca isimleri Friedrich Schlegel (1772-1829), August Wilhelm Schlegel (1767-1845), Friedrich von Hardenberg –veya namı diğer Novalis (1772-1801), Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), Friedrich Schilling (1775-1854), Friedrich Schleiermacher (1768-1834), Ludwick Tieck (1773-1853), Caroline Schlegel-Schelling (1763-1809), Dorothea Schlegel (1764-1839) ve Friedrich Hölderlin (1774-1843)’dir. Jena Romantikleri arasında tam anlamıyla bir uyum ve bütünlük söz konusu değildir, hatta bazı düşünürler arasında çelişen düşünceler de görülür. Romantik çevrenin oluşmasından en fazla rolü olan ve her biri kendi başına buyruk, dağınık ve heyecanlı olan romantikler arasında bağlantıyı kuran kişi *Athenäum* dergisini çıkarmayı üstlenen kişi Friedrich Schlegel olmuştur (Dellaloğlu, 2002: 11-13).

Bunların dışında Adam Müller (1779-1829), Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819) ve Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) de romantik ironinin başlıca kuramcıları arasında yer alır (Cebeci, 2017: 269; Güçbilmez, 2005: 61).

Hayatı zıtlıkların oluşturduğu bir bütün olarak gören Goethe, yapıtlarında iyi ile kötünün, ak ile karanın, Tanrı ile şeytanın zıtlığını birleştirerek ironiyi ortaya çıkarır ve Aristoteles’in *katharsis* kavramına denk düşecek şekilde bu karşıt öğeler arasında uzlaşma sağlayarak bir uyuma ulaşmayı hedefler. Kendi sanatıyla birlikte sanat tarihine bakarken de mensubu olduğu romantik estetik ve kendi döneminin “modern”i sayılabilecek antik sanat estetiği arasındaki zıtlıkların izini sürer. Buna göre antik şiir doğalken, romantik şiir duygusaldır, antik şiir pagan kültürüne romantik şiir Hristiyan kültürüne aittir ve antik şiirin üslubu gerçekçiysen romantik şiir idealisttir. Aynı şekilde tiyatrodaki de antik dönemde kaçınılmazlık, zorunluluk düşüncesi ön plandayken romantik dönemde öne çıkan düşünce özgürlüktür ve buna bağlı olarak

antik dünya görüşü bir tür kadercilikle dünyanın değiştiremeyeceğine inanırken romantik dünya görüşü dönüşüme ve değişime odaklanır (Güçbilmez, 2005: 61).

Yıldız Ecevit'in, aktardığına göre Goethe, G. W. Rabener (1714-1771) adındaki bir yazarı çok fazla “somut ironi” kullandığı için eleştirir. Çünkü ona göre somut ironi, derin bir tinselliğe sahip olmayıp kendini başkalarından üstün gören orta sınıfa hitap eder ve ufku geniş insanlara sıkıntı verirken ufku dar olanları ise yanılgıya sürükler (1994: 31). Evrensel eseri *Faust*'un⁹ kurgu ve motif dokusunun temelini oluşturan ironik yapı, “somut ironi” olarak adlandırdığı retoriksel ironiden değil romantik ironiden müteşekkildir:

Goethe'nin ironisi, somut ironide olduğu gibi, bir söz sanatı değildir. O, karşıtlıklara dayalı bir yaşam ilkesinin yazındaki yansımasıdır, yazınsal bir ‘anlatım tutumu’dur. Zayıf-şişman, akıllı-deli, güzel-çirkin, iyi-kötü, tanrısal şeytansı... Karşıtlıklar arasındaki gerilim özde gülmeceyi doğurur. Ama bu karşıtlıkların geriliminde, yaşamın evrensel gerçeğini yakalayabilen bilge kişi ise yalnızca gülümser. Goethe'nin ironisi, yaşam karşısında bilgece bir gülümseyiştir (Ecevit, 1994: 35).

Friedrich Schlegel, antik Yunan'ın nesnellik özelliğine hayran kalarak ironi çalışmalarına önce ironi estetiğini formüle ederek başlamış, ancak daha sonra, Fichte'nin felsefesinin etkisiyle, bu nesnellik mutlak öznellik fikrine dönüşmüştür; romantik ironi, bilinemez ve katlanılamaz bir nesnel gerçeklikten benliğin içsel sabitliğine kaçışla öznenliğin patlamasını, edebi alanda romantik öfkenin isyankâr bir dürtüyle ortaya çıkışını ve sanatçının gerçekliğin kısıtlamalarının üzerine çıkarak öznenliğini en aşırı biçimiyle dışavurumunu temsil eder (Glicksberg: 1969: 5).

F. Schlegel ironiyi retorik ve felsefi olarak iki temel türde ele alır: Daha çok polemiklerde etkili kullanım imkânına sahip olan retorik ironi gösterişçi bir tavırken “Felsefe, ironinin gerçek evidir ve ironiyi mantıksal güzellik olarak tanımlamak mümkündür” (Akt. Güçbilmez, 2005: 16). Bir eserin belirli parçalarında retorik ironi işlevsel bir şekilde kullanılabilir, ancak Goethe gibi F. Schlegel’e göre de önemli olan, bütün eseri kapsayacak şekilde tamamına ironik tavrın yerleştirilmesidir.

⁹ Goethe, *Faust*, çev. Hasan İzzettin Dinamo, Yazko, İstanbul, 1983.

Romantiklerin sanatçıya bahşettiği ayrıcalıklı konum ve ön plana aldıkları öznellik, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) tarafından eleştirilmelerine sebep olur: Hegel'e göre "olağanüstü olanın araştırılmasında yeniliğe susamış olan" Schlegel kadeşler, "felsefi idea"nın yeniden uyanış sürecinde, özünde eleştirel olan ve tam olarak felsefi olmayan "yoksul felsefi bileşenlerle" kendilerinden önceki geleneğe saldırmışlar, ancak bu eleştirilere "bütünüyle felsefi bir bilgi eşlik etmediği için" karşı çıktıklarına alternatif olarak belirledikleri standartlar, "belirsiz ve bocalayan" bir karakterde kalmıştır (1994: 63). Schlegellerin modası geçmiş ressamaları, eski çağların sanat akımlarını ya da Hint sanatı ve mitolojisini tekrardan gündeme getirmeleri olumlu bir durum olsa da onlar bu orta halli ve ancak göreceli olarak değerli olan şeylere gereğinden fazla değer biçmişler ve "sapkın bir eğilimle ve ikincil bir bakış açısıyla" (1994: 63) bunlardan gereksizce fazla coşkuya kapılma hatasına düşmüşlerdir. Romantiklerin sanatın ve estetiğin bir nişanesi saydıkları ironi de bu sapkın eğilimden geliştirilmiştir. İroniye bu muteber konumu atfetme konusunda F. Schlegel'in hareket noktası Hegel'e göre Fichte'nin felsefesidir. Ancak F. Schlegel, bu felsefeyi kendi tarzında geliştirerek Fichte'yle olan bağını neredeyse tamamen koparmıştır (1994: 64).

Hegel, romantiklerin aksine "*ego*"nun yani öznenin bilgi, akıl ve her türlü bilmenin belirleyicisi olarak merkeze alınmasına karşı çıkar. Çünkü "ahlâk, yasa, insani ve tanrısal, kutsal olan ve olmayan" her çeşit içerik, böyle bir "soyut özgürlük ve birlik" içerisinde yanlı olarak yalnızca "*ego*"nun kendisi tarafından belirlenmiş olacak ve nesnel dünya bir görünüşten ibaret kalacaktır. Dolayısıyla böyle bir durumda gerçeklik öznenin belirlemelerine göre şekillenir ve özne, hayat karşısındaki "ciddiyet"ini kaybeder:

"Varolan her şey, yalnızca *ego*'nun aracılığı sayesinde vardır ve benim aracılığım sayesinde mevcut olan şeyi yine ben aynı ölçüde yok edebilirim"
(1994: 64).

Romantiklerce Tanrısal yaratıyla eş tutulan sanatsal yaratıcı deha da Hegel'e göre gerçeklikle bütün bağlarını koparmış olarak yalnızca kendinden zevk alarak yaşabilen "*ego*"nun kendisinde yoğunlaşmasıdır:

[...] bu ironik sanatsal hayat ustalığı, kendisini tanrısal bir yaratıcı dehâ olarak kavrar; böyle bir dehâ için herhangi bir şey ve her şey yalnızca tözsel olmayan bir yaratıktır, öyle ki kendisinin her şeyden bağımsız ve özgür

olduğunu bilen yaratıcı, kendi yarattığına bağımlı değildir; çünkü o, bunu yarattığı kadar yok da edebilir. Bu durumda bu tanrısal dehânın bakış açısına yükselmiş olan kimse, bütün diğer insanları kendi yüksek mertebesinden aşağıda görür, çünkü o, diğer insanları, yasayı, ahlâkî vb. kendileri için hâlâ sabit, özsel ve zorlayıcı saymalarından ötürü, budala ve sınırlı ilan eder. Bu durumda bir sanatçı olarak bu biçimde yaşayan birey kendisini başkalarıyla bağıntıya sokar: o, dostlarıyla, sevgilileriyle vb. birlikte yaşar; ama bir dehâ olmasından ötürü, onun hem kendi özgül gerçekliğiyle, kendi tikel eylemleriyle, hem de mutlak ve tümel olan şeyle bağıntısı aynı zamanda geçersizdir, onun bütün bunlara karşı tutumu ironiktir (1994: 64-65).

Nesnel edimselliğin yalnızca bir görünüme indirgendiği, öznenin dışında bir gerçeklik kalmadığı durumda Hegel'e göre "*ego*", bir noktadan sonra kendine yetemez, kendi öznenliğinden doyuma ulaşamaz hale gelir. Bir yandan hakikate ulaşmak isteyip nesnellik için yanıp tutuşurken bir yandan da yalıtılmışlığından ve doyumsuzluğundan kendini kurtaramaz. Bu yüzden Hegel, ironik özneyi "*marazî* bir güzel ruh" (1994: 66) olarak tanımlar.

Tanrısal yaratıcı güce sahip sanatçı olarak ironik öznenin ilkesi, Tanrısal olanı ironik olarak temsil etmektir. Romantiklerin estetik algısı doğrultusunda bir sanat biçimine dönüştürüldüğünde ironi, Tanrısal yaratıya denk bir halde soylu, büyük ve mükemmel olanın kendi kendini yok etmesiyle ortaya çıkar. Hegel'e göre bu durum yasa, ahlak ya da hakikat gibi konulardaki ciddiyetsizlikle birlikte en iyi ve en üstün olan şeylerde bile aslında hiçbir şeyin bulunmadığını da ima ettiği için kendi kendisi hakkında da ironiktir (1994: 67).

Hegel, Schlegel kardeşlerle birlikte ironiyi en yüksek sanat ilkesi olarak benimseyenler olarak Solger'i ve Ludwig Tieck'i gösterir. Buna göre Solger yüzeysel felsefi kültürle yetinmeyerek "felsefi idea"nın derinliklerini kadar inmiş ve diyalektik noktasında "sonsuz mutlak olumsuzluk"a (1994: 68) varmıştır. Tieck'in ironi anlayışı ise dâhil olduğu Jena Romantikleri ile örtüşmektedir (1994: 68-69).

Görüldüğü üzere aslında Kierkegaard'ın Sokrates ironisini tanımlarken kullandığı "sonsuz mutlak olumsuzluk" (2009: 288) ifadesi Hegel'e aittir. Hegel, bu ifadeyi narsisistik bulduğu romantik estetik anlayışını eleştirmek için kullanır. Kierkegaard ise bu durumu incelikli bir şekilde tersine çevirerek ifadeyi idealist

felsefenin temelinde yer alan Sokrates’le ilişkilendirir. Hegel, kendi sistemiğini ortaya koymadan önce dönemin hâkim estetik anlayışı olan romantizmi saf dışı bırakmak için “retorik bir jest”le önce romantiklere saldırır, hemen ardında kendi estetik açıklamalarını ortaya koyar (Ellison, 2008: 152). Kierkegaard da kendi estetik kuramını oluştururken Sokrates’e, Hegel’e ve Erken Alman Romantikleri’ne “aralıksız göndermelerle” bunları tersine çevirir (2008: 155).

Kierkegaard’a göre Schlegel ya da Solger, edimselliğin, yani nesnel gerçekliğin yalnızca bir görünümünden ibaret, içi boş, anlamsız bir hiçlik olduğunu söylediğinde kast ettiği gerçekten de hiçliktir, ama Hegel, bunu ironi zanneder. Yukarıda “İroninin Kökeni” bölümünde ele alındığı üzere Sokrates’in hiçbir şey bilmediği hakkındaki bilgisi, herhangi bir olumlu bir içeriğe sahip olmadığı için aslında ironik bir bilgidir. Hegel ise Sokrates’e olumlu bir içerik atfetmeye çalışır, ancak bu Kierkegaard’a göre bu boşuna bir uğraştır. Çünkü “ironi için hiçbir şey kurulu [*Bestaaende*] değildir; her şeyle keyfince *ad libitum** uğraşır” (2009: 297-298). Eğer aynı şekilde Schlegel, varoluşun gerçekliği olmayan bir hiçlikten ibaret olduğunu ifade ederken ciddi olmasaydı, Kierkegaard’a göre bunun yerine geçerli olan bir şey olması gerekirdi (2009: 298-299.) Ancak Romantikler aradıkları idealin bulunamaz/ulaşılamaz olduğunun farkında oldukları için “Hegel olmayı” reddederek romantik olmuşlardır (Dellaloğlu, 2002: 74-75).

Besim Dellaloğlu’na göre diyalektik, tıpkı ironi gibi var olma ve yok olma arasında gidip gelme halidir ve ironi gibi olumsuzlukla yüklüdür. Hegel ile Romantikler arasındaki temel fark Hegel’in bir töz üzerinden ideal bir devlet ve toplumun kurulabileceğine inanan sistem kurma peşinde bir filozof olmasıdır. Hegelci diyalektikten teolojiyi çıkardığımızda ise geriye romantik ironi kalır: Hegel, sonlu olan ile sonsuz olan arasındaki ilişkinin bilinebileceğine inanır ve bu yüzden onun felsefesi “mutlak yönelimli” ve “sonlu” bir felsefedir; Romantikler ise idealin hiçbir zaman gerçekleşmeyeceğinin ve felsefenin “ölümsüzlüğe mahkum” olduğunun bilincindedirler (Dellaloğlu, 2002: 104).

Bununla birlikte Kierkegaard, Hegel’in diyalektik ile ironi arasında bir paralellik kurarak içsel yıkım mekanizmasıyla “dünyanın evrensel ironisi”nin

* Aklına estiğince.

örtüştüğü fikrini öne sürdüğünü saptamıştır. Buna göre Hegel, diyalektiğin evriminin yıkım üzerinden gelişen bir kurulum ve ilerlemeyle gerçekleştiğini varsaymış ve savunmuştur (Güçbilmez, 2005: 20). Güçbilmez’in Behler’den aktardığına göre Kierkegaard’ın saptaması olumlu ve olumsuz görünümde iki ayrı yönde gelişmiş, olumlu olarak yıkımın yeniden yaratım için zorunlu olduğu düşünülürken olumsuz olarak genel ve evrensel anlamsızlık düşüncesinin ortaya çıkmasına sebep olmuş ve “‘saçma’ fikrinin tohumları ironinin içine ekilmeye başlamıştır” (2005: 21).

19. yüzyılda ironi tartışmaları felsefe ve şiir ekseninden edebiyat eleştirisine doğru kayar. Bu dönemden sonra ironin kavramsal yönü sanat kuramları çerçevesinden uzaklaşarak esas olarak eleştiri kuramları çerçevesinde tartışılacaktır. Bu bağlamda ironi tarihindeki önemli duraklardan biri de Connop Thrilwall’ın (1797-1875) 1883’te yayımlanan “Sophokles İronisi Üzerine”¹⁰ adlı makalesidir. Bu makaleyle Thrilwall, daha çok Schlegel kardeşler, Solger, Müller gibi kuramcılar arasında gelişen ironi tartışmalarını Almancadan İngilizceye taşıyarak tartışma alanını genişletmiş ve konu üzerindeki Alman idealizmi üzerinden gelişen tekelin kırılmasını sağlamıştır (Güçbilmez, 2005: 23-24).

Thrilwall, makalesinde sözel, pratik ve diyalektik olmak üzere üç ayrı ironi türü tanımlar. “Söz ironisi”, antik dönemden beri kullanılageldiği şekliyle retorik alanına ait bir söz oyunudur ve söylenen ile kast edilenin karşıtlığı üzerinden gelişir. “Pratik ironi” ya da “olayların ironisi”, beklentiyle gerçekleşenin karşıtlığı üzerinden gelişir. Thrilwall’ın “pratik ironi” tanımlamasına “Sophokles ironisi” olarak da adlandırdığı dramatik ironi de dâhildir. Thrilwall, Sophokles üzerinden geliştirdiği dramatik ironi terimini ortaya koyarak bugün bile hâlâ geçerliliğini koruyan bir tanım elde etmiş ve dramatik ironi, oldukça uzun bir süre boyunca, özellikle tiyatro incelemelerinde en temel araçlardan biri olarak kullanılmıştır. Diyalektik ironi ise Sokrates’te ve Erken Alman Romantikleri’nde olduğu şekliyle bütün bir hayatı –ya da bütün bir eseri– kuşatan felsefi bir konumlanıştır. Thrilwall, bir kategori olarak diyalektik ironiyi sınıflandırmasına dâhil etmiş olsa da bu kavramı makalesinde yeterince açıklamamıştır (Güçbilmez, 2005: 23-25).

¹⁰ Hare, Julius Charles, and Connop Thirlwall, eds. “On the Irony of Sophocles” Chapter, In The Philological Museum, 2: 483–537, Cambridge Library Collection – Classics, Cambridge University Press, Cambridge, 2012.

Beliz Güçbilmez'e göre evrensel ironi tartışmalarıyla ilişkilendirilebilecek bir başka isim de Friedrich Nietzsche'dir (1844-1900). Onun *İyilik ve Kötülüğün Ötesinde*¹¹ adlı eserinde ironi, genellikle olumsuz bir görünümüdür. İroni, Nietzsche'ye göre antik dönemde ruh yüceliğine ve mutluluğa ulaşmak için bir zorunluluktur, ancak modern döneme gelindiğinde artık ortalama insanın ahlakını temsil eder hale gelmiştir. Çünkü ironist, bir bakıma bir kuşkucudur ve böyle bir pozisyonda olumlu veya olumsuz görüş bildirmek mümkün değildir. Nietzsche ise bir seçimi ve “Varolanın korkunçluğu ya da bayağılığı içinde bile sevildiği yeni bir hayat”ı savunur. Buna rağmen Apollon-Dionysos üzerinden getirdiği açıklamaların ve bu ikili karşıtlık üzerinden gelişen fikirlerinin Alman Romantikleri'nin ironisiyle ile örtüştüğünü söylemek mümkündür (Güçbilmez, 2005: 22-23).

19. yüzyılın sonlarından itibaren, ironi, daha önce üzerine yüklenen retorik ve felsefi tanımlardan sıyrılarak mizah, espri ve zekâyla ilişkin bir kavram olarak algılanmaya, Oscar Wilde (1854-1900), Bernard Shaw (1856-1950) gibi “dâhi” yazarlar tarafından sistemi ve toplumu eleştirmeye yarayan bir konumlanış olarak kullanılmaya başlamıştır. (Güçbilmez, 2005: 28). Bu noktada ironi, artık antik dönemlerde kendisine yüklenen olumsuzluğu üzerinden tamamen atarak iyi olan edebiyatın bir özelliği olarak kabul edilir hale gelmiştir.

20. yüzyılda ortaya çıkan “Yeni Eleştiri” akımı ile birlikte ironi, yeni bir tanım ve işlev kazanır: I. A. Richards (1893-1979), Cleanth Brooks (1906-1994) ve Kenneth Burke (1897-1993) gibi yazarlar her yazınsal bağlamın, bir metindeki her bir sözcüğe ağırlık ve nitelik kazandırdığı ve alternatif okuma imkânları sağladığı için ironik olduğunu öne sürmüşlerdir (Booth, 2016: 36). Buna göre ironi, metne dair farklı yorumların bir arada olabilmesine olanak tanıyan ve “bir metnin anlamının belirlenmesinde kullanılan süreçlerin belirsizliğini” ortaya çıkaran bir kavramdır (Cebeci, 2017: 273). Bu ekole dâhil isimlerden ironiyi lirik şiire uygulamasıyla öne çıkan Cleanth Brooks, ironiyi, bir şiirin parçaları arasındaki gerilimle ve bir metindeki uyumsuzlukların tespitiyle ilgili bir kavram olarak ele alır ve ironiyi “bir ifadenin çerçeve ifadeler tarafından eğilmesi” olarak tanımlar (2017: 273).

¹¹ Friedrich Nietzsche *İyini ve Kötünün Ötesinde - Bir Gelecek Felsefesini Açış*, çev. Ahmet İnam, Say Yayınları, İstanbul, 2015.

20. yüzyılda ironiyle ilgili kuramsal çalışmalarda ön plana çıkan diğer bir isim Herman Northrop Frye'dır (1912-1991). Frye'a göre ironi terimi, insanın Sokrates gibi olduğundan daha küçük görünmesiyle ilgili bir tekniktir ve bu teknik "edebiyatta az sözle mümkün olduğunca çok anlam yaratma yahut doğrudan bildirme veya kendi açık anlamından yüz çevirmiş bir sözcük dizisi yaratma tekniğine dönüşmüştür" (2015: 68). Aristoteles'in *alazon* figürü Frye'a göre kurban olmaya, *eiron* figürü ise sanatçı olamaya yazgılıdır. Frye, ironinin bazı "gizli" anlamlarını yeni keşfettiğini itiraf etmekle birlikte terimi genel geçer anlamına yakın bir şekilde kullandığını da ifade eder. Frye'a göre ironi, "karmaşık" ve "saf" olarak iki temel türe ayrılır: "Karmaşık ironi", okura ironiyi aktarmakla yetinip okurdan kendi ironik tavrına katılmasını beklerken "saf ironi" okurun dikkatini kendi ironik tavrı üzerine çeker (2015: 68).

Frye, Aristoteles'in *Poetika*'da bazı karakterlerin bizden daha iyi, bazılarının bizden daha kötü, bazılarının ise bizimle aynı seviyede olduğunu söylediğini aktardıktan sonra buradaki iyilik ve kötülüğün aynı zamanda ağırlık ve hafifliği de içeren *spoudδος* ve *phaulos* kelimelerine karşılık olarak kullanıldığını belirtir ve modern eleştirmenlerce bu kelimelerin ahlaki bir iyi ve kötü olarak anlaşılmasına rağmen aslında kast edilenin "eylem hâlindeki bir kimse" olduğunu öne sürer. Buradan hareketle kurmaca kahramanlarını tarihsel süreç içerisinde mitik olandan ironik olana doğru ilerleyen bir gelişim çizgisinde seyreder şekilde sıradan insana göre daha yüksek, daha düşük ya da aynı seviyede olan eylem gücü açısından beş "mimetik kip"te ele alır. Buna göre birinci mimetik kipte kahraman, tür bakımından insandan üstün, ilahi bir varlıktır. Böyle anlatılar, bir tanrı hakkındaki bir hikâyenin toplumdaki karşılığı olarak mitik özelliktedirler. İkinci mimetik kipte kahraman çevresindekilere yani diğer insanlara göre derece bakımından üstün bir insandır. Bizim için olağanüstü olan büyülü silahlar, konuşan hayvanlar, doğaüstü yaratıklar tipik bir romans kahramanı olan karakter için olağandır. Frye, bu kip için masallar, halk hikâyeleri gibi folklorik türleri örnek olarak gösterir. Üçüncü mimetik kipte kahraman, olağanüstü özellikler göstermeyen ama yine de çevresine göre üstün bir konumda olan bir liderdir. Epiğin ve tragedyanın kahramanları genellikle bu kiptedir. Dördüncü kipte kahraman, çevresindekilerle aynı seviyede olan normal insandır. Genellikle komedyanın ve gerçekçi kurmacanın kahramanı olan sıradan insan, evrensel düzeyde insanlığın temsilidir. Beşinci ya da ironik kipte ise kahraman güç ya da zekâ bakımından bizden daha aşağı seviyededir. Eğer "esaret, hayalkırlığı ya da saçmalık sahnesine tepeden

baktığımız hissini yaşıyorsak” ya da normlar tarafından yargılanan kahraman üzerinden okur, “aynı durumda olduğunu ya da olabileceğini hissediyorsa” ironik kipteyiz demektir (2015: 59-60).

Frye’in tragedya ve komedyayı, ortaya koyduğu “Kipler Teorisi”ne göre ele alırken üzerinde özellikle durduğu kipler, “üst mimetik” olarak nitelediği üçüncü kip, “alt mimetik” olarak nitelediği dördüncü kip ve “ironik mimetik” olarak nitelediği ironik kiptir. İroni, bir kip olarak “alt mimetik” kipten doğmuştur ve doğal olarak “karmaşık” bir kiptir. Frye’a göre günümüzde edebiyatın ironik evresine ulaşılmıştır. İronik mimetikteki tragedyada ironi, trajik durumu nedensizliklik hissinden soyutlar ve rastgele kurban figürünü belirginleştirir (2015: 69). İronik mimetikteki komedyada ise toplumun bireyden intikam alma teması hâkimdir, ancak ironik bir şekilde bireyin suçsuzluğu ve toplumun suçluluğu vurgulanır. Dolayısıyla ironik komedyada bir kurban edilme ritüeli, bir “günah keçisi töreni” söz konusudur. Bu bağlamda *Sokrates’in Savunması*¹² ironik komedyanın en büyük başyapıtlarından biridir (2015: 73-74).

Görüldüğü üzere Frye’in ironiye yaklaşımı, yalnızca dramatik ironi bağlamıyla sınırlıdır. O da ironi üzerine çalışan isimlerin büyük çoğunluğu gibi temelde “saf” olarak nitelendirdiği sözel ya da retoriksel ironiyle, “karmaşık” olarak nitelendirdiği duruma ilişkin, kurgusal ya da dramatik ironi olmak üzere iki ayrı ironi türünden bahsetmiş, ancak yaklaşımında yalnızca “karmaşık” ironiye yer vermiştir.

Heinrich Lausberg (1912-1992) ve onun görüşlerini takip eden Joseph Dane (1947-), ironiyi daha önce Cicero’nun tanımladığı ve Quintilian’ın geliştirdiği *dissimulation* ve *simulation* kavramları arasındaki ayrım üzerinden ele alır. Cebeci tarafından “düşünce mecazı” olarak aktarılan bu kavram, “amaçlanan düşüncenin yerine zıt görünümlü başka bir düşüncenin geçirilmesi” olarak tanımlanır (Cebeci, 2016: 276). Düşünce mecazının ilk aşaması, dil düzeyinde gerçekleşen ve ironistin muhatabı tarafından doğrudan anlaşılması amaçlanan retorik ironisidir. İkinci aşamada ise ironi, artık eylemler ve durumlar üzerinden gerçekleşir. Bu aşamada *dissimulatio* (gizleme, saklama) ve *simulatio* (taklit etme, -mış gibi yapma) teknikleriyle ironist, kendi konumunu gizleyip aslında inandığı görüşün tersini savunuyormuş gibi

¹² Eflatun, *Sokrates’in Savunması*, çev. Teoman Aktürel, yay. haz. Azra Erhat-Sabahattin Eyuboğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1971.

davranarak dinleyicilerin düşüncelerini yönlendirmeyi hedefler. Marc Antony'nin Sezar'ın cenaze töreninde Brutus'ü hedef alan meşhur ironik konuşması bu ironi modeli için örnek olarak gösterilebilir. Retoriğin ikna yönünün ön plana çıktığı bu ironi modeliyle daha önce ironist ve rakibi ya da kurbanıyla sınırlı olan ironinin katılımcılarına izleyiciler de eklenerek “üçlü izleyici yapısı” kavramı, evrensel ironi tartışmalarına dâhil edilir (2016: 276-277).

Postmodern bağlamdaki ironi tartışmaları, ironinin 20. yüzyılda nasıl bir noktaya geldiğinin anlaşılması açısından önemlidir. Bu dönemle ilişkili Yapısalcılık, Postyapısalcılık, Dekonstrüksiyon gibi akımlar, metni ve onun referans çerçevesini kapalı bir sistem olarak kabul ederler. Bu dönemde artık antik çağlardan beri sanatçının düstur edindiği *mimesis* ilkesinin yönü değişmiş, sanat eserinin, doğayı ya da nesnel gerçekliği değil diğer sanat eserlerini taklit ettiği düşüncesi hâkim olmuş, hatta daha ileri bir nokta olarak ironik bir şekilde artık yaşamın sanatı taklit ettiği noktasına ulaşılmıştır. Bu yön değiştirme ve tersine çevirme sonucu üstkurmaca yapılar ön plana çıkmış, ironi de mevcut bütün formlarını korumakla birlikte artık özellikle Erken Alman Romantikleri'nde görüldüğü haliyle kurmaca eserin yapaylığına ve gösteren-gösterilen arasında bir temsil bağının olmadığı görüşünün ağırlık kazanmasıyla anlama sürecini kuşatan “radikal” belirsizliğe dikkat çeken bir kavram olarak algılanır hale gelmiştir.

Postmodern edebiyat eleştirisinin ve dekonstrüksiyon hareketinin önemli isimlerinden biri olan Paul de Man (1919-1983), ironiyi neredeyse tüm çalışmalarında bir çıkış noktası olarak kabul etmiştir (Güçbilmez, 2005: 28). “İroni Kavramı” başlıklı yazısında Kierkegaard'ın *İroni Kavramı* adlı eserindeki ironiye dikkat çekerek ironinin bir kavram olmadığını çünkü anlama dayalı olmak yerine performans dayalı olduğunu ortaya koyar. İroni, de Man'a göre bir yönüyle anlamı bir yönüyle anlamsızlığı içerir, bu yüzden de sabit anlamları her zaman sınırlarına sürükler ve sabitlenemediği için de tanımlanması da mümkün değildir. Dolayısıyla ironi, sürekli olarak anlamamanın zorluğuna hatta imkânsızlığına işaret eder (Dellaloğlu, 2002: 101).

De Man, ironiyi sembol ve alegori üzerine geliştirdiği düşünceler çerçevesinde tanımlar. Buna göre alegori, dilin anlatıya yönelik eğilimiyle ilgili olup eserin yarattığı zamansal imgeden süreklilik “yanılsama”sını oluşturduğu için “ardışimsal” özellik gösterir. Sembolün yerini alacak şekilde kullanılan ironi ise anlık gerçekleşmesi

sebebiyle “eşzamanlı”dır ve “yansılama” ilkesine dayandığı için gerçekçidir (Cebeci, 2016: 275).

De Man için ironi, metnin yaratıcısından bağımsız bir şekilde kendiliğinden dilin bir yan ürünü olarak ortaya çıkan bir olgudur. Gösterge ile anlam arasında bir uyumsuzluk barındırması sebebiyle yazınsal metnin en temel parçalayıcısı olarak yapının kendi yapaylığına işaret edebilmesiyle, metnin kendini parçalama yeteneği taşıması anlamına gelir ve bir yazar için en doğru tavır bundan kaçamayacağının farkında olmaktır (Güçbilmez, 2005: 29).

Ernst Behler, Yapısalcılık akımının, metinlerarasılık anlayışının ve göstergebilimin en önemli isimlerinden biri olan Roland Barthes’ın (1915-1980), yazarın metin üzerindeki özellikle niyetler ve sonuçlar konusunda her türlü otoritesinin tamamen yok edilmesi ve öznenin yerine dilin ikame edilmesi anlamına gelen “yazarın ölümü” ve metnin “çeşitli boyutlara sahip, hiçbir temel oluşturmeyen farklı yazıların birbirine karıştığı ve aynı zamanda birbirine karşı çıktığı [...] binbir türlü kültür ocağından gelen alıntılarla oluşturulmuş bir doku” (Akt. Behler, 2008b: 131) olduğu anlayışında, ironinin tüm tarihsel ve yapısal özelliklerinin bir arada görüldüğünü söyler. Ancak evrensel anlamıyla bir bütün olarak ironi olgusu, bazı metin türlerinin bazı parçaları için geçerli olan haliyle sınırlandırıldığı için Barthes, metni tanımlarken bu kelimeyi kullanmaktan özellikle kaçınmıştır. Paul de Man da “sınırlı” olarak nitelendirdiği ironiyle evrensel hali arasındaki farka dikkat çekmiş, ancak Barthes tarafından bu ayrım tamamıyla ortadan kaldırılmıştır. Behler’e göre “Barthes’ta her şeye sinen ironinin varlığı, metnin tamamında adının hiç geçmemesiyle daha da açık şekilde belli olur” (2008b: 132).

İroni, Barthes’ta olduğu gibi Jacques Derrida’nın (1930-2004) da metin tanımında gizlidir. *Platon’un Eczanesi*¹³ adlı yapıtında metnin ancak anlamını ilk bakışta gizlerse metin olabileceğini ve bununla birlikte her zaman için algılanamaz olarak kalacağını ifade ederken kelimeyi kullanmaktan özellikle kaçınsa da Behler’e göre aslında kast ettiği metnin ironisidir. Daha sonra “dokunun gizlenmesi”nde söz ederken “ördüğünü sökmek” için yüzyıllar geçebileceğini belirtirken kast ettiğinin

¹³ Jacques Derrida, *Platon’un Eczanesi*, Çev. Zeynep Direk, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2012.

ironi olduğunu açık eder (2008b: 133). Beliz Güçbilmez tarafından aktarılan Daniel O'Hara'nın yaptığı söyleşide Derrida'nın ironi tanımı Paul de Man'inkiyle örtüşür:

Birbirine karşıt olası en çok sayıda yorumu sağlamak- okurun metinden anlam oluşması sürecini kuşatan radikal belirsizliğin farkına varmasını sağlamak (Akt. Güçbilmez, 2005: 31).

Derrida'ya göre edebiyat, dünyaya mutlak surette yabancılaşmış olduğu için artık doğayı taklit ve temsil etmeyi reddeder ve dolayısıyla “Gerçeğe benzemenin, doğruluk ve yanlışlığın topyekûn reddedildiği bir sanatın ironik olacağı açıktır” (Akt. Güçbilmez, 2005: 31). Derrida'nın kullandığı anlamda ironi, karşıt anlamın kast edildiği konvansiyonel haliyle birlikte hiçbir şeyin kast edilmediği ya da hiçbir şey söylemek istemeyen bir kavramdır. Bu durumda artık ironi ya da söz konusu haliyle “yeniden tanımlanmış ironi”, metnin katmanlarından ya da yorumlarından biriyle diğer alternatifleri karşı karşıya getiren bir aygıttır ve bu alternatifler birbirine karşıt olsa bile hepsi aynı derecede geçerli meşru ve olanaklıdır (Güçbilmez, 2005: 31-32).

Behler'e göre postmodern ironi alanında Paul de Man, Barthes ve Derrida ile birlikte adı anılması gereken diğer isimler: Çeşitli bilimlerde “üst-anlatı”nın karşıtı olarak konumlanan dil oyunları tanımıyla Jean François Lyotard (1924-1998) ve “*pensiero debole*” (zayıf düşünce) tanımıyla Gianni Vattimo'dur (1936-) (2008b: 135).

İroniyi merkezi bir şekilde felsefi bir çerçevede ele alan son isim çağdaş Amerikan filozof Richard Rorty'dir (1931-2007). Rorty, İlk dönemlerinde dâhil olduğu analitik felsefeyi hedef alan geniş kapsamlı eleştirileriyle temelde metafelsefeyle ilgilenen bir filozoftur. Geleneksel felsefenin tarihten kaçma açısından umutsuz ve boş bir çabadan başka bir şey olmadığını, filozofların bilgi, etik, dil ya da toplum için ebedi ve değişmez temeller kurmayı hedeflemelerine rağmen hâlihazırda var olan kemikleşmiş önyargıları tekrarlamaktan başka bir şey yapamadıklarını öne sürmüştür. Rorty'e göre edebiyat ve bilimle işbirliği içerisinde hareket etmesi gerekli olan felsefe, nihai bir çözüm ya da bütünüyle doğru bir cevap değil mevcut tartışma ve konuşmalar içerisindeki “ses”lerden biridir. Felsefi hakikat ise pragmatik bir değere sahip olmalıdır. Bu düşünceleri onu daha az dogmatik ve daha problem çözücü bulduğu hermeneutik ve pragmatik geleneğe yerleştirir. Nesnel hakikat imkânını reddetmesi hiçbir değer yargısı ortaya koymanın mümkün olmadığı inanan mutlak göreciliği ise

hem sağ hem de sol tarafından eleştirilmesine sebep olmuştur (Cevizci, 2005: 1422-1424).

Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma adlı eserinde Rorty, “metafizikçi” ve “ironist” olmak üzere iki filozof tipinden bahseder. Günümüz entelektüel dünyasında yaşanan en büyük çatışma Rorty’e göre ironistler ve metafizikçiler arasında yaşanır. Rorty, ironisti öncelikle üç koşulu yerine getiren bir kimse olarak ele alır. İlk olarak ironist, kullandığı sözcük dağarından kuşku duyan bir kimsedir. İkinci olarak ironist, kullandığı değişken ve belirsiz sözcük dağarıyla ifade ettiği argümanların kuşkularını garantileyemeyeceğinin ya da dağıtamayacağının da farkındadır. Son olarak ironist, bu kuşku neticesinde kendi felsefesinin diğerlerine oranla gerçekliğe daha yakın olamayacağının bilincindedir. Böylelikle ironist, kendisini betimlerken kullandığı sözcüklerin daima değişime tabi olduğunun farkında olduğu için kendini asla gereğinden fazla ciddiye alamayan ve kendi nihai sözcük dağarının ve dolayısıyla benliğinin olumsuzluğunun ve kırılganlığının farkında olan bir kimse olarak tanımlanır (Rorty, 1995: 114).

Martin Heidegger’in (1889-1976) tarihin başlangıcıyla ilgili yorumlarını tartıştığı *Essays on Heidegger and Others*¹⁴ adlı eserinde Rorty, tarihi ilk ironistin kullanımda olan sözcük dağarından kuşku duymasıyla başlatır. Sözcüklere duyulan kuşku, bir kelimenin yerine başka bir kelimenin kullanılmasıyla ilgili değil bütün bir “dil oyununun” doğruluğu ya da yanlışlığının sorgulanmasıyla ilgilidir (Akt. Ownes, 2008: 199).

Rorty’e göre ironinin karşıtı ise sağduyudur. Sağduyuya sahip biri, ironistin tersine alışlagelmiş sözcük dağarlarına karşı güven duyan ve bu sözcük dağarının kendisi aracılığıyla formüle edilmiş önermeleri eylemleri ve yaşamları betimlemeye ve yargılamaya yeteceğini sorgulamadan kabul eden biridir. Rorty’nin Heidegger’den uyarladığı bir terim olan “metafizikçi” ise kendi nihai sözcük dağarındaki bir terimin bir gerçek bir öze sahip bir şeye gönderme yaptığını varsayan dolayısıyla adalet, bilim, bilgi, varlık, ahlak gibi kavramların tanımlanarak sabitlenebileceğine inanan “sağduyulu” birisidir (Rorty, 1995: 115).

¹⁴ Richard Rorty, *Essays on Heidegger and Others*, Cambridge University Press, Cambirdge, 1991.

Rorty, daha sonra ironist ve metafizikçiye karşılaştırmaya ve girişir ve bu ikisinin karşıt yönleri üzerinden ironisti tanımlamayı sürdürür: Metafizikçi “eski betimlemeleri” başka “eski betimlemeler” aracılığıyla analiz eder. Ironist ise tam tersi olarak nominalist ve tarihselci bir anlayışla hiçbir şeyin gerçek bir doğası ya da özü olmadığını, belirli bir dönemin sözcük dağarında daha önceden tanımlanmış olan adalet, bilim, bilgi, varlık, ahlak gibi kavramların kendi döneminin “dil oyunlarının” çok da ötesine geçemeyeceğini düşünür. Kendisine bir dil vererek bir insan olmasını sağlayan toplumsallaşmanın ona yanlış bir dil verdiğinden ve böylece hatalı bir insana dönüştürdüğünden sürekli endişe duyar. Bir taraftan da kullandığı sözcük dağarının geçersizliğinin ve değişkenliğinin bilinciyle köksüzlüğünü sürekli kendi kendine hatırlatır. Metafizikçi ise asıl meselenin dil değil neyin doğru neyin yanlış olduğu konusu olduğunu düşünür ve bir şeyin yeniden betimlenerek iyi ya da kötü görünmesinin mümkün olduğuna inanmaz, inansa bile hayıflanarak dili gerçeklik zeminine oturtmakta ısrar eder (1995: 115-116).

Rorty’e göre ironistler felsefeye yazın eleştirisi gözüyle bakarlar ve bunun ilk örneği de Hegel’dir. Hegel ile başlayan ironist gelenek Nietzsche, Heidegger ve Derrida ile devam eder. Ancak Besim Dellaloğlu’na göre Erken Alman Romantikleri’ni ironiye ve öznelliğe atfettikleri önem üzerinden şiddetle eleştiren Hegel’in ironist çizginin başlangıcına yerleştirilmesi bir tür şaka olmalıdır. Dellaloğlu Hegel’i metafiziğin sonu olarak nitelendirdikten sonra Romantikler’in ironik geleneğin başlangıcı olmayı fazlasıyla hak ettiklerini öne sürer (2002: 106).

Son dönem edebiyat araştırmacılarından Denis Howard Green (1922-2008) de ironi çalışmalarına katkıda bulunan isimlerden biridir. *Irony in the Medieval Romance*¹⁵ adlı eserinde Green, söylenen ile kast edilen anlam arasındaki uyumsuzluğu vurgulayarak bu uyumsuzluğu gösteren eylem ya da durumları tanımlar. Bu yaklaşıma göre ironide iki anlam düzeyiyle birlikte ortaya çıkan ironiyi anlayanlar ve anlamayanlar olmak üzere iki ayrı izleyici topluluğu da ortaya çıkar. Oğuz Cebeci Green’in ironi hakkındaki görüşlerinin Linda Hutcheon’ın görüşleriyle birlikte değerlendirilmesi gerektiği fikrindedir (Cebeci, 2017: 277).

¹⁵ Denis Howard Green, *Irony in the Medieval Romance*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.

Kanadalı çağdaş yazar ve edebiyat eleştirmeni Linda Hutcheon (1947-), ironi çalışmaları alanındaki en önemli isimlerden birisidir. Hutcheon, ironiyi daha çok söylenenle kastedilen arasındaki bir karşıtlık ya da çatışmadan hareketle değil alımlanma süreci üzerinden ele alır. Çünkü ironi, statik bir durum değil bir iletişim sürecidir ve Hutcheon bu nedenle ironinin güçlü bir duygusal içerikle yüklü olduğu görüşündedir: İroni tabi olma ve olunma durumları üzerinden hiyerarşik ilişkiler kurarak ahlaki üstünlük iddialarına ve yargılamalara işaret eder ve ilişkisel (*relational*), içselleştirici (*inclusive*) ve farklılaştırıcı (*differential*) niteliklere sahiptir (Cebeci, 2017: 277-279).

Hutcheon'un ironi modelinde, mutlak surette birbirinden farklı olan ancak mutlaka birbirine karşıt olması gerekmeyen, bir gösterenden ve iki ya da daha çok gösterilenden oluşan “söylenen” ve “söylenmemiş olan” anlamlar, ironist yorumcu ve hedef arasındadır. Bu anlamlardan “söylenmemiş olan”ın lehine bir asimetri söz konusudur ve “söylenmemiş olan”ın “söylenmiş olan”a yönelik hücumu, ironinin anlam boyutunu belirler (2017: 278-279).

Hutcheon'a göre ironinin alımlanma sürecinde belirleyici olan; sınıf, yaş, cinsiyet, milliyet, meslek gibi ortaklıklara ve dolayısıyla ortak bir söyleme sahip “söylem toplulukları”nın oluşturduğu “yorum toplulukları”dır. Hutcheon'un düşünceleri bu noktada Mihail Bahtin'in (1895-1975) “söylem türleri”¹⁶ ile örtüşür. Bir yorum topluluğunda aynı söylem topluluğuna dâhil olanlar ironiyi görebilirken farklı bir söylem topluluğuna mensup kişiler ironinin kurbanı pozisyonuna düşebilir. Bununla birlikte ironi, çeşitli söylem topluluklarının dolaylı iletişimini sağlayan bir pozisyon da üstlenebilir. İroni bu toplulukları oluşturmaz ya da oluşumuna katkı sağlamaz, ancak örtüşen söylemlerin algılama sürecinde kesiştiği bir alan anlamına gelir. Fakat bir söylem topluluğuna ait birinin diğer söylem toplulukları hakkında bilgi edinmesi ve birden çok söylem topluluğunun dilini öğrenebilmesi mümkündür. Dolayısıyla Hutcheon “ironik yorum”un öğrenilebilir olduğunu kabul eder (2017: 278-280).

Psikanalitik çerçevede ironi, felsefi ve edebi konumundan oldukça farklı bir görünümündedir. 20. yüzyılın başlarında popülerlik kazanan psikanalitik yaklaşım

¹⁶ Mihail Mihailoviç Bahtin, *Söylem Türleri ve Başka Yazılar*, çev. Okan N. Çiftçi, Metis Yayınları, İstanbul, 2021.

ironiye ayrı bir başlık ayırmasa da bu alanda yapılan çalışmalar, alanın genişlemesiyle ve kabul görmesiyle birlikte ironi tarihinde kendine ayrı bir yer edinmiştir. Bununla birlikte psikanalitik yaklaşımla ele alınan ironi, tarihsel bağlamından koparılmış bir şekilde, dilde görülen bir olgunun psikanalitik çerçevede incelenmesiyle sınırlıdır.

Oğuz Cebeci, bu alanda “bilinçdışı ironi” ve “gerçek bilinçdışı ironi” olarak ayırdığı iki farklı ironi türünden bahseder (2017: 289-297): Sigmund Freud’un (1856-1939) bastırılmış düşüncelerin bilinç alanına çıkabilmesi için öncelikle bilinç tarafından reddedilmesi gerektiği tezinden hareketle ele alınan “bilinçdışı ironi”, ironik konuşan bir kişinin aslında farkında olmadan bilinçdışı arzularından ya da inanışlarından bahsettiği fikri üzerinden gelişir. Böyle bir ironi modelinde söylenen şey aslında bir yönüyle gerçektir ya da kast edilmiştir. Normalde bilinç alanında reddedilerek bastırılan bir düşünce ya da arzu, ironi yoluyla sansüre uğratarak dile getirilmiş olur. Cebeci, bu tür bir ironiyi şöyle bir örnekle açıklar: Freud, kendisinden yardım isteyen bir arkadaşına “Tanrısal bir güç edinir edinmez yardım edeceğim” şeklinde ironik bir cevap verirken aslında bilinçdışında olan bastırılmış güç istenci, ironi yoluyla “olduğu gibi ifade edilme” imkânı kazanır (2017: 290-291). Daha sonra Cebeci, “yüzeyde” olanla “derinde” olanın karşıtlığından ortaya çıkan çatışmanın anlamların birbirini yok ettiği anlamına gelmediğini belirterek Freud’un ironi tanımının Booth’un “kararlı ironi” anlayışıyla ilişkilendirir.

Cebeci’nin ilk kuşak psikanalistlerden Theodor Reik’in (1888-1969) görüşleri çerçevesinde ele aldığı “gerçek bilinçdışı ironi” ise kişinin bilinçli olarak ironi yapma iradesi bulunmadığı durumlarda ortaya çıkar. Bu yaklaşıma göre ironik alaycılıkla obsesif-kompulsif bozukluklarda görülen gizlice alay etme birbiriyle örtüşür. Örneğin bir otorite figürüne karşı saldırgan duygularını inkâr edip bastırmak zorunda kalan bir kişi hem duygularını hem de inkârı bastırmak zorunda olduğu için sembolik düzeyde bu bastırılmışlık ironi yoluyla ortaya çıkar. Reik’e göre oral yamyamlık dönemiyle ilgili olan obsesif-kompulsif bozukluklarda hem sevilen hem nefret edilen bir figürün bir yandan “yenilerek içselleştirilmesi” bir yandan da “kusularak atılması”, sözel düzeyde ironiyle sembolleşir ve dolayısıyla ironik dil kullanımı gelişim sürecinde ileri bir aşamanın göstergesidir (Akt. Cebeci, 2017: 292-293).

İroniyi psikanalitik perspektifte inceleyen diğeri bir isim olan Edmund Bergler (1899-1962), Reik’in ironik alaycılıkla içselleştirilmiş otorite figürlerini alaya almak

arasında kurduğu bağlantıyı kabul eder. Bergler, mizah, nükte (*wit*), ve ironiyi “bilinçdişı ego”nun “bilinçdişı süperego”ya karşı kullandığı savunma mekanizmaları olarak ele alır: Bu yaklaşıma göre eleştirel bir tavır, dışsal otoritelere yönelimliymiş gibi görünürken aslında bir yönüyle de içsel otoriteyi yani “bilinçdişı süperego”yu hedef alır. Kişı “bilinçdişı süperego”nun egoyu ideale taşımaya yönelik baskısına ve otoritenin diğer dışsal temsillerine ironi yoluyla tepki vererek pasif ve mazoşist olmadığını göstermiş olur. Kişinin kendisine dönük ironik tavrı ise mazoşistik özellikler taşımakla birlikte dış dünyadan gelebilecek saldırılar karşısında bir önlem mahiyetindedir (Cebeci, 2017: 294).

Bergler’e göre ironi, diğer bir yönüyle de preödipal dönemle ilişkin bir ifade biçimidir. Buna göre ironi, otorite figürlerine karşı çıkarken aslında kurallara uygun bir görünüm sergileyip otoriteyle uyum içinde olma ihtiyacıyla alakalıdır ve bu yüzden içsel bir kabul yerine sözel bir kabule yönelen ironist, kurallara uyarmış gibi yapan, kuralların “kenarından dolaşan”, hem isyanı hem uyumu eşzamanlı gerçekleştiren “ikiyüzlü” bir kişidir (2017: 294). Ödipal dönemde ise anne-babanın yalnızca biriyle yapılan paylaşımlar, ironi için bir kullanım alanı oluşturur. Çocuk, ironik dil aracılığıyla anlamı örterek ebeveynlerden yalnızca biriyle iletişim kurabilme imkânı elde eder. Bu yüzden ironi güçlü bir ödipal özellik gösterir (2017: 295).

İroni, Vladimir Jankélévitch’e göre psikanalitik bir patoloji olan şizofreniyle de ilişkilidir: Kullandığımız kelimeler daha önce farklı dönemlerde defalarca kez başkaları tarafından da kullanılmıştır ve dolayısıyla kelimelerde tortulaşan bir anlam birikimi söz konusudur. Kültürü ve dili zenginleştiren bu tortulaşma, düşünceleri de taşıdığı anlam yüküyle ağırlaştırır ve bir “ironi meraklısı” için bilinçdişı tuzaklara dönüşür: Söylenenleri tersinden okuyarak asıl kastedilenin peşinde olan “ironi meraklısı”, aşırı derinliğe kapılır ve kendi bilinçdişı yönelimleri doğrultusunda harfi harfine kas edilerek dile getirilen bir ifadeyi ironik olarak okur. Jankélévitch, bu ironi formunu “Kendi oyununa gelen ironi” olarak adlandırır (2020: 147-148). Görüldüğü üzere Jankélévitch’in şizofrenik ironi yaklaşımı, Rorty’nin sözcüklerin anlamlarının değişkenliği, belirsizliği ve çokluğu üzerinden geliştirdiği ironist filozofun konumuyla örtüşür. Ancak Jankélévitch bunu patolojik bularak olumsuz bir durum kabul ederken Rorty’e göre bu belirsizlik olabilecek en pragmatik, demokratik ve ahlaki konumdur.

1.3. Türk Edebiyatında İroni

İroni, 19. yüzyıla kadar Batı’da olduğu gibi bir terimsellik ve dolayısıyla bir görünürlük kazanamamış olsa da farklı farklı adlarla ve suretlerle bizde de mevcuttur. Türk dilinde, kültüründe ve kültürümüzün bağlı olduğu İslami kültür dairesinde ironinin bazı temel biçimleriyle birebir örtüşen ifadeler, söz sanatlarına, anlatılara ya da anlatı figürlerine her dönemde rastlamak mümkündür:

1.3.1. Halk Edebiyatında İroni

Sözlü kültürümüzde ve buna bağlı olarak gelişen halk edebiyatında ironi, sözel olarak daha çok şiirlerde görülür: Yunus Emre, Kaygusuz Abdal, Pir Sultan Abdal gibi isimlerin taşlama ve şathiye gibi alayın ve hicvin ön planda olduğu nazım türlerindeki meşhur şiirlerinde, ironiye yaklaşan ya da ironiyle örtüşen birçok örnek bulmak mümkündür (Alay, 2015: 105-109). Ortada bir ironistin bulunduğu koşullarda ironi, kullanışlı ve etkili bir retorik silah olarak daima eleştirel bir tutumla ilişkilidir. Türk kültüründeki sınıflandırma açısından hâlâ özgün kategorileri birinci sırada yer alan ironiyle ilişkilendirilebilecek örnekler de bu bağlamda yergi ve alay ekseninde gelişir. İlk Türk-İslam eserlerinden *Kutadgu Bilig*’de ve *Dîvânü Lugatî’t Türk*’te bile doğrudan ironi olarak nitelendiremesek de yergi ve alay amacıyla kullanılan ironiye oldukça yakın mizahi örnekler mevcuttur (Karadikme, 2006: 56).

Duruma ilişkin olarak da ironi, masallardan halk hikâyelerine fıkralara ve destanlara kadar birçok anlatı türünde görülebilir: Halk kültürümüzde ironiyle ilişkili olarak en fazla öne çıkan isim Nasreddin Hoca’dır. Nasreddin Hoca, eğitimcilik, rehberlik, hekimlik, şairlik gibi birçok yönü bulunan ve güldürürken düşündürerek içinde yaşadığı toplumun değerlerini yüceltmeyi hedefleyen bir halk kahramanı olarak ironiyi hem duruma ilişkin hem de sözel yönüyle oldukça etkili kullanan bir figürdür (Şenocak, 2017: 183-186). Hoca’nın eşeğe ters binmesi bile bir ironidir. Oğuz Cebeci, ironiyle ilgili açıklamalarında birçok Nasreddin Hoca fıkrasını örnek olarak kullanır. Cebeci’ye göre Nasreddin Hoca’nın ironisini de Sokrates’te olduğu gibi Quintilian’ın yukarıda bahsedilen ironi kategorilerinden kişinin bütün hayatını kuşatan ironik tutum olarak kabul etmek mümkündür (2017: 263) ve bu bağlamda Nasreddin Hoca’nın ironi anlayışı, değişen sosyal, kültürel ve ekonomik koşullara bir tepki olarak eleştirel bir

tutum ekseninde gelişen Muecke'nin "Genel İroni" kategorisiyle ilişkilidir (2017: 267).

Duruma ilişkin olarak halk edebiyatında ironiyle ilişkilendirilen diğer bir anlatı figürü de meşhur masal kahramanımız Keloğlan'dır. Cebeci, Keloğlan masallarındaki ironiyi Muecke'nin "Saflık İronisi" kategorisine örnek olarak gösterir (2017: 284). Saflık ironisinde Sokrates gibi kendisini olduğundan daha eksik ya da "saf" gösteren bir kişi yerine gerçekten de saf olan birisi vardır. Ancak bu kişi daha zeki ve kurnaz görünenlerin göremediği şeyleri görebilir ve ironi de bu durum üzerinden gelişir.

Türk folklorunun en önemli kaynaklarından biri olan *Dede Korkut Hikayeleri*'nde ironi, "Kam Püre oğlu Bamsı Beyrek destanı" ile "Duha Koca oğlu Delü Dumrul destanı"nda karşımıza çıkar. "Duha Koca oğlu Delü Dumrul destanı"nında Dumrul, Müslüman birisi olmakla birlikte yeni yeni sosyal yaşama yerleşen dinin kurallarından ve ölümün dini inanışa göre nasıl gerçekleşeceğinden habersizdir ve Azrail'e bir yiğidin canını aldığı için meydan okur. Dumrul'un içine düştüğü durumun vahametinin farkında olmayarak ölüm meleğine kafa tutması Cebeci tarafından kişinin ciddi bir sorunu olmasına rağmen içinde yaşadığı evrenin akıl ve ahlak ötesi olduğunu kavrayamaması olarak aktarılan Muecke'nin "Çözumsuzlük İronisi" (Cebeci, 2017: 284-285) kategorisiyle örtüşür (Güvenç, 2011: 172).

"Kam Püre oğlu Bamsı Beyrek destanı"nda Bamsı Beyrek, on altı yıl tutsaklıktan sonra yurduna döndüğünde yavuklusu Banı Çiçek'in düğününe deli ozan kılığında giderken görünen ve hakikat birbirinin tersidir: Aslında toplumda muteber bir yere sahip bir bey oğlu olan Bamsı Beyrek, boynuna bir deve çuvalı geçirip kendini iyice deliliğe bırakarak düğüne katılır (Ergin, 1989: 142).

Tebdil-i kıyafet gezen padişahların en ünlülerinden olan IV. Murad'ın yürürlüğe koyduğu tütün ve alkol yasaklarını birinci elden denetlemesiyle ilgili meşhur hikâyelerde de aynı ironik yapıyla karşılaşırız: Padişah tütün yasaklarını denetlerken tiryakilerin toplaşıp tütün içtiği kahvehaneye benzer şüpheli bir yere girer. Kahvehaneci de içine düştüğü durumdan habersizce yasağı koyan ve denetleyen kişi olan padişaha tütün çubuğunu uzatarak bir nefes çekmesini söyler. Olayın vahametini kavrayınca da "Öyleyse buyurun cenaze namazına" diyerek olduğu yere yığılır

(Özkök, 2014: 230). Bir başka tebdil-i kıyafet hikâyesinde de IV. Murad ile sadrazamı Bayram Paşa, daha sonra Karagöz perdesinde de yer alacak figürlerden biri olan meşhur içkici Bekri Mustafa'nın kayığına binerler. Kayıkta padişah, yasağı koyan kendisi olmasına rağmen rakı içen Bekri Mustafa'dan bir yudum da kendisi için ister. Bekri Mustafa ilk başta dayanamayacaklarını, kendilerini belli edeceklerini söyleyerek itiraz etse de ısrara dayanamayıp sonunda testiği uzatır. Yolculuk boyunca rakı testiği kayıkçı padişah ve sadrazam arasında sürekli el değiştirirken padişahın kayıkçıya “yasaktan korkmaz mısınız?” sorusu üzerine aralarında şöyle ironik bir diyalog gerçekleşir:

“Korkarım ama padişah beni burada nereden görecektir?”

“Ya ben haber veririm?”

“Veremezsin sen de içtin, kellelerimiz birlikte düşer!”

“Ya ben padişah, bu adam da Sadrazam Bayram Paşa ise?”

[...]

“Oğul, ben demedim mi bu su değil, rakıdır. Dayanamazsınız diye. Şunun şurasında iki yudumcuk rakı içtiniz, biriniz padişah, biriniz vezir oldunuz!” (Özkök, 2014: 237)

Bu son üç örnekte de görünen ve hakikatte olanın yarattığı karşıtlığın oluşturduğu ironik etkiyle birlikte alımlayıcıyla gerçekleşen bilgi paylaşımına karşıt olarak ironinin kurbanlarının içine düştükleri durum hakkındaki bilgisizlikleri üzerinden gelişen dramatik ironi ön plandadır.

Osmanlı mizahi geleneğinde önemli bir yere sahip olan ve neredeyse hiç değişmeden günümüze kadar ulaşan Karagöz perdesinde ironi, *eiron* ve *alazon* figürlerini akla getiren Karagöz ve Hacivat ya da Kavuklu ve Pişekâr'ın temsil ettiği iki zıt kutup arasındadır: Karagöz, halkın ve halk kültürünün temsilcisi iken Hacivat saray çevresinin ve aydın sınıfının bir temsilcisidir ve bu iki çevre sürekli çatışma hâlinindedir (Öngören, 1983: 52). Bu, Karagöz perdesinin yapısına sinmiş, ironinin duruma ilişkin olan biçimidir. Bununla birlikte ironi, Karagöz perdesinde sözel olarak da mevcuttur: Hacivat, cahil Karagöz'ü durmadan eğitime gayretiyle ona usul, erkân göstermeye çalışır. Ancak Karagöz, bu eğitime direnerek Hacivat'ın söylediklerini

kasıtlı ya da gayri ihtiyari yanlış anlar (1983: 52). Mizah ve ironi de böylece söylenen ve anlaşılanın karşıtlığı ya da uyumsuzluğu üzerinden gelişir. Ayrıca içeriği sosyo-kültürel meselelere bağlı olarak güncellenen Karagöz perdesinde ironi, zaman zaman meseleleri eleştirel bir tutumla ele almanın yollarından biri olarak da kullanılır.

1.3.2. Klasik Edebiyatta İroni

İroni, yukarıda belirtildiği üzere tarihsel süreçte Sokrates'ten ve Aristoteles'in *eiron* ve *alazon* figürlerinden sonra öncelikle retorik alanına ait bir terim olarak kabul edilmiştir. Retoriğin bizdeki karşılığı olan klasik edebiyatımızın bağlı olduğu belagat ilminde de ironinin retoriksel yönüyle ilgili bazı tanımlarla birebir örtüşen birçok söz sanatı mevcuttur:

Belagat sahasında ironiyle en geniş ölçekte ilişkilendirilen söz sanatları “kinaye” ve kinayeyle birlikte ele alınan “tariz”dir. Kinaye, “sarahat”ın zıddı olarak örtük bir görünümüdür ve temelde sözü hakiki anlamından farklı kullanmak şeklinde tanımlanır. Kinayeli bir söz, bir açıdan hakikati bir açıdan da mecaz anlamı içerir. Bu iki anlamın ironide olduğu gibi birbiriyle karşıt ya da en azından uyumsuz olması kinaye için şart değildir. Kinaye, iki yönüyle de bağlama uygun olan çift görünümlü bir yapı da oluşturabilir. Ancak aynı ironide olduğu gibi kinayede de sözel düzeyde ifade edilen anlamlardan yalnızca biri kastedilir (Saraç, 2010: 144).

Tariz sanatı, genellikle kinaye ile birlikte ya da kinayenin bir türü olarak ele alınır. Tarizde ironide olduğu gibi söz söyleyenin kendini korumaya alması, kast edilen anlamın geri çekilmesi imkânı saklıdır. Kinaye tek bir kelimedede bile olabilirken tariz ancak bütün bir cümleyi kapsayacak şekilde gerçekleşebilir (2010: 145). Ahmet Cevdet Paşa'nın (1822-1895) *Belâgat-ı Osmâniye*'sinde¹⁷ yer alan “[...] bir ciheti gösterip de diğer ciheti kasd etmek” (Akt. Tuğluk, 2019: 14) tanımlaması ironiyle paralellik gösterir.

¹⁷ Ahmet Cevdet Paşa, *Belâgat-ı Osmâniye*, yay. haz. Mehmet Atalay-Turgut Karabey, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000.

Recaizade Mahmud Ekrem (1847-1914), *Talim-i Edebiyyat*'ta¹⁸ kinaye ve tarizi birlikte ele alır. Abdulkakim Tuğluk'a göre Ekrem'in kinaye tanımı, tarize göre ironiye daha yakındır:

Kinâyeye gelince bu da mefhum-ı muhalifini kast ederek söz söylemek ve ta'bir-i aherle maksud'u hilâfını müfid olan ta'birât ve elfâz ile anlatmak yoludur. İyilikten bahs ederse maksadı fenâlığı anlatmaktır. Fenâlıktan bahs ederse merâmı iyiliği tefhim etmektir" (Akt. Tuğluk, 2019: 14-15).

Ekrem'in "mefhum-ı muhalifini kast ederek söz söylemek" tanımlamasında ve iyilik kötülük zıtlığı üzerinden verdiği örnekte kinaye, ironiyle birebir örtüşür.

Ahmet Reşit Rey'in (1870-1955) *Nazariyyat-ı Edebiyye*¹⁹ adlı eserinde geçen kinaye tanımı da aynı şekilde sözel ironiyle birebir örtüşmektedir: Rey, kinayeyi "Bir fikri doğrudan söylemek yerine, hilafını ifade edecek yolda tebliğ etme" (Akt. Tuğluk, 2019: 16) olarak tanımlayarak kinayenin zihinde oluşturduğu söylenen ve kastedilen üzerinden gelişen zıtlığa dikkat çeker. Kinaye daima tarize bağlı olarak gelişen bir sanattır ve Rey'e göre serzeniş, istihza, tezyif ve tahkirle ilişkilidir (Tuğluk, 2019: 16).

Tarihsel süreçte ironinin görünürlük kazanmasının Sokrates'le birlikte gerçekleştiğini göz önünde bulundurursak, yukarıda da belirtildiği üzere felsefesinin merkezinde "soru sorma sanatı" bulunan bir filozofla ilişkilendirilebilecek söz sanatlarından biri de "tecahül-i arif"tir. Tecahül-i arif sanatı, temelde bilinen bir konunun bilinmezlikten gelinmesidir. Bu sanat, genellikle "istifham" yoluyla yapılır (Saraç, 2010: 227) . Tecahül-i arif sanatında da aynı Sokrates'in retorik sorularında olduğu gibi sorular bir cevap beklentisiyle sorulmaz. Sokrates'in ironik soruları, "apaçık ortada olan bir gerçeği tek bir soruyla boşaltıp geriye yalnızca boşluk bırakmak" (Kierkegaard, 2009: 42-43) için sorulan sorulardır. İstifham yoluyla yapılan tecaül-i arif sanatındaki bilmezden gelerek sorulan sorular da bir bakıma aynı amaca hizmet eder. Kaya Bilgegil, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri*²⁰ adlı eserinde tecahül-i arif sanatını "veleh ü hayret, tevbih, öğmede mübalağa, yüceltme, tahkir, tezyif, gibi bir nükteden dolayı bilinen bir şeyi bilmiyor gibi davranmaktan doğan san'at" (Akt.

¹⁸ Recâizâde Mahmûd Ekrem, *Ta'lim-i Edebiyyât (Eleştirel Basım)*, yay. haz. Furkan Öztürk, Dün Bugün Yarın Yayınları, İstanbul, 2016.

¹⁹ Ahmet Reşit Rey, *Nazariyyat-ı Edebiyye*, yay. haz. Adem Can, Dün Bugün Yarın Yayınları, İstanbul, 2018.

²⁰ Kaya Bilgegil, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgat)*, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1989.

Tuğluk, 2019: 16-17) olarak tanımlayarak bu sanatla Sokratik ironi arasındaki ilişkiye işaret eder.

İroninin zıtlıklar üzerinden geliştiği ve ironik bir ifadedeki birbirine zıt, söylenen ve kast edilen iki anlamın birlikteliği düşünüldüğünde klasik edebiyatımızda ironiyle ilişkilendirilebilecek söz sanatlarından bir diğeri de “tezat” sanatıdır. Belagat ilminde tezat sanatı, aralarında zıtlık bulunan iki ifadeyi aynı ibarede toplamak olarak tanımlanır (Saraç, 2010: 163). Tezatta; ironide, kinayede ya da tecahül-i arifte olduğu gibi örtük bir yapı yoktur ve bir ibarede yer alan birbirine zıt iki anlam da aynı ölçüde geçerliliğe sahiptir. Dolayısıyla tezat sanatının zıtlıkların bir ibarede yer alması dışında ironinin retorik modeliyle pek bir alakası olduğu söylenemez. Ancak kararlı ironinin açık biçimi ve romantik ironi açısından ele alındığında tezat ve ironinin örtüştüğünü veya başka bir ifadeyle kararlı-açık ve bazı romantik nitelikteki ironik yapıların tezat sanatı kapsamında olduğunu söylemek mümkündür. Bu perspektiften kurulan bu ilişki, zıtlıkların bir aradalığının bizde de bir sanat değeri taşıdığını göstermesi bakımından önemlidir.

Belagat ilminde çeşitli yönlerden ironi ile örtüşen söz sanatları temel olarak bunlardır. Bunların dışında övüyor gibi görünüp yerme ya da yeriye gibi görünüp övme sanatı olan “te’kidü’l-medh bimâ yüşbihü’z-zem” ve “te’kidü’z-zem bimâ yüşbihü’l-medh” gibi, kelimelerin yakın ve uzak anlamları üzerinden gelişen ve genellikle olumlu ve olumsuz görünümlemler olarak ayrı ayrı okunabilen tevriye, tevcih, iham gibi sanatlar da ironik etkiler ortaya çıkarmaya müsaittir. Ancak söz konusu sanatlarda ironi, anlamsal ya da yapısal olarak dolaylı bir sonuç hâlinindedir.

Batı literatüründe ironinin *İncil*’de de mevcut olduğunu ortaya koyan pek çok çalışma mevcuttur (Ünal, 2015: 174). Klasik edebiyatımızın ve hatta edebiyat tarihimizin ve kültürümüzün en temel kaynaklarından birisi olarak dini açıdan olduğu gibi edebi açıdan da çok geniş bir etki alanına sahip olan *Kur’ân-ı Kerim*’de de ironi, sözel ve duruma ilişkin haliyle pek çok yerde karşımıza çıkar. *Kuran-ı Kerim* gibi etki alanı sınırsız bir eserde ironik yapıların yer alması demek onun diğer eserlere de sirayet etmesi anlamına gelmektedir.

Sözel olarak ironi, Allah’la ve inananlarla alay etmeye kalkışan kimselere bizatihi Allah’ın istihza ile karşılık vermesiyle (Abay, 2012: 74) ve Sokrates’in

retorik sorularıyla birebir örtüşen “bilmezler mi?” “görmezler mi?” gibi sorularla örneklendirilir (2012: 76-77). Ayrıca Müstansir Mir’in mizah ve hiciv çerçevesi altında ele aldığı Hz. İbrahim’in putları kırarken sorduğu sorular da esasında sözel ironi kapsamındadır: İbrahim (a.s), putları kırmadan önce onlara yemeğinden uzatarak “yemeyecek misiniz? (Sâffât, 37/92) ” diye sorar (Mir, 2014: 183). Cevap alamayınca da sinirle “neyiniz var konuşmuyorsunuz?! (Sâffât, 37/92)” diyerek tepki gösterir (2014: 183). Putları kırdıktan sonra bir tanesini özellikle “sağ” bırakır ve kendisini sorguya çeken tapınak görevlilerine “Hayır, tam aksine bunu putların büyüğü şuradaki (İbrahim’in kırmadığı) baş tanrı yapmıştır. Konuşabiliyorlarsa onlara sorun bakalım! (Enbiyâ, 21/63) cevabını verir. Burada İbrahim’in tavrı ironiktir ve sorduğu sorular Sokrates’in sorularını akla getiren retorik sorulardır. İbrahim, putların cansız olduklarının, dolayısıyla konuşamayacaklarının, yemek yiyemeyeceklerinin ya da diğer putları kırmak için hareket edemeyeceklerinin elbette farkındadır. Üstüne İbrahim’i harekete geçiren de tam olarak bu durumdur. Retorik sorularıyla ve ironik konumuyla İbrahim, ironinin ikna etmeye yönelik retorik işlevinden yararlanarak bize ve tapınak görevlilerine putlara tapınmanın saçmalığını göstermiş olur ve ironik anlamı –tapınak görevlileriyle birlikte– kendimiz inşa ettiğimiz için ifade edilenin etkisi artar.

Kur’ân-ı Kerim’de ironi, duruma ilişkin olarak da birçok yerde karşımıza çıkar: Havva ve Âdem şeytan tarafından yasak meyveyi yediklerinde meleğe dönüşecekleri vaadiyle kandırılırlar, ancak melekler, insanın önünde zaten secde etmiş olan, insandan hiyerarşik olarak alt kademede yer alan varlıklardır. Dolayısıyla şeytanın vaadi yükselmeye değil düşmeye yönelik, olumsuz içerikte bir vaattir ve yine de Havva’yı kandırmaya yeter (Mir, 2014: 184). Ebu Leheb’in “yok olsun, kahrolsun” dediği din, bir tersine çevrilmeyle kendisinin yok olmasına ve kahrolmasına sebep olur (Abay, 2012: 78-90). Bazı şiddetli afetlerle helak edilecek kavimlerin gafletleri ve bilgisizlikleri dramatik ironiyle ilişkilendirilir (Ünal, 2007: 69). Hz. Yusuf kıssasında insanlar tarafından tasarlanan kötülükler Allah tarafından tersine çevrilerek hayra dönüştürülür: Kardeşleri tarafından kıskançlık sebebiyle kuyuya atılarak ölüme terk edilen Yusuf (a.s), bu olay neticesinde Mısır’ın hükümdarı olur ve ona kötülük eden kimseler onun merhametine terk edilir (Mir, 2007: 193-194).

Bunlarla birlikte ironi, *Kur'ân-ı Kerim*'de Kehf suresinde yer alan Hz. Mûsâ ve adı zikredilmeyen, fakat İslam âlimlerince Hızır olduğu düşünülen kişinin yolculuğunun anlatıldığı kıssada da mevcuttur: Mûsâ (a.s), Hızır olduğu düşünülen Allah tarafından kendisine “rahmet ve ilim” verilmiş salih kişiden kendisine de ilim öğretmesini ister. Buna karşılık “Allah’ın kulu”, içyüzünü kavrayamayacağı şeylere sabredemeyeceğini söyleyerek Mûsâ’yı ilk başta reddeder. Ancak daha sonra Mûsâ’nın ısrarıyla yaşayacakları olaylar hakkında kendisi açıklama yapmadıkça soru sormama şartı koşarak teklifi kabul eder. Yolculukta “Allah’ın kulu”, önce bindikleri gemiye bir gedik açar, arkasından küçük bir çocuğu öldürür ve en son kendilerini hoş karşılamayarak misafir etmeyen bir kasabanın duvarını tamir eder. Mûsâ, yaşadıkları bu üç olayda da “Allah’ın kulu”na soru bile sormayacağına dair söz vermesine rağmen tepki gösterir. Kıssanın sonunda ise “Allah’ın kulu”nun yaptıklarını Allah’ın emriyle yaptığı anlaşılır (Çelebi, 1998: 406). Kıssada geçen olaylarda ironi, görünen ve hakikatte olanın zıtlığı üzerinden gelişir. Hızır, kıssada sanki Allah tarafından ironik davranmakla görevlendirilmiş gibidir: Karşılaştıkları ilk iki olayda kötülük ediyormuş gibi görünür ancak hayır işler. Son olayda ise iyilik ve kötülük zıtlığının görünen ve hakikatte olana dönüşmesiyle ironik tersine çevirme, özellikle belirgin hale gelir: Bindikleri gemiye gedik açar, çünkü gemi, denizde çalışan yoksul kimselere aittir ve geminin rotasında bir korsan kralı ganimet beklemektedir; küçük bir çocuğu öldürür çünkü mümin insanlar olan anne ve babasını felakete sürükleyecektir; kendisine yiyecek vermeyen kasabanın duvarını tamir eder çünkü bu duvar, o kasabada yaşayan iki küçük yetim çocuğa aittir ve duvarın altında bir define gizlidir. Kıssada Hızır’ın konumu tersyüz edilirken görünen ve hakikatte olanın karşıtlığı açısından düşünüldüğünde ortaya çıkan sonuç ironidir.

1.4. İroni Türleri ve İronilerin Sınıflandırılması

İroni alanında yapılan çalışmalarda –özellikle edebiyat sahası söz konusu ise– ironi türlerini belirlemek ve onları sınıflandırmak için kuramsal çerçeveyi oluşturmaya yönelik en çok başvurulan isim Avusturalyalı eleştirmen Douglas Colin Muecke’dir (1919-2015). Muecke, kendisinden önce ironi türlerini sınıflandırmayı denemiş yukarıda tarihsel süreç içerisinde ele alınan Connop Thrilwall’ın sözel, pratik ve dramatik sınıflandırmasının üzerine, ironiyi gerçek anlamın gizlenme seviyesi açısından kapalı, açık ve özel olarak üç sınıfa; ironiyle ironiyi yapan ilişki açısından dört duruma ayırarak inceler (Cebeci, 2017: 282). Ancak aşağıda Durum İronisi

başlığında görüleceği üzere Muecke'nin ironi tasnifinde ayırım noktası daha çok ironinin yapısı üzerinden değil konuları üzerinden belirlenmiştir. Bu sınıflandırma, yeni karşılaşılan ironilerin tasnifinde kullanılacak bir kılavuzdan ziyade edebiyat tarihinde en fazla görülen ironik durumların bir kataloğu niteliğindedir. Retorik, pratik, dramatik gibi ironinin metindeki yeri ve çalışma prensipleriyle ilgili ya da “Herhangi bir tipin ironisi”, “Kavramların ironisi”, “Sosyal bir olgunun ironisi”, “Günlük hayatın ironisi” (Şahin, 2005: 11-15) gibi ironize edilen nesneyle ilgili ayrımlarla kıyaslandığında konuların belirleyici olması, sınıflandırma kriterlerini oldukça dar alanlara hapseder. Dolayısıyla bu çalışmada gerekli yerlerde Muecke'nin görüşlerine yer verilecek, konulara göre ayrılan söz konusu kategoriler, Durum İronisi başlığıyla sınırlı olmakla birlikte incelenen romanlar bağlamında değerlendirilecektir. Ancak esasen işlev ve kapsayıcılık bakımından daha kullanışlı olan Amerikalı eleştirmen Wayne Clayton Booth'un (1921-2005) sınıflandırma sistematığına riayet edilecek, ironinin sözel, dramatik, duruma ilişkin biçimleri tarihsel yönleriyle birlikte kararlı ironi kapsamında ele alınacaktır.

Booth, Muecke'nin *Compass Of Irony*'de “en başarılı ironi türleri anketi” yaptığını ifade eder (2016: 324). *İroninin Retoriği*'nin önsözünde eserinin taslağını Muecke'nin çalışmalarını okumadan önce tamamladığı için hayıflanır ve okura kendisinden önce Muecke'yi okumasını söyler. Bununla birlikte retoriğe olan özel ilgisi sebebiyle sınıflandırmasının onunla çok az benzerlik taşıdığını özellikle belirtir. Booth'a göre retorik, yalnızca sözel düzeyle sınırlı olmayan, yazar ve okurun kurmaca eserlerden okuma hazzını beraber nasıl elde ettikleriyle ilgili genel bir kavramdır (2016: 21).

Booth'a göre ironinin bu şekilde konularına göre türlere ayrılması “can sıkıcı”dır. Çünkü bir tür olarak ele alınan konu veya eser, her zaman sınıflandırılma nedenine göre ele alınacak ve bu nedenler de normal olarak eleştirmenden eleştirmene değişecektir. Bu tip bir değerlendirme sistematığı, bilinebilecek belirli bir sayıda değil, yüzlerce hatta yarın yazılacak ve keşfedilecek olanları da düşününce binlerce edebi tür veya biçime yol açacak ve bu “hatalı” mantıkla “topaklaşan” türler, sistematik bir yapıya dayanacak olan bir sınıflandırmayı da belirsizleştirecektir. İronik eserlerin çeşitliliğini sistematik hale getirmekle ilgili her çabanın faydasız olduğunu ve bu sınıflandırmanın ortaya çıkardığı belirsizliği göstermek için önce on farklı ironi türü

sıralar, sonrasında bunları ironik bir tonda on dokuza “yuvarlar” (2016: 292-297). Bu türlerden her biri için ironi yapmanın ve ironiyi değerlendirmenin hiçbir kuralı diğerine uygunluk göstermeyecektir.

Booth, daha sistematik bir sınıflandırma için “baskın edebi etki, genel biçim ve biçimlendirilen bir madde gibi iş gören inançlar” (2016: 292) olarak üç ayrı hareket noktası belirler. Daha sonra ironi alanında “retoriksel bir soruşturma”ya girişerek yazar ve okurların nasıl bağlantı kurduğuna dayalı bir düzenleme geliştirmek adına “*Açıklık ya da gizliliğin düzeyi*”, “*Yeniden kurgulamadaki kararlılığın düzeyi*” ve “*İfşa edilen gerçeğin kapsamı*” olarak belirlediği üç temel değişken üzerinden “İroninin etki alanlarının haritası”nı oluşturur ve kararlı-kararsız, açık-örtük ve yerel-sınırsız olmak üzere “ironilerin kaba işlemsel bir sınıflandırması”nı ortaya çıkarır (2016: 324-325).

Buna göre Refik Halid Karay’ın incelenen eserlerinde saptanan bütünsel ironi karakteri, neredeyse tamamen yerel düzeyde kalan ve çoğunluğu açık nitelikte olan kararlı ironidir. İncelenen eserlerde Booth’un tanımlamalarına ve verdiği örneklerle göre doğrudan kararsız ironi olarak değerlendirilebilecek bir örnek saptanamamıştır. Bununla birlikte Booth’un kararsız ironi tanımlamaları bazı noktalarda romantik ironi ile birebir örtüşmektedir. Kararlı ironinin, romantik ironinin ilk ortaya çıktığı haliyle birlikte modernist ve postmodernist dönemdeki geçirdiği dönüşümleri de kapsayan, ancak yine bundan daha fazlasını ifade eden ve temelde ironinin “olumsuzluk”, “boşluk” ve “anlamsızlık” ile ilgili etkileri üzerinden gelişen bir kategori olduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte Booth, romantik ironik etkileri *Kurmacanın Retoriği* adlı eserinde yazar ve okurun etkileşimi açısından “mesafe” terimiyle ele alır ve bu çalışmanın kuramsal çerçevesini belirleyen *İroninin Retoriği* adlı eserindeki sınıflandırma sistematğinde romantik ironiyi dışarıda bırakır. Bu yüzden romantik ironi, çalışmanın uygulama kısmı olan ikimnci bölümünde doğrudan bir kategori olarak değil ancak örnekler değerlendirilirken –kararsız ironi perspektifi de göz önünde tutularak– başvurulmuş bir kavram olarak ele alınmıştır.

1.4.1. Kararlı İroni

İroni konusunun özellikle retoriksel boyutuyla ilgilenen Booth, kararlı ironi için belirleyici dört işaret ortaya koyar (2016: 33-34): İlk olarak kararlı ironilerin hepsi

kasıtlı olarak bir alımlayıcı tarafından belirli bir kesinlikte anlaşılacak amacıyla uygulanır. Ancak burada belirtmek gerekir ki uygulamadaki kasıtlılık kullanılan kararlı ironi türüne göre değişkenlik gösterir. Kararlı ironilerdeki kasıtlılığın derecesini gittikçe azalan bir çizgide sözel, dramatik ve duruma ilişkin ironi türleri olarak sıralayabiliriz. İkinci olarak kararlı ironilerin hepsi örtüktür, yüzey yapıda görünenden farklı anlamlar oluşturmak üzere tasarlanmışlardır: Sözel ve dramatik ironi yapı olarak hâlihazırda örtük vaziyettedir, durum ironisinde ise örtük olan ifade edilmek istenen anlamın kendisidir, yazar ironik bir durumu aktarırken anlatmak istediğinden daha azını söyler ve söylediğinden daha fazlasını ifade eder (2016: 38). Üçüncü olarak hepsi alımlayıcının farklı okumalarından bağımsız olarak kararlı/sabit (stable) bir niteliktedir. Kararlı ironide ironistin ifade edilenler konusundaki niyetlerinden kesin olarak emin olabilmemiz gerekir. Alımlayıcının ironinin bağlamını genişleterek kararlı olarak ifade edilenlere sonsuza sayıya eş merkezli anlam çemberleri ekleyebilmesi herhangi birinin içerisindeki yorumlamanın kararlılığını etkilemez (2016: 143). Son olarak kararlı ironilerin hepsi uygulama olarak sınırlıdır, yani “evrenin gizemli özellikleri”, “yaratıcının mahiyeti” ya da “kaderin cilveleri” gibi kapsamlı ve karmaşık konular hakkında değil de spesifik olaylar, durumlar ya da kişiler hakkındadırlar ve özellikle “yeniden kurgulama işlemi” neticesinde ortaya çıkan söylem alanları oldukça “yerel” ve “sınırlı”dır. Kararlı ironiler “hayatın bütünü” bağlamına geri yerleştirildiğinde ve bu konudaki felsefelerden ya da yazınsal niyetlerden ayrıldığında çok anlamlı bir hale geçip belirsizleşebilirler (2016:145).

Bu sınıflandırmaya göre sözel ironi, etki alanı açısından “kararlı-örtük” niteliktedir ve genelde “yerel” düzeyde gelişir (216: 326). Booth, kararlı-örtük ironinin “sınırsız” olanı için bütünsel haliyle Sokrates ironisini yegâne örnek olarak ortaya koyar ve Sokrates’i “yüce ironist” olarak konumlandırır.(2016: 368). Bütün yazarların ve okurların kendisinin bulunduğu seviyeye çıkmak için gösterdikleri komik, patetik ya da trajik çabalarını gözlemleyen “yüce ironist”, hakikatin sahibidir. Sözleri telaffuz edildiği anda şüphe edilmeye başlanılan ve yine yetersiz olduğu için ironist tarafından çürütülecek başka bir önermeyle çürütülen ve en sonunda hiçlik noktasına ulaşan sözlerdir. İfade edilen anlamlar “örtük” olarak ifade edilir ve her şey hiçlik noktasına ulaşacak olmasına rağmen değerler kararlı niteliktedir (2016: 368-369).

Dramatik ironi ve durum ironisi, Booth'un tasnifine göre "Kararlı-Açık" başlığında –bazı durumlarda zımni yazar adına konuşan dramatize edilmiş anlatı kişilerinin sözlerini dışarıda tutarsak– yer alır. Kararlı-açık ironiler, örtük olan sözel ironiler gibi yüzeydeki anlamı reddedip alternatif anlamı yeniden kurgulama işlemi gerektirmezler, yalnızca konuşmacının gözlemleyip paylaşmak istediği şeyler aktarılır. İronist doğrudan "ironik değil mi?" ya da "ne kadar ironik olduğunu gördünüz mü?" diyor gibidir (2016: 327). Booth'a göre azimli bir ironist için her aykırılık ya da tutarsızlık ironiktir ve her olgu belli bir açıdan tutarsızdır (2016: 328): Yerel olarak tutarsız görünmeyen bir olgu daha geniş, evrensel bir bağlama yerleştirildiğinde tutarsız görünecektir. Bu yüzden de ironik edebiyat olarak adlandırılan türün büyük bir kısmı bu kategoridedir (2016: 327).

1.4.1.1. Sözel İroni

İroni, en genel tanımı olan "bir şeyi söyleyip tam tersini kast etme" anlamıyla öncelikle sözel düzeye aittir: Ortada bir "söyleyen" bulunduğu göre bir muhatap da olmalıdır. Dolayısıyla ironi, Sokrates'ten bu yana öncelikle bir diyalog içerisinde gerçekleşir. Booth'un Muecke'den aktardığına göre, on sekizinci yüzyılın ortalarına kadar genel olarak insanlar tarafından kabul edilen tek değilse de asıl ironi türü sözel (retoriksel) ironidir (Booth, 2016: 327).

İroniyi tarihsel süreçte "dissimulato" (saklama, üstünü örtüp gizleme) olarak tanımlayan Cicero ve *Konuşmacılık Eğitimi* adlı yapıtının sekizinci ve dokuzuncu cildinde ele alan Quintilian gibi retorikçiler (Cebeci, 2017: 262), günümüzde ise özellikle Muecke ve Booth gibi araştırmacılar mecaz, alegori, kinaye gibi öncelikle retorik alanına ait bir edebi sanat olarak kabul etmişlerdir. Oğuz Cebeci'nin aktardığına göre Muecke, bir ironistin uygulayıcı olarak ön planda olduğu sözel ironiyle bir ironistin bulunmadığı durum ironisi arasındaki ayrıma dikkat çeker (2017: 284). Buna göre sözel ironide, ironistin kullandığı teknik ve strateji dikkati çekerken durum ironisinde önemli olan ironiyi fark eden kişinin tavrı ve tepkileridir.

Booth'a göre kendi hayatındaki olaylarda rastladığı ironiler ve benzeri ironilerle, başka bir insanoğlunun ifadesini yorumlama arasında bir dünya fark vardır (2016: 334). Tarihsel süreçte daha çok kararsız-açık ironik ve kararsız ironi üzerinde durulmuş, kararlı-örtük ironi gereken ilgiyi görmemiştir ve sözel yorumlama

alışmalarının sıklaştığı günümüzde de ironinin retoriksel yönüyle ilgili yeteri kadar detaylı çalışmanın yapılmaması şaşırtıcıdır (2016: 30).

Booth, kararlı ironinin belirleyici dört işaretini tespit ettikten sonra sözel boyutu için anlaşılma sürecini de dört aşamada ele alır: Öncelikle söz konusu olan bir anlam dönüşümü olduğu için bir “yeniden kurgulama” işlemi gereklidir. Bunun için ilk adım olarak yüzey yapıdaki anlam ve önermeler reddedilir; ikinci olarak reddedilen anlama alternatif olan yorumlar ve açıklamalar reddedilen anlamın yerine konulur ve burada alternatif anlam seçenekleri, reddedilen anlama aykırı, hatta konvansiyonel ironi tanımına göre tam olarak karşıttır; üçüncü adımda ironistin ifade ettikleriyle ilgili tutumu hakkında bir karara varılmalıdır: İfade edinlenler bize ne kadar absürt, mantıksız ya da hatalı görünürse görünsün ironistin de “bilgi ve inançları” yönünden bizimle aynı şekilde düşündüğüne dair emin olmak zorundayızdır; dördüncü adımda nihayet ikinci aşamada belirlediğimiz alternatif anlamlardan ironistin “bilgi ve inançlarına” uygun olanı seçerek yeniden kurgulama işlemi tamamlanır (2016: 39-44).

Booth’a göre ironi, insan iletişimleri arasında en hızlı ve en ekonomik olarak gerçekleşen türdür (2016: 43). Bu aşamalar genellikle sezgisel şekilde, eş zamanlı olarak gerçekleşir. Ancak yine de daha karmaşık ve örtük yapıları bu dört aşamadan geçerek çözmek, bir bilgin için bile bir ömür sürebilir (2016: 42).

İroni okuma gerçekten de bir tür “kod çözme”, “deşifre etme”, “çevirme”, “maskeyi indirme” ve “anlamı soyma” işlemidir (2016: 68). Ancak Booth’a göre bu tabirler, ironinin karmaşık yapısını göstermek için yeterli değildir. Okurun bir tür bilmece gibi çözmesi gereken bu “ikili dansın inanılmayacak ölçüdeki karşmaşıklığını”, “inşaat sektöründen” yardım alarak göstermeye çalışır: Yüzeydeki anlamı reddetmeyi bir binayı yıkmaya, ironik anlamı kurgulamayı da başka bir noktada yeni bir bina inşa etmeye benzetir (2016: 68-73). Bu binalar, Yunanlıların “topoi”, Romalıların “loci”, İngilizlerin “places” dedikleri muhayyel yapılardır (2016: 69). Eski Yunan ve Roma devirlerinde “retor”lar tarafından hafızaya destek olmak için kullanılan bu teknikte, daha önceden çok iyi bilinen bir mekân seçilir ya da amacına uygun olarak zihinde yeni bir mekân tasarlanır ve hatırlanmak istenen veriler, akılda daha kolay kalması için abartılı, absürt ve oldukça detaylı imgelerle ilişkilendirilerek bu mekânın bölmelerine yerleştirilir. Böylece “hatip”, iç gözüyle mekânı gezerken

imgeler üzerinden verilere erişim sağlar ve normalde aklında tutabileceğinden çok daha fazla veriyi hatırlayabilir.

Burada alternatif anlamlar belirlemek ve onlardan yazarın “bilgi ve inançlarına” uygun olan birini seçmek, yeni kurulacak olan bina için mekân seçmek olarak; yazarla birlikte inşa ettiğimiz yeni bina da “ironi” olarak düşünülebilir. Yeni bina için mekân seçerkenki istikametimiz, yüzeydeki yapıyı yıkıp daha derine inme açısından bir zemini kazımak olarak aşağı doğru bir hareket şeklinde düşünülebilirse de aslında yukarı doğru belirlenir:

Hareket her zaman daha bilge, daha zeki, daha merhametli, daha gözden uzak, daha gerçek, daha ahlaki ya da en azından daha ileri bir ironiye karşı açıkça daha az savunmasız olana doğru ilerler (Booth, 2016: 72).

Yeni inşa edilen binada artık eskiden bizden yukarıda yer alan yazar da böylece bizimle beraber aynı zeminde bulunur. Başka bir ifadeyle biz onun zaten ikamet ettiği daha iyi bir muhite taşınırız. Bu ironik anlamın içinde gizli olan “ileti”, yazarla “bilgi ve inançlarımız” üzerinden ortaklaşa durduğumuz zemin olması açısından bu hayali bina için “bir çeşit çatı veya saçak taşları” görevi görür (2016: 71).

İroniyi göremeyip aynı muhitte yaşamaya devam eden “mutlu cahil”, burada ironinin kurbanı pozisyonunda kalır. Biz ironiyi görenlerse, daha yüksek bir yerden bakmanın getirisi olarak, bütünü görebilme avantajımızla hiyerarşik bir üstünlük elde ederiz. Alternatif anlam üretme ya da yüzey anlamı kabul etme kararını verirken işin içine dâhil olan reddedilen veya kabul edilen “bilgi ve inançlar” üzerinden aslında “belli başlı bir yaşam şekli” ya da “iki büyük inanç yapısı” arasında bir karara varmamız gerekir (2016: 73). Dolayısıyla bu hiyerarşik yapı, bütün bir hayatı içine alabilecek kapsayıcılığa sahiptir. Bu yüzden Booth’a göre:

“İronilerin yeniden kurgulanması nadiren gramer, anlambilim ve dilbilime indirgenebilir. Zahmete girmeye değecek herhangi bir ironi okumasında hayatın kendisini okuruz” (2016: 81).

Kararlı-örtük ironideki bu hiyerarşik üstünlük, reddedilen anlamı bir rakip ya da tehdit olarak gören “agresif” bir üstünlüktür: İronistin bizi davet ettiği üstün konuma ulaşırken, herhangi bir retorik sanatına göre “yeniden kurgulama”daki daha aktif rolümüz nedeniyle vardığımız noktayı daha fazla sahipleniriz. Çünkü bizi inanç

ve değerler üzerinden hiyerarşik ilişkiler kurmaya zorlayarak üretilen ironik anlam, doğrudan kurgulayıcısı olduğumuz için artık bize aittir. Yazarla “sessiz ve gizli bir anlaşma içinde” beraber bulunduğumuz yükseklikten, aşağıda kalan ironinin kurbanlarını seyrederken kendimizi aynı zamanda onunla aynı zekâ düzeyinde ve aynı entelektüel seviyede hissederiz (Booth, 2016: 79). Bunun gibi “haz ve tuzaklar”la ironi, retoriksel bir araç olarak muhatabına sundukları ve onu mecbur bıraktıklarıyla ironistin ifadelerini güçlendirir ve etkisini artırır.

1.4.1.2. Dramatik İroni

İroni, dramatik bir yapı üzerinden geliştiği zaman bir anlatıya sözel hâlden farklı bir biçimde bağlı hale gelir. Anlatı figürlerinden birine ait ironik sözler, metnin anlam evrenine dâhil olan diğer unsurlarından yalnızca biriyken dramatik ironide ironistin “söz oyunu”ndan farklı olarak ironi, anlatının yapısına işlemiş haldedir. Dramatik ironide yaşamın doğasında var olan ve beklentiyle gerçekleşenin zıtlığı üzerinden gelişen ironik durumlar, genellikle trajik sonuçlar doğurur. Bununla birlikte dramatik ironi, mitik anlatılarda bile rastlanan ve Sophokles, Euripides, Aiskhylos gibi antik Yunan’ın meşhur yazarlarının eserlerinden beri yazında kullanılagelen ve bugün bile birçok anlatı türünde sıklıkla kullanılan bir kurgulama tekniğidir.

Beliz Güçbilmez’in aktardığına göre dramatik ironi teriminin temeli Connop Thirlwal’ın 1883’de yazdığı “Sophokles İronisi Üzerine”²¹ adlı makaleye dayanır. Thirlwal, çalışmasında, Alman romantizmi ile kurduğu ilişki ile o dönemde daha çok Schlegel kardeşler, Solger, Müller gibi filozof/sanatçıların Alman dilinde yürüttüğü tartışmaların terminolojisini İngilizceye çevirerek konunun üzerindeki Alman idealizminden kaynaklı tekeli kırmış ve tartışma yüzeyini genişletmiştir. Thirlwal’ın makalesinden sonra ironi tartışmaları retorikten ve felsefeden sonra artık eleştiri alanına doğru kaymaya başlamıştır (2005: 23).

Dramatik ironide temel unsur “cehalet ya da farkındasızlık (ignorance)” kavramıdır (Tuğluk, 2019: 142). Oğuz Cebeci’ye göre dramatik ironinin en önemli özelliklerinden biri, kurbanın daha öğrenmediği bir gerçeğin, izleyici tarafından bilinmesidir (2017: 287). Dolayısıyla dramatik ironide yazar ve okur arasında bir bilgi

²¹ Hare, Julius Charles, and Connop Thirlwall, eds. “On the Irony of Sophocles” Chapter, In The Philological Museum, 2: 483–537, Cambridge Library Collection – Classics, Cambridge University Press, Cambridge, 2012.

paylaşımı söz konusudur (Booth, 2016: 351). Bu bilgi paylaşımının sonucunda, durumunun farkında olmayan ironinin kurbanı, genelde olumsuz olan sonuca doğru ilerlerken biz gözlemciler, yazarla aynı platformun üzerinden, duruma hâkim bir mevkide bulunmanın getirisi olarak hiyerarşik bir üstünlük elde ederiz. Booth'un dikkat çektiği yazarla aynı seviyede bulunmanın hazzı bu yüzden dramatik ironi için de geçerlidir. Dramatik ironide “yazar ve izleyici birlikte karakterleri hata yaparken yukarıdan izlerler” (2016: 351) Başına geleceklerden habersizce ve konvansiyonel olarak olumlu bir beklentiyle felakete doğru ilerleyen kurbana yönelik tasarlanmış yüzeydeki anlamla, felaketten haberdar olan bize yönelik tasarlanmış ironik anlam, bir uyum içinde, çift görünümlü bir yapı oluşturur. Bu çift görünümlü yapı dolayısıyla yazarın ve anlatı kişilerinin ifadeleri de hem kurbana yönelik yüzeydeki anlama, hem de yüzeyde söylediğinin aksini ya da ona aykırı olanı kast eden ironik anlama uygun olarak çift anlamlı ifadeler haline gelirler.

Dramatik ironi konvansiyonel olarak daha çok trajedide kullanılan bir biçimdir. İçinde bulunduğu durumdan habersizce babasını katledip annesiyle evlenen Oedipus dramatik ironinin en meşhur kurbanlarından biridir. Ayrıca cehaletin ve farkındasızlığın özellikle vurgulandığı kutsal kitaplarda bazı şiddetli afetlerle helak olacak kavimlerin cehaleti ve farkındasızlığı en meşhur dramatik ironi örnekleri arasında gösterilebilir (Ünal, 2007: 69).

Aristoteles, *Poetika*'sında trajedinin altı özelliğini “öykü (mythos), karakterler, dil, düşünceler, decoration, ve müzik” olarak saptadıktan sonra öyküyü (mythos) oluşturan öğeleri de *peripetie* (baht dönüşleri), *anagnorisis* (tanınmalar) ve *pathos* (acı veren eylem) olarak belirler (1987: 23). *Peripetie* ve *anagnorisis* Aristoteles'e göre trajedide en büyük etkiyi sağlayan öğelerdir (1987: 25). *Peripetie*'yi eylemlerin düşünülenin tam tersine dönmesi olarak *anagnorisis*'i ise bilgisizlikten bilgiye geçiş olarak tanımlar ve her ikisi için de Oedipus örneğini kullanır. Öyküler, doğaları gereği yalın ya da karmaşık eylemlerin taklidi olduklarından “yalın” ve “karmaşık” olarak ikiye ayrılırlar. Karmaşık öyküler *peripetie* ve *anagnorisis*'i içerdiklerinde dolayı karmaşık, yalın öyküler ise bu iki öğeden yoksun oldukları için yalındır (1984: 33-34). Yani Aristoteles'e göre dramatik ironi üzerinden gelişen *peripetie* ve *anagnorisis* öğeleri, türlerin sınıflandırılması açısından belirleyici öğelerdir. Buna göre trajedinin yapısı yalın değil karmaşık olmalıdır. Trajedinin üstlendiği görev ise “uyandırdığı

acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir(katharsis)” (1987: 22). İzleyici, ancak kendisine hiyerarşik bir üstünlük sağlayan bilgi paylaşımı neticesinde katharsis’e ulaşabilecek, anagnorisis ve peripetie gerçekleştikten sonra ortaya çıkan pathos’tan çıkarılabilecek anlamları kavrayabilecektir (Güçbilmez, 2007: 105).

İroninin antik dönemden sonraki tarihsel durağı olan romantik dönemde de ironi, Aristoteles’le örtüşen bir anlayışla dramanın başat ögesi konumundadır. Romantik ironinin kuramcılarından biri olan Karl Solger’e göre ironi, trajedi ve komediyi mümkün kılan başlıca unsurdur. İroni olmadan, bir trajedi “melodram” olmaktan öteye geçemez. Adam Müller de aynı şekilde ironiyi komik ve trajik olarak ikiye ayırır ve ironik olmayan bir trajedinin “pathos” veya “melodram” olmaktan öteye geçemeyeceğini, komedinin satir ve ironinin birleşimiyle ortaya çıkan bir tür olduğunu ve ironiden yoksun komedinin “gülünç” (ridiculous) kavramı içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini belirtir (Cebeci, 2017: 271-272).

Beliz Güçbilmez’e göre dramatik ironinin temel özelliği, izleyiciyi herhangi bir anlatı kişinin öznel ve tekil bakış açısının sınırlılığına mahkûm etmeden hikâyenin bütünlüklü bilgisine sahip kılmasıdır. Anlatı kişilerinin bildiği kadarını bilmek, onların gözüyle görmek, onların anladığı kadarını anlamaktır. Dolayısıyla yazarla okur arasındaki bilgi paylaşımı gerçekleşmediğinde, ironi devreden çıkmış olacak yani metni kurgulayan dramatik düzenek işlemez hale gelecek ve metin kendisini iptal ederek anlaşılmaz olacaktır. Bu yüzden “dramatik ironi, klasik ölçülerle kurulmuş bir oyun metninin dramatikliğinin (oyunsallığının) temel ölçütü, olmazsa olmazıdır” (2007: 104).

William Van O’Connor’a göre dramatik ironi bir kurgulama aracıdır. Trajedi de dramatik ironinin bütün biçimleri açısından özellikle zengin bir türdür. Bu bağlamda dramatik ironinin özelliklerini dört maddede ele alır:

- 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

O'Connor daha sonra belirlediği bu maddelere göre *Kral Oedipus*'u ele alır: İlk madde olarak oyun ilerledikçe seyirciler Oedipus'un kötü yazgısına doğru ilerlemekte olduğunu daha çok bilincine varırlar. İkinci madde olarak Oedipus, araştırmasını acı doruğuna kadar izlemekte kararlıdır. Üçüncü madde olarak ahlaksal açıdan “görebilen” kör Tresias ile kendi kendini kör ettikten sonra “görme gücü” kazanan Oedipus arasındaki paralelliği örnek gösterir. Son madde olarak da Oedipus'un başarmayı umduğu şeyle sonunda başardığı şey arasında zıtlık vardır (O'Connor, 2009: 60).

Abdülhakim Tuğluk'un aktardığına göre Muecke, dramatik ironiyi “Genel Dramatik İroni” ve “Dramatik İroni” olarak iki ayrı başlık altında inceler. Dramatik ironi, yukarıda bahsedildiği haliyle kurmaca metinlerde sıklıkla görebileceğimiz bir yazın tekniğiysen genel dramatik ironi, adına uygun şekilde bütün bir insan davranışını ve varoluşunu kapsayacak genişliktedir. Genel dramatik ironinin kurbanı olan insan, davranışlarında etkin ve irade sahibi olduğuna, başka bir ifadeyle tamamıyla özgür olduğuna inanarak sorumluluk kabul eder, övgüyü, yergiyi paylaşır ya da suçluluk hisseder. Ancak insanın özgür ve iradi görünen bütün seçimleri ve davranışları bir neden-sonuç ilişkisiyle ya da insanın dışında gelişen tesadüflerin etkisiyle belirlenmektedir. Dolayısıyla genel dramatik ironi, insan varoluşunun genel kısıtlanmışlığıyla ilgilidir (Tuğluk, 2009: 143). Muecke'nin ayrı bir başlık altında ele aldığı “Dramatik İroni” ise bu genel durumun kurmacaya uyarlanmış halidir. Güçbilmez bu durumu Odysseus üzerinden değerlendirmez:

“Oedipus'un hükümdarlık pelerininin altından tanrılar sopa göstermektedir biz fanilere [...] tümel bilgi insandan esirgenmiştir, bütün bakış açıları kısımdır ve kesinlikle bu yüzden ‘beşer’ şaşmaya yazgılıdır” (Güçbilmez, 2007: 105).

Northrop Frye'e göre trajedide kaynaşmış halde bulunan “bağdaşmaz olan” ile “kaçınılmaz olan”, ironide zıt kutuplara ayrılır ve komedi de aynı çağdaşı trajedi gibi kahramanca olanla ironik olanın bir karışımıdır. İroninin kurbanı, yaşadığı toplumdan soyutlanmış biridir ve başına gelen sıra dışı şeyler, nedensel olarak onun karakter çizgisi dışında gelişir. İroni, kurbanın trajik durumunu nedensizlik hissinden, “kurbanın şanssız oluşundan, tesadüfen ya da şans eseri seçilmiş olmasından ve başına gelenleri herhangi birinden daha çok hak etmiş olamayacağı gerçeğinden soyutlar” (2015: 69). Frye, ironinin kurbanını “*pharmakos*” yani günah keçisi olarak adlandırır.

Kaçınılmazlık boyutuyla kurbanın arketipik karşılığı, ölüm cezası altındaki insan doğasının temsili olarak Âdem, bağdaşmazlık boyutuyla ise toplumdan dışlanmış kusursuz bir masumiyet temsili olarak İsa'dır ve bu ikisinin ortasında tanrısallık seviyesine yükselememiş dramanın asıl figürü insan yer alır. Dolayısıyla rastgele kurban figürü, ironik tonu derinleştirir ve bir trajik soyutlamanın irdelenmesi haline gelir (2015: 69).

Booth'un kararlı ironi tanımına ve kararlı ironinin belirleyici işaretlerine göre dramatik ironiyi ele alırsak bütün maddeleri sağladığını görebiliriz: ilk olarak yazar, ironik yapıyı kasıtlı olarak kurgular: Ironinin kurbanı, yazar tarafından, olumlu bir beklentiyle olumsuz bir sonuca ya da tam tersi olarak olumsuz beklentiyle olumlu sonuca doğru yönlendirilmektedir. Bununla birlikte beklentinin tersi olarak gerçekleşecek olan durum, ironik etkiyi sağlamak için bize kasıtlı bir şekilde gösterilir ya da yazar ironik sonuca ait bilgileri bizimle özellikle paylaşır. Bunun aksine içinde bulunduğu ironik durum, ironinin kurbanı için örtüktür, kendisini bekleyen sonuçtan haberdar olması mümkün değildir ya da sonuç yazar tarafından kasıtlı olarak kurbandan gizlenir. Buradaki ironik yapı, alternatif okumalardan bağımsız bir şekilde sabit bir görünümdeydir. Kurbanın beklentisiyle, sonucun tezatlığından ya da yazarın hangi anlamın geçerli olduğuna dair niyetlerinden emin olabiliriz. Son olarak dramatik ironinin kapsamı insanın genel ontolojik kısıtlanmışlığıyla sınırlıdır. Bu bakımdan evrensel bir nitelik arz etse de evrenin ironik çalışma prensipleri, ironik doğa yasaları ya da kaderin ironik yapısı hakkında bu konuları yalnızca insani bir perspektiften görebilen kısıtlı bir söylem alanı vardır.

Booth, bu dört belirleyici unsurdan hareketle konvansiyonel dramatik ironinin sınırlarını biraz daha genişleterek anlatı kişilerinin birbirleriyle olan ilişkilerini de dramatik ironiye dâhil eder. Buna göre yazar, anlatıdaki kişilerin birbirlerine ya da bize söylediği veya gösterdiği şeylerle yaptığı şeyler arasında özellikle karşılaştırma yapmamızı isterse ortaya dramatik ironi çıkar (2016: 107). Burada anlatı kişilerinin tutarsızlıklarıyla ilgili ironik yapının sabitlenebilir niteliği, yine biçimle alakalıdır (2016: 112). Biçim üzerinden, alternatif okumalardan bağımsız bir şekilde, ironik aksiyon yapısının kurgulayıcısı olan yazarın niyetlerinden emin olabiliriz.

1.4.1.3. Durum İronisi

İronik durumlar, bir kategori olarak içine en fazla şeyi sığdırabileceğimiz alandır. İronik bir söz söylendiğinde ya da dramatik ironide olduğu haliyle beklenti ve gerçekleşen birbiriyle çatıştığında, aslında ortada ironik bir durum vardır. Aynı şekilde romantik ironide de arabesk motiflerindeki olduğu gibi zıtlıklar bir araya geldiğinde ironik durumlar oluşturabilirler. Ancak bu ironi türlerinin teker teker başlıklarında ele alındığı üzere, onları herhangi bir ironik durumdan ayıran belirleyici özellikleri mevcuttur. Yani durum ironisinin belirlenmiş ironi türlerinin dışında kalan kararlı-açık nitelikteki örneklere ayrılmış genel bir kategori olduğunu söyleyebiliriz.

Durum ironisi, ironileri sınıflandırma girişiminde bulunan araştırmacılardan Connop Thrilwall tarafından “Pratik İroni” olarak isimlendirilmiştir. Thrilwall’a göre pratik ironi sözcüklerin değil olayların yarattığı ironidir ve genelde beklentiyle gerçekleşen durumların zıtlığı üzerinden ortaya çıkar (Güçbilmez, 2005: 25). Thrilwall, durum ironisini daha çok “Sophokles İronisi” olarak adlandırdığı dramatik ironi üzerinden ele almış olsa da alana ironik durumları sözel ironilerden ayırma açısından yaptığı katkının oldukça önemli olduğunu söyleyebiliriz.

Muecke’nin sisteminde ironi, “*Şahsi Olmayan İroni (Impersonal Irony)*”, “*Kendini Azımsama-Küçümseme İronisi (Self-Disparaging Irony)*”, “*Saflık İronisi (Ingenu Irony)*” ve “*Dramatize Edilmiş İroni (Dramatized Irony)*” olarak dört ana moda/duruma ayrılır: “Şahsi olmayan ironi”de ortada ironist yoktur, yalnızca onun sözleri vardır, bu kategoride ironi, daha çok absürtlükler üzerinden mizahi bir tonda gelişir; “tavır ironisi” olarak da bilinen ve Sokrates’le ilişkilendirilen “kendini azımsama ironisi”nde kişi kendi sözlerini abartır ya da küçümser; “saflık ironisi”nde ironi, zeki kişilerin göremediği şeyleri görebilmeyi başaran gerçek manada saf bir kişi üzerinden gelişir (Tuğluk, 2019; 103). Oğuz Cebeci, bu kategori için Keloğlan’ı, Aslan Asker Şvak’ı ve Don Quijote’yi örnek olarak gösterir (2017: 284). Dramatize edilmiş ironide ise genel manada ironik durumlar ya da olaylar sahnelenir; Muecke bu ironik durumları da kendi içinde “*Basit Uyuşmazlık İronisi (Irony of Simple Incongruity)*”, “*Sonuç/Netice İronisi (Irony of Events)*”, “*Dramatik İroni (Dramatic Irony)*”, “*Kendini Ele Verme İronisi (Irony Of Self-Betrayal)*” ve “*İkilem, Çıkmaz İronisi (Irony Of Dilemma)*” olarak beş ayrı başlık altında ele alır: “Basit uyuşmazlık ironisi”nde birbirine zıt iki durum bir arada bulunur; “sonuç/netice ironisi”, beklenti ve sonuç

arasındaki tezattan ortaya çıkar; “dramatik ironi” tiyatronun öncelikli bir türü olarak doğrudan doğruya bir ironik durumu ifade eder; Muecke’nin dramatik ironi tanımından tam olarak ayrılmayan “kendini ele verme ironisi”nde kişinin söyledikleri ya da yaptıkları, cehaletini, zayıflığını ya da özellikle saklamak istediklerini ifşa eder (Tuğluk, 2019; 104). “Çözumsuzluk ironisi” olarak da Türkçeye çevrilen “ikilem, çıkmaz ironisi”nde ise ironinin kurbanı ya ciddi bir sorunu olduğu halde bunun farkına varmaz ya da basit bir sorunu hakkında çözümsüz hükmünü vererek sıkıntıya düşer (Cebeci, 2017: 284-285).

Kararlı ironinin açık nitelikteki alt başlığı olarak durum ironisinde “Tanrı, tarafsız, ironik bir gülümseme ile insanoğlunun öncesini izleyen en büyük ironisttir” (Şahin, 2005: 9). Yazarın edimi ise uygulayıcısı hayat olan ya da hayata içkin bulunan ironik durumları aktarmakla sınırlıdır ve ironi, kasıtlılık açısından ironistin aktif bir rol üstlendiği retoriksel gelişiminden farklı bir şekilde hayatın kendisine içkin bir unsur olarak metinde yer alır (Booth 2016: 30). Dolayısıyla durum ironisi, yapısal açıdan, daha önceki bölümlerde ele alınan sözel ironiden ve dramatik ironiden oldukça farklıdır. Nesnel hayata doğrudan bağlı olması sebebiyle toplumsal ve mizahi yönü öne çıkan durum ironisi, en çok devrin tutarsızlıklarını ve çelişkilerini ele alan satirik eserlerde görülür.

Durum İronisi başlığında önce Muecke’nin ayırım noktalarından hareketle tespit edilen örnekler sınıflandırılacak daha sonra bu kategorinin sağladığı serbestliğin imkânları dâhilinde, incelenen romanlarda tespit edilmiş ironik görünen figürlerin bir kataloğu oluşturulacak ve son olarak yazarın toplumsal bir perspektiften tutarsızlıkları ve çelişleri aktardığı satirik örnekler ele alınacaktır.

1.4.2. Kararsız İroni

Kararsız ironide artık söz konusu olan, kökten ve kaçınılmaz biçimde “yaşamın kendisi ya da yaşamın genel gidişi”dir. Ortada artık izole kurbanlar yoktur; artık hepimiz “imkânsız durumların, evrensel İkilem ironilerinin, Amiel’in İroni Yasasının ve Kierkegaard’ın ironi dünyasının kurbanlarıyız”dır (Booth, 2016: 334). Kararsız ironide ortaya çıkan enkazdan hiçbir kararlı yeniden kurgulamanın yapılabilmesi mümkün değildir. Söylemin evreni, yaratılıştan absürt olduğundan

bütün sözlerin ironik alttan oyulmaya tabi olma olasılığı söz konusudur ve burada sabitlenebilir tek nokta “bütün oyunu başlatan olumsuzlama”dır (2016: 33).

Booth, kararsız ironiyi de kendi içinde açıklık, örtüklük ve yerellik, sınırsızlık kıstaslarına göre sınıflandırır. Ancak burada tür ayrımı yapmak bu türlerin yazınsal etkileri arasındaki fark çok hafif olduğundan genellikle çok zor, bazen imkânsız, bazen de gereksizdir (2016: 339-341).

“Kararsız-Açık-Yerel” ironilerde yazarın metnini ironik olarak görünmesi için tasarladığından emin olabiliriz. Bu ironiler için anıştırılan yazarın bütünsel niyeti, sabitlenebilir bir nokta olarak gözüke de ironiyle altı oyulan bir şeyler olduğunun da farkındayızdır. Burada sabitlenemeyen/kararsız olan, kendi alttan oymalarımızın nerde duracağıdır. Hayatın ortaya çıkardığı ironik durumları kapsayan açık ironi örneklerinin geneli, “izi sürüldüğünde” sınırsızlığa dönüşebilme ve “mutlak sonsuz olumsuzlama”ya doğru yönelme ihtimali taşırlar. Kararsız yerel ironilerin örtük olanları ise okura üzerinde durabileceği sabit bir anlam zemini vermeyerek “dengesini bozmaya” çalışır. Ancak ortada belirsiz de olsa yine de bir anlam vardır (2016: 340-345).

Kararsız ironinin sınırsız olanında söz konusu olan “nihai ironik inkâr”dır. İnkâr edilen hayatın bir anlamı olduğu düşüncesidir. İronik alttan oyma, sınırsızca ilerleyip şeylerin tamamını yok ederek en sonunda evrenin saçma olduğu, insan çabasıyla kavranmasının mümkün olmadığı fikrine ulaşır ve geriye yalnızca hiçlik kalır.

Booth, kararsız-sınırsız ironinin açık olanı için Robert Graves’in (1895-1985) “Çocuklara Uyarı”²² şiirini örnek olarak gösterir. Şiirde Graves, evren hakkında düşünmek isteyen çocuklara evrenin ya da anlamın temsili olarak okuyabileceğimiz “kırmızı ve yeşil renkli arduaz kalıplarının”, “esmer sarı ağların” ve “siyah domino arazilerin” kuşattığı “halis kahverengi kâğıttan bir koli” düşünmelerini söyler. Çocuklar kolinin ipini çözdüklerinde küçük bir adanın içinde, büyük bir ağaçta, kabuklu bir meyve bulacaklar, kabuğu kırıp meyveyi soyduklarında ise yine aynı koliyle karşılaşacaklardır. Graves çocuklara kolinin ipini rahat bırakmaları uyarısında bulunur. Anlam arayışında ısrarla koliyi açma cesareti gösterenler, aynı adada

²² Robert Graves, *The Complete Poems*, “Warning to Children”, Penguin Classics, 2003.

dizlerinin üzerinde aynı koliyle kendilerini bulacaklardır (2016: 350-351). Booth, bu türdeki ironik etkiyi açıklamak için bu örnekle birlikte dünyanın filin sırtında durduğunu iddia eden doğulu bir peygamberin, müritlerden birinin filin neyin üzerinde durduğu sorusu üzerine “Aşağıda sonuna kadar fil var” cevabını verdiği “eski bir hikâye”den yararlanır (2016: 335). Graves’in şiirinde de aynı şekilde sonsuza kadar devam eden ironilerin başka ironileri içerdiği bir yapı ortaya çıkar. Bu örnek bağlamında “Kararsız-Açık-Sınırsız” kategorisinin, “paralel yerleştirilen aynalar”la metaforik olarak ifade edilen ve iç içe geçmiş “arabesk” motiflere benzeyen kurmaca gerçeklik oyunları açısından ve temelde bütün nesnel gerçekliğe sırtını dönmeye uzanan “sonsuz mutlak olumsuzlama” açısından, aşağıda ele alınacak olan romantik ironiyle örtüştüğünü söylemek mümkündür. Bu yapı Booth’a göre esasında bizden yüzeyde görünenin altında başka bir anlam aramamızı istemez, “anlam görünürdeki anlamdır, başka bir dile çevrilemez” (2016: 352).

Kararsız-sınırsız ironinin örtük olanında ise artık herhangi bir anlam aramak beyhudedir. Booth, bu ironi türü için Samuel Beckett’in (1906-1989) *Adlandırılmayan*²³ romanını örnek olarak gösterir. Burada anlamsızlık iddia eden bir metin için herhangi bir anlam aramak, yorumlamaya karşı olan için bir yorum geliştirmek ya da hayatın anlamsızlığını anlattığını söylemek bile “hiçlik”le eş tutulamayacağı için aşırı bir yorum olacaktır. Böyle bir metin için geçerli olabilecek tek anlam, anlamsızlıktır (2016: 353-355).

Oğuz Cebeci, kararsız ironinin Muecke’nin “Genel İroni” kategorisiyle örtüştüğünü ifade eder (2017: 286). Genel ironi, insanın güvende hissetme ihtiyacına karşıt olarak evrenin çelişkilerle dolu, insana tümüyle yabancı, amaçsız, sonsuz ve saçma olması arasındaki genel uyuşmazlıkla ilgilidir. 16. yüzyılda Avrupa’ya hâkim ve değişime olanak tanımamasıyla “kapalı” bir ideoloji olan Hristiyanlık ideolojisinin hümanizm ve seküler düşüncenin yükselmesiyle birlikte “açık” ideolojilerin hücumuna uğraması ve bunun yanında ekonomik, sosyal ve kültürel alanlarda yaşanan gelişmeler, ortaçağdaki toplumsallığın yerini bireyselleşmenin almasına yol açmıştır. Dünyanın düzenli bir yer olduğu “kapalı” ideolojiden uzaklaşmaya başlayan bireyin, ihtiyaçlarıyla nesnel gerçeklik arasındaki uyuşmazlık üzerinden artık evrenin kaotik

²³ Samuel Beckett, *Adlandırılmayan*, çev. Uğur Ün-Elif Gökteke, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2021.

bir yer olduğunu fark ederek hayatı “ironik olaylar dizisi” olarak görmeye başlamasıyla tüm varoluşu kapsayan genel ironi ortaya çıkar. Hayat karşısında yalnız ve çaresiz olan insan, Muecke’ye göre ancak dünyayı ironik bir perspektiften görerek ne tam katılabildiği ne de uzaklaşabildiği bu hayata sakin bir gözle bakabilir. Cebeci, genel ironi kavramını açıklamak için tamamlayıcı bir kavram olarak “Spesifik İroni”den yararlanır. Genel olarak satirlerde, bazen de komedi ve trajedilerde kullanılan spesifik ironi, adil ve düzenli bir dünyada yaşadığına ve hayata dair doğruluğundan şüphe edilemeyecek dogmatik bilgilere sahip olduğuna inanan ve dolayısıyla “kapalı” bir ideolojiye sahip olan bir topluluğun kurumsallaşmış değerlerle belirlenen normların dışında kalan bireylere yönelik eleştirel tutumunu ifade eder. Buna karşın genel ironide bireyin toplumdan ve kurumsal değerlerden bağımsızlaşmasıyla birlikte onlara karşı ironi yoluyla kuşandığı eleştirel bir tutum söz konusudur (2017: 264-268).

1.4.3. Romantik İroni

Romantik ironide ironinin retorik, mizahi, satirik, dramatik ve felsefi boyutlarıyla birlikte yapı ve içerik bakımından özel bir ironi türü ön plana çıkar. Yukarıda Modern İroni başlığında tarihsel süreç içerisinde ele alınan romantik ironi, görüldüğü üzere esasında tek başına retorik bir kategori olmanın ötesinde sanatçının felsefi konumuyla ve sanat görüşleriyle alakalı kapsamlı bir konudur. Bununla birlikte bugünkü edebiyat düşüncesiyle ilişkilendirilen söz konusu ironi türü, diğer türlerden ayrılarak romantik ironinin belirleyici işareti haline gelmiştir.

Sanatçının her şeyin arkasındaki tasarımcının kendisi olduğunu kasıtlı olarak belli etmesi, anlatılanların gerçekliğin kendisi değil bir taklidi ya da “yanılsaması” olduğuna dikkat çekmesi, hatta zaman zaman bunu açıkça göstermesi romantik ironinin en önemli özelliğidir. Klasik estetik anlayışın mimesis ilkesine göre belirlenen gerçeklik yanılsaması, kuralları ters yüz eden romantiklerce kasten sekteye uğratılır ya da tamamen bozulur: Sanatçı, aslında Aristoteles’ten beri süregelen gerçeği yansıtmaya düsturuyla kendi kurduğu evrenin gerçekliğine bizi ikna etmeli, bir gerçeklik yanılsaması yaratmalıdır. Kurmaca edebiyatı okumak, sanatçıyla daha esere başlamadan anlattıklarına “inanmaya” dair yapılan sözsüz bir anlaşmayla mümkün kılınmıştır; böyle bir sözleşmeyi reddetmek demek tüm kurmacalarla birlikte sanatçının seçimlerini ve dolayısıyla bütün bir edebiyatı reddetmek anlamına

gelecektir (Booth, 2012: 62). Sanatçı ve alımlayıcı arasında sözsüz bir anlaşmayla kurulan bu ortaklık, uydurma bir gerçekliğe olan ortak inançtan dolayı Jale Parla'nın deyimiyle bir tür "suç ortaklığı"dır (2007: 158). Roman türü ya da daha da genelleştirirsek kurmaca edebiyat için gerçeklik yanılsaması, özellikle önemli bir unsurdur. Ian Watt (1917-1999), 18. yüzyılda "roman (*novel*)" ve "*romans*" ayrımındaki en önemli noktanın gerçeklik iddiası olduğu konusunda eleştirmenlerin görüş birliği ettiğinden söz eder (2002: 9). Romanın ilk ortaya çıktığı dönemlerde romancılar, eserlerini "romans"tan ayırmak ve bir gerçeklik zemini oluşturmak için hemen hepsinin önsözünde "bu bir roman değildir" açıklamasına yer vererek anlattıklarını gerçeklik kisvesine büründürmeye çalışmışlar ve gündelik olayları ve konuları işlemişlerdir (Parla, 2007: 163). Gerçekçilik iddiasında olan romancılar, eserlerinde ironik yapıları kullansalar da amaçları esasında hayata içkin bulunan "tam ironik hakikati" yansıtmaktır (Booth, 2012: 58). Evrenin saçma ve çelişkilerle dolu bir yer olduğunu fark eden Romantikler ise doğasında çelişki bulunan bu yapıyı çelişkili bir tutumla yansıtmaya yoluna gitmiştir (Cebeci, 2017: 270). Romantikler, beklentinin tam aksine yarattıkları gerçeklik büyüsünü ironik bir şekilde kendi elleriyle bozarak eserlerinin kurmaca olduğuna özellikle dikkat çekerler. Gerçekçilik adına metnin içinde kendini olabildiğince gizlemeye çalışan aydınlanmacı yazar karşısında romantik yazar, kendini olabildiğince göstermeye çalışır (Taşdelen, 2007b: 50). Diğer ironi türlerinden ayrılan bu yapı, Muecke'ye göre romantik ironiye giden yolun başlangıcını oluşturur ve "ön-romantik ironi" olarak sınıflandırılır (Cebeci, 2017: 271).

Romantik dünya görüşü ve estetik algısında sanatçı, diğer sıradan insanlardan üstün, ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Hakiki sanat yapıtı, ancak bir dehanın ürünü olabilir ve "Deha, Tanrıdan ilahiliği ödünç alan kişidir" (Dellaloğlu, 2002: 73). Dâhilik, öğrenilerek ulaşılabilecek bir seviye ya da bir meziyet değil bizatihi doğanın kendisinde bulunan yaşamı üreten/yaratan gücün kendisiyle eş değer, olağanüstü bir özelliktir. Dolayısıyla yaratıcı dehaya sahip sanatçı, sıradan insanlardan üstün bir konumda, sanat eseri ise Tanrı'nın yaratısıyla eş değerdedir. (2002: 72-73). İçinde bulunduğu sosyal, kültürel ve ekonomik şartlarla paralel olarak birey olduğunun bilincine varan ve bunu estetiğin konusu haline getiren romantik sanatçı, bu öz farkındalık sonucu bir içe dönüş ve kendine yönelik düşünme haliyle özneliği hiç olmadığı kadar ön plana çıkarmıştır. Bu bağlamda F. Schlegel'e göre romantik ironi,

nesnelliğin kırılması ve sanatçının bilinmesi ya da tahmin edilmesi mümkün olmayan gerçeklikten yüz çevirerek aşkın (transandantal) olana yönelmesiyle öznenliğin en aşırı şekilde su yüzüne çıkışını temsil etmektedir (Güçbilmez, 2005: 18-19). İroni nesnel yaşamın dayatmalarına ve açmazlarına direnmenin tek yoludur; “ölüme karşı, taşlaşmaya karşı, herhangi bir istikrar biçimine ve yaşamın akıntısının donmasına karşı tek silahtır” (Akt. Yener, 2007: 103). Yukarıda da belirtildiği gibi Romantiklerin nesnel dünyaya sırtını dönerek özneyi bu raddede merkeze almaları ve ona kutsiyet atfetmeleri “ciddiyetsizlikle” ve narsisizmle ilişkilendirilmelerine neden olur:

Sokratik, ironi doğa biliminin yararlılığına ve kesinliğine itiraz eder yalnızca; on dokuzuncu yüzyılın başındaki romantik ironi ise, doğanın bizzat varlığına itiraz edecektir. Şaşırtıcı gelebilir bu: Romantik coşku, Hoffmann’ın cin çarpmış kişisinden ziyade Voltaire’in Candide’ine, coşkudan ziyade kuşkuculuğa daha uygun düşüyormuş gibi görünen bir aldırışsızlığa yol açmıştır. Aslına bakılırsa söz konusu ironi Swift, Sterne yahut Voltaire’ci anlamda mizah değildir, aşkınsı öznenliğin sarhoşluğudur. Söz konusu ironiyi körükleyen eleştirel idealizm şairlerde yavaş yavaş lirik bir idealizme “büyülü” bir idealizme dönüşür. Kant’ın öznesinden Fichte’nin “Ben”ine Novalis’in Hayal Gücünden Friedrich Schlegel’in Dehasına dek, zihin dur durak bilmeden kibirlenir, deyim yerindeyse kendi kendisinden sarhoş olur; kendi nesnesini yaratıcısı olarak onu artık kendi *düzeni* ya da *anlamı* değil *varlığı* içinde belirler. Aşkınsı özne ile yaratıcı irade arasındaki fark, *özgürlük* ile *serbestlik* arasındaki farkla yani ahlaki görevin belirlediği isteme ile mübalağalı, keyfi, ahlaklıdışı isteme arasındaki farkla aynıdır. Böylece insanın hem kendisine hem de dünyaya dair bilgisine meydan okuyup kendi cahilliğini bilmeye ulaşan Sokratik bilgeliğini aksine, romantik ironi ancak kendi kendisini daha ciddiye almak için tüketir dünyayı (Jankélévitch, 2020: 21).

Gerçekliğe yüz çevirerek kendi içine dönen sanatçı için yaşam ve ona içkin olan sanat, bir oyundan ibarettir ve öznenlikten kaynaklanan yetkiyle sanatçı, oyunun kurallarını belirlemek ya da onları hiçe saymak konusunda özgürdür. Romantik sanatçı, hayatın ve sanatın dışına çıkarak bunlara uzaktan, “kuş bakışı” bakmayı başarabilen kişidir (Güçbilmez, 2005: 59). Bu mesafe diğer her şeyde olduğu gibi kendi eserlerinin de onun ironik bakışı altında parçalanması anlamına gelecektir. Romantikler daha önce de belirtildiği gibi idealin ulaşılamaz olduğunun bilincindedirler. “Sonsuzluk”, “Mutlak” ya da “ideal olan”, asla ulaşılamayacağı gibi ifade de edilemez. Sanat eseri “Mutlak”ı yansıtmaya girişiminde doğası gereği bir

“fragman” olarak kalmaya mahkûmdur. Romantik ironi, bu paradoksun bilincine varmanın ifadesi, bu bilincin yansımasıdır.

F. Schlegel’e göre bütün “fragman”lar, Gottfried Liebnez’in (1646-1716) “monad” kavramıyla örtüşen bir anlayışla birbiriyle ve bütünle bir şekilde ilişkilidir ve parça-bütün ilişkisi organik bir ilişkidir (Rush, 2012: 37): Nasıl ki bütün parçalar bütün olandan “Mutlak”tan, –Doğa’dan ya da Tanrı’dan– bir şeyler taşıyorsa sanat eserinin dokusunda da yaratıcısının izleri bulunmalıdır (Parla, 2007: 99). Buna göre “dışsal olarak hiçbir şeyle ilişkisi olmayan kendi kendine yeten perspektifsel tözler” olan “monadlar” gibi “fragmanlar” da “perspektifsel” olduğu için birbirleriyle olan ilişkileri yalnızca “çağrışımsal” ve “duygulanımsal” olarak gerçekleşebilir. Dolayısıyla ayrı ayrı perspektifler olarak parçalar ve bunların toplamı da dâhil mümkün olabilecek bütün perspektifler, “ancak yaklaşılabilecek ama asla ulaşılamayacak perspektifsel olmayan bir bütüne yani “Mutlak”a yönelik sınırlı bakış açılarıdır (Rush, 2012: 37-38). İronik eser, tüm sanat eserlerinde gizli olan “Mutlak”ı temsil etmedeki acziyeti açığa vurur: Bir sanat eseri “Mutlak”a yalnızca belli bir perspektiften bakabilir ve bunu yaparken de aslında yalnızca bir perspektif olduğu için “Mutlak”a dair yalnızca kısmi bir bakış açısı, bir “fragman” olduğu gerçeğini deşifre etmiş olur. Schlegel’e göre ironinin önemi, eserin bu şekilde kendi geçici doğasını kasıtlı olarak açığa vurmasından iler gelir (2012: 35). Kendi sınırlılıklarının farkında olan Romantikler, “Mutlak”ın ifade edilemezliğini kasıtlı olarak yapılan ironik “hata”larla ifade ederek sınırı aşmaya çalışmışlardır.

Romantik düşünürlerin hemen hemen hepsi Besim Dellaloğlu’na göre “Kant’ın çocukları”dır. Retorik ironi, söylenmiş olan aracılığıyla söylenmemiş olanı ifade etmek için kullanılırken romantik ironi, Kant’ın “Phenomena” ve “noumena” arasında yaptığı ayrımı ironi yoluyla aşmaya çalışarak görünür olan aracılığıyla görünmeyeni ifade etmeyi dener. Buna göre romantik düşüncenin en önemli kavramlarından biri olan “imgelem” de esasında paradoksaldır. Çünkü fiziki dünyanın bir parçası olan insan, bu dünyaya ait imgeleri kullanarak hem onun bir parçası olduğunu kabul etmiş, hem de imge yoluyla anlamı dönüştürüp çoğaltarak ona yabancılaştığını ifade etmiş olur. Romantik estetik, bu paradoksu bir ironi olarak yorumlar: Romantik sanatçının yapıtı hem duygusal/işsel olarak gerçektir hem de teknik açıdan yapıntı olması

sebebiyle doğal olarak gerçek dışıdır. Romantik estetik, bu zıtlığı fark eder ve kabullenerek onu aşma yoluna gider (2002: 41).

Görüldüğü üzere Sokrates'in hiçbir şey bilmediğine dair bilgisiyle Romantiklerin “Mutlak”ın ifade edilemeyeceğine dair bilgisi “boşluk” ve “olumsuzluk” noktasında paralellik gösterir ve aynı şekilde eleştirel bir tutumla ilişkilidir. Bu eleştirel tutum, Romantiklerde nesnel gerçekliğin tamamıyla birlikte romantik özne ve romantik sanat eserini de “mutlak sonusuz olumsuzlama”ya mahkûm eder. Bu yüzden romantik ironi, “kendi kendisini eleştiren, hiç sona ermeyen bir satir anlayışı” (Cebeci, 2016: 269) olarak tanımlanmıştır.

Romantik düşünürlerin “Mutlak” yaratıcı ve yaratmak eylemiyle sanat arasında kurdukları, gerçeklik ile ilişkisinin izleri Platon’a ve Sokrates’e kadar sürülebilen bu ironik etkiyle ve genel olarak romantik ironiyle ilgili tanımlamalarında çıkış noktaları çoğunlukla Shakespeare’in oyunlarıdır (Güçbilmez; 2005: 62). Dramatik biçim, yanılsama gücü en yüksek olan biçim olduğu için ironik parçalamaya en dayanıklı biçimdir ve bu sebeple diğer biçimler arasında en üst düzeyde ve en etkileyici şekilde ironikleştirilebilir (Benjamin, 2012: 143). İronik romantik oyunlarda “Kurmaca ile Hakikat, ‘oyuncu’ ile ‘seyirci’ gibi Apolloncu kategoriler, unsurların curcunasında alabora olur” (Jankélévitch, 2020: 150). Romantik İroni, Cervantes’in *Don Quijote*’si²⁴ Sterne’in *Tristram Shandy*’si²⁵ ve Diderot’un *Karderci Jacques ve Efendisi*²⁶ adlı eserleriyle birlikte Shakespeare’in *Hamlet*’inde²⁷ “oyun içinde oyun” tekniğinde en meşhur örneklerinden birini bulmuştur: Bir oyunun içine yerleştirilen ana oyunun benzeri bir başka oyun aracılığıyla ana oyun, izleyiciler açısından ikincil bir yanılsamayla gerçeklik kisvesine bürünür ve oyun olduğu bilgisi oyunun içinde izleyicilerle paylaşıldığı için sahnede yaşananların gerçekliğine dair bir “estetik mesafe” oluşturur. İzleyiciler, oyun içine yerleştirilen ikinci oyunu kurmaca olarak, ilk oyunun yer aldığı katmanı ise gerçeklik olarak algılamaya başlarlar ve ikinci oyun bittiğinde ana oyunu, itildikleri mesafeyi koruyarak alımlarlar (Güçbilmez, 2005: 67).

²⁴ Miguel de Cervantes, *La Mancha’lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote*, çev. Roza Hakmen ve Ahmet Güntan, C. I-II, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.

²⁵ Laurance Sterne, *Tristram Shandy Beyefendi’nin Hayatı ve Görüşleri*, çev. Nuran Yavuz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999.

²⁶ Denis Diderot, *Karderci Jacques ve Efendisi*, çev. Adnan Cemgil, yay. haz. Cenap Karakaya, Sosyal Yayınlar, 1984.

²⁷ William Shakespeare *Hamlet*, çev. Sabahattin Eyuboğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008.

F. Schlegel, bu türdeki ironik etkinin temellerini de yine antik Yunan'a dayandırarak eski komedyada, özellikle Aristophanes'in tiyatrosunda yer alan koronun oyunun ortalarına gelindiğinde doğrudan izleyicilere yönelmesiyle hikâyenin askıya alındığı, oyuncuların rol yapmayı bırakarak izleyicilerle doğrudan iletişim kurduğu, oyundan bağımsız gündelik olaylar hakkında konuştukları *parabasis* bölümünü yanılısamanın sekteye uğramasına örnek olarak gösterir. (Güçbilmez, 2007: 106). Anlatı akışının bozularak oyunsallığın vurgulanması yanılısamayı ortadan kaldırmaz, aksine güçlendirir:

“Bu incitme, sakarlık değil temkinli haşarılıktır, taşıp çoşan yaşam bereketidir ve çoğu kez hiçbir kötü etkisi yoktur, yanılısamayı zaten yok edemediği için, onu daha ziyade arttırır. Yaşamın en büyük canlılığı... yıkmak için değil... tahrik etmek için incitir” (Akt. Benjamin, 2012: 143).

Schlegel'e göre ironi, kendi ifadesiyle “sürekli *parabasis*” durumudur. “*Parabasis*”in kesinti anlamına geldiği göz önüne alınırsa Schlegel'in romantik ironi tanımlamasının hâlihazırda oksimoronik bir yapı olduğu görülecektir. Anlatının sürekli olarak kesintiye uğratılarak eserin kurgusallığın vurgulanmasıyla ve yazarın her şeyin arkasındaki tasarımcı olduğunu açık etmesiyle “mantıksal güzellik” olarak tanımlanan ironi, bu durumda metnin dokusuna sinen, anlatının bütününe işleyen bir unsur olarak metinde yer almalıdır (Güçbilmez, 2007: 106-107).

Yukarıda romantik ironiye örnek olarak verilen roman türündeki eserlerde ironik yapı; yazarlık otoritesi, anlatma eyleminin kendisi ya da okurla yazar arasındaki bilgi paylaşımı gibi konularla –Romantiklerde olduğu gibi– epistemolojik; eserin değeri, satış potansiyeli gibi konularla ekonomik hareket noktalarına dayanır ve bu ironik jestte yazarın kendisini anlayabilecek nitelikteki okurla bir tür iletişim arzusu gizlidir (Parla, 2007: 135). Gerçeklik yanılısaması burada genellikle yazarın birden anlatının dışına çıkarak nesrin imkânları sayesinde okurla söyleşmeye başlamasıyla sekteye uğrar. Rusların matruşka bebeklerini akla getiren “oyun içinde oyun” tekniğinde ise ironik etki daha örtük ve derinden çalışır: Retorik oyunlarının etki gücüyle alımlayıcıların söylenenleri kendi düşünceleriymiş gibi benimsemesini sağlayan ve onları hiyerarşik olarak sınıflandıran ironi, romantik dönemde onları sanatçının bütünüyle öznel, şizofrenik dünyasına çeker. Güçbilmez'in konuyla ilgili Borges'ten alıntıladığı pasaj, söz konusu ironik etkiyi açıklar niteliktedir:

Haritanın haritada ve bin bir gecenin Bin Bir Gece Masallarında içerilmiş olması bizi niçin bu denli rahatsız ediyor? Don Quijote'nin bir Don Quijote okuyucusu Hamlet'in bir Hamlet izleyicisi olması bizi niçin rahatsız ediyor? Bir neden buldum sanırım: bu tersineevrilmeler, kurmaca eserin karakterleri birer okuyucu ya da izleyici olabildiğine göre bizlerin de, yani okuyucular ve izleyicilerin de kurmaca olabileceğini ima eder. Carlyle 1883 yılında, evrenin tarihinin, tüm insanların yazıp okudukları, anlamaya çalıştıkları ve kendilerinin de içinde yazıldıkları bitimsiz bir kutsal kitap olduğunu söylemişti (Akt. Güçbilmez 2005: 172).

Dünyanın bir sahne, bizim de oyuncular olduğumuzu söyleyen Shakespeare'in, ana anlatısı ve onun içine yerleştirdiği, onu taklit eden "yavru anlatı"²⁸, gerçekliği ve anlam "paralel aynaların yarattığı sonsuz görüntülerle" (2005: 67), çoğaltır ve derinleştirirken gerçeklikten kopuşla bir yönü şizofreniye uzanan öznellik ve "znelliğin bir belirlenimi" olan ironi, "basit bir söz oyunu", "retorik bir aygıt" olmanın ötesinde yazarın sanat anlayışının ve dünya görüşünün biçimsel olarak da yansıtılabileceğini göstermiştir (2005: 73). "Ayna" imgesi, klasik dönemdeki "maske" imgesinden sonra romantik dönemden itibaren ironiyi tanımlamak için başvurulan eğretilmelerden biri olmuştur. Bu eğretilemenin hareket noktalarından ilki, parçalanan bir aynanın organik parça-bütün ilişkisini sağlaması, aynadaki görüntünün gerçeğin yalnızca bir yansıması olması sebepleriyle "fragman" zelliği göstermesi ve yukarıda "oyun içinde oyun" tekniğinde bahsedildiği şekliyle bütünden kopan parçaların bütünle karşı karşıya yerleştirilmesiyle aynaların gerçekliği ya da anlam sınırsızca çoğaltan, sonsuz, labirentsi düzlemler oluşturmasıdır. İkinci hareket noktası ise aynanın her zaman bir gerçekliğin ya da gerçekliğe sahip bir nesnenin "aksini" oluşturmasıdır. Aynadaki görüntü her koşulda gerçekliğin "tersine çevrilmiş" halidir. Dolayısıyla söylenen ve ona karşıt olarak kast edilenin bir arada yer aldığı ironik bir ifadede olduğu gibi aynanın karşısında da gerçek ve onu "aksi" bir aradadır. (Schoentjes, 2009: 75).

Booth, ironik bir yapıyı tarif ederken daha önce Wittgenstein ve Gombrich'in de kullandığı iki ayrı formun i içeliği sebebiyle hem ördek hem de tavşan olarak görülebilen bir şekilden yararlanır: Buna göre şekil, ikisini de içerse de aynı anda ya tavşan ya da ördek görülebilir; ikisini birden görebilmek mümkün değildir ve kararlı

²⁸ Misse en abyme

ironi söz konusu olduğunda bu şekillerden hangisinin geçerli olduğuna karar vermek gerekir (2016: 188). Sokrates ironisini ve onun retorik modellemelerini tarif etmek için kullanılan maske eğretilmesinde de yalnızca maskenin altındaki yüz hakiki olandır. Ancak Romantiklerin kullandığı ayna eğretilmesinde birbirine karşıt ya da karşıt benzer iki anlam da eşit derecede geçerlidir. Aynadaki yansıma, gerçeğin hem “aksi” hem de tersinden tıpkısıdır. İroninin temel özelliği olan uyumsuzluk ya da karşıtlık, ayna eğretilmesinde hem bir karşıt hem de bir benzer yaratır. Başka bir ifadeyle romantik estetiğe göre ying-yang, dişil-eril, iyi-kötü, trajik-komik, haz-günah gibi “karşıt” unsurlar, aslında bir bütünün parçaları olma noktasında “benzer”dir ve bütüne dair bir “görüntü” oluşturmak için parçaları birleştirmek gerekir. Bu girift yapı, romantik sanatçılara göre eserin dokusuna işlemeli, eser teker teker parçalarıyla ve bir bütün olarak ironik bir görünüm oluşturmalıdır. Örneğin: Don Quijote uzun boylu ve cılızken Sancho Panza kısa boylu ve şişman olmalıdır; Don Quijote idealist, Sancho Panza materyalisttir. Eserin dokusuna işleyen fiziksel ve düşünsel karşıtlıklarla birlikte doğa ve sanat ya da kurmaca ve gerçek gibi eserin yaratım sürecine dair karşıtlıklar arasındaki ayrım da böylece ortadan kalkar (Schoentjes, 2009: 75-76).

RomantizmV. Jankélévitch’in ifadesiyle doğası gereği “istilacı, birleştirici ve emperyalisttir”; Romantikler ironiyi kurmaca-gerçek ile birlikte din, felsefe, ahlak, sanat, aşk, cinsellik, dişil, eril, neşe, hüznün, acı, gibi karşıtlıklar içeren kavramlar arasındaki ayrımları ortadan kaldırmak ve “bağdaşmaz” olanları “harmanlamak” için kullanırlar (2020: 138). Romantik sanat eseri, karşıt benzerliklerin ve karşıtlıkların bir arada yer aldığı girift bir görünüm oluşturur. İroni yoluyla kavramlar arasındaki ayrımların ortadan kalkması, sanatın yapısına ve türlerine de sirayet eder:

Türdeş olmayan kelime ve nitelikleri birbiriyle çarpıştıran, sosyalleşebilen ve mesafeli, komik ve trajik, büsbütün eril ve dişil bir nitelik taşıyan ironi, “karşıtların çakışmasını hakikaten gerçekleştirir; romantik müzik nasıl ki Noktürn, Balad, Impromptu, Prelüd ve Scherzo’yu Fantezi’nin kaosunda bir araya getiriyorsa, romantik sanat da bütün türleri –dram, roman, epik şiir, lirik (zira her tür aynı zamanda bütün türlerdir)–bir araya getirir ve kendisi de din ve felsefeyle yekvücut olur: Varacağı yer, düşünce ve eylemin, özgürlük ve zorunluluğun, bilinçli olan ile olmayanın karmakarışık bir şekilde ilişkilendirildiği “mantıksal güzelliktir” (Jankélévitch, 2020: 143).

Bu girift görünümünden hareketle F. Schlegel, romantik ironiyi tanımlarken ayna ile birlikte, Arap tarzı mimari motiflerde görülen, simetri kurallarına göre belirlenmiş oynak girişik bezekleri ifade eden “arabesk” imgesini de kullanmıştır (Schoentjes, 2009: 76). Yukarıda da belirtildiği gibi ayna eğretilmesinin paralel aynaların yarattığı sonsuz gerçeklik düzlemlerini ve nesnenin ve aksinin birlikteliğini ifade eden iki farklı hareket noktası vardır. Arabesk imgesi de görüldüğü üzere karşıtlıkların ve karşıt benzerliklerin bir aradalığının ifade edildiği ikinci hareket noktasıyla ilişkilidir. Sonuç olarak iki farklı hareket noktasının var olması demek, romantik ironinin bu eğretilmeler ile tespit edilebilen iki farklı yönü olduğu anlamına gelmektedir.

Walter Benjamin (1892-1940), Erken Alman Romantiklerinin eleştiri anlayışıyla ilgili doktora tezinde ironinin retorik, mizahi, satirik, dramatik ve felsefi boyutlarıyla birlikte arabesk imgesini de içeren ve eski dönemlerden beri kullanılagelen “biçimsel” olarak nitelendirdiği türleriyle, romantiklere özgü olan “transandantal” ironi arasındaki ayrım üzerinde durur (2012: 141-146). Benjamin’e göre biçimsel ironide sanatçı, tercih ettiği anlatı türünün nesnel kurallarının üzerine çıkarak ironi yapabilir. Biçimin bütünlüğünün ötesine geçen ve biçimle birlikte kullanılan “malzemeyi” yani romantik özneyi ve sanatı da ironize eden romantiklere özgü tür ise yukarıda da belirtildiği üzere onların “Mutlak”la olan ilişkisinden kaynaklanır. Sanatın ruhunda potansiyel olarak var olan bu ironi türünde sınırlı nitelikteki yapıtın yok edilmesi pahasına “Mutlak”a benzetilmesi söz konusudur:

Tekil yapıtın, anlatım biçimi olarak tanımlanabilecek belirlenmiş biçimi, ironik parçalamanın kurbanı olur. Ancak ironi bu biçimin üzerinde mutlak biçim olarak adlandırılacak sonsuz bir biçim ufkunu, biçimler ideasını açar ve yalıtılmış düşünmesinin anlatımı olan empirik biçim, ironi tarafından yok edildikten sonra, bu alandan yok edilemez varlığını alan yapıtın hayatta kaldığını gösterir. Anlatım biçiminin ironikleştirilmesi, aynı zamanda, sanatın transandantal düzeninin önündeki perdeyi ve sanatı sanatın içindeki dolaysız varlığını bir gizem olarak açığa çıkartan bir fırtınadır. (Benjamin, 2012: 145)

Romantik ironi, nesnel gerçekliğe yönelik eleştirel bir tutumla ilişkili olduğu için Hegel’in ve sonra Kierkegaard’ın ifadesiyle “sonsuz mutlak olumsuzlama”yla ilintilidir. Booth’un Kararsız İroni bölümünde yer alan “sınırsız, açık” kategorisine örnek olarak verdiği Graves’in “Çocuklara Uyarı” şiirindeki iç içe geçmiş yapı, paralel

aynaların oluşturduğu sonsuz düzlemleri akla getirir. Bununla birlikte ortada yukarıda da belirtildiği üzere karşıt anlamların hangisinin geçerli olduğuna dair “sabitlenebilir” bir karara varabildiğimiz, anlamlardan yalnızca birinin geçerli olduğu bir yapının aksine karşıtlıkların ve karşıt benzerlerin birlikte yer aldığı “arabesk” bir ironik yapı vardır. Solger, Adam Müller gibi romantik kuramcıların Dramatik İroni bölümünde ele alınan trajik ve komiğin birlikteliğine dair görüşlerini ve Schlegel gibi ironinin eserin dokusuna işlemesi gerektiğini söyleyen Goethe’nin ironisini de bu kategoriye dâhil edebiliriz.

Romantik ironinin “transandantal” yönü ise hem kurmaca ve gerçekliğin arabesk motiflerden biri olarak anlatıda yer almasıyla hem de gerçeklik düzlemlerini paralel yerleştirilen aynalar gibi çoğaltıp derinleştirerek transandandal (aşkınsal) olana yönelmesiyle bu eğretileninin içinde yer alır. Bu nokta, romantizmin modernizme ve postmodernizme açıldığı noktadır (Dellaloğlu, 2002: 41). Romantik ironinin kurmaca-gerçeklik oyunlarının etkileri Rus Bi imcilerinin “*ostranenie*” adını verdiği, Bertolt Brecht’le (1898-1956)  zdeşleşen “yabancılaştırma efekti”nden ya da Viktor şklovskiy’nin (1894-1984) deyimiyle “aracı  ıplaklaştırma” tekniğinden (Güçbilmez, 2005: 73-74), Jean Baudrilliard’ın (1929-2007) simülasyon düşüncesiyle ²⁹ ilişkilendirilen üstkurmaca yapılara dek uzanır.

²⁹ Jean Baudrilliard, *Simülakrlar ve Simülasyon*,  ev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2003.

2. REFİK HALİD KARAY'IN ROMANLARINDA İRONİ

Refik Halid Karay, edebiyat tarihimizdeki en önemli mizahçılardan biridir. Yazar, Nasrettin Hoca'nın fıkralarını, ona ait olmayanları bilecek kadar tetkik ettiğini ve annesinden Türk mizahına ait örnekler dinleyerek büyüdüğünü ifade eder (Törenek: 168). *Servet-i Fünûn* dergisinde yazın hayatına adım atan Refik Halid Karay, ilk makalesini “Guano Gübreleri” başlığıyla yayınlar (Serrican Kabalcı, 2018: 426). Daha sonra yazı hayatına siyasi karakterli mizahi yazılarıyla *Kalem* dergisinde ve karikatürist Cemil Cem'in çıkardığı *Cem* dergisinde devam eder (2018: 427). Bu dergilerle birlikte *Eşref*, *Şehrah*, dergilerinde imzasız veya Kirpi takma adıyla yayımladığı siyasi eleştirilerinden dolayı tedirgin olan İttihat ve Terakki iktidarı, Mahmud Şevket Paşa'nın katli hadisesiyle suçlananlarla birlikte yazarı da önce Sinop'a (1913), arkasından Çorum'a (1916) sürgüne gönderir; Bir süre sonra sürgün kendi isteğiyle önce Ankara'ya (1917), daha sonra Bilecik'e (1917-1918) çevrilir (Okay, 2001: 480).

Refik Halid Karay, kendisini mizah edebiyatı ile Düyunu Umumiye Direktörü Ali Bey'in kaleminden çıkan bir yazının tanıştırdığını söyler; önce tavsiye üzerine *Kalem* dergisinin rakibi olan *Âlem* için bir yazı karalamış fakat daha sonra beğenmeyip yırtarak mizahın, onun işi olmadığına kanaat getirmiş ancak ilk tecrübesinin ardından gelen başarısı onun yazarlık kariyerine mizah edebiyatı alanında devam etmesine neden olmuştur (Serrican Kabalcı, 2018: 427). Bir yazısında mizah alanında elde ettiği başarıyı şu sözleriyle özetler:

“İlk tuhaflık makalemi beğenmeyip ateşe fırlattıktan iki ay sonra (Kirpi) imzalı mizahi yazıları Türkiye’de büyük bir rağbet ile okunan muharrir ben idim; bu müstear imzanın isim babası da Yakup Kadri idi.” (Akt. Serrican Kabalcı, 2018: 427).

Karay, İttihat ve Terakki Fırkası'nın idare ve hükümetine karşı gelerek başladığı siyasi muhalefet çizgisinde, “Kirpi” imzalı yazılarıyla devam eder; Bununla birlikte göre yazar biraz da “Kirpi” imzasının karakteristik şöhretine kapılarak muhalefet tarafında yer almıştır (2018: 427).

Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974), Karay'ın mizah ve hicvi birleştiren yazılarını onun kimseye benzemeyen karakteriyle özdeşleştirir:

“Aramızda Fecr-i Âti’nin bu akademik toplantılarını ciddiye almayan biri varsa o da Refik Halit’ti. Son zamanlarda kendine “Kirpi” lakabını takan bu mizah yazarı bir köşeye çekilir ve adını aldığı yaratığın dikenlerini andıran gülümsemeleriyle ortalığı seyre dalar, hatta bazı kere kıs kıs güldüğü de olurdu” (Akt. Serrican Kabalcı, 2018: 427).

İroni doğası gereği mizahla iç içe olan bir kavramdır. Mizahın temel unsurlarından biri olan yergi yazar tarafından siyasilerin ve halkın akıl dışı olan durumlarını anlatıp gülme eylemini harekete geçirmek işleviyle kullanılır ve yazar saçmalıkları ve akıl dışı olanı ortaya çıkaran ironik bir anlatım yakalar (2018: 431). Daha önce yazarın eserlerinde ironiyle ilgili çalışmalar yapılmış, Karay’ın ironiyi aktif kullanan bir yazar olduğu örnekleriyle tespit edilmiştir¹. Ancak literatür taraması sonucunda doğrudan Karay’ın romanları ile ilgi bu alanda yapılmış bir çalışmaya rastlanamamıştır. Yazın hayatına Kirpi lakabıyla yazdığı mizahi, siyasi ve eleştirel nitelikteki yazılarıyla giriş yapmış, muhalif duruşu sebebiyle hayatını sürgünlerde geçirmiş, hatta ölüm tehlikesiyle bile karşı karşıya kalmış yazarın eserlerinde ironik görünümeler aramak beyhude bir çaba olmayacaktır. Bu bölümde Refik Halid Karay’ın romanlarında tespit edilen ironist figürler ve bu figürlerin kontrolü ironi kullanımını kararlı-kararsız ve örtük-açık niteliklerine göre değerlendirilecektir

Yazarın incelenen romanlarının ilk yayımlanma tarihleri şu şekildedir:

1939: *İstanbul'un Bir Yüzü*,² *Yezidin Kızı*, *Çete*; 1941: *Sürgün*; 1947: *Anahtar*; 1950: *Bu, Bizim Hayatımız*, *Türk Prensesi Nilgün*, *Mapa Melikesi Nilgün*; 1952: *Nilgün'ün Sonu*; 1953: *Yer Altında Dünya Var, Dişi Örümcek*; 1954: *Bugünün Saraylısı*, *2000 Yılın Sevgilisi*; 1955: *İki Cisimli Kadın*, 1956: *Kadınlar Tekkesi*, *Karlı Dağdaki Ateş*; 1957: *Dört Yapraklı Yonca*; 1965: *Sonuncu Kadeh* (Aktaş 1986: 79).

¹ Cafer Gariper-Yasemin Küçük Coşkun, “Refik Halid Karay’ın *Tanrıya Şikâyet* Adlı Eserinde İronik Dil: İnsan, Savaş ve Tanrı İronisi”, *Araştırmalar –İnsan Bilimleri Araştırmaları*, sayı: 15, Isparta 2006, ss. 1-20; Müge Öncü, “Refik Halid Karay’ın İronist Tavrı”, *Türk Dili Dergisi*, sayı: 763, ss. 105-110; Mehmet Törenek, “Bir Dil Ustası: Refik Halid Karay’ın Üslubuna Dair Bazı Dikkatler”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, sayı: 51, Erzurum, 2013, ss. 159-174.

² Romanın ilk baskısında adı *İstanbul'un İç Yüzü*’dür ve bu isimle ilk kez 1918 tarihinde yayımlanmıştır. İlk defa Kütüphane-i Hilmi tarafından bu isimle basılan kitabın, 1926 yılında aynı isimle ikinci defa basılmış, yılında İlk baskıdaki eserin birinci sayfasında "Arkadaşım Abdülhak Şinasi'ye" ithaf cümlesi vardır. (Şerif Aktaş, Refik Halit Karay, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986 s. 78).

Yazarın 1965 tarihli *Yüzen Bahçe* ile 1985 tarihli *Ekmek Elden Su Gölden* iki romanı, ayrıca muhtelif gazetelerde tefrika edilen *Ayın Ondördü* ve *Yerini Seven Fidan* romanları da vardır (Aktaş 2004: 97).

2.1. İronist Figürler

İroni en başından beri retorik bir araçtan ziyade *erion*lara ya da Platon'un huzursuz edici Sokrates'i gibi belli bir karaktere bağlanma eğilimindedir; ironist, belirli bir konuda bir söz söyleyen ve retoriksek amaçlarını gerçekleştiren birinden çok her zaman için kendisi ve dünya hakkında konuşan ve bunu yaparken kendi karakterini ve karakterinin retoriksel amaçlarından ayıramaz olduğunu ortaya koyan kişidir (Booth, 2016: 201-202). Dolayısıyla ironiyle ilgili bir çalışma, incelenen metinlerde ironinin uygulayıcısı olan kişilerden bağımsız olarak düşünülemez. Ayrıca romanlardaki ironist figürler kadrosunu belirlemek, tespit edilen ironi türlerini sınıflandırma ve inceleme açısından da kolaylıklar sağlayacaktır.

Booth, bir anlatıda bulunan kişileri, anlatıdaki konumlarına göre “zımni yazar”, “dramatize edilmiş yazar” ya da “anlatıcı” ve bunların dışında kalan diğer anlatı kişileri olarak üç ayrı temel kategoride değerlendirir. Bu bağlamda çalışmanın bu bölümünde, Refik Halid Karay'ın romanlarda yer alan ironist figürlerin bir kataloğu oluşturulacak ve ironiyi kullanma biçimleri ele alınacaktır.

2.1.1. Zımni Yazar

Booth'a göre yazarlar, yazma sürecinde “ideal” ve “gayrişahsi” olan “genel bir insan” değil, her zaman için kendilerinin zımni bir versiyonunu yaratırlar ve bazı yazarların yazarken kendilerini keşfettiklerini söylemesi de bu sebeptir (2012: 80). Bir yazar, nesnelliği gözetmek ve gayrişahsilik adına anlatıdan kendisini ne kadar silmeye çalışırsa çalışsın, metin, okurda yazara dair bir “portre” ister istemez oluşturacaktır. Bu imge, metnin “resmi yazıcı”sına ya da eleştirmenlerin farklı bağlamlarda kullandığı şekliyle “yazarın ikinci ben”i”ne dair bir imgedir ve ortaya konulan normlara, değerlere ve inanışlara karşı yazarın tam olarak nötr kalmasının imkânsızlığı sebebiyle ortaya çıkar (Booth, 2012: 80-81).

Kurmaca eserlerde genellikle bunların karşılığı olarak görülen “anlatıcı”, eserin “ben”i olarak kabul edilir, ancak söz konusu “ben”, sanatçının zımni imgesiyle

nadiren örtüşür. Anlatı boyunca sesini duyduğumuz kişi ya da kişiler, eleştirmenlerce "persona", "maske" veya doğrudan "anlatıcı" olarak isimlendirilmiştir, ama bunlar esasında eserdeki konuşmacıyı ifade eder (2012: 82-83). Yazar tarafından oluşturulan her türden kurmaca figürü, her zaman için sanatçının yarattığı unsurlardan biridir yalnızca ve tek bir figür, her şeyin arkasındaki tasarımcı olan yazarın imgesini karşılamak için yetersiz kalır.

Anlatıcı figürün dışında kalan “üslup”, “ton” ve bunların bütünsel ifadesine denk düşen “teknik” unsurlar da zımni yazarın bizde oluşturduğu imgeyle ilişkilendirilir. Ancak genellikle sözel düzeyle sınırlandırılarak kullanılan üslup ve ton, yazarın karakter, epizot, sahne ve fikir ile ilgili algılarımızı kapsamak için yeterli değildir ve teknik terimi de çoğunlukla içeriği dışarıda bırakan dar anlamıyla ele alınmaktadır (2012: 83-84).

Okurlar, yazarın inşa ettiği değerler dünyasında kendisini konumlandırma ya da başka bir ifadeyle yazarın onun nerede durmasını istediğini bilme ihtiyacı duyarlar. Bu noktada normların ve tercihlerin merkezi olarak belirleyici olan, zımni yazarın kendisidir. Ancak bir eseri yeterince kavranması için gereken normları tanımlamak üzere kullanılan "tema", "anlam", "simgesel mana", "teoloji" ve hatta "ontoloji" gibi kavramlar da, eserlerin var olma amaçları gibi görüldükleri için zımni yazara dair algımız açısından yanıltıcı olabilirler (2012: 83).

Gerçek hayattaki yazardan bağımsız olarak zımni yazarın bağlı olduğu ana değer, toplam biçimin ifade ettiği değerdir. Eserdeki “üslup”, “ton”, “teknik” unsurlar ve eserden çıkarılan “anlam” ile birlikte “her aksiyon parçasının ve tüm karakterlerin çektiği çilelerin ahlaki ve duygusal içeriği” ve bunların toplamı olarak “tamamlanmış sanatsal bütünün sezgisel kavrayışı” zımni yazar anlayışının kapsamını oluşturur (2012: 83).

Refik Halid Karay’ın romanlarındaki zımni yazar, “dramatize edilmemiş anlatıcı” olarak sözel ironiyi kendi sesiyle hiçbir zaman için kullanmaz ve anlattıkları açısından güvenilirliğinden her zaman için emin olabiliriz. Ayrıca oluşturduğu anlatı kişileri de nadiren sözel ironi kullanır. Bununla birlikte olayları kontrol etme ve yönlendirme fonksiyonuyla kendisinin dramatize edilmiş bir izdüşümü olarak anlatılarına yerleştirdiği figürlerden biri olan *İki Cisimli Kadın*’daki Yaşar Kuloğlu,

Karay'ın romanlarındaki en çok sözel ironi kullanan anlatı kişisidir. Yaşar, anlatı boyunca hem kontrollü olarak sözel ironi kullanır hem de ironiyi karakterinin bir özelliği olarak benimsemiştir: Sürekli olarak memnuniyetsiz, şikâyetçi görünür, gerçekte ise hâlinden en az Reha kadar memnundur. Yazarın ironik ikizi özelliği gösteren Dişi Örümcek'teki Hayati de sözel ironinin uygulayıcısı konumundadır. Zımni yazarın anlatıcı pozisyonunda dramatize edildiği figürlerden biri olan *İstanbul'un Bir Yüzü*'ndeki İsmet de incelenen romanlarda sözel ironiyi en çok kullanan diğer figürdür. Ayrıca diğer bir dramatize edilmiş yazar Ahmet Meram da sözel ironi kullanır ancak söz konusu örnekte sözel ironi dramatik yapı üzerinde geliştiği bu örnek "Dramatik İroni" başlığında ele alınmıştır. Yani sonuç olarak diyebiliriz ki sözel ironi kullanımı çoğunlukla zımni yazar merkezinde toplanmıştır. Bu durum Boot'un retoriksel ironinin uygulayıcısı için belirlediği yukarıda bahsedilen ironist tanımı açısından düşünüldüğünde zımni yazarın ironiyle bağlantısı noktasında önemlidir.

Kontrollü kararlı ironi kullanımı açısından dramatik ironi de zımni yazarın hem bütün bir hikâyeyi kapsayan konvansiyonel haliyle hem de teker teker anlatının parçalarında sıklıkla kullandığı tekniklerden biridir. Zımni yazarın incelenen eserler bağlamında oluşturduğu külliyat, kararlı-açık nitelikteki ironik yapılar açısından kararlı-örtük ironiye göre çok daha zengindir. Yazar, romanlarında toplumsal ve kültürel olayları eleştirmek için hem kişilerdeki hem de olaylar ve durumlardaki ironiye sürekli olarak dikkat çeker.

Zımni yazarın kararsız ironi kullanımı romantik ironi ekseninde gelişir: Yazar acı ve haz, din ve erotizm, kurmaca ve gerçeklik gibi birbirine karşıt olan kavramları özellikle bir araya getirir ve bunlar arasındaki ayrımları ortadan kaldırır. Hayata dair ironik bakışı ara sıra karşımıza çıkan aforizmik cümlelerle "sonsuz mutlak olumsuzlama"ya dönük olsa da genellikle kadın erkek ilişkisi üzerinde toplanmıştır: kendi ifadesiyle "fam fatal" kadın, romanlardaki en belirgin ve en merkezi figürdür ve romanların konusunu çoğunlukla *femme fatale* kadın figürüyle etrafındaki erkekler arasında yaşanan ironik aşk ilişkileri oluşturur. Yazmayı bir oyun olarak görür ve oyunsallığı özellikle vurgular: Sürekli kurmaca gerçek ilişkisi üzerinden roman kişilerinin ağzından şakalar yapar; revaçta olan popüler edebi türleri, meşhur edebiyat figürlerini ve bunlara bağlı olan edebiyat akımlarını açık ve örtük biçimde

ironize eder; anlatıya final ya da açılış sahnelerinde romancı figürler yerleştirir; kendi izdüşümlerini anlatı içerisinde aktif olarak kullanır ve kendi eserleriyle ve başka eserlerle parodik yönleri bulunan metinlerarası bağlantılar kurar.

Dolayısıyla Refik Halid Karay'ın romanlarındaki zımni yazar, gerçek hayattaki Karay'dan bağımsız olarak yalnızca incelenen metinler perspektifinde dahi her şeyin arkasındaki tasarımcı pozisyonu ile romanlardaki ilk sırada yer alan ironist figürdür.

2.1.2. Dramatize Edilmiş Anlatıcılar

Booth'a göre zımni yazar, konumu ne olursa olsun bir anlatıcı olarak kendisinden “ben” diye bahsettiği anda dramatize edilmiş demektir ve anlatıcı olarak dramatize edilmiş tiplerin çeşitliliği neredeyse diğer kurmaca karakterlerinin çeşitliliği kadar fazladır (2012: 164).

Dramatize edilmiş anlatıcılar her zaman açıkça anlatıcı pozisyonunda konumlandırılmayabilirler. Metnin içindeki her konuşma, her hareket Booth'a göre bir bakıma anlatımdır; kurmaca eserlerde bize bilmemiz gerekenleri söylemek, olayları değerlendirmek, kontrol etmek ve yönlendirmek gibi işlevler için kullanılan, ama görünüşte sadece anlatı kişilerinden birisi rolünü oynayan “gizli anlatıcılar” da bulunur (2012: 164).

Buna göre Refik Halid Karay'ın romanlarında *İstanbul'un Bir Yüzü*'ndeki İsmet, *Yezidin Kızı*'ndaki Hikmet Ali, *Nilgün*'deki Ömer Selim, *Yeraltında Dünya Var*'daki Nebil, *2000 Yılın Sevgilisi*'ndeki Doktor Fahir, *İki Cisimli Kadın*'daki Reha, *Ayın On Dördü*'ndeki Rıfat, Rayiha ve Haydar dramatize edilmiş anlatıcı konumunda, bunlara ek olarak aşağıda Dramatize Edilmiş Yazarlar başlığında ele alınacak olan anlatı kişileri ve *Ekmek Elden Su Gölde*'ndeki Asaf Hulusi ile Mösyö Armenak gizli anlatıcılar konumunda yer alır.

Refik Halid Karay'ın romanlarındaki dramatize edilmiş ve edilmemiş anlatıcılar arasında doğrudan anlatma düzeyinde kontrollü olarak kararlı ironi kullanan tek isim *İstanbul'un Bir Yüzü*'ndeki İsmet'tir: İsmet, konak hayatıyla birlikte eski ve harp sonrası yeni devrin İstanbul'unu meşhur hikâyeleriyle ve simalarıyla anlatırken sürekli ironi ve nostalji arasında gidip gelir ve bu sırada sesi

de zaman zaman ironik bir tona bürünür. Anlatıcı, sözel ironiyi ironinin “söylenenin aksini kastederek konuşma” şeklindeki en basit ve genel tanımından farklı olarak Kierkegaard’ın ironinin en yaygın kullanım şekli olarak öne sürdüğü “kişinin aslında ciddi olmayan bir şeyi ciddi görünerek söylemesi” (2009: 272) yöntemiyle kullanır.

Kararsız ironi, romanlarda genellikle zımni yazara bağlı olarak gelişir. *Yer Altında Dünya Var* bu duruma istisna olan tek örnektir: Romantik ironi, *Yer Altında Dünya Var* romanında dramatize edilmiş anlatıcılardan Nebil’in yaşananların kendi yazdığı bir roman olduğunu itiraf etmesiyle bir üstkurmaca niteliği kazanır. Kurmaca-gerçeklik oyunlarının kaynağı olarak Nebil, incelenen romanlarda kararsız ironiyle ilişkilendirilebilecek yegâne dramatize edilmiş anlatıcıdır.

2.1.3. Anlatı Kişileri

Booth’un “kontrollü kararlı ironi kullanımıyla dünyadaki açık retoriksel amaçların başaran biri olarak değil, ironisinin kendisinin de karakteri olduğu ve karakterini kabul ettirmenin retoriksel amaçlarından ayrılamaz olduğu bir adam” (2016: 202) şeklindeki ironist tanımlamasından yola çıkarsak Kararlı-Örtük bölümünde ele alınacak olan örneklerdeki sözel ironiyi kullanan anlatı kişilerinin hepsini ironist olarak değerlendirebiliriz.

Bunlar: *İstanbul’un Bir Yüzü*’ndeki İsmet, *İki Cisimli Kadın*’daki Yaşar, *Yüzen Bahçe*’deki Meram; *Sonuncu Kadeh*’teki Cemşit, *Ayın On Dördü*’ndeki Rayiha, *Dişi Örümcek*’teki Hayati ve Bahtiyar, *Kadınlar Tekkesi*’ndeki Memhure ve son olarak *2000 Yılın Sevgilisi*’ndeki esirlerle ironik bir oyun oynayarak alay etmeyi âdet edinmiş olan korsanlardır.

Bunlardan ironinin kişinin hayatına ve karakterine sirayet etmesi açısından Yaşar Kuloğlu ve Ahmet Meram üzerinden “dramatize edilmiş yazarlar” incelenen romanlardaki en belirgin ironist figürler olarak ön plana çıkarlar ve ironi kullanımını doğrudan zımni yazarla ilişki kılarlar. Bunlara ilaveten *2000 Yılın Sevgilisi*’ndeki “Ali Pars - Zerrintaç” hikâyesindeki dramatize edilmiş yazar Barsimon, dramatik ironi mekanizmasının işlemesi için gerek olan veri paylaşımını gerçekleştirerek ironinin zımni yazarla olan bağlantısını güçlendirir. Bunların dışında bir sonraki bölümde ele alınacak olan “*femme fatale* figürler” de ironiyi bir karakter özelliği olarak benimsemiştir. Yukarıda adı geçen figürlerin ise kararlı ironi kullanımı, tek

seferle sınırlı olan müstakil örneklerdir. Bu kişilerin ironiyi bir karakter olarak benimsediğini ve ortaya koyduğunu doğrudan gösteren herhangi bir işaret yoktur.

Sözel ve dramatik ironi kullanımı üzerinden belirlenen figürlere ek olarak Booth'un aktardığı "ironik adam" tarifine³ birebir uyan *İstanbul'un Bir Yüzü*'ndeki Settar Efendizade Ahmet'i ve *Kadınlar Tekkesi*'ndeki Bersad'ı da incelenen metinlerdeki ironist figürlere dâhil edebiliriz:

Settar Efendizade Ahmet:

Şimdi, can, ciğer ahabap, saatlerce konuşur, birçok iltifatlarda bulunur:

"Allah ömrünüzü müzdat etsin, efendimizi kendime velinimet telakki ederim, hâkipayiniz, çırak kabul etmez bir kulunuzum..." gibi, bayağı bayağı bir sürü dalkavukluklar eder; fakat ayrılır ayrılmaz yanındaki adama döner:

"Atlattık herifi!" der, sonra da üstelik bir jurnal uydurur, akşama, sıcağı sıcağına yerine takdim eder, biçareyi –işin ehemmiyetine ve derecesine göre– gözden düşürür, yerinden eder, başını belaya sokar.

Hem hiç de utanmaz, aradan bir hafta geçmeden tekrar o zat ile karşılaşsa istifini bozmaz, yanına gider, kendisini ne kadar sevdiğinden, hakkında ne derin bir hürmet beslediğinden, ancak teveccühüyle yaşadığından bahsederek mutadı rezaleti yapar, hatta eskisinden fazla ihtiram ve temellük gösterir. Misilsiz, mesnetsiz bir müfsittir (Karay, 2017: 124-125).

Settar Efendizade Ahmet'in doğrudan kararlı ironi kullandığı bir sahne yoktur, ironik tavır, anlatıcı tarafından alıntılandığı şekliyle yalnızca aktarılmıştır.

Kadınlar Tekkesi Bersad, ailesinden kalan mirasla geçinen ve sosyete söz sahibi olan birisidir. Gençliğinde zamanın meşhur hekimleri yanlış bir teşhisle "onun hünnak-i rahim"e müptela olduğunu söylemişlerdir ancak esasında çok erken

³ "İronik adam şöyledir: Düşmanlarına doğru gitmeye ve barış içinde havadan sudan konuşmaya hazırdır. Gizlice yer diye adamdan övgüyle söz eder ve kurbanlarının acısını paylaşır... Bir dedikoduysa hiç duymamış gibi yapar; tanık olmuşsa hiçbir şey görmediğini söyler; tanık olduğunu kabul ederse hatırlamadığını söyler... Konuşmasının içindeki göze çarpan sözler şunlardır: 'İnanılmaz', 'Aklım almıyor', 'Çok şaşırdım', 'başka birinden bahsediyorsun, bana hiç öyle bir şey yapmadı' ve 'Hadi ordan'" (Wayne C. Booth, *İroninin Retoriği*, çev. Suzan Sarı, Hece Yayınları, Akara, 2016, s. 202).

başlamış “müfrit bir cinsi arzu hasta[lığı]” olan “nemfomani”den muzdariptir, hastalık yaşlılığında başkalarının kötü ve tuhaf vaziyetlere düşmesinden aşırı derecede zevk duyan bir "sadizm"e dönüşmüştür. Artık zevk aldığı tek şey kendisi yaşlandıktan sonra arka planda kalınca içinde yer aldığı “kibar veya kibarlaşmış genç kadınlar alemi”ni hiç belli etmeden, hatta iyilik yapar görünerek zayıflatmak, gülünç hale sokmaktır (2009ı: 173).

2.1.3.1. *Femme Fatale* Figürler

Refik Halid Karay, *Akşam* gazetesinin 18 Şubat 1945 tarihli nüshasındaki “Kadın o Işıklı Mahlûk...” başlıklı yazısında uzun ömürlülük hakkında yazdığı bir başka yazıda bir kitabından⁴ faydalandığı Doktor Besançon’un başka bir eserinde⁵ kadının vücudunun her parçasıyla “ışıklı bir mahlûk” oluşundan bahsettiğini, fennin o ışığı inceleyip “bir hususi fotoğraf camın üzerine” geçirdiğini ve bunlara “N” ya da “Charpentier şuai” dendiğini yazar (Karay, 2014b: 48). Bu ışık, adelerden ve sinirlerden de yayılabilir ancak “fosforca en kesif, en kuvvetli olanı” çehrenin en üst kısmı olan alından gözlerden ve –düz ise– burundan, beyin aracılığıyla saçılır ve bu “fizyolojik reyonlar”ın en önemli tesiri, maruz kalan kişiyi ışınların kaynağına âşık etmesidir; Bu ışınlar her kadında aynı ölçüde ve aynı şekilde değildir, kimisinininki yelpaze biçiminde dağılarak kimisinininki ise tek bir noktada toplanıp keskinleşerek yayılır ve örnkelerine “bazı felaketli aşk filmlerinde” rastlanan ve muhtemelen eski çağlarda içine şeytan girmiş diye diri diri yakılan bu “kesif ışıklı mahlûklar” yazar tarafından “fam fatal” olarak adlandırılır (2014b: 49).

1950’de yayımlanan *Bu, Bizim Hayatımız*’da dramatize edilmiş yazarlardan biri olan Şemsi Arar, adını unuttuğu Fransız bir doktorun bir kitabından ve elli dört yaşındaki Hüsniye’nin yaydığı ışığın tesirinden bahseder:

"Yok, yok, doğrusunu söylemeli: hâlâ kadın! Hem de enikonu kadın! Cami yıkılıp mihrap yerinde kalmışlardan değil. Neydi şu Fransız doktorunun ismi? Yazdığı kitapta kadınların etrafa acayip bir ışık saldıklarını, bu ışığın derecesine göre erkekler üzerinde tesir yaptığını ileri sürüyordu. Yalan söylememiş adam. Hüsniye'nin bütün vücudundan kuvvetli, sihirli bir ışık sızıyor sanki... Göremiyorum ama epeyce duyuyorum. Otomobil fenerlerinin dairesi içine girdikten sonra sağa, sola

⁴ Doktor Besançon, *İnsan Ömrü*, çev. Sadık Gören, Doğu Matbaası, Ankara, 1945.

⁵ Doktor Basençon, *Mahrem İtirafılar-Bilimsel Seks Romanı*, çev. E. Ejder, İstanbul, 1957.

sapamadan koşan bir tavşan gibi bu ışıkla hem kendinizi aydınlanmış hissediyorsunuz, hem de cazibesinden kurtulamıyorsunuz! Elli dört yaşında bunu yapan bir dişi kim bilir gençliğinde neydi? Hele on altısındanasıl şeker, şerbet bir şeydi!"

1950’de yayımlanan *Nilgün* serisinin ilki olan *Türk Prensesi Nilgün* romanının başlarında da anlatıcı mer Selim, aynı doktorun bu sefer ismini de vererek neredeyse aynı kelimelerle aynı ışıktan bahseder ve Nilgün’n bir *femme fatale* olup olmadığını sorgulayarak onun güzel olmaktan çok “acayip” olduğuna kanaat getirir:

Kadınların cinsi cazibe olarak bir şua neşrettiklerini ileri süren Doktor Besançon haklı. Nilgün, bu nurun en tılsımlısını da yaymaktadır. Evet, doktora göre kadın vücudundan ışığımsı bir şeyler yayılmış. Fakat aynı derecede ve tesirde değil. Kimisinininki yelpaze biçiminde dağılır, kesifliğini kaybeder, bazısınıninki ise bir noktaya toplanır, keskinleşirmiş.

şuanın ismi var: “N” veya Charpentier şuası... Besançon'un iddiasınca kadın ışıklı bir mahlktur; vücudunun her parçasından ışık sızar. Adaleler, sinirler de ışık kaynağıdır ama fosfor bakımından en kesif, kuvvetli olanını beyin verir ve ehrenin üst kısmından dışarıya aksettirir; alından, gözlerden ve düz olmak şartıyla burundan... Fen adamlarının hususi fotoğraf camı üzerine geçirdikleri bu "rayon"ların tesiri erkeğe aşk telkin etmesidir.

Aramızda “fam fatal” diye isim taktığımız felaket getirici ve erkeği kendisine esir edici kadınlar o şuayı bir noktaya toplayarak keskinliğine neşredebilenlerdir. Güzel olmak şart değil (2009e: 60).

1953 yılında yayımlanan *Dişi rmcek*’te Hayati, Nurper’in “cinsi cazibe”si üzerinden geçenlerde okuduğu “Dalga - Onde” meselesini hatırlar; kadının vücudundan yayılan gizemli ışık, bu kez bir elektirik dalgası olarak ifade edilir ve Hayati, Nurper’e olan tutkusunu kendi dalgalarıyla Nurper’inkilerin uyuşmasıyla ilişkilendirir (2009g: 128). Bununla birlikte Nurper’in kendisine “eşni vermek” için “fam fatal” rolünde görünmeye çalıştığını söyler (2009g: 267) ve daha sonra bu dalgaların karşı konulmaz etkisi bu romanda da belirgin bir şekilde vurgulanır (2009g: 267):

“Acayip bir tesir bu,” diye söylenmişti, “kendine doğru dayanılmaz bir cazibe ile ekildiğimi duyuyorum, emiliyormuş gibi oluyorum. Seksapelin o derecesi adeta elektrikle dolu bir tabiat hadisesil Radioaktivite hassası bulunan cisimler gibi esrarlı ışıklar, ihtizazlar hâsil

ediyor. İnsanın eli kuvvetli tarafı bu! Güzellikten de, zekâdan da üstün. Öyle tabii, doğuştan bir kudrettir ki suni tedbirlerin hiçbirisiyle elde edilmesine imkân yok. İşte misali: Şu kıt zekâlı, kültürsüz, görgüsüz kızın yaptığı tesiri milyonlar harcama bir başka kadın katiyen temin edemez” (2009e: 300-301).

Gizemli özellikleriyle erkekleri ağına düşürüp onları felakete sürükleyen *femme fatale* figür, tek bir noktada yoğunlaştırabildiği keskin ışıyla sıradan kadınlardan ayrılan özel bir türdür. Konunun bir tür meselesi olduğu, 1956 yılında yayımlanan *Kadınlar Tekkesi*’nde açıkça ifade edilir: Belirgin özellikleriyle herhangi bir kadından ayrılan *femme fatale* figür, zımni yazar tarafından bu kez “dişi kadın” olarak adlandırılır ve “yaradılış”tan kaynaklanan “dişi”lik durumunu sadece insanlar üzerinden değil “tavuklardan tutunuz, başka mahlûklarda, bilhassa kedilerde, güvercinlerde, belki de her canlıda görmek mümkündür” (2009ı: 308)⁶.

Yazar, *femme fatale* figürün saçtığı “N” ışığının etrafında dönen erkeklerle Şark edebiyatının “ateş” ve “pervane” teşbihleri arasında kurduğu benzerlik üzerinden konuyu bizim edebiyat geleneğimizle de ilişkilendirir (2014b: 49). Gerçekten de *femme fatale* figürler etrafındaki erkeklerle ilişkileri açısından Tanpınar’ın *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nin Giriş bölümünde “saray istiaresi” üzerinden açıkladığı klasik edebiyatımızın hükümdar sevgili modeliyle birebir örtüşmektedir:

İşte edebiyatımızın aşk etrafındaki hayalleri bu sistemi bize verir. Sevgilinin bütün davranışları hükümdarın davranışlarıdır. Sevmez, bir nevi tabii vergi gibi sevmeyi kabul eder. İsterse iltifat ve lütfeder. Hatta hükümdar gibi ihsanları vardır. Yine onun gibi, isterse, bu lütfu ve ihsanı esirger. Hatta cevr eder, işkence eder, öldürür. Kıskanılır, fakat kıskanmaz. Bir saray, bir yığın mâbeyinci, gözde veya gözde olmaya namzetlerle doludur. Sevgilinin etrafında da rakipler vardır. Âşık tıpkı bir saray adamı gibi bu rakiplerle mücadele hâlinindedir. Hulasa saray nasıl mutlak ve keyfi irade, hatta kapris ise, sevgili de öylece naza giden hür iradedir (Tanpınar 2012: 28).

⁶ Yazar bu düşüncesini *Gurbet Hikâyeleri - Yeralında Dünya Var* kitabındaki “Keklik” hikâyesinde işlemiştir. Hikâyede köy zenginlerinden Zülfü Ağa’nın civıltısıyla erkek kuşları tuzağa çekip avlamak için kullandığı Nazlı adında *femme fatale* bir kuştan bahsedilir (Refik Halid Karay, *Gurbet Hikâyeleri - Yeralında Dünya Var*, İnkılâp Kitabevi İstanbul, 2009, s. 47-50). Yazarın hikâyelerinde de başta Yatık Emine olmak üzere birçok *femme fatale* figür mevcuttur.

Fransız Edebiyatı kaynaklı olan *femme fatale* teriminin edebiyat tarihindeki temeli Orta Çağ edebiyatının özellikle 12. ve 13. yüzyılları kapsayan evresinde “saray edebiyatı”, “(amour courtois)” olarak adlandırılan, şövalyelerin soylu hanımlara olan bağlılığını ve aşkını konu alan lirik şiirlere ve romanslara dayanmaktadır (Kelleci, 2019: 3-5). Latince kökenli olan “fatal/e” kelimesi Fransızcada “alında yazılı olan, mukadder (c’etait fatal), öldürücü, ölüme yol açan (un accident fatal), uğursuz (l’aeil câlin et fatal), kaçınılmaz, zorunlu (une conséquence fatale), dayanılmaz, karşı konulmaz (une femme fatale, une beauté fatale)” anlamlarına gelmektedir (Akt. Kelleci, 2019: 10). Dolayısıyla *femme fatale*, felaket getiren, ölümcül, kötücül ve nihayetinde olumsuz bir figürdür. Bu bağlamda *femme fatale* imgesinin mitolojik kökenlerinin izleri, tarihte bu özelliklerle ilişkilendirilen ilk kadın olan Lilith’e kadar sürülebilir.

Lilith, Hz. Âdem’in (a.s.) Hz. Havva’dan (a.s.) önceki ilk eşidir. İkisinin de topraktan yaratıldığını öne sürüp cinsel birleşme sırasında altta değil de üstte olmak istediğini söyleyerek Âdem’e başkaldırır ve tartışma sonucu Âdem’le anlaşamayacaklarına kanaat getirdiği için Tanrının özel ismini telaffuz ederek gökyüzüne yükselir ve çevresindeki cinlerden ve cinlerin kralı Şemael’den yani şeytandan çocuklar doğurarak “simgesel alanın ötelenmişliği ile bağ kurar” (Karaca, 2019: 22-23). Âdem, ilişki sırasında üstte bulunmasıyla göksel olana ait temizliği ve saflığı temsil ederken altta bulunan Lilith ise hem toprağın doğurganlığını ve üretkenliğini hem de ölüm, cehennem, lanetlenme, kötülük, gizlilik gibi olumsuz çağrışımlarını temsil eder ve esasında Lilith, Âdem’in her zaman için üstte olmasına itiraz etmekle her alanda söz sahibi olma isteğini ve eşitlik talebini dile getirmiş ve savunmuş olur. Kaybettiği eşine tekrar kavuşmayı dileyen Âdem, Tanrıya seslenerek onu tekrar yanına getirmesini ister, Tanrı da bunun üzerine üç melek görevlendirerek Lilith’i geri getirmelerini emreder. Melekler Lilith’in bulurlar ancak Lilith bunu yapmakla kendi çocuklarının ölümünü göze alacak olmasına rağmen geri dönmeyi reddeder. Karşılık olarak ise lohusa kadınlara ve yeni doğmuş çocuklara zarar verecek ve bu sebeple Eski Ahit’te “çocuk hırsızı” sıfatıyla yer alacaktır (2019: 22)

Lilith, farklı milletlerin mitolojilerinde farklı adlarla karşımıza çıkan bir figürdür: Eski Sümer’de “fırtına ve rüzgâr” anlamına gelen “*Lil*”, Babil-Asur kökenli “dişi şeytan veya rüzgâr hayaleti” anlamına gelen “*Lilitu*”, İbrani ve Arap kökenli “gece” anlamına gelen ve “Gece Hayaleti” olarak tercüme edilen “*Laila*”, Lilith’in

farklı medeniyetlerdeki karşılıklarıdır. Ayrıca araştırmacılar, kelimeyi “verimliliğin [...] ve yeniden doğuşun olduğu kadar spiritüel saflığın sembolü” olan lotus çiçeğinin Sümer-Babil kökenli karşılığı olan “lilu” ile ilişkilendirerek Kali’nin de esasında Lilith’in lakaplarından biri olduğunu öne sürer ve onu Mısır ve Hindistan coğrafyasındaki “Lotus Tanrıçaları”ndan bir olarak ele alır. (2019: 22) Bizim kültürümüzde de Lilith, değişik yörelerde “al”, “alkarası”, “alkarısı”, “albastı”, “alanası”, “alkızı” gibi değişik adlarda karşımıza çıkan; cin, peri, şeytan olarak tasavvur edilen “köpek, kedi, oğlak, buzağı, tilki, örümcek, kuş, gelin, erkek, kefenli ölü, cadı, kıl ve nihayet insan ve hayvan” özelliklerini bir arada barındıran ve çoğunlukla kırklı lohusalarla yeni doğmuş bebeklere, nadir olarak da hamile gelin, güvey, erkek yolcu ve atları musallat olan bir ruh veya hastalıkla ve Türk mitolojisindeki Ana Tanrıça arketipinin olumsuz versiyonu Ulu Ana’yla ilişkilendirilmektedir (2019: 25)

Femme fatale belirgin bir figür olarak kadının toplum içindeki konumunun değişmeye başlamasıyla ve hümanizm düşüncesinin getirdiği bireyselleme süreci ile birlikte ortaya çıkar. Sanayi devrimi ile birlikte insan gücüne olan ihtiyacın artmasıyla kadınlar da işçi olarak çalışma hayatına girmiş ve ekonomik özgürlüklerini elde ederek bağımsızlıklarını kazanmışlardır. Kadınların erkeklere özgü olduğu kabul edilen işlerin başına getirilmesi ile birlikte toplumda kalıplaşmış normatif cinsiyet rollerinde de değişimler görülmeye başlar. Eskiden ekonomik olarak bir kocaya ya da babaya bağlı olmak zorunda olan kadın, artık özgürce kendi ayakları üzerinde durabilmektedir. Kadının ailenin ya da erkeğin dışında var olma çabası ve bu bağlamda gelişen bireyliği, erkek egemen hegemonya tarafından kontrol edilemez bulunduğu için rahatsız edici kabul edilmiş ve annelik üzerinden tanımlanan eril çoğunluğun onayladığı kadın modeli dışında kalan, toplumun dayattığı anne rolüne uymayarak çekirdek aile modeline için bir tehdit oluşturan bağımsız kadınlar bu nedenle “ölümcül” olarak kodlanmıştır (Kelleci, 2019: 8):

[...] *femme fatale* eril sistemin dilediği kalıplardan olmayan kadındır. Kadının bireyliği yani aile-erkek dışındaki var olma çabası bilinçsizlik, kontrolsüzlük, tam da bu nedenlerle de ölümcül olarak kodlanmıştır. *Femme fatale* şeytanidir çünkü erkek egemenliğini tehdit etmekte, ona zarar vermektedir (Büyükgöze, 2005: 6).

Bireyselleşen güçlü kadının cinsel cazibesi, gücüne güç katarak onu erkeklerden daha üstün ve daha aktif bir konuma yerleştirir ve kadın bu kez ataerkil söylem tarafından doğrudan tehlikeli ve nihayet kötü olarak tanımlanarak *fatale* sıfatıyla nitelendirilir.

19. yüzyıla gelindiğinde *femme fatale* teması iyice popülerlik kazanarak sembolistler ve realistler ya da isyancılar ve gericiler gibi karşıt inançlara sahip kesimlerde bir karşılık bulmaya başlar: Yunan mitolojisindeki Truvalı Helen, Circe, Medusa, Medea ve Sirenler ile Babil mitolojisindeki hem doğurganlığın hem de ölüm ve çürümenin temsilcisi olan ve bazı böcekler gibi sevgililerini katleden Astarte; tarihsel karakterlerden Messalina ve Kleopatra gibi aşırı şehvet ve baştan çıkarma güçleri ile ünlü tarihi şahsiyetler artık *femme fatale* sıfatıyla anılmaya başlanır (Bade, 1979: 7).

Femme fatale figür ilk olarak 19. yüzyılda Charles Baudelaire (1821-1867) ve Théophile Gautier (1811-1872) gibi edebiyatçıların ve Gustave Moreau (1926-1898) ve Dante Gabriel Rossetti (1826-1882) gibi ressamların eserlerinde ortaya çıkar (Büyükgöze, 2005: 6). Bunlara Heinrich Heine (1797-1856), Gustave Flaubert (1821-1880), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Jules Laforgue (1860-1887) ve Oscar Wilde (1854-1900) gibi yazarları; Jules Massenet (1842-1912), Richard Strauss (1864-1949) ve Florent Schmidt (1870-1958) gibi bestecileri de dâhil edebiliriz (Bade, 1979: 7). Bunların yanında Alexander Dumas'ın (1824-1895) 1848 tarihli *Kamelyalı Kadın*⁷ romanı, Émile Zola'nın (1840-1902) 1860 tarihli *Nana*⁸ romanı ve Georges Bizet'nin (1838-1875) 1875'te sahnelenen dört perdelik *Carmen* operası ölümcül kadın tipinin örnekleri olarak gösterilebilir (Kelleci, 2019: 9).

Refik Halid Karay'ın romanlarındaki *femme fatale* figürler, terimin olumsuz tarihsel görünümünün aksine neredeyse kutsal statüsünde bulunan ve bazen gerçekten de kutsiyet atfedilen⁹ sublimasyon nesneleridir. Çoğu bir Tanrıça gibi birden fazla isme sahiptir, zımni yazarın etrafında döndüğü başkahramanların ya da yaşadıklarını anlatan dramatize edilmiş anlatıcıların zihinlerini okuyabilir ve duygu

⁷ Aleksandr Dumas fils, *Kamelyalı Kadın*, çev. Tahsin Yücel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006.

⁸ Émile Zola, *Nana*, çev. Samih Tiryakioğlu, Can Yayınları, İstanbul, 2009.

⁹ Örneğin *Yezidin Kızı*'ndaki Yezidilerin dini lideri konumundaki Zeli ve yanında bir arslanla gezdiği için tanrıça olduğu sanılan ve halk tarafından adına bir "Sibel İlahesi" inşaa edilen *2000 Yılın Sevgilisi*'ndeki Tamara ve yine yanında bir kurtla dolaşan Amora.

durumlarına göre renkten renge giren gözleriyle onları etki altına alarak istedikleri her şeyi yaptırabilirler. Romanlarda davranışlarıyla ya da içinde bulundukları konumla tamamıyla olumsuz bir görünüm çizen örneğin *Sürgün*'deki Nevber ya da *Sonuncu Kadeh*'teki Şehriban gibi *femme fatale* figürler bile anlatı kişileri tarafından olumsuz olarak değerlendirilseler dahi anlatıcı görevindeki zımni yazar tarafından herhangi bir yargılamada bulunulmadan ele alınırlar. *Femme fatale* figür, ikili ilişkilerde her zaman için baskın olan arzu nesnesi konumundadır. Tarihsel yönleriyle ve romanlardaki görünümüyle birlikte düşündüğümüzde *femme fatale* figür için iki belirleyici değişken ortaya çıkar. İlk olarak bu kadınlar, yaydıkları ışınların etkisiyle temas ettikleri neredeyse tüm erkekleri âdeta büyüleyip kendilerine tutukuyla bağlayabilirler ve dolayısıyla bu kadınların etrafı düşük ya da yüksek her statüden ona tutukuyla bağlı erkeklerle çevrilirdir. İkinci olarak ise *femme fatale* figürler tarihsel karakteristiğiyle de ilişkili bir şekilde kendisine tutukun olan erkeklere mutlak surette acı verir, eziyet eder ve hatta çoğunlukla onları çeşitli şekillerde felakete sürüklerler. Bununla birlikte *femme fatale* figürün felakete sürüklediği erkekler, anlatılarda genellikle yan kişi konumundadırlar. *Sürgün*'deki İrfan, *Bugünün Saraylısı*'ndaki Ata ve *Sonuncu Kadeh*'teki Cemşit dışında romanlarda felakete sürüklenen protagonist konumunda bir karakter yoktur. Bu durum da zımni yazarın *femme fatale* figür konusundaki olumlu tutumu açısından dikkate değer bir işarettir.

Bu bağlamda yazılış sıralarına göre *Yezidin Kızı*'ndaki Zeli, *Çete*'deki Nina, *Sürgün*'deki –esasinda ismi Seher olan– Nevber, *Bu, Bizim Hayatımız*'daki Hüsniye, *Nilgün* serisindeki –sonradan gerçek isminin Fatma Neyzar olduğunu öğrendiğimiz– Nilgün, *Yeraltında Dünya Var*'daki Nihan, *Dişi Örümcük*'teki Nurper, *Bugünün Saraylısı*'ndaki Ayşen, *2000 Yılın Sevgilisi*'ndeki Güldal ve romanın yavru anlatılarındaki Güldal'ın geçmişteki versiyonları olan –sonradan gerçek isminin Pomona olduğunu öğrendiğimiz– Tamara ve –sonradan Zerrintaç ismini alacak olan– Amora, *İki Cisimli Kadın*'daki Elvin ve ona reenkarnasyonuymuşçasına tıpatıp benzeyen Pervin, *Sonuncu Kadeh*'teki Şehriban ve son olarak *Yerini Seven Fidan*'daki Nevbahar, Refik Halid Karay'ın romanlarında tespit edilen *femme fatale* figürler kadrosunu oluşturur. *Kadınlar Tekkesi*'ndeki Neşide ise diğer *femme fatale* figürler kadar güçlü bir etkiye sahip olmakla birlikte romanda kimseyi felakete sürüklediği ve hatta tam tersi olarak Baki'nin neredeyse gerçek bir Hak aşığına dönüşmesine olumlu yönde etkide bulunduğu için bu figürün zıt ikizi konumunda,

Nilgün'deki Nil'in teyzekızı Nilgün Sultan ise *femme fatale* figürün ironik ikizi konumundadır.

Bu katalogdan hareketle yazar, yayımlanan ikinci romanı olan *Yezidin Kızı*'dan itibaren romanlarında *femme fatale* temasını işlemeye başlamış¹⁰, 1950'de yayımlanan *Türk Prensesi Nilgün*'den 1956'da yayımlanan *Kadınlar Tekkesi*'ne kadar sadece *femme fatale* romanları yazmış, sağlığında yayımlanan son romanı olan 1965 tarihli *Sonuncu Kadeh*'te ve tefrika halinde yayımlanan *Yerini Seven Fidan*'da yine bu temaya geri dönmüştür. Dolayısıyla Doktor Besançon'un "N" ışınlarıyla ilgili yazısının yazarı oldukça etkilediğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda Nina, Nevber, Neyzar ya da Nilgün, Nurper, Nevbahar ve Neşide'nin isimlerinin "N" harfiyle başlaması da tesadüf olmamalıdır. Ayrıca yazarın "Doğuştan Kadıncıl" (Birkan, 2014: 27) bir insan olması da *femme fatale* figürü roman külliyatında öne çıkaran diğer bir etmendir.

Femme fatale figürler arasında *Bu, Bizim Hayatımız*'da, *Nilgün*'de ve *Dişi Örümcek*'te bahsedilen keskin "N" ışınları dışında da açık metinlerarası bağlantılar mevcuttur. *Yezidin Kızı*, *Sürgün*, *Nilgün*, *Yeraltında Dünya Var*, *Dişi Örümcek*, *Bugünün Saraylısı*, *2000 Yılın Sevgilisi*, *Sonuncu Kadeh* ve *Yerini Seven Fidan* romanlarında *femme fatale* figürle ilgili ortak metinlerarası bağlantı, aşağıda ele alıncak olan sadistik-mazoşistik karakterli ironik aşktır. *Yezidin Kızı*, *Çete*, *Nilgün*, *Dişi Örümcek* ve *2000 Yılın Sevgilisi* romanları arasındaki ortak metinlerarası bağlantı ise yazarın gazete yazılarında da ele aldığı¹¹ Almanya için çalışan meşhur kadın casus Mata Hari ile belirginleşen ve *femme fatale* figürün aktifliğini vurgulayan casusuluk/amazonluk özellikleridir. *Yezidin Kızı*'ndaki Hikmet Ali Zeli'nin, "bir sulh devri Mata-Hari'si, bir froylayn Doktor, bir Miss Lawrence" olduğundan şühe eder (Karay, 2009a: 15). Zeli birçok dili konuşabilir, çok iyi at biner, atıcılık yapar ve bir savaşçı gibi "lasso" yani kement kullanır. *Çete*'deki Nina hâlihazırda bir casustur. Nilgün de Zeli gibi romanda anlatıcı tarafından defalarca Mata Hari'ye benzetilir ve bir casus olup olmadığı sorgulanır, romanın sonlarında ise dolabında Ömer Selim'le at binmek için sakladığı amazon elbisesinden ve

¹⁰ Bu kataloğa yazarın hikâyelerini de dâhil edersek 1919 tarihli Yatık Emine, oluşturulan ilk *femme fatale* figür olarak karşımıza çıkar.

¹¹ Refik Halid Karay, *Doğuştan Kadıncıl*, "Casus Kadınlar", yay. haz. Tuncay Birkan, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2014, s. 137.

kamçısından bahseder (2009e: 990). *Dişi Örümcük*'teki Nurper bir ara emniyette çalıştığından ve “Darling” adlı bir otelde Rus casusu bir garson yakalattığından, fakat meslek hoşuna gitmediği için işten ayrıldığından bahseder (2009g: 145). *2000 Yılın Sevgilisi*'ndeki ilk yavru anlatıda Tamara kendini başta korsan Parmis'e amazonlar ülkesinin prensesi olarak tanıtır (2009ğ: 152-153), bir amazon olarak çok iyi at binebilir, avlanabilir ve savaşılabılır (2009ğ: 161); ikinci yavru anlatıda Amora da yine aynı şekilde “avcı, atıcı, binici ve erkek gibi mücadeleci” olarak yetiştirilmiştir (2009ğ: 243). *İki Cisimli Kadın*'daki Pervin çok iyi bıçak atar; Yaşar, Reha'yı Yezidin Kızı'ndaki Zeli gibi lasso kullanarak yakalayacağı yönünde şaka yollu endişelerini dile getirir (2009: 73) ayrıca bir cambazdır ve motorlu vasıtaları da çok iyi kullanır ki dönemin şartları düşünüldüğünden bu bir kadın için nadir görülen bir özelliktir (2009h: 90).

Femme fatale figürlerin hepsi için geçerli olan ortak metinlerearası özellik ise bu kadınların hem manevi hem maddi açıdan güçlü olmaları, erkeklere boyun eğmemeleri ve her çeşit erkeği kendilerine tutkuyla bağlayabilmeleridir.

Femme fatale figürün ironisi daha çok oluşturduğu bütünsel görünüm üzerinden tezahür eder. Görünen ve hakikatte olanın karşıtlığı bu figür etrafında kurulan ironinin kararlı yönününü, bu figürlerle kurulan ilişkilerde acı ve hazzın iç içe geçmiş bir biçimde birlikte yaşanması ya da acıdan haz duyulan sadistik-mazoşistik karakterdeki ironik aşk biçimi ise arabesk motiflerini andıran görünümüyle romantik yönünün oluşturur.

Görünen ve gerçekte olan birbirine karşıtlığı *femme fatale* figür için hem olumlu hem de olumsuz yönleriyle mevcuttur: *Sürgün*'de doğrudan “fem fatal bir tip” (2009c: 210) olarak nitetelendirilen Nevber'in “bütün gece bahçede müşterilerin şüpheli avuçlarına, çatallara, kadehlere, mezelere, Talha'nın ayaklarına ve vücuduna dokunarak kirlenmiş” olan eli, tam aksi bir etkiyle “yumuşacık”, ve “serin”dir ve ayrıca güzel de kokar; İrfan, bu elin kirli olduğunu bilmesine ve hatta bundan iğrenmesine rağmen “dalından henüz kopmuş bir meyveyemiş gibi” bu eli dışlerinin arasına almayı aruzlar (2009c: 183). Yani görünen ve hakikatte olan birbirinin karşıtıdır. *Sonuncu Kadeh*'teki kendi karakterindeki görünen ve gerçekte olanın karşıtlığına doğrudan kendisi dikkat çeker:

“Ne temiz, ne güzel görünüyor bu su, billur gibi. Hâlbuki mikrop yuvasıdır, tifo geçirir insana, öyle murdardır ki! Ben de öyleyim, temiz, güzel görünen bir Kaa suyu kadarmikroplu, murdarım. Serinletecek sanılırım, içeni kırk derece ateşle yakarım” (2009k: 275)

Yerini Seven Fidan’daki Nevbahar, görünürde oldukça temiz ve titiz bir insandır. Ancak Erbil’le ilişkileri sırasında “çeşitli marifetlerden çekinmez, aşırı derecede hırslı” davranışlar sergilemesiyle gerçek karakteri su yüzüne çıkar (2009n: 70). Nevbahar’ın gösterdiği tutarsızlık karşısında Erbil de şaşkınlığını belirtir:

Yüzü her sabahki gibi taravetli, bütün vücudu yine her zamanki temizliğin havasını yayıyor; temizlik, usluluk, huzur ve iffet havası!

"Halbuki dün gece bambaşkaydı, büsbütün başka, hırçın, zevkli, zevkine esir, zevki için her marifeti göze almış bir kadın!" (2009n: 71)

Nevbahar ise bir kere kendini “o işe” verdikten sonra had ve hudut tanımadan iğrenç şeyler yaptığını ve kirliliğinden tiksindiğini itiraf eder (2009n: 136).

Nevber, Şehriban ve Nevbahar zımni yazar tarafından olumlanmayan ve anlatı içindeki valıkları ve davranışlarıyla zımni yazarın takip ettiği kahramanları felakete sürükleyen olumsuz nitekilteki *femme fatale* figürlerdir. Bu figürlerin ironik görünümü hakikatte olumsuz olanın olumlu görünmesi üzerinden gelişir.

Zımni yazar tarafından da olumlanan –ya da en azından tarafsız kalınan– *femme fatale* figürlerdeki ironik karşıtlık ise bunun tam tersi şekilde –Sokrates’te olduğu gibi– olumsuz görünümün hakikatte olumlu olması üzerinden gelir. Anlatılarda protagonist konumundaki figürlerin elde edebildiği olumlu nitelikteki *femme fatale* figürler oldukça hoppa, fattan, hafifmeşrep, flörtöz görünürler ancak esasında iffetlidirler: *Nilgün*’de, alkol almış olmalarına, başbaşa kaldıkları atmosferin duruma oldukça müsait olmasına ve kucağına atlayan kendisi olmasına rağmen Ömer Selim onu öpmeye çalışırken Nil’in dişleri “Sımsıkı kilitli!” ve “güzel ağzı mühürlü!”dür (2009e: 211). Ömer Selim’in tüm ısrarlarına ““Bu olmaz!” [...] ‘Seviyorum. Fakat bu yok... bunlar olmaz... olmaz işte!’” diye karşılık vererek en fazla omzundan öpmesine müsaade eder (2009e: 212). Anlatıcı Nilgün’ü tanıdıkça karakterinde mahfuz görünenle hakikatte olanın karşıtlığının farkına varacaktır:

Nil, bildiğim kadınların en haysiyetlilerinden biridir; bunu şu dakikada iyice öğrenmiş bulunuyorum. Gerek genç kız iken, gerek

evliliğinde, hâlâ utangaç ve çekingen. Zahiren öyle görünmemekle beraber, tamamen aksi bir fikir vermesine rağmen din ve terbiye kaidelerini yıkıp geçemiyor. Şayet Cava'dan adam gibi dönseydim, insanlık bende kalsaydı evlenecektik; dünyanın en sadık zevcesine malik olacaktım; hoppa görünen, çok temkinli, iradeli bir kadına... (2009e: 503).

İki Cisimli Kadın'da Reha, Pervin'i uzanıp kollarının arasına almak ister. Ancak Pervin durumu sezerek "Hands off" (2009h: 93) diye bağırır ve ardından sert davrandığı için Reha'dan özür dileyerek görünen ve hakikatte olanın karşıtlığını açıklamaya girişir:

Bazı ümit verici, hatta –kelimeyi kullanmaktan çekinmeyeceğim– tahrik edici hallerime aldanarak beni elde edilir bir kadın sanmamalısınız. Cambazhane artisti oluşum, hür ve belki de hafif hareketlerim cesaretinizi artırmasın! "

"Böyle şeyleri düşünmedim."

"Ama sadece arkadaşlık etmek niyetinde de değilim. Bir derecesine kadar flörte müsaade var. Derece pek de düşük olamaz. Malum ya, güzel bir göl kenarında ve çarmlar arasında, keyfimizce vakit geçirebileceğiz (2009h: 95).

Dişi Örümcek'te Nurper, Hayati'nin elini karnının üzerinden çekmek istememesi üzerine keyfi isteyince biraz "uysallık" ettiğini itiraf ettikten sonra nikâhlı eşinden başkasına el sürdürmeyeceğinin özellikle altını çizer (2009g: 133). Daha sonra "konsolostan kavasa" teması ettiği bütün erkekleri peşinden felakete sürükleye kendi *femme fatale* durumunu ironik bir perspektiften ele alarak esasında erkekleri ona tutkuyla bağlayan şeyin hoppalığı, hafifmeşrepliği değil de tam tersi olarak ahlakı olduğunu ileri sürer, buna göre eğer ahlakça gevşek bir kadın olsaydı heveslerini alıp unutacakları için kimseye bir zararı olmayacaktır, (2009g: 250). Romanın sonlarına doğru ona tutkun olmakla birlikte her zaman için şüpheyile yaklaşan Hayati de artık Nurper'in asıl hüviyetinin görünenle karşıtlık teşkil ettiğine kanaat getirir:

Artık Nurper'i tanımış olduğuna inanıyordu: hoppamsı görünen ara sıra hoppalıklar yapmaktan nefsinin men edemeyen çok sağlam seciyeli bir kadın... Hatta nadirattan bir kadın! Dış manzarası güven vermiyor ama iç tarafından gayet dürüst, değme ahlaklıların üstünde. Muhakkak ki

kendine göre bir namus telakkisi de var. Flörtü epeyce ileri götürüyor ama –ilk kanaatinde isabet ettiğini şimdi anlıyor– bir noktaya gelince durmasını biliyor (2009g: 361).

Slavoj Žižek (1949-) *femme fatale* figürün her çeşit statüden erkekleri kolaylıkla etki altına alabilen büyüleyici tehditkârlığının onun sınırsız keyfi için olmadığını belirtir (Söğütlüler, 2018: 90). “Analist” ve “Detektif” arasındaki ortaklıkları ve karşıtlıkları belirlerken detektif figürünü de kendi içinde “bildiği farzedilen özne” konumundaki “klasik detektif” ile “gerçeklik kaybı” yaşayan, “kendini kimin hangi oyunu oynadığının hiçbir zaman anlaşılamadığı rüyayı andıran bir dünyanın içinde bulan” bir kahraman konumundaki “sert detektif” olarak ikiye ayırır ve “sert dedektif” için evrenin kaotik, muğlak, aldatıcı karakterini, temeldeki bozulmuşluğunu ete kemiğe büründüren kişiyi *femme fatale* figür olarak gösterir (Žižek, 2008: 91-92). Žižek’e göre onu evrenin bilinmezliğinin bir temsili kılan ve “sert detektif” için asıl tehlikeyi arz eden esas şey, genel kanaatin aksine *femme fatale* figürün asıl mahiyetinin ölüm dürtüsü olduğunun ortaya çıktığı en son anda bile arzusundan vazgeçmemesi üzerinden ortaya çıkan –aynı Nurper’de olduğu gibi– radikal etik tavidir ve esasında *femme fatale*’i reddederek etik tavrını bozan kahramanın kendisidir (2008: 92-93).

Žižek, daha sonra söz konusu radikal etiği Bizet’nin *Carmen*’inin meşhur Peter Brooks versiyonu üzerinden açıklamaya girişir: Žižek’e göre Carmen, tam da karşılaştığı erkekleri ele geçirip ölüm yazgısıyla buluşturan bir kadın olarak kendisinin de kaderin kurbanı olduğunu, hâkim olamayacağı güçlerin elinde oyuncak olduğunu fark ettiğinde ve aynı zamanda arzusundan vazgeçmeyerek kendi kaderini bütünüyle kabul ettiğinde kelimeye Jacques Lacan’ın (1901-1981) verdiği anlamda bir "özne" haline gelir. Carmen iplerin kendi elinde olduğu yanılsamasıyla yaşarken esasında büyüleme gücü erkeklerin fantezi mekânından oynadığı role bağımlı olan bir nesne konumundadır. Ancak sonunda kendisi için de bir nesne haline geldiğinde “libidinal güçlerin etkileşimi içindeki pasif bir unsur”dan ibaret olduğunu anlayarak kendini “özneleştirir” (2008: 94). Žižek’in *femme fatale* tanımında genel olarak kaotiklik, muğlaklık ve bilinmezlik ön plana çıkar:

Kadın hem adamların hayatlarını mahveder hem de bir iktidar arzusu takıntısı olduğu için kendi keyif şehvetinin kurbanıdır, hem birlikte olduğu kişileri fena halde manipüle eder hem de ne idüğü belirsiz, üçüncü

bir kişiye, hatta bazen iktidarsız ve cinsel kimliği belirsiz bir adama kul köle olur. Ona bir gizem halesi veren şey, tam da, efendi-köle karşıtlığı içinde net bir yere oturtulamamasıdır. Yoğun bir haz yaşıyormuş gibi görüldüğü anda, birdenbire feci acı çektiği anlaşılır; korkunç, ağza alınmaz bir şiddetin kurbanıymış gibi görüldüğü zaman, birdenbire bundan keyif aldığı anlaşılır. Keyif mi alıyor, acı mı çekiyor, insanları manipüle mi ediyor yoksa kendisi de manipülasyon kurbanı mı hiçbir zaman emin olamayız (Žižek, 2008: 94).

Nurper'in anlatının büyük bir kısmında çizdiği belirsiz görünüm romanın sonlarına doğru alıntılanan kısımlarda ve nihayetinde Hayati'yle olan evliliğinde netlik kazanır. Bununla birlikte ironik bir perspektiften *femme fatale*, diğer bütün anlatı kişileriyle birlikte başkahramanı ve hatta –ironik alttan oyulma ihtimalini hiç bir şekilde hesaba katmayan– okurları da kandırmış olabilir: Nurper, en başından beri esasında sebep olduğu yıkımın farkındadır ve Hayati'nin de belirttiği üzere ahlaki “kendine göre”dir. Bir erkeğin, örneğin Konsolos Bahtiyar'ın fantezilerinde “libidinal güçlerin etkileşimi içindeki pasif bir unsur” olduğunun farkında olarak onunla ilişki kurar. Onu ağına düşürmek için kullandığı teknik ise temelde boşluk ve olumsuzluk üzerinden belirlenir: Nurper, yukarıda bahsedildiği üzere erkekleri kendisine bağlayan şeyin esasında iffeti olduğunu öne sürer, ancak *femme fatale* sıfatının kendisi gibi “iffet” de ataerkil normatif söylemin belirlediği bir ahlaki karşılıktır. Ancak konvansiyonel ahlaki değerler bağlamında Nurper'in konumu, karşısındakinin olumsuzluğu üzerinden belirlenen ironik bir konumdur. Nurperin iffetli olduğunu söylemesindeki ironi, iffetli olmaması anlamında değil toplumsal normlara uyum sağlaması anlamında ironiktir. Bu bağlamda evliliği de aynı şekilde düşünülebilir. Nurper'i ve bütünsel olarak romanladaki metinlerarası bağlantılarla belirginleşen *femme fatale* figürü “radikal bir etik”le ilişkili kılan şey, Žižek'in belirttiği üzere esasında kendi arzularına sadık kalabilme konusunda gösterdiği ilkeli davranışları ve gerçeklikle yüzleşerek kendi kimliğinin farkına varması, hatta üstüne onu gerçekleştirebilmesidir. Nurper, Hayati'ye eziyet etmekten zevk aldığını romanın bir bölümünde açıkça itiraf eder. Ayrıca metnin içerisinde açıkça “fem fatal” ismiyle anılan Nilgün ve Nevber gibi diğer *femme fatale* karakterler için de aşağıda görüleceği üzere sadisti-mazoşistik ilişki biçimi söz konusudur. Dolayısıyla *femme fatale* figürün iffetli karakteri hem ironik bir biçimde konvansiyonel ahlaka denk düşer, hem de bu ilkeli karakterini oynadığı manipülasyon oyunlarında ağına düşürdüğü kurbanlarını kendine bağlamak için kullanır.

Başkahramanla ilişkilerinin sonuçları üzerinden belirleyebileceğimiz zımnı yazarın olumladığı *femme fatale* figürlerin, hakikatte iffetli olduğu vurgulanırken bu bu figürler aynı zamanda yazar tarafından namus, ahlak gibi konular açısından geleneksel ve dolayısıyla “yerel” bir zemine yerleştirilirler. Ama karakterinin temel özelliği olan belirsizlik ve bilinmezlik; uyuşturucu kullanımına ve hatta bağımlılığa kadar varan eğlence düşkünlüğü, gösterişli hayat tarzı, ve etrafındaki yüksek ve düşük mevkiden her çeşit rakiple ilgili şüpheli hikâyeler gibi çeşitli yönlerde kendini göstermeye devam eder.

Kierkegaard, –entelektüel boyutta olduğuna özellikle dikkat çekerek– Sokrates ile Alkibiades arasındaki “aşk” ilişkisinin ve Akibiades’i “acınası” duruma düşürerek buhranlarla geçen hayatını çekilmez bulmasına sebep olan tutkusunun kaynağını Sokrates’in ironisine dayandırır:

Eğer aşkları iki taraf için de kazançlı bir fikir alışveriş, ya da bir tarafın cömertçe saçtığı, diğer tarafın da minnele topladığı bir ilişki olsaydı, içinde birbirlerini sevdikleri üçüncü [*Tredie*], yani idea da ellerinde olurdu. Böyle bir ilişki asla bu türden tutkulu bir kargaşaya yol açmazdı. Ama ironinin doğası, onun hiçbir zaman maskesini çıkarmasına izin vermediği için, hatta ironinin özünde Proteus gibi kılık değiştirme zorunluluğu bulunduğu için, ona tutkuyla bağlanan gençlerin çok acı çekmesi de kaçınılmazdır. Ironinin nahoş bir tarafı da olduğundan, olağanüstü baştan çıkarıcı ve büyüleyici anları vardır. Türü türü kılıklara girmesi ve o muhteşem gizemliliği; başlattığı mesafeli iletişim, ayrıca bir de ironislin belli bir uzaklıktan anlaşılma zorunluluğu; bir türlü yakalanamayan ve görkemi sözle anlatılamayan anlama anının hemen ardından gelen yanlış anlama korkusu, insanları kopmaz bağlarla kendine esir eder (Kierkegaard, 2009).

Bu perspektiften âşığın *femme fatale* figüre duyduğu tutkunun kaynağı da aynı şekilde ironidir: *Femme fatale* figür, anlatı içerisinde hiçbir zaman sabit bir görünüm oluşturmaz; aynı zamanda hem hoppa, fettan, hafifmeşrep, hem namusludur; kılıktan kılığa girer, rolden role bürünür bir prenses, bir kenar mahalle kızı olur, sürekli ciddiyet ve laubalilik arasında gidip gelir ve en önemlisi âşıklar – buna protagonistler de dâhildir– *femme fatale* figürün kendilerini gerçekten sevip sevmediğinden hiçbir zaman için emin olamazlar. Sever görünür ama hemen ardından kasıtlı olarak eziyet eder, acı çektirir:

Dolap çevirip bir engeli ortadan kaldırmakta, hile yapmakta, dalavereyle düşüncenin zayıf noktasını gizlemekte, süreksizi sürekli olarak görmemizi sağlamakta eşsiz bir beceri sergiler ve onu yakaladığımızı sandığımız anda duyumsanmaz biçimde kaçıp gidiverir. “Görmüyor musun” der Prenses Brambilla zavallı dansçısı Giglio’ya “çevrende dönerken beni yakaladığını ve sıkı sıkı tuttuğunu sandığın anda kaçırıyorum ellerinden (Jankelevitch, 2008: 139).

Nurper’in de söylediği gibi bu ilişki biçimi “Eğer aşkları iki taraf için de kazançlı bir fikir alışverişi, ya da bir tarafın cömertçe saçtığı, diğer tarafın da minnele topladığı bir ilişki olsaydı,” yani *femme fatale* figürler âşıklarına istediklerini cömertçe sunsalar böyle bir tutku söz konusu olmayacaktır. Ancak âşıklar anlatı boyunca bu iki zıt kutup arasında kasti olarak sürüklenme halindedirler. Âşığı ironiste “kopmaz bağlarla [...] esir ede[n]” “anlama anının hemen ardından gelen yanlış anlama korkusu”, *femme fatale* ve âşığı arasındaki ilişkide sevilme ve hemen ardından gelen sevilmiyor olma korkusuna denk düşer. Bu yüzden *femme fatale* figür de Sokrates gibi aynı anda hem sevilir hem de ondan nefret edilir:

[...] kadının sihri, bu sırrı birden vermemek hususunda göstereceği maharettedir. Ne ret, ne kabul, ne yılışkanlık, ne hiddet, öyle ustaca bir hareket, aynı zamanda hem ümide, hem endişeye düşürüş, bir şüphe telkini lazım ki, bu adeta bir diplomasi muvaffakiyetini andıracaktır. O muvaffakiyeti gösteren kadının yanında erkek, bir hülyaya çıkarıp, bir hakikate indiren, bir neşeye götürüp bir kedere düşüren acayip bir hassasiyet salıncağında gibidir. İçinin ezilişindeki zevki hiçbir içkide ve hiçbir iğnede bulamaz (Karay: 2009a: 84).

Dolayısıyla *femme fatale* figürle kurulan acı ve hazzın beraber yaşandığı ilişki biçimi sadistik-mazoşistik karakterdedir:

Yezidin Kızı’ndaki dramatize edilmiş anlatıcı Hikmet Ali, önce “Beni affet, suçluyum, mücrimim!” diye ağlayarak ayaklarına kapanan Zeli’ye kayıtsızlıkla arkasını dönüp gittiği sonra yalvaran, arkasından koşan, ağlayan, pozisyona geçerek Zeli’nin iskarpinlerinin ucunu öpmeye çalıştığı, en sonunda kendisini ısırın, tırnaklayan, yüzüne tüküren ve tahkirler püsküren Zeli’yi uzun saçlarından yakalayarak kendisine ram ettiği ve cezalandırdığı bir rüya görür (2009a: 17-18).

Sürgün’de İrfan, âşık olduğunu Nevber tam da ondan yüz çevirdiğinde ve en ahlaksız, en iğrenç tarafı karşısında belirlediğinde fark eder (2009c: 167). Nevberi

beğenerek, güzel bularak değil “büyü yapılmış ruhu, şeytana satılmış gibi, bile bile, tiksinierek,” beraberce adileşmekten zevk alarak sevmektedir (2009c: 200). Nevber’in ağına tamamen düşüp iradesi büsbütün kırıldıktan sonra “Maddeten ve manen gevşemiş, pelteleşmiş olmanın, tefessühe başlamanın murdar zeviki!”ni duyar (2009c: 182). En sonunda iğrenme duygusunu tamamen kaybedip “iğrenç bir ruh hastası, tıp kitaplarında bahsi geçen çirkin numunelerden biri”ne dönüşerek ruhundan kabaran çirkin bir arzuyla Nevber’den esasında rakibi konumundaki Halepli bir gençle olan mazoşistik ilişkisini ayrıntılarıyla anlatmasını ister (2009c: 183-184). Nevber ise Taha Acilî adında genç bir mirasyedinin şehrin dışında kalan köşkünde sabahlara kadar alkol ve kokain kullanıp “Çiğne beni, ez beni ökçenle kafama vur!” diye yalvararak zevk içinde Haleplinin pantolonunun paçalarını öper (2009c: 172). Kocasî Kâni’den düzenli olarak şiddet görmekte ve bundan haz almaktadır: dayak yiyeceğini bildiği bir günden “dolgun” ve “zevкли” bir gün olarak bahseder (2009c: 193); dayaktan sonra tatlı bir rehavet duyar (2009c: 194). Aynı zamanda yalancılık, düzenbazlık eziyet, tiryakisidir; zalimce haince ahlaksızca işler yaptığı zaman lezzetten yüzünün hatları kırışarak bundan bir sevişmeden aldığı hazzı alır (2009c: 172). İrfan’ı İskenderun’da bırakıp otele döndükten sonra onu her zamanki gibi otelin bahçesinde kendisini beklerken göremeyince öfkesini seyretmekten, çektiirdiği azabın izlerini yüzünde görmekten mahrum kalacağı için hayıflanır (2009c: 194).

Nilgün’de dramatize edilmiş anlatıcı Ömer Selim, “titiz”, “aksi”, “haşarı”, “hain” sıfatlarıyla nitelendiğirdiği ve “dayak yoksulu” bulduğu Nil’i kucağana alıp kollarıyla kemiklerini çıtırdatana kadar sıkarak canını yakmak ister; Nil’in buna karşılık keyfinden bayılacağını düşünür (2009e: 47-48). Düşmanı imişçesine sevdiği, harp ganimeti gibi saçlarından yakalayarak sürüp götürmek istediği (2009e: 367) Nil’i hırpalanmak ihtiyacı duymaktadır (2009e: 95). Nitekim anlatı ilerledikçe azurlarını hem gerçekte hem de hayal dünyasında gerçekleştirir: Nil’in okuduğu “Mata Hari. Esrarı” adlı kitaptan etkilenip birdenbire ciddileşerek bir “casus” olduğu yalanını söylemesi üzerine onu yakalayıp “Büsbütün gerilen pijama pantolonunun meydana çıkardığı sert etli, yuvarlacık kalçalarına” defalarca tokat atar, Nilgün’ün bayılıp kendinden geçmesiyle ancak kendine gelebilir; Nil ise olayın akabinde yüzünde “derin bir memnunluk, bir rahat etmiş hali!” ile uykuya dalar (2009e: 254-257). Başka bir sahnede Nil’in Mapa yerlilerinin kullandığı “Monuba” adlı bir tozdan içirmesiyle “hayalat âlemi”ne geçip Nil’i belinden yakalayarak kemerini

koparırcasına çeker, mantosunu açar, “yok denilecek kadar hafif bir tuvaletin hemen hemen çıplakmış hissi veren tülü içinde” kalan Nil’i kaba kelimeler kullanarak azarlar, hırpalır, kollarını bükerek ve “bir ihtilalci ve çeteci hoyratlığı, hışmı, zalimliği, haklı hunharlığı ile” yerlerde sürükler; bu sırada Nilgün, kafası yere vurmasına, elbisesi yırtılıp parçalanmasına aldırmayarak “acayip bir itaatle” yaşananlara rıza gösterir (2009e: 445-447). Daha sonra gördüğü bu hayalden harektle Nil’in “kaba muameleye uğramaktan hazzeden, yerlerde sürünmekten, taarruza uğramışçasına sevimlikten zevk alan bir kadın!” (2009e: 450), ancak “zorla elde edilecek ve yola getirilecek bir kadın” olduğuna kanaat getirir (2009e: 480-481). İttiği tozun etkisiyle gördüğü hayalin bu yönde olması bilinçdışı sadistik arzuları açısından dikkat çekicidir. Bununla birlikte aynı zamanda mazoşistik bir yönü de mevcuttur:

“Bana alayları, azarlamaları, dargınlıkları ile azap çektirsin; hep esrarengiz kalsın. Kimdir? Bir fahişe mi, bir sokak kızı mı, bir sultan, bir hayır veya şer ilahesi mi? İçinden çıkamayayım. Bütün düşünce, endişe ve ıstırabımın kaynağı kendisi olsun... Zevkimin, saadetimin de!” (2009e: 95).

Nilgün’ün kendisine çeşitli yalanlarla ve kaçamaklı hareketlerle eziyet etmekten anlaşılmaz bir şehvet duyduğuna, bunun ihtirası ile yerinde duramadığına inanmaktadır (2009e: 395). Romanın sonlarında Conte Verdi yerine başka bir vapura binmiş olsa Nil’e hiç rastlamayacağına ve “en ince sadist zevkiyle tertiplenmiş bu Çin işkencesine” yani Nilgün’ün aşkına göğüs germe mecburiyetinde kalmayacağından bahseder. Nilgün ise yukarıda belirtildiği gibi şiddet görmekten ve uygulamaktan şehvi bir zevk duyar: Başka bir sahnede –Ömer Selim onu ilk kez çırılçıplak gördükten hemen sonra– sırf Ömer Selim’in eli yüzünün hizasında diye durup dururken dayak konusunu tekrar gündeme getirir, yüzüne vurmamasını, fazla canını acıtmamasını ama pek de hafif olmamasını ister (2009e: 578). Romanın sonunda Ömer Selim’e evlenecekleri haberini verdikten ona sımsıkı sarılmasını, sarılırken kemiklerimin kırıldığını duymak istediğini, onun kollarının arasında kırılıp parçalanmaya ihtiyaç duyduğunu söyler (2009e: 1016) ve *femme fatale* özellikler gösterdiğini ve “dinamik”, hatta “haydutça” aşktan hazzettiğini doğrudan kendi ağzıyla itiraf eder:

[...] Tayfur, Dilbeste, daha birçoğu aynı vaziyette bulunmuyor mu?
Antura köşkünde Cemalifer dadı hala gözyaşı dökmüyor mu? Bahçıvan

Serkis içini çekmiyor mu? Mebruk Ağa hepsinden fazla âşıktı. Eminim, ölmemesi aşkıandan, bir aşk mucizesi... beni tekrar görmeden ölmeyecek! Bir mecnunum da zavallı Abdülğafur idi; 'kendini ateşe at! ' desem bir saniye tereddüt etmezdi. Herkesin aşkı seninki gibi zorbalıktan ibaret değildir."

Tatlılanarak ilave etmişti:

"Ama benim hoşlandığım böylesi... ne yapayım sevgilim? Dinamik aşktan hazzediyorum; hatta azıcık haydutçasından!" (2009e: 107).

Yeraltında Dünya Var'da dramatize edilmiş anlatıcı Nebil, Nihan'ın bir kadın tarafından erkeğe söylenince "kaba, hilekar, ahmak, metelik etmez bir herif" manasına gelen, Tükçe deve anlamındaki "Chameau!" hakareti karşısında "yazıya gelmez, çok adi ve çıplak laflar sarf ederek", öfkeden kabarmış, gözü kararmış bir şekilde Nihan'a "Ne hafif, ne sert, kafi derecede dolu, iyi bir ten üzerinde latif bir kızarıklık hasıl eden", "hoşa giden", "Güzel" bir tokat aşk eder; Nihan da buna karşılık "Salaud, Brigand! Espece de cretin!!" gibi Tükçeye "ahmak", "haydut", "aşağılık" olarak çevrilebilecek hakaretler savurup elindeki fenerle Nebil'in kafasına vurur; Bunun üzerine Nebil, daha da sinirlenip "yazıya gelmez, çok adi ve çıplak laflar sarf ederek" Nihan'ı yakalayıp sarsarken "İmdat!" diye çığlık atacağını, kendini arabadan dışarı atıp kaçacağını ya da tekmeleri, yumrukları, dişleri ile kendisini savunmaya çalışacağını zannederken Nihan karanlıkta kollarını Nebil'in boynuna dolayıp birden bire onu öpmeye başlar; "Mağara devri insanları gibi" vahşicesine birbirlerine saldırdıktan sonra hiç konuşmadan uzun uzun şevişirler (2009f: 134-137). Nebil, Nihan'ı sevdiğini "hıncı andıran bir arzu ile ona üzüntü vermeyi, eziyet etmeyi" istediğini anladıktan sonra fark eder (2009f: 188). Nihan'ı hem "Yanıp tutuşacak kadar, şu anda kendimi tutamayarak ağlayarak, hıçkırarak ve: 'Nihan! Nihan!' diye feryat ederek sokağa fırlayacak kadar" sevmekte, hem de ona "Bayağı mahluk! Sürtük... Bin kişinin artığı! Kızıl derili yılan!" diye hakaret ederek bağrına basmak istemektedir (2009f: 197). Başka bir sahnede sahnede Nihan'ı kasıtlı olarak incitmesinin sebebini "tamamıyla cismani bir arzu" olarak gösterir, onu üzecek ve ağlatmak isteyecek sözler söylemeyi muhabbetli sözler söylemenin başka bir çeşidi olarak görür ve bu şekilde onu kollarının arasına atılmaya hazırladığını ifade eder, çiftler arasındaki kavgaları da kadın açısından "sevişme hırsının ön belirtisi" olarak yorumlar (2009f: 227).

Dişi Örümcek'te Hayati ve Bahtiyar Nurper'in ölçsüzce, sinirlendirici gevezelikleri karşısında onu sarsmak, hırpalamak, vurup ezmek ve ona işkence etmek arzularına kapılırlar ve bundan "her işkencecinin duyduğu zevki" duyarlar (2009: 107-108). Romanda "oteldiden bahçivana, konsolostan kavasa kadar" (2009g: 43) herkesi peşinde sürükleyen onlara zarar verdiği nisbette kendisine bağlayan (2009g: 331) Nurper'in ise "Pek tonton, pek şeker" bulduğu Hayati'yi üzmemek hoşuna gider (2009g: 100); "yaşlı adama" işkence etmekten zevk duyduğunu açıkça ifade eder (2009g: 125).

Bugünün Saraylısı'nda Ata, bir gün kendini tutamayıp Ayşen'in üzerinde saldıracağından korkar (2014a: 146). Ayşen'e duyduğu arzuyu "Vahşi bir arzu, yamyamcasına, haydutçasına bir arzu..." şeklinde tanımlamaktadır (2014a: 147).

2000 Yılın Sevgilisi'nde Güldal'ın göğsü Fahir'in geçmiş yaşamlarını anlattığı hikâyedeki korsan Parmis'in bir taş sütuna korkunç yumruğu vurması üzerine bu yumruğu yemek değilse de temasını duymak arzusuyla kabarıp inmeye başlar (2009g: 113). Güldal'ın geçmişteki versiyonlarından biri olan Amora, küçükken kendisini ısırarak kurdun bıraktığı yara izinin üzerine parmağını götürüp önce acısını haurlamışçasına dudaklarını sıkarak, sonra acıdan haz duymuşçasına zevkle gülümser (2009g: 247).

Sonuncu Kadeh'te Cemşit Şehriban tarafına ihanete uğrayıp azap içinde kıvrılmaktan haz duyar, ihanette sonra aşkının arttığını, "öncekinden daha sarıcı, her tarafına işleyici" bir hale büründüğünü ifade eder ve ihanete uğramayan aşkta bir "satıhta kalış mı var" olup olmadığını sorgular; İhanete uğradıktan sonra Şehriban'ı "utanç ve iğrençlik içinde; utanmanın ve iğrenmenin bir nevi şehvetine kapılarak arsızca, hayasızca!" sevmeye devam eder (2009k: 186). Ona olan sevgisini yenememekle birlikte iğrenmesini de yenememekte onu "İğrenerek sevmek"tedir, bu yüzden "güçlü kuvvetli ve gözünü budaktan esirgemez yiğit bir asker" olduğu gençlik çağlarında bile Şehriban'ın kucağında ya da koynunda değil yanında ya da karşısında bulunmasını tercih eder (2009k: 254). Buna rağmen romanın sonunda Murad Naci, Cemşit'in Şehriban'la ilgili hikâyesi tamamlandıktan sonra "Ömrü boyunca ıstırap çekmeden yaşamış olmanın pişmanlığı" duyar (2009k: 278).

Yerini Seven Fidan'da Erbil "bir cins sadist" olarak tanımladığı Nevbahar'ın sırf ona eziyet çektirmek için hünerbazlıklarının hiçbirini esirgemediği bir defaya

mahsus olarak ona kendisini verdiğini; sonrasında cilveler, nazlar, bir gün yüzüne gülüp, ertesi gün sırt çevirmeler, bir gün ümide düşürüp, ertesi gün ümidini kırmalarla, ona zulmederek acıklı haline bakıp “Cinsi zevkini” tatmin ettiğini düşünür (2009n: 116) Sabahat’i “dövülesiye güzel” bulur ve bunun üzerine esasında Nevbahar’ı değil de Sabahat’i sevdiğine inanmaya başlar (2009n: 209). Sabahat’ten çoğu kez nefret ettiğini, onu dövmek, ezmek arzusuna kapıldığını anlattıktan sonra Nevbahar "Tam aşk bu, işte!" karşılığını verir (2009n: 220). Nevbahar’ın Sabahat’i kıskanması üzerine üzerine aralarında çıkan kavgada Erbin kadını altına alır, yüzüne iki tokat patlatır, kalçalarına iki yumruk indirir, daha da devam edecekken Nevbahar’ın beline sarılıp hazla inlemesi üzerine diğer romanlarda da tekrar eden dayak faslı son bulur ve bölüm biter (2009n: 220).

Bu örneklerin hepsi sadistik-mazoşistik karakterde olmaları sebebiyle acının ve hazzın birlikteliği açısından romantik ironinin zıtlıkların Arap mimarisindeki motiflerde olduğu gibi bir aradallığını ifade eden “arabesk” yönü kapsamındadır. Cebeci, bu bağlamda ironinin oluşturduğu hiyerarşik ilişkiler açısından araştırmacılar tarafından sadizmle ilişkilendirildiğinden bahseder (2017: 278). Booth ise ironik aşkın “ironik kararsızlık”ta son nokta olduğunu belirtir (2016: 337). *Femme fatale* figürler, sahip oldukları “büyüleyici özellikler”in ve sebep oldukları çeşitli “felaketler”in her zaman için farklıdırlar ve yukarda da görüleceği üzere bunu açıkça ifade ettikleri de olur. Sadistik-mazoşistik ilişki biçimi *femme fatale* temasına içkin bir unsur olarak ve aslında gittikçe *Kadınlar Tekkesi*’nde olduğu gibi kendine has bir yön kazanarak romanlarda sıklıkla tekrar eder. Bütün bu verilerden harekete *femme fatale* figür, Refik Halid Karay’ın romanlarındaki zımni yazardan sonra gelen en belirgin ironist figürdür.

2.1.3.2. Dramatize Edilmiş Yazarlar

Booth’un “dramatize edilmiş yazar” kavramı, daha çok anlatıcılar üzerinden belirlenen bir kavramdır. Ancak Refik Halid Karay’ın romanlarında hem bir rehber, bir yol gösterici, bir akıl hocası pozisyonunda olayları değerlendirme, kontrol etme ve yönlendirme işlevi üstlenerek “*gizli anlatıcı*” konumunda yer alan, hem de gerçek hayattaki yazarla ve de doğal olarak incelenen metinlerdeki zımni yazarla çeşitli ve belirgin ortak noktaları bulunan, dolayısıyla bütünsel olarak yazarın dramatize edilmiş bir izdüşümü özelliği taşıyan anlatı kişileri olduğu saptanmıştır.

Fredric Jameson’a (1934-) göre sanat yapıtı maddesel olmadığı için – Romantik İroni bölümünde Benjamin’in görüşleri çerçevesinde ele alındığı anlamıyla– parçalanamaz ya da yaralanamaz, tersine hiçbir iz bırakmadan çabucak iyileşebilir; dolayısıyla anlatıya müdahale eden yazar da yalnızca metindeki diğer karakterlerden biri ya da bir “persona” olarak kalacaktır (2008: 72). Gerçek hayattaki Karay’ın¹² metne metaleptik dâhil oluşu da bu bağlamda gerçekleşir. Bu bölümde ele alınacak olan dramatize edilmiş yazarlar, işaretler ne kadar açık ve güçlü olursa olsun yalnızca yazarın eserleri arasındaki metinlerarası verilere ve hayatına ait biyografik bilgilere vakıf olunduğunda görünür hale gelirler. Ancak yine de yazarın niyetleri doğrultusunda gerçekleştirilmek istenen etki aynıdır.

Çalışmanın bu bölümünde esasında gerçek hayattaki Refik Halid Karay’ın romanlardaki izi sürüldüğü için yazarın karakterine dair bu bağlamdaki belirgin özelliklerin gösterilmesi, ele alınacak dramatize edilmiş yazarlarla kurulacak ortaklıklar için önem arz eder. Yazarın eserleri arasındaki metinlerarası veriler ve açıklamalar ise gerekli yerlerde metnin içinde yer almakla birlikte dipnotlarla belirtilecektir.

Kendisi için “*Ben çok içli bir çocuktum. Sonra da içli bir adam olarak kaldım. Fakat hüznümü neşe yıldızımı sormayı bir haysiyet meselesi bilmiş, bunu da yapabilmişimdir. İçliliğimi sakal gibi yüzümde uzatmayı sevmem. Bu işte de neşe (filet)sine müracaat bir terbiye kaidesidir*” (Akt. Aktaş, 2004: 53) diyen, yakınları ve arkadaşları tarafından da neşe yıldızına sarılmış bir insan olarak tanınan Refik Halid Karay, rahat yaşamayı ve dünyadaki her türlü nimetten zevk almayı prensip edinmiştir; hayat felsefesini “*Olmuştan soğumak, olana sevinmek ve olacağı rıza göstermek... İşte rahatlık felsefesi benim felsefem*” diye açıklayan, hayatının hiçbir evresinde kötümser olmayan hangi şartlar altında olursa olsun yaşamayı seven yazara göre “*çiçekler içinde ölümden dikenler içinde yaşayış daha hoştur*” (2004: 53).

Yazar, çocukluğundan bahsederken inatçı, daha doğrusu lüzumsuzca nefesine düşkün olduğunu ifade eder, ailenin en küçüğü olduğu için babası tarafından şımartılması onda her türlü otoriteye karşı çıkma dürtüsü olarak tezahür edecektir (Karaer 1998: 27).

¹² Bu bölümde gerçek hayattaki Refik Halid Karay için yazar kelimesi kullanılacaktır.

Gazeteci Ruşen Eşref Ünaydın (1892-1959) “her gün elbise ve potin değiştiren, akşamları ya Lebon’da ya İsketin Palas’ta bir Dubone şarabı içtikten sonra Tokatlıyan’da birasıyla ve bifteğiyle yemek yiyen Refik Halid’in beyzade olarak yaşamaya hevesli olduğu[nu], parasız edebiyat ve sanat heveskârlarından ziyade şık Tokatlıyan adamlarını tercih ettiği”ni ifade eder (Akt. Karaer, 1998: 27).

Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974) ise onun en yüksek memur tabakasından bir babanın oğlu olduğunu söyleyerek uzaktan uzağa *Aşk-ı Memnu*’daki ¹³ Behlül’ü andırır halleri olduğunu belirtir; arkadaşlıklarının bir tiryakilik haline geldiğini, hep onunla birlikte olmaktan zevk duyduğunu ifade eder; buna sebep olarak da onun hayatı bütün güzellikleri ve bütün çirkinlikleri ile sevmesini gösterir ve Karay’ın doğuştan iyimser ve her iyimser tabiatlı insan gibi realis bir hayat adamı olduğunun da altını çizer (1998: 28).

Yahya Kemal Beyatlı’nın (1884-1958) 1912 yılında Paris’ten İstanbul’a döndükten sonra ilk tanıdığı genç Refik Halid Karay’dır; Karay’ın ikamet ettiği Kozyatağı’ndaki köşkte beraber iki gün geçirirler ve Yahya Kemal, onun gösteriş meraklısı biri olduğunu Fener’de arabayla gösterişe bayıldığını ifade ederek mizacının bu yönünü vurgular (1998: 28).

Sermet Sami Uysal’ın (1925-2016) *Cumhuriyet*’te yayımlanan 9 Haziran 1954 tarihli “Eşinin Gözüyle Refik Halid” başlıklı yazısında yazarın ne gibi şeylerden zevk aldığı sorusuna Karay’ın eşi Nihal Hanım şöyle cevap verir

“Midesine düşkün olduğundan evvela güzel yemeklerden zevk alır. Sonra içinde kadın bulunan meclislerde sohbetten hoşlanır. Muhataplarının zeki ve entelektüel olması şarttır. Kadın bulunmayan toplantılar kendisini çok sıkır. Ve mümkün olduğu kadar böyle toplantılarda bulunmamaya gayret eder. Ama daima kadınlığını empoze eden kadınlardan da nefret eder. Kadın natürel (doğal) olacak (Uysal, 2014: 374).

Yazarın oğlu Ender Karay ise babasının kadınlara olan ilgisini şöyle açıklamaktadır:

“Babam çocukluğundan beri, şehvetperest değil, kadınseverdir. Onların meclislerinde bulunmaktan, ahbaplık etmekten zevk alır. Yalnız

¹³ Halid Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, yay. haz. Muharrem Kaya, Özgür Yayınları, İstanbul, 2001.

erkeklerden teşekkül eden topluluklardan hoşlanmaz; eğlence yerlerine yanında kadın olmadan giden erkeklere kızar (Akt. Aktaş, 2004: 55)

Karay'ın eşi Nihal Hanım, Uysal'la olan aynı mülakatta *Nilgün*'deki Ömer Selim'in ruhunun –karakteri, yaşam tarzı ya da bütünsel olara hayatı değil, özellikle altını çizmek gereki ki yalnızca ruhu– yazarın yazarın ruhuyla ilgili olduğunu ifade eder; Karay ise 2000 Yılın Sevgilisi'ndeki gayet ahlaklı biri olarak bahsettiği bir kızın (Güldal) ve Anahtar'daki aile kadınının (Perihan) eşinden mülhem olduğunu açıkça belirtir (Uysal, 2014: 370).

Sonuç olarak bütün bu özellikleri göz önünde bulundurulduğunda Refik Halid Karay, maddi hazlarının peşinden koşan birisi değil “*epiküryen*” bir yazardır (Aktaş, 2004: 55).

Yazarın üçüncü romanı olan 1939 tarihli *Çete*'nin son kısmı olan “Son ve Tek Kısım”da dramatize edilmemiş anlatıcı konumundaki zımni yazar, Kıran Bey Çete'sini bırakıp romanın geçtiği havalide on altı sene boyunca gezip dolaşmış muharrir bir yolcunun ¹⁴ etrafında dolanmaya başlar. Muharrir yolcu, tren yolculuğunu pek kısa bulup deniz yolunu tercih etmiştir¹⁵ ve her vapur uğrağında iskeleye inerek kasabaları gezmekte eski eserleri seyretmektedir. Bu kasabalardan birinde bir harabenin ortasında dünyanın yedi harikasından biri olduğu söylenen bir Afrodit heykeli¹⁶ hakkında bilgisi olan birinden bilgi almak üzere evine misafir olur. Evin sahiplerinin romandaki Kıran ve Nina olduğu çeşitli açık işaretlerle belli edilir. Çiftin Gülcihan isimdeki çocuklarının yaşı üzerinden ise romanda anlatılan zamanın üzerinden ne kadar süre geçtiği açık edilir. Muharrir yolcu, milli mücadele sırasında bu bölgedeki küçük çetelerin istilacı taburlarla mücadelesini anlatan bir eser¹⁷ yazmak istediğini, fakat hikâyeye bir kadın katma konusunda sıkıntı yaşadığını, ücra ovalarda barınan bir çete ile bir kadını nasıl yan yana getireceğini henüz bulamadığını söyler. Evin hanımı¹⁸ da bunun gerçekten de güç bir iş olduğunu, durumun abartıldığı takdirde bir masal tesiri yapacağını ancak gerçek hayatta da “bazı çok kızıl, çok taşkın renkli gurup kartpostalları”na benzeyen insanı bakarken gerçekliğinden

¹⁴ Yani ikinci sürgünden dönen Refik Halid Karay'ın.

¹⁵ Yazarın romanlarının çoğu bir yolculukla, özellikle de vapur yolculuğuyla başlar.

¹⁶ Kendi ifadesiyle “doğuştan kadıncıl” olan ve eserlerinde yukarıda ele alındığı üzere *femme fatale* temasını yoğunlukla kullanan yazarın böyle bir heykel seçmesi manidardır.

¹⁷ Yani hâlihazırda içinde bulundukları *Çete* romanı.

¹⁸ Yani hikâyeye hâlihazırda dâhil edilmiş olan Nina.

şüpheye düşüren resimlerde olduğu gibi mübalağalı, hayal mahsülü gibi görünen, uydurulmuş benzeyen, inanılmaz olaylar yaşanabildiğini ifade eder (2009b: 172.) Daha sonra muharrir yolcu, çift vatan topraklarına yeniden dâhil olan Hatay'ı gezip görümlerini tavsiye eder, çift buna karşılık evliliklerinin on sekizinci yılını Hayat'da kutlayacaklarını belirtir, denizin vapurun düdüğünün duyulmasıyla muharrir yolcu çift veda edip yola koyulur ve roman sona erer (2009b: 167-174).

Görüldüğü üzere yazar, metaleptik bir biçimde kendi metnine dâhil olmuştur. “Son ve Tek Kısım”da hem yazdığı romanın yazılış sürecine dair sorunlar ve buna getirilen açıklamalar hem de romanda anlatılan hikâyenin sonu okurla paylaşılır. Romanın bu kısmı dışında muharrir yolcunun romanın içinde görüldüğü herhangi bir sahne yoktur ve dolayısıyla herhangi bir gizli anlatıcı işlevi olduğu söylenemez. Bununla birlikte romanı yazan kişinin aynı muharrir olduğu ve muharririn kendisini dramatize edip metalepsiyle kendi metnine dâhil olduğu açık işaretlerle özellikle belli edilir.

Yazarın 1950 tarihli *Bu, Bizim Hayatımız* romanında ise metnin içinde yer alan yazar figürü aktif olarak kullanılmaya başlanır: Romanda Mazlum Sami Adi manada çapkın” değil, “kadınsız hayatın zevkini duymayan, ancak kadınların hür oldukları muhitlerde rahat nefes alabilen” bir insandır:

Doğuştan bahçe ve çiçek, deniz veya silah sevenler, bunlarsız edemeyenler yok mudur? Bazı insanlar nasıl yine doğuştan musikisiz yapamıyorlar, bir mezhebe, bir imana bağlanmadan duramıyor, hülâsa muayyen bir zevke kendini vermeden yaşadığını anlamıyorsa ben de kadından mahrum kalmaya gelemiyorum; kadının şiirine varmışım. Kadın bulunmayan yerin havasında sanki oksijen azalıyor!" (2009d: 131).

Mısır kapıkethüdası şair Hayret Efendi'nin torunu olan Mazlum Sami, aynı zamanda yazar gibi yüksek tabaka memur sınıfı çevresine aittir. Aynı yazar gibi gençliğinde “Avrupai” hayat tarzıyla yüksek sosyete muhitinde yaşamış, fakat yaşlanınca bu çevreden uzaklaşmıştır. Ancak bu ortaklıklara rağmen Mazlum Sami'nin anlatı içerisinde –zımni yazar adına konuştuğu kısımlar dışında– doğrudan gizli anlatıcı işlevi gördüğü söylenemez. Bu görevi zımni yazarın da sürekli olarak takip ettiği “Pire Mehmed'in Maceraları” başlıklı “seri polis hikâyeleri”nin yazarı Şemsi Arar üstelenir. Dolayısıyla *Bu, Bizim Hayatımız* romanında yazara ait bütünsel

görünümde bir ikilik söz konusudur. Bu ikilik bu romandan sonra yazarın diğer romanlarında gittikçe belirginleşecektir.

Şemsi Arar:

[...] idmanlıdır, sporcudur, avcıdır. İyi yürür, iyi koşar, mükemmel yüzer. Eski futbolcu ve az çok boksördür. Askerliğini yaparken komutana şoförlük etmiştir; otomobil kullanır, motordan da anlar.

Lakin merakına ve bu vasıflanna bakarak kendisini filmlerde Sherlock Holmes rolünü oynayan Basil Rathbone, benzetmek yanlış olur. Yaşlanırsa daha ziyade o detektifin beyaz perdedeki can yoldaşı Watson'u andıracaktır. Orta boylu, tıkız, topadacık yüzü gayet sevimli ve pembe pembe bir adamdır. Çehre hatları da hiç keskin, sert değildir.

[...]

Bütün görünüş "kendi halinde, küçük zevklerle oyalanan ve hayatı, insanları, hayvanları seven, akli şeytanlıklara ve ince, karışık işlere yatmaz bir adam" düşüncesini uyandırır.

Yankesiciler bile onu güçlük çekmeden avlayacaklarını, farkına varmayacağını sanırlar; aldanırlar. Daima uyanık halde oluşu dışından hiç belli olmaz. Zekâsı ve kudreti derinliğine içindedir. Keskinliği zahiri bir yumuşaklık ve dalgınlık kılıfına, kınına sokulmuş, parlamak için zamanını bekler. Adeta, sanatı icabı az çok bön, Hanya'yı Konya'yı pek bilmez, kandırılmaya elverişli karakterde bir rol almış, aslında cin gibi zeki bir aktördür, sanki... Lakin Şemsi'de bu yapmacık değildir, asıl kendisinin görünüşüdür. Churchill'in bir nevi küçüğü ki tombul bebek suratı ve hayatını koltuğa gömülü geçirdiği zannını veren dolgun vücudu enerjik, zeki bir adam sanılmasına mani olur (2009d: 27-29)

Kimliğindeki görünen ve hakikatte olanın karşıtlığına zımni yazar tarafından özellikle dikkat çekilen Şemsi Arar, İstanbul'un her çeşit muhitinde dolaşarak şehrin sosyal yaşamına dair bir panorama oluştururken hem yazar oluşunun verdiği bağlantıyla hem de olaylar ve durumlar hakkında zımni yazarın yargılarını aktarması ile romanda gizli anlatıcı konumundadır. Bununla birlikte arada doğrudan zımni yazar adına konuştuğu kısımlar da mevcuttur:

Arabacı Ahmed'in bir oğlu milyoner, öbürü entelektüel... Hayatı boyunca az çok sıkıntı çekmiş bir besleme kız bugün bir milyonerle bir münevverin anası, nihayet rahata ermiş, köşeye kurulmuş vaziyette!

Torunları büyük bir ihtimalle refah içinde büyüyecekler. Bu, son iki devrin romanı değil de nedir? Realiteye dayanan bir roman! İçinde büyük vaka, büyük aşk, ölen ve öldüren yok ama bu, bizim hayatımız!" (2009d: 127).

Romana ismini de veren alıntılanan kısımdaki yapı, hem dramatize edilmiş gizli anlatıcı Arar açısından hem de zımni yazar açısından okunabilecek şekilde çift anlamlı tasarlanmıştır. Cümleleri Şemsi Arar'a göre okursak, yaşadığı gerçeklikten, hayatın kendisinden, son iki devri bir roman gibi özetleyen gerçek olaylardan bahsettiğini; zımni yazara göre okursak içinde büyük vaka, büyük aşk, ölen ve öldürenin olmadığı, fakat yine de son iki devri özetleyen, realiteye dayanarak yazdığı bizim hayatımızı anlatan romanından bahsettiğini görebiliriz.

Anlatı ilerledikçe Mazlum Sami ve Şemsi Arar arasında bütünsel görünümüyle yazar üzerinden kurulan ortaklık netlik kazanır. Yukarıda alıntılanan kısımda zımni yazar ve dramatize edilmiş gizli anlatıcı arasındaki yer değiştirme, bu kez de Mazlum Sami üzerinden gerçekleşir. Romanın sonlarına doğru Mazlum Sami, kendi hikâyesini, içinde bulunduğu durumu ve tasavvurlarını Lev Nikolayeviç Tolstoy'un (1828-1910) "Yeniden Diriliş"¹⁹ romanındaki "prenses Nekliyudof"²⁰ ile kıyaslarken aslında zımni yazar da kendi romanıyla Tolstoy'un romanını kıyaslamaktadır ve bu sırada sözü bir zımni yazar bir Mazlum Sami devralır:

Başka farklar da buluyor: Mazlum Sami'de mistik bir Slav ruhu yok; felsefe derinliği yahut özentisi yok; ne kendisini fazla suçlu sayıyor, ne de bu suçu ödemek için büyük fedakârlıklara katlanmak lüzumunu duyuyor. O basit bir insandır, kahraman ve mürşit değildir. O itibarla da başına gelenler ve çektikleri, çok rastlanan, daha ziyade beşeri ve umumi mahiyette alelade şeylerdir.

"Tolstoy'un yazdığı, maksatla uydurulmuş ve dramatize edilmiş bir maceradır. Büyük cepheli ve ahlak hedefli bir masaldır. Benimkinde fevkalade hiçbir şey yok. Sadece yaşlanan bir adamın hatıralarını eşerken takılıp kaldığı bir nokta üzerinde dönüyor. Ne cinayet mahkemesi, ne sürgün, ne ölüm, ne sefalet, ne feragat, korkunç ve acıklı tek vaka bir şey bulamazsınız. Ama işte çırpınıp duruyorum, kurtulup içinden bir türlü çıkamıyorum. Basitliğine uymayan bir komplikasyon manzarası

¹⁹ Lev Tolstoy, *Diriliş*, çev. Nihal Yalaza Taluy, Can Yayınları, İstanbul, 1983.

²⁰ Esasında karakterin adı Dimitri Nehludov'dur ve bir prenses değil prenstir.

gösteriyor. Muhakkak ki benimki müstesna ve dramatik olmamakla beraber, belki de bundan dolayı, facia çeşnisine uzak kalması nisbetinde çok daha realist bir macera!" (2009d: 253-254).

Yazarın metnin içerisinde ikili bir görünüm oluşturan metalepsisi *2000 Yılın Sevgilisi* romanından sonra sabit bir görünüme kavuşur ve romacılık hayatının sonuna kadar aynı şemayla devam eder. *Femme fatale* figürleri birbirlerine bağlayan yukarıda ele alınan metinlerarası ilişkilerle birlikte onlara tutkun protogonistlerin de bağlantılı olduğunu gösteren metinlerarası işaretler mevcuttur ve bu işaretler yazarın metindeki izdüşümlerinin saptanabilmesi noktasında önem arz eder.

Femme fatale, daha önce de belirtildiği üzere yazarın romanlarında belirgin bir figür olarak ilk kez *Yezidin Kızı*'nda ortaya çıkmıştır ve bu romanın başkahramanı Hikmet Ali, Zeli'yi elde edemediği için roman sona erer. Hikmet Ali'nin yazarla bir benzerlik ilişkisi yoktur ki zaten yazar kendi metinlerine dâhil olmaya yukarıda belirtildiği üzere *Çete* romanıyla başlamıştır. *Çete*'de başkahraman tarafından elde edilen *femme fatale* figür Nina'yla yazarın ilişkisi "Son ve Tek Kısım'da geçtiği kadarıyla sınırlıdır. Ancak yazarın macera romanlarına kadın karakter ekleme konusundaki sıkıntılarını paylaşması ve bu sorunun çözümünün hâlihazırda anlatıya dâhil olmuş olan Nina üzerinden açıklığa kavuşturulması, onun bu figürle ilgili konumunu açık etmesi bakımından dikkat çekicidir. Yazar, Milli Mücadele'yi anlatmasıyla diğerlerinden ayrılan ve konu itibarıyla esasında bunun için pek de uygun olmayan romanına –daha sonraki romanlarındaki hâkim tema olduğunu da göz önünde bulundurursak– oluşturduğu kurmaca evren için merkezi bir konumda olan *femme fatale* figürü yerleştirmek için onu işgal kuvvetleriyle mücadele eden çetenin lideriyle eşleştirir. Ya da bunu tersinden okursak yazar, merkezi figürü *femme fatale* için kendisinden üstün kuvvetlerle inandığı değerler uğruna gözü kara bir şekilde mücadele eden ve kazanan güçlü bir karakteri eş olarak uygun görmüştür.

Femme fatale figürü elde edebilen bir sonraki başkahraman olan *Nilgün*'deki Ömer Selim de aynı Kıran gibi mücadeleci ve gözü kara birisidir. Ömer, anlatı içerisinde meçhulün cazibesinden kendini kurtaramayan (2009e: 286), inadı tuttu mu hayatını hiçe saymaktan çekinmeyen (2009e: 139), kadınları ve macerayı seven pikaresk bir figür olarak *femme fatale* için ruhen uygun bir profil çizer. Ömer'in yazarla açık bir benzerlik ilişkisi kurduğu söylenemez; bununla birlikte yukarıda belirtildiği üzere yazar, röportajında Ömer'in ruhunun kendi ruhundan mülhem

olduğunu ifade eder. Ayrıca Ömer, Kıran'dan farklı olarak dramatize edilmiş anlatıcı konuyuyla ve arada zımni yazarın adına sözü devralabilme yetikisiyle onunla yazarlık payesini paylaşır. Ancak yine de Ömer'in yazarın metnin içerisindeki net bir izdüşümü olduğu söylenemez. Bununla birlikte romanda bir zamanlar giriştiği zenzem ticareti işiyle ilgili ironik bir hikâye anlatır²¹ ve romanın konusu *femme fatale* ile acı ve hazzın iç içe geçtiği ironik aşkıdır. Yazarın ruhuyla kendi ruhunu özdeşleştirdiği maceracı karakter Ömer Selim'i yazarın kendi kurmaca dünyasındaki avatari olarak düşünebiliriz. Aynı zamanda romantik, maceracı gezgin Ömer Selim, dedektif yazar Şemsi Arar'ın da metinlerarası bir karşılığıdır. *Bu, Bizim Hayatımız* romanının yazarının kendi metni içerisindeki ikili görünümü *Nilgün*'de, yazarın kendisine karakter, yaşam şekli ya da hayat felsefesi açısından benzeyen izdüşümüne değil, yazarın hayallerinde bürünmek istediği role veya profile sabitlenir.

Yaşananların hakikatte kendi yazdığı bir roman olduğunu romanın sonunda itiraf eden *Yeraltında Dünya Var*'daki dramatize edilmiş anlatıcı Nebil ise hem yazarlık otoritesiyle hem de *femme fatale* ile yazdığı romanda ilişki kurmasıyla yazarla örtüşür.

Dişi Örümcek romanının sonunda *femme fatale* figürle evlenen Hayati'nin yazarla belirgin bir bağlantısı yoktur. Masraf olmasın diye kadınlardan ve eğlenceden uzak duran, pul koleksiyonerliği dışında herhangi bir zevki bulunmayan ve Nurper'in de "Memati Beyefendi" (2009g: 258) diye alay Hayati, bir "*epiküryen*" olan yazarın tam aksi, yani bir bakıma ironik ikizidir. Bununla birlikte Hayati, romanda kontrollü kararlı ironi kullanımıyla²² da ironist figürler kadrosuna dâhil edilebilir.

Bugünün Saraylısı'nda Ata *femme fatale* figürü elde edememenin üzüntüsüyle romanın sonunda kalp krizi geçirip ölür. Ancak en başından beri zaten Ayşen'i elde edebilmesi için önünde ahlaki ve maddi bir yığın engel vardır. Başta evli ve iki çocuk babasıdır, dolayısıyla Ayşen'in aşkıyla yanıp tutuşurken aslında bir taraftan da fikren karısını aldatmaktadır. Ayrıca Ayşen, yaşça kendisinden küçük bir akrabasıdır. Kızın babası Yaşar, onu Ata'ya akrabalık ilişkilerine güvenerek emanet eder. *Nilgün*'de Nil, Ömer Selim'in dayısı olduğunu (2009e: 78) *Dişi Örümcek*'te

²¹ Bu hikâye Durum İronisi başlığında değerlendirilecektir.

²² Sözel İroni başlığında bu örnekler değerlendirilecektir.

Nurper, Hayati'nin uzaktan bir akrabası, büyüğü olduğunu (2009g: 152) söylerken bu kez Ata gerçekten de Ayşen'in akrabası, dayısı ve büyüğüdür. Ata'nın Ayşen'e, "yamyamcasına, haydutçasına" duyduğu "Vahşi" arzu (2014a: 147) esasında bir yasak aşka işaret eder. Ancak dramatize edilmiş yazarların femme fatale ile kurduğu ilişkilerde böyle bir unsur yoktur. Dolayısıyla Ata yazarın bu zamana kadar oluşturduğu şemanın dışında kalmaya mahkûmdur. Başta bir yük olarak gördükleri akrabalarının kızını onu evde misafir etme süreci aile açısından –Ata'nın ölümü hariç– özellikle ekonomik ve sınıfsal bağlamda olumlu sonuçlanır: Kızın bakımı için masraf çıkacağını düşünürlerken vurguncu babasından sürekli olarak para gelir. Aile, ilk başta maddi sıkıntılar içindeyken Ayşen'in zevkleri ve ihsanları doğrultusunda gittikçe lüks denebilecek bir hayata kavuşurlar. Ayşen'in yanında apartman dairesinde yaşamaya başlarlar. Ata da Ayşen ile birlikte normalde kapısından girmeye çekineceği lüks mekânlarda, otellerde, diskolarda, kafelerde, restoranlarda, vakit geçirir, yer, içer; Ayşen'in taliplisi ya da onunla ilgili olan yüksek mevkiden insanlarla temasa geçer, patronunun oğlu Sedefincizade Rüştü'nün Ayşen'e âşık olmasıyla iş yerinde daha fazla itibar görmeye başlar ve hatta terfi eder. Ayşen evlenip gittikten sonra bile kocası tarafından aileye maaş bağlanır, oğlu Çetin'in eğitim masrafları Ayşen tarafından karşılanır. Partiden aldığı tüyolar üzerine Ayşen'in babası Yaşar'dan istediği sermayeyle iş kuran damadı zengin olur. Sonuç olarak felaket getirmesiyle ünlü *femme fatale* aşkına üzüntüden ölümüne sebep olmak dışında Ata'ya herhangi bir zarar vermez hatta tam tersi olarak kendisi ve ailesi için çeşitli iyiliklerde bulunur. Bu bağlamda Ayşen esasında zımni yazar tarafından olumlanan bir karakterdir. Zımni yazarın olumladığı *femme fatale* figürler –Ayşen hariç– romanların sonunda başkahramanlarla kavuşurlar. Dolayısıyla Ata'nın *femme fatale* figürü elde edememesinin açıklaması hem bunun ahlaki ve maddi açıdan imkânsızlığı hem de temelde zımni ya da biyografik yazarla herhangi bir açık bağının bulunmaması olmalıdır. Ata ve ailesi romanda zımni yazar tarafından dönemin toplumsal yapısını temsil etme işleviyle kullanılan anlatı kişileridir.

Görüldüğü üzere *Bu Bizim Hayatımız*'dan *2000 Yılın Sevgilisi*'ne kadar olan aralıkta yazılan romanlarda yazarın izdüşümlerinin metnin içerisine yansıtılması dramatize edilmiş anlatıcılara ve zımni yazarın takip ettiği başkahramanlara bağlı olarak ortaya çıkar. *2000 Yılın Sevgilisi*'nde ise nihayet yazar, gizli anlatıcı işlevini üslenmiş yan kişiler olarak yansıtılmış hâllerıyla karşımızdadır. Bu roman kurmaca

eser üretme süreciyle ilgili olarak okunabilmesiyle Karay'ın romancılığının bir şeması, metaforik bir özeti ya da yazarın örtük bir biçimde ifade ettiği poetikası niteliği kazanır. Bir ana anlatıdan ve bu ana anlatıyla temelde ortaklıklar barındıran iki yavru anlatıdan oluşan romanda *femme fatale* figüre ve protagonist konumundaki erkek kahramana üç hikâyede de karşılaştıkları olaylarda yardımcı olan, yol gösteren, rehberlik eden bir kişi eşlik eder. Romanın henüz başlarında Güldal “İsviçre dönüşü vapurda tanıştığı bir romancımız”ın kendisine “fazla Avrupalı vücutta, daha ziyade ecnebi etkisi yapan bir teşekkürde ama gayet sıcakkanlı”, “azıcık konuşulunca, meclisine alışılınca yabancılik havası dağıt[an]” “tatlı ve cana yakın bir Türk kızı” “teşhisi”ini koyduğundan bahseder. “Romacımız” bununla da kalmayıp ilave eder:

“Siz yüzlerce ırkın karıştığı binlerce senenin Akdeniz tenini temsil ediyorsunuz. Grek, Latin, Türk, Arap, Berberi, hatta daha eski devirler; Roma ve Kartaca! Asıl mühim tarafı bazen onlardan birine, bazen ötekine daha çok benziyorsunuz; yani zaman zaman bir tanesi üstün geliyor. Bana bir an oluyor Thais, bir an da Salambo'yu düşündürüyorsunuz. Bilitis sizsiniz diyeceğim geliyor. Osmanlı tarihinin Baffo veya Nasoya'sı da sizde mevcut! Denizlerin perisi olan Akdeniz'in tadı, rengi, huyu; gölgesi, ışığı vesairesi var sizde!” (2009ğ: 33).

Romanın henüz başlarında yazar bizim gerçeklik düzeyimizden kurmacının gerçeklik düzeyine geçiş yaparak kendini gösterir. Bunu kurmaca gerçeklik geçirgenliğine dikkat çeken bir uyarı olarak kabul edebiliriz. Ömer Selim gibi pikaresk özellikler gösteren bir karakter olan Doktor Fahir, Güldal'a yaklaşık iki gün süren bir tren yolculuğu boyunca geçmişte yaşamlarında beraber yaşadıklarını ve aşklarını anlatırken zımni yazar da bize Fahir ve Güldal'ın hikâyesini anlatmaktadır. Anlatma düzeyleri arasındaki geçişler ani olarak gerçekleşir. Güldal arada hikâyeyi bölerek değerlendirmelerde bulunup sorular sorarken Fahir'in sorulara cevap verdiği kısımlarda hikâye de aynı zamanda açıklanmaya ve dolayısıyla anlatılmaya devam eder. Bu sebeple Fahir, kısa aralıklarla da olsa hem bizim açımızdan hem de Güldal açısından zaman zaman anlatıcı konumuna geçer. Ancak yavru anlatılar, romanda ayrı kısımlar halinde sınıflandırılmış ve “Parmis İle Tamara” ve “Ali Pars İle Zerrintaç” başlıklarıyla isimlendirilmiş kısımlarda yaşananları yine zımni yazarın sesinden dinleriz.

“Parmis İle Tamara” anlatısında olay örgüsü boyunca *femme fatale* ve Ömer Selim’in çizdiği profile uygunluk gösteren²³ romantik korsandan oluşan çifte eşlik eden, onlara yol gösteren Bambius isminde yardımcı kahraman konumunda bir “Hakkâk” vardır. Bambius “Şehrin sayılı zevk ehillerinden biri”, “mühim bir epiküryen” dir (2009ğ: 137) ve zımnî yazar tarafından “epiküryen” olduğuna özellikle dikkat çekilir²⁴. Bambius’un bir hakkâk bir heykeltraş ve nihayetinde bir sanatkâr olması da bir esasında çeşitli figürler tasarladığını söyleyebileceğimiz yazarla olan bağlantısı açısından dikkat çekicidir. Ayrıca anlatı içerisinde çifte yol gösterme ve yardım etme noktasında oynadığı kilit rollerle anlatının seyrini değiştirir ve hatta yön verir. Bambius ölüm tehlikesi karşısında bile çifte ve özellikle *femme fatale* figüre bağlılık göstermeye devam eder.

Bir sonraki yavru anlatı olan “Ali Pars İle Zerrintaç” anlatısında korsan Parmis casus Paros’a, Tamara Amora’ya reenkarne olur ve hakkâk Bambius’un yerini onun reenkarnasyonu müneccim Barsimon alır. Yıldızlara bakarak geçmiş ve geleceği görebilme özelliğiyle anlatı içerisindeki zımnî yazarla ortaklıklar barındıran Barsimon’dan da aynı şekilde epiküryen sıfatıyla bahsedilir²⁵ ve buna ilaveten Barsimon, Paros’un falına bakarken bizim açımızda dramatik ironi mekanizmasının işlemesi için kritik olan bilgileri de paylaşmasıyla anlatı içerisindeki yardımcı, yol gösterici rehber rolünü üstlenen sıradan bir gizli anlatıcıdan daha farklı konuma yerleşir.

Dramatize edilmiş yazar Barsimon, *femme fatale* figüre olan aşkını açıkça itiraf eder, bununla birlikte bu aşk, kâhinin yıldızlara duyduğu türde karşılık

²³ Ömer Nilgün romanının sonlarında iğrençlik ve bayağılık zevkinin kendisine ecdadından bir korsanın hediyesi olma ihtimalini sorgular: “[...] bu iğrençlik ve bayağılık zevki belki de ecdadımdan bir korsanın hediyesidir. Belki de uzak batınlardaki korsan dedem aynı yerlerde yaşamış, denizine ve karasına dehşet salmıştı. Muhitine girdiğim için, damarlarımda taşıdığım, kurtulamadığım yarı ölü kanı tekrar ısındı, yılan gibi uyanıyor, başını beynime dayıyor, zehrini akıtıyor” (Refik Halid Karay, *Nilgün*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2009, s. 921).

²⁴ “Bambius daha ziyade bir ‘epiküryen’ idi” (Refik Halid Karay, Nilgün, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2009 s. 167); “[...] gerçek bir epiküryen olduğundan ve zevkine düşkün insanların muhayyile kuvvetleri de iştahlı, işlek bir halde bulunması lazım geldiğinden yutkundu” (Refik Halid Karay, Nilgün, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2009 s. 174).

²⁵ “Barsimon, bir epiküryen olduğundan hem kızarmış kekliklere, hem sofrayı donatan iri taneli siyah çardak üzümlerine baktıktan sonra Amora’nın ocağa çevrilip alevlerin mi kendisine, kendisinin mi alevlere renk verdiği anlaşılamayan yüzünü seyre koyuldu” (Refik Halid Karay, *2000 Yılın Sevgilisi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2009 s. 265).

beklemeden yaşanan bir aşktır (2009ğ: 273). Kâhinin yıldızlara duyduğu aşkı, hâkkakın heykellerine duyduğu aşkla ve romancının oluşturduğu anlatı kişilerine duyduğu aşkla kolaylıkla yer değiştirebiliriz. *Yeraltında Dünya Var* romanında dramatize edilmiş anlatıcı Nebil'in kendi yazdığı ve bizim de okuduğumuz romanında *femme fatale* ile aşk yaşaması da bu bağlamda anlam kazanır.

Güldal ve Fahir'in bulunduğu düzeyde ise bu figür en son Fahir'in dayısı ressam Besim olarak reeenkarne olur. Güldal romanın sonunda Besim'le tanışınca kendisini Bambius'un Tamara'yı, Barsimon'un Amora'yı sevdiği kadar sevdiğini fark eder ancak bu sevginin “Sanatkâr muhayyilesini süslediklerimizden dolayı!” olduğunun yine özellikle altı çizilir (2009ğ: 352).

Dolayısıyla *Bu, Bizim Hayatımız*'da başlayan yazarın anlatı içerisindeki ikili görünümü *2000 Yılın Sevgilisi* romanında metaforik olarak ortaya konulan bu şemayla artık netlik kazanır: Yazar çatı ifade olarak romantik korsan imgesinde toplanan muhayyel anlatıcısını dramatize eder ve bu figür *femme fatale* ile yaşadıklarını anlatarak romanı oluşturur. Bununla birlikte anlatının içerisine kendisinin bir izdüşümünü yerleştirip onu gizli anlatıcı fonksiyonuyla birlikte çeşitli yetkilerle donatarak anlatı içerisinde aktif bir şekilde kullanır. Esasında kendisi de *femme fatale* âşıktır ancak bu aşk onun kendi sanatına duyduyu aşka tekabül eder.

2000 Yılın Sevgilisi'nden sonra yazılan *İki Cisimli Kadın*, yazarın ölümüyle aynı sene²⁶ basılan *Sonuncu Kadeh* ve tefrika halinde yayımlanan *Yerini Seven Fidan* ile *Yüzen Bahçe* romanları için de bu şema bazı farklılıklar göstermekle birlikte geçerliliğini korur. Bu bağlamda Yaşar Kuloğlu, Sünusi Kayser ve Ahmet Meram da dramatize edilmiş yazarlar kadrosuna dâhildir. Bu figürler de karakterlere rehberlik etme, olayları kontrol etme ve yönlendirme işleviyle “gizli anlatıcı” konumunda aktif bir şekilde kullanılırlar.

İki Cisimli Kadın'daki Yaşar Kuloğlu, bankada sembolik denilebilecek zahmetsiz bir işte çalışan, çalışma odasında bile masa başında oturmak yerine kanepede uzanan, içinde kadın bulunan meclislerden özellikle hoşlanan, rahatına ve boğazına düşkün, “epiküryen” yaradılıştaki bir insandır ve ayrıca romanlarda sözel ironiyi kontrollü olarak en fazla kullanan anlatı kişisidir. Bununla birlikte Yaşar

²⁶ 1965

ironiyi bir karakter özelliği olarak da benimsemiştir. Sürekli olarak şikayet eder, memnuniyetsiz görünür ya da alaya alır, ancak hakikatte Reha, onun en az kendisi kadar halinden memnun olduğunun farkındadır.

Yüzen Bahçe'deki emekli vali Ahmet Meram, bir zamanlar “kafeşantan”ların devamlı müşterisidir; son kırk beş yılın bütün “çapkın şansonetler”i ezberindedir (2009m: 210). Metnin içerisinde sürekli edebiyat eserlerine referanslar verir gazellerden beyitler okur. Zımni yazar, Ahmet'in kendisini Rıdvan yerine koyarak yaşananların keyfini sürdüğünü ifade eder. Bu durumu kolaylıkla anlatılarında kendini oluşturduğu kahraman yerine koyarak keyiflenen yazar üzerinden okuyabiliriz:

İki türlü yaşlı vardır: Biri kendisinin vaktiyle yaptıklarını ve yapamadıklarını gençlerin yapmasını isteyen, öbürü de bunları yapıyorlar, yahut yapacaklar diye kıskanan. Eski vali gönül eri, olgun ve zevk ehli olduğu için birinci zümredendi.

Pek de menfaatsiz hareket etmiyordu: Kendisini Rıdvan'ın yerine koyuyor, bunun keyfini sürüyordu (2009m: 204).

Ahmet Meram, anlatı içerisinde vapur yolculuğunda tanıştığı iki kadın arasında gidip gelen Rıdvan için bir karar mercii konumunu üstlenip onu telkinleriyle sürekli olarak yönlendirir, kadınlarla buluşma ve görüşme olanakları tertip eder, ikileme düştüğü durumlarda vaziyeti değerlendirip çıkarımlarda bulunarak bir akıl hocası pozisyonunda Rıdvan'a tavsiyeler verir hatta incelikle kurduğu oyunlarıyla sadece Rıdvanı değil diğer anlatı kişilerini ve daha da ileriye gidersen anlatının kendisini de manipüle eder. Dolayısıyla Ahmet Meram'ın da hem biyografik yazarla belirgin ortak yönleri vardır hem de yönlendirici ve kontrol edici konumuyla anlatı içerisinde gizli anlatıcı görevi görür. Ayrıca Yaşar Kuloğlu gibi o da anlatı kişilerinden biri olarak kontorollü bir şekilde sözel ironin uygulayıcısıdır ²⁷.

Yerini Seven Fidan'daki emekli Almanca öğretmeni Sünusi Kayser gençliğinde aynı zımni yazarın takip ettiği Erbil gibi kendisinden daha yakışıklılar olmasına rağmen doğuştan, yani tabiattan gelen Tanrı vergisi bir hassayla kadınlar

²⁷ Bu örnek yapı itibarıyla dramatik ironiye daha yakın olduğu için ilgili başlıkta değerlendirilmiştir.

üzerinde tesir bırakan bir delikanlıdır (2009n: 241). Bununla birlikte Sünusi, aynı yazar gibi kadınlar konusunda sinestezik özellikler gösterdiğini ifade eder:

"Kadın sesinde ne yoktur? Nağme, renk, tat ve koku, çeşitli güzel şeyler!"

"Renk ve koku mu?"

"Evet, ne zannettin? Ben seslerin rengini görür gibi olurum. Bugün kapı ardından bir ses işittim, derhal rengini bildim."

"Ne renkteydi, efendim?"

"Demlenmiş çay rengi, o sıcaklıkta! Ses vardır, küpte soğumuş su ile yapılmış, ağaççileği şerbeti rengindedir; ayrıca serin, buğulu, hararet söndürücü lezzette! Acıbadem kurabiyesinin pişkin renginde ve sakızlı kokusunda sesler işitmişimdir. Bazı sesler menekşe rengindedir; bunlar vakarlı kadın sesleridir, kimi ses ise acı sarı, fulyayı düşündürür, burnunuza geldi mi bir kenar mahalle tahtaboşa çamaşır astığını görürsünüz; tombul ve sabun kokulu bir ses!" (2009n: 243).

Sünusi Kayser Hoca, kasabadaki Doktor Yasin Cankatan'ın şehirdeki versiyonudur. Doktor Yasin'in de üniversite okumak için İstanbul'a ilk geldiğinde Bağlarbaşı'nda Ermeni bir kadının yanında kalırken, kadının Nevbahar gibi otuzlu yaşlarında olan dul yengesi Mannik'le aralarında Erbil ve Nevbahar'inkine benzer bir macera geçmiştir. Erbil'e şehre gitmeden önce kadınlar ve hayat hakkında tavsiyelerde bulunur, muhakkak dil öğrenmesini öğütleyerek Sünusi Kayser Hoca'yla tanışmasına vesile olan da odur. Bu bakımdan, Erbil gibi kadınlar tarafından beğenilen bir erkek olan Doktor Yasin, aynı Sünusi Kayser gibi bir akıl hocası konumunda kadınlar ve hayat hakkında Erbil'e sürekli yol gösterir ve tavsiyelerde bulunur. Ancak Yasin romanın açılışı haricinde anlatıda pek fazla görünmez, Erbil İstanbul'a taşındıktan sonra yerini Sünusi'ye bırakır. Bununla birlikte Doktor Yasin'in Erbil'i İstanbul'a yolcu ederken sanki olacakları önceden biliyormuş gibi "[...] yüreğime ateş düşerek hatırlayıp özlediğim hâlâ Mannik Hanım'dır. Bakalım seninki kim olacak Erbil?" (2009n: 18) sorusu da dikkat çekicidir.

Sünusi Kayser'in aynı Şemsi Arar gibi metnin içerisinde zımni yazara adına sözü devraldığı da olur:

Kadın, anlatmaya çalıştığım gibi anlaşılmiş bir yaratıktır; anlaşılmaz diyenler onu bir sır haline sokmaktan istifadeleri olan yazarlardır; böyle yapmasalar ne yazacaklar? Konuyu uzatmak lazım; süslemek de!”
(2009n: 87)

Sünüsü’nin kadınlar hakkındaki söylemini bu bağlamda uygulanabilecek bir yer değiştirme üzerin zımni yazarın kendi kurmaca evrenine yönelik bir itirafı olarak okuyabilmek mümkündür.

“Doğuştan Kadıncıl” olan yazarın metnin içerisindeki izdüşümlerinin de böyle olması kaçınılmazdır. Bu bağlamda *Kadınlar Tekkesi*’ndeki Baki’nin kadınlara olan tutukusunu yazarın kendine dönük ironisi olarak okuyabilmek mümkündür. Baki, arzusunu dini bir yönde bilinçli bir kasıtlılıkla sublimasyona uğrattıp aşka dini bir hüviyet kazandırır²⁸. Yazar ise görüldüğü üzere bunu edebi yönde gerçekleştirmiştir. Bununla birlikte Karay, romanı gerçek bir vakadan hareketle yazdığını giriş bölümünde özellikle belirtir. Ayrıca doğuştan kadıncıl olmak dışında otobiyografik yazarla Baki’nin herhangi bir bağı yoktur ve herhangi bir gizli anlatıcı işlevi üstlendiği de söylenemez. Ancak tek bir parametre üzerinden olsa da bu bağlamda ironik alttan oyulma ihtimali genel itibarıyla mahfuzdur.

Sonuç olarak bu kişiler anlatı içerisinde sözü onun adına devralmaları ve gizli anlatıcı konumunu üstlenmeleri ve otobiyografik yazarla olan açık bağlantılarla birlikte düşünüldüğünde incelenen romanlardaki ilk sırada yer alan ironist figür olan zımni yazarla ilişkili ironist payesini hak eden anlatı kişileridir.

²⁸ Baki’nin ironik görünümü Dindarlar başlığında ele alınmıştır.

2.2. Kararlı İroni

Refik Halid Karay'ın kişisel olarak öncelikle mizahçı yönünden ve muhalif duruşundan; romanları bağlamında biçimsel açıdan zımni yazarın, dramatize edilmiş yazarların ve anlatı kişilerinin kontrolü kararlı ironi kullanımından, öznel perspektifte aşkı ele alış şekline, toplumsal perspektifte satirik özellikteki eserlerinden ve kurmaca yazılarının dışında kalan eserlerinde ustalıkla kullandığı ironik dilinden ironik bir yazar olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Ancak Karay'ın ironik bakışı neredeyse tamamen “yerel” düzeyle sınırlıdır. İncelenen romanlarda tespit edilen “kararlı-açık-sınırsız” nitelikteki örnekler, *Anahtar*'da yer alan “Her sevdiğimiz faziletli olamaz ve derdimize ortaklık edemez. Çok defa sevmediklerimize açılırız” (2009d: 127), *Dişi Örümcek*'te yer alan “İğrenç ve çirkin olanı seyretme merakı insanda temize ve güzele karşı duyulan tecessüsten kuvvetlidir” (2009g: 306); *Karlı Dağdaki Ateş*'te yer alan “Çocukların daha fazla sevdikleri insanlar ekseriya korktuklarıdır” (2009j: 79); *Nilgün*'de yer alan “İzzetinefsini en çok kıranlar, çok defa onun şerefini en fazla koruyan, hatta yükselten insanlardır” (2009f: 145) cümlelerinden ibarettir. Bu yargıların hepsinde ifade edilenler “açık” olarak ifade edilmiştir ve evrensel bağlama yerleştirilebilen “sınırsız” niteliğinden dolayı ifadelerin “izi sürüldüğünde”, Kierkegaard'ın “mutlak sonsuz olumsuzlama”sına ulaşabilmek mümkündür. İncelenen romanlardaki bu cümlelerin dışında kalan bütün kararlı ironi örneklerinde ironi “yerel” özelliktedir. Dolayısıyla bundan sonraki örnekler için Booth'un belirlediği üç değişkenden “yerel-sınırsız” kıstası kendiliğinden devre dışı kalmıştır. Bu yüzden tespit edilen kararlı ironi örnekleri yalnızca “örtük-açık” değişkenine göre değerlendirilecektir.

2.2.1. Kararlı-Örtük

Refik Halid Karay'ın romanlarında sözel ironiye ya da Booth'un adlandırdığı haliyle kararlı-örtük ironiye nadiren rastlanır. Karay'ın gazete ve dergi yazılarında, fıkralarında kroniklerinde sıklıkla ve ustalıkla kullandığı ironik dil, kurmaca eserlerde daha derin, karmaşık ve kapsamlı ironik yapılara dönüşmüştür. Romanlardaki ironi örnekleri çoğunlukla kararlı-açık niteliktedir. Mevcut sözel

ironilerse çoğunlukla mizahi yönü ağır basan, küçümseme, alay etme, ya da iğneleme niyetiyle yapılmış, basit yapılardır. Yüzeydeki anlamı kolaylıkla reddedebilir, karar verme aşamasında herhangi bir tereddüt yaşamadan ironik anlamı yeniden kurgulayabiliriz.

Refik Halid Karay'ın romanların sözel ironi kullanımı zımni yazar merkezinde toplanmıştır. İncelenenler arasında sözel ironinin en fazla kullanıldığı eserler *İstanbul'un Bir Yüzü* ve *İki Cisimli Kadın*'dir. *İstanbul'un Bir Yüzü*'nde sözel ironi, dramatize edilmiş anlatıcı İsmet tarafından doğrudan anlatma düzeyinde kullanılır. Sözel ironiyi kontrollü olarak kullananın anlatıcı olması ironiyi zımni yazarla ilişkili hale getirir. *İki Cisimli Kadın*'da ise tüm sözel ironilerin dramatize edilmiş yazarlardan biri olan Yaşar Kuloğlu tarafından yapılması, kontrollü sözel ironi kullanımının zımni yazarla bağlantısı açısından dikkat çekicidir.

2.2.1.1. Anlatıcı

İstanbul'un Bir Yüzü romanını oluşturan parçalardan biri olan “Üç Kevakipzadeler” anlatısında (Karay, 2017: 155-164) gerçeklerden koparak dünyanın maddi ve sağlam zevklerinden uzakta hayal âleminde yaşayan anlatı kişileri, abartılı davranışlarıyla aşırı melankolik romantik edebiyatı yansıtan ironik birer karikatür hâline gelirler. Hikâyedeki âşıkların aralarındaki ilişki anlatılırken ironiyle alttan oyulan bir şeyler olduğunu daha en başında anlatıcının sesinden hissedebiliriz:

Erkek bu iki kız kardeşe de âşık, iki kız kardeş de erkeğe âşık, ayrıca birbirlerini de delicesine seviyorlar, hülâsa girift olmuş bir muhabbet; çözülmez, seçilmez, taksim olmaz bir garip sevda... Akşam, sabah başlarını alıyorlar, ya deniz kıyılarında, ya tarlalar arasında saatlerce kol kola her üçü dolaşıyorlar, kıskançlık duymadan, birbirleri için hiç fena fikirler taşımadan, mesut yaşıyorlar. (2017: 156)

Herkesin birbirine âşık olduğu kıskançlığa yer olmayan bu üçlü ilişki, anlatıcı tarafından daha en başında açıkça “garip” olarak nitelendirilir. İçeriğin ironik alttan oyulmaya tabi olduğunun özellikle hissettirilmesi, bu içeriğe dair anlatıcının sözlerinin ciddiyetine şüpheyi yaklaşmamıza sebep olur. Anlatıcının gözünde “birbirlerinden hassas, birbirlerinden mariz [...] incecik, filiz gibi mağmum edalı, bedbin gönüllü, şair, âşık şeyler” olan bu üç “mahluk”un (2017: 156), Boot’un “bilgi ve inançlar” olarak tanımladığı genel hayat görüşü açısından anlatıcıyla

uyuşmadığına emin olabildiğimiz için onlar açısından büyük öneme ve ciddiyete sahip şeylerden bahsederken anlatıcının sesindeki her türlü taklit unsuru ve abartılı ton için ironi ihtimali ortaya çıkar ve dolayısıyla anlatıcının âşıkların “Akşam, sabah” başlarını alıp gitmelerinden bahsederken sesi, buradaki abartıyı vurgulayan bir biçimde ironik bir tona bürünür.

Âşıkların bir sabah daha gün doğmadan bir sandala binip Tavşan Adası’na giderek yüksek bir kayanın üzerinde yeni doğan kızıl ağustos güneşine karşı hiç evlenmemeye dair birbirlerine söz vermelerinde anlatıcının nezdinde “büyük” ya da “kudsi” bir taraf yoktur ve hatta tam tersi olarak ironinin yöneldiği hedef, bu gibi romantik düşüncelerdir. Bu durum bize açıkça hissettirildiği için İsmet’in adadan dönüşü anlatırkenki “Kayıkta birbirlerine sokulup dayanarak yürekleri büsbütün yıkanmış, ruhları daha hafıflemiş, daha incelmış, gözleri şükran ve mahzuziyetle dolu ne unutulmaz bir avdetti bu yarabbi!” (2017: 157) cümlesi, yine abartılı tonuyla ironiye dönüşür.

Metindeki ironinin yöneldiği hedef olan romantik edebiyatı taklit eden ya da ona ait düşünceleri ve ritüelleri açıklayan, hatta bazen de açıklayamayan kısımlarda İsmet’in konumunu belirleyebilmemiz, bu parçaları da ironik hale getirir. Başka bir ifadeyle aşırı melankolik romantik edebiyat anlayışı, parodik bir biçimde yazar tarafından metnin dokusuna yerleştirilerek ironize edilir:

Uzun bir mektup kaleme aldı. Onlara "Ruhumun hemşireleri ve fikrimin perestideleri" diye hitap ederek yüreğinin bütün ateşini, buz gibi soğuk tabirlerle kâğıda döktü. Gecedен işi hiç sezdirmedi. Hava ve mevsim tam böyle bir romantik iftiraka yakışır haldeydi. Dışarıda kasım fırtınaları kıyametler koparıyor, pencerelere hazan yaprakları doluyor, bitmez tükenmez yağmurlar, ilk soğuk yağmurlar insanın yüreğini üşütüyordu. Geç vakte kadar, mutadları veçhile, inleye, sızlaya, sohbet ettiler; birbirlerinin saçlarını okşadılar... Aralarında buna mesaj vardı, daha doğrusu, yegâne okşama bu idi: Saatlerce karşılıklı saçlarıyla oynarlardı (2017: 158).

Yukarıda alıntılanan kısımda yüreğin ateşinin buz gibi tabirlerle kâğıda dökülmesinden, havanın kasım fırtınalarıyla, bitmez tükenmez yağmurlarla, pencerede hazan yapraklarıyla “tam böyle bir romantik iftiraka yakışır halde” olmasından ve her zaman olduğu gibi âşıkların “inleye, sızlaya,” saatlerce sohbet

etmelerinden, birbirlerinin saçlarıyla oynamalarından bahsederken anlatıcının sesi ciddiymiş gibi görünür ama ciddi değildir. Bu durum, sözel ironideki Booth'un belirlediği kararlı ironinin dört işaretinden örtüklük kıstasını karşılar. Yapı, anlatıcının konu hakkındaki kendi "bilgi ve inançlar"ını sergileyen tutumuyla birlikte anlatının bütününde ironize edilenin yine aynı "romantik" edebiyat olduğundan emin olabildiğimiz için kararlı niteliktedir ve metindeki bu gibi "romantik" edebiyatı taklit eden diğer kısımlarda da aynı durum geçerlidir:

"Bidar, Bidar, Bidar?!" Defterin yarısı işte böyle tekrar edilen bir isimle birçok taaccüp ve sual işaretlerde doluydu. Yüreklerinden kopup gelen ateşli duyguları yazı lisanına sokabilecek kelime ve işaret yoktu ki... İşte böyle inim inim: "Bidar! Bidar! Bidar!" diye inliyorlar, ancak bu ismin tekerrürde biraz teselli ve sükûn bulabiliyorlardı. Evet, acaba "O" şimdi neredeydi? Daha henüz ne haber, ne mektup alabilmişlerdi... Mamafih bu habersizlik, büsbütün tahassür ve iftiraka, ruhlarının karanlığına daha munis, daha hoş geliyordu:

"Elem denizinin ta amakından yaşıyoruz" "büyük yeisden biz de tattık," "ebedi kedere biz de vakıfız!"

Gibi manası çoğumuzca meçhul birtakım müphem tabirler ve terkiplerle avunuyorlar, hatta bu felaketle övünüyorlardı (2017: 159-160).

Anlatıcı, ironinin yöneldiği hedef olan romantik edebiyatı taklit ettiği kısımlarda ve alıntılanan "Yüreklerinden kopup gelen ateşli duyguları yazı lisanına sokabilecek kelime ve işaret yoktu ki..." cümlesinde anlatı kişilerinin bulunduğu konumdaymış gibi yaparak ironik bir tonda doğrudan kendi sesini kullanır. Kızların "Elem denizinin ta amakından yaşıyoruz" ,"büyük yeisden biz de tattık", "ebedi kedere biz de vakıfız" cümleleri, Bidar'dan "O" diye bahsetmeleri ve bir önceki alıntılanan örnekteki erkek kahraman Bidar'ın kızlara "Ruhumun hemşireleri ve fikrimin perestideleri" diye hitap etmesi aktarılırken ise bir sonraki basamak olarak karikatürize edilen anlatı kişilerinin seslerini alaycı bir tonla taklit eder. Bir sonraki örnekte bu yöntem daha belirgin bir biçimde kullanılmıştır:

Ertesi gün Bidar Bey'in İtalyanlara karşı harbetmek üzere Trablus'a gittiği haber alındı. Münire ve Nermin baş başa, aynı büyük ve kudsi aşk için ağlaştılar, ağlaştılar.

Ooh! Bu ne şedit bir "meshufiyeti garam" idi!

Saptanan bu verilerle birlikte eski ve yeni devrin simaları ve yaşam şekilleri karşısında alaycı ve eleştirel bir tutum takınarak anlattığı mizahi hikâyeleriyle İsmet, Karay'ın romanlarındaki anlatıcılar arasında kontrollü olarak sözel kullanan yenâge anlatıcıdır.

2.2.1.2. Anlatı Kişileri

Refik Halid Karay'ın romanlarında sözel ironi anlatı kişileri tarafından çoğunlukla mizahi yönde alay etmek amacıyla kullanılmıştır. Bununla birlikte küçümseme, değersizleştirme, iğneleme işleviyle ve açıkça söylenemeyenleri ifade etme fonksiyonuyla kullanılan örnekler de mevcuttur.

Daha önce de belirtildiği üzere Karay'ın romanlarında en fazla sözel ironi kullanılan eser *İki Cisimli Kadın*'dir: Romanın anlatıcısı Reha Falan, aniden gelen mistik bir dürtüyle Abant'a gitmeye karar verir. Kendisinden yedi yaş büyük ve Reha için bir aile büyüğünden ziyade arkadaş pozisyonunda olan dayısı Yaşar Kuloğlu'ndan bu yolculukta ona eşlik etmesini ister. Ancak Yaşar ilk başta bu teklifi reddeder:

Sen kendini nerde sanıyorsun, Reha? İsviçre yahut Tiroller'de mi? On senedir memleketinden uzak kaldığın belli! Demek, aklınca ikinci üzeri buradan kalkacağız, hop Abant'a varacağız; otellerden bir otel beğeneceğiz; banyolu odamızı tutacağız. Ondan sonra göl kenarında bir gezinti... Barda kokteyllerimizi içeceğiz. Buyurunuz akşam yemeğine! Caz... Dans... Flört... Oh, kekâ! Aklınla bin yaşa sen! (2009h: 9).

Bu pasajda kararlı ironiyi gösteren dört işaret ve yeniden kurgulamada verilmesi gereken kararlar için gerekli veriler, alıntılanan ironik kısmın öncesinde ve sonrasında verilen bağlamda hâlihazırda mevcuttur, Yaşar, pasajın ilk üç cümlesinde konumunu Reha'ya ve bize açıkça belli eder: İsviçre yahut Tiroller'de olsa makul sayılabilecek bu istek, Türkiye için imkânsızdır. Reha, Türkiye'nin gerçeklerinden uzaktır. Yani Yaşar, ne kendisi ne de Reha için bu yolculuğun gerçekleşmesini istemez. Dolayısıyla Reha'yla birlikte, ironistin "bilgi ve inançları" ya da kasıtlılık ve sabitlenebilirlik gibi konularda herhangi bir şüpheyi düşmeden yüzeydeki anlamı reddedip yerine ona aykırı olan alternatif anlamı koyarak, Yaşar'ın Abant'ta

konaklama sorunu yaşayacaklarından, doğru dürüst yemek yiyebilecekleri mutfağı, banyosu ve kokteyl içebilecekleri bir barı olan bir otel bulamayacaklarından, caz, dans ve flört için de etrafta hiç kimsenin bulunmadığından bahsettiğine emin olabiliriz.

Reha ve Yaşar, Yaşar'ın tüm itirazlarına ve sızlanmalarına rağmen Abant'a giderler ve bankada yüksek bir mevkide çalışan ve "hükümet kodamanları" tarafından sevilen Yaşar'ın ayarladığı vali konağına yerleşirler. Onları karşılayan konağın bekçisi Reha'yı kastederek "Beyefendi bankanın müdürü müdür?" diye sorar. Bunun üzerine Yaşar, "Hayır, dünya bankaları umum müfettişidir" (2009h: 39) diye cevap verir.

Burada ironistin muhatabı olan ve Reha hakkında hiçbir bilgisi olmayan bekçinin yüzeydeki anlamı reddetmesi için gerekli işaret, cümlelerin abartılı tonudur. Bekçinin bu cevaptan sonra ne düşündüğü ya da nasıl davrandığı metinde yer almaz. Bu abartılı mevkinin gerçek olamayacağını fark ederek yüzeydeki anlamı reddedip yerine alternatif anlamlar koyabilir. İroninin en genel tanımı olan "bir şeyi söyleyip tam tersini kast etme" formülünden yola çıkarsak "dünya bankaları umum müfettişi"nin tam tersi olarak Reha'nın herhangi bir bankayla hiçbir ilgisi olmadığı sonucuna varmasını bekleyebiliriz. Ancak buradaki esas ironik yapı Kierkegaard'a göre ironinin en sık rastlanan biçimi olan "kişinin aslında ciddi olmayan bir şeyi ciddi görünerek söylemesi" (Kierkegaard, 2009: 272) üzerinden kurulmuştur. Tamamıyla aynı yapı bir sonraki örnek için de geçerlidir:

"Gece mehtapta bir göl gezintisi yaparsınız. Lamartine'in meşhur Göl manzumesinde olduğu gibi, romantik bir seyrân."

"Kiminle? Mrs. Belinski ile mi?"

"Yok, benimle! Yahut bekçi Hüseyin Efendi'yle! Elbet de onunla" (2009h: 83).

Reha ve Yaşar'ın Abant'a ulaştıkları yağmurlu ve fırtınalı gecede, yemekten sonra odalarına çekildikleri zaman Reha, önce köşkün merdivenlerinde bir ayak sesi işitir, ardından kaldığı odanın penceresinden merhum eski sevgilisi Elvina'nın silüetini görür. Rehan'ın korku çılgınlıklarını duyup odasına gelen Yaşar'la yaşanan

olay üzerine konuşurlarken konuyu dağıtmak için havadan sudan bahsetmeye başlan Yaşar, Reha'nın aşırı gördüğü önerisine ironik bir tepki verir:

"Bilir misin kışın Abant'ın bazen aylarca kasaba ile muvasalasını kesilir. Şu iki katlı koca bina yok mu, Beden Terbiyesi binası... Kar onu örter, damı bile görünmez; Bolu'ya ancak kayakla gidilir. Düşün sen o manzarayı!"

"Geleyim bu kış... "

"Yok Erciyes'in yahut Ağrı'nın tepesine çık. Oralardan kayakla da inilmez. Sen büsbütün acayip olmuşsun, Reha!" (2009h: 53).

Bu örnek üzerinden Booth'un öne sürdüğü ironi okumasında ortaya çıkan "belli başlı bir yaşam şekli" ya da "iki büyük inanç yapısı"nın çatışmasını görebiliriz: Reha hayatının büyük bir kısmını Kanada, Güney Amerika, Afrika ve Pasifik Adaları gibi dünyanın çeşitli bölgelerinde macera peşinde geçirmiş bir gezgindir. Yaşar ise bankada sembolik denilebilecek zahmetsiz bir işte çalışan, çalışma odasında bile masa başında oturmak yerine kanepede uzanan, rahatına ve boğazına düşkün, "epiküryen" yaradılıştaki bir insandır. Dolayısıyla Reha'nın binaları örtecek kadar yağın kara rağmen kışın Abant'a gelmek istemesini ciddi olarak alabiliyorken Yaşar'ın Erciyes'in ya da Ağrı'nın zirvesine çıkma önerisini ironik olarak okuyabiliriz. Yaşar'ın konumu Reha için de bizim için de oldukça açıktır. Ayrıca ironik kısmın sonrasındaki "Sen büsbütün acayip olmuşsun Reha!" cümlesinden ve öfkeli tavrından da netlikle görülebilir.

Reha, merhum sevgilisi Elvina'ya aşırı derecede benzemesiyle Abant'a ilk geldikleri gece Reha'ya korku çığlıkları atmasına sebep olan Pervin'i, sanki olayları önceden biliyormuş gibi tetikte olmasını öğütleyen Yaşar'ın tavsiyesine uyarak gece yatmadan önce penceresinde beklemeye başlar. Bir süre bekledikten sonra bu kez Yaşar'ın yanıldığını düşünerek vazgeçer ve yatağına döner. Ancak aniden gelen bir sezgiyle Pervin'in geldiğini anlayıp pencereye koşar. Pervin, üzerinde kübik desenli bir bornozla ve ayağında kauçuk deniz ayakkabılarıyla sanki hipnotize olmuş gibi yürüyerek göle doğru ilerlemektedir. Reha, Pervin'in aynı Elvin gibi uyurgezer olduğuna kanaat getirip peşine düşer. Bu sırada Pervin göle ulaşarak iskeleye çıkar ve iskeleye bağlı sandalı kendisine doğru çeker. Reha onu oradan uzaklaştırıp kıyıya çıkarmak için atılır. Ancak geç kalmıştır. Pervin çoktan sandala binmiş ve eliyle

sandalı iskeleden açığa doğru itmiştir. Reha da onunla beraber sandala atlar. Sandalın kürekleri yoktur ve akıntıyla beraber sürüklenmektedirler. Reha Pervin’i kolundan tutarak uyandırmaya çalışır. Bu noktadan sonra yeni bir bölüme geçilir ve olayları Reha’nın Yaşar’a anlattıkları üzerinden görürüz. Pervin oraya nasıl geldiğini hatırlamaz, gerçekten de uyurgezerdir ve bornozun altında tamamen çıplaktır. Gölün serinliğinde gece yarısı üşümeye, titremeye başlar. Zatürre olmasından korkan Reha, robdöşambrını çıkarıp Pervin’in üstüne sarar ve ona sarılır. Bu sefer çıplak kalan o olduğu için Reha titremeye başlar. Pervin durumu kabul etmeyip bir çare bulmak gerektiğini söyler ve bornozla robdöşambrı üst üste koyup birleştirerek bir çadır gibi üstlerine örtmeyi önerir. Durumları ironiktir: Aslında görünürde bir tür hastalık sebebiyle gerçekleşmiş olumsuz bir durum, bir kaza vardır. Fakat bu kaza, neticede olumlu bir duruma, flörtleşmeye başlayan genç çift için bulunmaz bir fırsata dönüşmüştür: Etrafta kimsenin olmadığı bir gece yarısı, baş başa, gölün ortasında bir sandalda, onları kimsenin göremeyeceği bir örtünün altında çıplak olarak birbirlerine sarılırlar. Yaşar da bu “hem komik hem acıklı” (2009h: 127) manzarayı ironik bir tavırla karşılama fırsatını tabii ki kaçırmaz:

"Fena mana verme... Yapacak başka bir şey yoktu. Sen de olsan aynı şeyi düşünürdün. Elimizdeki iki örtü, yani..."

"Bornoz ile robdöşambr demek istiyorsun."

"Evet; bunlar üst üste konup birleştirilirse geniş olduklarından çadır gibi..."

"İkiniz altına girip ayazdan pekâlâ korunabilirdiniz, efendim... Nefesinizle ısınmak da mümkündür. İyi düşünülmüş!"

"Sen alay etmene bak! Biz helecanlar geçiriyorduk."

"Aksini iddia etmiyorum, oğlum! Şaka mı bu? Kürekleri olmayan bir sandalda akıntıya kapılmış, bataklık bir yol üzerinde gece yarısı başınızı almış gidiyorsunuz. Elbette yürek çarpıntısına uğrarsınız. Dinlerken ben bile helecan duyuyorum. Ne kadar sürdü bu gidiş? Fecre kadar mı? Şiiri, şarkısı da vardır sanıyorum." (2009h: 125)

Buradaki ironik yapı, diğer örneklerle kıyasla daha örtüktür. İfadeler durumun hem olumlu hem olumsuz görünümüne uygun olarak çift anlamlı tasarlanmıştır. Bu anlamlardan hangisini reddedip hangisi kabul edeceğimiz konusunda karar verirken

alıntılanan kısmın sonunda açıkça belli etmeseydi dahi Reha için olayların arkasındaki tasarlayıcı, teşvik edici, yol gösteren taktisyen pozisyonu, kadınlara karşı ilgisi, içinde kadın olmayan meclislerden hoşlanmaması gibi Booth'un "bilgi ve inançlar" olarak adlandırdığı bağlama ait verilerle Yaşar'ın konumundan emin olabilirdik. Bu yüzden Reha da "nefesle ısınmak", "yürek çarpıntısı" ve "helecan" ifadelerini hiç tereddüte düşmeden cinselliğe yönelik imalar olarak algılayıp Yaşar'dan alay etmemesini ister. Ancak Yaşar ironik tutumunu sürdürmeye devam eder: Akıntı nihayet sandalı yıkık dökük harabe bir bina olan spor evinin olduğu bölgeye doğru sürükler. Kıyıya iyice yaklaşınca sandaldan atlayarak kıyıya ulaşırlar. Sert ve soğuk rüzgârdan korunmak için söz konusu harap binaya sığınmaya karar verirler:

"Bari içeri girebildiniz mi?"

"Kapısına yaslanınca açıldı. Bomboş, tamtakır ev... "

"Yahu, gözleriniz karanlığa ne mükemmel alışmış! Gece kuşları gibi her şeyi, her tarafı görüyorsunuz."

"Artık gece değildi; şafak sökmüştü."

"Sabah ola, hayır ola! Geçmiş olsun. Evde epeyce eğlendiniz, yani kaldınız, dinlendiniz mi?" (2009h: 127-128)

Burada da Yaşar'ın kelimeyi ikincil anlamıyla "Oyalanmak, durmak, eğlenmek, beklemek, kalmak" (Ayverdi, 2011: 326) olarak kullandığını özellikle belirtmesine rağmen, "(Zevk ve neşe veren şeylerle) Hoşça vakit geçirmek" (2011: 326) olan birincil anlamını kast ettiğini, yine onun "bilgi ve inançları"ndan" ve süregelen ironik yapıdan yani bağlamdan anlayabiliriz. Yaşar'ın ironik söylemi, görüldüğü üzere çoğunlukla mizahi tonda gelişir. V. Jankélévitch'e göre mizahi ironi, alaydan, azarlamadan, iğnelemeden, küçük düşürmeden farklı olarak her zaman bir ölçüde mütevazı ve garezden uzak bir şekilde "aklın gülümsemesi"dir (2020: 174). Bunun sebebi olarak ise mizahçının dalga geçtiği şeye karşı olan zaafını gösterir. Dolayısıyla Jankélévitch'e göre mizahi ironi, "öyle ya da böyle bir duygudaşlık barındırır" (2020: 174). Jankélévitch'in görüşlerinin kadınlara ilgisi olduğu özellikle belirtilen Yaşar'ın mizahi ironisiyle örtüştüğünü söylemek mümkündür.

İroninin mizahi amaçla kullanıldığı bir başka eser de *Sonuncu Kadeh*'tir. Murad, Cemşit'e gençliğinde kısa bir süreliğine beraber olmasına rağmen hayatında derin bir iz bırakan Polinka'ya çok benzeyen Lale'yle ikinci karşılaşmalarını anlatırken yanında ara sıra birlikte gezdiği ve yardımında bulunduğu, iyi giyinen, iyi makyaj yapan, iyi tavırlar alan “dömi-monden” bir kadın olan kibar fahişe Selamet'le beraber olmaktan utandığı için oğlu Fırat'a görünmemek amacıyla dansa kalkamadığından bahseder. Cemşit de "Ha, dans eksik kaldı demek! Vah vah, işte buna keder ettim" (2009k: 67) diye onunla ironik bir biçimde alay eder. İronist'in “bilgi ve inançları” burada da devrededir: Cemşit dünyadaki hiçbir şeyi ciddiye almaz, insanların önemseddiği, ciddiye aldığı her şey ona göre “fena, münasebetsiz, budalaca şeylerdir” (2009k: 65) ve aşk ya da cinsellik de bunlara dâhildir. Ayrıca “bilgi ve inançlar” dışında cümlelerin ironik tonu da ironiyi görebilmemizle doğrudan rol oynar.

Mizahi yönde gelişen alay, ironinin en sık görülen karakteristiğidir. Örneğin *2000 Yılın Sevgilisi* 'ndeki korsanlar ele geçirdikleri esirlerle zalimce alay etmek için ironik bir oyun oynamayı âdet haline getirmişlerdir: Romalı olduğunu söyleyen bir esire "Ya, demek Romalısiniz! Size hürmetle mükellefiz; hepimiz hizmetkârınız. Şu ipek elbiseleri giyiniz. Koltuğa kurulunuz" karşılığını verip önünde diz çökerler, işledikleri kusuru affetmesini isterler, ancak hemen arkasından bir merdiven getirip, bir ucunu gemiye diğer ucunu denize doğru uzatarak "Buyurunuz efendimiz, [...] sizi bırakıyoruz; yurdunuza teşrif edebilirsiniz" diye onunla alay ederler; bu oyuna gelmeyi reddedenleri ise yaka paça yakalayıp kahkahalar ve neşeli haykırışlar eşliğinde denizin dibine yollarlar (2009ğ: 2003).

Burada korsanların davranışları ve sözleri onların “bilgi ve inançlar”ıyla taban tabana karşıtlık oluşturur. Korsanların konumu, genel doğaları itibarıyla apaçık ortada olduğu için esirin önünde diz çöküp af dilemeleri esasında bir yeniden kurgulama daveti niteliğindedir. Korsan olduklarını göz önünde bulundurursak sırf Romalı olduğu için esire hürmet etmeleri ve önünde diz çöküp af dilemelerindeki imkânsızlığın düzeyi, esirin denizin ortasından yurduna yüzerek dönebilmesinin imkânsızlığın düzeyi ile aynıdır ve bu durum onların niyetleri açısından kesin kararlar verebilmemizi sağlar. Yeniden kurgulama işlemi sonucunda ironistin –ya da bu örnek özelinde ironistlerin– hürmetleri aşağılamaya, kurtuluş da ölüme dönüşür.

Örnekteki bütün ifadeler esasında kast edilenlerin tam karşısı olduğu için ironik yapı örtük niteliktedir.

Apaçık ortada olan bir gerçeğin tam tersini dile getirdiğimizde ortaya çıkan sonuç sözel ironidir. *Ayın On Dördü*’nde Rayiha ve Rıdvan deniz kenarında meşhur bir film yıldızı, aynı zaman da Rıdvan’ın da eski sevgilisi olan Rahşan’ın gece ay ışığı altında denize girmesini izlerken bir yaş konusu yüzünden aralarında tartışma çıkar ve Rayiha, Rıdvan’ın söylediklerinin saçma olduğunu ifade etmek için ironiye başvurur:

“Bırak” dedi “Sahneyi seyredelim. İşte dediğim çıktı. Kadın bornozun attı; mayoluyumuş... Denize doğru yürüyor. Endamıama hakikaten güzel! Bu yaşta iyi şey doğrusu.”

“Kaçında ki? Yirmi sekiz nihayet yirmi dokuz.”

Otuz demeye ağzın varmıyor. Kaç zamanın Rahşan’ıdır o! En aşağı otuz beşini geçmiştir. Sahneye on beşinde çıkmadı ya? *Kanlı Irmak* filmi oynananalı on sene... Perdede kart yüzü bir kadındı.”

“Film çevirmeyi, makyaj yapmayı, fotoğraf çekmeyi bilmediğimizden. Filmde rol aldığı sene on dokuzunda yoktu.”

“Hayır, ilkokulu yeni bitirmişti!” (2009l: 17-18).

Burada *Kanlı Irmak* filminde Rahşan’ın ilkokulu yeni bitirmiş olma ihtimali iki taraf için de aynı ölçüde geçersizdir. Benzer şekilde *Dişi Örümcük*’teki Hayati de, Nurper’in odasının darmadağınıklığı karşısında “Ne kadın, maşallah! Tam evlenmeye layık!” (2009g: 325) diye alay ederken, ironiyi Nurper’in toplumsal normlar tarafından kabul edilen evlenecek kadın modeline açıkça uygun düşmemesi –romanın sonunda onunla evlenecek olması da netice ironisi kategorisine girer– üzerinden kurgular. İki örnekte de ironist tarafından dile getirilenin imkânsızlığı, ya da absürtlüğü ironiyi görebilmemizi sağlayan temel dinamiktir.

İroni, retorik bir aygıt olarak Refik Halid Karay’ın romanlarında iğneleme, küçümseme, değersizleştirme amacıyla da kullanılır: *Kadınlar Tekkesi*’nde, romanın geçtiği çevrede havadisleri bir yerden bir yere taşımakla ünlü Süha Kalendarlı, Neşide hakkında Şeyh Baki’nin “vefa”larından biri olan ve biraz kıskançlıktan biraz da Baki’yi düşürdüğü durumdan dolayı, küçümseme maksadıyla ondan “Neşide kız”

olarak bahseden Memhure'ye malumat verirken Neşide'den "hanımefendi" olarak bahsetmesinin daha doğru olacağını, Neşide'yi prensesle yan yana görse hakkındaki olumsuz fikirlerinin değişeceğini öne sürer. Bunun üzerine Memhure "esneyen lagar bir sütçü beygiri ağzı gibi sarı ve iri dişleri meydana çıktığından" (2009ı: 658) büsbütün çirkinleşerek ve hayvanlaşarak iğnelemek istediği zamanlardaki pozlarından birini takınarak ironiye başvurur:

"Yanında Prenses Margaret mi bulunuyordu? Yoksa ablası müstakbel Kraliçe Elizabeth gizlice Türkiye'ye geldi de uncu şöhretimizin zevcesine arzı tazimata mı koştı?" (2009ı: 658)

Buradaki ironik yapı, ironinin bizdeki karşılıklarından biri olan tecahül-i arif sanatına bir örnektir. Memhure soruyu Neşide'nin İngiltere prensesiyle veya kraliçesiyle yan yana gelme ihtimalinin olmadığından emin olarak sorar. Kraliçenin "arzı tazimata" koşacağı derecede muteber olması da Neşide'nin alt tabakaya mensup olduğunun ve Memhure'yle aralarında bir statü farkının bulunduğu, dolayısıyla ondan hanımefendi olarak bahsetmek zorunda olmadığına ironik boyuttaki ifadesidir.

İroni, yukarıdaki örneklerde ele alınan alay etme ve iğneleme amaçlı kullanımları dışında Refik Halid Karay'ın roman kişilerine açıkça konuşulamayan şeyler hakkında örtük bir şekilde konuşabilme imkânı da sağlar: *Dişi Örümcek*'te Konsolos Bahtiyar Bey, otelciden bahçıvana, konsolostan kavasa kadar herkesi peşine takıp şehri birbirine katan *femme fatale* figür Nurper'le olan ilişkisi, mektup meselesinden dolayı ortaya çıkınca neredeyse görevinden azledilme noktasına gelmiştir. Viskonsül Hayati, Bahtiyar'ın Nurper'le mektuplaştığını, Bahtiyar da Hayati'nin Nurper'le olan yakınlığını bilir. Ancak aralarındaki hiyerarşik ilişkiden dolayı mesele hakkında açıkça konuşamazlar. Bu noktada ironi devreye girer:

"Duyulur, efendim; dedikoducu yerdir burası... Daha neler duyulur, ne inanılmayacak şeyler!"

"Malum. Hatta benimle o şirret arasında güya bir mektup meselesi geçmiş, mektuplaşmışız! Nurper'in kendine çeşni vermek için ortaya attığı bir yalan, bu! Hakikat sananın aklına şaşayım. Böyle saçmalara inanmak için ya çocuk olmak icap eder, yahut da bunak!"

Bahtiyar Bey son sözüyle apaçıkçasına Hayati'ye taş atıyordu. Altında kalmak istemedi:

"Kim inanır, beyefendi? O zirzopla mektuplaşacak adamın tımarhanelik olması lazım gelir. Zatiâtîlileri gibi ezhercihet kemalat sahibi, müdebbir, mümtaz bir şahsiyet böyle hafifliklere düşer mi? Mamafih bendenize bu bahsi açmadı; şimdi ilk defa işitiyorum." (2009g: 262-263)

Bahtiyar, yüzeyde “Hakikat sananın aklına şaşayım” derken, Hayati’nin mektup meselesini hakikat kabul etmediğine, “bunak” derken de Hayat’nin böyle bir saçmalığa inanacak bir bunak olmadığına “inaniyormuş” gibi görünürken ironik düzeyde tam tersi olarak Hayati’ye “apaçıkçasına” taş atar. Bu tersine çevirmeye uygun olarak Hayati de cevaben Nurper’in kendisine bu mesele hakkında önceden bilgi verdiğini, Bahtiyar’ın tımarhaneye kapatılması gereken, böyle hafifliklere düşecek kadar toy, tebdirsiz ve makamına uygun olmayan bir şekilde Nurper’in peşindeki diğerleri gibi sıradan biri olduğunu, ironik düzeyde ifade eder. İroninin diğer bir yaygın kullanımı olan överken yerme için uygun bir örnektir.

Karay’ın romanlarında tespit edilen kararlı-örtük ironi örnekleri bunlarla sınırlıdır. Booth’un da özellikle belirttiği üzere ironinin en kararlı olanları bile ironik olmayan dile çevrildiği zaman herhangi bir çeviriden daha zengin olmaz ve etkisini kaybeder (2016: 34). Bu yüzden ironinin oluşmasına zemin oluşturan bağlam olabildiğince aktarılmaya çalışılmıştır. Ancak yine de örneklerin kendi bütünsel bağlamını görmek ironik etkinin ortaya çıkması açısından daha işlevsel olacaktır.

2.2.2. Kararlı-Açık

Refik Halid Karay’ın romanlarındaki ironilerin yayılımı oransal olarak en çok bu kategoridedir. İncelenen eserlerdeki kararlı-açık ironiler, kasıtlılık durumlarına göre sırasıyla Dramatik İroni ve Durum İronisi başlıklarında ele alınmıştır.

2.2.2.1. Dramatik İroni

Refik Halid Karay’ın romanları arasında dramatik ironinin konvansiyonel tanımına en çok uyan *Sürgün*’dür. Romanın trajik finali tamamıyla ironik yapı

üzerinden inşa edilmiştir. Ayrıca hacimsel olarak da dramatik ironinin en fazla yer kapladığı eserdir.

Refik Halid Karay'ın yaşamından izler ²⁹ de taşıyan *Sürgün*'de, Yüzellilikler'den biri olarak sürgüne gönderilen Yüzbaşı Hilmi Efendi'nin yolu Hindistan seyahatinden sonra Şam'da Vecihi Paşazade Abdurrahman İrfan'la kesişir. İrfan, babadan kalma çiftliğini musallat olan yabancılardan kurtarmak için İstanbul'dan Şam'a gelmiş temiz ve ağırbaşlı bir İstanbul çocuğudur. Hilmi ve İrfan kısa süre içinde arkadaş olurlar. İrfan çiftlikle ilgili işlerini halletmek için Şam'dan Halep'e geçer. Çiftliği musallat olan yabancıların elinden kurtardıktan sonra başına Hilmi Efendi'yi geçirip İstanbul'a dönmeyi tasarlamaktadır. Hilmi de bu sayede artık kimseye muhtaç olmadan nispeten rahat bir hayata kavuşabilecektir.

İrfan, eğlence yerleri ve gazinolarıyla meşhur Halep'te rastgele girdiği bir gazinoda Nevber'le karşılaşır. Gazinodaki garsondan Nevber'in Türkiye'den bir operet kumpanyasıyla Halep'e gelen meşhur bir kantocu olduğunu ve bir aktörle evli olduğunu ancak kocasının çalışmayıp Nevber üzerinden geçim sağladığını öğrenir. Hilmi Efendi'ye mektubunda tanıştığı bu Türk çiftten bahseder:

Böyle, karı koca bir İstanbullu çifte tanıştım. İkisinin de orta halli iyi bir aile çocuğu oldukları, sarhoş bulunmadıkları sırada göze çarpan terbiyelerinden belli... Fakat içtiler mi sille tokat, baston iskemle dövüşüyorlar, tamamıyla tefessüh ettikleri meydana çıkıyor. Öyle olmakla beraber insan acımdan da kendini alamıyor. Biçareler buraya seyyar bir operet kumpanyasıyla beraber gelmişler, cenup hudutlarımızdaki kasaba ve şehirlerde piyesler veriyorlarmış. Halep'teki altın bolluğunu duymuşlar, birkaç temsille bir vurgun vururuz demişler. Fakat ahali operetten anlamamış, bahsettiğim kızın sesini ve raksını beğenmiş, âşıklar zuhur etmiş, kesirlerin ağzı açılmış; o da kumpanyadan ayrılmış, başlamış kantoya çıkmaya... Şimdi burada varsa Sitti Nevber yoksa Sitti Nevber... Meşhur muganniyelerin pabucu dama atılmış! (2009c: 15-151).

²⁹ *Sürgün* Refik Halid'in ikinci sürgünlük yıllarına ait hatıraları yansıtır. "Sivas'taki komiser" yazarın Sinop ve Çorum'da takip ederek mektuplarını gizlice okuyan komiseri akla getirir. Hilmi Efendi'nin Ermenilerden memnun olması, onlarla kader birliği yapması yine Karay'ın ikinci sürgünlük yıllarını hatırlatmaktadır (Şerif Aktaş, *Refik Halit Karay*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s 105).

Bu noktadan sonra dramatik ironi yavaşça örölmeye başlar. Hilmi mektubun bu bölümüyle özellikle alakadar olur, çünkü kızı Seher de duyduğuna göre bir oyuncunun peşinden seyyar bir kumpanyayla Anadolu'nun en ücra kasabalarına kadar dolaşmaktadır. Hilmi, Seher'in biraz ud çalmasına ve sesinin güzelce olmasına rağmen oyunculuk marifeti olmadığını ve söylenenlere göre sahneye çıkıp oyunculuk etmediği düşündükten sonra İrfan'ın bahsettiği kantocunun Seher olamayacağına kanaat getirirse de biz Seher ve Nevber arasındaki ilişkiyi bu noktadan sonra sezmeye başlarız. Nitekim bir sonraki bölümün hemen başında İrfan'la olan konuşmalarında Nevber'in ağzından asıl isminin Nevber olmadığını ve Seher gibi eskiden darülmualimat öğrencisi olduğunu öğreniriz. Konu Nevber'in ailesine geldiğinde ise babasından üç senedir haber alamadığını, zaten böylesinin daha iyi olduğunu, çünkü vaziyetini öğrenirse yüreğine inmesinden ve ölmesinden korktuğunu söyler. En sonunda İrfan'dan kendisine sahte ismiyle değil gerçek ismiyle yani “Seher” olarak hitap etmesini ister. Artık gerçek ortaya çıkmıştır: Nevber, yani gerçek ismiyle Seher, Hilmi Efendi'nin kızıdır. İrfan öğrendiği gerçek karşısında hayrete düşer. Seher'e babasının hayatta olduğunu ve yakında Halep'e geleceğini söyler. Seher babasıyla yüz yüze gelmeyi kesinlikle istememektedir. İrfan'dan el ilanlarına basılmış, şehrin her yerinde dolaşan ve fotoğrafçıların vitrinlerinde sergilenen fotoğraflarını toplamasını ister. İrfan Seher'in mahcubiyetinden tamamıyla hayâsızlaşmadığını, bu hayattan kurtulması için hâlâ bir ümidin var olduğunu düşünür. Ancak bir süre sonra fikrinden vazgeçip umursamaz tavırlar almasından bu durumun gelip geçici bir hâl olduğuna kanaat getirir. Seher lüks içinde yaşadığı şaşaalı hayatından vazgeçmek ve eski günlerine dönmek istemez. İrfan ise Seher'i hem Hilmi Efendi için hem de kendisi için bu hayattan kurtarmak istediğini anlayarak Seher'e âşık olduğunu fark eder.

Bu sırada Hilmi Efendi Yemen'den eski silah arkadaşı Iraklı bir zabıt olan Ahmet İzzet Paşa tarafından Suriye Devlet Reisi'nin de bulunduğu bir iftar yemeğine davet edilir. Şimdilerde devlet reisinin yaverliğini yapan Ahmet İzzet, Hilmi Efendi'yi iftara davet etmekle hem eski hatıralarına bağlılık göstermek hem de propaganda amacıyla efendisinin masasını komşu milletlerden yabancı simalarla süsleyerek yerli misafirlere reisin büyük ve gizli ilişkiler geliştirdiği izlenimi uyandırıp meraklarını cezbetmek niyetindedir. Suriye Devlet Reisi de davette Hilmi Efendi'ye Şehzade Keramet'in ve Ahmet İzzet Paşa'yla ilgili Hilmi'nin Osmanlı

hanedanına mensup, Yemen valisiyle beraber görev yapacak mevkide önemli bir şahsiyet olduğunu gösteren sorular sorar. Hilmi'nin durumu sezerek uygun cevaplarla reisin oyununa riayet etmesi ve oyunun beklenen etkiyi sağlaması üzerine reis, Hilmi'den sahura da kalmasını ister. Artık davetteki misafirlerin meraklı gözleri Hilmi'nin üzerindedir. Bu tür davetlerde sahura yalnızca önemli misafirler alıkonulur. Hilmi, belki bir gün işlerine yarar düşüncesiyle misafirlerden iltifat ve itibar görmeye başlar. Sahurda konu dönüp dolaşıp reisin yakın zamanda yapacağı Humus, Hama ve Halep ziyaretlerine gelir. İlgi odağı artık o olduğu için Hilmi'ye bu şehirlerde bulunup bulunmadığı sorulur. Hilmi de henüz fırsat bulamadığını, fakat bir arkadaşının arazisine yerleşmek üzere on, on beş güne Halep'e gideceğini söyler. Devlet reisi bunun üzerine Hilmi'nin de kendileriyle beraber gelmesini teklif eder. Hilmi, teklifi hem İrfan'ı yol masraflarından kurtaracağını hem de ona bir sürpriz yapacağını düşünerek memnuniyetle kabul eder. Bizim aksimize İrfan'ın o sırada onun gelişini önlemek ve Seher'i Halep'ten uzaklaştırmak için buhranlar geçirdiğinden tamamen habersizdir. Aradan bir süre geçip tam yolculuk gününe geldiğinde ise "İrfan'a kavuşacağım! Yarın akşam İrfan'ın yanındayım! Elmas gibi bir çocuk... Bu çocuk bir mücevher parçası!" (2009c: 187) diye düşünürken eşzamanlı olarak İrfan, uğradığı duygusal şiddetin etkisiyle iradesini kaybederek tamamen Seher'in ağına düşmüş, İskenderun'a doğru yol alan bir otomobilde Seher'le birlikte alkolün ve kokainin verdiği bilinç zehirlenmesiyle "şimdi böyle, kızıyla bir arabada, kol kola, kucak kucağa giderken bizi pinpon görse... Amma da şaşırır ha, ağzı bir karış açık kalırdı!" diye ağlanacak haline kahkahalarla gülmektedir (2009c: 186). Böylece Hilmi'nin İrfan hakkındaki olumlu düşünceleriyle İrfan'ın olumsuz durumu yalnızca bizim açımızdan görülebilen ironik bir manzara oluşturur. Ayrıca geçirdiği bilinç zehirlenmesinin de etkisiyle İrfan da dramatik ironinin kurbanı pozisyonundadır: Seher'le beraber İskenderun'a giderlerken Seher'in artık kendisiyle olacağına, nereye isterse oraya geleceğine, belki de evleneceklerine inanırken Seher, "Seni de, işte bana, benimkilere benzettim, derecemiz birleşti, bir hamurdan olduk. Nasılmış yüksekten atıp tutuşlar, arada mesafe bırakarak temkinli temaslar, ahlak, fazilet dersleri? Yarın Talha ile seviştiğimizi de kuzu gibi meclisimizde seyredeceksin, boyun eğeceksin, yardımcılık bile edeceksin!" (2009c: 186) diye düşünmektedir.

Hilmi Efendi, reisin bayraklarla süslü treniyle Halep'e vardığında ilk iş olarak İrfan'ın kaldığı otele gider. Otelde İrfan'ın o sabah İstanbul'a döndüğünü öğrenir. Eskiden İrfan'ın kaldığı odaya bavullarını bıraktıktan sonra artık Halep'te bir işi kalmadığı için tekrar Şam'a döneceğini yavere haber vermeye gider. Yavere dönüş haberini vermeye fırsat kalmadan Halep'te Sitti Nevber adında bir Türk muganniye olduğunu, gece yarısı mahrem bir meclise özel olarak çağırıldığını ve reisin muganniyeyle aynı dili konuşmaları sebebiyle Hilmi'nin de orada bulunmasını özellikle istediğini öğrenir. Başta itiraz etse de yaverin ısrarlarına dayanamayıp kalmayı kabul eder. Tam bu sırada odaya giren Halep eşrafından ve hovardalarından şık giyinmiş üç genç Sitti Nevber'e olan hayranlıklarını belirttikten sonra yaverin merakını gidermek için Nevber'in kartpostal büyüklüğünde bir fotoğrafını gösterirler. Ancak Hilmi'nin gözlüğü yanında olmadığı için fotoğrafta yüzünü seçemediği dekolteli bir kadın silüetinden başka bir şey göremez. Dramatik etkiyi arttırmak için kurbanın *anagnorisis* anı yazar tarafından kasti olarak ertelenmektedir.

Hilmi Efendi, Yaver Sünusi ve hovarda üç genç otelin holünden çıkıp bahçeye geçerlerlerken Hilmi, gençlerden yüzü kendisine en sevimli gelene İrfan hakkında malumat sorar. Gençler İrfan'ı uzaktan tanıdıklarını, Sitti Nevber'in âşıklarından biri olduğunu ve muhtemelen kendisiyle birazdan bahçede karşılaşacaklarını söylerler. Hilmi, kızı Seher'le aralarında benzerlikler bulduğu için daha en başından Nevber hakkında olumsuz bir kanıya sahiptir. İrfan'ın gidişiyle alakası olduğunu anladıktan sonra olumsuz düşünceleri gelişmeye başlar. Nevber, hem Hilmi'nin değer verdiği neredeyse tek kişi olan İrfan'ı üzmesi hem de gelecekle ilgili Halep'e yerleşerek refaha kavuşma planlarını baltalaması açısından olumsuzdur. Bahçede oturdukları sırada gençlerden kokain bağımlısı olduğunu ve kocasıyla şiddet içerikli ilişkilerini öğrendikten sonra ise iyice “garez” (2009c: 213) olur. Ancak iki isme sahip olan öz kızı Seher, ne kadar kızgın olsa da hâlâ olumlu, en azından değerli bir yerdedir. Yaşam şeklini ahlaki ve maddi gerekçelerle onaylamasa da onu en çok üzen şeylerin başında gelmesi sebebiyle kızını önemseydiğini ve değer verdiğini söyleyebiliriz. Bir taraftan Halep'in güzelliklerini, vatan özlemiyle Türkiye'ye yaklaşık bir saat yakınlıkta oluşunu, yaşamak için deniz seviyesinden ideal yükseklikte bunuşunu düşünürken bir taraftan da İrfan'a düştüğü durumdan dolayı acır. Reisin davetine mutlaka icabet edip Nevber'i yakından görme kararı alır.

Bahçede sahneye çıkan çeşitli muganniyelerden sonra nihayet Nevber ağaçların arasından sahneye çıkmak üzere hazırlanmaya giderken görünür. Ancak masadaki Halepli üç hovarda genç dışındakiler hızlıca geçtiği için onu göremezler. Dramatik etkiyi arttırmak adına kurbanın farkındalık anı ikinci kez ertelenmiştir.

Dramatik ironinin metnin içerisindeki gelişim sürecinde finale, yani *anagnorisis* ve *perpetie* anlarına dair etkiyi arttırmak yazarın kasıtlı olarak finale dair bilgiyi sızdırmasıyla bir “Estetik gerginlik” oluşturulur (Şahin, 2012: 327) . Hilmi’nin İrfan’ın mektubunda ilgilendiği tek nokta olan kendi kızı Seher’le aralarında benzerlikler bulduğu Nevber’in yer aldığı kısımları okuduktan sonra nerde bir aktör görse kanının yüreğine hopladığının, sarardığının, bir titreme ve hafif baş dönmesi geçirdiğinin özellikle belirtilmesi (2009c: 152); Nevber’in henüz gerçek kimliğini açıklamadan önce babasının hayatta olup olmadığıyla ilgili İrfan’ın sorduğu soruya “Hayatta ise vaziyetimi öğrenirse yüreğine iner, ölür...” cevabı (2009c: 158); Hilmi’nin Halep’teki Nevber’in de bulunacağı daveti reddederken kendini iyi hissetmediğini söylemesi ve İrfan’a olan kederinden hasta kalbinin hafif hafif aksamalara uğradığının (2009c: 209) ve Nevber sahneye çıkmadan hemen önce kızını hatırladıkça sakat yüreğinin topallamaya başladığının, nefes alış verişlerinin zorlaştığının, omuzları üzerinde ölümün dolaştığının (2009c: 218) yine özellikle belirtilmesi, bizi yaklaşımakta olan felakete alttan alta hazırlar. Booth’un belirttiği üzere “Drama her zaman oyunun başlarında yazarın sağladığı, yakında gelecek ironik etkiye işaret edecek bilgiye bağlıdır” (2016: 106). “Estetik gerginlik” oluşturularak felaketin yaklaştığı önceden sezdirilmesiyle kurbanın durumundan tamamıyla habersiz bir şekilde felakete doğru ilerlerken ortaya çıkan ironik etki de böylece arttırılmış olur ve ironi, mekanizmanın çalışması için katalizör görevi görür.

Hilmi Efendi, gençlerin de ısrarıyla rakı içerek öz kızının da onlardan biri, hatta en meşhuru olduğundan habersizce sahneye çıkan muganniyeleri izlerken içki içtiği ve karşısında birkaç taze kadın gördüğü her seferde olduğu gibi yine sürgün hayatında tanıştığı insanların ve gezdiği yerlerin loşluğu arasında nur gibi parlayan Suzidil’i “dini bir zevk” duyarak düşünür. Artık Hilmi, bir hak aşığı olmuştur. Suzidil’in hüsnünde Allah’ın sıfatını gördüğüne inanır. Hâlinden memnun bir şekilde dervişlerin cezbe dedikleri bir kendinden geçişe kapılmış, nur içinde yüzmektedir. Tam gençlerin boşalan kadehini doldurdıkları sırada Sitti Nevber sahneye çıkar ve

ironik yapı kurulmaya başladığından beri sezdirilen felaket gerçekleşir. Hilmi uzağı iyi görebilen gözleriyle kızını sahnede gördükten ve sesini işiterek o olduğuna emin olduktan sonra kalp krizi geçirerek ölür. İrfan'ın çiftliğine yerleşerek refaha kavuşacağı yeni bir hayat kurma beklentisiyle çıktığı Halep yolculuğu, felaketiyle sonuçlanır.

Bu noktadan sonra dramatik ironinin kurbanı pozisyonuna Seher geçer. Devlet reisinin de bulunduğu eğlence kısa bir süreliğine bölünse de bir ölüm haberiyle gölgelenmesin ve oluşan kargaşada hesaplarını görmeden kaçan müşteriler olmasın diye Hilmi'nin ölümü gazino sahibi tarafından gizlenir. Seher sahneden Hilmi'nin masasında toplanan kalabalığı görerek ne olup bittiğini öğrenmek ister. Gazino sahibi, Şam'dan gelen ihtiyar bir adamın çok içip bayıldığını, eğlenceye devam etmesini söyleyerek olayın üstünü tamamen kapatır. Seher de babası öldükten hemen sonra durumundan tamamen habersiz, zillerini olanca kuvvetiyle birbirine vurarak, uzun eteklerini bir şemsiye gibi açıp çıplak bacaklarını göstere göstere oynamaya ve şarkı söylemeye, gece ölmeseydi Hilmi'nin de bulanacağı davette devlet reisini kendisine bağlamak ümidiyle cilveler yapmaya devam eder. Hilmi'nin cenazesıyla de Beyrut'tan sürgünlük arkadaşı Çopur Apti ilgilenir.

Refik Halid Karay'ın romanları arasında dramatik ironinin bütün bir hikâyeye yayılmış halde görüldüğü diğer eser de *2000 Yılın Sevgilisi*'dir. Ancak *Sürgün*'de olduğu gibi romanın bütününde değil de yalnızca romanın içindeki yavru anlatılardan biri olan “Ali Pars ile Zerrintaç” anlatısında görülür.

Doktor Fahir'in Güldal'a önceki hayatlarında yaşadıklarıyla ilgili anlattığı iki yavru anlatı ve ana anlatıdan oluşan *2000 Yılın Sevgilisi*'ndeki ikinci anlatı olan “Ali Pars ve Zerrintaç” anlatısı, 1222 yılında, savaşlardaki ünüyle bilinen Pontuslu şövalye Aleksi Paros'un Kalanora Prensi Fard'ın davetiyle düşman ordusuna karşı destek için askeri danışman olarak Alara kalesine gelmesiyle başlar. Anlatının tarihi perspektifinde Anadolu Selçuklu Devleti'nin başında bulunan Alaeddin Keykubad için Kalanoros, sarp kayaların arasında yer alan elde edilmesi güç kaleleriyle, portakal ve limon yetişen güneşli ve sulak iklimiyle, ticari ve askeri olarak uygun limanlarıyla, gemi yapmaya elverişli ormanları ve bu konuda ustalığa sahip yetişmiş elemanlarıyla kışlık bir merkezi üs için uygun, stratejik pozisyona sahip bir bölgedir. Ayrıca sınırları kuzey yönünde Sinop'a kadar ilerlemiş olan Anadolu Selçuklu

Devleti, güneyde Kalanoros'un fethiyle doğal sınırlarına da ulaşmış olacaktır. Bu yüzden Prens Fard yaklaşmakta olan tehlikeye karşı dostlarının tavsiyesi üzerine Pontuslu Paros'u askeri danışman olarak sarayına davet eder.

Kralın kızı Amora ve Paros, bir önceki yavru anlatıdaki Parmis ve Pomona'nın reenkarnasyonları oldukları için ilk karşılaştıkları andan itibaren birbirlerinden etkilenirler. Hikâye ilerledikçe de birbirlerine âşık olurlar. Bu sırada Selçuklu'nun akıncıları Kalanoros hududunu aşmış şehre doğru ilerlemektedir. Kurtuluşa dair tek umut sarp kayaların arasından yükselen Kalanoros ve Alara kalelerinin stratejik coğrafi üstünlüğüdür. Paros, Prens Fard'ın yanında bulunmak için Kalanoros'a gitmek üzere atının hazırlanmasını emreder. Kâhin Barsimon, kendisinin ve Amora'nın da destek amacıyla Paros'la beraber Kalanoros'a gitmeleri gerektiği fikrindedir. Böylece gerekli durumda deniz yoluyla prensesi kaleden kaçırmak daha kolay olacaktır. Savaşçı olarak yetiştirilen Amora, yaklaşmakta olan felakete karşı babasıyla beraber kalede kalıp düşmana karşı koymayı ister. Ancak Paros, yakında döneceğini söyleyerek Amora'dan kendisini Alara kalesinde beklemesini ister.

Paros'un arkasından Kalanoros'a giden Barsimon, kuşatmanın duruma dair haberler ve Paros'un talimatlarıyla geri döner. Selçuklu karşısında Kalanoros'un aylarca dayanabilecek erzakı olsa da halk manevi olarak zayıflamıştır. Paros, Selçuklu Sultanı'yla anlaşmaya varma fikrindedir ve savaşın kaybedilmesi ihtimaline karşı Alara kalesine geri dönüp Amora'yı kaleden kaçırmayı planlamaktadır. Amora, bir süre tereddüt ettikten Paros'la kaçmayı kabul eder. Ancak ikinci bir ihtimal olarak düşmana esir düşmektense atını uçuruma sürerek intiharı da göze almıştır.

Amora, Barsimon'un ilettiği talimatlara uyarak o gece sarayın hisar dışına açılan gizli yeraltı yolundan ırmak kenarına inerek Paros'la buluşur. İkili karanlıkta Torosların yalçın kayalıkları arasında bir süre ilerledikten sonra tan vaktine yakın, yolcuları kar tipilerinden ve fırtınalardan korumak için inşa edilmiş bir kümbete varırlar ve bir süre dinlenmeye karar verirler. Kümbette Paros, iki saatlik yolları kaldığını, varacakları yerin Amora'nın hiç beklemediği, aklından, hayalinden bile geçiremeyeceği, Müneccim Barsimon'un bile yıldızlara bakarak öğrenemeyeceği bir yer olduğunu söyler ve isterse geri dönebilmesi için Amora'ya son bir tercih hakkı tanır. Amora bunun üzerine ancak Paros'la beraber olursa dönmeyi kabul

edebileceğini belirtir ve ikili yollarına devam ederler. Bir süre ilerledikten sonra karla örtülü bir tepenin üzerinde siyah renkli çadırlar ve zırhlı askerler belirmeye başlar. Amora ısrarla sormasına rağmen Paros gidecekleri yeri saklamaya devam etmektedir. İkiliyi “çekik gözlü, elmacık kemikleri çıkmış, tıknaz ve kunt yapılı, bambaşka bir asker” (2009ğ: 279) karşılar ve Paros’la Amora’nın anlamadığı bir dilde bir şeyler konuşurlar. Amora’nın bu adamın kim olduğunu sorması üzerine Paros, Türk eri olduğunu ve büyük sultanın ileri karakollarından birine vardıklarını belirterek nihayet Amora’ya gerçeği açıklar:

“Esir edecekler öldürecekler bizi!”

“Hayır; kimse ilişemez. Zira ben Türküm ve asıl isimim Aleksi Paros değil Ali Pars’tır. Hakanın sır kâtibiyim, ayrıca Kayı Hanı neslinden bir beyzadeyim; Sultanla akrabayız. Sizin lisanınızı ve âdetlerinizi küçükken esir düştüğüm Pontus sarayında öğrendim” (2009ğ: 279).

Booth’a göre ironinin sözlü olanında yer alan dirsekle dürtmek, kaş kaldırmak ya da sıra dışı ses tonu gibi ipuçları, yazılı ironi okumaları için de yakalanabilir.³⁰ Bu ipuçlarının aranması gereken ilk yer bölümlerin başlıklarıdır (Booth, 2016: 93). “Ali Pars ve Zerrintaç” başlığı da bu duruma örnektir. Dramatik ironide ironist ve muhatabı arasında olan bilgi paylaşımı, öncelikle bölümün başlığı aracılığıyla gerçekleşir. Ana anlatıdaki Fahir ve Güldal’a yavru anlatıda denk düşen figürlerin adları başlığa göre Ali Pars ve Zerrintaç’ken anlatıdaki haliyle Paros ve Amora’dır. Bu aykırılık ve Pars ve Paros arasındaki benzerlik yazarın daha bölümün girişinde anlatının sonuyla ilgili bilgi sızdırması olarak düşünülebilir.

Anlatıcı Fahir de daha neredeyse hikâyesini anlatmaya başlamadan Alâeddin Keykubad’ın Amora’nın doğduğu “Alara” sarayının adını sonradan “Keykubadiye”ye; Amora’nın ömrünü sürdüğü saraya bağlı “Konas” bahçelerini ise onun gül saçan tebessümlerinden ilham alarak “Gülefşan” bahçelerine çevirdiğini

³⁰ Oğuz Cebeci, Booth’un ayrıntılı olarak ele aldığı bu ipuçlarını şöyle özetler: “1. Doğrudan işaret ve uyarılar: Bunlar yazanın verdiği konu başlıkları, doğrudan açıklamalar gibi unsurlarla belirtilir; 2. Ortak bilgide yapılan çarpıtmalar; örneğin gerçeklerin bilinerek saptırılması; 3. Eserin içindeki çelişkiler; 4. Üslup çatışmaları; 5. Kendi düşüncelerimizle yazara ait olduğunu düşündüğümüz fikirler arasında çatışma” (Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2017, s. 288-289).

söyler. Böylece Kalanoros kuşatmasının neticede Amorfia ve Keykubad arasında gelişen olumlu bir ilişkiyle sonuçlanacağını önceden biliriz.

Bunların dışında anlatının içinde de sonuca dair bilgi paylaşımı ve işaretler yazar tarafından bizimle paylaşılmaya devam eder. Amora’yla olan diyaloglarında Paros, soyunun Korasan’a dayandığını belirtir. Barsimon’un araya girip o bölgede Türklerin yaşadığını söylemesi üzerine ailesinin oradan uzun süre önce göç ettiği karşılığını vererek durumu kurtarır (2009ğ: 251). Paros’la bir ay gibi kısa bir süre içinde yakınlık kuran Kâhin Barsimon, Amorfia’nın falına baktıktan sonra uzun parlak bir saltanat devri süreceğini söyler:

“Bakınız şunlara! Bütün hesaplar hiç şaşmadan, aksamadan bu kızın uzun, parlak bir saltanat süreceğini göstermektedir. Fakat birçok kanlı vakalarda da rolü olacak. Hatta bir esaret bile mukadder ama gene kurtulacak. Kendisine ikbali müjdeledim; facia kısımlarını tabiidir ki gizlemek icap etti. Eli kana bulaşacak ve o işi de saltanat hırsıyla yapacak. Ama gene de tarihte iyi bir isim ve dünya yüzünde epeyce güzel eser bırakacak” (2009ğ: 253-254).

Bunun üzerine Paros, “Saltanatını memleketinde mi süreceğ?” diye sorar. Barsimon da “Bu memleket onun saltanat süreceği memlekete karışacak.” (2009ğ: 254) diye cevap verir ve yaşlaştıkça olan kuşatmanın –anlatı her ne kadar tarihi gerçeklerle birebir örtüşmese de bizim kültürel mirasımızı oluşturan Anadolu Selçuklu tarihinden de öğrenilebilecek– sonucu önsenerek anlatının finaliyle ilgili bilgi paylaşımı gerçekleşir. Ancak Amora, kendisi hakkındaki bu kehanetten haberdar olmaz. Durum kurban için örtük vaziyettir. Daha sonra Paros’un falına baktığında ise gerçek kimliği hakkında bizim açımızdan oldukça açıklıkla görülebilen işaretler verir:

“Sen üzerine bir vazife alacaksın... Yahut almışsın.

Pontuslu susuyordu. Müneccim devam etti:

Bunda muvaffak olacaksın.

Başka?

Büyük bir soydansın; bu soy birkaç asır sonra dünyayı titretecek bir devlet kuracak; öyle bir devlet ki dünya kaldıkça kalacak” (2009ğ: 256).

Anlatı kişileri için –arada birkaç asır olması sebebiyle de– meçhul olan, dünyayı titretecek ve dünya kaldıkça kalacak soyun Osmanlı Hanedanı olduğu, anlatıyı günümüzden takip eden bizler için oldukça açıktır. Ayrıca anlatıya göre Ali Pars’ın reenkarnasyonu olan Doktor Fahir’in de Osmanlı soyundan olması aradaki bağlantıyı görebilmemiz için diğer bir etmendir. Dramatize edilmiş yazarlardan biri olan, dolayısıyla metnin içinde bir otorite olarak düşünebileceğimiz geçmiş ve geleceği görebilen kâhin Barsimon, harbin aşklarına engel teşkil etmeyeceğini ve felaket olarak görünenin saadet şeklini alabileceğini de özellikle belirterek anlatının sonuna dair bilgi paylaşımını tamamlar. Tek başına bir kâhinin sözleri, hâlâ bir ters köşe ihtimali tamamen ortadan kaldırmaya yetmese de bölümün başlığı ve anlatıcı Fahir’in Keykubad hakkında söyledikleri, anlatının sonu için somut delil niteliğindedir. Ayrıca anlatıda yazarı temsil eden bir *persona* olmasının ona verdiği yetkiyle beraber düşünüldüğünde Barsimon’un sözleri sayesinde artık Amora’nın “Kale halkı evleneceğimize hükmetmişler; bizi birbirimize pek yakıştırmışlar. Askerler düğünümüzü bekliyorlarmış; ‘Kumandanımız Paros olacak; Türklerle arslanlar gibi dövüşeceğiz’ diyorlarmış.” (2009ğ: 268) sözlerini Türklerle arslanlar gibi dövüşeceğine inanılan kumandanın aslında hanedana mensup bir Türk casusu olduğunu bildiğimiz için ironik bir ışık altında görebiliriz. Ancak Amora, anlatı boyunca ironinin kurbanı pozisyonunda Aleksi Paros’un gerçek kimliğinden habersiz, felakete doğru ilerlediğini düşünmektedir. Burada Sophokles’ten beri süregelen dramatik ironinin konvansiyonel “olumlu beklentiyle olumsuz sonuca doğru ilerleme” durumu ters yüz edilmiştir: Amora felakete ilerlediğini düşünürken aslında olumlu bir sonuçla karşılaşır. Kurbanın “farkındasızlık” hali ve beklentinin tam tersi gelişen sonuç ise konvansiyonel dramatik ironi tanımına uygundur.

Refik Halid Karay’ın romanlarında dramatik ironinin bütün bir hikâyeye yayılmış halde görülebildiği bu iki örnek dışındaki dramatik ironi örnekleri ana hikâyeden bağımsız olarak gelişen müstakil örneklerdir. Booth’un her çeşit tutarsızlığı kapsayan genelleştirici tanımı ve ironi tasnifine getirdiği kararlılık/sabitlenebilirlik kıstası, bu tür müstakil örnekleri inceleme açısından oldukça kullanışlıdır. Dolayısıyla bundan sonraki örnekler kararlı ironinin belirleyici dört işaretiyle değerlendirilecektir.

Anahtar'da Kenan, karısı Perihan'ın çantasında evinin kilidine uymayan yabancı bir anahtar bularak aldatıldığı vehmine kapılır. Bir süre konu üzerinde düşündükten ve araştırdıktan sonra anahtarın açtığı garsoniyerin yerini tespit eder ve bir sinir buhranı ile karısı ve aşığını basmaya karar verir. Ancak garsoniyerin kapısında baygınlık geçirerek akli melekelerini bir süreliğine kaybeder. Hastanede bilinci neredeyse tamamen kapalı, hiç kimseyle tek bir kelime konuşmadan müşahade altında tutulurken Perihan da Kenan'ın eşyaları arasında aynı anahtarı bularak aynı vehimlere kapılır:

"Ah Kenan, diyordu, niçin bana dertlerini söylemedin? Ben senin her şeyini affederdim... bir kadınla münasebetini, ayrı bir evin olmasını, gizli bir hayat sürmeni, hepsini!" (Karay; 2009d: 167).

Burada anlatı boyunca Kenan'la birlikte aldatıp aldatmadığına karar vermeye çalıştığımız Perihan'ın aldatıldığını zannetmesi ironiktir. Kenan için Perihan, aldatan kadın konumundayken Perihan'ın kendi inançlarına göre aldatılan kadın konumundadır ve aynı şekilde Kenan da kendi inançlarına göre aldatılan erkek konumundayken Perihan'a göre aldatan erkek konumundadır. İronik yapı yazarın bu simetrik tasarısı üzerinden geliştiği için kasıtlı olarak yapılmıştır. Anlatı boyunca Kenan'ı takip ederken gördüklerimizden garsoniyerin anahtarının ona ait olmadığını ve –bir ara Perihan'a olan hıncıyla aklından geçirmiş olsa da– Perihan'ı aldatmadığını biliriz. Kenan'ın hastalığından sonra Perihan'ı takip ederken aynı şekilde Perihan'ın da suçsuz olduğunu ve aynı anahtar yüzünden Kenan'la aynı vehimlere düştüğünü görürüz. Ancak bizim açıımızdan netlikle görülebilse de Kenan ve Perihan için durumları örtük bir hâldedir. İkisi de birbirlerinin gerçek hikâyelerinden ve vehimlerinden habersizdir. Dolayısıyla ikisi birden dramatik ironinin kurbanı pozisyonundadırlar. İronik yapı alternatif okumalardan bağımsız olarak sabit bir niteliktedir. Yazar, Booth'un tarif ettiği gibi bu sahnede sanki bize “ne kadar ironik değil mi?” diyor gibidir. Son olarak da ironinin söylem alanı Muecke'nin de dramatik ironide özellikle altını çizdiği insanın ontolojik sınırlılığı ve insanın farkındasızlığıyla kısıtlıdır.

Dişi Örümcek'te Konsolos Bahtiyar Bey, Viskonsül Hayati'yi odasına çağırarak emniyetle alakalı önemli belgeler ele geçirdiğini, bu belgelerin derhal merkeze yollanması gerektiğini ve bu iş için tecrübe kazanması ve işi kavraması

adına yeni gelen kâtip Sadun'u düşündüğünü bildirir. Ancak güvenilirlik konusunda şüpheleri vardır ve Hayati'nin Sadun'un güvenilirliği hakkındaki fikrini sorar. Bahtiyar'ın asıl maksadının kocasını uzaklaştırarak Nurper'le yalnız kalmak olduğu Hayati tarafından hemen fark edilir. İleride kendisi emekli Bahtiyar da mebus olunca ona devlet dairelerinden birinde uygun bir iş ayarlayabileceğini düşünerek suyuna gitmek için Sadun'un şimdiye kadar hatalı bir davranışının olmadığını ve güvenilir olduğunu söyler. Bunun üzerine konsolos Hayati'den verilecek vazifenin önemini Sadun'a anlattıktan sonra onu yanına göndermesini ister. Hayati içinden "Üstelik kocayı kandırmak rolü de bana düştü!" diye söylenerek Sadun'un yanına gider ve yeni görevinden bahseder:

"Size mühim bir vazife tevdi edilecek, istikbalinizi tahtı emniyete alacak mahrem vazifelerden biri... Göreyim, evladım, göster kendini! Şimdi Konsolos Bey işi anlatacak. Kavaslar, hiç kimse sezmesin. Haydi, odasında seni bekliyor" (2009g: 62).

Sadun burada ironinin kurbanı pozisyonundadır. Geleceğini emniyet altında alacağı bu görevi üstlenmekten memnun halde Hayati'nin yanına döner ve Hayati'den kendisinin bulunmadığı süre boyunca ara sıra pansiyona uğramasını, Nurper'e yalnızlığını hissettirmemesini ister. Bu sahnede Hayati, Bahtiyar'ın odasına girmeden önce kavas Ebu Ali'yle konuşurken Bahtiyar'ın Nurper'e sürekli mandalina, portakal, muz, hurma gibi ikramlar gönderdiğini, küçük ailenin menfaalarını ve rahatını koruyan alicenap bir vasi rolüne bürünerek ve özellikle Sadun'un olmadığı saatleri kollayarak pansiyona dadandığını, Hayati Bahtiyar'ın odasından çıktıktan sonra ise karısı ve kızını kızını koleje kaydını bahane ederek İstanbul'a yolladığını öğreniriz. Dolayısıyla yazar tarafından kasıtlı olarak tasarlanmış bir ironik yapı söz konusudur. Yazarın kasıtlı olarak tasarladığı bu ironik yapıda beklentiyle gerçekleşen arasındaki tezatlıktan ve yazarın niyetlerinden emin olabiliriz. Sadun, Bahtiyar'ın tasarılarından tamamen habersiz memnuniyet duyarak görevi kabul eder. Yani durum Sadun için örtük bir vaziyettir. Dolayısıyla Bahtiyar anlatı boyunca hiçbir zaman Nurper'i elde edememiş, yani olumsuz sonuç gerçekleşmemiş olsa da Booth'un genelleştirmesiyle bu örnek de dramatik ironi kapsamına girer. Ayrıca Sadun'un Hayati'ye sürekli olarak kur yapan, yüz bulamasa da kur yapmaya devam eden Nurper'i, yine Hayati'ye emanet etmesi de bu kapsamda ironiktir. Nitekim Nurper ve Hayati romanın sonunda evlenirler.

Dişi Örümcek'teki diğer bir dramatik örneği Nurper Kapalıçarşı'dan dükkânları seyrede ede yürüyerek pansiyonuna dönerken İlyas Kalenderî'yle karşılaşmasıyla gerçekleşir. Kapalıçarşı'daki dükkânlardan biri İlyas Kalenderî'nin kardeşlerindir ve Nuper'i turunc şerbeti içmek üzere içeri davet ederler. İlyas, "oteldiden bahçivana, konsolostan kavasa kadar" herkesi peşine takarak şehri birbirine katan *femme fatale* figür Nuper'in Arapça bilmediğini zannederek kardeşlerine usulca malumat verir:

"Tanıdığınız cinsten. İçki içmiyor, dans sevmiyor, kendi hâlinde hanım hanımcık ahlakı çok mazbut bir kadın... Türkiye'de böyleleri de vardır" (2009g: 151).

Nurper, bu sözleri işittikten sonra tesadüf eseri rujunu tazelemediğine ve ikinci harp sonrası moda olan uzun eteklerden giydiğine sevinip söylenenlere uymak için erkeklerle göz göze gelmemeye çalışarak ve mahcup mahcup cevaplar vererek iki de bir eteklerini aşağı doğru çekiştirir. Ancak biz Nurper'in hakiki vaziyetini, yukarıda söylenenlerin hakikatle tezat teşkil ettiğini biliriz. Kalenderî kardeşler, ise gerçeklerden habersizce ironinin kurbanı pozisyonuna düşerek Nuper'e sanki bir sefir karısına yahut Amerikan mümessilinin kızına gösterilecek hürmeti gösterip akşam yemeğine konağa gelmesi için ısrar ederler. *Dişi örümcek* de bu varlıklı aileyle temas kurma fırsatını kaçırmayarak daveti kabul eder. Burada da ironik yapının tasarım açısından kasıtlı, kurbanlar için örtük, alternatif okumalardan bağımsız şekilde sabitlenebilir ve ontolojik sınırlılıkla kısıtlı olması sebebiyle kararlı nitelik taşıdığını söyleyebiliriz.

Yüzen Bahçe'de tam evlenmeye karar vereceği sırada sevgilisinin görüldüğü gibi hanım hanımcık olmadığını öğrenip vazgeçerek yüzüğü geri yollayan Rıdvan Ayaroğlu, yeni bir gelin adayıyla karşılaşma ümidiyle otuz beş gün sürecek bir vapur yolculuğuna çıkar. Vapurda biri genç diğeri orta yaşlı olmak üzere kendisine uygun iki aday belirleyen Rıdvan için orta yaşlı olanı gösterişli güzelliğiyle ağır basmaktadır. Ancak genç adayla da flörtleşmekten geri kalmaz: Genç adayın isminin annesi seslenirken Lalegül olduğunu öğrenmiş, yolcuları vapurdan alıp turistik yerlere götüren serviste fırsatını bulup taşıma imkânı da yakalamıştır. Lalegül de hâl ve tavırlarından Rıdvan'dan hoşlandığını belli eder ve aralarında masumane bir flört başlar. Ancak olgun olan aday hakkında hiçbir bilgi elde edemez. Azametli

vücutuyla ve dikkat çekici güzelliğiyle vapurdaki herkesin ilgisini cezbeden olgun gelin adayı pek fazla ortalarda görünmez. Vapur dışındaki turistik geziler esnasında da yanında kim oldukları meçhul iki erkekle beraberdir. Rıdvan temasa geçme fırsatı bulamadığı bu gizemli ve cazip kadını bir süre yalnızca takip etmekle yetinmek zorunda kalır. Nihayet kamarotlardan birine gizemli üçlüyü göstererek kim olduklarını sorma cesareti gösterir ve erkeklerden birinin isminin Vedut olduğunu öğrenir. Hemen yolcuların bulunduğu listeden bakarak Vedut'un Naim'le beraber kaldığını ve birinin soyadının Seyrek diğerinin Hansu olduğunu tespit eder. Ardından soyadlarını diğer yolcularınkiyle eşleştirerek müstakbel gelin adayının adının da Gülravan Hansu olduğu sonucuna ulaşır. Sonunda gizemli kadın hakkındaki ilk malumatı ele geçirmiştir. Fakat edindiği bilgilere göre Velut'la aynı soyada sahip olan Gülrevan'ın evli olması ihtimali ortaya çıkar. Bu noktada imdada Lalegül yetişir:

"Hani siz şu üçüzleri merak ediyordunuz ya... "

"Hangi üçüzler? ... Kimseyi merak ettiğim yok... "

"Unutmuşsunuz; Pompei'den dönerken sormuştunuz. Şu dalyan gibi kadınla yanındakiler."

"Ee?"

"İri adam o hamının ağabeyi imiş, çelimsizi de kayınbiraderi... Kocası seyahate gelmemiş. İsimlerini de öğrendim."

"Ağabeyi Vedut Bey. Korkunç bir isim değil mi? Ama sahibine uyuyor. Kayınbiraderininki Naim."

Rıdvan dikkat kesilmişti, sıra sevgilinin ismine gelmişti:

"Vardakosta hamının isminde benimkinden var."

"O ne demek?"

"Yani 'Gül'den. Hoşuma gitti, ahenkli buldum."

"Fikir yürütmeyi bırak, çabuk söyle !" diyemeyen Rıdvan dişlerini sıkıyor.

"Gülrevan imiş... 'revan' ne demektir? Teyzemi görüp de soramadım. Siz biliyor musunuz?"

"Hayır! Belki de biliyorum... Şimdi aklıma gelmedi..."

(2009m: 46).

Lalegül, Rıdvan'ın Gülrevan'a olan ilgisinin farkında değildir. Dolayısıyla hoşlandığı erkeğin başka bir kadına olan ilgisini ve birliktelik ümidini körüklediğinden habersizce ironinin kurbanı pozisyonuna düşer. Anlatı ilerledikçe Rıdvan'a kendini iyice kaptırmasına ve Gülrevan'la Rıdvan'ın ilişkileri gizlice de olsa gelişerek platonik âşıklıktan çıkıp bir gerçeklik zemini bulmasına rağmen durumdan bihaber, rakibine övgüler düzmeye devam eder:

"Gülrevan Hanım da burada, şu köşede, gördün mü?"

"Gördüm; her zaman yaptığı gibi yine 'poz' almış, sanki film çeviriyor. Saralı Leander sağanağa bakarak nerdeyse o kalın erkek sesiyle hüzünlü bir arya okuyacak."

"Ama şahane bir kadın doğrusu değil mi Rıdvan Bey?"

"Bilmem... Evet, gösterişli, bir kere daha sormuştunuz."

Dilara Hanım dudak büktü:

"Endamını kaybettiği gün bir kadana olup çıkar. Zaten yaşını da almış."

· Lalegül ısrar ediyor:

"Vapurda ondan güzeli yok. İndiğimiz şehirlerde de herkes ona bakıyor. Havre'de gümrük memurları birbirlerini dürterek onu gösteriyorlardı."

"Fransız için kadın olsun da... Kadın ninemi görseler yine bayılırlar"
(2009m: 221-222).

Ancak Lalegül'ün aksine biz, Rıdvan'ın sürekli Gülrevan'ı düşündüğünü, geziler sırasında gizli gizli buluştuklarını ve ilişkilerinin birlikteliğe doğru ilerlediğini biliriz. Anlatıcının sürekli olarak Rıdvan'ı takip etmesiyle kendiliğinden gerçekleşen bu bilgi paylaşımı da Lalegül'ün rakibine övgüler düzmesindeki ironiyi

görebilmemizi mümkün kılar. Burada Lalegül'ün Rıdvan ve Gülrevan arasındaki ilişkiyi hiçbir şekilde fark etmemesini ya da bundan şüphelenmemesini ve yazarın bizimle olan bilgi paylaşımını, ironiyi sağlama niyetiyle kurgulanmış tasarımdaki kasıtlılık olarak düşünebiliriz. Durumu kurban için örtük bırakılmışken bize açıkça gösterilmiştir.

Yüzen Bahçe'deki diğer bir dramatik ironi örneği, dramatik ve sözel ironinin iç içe geçtiği girift bir görünümüdür. Ironik yapı, yüzeydeki anlamıyla kurbanı yönelik, ironik anlamıyla ise ironist ve alımlayıcıya yönelik tasarlanmış çift anlamlı ifadeler oluşturur: Rıdvan, vapur gezisinin Oslo durağında Lalegül'ü ve Gülrevan'ı bırakıp kendini tabiatın kucağına atmaya karar verir. Şehri ve civarını dolaşan kafileden ayrılarak şehrin üzerinde yükselen dağa tırmanmayı planlamaktadır. Ne yapacağını soran Meram Bey'e de eliyle dağı belirsizce işaret edip planını bildirir. Elektrikli trenle yola çıkarak son duraktan birkaç durak önceki asıl görülecek yer olduğunu duyduğu Holmenkollen'de iner. Tam Lalegül ve Gülrevan'ı düşünmeye ve buraya yalnız gelmenin pişmanlığını yaşamaya başlamışken karşısına birden bire Gülrevan çıkar. Karşılaşmaları tesadüf eseri değildir. Gülrevan, Rıdvan'ın dağa tırmanacağını Meram Bey'den öğrenmiş ve kendi grubundan ayrılarak hemen Rıdvan'ın arkasından gelmiştir. İkili, dağın tepesindeki kimsenin olmadığı bir restoranda bütün vakitlerini birlikte geçirirler. Rıdvan şehre döndüğünde bir gün önce Lalegül'le beraber girdikleri dondurmacıda Meram Bey ve Lalegül'ün teyzesi Dilara Hanım'la karşılaşır. Dilara Hanım, kafileden ayrı olarak gezen Rıdvan'a ne yaptığını sorar, Rıdvan dağa çıktığını söyledikten sonra kendilerinin de dağa, Homenkollen denilen yere çıktıklarını belirterek karşılaşmamalarındaki tuhaflığa dikkat çeker. Rıdvan'ın buna karşılık daha yukarılara en tepeye tırmandığı söylemesi üzerine Meram Bey manalı bir gülümsemeyle söze karışır:

"Rıdvan Bey bugün hepimizi serdi; anlaşılan yalnızlık ihtiyacı duydu. Yalnızlık lüzumludur, adeta ruhun bir nevi yıkanması olur, insana hafiflik ve huzur verir. Yüzlerinde bu huzur belirmiş; adeta 'ayş-u tarab' hâindeler."

"Ne demektir bu?"

"Lügat bakımından 'yiyip içip zevkusefa etmek, şenlik, sevinçlik' demektir ama tasavvuf lisanında 'hak ile ünsiyetteki lezzetin devamı' anlamına gelir. 'Hak' sözünden aynı zamanda 'cema' ve 'kema' da murat

olunur, yani 'hüsn-i ezeli! ' Beyefendi o dağ başı yalnızlığında sanki
'matla'a suud buyurmuşlar... "

"Bu kelimeyi bilmiyoruz."

"Tecelli-i ilahi'nin doğduğu yere bu isim verilir. Bahsi uzatmayalım,
içimizde Oslo'nun asıl keyfini Rıdvan Bey çıkardı, Tur'a çıkmakla! Bizler
aşağılarda süründük, durduk. Kim bilir yüksekteki manzara ne
muhteşemdi? Öyle değil mi efendim?"

"Olağanüstü idi."

(2009m: 161)

Meram Bey, Rıdvan'la Gülrevan buluşmasına ön ayak olan kişi olduğu için ve aralarındaki ilişkiyi yakından bilidiği için Rıdvan'ın dağın tepesinde gerçekte yalnız olmadığından haberdardır. Dolayısıyla "ruhun bir nevi yıkanması" olan, "insana hafiflik ve huzur" veren "yalnızlık" burada ironik bir şekilde birlikteliği ifade eder. Yüzeydeki anlamın reddedilip yerine karşıt anlamın ikame edilerek kurulması sebebiyle ilk bakışta sözel ironiyi andıran bu yapı, aslında Booth'un ortaya koyduğu, Sözel İroni başlığında ele alınan yeniden kurgulamanın dört aşamasından ironistin bilgi ve inançlarıyla uyumsuzluk kıstasını sağlayamadığı için Dilara açısından sözel ironi olarak değerlendirilemez. İronistin muhataplarından birisinin yüzeydeki anlamı reddetmesi için ortada hiçbir sebep yoktur: Dilara için Meram'ın ifadeleri, herhangi bir uyumsuzluk ya da aykırılık göstermez. Booth'a göre retoriksel olarak "İroninin temel yapısı 'kimi okuru aldatmak ve diğerlerinin gizli mesajı görmesini izin vermek' üzere değil bir anlığına *bütün* okurları aldatmak ve ardından *bütün* okurların aldatmayı fark edip bununla başa çıkmalarını gerektirmektedir" (Booth, 2016: 161). Ancak Dilara'nın burada aldatmayı fark etmesi olanaksızdır. Dilara bu yüzden sözel ironinin değil dramatik ironinin kurbanıdır. Çünkü Lalegül'le flörtleşen müstakbel damat adayı Rıdvan'ın başka bir kadınla buluşmasından bahsedildiğinden habersizce yüzey yapıdaki anlamı gerçek olarak kabul eder. Konvansiyonel dramatik ironiden oldukça farklı olan bu örnek, Booth'un kararlı ironi tanımına uygunluk gösterir. İlk olarak ironi, hem yazar hem de dramatize edilmiş yazarlar biri olan Meram tarafından kasıtlı olarak uygulanır: Yazar durumu bize gösterirken kurban için örtük bırakır. İkinci olarak durum Dilara için örtük vaziyettir: Rıdvan'ın dağın tepesinde Gülrevan'la buluştuğundan habersizce masum bir gezinti yaptığına inanmaktadır.

Üçüncü olarak Dilara için potansiyel damat adayı Rıdvan'ın başka bir kadınla buluşmasındaki olumsuzluk sabitlenebilir bir niteliktedir. Son olarak da ironik yapı yine insanın farkındasızlığıyla ilgilidir.

Meram da bilginin kurbandan gizli olduğunun farkında olarak hem kurban hem de ironinin alımlayıcısı Rıdvan için uygun olan çift anlamlı ifadelerle konuşur. “Ayş-u tarab”ın “tasavvuf lisanında hak ile ünsiyetteki zevkin devamı” anlamını belirttikten sonra “Hak” sözünden “cemal” ve “kemal” beklentisini özellikle vurgulayarak Gülrevan'ın güzelliği ve olgunluğuna işaret ederken “hüsn-i ezeli” ile hakiki hali yukarıda bahsedildiği üzere *Sürgün*'de, ironik hali *Kadınlar Tekkesi*'nde görülen sevgilinin yüzünde Allah'ın sıfatını görmeyi kasteder. Ancak Rıdvan için herhangi bir Hak âşıklığı söz konusu olmadığından, hatta ironik yapıya uygun bir şekilde tam tersi olarak Gülrevan için yalnızca maddi arzular duyduğunu kendine birçok kez itiraf etmesinden ³¹ hareketle Meram'ın ifadelerini ironik olarak okuyabiliriz. Bu ifadeler ironistin bilgi ve inançlarına vakıf olması sebebiyle yalnızca Rıdvan için sözel ironi kapsamındadır ve ironinin çok anlamlı, şifreli yapısı bu örnek için ön plandadır.

Karlı Dağdaki Ateş'te dramatik ironi “prolepsis” tekniği üzerinden gelişir. Bu teknikte olayların kronolojik sırası bozularak önce gelecekte yaşanacaklardan kısa bir kesit gösterildikten sonra zaman atlamasıyla geçmişe dönülür ve olaylar ilk başta gösterilen noktaya doğru ilerler. Gerard Genette'in (1930-2018) anlatı sistematğinde prolepsisler “içsel” ve “dışsal” olmak üzere ikiye ayrılır (2020: 57-58). Buna göre romanda kullanılan prolepsis dışsal niteliktedir. Gelecekte yaşanacakların gösterilerek dramatik ironideki bilgi paylaşımının gerçekleşmesiyle kurbanların beklentileri ve ortaya çıkan sonuçlar arasındaki karşıtlık üzerinden ironi ortaya çıkar.

Romanın ilk bölümünde Binnur, uyandıktan sonra Kocadağ'da Yusuf'un kulübesinde olduğunu hatırlayarak başından geçen olayları değerlendirirken artık aşağıya, şehre ya da babasının yanına dönemeyeceğinin, ıssız Kocadağ'ın karlı

³¹ “‘Hayır,’ diyordu, ‘ortada aşk yok; müthiş bir arzu var. Kadın beni dişiliği yönünden yakaladı, heyecan içinde bıraktı. Onun ne sevgisini, ne meclisini, ne ruhunu arıyorum; özlediğim vücududur; maddesine tutkunum. Müthiş bir cinsiyet buhranı geçiriyorum” (Refik Halid Karay, *Yüzen Bahçe*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2009, s. 89); “‘Tam manasıyla âşık olsaydım,’ dedi, ‘böyle mütemadiyen seksüel tarafına kıymet vermezdim. Aradığım sapasağlam, geçici bir kadın. Benimki düpedüz bir seksüalite açlığı” (Refik Halid Karay, *Yüzen Bahçe*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2009, s. 107).

tepesinde, bir kulübenin içinde yaşamaya mahkûm olduğunun farkına varır. Sonra sevgilisi Yusuf'u düşünerek biraz rahatlar ve kaderine boyun eğer:

Kaderim böyleymiş. Bana kimsenin başından geçmesine imkân olmayan büsbütün başka, masallardakine benzeyen bir hayat mukaddermiş... Belki de yine öyle bir akıbet. Kırkını aşmış, çoluk çocuk sahibi bir erkeğe vuruldum... Kendimden yirmi yaş büyüğüne, keşiş hayatı süren kar adamına! Gayet uygun, parlak, herkesi kıskandıracak bir izdivacı teperek! (2009i: 9).

Bir süre yatakta aşk uğruna ömürleri boyunca acı çekmişleri ve onların maceralarını düşündükten sonra pişmanlık hissinden ve derin düşüncelerden kurtulmak için yataktan kalkar. Kırmızı kalın kumaştan robdöşambrını giyinirken bunu kendisinin yılbaşında üç gün için gideceği İstanbul'da, evinde giymek için diktiğini hatırlar ve dramatik ironi için kritik bilgi paylaşımı gerçekleştirmeye devam eder:

Bavulumu hazırladığım halde gidemedim, dedi. Biletimi bile almıştım. Geldi, beni yolundan alıkoydu. İki saat geç uğrasaydı, şimdi bu saatte normal hayatıma devam edecektim, Nezihe Hanım'ın pansiyonunda okula gitmeye hazırlanıyordum (2009i: 12).

Üç beş güne kadar kötü haberin ailesinin kulağına gideceğini düşünerek tekrar pişmanlık hissiyle bunalmaya başlar ve biraz rahatlamak için pencereye koşar. Ancak kar yağdığı için pencerenin kepengini kaldıramayıp diğer pencereye yönelir. İlkinin aksine rahatlıkla açılan pencerede gözünün önüne serilen kar manzarasında Yusuf'un ayak ve kayak izlerini aramaya başlar. Hiçbir iz bulamamasına karşılık Yusuf'un erkenden, henüz şafak sökmeden dağlara düştüğünü anlayıp gerçek aşkının karlı dağ olduğunu, kendisinin geçici, değişen, oyalayıcı, mevsimlik bir sevgili olarak he zaman ikinci planda kalacağını düşünür. Ancak geçici olup olmaması kendi elindedir. Kendisini temize çıkaracak tek şeyin aşklarının sürüp gitmesi olduğunun farkına varır. Aşkları devam ettiği sürece mazur görüleceğini, hatta kendisine gıptayla bakarak onu azizleştirenlerin, hikâyesini anlatanların, mezarını ziyarete gelenlerin çıkacağını ve zamanla bir masala dönüşeceğini hayal eder. Bunun için dağları, karları ve fırtınaları aynı Yusuf gibi sevmesi gerektiğine ve burada ancak bu iki muhabbetin birleşmesiyle yaşanabileceğine kanaat getirerek pencerenin camını indirir. Pencereden dışarıyı gözleyerek ocağa istif edilmiş odunları ve sac sobayı

tutuşturur ve Yusuf ‘un karşındaki karlı tepelerden görünmesini beklemeye başlar. Beklerken takvimden kopardığı yaprak aracılığıyla tarihin 5 Ocak olduğu nu öğreniriz. Pişmanlık, çaresizlik ve âşıklık arasında gidip gelen düşüncelerden sonra nihayet Yusuf’un ortaya çıkmasıyla birinci bölüm sona erer ve anlatı bir buçuk ay öncesine döner.

Birincisi yedi, ikincisi beş bölüme ayrılmış iki kısımdan oluşan romanın – yukarıda bahsedilen ilk bölüm hariç– ilk kısmı ve ikinci kısmın ilk üç bölümü, bu bir buçuk aylık süreyi kapsamaktadır. Dolayısıyla romanın büyük bir bölümünde olayları takip ederken geleceğe dair edindiğimiz bilgilerle roman kişilerinin içine düştükleri ironiyi farkedebiliriz.

İroninin kurbanı öncelikle Binnur’dur. Kız sanat enstitüsüne yeni tayin edilmiş bir öğretmenken arkadaşı şapka öğretmeni Zeria’nın daveti üzerine Kocadağ’a, kayak tatiline, başına geleceklerden habersizce gider ve hayatı kökten değişir. Zeria’dan Dağ’a Binnur’a ilgisi malum, potansiyel bir eş adayı olan Ulvi’nin de geleceğini öğrenir. Bekâr ve yakışıklı bir yüksek mühendis olan Ulvi, Binnur için ailesini memnun edecek, ona rahat ve konforlu bir hayat sağlayabilecek “parlak” bir kısımdır. Tatil hazırlıkları yapılırken mühendisi zihninden çıkaramaz. Belki de Kocadağ’da bir ocakbaşı sohbeti evlilikle neticelenecektir. O gece yatmadan gözlerinin önünde açılan bir gazetede çerçeve içinde “*Binnur Uslu ile Yüksek Mühendis Ulvi Sapangil Evlendiler*” (2009i: 24) ilanını görür gibi olur. Politik bağlantıları olan Ulvi’nin hükümet hesabına tetkikler yapmak için Amerika’ya gideceğini –ve tabii ki karısını da yanında götüreceğini– bildiği için “sırtında vizon hiç değilse kastor” bir kürkle bilmediği İngilizceyi konuşarak hayaller içinde uykuya dalar.

Dağda Binnur ve arkadaşlarından oluşan ekibin arasında Yusuf’a dair anlatılanlara karşı Ulvi araya girerek Yusuf’u Tibet dağlarında izleri keşfedilen yarı maymun yarı insan bir “Kar Adamı”na benzettir. Binnur Kar Adamı konusuna fazla ilgi göstermemekle beraber mühendisin Yusuf’a karşı olan antipatisini fark ederek şöyle düşünür:

“Yüzünü görmediğim, belki de göremeyeceğim Yusuf Bey’den sanki beni kıskanıyor, şu hanımlar gibi hoşlanıvermemden korkuyor. Ne münasebet! Kanlı katil mi, deli mi, ne biçim mahlûk olduğunu

bilmediğim elin yabanisine mi gönül vereceğim? Zaten kıvrıkcık saçlı, gür kaşlı, asık suratlı erkekten hazzetmem. Ayrıca kırkılık bir adammış, geçkin bir kaçık!" (2009i: 35).

Binnur'un evlilik ve Amerika'ya seyahati hayalleri, Ulvi'nin Yusuf'u kıskanmasını anlamsız bulması ve Yusuf'tan hoşlanmasına ihtimal vermemesiyle gelecekte gerçekleşecek olan durum taban tabana zıttır: Hoşlanma ihtimali bile vermediği Yusuf'la hayaller kurarak beklediği evliliği ve hayatını hiçe sayıp dağa kaçır ve dolayısıyla Ulvi'nin evlenme planları yaptığı kadını bu "Kar Adamı"ndan kıskanması gayet yerindedir. İroni bu zıtlık üzerinden gelişir. Binnur'un geleceği bilmesine imkân olmadığı için durumu kendisi için örtüktür. Ancak biz daha romanın başında gelecekte gösterilen kesitle verilen bilgilerden hareketle ironik yapıyı görebiliriz. Romanın başında gösterilen zamana gelene kadar geçen bir buçuk aylık süre boyunca Binnur'un bize ironik görünen düşünceleri ve beklentileri tekrar eder: Yusuf'un kendisini pek beğenmediğini, sönük, silik bulduğunu zanneder ve sevimsiz, korkunç, yabani olduğunu düşünerek kadınların ona olan ilgisine anlam veremez. Kıskançlığı artarak devam eden Ulvi'nin kendisini boş yere üzdüğünü düşünür. Kocadağ'a bir daha asla adımını atmama kararı alır. Bir taraftan da Amerika hayalleri kurmaya devam eder. Ulvi'yle beraber yolculuk planları yaparlar. Burada Ulvi'nin dramatik ironinin ikinci kurbanı olduğunu belirtmek gerekir: Binnur evlilik teklifini kabul ettikten sonra evliliğe artık kesin gözüyle bakmaya başlar ve kurduğu planların, beklentilerin ve hayallerinin asla gerçekleşmeyeceğini bildiğimiz için anlatı ilerledikçe gözümüzde gittikçe *alazonik* bir figüre dönüşür. Cort Eagon'a göre ironinin ortaya çıkması için yalnızca cehalet yeterli gelmez. *Alazon*'un cehaletle birleşen özgüveni, entelektüel bir kibirliliktir ve cezalandırılmayı gerektirir:

"*Alazon* ya da kurban, bir şeyin öyle olduğunu ya da olmadığını körü körüne varsayan, bir şeyin olacağını ya da olmayacağını özgüven içinde bekleyen biridir; her şeyin onun sandığı, ya da onun beklediği gibi olmayabileceğinden bir an için bile olsa kuşku duymaz. Bu, kurbanın bize başına gelenleri hak ettiğini düşündürecek biçimde özgüven içinde ya da isteyerek gözlerini her şeye kapamış olduğunu anıttırır" (Eagon, 2009: 70).

Binnur ve Yusuf ilişkisi anlatı ilerledikçe gelişirken ve Binnur Ulvi'nin kendisinde herhangi bir his uyandırmadığının gittikçe farkına varırken Ulvi, bize ironik görünen bir özgüvenle konumunun sarsılmazlığından emin bir şekilde

Binnur'a övgüler düzmeye, onun her hareketini sevginin ve bağlılığın alametleri olarak yorumlamaya ve kendilerini nişanlı saymaya devam eder. Binnur için yardımcı karakter rolündeki Zeria da dramatik ironinin üçüncü kurbanıdır. Binnur'un başına devlet kuşu konduğunu, aşk değil mantık evliliği yapacağını ve aşkın evliliğin arkasından "şahın istimi" gibi geleceğini düşünür. Yusuf'a olan alakasını ise daha önceden sevdiği bir adamla olan benzerliği üzerinden yorumlayarak "Kar Adamı"na âşık olabileceğine ihtimal vermez.

Karlı Dağdaki Ateş romanında dramatik ironi konvansiyonel hâlinde olduğu gibi finale bağlanmaz. Anlatı başta gösterilen zamana ulaşıktan sonra ironik yapı son bulur. Ancak romanın büyük bir bölümünü kapsadığını söylemek mümkündür. İronik yapı, kurgulama biçimindeki kasıtlılık, kurbanlar için örtüklük, beklentiyle sonucun zıtlığı açısından sabitlenebilirlik ve insanın ontolojik kısıtlanmışlığıyla sınırlılık gösterdiği için kararlı niteliktedir.

Refik Halid Karay'ın romanları arasında dramatik ironideki diğer bir *alazonik* kurban örneği *Bugünün Saraylısı*'ndaki Rüstem Sedefincizade'dir. Hanedanla uzaktan yakınlığı olan rakibi Mısırlı milyoner Ruveyha Paşa ile beraber katıldığı Ayşen'in akşam yemeği davetinde, Ruveyha'nın yakında İstanbul'dan ayrılmasıyla rakiplerin en kudretlisinden kurtulacağını öğrendiği için Ayşen'i artık elde ettiğinden emin, neşesi oldukça yerindedir. Hâlbuki Ruveyha ve Ayşen evlilik için çoktan anlaşmışlar, tüm hazırlıklar yapılmış, evlencekleri yere kadar her şey kararlaştırılmıştır. Mısırlı milyoner, gerçekten de yakında İstanbul'dan ayrılacak ve giderken yanında Ayşen'i de götürecektir. Ancak Rüstem bu planlardan habersiz, *alazonik* bir özgüvenle kendini muzaffer sayar (2014a: 241).

Refik Halid Karay'ın romanlarında dramatik ironinin kurbanları bu iki *alazonik* örnek dışında genellikle masumiyetleriyle ön plana çıkarlar. Dramatik ironi, çoğunlukla trajik yapıdadır. Olumsuz bakışımız altında karikatürleşen *alazon* figürü gereksiz özgüveniyle başına gelenleri hak etmiştir. Trajik yapıdaki örnekler ise Frye'in öne sürdüğü gibi ölümle yazgılı, ontolojik olarak sınırlanmış ve bu sınırlanmışlığıyla masum olan insan figürünün temsili olarak okunabilir. Aristoteles trajedi hakkında konuşurken kimilerine göre iyi örülmüş bir öykünün çift yanlı sonuçtan çok tek yanlı bir sonucu olması gerektiğini; *perpetie* "baht dönümü" anının, yani ise felaketten mutluluğa değil, mutluluktan felakete doğru ilerlemesi gerektiğini

söyler (Aristoteles, 1987: 37-38). Kötü olanların cezalandırılması ve erdemli olanların felakete düşmesi yerine sıradan birinin kurban olarak seçilmesiyle ortaya çıkan korku ve acıyı çekenle kendi aramızda bulduğumuz benzerlikler, *katharsis*, yani ruhumuzu tutkulardan arındırmak için gereklidir.

2.2.2.2. Durum İronisi

Refik Halid Karay'ın romanlarındaki durum ironilerini Muecke'nin sınıflandırma modeline göre değerlendirirsek eğer; “şahsi olmayan ironi” için Kararlı-Örtük bölümündeki örnekleri; “kendini azımsama ironisi” ya da “Sokratik ironi” için Romantik İroni bölümünde ele alınacak olan *femme fatale* kadın figürlerini ve dramatize edilmiş yazarlardan *Bu, Bizim Hayatımız*'daki Şemsi Arar ile *İki Cisimli Kadın*'daki Yaşar Kuloğlu'nu; “dramatize edilmiş durum ironileri” için Dramatik İroni bölümünde ele alınan ve bu başlık altında ele alınacak olan örnekleri karşılık olarak gösterebiliriz. “Saflık ironisi” için ise tek örnek saptanmıştır:

Muecke'nin saflık ironisi kategorisine dâhil edebileceğimiz tek örnek *Ayın On Dördü*'nde mevcuttur: Rıdvan'ın, eski sevgilisi Rahşan'ı öldüren kişinin bahçıvan Durmuş Efendi olabileceğine dair teorileri, Rayiha ve Haydar tarafından gülünç bulunur. Rayiha, son zamanlarda polisiye edebiyata merak sarmış ve katilin yan komşu Rahim olduğu konusunu takıntı haline getirmiştir. Vaktinin çoğunu bu konu üzerinde düşünerek ve delil toplayarak geçirir. Paris yolculuğuna da Rahim'in Paris'te ölen eski sevgilisinin ölüm sebebinin intihar değil de cinayet olduğunu gösteren bir delil bulma maksadıyla çıkmıştır. Romanın büyük bir bölümünde Rayiha'nın teorileriyle katilin Rahim olduğu konusunda manipüle ediliriz. Haydar ise zaten cinayeti çözmekle görevli bir polis memurudur. Katilin Rahim olabileceğine ihtimal vermekle birlikte Rayiha'dan da şüphelenmektedir. Rıdvan'ın katilin Durmuş Efendi olduğu fikri, romanda cinayet konusunda yetkin iki kişi tarafından küçümsenerek gülünç bulunur ve anlatı boyunca bu durum devam eder. Ancak romanın sonunda Rıdvan'ın teorileri doğru çıkar. Gerçekten de katil, Durmuş Efendi'dir ve detektif rolündeki Rayiha ve Polis memuru Haydar'ın küçümsediği Rıdvan tarafından yakalanır.

Dramatize edilmiş ironiler için “çözumsuzlük ironisi” hariç diğer tüm kategorilerde çeşitli örnekler mevcuttur:

Uyuşmazlık ve zıtlık, hâlihazırda ironinin ortaya çıkmasını sağlayan temel dinamiklerdir. Dolayısıyla bu çalışmada farklı başlıklar altında incelenen örneklerin çoğu “basit uyuşmazlık ironisi” kapsamında da değerlendirilebilir: Durum İronisi’nin alt başlığı olarak ele alınacak İronik Figürler bölümündeki dindar figürlerin bağlı oldukları ve dolayısıyla temsil ettikleri değerlerle, davranışları arasındaki uyuşmazlık ve Romantik İroni bölümünde Schlegel’in zıtların bir aradalığını ifade eden “arabesk” motifi çerçevesinde değerlendirilecek olan örnekler aynı zamanda basit uyuşmazlık ironisi kategorisine dâhil edilebilir.

“Kendini ele verme ironisi”ne örnek olarak *Bugünün Saraylısı*’nda Ata’nın, Ayşen’i, damadı Atıf’tan kıskanmasını ve *Nilgün*’de Ömer Selim’in gerçek Nilgün Sultan karşısındaki durumunu gösterebiliriz:

Bugünün Saraylısı’nda Ayşen taşradan İstanbul’a, Ata ve ailesinin yaşadığı eve geldiği ilk zamanlar, Ata, “beyaz tavşanlarla bazı güvercinlerinki gibi uğulanan bakır rengi” gözlere, “altın tozu üflenmiş” kaşlara ve uzun kirpiklere sahip, beyaz tenli, gelinlik yaştaki genç kızı, damadı Atıf’ın aç bir kurt gibi “çiğ çiğ” yiyeceğinden endişelenir (Karay, 2014a: 19). Ayşen’e içinden övgüler düzerken üzerine böyle bir yük aldığı için memnuniyetsiz görünen, ancak yine de akrabasını koruma endişesi güden bir vasi rolündedir. Ancak Atıf, Ata’nın endişelerini haklı çıkaracak her hangi bir işaret vermeyerek sanki hiçbir değişiklik olmamış gibi hayatına devam eder. Anlatı boyunca da Ata dâhil tanıştığı bütün erkeklerin ilgisini çeken *femme fatale* figür Ayşen’le ilgili herhangi bir girişimde bulunmaz. Ayşen’in gelişine kayıtsız kaldığı kahvaltı sahnesi (2014a: 30-32) ve daha sonra Ayşen’in babasının verdiği para ile düzelen durumu üzerinden Ayşen’e alternatif olarak aileye ekonomik kaynak ve istihdam sağlama güvencesi vermesi dışında anlatıda herhangi bir işlevinin olmadığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla Ata’nın takındığı savunmasız yeğenini koruyan dayı rolü tam tersi bir anlama gelecektir: Ortada hiçbir sebep olmamasına rağmen Atıf’ın aldırılmaz görünerek kendisini kandırmaya çalıştığına vehmetmesi ve Ayşen’i endişelerinde onu haklı çıkaracak derecede güzel bulması, aslında Ayşen’e olan ilgisini bize belli etmiş olur. Nitekim anlatı ilerledikçe de Ayşen’e âşık olduğunu fark eder.

Nilgün’de Ömer Selim, İkinci Cihan Harbi’nin patlak verdiği sırada Cava’dan ayrılarak macera hayatına tekrar atılmasının ardından Japonların Singapur’a

girdiklerini öğrenir ve Mapa Adası'nda istilacıların eline düşmesinden korktuğu Nilgün'ü bulmak ve kurtarmak için peşine düşer. Türlü badireler atlattıktan sonra nihayet Şehzade Tevfik Efendi'den Nilgün Sultan'ın kocasıyla birlikte Lübnan'a geldiklerini ve orada halasının köşkünde kaldıklarını öğrenir ve hemen köşke doğru yola çıkar. Ancak söz konusu Nilgün Sultan, Ömer Selim'in aradığı kişi değil, o zamana kadar asıl hüviyeti belirsiz olan *femme fatale* figür Nilgün'ün –yani Fatma Neyzar'ın– ironik ikizi, kimliğini çaldığı teyze kızı, hakiki Nilgün Sultan'dır. Ömer Selim, bulduğu kişinin aradığı Nilgün Sultan olmadığını anlayınca tropikal malarya nöbeti tutar ve baygınlık geçirir. Bu sırada “Nil! Sevgilim! Nilgün'üm!” diye sayıklamaktadır (2009e: 700). Nilgün Sultan, duruma anlam verememekle birlikte kendisini tanıyan ve Türkçe konuşan bu kimliği meçhul kişinin köşke taşınmasını ister. Çapkın *pizaro* Ömer Selim, ilkin aynı çatı altında bulunduğu, sevgilisine teyze kızı olması itibarıyla da çok benzeyen Nilgün Sultan'ı hayatta olup olmadığı belirsiz sevgilisinin yerine koyarak avunabileceğini düşünür. Fakat bu II. Nilgün, birincisine benzemekle birlikte O değildir: Gözleri daha iri ve koyu lacivettir; burnu I. Nil'den daha büyüktür; vücudu dolgun olmakla birlikte yumuşaklık tesiri yapmaz; yürüyüşü daha muhkem, daha karakterli ve mağrurdur; I. Nil'de zaman zaman rastlanan amiyaneliği doğuştan kraliçe olan, –I. Nil'in aksine kraliçe taklidi olmayan– hakiki sultanda bulmak mümkün değildir (2009e: 714). Ömer Selim, olumsuzluk kisvesine bürünen bu olumlu tespitlerinden sonra II. Nil'i birincisi gibi seveyemeyeceğine karar verir:

"Ben bu genç kadını, şimdiye kadar başkalarında duymadığımı bambaşka, yepyeni bir 'kompleks denferiorite'³² ile sevebilirim! Nefsimi hakir görerek, küçük düşüğümü bilerek, ürkerek ve yılarak! Öyle bir aşkın, ayrı bir tadı olacaktır" (2009e: 714).

Ancak buradaki “bambaşka” aşk tarifi de aslında romanın başından beri anlatılan Ömer Selim ve *femme fatale* figür Nilgün'ün acı ve hazzın iç içe geçtiği sadistik-mazoşistik karakterli ironik aşkıyla tamamıyla örtüşmektedir. Zaten I. Nilgün, teyze kızı Nilgün Sultan'ın yerine geçtiği için Ömer Selim'e kendini yine bir hanedan üyesi olarak tanıtmıştır, yani söz konusu “kompleks denferiorite” romanın başından beri mevcuttur. Dolayısıyla anlatıcı Ömer Selim, olumsuz bir kisveyle bahsettiği olumlu özelliklerle ve yine olumsuz olarak öne sürdüğü ve buna rağmen

³² Aşağılık kompleksi

içine düştüğü ironik aşk tarifiyle kendini ele verir. Nitekim anlatı ilerledikçe II. Nil'in gülümseyişi de I. Nil'inki kadar, hatta “belki de daha tatlı” gelmeye başlar (2009e: 715): Görünürde I. Nilgün'ü ve oğlu Ömer'i düşünmenin getirdiği iç sıkıntısı ile hakikatte ise daha sonra itiraf edeceği üzere Sultan'ın dikkatini çekebilmek için viski içme bahanesiyle ortalığı ayağa kaldırır. Sultan'ın bir kere olsun ziyaretine gelmemesini onun gururlu karakterine bağlamakla birlikte öfkelenmekte, hınç duymaktadır (2009e: 724-725). Bir taraftan da yad ellerde bir zırh gibi büründüğü gururlu karakterinin altındaki ruhunun neşe ve eğlence ihtiyacında olduğunu düşünür (2009e: 730) ve “çirkin” diye nitelendireceği bir şekilde Sultan'ın özel hayatıyla ilgili fanteziler kurar:

Bir şey daha aklımdan geçti: Bütün vekarına, durgun haline, heyecansızlık tesiri yapmasına rağmen içyüzünden bambaşka, hisli, hatta aşın derecede hassas, tahmin edilemeyecek zevklere düşkün olamaz mı? Maceralı hayatımda bu cinsten kadınlara çok rastlamıştım. Kapalı şekilde de olsa anlatacağım hikâyem kendisini uyandırır, şuurunu allak bullak eder, birdenbire değiştirebilir.

Düşündüklerim bir bakıma çirkindi; ne yapayım ki bunların kafamdan geçmesine mâni olamadım. Dudaklarımda şeytana yakışacak bir gülümseme ile uyuyakaldığımı sanıyorum. Nil'i daima başka kadınlara da yer vererek sevmekte devam ettiğimi bilirsiniz (2009e: 724-725).

Ömer Selim, *Yer Altında Dünya Var*'daki anlatıcı Nebil ve *2000 Yılın Sevgilisi*'ndeki ikincil anlatıcı Doktor Fahir ile birlikte Refik Halid Karay'ın romanlarında yer alan “güvenilmez anlatıcılar” kadrosunu oluşturur. Aşağıda dramatize edilmiş yazarlardan biri olarak İronist Figürler başlığında ve Romantik İroni bölümünde ayrıca değerlendirilecek olan romanın anlatıcısı Ömer Selim'e güvenimiz, tam da bu bölümde sarsılır; çünkü bize söyledikleriyle anlatının içindeki davranışları birbiriyle çelişmektedir. Sürekli kaybettiği –daha doğrusu doğum yaptıktan hemen sonra terk ettiği– sevgilisi Nilgün'den ve oğlu Ömer'den dem vurur, ancak yeni bulduğu II. Nil'e içinden övgüler düzmekten de geri kalmaz: Sultan'ın saks mavisi bir ropdöşambrla balkonda saçlarını taradığı “manzara”yı bir erkek için bütün gün mesut olmaya yeterli bir dünya nimeti olarak görür, tarak Sultan'ın saçlarının arasından geçerken oksijenle kesilen çeliklerin etrafa serptiği kıvılcımları göremediğine şaşırır, “tarağın her temasında başının üstünde yanmalarıyla sönmeleri bir olan binlerce yıldızcıklar parlсын, fevkalade göz alıcı bir fizik hadise vuku

bulun!” ister (2009e: 737-738). Bir tür sapma gibi arada karşımıza çıkan itiraf niteliğindeki bu tür pasajlardan sonra kendine bir dayanak noktası olarak I. Nilgün’e geri döner: Önce fantezilerini genişleterek iki Nilgün’ün yatak odaları arasında karşılaştırmalar yapar. I. Nil’in yatak odasının ruhuna uygun “–her tarafa gelişigüzel atılmış elbiseler, çamaşırlar, çoraplarla ve kapakları açık kalmış pudra kutuları, kolonya şişeleriyle hele terlikleri ve ayakkabılarıyla–” darmadağınlığının aksine II. Nil’in yatak odasında “Elbiseler askılarında; çamaşırlar devşirilmiş; şişeler ve tuvalet eşyası yan yana dizilmiş, bir müze vitrini gibi”, “ne varsa yerli yerinde, muntazam, hatta simetrik”tir. Ömer Selim, saçlarını mekanik bir tempoyla taramasından çıkarımlarına devam ederek Nilgün Sultan’ın “kocasıyla sevişme sırasında bile elbisesini ağır ağır çıkarıp bir sandalye üstüne yerleştirmeyi ihmal etmeyen harareti noksan, heyecanı düşük, intizam merakına müptela kadınlardan” olup olmadığı yönünde fantezilerini ilerletir (2009e: 739). Böyle bir mukayesede Ömer Selim’in I. Nilgün’ü olumlayan dayanak noktası, görünürde I. Nilgün’ün ruhunun Ömer Selim’in maceracı ruhuna daha çok uymasındır. Fakat durumu tersine çevirerek bu mukayeseyi *femme fatale* figürün ironik ikizi Nilgün Sultan’ın din ve aile terbiyesine bağlı, asil, mağrur ve mazbut bir kadın olarak kim olduğu belirsiz ve kendisine yaş, statü, yaşam tarzı gibi her türlü açıdan uygunsuz bir yabancıyla kocasını aldatma ihtimalinin zayıflığı yönünden de okuyabiliriz. Anlatıcı da bu ihtimalin “pek güç, hatta imkânsız” görüldüğünü itiraf eder, bununla birlikte kadın erkek münasebeti üzerine kurulmuş meselelerin beklenmedik bir şekilde muvaffakiyetle neticelenebileceğine inanmaktadır (2009e: 757). Yani Nilgün’ü “Zülma’lar, Zet’ler, Atiye’ler”(2009e: 696) gibi farklı kadınlara da yer vererek sevmeye devam eden Ömer Selim’in Nilgün’e olan bağlılığının dayanak noktası, ruhen birbirlerine olan uygunlukları bir yana, Sultan’dan yüz bulamamasıyla ilişkilidir. Dolayısıyla yine anlatıcının bize telkin ettikleri üzerinden aslında tam tersi bir konumda olduğunu düşünebilmek mümkündür. Nitekim anlatıcı kendini tutarsızlıklarıyla ele vererek bize asıl niyetini belli etikten sonra gelen doğrudan itiraflarla anlatı da bu yönde ilerler:

Ömer’e göre Sultan’ın yabancı bir erkeğe alışması –mümkün olmakla birlikte– zaman alacaktır; O, “Tılsımlı çiçeğini” orkideler gibi senelerce beklettikten sonra veren ama çiçeğinin “acayip” güzelliğine hayran kalınan kadın tipindendir (2009e: 741). Ömer, Sultan’ın muhakkak güzel olduğuna, fakat “sadece yeşil

yaprakların zarıflığıyla kalan, çiçek açmayan, çiçeklerle donanmayan ‘fujer’ nevinden nebatlar gibi dinlendirici, fakat şevksiz bir güzellik” olduğuna kanaat getirerek sultanlardan hakikisine yalancısı için çektiği “eziyetli, aynı zamanda harikulade tatlı, perçinli” aşkı anlatarak “eksikliği yüzünden kadınlığını çiçeklendirmeyen hassayı, heyecanı” vermeyi planlamaktadır (2009e: 742). Ancak Sultan’ı “çiçeklendirme” planları, I. Nilgün’ün hayatta olduğunu öğrendikten sonra kendiliğinden suya düşer.

Ömer, Nilgün’ün hayatta olduğunu öğrenmiş, artık harekete geçme vakti gelmiştir. Fakat “birincisine kavuşmak sevinci ikincisinden ayrılmak hüznüyle gölgelenmiş halde”dir (2009e: 760). Bu noktada anlatıcı için “yeni” ve “hakiki” Sultan’ın, “eski” ve “sahte” olanına göre daha cazip bir hâle geldiğini söylemek mümkündür. Sevgilisinin ve oğlunun hayatta olduğunu öğrendikten sonra bile iki Nilgün’ü zihninde kıyaslamaya devam ederken birincisine ait her zamanki belirgin karakter özellikleri aslında aralarındaki acı ve hazzın birlikteliğine dayanan ironik aşka şahit olmayan, dışarıdan birisi için olumsuz görünümde okunabilir:

Şu saatte Tanca'nın bir barında kim bilir nasıl bir sosyeteye karışmış, içip eğleniyordur. Ya prensesliği tutmuştur; vekar ve ciddiyetiyle dikkati çekiyordur yahut hoppalık devrindedir; bar kızları vaziyeti alarak salına salına, kalçalarını oynatarak yürüyor, kimini "hişt!" diye çağırıyor, kimini "böh!" diye korkutuyordur... (2009e: 756).

Bununla birlikte sanki bu özelliklerin ikincisiyle yer değiştirmesini ister gibi anneliğin, yaşadıklarının ve kendisinden ayrı kalmanın Tanca’da bulacağı Nilgün’ü değiştirmiş, daha ağır başlı olan teyze kızına benzetmiş olma ihtimalini hayal eder. Son olarak kendisi için en olumsuz olan ihtimali tasarladıktan sonra bunu yeni Nilgün’ün yanında kalmak için bir bahane haline getirir ve nihayet birincisini ikincisiyle aldatmak istediğini açıkça itiraf eder:

İhtimallerden biri ve en aleyhimde olanı şudur: Beni sevdiği kadar şiddetli bir aşk ile başka bir erkeğe, bir gence tutulmuş, bağlanmış bulunması! Bazı kadınlar ana olduktan sonra azarlar; hercai meşrep hale gelirler; sadakat mefhumunu kaybederek erkek değiştirmekten zevk alırlar. Genç kız iken —evlenmesine rağmen— sevdiği erkeğe kendini saklamasını bilen inatçı, azimli Nil belki bugün mukavemetsiz bir kadındır. Emsalini çok gördüğüm seyyah kadınlar gibi her şehirde, her

otelde, yol boyunca rastlayıp hoşlandığı, hatta bazen hoşlanmadığı erkeklerin peşindedir; böyle bir ruh bozukluğuna tutulmuş Selina'lara benzemiştir; bana hiç ihtiyacı yoktur.

"Lüzumsuz yere kendimi yeni tehlikelere atmasam, zahmetlere katlanmasam mı?" diye tereddüde düştüm. Tereddüdümün bir sebebi de asıl Nilgün Sultan'ın gözlerinde bu gece ilk defa bir alaka sezmekliğimdi. Teyzezadesine bağlılığım ve tafsilatını bilmemekle beraber ikimiz arasındaki münasebet herhalde muhayyilesini dört gündür meşgul ediyordu. Filmlerde seyrettiği Yakın ve Uzakşark manzaralarıyla süslenmiş bir aşk, bir fedakârlık macerası! Kahramanı, şimdi evinde misafir ettiği adamdır; bu adam yine o aşk uğrunda yeni sergüzeştlere atılacaktır, hayatını tehlikeye sokacaktır. Hangi kadın böyle bir tipe hissiz, alakasız kalabilir? Şüphesiz beni olduğumdan daha enteresan buluyordur. Sadece âdetlerine esir, basitçesine monden veya iş adamı olan kocası belli ki bu güzel mahlukun hayatına heyecan ve hadise katamamıştır; karısını şuurlatına yığılmış heves ve arzularıyla yüklü, kapanık bir ruhla yaşatmaktadır.

"İsmi çalan teyze kızını şu anda kıskanmadığı ne malum?" diye kendime soruyorum. Nil'in beni unutup başkalarıyla avunduğuna deminden beri o kadar sağlam bir kanaat taşımaya başladım ki -kafamdan geçirdiklerimi saklamamak yolunu tuttuğum malum!- I. Nilgün'ü, II. Nilgün ile aldatmak arzuları duyuyorum. (2009e: 756-757)

Birbirinin "karşıt benzeri" olan bu iki kadının anlatıcıda oluşturdukları etki de aynı şekilde "karşıt benzerlik" üzerinden belirlenir: Anlatıcı, yenisine bayağılıkla münasebeti olan en küçük hareketi kıyıp yakıştıramazken eskisinin ise bayağılıklarına hayrandır (2009e: 756). *Femme fatale* Nilgün ile Ömer Selim arasındaki ilişki, daha önce de belirtildiği üzere acı ve hazzın bir aradalığı üzerinden gelişen ironik bir ilişkidir. İronik ikiz Nilgün Sultan'la olan ilişki biçimi de yine buna paralel olarak diğer bir arabesk motif olan "dini erotizm" üzerinden ilerler. Anlatıcı yukarıda alıntılanan itirafından sonra fantezilerine devam ederek arzularından bahseder:

Gülüşi, ocağın yanındaki koltuğa oturuşu, lacivert gözlerini kırpıştırarak ateşe, sonra dönüp yüzüme bakışı aklımdan çıkmıyor. Yorgun hali öyle yakışmıştı ki... Omuzlarının ağrıdığını söylemiyordum ama ben duyuyordum; yanma yaklaşıp keşke ovabilseydim! Sinirden katılmış omuzbaşı adalelerini baş parmaklarımı arkadan ve öbürlerini

önden sıkıştırarak yumuşak bir mengene şeklinde ağır ağır, bastıra bastıra, incitmeden, haz vere vere ovma! Yorulmuş veya asap buhranı geçirmiş bir kadın her zaman bana bu arzuyu verir (2009e: 758).

Fakat birden sürekli I. Nilgün'ün ile “bayağılıkları” yönünden özdeşleştirdiği eski sevgilisi Şükûre'yi ovduğu zamanlar aklına gelir ve çocuklukla gençlik arasındaki çağlarını hatırlamak ruhuna “hacca gitmiş, şeytan taşlamış bir tövbekârın huzurunu” getirir (2009e: 758). Bu noktadan sonra Ömer Selim'in Sultan'a duyduğu ihtiras, kutsi bir yönde zemin değiştirerek “derinliği ve sıcaklığı ölçülmez bir şefkat” halini alır (2009e: 760). Hakiki Nilgün Sultan saflığının, temizliğinin, çocuksuluğun ve bunlarla ilişkili olarak ortaya çıkan bir kutsiyetin simgesi haline gelir. Anlatıcı, birincisine dönerken ikincisinin “çok latif hatıra ve tertemiz muhabbetiyle” yüklüdür (2009e: 760); artık “Her bakımdan, vücutça ve ahlakça güzel, kraliçeliğe tam layık” olan bu mukaddes kadını hatırlarken bir sabun kokusu duymakta (2009e: 820); romanın sonlarına doğru yaşananları I. Nilgün'e anlatırken Sultan'dan “bir melek”, “bir azize” olarak bahsetmektedir (2009e: 958).

Anlatıcının bize söyledikleriyle gösterdikleri arasındaki çelişki üzerinden gelişen kendini ele verme ironisi, Ömer Selim Sultan'ın yanından ayrıldıktan sonra da bu bölümle ilgili kısımlarda devam eder: Öncelikle romanda en başından beri geçmişte yaşananların şimdiki zamanda oluyormuş gibi anlatıldığı ve anlatıcının ani metalepsislerle bizim zaman dilimimize dönüp bize doğrudan yönelerek anlatılanlar ya da herhangi bir konu hakkında bilgiler verdiği, açıklamalarda ve değerlendirmelerde bulunduğu iki ayrı katman olduğunu belirtmek gerekir. Yukarıda da bahsedildiği üzere yaşanan olayların anlatıldığı birinci katmana göre Ömer Selim'in II. Nilgün'e olan ihtirasının şefkate dönüştüren, Şükûre aracılığıyla hatırladığı çocukluk ve gençlik hatıralarıdır. Yani ihtirastan şefkate yönelen tersine çevrilme, Ömer Selim'in iç dünyasında yaşananlarla gelişen, kendiliğinden olan, Sultan'ın herhangi bir etkisinin söz konusu olmadığı bir durum olarak anlatılır. Ancak anlatıcı hakiki Sultan'ın yanından ayrılıp sahtesine kavuştuktan sonra vaadettiği şekilde teyze kızını bulduğunu ve durumunun iyi olduğunu II. Nilgün'e bildirme planları yaptığı sırada geçmişi sabun kokuları duyarak, “derli toplu bir oda ve keten çarşaflarının ütü çizgileri bozulmamış, serin, lekesiz, namuslu bir yatak” ile hatırlarken doğrudan bize yöneldiği ikinci katmanda Sultan'ın “vekarı ve ciddiyetiyle” onu çirkin tasavvurlarından uzaklaştırdığını ve kendisine

kızıymışçasına bir muhabbetle bağladığını ağzından kaçıırır (2009e: 820). Dolayısıyla Ömer Selim'in Sultan'a olan ihtirasının şefkate dönmesiyle ilgili ifadelerinde tutarsızlıklar vardır. Peki, “gerçek” sebep hangisidir? Bu soru, yukarıda ele alındığı üzere anlatıcının kendini ele verdiği kısımlarla birlikte romanın sonlarında I. Nilgün aracılığıyla açıklığa kavuşturulur:

Ara ver de azıcık nefes al... tıkanacaksın. Daha iyisi sen dur, ben söyleyeyim. Onu görünce aklın başından gitti. Kendi kendine dedin ki: Güzel kadın, benimkine de çok benziyor; aynı endam, aynı ses, bütün hali Nil'i hatırlatıyor. O olmazsa bu olsun! Şunu da elde edeyim, oyalanırım, belki de ötekini unutturum da... zaten öldü mü, kaldı mı, şüpheli. Hem bu, hakiki sultan... taklidi değil! Nil kadar zekâsı albenisi yok ama şahaneliği var. Gözleri gökyakutlaşmıyor ama mor susam lacivertliğinde... "

Sandalyemden kalktım, pencere önündeyim, yüzümü gizlemek için! Zira bütün bunlar aklımdan geçmişti ve beni pek iyi tanıyan Nil ilk düşüncelerimi zekâsı sayesinde hemen hemen harfi harfine keşfetmişti.

"... fakat," dedi, "sonradan anladın ki o iş yürüyemez. Yine sahtesinin peşine düştün. Öyle olmadı mı, efendiciğim? Eteğine bile yetişemeyince azizelik mertebesi mi verdin teyze kızıma? Fakat layıktır (2009e: 959).

Bu örnekteki kendini ele verme ironisi, yazarın ifadesiyle “psikanaliz” temelli olarak gelişir: *Nilgün* serisinin anlatıcısı Ömer Selim, üçüncü kitap olan *Nilgün'ün Sonu* romanının başında beğenilmek ya da onaylanmak gibi kaygı duymadığından ve kaçamak yollara sapmamak adına “ruh hekimlerinin bir tedavi şekli olan “psikanaliz”i kendi kendine uyguladığından bahseder (2009e: 697). Yani diyebiliriz ki yazar, dramatize edilmiş anlatıcısına “psikanalitik” bir boyut kazandırmak için kötü ve bayağı yönleri bulunan, zaaflarına, ihtiraslarına düşkün, bazı konularda söylediklerinin gerçekliğinden emin olamadığımız, kendisiyle çelişen bir karakter oluşturmuş ve kendini ele verme ironisini bu bağlamda kullanmıştır.

“Sonuç/netice ironisi” ve “dramatik ironi” örnekleri, öncelikle Dramatik İroni bölümünde ele alınan örneklerdir. Bunlara yazar ve okur arasındaki bilgi paylaşımı kıstasını devre dışı bırakarak yenilerini de ekleyebiliriz:

İki Cisimli Kadın'da Reha, yeni yılın ilk gününde Elvin'le taşınmasını ve ayın on dördünde Ruhi Bey'den geçmişine dair öğrendiklerini yeni yılın uğurlu geçeceğine yorar. Ancak tam tersi olarak yeni yıl bir faciayla sonuçlanacaktır:

“Sevinç gözyaşlarım bundan geliyor. Bugün hayatımın en mesut hadisesiyle karşılaştım. 4 Kânunusani 1946... Unutamayacağım bir tarih. Yeni sene ne uğurlu başladı! İlk gecesi seninle tanıştım, ayın dördünde kendimin kim ve nereli olduğumu öğrendim, sevgilimin de memleketlim olduğunu! Hiçbir yıl bundan daha uğurlu başlayamaz. Öyle de bitecek!”

Hayır Elvin! Ne yazık ki öyle bitmedi, faciaların en korkuncu ile cinayetlerin en vahşice işlenmiş olanı ile senin vücudun kanlar içinde, benim ellerim bir katilin kanlarına bulanarak kapandı! (2009h: 191).

Dişi Örümcek'te kadınlardan masraf olmasın diye uzak duran, tanıştığı bütün erkekler onun peşindeyken hoppalığı yüzünden Nurper'i sürekli eleştiren Hayati, romanın sonunda onunla evlenir; *Kadınlar Tekkesi*'nde Baki'nin “tasavvufi” ihtiyaçlarını karşılamak için “vefa”lardan biri olarak yetiştirilmek üzere tarikata alınan Neşide, romanın sonunda onun gerçek bir hak aşığına dönüşmesine vesile olur. Beklenti ve gerçekleşenin çatışması kapsamında ele alınan bu örneklerde ironik etki, yazar ve okur arasında bir bilgi paylaşımı söz konusu olmadığı için Dramatik İroni bölümdekilerden farklı olarak anlatıyı takip ederken değil olaylar gerçekleştiği esnada ya da sonlandığında ortaya çıkar ve yazarın edimi, bu olayları ve olaylar neticesinde ortaya çıkan ironik durumu aktarmakla sınırlıdır. Dolayısıyla iki yapıda da ironi, beklentiyle gerçekleşen arasındaki zıtlık üzerinden gelişiyor olsa da çalışma prensibi ve etki alanı açısından oldukça farklıdır.

Karay'ın romanlarında tespit edilen durum ironilerini Muecke'nin sınıflandırma kıstaslarına göre bir şemaya oturttuğumuzda ortaya böyle bir sonuç çıkar. Bu örneklerle –yazarın geniş külliyatı da burada göz önünde bulundurulmalıdır– mesela beklentiyle gerçekleşen durumların çakışması üzerinden sonuç/netice ironisi için yenilerini eklemek elbette mümkündür. Ancak bu çalışmada esas alınan Booth'un sınıflandırma modeli olduğu için örnekler, yukarıdakilerle sınırlı tutulmuştur.

Hayatın özünde bulunan tutarsızlıklar ve çelişkileri konu alan ironi, Karay'ın romanlarında hem durumlar hem de kişiler üzerinden sürekli bir eleştirel mesafe

korunarak ve bazen doğrudan hicvetmeye kadar ulaşarak çeşitli derinliklerde ele alınır. İronik durumlar, Booth'un da dikkat çektiği üzere konularına göre kategorize edilemeyecek kadar çeşitli ve bununla birlikte kompleks yapıdadır. Sözel düzeyde gelişen ya da dramatik etkilere yol açan ironik yapılar, Booth'un belirlediği kararlılık özelliklerini tam olarak göstermeseler de ironik bir duruma içkin bir halde aktarılabilirler. Örneğin *Ekmek Elden Su Gölden*'deki alıntılanan diyalogda sözel düzeyde gelişen ironik durum, sözel ironi ile belli noktalardan örtüşür:

Numan'a sordu:

–Gazeteci hanımı etrafta göremedik. Böyle bir fırsatı kaçırmak istemezdi, sanırım sermaye pek çoktu.

–Ha, O mu? Grip olmuş, bana telefon etti, not tutmamı söyledi. Vereceğim notlarla gelmiş görmüş gibi yazacak.

Ferhan helecanlandı.

–Bari not tuttunuz mu?

–Yoo... Aklımda kalanı söylerim. O bir şeyler uydurur. Nasıl olsa hep aynı kişilerden bahsedecek değil mi?

–Ara sıra yenileri de katmak gerekmez mi?

–Doğru... Meselâ bu sefer sizi katalım.

–O maksatla söylemedim, rica ederim. Benden bahsedilmesin.

–Peki, öyle olsun.

Ferhan da zekidir, Numan da.. Biri, aldığı cevaba karşın, isminin geçeceğini öbürünün hâinden anladı, erkek de kadının bunu can ve yürekten istediğini sezmişti, isteğini yerine getirerek memnunluğunu kazanacaktı (1985: 132)

Bu diyalogda ifade edilenler, kişilerin düşündükleriyle ve tasarılarıyla birbirine karşıttır. Zaten ironi de sözel düzeyde gerçekleşen bu karşıtlık üzerinden gelişir. Ferhan, sosyete de yeni parlamaya başlayan bir isim olarak popüler bir gazetede yer almak için can atmasına rağmen aşırı hevesli ya da muhtaç durumda görünmemek adına tam tersini ifade ederken Numan da bu yeni sosyete figürünü bir flört ihtimalini korumak ve geliştirmek için memnun etmek adına övgü dolu bir yazı

tasarlamasına rağmen Ferhan'ın dediklerini kabul edermiş gibi görünür. Ancak Ferhan “Benden bahsedilmesin” derken ve Numan ona “Peki, öyle olsun” karşılığını verirken ironi yapmazlar. Burada ironik olan basın dünyası, insan ilişkileri ve daha da ileri gidersek hayatın kendisidir. Konumları karşıt bir noktada olmasına rağmen ikisi de söylenenleri tam da görüldüğü şekliyle kast ederek konuşurlar, bununla birlikte içinde bulundukları konumdan ve hâllerinden esas niyetlerini belli ederler. Ancak bunu okurlar olarak bizim görebilmemiz mümkün değildir. Metinde bununla ilgili –yazarın açıklamaları dışında– herhangi bir işaret yoktur. Dolayısıyla bu ifadeler, ancak yazar ironik durum hakkında son paragraftaki bilgileri aktardıktan sonra duruma ilişkin şekilde ironik olarak görülebilir.

Benzer şekilde *Dişi Örümecek*'te Nurper, masraf olmasın diye kadınlardan ve eğlenceden uzak duran, pul kolleksiyonerliği dışında herhangi bir zevki bulunmayan Hayati'yle “Memati Beyefendi” (2009g: 258) diye alay eder. İroni bu örnekte de hayat-memat zıtlığı üzerinden sözel düzeyde gelir. Fakat burada ironik olan hayatın zevklerinin ve heyecanlarının masraf olmasın diye özellikle dışında kalan birin adının Hayati olmasıdır ve bu durum anlatı kişilerinin dışında gelişen hayata içkin bir unsur olarak metinde yer alır.

Kasıtlılık açısından Kararlı İroni başlığı için son sırada yer alan durum ironisinde ironi, anlatı yapısına gömülü hâldedir. Anlatı kişilerinin sözleri ve davranışları, anlatıcının ironik tondaki sesi ve ironik görünen figürler, insanın dışında gelişen hayatın kurgulayıcısı olduğu dışsal olaylara ve durumlara bağlı olarak ironik hâle gelirler: *İstanbul'un Bir Yüzü*'ndeki “Eski Devir Simaları”ndan biri olan Ziya Bey ve hanımı, hayat felsefesi, yaşam tarzı ve karakter özellikleri açısından birbirlerinin taban tabana karşıtıdır. Ziya, gençliğinde Londra ve Paris'i görmüş, Frenklerle düşüp kalkmış, ecnebi lisanlarını iyi bilen ancak bir süre sonra padişahın teveccühünü kaybederek faaliyetten çekilip “şürayı devlete aza olmuş”, edebiyat meraklısı, yeni fikirlere tapan, o zamanlarda yaşlı ve sakallı bir adam için hoş görülmeyecek kıyafetlerle “fes giymiş bir ecnebi konsolos” gibi gezen, “Arkasında bonjur, yakasında bir gül, kolunda pardösü, traşlı, tuvaletli”, elli beş yaşında şık bir eski devir simasıdır (2017: 115-116). Avrupa usulü malumat ve terbiyesi olmayanlarla geçinemez, bu yüzden arkadaşları hep kendisinden küçük yaşta genç insanlardır. Bu gençlerle Frenkçe konuşa konuşa vapurda trende gidip gelirken âlemi hayrete düşürür. Eski zamanın “talihsiz fakat asil hanımları”ndan olan eşi ise tam

tersi bir şekilde eski geleneklerine bağı, mutaassıp, “yaşlı başlı biri”dir, evi iktisat ile o idare eder, kocasını itina ile tertemiz yaşatmaktadır, Ziya Bey’in Avrupalılıklarına göz yumar, hoppalıklarına aldırılmaz, haremde kendi âleminde hayatını sürdürür. Birbirinin zıttı olan bu iki anlatı kişinin bir arada bulunması ironik sonuçlar doğurur. Yazar, kasıtlılık açısından doğaları gereği bir çatışma ortaya çıkaran birbirinin zıttı unsurların bir arada bulunduğu hayattan yalnızca bir kesit yansıtır.

Anlatı kişilerinin kimliklerinde bulunan çatışma tabii olarak yaşam şekillerine de sirayet eder: Ziya, babadan kalma konakta “dadılı, bacılı, kalfalı, lalalı, bir eski zaman ananesi”ne bağı fakat kütüphanesinde Victor Hugo’nun (1802-1885), Alphonse de Lamartin’in (1790-1869), ve Alfred de Musset’nin (1810-1857) resimleri, “döner arz küresi”, “alçıdan meşhurların maskeleri” ve “ithaflı bir iki Frenk fotoğrafı” ile vazolarında kurumuş sazlar, saksılarında kış çiçekleri ve süs yaprakları arasında, perdeleri yarıya kadar inik, “tettebbü ile muhasebe ile Frenkçesine”, “yarı medeni” bir ömür sürmektedir (2017:115-116). Buna karşılık Hanım’ın hâkimiyet alanındaki harem, “zerdeçalı, kınalı, başları hotozlu, yemenili, dört peş entari giyer, abdest alır, namaz kılar yaşlı hanımlar” ile doludur (2017. 117). Ziya’nın hayatta en çok zevk aldığı şey genç kadınları ve erkekleri etrafına toplayıp kaçsız, göçsüz yaşamak, bir masanın etrafına dizilip uzun uzun edebi, felsefi sohbetler ede ede yemekler yemek, içkiler içmek nükteler savurup kibarca, Frenkçe zendostluklar etmektir. Fakat inançlarına göre haremlilik ile selamlık asla birleşmeyeceği için evin geleneklerine bağı hanımı buna engeldir. Evin geçimi Hanım’ın babadan kalma mirasıyla sağlandığından Ziya duruma ses çıkaramamakla birlikte “mal birliği” yaptırdıkları karısının ölümü için sabırla beklemek zorundadır. Konak hayatı, bu bekleyiş esnasında “İkisinin ortası, yarı gazino, yarı tekke” hâlinde ironik bir görünümde (2017. 117).

Derken evin hanımının ölümüyle konak, miras geliriyle birlikte Ziya’ya kalır. Çocuk gibi bir sorumluluğı da bulunmayan Ziya, bekâr yaşayamayacağına karar vererek “Kat kat elbiseler yaptırır; şahsına itinasını arttırır” ve şurada burada dolaşarak, aylarca ada otellerinde kalarak kendine evlenebileceği bir kadın arar (2017. 117). Nihayet talihin de yardımıyla Beyoğlulu bir ailenin dul kerimesi, Macar-İngiliz melezi, hoppa mı hoppa, otuz beş yaşında bir kadınla izdivacı gerçekleşir.

Fakat kadın, konakta oturmaya razı değildir, konak elden çıkarılır ve yerine “çoğu Frenk, azı Türk” olan bugün Yeşilköy adını almış Ayastefanos’ta kuleli, verandalı, züppe bir köşk alınır. Ziya, daha önce hayal ettiği gibi artık piyanolar, mandolinler, şarkılar, rakslar, kır gezintiler, at eğlenceleri ve “Nasılsınız babamız!” diyerek etrafını saran, yemelerinin içmelerini karşıladığı için kendisine biraz şaklabanlıklar ettikten sonra kendi zevk ve eğlencelerine dönen çoluk çocuk, gençlerle “Frenkçesine” yaşamaktadır. Köşesinden sürekli gençleri gözlemekte, kim kime ne derecede âşık, günah faslına girildi mi girilmedi mi, hepsini takip etmektedir. Ancak bir süre sonra yeni karısını yüreği burğu ile deliniyormuş gibi bir acıyla bu ortamdan kıskanmaya, kaybettiği eski konağını, o vefakâr dadıları, o emektar uşakları, o sadık halayıkları ve hele de eski mazbut hanımını ağlayarak hatırladıkça fenalaşmaya başlar. “Jujucuğum” diye hitap ettiği yeni hanımı ise “ben fenalaşıyorum” dedikçe buna kahkahalarla gülerek kayıtsızca “Bir şeyin yok, vehim!” karşılığını verir ve hatta olması gerekenin tam tersi biçimde fenalaşan Ziya’ya insanlardan uzaklaştığı için kızar. Nihayet bir gece aşağıda piyanolar, kemanlar, mandolinler çalınır, “Beyoğlu döküntüleri” zevk ederken Ziya Bey, pişmanlık ve şikâyet içinde yapayalnız, hayata veda eder (2017: 120).

Hikâyenin bu bölümünde durum ironisi, Ziya’nın fenalaşmasına karısının beklenenin ya da olması gerekenin karşıtı bir biçimde kahkahalarla ve azarlamayla karşılık vermesi, evine topladığı kayıtsız gençlerin aşağıda eğlenirken Ziya’nın yukarı katta pişmanlık ve şikâyet içinde yapayalnız ölmesi arasındaki karşıtlık ve hayalini kurduğu hayatı elde ettikten sonra bu hayatın ona beklenenin aksine zevk değil acı, pişmanlık, şikâyet ve ölüm getirmesi üzerinden gelişir. Bu yapıda yazarın edimi, gerçekleşen ironik olayları ve ortaya çıkan ironik durumları aktarmakla sınırlı olduğu için kasıtlılık derecesi daha düşüktür ve ironik yapı alternatif okuma olanaklarına sahiptir: bu hikâyeye özelinde gelişen ironik yapının izini, insan ilişkilerinden, eski yeni çatışmasına, medeniyet krizine, yanlış batılılaşmaya, kültürel dejenerasyona ve toplumsal çöküntüye kadar sürerek perspektifi genişletmek mümkündür. Bununla birlikte konu hâlâ müstakil bir olayla sınırlı olduğu için ironinin söylem alanı yerel düzeydedir. Ayrıca ironi, örneğin “Juju”nun Ziya’ya verdiği sözel düzeydeki karşılıklar üzerinden gelişiyor olsa da yine bir önceki örnekte olduğu gibi bu sözler Ziya öldükten sonra ancak ironik bir ışık altında görülebilir hale gelirler.

İstanbul'un Bir Yüzü'ndeki "Üç Kevakipzadeler" hikâyesinde (2017: 155-164) de durum ironisi aynı şekilde sözel düzeyde gelişir ve buna ilaveten dramatik etkilerle desteklenir: Münire ve Nermin adında iki kız kardeş ve onlara akraba olan Bidar, beraber büyümüş, şiir ve romanla meşgul üç romantik gençtir. Aralarındaki küçüklükten beri süre gelen karmaşık ilişkide erkek iki kız kardeşe, kardeşler de erkeğe ve ayrıca birbirlerine âşıktır. Romantik edebiyata küçükken adi tercüme romanlarla başlamışlar, "Armony"ler, "Antonin"lerle sinirlerini iyice gevşettikten sonra yavaş yavaş "La Damme aux Camélias"lara³³ geçmişler daha sonra da Fransa'nın ateşli ve mariz edebiyatına gırtlaklarına kadar dalmışlardır. Bunu üzerine Fransızca öğrenmeleri büsbütün hastalanmalarına sebebiyet vermiş, "Rafael"ler³⁴ "Graziella"lar³⁵ ellerinde dünyadan bihaber, hayatın maddi ve sağlam zevklerinden uzak, hülya âleminde yaşamaya başlamışlardır. Bu idealist romantik aşta kıskançlığa ve "fena fikirler"e yer yoktur. Maceraları deniz kenarlarında dolaşp tarlalar arasında gezinmekten ibarettir. Aralarındaki "yegâne okşama", izin verilen tek fiziksel temas, birbirlerinin saçlarına dokunmakla sınırlıdır, saatlerce karşılıklı birbirlerinin saçlarıyla oynarlar. Birbirleriyle ya da başkalarıyla izdivaç fikri de kesinlikle akıllarından geçmez. Bir sabah daha gün doğmadan bir sandala binip Tavşan Adası'na giderek yüksek bir kayanın üzerine çıkıp yeni doğan kızıl ağustos güneşine karşı hiç evlenmemeye dair birbirlerine söz verirler. Ancak zaman geçer, kızlar büyür ve ailelerin üzerindeki yükü hafifletmeleri, yani artık evlenmeleri gerekir. Buna karşılık kardeşler tüm taliplerini reddeder ve durumun aileyi şüphelendirmesi üzerine bir takım tedbirler alınır ve Bidar'a kızlardan uzak durması için uyarıda bulunulur. Bidar, bundan hemen heyecana gelip birkaç gece üst üste Werther'i³⁶ okuyarak intihar arzuları içinde kıvrılır ve nefsini feda ederek kızları kurtarmaya karar verir. Böyle bir "romantik iftiraka" yakışan, kasım fırtınalarıyla, pencerelerde hazan yapraklarıyla, bitmek tükenmek bilmeyen yağmurlarla dolu, insanın yüreğini üşüten bir gecede âşıklar alışkanlıkları üzere yine sabaha kadar inleye sızlaya sohbetler ettikten, birbirlerinin saçlarını okşadıktan sonra ayrılırken iki damla yaşla Bidar kederini belli eder. Fakat kızların "Bidar, nen var, söyle!" diye

³³ Aleksandre Dumas fils, *Kamelyalı Kadın*, çev. Tahsin Yücel, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006.

³⁴ Alphonse de Lamartine, *Rafael*, çev. Halit Fahri Ozansoy, Ötüken Yayınevi, İstanbul, 1968.

³⁵ Alphonse de Lamartine, *Graziella*, çev. Nesrin Altınova, İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2016.

³⁶ Johan Wolfgang von Goethe, *Genç Werther'in Acıları*, çev. Mahmure Kahraman, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011.

haykırışmalarına karşılık “Hiç veya her şey, gözyaşı ve şebnem, yeis veya sevinç!” cevabını vererek niyetini gizler (2017: 159). Ertesi gün Bidar’ın İtalyanlarla savaşmak için Trablus’a gittiği haberi alınır. Bunun üzerine iki kardeş siyahlara bürünüp, göğüslerine iffet ve bekâretin alameti olarak birer beyaz çiçek takarlar ve bir müddet şehre inmeyerek Pendik’in تنها kırlarında ve ücra sahillerinde halktan uzak yaşarlar. Her akşam oturup yarısı “Bidar, Bidar, Bidar!?” diye tekrar eden tam yirmi beş satırlık bir “ihtisasname” yazıp bunu ortaklaşa kullandıkları “tahassür defteri”ne geçirmektedirler. Zaman geçmesine rağmen Bidar’dan herhangi bir mektup ya da haber yoktur. Nihayet Afrika’dan Türkiye’ye Paris üzerinden gelen, Trablus işleriyle meşgul, her şeyden haberdar bir ahbap çıkagelir. Ahbap, kızların “Bidar öldü, değil mi? Bize doğrusunu söyleyin!” sorusuna gülmekten konuşamamakla birlikte ilk başta kızların inandıkları hikâyeyle uyumlu görünen “Hayır ölmedi, bereket versin vaktinde yetiştik, kurtardık!” cevabını verir. Ancak kızların “Yarası nerde idi?, Çölde mi vuruldu?” soruları üzerine “Hangi yara hangi çöl siz neden bahsediyorsunuz? Bidar’ın çölle, yara ile işi ne?” diyerek asıl hikâyeyi anlatır:

Uzun saçlarıyla Paris’teki heyetin huzuruna çıkmış, “Ölmeye geldim, dövüşmeye geldim, bana harp meydanının yolunu gösterin, melekülmevle Trablus’ta randevum var?” demiş. Heyecanından kabına sığmıyormuş, sabah, akşam, günde iki defa gelip sefarethanedekileri taciz ediyormuş; bakmışlar ki olmayacak, bu inatçı gönüllüyü o sırada gidecek olan bir tıbbi heyet maiyetine hastabakıcı olarak kaydetmişler ve gününü söylemişler; “Vaktinde, saatinde gel!” demişler, halbuki bir daha Birdar’dan haber çıkmamış, nam ve nişanı silinmiş, koydunsa bul... Neden sonra bir havadis: Bidar kendini zehirlemiş, koşuşmuşlar, kurtarmışlar... Meğerse bir kadına, adi bir sokak kadınına tutulmuş, haftalarca peşinden koşmuş, parasını tüketmiş, ondan sonra bir şişe afyon ruhu yuvarlamış, fakat daha evvelen, çok evvelen intihar edeceğini mektupla arkadaşlarından birine bildirdiği için yetişmişler, hayatını kurtarmışlar, şimdi hâlâ, “Jorjetim!” diye sokak sokak, sefil perişan Paris’i dolaşıyor hâlâ o kadını arıyormuş! (2017: 161)

Kardeşler hikâyenin çiğliği ve gülünçlüğü karşısında ciddiyetlerini koruyarak “vekar ve hâkimiyetle” kadının vücutça ve çehrece nasıl olduğunu sorarlar ve Jorjet’in kendileri gibi zayıf, ince uzun, solgun bir kız olduğunu öğrendikten sonra Bidar’ın “Münire ile Nermin ikinci nüshası” karşısında kendisine hâkim

olamadığına, kendilerine çok benzeyen Jorjet'i onlar yerine koyarak sevdiğine, yine onlar için sızlandığına ve yine onlar uğrunda intihar ettiğine kanaat getirirler. Ancak iki ay sonra Bidar, kolunda bambaşka bir kadınla birlikte geri döner. Münire ile Nermin yine derhal kadının kendilerine benzeyip benzemediğini soruştururlar. Fakat bu kez kardeşlerle “kocaman göğüslü, azman kedi suratlı, ebru yanaklı, kocaman bir mahluk” olan “bu Frenk karısı” arasında hiçbir benzerlik yoktur (2017: 162). Münire ile Nermin buna karşılık teselliye Bidar'ın kendilerini ondan soğutmak ve evlenmeye teşvik etmek için özellikle böyle bir kadınla beraber olduğuna, esasında şu “hissiz mahluk”la birlikte olmaktan azap duyduğuna inanarak bulurlar. Hâlbuki Bidar, kızların zannettiğinin tam aksine “Madama”sına tutukuyla bağlıdır, uzun tüylü bir fino köpeği gibi yaltaklana yaltaklana kadının ayakları altında sürünürken hâlinde gayet memnundur. Bununla birlikte Pariste tanıştığı komiteciler sayesinde memuriyette de yükselmektedir ve hatta o sırada bir de çocuğu olmuştur. Kardeşler, bir akşam karar alıp kendilerini ikna ettikleri fikirler doğrultusunda Bidar'a bu “Büyük ve kudsî sevda” uğrunda, azabına ve fedakârlığına denk düşecek ne yapabileceklerini, bunu nasıl telafi edebileceklerini sonran uzun bir mektup yazarlar. Bidar mektuba cevap vermez. Ancak kardeşler bunu da “Hâlâ fedakârlık, hâlâ nefsiyle mücadele...” diye yorumlarlar ve önce Bidar'la yarım saat kadar görüşüp sonra intihar etmeye kara verirler (2017: 163). Bidar, kardeşlerin görüşme talebini hem reddeder hem de artık tacizlerden hiddete gelip bu “Büyük ve kudsî sevda”ya da “hayalat”a da “ulviyata” da hakaretler savuran, kardeşlere tedavi olmalarını öğütleyerek, deli hekimlerinin isimlerini sayarak onlarla alay eden bir mektup yazar, ama yine de kendini inandıramaz. Kardeşler inatla Bidar'ın mektubu gözyaşlarıyla hıçkırığa ağlaya yazdığına inanmaya devam ederler. Nihayet bir gün tasarılarını gerçekleştirmek için Bidar'ın çalıştığı yere giderler. Bidar, peçeleri sıkıca örtülü olan kardeşleri senelerden beri görmemeye ve düşünmemeye alıştığı için ilk başta tanıyamaz, kardeşler peçelerini kaldırdıktan sonra soluk, bitkin ve matemli çehreleri ortaya çıkınca ise yalnızca irkilir. Münire ve Nermin hiçbir şey söylemeden dönüp giderler ve o gece süblime içerek intihar ederler. Tam yedi gün sancılar içinde kıvrandıktan sonra Münire ölür, Nermin hayatına devam ederek zengin bir kocayla evlenir fakat yine de mutlu olamayıp kendisini etere verir. Bidar ise aksine saçlarını da kestirdikten sonra sağlığına kavuşur, yanakları al al, ensesi kabarık, yusuvarlak, tostoparlak bir adam haline gelir ve sefaretlerden birinde başkâtiplik mertebesine yükselir (2017:164).

Bu hikâyede ironi, kardeşlerin düşündükleri ve inandıklarıyla hakikatte olanın karşıtlığı üzerinden gelişir ve sözel düzeydeki tutarsızlıklarla birlikte anlatıcının sesindeki ironik tonla sürekli olarak desteklenir. İronik yapı, kardeşlerin Bidar'ın esas konumuna dair bilgisizliği ve içinde bulundukları duruma dair hakikatin farkına varamayışları açısından dramatik ironiyle içerik olarak örtüşmektedir. Ancak kardeşlerin hikâyesi ve Bidar'ın hikâyesi *Sürgün*'de olduğu gibi eş zamanlı olarak anlatılmaz ya da kronolojiye bağlı olarak ilerlemez. Dolayısıyla ironik yapı, dramatik ironiye kasıtlılık özelliğini kazandıran en önemli kıstas olan yazar ve okur arasındaki bilgi paylaşımından yoksundur. Anlatıcının edimi, önce kardeşlerin inandıklarını hemen arkasından buna karşıt olan hakikati aktarmakla sınırlıdır. Bu yüzden ironik etki de olaylar yaşanırken değil, yaşandıktan sonra anlatıcı hakikatte olanı aktarırken ortaya çıkar. Bidar'ın doğrudan kast ederek söylediği sözlerin kardeşler tarafından tam tersi bir şekilde anlaşılması, ironinin sözel düzeyde gelişen yönünü oluşturur. Kızlar, Bidar'ın söylediklerini ve davranışlarını ifade edilenin tam tersi olarak anlamakta ısrar ederler. Fakat Bidar'ın ironi yapmak gibi bir niyeti olmadığından kesin olarak emin olabiliriz. Dolayısıyla bundan önceki örnekte olduğu gibi söylenenler duruma bağlı olarak ironik hale gelirler. Burada ironize edilen ise esasında insanı maddi hayattan uzaklaştırarak hülyalar âlemine daldıran, aşırı melankolik romantik edebiyattır. Ancak yapı yine müstakil bir örnek üzerinden ilerlediği için yerel niteliktedir.

Dramatik ironinin durum ironisine içkin olarak kullanıldığı diğer bir örnek *İstanbul'ın Bir Yüzü*'ndeki Fikri Paşa'nın kızlarından biri olan Şadiye ile Vasaf Hadi'nin hikâyesinin (Karay, 2017: 78-85) finalidir: Şadiye'nin bir yaz günü boğazından hastalanması üzerine kapı komşusunun oğlu, askeri tıbbiye mezunu, otuz beş yaşında evli barklı bir adam olan Binbaşı Doktor Vasaf Hadi yalıya çağırılır. Hastalık ciddi değildir, fakat uzun bir tedavi süreci gerektirir. Vasaf Hadi, her gün Şadiye'nin boğazını yıkamak için konağa gelip gitmeye başlar. Sürekli baş başa kaldıkları için aralarında yavaş yavaş gelişen muhabbetle birbirlerine gittikçe ısınırlar ve ilişki zamanla bir gönül ilişkisine döner. Şadiye, anlatıcı İsmet ile gündüzleri kuytu, تنها, izbe yerlerde, geceleri ise sabahlara kadar sigara üstüne sigara içerek hülya ile şiir ile yana yakıla doktor hakkında konuşurlar, evli barklı ciddi bir adam olan Vasaf Hadi de “bir delikanlı gibi duvarlardan atlayarak, kovuklara sinerek, yağmurlar altında ıslanıp üzülerek” ömrünü tehlikeye atmaya,

fedakarlıklar, kahramanlıklar göstermeye başlamıştır (2017: 79-80). Derken zaman geçer, sonbaharla birlikte yazlık yalıdan kışlık konağa göç vakti yaklaşır. Şadiye taşınma vaktinden haftalar öncesinden gözyaşı dökmeye başlar, geceleri artık ilaç almadan uyuyamamaktadır. Sürekli تنها yerlerde gizli kapaklı görüşme ile gelişen bu muşaka, yağmurlarla birlikte görüşme imkânı tamamen ortadan kalkınca bir mektup ilişkisine döner. Ancak taşınmadan bir gece önce son kez yüz yüze görüşüp vedalaşmak için Vasaf Hadi, gizlice yalıya gelip Şadiye'nin odasına kadar girmeye karar verir. Şadiye, o gün heyecandan sofrada yemek yiyemez, dişleri kilitli, rengi kâğıt gibi bembeyazdır. Anlatıcı İsmet, biraz yatıştırması için Şadiye'ye "eter" koklatır, "brom" verir, "validol" içirir. Bu sırada konağın hanımı kızının odasına girip onu "ölü benziyle" ilaç şişeleri arasında görünce korkup büyük oğlu İhsan Bey'i çağırır. Her şeyden anlayıp her şeye karışan, hiçbir şey beğenmeyen ve konak ahalisince yarı doktor sayılan İhsan, kardeşini bir doktor tavrıyla inceleyip muayene ettikten sonra Şadiye'nin "Bir şeyim yok, canım geçer, adamcağıza neye zahmet verelim?" itirazlarına rağmen, o sırada yalıya gizlice girme hazırlığı yapan kaçak âşık Doktor Vasaf'a yine Şadiye'yi görmesi için haber gönderilmesine karar verir ve olaylar beklenenin tersi bir yönde gelişir:

Bizim planlar tamamen altüst olmuştu, bir, iki saat sonra, kaçak ve gizli bir surette duvardan atlayıp köşelere sinerek geleceğini beklediğimiz doktor, önde ağa fener tutarak kapıdan girmiş, "Kimse olmasın, buyurun!" nidalarıyla karşılanarak üst kata, odaya çıkmıştı. Vasaf Bey'le göz göze gelince ben gülmemi güç tuttum; o, şaşkın bir halde idi. Nihayet projemiz tatbik edilemedi; sevdazedeler herkesin içinde birbirlerini yarım saat kadar gördükten sonra ayrıldılar (2017: 84)

Burada anlatıcı İsmet, Şadiye ve Vasaf Hadi dışında kalan anlatı kişileri dramatik ironinin kurbanı pozisyonundadır: Aile, hastalanan kızlarını tedavi etmesi için çağırdıkları doktorun kızlarının aşığı olduğundan habersizce normalde onay vermeyecekleri bu görüşmeye hem vesile hem de engel olur. Şadiye ve Vasaf Hadi'nin içine düştükleri ironik durum, yalnızca anlatıcı ve bizim açımızdan görülebilir ve dolayısıyla ironik yapının bu yönünün kararlı nitelikte olduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte bu anlatıda asıl ironik olan, gizli yollardan sevgilisinin odasına sızma planları yapan kaçak âşığın bir doktor olarak önde fener tutan ağa ile birlikte kapıdan girmek zorunda kalmasıdır ve bu durum da kendi kendine gelişen, hayata içkin bir unsur olarak anlatıcı tarafından olaylar

gerçekleştikten sonra aktarılır. Dolayısıyla kasıtlılık açısından yazarın edimi yine hayatın ironisinden bahsetmekle sınırlıdır ve ironik yapı müstakil bir olay özelinde geliştiği için yerel niteliktedir.

Dramatik ve sözel düzeyde gelişen retorik etkiler ve farklı fonksiyonlarıyla anlatı kişileri, anlatı yapısına işlemiş olan ironinin görünürlük kazanmasına yardımcı olur. İroni, doğrudan işaret edilmediği durumlarda anlatı yapısına gömülü halde kalabilir. Yazar, hayatın özünde bulunan ironiye hem yukarıdaki örneklerde olduğu gibi bütün bir olay örgüsüyle hem de ana hikâyenin dışında kalan müstakil örneklerle dikkat çeker: *Nilgün*'de Ömer Selim, geçmişinden bahsettiği bir sırada laf arasında Kurban Bayramı zamanı ticari bir sebeple Hicaz'a gidip tarih denk düştüğü için hacı oluşundan bahseder:

Hicaz'a da gittim; gidişim Kurban Bayramına rastladığından hacı da oluverdim.

Mekke'de ne işim vardı? Zemzem suyu ticaretine gitmişim! Hicaz Kralını da teşebbüse alakadar ederek bu suyu gayet güzel ve sağlam mühürlü şişelere koyarak Müslüman ülkelerine ihraç niyetinde idim.

Numuneleri yanıma aldım, Cidde'ye, oradan Port Said' e geldim. Gümrük memurları:

"Bunların içindeki nedir?" diye sordular.

"Zemzem!" dedim. Tahlil etmeden ithal edemezlermiş. Arapça bildiğimden "Licenabek! Hazretek! Ya ahi! Ya uyuni!" kabilinden samimiyet ve hürmet ifade eden kelimelerle yırtındım; para etmedi. İngiliz müfettişe başvurdum; dinlemedi. Şişeler gümrükte kaldı, ben Kahire'ye gittim. Bir hafta sonra cevap geldi:

"Tahlil neticesi mayide çeşitli basil ve mikroba rastlandığı, fennen kabil-i şurb olmadığı, binaenaleyh ithaline ruhsat verilemeyeceği" bildiriliyordu (2009e: 173).

Burada Müslümanlarca kutsal kabul edilen zemzemin ithaline “çeşitli basil ve mikrob” içerdiği için ruhsat verilmemesi ironiktir. İronik yapı anlatının içinde gömülü halde aktarılır ve buradaki çelişki yazarın sıklıkla kullandığı ironik görünen dindar figürlerdeki kutsal ve onun tersi üzerinden gelişen çelişkiyle örtüşür. Nitekim anlatıcı, ironik etkiyi desteklemek için alıntılanan kısımdan hemen sonrasında hem

Ömer Selim'i her gece kendisi çağıran hem de "Haccım murdar oldu!" diye ağlayan dul kadın ironik figürünü kullanır (2009e: 173).

Hayatın özünde bulunan ironiye doğrudan anlatıcı tarafından işaret edildiği de olur. Örneğin *İstanbul'un Bir Yüzü*'nde anlatıcı İsmet, Damak İshak Bey'e göre etrafındaki bütün kadınların ona "tutkun" ya da "meyyal" olduğuna inanmaktadır. Ancak pek müşkülpesent bir kız olmadığı halde İsmet'e göre damat beyin bir sakatlığı ya da illeti olmamasına rağmen topallar ve veremliler ona tercih edilebilir. Anlatıcı, İshak'ın meydanda kalan kılsız, fazla beyaz, iki büklüm ensesini hatırladıkça vücudunda soğuk bir ürperme arız olur, demirin mıknatısı çekmesinin tersi şekilde İshak da insanı kendinden iter, öteye atar, yanına sokmaz (2017: 56). Bütün hizmetçiler arasında onu hoş gören tek bir kişi yoktur:

Daha ilk günden kapıdan içeri çarpılmış, kıvrılmış, sünepe bir tavırla girince hep kederlendik; bir koltuğu idare edemedi. Her tarafa çarptı, ne sağını bildi, ne solunu buldu, rastgele, sendeleye sarsılan merdivenden bir çıktı, dünyaya şaşkınlık çöktü. İlle Dilara Hanımefendi ta yüreğinden vuruldu. O, ahlak bozukluğunu, huysuzluğu, çirkinliği, bütün kusurları affederdi; lakin düşkünlüğü, adiliği, mahalle tavrını bir türlü çekemezdi; bir insan sefil olsun, rezil olsun, çalsın, dolandırсын, hülasa şerrinden, belasından yedi mahalle şikâyet getirsin, şayet ev tarı kibar, duruşu çalımlı ve gösterişli ise nazarında fena adam sayılmazdı. Kusurlarını, kabahatlarını, hatta cinayet işlerse onu bile örtmeye, mazur görmeye çabalar (2017: 57).

Anlatıcı tarafından aktarılan durum ironiktir: Damat İshak'ın tavırları İsmet'te ve hizmetçilerde keder, şaşkınlık ve tiksinti uyandırmasına rağmen Dilara "İlle [...] ta yüreğinden" vurulur. Burada ifade edilenleri hayatın bizim sandığımızın tam aksi hakikatler içerdiği ve olumsuz bulduğumuz ve hatta çevremizce de olumsuz bulunan özelliklerin başka biri için tam tersi olarak olumlu anlamlara gelebileceği yönünde okuyarak genelleştirmek mümkündür. Bununla birlik yazarın ya da dramatize edilmiş anlatıcı olarak İsmet'in tutumu diğer örneklerde olduğu gibi eleştirel bir yöndedir.

2.2.2.2.1. İronik Figürler

İroni doğası gereği eleştirel bir tutumu içeren bir kavramdır. İncelenen romanlardaki bu eleştirel tutum çoğunlukla kişiler üzerinden gerçekleşir. Karayın

roman külliyyatı kişiler açısından oldukça kalabalıktır. İroninin olumsuzluk ve boşluk anlamını göz önüne alınırsa ironik bir görünüm demek aslında görüldüğünün tam tersi olan ya da en azından zımni yazarın yargı ve niyetleriyle sabitlenen bir kesinlikle görüldüğü gibi olmayan anlamına gelmektedir. Karay'ın romanlarındaki bu özelliklere sahip anlatı kişilerini temelde “dindarlar” ve “türediler” olarak iki ayrı belirgin figür hâlinde ele almak mümkündür.

2.2.2.2.1.1.Dindarlar

Normal şartlarda dindar figürlerin erdemli, ahlak sahibi, dünyadan elini eteğini çekmiş, ırz ehli kimseler olmaları ve özellikle din görevlisi ya da dini lider gibi bir pozisyon üstlenmişlerse topluma bu gibi konularda örnek teşkil etmeleri beklenir. Ancak bu bölümde ele alınacak olan kavgacı, cingöz mahalle imamaları, sahte şeyhler, tacizci hocalar, düzenbaz sarıklılar gibi dindar görünen figürler, beklenenin aksine bağlı göründükleri “bilgi ve inançlar” ile çelişen davranışlar sergileyerek ironik bir görünüm oluştururlar.

Bunlardan ilk sırada yer alan hem romandaki merkezi konumu hem de dindarlık kisvesinin hakikatle olan karşıtlığı açısından *Kadınlar Tekkesi*'ndeki bir “salon tekkesi”nin ve buna bağlı olan “salon kadını tarikatı”nın şeyhi Baki'dir.

Baki, Anadolu kazaskerlerinden Malkaralızade Ahmet Münip Efendi'nin oğludur. Babasının vefatından sonra kalan mirası kısa zamanda tüketerek bir aile dostunun sayesinde tahrirat kâtibi olarak taşraya gider. Yabancı dil bildiği, düzgün ve doğru yazı yazdığı ve yakışıklı olduğu için vali ve kumandan Müşir Kevkep Paşa'nın dikkatini çeker ve Müşir Kevkep Paşa'nın kızı Bersad Hanım'la aralarında gizli bir aşk hayatı yaşanır. Bu gizli macera evlenme ile neticeleneceği anda Baki Efendi, Saraçlar Şeyhi Feyzi Efendi'ye rastlar ve her şeyi bırakıp ortadan kaybolur. Ruhi bunalımlar geçiren Baki, bir süre sonra Kevkep Paşa'nın da delaleti ile yeniden uzak bir vilayete mektupçu olarak tayin edilir. Orada amiri olan valinin kızı Ferhunde Hanım'la evlenir. Bir süre sonra da vazifeden ayrılarak İstanbul 'da Kıztaşı civarında kiraladığı konağa yerleşir ve şeyhliğe başlar (Aktaş, 2004: 139).

Baki'nin ironik görünüşü, bu bölümde ele alınacak olan diğer dindar ironik figürlerin tam aksi yöndedir: Tarikat şeyhi olmasına rağmen şarap ve şampanya içen, etrafına “dekolte kadınlar” (2009ı: 68) toplayan Baki, “Amerikan filmlerinin şark

sahnelerindeki hatırlatan kıyafetler” (2009ı: 24) giyen, dünyadan elini eteğini çekmiş bir “harabat ehli”ne, kalender bir dervişe veya şeyhe değil, “şatoya misafir gelmiş Fransız asillerinden bir marki veya barona” benzer; mükemmel Fransızca bilir ve biraz İngilizceden de anlar; daha ziyade Avrupa'dan gelmiş “bir ecnebi diplomat veya sanatkar”ı, romanlarda okuduğumuz “fırsat bulur bulmaz hizmetçi kızı sıkıştıran yaşlı zendost Fransız tipleri”ni (2009ı: 118) ve “insana onun siyah kurdeleye ilişik tek gözlüğünü, monoklunu” aratan sakalıyla “Abdülhak Hamid'i [Tarhan]” (1852-1937) hatırlatır (2009ı: 42).

Tarikatın ne bir ismi, ne de tekkesi vardır, “kibar ve ciddi” toplantılarıyla “gülzar merasimi”nden başka ayin ve adabı olmayan, daha çok edebiyat ve sanat sohbetleri yapılan bir “mistisizm akademisi” mahiyetindedir (Karay; 2009ı: 24). “Bir ruh profesörü, modern bir mürşit” olan şeyhin (2009ı: 37) “İlm-i Kelam” ve “Hikmet-i Kadime” üzerine olan sohbetleri sırasında sürekli tasavvufi terimler ve tabirler kullanılır, şiirler okunur, menkıbeler anlatılır (2009ı: 30). Tarikatın tek ayini olan “gülzar merasimi” ise büyük ve küçük olmak üzere ikiye ayrılır: Büyük merasim sadece cuma akşamları yapılır ve “aşınalar” ve “idrisler” olarak adlandırılan bütün mürideler ve müride adayları merasimde hazır bulunur, “Küçük gülzar” ise yalnızca “vefa” ismini kazanmış, Bersad, Melal, Peryal, Memhure gibi Baki'nin en yakın çevresindekiler ile sınırlıdır. Tasavvuf lisanında “kalp safası, ferahlık, açıklık” anlamına gelen, Baki'nin “yatak merakı”ndan dolayı bu ismi almış ve zamanla bir ayin haline gelmiş olan “gülzar”, “vefa”lar arasında o geceki vazifelerine göre üstlenilen çeşitli görevlerle şeyhin kıyafetlerinin teker teker soyulması, gecelik kıyafetlerinin giydirilmesi ve şeyhin yatırılmasıyla gerçekleştirilen ritüeller üzerinedir. “Aşık”ın yatağına haftanın her gecesı farklı renk yorgan serilir; yatak temizliğine ve süsüne meraklı olduğunu bilen “vefa”ları yorgancı dükkanlarının eşğini aşındırıp boyuna yorgan işletirler, daha zarifini, pahalısını yaptırmak için birbirleriyle yarışır (2009ı: 16-18).

Öbür “vefa”lar, yani tasavvuf ağzıyla “Allah'ın nimetleri” gittikten sonra “gülzar” yanında kalanın geceyi nasıl geçirdiği, “vefa”ların birbirleriyle bile paylaşmadığı bir sır olarak saklanır. Bununla birlikte şeyhin bazen hemen uykuya dalmayıp hizmetinde bulunan kadınla yatağında uzanmış vaziyette konuştuğu bilinmekte; “bîdarî - uyanıklık” olarak adlandırılan bu karşılıklı sohbet, Baki'nin tarikat lisanında “feyz-i ilahinin zuhuru, tecellisi” anlamına gelmektedir (2009ı: 18-

19). Ancak Baki'nin "gülzar" merasiminde hanımlarla olan münasebetini kötüye yormak için sağlam bir delil yoktur, hatta mevcut işaretler de şeyhin lehinedir. “Vefa”lar, daha ziyade karısı Afitap ve benzeri “basit kızlar”a karşı duyduğu arzuyu temin etmek için yardımcı ve özellikle gelir ve refah kaynağı olarak kullanılır (2009ı: 25).

Baki'nin Ferhunde ve Afitap adlarında iki kadınla evlidir. Ancak eşleri Baki'nin “kutupluk, evliyalık” tarafına pek aldırış etmezler. İlk karısı Ferhunde dairesinden pek ayrılmaz ve konağın işlerine genellikle karışmaz; kendisinden otuz yaş küçük ikinci karısı Afitap ise vaktiyle kadınlar dört tane nikâhlı kadın alıp ayrıca odalıklara da musallat olan erkeklerine nasıl göz yummuşlarsa aynı tevekkül ve aynı görenekle hem ortağına, hem bir sürü "İdris" ve "vefa"lara tahammül etmeyi öğrenmiş, vaziyeti tabii görmeye çoktan alışmıştır ve hatta “sürü” içinde iki nikâhlıdan biri olmakla teselli bulmakta ve hatta bazen de övünmekte, böbürlenmektedir (2009ı: 20). Zımnî yazarın açık ifadesine göre Baki, en büyük telkin kudretini gözle görülmese de halden çok iyi sezilebilen maddi aşkın izleri meydandayken bile kadınların birbirlerini kıskanmamalarını sağlama hususunda göstermiştir ve ortaya bir "Hak âşıklığı" konulup aşka kutsilik izafe edilmesi işleri kolaylaştırmaktadır (2009ı: 25) .

Romanda Baki'nin dindar görünümüne karşın niyetleri açısından “bilgi ve inançları” ile çatışan, müridelerini çıkarları için çeşitli oyunlarla etrafına toplayan ve onları kullanan, şehvet düşkün, sadistik-mazoistik, patolojik bir karakter olduğu zımnî yazar tarafından açık bir biçimde defalarca ifade edilir. Kırk yıllık sevgilisi Kevkeb Paşa'nın kızı Bersad ise kadınları ağına düşürmek için çevirdiği numaralarda Baki'nin en büyük yardımcısıdır. Zımnî yazarın açık ifadeleriyle birlikte Bersad aracılığıyla anlatılan geçmiş yaşantıda Baki'nin bir sahtekâr olduğu kesinlik kazanır.

Bersad, ailesinden kalan mirasla geçinen ve sosyete söz sahibi olan birisidir. Gençliğinde zamanın meşhur hekimleri onun için yanlış bir teşhisle "hünnak-i rahim"e müptela olduğunu söylemişlerdir ancak esasında çok erken başlamış “müfrit bir cinsi arzu hasta[lığı]” olan “nemfomani”den muzdariptir. Hastalık yaşlılığında başkalarının kötü ve tuhaf vaziyetlere düşmesinden aşırı derecede zevk duyan bir "sadizm"e dönüşmüştür. Artık zevk aldığı tek şey kendisi yaşlandıktan sonra arka planda kalınca içinde yer aldığı “kibar veya kibarlaşmış genç kadınlar âlemi”ni hiç

belli etmeden, hatta iyilik yapar görünerek zayıflatmak, gülünç hale sokmaktır. İlk sevgilisi olan Baki'ye hâlâ âşıktır ve sosyetedeki hayatlarında çeşitli aksaklıklar bulunan kadınları onun tuzağına çekerken hem eğlenmekte hem de gençlik aşkına gelir ve eğlence kaynağı sağlamaktadır (2009ı: 173).

Müteahhit kocası Rifat Yapıcı'yı kaba, cahil ve görgüsüz olduğu için beğenmeyen Melal'i ve sağlığında kocasını "sokakta kadife artist ceketi giyen, pipo içen, fakat evinde entari giyerek mindere bağdaş kurup oturan, tespih çeke çeke, Mısırçarşısı'ndan aldığı birtakım kokulu tohumları öğüten" sapık bir ressamla aldatan; kocasının vefatından sonra ise "Hangi milletten olduğu iyice bilinmeyen bir harp çalkantısı artığı" (2009ı: 112) bir caz grubu kemancısına tutulan Memhure'yi Baki'yle buluşturan ve tanıştıran Bersad'dır. Hâlihazırda dindar bir kadın olan Peryal de Baki ile Bersad'ın beraber hazırladıkları bir oyuna aldanarak tarikata girer: İbadet için Eyüp Camii'ne giden Peryal'in karşısında birden bire saç sakal birbirine karışmış, başı açık, ayakları çıplak, perişan kılıklı, acayip bir adam peyda olur, avucuna üç tane irice pırlanta uzatarak emanetleri Baki'ye götürmesini emreder ve "Vazifem bitti; Hüü!" diyerek ortadan kaybolur (2009ı: 28). Şeyhle henüz tanışmamış olan Peryal bir süre bocaladıktan sonra tarikattan olan İrfan ve annesi Fitnat aracılığıyla Baki'ye ulaşır ve yaşananları daha tek kelime etmeden kendiliğinden bilen Baki'nin keramet gösterdiğine inanarak tarikata dâhil olur. Ancak kapıcısını derviş kılığına sokarak azametini uzaktan bile çekemediği "türedi Prens" in karşısına çıkartan ve arzularını ancak böyle tatmin edebildiği için maddi fedakârlıklara bile katlanmaktan bile geri durmayarak üç değerli pırlantasını ortaya koyan –bunlardan yalnızca biri geri gelmiştir– esasında Bersad'dır ve oyunun tek amacı Peryal'i kandırmaktır (2009ı: 173).

Romanın henüz daha başlarında Baki'nin niyetleriyle alakalı olarak zımni yazarın yönlendirmeleri neticesinde verdiğimiz kararlarla onları yalnızca bu perspektiften görebildiğimiz için romandaki tarikatla ilgisi olan dini-tasavvufi tüm inançların ve dolayısıyla ifadelerin, terimlerin, hikâyelerin ve manzum ve mensur parçaların içleri boşalır ve ironik hale gelirler. Örneğin daha romanın başlarında klasik edebiyatın yerleşik kalıplarına uygun olarak ilahi aşkın şaraba ve âşıklığın sarhoşluğa benzetilmesinin bile Baki ile ilgili hakikati yansıtmayı yansıtmadığı zımni yazar tarafından sorgulanır:

“Ben o sarhoşlardanım ki şarap içmeye koyuldum mu akıllılar bile halime hasret çeker,” demiş susmuştu. Melal bu sözü çok manalı, gayet sofiyane bulmuş, zihnine nakşetmişti. Gönlü aşk oduna tekrar yanalı beri Baki tasavvuf edebiyatında yer alacak ve tasavvuf felsefesinin kıymetini arttıracak parçalar söylüyordu. İlham, daha doğrusu tasavvuf lisanıyla "mehtap" halindeydi, yani kalbi cemal ve muhabbetin tecelli1 yeri olmuştu; "nalevüzar" ediyordu. Bu, "mahsup olan Allah'ı arzulamak" manasına sofiyane bir tabirdi.

Hakikaten bunlar böyle miydi?

Anlatı ilerledikçe ironize edilen içeriğin tarikat lisanındaki karşılıkları çevrilip açıklanırken bu ifadelerin hem zımni yazar tarafından iyi ya da kötü bütün niyetleri gizleme ve kıymetlendirme işlevi vurgulanır hem de hakikatteki karşılıklarının görünmesi istenen anlamdan farklı olduğu ima edilir:

"Kadeh" aşkın kalbi manasına gelirdi; "şarap"tan maksat ilahi aşkı; "meclis-i işret" ise Tanrı ile ünsiyetteki lezzeti ve "ayş-ü tarab" da lezzetin devamını anlatmak için kullanılan sözlerdendi. Bu anda yalıda ne olup bittiği malum değildi! Onları –iyi veya fena, maddi veya manevi, nasıl bir şekil arz etseler– o hoş tabirler süslü bir tül ile perdelemeye, ayrıca esrarlı bir hale sokup kıymetlendirmeye yarıyordu (2009ı: 181).

Baki'nin niyetlerinin esasında hangi yönde olduğundan “vefa”ları bile her zaman için emin olamaz ve hatta Memhure “gıdasını murdarlıkta bulan bir sinek, bir böcek gibi” (2009ı: 111) bilinç düzeyinde tiksindiği, irkildiği öğürdüğü şeylerden bilinç dışı düzeyde zevk alan bir mazoşist olduğu için zekâ ve canlılığından, ikna ve telkin kudretinden dolayı, sahtekâr olduğunun farkında olarak “tasavvuf oyunları”ndaki hünerbazlığını seyretmekten bir virtüöze karşı duyulan hayranlıkla zevk almakta; Baki'nin cinsel arzularına kutsal mahiyeti veren, dil ve fikir hokkabazlıklarından shevi bir keyif duymaktadır (2009ı: 182).

Melal, “otomobil, kotra, yüzme ve dans, davetler, seyahatler ve gece eğlenceleriyle” “monden hayat”la senelerce oyalandıktan sonra artık bu hayat tat vermemeye başladığı sıralarda karşısına Baki'nin çıkmasıyla kısa bir "refraction - intisar" devri geçirmiş; sırf başkalarını hayrette bırakacağından dolayı zengin, uyanık, Avrupa eğitimi görmüş bir kadın olarak kendisini tasavvuf hayatına ve felsefesine adayıp kendi kendisine telkin yapa yapa Baki'ye inanmaya başlamış;

derken süs diye takındığı bu hüviyet, zamanla hakiki bir itikada dönüşmüştür (2009: 23).

Zımnî yazar bu iki “vefa” arasındaki inanç biçimini ve karakter özelliklerini mukayese ederek aralarındaki zıtlıklara özellikle dikkat çeker:

Umum müdürün hemşiresi hisleriyle, müteahhidin karısı ise fikriyle Şeyh'e bağlanmıştı; biri iradesizliğinden, öbürü irade kuvvetiyle; Memhure irade zayıflığı yüzünden Baki'ye bir türlü inanmıyor, fakat yine bu sebeple de ondan bir türlü ayrılamıyordu. Melal iradesini kullanarak inanmak lazım geldiğine kendisini inandırıyor, işi bir inat meselesi yapıyordu. Birincisi hislerine hâkim olamamaktan zevk duyan yatık ruhlu bir kadındı; ikincisi fikir tarafını işleterek hislerini arka planda tutmaya muvaffak olan sert ruhlu kadınlardan...(2009: 183)

Sonuç olarak Baki'nin en yakınlarından olan bu iki kadın da samimi olmaktan oldukça uzak, çarpık ve çelişkili duygularla Baki'ye bağlıdır. Hâlihazırda dindar birisi olan sonuncu “vefa” Peryal ise yukarıda bahsedildiği üzere Baki ve Bersad'ın planladığı oyunla kandırılmıştır. Dolayısıyla Baki ve tarikatıyla alakalı dini-tasavvufi tüm içeriğin, zımnî yazarın açık ifadeleri ile birlikte aksiyon yapısındaki açık işaretlerle de sürekli olarak altı oyulur ve bu içerik bütünsel olarak ironik hâle gelir. “Aşk Peygamberi” Baki'nin sapkın inançları karşısına zımnî yazar tarafından da olumlanan gerçek bir dindar figür olan Fikri Can'ın yerleştirilmesiyle temiz ve samimi duygularla yaşanan dini-tasavvufi içerik, ironize edilen bütünden ayrılır. Ayrıca romanın sonlarında Baki de Neşide'nin aşkı vesilesiyle ölmeden önce “vefa”ları ve tarikatıyla bağlantısını kesip dünyadan elini eteğini çekerek neredeyse gerçek bir Hak aşığına dönüşecektir.

Baki, esasında tam olarak bir sahtekâr değil patolojik bir vakadır: Bir vaazında kendisi de söylediklerine samimi şekilde inanarak Hakk'a erişmek için insanın bütün benliğiyle her şeyden yüz çevirmesi ve yalnız Allah'a teveccüh etmesi lazım geldiğinden bahseder, dünyevi hazzardan halas olmayan kalpte Kibriya'nın tecellisinin mümkün olmadığını, Allah'tan gayri ne varsa, hepsinden, hatta kendi vücudumuzdan bile vazgeçmenin ruhani feyzini anlatır “Bilhassa şehvetten ve şehvet verici lezzetlerden nefsi siyanet”i şart koşar (2009: 74). Bununla birlikte tezahürleri herhangi bir insanınkinden farklı olmayan tutkunluğunu anlatırken aşk ile şehvet

arasındaki mesafenin sonsuzluğunu, hudutsuzluğunu ileri sürerek şehvetin dini bir vecd haline dönüşüp ulvi bir mahiyet kazandığını öner sürer:

[...]alelade faniler için bizim aşkımızın şehevî aşktan ayırt edilmesi güçtür; dar, basit, dipsiz ve ufuksuz havsalalara sığmayan bir sırdır bu! Filvaki ortada etten ve kandan ibaret cismanî bir sevgili görürsünüz. Fakat sevgimiz ona mıdır? İnsan ve bu arada tabiat, Allah'ın başka başka suretlerde tecellisinden ibaret olduğuna göre –zira Vücut-u Mutlak'ın şanı kendini izhardır ve tekvine sebep de budur– sevgilimizin güzelliğini seyrederken önünde diz çöküp cezbeyle tutulmamız süflî bir ihtirastan değil, Cemal'in sevgilimiz suretinde zahir olmasındandır (2009ı: 38-39).

“Aşk peygamberi” Baki, “Şehvetin dini bir vecd haline geçip ulvî mahiyet alışını” hem tasavvufî akidelerle hem de döneminin meşhur nazariyeleriyle, özellikle Sigmund Freud'un (1856-1939) "sublimierung" kavramıyla açıklamaya çalışır (2009ı: 38). Kasıtlı olarak sublimasyona uğratılan bütün “vefalar” ve “idrisler” ile birlikte özellikle Baki'nin müritlerinden biri olan İrfan'ın karısı Neşide'dir ve romanın ana aksiyon yapısı Baki'nin Neşide'ye olan tutkusu ve onu “vefa”larından biri olarak tarikata dâhil etme çabası üzerinden gelişir.

Baki, Neşide'nin güzelliği karşısında yaratıcısına bütün coşkunluğuyla hamd ü sena etmek, zikre başlamak, esma çekmek, secdeye kapanmak ihtiyacıyla “dini bir erotizm” hâlinindedir; Neşide'nin yüzünde Allah'ın kudret ve azametini seyrederken “masiva”dan el çektiğini ve ruhunun temizlendiğini duyar (2009ı: 80). Ancak bu “ulvî” mahiyetteki erotizm, anlık olarak sadistik-mazoşistik karaktere bürünebilir ve hatta bu duygular iç içe geçmiş halde aynı anda yaşanır:

Sabık mektupçu cinsî arzu ile estetik zevkin karıştığı bir neşeden ilahî bir keyfe, sonra da bahname ruhlu bir hırsla kapılıyor, bir an ve bir bakış içinde dört heyecanı da birden duyuyordu. Hem bir çocuk, hem bir olgun, hem de bir evliya, arkasından bir iblis aşkıyla Gürcü güzelini safçasına okşamak, sonra güzelliklerinin kıymetini bilerek elde etmek, daha sonra bu güzelliğin yaratıcısına tapmak, en sonunda da o güzelliği en çirkin şekillerde hırpalamak, yemek, yutmak, gibi birbirinden ayrı, fakat aslında tek, dört hırsın zıt tesirleriyle çılgına dönmüştü.

İnsana en büyük hayır ve en büyük cinayet işletecek, akıbeti meçhul bir şehvet buhranıydı bu! Kendisini nasıl olup tutabildi de kudurmuşçasına üzerine saldırmadı, yahut önündeki ayaklara,

miskincesine, zelil ve hakir yüzünü gözünü sürmedi? Hepsini yaptırabilecek bir ruh ihtilali geçirmekteydi (2009ı: 83).

Baki özelinde ortaya konulan patolojik durum, zımni yazar tarafından toplumsal bağlama yerleştirilerek tasavvuf inancının genel yapısıyla ilişkilendirilir: Tasavvuf, zımni yazara göre esasında büyük şairler, âlimler ve seçkin şahsiyetler yetiştirmiş, bir edebiyat zevki oluşturmuş ve toplumsal yapıyı etkilemiş olmasına rağmen “sözü ayağa ve nüfuz kolayca sapıklar eline kaptıran, ekseriya anormallerin işine gelen bir itikattır” (2009ı: 87). Hristiyanlık tarih de –özellikle Katolik mezhebi– buna paralel biçimde "Aşk! Aşk! Artık tahammül edemiyorum!" diye bağırarak, papazlara sarılan, ihtirastan kuduracak hale gelmiş azizlerle doludur (2009ı: 475). Baki’nin Freud referansından sonra zımni yazar da “mistik” ve “erotik” heyecanların bir imana dönüşerek birbirine karışmasını, “din cezbesi” ile “aşk cezbesi”nin yakınlığını ve din gibi aşkın da bazı mistik yönleri bulunmasını Richard Von Krafft-Ebing’in (1840-1902) görüşlerine dayandırarak açıklar (2009ı: 474) ve hatta anlatı metninin içine doğrudan Aguste Forel’den (1848-1931) bir alıntı bile yerleştirir:

"Hezeyanları dini ve tasavvufi heyecanlarla birleşen ve bilhassa tasavvuf yoluyla etrafındaki normal insanlar üzerinde bile derin tesirler husule getiren sapıkları her ruh hekimi tanır. Bu hastalan o derece inandırıcı yapan şey bizzat kendi kendilerine inanmalarıdır." (2009ı: 474).

Zımni yazar tarafından psikanaliz terminolojisiyle tam bir "erotico-religieux"³⁷ (2009ı: 474) olarak tanımlanan Baki, bireysel, istisnai, marjinal ve nihayetinde “yerel” bir örnektir. Ancak bir kişi özelinde gelişen, dinin farklı amaçlar için istismar edilmesi olgusu önce tasavvuf özelinde toplumsal daha sonra da dönemin tanınmış psikiyatristlerinin görüşleriyle desteklenerek evrensel bağlama yerleştirilir. Romanlarda Baki kadar merkezi konumda yer almayan diğer dindar ironik figürler için de ironik yapı biçimsel olarak “yerel” düzeyde kalmasına rağmen dindar görünümünün istismar edilmesi olgusunun izi evrensel düzeye kadar sürülebilir niteliktedir.

Dindar görünümüyle çelişen ironik figürler konunun merkezi çerçevede ele alındığı *Kadınlar Tekkesi*’nden sonra en fazla *İstanbul’un Bir Yüzü*’nü oluşturan küçük hikâyelerde mevcuttur. *İstanbul’un Bir Yüzü*’ndeki konağın damadı İshak’ın

³⁷ Mistik erotik

“baş merakı dindarlık”, “baş sohbeti diyanet”tir (Karay, 2017: 58). “Bab-ı Meşihat”te “kazıasker” rütbesinde önemli bir mevkide görevli bir “softa”nın oğludur (2017: 56). Konakta saz yapılmasına kızar, rakı içilmesine köpürür. Ancak dindarlık merakını ibadetle ya da hayır işleriyle gidermek yerine konaktaki Rum hizmetçilere “musallat” olup Katina'yı Fatma Belkıs'a, Marika'yı Hatice Gülsüm'e çevirir, başlarına birer yeşil yemeni bağlatır, namaz surelerini öğretir, onları ihtidaya teşvik etmeyi tercih eder; kızlar çetrefil Türkçeleri ve yarı peltek şiveleriyle kelime-i şahadet getirmeye başladıkları zaman İshak içinden, ayıla bayıla "eşhed.." diye inlerken karısı da yan odada "ya sabur!" çeker (2017: 58-59).

Konaktaki bütün hizmetçileri başına toplayıp cehennemi anlatır, yüreklerini korku ile doldurur veya cennetin methine girer, gönüllerini avutur. Fakat hakikatte olanın aslında herkes farkındadır:

Konakta birden o kadar kadın içine girince adamcağız çılgına dönmüştü. Dolgun, iri vücutlara düşküncü; bizim kızlar da hep şişmanca şeylerdi; yüzlerine yiyecek gibi bakardı. Yanlarından geçerken çarpacak, kucaklayacak zannederdik; hiçbirimiz, tek başımıza onunla bir evde kalamıyorduk. Hemen yerinden fırlayıp üstümüze atılacak gibi içimize bir korku, bir ürperme gelirdi. Gayet ahlaklı, dindar, ırz ehli görünmesine rağmen pek iyi bilirdik ki için için dünyanın en fena adamları gibi düşünür, hepimize fena gözle, adeta hayalinde soyup açarak öyle bakardı. Gayet fassal, dedikoducuydu da... Her gelen misafir hanımın namusundan şüphe getirir: "Kaltağın biri, yürüyüşünden belli..." Yahut "Halis aşifte, üstünden akıyor..." gibi mahalle vari fena zanlarla dünyayı lekeler, kirletirdi (2017: 58-59).

Daha evliliğinin üzerinden henüz altı ay geçmiş olmasına rağmen birdenbire ortadan kaybolur. Gündüzleri “dairesine” gitmeye devam etmesine rağmen geceleri konağa da kendi evine de uğramaz. Nerde olduğuyla ya da ne yaptığıyla ilgili hiçbir haber yoktur. En sonunda Dayı Bey ve Medet Hanım'ın vasıta olmasıyla kendisine ulaşılır. Ancak "Hayır ve selamet bundadır!"dan başka cevap alınamaz (2017: 60). Kırk gün sonra kırk birinci günün akşamı sanki sabah evden çıkmış gibi çıkagelir ve hiçbir şey olmamış gibi davranır. Anlatıcı tarafından İshak'ın kırk gün boyunca sefahatte olduğu açıkça ifade edilmez, yukarıda ele alınan dindarlık ve “kadın hırsı” karşıtlıkları üzerinden oluşan bağlamla ilişkili olarak örtük bir şekilde hissettirilir. İroni, bu mekanizmanın çalışması için en önemli aygıt görevindedir: İshak'ın kırk

gün boyunca nerde olduğu hiçbir şey olmamış gibi döndükten sonra kendini iyice dindarlığa vermesiyle anlaşılır. Döndükten sonra “elinde tesbih, cebinde Kur'an, boynu eğik ağzı oruçlu” gezer (2017: 60), hizmetçilerle konuşurken bile günah işlemekten korkar gibi başı önde tövbe ve istiğfar âleminde yaşamaya başlar. Karsını da sürekli olarak dine ve ibadete teşvik eder, beraberce İstanbul'u türbe türbe dolaşp fakirlere para dağıtırlar, tekkelere kurban gönderirler mektepte çocuk okuturlar, ömürleri bir süre fazlasıyla, nafilisiyle saatlerce ibadet ederek hayır ve hasenat işleyerek geçer, hatta hacca gitmeye bile karar verilmiştir. Ancak birden bire “nöbeti tutacak olan bir deli gibi” gözleri tamamen değişir, dikleşir, yüzüne bir hırs, vahşet gelir ve bir süre sonra tekrar ortalıktan kaybolur (2017: 60).

Damat İshak, bir anı bir anını tutmayan manik-depresif karakterde biridir. Dindarlık ve “kadın hırsı” arasında gidip gelen karakteri, paralel şekilde neşe ve küskünlük arasında da sürekli gidip gelmektedir: Neşeli anlarında konaktaki herkese methiyeler düzer, “odalardan odalara koşup kayınpederini göklere uçurur, kaynanasını ermişler menzilesine çıkarır, karısının kadınlığını baş tacı eder” (2017: 60), herkese çeşit çeşit hediyeler dağıtır, sonra birden bire “periler” bağlar, dindarlığı tutar, saz çalınması, rakı içilmesi, çapkınlık gibi sebeplerle küskünlükler çıkarır; sebepsiz yere kayınvalidesine ya da kayınpederine küsüp selam vermez, bulundukları odaya girmez, ağzına isimlerini almaz, yemeğe bile inmeden somurtkan bir suratla haftalarca odasına kapanarak ömrünü kahvaltı ile geçirir (2017: 59-60).

İroni, bu örnekte öncelikle dindarlığın “kadın hırsı”na alet edilmesi açısından görünen ve hakikatte olan birbirine karşıtlığı üzerinden gelişir. Konağın damadı İshak'ın çelişkili davranışlar ve duygu durumları arasında sürekli gidip gelmesi ise bütünsel olarak ironik bir görünüm oluşturur.

İstanbul'un Bir Yüzü'ndeki diğer bir dindar ironik figür Sarıklı Mesut Efendi'dir. Mesut, sarıklıyken “cingöz mahalle imamlarına”, fesliyen “ayak kavafı yahudi sarrafları”na benzeyen İstanbul'un meşhur yeni devir simalarından biridir; eline, bir iki mühim davada hayli para geçince hemen dindarlığı bir kenara bırakarak kendisini “havayı hevese” kaptırır, yaman bir kadına tutularak deli divane olur, “Sarığının imkân verdiği kadar” hiçbir eğlenceden geri kalmaz (2017: 92). Zenginliği halkın ağzına düştükten sonra yazıhanesine üşüşenlerin teşvikiyle yalnızca yolda arabayla geçerken gördüğü “İrigüzel Ayşe'nin kızı”na kadın iki ay önce evlenmiş

olmasına rağmen kafayı takar. Dindar görünen sarıklı birinin evli bir kadının peşinden tutkuyla koşması başlı başına ironiktir. Çeşitli vasıtalarla gönderilen haberlerin ısrarına dayanamayan kadın, önce onu vazgeçirmek için buluşmaya razı olur. Ancak en sonunda kocasından boşanıp Mesut’la evlenmeyi kabul eder. "İrigüzel Ayşe'nin kızı"nın kocasına beş ay süren evliliğinin maddi ve manevi tazminatı olarak pazarlık sonucu anlaşılan üç bin lira ödemeye "Zavallı Mesut Efendi", bu paranın çoğunun aslında yeni karısının payına düştüğünden habersizce nihayet muradına erer. Ancak çıkara dayalı evliliği yalnızca altı ay sürer. Boşandıktan sonra İtalyan bir aktrisle Pangaltı’da yaşamaya başlamasıyla da artık yeni ilişkisinden dolayı sarığını çıkarmaya mecbur kalır (2017: 92-95).

İstanbul’un Bir Yüzü’nde yer alan sonuncu dindar ironik figür “müzevir” cami imamı Hacı İshak Efendi’dir. İshak, bir din görevlisi olmasına rağmen “cahil mi cahil”, “hastalıklı mı hastalıklı”, “müfsit mi müfsit” bir adamdır (2017: 134). Gözü makam, mevki sahibi olmakta, parada ya da kadında değil didişmededir:

Bir defa insanı diline doladı mı, kurtuluş yoktur, seksen yere girer ve seksen yerde bahsini açıp fesat, iftira namına ne yapılmak kabilsizce yapar. Zaten muhakkak bir adamla uğraşmalı, didişmek, onu yere serinciye kadar, bir ay mı geçer, iki ay mı, her işi bırakıp ona kendini can ve gönülden vakfetmelidir.

Böyle tezvîr peşinde sarf ettiği kudreti, faaliyeti, o hararet ve heyecanı başka bir işte, başka bir meslekte göstermiş olsa ne muvaffakiyetler kazanmaz, neler olmazdı...

Normalde toplumu güzel ahlaka, etik değerlere davet etmesi, birbiriyle kavgadan kişileri ya da grupları arabuluculuk yaparak uzlaştırması beklenen İmam İshak, tam tersi olarak huzursuzluk ve kargaşanın esas kaynağıdır. Mahallede hiç yoktan meselelerle insanları taraflara ayırıp birbirine düşürür, sonra karşılarına geçip keyifle seyreder. Birine “kancayı at[ıp]” hem ona durup dururken eziyet etmek hem de mahalle sakinleri arasında huzursuzluk çıkarmak için çıkmaz bir sokağa yol açtırmayı kafasına koyarak “belediye daireleri”ni, “defteri hakani kalemleri”ni, “evkaf erkânı”ni günlerce taciz eder; “Orta sınıf ahali”yi kahvelerde, cami avlusunda, şadırvanın etrafında “zehirler”, “yüksek sınıf mahalle erkânı”ni ise doğrudan konaklarına giderek olaydan haberdar eder “tavassutlarını diler”; sokağın haritalarını, senetlerini alıp mahalle kahvesinde okur; “Hakkımızdır, burasını

alabiliriz, yolumuz tam sekiz buçuk dakika kısılacak, mahalle de şeref bulacak!" diye insanları galeyana getirir; "İmam Efendi'nin tarafını tutanlar daima galip gelirler, neler yapmaz, neler yaptırmaz" (2017: 135). O çıkmaz sokakta oturup da araba gürültüsünden, sokağın huzurunu kaçırarak yabancıları, tozdan, çamurdan çekinenler duruma tabii olarak itiraz ederler, ancak İshak'ın da esas niyeti zaten birbirine karşıt taraflar oluşturup onları birbirine düşürmektir.

Çıkmaz sokağın sakinleri, hiç yoktan ortaya çıkan bu sorun karşısında "Hele geçmeye kalkın, virane duvarları yıkmak isteyin, bak ne yaparsınız, kafalarınıza kaynar sular dökeriz, taş yağdırırız!" gibi tehditlere başvururlar, devlet dairelerine sokağın açılması durumunda çamaşır günlerinde "muhadderatı islâmiyenin marin ve âbir tarafından tecavüzata maruz kalması" ihtimalini öne süren dilekçeler yazarlar, gece gündüz toplanıp konu hakkında düşünürler, çareler ararlar ve en sonunda İshak Efendi bir sabah çıkmaz sokağın sonunda "kavuklu kitabeli", koskocaman bir mezar taşıyla karşı karşıya kalır. Artık kutsal statüsünde kabul edilen mezar taşının yol yapımı gibi bir sebepten dolayı bir imam tarafından yerinden kaldırılması, İshak gibi birisi için bile kabul edilemez durumdadır. Önce hiddetinden sararmış, gözleri dönmüş bir halde kendisini sokağa atar, bol enfiye çekerek "Yedikule bostanları" arasında bir başına günlerce dolaşır, düşünür, bir çare arar. Aradan on gün geçtikten sonra bir sabah arkasında bir kalfa, iki dülgere birer araba kum, çakıl, kireç gibi yapı malzemeleriyle birlikte gülümseyerek sokağa girer ve işleri tersine çeviren haberi sokağın sakinleriyle paylaşır:

"Evliyaullahtan bir zatın böyle sokak ortasında yatmasını velinimet Efendimiz terviç buyurmamışlar; bir miktar atıyeişahane ihsan buyurdular, türbe yapacağız!" (2017: 137)

İshak, geçen on günde boş durmayıp padişaha kadar ulaşmış ve aslında için boş olan ironik türbenin yapımı için onay almayı başarmıştır. Yol açıldıktan sonra huzurlarının kaçacağından endişe eden çıkmaz sokağın sakinleri duruma engel olmaya çalışırken bütün evler, yan pencereleriyle denize oradan baktıkları için bu kez de manzaralarından olurlar, çünkü İshak Efendi'nin türbeyi inadına upuzun, sipsivri yaptıracığından herkes emindir. Derhal temeller atılır, inşaaata başlanır, fakat bununla da kalmaz "bilmem ne paşa"nın arzusu üzerine türbe, tekkeye ve hatta belki camiye dönecektir. Çıkmaz sokağın sakinleri uzlaşma çabasıyla "Sokağı açalım, biz taşı getirdiğimiz gibi bir gece yine usulcacık götürürüz, türbeyi köşe başındaki

makberin üzerine yaptırırız, üstüne para da verimiz!" derler (2017: 138). Ancak İshak "Artık benim elimde değil [...] getirdiğiniz taş bu mübarek zatın taşıymış, Allah ona türbe mukadder etmiş, hilafına hareket edemeyiz!" diyerek ricacıları geri çevirir.

Cami imamı İshak Efendi üzerinden oluşturulan ironik yapı tek bir kişinin üzerinden gelişen, müstakil bir yaşamla ilgili “yerel” bir örnektir. Ancak kararlı-açık ironilerin genelinde olduğu gibi bu yapıyı da toplumsal ya da evrensel bağlama yerleştirebilmek mümkündür. İshak’ın hususi kişiliği üzerinden dindar görünümü ve din görevlisi pozisyonunu istismar etme olgusu görünür kılınmıştır ve dindarlık ya da imamlık İshak’ın hakikate tam tersi bir konumda olmasına rağmen toplumun gözünde itibar kazanmasını sağlar:

Oturduğu semtin sahibi, kâhyası, polisi, hepsi odur. Tanımadığı adam yoktur ki... Zaptiye nazırını tanır, bütün müsteşarlar, muhasebeciler ahabıdır; mabeyincilere kadar el kol, salmışır ve bütün bu kuvvetleri şunun bunun aleyhinde, tezvir için, bela çıkarmak için kullanır; her sokulduğu işten zaferle çıkar (2017: 138).

İshak’ın ölümü bile dindar görünümüyle taban tabana çelişki oluşturur. Bir duvar meselesi yüzünden son gülerde “musallat” olduğu kendi hâlinde, bahçe meraklısı bir insan olan komşusunun itinayla yetiştirilmiş şeftalilerinden çalmak için bir gece herkes uyurken aradaki duvarı aşarak karşı bahçeye geçer. Ancak dönerken o gün temizletmek için lağım çukuru açtırmış olduğunu unuttur, kendi bahçesinde olduğundan fener de kullanmadığı için karanlıkta yürürken çukura yuvarlanır ve ertesi gün cesedi bulduklarında cebinden çaldığı şeftaliler çıkar. Din görevlisi pozisyonunu üstlenen birinin hırsızlıktan dönerken cebinde çalıntı şeftalilerle düştüğü lağım çukurunda ölmesi ironiktir. İshak’ın anlatının tamamında beklenenin tam tersi davranışlar sergilemesi bütünsel olarak ironik bir görünüm oluşturur.

Bunların dışında kalan dindar ironik figürler, anlatının merkezinde yer almayan yan kişiler konumundadırlar. Bunlar *Yerini Seven Fidan*’daki kasabada tüm evlerin ve dükkânların hepsi ahşap ya da kerpiçken iki katlı yeni beton evde oturan, zımni yazar tarafından açıkça düzenbaz, ikiyüzlü ve zehirli olduğu ifade edilen gut hastası Hacı İdris (2009n: 8-13); *Dişi Örümcek*’teki Nurper’in henüz yedi yaşındayken üzerine saldıran Samatya’daki yaşlı hoca efendi (2009g: 92); *Sonucu Kadeh*’teki Cemşit’i onun yararına çalışıyor görünmesine rağmen sırf Şehriban’la beraber olmak için Paris’e yollayan Sarıklı Mansur (2009k: 256) ve son olarak

Nilgün'deki Ömer Selim'i hac sırasında hem her gece evine alan hem de her seferinde “Haccım murdar oldu!” diye ağlayan kadındır (2009e: 173). Bu figürler romanlarda merkezi ya da etkin bir konuma sahip olmasalar da Karay'ın hikâyelerinde tekrar bu figürün belirginleştirilmesi açısından işlevseldirler.

İronik dindar figürlerin bağlı göründükleri değerlere aslında samimi bir şekilde bağlı olmadıklarına, görünen ile hakikatte olanın birbiriyle çeliştiğine ve dindarlık kisvesinin kişilerin şahsi çıkarlarıyla ilgili olduğuna hikâyelerindeki açık çelişkilerle işaret edilirken ifade edilen anlam, zımni yazar tarafından açıkça söylenmez ironi aracılığıyla örtük biçimde dile getirilir ve zımni yazarın eleştirel tutumu açısından niyetleri konusunda her zaman için kesin olarak emin olabiliriz.

2.2.2.2.1.2. Türediler

“Umulmadık şekilde sivrilen, ortalarda yokken birden bire adı sanı duyulup adam sırasına giren” (Ayverdi, 2011: 1275) anlamına gelen “türedi”, Refik Halid Karay'ın harp zengini muhtekirler, çıkarıcı politika zenginleri, Batı özentisi dejenere olmuş mirasyediler ve sosyete de yer edinmeye çalışan görgüsüz yeni zenginler gibi halk sefalet içinde sürünürken onlar üzerinden sağladığı haksız kazançla gösterişli, debdebeli, şaşıaalı bir ömür süren kişiler için sıklıkla kullandığı olumsuz bir tabirdir. Bu kişiler de aynı dindarlar gibi bağlı göründükleri değerlere ters düşen davranışlar sergileyerek ya da hakikatte olanın tam tersi bir konumdaymış gibi davranarak ironik bir görünüm oluşturlar. Bununla birlikte türedilerin ironik görünümü daha çok geçmişteki fakirlikleri ve haksız kazanç ile elde ettikleri servet arasındaki karşıtlık üzerinden sınıfsal bağlamda okunabilir.

Refik Halid Karay, ilk sürgünden dönüşünde İstanbul halkının pahalılıktan, yokluktan ve hükümetin milli iktisat görüşü üzerinden savaş koşullarından istifade eden “fırsatçı muhtekirlerden” şikâyet ettiğini görerek sansürün de göz yumduğu harp zenginleri konusunda yazılar yazmanın avantajlı olabileceğine karar verir. Savaşın getirdiği olumsuzluklarla sefalet çeken Karay'ın da bir parçası olduğu halk, muhtekirlerden hem nefret etmekte hem de sürdükleri refaha imrenmektedir. Yazar konuyla ilgili sırtında sürgünden önce yaptırdığı için yeniliğini koruyan su geçirmez paltosu, kamış olanını kaybettiği için kullanmak zorunda kaldığı altın kaplama bastonu ve eldivenleriyle Büyük Ada'da ev kiralamak için gezerken bir harp zengini

sanıldığını ve büyük hürmet gördüğünü anlatan *Bir Avuç Saçma*'daki³⁸ “Benim Harp Zenginliğim” yazısını yayımlar (Acehan, 2021: 122-123). Burada harp zenginlerine oldukça ağır ve yankı uyandıran eleştirileri getiren Karay'ın bir harp zengini kılığında hakikatte bulunduğu konuma karşıt davranışlar sergilemesi ironiktir.

Karay, konuyu *Yeni Mecmua*'nın 2 Mayıs 1918 tarihli 42. sayısındaki “Hafta Musâhabesi” yazısında da “Harb Zengini” başlığıyla kaleme alır. Bu yazıda dönemin tanınmış muhtekirlerinden “Bayramzâde” ismiyle tanınan bir şeker tüccarının ismini Arapça “bayram” anlamına gelen “iyd” kelimesiyle kurulan bir kelime oyunuyla “it”e çevirip “kandiloğlu, îdzâde” şeklinde değiştirdiği için muhtekir zatın Talat Paşa'ya şikâyeti sonucu tekrar İstanbul'dan sürülme tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Ancak Ziya Gökalp'ın (1876-1924) araya girmesiyle tekrar eski sürgün yerine gönderilmekten kurtulur. Yazar daha sonra ise *Sakin Aldanma, İnanma, Kanma*³⁹ kitabında yer alan “Üşenmeye, Ürpermeye Dair” ve “Reçelsiz Ramazana, Şekersiz Bayrama Dair” başlıklı yazılarında ısınma ve yiyecek sorunlarını ve hayat pahalılığını harp zenginleriyle ilişkilendirerek ele alır. (2021: 123-125).

Karay'ın büyük bir kısmı harp zenginleriyle ilgili olan eseri *İstanbul'un Bir Yüzü*, II. Meşrutiyet öncesi Abdülhamid dönemi ile II. Meşrutiyet sonrası İttihat ve Terakki döneminin karşılaştırıldığı ve bu dönemle birlikte bazı insanların hiç de layık olmamalarına rağmen siyasi ve maddi açıdan yükselişlerinin anlatılmasıyla eskinin iyi yönlerinin öne çıkarılarak yeninin olumsuzluklarının vurgulandığı bir çeşit siyasi yergi romanı olarak değerlendirilmektedir (2021: 126). Romanda savaştan önce ailesinin bütün yükü sırtında kıt kanaat geçinmeye çalışarak iş arayan, savaştan sonra ise girdiği kalay işiyle birdenbire zengin olan “Kalay Ali Bey”, savaştan önce azledilmiş bir jandarma zabiti olan, ancak 31 Mart vakasıyla cebini doldurup zenginliğiyle saray çevresince de itibar gören “Kerim Bey”, savaştan önce gümrükte kâtip olarak çalışırken evkaftan üzerine geçirdiği Kocamustafapaşa'daki bostanlardan biriyle esnaflığa başlayıp zengin olan “Lütfi Pehlivan”, kendisinden yaşça büyük Şevkidil Hanım'la serveti için evlenerek aynı zamanda hem bir harp zengini hem de bir mirasyedi olan “Hidayet Bey” ve Dindarlar başlığında ele alınan “Sarıklı Mesut Efendi”, ayrıca bunlara ilaveten savaştan önce Fikri Paşa'nın konağında “yanaşma” iken İzmir'e gidip savaş zamanında ticaretle uğraşarak zengin

³⁸ Refik Halid Karay, *Bir Avuç Saçma*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2009.

³⁹ Refik Halid Karay, *Sakin Aldanma, İnanma, Kanma*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2011.

olan romanın merkezi kişileri konumundaki İsmet ve Kani birer harp zengindir (2021: 126-131). Yazar daha sonra kaleme aldığı *Bugünün Saraylısı*'nda da II. Dünya Savaşı sırasında kaçakçılıkla zengin olan Yaşar ve kızı Ayşen üzerinden de konuyu ele almıştır (2021: 132).

Bu, Bizim Hayatımız'daki Tahtakale'de han kapısı aralığında ufacık bir nalbur dükkânında “cam macunu, toz boya, testere, çekiç” gibi şeyler satarken birdenbire işi büyütüp inşaat malzemesi piyasasına hâkim olan (Karay, 2009d: 74) Karaborsacı Ali de yazarın belirgin bir biçimde ele aldığı II. Dünya Savaşı sırasında savaş koşullarından yararlanarak zengin olan diğer bir türedi vurguncu milyonerdir.

Harp zenginlerinin savaştan önceki yoksullukları ve savaş esasında pek de meşru olmayan yollarla elde ettikleri zenginlik arasındaki karşıtlık ironinin geliştiği zemini oluşturur ve bu kişiler geçmişleri ve romanların anlatma zamanındaki hâlleriyle bütünsel olarak ironik bir görünüm arz ederler.

Harp zenginlerinden sonra *İstanbul'un Bir Yüzü*'nde anlatıcı İsmet tarafından “politika zenginleri” olarak adlandırılan İttihat ve Terakki mensupları da “türedi” sıfatıyla nitelendirilir. Fikri Paşa'nın büyük oğlu İhsan Bey, doktorlukla birlikte aynı zamanda II. Meşrutiyet'in ilanından sonra sivrilen yeni yetme gençlerden birçoğuna “meftun” bir siyaset meraklısıdır; sürekli "Ne talakat, ne kalem, ne zekâ! Memlekete büyük iyilikleri olacak, devleti kurtaracaklar, milleti ıslah edecekler, vicdanlı, irfanlı, yaman adamlar!" diye methiyeler düzdüğü bu gençleri konağa toplayıp onlara ziyafetler çeker, üstüne “parasız tellalları” kesilip tanıdığı ne kadar ecnebi dostları, kibar ahabları varsa hepsiyle tanıştıır bu çevreden bir davet olduğunda ise gömleğinden boyun bağına kadar hepsini giydirir, kuşatır, insan içine çıkabilecek hâle sokar (Karay, 2017: 107).

“Oturup kalkmasını, yiyip içmesini bilmeyen öksüz evlat tavırlı, çoluk çocuk makulesi bu sünepe rical” zamanla yavaş yavaş paranın tadını ve mevkiin şerefini almaya başladıkça her defasında biraz daha küstahlaşıp şımararak geri döner ve zamanla makamlardan makamlara yükseldikçe konağa ziyaretleri de iyice seyrekleşmeye başlar. İhsan önce “türedi politika zenginleri”nin nankörlüğü karşısında hırsını ve hiddetini belli etmeden bir süre için için kendini yiyerek, aleyhtarlığa doğru adım adım ilerler, en sonunda "Hay alçaklar, maksatları makam, mesnet, mansıpmış... Eski devre rahmet okuttular, Avrupa'ya karşı ne şerefimiz kaldı,

ne haysiyetimiz; külhanbeyleri altı yüz senelik devleti bir paralık ettiler!" diye "tiz perdeden" köpürüp kudurarak muhalefet etme noktasına gelir; makam mevki elde edip güçlenen "türedi politika zenginleri" ise bunun üzerine İhsan'ı "yakasından çek[ip]" eğer muhalefet etmeye devam ederse eski ahbablığı bakmadan hatır gönül saymadan canını yakmakla tehdit ederler (2017: 108).

Geçmişte yoksul adamlar olan "türedi politika zenginleri" makam mevki sahibi olduktan sonra köşklere,yalılara kurularak haşmet ve debdebe hevesine kapılırlar. Ancak kendi memleketlerinde gayet "muktesit" bir hayat sürer gibi görünürlerken bu memleketin imkânlarıyla kazandıkları paraları yazara göre "Frenk illerinde" Paris'in, Berlin'in mahbubelerine harcarlar (2017: 110). Dolayısıyla görünen ve hakikatte olan "türedi politika zenginleri" için de birbirinin karşıtıdır.

Refik Halid Karay İttihat ve Terakki'nin yönetimde söz sahibi olduğu tek devirde, onları tenkit etme cesaretini göstermiş, mizahının gücü ve tesirli dili sebebiyle partiye yönelik eleştiri yazıları yazın camiasında da ilgiyle karşılanmıştır; Yazar hiçbir partiye girmediği, aktif politika yapmadığı halde başına gelen ilk sürgünlüğünün sebebini *Kirpinin Dedikleri*⁴⁰ adı altında topladığı yazılarına bağlar. (Koç, 2011: 210) Karay, ittihatçıların en büyük suçunun ülkeyi peş peşe girilen savaşlar sebebiyle parçalanmaya götürmek olduğu fikrindedir (2011: 221) ve görüldüğü üzere eleştirel tutumu kurmaca eserlerine de sirayet etmiştir.

Harp zenginleri ve politika zenginleriyle birlikte sosyete hayatında yer edinmeye çalışan yeni zenginler de yazar tarafından türedi kelimesiyle nitelendirilir. *Ekmek Elden Su Gölden* romanı tamamıyla türedi yeni zengin aile Duranbeylilerin ironik görünümü üzerinden ilerler. Duranbeyliler dedeleri zamanında bir kan meselesi yüzünden Doğu Anadolu'dan "kulları" ile güneye göçmüş daha doğrusu akın etmiş, ovalardan birine çadır kurup topraklara el koymuş, bu esnada iç ve dış bunalımlar ile uğraşan hükümet aileye dış geçirememiş, onlar da Milli Mücadele'de gönüllülerle savaşa katılarak, otlak ve arazilerde dirlik ve düzenli sağlayarak devletle uzlaşma yoluna gitmişler ve en sonunda bir zaman gelmiş Duranbeyli Konağı'nın çevresinde "hu" denilen kerpiç duvarlı, damarları, kamış veya saz örtülü evleri ile bir köy kurulmuştur (Karay, 1985: 8).

⁴⁰ Refik Halid Karay, *Kirpi'nin Dedikleri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2009.

Dönemin koşulları altına ezilen ve gittikçe yoksullaşan halk karşısında Duranbeyli ailesinin gösteriş içinde şatafatlı, debdebeli, sosyetik ve Avrupai görünüşleri, evdeki ya da köydeki ya da genel olarak sosyete çevresinden kimse onları gözlemezkenki hakiki hâlleriyle taban tabana karşıtlık oluşturur. Zımni yazar, anlatı içerisinde “Kim derdi ki dün gece görkemli otomobillerden inerek lüks gazinoya birer manken çekiciliği ile giren, gözleri beğeni ve istekle kendi üzerine çeken varlıklı hanımlar bunlardır! (1985: 57) sorusuyla Duranbeylilerin görünen ve hakikatte olanın karşıtlığı üzerinden ortaya çıkan ironik görünümüne dikkat çeker ve hatta romanda çeşitli yönlerde devam eden bu retorik sorgulamalarda köylülük ve şehirlilik kutupları bazen karikatürize bir görünüm kazanır:

Bir dakika içinde elli yıl geriye, yeniliği bilmedikleri tam köylülük çağına dönmüşlerdi ve şimdi daha rahattılar, daha doğal ve daha kendileri! Gazinoda nazlı nazlı viski, otelde usulünce çay içen, lokantada nazik nazik levrek yiyen o hanımlar bunlar mı? Hani geçerken herkesin zarif kıyafetlerini hayran kaldığı hanımlar? (1985: 68)

Anlatı içerisinde dramatize edilmiş yazar fonksiyonuyla zımni yazardan sözü devralan Armenak Efendi ailenin esasında görünenin tam tersi bir konumda bulunduğunu açıkça ifade eder:

–Hepsi görgüsüzlük, bilgisizlik, para şımarıklığı, bir yaşantıdan öbürüne çarçabuk kural ve yöntemini öğrenmeden geçişin sonucu, Allah birdenbire başışta bulunmuş işte! Taş atıp da kollarımı yoruluyor? Ekmek elden, su gölden! Çalışan köylü, veren toprak koruyan hükûmet, kazanan da büyük toprak sahipleri! Cahilcesine, kültürsüzcesine, ne yaptıklarının farkında olmadan yiyorlar. (1985: 46)

Duranbeyliler, tüm varlıklarına karşın ironik bir şekilde cimridirler. Aileye gelin olarak yeni giren Ferhan’ın sosyete yazarı bir kadının asistanı Numan ile flörtöz ilişkisi aracılığıyla Aile sonunda sosyetedeki kendine bir yer edinme imkânı kazanır. Ancak ailenin içinden birisi olarak Nesibe görünen ve hakikatte olanın kaşıtlığını “Şapkamızdan, elbisemizden, Paris’liliğimizden bahseden yazar bayan bereket bu yönümüzü bilmiyor; bilse tefe koyup çalardı. Varlık içinde sefalet çekiyoruz” diyerek birinci ağızdan dile getirir (1985: 150).

Türedilerin de oluşturdukları ironik görünümle aynı dindarlar gibi bağlı göründükleri değerlere aslında samimi bir şekilde bağlı olmadıklarına, görünen ile

hakikatte olanın birbiriyle çeliştiğine açık çelişkilerle işaret edilir ve ifade edilen anlam, zımni yazar tarafından açıkça söylenmez ironi aracılığıyla örtük biçimde dile getirilir.



3. SONUÇ

İroni, Refik Halid Karay'ın romanlarında sözel, dramatik, durum ilişkin ve romantik yönleriyle mevcuttur. Çalışmada W. C. Booth'un *İroninin Retoriği* adlı eserinde ortaya koyduğu tasnif sistematığına riayet edilmiş, tespit edilen örnekler konvansiyonel yaklaşımlar da göz önünde bulundurularak öncelikle kararlı-kararsız ve örtük-açık kıstaslarına göre değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonucunda tespit edilen ironi örnekleri çoğunlukla yerel ve açık örneklerdir.

Refik Halid Karay'ın romanlarında ironi kullanımı zımni yazar merkezinde toplanmıştır. Zımni yazarın incelenen eserler bağlamında oluşturduğu külliyat, kararlı-açık nitelikteki ironik yapılar açısından kararlı-örtük ironiye göre çok daha zengindir. Mevcut kararlı-örtük ironi ya da diğer bir ifadeyle sözel ironi örneklerinde de çoğunlukla ironist konumunda olan kişiler yazarın metnine metaleptik biçimde dâhil olmasıyla ortaya çıkan ve onunla hem biyografik hem retrorik açıdan özdeşlikler barındıran dramatize edilmiş yazarlardır. Karay'ın romanlarındaki zımni yazar hem dramatize edilmiş ya da edilmemiş anlatıcı pozisyonunda hem kendisinin dramatize edilmiş bir izdüşümü olan roman kişileri aracılığıyla kontrolü olarak sözel dramatik ve duruma ilişkin olarak kararlı ironi kullanır.

İroniyi bir karakter özelliği olarak benimsemiş olan *femme fatale* figür ise incelenen romanlarda ironinin uygulayıcısı pozisyonunda ikinci sırada yer alır. Zımni yazardan sonraki aktif ironist figür olan *femme fatale* figürün ironisi daha çok bir karakter özelliği olarak tezahür eder. *Femme fatale* figürle onun etrafında ona tutukun olan erkeklerin ilişkileri sadistik-mazoşistik karakterli “ironik aşk” biçimindedir. Ironik aşkın görüldüğü eserlerde kadın erkek ilişkilerinin ele alınış biçimi, acının ve hazzın birlikteliği açısından romantik ironinin “arabesk” yönü kapsamındadır. *Femme fatale* figür, her zaman için arzu nesnesi konumundaki dominant olan taraftır. Ayrıca bu figür kararlı ironi bağlamında da ironist özellikler göstermektedir. Bütünsel görünümü açısından bu figür için görünen ve hakikatte olan hem olum hem de olumsuz biçimde birbirinin karşıtıdır. *Femme fatale* figürün etkisi, yazarın hem romanlarında hem de gazete yazılarında ele aldığı “N şuaşı” ile ilgilidir ve buna gönderme olarak kadınların isminin çoğu “N” harfiyle başlar. Bu kadınlar genellikle birden fazla ada sahiptir, zımni yazar tarafından olumlanan –ya da en azından tarafsız kalınanları– hafifmeşrep, hoppa, fattan görünebilirler ancak esasında

oldukça iffetlidirler. Onlara hem kutsiyet hem de şeytanilik atfedilir, sıklıkla kılık değiştirebilirler, rol yapabilirler, romanlarda genelde başkahraman konumunda olan erkek kahramanlarda hem hayranlık, tutuku, şehvet, aşk hemde tiksinti, nefret, öfke ve şiddet uyandırır ve bu duygular birbirine karışmış bir halde bir arada yaşanabilir. Romanlarda en fazla görülen ve hacimsel olarak en fazla yer kaplayan ironi türü ironik aşktır.

Karay'ın romanlarında sözel ironi çok fazla yer tutmaz. Romanlarda sözel ironinin uygulayıcısı olarak öne çıkan ilk figür dramatize edilmiş yazarlardan *İki Cisimli Kadın*'daki Yaşar Kuloğlu, ikinci figür dramatize edilmiş anlatıcılardan *İstanbul'un Bir Yüzü*'ndeki İsmet'tir. Bunların dışında *Yüzen Bahçe*'deki Ahmet Meram ve yazarın ironik ikizi Hayati de dramatize edilmiş yazar konumuyla sözel ironinin uygulayıcısı pozisyonundadır ve bunların tamamı dramatize edilmiş yazarlar olarak zımni ve biyografik yazarın ve hatta yazarlık kavramının kendisiyle bağlantılı kişilerdir. Bunların dışındaki sözel ironi örnekleri yalnızca anlatı kişileriyle ilgili müstakil örneklerdir.

Dramatik ironi Karay'ın sıklıkla başvurduğu kurgulama tekniklerinden biridir. Dramatik ironi, konvansiyonel haliyle yalnızca *Sürgün*'de kullanılmıştır. Bütün bir anlatıyı kapsayan haliyle ise *Sürgün* ve 2000 Yılı'nın Sevgilisi'nde kullanılmıştır. Bunların dışındaki örnekler konvansiyonel dramatik ironiden farklı olan müstakil örneklerdir. Dramatik ironi Karay'ın romanlarında genel karakteristiği gereği genellikle *ieronik* ve *alazonik* figürlerin belirginleştirilmesi işleviyle kullanılmıştır.

Karay'ın romanlarında durum ironisi bağlamında D. C. Muecke'nin ortaya koyduğu ayrımlara göre şahsi olmayan ironi, kendini azımsama ironisi, basit uyuşmazlık ironisi, saflık ironisi, kendini ele verme ironisi, dramatik ironi ve sonuç-netice ironisi mevcuttur. Yazarın durum ironisi kategorisinde kararlı-açık ironi kullanımı genel olarak olaylar ya da durumlar üzerinden değil kişiler üzerinden ortaya çıkar. Durum ironisinin en yaygın kullanım biçimi olan olan yergi alanında yazarın romanlarında dindarlar ve türediler olmak üzere iki belirgin ironik figür olduğu tespit edilmiştir. Bu kişiler esas konumlarını gizleyip tam aksi yönde görünmeye gayret ederek, görünürde bağlı oldukları değerlerle çelişen davranışlara sergileyerek ya da geçmiş yaşantıları ile şimdi halleri arasındaki karışıklık açısından

ironik bir görünüm oluştururlar. Zımnı yazarın bu figürler aracılığıyla ifade ettiği eleştirel tutumundan her zaman için netlikle emin olabiliriz. Yergilerin konusunu ise dinin istismar edilmesi, harp zamanların değişen toplumsal yapı ve muhtekirleri harpten haksız kazanç elde etmeleri, dejenerasyona ulaşan Batılılaşma ve Avrupalı yaşam tarzı oluşturur.

Sonuç olarak Refik Halid Karay'ın kişisel olarak öncelikle mizahçı yönünden ve muhalif duruşundan; romanları bağlamında biçimsel açıdan zımnı yazarın, dramatize edilmiş yazarların ve anlatı kişilerinin kontrolölü kararlı ve kararsız ironi kullanımlarından, öznel perspektifte aşkı ele alış şeklinden, toplumsal perspektifte satirik özellikteki eserlerinden ve kurmaca yazılarının dışında kalan eserlerinde ustalıkla kullandığı ironik dilinden ironik bir yazar olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

4. KAYNAKÇA

İncelenen Eserler

- Karay, R.H. (1985). *Ekmek Elden Su Gölden*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Karay, R.H. (2009a). *Yezidin Kızı*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Karay, R.H. (2009b). *Çete*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Karay, R.H. (2009c). *Sürgün*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Karay, R.H. (2009ç). *Anahtar*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Karay, R.H. (2009d). *Bu, Bizim Hayatımız*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Karay, R.H. (2009e). *Nilgün*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Karay, R.H. (2009f). *Gurbet Hikâyeleri-Yeraltında Dünya Var*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Karay, R.H. (2009g). *Dişi Örümcek*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Karay, R.H. (2009ğ). *2000 Yılın Sevgilisi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Karay, R.H. (2009h). *İki Cisimli Kadın*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Karay, R.H. (2009ı). *Kadınlar Tekkesi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Karay, R.H. (2009i). *Karlı Dağdaki Ateş*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Karay, R.H. (2009j). *Dört Yapraklı Yonca*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Karay, R.H. (2009k). *Sonuncu Kadeh*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Karay, R.H. (2009l). *Ayın On Dördü*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Karay, R.H. (2009m). *Yüzen Bahçe*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Karay, R.H. (2009n). *Yerini Seven Fidan*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Karay, R.H. (2014a). *Bugünün Saraylısı*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

Karay, R.H. (2017). *İstanbul'un Bir Yüzü*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

Diğer Kaynaklar

Abay, A. (2012). “Kur'an'da İronik Anlatımın Bir Örneği: Tebbet Suresi”, *KSU İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sayı: 20, ss. 68-93.

Acehan, A. (2021). *Edebiyat ve İhtikâr*, Ekin Yayınevi, Ankara.

Aktaş, Ş. (1986). *Refik Halit Karay*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Aktaş, Ş. (2004). *Refik Halit Karay*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Alay, O. (2015). *Türk Saz Şiirinde Yergi, İroni ve Mizah*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ, Basılmamış Doktora Tezi.

Artistoteles. (1987). *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Aristoteles. (1997). *Nikomakhos'a Etik*, çev. Saffet Babür, Ayraç Yayınevi, Ankara.

Aristoteles. (2004). *Retorik*, çev. Mehmet H. Doğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Arslan, A. (2006). *İlkçağ Felsefe Tarihi*, C. 2, Bilgi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

Aytaç, G. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirus Yayınları, İstanbul.

Ayverdi, İ. (2011). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, Bilnet Matbaacılık, İstanbul.

Bade, P. (1979). *Famme Fatale-Images of Evils and Facinating Woman*, Mayflower Books, New York.

Behler, E. (2008a). “Antik Çağda İroninin Ortaya Çıkışı”, çev. Orçun Türkay, *Cogito*, sayı: 57, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, ss. 20-24

Behler, E. (2008b). “Modern İroniden Postmodern İroniye” çev. Orçun Türkay, *Cogito*, sayı: 57, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, ss. 129-136.

Benjamin, W. (2012). *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri-Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*, çev. Elçin Gen-Mustafa Tüzel, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.

Birkan, T. (2014). “Kadıncıl, Sokakçıl, Erkekçil”, *Doğuştan Kadıncıl*, yay. haz. Tuncay Birkan, İnkılâp Yayınları İstanbul ss. 27-36.

Booth, W.C. (2016). *İroninin Retoriği*, çev. Suzan Sarı, yay. haz. Hayriye Ünal, Hece Yayınları, Ankara.

Booth, W.C. (2012). *Kurmacanın Retoriği*, çev. Bülent O. Doğan, yay. haz. Özde Duygu Gürkan, Metis Yayınları, İstanbul.

Borges, J.L. ve Guerrero M. (1996). *Düşsel Varlıklar Kitabı*, çev. Bora Komçez, Mitos Yayınları, İstanbul.

Büyükgöze, S. (2005). “Anne Ben Büyüyünce Femme Fatale Olacağım!”, *Varlık*, sayı 1170, Varlık Yayınları, İstanbul, ss. 6-9.

Cebeci, O. (2017). *Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni*, İthaki Yayınları, İstanbul.

Cevizci, A. (2005). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayıncılık, İstanbul.

Çelebi, İ. (1998). “Hızır”, *İslam Ansiklopedisi*, C. 17, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, ss. 406-409.

Çelgin, G. (1993). *Eski Yunan Edebiyatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Çelgin, G. (2011). *Eski Yunanca - Türkçe Sözlük*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Dellaloğlu, B.F. (2002). *Romantik Muamma*, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Demiralp, O. (2008). “Alttan Dalma”, *Cogito*, sayı: 57, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, ss. 149-163.

Depe, D. (2019). *Türk Romanında Romantik Bir Tema Olarak Arzu*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, Basılmamış Doktora Tezi.

Egan, C. (2009). “İroninin Kurbanı”, çev. Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez, *Kitaplık*, sayı 123, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, ss. 64-71.

Ecevit, Y. (1994). “Goethe’de İroni”, *Gündoğan Edebiyat*, sayı: 9, Ankara ss. 31-35.

- Ellison, D. (2008). “Kierkegaard: Şiirsel Yaşantının Tutumluluğu Üzerine”, çev. Mehmet Barış Albayrak, *Cogito*, sayı: 57, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, ss. 149-163.
- Ergin, M. (1989). *Dede Korkut Kitabı*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Frye, H.N. (2015). *Eleştirinin Anatomisi*, çev. Hande Koçak, yay. haz. Mesut Varlık, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Genette, G. (2020). *Anlatının Söylemi*, çev. Ferit Burak Aydar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Glicksberg, C.I. (1969). *Ironic Vision in Modern Literature*, Martinus Nijhoff/The Hauge, Netherlands.
- Güçbilmez, B. (2005). *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı*, Deniz Kitabevi, Ankara.
- Güçbilmez, B. (2007). “Türk Tiyatrosunda İronik Söz, İronisiz Metin”, *Hece*, sayı 124, Hece Yayınları, Ankara, ss. 104-111.
- Güvenç, A.Ö. (2011). “Dede Korkut Kitabı'nda Mizah”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Erzurum, ss. 157-180.
- Hançerlioğlu, O. (1980a). *Felsefe Ansiklopedisi*, C. 3, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hançerlioğlu, O. (1980b). *Felsefe Ansiklopedisi*, C. 4, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hançerlioğlu, O. (1980c). *Felsefe Ansiklopedisi*, C. 5, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hançerlioğlu, O. (1980d). *Felsefe Ansiklopedisi*, C. 6, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hegel, G.W.F. (1994). *Estetik- Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*, çev. Taylan Altuğ-Hakkı Hünler, C. 1, Payel Yayınları, İstanbul.
- Hilav, S. (2012). *Diyalektik Düşüncenin Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Hutcheon, L. (2008). “İroni, Nostalji ve Postmodern”, çev. Begüm Kovulmaz, *Cogito*, sayı: 57, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, ss. 212-230.

İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi (Çevrimiçi), https://cdn-acikogretim.istanbul.edu.tr/auzefcontent/20_21_Guz/ilkcag_felsefesi/13/index.html, 03 Mayıs 2020.

Jankélévitch, V. (2020). *İroni*, çev. Yunus Çetin, Yay. Haz. Savaş Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul.

Jankélévitch, V. (2008) “Kendine Dönük İroni”, çev. Orçun Türkay, *Cogito*, sayı: 57, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, ss. 137-142.

Jameson, F. (2009). “Bıçımci Yansıtma” çev. Yurdanur Salman-Deniz Hakyemez, *Kitap-lık*, sayı 123, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, ss. 72.

Karaca, Ş. (2019). *Kötücül Kadın-Türk Edebiyatında Kötücül Kadın İmgesi*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Karadikme, A. “*İroni*” Kavramı ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde *İroni*, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Karaer N. (1998). *Tam Bir Muhalif Refik Halid Karay*, Temel Yayınları, İstanbul.

Karay, R.H. (2014b). *Doğuştan Kadıncıl*, yay. haz. Tuncay Birkan, İnkılâp Yayınları İstanbul.

Kelleci, Y. (2019). 1869-1950 *Türk Romanında Ölümcül Kadın (Femme Fatale)’ İmgesi*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kılıç, S. (2008). “İroni, İstihza, Alaysama”, *Cogito*, sayı: 57, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, ss. 143-148.

Kierkegaard, S. (2009). *İroni Kavramı - Sokrates’e Yoğun Göndermelerle*, çev. Sıla Okur, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

Koç, M. (2011). “Refik Halit Karay’ın Eserlerinde II. Meşrutiyet ve ‘İttihat ve Terakki’” *Türklük Bilimi Araştırmaları*, sayı 30 ss. 209-232.

- Mir, M. (2007). “Kur’ân’da İroni: Bir Yusuf Kıssası İncelemesi”, çev. Ali Akay, *Dicle Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 9, sayı 1, Diyarbakır, ss. 189-204.
- Mir, M. (2014). “Edebî Bir Metin Olarak Kur’ân”, çev. Aydın Temizer, *Marife Dini Araştırmalar Dergisi*, sayı 3, Konya, ss. 175-189.
- Muecke, D.C. (1982). *Irony and the Ironic*, Methuen & Co. New York.
- O’Connor, W.V. (2009). “İroni”, çev. Yurdanur Salman ve Deniz Hakyemez, *Kitaplık*, sayı 123, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, ss. 59-61.
- Okay, M. O. (2001). “KARAY, Refik Halit” *İslam Ansiklopedisi*, C. 24, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, ss. 480-482.
- Owens, J. (2008). “İroninin Yaptırımları: Rorty’de İroni, Otonomi ve Olumsuzluk”, çev. Ayşe D. Temiz, *Cogito*, sayı 57, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, ss. 196-210.
- Öngören, F. (1983). *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Özkök, M.B. (2014). *Eğlenceli Türk Tarihi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Parla, J. (2007). *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Platon. (2000). *Şölen*, çev. Azra Erhat-Sabahattin Eyuboğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Platon. (2014). *Şölen*, çev. Eyüp Çoraklı, Alfa, İstanbul.
- Platon. (2015). *Şölen*, çev. Furkan Akderin, yay. haz. Ahmet Cevizci, Say Yayınları, İstanbul.
- Rorty, R. (1995). *Olumsuzluk İroni ve Dayanışma*, çev. Mehmet Küçük-Alev Türker, yay. haz. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Rush, F. (2012). “Jena Romantizmi ve Benjamin’in Eleştirel Epistemolojisi”, *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri-Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*, çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 27-56.
- Saraç, Y. (2010). *Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat*, Gökkuş, İstanbul.

Serrican Kabalcı, E. (2018). “Refik Halit Karay’ın Kalem Dergisindeki Mizahi Sesi” *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, yıl 6, sayı 75, ss. 424-441.

Schoentjes, P. (2009). “Yazınsal İroni İmgeleri”, çev. Orçun Türkay, *Kitap-lık*, sayı 123. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, ss. 73-77.

Söğütlüler, T. (2018). *Türk Sinemasında Femme Fatale Karakter Temsili*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Şahin, İ. (2005). *Romantik Bir Tavır Olarak İroni*, Celal Bayar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, II. Uluslar Arası Türk Tarihi ve Edebiyatı Kongresi, 11-13 Kasım, Manisa.

Şahin, İ. (2012). *Haz ve Günah: Bir Tanpınar Yorumu*, Kapı Yayınları, İstanbul.

Şenocak, E. (2017). *İronik Yaşamda Sonsuza Yürüyen Kahraman Nasreddin Hoca*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Tanpınar, A.H. (2012). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, yay. haz. Abdullah Uçman, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Taşdelen, V. (2007a). “İroni”, *Hece*, sayı 124, Hece Yayınları, Ankara, ss. 53-67.

Taşdelen, V. (2007b). “Romantik İroni”, *Hece*, sayı 125, Hece Yayınları, Ankara, ss. 50-54.

Törenek, M. (2013) “Bir Dil Ustası: Refik Halit Karay -Üslubuna Dair Bazı Dikkatler-”, *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, sayı 51, Erzurum ss. 159-174.

Tuğluk, A. (2019). *İroni ve Roman - Postmodern Türk Romanında İroninin Serüveni*, ed. Kemal Timur, Efe Akademi Yayınları, İstanbul.

Uysal S. S. (2014). *Doğuştan Kadıncıl, İnkılâp Kitabevi*, İstanbul, ss. 369-380.

Ünal, H. (2007). “Bir Portre ve Türk Şiirinde Dokuz İronik Söylem”, *Hece*, sayı 124, Hece Yayınları, Ankara, ss. 67-83.

Ünal, H. (2015) “İroni”, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, C. CXI, sayı 767-768, Ankara.

Watt I. ve Barthes, R. (2002). *Roman ve Gerçek Etkisi*, çev. Mehmet Sert, Donkişot Yayınları, İstanbul.

Yener, A.G. (2007). “İroni Kavramı, Gerçeküstücülük ve Ercümen Behzad Lav Şiiri Üzerine”, *Hece*, sayı 125, Hece Yayınları, Ankara, ss. 102-107.

Žižek, S. (2008). *Yamuk Bakmak-Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.

